5

ԵԷՔՍՊԻՐՎԱԿԱՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԱԿԱՆ

Նմ բագրությամբ
ՌՈՒԲԵՆ ՋԱՐՅԱՆԻ

5

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ
1975

8N (Ա.Ց գլ)+7
Շ 53

Академия наук Армянской ССР
Институт искусств
Армянский центр шекспироведения
ШЕКСПИРАКАН
Под редакцией РУБЕНА ЗАРЯНА
КНИГА ПЯТАЯ
(на армянском языке)
Издательство АН Армянской ССР
Ереван—1975

0723
Շ 703 (02)-75 54-73 © Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն 1975

ՄԵՐ ԱՆԵԼԻՔՆԵՐԸ

Երբ «Շեխոպիրականի» առաջին գիրքը լույս էր տեսնում՝ Շեխոպիրագիտության հայկական կենտրոնը հազիվ երկու տարվա պատմություն ուներ: 1964-ին Շեխոպիրյան գրադարանի հիմքը դրվեց, հաջորդ տարին ստեղծվեց շեխոպիրյան խումբ, ապա այս երկուսը միավորվեցին «Շեխոպիրագիտության հայկական կենտրոն» անվան տակ:

«Կենտրոնի» աշխատանքները բաժանված են երկու մասի՝ հետազոտական և թարգմանական:

Հետազոտական խմբի նպատակն է լայն լուսաբանության ենթարկել մի պրոբլեմ՝ «Շեխոպիրը և հայ իրականությունը» իր երեք հիմնական ճյուղերով.

ա) Շեխոպիրը հայ հասարակական մտքի զեղուտության մեջ.

բ) Շեխոպիրի երկերի հայերեն թարգմանությունները.

գ) Շեխոպիրը հայ թատրոնում:

Առաջին հարցերի ուսումնասիրությանը հաջորդելու է մի ամփոփ աշխատություն, որը գծելու է մեզ զբաղեցնող խնդրի ընդհանրացած պատկերը:

Հայկական շեխոպիրյան թատրոնի տարբեր երևույթների հետազոտության հետ մեկտեղ այժմ կազմվում է մատենագիտություն, որն ընդգրկելու է անցյալիան դրամատուրգին նվիրված գրականության մատենագիտական միավորները:

Հետազոտող խմբի աշխատակիցներն այժմ գլխավորապես զբաղված են Հովհաննես Մասենյանի թարգմանական արվեստի տարբեր տեսանկյուններուն ուսումնասիրությամբ: Ի միջի այլոց ասենք, որ դրան մեծապես նպաստում է Մասենյանի Ռայբ, տիկին Զառուհի Քաջբերունիի, որը մեզ է հանձնել եղբոր թարգմանություններից մի հանիսը՝ «Ռոմեո և Ջուլիետա», «Հուլիոս Կեսար», «Կորիոլան», «Փոթորիկ», «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» և այլն:

Մեկ անգամ ասվել է, այժմ էլ հարկ կա կրկնելու, որ Մասենյանի թարգմանական ժառանգության ուսումնասիրությունը ենթադրում է զարգացման երեք՝ մեկը մյուսից բարձր աստիճան: Բնական և հասկանալի է, որ այդ երեք փուլերը չեն կարող ենթակվել միանգամից: Նախ՝ նրանով զբաղվեցին հեղինակի լեզվին չտիրապետող բանասերները: Սա առաջին աստիճանն էր, որին հաջորդեց երկրորդը, այսինքն՝ այն, ինչ կատարվում է հիմա, երբ Մասենյանի յուրաքանչյուր թարգմանություն վերլուծության է ենթարկվում, համեմատվելով անգլիական բնագրի հետ: Մասենյանի թարգմանությունների հետազոտությունը, լինելով հայկական շեխոպիրագիտության առջև կանգնած բարդ պրոբլեմներից, ենթադրում է մասնագիտական ուժերի երկարամյա լարված ու բազմամյա աշխատանք,

մինչև որ ասպարեզ կմտնեն, բացի հայերենից և անգլերենից, գերմաներեներն և ֆրանսերենին տիրապետող մասնագետներ: Եվ դա կլինի մասնյանական պրոբլեմի ուսումնասիրության արդեն երրորդ աստիճանը, առավել գիտական և ամբողջական, քանի որ միայն անգլերենի օգնությամբ հնարավոր չէ հասկանալ, թե ինչ են իրենցից ներկայացրել նրա թարգմանական արվեստի երկու շրջաններըՙ պայմանաբար ասած «ֆրանսիական» և «գերմանական» անվանվող:

Կենտրոնը ծրագրում է Մասնյանին նվիրված հետազոտական մի ժողովածու հրատարակել: Բացի այդՙ մտադիր է ձեռնամուխ լինելու Մասնյանի շեխսպիրյան թարգմանությունների գիտական հրատարակությանը: Մեր խոշոր աշխատանքներից մեկն է լինելու նաև Մասնյանի շեխսպիրյան թարգմանությունների համաբարբառի կազմումը *(Concordance to Massehian)*:

Ամենևին չենք կամենում սակայն գցել այն աշխատանքների վրա, որ կատարվել են մինչև Շեխսպիրագիտության հայկական կենտրոնի ստեղծվելը, մանավանդ որ ոչ ոք չի կարող ուրանալ ո՛չ այն սերը, որով գրականագետներ, բանբերագետներ և լեզվաբաններ ձեռնամուխ են եղել գործի, ո՛չ ասպարեզի իմացությունը, ո՛չ էլ գիտական շրջանառության մեջ իրենց հայանաբերած փաստագրական հարուստ նյութի ընդգրկումը: Եվ այնուամենայնիվ երևի սխալ չի լինի, եթե ասվի, որ Կենտրոնում պատրաստված երիտասարդ ուժերի շնորհիվ այդ ասպարեզը գիտական հիմքերի վրա դնելու առաջին փորձերն արվեցին, թեև անհամարձակ, նույնիսկ երկչոտ, բայց որոնք շեխսպիրասիրությունը շեխսպիրագիտություն դարձնելու հանապարհի սկիզբն են:

Բնականաբար շարունակվելու է «Շեխսպիրականի» հրատարակությունը: Առաջվա պես ժողովածուի մեջ հանդես են գալու հայ, ընդհանրապես հայրենական շեխսպիրագետների հետ միասին նաև արտասահմանյան մասնագետները, մի խոսքով բոլոր այն հեղինակները, որոնք ինչ որ հարցի շուրջ իրենց առաջին խոսքը կցանկան արտահայտել «Շեխսպիրականում», քանի որ իբրև կանոն, նրա էջերում արտատպություններ չեն կատարվում:

Մինչև Կենտրոնի ստեղծվելը հայ շեխսպիրագիտական միտքը գործել է ազգային իրականության շրջանակներում և այդ շրջանակի համար միայն: Այսինքնՙ մեր շեխսպիրագիտական միտքը մի կողմից պարզաբանել է անգլիական դրամատուրգի կյանքը և ստեղծագործությունը հայ ընթերցող լայն շրջաններին, մյուս կողմիցՙ հետազոտել այն «կյանքը», որ նա ունեցել է հայկական իրականության մեջ: Երբեմն միայն, այն էլ խիստ հազվադեպ, մեր շեխսպիրականին վերաբերող նյութեր երևացել են ռուսական մամուլում: Հիմա այս պատկերը բավականաչափ փոխվել է: «Կենտրոնում» կատարվող աշխատանքներն հայտնի են շեխսպիրագիտական մասնագիտական շրջաններին՝ Անգլիա, ԳԴՀ, Լեհաստան, Չեխոսլովակիա, ԱՄՆ, Կանադա: «Կենտրոնի» աշխատակիցները հրավիրվում են շեխսպիրագիտական գիտաժողովների ինչպես հայրենիքում՝ Մոսկվա, Թբիլիսի, այնպես էլ արտասահմանում՝ Վայմար, Լոնդոն: Այժմ արդեն հայ շեխսպիրագիտական միտքը մուտք է գործել միջազգային մասնագիտական մամուլի էջերը. մեր շեխսպիրագիտական աշխատություններից թարգմանվել են այլ լեզուներով՝ անգլերեն, ֆրանսերեն, իտալերեն, գերմաներեն:

Բացի «Շեխսպիր և հայ իրականությունը» բեմայի բազմակողմանի մշակումից, մեր նպատակն է նաև գրականության միջոցով միջազգային ճանաչում բերել հայ շեխսպիրյան գրականության և արվեստի ամենից արժանավոր դեմքերին: Խոսքն ամենից առաջ Հով-

ճաննես Մասեհյանի մասին է, ապա նաև Վաճրամ Փափազյանի, որը, ի տարբերություն շատ հայ դերասանների, կարողացել է ազգային արվեստի սահմաններից դուրս գալ: Նոսրը վերաբերում է, իհարկե, նաև Պետրոս Ադամյանին, որը, ռուսական իրականության մեջ հռչակվելուց հետո, ծրագրում էր Լոնդոն և Փարիզ մեկնել, բայց վաղաժամ մահը արգելք եղավ դրան: Շեքսպիրագետների պարոհե է գրականության միջոցով նրան հայտնի դարձնել Եվրոպայում:

Մեր նպատակներից մեկն էլ այն է, որ մեր երիտասարդ ուժերը վարը դառնան շեքսպիրագիտական առանձին բնագավառների մեջ խորացած մասնագետներ՝ մեծ ողբերգությունների (The Great Tragedies), Հռենիկների (The Histories), կատակերգությունների (The Comedies), հռոմեական շարքի (The Roman Plays), սոնետների (Sonnets): Այնուհետև, մասնագետներ պետք է պատրաստել այնպիսի ասպարեզների համար, ինչպես Շեքսպիրի լեզուն և ոճն է, Շեքսպիրն ու երաժշտությունը, Շեքսպիրը և կերարտությունը, վերջապես, Շեքսպիրը և կինոն:

Շեքսպիրագիտության հայկական կենտրոնում գործող մյուս խումբը, ինչպես ասվեց, թարգմանականն է:

Մինչև հիմա,— այդ ընել ենք մի քանի անգամ,— մենք չունենք ամբողջական Շեքսպիր: Ուրեմն մեր նպատակը պետք է լինի առաջիկա տասը, տասնհինգ տարում այդ դրժվարին ճարցի լուծմանը հասնել: Մեր թարգմանիչները 1965-ից սկսած թարգմանում են անգլիական դրամատուրգի հայերեն չթարգմանված երկերը: Նպատակահարմար գտնվեց այդ գործն սկսել Հռենիկներից: Հաջողվեց Հռենիկների շարքն ավարտի հասցնել: Հայերեն թարգմանված տասը Հռենիկներից ութը լույս տեսան երկու հատորով Պետությունների ակադեմիայի «Դրական հուշարձաններ» մատենաշարով:

Մեր թարգմանիչները Մասեհյանի թարգմանական դպրոցի հետևորդներն են: Նվ շեքսպիրյան թարգմանությունների այս փուլը,— անպայման խիստ նշանակալի,— իր վրա կրում է Մասեհյանի ազդեցության հզոր դրոշմը:

Մասեհյանը մեզ համար անհասանելի բարձունք է: Նրևի այնքան մեծ, որ գուցե և չգերազանցվի: Բայց մի հիսուն տարվա ընթացքում կամ թերևս ավելի վաղ, կյանքում կատարվող և մանավանդ կատարվելիք տեղաշարժերը անխուսափելի կդարձնեն Շեքսպիրին նորից թարգմանելու պահանջը: Հիմա արդեն դրա նախանշանները կան: Նախ, ոչ մի թատրոն անաղարտ վիճակում չի պահպանում Մասեհյանին և նրա որոշ դարձվածքները փոխում է, մոտեցնելով խոսքի ժամանակակից ոճին: Նվ հետո, մշակվել են թարգմանական արվեստի նոր սկզբունքներ, որոնց հետ չեն կարող հաշվի չհատել ներկա և մանավանդ ապագա թարգմանիչները, Մասեհյանի հարուստ փորձը աչքի առաջ ունենալով հանդերձ: Նվ դա նիշտ է, քանի որ աշակերտներին ուսուցչից անջատում է ոչ այնքան էլ փոքր ժամանակաշրջան: Մի ազգային լեզվական տարերքի փոխադրումը մի այլ լեզվական տարերքի, կամ ինչպես հիմա ընդունված է ասել՝ մի «կլիմայից» մյուսը, այլևս չի սահմանափակվի կամ ավելի նիշտ՝ չի ենթարկվի միայն մի կողմի ենթող ազդեցությանը, որովհետև ժողովուրդների փոխմերձենցման ձգտումը հիմա ավելի, քան Մասեհյանի ժամանակ էր, իր հետ բերում է հարգանքի փոխադարձություն: Նվ այդ պատճառով ենարավար է, որ ապագայում մարդիկ կունենան «Համլետի» նոր թարգմանության պահանջ, թեև հիմա մեզանից ոչ մեկը չի պատկերացնում, թե մի օր կարելի է «նրաժարվել» Մասեհյանի «Համլետից»: Նվ անկախ նրանից, թե նորը ինչ չափով հաջող կլինի կամ որնանով պատրաստ փոխարինելու ենին, հայտնի է հիմիկվանից, որ ավանդա-

կան աննախադեպ աշխատանքը ոչ միայն չի հաշտվի նոր թարգմանության հետ, այդ դեռ ոչինչ, այլև կճարահակվի թարգմանչի վրա, Մասնյանին փոխարինելու ցանկությունը համարելով անխոնջ հանդգնություն: Այսինքն՝ այն, ինչ վերջերս պատահեց Վրաստանում, բեև թարգմանչի նպատակը ասվածները կարծանումը չի եղել: Նոր թարգմանչի նպատակն ավելին չի լինելու, քան փորձ՝ տալու մի թարգմանություն, որը, Շեքսպիր լինելով, պետք է շատ ավելի արտահայտի արդի ընթերցողին և հանդիսատեսին: Պատենակի «Համլետը» այդ ողբերգության 30-ից անց ռուսական թարգմանություններից վերջինն է և հակառակ թարգմանչի մեծ տաղանդին, Մասնագիտական գրականության մեջ հիմա էլ արծարծվում է այն հարցը, թե ժամանակը չէ, արդյոք, «Համլետը» կրկին թարգմանելու նոր փորձ կատարել:

Առայժմ, ինչպես ասացինք, մեր գլխավոր նպատակն է ունենալ հայերեն ամբողջական Շեքսպիր: Ըստ որում այդ ամբողջական հրատարակությունը կունենա գիտական մեկնություններ բաժին, որը կկնվի ոչ միայն ռուսական հրատարակություններ վրա, ինչպես եղել է մինչև «Քոռնիկներ» լույս տեսնելը, այլ այն մեծահարուստ նյութի, որ կուտակել է շեքսպիրագիտական միտքը թե՛ մեզանում, թե՛ արևմուտքում, հատկապես Անգլիայում:

Երևի մեր նպատակին հասած չենք լինի, եթե սահմանափակվենք Շեքսպիրով, առանց նկատի ունենալու հետ ժամանակակից դրամատուրգներին և նախորդներին: Հայ ընթերցողը պետք է ծանոթ լինի Մարլոյին, Գրինին, Քիդին և ուրիշներ: Եվ սրանց հետ միասին նաև հետ ժամանակ ստեղծագործող դրամատուրգներից գոնե մի քանիսին՝ Ջոնսոնին, Բոմոնտին, Ֆլետչերին և ուրիշներ: Խոսք վերաբերում է ոչ միայն նրանց մասին գրվելիք հետազոտական բազմակողմանի ուսումնասիրությունների, որ թերի և մասամբ արվել է, այլ իրենց պիեսների թարգմանությանը ընագրից:

Մի ցանկություն ևս:

Դռադարանը հարստանալու է, անշուշտ: Եվ համոզված ենք, որ տարիներ, տասնամյակներ անց կհաջողվի ունենալ շատ ավելի նոխ գրադարան, քան հիմա է: Այժմ գրադարանում իրքնաբերաբար ծնունդ է առնում ապագա մի թանգարան, քանի որ բազմաթիվ ձեռագրեր են հավաքվել, ինչպես նաև լուսանկարներ, թատերական էսքիզներ, ձայնապրնակներ: Հավաքչական աշխատանքը շարունակվելու է, հետևապես թվում է, թե «Կենտրոնը» ապագայում կունենա իր թանգարանը՝ ցուցասրահով հանդերձ:

Ամեն մտավարապես այն ծրագիրը, որին հետամուտ է Շեքսպիրագիտության հայկական կենտրոնը:

Քիչ բան չի արված մինչև հիմա, եթե աչքի առաջ ունենանք, որ նոր գործ է սա, հազիվ տասը տարվա կյանք ունեցող: Թերևս կարելի էր ավելին անել, եթե մի փոքր առավել չանդիր լինեինք: Շատ հնարավոր է: Միշտ այդպես է, գործող մարդու աչքին արվածը միշտ պակաս է թվում: Երբ մի օրախ իրեն կարողանում է տեսնել ապագայի մեջ, նշանակում է ևս դեռ տանելիք ունի: Եվ իրոք, երևի ավելի հիշտ կլինի երբ մեր գործունեության մասին դատվի ոչ այնքան արվածով, որքան այն ծրագրերով, որոնց հետամուտ է մի ոչ այնքան էլ բազմամանակ ուժերից կազմված մեր կենտրոնը:

ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԿՅԱՆՔԸ
ԵՎ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԳՐԻԳՈՐ ԲՈՅԱՋԻԵՎ

ՈՂԲԵՐԳԱԿԱՆԻ ԵՐԵՔ ԱՌՈՒՄԸ

Համաշխարհային թատրոնի ամբողջ պատմության մեջ չկա ավելի երջանիկ հնգամյակ, քան այն, որով սկսվեց XVII դարը՝ 1601-ին Շեքսպիրը գրեց «Համլետը», 1603-ին՝ «Օթելլոն», 1605-ին՝ «Լիր արքան»։

Այս երկերից յուրաքանչյուրը դարաշրջան է թատերական արվեստում, յուրաքանչյուրը՝ «հանճարի գլուխգործոց»։ Բայց միաժամանակ «Համլետը», «Օթելլոն» և «Լիր արքան», որոնք ծնունդ են դարի տղերքական ճշմարտության շեքսպիրյան կանխատեսման, ներքին միասնություն ունեն և, որոշ իմաստով, լրացնելով միմյանց, կարող են դիտվել որպես համաշխարհային դրամատուրգիայի մեծագույն եռերգություն։

Այս «եռերգության» մեջ «Համլետն» արտահայտում է «բանականության տղերգությունը», «Օթելլոն»՝ «սրտի տղերգությունը», իսկ «Լիր արքան», իր մեջ ներառնելով բանականության և զգացմունքների խառնվքն ու ցնցումը, կարող է բնորոշվել որպես «ոգու տղերգություն»։

Երեք պիեսներն էլ իրենց ելակետային իրավիճակներն ունեն ընտանեկան դաժան դրամաների ծավալման մեջ՝ եղբայրասպանություն, հայրասպանություն, և երեք պիեսներում էլ անձնական դրամաները վերաճում են մարդկային վիթխարի տղերգությունների՝ հասնելով «էսխիլյան այն սահմանին», ուր Ա. Ս. Պուշկինի հռչակավոր բնորոշմամբ, մարդկային ճակատագիրը միահյուսվում է ժողովրդի ճակատագրին։

Արյունալի պայքար, ուր կործանվում են հսկաները և հաղթանակում գաճաճները, ստոր կրքերով, գիշատիչ փառասիրությամբ, ընչաքաղցությամբ, նախանձով համակված չարակամ ոչնչությունները։ Սա-

կայն կործանվում են հերոսները, քայց ոչ նրանց իդեալները. սեփական ճակատագրի խորխորատներից, սեփական մոխիրներից հառնում են նրանք «փյունիկ թռչունի» նման, հառնում են լուսաճաճանչ, որ հավերժ շողան առնական ու մարտնչող հումանիզմի, ճշմարտության, բարու և ազնիվի իդեալները։

Շեքսպիրի մեծ ողբերգություններից յուրաքանչյուրը նոր դիտանկյուն է բացում դեպի այն աննախադեպ համաղետները, որ ապրում էր աշխարհը նոր դարաշրջանի շեմին։ Եվ ոչ միայն «Համլետի», այլև շեքսպիրյան մյուս երկու մեծ ողբերգությունների համար հատկանշական է «ժամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքել» բնորոշումը։

Եվ հումանիստական բարոյականության սովորական ընթացքից, նորմաններից ու կանոններից այս «սայթաքման» և շեղման ըմբռնումը կյանքի նոր օրենքների երկարատև ու տանջալի ճանաչողության արդյունք եղավ, սեփական ճակատագրի փորձով ժողովրդի ողբերգական ճակատագիրը հասկանալու ցավագին սխալներով ու անմարդկային տանջանքներով լի ընթացքի արդյունք...

Այս նոր աշխարհընկալման պրոցեսի սկիզբը դրվեց «Համլետ» ողբերգությամբ, որը ոչ միայն հումանիզմի նոր իմաստավորության ծնունդ էր, այլև տալիս էր այդ նոր իմաստավորության ձևավորման հոյակապ պատկերը։ Սրան հետևեց ողբերգությունը պարզ ու ազնիվ հոգու, որն այդ նոր խարդախ աշխարհում շարունակում է ապրել դյուրահավատորեն և զոհ է դառնում նրա քարացած օրենքներին (խոսքը «Օթելլոյի» մասին է)։ «Նռևերգությունն» ավարտվեց «Լիր արքա» ողբերգությամբ, որն ասես սինթեզում էր և՛ շարի նախապատճառները, և՛ հերոսի ողբերգական մեղքը, և՛ ընթացքը նախ դյուրահավատությունից դեպի կյանքի գիտակցված ճշմարտությունը, և՛ հատուցման հզոր պոռթկումը...

ԲԱՆԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

«ՀԱՄԼԵՏ»

Իրականությանը վերաբերող գաղափարները փոփոխվում են իրականության հետ մեկտեղ։ «Համլետով» սկսված՝ ողբերգական շրջանի սահմանը Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ կանխորոշված էր Անգլիայի սոցիալական կյանքի տեղաշարժերով։

«Եղիսաբեթյան դարաշրջանը» (1558—1603) հասել էր ավարտին։

Իր ամբողջ դաժանությամբ հանդերձ, այն մեծ դարաշրջան էր. երկրում ապշեցուցիչ արագությամբ իրագործվում էր արդյունաբերական առաջընթացը, առաջադեմ ուժերը՝ բուրժուազիան և ջենտրին հաղթանակ էին տարել ներքին և արտաքին ռեակցիայի ուժերի դեմ։

Եղիսաբեթ Թյուդորի պահակալության ամենավերջին տարիներին միայն միապետության և պառլամենտի երկարատև համերաշխությունն սկսեց խախտվել։

Եվ սոցիալական հակասությունների սրման պրոցեսը աղետալի չափերի հասավ XVII դարի առաջին իսկ տասնամյակից, հենց որ Անգլիայի գահ բարձրացավ կաթոլիկ պալատական շահերի մոլի պաշտպան Հակոբ Առաջին Ստյուարտը։ Նախորդ գահակալության համար ավանդական դարձած՝ բուրժուազիայի և պալատական դասակարգային ուժերի հավասարակշռությունը խախտ վերացավ։ Ինչպես գրում է պատմաբան Ա. Լ. Մորտոնը, «պետական մեքենան, որ մինչ այդ ծառայում էր մի ամբողջ հարյուրամյակ, ավելի ու ավելի անհամապատասխան էր դառնում ժողովրդի կեցության բարդ ու բազմազան պահանջներին»։

Բուրժուազիան բացահայտորեն ձգտում էր կապերը խզել կառավարության հետ, որը «փոխադարձ համաձայնությամբ գոյություն ունեցող միապետությունից» վերածվել էր պալատական բռնակալ պետության։ Սակայն Եվրոպայում ֆեոդալիզմի նկատմամբ ամենանախնական ընդդիմադիր ջոկատը լինելով, անգլիական բուրժուազիան դեռ չէր մշակել իր քաղաքական որոշակի ծրագիրը, աշխարհայացքի հստակ սիստեմը։ Պուրիտանությունն իր մոլեռանդ էնտուզիազմով, անզիջում բարոյականությամբ և ասկետիզմով բավական մոտ էր սոցիալական շարժումների միջնադարյան ձևերին, ուստի և հեղափոխական դասի վերաբերմունքը Վերածնության հումանիստական և ըստ էության հեղափոխական մշակույթի նկատմամբ խիստ ժխտողական էր, այն ժամանակ, երբ հետադիմական արքունիքը շարունակում էր արտաքուստ հովանավորել հումանիստական թատրոնը (որ ներհակ էր նոր կյանքի ամբողջ կառուցվածքին)։ Ահա այն պատմական պարադոքսը, որի հետևանքով դրամատիկական արվեստը որոշ չափով ազատ մնաց տիրապետող դասակարգերի հետ անմիջական շփումից և ավելի մոտեցավ դեմոկրատական լայն լսարանին։ Ինչպես արդեն ասվեց, կապիտալիստական զարգացման աճող տեմպերը և ֆեոդալ-կաթոլիկական ռեակցիայի ուժերի բացահայտ հարձակումը ժողովրդական զանգվածներին հաս-

ցըրին ավելի ու ավելի ճգնաժամային վիճակին։ Հողազրկությունը, գործազրկությունը, պատերազմական համընդհանուր երևույթներ դարձան։

Առաջադեմ հասարակական շարժման կտրուկ ընդհատում, պուրիտանական ընդդիմադիր ուժերի բացահայտ թշնամանք և, գլխավորը, անկեղծ կարեկցանք ժողովրդի թշվառությունների նկատմամբ,— սրա՛ պատճառներն այն նոր աշխարհընկալման, որ մշակեց ուշ հումանիզմը։ Այդ պատճառներով էր կանխորոշված Շեքսպիրի շրջադարձը ստեղծագործության լավատեսական շրջանից դեպի ողբերգականը։

Եթե առաջ թվում էր, թե պայքարը միայն դաժան ու խավար հնի դեմ էր, ապա այժմ պարզ դարձավ, որ նոր ժամանակն էլ է արատներով լի և պարարտ հող է հրեշավոր խարեությունների ու ամենաանմարդկային չարագործությունների համար։

Առաջինը Միքելանջելոն նկատեց նման երևույթ՝ լույսը պարուրող խավարի տարածումը, և մարդկության այդ աղետը պատկերեց իր հանճարեղ «Վերջին դատաստանի օրը» որմնանկարում։

Եվ այժմ թատրոնը՝ վերածննդի ամենաերիտասարդ արվեստը, ոտք էր դնում տիեզերական մրրիկների այդ շրջանը, մրրիկներ, որոնց պոռթկումն ալիքը քշում-տանում էր հումանիստական լուսե իդիլիաների օդեղեն կամարաշարերն ու երևակայական պուրակները, մերկացնելով ճշմարիտ իրականության անբարետես ու մռայլ ուրվագծերը...

Պատրանքից դեպի իրականություն հումանիզմի այս ընթացքը հիանալի է բնութագրել Վ. Բելինսկին տրպես «փլուզում, անցում ոգու ինքնավայելչի մանկականորեն անգիտակ ներդաշնակությունից աններդաշնակության և պայքարի, որոնք էապես անհրաժեշտ պայմաններ են առնական ու գիտակից ներդաշնակության հասնելու համար»[2]։

Ներդաշնակության հավատից բաժանվելը, ինչ խոսք, հիվանդագին էր։ Ժամանակի հեռավորության պատճառով դժվար է տեսնել հումանիզմի ճգնաժամը նրա անմիջական, մարդկային արտահայտությամբ. հուսախաբ մարդկանց հարյուրավոր, հազարավոր տագնապած սրտեր, ցնցված ուղեղներ, պատասխան որոնող ու չգտնող մտածողներ։ Բայց նրանց թոլորի մասին մեզ վկայություն է թողել Շեքսպիրը, մեր առջև բացելով մարդու տառապող կենդանի հոգին, պատկերելով բանականության ողբերգությունը... Եվ, իհարկե, արտահայտելով իր սեփական հոգեկան տառապանքը...

Մենք, ինչ խոսք, զուգահեռներ չենք անցկացնում Շեքսպիրի և Համլետի միջև։ Վերածնության դրաման անծանոթ էր նման նեղ տե-

յեկտիվիզմի։ Բայց այնքանով, որ Համլետի կերպարում պատկերված են հումանիզմի ճգնաժամի ընդհանուր պրոցեսն ու «անիծյալ հարցերի» պատասխանների որոնումները, այդ կերպարում արտացոլված է նաև հենց իր՝ Շեքսպիրի հոգեկան աշխարհը։ Միաժամանակ անկարելի է չնկատել, որ Համլետի կերպարում կան այնպիսի մանրամասներ, որոնք ոչ թե ընդհանուր կողմերով, այլ ուղղակիորեն մոտեցնում են Շեքսպիրին ու Դանեմարքի իշխանին։ Որտեղից է, օրինակ, գալիս այն, որ վերջինս այդքան տեղյակ է թատերական գործերին, սրտնեղում է դանիական թատերախմբերի մրցակցությունից, որոնք, իրոք, վրդովում էին ընդունյան դերասաններին և ամենևին չկային էլ Դանիայում, ուր ընդհանրապես, ճիշտն ասած, թատրոն գոյություն չուներ։

Շատ է ասվել, որ Դանեմարքի իշխանի հոգեբեկման միջոցով առավել պարզորոշ է երևում այն ամենը, ինչ կատարվել է Շեքսպիրի հոգում։ Բայց այն, ինչ բացահայտվել է որպես Համլետի տառապանք և հոգեկան ճգնաժամ, իր՝ բանաստեղծի համար ոչ թե ստեղծագործական ճգնաժամի նշան, այլ, ընդհակառակն, ստեղծագործական մեծագույն վերելքի ազդակ է եղել, իսկ ժամանակը՝ հանճարեղ կանխատեսումների և բուռն ոգևորության շրջան...

Շեքսպիրն իր դարաշրջանի արվեստագետների մեջ ամենից ավելի ուժեղ արտահայտելով հումանիզմի իդեալները, հանուն այդ իդեալների մղվող տիտանական պայքարի օրինակ ցույց տվեց և մատնանշեց նրանց գլխավոր թշնամիներին, դրանով իսկ ավելի, քան մի ուրիշը, նպաստեց մարդկության ապագա հոգևոր վերածնությանը։

Շեքսպիրյան հումանիզմի առաջին մեծ ժառանգորդը դարձավ լուսավորության դարաշրջանը, Շեքսպիրի գլխավոր անձնվեր մեկնիչը՝ Համլետը։ Նշանակալից է Մ. Յու. Լերմոնտովի հետևյալ ասույթը Շեքսպիրի մասին. «Եթե մեծ է նա, ապա՝ Համլետով։ Եթե ճշմարիտ Շեքսպիր է՝ անընդգրկելի, մարդու հոգին ու ճակատագրի օրենքների մեջ թափանցող ինքնատիպ հանճար, այսինքն՝ եթե անզուգական Շեքսպիր է, ապա՝ Համլետով»։

Շեքսպիրին անդրադարձող յուրաքանչյուր դարաշրջան ամենից առաջ դիմել է Համլետին, որովհետև նրա լարված համապարփակ մըտքի միջոցով են ամենաուղղակի կապեր հաստատվում հումանիզմի նախասկզբնական գաղափարների և նոր, առաջավոր աշխարհայացքի միջև։

Այս կերպարի հոգեկան աշխարհը զարմանալի անսպառ է, XVII դարում Գարրիկի, Շրեդերի, Բրոկմանի Համլետը նախակարապետն էր

բուսավորական բարոյականության, և հենց XVIII դարի Համլետը Շեքսպիրին անմահ մարտիկների շարքը դասեց, բացահայտեց բանաստեղծի ստեղծագործության բարոյական առողջ հիմքը, նրա անխախտ հավատը մարդու նկատմամբ, նրա պատմական լավատեսությունը։

XIX դարում Համլետի միջոցով բացահայտվեց շեքսպիրյան հերոսների՝ ռոմանտիկական պոռթկումներն ու նոր ժամանակների տղբերգականությունը ի մի բերելու զարմանալի ունակությունը։

Բավական է հիշել Համլետ-Մոչալովին... 1838 թվականն էր, դեռ ոչ ոք չէր մոռացել դեկաբրիստների մահապատիժը, դեռ արյուն էր ծորում Պուշկինի չարաննդ սպանության առաջ բերած վերքը... Եվ հրաշք կատարվեց՝ հասարակական կենդանի պայքարի և քաղաքական կրքերի հետ շփումից դրական հերոսը ժամանակակից դարձավ և մեծ դեմոկրատին ու մարտիկին հնարավորություն տվեց ասելու. «Դա մարդկային կյանքն է, դա մարդն է, դա դուք եք, դա ես եմ, դա մեզանից յուրաքանչյուրն է» (Վ. Բելինսկի)։

Եկավ XX դարը և կրկին հածող գերլարված քննադատական միտքը, որին «դարի խիղճ» են անվանում, առավել լիակատար, քան որևէ այլ շեքսպիրյան կերպարում, արտահայտվեց Համլետի մեջ։

Կայնցի Համլետը, Մոխսիի Համլետը և ամենաողբերգականը նրանցից՝ Միխայիլ Չեխովի Համլետը։

Կատարվել էր Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխությունը։ Մ. Չեխովի Համլետը նզովում ու ատում էր անցյալ ահավոր աշխարհը, նա հանճար էր խռովված հոգով։ Մեկուսացնելով իրեն մեծ աշխարհից, նա լուծումներ էր որոնում և չէր գտնում սեփական «ես»-ի սահմաններում։ Դա ողբերգություններն էր նրանց, ովքեր չէին կարող ապրել առանց «ճշմարտության», «բարու», «մարդկայնության», և իրենց համար ճակատագրականորեն այդ իդեալները համարում էին կործանված...

Եվ բնական էր, որ հեղափոխական բեմը պիտի «ուժեղ Համլետի» գաղափարը ծներ, Համլետ, որ մի կողմ էր նետելու կասկածները և վճռելու էր աներեր պայքարել «ցավ ու վշտերի ծովի ընդդեմ»։ Ինչ փույթ, որ դրանից փոքր-ինչ վնասվում էին կերպարի գեղարվեստական ամբողջականությունն ու տրամաբանվածությունը, փոխարենը մեկամաղձոտ իշխանը ուժ ու վճռականություն էր ստանում։ Կերպարի հետագա ըմբռնումը ամրապնդեց Համլետ-մարտիկի նախասկզբնական դիրքորոշումը, պայքարի առարկան ու դիրքորոշման բնույթը համաձայնեցնելով շեքսպիրյան կերպարի պահանջներին։

Մեր օրերում Համլետի լավագույն դերակատարը, ըստ մեզ, Պոլ Սկոֆիլդն է։ Կապիտալիստական իրականության պայմաններում, ուր անվերջ պայքար է գնում առաջադեմ, դեմոկրատական ուժերի և ռեակցիայի միջև, ուր հազար-հազարավորների դիտակցությունը ենթակա է տանջալի մտորումների, կասկածների, տատանումների, մարդկանց ճակատագրով խորապես ու անկեղծ տագնապող և չարի իրական կրողներին հանդեպ պայքարելու պատրաստ Համլետ-Սկոֆիլդը ոչ միայն գեղարվեստական, այլև սոցիալական առողջ և ուժեղ միտումների վկայությունն է։

Այդպես Համլետն անցնում է ժամանակների միջով, երկրե-երկիր, բայց ոչ որպես անմյութ ստվեր, որ լցվում է նոր գաղափարներով ու բովանդակությամբ, այլ իբրև զարմանալի կենդանի բնավորություն. յուրաքանչյուր ազգ ընկալում է նրան որպես սեփական լեզվով խոսող, սեփական մտքերն ու տագնապները արտահայտող մարդու...

Բավարարվենք մի օրինակով. հայ հռչակավոր ողբերգու Պետրոս Ադամյանի Համլետը ժամանակակիցների համար եղել է յուրատեսակ արձագանքը ժողովրդի պատմական ճակատագրի, ժողովուրդ, որ պայքարում էր իր գոյության համար[3]։ Գրեթե բառացիորեն կրկնելով Բելինսկու խոսքերը ռուս Համլետ-Մոչալովի մասին, հայ քննադատը գրում է հայ Համլետի մասին. «...նա նույնն է, ինչ ես, դու, մյուսը, որ ներսած է հանդիսասրահում և դիտում է Ադամյանի Համլետը»[4]։

Եվ նման՝ չասենք պատրանք, այլ համոզմունք է ստեղծվում ամեն մի ազգային լսարանում, ամեն մի դարաշրջանում։

Եվ հանդում ես այն մտքին, որ Համլետը ամենակենդանի և կենդանի մարդկանց հետ խոսող հերոսն է համաշխարհային դրամատուրգիայի մեջ։

Շեքսպիրն իր քրոնիկների հերոսներին դուրս է բերել ժողովրդի հիշողությունից և հին տարեգրություններից։

Շեքսպիրի կատակերգությունների հերոսները ծնունդ են առել նրա երևակայությունից և գրական բազմաթիվ աղբյուրներից։

Նույնիսկ Օթելլոն ու Լիրը ընկալվում են որպես բանաստեղծական հոյակապ ստեղծագործություններ։ Հավատալով Օթելլոյի տառապանքների կենդանի ճշմարտությանը, մենք այնուհանդերձ նրան դիտում ենք որպես գեղարվեստական կերպար,— անհնար է նման անձնավորության գոյությունը մեր կողքին։ Իսկ եթե իրականում հանդիպում է այդպիսի անձնավորության հիշեցնող ինչ-որ մեկը, ապա անպայման՝ խամրած լուսապսակով. խանդոտ ամուսնուն միայն խոսակցական լեզվում են

«Օթելլո» անվանում։ Նույնը կարելի է ասել նաև Լիրի մասին՝ զավակների ապերախտության զոհը դարձած որևէ հայր ամենևին էլ շեքսպիրյան Լիրի նախատիպը չէ։ Այս երկու հերոսները՝ Օթելլոն ու Լիրը բանաստեղծական հանճարի հոյակապ ստեղծագործություններ են և նրանք իրենց մարդկային մեծ ճշմարտությունը կլում են միայն «ռոմանտիկական դրամայի» կամ «ողբերգական լեգենդի» մակարդակով։

Սակայն մենք բոլորովին այլ կերպ ենք ընկալում «Դանեմարքի իշխանին»— նա մեզ համար, առանձին-առանձին վերցրած, ոչ «իշխան» է և ոչ էլ «դանեմարքցի»։ Ավելին, նա նույնիսկ դրական հերոս էլ չի թվում մեզ։

Համլետը արվեստի մեծագույն հրաշքն է, պատկերված Վերածնության երանգապնակի վառ ու հագեցած գույներով, և մեզ համար զարմանալիորեն ապրող ու շնչող մարդ է նա։ Ուրիշ որևէ հերոս, եթե սիրած աղջկա դերեզմանի մոտ բացականչեր՝

Ես սիրում էի Օֆելիային.
Քառասուն հազար եղբայր չեն կարող,
Իրենց գորովի բոլոր քանակով, իմ սերըս կազմել,—

կթվար ճոռոմ և չափից ավելի փքուն, մինչդեռ Համլետը այս պահին ևս ընկալվում է իր զգացմունքների ճշմարտացիությամբ...

Ապշեցուցիչ է այն, որ Համլետը մարդ է մեզ համար և՛ մեծատառով, և՛ փոքրատառով։ Նա իր նկատմամբ հատուկ վերաբերմունք է առաջ բերում՝ անձնական, մտերմիկ և միաժամանակ խորապես հարգալից։ Նրան զգում ու համակրում ես ինչպես բարեկամի և ուսուցչի...

Երբ պատմական գիտությունը առաջարկում է նրա ծնունդը բխեցնել միջնադարյան ասպետ վրիժառու Ամլետի կերպարից, ապա այդ դրույթը (ինքնին միանգամայն հիմնավոր) հոգեբանորեն չի համոզում։ Նա կենդանի մարդ է, ուրիշ ոչինչ։

Եվ Համլետի ուժը նրա կյանքային ու գործուն լինելու մեջ է, բուռն շարժման մեջ, որը նույնիսկ կարծես ենթակա չէ իր հերոսի կամքին։ Սակայն կերպարի այդպիսի «կյանքային» ընկալումը պահանջում է խորապես թափանցել նրա ներաշխարհը։

Միայն գրքով կարող է ընթերցողը Համլետին իրոք «իրենը» դարձնել, և մենք նրան խորհուրդ ենք տալիս անշտապ ընթերցել հենց ողբերգությունը, ենթադրելով, որ ոչ մի ներկայացում կամ կինոնկար չի

կարող կատարելապես և ամբողջությամբ (շեքսպիրյա՛ն ամբողջությամբ) բացահայտել այդ կերպարն այնպես, ինչպես անում է սկրնաղբյուրը՝ ողբերգությունն ինքը։

* * *

Համլետին ընդունված է անվանել «մեկը մարդկության հավերժական ուղեկիցներից», և նա պատմության լայն ճորիզոնականներով իր ազատ ընթացքի մեջ է լոկ այն պատճառով, որ ընդունակ է ներթափանցելու մեր անձնական «պատմության» մեջ, մարդկային գիտակցության խորքերը, ինչպես նախկինում, այնպես էլ այժմ նպաստելով հոգեկան կազմավորմանը։

Իհարկե, նման դատողությունը կարող է չափից ավելի անառարկելի թվալ։ Բայց և այնպես, ամենալային լսարանի համակրանքը Համլետի նկատմամբ ամենից առաջ բացատրվում է նրա վերլուծող մտքի ուժով, որ տիրաբար ներգործում է քո սեփական մտածողության վրա և սովորեցնում է զանազանել ճշմարիտը կեղծից...

«Դե՜հ, գործիր, ուղե՜ղ»— ահա՛ այն նշանաբանը, որով Համլետը իր կյանքի ողբերգական (և գործուն) շրջանն է ոտք դնում։

... Եվ ասես մենք ներկա ենք ինքնագիտակցության արթնացման բուն ընթացքին, որ Շեքսպիրի նախորդ բազմաթիվ աղոտ կռահումների և կարճատև մտապատկերացումների գաղափարական հանրագումարն է։

Որպեսզի արթնանար ու «գործեր ուղեղը», անհրաժեշտ էր միապետական ուտոպիաների ֆիասկո ապրել «Հենրի Յորրորդ»-ում և ըմբռնվել «Միջամառնային գիշերվա երազի» նիրհուն պատրանքներից։

Միտքը դեպի կյանքի ճշմարտությունն էր ընթանում զառիվեր ճանապարհներով ու դանդաղաքայլ։ Դա կարող է լինել մերթ պատանի Ռոմեոյի հանճարեղ կռահումը՝ ոսկին «սպանություն է գործում ավելի քան թույնը», մերթ «անմեկնելի տխրության» մեջ խորասուզված՝ Վենետիկի վաճառական Անտոնիոյի ոգու ազատ խռովքը, մերթ ճշմարտության միջոցով «աշխարհի աղտոտ որովայնը» մաքրել գուշակող մելամաղձոտ Ժակի ծաղրալի տրտունջքը, մերթ, վերջապես, ինքնասպանությունը Բրուտոսի, որ ողբերգականորեն գիտակցում էր, թե անձնական սխրանքով անհնար է շեղել պատմության ճակատագրական ընթացքը...

Բայց եթե քանաստեղծի սևեռուն հայացքի տակ մոայլվում էր աշխարհի օբյեկտիվ պատկերը, ապա բուն հավատը բարոյական ուժի նկատմամբ մնում էր ամուր ու հաստատուն։

«Համլետի» ստեղծման նախօրյակին Շեքսպիրն արդեն ասել էր իր նվիրական խոսքը՝ «Մարդ էր նա»... Այսպիսի մեծագույն դավեստի էր արժանացել հակաբռնապետական Բրուտոսը։

Այս բնորոշումը Համլետի (և Շեքսպիրի) համար մարդու բարձրագույն գնահատման չափանիշ պիտի դառնար։ Մեծատառով մարդը հումանիզմի բարոյական հավատամքը չէ միայն, նա կենդանի մտածող էակ է։

Անգլիական դրամայում արդեն գոյություն ուներ մարդ-մտածողի կերպարը՝ Մարլոյի Ֆաուստը, սակայն մտածողության պրոցեսն այստեղ ասես առանձնացված էր հերոսի կենսական վարվելակերպից, մինչդեռ Համլետի միտքը զատված չէ կերպարի կյանքից, այլ նրա գոյի էությունն է։ Եվ նրա մտքի ընթացքը կարելի է ազատ զննել, որովհետև Համլետի խառնվածքը, այդքան բարդ ու խոր լինելով հանդերձ, զարմանալի բաց է ու շիտակ։ Ռոմեոն և Ջուլիետը լի են անկեղծ պաթոսով, բայց նրանք տարված են իրարով, «գործ չունեն» մեզ հետ, մենք ավելի հաճախ նրանց կողքից ենք տեսնում, քան դիմացից։ Իսկ Համլետը ամենից ավելի մեր՝ հանդիսատեսներիս կողմն է դառնում դեմքով։ Դանեմարքի իշխանը մահից առաջ այսպես է դիմում շրջապատողներին՝

Դուք, որ պապանձված հանդիսատես եք այս
արարվածին...
Եթե ժամանակ ունենայի դեռ...
... Օ՜հ, կարող էի ձեզ բաներ պատմել...—

և ընդամենը մի քանի պալատականների ասված այս խոսքերը ըստ էության ուղղված են ամբողջ հանդիսասրահին, բոլոր հանդիսատեսներին։

Հերոսն իրավունք ուներ այսպես ուղղակի դիմելու կենդանի մարդկանց, քանի որ ինքը կենդանի էր և՛ հոգով, և՛ մարմնով։ Եվ եթե ասում ենք, որ Համլետի գիտակցության մեջ հանրագումարի է բերված Շեքսպիրի ամբողջ մտածողական աշխատանքը և արված են նոր ու կարևորագույն հայտնագործումներ, ապա նույնը անհրաժեշտ է ասել հերոս-մտածողի անձի ռեալիստական վերստեղծման մասին. այստեղ նույնպես առկա է կերպարի հոգեբանական ու պլաստիկ մարմնավորման բոլոր կողմերի վերջնական սինթեզը։ Եվ այդ գեղարվեստական սինթեզը կատարված է բոլոր երեք ժանրերի՝ քրոնիկի, կատակերգության և ողբերգության ուղղությամբ։

Քրոնիկները բանաստեղծին ազգային լայն երևույթները դիտելու փորձ տվեցին։ Այս առումով «Համլետ» ողբերգության սկիզբն արդեն, պահապանների տագնապալի փոխկանչերով և «պետության մեջ մեծ սասանման գույժով», շփման եզրեր ունի քրոնիկի ժանրի հետ. քրոնիկի տիպական սյուժեն՝ եղբայրասպանություն գահին տիրելու համար, ողբերգության կենտրոնում է, և Համլետի նման խառնվածքի մուտքն այդպիսի միջավայր ու իրավիճակ հենց սկզբից արդեն լայն հնարավորություններ է ստեղծում պետության և աշխարհի ճակատագրերի շուրջ խորհրդածելու համար։

Համլետի կերպարի վրա քրոնիկների փորձի ազդեցությունն զգացվում է նաև պատմական իրական անձանց նկատմամբ դիմանկարչական մոտեցման մեջ։ Այս առումով Դանեմարքի իշխանի ուղղակի նախորդը Ուելսի իշխանն է (այսինքն՝ ապագա Հենրի Հինգերորդը). Հենրիի՝ «աղատության մեջ» անցկացված պատանեկությունը դաստիարակության սկզբունք էր, որ կրկնվեց նաև Համլետի դեպքում։ Սակայն եթե Հենրին, իր ամբողջ բեթևամտությամբ հանդերձ, չէր մոռանում ապագա թագակրի իր պարտքը, ապա Համլետը, ի տարբերություն քրոնիկների իր հոգեկից բոլոր իշխանների, նույնիսկ չի հիշում իրենից հափշտակված թագը, և Կլավդիոսի դեմ նրա պայքարը զրեթե դինաստիական բնույթ չունի։

«Համլետ» ողբերգության վրա մեծ է նաև կատակերգության փորձի ազդեցությունը. այստեղ են և՛ ֆարսային նկարագիր ունեցող գնրեղմանափորները, և՛ բուֆոնային պալատական Օզրիկը, և՛ կոմիկական գծերով «համեմված» Կլավդիոսը, Ռոզենկրանցը, Գիլդենշտեռնը... Այս ամենը գործողության խստաշունչ մթնոլորտին իրական կյանքի զգացողություն է հաղորդում, և այդ դաժան մթնոլորտում Համլետն ինքն էլ շարունակ կծու հեգնական կատակների հակում ունի...

Համլետի սրախոսությունները պատիվ կարող էին բերել ուզած կատակերգության ուզած դործող անձին, իսկ նրա շինծու խելագարությունը կոմիկական խաղ է ողբերգական իրավիճակում։ Համլետի հումորը՝ հաճախ խայթող ու անողոք, նրա «երկրային» բնավորության վկայությունն է, և այս՝ կատակերգական առումով նրան եղբայրակից է Մերկուցիոն իր ծաղրելու և իմպրովիզացիայի շնորհքով։

Կերպարի կոմիկական այս հատկանիշը լիովին բացառում է Համլետ—«մելամաղձոտ երազողի» տարբերակը։

Եվ, վերջապես, ողբերգության փորձը։ Շեքսպիրն ամենից պակաս

այս փորձն ուներ. ըստ էության, միայն «Ռոմեո և Ջուլիետը»։ Սակայն ժանրերի տրամախաչման բուն սկզբունքը (որի մասին էլ խոսք է գնում այժմ) առաջին անգամ ի հայտ եկավ այս ողբերգության մեջ, ուստի առանց «Ռոմեո և Ջուլիետի» փորձի անհնար կլիներ «Համլետի» ստեղծումը։

Բնական է Համլետի հետ Ռոմեոյի մերձեցումը, մի հերոս, որը ոչ միայն ապրում է իր դրաման, այլև կարողանում է ըմբռնել նրա ընդհանուր իմաստը։ Սակայն Ռոմեոյի և Ջուլիետի խորհրդածությունների ասպարեզը սահմանափակված է նրանց սեփական զգացմունքով, իսկ ողբերգության եզրահանգումները պետք է հաստատեն ներդաշնակության վերջնական հաղթանակը։ Ուստի և մենք պատանի սիրահարներին համարում ենք ողբերգության հերոսներ և ոչ թե ողբերգական հերոսներ։ Իսկ Համլետը, անձնական դրամա ապրելով, անսահման ընդգրկում է իր խորհրդածությունների սահմանները, նրա մտապատկերացումն ու եզրահանգումները ողբերգական են իրենց բուն էությամբ։ Դրանք ընդհանրացված են նշանավոր այս արտահայտության մեջ.

Ժամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքել...

Համլետը ողբերգական է, նրա ճակատին թուխպեր են կուտակված առաջին իսկ մոտքից, աշխարհին հառված նրա հայացքը տրտում է հենց սկզբից։ Բայց և այնպես, Համլետը հերոս-տրագիկ չէ ավանդական իմաստով։ Ցույց տալով կերպարի ժանրային բարդ ծագումը, մենք և՛ ցանկանում ենք այդ բանն ընդգծել, և՛ նպատակ ունենք ոչ թե պարզապես մանրամասնել կերպարի ձևական հատկանիշները, այլ բացատրել նրա հոգեբանական ներգործության էֆեկտը. կերպարի յուրաքանչյուր ժանրային եզրը հարաբերակցում է հերոսին կյանքի որոշակի կողմից, և դրա շնորհիվ Համլետի բնավորությունը դարձել է ծավալուն, բազմակողմանի, արտակարգ կյանքային։

Մեզ համար Համլետը ապրող ու շնչող անձնավորություն է, որ ընկել է կյանքի ողբերգության ոլորտները և դարձել ողբերգական։

* * *

Իսկ ինչպիսի՞ն է նա՝ Դանեմարքի իշխանը իր մինչողբերգական շրջանում։

Շեքսպիրի ոչ մի հերոս չունի այնքան երկարատև «անցյալ կյանք»,

որքան Համլետը։ Եվ այդ վաղ շրջանի Համլետը պատկերվում է բոլորովին էլ ոչ այն մռայլ տոներով, ինչ բուն ողբերգության ընթացքում։

...Դա եղել է բարի ու կենսասեր բնավորություն։ Համլետը մտաբերում է իր մանկությունը։ Նրա ձեռքին պալատական խեղկատակի գանգն է։ «Ավա՜ղ, խե՜ղճ Յորիկ... Հազար անգամ ինձ դրել է ուսերին և ման ածել... Այստեղ էին կախված այն շրթունքները, որ չգիտեմ քանի-քանի անգամ համբուրել եմ»... Այդ «հրաշալի կատակաբանը» փոքրիկ իշխանի դաստիարակն է եղել։ Եվ նա՞ չի արդյոք կենսուրախության ու սրամիտ ծաղրի առաջին սերմերը գցել երիտասարդ հոգում։ Չէ՞ որ խեղկատակն այդ ժամանակներում ոչ միայն զվարճարար էր, այլև իմաստուն, ազատամիտ մարդ, նրան էր միայն իրավունք վերապահված ճշմարտություններ բարբառել՝ կատակելով ու զվարճախոսելով... Եվ նրման մարդը հազար անգամ իր ուսերին էր դրել մանուկ Համլետին, և մանուկ Համլետը հազար-հազար անգամ համբուրել էր ճշմարտախոս շրթունքները՝ ամբողջ կյանքում նրա երախտալի հիշատակը պահելով։

Հետո՝ ուսման շրջանը։ Թե երբ է նա Վիտենբերգ մեկնել՝ չգիտենք, գիտենք միայն, որ ողբերգության սկզբին իշխանը դեռ ուսումնառության մեջ էր։

Հինավուրց Վիտենբերգը գիտության միջնաբերդն էր, իր ցնորքներում նրա պաշտպանության մասին էր խորհում դեռ Մարլոյի Ֆաուստը՝ երազելով

Ստիպել, որ Ռեյնը արագահոս
Գոտեվորի Վիտենբերգը։

Նոր ժամանակներում քաղաքի փառքն առանձնապես աճեց այն բանից հետո, երբ Լյութերն այստեղ հռչակեց իր 95 նշանավոր թեզիսները, և այստեղից ծայր առավ ռեֆորմացիայի հզոր շարժումը։ Իշխանն ուսանել էր իր ընկեր-դանիացիների հետ, որոնց մեջ էր նրա ամենամտերիմ բարեկամը՝ Հորացիոն։ Մարցելլոսն ու Բեռնարդոն նույնպես Համլետի դասընկերներն ու բարեկամներն են եղել։ Նա նրանց բոլորին դիմում է «իբրև բարեկամ, իբրև դասընկեր, իբրև զինակից»։

«Բարև, պատվական բարեկամներ... Ինչպե՞ս եք, տղերք»,— այսպես է ողջունում Համլետը նաև իր մյուս դպրոցական ընկերներին՝ Ռոզենկրանցին և Գիլդենշտեռնին։ Իշխանը ամենամտերիմ հարաբերության մեջ է նաև շրջիկ դերասանների հետ. «Բարով եք եկել, պարոններ, ամենքդ էլ։ Ուրախ եմ ձեզ առողջ տեսնելուս։ Բարով եք եկել, սի-

րելի բարեկամներ։ Ա՛յ, իմ հին բարեկամ. մեր վերջին հանդիպումից ի վեր երեսդ ծռպռվորվել է»...

Այո, լավ ընկեր էր Դանեմարքի պատանի իշխանը։

Կարելի է ասել, որ Համլետին կյանքի երջանիկ ընթացք էր սպասում։ Նա ջերմագին սիրում էր Օֆելիային (Թագուհի մայրը «արյունռուշտ, հրեշավոր» դեպքերից առաջ երազում էր Օֆելիային «կին առնել Համլետի համար»)։

Ահա ինչպիսին էր այդ լուսավոր Համլետը։ Նրա դիմանկարը տալիս է Օֆելիան.

Ի՜նչ ազնիվ հոգի փչացավ այսպես.
Դրամնիկի աչքը, դիտունի լեզուն, զինվորի սուրը,
Այս պերճ պետության հույսը և վարդը,
Տարազի հայելին, ձևի կաղապարը,
Բոլոր դիտողների դիտման առարկան, այսպես փչանա՜։

Որքան այս ամենը նման չէ այն Համլետին, որին մենք գիտենք, բայց որքան կարևոր է իմանալ, թե նա ինչպիսին է եղել վերջերս միայն և ինչ է պահպանել իր մեջ այդ կենսուրախ, պարզամիտ ու քարի մարդը։

... Օ՜հ, վա՜յ թշվառիս,
Որ այն էլ տեսա, այս էլ տեսնում եմ։

Օֆելիան այսպես է ավարտում իր խոսքը (կարծելով, թե իշխանը խելագարվել է)։

... Խախտված է ներդաշնակությունը, խորտակված են պատրանքները... Համլետը ոտք է դնում իր կյանքի դրամատիկական շրջանը հետևյալ խոսքերով (ուղղված մորը), որոնք ընդհանուր փիլիսոփայական խոր իմաստ ունեն.

Թրվո՞ւմ, ոչ, տիկին. այլ է՛. չգիտեմ «թրվումն» ինչ բան է։

Վաղո՞ւց էր այդ բեկումը կատարվել Համլետի հոգում։ Օֆելիան չափից ավելի երիտասարդ էր, և դժվար թե իշխանի մասին նրա լուսավոր հիշողությունները շատ հին լինեին։ Հավանաբար Համլետը աղջկա

մատաղ հոգում այդպես է տպավորվել իր նախորդ այցելությունից։ Ուրևմն և հոգեկան կտրուկ շրջադարձը կատարվել է միայն վերջերս...

Համլետը փառաբանում է հորը.

Մա՜րդ էր, Հորացիո, իր ամեն բանով։
Մեկ էլ չեմ տեսնի նրրա նմանը։

Եվ խորին ակնածանքով է հիշում ծնողների փոխադարձ սերը.

Ի՜նչ մեծ թագավոր...
Այնպես մորըս վրա զուրգուրում էր նա, որ չէր թույլ տալիս
Երկնքի հողմերն մի քիչ խիստ դպչեն նրրա այտերին...

Իսկ մայրը «այնպես փարած էր... իր ամուսնուն»...

Թվում էր, թե շուրջը կատարյալ ներդաշնակություն է։... Եվ ամեն ինչ խորտակվեց, ամեն ինչ հօդս ցնդեց։ Անսպասելի ու խորհրդավոր մեռավ հայրը, իսկ մայրը, մեկ ամիս էլ չանցած, դարձավ նրա եղբոր՝ Կլավդիոսի կինը։

Եվ ահա այժմ Կլավդիոսն իր գահի բարձունքից բարբառում է այդ մասին «ճնշված հրճվանքով, մեկ արտասվաթոր, մեկ ուրախ աչքով»...

Այդպիսի բան Համլետը երբեք չէր տեսել։ Եվ այստեղ ահա իշխանը արտասանում է իր հոր հավատամքի խոսքը.

... Չգիտեմ «թվումն» ինչ բան է։

Կարծես շուրջը սևեռուն զննելով, առաջին անգամ նա տեսնում է կյանքն այնպես, ինչպես կա։

Թագավորը բոլորովին այլ մոտեցում ունի, նա իշխանին կշտամբում է հորը սգալու համար, ասելով, որ դա «հանցանք է երկնքի հանդեպ» և նույնիսկ Համլետին առաջարկում է՝ «ընդունիր մեզ որպես քո հայրը» և խոսքն ավարտում հաղթության տոնահանդեսի հայտարարությամբ, այնպիսի տոնահանդես, որ ամեն մի խմած բաժակի մասին «իսկույն մեծ Ընդանոթը հայտնե ամպերին»։

...Այդ ցոփ դինարբուքը տևելու է մինչև առավոտ, փողերն ու Ընդանոթները երկինք են պատռելու երկրի մի ծայրից մյուսը։ Կլավդիոսի

հաղթանակը լիակատար է՝ նվաճված են գահը, թագուհին և նույնիսկ մոայլակերպ իշխանը...

Բայց եթե Կլավդիոսն իր հաղթությունը տոնում է այդպես շռնդալի ու բացահայտ, ապա նա դրան հասել է խոտոր և մութ ճանապարհներով։ Նա իր խորամանկ խորհրդականներն է ունեցել, որոնց պատշաճն է մատուցում արդեն իր առաջին գահաճառում։ Եվ Լաերտի հետ խոսելիս հստակ առանձնացնում է նրա հորը, որին դամխական գահը պատրաստ է ծառայելու ինչպես «ձեռքը բերնին»։

Թե որն է Պոլոնիուսի այդքան նշանակալից ծառայությունը թագավորին՝ չգիտենք։ Բայց մենք գիտենք Կլավդիոսի խորհրդականի կյանքի կանոնները.

... Լեզու մի շռայլիր ամեն մի մտքիդ...
... Ականջդ ամենքին, ձայնդ քչերին.
Առ ամեն մարդուց նըրա կարծիքը,
Դատողությունդ քեզ համար պահիր։
... Ոչ պարտք առ, ոչ տուր, քանզի շատ անգամ
փոխառվությունը
Թե՛ դրամն է կորցնում, թե՛ բարեկամին.
Փոխառությունն էլ բըթացընում է խնայողությունը։

Այս կանոններում ոչ մի ակնառու արատավոր կամ հանցավոր բան չկա, բայց դրանք հող կարող են դառնալ ամեն մի անարգ ու շահադիտական ձեռնարկի համար։ Յուրաքանչյուր քայլ այստեղ հաշվված է, յուրաքանչյուր հոգեկան շարժում՝ ճշտված, և այս ամենն ունի մի անխոտոր նպատակ՝ անձնական բարգավաճում—չնչին շահույթից մինչև գահ բարձրանալը։

Պոլոնիուսի «կանոններում» ամեն ինչ պարզ ու սովորական է, դրանք իրագործելու համար չի պահանջվում ոչ խելք ու ոչ էլ տաղանդ. սակայն այդ հասարակ կանոնները հաղթահարում են և՛ խելք, և՛ տաղանդ, քանի որ գործնական են և, չհասնելով տգու բարձր ոլորտներին, հասնում են իրականի բարձր ոլորտներին։

Պոլոնիուսը չափազանց ստույգ է բնորոշում այդ մեթոդը.

Եվ ահա այսպես մենք խելացիներս ու վարպետներըս
Կարողանում ենք խոտոր հարցերով և շեղ փորձերով
Անուղղությունից ուղղություն գտնել։

Ահա այս ամենն էլ նկատում և ըմբռնում է Համլետը.

... Աստվա՜ծ իմ, աստվա՜ծ,
Ինչպես տաղտկալի, անհամ ու տափակ, փուչ են թվում ինձ
Աշխարհի բոլոր վայելչանքները։ Թո՜ւհ դրանց վրա։
Մի պարտեզ է դա, որ քաղհան չեղած սերմի է հասել,
Ուր բընաւստ կոպիտ և բիրտ բաները իշխում են միայն։

Ասես հոր մահից ավելի նրա հոգին կեղեքում են գահհկության ու ստորության այդ հրեշավոր խրախճանքը, այդ «անաստուն» Կլավդիոսի հաղթանակը և մոր ուխտադրուժ դավաճանութիւնը։ Հոր մահվան պատճառած վիշտը, որքան էլ ուժեղ, նրա կրծքից այսպիսի ճիչ չէր կորզի.

Երանի այս պինդ, խի՜ստ պինդ մարմինը
Հալվեր ու լուծվեր և փոխվեր ցողի.
Կամ անվախճանը ուղղած չլիներ իր պատվիրանը
Անձնասպանի դեմ։

Հուսալքումը ամբողջ շրջապատի անտանելի զազրելիության և նրա դեմ պայքարելու անհնարինության դիտակցությունն է ծնում։

Եթե փորձենք որոշել Համլետի հոգեկան տառապանքի չափը, ապա այն ամենից ավելի է հենց այդ պահին, դերասկզբին։

Հոգեկեղեք զգացումները, ցասումը, արհամարհանքը, գաղտնի կռահումները անտանելի են, սակայն՝ «...պայթիր, սիրտ իմ, քանի որ պետք է կապ դրնեմ լեզվիս»։

... Հետո՝ հոր ուրվականի լուրը և հանդիպումը ուրվականի հետ։ Պիեսի կարևորագույն սահմանը, նրա բուն հոսքը ողբերգական հուն։

Համլետի մոայլ, կաշկանդված հոգին ահավոր ալեկոծվում է։ Գործողությունն էլսինորի խեղդուկ պատերից փոխադրվում է բաց երկնքի տակ. ժայռոտ ափ, փոթորկված ծով, ծանրացած սև ամպեր, քամու շառաչ... Եվ հայտնվում է Ուրվականը։ «Հրեշտակներ, շնորհի սպասավորներ, պաշտպանեցեք մեզ»— գոչում է Համլետը։ Հոր ուրվականը ստվեր չէ, միրաժ չէ։ Նա երևում է ոչ միայն Համլետին, այլև ամենքին։ Սպառազինված է «գլխից մինչև ոտք»։ Գալիս անցնում է «հանդիսավոր

ու ծանր քայլով», «երեսակալը վերև է քաշված», և նայում է նա «ավելի տրտում քան թե բարկացած», մորուքը՝ «սև արծաթախառն»...

Ինչո՞ւ է Շեքսպիրը դիմել այս մանրամասներին,— կերպարը իրապատում դարձնելու համար։ Նա ոչ թե հերոսի դրգռված երևակայության արդյունքն է, այլ հեղինակի բանաստեղծական երևակայության ծնունդը։

Հայացքը չկտրելով Ուրվականից, Համլետը բացականչում է.

Ի՞նչ միտք ունի այս...
Որ մենք, բընության խաղալիքներըս, սոսկահար եղած
Ցնցվինք խոհերով, որոնց անհաս են մեր հոգիները։

Ո՞րն է Ուրվականի «հանելուկի» պատասխանը։ Նա հայտնում է իր սպանության դաղտնիքը և հատուցում պահանջում։ Սակայն սա եղելության արտաքին, ֆաբուլային կողմն է։ Եթե ծեր թագավորի դերը հանգեցվեր սոսկ դրան, ապա նա հեշտությամբ կարող էր փոխարինվել կլավդիոսի եղեռնագործության որևէ վկայով, և Շեքսպիրն ստիպված չէր լինի խախտել «ռեալիզմի ճշմարտությունը»՝ տարաշխարհիկ ոգի ներմուծելով պիես։

Ուրվականը ողբերգության մեջ կարևորագույն դեր ունի և զգալի տեղ է հատկացված նրան։ Նրա հայտնությունն ու պատմությունը նրա մասին պիեսի սկզբի գլխավոր բովանդակությունն են։ Ուրվականի թեման գրավում է երկրորդ տեսարանի գրեթե ամբողջ երկրորդ կեսը և առաջին արարվածի ամբողջ չորրորդ տեսարանը։ Ուրվականը հայտնվում է նաև Համլետի և նրա մոր դրվագում։

Արքա Համլետի մահվանից երկու ամիս էլ չէ անցել, մինչդեռ նա ընկալվում է որպես մի ուրիշ դյուցազնական դարաշրջանի հերոս։ Պատճառն այն է, որ Շեքսպիրն այդ դրամատիկական կերպարը պատկերում է էպիկական գույներով։ Ուրվականը արծանակերպ է, խոսքը՝ հանդիսավոր և, ամենագլխավորը, իր մեջ ժողովրդական լեգենդների հերոսականությունն ու բարոյականությունն ունի։

Համլետ արքան հզոր դյուցազն է, որ զայրույթի պահին ընդունակ է եղել «սահնակ հեծած լեհացիներին տապալել գետին սառույցի վրա», որ անձնական մենամարտում հաղթել է «փառամոլ նորվեգացուն» և այդպես, նախնյաց օրենքով, տիրացել նոր երկրների։ Ողբերգության մեջ թագավոր Համլետի սպանության մասին պատմվում է ժողովրդական ասքի փոքր-ինչ նաիվ, սակայն հանդիսավոր ու ցասկոտ-խրատական տոներով։

Հնօրյա ռապսոդի նման Համլետ թագավորը նկարագրում է այն, ինչ ինքը՝ քնած ու մեռած, չէր կարող տեսնել, բայց դրա հնարավորությունն ընձեռում է պատմողական ժանրը։ Եղբայրը թույն է լցնում նրա ականջը.

Եվ հանկարծահաս մի բորոտություն թեփ տրվավ դրսից,
Եվ դարշ ու զազիր կեղևով պատեց ողորկ մարմինըս,
Ղազարոսի պես։ Այսպես՝ քնի մեջ մի եղբոր ձեռքով
Զրկվեցա կյանքից, թագից, թագուհուց.
Քաղվեցա մեղքիս բողբոջանքի մեջ՝
Անհաղորդ, անծես, առանց օծության, հաշիվ չըմաքրած,
Այլ ուղարկվեցա համարատվության
Բոլոր մեղքերըս գլխիս վրա դիշած։

Համլետ թագավորի կերպարի տիտանական հորինվածքը խորհրդանշում է մարդկայնության ճավերժական և անսասան օրենքների ոտնահարումը, օրենքներ, որոնք իրենց արտահայտությունն են գտել էպոսում։ Բայց այս կերպարում, ըստ Համլետի, մարմնավորված է նաև ազնվության ու ասպետականության, ծնողական սիրո, ամուսնական հավատարմության և որդիական նվիրվածության նոր իդեալը։ «Նա մարդ էր» արտահայտությունը շատ կարևոր է Համլետի հումանիստական գաղափարախոսությունը բնորոշելու համար։ Եվ այն վերաճում է ծավալուն փոխաբերության.

...Ի՞նչ շրնեբհք կա այս դեմքի վրա.
Ի՛սկ Հիպերոնի գանդուր վարսերը,
Ճակատը կարծես Արամազդինն է,
Աչքը՝ Արեսի, ահաստելու համար և հրամայելու.
Կեցվածքը նման բանբեր Հերմեսին,
Որ երկնահամբույր մի լեռան վրրա նոր իջած լինի,
Մի համադրություն, մի ձև, իսկապես,
Որի վրա կարծես ամեն մի աստված իր կնիքն է դրրել՝
Իր հավաստիքը աշխարհին տալու, թե ահա մի մարդ։

Համլետի գիտակցության մեջ արժանավորապուչն հոր կերպարը միաձուլվում է իդեալական մարդու կերպարին, և Կլավդիոսի եղեռնագործությունը, իր ուղղակի նշանակության հետ մեկտեղ, ընդհանրացված, խորհրդանշական իմաստ է ստանում։ Բայց թագավոր Համլետի

կործանման այս երկրորդ (և գլխավոր) խորհուրդը նրա որդին ըմբռնում է ավելի ուշ, իսկ առայժմ նա ամբողջովին վրիժառության մտքով է տարված.

... Ավելի արագ քան մտքի թըռիչք կամ սիրո խոհեր,
Ի վրեժ սըլանամ։

Ընկճված, փակուղի ընկած, ինքն իր մեջ կենտրոնացված միտքը շարժվում է տեղից և շեշտակի ներխուժում գործողության մեջ։ Այժմ ամեն բան հանգում է մի նպատակի՝ վրիժառության։

... Իմ հիշողության գըրատախտակից
Կըջնջեմ բոլոր փուչ ու աննշան պատահարները,
Գրքերի բոլոր ասացվածները, ամեն ձև ու դեմք...

Վճիռ՝ չարագործության առջև մոռանալ, «ջնջել» մարդասիրության պատվիրանները։

Ա՜հ, երկի՜նք վըկա... Ա՜խ, չարագո՜րծ կին...

Համլետը շնչասպառ է լինում ցասումից։ Հիշողության մեջ հայտնըվում է նողկալի դեմքը՝ «մեկ արտասվաթոր, մեկ ուրախ աչքով».

Եվ դու, սրիկա, սրիկա, ժպտադեմ, անիծյալ սրիկա,
Տետրակը՛ս. պետք է հուշագրեմ այստեղ,
Թե մարդ կարող է ժպտալ, և՛ ժպտալ, և՛ սրիկա լինել.
Գոնե, վստահ եմ կարելի է այդ Դանեմարքայում։

Այսպիսով, «հիշողության գրատախտակից» ջնջելով մի բան, Համլետը տեղնուտեղը «ուղեղի տետրակում» գրանցում է մի ուրիշը։ Այսպիսով, գործողության մեջ է մտնում ոչ միայն սուրը, այլև տետրակը։ Եվ վրիժառության վճռից ոչ միայն չի մթագնում միտքը, այլև դառնում է ավելի սուր, թափանցող և, ավելացնենք, ավելի ողբերգական։

Ահա, իրոք, երբ է սկսվում բանականության ողբերգությունը։ Մըտածողության նոր որակի սկիզբ, որն ընդունակ է մոխով ընդգրկել «շավղից դուրս սայթաքումները» և, միաժամանակ, շտկելու իր աճզուրությունն է գիտակցում։

Այդ պահից Դանեմարքի իշխանն իր վրա է վերցնում այն բարոյական ու հասարակական առաքելությունը, որով բնորոշվելու է Համլետի կերպարի բուն էությունը, նրա հիմնորոշ նշանակությունը մարդկության հոգևոր առնականացման համար։

Անցումը հերոսի մտածողության նոր փուլին, նրա ակտիվ գործողությունների շրջանին կատարվում է այն բանի միջոցով, որ դեպքերի իրական ընթացքը շրջադարձ է կատարում դեպի առասպելականը, ֆանտաստիկականը։ Բայց, ինչպես արդեն ասվեց, Ուրվականի հայտնությունը ոչ թե հրաշագործ ուժի միջամտություն է նշանակում, այլ տիտանների կործանման թեմայի ընդհանրացված միջոց է՝ արտահայտված էպիկական պոեզիայի հնարանքներով։

... Բայց այն, որ Համլետին արտաքուստ հուշում են իրերի ճշմարիտ վիճակի մասին, կարող էր թուլացնել, դրկել ինտենսիվությունից և ներքին ազդակներից իր՝ Դանեմարքի իշխանի միտքը։ Սակայն այդպես չի լինում, որովհետև հենց Ուրվականն ակնարկում է իրեն սպանողի մասին, Համլետը բացականչում է.

Մարգարե՞ հոգիս, հորեղբա՞րս...

Ուրեմն Համլետը, դեռ ոչ մի հիմք չունենալով, չէր հավատում քնած թագավորին խայթող օձի պատմությանը։ Դրանով էլ բացատրվում է նրա բացահայտ ատելությունը Կլավդիոսի նկատմամբ, որը լիովին արդարացված չէր լինի, եթե նոր թագավորի մեղքը միայն հանգուցյալ եղբոր կնոջ հետ ամուսնությունը լիներ։ Ուրեմն երբ Համլետն ասում է՝ «չգիտեմ «թվումն» ինչ բան է», այդ արտահայտության ուղղակի իմաստը եղեռնագործության կասկածն է, որ քիչ անց հաստատում է նրա հոր տեսիլը։

Սակայն այդ անդրշիրիմյան տեղեկությունը փաստարկ չէր կարող դառնալ այնպիսի ահավոր մեղադրանքի համար, ինչպիսին եղբայրասպանությունն է։ Այստեղ անհրաժեշտ էին մեղքի իրական ու անվիճելի վավերացումներ։ Եվ ոչ միայն սուբյեկտիվ պատճառով, հանուն Համլետի ռացիոնալիզմի, այլև շեքսպիրյան օբյեկտիվ անհրաժեշտությամբ՝ ծավալել հետաքննությունը և դրա ընթացքում տալ շավղից դուրս սայթաքած դարի աղետալի պատկերը։

Ուրվականի հայտնությունը գաղտնի պահելով, Համլետը դրանով իսկ ասես հանում է նրան գործողության ընթացքից և ամբողջովին իր

վրա վերցնում ճշմարտությունը բացահայտելու պարտականությունը։ Բայց դրա համար նրան անհարժեշտ էր, թշնամիների բանակում մնալով, վտանգազերծել իրեն նրանցից, որոշ ժամանակ թաքցնել կրծքի տակ փոթորկվող զգացմունքը և, «անխոցելի» դառնալով, քննել շրջապատող մարդկանց հոգիները։ Եվ Համլետը հանդուգն քայլի է դիմում՝ ձևանում է խելագար (կամ, որ նույնն է, խեղկատակի դիմակ է հագնում, միայն մերթ ընդ մերթ ցույց տալով իր իսկական դեմքը)։ Ծորիկի տաղանդավոր աշակերտին այդ դերը նույնիսկ սազում է, որովհետև իրավունք է տալիս ուզած ձևով մաղձը թափել թշնամիների վրա։ Այսպես Շեքսպիրը իր առաջին մեծ ողբերգության մեջ խեղկատակի կերպարը՝ նրա իմաստությամբ ու ծաղրով, հանձնարարում է իր ամենաախելացի հերոսին։

Ահա նրա առաջին խեղկատակային մուտքը.

... Բաճկոնի կապերն ամբողջ արձակած,
Առանց գլխարկի, և գուլպաները սաստիկ կեղտոտած,
Անկապ, կախ ընկած մինչև ոտքերը,
Իր շապկից գունատ, երկու ծնկները իրար բախելեն,
Եվ մի այնպիսի խղճալի նայվածք իր աչքերի մեջ,
Կարծես դժոխքից արձակվածլիներ
Արհավիրքները պատմելու համար...

Այսպես պատմում է Օֆելիան։ Համլետն իր նոր դերով ամենից առաջ ներկայանում է նրան, ստույգ նկատի առնելով, որ այդ դեպքում ինքը կարող է համարվել «սիրուց գժված», ինչպես և ընկալում է մեծ սենեկապետ Պոլոնիուսը՝ հետո այդ բանում վստահեցնելով նաև թագավորին ու թագուհուն։

Բայց եթե Համլետը «շրջայցի» է դուրս եկել, ապա թշնամիները նույնպես քնած չեն։ Թագավորն ու թագուհին դրդում են Ռոզենկրանցին և Գիլդենշտեռնին՝ Համլետի վստահությունը շահել և հարցուփորձով իմանալ, թե ինչ կա նրա հոգում։ Մատնիչներին խոստանում են «թագավորի բարեհիշողության» վայել շնորհակալիք, և նրանք, պարտավորվելով դնել իրենց «բոլոր ծառայությունը» թագավորի ու թագուհու «ոտքի առաջ», գնում են «խուզարկության»։ Պոլոնիուսը նույնպես թակարդ է պատրաստում։ Ժիր սենեկապանը չափազանց աշխուժանում է, նա իր տարերքի մեջ է, անվերջ հետամտում է, հոտոտում։ Նրա նշանաբանն է.

Անուղղությունից ուղղություն գտնել

Պոլոնիուսն անասելի հպարտ է իր իմաստությամբ, և թագավորը, ոտանց որևէ հնգնանքի, նրան անվանում է «հավատարիմ և ազնիվ մարդու» տիպար և չի հիշում այնպիսի դեպք, որ իր այդ կարծիքը արդարացված չլինի։

Եվ ահա թե ինչպես է դատում պետության իմաստնագույն գլուխը.

Այն, որ նա խենթ է, ճիշտ է, որ ճիշտ է, շատ ցավալի է,
Եվ ցավալի է, որ այդպես ճիշտ է.
Ահա մի անմիտ շրջարանություն.
Բայց այդ էլ թողնենք. բընավ չեմ ուզում արվեստ բանեցնել։
Ուրեմն ընդունենք, որ խելագար է.
Այժմ մընում է այս հետևանքի պատճառը գտնել,
Կամ լավ է ասել, այս թեթևանքի.
Քանի որ անշուշտ այդ թեթևական հետևանքն անգամ
Իր պատճառն ունի. մընում է ուրեմն,— և մնացորդն այս է...

Այսպես ծաղրանկարային է Շեքսպիրը ներկայացնում քարացած տրամաբանությունը, որ հիմնված է դոգմատիզմի և դիպվածաբանության վրա. իսկ հետո, հաջորդ դրվագում, հանդես է բերում Համլետին՝ նրա ազատագրված բանականությամբ, և Պոլոնիուսի «իմաստության» տխմարությունն իսկույն ջրի երես է ելնում։ «Աղնվության տիպարի» երեսին Համլետը նետում է. «Այո, պարոն, այս օրվան օրը պարկեշտ մարդ լինել՝ նշանակում է տասը հազարից մեկը լինել»։

Պետության հիերարխիայում, տիրակալներից զատ, ազատ խոսքի իրավունքից օգտվում են միայն խեղկատակները. բանական մարդկանցից խլված է այդ արտոնությունը։ Պարադոքս է, բայց իրականություն՝ ճըշմարտություն կարելի է բարբառել միայն բանականությունը կորցնելուց հետո։ Եվ ահա Համլետը գրավել է այդ միակ դիրքը, որտեղից նա կարող է ասել (Ռոզենկրանցին ու Գիլդենշտեռնին), թե «Դանեմարքան բանտ է», թե ամբողջ աշխարհն է «օրինավոր բանտ, որի մեջ կան զանազան արգելանոցներ, փակարաններ և նկուղներ», այդ ասելուց հետո երես առ երես նրանց մեղադրելով մատնության մեջ։ Այդ դիրքից նա կարող է թագավորին անվանել «հորեղբայր հայր», իսկ թագուհուն՝ «տեքորըդ կինն ես, ոչ բարով մայրըս»։ Եվ այս ամենի մեջ, ինչպես Պոլոնիուսն է ասում, «մեթոդ կա»։

Խեղկատակ-Համլետը թափառում է պալատում՝ գիրքը ձեռքին: Եվ Պոլոնիուսի այն հարցին, թե ինչ է կարդում, պատասխանում է.

Բառեր, բառեր, բառեր...

Արդյոք այս արտահայտության վերծանումը նախորդ կշտամբանքը չէ՞.

Որքա՜ն բաներ կան... երկնքում և երկրի վրա,
Որ երբևիցե փիլիսոփայությունդ չէ իսկ երազել:

Եվ արդյոք կյանքն իմաստությանը նոր հանելուկներ չի՞ առաջարկում, ասենք, ինչու ողորմելի Կլավդիոսի պատկերի համար պալատականներն այժմ վճարում են մինչև 100 դուկատ...

«Խա՜չը, ահա՜ մի բան, որ ընականից դուրս է,— բացականչում է Համլետը,— եթե միայն փիլիսոփայությունը բացատրել կարենար»: Իսկ փիլիսոփայությունը, խեղկատակի դիմակի տակ, փորձում է հննց այդ անել...

Եղեռնագործ թագավոր, ուխտադրուժ թագուհի, ստոր ու խորամանկ խորհրդական... Շուրջը, ամենուր՝ մատնություն: Բարեկամները՝ մատնիչ: Սիրած աղջիկը՝ մատնիչ... Այո, իրոք, այդպիսի գան փիլիսոփայության մտքով էլ չէր անցել: Բայց արդեն ասված է՝ «Դե՜հ, դործիր, ուղե՜ղ»... Եվ ահա արդյունքը. «Վերջերս չգիտեմ ինչ պատճառով ես կորցրել եմ ուրախ տրամադրությունս, բոլորովին բաց եմ թողել սովորական մարզանքներս, և այնպես մելամաղձոտ եմ դարձել...» Եվ Համլետը, ծաղրելով բնությունը ներբողելու բանաստեղծական ճոռոմ ձևերը, այն անվանում է «գարշ ու ժահահոտ գոլորշիների մի համադրություն»:

Հոգեմաշ մաղձով է լի նրա հիմնը մարդուն. «Ի՜նչ հրաշակերտ է մարդը: Որչա՜փ ազնիվ է նրա դատողությունը: Որչա՜փ անսահման են նրա ընդունակությունները: Կազմվածքը և շարժումը որչա՜փ բարեձև և հիանալի: Կաց ու նիստով կարծես մի հրեշտակ: Խոհականությամբ կարծես մի աստված: Աշխարհի գեղեցկությո՜ւնը: Կենդանիների կատարելատի՜պը: Այդ բոլորով հանդերձ՝ ի՞նչ է իմ աչքիս հողի այս գերագույն զտվածքը»:

Համլետն արդյոք չի՞ ծանակում իր նախկին կուռքերին: Եվ արդյոք հումանիզմի խանդավառ փիլիսոփայությունը չի՞ իջեցնում աղտոտ

գետնին։ Մարդը «հողի գերագույն զոհվածք» է։ Երթին է հնչում։ Սակայն այդ պճնագեղ արտահայտության իմաստը հասկանալի է։

Նեխվածք, շարավ, փտություն— ահա մարդը, երբ նրան նայում ես մոտիկից։ Ո՛չ վերացական, այլ կոնկրետ։ Մարդ ասվածը Ռոզենկրանցն է, Գիլդենշտեռնը, Պոլոնիուսը, Կլավդիոսը...

Սակայն հայտնագործել այդպիսի ճշմարտություն և հանգիստ մնալ՝ մի՞թե դա չի ամենամեծ ստորությունն ու վախկոտությունը։ Համլետը չարացած է ինքն իր դեմ։ Միայն թե հնարավորին չափ շուտ մենակ մնա։ Պոկի խեղկատակի իր դիմակն ու ապտակ հասցնի ինքն իրեն։

Օ՜հ, ի՜նչ սինլքոր և ի՜նչ գյուղացի մի ստրուկ եմ ես։
Հետո՝
... Թանձրամիտ և ցեխահոգի թշվառականըս...

Եվ ապա՝

Քանզի անպատճառ ես աղավնու լյարդ պետք է ունենամ,
Պետք է որ լեղի չըլինի իմ մեջ,
Քանի որ այսքան անիրավումը չի դառնացնում.
Այլապես, վաղուց այդ սըրիկայի փորոտիքներով
Օդի ցիներին կըզիրացընեի։
Ա՜յ դու արյունռուշտ, պագշո՜տ սրիկա,—
Անիի՜ղճ, անօրե՜ն, անանո՜ւն սրիկա...
Օ՜հ, վըրե՜ժ...

Եվ կրկին՝

Ի՜նչ ավանակն եմ։ Ի՜նչ քաջություն է,
Որ ես՝ զավակըս մի սպանված հոր,
Որին անդադար երկինք ու երկիր ի վրեժ են կանչում,
Մի բոզի նըման իմ սրտի մաղձը բառերով թափեմ,
Հայհոյանք անեմ մի պոռնիկի պես, մի աղախնի պես։
Թո՜ւհ, թո՜ւհ, ամո՜թ ինձ։

Ի՜նչ մոլեգին հուզական ալեբախում, նախատական խոսքերի ի՜նչ կուտակում,— ուրեմն Համլետի զսպվածության ու ռացիոնալիզմի վե-

րաբերյալ մեր սովորական պատկերացումը ճիշտ չէ։ Ուրեմն Համլետի ցասումը եղեռնագործի մկատմամբ դույզն ինչ չի նվազել։ Այդ ցասումը, որ դառն ու չարախինդ էր դարձնում նրա խեղկատակային արարքները, այժմ կրկին ազատություն է ստացել և պատրաստ է կործանել ամեն ինչ,— թե հիմա իշխանի ձեռքն ընկնի թագավորը՝ արյունահեղությանն անխուսափելի է։

Սակայն ինքնանվաստացման ամենացասկոտ պահին, երբ, թվում է, սուրը միայն պիտի խոսի, Համլետը բացականչում է.

Դե՛հ, գործիր, ուղե՛ղ...

Եվ վրիժառուության պոռթկումը, անխախտ մնալով հանդերձ, գաղափարական ուղղություն է ստանում և առնվում բանականության հսկողության տակ։ Եվ սա է ամբողջ Համլետը։ Որքան էլ որոշակի լինեն Ուրվականի խոսքերը, այնուհանդերձ դրանք սոսկ «մարգարեության» հաստատումն են, ուստի «ավելի հաստատ հիմքեր պետք են ինձ»,— այսպես է Համլետն ավարտում իր մենախոսությունը, որոշելով հասնել հոգեբանական հաստատման, Կլավդիոսի ինքնամերկացմանը։

Թագավորի առջև դերասանները սպանության (Գոնզագոյի) տեսարան են ներկայացնում այնպես, ինչպես նկարագրել է Ուրվականը։ Պիեսում հավելումներ է արել և, հավանաբար, փորձերն անց է կացրել ինքը՝ իշխանը։

Ահա թե ինչպիսի քննության պիտի ենթարկվի թագավորի խիղճը։ Կցնցվի՞ արդյոք, թե ոչ։

Նման ելք գտնելու համար հարկավոր է Համլետ լինել, այսինքն՝ իմանալ արվեստի ներգործության ուժը մարդու վրա և մարդկային հոգին կարդալ կարողանալ։

... Այդ վճիռն ընդունելով, իշխանը թողնում է բեմը։ Երրորդ արարվածի կարճ էքսպոզիցիան է՝ թագավորի շատ կարևոր խոստովանությամբ.

Պոռնիկի այտը՝ շպարի շնորհիվ գեղեցկացրած՝
Այնքան տգեղ չէ իր սնգուլրի մոտ,
Որքան իմ գործը՝ սաստիկ ներկըված իմ խոսքերի մոտ։

Այն, ինչում Համլետը դեռ պիտի համոզվի, մենք արդեն գիտենք. թագավորը մեղսագործ է։

... Համլետն արագաքայլ բեմ է վերադառնում[5], Հենց նոր ապրած հուզմունքն արդեն արտաքուստ աննկատ է, բայց գործում է՝ անցել է դիտակցության ենթահիմքերը և այժմ տրոփում է մտքի ուժեղ, գրեթե շոշափելի մակընթացություններով ու տեղատվություններով։

Լինել թե չլինել, այս է խնդիրը...

Ահա և ալիքների տատանումը, կամքի տատանումը։

... Զենք վերցընել ցավ ու վիշտերի մի ծովի ընդդեմ,
Եվ, դիմադրելով՝ վերջ տալ բոլորին։
Մեռնել, քընանալ, ոչինչ ավելի...

Ո՞րն է մտքերի այս անակնկալ ու կտրուկ շրջադարձի պատճառը։ Մի՞թե այն մտամոլորությունն ու սեփական դատի նկատմամբ անփութությունը, որ քիչ առաջ այնպես անողոք դատապարտում էր Հենց-Ինքը։

Մեռնել, քրնանալ...

Ինչպե՞ս, ընդվզելով ու ընկնելո՞վ պայքարում։ Թե՞ մահ ընդունելով սեփական ձեռքից։

...Զենք վերցընել... Եվ, դիմադրելով...

Ո՞ւմ, Կլավդիոսի՞ն, հոր սպանողի՞ն։ Իսկ մնացած ամեն ի՞նչ։ Չէ՞ որ Դանիան բանտ է, ըստ նրա խոսքերի։ Եվ այստե՞ղ պիտի նա մնա։ Ահա այդ նորովի ընկալված աշխարհը.

... Ո՞վ արդյոք կուզեր հանդուրժել
Աշխարհի այնքան նախատինքներին և մտրակներին,
Հարստահարչի անիրավության,
Մեծամիտ մարդու արհամարհանքին,
Քամահրած սիրո տվայտանքներին,
Օրենքի բոլոր ձգձգումներին,
Պաշտոնյաների աներեսությանն...

Այս խոսքերն աշխարհի մասին են, բայց և իր մասին։ Եվ եթե այդպես է, ապա՝

... կարող էր մարդ իր հաշիվը փակել
Մի մերկ դաշույնով։

Ահա բանականության ողբերգության բուն միջուկը։ Արթնացած բանականությունը ոչ միայն բացահայտել է կյանքի չարիքը, այլև նրա հաղթահարման անհնարինությունը։ Եվ Համլետն առաջինն է հասկանում այդ։ «Դաշույնով հաշիվ փակելը» նրա շուրթերին հենց այդ դառն իմաստն ունի։ Բացահայտ եղրահանգումով՝ հեռանալ կյանքից՝ վերջինս շտկելու միջոցներին անտեղյակ լինելու պատճառով։

Անձնասպան լինել՝ կորցնելով իդեալները։ Բանականության ողբերգությունը հանգեցնում է մահվան։

Բայց որքան էլ անկեղծ լիներին բանականության հաշիվները, դոյության ուներ մի ավելի մեծ բան, քան կյանքի ճշմարտությունը։ Կար կենսագործունեության ուժը, որ արդեն Համլետի համար գոյի բերկրալից տարերք չէ, այլ հերոսական պարտք։ Եվ հարկավոր էր այլ միտք, քան թուլակամությունը, «լինել» կամ «չլինելը». «Բա՛վ է»,— ասում է նա ինքն իրեն և, հարստացած, մտնում գործողության մեջ...

Ամեն ինչ փորձվում է նորից նոր։ Վճռականորեն մերժված է սիրած աղջիկը, որ թույլ է տվել խայծ դարձնել իրեն դավադիր թշնամիների ձեռքին։ Համլետն ասել է նրան. «Մտիր կուսանոց. ինչո՞ւ ես ուզում մեղավորներ աշխարհ բերել»։ Եվ նույնքան վճռականորեն ձեռք է մեկնել հավատարիմ բարեկամին.

Լսիր, Հորացիո, քեզնից ավելի ուղղամիտ մարդու
Դեռ չեմ հանդիպել ծանոթներիս մեջ։

Ահա մարդու նոր գինն ու գնահատականը.

... Դու հավետ մի մարդ ես եղել,
Որ ամենայն ինչ կըրելով հանդերձ՝ ոչինչ չես կըրում.

Բարեկամի մասին ասված այս խոսքը կարելի է վերագրել նաև իրեն՝ Համլետին։

Ամբողջականություն։ Անգիջողություն։ Այս հատկանիշները պահպանելն այնտեղ, որ «կյանքը բանտ է», սխրագործություն է ինքնըստինքյան։

Օրհնյալ են նըրանք, որոնց մեջ արյունն ու դատողությունն
Այնպես համաչափ զուգախառնված են,
Որ լոկ շըվի չեն բախտի մատերին,
Որ ինչպես ուզե վըրան նըվագե։

Սրա ուղղակի օրինակը ուրացյալ Ռոզենկրանցն ու Գիլդենշտեռնն են։ Շվիի այս «անցքերը» նույնիսկ երջանիկ են, որ իրենց դիպչում են արքայական մատները և հանուն դրա պատրաստ են ամեն ինչի, ընդհուպ մինչև իրենց ընկերոջ սպանությանը։

Բայց եթե Հորացիոն համադրելի չէ «շվիին», ապա Համլետն էլ նման չէ սրնգի։ Իշխանը մատնիչներին առաջարկում է նվագել այդ ոչ բարդ գործիքը։ Բայց նրանք անկարող են։ Եվ Համլետը արհամարհանքով նետում է. «Մարդ ասածո, կարծում ես թե ես մի սրնգի չափ էլ չկա՞մ»։

Սակայն, անմատչելի մնալով դավադիրներին, Համլետն ինքը առանց դժվարության կարդում է նրանց հոգին։

Նա մարդկանց սկսել է արդեն նորովի հասկանալ։ «Սրտի օրենքներով» և ոչ թե դրքերով։ Համլետը երեսուն տարեկան է, բայց, կրկնում ենք, ամեն ինչ ստիպված է նորից սկսել, ամենքին և ամեն բան ստուգել հիմքից։ Առայժմ քննություն է բռնել միայն Հորացիոն, և ահա Համլետը, ընկերական ձեռք պարզելով նրան, պայքարի է նետվում. նրանց զենքը խորաթափանցությունն է։

.... Ես էլ աչքերս դեմքին կըհառեմ,
Հետո երկուսս մեր կարծիքները կըմիացընենք
Նըրա երեսի արտահայտածը դատելու համար։

...Դերասանները խաղում են պիեսը, որ կոչվում է (ինչպես Համլետն է ասում՝ պատասխանելով թագավորին) «Մկան թակարդ»։

Մթնոլորտը շիկացած է։ Համլետի արտառոց արարքներից այն ավելի սոսկմանելի է դառնում։ «Մկան թակարդի» դերակատարների յուրաքանչյուր խոսքը մի երկրորդ և զարհուրելի փմաստ է ստանում, իսկ ավելի սարսափելի են իշխանի «մեկնաբանումները», որոնք հնչում են որպես ուղղակի մեղադրանք. «Պարտեզի մեջ թունավորում է մարդուն, թագավորությունը ձեռք ձգելու համար։ Անունը Գոնզագո է...» Համլետը խոսում է՝ աչքը չկտրելով թագավորի դեմքից. «Հիմա կտեսնես, թե մարդասպանը ինչպես է ձեռք բերում Գոնզագոյի կնոջ սիրտը»։ Սա արդեն, ըստ էության, դատավճիռ է...

Թագավորը խուճապահար փախչում է բեմից։

Կարելի է պատմել այս տեսարանի ռեժիսորական բազմաթիվ հիանալի լուծումների մասին[6]։ Բայց մենք չենք «դիտում» «Համլետը», այլ ընթերցում ենք, ուստի չկտրվենք տեքստից։

Նթե Համլետը հոր սպանությունից հետո թեկուզ մի անգամ զվարթ է, ապա միայն ա՛յս պահին, երբ փախչում է թագավորը։ Նա ցատկոտում է ու կանչում.

Խոցված եղնիկը թող ցավից ողբա,
Առողջ եղջերուն ուրախ թռչկոտե...

Այժմ արդեն ոչ մի կասկած։ Հատուցումը կլինի՛։

... Այո, Համլետը պետք է շտապի։ Նա ինքն արդեն դատապարտված է մահվան։ Թագավորը վճռել է.

Պետք է այս ահի ոտքը շղթայենք,
Որ այժմ խի՛ստ ազատ շրջագայում է։

Որոշված է (նույն Կլավդիոսի խորհրդով) Ռոզենկրանցի և Գիլդենշտերնի հետ ճամփել նրան Անգլիա և այնտեղ սպանել։ Հոր հետևից գնբեզման կիջնի նաև որդին, և որպեսզի մեղքերը քաված լինի, Կլավդիոսը մենակ մնալով՝ ծունկի է իջնում և ապաշխարում։

Այդ պահին էլ նրան տեսնում է Համլետը։ Առաջին պոռթկումը՝ սրի մի հարված, և «նա այս կերպով երկինք կգցնա»։ Սակայն Շեքսպիրը խստորեն հսկում է իր հերոսի հումանիզմին,— չի կարելի պատժել չարագործին աղոթելիս, երբ նրա «հոգին սրբվելու վրա է»։ Հատուցումը հետաձգվում է մի ոսկի պատեհ առիթի։

Իսկ այժմ պետք է հանդիպում լինի մոր հետ։ Դա անխոնջ Պոլոնիուսի մտահղացումն է՝ մայրը թող «ահ տա որդուն»։ Բայց հակառակն է ստացվում։

Թվում է՝ համաշխարհային դրամատուրգիայում չկա մի ավելի ուժեղ երկխոսություն, քան սա.

Համլետ. Ասա, մայր, ի՞նչ կա,
Թագուհի. Համլետ, դու հորըդ խիստ վշտացրել ես։
Համլետ. Մայր իմ, դու հորըս խիստ վշտացրել ես։
Թագուհի. Ամոթ է, ամոթ, դու վատ լեզվով ես պատասխան տալիս։
Համլետ. Ամոթ է, ամոթ, դու շար լեզվով ես հարցումներ անում։
Թագուհի. Վա՜հ, ի՞նչ է, Համլետ։
Համլետ. Ի՞նչ է պատահել։
Թագուհի. Չե՞ս ճանաչում ինձ։

Համլետ. Ինչո՞ւ չէ, շատ լավ,
Թագուհին ես դու, տեքորըդ կինն ես, ոչ
բարով մայրըս։
(Թագուհու ճիչը, աղմուկ արրասի ետևից, Համլետի սրի հարվածը, և Պոլոնիուսը սպանված է)։
Թագուհի. Վա՜յ ինձ, ի՞նչ արիր։
Համլետ. Չգիտեմ դեռ ինչ. թագավո՞րն է սա։
Թագուհի. Օ՜հ, ի՜նչ հախուռնն, արյունահեղ գործ։
Համլետ. Արյունահեղ գո՞րծ. գրեթե նույնչափ վատ,
սիրելի մայր իմ,
Որչափ սպանել մի թագավորի
Եվ ամուսնանալ նրբա եղբոր հետ։
Թագուհի. Որչափ սպանել մի թագավորի՜։
Համլետ. Հենց այդպես, տիկին, այդպես ասացի։

Համլետի ցասումը բորբոքվում ու բորբոքվում է ամեն խոսքի հետ. այնտեղ, ուր բարոյական դատ է, իշխանն անողոք է ու ահեղ։ Մտոր ու զազրելի արարքն իր անումով պիտի կոչվի... Թող մայրը սարսի ու դողա, տեսնելով իր ահավոր մեղքը։ Չէ՞ որ նա կարողացել է ամուսնու սպանողի հետ՝

...Ապրել մի ճարպոտ մահճի գարշ քրտինքի մեջ...

Մեղսագործ կնոջ գլխին իջնում է հարվածի հարվածի ետևից։ Որդին արդեն չի լսում նրա պաղատանքը.

Օ՜հ, Համլետ, լուր...

Բայց կա մի սուրբ սահման, որ չի կարելի անցնել, եթե մեղավոր է մայրը։ Նրան պաշտպանության տակ է առնում Ուրվականը։ Եվ Համլետն արդեն խոսում է ուրիշ բանի մասին և ամենագլխավորի մասին.

Ձղջա ասցյալը, խույս տուր գալիքից...

Այս է հումանիզմի առաքելությունը. ցնցել բարոյապես՝ խիղճն արթնացնելու համար։

Այսպես հումանիզմը երկու անգամ հաղթում է ատելությանը, և Համլետը խաբվում է կրկնակի,— թագավորն իսկույն ավարտում է աղոթքը և հաջորդ տեսարանում հայտարարում, թե Համլետին Անգլիա պիտի ճամփել (այսինքն՝ կործանել), իսկ մայրը, չնայած որդու բոլոր

կշտամբանքներին, նորից աղոթում է ամուսնու մոտ, և վերջինս ասում է նրան.

... Գընանք, սիրելի՛ս,
Վշտով ու վախով լցված է հոգիս։

Բայց այն, ինչ պետք է համարել կրկնակի պարտություն Համլետի համար (վրեժ չի առնված թագավորից և մոր նկատմամբ վստահությունը չի արդարացված), այնուհանդերձ մնում է որպես հումանիզմի հաղթանակ։ Իսկ եթե Համլետն ապաներ թագավորին աղոթքի պահին և չխըներ մոր պատիվը, ոտնահարված կլիներ մարդկայնությունն ինքը՝ նոր գաղափարախոսության հիմքերի հիմքը, որը կեցության բոլոր սարսափները բացահայտելով հանդերձ պարտավոր է պահպանել ինքն իրեն։

Նման նվիրվածությունը հումանիզմին՝ զոհաբերություններ, թերևս կյանք էր պահանջում... Հաջորդ դրվագում Համլետը թագավորին է ներկայանում ոչ իր կամքով, այլ նրան «ներս են բերում»։ Մարդասպան թագավորը, որի հոգին «վախով էր լցված», այժմ հանգիստ է։ Թագուհին նույնպես խաղաղվել է...

Արդյոք Համլետի ձեռքերին շղթա՞ է զարկված, թե ոչ՝ դա չէ կարևորը։ Նա «հսկողության տակ է», և Կլավդիոսը տեղնուտեղը Համլետին մահապատժի կենթարկեր, եթե նա այդքան շատ սիրված չլիներ «անմիտ ամբոխից»։

Սակայն իշխանի մահը կանխորոշված է։ Պարզ են դիրքերը—Կլավդիոսը՝ իշխանության գագաթին, Համլետը՝ գերեզմանի եզրին։

Խաղալով մահվան հետ, Համլետը սրախոսում է հենց այդ ոգով՝ պարարտ թագավոր, որ իրեն գիրացրել է գերեզմանի ճճիների համար, այդ ճճիներով ձուկ են որսացել, ձուկը կերել է մուրացկանը, և ահա թագավորը ճամփորդում է «մուրացկանի աղիքների միջով»։

Սա, այսպես ասած, Համլետի հրաժեշտի կատակն է, և ահա նրա խոսքը բաժանումից առաջ, որ ասում է թագավորին. «Մնաք բարով, սիրելի մայր»։ Թագավորն ուղղում է. «Ես քո սիրող հայրդ եմ, Համլետ»։ Բայց Համլետը իրենն է պնդում. «Մայրս եք. հայր ու մայր, այր ու կին են. այր ու կին մեկ մարմին են. ուրեմն, մայրս եք»։

Այսպիսով, ոչ մի պատրանք՝ նրա մայրը «մեկ մարմին» է այդ «մարդասպանի և անասունի» հետ... Նրա երկու դպրոցական ընկերները բանտապաններ են, որ արդեն ստացել են դիակի կանխավճարը։ Դանեմարքը բանտ է...

Այո, ամբողջ աշխարհը բանտ է։ Ահա այժմ էլ դանիական բարձունքից երևում է մի ուրիշ երկրի հորիզոնը, ուրիշ ժողովուրդների կյանքը։ Տիրակալները պատերազմ են բորբոքել հանուն հողի մի շերտի, որ ոչ մեկին պետք չէ, բայց որի համար հազարներն են մեռնում...

Ինչպե՞ս ամեն դեպք մեղադրական է կարդում իմ գլխիս,
Եվ խըթանում է իմ հույլ վըրեժը։

Տարօրինակ է թվում, որ բանտապաններով շրջապատված Համլետը սեփական կործանման ճանապարհին խոսում է հատուցման մասին, որի իրական հնարավորությունները կարծես թե արդեն լիովին կորսըվել են։

Բայց մնում է հատուցման գաղափարը և, որ չափազանց կարևոր է, պահպանելով իր նախապատճառը, այն դուրս է գալիս անձնական ողբերգության սահմաններից և իր համար գտնում նոր ու առավել հիմնավոր պատճառ իրերի ընդհանուր վիճակի մեջ, երբ գոռող ու չնչին տիրակալները կամայական գործեր են անում «ըստ օրինաց», բայց դրանցից չարագործությունները դառնում են ավելի հրեշավոր։

Եվ եթե Համլետը նորից ու նորից դատափետում է վերլուծության ու հայումների հակված իր միտքը, ապա չպետք է մոռանանք, որ միայն մտքի աշխատանքի միջոցով էր շաղախվել անձնականն ու հասարակականը, պատահականը հանգեցվել օրինաչափության, իսկ վրիժառությունը հասցվել էր բարոյական իմպերատիվի աստիճանի և պայքարի անխուսափելի պահանջի։

Այդպես ենք ընկալում Համլետի վերջին փիլիսոփայական մենախոսության իմաստը.

... Հապա ես ի՞նչպես,
Որ մի հայր ունիմ դավով սպանված, մի մայր՝ արատված,
Գրգիռներ արյանս ու դատողությանս,
Եվ թույլ եմ տալիս ամեն բան քընի, այնինչ,
ամո՛թ ինձ,
Տեսնում եմ այստեղ քսան հազարի մոտալուտ մահը,
Որոնք համբավի մի երազանքի, ստվերի համար՝
Քայլում են, գընում դեպի գերեզման, ինչպես
անկողին.
Կռվում են հողի մի շերտի համար,
Ուր բանակները տեղ անգամ չունին հարցը վճռելու,

Որ բավական մեծ հանգստարան չէ կամ ամփոփարան՝
Սպանվածներին ծածկելու համար։ Օ՜հ, այս րոպեից
Թող խորհուրդները արյունոտուշտ լինեն, կամ ոչինչ
չարժեն։

Թեկուզ և միտքը դեռ պայքար չէ, բայց և այնպես գիտակցության մեջ տեղ գտած պայքարի գաղափարը արդեն ուժ է։ Եթե «խորհուրդներն արյունոտուշտ» են և պետք է ապրեն միայն ամպրոպի նման կամ բոլորովին չապրեն, ապա «լինել, թե չլինել» հարցը վճռական և հաստատուն պատասխան է ստանում՝ լինե՛լ։

... Ձենք վերցրնել ցավ ու վիշտերի մի ծովի ընդդեմ,
Եվ, դիմադրելով՝ վերջ տալ բոլորին։

... Իսկ չարագործի որջում՝ էլսինորում՝ ահավոր ցնցումներից խելագարվել է Օֆելիան։ Նա երկու անգամ հայտնվում է բեմում՝ դեղչկական երգեր ասելով և շուրջը ծաղիկներ շաղ տալով,— ի՜նչ պարզ ու քնքուշ հոգի է ունեցել այդ մատաղահաս օրիորդը, անաղնիվ հոր այդ ազնիվ ու հնազանդ դուստրը, Համլետի դժբախտ սերը...

Դեռ հնչում է թշվառ Օֆելիայի սահմռկելի-զվարթ ձայնը, իսկ թագավորը Լաերտի հետ արդեն տքնում է մի նոր չարագործ ծրագրի վրա. վերադարձող իշխանին սպասելու են թունավորված սուրը կամ թույնի գավաթը։

Ողբերգության հինգերորդ արարվածը պիեսի ռեքվիեմն է։

Մահվան թեման, որ սկսվում է գերեզմանափորների կոմիկական երկխոսությամբ և շարունակվում Համլետի ու Հորացիոյի զրույցի մեջ, ծավալվում է Օֆելիայի թաղման դրվագում և անցնում Համլետի կործանումը նախապատրաստելու տեսարանին, որպեսզի ավարտվի ֆինալային չորս մահով՝ թագավորի, թագուհու, Լաերտի և Համլետի։

Ռեքվիեմն սկսվում է հանդարտ, անշտապ,— և՛ ժողովրդական տիպերի պարզամիտ դատողությունները, և՛ լուսավորյալ զրուցակիցների դիալեկտիկան ընթանում են հայեցողական տոներով, որպեսզի աճեն մինչև թաղման տեսարանի ողբերգական բուռն ֆորտեն, իսկ ռիթմական ոչ մեծ դադարից հետո հորդեն մրրկածուփ, արյունալի ֆինալի մեջ՝ կյանքին հրաժեշտ տվող հերոսի վերջին հնչյունով և ի պատիվ նրա՝ հանդիսավոր շեփորումներով։

Դեպքերով, կրքերով ու տենդագին մտքերով լի չորս արարվածներից հետո անսպասելի անդորր է տիրում և անդորրի հետ մեկտեղ՝ պարզություն։ Կյանքը, ուր ամեն ինչ պղտոր է, խառնաշփոթ և չկա մի ուժ, որ ծայրը ծայրին հասցնի, հանկարծ ուղղակի և ստույգ պատասխաններ է ստանում, երբ նրա մասին սկսում են դատել մահվան դիրքերից։ Խորտակվում են բոլոր պայմանականությունները, և ամեն ինչ իր արժեքն է ստանում։

Արդեն ասվեց, որ մահը մի աստիճանի վրա է դնում թագավորին ու մուրացիկին և նույնիսկ կարող է նրան ճամփորդել տալ վերջինիս տկար աղիքների միջով։ Այժմ մարդկանց հավասարության վերաբերյալ այդ միտքը հաստատում են իրենք՝ աղքատ մարդիկ։ Քանի որ ամենքը հավասար են մահվան առաջ, ուրեմն հավասար են նաև կյանքում։ Ու թեև աղքատ մարդիկ գերեզման են փորում ինքնասպանի համար, որովհետև «եթե ազնվական չլիներ՝ քրիստոնեի կարգով չէին թաղի», այնուհանդերձ իրենք ամենահին ազնվականներն են՝ այգեպանները, հոր քանդողները, գերեզման փորողները, «նրանք Ադամի արհեստն են բանեցնում»։

Գերեզմանափորների տեսարանն ուղեկցվում է անընդմեջ ծիծաղով, մինչդեռ նրանք խոսում են միայն ու միայն մահվան մասին։ Ժողովրդական թատրոնը հնուց սովոր էր «ընտանեվարի» վերաբերվել մահվանը. չէ՞ որ նա է միայն ազատություն և հավասարություն տալիս։

Ծովային թափառումներից ու արկածներից հետո[7] Համլետը (Հորացիոյի հետ) հայտնվում է գերեզմանատանը՝ մահվան խաղաղ մենաստանում, և իսկույն տրամադրվում է փիլիսոփայորեն՝ հումորի երանգավորումներով, ինչպես գերեզմանափորները։ Հիշենք, թե ինչ է ասել մահվան մասին դարի սկեպտիկ իմաստունը՝ Մ. Մոնտենը. «Զրկենք նրան հանելուկային բնույթից, ի մոտե դիտենք, վարժվենք նրան...»[8] Եվ Համլետն էլ է նայում մահվան աչքերի, ավելի ճիշտ՝ ակնախոռոչներին... Ի՜նչ անհաստատ են բոլոր երկրային կուռքերը. ահա մի գանգ՝ գուցե քաղաքագետի գլուխ, որ «աստծուն էլ կխաբեր», ահա մի ուրիշը. «մի՞թե սա չէ կարող մի փաստաբանի գանգը լինել։ Ո՞ւր են հիմա նրա «ըստ էության»-ները, բծախնդրությունները, նրա «գործերը», «ճարպկությունները»։ Գուցե սա էլ մի մեծ կալվածատեր է եղել, և ինչ է մնացել նրանից՝ «հողով լցված» գանգ...

«Խորհել մահվան մասին՝ նույնն է թե խորհել ազատության մասին,— սա նույնպես Մոնտենի խոսքն է։ Ազատության շահամոլությու-

նից, ամեն մի փառասիրական մղումից... «Դրա շնորհիվ մենք կամրանանք, կդառնանք ավելի կայուն»[9]։

Եվ, իրոք, Համլետն ասես ստուգում է ինքն իրեն, իր սկզբունքները։ Եվ մահը չի սարսափեցնում նրան, այլ իմաստնացնում է։ Նույնիսկ փառքի ամենաբարձր գագաթին գործում է ընդհանուր հավասարար՝ օրենքը՝ Ալեքսանդր Մակեդոնացին անգամ կարող էր փոխակերպումների այդ ամբողջ շրջանն անցնել և իրենով գարեջրի տակառ կամ պատի ծեփ խցկել.

Ահեղ կեսարը մեռավ, հող դարձավ,
Մի պատի ծերպի նա ծեփող դարձավ...

Բայց այս բոլոր խորհրդածությունները Համլետին պետք են ոչ թե այն եզրահանգման համար, թե կյանքում ամեն ինչ փուչ է և ունայն, այլ որպեսզի ավելի ամբողջականորեն ընկալի աշխարհը որպես միասնական նյութական պրոցես՝ շնչավոր-անշունչի, բարձրագույն-ստորագույնի անցումներով, արդեն առանց ցնծում ու ժպտում նյութի որևէ պատրանքի... Համլետի համար նյութը մեռած է։ Ինքնին այն զուրկ է հոգուց։

Պատկերը մռայլվում է։ Եվ եթե առաջ դեռ հույս կար, թե սերն ինքը հավասարություն է, ապա այժմ հավասարություն է խոստանում միայն մահը։ Ու թերևս միակ բանը, որ հույս է ներշնչում իշխանին, այս է. «Աստված վկա, Հորացիո,— ասում է նա ոչ առանց չարախնդության,— երկու-երեք տարուց ի վեր նկատում եմ, որ մեր դարը այնպես սրամիտ է դարձել, որ գյուղացու ոտնամատը դիպչում է պալատականի կրունկին և նրան ցավացնում է»։

Ընդ որում հիշենք, որ պիեսում երկու անգամ խոսք է լինում Համլետի ու հասարակ մարդկանց կապի մասին։ Իհարկե, վիթխարի է տարածությունը Դանեմարքի իշխանի և առաջին գերեզմանափորի նման դեղջուկների միջև, բայց և այնպես մտքի ինչ-որ շրջադարձեր ընդհանուր են նրանց համար, և ժողովրդական իմաստությունը թերևս միակ բանն է, որի հետ Համլետը պատրաստ է հաշվի նստելու, և միայն ժողովրդական սրախոսությունն է նրա մեջ սրախոսելու ցանկություն առաջ բերում։

Համլետ. ...Սա ո՞ւմ գերեզմանն է, ա՛յ մարդ։

Ս.. գերեզմանափոր. Իմս, պարոն։

Համլետ. Ճիշտ է, դա քոնդ է, քանի որ դու ես փորել։
Բայց երբ ասում ես թե դա քոնդ է, դուրս է
գալիս որ դա սուտ է. գերեզմանը մեռելի համար է,
ոչ թե ողջի։ Ուրեմն ասածդ սուտ է։

Ս.. գերեզմանափոր. Այնքան թեթև սուտ է, որ ինձնից
թռչում է դեպի ձեզ։
Կատակ՝ մռայլ գերեզմանոցում...

Հայտնվում է թաղման թափորը. Համլետն իմանում է, որ մեռել է Օֆելիան...

Պիեսը մոտ է ավարտին, մեզ թվում է՝ Դանեմարքի իշխանի մասին ամեն ինչ գիտենք։ Եվ հանկարծ այս սրտագին աղաղակը.

Ես սիրում էի Օֆելիային...

Նվ առողջ բանականությանն անհարիր ցատկ գերեզմանի մեջ ու հենց այդտեղ ձևնակռիվ Լաերտի հետ։

Հետո Համլետը զղջում է այդ արարքի համար, նրան բորբոքողը Լաերտի խիստ ցուցադրական վիշտն է եղել։ Բայց անմտություն է՝ ցույց տալ եղբորը, թե ինչպես պետք է հարազատ քրոջը ողբալ, և Համլետը մի պահ ընկնում է այդ անմիտ վիճակի մեջ, քանի որ նրա ցասման պարաքսիզմները ցնցման հետևանք էին։ Սկեպտիցիզմի և արտաքին կոպտության վահանի ետևում վառվում էր վերջին լուսատու ջահը՝ սերն առ Օֆելիան։ Այժմ այն էլ մարեց։

Եվ, այնուհանդերձ, ասել, թե Համլետը՝ փշրված ու միայնակ, թաղվում է խավարում, սխալ կլինի։

Իշխանը վերադարձել է էլսինոր՝ մութ աշխարհ, ուր մատնությունն է իշխում պալատում, մատնությունն է բուն դրել ընտանեկան օջախում՝ կործանելով սերը։ Բայց ինքը, այնուհանդերձ, փշրված ու միայնակ չէ։

Համլետը աներեր վճռականությամբ ասում է իր թշնամու մասին.

Ջե՞ս կարծում հիմա որ պարտք կա վրրաս...
Նա՛, որ սպանեց իմ թագավորին,
Նա՛, որ իմ մորըս պոռնիկ դարձըրեց,

Նա՜, որ ներս խոթվեց իմ ընտրությանըս և հույսերիս մեջ,
Եվ կարթը ձգեց, որ կյանքս էլ տրսա։
Այն էլ այնպիսի չարանենգությամբ,
Չէ՞ որ կատարյալ խղճմտություն է,
Որ այս բազուկով վարձը ձեռքը տամ։
Մահացու մեղք չէ՞ թույլ տալ մեր մարմնի այդ
պիղծ քաղցկեղին
Որ է՛լ ավելի չարիք հասցընի։
... Երկար չի տևի. միջնաժամն իմս է..

Եվ սա ասվում է հավատարիմ ընկերոջն ու զինակից բարեկամին՝ Հորացիոյին։

Այնուհետև նրանք անբաժան են։ Ամբողջ արարվածի ընթացքում, մինչև Համլետի վերջին շունչը, Հորացիոն նրա կողքին է։

Համընդհանուր ստի և կեղծիքի աշխարհում մեծ երջանկություն է ինքն իրեն հավատարիմ մնալը։

Բայց ավելի մեծ երջանկություն է բարեկամի հետ մնալն այնպես, ինչպես ինքն իր հետ։

Որքան էլ ազատասեր լինի միտքը՝ դեռ ազատ չէ, եթե բանտված է գանգում, նրան ելք է հարկավոր, համակրանք, զարգացում, համախոհություն։

Եվ Շեքսպիրը Համլետի մտքերին տվել է այդ ելքը, տվել է հրապարակային հնչողություն, վերջապես, իր հերոսին Հորացիո է տվել։

Հոր մահվանից անցած այդ չորս ամսվա ընթացքում ասես կյանքի որևէ գաղտնիք չի մնացել, որի մեջ թափանցած չլինի Համլետը, և միշտ նրան համընթաց քայլել է հավատարիմ ուղեկից Հորացիոն։ Այն ամենը, ինչով մեր միտքն ու հույզը հարստացրել է Համլետը, ամենից առաջ հաղորդել է Հորացիոյին և ճոխացրել նրան։ Հորացիոն Համլետի աշակերտն է։

Ինչպե՞ս է տեղյում նա իշխանին ետ պահել նենգ մենամարտից, սակայն թեև Համլետը վատ նախազգացում ունի, այնուամենայնիվ, չի փոխում վճիռը։ Իր ամբողջ խորաթափանցությամբ հանդերձ, Համլետը չի կռահում, որ Կլավդիոսը մի նոր խարդավանք է նյութել իր դեմ։ Մինչդեռ անարգ դավադիրը ամեն ինչ հաշվի է առել տեղը-տեղին. իշխանը «բոլորովին անփույթ լինելով, բընությամբ ազնիվ, և բարձրը

ամեն խարդավանանքից», սրամարտի մեջ ոչ մի նենգ դիտավորություն չի զգա։

Այդպես միշտ էլ թույլ է հումանիզմի զգոնությունը և, անկարող լինելով դավեր նյութելու, իրենով է դատում նաև ուրիշների մասին։

Եվ միայն մրցախաղի ամենաթեժ պահին, երբ իշխանն արդեն վիրավորված է թունավոր սրով և (պատահաբար զենքերը փոխելուց հետո) ինքն է մահացու վիրավորում Լաերտին, իսկ թագուհին սխալմամբ խմում է թունավորված գինուց ու մեռնում,— այդ ժամանակ միայն ամեն ինչ պարզ է դառնում ամենքի համար։

... Ա՜խ, թագավո՜րը, թագավո՜րն ա՛րավ,—

կանչում է մահամերձ Լաերտը։

Եվ Համլետը թունավոր սրով խոցում է նրան, ում պետք էր։ Հատուցումը կատարված է։ Թագավորը սպանված է այն պահին, երբ նորոճիր էր իրագործում, այսինքն՝ իշխանի նախատեսած պահին.

... Որ կըրունկները երկնքին դիպչեն,
Եվ հոգին այնպես պիղծ ու սև դառնա
Ինչպես այն դրժոխքն ուր գընալու է։

Մեռնելիս Համլետին մի միտք է տանջում.

... Օ՜հ, կարող էի ձեզ բաներ պատմել...

Հորացիոն պատրաստ է հետևելու ուսուցչին, բայց վերջինս պատվիրում է նրան.

... Շնչիր դեռևս այս ժանտ աշխարհում,
Որ իմ պատմությունն ամենքին պատմես։

Համլետի կյանքն ու գործը մեծ դաս են մարդկության համար։ Ահա և նրա վերջին խոսքը.

Մնացորդը լռությո՜ւն։

Այդ Շեքսպիրն է գլուխը խոնարհում Համլետի շիրմի առաջ։ Եվ Շեքսպիրը, սգալով, Հորացիոյի շուրթերով ասում է.

Համաշխարհային թատրոնի ամբողջ պատմության մեջ առաջին և վերջին անգամ հանճարեղ բանաստեղծը կերտեց հերոս-հանճարի կերպար։

Համլետի բանականությունը, իր ողբերգությունն ապրելով, դարձավ հանճարեղություն։

ՍՐՏԻ ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

«Օ Թ Ե Լ Լ Ո»

Երևք մեծ ողբերգությունները, ինչ խոսք, «եռերգություն» ևնք համարում պայմանականորեն։ Շեքսպիրի ստեղծագործական բուն հղացման մեջ այդ ողբերգությունները անմիջականորեն միավորող ոչ մի բան չկա։ Տարբեր ձևով գրված «Համլետը», «Օթելլոն» և «Լիր արքան», հասկանալի է, ինքնուրույն նշանակություն ունեն և մեկը մյուսին նեցուկ դառնալու հարկը չեն զգում։

Բայց և այնպես, մենք պնդում ենք այս երկերի եռամիասնությունը, որովհետև նման մոտեցումը հնարավորություն է ընձեռում տեսնելու, թե հոգևկան ու բանաստեղծական ինչ վիթխարի սխրանքի է դիմել Շեքսպիրը՝ նոր մարդկության պատմության մեջ ողբերգական ոլորտը հետազոտելով առավելագույն ամբողջությամբ և ապշեցուցիչ նպատակասլաց։ Միայն այս առումով ենք խոսում մեծ ողբերգությունների եռամիասնության մասին և առաջադրում նրանց «փոխլրացման» օբյեկտիվորեն կազմված պատկերը։

«Իր շավղից դուրս սայթաքած» ժամանակի վերաբերյալ մեր պատկերացումները լրիվ չէին լինի, եթե Շեքսպիրը նրա մասին պատմեր միայն «բանականության ողբերգության» տեսանկյունից։ Համլետի թեման, ըստ էության, ներկայացնում էր նոր հայացքը աշխարհի նկատմամբ՝ ընկալված իր տեսակի մեջ բացառիկ մարդու հանճարեղ մտապայծառացման շնորհիվ։ «Համլետյան տառապանքները» այն մարդկանց, ովքեր անվերապահորեն հավատում էին նոր լուսավոր ժամանակների գալստյանը, դեռևս անմատչելի էին։ Այս առումով ժամանակի հակասությունների գիտակցական վերլուծություն չէր կարող լինել։ Վերլուծության անընդունակ մարդիկ ժամանակի նենգ շրջադարձերը ի վիճակի են ըմբռնելու միայն այն բանից հետո, երբ իրենք իսկ ընկնում

են նրա աղացքարի տակ։ Նույն վիճակում է հայտնվում նաև Օթելլոն, որը, սիրտանական լինելով հանդերձ, մի «պարզ հոգի» էր։ Պահպանելով հնօրյա հավատը տիրող ներդաշնակության և մարդու բարի էության վերաբերյալ, Օթելլոյի նման մարդիկ պահպանում էին իրենց (արդեն աննկարելի) բացարձակ վստահությունը և գործում ողբերգական (իրենց և ուրիշների համար) սխալներ։

Օթելլոյի հավատի խորհրդանշանը Վենետիկն էր, ծովալճակների այդ հեքիաթային քաղաքը՝ Ադրիատիկի ջինջ ջրերում արտացոլվող մշտապայծառ երկնքով։

Ի՜նչ ապշեցուցիչ հակադրություն էլսինորի՝ հանցագործությունների ու արատների այդ սավազակատոհմի մթագնած բնապատկերին... Թողնելով այս անբարեհաս ափերը, Շեքսպիրի երևակայությունը թևեց մի երկիր, ուր ամեն ինչ շնչում էր պոեզիայով, և ուր ազատությունն իր վերջին հանգրվանն էր գտել...

Հայրենի մառախլապատ Ալբիոնից Շեքսպիրն այդպես էր տեսնում գեղեցկուհի Վենետիկը։ Երևակայությամբ նա արդեն մի անգամ եղել էր այդ հրաշք-քաղաքում («Վենետիկի վաճառականը»), ուր միայն Շայլոկի անձն էր խախտում ամբողջի ներդաշնակությունը։ Այժմ Շեքսպիրը նորից իր Մուսային ուղարկեց Իտալիա՝ մի երկիր, որտեղից բանաստեղծը գրեթե երբեք չէր հեռանում՝ ստեղծելով իր շենշող կատակերգությունները։ Հարկավոր էր ստուգել. հումանիզմի ջրերը պղտորած ժամանակը հասե՞լ էր արդյոք նրա բուն ակունքներին...

Զորավար Օթելլոն ջերմեռանդ նվիրյալն է այն երկրի քաղաքի, որ այժմ թուրքերից պաշտպանելու է կոչված։ Բավական է՝ սևամորթ զորավարը հանդիպի վենետիկցիներին կամ Վենետիկի սենատն անվանարկող որևէ մեկի, տեղնուտեղը վերջ է տրվում հանդուգն ստահակի կյանքին... Եվ Վենետիկի սենատն էլ, ի դեմս նրա դքսի, բարձր է գնահատում Օթելլոյին։ Դիմելով Բրաբանցիոյին, դուքսն ասում է.

... Եթե ըստինքյան հերոսությունը
Զուրկ չէ հմայիչ գեղեցկությունից՝
Ապա ձեր փեսան, այո, ավելի սիրուն է, քան սև։

Բայց մեծագույն պարգևը, որ Օթելլոն ստանում է Վենետիկից, Դեզդեմոնայի սերն է. այս սերը խորհրդանշանն է այն ամեն գեղեցիկի, որ կարող են տալ նրան նոր լավագույն ժամանակները։

Սիրո մեջ երջանիկ Օթելլոն, թվում է, երջանիկ է նաև բարեկամության մեջ։ Եվ զորավարի առաջին բարեկամը նրա դրոշակիր Յագոն է։ Քանի-քանի անգամ ասում է նա՝ «Իմ պարկեշտ Յագո», համարում է նրան ուղղամիտ ու ազնիվ, իր պատվի պահապանը։ Եվ նույնիսկ Յագոյի խորհրդով կնոջը սպանելուց հետո համառորեն կրկնում է. «Իմ բարեկամը... պարկե՞շտ, պարկե՞շտ Յագոն»...

«Անբիծ պարկեշտության տեր» այդ մարդը Օթելլոյին այսպիսի միտք է ներշնչում՝ «... Պետք է մարդիկ հենց այն լինեին, ինչ որ թվում են», որին Օթելլոն պատասխանում է. «Այո, ամեն մարդ պետք է այն լիներ, ինչ որ թվում է»։

Ահա այստեղից էլ սկիզբ է առնում Օթելլոյի ողբերգական մեղքը՝ թեռամտության մեղքը։

Համլետյան «թվո՞ւմ, ոչ ... այլ է՛» մտքին հակադրված է բացահայտորեն խաբուսիկ «ամեն մարդ պետք է այն լիներ, ինչ որ թվում է» ելակետը։ Եվ սրա հետ Օթելլոն համաձայնում է տակ այն պատճառով, որ մի ագամ արդեն յուրացնելով հավատի դոգման՝ վերջինս չի ստուգում կյանքում, այլ կյանքը տեսնում է ահա այս խաբուսիկ պրիզմայի միջով։ Ուստի Յագոյի նյութած՝ Դեզդեմոնայի թվացող դավաճանությունը Օթելլոն ընկալում է որպես իրողություն, իսկ Յագոյի փրկական դավաճանությունը չի նկատում, քանի որ տեսնում է միայն նրա շինծու թվացող բարեկամությունը։

Կյանքի ճշմարտությունն ըմբռնելու Օթելլոյի ուղին բոլորովին այլ է, քան Համլետինը։ Ներդաշնակության օբյեկտիվ խախտումը տեսնելու, մի ուրիշ՝ ծուռումուռ, նեղլիկ ու մութ փողոցներով, փակուղիներով վենետիկ տեսնելու համար անհրաժեշտ էր կորցնել սեփական ներքին ներդաշնակությունը, մոլորվել սեփական զգացմունքների մեջ և դաժան փոխհատուցման գնով միայն մտքի պարզեցման հասնել՝ տարբերել բանսարկությունը ճշմարտությունից, նվիրվածությունը՝ քողարկված խարդավանքից, թվացողը՝ իրականից։

Բայց կյանքի դաժան ճշմարտության այս ըմբռնմանը Օթելլոն հասնում է ոչ թե բանականությամբ, այլ անգիտակցորեն, սրտի ահավոր տառապանքների միջոցով։

Համլետի հոգեկան ճգնաժամը նրան պայծառատեսության է հասցնում։

Օթելլոյի սրտի ճգնաժամը կուրացնում է նրան։

Հին խղճալներին կասկածով վերաբերվող բանականությունը տեսնում է նրանց անանկությունը և գնում դեպի նոր ճշմարտություններ։

Իդեալի նկատմամբ հավատը կորցրած զգացմունքը հուսահատության է հասնում և բանականության վերջին մնացորդները խորտակում անղնիկ ու անղնկավար կրքերի մեջ՝ չարիք ծնելով։

Համլետի ուղեղը, աշխարհի աններդաշնակությունն ըմբռնելով, դառնում է գործողության հզոր սուբյեկտ։ Օթելլոյի սիրտը, որ լի է սիրով և խորհրդանշում է ներդաշնակության հաղթանակը, դառնում է գործողության օբյեկտ։ Իսկ գործուն դերն իր վրա է վերցնում ատելությունը՝ Յագոն։

Դիմենք բնագրին. Օթելլոն Դեզդեմոնային ասում է.

Եթե մեռնելս հենց հիմա լիներ,
Դա պիտի լիներ երջանիկ մեռնել։

Դեզդեմոնան պատասխանում է.

Աստված ո՜չ անի։
Այլ միշտ մեր սերը և մեր հրճվանքը
Համաչափ աճեն մեր օրերի հետ։

Եվ լսելով ներդաշնակ երջանկության այս «երաժշտությունը», Յագոն նկատում է.

Այո, առայժմ լավ ներդաշնակ եք,
Բայց պարկեշտ մարդ չեմ, եթե այս սիրուն
երաժշտության
Լարաբույթերը չթուլացընեմ։

Ահա նա՝ դրամատիկական բախման միջուկը։ Երաժշտությունը քաոս դարձնել։ Հասնել այն բանին, որ սերը երևա իր հակառակ երեսով՝ խանդով։ Բարիքից չարիք ստեղծել։

«Օթելլո» ողբերգության մեջ գործողության սուբյեկտը Յագոյի կամքն է ու միտքը։ Նա հարձակվում է, փիլիսոփայում։ Մի նպատակ ունի՝ կործանել Օթելլոյի հոգեկան աշխարհը, որպեսզի խորտակվի փառաբանված ու ատելի ներդաշնակության վերջին միջնաբերդը։

Յագոն Օթելլոյի ականջների մեջ է թափում բանսարկության թույնը՝ ճիշտ և ճիշտ Կլավդիոսի նման, որ թունավորում է թագավոր Համլետին։

Եվ բարոյական թունավորումից Օթելլոյի հոգին պատվում է բորոտության թեփով։ Սիրո «բորոտության թեփ»,— ահա՛ թե ինչ է մավրի խանդը։ Ինքնըստինքյան, նման զգացումը մինչ այդ ունծանոթ էր նրան։ Օթելլոն ասում է, թե ինքը բնավ էլ միտք չունի իր «հոգու համար բան ու գործ չինել» ինչ-որ խանդոտ կասկածներ, «փքուն ու փշած ենթադրություններ»։

Նույնն է ասում նաև Դեզդեմոնան (թաշկինակը կորցնելուց հետո).

Թե ազնիվ մավրս զարեմիտ չլիներ
Եվ զերծ այնպիսի նվաստությունից,
Որով շաղված են նախանձոտները, հենց այս կբավեր
Նրան վատ բաներ մտածել տալուս։

Բայց եթե մավրը հավատա այն ամենին, ինչ ասում է նրա «սպարկեշտ բարեկամը», ապա այնժամ՝ մնաս բարով, և՛ սեր, և՛ խանդ...

Ծայր է առնում քաոսը։ Կյանքը դառնում է տանջարան։ Խախտվում է հոգեկան անդորրը։ Եվ կոկորդից դուրս է թռչում ահավոր ճիչը.

Արյո՜ւն, արյո՜ւն, արյո՜ւն...

Այս ամենը հոգեկան ներդաշնակության խախտման հրեշավոր ախտանիշներ են։

Բոլոր այս տառապանքների համար կա մի բառ՝ խանդ։ Բայց ոչ ամուսնու ճղճիմ ու մանրախնդիր վերաբերմունք կնոջ նկատմամբ, որ արժանի է միայն ծաղր ու արգահատանքի։ Բոլորովին այլ բնույթի է Օթելլոյի խանդը։ Այն պետք է ընկալվի որպես սրտի անագորույն տառապանք, որպես Համլետի հոգեկան տառապանքների սոսկադաս զուգահեռ։ Խանդ, որ սիրո հակոտնյան է, անգիտակից, ուստի և առավել հիվանդագին անձներդաշնակության արտահայտություն, որ խախտում է ու կործանում Օթելլոյի ամբողջական ու հզոր խառնվածքը։

Լեգենդի այդ մարդը՝ այստեղ եկած հեքիաթային Աֆրիկայից, բոլոր հնարավոր առաքինությունների այդ միագումարը այժմ բռնված է չարության մոլուցքով, որ նրա մեջ է սերմանել Յագոն, մի մարդ, որի նմանները շատ են «շաղվից դուրս սայթաքած» դարում և հենց վերջինիս ծնունդն են։ Եվ, ինչպես սովորաբար լինում է նոր ժամանակներում, հաղթանակում են գաճաճները։ Տիտանները դարավոր կաղնիների նման

տապալվում են մեկը մյուսի վրա։ Կլավդիոսը կործանում է Համլետին, Յագոն՝ Օթելլոյին։

Ողբերգության մեջ մավրը գլխավոր ողբերգական դեմքն է, իմաստային և հուզական կենտրոնը, բայց գլխավոր գործող անձը, հիմնական գործուն ուժը Յագոն է։ Ի՜նչ համեմատություն Օթելլոյի բշնամու և Համլետի թշնամիների՝ տխմար ու հեշտասեր Կլավդիոսի և անհամխորամանկ ու շաղակրատ Պոլոնիուսի միջև...

Յագոն համադրելի է միայն Ռիչարդ Գլոստերին, սակայն չարասիրտ դքսին արյունալի (թեկուզ և կորստաբեր) ուղին է մղում գահաժառանգության իրավունքը, մինչդեռ Յագոն գործում է ինքնաբավ և նրա չարագործությունների պաճուռն է սոսկ նվաճողի գայլային բնազդը, որ հասկանում է՝ եկել են իր ժամանակները...

Այս դժոխային մեքենայությունները ավելի լավ տեսնելու համար մի կողմ դնենք գիրքը և դառնանք բեմին, ուր, ասենք, Ակակի Վասաձեն է՝ Յագոյի լավագույն դերակատարը իմ տեսածների մեջ։

Ահա նա մենակ է, ինքն իր հետ։ Ոչ վկա, ոչ «խաղալու» անհրաժեշտություն։

Յագո-Վասաձեն արձակում է սուրն ու մեխում հատակին, հանում է սրածայր գլխարկն ու գցում դաստապանին, ուսերից իջեցնում է լայն թիկնոցն ու փռում տակառի վրա։ Թվում է՝ դերասանն իր հարդարահնչակն է եկել և պատրաստվում է հանգստանալու... Բայց, տարօրինա՜կ բան, Յագոյին դերասանությունը անհրաժեշտ է ոչ թե իր անձը բարձրացնելու, այլ, ընդհակառակն, իր կշիռը թաքցնելու համար։ Սրտելով տակառների մոտ, ետ թեքելով գլուխն ու տարածելով ձեռքերը, նա թաղվում է խոհերի ու իր ծրագրերի մեջ, և այն բանից, թե ինչպես է խոսում դրանց մասին, պարզ է դառնում, որ մեր առջև ոչ թե օդային դղյակներ կառուցող է, երազող, այլ գործնական մարդ, որը մտածելու կարիք է զգում միայն այն ժամանակ, երբ այդ միտքը կարող է գործ դառնալ։

Անհամբերությունից այրվելով, Յագոն զարդացնում ու ծավալում է իր պլանները։ Գործելու պահանջով, ավելի ճիշտ՝ կործանելու ծարավով է համակված նրա հոգին։

Յագոյի եռանդը գործադրվում է կենսական ոչ լիակատար, այլ նվազող ուժերով։ Սակայն, նախանձելով,— սա ամենաէականն է Վասաձեի կատարման մեջ,— ինքը՝ Յագոն, չի տառապում այդ զգացմունքից. վերջինս նրա գիտակցության մեջ դառնում է արհամարհանք Օթել-

լոյի մանկամտութեան նկատմամբ, պարզաբարո մի մարդ, որ օդեղէն դղեակներ է տեսնում այնտեղ, ուր գարշահոտ ախոռ է։ Եվ Յագոն, իր մեքենայութիւնները նյութելով, ուզում է մավրին պատրանքների բարձունքից նետել կյանքի խորխորատները, ուզում է խճճել նրան կրքերի խաղում, ուզում է հավասարեցնել ամենքին և մարդու նկատմամբ հավատի փոխարեն նրա հոգում սերմանել ատելութիւն ու երկպառակութիւն։ Ի՜նչ դաժան հաճույք, դեմ գնալ ներդաշնակութեանը, փշրել, ոտնահարել, կործանել բացառիկը, որ կյանքի կանոններն է խախտում։ Յագո-մտածողը հիացած է Յագո-գործչով։ Հիանալի զրուցակիցներ են, նրանց ուրիշ ոչ ոք պետք չէ։ Յագոն ուժեղ է այն ժամանակ, երբ միայնակ է. ներկա գտնվող ուրիշ որևէ մարդ արդեն վկա է, հնարաւոր լըրտես, ուրեմն և հարկավոր է խորամանկել, կեղծել։ Հարկավոր է առաքինի մարդ ձևանալ, քանի որ այդպես են անում ամենքը և ամենից առաջ՝ ատելի մավրը։

Ա՜խ, այդ մավրը... Յագո-Վասաճեն գրեթե ոռնում է ու ցավագին մատը կծում։ Բայց մոռնում է մավրը, և Յագոն ժպտում է լայնաբաց։ Եվ, չհանելով այդ դիմակը, նա մեծագույն զգուշութեամբ անցնում է իր մտահղացման իրագործմանը։ Առաջին քայլերը շատ երկչոտ են։ Նախապես պատրաստված խոսքերը հնչում են կարծես հենց այնպես, պատահաբար, բայց այն նպատակով, որ կրկին առկայծեն մյուս խոսքի մեջ։ Ա. Խորավացի Օթելլոն քայլում է դանդաղ, մտախոհ։ Վասաճեն այնպես է արտասանում Յագոյի խոսքերը, ասես չի էլ ցանկանում համոզել. սկզբում դրանք պարզապես բառեր են, դատողութիւններ, մտքի խաղ։ Անմեղ հարցեր, ասենք՝ Կասսիոն գիտե՞ր արդյոք Դեզդեմոնային մինչև մավրի հետ ամուսնանալը։ Օթելլոն պատասխանում է հանդարտ ու համաչափ ձայնով, բայց նրա քայլի ռիթմը փոխվում է։ Էլի երկու-երեք հարց։ Եվ հանկարծ համառ լռութիւնից հետո, մոտեցող ամպրոպի հեռավոր որոտի նման Օթելլոյի կրծքից խուլ հառաչ է պոկվում՝ զսպված կամքի ուժով։ Եվ նորից քայլում է, քայլում, քայլում... Յագոն արդեն բարձրացնում է ձայնը, խոսում՝ համարձակ նայելով մավրի աչքերի մեջ և ոգևորված ձեռքերը շարժելով։ Նա գործի է դնում պաթետիկան. սովորաբար վերջինս լավ է ներգործում պարզամիտ մարդկանց վրա։ Այժմ Օթելլոյի քայլերը դառնում են կտրուկ ու արագ, իսկ գործած պատյանները գնալով փոքրանում են։ Յագոն արդեն իր ազնիվ սլացքի մեջ է, նա միտք էլ չունի տագնապելու գեներալի հոգին, այլ պարզապես ի վիճակի չէ զսպել սեփական հուզումն ու խոովքը, և ըստ

էության դրանք կասկածներ են, թերևս՝ անհիմն, և արդյունք են սուր Օթելլոյի նկատմամբ իր չափից ավելի սիրո։ Վատաձեն հիանալի է հասկանում Յագոյի հոգեկան բարդ մեխանիկան—փորձված դեմագոգը ցանկանում է, որ մավրն այդ ամենն ընկալի որպես սեփական մտքեր՝ հարուցված խռովահույզ գիտակցությամբ։

Թունոտ սերմերը գցված են Օթելլոյի հոգու մեջ և նրանք անպայման կծլեն որոշ ժամանակից։ Այժմ դառնանք Յագոյի զոհին և «հետադիտակով» ուշադիր դիտենք այն, ինչ տարբներ շարունակ համարել են նրա խանդը։

Ակակի խորավայի խաղից պարզվում է հետևյալը. Օթելլոյի սրտի տառապանքները հենց այնքանով են վսեմ ու գեղեցիկ, որ հերոսը, կորցնելով ամեն ինչ՝ սեր, հավատ, հույս, չի կորցնում կրքոտ նվիրվածությունն իր իդեալին։ Եվ հենց սա է սրտի ողբերգություն առաջ բերում...

Եթե Համլետն իր իդեալից բաժանվում է արդեն մինչև անմիջական գործողության պահը, ապա Օթելլոյի դրամատիկական կեցության հիմնական բովանդակությունը բաժանումն է իդեալից, տառապալի, անմարդկայնորեն դժվար է բաժանումը... Կոբսված ճերդաշնակության ցավը հենց խանդն է, որ հետո ատելության է փոխվում. նման կործանարար հուզական տարերքի շնորհիվ հատուկ ընդգծվում էր լուսավոր կենսահիմքերի հոգևոր մեծագույն արժեքը։

Ի՞նչ ավյունով և ի՞նչ տոկոն է պաշտպանում Օթելլոն իր զգացմունքը, ներդաշնակության իր հավատը և կորցնում է ճշմարտության թելը, խարդավանքի ցանցում խճճվում միայն վարպետաց վարպետ սրիկայի հնարամտության հետևանքով։

...Օթելլոն սրընթաց մտնում է բեմ։ Կասկած չկա, չարագործությունը կատարված է։ Ֆուրիաների նման նրան հետապնդում են Յագոյի խոսքերը, որոնցից անհնար է ազատվել, ինչպես չես կարող փախչել ինքդ քեզնից, ինչպես չես կարող մեղմել սեփական չարությունդ, ինչպես չես կարող հանգցնել վրիժառության ծարավդ։

Եվ վերջին հարվածը՝ Կասսիոն նրա «կնոջ հետ պառկել է...»։

Ասես ֆիզիկապես ետ մղվելով այդ խոսքից, Օթելլո-Խորավան ցատկում է աստիճանին, մյուսին, սակայն անողոք ու ժպիրհ խոսքերը հետապնդում են նրան։ Օթելլոն խսկույն դադարեցնում է վազքը և մի պահ քարանում, ապա կտրուկ դառնում է դեպի Յագոն և բարձր թռիչքով, մահացու վիրավոր կենդանու նման, նետվում իր թշնամու վրա։

Յագոն Օթելլոյի ծանրության տակ փռվում է գետնին, թփրտում և լեղաճաք նապաստակի նման խղճալի ճիչ արձակում։ Սրիկան վախեցած է՝ Օթելլոյի ձեռքին փայլող դաշույնի մի հարվածը կարող է նրան դժոխք ուղարկել...

Բայց ոչ, Օթելլոն չի ուզում կործանել Յագոյին. նա չարն է ուզում կործանել՝ ամեն ինչ իմանալուց, համոզվելուց հետո։ Օթելլոն հզոր ձեռքերով սեղմում է Յագոյի վզկորդը, իսկ սա գալարվում է ամբողջ մարմնով ու ստում։ Երկյուղն արդեն անցել է, նա նորից մտել է տաք խաղի մեջ և, շնչասպառ լինելով ու խռխռացնելով, երդվում է ու երդվում։ Կյանքի հերն էլ անիծած, թող խեղդի, միևնույն է, չարն է հաղթելու։

Բայց Օթելլոն թուլացնում է մատները։ Այո, ամեն ինչ ճիշտ է։ Հո մեռնող մարդը սուտ չի ասի, իսկ Յագոն հիմա կարող էր մեռնել։ Ճիշտ է, որ խաբել է Դեզդեմոնան, և Օթելլոն սկսում է քրքջալ, ապա դառն արցունք թափել։ Ծունկի է իջնում Յագոյի առաջ ու լալիս, Յագոն էլ ծունկի գալիս և անում գարշելի ու սրբապիղծ մի բան՝ ձեռքերը երկինք պարզելով, խլացնելով Օթելլոյի ձայնը, բարձր ու մոլեգին կրկնում է չարը պատժելու նրա տուրբ երդումը։ Այդպես նրանք՝ մեծ մարդն ու մեծագույն սրիկան, կողք-կողքի ծնկաչոք աղոթում են նույն աստծուն։

Երդումից հետո Օթելլոն ելնում, կանգնում է ամբողջ հասակով՝ նա նորից ամուսին է ու ռազմիկ։ Չարը հայտնի է, հարկավոր է ոչնչացնել այն, թեկուզ և նրա անունը Դեզդեմոնա լինի։

Սերը խախտված է իր հավատի մեջ, ատելությունն այն մահացու խանդ է դարձրել և միաժամանակ կորսված զգացմունքի մեծագույն վիշտ։ Եվ այնժամ Օթելլոն դառնում է ոչ միայն Յագոյի զոհը, ոչ միայն տառապալի մի անձ, այլև Դեզդեմոնային դաժանորեն տանջահար անողը։ Ուստի և ողբերգական հերոսին պետք է ընդունել նաև որպես մեղավոր ասֆ, որպես ողբերգության պատճառ, ինչպիսի արդարացումներ էլ լինեն։ Օթելլո-զոհ և Օթելլո-դահիճ,—դերի այս երկու տեսանկյունները տրամախաչվում են ողբերգականորեն, ուստի և նա ոչ միայն կարեկցանք է հարուցում, այլև պարսավանք։ Մավրը ավելի ու ավելի է հակակրելի և ահավոր դառնում, և մենք չենք կարողանում հասկանալ նրան, ինչպես չի կարողանում հասկանալ Դեզդեմոնան։ Մեզ առաջարկվում է, Օթելլոյի տեսանկյունից բացի, դեպքերին նայել մի ուրիշ՝ Դեզդեմոնայի երկյուղած, զարմացած և նույնիսկ վրդովված հայացքով։ Անմեղ, բայց մեղավոր մարդու դերի նման երկակի տեսանկյունը Շեքսպիրի ռեալիզմի նվաճումն է։ Բայց և այնպես, ի վերջո կշեռքի նժարը թեքվում է Օթելլոյի բարոյական ճշմարտացիության կողմը։

Չէ՞ որ մինչև Դեզդեմոնային պատժելը Օթելլոն արդեն պատժել է իրեն։ Նրա կործանումը հարյուրապատիկ դաժան է մարմնական մահից։ Ամուր, ուժեղ մարմնով և ուժեղ հոգով այդ վիթխարի մարդը ետ է ընկնում նստարանի թիկնակին, և նրա լայն ուսերը ցնցվում են հեծկլտանքից, նա ավելի ու ավելի հաճախ է կուրծքը բռնում և պատռում շապկի օձիքը։ Նա, որ բազմիցս անթարթ նայել է մահվան աչքերին, մոտ է ուշաթափության։

Օթելլոյին պատահել է մի այնպիսի ահավոր բան, որ մինչև այդ մտքով էլ չէր անցել։ Դա խանդի տառապանքը չէ, ոչ էլ խաբված հավատը. մի՞թե տիտաննները կարող են կործանվել դրանից։ Ուղղակի կործանվել են բոլոր իդեալները, անդառնալիորեն կորսվել է կյանքի բուն իմաստը։

Բայց որքան էլ Օթելլոն անարգի մարդկանց, որքան էլ ցասկոտ խոսքեր ժայթքեն նրա կրծքից, տառապանքները չեն նվազի և վիշտը չի թեթևանա։

...Օթելլոն աղաղակում է և ընկնում։ Մավրը փռված է գետնին՝ թևերն ու ձեռքերը լայն պարզած։

Վերջապե՞ս... Նման հաճույքի համար ամեն ինչ կարելի է տալ։ Յագոն ձգվում է ոտնաթաթերի վրա և, ձեռքերը մեջքին դրած, ամբողջ իրանով թեքվում է առաջ՝ իսկական դիշակեր թռչուն, որ պատրաստվում է ճախրել զոհի գլխավերևում։

Չէ՞ որ ինքը՝ երջանիկ Օթելլոն է ընկած իր ոտքերի մոտ, ճղմված ու անարգված։ Չէ՞ որ ինքը՝ Յագոն է հաղթել...

* * *

Ոչ, չի հաղթել։ Կարծելով, թե Օթելլոյի մեջ ստոր բնազդներ կհարուցի, Յագոն նրա հոգում առաջ է բերել միայն խոր ատելություն այդ ստոր բնազդների նկատմամբ։ Օթելլոյի աչքում սևացնելով Դեզդեմոնային ու Կասսիոյին, Յագոն հույս ուներ վհատեցնել նրան և դարձնել իր հավատին։ Բայց Յագոն երբեք չէր ենթադրում, որ այդպես նա միայն ավելի կգազազեցնի Օթելլոյին և չարի նկատմամբ նրա ատելությունը կդարձնի մարտնչող ահեղ մի ուժ։

Ըստ էության, Օթելլոն արդեն մեռած է. շարժվում է մարմինը, բայց զգացմունք ու մտքեր չկան։ Հոգում մի կիրք է միայն մնացել՝ ատելություն, կեղծիքն արմատախիլ անելու անհաղթահարելի մի տենչ։ Այս

զգացմունքը, փոխարինելով մյուս բոլորին, իր մեջ է հավաքել Օթելլոյի լավագույն մտադրությունները, քանի որ այլ ձևով ողբերգականորեն անմիտ կլիներ նրա նվիրվածությունը իդեալին։

Ամեն ինչ կատարվում է Ցագոյի պատկերացրածից բոլորովին տարբեր։ Օթելլո-խորամանկ Դեզդեմոնայի ննջարանն է մտնում ամուր քայլվածքով։ Դեմքը քարացած, հայացքը՝ պաղ։

Լուռ է բանականությունը, լուռ է սիրտը, փոթորիկն արդեն դադարել է, վեճը խղճի հետ՝ ավարտվել, դատավճիռը՝ կայացվել, մեղավորը պետք է պատժվի։ Հատուցումն իրագործելու է ինքը՝ դատավորը։ Այժմ Օթելլոն սոսկ դահիճ է, իսկ դահիճները չեն մտածում, չեն տառապում, չեն զգում։ Նա քշտում է կապայի թևերը և բարձրացնում քնած Դեզդեմոնային ծածկող վարագույրը։

Օթելլոն, որ ծնկաչոք հասել է մահճին, անում է իր ահավոր, անմիտ, ավերիչ գործը։ Վերջապես նա թուլացնում է մատները և, արդեն ոչինչ չտեսնելով և ոչինչ չմտածելով, օրորվելով հեռանում է աստիճաններից ու ընկնում։ Պառկած է՝ ոտքերը կծկած, գլուխը դցած գահավորակի ծայրին։ Մանր դող է անցնում նրա ամբողջ մարմնով։

Բայց Օթելլոյին վիճակված են ավելի մեծ տառապանքներ՝ նա դեռ պետք է իմանա, որ Դեզդեմոնան անմեղ է։

Օթելլոն իրեն արդարացնող ինչ-որ անկապ բաներ է քրթմնջում, ապա դանդաղ ելնում է ու մոտենում Դեզդեմոնայի մահճին։ Ծունկի է իջնում և խուլ հեծեծում՝ լալիս է ամուսինը իր ձեռքով սպանված անմեղ կնոջ դիակի վրա։

Բայց արդեն ոչ պիտանի կյանքի համար, ողբերգականորեն մեղսապարտ անբիծ հոգու առաջ՝ Օթելլոն Դեզդեմոնայի անմեղությունն իմանալուց հետո վերագտնում է ամենաթանկագինը՝ իր հավատը, բարու և չարի մասին իր դատողությունների անխոտոր հաստատումը։

Այժմ արդեն Օթելլոյի դեմքին արտացոլվում է ոչ թե վայրենու գթաշարժ երկյուղը, այլ մարդկային խորունկ վիշտը։ Նա կանգնում է սիրած կնոջ դիակի մոտ և խոտում իր ճակատագրական հավատի, չարի նկատմամբ իր ատելության մասին։ Չէ՞ որ նա այս ձեռքերով, Դեզդեմոնային չի խեղդել, այլ կեղծիքը, չարիքը, դավաճանությունը։ Նա խեղդել է Ցագոյին։

Անկշռելի է Օթելլոյի մեղքը՝ նա սիրած կնոջը համարել է դավաճան, դավաճանին՝ բարեկամ, բարեկամին՝ անարգիչ, և այդ բոլոր սխալների համար նա ահեղ պատիժ է կրում։ Բայց հիմնականում Օթել-

լոն չի խաբվել՝ նա չի խաբվել մարդու նկատմամբ իր հավատի մեջ։ Օթելլոյի ահավոր տառապանքների, սիրո և կյանքի կորստյան գնով ողբերգությունը հասնում է լուսավոր ավարտի։

* * *

Ժամանակակից երկու հոյակապ դերասանի հուզական հզոր ձիրքը Շեքսպիրի «սրտի ողբերգությունում» մեր առջև բացում է ավելին, քան կարող էր տալ միայն մեր ընթերցումը։

Հույս ունենք տպավորությունների նման ամբողջականության հասնել՝ «Լիր արքայի» վերլուծությանը զուգընթաց «մեջբերումներ» անելով Պիտեր Բրուկի ներկայացումից։ Մեծ «Ողերգության» այս երրորդ՝ եզրափակիչ մասը, մտքի ողբերգական ամփոփումներով ու կրքերի տարերքով, պահանջում է ժողովրդական տեսարանների, թատրոնի բոլոր արտահայտչական միջոցների մեծ կենտրոնավայր. կարծում ենք, այս անգամ էլ դժվար է միայն խոսքերով, առանց նման «մեջբերումների» պատմել «Լիր արքայի» մասին։

ՈԴՈՒ ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

«ԼԻՐ ԱՐՔԱ»

«Լիր արքան» մարդկային հանճարի ամենակատարյալ ստեղծագործությունն է։ Սա ասել է Անգլիայի ամենաժողովրդական և ամենամարդկային բանաստեղծը՝ Բ. Շելլին։

«Լիր արքան», իրոք, Շեքսպիրի մեծ տրիադայի պսակն է, որ իր մեջ է կենտրոնացնում դրամատուրգի մյուս երկու հռչակավոր ողբերգությունների բանաստեղծական ու փիլիսոփայական փորձը։

«Համլետը» բանականության ողբերգություն է, ուր գլխավորը արթնացող ինտելեկտի պաթոսն է։ Այստեղ սոցիալական հայացք մշակվեց չարիքի վրա, որ գոյություն ուներ օբյեկտիվորեն և ասպարեզ դարձավ հերոսի մտապայծառացման համար։

«Օթելլոն» սրտի ողբերգություն է, ուր գլխավորը խղեալական զգացմունքի փլուզումն է։ Այստեղ աշխարհի չարիքը, նրա ճակատագրական հակասությունները ընկալվում են միայն սուբյեկտիվորեն։ Բարի և չար ուժերի մարտադաշտ է դառնում հենց իր՝ հերոսի հոգին։ Այն ամենը,

ինչ դուրս է Օթելլոյի անձնական ապրումների շրջանակից, ստվերված է և հերոսի համար ոչ մի հետաքրքրություն չի ներկայացնում։

Համլետի հոգեկան ցնցումից պայծառանում է միտքը։ Անձնական տառապանքը սոսկ առաջին աստիճանն է այն սանդուղքի, որ տանում է դեպի դարի փլուզումն ըմբռնելու պայծառատեսությունը։

Օթելլոյի սրտի դաժան ցավը ճամակում է նրա բանականությունը և ամբողջովին ենթարկում ավելի ու ավելի աճող հուզական մղումներին։ Մավրը, տառապանքների ուղին րոպ դնելով, ընկնում է «իր խանդի դժոխային հնոցը» (Կ. Ստանիսլավսկի)։

Օթելլոն ու Համլետը հակապատկերներ են։

Դանեմարքի իշխանի հոգեկան գլխավոր հատկանիշը հոգեբանական խորաթափանցությունն է, որ միշտ ենթակա է բանականության ստուգմանը։

Օթելլոյի հոգեկան գլխավոր հատկանիշը դյուրահավատությունն է, որ ասես բանականության ստուգման կարիքը չի զգում...

Լիր արքան որոշ ժամաստով սինթեզում է Օթելլոյի սրտի տառապանքները և Համլետի հոգեկան պայծառացումը։ Զուլվում են վիրավորված զգացմունքն ու վրդովված բանականությունը։

Լինելով դաժան ու խարդախ նոր դարի տառապյալը, Լիրը մոտենում է Վենետիկի մավրին։ Նա «սրտի ողբերգություն» է ապրում։ Իսկ երբ սեփական դրամայի վրա խորհելուց անցնում է համաշխարհային չարիքի պատճառների մեջ խորանալուն, մոտենում է Համլետին։ Նա «բանականության ողբերգություն» է ապրում։

Սակայն Լիրի հոգեկան աշխարհը ոչ միայն իր մեջ ունի Համլետի ինտելեկտուալ խորաթափանցությունն ու Օթելլոյի գերլարված հուզականությունը, այլև չափազանց հարուստ է անձնական փորձով։ Սկզբում օրինազանց հասարակության սյունը լինելով, արքան ինքն է դառնում նրա զոհը, իսկ հետո, մտապայծառացման շնորհիվ,— նրա կզրքոտ մերկացնողը։ Ապրումների և խոհերի այս բարդ զուգակցությունն էլ անվանում ենք «ոգու ողբերգություն»։ Ով նման մոտեցումն էլ թույլ է տալիս մեզ համաձայն լինել մեծագույն ողբերգության երրորդ օղակում տեսնելու «մարդկային հանճարի ամենակատարյալ ստեղծագործությունը»։

«Լիր արքան» Շեքսպիրի ողբերգությունների մեջ ամենաժողովրդայինն է։ Մարդկության ընդհանուր ճակատագրով զբաղված Համլետը իր խոհերում առանձին տեղ չէր հատկացնում ժողովրդի թեմային։ Այն,

որ հիշատակվում է ժողովրդի կապվածությունը իշխանին և վերջինիս հարգալից վերաբերմունքը «գեղջուկի» նկատմամբ, ոչինչ չի փոխում։ Համլետը, ջերմորեն համակրելով ժողովրդին, ուղղակի կապի մեջ չի մտնում նրա հետ (իշխանի և գերեզմանափորների զրույցը, այնուհանդերձ, պատահական բնույթ ունի)։ «Օթելլոյում» ժողովրդի թեման ընդհանրապես չկա, եթե հաշվի չառնենք իր՝ Օթելլոյի գիտակցության ու բարոյականության նահապետական-էպիկական գծերը։

«Լիր արքայում» մարդկային ճակատագիրն ու ժողովրդի ճակատագիրը կապող թելերը անցնում են երկի ակղբից մինչև վերջ։

Այստեղ անօթևան մուրացկանի վիճակի մեջ է ինքը՝ թագավորը։ Նա ճաշակում է այն բոլոր տառապանքները, որ նրա թագավորության ժամանակ ճաշակում էին հասարակ մարդիկ (մենք, իհարկե, նկատի ունենք ոչ թե Լիրի էպիկական ժամանակները, այլ Շեքսպիրի ժամանակից Անգլիան)։ Ներուկ Լիրը կյանքի ընդերքն է թափանցում ոչ թե բանականությամբ, խորհրդածությունների, այլ «փորձնական ճանապարհով», այսինքն՝ աղետների ու զրկանքների ճանապարհով, ինչպես լինում է «չարաբախտների» հետ։ «Խեղճ աղքատ Թոմասի»՝ ժողովրդի մարդու վիճակում է հանդես գալիս նաև աղնիվ էդգարը։ Ժողովրդի մարդիկ են և՛ կոճղի զարկված ազնվաբարո Քենտը, և՛ կուրացած Գլոստերը, որ թափառում է մուրացկանի նման։ Ժողովրդական ցասումով է լի Ռեգանի ծառան, երբ նա պաշտպան է կանգնում Գլոստերին և ընկնում է Ռեգանի դաշույնի հարվածից։ Որպես ժողովրդական դատավարություն է ընկալվում այն տեսարանը, ուր Լիրը, խեղկատակը և մյուսները դատում են երևակայական Ռեգանին ու Գոներիլին։ Եվ, վերջապես, ողբերգության ժողովրդայնության գլխավոր արտահայտությունը՝ Լիրն արյունով է զրում թշվառների ողբերգական ճակատագիրը.

Խե՜ղճ, մերկ աղքատներ, ուր էլ որ լինեք,
Որ հալածված եք այս ժանտ փոթորկից,
Ինչպե՞ս կարող եք ձեր անտուն գլխով
Եվ քաղցած փորով, ցնցոտիներով
Մաքառել վայրագ այս տարերքի դեմ։
Օ՜, ես այդ մասին քիչ եմ հոգացել։ Բուժվի՜ր,
Ճոխություն,
Եվ վրադ զգա, ինչ որ զգում են չքավորները,

Որ ավելցուկդ թափ տաս խեղճերին,
Ցույց տալով, որ կա գեթ մի ավելի բարեգութ
երկինք։

«Լիր արքան» Շեքսպիրի առավել մարդկային երկն է։ Ավագ դուստրերից դաժանորեն խաբված Լիրի, ինչպես նաև իր էդմոնդ որդուց մատնված Գլոստերի տառապանքները մարդկային կենդանի դրամաներ են։ «Արքայական ցասման» մեջ մեղավոր Լիրը, անցնելով քավության բոլոր շրջաններից և կրելով ամեն տառապանք, ավելի շատ է կարեկցանք հարուցում, քան Շեքսպիրի որևէ այլ հերոս։ Համլետը նման հուզավիճակներում հանդիսատեսի կարիք չունի, նրա նպատակն է՝ կարեկցանք ու համակրանք հարուցել իր գաղափարների նկատմամբ։ Իսկ ինչ վերաբերում է Օթելլոյին, ապա մեր կարեկցանքը նրա հանդեպ ուղեկցվում է սրտնեղությամբ։ Այլ վիճակում է Լիր արքան. մենք ոչ միայն կարեկցում ենք նրա վշտին, այլև իմաստնությունն ենք ուսանում նրանից։ Հուզական և ինտելեկտուալ տեսանկյուններն այստեղ ձուլված են. Լիր արքայի մեջ ներքին շարժումն ուղղված է ցնցումից մտապայծառացում, ընտանեկան դառն հիասթափությունից հոգեկան բարդ հայտնագործումների։ Եվ այս ամենին նա հասնում է մեծագույն տառապանքների գնով։ Երկար տարիներ իշխող միահեծան արքան կարճ ժամանակում ենթարկվում է ամեն հնարավոր ցնցումների ու աղետների։ Նա կորցնում է թագ, ընտանիք, հավատարիմ շքախումբն ու լավագույն բարեկամին։ Նա սկսում է զգալ սեփական սխալների դառնությունը և խարդավանքն այն մարդկանց, ում հավատացել էր։ Դա ծվատում է նրա ծեր սիրտը։ Նա սեփական աչքով տեսնում է իր ժողովրդի աղքատությունն ու թշվառությունը, և անողորմ շանթվում է նրա ուղեղը։

... Լքված արքան ցուրտ մացառուտում է, նրա դեմքին են զարկվում հողմերը, անձրևն է ողողում ոտքից գլուխ և, թվում է, նրա ստացած հարվածներից ավելի ահավորները չեն կարող լինել. այդ հարվածների կուլմինացիան այն տեսարանում է, ուր գալիս է արքան՝ Կորդելիայի անշունչ մարմինը գրկած։ Իրոք նա «կյանքի պրկարանն է հանվել տանջվելու համար»։

Անտարակույս, «Լիր արքան» Շեքսպիրի ամենաողբերգական երկն է։

Եվ, վերջապես, «Լիր արքան» կարող է համարվել Շեքսպիրի ամե-

նահապետական ստեղծագործությունը, որ առավել լիակատար է բացահայտում «եռերգության» հիմնական թեման։ «Եռերգությունն» ավարտող այս ողբերգությունն օժտված է դիմադրողականության առավելագույն պոտենցիալով, քանի որ խոսում է աշխարհում տիրող չարիքի պատճառների մասին և ցույց տալիս կյանքում եղած այն ուժերը, որոնք ընդունակ են պայքարելու չարիքի դեմ և ի վերջո հաղթահարելու...

Լիրի տառապանքները, անվերջ աճելով և փոթորկի տեսարանում հասնելով իրենց էպիկական բարձրակետին, ինքնին հանգեցնում են այն բանին, որ «համամարդկային տառապանքը» ուղղակիորեն մուտք է գործում բանականության ոլորտը, խորտակում հին աշխարհայացքը և նյութ բացում դեպի համաշխարհային չարիքի պատճառների ըմբռնումն ու հաստատման ահեղ պոռթկումը։

«Շավղից դուրս սայթաքելու» ողբերգական հանգամանքը, որը գիտակցելու համար Համլետից հոգեկան վիթխարի լարվածություն պահանջեց և որի գոհը դարձավ Օթելլոն, «Լիր արքայում» հայտնի է հենց սկզբից։ Դեռ առաջին արարվածում Գլոստերն ասում է. «...Սերը սառչում է, բարեկամությունը՝ նվազում, եղբայրները պառակտվում են, քաղաքներում՝ խռովություններ, գյուղերում՝ գժտություններ, պալատներում՝ մատնություն, հոր և զավակի միջև կապը խզվում է... Մեր երանելի ժամանակներն անցան, մեքենայություններ, նենգություններ, դավաճանություն և ամեն տեսակի կործանիչ խառնակություններ հետապնդում են մեզ անդադար մինչև մեր գերեզմանը»։

Դարի այս ողբերգական վիճակի բացահայտումը կատարվում է միաժամանակ, երկու պլանով՝ էպիկական և դրամատիկական։ Եթե Լիրի և նրա դուստրերի ճակատագրի օրինակով բանաստեղծը պատկերում է հասարակության քայքայումն ամբողջությամբ առած, էպիկական ընդհանրացման միջոցով, ապա Գլոստերի և նրա որդիների ճակատագրի օրինակով ցույց է տալիս տվյալ պրոցեսը նրա եզակի, մասնավոր արտահայտությամբ, որպես ընտանեկան դրամայի մի դրվագ։

Զարգանալով գրեթե միաժամանակ, այս երկու գծերը առաջ են բերում ողբերգական թեմայի միասնական պոլիֆոնիկ շարժում և միանում են խռովահույզ ոգու բարձրակետում, երբ Լիր արքան անցնելով տառապանքի բոլոր աստիճաններով, հանդիպում է կուրացած Գլոստերին և պարզում է նրան համաշխարհային չարիքի ստույգ պատճառները, պատասխանում այն հարցերին, որոնք հավանաբար ինքն իրեն առաջադրելով՝ Շեքսպիրը ձեռնամուխ է եղել իր մեծ «եռերգության» ստեղծմանը։

Լիր. Տե՛ս, թե ինչպես այն դատավորը բղավում է այն հասարակ գողի վրա։ Լսիր, մի բան ասեմ ականջիդ. թող նրանք իրենց տեղերը փոխեն, թող գողը նստի դատավորի տեղ, իսկ դատավորը կանգնի գողի փոխարեն, և ձեռնախփուկով ասա, թե ո՞րն է դատավորը և ո՞րն է գողը։ Տեսե՞լ ես, թե ինչպես ագարակատիրոջ շունը հաչում է մուրացկանի վրա։

Գլոստեր. Այո, տեսել եմ։

Լիր. Եվ թե ինչպես այդ խեղճ մարդը փախչում է շնից։ Ահա այդ է իշխանության իսկական պատկերը։ Շունը մեծ պաշտոնյայի պարտականություն է կատարում, ուրեմն, պետք է հնազանդել նրան։

Ետ քաշիր, դահիճ, արյունոտ ձեռքդ,
Ի՛նչ ես մտրակում այդ թշվառ բոզին։ Քո մեջքը ձաղկիր,
Ջէ՞ որ վառվում ես հենց այդ կնոջ հետ
Նույն գործն անելու այրող տենչանքից,
Որի պատճառով ծեծում ես նրան։
Վաշխառուն գողին .կախել է տալիս։
Ցնցոտու միջից չնչին հանցանքը շուտ է երևում,
Բայց պերճ զգեստի և մուշտակի տակ
Մեծ ոճիրն անգամ նկատելի չէ։ Մեղքը ոսկեզօծիր,
Եվ արդարության հզոր նիզակը կջարդվի իսկույն,
Ցնցոտու մեջ դիր՝ թզուկի հարդը կխոցի նրան։

Սակայն բացահայտված է ոչ միայն կեղծիքն այն ամենի, ինչի վրա հենվում է սեփականատիրական աշխարհը. հոգում հարուցված է նաև անհապաղ ու անողոք հատուցման ցասկոտ պահանջը։ Նորից հարկավոր է, ասես սպանված Համլետ թագավորի ուրվականի կոչով. «ավելի արագ քան մտքի թըռիչք կամ սիրո խոհեր ի վրեժ ալանալ»... Բայց այժմ գրոհի է կոչում մի ուրիշ գահավեժ տիտան՝ Լիր արքան.

Ռազմական ընտիր հնարք կլիներ
Հեծելազորի ճնդի ձիերը թաղիքով պատել։
Պետք է փորձեմ այդ
Եվ անձայն խուժեմ իմ փեսաների դիրքերի վրա։
Եվ ապա ջարդի՛ր, կոտորի՛ր, ջարդի՛ր...

«Փեսաները» դուստրերի մարտական ուժերն են, իշխանություն, պետություն, «պերճ զգեստներ» ու «ագարակատիրոջ շներ»...

Նա դրեթե զառանցում է՝ «վիրավոր ուղեղով», բայց այս աշխարհում պետք է խելագարվել՝ կրկին այն տիրելու և ահեղ, համարյա հայոնությոն-տեսիլքներում պայքարի ու հաղթության ծարավն արտահայտելու համար...

Եվ ապա ջարդի՛ր, կոտորի՛ր, ջարդի՛ր...

Տառապյալները հեռանում են կյանքից, հեռանում են նաև չարագործները, բայց մնում է էդգարը։ Աղքատ Թոմասի կերպարանքը նա փոխում է ծպտված ասպետի դիմակով, և դրանով իսկ խորհրդանշում է չարագործների կործանման առասպելական երազանքը... Էդգարն է, որ արամարտում խոցում է Էդմոնդին, և խոնարհվելով իր տառապանքների և մտապատրաստության մեջ մեծ ու հզոր վիրի աճյունի առաջ՝ նրան և Քենտին է դիմում դուքս Օլբենին.

Օ՜, բարեկամնե՛ր իմ հավատարիմ,
Կառավարեցե՛ք, զորավիգ եղեք այս արնոտ երկրին։

Ժամանակները պահանջում են զգոն ու տոկուն լինել—ահա հումանիզմի ներկա բարձրագույն նշանաբանը։ Ամեն ինչ ըմբռնել, ամեն ինչ ապրել, նույնիսկ կործանվել, բայց չդավաճանել արյամբ ձեռք բերված ճշմարտությանը, որովհետև ճշմարտությունն անմահ է և կա ոչ միայն հերոսի գործերում, այլև այն ժամանակ, երբ հերոսն ինքը չկա։

* * *

Սրանք են մեր համառոտ դրույթները մեծ ողբերգության վերաբերյալ։

Ահա և մի քանի բեմական մեջբերում անգլիական բեմադրությունից, այն հուզիչ ու տեսանելի կերպարներից, որոնց շնորհիվ միայն կարելի է հաղորդել շեքսպիրյան հզոր պոեզիայի շունչը։

Նախ զգացվում է չարի տիեզերական ուժը, որ գրոհում է ծեր վիրի վրա...

Եվ այսպես, ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ԷՊՈՍԸ.

... Բեմը պարսպված է երեք վիթխարի գորշ հարթություններով,

վերնաձողերից կախված են կոփածո երկաթի հսկա թերթեր, որոնք շաչում են ու ցնցվում։ Անսահման պաղ տարածության մեջ սկսվում է փոթորիկը։ Հրասանդերի համազարկերից թնդում է երկինքը, օդում մնատաղն որոտ կա, և փչում է քամին... Աշխարհում ու բեմում փշխող այդ չար ու վայրագ ուժը՝ հողմը թիկնոցներ է քրքրում, մարդկանց գլորում դետին։ Քամու հզոր պոռթկումներին կարելի է դիմագրավել միայն մարմնի մեծ լարումով, կառչելով որևէ բանից... Ահա հողմը բեմ է քշում-բերում խեղկատակին, գետին գլորում զորեղ Քենտին։ Եվ միայն հրաշքով ոտքի վրա է մնում ցնորված Լիրը։

Թատրոնի առաստաղին է զարկվում Լիրի երկար ու ձիգ, բարձր աղաղակը՝ «ա՜-ա՜-ա՜-»... Ջույնն անգեղ է, վայրի ու միալար։ Այդպես գեղջուկը կարող է աղաղակել ահավոր ցավից։ Հետևում է ցասկոտ նզովքը՝ ուղղված փոթորկին, ամպրոպին, դուստրերին՝ կործանումի բոլոր ուժերին։

Հանդիսականն ասես իր աչքով տեսնում է, թե ինչպես շեքսպիրյան տողերից վիթխարի զանգվածով ելնում են հեռավոր կյանքի կենդանի շերտերը և կիտվում իրար վրա։ Կարծես մեր աչքի առաջ ստեղծվում է մարդկության նոր տիեզերքը՝ իր ճշմարտությամբ ու ստորությունններով, մեծահոգությամբ ու ոճիրներով, ներդաշնակության ողբերգական անվերջ որոնումներով։

Դեսուդեն նետվող երեք ֆիգուր՝ պաղ ու ահավոր տարածության մեջ, ուր խուլ շաչում է երկաթը ու մոլեգնում քամին, առաջ է գալիս բոլորովին էլ ոչ պատմական ասոցիացիա։ Ակներև է ֆաշիզմի ու պատերազմի աշխարհը, մարդու և հասարակության ուժերի հավերժական պայքարը։ Լիրն ու նրա երկու համախոհները գալարվում են մոլեգին պատուհասողմի ճիրաններում, փորձում դուրս պրծնել ճակատագրի անողոք որոգայթներից, հաղթահարել հողմի դաժան իշխանությունը, իսկ հողմը, որ, ինչպես և առաջ, փչում է «մինչև այտերը պայթեն», պատրաստ է ամեն ինչ տանել իր հետ, ոչնչացնել ազատությունը, կաշկանդել կամքը, խեղդել շունչը։

Ներկայացման էպիկական թափն ու սիմվոլիկան ոչ թե պարզապես արդյունքն են ռեժիսուրայի բեմադրական հնարանքների, այլ այն բանի, որ բեմական ֆիգուրները քանդակված են մոնումենտային եղանակով։

Ահա նրանք աղմկոտ խմբով խուժում են Գոներիլի ամրոցը՝ բոլորն էլ հաղթանդամ կտրիճներ։ Մեր արքան՝ նրանց պարագլուխը, դրգռված

է արագ երթից, ձեռքին՝ փոքր մտրակ. բազպանները հանելուց հետո նա նույնիսկ ավելի երիտասարդ է երևում։ Մտրակով զարկում է սեղանին՝ ժամանակն է ճաշելու, և ետ է ընկնում թիկնաթոռին։ Աստներից մեկը, թիկունքն արքային արած, փնչացնելով հանում է նրա կոշիկները, մի ուրիշը արմունկով սեղանն է սրբում, բոլորն արդեն վռնվել են նստարաններին և, խեղկատակին ականջ դնելով, գալարվում են ծիծաղից։ Իսկ սա անպարկեշտ բազմել է սեղանին և զվարճախոսում է. զվարճախոսության խմաստը դեռ պարզ չէ արքային, աստներին՝ առավել ևս։ Ինդում է քրքիջը։ Կարծես ջոկատը գրավել է ամրոցը և պատրաստվում է պարագլխի հետ միասին թունդ կերուխում սարքել։ Այս բոլոր մարդիկ մի խմորից են՝ ամբողջական և ուժեղ, բայց ոչ թե ինչ-որ բարձրագույն, այլ այս հասկացությունների բուն իմաստով, երբ հիմնականը «այո» կամ «ոչն» է և երբ բռունցքն է պաշտպանում ճշմարտությունը։ Խառնվածքների այս ամբողջականությունից և ֆիզիկական զորեղությունից լիակատար վստահություն է առաջ գալիս նրանց նկատմամբ։

...Մոլեգնած Լիրը պոկում է սեղանի երեսը, հատակին են գլորվում երկաթե գավերը։ Հրամանի չսպասելով, աստներն են թափում-փշրում են նստարանները, զարկում գավաթներով։ Լիրի զորախումբը պայքարի է նետվում. չէ՞ որ նրա կողմն է ճշմարտությունը՝ դուստրը պետք է հորը ննթարկվի։ Բայց Գոներիլն անահ կանգնած է այդ տուրուդմփոցի մեջ։ Հոր և դստեր աչքերը հանդիպում են։ Նրանք թշնամիներ են։

ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ԱՉՔԵՐԸ

Նայենք նրանց մեջ, ելնենք ներկայացման ընդհանուր պլանից և ուշք դնենք նրա ներքին ոլորտները, որոնք պակաս հարուստ չեն։

Պոլ Սկոֆիլդի աչքերը... Այդ աչքերը երկար կհիշեն նրա Համլետը տեսնողները՝ խոշոր, սրաթափանց, հարցախույզ ու տագնապալի մրտքի փայլով։ Եվ Լիրի հայացքը... Ասում են, թե աչքերն անհնար է գրիմ անել, բայց երբ դերասանը փոխակերպում է իր հոգու ամբողջ համակարգը, այնժամ փոխվում են նաև աչքերը։ Մեր արքան իր առաջին մուտքից աշխարհին էր նայում աղոտ, քարացած հայացքով։ Գահին բազմած, աղջիկներին լսող Լիրը ասես բացակա էր, նույնիսկ վրդովմունքը Կորդելիայի և Քենտի հանդեպ չէր լուսավորում նրա հայացքը

ցասման հրով։ Դոռող հանդարտությունն այն աստիճանի էր, որ ասես ոչ մի բան չէր կարող խախտել այդ վիճակը... Եվ միայն այժմ, Դոնեբրիլի հետ առաջին բախման ժամանակ, Լիրի ծերունական աչքերում հայտնվում է նախ թեթև մի զարմանք, ապա ցասում և հանկարծ՝ շփոթմունք ու տագնապ։

Սակայն Դոնեբրիլը վստահ, անքթիթ, դաժան է նայում հորը, և թվում է՝ ամբողջ ներկայացման ընթացքում ոչ մի անգամ չի թարթում շիկացած ածխակտոր-աչքերը։ Դերասանուհի Այրին Ուորտի Դոնեբրիլը արդեն այնքան էլ երիտասարդ չէ, նա, անշուշտ, տարիներ շարունակ սպասել է այն օրվան, երբ գայիսոնն իր ձեռքը կանցնի։ Մինչ այդ սիրո խոսքեր էր ասում հորը վինվորական երդման նման (ընդ որում՝ կեղծ), իսկ այժմ, իշխանությունն ստանալով, ամբողջ զորությամբ պայքարում է հանուն նրա. չէ՞ որ նա ասես երկրորդ անդամ է ծնվել՝ կյանքը վայելելու, շուրջը ռռնատակ տալու համար ամեն ինչ և ամենքին։ Այրին Ուորտի Դոներիլը փառասիրության մարմնացում է, որ միաժամանակ պահպանել է զարմանալի գեղանազ ձևերը. նրա ոսկեհուռ-կանաչավուն պիրկ զգեստի փայլուն կաշին կարծես հենց այդ գիշատիչ կնոջ սեփական մաշկն է։ Նա նույնիսկ անձնասպան լինելու է գնում մոլեռանդորեն վառվող հայացքով...

Եվ այսպես էպիկական մեծ ընդգրկման այս ներկայացումը բացահայտվում է իր ներքին լարվածությամբ ու ջերմությամբ. պաղ չէ այն ու չոր։ Միայն թե նրա կրակները խոր են անթեղված, հարկավոր է աևեռուն նայել «Հոգու հայելուն» մեջ...

Անմոռանալի են նաև էդգարի աչքերը, որ Համլետի աչքերի երևույթն ունեն։ Դերասան Բրայան Մարրին բեմ է գալիս ձեռքին դիրք, ամբողջությամբ նրանով կլանված. նա սկզբում չի նկատում եղբոր՝ էդմոնդի խարդավանքը, աչքերը լայնաբաց են, լուսավոր, խոհուն։ Եվ ողբերգության երկրորդ հրեշը՝ Ռեգանը։ Մեր Գլոստերի տանջանաց տեսարանը,— հեռվում կանգնած է մի պատանի՝ նրա ծառան, դահիճների ամեն բառն ու շարժումը արտացոլվում են նրա փայլուն բիբերում։ Եվ երբ արդեն գավաթը լցված է պոնկեպռունկ, նա ատելավառ աչքերով նետվում է դքսի վրա և վիրավորում նրան, ինքն էլ ընկնելով Ռեգանի սրի հարվածից։

Բայց դուքսն արդեն արել է իր սև գործը՝ կուրացրել է Գլոստերին. սա ներկայացման ամենաուժեղ տեսարանն է։ Մեր Գլոստերը ելնում է հատակից և օրորվելով, ոտքերը քարշ տալով հեռանում։ Ծառաները,

որոնց ոտքերի տակ էր քիչ առաջ, կոպտորեն հրում են նախկին տիրոջը, նրանցից մեկը լաթի կտոր է նետում նրա վրա։ Լաթն ընկնում է դէսին ու ծածկում դեմքը, բայց Գլոստերը չի հեռացնում. նա արդեն աչքեր չունի։ Գիշերով դուրս նետված՝ նա գլորվում է կյանքի հատակը։

Այսպես տեղաշարժվում են կյանքի շերտերը, կիսվում իրար վրա, կործանվում է հին աշխարհը և նրա բեկորների վրա բարձրանում է նորը՝ առավել ահավորը։

Երկու աշխարհ. սրանք վառ ու ցայտուն են երևում ներկայացման մեջ։ Մենք տեսանք այն, ուր իշխում էր Լիրը, իսկ այժմ իշխում են Գոներիլն ու Ռեգանը և ուր մուտք է գործում էդմոնդը՝ որպես նոր տիրակալ։ Սա շահամոլության, նախանձի ու չարության աշխարհն է։ Թատրոնը դիտակցաբար այն ցածրացնում է։ Էդմոնդ-Իեն Ռիչարդսոնը իր ծնե դիվային փառամոլությամբ օժտված և խղճից զուրկ անձնավորություն է։ Հսկա չէ, այլ սովորական մարդ՝ թունավոր խայթոցով։ Թերևս այս անձնավորության մեջ անցած ժամանակների չարությունն ու բարբարոսությունը ամենից ավելի սերտ են միանում նրանց ներկա տարատեսակներին։ Էդմոնդի դերի վրայից վերցված է ռոմանտիզմի ամեն մի քող, որ կարող էր հերոսին դուրս բերել ժամանակակից վրդովմունքի կրակի տակից։ Ռիչարդսոնի էդմոնդը նենգ ու անպատկառ է ոչ որպես հինավուրց մաքիավելական։ Սա նորը ու լկտի ստրատեգ է, որ իր մոլի խաղը վարում է նորովի նենգանշած խաղաթղթերով, այսինքն՝ արատաքուստ կանոնավոր մարդ է մնում։ Սակայն էդմոնդի հաղթանակը նրա իսկ կործանումն է, նրա անձի, այն ամենի կործանումը, ինչ մարդկային է եղել հերոսի մեջ. և դերասանն այս թեման անց է կացնում ամբողջ դերի միջով՝ բացահայտելով ֆիննալում։

Բայց կա մի ուրիշ աշխարհ, կյանքի հատակը, ուր «անտուն դևով և քաղցած փորով, ցնցոտիներով» թշվառներն են։ Ռեժիսորը Լիրի այս խոսքերն ընթերցել է ինչպես ռեմարկ։ Բոլոր նրանք, ովքեր ցած են գլորվել կյանքի գագաթից՝ Լիրը, Քենտը, Էդգարը, Գլոստերը, խեղկատակը թշվառներ են արդեն, բուն ժողովուրդը, որ տառապում է, թափառում՝ այդպես վերահասու լինելով կյանքի ճշմարտությանը։ Հայարտ, խղճալի, թունոտ, հանդուգն, ըմբռստ։ Մարդկային խոշոր զանգված է հիշեցնում Քենտը։ Այս դերը Թոմ Ֆլեմինգը խաղում է արտակարգ ազդու և ոգեշունչ։ Կորդելիային պաշտպանելով հոր զայրույթից, նա հարձակվում է Լիրի վրա, հոգ չտանելով պալատական վարվելակարգի մասին։ Փորձված զինվոր է Ֆլեմինգի Քենտը, և նրա համար Լիրը արքա

չէ, այլ զենքի ընկեր։ Իսկ երբ նա թաքնվում է ժողովրդի մեջ, շաբունակելով զինվոր մնալ, ասես դառնում է արդեն ժողովրդական առաջնորդ, այնպես հզոր է նրա կրծքում ու կոկորդում եռում, ալեկոծվում զայրույքը, այնպես պայքարի են մղվում նրա զորեղ բազուկները։ Կոճղի զարկված Քենտ-Ֆլեմինգն ինքը ժողովուրդն է։ Իր տակ խղճով ազնվական Օսվալդին ճզմող Քենտ-Ֆլեմինգը նույնպես ժողովուրդն է։

Ներկայացման դեմոկրատիզմը ամենից վառ է արտահայտված այս բեմական կերպարում, բայց նրա մեջ զգացվում է նաև զանգվածների անզորությունը, պարզունակությունը։ Այո, բարի սիրտն ու զորեղ բազուկները մեծ շնորհ են, սակայն նոր ժամանակներում գլուխ է հարկավոր, իմացություն է հարկավոր։

Բայց դրա համար պետք է աղետներն ու դժվարություններն զգալ սեփական մաշկի վրա, պետք է ճանաչել ուրիշ թշվառների, և այնժամ ի հայտ կգա կյանքի ճշմարտությունը։ Այդ բանը վիճակված է Պոլ Սկոֆիլդի Լիրին։ Նա դիտում է շուրջն ու լսում։ Սիրտը պատառ-պատառ է լինում, մթագնում է ուղեղը, բայց նա շարունակում է դիտել և ունկընդրել խեղկատակին՝ լուռ, ուշադիր, և Ալեք Մակ-Քոուենի խեղկատակն արդեն չի շարախոսում, նա նույնպես լռում է և ասես հասկացնել տալիս արքային. երբ ինքը աչ ու ձախ շաղ էր տալիս իր սրախոսությունները՝ միակն էր ամրոցում, որ մտածում էր կյանքի մասին։ Լիրի աչքերն անշարժ են, խորունկ խոհ կա նրանց մեջ։ Գիտակցությունը համակված է միայն մի մտքով, հայացքը ուղղված է դեպի ներս՝ այդ մրտքին։ Հետո նորից աչքերը հառվում են աշխարհին, մարդոմս։ Ծունկի իջած շրջմոլիկ Թոմասի առաջ (որ ինքը՝ արտաքսված էդգարն է), Լիրը դեմ առ դեմ տեսնում է ժողովրդին և տեսնում է այն պատճառով, որ ինքն էլ իր ժողովրդի ճակատագրի կրողներից է։ Եվ սա ճշմարտություն է, ոչ թե գեղեցիկ մի սագա «վրտսեր եղբորը» խղճացող բարեհոգի միապետի մասին։ Պոլ Սկոֆիլդի խաղի էությունը հենց այդ հավաստիության մեջ է, երբ գիտակցության խորքում միկրոպրոցեսներ են կատարվում, և դարավոր պատկերացումների քարե պարիսպը խորտակվում է ուղեղի տուփի լռության մեջ և ոչ թե բեմի կամարները թնդացնող մենախոսություններում։ Ահա նա՝ քաթանե շապկով այդ Լիրն է գրկել և ասես ծով աղետներից արդեն ինքն է պաշտպանում կույր ու աղքատ Գլոստերին։ Լիրն արդեն ինքն է ուսուցանում նրան և սիրում։ Նա այժմ սովորել է և՛ սիրել, և՛ տառել, թեև ցնորված է թվում։ Իսկ նրա ինչին է հարկավոր «հին ուղեղը», չէ՞ որ ասված է՝ խելագարվել է պետք նախկին

պատկերացումներից ազատվելու համար։ Բանականությունից վեր մի բան է այժմ առաջնորդում Լիրին՝ խիղճը։ Վերջինիս անունից է նա դատում իր դուստրերին։ Ագարակատանը, պարկի վրա նստած, իր նման թշվառների հետ նա դատում է երկու նստարանի, որոնք, Լիրի պատկերացմամբ, իր դուստրերն են, իշխանությունը։ Եվ գեղջուկները դատավճիռ են կարդում ու նզովում իշխանությունը։

Ապրածն ու տեսածը ֆիզիկապես թուլացրել են Լիրին, բայց այս զառամյալ մարմնի մեջ հայտնվել է ոգու անհմանալի, համառ, հիպոթետիկ մի ուժ, որ գործում է մի տեսակ, նույնիսկ, նրա կամքից անկախ։ Այսպիսին է ոգու մաքառման ֆինալը։

Ինչ խոսք, Լիրի կերպարում առկա է արդիական զգացողություն։ Ապրածը նրա հոգին հագեցրել է տեսած, սակայն չբացահայտված հակասությունների դառնությամբ։ Սկոֆիլդի Վիրը ճգնաժամի սկզբից մինչև կյանքի վերջին պահը ծանրաբեռնված է մռայլ ու անըմբռնելի խոհերով։ Եվ այս մտքերը ծնունդ են առնում ոչ թե փիլիսոփայական կռահումներում, այլ այն շավղի վրա, որ անցնում են կյանքի դառն ճշմարտությունը սեփական մաշկի վրա զգացած միլիոնավոր հասարակ մարդիկ։ Ընդ որում մարդկային պրակտիկան շատ ավելի է, քան այն ըմբռնելու ունակությունը, և սրանից Լիրի ճակատագիրը դառնում է առավել ծանր, նրա հոգեկան տառապանքը՝ առավել ահավոր։

Բայց չմոռանանք, որ Շեքսպիրի հերոսի մեջ կյանքի հիմքերի կանխատեսումն սկսվում է հոգեկան անկման ամենամռայլ պահին, երբ խելացնորության խավարը մի ակնթարթ ցրվում է հանճարեղ կռահումների հրացոլքից... Եվ Սկոֆիլդի խաղում ոչ միայն հոգնություն ու հուսալքում տեսանք, այլև շեքսպիրյան այս հրացոլքը։ Եթե Լիրը միայն ընկրճված ու հուսալքված ծերուկ լիներ, ներկայացումն ամբողջությամբ չէր ունենա գործողության այն պիրկ ու ձուլածո մկանունքը, որ ունի այժմ...

Ակներև է, որ Սկոֆիլդի Լիրը իր կյանքի ավարտին է հասնում կոտրված, սակայն այդ հուսալքումը ևս իր ուժն ու իմաստությունն ունի։ Ջարիքի ծովը տեսնելն արդեն նշանակում է ճանաչել այն ու առել։ Եվ եթե ներկայացման մեջ ողբերգության թեման մինչև վերջ պահպանում է անելանելիության կոլորիտը և չի կարողանում հասնել ֆինալային թրուիչքի, այնուհանդերձ Բրուկի թեմադրության մեջ կենտրոնական թեմայի կողքին կա երկրորդը՝ հերոսական մի թեմա, որ հզոր ակորդով ավարտում է գործողությունը։

Դա հատուցման թեման է, որ հաճախակի ներկայացման մակերեսն է ելնում, բայց ամենից ավելի ուժեղ հնչում է էդգարի և էդմոնդի մենամարտի տեսարանում, Լիրի մահվանից առաջ։ Էդգարը նույնպես անցել է Լիրի ուղին, և այն ամենին, ինչ գիտեր ու զգում էր այդ «խեղճ, աղքատ Թոմասը», ավելացել են նոր փորձառություն ու նոր ուժեր։ Եվ ահա այժմ նա կանգնած է զինավառ, տուրը ձեռքին, որպես հաղթանակող և վրիժառու ճշմարտության խորհրդանշան։ Արդար դատաստան է տեսնում «թշվառ Թոմասը»։

Բայց և այնպես, Լիրն ու Կորդելիան կործանվում են։ Եվ այնժամ կրկին հնչում է հատուցումն իրագործած հերոսի առնական ձայնը։ Ոչ, սա լավատեսական ֆինալ չէ, այլ կարծես հենց իր՝ կյանքի ազդակոչը։ Խորտակվում են աշխարհները, նյութվում նոր դավեր, կործանվում են մարդիկ, բայց կյանքն ընթանում է առաջ և իր իսկ ընթացքով նոր ուժեր կուտակում։ Այս ուժերը կարող են ընդդիմանալ չարին, աճում են նրանք, հզորանում, ձուլվում ի մի։ Նրանք աճում են ողբերգական հուսալքումից, ճշմարտության ըմբռնումից, ամրապնդվող արիությունից և, ժողովրդի ամենախորունկ շերտերից ելնելով, հոսում են, տարածվում անկանգ ու անխոտոր։ Շեքսպիրը գիտեր այդ, Շեքսպիրը հավատում էր դրան։

* * *

Մեծ եռերգությունից հետո Շեքսպիրը գրեց «Մակբեթ», «Անտոնիոս և Կլեոպատրա», «Կորիոլան» ողբերգությունները. մոտալ մթնոլորտը ավելի ու ավելի էր խտանում, մինչև որ հասավ լիակատար անելանելիության ողբերգական շրջանի վերջին՝ «Թիմոն Աթենացի» երկում։

Իսկ հետո բեկում կատարվեց. Շեքսպիրը, «դառը բաժակը» խմելով ցմրուր, ասես վերադարձավ ռոմանտիկայի գիրկը։ Այստեղ նույնպես պահպանվեցին ողբերգական բնույթի խարակտերներն ու իրավիճակները, սակայն սրանք արդեն ենթակա էին բանաստեղծական երևակայությանը, և լուծումն այստեղ թելադրում էր ոչ թե կյանքի դաժան ճշմարտությունը, այլ հումանիստական հավատի ճշմարտացիությունը։

Գրեց «Ցիմբելինն» ու «Ձմեռային հեքիաթը», և ապա՝ «Փոթորիկը», որ ընդունված է համարել մեծագույն դրամատուրգի կտակը՝ լինել տոկուն, զգոն, ինչպես ժամանակներն են պահանջում։

ՏԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 *Ա. Լ. Мортон*, История Англии, Изд. иностр. лит., 1950, стр. 191.
2 *В. Белинский*, О драме и театре, «Мочалов в роли Гамлета», М.—Л., 1948.
3 *Рубен Зарян*, Шекспир Адамяна, Ереван, 1964, стр. 111.
4 *Նույն տեղում, էջ 125—126։*
5 *Ժամանակակից թատրոնում երկրորդ և երրորդ արարվածները գնում են առանց ընդմիջման։ Սկոֆիլդ-Համլետը, ավարտելով ցասկոտ ինքնադատապարտման մենախոսությունը, հեռանում է բեմից և, ասես մի շրջան կատարելով, վերադառնում։*
6 *Այս տեսարանը առավել տպավորիչ էին բեմադրել ռեժիսորներ Ն. Պ. Ակիմովը (Ե. Վախթանգովի անվան թատրոն) և Ն. Պ. Օխլոպկովը (Վ. Մայակովսկու անվան թատրոն)։*
7 *Համլետին Անգլիա են առաջնորդում Ռոզենկրանցն ու Գիլդենշտեռնը թագավորի նամակով, որով նա իր հարկատու անգլիացիներից պահանջում էր մահապատժի ենթարկել իշխանին, որպես պետական հանցագործի։ Կռահելով այդ, Համլետը նավում թագավորի նամակը ծածուկ փոխում է մի ուրիշ նամակով, ուր իր անվան փոխարեն դնում է ուղեկիցների անունները։ Սովահենների նավի հանդիպելով, դանիացիները մարտ են մղում նրա դեմ, որի ժամանակ էլ Համլետը անցնում է ծովահենների մոտ, և սրանք ափ են իջեցնում նրան Դանեմարքում։*
8 *М. Монтень*, Опыты, М.—Л., 1960.
9 *Նույն տեղում, էջ 109։*

ՅԱԿՈՎ ԽԱՉԻԿՅԱՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԸ Ա.ՐՎԵՍՏԻ ՄԱՍԻՆ

Շեքսպիրը, ցավոք, չի թողել ոչ մի տեսական աշխատություն։ Իհարկե, դա բնավ էլ պարտադիր չէ այնպիսի արվեստագետի համար, որի մեծության միակ և որոշ իմաստով բացարձակ չափանիշը նրա ըստեղծած էսթետիկական արժեքներն են, նրա երկերի պատմական նշանակալիությունը և գաղափարա-գեղարվեստական հարստությունը։ Այդ իմաստով արվեստագետից այլ բան չի պահանջվում, քան արվեստի առարկայի գեղարվեստա-պատկերային ճանաչումն ու մարմնավորումը։ Բոլոր մյուս գործոնները, այդ թվում և գիտա-տեսական մտածողությունը չկազմելով նրա՝ իբրև արվեստագետի գնահատման բաղկացուցիչը, կարող են միայն լրացնել նրա՝ իբրև անհատականության ընդհանուր բնութագիրը։ Եվ վերը արված հիշատակումը ոչ այլ ինչ է, քան փաստի արձանագրում, որն ի դեպ, ոչ միայն ոչինչ չի փոխում Շեքսպիրի՝ իբրև գեղարվեստագետի գնահատման գործում, այլև չի էլ խանգարում մեծ գրողի անհատականության ավելի լայն բնութագրմանը՝ ելնելով բացառապես նրա գեղարվեստական ստեղծագործությունից։

Բանն այն է, որ Վերածննդի այդ խոշորագույն և որոշ իմաստով ամենատիպիկ ներկայացուցիչը օժտված էր բացառիկ համապարփակ մտքով, որի շնորհիվ նրա երկերում արտացոլվեցին ամենատարբեր՝ այդ թվում և գիտա-տեսական բնույթի բազմաթիվ հարցեր։ Իհարկե, վերջիններս կատարում են, եթե կարելի է ասել, «օժանդակ» դեր և ենթարկված են գաղափարա-գեղարվեստական խնդիրներին։ Սակայն շնորհիվ իրենց տեսական էության՝ նրանք լիովին կարող են առանձնացվել և վերլուծվել ինքնուրույն՝ իբրև արվեստագետի տեսական մտածողության արտահայտություն, թեև իրականացված գեղարվեստա-պատկերային իմացության շրջանակներում։

Շեքսպիրի երկերում տեսական մեկնաբանություն ստացած այլ հարցերի թվում հանդիպում ենք նաև գեղարվեստի հարցերին։ Անշուշտ, Շեքսպիրն իր խոսքն արվեստի մասին ասաց նախ և առաջ իր երկերի կերտմամբ, նրանց մեջ մարմնավորելով և՛ իր գեղարվեստական իդեալները, և՛ գեղարվեստական ստեղծագործության իր սկզբունքները։ Բայց պետք է համաձայնել, որ նրանցից ելնելով՝ մենք չենք կարող ուղղակի և անմիջականորեն դատել արվեստագետի էսթետիկական հայացքների, գեղարվեստի պրոբլեմների տեսական իմաստավորման մասին։ Հետևաբար, խոսքը վերաբերում է ոչ թե երկերի գեղարվեստա-կերպարային հյուսվածքի վերլուծությանը, մի բան, որ կազմում է գրականագիտության նպատակը, այլ գեղարվեստի վերաբերյալ արվեստագետի դատողությունների մեկնաբանմանը, որոնք փաստորեն նրա տեսական մտորումների և ընդհանրացումների արդյունքն են։ Հարկ չկա ապացուցելու, որ նման խնդրի կատարումը, երբ այն վերաբերում է մի մեծ արվեստագետի, չափազանց կարևոր է։ Եվ ահա այս դեպքում ստիպված ես լինում ցավել, որ Շեքսպիրը Լ. Ն. Տոլստոյի (և շատ ուրիշների) նման չի թողել էսթետիկական որևէ հետազոտություն։ Եվ ցավում ես ոչ թե այն պատճառով, որ այդ փաստը ստիպում է հետազոտողին հատիկ-հատիկ ընտրել գրողի ստեղծագործական ժառանգությունից այն բոլորը, ինչ հետաքրքրություն է ներկայացնում տվյալ առումով, այլ չնայած բավական հարուստ նյութի առկայությանը, այնուամենայնիվ կարևոր և հետաքրքիր էսթետիկական շատ հարցեր հուր հավիտյան մնացել են մեզ համար անհայտ, քանի որ ժամանակին Շեքսպիրի կողմից չեն ներգրավվել նույնիսկ զուտ գեղարվեստա-ստեղծագործական խնդիրների ոլորտը։

Շեքսպիրի մտքերն ու դաղափարները արվեստի մասին նրա ստեղծագործության մեջ հանդես են գալիս երկակի ձևով՝ դրանք կա՛մ հերոսների ուղղակի ասույթներն են բանաստեղծական ձևի մեջ (սոնետներ, մասամբ պոեմներ), կա՛մ էլ նրա երկերի տարբեր գործող անձանց խոսքերը (պիեսներում, մասամբ պոեմներում)։ Բայց անկախ արտահայտման ձևից, դրանք միշտ էլ աչքի են ընկնում իրենց զարմանալի դիպուկությամբ, գեղարվեստի երբեմն հիանալի վերլուծությամբ։ Արվեստի մասին հաճախ որևէ միտք օգտագործվում է իբրև համեմատություն, մետաֆոր, պատկեր։ Բայց անգամ նման պարագայում էլ այդ մտքերին պետք է մոտենալ ամենայն լրջությամբ, քանի որ նրանք պատահականորեն չեն արտահայտվում, այլ հենց երկի էությունից ու բո-

վանդակությունից ելնելով է Շեքսպիրն այս կամ այն միտքը արվեստի մասին օգտագործում զուտ գեղարվեստական նպատակներով։

Շեքսպիրի բոլոր ասույթները արվեստի մասին կարելի է բաժանել երկու խմբի. 1. արվեստի ընդհանուր հարցեր և 2. արվեստի տարբեր տեսակների բնութագրեր (թատրոն, երաժշտություն, պոեզիա, կերպարվեստ)։ Իհարկե, այս դասակարգումը եթե պայմանական չէ, ապա գոնե հարաբերական է, քանի որ ընդհանուր հարցերը, որպես կանոն, արտվում են արվեստի որևէ տեսակի հետ կապակցված, իսկ վերջիններս սովորաբար բնութագրվում են ոչ թե պարփակված ձևով, որպես այդպիսիք, այլ նաև ընդհանուր էսթետիկական պրոբլեմների լույսի տակ։

Արվեստի մասին Շեքսպիրի ասույթների վերլուծության ուղղությամբ տվեփտական մասնագետների կողմից արված է որոշակի աշխատանք։ Այդ ասույթների թռուցիկ բնութագրերը (որոնք տրված են հարևանցիորեն՝ այլ հարցերի քննարկման ժամանակ) կարելի է գտնել դրամատուրգի երկերին նվիրված գրականագիտական կամ արվեստաբանական բնույթի ուսումնասիրություններում։ Կան նաև գործեր, որոնք հատկապես նվիրված են արվեստի որևէ առանձին տեսակի մասին։ Շեքսպիրի դրույթների վերլուծությանը[1]։

Տվյալ աշխատությունը հեռու լինելով պրոբլեմի լուծումը տալու հավակնությունից, խնդիր է դնում միայն որոշ դատակարգման ենթարկել Շեքսպիրի հիմնական մտքերը արվեստի մասին, լուսաբանել մի շարք էսթետիկական կատեգորիաների նրա մեկնաբանությունները, ինչպես նաև բացահայտել նրա երկերում թատրոնին, երաժշտությանը, պոեզիային և կերպարվեստին տրված որոշ բնութագրեր։

Ինչպես հայտնի է, էսթետիկական յուրաքանչյուր կոնցեպցիայի հիմքում ընկած է իրականության և գեղարվեստի հարաբերության հարցի այս կամ այն լուծումը, որն այսպես թե այնպես ի հայտ է գալիս արվեստի վերաբերյալ այլ տեսական հարցերի քննարկման ժամանակ։ Հենց դրա շնորհիվ իրականության և գեղարվեստի հարաբերության հարցը կարող է բխեցվել հետաքրքրող հեղինակի էսթետիկական դատողություններից նույնիսկ այն դեպքում, երբ հիշատակված հիմնաքարային հարցը ուղղակի չի դրված։

Վերածննդի դարաշրջանի էսթետիկայի մեծագույն նվաճումներից մեկը՝ արվեստի նկատմամբ կյանքի անվիճելի առաջնության դաղափարն է։ Ժխտելով գեղեցիկի երկնային, աստվածային բնույթը և պաշտպանելով նրա երկրային ծագումը՝ այդ դարաշրջանի էսթետիկան լիո-

վին վերականգնեց և զարգացրեց անտիկ աշխարհի այն դրույթը, ըստ որի իրականությունը գեղարվեստի հիմքն է։ Եվ Շեքսպիրը չէր լինի իր ժամանակի իսկական զավակը, եթե չընդուներ ռեալ կյանքն իբրև արվեստի աղբյուր և գեղեցիկի ու վեհի կրող։

Ե՛վ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, և՛ արվեստի մասին տեսական դատողություններում Շեքսպիրը հենվում էր Հին Հունաստանի մշակույթի նվաճումների վրա։ Արդարացի է այդ իմաստով Լեսսինգը, որի կարծիքով Շեքսպիրը Սոֆոկլեսի ու Արիստոտելի հետևորդն էր։ Թերևս ավելացնենք, ոչ միայն հետևորդ, քանզի Շեքսպիրը գեղարվեստական կերպարների ու գաղափարների իր սեփական, յուրահատուկ աշխարհի ստեղծողն է։

Այն կատեգորիան, որի լույսի տակ նա քննարկում է արվեստի և իրականության հարաբերակցության հարցը, գեղեցիկի կատեգորիան է։ Ի դեպ, այդ կատեգորիային նա շատ մեծ տեղ է հատկացնում ոչ միայն արվեստում, այլև հենց կյանքում։

Նրա երկերում ցրված են գեղեցիկը բնութագրող տարբեր ասույթներ։ Այսպես, «Հենրի VI»-ի առաջին մասում (V, 3) կոմս Սեֆոլկի շուրթերով խոսելով մարդու գիտակցության վրա գեղեցիկի ազդեցության արտակարգ մեծ ուժի մասին, Շեքսպիրը հռչակում է.

«...այսպիսի իշխանավայել ու մեծապայծառ,
գեղեցկությունը բանում է լեզուս, սիրտս խոովում»[2]։

Նույն երկի երկրորդ մասում (V, 2) Կլիֆորդ Կրտսերը՝ Յորքի կողմից իր հոր սպանության կապակցությամբ բացելով վրեժխնդրության դավը և ցանկանալով ավելի խիստ ձևով ընդգծել իր ցասման ուժը, օգտագործում է գեղեցկության բնութագիրը.

«Գեղեցկությունը, որ բռնակալի կամքն է նվաճում,
Բոցե ցասումիս՝ առատ վուշ և յուղ»[3]։

Թեև հիշատակված երկու դեպքում էլ Շեքսպիրը խոսում է կանացի գեղեցկության մասին, այդուհանդերձ նրանք որոշ պատկերացում տալիս են ընդհանրապես մարդու վրա գեղեցկության ազդեցության մասին։

Ըստ Շեքսպիրի, մարդիկ չէ, որ ներմուծում են գեղեցկությունն աշ-

խարհի մեջ. այն արդեն բովանդակված է այնտեղ որպես նրան ներհատուկ մի բան։ Բայց մարդիկ հենվելով բնական գեղեցկության վրա՝ ի վիճակի են բարելավել աշխարհը։ Այդ առումով հատկանշական է Պերդիտայի (Լեոնտեսի ու Հերմոնիայի դուստրը) և Պոլիքսենեսի (Բոհեմիայի թագավոր) երկխոսությունը «Ձմեռային հեքիաթ»-ի 4-րդ արարվածի երրորդ պատկերում։

Առաջինի խոսքերին, թե նա լսել է, որ մեխակների ու շահպրակների բազմաթերթ զգեստը նրանց տվել է ոչ թե բնությունը, այլ արվեստը (տվյալ դեպքում՝ ծաղկաբույծի արվեստը), Պոլիքսենեսը (որի շուրթերով խոսում է Շեքսպիրը) պատասխանում է.

«Սակայն չի կարող ուրիշ մի միջոց դարձնել բնությունն
ավելի քնքուշ,
Բացի այն միակ ու լավ միջոցից,
Որ բնությունն ինքն է պատրաստում. այդպես էլ ահա
Ձեր ասած արվեստն, որ մասնակցում է բնության գործին,
Արվեստ է իրոք, հենց մայր բնության կողմից ստեղծված։
Անուշիկ օրիորդ, մի նսեմ սերունդ թե ամուսնանա, կբարեփոխվի
Ազնիվ սերնդի ազնիվ պատվաստով։ Սա մի արվեստ է,
Որ նորոգում է մեր բնությունը, փոխում է նրան.
Բայց այդ արվեստը բնությունն է հենց»[4]։

Մարդկային գործունեության և իրականության հարաբերության մասին այս ընդհանուր դրույթը ընկած է գեղարվեստի ու բնության վերաբերյալ Շեքսպիրի դատողությունների հիմքում։ Ի դեպ, կյանքից արվեստի կախման, կյանքում գեղեցիկի սկզբնականության գաղափարը անց է կացվում այնքան անշեղորեն, որ երբեմն թվում է, թե հիասքանչ գեղարվեստական երկերի ստեղծողը ինչ-որ տեղ ստորացնում է գեղարվեստը։

Այս կապակցությամբ դիմենք նրա երկու սոնետներին։ 83-րդ սոնետում Շեքսպիրը գրում է.

«Ձեմ կարծել, թե շպարի հարկ կա դեմքիդ կատարյալ,
Եվ սնգույրը չի սազում գեղեցկությանդ անբիծ.
Ես կարծել եմ, սիրելիս, որ քո փառքը վեհափայլ
Գերազանց է պոետի ամեն մի ճոխ գովեստից։

Նվ ես ահա լռեցրի իմ մուսայի ձայնը սին,
Որ քեզ ցույց տամ, թե ինչպես մի նորելուկ բանաստեղծ
Այնքան անզոր գտնվեց բարբառելու քո մասին,
Արժանիքիդ մատուցել դրվատիքը իր անկեղծ։
Լռությունս դու իբրև մի ոճիր ես համարում,
Սակայն դա իմ մեծագույն փառքը միայն կլինի,
Քանի որ ես այլոց պես հմայքդ չեմ աղարտում
Եվ գերեզման պարգևում շնորհներիդ գեղանի։
Այն կյանքը, որ կա միայն քո մի աչքում գրավիչ,
Անկարող են գովերգել երկու հզոր մեծ երգիչ»[5]։

103-րդ սոնետում այդ միտքը արտահայտվում է հետևյալ ձևով.

Ավա՜ղ, թշվառ իմ մուսան և ոչ մի բառ չի գտնում։
Որ անայլայլ վեր հանի փառքը նրա վեհության.
Ավելի շատ իմ նյութը մերկությամբ է շողշողում,
Առանց, անշուշտ, իմ ամուլ գովասանքի հավելման։
Մի՛ նախատիր ինձ իզուր, որ չեմ գրի էլ երբեք,
Հայելու մեջ դու նայիր գեղեցկափայլ քո դեմքին,
Նա կփշրի գրական իմ գյուտերը անարժեք,
Եվ կմատնի ինձ միայն ամոթանքին, շփոթին։
Մի՞թե ծանր ոճիր չէ, թե ապարդյուն ճիգերով
Աղավաղեմ մի այնքան շնորհալի պերճություն,
Նսեմացնեմ ես նրան անբնական գույներով,
Երբ ուզում եմ ես ցույց տալ քո ճիրքերը շողշողուն։
Հայելու դեմ կանգնելով, եթե դու քեզ բաղդատես,
Իմ տողերը դու միայն ոչնչություն կանվանես։

Արդյոք ի՞նչ է սա՝ արվեստի կապիտուլյա՞ցիա կյանքի առջև, կյանքի նկատմամբ արվեստի անզորության հաստատո՞ւմ և իբրև դրա հետևանք արվեստի բացասո՞ւմ։

Անշուշտ, ոչ։ Դա արվեստի նկատմամբ կյանքի առաջնության սոսկ հիպերբոլացված, կրքոտ և թեթևա պոլեմիկական պաշտպանություն է։ Ինչ վերաբերում է արվեստին, ապա Շեքսպիրը նրան հատկացնում է առանձնակի դեր, որ պայմանավորված է մի կողմից նրանով,

որ արվեստը կյանքի արտացոլումն է, մյուս կողմից՝ որ կյանքի գեղեցկությունն ունի իր խոցելի տեղը, իր աքիլլեսյան գարշապարը, որը հաղթահարվում է արվեստի միջոցով։

Կյանքի գեղեցկությունը, ըստ Շեքսպիրի, ազատ է, անկախ, ներհուն։ Բայց այդ գեղեցկությունը ժամանակավոր է, անհարատև, անցողիկ։ Եվ արվեստի անփոխարինելի նշանակությունն այդ դեպքում դրսևորվում է նրանով, որ արտացոլելով կյանքի գեղեցկությունը, ժամանակավորը փոխարկում է մշտականի, անցողիկը՝ հավիտենականի և դրանով իսկ անցած գեղեցկության ընկալման մասնակից է դարձնում այլ դարաշրջանների ու ժողովուրդների ներկայացուցիչներին։

Այսպես, 100-րդ սոնետում պոետը մուսային դիմելով, հրավիրում է ուշի-ուշով ուսումնասիրել իր տգեղնշման աղբյուրի գեղեցիկ դիմագծերը և ավարտում է իր կոչը հետևյալ երկտողով.

«Բարեկամիս տուր մի փառք շտապ ու վաղ ավելի,
Քան ժամանակն իր սրով նրա կյանքը կբխլի»[7]։

Իսկ 101-րդ սոնետում նույն միտքը արտահայտվում է մի քիչ այլ կերպ։ Հեղինակը, համաձայնելով, որ կատարելությունը գովեստի կարիք չունի, միաժամանակ խնդրում է մուսային.

Պարտավոր ես դու նրան հյուսել անմահ ներբողներ,
Որ նա ապրի առհավետ ոսկյա շիրմից իր այն կողմ։
Արդ, հավերժիր դու նրան, հանձնիր գալիք դարերին
Այնպես, ինչպես նա այսօր երևում է աշխարհին»[8]։

Այսպիսով, կյանքն ու արվեստը որոշ իմաստով հակոտնյաներ են. գեղեցկությունը կյանքում առաջնային է, բայց անցողիկ, իսկ գեղեցկությունն արվեստում՝ երկրորդային է, բայց հավերժ։ Արվեստի թուլությունը դառնում է նրա ուժը, և կյանքի ու արվեստի մենամարտում վերջինը հաղթանակում է։ Այդ միտքը շատ որոշակի հնչում է երկու այլ սոնետներում։

Այսպես, 18-րդ սոնետում խոսելով այն մասին, որ ամառային օրվա հետ անհնար է համեմատել իր մտերմի դիմագծերը առաջինի գեղեցկության անցողիկ լինելու պատճառով, Շեքսպիրը գրում է.

«Իսկ քո ամառն, իմ անգին, շնորհներով կատարյալ
Հավերժորեն չքնաղ է, գրավիչ ու հրակեզ.
Մահը երբեք չի կարող գոռոզաբար պարծենալ,
Որ դու պիտի իր մռայլ ստվերի տակ թափառես։
Քանի դեռ այս տողերում կրաբախի սիրտը քո,
Եվ մարդ կզգա շունչդ թարմ, դու կապրես քո հմայքով»[9]։

Հետևյալ՝ 19-րդ սոնետում Շեքսպիրը շարունակում է զարգացնել նույն մտքերն արվեստի ու կյանքի հարաբերության մասին։ Կշտամբանքով դիմելով արագահոս ժամանակին, որն անխիղճ դատաստան է տեսնում ամեն մի գեղեցկության հետ, պոետը խնդրում է նրան խնայել միայն իր մտերմի կերպարանքը.

«Օ՜, քո անգութ ժամերով մի ակոսիր ոչ մի գիծ
Սիրեցյալիս ճակատին և այտերին գեղափայլ,
Սերունդները ապագա նրան տեսնեն թող անբիծ,
Իբրև անմահ տիպարի՝ գեղեցկության կատարյալ։
Սակայն ինչ էլ որ անես, դահիճ, ծերուկ ժամանակ,
Նա երգիս մեջ թարմ կապրի ավերմունքիդ հակառակ»[10]։

Եվ այսպես, հավերժ պահպանելով գեղեցիկը, գեղարվեստը գերազանցում է կյանքին, որն այնպես անողոք անհրաժեշտությամբ ոչնչացնում է գեղեցիկը։

Բայց այդ դեպքում, ասվածի լույսի տակ ինչպե՞ս հասկանալ կյանքի երևույթների և դրսևորումների համար անմահ, հավերժ մակդիրների ոչ հաղվադեպ օգտագործումը Շեքսպիրի կողմից (չհաշվելով, իհարկե, այն դեպքերը, երբ նրանք սոսկ փոխաբերական իմաստով օգտագործված ածականներ են երևույթը որակապես գնահատելու համար)։ Արդյո՞ք դա ինքն իր հետ հակասության մեջ մտնող մտքի անհետևողականություն է։

Շեքսպիրի էսթետիկական ֆրագմենտների ներածական տեքստի հեղինակ՝ Գ. Ս. Պոմերանցը գրում է. «Շեքսպիրի առանձին ասույթները երբեմն անհամատեղելի են։ Օրինակ, Համլետը, համեմատելով հոր և հորեղբոր դիմանկարները (III, 4), նույնացնում է կերպարանքի և բնավորության ազնվությունը, իսկ «Անտոնիոս և Կլեոպատրա»-ում (II, 2) Էնոբարբոսը դրանք հակադրում է»[11]։

Այո՛, ասույթների անհամատեղելիությունը իրոք չափազանց ակնառու է։ Եվ նման օրինակների թիվը երևի կարելի է ավելացնել։ Այսպես, իրարից որոշակիորեն հեռու են Շեքսպիրի պնդումները 16-րդ և 55-րդ սոնետներում։ Դրանցից վերջինում Շեքսպիրը մյուս սոնետներում արտահայտած գաղափարին լիովին համապատասխան խոսում է արվեստի հավերժացնող ուժի մասին.

«Արքաների հոյակերտ դամբանները մարմարյա
Իմ այս հզոր երգերից ավելի շատ չեն ապրի,
Քո պատկերը նրանց մեջ ավելի վառ կշողա,
Քան դարերի փոշու մեջ՝ շիրմաքարի՝ գրերի։

Երբ հիմն ի վեր ավերվի տգնությունը քարտաշի,
Եվ մարտերը վայր բերեն արձանները վեհապանծ,
Ո՛չ սրավազ կրակներն, ո՛չ էլ սուրը Արեսի
Չեն չնչի քո անունը՝ հուշերի մեջ հար մեխված։

Մոռացության ու մահվան քմայքներին հակառակ,
Քո գովեստը կհնչի սերունդների ականջին,
Քանի նրանք կմաշեն այս աշխարհը բովանդակ,
Մինչև դատը գերագույն նրանց ցեղը երբ չնչի։

Շեփորները մինչ հնչեն, դու կապրես իմ երգերում,
Եվ սիրահար զույգերի սիրազեղուն աչքերում»[12]։

Ամեն ինչ պարզ է՝ այստեղ Շեքսպիրը շարունակում է զարգացնել իր, այսպես ասած, ավանդական միտքը։ Բայց ահա վերջնենք 16-րդ սոնետը. սկզբում թվում է, թե մեր առջև բոլորովին այլ կոնցեպցիայի ներկայացուցիչ է.

«Սակայն ինչո՞ւ բռնակալ, արյունարբու ու դաժան
Ժամանակի սրի դեմ այժմվանից չես կռվում.
Ինչո՞ւ անգին քո անձը ավերմունքից չես փրկում
Է՛լ ավելի լավ զենքով, քան իմ տողերն են ունայն։

Երջանկավետ օրերիդ վեհ գագաթն ես դու հասել,
Եվ որքա՛ն շատ պարտեզներ կուսությունը պահպանած
Պատրաստ են քեզ թարմագեղ ծաղկեփնջեր նվիրել
Ավելի շատ քեզ նման, քան պատկերիդ ներկրվածք։

Այդպես միայն կարող ես դու քո անձը կրկնել
Իր արտաքին ու ներքին գեղեցկությամբ համայուն,
Եվ աչքերին կարող ես ավելի լավ պատկերվել,
Քան այդ կանի վրձինը, կամ մատիտը իմ փխրուն։
Այդպես, գալիք սերնդում պիտի ապրի հավիտյան
Քո ստեղծած անարվեստ դիմանկարն իրական»[13]։

Եվ այսպես, որտե՞ղ պետք է որոնել այս տարակարծությունների բացատրությունը։

Նախ, կարծում ենք, չպետք է երկյուղ կրել հնարավոր հակասություններից, ժխտել կամ շրջանցել դրանք, ենթադրելով, որ այդ հակասությունները կարող են ինչ-որ չափով վնաս հասցնել Շեքսպիրի համբավին։ Մտքի հակասությունները ցանկալի չեն բոլոր դեպքերում, սակայն նրանք կարող են հանդես գալ նաև Շեքսպիրի մասշտաբի մարդկանց երկերում, նույնիսկ հատուկ տեսական հետազոտություններում։ Իսկ Շեքսպիրի էսթետիկական դատողությունները ոչ թե քաղվածքներ են արվեստի էությանը նվիրված գիտական տրակտատից, այլ տարբեր ժամանակ և տարբեր առիթներով գեղարվեստական երկերում արտահայտած մտքեր։ Ասույթների ժամանակի, կոնտեքստի և տեսանկյունի տարբերությունները, ինչպես նաև վերն ասվածը բավականաչափ բացատրում են հիշյալ հակասությունների հնարավորությունները։ Եվ, այնուհանդերձ, հարցն ավելի բարդ է, քան այն կարող է թվալ առաջին հայացքից։

Բնավ չմտադրվելով պաշտպանել Շեքսպիրին (նա դրա կարիքը չունի), մենք այնուամենայնիվ հակված ենք կարծել, որ հակասությունների մի մասը իրականում հակասություններ չեն։ Այսպես, օրինակ, կերպարանքի ու բնավորության ազնվության հարաբերության մասին Համլետի ու Էնոբարբոսի դատողությունների անհամապատասխանության դեպքում հավանորեն որոշակի դեր է խաղացել տեսակետների կոնցեպտուալ տարբերությունը, տեսակետներ, որոնք պաշտպանում են համապատասխանաբար Շեքսպիրի երկու տարբեր դրամաներում գործող երկու տարբեր անձինք։ Եվ ըստ ամենայնի, այստեղ կարելի է ենթադրել պատասխանի մի քանի տարբերակ՝ 1. Շեքսպիրը պաշտպանում է այդ տեսակետներից մեկը, 2. դրամաների հեղինակը անմասնակից է երկու տեսակետներին էլ, 3. երկու տեսակետներն էլ բաժանվում են նրա կողմից, վկայելով նրա հայացքների էվոլյուցիան։ Միայն վերջին դեպքում

այդ անհամապատասխանությունը կարելի է դիտել իբրև իր՝ Շեքսպիրի մտքի հակասություն։

Դժվար չէ նկատել, որ նման մոտեցումը (լիովին ընդունելի, երբ խոսքը վերաբերում է Շեքսպիրի դրամաներից արված քաղվածքներին) հավիվ թե ամբողջությամբ կիրառելի լինի նրա սոնետների նկատմամբ, որոնց մեջ ամեն բան սկզբից մինչև վերջ արտացոլում է հեղինակի տեսակետը։ Սակայն և այս դեպքում չպետք է շտապել եզրակացություններ անել և հակասություն կամ անհամապատասխանություն համարել այն, ինչ այդպիսին չէ։

Առաջին 15 սոնետների ուսումնասիրությունը բացահայտում է նրանց գաղափարա-թեմատիկ ընդհանրությունը։ Բոլորի մեջ էլ տարատեսակվելով (այլաձևվելով) անց է կացվում մի ընդհանուր գաղափար՝ դիմելով իր բարեկամին՝ հեղինակը համառորեն կոչ է անում մտածել իր ցեղը շարունակելու մասին, որպեսզի սերունդների մեջ պահպանվի ու հարատևվի իր գեղեցկությունը։

«Իսկ եթե դու տասն անգամ վերածնվես այդ տասից,
Տասնապատիկ երջանիկ ու հաղթական կդառնաս»[14]։

Շեքսպիրը դիմում է բարեկամին նման կոչով, որովհետև կյանքի օրենքն այնպիսին է, որ

«Նույն ժամերը, որ այնպես համառորեն ու եռանդուն
Ստեղծեցին գեղափայլ քո պատկերը հմայուն,
Որն իր վրա տևեռված հայացքներն է կախարդում,
Անգթորեն կխլեն այդ պարգևը գերագույնս»[15]։

Ուրեմն, կյանքը և՛ ստեղծում, և՛ ոչնչացնում է գեղեցիկը։ Ամեն ինչ անցողիկ է, ամեն ինչ փոփոխվում է, ամեն ինչ անհարատև է, այդ թվում՝ մարդու գեղեցկությունը. «բնությունը մեզ ոչինչ չի պարգևում անվրճար», «այլ տալիս է իբրև պարտք»[16], «վախճանի դեմ ապագա»[17]։ Բայց դարն ապրածի փոխարեն ծագում ու զորանում է նորը, որն ընդունում է հեռացողի ժառանգությունը և հանձնում առաջացող նորին։ Կյանքի հավիտենական էստաֆետը, հավիտենական նորոգումը ստեղծում են շարժման ու զարգացման այն անընդհատ շղթան, որի ամեն մի օղակը, այնուամենայնիվ, անհարատև է։ Կյանքում հավերժ գեղեցկությունը նրա հավիտենական փոխանցումն է սերնդե սերունդ, և ոչ թե ան-

փոփոխ գոյությունը ինքն իրեն հավասար ինչ-որ կեցության մեջ։ Ի դեպ, կեցության այդ դիալեկտիկան Շեքսպիրը բնութագրում է իբրև «գեղեցկության ու խելքի» օրենք[18]։

Կյանքի նման ըմբռնումից ելնելով էլ Շեքսպիրը 16-րդ սոնետում, դիմելով իր բարեկամին, հրավիրում է նրան հանձնվել սիրո խնդությանը, որովհետև, ինչպես ինքն է ասում.

«Այդպես, գալիք սերնդում պիտի ապրի հավիտյան
Քո ստեղծած անարվեստ դիմանկարն իրական»[19]։

Սա կյանքում մարդու անցողիկ գեղեցկության և կերպարանքի պահպանման մասին հոգատարություն է։ Եվ քանի որ կյանքը Շեքսպիրի համար ամեն ինչի սկիզբն է, ուստի նրա ու արվեստի համեմատության արդյունքը վերջինիս օգտին չի լինում։ Սակայն արվեստն, այնուամենայնիվ, գոյություն ունի իր հատուկ ֆունկցիաներով և արտացոլող էությամբ։ Եվ Շեքսպիրը բնավ մտադիր չէ կյանքի գովեստի հիման վրա հրաժարվել գեղարվեստից։ Ընդհակառակը, հաջորդ, 17-րդ սոնետը հրաշակում է արդեն ավելի ներդաշնակ հարաբերություններ կյանքի և արվեստի միջև։

Ապագայում ո՞վ պիտի իմ տաղերին հավատա,
Եթե նրանց լիացնեմ քո ձիրքերով շողշողուն...
Սակայն աստված գիտի, որ քեզ շիրիմն է ամփոփում
Եվ քերթվածս հմայքիդ միայն կեսը ցույց կտա։
Եթե փորձեմ պատկերել գրավչությունն աչքերիդ
Եվ մեկ առ մեկ թվարկեմ շնորհներդ աննման,
Պիտի ասեն՝ ստում է բանաստեղծը այս անմիտ,
Մի՞թե դեմքը հողածին հրեշտակի է նման։
Եվ թղթերիս համար հին մարդիկ պիտի ինձ ծաղրեն,
Անարգելով որպես մի շատախոսի հինավուրց.
Իմ այս արդար ներբողը ցնորք պիտի անվանեն
Եվ ոչ որպես ճշտախոս մի ծերուկի հին զրույց։
Մինչդեռ, եթե մինչև այդ դու մի զավակ ունենաս,
Պիտի ապրես կրկնապես՝ նրա մեջ և երգում այս»[20]։

Այս սոնետում ուշագրավ է այն, որ Շեքսպիրը կյանքում գեղեցկության հավերժացումը դիտում է իբրև բավականին ծանրակշիռ փաս-

տարկ դեղեցկությունը հավերժացնող արվեստի օգտին, ավելին՝ իբրև արվեստի, հավաստիության չափանիշ։ Բայց Շեքսպիրը, այսուհանդերձ, հիանալիորեն տեսնում է ամեն մի կոնկրետ, վերջավոր գոյացության անկրկնելիությունն ու յուրահատուկ հմայքը, որը թեև վերարտադրվում է կյանքում, սակայն՝ նորոգված և փոփոխված։ Եվ հենց այստեղ է արվեստն օգնության հասնում կյանքին՝ անաղարտ պահպանելով անցողիկի կերպարանքը, մինչև որ նա ստանա իր հետ միակերպ, բայց այնուամենայնիվ այլ ձևեր։ Եվ սկսած 18-րդ սոնետից Շեքսպիրը արվեստի հավերժացնող դերի մասին արտահայտում է այն մտքերը, որոնք արդեն շարադրվել են սկզբում։

Արվեստն, ըստ Շեքսպիրի, ոչ միայն տվյալ ժամանակի հավերժական հուշարձանն է, այլև միաժամանակ իր ստեղծողի՝ արվեստագետի հուշարձանը։ Շեքսպիրը հեռու չմնաց այն գաղափարից, որը ձևակերպել էր դեռևս Հորացիոսը և որը հետագայում բազմիցս ընդօրինակել, կրկնել էին շատ ու շատ պոետներ, որոնք իրենց ստեղծագործությունը դիտում էին որպես ինքնահուշարձան։ 74-րդ սոնետում Շեքսպիրը դիմելով այդ, որոշ իմաստով հավիտենական թեմային, գրում է.

«Համակերպվիր դու սակայն, երբ վճիռը անխափան,
Անգրավական կուղարկի ինձ մշտական կալանքի,
Քանի որ այս տողերը քեզ կմնան հուշարձան,
Որտեղ պիտի դեռ գտնես մի մասնիկը իմ կյանքի»[21]։

Այս կապակցությամբ մենք կցանկանայինք նշել հետևյալը։ Անվանի սովետական շեքսպիրագետ Ա. Անիկստը Շեքսպիրի պոեմներին, բանաստեղծություններին և սոնետներին կցված վերջաբանում, խոսելով այն մասին, որ Շեքսպիրի համար հատուկ հպարտության առարկա էին ոչ թե պիեսները, այլ պոետական երկերը (դրանց շարքում և սոնետները), որոնք ապացուցում էին նրա պատկանելությունը պոետների շարքին, գրում է. «...և որքան համեստ էր Շեքսպիրը իր դրամաների գնահատման մեջ, այնքան անհամեստ էր սոնետների նկատմամբ...»։ Սրանից հետո Անիկստը բերում է 55-րդ սոնետի առաջին երկու քառատողերը։ Սակայն շարունակելով ասում է. «Եվ, այսուհանդերձ, կսխալվի նա, ով կկարծի, թե Շեքսպիրն իրոք այդքան ինքնավստահ էր։ Մեր մեջբերած սոնետը ոչ այլ ինչ է, քան Հորացիոսի հայտնի ոտանավորի թեմայի տարատեսակը...»[22]։ Սա ճիշտ է (թեև Հորացիոսի «Հուշարձանի» գաղափարը արտահայտված է մեր կողմից արդեն բերված 74-րդ, և ոչ

(թե 55-րդ սոնետում), բայց անհասկանալի է մնում, թե այդ դեպքում որքանո՞վ էին տեղին և արդարացի Շեքսպիրի անհամեստության մասին արված դատողությունները։

Արվեստագետի խնդիրների, ուստի և գեղարվեստա-ստեղծագործական պրոցեսի էության Շեքսպիրի ըմբռնումը լիակատար համապատասխանության մեջ է արվեստի ու իրականության փոխհարաբերության քիչ առաջ շարադրված նրա կոնցեպցիայի հետ։ Եթե գեղեցկությունը բովանդակված է կյանքում, իսկ արվեստը միայն նրա արտացոլումն է, ապա ստեղծագործական պրոցեսի էությունը, ըստ Շեքսպիրի, հանգեցվում է կյանքի գեղեցկության վերարտադրմանը՝ արվեստագետի կողմից առանց որևէ զոհաբերության։ Ճշմարտությունը, համապատասխանությունն իրականությանը Շեքսպիրն առաջ է քաշում իբրև գեղեցկության չափանիշ։

«Որքա՜ն պիտի չքնաղը չքնաղ թվար ավելի,
Եթե լիներ զարդարված վեհ ու աղնիվ գծերով»[23]։

Այս՝ աֆորիզմի նման հնչող, 54-րդ սոնետի առաջին տողերը կարող են դիտվել իբրև ճշմարտության մասին Շեքսպիրի հայացքների քվինտ-էսենցիան։

Շեքսպիրն այդ միտքը ավելի ծավալուն մատուցում է 84-րդ սոնետում, որտեղ ճշմարտության և կեղծիքի հակադրումն է ամբողջ սոնետի բովանդակությունը.

«Ով կարող է ավելի ճիշտ բան ասել քո մասին,
Քան այս շքեղ գովեստը, որ դու՝ դո՛ւ ես, դո՛ւ միայն.
Այստեղ են լոկ թաքցվել այն գանձերը թանկագին,
Որ հմայքիդ համարժեք կլիններն աննման։
Խղճուկ է այն գրիչը, որն իր նյութին չի կարող
Ավելացնել մի նորույթ և մեծ փառքով պսակել.
Բայց ով անձդ անայլայլ կարողանա դրվատել,
Կաղնվացնի իր խոսքը ճշմարտությամբ մեծարող։
Բավ կգտնի արտագրել դրվածները քո մասին,
Եվ անարատ կպահի շնորհները բնության.
Փառք ու պատիվ կբերի իր շողշողուն մտքերին,
Հիացնելով ամենքին քո պատկերով իրական։

Բայց քո շքեղ ձիրքերին միայն անեծք է թափվում,
Եվ տնարժան գովեստ է փուռքիդ համար մատուցվում»[24]։

Հատուկ ուշադրության է արժանի 68-րդ տոնետրը, որի մեջ հեղինակը ճշմարտությունը բացահայտում է ոչ միայն որպես արվեստի երկերի, այլև որպես կյանքի երևույթների գնահատման չափանիշ։

Գովերգելով կեղծ զարդարանքներից ազատ, բնական մարդկային դեմքի գեղեցկությունը, Շեքսպիրը գրում է.

«Մենք նրա մեջ հնօրյա այն ժամերն ենք դեռ տեսնում,
Երբ հմայքը անկեղծ էր, անպաճուճ ու բնական,
Որը օտար սաղարթով իր ամառը չէր պճնում,
Կամ գողանում ուրիշի զգեստները հնության։
Նրան իբրև մի քարտեզ բնությունը պահպանեց,
Որ ցույց տա կեղծ արվեստին նրա հմայքը անեղծ»[25]։

Գնդեցիկ ճշմարտության և կեղծ պճնանքի հակադրումը և դրա հիման վրա պարզության գեղեցկության դրվատումը կազմում են Շեքսպիրի մի շարք այլ սոնետների բովանդակությունը։ Այսպես, 82-րդ սոնետում, պաշտպանելով պարզության գեղեցկությունը՝ իբրև իսկական գեղեցկություն, Շեքսպիրը զիջում է իր սիրելիներին կեղծ զարդարումներով զբաղվելու կասկածելի իրավունքը, և պահպանում է պարզ արտահայտվելու իր գերադասելի իրավունքը.

«Ահա այդպես. թող նրանք ոճեր փնտրեն բնագրոս,
Որը բոլոր պերճախոս գրիչներն են կքերարկում,
Բայց քեզ անեղծ կտեսնեմ այն անպաճուճ խոսքերում,
Որոնք քեզ է նվիրում բարեկամդ ճշտախոս»[26]։

101-րդ տոնետում Շեքսպիրը ծաղանալով զարդամոլության դեմ, ուղղակի հայտարարում է.

«Ինչ ճշմարիտ է բացարձակ՝ կարիք չունի գույների,
Թե կարոտ չէ մի վրձնի գեղեցիկը հմայելի,
Թե աղնիվը և բարին պետք է անխառն միշտ լինի»[27]։

Պոլեմիկորեն սրված է հատկապես 130-րդ սոնետը, որտեղ գովերգելով բնական կերպարանքի գեղեցկությունը, Շեքսպիրն ընդգծված ձևվով արվեստի մեջ ռեալի անպաճուճ վերարտադրումը հակադրում է պճնանքի միտումնավոր վերամբարձությանը։ Այդ հակադրումը իրեն իմացնել է տալիս ոչ միայն հեղինակի վերջնական եզրակացություններում, այլև հենց իր օգտագործած բառերում։

«Իմ սիրուհու աչքերը չունեն փայլը արևի,
Բուստն ավելի բոսոր է նրա վարդյա շուրթերից,
Կուրծքը ձյան պես ճերմակ չէ, թխագույն է հիրավի,
Եվ վարսերը հյուսված են մետաղյա սև լարերից։
Ես տեսել եմ դամասկյան բազում վարդեր՝ ալ, ճերմակ,
Սակայն նրա այտերը վարդերի չեն նմանվում.
Մի շարք ծաղկանց բուրմունքում կա ավելի շատ հեշտանք,
Քան այն շնչում, որ նրա շրթունքներն են արձակում։
Նրա լեզուն քաղցրահոնչ շատ եմ սիրում ես լսել,
Թեև գիտեմ, որ նվագն ավելի քաղցր է հնչում.
Աստվածուհու քայլվածքը ես երբևէ չեմ տեսել,
Իմ սիրուհին՝ քայլելիս, ոտքը գետնին է առնում։
Բայց նա այնքան հազվագյուտ մի էակ է երկնային,
Որքան որ կեղծ բաղդատմամբ չարախոսված դիցուհին»[28]։

Պարզության պաշտպանումը, իբրև կյանքում և արվեստում իսկական գեղեցիկի հիմք ու պայման, բնականորեն զուգորդվում էր Շեքսպիրի կողմից կեղծ նորարարության քննադատության և արվեստագետի օգտագործած արտահայտչական միջոցների պարզության պաշտպանության հետ։ Այսպես, 76-րդ սոնետում նա գրում է.

«Ինչո՞ւ տաղերն իմ զուրկ են պերճանքներից անհեթեթ,
Շատ հեռու են զանազան նորույթներից արտակարգ,
Ինչո՞ւ ես չեմ ընթանում նոր բան ասող դարի հետ,
Եվ խորթ, օտար ոճերին չեմ նետում գեթ մի ակնարկ։
Ես միակերպ դարձվածքով և ոճով եմ միշտ գրում,
Եվ տալիս եմ միևնույն հանդերձանքը գյուտերիս,
Որոնց ամեն մի բառը իմ անունն է շշնջում,
Նրա ստույգ ծագումը և ծնունդը ցույց տալիս։

Օ՜հ, իմացիր, որ սերն է մտքիս միակ առարկան,
Եվ արժանիքն իմ այն է, որ ամեն ժամ անդադրում
Պճնում եմ հին բառերը՝ վերածելով նորության,
Եվ արդեն իսկ գործածված նույն բառերը շռայլում։
Քանզի ինչպես արևն է ամեն անգամ հին և նոր..
Այդպես, սերս կրկնում է իր ասածը ամեն օր»[29]։

Պարզության էսթետիկական գերազանցության հարցին Շեքսպիրը անդրադառնում է նաև «Սիրո ապարդյուն ճիգերը» պիեսում։ Հինգերորդ արարվածի երկրորդ պատկերում իշխանուհին թագավորի հետ զրուցելիս, անկասկած, արտահայտելով Շեքսպիրի մտքերը, ասում է.

«Ամենահաջող տեսարանն այն է, որ ներկայացնելու կերպը
հայտնի չէ։
Երբ որ առանդը խիստ շատ է ճգնում գոհացում տալու
հանդիսականին,
Եվ երբ պիեսը մեռնում է իրենց՝ կատարողների անչափ
եռանդից,
Շրփոթ ձևերն այնժամ դառնում են խիստ ծիծաղելի
Եվ հենց սկզբից վիժում է գործը»[30]։

Իսկ Շեքսպիրի համար ծայրահեղ կարևոր էր արվեստում պահպանել մարմնավորող մտքերի վեհությունը։ Նախ և առաջ այն պատճառով, որ արվեստը նրա համար պարզ, տափակ ընդօրինակում, գոյություն ունեցողի պարզ կրկնություն չէր, այլ գեղեցիկի ճանաչում, որը չի կարող բարձր լինել ճշմարտությունից և դուրս՝ պարզությունից։ Արվեստը գեղեցիկի արտացոլումը, ճանաչումն է, որը պետք է, վերջին հաշվով, հենց կյանքին։ Հետաքրքիր են այդ իմաստով Աքիլլեսի խոսքերը «Տրոիլոս ու Կրեսիդա» պիեսում։ Երրորդ արարվածի տեսարանում Աքիլլեսը, դիմելով Ոդիսևսին, ասում է՝

«Գեղեցկությունը, որ ծնված է այստեղ դեմքի վրա,
Դրա կրողը չգիտի, սակայն ներկայացնում է ինքն իրեն,
(Ուրիշների աչքին և ոչ էլ աչքն ինքը.
Մտքի ամենամաքուր ոգին, չի կարող տեսնել իրեն)

Չհեռանալով ինքն իրենից, սակայն աչքն աչքի հանդիման
Ողջունում են իրար մեկը մյուսի տեսքն արտացոլելով։
Քանզի տեսողությունը ետ չի դառնում
Մինչ ճանապարհ չանցնի և չմիանա այնտեղ
Ուր նա կարող է տեսնել իրեն»[31]։

Այլ կերպ ասած, ծայրահեղ սխալ կատարած կլինի նա, ով կփորձի Շեքսպիրին ներկայացնել իբրև բնության պասսիվ ընդօրինակման գործ ուսմունքի ներկայացուցիչ։ Արվեստը կյանքի ճանաչողություն է և դառնում է այդպիսին արտացոլելով այն։ Բայց հենց այստեղ է, որ իր հայտ է գալիս արվեստագետի ակտիվ ստեղծագործական գործունեության ողջ նշանակությունը, որը հենվելով իրականության վրա այնուամենայնիվ ստեղծում է ինչ-որ նոր բան և որի ստեղծումն ու գոյությունն ունեն իրենց սեփական օրենքները։

Արվեստում ստեղծագործական սկզբունքի մասին բավականին որոշակիորեն խոսվում է մեր շարադրանքի սկզբում բերված Պոլիքսենեսի խոսքերի մեջ։ Այո, արվեստը հենվում է բնության վրա, բայց նույն բնությունը կատարելագործելու, բարելավելու համար։ Այո՛, բնությունը գեղեցկության կրողն է, բայց բոլորը չէ, որ կարող են այն մարմնավորել արվեստում։ Եվ այստեղ դրսևորվում է ոչ միայն տաղանդների մակարդակների, այլև գեղեցկության գեղարվեստական վերարտադրության սկզբունքների տարբերությունը։

Շատ նրբագեղ ձևով այդ միտքը հայտնվում է 78-րդ սոնետում, որի մեջ պոետը դեմ է դուրս գալիս ոչ միայն կյանքի գեղեցկության տափակ ընդօրինակմանը, այլ հենց իրեն՝ արվեստի, թեկուզև բարձր նմուշների ինֆանտիլ կրկնության։

«Ես քեզ այնքա՜ն գոլեցի իբրև միակ իմ մուսան,
Եվ տողերիս այնպիսի մի ուժ գտա ոգեշունչ,
Որ նորահայտ շատ ու շատ գրիչները՝ ինձ նման
Հովանուդ տակ սիրում են քերթվածների ծաղկեփունջ։
Քո աչքերը սիրալիր, որ մի համր տրգետի
Սովորեցրին երգ երգել և սավառնել դեպի վեր,
Գիտության վեհ թևերին ավելացրին փետուրներ,
Եվ համբքին տվեցին շքեղություն կրկնակի։

Բայց իմ բոլոր գործերը քո պարծանքն եմ համարում,
Դրանք դուս են ներշնչել և լոկ քեզ են պարտական,
Ուրիշների արվեստում միայն ոճն ես ճոխացնում,
Եվ ավելի պանծացնում քո ձիրքերը պատվական։
Բայց ինձ համար, սիրելիս, իմ արվեստն ես շողշողուն
Եվ ինձ նման տրգետին մինչ արվեստն ես դու մղում»[32]։

Արվեստում կյանքի վերարտադրման ակտիվ բնույթի մասին են վկայում նաև Շեքսպիրի մի շարք այլ դիտողություններ։ Ընդ որում, բնավ պատահականորեն չեն ընդգծվում այն մոմենտները, որոնք կապված են արվեստագետի անձի հետ, նրա օժտվածության, այդ օժտվածության և բուն արվեստի սպեցիֆիկայի հետ և այլն։

Արդեն հիշատակված կոմս Սեֆոլկը («Հենրի VI», I, 5) դիմելով թագավորին, պատմողի տաղանդը բնութագրում է իբրև հատուկ օժտվածություն։

«Ո՛վ բարի իմ տեր, սա թեթևակի պատմություն է մի,
Բայց նախերգանքը նրա արժանի գովաբանության։
Այդ հրաշք կույսի կատարելությամբ,—
Թե ունենայի մի հմուտ արվեստ,
Ես կկազմեի հոյակապ մի գիրք,
Որ հրապուրվեր բթամիտն անգամ»[33]։

Հազիվ թե կարելի լինի տարակուսել, որ տվյալ դեպքում բնութագրվում է ստեղծագործական օժտվածությունը։

Մի այլ օրինակ։ «Սիրո ապարդյուն ճիգեր»-ում (IV, 2) Հոլոֆերնը, որ դպրոցական ուսուցիչ է և միաժամանակ պոետ, հետևյալն է ասում սրճեզիայում համահնչունության էսթետիկական դրական նշանակության մասին.

«Մի քիչ խաղալու եմ բառերի հետ, որովհետև այդ հեշտացնում է ըմբռնումը»[34]։

Զրուցակցի ռեպլիկից հետո Հոլոֆերնը շարադրում է մի ամբողջ կոնցեպցիա գեղարվեստագետի պատկերավոր մտածողության առանձնահատկությունների մասին։

«Իմ ունեցածը շատ սովորական, ա՜հ, շատ սովորական մի ձիրք է։ Ես ունեմ խոլական մի երևակայություն, որ լի է ձևերով, պատկերներով, տեսիլներով, առարկաներով, մտքերով, ընկալումներով, շարժումներով և հեղաշրջումներով։ Այս բոլորը հղացվում է հիշողության մեջ, սնվում է pia mater*-ի կրծքում և ծնվում պատահականության հնատնության մեջ։ Այս տաղանդը լավ է նրանց համար, որոնց մեջ սուր է այն։ Իմ ունեցածի համար ես շնորհակալ եմ»[35]։

Տեղին կլիներ քննարկվող հարցի վերլուծությունն ավարտել հետևյալ մեջբերումով նույն «Սիրո ապարդյուն ճիգերը» կատակերգությունից (IV, 2)։ Արդեն մեզ ծանոթ Հոլոֆերնը զրուցելով Նաթանիելի հետ, նրա ուշադրությունն է հրավիրում գեղարվեստական ասմունքի և պոետական ստեղծագործության որոշ առանձնահատկությունների վրա, արտահայտելով մի շարք հետաքրքիր դիտողություններ։

«Դուք զգացնել չեք տալիս հռետորական բացադարձությունները և ձեղ պակասում է շեշտը։ Թողեք եւ նայեմ այս երգը... Այստեղ միայն ռիթմն է պահված. ինչ վերաբերում է բանաստեղծության վայելչությանը, սահունությանը և ոսկյա ներդաշնակությանը, capet**։ Օվիդիոս Նազոնը սրանց վարպետն էր։ Եվ ինչո՞ւ նա կոչվում էր Նազոն։ Հենց նրա համար, որ գիտեր հոտոտել երևակայության բուրումնավետ ծաղիկները, հնարանքի թռիչքները։ Imitari***—այդ ոչինչ բան է, շունն էլ ընդօրինակում է իր տիրոջը, կապիկը՝ իր պահողին, թամբած ձին՝ իր հեծյալին»[36]։

Ինչպես տեսնում ենք, այս հատվածում պոետական ստեղծագործության առանձնահատկությունների մասին տարվող խոսակցությունը ավարտվում է արվեստում գեղարվեստական հորինվածքի տեղի ու դերի հարցադրումով և բավական խստորեն քննադատվում է տափակ ընդօրինակումը։

---

* Գլխուղեղի թաղանթ (լատ.)։

** Բացակայում է (լատ.)։

*** Ընդօրինակել (լատ.)։

Այսպիսով, արվեստի հանդեպ կյանքի առաջնությունը, արվեստում իբրև կյանքի արտացոլում՝ ճշմարտությունն ու պարզությունը Շեքսպիրը պարզաբանում է լայն հարցադրումով, ըստ որի կարևոր տեղ է հատկացվում գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ հորինվածքին ու երևակայությանը։

ՄԱՆՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 *Այս տեսակետից ուշագրավ են հետևյալ գործերը՝* *Г. Орджоникидзе,* Музыка в творчестве Шекспира («Шекспир и музыка» *ժողովածուում*, «Музыка», Л., 1964), *А. Аникст,* Шекспир и музыка, «Советская музыка», 1964, № 4, *И. Е. Верцман,* Об одном моменте эстетики Шекспира *(Նույնի՝* «Проблемы художественного познания *գրքում*, «Искусство», М., 1967).

2 *Թարգմանությունը Հենրիկ Սևանի։*

3 *Նույն տեղում։*

4 *Վիլյամ Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հատ. III, Երևան 1955, էջ 422։*

5 *Շեքսպիր, Սոնետներ, Երևան, 1961, էջ 99։*

6 *Նույն տեղում, էջ 119։*

7 *Նույն տեղում, էջ 116։*

8 *Նույն տեղում, էջ 117։*

9 *Նույն տեղում, էջ 34։*

10 *Նույն տեղում, էջ 35։*

11 «История эстетики», Памятники мировой эстетической мысли, т. I, М., 1962, стр. 657.

12 *Շեքսպիր, Սոնետներ, էջ 71։*

13 *Նույն տեղում, էջ 32։*

14 *Նույն տեղում, էջ 22։*

15 *Նույն տեղում, էջ 21։*

16 *Նույն տեղում, էջ 20։*

17 *Նույն տեղում, էջ 29։*

18 *Նույն տեղում, էջ 27։*

19 *Նույն տեղում, էջ 32։*

20 *Նույն տեղում, էջ 33։*

21 *Նույն տեղում, էջ 30։*

22 *Шекспир,* Полн. собр. соч., т. VIII, М., 1960, стр. 563.

23 *Շեքսպիր, Սոնետներ, էջ 70։*

24 *Նույն տեղում, էջ 100։*

25 *Նույն տեղում, էջ 84։*

26 *Նույն տեղում, էջ 98։*

27 *Նույն տեղում, էջ 117։*

28 *Նույն տեղում, էջ 146։*

29 *Նույն տեղում, էջ 92։*
30 *Վիլյամ Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հատ. II, Երևան, 1953, էջ 266։*
31 *Տողացի թարգմանությունը՝ Արմեն Հովսեփյանի։*
32 *Շեքսպիր, Սոնետներ, էջ 94։*
33 *Թարգմանությունը՝ Հենրիկ Սևանի։*
34 *Վիլյամ Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հատ. II, էջ 234։*
35 *Նույն տեղում, էջ 235։*
36 *Նույն տեղում, էջ 236։*

ՆՇԱՆ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

ՀԱՄԼԵՏԻ ԱՌԵՂԾՎԱԾՔԸ

«Համլետ» ողբերգության և նրա գլխավոր հերոսի մասին այնպիսի մի վիթխարի գրականություն է ստեղծված, որ անհասկանալի կմնա, եթե չընդունենք, որ ողբերգությունն ինքը լի է անլուծելի հակասություններով։ Բարդության ու խորության մեջ գերագույն պարզության ձգտող դրամատուրգն, ասես, չի հաղթահարել վերցրած նյութը, մշակումը չի հասցրել մինչև վերջ։ Այստեղ բաց է մնում և միշտ էլ բաց կմնա այն հարցը, թե Շեքսպիրն ի՞նչ է վերցրել իրենից առաջ գրված «Համլետ»-ից, ի՞նչ տեսարաններ կամ մոտիվներ են մնացել չհաղթահարված կամ չմերված ընդհանուր հյուսվածքին։ Ակամա ծնվում է մի հարց, որ սրբապղծություն պետք է համարվի Շեքսպիրի նման մի անգերազանց հանճարի նկատմամբ. հասկացե՞լ է արդյոք նա Համլետի կերպարը։ Այդ դեպքում ինչո՞վ բացատրել նրա անվճռականությունը։ Ուրվականի հետ հանդիպելուց հետո նրան այլ բան չէր մնում, քան անմիջապես սպանել եղբայրասպան արքային, մինչդեռ ամբողջ ողբերգությունը լցված է նրա անվճռականության պատմությամբ։ Հավատո՞ւմ է նա հոր ոգու խոսքերին, թե՞ չի հավատում։ Եթե չհավատալ չէր կարող, ուրեմն վախկոտ է։ Բայց նա վախկոտ չէ բնավ։ Այդ դեպքում նա անվճռական և անկամ է հենց իր բնույթով։ Սակայն այդ ի՞նչ բնույթ է, ինչո՞վ պայմանավորված, ի՞նչ բանի վրա խարսխված։ Թե՞ ճշմարիտ է Գյոթեն, որ կարծում է, թե չափից ավելի ծանր բեռ է դրված նրա թույլ ուսերին։ Բայց այդ ի՞նչ թույլ ուսերի մասին է խոսքը, երբ գործողության ընթացքում, մեր աչքի առաջ, նա երեք մարդ է սպանում՝ Պոլոնիուսին, Լաերտին և թագավորին, չհաշված ծովահեն-

ների դեմ մարտնչելիս նրա հանդես բերած դյուցազնական քաջությունը։ Այս դեպքում ինչպե՞ս հասկանալ քննադատների այն հսկայական բանաձին, որը պնդում է, թե հեղինակի նպատակն է եղել պատկերել մի անկամ մարդու և որ «Համլետը» անկամության և անկարողության ողբերգությունն է հենց։

Թերևս Համլետի դանդաղկոտության պատճառը իրենից դուրս է դանվում, այն օբյեկտիվ արգելքների մեջ, որ շրջապատում են նրան։ Չէ՞ որ, փաստորեն, վերադարձի առաջին իսկ օրը էլսինորում նա իրեն ավելի լավ չի զգացել, քան կզգար, եթե տուք դներ բանտի պարիսպներից ներս։ Նրան հետևում, ո՛չ, հետապնդում են ամեն քայլափոխին և հետապնդողները նրա սրին ավելի են հսկում, քան շրթունքների շարժմանը։ Յանկանալու դեպքում նույնիսկ Համլետը չէր կարող իր մտահղացումը գործի վերածել,— ասում է քննադատների մի նոր խումբ, գնալով վերջերի հետքերով։ Դեռ հայտնի չէ, թե ով ում է հետևում. Համլե՞տը Կլավդիոսին, թե՞ պալատը Համլետին։ Բայց միթե Համլետը մեկից ավելի անգամ չի ասում, որ «խոհականությունն այսպես ամենքիս վախկոտ է դարձնում», որ այդ իսկ պատճառով ինքն է տատանվում, իր իսկ մեղքով է ուշանում ճակատագրական հարվածը...

Ո՞չ այս և ոչ ա՞յն։ Ուրեմն ճի՞շտ է Բեռնեն, որ ասում է, թե այս երկը մի նկար է, որի վրա շղարշ է նետած, բայց երբ ցանկանում ես վերցնել շղարշը, տեսնելու համար բուն նկարը, պարզվում է, որ շղարշը նկարված է նկարի հետ։ Ուրեմն ի՞րավացի՞ է սրան երկրորդող Վիգոտսկին, որ նկատում է, թե՝ «ողբերգությունը գիտակցաբար կառուցված է իբրև առեղծված, որ այն պետք է ըմբռնել և գնահատել իբրև առեղծված, որը չի ենթարկվում տրամաբանական մեկնաբանման, և եթե քննադատները ցանկանում են վերցնել առեղծվածը ողբերգության վրայից, ապա բուն ողբերգությունը զրկում են նրա էական մասից»[1]։

«Համլետն առեղծված է» մտադրույթի կողմնակիցների հիմնական առանձնահատկությունն այն է, որ նրանք իրենց հայացքը երկից դարձնում են դեպի նրա հեղինակը։ Եվ ահա ռեալ վերլուծությանը գալիս են փոխարինելու ողբերգության հասցեին արված բացականչությունները։ «Համլետ» պիեսի վրա չի տարածվում «մնդհանուր իմաստ» կամ ամբողջության իդեալ,— ասում է Բրանդեսը։— Որոշակիություն չեն ունեցել այն գաղափարները, որոնք գծագրվել են Շեքսպիրի աչքերի առաջ... Այստեղ քիչ չեն առեղծվածներն ու հակասությունները, բայց պիեսի ձգողական ուժը զգալիորեն պայմանավորված է հենց իր մթնոլորտով»[2]։

«Համլետը մնում է գաղտնիք,— ասում է Թեն-Բրինկը,— բայց մի գաղտնիք, որ չափազանց գրավիչ է մեր այն գիտակցությամբ, որ դա ոչ թե արհեստականորեն մտահղացված, այլ իրերի բնության մեջ իր բացատրությունն ունեցող մի գաղտնիք է»[3]։ «Բայց Շեքսպիրն ստեղծել է մի գաղտնիք,— ասում է Դաուդենը,— որ մտքի համար դարձել է մի տարր, որ մշտապես գրգռում է նրան և երբեք նրա կողմից մինչև վերջ չի մեկնաբանվում։ Չի կարելի հետևապես ենթադրել, թե ինչ-որ դաղափար կամ մոգական խոսք կարողանա հաղթահարել այն դժվարությունը, որ ներկայացնում է դրաման կամ հանկարծ լուսավորի այն ամենը, ինչ մութ է նրա մեջ։ Անորոշությունը հատուկ է արվեստի այն երկին, որ նկատի ունի ոչ թե որևէ խնդիր, այլ ինքը կյանքը. իսկ այդ կյանքում, պատմության մեջ այդ ոգու, որ անցել է դիշերային խավարի և ցերեկային լույսի աղջամուղջային սահմանով, կա... շատ այնպիսի բան, որ սպրդում է ամեն մի ուսումնասիրությունից և մոլորեցնում է նրան»[4]։

Եթե այսպես են գրում XIX դարի առաջնակարգ շեքսպիրագետները, ապա ուրեմն ինչու զարմանալ անգլիական մեծ դրամատուրգին առաջին անգամ Եվրոպային ծանոթացնող Վոլթերի վրա, որ «Շամիրամի» առաջաբանում գրում է, թե «Համլետ» ողբերգության մեջ դեպքերի ընթացքը իրենից ներկայացնում է միայն մեծագույն խառնաշփոթություն»։

Ով այսպես, ակամա վերադառնում ենք մեր դրած հարցին. ճի՞շտ է հատկացել հեղինակը Համլետի կերպարը։

Մեղադրել այն մտածողներին, որոնք գանգատվում են «Համլետի» անսովոր մթնությունից, չի կարելի և ոչ թե այն պատճառով չի կարելի, որ նրանց թիվը բյուր է, այլ որ, իրապես, ողբերգությունը ծնվում է հակասական, անըմբռնելի մի իրադրության մեջ։ Ոչ թե շատերի, այլ բոլորի համար է պարզ այն հարցը, թե ինչո՞ւ երիտասարդ իշխանն իր ոճրագործ հորեղբորը ըոպե առաջ չի սպանում, երբ հոր Ուրվականից լսել էր արդեն գործված ոճրի հանգամանքների մասին։ Այդ քանը բացատրել նրանով, որ եթե Համլետն այդպես վարվեր՝ խաղը դրանով կվերջանար,— լուրջ չի կարելի համարել։ Դրությունը չի փրկում նաև Համլետի բնավորության մասին առաջարկված վարկածները։ Ասես թե մի հեղինակ իր հերոսին ճանաչելու համար կողմնակի օգնության կարիք է զգում... Ով այսպես, ավելի ու ավելի սեղմելով հարցերի ու տարակույսների շրջանակը, մենք գալիս, կանգ ենք առնում... Ուրվականի

առաջ։ Այո՛, սա և միայն սա է իր ծանր սովերը նետում ամբողջ ողբերգության վրա։ Նրա ներկայությամբ է Համլետի նկարագիրը երևում տարբեր, հակամերժ լույսերի մեջ։

Բայց իրո՞ք բեմում հայտնվածը մի ուրվական էր։ Իսկապե՞ս Համլետը հանդիպում է այն աշխարհից եկած իր հոր ոգուն, խոսում է նրա հետ, լսում նրա ձայնը, ունկնդրում նրա խոստովանությանը։

Այս է հենց այն գաղտնիքը, որը որոնում, որին մատնացույց են անում շատերը։ Այստեղ է թաքնված Համլետի առեղծվածը լուծելու բանալին։

Ո՛չ, բեմում հայտնվածը մի ուրվական չէ։ Համլետը չի հանդիպում այն աշխարհից եկած ոչ մի մահկանացուի հետ, չի խոսում նրա հետ, չի լսում նրա ձայնը, չի ունկնդրում նրա խոստովանությանը։ Որովհետև ուրվականներ գոյություն չունեն, քանի որ ոչ մի մարդ ոչ մի ժամանակ և ոչ մի տեղ չի զրուցել որևէ ուրվականի հետ և նրանից որևէ գաղտնիք չի իմացել։ Հասկանալի է ինքնին, որ խոսքը Շեքսպիրին և իր ժամանակին է վերաբերում։ Ուրվականին չի հավատում հենց ողբերգության հերոսը։

Բազում քննադատներ միանգամայն լրջորեն Համլետին մեղադրում են թուլության մեջ, այն բանի համար, որ սա իր աչքերով տեսել, իր ականջներով լսել է մեռած ու թաղված հորը, ուրեմն՝ հաստատ աղբյուրից է իմացել գաղտնիքը և... շարունակում է գաղտնիքը բաց անել։ Բայց մի՞թե պարզ չէ, որ եթե Համլետն իրոք հավատար Ուրվականին, հենց նույն առավոտ սրախողխող կաներ մարդասպանին։ Այլևս ի՞նչ նոր ապացույց էր պետք նրան, չէ՞ որ զինվորներ Բեռնարդոն և Մարցելլոսը, ինչպես և, իհարկե, Հորացիոն կարող էին վկայել ամբողջ պալատի առաջ, որ նրանք իրոք հանդիպել են այն աշխարհից եկած մի ոգու։ Եվ սակայն ամբողջ ողբերգության ընթացքն այն է ապացուցում, որ Համլետը չի տեսել իսկապես մի մեռածի, որ կենդանանա, չի տեսել իր հորը այլ կերպ, քան իր երևակայության մեջ, հոգու աչքերում, ինչպես ինքն է ասում։

Սա բանաստեղծական մի մետաֆոր է, մի հնարանք է լոկ, որին Շեքսպիրը շատ անգամ է դիմում. այստեղ՝ «Համլետում», «Ռիչարդ Երրորդում», «Մակբեթում», «Հուլիոս Կեսարում» և այլուր։ Եվ միշտ էլ ուրվականները չեն խաղացել այլ դեր, քան հերոսի երկփեղկված հոգում նրա երկրորդ Ես-ի դերը։ Ուրվականը այն տեսնողի հոգու ձայնն է։

Հիշեցնեմ, նախ, որ Շեքսպիրի ժամանակաշրջանի հավատալիքնե-

րի համաձայն, ուրվականները տեսանելի էին միայն նրանց, ում հայտնվում էին։ Հենց այն հանգամանքը, որ այս ուրվականին, Համլետից բացի, նկատում են նաև Հորացիոն, Բեռնարդոն և Մարցելլոսը, խոսում է այն մասին, որ դա արվեստագետի երևակայության արդյունք է և ոչ թե անահավատի պատկերացման։ Ի դեպ, ուրվականը չատերին է երևում և Կալդերոնի «Տոկուն իշխանը» երկում, նրան տեսնում են ոչ միայն Ալֆոնս թագավորը և Դոն Էնրիկեն, այլև պորտուգալական բանակի զինվորները։

Հիշեցնեմ, ապա, որ Ուրվականին ոչ ոք չի լսում Համլետից բացի։ Սա շատ նուրբ հնարանք է բանաստեղծի կողմից։ Ուրվականը վերջին անգամ երևում է մոր և որդու զրույցի ժամանակ, բայց ահա Գերտրուդը նույնպես չի տեսնում նրան, երբ Համլետը պնդում է թե՝

Վա՜հ, այնտեղ նայիր, տես, հեռանում է.
Հա՜յրս, իր զգեստով, ինչպես երբ ողջ էր.
Նայիր, հենց հիմա ելնում է դռնից (III, 4)։

Գերտրուդը նրան առարկում է բեկոնյան տրամաբանությամբ.

Դա քո ուղեղի դարբնածն է միայն.
Այդպես անմարմին գոյացություններ ստեղծելու մեջ
Երևակայությունը շատ ընդունակ է (III, 4)։

Եվ սակայն ամենակարևորը. Ուրվականը ոչ մի նորություն չի հաղորդում Համլետին, ոչ մի այնպիսի բան, որ նա չիմանար։ Սա տարօրինակ կարող է թվալ առաջին հայացքից, բայց այդպես է իրոք։ Ահա՜ նրա խոսքի, այսպես ասած, գործնական մասը.

Արդ, լսիր Համլետ.
Լուր են տարածել, թե պարտեզիս մեջ քնած միջոցիս
Օձ է ինձ խայթել։ Ամբողջ Դանիայի ականջն այս
կերպով
Մահվանս ձևի շինծու պատմությամբ մոլորեցված է։

Եվ ապա, Համլետի բացականչությունից հետո.

Այնինչ պարտեզում, կեսօրից հետո,
Ըստ ամենօրյա իմ սովորության քնած էի ես,
Ապահով ժամիս՝ հորեղբայրդ գալիս մոտենում է ինձ,

Անիծյալ բանդի քամուկը լցրած մի սրվակի մեջ
Եվ բորոտաբեր հյութը թափում է իմ ականջներում։
(I, 5)։

Ահա և ամբողջը։ Ա՛յս է նորությունը։ Բայց այս ամենը նա կարող էր լսել պալատում բորբրից, Պոլոնիուսից սկսած մինչև վերջին սպասավորն ու զինվորը։ Ներեցեք, իսկ ո՞ւր մնաց այն գաղտնիքը, որը հայտնելու համար ոգին թողել էր իր բանդանոցը և եկել էր որդուն հանդիպելու։ Այո՛, իհարկե, այդ գաղտնիքը հայտնվում է. տրվում է նաև մարդասպանի անունը, բայց ո՞վ է հայտնում։

Որքան էլ տարօրինակ, դա հայտնում է... կենդանի Համլետը և ոչ թե մեռած, որդին, ոչ թե հայրը։

Բայց դու իմացիր, ազնիվ պատանի,
Ինձ խայթող օձը նա՛ է, որ հիմա իմ թագն է կրում։
Համլետ. Մարգարե՛ հոգիս. հորեղբա՞յրս...
Ուրվական. Այո, այդ շնացող, ազգապիղծ լիրբը և այլն (I, 5)։

Մենք Շեքսպիրին ամեն քայլափոխի հանճարեղ ենք անվանում, բայց այս դեպքում չգիտես ինչու մոռանում ենք, որ նա վճռական, ամենավճռական պահին չէր թույլ տա հոգեբանական որևէ խախտում։ Եթե Համլետի կերպարը հոգեբանական մի հրաշակերտություն է, ապա անթույլատրելի է մտածել, որ վիթխարի երևակայությամբ օժտված այդ պատանին դրսի օգնության կարիքը կզգար։ Պարզ չէ՞ մթթե, որ էլսինոր ուղղակի գնելուց հետո նրա միտքն ու հոգին ամբողջապես կլանվում են այն հարցով, թե բնակա՞ն մահով է վախճանվել հայրը, թե՞ բռնի, եթե բռնի, ապա ո՞վ է մարդասպանը։ Եվ ի՞նչ մի դժվար բան է Համլետի համար կռահել, այո՛, հենց կռահել, և ոչ թե անպայման որևէ մեկից լսել, թե ով է նա։ Երեք դեպք կատարվել էին միաժամանակ. հորմահը (բոլոր դեպքերում՝ բնական մի երևույթ), իր գահից զրկված լինելու պարագան և մոր շուտափույթ ամուսնությունը գահին ապօրինի տիրացածի հետ։ Առանձին-առանձին կատարվելին այս դեպքերը, նրանք ցնցող կլինեին, ճիշտ է, բայց հակաբնական, արտառոտվոր չէին լինի։ Հենց այս է երիտասարդ իշխանին մղում լարված մտածողության։ Եվ իր մարգարե հոգին էլ գտնում է անունը այն մարդու, որ իրր թե եկել էր հայտնելու Ուրվականը։

Կարելի՞ է միթե մեղադրել Համլետին դանդաղկոտության մեջ՝ վկայակոչելով Ուրվականի հետ տեսարանը։ Համլետը պահում է իրեն հենց այնպես, որ չի տեսել, չի լսել մեռած հորը։ Շեքսպիրը կարող էր և բեմ չհանել Ուրվականին և ողբերգության մեջ բացարձակապես ոչինչ չէր փոխվի։

Պատասխանը այն հարցի, թե որն է Համլետի գնավորության գերակշռող դիծը, ինչումն է կայանում, Հեգելի խոսքով ասած, հերոսի պաթոսը,— այնքան հակասական է, ինչպես վերն էլ տեսանք, շեքսպիրյան վիթխարի գրականության մեջ, որ թվում է նույնիսկ, թե այդ գրականությունն զբաղվել է գլխավորապես այդ հարցի պատասխանը որոնելով։ Համլետ և անվճռականություն բառերն արդեն դառնում էին հոմանիշ։ Գերմանական և անգլիական ռոմանտիկները, ի դեմս Ա. Վ. Շլեգելի և Ս. Տ. Կոլրիջի խորացնելով՝ օրինականացրին այս հայացքը։ Համլետը մի մարդ է, որ զուրկ է կամքից։ Գերմանացիներից շատերի համար անգործունյա և կամազուրկ Համլետը դառնում է հոմանիշ գերմանական ազգի։ Ֆրեյլիգրատը, որ սաստիկ չարացած էր իր հայրենակիցների վրա վերահաս հեղափոխության նկատմամբ անտարբեր լինելու համար, նրանց երեսին նետեց այս թևավոր խոսքը. «Համլետը՝ Գերմանիան է»։

Զևավորվում էր այն, ինչ պետք է կոչվեր համլետականություն։ Դրա տակ մոտավորապես հասկացվում էր սենտիմենտալ, թուլամորթ, ֆլեգմատիկ, սկեպտիկ, հոռետես, սուբյեկտիվ, մարդատյաց մի մարդ, բացասական մի երևույթ, երգիծաբանական մի տիպ։

Ի՞նչ դեր է խաղում այս խճճված հարցի մեջ չարաբաստիկ Ուրվականը։

Ամենավճռական մի դեր։ Նա այնքան չշփոթեցրեց Համլետին, որքան մոլորեցրեց նրա քննադատներին։ Այլևս անկարելի դարձավ խոսել Համլետի բնավորության, նրա երևութական անվճռականության և թուլության մասին, չհիշատակելով Ուրվականին։ Չէ՞ որ հանգուցյալ հայրը բաց էր արել գաղտնիքը և նրան գործի կոչել։ Ինչո՞ւ էր ապա դանդաղում որդին, ինչո՞ւ չէր կատարում իր տված հանդիսավոր երդումը։ Չէ՞ որ դեռ մինչև հիմա էլ նրա ականջին հնչում էր հոր անդրշիրիմյան ձայնը.

> Եթե կա քո մեջ որդիական սեր, մի՛ տանիր դու այդ.
> Մի՛ թողնիր Դանիո թագավորական վեհ անկողինը
> Քնանոց դառնա անառակության և պիղծ շնության (I, 5)։

Անհետաքրքիր չի լինի ծանոթանալ այն մտածողներից մի քանիսի մտքերի ընթացքին, որոնք ընդունում են Ուրվականի գոյությունը, որոնք նրան որոշակի դեր են հատկացնում հյուսվածքում։ Ահա՛, օրինակ, «Համլետի» լավագույն գիտակներից մեկը՝ Մ. Ռոզանովը. նա ընդունում է, որ Ուրվականի ասածը հայտնություն է Համլետի համար, ուստի և սա ամենից առաջ մտահոգվում է այն բանով, որ դա գաղտնի մնա բոլորի համար։ Դրանից հետո նա ամբողջովին հանձնվում է հոռետեսական տրամադրություններին։

Նույն պատկերացումն ունի Ուրվականի մասին և Գերվինուսը։ Ընկած հերոսի, այն է՝ ավագ Համլետի տղին դուրս է գալիս գերեզմանից և անիծում է տրդուն,— ասում է նա։ Ուրվականը պահանջում է, որ որդին վրեժ հանի այդ սպանության համար, չմնա անտարբեր անգործության մեջ։

Իրո՞ք կա Ուրվական, իսկապե՞ս Համլետը տեսնում և լսում է նրան։ Այո՛, պատասխանում է նաև Դաուդենը։ Համլետը կշարունակեր անպատուհաս խոկալ կյանքի մասին, եթե չլիներ հոր տղին, որ նրան մղում է գործունեության, այն է՝ վրեժի։ Եվ ահա նա այդ հանդիպման աղդեցության տակ որոշում է փոխել իր տղջ մտավոր կյանքը, մոռանալ արվեստն ու փիլիսոփայությունը, մոռանալ ամեն, ամեն ինչ, բացառությամբ հոր պահանջի։

Շեքսպիրի Համլետը հավատում է Ուրվականին,— ասում է Բրանդեսը,— և միաժամանակ տարակուսում։ Նա ոմնկնդրում է վրեժի կոչող կանչին և՝ դանդաղում է այն իրագործել։ Նա ևս գտնում է, որ Համլետի համար Ուրվականը արտաքին երևույթ է և ոչ թե ներքին։

Որպեսզի սխալ պատկերացում չստացվի, ես պետք է նորից վերադառնամ հարցադրմանը։ Խոսքը չի վերաբերում այն բանին, թե ուրվականներ եղե՞լ են, թե՞ ոչ, այլ՝ թե տվյալ դեպքում Համլետի հոր Ուրվականը մասնակցո՞ւմ է դրամայի գործողությանը, թե՞ ոչ։ Այն հեղինակը, որին ես հիմա պետք է դիմեմ, առաջին հարցին դրական պատասխան տալուց հետո դրականորեն է պատասխանում և երկրորդին։ Իսկապես, Շեքսպիրի ժամանակակիցները հավատո՞ւմ էին ուրվականների գոյությանը։ Իհարկե, հավատում էին և՛ ուրվականների, և՛ վհուկների, և՛ կախարդ կանանց։ Ե՞րբ խարույկ բարձրացրին Ջորդանո Բրունոյին։ Ճիշտ այն ժամանակ, երբ գրվում էր «Համլետը»։

«Շեքսպիրը իր ժամանակի կուրությանը խորթ չէր և իր մեծ տղբերգության մեջ վհուկներ հանդես բերելով, նա բնավ էլ չէր մտածում

նրանցից փիլիսոփայական անձնավորումներ և բանաստեղծական այլաբանություններ ստեղծել։ Սրան որպես ապացույց կարող է ծառայել, ի միջի այլոց, այն կարևոր դերը, որ «Համլետում» խաղում է այդ մեծ ողբերգության հերոսի հոր Ուրվականը»[5]։

Այս խոսքերը պատկանում են Բելինսկուն, քննադատական օրացույցի ամենաբանաստեղծական դեմքին։

Ինչպես տեսնում ենք, Բելինսկին վհուկների և ուրվականների առկայությունը Շեքսպիրի երկերում արդարացնում է նրանով, որ թատրոնում նստած հասարակությունը լիովին հավատ է ընծայում իր տեսածին։ Դա ինքնին հասկանալի է։ Ճիշտ այդ տրամաբանությամբ էլ Դանթեն ստեղծել է իր «Դժոխքը»։ Բայց երբ ֆլորենտացի կանայք մատնացույց էին անում փողոցով անցնող բանաստեղծին, թե՝ «Տեսե՛ք, տեսե՛ք, ահա՛ մի մարդ, որ դժոխքում է եղել»,— ապա նրանցից և ոչ ոք չէր հավատում դրան։ Վհուկները «Մակբեթի» մեջ ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ հերոսի ներքին մրրկածուփ ապրումների ու խոհերի փոխաբերական արտահայտություն։ Այստեղ առանց փիլիսոփայական անձնավորումների դիմելու ոչինչ չի կարելի բացատրել։ Իրականությունն ու արվեստը և՛ նույնն են, և՛ տարբեր։ Ոչ ոք այդ այնքան լավ չգիտեր, որքան ինքը՝ Բելինսկին։ Երբ ճակատագրական մարտից առաջ Բրուտոսի վրանում հայտնվել է Հուլիոս Կեսարը, ապա «Գլոբուս» թատրոնի և ոչ մի հանդիսատես չի կասկածել, որ այս ուրվականը ոչ մի կապ չունի պառավների պատմած ուրվականների հետ։ Ուշագրավ է, որ վհուկների առկայությունը «Մակբեթում» արդարացնելու համար մեծ քննադատը դիմում է «Համլետին»։ Ափսոս որ նա իրեն չի տվել այն հարցը, որ եթե Ուրվականը ողբերգության մեջ որևէ դեր է խաղում, ապա ինչպե՞ս է, որ երկը ուղիղ 3924 տող ունի։

Բնավ հարկ չկա օրինակների թիվն ավելացնել. մեզ համար արդեն պարզ դարձավ, որ շեքսպիրագետներն այն հաստատ համոզման են, թե Համլետը բնավորությամբ թույլ է, երկմտող, անվճռական և որ այստեղ հիմնական, եթե ոչ միակ փաստարկն այն է, թե նա առաջին իսկ տեսարաններում հատու լինելով ոճրագործության գաղտնիքին, ամբողջ ժամանակ տատամսում է ու խորհում, փոխանակ պատժելու ոճրագործին։ Սակայն մի որոշ եզրակացության հանգելուց առաջ անհրաժեշտ է անպայման ծանոթանալ Շեքսպիրի երկերի լիակատար, ութհատորյա հրատարակությանը (1957—1960)։ Համլետի մեկնաբանությունը պատ-

կանում է անվանի շեքսպիրագետ Ա. Անիկստի գրչին։ Տեսնենք, թե նա ինչ կարծիք ունի այս հարցի մասին։

Ասեմ նախապես, որ դա մի փայլուն վերլուծություն է. նախորդ ողջ շեքսպիրագիտական մտքի նվաճումն է ամփոփված այդտեղ, նաև այն նորը, որ բերել է սովետական շեքսպիրագիտությունը, անշուշտ, նաև այն, ինչ հեղինակինն է։ Նրա հիմնական պաթոսը, եթե ցանկանանք մեկ բառով ասել, ճշմարիտ, շեքսպիրյան Համլետին տեսնելն է, այն Համլետին, որ բարդ է, հակասական, բայց միշտ ակտիվ երկու աշխարհում հավասարապես՝ մտքի և գործի։ Խոսքը վերաբերում է միայն և միայն մեզ զբաղեցնող մասնավոր հարցին։

Խոսելով ողբերգության հանգույցի մասին, նա գտնում է, որ երկու դեպք կամ հանգամանք են պայմանավորում այն։ Առաջինը դրանցից երկու մոտիվ ունի. ֆիզիկական և բարոյական։ Ֆիզիկականը արտահայտվում է հոր մահով, բարոյականը՝ մոր անկումով։ Եվ քանի որ դրանք ամենամոտ և թանկագին մարդիկ էին Համլետի համար, նրանց անկումով էլ առաջանում է հոգեկան այն ընկճվածությունը, երբ Համլետի համար ողջ կյանքը կորցնում է իր արժեքն ու իմաստը։

Ո՞րն է երկրորդ հանգամանքը։

«Հանգույցի երկրորդ մոմենտը հանդիսանում է Համլետի հանդիպումը Ուրվականի հետ. նրանից է իշխանն իմանում, որ հոր մահը Կլավդիոսի ձեռքի գործն է։ Ինչպես Ուրվականն է ասում.

> Այո, և խի՜ստ ժանտ մարդասպանություն։
> Ամենալավն էլ թեև այդպես է,
> Բայց սա խի՜ստ ժանտ էր, խի՜ստ տարօրինակ, խիստ
> անբնական (I, 5)»։

Ապա նա շարունակում է.

«Բայց Ուրվականը ոչ միայն պատմում է Համլետին Կլավդիոսի ոճրագործության և Գերտրուդի հանցանքի մասին, նա պարտավորեցնում է որդուն՝ վրեժ լուծելու։ Համլետն ընդունում է այդ։ Նրան ղեկավարում է ոչ միայն որդիական զգացումը։ Մենք արդեն բավականաչափ դիտենք հերոսին, որպեսզի հասկանանք նրա մղումը. նրա համար այդ դառնում է ամբողջ կյանքի գործ։ Նա անկեղծ է, երբ երդվում է մոռանալ ամեն բան, բացի վրեժից»։ Եվ այնուհետև. «Այժմ վերադառնանք Համլետի վարքի ուսումնասիրությանը Ուրվականի հետ հանդիպելուց

հետու։ Ինչո՞ւ Համլետը գործի չանցավ հենց այն բանից հետո, երբ որոշեց վրեժխնդիր լինել։ Նախ, այն պատճառով, որ նրա ապրած ցնցումը նրան ինչ-որ ժամանակով իսկապես զրկեց գործելու ընդունակությունից։ Չնայած Համլետին հատուկ է իմպուլսիվություն, տվյալ դեպքում, սակայն, նա պահանջ է զգում խորհրդածել ողջ կատարվածի, իր դրության և գործելիք ձևերի շուրջը։

Երկրորդ,— և այստեղ մեր առջև հառնում է ողբերգության այն տարրերից մեկը, որը հատու էր Շեքսպիրի ժամանակակիցների մտածողությանը, բայց մեզ տարօրինակ է թվում,— Համլետը պետք է հավատիանա, թե ինչ չափով կարելի է վստահել Ուրվականի խոսքերին։ Մենք հնարավորություն չունենք այստեղ հանգամանորեն ուսումնասիրելու գերբնականի հարցը Շեքսպիրի ողբերգություններում։ Նրա որոշ ստեղծագործություններում հանդես են գալիս տգիներ և ուրվականներ, որոնք չեն պատկանում նյութական, երկրային աշխարհին։ Ամեն մի առանձին դեպքում նրանց դրամատիկական դերը հատուկ ֆաստ ունի։ Եվ սակայն գերբնական ուժերի առկայությունը Շեքսպիրի մեջ— փաստ է, որ ունի ոչ բանաստեղծական պայմանականության նշանակություն։ Չնայած դիստության աճին Վերածնության դարաշրջանում, ամենավայրենի սնահավատություններն անգամ դեռևս կենդանի էին Շեքսպիրի օրերին։ Ոչ միայն անզարգացած ժողովուրդը, այլև Հակոբ Առաջին Թագավորը հավատում էր դիվական ուժերի և ինքն էլ իր մասնակցությունը հանդես բերեց «դիվաբանության» կոչված կեղծ գիտության զարգացման գործում։

Համլետը ուրվականների նկատմամբ որոշ չափով հակասության մեջ էր գտնվում դարաշրջանի կրոնական մտածողության հետ։ Մասնավորապես, համաձայն բողոքական կրոնի, որ հաստատվել էր Անգլիայում եկեղեցու ռեֆորմացիայից հետո, այն աշխարհից հայտնված ուրվականները հենց դիվական տեսիլներ էին։ Բողոքականության ուսմունքի համաձայն՝ աստվածային ուժերը երբեք հանդես չեն գալիս նման ուրվականների տեսքով։

Այսպիսով, Համլետի առաջ մի հակասություն է ծառանում, որ ժամանակակից մարդկանց միայն ծիծաղելի կարող է թվալ, բայց Շեքսպիրի ժամանակաշրջանում իրենից իսկապես պրոբլեմ էր ներկայացնում։ Մի կողմից, Ուրվականն իր արտաքին տեսքով նման է Համլետի Հորը. Այդ նմանությունը իշխանի սրտում առաջացնում է սիրո և հարգանքի բուռն զգացում, որ նա տածում էր Հոր նկատմամբ։ Եվ սակայն, մյուս

կողմից, Ուրվականի հայտնվելու մեջ դիվային ինչ-որ բան կա։ Համլետի զգացումները ենթարկվում են նրան, ինչ ասում է Ուրվականը։ Բայց Համլետը ոչ միայն զգացումների մարդ է. նա մտքի մարդ է և դա հարկադրում է նրան կասկածել այն բանում, թե ո՞ր չափով կարող է նա հավատ ընծայել Ուրվականի խոսքերին։ Կրկնում ենք, որքան էլ անհերթ թվան նման բանները մեր աչքում, Շեքսպիրի ժամանակակիցների համար համլետյան պրոբլեմներից մեկն էլ հենց ուրվականի պրոբլեմն էր։ Հերոսը պետք է որ լուծի և այդ»[6]։

Ի՞նչ կարելի է առարկել սրան այն ամենից հետո, ինչ արդեն ասվեց վերը այս կամ այն առթիվ։ Ա. Անիկստի պատճառաբանությունը հանգում է հետևյալին. քանի որ Շեքսպիրի ժամանակակիցները հավատում էին ուրվականներին, ապա իր հոր ուրվականին պետք է որ հավատար և Համլետը։

Ամբողջ խնդիրն էլ այն է, որ հենց Համլետը չի հավատում տեսածին։ Ենթադրենք, թե Ուրվականի հետ կապված տեսարանում նա սաստիկ ցնցված է (և այդպես էլ է), բայց չէ՞ որ միանգամայն հանգիստ է երրորդ արարվածի առաջին տեսարանում, երբ արտասանում է իր «Լինել, թե չլինելը»։

Հիշենք, թե նա ինչ է ասում.

Ո՞վ կհոժարեր այսքան բեռ կրրել,
Հեծծել ու քրտնել տաղտուկ կյանքի տակ,
Եթե երկյուղը մի ինչ-որ բանի մահվանից հետո,
Այն անհայտ երկրի, որի սահմանից
Ոչ մի ուղևոր չի վերադառնում,
Ձգեր կամքը երկբայության մեջ և մեզ չստիպեր
Տանել ավելի այն չարիքները, որ այստեղ ունինք,
Քան թե սավառնել դեպի նոր ցավեր, որոնց անգետ ենք
(III, 1)։

Հենց ինքը՝ Անիկստը (և ոչ միայն նա) նկատում է, թե Համլետն այստեղ հակասում է ինքն իրեն. չէ՞ որ նա տեսել է մեկին, որ վերադարձել է «այն անհայտ երկրից»։ Այստեղ ոչ մի հակասություն չկա։ Այստեղ կա պարզ և տրամաբանական մտածողություն։

Պետրոս Ադամյանն առաջինն էր հայ իրականության մեջ, որ իր բազմահազար երկրպագուներին ծանոթացրեց Համլետի գրական կեր-

պարին։ Որովհետև չի կարելի Համլետի հանճարեղ մարմնավորողը լինել, չլինելով երկի և նրա հեղինակի փայլուն գիտակ։ Նրա փոքրիկ դիրքը լի է բազմաթիվ խորունկ դիտողություններով ու մեկնաբանություններով, որոնք նրան կրկնակի պսակով են զարդարում, և՛ որպես մտածողի, և՛ որպես կատարողի։ Ադամյանը հեղաշրջում կատարեց հայ թատերական արվեստում նաև նրանով, որ ավարտեց նրա առաջին, նախնական շրջանը և սկսեց հաջորդ, ավելի բարձր փուլը, երբ դերակատարին այլևս անհարմար է դերասան անվանել. այժմ նա արտիստ է, իսկ սրա տակ հասկացվել է առնվազն տաղանդ և կուլտուրա միաժամանակ։

Այստեղ ինձ, բնականաբար, միևնույն հարցն է մտահոգում. ինչպե՞ս է բեմական այս կախարդը հասկանում այն մյուս կախարդին, որովհետև իսկապես ուրվականի գաղափարը միայն կախարդ արվեստագետի գլխում կարող է ծագել։

Ահա՛ թե ինչպես է վերջացնում Ադամյանն իր գիրքը.

«Շեքսպիր Համլեթ ողբերգության մեջ ներկայացնում է մարդը՝ յուր պարտականության առաջ։ Այդ ուրվականը՝ որ երևեցավ էլսինորի բարձրավանդակին վրա Համլեթի հոր պատկերով, մարդկային պարտականությունն է, որ Շեքսպիրի հանճարը այլաբանորեն մեզ ցույց է տալիս. այդ անողոքելի ուրվականը, որ տոից ի պլուխ զրահավորյալ լուսնի մեղմ ճառագայթների տակ հայտնվում է մեզ՝ սարսափ ազդելով դիշերին. որ յուր հրամանաց իշխանության գավազանը ձեռին դուրս է դալիս յուր հավիտենական բոցավառ բնակարանից, և ցուրտ եթերաց կծուն ատամների տակ բաց է անում յուր մահու ճյունաթույր սավանը, և փայլեցնում է բացարձակ յուր միաձույլ պողպատե զրահը, և որոտաձայն հայտնում է յուր երկաթյա կամքը, որի առաջ մարդը՝ որ Համլեթն է, դողում է և վրդովում՝ չկարողանալով ճշտիվ կատարել նորա անհողդողդ և արդար պատվերը. նորա դաշն ձայնը հրամայում է մեզ ի բաց թողնել կողմնակի կրքերն և անձնական շահերը՝ ի հարկին զոհելով նոցա մեր պարտքի կատարման...»[7]։

Ահա ձեզ մի նոր մեկնաբանություն։ Ուրվականը մեռածի ոգին չէ, այլ մեր, այսինքն Համլետի պատկերացումը նրա մասին։ Բայց քանի որ գրական հերոսը ուրիշ բան չէ, քան բանաստեղծի երևակայության զավակ, ուստի ուրվականի տեղը բնության մեջ չէ, այլ հենց բանաստեղծի։ Նա մի այլաբանություն, մի խորհրդանիշ է, այս դեպքում՝ պարտականության խորհրդանիշը։ Ես իմ անելիքն ուզում եմ լսել մեկի բերանից, որին ինքս եմ ստեղծել. ես կարող էի նրան բերել երա-

զում, բայց դա կլիներ շատ սովորական. նա մարմին կունենար, իսկ ինձ ոգի է պետք, այն էլ սպառազինված, որպեսզի արտասովոր, զղըլխիչ, զարհուրազդող լինի։ Այլ բան է, եթե մեր պարտքը մասնավոր, նեղ անձնական բնույթ կրեր։ Բայց մեզ վրա պարտականություն է դրված վերացնել չարն իր արմատից, ահա թե ինչու են մեզ պետք անդրշիրիմյան ուժերի օգնությունն ու խրախուսը։

Այս է, ըստ իս, Ադամյանի մեկնաբանության իմաստը։

Կրկնում եմ նորից. Շեքսպիրի ժամանակակիցները կարող էին հավատալ ուրվականների կամ չհավատալ, Շեքսպիրն ինքը կարող էր հավատալ վհուկների գոյության, կամ չհավատալ. դա ոչինչ չի ապացուցում և ոչինչ չի հերքում։ Խնդիրն այն է, որ այս գործում Ուրվականը ներոսի երևակայության արդյունքն է, ուրիշ ոչինչ։ Այստեղ դա գեղարվեստական ճեպարանք է և դրա գործառույթն այն է, որ նա ոչ մի դեր չի խաղում գործողության ընթացքում։ Ինչպես և առաջ, Համլետը թողնված է իր բախտին։ Նա ինքը պետք է բացահայտի զաղտնիքը և բացահայտում։ Չհղանար նա ներկայացման գաղափարը, դեռ երկար կթափառեր անորոշության բավիղներում։ Ս՛վ ոճրի հայտնաբերումը, և՛ ոճրագործների հետ հաշվեհարդար տեսնելը նա կատարում է՝ ապավինելով իր գործող մտքին և գործավոր բազուկներին։

Մեր հենց նոր ընդունած մտադրույթն այն մասին, թե Համլետի հոր Ուրվականը ուրվական չէ իրոք, այլ լոկ բանաստեղծական մետաֆոր, արմատապես փոխում է մեր պատկերացումն այդ կերպարի մասին։ Մենք այժմ ունենք մի այլ Համլետ, բոլորովին տարբեր նախորդից, ըստ որում ա՛յս մեկն է Շեքսպիրինը և ոչ թե մեր մինչև հիմա պատկերացրածը։ Այսպիսով, վերջնականապես լուծվում է Համլետի առեղծվածը, որով զբաղված է եղել համաշխարհային գրականագիտական միտքը շուրջ երկու դար։

Այժմ փորձենք մտովի դիտել ողբերգությունն առանց Ուրվականի։

Գերմանիայից Համլետը հայրենիք՝ Դանիա է վերադառնում թագավոր հոր մահվան լուրն ստացած։ Հանդիպելով արքունիք, նա տեսնում է, որ գահ է բարձրացել հորեղբայրը և որ այդ նույն հորեղբայրը ամուսնացել է իր մոր հետ։ Երկու դեպք, մեկը մյուսից ծանր, ըստ որում առաջինի ծանրությունը բազմապատկվում է երկրորդով, իսկ երկուսը միասին՝ անհասկանալի ու առեղծվածային նույնիսկ սովորական մըտքի համար, ասել է թե՝ գերապատիկ ավելի այնպիսի մի երիտասարդի համար, որ հենց նոր է ընդհատել փիլիսոփայական իր խորհրդածությունները կյանքի և մահվան մասին։

Ահա՛ և հանդիսավոր արարողությունը։

Իր առաջին գահաճառն է ասում նորընծա թագավորը, որ նոր է ալք բացում անցած խելահեղ օրերից հետո։ Դրանք սկսվեցին սիրելի եղբոր մահվամբ, իր թագադրությամբ, ապա և ամուսնությամբ... Եվ ահա նա դառնում է Համլետին.

Իսկ այժմ, Համլետ, իմ եղբոր որդի և նույնիսկ որդի...

Համլետին ապշեցնում է այդ բացահայտ ցինիզմը. «նույնիսկ որդի»։ Համլետի պատասխանի առթիվ երկու մեկնաբանություն է առաջարկվել. թե նա ուզում է ասել, որ ինքը զրկված լինելով հորից, մորից և տանից՝ դուրս է ընկած արևի տակ կամ թե՝ ծույլ կյանք է վարում, փոխանակ լուրջ գործով զբաղվելու։ Ըստ իս, Համլետը հետևյալն է ուզում ասել. դուք արև-արքա եք և ես ձեր ուշադրության հենց կենտրոնում եմ. հետևաբար չափից ավելի եմ արևի տակ։

Եվ այսպես, կատարված դեպքերն ինքնին առաջադրում են բնական մի հարց. ինչո՞ւ ուրիշ չկա այս պալատում, ավելի ճիշտ՝ ինչո՞ւ այդքան շտապ մաքրվեցին սգի հետքերը։ Պատասխանը նույնքան է պարզ ու տրամաբանական, որքան և հարցը.

Որովհետև հայրը մեռել է ո՛չ իր բնական մահով։

Իսկ ո՞վ կարող է արագացրած լինել այդ մահը։ Բոլոր հնարավոր թեկնածուներից ամենից բնականն է մտածել այն մարդու մասին, ով այժմ նստած է գահին։ Չէ՞ որ երեկ թագաժառանգն ինքն էր։ Նորմալ պայմաններում հորեղբայրը պետք է հրավիրեր իրեն երկիր և նրա թեկնածությունը երկրի բարձրագույն մարմնին ներկայացնելուց հետո թագադրեր։ Եթե այդ չկա, ուրեմն պայմաններն աննորմալ են, արտակարգ։ Եվ այդ անբնականությունն սկսվում է հոր մահից։

Բայց հոր մահը չէ, որ լարում է նրա միտքը, այլ մոր ամուսնությունը։ Ջամուսնանալին այդքան շտապ ու անպատեհ Կլավդիոսն ու Գերտրուդը, Համլետը երկար ժամանակ (գուցե և ընդմիշտ) չէր տարակուսի հոր մահվան հանգամանքների վրա։ Քի՞չ սճրագործություններ են մնում անհայտ։ Համլետի խորաթափանցությունը տվյալ դեպքում այն չէ, որ կռահում է, թե սճրագործություն է կատարված, այլ այն, որ անսխալ որոշում է սճրագործին։ Այստեղ նրան օգնում է միայն և միայն մայրը իր երիցս անխոհեմ արարքով, ավելի ճիշտ՝ ոչ այնքան այդ արարքով, որքան հենց շտապողականությամբ։ Համլետը չէր ճանաչում

մորը (ո՞ր թագաժառանգն է թագուհու մեջ իր մորը տեսել), այժմ նա ճանաչում է կնոջը։ Առայժմ նա փորձում է ըմբռնել ու հասկանալ տեսածը։ Առաջին տպավորությունը ծանրից էլ ծանր է։

Բայց պայթիր սիրտ իմ, քանի որ պետք է կապ դնեմ լեզվիս
(I, 2)։

Ինչո՞ւ է Համլետը կապ դնում իր լեզվին։ Միայն այն պատճառով, որ նրա միտքն այդ ժամերի ընթացքում որոնել և գտել էր գաղտնիքի բանալին։ Եվ այս՝ մինչև Ուրվականին հանդիպելը։ Պետք է հիմա բաց անել գաղտնիքը։ Եվ նա որոշում է խելագար ձևանալ։

Կարելի է կարծել, թե առաջին փորձը նա կատարում է Օֆելիայի հետ նրա սենյակը մտնելով այն վիճակում, որ նկարագրում է Օֆելիան։ Որոշ իմաստով շատ տրամաբանական կլիներ դա. իր խելագարությունը Օֆելիային ցույց տալ, նշանակում է ցույց տալ ամբողջ պալատին։ Չէ՞ որ մենք Պոլոնիուս ունենք, որ շահագրգռված է, որ Համլետը գժվի իր աղջկա սիրուց։

Բայց այսպես մտածել, նշանակում է Համլետին կորցնել դեռևս չտված։

Որ Համլետը սիրում է Օֆելիային առաջին և ուժգին մի սիրով, անտարակուսելի է։ Այդ սերը ծագել էր ավելի վաղ, քան նա Վիտենբերգ կգնար, և հասակ էր նետել հենց ուսանողական տարիներին, ձևավորվել ավելի կարոտով ու անձկությամբ, քան կենդանի շփումով։ Հանդամանքներն այնպես են դասավորվում, որ նա վերադարձին սիրտ չի անում առանձին հանդիպելու այն օրիորդին, որին երազում էր իր կինը տեսնել։

Եվ ահա այս ծանր օրերի մեջ մի օր, երբ արդեն կատարված ոճրագործությունը, դաշտերում կատարած երկար ու աննպատակ թափառումներից հետո նա վերջապես իրեն գտնում է Օֆելիայի սենյակում.

Տեր իմ, սենյակումս կար էի անում,
Երբ իշխան Համլետ՝ բաճկոնի կապերն ամբողջ արձակած,
Առանց գլխարկի, և գուլպաները սաստիկ կեղտոտած,
Անկապ, կախ ընկած մինչև ոտքերը,
Իր շապկից գունատ, երկու ծնկներն իրար բախելեն

985—8

Եվ մի այնպիսի խղճալի նայվածք իր աչքերի մեջ,
Կարծես դժոխքից արձակված լիներ
Արհավիրքները պատմելու համար՝ եկավ իմ առաջ (I, 1)։

Խաղացե՞լ է արդյոք Համլետն այս տեսարանը։ Ոչ, ոչ երբեք։ Հիշո՞ւմ եք։

Բայց պայթի՛ր, սիրտ իմ, քանի որ պետք է կապ դնեմ լեզվիս։

Հիմա հենց այն պահն է, երբ մարդու սիրտ պետք է պայթի։ Բայց զորեղ կամքի տեր այդ երիտասարդը կատարում է իր տված խոսքը. նա կապ է դրել լեզվին։

Ե՞րբ է գրել Համլետը այն նամակը, որով նա իր սերն է հայտնում Օֆելիային։ Միայն հոր մահից առաջ, այն է՝ կամ Վիտենբերգում, ուսանողության օրերին, կամ էլ հենց Դանիայում, մինչև Վիտենբերգ գնալը։ Որ Համլետը վերադարձից հետո երբեք այդպիսի նամակ չէր գրի, ապացուցման կարիք չունի։ Կա մի հանգամանք ևս, նամակի ոճը։ Այդպիսի համեմատություններով, այն էլ մասամբ չափածո, գրում են միայն ռոմանտիկ երիտասարդները, ռոմանտիկ և հենց ուսանող։ Ասել է թե՝ ամբողջ ողբերգության ընթացքում Համլետը միայն մի անգամ է բուլուխյուն հանդես բերում, երբ խղճալի վիճակում մտնում է Օֆելիայի սենյակը. մնացած բոլոր տեսարաններում նրա չղերը պիրկ են և միտքը ավելի քան զգոն։

Առաջինը Պոլոնիուսն է զրուցում խենթի դիմակ հագած Համլետի հետ։ Դժվար է ասել, թե ով է ավելի գոհ մնում այս զրույցից. Պոլոնիո՞ւսը, որ ցանկանում էր հավաստիանալ երիտասարդ իշխանի խենթ լինելու մեջ, թե՞ վերջինս, որ ուզում էր անհերքելի ապացույցներ տալ իր խենթության։ Բայց ծեր սենեկապետը հանգում է մի եզրակացության ևս, որ պատիվ է բերում նրան.

Թեև խենթություն է, բայց մեթոդ կա մեջը (III, 2)։

Համլետը զրուցում է դերասանների հետ և որովհետև շատ է սիրում բեմական արվեստը, խնդրում է նրանց մի մենախոսություն արտասանել։ Թեև նա գիտակցաբար է ընտրում այնպիսի մի հատված, որ բուռն կիրք արտահայտի, սպանություն, սարսափ,— այնուամենայնիվ ինքն էլ է ապշում, տեսնելով դերասանի այնքան խոր և ուժգին վերապրումը։

Հեկուբ նրա ինչն է կամ նա Հեկուբի (II, 2)։

Նա ամենածանր խոսքերով է որակում վճիռն ի կատար ածելու իր դանդաղկոտությունը։ Չէ՞ որ արդեն բավականաչափ փաստեր ունի ձեռքի տակ. պալատի սառը վերաբերմունքը մեռած թագավորի հիշատակի նկատմամբ, հորեղբոր անօրինական կերպով գահ բարձրանալը, մոր հապշտապ ամուսնությունը նրա հետ, նոր թագավորի արգելքն իր վրա՝ երկրի սահմաններից դուրս գալու, իր վրա կարգված կրկնակի հսկիչներն ու լրտեսները,— մի՞թե սրանք միասերան չեն ասում, թե Կլավդիոսն է հենց ոճրագործը։

Վերոհիշյալ պատճառաբանությունները բավակա՞ն էին Համլետի համար ունենալու այն տրամադրությունը, որ նա հանդես է բերում «Լինել, թե չլինել» մենախոսության մեջ։ Ո՛չ, իհարկե։ Դանեմարքայի իշխանի հոռետեսության պատճառը շատ ավելի խորն է, քան հոր մահը և մոր անմտածված ամուսնությունը։ Այդ կրկնակ դեպքը միայն թաց է անում նրա աչքերը, արագացնում է նրա մտքերի ընթացքը այն ուղղությամբ, որով նրանք արդեն շարժվում էին, աշխատելով հասկանալ ժամանակի ընթացքը։

Հանդիպումը Օֆելիայի հետ, սկսված համեմատաբար զվարթ, ավարտվում է կատաստրոֆիկ կերպով։ Իրենց լրտեսում են։ Իսկ նթե Օֆելիան դիտի՞ այդ մասին։ Այլևս ի՞նչ սրբություն մնաց. հորեղբայրը՝ եղբայրասպան, մայրը՝ դավաճան, սիրած աղջիկը՝ լրտեսի դուստր ու դավի աջակից...

Ահա՛ և մենք կանգնած ենք տղբերգության բարձրակետի առաջ։ Այստեղ են բախվելու հակադիր կողմերը, այստեղ է որոշվելու հերոսի բախտը։ Համլետը կարգավորում է իր ուժերը ճակատամարտից առաջ. նա խորհուրդներ է տալիս դերասաններին, ըստ որում իմաստուն խորհուրդներ, օգնության է կանչում Հորացիոյին։

Ներկայացումն, ինչպես գիտենք, փայլուն ապացուցում է Համլետի ենթադրությունը. գահին տիրացած հորեղբայրն է ոճրագործը։ Այն տղբերգությունը բաժանում է երկու մասի։ Առաջին մասի իմաստն այս էր. Համլետը փնտրում էր ոճրագործին և գտավ։ Երկրորդ մասի բովանդակությունը կլինի այս. նա պետք է վրեժ լուծի, թորր վրեժները միանգամից։ Առաջին մասում Համլետը գործում է՝ սկսելով ենթադրությունից, այո՛, միայն կռահումից։ Որ նա չէր կարող ավելի վրճռական լինել՝ պարզ է լույսի պես. դա կլիներ խիստ անմտածված մի

վրիժառություն։ Համոզվելուց առաջ տատանվելը ոչ թե թուլություն է, այլ խոհեմություն։

Տեսնենք այժմ, թե նա տատանվո՞ւմ է համոզվելուց հետո։

Մինչ ողջ պալատը վախվորած ու սարսափած կատարվածից, սպասում է դեպքերի ընթացքին, Համլետը, Ռոզենկրանցի և Գիլդենշտերնի ստանձնած դերը ծաղրելուց, նրանց բարոյապես տկնշացնելուց հետո որոշում է գնալ մոր մոտ, սրահներից մեկի անկյունում թագավորը խաչի առաջ ծնկի եկած՝ խոստովանում է իր գարշ մեղքը, թողություն է հայցում բարձրյալից կատարած ծանրագույն հանցանքի՝ եղբայրասպանության համար։ Այդ դրության մեջ է նրան հանդիպում մոր մոտ շտապող Համլետը։

Ողջ կատարվածից հետևում է, որ նա հենց հիմա պետք է սուրը մխրճի այդ կեղծ բարեպաշտի թիկունքի մեջ, բայց... նա այդ չի անում։

Վերածննդության դարի զավակ Շեքսպիրը որքան էլ զերծ լիներ սնահավատությունից, դարձյալ հարգանք ուներ իր ունկնդիրների կրոնական զգացումի նկատմամբ։ Քաղաքակրթության պատմությունը չգիտի մի դեպք, որ սպանությունը կատարված լինի հենց սրբատեղիում, տաճարի կամ եկեղեցու մեջ։ Չէր կարելի սպանել և աղոթողին։ Այստեղ կարող են առաջ քաշվել և այլ նկատառումներ, բայց էականը, ըստ իս, այս է հենց։ Ասել է թե՝ դա նրա թուլությանը վերագրել չի կարելի բնավ։

Պետք է նկատի ունենալ, որ աղոթող Կլավդիոսին չսպանող և վրագույրի ետևում թաքնված Կլավդիոսին սպանող Համլետներին ժամանակի իմաստով բոպեներ է բաժանում։ Այսինքն՝ այդ միջոցում բռնավորությամբ փոխվել նա չէր կարող, նրա մեղքը չէ, որ թագավորի փոխարեն նրա սրից Պոլոնիուսն է ընկնում։ Վճռականությունը մնում է վճռականություն, ըստ տրում անկասկած է, որ դա արվում է ոչ թե անգիտակցաբար, ոչ թե աֆեկտիվ վիճակում, այլ հենց գիտակցաբար։ «Այս ի՞նչ է, մո՞ւկ է» բացականչողը լիովին հաշիվ է տալիս իրեն կատարվածի համար։

Անգլիա ուղևորվելիս, ծովի վրա նրանց նավը հարձակման է ենթարկվում մի ելուզականավի կողմից։ Նրանք հարկադրված դիմադրում են։ Ընդհարման ժամանակ Համլետն առաջ է նետվում և այնքան է առաջանում, որ անցնում է հակառակորդի նավը։ Հենց այդ ժամանակ պարտված ծովահենները հեռացնում են իրենց նավը, և Համլետը մենմենակ ընկնում է նրանց ձեռքը գերի։ Ընթերցողը հավանորեն հիշում է «Կորիոլանի» այն տեսարանը, երբ Կայոս Մարցիոսը, Կորիոլի քա-

ղաքի պարիսպների տակ կռվելիս, մեն-մենակ հալածում է վոլսկերին. Նրանց հետ մտնում է դարպասից ներս և փակվում է քաղաքի մեջ: Մարցիոսը դրա համար պսակվում է Կորիոլան մականունով:

Համլետը տառացիորեն կրկնում է նույն անօրինակ սխրագործությունը. կռվի մեջ առաջանալ թշնամու նավն անցնելու չափ և կռիվը շարունակել թշնամու նավում,— դրա համար հաղվագյուտ քաջություն և համարձակություն է պետք, զինվորական կուփվածք: Պետք է խոստովանել, որ այստեղ նա ուղղակի անճանաչելի է: Մի՞թե սա մեր գիտցած Համլետն է, փիլիսոփան, մարդատյացը, կյանքից այնքան դառնացած ու հոգնած մարդը: Սա՞ էր հարցնում աշխարհին. «Լինե՞լ, թե չլինել»: Ա՞յս Համլետն է ճիշտ, թե այն մյուսը, որ ավանդաբար մնացել է մեր հիշողության մեջ, Յորիկի գանգը ձեռքին:

Ճիշտ են երկուսն էլ:

Ես կանգ չեմ առնի ոչ գերեզմանատան տեսարանում Լաերտի հետ ընդհարվելու, ոչ էլ նրանց մենամարտի տեսարանների վրա: Դրանք պերճախոս վկայություններ են Համլետի ակտիվության ու քաջության: Ես կանգ կառնեմ միայն նրա վերջին, ամենավերջին խոսքի վրա:

Առաջին տեսարաններում Համլետը մահվան մասին դատողություններ է անում որպես մի երիտասարդ, որ գիտե նրա գոյությունը, բայց չի ընդունում, որ ինքն էլ է մահկանացու: Այստեղ նա հասուն է մի հույն փիլիսոփայի չափ.

Հորացիո, մեռա, բայց դու ապրում ես.
Պատմիր իմ դատը և գլխիս անցքր անտեղյակներին:

Սա արդեն բոլորովին ուրիշ, անճանաչելի Համլետ է: Մահը չի վերջակետում կյանքը. անհատի մահից հետո էլ նրա կյանքր գոյատևում է նրա գործի մեջ: Երբ Հորացիոն փորձում է ինքն էլ թույն ընդունել, մի վերջին ճիգ գործադրելով՝ Համլետը խլում է նրա ձեռքից թույնի բաժակը: Նրա ամենավերջին խոսքն ապշեցնում է իր հասունությամբ, նաև աթենքստական մտածողությամբ.

Մնացորդը լռություն...

Հիշեցնեմ, որ 1603 թվականի հրատարակության մեջ Համլետի վերջին խոսքն այլ է եղել բոլորովին:

Տեր, ընդունի՛ր իմ հոգին...

Այս երկու Համլետների մեջ էլ վճռական տարբերություն կա. «Մնացորդը լռություն» կարող է ասել միայն Վերածնության դարաշրջանի ամենաառաջավոր մտածողը...

Ի՞նչ եզրակացության կարելի է հանգել այս ամենից հետո։

«Համլետի» բեմական պատմությունը շատ փորձեր է արձանագրել, երբ այս կամ այն տաղանդավոր արտիստը, անսարով իր ներքին ձայնին, ողբերգության գլխավոր հերոսի կերպարը մեկնաբանել է ոչ թե իբրև պասսիվ, անվճռական, իր իսկ որոշումների մեջ տատանվող, այլ ընդհակառակը, ակտիվ, վճռական, կամային մի կերպար։ Դրանով այդ արտիստները չեն հրաժարվել Համլետից, այլ ավելի հարուստ, առավել ուշագրավ են դարձրել կերպարը։ Այսպիսով, նրանք ավելի ու ավելի են մոտեցել կերպարին, թեև չեն հասել միայն այն պատճառով, որ նրանց կասել-կաշկանդել է Ուրվականը։ Փորձեր են եղել նույնիսկ հաննելու Համլետի և Ուրվականի հանդիպումներից որոշ հատվածներ, ինչպես այդ անում էր Վաղարշ Վաղարշյանը։

Բանն այն է, որ Համլետի հոգու երկվությունը, նրա տարակույսն ու տառապանքը մնում են այդպիսին նաև առանց ուրվականի։

Ժամանակն իր շավիղից դուրս է սայթաքել,
Օ՜հ, քախտ իմ դժխեմ,
Ինչո՞ւ ծնվեցա, որ հենց ես ուղղեմ (I, 5)։

Սա ասում է ավելի վաղ, քան բաց կանի տճրագործության գաղտնիքը։ Սա ցույց է տալիս, որ նա ապրում է հասարակական լայն կյանքով, հետևում է շուրջը կատարվող քաղաքական, իրավական, բարոյական փոփոխություններին։ Հիշենք «Լինել, թե չլինել» մենախոսության այն հատվածը, որտեղ նա հիմնավորում է իր ծայրահեղ հիասթափությունը աշխարհից.

Թե ոչ, ո՞վ արդյոք կուզեր հանդուրժել
Աշխարհի այնքան նախատինքներին և մտրակներին,
Հարստահարչի անիրավության,
Մեծամիտ մարդու արհամարհանքին,

Քամահրած սիրո տվայտանքներին,
Օրենքի բոլոր ձգձգումներին,
Պաշտոնյաների անիրեսութեան,
Այն հարվածներին, որ համբերատար արժանավորը
Ստանում է միշտ անարժաններից... (III, 1)։

Հասկանալի է ինքնին, որ սա Համլետը չի ասում անձամբ իր մասին։ Նրա տառապանքի աղբյուրը էլսինորում է նույնքան, որքան և սրա սահմաններից դուրս։ «Դանեմարքան հո բա՞նտ է»։ Բանտ է և ամբողջ աշխարհը, միայն օրինավոր բանտ։ Շեքսպիրի «Համլետից» առաջ և նրա ժամանակ գրված, այսպես կոչված, վրնժի ողբերգություններում այսպիսի լայն ընդհանրացումներ բացակայում են իսպառ։ Շեքսպիրի «Համլետը» բացարձակ նորույթ է Վերածնության շրջանի գրական ուղղության մեջ. այն ներկայացնում է այդ շրջանի ոչ միայն բարձրակետը, այլև նրա ավարտը։

Վերը ես փորձեցի կարդալ ողբերգությունն առանց Ուրվականի տեսարանների, ճանաչելու համար Համլետի նկարագիրն այնպես, ինչպես կա։ Կարելի՞ է պատկերացնել այնպիսի մի «Համլետ» կամ մի ներկայացում, որտեղ բեմադրողը դուրս նետած լինի Ուրվականի հետ կապված տեսարանները։

Անշուշտ, կարելի է (այդպիսի փորձեր քիչ չեն արվել)։ Դա էլ կլինի «Համլետ», բայց Շեքսպիրի «Համլետը» չի լինի։

Ինչո՞ւմն է բանը։

Ուրվականի գլուխը Շեքսպիրինը չէ, այլ այն ողբերգության հեղինակի (հավանորեն՝ Թոմաս Քիդ), որ առաջինն է մշակել Համլետի թեման, որից և օգտվել է Շեքսպիրը։ Նա չի հրաժարվել բանաստեղծական այդ հնարանքից, թեև, չեմ կասկածում, զգալի փոփոխության պետք է ենթարկած լինի։ Մասնավորապես ինձ թվում է, թե Ուրվականի հետ առանձին մնալու գաղափարը, որ, ինչպես ասացի, խոր հոգեբանական մի գլուխ է և արմատապես փոխում է տեսարանի իմաստը, պետք է որ Շեքսպիրին պատկանելիս լինի։ Դրանով նա կոպիտ և նվազ արժանահավատ տեսարանը փոխարինել է ճշմարիտ բանաստեղծական մի պատկերով։

Բայց շարունակենք։

Առանց Ուրվականի «Համլետ» չի կարող լինել։ Չի կարող ոչ այն պատճառով, որ մենք արդեն սովորել ենք դրան, այլ՝ որ դա բեմական

արվեստի այնպիսի մի գեղեցիկ, հզոր, անկրկնելի հնարանք է, որի նրմանը քիչ կարելի է գտնել համաշխարհային պոեզիայի մեջ։ Շեքսպիրը մեկ անգամից գերում, հիպնոսում է մեզ։ Դահլիճում անփույթ նըստածներս ձգվում ենք, շշուկները դադարում են, հայացքները կենտրոնանում։ Համլետի և նրա բարեկամների հետ մենք էլ ենք ապրում անսովոր մի դող, մի հուզում... Մենք, իհարկե, չենք հավատում բեմում տեղի ունեցածին, գիտենք, որ դա խաղ է՝ ներկայացում, պայմանական միջավայր, լուսնի պայմանական լույս, քամու ոռնոց, դերասանի մեծաղյա ձայն, բայց միևնույն է, արդեն մեզ զգում ենք մի կախարդական ուժի ազդեցության տակ։ Փոխվեց միջավայրը, փոխվեց դարը, հանգամանքները փոխվեցին։ Դրվեց հանգույցի հիմքը և այն էլ ի՜նչպես դրվեց։ Առաջին արարվածի վարագույրն իջնելուց հետո մենք թեթևացած շունչ ենք քաշում, բայց այդ չի նշանակում, թե ազատվում ենք մեզ վարակած անբացատրելի տպավորությունից։ Ինչ էլ խոսենք և տեսնենք ընդմիջումին, մեր միտքն ու երևակայությունն այլևս այնտեղ է, բեմում... Նորից տեսնել, հետևել շարունակությանը, զգալ, ապրել այնտեղ կատարվածով... Եվ մասնակցել անպայման։ Որովհետև եթե ես բեմ չեմ կարող բնկնել, այնտեղ կատարվածը հո կարո՞ղ եմ իմ ներաշխարհը փոխադրել։ Գերագույն մի ապրումով ու կենտրոնացումով ըստեղծված այս պատկերը բանաստեղծական այնպիսի ներքին ուժ է ճառագայթում, որ հասնում է ողբերգության մինչև վերջին տեսարանը, վերջին հառաչանքը։

Թող ուրեմն մի անգամ էլ կրկնենք Հյուգոյի խոսքը. «Շեքսպիրը թատրոնի աստվածն էր»։

ՏԱՆՈՂԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 *Л. С. Выготский*, Психология искусства, 1965, стр. 215.
2 *Г. Брандес*, Шекспир, т. 2. М., 1901, стр. 38.
3 *Б. Тен-Бринк*, Шекспир, лекции, СПб, 1898, стр. 142.
4 *Э. Даудек*, Шекспир, СПб, 1880, стр. 131.
5 *Г. В. Белинский*, Полное собрание сочинений, 1955, т. IX, стр. 576.
6 *У. Шекспир*, Полное собрание сочинений, т. 6, М., 1960, стр. 604—605, 611—612.
7 **Պետրոս Ադամյան, Շեքսպիր և յուր համլեթ ողբերգության աղբյուրն ու քննադատությունները, Թիֆլիս, 1887, էջ 112—113։**

ԷՐԻԿ ՊԱՅԱԶԱՏՅԱՆ

ԱՅՆ ՄԱՍԻՆ, ԹԵ ՔԱՆԻ ՖԱԼՍՏԱՖ Է ՈՒՆԵՑԵԼ, ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԵՎ ԻՆՁ ԱՆՍՊԱՍԵԼԻ ՓՈՓՈԽՈՒԹՅՈՒՆ Է ԿՐԵԼ «ՎԻՆՁՈՐԻ» ԳԻՐՈՒԿ ԱՍՊԵՏԸ

1

Նախքան Ֆալստաֆի կերպարի վերլուծությանն անցնելը, պետք է նկատի առնել, մեր կարծիքով, շատ էական մի հանգամանք։ Ֆալստաֆյան պրոբլեմի պարզաբանումը մեծապես բարդանում է այն պատճառով, որ չի կարող քննվել լոկ մեկ պիեսի հինգ գործողության շրջանակներում։ Գրեթե տասը տարվա ընթացքում Ֆալստաֆը (կամ նրան շատ նման մեկը) հայտնվել է Շեքսպիրի մի քանի երկերում, եվ դրանցից մեկի մեջ կրել է բավականին էական փոխակերպություններ։ Հենց այս նախնական բազմադեմության մեջ էլ պետք է մասամբ որոնել նրա շուրջ մոլեգնած բուռն ու հաճախ անհաշտ վեճերի պատճառը։

Շեքսպիրյան այս կերպարը, չնայած իր բազմադեմությանը և նույնիսկ կրած փոփոխությունների անհետևողականությանը, իր ամբողջության մեջ,— ակունքներից մինչև վերջակետը,— դիտելիս, ոչ միայն ինքն է դառնում ավելի հասկանալի, այլև փոքր-ինչ բացում է Շեքսպիրի ստեղծագործական լաբորատորիայի անկյուններից մեկը։ Հետևելով Ֆալստաֆի փոխակերպություններին, մենք դրանց թվացյալ պատահականության տակ կտեսնենք գեղարվեստական անհրաժեշտության դրսևորում, կմերձենանք Շեքսպիրի զգացմունքների ու մտքերի աշխարհին։ Եվ սրա մեջ չէ՞ արդյոք այն ամենի ճշմարիտ իմաստն ու նշանակությունը, որ դրել է Շեքսպիրը, և այս չէ՞ արդյոք բոլոր նրանց ենթադիտակցական ձգտումը, ովքեր գրում են Շեքսպիրի մասին։

Գիրուկ ասպետի առաջին հայտնվելը սովորաբար վերագրում են

«Հենրի VI» քրոնիկին, ուր նա առայժմ կրում է սըր Ջոն Ֆաստոլֆ անունը։ Պիեսում նա հազիվ երևում է երկու անգամ, սակայն այդ էլ բավական է, որ կասկած չմնա, թե հեղինակը նրա նկատմամբ անխնա սատիրական վերաբերմունք ունի։ Պատեհ ճակատամարտում, երբ անգլիացիները ստիպված ընդունում են ֆրանսիացիների գերազանցող ուժերի մարտը, նա, մոռանալով պարտքը, «ապպետական պատիվը», ճողոպրում է, լքելով իր հրամանատարին՝ Տոլբոտին։ Ընդ որում ճողոպրելիս էլ հասցնում է ցինիկաբար հայտարարել. «Փախչելով ազատում եմ գլուխս։ Ինձ թվում է, որ մեզ նորից կջախջախեն։ Աշխարհի բոլոր տոլբոտներից կյանքն ավելի թանկ է»։ Մնում է ավելացնել նաև, որ Շեքսպիրը այստեղ ասպարեզ է հանել կոնկրետ պատմական դեմք, չփոխելով անգամ անունը՝ բարոնետ Ջոն Ֆաստոլֆ, որը վախկոտություն է հանդես բերել ճիշտ նույնպիսի պարագաներում։

Մի քանի տարի անց Շեքսպիրը անդրադառնում է Հենրի IV թագավորի ու նրա որդու Հարրիի (որ հետո դառնում է Հենրի V) պատմությանը։ Այստեղ էլ ահա մենք հանդիպում ենք սըր Ջոն Ֆալստաֆին։ Կոմպոզիցիոն առումով «Հենրի IV»-ը ունի երկու ինքնուրույն, զուգահեռ զարգացող պլաններ՝ պալքարը անգլիական գահի համար և արքայազնի ու Ֆալստաֆի փոխհարաբերությունները։ Եվ միայն երկրորդ մասի վերջում է, որ այդ գծերը հատվում են Ֆալստաֆի հանդեպ ողբերգական մեկ կետում։ Գահ բարձրանալով, Հարրին դաժանորեն վրդնդում է իր մտերմին։ Ֆալստաֆն այստեղ ստիպում է մտաբերել սըր Ջոն Օլդկասլի, լորդ Քոբհեմի ճակատագիրը. երիտասարդ արքայազնը գահ բարձրանալուց շատ չանցած գլխատում է իր բարեկամին։

Ինչ վերաբերում է հաջորդ Ֆալստաֆին՝ «Վինձորի զվարճասեր կանայք» կատակերգության հաստլիկ ասպետին, ապա նրա փոխակերպությունը, թերևս, ամենից ավելի տարօրինակն է։ Նա նոր դեմք է ստացել, իսկ այդ դեմքը խղճուկ, մերժված կնամոլի ու սովորական ֆարսային ստախոսի դեմքն է։ Ապա Ֆալստաֆը վերադառնում է ողբերգության ազնիվ ժանրը։ Սակայն այդ վերադարձը հետմահու վերադարձ է։ «Հենրի V»-ում Շեքսպիրը տիկին Վռազի բերանով պատմում է սըր Ջոնի վերջին րոպեների մասին։ «Նա այնքան լավ հանգեց, իսկը նորածին մանկիկի պես... Տեսնեմ, սկսեց սավանները ձեռքով հավաքել ու ծաղիկների հետ խաղալ, հետո նայեց իր մատներին ու քմծիծաղեց...»

Տիկին Վռազի պատմության մեջ չկա մի բան, որ հակասեր «Հեն-

բի IV-ի» Ֆալստաֆի կերպարին։ Սակայն այս դրամատիկ վերջերգի մի քանի բառի մեջ կա շատ կարևոր մի լրացում, որ նոր կողմից է բացահայտում հասուլիկ ասպետի բնավորությունը։ Մենք իմանում ենք, որ «արքան կոտրել է նրա սիրտը» և որ մահանալով, նա «անվերջ մրմնջում էր կանաչ մարգագետիններից մասին»։ Այս մի տեսակ աննշան ու պատահական մանրամասնը, որը միտքն է պահել տիկին Վուազը, բերում է այն եզրակացության, որ Ֆալստաֆը՝ խերևսի, եփած աքաղաղների ու կանանց այդ սիրահարը, քնքուշ ու հեշտ խոցվող հոգի է ունեցել։

Սրանք են սըր Ջոն Ֆալստաֆի չորս փոխակերպումն ու չորս դեմքը։ Եվ անտարակույս, դրանցից ամենանշանակալիցը «Հենրի IV»-ի Ֆալստաֆն է՝ «Հենրի V»-ի յուրակերպ վերջաբանով հանդերձ։ Գիրուկ ասպետի «երկվորյակների» մյուս զույգը միայն նրա ստվերն է հիշեցնում։ Ֆաստոլֆը՝ նրանով, որ, շատերի կարծիքով, իր սատիրական դիմանկարը հիմք է դարձրել Ֆալստաֆի կերպարը գծելու համար, իսկ «Վինձորի զվարճասեր կանանց» Ֆալստաֆն էլ՝ նրանով, որ չափազանց նման է իր անվանակցին, թեպետ դա պոզիտիվի ու նեգատիվի նմանություն է. Ֆալստաֆի մեջ եղած բոլոր վատ գծերը նստվածք են տվել Վինձորի հողին։ Եվ քանի որ այս երկու անձնավորությունը, մեր կարծիքով, բացասաբար են անդրադառնում քրոնիկի Ֆալստաֆի նկատմամբ հետազոտողների ունեցած վերաբերմունքի վրա, մենք կամենում ենք վճռականորեն մեկուսանալ նրանցից։

Ընդունված կարծիք է, որ «Հենրի IV» քրոնիկի ասպետը «Հենրի VI»-ի Ֆաստոլֆի շարունակությունն է։ Ասպետականության դեմ ուղղված կծու սատիրայի մեջ, որ ստացել էր Ֆաստոլֆի տիպը, Շեքսպիրը տեսել է գեղարվեստական մեծ հնարավորություններ, որոնք չէին կարող օգտագործվել անցողիկ մի կերպարի մեջ։ Դրա համար էլ ավելի ուշ, Հենրի IV-ի ժամանակները վերադառնալով, Շեքսպիրը վճռել է լրիվ արտահայտել իր վերաբերմունքը ասպետականության նկատմամբ։ Այսպես հայտնվել է Ֆալստաֆը, որը, բնականաբար շարունակել է պարոդիկ թեման։ Այս ենթադրությունը առավել ևս իրավացի է թվում այն պատճառով, որ Ֆալստաֆի կերպարի մեջ իսկապես կարելի է գտնել սատիրական գծեր։

Եվ այնուամենայնիվ, մեր կարծիքով, գիրուկ ասպետը վախկոտ ասպետի շարունակությունը չէ։ Նրանց արանքում կանգնած է սըր Ջոն Օլդկասլի ողբերգական կերպարը։

Ֆալստաֆի նախատիպերի հարցը բավական քանակությամբ դրականություն է կիտել։ Ինչքան էլ գայթակղիչ և ուշագրավ լինի դրական նախատիպերի որոնումը, ինչպես օրինակ՝ Պլավտոսի ու Տերենցիուսի պարծենկոտները, Ռաբլեի Պանուրգը և այլն, դրանից չպետք է տուժի պատմական նախատիպը. առաջին դեպքում զուգահեռումները ծայր աստիճան սուբյեկտիվ են և, վերջին հաշվով, լրիվ կախված են հետազոտողների հայացքներից ու ճաշակից, երկրորդ դեպքում զուգահեռումները կոնկրետ են ու օբյեկտիվ, ու դրանց հետ հաշվի չնստել չի կարելի։ Մանավանդ եթե հաշվի առնենք Շեքսպիրին բնորոշ հատկությունը՝ դիմել պատմական փաստաթղթերի (Հանկաստերի տրիլոգիան հենվում է Հոլինշեդի պատմության վրա) և կոնկրետ պատմական դեմքերի (Ջոն Ֆաստոլֆ, Ջոն Օլդկասլ)։ Ինչ խոսք, բոլոր այս սկզբնաղբյուրներն ընկնում էին դրամատուրգի բուռն ստեղծագործական երևակայության չրապտուտի մեջ և ենթարկվում նոր գեղարվեստական իմաստավորման։ Հենց դրա համար էլ մենք թեպետ չենք փորձի վիճարկել շեքսպիրյան Ֆալստաֆի մեջ Պիրգոպոլինիկի կամ Պանուրգի որոշ գծերի առկայությունը, այնուամենայնիվ գտնում ենք, որ նրանք երկրորդային են, և որ Ֆալստաֆի անմիջական, ամենակարևոր նախատիպը սըր Ջոն Օլդկասլն է։

Այս նախատիպի գոյությունը ոչ ոք չի ժխտում, սակայն, գրեթե բոլորը թերագնահատում են։ Ֆալստաֆի և Օլդկասլի կապից արվող եզրակացությունները հետևողական չեն։ Գիրուկ ասպետն ու Օլդկասլը այնքան իրար նման են, որ Շեքսպիրը սկզբում նույնիսկ նրան անվանում է Օլդկասլ։ Նմանությունը, ըստ երևույթին, այնքան մեծ էր, որ Շեքսպիրը մարտիրոսացած լորդի անունը ստիպողաբար փոխելով իսկ, (այստեղից էլ ահա՝ Ֆալստաֆը), անհրաժեշտ է համարել կանխել հրնարավոր բոլոր կասկածները լորդ Քոբհեմի հիշատակի նկատմամբ իր ունեցած անհարգալից վերաբերմունքի մասին։ «Ինչպես հայտնի է, Օլդկասլը մեռավ նահատակի մահով, բայց սա լրիվ ուրիշ դեմք է»,— վերջերգում ասում է Պարոլլը։ Նրանց «ազգակցությունը» հաստատումը կարելի է գտնել նաև «Հենրի IV-ի» բուն տեքստում։ Առաջին արարվածի երկրորդ տեսարանում Ֆալստաֆը արքայազնին է դիմում պարզաբանման կարիք չունեցող խոսքերով. «Արևս վկա, երբ դու գահ բարձրանաս, ես դավաճան կդառնամ»։

Որքան էլ դա տարօրինակ է, հենց ինքը՝ Ցու. Շվեդովը, որ այսքան ուշադրություն է նվիրել լորդ Քոբհեմին, վերջ ի վերջո գալիս է այն

եղրակացության, թե «Ֆալստաֆը պատմական Օլդկաստլը չէ»[2]։ Բայց այդ դեպքում հարց է ծագում՝ ի՞նչ նպատակով է Շեքսպիրը օգտագործել նրա անունը։ Օրինակ, երբ պետք է եղել ստեղծել վախկոտ ասպետի կերպարը, նա Ֆաստոլֆի անվան հետ մեկտեղ պիեսի մեջ մտցրել է նաև նրա կենսագրության իրական մի դրվագ։ Ինչո՞ւ չմտածել, որ նույնը կարող էր կրկնվել և Օլդկաստլի դեպքում։ Ըստ Շվեդովի՝ ահա թե ինչու. «Անշուշտ, ոչ մի նմանություն հնարավոր չէ գտնել լորդ Քոբհեմի՝ վիքլեֆիտների առաջնորդի, Ռեֆորմացիայի համոզված կողմնակցի, եկեղեցու մաքրագործման այդ չերմեռանդ պաշտպանի և Ֆալստաֆի՝ այդ ցինիկի ու դեդոնիստի միջև, որ ծաղրում էր պուրիտաններին, որոնք եղիսաբեթի օրոք որոշ առումով վիքլեֆիտների ժառանգորդն էին»[3]։ Խոստովանում ենք, որ այն փաստարկը մեզ բավականաչափ համոզիչ չի թվում։ Մանավանդ որ ինքը՝ Շվեդովը քիչ անց վկայաբերում է ժամանակակից արտասահմանյան շեքսպիրագետներ Գ. Մուչմանին և Կ. Վենտերդորֆին, որոնք նմանություն են տեսնում Ֆալստաֆի ու Շեքսպիրի ժամանակի պուրիտանների միջև։ «Նրանք այս եզրակացությանն են գալիս այն հիման վրա, որ Շեքսպիրի օրոք պուրիտանների որոշ խավերում տարածված էր այն համոզմունքը, թե իբր մեղքերը մարդու համար դեռ չեն փակում փրկության ուղիները»[4]։ Ֆալստաֆի պուրիտանիզմը ընդունում են նաև ականավոր շեքսպիրագետներ Ս. Բեթելը և Դովեր Վիլսոնը։

Այսպիսով, անմիջական կապի առկայությունը Օլդկաստլի և Ֆալստաֆի միջև վերջինիս աղատում է Ֆալստոլֆի ժառանգը դիտվելու՝ իրեն պատիվ չբերող տեսակետից։ Եվ վախկոտ ասպետը հեռանում է, քննադատության կողմից սըր Ջոնին բաժին հանած սատիրական բեռի զգալի մասը իր ուսերին տաննելով։

Այն բանում, որ շատերը դիրուկ ասպետի նկատմամբ արգահատանքից բացի, ուրիշ զգացմունք չեն տածում, նրա մեջ ոչինչ չեն տեսնում, արատների խտացումից զատ, որոնք Շեքսպիրը գիտակցաբար ծաղրի առարկա է դարձրել, բնավ էլ երկրորդական դեր չի խաղում «Վինձորի զվարճասեր կանայք» կատակերգության նրա «երկվորյակը»։ «...Սըր Ջոն Ֆալստաֆը, «ճարպոտ ասպետը» հանձնվել է քաղաքի հասարակ բնակչուհիների աղջամուղության ծաղրուծանակին այն պատճառով, որ նա լոկ կատակերգուն է իր դարն ապրած աշխարհակարգի»[5]։

Եվ ապա՝ Ֆալստաֆի վրա «Շեքսպիրը տեղում էր իր սարկազմի նետերը»[6]։ Ահա թե Ջ. Բ. Պրիստլին ինչ եռանդով ու նույնիսկ բարկաց-

կոտ տոնով է Ֆալստաֆին, իր բառերով ասած՝ «հումորի այդ մեծ արևին» պաշտպանում որոշ շեքսպիրագետների քննադատությունից ու վինձորյան քաղքենիների հեգնանքից. «Ֆալստաֆը, որի մասին խոսվում է այստեղ, հասկանալի է, «Հենրի IV-ի» I և II մասերի նշանավոր ասպետն է, որը ընդհանուր ոչինչ չունի «Վինձորի զվարճասեր կանանց» անպատկառի, փողոցային կռվարարի, դավառացի ցանցառի հետ։ Սթեն դեռ հիմա էլ որևէ մեկը այդ երկու պերսոնաժը ընդունում է որպես մեկ դեմք ու երևակայում է, թե մեր սըր Ջոնին, Թագաժառանգ Հենրի բաժակակցին, կարող էին հաջողությամբ հիմար դրության մեջ դնել Վինձորի կամ մեկ այլ վայրի զվարճասեր կանայք, ապա այս ակնարկը նրանց համար չի գրված»[7]։ Ինչպես տեսնում եք, ասված է վերին աստիճանի աննրկիմաստ։ Իսկ Շվեդովի կարծիքը այս խնդրում անորոշության աստիճանի զգուշավոր է։ Մի կողմից «քրոնիկների ու կատակերգության Ֆալստաֆի ծագումնաբանական մոտիկությունը անտարակուսելի է», իսկ մյուս կողմից, պարզվում է, որ անկարելի է «քրոնիկների ու կատակերգության Ֆալստաֆին դիտել որպես նույն կերպարի մոդիֆիկացիան»[8]։

Միաժամանակ որոշ ուսումնասիրողներ այդ «ծագումնաբանական մոտիկությունը» համարում են բավականաչափ էական։ Այսպես, Ս. Ռիղաևը հակված է ընդհանուր շատ գծեր տեսնելու քրոնիկների Ֆալստաֆի ու կատակերգության Ֆալստաֆի միջև։ «Համենայն դեպս, վերջինս կարող էր անցյալում ունենալ առաջինի կենսագրությունը, իսկ առաջինը կարող էր դառնալ այսպիսի պարզամիտ մեկը»[9]։

Այո՛, իրոք նրանց միջև կա հարազատություն, սակայն հարազատություն, որ կարող է լինել կենդանի մարդու ու մոմե արձանների թանգարանում պահվող նրա պատճենի միջև։ Ֆալստաֆը, որպիսին նա ներկայանում է կատակերգության մեջ, «բերկրաստեղծ»[10] (Կոզինցևի մակդիրն է) գիրուկի գունատ ստվերն է միայն, մարդկային կենդանի միս ու արյունից զուրկ նրա մոմե պատկերը և, որ պակաս կարևոր չէ, օրգանական կապ չունի իրեն սնուցող միջավայրի հետ ու դարձել է անբան հասարակության զվարճանքի առարկա։ Հենց զվարճանքի։ Որ այս արտահայտությունը օգտագործվել է ոչ միայն փոխաբերական, այլև իր ամենակոնկրետ իմաստով, հաստատում է «Վինձորի զվարճասեր կանանց» ստեղծման նախապատմությունը։

«Հենրի IV-ի» վերջերգում Շեքսպիրը հանդիսատեսին խոստանում է ևս մի հանդիպում Ֆալստաֆի հետ։ «Եթե դուք դեռ չեք հագեցել յու-

դալի կերակուրից, ապա ձեր խոնարհ հեղինակը կառաջարկի ձեզ մի պատմություն, ուր կներկայացվի սըր Ջոնը...»։ Ի միջի այլոց, այս խոստումը ավելորդ անգամ վկայում է, որ Ֆալստաֆը Շեքսպիրի ժամանակակիցների շրջանում մեծ ժողովրդականություն էր վայելում։ Սակայն դրամատուրգը չկատարեց խոստումը։ Եվ ոչ իր մեղքով։ Ըստ ավանդության, կատակերգության մեջ Ֆալստաֆը հայտնվել է թագուհի Եղիսաբեթի հրամանով։

Մի ամբողջ հարյուրամյակ անց (նկատի ունի պիեսը գրելուց հետո անցած ժամանակը—է. Պ.) Ջոն Դեննիսը, որ հրատարակել էր այդ պիեսի ձևափոխված տարբերակը, գրում է. «Ես շատ լավ գիտեմ, որ այս պիեսը շահել է երկրիս երեսին երբևէ ապրած ամենամեծ թագուհիներից մեկի հավանությունը։ Այս կատակերգությունը գրվել է նրա հրամանով, նրա ղեկավարությամբ, և թագուհին այնպես է այրվել այն բեմահարթակի վրա տեսնելու ցանկությամբ, որ հեղինակին տվել է երկշաբաթյա ժամկետ»[11]։ Ապա Բրանդեսը հիշում է Շեքսպիրի կենսագրի՝ Ռոուի խոսքերը. «Թագուհուն այնքան դուր եկավ Ֆալստաֆի ինքնատիպ բնավորությունը, որ նա հրամայեց Շեքսպիրին բեմ հանել նրան ևս մի պիեսում և պատկերել սիրահարված»[12]։

«Երկրիս երեսին երբևէ ապրած ամենամեծ թագուհիներից մեկը», ըստ երևույթին, աչքի չի ընկել ոչ արվեստի ճշմարիտ ըմբռնմամբ, ոչ էլ մեծ ճաշակով. հակառակ դեպքում նա չէր ցանկանա գիրուկ ասպետին տեսնել սիրահարված. դա հակասում էր նրա «ինքնատիպ բնավորության» տրամաբանությանը։ Ինչևէ, Շեքսպիրը ստիպված էր կատարել բարի Բնի թագուհու կանացի քմահաճույքը, որը և հանդեցրեց իր ամենևին էլ ոչ լավագույն կատակերգության ստեղծմանը։

Պիեսի պարզ սյուժեն միայն առիթ է երրորդ դասի կյանքի անշար, սակայն տեղ-տեղ բավականաչափ հեգնոտ պատկերները նկարագրելու համար։ Ձևականորեն թագուհու պահանջին ենթարկվելով, Շեքսպիրը այստեղ էլ չի կատարել նրա կամքը՝ Ֆալստաֆին պատկերել սիրահարված։ Գիրուկ ասպետը վճռում է սիրահետել հարուստ տիկիններին՝ իր նիհար քսակը լցնելու համար։ Սակայն նրա այս մտադրությունն անգամ ավելի շուտ ուրախ խաղ է հիշեցնում, քան լուրջ ու կշռադատված գործողություն։ Նույնպիսի խաղ են նաև տիկին Պեջի և տիկին Ֆորդի լարած պատասխան որոգայթները։ Սակայն այն փաստն իսկ, որ գիրուկ ասպետի պես արտասովոր սրախոսն ու անխոնջ հնարամիտը պարտություն է կրում պարզունակ ու սահմանափակ քաղքենիներից, արդեն զգալի հարված է հասցնում նրա վարկին։

Ինչ-որ կերպ իր հերոսին օգնած լինելու համար, Շեքսպիրը նրա հետ միասին կատակերգություն է փոխադրում նաև Բարդոլֆին, Նիմին, Պիստոլին, տիկին Վառզին՝ ողջ «Ֆալստաֆյան ֆոնը»[13]։ Սակայն թեթևամիտ դավեշտախաղի մթնոլորտի մեջ դրվելով, այդ ամուր, կենսական, ռևալիստական ֆոնը անխուսափելիորեն պիտի դունատվեր, քանի որ Շեքսպիրին տվյալ դեպքում նա հետաքրքրում էր որպես Ֆալստաֆի անքակտելի մի մասը։

Չդտնելով իր տեղը, «Ֆալստաֆյան ֆոնը» սկսել է քայքայվել, կորցրնել իր բաղադրիչների օրգանական կապը։ Պատահական չէ, որ Շեքսպիրը Ֆալստաֆի կամոք ստիպված է եղել շուտով պիեսից վտարել Բարդոլֆին, Նիմին ու Պիստոլին. նրանք Վինձորում անելիք չունեն, եվ Ֆալստաֆը մնում է մենակ։ Անտարբերության ու աղքատամտության մթնոլորտի մեջ ընկղմվելով, մայր է մտնում «հումորի մեծ արևը»։ Չկա մեկը, որի հետ ծիծաղես, չկա մեկը, որի վրա ծիծաղես՝ չափիչ դուրս մանր ու չնչին է շրջապատը։ (Դրա համար էլ պիեսի ամենահաջող սրամտությունները նրանք են, որոնք Ֆալստաֆը ուղղում է իր հասցեին)։

Բացի այդ, մանր աղնվականության,— ջենթրիի,— քաղքենիական կենցաղի անդրդվելի օրինավորությունն ու հոգեկան սահմանափակությունը իրենց հերթին վերին աստիճանի անբարենպաստ ֆոն են Ֆալստաֆի համար։ Նրա բնավորության որոշ առանձնահատկությունները՝ անհոգությունը, գինու, առատ ուտելիքի սերը և այլն, որոնք «Հենրի IV-ի» պատմական իրադարձությունների հորձանուտում պատկերվելով, լրացնում էին այն ժամանակ տեղի ունեցող սոցիալական տեղաշարժերի պատկերը, այստեղ, Վինձորի վարդագույն երանության մեջ, ուղղակի վանող են հնչում։ Այսպես հակաբարոյական է դառնում ու դատապարտվում է Ֆալստաֆի գեղոնիզմը՝ նրա ամենահամակրելի գծերից մեկը։ Իսկ ի՞նչ արժե Ֆալստաֆը առանց իր կենսասիրության, սրամտության, առանց բնածին հնարամտության և, վերջապես, առանց իր հմայքի։ Սրտի ցավով ես նայում նրան ու չես կարողանում ճանաչել. թեպետ նա առաջվա պես գեր է, եռանդուն և, ինչպես միշտ, տառապում է շնչարգելությունից։ Ոչ, ինքնավստահ ու խաբված գիրուկը ոչ մի կերպ չի կարող լինել արքայազն Հելի «բերկրասեղծ» բաժակակիցը։ Սա Ֆալստաֆի ամլացած ստվերն է, որ կենդանացվել էր թագուհուն ու արքունիքին զվարճացնելու համար, հանդիսատես, որին «չէին գրավում վերացական գաղափարները, որը չգիտեր գնահատել գեղեցիկը, աչքի

էր ընկնում չոր գործարարությամբ ու սիրում էր կոպիտ կատակները»[14]։

Ջիջողությունն ու կիսաճշմարիտը արվեստում հակացուցված են անշամ Շեքսպիրին։

Դրա համար էլ, երբ տիկին Ֆորդի ծառաները կեղտոտ սպիտակեղենի զամբյուղով Ֆալստաֆին մեր առջևով տանում են Թեմզան նետելու, մենք նրան չենք ուղեկցում ոչ ծիծաղով (նա չափից դուրս նման է Ֆալստաֆին), ոչ էլ կարեկից հայացքով (այսուամենայնիվ նա Ֆալստաֆը չէ)։ Մենք չենք ցավի նրա համար նաև այն պատճառով, որ նրա հետ միասին Թեմզա կհասվի իսկական գիրուկ ասպետին վերագրվող մեղքերի մի մասը։

Այսպիսով, այժմ, երբ Ֆալստաֆը՝ իր սովորական վախկոտությունը հետն առած, պատկառելի մի տարածությամբ հեռացավ մեր հերոսից, իսկ նրա մոմե երկվորյակն էլ կեղտոտ սպիտակեղենի հետ «լվացվում է» Թեմզայի ջրերում, պաղեցնելով իր ինքնավստահությունը, մենք կարող ենք անդրադառնալ զննել սըր Ջոնի՝ Վիլյամ Շեքսպիրի ստեղծած միակ Ֆալստաֆի իսկական դեմքը։

2

Եթե առայժմ մի կողմ թողնենք Ֆալստաֆի շուրջ պտտվող վեճի շատ թե քիչ կարևոր մանրամասները՝ նրա սոցիալական բնույթը, բարոյական կերպարը, փոխհարաբերությունները արքայազնի հետ և այլն, և փորձենք պարզել այդ հերոսի էությունը, ապա դուրս կգա, որ սկզբունքային տարակարծությունների պատճառը նրա ժանրային պատկանելության հարցն է. ի՞նչ է դրված նրա հիմքում կամ, ավելի ճիշտ, ո՞րն է գերակշռողը նրա մեջ՝ սատիրա՞ն թե հումորը։ Եվ որպես հետևանք՝ երկու վերաբերմունք, երկու տարբեր հայեցակետ։

Առաջինը Ֆալստաֆի անվերապահ դատապարտումն է ու նրա կերպարի որակումը որպես սատիրական, պարոդիկ։ Բերենք մի քանի օրինակ։

«Թերևս ոչ մի այլ տեղ Շեքսպիրի համակողմանի հանճարը չի անդրադարձել այնպիսի բազմազանությամբ, ինչպես Ֆալստաֆի մեջ, որի արատները, մեկը մյուսին շաղկապված, կազմում են հին բաքոսյան խրախճանքի նմանվող զվարճալի, անճոռնի մի շղթա»[15]։

Ֆալստաֆը «ընդամենը ցինիկ նիհիլիստ է, մի մարդ, որը կորցրել է իր անցյալի բոլոր խարիսխները, իսկ նորից յուրացրել է միայն ու միայն բացասումն ու կործանումը, ընդ որում լրիվ պահպանելով ապրելու և վայելելու իր բիոլոգիական ծարավը»[16]։

Մյուս տեսակետի կողմնակիցները գտնում են, որ Շեքսպիրը նախապես որոշել է ի դեմս Ֆալստաֆի ծաղրի ենթարկել իր դարն ապրած ասպետականությանը, բայց աշխատանքի ընթացքում այնպես է ենթարկվել իր հերոսի հմայքին, որ կորցրել է իշխանությունը նրա վրա։ Այդ պատճառով էլ Ֆալստաֆը դարձել է «ո՛չ իդեալական, ո՛չ բացասական» մի հերոս՝ կոմիկական գծերի գերակշռությամբ, որոնք վերջում գունավորվում են թեթևակի թախիծով։

«Միշտ չէ, որ հեղինակը կարող է իշխել իր հերոսին։ Գործող անձը երբեմն պոկվում է հեղինակային ձեռքերից ու սկսում է քայլել իր քայլվածքով... «Վարազի գլուխ» պանդոկի որկրամոլի ու լամանչեցի վտիտ հիդալգոյի կյանքը չդասավորվեց այնպես, ինչպես հղացել էին հեղինակները»[17]։

Ա. Սմիրնովը, որը ժամանակի ընթացքում փոքր-ինչ փոխել է վերաբերմունքը գեր ասպետի նկատմամբ, գրում է. «Բայց և այնպես, չնայած Շեքսպիրի բացահայտ մտադրությանը՝ Ֆալստաֆի կերպարը դարձնել բարոյական առումով վանող, նրա մեջ կան վերին աստիճանի գրավիչ գծեր»[18]։

Հիմա արդեն գալիս է տեղը, որ մենք էլ խոստովանենք գիրուկ ասպետի նկատմամբ տածած մեր զգացմունքները։ Երկու Ֆալստաֆից մեր համակրանքին է արժանանում ոչ թե նա, որը «մեռնող ասպետականության սատիրա» է, «կծու պարոդիա», «մինչև ուղն ու ծուծը պորտաբույծ մեկը», այլ՝ հեղինակի ձեռքով ստեղծված դրական հերոսի իրավունք վայելող, ուրախ, սրախոս, անհանգիստ ծերուկը։ Սակայն՝ երկու էական վերապահությամբ։ Նախ՝ Շեքսպիրը չի կորցրել իշխանությունը իր հերոսի վրա և հենց սկզբից էլ պատկերել է մի մարդու, որը, չնայած իր բնավորության որոշ բացասական գծերին, պետք է նվաճեր հանդիսատեսի համակրանքը։ Եվ ապա՝ Ֆալստաֆի մեջ գոյություն ունեցող կոմիկական գույները կերպարը բնավ էլ կոմիկական չեն դարձնում. Ֆալստաֆը տրագիկոմիկական կերպար է։

Մեր ենթադրությունները ստուգելու համար նախ և առաջ դիմենք Ֆալստաֆի, մեր կարծիքով, իսկական ակունքներին և փորձենք գտնել այն «ստորին բջիջը», ուր պահված են նրա բոլոր ապագա դրսևորումները։

Ձեռնարկելով իր «Հենրի IV-ը», Շեքսպիրը մանրամասն ծանոթացել է վաղ շրջանի անհայտ հեղինակի «Հենրի V-ի փառավոր հաղթանակները» պիեսին։ Այս մասին է խոսում որոշ տեսաբանների նմանությունը, երբեմն էլ համընկնումը՝ արքայազնի ու նրա ընկերների կող-

մից ինչ-որ ճամփորդների կողոպտելը, արքայազնի կերուխումը, տեսարան մահամերձ արքայի մահճի մոտ և այլն։

Չվարճասեր արքայազնի խայտաբղետ շքախմբի մեջ, որ այդ պիեսում նկարագրվել է բացահայտ խեղկատակախաղի միջոցներով, կարելի էր նկատել Թնթևակիորեն Ֆալստաֆին հիշեցնող մի անձնավորություն։ Բայց քանի որ ծաղրաբանական տեսարանները, որոնց, ի դեպ, անմիջական մասնակիցն էր նաև ջահել թագաժառանգը, կապված չէին գործողության զարգացման հետ, այդ անձնավորությանն էլ մնում էր միայն սրամտել ու դվարճացնել հանդիսատեսին։ (Այստեղ ևս զգացվում է անհայտ հեղինակի ազդեցությունը Շեքսպիրի վրա. «Հենրի IV-ում», ինչպես արդեն ասացինք, Ֆալստաֆի կոմիկական տեսարանները զարգանում են գլխավոր սյուժետային գծին զուգահեռ)։ «Կոմիզմի մոտիվները նման անձանց համար (նկատի ունի արքայազնի շքախմբի անդամներին— Է. Պ.) արդեն դարավոր ավանդույթ ունեին՝ պարծենկոտ զինվորի ստախոսությունը, որ դեռ Պլավտոսից էր գալիս, անհաջող գողությունը, որ ավարտվում էր գանակոծումով, լեզվակռիվը կավատուհու հետ,— այս ամենը բեմի վրա խաղում էին անգլիական ու իտալական կատակերգուները։ Այս տեսարանները հեշտությամբ կարող էին ֆաբուլայի մեջ մտցվել հին պիեսից ու լեգենդներից։ Հենց այդ էլ արել է Շեքսպիրը։ Հավանաբար այսպես են հայտնվել Ֆալստաֆի առաջին գծերը»[19]։ Կոզինցևի այս ենթադրությունը Ֆալստաֆի ծագման վերաբերյալ շատ համոզիչ է։ Ինչ վերաբերում է գիրուկ ասպետի պարծենկոտությանն ու ստախոսությանն, ապա այստեղ չափազանց ուշագրավ մի մանրամասն է նկատում Շվեդովը։ «Եթե ուշադրություն դարձնենք այն բանի վրա, որ պիեսում («Փառավոր հաղթանակներում»— Է. Պ.) արքայազնը թոկից փախած պոռոտախոսի է նման, պարծենում է թագաժառանգի իր կոչումով..., ապա կարելի է մի հետաքրքիր փաստ նշել. «Փառավոր հաղթանակների» արքայազնի վարքի մեջ շատ բան հիշեցնում է «Հենրի IV-ի» Ֆալստաֆին»։ Այսպիսով, պարծենկոտ զինվորը որպես Ֆալստաֆի գրական նախատիպ ավելի է ետ քաշվում։

Ինչ վերաբերում է «Փառավոր հաղթանակների» հումորիստական տեսարաններին, ապա դրանք լիիրավ կարելի էր տեղափոխել «Հենրի IV-ի» մեջ՝ արքայազն Հարրին (որը Շեքսպիրի մոտ ևս սկզբում պատկերված է որպես անառակ, ցոփ երիտասարդ) ու նրա արկածները տալիս էին նման հնարավորություն։ Սակայն Շեքսպիրի համար քիչ էին պիեսի հիմնական գործողության հետ կապ չունեցող այդ տեսարանե-

րը։ Ահա այստեղ է, որ իր գործն է արել այն անխմանալի ֆենոմենը, որ մենք անվանում ենք տաղանդ, հանճար և էլի ինչ-որ բաներ։ Շեքսպիրի ստեղծագործական բնազդը, կյանքը որսալու և ավելի խոր, ավելի բարդ ու բազմազան հաղորդելու ձգտումը հանգեցնում են նրան ընկերոջ կողմից դավաճանված նահատակ-լորդի ողբերգական ճակատագրին։ Եվ իրոք, եթե արքայազնը շրջապատված է եղել հորինված մտերիմներով, ինչո՞ւ չէր կարելի օգտագործել իրական՝ բարեկամին։ Մանավանդ որ պատմական Օլդկաստլը, ըստ երևույթին, աչքի էր ընկնում ուրախ բնավորությամբ, սրամիտ էր ու դեմ չէր կոնծելուն։ Չէ՞ որ հանդիսատեսը ճանաչում էր նրան նույնիսկ Ֆալստաֆ անվան տակ։

Շեքսպիրին մենք հարգած չէինք լինի, եթե թույլ տայինք ենթադրել, որ Օլդկաստլին՝ իր խաբված բարեկամության մոտիվով Իստչիպի ուրախ աշխարհը փոխադրելով ու արքայազնի շքախմբի հիշատակված կոմիկական անձնավորության հետ խաչաձևելով, նա չի նախատեսել հենց տրագիկոմիկական կերպարի ծնունդը։

Շեքսպիրը համարձակ էր վարվում այս կամ այն կոնկրետ պատմական փաստի, ամբողջ իրադարձությունների, առանձին դեմքերի հետ և նույն վճռականությամբ էլ նրանց ենթարկում էր իր երևակայությանը, իր կամքին, ստիպելով ծառայել իր նպատակներին։ Իսկ տվյալ դեպքում նրա նպատակը ակներև էր։ Նախ՝ Օլդկաստլի և արքայազնի բարեկամության օգնությամբ կարելի էր շաղկապել պիեսի երկու պլանները՝ պատմականն ու կենցաղայինը, արդարացնել կոմիկական շատ տեսարանների ներմուծումը, մի բան, որ վերջին հաշվով, հանգեցնում էր պիեսի ռեալիստական հնչողության ուժեղացման։ Եվ երկրորդ՝ Օլդկաստլի և արքայազնի կոնֆլիկտը պիտի օգներ աշխուժացնելու վերջինիս կերպարը, բացահայտելու նրա մարդկային գծերը։ Շեքսպիրի համար շատ կարևոր էր ցույց տալ, որ Հենրի V-ը, իր պատկերած սրբաններից միակ դրականը, դեպի գահն արած ամեն քայլի հետ դառնում է ավելի ու ավելի անհոգի, եսասեր, և վերջապես, թագադրությունից անմիջապես հետո լրիվ կորցնում է իր մարդկայնությունը։ Խոսքը Ֆալստաֆի հանդեպ հանդես բերած դաժանության մասին է, և բարոյական գերակշռությունը մնում է գիրուկ ասպետի կողմը։ (Ի դեպ, հենց այս պատճառով էլ Շեքսպիրը նրան չէր կարող պատկերացնել որպես աստիրական կերպար, «զառամյալ արատ»)։

Դատելով այն նպատակից, հանուն որի Ֆալստաֆը մտցվել է պիեսի մեջ, բնական կլիներ սպասել, որ պիեսում հայտնվեր ընդամենը

օժանդակ խնդիրներ կատարող մի երկրորդական գործող անձ։ Բայց ահա հենց այստեղ է, որ նա հանդես է բերել իր բնավորությունը։ Չի կարելի ասել, թե նա սկսեց քայլել իր ուզած քայլվածքով, ձեռք բերեց հատկություններ, որոնք Շեքսպիրը չպիտի կամենար վերագրել նրան, այլ պարզապես բոլոր իր հատկանիշներով գերաճեց այն մասշտաբը, որ սահմանված էր իրեն նախնական մտահղացմամբ։ Այս կապակցությամբ «Հենրի IV»-ում, հակառակ դրամատուրգիայի տարրական օրենքների, հաստատվել է վերին աստիճանի հետաքրքիր, անսովոր «հոիշխանություն». պիեսը վերնագրվել է երկրորդական դեմքի անունով, սակայն Հենրի V-ն էլ, որ թվում է, թե պիտի դառնար գլխավոր հերոսը, նույնպես երբեմն երկրորդ պլան է անցնում, թեթևակի ստվերվում է, տեղը պիջնլով Ֆալստաֆին։ Այս արտասովորությունը, «անկանոնությունը» պիեսին մի տեսակ անկոկ, բայց և անհաղթահարելի ուժ է հաղորդում։

Այս «անհամամասնություններից» ելնելով, մենք անհրաժեշտ ենք համարում վերանայել, մասնավորապես Ֆալստաֆի ու հայտնի «Ֆալստաֆյան ֆոնի» փոխհարաբերությանը վերաբերող հարցը։

«Հենրի IV-ի» կոմպոզիցիայում Ֆալստաֆի տեսարանները, չնայած նրանց գեղարվեստական կարևորությանը, չեն ծառայում սյուժեի անմիջական զարգացմանը և դրա համար էլ երկրորդական են։ Ֆալստաֆն ու նրա շրջապատը ստորին պլանի ներկայացուցիչներ են, իսկապես կազմում են մի «հիրավի Ֆալստաֆյան ֆոն» այն իմաստով, ինչպես դա հասկանում է էնդելսը։ Բնական է, որ ինքը՝ Ֆալստաֆն էլ այդ ֆոնի անբաժանելի մասն է կազմում։

Սակայն, իհարկե, պիեսի բովանդակությունը չի սահմանափակվում անգլիական գահի համար մղած պայքարի պատմական կոնկրետ մի դրվագի վերարտադրությամբ։ Այդ բովանդակությունը շատ ավելի լայն է։ Արտաքին, այսպես ասած դիպվածային կոնֆլիկտի տակից, մի տեսարանից մյուսը ավելի ու ավելի հստակ են թափանցում մեկ այլ կոնֆլիկտի գծերը՝ ներքին, բարոյական կոնֆլիկտի, որ փաստորեն ամենադլխավորն ու ամենանշանակալիցն է։ Այդ կոնֆլիկտի կենտրոնում գտնվում են արքայազնը և Ֆալստաֆը։ Այս առումով Ֆալստաֆն այլևս չի կարող «Ֆալստաֆյան ֆոնի» մասը լինել, քանի որ չի կարելի ֆոն համարել պիեսի գլխավոր դեմքին կամ այլ դեմքերից մեկին։ Այստեղ ավելի ճիշտ կլինի խոսել պատմական ֆոնի գոյության մասին (պայքար գահի համար), որտեղ բախվում են մարդկային բնավորությունները, բարոյական տարբեր հիմունքները։

Ֆալստաֆի կերպարը այդքան ճշմարտացի է ու խոր, այդպես քարդ է ու հակասական ամենից առաջ այն պատճառով, որ նա ստեղծվել է միանգամայն որոշակի սոցիալական հողի վրա, որ բնորոշվում է որպես ֆեոդալական հարաբերությունների քայքայման ու բուրժուական հարաբերությունների հաստատման շրջան։ Հեռանալով մեկից, Ֆալստաֆը չի հասել մյուսներին ու մոլորված կանգ է առել ճամփաբաժնում. Ֆալստաֆի այս «միջանկյալ» դիրքը դրդել է ոմանց նրան համարելու ապադասակարգային տարր։ Գուցե իսկապես նա ապադասակարգային տարր է, բայց դրա համար նրան չպետք է հանդիմանել։

«Կրտսեր որդու կրտսեր որդին», ըստ երևույթին, արդեն պատանեկան հասակից ինքը պիտի հոգար իր ապրուստը, քանի որ հնչեղ անունից զատ նրան այլ ժառանգություն չէր հասել։ Նա ապրում էր այն դարում, երբ Շեքսպիրի ժամանակակցի՝ Հարրիսոնի՝ արտահայտությամբ «չնիտլմենները սկսել էին ոչխար վաճառել, ասպետները վերածվել էին լենդլորդյունաբերողների... մեծ հարգանք վայելող և ունեցվածքի տեր մարդիկ դարձել էին անասնապահներ, մսագործներ կամ հաշեգործներ»[20]։ Ֆալստաֆի կենսակերպից դատելով, նրա բնութագրության էությունն այն է, որ չի կամեցել դառնալ լենդլորդյունաբերող կամ ղբաղվել ոչխարների առևտրով։ Եվ ո՛չ այն պատճառով, որ ծուլացել է ու «մինչև ուղնուծուծը պորտաբույծ» է նղել։ Ո՛չ, նրա խառնվածքին անհարիր էր շուրջը ամեն ինչ իրեն ենթարկող չարչիական ոգին։ Այստեղից էլ Ֆալստաֆի սկեպտիցիզմը՝ իր անխուսափելի ուղեկցով՝ ցինիզմով հանդերձ։ Ֆալստաֆի սկեպտիցիզմը շատ կարևոր հատկանիշ է։ Նա խոսում է Ֆալստաֆի խելքի մասին, իսկ այն ձևը, որ ստանում է, հաստատում է գիրուկ ասպետի սրամտությունը։ «Վկա է աստված, կուզեի հայթայթել ինձ մի բարի անուն, բայց չգիտեմ, թե որտեղ է վաճառվում այդ ապրանքը»։ «Առաքինության գինը այնքան չնչին է մեր փերեզակային դարում, որ իսկական քաջերին մնում է միայն արջ խաղացնել»։ Ֆալստաֆի ցինիզմն ու խեղկատակելու հակումը հետևանք են կյանքի դժվար պայմանների և պաշտպանական ռեակցիա ընդդեմ ամեն ինչը ապրանքի վերածող դարի, դար, որը նա սկզբունքորեն չի ընդունում։ Եվ, ինչ խոսք, սա պասսիվ մերժում է, որ դառնագին դիտողություններից այն կողմ չի անցնում։ Փոխարենը Ֆալստաֆը շատ ավելի ակտիվ է իր դարն ապրած, զառամյալ ֆեոդալիզմի ժխտման մեջ։ Նրա աշխարհայացքը և ապրելակերպը հագեցած են Վերածնության կենսարար ոգով։

Ֆալստաֆի բուռն կենսասիրությունը, նրա ժպտացող մարմինը մարտահրավեր են միջնադարի գորշությանն ու երեսպաշտությանը, ճգնավորական բարքերին։ Այս է, որ նրան մոտեցնում է Պանտագրյուելին ու Պանուրգին։ Աքաղաղի սառը ազդրը, կայծկլտուն խերեսի գավաթը և գեղեցկուհի Դոլլ Տերշիտի աչիկները Ֆալստաֆի համար ոչ միայն վայելքի աղբյուր են, այլև ցլամարտիկի կարմիր թիկնոց, որ նա մերթ պատահաբար, մերթ էլ դիտմամբ թափահարում է Գերագույն դատավորի, Փոինսի, Շելլոյի և այս կարգի մյուս մարդուկների քթի առջև։

«Իսկ ի՞նչ ասաց բժիշկը իմ մեզի մասին»։

Պատահական չէ, որ հենց նրանք են գեր աստիճան տալիս «զառամյալ արատ», «անառակ», «ջահելներին ապականող» անուններին և ուրիշ անպատվաբեր «տիտղոսներ»։ Նա այնքան է լսել այդ բառերը, որ ընտելացել է դրանց ու թե տուիթը գալիս է ինքն էլ է իրեն այդպես անվանում. «...Ճիշտն ասած, ես իսկը անառակի եմ նման։ Բայց ես որոշել եմ ուղղվել և անպայման կուղղվեմ»։ Սակայն «արջ խաղացնելը», «խնդկատակությունը» դարձել է Ֆալստաֆի երկրորդ բնավորությունը, ի հենց որ ներկայանում է տուիթը, նա կրկին ուրախ թափահարում է իր կարմիր թիկնոցը։

«Դուք արդեն ծեր եք,— ասում է նա դատավորին,— և չեք հասկանում, թե ինչի ենք ընդունակ մենք՝ երիտասարդներս։ Դուք մեր արյան եռի մասին դատում եք ձեր լեզվի դառնությամբ։ Իսկ մենք,—լինելով երիտասարդության առաջապահում, խոստովանում եմ, երբեմն հակված ենք խելառություններ անելու»։ Ի՞նչ կարող է ասել դատավորը։ Հեռանալիս մնում է ասել՝ «Դու մեծ տխմար ես»։ Իսկ «մեծ տխմարը» ծիծաղում է։ Եվ մենք էլ ենք ծիծաղում նրա հետ՝ նրա հանդգնությունը մեր սրտովն է։

Նրա ձեռքում հուրհրում է թիկնոցի բոցը՝ «Իսկ ի՞նչ ասաց բժիշկը իմ մեզի մասին»։

Բայց մեր ծիծաղն ավելի է ուժգնանում այն բանից, որ հենց նոր ցավակցորեն «մեծ տխմար» կոչված մարդը մեր պատկերացմամբ իրոք որ մեծ է։ Մեծ է իր ժամանակի բազմաթիվ պայծառ մտքերի հետ ունեցած ընդհանրությամբ։ Ֆալստաֆի մտքերը հաճախ արձագանքում են շեքսպիրյան որոշ սոնետներում, Լոպե դե Վեգայի երկերում, Մոնտենի փիլիսոփայական աշխատություններում արտահայտված մտքերին։

Մասնավորապես, այդ հարազատությունը աչքի է զարնում պատվի շուրջ պտտվող վեճի մեջ, որը բավականաչափ շեշտված է «Հենրի IV-ում»։ Ֆալստաֆը հանդես է գալիս ասպետական պատվի վերաբեր-

յալ միջնադարում ձևավորված պատկերացման դեմ, դրանով իսկ դրսևորելով իր մտածողության քննադատական հատկությունները։ Այս վեճի մեջ տրամագծորեն հակադրված են պատվի երկու ըմբռնում. Հոտսպերինը՝ հիվանդագին—չափազանցված և Ֆալստաֆինը՝ լրիվ մերժված։ Հոտսպերի համար պատիվն ամեն ինչ է.

Հոգովս եմ երգվում, ինձ ոչինչ չարժե
Մինչ գունատ լուսնի դեմքը մագլցել,
Վառ պատվո հուրը առնել, ցած բերել։

Ֆալստաֆի համար այդ պատիվը պարզապես գոյություն չունի։ «Կարո՞ղ է պատիվը ոտքս տեղը դնել։ Ոչ։ Իսկ ձե՞ռքս։ Ոչ։ Կամ լռեցնել վերքի ցավը։ Ո՛չ։ Ուրեմն պատիվը վա՞տ վիրաբույժ է։ Անտարակույս։ Ի՞նչ է ուրեմն պատիվը։ Բա՛ռ։ Ի՞նչ է պարունակում այդ բառը։ Օ՛դ...»։ Եվ պատահական չէ, որ Շրուսբերիի ճակատամարտում Ֆալստաֆը սրախողխող է անում արդեն սպանված Հոտսպերին, սիմվոլիկ կերպով ընդգծելով նրա մահվան անհեթեթությունը։ Չէ՞ որ Հոտսպերը զոհվում է ոչ թե ինչ-որ վեհ իդեալների, ազնիվ նպատակների, այլ նրա համար, որ նվաճի պատիվ հանուն պատվի։

Ելնելով վերն ասվածից, մեզ միանգամայն անընդունելի է թվում այն տեսակետը, որի համաձայն Ֆալստաֆը նեխող միջնադարյան ասպետականության սատիրական ընդհանրացումն է։ Ընդհակառակը, ինչպես մենք կարող ենք համոզվել, դիրուկ ասպետն ինքը սատիրական վերաբերմունք ունի ֆեոդալական հասարակության որոշ կողմերի նկատմամբ, ըստ որում՝ բավականաչափ անխնա վերաբերմունք։ Միաժամանակ, Ֆալստաֆի անսքող, տեղ-տեղ չարախնդող ծաղրը՝ ուղղված հասարակության օրենքների դեմ, Շեքսպիրին չի խանգարում, որպեսզի նրա կերպարը օժտի նաև դատապարտման ենթակա որոշ բացասական գծերով։ Օրինակ, բացահայտորեն ծաղրվում է Ֆալստաֆի կաշառակերությունը զինակոչիկների հավաքագրման տեսարանում։

Շատերը Ֆալստաֆի բացասական հատկանիշների շարքն են դասում նաև նրա վախկոտությունը։ Մենք չենք փորձի պնդել, որ հաստլիկ ասպետը կորիճ է, սակայն, մեր կարծիքով, նրան վախկոտ էլ չի կարելի անվանել. եթե նա վախենում էլ է, ապա ոչ միայն և ոչ այնքան իր կյանքի համար, որքան՝ այն բանի, որ համոզված է, թե անիմաստ բան է պատերազմը։ Ով-ով, բայց Ֆալստաֆն այնքան խելք ունի, որ

հասկանա, թե չարժե զոհել կյանքը հանուն եսասեր-պատվամոլ Հոտսպերի ու դաժան, նենգամիտ Հենրի Բոլինբրոկի քմահաճույքների։ Ու նա տեսնում է սրանց շահագրգռությունների մանրախնդիր էությունը։ Եվ դարձյալ իր խոսքն է ասում Ֆալստաֆի գեղոնիզմը. բոլոր այս ստոր բորբոքուն կրքերը ունայնություն են մի բաժակ խերեսի, աքլորի սառը ազդրի, Դոլլ Տերշիտի աչիկների համեմատությամբ, բոլոր այն կատակների, խաղերի ու անհոգ ծիծաղի համեմատությամբ, որոնցից այնպես թեթևանում է մարդու հոգին։

Շրուսբերիի ճակատամարտի տեսարանում կա մի դրվագ, որը կարելի է ընդունել և՛ որպես Ֆալստաֆի խիզախության ապացույց, և՛ որպես մարտական մնցուդարձի հեգնական ընկալում։ Ճակատամարտի եռուն պահին արքայազնը խնդրում է Ֆալստաֆի սուրը։ Նա առաջարկում է իր ատրճանակը և զգուշացնում է. «Նա տաք է, այնքան տաք, որ մի ամբողջ քաղաք կարող է հրկիզել»։ Ապա հետևում է հեղինակային նշումը. «Արքայազն Հենրին պատյանից հանում է խերեսի շիշ»։

Այո՛, գիրուկ ասպետը գիտեր խերեսի և ուրախ կատակի գինը։ Ինչքան էլ խմեր, չէր հարբում, միայն մի քիչ գինովանում էր, և դա էլ այն պատճառով, որ խերեսի գավաթը միշտ համեմում էր թունդ կատակով։ Մի սրախոսություն ծնում էր մեկ ուրիշ սրախոսություն։ Հետո հնչում էր բառախաղը։ Իսկ սրա ետևից արդեն՝ ծիծաղի շղթայական ռեակցիան իր իմպրովիզացիաներով, կատակախաղով, զգեստափոխությամբ։ Նրման մի պահի չէ՞, որ խումբը որոշում է կողոպտել բերանքաց վաճառականներին։ (Հենրի IV հայրիկը կվճարի որդու չարաճճիությունների վարձը)։ Նման պահերին չէ՞ արդյոք, որ Ֆալստաֆը անառակ որդու գրչախին խրատներ կարդացող թագավոր է ձևանում։

Գիրուկ ասպետի հումորը ունի երկու առանձնահատկություն և։ Առաջինի մասին հենց ինքն է ասում. «Ես ոչ միայն ինքս եմ սրամիտ, այլև. ուրիշների մեջ եմ սրամտություն արթնացնում»։ Երկրորդը նրա ինքնաքննադատությունն է, ինքնահեգնանքը։ Եթե չլիներ սեփական թերությունների՝ ներքին ու արտաքին, այս անվերջանալի ու սրամիտ ծաղրանքը, նա, միգուցե, լրիվ կամ մասամբ կորցներ իր հմայքը և հաճախ թվար խղճուկ ու նույնիսկ տհաճ։ «Մշակս կախ է ընկել պառավ կնոջ հագի շորի պես»։ Իսկ տղա-մանկլավիկին դիմում է այս խոսքերով. «Ա՛յ, ես հիմա քայլում եմ քո առջևից ինչպես մի խոզ, որ լափել է իր բոլոր խոճկորներին, բացի մեկից»։

Այսպես ուրեմն՝ Ֆալստաֆը «բերկրաստեղծ» է։ Նա շրջապատված

Է կենսասիրության, անհոգության, ծիծաղի մթնոլորտով։ Բայց և այնպես նրա ճակատագիրը տխուր է։ Տխուր երանգները խտանում են նրա դիխավերևում ոչ թե պիեսի վերջում, ինչպես ընդունված է կարծել, այլ հենց սկզբից։ Հենց այն րոպեից, երբ մենք սկսում ենք թափանցել գիրքի ասպետի և արքայազնի փոխհարաբերությունների էության մեջ։ Եվ Շեքսպիրը չի հեռացնում, չի ձգձգում այդ պահը։ «Աստված վկա, դու աստհակների ամենահնարամիտ, գերհոյակապ արքայազնն ես աշխարհում»։ Արդեն այս արտահայտությունը, որ Ֆալստաֆի արտասանած առաջին խոսքերից մեկն է, ուշադրություն է գրավում մի տեսակ կոպիտ քնքշությամբ ու շիտակությամբ։ Զգացվում է, որ այդ սովորական կատակախոսության տակ ինչ-որ ուրիշ, ավելի կարևոր բան է թաքնրված։

Իսկ ի՞նչ է ասում «աստհակների գերհոյակապ արքայազնը»։ Նա էլ է խոստովանում իր զգացմունքները։ Բայց ոչ թե Ֆալստաֆին, այլ մեզ՝ ընթերցողներին ու հանդիսատեսներին։

Ես բոլորի՛դ գիտեմ, բայց միտք ունեմ քիչ
Խրախուսել անառակ գինարբուք-քեֆը.
Արեգակին պիտի նմանվեմ ես այսպես.
Ջարգույժ, մռայլ թուխպերին է նա հանձնում
Իր գեղաշող դեմքը, ծածկում աշխարհից,
Որ հետո, հետո երկրրպագեն իրեն
Երբ կամենա փառքով շողշողալ վերից...

Այս պատվասեր խոստովանությունը բացահայտում է Հարրիի ողջ բնավորությունը։ Երիտասարդությունն ու ուրախ խրախճանքները, ըստ երևույթին չեն խանգարում, որ նա իր հստակ ու սթափ ծրագիրը կազմի և կշռադատի, ծրագիր, որ միաժամանակ գերադասում է թաքցնել Իստչիպում գտնվող «արքունիքի աչքից»։ Պարզվում է, որ արքայազնը «երկհատակ» մարդ է։ Բայց անգամ այս պարագային անիմաստ կլիներ նրան կշտամբելը (գուցե և նա իրավացի է պետական գործչի տեսակետից), եթե չլիներ այն զվարթ, կենսուրախ, սակայն վերջին հաշվով միայնակ ծերուկը, որը, երևի, հոգին էլ չխնայեր նրա համար։ Եվ իրոք, մենք շուտով համոզվում ենք այս բանում։

Ֆալստաֆը արքայազնին խորհուրդ է տալիս. «Դե, ուրեմն վաղը, երբ հորդ ներկայանաս, մի լավ դաս կստանաս։ Թե ինձ սիրում ես, պատրաստիր պատասխանդ» (ընդգծումը մերն է—է. Պ.)։

Եվ ասպա՝ «Հազար ֆո՞ւնտ, Հելլ՝ Ո՛չ, մի ամբողջ միլիոն։ Ախր քո սերը միլիոն արժե, իսկ դու ինձ պարտ ես ֆո սերը» (ընդգծումը մերն է — Է. Պ.)։ Որքան էլ կատակային կամ նույնիսկ խեղկատակային լինի կոնտեքստը, սիրո այս խոսքերը դրոշմվում են մտքիդ մեջ, և հետո հիշեցնում են իրենց մասին ամեն անգամ, երբ արքայազն Հելը դրանց պատասխանում է որևէ արտառոց ցինիկ արարքով։ Այսինքն՝ նա փաստորեն այդ բառերին երբեմ և ոչ մի տեղ չի էլ պատասխանում։ Ականջի ետև է գցում և վճարում է ուրիշ դրամով։ Ով-ով, բայց նա հո գիտե, որ Ֆալստաֆը տատապում է շնչարգելությունից։ Սակայն դա նրան չի խանգարում, որպեսզի սիրալիր կատակի պատրվակով Ֆալստաֆին հետևազորային կարգի. «...Նրա համար, ես գիտեմ, հաստատ մահ է երկու հարյուր քայլ ոտքով գնալը»։ Իսկ զառամյալ ու միայնակ Ֆալստաֆը, երևի, ինչ-որ տեղ, հոգու խորքում նրա նկատմամբ հայրական զգացմունք է տածում։ Դրա վկայությունը մենք գտնում ենք խերևսին նվիրված նրա փայլուն մենախոսության մեջ։ «Արքայազն Հարրին քաջ է այդքան, որովհետև հորից ժառանգած սառը արյունը... ոտոդել է... գավաթ առ գավաթ իր մեջ բարերեր խերես լցնելով։ Թե որ ես նույնիսկ հազար որդի ունենայի...»։ Շարունակությունն արդեն կարևոր չէ. մեզ այստեղ հետաքրքրում է մտքի ասոցիատիվ ընթացքը Հարրիից դեպի որդիների հիշատակումը։

Ողջ պիեսի ընթացքում Ֆալստաֆի ու արքայազնի կողմից անվերջ փոխանակվող կատակները պերճախոս վկայում են նրանց փայլուն սրամտությունը։ Նրանք կարող են ծաղրել, ծանակել, ծիծաղակոխ անել բոլորին ու ամեն ինչ, չմոռանալով, անշուշտ, նաև իրարու։

«Գետնի տակն անցնես, այ դու, կմախք, օձի կաշի, կովի չորացրած լեզու, ցուլի պոչ, ապխտած ձուկ։ Օ՛ֆ։ Մի շնչով չի լինում թվարկել, թե ինչի ես դու նման։ Այ դու, դերձակի արշին, դատարկ պատյան, կապարճ, անպետք ճկասուսեր»։

«Ահա գալիս է մեր հաստ Ջեկը, կաշի ու ոսկոր։ Դե, ի՞նչ կասես, փքած խրտվիլակ։ Քանի՞ տարի է, Ջեկ, չես տեսել քո սեփական ծրնկները»։

Եվ այսպես՝ անվերջ։ Նրանց սրախոսությունները վերջ ու սպառում չունեն։ Սուր խոսքերը զրնգում են, փայլատակում, ուժգին իրար բախվում վիրտուոզ սուսերամարտիկների սրերի պես։ Եվ նրանք քրքջում են երեխայի պես, հրճվելով յուրաքանչյուր լավ հարվածով, ու մեզ էլ է վարակում, հիացնում նրանց վարպետությունը։ Բայց... Քրքիջը ամեն

վայրկյան կարող է ընդհատվել։ Կարող է ընդհատվել ամենածիծաղաշարժ տեղում։ «Թե ինձ սիրում ես...»։ «Ես բոլորիդ գիտեմ, բայց միտք ունեմ քիչ՝ խրախուսել անառակ գինարբուք-քեֆը»։ Թե սիրում ես...

Եվ գիրուկ ասպետի բոլոր կատակները այսուհետ մի տխուր ենթամիտք են կրում իրենց ներսում։ Մենք նրա բարեկամի մասին ավելին գիտենք, քան ինքը։ Այդ ժամանակ էլ ահա առկայծում է այն միտքը, որ նրանց մենամարտը բնավ էլ այնքան անվնաս չէ, ինչպես թվում է։ Այստեղից է սկիզբ առնում Ֆալստաֆի տրագիկոմեդիան։

Սուսերները զնգում են, սուսերները բախվում են։ «Թող էլ երեխա մաղեր չքոսանեն, թե ես քեզ քո թագավորությունից դուրս չշպրտեմ իմ փայտե թրով...»։ «Հը, ի՞նչ կա, բրդի բեռնահակ։ Ի՞նչ ես այդտեղ մրթմրթում»։

Սուսերները սրված են, երբեմն նրանք նույնիսկ քերծվածքներ են թողնում։ «Արևս վկա, երբ դու գահ բարձրանաս, ես դավաճան կդառնամ»։ Բայց սուսերամարտիկների պայմանները հավասար չեն։ «Գերհոյակապ արքայազնը» մետաքսե վերնազգեստի տակ սառը հաշվից ձուլված անխոցելի օղազրահ է կրում։ «...ես դավաճան կդառնամ»։ «Իսկ ես թքել եմ»,—հարվածը հետ է մղում արքայազնը։ Նա օղազրահ է կրում։ Իսկ ծերուկը շարունակում է ինքնամոռաց ու անհոգ սրամարտել, առանց Հարրիից որևէ նենգություն սպասելու։

«Մտերմական» մրցամարտը շարունակվում է։ Եվ հիշում ես այստեղ փոքրիկ թափառաշրջիկ Ջարլիին։ «Հումանիզմը իր ամենալայն իմաստով, հավատը մարդկային սրտի բարության նկատմամբ—ահա թե ինչն է հարազատ դարձնում ծանրամարմին Ֆալստաֆին և փոքրիկ Ջարլիին»,— նկատում է Չապլինը[21]։

Պիեսում կա մի տեսարան, ուր ամենից ավելի ցայտուն են երևում ինչպես Ֆալստաֆի սուր միտքն ու դերասանական ընդունակությունները, այնպես էլ նրա միամտությունը, անկեղծությունը և, վերջին հաշվով, նրա խառնվածքի անպաշտպանությունը։ Հերթական հանպատրաստից «ներկայացման» մեջ Ֆալստաֆը խաղում է Հենրի IV-ի, իսկ Հարրին՝ Ֆալստաֆի դերը։ «Բայց և այնպես քո կողքին կա մի պատվարժան մարդ... Պահիր նրան, իսկ մյուսներին վռնդիր»,— ասում է Ֆալստաֆը։ Բայց արքայազնը խորամանկ է։ Նա չի բացում իր թղթերը։ Եվ միայն այն ժամանակ է պատասխանում, երբ փոխում են դերերը. «Ես ուզում եմ նրան վռնդել և կվռնդեմ»։

Եթե Ֆալստաֆը մի քիչ խորամանկ լիներ, եթե նա մի պահ միայն

կասկածեր, որ իր բարեկամը երկդիմի խաղ է խաղում, նա միգուցե իր համար օգտակար ինչ-որ հետևություններ աներ, պաշտպաներ իրեն։ Բայց նման բան նրա մտքով անգամ չէր անցնում։ Իր անսահման անկեղծության ու վստահության համար նա ստիպված է լինում վճարել նաև սիրտը։

Արքան իր շքախմբով վերադառնում է թագադրությունից։ Ահա և վերջապես Ֆալստաֆի առաջին հանդիպումը Հենրի V-ի հետ։ Առաջին և վերջին։ «Աստված պահի քեզ, թագավոր իմ Հել»։ Պատասխան չկա։ «Աստված պահի քեզ, սիրեցյալ զավակս»։ Դարձյալ պատասխան չկա։ «...Արքա՛։ Յուպիտե՛ր։ Կյա՛նք իմ»։ Եվ միայն հիմա է Հենրի V-ը շրջվում նրա կողմը։

Ծերուկ, ես քեզ չեմ ճանաչում։ Մեղա՛ եկ։
Ճերմակ մազերը միմոսին սազական չեն։

Մրցամարտն ավարտված է։ «Սիրեցյալ զավակը» հարվածն ուղղում է իր վաղեմի բարեկամի անպաշտպան սրտին։

Մնում է միայն զարմանալ, թե այսքանից հետո ինչպես կարելի է ասել, թե արքան Ֆալստաֆին հեռացնում է «բավականաչափ մեղմ ողորմածությամբ. մի բան, որ հաճախ չի նշվում սրտացավ քննադատների կողմից, որոնք նշավակում են արքայազնի չոր բարոյաբանությունը, անհոգիությունը և «անշնորհակալ» վարմունքը»[22]։

Մի կողմ թողնենք թագավորի ցավալի խոսքերը, մի կողմ թողնենք նույնիսկ այս հանդիպմանը հաջորդող Ֆալստաֆի կալանավորումը. Շեքսպիրը պատկերում է մի իսկապես ցնցող մանրամասն, որը վերջնականապես պսակազերծ է անում հենց նոր թագադրված արքային. Քնքշությամբ ու հազիվ զսպվող սիրով արտասանված «Աստված պահի քեզ, սիրեցյալ զավակս» բառերին ի պատասխան Հարրին անտարբեր դառնում է գերագույն դատավորին՝ «Միլորդ, պատասխան տվեք այդ ցնորվածին»։ Ահա և ամենադիպուկ ու ամենացավոտ հարվածը։

Ֆալստաֆին վոնդելով, երիտասարդ արքան ոչ միայն ապացուցում է չահելության սխալները քավելու իր ցանկությունը, այլև հանդես է բերում քաղաքական խորատեսություն։ Չէ՞ որ գեր ասպետի քննադատական մտքերը, նրա սկեպտիցիզմը ձեռնտու էին միայն «անառակ որդուն», իսկ արքային, որ հիմա ինքն է կռվելու օպոզիցիայի դեմ՝ հանուն իշխանության ամրապնդման, բնավ հարկավոր չեն։ «Արևս վկա, երբ դու գահ բարձրանաս, նո դավաճան կդառնամ»։ Ֆալստաֆի ճակատագրի մեջ արտացոլվում է լորդ Քոբհամի ճակատագիրը։

Իսկ գեր ասպետի փոխարեն Հարրին, հավանաբար, դնում է նոր մտերիմներ, ավելի հարմար մտերիմներ, ինչպես Փոինսը՝ «Դու հիանալի տղա ես, դու միշտ մտածում ես այն, ինչ որ մյուսները»,— մի առիթով գովել է նա Փոինսին՝— «Քո մտքերը միշտ շարժվում են ամենատրորված արահետներով»։

Ֆալստաֆի մտքերը երբեք չէին քայլել տրորված ճամփաներով։

Եվ այսպես, Ֆալստաֆը, որպես սոցիալական երևույթ, պարտություն է կրում։ Ցմռռանանք, որ նա կանգ էր առել երկու պատմական դարաշրջանների ճամփաբաժնում։ Հոտսպերի անհող իդեալիզմից հեռանալով, նա չհասավ Հենրի V-ի զգաստությանն ու հաշվենկատությանը։ Այդ էլ հենց կործանեց նրան։ Բայց հենց դա էլ նրան բարձրացրեց, որովհետև Ֆալստաֆը որպես մարդ շատ ավելի աղնիվ, մաքուր, շիտակ, հոգեպես հարուստ դուրս եկավ, քան գիշատչի հակումներ հանդես բերող նրա «սիրեցյալ զավակը»։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 *Стороженко*, Прототипы Фальстафа в книге «Опыты изучения Шекспира», М.. 1902, стр. 194.

2 *Ю. Шведов*, Исторические хроники Шекспира, М., изд. МГУ, 1964, стр. 226.

3 *Նույն տեղում։*

4 *Նույն տեղում, էջ 235։*

5 *С. Нельс*, Шекспир на советской сцене, М., «Искусство», 1960, стр. 419.

6 *Նույն տեղում, էջ 438։*

7 *Д. Б. Пристли*, Фальстаф и его окружение. «Интернациональная литература» («Иностранная литература»), 1939, № 3—4.

8 *Ю. Шведов*, Исторические хроники Шекспира, стр. 224, 225.

9 *С. Ризаев*, Рачия Нерсесян, М., изд. «Искусство», 1968, стр. 139.

10 *Г. Козинцев*, Наш современник Вильям Шекспир, Л.—М., «Искусство», 1966, стр. 239.

11 *Брандес*, Шекспир, его жизнь и произведения, М., 1899, стр. 231.

12 *Նույն տեղում։*

13 *К. Маркс, Ф. Энгельс*, Сочинения, т. 29, стр. 494.

14 *Douden*, Schakespeare Lismind and art. p. 730 *(մեջբերումը կատարվում է ըստ Բրանդեսի, էջ 232)։*

15 *Пушкин*, Собр. соч., т. VIII, стр. 516.

16 *А. Смирнов*, Творчество Шекспира, стр. 101—102 *(մեջբերումը՝ ըստ Շվեդովի «Исторические хроники» գրքի, էջ 232)։*

[17] *Г. Козинцев,* Наш современник Вильям Шекспир, стр. 219, 223.

[18] *А. Смирнов,* «Виндзорские насмещницы» и образ Фальстафа у Шекспира. Шекспир, Собр. соч., т. IV, стр. 630.

[19] *Г. Козинцев,* Наш современник Вильям Шекспир, стр. 20.

[20] *А. Смирнов,* «Уильям Шекспир», Шекспир, Полн. собр. соч., т. I, стр. 12.

[21] *С. Юткевич,* Контрапункт режиссера, М., «Искусство», 1960, стр. 313.

[22] *А. Смирнов,* «Виндзорские насмешницы» и образ Фальстафа у Шекспира, Шекспир. Собр. соч., стр. 533.

ՊԵՐՃ ՅԱՋԼՅԱՆ

ԽԵՂԿԱՏԱԿՆ ՈՒ ԿՈՐԴԵԼԻԱՆ «ԼԻՐ ԱՐՔԱՅԻ ՄԵՋ»

Շեքսպիրի հանճարը անկասկած տակավին դարեր շարունակ կզբաղեցնէ մարդկութիւնը։ Մանաւանդ XX դարու այս երկրորդ կիսուն, երբ մարդը լուսինն է հասել, Շեքսպիրի կատարելիք դերը ավելի կմեծնա, մարդիկ Շեքսպիրի գործերու մեջեն կփնտրեն մարդու գոյութեան իմաստը։ Որովհետև Շեքսպիր, երեսունե ավելի թատերական գործերով դիտած է մարդը բազմակողմանի երեսներով։ Դիտած է մարդը զինքը շրջապատող քաղաքական, ընկերային և տնտեսական վայրիվերումներուն մեջեն և դիտած է մարդը որպես ամբողջություն մը իր ներքին հոգեբանական բարդութիւններով։

Անվիճելի իրականութիւն մըն է այսօր հոգեբանական այն իրողութիւնը, թե մարդ զույգ անձնավորութեան (double personalitée) *տեր է։ Մարդ ընդհանրապես այն չէ, ինչ որ կցանկա ըլլալ և կամ իր միջավայրն ու իրմե դուրս գտնվող ամեն տեսակի ազդեցութիւններ իրեն տված են երկրորդ բնավորութիւն մը, որ այն չէ, ինչ որ կուզե ըլլալ։ Ահա այսպիսի հետաքրքիր երևույթ մըն է Շեքսպիրի «Լիր արքա» ողբերգութեան մեջ գտնվող, արտաքնապես երկու, սակայն ներքնապես միաձուլված Խեղկատակի և Կորդելիայի տիպարները։*

Երբ ակնարկ մը նետենք Շեքսպիրի «Լիր արքա» թատերգութեան վրա, մեր կենտրոնացման առարկան դարձնելով Կորդելիան և Խեղկատակը, անմիջապես կնշմարենք, թե այդ երկու տիպարները ամբողջ ողբերգութեան ընթացքին ոչ միայն իրարու չեն հանդիպիր, այլ նաև՝ երբ Կորդելիան կհեռանա բեմեն, Խեղկատակն է, որ երևան կելլե և նույնպես դործի ավարտին, երբ Խեղկատակը կհեռանա բեմեն, Կորդելիան է, որ մուտք կգործե։

Բազմաթիվ քննադատներու մոտ այս երևույթը զանազան մեկնաբանություններու դուռ է բացած, ինչպես օրինակ՝ Խեղկատակի հանկարծակի հեռացումը Սուինպոռն Շեքսպիրի գործին թատերական կառուցման մեկ տկարությունը կնկատեն։

Բայց չէ՞ որ Շեքսպիր հանճար մըն է։

Նվ Շեքսպիրի հսկայությունը կկայանա անոր մեջ, որ ան գիտակից ։ գոյություն ունեցող դերիներուն, ուստի այդ դերիներուն միջեն ան կրցած է հասնիլ դրական արդյունքներու։

Շեքսպիրի մոտ ոչ մեկ բան պատահական է։

Ուստի Խեղկատակի և Կորդելիայի տիպարներում երբեք իրարու դեմ առ դիման չդալու երևույթը նույնպես պատահականության մը արդյունք չէ, այլ գոյություն ունեցող դերիի մը միջեն երևան եկած հակա իմաստի մը արտահայտություն է։

Մեղի արդեն ծանոթ է, թե Շեքսպիրի խումբին մեջ կնոջ դերերը կկատարվեն մատղաշ երիտասարդներու կողմե, որոնց ձայնը տակավին փոփոխության չէր ենթարկված, բազմաթիվ օրինակներ գոյություն ունին այդ ուղղությամբ, նույն ինքն Շեքսպիրի գործերուն մեջ։

Ուրեմն «Լիր արքայի» երեք կին դերերը՝ Գոներիլ, Ռեգան և Կորդելիա, պետք է վստահված ըլլար խումբի մատղաշ երիտասարդներու և ըստ հավանականության, այն դերասանը, որ ստանձներ է Լեդի Մակբեթի դերը, խաղացել է Գոներիլ, Դեզդեմոնան՝ Ռեգանը և Օֆելիան՝ Կորդելիան, նկատի ունենալով, որ «Լիրի» և մյուս ողբերգություններու միջև ստեղծագործական տարբերությունը միայն չորս տարի է։

Արդյո՞ք 1606 թիվին Շեքսպիրի խումբին մեջ ուրիշ մատղաշ երիտասարդ դերասան չէր մնացեր, որ Կորդելիան ներկայացնող դերասանը ստանձնած է նաև Խեղկատակի դերը։ Թերևս գոյություն ունենալով հանդերձ ուրիշ մատղաշ երիտասարդներ, Շեքսպիր գիտակցաբար միայն մեկ անձի է վստահեր այդ երկու դերերը, որպեսզի թատերգությունը ստանա այնպիսի խոշոր ծավալ մը, որ միայն Շեքսպիրի նման հանճար մը կրնար հասնիլ։

«Լիր արքայի» լավ ընթերցումի մը ընթացքին կհասնինք այն հավանականության, թե Կորդելիայի և Խեղկատակի դերակատարը նույն անձը պետք է եղած ըլլա։

Հստակ է Կորդելիայի նկարագիրը թատերգության մեջ։ Կորդելիան իր քույրերուն՝ Գոներիլի և Ռեգանի հակապատկերն է։ Եթե Գոներիլ և Ռեգան կեղծավորներ են, Կորդելիան անկեղծ է, եթե առաջինները կա-

րող են շռնդալից բառեր արտասանել, Կորդելիան սակավախոս է և չկրնար իր զգացումները բառերով արտահայտել և ճիշտ այդ պատճառավ կտուժե։

Սակայն ո՞վ է Խեղկատակը։ Նախ հիշենք, թե Շարլ Լամպ Խեղկատակը դասած է աղնիվ նկարագիրներու՝ Քենտի և Կորդելիայի կողքին։ Ինչպես Կորդելիայի, նույնպես Խեղկատակի խոսքերուն մեջ անկեղծությունը բացահայտ է, միայն այն տարբերությամբ, որ Խեղկատակը Կորդելիայի նման սակավախոս չէ։ Անցնելէ առաջ Կորդելիայի և Խեղկատակի նույն տիպարին տարբեր անկյուններեն դիտված ըլլալու հավանականության, ճշտենք Ստոֆթոռ Պրուկ, Քոյտըն Գլարկ պնդած են, թե Խեղկատակը մատղաշ երիտասարդի մը երևույթը պետք է ունեցած ըլլա, որովհետև իր դինքը ամբողջ թատերգության ընթացքին «տղաս», «մանչս», «զավակս» կանվանե։ Ուրեմն ահա փաստ մը ևս, որ Շեքսպիրի շրջանին Խեղկատակի և Կորդելիայի դերերը հավանականորեն կատարված է նույն դերասանին կողմե։

Հետաքրքրական է նաև այն փաստը, թե XIX դարուն բեմադրիչ Մակրեդին Խեղկատակի դերը հանձնած է դերասանուհիներու, ուստի այն դերասանը, որ կարողությունը ունի իգական դերեր վերցնելու, կրնա կատարել նաև Խեղկատակի դերը։

Եթե ընդունենք, թե Շեքսպիր, իր խումբի դերասանի պակասի պատճառավ, կամ ոչ, այդ երկու տիպարները հանձնած է նույն դերասանին, ուրեմն իր շրջանի հանդիսատեսը անպայման տեղյակ պիտի ըլլար և գիտակցաբար պիտի ստուդեր, թե այդ երկու տիպարները կատարող դերասանը նույն անձն է։ Ահա հոս կկայանա ողբերգության խորությունը. Կորդելիան հեռանալով հանդերձ Լիրեն, Խեղկատակի տիպարով, բոլոր գործի ընթացքին, որպես Կորդելիա կրկին պիտի հետևեր Լիրին։ Արդեն ամբողջ գործի տևողության Խեղկատակը Լիրը կդատապարտե, անոր Կորդելիայի նկատմամբ գործած անարդարության համար, նույնիսկ ավելին, Խեղկատակ և Լիր, առանց Կորդելիայի անունը արտասանելու, կմտածեն միշտ Կորդելիայի մասին։ Ինչպես Մուլրոնն է ըսեր՝ Խեղկատակը Լիրին խիղճն է։

Ճիշտ է, Խեղկատակը Լիրին խիղճն է, սակայն այդ խղճի ձայնը ընդհանրապես երևան կուգա Լիրին Կորդելիայի հանդեպ գործած սխալին նկատմամբ, ուրեմն Խեղկատակը Լիրին խիղճը ըլլալե ավելի Կորդելիայի ներկայությունն իսկ է։

Խեղկատակը, առաջին մուտքին իսկ, ակնարկություններ կընե Կոր-

դելիայի մասին. «Այս մարդը արտաքսել է իր երկու աղջկան, իսկ երրորդին օրհնել է ակամա»։

Կա նաև այն իրողությունը, թե Խեղկատակը երկրորդ արարի երրորդ տեսարանին, Լիրի բացակայության կըսե այնպիսի խոսքեր, որոնք ընդհանրապես կապ չունին Կորդելիայի հետ, նույնիսկ Պետեր և Պրադլեյ կպնդեն, թե այդ տեսարանը Շեքսպիրի գրչին չպատկանիր։ Արդ, եթե ընդունենք Պետեռի և Պրադլեյի պնդումը, ուրեմն Խեղկատակի գոյության միակ իմաստավորված պատճառաբանություն կմնա Կորդելիայի ներկայությունը, հետևապես Խեղկատակը անպայման Կորդելիայի տեսքը պետք է ունեցած ըլլա բեմի վրա։

Նահում Դետ 1681-ին կատարած և բեմադրած է «Լիր արքայի» մեկ տարբերակը, որ բեմերու վրա մնացել է մոտավորապես 160 տարի։ Այս տարբերակին մեջ Խեղկատակի դերը ջնջված է, բայց ատոր փոխարեն Բատերգության վերջավորության, երբ Կորդելիա կգտնե իր հայրը՝ Լիր արքան, ոչ թե կմահանա, այլ կամուսնանա Էդգարի հետ, Ֆրանսիայի արքայի փոխարեն, ու գործը կավարտի հրջանիկ վերջավորությամբ։ Ուրեմն եթե Լիր պիտի ապրեր վերջնականապես զգալով զավակի մը սերը, Խեղկատակի հանդեպ ունեցած իր սերը ավելորդ պիտի ըլլար, ուստի Ն. Դետի տարբերակին մեջ Խեղկատակը չէր կրնար Կորդելիան փոխարինել և իր ներկայությունը ամբողջ ողբերգության ընթացքին ավելորդ էր, ուրեմն ջնջված։

«Լիր արքա» ողբերգության վերջավորությունը ավելի հետաքրքրական կդառնա, երբ ընդունինք, թե Կորդելիան և Խեղկատակը կատարող դերասանը նույն անձն է։

Խեղկատակի վերջին խոսքն է. «Իսկ ես կքնեմ կեսօրին»։ Բազմաթիվներ մեկնաբանած են, թե այս աննշան խոսքը սրտաշարժ հրաժեշտ մըն է, որ կնշանակե թե՝ Խեղկատակը իր կյանքի կեսին չհասած պետք է մնաք բարով ըսե։ Ընդունելով հանդերձ այս բանաստեղծական մեկնաբանությունը, մենք կկարծենք, թե Շեքսպիր, նկատի ունենալով որ Խեղկատակը ներկայացնող դերասանը պիտի դառնա քիչ հետո Կորդելիա, ուրեմն հասկցնել կուզե իր հանդիսատեսին, որ այլևս Խեղկատակը պետք է քնանա, տեղ տալու համար Կորդելիայի մուտքին։

Շեքսպիր հանճար մըն է։

Ինչպես վերը կըսեինք, Շեքսպիրի շրջանի հանդիսատեսները գիտակից էին, թե Կորդելիայի և Խեղկատակի դերակատարը նույն անձն է, ուստի Շեքսպիր, շփոթի չմատնելու համար իր հանդիսատեսները, ար-

դեն իսկ Լիրի վերջին խոսքերուն մեջ հստակորեն զգացնել կուզե տալ այդ իրողությունը։

Թատերգութենեն գիտենք, թե Կորդելիան կախված և սպանված է, սակայն չենք գիտեր Խեղկատակի մահվան մասին, բայց երբ կարդանք Լիրի վերջին խոսքերը, նույնիսկ եթե նախապես մեզ շփոթի մատնե, ապա կրնա մեզ հստակ պատկեր մը տալ, երբ ընդունած ենք արդեն, թե Կորդելիան և Խեղկատակը ներկայացված է նույն դերասանին կողմե։ Լիրի վերջին խոսքերը ըսված են՝ իր թևերուն մեջ ունենալով Կորդելիայի անշունչ մարմինը։

Իմ Խեղկատակը, ավա՜ղ, կախված է։ Ո՛չ, ո՛չ, չի շնչում։
Ինչո՞ւ ապրում են ձին, շունը, մուկը,
Իսկ դու չես ապրում։ Դու էլ ետ չես գա,
Երբեք չես դառնա, օ՜, երբե՛ք, երբե՛ք։

Անգլիացի երեք խոշոր շեքսպիրագետներ՝ Նայտ, Պրադլեյ և Ստոֆորտ Պրուկ պնդած են, թե Լիր ենթագիտակցաբար իրար կխառնե իր երկու սիրած անձերը՝ Կորդելիան և Խեղկատակը։

Այսինքն Կորդելիա և Խեղկատակ նույն անձը պետք է եղած ըլլան՝ դիտված տարբեր անկյուններե։

Բեմականորեն որքա՜ն ղորավոր պիտի հնչեր, եթե Լիրի թևերուն մեջ գտնվող Կորդելիայի անշունչ դեմքն ու Խեղկատակինը ոչ միայն Լիրին, այլ նաև հանդիսատեսներուն համար նույնանման ըլլար։

Նթե մեծ հավանականությամբ Շեքսպիրի շրջանին Կորդելիայի և Խեղկատակի տիպարները նույն դերասանն է կատարել, ինչո՞ւ կարելի չըլլա մտածել բեմադրական լուծում մը, ուր Կորդելիայի բեմեն հեռացումը ոչ թե ըլլա դեպի կուլիս, այլ դեպի հառաջաբեմ, ու հոն փոխե իր շորերը, հանդիսատեսներու հայացքին տակ, դառնալու համար Խեղկատակ, որ մասնակից պիտի ըլլա ամբողջ ողբերգության ընթացքին Լիրի դաժան ճակատագրին։

Մասնակից պիտի ըլլա որպես Խեղկատակ—Կորդելիա, կամ Կորդելիա—Խեղկատակ։

Շեքսպիր իսկապես հանճար է։

ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԵՎ ՀԱՄԱՐԱԿԱԿԱՆ ՄԻՏՔԸ

ԹՈՒՐՔԵՆ ՄԱՄՄՈՒԼՅԱՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՔՆՆԱԴԱՏՆԵՐԸ

Դեպի XX դարը հրկարող ճանապարհի վրա Շեքսպիրին պատահեց մի արտակարգ բան. սադի փետուրով գրված «Համլետը» հարյուր տարի շարունակ հսկայական հաջողություն ունեցավ թե դերակատարման և թե՛ հրապարակման առումով։ Բայց XVIII դարի վերջերին դրականության թերահավատ թովմասները սկսեցին ձայն բարձրացնել։ Նրանք սկսեցին «Համլետի» մեջ «հայտնաբերել» սխալներ, հակասություններ, պրոբլեմներ, խորհրդավորություններ ու գռեհկություններ։ Այնուհետև, թույնի այդ առաջին կաթիլները հետզհետե շատացան։ Յուրաքանչյուր մեղադրանքին և հարցական նշանին հաջորդեցին նորերը, որոնք սերընդից սերունդ ավելանալով այնքան կուտակվեցին, որ այսօր «Համլետի» մասին տպագրված ստերն ու ցնդաբանությունները կարող են լցնել որևէ քաղաքի խոշորագույն աղբանոցը։ Իսկ ինչո՞ւ եմ անդրադառնում այդ երևույթին։ Որովհետև խեղաթյուրումների զանգվածը վնասակար ու վրդովեցուցիչ ազդեցություն ունեցավ թե՛ Շեքսպիր կարդացողների և և թե՛ «Համլետի» բազմաթիվ բեմադրությունների վրա։

Հայտնի է, որ հաճախ կրկնվող սուտը ի վերջո ճշմարտություն է թվում շատերին։ Ախից ու ճախից լսում ես, որ Շեքսպիրն իր թատերագրություններին հեղինակը չէ, որ նա աբեհաս ու արլամոլ է, որ նա եղել է թափթփված մի գրող, որի աչքը միշտ սևեռված է եղել դեպի տոմսերի դրամարկղը, որ Համլետն ունի էդիպյան կոմպլեքս, որ նա մի արյունարբու Կեսար Բորջիա է, որ նա տղամարդու զգեստով աղջիկ է, որ նա մահվան խորհրդանշանն է, որ Օֆելիան պոռնիկ է, և կամ՝ երկնատուր հրեշտակ, որ Լաերտը ավելի առաքինի է քան Համլետը, որ Պոլոնիուսը

իմաստուն մարդ է, որ Կլավդիոսը ոչ թե ոճրագործ է, այլ աղնիվ թագավոր... մի խոսքով՝ սրտախառնուք պատճառող դատարկաբանությունների անհատնում մի շարան։

Մեր դարի ձգտումն է՝ թերագնահատել, արժեքազրկել մեծություններին։ Վերջերս հրատարկված կենսագրական և քննադատական աշխատությունների զգալի մասի նպատակը կարծես դա է։ Մենք վարակվել ենք «հերոսաքանդության» ախտով, և ձգտում ենք բոլոր մեծ մարդկանց փոքրացնել, մոտեցնել մեր սեփական չափին։

Սակայն պետք է խոստովանեմ, որ որոշ առումով այդ վարկաբեկումներն ինձ այնքան էլ չեն անհանգստացնում, քանի որ դրանք ցայտուն վկայություններ են Շեքսպիրի կենսունակության, բորբոքելու և հրահրելու կարողության մասին։

Ուրիշ հատկություններից թվում Շեքսպիրը կարծես օժտված է ևս մի առանձնահատկությամբ. նա կարողանում է երևան հանել մարդկանց մեջ թաքնված լավն ու վատը, խթանել իր հետ շփում հաստատողներին— սկսած հուշակավոր գրողներից, վերջացրած հավակնոտ կամ տաղանդավոր քննադատներով—որպեսզի գրեն իր մասին և, mirabile dictu[1], արտայագրեն իրենց գործերը։

Քանի որ Շեքսպիրի քննադատները բազմատեսակ են, ես հարմար դատեցի նրանց բաժանել չորս խմբի.

1. Փառատենչ դիլետանտներ և հավակնոտներ։

2. Դրամատուրգիայի և պոեզիայի հետ առնչություն չունեցող մատնագետներ։

3. Խեղաթյուրողներ։

4. Մեծանուն գրողներ և լուրջ քննադատներ։

Նշենք, որ արտառոց սխալների և թյուր մեկնաբանությունների հեղինակները պատկանում են առաջին երեք խմբերին։

ՓԱՌԱՏԵՆՉ ԴԻԼԵՏԱՆՏՆԵՐ ԵՎ ՀԱՎԱԿՆՈՏՆԵՐ

Սրանց թվում կան այնպիսիններ, որոնք անտեսելով բոլոր փաստերն ու հավանականությունները, համառորեն և հանդգնաբար պնդում են, թե Շեքսպիրն իր հուշակավոր ստեղծագործությունների հեղինակը չէ։ Նրանք բոլորն էլ ունեն իրենց նախասիրած թեկնածուները. Ֆրենսիս Բեկոն, Քրիստոֆեր Մարլո, Օքսֆորդի կոմսը, նույն ինքը Եղիսաբեթ թագուհին, և ուրիշներ։ Սակայն նրանցից ոչ մեկը ուշադրության արժանի

ապացույց չի բերում, բացի իր կույր հավատակությունից։ Առաջ մղվող փաստարկն այն է, թե շեքսպիրյան դրամաների հեղինակը պետք է նաած լիներ մի ազնվական, քաջածանոթ արքունիքի վարվեցողության ձևերին, պետք է բազմիցս այցելած լիներ Ֆրանսիա, Իտալիա ու այլ երկրներ, ստացած լիներ բարձրագույն կրթություն։ Նրանց կարծիքով՝ հասարակ մսագործի, ձեռնոց կարողի, բուրդ վաճառողի մի որդի, և կամ տարրական կրթությամբ մի անձ անկարող է նման գործեր ստեղծել։ Բայց չէ՞ որ նույն տրամաբանությամբ կարելի է իրավազրկել նաև Միքելանջելոյին, Լեոնարդո դա Վինչիին, Աբրահամ Լինկոլնին, Թոմաս Էդիսոնին, Մոցարտին և բազմաթիվ այլ մեծահռչակ մարդկանց։

Նույնիսկ ավելի ուժեղ հիմքեր կան իրավազրկելու Թոմաս Էդիսոնին, քանի որ նրա հայրը ցորենի և փայտի վաճառական էր, իսկ ինքն ուներ Շեքսպիրից էլ ցածր կրթություն։ Նա դպրոց հաճախել էր ընդամենը երեք ամիս, շատ քույլ էր մաթեմատիկայից, և ուսուցիչները նրան համարում էին բթամիտ։

Միքելանջելոն 15 տարեկան հասակում մտել էր իր ժամանակի նշանավոր նկարիչներից մեկի՝ Գիրլանդայոյի արվեստանոցը, որպես սկանակ աշակերտ։ Մի օր, Գիրլանդայոն իր աշակերտների համար պատրաստել էր մի նկար։ Բոլորը հիացել էին, բացի խոժոռադեմ Միքելանջելոյից, որը նկարին մոտենալով ասել էր. «Ծայրեծայր սխալ է նկարված»։ Ապա կավիճն առնելով՝ ուղղումներ էր մտցրել, և նկարը ըստացել էր կենդանություն։ Վարպետը իսկույն դուրս էր շպրտել Միքելանջելոյին, որը սպառնում էր դառնալ ուժեղ մրցակից։ Մասնագիտական միայն այսքան կրթություն ուներ Միքելանջելոն, երբ սկսեց ըստեղծել իր առաջին գլուխգործոցները։

Բազմաթիվ են օրինակները այն մարդկանց, որոնք բարձր կրթություն չունենալով հանդերձ աշխարհին տվել են անզուգական գլուխգործոցներ արվեստի, գիտության և այլ բնագավառների գծով։ Նման երևույթը կարելի է բացատրել սոսկ այն հրաշքով, որ կոչվում է հանճար։ Ալեքսանդր Մակեդոնացին աշխարհը նվաճեց 31 տարեկան հասակում, էյնշտեյնը Հարաբերականության հատուկ տեսությունը հրատարակեց 26 տարեկան հասակում, Իսահակ Նյուտոնը իր երեք մեծ հայտնագործությունները կատարեց 23 տարեկան հասակում. Մոցարտն իր առաջին սիմֆոնիան գրեց 8 տարեկան հասակում։ Ինչո՞վ բացատրել այս ամենը։ Ի՞նչպիսի դպրոցով։ Ի՞նչպիսի կրթությամբ։ Անհեթեթ կլիներ սիստեմատիկ կրթության մասին խոսելը, երբ մեր դիմաց կանգնած են բնածին, մոգական տաղանդներ։

Ստեղծագործող արվեստագետի համար հրճվանք է սովորելը։ Եվ նա սովորում է ամբողջ կյանքի ընթացքում, թե՛ աշխատանքի և թե՛ ժամանցի պահերին։ Այդ անդիտակցական ու անդիմադրելի պահանջը նման է ծիլի պահանջին, ծիլի, որը շարունակ սնունդ քաղելով հողից, օդից և արևից, դառնում է վիթխարի ծառ։ Հանճարը սնունդ է քաղում ոչ միայն դպրոցից ու գրքերից, այլև ուղղակի կյանքից։ Նա իր բնագավառում փորձ ու գիտելիքներ է կուտակում դիտելու, դատելու և մանավանդ ինտուիցիայի արտակարգ կարողության շնորհիվ։

Հետևաբար, որևէ արվեստագետի մեծության արմատները նրա ծագման, շրջապատի կամ դպրոցական կրթության մեջ որոնելը սոսկ ժամավաճառություն կլիներ։ Շեքսպիրը ինքնին մի հրաշք է, բայց կան որոշ մարդիկ, որոնց աչքում հրաշք գոյություն չունի, ինչքան էլ շոշափելի լինի այն։

Հիշյալ քննադատների պնդումը, թե Շեքսպիրը չի գրել իր դրամաները, այնքան կեղծ ու սնամեջ է, որ չի արժանացել լուրջ շեքսպիրագետների հավանությանը։ Այնուամենայնիվ, զգայացունց նորությունների սիրահար և Շեքսպիրի ստեղծագործությունից անտեղյակ մարդկանց մեջ ի վերջո ստեղծվել է այն կարծիքը, թե մեծ բատևրադիրն իսկապես **ուզուրպատոր է։ Դիլետանտների ջանքերն արգասիք են ստոր ձգտումների։** Փոխանակ երախտապարտ լինելու համեստ ծագումով այդ հանճարեղ մարդուն, որն այնքան բան է արել մեր հոգին ազնվացնելու և հարստացնելու համար, նրանք հուսահատորեն ճգնում են նրան զրկել իր իրավունքից։

Ա.Յ. ԲՆԱԳԱՎԱՌՆԵՐԻ ՄԱՍՆԱԳԵՏՆԵՐ

Դրամայի և պոեզիայի հետ առնչություն չունեցող ամեն տեսակի մասնագետներ դեռ շարունակում են գրել Շեքսպիրի մասին, հաճախ նրա ստեղծագործությունը ձևափոխելով՝ հարմարեցնելու համար իրենց յուրօրինակ շահագրգռություններին ու տարօրինակ մտահղացումներին։ Նրանք Շեքսպիրի ստեղծագործությունից ջոկում են իրենց տեսակետը հիմնավորող տվյալները միայն, նման այն ծառերին, որոնք արևածաղկից պոկում են առանձին պատահական հունտեր։ Ամբողջից հեռացնելով այդ տվյալները, նրանք հանգում են նպատակադրված եզրակացությունների, որոնք արտաքուստ թվում են համոզիչ։ Որոշ առումով կարելի է ողջունել այդ երևույթը, քանի որ դրա շնորհիվ ստեղծված ան-

վերջանալի վեճերն օգնում են Շեքսպիրին հաղորդելու մշտական կենսունակություն։

Այսօր դժվար է գտնել մասնագիտական մի հանդես, որ դրամայից ու պոեզիայից հեռու լինելով հանդերձ, պարբերաբար հոդվածներ չտպագրի Շեքսպիրի և մասնավորապես նրա «Համլետի» մասին։ Այդպիսի հոդվածներ տպագրվում են աշխարհագրական, բուսաբանական, բժշկագիտական, իրավաբանական հանդեսներում, պսիխո-անալիտանների աշխատություններում և այլ ամսագրերում։ Շեքսպիրյան աշխարհի մասին ուրիշ բնագավառների պատկանող մասնագետների ելույթները մի անգամ ևս են ապացուցում իրավացիությունը Նիկոլաս Մուրրեյ Բաթլերի այն ասույթի, թե. «Մասնագետը շատ բան գիտե քիչ բաների մասին»։

Զարմանալին այն է, որ Շեքսպիրի ոլորտին պատկանողները՝ թատերագետները, բեմադրողներն ու դերասանները, որոնք անմիջականորեն կապված են նրա դրամաների հետ, ավելի քիչ են դրել դրանց մասին, քան այլ զբաղմունքի մարդիկ։ Նրանցից, ինչպես և Համլետի նշանավոր դերակատարներից միայն քչերն են հանգամանորեն արտահայտվել «Համլետի» վերաբերյալ, բայց այնուամենայնիվ համապարփակ լույս չեն արձակել այդ թեմայի վրա։ Դա այնքան էլ տարօրինակ չէ։ Որովհետև մեծ դերակատարության կենսահաստատ հիմքը, վերջին հաշվով, դերասանի ինտուիցիան է, և ոչ թե դատողությունը։ Նա կարող է խաղալ իր դերը, բայց հաճախ չի կարող այն բնութագրել։ Խոշորագույն դերասաններից ոմանք հիանալի խաղում են Համլետի դերը, և սակայն այդ նյութի մասին արտահայտվելիս հայտնում են անկապ, նույնիսկ հակասական մտքեր։ Նրանք նման են սոխակների։ Մենք պետք է նրանց երգն ունկնդրենք առանց բացատրություններ պահանջելու։

ԽԵՂԱԹՅՈՒՐՈՂՆԵՐ

Երրորդ խմբի քննադատներին ևս դիտավորյալ անվանեցի «խեղաթյուրողներ»։ Այդ խումբը բաղկացած է ինքնատիպ երևալու ցանկությամբ տոգորված իմաստակ գրողներից, ինչպես և մի շարք փառամոլ պսիխո-անալիտաններից (հոգեվերլուծությամբ զբաղվող բժիշկներից), որոնք ամեն կերպ ձգտում են իրենց հիվանդների ցուցակում ավելացնել Շեքսպիրի և Համլետի անունները։ Այս կարգի քննադատները շատ ավելի նենգավոր ու վնասակար են, քան վերոհիշյալ դիլետանտները և

ուրիշ բնագաւառների մասնագետները։ Վերջինները իսկապէս այժմ հնչում է որպես «ձայն բարբառո հանապատի», որին ուշադրութիւն են դարձնում միայն սակավաթիւ ունկնդիրներ։ Մինչդեռ «խեղաթիւրողները», որոնց անունները զարդարված են կոչումներով ու աստիճաններով, դժբախտաբար նշանակալից ազդեցութիւն են գործում Շեքսպիրի հանդիսատեսների վրայ։ Նրանց հեղինակաւոր, վարակիչ սոփեստութիւնը կարողանում է Համլետի կերպարն աղաւաղել շատերի մտքում։

Ես կուզենայի հիշատակել այս խմբի ներկայացուցիչներից միայն երկուսին՝ գրող Ուիլսոն Նայթին և պսիխո-անալիտիկ էռնեստ Ջոնսին։ Նման ընտրութեան դրդապատճառը ոչ թէ այն է, որ հիշեալների տեսութիւններն արժանի են լուրջ քննարկման, այլ այն, որ նրանք կարողացել են տպաւորութիւն գործել ժամանակակից անկասկած գրողների, ընթերցողների, ինչպես և ռեժիսորների, բեմադրիչների և Համլետի դերակատարների վրա, որոնք նրանց արտառոց թոթովանքներն ընդունում են իբրև բիբլիական պատգամներ։

Նախ՝ պարոն Ուիլսոն Նայթի մասին։ Ահա մի մարդ, որը սեփականացրել է «Համլետը» և այն դարձրել է իր մղձաւանջը։ Նրա աչքում «Համլետը» ամենասարսափելի հալյուցինացիաներ առաջացնող մի տեսակ դրական թմրադեղ է։ Եվ ինքնահիպնոսացման վիճակում նա մտովի վերստեղծում է մի նոր «Համլետ», որը ոչ մի առնչութիւն չունի շեքսպիրեան ողբերգութեան հետ։ Պարոն Նայթը պարտաւոր էր այդ նոյն թեմայով իր սեփական պիեսը գրել։ Բայց չգրեց։ Գուցե այն պատճառով, որ դուրկ է տաղանդից։ Դրա փոխարէն նա փորձեց Շեքսպիրի մեծ ողբերգութիւնը վերածուլել իր հիվանդագին երևակայութեան կաղապարի մեջ։ Նա այդ գործողութիւնը կատարեց մսագործի համարձակութեամբ։ Հիշեալ ողբերգութեան ամենակենսական մասերը կտրատեց այնպես, որ բովանդակութիւնը համապատասխանի իր մտահղացմանը։ Նրա համեմատութեամբ՝ Պրոկրուստեսը[2] խղճմիտ վիրաբույժ էր։

Պարոն Նայթը վերջին ներկայացուցիչն է այն քննադատների տարատեսակին, որոնք «Համլետից» վերցնում են միայն մի քանի տվյալներ և դրանք հարմարեցնում իրենց նախասիրած տեսութեանը, անտեսելով բովանդակութեան ամբողջութիւնը, որը հակասում է այդ տեսութեանը։ Այդպիսինները չեն հասկանում իրենց ջոկած տվյալների իմաստը, և անհանգիստ ալլանդակում են այն։ Երբ կարդում ես «Համլետի» մասին պր. Նայթի արտառոց ճամարտակութիւնը, որը դիմակավորված է «ուսումնասիրութիւն» անունով, ակամայից խորհում ես,

Թե արդյո՞ք նրա կարդացածը բոլորիս հայտնի «Համլետն» է։ Նա դիտակցաբար աչքաթող է անում Շեքսպիրի վկայությունն ու բացատրությունները։ Գաղափար տալու համար, թե ինչպես է պր. Նայթը մեկնաբանում «Համլետը», բերենք մի քանի քաղվածք նրա գրքից.

«...Այս պիեսի բուն թեման մահն է, որովհետև Համլետի հիվանդությունը մտավոր ու հոգևոր մահ է»։

«...Համլետի խելագարությունը իսկական է։ Ենթադրել, թե նա խելագարություն է կեղծում, նշանակում է չըմբռնել պիեսի հիմնական թեման»։

«...Համլետի դիտակցության մեջ տեղի է ունենում ինքնասպանության անընդհատ մի պրոցես»։

«...Պիեսի վերջում Համլետը դիվային հրճվանք է գտնում անդրության մեջ։ Նա նման է Ցագոյին»։

«...Նրա միտքը, որը գործում է չարիքի և բացասման տրամաբանությամբ, միայն դժոխք է տեսնում, և ոչ թե դրախտ»։

«...Եթե բացառենք Համլետի հոր ոգեղենության պարագան, ապա կտեսնենք, որ Համլետի շրջապատը հագեցված է առողջ ու կորովի կյանքով, հումորով, հզոր ռոմանտիկայով և բարօրությամբ։ Այս ֆոնի վրա կանգնած է մահվան գաղափարը մարմնավորող Համլետի դժգույն կերպարանքը։ Նա մահվան դեսպանն է, որ քայլում է կյանքի միջով»։

«...Համլետը անմարդկային է»։

«...Համլետը չարի անձնավորումն է դանիական պետության մեջ»։

«...Պիեսում պատկերված աշխարհի մեջ Համլետը միակ անհատականն է, միակ խոչընդոտը երջանկության, առողջության, բարգավաճման։ Նա կենդանի դիակ է կյանքով լի միջավայրում»։

«...Կլավդիոսը, ինչպես նա հանդես է գալիս պիեսում, ոճրագործ չէ։ Նա,— որքան էլ տարօրինակ թվա,— բարի և ազնիվ թագավոր է»։

«...Լաերտը քաջ է, և հավատարիմ»։

Ավելորդ է պարոն Նայթի հետ վիճելը։ Նրա մեկնաբանությունների արտառոցությունը չափազանց ակնհայտ է։ Նրա հնարած անառողջ տեսությունը ոչ մի առնչություն չունի շեքսպիրյան հիշյալ դրամայի հետ։ Եթե պարոն Նայթը բարեկամս լիներ, ես նրան խորհուրդ կտայի՝ դիմել հոգեբույժ բժիշկների, բայց քանի որ վերջիններս նրան զերազանցում են «Համլետի» մասին իրենց հիվանդոտ ու այլանդակ տեսություններով, ապա այդպիսի դեպքում ես հիվանդին ուղարկած կլինեի ավելի ծանր հիվանդի մոտ։

Ես չեմ թերագնահատում Զիգմունդ Ֆրեյդի մատուցած ծառայությունները մարդկային հոգու ավելի խոր ուսումնասիրման գործում, բայց ինձ թվում է, որ պսիխո-անալիստներից շատերը կանգնած են իրենց գլխի վրա։ Եվ այդ դիրքից, բնականաբար, նրանք ամեն ինչ շրջված են տեսնում։ Ըստ հին առածի՝ «Յուրաքանչյուր խելոքի մոտ բավականաչափ անխելքություն կա»։ Ֆրեյդը բացառություն չի կազմում։ Նրա տեսությունը Միքելանջելոյի, և նրա գիրքը Լեոնարդո դա Վինչիի մասին լիովին հաստատում են վերոբերյալ առածի ճշմարտացիությունը։ Ֆրեյդն էր, որ առաջին անգամ ի լուր աշխարհի հայտարարեց, որ Համլետի դաղտնիքը նրա էդիպյան կոմպլեքսի մեջ պետք է որոնել։ Նա պնդում էր, որ իր այդ մտահղացումը հայտնագործություն է, մինչդեռ իրականում ոչ այլ ինչ է, քան մտացածին հերյուրանք։

Եթե պսիխո-անալիստները նույնիսկ ոչինչ չհասկան արվեստի, թատերագրության և պոեզիայի մասին, ապա գոնե նրանք պետք է ճանաչեն մարդկային բնությունը, որի հետ անմիջականորեն գործ ունեն թե՛ իրենք, և թե՛ դրամատուրգները։ Ես միշտ միամտությունն եմ ունեցել կարծելու, որ բժշկի պարտականությունն է բժշկել հիվանդին, և ոչ թե վարակել առողջին։ Մինչդեռ մի շարք պսիխո-անալիստներ այս երկրորդ միջոցն են կիրառում ոչ միայն Համլետի, այլև համանուն ողբերդության գրեթե բոլոր գլխավոր հերոսների նկատմամբ, նրանց դարձնելով քմահաճ, ջղաձիգ, հոգեկան հիվանդներ։

Եթե Ֆրեյդի հավատարիմ հետևորդները բավարարվեցին այս թեմայի մասին դրելով միայն հակիրճ հոդվածներ, ապա Էռնեստ Ջոնսը հրատարակեց արտասովոր պատճառող մի գիրք, «Համլետ և էդիպ» վերնագրով։

Պետք է խոստովանեմ, որ երբ սկսեցի կարդալ «Համլետ և էդիպը», ես հետզհետե ավելի համոզվեցի, որ այդ գիրքը գրված է գժանոցի խցիկում։ Եվ սակայն, գրքի շապիկին զետեղված էր հեղինակի անունը. «Էռնեստ Ջոնս, բժշկական գիտությունների դոկտոր, բժիշկների Արքայական կոլեջի պատվո անդամ, Հոգեվերլուծության աղգային ընկերակցության նախագահ», մի մարդ, որը սովորել է Կարդիֆի, Լոնդոնի, Մյունխենի, Փարիզի, Վիեննայի համալսարաններում։ Մի՞թե կարելի է պատկերացնել, որ կրթության այսպիսի հսկա լեռը կարող է ծնել «Համլետ և էդիպ»-ի նման ճղճիմ մի մուկ, այն էլ՝ ոչ թե փոքրիկ, անմեղ մուկ, այլ այնպիսին, որը տարածում է ժանտախտ, վարակելով նույնիսկ առողջ շեքսպիրագետներին։ Եթե իմ դործածած լեզուն մի քիչ կոպիտ է, նևրո-

դամիտ եղնք։ Ես չեմ կարող ավելի մեղմ արտահայտություններով քննարկել դր. Ջոնսի գրքի թարախոտ էջերը։ Այն, ինչ նա անում է Շեքսպիրի և Համլետի նկատմամբ, հավասար է Աստվածամոր ծոցի մեջ աղբ լցնելուն, կամ Մոննա Լիզայի դեմքին կարի վրա բեղեր գծելուն։

Որևէ լուրջ հետազոտություն կատարելուց առաջ հարկավոր է բարեխիղճ և անաչառ ոգով քննել փաստերը։ Պսիխո-անալիստի պարտականություններից մեկն է, կարծեմ, լսել հիվանդի դանդաղները։ Ես չգիտեմ՝ դր. Ջոնսը հետևո՞ւմ է այդ մեթոդին, թե ոչ, բայց «Համլետի» նկատմամբ նրա մոտեցումն ինձ հիշեցնում է մի փոքրիկ պատմություն։ Երիտասարդ, սկսնակ մի պսիխո-անալիստի ընդունարանը գտնվում էր երկնամերձ շենքերից մեկի քսաներորդ հարկում։ Նույն շենքի տասնեորդ հարկում գործում էր տարեց մի պսիխո-անալիստ, որն ուներ ավելի քան քսան տարվա փորձ։ Յուրաքանչյուր օրվա վերջում, երիտասարդ բժիշկը ուժասպառ էր լինում ծանր աշխատանքից։ Երբ նա վերելակով իջնում էր տուն դնալու համար, հաճախ տասնհերորդ հարկում նույն վերելակը մտնում էր նաև տարեց բժիշկը, բոլորովին կայտառ ու կենսուրախ։ Մի օր, վերելակում, հոգնած երիտասարդը հարցրեց մյուսին. «Բժիշկ, այդ ինչպե՞ս է, որ ամբողջ օրը հիվանդներին լսելուց հետո այսքան թարմ և աշխույժ տեսք ունեք»։ Ավագ պաշտոնակիցը ուսերը ցրնդեց, ժպտաց, և պատասխանեց. «Իսկ ո՞վ է լսում»։

Անկասկած, դոկտոր Ջոնսն էլ չի լսում ո՛չ Շեքսպիրին, ո՛չ էլ Համլետին։ Նրա գիրքը բացահայտորեն վկայում է այդ մասին։ Նա անդադար մեջբերումներ է անում քննադատական այլ աղբյուրներից, իսկ Շեքսպիրին վկայակոչում է միայն հապվադեպ ատիճներով։ Եվ նա թողնում է այն տպավորությունը, թե ինքը ամեն ինչ կարդացել է «Համլետի» մասին, բացի բուն «Համլետից»։ Ի դեպ, նման վարմունքը ներկայումս նորաձևություն է դարձել Շեքսպիրի մի շարք քննադատների համար։ Նրանք փութաջանությամբ ընթերցում են միմյանց գրածները, բայց հազիվ թե կարդում են «Համլետը»։ Իսկ երբ կարդում են, ապա չեն «լսում» Շեքսպիրին։ «Համլետից» դր. Ջոնսի կատարած սակավաթիվ քաղվածքներն անկապ են և անպատեհ։ Նրանք ընտրված են կանխակալ տրամադրությամբ։ Հեղինակը սովորաբար խեղաթյուրում է փաստերը, քայլում է սխալ հետքերով, դիմում կեղծարարների վկայություններին, բոլորովին անտեսելով Շեքսպիրի և նրա հերոսների ցուցմունքները։

Հետևյալ մեջբերումները ցույց են տալիս, թե դր. Ջոնսի աչքում որոնք են Համլետի հոգեկան հիվանդության ախտանշանները։

«...Գրաքննադատությունը Համլետի ներքին կոնֆլիկտների ու տվայտանքի բնույթը լայնորեն բացատրել է որպես պսիխո-պաթոլոգիական։ Ողբերգության գլխավոր թեման է՝ հերոսի ապարդյուն պայքարը խանգարված մտքի դեմ»։

Իր այս հայտարարությամբ դր. Ջոնսը անում է խորապես սխալ ընդհանրացում։ Հուշակավոր և լրջախոհ քննադատների մեծ մասը Համլետին չի համարում պսիխո-պաթոլոգիական երևույթ։ Դոկտոր Ջոնսի կարծիքը լիովին հակասում է Շեքսպիրի մտահղացմանը։ Բացի այդ, չպետք է մոռանալ, որ որևէ արժեքավոր ողբերգություն չի կարող որպես գլխավոր հերոս ունենալ կլինիկական մի հիվանդ։

Դոկտոր Ջոնսը շարունակում է.

«...Հետևաբար, հոգեբան բժիշկը պարտավոր է իր մասնագիտական գիտելիքները ի սպաս դնել այսպիսի դեպքում...»։

Հարկավոր է այստեղ նշել, որ եթե որակյալ հոգեբույժը կարող է իր «մասնագիտական գիտելիքները» ի սպաս դնել որևէ հիվանդի, ապա նա չի կարող նույնը անել գեղարվեստական երկի կապակցությամբ, որը գնահատվում է գեղագիտական, և ոչ թե բժշկագիտական չափանիշներով։ Արդյո՞ք կարելի է ծաղկի գեղեցկությունը որոշել նրա քիմիական հատկություններով։ Որքան ծիծաղելի կլիներ, եթե մի բժիշկ փորձեր իր անատոմիական գիտելիքները իբրև չափանիշ ընտրել՝ գնահատելու համար էլ Գրեկոյի նկարած ֆիգուրների երկար վզերը, կամ Միքելանջելոյի հսկաների փոքր գլուխները, էլ չենք հիշատակում Պիկասոյի և արդի մյուս նկարիչների ստեղծագործությունները։ Ես պատկերացնում եմ խանդավառությունն այն ակնաբույժի, որն առաջին անգամ հայտարարեց, էլ Գրեկոյի ոճը նրա աստիգմատիզմի[3] հետևանքն է...

Բայց վերադառնանք դր. Ջոնսին.

«...Լաերտի էպիզոդը դրամայի հետ միահյուսված է այն նկատառումով, որ ցույց տրվի, թե ինչպես ծնողասեր որդին պետք է վարվի իր հոր սպանողի հետ, թե ինչպես նրա վրիժառությունը հնարավոր է դառնում յուրահատուկ հանգամանքների առկայությամբ, և այդ առիթով Լաերտի ու Համլետի հակադրությունն ընդգծելով՝ բացահայտվի վերջինիս վարանումների անազնիվ էությունը...»։

Անհնարին է ավելի տխմար ձևով մեկնաբանել Լաերտի էպիզոդը։ Շարունակենք.

«...Համլետը շարունակ առիթ է փնտրում խուսափելու իր պարտականությունից, և զբաղվում է միայն կողմնակի հարցերով։ Նույնիսկ

վերջին արարվածի վերջին տեսարանում նա փորձում է զվարճանք փընտրել անպատեհ սուսերամարտի ժամանակ»։

Սուսերամարտը անպատեհ է թվում դր. Ջոնսին, ինչպես և մի շարք այլ քննադատների, որովհետև նրանք ուշի ուշով չեն կարդացել տվյալ տեսարանի մասը, ոչ էլ զգացել են այն դրամատիզմը, որ Շեքսպիրը մեծ վարպետությամբ ստեղծել է այնտեղ։

Դր. Ջոնսը իր «մասնագիտական գիտելիքների» օգնությամբ հեշտորեն վերծանում է Համլետի «գաղտնիքը»։ Հետևյալ փաստարկները հանդիսանում են նրա եզրակացության հիմքերը.

«...Համլետը դեռ երեխա հասակում նախանձում էր նույնիսկ սեփական հորը, այն պատճառով, որ իր հետ հավասարապես բաժանում է մոր սերը, և նրան համարելով իր մրցակիցը, ներքուստ ցանկանում էր, որ նա վերանա միջտեղից...»։

«...Այս «սանձահարված» ցանկության մեջտեղը ոչ միայն այն էր, որ հայրը մեռնի, այլև այն, որ ինքը հետո ամուսնանա իր մոր հետ...»։

«...Իրականում, Կլավդիոսի մեջ մարմնավորված էր Համլետի էության ամենախորունկ և ամենագաղտնի մասը։ Հետևաբար, Համլետը չէր կարող նրան սպանել, առանց իրեն սպանելու»։

«...Ակնհայտ եզրակացությունն այն է, որ Համլետի մեջ խլրտում էին ազգապղծության ցանկություններ»։

Եվ այսպես, քայլելով իր Մենտորի՝ Ֆրեյդի հետքերով, դր. Ջոնսը թեթևորեն լուծում է Համլետի «գաղտնիքը», որ իբր թե ոչ այլ ինչ է, քան Համլետի էդիպյան կոմպլեքսը։ «Տարրական բան, սիրելիդ իմ Վատսոն»[4]։

Իր հայտնագործությունը պարզաբանելուց հետո, դր. Ջոնսը առանց վերապահության հայտարարում է.

«...Ֆրեյդից առաջ այս գաղտնիքի մասին տրված բոլոր բացատրությունները տանում են դեպի փակուղի»։

Նույնպես՝

«...Պսիխո-պաթոլոգիայի նոր գիտության զարգացումից առաջ տեղի ունեցած վեճերը պարզապես գուշակության բնույթ էին կրում։ Այժմ նրանք ներկայացնում են սոսկ պատմական հետաքրքրություն...»։

Չեմ կարող չհիանալ դր. Ջոնսի ասպետական կեցվածքով, մանավանդ, երբ նա խոսում է մի նյութի մասին, որից բոլորովին անտեղյակ է։ Պատգամելով Զարաթուստրայի հեղինակությամբ, նա «հնացած գուշակությունների» փոշոտ դարակն է նետում Կոլրիջը, Բրադլիի, Բրան-

դեսի Գրանվիլ-Բարկերի, Անատոլ Ֆրանսի, Ա. Լ. Ռոուզի և այլ մեծանուն մարդկանց կարծիքները։

Սակայն, դր. Ջոնսի պես խիզախ ու պայծառատես մարդու համար բավական չէ սոսկ Համլետի հարցը լուծելը։ Դանեմարքայի իշխանին ծունկի բերելուց հետո, նա հաշիվ է մաքրում նաև Շեքսպիրի հետ։

«Շեքսպիրը իր կյանքի վաղ շրջանում չկարողացավ լուծել «հավերժական եռանկյունի» պրոբլեմը, որին դիմագրավում է ամեն մի երեխա»։

Եվ կամ՝

«Շեքսպիրի մեջ էդիպյան կոմպլեքսը այնքան ուժեղ էր, որ նա չկարողացավ դրանից ազատվել նույնքան հեշտությամբ, որքան Համլետն ու Լաերտը։ Ուստի նա ստեղծեց մի հերոս, որը տառապում է այդ ախտով»։

Մեր հանդուգն բժիշկը վիրահատության բութ դանակի թեթև շարժումով կտրում և դուրս է քաշում Համլետի և Շեքսպիրի գաղտնիքի սրմատը, առանց մտածելու, որ այդպիսով վերջնականապես սպանում է իր երկու հիվանդներին։

Շեքսպիրի և Համլետի գործը վերջացնելուց հետո դր. Ջոնսը իր ուշադրությունը բևեռում է ողբերգության մյուս հերոսների վրա, և բոլորին էլ դարձնում հրեշներ։ Ահա թե ինչ է ասում Պոլոնիուսի մասին.

«...Համլետի և Օֆելիայի փոխհարաբերության կապակցությամբ նրա ցուցաբերած վերաբերմունքից բացահայտվում են այնպիսի գծեր, որոնք բնորոշ են հայր-դուստր կոմպլեքսին...»։

«...Որպես խանդոտ հայր, նա չի ուզում ուրիշին զիջել այն սիփականությունը, որ ինքն անկարող է ըմբռոշխնել»։

Իսկ Լաերտի մասին.

«...Հիշյալ դրամայում Օֆելիայի նկատմամբ Լաերտի վերաբերմունքը նույնն է, ինչ Պոլոնիուսինը» և այլն, և այլն։

Եթե դր. Ջոնսի բանաձևումները մաքրենք կեղծ-գիտական ժարգոնից, ապա կարելի կլինի «Համլետի» վերաբերյալ նրա դնահատությունը տեղավորել ընկույզի դատարկ կեղևի մեջ։ «Համլետը» դրամա է մի որդու մասին, որը ցանկանում է կենակցել իր մոր հետ, մի հոր, որն ուզում է կենակցել իր աղջկա հետ, մի եղբոր, որն ուզում է կենակցել իր քրոջ հետ, և նրանք բոլորն էլ այնքան անտեղյակ են իրենց զգացումներին, մտածումներին ու նպատակներին, որքան ինքը՝ Շեքսպիրը, «Համլետը» գրելիս։

Դժվար է հավատալ, որ որևէ մեկը կարող է լրջորեն ընդունել դր.

Ջոնսի ցնդաբանություններ։ Այնուամենայնիվ, դրանք ազդեցություն են գործում ոչ միայն մի շարք ուսանողների, այլև «Համլետը» բեմադրողների վրա։ Այսպիսի դեպքում Շեքսպիրը կբացականչեր. «Սրա մեջ կա մի բան, որ ավելի քան բնական է... Եթե փիլիսոփայությունը կարողանա այն վերծանել»։

Ի դեպ, դր. Ջոնսը իր գիրքն ավարտում է «Նշումներ Համլետի դերակատարման մասին» հավելվածով, որն իսկապես վարձալի է, թեև գրված է ամենայն լրջությամբ։ Դերասաններին տված իր խորհուրդների թվում նա խստիվ զգուշացնում է, որ Ուրվականի տարիքը չպետք է հարյուրը անց լինի։

ՄԵԾԱՆՈՒՆ ԴՐՈՂՆԵՐ ԵՎ ԼՈՒՐՋ ՔՆՆԱԴԱՏՆԵՐ

Այժմ անդրադառնանք Շեքսպիրի ստեղծագործությունը մեկնաբանողների չորրորդ խմբին, որը բաղկացած է «Համլետը» թերագնահատող հռչակավոր գրողներից, փիլիսոփաներից և գրաքննադատներից։ Մեղ խոր զարմանք է պատճառում այն, որ մի շարք խոշորագույն գրողներ բացասական կարծիքներ են հայտնում Շեքսպիրի և նրա գլուխգործոցի մասին։ Ահա մի քանիսը.

Ալեքսանդր Պոպ.

«Պետք է խոստովանել, որ անգլիական բոլոր բանաստեղծների մեջ Շեքսպիրն արժանի է ենթարկվելու առավելագույն քննադատության»։

Սամուել Ջոնսոն.

«Շեքսպիրի դրամաներից շատերը չափազանց անհարմար են դերակատարման տեսակետից։ Օրինակ՝ «Մակբեթը»։

Մեծահռչակ Վոլտերը՝ «Համլետի» մասին.

«Դա այնպիսի գռեհիկ ու բարբարոս մի դրամա է, որ նույնիսկ Ֆրանսիայի կամ Իտալիայի հասարակության ամենացածր խավերը չեն կարող հանդուրժել... Մարդ ակամայից կարծում է, որ այն գրված է մի հարբած վայրենու ձեռքով»։

Նույն Վոլտերը Շեքսպիրի մասին.

«Թվում է, թե բնությունը Շեքսպիրի ուղեղում ամենամեծ ուժն ու վեհությունը խառնել է ամենաստորին ու ամենագարշելի այն տարրերի հետ, որ միայն բութ գռեհկությունը կարող է երբևէ հղանալ»։

Շատոբրիան.

«Համլետը» մոլագարների ողբերգություն է, արքայական մի դժա-

նոց, որտեղ գործող կերպարները կա՛մ խելացնոր են, կա՛մ ոճրագործ, և որտեղ ձևացյալ խենթությանն ավելանում է իսկական խենթությունը, և նույնիսկ գերեզմանը գժի գանգ է մատակարարում բեմին...»:

Լև Տոլստոյը, որ գրականության հսկաներից մեկն է, բնավ չէր հավանում Շեքսպիրի դրամաները: Նա ասել է.

«Շեքսպիրի երկերը... ոչ միայն ինձ դուր չեկան, այլև նույնիսկ թվում են նողկալի»:

Նա Շեքսպիրի երկերը համարում էր «անհնշան, պարզապես անպետք», ինչպես և «վնասողական, հոգենեցուցիչ, ապակողմնորոշող»: Տոլստոյի կարծիքով՝ Շեքսպիրը «չափի և ճաշակի զգացումից զուրկ մարդ» է, իսկ նրա դրամաները «արվեստի ու պոեզիայի հետ ընդհանուր ոչինչ չունեն»:

Տոլստոյի եզրակացությունն այն էր, որ Շեքսպիրի դրամաները «քննադատության չդիմացող չնչին, դատարկ և անբարոյական գործեր են», իսկ ինքը՝ Շեքսպիրը «արվեստից հեռու կանգնած աննշան հեղինակ է, որը ոչ միայն բարոյազուրկ է, այլև անբարոյական»:

Անգլիացի բանաստեղծ ու գրաքննադատ Ռոբերտ Բրիջիսը Շեքսպիրի ստեղծագործությունը բնութագրում է որպես «աղոտ շրջագծերով», «հանդիսատեսի զգացումները վիրավորող տեսարաններով», «ծայրահեղորեն տգեղ էպիզոդներով», «զզվելի մանրամասներով», «անշնորհք կատակներով ու լկտիություններով» մի գրվածք:

Բրիջիսը պնդում է, թե «Շեքսպիրի դրամաները չպետք է երեխաներին տալ առանց նախազգուշացնելու, որ նրանք գրված են կեղտոտ ու կոպիտ մարդկանց զվարճացնելու համար»:

Իսկ Թ. Ս. Էլիոթը հետևյալ դատողությունն է անում. «Համլետը» ոչ միայն հեռու է Շեքսպիրի գլուխգործոցը լինելուց, այլև բացահայտորեն ձախողված երկ է գեղարվեստական տեսակետից»:

Նույնպես՝

«Պետք է բացեիբաց խոստովանել, որ այստեղ Շեքսպիրը շոշափել է մի պրոբլեմ, որի լուծումը շատ վեր է իր ուժերից»:

Այս կարծիքները հայտնել են մեծ տաղանդ ու ահագին վաստակ ունեցող երևելի մարդիկ: Ճիշտ է, որ նշանավոր մարդկանց կարծիքները կարող են ընթերցողների դատողության վրա ուժեղ ազդեցություն գործել, բայց մյուս կողմից չպետք է նաև մոռանալ, որ որևէ կարծիքի արժեքը կայանում է նրա ճշմարտացիության մեջ: Հիմարությունը իմաստություն չի դառնում սոսկ այն պատճառով, որ ասվել է ինչ-որ մեծա-

հռչակ մարդու կողմից։ Ես խոնարհաբար, բայց հաստատապես հայտարարում եմ, որ Շեքսպիրի գնահատության հաքցում հիշյալ մեծահռչակ մարդկանց ասածները լոկ հիմարություններ են։

Պատմում են, որ մի անգամ Լուվրի թանգարանում ֆրանսիացի ուղևորներից մեկն առաջնորդում էր զբոսաշրջիկների մի խումբ, բացատրություններ տալով արվեստի գլուխգործոցների վերաբերյալ։ Երբ խումբը կանգնում է Լեոնարդո դա Վինչիի նկարներից մեկի առջև, զբոսաշրջիկներից մեկը բացականչում է. «Թող ինչքան ուզում են դովեն, բայց ես գտնում եմ, որ այս նկարն անհաջող է»։ Քիչ հետո կանգնում են Ռաֆայելի մադոննաներից մեկի առջև, և մի ուրիշ զբոսաշրջիկ հայտարարում է. «Չեմ հավանում։ Չի հուզում ինձ»։ Դրա վրա, ուղեվարը դիմում է ամբողջ խմբին. «Տիկնա՛յք և պարոնա՛յք, այս գլուխգործոցներն այստեղ դրված են ցուցադրվելու, և ոչ թե դատվելու համար։ Այստեղ միայն ձեր ճաշակը ենթակա է դատվելու»։

Կարծում եմ, որ նույն նկատողությունը կարելի է իրավացիորեն ուղղել նաև բոլոր նրանց, ովքեր հակադրվում են Շեքսպիրի անհատականությանը։

Եվ սակայն, արդյո՞ք հնարավոր է հեշտությամբ անտեսել Լև Տոլստոյին, որը նույնպես մի հանճար է, և բոլոր ժամանակների խոշորագույն վիպասաններից մեկը։ Մի՞թե նա իրոք կարող էր այդ աստիճան սխալ հասկանալ և սխալ դատել Շեքսպիրի ստեղծագործությունները։ Նույն հարցը կարող ենք տալ նաև Վոլտերի և մյուսների կապակցությամբ։ Ես շատ ջանացի մտքումս լուծել այս առեղծվածը, և ի վերջո եկա այն եզրակացության, թե վերոհիշյալների վերաբերմունքը պայմանավորված է մի քանի գործոններով։

Նախ, շատերը, անկախ իրենց տաղանդի մեծությունից, իրենց մեջ ունեն «բնավորության ինչ-որ չարորակ արատ»։ Երբեմն, նրանց մտածողության մեջ լինում է մի մութ կետ, որի առկայության դեպքում նրանք դառնում են կույր, ես կասեի նաև՝ խուլ պոեզիայի նկատմամբ։ Երկրորդ, նրանց գեղագիտական ճաշակը համահունչն չէ Շեքսպիրի կերբոտ, փոթորկոտ արվեստի հետ, որը ահեղաթափ հեղեղի պես ողողում է պայմանական պատնեշներն ու խոչընդոտները։ Ինձ թվում է, թե կա նաև մի երրորդ գործոն, որը նույնպես նպաստում է առաջացնելու ինչ-որ հակամարտության զգացում Շեքսպիրի հանդեպ։ Դա մարդկային յուրօրինակ ու ցավալի մի թերություն է։ Որոշ մարդկանց մեջ, անկախ այն հանգամանքից, թե նրանք որքան են հռչակավոր, կա մի ուժեղ (թե-

կուզ չգիտակցված) «մրցակցային» նախանձ դեպի նույն մասնագիտությունն ունեցողները։ Սովորաբար, նրանք այդ զգացումը տածում են իրենց հավասարների և առավելապես իրենցից տաղանդավորների նկատմամբ, մինչդեռ ավելի ցածրերին պատրաստ են գովաբանելու։ Շեքսպիրն այնքան բարձր է սավառնում մեծատաղանդների Օլիմպոսից, որ վերջիններս անգիտակցաբար ձգտում են քաշել նրան ներքև, կարճացնել իրենց և նրա միջև եղած տարածությունը։ Ձեզ կարող է թվալ, թե մոլորության զոհ եմ, բայց ես հիշյալ հոգեբանական երևույթն անձամբ եմ նկատել մի շարք մեծատաղանդ ու հուշակավոր մարդկանց մեջ։ Բացի այդ, պատմությունից մեզ հայտնի է, որ անցյալում բուռն հակամարտություններ են եղել հավասարապես խոշոր արվեստագետների միջև, որոնք ծայրաստիճան նախանձել են միմյանց։ «Աստվածային» Միքելանջելոն այդպիսի զգացում է տածել դեպի Լեոնարդո դա Վինչին։ Դժբախտաբար, մարդկային այդ թուլությունն ավելի է ընդգծվել մեր դարում։ Ամեն անգամ երբ սովորականից բարձր մի կերպարանք հպարտորեն կանգնում է հորիզոնում, իսկույն գտնվում են կամավորներ, որոնք փութաջանությամբ աշխատում են նրան փոքրացնել, հավասարեցնել իրենց հասակին։

Տոլստոյը, գրական աշխարհի այդ տիտանը, լինելով բացառապես ռեալիստ արձակագիր, հատուկ սեր չուներ պոեզիայի հանդեպ։ Թեկուզ միայն այդ պատճառով նա անկարող էր գնահատելու Շեքսպիրի ստեղծագործության թաքին ու գեղեցկությունը։

Ինչ վերաբերում է բուն բանաստեղծներին, ապա նրանք պետք է հիանային Շեքսպիրի տաղաչափության շքեղությամբ ու դրամատիկական ուժով։ Այնուամենայնիվ, Թ. Ս. Էլիոթը գտնում է, որ «Համլետը» «դեղարվեստական ձախողանք է»։ Պարոն Էլիոթը լավ բանաստեղծ է։ Բայց նրա լողությունը սովոր է ձայնի տարբեր հաճախականության, և լարված է այնպես, որ միայն զգա կոկտեյլի սեղանին դրված բաժակների, գավաթների զնգզնգոցն ու գդալների չխկչխկոցը։ Պարզ է, որ նրա ականջը կվախենա շեքսպիրյան դրամաների հզոր մրրիկներից ու որոտումներից։ Մի մարդ, որ գլխին պահում է բոլորակ գագաթով գլխարկ և ձեռքին բռնում փաթաթված հովանոց, չի կարող որևէ ընդհանրություն ունենալ մի հսկայի հետ, որ գլուխը խրած է աստղերի մեջ, իսկ ձեռքում շանթ է սեղմած։ Ուստի պարզ է, թե ինչու պարոն Էլիոթի աչքում «Համլետը» բավականաչափ մաքուր ու կոկիկ չէ։

Սակայն ամենավատն այն է, որ Թ. Ս. Էլիոթն անփույթ շարժումով

«Համլետը» ավելի-տանելու ժամանակ ինքնագոհությամբ և ինքնավստահությամբ ընդունում է վերամբարձ կեցվածքն քննելով այն թերությունները, որ քննադատներից շատերը վերագրում են «Համլետին», նա համաձայնում է վերջիններիս հետ, միևնույն ժամանակ հանգելով հեշտ ու հիմար մի եզրակացության: Նա նշում է, որ Շեքսպիրի քննադատներն անտեսել են «չափազանց ակնհայտ» մի հանգամանք, ու այնուհետև բացատրում, թե որն է այդ «չափազանց ակնհայտ» հանգամանքը: «Համլետը» մի «շերտակազմություն» է, բազմաթիվ գրողների մրտավոր ջանքերի շերտ-շերտ կուտակման արդյունքը, որ գոյացել է շնորհիվ այն բանի, որ յուրաքանչյուր հեղինակ իր նախորդի գրածին ավելացրել է իր սեփականը: Պարոն էլիոթը հայտարարում է, թե Շեքսպիրի «Համլետը» բոլորովին տարբեր կթվար մեզ, եթե մենք նկատի ունենայինք, որ այն խարսխված է «շատ ավելի կոշտ նյութի վրա», որը վերաբերում է նույնիսկ վերջնական ձևի մեջ: Իսկ թե ի՞նչն է «շատ ավելի կոշտ նյութը» Շեքսպիրի դրամայում, նա այդ մասին որոշակի ցուցմունք չի տալիս:

Ամեն հեղինակ անձամբ պատասխանատու է իր ստեղծագործության համար: Տգետ ու ամբարտավան պետք է լինել հայտարարելու համար, թե Շեքսպիրը, որն իր բոլոր քննադատներից անհամեմատ բարձր արվեստագետ է, իր գլուխգործոցի մեջ թողել է հում ու անմշակ տարրեր: Եթե պարոն էլիոթը սեփական բանաստեղծություններին համար իրեն համարում է պատասխանատու, ապա թող բարի լինի նույն իրավասությունը շնորհելու նաև Շեքսպիրին:

Թ. Ս. էլիոթը «չբացատրված» և «չհիմնավորված» է որակում Պոլոնիուս—Լաերտ և Պոլոնիուս—Ռեյնալդո տեսարանները, իսկ թե ինչու այդ տեսարանները «չբացատրված» են, նա չի բացատրում: Նա նույնպես նշում է, թե «Համլետում» կան այնպիսի «ավելորդ և անկապ տեսարաններ, որ նույնիսկ շտապ ընթերցման ընթացքում կարելի է նկատել»: «Շտապ»-ը ամենադիպուկ բառն է բնութագրելու համար հենց իր էլիոթի եզրահանգումները «Համլետի» մասին: Եթե նա ավելի լրջամտությամբ ու խորաթափանցությամբ կարդար հիշյալ դրաման, և ավելի ջանք գործադրեր ըմբռնելու Շեքսպիրի մտահղացումները, ապա գլխի կընկներ, թե որքան աննպատակահարմար է «շտապ ընթերցումը»: «Համլետը» նույնիսկ այսօրվա հասկացողությամբ արդիական դրամա է: Նրա դրամատիկական կառուցվածքի մեջ դեռ այդ ժամանակվանից նախապատկերված էին այսօրվա բեմարվեստի ամենալի աղատ ու ամենալի ան-

կաշկանդ ձևերը։ Պարոն Էլիոթի ակնարկած տեսարանները ո՛չ ավելորդ են, ո՛չ էլ անկապ։ Նրանք ծառայում են զարգացնելու այն կերպարները, որոնց հետո օգտագործում է Շեքսպիրը՝ հակադրության միջոցով ավելի կարկառուն դարձնելու համար Համլետին։ Երևի, պարոն Էլիոթը կողմնակից է հին, քարացած տեսությանը, որի համաձայն յուրաքանչյուր տեսարան պետք է ավելի ևս առաջ մղի գործողությունը, և մոռանում է, որ միայն կերպարներն են իմաստ հաղորդում գործողությանը։

Պետք է խոստովանեմ, որ «Համլետի» կապակցությամբ պր. Էլիոթի մի շարք դիտողություններն ինձ շփոթեցնում են։ Օրինակ.

«Համլետին մենք գտնում ենք ոչ այնքան գործողության և կամ ուզածդ քաղվածքի մեջ, որքան անտարակուսելի այն տոնի մեջ, որը միանգամայն բացակայում է դրամայի հին հրատարակություններում»։

Եվ կամ՝

«Ավանդորեն, շատերի աչքում «Համլետը» արվեստի գործ է այն պատճառով, որ հետաքրքրական է, և ոչ հետաքրքրական է այն պատճառով, որ արվեստի գործ է»։

«Համլետի» մասին իր ուսումնասիրության մեջ պր. Էլիոթը հետաքրքրաշարժ կանոններ է հաստատում արվեստի վերաբերյալ։

«Արվեստի մեջ կարելի է հուզմունք արտահայտել միմիայն «օբյեկտիվ փոխներգործության» շնորհիվ, այլ խոսքով՝ պետք է տվյալ հուզմունքի ֆորմուլան բաղկացած լինի միմյանց վրա փոխադարձաբար ազդող մի շարք օբյեկտների, իրավիճակների ու դեպքերի ամբողջությունից, այնպիսի տրամաբանությամբ, որ երբ արտաքին փաստերը հայտնվելուց հետո հանգեն զգայարանական տպավորչականության, նույն պահին իսկույն հուզմունք առաջանա։ Գեղարվեստական «անխուսափելիությունը» խարսխված է արտաքին գործոնի և ներքին զգացմունքայնության լիակատար համապատասխանության վրա, և հենց դա է, որ թերի է «Համլետի» մեջ։ Համլետին համակող և իշխող հուզմունքը անհամոզիչ է, քանի որ հարուցիչ փաստերի համեմատությամբ ծայրահեղորեն չափազանցված է։ Համլետի և Շեքսպիրի ենթադրյալ նույնությունը այստեղ հիմնավորվում է նրանով, որ հուզմունքի օբյեկտիվ գործոնի բացակայությամբ Համլետի ցուցաբերած զգացմունքայնության կեղծիքը փաստորեն հանդիսանում է շարունակությունն այն կեղծիքի, որ հեղինակն ի գործ է դնում դրամայի գեղարվեստական պրոբլեմը լուծելիս»։

Այս հանելուկային արձակի իմաստը վերծանելուց հետո մենք

կարող ենք հանգիստ խղճով հայտարարել, որ դա սպառնական անմոռութ-
յան արդասիք է։ Պարոն էլիոթը արդարացի կլիներ, եթե խոսքը վե-
րաբերեր տարրական թվաբանությանը, բայց երբ նա իր «ֆորմուլան»
կիրառում է մարդկային հոգու շարժումների առնչությամբ, ապա այն
դառնում է պատենտավոր անհեթեթություն։

Մենք գիտենք, որ միևնույն «փաստը» կարող է մտավոր և զգաց-
մունքային տարբեր արձագանքներ ունենալ տարբեր մարդկանց մեջ,
ըստ յուրաքանչյուրի յուրահատուկ բնավորության։ Պարոն էլիոթի այս-
պես կոչված «օբյեկտիվ փոխներգործության» և որևէ անհատի հուզմուն-
քի միջև հավասարության նշանի գոյությունը միանգամայն ժխտված է
թե՛ կյանքի և թե՛ մարդկային կենսափորձի տեսանկյունից։ Նրա առա-
ջարկած ֆորմուլան կարող է ծառայել միայն հաշվապահներին՝ մայր-
տոմարում կարմիր և սև թվանշանները արձանագրելու ժամանակ։ Մենք
գիտենք, որ երկուսը հավասար է երկուսի, երկուսին գումարած երկու՝
հավասար է չորսի, և այլն։ Եվ սակայն, այսպիսի ճշմարտություններն
անճշմարտություններ են դառնում, երբ հարաբերակցվում են մարդկա-
յին հուզաշխարհի հետ, որտեղ «երկուսը» կարող է հեշտությամբ հավա-
սարվել հինգի, տասի և կամ որևէ թվի, «երկուսին գումարած երկուսը»
կարող է «օբյեկտիվ փոխներգործության» դեպքում հավասարվել տասի,
հարյուրի, հազարի, թվեր, որոնք փոխնիփոխ ներկայացնում են յուրա-
քանչյուր անհատի մեջ առաջացած հուզմունքի սաստկությունը։ Անհա-
վատալի է, որ պարոն էլիոթը, լինելով բանաստեղծ, չհասկանա այս
հանգամանքը։ Զարմանալի է նաև այն, որ նա քմահաճություն է ունե-
նում դատելու ուրիշների զգացմունքային հակազդեցությունները, կա-
մայականորեն վճռելու, թե որ դեպքում հուզումները «չափազանցված»
են հարուցիչ փաստերի բաղդատմամբ։

Սեփական կշեռքի վրա կշռելով հարաբերությունները, պր. էլիոթը
հանգում է այն եզրակացության, թե Համլետի հուզումներն ավելի են
ընդգծված, քան նրանց հարուցիչ փաստերը։ Նա չափազանցված է գըտ-
նում Համլետի հուզմունքը, որը փաստորեն առաջացել է այն պատճառով,
որ մայրը ազգասպանություն է կատարել, արատավորել է ամուսնական
անկողնու սրբությունը, որ մոր սիրեկանը սպանել է իր՝ Համլետի հորը,
և հափշտակել Դանեմարքայի գահը, որ իր սիրած աղջիկը դարձել է
ստախոս, և այլն։ Եթե պարոն էլիոթը գտնում է, որ այս և այլ փաստե-
րը բավական չեն «օբյեկտիվ փոխներգործության» միջոցով Համլետի
մեջ հարուցելու ուժեղ հուզմունքներ, ապա կարելի է հետևցնել, թե ինքը՝

պարոն Էլիոթը կերտված է ավելի կարծր նյութից, քան հասարակ մահկանացուները։

Կան նաև ուրիշ մոլորված քննադատներ, որոնցով ժամանակ չունենք զբաղվելու։ Նրանցից յուրաքանչյուրը «պատվավոր մարդ է»[5]։ Սրբանք մեծ մասամբ հռչակավոր հեղինակներ են։ Բայց երբեմն ինչ-որ տարօրինակ բան է պատահում հռչակավորներից ոմանց։ Նրանց ուղեղը մթագնվում է։ Նրանք համակվում են նվիրական արժեքներ ոչնչացնելու մոլուցքով և, ճենապակեղենի խանութը ներխուժած ցլի նման, ջարդում են այն ամենը, ինչ սուրբ է և գեղեցիկ։

Ես խորհուրդ կտայի, որ կարդայիք նրանց կարծիքները, քննադատական մոտեցումով։ Շեքսպիրը հարգում է ողջամիտ մարդկանց։ Ուշադրություն մի դարձնեք ուրիշների (ներառյալ և իմ) ասածներին։ Ինքնուրույն դատեցեք։ Թող ձեր դատողությունը հիմնվի Շեքսպիրի ստեղծագործության և ոչ թե նրա մասին այլոց գրածների վրա։ Եվ դուք կհայտնաբերեք այնպիսի հրաշքներ, որ նախկինում չէիք նկատել։ Այն ժամանակ միայն կդմբռնեք, որ խանգավառության ու գեղարվեստական վայելքի ինչպիսի հնարավորություններից կզրկվեինք, եթե գոյություն չունենար Շեքսպիրը։ Եվ դուք կհամաձայնեք, որ «Ո՛չ ժամանակը կարող է նրան հնացնել, ո՛չ էլ սովորությունը կարող է խամրեցնել նրա անսահման գլուզանությունը»։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Mirabile dictu *(լատ.)*—զարմանալի է ասելը։

2 Ըստ հունական դիցաբանության՝ Պրոկրուստեսը մի ավազակ էր, որը բռնում էր անցորդներին և պառկեցնում մահճակալի վրա։ Եթե զոհի մարմինը երկար էր, նա ոտքերը կտրում, հավասարեցնում էր մահճակալին, իսկ կարճ լինելու դեպքում՝ ձգում էր ու երկարացնում։

3 Աստիգմատիզմ—աչքի կառուցվածքի թերություն, որի պատճառով լույսի ճառագայթները ցանցաթաղանթի մակերեսին չեն հանդիպում մեկ կետի վրա։

4 Սա այն արտահայտությունն էր, որ Շերլոկ Հոլմսը հաճախ օգտագործում էր, երբ իր բարեկամին՝ դոկտոր Վատսոնին բացատրում էր որևէ ոճրի գաղտնիքը։

5 Անտոնիոսի արտահայտությունն է Բրուտոսի մասին, «Հուլիոս Կեսարը» դրամայում։

ՍԵՐԳԵՅ ԴԱՐՈՆՅԱՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԸ ՄԻՔԱՅԵԼ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԻ ԵՎ ՆՐԱ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑՆԵՐԻ ԸՆԿԱԼՄԱՄԲ

«Շեքսպիրը՝ և չկա նրան վերջ»
ԳՅՈԹԵ

Շեքսպիրի նկատմամբ Միքայել Նալբանդյանի (1829—1866) ունեցած վերաբերմունքի մասին արդեն գրվել է,— Մ. Նալբանդյանի երկերի ակադեմիական ժողովածուի համար (1940—1949) Ն. Մուրադյանի ու Ա. Ինճիկյանի կազմած մեկնաբանություններում, Ա. Հովհաննիսյանի, Էդ. Ջրբաշյանի, Խ. Սարգսյանի, Վ. Թերզիբաշյանի, Ռ. Զարյանի, Մ. Նարյանի, Լ. Սամվելյանի աշխատություններում։ Սակայն գրվել է ընդհանուր ձևով, առանց նյութերի համակողմանի իմաստավորման։

Հարցի բարդությունն այն է, որ Նալբանդյանը հատուկ հոդվածներ չի գրել Շեքսպիրի մասին, սակայն մեծ դրամատուրգի, պոետի ու մտածողի ստեղծագործությունը օրգանապես հարազատ է եղել նրան, մի բան, որ արտացոլվել է ոչ միայն կարծիքների, արտահայտությունների մեջ, ոչ միայն անդրադարձումների, մեջբերումների, վկայակոչումների ձևով, այլ նաև անուղղակիորեն՝ նրա գրական-քննադատական հոդվածներում ու նամակներում։

Ի տարբերություն, ասենք, Ստ. Նազարյանի, Նալբանդյանը չունի հայացքների շարադրված սիստեմ Շեքսպիրի վերաբերյալ։ Սակայն, անկասկած, եղել է այդ սիստեմը ու օրգանապես ձուլվել նրա գեղագիտական հայացքների ընդհանուր սիստեմին։ Եվ մեր խնդիրն է՝ փորձել «առանձնացնել» այդ «մասը» և դիտել այն ընդհանուրի բարձունքից։

Առաջադրված հարցը առավել սպառիչ լուսաբանելու համար հարկ է ներկայացնել և այն, այսպես ասած, «շեքսպիրյան ֆոնը», որի վրա

զարդացել ու խորացել են Նալբանդյանի հայացքները։ Անհրաժեշտ է նաև համեմատել դրանք Շեքսպիրի նկատմամբ Նալբանդյանի մերձավորագույն նախորդների ու ժամանակակիցների ունեցած հայացքների հետ։

1. ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ

Առաջին անգամ Մ. Նալբանդյանը Շեքսպիրի մասին խոսում է իր «Հիշատակարանի» («Հյուսիսափայլ», 1859, № 9) «Ճամփորդական նոթերում», Անգլիայից վերադառնալուց հետո։ Ահա այդ հատվածը.

«Շեկսպիրը, անգլիական թեատրոնի պարծանքը և բանաստեղծական մեծ կախարդը, վաղուց դրել էր իմ մեջ մի ցանկություն Տորը և Վինդզորը տեսանելու, իսկ սորանց տեսանելուց հետո չէր կարելի չդնալ Վերսայլ...

...Վերսայլը, արդարև, մեծապես զանազանվում է Վինդզորից։ Սա թողեց մեզ մի սարսափելի հիշատակ, յուր մեջ պատահած զարհուրելի գործերի, որոնց ամեն մինը յոթն հոգի է ստացել Շեկսպիրի արարչագործ գրչի տակ...»[1]։

Սովորաբար այս տողերը հիշատակվել են, որպեսզի հաստատեն Շեքսպիրի մասին Նալբանդյանի ունեցած բարձր կարծիքը։ Եվ միայն այսքանը։ Մինչդեռ այստեղ խոր իմաստ կա պահված։ Սա ըստ էության Շեքսպիրի ստեղծագործության խտացված նալբանդյանական կոնցեպցիան է։ Այդ իսկ պատճառով մենք հարկ կզգանք բազմիցս անդրադառնալու վերոհիշյալ հատվածին։ Իսկ առայժմ ուշադրություն դարձրեք հետևյալ խոսքերին. «Շեկսպիրը... վաղուց դրել էր իմ մեջ մի ցանկություն Տորը և Վինդզորը տեսանելու...»։

Դժվար է ասել, թե ո՛ր տարիներին է վերաբերում մեր ընդգծած «վաղուց»-ը։ Սակայն, ըստ ամենայնի դատելով, Շեքսպիրը Նալբանդյանին սկսել է հետաքրքրել նրա կյանքի դեռևս նախիջևանյան շրջանում (մինչև 1853-ին Մոսկվա մեկնելը), Գաբրիել Պատկանյանի շնորհիվ, որի դպրոցում ուսանել էր (1837—1845), և Սարգիս Տիգրանյանի օժանդակությամբ, որի հետ մտերմական կապեր ուներ։

Գ. Պատկանյանը կարդացած ու կրթված հոգևորական էր, գրում էր ոտանավորներ, հետաքրքրվում էր արվեստով։ Եվ այդ սերը նա պատվաստում էր իր սաներին։ Նրա որդին՝ Ռափայել Պատկանյանը, որ մի որոշ ժամանակ Նալբանդյանի հետ սովորում էր հոր դպրոցում, հետագայում հիշում էր. «Ես անչափ շնորհակալ եմ հորս, որ իմ մեջ ներշնչեց

հեղինակության առջև երկրպագություն անելու զգացմունքը... Մանկությանս և պատանեկությանս միջոցին՝ իբրև անսխալական էակների խոսք, կարդացել եմ Եղիշեն, Խորենացին, Փավստոսը, Ղազար Փարպեցին, Լերմոնտովը, Տուրգենևը, Գոգոլը, Ժան Ժակ Ռուսոն, Բերնարդեն դը Սեն-Պիեռը, Մոլիերը, Շեքսպիրը, Շիլլերը և այլն, և այլն. հավատացել եմ նոցա զգացմանց արբուբյանը և իմաստասիրել եմ նոցա ասացվածքի ձևը»[2]:

Գ. Պատկանյանին է պատկանում Շեքսպիրի «Համլետի» առաջին հայերեն թարգմանությունը, որի մի մասը հրապարակվել է վերջերս: Հրապարակողի կարծիքով, այդ թարգմանությունը կարելի է վերագրել նաև 1830—1853 թթ.: «Գ. Պատկանյանը,— գրում է Շ. Նազարյանը,— երբ Նոր-Նախիջևանում զբաղվում էր ուսուցչությամբ, դասավանդելիք նյութը հաճախ բաժանում էր դերերի, որպեսզի աշակերտները թատերախաղով ներկայացնեին «յուրացված դասը»[3]: Եվ, ո՞վ գիտե, գուցե նման «դասավանդելիք նյութ» է եղել նաև «Համլետի» թարգմանությունը, իսկ գլխավոր դերն էլ «խաղացել է» ինքը՝ Նալբանդյանը, որը հետագայում հաճախ դիմելու է Շեքսպիրի այդ ողբերգությանը...

Իր «Հիշատակարանում» Նալբանդյանը ջերմորեն է հիշել Ս. Տիգրանյանին՝ որպես Նոր-Նախիջևանում սիրողական ներկայացումներ կազմակերպողներից մեկի: Նրա ճակատագրով Նալբանդյանը հետաքրքրվել է նույնիսկ Պետրոպավլովյան բերդում եղած ժամանակ: Պետք է ենթադրել, որ Նալբանդյանը ծանոթ էր Ժ. Ռասինի «Գոթողիայի»՝ Ս. Տիգրանյանի կատարած թարգմանությանը, որին կցված էր դրամայի և ողբերգության պատմությանը վերաբերող մի տրակտատ, ուր դրվատանքի մի քանի էջ էր նվիրված Շեքսպիրին:

2. Գ. ՋԱՐԲՀԱՆԱԼՅԱՆԸ, ԹԵ՞ Խ. ԳԱԼՖԱՅԱՆԸ

1848—1853 թթ. Նալբանդյանը ծառայում էր իբրև Բեսարաբիայի թեմի գրագիր, ուր ստացվում էին օտար երկրների հայկական գաղութների պարբերական հրատարակությունները: Իսկ 1853—1854 թթ. նա հայերենի ուսուցիչ էր Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում և օգտվում էր նաև այստեղի գրադարանից, ուր կային մեծ թվով հայկական թերթեր ու ամսագրեր: Այն մասին, որ Նալբանդյանը կարդում էր դրանք, վկայում է նրա առաջին իսկ հոդվածը՝ գրված գրաբարով. «Յաղագս հայ-

կական մատենագրութեան» (1854—1855). «զ'Բազմավեպ օրագիրդ,— ասում է նա,— ի սկզբանէ անտի գոյութեան նորա (այսինքն՝ 1843-ից— Ս. Դ.) մինչև ցնոր ավուրս ընթերցեալ եմք անընդհատ...» Վենետիկյան «Բազմավեպը» բնութագրելով, Նալբանդյանն անցնում է Վիեննայի Մխիթարյանների «Եվրոպա» հանդեսին, իսկ դրանցից առաջ արդեն խոսել էր Կալկաթայում Մ. Թաղիադյանի կողմից հրատարակվող «Աղբասեր» ամսագրի և այլ պարբերականների մասին[4]։

Կանգ առնենք հիշատակված երեք ամսագրերի վրա, քանի որ հենց այդտեղ են այն տարիներին շեքսպիրյան նյութեր հայտնվել։ Իբրև այդ ամսագրերի ուշադիր ընթերցող, Նալբանդյանը չէր կարող չնկատել Շեքսպիրին վերաբերող նյութերը։ Բայց եկեք նույնիսկ, թե այդ համարները նրա ձեռքը չէին անցել։ Այդ դեպքում հետաքրքիր է մեկ ուրիշ բան. արդյոք այդ նյութերը «հարմարվո՞ւմ են» ամսագրերի ուղղությանն այն ընդհանուր բնութագրությանը, որ տվել է Նալբանդյանը հիշատակված հոդվածում. ինչպե՞ս են հարաբերակցվում Նալբանդյանի համակրանքը Շեքսպիրի նկատմամբ և այդ ամսագրերի գնահատությունը։

1847-ին Վիեննայի «Եվրոպա» հանդեսում տպագրվել է մի հոդված Շեքսպիրի կյանքի ու գործունեության մասին, ըստ որում՝ աշխարհաբարով։ Առավել ևս հոդվածը պիտի գրավեր Նալբանդյանի ուշադրությունը, քանի որ այն պաշտպանության տակ էր առնում նոր լեզուն։

«Եվրոպայի» անանուն հեղինակը ապարդյուն ջանքեր էր գործադրում ապացուցելու համար, թե Շեքսպիրն այն հեղինակը չէ, որ պիտի հետաքրքրի «նրբաճաշակ» ընթերցողին։ Իբրև պատասխան այդ հոդվածին կարող էին ծառայել Նալբանդյանի հետևյալ խոսքերը. «Իսկ Եւրոպա լրագիր Վիեննայի թուի մեջ զբոսանց աղագաւ յարուցեալ յաղագս պատուելի Մխիթարեան միաբանութեան տեղւոյն, և կամ իբրև հնար տարածելոյ զանալի կարծիս և զդատողութիւնս Աբեղայամիտ հեղինակացն... Այսոքիկ ամենայն տխուր յիշատակարանք հայկական ողորմ տգիտութեան կսկծեցուցանէին զսիրտ մեր, այլ թագուցանել զայս քաղցկեղ, որ ճարակէ և զառողջ մարմին ազգին, չէր առն բանականի գործ...»։

Նալբանդյանի հոդվածը սուր բանավիճային է։ Արժանին մատուցելով հայկական բանասիրության զարգացման և հին հայկական գրական կթողների հրատարակելու գործում Մխիթարյանների վաստակին, Նալբանդյանն իր այդ հոդվածում և հետագա գրվածքներում սուր կեր-

պով քննադատել է Մխիթարյանների կաթոլիկական գաղափարախոսությունն ու նրանց կլասիցիստական ստեղծագործությունները։ Այդ քննադատությունը հատատուում էր «Գրական երազանքներում» արտահայտած Բելինսկու միտքը. «Եվրոպայում կլասիցիզմը գրական կաթոլիցիզմ էր»[5]։ Հենց այս դիրքերից էր Նալբանդյանը քննադատում Մխիթարյանների տպագիր հանդեսները՝ «Բազմավեպն» ու «Եվրոպան»։

«Բազմավեպը», Նալբանդյանի կարծիքով, չի կարող «արդարանալ առաջ ի կրիտիկական սուրբ դատաստանի», քանի որ «դատողութիւն այրական, իմաստ և կարծիք, գաղափարք կենդանիք և հայեցուածք, յաղագս ազգս գիտութեանց, որովք լուսափայլին միտք և սնանի հոգին տարագիր է յօրագիր անտի...»։ Մի քանի տարի անց «Բազմավեպի» առաջին խմբագիր Գ. Այվազովսկին (1843—1848) կդառնա Նալբանդյանի ոխերիմ թշնամին, իսկ հանդեսի մյուս խմբագրին՝ բանաստեղծ Ղ. Ալիշանին (1849—1851) դառնությամբ կհանդիմանի Մխիթարյանների գաղափարներին համախոհ լինելու համար։

1853-ին «Բազմավեպի» երկու համարում տպագրվում են «Գուլիէմոս Շէքսպիր» հոդվածը (անստորագիր) և մի չափածո թարգմանություն «Հուլիոս Կեսարից» (III, 2)՝ անստորագիր փոքրիկ հոդվածով։ Թարգմանության տակ տպագրված է՝ «Թարգմանեաց յանգղիականեն Խ. Գ.»[6]։

Նախ՝ այդ նյութերի հեղինակի մասին։ Մ. Նարյանը, առանց որևէ փաստարկման, անգամ առանց «Խ. Գ.» անվանատառերը բացատրելու, վերագրել է դրանք Գ. Զարբհանալյանին[7]։ Այս բանը վիճարկեց Ն. Տեր-Ներսիսյանը[8]։ Նրա հիմնավորումը և՛ պարզ է, և՛, մեր կարծիքով, համոզիչ։ Երկրորդ հոդվածում վկայակոչվում է առաջինը. առաջին հոդվածի վերջում հեղինակը խոստանում է ընթերցողին ծանոթացնել «Հուլիոս Կեսարից» թարգմանված մի հատվածի. թարգմանության տակ դրված է «Խ. Գ.» ստորագրությունը, հետևաբար բոլոր նյութերը պատկանում են նրան։ «Ուրիշ առիթով,— ամփոփում է Ն. Տեր-Ներսիսյանը,— «Բազմավեպի» մեջ նշված է, թե այդ Խ. Գ. ստորագրությունը հավանաբար նշանակե Խորեն Գալֆայանը, որ 1853-ին՝ բարձրագույն ուսումներու վերջին տարին կկատարեր Ս. Ղազարի մեջ (վկայակոչվում է «Բազմավեպը»)... Ավելի քան կտիպվինք ընդունիլ՝ թե «Բազմավեպ»-ի մեջ, 1853-ի երեվցած շեքսփիրական հոդվածն ու թարգմանությունը չեն կրնար վերագրվիլ Հ. Գարեգին Զարբհանալյանի»։

Այն, որ Խ. Գ. սկզբնատառերի տակ թաքնված է ոչ այլ ոք, քան Խորեն Գալֆայանը, հաստատվում է կարևոր մի վկայությամբ, որ հաշվի

չեն առել ոչ Մ. Նարյանը, ոչ Ն. Տեր-Ներսիսյանը։ Խ. Գալֆայանի կյանքին ու գործունեությանը նվիրված լայնածավալ ակնարկում Եր. Շահազիզը գրել է, որ դեռ Վենետիկում ուսանելու տարիներին և ավարտելուց հետո Գալֆայանը մինչև Փարիզ մեկնելը զբաղվել է գրական ստեղծագործությամբ. գրել է ոտանավորներ, կատարել թարգմանություններ։ Նրա բազմաթիվ թարգմանությունների ցանկում Եր. Շահազիզը հիշատակում է նաև Շեքսպիրից կատարած թարգմանությունը. «Նա... կարդացել էր Շեքսպիրը և թարգմանել էր նորա «Հուլիոս Կեսարից» մի հատված...»։ Խ. Գալֆայանի այդ շրջանի բոլոր երկերին ու թարգմանություններին տրվել է հետևյալ ծանոթագրությունը. «Խորենի այդ առաջին երկասիրությունները և թարգմանությունները բոլորն էլ տպագրվել են Խ. Գ. կամ Խորխոռունի ստորագրությամբ «Բազմավեպի» 1852—57 թվականների համարներում»[9]։

Մ. Նարյանը ոչ միայն Գ. Զարբհանալյանին է վերագրել Խ. Գալֆայանի աշխատանքները, այլև անճշտություններ է թույլ տվել դրանց բուն վերլուծության մեջ։ Այսպես. առնվազն տարօրինակ է հնչում, օրինակ, «Շեքսպիրականի» առաջին գրքում հրապարակված հոդվածի ըսկիզբը. «...Ոչ ոք (?!) չանք չէր արել պրպտելու, շղաիթելու այդ նյութերը իբրև խիստ ուշագրավ փաստեր, իբրև հայ շեքսպիրագիտության մի արժեքավոր ավանդ...»։ Ինչ վերաբերում է 1853-ի «Բազմավեպի» նյութերին, ապա Մ. Նարյանից տասը տարի առաջ դրանց մասին գրել է Վ. Թերզիբաշյանը, իսկ հետո Ա. Կարինյանը։ (Ճիշտ է, նրանք այդ նյութերը չեն վերագրել Զարբհանալյանին[10]); Ավելին, Ա. Կարինյանը «Գուլիէմոս Շէկսբիր» հոդվածը համեմատում է «Բազմավեպի» (1855) մեկ ուրիշ, «Հ. Կ. Ճ.» ստորագրությունը կրող հոդվածի հետ, ուր Շեքսպիրը հարաբերակցվում էր Ալֆիերիին։ «Ջնկատել» այս ամենը նույնն է, թե «չնկատել» թարգմանության տակ դրված «Խ. Գ.» անվանատառերը...

Նա, ով ծանոթ է «Բազմավեպի» հոդվածին, չի կարող ուշադրություն չդարձնել, թե ինչպես է Մ. Նարյանը ջանում հարթեցնել «սուր անկյունները»։ Մ. Նարյանի դատողություններից հետևում է, թե հոդվածի հեղինակը ընդամենը վերապահումներ է անում կլասիցիզմի կանոնները Շեքսպիրի կողմից անտեսելու համար, թե, համակրելով Կոռնելին ու Ռասինին, ընդամենը տուրք է տվել ժամանակին (?), իսկ ընդհանուր առմամբ նա, իբր, Շեքսպիրի «կողմնն» է։ Բայց դա բնավ էլ այդպես չէ։

Խ. Գալֆայանի հոդվածն սկսվում է այս բառերով. «Գաղղիացվող թատերգության մեջ ունեցած փառքն ու պարծանքը անգլիացիք չունեին. իրենց գրականության ծագելեն ինչվան հիմա անանկ թատերգու մը հանած չեն, որ Քոռնելին ու Ռասինին հավասարի»:

Սկիզբը պայմանավորել է ողջ հոդվածի գունավորումը: Շեքսպիրի համառոտ կենսագրության շարադրումից Խ. Գալֆայանն անցնում է նրա ստեղծագործության բնութագրմանը՝ կլասիցիզմի դիրքերից: Հոդվածի այս մասի ողջ պաթոսն այն է, որ «ապացուցվի», թե Շեքսպիրը իբր թե կոպիտ կերպով խախտում է կլասիցիստական արվեստի կանոնները: Խ. Գալֆայանը հեգնանքով է խոսում այն մասին, որ անգլիացի դրամատուրգը չի պահպանում սուրբ «եռմիասնությունը» (բերվում են օրինակներ, այդ թվում և «Հուլիոս Կեսարից»): Նրան դուր չի գալիս նաև «վսեմ» (ողբերգական) և «ցածր» (կատակերգական) ոճերի խառնուրդը Շեքսպիրի երկերում: Նա դժգոհ է նաև այն բանից, որ Շեքսպիրը հանդգնել է «ողբերգություններուն մեջ ուրվականներ, վհուկներ, կատակերգակներ, կոշկակարներ ու մյուսներ» մտցնել:

Ինչ վերաբերում է Շեքսպիրի կատակերգություններին, ապա դրանք, Խ. Գալֆայանի ասելով, ոչ մի կերպ չեն կարող համեմատվել ողբերգությունների հետ, ու այդ պատճառով էլ նա առհասարակ դրանց չի անդրադառնում: «Ուրիշ քանի մը քերթուխյուններ ալ ունի Շեքսբիր (ըստ երևույթին նկատի ունի նրա պոեմներն ու սոնետները— Ս. Դ.),— ավելացնում է նա,— որոնք ողբերգությանցը հարգը չունին» (ստորև մենք կպարզենք, թե ինչու նրան դուր չեն եկել Շեքսպիրի պոեմներն ու սոնետները):

Խ. Գալֆայանն անում է այսպիսի ընդհանուր եզրակացություն. «Ողբերգությունները խիստ բնություններու (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.) տակ ընկան, ու թեպետ պակասությունները ամենն ալ մեղադրած են, բայց ոչ ոք կրցեր է ժխտել Շեքսբիրի մեծ հանճարուն ձիրքներն ու առավելությունները»:

Բայց այն բանից հետո, երբ, ըստ էության, Շեքսպիրի ողջ ստեղծագործությունը «խիստ քննություններու տակ ընկավ», հազիվ թե հոդվածի ընդհանուր տոնայնությունը կարող են փոխել «հանճարեղ» բառը և ուրիշ նման հաճոյախոսությունները, որոնք այդքան հուզել են Մ. Նարյանին: Նա չի որսացել այդ խոսքերի ետևում թաքնված էությունը:

Ուշագրավ է և հետևյալ մանրամասնը: «Բազմավեպի» համարը բացվում է Խ. Գալֆայանի հոդվածով. ըստ երևույթին խմբագրությունը

985—12

մեծ նշանակություն է տվել այդ հոդվածին, դիտել իբրև իր գեղագիտական դիրքորոշման մի տեսակ ծրագրային արտահայտություն։ Իրավացի է Ա. Կարինյանը, երբ ասում է, թե «կաթոլիկ եկեղեցու գաղափարախոսներին դուր չէր գալիս շեքսպիրյան գործերի ռեալիզմը..., ուրույն դեմոկրատիզմը»։

Պետք է ճանաչել Խ. Գալֆայանի ստեղծագործությունը, հասկանալու համար, որ Շեքսպիրի մասին այլ հոդված նա չէր կարող գրել, քանի որ կլասիցիզմի կողմնակից էր։ Նա թարգմանել է Ռասինի «Գոթողիան», Կոռնելի «Պողիկտոսը», Վոլտերի «Զաիրեն» և այլն։ Ինքը՝ Խ. Գալֆայանն էլ ավելի ուշ գրել է «Արշակ Բ» պատմական ողբերգությունը, որ Եր. Շահազիզը անվանել է «կեղծ-դասականություն»։ Բախտի քմահաճույքով, Եր. Շահազիզը այդ երկը կշռում է... շեքսպիրյան արվեստի կշեռքով։ «Համլետն» ու «Կորիոլանը» համարելով ողբերգության դասական նմուշներ ու նշելով գլխավոր հերոսի պատկերման առանձնահատկությունները, նա ասում է. «Եթե մենք այս ողբերգությունների օրինակով չափելու լինենք Խորենի «Արշակը» և կամենանք գտնել նորա մեջ մաքուր ողբերգության հատուկ բոլոր վերոհիշյալ տարերքը, անկասկած, շատ կողմից պակասավոր կգտնենք նորան»։ «...Խորենի «Արշակ»-ը յուր... խոշոր պակասություններով չի կարող իսկական ողբերգություն համարվել ու դասվել կլասիքական ողբերգությունների շարքը, որոնց ընտիր օրինակների հետ մենք չենք էլ վստահանում համեմատել նորան...»[11]։

Եվ ահա նման «ղրամատուրգը» իր հոդվածում հանդգնում է հայտարարել, որ Շեքսպիրի բոլոր «մեղքերը» «թատերգության կանոնները չգիտենալումն պատճառավն է»։ Ինչպես երևում է, Եր. Շահազիզը իրավացի էր, երբ գրում էր, թե Խորենի «բնավորության մեջ մի տեսակ թեթևություն, մի տեսակ, եթե կարելի է այսպես ասել, մակերևույթականություն էր երևում. նա վերին աստիճանի փառասեր էր, ցուցամոլ էր, և որ գլխավորն է, նորա մեջ դոքա, այդ հատկություններն այնքան զարգացած էին, որ չէին կարողանում ծածկվել, թաքնվել նորա արտաքին կեղևի, հոգևորականության լրջության, ծանրակշռության դիմակի և կրոնավորի սքեմի տակ»[12]։

Մ. Նալբանդյանը Խ. Գալֆայանին հանդիպեց 1859-ին, Փարիզում։ Իր «Հիշատակարանի» վերոհիշյալ ուղեգրություններում Նալբանդյանը արժանին մատուցելով Գալֆայանին իբրև թարգմանչի, գտնում է, որ նա բծախնդիր չէ թարգմանության համար նյութեր ընտրելիս, որ թարգմա-

նում է նաև այնպիսի գործեր, որոնք «առաջին հարկավոր բաները չեն մեր ազգի համար»։ Նալբանդյանը խստորեն հանդես է գալիս Լամարթինի «Հարմոնիաները» հայերեն թարգմանելու դեմ, մի գործ, որից «փչում է միստիկականություն, որ ոչ միայն օգտակար չէ, այլ շատ և շատ վնասակար է, եթե առողջ բանականությամբ աչքի տակ ձգենք մեր ազգի վիճակը»[13]։

Ինչ վերաբերում է Խ. Գալֆայանի գրական ստեղծագործությանը, ապա Նալբանդյանը այս առիթով ևս ասել է իր ծանրակշիռ խոսքը։ Պետրոպավլովյան բերդում նա գրել է երգիծական բանաստեղծությունների մի շարք, ուր պարոդիայի է ենթարկել Խ. Գալֆայանի «Վարդենիք» (1863) ժողովածուի ոտանավորները։ Ընթերցողին դիմելով, Նալբանդյանը հեգնանքով է խոսում ժողովածուի հեղինակի մասին. «Քչե՞րը կան մեզ մոտ, թող թույլ տրվի հարցնել, որոնք մի անգամ արվեստակյալ տաղաչափությամբ քամի են փչել և լրբությամբ Շեքսպիրի կամ Շիլլերի հովեր են առնում, որոնց անարժեք համբակներին անգամ հարմար չէ մեղադրել»[14]։ Իբրև «Աղցմիքի» բնաբաններ Նալբանդյանը մեջբերումներ է կատարում Գալֆայանի թարգմանած հեղինակներից. Շեքսպիր, Բայրոն, Վոլտեր։ «Աղցմիքի» մեջ նա կծու ծաղրի է ենթարկում Խ. Գալֆայանի կողմից գովերգվող «իդեալական», «աստվածային» սերը, անկիրք սերը։ Ահա՛ թե որտեղից է գալիս Շեքսպիրի սիրային պոեզիայի մերժումը Խ. Գալֆայանի հոդվածում, որի մասին խոսք եղավ վերը։

Նալբանդյանը ուրիշ վերաբերմունք ուներ Մ. Թաղիադյանի «Ազգասեր» հանդեսի նկատմամբ, ուր «վիճենական» հոդվածից մեկ տարի անց տպագրվել է (գրաբար) մի հատված Շեքսպիրի «Հուլիոս Կեսարից» (հենց այն պատկերից, որ թարգմանության համար ընտրել էր Խ. Գալֆայանը)[15]։ Հատվածի ընտրությունը (Բրուտոսի ճառը, որով Կեսարի սպանությունից հետո դիմում է հռոմեացիներին) վկայում էր, որ «Ազգասերի» խմբագիրը համակրանք էր տածում ազատասիրական ու հայրենասիրական մղումների նկատմամբ։ Այս ամենը համապատասխանում էր Թաղիադյանի հանդեսի ոգուն և ուղղությանը, մի բան, որ նկատել էր Նալբանդյանը։ Նա գրում էր. «Գիտնական հայրենակից մեր պարոն Մեսրոպ Թաղիադեանց, ոչ սակաւ քան զայր աշխատասէր զանազան աշխատութեամբ..., այլ և հեղինակութեամբ յիրաւի Ազգասէր տուն օրագրոյն Կալկաթայի հաստատեաց զիւր Ազգասիրութիւն...»։ Նալբանդյանը ցավում էր միայն նրա համար, որ հանդեսը լույս էր տեսնում լայն մասսաներին անհասկանալի գրաբարով։ Ավելի ուշ, իր «Մեռելա-

հարցուփ» վեպի ծանոթագրություններում նա Թաղիադյանին է նվիրում մի հոդված, որը յուրատիպ մահախոսական է դառնում դեմոկրատ գրողի հիշատակին։

Հարց է ծագում. ինչով է «Հուլիոս Կեսարի» նույն հատվածը գրավել նաև «Բազմավեպի» ուշադրությունը։ Այս հարցին ճիշտ է պատասխանել Վ. Թերզիբաշյանը. Մխիթարյանները, «չնայած իրենց կաթոլիկական դավանանքին և պահպանողական՝ դաղափարախոսությանը, մըտնում էին որպես յուրատեսակ հայրենասերներ... Ուստի Շեքսպիրի «Հուլիոս Կեսարի» մեջ նրանք տեսնում էին մի ուժեղ բողոք բռնակալների դեմ»[16]։

3. Մ. ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԸ ԵՎ ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ ՎԱՅՐԵՐԸ

Նալբանդյանի կողմից անգլիացի մեծ դրամատուրգի ստեղծագործության ընկալմանը նպաստել է նաև, այսպես ասած, «շեքսպիրյան ֆոնը»՝ այցելությունը Շեքսպիրի և նրա երկերի հետ կապված վայրերը։

Նալբանդյանը երեք անգամ եղել է Անգլիայում՝ Շեքսպիրի հայրենիքում (1859, 1861 և 1862 թվականներին)։ Առաջին իսկ այցին նա շտապում է Թաուեր ու Վինձոր, որոնք նրա գիտակցության մեջ խորհրդանշում էին Շեքսպիրի ստեղծագործությունը՝ ամբողջությամբ վերցրած։

Թաուերը լոնդոնյան հայտնի բերդ է, որ միջին դարերում եղել է քաղաքական բանտ։ Նալբանդյանի այցելության ժամանակ այնտեղ տեղավորված է եղել զինանոցը՝ միջնադարյան զենքերի ու խոշտանգման մեքենաների իր հարուստ հավաքածուով։

Թաուերը՝ Շեքսպիրի խոսքով ասած՝ այդ «քարե հսկան» Նալբանդյանի ուղեղում արթնացնում էր «Շեքսպիրի արարչագործ գրիչով» «Ռիչարդ Երկրորդ», «Հենրի Չորրորդ», «Հենրի Վեցերորդ» և հատկապես «Ռիչարդ Երրորդ» քրոնիկներում նկարագրված «զարհուրելի գործերը»։ Նա մտաբերում է այստեղ սարքվող «արյունոտ ընթրիքները», նրա երևակայության մեջ հայտնվում են երկու մանուկ իշխանների ուրվականները և լսվում են նրանց ողբագին խոսքերը՝ ուղղված Ռիչարդին. «Երազում հիշիր բերդի մեջ խեղդված քո եղբոր որդոց...»[17]։

Թե որքան զորեղ է Շեքսպիրը ցնցել Նալբանդյանի հոգին, կարելի է դատել նրանից, որ հատուկ գնացել է Լոնդոնից 30 կմ հեռավորության վրա գտնվող Վինձոր փոքրիկ քաղաքը տեսնելու։ Ճիշտ է, նախկին թա-

դավորական ամրոցում այդ ժամանակ արդեն ցուցադրվել են Ռուբենսի, Վան-Դեյկի, Լեոնարդո դա Վինչիի, Ռաֆայելի, Միքելանջելոյի, Հոլբեյնի և ուրիշ մեծ վարպետների ստեղծագործությունները, և դրանք, հասկանալի է, գրավել են Նալբանդյանի ուշադրությունը, սակայն նրան Վինձոր բերողը նախ և առաջ եղել է Շեքսպիրը։ Անգլիական թագավորների ամառային աթոռանիստը հիշեցնում էր նրան եղիսաբեթյան դարաշրջանը՝ իր երկու մեծ գործիչներով՝ Շեքսպիր և Բեկոն... Չէ՞ որ, ըստ ավանդության, եղիսաբեթ թագուհին այնքան է հիանում Ֆալստաֆով (նրան Շեքսպիրը առաջին անգամ բեմ էր հանել «Հենրի Չորրորդ»-ում), որ պատվիրում է դրամատուրգին նորից նրան բեմ հանել մի այլ պիեսում, ներկայացնելով սիրահարի դերում։ Այսպես ստեղծվում է «Վինձորի զվարճասեր կանայք» նշանավոր կատակերգությունը, որի մասին Էնգելսը գրում էր, թե այդ պիեսի հենց միայն առաջին արարվածում «ավելի կյանք ու շարժում կա, քան ողջ գերմանական դրականության մեջ»[18]։ Պատահական չէր և գործողության վայրի՝ Վինձորի ընտրությունը. այստեղ սերում էր իր հանգիստն անցկացնել եղիսաբեթը, այստեղ էր իր ժողովը գումարում Սնկակապի միաբանության կապիտուլը։

Եվ իհարկե, Վինձորում Նալբանդյանը տեսնում է Շեքսպիրի գովերգած գեղատեսիլ այգին, ուր թևածել էին նրա պիեսների փերիները, ոգիները, էլֆերը... Նալբանդյանը պատկերացնում էր այստեղ հաստատմամբ Ֆալստաֆին՝ «հին զվարթ Անգլիայի» (Բելինսկի) ծնած այդ հերոսին, Շեքսպիրի մեծագույն կատակերգական տաղանդի այդ լավագույն ստեղծագործությանը։

Լոնդոնում Նալբանդյանն այցելեց նաև Վեստմինստերյան աբբայությունը, որ Շեքսպիրը նկարագրել է «Հենրի Չորրորդ»-ում։ Այստեղ, պատմական գործիչների պանթեոնում դրված է Շեքսպիրի հուշարձանը, որի հեղինակն է Շոումեյկերը (ըստ Քենտի էսքիզի)։ Հուշարձանի մոտ կանգնած՝ Նալբանդյանը հիշել է երևի, որ մի ժամանակ այստեղ է եղել նաև ռուս գրող Ն Կարամզինը և հետո, ասես ապագա այցելուին մի տեսակ բարի երթ մաղթելով, «Ռուս ճանապարհորդի նամակներում» գրել. «Ծունկի իջեք... Ահա Շեքսպիրը... կանգնած է, ասես կենդանի, իր ժամանակի հագուստով, հենված գրքին, խոր մտքերի մեջ ընկղմված... Դուք հասկանում եք նրա մտածմունքի բուն նյութը, կարդալով նրա «Փոթորիկ» դրամայից (IV, 1)[19] վերցված հետևյալ մակագրությունը. «Ապարանք հոյակապք, աշտարակք յամպրսյեց, եւ տաճարք տօնից, նա՛և երկիրս ինքնին մեծ, եւ ի նմա համակերտք, եղծանի այն բոլոր եւ սպառեալ որպէս այն այս թատրոն առնձաւոր՝ հետք անգամ ոչ թողու»[20]։

Պրոսպերոյի այս մտքերը, որ արտահայտում են բնության կողմից մարդուն պարտադրած անցողիկ կյանքի զգացումը, մոտ էին համլետյան մոտիվներին։ Ինչպես մենք կտեսնենք, դրանք արտացոլում են գրտել նաև Նալբանդյանի երկերում։

Պետրոպավլովյան բերդում, բանտարկության մեջ, Նալբանդյանը իր «Նկատողություն» (1863) հոդվածում, ուր հիշատակվում է Շեքսպիրը, վերհիշում է այցելությունը Վեստմինստեր, սակայն այս անգամ վրդովմունքի զգացումով. «Ի՞նչ պատճառով Ուեստ-Մինստեր աբբայության մեջ չենք տեսնում լորդ Բայրընի գերեզմանը. նա ամեն իրավունքով պիտի այնտեղ թաղվեր, որպես լորդ և հոյակապ բանաստեղծ։ Բայց նա այնտեղ թաղված չէ... Չկարողացան զուշակել, որ Բայրընը գերեզմանից փառք խնդրող չէր, այլ նորան փառք տվող»[21]։ Նալբանդյանը Բայրոնին մեծարում էր Շեքսպիրից ոչ պակաս։

1860-ի վերջերին և 1861-ի սկզբին Նալբանդյանը այցելեց Լա մի երկիր՝ կապված Շեքսպիրի անվան հետ։ Այդ երկիրը Իտալիան էր։

Սիցիլիայի ափերի մոտ այն նավը, որի վրա էր Նալբանդյանը, ընկավ փոթորկի մեջ. ճիշտ այնպես, ինչպես Շեքսպիրի համանուն պիեսի հերոսները՝ Նեապոլի թագավոր Ալոնզոն, Միլանի հերցոգ Պրոսպերոն և նրանց ուղեկիցները։ 1860 թ. դեկտեմբերի 30-ի (1861 թ. հունվարի 11-ի) նամակում Նալբանդյանը Նեապոլից Հ. Սվաճյանին գրում էր. «Մրրիկը չթողեց ինձ ուղղակի նավել դեպի Մարսել՝ հարկադրվեցա ոտք կոխել Սիցիլիա կղզին»[22]։

Եթե «երջանիկ» Պրոսպերոն (իտալերեն այդ անունը նշանակում է «երջանիկ») և նրա ուղեկիցները ընկնում են դևերի ու վհուկների կղզին, ապա ոչ պակաս «երջանիկ» Նալբանդյանը ոտք է դնում Սիցիլիայի հողը, հենց այն Սիցիլիայի, որտեղ Շեքսպիրը ծավալել է իր ֆանտաստիկ «Ձմեռային հեքիաթը»։ Եվ այդ պահից սկսած Նալբանդյանը, Իտալիայի հարավից դեպի հյուսիս շարժվելիս, անընդհատ «շրջապատված է» շեքսպիրյան կերպարներով։ Մեսինայում, ո՞վ գիտե, նրան դիմավորել են երևի սրամիտ Բեատրիչեն ու Բենեդիկտը՝ «Մեծ աղմուկ ոչնչից» կատակերգության հերոսները։ Նալբանդյանը զննում էր իտալացիների դեմքերը, հետևում նրանց սովորություններին և մտովի համեմատում շեքսպիրյան կերպարների հետ. «Մեսինա մտած երեկոյիս...,— պատմում է նա,— գնացի տեսանել թատրոնը և երբ ընդհատուբյան միջոցին դուրս եկա ղահվեհաուսը թաբակ ծխելու, այն բավական ընդարձակ դահլիճի մեջ, ուր գտնվում էր ավելի քան թե երկու հարյուր

հոգի, կար մի աղմուկ և շփոթ։ Մտածեցի մոտենալ բազմության և հասկանալ պատճառը, բայց հազիվ թե կարողացել էի ոտքս շարժել տեղից և ահա բազմության գլխի վերա շողացին երկու սուր։ Շրջակա բազմությունը՝ հեռացնելով միմյանցից այդ ջերմացած գլուխները, հնար տվեց մեզ հասկանալու թե սուր մերկացնողը երկու սպայք էին...»[23]։ Անակնկալ բռնկված այս կռիվը Նալբանդյանին չի՞ հիշեցրել արդյոք Մերկուցիոյի և Թիբալտի մենամարտը «Ռոմեո և Ջուլիետ» ողբերգությունից...

Նալբանդյանը Իտալիա է մտնում Գարիբալդիի հերոսական շարժման ամենաբորբոքուն շրջանում։ Հռոմ ուղևորվելով, նա հիշում է «հավիտենական քաղաքի» պատմությունը։ «Այս Հռովմը փորձանք դարձավ մարդկության գլխին։ Ստրկության և բռնակալության փոխադարձ սկզբունքների վրա հաստատված կառավարությունքը իսկույն կերպարանափոխ եղան քրիստոնեական կրոնի ազդեցությենից՝ դորա հակառակ, Հռովմը ստրկությամբ և բռնակալությամբ հիմնված մինչև այսօր հաստատ կացավ յուր սկզբունքին և քրիստոնեությունն ազդեցություն չգործեց նորա վերա»[24]։

Պատահական չէ, որ Նալբանդյանը շուտով, «ստրկության ու բռնակալության» ղոհ դառնալով, դիմում է Շեքսպիրի «Հուլիոս Կեսարի» ազատատենչ Բրուտոսի կերպարին։ Լինելով գարիբալդիականների ազատասիրական շարժման ականատեսը, նա ավելի լավ է ըմբռնում իտալական ժողովրդի դարավոր մաքառումը հանուն ազատության, նրա հայրենասիրությունը, հայրենիքին ծառայելու տենչը, որ վառ անդրադարձում են գտել Շեքսպիրի «հռոմեական» ողբերգություններում. «Հուլիոս Կեսար», «Տիտոս Անդրոնիկոս», «Կորիոլան»։ Ողջունելով «Իտալիայի նորաբողբոջ ազատությունը»[25], Նալբանդյանը տեսնում էր, թե ինչպես, «Հուլիոս Կեսարի» խոսքերով (III, 2) ասած՝ «Հռոմի ամեն մի քարը մղում էին ահեղ ապստամբության»[26]։ Ասենք, ինքն էլ այդ օրերին փառաբանել է իտալացիների հայրենասիրական ոգին իր հայտնի «Իտալացի աղջկա երգ»-ում։

Տեսնելով «արյունաթաթավ Իտալիան» Նալբանդյանը ցասումով հարձակվում է հայրենիքի ազատությանը դավաճանող ազնվականական դասի ներկայացուցիչների վրա. «Իտալիայի ազատության պատմության մեջ,— գրում է նա,— որ Ֆեոդուլայի և նորա նմանների անունները պիտի նույն տեղը գտանին, ինչ որ մեր պատմության մեջ Վասակը, Մեհրուժանը...»[27]։ Այս անունները տալիս արդյոք Նալբանդյանը

նկատի չունե՞ր նաև շեքսպիրյան Կորիոլանին, որը հռոմեացիներին դավաճանելով, անցել էր թշնամու կողմը։ Արդյոք նման եսասեր ու բռնամոլ կորիոլանների մասին չէ՞ր խոսում Նալբանդյանը, երբ նույն նամակում գրում էր. «Ահա մի նոր խրատ մարդկության, մի սոսկալի ապացույց այն բանին, թե բռնակալության արվեստի դժոխային մեքենան հանգչում է անձնասեր և եսասեր աղնվականների ուսերի վերա։ Այսուհետև ամեն մի բանական մարդու պարտքն է միօրինակ գարշել և զզվել, որպես բռնակալության ուժի պատկերացույցից, նույնպես և նորա շրջանակից և պարագաներից.... Աղնվականը բռնաբարելով հասարակ ժողովրդի աստվածատուր ազատությունը և իրավունքը, խլում է նորան սեղանապիղծ ձեռքով, և ուրիշները աղքատացնելով, հարստանում է և տիրապետում է ազգի բանականության վերա։ Այս բարոյական ավազակներին մա՛հ բարոյական»[28]։

Այս էր կորիոլանների ու կեսարների նալբանդյանական դատավճիռը, որը լրիվ համապատասխանում էր շեքսպիրյան դատավճռին։

Խոսելով Հռոմի ստրկության ու բռնակալության մասին, Նալբանդյանը մտովի գնում էր նաև դեպի Հայաստանի անցյալը, որ սերտորեն առնչվում էր Հռոմեական կայսրության պատմությանը։ Այդ պատմության էջերից մեկն էլ նրա մտքում արթնացնում է Շեքսպիրի «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգությունը (III, 6)։ Հիշենք այն տեղը, երբ կեսարը խոստանում է Անտոնիոսին՝ «նվաճումներիս մի մասը տալու, բայց կպահանջեմ, որ նա նույն ձևով ինձ հետ բաժանի իր Հայաստանը»...[29]։

Հնդկաստանի ճանապարհին Նալբանդյանը եղավ նաև Ալեքսանդրիայում՝ «ցանկասեր եգիպտուհուն» Կլեոպատրայի հայրենիքում։ Եվ անշուշտ նա մտաբերում է թագուհու դաժանությունը հայոց թագավորթատերազիր Արտավազդի նկատմամբ։ Պատահական չէ, որ նեապոլից գրած նամակում, խոսելով Բուրբոնների լծի ներքո Իտալիայի կրած կեսդարյա տառապանքների մասին, Նալբանդյանը այդ տառապանքները համեմատում էր «եգիպտական չարչարանքի» հետ[30]։

Տվյալներ կան այն մասին, որ Նալբանդյանը իր արտասահմանյան ուղևորությունններից մեկի ժամանակ (1857 թ.) եղել է նաև Վենետիկում, որը հիշեցրել է նրան «Վենետիկի մավրին»՝ Օթելլոյին և վաշխառու Շեյլոկին (ավելի ուշ նա անդրադառնալու է շեքսպիրյան այդ կերպարին)։

Իտալիան Նալբանդյանի համար թանկ էր նաև նրանով, որ իր սի-

րած կոմպոզիտորի՝ Ջուզեպպե Վերդիի հայրենիքն էր։ Նալբանդյանը ունկնդրում էր նրա օպերաները՝ «Տրուբադուրը», «Ռիգոլետտոն», «Տրավիատան», գրում դրանց մասին իր «Հիշատակարանում» և նամակներում, նրա նախաձեռնությամբ 1864-ին լույս տեսավ «Տրուբադուրի» լիբրետոն՝ Հովհ. Սահրատյանի թարգմանությամբ։ Հավանաբար Նալբանդյանը լսել է նաև Վերդիի «Մակբեթ» օպերան, որը 50-ականների կեսին ներկայացվում էր Պետերբուրգում, իտալական թատերախմբի կողմից (Նալբանդյանի նամակներից մենք տեղեկանում ենք, որ այդ ժամանակ նա ունկնդրել է իտալական նշանավոր երգչուհի Անջոլինա Բոզիոյին, ընդ որում՝ նաև Վերդիի օպերաների մեջ)։ Ինչպես հայտնի է, մինչև կյանքի վերջը Վերդին պահպանեց Շեքսպիրի նկատմամբ տածած սերը։ 60-ականներին գրած մի նամակում նա ասում էր. Շեքսպիրը «իմ ամենասիրած պոետներից մեկն է, որին ձեռքս եմ առել դեռ վաղ երիտասարդությանս տարիներին. ես այժմ էլ ընթերցում և վերընթերցում եմ նրան»[31]։ «Մակբեթից» հետո Վերդին ստեղծում է ևս երկու «շեքսպիրյան» օպերա՝ «Օթելլոն» և «Ֆալստաֆը»։

Կա ևս մի «շեքսպիրյան» երկիր, ուր Նալբանդյանը եղել է մի քանի անգամ։ Խոսքը Ֆրանսիայի մասին է։ Անգլիայի և Ֆրանսիայի ճակատագրի միահյուսումը բավականաչափ լայն անդրադարձում է գտել Շեքսպիրի այնպիսի երկերում, որպիսիք են «Հենրի Չորրորդը» (Ա և Բ մասեր), «Ջոն արքան», «Հենրի Հինգերորդը», «Հենրի Ութերորդը» և այլն։ Նալբանդյանը երկու հարևան երկրների այդ պատմական կապն էր ակնարկում Շեքսպիրի մոտ, երբ ասում էր, որ Վինձոր այցելելուց հետո «չէր կարելի չգնալ Վերսայլ, ուր դարերով դարբնվել է Ֆրանսիայի վիճակը»[32]։ Ավելին, նա գտնում էր, որ «Վերսայլը արդարև մեծապես դանազանվում է Վինդզորից»։ Եթե Վինձորը «մեզ մի սարսափելի հիշատակ է, յուր մեջ պատահած զարհուրելի գործերի, որոնց ամեն մինը յոթն հոգի է ստացել Շեկսպիրի արարչագործ գրչի տակ», ապա «Վերսայլի հետ կապված է մի վերին աստիճանի շռայլության հիշատակ։ Շռայլություն նյութական կողմից, շռայլություն հոգու, սիրու և այլ ախտերի...»[33]։

Այսպիսով, Նալբանդյանի կողմից Շեքսպիրի ընկալմանը նպաստել են նաև շեքսպիրյան վայրերի նրա այցելությունները, «շփումը» «շեքսպիրյան» ժողովուրդների հետ։

4. Մ. ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԻ ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ ԴՐԱԴԱՐԱՆԸ

Շեքսպիրի ստեղծագործությունը առավել խոր ըմբռնելու խնդրում Նալբանդյանին շատ բանով օգնեց հարուստ շեքսպիրյան գրականությունը, որի մի մասին նա ծանոթ էր։

Նալբանդյանը գիտեր ֆրանսերեն, անգլերեն, ըստ որում սիրապետում էր այնպես, որ ի վիճակի էր օգտվելու գրականությունից։ Նրա անձնական գրադարանում պահպանվել են օտար լեզուներով հրատարակված ոչ քիչ գրքեր, իսկ ստեղծագործությունների մեջ ու նամակներում վկայակոչվում են այդ գրքերը և կատարվում մեջբերումներ։ Որոշ օտարերկրյա աշխատությունների Նալբանդյանը ծանոթացել է հայերեն կամ ռուսերեն թարգմանությունների միջոցով։ Այդպիսի գրքեր նա հատկապես շատ է կարդացել Պետրոպավլովյան բերդում։

Անգլերենի գիտելիքները Նալբանդյանը կատարելագործել է 1861—1862 թթ., այն շրջանում, երբ գտնվում էր Անգլիայում ու Հնդկաստանում, ուր լեզվի իմացությունը նրան պետք եկավ վաճառական Մ. Բաբաջանյանի՝ Նոր-Նախիջևանին կատակած ժառանգության գործը վարելիս։ «Երկրագործությունը որպես ուղիղ ճանապարհ» (1862) դրքույկի վրա աշխատելիս Նալբանդյանը օգտվել է Բրիտանական թանգարանի գրադարանից։

Այդ պատճառով էլ պատահական չէ, որ հենց 1861-ից սկսած Նալբանդյանի երկերում ու նամակներում հայտնվում են անգլերեն մեջբերումներ, այդ թվում և մեջբերումներ Շեքսպիրից։ Մենք հնթադրում ենք, որ մեծ դրամատուրգի գործերի անգլիական հրատարակությունը նա իր հետ բերել է Լոնդոնից։

Արդեն Պետերբուրգի համալսարանում պաշտպանած իր թեկնածուական դիսերտացիայի մեջ (1860 թ.)՝ «Հայոց լեզվի ուսումնասիրությունը Եվրոպայում և հայ գրականության գիտական նշանակությունը», Նալբանդյանը հիշատակում է ականավոր գերմանացի բանասերներ և ռոմանտիզմի տեսաբաններ Շլեգել եղբայրների աշխատությունները։ Նրանցից մեկը՝ Ա. Վ. Շլեգելը, Շեքսպիրի հայտնի թարգմանիչն էր գերմաներենի և իրև շեքսպիրագետ մեծ ազդեցություն էր գործել Արևմտյան Եվրոպայի շեքսպիրագիտության վրա։ Ավելի ուշ, բերդում, Նալբանդյանը ռուսերեն թարգմանությամբ ծանոթանում է մեկ ուրիշ ականավոր գերմանացի շեքսպիրագետի՝ Գ. Գերվինուսի աշխատություններին (1862-ից, Պետերբուրգում, առանձին պրակներով սկսեցին լույս տես-

նել նրա «Շեքսպիր» և «XIX դարի պատմություն» բազմահատոր երկերը)։ 1863 թ. փետրվարի 24-ին եղբորը հասցեագրված նամակում Նալբանդյանը նկատում է. «Գերվինուսն առայժմ լուրջ գրող է, չգիտեմ ինչ կլինի հետագայում»[34]։ Նույն ժամանակ Նալբանդյանը ծանոթանում է նաև հայտնի գերմանացի պատմաբան ու գրականագետ Ի. Շերրի «Համաշխարհային գրականության պատմություն» գրքի (1863) ռուսերեն թարգմանությանը, գիրք, ուր մեծ տեղ է հատկացված Շեքսպիրին։

Պետրոպավլովյան բերդում Նալբանդյանը հիշում է, որ Փարիզում եղած ժամանակ կարպացել է Ֆ. Գիզոյին, որը նույնպես հայտնի շեքսպիրագետ էր ու Շեքսպիրի երկերի ֆրանսիական ժողովածուի հրատարակիչը։ Նալբանդյանը ծանոթ էր (ռուսերեն թարգմանությամբ) նաև մեկ ուրիշ ֆրանսիացի պատմաբանի՝ լ. Ֆոշեի «Անգլիայի պատմությանը» (1862) և նույնիսկ վիճաբանել է նրա հետ Անգլիայի և Ֆրանսիայի գաղութատիրական քաղաքականության հարցի շուրջ։

Սակայն հայ մտածողը հատուկ հետաքրքրություն է հանդես բերել երևելի անգլիական պատմաբաններ Հ. Բոկլի (1821—1862) և Թ. Մաքոլեյի (1800—1859) աշխատությունների նկատմամբ (ռուսերեն թարգմանությամբ), որ կլանված կարդացել է բանտում և հաճախակի վկայակոչել։ Նալբանդյանը, օրինակ, այնքան է հրապուրվել Բոկլի «Անգլիայի քաղաքակրթության պատմությունը» երկհատորյակով (1858, 1861), որ հեղինակին ոտանավոր է ձոնել ու մտադրվել հայերեն թարգմանել նրա գիրքը։

Համառոտակի քննենք, թե Բոկլն ու Մաքոլեյը ինչպես են վերաբերվել Շեքսպիրին այն երկերում, որոնք կարդացել է Նալբանդյանը։ Ի՞նչ կարող էր նա քաղել դրանցից։

Նախ՝ այդ գրքերը հարուստ աղբյուր էին Շեքսպիրի դարաշրջանը ուսումնասիրելու համար։ Պատահական չէ, որ Ա. Լունաչարսկին իր «Ֆրենսիս Բեկոն» անավարտ գրքում Շեքսպիրի ու Բեկոնի դարաշրջանը բնութագրելու համար (վերջինիս մենք դեռ կանդրադառնանք) հենվում է Բոկլի ու Մաքոլեյի վրա։

Բոկլը XVI—XVII դարերը Անգլիայի քաղաքակրթության մեջ բնորոշում է որպես «Շեքսպիրի ու Բեկոնի դարաշրջան»[35]։ Նշելով, որ դարերի ընթացքում անգլիական արձակը, պոեզիան, փիլիսոփայությունը կանխել են ֆրանսիական մշակույթը, նա զուգահեռներ է անցկացնում Բեկոնի ու Դեկարտի, Շեքսպիրի ու Կոռնելի, Բեն Ջոնսոնի ու Մոլիերի միջև, բոլորին անվանելով «նշանավոր մարդիկ, որոնք փառք են նվաճել իրենց հայրենիքում»[36]։

Սակայն, եթե Բոկլը ժամանակի առումով անգլիացիներին գերադասում է ֆրանսիացիներից, ապա Մաքոլեյը նրանց հակադրում է ըստ եղծագործության էության։ Իր գեղագիտական կոնցեպցիան նա արտահայտել է լավագույն հոդվածներից մեկում՝ «Լորդ Բայրոնի կյանքը», որը Նալբանդյանը վկայակոչում է մեր հիշատակած «Նկատողություններում» (1863)[37]։

Մաքոլեյի հայացքները Շեքսպիրի նկատմամբ ընթանում էին նույն հունով, ինչ որ անգլիական ռոմանտիկական քննադատությունը (Քոլրիջ, Լեմ), որը կրել է Շլեգելների ուժեղ ազդեցությունը, որոնց «ռոմանտիկական հայեցողությանց» մեջ, Բելինսկու խոսքով՝ «շատ ճշմարիտ ոչ իրավացի բան կա արվեստի առումով»[38]։ Կանոնների բացակայությունը Շեքսպիրի ողբերգություններում նրանք համարում էին ավելի կատարյալ, քան կանոններին ենթարկվելը, այս հանգամանքը դիտելով իբրև արվեստի բարձրագույն արտահայտություն, հակադրելով այն կլասիցիզմի սուր դատողականությանը[39]։

Գանք հիմա Մաքոլեյի հիշատակված հոդվածին։ Վերլուծելով Շեքսպիրի ու Ռասինի ողբերգությունները, նա գրում էր. «Տրոիլոսն ու Կրեսիդան» սովորաբար համարվում է Շեքսպիրի դրամատիկական ստեղծագործություններից թերևս ամենաանկանոնը. մինչդեռ թվում է, թե այդ դրաման անսահմանորեն ավելի կանոնավոր է՝ բառիս ողջախոհ իմաստով, քան այն բոլորը, որ կոչվում են ամենականոնավոր դրամատիկական գրողների ամենականոնավոր ստեղծագործություններ։ Համեմատեք այն Ռասինի «Իֆիգենիայի» հետ։ Մենք վստահ ենք, որ Շեքսպիրի հույները շատ ավելի նման են Տրոյան շրջապատած իրական հույներին, քան Ռասինի հույները, և դա այն պատճառով, որ շեքսպիրյան հույները կենդանի մարդիկ են, իսկ Ռասինինը՝ լոկ անուններ, լոկ բառեր, չափածո տների վերևում փոքրատառով տպագրված արտասանություններ...» «Դրամատիկական արվեստի բոլոր մեծ, օրինակելի ստեղծագործությունները,— շարունակում է Մաքոլեյը,— հորինվել են իբրև միասնություններ ուղղակի խախտում և երբեք չէին կարող հորինվել առանց այդ խախտման։ Պարզ է, օրինակ, որ այնպիսի մի կերպար, որպիսին Համլետն է, չէր կարելի զարգացնել այն շրջանակներում, որոնցով սահմանափակվում էր Ալֆիերին»։ Մաքոլեյը դրամատիկական արվեստի չգերազանցված նմուշների շարքն է դասում Շեքսպիրի «Լիրը», «Օթելլոն» և «Մակբեթը»[40]։

Կարդալով Մաքոլեյի հոդվածի այս տողերը, Նալբանդյանը չէր կա-

րող դրանք չհամեմատել հայ կլասիցիստների և, մասնավորապես, Խ. Գալֆայանի դրույթների հետ (հենց այդ ժամանակ է, որ նա «Աղցմիքի» մեջ պարոդիայի էր ենթարկում Խ. Գալֆայանի ստեղծագործությունները)։

Որ Նալբանդյանը լրիվ համամիտ էր Շեքսպիրի վերաբերյալ Մաքոլեյի տեսակետին, վկայում է էական մի մանրամասն։

Ի տարբերություն շատ անգլիացի քննադատների, որոնք Շեքսպիրին համարում էին պոեզիայի անհասանելի օրինակ և գրեթե միակ հանճարեղ պոետը, Մաքոլեյը այդ նույն հոդվածում չի ընկնում կույր «շեքսպիրապաշտության» մեջ։ Նա, օրինակ, գտնում էր, որ «Հոմերոսը, Դանթեն, Շեքսպիրն ու Միլտոնը—... միակ, ընդ որում լավագույն իմաստով, ամենականոնավորն են բոլոր պոետներից»[41]։ Փոխակերպելով Մաքոլեյի այդ խոսքերը, Նալբանդյանը «Կրիտիկա «Սոս և Վարդիթերի» հոդվածում, որը գրվել է «Նկատողությանը» զուգահեռ, ասում է. «Այսօր Միլտոնը և Շեկսպիրը, Հոմերոսը և Դանթենն... ամենամեծ բանաստեղծքը, որ երբևիցե ծնել են լուսնի տակ»[42]։

Մաքոլեյի նույն հատորի այլ հոդվածներում ևս մենք հանդիպում ենք «Ռոմեո և Ջուլիետ», «Վենետիկի վաճառական», «Ջոն արքա» և Շեքսպիրի ուրիշ պիեսներին տված բնորոշումներին։

Եթե Բոկլն ու Մաքոլեյը Նալբանդյանին օգնեցին ավելի լավ հասկանալու Շեքսպիրի պատմական ժամանակաշրջանը, ապա անգլիական վերածննդի նշանավոր մատերիալիստ-փիլիսոփա Ֆրենսիս Բեկոնի աշխատությունները թույլ տվեցին նրան ավելի խոր թափանցել Շեքսպիրի ստեղծագործության փիլիսոփայա-բարոյական էության մեջ։

«Հեգելը և նորա ժամանակը» (1863) հոդվածի մեջ Նալբանդյանը Բեկոնի անունը դնում էր համաշխարհային փիլիսոփայության մեծերի՝ Կանտի, Ֆիխտեի, Դեկարտի, Հեգելի կողքին[43]։ Իսկ «Աշխարհաբարի քերականության» (1863) նախաբանում նա մեջբերում է կատարում Բեկոնից, առանց աղբյուրը նշելու. «Կարդալը հարստացնում է մարդու միտքը, խոսելու մեջ վարժվելը հաջողացուտ է անում նորան, իսկ գրելը սովորեցնում է ճշտություն»[44]։ Հոդվածը մեկնաբանող Ա. Մակարյանը այս արտահայտությունը տալիս է հետևյալ ծանոթությունը. «Բեկոնից կատարած այս մեջբերման աղբյուրը մեզ հայտնի չէ»[45]։ Մեզ հաջողվեց պարզել այս մեջբերման սկզբնաղբյուրը։ Դա Բեկոնի գլխավոր գրվածքներից մեկն է՝ «Փորձեր ու խրատներ բարոյական և քաղաքական» («Գիտությունների զարգացման մասին»)[46]։

Բեկոնի «Փորձերը» դրվել են XVI դ. ֆրանսիական հայտնի փիլիսոփա, դրող Միշել Մոնտենի համանուն ստեղծագործության օրինակով ու ոգով, ստեղծագործություն, որ բարձր էր գնահատում Գերցենը։ Շեքսպիրը, Բեն Ջոնսոնը և անգլիական Վերածնության այլ գործիչներ շատ բան են քաղել Մոնտենի «Փորձերից»։ Բրիտանական թանգարանում պահվում է այդ գրքի անգլերեն թարգմանությունը՝ Շեքսպիրի անձնական մակագրությամբ (սա առայժմ միակ գիրքն է, որ մեզ է հասել մեծ դրամատուրգի գրադարանից)։

Շեքսպիրը բեկոնյան տիպի մտածող էր[47]։ Ինչպես հայտնի է, մի ժամանակ նույնիսկ Բեկոնին էր վերագրվում շեքսպիրյան պիեսների հեղինակությունը, քանի որ այնտեղ իբրև թե հայտնաբերվել են Բեկոնի մտքերը։ Այս վարկածի փայլուն հերքումը տվեց Ա. Լունաչարսկին արդեն հիշատակված «Ֆրենսիս Բեկոն» աշխատության մեջ («Բեկոնը Շեքսպիրի հերոսների շրջանում» գլխում)։ Նրանց հայացքների ընդհանրությունը Լունաչարսկին բացատրում էր բուն Վերածնության դարաշրջանի ազդեցությամբ[48]։

Որպես լուսավորչի ու մատերիալիստ-մտածողի՝ Նալբանդյանին, ինչպես կտեսնենք, հարազատ էր բնության, բանականության, հումանիզմի, ազատ անհատի «պաշտամունքը» Վերածնության դարաշրջանում, որը նա բնորոշում էր իբրև «մեծակշիռ հեղափոխություն» համաշխարհային քաղաքակրթության մեջ[49]։

Շեքսպիրի ստեղծագործությունը սերտորեն կապված է նաև անտիկ դարերի հետ, որը Նալբանդյանը հիանալի գիտեր, մանավանդ որ հայերին դասում էր այն ժողովուրդների շարքը, որոնք ձևավորվել են «անտիկյան դարերի վերջի և միջին դարերի սկզբին»[50]։

Նալբանդյանի կարդացած անտիկ հեղինակների գրքերից, որոնք առնչություն ունեն Շեքսպիրի հետ, թվենք հետևյալը. Հոմերոսի «Իլիականը» երկու թարգմանությամբ— ե. Թումանճյանի (1843) և Ա. Բագրատունու (1864), ինչպես նաև Պլուտարքոսի «Զուգահեռականք»-ը՝ ե. Թումանճյանի թարգմանությամբ (1832—1834)[51]։

Նալբանդյանի ստեղծագործությունների մեջ ու նամակներում մենք հաճախ ենք կարդում ոչ միայն Հոմերոսի, այլև նրա անմահ էպոսի հերոսների անունները, առասպելներ ու լեգենդներ՝ վերցված նրա երկերից, մասնավորապես Տրոյայի պատերազմի լեգենդը «Իլիականից»[52], որ դրվել է Շեքսպիրի «Տրոիլոս և Կրեսիդա»-ի հիմքում։ «Կրիտիկա «Սոս և Վարդիքեր» հոդվածում Նալբանդյանը վկայակոչում է Պլուտարքոսի

դիրքը[53], որ նյութ է տվել Շեքսպիրի «Հուլիոս Կեսարին», «Անտոնիոս և Կլեոպատրային», «Կորիոլանին», «Թիմոն Աթենացուն»։

Վերջապես Շիլլերի, Գյոթեի և Հայնեի ստեղծագործության քաջ իմացությունը, հղինակներ, որոնք կրել են Շեքսպիրի ազդեցությունը, նույնպես օգնել է Նալբանդյանին ակտիվորեն ընկալելու անգլիացի մեծ դրամատուրգի ու պոետի արվեստը։

Հայրենական ու օտարերկրյա «շեքսպիրյան ֆոնի» ընդհանուր նկարագրությունից այժմ անմիջականորեն դառնանք Նալբանդյանին, նրա երկերին և տեսնենք, թե ինչպես է այդ «ֆոնը» հարաբերում Շեքսպիրի վերաբերյալ նրա հայացքներին։

5. ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԸՆԿԱԼՈՒՄԸ Մ. ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԻ ԿՈՂՄԻՑ

Վերադառնանք Նալբանդյանի «Հիշատակարանում» Շեքսպիրին տրված ընդհանուր գնահատականին և խորամուխ լինենք նրա իմաստին։ Նալբանդյանը Շեքսպիրին անվանում է «անգլիական թեատրոնի պարծանքը և բանաստեղծական մեծ կախարդը»։ Ինչպե՞ս հասկանալ այս խոսքերը։ Որ Շեքսպիրը և՛ դրամատուրգ էր և՛ պոետ։ Ո՛չ, իհարկե։ Նալբանդյանը Շեքսպիրին «բանաստեղծական մեծ կախարդ» է անվանում ոչ թե նրա համար, որ նրա դրամաները հաճախ չափածո են, այլ որովհետև Շեքսպիրը բանաստեղծորեն էր ընկալում աշխարհը։ Լեսսինգի խոսքով ասած՝ Շեքսպիրը «մտածում էր պոեզիայի ոգով»[54]։

Շեքսպիրի ստեղծագործության այս կարևոր առանձնահատկության վրա ուշադրություն է դարձրել նաև Բելինսկին։ «Որ Շեքսպիրը,— գրել է նա,— մեծագույն ստեղծագործական հանճար է, առավելապես պոետ, այդ մասին որևէ տարակույս չկա... Շեքսպիրն ամեն ինչ հաղորդում է պոեզիայի միջոցով, սակայն նրա հաղորդածը հեռու է լոկ պոեզիային պատկանելուց», Շեքսպիրի դրամաներում ամեն ինչ «կյանքի ու պոեզիայի տարրեր են՝ շաղկապված մի կենդանի միասնության մեջ, բովանդակությամբ անընդգրկելի, գեղարվեստական ձևով մեծ»[55]։ Նույնը Գերցենը բնորոշել է որպես «կյանքի բանաստեղծական հայեցում»[56]։

Շեքսպիրին «բանաստեղծական մեծ կախարդ» անվանելով, Նալբանդյանը դրանով իսկ շեշտել է Շեքսպիրի հոյակապ, կախարդական, ֆանտաստիկ հորինումների աշխարհը, նման պատկերացումը բավա-

կան լայնորեն տարածված էր համաշխարհային շեքսպիրագիտության մեջ առհասարակ և ռուսական շեքսպիրագիտության մեջ՝ մասնավորապես։

Դեռևս Կայրամզինը իր «Անգլիական նոթերում» գրում էր. «Ես չգիտեմ մեկ այլ պոետի, որն ունենար այսօրինակ համապարփակ, բեղուն, անսպառ երևակայություն, և դուք պոեզիայի բոլոր սեռերը կգտնեք շեքսպիրյան երկերում։ Նա ֆանտազիա ասվածուհու սիրասուն որդին է, որը նրան տվել է իր մոգական գավազանը, իսկ նա էլ, ճեմելով երևակայության վաչկրի այգիներում, ամեն քայլափոխին հրաշքներ է գործում»[57]։ Ն. Պոլևոյը Շեքսպիրին «հզոր կախարդ» կոչելով, ասում էր. «Շեքսպիրի աշխարհը անչափելի է, ինչպես տիեզերքը. նրա պոեզիան ամենագույն է, ինչպես լույսը։ Նա կախարդ է և ով մեկ անգամ հմայվել է նրանով, հավիտենական ստրուկն է նրա»[58]։ Առաջին ռուս շեքսպիրագետ Ի. Կրոնեբերգը Շեքսպիրին մեծարում էր «իսկական կախարդ» անունով։ «Ուզո՞ւմ ես ճանաչել,— հարցնում էր նա,— պոեզիայի քաղցրությունը, ստեղծագործական երևակայության հմայքը, ուժը, մեծ խորհրդատուությունը, համապարփակ բանականությունն ու կախարդությունը, դիմիր ողբերգական տիտան Շեքսպիրին»[59]։ Բելինսկին արդեն «Գրական երազանքներում» Շեքսպիրին անվանում էր «ճարպագործների արքա» («царем чародеев»)[60], իսկ ավելի ուշ հիանում էր նրա ստեղծագործության «կախարդական հմայչությամբ»[61]։

Հետաքրքիր է, որ ինքը Նալբանդյանը «կախարդ» բառը ռուսերեն թարգմանում է «чародей» բառով[62]։ Եվ անգլիական դրամատուրգի անունն էլ տալիս է ռուսական տառադարձությամբ՝ «Шекспир»։ Այս ամենը վկայում է, որ Նալբանդյանը լավ ծանոթ է եղել ռուսական շեքսպիրյան գրականությանը, որի վրա էլ հենվել է իր դատողությունների մեջ։

«Բանաստեղծական մեծ կախարդ» բնորոշումը Նալբանդյանի մոտ ավելի նեղ իմաստով հիմնվում էր Շեքսպիրի «կախարդական» ստեղծագործությունների վրա (կատակերգությունների մեծ մասը), որոնք այն ժամանակ որակվում էին որպես ռոմանտիկական։ Ի դեպ, պայմանականորեն այդ երկերը հիմա էլ են այսպես անվանվում, քանի որ Շեքսպիրը ռոմանտիկների պես սիրում է մոգականը, ֆանտաստիկը, չխուսափելով, սակայն, սովորական, առօրեական կյանքից[63]։

Ի տարբերություն դրանց, Նալբանդյանը Շեքսպիրի պատմական քրոնիկները վերագրում է ռեալիստական երկերի կարգին։ Սա բխում է

անգլիական դրամատուրգին տված նրա ընդհանուր բնութագրման երկրորդ մասի ներքին իմաստից, երբ ասում է, որ Թատերն ու Վինձորը թողնին «մեզ մի սարսափելի հիշատակ, յուր մեջ պատահած զարհուրելի դործերի, որոնց ամեն մինը յոթն հոգի է ստացել Շեկսպիրի արարչագործ դրչի տակ»: Այստեղ, ինչպես և նալբանդյանական ձևակերպման առաջին մասում, տակա է մի քանի ասպեկտ:

Շեքսպիրյան քրոնիկների մեջ Նալբանդյանին գրավում էր պատմական փաստերի օրյեկտիվ ճշմարտությունը, փաստեր, որոնք վերակենդանացել էին ստեղծագործական հանճարի գրչի տակ: Ընդ որում Շեքսպիրի ստեղծագործական էության մասին իր միտքն ուժեղացնելու համար Նալբանդյանն օգտագործում է «յոթը հոգի ստանալ» ժողովրդական արտահայտությունը, այսինքն՝ «յոթնապատիկ կենդանացնել»: Հետևաբար, իր ձևակերպումներով Նալբանդյանը ենթադրում է. առաջին՝ Շեքսպիրի ռեալիզմի ազգային-պատմական պայմանավորվածությունը և երկրորդ՝ շեքսպիրյան դրամայի մեջ օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ կողմերի օրգանական միաձուլումը:

Շեքսպիրի պատմական դրամաների նման ըմբռնումը համահնչուն էր Բելինսկուն: «...Անգլիայի պատմությունն ինքը,— գրել է ռուս մեծ քննադատը,— ողբերգությունների մի շարան է,— և դյուրությամբ Շեքսպիրի դիխում կարող էր ծագել Անգլիայի ողբերգական քրոնիկները դրելու միտքը. նյութերը նրա ձեռքի տակ էին,— մնում էր միայն կենդանացնել դրանք պոեզիայի ոգով»[64]: Բելինսկին նույն սկզբունքը հայտնաբերում է նաև Շեքսպիրի ողբերգություններում, որոնց սկզբնաղբյուրը նրան Պլուտարքոսը. «Պլուտարքոսի տարեդրքում, որ ներկայացնում է լոկ դեպքերի արտաքին կողմը, նա (Շեքսպիրը.—Ս. Դ.) տեսնում է թաքնված զսպանակները, որոնք ընթացք են տվել իրադարձություններին ու որոնք ոսնահասնելի են մնացել հենց իրեն՝ մեծ տարեդրողին,— և երևակայության ստեղծագործական ուժով շիրիմներից ոգեկոչում է Կորիոլանի, Բրուտոսի, Կեսարի, Անտոնիոսի, Օգոստոսի վիթխարի ստվերները, առաքինի Լուկրեցիայի ու հրապուրիչ Կլեոպատրայի դեղեցիկ, դեղանի կերպարները, մարմին է տալիս նրանց, երակների մեջ տաք արյուն ներարկում, վառում նրանց աչքերը կյանքի ու կրքերի փայլով, և մենք լսում ենք նրանց խոսքը, տեսնում նրանց գործերը, ճանաչում նրանց նվիրական մտքերը...»[65]: Այսինքն, Նալբանդյանի խոսքով ասած՝ այդ կերպարները «յոթն հոգի են ստանում»:

Բելինսկու պես Նալբանդյանն էլ է առաջ քաշում համաշխարհային

պոետների «երրորդությունը»՝ Հոմերոս, Շեքսպիր, Գյոթե, որ իրենց ստեղծագործության մեջ մարմնավորել են «օբյեկտիվ», այսինքն՝ ռեալիստական արվեստը։

Այս դիրքերից Նալբանդյանը խստորեն քննադատում է Ս. Վանանդեցու «Ս. Ներսես» («Արխատակես») պատմական ողբերգությունը, որ 1859-ի հունվարին բեմադրել էին Մոսկվայի համալսարանի հայ ուսանողները։ «Առհասարակ,— դրում է նա «Հիշատակարանում»,—շատ խույլ բան է և զուրկ ամենայն բանաստեղծական ճարտարությունից. ասես թե դորա հեղինակը հարկադրանքով գրել է այդ գործը։ Նա ամենայն տեղ, ամենայն րոպե զանազան աղգասիրական խոսքերով աշխատում է վրագտուրել դրամատիկական գործողության պակասությունը և չքավորությունը»[66]։

Նալբանդյանը, խոսելով Թատերի ու Վինձորի և այնտեղ կատարված «զարհուրելի գործերի» մասին, նկատի ուներ և այն բարոյական դատաստանը, որ տեսնում է դրանց նկատմամբ Շեքսպիրը։ Այս դիրքերից էր նա դննում նաև թատրոնի հասարակական առաքելությունը։ 1861-ի վերջերին, Կոստանդնուպոլսում, Արևելյան թատրոնի բացման ժամանակ ասրտասանած իր հայտնի ճառում, Նալբանդյանը նշում էր. «...Թատրոնի բեմն է այն բարոյական աեղ դատաստանը, ուր արդարությունը և հանցանքը, առանց աչառության ստանում են յուրյանց արժանի հատուցումը։ Մարդկային բանականությունը միայն այդ բեմին է տվել այն կախարդական մեծ զորությունը, որ մի ակնթարթում ցոլացնում է բոլոր հանդիսականների սրտի մեջ ուրախություն, սրտմտություն, զարմանք, դմայլանք, ցավ և կարեկցություն։ Մի խոսքով, այդ բեմը տիրում է մարդու բոլոր հոգեբանական կարողություններին»[67]։

Շեքսպիրի առջև գլուխ խոնարհելով, սակայն, Նալբանդյանը կույր «կռապաշտության» չէր հասնում։ Պուշկինի, Բելինսկու, Չերնիշևսկու պես նա էլ էր մատնացույց անում Շեքսպիրի դրամաների թերությունները։ «Կրիտիկա «Սոս և Վարդիթերի» հոդվածում նա նկատում է, որ «Շեկսպիրը... ազատ չէ անկատարություններից»[68]։ Միգուցե նրա այդ կարծիքը հիմնավորվում էր «Պերիկլես» պիեսով, որից այդ ժամանակ մեջբերումներ է արել։ Մասնագետների խոստովանությամբ, այդ երկը զգալիորեն զիջում է Շեքսպիրի գլուխգործոցների գեղարվեստական ուժին, թեև այստեղ ևս զգացվում է մեծ արվեստագետի շունչը[69]։

Ներկայիս ռուս շեքսպիրագետներից մեկը՝ Յու. Լևինը ենթադրում է, որ Չերնիշևսկին իբրև թե, ի տարբերություն Բելինսկու, չէր ընդունում

շեքսպիրյան օբյեկտիվությունը։ Որպես հաստատում բերվում են Չերնիշևսկու խոսքերը «Վիպակ վիպակի մեջ» (1863) դրքի առաջաբանից։ Եվ դա լևինը բացատրում է նրանով, որ Չերնիշևսկին (իսկ հետագայում նաև Լ. Տոլստոյը) Շեքսպիրի ստեղծագործությանը մոտենում էին XIX դարի նոր ռեալիզմի դիրքերից[70]։

Սակայն, ըստ իս, ավելի ճիշտ կլիներ խոսել Չերնիշևսկու դատողությունների հակասականության մասին։ Այո՛, իսկապես, նա գրել է. «...Ինձ համար, ուժեղ ու հաստատուն համոզմունքների տեր մարդու համար, ամենից ավելի դժվար է գրել այնպես, ինչպես գրել է Շեքսպիրը. նա պատկերում է մարդկանց ու կյանքը, առանց արտահայտվելու, թե ինքը ինչ է մտածում իր գործող անձանց կողմից վճռվող հարցերի մասին՝ այն իմաստով, ինչպես հաճո է նրանցից որևէ մեկին»[71]։ Այսինքն, Չերնիշևսկուն ավելի մոտ են այն երկերը, որոնք պարունակում են իրականության ուղղակի գնահատականներ։ Սակայն դրանից մեկ տարի առաջ, «Ի՞նչ անել» վեպում (1862) Չերնիշևսկին ուրիշ մի բան էլ է ասել. «Ինչո՞ւ է Շեքսպիրը մեծագույն պոետ։ Որովհետև նրա մեջ ավելի շատ կյանքի ճշմարտություն կա, ավելի քիչ հրապուրվածություն, քան մյուս պոետների մեջ»[72]։ Ասենք, ինքը՝ Յու. Լևինն էլ, հակասելով իրեն, գրում է. «Շեքսպիրի օբյեկտիվ արվեստը զուրկ է ուղղակի տենդենցիոզությունից։ Դրա համար էլ վաթսունականներից շատերի համար թաքնված (!) մնաց շեքսպիրյան ստեղծագործության խորքում պահված սոցիալական ու դեմոկրատական պաթոսը։ Դրա համար էր Շեքսպիրին իբրև մաքուր արվեստի ներկայացուցիչ ճանաչելու հարցում համամիտ էին և՛ Տոլստոյը, և՛ Դրուժինինը, և՛ Չերնիշևսկին»։ Սակայն Չերնիշևսկու վերաբերյալ այս պնդումը ստույգ չէ. չէ՞ որ, ինչպես ցույց տվեցինք վերը, նա ընդունում էր, որ Շեքսպիրը պատկերել է «կյանքի ճշմարտությունը»։ Էլ ի՞նչ «մաքուր արվեստ» է դա։

Եվ ապա։ Ինչո՞ւ է Յու. Լևինը կարծում, թե միայն Չերնիշևսկին է Շեքսպիրի ռեալիզմի գնահատությանը մոտեցել XIX դարի ռեալիզմի դիրքերից։ Չերնիշևսկուց դեռ շատ առաջ Բելինսկին «Իվան Անդրեևիչ Կռիլով» հոդվածում («Отечественные записки», 1845, № 2) տվել է արվեստի երևույթներին պատմական մոտեցման հիանալի օրինակ։ Խոսելով հին հույների, Կոռնելի, Ռասինի, Շեքսպիրի, Շիլլերի և Գյոթեի ողբերգությունների մասին, նա ընդգծում էր. «...Այդ ողբերգություններից յուրաքանչյուրը լավ է ինքնըստինքյան և իր ժամանակի համար, սակայն նրանցից և ոչ մեկը չի կարող հավիտենական տիպար կոչվել,

և հենց իր՝ Շեքսպիրի ողբերգությունը մեր ժամանակին հարմար չի գալիս նույնիսկ, որքան Ռասինի ողբերգությունը... *Հարմար չի գալիս ոչ այն իմաստով, որ հիմա անկարելի է դրանք կարդալ,— աստված հեռու պահի մեզ այդպիսի բարբարոս մտքից,— այլ այն իմաստով, որ մեր ժամանակակից իրականությունն անհնար է պատկերել շեքսպիրյան դրամայի ձևով ու ոգով»*[73]:

Պարզ չէ՞, միթե, որ Բելինսկին այնտեղ ելնում էր իր առաջ քաշած «դոգմայան» ռեալիզմից, որ 50—60-ական թվականներին պաշտպանել է նաև Չերնիշևսկին: Սակայն, չգիտես ինչու, Յու. Լևինը չի հիշատակում Բելինսկու այս միտքը, որն, ըստ էության, ի դերև է հանում Շեքսպիրի ստեղծագործությունը Չերնիշևսկու (իսկ հետո՝ և Լ. Տոլստոյի) կողմից «չընդունելու» նրա բացատրությունը: Ո՛չ, այս հարցը շատ ավելի բարդ է, քան թվում է առաջին հայացքից: Ըստ որում, Չերնիշևսկու «չընդունելը» բոլորովին այլ էր, քան Լ. Տոլստոյինը: Սակայն, սա արդեն ուրիշ հարց է:

Գրականության ու արվեստի երևույթների նկատմամբ պատմական մոտեցումը հատուկ էր նաև Նալբանդյանին: Պոլսի հայկական թատրոնի բացման ճառում նա նախազգուշացնում էր եվրոպական դրամատուրգիան հոչ իրականության կարիքներին մեխանիկորեն հարմարեցնելուց. «Ոչ ամենայն թատերերգ, որ կարող է երևիլ որևիցե եվրոպական քաղաքներում հարմար է հայկական բեմին, ոչ ամենայն եվրոպական դարձված հում-հում թարգմանելով, կարող է հայանալ»[74]:

Հասկանալի է, Նալբանդյանը ներքնապես կողմնակից էր, որ հայկական թատրոնում բեմադրվեն շեքսպիրյան ողբերգությունները, իսկ ինչ վերաբերում է հայկական թատերագրության զարգացմանը, դոնում էր, որ նա պիտի գնա ոչ թե կլասիցիստական ու ռոմանտիկական ողբերգության, այլ ժամանակակից թեմաներ մարմնավորող ինքնատիպ պիեսների ստեղծման ճանապարհով: Ահա թե ինչու մոսկովյան ուսանողների ներկայացումների մասին գրած նույն քննախոսականի մեջ, ի հակադրություն Ս. Վանանդեցու ողբերգության, Նալբանդյանը ջերմորեն խրախուսում է Ն. Ալադաթյանի «Վա՜յ իմ կորած հիսուն ոսկին» կատակերգությունը՝ վերցված թիֆլիսահայերի կյանքից: Նալբանդյանի ասելով, երիտասարդ թատերագիրը «բավական կենդանություն տվեց հայկական բնավորություններին»[75]: *Նա մարգարեաբար գուշակեց հայ ռեալիստական թատերագրության ու թատրոնի ապագան: Իսկ Շեքսպիրի ստեղծագործությունը պետք է օգներ այդ թատրոնի ձևավորմանը:*

6. «ՀԱՄԼԵՏԸ» Մ. ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԻ ԵՐԿԵՐՈՒՄ՝ «ԼԻՆԵ՞Լ ԹԵ ՉԼԻՆԵԼ»՝ ԿՅԱՆՔԻ ՈՒ ՄԱՀՎԱՆ ՊՐՈԲԼԵՄԸ

Օտարերկրյա շեքսպիրագետներից մեկը իրավացիորեն նկատել է, որ XIX դարում Շեքսպիրին նայում էին որպես ունիվերսալ գրողի ու մտածողի, որի մոտ կարելի է գտնել ուզածդ պրոբլեմի լուծումը[76]։ Ահա՛ թե ինչու գրողներն ու քննադատներն այդքան հաճախ էին դիմում Շեքսպիրին, նրա ստեղծագործություններից քաղում մտքեր, վկայակոչում էին կամ հենվում նրա վրա։

Մ. Նալբանդյանը, ըստ էության, առաջին հայ գրողն էր ու քննադատը, որն իր երկերում բավական լայնորեն օգտագործում է Շեքսպիրի կերպարները։ Նրա հատուկ ուշադրությունն է գրավել Համլետի կերպարը. որն ընկալում էր որպես սոցիալական արդարության տոկուն մարտիկի, մի բան, որ համահնչուն էր հայ հեղափոխական-դեմոկրատի աշխարհայացքին։

Առաջին անգամ Նալբանդյանը «Համլետից» մեջբերում է կատարել 1858-ի «Հիշատակարանում», մի հանգամանք, որի վրա հայ իրականության մեջ առաջ ոչ ոք ուշադրություն չի դարձրել։

Նա Շեքսպիրի օրնությանն է դիմում իրականության հակասությունները ըմբռնելու համար։ «...Բնությունը դադար չունի,— գրում է Նալբանդյանը,— նա գտնվում է անդադար շարժողության մեջ, որ և նորա կյանքը. աշխարհի երեսին երկու բան կա,— այո, կամ ոչ.—հառաջ, կամ հետ,—լինել կամ չլինել»[77]։

Պետք է նկատել, որ լինելով մարդասեր, Նալբանդյանը մարդուն, մարդկային հասարակությունը դիտում էր որպես բնության մի մասը, իսկ դարգացմանն բուն գաղափարը, հակասությունների պայքարը հասկանում էր որպես հնի ու նորի, բարու և չարի, լույսի ու խավարի պայքար։ Վերոհիշյալ մեջբերումից մի քանի էջ հետո Նալբանդյանը ասում է. «Ամենայն ժամանակ բաների նոր կարգը պատերազմ ունի հին կարգի հետ, լույսը խավարի հետ. այսպես է աշխարհի կարգը...»[78]։ Այնուհետև Նալբանդյանը ձևակերպում է իր հայացքը իսկական ռեալիստական գրականության վերաբերյալ, գրականություն, որը ճշմարտացի արտացոլում է իրականության բոլոր հակասությունները։ Նա կոչ է անում այդ իրականությունը արտացոլել հարազատ ու հավատարիմ. «Ճշմարիտ և ստույգ մատենագրությունը մի հայելի է, որի մեջ ցոլանում է ազգի կյանքը։ Եվ որպես հարգի է այն հայելին, որ ճիշտ ցոլացնում էր յուր

առաջին դրած առարկայի պատկերը, նույն չափով մի մատենագրություն, որի մեջ ստուգապես երևում էր աղգի կյանքը և պատկերը. սորա հակառակ անպիտան է՝ եթե հայելին ուղիղ չէ և չէ ցոլացնում ստուգապես այն բանի պատկերը, որ ցույց էիր տվել, այսպես և մատենագրությունը»[79];

Իրականությունը («բնությունը») ճշմարտացիորեն արտացոլելու հենց այս դիրքերից է Նալբանդյանը ավելի ուշ մոտենում Պ. Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթեր» վեպի գնահատությանը, երբ գրում է. «...Նորա ստորագրությունքը այն աստիճանի ուղիղ, կենդանի, հարազատ են, որ... «Սոս և Վարդիթեր» կարելի է ընդունել որպես լոկ և պարզ նկարագիր բնության, ուր բնականաբար ու անբռնադատ փայլում են նկարագրված ընկերության կյանքը, հոգեբանական ունակությունքը, բարոյական և ընկերական հասկացողությունը»[80];

Արվեստի խնդիրների նման ըմբռնումը ձայնակցում էր Շեքսպիրի ըմբռնումներին, որը Համլետի շուրթերով հրահանգում էր դերասաններին (նույն արարվածում, որտեղ «Լինե՞լ թե չլինելն» է). «...Բնական չափավորությունից դուրս չելնես. որովհետև ամեն բան, որ չափազանցված է, խաղի նպատակին հակառակ է, ինչ որ թե՛ հնուց և թե՛ հիմա միշտ եղել է և է՛, այսպես ասած, մի հայելի պահել բնության առաջ, ցույց տալ առաքինությանն իր սեփական դեմքը, մոլության՝ իր պատկերը, և ժամանակի դեմքին ու մարմնին՝ իր տեսքն ու տիպը»[81];

Այսպիսով, ինչպես մենք ցույց տվեցինք վերը, ի դեմս Շեքսպիրի Նալբանդյանը տեսնում է մի գրողի, որն օբյեկտիվորեն արտացոլում է իրականությունը։ Նույն գեղագիտական սկզբունքն է դրված նաև ռեալիզմի Նալբանդյանական կոնցեպցիայի հիմքում։ Ինչ վերաբերում է Շեքսպիրին վկայակոչելուն («Լինել կամ չլինել»), տվյալ դեպքում՝ հակասությունների (բարու և չարի) պայքարի ըմբռնման մեջ, ապա Նալբանդյանը հենվում է նաև անգլիական դրամատուրգի ստեղծագործության վրա, որի համար այդ պրոբլեմը, ինչպես հայտնի է, գլխավորներից մեկն է։

Վերջապես, Շեքսպիրի կողմից բնության բուն ընկալումը ևս շատ մոտ էր Նալբանդյանին։ Շեքսպիրի գործող անձնանց համար բնություն ասածը ողջ աշխարհն էր, ներառյալ և մարդը։ «Բնության թագավորությանը պատկանելը,— գրում է Ա. Անիկստը,— մարդու համար նշանակում էր անխզելի կապ կյանքի ողջ համակարգի հետ, ներառյալ բնությունը բառիս բուն իմաստով և «բնութենական» հասարակությունը»[82];

Հիշենք Նալբանդյանի խոսքերը «Երկրագործությունը որպես ուղիղ ճանապարհ» գրքից։ «Այո՛, բնության օրենքները կատարվում են ճիշտ մաթեմատիկական հաշվով, և մարդը, որպես անդամ բնության, և մարդկային կյանքը, որպես երևույթ բնության, ենթակա են այս օրենքին և այս հաշվին»։ Եվ Նալբանդյանը, ինչպես Շեքսպիրը, հանդես է գալիս հանուն բնական ու հասարակական կապերի ներդաշնակ զուգակցման։ «Բնության պարզության մեջ միայն,— շարունակում է նա,— կարող է փայլել մարդու բանաստեղծական գույները»[83]։ Ինչպես կտեսնենք ստորև, այս մտքերը Նալբանդյանը դեռ կզարգացնի «Աղցմիքում» և նորից՝ Շեքսպիրի վրա հենվելով։ Թեև Նալբանդյանին այնպես էլ չհաջողվեց ըմբռնել մարդու էությունը՝ որպես կոնկրետ-պատմական հարաբերությունների մի հանրագումար, բայց նա մոտենում էր դրան։

Նալբանդյանին՝ իբրև մտածողի, զբաղեցնում է «Համլետի» փիլիսոփայական կողմը, ստեղծագործություն, որ ամենափիլիսոփայական երկերից մեկն է ոչ միայն Շեքսպիրի ստեղծագործության, այլև առհասարակ համաշխարհային գրականության մեջ։ Նալբանդյանը շատ լավ է զգացել Համլետի հայտնի մենախոսության՝ «Լինե՞լ թե չլինել», բովանդակության բազմակողմանիությունն ու խորությունը։ Եթե «Հիշատակարանից» վերը բերված տողերում այն օգտագործվել է հակասությունների պայքարի համափիլիսոփայական, աբստրակտ գաղափարը բնութագրելու համար, ապա «Երկրագործությունը որպես ուղիղ ճանապարհ» գրքում այդ մենախոսությունը ձեռք է բերում կոնկրետ իմաստ և ծայր աստիճան սրում է Նալբանդյանի կողմից արծարծվող՝ իր դարաշրջանի դյուրավոր պրոբլեմը՝ վերաբերմունքը ճորտատիրական կարգի ու տխրահռչակ «գյուղացիական ռեֆորմի» նկատմամբ։ «Այս խնդիրը,— գրում է նա,— մահու և կյանքի խնդիր է. «To be, or, not to be!»[84]։

Հարցը հենց այսպես էր դնում Համլետը, որի համար վերաբերմունքը չարի (իր դարաշրջանի) նկատմամբ մահու-կենաց խնդիր էր դարձել։ Նա գիտակցում էր, որ չարը քայքայում է մարդկությանը, որ ոչ միայն Դանեմարքը, այլև ողջ աշխարհն է բանտ։ Եվ հաղթահարելով բոլոր վարանումներն ու տատանումները, նա չի հնազանդվում չարին, այլ ապըստամբում է նրա դեմ, պատրաստ զոհ բերելու անգամ իրեն հանուն արդարության հաղթանակի։ Հիշենք նրա խոսքերը ողբերգության վերջին արարվածում. «Ո՛չ, ո՛չ, ես նախազգացումներից վախեցողը չեմ. մի ճնճղուկի ընկնելու մեջն անգամ հատուկ նախախնամություն կա։ Եթե հիմա պետք լինի, հիմա է լինելու։ Եթե հիմա չլինի, մի օր լինելու է։

Խոսքը պատրաստ լինելն է...»[85]: *Մեկնաբանելով այս խոսքերը, Ա. Անիկստը անում է այսպիսի եզրակացություն. «Պատրաստ լինելը, որի մասին խոսում է Համլետը,— դա պատրաստակամությունն է դիմավորել ամեն մի վտանգ և նույնիսկ մահը այն պայքարում, որը նա մտադիր է արդեն տանել մինչև վերջ: Դա մարտիկի պատրաստակամություն է և ոչ թե ճակատագրի պասսիվ սպասում: Համլետի հոգեկան զարգացման կարևոր արդյունքն այն է, որ նա հասունացել է պայքարի համար, թեկուզև, ինչպես նա է ենթադրում, իրեն վիճակված չէ տեսնել հաղթանակն ու վայելել նրա պտուղները»*[86]:

Համլետը Նալբանդյանին դրավում է որպես ակտիվ ու վճռական խառնվածք: Պատահական չէ, որ «Երկու տող» (1861) աշխատության մեջ, որը դարձավ հայ հեղափոխական դեմոկրատիայի ծրագիրը, նա անդրադառնում է Համլետի կերպարին: «Շեկսպիրը, Համլետի բերանով, բանտ է անվանում երկիրը» բառերից հետո Նալբանդյանը ձևակերպում է հայ ժողովրդի ազատության համար մղած իր պայքարի դավանանքը. «Ով այս նպատակին հասնելու համար չէ պիտո ընկրկինք ոչ բանտի և ոչ աքսորի առջև, ոչ միայն բանիվ և գրչով, այլև զենքով և արյունով, եթե մի օր սրժանի լինինք զենք առնուլ մեր ձեռքը և մինչև այժմ քարոզած ազատությանը նվիրել և սրբել մեր արյունով»[87]: *Ինչպես գիտենք, Նալբանդյանը հավատարիմ մնաց իր երդմանը...*

«Համլետ» ողբերգությունը Նալբանդյանի ուշադրությունը գրավել է նաև իր մեկ այլ կողմով. կյանքի ու մահվան հավիտենական փիլիսոփայական թեմայով, որը հուզել է նրան իր բովանդակ ստեղծագործական կյանքում՝ սկսած վաղ շրջանի բանաստեղծություններից ու վերջացրած Պետրոպավլովյան բերդում գրած նամակներով:

Արդեն ասացինք, որ «Փոթորկի» հերոսի՝ Պրոսպերոյի խոսքերը, գրված Շեքսպիրի հուշարձանի վրա, արտահայտում էին մարդկային կյանքի սահմանափակությունը, որ թելադրում է բնությունը: «Համլետի» մեջ այս միտքը գտել է իր առավել լիակատար փիլիսոփայական ընդհանրացումը: Շեքսպիրը մարդուն դիտում էր բնության հավիտենական շարժման մեջ, շարժում, որն ընդգրկում է և մահը: Այս ամենը նրա մոտ բանաստեղծորեն զուգակցվում էր ժամանակի ամենազորության գաղափարի հետ: Ժամանակին ենթակա են բոլորը, անկախ հասարակության մեջ գրաված դիրքից: Հետևաբար, մահկանացու են բոլորը՝ այս է բնության անողոք օրենքը:

Նալբանդյանին՝ իբրև մատերիալիստի, մոտ էր կյանքի ու մահվան

նման ըմբռնումը։ Բերդից եղբորը գրած նամակում (14 փետրվար, 1863), խոսելով այս մասին, նա ուղղակի վկայակոչում է Շեքսպիրյան Համլետին։ «Անհերքելի ճշմարտություն է,— գրում է նա,— որ Venit mors et nemini paratui (լատիներեն՝ «Գալիս է մահը և ոչ ոքի չի խնայում»—Ս. Դ.)։ Այս է վախճանը այն ամենի, ինչ սկիզբ ունի, վախճան, իհարկե, միայն տիպիկական ու անհատական իմաստով, և ոչ թե բնական ընդարձակ իմաստով, որտեղ մենք, բնության անծայրածիր տնտեսության մեջ գործ ունենք հավասարակշռության և տարրերի զանազան զուգորդումների հետ... Այդ գիտե մինչև անգամ Համլետը»[88]։

Դժվար չէ կռահել, որ Նալբանդյանն այստեղ նկատի է ունեցել գերեզմանափորների տեսարանը «Համլետում», Համլետի ու Հորացիոյի խոսակցությունը գերեզմանից դուրս նետվող գանգերի կապակցությամբ։ Խոսակցությունը վերջանում է արքայազնի դառն, հեգնախառն բառերով. «...Ալեքսանդրը մեռավ, Ալեքսանդրը թաղվեց, Ալեքսանդրը փուշի դարձավ, փուշին հող է, հողից կավ են շինում։ Ինչո՞ւ այդ կավով, որ Ալեքսանդրի մարմնից է շինված, չի կարելի դարեջրի տակառը խցել։

Ահեղ Կեսարը մեռավ, հող դարձավ,
Մի պատի ծերպի նա ծեփող դարձավ,
Այն հողը, որից սարսում էր աշխարհ,
Ձմեռվա բուքից ծակ խցող դարձավ»[89]։

Երբ Նալբանդյանը լատինական ասացվածքը հիշելով, ասում էր, որ «այդ գիտե մինչև անգամ Համլետը», դրանով ուզում էր ընդգծել կյանքի ու մահվան ճշմարտության հնությունը, որ կապված է բնության երևույթների ժողովրդական ընկալման հետ։ Ահա՛ թե ինչու հայ գրականության մեջ ևս (այդ թվում և Նալբանդյանի երկերում) մենք կարող ենք դտնել նման մտքեր՝ անկախ Շեքսպիրից։

Նահապետ Քուչակը իր փիլիսոփայական բանաստեղծություններից մեկի մեջ ասում է.

Մահալոքս ի վայր կուգ՚ի, նա տեսա չոր դանդ
մի պառկած.
Ոտոքս ալ թապալ տվի, նա երեսս ի վեր ծիծաղաց.
Դարձավ պատասխան ետու. «Ի՞նչ կանես, կտրիճ շփացած.
Երեկ քեղի պես էի, այսօր դիս այս հալս է ձգած»[90]։

Հազիվ թե Քուչակը կարդացած լիներ Շեքսպիրին, թեպետ խոսակցությունը գանդի հետ մեզ ակամայից տանում է դեպի Համլետի ծանոթ խոսքերը։ Քիչ հավանական է, որ Նալբանդյանն էլ իմանար Քուչակի այս բանաստեղծությունը։

Իսկ Խ. Աբովյանը ահա թե նույն թեմայով ինչ է գրել «Վերք Հայաստանի» գրքի երկրորդ գլխի բնաբանում.

Բազի վախտ, որ մարդ մեկ քանդված տեղի
Վրա կանգնում ա ու ինքն իր մտքի
Հետ ա ընկնում ու անց կացած բանները
Փիքր անում, տխրում, տրորում աչքերը։
Ինպես դիտես՝ թե է՛ն անբան քարերն
Մեզ ասում ըլին, որ մենք մեր օրերն
Լանք ու զգաստանանք, չունքի էս աշխար
Ջի՛ մնալ մեզ համար զադմի մուղարար։
Հենց իմանաս՝ թե լեղու են առել
Պատերն, ուզում են մեզ լալով ասել.
«Ա՛յ ադամորդի, տես՝ քո վերջն է՛ս ա,
Էստե՛ղ էլ կային նորահարս, փեսա,
Էստե՛ղ էլ կային ծնող, երեխա,
Հարուստ, մեծատուն, իշխան՝ համեշա։
Բայց ո՛ւր են նրանք, հողի հավասար,
Բայղուշն ա նստում նրանց գլխին անճար[91]։

Դժվար է պնդել, թե այս տողերն էլ հուշել է Շեքսպիրի «Համլետը»։

Ուշագրավ է մեկ ուրիշ բան էս. Աբովյանի բանաստեղծությանը արձագանքում է Նալբանդյանի վաղ շրջանի «Ճշմարտություն» բանաստեղծությունը։ Դիմելով մարդուն, բանաստեղծն ասում է.

Անցավոր է ամենայն ինչ
Այս աշխարհում մեզ հայտնի...
Բնությունը դրել է պայման՝
Այն, որ աշխարհի երեսին
Անտուն, անտեր ու մերկ էր,
Հավասար է մեծատան հետ,
Որ դիպա շոր հագնում էր։

Երկուսի էլ չոր կմախքը
Խավար ու գեջ հողի մեջ
Պիտի փթթեն մի օրինակ,
Պիտի ուտի որդ ու ցեց։
Այս բանը միշտ տեսանում ենք,
Բայց չենք ուզում ճանաչել,
Որ մեծատան գոհարները
Մահու՝ չեն լինիլ արգել։
Նա ամենուն կհանդիպի
Մի օրինակ, անխտիր
Եվ հանգչողին պալատներում,
Եվ գործողին միշտ երկիր...
Ինչքան քնքուշ չնայես,
Դարձյալ բնությունը կրկատարե
Յուր գործը. դու վեր կրնկնես...[92]

Ընդունված է, որ այս բանաստեղծությունը գրվել է 50-ականների առաջին կեսին, այսինքն մինչև «Վերք Հայաստանի» վեպի լույս տեսնելը, և մեզ առայժմ ստույգ հայտնի չէ՝ կարդացե՞լ է արդյոք Նալբանդյանը վեպի ձեռագիրը։ Ավելի հավանական է, որ նա այդ ժամանակ ծանոթ էր «Համլետին»։ Սակայն, տվյալ դեպքում ևս դա պարտադիր չէ, եթե հաշվի առնենք, որ Նալբանդյանի ոտանավորի հիմքում հանրահայտ ճշմարտություն է դրված։

Մոսկվայի համալսարանի բժշկական ֆակուլտետում ուսանելու տարիներին Նալբանդյանը իր ստեղծագործություններում մեջ կրկին արծարծում է կյանքի ու մահվան պրոբլեմները, մասնավորապես 1858-ին տպագրության պատրաստված և հեղինակի կամքով լույս չտեսած «Մինին՝ խոսք, մյուսին՝ հարսն» վիպակի մեջ։ Վիպակն սկսվում է «Ի՞նչ է մահը» հարցով, իսկ ամբողջ առաջին գլուխը կառուցված է որպես երկխոսություն բնախույզ Գևորգ Շահումյանցի (վիպակի հերոսը) և քաղաքաբնակ Թյությունջու-Օղլիի միջև։ Տեղ-տեղ նրանց զրույցը մահվան մասին հիշեցնում է Համլետի ու Հորացիոյի խոսակցությունը գերեզմանոցում։

Լսելով երկար բնագիտական բացատրությունները մարդու մահվան մասին՝ որպես բնության անխուսափելի օրենքի, Թյությունջյու-Օղլին դժվարանում է համաձայնել։ Նրան Շահումյանցը պատասխանում է. «Այդ

զղացմունքը, որ դրդում է քեզ երկբայել բնության օրենքի վերա, միմիայն անձնասիրության է», որը թույլ չէ տալիս, «որ հավատայինք, թե մեր փափուկ, պարարտ մարմինը երբեմն կարող էր աղյուս պատրաստել բաղանիքի հնոց շինելու համար, կամ ճեղքվիլ, տրորվիլ երկրագործի արորի տակ և մի սերմ կանաչացնել, մի ճնճղուկ կամ մի մուկ կերակրելու համար, այո՛, և՛ օձի, և՛ զանազան ժժմունքների բույն ևս դառնալու համար։ Բայց բնության հարազատ որդին պիտո է սառն աչքով նայի այս բանի վերա...»[93]։

Սակայն, այստեղ ևս հաղիվ թե հիմք կա խոսելու շեքսպիրյան կրկնանդրադարձման մասին, չնայած նման մոտիվների առկայության։ Հեղինակը ելակետ է ունեցել նույն լայնորեն տարածված ճշմարտությունը, ըստ որում այդ ճշմարտությունը մենք լսում ենք մատերիալիստ բնախույզի շուրթերից։

Եվ արդեն իսկապես շեքսպիրյան կրկնանդրադարձման հանդիպում ենք «Մեռելահարցուկ» անավարտ վեպի VII գլխում («Հյուսիսափայլ», 1859, № 8—10), ուր վեպի հերոսը՝ Կոմս Չմմանուելը (Նալբանդյանը) այցելում է քաղաքային գերեզմանատուն և զրուցում գերեզմանափորի հետ։ Սա Շեքսպիրի կրկնանդրադարձման առաջին դեպքն էր հայ գրականության մեջ։

Համաշխարհային գրականության մեջ մինչ Նալբանդյանը արդեն եղել էին գրողներ, որոնք իրենց երկերում օգտագործել էին «Համլետի»՝ փիլիսոփայական խոր հագեցում ունեցող գերեզմանոցի տեսարանը։ Հիշենք, թեկուզ, Վ. Սկոտի «Վամերմուրի հարսնացուն» (1819)[94], Ա. Պուշկինի «Գերեզմանափորը» (1830)[95], Մ. Լերմոնտովի «Իսպանացիներ» ողբերգությունը (1830)[96]։ Բելինսկին իր հայտնի հոդվածում՝ «Համլետ», Շեքսպիրի դրաման։ Մոչալովը Համլետի դերում» (1838) մանրամասն վերլուծում է այդ տեսարանը։ Ա. Գերցենը 1839 թ. դեկտեմբերի 18—20-ին, Վ. Ա. Կարատիգինի խաղացած Համլետը տեսնելուց հետո, Ն. Ա. Գերցենին գրած նամակում բացականչում է. «Մեծ է, անընդգրկելի է Շեքսպիրը... Հանճարի ինչպիսի՛ ուժ—կյանքը իր ողջ անընդգրկելիությամբ հանդերձ՝ Համլետից մինչև գերեզմանափոր այդպե՛ս որսալ... Ես տուն էի գալիս ամբողջովին հուզված... Այժմ ես տեսնում եմ մթին գիշերը, և դունատ Համլետը ցույց է տալիս գանգը սուսերի ծայրին պահած ու ասում է. «Այստեղ էին կախված այն շրթունքները, իսկ հիմա՝ հա՛, հա՛...»[97]։

Մեզ հայտնի չէ, թե Նալբանդյանը ինչ չափով էր տեղյակ գերեզ-

մանափորների շեքսպիրյան տեսարանի օգտագործման գրական տրադիցիային։ Սակայն համեմատությունը ցույց է տալիս, որ այդ խնդրի լուծմանը նա մոտենում էր ինքնուրույն ու յուրակերպ, ելնելով իր վեպի գաղափարական հղացումից։ Նալբանդյանն օգտագործել է «Համլետի» դրվագի սոսկ արտաքին ձևը, հագեցնելով այն նոր բովանդակությամբ։

Կոմս Էմմանուելը գալիս է նկեղեցու բակում տեղավորված գերեզմանատունը։ Հեղինակը նկարագրում է բակի փարթամ բուսականությունը, որպեսզի կենդանի բնությունը հակադրի շիրիմներին՝ «մահու թագավորությանը»։ Էմմանուելը մոտենում է գերեզման փորող ծերուկին։ «Նորա խոշոր դեմքի գծագրության հանդարտությենից երևում էր, որ շատ սառնությամբ կատարում էր այդ գործը, և ամենևին մեքենաբար, առանց մտածելու և յուր գործի հետևանքից կամ շարժառիթից մի տպավորություն ներս ընդունելու յուր հոգու վերա»[98]։ Հիշենք, թե ինչպես են Համլետն ու Հորացիոն երգող գերեզմանափորներին տեսնելով, զարմանում, որ «սովորությունը այդ բանը նրա համար հեշտ արհեստ է դարձրել»[99]։ Ինչպես շեքսպիրյան գերեզմանափորը, այնպես էլ նրա «արհեստի» հայ եղբայրակիցը սիրում է խոսել, զուրկ չէ հումորից ու մարդկային սթափ խելքից։

Շեքսպիրի ու Նալբանդյանի գրվածքներում այդ երկու տեսարանները որոշ նմանություն ունեն։ Ճիշտ է, եթե Կոմս Էմմանուելի գերեզմանատուն այցելելու գլխին ավելացվեն «Ճշմարտություն» բանաստեղծությունը և Շահումյանցի զրույցը Թյությունչյու-Օղլիի հետ մահվան մասին, ապա, հասկանալի է, նմանությունը շատ ավելի կլինի։ Սակայն ո՞րն է «Մեռելահարցուկի» VII գլխի գաղափարական իմաստը և ի՞նչ է տվել Շեքսպիրը Նալբանդյանին։

«Մեռելահարցուկը» երգիծական վեպ է, որը մերկացնում է շահամոլության, եսասիրության ու պորտաբուծության նեխած աշխարհը (Շաքարյան, Մանթուխյան, Հովնաթանյան)։ VII գլխի սկզբում խոսելով այդ չար աշխարհի գարշահոտ մթնոլորտի մասին, Նալբանդյանը ցավով նկատում էր. «Ո՜հ... գնայուն մեռյալները (ходячие трупы) դեռևս շատ ժամանակ պիտի կենդանի մարդիկ թվին մեր արտասվելի ագգի աչքում»[100]։ Պատահական չէ, որ ռուսերեն է թարգմանում «գնայուն մեռյալները»։ Նա առաջին անգամ հայ գրականության մեջ ներմուծում է մի նոր հասկացություն, որ փոխառնված էր ռուս երգիծական գրականությունից[101]։

«Կենդանի դիակներին» վերաբերող խուլ ակնարկ կա նաև «Համլետի» դերեզմանատան տեսարանում։ Համլետի հարցին. «Որքա՞ն ժամանակ կարող է մարդ հողի տակ մնալ առանց փտելու», սրամիտ գերեզմանափորը բազմանշանակ պատասխանում է. «Եթե մեռնելուց առաջ արդեն փտած չլինի, ինչպես էս օրվան օրս էնքան ախտավոր դիակներ կան, որ հողը չդրած՝ ցրիվ են գալիս»...[102]։ Կարծում ենք, գերեզմանափորը նկատի ուներ ոչ միայն «ֆիզիկական», այլև սոցիալական իմաստը։

Նալբանդյանի ծերունին գերեզման է փորում եկեղեցու երեցփոխի՝ խարդախ ու խաբեբա մի մարդու համար։ Ահա՛ թե ինչու նա անկեղծորեն խոստովանում է էմմանուելին. «Ճշմարիտն ասեմ, ցավելու չեմ, եթե ամենայն օր գերեզման փորեմ այնպիսի մարդերի համար, որպեսզու համար փորում եմ այս գերեզմանը»[103]։ Այս բառերն իրավ հնչում են խորհրդանշական իմաստով՝ ժողովուրդը պիտի դառնա ճնշողների գերեզմանափորը։ Եվ թեպետ ծերունու և Կոմսի խոսակցության մեջ Նալբանդյանը նշում է ժողովրդի պասսիվությունն ու մառնատվածությունը, նա վստահ է, որ կգա ժամանակը, երբ ժողովուրդը կգիտակցի իր կոչումը։ Իսկ դրա համար «հարկավոր է, որ այդ առանձին առանձին մարդիկը միմյանց մոտենան, խորհուրդ կատարեն, և յուրյանց մասնավոր ձայները, դեպի մի ամբողջ հավաքելով, լսեցնեն որպես մի հասարակաց ձայն...»[104]։

Այսպես Նալբանդյանը ի դեմս ժողովրդի սեռնում է այն ուժը, որն ընդունակ է լինելու գերեզման դնելու հովնաթանյանների հասարակությունը։ Եվ շեքսպիրյան «Համլետն» է նրան տալիս գերեզմանի գաղափարը։ Դրա համար էլ հասկանալի է դառնում, թե ինչու է էմմանուելի խոսակցության մեջ բացակայում «ի՞նչ է մահը» թեման. նախ՝ այդ մասին Նալբանդյանն արդեն գրել էր և չի ցանկացել կրկնել իրեն, և ապա՝ (և սա է գլխավորը), «Համլետի» փիլիսոփայական տեսարանը նա փոխադրել է սոցիալ-քաղաքական պլանի, որը համապատասխանում էր ինչպես ժամանակի ոգուն, այնպես էլ դեպի հեղափոխական դեմոկրատիան անցում կատարող Նալբանդյանի պրակտիկ գործունեությանը։

Ահա այսպես, շեքսպիրյան «Համլետը» Նալբանդյանի ստեղծագործական գրչի տակ ձեռք բերեց թարմ հնչողություն ու ի սպաս դրվեց արդիականության հրատապ խնդիրներին։

7. ՇԵՔՍՊԻՐԸ Մ. ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԻ «ԱՂՑՄԻՔԻ» ՄԵՋ: ՀՈՒՄԱՆԻԶՄԻ ՊՐՈԲԼԵՄԸ

Պետրոպավլովյան բերդում Մ. Նալբանդյանը գրում է «Աղցմիք» հայանի երգիծական շարքը (1864), որն ամփոփում է տասներկու բանաստեղծություն-պարոդիա և «Նախահոր արկածները» գրաբար պոեմը: Նալբանդյանին նվիրված գրականության մեջ արդեն նշվել է, որ «Աղցմիքի» հեղինակը հենվել է հայ և համաշխարհային պոեզիայի ավանդույթների վրա (Ա. Սյունեցի, Միլտոն, Վոլտեր, Կլոպշտոկ, Պարնի, Բայրոն, Պուշկին): Ինչ վերաբերում է Շեքսպիրին, ապա «Հուլիոս Կեսարից» ու «Պերիկլեսից» արված մեջբերումները «Աղցմիքում» որպես բնաբան օգտագործելու փաստը հավաստելուց այն կողմ հետազոտողները չեն գնացել, այնինչ ամբողջ շարքի գաղափարական էությունը ըմբռնելու համար Շեքսպիրը կարևոր դեր է խաղում:

«Աղցմիք» շարքում պարոդիայի են ենթարկվում Խորեն Գալֆայանի «Վարդենիք» ժողովածուի (Թեոդոսիա, 1863) ոտանավորները[105]: Բանաստեղծ վարդապետը ընթերցողներին հավաստիացնում էր, որ ինքը «անմեղ» մի նպատակ է հետապնդել՝ ժողովածուն նվիրել իր քրոջը՝ Վարդուհուն, նրա ամուսնության առթիվ և որ, իբր թե, իր գովերգած սերը ընդհանուր ոչինչ չունի երկրային, զգայական սիրո հետ, որ դա «սեր է առանց կրքի», «երկնային եղբայրական սեր» և այլն: Սակայն, նույնիսկ անփորձ ընթերցողը չի կարող չնկատել «Վարդենիքի» հեղինակի երեսպաշտությունը: Նա հափշտակված նկարագրում է «քրոջ» բոլոր հմայքները և ամենևին էլ ոչ պլատոնական սերը...

Խ. Գալֆայանը, իհարկե, սոսկալի ծիծաղելի տեսք ուներ, նախ՝ նրան լրիվ մատնում էին բուն ոտանավորները և ապա՝ նրա արածը նորություն չէր—նրա հեռավոր նախնիները (և շատ ավելի տաղանդավոր նախնիները) նույնպես կրոնավոր էին (իսկ Հով. Թլկուրանցին ու Գր. Աղթամարցին նույնիսկ կաթողիկոս), սակայն իրենց սիրային լիրիկայում հանդես էին գալիս որպես անկեղծ ու ներշնչված բանաստեղծներ:

Ինչպես մենք արդեն նկատել ենք, Նալբանդյանը ժողովածուի նախաբանում ծաղրում է Խ. Գալֆայանին այն բանի համար, որ նա կոպիտ ոտանավորներ սարքելը յուրացնելով, հանդգնել է մրցել Շեքսպիրի ու Շիլլերի հետ: Իր պարոդիաներով Նալբանդյանը պոկում է Գալֆայանի կեղծ «բարեպաշտության» վարագույրը և կծու ծաղրում «երկնային» սերն ու ամենևին էլ ոչ եղբայրական կիրքը:

«Նախահոր սրկածները» պոեմում, ինչպես և պարոդիաներում, քրիստոնեական բարոյախոսության երեսպաշտ ասկետիզմին Նալբանդյանը հակադրում է երկրային հաճույքների հաստատումը, ընդգծված զգայական հիմքը բնության մեջ։ Այստեղից էլ «Աղցմիք» շարքում առկա միտումնավոր էրոտիզմը։

Նալբանդյանի կողմից Շեքսպիրի ներգրավումը «Աղցմիքի» մեջ միանգամայն օրինաչափ էր։ Շեքսպիրին՝ իբրև Վերածնության դարաշրջանի պոետի, չէր շփոթեցնում սիրո նրբագգիռ ու ինտիմ կողմերի նկարագրությունը, որի համար նրան մեղադրում էին «կոպտության» մեջ։ «Երկրային, զգայական հիմքի ու հոգեկանի պայքարով են ներթափանցված Վերածնության դարաշրջանի ինչպես փիլիսոփայությունը, այնպես և պոեզիան,— իրավացիորեն նկատում է Ա. Անիկստը։— Վերածնության գրականության մեջ սիրո պրոբլեմը դարձել է մարդու՝ բնության հետ, նրա ֆիզիկական ու հոգեկան էության հետ կապված բոլոր հարցերի հանգուցակետը»[106]։ Շեքսպիրը այդ հարցերը լուծում է ինչպես իր մի շարք պիեսներում, այնպես էլ, հատկապես, «Վեներա և Ադոնիս» և «Լուկրեցիա» պոեմներում։ Ինչպես երևում է, Նալբանդյանը քաջ ծանոթ էր Շեքսպիրի ստեղծագործության նաև այս կողմին։

Նալբանդյանի «Մոգապաշտը զոհասեղանում է»[107] ուտանավորի մեջ, որին բնաբան է վերցրել Շեքսպիրի «Պերիկլեսի» տողերը, արտահայտված է հայ միջնադարյան պոեզիայում մարմնավորված այն միտքը, թե սիրո ամենահաղթ զգացմունքի առջև անզոր են բոլորը, նույնիսկ աստծո ծառաները (Հ. Թլկուրանցի, Ն. Քուչակ և ուրիշներ)։

Իր բանաստեղծության մեջ Նալբանդյանը պակում է մոգապաշտի «ողջախոհության» երեսպաշտ դիմակը, ցույց տալով, որ նա խաբում է ու խորամանկում անմեղ կույսին,— մի «զոհ թակարդյալ»,— տիրանալու համար։ Մոգապաշտն ասում է, որ բոլոր նրանք, ովքեր հանձնվել են իրեն, հիմա «երկնքում ընթանում են աստղերի շարքում»։ Նրա այդ զոհերի մեջ են «Աստղը (Աֆրոդիտե) վեհափառ՝ Ալուսյակ (Վեներա) պայծառ էր կոչվում հնում, պաշտվում բաղնում»։ Իսկ «Շուշանին դևռաբույս» նա խոստանում է դարձնել «լուսին» (Դիանա) ու փառաբանել նրան Անահիտ աստվածուհու պես— «Միայն թե զոհես՝ ինչ սենյոում եմ ես»,— ասում է մոգապաշտը և միամիտ կույսը համաձայնում է... «Եվ մոգապաշտը այն վերցնում է մատյան և այնտեղ կույսին գրանցում—լուսի՞ն»։ Շատ հասարակ՝ հանձնվեց և դարձավ լուսին...

Իր պարոդիային Նալբանդյանը անգլերենով այսպիսի բնաբան է

ավել. „Celestial Dian, goddess argentine I will obey thee". *Shakespeare*, „Pericles, prince of Tyre". Act V, Sc. 1". *(«Երկնային Դիանա, դիցուհիդ արծաթափայլ, ես կհնազանդեմ քեզ»)*[108]։ Այս բառերը Պերիկլեսն արտասանում է երազի մեջ, երբ նրան հայտնվում է Դիանան՝ անարատ կույս-աստվածուհին, մանկածնության հովանավորուհին, ու առաջարկում, որ նա զոհաբերություն կատարի իր տաճարում։ Պերիկլեսը պետք է կույս-քրմուհիներին պատմի իր դժոխ ճակատագրի մասին ու թախանձի նրանց կարեկցանքը։ Եթե նա կատարի աստվածուհու խոսքը, կլինի երջանիկ ու սիրված։ Եվ Պերիկլեսը երդվում է հնազանդվել անարատ Դիանային։

Պերիկլեսի ռոմանտիկ պատմությունը, որի հիմքում, ինչպես հայտնի է, ընկած է XIV դ. անգլիացի բանաստեղծ Հաուերի «Սիրահարի խոստովանանքը» պոեմը, Նալբանդյանի ուշադրությունը գրավել է Պերիկլեսի մաքուր, վեհաշունչ զգացմունքների շնորհիվ։ Դրամայի հինգերորդ արարվածի երրորդ տեսարանում պատմվում է Պերիկլեսի այցելության մասին Դիանայի տաճարը։ Իբրև պարգև անկեղծության՝ նրա առջև հայտնվում է սիրասուն կինը՝ Տախսան, որը մահացել էր բաց ծովում, ծննդաբերության ժամանակ, երբ լույս աշխարհ էր եկել դստրիկը՝ Մարինան։

Այսպես, «Մոգապաշտը զոհաբերում է» ոտանավորի մեջ բախվում են սիրո նկատմամբ ունեցած երկու վերաբերմունք՝ մաքուր, լուսավոր և ցինիկ, դևհիկ։ Շեքսպիրին դիմելով, Նալբանդյանը ստեղծում էր պարոդիայի ամտիրական հնչողությունը ուժեղացնող կոնտրաստ։

Բայց ոտանավորն ունի նաև իր, այսպես ասած, երկրորդ պլանը, որն ընդգծում է սիրո ամենազորությունը։ Դիանան միաժամանակ լուսնի աստվածությունն է և անմատչելի կուսության խորհրդանիշը։ Կույս Նալբանդյանի ոտանավորի մեջ ստանում է «Լուսին» անունը։ Դրանով իսկ բանաստեղծը կարծես ասում է՝ «անմատչելի Դիանան» անգամ անզոր է դիմադրել գայթակղությանը...

Սիրո ամենազորության գաղափարը հատկապես վառ է արտահայտվել Նալբանդյանի «Նախահոր արկածները» պոեմում, որի բնաբաններից մեկը դարձյալ վերցված է Շեքսպիրից։

Նալբանդյանի պոեմը գրված է ըստ էրոտիկ պոեզիայի ավանդույթի և ոճով մոտ է պուշկինյան «Գաբրիելականին»։ Պոեմը խոր փիլիսոփայական իմաստ է պարունակում. սերը մարդկային բնության ամենագեղեցիկ ու վսեմ դրսևորումներից մեկն է և ոչ ոք իրավազոր չէ ճնշե-

լու այդ բնական զգացմունքը։ Այս իմաստով «Նախահոր արկածները» առնչվում են Շեքսպիրի «Վեներա և Ադոնիս» էրոտիկ պոեմին, որին Նալբանդյանը կարող էր ծանոթանալ նաև հայերեն թարգմանությամբ՝ «Աստղիկ և Ադոնիս» (Կ. Պոլիս, 1861)[109]։

Եվան կանացի կատարելության, երկրային, մարմնական գեղեցկության, սիրո մարմնացում է։ Շեքսպիրյան Վեներան վիճաբանում է Ադոնիսի հետ, որն անձնավորում է իդեալական, աստվածային սերը, իսկ Նալբանդյանի մոտ նույն կերպ վիճում են Ադամն ու Սերովբեն։ Վերջինս զգուշացնում է.

Սիրե Ադամն պիտ մաքուր
Եվ մեղկ կրքին՝ սիրտը նա
Ջը դարձնե կերակուր[110]։

Բնական կրքի բավարարում պահանջելով, Վեներան կշտամբում է Ադոնիսին.

«...Սերն ի սերմաց ելանե, ի գեղո բղխի գեղեցկութիւն, ծնար դու, ծնուցանել քո պարտք են։

Ձմէ՞ կը սնանիս կու երկրիս արգասիօք, մինչ չկամիս քո արգասիօք զերկիր սնացունել, բնութեան օրինօք կաս դու ծնվիլ»[111]։

Վեներայի կողմից Ադոնիսին գայթակղելու պահին պատանի հիասքանչ նժույգը վազում է ջահել մատակին ընդառաջ։ Տեսնելով բնության հաղթանակը, Վեներայի մեջ ավելի է շիկանում կրքի կրակը...

Ադամը՝ զայրացած, որ իրեն թույլ չեն տալիս երկրային կրքով սիրել Եվային, բողոքում է Սերովբեին.

Ինչո՞ւ է ինձ տրվել կին։
Խոստացել եմ չունել
Ես ուխտադրուժ—այդ շատ լավ,
Բայց թե սիրուց հրաժարվե՞լ,
Ջը ճաշակե՞լ այն բնավ։
Ուրեմն ինչո՞ւ տրվեց ինձ
Սեր, կին, ինչո՞ւ տերն օրհնեց,
Ակնարկում է խոսքն այն ի՞նչ՝
Թե ածեցեք...» և լռեց։
Եվ կռվում են խիստ անհաշտ

Նենի հրամանն ու բնությունն,
Ո՞ւմ կմնա մարտադաշտը,
Ո՞վ կրառնի հաղթությունը...
Ադամն ուխտել էր անխաբ
Ջը սխալվիլ մեղկորեն,
Ուստի հախուռն ընդվզմամբ՝
Մեջքի վրա տեղն ու տեղ
Կույսին զարկում է գետին
Հուժկու ուժով ևժույգի
Եվ ձգտում է հարվածել
Իր եղջյուրով շեշտակի[112]:

Պետք է նաև նկատել, որ Ադամի բողոքը երկրային սիրո արգելքի դեմ հիշեցնում է Պերիկլեսի նմանատիպ բողոքը դրամայի սկզբում: Անտիոք արքան, նպատակ ունենալով վախեցնել իր դստեր փեսացուներին, սրոշում է նրանց մի հանելուկ առաջարկել: Նա, ով չգիտի պատասխանը, դատապարտվում է մահվան: Երբ հայտնվում է արքայադուստրը, Պերիկլեսը նրա գեղեցկությամբ հմայված, ասում է.

Она идет! Прекрасна, как весна!
Все Грации покорны ей. Она
Все совершенства как бы совместила...
О боги, сотворили вы меня
Мужчиной, наслаждающимся страстью,
Воспламенили вы в груди моей
Желание вкусить небесный плод
Иль умереть—так будьте же мне защитой!
Я сын ваш, я ваш раб! О, помогите
И мне познать бессмертное блаженство![113]

Ինչպես Պերիկլեսի, այնպես էլ Ադամի մեջ բողոքում է ինքը՝ մարդու բնությունը: Եվ պոեմի երկրորդ մասը սկսվում է հենց Մարդու բղավոցմունքների բուռն արտահայտությամբ.

Մարդը հենց որ սեր զգաց,
Գոչեց. «Մեռնում եմ, ասուված,

Ջունեմ ընկեր կաթոդին»։
Տերը տավալ նրան կին...[114]

Պատահական չէ, որ պոեմի երկրորդ, հիմնական, մասը ստացել է հետևյալ բնաբանը.

„. . . . . the elements
So mix'd in him that Nature might stand up
And say to all the world: „This was a man".
Shakespeare, „Julius Caesar", Act V, Sc. 5"[115]

«.....և իր տարերքն իր մեջ
Որ բնությունը կարող էր կանգնել
Եվ ազդարարել ի լուր աշխարհի. «Այս մեկը Մարդ էր»։
Շեքսպիր, «Հուլիոս Կեսար»[116]։

Անտոնիոսի այս բառերն ասվում են ողբերգության վերջում, ասվում են Բրուտոսի մասին և արտահայտում են մարդու բարձրագույն իդեալը, մարդու, որի մեջ ներդաշնակ զուգորդվում են բնության շնորհած բոլոր հատկությունները։ Այս բառերը մարմնավորում են Շեքսպիրի բովանդակ ստեղծագործությունը համակած հումանիզմի սկզբունքները։ Հիշենք, որ Համլետը ևս իր հորն օժտում է մարդու բարձրագույն բնորոշմամբ. «Մա՜րդ էր... իր ամեն բանով։ Մեկ էլ չեմ տեսնի նրա նմանը»[117]։

Շեքսպիրյա՜ն հումանիզմ։ Ահա այն ուժը, որ դեպ իրենն էր ձգում XIX դարի հեղափոխական-դեմոկրատներին, առաջադեմ գործիչներին՝ ռահվիրաներ և նալբանդյաններ՝ մասնավորապես։ Բելինսկին բացականչում էր. «Համլետը—դա կյանքն է մարդկային, դա մարդն է...»[118]։ *Քսան տարի անց Չերնիշևսկին հայտարարում էր. «Աշխարհիս ամենաբարձր գովեստը՝ մարդկանցից ամենահզորին ու լավագույնին Շեքսպիրը ճանաչում էր «մարդ էր նա» խոսքը»*[119]։ *Ապա Դոբրոլյուբովը ավելացնում էր. «XVI դարի դեռևս անկիրթ Եվրոպայում հնչում էին նշանավոր բառերը՝ «մարդ էր նա»,— և դրանց մեջ արտահայտվեց հանճարի ըմբռնումը մարդու այժմանապատվության մասին»*[120]։ *60-ական թվականներին Ի. Ս. Տուրգենևը «մարդ էր նա» շեքսպիրյան բառերը օգտագործեց Բելինսկուն բնորոշելու համար*[121]։ *Իսկ Շեքսպիրի 300-ամյակի առիթով արտասանած իր ճառում Անգլիայի հանճարին մեծարելու*

համար նա վերցնում է «Հուլիոս Կեսարի» խոսքերը Բրուտոսի մասին՝ «Ահա ձեզ մի մարդ»։ Իրեն՝ Բրուտոսին նա անվանեց «ամենամաքուրը Շեքսպիրի ստեղծած կերպարների մեջ», որն արտահայտում է մեծ դրամատուրգի ստեղծագործության հումանիստական էությունը[122]։

Երբ Տուրգենևի այս ճառն ընթերցվում էր Պետերբուրգի հոբելյանական դրական երեկոյում (1864 թ. ապրիլի 23), Նալբանդյանը դեռ այդ քաղաքում էր, Պետրոպավլովյան բերդում փակված։ Շեքսպիրից նրա կատարած մեջբերումները այդ տարիներին գրած գործերում մի յուրատեսակ տուրք էին անգլիացի գրողի հոբելյանին, որի հումանիզմը շատ մոտ էր նրան։ «Ժ. Ժ. Ռուսոյի հիշատակին» ոտանավորը (1865) ավարտվում էր շեքսպիրյան բառերով. «Նա՛ մարդ է»՝ հասցեագրված ֆրանսիացի մեծ լուսավորչին.

Ծունր եմ դնում ես այդ քարին,
Ուխտուն յոթը տարուց հետ՝
Քեզ պատվում է հայի որդին.
Եվ նա՛ մարդ է, վարդապետ[123]։

Իսկ դրանից մի քանի տարի առաջ իր «Երկու տողում» Նալբանդյանը կոչ էր անում պայքարել հանուն մարդու երջանկության ու ազատության։ Նա ասում էր, որ մարդ պետք է ապրի ոչ թե վերացական ու միստիկ գաղափարներով, այլ իրական, երկրային բարիքներով։ «Մարդկությունը,— գրում էր Նալբանդյանը,— կապված էր երկրագունդի հետ. փորձերը ուսուցին նորան, յուր երջանկության և թշվառության պատճառները գտնել երկրագունդի վերա... Մեր նվիրական պարտականությունն է, որչափ մեր ուժը կրտանի, սպասավորել մարդկության, քանի որ միասին ապրում ենք երկրագունդի վերա. խոստովանում ենք մեր տկարությունը, որ չենք կարող բաժանվել երկրագունդի մակերևույթից ...Շեկսպիրը, Համլետի բերանով, բանտ է անվանում երկիրը և մնում է դարձյալ երկրի վերա...»[124]։

Համլետը, այսպիսով, Նալբանդյանի պատկերացմամբ ամենաերկրային մարդ է, մարդու իդեալ։

Նալբանդյանը, ինչպես Համլետը, վեհ պատկերացում ունի այն մասին, թե որպիսին պիտի լինի մարդը։ Նալբանդյանի «Կյանք» բանաստեղծության մեջ բախվում են մարդու կոչման երկու ըմբռնում։ Վիճաբանողներից մեկը այն հարցին, թե «գազաններից մարդը չոկվում է ինչո՞վ», պատասխանում է.

Մարդը կարող է մտածել,
Դատել, կշռել ու չափել,
Վատությունից հեռանալով,
Բարիին մոտիկ լինել։

Մյուսը, որի «ճաշը առատ, հոգս, աշխատանք չգիտեն», որի փորի հաստությունը չափվում է Բաքոսի տակառով, ծիծաղում է զրուցակից—«իդեալիստի» «միամտության» վրա ու ասում.

Մարդը չոկվում է գազանից,
Որ ձեռք ունի, ձեռք՝ լսիր.
Խելք, միտք, խոսել ու մտածել—
Հիմար բաներ մի՛ խոսիլ[125]։

Երկուսի այս զրույցը ինչքա՜ն է հիշեցնում Համլետի մենախոսությունը չորրորդ արարվածում.

...Ի՞նչ բան է մարդը,
Եթե իր կյանքի գլխավոր շահը և փոխարժեքը
Միմիայն ուտել և քնել լինի.
Անասուն միայն, ոչինչ ավելի։
Անտարակույս, նա, որ մեզ ստեղծեց այս լայն
հանճարով,
Դեպի ետ նայող և դեպի առաջ,
Չպարգևեց մեզ այնպիսի մի մեծ ընդունակություն
Եվ աստվածանման բանականություն,
Որ նրանք անպետք բորբոսնեն մեր մեջ[126]։

Նալբանդյանը, հումանիզմի վեհ սկզբունքներին հավատարիմ, իր ողջ կյանքը նվիրաբերեց Մարդու՝ մեծատառով գրվող Մարդու համար մղվող պայքարին։ Նրա «Երկրագործությունը որպես ուղիղ ճանապարհ»-ը ավարտվում էր հետևյալ բառերով. «Այո՛, մարդն է մեր կատարելությունը—ideal և նորա էական և իրական պետքերից ավելի ուրիշ բանի հետ վերաբերություն չունինք»։ «Ի՞նչ է մնում մեզ ...Քարոզել մարդը...»[127]։

8. ՇԱՅԼՈԿԻ ԿԵՐՊԱՐԸ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԻ ԸՆԿԱԼՄԱՄԲ: «ՎԵՆԵՏԻԿԻ ՎԱՃԱՌԱԿԱՆԸ» «ՀՅՈՒՍԻՍԱՓԱՅԼՈՒՄ»: ՈՍԿՈՒ ԻՇԽԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՐԿԱՑՈՒՄԸ

Շայլոկի կերպարին՝ Շեքսպիրի ստեղծագործական հանճարի լավագույն կերտվածքներից մեկին, Նալբանդյանը անդրադարձել է նույնպես Պետրոպավլովյան բերդում, իր «Նկատողություն» (1863) հոդվածի մեջ։ «Վենետիկի վաճառականը», թերևս ավելի, քան Շեքսպիրի մեկ այլ պիես, նրա ուշադրությունը գրավել է իր արդիական հնչողությամբ. եթե բուն Հայաստանում այն ժամանակ իշխում էր նահապետական դյուղի սոցիալական կացութաձևը, ապա Անդրկովկասի ու Ռուսաստանի հայաբնակ քաղաքներում բուռն զարգացում էր ապրում հայ առևտրավաշխառուական բուրժուազիան, որն անխնա կեղեքում էր աշխատավոր մարդկանց։ Շայլոկյան նմուշներ՝ կապիտալի սկզբնական կուտակման ժամանակաշրջանի տիպական ներկայացուցիչներ (ավելի, քան պետք էր) կային նաև հայ իրականության մեջ։ Սրանով է բացատրվում և այն, որ «Վենետիկի վաճառականը» առաջիններից մեկն է, որ թարգմանվել է Շեքսպիրից ու բեմադրվել հայ թատրոնում։ «Վենետիկի վաճառականի» առաջին լրիվ թարգմանությունը, որ կատարել է Ա. Տետեյանը, տպագրվել է Իզմիրի «Հավերժահարս» հանդեսում (1862)։ Առաջին լրիվ բեմադրությունը իրականացվել է Թիֆլիսում 1866-ին՝ Գ. Զմրշկյանի թարգմանությամբ ու մասնակցությամբ[128]։

Սակայն հայ ընթերցողը «Վենետիկի վաճառականին» ծանոթացավ կատակերգության բովանդակության մանրամասն վերաշարադրման միջոցով, որը զետեղվել էր «Հյուսիսափայլ» ամսագրի 1861 թ. № 11-ում։ Նույն համարում տպագրվել է նաև Մ. Նալբանդյանի «Իտալացի աղջկա երգը» և, հետևաբար, նա ծանոթ էր այս շեքսպիրյան հրապարակմանը։

Պետք է ասել, որ մինչև օրս «Վենետիկի վաճառականի» հրապարակումը «Հյուսիսափայլում»[129] *հիշատակվել է լավագույն դեպքում լոկ հարևանցիորեն, մինչդեռ նա արժանի է ավելի սևեռուն ուշադրության. դա հենց միայն հայ ընթերցողի առաջին ծանոթացումը չէր Շեքսպիրի տվյալ պիեսին, այլ նաև ընդհանրապես առաջին շեքսպիրյան հրապարակումն էր արևելահայ մամուլում։ Եվ այդ պատիվը բաժին ընկավ առաջադիմական հանդեսի՝ Ստ. Նազարյանի ու Մ. Նալբանդյանի «Հյուսիսափայլին»։*

Ի՞նչ է ներկայացնում իրենից «Վենետիկի վաճառականի» հյուսի-

սաիայլյան հրապարակումը[130], որի տակ դրված են «Ե. Բ.» անվանատառերը։ Ինչպես պարզել է Բ. Հովակիմյանը, դա Եղիա Բաստամյանն է (1835—1881), որն այն տարիներին ուսանել է Մոսկվայում, իսկ հետո վարդապետ է եղել Էջմիածնում[131]։ Հրապարակման վերջում նշված է թարգմանության սկզբնաղբյուրը՝ ռուսական «Подснежник» ամսագիրը (1858, № 4)։ Մանկապատանեկան հասակի համար նախատեսված այդ ամսագիրը 1858—1862 թթ. Պետերբուրգում հրատարակում էին Մայկովները։ Ամսագրին աշխատակցում էին այնպիսի ականավոր դրողներ, ինչպիսիք են Ի. Գոնչարովը, Դ. Գրիգորովիչը, Գ. Դանիլևսկին և ուրիշներ։

«Подснежник»-ի «Վենետիկի վաճառականը» Շեքսպիրի պիեսի պատմվածք-վերափոխումն է[132]։ Իսկ բուն պատմվածքը վերցվել է Չարլզ Լեմի «Tales from Shakespeare» («Պատմվածքներ՝ Շեքսպիրից») ժողովածուից[133]։ Ժողովածուի հեղինակի մասին պետք է ասել մեկուզ մի քանի խոսք[134]։

Չարլզ Լեմը (1775—1834) անգլիացի բանաստեղծ է ու քննադատ, շեքսպիրաբանության մեջ ռոմանտիկական քննադատության գծի ականավոր ներկայացուցիչ։ Նա եղել է Շեքսպիրի ստեղծագործության կրքոտ երկրպագուն ու տարածողը։ Իրոք համաշխարհային համբավ են ստացել շեքսպիրյան պիեսների նրա վերապատումները (դրանց մի մասը նա կատարել է քրոջ՝ Մերի Լեմի հետ)։

Չ. Լեմի անունը լայնորեն հայտնի էր Ռուսաստանում։ «Վենետիկի վաճառականի» տպագրությունը «Подснежник» հանդեսում առաջին հրապարակումն էր։ Հետագա տարիներին (ընդհուպ մինչև հեղափոխությունը) նրա «Պատմվածքները՝ Շեքսպիրից» և քննախոսականները դրանց վերաբերյալ տպագրվում էին բազմաթիվ պարբերականներում, ինչպես նաև լույս էին տեսնում առանձին ժողովածուներով։

Լեմի վերապատումները հատկանշական են նրանով, որ սյուժեի շարադրման հետ մեկտեղ պարունակում են նաև պիեսների մեկնաբանությունը, ուր մասնագետների կարծիքով, քիչ չեն խոր ու ճշմարիտ մտքերը։ Այս իմաստով Լեմը, որպես շեքսպիրագետ, բարերար ազդեցություն է ունեցել իր բարեկամի՝ հեղափոխական-դեմոկրատական ուղղության պատկանող ականավոր անգլիական քննադատ Ուիլյամ Հեզլիթի վրա, որին Հայնեն անվանել է Շեքսպիրի ամենանշանավոր մեկնաբանը Անգլիայում[135]։

Լեմի՝ իբրև Շեքսպիր վերապատմողի ու մեկնաբանողի, հատկու-

բյուններըը արտահայտվել են նաև «Վենետիկի վաճառականի» մեջ։ Հետևաբար, այդ պատմվածքի հրատարակումը «Հյուսիսափայլում» արժանի է հատուկ քննության ոչ միայն որպես շեքսպիրյան պիեսի վերապատում, այլև որպես շեքսպիրագիտական աշխատություն։ Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրողը Շայլոկի կերպարի մեկնաբանումն է Լեմի կողմից, մեկնաբանում, որ, ինչպես կտեսնենք, մաս էր Նալբանդյանի ըմբռնմանը։

Ահա թե ինչպիսի բնութագիր է տրված Շայլոկին «Վենետիկի վաճառականի» լեմյան վերապատումի մեջ.

«Նա խստասիրտ մարդ էր, և վա՜յ էր դժբախտին, որ չէր կարողանում հատուցանել նորան փոխ առած արծաթը սահմանած ժամանակին. անողոքելի Շեյլոքը խլում էր դժբախտ պարտականից նորա վերջին ունեցածը։ Այսպիսի վարքի համար ատելի էր Շեյլոքը բոլոր բարի մարդկերին և մանավանդ վենետիկեցի երիտասարդ վաճառական Անտոնիոյին։ Շեյլոքին նույնպես Անտոնիոն նորա համար, որ սա պարտք էր տալիս աղքատ մարդերի առանց տոկոսիքի, և այս պատճառով զարմանալի չէ, որ ագահ հրեայի և մեծահոգի վաճառականի մեջ կար մի տեսակ կրկնամբյուն։ Ամենայն անգամ, երբ որ Անտոնիոն հանդիպում էր Շեյլոքին... պախարակում էր նորան իր անխիղճ վաշխառության և խըստասրտության համար. Լբրայեցին, ըստ երևույթին, համբերությամբ տանում էր այս պախարականքին, բայց սրտի մեջ խորհում էր վրեժխնդրություն»[136]։

Մեր ընդգծած բառերը տալիս են Շայլոկ-վաշխառուի վառ բնութագրությունը՝ «խստասիրտ», «անողոքելի», «ատելի», «ագահ», «անխիղճ» և, վերջապես, «վրեժխնդիր»։ Ինչպես տեսնում ենք, վենետիկցիները Շայլոկին ատում են ամենից առաջ վաշխառուի բնավորության այդ գծերի համար և ոչ թե այն պատճառով, որ նա հրեա է (Լբրայեցի)։ Իր հերթին Շայլոկը Անտոնիոյին ատում է ոչ թե նրա համար, որ նա քրիստոնյա է, այլ գլխավորապես այն բանի համար, որ նա իր մրցակիցն է ու խլում է իր հաճախորդներին, նրանցից տոկոսներ չվերցնելով։

Սակայն Լեմը ցույց է տալիս նաև Շայլոկի բազմանիստ բնավորության մեկ այլ կարևոր կողմը, բացահայտելով հալածական հրեա ժողովրդի ողբերգությունը։ Ավելի ուշ Հ. Հայնեն «Շեքսպիրի աղջիկներն ու կանայք» էսսեում «Վենետիկի վաճառականը» դիտում էր որպես հրեաների մարդկային իրավունքները հաստատող դրամա[137]։ Ուսումնասիրողները ենթադրում են, որ Մ. Յու. Լերմոնտովի «Իսպանացիների» Մովսեսի՝ այդ հալածական հրեայի դրական նախատիպը շեքսպիրյան

Շայլոկն է նշել[138], Օլդրիջը, որը 60-ականների սկզբին Ռուսաստանում Շայլոկ էր խաղում, նույնպես օժտում է նրան հալածական ժողովրդի ողբերգական գծերով[139]։

Իր «Վենետիկի վաճառականը» շարադրանքում Լեմը ի թիվս բնագրից կատարված մի քանի մեջբերումների, հիշում է նաև Շայլոկի խոսքերը Անտոնիոյի հետ հանդիպման տեսարանում, երբ վերջինս նրանից դրամ է խնդրում (I, 3)։ «...Նա ատում է մեր երբայական ազգը...»։ «Ես այս բոլորին համբերում էի, պնդելով սիրտս, որովհետև համբերությունը մեր բովանդակ ազգի բաժինն է. դուք շատ անգամ կոչում էիք ինձ անհավատ, անքրիստոնյա, մի թլփատված շուն, թքում էիք իմ երբայական հանդերձի վրա...»[140]։ Ստորացված ու վիրավորված մարդու որպիսի դառնություն ու ալրող ցավ կա այստեղ։

«Վենետիկի վաճառականի» ողբերգական գիծը Լեմը կապում է Շայլոկի հետ, իսկ բերկրանքը, կենսուրախությունը՝ վենետիկցիների։ Ահա նրա պատմությունը եզրափակող խոսքերը. «Այսպես վենետիկցի վաճառականի պատմության տխուր, տրագիկական սկիզբը մոռացվելցավ ամենեցուն միասին ուրախության մեջ»[141]։ Այս դարձվածքը խոսում է նաև «Վենետիկի վաճառականի» ժանրային առանձնահատկությունների մասին, նրա մեջ ողբերգական եւ կոմիկական գծերի գոյակցության մասին։ Հետագայում Բելինսկին «Պոեզիայի բաժանումը սեռերի ու տեսակների» (1841) հոդվածում այսպես է բնորոշել այդ պիեսի ժանրը. «Շեքսպիրը, որ միշտ գնացել է իր ճանապարհով, հետևելով ստեղծագործության հավիտենական կանոնագրքին և ոչ թե անհեթեթ պիտիկաների կանոններին, բայում երկեր է գրել, որոնք պետք է միջին տեղ գրավեն ողբերգության ու կատակերգության միջև և որոնք կարելի է էպիկական դրամաներ կոչել։ Դրանց մեջ կան ողբերգական բնավորություններ ու դրություններ (ինչպես, օրինակ. «Վենետիկի վաճառականը»). սակայն հանգուցալուծումը գրեթե միշտ երջանիկ է, քանի որ դրանց էությունը ճակատագրական աղետ չի պահանջում»[142]։ Հենց այս մասին էր գրել Լեմը իր պատմության վերջին դարձվածքում։

Այս է «Վենետիկի վաճառականի» հյուսիսափայլյան հրատարակման խոր իմաստը։ Անտարակույս, Նալբանդյանը ծանոթ էր Շեքսպիրի պիեսի այդ ըմբռնմանը, ծանոթ էր հենց թեկուզ այն պատճառով, որ, ինչպես ասացինք, «Հյուսիսափայլի» նույն համարում զետեղված էր նրա «Իտալացի աղջկա երգը»։ Իսկ երկու տարի անց «Նկատողություն»

հոդվածում (1863) նա օգտագործում է Շայլոկին որպես հասարակ անուն։

Խոսելով թուրքահայերի շրջան.ում ամերիկյան միսիոներների գործունեության մասին, Նալբանդյանը նրանց բնութագրում է որպես «Շեյլոքյան կարգի սեղանավորներ»[143]։ Թե նա ինչ իմաստ է դնում այդ հասկացության մեջ, մենք տեղեկանում ենք բողոքական եկեղեցու ներկայացուցիչ-միսիոներներին տված նրա առանձին գնահատականներից։ Նալբանդյանը խոսում է նրանց դաժանության, անմարդկայնության մասին, ժողովրդին թալանելու մասին. «...Դոքա,— գրում է նա,— ավազակ են..., դոքա հափշտակում են... և քամում են..., որ առավել բացարձակաբար բռնանան յուրյանց որսի վերա։ Այդպիսի ընթացքով դոքա միշտ դժբախտ մարդկության ուժիչ ցեցերը պիտի համարվին...»[144]։ Եվ հոդվածի վերջում նա կոչ է անում դիմակազերծ անել այդ չարիքը։

Այսպիսով, Նալբանդյանի պատկերացմամբ Շայլոկը անգութ գիշատիչ է։ Ինչ վերաբերում է այդ գիշատիչների դիմակազերծմանը, Նալբանդյանը հայ գրողների մեջ առաջիններից մեկն էր, որ լուսաշխարհ հանեց ազգային շայլոկներին՝ Բեկզադե («Հիշատակարան»), Հովնաթանյան («Մեռելահարցուկ»)—տիպիկ բուրժուա-գիշատիչներ, վաճառական-կողոպտիչներ, որոնց արատակարգ ժլատությունն ու ագահությունը սահման չեն ճանաչում։ Նրանք բոլորը ոսկու իշխանության տակ են և իրենց հարաբերությունները հասարակության մեջ կառուցում են հասարակ դրամական հաշվի սկզբունքով։ Կուտակման տենդով բռնված՝ նրանք, ինչպես Շայլոկը, պատրաստ են ծայրահեղ միջոցների դիմելու։

Եթե Հովնաթանյանը իր ժլատությամբ ու ագահությամբ անիղճորեն դժբախտացնում է սեփական դստերը, ապա Շայլոկը, իմանալով, որ իր փախած դուստրը հնար թանկարժեք գոհարներ է վերցրել, ընչաքաղց զայրույթով գոչում է. «Երանի թե աղջիկս մեռած ընկներ ոտքերիս առաջ՝ գոհարները ականջին։ Երանի թե պատանված ընկներ ոտքերիս առաջ և դուկատները դագաղի մեջ»[145]։

Շայլոկն ու Հովնաթանյանը քնում և երազի մեջ միայն ոսկի են տեսնում։ Շայլոկը հյուր գնալիս, խնդրում է աղջկան հակել տունը. «Դժկամ եմ գնում։ Կարծես թե իմ դեմ մի բան է նյութվում. հենց երեկ դիշեր ոսկու քսակներ տեսա երազում»[146]։ Իսկ Հովնաթանյանը «քնած ժամանակ ևս մտածում էր շահատացության վերա. առավոտը զարթնում էր և նորա կիսաբաց աչքերին երևում էին ոսկեղեն տարեր»[147]։

Բեկզադեին Նալբանդյանն անվանում է «մատախլապատ կերպարանք», նրա արարքները բնորոշում «դազանական անդիմություն»[148], իսկ ագահությունը նկարագրում է հետևյալ կերպ. «Մի օր, երբ սաստիկ զայրացել էր Բեգզադեի մարդ ղրկելու ծարավը (տարու մեջ 365 անգամ զարթնում է նորանում այս կիրքը)...»[149]։ Բեկզադեն դեմ չէ նաև «յուրայիններին» խաբելուն. Նալբանդյանը պատմում է, թե ինչպես է «Բեկզադե-Շայլոկը» փորձել օրը ցերեկով խաբել «Շայլոկ-Բեկզադեին»։ Մի անգամ «մի քանի մարդիկ տեսանում են Բեգզադեին, որ նա քաղաքի նշանավոր փողոցի մեջ, յուր վաճառանոցի առջև, օր ու ցերեկով, գիշերազգեստը հագած ման է գալիս մի հրեայի (!) հետ, աշխատելով խաբել, կամենալով մի մուշտակ գնել նորանից»[150]։

Հոլորովին էլ զարմանալի չէ, որ Շայլոկը-Հովնաթանյանը-Բեկզադեն այդքան նման են իրար։ Նալբանդյանը այդ կերպարները ստեղծելիս միանգամայն ինքնուրույն էր։ Ամբողջ բանն այն է, որ նույնն է կապիտալի էությունը, թեպետ, հասկանալի է, կան նաև որոշ տեղական տարբերություններ։ Ահա թե ինչու է Նալբանդյանը անխիղճ գոփողությանը Շայլոկի անունը տալիս, որը նրա համար դառնում է հասարակ անուն-հասկացություն, իբրև բուրժուա-ֆուտակողի վառ գեղարվեստական տիպար։ Եվ կրկին Սեքսպիրը «ի սպաս» է դրվում այժմեականությանը։

Վերը մենք նկատեցինք, որ Շայլոկի բաղմանիստ կերպարի մեջ իր արտացոլումն է գտել նաև հալածական հրեա ժողովրդի ողբերգությունը։ Սենք ենթադրում ենք, որ Նալբանդյանը ընդունում էր «Վենետիկի վաճառականի» այս թեման ևս, քանի որ ճնշված ժողովուրդների ճակատագիրը երկար տարիներ ղբաղեցրել էր նրան։ Այսպես վենետիկցի Մխիթարյաններին նվիրված մեծածավալ աշխատության մեջ, որ լույս է տեսել «Հյուսիսափայլում» (1858), Նալբանդյանը ցասումով ու արդահատանքով է խոսում հրեաների ու մավրերի ոչնչացման մասին (Օթելլոն էլ էր մավր)[151]։ Հրեաների դրությանն ու նրանց պատմությանը Նալբանդյանը ավելի հանդամանալից անդրադառնում է Ա. Կրաևսկու «Հանրագիտական բառարանում» (1861—63) հրեաների մասին տպագրած հոդվածի առիթով, 1863 թ. փետրվարի 18-ին, Պետրոպավլովյան բերդից եղբորը հասցեագրված նամակում։ «Այդ ժողովրդի դոյության ամբողջ ընթացքում,— նկատում է Նալբանդյանը,— ժողովրդի, որ փառավոններից մինչև այսօր այդպես անիրավացիորեն ենթարկվել է անողորմ նեղությունների, զրկանքների, հալածանքների և տառապանքների... Ահա 2000 տարի է, ինչ ամբողջ քրիստոնյա աշխարհը նրա դեմ է,

ու չի մնացել այլևս փորձության որևէ բաժակ, որ չիմպեին այդ ժողովրդի գլխին... Հրեաներն արժանի են ամեն տեսակ գթասրտության...»[152]: Նույն տարվա հուլիսի 18-ի նամակում նա հիշեցնում է «թափառական հրեայի անեծքի» մասին[153] (1857-ին Մոսկվայում լույս էր տեսել Էժեն Սյուի «Թափառական հրեայի» առաջին գիրքը՝ Մ. Նալբանդյանի թարգմանությամբ):

Ինչպես տեսնում ենք, Նալբանդյանը կարեկցանքով էր վերաբերվում հրեաների՝ այդ հալածական ժողովրդի տառապանքներին: Ինքը՝ Նալբանդյանն էլ հալածական ժողովրդի զավակ էր, ժողովուրդ, որին ծանր ճակատագիր էր բաժին ընկել ռուսիահական Թուրքիայում: Այս հանգամանքը չէր կարող չնդրադառնալ հրեաների նկատմամբ նրա ունեցած վերաբերմունքի վրա:

Դրա հետ մեկտեղ Նալբանդյանը խիստ պատասպարտում էր հրեական այսպես կոչված «վրեժի իրավունքը»: Վրեժի մոտիվը, ինչպես հայտնի է, ուժգին հնչում է և Շայլոկի բնավորության մեջ: Նա իր սխալությունը բացատրում է «ակն ընդ ական և առամն ընդ առամանս» ուսմունքով: Հիշենք նրա խոսքը ուղղված քրիստոնյաներին. «...եթե մեզ անարգենք, չկե՞տք է վրեժխնդիր լինենք: Եթե ամեն ուրիշ բաների մեջ ձեզ նման ենք, այդ բանի մեջ էլ ձեզ նման ենք: Եթե մի հրեա մի քրիստոնյայի չարություն անի, ո՞ւր է քրիստոնյայի անհիշաչարությունը: Վրե՞ժ, երբ մի քրիստոնյա մի հրեայի չարություն անի, ի՞նչ պետք է լինի նրա անհիշաչարությունը՝ քրիստոնյայից օրինակ առնելով, վրեժը չէ՞»[154]:

Մ. Նալբանդյանը Ռ. Հայմի «Հեգելը և նորա ժամանակը» գրքի իր կոնսպեկտի 1863 թ. օգոստոսի 12-ի գրառման մեջ անվերապահ մերժում է նման «հավասարության» բարոյական սկզբունքը, անհամեմատելով այն «եսական» ու «վայրենության»: «Եթե,— հարցնում է նա,— արյուն ընդ արյան, ակն ընդ ական սկզբունքը չլինի, ուրիշ աղբյուր չկա՞ հավասարության. մի՞թե վրեժխնդրությունն է հավասարության միակ աղբյուրը...»[155]:

Նշագրավ է մեկ այլ հանգամանք ևս: Թե 1863 թ. փետրվարի 18-ի նամակում, որ խոսվում էր հրեաների դարավոր տառապանքների մասին, թե «Նկատողություն» հոդվածում, ուր հիշատակվում է Շայլոկը, Նալբանդյանը մի քանի անգամ (ուրիշ առիթով) վկայակոչում է Մաքոլևյի աշխատությունները, մասնավորապես՝ Մաքոլևյի երկերի ժողովածուի առաջին հատորում զետեղված հոդվածը Բայրոնի մասին: Նույն հատո-

րում մի ծավալուն հոդված կա նաև հրեաների մասին, որին Նալբանդյանը, անտարակույս, ծանոթ է եղել (նամակներում նա ասում է, որ կարդացել է ողջ հատորը)։ «Հրեան,— գրել է Մաքոլեյը,— կարող է փող շինել, իսկ փողը կարող է պառլամենտի անդամներ կարդել... Պենրինյան ընտրողը (քաղաք Կարնավալիսում, որ հայտնի է քվեների վաճառքով) ավելի շուտ 10 ֆունտ ստերլինդ կվերցնի Շայլոկից, քան 9 ֆունտ, 19 շիլինգ, 11 պենս... Անատոմիայից»[156]։

Այդ հոդվածում Մաքոլեյը անդրադառնում է Անգլիայում հրեաների նկատմամբ եղած վերաբերմունքին։ «Եթե հրեաները,— ասում է նա,— Անգլիայում մանկան կապվածություն չեն ղգացել, ապա այն պատճառով, որ ինքը՝ Անգլիան էլ նրանց վերաբերվել է խորթ մոր պես»[157]։ Ասվածը հավասարապես վերաբերում է Շեքսպիրի ժամանակներին, երբ հակահրեական ալիք բարձրացավ Թագուհու հրեա բժշկի՝ Լոպեսի դատական գործի կապակցությամբ (1594)։ Այդ շրջանում էր, որ վերաբեմադրվեց Մարլոյի «Մալթայի հրեան», ուր հրեան պատկերված էր որպես ողբերգական չարագործ։ Ի հակադրություն դրա Շեքսպիրը «Վենետիկի վաճառականի» մեջ ստեղծեց կոմիկական չարագործի կերպար[158]։

Այն պահին, երբ Նալբանդյանը խոսում էր հրեաների ու Շայլոկի մասին, այդ ժողովրդի դրությունը բուն Անգլիայում փոխվել էր, սակայն քրիստոնեական աշխարհում՝ ամբողջությամբ վերցված, մնացել էր նույնը։ Ահա թե այդ առիթով ինչ է գրել Նալբանդյանը 1863 թ. փետրվարի 18-ի արդեն հիշատակված նամակում. «Հրեաները քրիստոնյա աշխարհի նկատմամբ և վերջինս հրեաների նկատմամբ ներկայումս գտնվում են կեղծ կացության մեջ, և այդպիսի մոլի հակառակության դեպքում հազիվ թե կարող է արմատական հեղաշրջում տեղի ունենալ նրանց կենցաղում դեպի լավը... Իհարկե, կարելի է մատնանշել Անգլիայի հրեաներին, բայց դա բացառություն է... Տա աստված, որ նրանք գոնե երբևիցե դադարեն տառապել՝ ճնշված լինելով քրիստոնեության կողմից...»[159]։

Ելնելով առհասարակ հրեաների նկատմամբ Նալբանդյանի ունեցած վերաբերմունքից, մենք կարող ենք ենթադրել, որ հանձին Շայլոկի նա տեսնում էր նաև հալածական, արհամարհված ժողովրդի դեմքը։ Սակայն, ինչպես և բուն պիեսում, Շայլոկը նրա համար նախ և առաջ գիշատիչ-վաշխառուի վառ տիպար էր, անկախ որևէ ազգային պատկանելության, այսինքն հասարակ անուն դարձած մի կերպար, ինչպես Տարտ-

յուֆը, Գորսեկը և համաշխարհային գրականության այլ կերպարներ։ Եթե թուրքահայերի մեջ գործող ամերիկյան միսիոներներին նա համարում էր «շեյլոքյան կարգի սեղանավորներ», ապա Գերցենը, օրինակ, «Եղելություններ և խոհերում» Գյոթեի և Հայնեի ժամանակների որոշ գրողների անվանում էր «գրքային շեյլոկներ»[160]։

Այսպես էր ընկալում Մ. Նալբանդյանը Շեքսպիրին։ Մնում է, որ մենք, վերջապես, այս հարցում համադրենք Նալբանդյանի ու նրա մերձավորագույն ժամանակակցի՝ Ստ. Նազարյանի հայացքները։

9. Ստ. ՆԱԶԱՐՅԱՆԸ և Մ. ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԸ ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՆԿԱՏՄԱՄԲ ՈՒՆԵՑԱԾ ՎԵՐԱԲԵՐՄՈՒՆՔԻ ՀԱՐՑՈՒՄ։ «ՀՅՈՒՍԻՍԱՓԱՅԼՅԱՆ ՇՐՋԱՆԸ» ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՇԵՔՍՊԻՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ։

Միքայել Նալբանդյանը Ստեփանոս Նազարյանի (1812—1879) հետ կապված էր երկարամյա անկեղծ բարեկամությամբ ու «Հյուսիսափայլում»՝ անցյալ դարի 50—60-ականների հայկական մամուլի այդ ամենառաջադիմական հանդեսում կատարած համատեղ աշխատանքով։ Չնայած աշխարհայացքի ու բնավորությունների տարբերությանը, նրանք ընդհանուր շատ բան ունեին, այդ թվում և Շեքսպիրի հարցում, թեև այստեղ ևս մենք կտեսնենք սկզբունքային զանազանություններ։

Դեռևս 1851-ին «Սովրեմեննիկ» հանդեսը Ստ. Նազարյանի դոկտորական դիսերտացիայի մասին տպագրած քննախոսականում նշում էր, որ հայ գիտնականի աշխատությունը (Ֆիրդուսիի ստեղծագործության մասին) «հեղինակին ներկայացնում է իբրև կրթված, նաև եվրոպական գրականությանը լավ ծանոթ մարդու»[161]։ Լինելով Դորպատի համալսարանի փիլիսոփայական ֆակուլտետի սանը, համալսարան, որը գերմանական կողմնորոշում ուներ, Նազարյանը գերմանական դասական փիլիսոփայության ու գրականության—Ֆիխտեի, Շելինգի, Հեգելի, Կանտի, Լեսսինգի, Հերդերի, Վինկելմանի, Շիլլերի, Գյոթեի փայլուն գիտակ էր։ Պատահական չէ, որ բոլոր եվրոպական լեզուների ու գրականությունների մեջ նա գերապատվությունը տալիս էր գերմանականին։ «Ազգային մտածողություն» հոդվածում («Հյուսիսափայլ», 1863—1864) Նազարյանը գրել է. «Հայերի վերին կրթության համար անպատճառ հարկավոր է մի ընտանի ծանոթություն գերմանական լեզվի և նորա մատենագրության հետ, որ յուր ճոխությամբ և համատարած պարունակու-

Յյումբ առաջինն է Եվրոպայի մեջ։ Հիրավի, դրամատիկական բանաստեղծության մեջ չունին գերմանացիք մի Շեքսպիր, այլ մի Շիլլեր և Գյոթե...»[162]։ Վերջին դարձվածքը այսպես պետք է հասկանալ. թեպետ գերմանացիները Շեքսպիր չունեն, սրոխարենը ունեն Շիլլեր ու Գյոթե, որոնք նրանից ավելի բարձր չեն, քան Շեքսպիրը, ապա, համեմատյալ դեպս, ցածր էլ չեն նրանից։

Նազարյանի «գերմանիզմը» իր կնիքն է դրել նաև Շեքսպիրի նրկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի վրա, որին նա դիտում էր մերթ Շիլլերի, մերթ Գյոթեի, մերթ Լեսսինգի, մերթ Շլեգելի աչքերով, բազմիցս վկայակոչելով կամ ելնելով նրանցից դրամայի ու ողբերգության ժանրերի, թատրոնի, առհասարակ Շեքսպիրի մասին խոսելիս։ Սրանով էլ հենց նա հիմնականում զանազանվում էր Մ. Նալբանդյանից, որը, ինչպես մենք տեսանք, ելնում էր Շեքսպիրի ստեղծագործությանը ռուս հեղափոխական-դեմոկրատների և, մասնավորապես, Բելինսկու տված ռեալիստական մեկնաբանությունից։

Սակայն սխալ կլիներ սրա հիման վրա ենթադրել, թե Նազարյանը իբր, ի տարբերություն Նալբանդյանի, թերագնահատել է Շեքսպիրին, ինչպես դա արվել է ակադեմիկոս Ա. Հովհաննիսյանի «Նալբանդյանը և նրա ժամանակը» մենագրության մեջ[163]*։ Նազարյանը և Նալբանդյանը Շեքսպիրի ըմբռնման մեջ նաև շատ ընդհանուր բան ունեին, և այդ մասին մենք դեռ կխոսենք։*

Նազարյանի խմբագրած «Հյուսիսափայլը» իր ուժերի ու հնարավորությունների ներածին չափ ձգտում էր ժողովրդականացնել Շեքսպիրի ստեղծագործությունը։ Այս են վկայում ամսագրում տպագրված կարծիքները նրա մասին, շեքսպիրյան հիշատակումները հենց իր՝ Նազարյանի հոդվածներում, ինչպես նաև Նալբանդյանի ստեղծագործություններում։ Մենք արդեն ասացինք, որ «Վենետիկի վաճառականի» տպագրությունը «Հյուսիսափայլում» շեքսպիրյան թարգմանությունների հիմքը դրեց Արևելյան Հայաստանում։ Մահվանից ոչ շատ առաջ «Հայոց ժողովուրդը» հոդվածում (1876), նայելով անցյալին, Ստ. Նազարյանը անկեղծ ափսոսանք է հայտնում, որ «Հյուսիսափայլը» ավելին չկարողացավ անել Շեքսպիրին թարգմանելու գործում։ «...Երանի՜ թե կարողացած լիներ տալ յուր ազգին Շեքսպիրի չնաշխարհիկ գործերից,— ասում է նա,— ...բայց կարողացած չէ,—«Հյուսիսափայլի» հրատարակողը այդպես ընթացել է, որովհետև նա սրտի վկայությամբ գիտեր և ուսած էր ազգերի դաստիարակության պատմությունից, թե չկա ոչ մի

ավելի զորավոր հնար, ավելի ազդու շարժաբան գործելու, կրթելու և դաստիարակելու մի ժողովրդի սիրտ և հոգի, նորա բարքը և վարքը և ճաշակը, եթե ոչ ճարտարության գործերով, բանաստեղծական գրվածներով, ընտիր արվեստահյուս բանախոսությամբ»[164]։

Ստ. Նազարյանի մահվանից մի քանի ամիս առաջ «Հյուսիսափայլի» նախկին հանդուն աշխատակիցներից մեկը, բանաստեղծ-թարգմանիչ Գ. Բարխուդարյանը, առիս լրացնելով ամսագրի բացը, Թիֆլիսի «Փորձ» հանդեսում (1879, № 1) տպագրում է «Վենետիկի վաճառականի» իր թարգմանությունը։ Այս հրապարակումից շատ չանցած, մեկ ուրիշ նախկին հյուսիսափայլական՝ Ռ. Պատկանյանը «Ճոմի» հոդվածում («Մեղու Հայաստանի», 1879, № 16) գրել է. «Տեսնենք ինչ կա «Փորձի» հունվարի ամսո տետրակին մեջ։ Առաջին հոդվածն է Շեքսպիրի Շեյլոք, այդ ո՛վ չգիտե, պ. Բարխուդարյանի «փեռեվոտը» (թարգմանությունը—Ս. Դ.) վատ չէ»[165]։

Նկատենք, որ «Փորձի» խմբագիրը՝ Ա. Հովհաննիսյանը հարդանքով էր վերաբերվում «Հյուսիսափայլին» և լայն տեղ էր տալիս նրա նախկին աշխատակիցների՝ Մ. Նալբանդյանի, Ս. Շահազիզի, Քաջբերունու, Մ. Միանսարովի, Գ. Բարխուդարյանի, Ռ. և Ք. Պատկանյանների, Բաֆֆու և մյուսների գործերին։ Այստեղ է տպագրվել նաև Ս. Երիցյանի ծավալուն հոդվածը Ստ. Նազարյանի մասին։

Ինչ վերաբերում է Գ. Բարխուդարյանին, ապա նա, ինչպես և «Հյուսիսափայլում», «Փորձի» համար թարգմանությունները կատարում էր գերմաներենից՝ Շիլլեր, Հայնե, Լեսսինգ։ Նույն «Վենետիկի վաճառականը» ևս նա թարգմանել էր Շլեգելի գերմաներեն թարգմանությունից։ Եվ դա հասկանալի է. Բարխուդարյանը, ինչպես և Նազարյանը, ուսանել էր Դորպատի համալսարանում, և այդ պատճառով «գերմանական կողմնորոշում» ուներ։

Հյուսիսափայլականների սերը Շեքսպիրի (ինչպես և ամհասարակ համաշխարհային գրականության դասականների) նկատմամբ արտահայտվել է նույնիսկ Ս. Շահազիզի «Լևոնի վիշտը» պոեմում, որի գլխավոր հերոսի մեջ կարելի է ճանաչել Մ. Նալբանդյանի գծերը։ Լևոնը պատրաստվում է ճամփա ընկնել և Յուվենալի, Բայրոնի, Գյոթեի, Հայնեի, Բերանժեի, Կոմս Էմմանուելի գրքերի հետ վերցնում է «և Շեքսպիրի ողբերգություններե»[166]։ «Հյուսիսափայլի» վերջին համարում (1864) Ստ. Նազարյանը հիացմունքով է արտահայտվում այդ պոեմի մասին։

Այսպիսով, մենք պայմանաբար կարող ենք խոսել հայ շեքսպիրա-

գիտության «Հյուսիսափայլյան շրջանի» մասին։ Այս շրջանը թեև կարճատև եղավ, սակայն նրա ոգին ապրում է և հետագա տարիներին, մասնավորապես «Վենետիկի վաճառականի» Գ. Բարխուդարյանի կատարած թարգմանության մեջ։

«Դլխավոր» հյուսիսափայլականի՝ Ստ. Նազարյանի հայացքները հիմնականում արտահայտվել են թատրոնի պրոբլեմներին նվիրված նրա զույգ հոդվածներում։ Դրանցից առաջինը՝ «Նկատողություններ. թե ի՞նչ բարոյական խորհուրդ ունի մի ազգային թեատրոն» («Հյուսիսափայլ», 1859, № 1), ինչպես հայտնի է, Ֆ. Շիլլերի «Թատրոնը իբրև բարոյական հիմնարկություն» (1784) զեկուցման «նորացված» թարգմանությունն է։ Երկրորդը՝ «Հայկական թեատրոնը Մոսկվայի մեջ, և մի քանի խոսք թեատրոնական գործողության վերա ընդհանրապես» («Հյուսիսափայլ», 1860, № 3) դրվել է Մոսկվայի համալսարանի հայ ուսանողների երկրորդ ներկայացման առիթով։

Ստ. Նազարյանի «Նկատողություններ...» հոդվածը լույս աշխարհ է եկել, մեր կարծիքով, Մոսկվայի համալսարանի հայ ուսանողների առաջին բեմադրության (1859 թ., հունվար) կապակցությամբ։ «Հյուսիսափայլի» նույն համարում, Մ. Նալբանդյանի մեր նշած «Հիշատակարանում» տպագրված է այդ ներկայացման քննախոսականը՝ «Հայկական թեատրոն Մոսկվայի մեջ», որի մտքերը զարգացվել են «Ազգային թեատրոն Պոլսի մեջ» հոդվածում (1861)։ Այսպիսով, թե՛ Նազարյանը և թե՛ Նալբանդյանը միաժամանակ հանդես են եկել «Հյուսիսափայլի» էջերում՝ հայ թատրոնի զարգացման ուղիների մասին իրենց մտորումներով։ Այս հարցում նրանք ունեին և ընդհանուր հայացքներ, և տարակարծություններ։

Շիլլերի զեկուցումը թատրոնի մասին, որ Ստ. Նազարյանը թարգմանել էր որոշ հավելումներով, արտահայտում էր «գրոհի և փոթորկի» շրջանի Շիլլերի գեղագիտական հայացքները, որ հենվում էին Լեսսինգի՝ «Համբուրգյան դրամատուրգիայի» հեղինակի, գեղագիտության վրա[167]։ Շիլլերը Լեսսինգի պես (Նազարյանն էլ նրանց նմանությամբ) հանձին թատրոնի տեսնում էր լուսավորության ու ժողովրդի մեջ քաղաքացիական զգացմունքների դաստիարակման միջոց, հասարակական կարծիքի ամբիոն, որը դատապարտում է ժամանակակից հասարակության արատները։ «Երբ որ արդարությունը կուրանում է արծաթով,— ասում է Շիլլերը,— և իբրև արատի թոշակակիր ղեղանում է, երբ որ կարողների ապիրատությունը արհամարհում է օրենքի թողությունը և մար-

դու երկյուղը կապում է քաղաքական մեծավորների ձեռքը, այն միջոցին թեատրոնական բեմը հանձն է առնում սուր ու կշիռ, և դուրս է քարշում արատները մի ահավոր դատավորի առջև»[168]։ Հիշենք Նալբանդյանի խոսքերը. «...Թեատրոնի բեմն է այն բարոյական ահեղ դատաստանը, ուր արդարությունը և հանցանքը առանց աշառության ստանում են յուրյանց արժանի հատուցումը»[169]։

Շիլլերը առաջադրելով ազգային թատրոնի ստեղծման խնդիրը, այն դիտում էր որպես ժողովրդի հոգևոր միավորման միջոց։ Նալբանդյանին նույնպես հուզում էր ազգային թատրոնի գաղափարը։ Բայց եթե Նալբանդյանը դեմոկրատական ազգային թատրոնի համար պայքարելով, գտնում էր, որ հայ դրամատուրգիայի ու թատրոնի գլխավոր խնդիրը ժամանակի հանապազօրյա պահանջներին համապատասխանող պիեսների ու ներկայացումների ստեղծումն է, ապա Նազարյանը գերապատվությունը տալիս էր պատմական դրամային (կամ ողբերգությանը). «Հայոց թեատրոնական բեմը, ազգային լինելու համար, պիտո է ազգային պատմութենից այնպիսի ժամանակներ վեր առնու և հանդես բերե ժողովրդի առջև, որ կարող էին դաստիարակել ժողովուրդը դեպի ազգասիրություն, դեպի մի առողջամիտ հյուրասիրություն. և մի հայկական թեատրոնաբեմ կարոտ է անպատճառ թեատրոնական բանաստեղծների, որ կարողանային օրինավոր մշակել պատմական նյութը և հարմարավոր կացուցանել նորան ժողովրդի ունկնդրությանը»։

Ազգային պատմության նյութով պիեսներ ստեղծելու հետ մեկտեղ ժողովրդին համամարդկային ոգով դաստիարակելու գործում Նազարյանը կարևոր էր համարում «զանազան թեատրոնական գրվածներ եվրոպական ազգերի մեջ ընտրովի մշակել առանձնապես և հարմարել հայոց լսողի համար։ Շիլլերը և Գյոթեն, այո՛ և Շեքսպիրը կարող էին յուրյանց զանազան դրամատիկական գործերով արդյունաբեր լինել հայոց թեատրոնական բանաստեղծին...»[170]։

Այսպիսով, Ստ. Նազարյանի կարծիքով հայ ազգային թատրոնի ճանապարհը պատմական դրաման է (կամ ողբերգությունը) և եվրոպական դրամատուրգիայի լավագույն նմուշների (Գյոթե, Շիլլեր, Շեքսպիր) մշակումն ու հարմարեցումը հայկական բեմին։ Ի դեպ, Շիլլերը նույնպես Շեքսպիրի քրոնիկները Վայմարի թատրոնին հարմարեցնելու մտադրություն է ունեցել, իսկ Գյոթեն «Շեքսպիրի օրվա առիթով արտասանած ճառի» մեջ (1771 թ., 14 հոկտեմբերի) ասել է, որ գերմանացի գրողները պետք է հետևեն «Շեքսպիրի ուղուն»։ Սակայն, վերը մենք

մեջբերեցինք Բելինսկու խոսքերը, թե ժամանակակից իրականությունը հնարավոր չէ պատկերել ո՛չ Շեքսպիրի ոգով, ո՛չ էլ՝ Ռասինի։

Հայ թատրոնին այլ ուղի էր առաջարկում Մ. Նալբանդյանը իր «Հայկական թեատրոն Մոսկվայի մեջ» քննախոսությամբ. ոչ թե պատմական դրամա, այլ ժամանակակից թեմաներով, ազգային բնավորություններով և կենսահույզ պրոբլեմներով ու կոնֆլիկտներով պիեսներ։ Հենց այս ճանապարհով էլ ընթացավ հետագայում հայ թատրոնի զարգացումը։

Ինչ վերաբերում է օտարերկրյա պիեսների ձևափոխմանն ու հայ բեմին հարմարեցնելուն, ապա Նալբանդյանը «Ազգային թեատրոն Պոլսի մեջ» հոդվածում լրջորեն նախազգուշացնում էր մի վտանգի մասին։ Կրկնենք այդ տեղը. «Ոչ ամենայն թատերգ, որ կարող է երևիլ որևիցե եվրոպական քաղաքներում, հարմար է հայկական բեմին, ոչ ամենայն եվրոպական դարձված հում-հում թարգմանելով, կարող է հայանալ»[171]։

Նալբանդյանի ըմբռնումով եվրոպական դրամատուրգիան ու թատրոնը, ինչպես մենք արդեն ասացինք, պետք է օժանդակեին հայ թատերարվեստի վարպետության աճին։ Եվ այս գործում նրա համար մեծ օրինակ էր Շեքսպիրը՝ «անգլիական թեատրոնի պարծանքը»։

Դրաման (կամ ողբերգությունը) իբրև հայ ազգային թատրոնի գլխավոր ժանր առաջադրելով, Ստ. Նազարյանը «Հայկական թեատրոնը Մոսկվայի մեջ, և մի քանի խոսք թեատրոնական գործողության վերա ընդհանրապես» հոդվածում՝ նրանց համար, «որ կամեին ստեղծանել մի թեատրոնական գործ», շարադրել է դրամայի տեսությունը[172]։

Նազարյանի դրամայի տեսությունը հիմնականում հենվում է գերմանական գեղագիտության՝ Լեսինգի, Շլեգելների, Շիլլերի և Գյոթեի սկզբունքների վրա։ Իր հոդվածում Նազարյանը բազմիցս մեջբերումներ է կատարում նրանցից։ Այս դիրքերից է քննում նաև Շեքսպիրի ստեղծագործությունները։ Եվ սա բացատրվում է ոչ այնքան Նազարյանի անձնական հակումներով, որքան այն բանով, որ XVIII դ. վերջի և XIX դ. առաջին կեսի գերմանական փիլիսոփայությունը վիթխարի ազդեցություն ուներ եվրոպական բոլոր փիլիսոփայական սիստեմների վրա։ Այսպես, խոսելով դրամայի երկու հիմնական տեսակների տեսության մասին, Նազարյանը գրել է. «Այդ երկուքը թե ինչ խորհուրդ և դիտավորություն ունին, լուսաւիսյալ է կացուցվել այս մեր նոր ժամանակներում միայն, և այդ բանի մեջ դիտությունը շատ շնորհապարտ է գեր-

մանացող ազգի ավելի խորամուխ փիլիսոփայական ճաշակագիտությունը»[173]:

Ինչպես հայտնի է, Գերմանիայում հետաքրքրությունը Շեքսպիրի նկատմամբ ծագել է դեռևս XVIII դ. կեսերին: Լեսսինգը իր աշխատություններում բացահայտեց անգլիացի մեծ դրամատուրգի ռեալիզմը, իսկ Վիլանդը (Նազարյանը նրան էլ է հիշատակում իր հոդվածում) դերմաներենի թարգմանեց նրա պիեսները: XVIII դ. վերջերին, երբ ծագեց ռոմանտիկական դպրոցը, Շեքսպիրը սկսեց մեկնաբանվել ռոմանտիկ ոգով (Շլեգել եղբայրներ): Այդ դպրոցի ուժեղ ազդեցությունն է նկատվում նաև Նազարյանի հայացքներում: Շլեգելների պես Նազարյանը ևս Շեքսպիրի դրաման հայտարարում է դրամատուրգիական արվեստի բարձրագույն նմուշ, որը համապատասխանում է նոր ժամանակների պահանջմունքներին: Շեքսպիրյան դրաման նա հակադրում է ֆրանսիական կլասիցիստական ողբերգությանը: «Սորա հակառակ,— գրում է Նազարյանը,— անգլիական դրաման առաջինը եղավ, որ թոչնելով համբարձավ դեպի մի բուն մարդկային և քաղաքական բարձրություն: Երբեք մի բանաստեղծ այնպես խոր հասկացած չէ մարդկային ախտերի բնավորությունը, ինչպես Շեքսպիրը: Ոչ մինին հայտնվել չէ նոցա ընթացքը յուր օրգանական բոլորամասնությամբ, ինչպես նորան: Նորա բանաստեղծությունը է... Ձևակերպող հանճարի վաստակը այս տեսակ պոեզիայի համար: Տրագիկականի և կոմիկականի միավորության մեջ ընդարձակել է նա դրաման մինչև մի այնպիսի մեծապարունակ բազմազանություն, որ մտքով ևս դուշակած չեն հույնք, որ և նոր ժամանակի համար մնում է նորա ստուգության լիակատար ցուցակությունը»[174]:

Հիշենք, որ «Հյուսիսափայլի» այս հոդվածից մի քանի տարի առաջ Ս. Գալֆայանը «Բազմավեպ»-ում Շեքսպիրին մեղադրում էր «կանոնները չիմանալու» և ողբերգականն ու կոմիկականը խառնելու համար: Հրնուիթյան ջատագովներին են հասցեագրված նաև Նազարյանի հետևյալ խոսքերը, որ վերաբերում են Շեքսպիրի կողմից հին կլասիցիստական արվեստի կանոնների մեկ այլ խախտման. «Բայց թե Շեքսպիրը մինչև ո՛ր աստիճան անտես է արած տեղի և ժամանակի միությունը, դարհուրանք բերելով հնահավատ մարդերի վերա, հայտնի է բավական: Նորա «Ռիչարդ Երրորդը» պարունակում է 8 տարու միջոց...»[175]:

Ինչպես Շլեգելների, այնպես էլ Նազարյանի համար Շեքսպիրը «ամենաճիշտ» դրամատուրգն է: Ահա՛ թե ինչու Նազարյանը դրամատիկական արվեստի տեսության այս կամ այն կողմը շարադրելիս բազմիցս

դիմում է Շեքսպիրի գեղարվեստական պրակտիկային։ Այսպես, դրամայի հերոսի ներքին հոգեբանական պայքարի մասին խոսելիս («պատերազմ բուն հոգեղեն սահմանի մեջ») և դա համարելով «ամենավերին տեսակը դրամատիկական բանաստեղծության», որպես մի օրինակ վկայակոչում է Շեքսպիրի «Համլետը», նկատի ունենալով, անշուշտ, «լինել թե չլինել» նշանավոր մենախոսությունը[176]։ Մեկ այլ դեպքում, կանդ առնելով դրամայում երկխոսության նշանակության վրա, Նազարյանը գտնում է, որ այստեղ ևս Շեքսպիրը «կարող է լինել մշտնջենավոր օրինակ»[177], խոսելով դրամայի լեզվի մեջ արձակի կամ պոեզիայի կիրառման վերաբերյալ, նա նկատում է, որ բանաստեղծական լեզուն անհրաժեշտ է «այն ժամանակ միայն, երբ խոսողի դրությունը և սրտի որպիսությունը պահանջում է մի ավելի բարձր թռիչք խոսքի։ Եվ ա՛յս բանի մեջ կարող է Շեքսպիր որպես օրինակ հառաջ բերվիլ»։ Այս կապակցությամբ Նազարյանը շոշափում է այն հարցը, թե տարբեր լեզուների, այդ թվում և հայերենի համար ի՛նչ տաղաչափությամբ պիտի գրվի դրամայի չափածոն. «Հայոց տան կամ տաներկուտնյան տողը ունենալու էր շատ հարմարություն դրամատիկական գրվածների համար. սորա հակառակ տասնևհինգոտնյանը պիտո է անչափ ծանրաշարժ կացուցաներ սրտի զեղմունքի ընթացքը»[178]։

Իր առաջարկած տասնոտնյա չափը Նազարյանը ինքն էլ հենց օգտագործել է Շիլլերի «Մեսինայի հարսնացուն» դրաման թարգմանելիս («Հյուսիսափայլ», 1861), ինչպես նաև նույն հանդեսում հրապարակված այլ թարգմանությունների մեջ՝ Լերմոնտովի «Դևը»՝ Մ. Սադաթյանի թարգմանությամբ, Շիլլերի ոտանավորները՝ Գ. Բարխուդարյանի թարգմանությամբ։ Վերջինս տասնոտնյա չափը օգտագործել է նաև «Վենետիկի վաճառականի» իր թարգմանության մեջ (առաջին փորձը Շեքսպիրին հայերեն թարգմանելիս)։ Ավելի ուշ նույն չափով են Շեքսպիր թարգմանել Ս. Մալխասյանն ու Հ. Մասեհյանը[179]։

Այսպիսով, մենք կարող ենք խոսել բանաստեղծական թարգմանության «Հյուսիսափայլյան դպրոցի» մասին, որի ավանդույթները շարունակեցին Շեքսպիրի հաջորդ թարգմանիչները։ Ուստի մենք շատ ավելի հիմնավոր իրավունք ունենք հայ շեքսպիրագիտության մեջ առանձնացնելու «Հյուսիսափայլյան շրջանը»։

Սակայն վերադառնանք Ստ. Նազարյանի հոդվածին։ Նրա «շեքսպիրականությունը» սնունդ էր առնում ոչ միայն գերմանացի գեղագետների տեսական աշխատություններից, այլև Գյոթեի և Շիլլերի երկերից,

որոնց մեջ նկատվում է Շեքսպիրի ազդեցությունը։ «Շատ բաղդավոր էր գերմանական դրաման,— գրում է Նազարյանը,— որ շուտով փրկվց յուր անձը ստրկաբար նմանողութենից ֆրանսիականին և սկսավ սնունդ առնուլ անգլիական գաղափարների առողջ կերակրից։ Առաջին նշանավոր դրաման, որ մի դար Գրիֆիուսից հետո, ծանոթանալով անգլիական թեատրոնաբեմին և մանավանդ թե ուսումնասիրելով Շեքսպիրի դրվածքը, հառաջացավ, էր Գյոթեի «Գյոց ֆոն Բերլիխինգենը»։ Լեսսինգի ձեռքով պատրաստած, Գյոթեի և Շիլլերի ճգնողությամբ հանդիսացույց, գերմանական դրամայի ծաղկյալ ժամանակից հետո դուրս են հնչում Իֆլանդի և Կոցեբուի գրչի տակից երեմիական ողբերը անհամ և անալի ընտանեկան թշվառութեններէրի վերա»[180]։

Հետաքրքիր է, թե այս առիթով ինչ է գրել Բելինսկին «Պոեզիայի բաժանումը սեռերի և տեսակների» հոդվածում («Դրամատուրգիական պոեզիա» բաժնում). «Անգլիական ողբերգությունից հետո առաջին տեղը գրավում է գերմանականը։ Շիլլերը և Գյոթեն բարձրացրին նրան հռչակի այս աստիճանին։ Սակայն գերմանական դրաման բոլորովին այլ բնույթ ունի և նույնիսկ այլ նշանակություն, քան շեքսպիրյանը. դա մեծամասամբ կամ քնարական, կամ ներքոհական դրամա է։ Միայն Գյոթեի «Գյոց ֆոն Բերլիխինգենում» ու «Էգմոնտում» և Շիլլերի «Վալլենշտայնում» է նկատվում անմիջական ստեղծագործության մղում»[181]։

Ինչպես տեսնում ենք, գերմանական դրամայի պատմությունը նաղարյանը դիտում է նրա զարգացման համար Շեքսպիրի նշանակության տեսակետից։ Պատահական չէ, որ նա սկզբում տալիս է Անդրեաս Գրիֆիուսի (1616—1664)՝ «Հայ առյուծը» (բյուզանդական կայսրի մասին). «Եկատերինա Վրացուհին», «Կառլոս Ստյուարտը» և այլ պատմական ողբերգությունների հեղինակի անունը, ողբերգություններ, որոնք մերկացնում են բռնապետների դաժանությունը, փառասիրությունը, բռնակալությունը։ Գրիֆիուսն է գրել նաև «Պետեր Սկվենց» կենսուրախ կատակերգությունը, որ կրում է Շեքսպիրի «Ամառային գիշերվա երազը» պիեսի բացահայտ ազդեցությունը։ Ենթադրում են, որ Շեքսպիրի այս պիեսը Գերմանիա են հասցրել թափառական կատակերգուները, և նրա հիման վրա գերմանացի գրող Շվենտերը գրել է «Պետեր Սկվենց» կատակերգությունը, որը և վերամշակել է Գրիֆիուսը։ Սակայն վերջինիս համանուն պիեսը անհամեմատ բարձր է «սկզբնաղբյուրից» (Շվենտերի) և իր նշանակությունը պահպանել է մինչև մեր օրերը։ «Չի կարելի համաձայնել այն գերմանացի բուրժուական գրականագետների հետ,

որոնք Գրիֆիուսին անվանում են «գերմանական Շեքսպիր»,— գրում են Յու. Վիպպերը և Ռ. Սամարինը։ —XVII դարի գերմանացի տաղանդավոր պոետը փոքր չափով իսկ չէր մոտենում այն հանճարեղ ճշմարտացիությանն ու գեղարվեստականությանը, որոնցով աչքի է ընկնում Շեքսպիրի ստեղծագործությունը։ Սակայն Գրիֆիուսը, որ բովանդակալից ողբերգություններու ու գերմանական ժողովրդի կենցաղին նվիրված սուր կատակերգություններու հեղինակ էր, հակադրվում էր XVII դարի հետադիմական գերմանական դրամատուրգիային»[182]։

Ինչպես տեսնում ենք, Ստ. Նազարյանը ճիշտ էր որոշել Գրիֆիուսի տեղը գերմանական դրամայի պատմության մեջ, նրա վրայով կամուրջ ձգելով դեպի «գրոհի ու փոթորկի» շրջանի Գյոթեն, դեպի նրա «Գյոց ֆոն Բերլիխինգենն» պատմական դրաման, որտեղ պոետը ստեղծագործաբար հենվում էր Շեքսպիրի պատմական քրոնիկների վրա։ Ինչպես հայտնի է, Գյոթեի այս անդրանիկ դրաման, ուր ստեղծվել է ընդվզող հերոսի ռեալիստական կերպար, բարձր գնահատական է ստացել Ֆ. Էնգելսի կողմից։

Այս դրամայի մեջ Գյոթեն ի՞նչ է յուրացրել Շեքսպիրից, ինչի՞ մասին էր գրում Ստ. Նազարյանը։ «Շեքսպիրի օրվա աութիվ» ճառի մեջ Գյոթեն ասում էր, որ անգլիական մեծ դրամատուրգի բոլոր պիեսները պատվում են մի «թաքուն կետի» շուրջ, որը չի տեսել և ոչ մի փիլիսոփա։ Այդ ինչ «թաքուն կետ» է։ Այստեղ մեր «ես»-ն ու մեր կամքի ազատությունը բախվում են «ամբողջի օրինաչափ ընթացքի» հետ։ Եվ ահա դրամայի հերոսը պետք է գտնի այդ «թաքուն կետը», իր դիրքորոշումը, որը հնարավոր կդարձնի սեփական «ես»-ի հակադրումը «ամբողջի օրինաչափ ընթացքին», վերջինիս տալով հերոսի կամեցած ուղղությունը։ «Միայն աշխատանքը «Գյոցի» և իր մյուս հղացումների վրա թույլ տվեց երիտասարդ Գյոթեին հասկանալու Շեքսպիրի ողջ թատրոնի այդ «թաքուն կետը»[183],— գրում է Գյոթեի ստեղծագործության հայտնի ուսումնասիրող Ն. Վիլմոնտը։

Շեքսպիրի դրամատուրգիայի «թաքուն կետը» յուրովի որոնում էր նաև Ֆ. Շիլլերը։ Նրա այս պրպտումները մարմնավորվեցին «Վալլենշտայն» պատմական դրամատիկական տրիլոգիայի մեջ, ուր պոետը, մասնագետների միահամուռ կարծիքով, ամենից ավելի է մոտեցել Շեքսպիրյան տիպի ռեալիզմին։ Շիլլերի ռեալիզմը երևան եկավ այն բանում, որ նա հսկայական գեղարվեստական համոզչությամբ ցույց տվեց անհատի ձգտումները իր ժամանակի լայն սոցիալական շարժումների հետ զուգակցելու անհրաժեշտությունը[184]։

«Վալլենշտայն» դրամայի վրա աշխատելու շրջանում Շիլլերը, Շլեգելի թարգմանություններով տարված՝ ուսումնասիրում էր Շեքսպիրին։ Գյոթեին գրած նամակներից մեկում նա այսպես է արտահայտվում «Հուլիոս Կեսարի» մասին. «Ես ապշել էի, թե Շեքսպիրը ինչպիսի արտասովոր վեհությամբ է կարողանում գեղագրել հասարակ ժողովրդին»[185]։ Գյոթեն, իսկ ավելի ուշ Ա. Գերցենը և Ֆ. Էնգելսը «Վալլենշտայնը» համարում էին Շիլլերի լավագույն գրվածքներից մեկը։

Շիլլերի այս «շեքսպիրյան» դրաման ըստ արժանվույն գնահատել է նաև Ստ. Նազարյանը մեր կողմից քննվող հոդվածում։ Խոսելով դրամայի հետ կապված այնպիսի հասկացությունների մասին, ինչպիսիք են «սկզբնակետը», «վերջակետը», անդրադառնալով դրամատիկական գործողության շարժմանը ու բնավորության զարգացմանը, որպես այս ամենի վառ նմուշներ նա վկայակոչում է Շիլլերի «Վալլենշտայնը»։ «Այս խորհրդով, —գրում է Նազարյանը,— աշխատասիրած է Շիլլերի «Վալլենշտայն» անունով դրամայի բացատրությունը, որի մասին ասում է ինքը՝ Շիլլերը. «Ինձ հաջողեցավ գործողությանը տալ իսկույն մի այնպիսի զահավեժ ձգտողություն և շնորհք, որ նա անդադար և շուտափույթ շտապում է դեպի ի վերջը»[186]։

Այսպիսով, Նազարյանը գերմանական դրաման (Գյոթե, Շիլլեր) առանձնացնում էր եվրոպական բոլոր դրամաներից այն պատճառով, որ նա իր մեջ առել էր Շեքսպիրի փորձը։ Եվ ինքը՝ Նազարյանն էլ իբրև թարգմանիչ անդրադարձավ Շիլլերի դրամատուրգիային։ Բայց սա արդեն առանձին հարց է։

Հասկանալի է, Մ. Նալբանդյանին լավ ծանոթ էին Ստ. Նազարյանի այս հոդվածները։ Եվ չնայած նա ուղղակի չի բանավիճում Շեքսպիրի ստեղծագործության նազարյանական կոնցեպցիայի հետ (Նալբանդյանը առհասարակ ոչ մի տեղ, տակտիկական նկատառումներով, ուղղակի չի վիճել Նազարյանի հետ), սակայն Շեքսպիրի իր ռեալիստական ըմբռնումը ըստ էության հակադրում է Նազարյանի ռոմանտիկական ընկալմանը[187]։

* * *

Այսպես XVIII դարի երկրորդ կեսին ծագեց Շեքսպիրի ընկալման երկու «ուղղություն». ռոմանտիկականը՝ Շլեգելների ոգով (Ստ. Նազարյան) և ռեալիստականը՝ Բելինսկու ոգով (Մ. Նալբանդյան)։ Այս «ուղղությունները» համամիտ էին անգլիացի մեծ դրամատուրգի ստեղծա-

գործության հիացական գնահատության և կլասիցիստական ողբերգության քննադատության խնդրում, պայքարելով հանուն նոր թատերական արվեստի ստեղծման։ Սակայն եթե Նազարյանը այդ նորը տեսնում էր Շիլլերի ոճով գրված պատմական ողբերգության մեջ, ապա Նալբանդյանը պաշտպանում էր արդիական թեմատիկայով ինքնուրույն պիեսների ստեղծման գաղափարը, հենվելով ընդհանրապես համաշխարհային դասական դրամատուրգիայի և մասնավորապես Շեքսպիրի փորձի վրա։ Բացի այդ, Մ. Նալբանդյանը հայ գրականության ու քննադատության մեջ առաջին անգամ արդիականության այրող հարցերի հետ շեքսպիրյան հումանիստական գաղափարների կապը որոնելու վառ օրինակ տվեց։ Շեքսպիրի նման ակտիվ ընկալումը Միքայել Նալբանդյանի կողմից հարազատ է նաև անգլիական մեծ դրամատուրգի ու մտածողի ստեղծագործության մեր այսօրվա ընկալմանը։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Միքայել Նալբանդյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու, չորս հատորով, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1940—1949, հ. I, էջ 421—422։*

2 Ռափայել Պատկանյան, *Երկերի ժողովածու, հ. V, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1968, էջ 156։*

3 *«Համլետի» մի նոր թարգմանություն» (հրապարակում և առաջարան Շուշանիկ Նազարյանի), «Շեքսպիրականա», գիրք, 1, 1966, էջ 246—247։*

4 Մ. Նալբանդյան, *հ. II, էջ 43—47։*

5 *В. Г. Белинский*, Эстетика и литературная критика, в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1959, стр. 81.

6 *«Բազմավեպ», ԺԱ, 1853, մարտի 15, էջ 81—85, հունիսի 1, էջ 163—168։*

7 Մուշեղ Նարյան, *Հայ շեքսպիրագիտության պատմությունից, «Սովետական Հայաստան», 24.4.1966 թ., նույնի՝ Գարեգին Զարբհանալյանը Շեքսպիրի մասին, «Շեքսպիրականա», գիրք, 1, էջ 69—74։*

8 Ներսես Տեր-Ներսեսյան, *Շեյքսփիր և Հ. Գ. Զարբհանալյան, «Բազմավեպ», 1967, № 9—10, էջ 216—218։ Հոդվածի հեղինակը բանավիճում է Մ. Նարյանի՝ «Սովետական Հայաստան»-ում տպագրած հոդվածի հետ։*

9 Երվանդ Շահազիզ, *Խորեն արք. Գալֆայան և Նալբանդյանի ազգմիքը, Թիֆլիս, 1904, էջ 57—58։*

10 *Տե՛ս Վ. Թերզիբաշյան, Շեքսպիրը հայերեն, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1956, էջ 35—37, Ս. Ռ. Կարինյան, Ակնարկներ հայ պարբերական մամուլի պատմության, հ. II, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1960, էջ 248—249, 258։*

11 Երվանդ Շահազիզ, *Խորեն արք. Գալֆայան..., էջ 81, 88, 93։*

12 *Նույն տեղում, էջ 25։*

13 Մ. Նալբանդյան, հ. I, էջ 428։
14 Նույն տեղում, էջ 152 (Թարգմ. գրառարից)։
15 «Ազգասեր», 5.2.1848 թ.։
16 Վ. Թեզիքաշյան, Շեքսպիրը հայերեն, էջ 37—38։
17 Վիլյամ Շեխսպիր, Ընտիր երկեր, երկու հատորով, հ. 1, Հայպետհրատ, 1964, էջ 163։
18 *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*, Избранные письма, Госполитиздат, М., 1948, стр. 289.
19 «Сочинения Карамзина», т. V, 1834, стр. 205.
Նալբանդյանը կարդում էր Կարամզինին, վկայակոչում նրան իր հոդվածներից մեկում։ Նալբանդյանի բարեկամ Հ. Բերբերյանը թարգմանել էր Կարամզինի «Հեղձ Լիզան» («Հյուսիսափայլ», 1858, № 9, այս համարում տպագրված են նաև Նալբանդյանի ստեղծագործությունները)։
20 Մեջբերումը Վ. Թեզիքաշյանի «Շեքսպիրը հայերեն» գրքից, էջ 31։
21 Մ. Նալբանդյան, հ. IV, էջ 306—307։
22 Նույն տեղում, էջ 82։
23 Նույն տեղում, էջ 84։
24 Նույն տեղում, էջ 85 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)։
25 Նույն տեղում, էջ 84։
26 Վիլյամ Շեխսպիր, Ընտիր երկեր, հ. II, էջ 251։
27 Մ. Նալբանդյան, հ. IV, էջ 84։
28 Նույն տեղում, էջ 83։
29 Վիլյամ Շեխսպիր, Ընտիր երկեր, հ. II, էջ 389։
30 Մ. Նալբանդյան, հ. IV, էջ 628։
31 Մեջբերումն արվել է՝ Гиви Орджоникидзе, Оперы Верди на сюжеты Шекспира *գրքից*, изд. «Музыка», М., 1967, стр. 138.
32 Մ. Նալբանդյան, հ. I, էջ 421։
33 Նույն տեղում, էջ 422։
34 Նույն տեղում, հ. IV, էջ 171։
35 *Г. Т. Бокль*, История цивилизации Англии. Перевод К. Бестужева-Рюмина и Н. Тиблена, 3-е полное издание без перемен, т. I, СПб—М., 1873, стр. 254.
36 Նույն տեղում, էջ 453։
37 Մ. Նալբանդյան, հ. IV, էջ 307։
38 *В. Г. Белинский*, Эстетика и литературная критика, т. II, стр. 286.
39 «Шекспир в мировой литературе», изд-во «Художественная литература» М.—Л., 1964 (статья Н. Дьяконовой «Шекспир в английской романтической критике»).
40 *Маколей*, Полн. собр. соч., т. I, изд. 2-е, СПб, 1865, стр. 250—252.
41 Նույն տեղում։
42 Մ. Նալբանդյան, հ. III, էջ 169։
43 Նույն տեղում, էջ 301։
44 Նույն տեղում, էջ 329։
45 Նույն տեղում, էջ 508։
46 *Фрэнсис Бэкон*, Новая Антлан[illegible]да. Опыты и направления нравственные и по-

литические. Перевод З. Е. Александровой, изд. 2-е, Изд-во АН СССР, М., 1962, стр. 131.

47 *Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Р. М. Самарин*, Реализм Шекспира, изд. «Наука», М., 1964.

48 *А. В. Луначарский*, Собр. соч., в восьми томах, т. VI, изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 314—361.

49 *Մ. Նալբանդյան, հ. II, էջ 216։*

50 *Նույն տեղում, հ. III, էջ 139։*

51 *Նույն տեղում, հ. IV, էջ 281։*

52 *Նույն տեղում, էջ 127—128։*

53 *Նույն տեղում, հ. III, էջ 150։*

54 *Г. Э. Лессинг*, Гамбургская драматургия, М.—Л., 1936, стр. 48.

55 *В. Г. Белинский*, Эстетика и литературная критика, т. I, стр. 523, т. II, стр. 672.

56 «А. И. Герцен о литературе», Гослитиздат, М., 1962, стр. 176.

57 «Сочинения Карамзина», т. V, стр. 188—189.

58 «Московский телеграф», 1833, № 19, стр. 399 *(ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)։*

59 «Брошюрки», 1831, № 6, стр. 6; «Минерва», ч. 1, 1835, стр. 251.

60 *В. Г. Белинский*, Эстетика и литературная критика, т. I, стр. 47 *(ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)*:

61 *В. Г. Белинский*, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 165 *(ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)։*

62 *Մ. Նալբանդյան, հ. I, էջ 250։*

63 *А. Аникст*, Творчество Шекспира, Гослитиздат, М., 1963, стр. 279.

64 *В. Г. Белинский*, Эстетика и литературная критика, т. II, стр. 39 *(ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)*:

65 *Նույն տեղում, 571։*

66 *Մ. Նալբանդյան, հ. I, էջ 390 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)*:

67 *Նույն տեղում, հ. II, էջ 308 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)*:

68 *Նույն տեղում, հ. III, էջ 169։*

69 *Уильям Шекспир*, Полн. собр. соч., в восьми томах, т. VII, изд. «Искусство», М., 1960, стр. 814 (примечания А. Аникста).

70 *Ю. Левин*, Лев Толстой, Шекспир и русская литература 60-х годов XIX века. «Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 54—73. *Նույն հարցերը հետևակը շոշափել է և* «Шекспир и русская культура» *գրքում։*

71 *Н. Г. Чернышевский*, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 683.

72 *Նույն տեղում, հ. XI, էջ 66։*

73 *В. Г. Белинский*, Эстетика и литературная критика, т. II, стр. 115 *(ընդգծումը մերն է— Ս. Դ.)*:

74 *Մ. Նալբանդյան, հ. II, էջ 310։*

75 *Նույն տեղում, հ. I, էջ 392։*

76 «Шекспир в мировой литературе», стр. 210.

77 *Մ. Նալբանդյան, հ. I, էջ 358 (ընդգծումը մերն է — Ս. Դ.)*:

78 *Նույն տեղում, էջ 366։*

79 *Նույն տեղում (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)*:

80 *Նույն տեղում, հ. III, էջ 124 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)։*

81 *Վիլյամ Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հ. I, էջ 83 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)։*

82 *А. Аникст*, Творчество Шекспира, стр. 465.

83 *Մ. Նալբանդյան, հ. III, էջ 96 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)։*

84 *Նույն տեղում, էջ 56։*

85 *Վիլյամ Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հ. I, էջ 169։*

86 *А. Аникст*, Творчество Шекспира, стр. 395.

87 *Մ. Նալբանդյան, հ. III, էջ 23—24։*

88 *Նույն տեղում, հ. IV, էջ 143։*

89 *Վիլյամ Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հ. I, էջ 155։*

90 *Նահապետ Քուչակ, Հայրենի կարգավ, Հալպետհրատ, 1957, էջ 278։*

91 *Խ. Արովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. III, էջ 52։*

92 *Մ. Նալբանդյան, հ. I, էջ 64—65, 66։*

93 *Միքայել Նալբանդյան, Մինին՝ խոսք, մյուսին՝ հարան, «Հայաստան» հրատ., 1971, էջ 52—53։*

94 *Вальтер Скотт*, Собр. соч., в двадцати томах, т. VII, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 267—275.

95 *А. С. Пушкин*, Соч., в трех томах, т. 3, Гослитиздат, М., 1954, стр. 252—258.

96 *М. Ю. Лермонтов*, Собр. соч., в четырех томах, т. 3, изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 160—162.

97 «А. И. Герцен о литературе», стр. 78—79.

98 *Մ. Նալբանդյան, հ. I, էջ 257։*

99 *Վիլյամ Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հ. I, էջ 149։*

100 **Մ. Նալբանդյան, հ. I, էջ 256։**

101 *Ավելի մանրամասն տե՛ս С. К. Даронян*, М. Налбандян, изд. АН Арм. ССР, 1975, стр. 126.

102 *Վիլյամ Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հ. I, էջ 153 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)։*

103 *Մ. Նալբանդյան, հ. I, էջ 258։*

104 *Նույն տեղում, էջ 260։*

105 *Ավելի մանրամասն տե՛ս Երվանդ Շահազիզ, Խորհն արթ. Գալֆայան և Նալբանդյանի «Աղցմիքը», էջ 143—171։*

106 *А. Аникст*, Творчество Шекспира, стр. 174.

107 *Մ. Նալբանդյան, հ. I, էջ 165—166 (թարգմ. գրաբարից)։*

108 *Նույն տեղում, էջ 165, 514։*

109 *Տե՛ս Վ. Թերզիբաշյան, Շեքսպիրը հայերեն, էջ 102։*

110 *Մ. Նալբանդյան, հ. I, էջ 178 (թարգմ. գրաբարից)։*

111 *Շէյսքիր, Աստղիկ և Ադոնիս։ Թարգմանեաց Արթաքի Համբարձաքեան, Կ. Պոլիս, 1886, էջ 12—13։*

112 *Մ. Նալբանդյան, հ. I, էջ 179—180 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)։*

113 *Уильям Шекспир*. Полн. собр. соч., в восьми томах, т. VII, стр. 525.

114 *Մ. Նալբանդյան, հ. I, էջ 178 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)։*

115 *Նույն տեղում։*

116 Վիլյամ Շեքսպիր, *Ընտիր երկեր, հ. II, էջ 299 (ընդգծումը մերն է— Ս. Դ.)*:
117 *Նույն տեղում, հ. I, էջ 21 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)*:
118 *В. Г. Белинский,* Эстетика и литературная критика, т. I, стр. 167.
119 *Н. Г. Чернышевский,* Полн. собр. соч., т. IV, стр. 770.
120 *Н. А. Добролюбов,* Литературная критика, Гослитиздат, М., 1961, стр. 175.
121 *И. С. Тургенев,* Собр. соч., в двенадцати томах, т. X, стр. 312.
122 *Նույն տեղում, հ. XI, էջ 192:*
123 Մ. Նալբանդյան, *հ. I, էջ 106 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)*:
124 *Նույն տեղում, հ. III, էջ 22—23 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)*:
125 *Նույն տեղում, հ. I, էջ 25—26:*
126 Վիլյամ Շեքսպիր, *Ընտիր երկեր, հ. I, էջ 124:*
127 Մ. Նալբանդյան, *հ. III, էջ 97, 99:*
128 *Տե՛ս* Վ. Թերզիբաշյան, *Շեքսպիրը հայերեն, էջ 43, 48—49: Տե՛ս* Լուիզա Սամվել-յան, *Շեքսպիրը և հայ գրական ու թատերական մշակույթը, «Հայաստան» հրատ., 1974, էջ 103—110:*
129 Վիլյամ Շեքսպիր, *Ընտիր երկեր, հ. I, էջ 902 (այստեղ սխալ է թույլ տրվել՝ հայտնվում է, որ «Վենետիկի վաճառականը» տպագրվել է 1861 թվականին «Հյուսիսափայլի» ապրիլյան համարում, այնինչ պետք է լինի՝ նոյեմբերյան):*
130 *«Վենետիկցի վաճառական» (Ուիլիամ Շեքսպիրից), «Հյուսիսափայլ», 1861, № 11, էջ 350—365:*
131 Բ. Հավակիմյան, *Հայ հեղինակների ծածկանունների բառարան (Ձեռագիր): Իմ անկեղծ երախտագիտությունն եմ հայտնում հեղինակին տեղեկանքի համար:*
132 «Венецианский купец» (Рассказ из Шекспира). Перевод с английского. «Подснежник», СПб, 1858, № 4, стр. 23—47.
133 «Шекспир. Библиография...», стр. 31.
134 *Նրա մասին ավելի մանրամասն տե՛ս* «Шекспир в мировой литературе» (статья Н. Дьяконовой «Шекспир в английской романтической критике»), стр. 132—133 и след.
135 *Նույն տեղում, էջ 134—156:*
136 *«Հյուսիսափայլ», 1861, № 11, էջ 350 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)*:
137 *Г. Гейне,* Собр. соч., т. VII, Гослитиздат, М., 1958, стр. 381.
138 «Шекспир и русская культура», стр. 244.
139 *Նույն տեղում, էջ 542:*
140 *«Հյուսիսափայլ», 1861, № 11, էջ 351, 352: Համմտ.՝*

«Մարդը ատում է մեր օրհնյալ ազգը...»
«Ես միշտ տարել եմ և համբերությամբ ուսերս եմ թոթվել:
Համբերությունը մեր բոլոր ցեղի հատուկ նշանն է:
Դուք ինձ կոչում եք անհավատ հրեա, վիզ կտրող սրիկա, թքում հրեական վերարկուիս վրա...»:

(Վիլյամ Շեքսպիր, *Ընտիր երկեր, հ. I, էջ 781—783)*:
141 *«Հյուսիսափայլ», 1861, № 11, էջ 365 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)*:
142 *В. Г. Белинский,* Эстетика и литературная критика, т. I, стр. 526—527.
143 Մ. Նալբանդյան, *հ. IV, էջ 304:*
144 *Նույն տեղում, էջ 306:*

145 Վիլյամ Շեքսպիր, *Ընտիր երկեր, հ. I, էջ 820։*
146 *Նույն տեղում, էջ 802։*
147 Մ. Նալբանդյան, *հ. I, էջ 291։*
148 *Նույն տեղում, էջ 450։*
149 *Նույն տեղում, էջ 445։*
150 *Նույն տեղում, էջ 446։*
151 *Նույն տեղում, հ. II, էջ 212։*
152 *Նույն տեղում, հ. IV, էջ 158—159 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)։*
153 *Նույն տեղում, էջ 231։*
154 Վիլյամ Շեքսպիր, *Ընտիր երկեր, հ. I, էջ 819—820։*
155 Մ. Նալբանդյան, *հ. III, էջ 294—297։*
156 *Маколей,* Полн. собр. соч., т. I, стр. 228.
157 *Նույն տեղում, էջ 231։*
158 *А. Аникст,* Творчество Шекспира, стр. 233—234.
159 Մ. Նալբանդյան, *հ. IV, էջ 159։*
160 «А. И. Герцен о литературе», стр. 327.
161 «Современник», 1851, № 12, стр. 51.
162 Ստեփաննոս Նազարյան, *երկեր, հ. I, Թիֆլիս, 1913, էջ 293։*
163 Աշոտ Հովհաննիսյան, *Նալբանդյանը և նրա ժամանակը, հ. II, Հայպետհրատ, էջ 449—451։*
164 Ս. Նազարյան, *երկեր, հ. I, էջ 390։*
165 Ռափայել Պատկանյան, *Երկերի ժողովածու, հ. V, էջ 521։ Նաև՝ Վ. Թերզիբաշյան, Շեքսպիրը հայերեն, էջ 57—64։*
166 Սմբատ Շահազիզ, *երկեր, Հայպետհրատ, 1961, էջ 254։*
167 *Ф. П. Шиллер,* Фридрих Шиллер, Гослитиздат, М., 1955, стр. 113—115.
168 Ս. Նազարյան, *երկեր, հ. I, էջ 1015։ Համմ.՝ Ф. Шиллер,* Собр. соч., в восьми томах, т. VI, стр. 16.
169 Մ. Նալբանդյան, *հ. II, էջ 308։*
170 Ս. Նազարյան, *երկեր, հ. I, էջ 112 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)։*
171 Մ. Նալբանդյան, *հ. II, էջ 310։*
172 Ս. Նազարյան, *երկեր, հ. I, էջ 224։*
173 *Նույն տեղում, էջ 233։*
174 *Նույն տեղում, էջ 236 (ընդգծումը մերն է—Ս. Դ.)։*
175 *Նույն տեղում, էջ 229։*
176 *Նույն տեղում, էջ 227։*
177 *Նույն տեղում, էջ 232։*
178 *Նույն տեղում, էջ 233։*
179 Վ. Թերզիբաշյան, *Շեքսպիրը հայերեն, էջ 60։*
180 Ս. Նազարյան, *երկեր, հ. I, էջ 236։*
181 *В. Г. Белинский,* Эстетика и литературная критика, т. I, стр. 523.
182 *Ю. Б. Виппер, Р. М. Самарин,* Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века, изд. Московского университета, 1954, стр. 780—781, 782.
183 *Н. Вильмонт,* Гете, Гослитиздат, М., 1959, стр. 82—83.
184 *Ф. П. Шиллер.* Фридрих Шиллер, стр. 290—291, 305.

185 Ф. Шиллер, Собр. соч., т. VIII, стр. 633.

186 Ս. Նազարյան, Երկեր, հ. I, էջ 227—228։

187 Մեր ուսումնասիրությունը արդեն գրված էր, երբ լույս տեսավ Մուշեղ Նարյանի «Ստեփանոս Նազարյանցը Շեքսպիրի մասին» հոդվածը («Շեքսպիրական», գիրք 3, 1970, էջ 109—114)։ Այդտեղ փորձ է արվել ի մի բերելու Շեքսպիրի մասին Ստ. Նազարյանի ասույթները։ Մ. Նարյանը թույլ է տվել փաստական սխալներ։ Այսպես. խոսելով «Նկատողություններ...» հոդվածի մասին, որ տպագրված է Ստ. Նազարյանի ստորագրությամբ, նա անտեսում է արդեն մեր կողմից վերևում հիշատակված այն իրողությունը, որ այդ հոդվածը Ֆ. Շիլլերի «Նորացված» թարգմանությունն է։ Այդ փաստը բացահայտել էր Հովհ. Մամիկոնյանը դեռևս քսան տարի առաջ (Հովհ. Մամիկոնյան, Մարդը և նրա կերպարը գրականության մեջ, Երևան, 1966, էջ 503—504, նաև՝ Ա. Թոփչյան, Շիլլերը հայ գրականության մեջ և թատրոնում, Երևան, 1959, էջ 54—58)։

Մ. Նարյանը որպես Ստ. Նազարյանի ծննդյան թվական, նշում է 1814-ը՝ ընդհանուր ճանաչում գտած 1812-ի փոխարեն։

ԻՐՄԱ ՍԱՖՐԱԶԲԵԿՅԱՆ

ՇԵՔՍՊԻՐ—ՏՈԼՍՏՈՑ—ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

(Նոր նյութերի հետ)

Հովհաննես Թումանյանի գրադարանում Շեքսպիրին վերաբերող գրքերի մեջ ուշադրություն է գրավում Լ. Ն. Տոլստոյի հոդվածը՝ «Շեքսպիրի մասին և դրամայի մասին»[1]։

1904-ի հունվարին Յասնայա Պոլյանա Տոլստոյին այցի է գալիս գերմանացի գրող Հուգո Գանցը։ Արվեստի ու գրականության մասին զրուցելիս Տոլստոյը հայտնում է իր վերաբերմունքը Գյոթեի, Շեքսպիրի, Բեթհովենի վերաբերյալ։ Իր «Աղետից առաջ» գրքում Հ. Գանցը հայտնել է, թե «հիմա Տոլստոյը գիրք է գրում Շեքսպիրի պաշտամունքի դեմ»։

Ինչպես հայտնի է, Տոլստոյը խիստ քննադատության է ենթարկել Շեքսպիրի ստեղծագործությունը, իսկ դրամաները պարզապես չի ընդունել[2]։ Հասկանալի է, որ Շեքսպիրի առջև խոնարհվող Թումանյանը չէր կարող անտարբեր անցնել Տոլստոյի հոդվածի կողքով։ Նա, որ Լ. Տոստոյին համարում էր կոթող ու «մեծ մարդ», սիրում ու թարգմանում էր նրա երկերը[3], այս անգամ վեճի է բռնվում։

Այդ տարիներին արդեն Թումանյանն ուներ հաստատ ձևավորված վերաբերմունք Շեքսպիրի նկատմամբ, կարդացել և ուսումնասիրել էր նրա կյանքին ու ստեղծագործությանը վերաբերող վիճախարի գրականություն, գրել էր հոդվածներ «Համլետի» և «Մակբեթի» մասին, փորձել էր թարգմանել սոնետները։

Տոլստոյի հոդվածում Թումանյանը արել է մի շարք նշումներ, դիտողություններ, առանձնացրել այն պարբերությունները, որոնց բովան-

985—16

դակությանը համամիտ չէ։ Թումանյանի դիտողություններից շատերը համընկնում են մի շարք շեքսպիրագետների բացատրություններին։

Նախ անդրադառնանք այն գլխին, որ Տոլստոյը հատկացրել է «Արքա Լիրի» քննությանը։ Թումանյանը, Տոլստոյի հոդվածը ընթերցելու պահին, արդեն մեծ աշխատանք է կատարած եղել Շեքսպիրի այդ դրամայի վրա. հանգամանորեն ու մանրամասն համեմատել է Ստ. Մալխասյանցի և Հովհ. Մասեհյանի հայերեն թարգմանությունները ռուսական թարգմանությունների և անգլերեն բնագրի հետ[4], նշել մի շարք շտկումներ հայկական տեքստերում։

Իր գրքի իններորդ էջում Տոլստոյը գրում է. «Կորդելիան, որ մարմնավորում է բոլոր արատները, բոլորովին անտեղի է ասում, թե ինքը թեև սիրում և հարգում է հորը ու երախտապարտ է նրան, եթե մարդու գնա, ապա իր ոչ բոլոր սերը կպատկանի հորը,— նա կսիրի նաև ամուսնուն»։ Թումանյանը ընդգծել է այս պարբերությունը և կողքին դրել անհամաձայնության նշան։ Կարծում ենք, որ այստեղ Թումանյանը ելակետ է ունեցել Շեքսպիրի տեքստը. Կորդելիան ասում է այդ խոսքերը ոչ հորը հակաճառելու, ոչ էլ նրան զայրացնելու համար. նա ներքուստ անընդունակ է ստելու, նրան նողկանք են պատճառում քույրերի շողոքորթությունն ու երեսպաշտությունը. իզուր չէ նա մեկուսի նկատում. «Սևրս մեծ է, քան թե իմ լեզուն»։

Այնուհետև Տոլստոյը գրում է. «Ընթերցողը կամ հանդիսատեսը չեն կարող հավատալ, որ արքան, ինչքան էլ ծեր ու հիմար լիներ, կարող էր հավատալ իր չար դուստրերի խոսքերին» և դրա համար էլ ընթերցողն ու հանդիսատեսը «չեն կարող բաժանել այդ անբնական տեսարանին մասնակից անձանց զգացմունքները»։ Թումանյանը համաձայն չէր այս մրտքին։ Նրա կարծիքով, վստահությունը ավագ դուստրերի նկատմամբ ու դժգոհությունը Կորդելիայից չի բացատրվում Լիրի ծերությամբ և հիմարությամբ։ Արքայի վարքագիծը բխում է իր իսկ էությունից. նա ծարավի է լսելու սիրո բարձրագույն հավաստիացումներ, նա ապրում է այն երևութական պատկերացումներով, թե ինքը բարձր է մարդկանցից որպես մարդ և ոչ թե որպես թագավոր։ Դեռևս Ն. Դոբրոլյուբովն է գրել, թե Լիրը հավատացած է իր արքայական նախակոչմանը, նա հրաժարվում է իշխանությունից այն «հպարտ գիտակցությամբ լի, թե ինքը մեծ է անձամբ, իմքնըստինքյան և ոչ թե այն իշխանությամբ, որ պահում է ձեռքում»[5]։ Նրա արարքը դրդված է հենց այդ ցանկությամբ՝ հաստատել, որ ինքը մեծ է ոչ թե նրանով, որ նստած է գահին, այլ սեփական մարդ-

կային ուժով։ Միաժամանակ դա շփացած իշխանավորի քմահաճույք է։ Եվ Թումանյանը լուսանցքում գրում է. «Բռնակալի քմահաճույքը»։

Հոդվածում Տոլստոյը բազմիցս հիշատակում է ծաղրածուի սրամտությունները, գտնելով, որ դրանք «ծիծաղելի» չեն և որ ողջ դրամայի ընթացքում «տհաճ զգացում են առաջ բերում»։ Բոլոր տեղերում այս կարգի դատողությունները Թումանյանը նշում է հարցականով։ Չէ՞ որ ծաղրածուն դրամայի մեջ արագացնում է Լիրի արթնացումը, նրա կատակները ժողովրդի իմաստության անդրադարձումն են։ Ծաղրածուն անհետանում է, երբ Լիրը փորձությունների բովով անցած, հանգում է այն բանի ճանաչմանը, ինչ անհրաժեշտ է մարդուն. երբ նա վերահմաստավորում է իր բովանդակ կյանքի ուղին։ Ծաղրածուի սրամտություններից յուրաքանչյուրը իր մեջ ամփոփում է և՛ գնահատական, և՛ պարսավանք՝ այլաբանության զգեստ հագած։

Հատկանշական է, որ Թումանյանը հատուկ ուշադրություն է դարձրել այն տեղերին, ուր խոսվում է ծաղրածուի ռեպլիկների մասին։ Երբ զբաղվել է Հովհ. Մասեհյանի և Ստ. Մալխասյանի թարգմանություններով, ամենից շատ կանգ է առել ծաղրածուի սրախոսությունների վրա, որոնք նվազագույն թարգմանական անճշտության դեպքում զրկվում են իմաստից։ Դրա համար էլ նա հնարավորին չափ համեմատում էր դրանք անգլերեն տեքստի հետ, մտցնում իր ուղղումը, մեկնաբանում այս կամ այն դարձվածքը, առաջարկում առանձին ռեպլիկների սեփական թարգմանություն։ Եվ, բնական է, որ ծաղրածուի կերպարի անհրաժեշտության ժխտումը Թումանյանին տարակուսանք էր պատճառում։

Թումանյանը Տոլստոյի հոդվածում ընդգծել է նաև հետևյալ պարբերությունը. «երկրորդ տեսարանում, Գլոստերի պալատի առջև, Քենտը, որին. դեռ չի ճանաչել Լիրը, առանց որևէ առիթի սկսում է հայհոյել Օսվալդին»։ Թումանյանը ընդգծել է «առանց որևէ առիթի» բառերը, դրել հարցական նշան և լուսանցքում գրել՝ «տես», այսինքն՝ հարկավոր է ստուգել տեքստով, իսկ տեքստից հետևում է, որ «առիթ» եղել է. չէ՞ր Քենտը՝ Լիրի հավատարիմ ու աղնիվ ծառան, տեսնում ու լսում է, թե ինչպես անհարգալիր է վերաբերվում արքային Գոներիլի արքունապետը (Օսվալդը). սկզբում նա առհասարակ չի բարեհաճում պատասխանել Լիրի հարցմանը, թե ուր է դուստրը, իսկ հետո կոպտում է նրան։ Օսվալդի հանդգնությունից զայրացած Լիրը նրան անվանում է «ստրուկ, շան ծնունդ, քծնող սրիկա»։

Երրորդ արարվածի երրորդ տեսարանում էդգարը՝ հոր տունը հար-

կադրաբար լքած, պահվում է անտառում։ Տոլստոյը գրում է. «Էդգարն ասում է, որ ինքն ուզում է այդպիսի խելացնորի տեսք ընդունել, որպեսզի ազատվի հետապնդումից»։ Թումանյանը ընդգծում է «Նա ուզում է տեսք ընդունել» բառերը և լուսանցքում գրում. «ստիպված է»։ Ուրիշ խոսքով, Էդգարն ստիպված է այդպես վարվել, ուրիշ ելք նա չունի և բեղլամցի խելացնոր Թոմ է ձևանում այնքան ժամանակ, քանի դեռ չի պարզել, թե ինչի մեջ են իրեն մեղադրում։

Երկրորդ արարվածի չորրորդ տեսարանում իր դուստրերից լքված Լիրը խորհում է կյանքի մասին, այն մասին, թե ինչ է անհրաժեշտ մարդուն։ «Ընդ որում,— գրում է Տոլստոյը,— Լիրը, կամ ավելի շուտ այն դերասանը, որը խաղում է Լիր, դիմում է հանդիսասրահի զուգված մի տիկնոջ և ասում, որ իրեն զգեստներ հարկավոր չեն»։ Թումանյանն ընդգծում է «դիմում է հանդիսասրահի զուգված մի տիկնոջ» բառերը և լուսանցքում գրում. «Ոչ, աղջկանը»։ Եթե նայենք տեքստը, հեշտությամբ կարող ենք հաստատել, որ Լիրի խոսքերն ուղղված են ոչ թե հանդիսասրահին, այլ «աղջկանը»՝ Ռեգանին, ի պատասխան վերջինիս կոպիտ խոսքերի, թե հորը առհասարակ ծառաներ պետք չեն.

«Ի՞նչ կարիք մեկին»։

Եվ այնժամ Լիրը դիմում է նրան.

«...Դու մի տիկին ես,
Թե շուքը լիներ սոսկ տաք հագնվել,
Երբեք բնությունը պետք չէր ունենա
Այդ պերճ հագուստին, որ հագել ես դու
Եվ որ հազիվ է քեզ տաք պահում»։

Երրորդ արարվածի չորրորդ տեսարանում Լիրը խոսում է Էդգարի հետ։ Տոլստոյը գրում է, որ դա «անիմաստ խոսակցություն» է, իսկ Լիրի զառանցանքը «ձանձրալի է», «փքուն», «միօրինակ»։ Դրամայի ողջ քննության ընթացքում նա նշում է, որ Լիրի զառանցանքը առհասարակ ավելորդ է։ Սակայն զառանցանքի տեսարանը Շեքսպիրը ստեղծել է Լիրի կերպարն ավելի խոր բացահայտելու, նրա զարթոնքը ցուցադրելու նպատակով։ Նախկին արքան նոր է միայն ճանաչում կյանքը։ Զառանցանքի

մեջ Լիրն արտահայտում է մտքեր, որոնք ցույց են տալիս, որ բացվում են նրա աչքերը։ Իզուր չէ, որ Էդգարն ասում է նրա մասին. «Օհ, խառնուրդ մտքի և անմտության. խելք խենթության մեջ»։ Թումանյանը, չհամաձայնելով, նշում է այն բոլոր տեղերը, ուր Տոլստոյը ավելորդ է համարում Լիրի պատանցանքը։

Թումանյանը չի բաժանում Տոլստոյի տարակուսանքը և այն տեսարանի վերաբերյալ, ուր «Լիրը Կորդելիայի երկու փեսացուներին առաջարկում է ամուսնանալ առանց օժիտի, և մեկը կոպտորեն հրաժարվում է, իսկ մյուսը հայտնի չէ, թե ինչու վերցնում է նրան»։ Թումանյանն ընդգծում է «հայտնի չէ, թե ինչու» բառերը և դնում հարցական նշան։ Այս տեսարանի բովանդակությունից ակներև է, որ Բուրգոնդի դուքսը հրաժարվում է Կորդելիայից այն պատճառով, որ հայրը զրկում է նրան օժիտից։ Կորդելիային կին է վերցնում Ֆրանսիայի թագավորը, որին դյուրում են աղջկա անկեղծությունն ու հոգու մաքրությունը.

Ձքնաղ Կորդելիա, դու շա՜տ հարուստ ես։
Որչափ էլ աղքատ. թեպետ և լքված՝
Բայց չնաշխարհիկ. թեև անարգված՝
Սակայն պաշտելի. ես տեր եմ կանգնում
Քեզ և քո բոլոր առաքինության։

Եվ երբ Կորդելիան չի ցանկանում շողոքորթել հորը, նա ասում է Բուրգոնդի դքսին.

Սեր չէ այն սերը,
Որի մեջ խառն են այլ նկատառումներ...

Երեսուներկուերորդ էջում Տոլստոյը խոսում է «Արքա Լիրի» ավարտի մասին. անբնական համարելով այն, որ Լիրը մեռած Կորդելիային ձեռքերին առած ներս մտնելիս հանկարծ «ճանաչում է Քենտին, որին շարունակ չէր ճանաչել»։ Թումանյանը ընդգծում է այս տողերը ևս, լուսանցքում գրելով. «որովհետև փոխվել է», Քենտը շարունակ ծպտված է, որպեսզի Լիրը իրեն չճանաչի։ Պիեսի վերջում դրա անհրաժեշտությունն այլևս չկա (IV արարված, յոթերորդ տեսարան), և Քենտն ընդունում է նախկին կերպարանքը։ Այդ մասին է ասում և Կորդելիան.

«Ավելի հարմար մի զգեստ հագիր.
Այդ հագուստները հիշատակներ են
Վատթար օրերի...»։

Տոլստոյը չընդունեց Շեքսպիրի «Արքա Լիր» դրաման և սիրեսը վերապատմելով, հանգեց այն եզրակացության, որ «նա ոչ միայն կատարելության գագաթ չէ, այլև շատ վատ, ինքի կազմված ստեղծագործություն» անկարող բավարարելու արվեստի պահանջները։ Այնտեղ, ուր Տոլստոյը գրել է, թե ինքը չանացել է «որքան կարելի է անաչառ» շարադրել դրաման, ու ավելացրել, թե «բնագրում նա ավելի անհեթեթ է», Թումանյանն ընդգծել է «անաչառ» և «ավելի անհեթեթ» բառերը, դնելով հարցական նշան։ Նա բացահայտ չի համաձայնվում շեքսպիրյան դրամայի ընդհանուր գնահատության հետ, դրամա, որը «Համլետի» հետ միասին համարում էր ողբերգականի գագաթնակետ։

Տոլստոյը ելնում էր այն մտքից, որ Շեքսպիրի հերոսները, «իրենց հատուկ բնավորություններին, պարքներին և իրադարձությունների բնական ընթացքի պատճառով» կատարում են չհիմնավորված քայլեր։ Նա անբնական էր համարում, որ Լիրը հրաժարվում է իշխանությունից կամ չի ճանաչում Քենտին, որ Գլոստերը կարող էր հավատալ Էդգարի դավաճանությանը և այլն։

Շեքսպիրի հասցեին արված այս քննադատության առիթով հետաքրքիր մտքեր է արտահայտել Լիրի լավագույն դերակատարներից մեկը՝ Ս. Միխոելսը։ Նա գրել է. 82 տարեկան հասակում Տոլստոյը «հեռացավ Յասնայա Պոլյանայից, ուր անցել էր նրա ողջ ստեղծագործական կյանքը։ Տոլստոյը կատարեց առաջին հայացքից միանգամայն պարադոքսային մի քայլ, որին նա, սակայն, նախապատրաստվել էր հավանաբար ողջ կյանքի ընթացքում»[6]։

Տոլստոյը «անբնական» էր համարում երրորդ արարվածի կայծակը, ամպրոպն ու փոթորիկը։ Թումանյանը համամիտ չէ սրան։ Փոթորիկը խորհրդանշաբար բացահայտում է Լիրի ճակատագրի մեջ կատարված բեկումը. նա ուժգնանում է Լիրի ցնցումների աճին զուգահեռ և հանդարտվում նրա մտքի պայծառացման հետ։

«Արքա Լիրի» քննությունից Տոլստոյն անցնում է «Համլետին» և Շեքսպիրի ստեղծագործության որոշ հետազոտողների։ Տոլստոյը գտնում է, որ «Համլետում» ևս անհաջող են Շեքսպիրի ստեղծած կերպարներն ու բնավորությունները։ «Ոչ մի հնարավորություն չկա գտնելու Համ-

լետի արարքների ու խոսքերի որևէ բացատրություն, և դրա համար էլ անհնար է նրան վերագրելու որևէ բնավորություն»։ Թումանյանն այստեղ ևս հարցական նշան է դնում։ Համլետը նրա սիրած հերոսն էր և նրան ներկայանում էր իբրև մարդկային ոգու գեղեցկության վառ դրսևորում։ Նրա համար թե՛ Համլետը և թե՛ նրա վարքագիծը հասկանալի ու մոտ էին, նա տեսնում էր «Դանեմարքի դքսի աղնիվ նպատակը՝ շտկել «շավղից դուրս սայթաքած ժամանակը»։ Թումանյանի պատկերացմամբ «Համլետը վճռական է և կամային» (Ա. Ինճիկյան)[7]։ Համլետը հարազատ էր Թումանյանին իր մարդկային հատկություններով, մարդու նկատմամբ տածած վեհ սիրով։ Ինչպես հայտնի է, այդ մոտիվը կարմիր թելի պես անցնում է Թումանյանի ողջ ստեղծագործության միջով։

«Ա՜խ, երանի, ով մարդ կդա
Ու մարդ կերթա անարատ»։

Համլետի կերպարի խոր մարդկայնության մասին է գրում Բելինսկին. «Համլե՞տ։ Արդյոք դուք հասկանո՞ւմ եք այս բառի նշանակությունը։ Մեծ է այն ու խոր՝ դա կյանքն է մարդկային, դա մարդն է»[8]։ Եվ զարմանալի չէ, որ արդեն 90-ականներին Բելինսկու, Դոբրոլյուբովի և Չերնիշևսկու հոդվածներին ծանոթ Թումանյանը Համլետի կերպարի իր բնութագրման մեջ ելնում էր ռուսական հեղափոխական քննադատության դիրքերից։ Այստեղից էլ նրա անհամաձայնությունը Տոլստոյի հետ «Համլետի» քննադատության հարցում։

Տոլստոյը գտնում էր, որ այնպիսի կերպարներ, ինչպիսիք են Լիրը, Կորդելիան, Համլետը, դրամատուրգը վերցրել է «իրեն նախորդող դրամաներից, քրոնիկներից, նովելներից։ Եվ բոլոր այդ բնավորությունները նա ոչ միայն չի ուժեղացրել, այլև մեծ մասամբ թուլացրել է ու փչացրել»։ Թումանյանն ընդդեմ է ողջ պարբերությունը, լուսանցքում դնելով հարցական նշան։ Իր տեսակետը Թումանյանը մասամբ հիմնավորել է Փ. Վարդազարյանին գրած նամակներից մեկում։ 1899-ին Թումանյանը նկատում էր, որ այո, մինչև Շեքսպիրն էլ գոյություն են ունեցել նրա ողբերգությունների հիմքում դրված այդ կերպարներն ու մտքերը։ Սակայն գլխավորն այն էր, թե ինչպես ներկայացնել նրանց աշխարհին, ինչպես բացել նրանց։ Այդ կերպարները դիտվել են «Շեքսպիրի հանճարի կիզակետի միջով... Այս է մրցության դաշտը—մտքերը, որ արդեն կան (և անկարելի էր, որ չլինեին առաջուց), առնել, կենդանագործել ու

(ավելի պարզ, բայց շքեղ) պատկերացնել, ներկայացնել հասարակությանը»[9]։

Շեքսպիրը հանճար է հենց նրա համար, որ կարողացել է մարդկությանը պատմել նրա իսկ պատմությունը։ Մինչշեքսպիրյան դրամաների պասսիվ, անդեմ կերպարները մեծ դրամատուրգի երկերում հնչեցին հյութեղ ու լիարյուն, օժտվեցին խոր բովանդակությամբ,— գրում էր Թումանյանը։

Թումանյանը նշել է այն տողերը, ուր Տոլստոյը տալիս է Շեքսպիրի և նրա ստեղծագործության ընդհանուր բնութագիրը։ Ըստ Տոլստոյի՝ Շեքսպիրը «անտարակույս... արվեստագետ չէ, և նրա ստեղծագործությունները փաստորեն գեղարվեստական ստեղծագործություններ չեն»։ Թումանյանի կարծիքը տրամագծորեն այլ էր. նա Շեքսպիրին համարում էր «մի չափ ազգի զարգացման աստիճանն որոշելու համար»։ «Եթե մի ժողովուրդ նրան չի թարգմանում, կնշանակի տգետ է, եթե չի հասկանում, կնշանակի տհաս է և եթե մի լեզու նրա վրա չի գալիս, կնշանակի տկար է[10],— գրում էր նա իր «Համլետ», ողբերգություն Շեքսպիրի» հոդվածում։

Այնուհետև, անդրադառնալով Շեքսպիրի քննադատներին և մեջբերում կատարելով Գ. Գերվինուսից, Տոլստոյը հանգում էր այն հետևության, որ ըստ Գերվինուսի, Շեքսպիրը «փառասիրությունից տրած սպանությունն ու մահը գերադասում է ինքնազսպմանն ու իմաստությանը»։ Բնական է, որ նման ըմբռնումը Թումանյանը չէր կարող ընդունել։ Նա համաձայն չէ ոչ Տոլստոյի և ոչ էլ Գերվինուսի հետ։ Նա ընդգծում է «գերադասում է» բառը և լուսանցքում գրում. «ոչ, այլ միայն նկարագրում է»։

Թումանյանը անհամաձայնության մի խոշոր հարցական է դնում նաև այն հետևության դիմաց, որ Տոլստոյն անում է դանիացի քննադատ Գ. Բրանդեսի աշխատանքից առնված ծավալուն մեջբերումից։ Կշտամբելով Բրանդեսին որպես «Շեքսպիրի նորագյուտ գովաբանողի», Տոլստոյը նկատում է, որ ըստ «Բրանդեսի Շեքսպիրի հիմնական սկզբունքն այն է, թե «նպատակը արդարացնում է միջոցները»։ Հասկանալի է, որ Թումանյանը, ինչպես դա երևում է Շեքսպիրի վերաբերյալ նրա հայտնած մտքերից, դրամատուրգի, որի երկերը համարում էր «մարդկային խորիմաստության ամենավսեմ ստեղծագործություններ»[11],—չէր կարող ընդունել, որ Շեքսպիրը կանգնած է նման անբարոյական «էթիկայի» դիրքերում։

Եվ վերջապես, վերջին կետը, որի կապակցությամբ նա առարկում է Տոլստոյին, վերջինիս դատողություններն են շեքսպիրյան դրամաների լեզվի մասին: Նշումների կարելի է հանդիպել Տոլստոյի հոդվածի այն մասերում, ուր ասվում է, թե Շեքսպիրի լեզուն «ճոռոմ» է, «անբնական», որ նրա փոխաբերություններն ու ֆիորիզմները ծիծաղելի են: Քանի որ Շեքսպիրին նվիրված իր բոլոր հոդվածներում Թումանյանը մեծ ուշադրություն էր դարձրել հենց նրա լեզվին, հասկանալի է, որ այս անգամ ևս չէր կարող չարտահայտել իր անհամաձայնությունը:

Սակայն, հետաքրքիր է նշել և այն, որ Տոլստոյին բարձր գնահատող Թումանյանը ոչ միայն «վիճաբանում էր» նրա հետ հոդվածի լուսանցքներում արած դիտողություններով, այլև, ըստ երևույթին, համաձայն էր որոշ մտքերի հետ, որ նպատակ չունեին «ոչնչացնելու» Շեքսպիրին: Նման մի նշում է արվել այն պարբերության կողքին, ուր Տոլստոյը հանդիմանում է Շեքսպիրի որոշ մեկնաբանների, որոնց «կազմած գեղագիտական տեսություններին» համաձայն «արվեստը պետք է լինի օբյեկտիվ, այսինքն իրադարձությունները պատկերի բարու և չարի գնահատությունից միանգամայն անկախ»: Թումանյանի ողջ ստեղծագործությունը այն սկզբունքի հաստատումն էր, թե պետք է ճշմարտացի պատկերել կյանքը, «դատել» այն: Դիմելով գրական երիտասարդությանը նա ասում էր՝ «գրականությունը կյանքի հայելին է», բայց և՝ «Գրականությունը հայելի չէ լոկ... Նա ոչ միայն արտացոլում է ժամանակը և իր դեպքերն ու դեմքերը, այլև տալիս է իր լույսն ու ջերմությունը կյանքին»[12]:

Թումանյանը համաձայն է և Տոլստոյի այն պնդմանը, որ «դրամա գրել կարող է միայն նա, ով բան ունի ասելու մարդկանց և շատ կարևոր մի բան...»: Այս միտքը մոտ էր Թումանյանին, որը գրում էր իր բանաստեղծությունները, պոեմներն ու լեգենդները, որովհետև բան ուներ ասելու մարդկանց: Իր նամակներից մեկում նա խոստովանում է ընկերոջը. «...իմ մեջ մի զարհուրելի լույս է ծագել—մեծ գործ շինելու ցանկությունը»[13]: Իսկ 1917-ին, մի հայացք ձգելով անցած ճանապարհին, գրում է իր այս քառատողը.

Քանի ձեռքից եմ վառվել՝
Վառվել ու հուր եմ դառել,
Հուր եմ դառել՝ լույս տվել,
Լույս տալով եմ սպառվել...

1 «Новые произведения Л. Н. Толстого о Шекспире и о драме», Изд. «Посредник», М., 1907, стр. 86.

2 *Տե՛ս Ա. Անիկստի հոդվածը.* «Лев Толстой—ниспровергатель Шекспира» («Театр», 1960, № 11) *և Ա. Անիկստի հոդվածի կապակցությամբ՝ Վ. Շչերբինայի հոդվածը՝* «Устарел ли реализм?» («Театр», 1961, № 9).

3 *Տե՛ս Հովհ. Թումանյանի «Լ. Ն. Տոլստոյ» հոդվածը. Ընտիր երկեր, երեք հատորով, Երևան, 1969։ Տոլստոյի գրվածքներից Թումանյանը թարգմանել է «Պատավ ձին» պատմվածքը և «Երեք արշ» հեքիաթը։*

4 *Հայկական թարգմանություններն անգլերեն բնագրի հետ համեմատելիս Թումանյանին օգնում էր Մ. Տեր-Անդրեասյանը։*

5 *Н. Добролюбов,* Собр. сочинений в трех томах, т. II, М., 1952, стр. 197.

6 *С. Михоэлс,* Современное сценическое раскрытие трагических образов, Шекспировский сборник, ВТО, 1958, стр. 466—467.

7 *Տե՛ս Հովհ. Թումանյան, Շեքսպիրի մասին, Երևան, 1969, էջ 21։*

8 *В. Белинский,* Собр. сочинений, т. II, М., 1948, стр. 254.

9 *Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. V, Երևան, 1947, էջ 157։*

10 *Հովհ. Թումանյան, Շեքսպիրի մասին, էջ 27։*

11 *Նույն տեղում, էջ 27—28։*

12 *Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. IV, 1951, էջ 240։*

13 *Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. V, էջ 205։*

ՋՈՒԼԻԱ ՕՀԱՆՅԱՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԱՅԺՄԵԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

(Նոթեր Գ. Կոզինցևի «Մեր ժամանակակից Վիլյամ Շեքսպիրը» գրքի առթիվ*)

«...Հասարակական առաճնճաճատկություններից զատ, դասական ստեղծագործություններին մեջ կա մի հատկանիշ ևս. յուրաքանչյուր դարաշրջան նրանց մեջ գտնում է կենսապես կարևոր հետաքրքրություններ»:

ԳՐԻԳՈՐԻ ԿՈԶԻՆՑԵՎ

Կարելի է վերապատմել Շեքսպիրի բոլոր ողբերգությունների բովանդակությունը, կարելի է վերլուծել նրա յուրաքանչյուր կերպարը, կանգ առնել այն արտահայտչամիջոցների վրա, որոնցից օգտվել է մեծ դրամատուրգը, կարելի է, վերջապես, հազար ու մի զուգահեռ անցկացնել ժամանակաշրջանի ու նրա ստեղծագործությունների միջև, սակայն նրա այժմեականության, ժամանակին համահնչուն լինելու գաղափարին կարելի է հանգել դրողի պոետական մտածողության մասշտաբայնությունը ընդգրկելով միայն։ Հենց կերպարների խորությունն ու տարողականությունն են, որ անկրկնելի են դարձնում սյուժեն (շատ հաճախ՝ փոխառնված), համոզիչ՝ իրավիճակները (շատ հաճախ, գրտնեակային— չափազանցված), կենդանի՝ գույները (անսովոր աչքի համար հաճախ

* *Այս հոդվածը պատրաստ էր արդեն, երբ ստացվեց Գ. Կոզինցևի մահվան լուրը։ Այս դեպքում այն պետք է դիտել իբրև նրա հիշատակին նվիրված երախտագիտական մի խոսք։ Խմբ.։*

չափից դուրս պայծառ)։ Եվ պոեզիայի այդ ներքին հենքի ուսումնասիրությամբ է զբաղված գրականագետ ու ռեժիսոր (շեքսպիրյան երկերի հետազոտող ու բեմադրող) Գրիգորի Կոզինցևը։ Իր «Մեր ժամանակակից Վիլյամ Շեքսպիրը» գրքի երկու հրատարակությունների մեջ[1], նա մեծ դրամատուրգի ստեղծագործությունը դիտում է «կենսական կարևոր հետաքրքրությունների» տեսանկյունից, տրամաբանական համբողջականությամբ ու ավարտվածությամբ ապացուցելով, որ ամեն հաջորդ դարաշրջանում հնանում են լոկ նախորդ պատկերացումները Շեքսպիրի մասին, նրան նվիրված ուսումնասիրությունները ու նրա երկերի գեղարվեստական մարմնավորումները, բայց ոչ ինքը։ Յուրաքանչյուր սերունդ յուրովի է բեկում նրա գաղափարները, տալիս դրանց մասնավոր կարևորություն համամարդկայինի կողքին. չհակածելով իսկ, թե ինչքան նորություններ է նա պահել իր մեջ գալիք սերունդների համար։ Այդ պատճառով էլ մեծ մտածողին նվիրված յուրաքանչյուր աշխատություն պետք է դիտել որպես շեքսպիրագիտության մի փուլ, քանի որ հաջորդը կբացահայտի այլ օրինաչափություններ, անպայման ավելի ծանրակշիռ ու համոզիչ։ Սա լավատես ապացույցն է այն բանի, որ Շեքսպիրը մշտապես բորբոքում է մարդկային միտքը, որ չի կարելի «խուսափել» ու բացառել նրան և կամ հորինել «իսկական շեքսպիրյան» բեմադրության դասական-քրեստոմատիական տիպար։ Հենց այս դիրքերից էլ մենք կփորձենք մոտենալ Շեքսպիրի շատ հուզական և ուշագրավ «բացահայտմանը», որ կատարել է Գ. Կոզինցևը։ Ինչի մասին էլ խոսելու լինի հեղինակը, ըստ էության, կանգ է առնում երկու հարցի վրա։ Նա վերլուծում է, բացահայտում է, ընդգծում է, ապացուցում է երկու հիմնական դրույթ՝ մտքի, մարդկային հարաբերությունների այժմեականություն և ձևի, դրամատուրգի պոետական մտածողության այժմեականություն։

ՄՏՔԻ ԱՅԺՄԵԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գ. Կոզինցևը վերլուծում է Շեքսպիրի պիեսներից մի քանիսը միայն՝ «Արքա Լիրը», «Համլետը», երկու քրոնիկները Հենրի Չորրորդ արքայի մասին։

Ցավի ու հուսահատության համատարած հառաչ, գերբնական ուժգնությամբ տառապող մարդկային մարմնի ու հոգու խորհրդանիշ, մի կույր խելագար, որի աչքերը բացվում են միայն մահվան շեմին՝ այսպի-

սին է առաջին հայացքից Լիր արքան։ Սակայն հետազոտողը ապացուցում է, որ հենց նա՝ այդ ալեհեր խռովարարն է արտահայտում պայքարի ու անհաշտության գաղափարը, պահանջելով, «որ աշխարհը փոխվի կամ կործանվի»[2]։

Հետաքրքիր է, որ ողբերգության այս կենտրոնական դեմքը արտահայտում է տարբեր, երբեմն փոխադարձաբար իրար բացառող գաղափարներ, և դրանից, սակայն, կերպարը բնավ սխեմատիկ չի թվում։ Պայքարի ու անհաշտության գաղափարի հետ, արքայի վշտակիզեք կերպարը բերում է նաև մեկ այլ, սթափ ու անողոք մտքի. բնությունը հանգեցնում է կուրության, դողդողության ու տխմարության։ Եվ բոլորովին էլ պարադոքսային չէ այն, որ արդիական գաղափարներ արտահայտողը հենց այն մարդն է, ում մասին Կոզինցևը գրում է. «Երբեմն նա թվում է նախապատմական ժամանակներից, հերոսական դարից եկած մեկը, երբ, ըստ ավանդության, աշխարհում ապրում էր այնպիսի մարդկանց մի ցեղ, որոնք վսեմ էին թե՛ բարության մեջ և թե՛ չարության»[3]։ Հետևապես, այժմեականությունը մի կատեգորիա է, որը ենթակա չէ սովորական չափումների, որն ունի սեփական անտեսանելի չափումները։ Եվ ամենանահապետական մի կերպարանք դրանց շնորհիվ հրատապություն է ձեռք բերում, այնինչ որքա՜ն արագ ու անուղղելի կերպով են խարխլվում բազում գերժամանակակից հերոսներ։

Զարմանալի նոր է թվում «հակահերոսացման» սկզբունքը, որը կիրառում են ժամանակակից գրականությունն ու արվեստը և որի շուրջ այնքան շատ են վիճեր բորբոքվում։ Բայց չէ՞ որ Լիր արքան տիպիկ «հակահերոս» է։ Շեքսպիրը իջեցնում է նրան հասարակ մահկանացուի աստիճանի, և երբ Լիրը հասկանում է, որ ինքը ոչնչով չի զանազանվում ուրիշներից ու «պարզապես մարդ» է, հայտնվում է ամենապատվավոր ու բարձր գահին՝ Մարդու։ Մարդկային վեհությունը՝ իր պարտադիր բուռտաֆորական ատրիբուտներով հանդերձ, զիջում է տեղը ճշմարիտ վեհությանը՝ մարդկայինին։ Եվ հիմա նա կարող է հասու լինել ոչ միայն «սեփական—մոտիկին», այլև «հեռու—ընդհանուրին», մտածել ոչ միայն իր մասին, այլ նաև՝ մարդկության։ Իսկ ի՞նչը կարող է ավելի արդիական լինել, քան անհատի այն զգացումը, որ նա օրգանապես կապված է մյուս մարդկանց հետ։

Մի աշխարհում, ուր թագավորում է կեղծիքը, ուր ամեն ինչ սուտ է ու գնված՝ և՛ մարդու արտաքինը, և՛ նրա խոսքը, և՛ զգացմունքները, և՛ արարքները,— լոկ ցնորվածը կարող է իմաստուն դառնալ։ Հարյուրամյակներ անց, արդյոք, բանականության նույն պատակաղերծմանը

չհանգեցի՞ն Սելինջերի, Բյուլի, Սարոյանի, Ապդայկի հերոսները: Խոսքն այստեղ կերպարների մասշտաբի մասին չէ, այլ միայն դաղափարի: Պարզվեց, որ նա անընդունելի լինելու չափ նոր է, ուժեղ՝ մեղադրանքի պես, և վիրավորական՝ ինչպես ապտակը:

Առանց այսպիսի զուգահեռումների անգամ, Կոզինցևը ընդգծում է շեքսպիրյան դաղափարների այս, դեռևս անսովոր նորությունը, յուրաքանչյուր գործ վերլուծելով որպես մի նորույթ: Եվ ամեն ինչ այնպիսի մի հայտնություն է դառնում, որ Կոզինցևն ընկնում է մեկ այլ, իհարկե՝ լիովին բացատրելի, ծայրահեղության մեջ. նա չափից դուրս մանրակրկիտ է վերլուծում ակնհայտ բաները: Սակայն, կրկնում ենք, դա հասկանալի է և ընդունելի, քանի որ հեղինակին ապշեցնում է կերպարի մեջ ներդրված դաղափարների անսահման կենսունակությունը:

Լինել թե չլինել, պայքարել թե հանձնվել՝ Դանիմարքի արքայազնի «գերագույն» հարցը դնում է նաև Լիր արքան: Սակայն «Թե՛ բարության և թե՛ չարության մեջ վսեմ» Լիրի բուռն, հրաշապատում խառնվածքը հուշում է պատասխանը՝ լինել և պայքարել: Այսպես Լիրը ողբերդականի իր ուժով հաստատում է կյանքը, իր բովանդակ մարդկային լիարյունությամբ ժխտելով անգոյությունը: Իրենց հանճարեղ «ժամանակակից» այս եղրակացությանն են գալիս նաև դարի բոլոր մեծ հումանիստները: Լինել ոչ թե հանուն անցողիկ բարիքների ու զառամող փառքի, այլ հանուն երկրի վրա ճշմարտության գալիք հաղթանակի:

Թվում էր, թե մենք գործ չունենք Թագավորների մոռացված գժտությունների, նրանց չարագործությունների հետ: Սակայն «Համլետը» այսօր էլ ընդամենը մի շատ տարածված դրամատիկ երկ է՝ անթիվ անգամներ բեմադրված և 30-ից ավելի անգամ էկրանավորված: Համլետը ամեն դարաշրջանի տվել է իր փիլիսոփայությունը, եղել բաղում սերունդների զգացմունքների ու մտքերի նշանակը:

Ու Կոզինցևը իր ֆիլմի համար ընտրել է հենց «Համլետը», և հետաքրքիր է հետևել, թե ողբերգության նրա ընկալումը ինչպես է բեկվում ֆիլմի մեջ:

«Համլետը» ինձ համար մի երկ է, որի մեջ ամփոփված է այն ամենը, ինչ ես սիրել եմ արվեստում կյանքիս ընթացքում, ինչին ձգտել եմ մանկուց դեռևս անգիտակցաբար՝ և՛ արտահայտման ձևեր, և՛ դգացմունքներ, և՛ մտքեր (դրանք ես հասկացա արդեն շատ ավելի ուշ). Թափառաշրջիկ կատակերգուներից մինչև մարդու և ժամանակի թեման: Այս ֆիլմում ես հայտնվեցի իմ հին ընկերների և ուսուցիչների շրջա-

նում. ինձ հետ էին առաջին սիրված ծաղրածուները՝ Ֆերնանդելն ու Ֆրիկոն, և թանկագին բարեկամս՝ Յուրի Տինյանովը։ Բոլորն ու ամեն ինչ տեղ ունի Շեքսպիրի ստվերում»,— գրում է նա «Քար, երկաթ, կրակ» (ռեժիսորի օրագրից) գլխում[4]։

Շատ սերունդներ են զգեստավորվել Համլետի «մելամազուխն թիկնոցով» որպես վշտի ու հուսահատության խորհրդանիշ։ Կոզինցևի համար նա նման է Մայակովսկու դեղին բաճկոնակին, որով բանաստեղծը գրգռում էր շրջապատը։ Պատմականորեն հետամուտ լինելով «համլետիզմ», «համլետամոլություն» և նման տերմինների ծագմանը, ուսումնասիրողը գալիս է այն եզրակացության, որ Համլետի մեջ ներդրված գաղափարը նախ և առաջ գործողության կոչն է։ Իսկ կերպարի որքա՞ն տարբեր ըմբռնումներ են ծագել կրկին ու կրկին այն պատճառով, որ Շեքսպիրը համապարփակ է ու մեծ։ Պատրանքները կորցնող ու մտքի առնականություն ձեռք բերող մարդը անգործունյա է թվում հառնդուն գործող բանասարկուների շրջանում, սակայն նրա անգործունեությունը մի լիքը է, որ վիթխարի ուժի պայթյուն է պարունակում, ոչնչացնող ու մաքրագործող պայթյուն։ Նրա թախիծը մտորումն է մի մարդու, որը կլանված է ոչ թե սեփական ողբերգությամբ, այլ աշխարհի ճակատագրով։ Նա գիտե, որ դատապարտված է, այդ պատճառով էլ նրա համար հատկապես կարևոր է հարկավոր որոշում ընդունելը։ Սխալվել կարող է նա, ով դեռ ժամանակ ունի շտկելու իր սխալները։ Իսկ նրան մնացել են միայն հաշված ժամեր։ Եվ ֆիլմի հիմնական միտքը, հիմնական պաթոսը զուսպ, ներքնապես լարված նախապատրաստումն է գործողության։ Եվ զարմանալի է, որ Կոզինցևի ֆիլմի հերոսը նույնիսկ հռչակավոր «լինել թե չլինել» մենախոսությունը, որ շատ դերասաններ արտասանում են՝ ձայնում որոտ ու կայծակ, ջղաձիգ հեծկլտանքով ու անզուսպ պաթետիկայով, բարձրաձայն չի ասում։ Դա ներքին մենախոսություն է, խոր, լուրջ մտորումների արդյունք։ Եվ դրանով նա զարմանալի մոտ է ժամանակակից հերոսին, նրա ցավը մեզ մոտ է ու հասկանալի, ամեն ինչ, որ կատարվում է նրա հետ, հերոսի սրված չէ, այլ մեր տառապանքը՝ գեղարվեստական ու գաղափարական խոշոր ընդհանրացման աստիճանի բարձրացված։

Եվ կրկին ժամանակակից հնչողություն է ստանում, ըստ էության, շատ սովորական մարդկանց ոճրագործության դրդող իշխանության արատավոր լինելու գաղափարը։ Ու թեև Համլետը չի հանգում և չի կարող հանգել իշխանության ժխտմանը տոհմասարակ, նա կործանում է

մեկ բանական տիրապետությունը, ներսից պայթեցնում մեկ թագավորության հիմքերը, և գահը դառնում է ամենաքստմնելի գործերի խորհրդանիշ։

«Խելքից պատուհասի» թեման, որ հետագայում այնքան մտքեր է հուզել, նույնպես սկսվում է «Համլետից»։ Նրա տատանումները, անգործունեությունը, մռայլ հեգնանքը բանականության ուժի հետևանք են։ Շատ սերունդներ Համլետին կշտամբել են անգործունակության համար, բայց ուղղագծությունը հատուկ է լոկ ավելի պարզունակ մի արարածի, բայց ոչ Համլետին։ Մեր օրերում, երբ լուծվում են բարդագույն բարոյական պրոբլեմներ, երբ մարդը իր իրավացիության տատապալից որոնումների մեջ հրաժարվում է դատավոր լինել ու վճռել որևէ մեկի բախտը, Համլետի՝ այդ մեծ սկեպտիկի կերպարը ոչ թե իր անվճռականության, այլ խտանվածքի բարդության, խղճի խոցելիության, սեփական իրավացիության կասկածելու հետևանքով թվում է այնքան ավելի ժամանակակից, որքան ավելի պակաս են այսօրվա մարդուն բավարարում շատ գրողների վազահաս վճիռները։ Այսպես տատանվել կարող է միայն շատ խելոք ու շատ նուրբ մարդը։ Եվ հերոսի այս հոգեկան կազմը նույնպես ջարմանալի ցցուն ընդգծված է ֆիլմում։ Սա արդիականության խոսկական ողբերգություն է։

Խոսելով Շեքսպիրի լավատեսության մասին, շատերը այդ հատկանիշը որոնում են ողբերգական կերպարների մեջ։ Ամենևին չժխտելով նման մոտեցման իրավասությունը, Կոզինցևը, սակայն, կանգ է առնում մեկ ուրիշ հերոսի վրա, որը մարմնավորում է մարդկության ծիծաղելի կողմերը՝ սըր Ջոն Ֆալստաֆի, Հենրի արքայից պատմող երկու քրոնիկների հերոսի վրա։

«Թեման բացահայտելիս Շեքսպիրը սիրում էր վեհաշունչ ինտոնացիայից անցնել կոմիկականին, կատարվող անցքերը ցուցադրել մի տեսակ երկու պլանով՝ վսեմ դրամատիկական և գռեհիկ կոմիկական... Հեղինակի մտադրությունը թվում է պարզ. հաշվեհարդար՝ ծիծաղի օգնությամբ»[5],— գրում է Կոզինցևը։

Ֆալստաֆը բոլոր արատների հավաքածու է, սակայն ակնբախ է հեղինակի համակրանքը նրա նկատմամբ։ Ֆալստաֆի միջոցով արտահայտվել է հասարակ ժողովրդի սրամտության դաղափարը, «պարարտ ու մեղավոր մարդկային մարմնի ուրախ աստծո» նրա վաղեմի երկրպագության գաղափարը (էջ 235)։ Նա բարձր է կանգնում թագավորից, որը վերջում ստոր կերպով խաբում է Ֆալստաֆին, դավաճանում բարեկա-

մությանը։ Սակայն այս կերպարում խաբված բարեկամության մոտիվը չէ գլխավորը։ Դա հնքիաքների վաղուց ծանոթ հերոսն է, անխիղճ մի ստախոս ու հանդուգն անբան, որին բոլորը սիրում են զավեշտական արկածների, զվարճալի սրամտության ու բստ էության բարի հոգու համար։ Ֆալստաֆն օգտագործում է ժողովրդի հյութեղ լեզուն՝ իր բազմաբանգ դարձվածքներով, բառախաղերով, փոխաբերություններով հեղհղով։ Նա ծաղրում է հյուծախտը, և պարարտ, ճենճուտ մարմինը, վխտացող ճիճուներով ու պարարտանյութերով շնչող թարմ վարած սևահողի պես, իր հաղթանակն է տոնում անպտուղ քարաստանի դեմ։

Մարմնական հաճույքի զվարճաւոս աստվածության այդ հնթանոսական պաշտամունքի մնացուկները ապրում են այսօրվա ամեն մի մարդու մեջ։ Դա մարդկության մանկությունն է, մոր բանաստեղծական ղգացմունքայնությունը՝ հավիտենապես նորացող ու դրա համար էլ միշտ ջահել։

Միաժամանակ նա այնքան էլ երեխայի պես պարզամիտ չէ։ Նա գիտե ծաղրել, գիտե հիմարացնել ուրիշներին։ Եվ անվեհեր գինվոր Շվեյկը իր ամենևին էլ ոչ անմեղ խեղկատակություններով այսօր ձեռք է պարզում Ֆալստաֆին։

Եվ Կոզինցևը հոյակապ արտահայտել է նրա էությունը. «Եվ կրկին, սըր Ջոնը գալիս է ամեն դար։ Մարդիկ նորից նայում են նրա տխուր պատմությունը ու ծիծաղում են։ Նրան ծեծում են դագանակներով Հեդսհիլյան ճանապարհին, ծաղրելով գիրությունը, կարգում են հետևակային. շնչարգելությունից հևասպառ դուրս են անում գիշերով, ուղարկում են բանտ։ Եվ նա մեռնում է։

Իսկ հանդիսատեսները ծիծաղում են արտասվելու աստիճան։ Նրա տառապանքներն իսկ զվարճության առիթ են։

Ժողովրդական պոեզիայի հին թեման է սա. այսպես է պատրաստվում ուրախ ոգելից ըմպելիքը։ Նա՛, որ ուրախացնում է մարդկանց սիրտը, տառապանքի մեջ է ստանում իր կենսուրախ թնդությունը» (էջ 257)։

Այլանդակ-ծիծաղելի՝ արտաքուստ և սրտաշարժ-ծիծաղելի՝ ներքուստ։ Նա և՛ անպաշտպան է, և՛ վտանգավոր թունոտ։ Ֆալստաֆը մարմնավորում է ժողովրդի բնածին ուժի երբեք չծերացող միտքը, նրա կենսունակության միտքը, հատկանիշ, որ թվում է, այնքան հեշտ կարող էին ոտնակոխ անել այս աշխարհի ուժեղները։

ԶԵՎԻ ԱՅԺՄԵԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ռոմեն Ռոլանը գրել է. «Նույնիսկ երբ մենք վերադառնում ենք անցյալի ստեղծագործություններին... ապա անցյա՛լը չէ, որ հարություն է առնում մեր մեջ, այդ մենք ենք անցյալի վրա նետում մեր ըստվերը՝ մեր ցանկությունները, մեր հարցերը, մեր կարգն ու մեր խռովքը» («Գյոթե և Բեթհովեն»):

Ամեն գործ չէ, որ մեզ տալիս է այս հնարավորությունը: Խոսքը վերաբերում է միայն արվեստի իսկական երկերին:

Ձևի այժմեականությունը սոսկ արտահայտչամիջոցների ու գեղարվեստական հնարքների կոմպլեքս չէ: «Այժմեականություն» հասկացությունը իր մեջ ամփոփում է թե՛ համահնչունությունը ժամանակի ռիթմին, թե՛ ներդաշնակությունը ժամանակակրջանի գույներին և թե՛ մըշտաթարմ գունագեղ-պլաստիկ արտահայտչություն:

Շատ է խոսվել ու գրվել շեքսպիրյան պիեսների խելահեղ, մրրկուն ռիթմի մասին: Այդ ռիթմը ամենից առաջ հույզերի հարստության, դրանց լիարյուն արտահայտության մեջ է, գործողության արագ անցումների մեջ: Սակայն նույն բանը տարբեր ժամանակ ընկալվել է տարբեր կերպ: Ոմանք այդ ռիթմն ընդգծել են միայն արտաքնապես, մյուսները նրբորեն որսացել են ներքին լարված տեմպը: Եվ այսօր Ի. Սմոկտունովսկու անշուշտ, ծայր աստիճան զուսպ Համլետը հագեցված է շատ ավելի ժամանակակից ռիթմով, քան չափազանցված դիմախաղով, ջղաձգումների մեջ գալարվող լեգենդար Մունե-Սյուլլին, որը դարասկզբին առաջ էր բերում հանդիսատեսի մոլեգին հիացմունքը:

Ռեժիսորական նոթերում Կոզինցևը հենց գրում է ռեժիսորին դարանակալ ամենամեծ վտանգի մասին. հյարդագարության մեջ ընկնելու վտանգի մասին, շեքսպիրյան միտքը միմյանց հաջորդող վայնասունով ու շշունջով նենգափոխելու վտանգի մասին: Շեքսպիրի ամենաարդիական բնութագրումը՝ դա ամեն ինչի պայմանականության ընդգծումն է: Եվ այդ դեպքում բոլոր գործողություններ մի տեսակ ֆոն են դառնում մյուսների համար: Այդ դեպքում տեսանելի է դառնում պետական կյանքը իր բովանդակ ներքին դինամիկայով հանդերձ, տեղաշարժվում են շեշտերը, և գործողության բուն անշտապողականության միջից թափանցում է կյանքի ալեկոծությունը, ջրապտույտը:

Տարածությունը պետք է լիցքավորվի շեքսպիրյան էներգիայով:

Քանի անգամ ենք մենք բեմի վրա տեսել գազաղած Օթելլոյին: Եվ

որքան համոզիչ էր Վահրամ Փափազյանը հույզերի իր կասկադով, կրքերի եռքով։ Եվ նրա տեսքին որքա՜ն չէր սազելու դանդաղկոտությունը։ Սակայն պահպանվել են տեղեկություններ, որ Օթելլոյի առաջին դերակատարը «ախորժած մավր» է խաղացել, ոչ թե զայրալից, փոթորկվող, այլ հենց տխրամած։ Եվ այս մեկնաբանությանն են հետևում շատ ժամանակակից ռեժիսորներ։ Ոճերի դանազանությունը չի սասանել շեքսպիրյան ռիթմը, որը տալիս է մոտեցման նման հարուստ հնարավորություններ։ Ողբերգականի բուն հասկացությունը մնում է անփոփոխ, փոխվում են միայն նրա արտահայտման եղանակները։ Պարտադիր արտաքին ատրիբուտները նման են սզո հաճախ փոփոխվող հանդերձանքին, որից, սակայն, սզո էությունը չի փոխվում։ Շեքսպիրի ժամանակակիցներին միանգամայն բավարարում էին այն օրերի պրիմիտիվ թատերական պայմանականությունները, սակայն դեկորացիաների, հանդերձանքի, լուսային էֆեկտների ներկա հարստությունը միշտ չէ, որ ավելի մոտ է Շեքսպիրին։ Քանի որ ընդգծված ոճավորումը ոչ մի նոր բան չի տալիս բեմադրությանը, պարտադիր ներդաշնակություն պետք է լինի ժամանակաշրջանի հետ։ Այսպիսով, Շեքսպիրը ոչ միայն այժմեական է մտքով, այլև իբրև պարտադիր պայման առաջադրում է արտահայտչամիջոցների այժմեականություն։

Հետաքրքիր է, որ մեծ անգլիացու ստեղծագործությունը ենթադրում է նաև ձևի համազգայնություն։ Սրա մեջ է Շեքսպիրի համաշխարհային նշանակությունը։ Անգլիացի ռեժիսորների հայտնի բեմադրություններին ու էկրանավորումներին չեն պիջում այլ երկրների ռեժիսորների աշխատանքները։ Հոյակապ են Լոուրենս Օլիվյեի ֆիլմերը, սակայն էկրանավորումների հոծ խմբի մեջ Գրիգորի Կոզինցևը գերապատվությունը տալիս է ճապոնացի ռեժիսոր Ակիրա Կուրոսավայի «Արյունոտ գահին» («Մակբեթ»)։ Ռեժիսորը չի էլ ճգնում պատկերել հետավոր Ալբիոնը։ Պահպանված են ազգային թատրոնի բոլոր ավանդույթները։ Հերոսների զգեստները, ծեսերը, գործողությունների արտաքին նկարագիրը նույնպես պահված են ազգային ոճի սահմաններում։ Սակայն ամենահին ազգային ավանդույթները ստեղծել են մի վերին աստիճանի կինեմատոգրաֆիական ֆիլմ։

Երբ լեդի Մակբեթը (Մաշիկո Կիո) ծխական քայլքով մոտենում է ամուսնուն ու իշնելով խսիրի վրա, ձեռքը դնում նիզակը, իսկ որոշ ժամանակ անց դանդաղ բացում նրա մատները ու եռ է վերցնում զենքը, երբ ճերմակ դեմք-դիմակով, ճերմակ կիմոնո հագած նա ձյունա-

սպիտակ մատներից մաքրում է անտեսանելի արյունը,-- բոլոր այս տեսարաններն ընկալվում են որպես ճշմարիտ շեքսպիրյան տեսարաններ։

Մոչալովը մնալով վերին աստիճանի ռուս Համլետ, ավելի լավ էր արտահայտում Շեքսպիրին, քան ամերիկյան համահարթեցված ու «արդիականացված» շատ Համլետներ։ Կոզինցևի Համլետը, որը ղուսպ է ու դատող, ինչպես ժամանակակից վեպերի հերոսները, և խորապես տառապող, ինչպես Դոստոևսկու հերոսները, աշխարհի շատ երկրներում ճանաչվեց որպես շեքսպիրյա՛ն հերոս։

Հայ բեմի վրա ևս Շեքսպիրը ազգային էր ու չէր կարող չլինել ազգային։ Սիրսունյանի ու Աբելյանի, Փափազյանի ու Ներսիսյանի Շեքսպիրը։ Նրանցից ամեն մեկը յուրովի էր խաղում Օթելլո և Համլետ, սակայն դրանք հայկական Օթելլոներ ու Համլետներ էին։ Հայ արտիստները ընդգծում էին նախ և առաջ ոտնահարված վստահությունը (բազում դավաճանություններ տեսած ժողովրդին է հենց, որ կարող են այդպես վերաբերվել դրանք), սակայն նրանց ստեղծած կերպարները հասկանալի ու ընդունելի էին բոլորի համար։ Դրա փայլուն ապացույցն էր 1944-ին Երևանում անցկացված շեքսպիրյան փառատոնը, որն ստացավ ողջ երկրի թատերական քննադատների բարձր գնահատականը։

Ամեն ժողովուրդ պատմական զարգացման տվյալ շրջանում Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ գտնում է իրեն հուզող շատ հարցերի պատասխանը, մարմնավորելով նրա երկերը միակ հնարավոր ձևով՝ արդիական ու ազգային։

Շեքսպիրի զանազան մարմնավորումների մեջ պակաս կարևոր չէ նաև «պոետիկական արտահայտման մակարդակը» (էջ 317)։ Այս է երազել նաև Կոզինցևը։ Նա ձգտել է բնության մեջ գտնել բառերի վերամարմնավորման, թանձր պոեզիան տեսանելի կերպարների վերածելու բանալին։ Եվ հղացված ֆիլմի առնական, ղուսպ կոլորիտը ռեժիսորից պահանջում էր քարի, երկաթի, կրակի օգտագործում։ Եվ հետաքրքիր է, որ արքայի ոճրագործության մերկացման տեսարանը ռեժիսորը տեսնում էր նախ և առաջ գույնով։ Համլետի սև թիկնոցի, դերասան-թագավորի թատերական քղամիդի արնաթծերի ու «սպիտակ պարահանդեսի» մասնակից պալատականների բաց գույնի հանդերձանքի հստակ հակադրման մեջ էր Կոզինցևը տեսնում այդ տեսարանի մտքի, նշանակության առավել որոշակի արտահայտությունը (հիշենք Կուրոսավայի ֆիլմի սպիտակ գունաթծերը)։

Կոզինցևի ընկալումը համահնչուն է սովետական թատերական նկարիչ Ա. Դ. Տիշլերի պատկերացմանը։ Պոեզիան պլաստիկայի միջոցով արտահայտելու հենց այս եղանակն էլ ավելի ուշ օգտագործել է ռեժիսորը։ «Տիշլերը ոչ ֆոն է կառուցում գործողության համար և ոչ էլ՝ կենսական միջավայր ստեղծում բնամարդության համար, այլ ասես շարունակում է տողերը գծելով, քառյակները՝ պլաստիկ ձևերով, պոետիկական շարժումը՝ գույնով»,— գրում է Կոզինցևը։

Եվ «Համլետ» կինոնկարի «քարը» սերում է Տիշլերի դեկորացիաներից։ Լենինգրադի դրամատիկական Մեծ թատրոնի «Ռիչարդ Երրորդ» ներկայացման մեջ նկարիչը ամրոցներն ու վարագույրը, զգեստներն ու դիմակները նմանեցրել էր քարի։ Նրա չիրականացված էսքիզներից շատերը մտահղացման համարձակությամբ գերազանցում են նկարիչների հորինած ու վաղուց արդեն հնաոճ հնչող պես-պես հանդերձանքներին։

Բայց արդյո՞ք այդքան ստույգ է ժամանակակից պատկերացումը Շեքսպիրի մասին։ Արդյոք այդ քարերը չափից դուրս չե՞ն ընդգծում դարի խստությունն ու դաժանությունը, առանց տեղ թողնելու լավատեսության շիթին, որ բխում է ներսից Շեքսպիրի բոլոր ստեղծագործությունների մեջ։ Սակայն «պոետիկական արտահայտման մակարդակը» լիրիզմով մեղմացնում է խստաշունչ քարերն ու գույները։ Եվ պատահական չէ, որ Գոյայի «Կապրիչոսները» և Պիկասոյի «Գերնիկան»՝ դարի անմարդկայնության դեմ բողոքող այս գործերը, ոգով ու թափով շատ մոտ են Շեքսպիրին. Իսկ ճշմարիտ արվեստը չի կարող լոկ սոսկումի ճիչ լինել, այն պետք է հաստատի կյանքը։

Գծի ու գույնի կերպարայնությունը օգնում են ռեժիսորին ավելի լավ տեղ հասցնելու միտքը. սա, իհարկե, նորություն չէ։ Սակայն հաճախ նա նախապատրաստում է հանդիսատեսին ընկալելու ռեժիսորի մեկնաբանությունը, և այն, ինչ կարող էր տարօրինակ թվալ, դեկորացիաների զարմանալի չափազանցման ֆոնի վրա անսպասելիորեն դառնում է ընդունելի։ Եվ միաժամանակ որքա՜ն հեշտ է արտաքին տվյալներով ննջափոխել կերպարը։ Օֆելիայի արտաքին նկարագրի քաղցրությունը կերպարը դարձրել է արնապակաս, աշխարհում տիրող կեղծիքի դրաման փոխարինել ընդամենը բանաստեղծական, բայց ոչ այնքան խելոք մի աղջկա անձնական դրամայով։ Ա. Վերտինսկայայի Օֆելիայի անտիկ պլաստիկան Կոզինցևի ֆիլմում, դեմքի ու զգեստի խիստ գծերը, նրա աղոտ երանգներն ու զսպվածությունը, նրա վարքի այժմեականությունն իսկ կերպարին լրացուցիչ բեռնվածք էին տալիս։ Կերպարն այն

միտքն էր անցկացնում, որ Օֆելիայի խելագարությունը հասարակական երևույթ է։

Շեքսպիրը հարուստ ու բազմազան գեղարվեստական հնարանքներ է հուշում բեմադրություններին։ Միաժամանակ ամեն մի ժամանակակից ու «ինտելեկտուալ» բեմադրություն չպետք է անտեսի ժողովրդական թատրոնի ավանդույթները, որի տարրերը շռայլորեն օգտագործվել են Շեքսպիրի պիեսներում։ Այստեղ կարելի է տեսնել և՛ ժողովրդական թատրոնի սուր, վայր գույները, և՛ նրա բերկրալից հոգին, և՛ իրականի ու երևակայականի այն զարմանալի համաձուլվածքը, որն ավելի շուտ հրաշապատում հեքիաթ է հիշեցնում (թեկուզև ողբերգական ավարտով), քան մոայլ միստիկա։

Շեքսպիրի պիեսների ձևի այժմեականությունը պայմանավորված է մտքի այժմեականությամբ, կյանքի ու նրա բովանդակ դունագեղության, ոլասսիկ-ու հնչունային արտահայտչության ճշմարիտ գեղարվեստական ընկալմամբ։

...Շեքսպիրի այսօրինակ ընկալումը ևս մի փուլ է միայն, քանի որ մեծ դրամատուրգը արդեն այսօր, կանխելով մեր պատկերացումները, վաստակ քայլում է իր նոր ժամանակակիցների նոր սերունդներին ընդառաջ։

ՄԱՆՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 *Г. Козинцев.* Наш современник Вильям Шекспир, изд-во «Искусство», Л.—М., 1962, 1966 гг.

2 *Նույն տեղում, էջ 129։*

3 *Նույն տեղում, էջ 75։*

4 *Նույն տեղում, էջ 338։*

5 *Նույն տեղում, էջ 221։*

ՀԱՋԻՍ ՋՆԴԻ

ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԵՎ ՔՈՒՐԴ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Շեքսպիրի ստեղծագործությունները ճանաչում են գտել նաև քուրդ ժողովրդի մեջ։ Մեծ դրամատուրգի գործերը հարազատ են մանավանդ այն պատճառով, որ նրա որոշ ստեղծագործությունների և այդ ժողովրդի բանահյուսության հայտնի նմուշների միջև կան կերպարների նմանություններ և բովանդակության ինչ-ինչ ընդհանրություններ։

Դրան իբրև օրինակ կարող են ծառայել քրդական նշանավոր «Մամ ու Ջին» (Մամեն ու Զինեն) սիրային-հերոսական վիպերգի և դրամատուրգի «Օթելլո» ողբերգության կերպարների ու դրամատիկական դրվագությունների որոշ նմանությունները[1]։

«Մամ ու Ջին» վիպերգում պատմվում է այն մասին, թե ինչպես Ջեզիրե քաղաքի մեր Զայդինի պալատական Բիթոն (Բաքո-և Ավան) խանդարում է օտարական բազավորազն Մամեի ամուսնությանը մեր Զայդինի քրոջ՝ դեղեցկուհի Զինեի հետ և պատճառ է դառնում նրանց ողբերգական վախճանին, այնպես, ինչպես «Օթելլոյում» Յագոն պատճառ է դառնում Վենետիկի դքսի դուստր Դեզդեմոնայի և ազնվական մավր Օթելլոյի ողբերգական վախճանին։

«Մամ ու Ջին» և «Օթելլո» ստեղծագործությունները հիշեցնում են միմյանց ոչ միայն սյուժետային գծի տեսակետից, այլև կերպարների մի դեպքում պարզասիրտ ու խաբված Մամեն, Զինեն և նենգ, ստոր, վրիժառու Բիթոն, իսկ մյուս դեպքում՝ պարզասիրտ, խաբված Օթելլոն ու Դեզդեմոնան և նենգ, ստոր, վրիժառու Յագոն։ Որ Յագոն ու Բիթոն իրար հիշեցնում են ոչ միայն իրենց համանման գործելակերպով, նպատակադրումներով և պաշտոններով (իբրև դրոշակակիր և պալատական), այլև

իրենց անունների հնչունանմանությամբ (Յագո և Բյագո), այդ ուշադրության արժանի մի բան է։

Գրականության մեջ հանդիպող մի երևույթ է դա, որի արմատները իջնում են մինչև ժողովուրդների ֆոլկլորների մեջ պատահող ոչ միայն ընդհանուր, այլև երբեմն ապշեցնող նմանությունները։ Այն, որ համանման սյուժեներ ստեղծվում են տարբեր՝ միմյանց հետ ժամանակով ու տարածությամբ բնավ կապ չունեցող ժողովուրդների մեջ միաժամանակ, վկայում է լոկ դրանց ծնող պատճառների ու հանգամանքների ընդհանրության մասին։ Ժողովուրդների մերձեցման բարդ պրոցեսը թեթևանում է նաև այն բանով, որ ֆոլկլորում նրանք շատ անգամ միանման են մտածում և զգում։

Այս տեսակետից, միանգամայն ճիշտ է նկատել Հովհ. Թումանյանը, թե Շեքսպիրը իր ժողովրդի «...ոգու ամբողջականությունը պահպանելով հանդերձ, միաժամանակ բոլոր ժողովուրդներին է մերձեցնում՝ ինչպես անգլիական ազգին, այնպես էլ իրար։ Ամեն մեկի բույրն ու հրապույրը պահպանելով հանդերձ, ամենքին բերել ի մի և բազմազանությունից հորինել մի ներդաշնակ ամբողջություն[2]։

Թվում է, թե այդ «ներդաշնակ» ամբողջությամբ պետք է բացատրել Շեքսպիրի գործերի հարազատության հարցը «բոլոր ժողովուրդներին», այդ թվում նաև քուրդ ժողովրդին։ Շեքսպիրի ստեղծագործությունների և քրդական ժողովրդական բանահյուսության նմուշների բովանդակության հարազատության կապակցությամբ բերենք ևս երկու օրինակ.

Քրդական ժողովրդական մի զրույցում[3] պատմվում է, թե ինչպես մի հարուստ մարդ պարտք տալով աղքատին, պայման է դնում՝ պարտքը ժամանակին չստանալու դեպքում՝ փոխարենը աղքատի մարմնից կտրի մի ֆունտ միս։ Աղքատը նշված ժամկետին չի կարողանում մարել պարտքը և նրանց գործը հասնում է դատարան։ Դատարանը պաշտպանում է հարուստի իրավունքը, պայմանով, որ աղքատի մարմնից կտրածը մի ֆունտ մսից ավել կամ պակաս չլինի, հակառակ դեպքում օրենքի խրատությամբ հարուստը կպատժվի։ Դրանից հետո միայն հարուստը հրաժարվում է իր պահանջից։

Քրդական այս զրույցը իր բովանդակությամբ, ինչպես արդեն նկատվեց, հիշեցնում է Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականը» հայտնի կատակերգությունը, որի հանգուցային հարցը ևս կապվում է մարդու

մի ֆունտ մսի հետ։ Հարուստ հրեա Շայլոկն իր պարտապան քրիստոնյա վաճառական Անտոնիոյի մարմնից, ըստ պարտամուրհակի, պարտքը ժամանակին չմարելու դեպքում, պահանջում է մի ֆունտ միս։ Այստեղ ևս դատարանը պաշտպանում է նրա իրավունքը, պայմանով, որ միսը կտրվելիս «մի կաթիլ արյուն» չթափվի, հակառակ դեպքում հայցվորի «գույքը և կալվածքները» կգրավվեն հօգուտ պետության։ Դրանից հետո միայն Շայլոկը հրաժարվում է իր պահանջից։

Դրամատուրգի մի այլ՝ «Փոթորիկը» պիեսն են հիշեցնում քրդական ժողովրդական հրաշապատում հեքիաթները, ուր որպես գործող անձեր հանդես են գալիս նաև չար ու բարի ոգիներ։ Այդ հեքիաթներում ժողովրդի հերոսը (հատկապես Միրզա-Մամուդը) բարի ոգիների օգնությամբ մեծամեծ դժվարություններ հաղթահարելով հասնում է իր նպատակներին։ Գրեթե նույն հանգամանքները տեսնում ենք Շեքսպիրի վերոհիշյալ գործում, դրական հերոսը՝ Միլանի հալածված դուքս Պրոսպերոն ոգիների (Արիելի և ուրիշների) օգնությամբ կարողանում է իր հակառակորդին պատժել և հաղթանակել։

Եվ այսպես, նշելով Շեքսպիրի ստեղծագործությունների և քրդական ժողովրդական բանահյուսության նմուշների միջև եղած նմանությունները, հույս ունենք, որ դրանք ևս կարող են գրավել շեքսպիրագետների ուշադրությունը, թերևս նաև արժանանան ավելի խոր և հանգամանալի ուսումնասիրության։ Համենայն դեպս սրանք մեզ օգնում են հաստատելու, որ Շեքսպիրն իր որոշ գործերով հոգեհարազատ է նաև քուրդ ժողովրդին։

Ուշագրավ է, որ Շեքսպիրից քրդերեն առաջին հերթին թարգմանվել են այնպիսի գործեր, որոնք իրենց բովանդակությամբ հիշեցնում են քրդական ժողովրդական բանահյուսության նմուշները։ Այդպիսի գործերից է մեր հիշատակած «Փոթորիկը» պիեսը, որը թարգմանվել և լույս է տեսել 1955 թ. Բաղդադում, հարավային քրդերենով (սորանի), արաբական տառադարձությամբ։ Թարգմանիչն է Իրաքի քուրդ ճանաչված գրող ու դրականագետ Ջալալ Նաբազը։

Թարգմանությունը կատարվել է բնագրից, ունի առաջաբան, ուր խոսվում է Շեքսպիրի կենսագրության և գրական գործունեության մասին, նշվում է նաև այն դժվարությունների մասին, որոնք առաջ են եկել թարգմանության ընթացքում։ Թարգմանության առաջին էջում դետեղված է Շեքսպիրի նկարը. առանձին էջ է հատկացվել գործող անձանց անգլերեն և քրդերեն անուններին։

Շեքսպիրյան գործերից քրդերեն այս անդրանիկ թարգմանությունը՝ «Փոթորիկը», կատարվել է բարձր ճաշակով և համոզչությամբ։ Քաջ տիրապետելով իր մայրենի լեզվին, հատկապես քրդական հեքիաթների ոճական արվեստին ու բառապաշարին, թարգմանիչը կարողացել է պահպանել դրա ինտոնացիան և ռիթմը։ Այլ խոսքով՝ նա կարողացել է Շեքսպիրին խոսեցնել քրդերեն, ընթերցողին պատճառելով գեղարվեստական մեծ հաճույք։

Քրդերեն թարգմանվել են նաև հատվածներ «Օթելլո»-ից, այն հատվածները, որոնք վերաբերում են Յագոյի, նրա կնոջ՝ Էմիլիայի և Օթելլոյի միջև տեղի ունեցած երկխոսությանը՝ կապված թաշկինակի կորստի հետ[4]։ Թարգմանությունը կատարել է Սովետական Հայաստանի քուրդ շնորհալի բանաստեղծ Ֆեյրիկե Ուսըվը, Հովհ. Մասեհյանի հայերեն թարգմանությունից։

Մեր կողմից քրդերեն թարգմանվել են նաև Շեքսպիրի որոշ սոնետներ[5]։

Քուրդ իրականության մեջ, ինչպես «Փոթորիկ»-ի քրդերեն թարգմանության առաջաբանի կապակցությամբ ենք նշել, փորձեր են կատարվել ուսումնասիրելու նաև Շեքսպիրի կյանքն ու ստեղծագործությունները։ Այսպես, մեզ մոտ ևս՝ Երևանում հրատարակվող քրդական «Ռյա թազա» թերթը, դրամատուրգի ծննդյան 400-ամյակի կապակցությամբ, 1964 թ. ապրիլի 23-ի համարում առանձին էջ է հատկացրել նրան։ Այդտեղ հանդես են եկել՝ տողերիս գրողը «Աշխարհահռչակ դրամատուրգը» հոդվածով, բանասիրական գիտությունների թեկնածու Ա. Նիկոլյուկին «Նրա անունը դարեր կապրի» և քուրդ երիտասարդ ռեժիսոր Վ. Խուդոն «Շեքսպիրը հայ բեմում» վերնագրերը կրող հոդվածներով։ Նույն էջում զետեղվել են նաև հանճարեղ դրամատուրգի նկարը, ինչպես և աշխարհահռչակ արտիստ Վ. Փափազյանի լուսանկարը՝ Օթելլոյի դերում[6]։

Մեծ դրամատուրգին նվիրված հոդվածներ են հաղորդվել և հաղորդվում նաև Երևանից տրվող քրդերեն ռադիո-հաղորդումների ժամանակ։

Շեքսպիրը իր համաշխարհային գրական կոթողներով, ինչպես տեսնում ենք, արդեն մուտք է գործել նաև քրդական գրականության բնագավառը, թե արտասահմանում և թե մեզ մոտ՝ Սովետական Միությունում, և քանի որ ներկայումս գնալով ավելի մեծ հնարավորություններ են ստեղծվում քուրդ ժողովրդի մշակույթի զարգացման համար, ապա ենք

նաև թարգմանչական և գրականագիտական կարգեր, կարծում ենք, որ այսուհետև նրա ստեղծագործություններն ավելի լայն չափերով հարազատ հող կգտնեն Առաջավոր Ասիայի այս հնագույն ժողովուրդներից մեկի մշակույթի մեջ եւ։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 «Մամ ու Զին» քրդական ժողովրդական վիպերգը դեռևս XVII դարի սկզբներում մշակվել է բայազետցի քուրդ լուսավորիչ, ականավոր բանաստեղծ Ահմադ Խանիի կողմից (Ахмад Хани, Мам и Зин, Москва, 1962)։ Այդ կապակցությամբ Հովսեփ Օրբելին գրել է. «Իր հիանքանչ պոեմը հրաշագեղ Զինեի նկատմամբ դյուցազուն Մամեի տածած սիրո, նրա արնեղբայր Ղարաջաժդինի անսահման հավատարմության մասին Ահմեդ Խանին շարադրել է առանց հնարաստեղծելու պատմվածքի բևման։ Պատմվածքը ծնվել է քրդական ժողովրդական միջավայրում, Ահմեդից շատ դարեր առաջ, երբ հեռու Արևմուտքում, Ատլանտյան օվկիանոսի ափերին առաջին ասքերն էին հյուսվում Մամեի ու Զինեի ճակատագրերը հիշեցնող Տրիստանի և Իզուդայի ճակատագրի մասին (И. А. Орбели, Избранные труды, Ереван, 1963, стр. 574)։

Ավելորդ չէ հիշել նաև, որ ժողովրդական այդ վիպերգը տարածված է նաև հայ ժողովրդի մեջ (Հ. Ջնդի, Մամե ու Զինե, Երևան, 1956) և մինչև այժմ բարդմանվել է մի շարք լեզուներով (А. Джнди, Курдские эпические песни—сказы, М., 1962, стр. 242).

2 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1959, էջ 153։

3 Զրույցը գրի է առնվել մեր կողմից, Ապար սեի շրջանի Սանգյաո գյուղի բնակիչ, յոթանասունամյա անգրագետ Բադր Ամարյանից, 1961 թ.։

4 «Ռյա բաղա», Երևան, 1 մայիսի, 1964։

5 Նույն տեղում, 22 օգոստոսի, 1970։

6 Նույն տեղում, 23 ապրիլի, 1964։

ԱՐՄԵՆ ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ

ՍՏԱՆԻՍԼԱՎ ՀԵԼՉՏԻՆՍԿԻ

Շոպենի հայրենիքում շեքսպիրագիտական միտքը և շեքսպիրյան ժառանգությունը ունեն արտակարգ հետաքրքիր, ավանդույթներով հարուստ պատմություն և իրենց ուրույն տեղն են գրավում համալեհական մշակույթի անդաստանում։ Բիրմինգհեմի համալսարանի պրոֆեսոր Ալբերդայս Հիքըլի ասելով, որ անգլիական և համաշխարհային թատրոնի պատմության ճանաչված հեղինակություններից է, Շեքսպիրը լեհական գրականություն է մտել ու տեղ գրավել այնտեղ լեհ հեղինակներին համահավասար։

Բոլոր ժամանակների մեծագույն դրամատուրգի ժառանգությունը լայն հասարակության սեփականությունը դարձնելու գործում իր անուրանալի ծառայությունն ունի լեհ մշակույթի անխոնջ մշակ, շեքսպիրագետ, թարգմանիչ, բանաստեղծ, մանկավարժ Ստանիսլավ Հելշտինսկին։

Մոտ կես դար առաջ սկսելով իր ստեղծագործական և գիտա-մանկավարժական գործունեությունը, Հելշտինսկին կարողացել է զարմանալի ներդաշնակությամբ միաձուլել մեծ հետազոտողին ու բանաստեղծին, ստեղծելով մեկը մյուսից բովանդակալից, ինքնուրույն, թարգմանական և գրականագիտական երկեր։

Դրել սկսելով դեռևս գիմնազիայում ուսանելու տարիներին՝ Հելշտինսկին հետագայում կապվում է Պոզնանի էքսպրեսիոնիստական խմբակի հետ։ 1931—1938 թվականներին լույս տեսած նրա սոնետների ութհատորյակը (գրված, իհարկե, շատ ավելի վաղ) խիստ նկատելի իր վրա է կրում այդ խմբակի գեղագիտական հայացքների ազդեցությունը։

Անգնահատելի է Հելշտինսկու ավանդը անգլիական գրականության

ուսումնասիրման և տարածման գործում։ Նրա գրչին են պատկանում բազմաթիվ աշխատություններ, որոնց միայն հիշատակությունը կպահանջեր բազմաթիվ էջեր։

Այդ աշխատություններից կարևոր են «Պոպը լեհաստանում» և «Միլտոնը լեհաստանում»՝ հրատարակված անգլերեն 1927—1929 թթ., ինչպես նաև «Միլտոնի և Պոպի լեհերեն թարգմանությունները» (1932 թ.) աշխատությունները, որոնք լուսաբանում են անգլիական և լեհական լուսավորության դարաշրջանի գրական կապերը, տալով դրանց էության ինքնատիպ մեկնաբանությունը։

Առանձնապես ուշագրավ է 1929 թ. լույս տեսած «XX դարի անգլիական լիրիկան», որտեղ Հելշտինսկի-գրականագետի նուրբ ճաշակով ընտրված և Հելշտինսկի-բանաստեղծի կողմից մեծ վարպետությամբ թարգմանված պոեզիայի նմուշները այդ դարաշրջանի անգլիական պոեզիայի ճշգրիտ հայելին են։

Այդ շարքին են պատկանում նաև երկու՝ «Շեքսպիրից մինչև Ջոյս» (1939 թ.) և ավելի ուշ լույս տեսած «Ֆիլդինգից մինչև Ստեյնբեկ» գրականագիտական հոդվածների մի հատորյակները, որոնք նպատակ ունենալով լեհ ընթերցողին ծանոթացնել ժամանակակից գրականության հսկաների ստեղծագործություններին, միևնույն ժամանակ նյութի ընդգրկումով, գրականագիտական խնդիրների ինքնատիպ մեկնաբանությամբ լուրջ ներդրում են անգլո-ամերիկյան գրականագիտության մեջ։

Վերը նշված ինքնուրույն, թարգմանական և գրականագիտական երկերն իրենց էությամբ այնպիսին են, որ Հելշտինսկին անխուսափելիորեն այս կամ այն կերպ պետք է անդրադառնար Շեքսպիրին և նրա հոգում մեծ Ստրատֆորդցու հանճարի նկատմամբ վաղուց արմատ գցած հիացմունքը աստիճանաբար վերաճում է պաշտամունքի։

Լեհական արդի շեքսպիրագիտական միտքը անհնար է պատկերացնել առանց Հելշտինսկու աշխատությունների։

Դրանք շեքսպիրյան ողբերգությունների բարձրորակ ծանոթագրություններ և մշակումներ են, որոնք քառորդ դարից ավելի է, որ օգտագործվում են որպես ուսումնական ձեռնարկներ լեհաստանի թե բուհերում, թե դպրոցներում։

Ժամանակակից անգլիական գրականության լեհ մասնագետների և շեքսպիրագետների առաջին ծանոթությունը մեծ անգլիացու հետ կատարվել է Հելշտինսկու միջոցով։

Առանձին հետաքրքրությամբ են ընթերցվում Հելշտինսկու «Ստրատ-

ֆորդյան գիտաժողովների մասին հաշվետվությունները», որոնք շեքսպիրագետների համար հարուստ նյութ են պարունակում ժամանակակից շեքսպիրագիտության մեջ առկա հոսանքների ու տենդենցների վերաբերյալ։ Այստեղ ևս Հելշտինսկին հանդես չի գալիս որպես լոկ վիճաստեր արձանագրողի դերում։ Յուրաքանչյուր երևույթ, յուրաքանչյուր նոր գաղափար անխուսափելիորեն ըստ արժանվույն մեկնաբանվում և գնահատվում է խոշոր գիտնականի կողմից։ Շեքսպիրի երկերի թարգմանության արվեստի և ընդհանրապես թարգմանական արվեստի վերաբերյալ գրականության դանձարանը հարստացավ նրա «Շեքսպիրյան թարգմանությունների երեկն ու այսօրը» (1954) արժեքավոր հետազոտությամբ, ուր լեհ շեքսպիրյան թարգմանական դպրոցի անցյալի ավանդույթների և ներկա միտումների քննական վերլուծությունը վեր է ամեն տեսակի գովեստից։

Առանձնապես հիշատակության են արժանի նրա «Իմ շեքսպիրականը» հոդվածների ժողովածուն և «Մարդը Ստրատֆորդից» ընթերցող լայն հասարակության համար գրած Շեքսպիրի կյանքի և ստեղծագործության մասին գիրքը։

Անցյալ լեհ շեքսպիրագիտական միտքը և ներկայիս լեհ շեքսպիրագիտական դպրոցը միմյանց կամրջող խոշորագույն դեմքը Հելշտինսկին է։

Նրա գրչի տակից դուրս եկած որևէ գործ, լինի դա հոդված գրականագիտական հարցեր լուսաբանող ժողովածուի համար, թե մենագրական ուսումնասիրություն, նվիրված մեծ Ստրատֆորդցուն, ընթերցվում է մեծ հափշտակությամբ, որովհետև խոշոր գիտնականի խորաթափանց միտքը զուգակցում է պոետական թռիչքը, մի կարողություն, որ եղել է և է նրա այն հաղվագյուտ հատկությունը, որով օժտված չեն լինում բոլոր գիտնականները։

Իսկ եթե սրան ավելացնենք նրա բեղմնավոր մանկավարժական գործունեությունը, հմայքն ու խոր ազդեցությունը, որ ունի նա ուսանողական շրջաններում, ապա պարզ կլինի, թե ինչու է գիտնական ու մանկավարժ, պոետ և թարգմանիչ, խմբագիր ու գեղագետ, հռչակավոր շեքսպիրագետ Ստանիսլավ Հելշտինսկու համբավը դուրս եկել հայրենի լեհաստանի սահմաններից, դարձել թանկագին ու ներշնչանքով լի մի անուն գրչակից բարեկամների բազմազգ շրջանակներում։

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԵՐԿԵՐԻ
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԻՑ

ԲԵՅՈՒՐԱԿՆ ԱՆԴՐԵԱՍՅԱՆ

ՎԱՀԱՆ ԹԵՔԵՅԱՆԸ ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ ՍՈՆԵՏՆԵՐԻ ԹԱՐԳՄԱՆԻՉ ԵՎ 73-ՐԴ ՍՈՆԵՏԻ ՀԱՑԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Վահան Թեքեյանի բանաստեղծական արվեստը ուրույն հնչողություն ունի արևմտահայ բազմահարուստ պոեզիայի անդաստանում։ Խոր ու մեղմ քնարականություն, հաճախ միահյուսված խոհի, մտածումի ու սրոնման հետ և արտահայտված լեզվական-ոճական նրբորեն ընտրված միջոցներով,— ահա՛ Թեքեյանի ստեղծած արվեստի բնորոշ հատկանիշները։

Հայ դրականության մեջ սեղմ խոսքի ամենահմուտ վարպետներից է Վ. Թեքեյանը։ Նա է, որ միշտ խուսափել է բանաստեղծությունը զարդարող մակդիրների ու պատկերների առատությունից, պաթետիկ շեշտերից ու անհարկի շատախոսությունից, միշտ ձգտել է զուսպ ձևերի, կարճ խոսքի, որոնց մեջ կարողացել է դնել խոր մտքեր՝ շաղախված հույզերով։

Նա դարձավ հայ գրականության մեջ նաև սոնետի, իր բառով ասած՝ հնչյակի, ամենաճանաչված վարպետը։ Սոնետը իր հակիրճությամբ, խիստ դասական ձևով կարծես ստեղծված էր Թեքեյանի բանաստեղծական խառնվածքի դրսևորման համար։

Թեքեյանի քնարերգության թե՛ արտաքին ձևերը, թե՛ ներքին էությունը մտածել է տալիս, որ բանաստեղծին պետք է լրջորեն հետաքրքրած լինեն շեքսպիրյան սոնետները, որոնց հետ Թեքեյանի պոեզիան մի շարք կողմերով համահնչյուն է։ Այդ հետաքրքրությունը չէր կարող չլինել մանավանդ այն պատճառով, որ, ինչպես ասացինք, Թեքեյանը հայ սոնետագրության խոշոր վարպետն է եղել, ինչպես և սոնետային արվեստի

985—18

բազմահմուտ գիտակը։ Իսկ անգլիական, մանավանդ շեքսպիրյան սոնետը դասական սոնետագրության կարևոր դրսևորումներից է։

Այժմ դժվար է ասել, թե որ ժամանակից է Թեքեյանը սկսել կարդալ Շեքսպիրի սոնետները. արդյոք դպրոցական հասակի՞ց կամ դեռևս Պոլսում ապրած ժամանա՞կ, թե՞ Կահիրեում հաստատվելուց հետո։ Միայն գիտենք, ինչպես և ստորև ցույց կտրվի, որ շեքսպիրյան սոնետների թարգմանությանը Թեքեյանը ձեռնարկել է Կահիրեում, 1943 թվականին։

Առհասարակ, Թեքեյանը բավական հրապուրվել է թարգմանական աշխատանքով։ Կահիրեում հրատարակված նրա Ամբողջական երկերի հինգերորդ հատորը, որ լույս է տեսել 1950 թվականին[1], ամբողջությամբ ընդգրկում է բանաստեղծի կատարած թարգմանությունները՝ Վիկտոր Հյուգո, Պիեռ դը Ռոնսար, Շառլ Բոդլեր, Պոլ Վեռլեն, Ալբեր Սամեն, Մարսելին Վալմոր, Թեոֆիլ Գոթիե, Լուի Արագոն. ահա այն ֆրանսիացի բանաստեղծների ոչ լրիվ ցուցակը, որոնց ստեղծագործություններից թարգմանություններ է կատարել Թեքեյանը։ Ամենից ավելի շատ թարգմանություններ կատարված են Բոդլերի ստեղծագործություններից, երկրորդ տեղում է Շեքսպիրը։ Այս հանգամանքն ինքնըստինքյան խոսում է «ոչ ֆրանսագիր» Շեքսպիրի նկատմամբ Թեքեյանի ունեցած հատուկ վերաբերմունքի մասին։

Հատորում գտնում ենք Շեքսպիրի 22 սոնետների թարգմանությունը (էջ 81—101)։

Թեքեյանը շեքսպիրյան սոնետների ընդունված հերթականությունը չի պահպանել, ոչ էլ սոնետները համարակալել է ըստ ընդունված թվանշանների։

Բերում ենք Թեքեյանի թարգմանած շեքսպիրյան սոնետների համարները (ընդունված կարգով) պահպանելով թարգմանչի սահմանած հերթականությունը՝ 38, 99, 46, 27, 18, 119, 93, 23, 91, 34, 49, 73, 12, 22, 32, 64, 92, 56, 19, 71, 74, 55։

Թեքեյանի Ամբողջական երկերի 5-րդ հատորից շեքսպիրյան սոնետների բոլոր թարգմանությունները բանաստեղծի սահմանած հերթականությամբ արտատպվել են նրա երկերի՝ 1958-ին Երևանում հրատարակված միհատորյակում (էջ 433—454)։

Հայաստանի գրականության և արվեստի թանգարանում Թեքեյանի թղթերի մեջ պահվում է մի ծոցատետր։ Այդտեղ ի թիվս այլ բանաստեղծությունների գտնվում է Շեքսպիրի հիշյալ 22 սոնետների Թեքեյանի

կատարած թարգմանության հեղինակային ձեռագիրը։ Միայն 38-րդ սոնետը, որը Թեքեյանի թարգմանություններում առաջինն է, երկու ձեռագիր ունի՝ սևագիր (ուղղումներով) և մաքրագիր։ Մյուս սոնետները բանաստեղծի ձեռքով գրված են մաքուր, աննշան շտկումներով։ Ըստ երևույթին, Թեքեյանը սոնետները թարգմանել է հենց այն հաջորդականությամբ, որով նրանք դասավորված են ծոցատետրում, որը և համընկնում է Սմբողջական երկերի 5-րդ հատորի մեջ եղած հերթականությանը։ Այդ շարքի առաջին սոնետն էլ (38-ը) բանաստեղծը հավանաբար առաջինն է թարգմանել և իրեև առաջին փորձ ավելի շատ է աշխատել նրա վրա (ուստի հարկ է եղել ջնջումներով, ուղղումներով գրված սևագիրը արտագրել)։ Մյուս սոնետները, երևում է, որ թարգմանել է ավելի դյուրին, ջնջումներն ու ուղղումները շատ քիչ են եղել և արտագրելու հարկ չի զգացվել։ Ծոցատետրում առաջին սոնետի (38) վերևում գրված է 1943 թվականը, նույն թվականն է գրված նաև հաջորդ մի շարք սոնետների վերևում, իսկ սոնետների մյուս մասը կրում է արդեն 1944 թվականը։ Ուրեմն բոլոր 22 սոնետներն էլ թարգմանվել են 1943—1944 թվականներին։

Այդ թվականներին Թեքեյանը ապրել է Կահիրեում։ Դրանք նրա կյանքի վերջին տարիներն էին (մահացել է 1945 թ.)։ Չի կարելի չնկատել, որ բանաստեղծը թարգմանության համար սոնետներից մեծ մասամբ ընտրել է առավել տխուր բովանդակություն ունեցողները։

Դրանցից 21-ը այն սոնետներն են, որոնք նվիրված են Շեքսպիրի երիտասարդ բարեկամին (շեքսպիրագիտության մեջ ընդունված է, որ այդ բարեկամը լորդ Սաուտհեմպտոնն է) և միայն մեկը (119-րդը) «թուխ տիկնոջը» նվիրված սոնետներից է։ Ըստ ամենից ավելի տարածված տեսության շեքսպիրյան սոնետները՝ մինչև 127-րդը (ներառյալ) նվիրված են Երիտասարդ բարեկամին, մյուսները՝ «թուխ տիկնոջը»։ 119-ը, ըստ որոշ կարծիքների, բացառություն է կազմում այդ շարքում։ Թեքեյանի թարգմանած սոնետներից 119-ը ամենամեծ թվահամար ունեցողն է։

Վ. Թեքեյանի կենսագրությունից հայտնի է, որ նա լավ է իմացել ֆրանսերեն և ավելի թույլ՝ անգլերեն։ Սովորաբար նա իր թարգմանությունները կատարել է ֆրանսերենից և ոչ միայն ֆրանսիացի, այլև այլազգի հեղինակների գործերը ընդհանրապես թարգմանել է ֆրանսերեն թարգմանություններից։ Հավանական է, որ շեքսպիրյան սոնետները բանաստեղծը նույնպես թարգմանել է ֆրանսերենից, թեև հաստատվում է նաև անգլերեն բնագրից օգտված լինելու հանգամանքը։

Սոնետների տնատումը թողնված է այնպիսին, որպիսին ընդունված է եղել ֆրանսիական հրատարակության մեջ, այսինքն՝ իտալական սոնետի ձևով՝ 4—4—3—3։

Շեքսպիրյան սոնետները տարբեր հրատարակություններում տնատված են լինում անգլիական սոնետի ձևով՝ 4—4—4—2 կամ նրա տարբերակով՝ 12—2։ Թեքեյանին, անշուշտ, այս տնատումները քաջ հայտնի էին և այնուամենայնիվ նա գերադասել է թողնել ֆրանսիական թարգմանությունների ձևը։ Ավելորդ չի լինի հիշատակել նաև այն հանգամանքը, որ ինքը Թեքեյանն էլ իր բոլոր հնչյակները գրել է իտալական սոնետի ձևով։

Թեքեյանի թարգմանած շեքսպիրյան սոնետներից մինչև այդ թարգմանված են եղել 12-ը և 19-ը Վ. Սուրենյանցի[2], ինչպես և 12-ն ու 73-ը Դ. Ֆնտզյանի կողմից[3]։

Թեքեյանի թարգմանությունների հրապարակումից հետո նրա թարգմանած սոնետները նորից թարգմանվել են՝ բոլոր 22-ը Դ. Դավթյանի և Հ. Քելեշյանի կողմից[4], 6-ը (27, 34, 73, 19, 71, 55) Աշոտ Գրաշու[5], մեկը (18-ը) սփյուռքահայ բանաստեղծ Հակոբ Անտոնյանի[6], մեկը (99-ը) Պարույր Սևակի[7] և երկուսը (22 և 32) Սողոմոն Տարոնցու կողմից[8]։

* * *

Շեքսպիրյան սոնետների Թեքեյանի կատարած թարգմանությունների մեջ մի շարք դեպքերում լավ է պահպանված անգլերեն բնագրի չափը, ինչպես և բնագրի տողերի ու տների մեջ մտքերի ձևակերպումները մոտ են սնգլերենին, մի քանի դեպքում շատ պարզ է դիտվում անգլերեն բնագրի բառացի վերարտադրումը. այս հանգամանքները մտածել են տալիս, որ Թեքեյանը անպայման օգտվել է անգլերեն բնագրից, թեև թարգմանության, եթե կարելի է ասել, հիմքը եղել են ֆրանսերեն թարգմանությունները։

Մի շարք դեպքերում Թեքեյանական այս թարգմանությունների մեջ պարզ ղգացվում է, թե ինչպես է թարգմանիչը ձգտել Շեքսպիրի մտահղացման էությունը, սոնետների ընդհանուր բովանդակությունը ճիշտ ներկայացնել և հրաժարվել խոսքապատճենումից։

Թեքեյանի այս թարգմանություններում, ինչպես բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ ընդհանրապես, նկատվում է բառի, բառընտրության նուրբ ղգացողությունը, մի հատկանիշ, որն, ինչպես հայտնի է,

նաև շեքսպիրյան սոնետների կարևոր հատկություններից է։ Բառի գեղագիտական ընտրության տեսակետից, թերևս հնարավոր լինի միայն մեկ, թե երկու դիտողություն անել Թեքեյանին։ Օրինակ, 99-րդ սոնետի մեջ կա marjoram բառը, որ նշանակում է հոտավետ բույս, ծաղիկ. Թեքեյանը թարգմանել է տկխոզ բառով.

Մեղադրեցի շուշանին, թե ձեռքերուդ կաթնորակ
Կուզե կեղծել, տկխոզին՝ առնել բան մը մազերեդ...

Սոնետի ամբողջ նուրբ բառահյուսվածքի մեջ, ուր հիշվում են նաև այլ ծաղիկների անուններ (մանուշակ, վարդ) տկխոզ-ը իր հնչմամբ հաղիվ թե արդարացվի դեղագիտորին։ Մյուս թարգմանիչները այս դեպքում հավանաբար հաջող ընտրություն են արել, ինչպես խնկածաղիկ (Դ. Դավթյան և Հ. Քելեշյան), սուսամբար (Պ. Սևակ)։

Սակայն այս կարգի թերինները (նթե իրոք այդպիսիք են), ինչպես և բնագրի ուժգնությունը չունեցող մի շարք հատվածների առկայությունը հանդուրժելի է դառնում, երբ Թեքեյանի թարգմանությունները բաղդատում ենք նույն սոնետների մյուս թարգմանությունների հետ, որոնք բնագրի խոսքին հավատարիմ մնալու և բովանդակությունն ու ոգին ճիշտ արտահայտելու տեսակետից ավելի էական թերություններ ունեն։

Թեքեյանի թարգմանություններում կան և այլ բնույթի խոցելի ու վիճելի կողմեր՝ երբեմն շեքսպիրյան մի շարք սոնետներին հատուկ ուժեղ զգացմունքայնության պակաս, որոշ դեպքերում բնագրի բանաստեղծական մտածողության նրբությունների «հարթում» և այլն, սակայն չի կարելի չնկատել, որ Թեքեյանի թարգմանությունները եղած մյուս թարգմանություններին այսպես թե այնպես գերազանցում են՝ թե՛ բնագիրը ավելի ճիշտ արտահայտելու և թե՛ բանաստեղծական խոսքը ավելի ճաշակով կառուցելու տեսակետից։

Կարևոր է հիշել, որ Շեքսպիրի սոնետները համաշխարհային գրականության ամենադժվար թարգմանելի երկերից են, եվրոպական գրեթե բոլոր լեզուներով նրանց մի շարք թարգմանություններ գոյություն ունեն և դեռ վերաթարգմանվում են։ Այդ սոնետների հայերեն թարգմանության գործում, թերևս, ամենամեծ ավանդը Թեքեյանինն է։

Թեքեյանի թարգմանությունների առանձնահատկությունները դիտելու և համեմատություններ կատարելու նպատակով վերցնենք հանրահայտ 73-րդ սոնետի թարգմանությունը։ Այս սոնետը, որ լավագույնե-

րից մեկն է, և Շեքսպիրի ամենից ավելի թախիծով լի գործերի շարքին է պատկանում, յուրահատուկ է նաև իր որոշ մասերում իմաստների ձևակերպման անհատականությամբ, մշուշապատությամբ, որ, անշուշտ, հեղինակի ընտրած ոճն է այս դեպքում։ Սոնետի խոր ողբերգականությունը զարգանալով վերջին տողազույգում հանկարծ ընդհատվում է, տեղը զիջում բանաստեղծի մի յուրահատուկ փիլիսոփայության, որը սակայն խորքում էլ ավելի մեծ ողբերգություն է պարունակում։

Ստորև բերում ենք այդ սոնետի բնագիրը, ապա փորձում տալ նրա տողացի, հնարավորին չափ բառացիորեն ճիշտ թարգմանությունը, թեև ակնհայտ է, որ շեքսպիրյան այս գործի մի կարևոր առանձնահատկությունն էլ այն է, որ գուցե շատ ավելի դժվար է այն ճիշտ թարգմանել տողացի, քան նրա միտքը, զգացմունքն ու փիլիսոփայությունը վերարտադրել առավել ազատ բանաստեղծական թարգմանությամբ, ինչպես, օրինակ, այդ գտնում ենք Ս. Մարշակի կամ Բ. Պաստեռնակի ռուսերեն թարգմանություններում[9]։

Մեր տողացի թարգմանության մեջ աշխատել ենք մտքերը ավելի հստակ դարձնել երբեմն նույն իմաստի խոսքային տարբերակներ ընտրելով, իսկ բնագրի զգացմունքը հաղորդել այդպիսի թարգմանությամբ, հասկանալի է, որ անհնար է. դա բանաստեղծական լավ թարգմանության անելիքն է։

Այս սոնետի թարգմանության վրա ուշում ենք հատկապես կանգ առնել այն պատճառով, որ լինելով առավել դժվար թարգմանվողներից, հայերեն թարգմանվել է մի քանի անգամ (մեզ հայտնի են վերը հիշված չորս թարգմանությունները՝ Վ. Թեքեյանի, Գ. Ֆնտգյանի, Ա. Գրաշու և Դ. Դավթյանի ու Հ. Քելեշյանի) և հավանաբար այդ բոլոր թարգմանությունները գնահատելով ինչ-որ չափով կարելի կլինի ավելի պարզ պատկերացնել ընդհանրապես շեքսպիրյան լավագույն սոնետները հայերեն վերարտադրելու գործում մինչև օրս ձեռք բերված մակարդակը։

Բնագիրը

1. That time of year thou mayst in me behold
2. When yellow leaves, or none, or few, do hang
3. Upon those boughs which shake against the cold,
4. Bare ruind choirs where late the sweet birds sang:
5. In me thou see'st the twilight of such day

6. As after sunset fadeth in the west,
7. Which by and by black night doth take away,
8. Death's second self that seals up all the rest:
9. In me thou see'st the glowing of such fire
10. That on the ashes of his youth doth lie
11. As the death—bed where on it must expire,
12. Consum'd with that which it was nourish'd by:
13. This thou perceiv'st, which makes thy love more strong
14. To love that well which thou must leave ere long[10].

Տողացի թարգմանություն

1. *Տարվա այն ժամանակն ես դու իմ մեջ տեսնում,*
2. *Երբ դեղին տերևները կամ ոչ մեկը կամ քիչ*
(տերևներ) կախված են
3. *Այն ճյուղերին, որոնք դողում են ցրտից (ցրտի դիմաց),*
4. *Մերկ, քայքայված երգչախմբերի, ուր ուշ ժամին (քիչ առաջ)*
քաղցր (քնքուշ) թռչունների երգն էր (հնչում)։
5. *Իմ մեջ դու տեսնում ես մթնշաղը այնպիսի*
(այն) օրվա,
6. *Երբ մայրամուտն է դունատվում արևմուտքում,*
7. *Երբ կամաց-կամաց նա հեռացվում է սև դիշերի կողմից*
8. *Մահվան երկրորդ (մյուս) կեսը ամեն ինչի վրա անդորրի*
կնիք է դնում (ամեն ինչ պարփակում է անդորրի մեջ)։
9. *Իմ մեջ դու տեսնում ես բոցկլտումը (առկայծումը)*
այնպիսի մի կրակի,
10. *Որը երիտասարդության մոխրի մեջ (վրա) է մնում,*
11. *Ինչպես մահվան մահիճի մեջ, ուր նա պետք է*
մարի (վերջանա)
12. *Սպառվի այն բանով, ինչով ինքը սնվում էր.*
13. *Այս (ամենը) դու տեսնում ես (հասկանում ես), որը*
(և դա) դարձնում է քո սերն ավելի ուժգին,
14. *Ավելի շատ սիրելու այն, ինչից դու պետք է զրկվես*
(ինչը դու պետք է թողնես, կորցնես) շուտով։

Նախ (առաջին ութ տողում) բնության պատկերների հետ կատարված համեմատությունների, ապա ավելի որոշակի փոխաբերությամբ, տեղ-տեղ անհստակ, մշուշված խոսքով սոնետում հսկայական ուժի է հասցված քնարական հերոսի մեջ ծերության նշանների երևան գալու, մահվան անողորմ մոտեցման խոր ողբերգությունը, որն, իհարկե, անհնար է վերարտադրել տողացի որևէ կարգի թարգմանությամբ։

Է՛լ ավելի անհնար է վերարտադրել՝ ամբողջ սոնետում և հատկապես նրա վերջավորության մեջ (վերջին տողազույգում) ապրող փիլիսոփայական խոհն այն մասին, որ մոտալուտ հավիտենական բաժանումը չափազանց ուժգին է դարձնում միմյանց սիրող բարեկամների մտերմությունը, նրանց փոխադարձ կապվածությունը։ Այսինքն՝ մահվան գալուստը ուժեղացնում է փոխադարձ սերը։

Շեքսպիրյան սոնետի ողբերգական տրամադրությունը, նրա աստիճանական զարգացումը և «անսպասելի» լուծումը, որը ողբերգությունը հասցնելով գագաթնակետին, նաև կարծես մտերմական սիրո ուժգին ջերմության սփոփանքն է պարունակում, պետք է տրվի սոնետի բանաստեղծական թարգմանությամբ։ Թարգմանիչը պետք է ոչ միայն հավատարապես ըգա անգլերեն և հայերեն խոսքի արտահայտչական երբուբյունները, ոտանավորելու շնորհք ունենա, այլև ներշնչվի շեքսպիրյան այս հրաշալի գործով և կարողանա ոչ միայն թարգմանել, այլ բանաստեղծության ոգին հաղորդել հայ ընթերցողին։

Որքանո՞վ են հաջողել հայ թարգմանիչները այս նպատակին հասնելու ճանապարհին։ Փորձենք ցույց տալ։

Նախ բերենք Գ. Ֆնտզլյանի թարգմանությունը, որը սոնետի մեզ հայտնի թարգմանություններից առաջինն է և կատարված է բնագրից։

1. Իմ վրաս տարվույն դուն այն ատենը կտեսնես,
2. Երբ մի քանի տերև կախված կան ժժգույն
3. Ցրտեն դողդոջ ճյուղերուն վրա տխրատես,
4. Երբեմն հոն ճռվող թռչնոց մերկ երգատուն։
5. Իմ վրաս իրկվան այն մթնշաղը կտեսնես
6. Մարելու մոտ երբ մայր մտնե արևն հուր-բոց
7. Ջոր սև գիշերը կշնչե փութապես—
8. Ջուխտն իսկ մահվան, որ կծրարե ամենն իր ծոց։
9. Դուն կտեսնես իմ մեջս կրակ մը այնպիսի,
10. Որ մանկությանը մոխրին վրա կցոլա

11. Իբր իր մահվան մահիճըն, ուր պիտի հատնի
12. Սպառած անով որմե ճարակ կառներ նա։
13. Կդիտես աս, ու քու սերդ նոր կառնե կորով,
14. Լավ սիրելու ան որ թողուս պիտի շուտով։

Չի կարելի ասել, թե թարգմանիչը գերի է եղել բառացիությանը, բնավ։ Նա ջանացել է թարգմանության յուրաքանչյուր տողում վերարտադրել անգլերեն տողի միտքը, բայց ոչ թե բառացի, այլ հնարավորին չափ ճիշտ։ Պարզ համեմատությունը ցույց է տալիս, որ, իրոք, թարգմանության մեջ բնագրային տողերի հետևաոաջություն չկա, բնագրի տողի ամբողջության դիմաց ունենք հայերեն տող, բայց և չկա որևէ տողի բառացի պատճենահանում։ Օրինակ, հենց երկրորդ տողի yellow-ն ոչ թե բառացիորեն դեղին, այլ ոսկեգույն է թարգմանված, «or none, or few do hang»-ը ըստ մտքի թարգմանված է պարզապես «մի քանի տերև կախված», որ բառացի չլինելով ճիշտ է արտահայտում միտքը և մանավանդ պարզում է տողի մտքային ծանրաբեռնվածությունը, անորոշությունը, որը բնագրի մեջ արդարացված է, բայց թարգմանության մեջ ավելորդ կլիներ։ Եվ այսպիսին է ամբողջ թարգմանությունը։ Սոնետի հանգային սխեման նույնպես ճիշտ է պահպանված abab՝ երեք քառատողերում և aa՝ վերջին տողազույգում։

Ասենք նաև, որ այդ ամփոփիչ տողազույգը նույնպես ըստ իմաստի ճիշտ է վերարտադրված։ Եվ այնուամենայնիվ, Շեքսպիրը թույլ է զգացվում, անգլերեն սոնետի, եթե կարելի է ասել, կիզիչ տխրությունը և ողբերգությունից ծնվող ուժգին սերը մտերիմների միջև չի համակում հայ ընթերցողին, քանի որ բնագրի իմաստը թարգմանված է, բայց տրամադրությունը չնչին չափով է պահպանված։

Սակայն եթե Ֆնտպլյանի թարգմանության մեջ գոնե ակնհայտ է բնագրի տողերի խոսքային իմաստները ճիշտ վերարտադրելու ձգտումը և եթե այդ թարգմանությունից հայ ընթերցողը չզգալով, կամ շատ թույլ զգալով, շեքսպիրյան բնագրի արտադրությունն ու զգացմունքի ուժը, գոնե համեմատաբար ճիշտ պատկերացում է ստանում սոնետի տողերի իմաստների մասին, ապա Դ. Դավթյանի և Հ. Քելեշյանի թարգմանության մեջ նկատելիորեն պակասել է նաև այդ հատկանիշը։

Հիշենք, որ այս երկու թարգմանիչները հայ ընթերցողին են ներկայացրել Շեքսպիրի բոլոր սոնետների թարգմանությունները և դրանք,

անկեղծ ասած, ավելի շատ հիշեցնում են գործարանային «սերիական» թողարկում, քան արվեստի նուրբ ու ներշնչված աշխատանք։

Ահա 73-րդ սոնետի նրանց թարգմանությունը.

1. Իմ մեջ տարվա այն պահն է, երբ ճյուղերից ցրտահար,
2. Դեռ հատ ու կենտ ծիրանի տերևները կախ ընկած,
3. Դողդոջում են հազիվհազ ցրտասարսուռ ու սմքած,
4. Ուր դեռ երեկ լսվում էր թռչնոց երգը սիրավառ։

5. Դու իմ դեմքին տեսնում ես մթնշաղը, երբ արդեն
6. Հորիզոնում քիչ առ քիչ մայր է մտնում լույս արփին,
7. Եվ մահաշունչ կնիքով մութ գիշերը դժնեղեմ
8. Դրոշմում է ամեն ինչ անդորրի մեջ երկնային։

9. Դու իմ սրտում տեսնում ես այն թույլ կրակը վերջին,
10. Որն հազիվ է առկայծում իր մոխրի մեջ մանկության,
11. Եվ այն, ինչ որ տալիս էր նրան շունչ ու կյանք միայն,
12. Մահվան մահճի կդառնա, ուր նա հավետ կհանգչի։

13. Դու ամեն ինչ տեւնում ես, բայց վախճանը այդ դաժան
14. Ավելի է մոտեցնում մեր սրտերը անբաժան։

Հենց առաջին տնից, առաջին տողից աղավաղված է բնագրի թե՛ խոսքային ուղղակի իմաստը, թե՛ ոգին։

Շեքսպիրը դիմելով իր սիրելի անձին սոնետի առաջին տողում ասում է.

Տարվա այն ժամանակն ես դու իմ մեջ տեսնում...

Ապա բացատրում է, որ իր մտերիմն իր մեջ տեսնում է աշունը, որ փոխաբերական իմաստով նշանակում է, թե իր՝ բանաստեղծի կամ, ավելի ճիշտ, քնարական հերոսի կյանքի մայրամուտը, նրա մահվան մոտենալն է մտերիմը տեսնում։ Սոնետում քնարական-բանաստեղծական տրամադրության զարգացման տեսակետից կարևորը հենց մտերիմ անձի, սիրելիի այդ տեսնելն է, քանի որ դրա վրա է խարսխված սոնետի ավարտն ու փիլիսոփայական ամփոփումը (եթե տեսնում ես այդ

ամենը իմ մեջ, ուրեմն քո սերն իմ նկատմամբ ավելի ուժգին պիտի դառնա բաժանումից առաջ)։ Ուստի միանգամայն անխոհեմ է Դ. Դավթյանի և Հ. Քելեշյանի՝ «Իմ մեջ տարվա այն պահն է...» թարգմանությունը՝ որտեղ կարևոր Դու իմ մեջ տեսնում ես-ի երկրորդ տան մեջ այս սխալը մասամբ ուղղված է.

Դու իմ դեմքին տեսնում ես մթնշաղը...

Իհարկե, բնագրային «Իմ մեջ դու տեսնում ես»-ը փոքր-ինչ տարբեր է, բայց «Դու իմ դեմքին տեսնում ես» թարգմանությունը նույնպես ընդունելի է։ Սակայն երրորդ տան մեջ շեքսպիրյան կրկնվող «In me thou see'st»-ի («իմ մեջ դու տեսնում ես») փոխարեն ունենք մի նոր տարբերակ՝ «դու իմ սրտում տեսնում ես», որ արդեն մերժելի է, ոչ միայն հայերեն լավ չի հնչում սրտում տեսնելը, այլ սիրտ բառն այս դեպքում ավելորդ է և այս սոնետի համար խորթ զգայականություն է մտցնում, ավելի ճիշտ, «քաղցրացնում» է այն՝ այս դեպքում կողմնակի զգայականությամբ։

Վերջավորության տողադույզը նույնպես բոլորովին անհաջող է թարգմանված իր «վախճանը այդ դաժան» կապակցությամբ. բնագրի բանաստեղծական-խոսքային չափավորությանը խորթ է այդ դաժան-ը, էժանացնում է շատ ավելի խոր ողբերգությունը, որը հեղինակն արտահայտել է առանց դաժան կամ համանման որևէ բառի։ Վատ է հնչում նաև «մեր սրտերը անբաժան» արտահայտությունը, ուր դարձյալ բնագրի նրբությանը անհարիր է կոպիտ հնչող անբաժան-ը, մանավանդ դաժան-ի հետ նրա ունեցած հանդակագմության (ժան)։

Բնագրում եղած նման «սաստկացնող» մակդիրների դործածության աղաոության պատճառով թարգմանությունը շատ ցածրորակ է դարձել։ Ի դեպ, նման կարգի է նաև առաջին տան մեջ «թռչնոց երգը սիրավառ» կապակցությունը, ուր խցկվել է սիրավառ քաղցրամեղց մակդիրը, որի «նպատակը» ցրտաճար-ի հետ հանդ կազմելն է։

Ավելացնենք նաև, որ այսպիսի չափազանց ազատ թարգմանության դեպքում գոնե չի պահպանված շեքսպիրյան սոնետի հանդային համակարգը (առաջին և երրորդ քառատողերում)։

73-րդ սոնետի արտաքին ու ներքին նրբությունը, բանաստեղծի հարգանքը խոսքի, բառի նկատմամբ չի ընկալվել թարգմանիչների կողմից, ինչ վերաբերում է սոնետի ներքին տրամադրությանը, ողբերգականու-

բյանը, ապա դրանցից լիովին զերծ է մնացել այս թարգմանությունը։

Թարգմանությունը կատարված է բնագրից։ Ուրեմն տվյալ դեպքում ունենք մի ապացույց ևս այն բանի, որ որևէ գործ բնագրից թարգմանելը դեռևս հաջող թարգմանության առհավատչյա չէ։

Այժմ մի քանի խոսք Ա. Գրաշու թարգմանության մասին, որը հետևյալն է։

1. Դու տեսնում ես իմ մեջ աշունն այն շռայլ,
2. Երբ ոսկեփայլ տերևները մեկ առ մեկ
3. Սարսռում են կատարներին արդեն մերկ,
4. Լեռներում, ուր լռեց սոսափ ու դայլայլ։

5. Իրիկունն ես տեսնում իմ մեջ այն շուշան,
6. Երբ արևն է արևմուտքում գունատվում,
7. Երբ գիշերը երկնի, խլված տարաժամ,
8. Մահվան նման մթնշաղով է պատվում։

9. Դու տեսնում ես իմ մեջ ցոլքն այն կրակի,
10. Որ մարում է մոխրում անցած օրերի,
11. Եվ ամենն այն, որ կյանքն էր իմ կաթոգին,
12. Գերեզմանս է դառնում դանդաղ ու լռին։

13. Տեսնում ես ողջն... բայց միշտ կյանքի վերջերին
14. Մեր սրտերը սերտ են կապվում ավելի։

Նախ ասենք, որ թեև Ա. Գրաշու թարգմանությունների հրապարակման մեջ նշված չէ, թե սոնետներն ինչ լեզվից են թարգմանվել, սակայն դժվար չէ ցույց տալ, որ թարգմանությունները կատարված են ռուսերենից, իսկ մասնավորապես խնդրո առարկա սոնետը՝ Ս. Մարշակի թարգմանությունից։ Դա պարզվում է թեկուզ հետևյալ փաստից։ Մարշակի թարգմանության մեջ կա բանաստեղծական մի պատկեր, որ ավելացրել է ռուս թարգմանիչը.

И купол неба, отнятый у нас
Подобьем смерти—сумраком объят.

Մարշակի թարգմանության ամբողջ համակարգում այս «купол неба» հավելումը կարծում ենք վատ չի հնչում (թեև գուցե ավելի լավ

կլիներ, եթե չլիներ)։ Ա. Գրաշին այս ավելացված պատկերը թարգմանել է հայերեն այսպես.

Երբ գմբեթը երկնի, խլված տարաժամ,
Մահվան նման մթնշաղով է պատվում։

Սրանով թարգմանիչը ոչ միայն կրկնել է բնագրից կատարված լուրջ շեղումը ռուսերեն թարգմանության մեջ, այլև խորացրել է և մանավանդ որևէ կերպ չի պահպանել Մարշակի ամբողջ թարգմանության այն ոգին, որը ինչ-որ չափով արդարացնում է ռուսերենում կատարված այդ շեղումը։

Ա. Գրաշու թարգմանության մյուս մասերն էլ լի են չարդարացվող «ազատություններով», նույնիսկ ռուսերեն թարգմանության նկատմամբ, ինչպես, օրինակ, yellow leaves-ը («դեղին տերևներ»), որ Մարշակը թարգմանել է «багряный лист», Ա. Գրաշու տարբերակում դարձել է «ոսկեփայլ տերևներ» կամ երրորդ քառատողի վերջում Մարշակի թարգմանության «И то, что жизнью было для меня» բնագիրը ոչ բառացիորեն, բայց իմաստով բավական ճիշտ վերարտադրող կապակցությունը Ա. Գրաշին թարգմանել է «Եվ ամենն այն, որ կյանքն էր իմ կարծիքին», ուր կարծիքն մակդիրը բոլորովին անտեղի է և խորթ թե՛ բնագրին, թե՛ Մարշակի թարգմանությանը։

Հավանաբար ռուսերենի իմաստը չհասկանալով, հայերենի թարգմանիչը սոնետի 4-րդ տողը ձևակերպել է այսպես. «Լեռներում, ուր լռեց սոսափ ու դայլայլ», թեև սոնետի ո՛չ շեքսպիրյան բնագրում, ո՛չ էլ որևէ թարգմանության մեջ լեռներ, նույնիսկ բլուրներ, չկան։ Հավանաբար թարգմանության մեջ տեղ գտած «в вышине»-ն է (որ լեռան հետ որևէ կապ չունի) հայերեն թարգմանչին լեռներ թվացել։

Այսպես ազատ թարգմանելով սոնետը, Ա. Գրաշին առաջին քառատողում չի պահպանել նաև բնագրի հանգային սխեման՝ դարձնելով abba, թեև Մարշակը պահպանել է բնագրայինը (abab)։ Մարշակի թարգմանության մեջ հաջող է ամփոփիչ տողազույգը.

Ты видишь все. Но близостью конца
Теснее наши связаны сердца!

Բայց շատ անհաջող է հայերեն թարգմանությունը.

Տեսնում ես ողջն... բայց միշտ կյանքի վերջերին
Մեր սրտերը սերտ են կապվում ավելի։

Նախ սխալ է «կյանքի վերջերին»-ը (ի՞նչ ասել է կյանքի վերջեր), այնպես է ստացվում, որ մի քանի անգամ են դալիս կյանքի այդ վերջերը (մի քանի վերջը), ամեն անգամ, թարգմանչի բառով ասած՝ միշտ, այդ պահերին «մեր սրտերը սերտ են կապվում ավելի»։

Շեքսպիրյան սոնետի ներքին զգացմունքը, ինչպես դժվար չէ նկատել, լիովին բացակայում է նաև այս դեպքում։

Նշենք, որ այս մի թարգմանությունն էլ լավ օրինակ է այն բանի, թե շեքսպիրյան երկերն ինչ աստիճան կարող են աղճատվել բնագրից չթարգմանվելու դեպքում։

Սխալ կլինի, իհարկե, ասել, թե պետք չէր Ա. Գրաշու կամ մեկ ուրիշի նման մի թարգմանություն։ Այլ լեզուներով Շեքսպիրի սոնետների թարգմանությունների պատմությունը ցույց է տալիս, որ հաճախ լավագույն թարգմանությունները ձեռք են բերվում կուտակվող թարգմանական փորձի շնորհիվ։ Խրախուսել կարելի է միայն Ա. Գրաշուն և մեր մյուս բանաստեղծներին շեքսպիրյան սոնետները թարգմանելու համար, միայն պետք էր ավելի մեծ հոգատարություն, բարեխղճություն ցուցաբերել թարգմանությունների ժամանակ, եր.կյուղածությամբ վերաբերվել բառի, խոսքի, մանավանդ ոգու նկատմամբ, նաև թարգմանել միայն այն, ինչ ոգևորություն կամ ներշնչանք է առաջացնում։

Այժմ քննենք Թեքեյանի թարգմանությունը.

1. Դուն կտեսնես իմ վրաս տարվան այն պահն, ուր դեղին
2. Տերևք կամ ոչ մեկ տերև և կամ քիչեր կկախվին
3. Ցրտաճարատուռ ճուիեերեն՝ երգչախումբեր քայքայված,
4. Ուր դեռ երեկ կլսվեր ձայնը թռչնոց դաշնասաց։

5. Իմ վրաս դուն կտեսնես իրիկունն օրվա մը մեռնող
6. Հորիզոնին վրա, արփույն մայրամուտեն ետք անշող,
7. Երբ կտիրե քիչ առ քիչ դիշերը սև, քույր մահվան,
8. Որ ա՛լ կուզե, որ հանդչի իր ծոցին մեջ ամեն բան։

9. Կտեսնես դուն իմ վրաս վերջին ճաճանչն ալ հուրի,
10. Որ կփայլի մոխրին վրա իր թարմության երբեմնի
11. Եվ կմեռնի այն շունչեն իսկ, որ ապրիլ դինք կուտա։

12. Տեսած բաներդ այս ամեն թող ամրացնեն սերդ հիմա

13. Եվ ընծայն քու աչքերդ ա՛լ ավելի սիրելի
14. Ինչ որ շուտով, շատ շուտով պիտի բնդմեն բաժնվիր

Առաջին երկու տողում զարմացնում է բնագրի վերաբտադրության ճշգրտությունը, օրինակ, 2-րդ տողը «Դնդին տերևք կամ ոչ մեկ տերև և կամ քիչեր»։ Մեզ ծանոթ ոչ մի թարգմանիչ (հայ, ռուս, ֆրանսիացի) «yellow leaves, or none, or few» կապակցությունը այդպես չի պատճենել, և իհարկե, նման պատճենումը ավելորդ է։ Նույն արտահայտության հայերեն թարգմանությունները վերը տրվեցին, ահա ռուսերենները, «Один другой багряный лист ветвей» (*Ս. Մարշակ*), «Желтый лист ветвей» (*Ս. Իլին*),[11], «Из листьев редко где какой» (*Բ. Պաստերնակ*)։ Հավանաբար ռուսերեն այս երեք տարբերակից բնագիրն ամենից ճիշտ ներկայացնում է վերջինը, թեև սա ևս հեռու է պատճեն լինելուց։ Անհասկանալի է Վ. Թևքելյանի ավելորդ բառացիությունը, բայց այն չի կարող մտածել չտալ, որ թարգմանությունը կատարելիս Թևքելյանը օգտվել է անգլերենից (եթե ուշադրավ անգլերենից չի կատարել գոնե այս բառատողի թարգմանությունը)։ Մյուս կողմից, իհարկե, տոնետի ոչ անգլիական ձևը 4-4-3-3, ամփոփիչ երկու տողը երեքի վերածելը ենթադրել են տալիս, որ Թևքելյանի թարգմանության, եթե կարելի է ասել, հիմքում դրված է եղել որևէ ֆրանսերեն թարգմանություն (որը մենք գտնել չկարողացանք)[12]։

Առաջին քառատողի հաջորդ՝ 3-րդ և 4-րդ տողերը թարգմանված են արդեն ոչ բառացի, բայց և ճիշտ։ Օրինակ, բնագրում չեղած, բայց թարգմանության 4-րդ տողում դրված երեկ-ը ճիշտ է արտահայտում բնագրի միտքը։ Կամ բնագրի 4-րդ տողի «the sweet birds sang»-ը (քաղցր (քնքուշ) թռչունների երգը) դարձել է «ձայնը թռչնոց դաշնասաց», որ, անշուշտ, ավելի լավ է, քան Ֆնտզլյանի «ճռվող թռչնոց»-ը կամ Դավիթյանի ու Քևլիշյանի «թռչնոց երգը սիրավառ»-ը կամ Գրաշու լեռներում լռող «դայլայլը»։

Մեզ մյուս երեք թարգմանություններից ավելի հաջող է թվում նաև երկրորդ քառատողի թարգմանության Թևքելյանական տարբերակը։ Այստեղ արդեն բառացիության նշույլ չկա, բայց իմաստը ճիշտ է վերարտադրված։ Օրինակ, բնագրում դիշերին տրվող «Death's second self» (մահվան երկրորդ կես) մակդիրը դարձել է «գիշերը սև, քույր մահվան», որ հաջող է։ Լավ է ստացվել նաև բնագրային 5-րդ ու 6-րդ տողերի միասնական «ձուլված» թարգմանությունը, երբ մայրամուտի գունատ-

վելը կամ մեռնելը բնագրի 6-րդ տողից սկսել է Քարդմանության 5-րդ տողը և դարձել «իրկունն օրվա մը մեռնող»։ Ոչինչ չի տուժել արևմուտքի փոխարեն ճոռիզան գործածելու հետևանքով, քանի որ ինքնըստինքյան պարզ է, որ իրիկունը, մայրամուտը արևմուտքում են մահանում, բայց երկտողն ընդհանուր առմամբ հաջողվել է։ Ընդունելի է նաև 9-րդ տողի «glowing of such fire» (բոցկլտումն (կամ առկայծումն) այնպիսի մի կրակի) կապակցության «վերջին ճաճանչն ալ հուրին» Քարգմանությունը, որ ավելի հաջող է, քան «կրակ մը այնպիսի» (Ֆնտգյան), «թույլ կրակը վերջին» (Դավթյան, Քելեշյան), «ցոլքն այն կրակի» (Դրաշի) Քարգմանություններից որևէ մեկը։

Այսպես, եթե մեկ առ մեկ քննենք սոնետի առանձին հատվածների Թեքեյանական Քարգմանությունները, չենք կարող մյուսների համեմատ գերապատվությունը նրանց չտալ։ Թերևս, բացառություն է առաջին քառատողի վերոհիշյալ կտորը իր բառացիությամբ։ Եվ ապա, արդեն առանց համեմատության պետք է ասենք, որ Թեքեյանի Քարգմանության մեջ բավականաչափ հստակ ու հատու չէ սոնետի վերջավորությունը, ամփոփումը. շեքսպիրյան խոհն ու զգացմունքի ուժգնությունը թուլացած է։ Թեև վերջին տողը՝ «Ինչ որ շուտով, շատ շուտով պիտի քեզմէ բաժնվի» շատ հաջող է, «շուտով, շատ շուտով»-ը շեշտում է բաժանման կսկիծը, սակայն անհրաժեշտ հստակությամբ չի արտահայտված բաժանման պատճառով սերն ու մտերմությունը ուժգնանալու գալափարը (ուժեղ չէ «տեսած բաներդ այս ամեն թող ամրացնեն սերդ հիմա» ձևակերպումը՝ «ամրացնել»-ը քիչ է այստեղ և ոչ դիպուկ)։

Թերություններով հանդերձ, ինչպես ասվեց, 73-րդ սոնետի Թեքեյանական Քարգմանությունը եղածներից ամենահաջողն է։ Բնագրի հանգային սխեմայի խախտումը (դարձել է aabb), այս դեպքում կարող է արդարացվել, քանի որ շահել է երաժշտականությունը, չափը։

Եղած Քարգմանություններից միայն Թեքեյանի տարբերակն է նաև առավել բանաստեղծականը, շեքսպիրյան տխրանքը ինչ-որ չափով Թեքեյանական տողերի մեջ է զգացվում (հատկապես 3-րդ տողից սկսած)։ Այսօր հայ ընթերցողին 73-րդ սոնետի եղած Քարգմանություններից, իհարկե, ամենահանձնարարելին Թեքեյանինն է։

Եվ այնուամենայնիվ, Թեքեյանը նույնպես չի տվել, այս, իրոք, շատ դժվարթարգմանելի գործի հայերեն այնպիսի վերարտադրություն, ուր զգացվեր բնագրում կենդանի սպրող խոր ողբերգությունը և նրա վրա աճող, ուժգնացող սիրո ու մտերմության զգացմունքը։

73-րդ սոնետի Թևքեյանի կատարած թարգմանությունը, իհարկե, ճիշտ չի լինի համարել շեքսպիրյան սոնետների թևքեյանական թարգմանություններից լավագույնը, սակայն անպայման լավերից մեկն է, կամ ավելի ճիշտ, այդ թարգմանությունների մեծ մասի թարգմանական ընդհանուր մակարդակը ճիշտ ներկայացնող։

Ամփոփելով, կարելի է ասել, որ շեքսպիրյան սոնետների Թևքեյանի կատարած թարգմանությունները երևույթ են այդ բնագավառում, ու թեև Շեքսպիրի այդ անզուգական դոհարները հայերեն շողացնելու իդեալը դեռևս առջևում է, բայց Թևքեյանի գցած կամուրջը դեպի այդ ցանկալին՝ շատ կարևոր է և նշանակալից։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 *Հատորի վրա հրատարակության թվականը չկա, բայց ամենից հավանականն է, որևէ հաստատ, որ լույս է տեսել 1950 թ.։*

2 *«Շեքսպիրական», գիրք 1, Երևան, 1966, էջ 275—276։*

3 Թեոդիկ, *Ամենուն տարեցույց, 1914, էջ 289—294։*

4 Վիլյամ Շեքսպիր, *Սոնետներ, Երևան, 1961։*

5 *«Սովետական գրականություն և արվեստ», 1947, № 4, էջ 71—75։*

6 *«Պայքար» (Բոստոն), 1964, № 1, էջ 37։*

7 *Տե՛ս «Շեքսպիրական», գիրք 2, Երևան, 1967, էջ 124։*

8 *«Հազար ու մի սիրտ»։ Անթոլոգիա երկու հատորով, հ. 1, Երևան, 1961, էջ 139—141։*

9 *Шекспир*, Сонеты, пер. Маршака, М., 1963, стр. 73: *Տե՛ս նաև 73 սոնետի՝ Բ. Պաստեռնակի թարգմանությունը՝* «Новый мир», 1938, № 8, стр. 49.

10 *Բնագիրը արտատպում ենք Շեքսպիրի սոնետների հետևյալ հրատարակությունից.* Shakespere's Sonnets. ed. by W. G. Ingram and Theodore Redpath, London. 1964, p. 169.

11 *Шекспир*, Собр. соч., т. V, изд. Брокгауз—Ефрона, СПб., 1904, стр. 419.

12 *Ի դեպ, կան շեքսպիրյան սոնետների ֆրանսերեն թարգմանություններ նաև անգլիական սոնետի ձևի պահպանմամբ (տե՛ս* Oeuvres Complètes de Shakespeare, t. XII, Paris, 1961, p. 695).

985—19

ՌՈՒԶԱՆ ՄԱՐԳՈՒՆԻ

«ԱՆՏՈՆԻՈՍ ԵՎ ԿԼԵՈՊԱՏՐԱ» ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏԿԵՐԱՑԻՆ ՄԻՋԱՎԱՅՐԸ ՀԱՑԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

«Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգությունը իր կոմպոզիցիոն կառուցվածքով աչքի է ընկնում բազմապլանայնությամբ, ֆրագմենտայնությամբ։ Շեքսպիրի ժամանակակից մեկնաբաններից շատերի կարծիքն այն է, որ «Անտոնիոս և Կլեոպատրան» Շեքսպիրի դրամաներից ամենալայնն է իր տարածական ընդգրկումով։ Այն ընդգրկում է ոչ միայն առանձին քաղաք Վերոնան կամ Դանիայի թագավորությունը և ոչ էլ առանձին պետություններ, այլ մեզ հայտնի ողջ դասական հին աշխարհը։ Ողբերգության կոմպոզիցիայի նման կառուցվածքը կարող էր դարձնել այն ոչ բեմական, թե չլիներ հեղինակի հմուտ կարողությունը՝ ստեղծել միասնական մթնոլորտ, միասնական տրամադրություն ողբերգության պատկերային ողջ համակարգի շնորհիվ, դրա հետ մեկտեղ չխախտելով երկի կենդանի բազմաձայն ամբողջականությունը։ Ինչպես նկատել է գերմանացի շեքսպիրագետ Վոլֆգանգ Կլեմենը, Շեքսպիրը գործողության, տեղի և ժամանակի դասական միասնությունը փոխարինում է երկի մթնոլորտի միասնությամբ։ Այդ եզրակացության է հանգել Կլեմենը վերլուծելով պատկերայնության ֆունկցիան Շեքսպիրի դրամաներում։ «Տրամադրության և մթնոլորտի միասնությունը,— գրում է նա,— պակաս դրամատիկական միասնություն չէ, քան դրամայի դասական եռյակ միասնությունը։ Եվ պատկերայնությունը կարևոր դեր է կատարում ոչ միայն միասնական մթնոլորտ ստեղծելով, այլև նրանով, որ պիեսի առանձին տարրերը միավորում է ռեալ օրգա-

նական կառուցվածքի մեջ»[1]։ Բայց պատկերների չափից ավելի օգտագործումը սովորաբար դանդաղեցնում է դրամայի գործողության ընթացքը, զրկում է այն դինամիկայից՝ շեղելով հանդիսատեսի ուշադրությունը դրամատիկական տվյալ պահից, այդ իրադրության մեջ գտնվող անձի արարքից և զգացմունքից՝ դարձնելով դրաման ոչ բեմական։ Ուսումնասիրողներից շատերը, դնահատելով «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգության պոետիկան, իր արտակարգ գեղեցիկ հնարանքներով լի ապշեցնող լեզուն և ոճը, գտնում են, որ այդ ամենը խոչընդոտ է պիեսի բեմականության։ Ժամանակակից շեքսպիրագետ Ռոուզենը այս պիեսի վերլուծությունը սկսում է այսպես. «Անտոնիոս և Կլեոպատրայի» լեզուն պատկերայնության հրաշք է։ Այն կարող է սրատեսությանը զգացմունքների լրիվ դիապազոնը և հաղորդել անհանգիստ կրքի խորությունն ու ուժը։ Սակայն դրամատիկական կառուցվածքին հակացուցված է հարուստ բանաստեղծական հենքը»[2]։ Այդօրինակ կարծիքը հաշվի չի առնում Շեքսպիրի դրամայում տեղ գտած պատկերային լեզվի կարևոր կոնստրուկտիվ դերը, բացի այդ քննադատի տեսադաշտից դուրս է մնում հեղինակի լեզվական պատկերների բնույթը, այն է՝ պատկերների ծայրահեղ սեղմ և լակոնիկ ձևը։ Պատկերների հատուկ այդ կառուցվածքը պետք է լինի նաև Շեքսպիրի թարգմանիչների ուշադրության կենտրոնում։ «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգությունը հայերեն թարգմանվել է չորս անգամ։ Թարգմանիչներն են՝ Գ. Ֆնտքլյան, Հ. Մասեհյան, Վ. Թոթովենց, Ս. Դաշտենց։ Մեր թարգմանիչներից միայն Մասեհյանին է հաջողվում հետևողականորեն պահպանել ոչ միայն լեզվական պատկերների բովանդակությունն ու ձևը, այլև դրանց համառոտ կոնստրուկցիան։ Մասեհյանը գիտակցում է, որ ընդարձակ կոնստրուկցիաներ կազմելու միտումը, ոչ էական մանրամասների ներմուծումը և պատկերների առաջնային իմաստի մթագնումը կարող է բացասաբար անդրադառնալ ինչպես դրամայի ամբողջականության, այնպես էլ նրա առանձին պատկերների իմաստի վրա։

Իսկ մյուս թարգմանիչները հաճախ դիմում են, այսպես կոչված, նկարագրական մեթոդին՝ բացելով Շեքսպիրի սեղմ, միաժամանակ բազմիմաստ լեզվական պատկերները։ Այսպես, Շեքսպիրի համար տիպիկ փոխաբերական վառ և հակիրճ մակդիրը «the wounded chance of Antony» *(III, 10, էջ 1177[3])* ֆրազում Թոթովենցի թարգմանության մեջ ընդարձակված է և վերածված երկու մակդիրի. «Վիրավորված և ընկած բախտի Մարկ Անտոնիոսի» *(III, 10, էջ 83)*։ Ձգալով, որ «wounded»

մակդիրը հայերեն համապատասխան («վիրավորված») դերբայով բառացի թարգմանելու դեպքում առաջին պլան կմղի այդ բառի փոխաբերական իմաստը, այն է՝ վիրավորանք ստանալու իմաստը, Բոթովենցը ավելացնում է ևս մեկ մակդիր («ընկած»), որը սակայն ոչ միայն չի փրկում ֆրազի իմաստը, այլև ավելորդ բազմաբառություն է ստեղծում։ Այդ բառի գլխավոր և փոխաբերական իմաստների տարբերությունը հայերենում և անգլերենում պահանջում էր, պահպանելով մակդիրի կոնստրուկցիան, այսինքն՝ հակիրճ բնույթը, փոխակերպել հայերեն բառի կառուցվածքը։ Հենց այդ է արել նուրբ ոճաբան Մասեհյանը («վիրավոր բախտ») իր թարգմանության մեջ։

Նման օրինակների հանդիպում ենք նաև, ընդհանուր առմամբ հաջողված, Դաշտենցի թարգմանության տարբերակում։ Բերենք միայն մեկ օրինակ։ Անտոնիոսը Օկտավիոս Կեսարի մասին ասում է, որ նա Ֆիլիպեի ճակատամարտում «պահում էր իր սուրը ճիշտ պարողի նման» «kept his sword e'en like a dancer» *(III, 11, էջ 1178)*, այսինքն՝ սուրը ծառայում էր նրան որպես զարդարանք։ Համեմատությունը արդեն բավականին պարզ է և տպավորիչ, բայց թարգմանիչը դիմում է չպատճառաբանված բացահայտման, ավելորդ բառեր ավելացնելով տեքստում. «Ֆիլիպեում մի պարողի պես իր սուրը պահեց առանց պատյանից անդամ հանելու» *(III, 11, էջ 244)*։

Բազում լեզվական պատկերների ոչ միայն իմաստային, այլև ձևական կողմի պահպանման պահանջը թարգմանություններում առավել հաստատում է այն հանգամանքը, որ այս՝ կոմպոզիցիայի տեսակետից բազմապլան պիեսում դրանց մեծ մասը կառուցվածքային արտահայտչամիջոցներ են և բազմազան ֆունկցիաներ են կատարում։ Դրանցից ամենագլխավորը մեր կարծիքով միասնական մթնոլորտ, տրամադրություն ստեղծելն է, պիեսի տարբեր տարրերը գեղարվեստական ամբողջության մեջ միահյուսելը։

Նշելով, որ «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգության լեզուն ապշեցնում է լեզվական պատկերների ճոխությամբ և թարգմանիչների առջև դնելով դրանց համարժեքն ստեղծելու պահանջը, մենք ամենևին էլ չենք ուզում ասել, որ գեղարվեստական խոսքի պատկերայնությունն ու էքսպրեսիվությունը բնորոշվում է միայն լեզվի պատկերային և էքսպրեսիվ միջոցներով։ Գեղարվեստական տեքստում կարող են բացակայել պատկերավոր արտահայտությունները, փոխաբերական բառերը, կարող են չինել այնպիսի բառեր ու արտահայտություններ, որոնք իրենց բնույ-

թով արդեն էքսպրեսիվ են կամ ոճաբանորեն գունավորված, սակայն այնուամենայնիվ մեր առջև կլինի գեղարվեստական, էքսպրեսիվ խոսքի օրինակ։

Հայտնի է, որ հռոմեական թեմայով գրված Շեքսպիրի մյուս երկու պիեսներում («Հուլիոս Կեսար» և «Կորիոլան»), ի տարբերություն «Անտոնիոս և Կլեոպատրայի», զգալիորեն քիչ են օգտագործված բառային պատկերները։ Ըստ Կարոլինա Սպերջեոնի հաշվումների «Հուլիոս Կեսարում» օգտագործված պատկերների քանակը «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» պիեսում տեղ գտած պատկերավոր արտահայտությունների մեկ երրորդն է և «Կորիոլանում» օգտագործվածի կեսից պակաս։ Սակայն «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգության գերհագեցվածությունը պատկերավոր արտահայտություններով և դրա համեմատությամբ մյուս երկու հռոմեական պիեսների աղքատությունը չի կարող հիմք ծառայել եղրակացնելու, թե առաջին պիեսը ավելի գեղարվեստական կամ պատկերային է։ Դիտարկելով Շեքսպիրի դրամաների լեզուն դուռ պատկերայնության տեսակետից, Կարոլինա Սպերջեոնը բնականաբար հանգել է թյուր եղրակացության։ «Հուլիոս Կեսարի» առիթով նա գրում է. «Հուլիոս Կեսարը» ոճով պարզունակ է, զուսպ, համարյա մերկ, գունազարդումներից զուրկ իր լեզվով, այստեղ համեմատաբար քիչ են լեզվական պատկերները, իրենց բնույթով դրանք հիմնականում որոշակի են, ոեալ։ Պիեսում չկա ոչ մի առանցքային պատկեր, այնպիսի տպավորություն է ստեղծվում, որ պիեսը գրված է առանց որևէ լարվածության, ստեղծագործական զգացմունքի և ներշնչանքի»[4]։ Մինչդեռ «Հուլիոս Կեսարի», ինչպես նաև «Կորիոլանի» բառային ձևավորումը, նրանց համեմատաբար չոր, կտրուկ, պրոզայիկ լեզուն, նրանց այսպես կոչված հռոմեական ոճը սերտորեն կապված են որոշակի քաղաքական ուղղվածություն ունեցող թեմատիկայի, գլխավոր գործող անձանց բնավորությունների հետ։ Այնպես որ այդ պիեսների «ապաբանաստեղծացումը» նույնպես ունի իր որոշակի գեղարվեստական, պատկերագրական ֆունկցիան, որի հետևանքով մենք կրկին ականատես ենք դառնում գեղարվեստական պատկերավոր խոսքի։ Այդ պիեսների կոնտեքստում որոշակի ոճաբանական և զգացմունքային երանգավորումից զուրկ բառերը ձեռք են բերում զգացմունքայնություն և արտահայտչականություն՝ դառնալով պատկերավոր արտահայտչամիջոցներ։

«Հուլիոս Կեսար» ողբերգության սկզբում Մարուլլոսի քաղաքացիներին ուղղված խոսքը հասարակ է, անպաճուճ։ Սակայն նրա խոսքը

արտահայտիչ է դառնում ոչ թե բառային պատկերների, այլ նախադասությունների շարահյուսական կառուցվածքի շնորհիվ։ Նրա խոսքի հռետորականությունը ընդգծված է երեք հարցով և դրանց հնարավոր երեք լուծումով։ Քաղաքացիները մեղադրվում են երեք սխալի մեջ և մեղանչելու երեք ուղի է ցույց տրվում նրանց։

And do you now put on your best attire?
And do you now cull out a holiday?
And do you now strew flowers in his way
That comes in triumph over Pompey's blood?
Be gone!
Run to your houses, fall upon your knees,
Pray to the gods to intermit the plague
(Julius Caesar, I, էջ 970)

Ճառի կառուցվածքն ըստ ձևի (եռակի կրկնությունը) պարզ ու հասկանալի է դարձնում հասարակությանն ուղղված խոսքը, որի շնորհիվ իսկ Մարուլլոսը հասնում է իր նպատակին։ Արտառոց արտահայտություններ գործածումը, խոսքի գերհագեցվածությունը պատկերավոր բառերով կխանգարեր ընկալմանը, քաղաքացիների ուշադրությունը կշեղեր նրա հիմնական փաստարկներից։ «Հուլիոս Կեսար» ողբերգության մեջ նման օրինակների պակաս չի զգացվում, և հենց իրենց ուժով և տեմպով տարբեր այդօրինակ ճառերի հաջողությունից է կախված պիեսի գործողության զարգացումը։ Այդպիսին է Կասիոսի Բրուտոսին ուղղված խոսքը. ուր առաջին անգամ Բրուտոսը մեղադրվում է պատվամոլության մեջ (I, 2) Կասիոսի խոսքը՝ ուղղված Կասկային, երբ վերջինս ներգրավվում է դավադրության մեջ (I, 3), այսպիսին է Բրուտոսի մենախոսությունը՝ «It must be by his death», այսպիսին են վերջին ճառերը՝ ուղղված դավադիրներին։

Պարզ լեզու էր պահանջում նախ և առաջ պիեսի հրապարակայնությունը, գործող անձանց խոսքի նպատակն ու ուղղվածությունը։

Համեմատաբար «կոպիտ» և «անմշակ» է նաև «Կորիոլանի» լեզուն։ Այստեղ առանձնապես աչքի է ընկնում արձակ հատվածների առատությունը։ Բավական է հիշել երկրորդ գործողության առաջին տեսարանի առաջին կեսը, որն ամբողջովին արձակ է գրված։ Նման լեզուն ներդաշնակում է ինչպես գլխավոր հերոսի բնավորության հետ, այնպես էլ ողբերգության թեմայի։

Բոլորովին այլ տպավորություն է թողնում «Անտոնիոս և Կլեոպատրան»։ Այդ պիեսի լեզվի արտակարգ պատկերավորությունը, գեղեցկությունն ու հմայքը նշել են նրա համարյա բոլոր ուսումնասիրողները։ Բայց հենց նրանք էլ նշել են, որ դա բոլորովին էլ դևկորատիվ պատկերայնություն չէ, այլ պատկերավոր ամբողջական մի համակարգ, որը կազմում է տվյալ ողբերգության կառուցվածքի անբաժանելի մասը։ Լեզվական պատկերների այդ համակարգը մեկն է այն գործոն միջոցներից, որ օգտագործում է այստեղ Շեքսպիրը՝ ողջ ողբերգությունը միահյուսելու համար։ Այսպես, օրինակ, լայնորեն կիրառված ոճաբանական հրնարանք՝ հիպերբոլը, չափազանց տեղին է այս ողբերգության մեջ և օգտագործված է արտակարգ վարպետությամբ։ Հիպերբոլն ասես խորհրդանշում է գլխավոր հերոսների հիմնական հատկանիշը։ Ստեղծվում է այնպիսի տպավորություն, որ հերոսների ողբերգական վախճանի պատճառը բնավորության էքսցենտրիկությունն է, ցանկությունների և կամքի անչափավորությունը, նրանց հնարավորությունների գերագնահատումը, կենսական պայմանների նկատմամբ ոչ ռեալ մոտեցումը։ Մեզ շփոթության մեջ չպետք է գցեն Շեքսպիրի պիեսներում տեղ գտած արտահայտություններն այն մասին, որ պետք է հրաժարվել „three-pil'd hyperbol's (Love's Labour's Lost-V, 2, էջ *191*) կամ՝ „o'erstep not the modesty of nature; for anything so o'erdone is from the purpose of playing" (Hamlet—III, 2, էջ *1048*)։ Նման արտահայտություններով Շեքսպիրը հենց գործող անձանց անունից դատապարտում է ոչ թե ընդհանրապես հիպերբոլների և ոճաբանական ուրիշ հնարանքների օգտագործումը, այլ միայն նրանց ոչ գեղարվեստական, չպատճառաբանված կիրառումը։ Բառերի հմուտ օգտագործմամբ Շեքսպիրն իր ստեղծագործության մեջ իրագործել է Համլետի թափառաշրջիկ դերասաններին ներկայացված պահանջը. „Suit the action to the word, the word to the action" (III, 2, էջ *1048*)։

Հռետորականությունը առկա է նաև այս պիեսում։ Բայց այս հռետորականությունը բոլորովին այլ բնույթ ունի։ Եթե «Հուլիոս Կեսարում» այն արտահայտվում է, ինչպես նկատեցինք, նախադասությունների յուրօրինակ շարահյուսական կառուցվածքի մեջ, ապա «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգությունում այդ նույն հռետորականությունը ընդունում է այլ ձևեր. այստեղ օգտագործված են ամենաբազմապիսի ոճաբանական ֆիգուրներ՝ հակաթեզ, օքսիմորոն, համեմատություններ, փոխաբերություններ և այլն։

Այժմ տեսնենք, թե սճաբանական հնարանքների կարևորագույն ֆունկցիաներից մեկը՝ պիեսի թեմային համապատասխան լինելը, միասնական մթնոլորտի ստեղծումը ինչպես է բնագրում անդրադառնում այդ հնարանքների բովանդակության և ձևի, նրանց կոնստրուկցիայի ընտրության վրա։

Պիեսի թեման երկու անհամատեղելի աշխարհների հակադրումն է (Հռոմ և Եգիպտոս)։ Անհամատեղելիության, այդ աշխարհների իրար հետ չձուլվելու զգացումը առաջանում և պահպանվում է նաև ողբերգության լեզվական ձևավորման շնորհիվ, որտեղ պատահական չէ հատկապես օքսիմորոնի, հակաթեզի հաճախակի կիրառումը, որոնց սճաբանական ձևը հասնելով պարադոքսայնության սահմանին՝ հնարավորություն է տալիս ստեղծելու հակադրությունների ներքին սրվածություն։ Անհամատեղելիության այդ տարրը այս ողբերգության մեջ դարձել է գերիշխող՝ լույս սփռելով ինչպես նրա գործող անձանց վարքագծի, այնպես էլ ողբերգության արտաքին շերտը կազմակերպող հիմնական կոնֆլիկտի վրա։ Պիեսի այդ տարրերի ուշադիր քննությունը բացատրում է մեզ, թե ինչու առաջին երեք գործողությունների պիղծ, կրքոտ կախարդուհի Կլեոպատրան, այդ նռապաստիկ լիրբը («tripple turn'd whore») վերջին արարվածում դառնում է «անզուգական կին» («lass unpallel'd»), թե ինչպես պիեսի գերիշխող մասում Անտոնիոսը՝ «մի պոռնիկ կնոջ ծաղրածուն» («strumpet's full»), վերջին տեսարանում արժանանում է իր հակառակորդ Օկտավիոս Կեսարի կարեկցանքին։ Դրանք ողբերգության այն կետերն են, որոնք առիթ դարձան պիեսի հանիրավի քննադատության, ըստ որի պիեսը զուրկ է կոմպոզիցիոն ամբողջականությունից և բովանդակության միասնականությունից (Շյուկինգ)[5]։

Այդօրինակ անհամատեղելիություններով, ալոգիզմներով առանձնապես հագեցված է Հռոմեացիների՝ Էնոբարբոսի, Ֆիլոյի և այլոց խոսքը։

Ողբերգության գործող անձանցից Հռոմեացիները, որոնք ապրում են խիստ կանոնավորված, ողջամիտ աշխարհում, երես առ երես բախվում են իրենց համար օտար կուլտուրայի, ծայրահեղորեն անսովոր մտածելակերպի ու վարքագծի և այն աստիճան արտասովոր մի երևույթի հետ, որպիսին էր Եգիպտոսը և նրա խորհրդավոր թագուհի Կլեոպատրան։ Շատ բան Եգիպտոսում անըմբռնելի է Հռոմեացիների համար, այդ պատճառով՝ նկարագրելով և բնութագրելով նոր այդ աշխարհը, Հռո-

մեացինների խոսքի մեջ ակամայից ներմուծվում են անհամատեղելի հակադրումներ, որոնք հաճախ հանդես են գալիս պարադոքսի աստիճանի։ Այսպես, ողբերգության առաջին տեսարանի սկզբում Եգիպտոսում Հռոմի ներկայացուցիչ Ֆիլոն խոսում է Անտոնիոսի սրտի մասին, որը դադարել է քաջ մարտիկի և զորավարի սիրտ լինելուց և դարձել է «Փուքս և հովհար, որ մի դնչուհու տապը զովացնե»։ Մասեհյանի թարգմանության այս հատվածում «զովացնել» բառը բնագրի տեքստի «to cool» բառի համարժեք թարգմանությունն է։ Ըստ մեկնաբան Ջոնսոնի և Ստաունտոնի, այստեղ սպասվում էր ավելի շուտ ոչ թե «cool», այլ «kindle» (արծարծել) կամ «heat» (բորբոքել) բառերը[6]։ Բայց Եգիպտոսը այն աստիճան շփոթեցրել և ապշեցրել էր Հռոմեական հավասարակշռված միտքը, պատվի և բարոյականության մասին հռոմեացիների պատկերացումները, որ անխուսափելիորեն հանգեցնում է նմանօրինակ դատողության։ Բախվելով Եգիպտոսի հետ, Հռոմեացին չի կարող չնկատել իր համար անհասկանալի այնպիսի երևույթների հակասականությունն ու անմտությունը, որպիսիք են սերն ու կիրքը։ Նա ի վիճակի չէ ընկալելու այդ ամենը։ Բայց այնուամենայնիվ եգիպտական նորմանները ակամա թափանցում են նրա աշխարհըմբռնման մեջ, միաժամանակ չձուլվելով նրա հռոմեական պատկերացումների հետ, ինչը և առաջացնում է արտահայտությունների պարադոքսայնություն։

Նմանատիպ արտահայտությունների նրբագծերի կարելի է հանդիպել Շեքսպիրի պիեսի ողջ տեքստում։ Օրինակ, Անտոնիոսը խորհրդածում է այն մասին, թե փոփոխամիտ ժողովուրդը ըստ արժանվույն չի դնահատում մարդուն, քանի դեռ նա ունի արժանիքներ։

...our slippery people,
Whose love is never link'd to the deserver
Till his deserts are past, . . .

(I, 2, էջ 1158)

Դիմենք այդ հատվածի հայերեն թարգմանություններին։

...Մեր ժողովուրդը,
Որի սահլիկ սերն երբեք չի կառչել արժանավորին,
Մինչև որ նրա արժանիքները անցած չլինեն,
(I, 2, էջ 22—Մասեհյան)

Հեղհեղուկ մտքով մեր ժողովուրդը,—
Որի սերն երբեք չօղակավորեց

Արժանավորին, մինչև արժեքն իր
Ջանցավ,—

(I, 2, էջ 352—Թոթովենց)

Մեր ժողովուրդը սաստիկ անհաստատ
Իր արժանավոր մարդկանց սիրում է
Միշտ մահից հետո...

(I, 2, էջ 317—Դաշտենց)

Մեր ժողովուրդը հեղհեղուկ
Որուն սրտին սերը երբեք արժանիին չի կապվիր
Մինչև որ ալ իր արժանիքն անցած չըլլա...

(I, 2, էջ 9—Ֆնտքլյան)

Ինչպես վկայում են հայերեն տեքստերը՝ Մասեհյանի, Թոթովենցի և Ֆնտքլյանի թարգմանություններում պահպանված է պարադոքսայնության տարրը, մինչդեռ Դաշտենցը նպատակ ունենալով ավելի հասկանալի դարձնել հատվածի միտքը, ավելի հետևողական լինել տրամաբանության մեջ, հեռանում է բնագրի տեքստից, բացահայտում ներքին իմաստը՝ չպահպանելով նախադասության տարօրինակ և ապատրամաբանական ձևը։

Անտոնիոսի և Օկտավիոսի հայացքներն այս հարցում համընկնում են։ Օկտավիոսը նույնպես գտնում է, որ

...the ebb'd man, ne'er lov'd till ne'er worth love,
Comes dear'd by being lack'd.

(I, 4, էջ 1160)։

Ով ընկած մարդը, չըսիրված մինչև անարժան դարձած
Սիրվել է միայն, երբ անհետացել։

(I, 4, էջ 29—Մասեհյան)։

Ով բարձունքին է, թեկուզ նա սիրո անարժան լինի,
Գահավիժելիս՝ անգին է դառնում։

(I, 4, էջ 325—Դաշտենց)։

Ով ընկած մարդը, երբեք չսիրված
Մինչև լինելը սիրո արժանի,
Երբ պակասում է, դառնում սիրելի։

(I, 4, էջ 360—Թոթովենց)։

Եվ ետ զարկած նվաղած մարդը, սեր չի գտած մինչև սիրո
Ալ անարժան. կըսկսի պատկառ ազդել, երբ իր պակասը
Կըզգացվի։

(I, 4, էջ 14—Ֆնտքլյան)։

Ինչպես տեսնում ենք, առավել հաջող է ստացվել այս հատվածը կրկին Մասեհյանի թարգմանությամբ, որտեղ պահպանված է թե արտահայտության պարադոքսալ ձևը և թե բնագրի իմաստը։ Դաշտենցը հետևողական է իր սկզբունքի մեջ։ Հարթելով բնագրի ձևին բնորոշ գծերը, նա առաջին պլան է մղում իմաստի հստակությունն ու պարզությունը, որը և կազմում է նրա թարգմանության կարևոր արժանիքներից մեկը, ինչը լիովին բացակայում է Ֆնտքլյանի և Թոթովենցի թարգմանություններում, որտեղ այնուամենայնիվ պահպանված է արտահայտության հատուկ ձևը։

Անհամատեղելիության տարրը երևան է գալիս նաև Օկտավիոս Կեսարի բառախաղում, երբ նա բողոքում է, որ Անտոնիոսի «թեթևության» պատճառով եռապետության ղեկավարման ծանրությունը ընկել է իր ուսերին.

...When we do bear
So great weight in his lightness.

(I, 4, *էջ 1160)։*

Հակաթեզային բառախաղը, չնայած առանձին աննշան իմաստաբանական շեղումների, հաջող է վերարտադրված բոլոր չորս թարգմանություններում։

Որքան որ նրա թեթևությունը մեզ ծանր է նստում
(I, 4, էջ 28—Մասեհյան)

Երբ մենք ենք կրում
Իր խենեշության սոսկալի բեռը
(I, 4, էջ 324—Դաշտենց)

Երբ մենք կրում ենք մի մեծ ծանրություն
Իր թեթևամիտ վարքի պատճառով
(I, 4, էջ, 359—Թոթովենց)

Թեթևությունն այնքան մեծ բեռ ու ծանրություն մեզ կրել
կուտա
(I, 4, էջ 14—Ֆնտքլյան)

Հաճախ Շեքսպիրը օգտագործում է անհամապատասխան և անհավանական մակդիր, որը զարմանք է պատճառում իր օգտագործման անսովոր ձևով։ Օրինակ, Ագրիպան Կլեոպատրային անվանում է «Royal wench» (II, 2, էջ 1185)։

Համմտ. «Արքայական կին»—Մասեհյան (էջ 44), Դաշտենց (էջ 340), Ֆնտքլյան (էջ 27), «Արքայական բոզ»—Թոթովենց (էջ 380)։

Հակաթեզային մակդիրի ծայրահեղ բնույթը պահպանվել է միայն Թոթովենցի թարգմանության մեջ։

Ակարոսն Անտոնիոսին անվանում է «the noble ruin» (I, 10, էջ 1177)։

Համմտ. Պերճ ավերակը — Մասեհյան (էջ 82)
Վեհ ավերակը — Դաշտենց (էջ 399)
Ջոհ ազնվական — Թոթովենց (էջ 425)
Ազնվական ավերածն — Ֆնտքլյան (էջ 59)

Բացի Ֆնտքլյանից, երեք թարգմանիչներն էլ փորձում են վերացնել բառի և նրան վերագրվող մակդիրի տեքստում առկա անհամատեղությունը։ Կեսարը Կլեոպատրային անվանում է «noble weakness» (V, 2, էջ 1195)

Համմտ. Ազնիվ նվաղում — Մասեհյան (էջ 85)
Վեհ թուղություն — Դաշտենց (էջ 478)
Վեհ տկարություն — Թոթովենց (էջ 425)
Վեհ տկարություն — Ֆնտքլյան (էջ 59)

Բառի և նրա մակդիրի հակադրությունը թարգմանություններում պահպանված է, չնայած նկատելի է նաև իմաստաբանական թեթևակի շեղում։

Բառոյախոսականն այս կամ այն սկզբունքների հարաբերականության, ընդունված հասկացությունների փոխակերպման մասին է վկայում նաև զինվոր Վենտիդիոսի պնդումը, որ ազնվությունն ու առաքինությունը կարող են չարիքի վերածվել, որ

... ambition
The soldier's virtue, rather makes choice of loss
Than gain which darkens him,

(III, 1, էջ 1172)

ինչը նշանակում է փառասիրությունը՝ զինվորի այդ առաքինությունը, ավելի շուտ պաշտոնի իջեցման քան բարձրացման է բերում և, հետևաբար, ավելի խելացի կլինի ընտրել կորուստը, քան շահը, քանի որ շահը կարող է ստվեր ձգել նրա վրա։

Ահավասիկ այս հատվածի թարգմանությունները.

Եվ փառքի սերը առաքինություն զինվորի համար,
Գերադասում է կորուստն այն շահից,
Որ նրա վրա ստվեր է ձգում
(III, 1, էջ 375—Մասեհյան)

Իսկ փառքի տենչը,
Զինվորի բնիկ այդ հատկությունը,
Գերադասում է կորուստի դիմել,
Քան հաղթել կռվում, նսեմացնելով իր առաջնորդին,
(III, 1, էջ 375 — Դաշտենց)

...Եվ փառքի սերը,
Առաքինություն այս մի ռազմիկի,
Նա նախընտրում է իր կոծաճումը
Իր հաղթանակից մի հաղթանակ, որ կստվերի իրեն։
(III, 1, էջ 104 — Թոթովենց)

...Զորականը
Իր բնիկ հատկությամբն իսկ փառատենչ՝ հավետ կընտրե
Կորուստ քան շահ, որ կսպառնա, զինքն ըստվերել։
(III, 1, էջ 44—Ֆնտքլյան)

Բոլոր թարգմանություններում էլ պահպանված է բնագրի loss-gain *հակաթեզը։ Բացի այդ, Մասեհյանի և Դաշտենցի շարադրանքը պարզ է և հասկանալի, ինչը բոլորովին չի կարելի ասել Ֆնտքլյանի, հատկապես Թոթովենցի մասին, որոնք պահպանել են բնագրի բոլոր բառերը, սակայն նախադասության ծանրաոճ շարահյուսական կառուցվածքը հատվածը դարձնում է պակաս հասկանալի։*

Թե որքանով մտածված և գիտակցված է ողբերգության լեզվական նման ձևավորումը, վկայում է Շեքսպիրի և Պլուտարքոսի տեքստերի համեմատությունը։ Ինչպես հայտնի է, Շեքսպիրը փոխառել է իր նյութը հույն պատմաբանից և բազմաթիվ հետազոտությունների վկայությամբ հավատարիմ է մնացել սկզբնաղբյուրի տեքստին։ Չնայած դրան, իր գե-

զարվեստական մտահղացմանը բավարարող անհամատեղելիության տարրը ներմուծելու նպատակով Շեքսպիրը հաճախ հեռանում է ըսկզբնաղբյուրից։ Այսպես, էնոբարբոսի՝ Կլեոպատրայի և նրա զբոսանավի հայտնի նկարագրության մեջ Շեքսպիրը հենց այդ նպատակով երեսուն տողերում բազմիցս փոփոխում է Պլուտարքոսի տեքստը։ Պլուտարքոսը գրում է. „...the owers of silver, which kept stroke in rowing after the sound of flutes, howboyes, citherns, vyolins, and such other instruments as they play'd upon in the barge"[7]. *«Թիերն արծաթե սրինգի, հոբոյի, կիթառի, թավջութակի և ուրիշ գործիքների երաժշտության ձայնով չափ էին տալիս կարծես նվագում էին զբոսանավի վրա» (տողացի թարգմանություն)։*

Շեքսպիրը կրճատում է Պլուտարքոսի թվարկած երաժշտական բոլոր գործիքները, թողնելով միայն սրինգը և ստիպելով էնոբարբոսին խոսել հետևյալ ձևով՝

...the oars were silver,
Which fo the tune of flutes kept stroke, and made
The water which they beat to follow faster,
As amorous of their strokes.

(II, 2, *էջ 1165*)։

Բերենք Մասեհյանի այս հատվածի համարժեք թարգմանությունը.

Թիերն արծաթե սրինգի ձայնով չափ էին զարկում,
Իրենց ծեծած ջուրն ավելի արագ հետևել տալով,
Որպես սիրահար նրանց զարկերին։ (II, 2, էջ 43)

Ջրի այդ տարօրինակ «վարքագծի» նկարագրությունը խորհրդանշում է Անտոնիոսի և Կլեոպատրայի վարքագծի և նրանց միջև ծագած անակնկալ սիրո տարօրինակությունն ու անսովորությունը՝ մեկ այլ աշխարհի մարդու տեսանկյունից։ Առաջին գործողության երրորդ տեսարանում Կլեոպատրան պարզորոշ հայտնում է Անտոնիոսին հմայելու իր հնարանքների մասին. ամեն ինչում խոչընդոտել Անտոնիոսին, հանդիմանել, հակաճառել։ Էնոբարբոսի համար Կլեոպատրայի գործողությունները նման են թիերի հարվածների, որոնք անապասելի և տարօրինակ կերպով ստիպում են կուրորեն սիրահարված Անտոնիոսին ավելի արագ հետևել (to follow faster) *հարվածողին։ Ամենաուժեղ հարվածը Կլեո-*

պատրան հասցնում է Անտոնիոսին Աքցիումի ճակատամարտում, երբ, ինչպես հաղորդում է Սկարոսը, Կլեոպատրան «հունիսի բոռից խայթված կովի պես, առագաստները բացավ և փախավ» և Անտոնիոսը «ջեռցած բադի պես թռավ ետևից» (III, 10, էջ 82—Մասեհյան)։

Էնոբարբոսի համար Կլեոպատրայի կախարդիչ ձգողականությունը ոչ թե նրա զգայական հմայքի, այլ այդ հմայքի հակասականության և ապշեցուցիչ տարօրինակության մեջ է։

Այս նույն հատվածում Էնոբարբոսը զարմանք է հայտնում, որ գեղեցիկ մանչերի, «այդ սիրուն փոսիկներով ժպտացող կուպիդոններիի» գույնզգույն հովհարների առաջացրած հովը

Վառում էր կարծես քնքուշ այտերը Կլեոպատրայի, որ
զովացնում էր,
Ետ անելով այն ինչ որ անում էր.
(II, 2, էջ 43—Մասեհյան)

Անգլերեն բնագրում այս հատվածը հնչում է հետևյալ կերպ.

...on each side her
Stood pretty dimpled boys, like smiling Cupids,
With divers-colour'd fans, whose wind did seem
To glow the delicate cheeks which they did cool,
And what they undid did.

(II, 2, էջ 1165)։

Սրանք այն մոմենտներն են, որոնք նույնպես բացակայում են Պլուտարքոսի տեքստում։ Պատմագիրը պարզապես տալիս էր նկարագրությունն այն տեսարանի, որտեղ „pretie faire boyes apparelled as painters doe set forth god Cupide, with litle fans on their hands, with which they fanned wind upon her".

«Սիրուն, վայելուչ մանչերը՝ զուգված այնպես, ինչպես նկարիչները պատկերում են Կուպիդոն աստծուն, իրենց ձեռքերում ունեին փոքրիկ հովհարներ, որոնց առաջացրած քամին զովացնում էր իրենն» (տողացի թարգմանություն)։

Ինչպես և Ֆիլոն, որը գտնում էր, թե Անտոնիոսի հոգոցները հովհար էին ծառայում «մի գնչուհու տապը զովացնելու» համար, էնոբարբոսը նշում է, որ այնտեղ, ուր հայտնվում է Կլեոպատրան ամեն ինչ փոխում է իր բնույթը,— իր հակապատկերն է ընդունում և այդ էր պատ-

ճառը, որ հովհարների աւաջ բերած հովը բոցավառում էր կարծես Կլեոպատրայի քնքուշ այտերը, զովացնելու փոխարէն։ Էնոբարբոսին հիացնում է նրա հենց այդ ապշեցուցիչ ունակութիւնը։ Նա ոգևորված պատմում է, թե ինչպես մի անգամ Կլեոպատրան վազում էր փողոցով և ինչպես հոգնածութիւնից նրա շունչը կտրվում էր, սակայն նույնիսկ իր այդ վիճակին նա յուրօրինակ հմայք էր հաղորդում և «փոխակերպում էր պակասութիւնը կատարելութեան, և շնչասպառ շունչ էր դուրս թափում»։ (II, 2, էջ 44—Մասեհյան)։

„she did make defect perfection, And, breathless, pow'r breathe forth".

(II, 2, էջ 1165)

Իր ունկնդրին ամբողջութեամբ գրավելու, Կլեոպատրայի հմայքի համանման, տարօրինակ, անսովոր զգացումը հաղորդելու նպատակով, Էնոբարբոսը լրացնում է Կլեոպատրայի նկարագիրը մի շարք մանրամասներով։ Այսպես, նա շարունակում է. «տարիքը չի աղդում Կլեոպատրայի թարմութեան վրա» և երբ՝

Ուրիշ կնիկները հափրանք են բերում ախորժակներին,
Երբ կերակրում են, նա քաղց է բերում,
Երբ ամենից շատ հագուրդ է տալիս,
Փուչ բաներն անգամ նրան այնպիսի նազանք են տալիս,
Որ սուրբ քուրմերը օրհնում են նրան, երբ ցուփանում է։
(II, 2, էջ 44—Մասեհյան)

...Other women cleoy
The appetites they feed, but she makes hungry
Where most she sutisfies; for vilest things
Become themselves in her, that the holy priests
Bless her when she is riggish.

(II, 2, էջ 1165)։

Մենք միտումնավոր տալիս ենք բնագրի այս կարևոր հատվածները Մասեհյանի թարգմանութեամբ, որը, մեր կարծիքով, ամենից մոտն է բնագրին, չնայած մյուս երեք թարգմանութիւնների տեքստերի մասնակի շեղումները նույնպես Շեքսպիրի բնագիրը չեն հեռացնում Պլուտարքոսի տեքստից։

Նկատի ունենալով Պլուտարքոսի նկարագրության համեմատությամբ կատարված այս բոլոր նշանակալից լրացումները, դժվար է համաձայնել Շեքսպիրի այն մեկնաբաններին, որոնք պնդում են, թե Կլեոպատրան «ոչ Պլուտարքոսի Կլեոպատրան է՝ տեղափոխված բեմ» և որ «չկա մի կետ Շեքսպիրի բնութագրության մեջ, որ պայմանավորված լինի Պլուտարքոսով» (Հարդին Կրեգ)։

Սկզբնաղբյուրի նկատմամբ Շեքսպիրի ցուցաբերած մոտեցման, մասնավորապես նրա բնութագրելու եղանակի մասին կարելի է ասել, որ ընդունելով, չհերքելով հանդերձ Պլուտարքոսի բնութագրումները, նա նորանոր մանրամասներ է ավելացնում և նորանոր երանգավորումներ տալիս դրանց, ստեղծելով հնարավորություն Պլուտարքոսի դիդակտիկ նկարագրությունը վերածելու միասնական մթնոլորտով հագեցած ողբերգության բազմաձայն բարդ աշխարհի։

Շեքսպիրի նկարագրությամբ Անտոնիոսը նույնպես բավական հեռու է Պլուտարքոսի հերոսից։ Ընդգծելով նաև նրա հատկությունների հակասականությունը, Շեքսպիրը ընդհանուր բնութագրական տարրեր է գտնում Կլեոպատրայի և Անտոնիոսի միջև, ինչը հնարավորություն է տալիս նրան երկու գլխավոր հերոսներին ինչ-որ չափով որպես միևնույն աշխարհի ներկայացուցիչներ դիտելու։ Անտոնիոսը Կլեոպատրայի նման կարողանում է իր թերությունները արժանիքի վերածել (make defect perfection)։ Նրա այդ կարողությունը հաստատվում է Էպիդոսի խոսքերով, որը լսելով Կեսարի նախատինքները՝ ասված Անտոնիոսի հասցեին և ընդհանուր առմամբ համաձայնելով նրան, փոխակերպում է աստղերի ընդունված նմանեցումը բարուն և գեղեցիկին, Անտոնիոսի թերությունները անվանելով Spots of heaven (երկնքի բծեր), որոնք դառնում են «more fiery by night's blackness» (ավելի վառ գիշերվա մթության մեջ) (I, 4, էջ 1160)։ Թերևս զարմանալի չէ, որ մեկնաբանելով Շեքսպիրի այս ֆրազը, Ջոնսոնը գրում էր, որ հենց աստղերն են զարդարում երկինքը և անտեսելով այս ողբերգությունում Շեքսպիրի ցուցաբերած հակումը պարադոքսալ հակաթեզերի նկատմամբ, Էպիդոսի այդ նմանեցումը անվանում է բռնազբոսիկ և կոպիտ (forced and harsh)։ Սակայն Շեքսպիրի մեկ այլ մեկնաբան՝ Մելոնը ոչ միայն ընդունել է այդ ոճաբանական ֆիգուրը, այլև լրացուցիչ բացատրություն է տվել։ «Nights blackness»-ը, ըստ Մելոնի, խորհրդանշում է Անտոնիոսի առաքինությունները։ Ինչպես իրավացիորեն նկատել է մեկնաբանը, Էպիդոսն ուզում է ասել, որ Անտոնիոսի անթիվ առաքինությունների

ֆոնի վրա, որոնք կեսարի կողմից անտեսվում են, դիտվելով որպես համատարած խավար, նրա թերությունները փայլում են աստղերի նման, այնպես որ նրա նույնիսկ թերություններն են վառ փայլում[9]։ Կրկին մի պարադոքս և լիովին արդարացված ինչպես ողջ երկխոսական կոնտեքստով, այնպես էլ նրանով, որ այդ պարադոքսն ասվում է հռոմեացի Լեպիդոսի կողմից։

Ահա այդ արտահայտության թարգմանությունները.

Մասեհյան	Նրա սխալներն այնպես են ինչպես բիծեր երկնքում՝ Սև գիշերվա մեջ ավելի հրավառ։ (I, 4, էջ 25)
Դաշտենց	Նրա մեղքերը նման են երկնային լուսավորների, Որքան մութ լինի, այնքան պայծառ են։ (I, 4, էջ 323)
Ֆնտքլյան	Իր քով թերությք այնպես կրթվին Ինչպես բիծերը Երկնքի—ալ ավելի հրափայլ Գիշերվա՝ սևության քով, (I, 4, էջ 13)
Թոթովենց	Երկնքի աստղերը, որոնք թվում են Ավելի շողշող գիշերվա ուսից։ (I, 4, էջ 366)

Դաշտենցի «spots» բառի թարգմանությունը (ի տարբերություն Մասեհյանի և Ֆնտքլյանի) Շեքսպիրի տեքստի մեկնաբանությունն է, բովանդակության «բացումը»։ Այդպիսի մոտեցման հետևանքով փաքր-ինչ հարթվում է Լեպիդոսի արտահայտության պարադոքսայնությունը, որը բնորոշում է թե Լեպիդոսին, թե Անտոնիոսի նրա ընկալումը։ Եթե տարօրինակ և անսովոր է, որ «բիծերը» կարող են «հրավառ» լինել, ապա անբնական, տրամաբանությունից զուրկ չէ այն, որ «երկնային լուսավորները» մթության մեջ պայծառ են երևում։

Բովանդակության նույնպիսի բացահայտման ենք հանդիպում նաև Թոթովենցի թարգմանության տեքստում, որին կից ծանոթագրության մեջ թարգմանիչը գրում է, թե «spots»-ը ակնարկություն է պարզապես աստղերի։ Կարծում ենք, իմաստի նման բացահայտման կարիք չկա։ Չէ՞ որ, եթե գործող անձը խոսում է ասելիքի իսկական իմաստը քողարկելով, ապա այդ համեմատքը էապես բնորոշում է և հենց իրեն խոսողին։

վայելքների նկատմամբ Անտոնիոսի ունեցած անհագուրդ ծարավը, որը դատապարտվում է Օկտավիոսի կողմից և որը Լեպիդոսն անվանում է «բիծեր երկնքում», Կլեոպատրայի համար դառնում է «bounty... that grew the more by reaping» (V, 2, էջ 1192) ողբերգության վերջին մասում, երբ նա լիովին ներթափանցում է Անտոնիոսի ներքին էության մեջ։ Հռոմեացիների, ինչպես նաև առաջին երեք գործողությունների Կլեոպատրայի կարծիքով, Անտոնիոսի հոգու բացառիկ շռայլությունն անմիտ և անհասկանալի հրաժարումն է սեփական շահերից։ Անտոնիոսի մասին այդ կարծիքին էր նաև էնոբարբոսը, որը ոչ մի կերպ չի կարողանում ըմբռնել ո՛չ Անտոնիոսի հոգեկան վեհությունը, ո՛չ էլ հարազատ մնալ դարերով սահմանված հռոմեական պատկերացումներին, և լոկ մահից առաջ ըզգում է իր մեղքը, իր դավաճանության ստորությունը։ Անտոնիոսի հոգու ապշեցնող հարստությունն ու շռայլությունը տակնուվրա է անում էնոբարբոսի բոլոր պատկերացումները, աներևակայելի վիշտ պատճառելով նրան, որն ավարտվում է տանջալից վախճանով։

Մենք դիտարկեցինք բազմաթիվ ոճաբանական հնարանքներից մեկը, որը մեր կարծիքով այս ողբերգության լեյտմոտիվն է, լուսաբանում է ողբերգության գլխավոր թեման՝ իրար բախված երկու աշխարհների անհամատեղելիությունը, հակասականությունը և որոշակի մթնոլորտ է ստեղծում։

Դիտարկելով, թե ինչպես է ողբերգության այդ պատկերային միջավայրը փոխանցվել հայերեն թարգմանություններին, մենք գալիս ենք այն եզրակացության, որ այդ առավել հետևողականորեն է արտահայտվել Մասեհյանի թարգմանության տեքստում։ Դաշտենցի տարբերակը չնայած բնագրի լեյտմոտիվային ոճաբանական ֆիգուրների վերարտադրման մասնակի շեղումներին, հիմնականում պահպանում է պատկերների բովանդակությունը, երբեմն խախտելով նրա արտահայտության ձևը, որը և զգալիորեն պակասեցնում է թարգմանության արժեքը։ Սակայն այս թերությունը փոխհատուցվում է այդ թարգմանության լեզվի թեթև և սահուն ընթացքով, նրա մատչելիությամբ և հասկանալիությամբ, որը թերևս բեմականության առումով պակաս կարևոր հանգամանք չէ։

Թոթովենցի թարգմանությունը հենց բեմականության և մատչելիության տեսակետից մեզ թվում է ոչ հաջողված։ Թոթովենցի, ինչպես նաև Ֆնտքլյանի արևմտահայերեն թարգմանությունը ձևականորեն շատ ավելի մոտ են բնագրին, կատարած շեղումները հատկապես Թոթովենցի տարբերակում չնչին են։ Հայոց լեզվի ճոխության ու հարստության,

Շեքսպիր թարգմանելու նրա անսպառ հնարավորությունների վառ վկայությունը լինելով, այս երկու թարգմանությունները մի ավելորդ անգամ ապացուցում են, որ բառացի թարգմանության միտումը զրկում է թարգմանություններն գեղարվեստականությունից, դարձնում է այն սակավ հասկանալի, ծանրաոճ։

Այնուամենայնիվ քիչ թե շատ գեղարվեստական լինելով հանդերձ, համադրումը ցույց տվեց, որ չորս թարգմանություններում էլ բնագրի կարևորագույն կոնստրուկտիվ պատկերները հիմնականում վերարտադրված են։ Այնպես որ լիիրավ կարելի է ասել, թե մենք ունենք Շեքսպիրի «Անտոնիոս և Կլեոպատրայի» չորս հայերեն թարգմանություններ, այլ ոչ թե վերաիմաստավորված փոխադրումներ։

Համադրումը ցույց տվեց, նաև, որ հայոց լեզուն իր քերականական և իմաստաբանական ճկունությամբ, բառապաշարի հարստությամբ թարգմանիչներին աղատում է այն օբյեկտիվ դժվարություններից, որոնք լեզուների միջև եղած տարբերությունների արդյունք են։ Հայտնի է, որ հենց լեզվական պատկերների վերարտադրման խնդիրն է մեծ դժվարություն ներկայացնում թարգմանիչների համար։ Այս կետում լեզուների միջև եղած տարբերությունը չափազանց խիստ է արտահայտվում՝ կապվելով լեզվական ավանդույթի, բառերի վերաիմաստավորման տարբեր ուղիների, նրանց ամենատարատեսակ զուգորդումներ և պատկերացումներ կազմելու հատկությամբ և վերջապես լեզուների բառապաշարի զարգացման տարբեր օրինաչափությունների հետ։

«Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգության հայերեն չորս թարգմանություններից կարելի է քաղել հայերենում իրենց մարմնավորումը գրտած Շեքսպիրի լեզվական պատկերների հոյակապ նմուշներ։ Դա վկայություն է այն բանի, որ հայ թարգմանիչները կարող են ստեղծագործական մոտեցում ցուցաբերել Շեքսպիրի թարգմանության վերաբերյալ, քանի որ հայոց լեզուն ընտրության լայն հնարավորություններ է ընձեռում նրանց։

ՏԱՆՈՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 *W. Clemen*, The Development of Shakespeare's Imagery, Methuen and Co LTD, 1966, p. *105*։

2 *Տե՛ս Shakespeare.* The Tragedie. A Collection of Critical Essays, the University of Chicago, 1965, p. *63*։

3 *Մեջբերումները արված են հետևյալ հրատարակություններից* William Shakespeare. The Complete Works, London and Glasgow, 1957: Ed. by Peter Alexander, Շեքսպիր, «Անտոնիոս և Կլեոպատրա», *թարգմ. Հ. Մասհյանի, Պետրատ, 1967։* Շեքսպիր, *Ընտիր երկեր, 2 հատորով, հ. II Հայպետհրատ, Երևան, 1961։* «Շեքսպիրական», *դիրք 2, (հավելված), ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1967։*

4 C. F. F. Spurgeon, Leading Motives in the Imagery of Shakespeares Tragedies, London, 1930, p. *15։*

5 L. L. Schücking, Characters by Shakespeare, Leipzig, 1919, p. *12։*

6 A New Variorum Edition by Shakespeare. The Tragedie of Antony and Cleopatra, ed. by H. H. Furness, Philadelphia, 1907, p. *14։*

7 *Նույն տեղում,* Appendix, *էջ 390։*

8 Hardin Craig, An Interpretation of Shakespeare, New York, 1948, p. *27։*

9 A New Variorum Edition by Shakespeare. Antony and Cleopatra, ed. by H. H. Furness, Philadelphia, 1907, p. *66։*

ՄԻՔԱՅԵԼ ՀԱԿՈԲՅԱՆ

ՄԵՍՐՈՊ ՆՈՒՊԱՐՅԱՆԻ ՇԵՔՍՊԻՐԱԿԱՆԸ

Իր ապրած ժամանակաշրջանում նշանավոր մտավորական, բայց հետագայում ստվերում մնացած ու չգնահատված դեմք է Մեսրոպ Նուպարյանը։ Հրապարակագրի, թարգմանիչ-բառարանագրի նրա գործունեությունը միայն նոր-նոր է արժանանում ուշադրության[1]։

Մեսրոպ Նուպարյանը (1842—1929) ծնվել է Զմյուռնիայում, ժամանակի առաջադեմ գործիչ՝ Հովհաննես Նուպարյանի ընտանիքում, որի հին սերունդը գաղթել էր Սյունիքից և սերում էր Դավիթ-Բեկի հայտնի զինակից Նուբար իշխանից[2]։ Սովորել է Մ. Մամուրյանի և Մ. Աղաբեկյանի համատեղ հիմնած մասնավոր դպրոցում, ապա ավարտել գաղթօջախի հռչակավոր Մեսրոպյան վարժարանը՝ աշակերտելով համբավավոր Անդրեաս վարժապետ Փափազյանին[3], որի մեծագույն ծառայություններից մեկը եղավ վարժարանում օտար լեզուների, մանավանդ ֆրանսերենի, դասավանդում մտցնելը։

Հիվանդության պատճառով Նուպարյանը չի շարունակել կրթությունը, բայց ինքնազարգացմամբ խորացրել է Մեսրոպյանում ֆրանսերեն, ապա և անգլերեն լեզուներից ստացած գիտելիքները։ Նա հատկապես ֆրանսերենի լավագիտակներից մեկն էր և 1913 թ. ընտրվել է ֆրանսիական ակադեմիայի պաշտոնակալի աստիճանում—(«Օֆիսիե տը ակադեմի»), որ նրա ծառայությունների պատշաճ գնահատությունն էր։

Տասներկու տարեկանից նա զմյուռնահայ մամուլում հանդես է գալիս թարգմանական և ինքնուրույն թերթոններով, ուսման տարիներից մասնակցում է Մեսրոպյան վարժարանի աշակերտների հրատարակած

մանկական «Երկասեր» (1855— ?) պարբերականի տպագրությանն ու լույս ընծայմանը։ Հրապարակագիր Մ. Նուպարյանի հանրածանոթ աստղագրությունն արևմտահայ մամուլի էջերում երևան է եկել շուրջ 75 տարի։ Մասնավորապես բեղուն մասնակցություն է ունեցել «Արևելյան մամուլին» և «Մեսեռոբյանին»։ Մ. Նուպարյանը թողել է հարուստ, իրենց արժեքն այժմ էլ պահպանող հուշագրություն[4] և նամականի[5], որ լայն ու ճշգրիտ գաղափար են տալիս զմյուռնահայ հասարակական-գրական կյանքի մասին, փաստական հարուստ նյութ են պարունակում։

Նուպարյանը հատկապես հայտնի է ֆրանսերենից կատարած իր հրմուտ թարգմանություններով, ինչպես նաև արևմտաեվրոպական գրողներին նվիրված հոդվածներով, որոնք կցվում էին նրա թարգմանությունների հրատարակություններին։ Տակավին պատանի հասակում նա թարգմանել է Շատոբրիանին ու Ռասինին։ Ավելի բեղմնավոր թարգմանչական գործունեություն է ծավալել 1870-ական թվականներից. Հիշենք Վ. Հյուգոյի «Փարիզի աստվածամոր տաճարը», որ լույս տեսավ երեք հատորով (1871—1872)։ Թարգմանել և հրատարակել է նաև Գյոթեի «Ֆաուստը», Լաֆոնտենի առակները, Մոլիերի կատակերգությունները, Ֆ. Նանսենի ուղեգրությունները, Սենեոպոյի «Համամասոտ պատմություն քաղաքակրթության» աշխատությունը, Բենժամեն Կոնստանի «Ադոլֆը», Ժան դը լա Պրեզի «Հորեղբայրս և գյուղերեցը», Բուալոյի «Գրակալը», «Համընտիրք ֆրանսացի առակախոսներե» ժողովածուն։

Նուպարյանի թարգմանությունների զգալի մասը հրապարակ գալու բախտ չի ունեցել և առիիշտ կորստի է մատնվել, երբ բնաջնջվել է Զմյուռնիայի հայ գաղութը (1922)։ Այդ թարգմանություններն էին «Պեռնիի խաչը» վեպը, Ռ. Ստիվենսոնի «Գանձերի կղզին», ֆրանսիական առակների մի ժողովածու, Ֆլորիանիի առակներն ու թատերախաղերը, Ռասինի և Վոլտերի ողբերգությունները, Ռընանի «Խաղամոլը» և «Հրիտակասուն», Մոլիերի 12 կատակերգությունները։ Կորստի է մատնվել նաև Նուպարյանի մեծածավալ «Հանրագիտակի» ձեռագիրը։

Մեսրոպ Նուպարյանին մեծ հռչակ է բերել նրա ֆրանսերեն-հայերեն բառարանը։ 1892 թ. նա լույս է ընծայել իր «Բառարան ֆրանսերեն հայաշխարհիկը» (ԻԳ+1092 էջ)։ Աշխարհաբար առաջին ֆրանսերեն-հայերեն այդ բառարանը մեծ արժեք ունի նաև այժմ՝ վերահրատարակվելով 1955 թ. Բեյրութում։ Այդ մեծածավալ բառարանի հիման վրա Մ. Նուպարյանը հրատարակել է նաև «Առձեռն բառարան ֆրանսերեն հայ-

աշխարհիկ» (1911) և «Գրպանի բառարան ֆրանսերենե-հայերեն» (երկու հատորով՝ 1928, 1931) բառարանները։

Նա եղել է Ջմյուռնիայի հայկական գաղութի ակտիվ գործիչներից մեկը։ Մի կերպ փրկվելով Ջմյուռնիայում 1922 թ. մոլեգնած հայասպանությունից, ապաստան է գտել նախ Հունաստանում, ապա՝ հաստատվել Մարսելում, որտեղ և ավարտվել է նրա ութսունամյա կյանքը[6]։ Լինելով Սովետական Հայաստանի արտասահմանյան բարեկամներից մեկը, նա փափագում էր իր գրական ժառանգությունը կտակել «Երևանի կառավարությանը»։

Նուպարյանի երկարատև և բեղուն գործունեությունից մեզ այստեղ զբաղեցնում է միայն նրա շեքսպիրականը, որը կարող է հետաքրքիր լինել հայ շեքսպիրագիտության համար։

Նկատենք, որ Ջմյուռնիան եղել է հայ մշակույթի կարևոր օջախներից մեկը[7]։ Անցած դարակեսին այստեղ Տետեյան եղբայրները հիմնել են ուրույն տպարան-հրատարակչություն, որի շուրջը համախմբված հեղինակների ու թարգմանիչների ջանքերով հրապարակ են եկել բազում գրքեր և արևմտաեվրոպական, գլխավորապես ֆրանսիական, կլասիկ և ժամանակակից գրականության ընտրանին։ Պատմական և մշակութային նշանակալի երևույթ է մեր իրականության մեջ Շեքսպիրի առաջին ամբողջական երկի հրապարակ գալը Ջմյուռնիայում։ Դա «Ռոմեո և Ջուլիետ» («Հռոմէոս եւ Ճիւլեէդդա») ողբերգությունն է, որ «Սթիվնսի, Մալոնի եւ Ս. Ճոնսընի օրինակաց դիմընդդիմաձայ բնագրե» թարգմանել ու 1866-ին առանձին գրքով հրատարակել է Հ. Տետեյանը՝ կցելով բնագրի նախաբանը, Շեքսպիրի կենսագրականն ու կտակը, մի ոչ մեծ «քննադատական» և իր՝ թարգմանչի խոսքը, որտեղ բարձր է գնահատում «այնքան սիրելի» և «սքանչելի հեղինակին»[8]։ Ի դեպ, արևմտահայ այս երախտաշատ հրատարակիչ-թարգմանչի գործունեությունը Շեքսպիրին թարգմանելու և հայ ընթերցողներին ներկայացնելու ասպարեզում, արժանի է առանձին ուսումնասիրության[9]։

Մեսրոպ Նուպարյանը, որ մտնում էր Տետեյան տպարանի շուրջը համախմբված թարգմանիչների խմբակցության մեջ, Շեքսպիրի ստեղծագործություններին ծանոթացել է, ըստ երևույթին, հենց այդ թարգմանություններով։ Բայց նրա անմիջական, այսպես ասած, առնչությունը Շեքսպիրի հետ, դատելով նրա թողած գրավոր հիշատակություններից, տեղի է ունեցել ավելի ուշ, երբ շեքսպիրյան դերակատարումներով ջմյուռնահայ բեմում հանդես է եկել Պետրոս Ադամյանը։ Այդ մասին

հայտնի է դառնում Նուպարյանի 1924 թ. օգոստոսի 6-ին Մարսելից գրած նամակից՝ ուղղված հայ թատրոնի պատմաբան Սմբատ Դավթյանին։

Ինչպես հայտնի է, Ս. Դավթյանը երկար տարիներ զբաղվել է հայ թատրոնի պատմությամբ, ժողովել է բավական հարուստ նյութ, գրել ու պարբերաբար հրատարակել է իր երկհատոր աշխատության մի շարք հատվածները։ Իրեն աջակցելու խնդրանքով նա դիմել է նաև Մեսրոպ Նուպարյանին, որին համարում էր այն «գրական մեծ դեմքերից» մեկը, որոնք «ԺԹ դարակեսեն սկսյալ ճոխացուցին հայ գրականությունը»[10]։ Դատելով Ս. Դավթյանին ուղղված պատասխան նամակից, Մ. Նուպարյանը կարդացել է իրեն ուղարկված ձեռագիրը։ Դա հավանաբար հայ թատրոնի պատմության որևէ հատվածն էր։ Մ. Նուպարյանն «ակնարկ մը նետելով անոր վրա», կատարել է առանձին շտկումներ և փոփոխություններ, միաժամանակ բարձր է գնահատել Ս. Դավթյանի գործը («խիստ շահեկան երկ մ' է») և համաձայնել հեղինակի հետ, թե «Հր. Ասատուրի աշխատությունը մասնակի բան մ' է, ինչպես կգրեք, ու չկրնար ունենալ ձեռինին կարևորությունը»։ Դրա հետ միաժամանակ նա Ս. Դավթյանին ուղարկել է թատրոնի հետ կապված իր հուշերը, որոնք «կրնան օգտակար ըլլալ»[11]։

Մ. Նուպարյանի նամակում չի նշվում, թե հատկապես երբ է Ադամյանը գյումրեցի բեմում հանդես եկել Համլետի դերակատարումով։ Կարելի է ենթադրել, որ դա տեղի է ունեցել 1889 թ. մայիսին, երբ Ադամյանը ժամանել է Ջմյուռնիա՝ արժանանալով տեղի հայության արտակարգ հանդիսավոր ընդունելությանը[12]։

Իր հուշերում Մ. Նուպարյանը գրում է.

«Ադամյանն իզմիր եկած է ու կպատրաստվի Համլետը ներկայացնել ու կներկայացնե։ Գացած եմ այդ ներկայացման ու տեղ մը գրաված եմ բարեկամ Գարեգին Բաբայանի քով, որ իր անկլիացի տիկինով եկած էր ներկայացման։ Տիկինը ազնվական ընտանիքե, Լոնտրայի անկլիական մեծ թատրոնին մեջ Համլետի ներկայացումը տրված՝ իր ամուսնուն հաճելի ըլլալու համար միայն եկած էր թատրոն, և որ մեծ բան մը տեսնել չէր կարծեր բնավ։ Վարագույրը կբացվի ու Ադամյան կերևի Համլետի դերին մեջ, զոր այնքան հրաշալի կերպով կկատարեր, որ անկլիացի տիկինը զարմացած կմնար։ Իր դեմքին վրա հայտնի կընշմարեի իր բոլոր հիացումը։ Երբ վարագույրը գոցվեցավ սա խոսքերն ըսավ իր ամուսնույն. «Ես Լոնտրայի մեծ թատրոնին մեջ տեսած եմ Համլետի ներկայացումը ու կխոստովանիմ, որ անկլիացի Համլետը չկրնար եր-

բեք հավասարվիլ հայ Համլետին»։ Տիկնոջ հիացումը շարունակվեցավ մինչև վերջը, զարմացեր մնացեր էր, աչքերուն չէր հավատար»[13]։

Մ. Նուպարյանի շեքսպիրականի հաջորդ էջը նույնպես կապված է Ադամյանի հետ։ Այս անգամ նա վերհիշում է Օթելլոյի ադամյանական դերակատարումը՝ դարձյալ զմյուռնահայ բեմում։ Հայտնի է, որ Պ. Ադամյանը Օթելլոյի դերում Զմյուռնիայում հանդես է եկել 1889 թ. մայիսի 6-ին։

«Ուրիշ եղանակի մը (թատերաշրջան—Մ. Հ.) դարձյալ Իզմիր գալուն,—գրում է Մ. Նուպարյանը,— Օթելլոն սիրտ ներկայացներ, այլ Տեղդեմոնայի դերը կատարող դերասանուհի չկար. այս դժվար դերին քիչ ժամանակի մեջ պատրաստեց դիվահար օրիորդ մը, որ կարծեմ Պենկլյանի աղջիկն էր։ Խաղը կպատրաստվի ու կերթանք առաջին ներկայացմանը։ Օրիորդը առաջին անգամ տեսարան կելլե ու հուսացածեն ավելի լավ կկատարե իր դերը. ի ծնե արվեստագետ է հայը, ըսելիք չկա։ Առաջին, երկրորդ, երրորդ արարքները կլմննան, օրիորդը հետզհետե ավելի գունատ ու սարսափահար երևույթ ունի. կարգը կուգա չորրորդը և վերջին արարքին, այլ վարագույրը չբացվիր բնավ...»[14]։

Նուպարյանը նկարագրում է թատերական այդ միջադեպի որոշ մանրամասներ, հայտնում, որ ներկայացումը շարունակվեց մինչև «կեսգիշերը ժամ մը անցած» և բացատրում. «Նորատի օրիորդը Օթելլոյի հետզհետե ցույց տված սպառնալից ահավոր կերպարանքեն ազդված՝ զարհուրած՝ չհամարձակեր եղեր տեսարան ելլել՝ «Ան զիս ստուգապես սպանանե» ըսելով, ու այսպես հասկնցվեցավ վերջապես, թե ինչո՞ւ Օթելլոյի վերջին վարագույրին բացումը այսքան ուշի մնաց, կեսգիշերեն մեկ ժամ վերջը...»[15]։

Օթելլոյի ադամյանական այս դերակատարման առթիվ ուսումնասիրություններում այն կարծիքն է հայտնվել, որ Զմյուռնիայում Ադամյանը հանդես է եկել վատառողջ վիճակում, որ նրա ձայնը խզված էր, այլևս նա նախկին մոլեգին Օթելլոն չէր։ Դա, իրոք, այդպես էր։ Սակայն Մ. Նուպարյանի հաղորդածից երևում է, որ նույնիսկ այդ վիճակում Ադամյանն իր խաղով ցնցող ազդեցություն է ունեցել խաղընկերների վրա, նաև ավելի քան հազար հանդիսատեսների, որոնք կես գիշերն անցնելուց հետո էլ չեն հեռացել թատերասրահից, մնացել են դիտելու պաշտված դերասանի խաղը։ Այդ մասին ուշագրավ վկայություն կա նաև ժամանակի մամուլի էջերում։ «Արևելք» թերթը, օրինակ, նկատել է, որ «առաջին պահին իսկ կծափահարվի Ադամյան էֆենդին, որ տիրացել է

արտին և հոգվույն համայն հանդիսականներու, որոնք ներկայացման մինչև վերջ մեծահոչակ դերասանին աղդած զմայլումով և հիացմամբ առբշիռ կմնան»[16]։

Ուշագրավ է նաև Նուպարյանի հաղորդումն Ադամյանի հետ ունեցած հանդիպման մասին. «Գյուղ երթալու վրա,— գրում է նա,— օր մը կհանդիպեմ Ադամյանին, որու չեմ հիշեր ո՞ր ներկայացումը կար նույն գիշերը։ Տեղեկանալով, որ գիշերը քաղաք չպիտի գտնվիմ՝ «Ներկայացումին եկուր, կըսե, մի կորսնցներ զայն. ամեն մեկ խաղի բեմ ելլելուս կզդամ թե առողջությանս խախուտ շենքն վեմ մը կփրթի կիյնա»։ Հայտնի է թե ախտաբեկ վիճակ մ՝ ուներ այդ դերասանապետը, որ թերևս աշխարհի ամենեն հռչակավոր դերասանապետը կրնար ըլլալ, եթե հայ ծնած չըլլար։ Ճակատագրային աղետ մը Դամոկլեսի սուրին նման կախված է մեն մի հայուն գլխուն վրա։ Հայ ծնած ըլլալուն որքան ահագին կերպով տուժած է անխտիր ամեն հայ...»[17]։

Ջանդրադառնալով Մ. Նուպարյանի նամակում հայտնվող մի շարք այլ փաստերի՝ էքշյանի թատերախմբի, Զմյուռնիայում հիմնված Վասպուրական թատրոնի, ինչպես նաև Ս. Դավթյանին առարկող իր հուվածի մասին, անցնենք նրա շեքսպիրականի հաջորդ ուշադրավ էջին։

Մ. Նուպարյանը 1912 թ. Զմյուռնիայում հրատարակել է Շեքսպիրի «Ռոմեո և Ջուլիետ» ողբերգության թարգմանությունը՝ կատարված բրնագրից[18]։ Հ. Տեոդյանից և Հովհ. Մասեհյանից հետո նա երրորդ հեղինակն է, որ թարգմանել է մեծ դրամատուրգի այդ երկն ամբողջությամբ։ Այս թարգմանությունը, որ հայտնի է ուսումնասիրողներին, որոշակի տեղ ունի Շեքսպիրի երկերի հայերեն թարգմանությունների շարքում և արժանի է հատուկ քննության, որ, սակայն, դուրս է մեր խնդրի շրջանակից։ Այստեղ լոկ նշենք այդ թարգմանության ու հրատարակության իրագործման որոշ հետաքրքրական հանդամանքները։

Դեռևս Մոլիերի կատակերգությունների թարգմանության առաջաբանում (1901) Նուպարյանը, վերհիշելով Մոլիերի, Ռասինի և Կոռնելի հետ առնչվող մի պատմություն, հիշատակել է նաև Շեքսպիրի անունը։ Առաջաբանի այդ հատվածը գրաքննության կողմից տպագրության ընթացքում ամբողջովին հանվել է հենց միայն այն պատճառով, որ նրանում նշվել է մեծ անգլիացին։ Թուրքական «սարուկ ու խայտառակ գրաքննության» վայրագությունները բացահայտող իր հուշերում Նուպարյանը բազում փաստերի հետ մեկտեղ հիշատակում է նաև Շեքսպիրի անվան արգելման փաստը։ «1800 թվականին,— գրել էր իր նախաբա-

նում «Վերհիշումներիս» հեղինակը,—Քեմպլ անուն անգլիացի հռչակավոր դերասան մը Բարիզ կուգա։ Ֆրանս[իական] թատրոնի իր արվեստակիցները խնճույք մը սարքեցին անոր ի պատիվ։ Սեղանին վրա երկու ազգերու ողբերգակ-բանաստեղծներու վրա խոսեցան նախ։ Անգլիացի դերասանը կսկնդեր թե Շեյքսբիր գերիվեր էր Ռասինեն ու Քոռնեյլեն...»[19] և այլն։

Բերելով նախաբանից դրաքննության հանած հատվածը, որտեղ Շեքսպիրի անունը միայն մի անգամ է տրվում, Նուպարյանը հարցնում է. «Ի՞նչ կըսես, սիրելի ընթերցող, հյուլեի չափ ամենամանր պատճառ մը կտեսնե՞ս այդ անվնաս ու խիստ հետաքրքրական դրվագին արգելքի տակ դրվելուն։ Ո՛չ, այնպես չէ՞։ Բարեկամ մը, սակայն, բացատրեց մեզ պատճառը, ու մենք ալ բացատրենք քեզ, որ դուն ալ հասկրնաս մեղի հետ։ Այս պզտիկ պատմության մեջ Շեյքսբիրի անունը խառնըված է. այդ անմահ ողբերգակին անվան հիշատակությունը արգելված է իմաստուն գրաքննության կողմե, այս պատճառով այդ անվնաս ու անմեղ պատմության հրատարակությունն ալ արգիլված է։ Էհ, ի՞նչ է եղեր Շեյքսբիրի ծանր հանցանքը, որ անունն իսկ նշանակելը աննկրելի մեղք մը ըլլա։ Վասնզի— մտիկ ըրե՛, որ հասկնաս—գերահռչակ երանելի ողբերգակին գործերուն մեջ մերի թագավորներու սպանություններ[20] կան եղեր!!! Համիդյան խելացի ատյանը իր ծայրագույն իմաստությանը մեջ չէ թե միայն գաղափարներու այլ անուններու հետ իսկ պայքար կմղե Տոն-Քիշոթաբար։ Կհասկնանք վերջապես թե mania que բռնավորին օրով արքայասպանություն պարունակող խաղ մը արգիլվի, բայց Շեյքսբիրի պաշտված աշխարհածանոթ անո՞ւնը։ Այլանդակության գերազրական աստիճանը չէ՞ այս, կհարցնենք։ Արդեն անուն հալածելու այդ հիմար ու ապուշ մոլուցքով մեզ ալ արգելված չէ՞ր Մոլիերի Տոն Ժուանի մեջ Տոն Քարլոս ու Տոն Ալոնս անուններուն հիշատակությունը...»[21]։

Շեքսպիրի անվան արգելումը, նրա գործերի բեմադրության անհնարինությունը Թուրքիայում, սակայն, չեն վհատեցրել արևմտահայ անխոնջ թարգմանչին։ Նա ձեռնամուխ է եղել նրա նշանավոր երկերից մեկի՝ «Ռոմեո և Ջուլիետի» թարգմանությանը։ 1901 թ. մարտի 26-ին գրած նամակում՝ ուղղված Հր. Աստատուրին, Նուպարյանը հայտնում է. «Շեյքսբիրի Ռոմեո և Ժուլիեդը թարգմանած եմ բնագրեն. էապես սիրահարության վրա դարձող խաղ մ' է այն՝ թարգմանության տեսակետով ամենեն դժվարը հեղինակին, և զոր կարծեմ պիտի հավնիս»[22]։

Ըմբռնելով թարգմանության դժվարությունը, նաև, անշուշտ, իմա-

նալով, որ այդ «դժվարակնճիռ» երկը թարգմանել ու հրատարակել են Հ. Տեփէյանն ու Հովհ. Մասեհյանը, նուպարյանը մեծ պատասխանատվությամբ է մոտեցել գործին։ Ինչպես երևում է հրատարակությանը կցված «Ներածությունից», նա ձեռքի տակ ունեցել է ողբերգության մի շարք թարգմանություններ՝ մասնավորապես Ֆ. Շալի, Ֆրանսուա Վիկտոր Հյուգոյի բնագրից ֆրանսերեն կատարած թարգմանությունները, որոնք իր ամբողջ աշխատանքի ընթացքում նա համադրել է բնագրային առավել լիարժեք հրատարակության հետ։ Դրա հետ միաժամանակ նա ապավինել է բազմաթիվ ձեռնհաս քննադատների «հմուտ մեկնաբանություններին», որոնցից առավել անհրաժեշտներն ամփոփել է «Ծանոթություններ» բաժնում։

Այդպես, Մ. Նուպարյանը ձգտել է հավասարակշռել, սեփական խոստովանությամբ՝ անգլերեն իր «խիստ սահմանավոր հմտությունը»։ «Մեր հաստատուն համոզումն այն է,— շարունակում է թարգմանիչը,— որ աշխատությունը կհաղթի ամեն բանի։ Կխորհեինք թե խղճամիտ աննկուն ջանք, մանրակրկիտ ուշադրություն բնագրին մեն մի տողերուն ու մեն մի բառին, և ...առանց սնապարծության թարգմանական մեր հին փորձությունը դուշնաբյա հմտության մը պակասը թերևս հաջողապես կըրնայի լեցնել... Այսպիսի ամենադժվար ձեռնարկի մը մեջ այս զենքերուն դիմել չէ թե միայն մեր իրավունքն էր ակնհայտ, այլ նաև պարտքը, որևէ թարգմանչի մը պարտքն աննահանջելի»[23]։

Բնորոշ է նաև այն, որ Նուպարյանը տարբեր թարգմանությունների համադրման ընթացքում «ինչ-ինչ անճշտություններ» նկատելով, պահպանել է «սեփական» «բազմաթիվ հատվածներ, որք... ավելի հատկապես ճշգրիտ և հեղինակին ոգվույն ու ոճին ավելի համապատասխան երևցան մեզ, այնպիսի կետերու մեջ մանավանդ՝ ուր ֆրանսերեն լեզվի հատկությունն ու ոգին հավատարիմ բացատրություն մ' անհնար կընծայեր»։

Համուտ լեզվագետը նկատում է. «Մեր կոկիկ, սահուն և դյուրագործ աշխարհաբարը բարեբախտաբար ուներ ամեն պատշաճ հատկություններ արտահայտելու այդ բոլոր հատվածները իրենց սեփական դրոշմով և ուժգնությամբ առանց արվեստակյալ ճիգերու, որք գործին հաջողությունը պիտի վտանգեին, և իր իսկությամբ՝ թափել հոն Շեյքսպիրի բովանդակ ոգին»[24]։ Եվ, վերջապես, թարգմանչի բարեխղճության մասին է ասում նրա մշտական հոգսը «Շեյքսպիրի հանճարին սեփական ամենապզտի մեկ գոհարն իսկ ի կորուստ չմատնելու համար»։

Նուպարյանն իր թարգմանությունը հրապարակ հանելուց առաջ հարկ ու անհրաժեշտ է համարել ստանալ Գրիգոր Զոհրապի հավանությունը։ «Հիմա գործը,— գրել է Մ. Նուպարյանը Հր. Ասատուրին՝ 1901 թ. մարտի 26-ին՝ նկատի ունենալով «Ռոմեո և Ջուլիետի» թարգմանությունը,— հանձնված է Զոհրապի անձնվիրության»[25]։

Հայտնի չէ, թե Գր. Զոհրապը ինչ տպավորություն է ստացել «Ռոմեո և Ջուլիետի» Նուպարյանի թարգմանությունից, բայց գրողը վաղուց էր ստեղծագործական կապեր հաստատել թարգմանչի հետ, նրան խորհուրդ տվել գրելու մանկական տարիների իր հուշերը։

Այսպիսով, Մ. Նուպարյանը մինչև 1901 թ. «Ռոմեո և Ջուլիետի» թարգմանությունն ավարտել էր, դանոթանալու համար հանձնել Գր. Զոհրապին, ինչպես և ներկայացրել գրաքննությանը։ Ապարդյուն են անցել թարգմանչի սպասումները։ Միայն մի տասնամյակ հետո՝ 1912-ին է նրան հաջողվել լույս ընծայել ողբերգության թարգմանությունը։

Հայ մամուլի էջերում «Ռոմեո և Ջուլիետի» Նուպարյանի թարգմանությունը բարձր գնահատականի է արժանացել։ «Դաշինք» թերթն, օրինակ, գրել է. «Շեյքսպիրի Ռոմեո և Ժուլիեթը չէր կրնար գտնել ավելի գուրգուրոտ, հավատարիմ և արժանավոր թարգմանիչ մը, քան իմմիրցի գրական նահապետը... Նուպարյանի Ռոմեո և Ժուլիեթը մեր թուրքահայ աշխարհաբարին հաղթանակներեն մեկն է՝ տարած այնքան անմատչելի գեղեցկության մը դեմ, որպիսին կներկայացնէ շեյքսպիրյան հրաշալի լեզուն։ Պարզություն, հստակություն, ճոխություն, շքեղություն՝ ոչ մեկ բան կպակասի այս թարգմանության մեջ»։

Թերևս չափազանցված՝ այս խոսքերը պատշաճ գնահատություն են Մ. Նուպարյանի տքնաջան աշխատանքի, որը նա մտադիր էր շարունակելու։ Թարգմանչի նպատակն է եղել հայ ընթերցողին ներկայացնել «ամբողջ Շեքսպիրը»[26]։ Բայց այդ ծրագիրն իրագործելու հնարավորություն նա այդպես էլ չի ունեցել։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Տե՛ս «Տեղեկագիր», հաս. գիտ., 1961, № 6, էջ 25—40, Գ. Կ. Գասպարյան, Հայ բառարանագրության պատմություն, Երևան, 1968, էջ 210—216։

2 Տե՛ս «Արշալույս արարատյան», 1843, № 124, 1878, № 1101, «Արևելյան մամուլ», 1875, էջ 416, 1892, էջ 142 և հետո, «Դաշինք», 1912, № 982, Վ. Զարդարյան, Հիշատակարան, հ. Բ, էջ 277, Էմիլ Պերտրան, Նուպար փաշա, Կ. Պոլիս, 1910,

էջ 29, 80, նաև՝ Հ. Քոսյան, Հայք ի Զմյուռնիա և շրջակայս, Վիեննա, 1889, էջ 91, 96։

3 Տե՛ս «Սովետական մանկավարժ», 1962, № 11, էջ 88—95, Գ. Մ. Նազիկյան, Արևմտահայ մանկավարժական միտքն ու դպրոցը, Երևան, 1969, էջ 33—35, 88—100։

4 Տե՛ս «Արևելյան մամուլ», 1893, էջ 321 և հետո, 1894, էջ 21 և հետո։

5 Տե՛ս «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», 1963, № 2, էջ 81—100։

6 Ֆրանսահայ մտավորականները ձեռնարկել էին նշելու Մ. Նուպարյանի գրական գործունեության յոթանասունամյա հոբելյանը։ Այդ առիթով նյութերը տե՛ս Ն. Զարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան (ԴԱԹ), № 19 (670), և Թ. Ագաթյանի ֆ., I բաժին, էջ 324—330։

7 Զմյուռնահայ մշակութային կյանքի մասին տե՛ս «Վրաբեր» հաս. գիտ., 1972, № 9, էջ 19—40։

8 Տե՛ս Վ. Շէֆսփիյրայ խաղարկութիւնք, Հռոմէոս եւ Ճիւլիէդդա, Զմյուռնիա, 1866, էջ Ի—ԻԹ։

9 Հ. Տեոեյանը 1853-ին թարգմանել է Շեքսպիրի «Մեկ քանի խաղարկություններ», բայց «ճակատագրաբար անհաջող բախտ ունեցավ անոնց տպագրությունը, սակայն առանց վհատելու անկե ի վեր ուրիշ մասեր ևս թարգմանելու շարունակեցի նե ալ, մինչև հիմա փաղաղած մնացինն»։ 1853-ին «Արփի արարատյան» պարբերականում Տեոեյանը սկսել է հրատարակել Շեքսպիրից իր թարգմանած «Կատակերգություն սխալանաց» պիեսը, որի տպագրությունը կիսատ մնաց։ Նույն բախտն էր վիճակված նաև «Համլետի» նրա թարգմանությանը, որ տպագրվում էր «Դիմակում»՝ 1862-ին։ Տեոեյանի բոլոր թարգմանություններից «միայն «Վենետիկի վաճառականը» ամբողջ, շնորհիվ բարեհիշատակ Ս. Փափազյանի, նույն տարի «Հավերժահարսի» մեջ մաս առ մաս լույս տեսավ», ինչպես գրում է ինքը՝ Հ. Տեոեյանը։

10 Տե՛ս Ս. Դավթյանի հոդվածը Մ. Նուպարյանի մասին՝ «Հայաստանի կոչնակ», 1926, էջ 1742։

11 Թատերական իր հուշերը Մ. Նուպարյանը հաղորդել է նաև Հր. Աստուրին, տե՛ս «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», 1963, № 2, էջ 91—92, 93։

12 Գառնիկ Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. II, Երևան, 1969, էջ 323—324։

13 ԴԱԹ, Ս. Դավթյանի ֆ., II բաժին, Մ. Նուպարյանի 6 օգոստոսի 1924 թ. նամակը, թ. 1բ—2։

14 Նույն տեղում, թ. 2։

15 Նույն տեղում, թ. 2—3։

16 Քաղվածքը բերվում է ըստ Գառնիկ Ստեփանյանի նշվ. աշխ., էջ 324։

17 ԴԱԹ, Ս. Դավթյանի ֆ., II բաժին, վ. 9, Մ. Նուպարյանի 6 օգոստոսի 1924 թ. նամակը, թ. 3։

18 Շեյքսփիյր, Հռոմէօ եւ Ժիւլիէդ, Իզմիր, 1912։

19 «Շանթ», 1913, № 39, էջ 236։

20 Այս առիթով նկատենք, որ Մ. Նուպարյանի ֆրանսերեն-հայերեն բառարանից (1892) թուրքական դրաքննությունը ի թիվս բազմաթիվ այլ բառերի, որոնց ցանկը բեր-

վում է «Վերհիշումներում», «մեկ գրչի հարվածով կհապավեր Regicide—Արքայասպան, Արքայասպանություն, նույնիսկ Fratricide—Եղբայրասպան, Եղբայրասպանություն... Tyran—Բռնավոր, Tyranie—Բռնավորություն և մանավանդ Tyrannicède—Բռնավորասպան բառերը»։

21 Նույն տեղում, էջ 237։

22 «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», 1963, № 2, էջ 83—84։

23 Շէյքսպիր, Ռոմէօ եւ Ժիւլիէդ, էջ Ծ—ԺԱ։

24 Նույն տեղում, էջ ԺԴ։

25 «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», 1963, № 2, էջ 84։

26 Նույն տեղում։

ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

985—21

ԲԱԽՏԻԱՐ ՀՈՎԱԿԻՄՅԱՆ

«ԹԻՄՈՆ ԱԹԵՆԱՑԻՆ» ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

«Թիմոն Աթենացին» շեքսպիրյան այն ստեղծագործություններից է, որի շուրջը բեմական հարուստ պատմություն չի ստեղծվել ոչ միայն մեզանում, այլև համաշխարհային թատերական կյանքում: Ավելին. մեզ մատչելի աղբյուրներից ելնելով, կարող ենք ասել, որ շատ քիչ ժողովուրդներ են բեմական ասպարեզ տվել այդ ողբերգությանը: Համենայն դեպս, չկա շեքսպիրյան մի խոշոր դերասան, որի անվան, բեմական գործունեության հետ ինչ-որ նշանակալից չափով առնչություն ունեցած լինի Թիմոնի դերակատարումը: Նույնիսկ այնպիսի հռչակավոր դերասանի կենսագրության մեջ, ինչպիսին Սալվինին է, Թիմոն Աթենացու դերակատարությունը հետք չի թողել:

«Թիմոն Աթենացու» քիչ բեմականացման պատճառները մեր կարծիքով հետևյալ կերպ պետք է բացատրել: Նախ՝ պիեսի հիմնական՝ կենտրոնական գործող անձը և լիարժեք կերպարը, որը և պիեսի գաղափարակիրն է, նրա դրական հերոսը՝ Թիմոն Աթենացին մեն-մենակ է, հենարան չունի շրջապատում: Մյուս գործող անձինք սովորական մարդիկ են, որոնք շարժում և լրացնում են գործողությունները, և որոնց նրմանները շատ շատ են հեղինակի մյուս գործերում: Եվ երկրորդ, որ հասարակական կյանքում արգելվել է տիրող կարգերի վարքագիծը մերկացնող ստեղծագործությունների մասսայականացումը, մի հանգամանք, որը պիեսի շարժիչ ուժն է և վերաբերում է բոլոր ժամանակներին:

Շեքսպիրը «Թիմոն Աթենացին» գրել է 1608 թվականին: Ինչպես հայտնի է, հեղինակն իր այդ ողբերգությունը գրելիս օգտվել է հույն պատմիչ Պլուտարքոսի «Համեմատական կենսագրություններից»՝ հերոս

ընտրելով մեր թվարկությունից ուռաջ հինգերորդ դարի Պելոպոննեսյան կռիվների ժամանակ Աթենքում ապրած մի մարդատյաց մարդու։ Վերցնելով անցյալի թեման, մեծ դրամատուրգն արդիականացրել է այն, ժամանակակից տեսանկյունով վերարտադրել պիեսում ծավալվող դործողությունները ու երևույթները։ Նշանափած հարցերով «Թիմոն Աթենացին» այսօր էլ չի կորցրել իր արժեքը։

Պիեսի հերոսը՝ Թիմոն Աթենացին օժտված է անսահման բարի ու առատաձեռն անհատի վարքագծով։ Նա ծայր աստիճան սրտաբաց է մարդկանց նկատմամբ ու փոխադարձ վերաբերմունքի արժանանալու հավատով լեցուն, ոչինչ չի խնայում նրանց համար։ Եվ միայն անանկանալուց հետո է զգում, թե ինչպիսի երկերեսանի ու մորթասպաշտ մարդկանցով է շրջապատված եղել ինքը, մարդիկ, որոնք թալանում են նրան նույնիսկ աղքատության մեջ, երբ մահվան դռանը հասած՝ արմատապտուղներով էր պահպանում իր դոյությունը երբեմնի ազնիվ ու հարուստ աթենացին։ Ագնվականները, կեղծ բարեկամները, վաճառականը, բոլորը, բոլորը բարեպաշտի դիմակով քողարկված կողոպտիչներ են, որոնք առատ նվիրատվություն ստանալու համար քծնում են Թիմոնին քանի դեռ հարուստ է նա և ի վիճակի ընծաներ տալու։ Բայց երբ պարզվում է, որ Թիմոնի դանձերը վերջացել են, բոլորը լքում են նրան, խուսափում հանդիպելուց, աղքատ, պարտքերի մեջ թաղված ձևանում, հրաժարվում որևէ դուկատ տալուց՝ թեկուզ այդ փողով իրենց հյուրասիրեր։ Իրեն շրջապատող այդ մարդկանց ստոր վերաբերմունքի մեջ մեկ անգամ էլ համոզվելու համար նա կազմակերպում է ճաշկերույթ, հրավիրում է բոլորին և «տաք ճաշ» հրամցնելով՝ մերկացնում նրանց շահադիտական վարվեցողությունն ու անմարդկային արարքները։ Այստեղ է, որ բացվում են Թիմոնի աչքերը և նա նզովք է կարդում մարդկանց հասցեին, հեռանում է Աթենքից և դառնում մարդատյաց։

Իր այս ողբերգության մեջ, միջնադարյան մեծ հումանիստին հատուկ վարպետությամբ ու խորությամբ, ամենատարբեր հանգամանքներում Շեքսպիրը մերկացրել է փողի գերիշխանության դերը հասարակական կյանքում, մարդկային հարաբերությունների մեջ որպես վերաբերմունքի, գնահատության չափանիշ։ Այդ փողն է, ոսկին, որն իր ամենահաղթ ուժով, ըստ Թիմոն Աթենացու

...Մի բուռը կարող է սևին սպիտակ դարձնել, տգեղին՝ սիրուն,
Սրխալը՝ ուղիղ, ըստորը՝ ազնիվ, ծերուկին՝ ջահել, երկչոտին՝
կտրիճ։

Եվ կամ՝

Այդ դեղին ստրուկն է ...
Ըստիպում մարդկանց կապել ու քանդել սրբազան ուխտեր,
Նզովյալին օրհնել,
Բորոտությունը դարձնել պաշտելի, դողերին բարձր պաշտոնի
կարգել՝
Իրավունք, պատիվ, հավանություն տալ,
Սննատորների գահին բազմեցնել
(IV, 3)[1]

Կ. Մարքսը բարձր է գնահատել փողի գերիշխանության այս մերկացումները Թիմոն Աթենացու մենախոսության մեջ։ Բնդելով իրեն հուզող հարցերին համապատասխան մեջբերումներ, նա գրել է թե. «Շեքսպիրը սքանչելի կերպով է պատկերում փողի էությունը»[2]։ Այդ փողի զորության մեջ է, որ ամեն անհնար դառնում է հնարավոր։ Փողի այդ ներգործության, նրա ակտիվ դերի մասին է, որ Մարքսը գրել է.

«Ես, ինչ ես, ի վիճակի չեմ անել, որպես մարդ, այսինքն՝ ինչը չի կարող ապահովել իմ բոլոր անհատական էությունական ուժերը, այդ ես կարող եմ անել փողի օգնությամբ»[3]։

Քանի փողը կա, կմնա և նրա պաշտամունքն ու գերիշխանությունը։ Այդպես է եղել թե՛ հին Հունաստանում և թե՛ վերածնության դարաշրջանում։ Փողի օրենքը չի վերացել նաև մեր օրերում։

Փողի գերիշխանությունը զարգացման նոր թափ է ստացել անցյալ դարի 60-ական թվականներին, երբ մանրբուրժուական առևտրական հարաբերությունների խարսխի վրա ակսել է հաստատուն հիմքեր դնել խոշոր կապիտալիստական արդյունաբերությունը։ Մրցության այդ պայքարում հաղթել է նա, ով ավելի շատ է կապիտալ ներդրել, ով ավելի շատ է խաբել, ավելի շատ շահագործել։

Հարստացման այս եղանակն իր գեղարվեստական արտացոլումն է գտել նաև հայ իրականության մեջ, մասնավորապես Սունդուկյանի դրամատուրգիայում։ Նրա հերոսներից, օրինակ, Օսեփը («Քանդած օջախ») հետևողական կերպով հիշեցնում է Թիմոնի հոգեվիճակը։ Նա էլ կոտրընկնելով՝ անանկանալով, լքվում է բոլորի, նույնիսկ հարազատների կողմից և ոչ ոք ուշադրություն չի դարձնում, որ մարդ է կործանվում։ Ահա՛ Օսեփին տանջող միտքը.

— Փորձեցի, դիւի մը օրումը փորձեցի, էլ օշով չխնահից ինձ՝ վունց բիձա, վունց ավսպեր, վունց բիձու տղեն... Տնսան վուր հոքեվարք իմ, դիվունքը մեսի թողին ինձ ու դռնիրը վրես ղա՛յիմ կոխպեցին[1]։

Որ, իսկապես, Սունդուկյանը ծանոթ է եղել Շեքսպիրի ստեղծագործություններին, կասկածից վեր է։ Անհավանական չպետք է համարել և այն, որ նախքան Թիֆլիսում տեսնելը, նա կարող էր ուսանողական տարիներին Պետերբուրգում տնսած լինել շեքսպիրյան ներկայացումներ։ Բայց առավել հետաքրքրականն այն է, որ Սունդուկյանից բացի, նրա ընտանիքի անդամներն էլ են կարդացած եղել Շեքսպիրի գործերը։ Շեքսպիրը սիրված հեղինակ է եղել նրա ընտանիքում։ Այս առումով և այս առիթով անհրաժեշտ ենք համարում հիշատակել հետևյալ փաստը Սունդուկյանի կյանքից։

Դերասան և մանկավարժ, ինչպես նաև Շեքսպիրի թարգմանիչ Ամբրան Մանդինյանն իր թատերական հիշողություններում նկարագրել է, թե ինչպես 1880 թ. մարտի 6-ին Թիֆլիսի թատերական կոմիտեի վեցամսյա հաշվետվությունից հետո, նոր անդամների ընտրության քվեարկության ժամանակ Սունդուկյանը պակաս ձայներ ստանալով խռովել, վրդովվել և ազմուկ է բարձրացրել իր արժանիքները չգնահատելու համար։ (Նա եղել է ռեժիսորական մասի ղեկավարը. իր իսկ ասելով՝ «Ես հայ թատրոնը իմ օղուշաղից ու վուրթկերանցից բարձր եմ դասել, ձրի ծառայել եմ հայ բեմին, իրիք ամիս շարունակ տետրակը ու զանգակը ձեռս դիվիր ու դեվեր իմ արի»)։

Հարգելով Սունդուկյանի վաստակը, Աբգար Հովհաննիսյանի առաջարկով նորից են քվեարկել Սունդուկյանի թեկնածությունը. անցել է, բայց երևույթը վատ է ներգործել նրա վրա։

Ժողովից հետո, տուն գնալիս, Մանդինյանն ուղեկցել է Սունդուկյանին, հանգստացրել, մեղմացրել զայրույթը։ Տանը որոշ թեթևություն զգալուց հետո, Սունդուկյանը դիմել է Մանդինյանին. «Ալո՛ ջան (Մանդինյանի փաղաքշական անունը մերձավորների շրջանում—Բ. Հ.), իս իմացիլ իմ, վուր դուն թատրոնական հիշողություններ իս գրում, իմ միղկն ունենաս, թե էսօրվան արարմունքը ու խալխի մարիֆաթը մեկ մեկ չգրես հիշատակարանիդ մեջ, վուր ապագա սերունդը իմանա, թե ի՞նչ թահար էր վարվում ու ժաժ գալի ասկը աշխատավորներու հիդ։ Գրե ամեն բան, վունչինչ մի թագցնի, օշովին մի խնայի, ինձմեն էլ մի՛ քաշվի ու դո՛ւս բի ինձ էնենց, վունցոր կամ, վունց ավել, վունց պակաս։

— Գաբրիել ջան,— ասաց տիկինը,— էդ քոս խնդիրը դրոստա Օթելլոյի հանդը դուրս էկավ, նա էլ այդ էր խնդրում»։

Ահա փողի գերիշխանության քննադատության այս նոր շրջանում է, որ հայ թատրոնի գործիչների մոտ միտք է հղանում Շեքսպիր բեմադրել։ Առաջին գործերը, որ թարգմանվել են արևելահայ իրականության մեջ, եղել են ժամանակաշրջանի հուզող հարցի՝ փողի գերիշխանության հետ առնչվող պիեսներ «Թիմոն Աթենացին» և «Վենետիկի վաճառականը»։ Այս պիեսներն առաջին անգամ թարգմանել է բեմական նոր ասպարեզ մտած դերասան և թատերական գործիչ Գևորգ Զմշկյանը։ Թարգմանությունները նա կատարել է Լարոշի ֆրանսերեն հրատարակություններից։ Եվ եթե «Վենետիկի վաճառականից» պահպանվել է որոշ տեսարանների ձեռագիրը (1864), ապա «Թիմոն Աթենացուց» ոչ մի հետք չի մնացել։ Ինչպես վերոհիշյալ այս երկու պիեսների, այնպես էլ «Օթելլոյի» թարգմանությունները Զմշկյանը կատարել է բեմադրության նպատակով։

«Թիմոն Աթենացու» թարգմանության մասին մեկ հիշատակություն ենք իր՝ Զմշկյանի հիշողություններում, ուր նա այդ առթիվ գրել է. «Չեմ հիշում, թե երբ և ինչ տեղ ծանոթացա Ամերիկյանի և Սուքիասյանի հետ, միայն լավ միտս է, որ մի երեկո նա հրավիրեցի այդ պարոններին ինձ մոտ և կարդացի Շեքսպիրի Թիմոն Աթենացին իմ թարգմանությունից մի քանի տող (պիտի խոստովանիմ, շատ աննշան թարգմանություն էր)»[5]։

«Թիմոն Աթենացու» թարգմանությունը Զմշկյանի առաջին գրական աշխատանքն է նրա գրական-թատերական-թարգմանական գործունեության մեջ, դրա համար էլ, իր իսկ խոստովանությամբ, այն եղել է աննշան։ Հայրենական դրամատուրգիայի պակասը օտարազգի գործերի թարգմանություններով հայ թատրոնի խաղացանկը հարստացնելու ապնիվ մղումով է, որ Զմշկյանը ձեռնարկել է այդ գործը։ Նա թեև չի կարողացել հաղթահարել այդ ծանրությունը, բայց և չի գնացել դեպի էժանագին մելոդրամների թարգմանությունը։ 60-ական թվականների հայ թատերական գործիչների պատմական ծառայություններից ամենախոշորը հենց այն է, որ նրանք հայ թատրոնը տարան ռեալիստական զարգացման ճանապարհով, աղգայինի հետ բեմադրելով Շեքսպիրի, Շիլլերի, Մոլիերի, Հյուգոյի, Օստրովսկու, Սուխովո-Կոբիլինի և այլ հեղինակների պիեսների թարգմանությունները։ Այսուամենայնիվ, չնայած Զմշկյանի նվիրական ձգտումներին, իր իսկ խոստովանությամբ, նրա թարգմանությունն անհաջող է եղել։

վինելով. թատերական կյանքին լավատեղյակ անձնավորություն, տեսնելով իր աշխատանքի թերությունները, թերևս հաշվի առնելով Մինրգատ Ամրիկյանի և Արտաշես Սուքիասյանի կարծիքները, Ջմշկյանը հրաժարվել է «Թիմոն Աթենացին» բեմադրելու մտադրությունից։ Մտնում է ենթադրել, որ չհավանելով իր թարգմանությունը, ոչ միայն չի բեմադրել պիեսը, այլև ոչնչացրել է ձեռագիրը։

Ռուսական կրթություն ստացած Ջմշկյանը դաստիարակվել է ռուսական ու ֆրանսիական գրականությամբ, գրական հայերենով գրելն, ըստ երևույթին, սկզբում դժվար է եղել նրա համար։ Դրանով պետք է բացատրել այն հանդամանքը, որ թե՛ «Վենետիկի վաճառականի» և թե՛ «Օթելլոյի» թարգմանություններում գրական լեզվի հետ առկա են գրաբար և մանավանդ բարբառային բառերի գործածություններ։ Այս լեզվախառնուրդը առաջացել է ոչ այնքան թարգմանությունը ժողովրդական մասսաներին ավելի մատչելի դարձնելու նպատակով, որքան Ջմշկյանի բարբառային խոնակցության ազդեցությունից դեռևս դուրս եկած չլինելու հետևանքով։ Եվ սա դեռ 1864—1866 թվականներին։ Հապա ի՞նչ վիճակում պետք է լիներ 1863 թ. կատարած առաջին թարգմանության լեզվի որակը։

Այժմ տեսնենք, թե երբ է կատարվել թարգմանությունը։ Ջմշկյանն իր հուշերում «Թիմոն Աթենացու» ընթերցանության առթիվ գրել է. «Այդ ընթերցանության ժամանակ ես նկատեցի, որ իմ թե՛ կարդալու և թե՛ շեշտահարության ձևը (որովհետև ես աշխատում էի կարդալ այնպես, ինչպես երևակայում էի, թե պիտի կարդամ թատրոնական բեմից) նրանց շատ անծանոթ թվաց և անգամ ծիծաղ պատճառեց։ Կարդում էի շատ հասարակ և բնական ձևով։

Իմ այդ կարդալու ձևս թատրոնական արհեստին վերաբերող երկար վիճաբանության պատճառ դառավ։

Նոքա համոզված էին, որ պիտի ընդունված երդեցողական կամ ինչպես ասում են մինչև այժմ, ողբերգական առոգանությունով արտասանել ամեն մեկ խոսք, որպես թե այդ ձևով առավել կարելի է ազդել հանդիսականների վերա...

Վերջապես, բացատրելով իրարու մեր մտքերը, մենք ձեռք-ձեռքի տվինք և խոստացանք, որ չնայելով թե մենք պատկանում ենք հակառակ կուսակցություններին, այսինքն նա՝ հակապերճական, իսկ նոքա՝ պերճապաշտ, հայ թատրոնի բեմի համար միշտ կաշխատենք միասին։

Եկավ գարունը. ես հողաշափության գործով գնացի զանազան դյուղեր»։

Ջմշկյանի հաղորդածից դժվար չէ կռահել, որ պիեսի ընթերցանությունը տեղի է ունեցել 1863-ի սկզբներին, մինչև գարնան գալը։ Ուրեմն թարգմանությունն էլ կատարվել է հունվար ամսին, Թիֆլիսում, երբ գործում էին «պերճական» և «հակապերճական» խմբակը։ Նրա այն խոստովանությունից՝ թե «ես աշխատում էի կարդալ այնպես, ինչպես երևակայում էի, թե պիտի կարդամ թատրոնական բեմից», նույնիսկ կարելի է ենթադրել, որ այդ ընթերցանությունը տեղի է ունեցել հունվարի 3-ից հետո՝ մինչև թարգմանչի բեմ բարձրանալը՝ 1863-ի հունվարի 23-ը։

Այսպիսով, «Թիմոն Աթենացու» առաջին բեմադրության հարցը չի լուծվել, որովհետև թարգմանությունն անհաջող է եղել։

«Թիմոն Աթենացին» թարգմանվել ու հրատարակվել է նաև արձակ։ Անգլիացի գրողներ Չարլզ և Մերի Լեմի՝ Շեքսպիրի գործերի արձակ շարադրություններից Կալկաթայի հայոց մարդասիրական ճեմարանի հայոց լեզվի ուսուցիչ Թ. Տեր-Ստեփանոսյանը թարգմանել է տասներկու գործ, այդ թվում և «Թիմոն Աթենացին»։ Գիրքը, որը կրում է «Վեպեր ի դերից Շեկսպիրա», տպագրվել է Վենետիկում, 1903 թ., Մխիթարյանների տպարանում[7]։

Ելլինեկու տերմինով ասած՝ Շեքսպիրի այս «անարյուն ողբերգությունը» հետաքրքրել է նաև Հովհ. Թումանյանին։ 90-ական թվականներին լրջորեն ուսումնասիրելով Շեքսպիրի ստեղծագործությունները, Թումանյանը որոշ ազդեցություն է կրել նրա դրամատուրգիայից։ Բայց այդ ազդեցությունը եղել է ոչ թե մեխանիկորեն, այլ ստեղծագործաբար։

Ո՞րն է այդ։

Նախ պարզենք՝ թե ո՞րն է Թումանյանի հասկացությամբ գրական ազդեցությունը։

Պատասխանելով (1902 թ.) Լեոյի այն հարցին, թե ինքը որ գրողներից է ազդվել, Թումանյանը տվել է հինգ գրողի անուն՝ Պուշկին, Լերմոնտով, Բայրոն, Գյոթե, Շեքսպիր։ Այդ ազդեցությունը եղել է Թումանյանի գործունեության «սկզբնական շրջանում և այն էլ ոչ բառացի, այլ ստեղծագործական մոտեցում, ըմբռնում»։ «Սրանք,— գրել է նա,— կարծում եմ անպայման ազդել են իմ գրվածքների վրա, բայց այնպիսի գրվածքների վրա, որ տակավին չեն տպված (մինչև անգամ չեն վերջացված) և որոնց մասին հաշիվ տալ չեմ կարող։ Սակայն զգում եմ նրանց անմերժելի ազդեցությունը։ Շեքսպիրը միշտ մնում է իմ ամենասիրելի բանաստեղծը։ Ես թեև դրամա չեմ գրել դեռ (պետք է հասկանալ ավարտված դրամա—Ռ. Հ.), բայց դրաման բանաստեղծության մեջ իմ ամե-

ճասիրած ձևն է, ու ինձ թվում է, թե դրամատուրգի կոչումն ունեմ ես։ Այս պատրանք է գուցե։ Շեքսպիրն է ինձ այդպես կախարդել»[8]։

Գրական աղդեցության մասին այս տեսակետն ընդունելով, պետք է ասել, որ Թումանյանի «Պոետն ու մուսան» պոեմի (1901 թ.) վրա նկատելի է Շեքսպիրի «Թիմոն Աթենացու» շունչը։

Թումանյանի հերոսը՝ Պոետը քննադատելով փողի գերիշխանությունը, ասում է.

Փողի քըսա՜կը, փողի քըսա՜կը,
Բարձրացնում է մարդու հասակը,
Գեղեցկացնում է հըրեշ տըգեղին,
Սըրբագործում է գարշն ու աղտեղին։
Նըրա ուժն է՝ որ դարձընում է լոկ
Անասուններին հարգի ու խելոք,
Կույսին, վառամին մոտեցնում իրար,
Չարին, վաշխառվին շինում բարեբար,
Պըճնում ճակատը լիրբ ավազակի,
Կանգնեցնում արձան անվախճան փառքի[9]։

Այս հատվածը վկայում է, թե Թումանյանն ինչպես է կիրառել գրական աղդեցության մասին իր հասկացությունը։ Այդ աղդեցությունը ոչ այլ ինչ է, քան հասարակական կյանքում տեղի ունեցող երևույթների նկատմամբ ճիշտ ըմբռնում և դրանց գեղարվեստական ու խտացրած արտացոլում։

Այսպիսով, Թումանյանի օրինակով ևս տեսնում ենք, թե «Թիմոն Աթենացին» հետաքրքրությունների ինչպիսի շրջանակներ է ընդգրկել և ինչ վերաբերմունք ու արձագանքներ ունեցել։

Շեքսպիրի «Թիմոն Աթենացի» ողբերգության՝ մեզ հասած թարգմանություններից ամենահինը, որը Գ. Զմշկյանի թարգմանությունից և Ա. Հակոբյանի փոխադրությունից հետո երրորդն է, վերաբերում է 1900—1901 թթ.։ Այս թարգմանությունը պատկանում է էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի ուսանող Ալեքսանդր Տեր-Վարդանյանին։ Թե ի՞նչն է նրան հրապուրել թարգմանելու Շեքսպիրի այդ գործը, դժվար է ասել։

Ալեքսանդր Հարությունի Տեր-Վարդանյանը ծնվել է 1878 թ. Մարադայում (Պարսկաստան)։ Սովորել է նախ՝ ծննդավայրում, ապա՝ Թեհրանի Ամերիկյան դպրոցում, ուր և մայրենի լեզվի հետ հմտացել է նաև պարսկերեն, անգլերեն և ֆրանսերեն լեզուների մեջ։ 1895—1902 թվականներին սովորել է Գևորգյան ճեմարանում։ Վերադառնալով Պարսկաս-

տան, Տեր-Վարդանյանը նվիրվել է մանկավարժության։ Եղել է հնչակյան կուսակցության գործիչ Պարսկաստանում և Ամերիկայում, խմբագրել է այդ կուսակցության օրգան «Զանգ» (Թավրիզ), «Երիտասարդ Հայաստան» (Ամերիկա) թերթերը։ Բարձր գնահատելով նրա ծառայությունները, պարսկահայ առաջադեմ մտավորականությունը նշել է նրա հասարակական-մանկավարժական գործունեության 25 և 40-ամյակները։ Կյանքի վերջին շրջանում փոխադրվելով Ամերիկա, այնտեղ էլ վախճանվել է 1962-ին (Սակրամենտո-Կալիֆորնիա)[10]։

«Թիմոն Աթենացին» Ալ. Տեր-Վարդանյանը թարգմանել է բնագրից։ Նրա թարգմանության ձեռագիրը, որն այժմ պահվում է Հայաստանի գրականության և արվեստի թանգարանի թատերական բաժնի ձեռագրերի ֆոնդում, բաղկացած է 104 թերթից։ Տեքստը գրված է թերթի երկու երեսի վրա, որոնք կազմելով դարձրել է ընդհանուր տետրի ծավալի մի գիրք։ Տիտղոսաթերթի վրա գրված է՝

ՏԻՄՈՆ ԱԹԵՆԱՑԻ

Ողբերգություն 5 արարվածով

The life of Timon of Athens

Տիմոն Աթենացու կյանքը

Բնագրից թարգմանեց Աղեքսանդր Տեր-Վարդանյան

1900 — 1901

Ճեմարան — Մարաղա

Թարգմանությունը կատարված է արձակ, որտեղ հիմնականում պահպանված է հեղինակի միտքը։ Որպեսզի հավաստի պատկերացում ունենանք Ալ. Տեր-Վարդանյանի թարգմանության որակի, լեզվի, ոճի մասին, ստորև տալիս ենք չորրորդ գործողության երրորդ տեսարանի այն հատվածը, որտեղ Թիմոնը քննադատության է ենթարկում փողապաշտությունը, նրա ամենահզոր ուժը.

Թիմոն.— ...այսչափ ոսկին բավական է, որ սևը սպիտակ անի, տգեղը գեղեցիկ, սխալն ուղիղ, ստորն ազնիվ, ծերը երիտասարդ, երկչոտը կտրիճ։ Ո՛վ աստվածներ, ինչո՞ւ համար է այս, ի՞նչ բան է այս և ինչի՞ պետք, ասացե՛ք դուք անմահներ։ Այո, այս ձեր քահանաներին և ծառաներին իսկ կքարշի կառանի ձեր բազիննե-

ից, կորզել կտա հուժկու մարդկանց բարձերը իրենց գլխի տակից։ Այս դեղին ստրուկը ամրապնդում և լուծում է հավատքը, օրհնում անիծյալին, ճերմակ բորտուբյունը պճնազարդում, հարգում ավազակներին, նոցա տիտղոս տալիս, ծունկ ծնկի նստել տալիս կենատորների հետ նստարանների վրա, ինչպես և հավանություն՝ նորանց վճռահատուբյունից։ Հենց սա է, որ քորշոմած որբևայրուն կրկին ամուսնացնել է տալիս, որբևայրուն, որին նույնիսկ հիվանդանոցը, նորա քոսաշատ վերքերից զզվելով, դուրս կվռնդեր անհապաղ, այս ոսկին սակայն, անուշաբուր է դարձնում և ծաղկեցնում կրկին նորա ապրիլի օրերը[11]։

Պիեսի թարգմանությունն ավարտելուց որոշ ժամանակ անց, Տեր-Վարդանյանը մի անգամ էլ է անդրադարձել նրան, առանձին բառերի ու արտահայտությունների դիմաց՝ լուսանցքում գրել նրանց անգլերեն և հայկերեն հնարավոր համապատասխան և առավել արտահայտիչ բառերը։ Բայց դրանք էական որակ չեն կազմում և վերամշակման փորձ չի կարելի համարել։

«Թիմոն Աթենացու» թարգմանությունը ուսանողի, այն էլ էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի ուսանողի կողմից վերին աստիճանի հետաքրքրական երևույթ է Շեքսպիրի երկերի հայերեն թարգմանությունների պատմության մեջ։ Սա գուցե առաջին դեպքն է, որ դեռ կյանք չմտած երիտասարդը ամբողջովին թարգմանել է մեծ դրամատուրգի պիեսը։ Եվ, եթե լծվելով հասարակական-մանկավարժական աշխատանքի, Ալեքսանդր Տեր-Վարդանյանն այլևս չի անդրադարձել Շեքսպիրի որևէ ստեղծագործության թարգմանությանը, ապա գրողի նկատմամբ տածած սերը միշտ վառ է մնացել նրա հոգում։ Դրա լավագույն վկայություններից է այն, որ իր դուստրերին կոչել է իր սիրած հեղինակի հերոսների անուններով՝ Ջուլիետ և Դեզդեմոնա։

«Թիմոն Աթենացին» հետագայում թարգմանել են շեքսպիրյան մեր համբավավոր թարգմանիչներ Հովհաննես Մասեհյանը և Խաչիկ Դաշտենցը։ Առաջինի թարգմանության տեղն անհայտ է, իսկ վերջինիս գործը տպագրվել է 1950-ին առանձին գրքով։ Երկրորդ անգամ այն տպագրվել է Վ. Շեքսպիրի Ընտիր երկերի երրորդ հատորում (1955)։

«Թիմոն Աթենացու» թարգմանությունների մեջ առանձնակի ուշադրության է արժանի ոսկու՝ փողի ամենազոր ուժի քննադատության հատվածի թարգմանությունը մարքսիստական գրականության մեջ։ Ինչպես հայտնի է, Կարլ Մարքսն իր «Կապիտալի» առաջին հատորի առա-

ջին՝ «Ասլանք և փող» բաժնում փողի էության և զորության մասին խոսելիս, այլևայլ օրինակների հետ մեջբերումներ է կատարել նաև «Թիմոն Աթենացուց»։ Հայտնի է նաև այն, որ հայ իրականության մեջ առաջին անգամ «Կապիտալը» թարգմանել է հայտնի հրապարակախոս, տնտեսագետ, «Մուրճ» ամսագրի խմբագիր Ավետիք Արասխանյանը։ Չնայած մամուլում արած նրա հայտարարությանը, թե թարգմանությունը հրատարակության է պատրաստում, այնուամենայնիվ, գիրքը չի տպագրվել. մեզ չի հասել նաև ձեռագիրը։

«Կապիտալի» մեզ հետաքրքրող առաջին հատորը հայերեն առաջին անգամ լույս է տեսել 1933 թ., պատմաբանասեր Թադևոս Ավդալբեգյանի թարգմանությամբ։ «Կապիտալը» նա թարգմանել է գերմաներենից, իսկ «Թիմոն Աթենացուց» բերված համապատասխան հատվածը՝ հավանաբար անգլերենից, ինչպես այդ երևում է բնագրում եղած անգլերեն տեքստից։ Ինչպես ստորև կտեսնենք, թարգմանությունն արված է տասվանկյա չափով, անհանգ։ Հայերեն և ռուսերեն թարգմանությունների հետ համեմատած, Ավդալբեգյանի թարգմանության մեջ հարազատորեն պահվել է տեքստի իմաստը։ Ահա՛ այն.

Ո՛վ ոսկի, դեղին, շողշողուն մետաղ,
Թանկագին ոսկի։ Քո մի բուռը միշտ,
Ամէնուր սևը դարձնում է ճերմակ,
Սխալը՝ ուղիղ, ստորը՝ ազնիվ,
Ծերունուն՝ չահել, վախկոտին՝ հերոս։
...Ինչո՞ւ է այսպես, աստվածնե՛ր հզոր։
Ինչո՞ւ արդյոք նա պիտի վտարի
Ձեր ծառաներին ու ձեր քրմերին
Սրբարաններից, անվեհեր մարդկանց
Բարձերը խլի գլխատակերից
Խորդախն այս դեղին, ստլիկ, նենգավոր
Միացնի, դատի կրոններն ամեն,
Մեծարի, օրհնի նզովյալներին,
Բորոտությունը դարձնի պաշտելի,
Գողին տա տիտղոս, նեցուկ, խրախույս,
Եվ տեղավորի ծերակուտներում։
Սա, սա է դարձյալ, որ հնաթառամ
Գոսացած այրուն դարձնում է դալար։

...ես, թաքըդ պարզիր, նվաճիր հողն էլ,
Մարդկության պոռնիկ դու սովորական[12]*։*

Թիմոն Աթենացու այս հանրահայտ մենախոսությունն իր արտացոլումն է գտել նաև Ավետիք Իսահակյանի ստեղծագործություններում։ Իսահակյանին համաշխարհային ասպարեզ դուրս բերած և աշխարհի ժողովուրդների ճանաչմանն արժանացած գործերից մեկն էլ նրա «Աբու Լալա Մահարի» պոեմն է։ Ահա այստեղ էլ, Իսահակյանի հերոսը՝ բանաստեղծ Աբու Լալա Մահարին, քննադատելով իրականության արատավոր կողմերը, մարդկային օրենքներն ու հարաբերությունները, Շեքսպիրի հերոսի նման դառնալով մարդատյաց, նրա նման էլ մերկացնում է փողի՝ անկարելին կարելի դարձնելու ամենահաղթ ուժը։ Պոեմի վեցերորդ սուրահում բանաստեղծն ասում է.

Ապիրատ աշխարհ, ուր հզոր ոսկին դարձնում է փողին աղնիվ,
բարեհուլս,
Ապուշին հանճար, վախկոտին՝ կարիճ, տգեղին՝ չքնաղ
և պոռնիկին կույս։

«Թիմոն Աթենացու» թարգմանության և հրատարակության նկատմամբ հետաքրքրությունները վկայում են, որ անցած այս հարյուրամյակի ընթացքում այն ևս եղել է հայ հասարակական մտքի ուշադրության կենտրոնում։ Ինչպես շեքսպիրյան մյուս պիեսները, այնպես էլ «Թիմոն Աթենացին» ունեցել է մի քանի թարգմանություն. դրանցից մեզ հայտնի են հինգը։

Մինչև այժմ հայ թատրոնում հայտնի չի եղել «Թիմոն Աթենացու» բեմադրության որևէ փորձ։ Դոնե մինչև օրս ոչ մի տպագիր հայտարարության չենք հանդիպել այդ մասին։ Բայց ահա, կցկտուր փաստերը կամաց-կամաց գալիս են վկայելու, որ «Թիմոն Աթենացին» ևս բեմադրվել է հայ թատրոնում։

Երևանի թատրոնի վետերան էմին Տեր-Գրիգորյանը «Հուշարարում» տպագրած «Երևանի հայկական թատրոնի սկզբնավորությունը» հոդվածում (որից հետո նա սկսեց գրել «Իմ կենսագրական հիշողությունները Երևանա հայկական թատրոնի վերաբերյալ» հուշաշարքը), խոսելով տեղի թատերական կյանքի ընթացքի մասին, գրել է. «1874 թվականից սկսած մեր թատրոնական ռեպերտուարը սկսեց լայնացնել իր ծավա-

լը։ Հետզհետե խաղացվում էին... Սունդուկյանի կոմեդիանները— «Պեպոն», «Խաթաբալան», «Դիշերվան սաքրը խեր է», խաղացվեց նաև «Ջենոբ» դրաման, որ Արտաշես Հակոբյանի փոխադրությունն էր Շեքսպիրից, «Մայրական սեր» և այլն»[13]։

Նախքան պարզելը, թե ո՞րն է Հակոբյանի փոխադրած պիեսը, որը բեմադրվել էր «Ջենոբ» անվան տակ, տեսնենք, թե ո՞վ է ինքը՝ փոխադրողը։

Արտաշես Հակոբյանը ծնվել է Երևանում (հոգևոր դասից)։ 60-ական թվականներին նա սովորել և ավարտել է լազարյան ճեմարանը (եղել է Ամիրան Մանդինյանի ընկերը, հետևապես պետք է ենթադրել, ծնվել է 40-ական թվականների վերջերին)։ Մասնակցել է ճեմարանական ներկայացումներին։

1870—1875 և 1877—1878 թվականներին, որպես մանկավարժ, Հակոբյանն աշխատել է Երևանի թեմական դպրոցում՝ դասավանդելով ռուսաց լեզու, թվաբանություն, վայելչագրություն։ 1876—1877 թթ. աշխատել է Ալեքսանդրապոլի Վիճակային դպրոցում։ 1879 թվականին փոխադրվելով Թիֆլիս, 1880—1881 թատերաշրջանում մասնակցել է տեղի Հայոց դերասանական մշտական խմբի ներկայացումներին։ Նրա այդ շրջանի դերասանական գործունեության մասին Ամիրան Մանդինյանն իր Հիշատակարանում գրել է. «մեր դերասաններից բարձր է թե՛ շնորհքով, թե՛ զարգացմամբ և թե՛ դերասանական ձիրքով»։

Մանկավարժական աշխատանքին զուգահեռ, Ա. Հակոբյանը դերասանություն է արել և՛ Երևանում, և՛ Ալեքսանդրապոլում, և՛ Թիֆլիսում։ Խաղացել է հիմնականում կատակերգական և խարակտեր դերեր՝ Կիվ-կիվ («Դալալ Ղաղո»), Սաթայել («Օսկան Պետրովիչը էն կինքումը»), Ֆրանգյուլ («Երկու քաղցածներ»), Պարցլեր—Հերկուլես («Հերկուլես»), Բարսեղ Սերգեյիչ Թերզյան («Աղքատությունն արատ չէ»), Վինչենցո («Կամակոր կնոջ սանձահարումը»), Սինկտոն («Սեր և նախապաշարմունք»), Գևորգ («Կռվապատճառը ես էի») և այլն։ Հակոբյանը միաժամանակ հանդես է եկել աստմունքով. եղել է հետաքրքիր կուպլետիստ և երգիչ, «Միծեռնակի» լավագույն կատարողներից մեկը Մոսկվայում և Կովկասում։

Որպես կրթված և մի քանի լեզվի տիրապետող անձնավորություն, Հակոբյանն զբաղվել է նաև թարգմանությամբ։ Նրա թարգմանած պիեսներից Թիֆլիսում խաղացվել են «Սուտ ճգնավորը» (Սուտ ճգնավորը կնոջ խաղալիք) կոմեդիան (ռուսերեն վերնագիրը՝ «Андрей Степанович

Бука». այս պիեսը նա թարգմանել է Ա. Մանդինյանի առաջարկով), որի բեմադրությանը մասնակցել են Սիրանույշը, Վ. Դարագաշյանը, Ա. Մանդինյանը, Գ. Տեր-Դավթյանը, Մ. Աղայանը, Մ. Ավալյանը և ուրիշներ. «Հերկուլես կամ կանաչ խշի պանդոկ» կատակերգությունը. փոխադրել է Ա. Օստրովսկու «Աղքատությունն արատ չէ» պիեսը։

Ութսունական թվականներից հետո նրա անվանն այլևս չենք հանդիպում։ Բազմակողմանի և բազմաբեղուն գործունեության տեր այս մարդն, ըստ երևույթին, երիտասարդ հասակում զոհ է գնացել գինեմոլության։ Համենայն դեպս, 1908-ին վաղուց վախճանված է եղել։

«Ջենոբիա» փոխադրությունը, հավանաբար, Հակոբյանի առաջին գրական աշխատանքն է, որ նա կատարել է Երևանի թատերասերների խաղացանկը հարստացնելու նպատակով։ Թե ի՞նչ լեզվից է նա կատարել փոխադրությունը՝ անգլերենից, թե՞ ֆրանսերենից, դուցե և Պ. Վեյնբերգի ոուսերեն թարգմանության 1865 թվականի պետերբուրգյան հրատարակությունից,— դժվար է ասել։ Այսպես թե այնպես, փաստը մնում է փաստ, որ անցյալ դարի 70-ական թվականներին շեքսպիրյան խոսքը հնչել է Երևանում, հայերեն։

Մեզ ծանոթ աղբյուրներում «Ջենոբիա» փոխադրության և բեմադրության մասին հիշատակված է միայն է. Տեր-Գրիգորյանի վերոհիշյալ հոդվածում։ Ուրիշ աղբյուր անհայտ էր մեզ։ Վերջերս («Նյութեր Երևանի և Ալեքսանդրապոլի թատրոնների պատմության» (1865—1920 թթ.) ժողովածուի համար նյութեր որոնելիս) հանդիպեցինք 80-ական թվականներին Երևանի թատերական կյանքում որոշակի դեր խաղացած դերասան, դրամատուրգ և թարգմանիչ Արամ (հետագայում Մեսրոպ քահանա) Մելյանի սևագրություններին, գրված 30-ական թվականներին։ Դժբախտաբար, մեզ անհայտ է՝ այդ սևագրությունները, որ բաղկացած են մի քանի թերթից, լրիվ և մաքրագիր օրինակ ունե՞ն, թե հենց այդքանն է՝ անավարտ մնացած։ Ըստ երևույթին, դրանք գրված են էմին Տեր-Գրիգորյանի՝ Երևանի թատրոնի մասին հուշերի մեջ բացթողումները և որոշ ճշտումներ մտցնելու նպատակով, մի բան, որ նա արել էր դեռևս 1909 թվականին, «Հուշարարում» (№ 12)։ Է. Տեր-Գրիգորյանին ուղղված իր բաց նամակում (նամակն ստորագրված է «Մի հին երևանցի» ծածկանունով, որն ըստ Տեր-Գրիգորյանի՝ Մեսրոպ քահ. Մելյանն է), նա գրել է. «Առհասարակ պատմություն գրելիս մարդիկ պարտավոր են սեփական եսից ավելի ճշմարտությունն ունենալ ի նկատի։ Ճիշտ է, մեռել են արդեն ուսուցիչ Արտաշես Հակոբյանը և լուսանկարչական մի

վաստավոր արհեստանոց ունեցող Գևորգ Սարգսյանը, բայց պատմությունը չի մեռել։ Կարելի է ամեն բան գրել մեռածների հետից առանց վախ ունենալու նրանց պատասխաններից, բայց նույնը չի կարելի անել, երբ մեռածների ընկերներն ու ծանոթները դեռ ապրում են։ Ասացիմ հիշեցնելով ձեզ սույն ճշմարտությունը, խնդրում ենք ձեզնից, որ ձեր հաջորդ հոդվածները գրելիս, որքան կարելի է, ջանաք ավելի շատ մոտենալ ճշմարտության, որով հիրավի անգին ծառայություն մատուցած կլինենք հայ թատրոնի պատմության։ Պետք է արժանավոր տեղ տաք և հիշենք այն, ինչ որ իսկապես կատարել են Հովսեփ ա. ք. Մելյանը, Գևորգ Սարգսյանը, Արտաշես Հակոբյանը և այլն, առանց որոնց դուք ոչինչ չէիք կարող անել»[14]։

Հովսեփ Մելյանը, որն այդ տարիներին եղել է Գայանյան դպրոցի տեսուչը, ոչ միայն համաձայնվել է օրիորդաց դպրոցին կից թատերասրահ շինելուն (150 տեղանոց), այլև հովանավորել է այդ թատրոնի գործունեությունը։ Նրա զավակներից չորսը՝ Արամը, Արմենակը, Զարուհին և Փառանձեմը եղել են թատերախմբի հիմնական ուժերից։ Այս հանգամանքը վկայում է, որ 70—80-ական թվականների Երևանի թատերական կյանքի ակտիվ մասնակից Արամ Մելյանի հիշողությունները շատ ավելի արժեքավոր կլինեին, եթե կցկտուր սևագրություններն փոխարեն լինեին ավելի ամբողջական։

Չնայած իրերի այսպիսի դասավորությանը, այնուամենայնիվ, սևագրություններում մնացել է մեզ հետաքրքրող հարցի պատասխանը։ Մելյանն իր սևագրություններում գրել է. «70-ական թվականներում նույն Արտաշես Հակոբյանի թարգմանությամբ ներկայացվել է նաև «Զենոբ» անվան տակ Շեքսպիրի «Թիմոն Աթենացին»։ Թիմոնի դերը կատարել է ինքը Արտաշեսը»[15]։

Արամ Մելյանի այս վկայությունից պարզվում է ոչ միայն «Զենոբիա» առեղծվածը, այլև, որ նրա հերոսի՝ Զենոբի (իմա՛ Թիմոնի) դերն էլ կատարել է ինքը՝ Արտաշես Հակոբյանը։

1872 թվականից, Արտաշես Հակոբյանի հետ, Արամ Մելյանը ևս մանկավարժությանը զուգակցել է դերասանական գործունեությունը։ Եթե Ա. Հակոբյանը թարգմանել-փոխադրել է «Թիմոն Աթենացին» և կատարել նրա հերոսի դերը, ապա Մելյանն էլ թարգմանել է «Ոճրագործի ընտանիքը» և հանդես եկել Կորրադոյի դերում։ Մի խոսքով, Մելյանը եղել է 70—80-ական թվականների Երևանի թատրոնի կենտրոնական դեմքերից մեկը։ Այս հակիրճ տվյալներն էլ նա գրել է ակամատեսի, գուցե

թև ներկայացման մասնակցի իրավունքով, մի հանգամանք, որը հավաստի և անառարկելի աղբյուր է պատմության համար։

Ե՞րբ է բեմադրվել «Չենոբը»։

Հայտնի է, որ 1870-ից աշխատելով թեմական դպրոցում, 1872-ից էլ Արտաշես Հակոբյանն սկսել է հանդես գալ թատերասերների կազմակերպած ներկայացումներում։ Հաջորդ տարվա աշնանը, 1873-ին Ա. Հակոբյանի օժանդակությամբ Երևանի թատրոնի հետ է կապվել Է. Տեր-Գրիգորյանը։ Իրենց թատերական խմբի գործունեության մասին վերջինս գրել է. «1874 թվականից սկսած մեր թատրոնական ռեպերտուարը սկսեց լայնացնել իր ծավալը»։ Խաղացանկը լայնացնող պիեսներից մեկն էլ եղել է «Չենոբը»։ Տեր-Գրիգորյանը միաժամանակ հիշատակում է, որ 1875-ից իրենց խումբն է ընդունվել հարուստ վաճառական Սմբատ Սարգսյանը, որը ողբերգություններում իր դերը կատարելիս դրեթե երգելով, ծոր տալով է արտասանել բառերը։ Նրանք, որ իրենց թատերական «դպրոցն» անցել էին Մոսկվայում, դիտել Փոքր թատրոնի ներկայացումները և դարձել ռեալիստական արվեստի կրողներն ու արմատավորողները Երևանի թատրոնում, չեն կարողացել հաշտվել Սարգսյանի այդ վերամբարձ ոճի հետ։ Ստեղծագործական ոճերի անհամապատասխանությունը բացասաբար է անդրադարձել թատերական կյանքի զարգացման հետագա ընթացքի վրա, գժտությունների և խմբի ջլատման տեղիք տվել։ Այդ և այլ անհամաձայնությունների պատճառով 1876-ի գարնանը Է. Տեր-Գրիգորյանը հրաժարվել է խմբից[16]։ Նույն տարում Երևանից Ալեքսանդրապոլ է փոխադրվել Ա. Հակոբյանը։ Հետևաբար, «Չենոբը» պետք է խաղացած լինեին մինչև 1876 թ. գարունը։

Այսպիսով, Շնքսպիրի «Թիմոն Աթենացի» ողբերգությունը «Չենոբ» անունով փոխադրությամբ-թարգմանությամբ խաղացվել է 1874—1875 թվականներին։ Պիեսը ներկայացվել է թեմական դպրոցի թատերասրահում։ Պետք է ենթադրել, որ բեմադրության մեջ կին դերակատարներ չեն եղել, ոչ այն բանի համար, որ խումբը դերասանուհի չի ունեցել, ո՛չ, ունեցել է։ 1869 թվականի միակ դերասանուհի Եղիսաբեթ Ղորղանյանի փոխարեն 1870-ից խմբում աշխատել են Սոնա Մադաթյանը, Թագուհի Դեկարխանյանը և քույրեր Ջավահիր և Մարթա Գեղամյանները։ Ավելի ուշ՝ 1876-ին կային Հռիփսիմե Սարգսյանը, Դ. Սողոմոնյանը, Եղիազարյանը և ուրիշներ։ Բանն այն է, որ պիեսում ընդամենը երկու կին գործող անձ կա, երկուսն էլ անբարոյական վարքի տեր։ Ինչքան էլ նախապաշարմունքները հաղթահարած լինեին այս դերասանու-

հինները, այնուամենայնիվ, իրենց բեմական գործունեության սկզբնական քայլերից հազիվ թե այդօրինակ դերակատարումներով ներկայանային հասարակությանը։ Մեր կարծիքով, նրանց դերը կրճատած լինելով, պիեսը ոչինչ չէր կորցնի. այնքան շատ են Թիմոն Աթենացուն կողոպտողները, որ նրանց բաժինն էլ կարող էին տանել տղամարդկանց դերակատարները։

«Թիմոն Աթենացու» հայացրած տարբերակ «Ջենոբի» բեմադրության շուրջը այութերի բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս որոշակի որևէ խոսք ասել նրա մասին։ Ենթադրում ենք միայն, որ շնորհալի դերասան Աբտաշես Հակոբյանը (ինչպես իր ընկեր Ամիրան Սանդինյանը), լինելով քննադատական ռեալիզմի ուղղության դերասան, ամենայն բնականությամբ պետք է մերկացրած լինի փողի թագավորության արատավոր կողմերը, մանավանդ հյուրասիրության տեսարանում, հատհատ ընդգծելով ոսկու զորությունը, սևը՝ սպիտակ, տգեղը՝ սիրուն, սխալը՝ ուղիղ, ստորը՝ ազնիվ, ծերուկին՝ ջահել, երկչոտին՝ կորիճ դարձնելու նրա ամենակարող ուժը։

Իր դերակատարումների մասին մի տեղում, որը գրված է 1944—1945 թվականներին, Թիմոն Աթենացի խաղալու մի հույս էլ Վահրամ Փափազյանն է փայփայել։ Բայց, ինչպես հայտնի է, նա չի իրագործել իր այդ ցանկությունը։ Ուրեմն, առ այսօր, «Թիմոն Աթենացու» միակ բեմադրությունը հայ թատրոնում «Ջենոբի» բեմադրությունն է։

Ինչպես էլ որ ներկայացված լինի, ինչ դերակատարներով էլ խաղացված, միևնույն է, «Ջենոբ»—«Թիմոն Աթենացու» բեմադրությունն իր եզակիությամբ հանդերձ, հետաքրքիր և ուշագրավ երևույթ է ոչ միայն Երևանի թատերական կյանքում, այլև հայ թատրոնում շեքսպիրյան պիեսների բեմադրությունների պատմության մեջ։

ՏԱՆՈՂԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հ. 3, Երևան, 1955, էջ 342 (թարգմ. Ե. Դաշտենցի)։
2 Կ. Մարքս և Ֆ. Էնգելս, Արվեստի մասին, հ. 1, Երևան 1963, էջ 200։
3 Նույն տեղում, էջ 201։
4 Գ. Սունդուկյան, Քանդած օջախ, Արար. երրորդ, տեսիլ ժ։
5 Գ. Զմշկյան, Իմ հիշատակարանը, Երևան, 1953, էջ 25։
6 Նույն տեղում։
7 Վ. Թերզիբաշյան, Շեքսպիրը հայերեն, Երևան, 1956, էջ 103։

8 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. V, Երևան, 1945, էջ 231—232։
9 Հ. Թումանյան, հ. II, էջ 100։
10 «Երիտասարդ Հայաստան», Նյու-Յորք, 1962, № 38—41 (Նուրհան Լուսինյանի հոդվածաշարքը)։
11 Գրականության և արվեստի թանգարանի (ԳԱԹ) ձեռագիր պիեսների ֆոնդ, № 793, էջ 67բ—68։
12 Կարլ Մարքս, Կապիտալ, հ. I, Երևան 1933, էջ 99 («Կապիտալի» նոր՝ 1954 թ. հրատարակության մեջ «Թիմոն Աթենացուց» կատարված մեջբերումը տրված է Ա. Դաշտենցի թարգմանությամբ. «Տիմոն Աթենացի», 1950, էջ 97—98)։
13 «Հուշարար», Թիֆլիս, 1907, № 12, էջ 191։
14 Նույն տեղում, էջ 181։
15 ԳԱԹ, Մ. Մելյանի ֆոնդ։
16 «Հուշարար», 1907, № 12, էջ 192։

ՍԱՐԴԻՍ ՄԵԼԻՔՍԵԹՅԱՆ

ՈՂԲԵՐԳԱԿԻ ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Անցած դարի վերջին տասնամյակ։

Թատերասեր հասարակության սրտում Պետրոս Ադամյանի վաղահաս կորուստի մորմոքը դեռ շատ թարմ էր։ Նրա բեմական կերպարները, մասնավորապես շեքսպիրյանը, բոլորի «հոգու աչքերի» առաջ էին, և դեռ շողում էին պայծառորեն։ Չէ՞ որ նա Համլետի, Օթելլոյի և Լիրի կերպարներին խոր իմացական ուժով բեմում ինքնահատուկ իմաստնասիրական, հոգեբանական ու գեղագիտական մեկնություն տվեց, ինչպես և կատարման բարձր մակարդակի ճաշակ պատվաստեց, որոնց միջոցով մեծ սեր հրահրեց Շեքսպիրի հանդեպ։ Պարզ է, որ շեքսպիրյան ամեն մի երևույթ դրանցով էր չափվելու։

Այնուհանդերձ հանդիսատեսների որոշ մասը հարց էր տալիս՝ հոգեպես շարունակ պիտի ապրել հայ մեծ ողբերգակի թողած գեղեցիկ պատրանքներով, թե՞ պիտի շրջահայել ու որոնել տաղանդավոր մեկը, որն ունակ լիներ ինչ-որ չափով մեղմելու շեքսպիրյան բեմական կերպարների նկատմամբ առաջացած ղրեղ կարոտը։ Ճիշտ է, դերասաններից ոմանք որոշ փորձեր կատարում էին, և երբեմն ոչ անհաջողակ, սակայն մի՞թե դրանք լայն առումով կարող էին պատշաճել Շեքսպիրի ու Ադամյանի հիշատակին։ Թող այդ մեկը, նորեկը, հետու լիներ Ադամյանի ստեղծագործական բացառիկ անհատականությունից ու հմայքից, բայց գոնե օժտված լիներ նույն ամպլուային անհրաժեշտ խորքով և այլ տրվյալներով։

Այսպես մտածողները, մանավանդ մտավորականներից մի քանիսը, իրենց կենսունակ ժողովրդի սերումների ուժին խորապես հավատալով՝

բաղձանքով սպասում էին, և նույնիսկ որոնում, շեքսպիրյան նոր արտիստին։

Եվ ահա նրանց մտածումների ու սպասումների պահին Թուրքիայից Թիֆլիս է գալիս տրապիզոնցի 19—20 տարեկան մի երիտասարդ՝ Կարապետ Գալֆայան անուն-ազգանունով։ Բարձր հասակ, նուրբ իրան, սիրուն դլուխ, սև աչքեր ու շատ հաճելի դիմագծեր ունեցող եկվորը երևի շատերի ուշադրությունը չգրավեր, եթե սրտում չկրեր մի հզոր սեր՝ ուղղված Շեքսպիրին, մի անհուն մեծարանք՝ մատուցված Ադամյանին, ծոցում պահված տպագիր մի պիես՝ վերնագրված «Համլետ» և ընծայված իրեն։ Հուլսերով լի՝ եկել էր հայ թատերական արվեստի այն նոր ոստանը, որտեղ աճել ու զորացել էր Ադամյանի հանճարը, մշակվել իր հայրենակիցներից մի քանիսի դերասանական վարպետությունը, դարձել ազգային թատրոնին տոն տվող կենտրոն։ Նրա տենդագին ձգտումների հանգրվանը բեմն էր, ներշնչանքի կենսարար աղբյուրը՝ Շեքսպիրը։

Ժամանակակիցների ասելով, հնամաշ զգեստ, կիսաքրքրված կոշիկներ հագած այդ նիհարկոտ ու դեղնահար դեմքով երիտասարդը շըրջում էր Թիֆլիսի գրադարաններն ու մեծ փողոցները՝ միշտ մի կապոց գրքեր ձեռքին, անբաժան «Համլետը» կրծքին, այս ու այն պատեհ առիթով սրտալի ձայնով ու վառվռուն աչքերով արտասանում Դանեմարքայի վշտահար իշխանի մենախոսությունները։

Եթե ունկնդիրների մեջ կային հեգնողներ, նույնիսկ արհամարհողներ, կային նաև համակրողներ, որոնք չէին ուզում անտարբեր անցնել երիտասարդի կողքով։ Եթե ոմանք նրա արտասովոր կեցվածքից այն եզրակացությունն էին հանել, թե «խենթության» կամ «շահախարդախության» շորշոփներ ունի, համակրողներն, ընդհակառակը, երիտասարդին «հոգով արտիստ» էին համարում, նրա կեցվածքի յուրօրինակ արտահայտության մեջ խելառության չտեսնելով։ Բարյացակամորեն տրամադրվածները գտնում էին, որ նա, նախքան բեմի պատվիրակ դառնալը, պետք է անցնի լուրջ ուսումնառության բովով, որի պակասը նրա մեջ հասկանալիորեն շատ էր զգացվում։ Եվ ավելացնում էին, որ մեծագույն անգլիացու կերտած ու հռչակված տիպարները՝ Օթելլոն, Լիրը, մասնավորապես Համլետը բեմում մարմնավորելը դյուրին բան չէ, և որ դրանց ձգտող դերասանը ոչ միայն ստեղծագործելու լուրջ ու յուրատեսակ քանքար պիտի ունենա, այլև կուլտուրական ընդհանուր պատրաստակամություն, որով աչքի էր ընկնում Ադամյանը։

Նրանց թվում է, թե գտնվել է այն քանքարակիրը, որը, եթե ոչ ադամ-

յանական կտրվով ու թափով, գոնե վայելուչ արժանավորությամբ բեմ կմտնի շեքսպիրյան վառվող կերոնը ձեռքին, և կշարունակի խաղարկության լավ ավանդույթների կուտակումը։

Եվ մի օր, նրանց իսկ ջանքերով, հաջողվում է երիտասարդին Փարիզ ուղարկել, ֆրանսիական բեմի անվանի վարպետների ղեկավարությամբ ուսանելու և կատարելագործվելու համար։

Դա 1897 թ. սկիզբն էր։

Նրանց դրական վերաբերմունքի արտահայտություն էին այն տողերը, որոնք տեղ էին գտել «Արձագանքում» լույս տեսած հոդվածում, թե «Ասկե Փարիզ մեկնելու օրը՝ դերասանական արվեստը կատարելագործելու, երբ քանի մը բարեկամներով գնացած էինք կայարան վերջին անգամ ձեռքը սեղմելու, ղդայուն ու իրեն բնական անկեղծ շեշտով մը բսած էր ան.

— Պարոններ, երբ հաջող բեմին վրա երևամ, այնատեն դիս նյութապես և բարոյապես քաջալերողներ շատ կըլլան, այդ բանին իսկապես հիմակ կկարոտիմ...»։

Դառնալով Կարապետ Գալֆայանի անուրախ անցյալին, հոդվածագիր Ս. Մ. Ծոցիկյանը շարունակում է «պատիկուց ի վեր, իր միակ իդեալն եղած էր դերասանական արվեստը, որուն կրակոտ սերը իր մեջ երթալով՝ հետզհետե արծարծվում էր անմարելի կերպով։ Ուրիշ մտածում չուներ, իր բոլոր խոսակցությունները՝ ուղղակի կամ անուղղակի անոր շուրջը կդառնային, մանավանդ վերջին ժամանակներս, քունն ու հանգստությունը ծախսած, գիշեր, ցերեկ միշտ կկարդար ու կկարդար ան՝ Շեքսպիրի, Լամարտինի, Գյոթեի, Շիլլերի, Հյուգոյի և ուրիշ հոյակապ բանաստեղծներու ու թատր ողբերգուներու արտադրած հրաշալի գործերը, տենդոտ անհագությամբ մը, անթարգմանելի հափշտակությամբ մը։ Ալ գրեթե գոց էր սորված «Համլետը», «Լիր արքան», «Օթելլոն»...»։

Ապա հայտնում է «Քանի մը բարեսեր անձնավորություններ, տեսնելով երիտասարդին ակներև ընդունակությունները, արվեստը կատարելագործելու համար բարեհաճ են յուրաքանչյուրը մեյ մեկ ամսավճար հատկացնել անոր, որուն գումարը կհասնի 30 ռուբլիի»[1]։

Եվ այս հոդվածը, և Գալֆայանին Փարիզ ուղարկելն առիթ տվին հակառակ տրամադրությունների պոռթկմանն։ Հուզված էր մանավանդ հայ դերասանական ընտանիքի անդամների մեծ մասը, որը կանխապես տրամադրված էր չափազանց հոռի նկատառումներով։

«Ցավալին այն չէ,— գրել է իր հոդվածում դերասան Արշակ Հարու-

Թյունյանը,— որ պ. Գալֆայան ուղևորվել է Փարիզ (դա նրա իրավունքն է), ցավալին այն է, որ նա Փարիզի մեջ ներկայացուցիչ պիտի լինի հայ բեմին, այն բեմին, որ իր գրկի մեջ ունեցել է Ադամյանի նման հսկա տաղանդ և ունի այս րոպեիս Հրաչյա, Սիրանույշ, Մնակյան, Տեր-Դավթյան և այլն։ Ամոթ և խայտառակություն։ Իսկական ապագա խոստացող երիտասարդ դերասանները միջոց չունեն Թիֆլիսից մի քայլ հեռու գնալու, իսկ նա, որը ոչ մի պիեսի, ոչ մի դերի մեջ չէ ցույց տվել իր արտիստական ձիրքը, նա հավակնոտություն ունի, հանուն հայ բեմի, հասարակության օգնության խնդրելու։ Սա ավելի քան հանդգնություն է»[2]։

Գրեթե նույնն է ակնարկում «Մուրճի» աշխատակից Հ. Սևյանը (դերասան Արամ Վրույրը)։ «Վերջերս մի հոդված տպվեց «Արձագանքում», որը ավետում էր աշխարհին մի տաղանդավոր երիտասարդի բեմական արվեստը ուսումնասիրելու համար Պարիզ ուղարկվելը։ Հոդվածագիրը դրվատում էր այդ երիտասարդի ձիրքերը... Մենք չենք կարծում, որ պ. Տոցիկյանը... հայ թատրոնի շահերը, նրա աստիճանաբար առաջադիմությունը, զարգացումն է աչքի առաջ ունեցել, այլ լոկ մի տեսակ համակրանք, բարեկամական զգացմունք դեպի այդ երիտասարդը. այլապես մենք մի պատճառ չենք գտնում ամբողջ սյունակ ու կես գրելու մեկի տաղանդը գովաբանելու համար, տաղանդ, որին ամբողջ Թիֆլիսը ծանոթացած է շոշափելի կերպով, սկսյալ ճաշարաններից մինչև խմբագրատները»։ Այնուհետև ընդունակ երիտասարդներին օգնելու գործնական առաջարկ անելով, Հ. Սևյանը գրում է, թե «պատահական տաղանդ կարծվածների վրա հազարները իզուր կվատնվեն և հայ բեմը մի շոշափելի օգուտ չի ունենա[3]։

Հակառակ մտածողների ընդհանուր կարծիքն այն էր, թե Փարիզ մեկնած երիտասարդը մեծամտության մարմաջով սաստիկ տառապող մի հիվանդ է, որի Շեքսպիրին վերաբերող անսահման խանդաղատանքը լոկ ցուցադրական մի կեղծ խաղ է։

Սակայն նրանց ելույթներն անպատասխան չեն մնում։

Հենց այդ օրերին «Տարազի» էջերում «Նամակ խմբագրությանն» վերնագրով, հանդես է գալիս մեծանուն բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանը։ Գալֆայանին ուղղած ծաղրը կտրականապես վանելով, գրում է, թե նրան Փարիզ ուղարկելն «նրա համար չէր, որ գլխներից ոադ անեն, այլ որովհետև ճանաչեցին ու գնահատեցին նրա տաղանդը...»։ Քիչ հետո ընդդիմանալով դերասան Արշ. Հարությունյանի այն մտքին, թե Գալֆայանը ոչ մի պիեսի, ոչ մի դերի մեջ ցույց չի տվել իր արտիստական

ձիրքը, նկատում է. «նա իր ձիրքը մասնավոր շրջաններում ցույց է տվել մի հասարակության, որ թե քանակով, թե որակով գուցե պատիվ բերեր հայոց թատրոնին։ Իսկ եթե պ. Հար. կառարկե, թե նա բեմին վրա չի փայլել, այն ժամանակ նրան կասենք, որ այդ դատողությունը հատուկ է ամբոխին, որ հրեղեն կառքի մեջ նստած և հրեշտակներով շրջապատված է միայն ճանաչում աստվածորդուն, և դափնիներից է որոշում տաղանդը, իսկ հասկացող մարդը երեխայի խզբզանքից կամ տունիկներ շինելուց էլ կարողանում է նկատել ապագա նկարչին ու ճարտարապետին»։ Թումանյանի նամակը վերջանում է հետևյալ պարբերությամբ. «Գալով կրկին պ. Գալֆայանին, նրա բեմական ձիրքը ոչ թե պ. Ծոցիկյանի երեվակայության, այլ իրականության մեջ գոյություն ունի, և ծող ձեռնհաս մարդիկ օգնեն նրան, որն անշուշտ մի օր ամեն խոսքից ավելի ազդու կատարացուցի յուր ինչ լինելը»[4]։

Սա միայն Գալֆայանի անվան շուրջը ծագած ասուլիսի սկիզբն էր։

* * *

Ո՞վ կարող էր կռահել, որ այս խոսակցությունները՝ Ֆրանսիայում Գալֆայանի դանված երկու-երեք տարվա միջոցին՝ սուր բնույթ պիտի ստանան և նրա համար չսրիթ դառնան։ Եվ, որ արտահայտվողների մի մասը նրա դլխին թափելու է ծաղրանքով, պարսավանքով ու զայրույթից մակդիրներով լի նվաստացուցիչ խոսքեր՝ «ամբարտավան», «խաբեբա», «խաչագող», «միմոս», «ագետ», «մեծամոլ», մյուս մասը եռանդագին պաշտպանության տակ է առնելու նրան և կասեցնելու՝ իր համոզմամբ՝ անարդար մեղադրանքները։ Բանը հասնում է նրան, որ Հովհաննես Թումանյանը ստիպված է լինում դիմել նորից մամուլին՝ «Տարաձին» և իր «Տաղանդ և բթամտություն» վերնագիրը կրող հոդվածով խոյանում նրանց դեմ, ովքեր շեն դադարում Գալֆայանին հետապնդելուց։ Խոսելով այն մասին, որ ֆրանսիական մեծ դերասան «Մունե Սյուլլի հայ ժողովրդի մի ընկերությանը ուղարկում է իր վկայությունը, թե Գալֆայան երիտասարդն ունի այն չնաշխարհիկ ձիրքերը, որոնք մարդուն դարձնում են ողբերգու դերասան», Թումանյանը մեջբերում է նաև մի ուրիշ փաստ, այն է՝ «երիտասարդին Փարիզում մի ընտիր հասարակության և զանազան երկրների թղթակիցների ներկայությամբ բեմ են հանում ֆրանսիացիք։ Երիտասարդը փայլուն հաջողություն է ունենում և օտար մամուլում արժանանում միաբերան գովեստի. «Ինչ հասնում է հայոց

աշխարհքի իմաստուններին։ Եվ, նրանք դարձյալ հերքում ու ծաղրում են մասնավոր շրջաններում և մամուլի մեջ, այս անգամ արդեն եվրոպացիներին ու նրանց հասկացողությունն էլ հետը»։ Ապա բանաստեղծը հարց է տալիս՝ «Այս ի՞նչ բան է, ի՞նչ են ուզում այս մարդիկ, ինչո՞ւ են այսպես երդված հակառակ կանգնել»։ Եվ պատասխանում է «Մի դաղտնի խորհրդով տաղանդի երևույթից միշտ վրդովում է բթամտությունը... Աչքերն արյուն կոխած, հանդուգն ու համառ, հաստ ճակատը դեմ արած հարձակվում է նա անհաշտ ու անդադար։ Մի անգամ վրդովվել, վեր է կացել, այլևս դժվար է նրան զսպել... էլ ոչ մի բան ետ չպահիլ նրան, մինչև զոհի շունչը չկտրի, չխեղդի, որ հանգստանա»[6]։

Գալֆայանի խաղացած Համլետին վերաբերող փարիզյան համակրական գնահատականները լուսնյան մատնած հակառակորդները երբ Ֆրանսիայից լուր ստացան նրա Օթելլոյի կատարման անհաջողության մասին, անմիջապես կանչրռտուք բարձրացրին, ասելով «Այժմ եկավ-հասավ ժամանակը, աշխարհին գուժելով հայ բեմի, հայ գեղարվեստի անունը ցեխի հավասարեցնող իրականության մասին»[6]։

Թումանյանը մի անգամ ևս ելույթ է ունենում՝ գրելով. «Ոմանք չար դուշակություններ էին արել երիտասարդ Գալֆայանի մասին, որ գնացել է Փարիզ դերասանական արվեստ ուսանելու։ Հակառակին այնտեղից նրա մասին բարի լուրեր էին գալիս, այնինչ սրտից հարկավոր էր մի գույժ, մի անհաջողություն, որ փառավորվեին։ Եվ ահա պատեհ առիթ գտան։ Մայիսի 1-ին, Գալֆայանը Օթելլոյի մեջ խայտառակվեց Փարիզում... Մեզ ու ձեզ մեծ ավետիք։ Սկսեցին հրճվել, գրել ու պարծենալ, թե իրանք ի՞նչ մարգարեներ են, միշտ խելոք բաներ են ասում, բայց լսող չկա...»։ Այնուհետև շատ հետաքրքրական ու կարևոր դիտողություն է անում վերոհիշյալ տողերի հեղինակին «դուք, որ միշտ թատրոնի մեջ եք ապրում, ներկայացնում ու ներկայացումների մասին եք գրում, քաջ գիտեք և չեք կարող չխոստովանել, որ բեմի համար նույնիսկ շատ կարևոր, փորձված ու հռչակ ունեցող դերասաններ... միշտ պատահում է, որ տապալում են ոչ թե Օթելլո, Մակբեթ ու Շեյլոկ, այլև շատ հասարակ դերեր, այն էլ Բաքվի ու Թիֆլիսի բեմի վրա... Արդ, ասացեք խնդրեմ, ձեր որոշումին հետևելով, եթե ամեն մի անհաջող ներկայացում համարենք համաշխարհային գույժ ու հայ գեղարվեստը ցեխի հետ հավասարեցնող իրողություն և այնպես դատենք ու դատապարտենք, ինչպես դուք եք անում Գալֆայանի վերաբերությամբ, որ անկարող է հանդիսանում Փարիզ Օթելլոյի մեջ, Սարսեի (Ֆրանսիացի նշանավոր թատերա-

կան քննադատ—Ս. Մ.) առջև, այն էլ իբրև սովորող, մեկ-մեկուկես տարվա գնացած աշակերտ, ասացնք խնդրեմ, ի՞նչպես վարվենր վերև հիշված փորձառու տապալողների հետ»[7]։

Սքե երբեմն սուր հեգնանքով, երբեմն խիստ բնորոշումով, երբեմն ցասկոտ տոնով, բայց ամեն անգամ անկեղծ ու ազնիվ մղումներից դրդված՝ մեր մեծ բանասաեղծը այդպիսի բուռն հոգատարություն էր ցույց տալիս Գալֆայանին, հապա դատապարտման ու թերագնահատման ի՞նչ հիմքեր ունեին նրանից դժգոհ մարդիկ, որոնցից ամենահայտնին Արշակ Չոպանյանն էր։

Ինչպես տեսանք, Թումանյանը (նաև ուրիշները) իր գնահատման գլխավոր չափանիշը Գալֆայանի դերասանական լուրջ ձիրքի առկայությունն էր համարում, իսկ վարմունքի որոշ վրիպումները, թեպետ ցավալի, բայց նրա «մեծախորհուրդ ճանապարհի» և «կայծերի» համար ոչ վճռական նկատում։

Եղած նյութերից դատելով, նա միշտ այն կարծիքին էր, որ երիտասարդին հատուկ հախուռն խառնվածքի պատճառով սպրդված անխոհեմ սխալները միշտ ուղղելի են, իսկ անգամ «սիրուն գլուխ» ունեցողը, բայց ապաշնորհը, չի կարող՝ թեկուզ երկարատև աշխատությամբ՝ «ողբերգու դերասան դառնալ»։

Գալֆայանի մասին, օրինակ, այլ կերպ է մտածել այնպիսի տաղանդավոր գրագետ, խմբագիր ու հասարակական գործիչ, որպիսին էր Փարիզում հաստատված Արշակ Չոպանյանը։ Նա ուրիշների նման չէր բացասում այդ երիտասարդի ընդունակությունը, բայց և չէր ոգևորվում։ Գրում է, թե «Կարապետ Գալֆայան անուն երիտասարդ մը տարի ու կես առաջ Թիֆլիսեն Փարիզ եկած էր դերասանական արվեստը ուսանելու։ Այդ պարոնը արտահայտիչ ու դեղեցիկ գլուխ մը ուներ, առջի օրերուն ցույց կուտար մեծ խանդ մը աշխատելու և զարգանալու»։ Հետո ավելացնում է «մենք անոնցմե եղանք, որ սիրեցին հավատալ թե կանոնավոր ու երկարատև աշխատությամբ մը այդ երիտասարդը պիտի կարենար իր թերությունները սրբագրել և կրթված ու կազմված՝ Թիֆլիս դառնալ՝ այնտեղ սկսելու համար իր դերասանական ասպարեզը»։ Ուստի այս խոսքերից պիտի հետևեցնել, որ Չոպանյանը նույնպես հույսեր էր կապել նրա ապագայի հետ։

«Բայց քիչ առենեն տեսանք, որ փոխանակ ուսումնասիրելու, Գալֆայան ձգտումներ կցուցներ բեմ ելլելու իբրև արդեն կազմված արվեստագետ մը»։ Ահա սրա դեմ է ծառս լինում Չոպանյանը։ «Մենք,— ասում

է նա,— ամեն ջանք թափեցինք համոզելու համար Գալֆայանը, որ ետ կենա իր բեմ ելլելու որոշումեն, մեկդի դնե փարիզցիներուն ինքզինքն իբրև մեծ արվեստագետ ընդունելու անբարոյականությունը և ամբողջ եռանդը նվիրե աշխատելու և կազմվելու Թիֆլիսի հայ բեմին համար։ Մեր հորդորները ոչ մեկ ազդեցություն չունեցան»[8]։

Զոպանյանը ապրում է մեծ հիասթափություն, երբ 1899 թ. մայիսին Գալֆայանը խաղում է Օթելլու։ «Չենք կրնար աչքով չտեսնողներուն բացատրել թե ինչպիսի ճիվաղային մասխարակություն մը եղավ այս Օթելլոն...» Այդ իրիկունը ներկայացմանը հրավիրված է նաև Սարսեն, որը ավարտին «զայրույթեն կարմրած «կինեոլ, կինեոլ» (քարակեռ) կպուառ։ Մենք պարտք համարեցինք երթալ ծերունի քննադատին հայտարարել թե այդ Գալֆայանը ուրիշ բան չէր, բայց եթե մեծամոլության հիմարութենեն բռնված ցավագար մը, ըսինք, որ այդ արարածին և հայ լեզվին ու արվեստին միջև որևէ հարաբերություն չկար և խնդրեցինք, որ իր Քրոնիկին մեջ հաճի չհիշատակել այս տխուր արկածը»[9]։ Զայրույթը Զոպանյանին մղել էր այնպիսի կծու որակումների, որոնք ատվեր էին ձգում Գալֆայանի բարոյական նկարագրի վրա։

Թեպետ օտար հողում հայ դրականության ու արվեստի մեծ երախտավոր պրոպագանդիստն ուզում էր, որ Գալֆայանը իր ձիրքը մշակելու և կատարյալին հասցնելու մասին մտածի, սակայն, նրա գնահատման էական չափանիշը եղել է բարոյական հատկությունները։ Նա Գալֆայանին ծանրորեն մեղադրել է երկդիմության, խարդախության, լրբենի ստախոսության մեջ, բերելով երկու օրինակ։ Մեկն այն էր, որ «Օթելլոյի» ներկայացման հայտադիրը պարունակելիս է եղել՝ «Հռչակավոր հայ ողբերգուն կխաղա Շեքսպիրի խաղերը, որոնց մեջ, ի Թուրքիա, վայրագ ջարդերեն առաջ, որոնց զոհերեն մեկն է, իր անունը նշանավոր դարձուցած է... և այլն»։ Մյուսը՝ թե «Գալֆայանը գացեր է փարիզցի հարուստ ընտանիքներու, քննադատներու, արվեստագետներու պատմեր է, թե ինքը Պոլիս թատրոն մը ուներ, ուր Շեքսպիր կխաղար» և այլն[10]։ Իր բարի հորդորներին չհետևելը և անտեղյակ մարդկանց, մանավանդ օտարներին, մոլորության մեջ ձգելը չէին կարող չազդել Զոպանյանի այս զգայուն անձնավորության հոգու վրա։

Թեպետ վերևում նշվածը հօդուտ Գալֆայանի չի խոսում, բայց տեղին կլինի որոշ բացատրություն տալ այն պատճառների մասին, որոնք նրան հրել են դեպի այդ սայթաքումների ճանապարհը։

Գալֆայանին վերաբերող հոդվածներից մեկում ասվում է, թե նա

«տղա հասակին հորմե մորմե որբ, անպաշտպան և ամենեն լքված մը-նալով, անլուր թշվառությանց ենթակա եղած է։ Սակայն, ան համակեր-պությամբ կրած էր տխուր անցելույն այն բոլոր դառնությունները»[11]։ Թումանյանը նույնպես հաստատում է նրա «աղքատ, թերուս» լինելը։ Պարզ է, որ այս պայմանները, ինչպես և մենակության ու ինքնապահ-պանության մատնված մանկության, ապա պատանեկության օրերին անհրաժեշտ դասսիարակությունից զուրկ լինելը նրա հոգեկան կյանքի համար անհետևանք չպիտի անցնեին։ Նրա ներաշխարհում ծլած լավի, մաքուրի ու լուսավորի կողքին հնարավոր էր վատի, աղտոտի ու խա-վարի կցորդությունը։ Վերջինիս վերացման համար Թումանյանը պի-տում էր բարյացակամ խորհրդատվի զուսպ նկատողությունների միջո-ցին, խնայելով տաղանդավոր մարդու հոգեկանի կարևոր ու արժեքավոր հատկությունները, իսկ Զոպանյանը, ընդհակառակը, այդ անձին ուղիղ Հանապարհի վրա կանգնեցնելու համար, բարոյական ծռությունները խստորեն գանակոծելու միջոցն է ընտրում։ Այդ եզրակացության է գա-լիս ընթերցողը, երբ կարդում է Զոպանյանի մի ուրիշ հոդվածը, թե «Բիֆլիսի թերթերեն կիմանամ, որ Գալֆայան այդ քաղաքի թատրոնին մեջ «Համլետ» ներկայացուցեր է երկու անգամ, և հասարակությենեն խըր-լեր է բուռն ծափեր, դափնիներ, նվերներ և այլն։ Կամ այն է, որ Գալֆա-յան, տարին մը ի վեր լրջորեն աշխատելով՝ «դերասան» ըլլալ սկսած է,— և այդ պարագային՝ պետք է երախտագետ ըլլա «Անահիտ»-ին կծու հոդ-վածներուն, որ զինքը մղած են «աշխատելու», և կամ, երե մեր գիտցած Գալֆայանն է, որ իր այսօրվա սիստեմովը խաղացած է «Համլետը» այդ երկու ներկայացումներուն ներկա գտնվող Բիֆլիսցիներուն գեղարվես-տական ճաշակին վրա պետք է շատ տխուր գաղափար մը կազմել»[12]։

Ընդունենք, որ Փարիզում Գալֆայանն իր ինքնահանճնարարականը իր ուժերով հասցրել է ծայրահեղ չափերի, նույնիսկ անմտության, բայց մի՞թե դա պիտի վերագրել տաղանդի բացակայությանը։ Մենք գիտենք հայ շատ շնորհալի դերասաններ, որոնք չեն խորշել իրենց անձը հասա-րակությանը ներկայացնող չափազանցրած դովազդերից։ Այնուամե-նայնիվ ոչ ոք չի մտածել և չի մտածի նրանց դուրս շպրտել թատրոնի պատմությունից։ Այդպիսի պարագայում զայրանալը սոսկ մեկի իրա-վունքն է, բայց ընդունակ, այն էլ լուրջ ձիրք ունեցող արվեստագետին ժխտելը կդիտվի որպես պախարակելի միտումնավորություն։ Ներկա դեպքում մենք աչքի առաջ չունենք Զոպանյանի կեցվածքը, քանի որ նրա սրտացավությունը հայտնի էր բոլորին, այլ նրանց, ովքեր վերջի-

նախ «կծու դարձվածքները» չարաշահելով՝ ձգտում էին Գալֆայանին նետել ոչնչությունների դասը։

Ջուլենալով անտեսել նրա բնավորության ու վարմունքի թերությունները, միաժամանակ մարդ սկսում է մտմտալ, թե մի գուցե երիտասարդին օգնել ցանկացողներից ոմանք նրան «արջի ծառայություն» են մատուցել՝ Փարիզի հայասեր ֆրանսիացիների սիրտը շարժելու և արևմտահայերի կրած հալածանքների զոհերին մեկը ներկայացնելու, որպեսզի այդ միջոցով «խեղճ ուսանողի» համար նյութական գոնե նվազագույն ապահովություն ստեղծվի։ Չէ որ այդ օրերին Գալֆայանը դրրսից այլևս ոչ մի օժանդակություն չէր ստանում։

Թեպետև Գալֆայանը Փարիզից Հովհաննես Թումանյանին ուղարկած նամակներից մեկում իր շուրջ տարածած վատ լուրերը «դժոխային ստախոսություն» է համարում, բայց և այնպես այս ննջադրությունը անհավանական չենք գտնում, երբ վերհիշում ենք նույն անձին հասցեագրած գրություններից այն տողերը, որոնք վերաբերում են ծանր զրկանքներով լի իր ապրուստին։ «...ունեմ կորով և բարոյական մի մեծ ուժ, որով ամեն անարդար հարձակումների դեմ կարողանում են սովորաբար մաքառիլ։ Բայց մի բան մարդու տխրեցնում և ուժաթափ է անում.— ստամոքսի օրական պետքն՝ առանց չափազանցության, համեստորեն ապրիլ, ուրիշ ոչինչ»[13]։

Գալֆայանին բնութագրելու իմաստով խիստ հետաքրքրական են մի նամակի բովանդակության հետևյալ խոսքերը. «Սիրելի բարեկամ, Գալֆայանի հետ բարեկամացանք, այնքան մոտեցանք, որ այժմ միասին ենք ապրում իմ սենյակում։ Ուզում ես իմանալ իմ դիտողությունները նրա մասին, ահա.— այդ տղան ինքն իրանը չի, այլ յուր զգացմունքների գերին է։ Նա խիստ տատանվող, միամիտ, անկեղծ, լավատես, նևրոզամիտ, հեզահամբույր է, բայց և խոշոր սլակասության տեր՝ կամքից զուրկ է, որ գուցե ուղղակի նրա անչափ բարության հետևանքը լինի. այս ես շատ հավանական եմ գտնում»[14]։

Ի՞նչպես հաշտեցնենք նամակագիր Արամի (մեր կարծիքով ժամանակի հասարակական, թատերական հայտնի գործիչ, լրագրող և թատերական քննադատ Արամ Նազարեթյանի) այս դիտողություններն այն սուր, երբեմն թունոտ, ածականների հետ, որ նրա ճակատին խարանել են ընդդիմադիր մարդիկ։ Տրամագծորեն ներհակ կարծիքներ։

Պատկերը շատ ավելի հասկանալի դարձնելու համար անհրաժեշտ է նույն նամակից մի հատկանշական մեջբերում անել, որը չի կարելի

առանց հուզմունքի կարդալ։ 1900 թ. Գալֆայանին համաձիր որոշ անձնավորությունների միջնորդությամբ Բաքվի «Հայ թատերական կոմիտետը», երկար ձգձգումներից հետո, վճռում է մի փորձնական ներկայացում տալ, եթե ոչ ամբողջությամբ, գոնե մի տեսարան։ Գալֆայանի համար դա շատ վիրավորական առաջարկ էր, որովհետև զգում էր, որ դրանով ուզում են իրեն «քննել»։ «Նա վճռեց փորձի չենթարկվել. —գրում է Արամը.— երեկ ժամը 10-ին գնաց թատրոն հայտնելու, որ եթե կատան դերբյուտ, թող առանց քննության տան, իսկ եթե ոչ՝ չի համաձայնի և Բաքվից կհեռանա։ Բայց ես գիտեի, որ այդ միայն խոսք է, որովհետև նրան միայն քաղցր դեմք ցույց տալով և մի քանի խոսքեր ասելով՝ կարելի է համոզել... այսպես էլ եղավ. գիշերը եկավ տուն և հայտնեց, որ հետևյալ օրը պետք է խաղա միայն կոմիտետի անդամների ներկայությամբ... Ես ուզում էի, որ այս ձգձգումներին, ինչպես էլ լինի, վերջ տրվի, որովհետև խիստ գրգռված և լարված դրության մեջ էին պահում զգայուն Գալֆայանին։ Իսկ այլ կերպ կոմիտետի անդամները թույլ չէին տալ դուրս գալու բեմ—որ նույնպես անհրաժեշտ էր, որովհետև այդ էլ շատ վատ էր ազդում Գալֆայանի վրա, մանավանդ վերջին հոդվածներից հետո, որ դուրս եկան «Նոր-Դարում», «Ծաղրադում» և այլն։ Այնպես որ ներկայացում տալ հարկավոր էր—եթե դրա վրա ավելացնենք նաև նյութականի կարիքը—ամեն բան հասկանալի կլինի»։

«Քննությանը» ներկա էին կոմիտետի մի քանի անդամներ, հայ դերասանական խումբը՝ ամբողջ կազմով, ուսա դերասաններ և երկու-երեք տասնյակ կողմնակի անձնավորություններ, որոնք «ուժով ներս լցվեցին հետաքրքրությունից ուղղակի այրվելով»։

«Ջեմ ուզում մանրամասն ասել, —գրում է վերահիշյալ նամակի հեղինակը,— թե ինչպիսի՞ լրբություններ, ծաղր էին թափում դերասանները Գալֆայանի վրա ծածուկ, ինչպես ատամները սրած սպասում էին «քննության» սկսվելուն... Գալֆայանը թևը դուրս բերած՝ կուլիսների եռևից ցույց տվեց, թե որպես պետք է դնեն սեղանը, որի առաջ նստած թագուհին (Փառանձեմ դերասանուհին—Ս. Մ.) պիտի խոսեր որդու (Համլետի) հետ։ Ամբողջ ժամանակ թագուհին ծիծաղում էր, լեղուն հանում, դերասաններին աչքով անում, ոտքերը բարձրացնում... Մի խոսքով՝ ուզում էր ամեն կերպ ցույց տալ, որ արհամարհում է «քննվողին», և նրան իսկ բանի տեղ չի դնում... Խաղը վերջացավ. սկսեցին կարծիքներ հայտնել. ամենքը մի բան ասում էին։ Երբ դեռ հասարակությունը

շատ էր, չէր հնացել, դերասանները մասնավոր նկատողություններ էին անում, բայց երբ մնացին իրանք, սկսեցին խայտառակել— «Դե ոչինչ բան էր, դրա ի՞նչ բանն է Համլետ խաղալը» և այլն։ Իրանց կարծիքը չէին հայտնում Աբրանուշը և մասամբ Պետրոսյանը, մանավանդ առաջինը իրան շատ գովելի պահեց»։ Վերջում նույն ականատեսը հայտնում է «Հա, գլխավոր բանը մոռացա ասել. ոչա դերասանները բոլորը հավանել են և նրանց կատավարիչը հայտնեց յուր գոհունակությունը...»։

Այսպիսի ծաղրական վերաբերմունքը ում ասեք կհաներ իր հունից, և չէր կարող այլևս որևէ չափով տոկալ, ուր մնաց թե չխռովվեր Գալֆայանի հոգեկան անդորրը։ Մանավանդ որ, ինչպես տեսանք, նրա արժանավորությունները բացասողների անհանդուրժողական կեցվածքը չի դադարել նաև Փարիզից վերադառնալուց հետո էլ, մինչևիսկ մեր դարի սկզբներին էլ, երբ Անդրկովկասում ու այլուր խաղում էր Համլետ և Օթելլո։ Մինչև բեմի հետ շփվելը նրա անմխիթար կյանքը նրան դարձրել էր դյուրագաց, իսկ այդ կյանքի հետագա տխուր ընթացքը՝ խիստ դյուրագրգիռ։ Գուցե նրա բնավորության և վարվելակերպի որոշ վրիպումները պիտի վերագրել հենց նյարդերի տևական պրկմանը։ Շատ մարդկանց, ինչպես և որոշ պարբերաբեռների աշառությունը նրան դարձրել էր չափազանց կասկածամիտ։ Կորցրել էր մարդկանց նկատմամբ ունեցած վստահությունն ու ավելի ինքնապարփակ դարձել։

Շատերը չէին հասկանում Գալֆայանին։ Երբ նա խորապես հավատում էր բեմարվեստին ծառայելու իր ներքին կոչումին, ասում էին՝ ամբարտավան է։ Երբ ինքնաներշնչման մեջ էր լինում, ասում էին՝ խենթ է։ Երբ իր արվեստում առաջադիմելու օգնություն էր խնդրում, ասում էին՝ խաբեբա մուրացող է։ Երբ Համլետով հափշտակված՝ յուրօրինակ վերապրում էր նրա հոգեկան տվայտանքի բոլոր նևևէջները, ասում էին՝ անհեթեթություն է։ Երբ ինքնապաշտպանության էր դիմում, ասում էին բանսարկու է։ Վերջապես՝ երբ փորձում էր իր ստեղծագործական ճիգերն ու մաքառումները կապել պրոֆեսիոնալ թատրոնի հետ, ասում էին դերասան չէ։ Նրա համար, ըստ երևույթին, շատ դժվար էր դիմագրավել այդ ամենին։ Դժվար էր ոչ միայն այն պատճառով, որ նրանք անսասանելի ուժի տեր էին, այլ որովհետև չուներ կամային մեծ ուժ, անկոտրելի համառություն ու համբերանք, որ իր արվեստի հառու զենքով լռեցներ բոլորին և առաջին գծի վրա կանգներ։

Իսկ նա իր ներքին ստեղծագործական հուրքով, իր հոգեկան ճախրանքով կարող էր այդպիսին լինել։

Ճիշտ էին նկատում ժամանակակիցները, թե «եթե Գալֆայանը Ադամյան չէր, բայց և հանապազօրյա արվեստագետ էլ չէր»։

Որպես մեր ասածի ապացույց՝ դառնանք նրա ստեղծագործական աշխատանքին։

* * *

Գալֆայանի օրերին, և նույնիսկ հետո էլ, մարդիկ կային, որոնք նրան համարում էին միստիֆիկատոր։ Այդ «միստիֆիկացիա» հասկացողության մեջ մտցնում էին ոչ միայն առօրյա կյանքում ունեցած նրա վարքուբարքը, որ, ինչպես տեսանք, ըստ մեծի մասին անտեղի շնիփորում էին, այլև ստեղծագործական աշխատանքն էլ։ Եթե ասենք առաջին դեպքում այդ սոսկալի չափազանցություն էր, ապա երկրորդում՝ դա աղաղակող մի անարդարություն էր։ Այդպես ասելով, մենք նկատի ունենք թե՛ ականատեսների բանավոր պատմածները (դերասաններ Հովհաննես Ստեփանյանը, Ամո Խարազյանը, Զաբելը, Վարդան Միրզոյանը, Նինա Մանուչարյանը, Դավիթ Գուլազյանը, Միքայել Գավրոշը) թե՛ գրավոր հիշատակություններ։ Վերջինիս մեջ մտնում են այնպիսի մարդկանց վկայություններ, որոնց անկեղծությունը ոչ ոք չի կարող տարակուսի ենթարկել (բանաստեղծ Ալեքսանդր Ծատուրյան, գրականագետ-քննադատ Նիկոլ Աղբալյան, հայտնի թարգմանիչ և իրավաբան Հովհաննիսյան, ժուռնալիստ Եր. Պալյան, ժողովրդական արտիստ Վաղարշ Վաղարշյան և ուրիշներ)։ Թվարկված բոլոր գործիչները Գալֆայանին երբեք չեն համարել մի բացառիկ եզական ու անմրցելի ըստեղծագործական տիպար, բայց և չեն նվազեցրել նրա ակնառև արժեքը, որպիսի դիրքով հակադրվել են նրա անվան շուրջը ստեղծված հակակրական մթնոլորտին։

Սակայն դառնանք բուն հարցին։

Քանի որ իրերի բերումով Կարապետ Գալֆայանի խաղացանկը, փոքրիկ բացառությամբ, կազմված էր Համլետով ու Օթելլոյով, ապա հետաքրքրական է պարզել, թե Փարիզում գտնված տարիներին որքան լրջորեն է զբաղվել իր սիրած կերպարների ուսումնասիրությամբ։ Ճիշտ է, թեև տեղեկությունները կցկտուր են, բայց եղածը որոշ պատկերացում տալիս է։ Օրինակ, Հովհ. Թումանյանին ուղարկած նամակների որոշ հատվածներից իմանում ենք, որ նա Փարիզում կապվում է դերասանական վարպետության առարկան ուսուցանող կոնսերվատորիայի դրա-

մատիկ դասարանի և ֆրանսիացի հռչակավոր դերասան ու մանկավարժ Մունե-Սյուլլիի (1841—1916) հետ։ Վերջինս, ինչպես հայտնի է, դեռ անցած դարի յոթանասունական թվականների վերջերից ստեղծել էր Համլետի իր բեմական կերպարը։ Այնտեղ խոսակցություններ պիտի լինեին և Համլետի, և Օֆելլոյի, ԹերևսՆաև սոֆոկլեսյան էդիպի շուրջը։ Գալֆայանը բուռն կերպով ձգտում էր էդիպ խաղալ, բայց այդ բաղձանքը երբեք չիրականացավ։ Չէ՞ որ իր խորհրդական Մունե-Սյուլլին հայտնի էր աշխարհին իր էդիպով։ Ուստի պիտի ենթադրել, որ 1898 թ. առաջին անգամ Համլետի կատարմամբ բեմ ելնող դեռավարժ Գալֆայանը պիտի նախապես առած լիներ կոնսերվատորիայի իր դասատուների հավանությունը։ Բոլորը գիտեին, որ դա նախնական մի փորձ էր, որի մեջ երևալու էր մասնագիտական ուսումնառական գծով ձեռք բերած ցուցումների յուրացման չափը։ Ահա թե ինչ է գրում Հովհ. Շավարշը Փարիզից ուղարկած և «Մշակում» տպված հունիսի 27-ի թիվը կրող իր հոդվածում. «Երեկ կայացավ «Le monde Theatral»-ի մեջ այն ցերեկույթը, ուր երիտասարդ դերասան Կարապետ Գալֆայան, երրորդ անգամ լինելով, ի հանդես պիտի գար Համլետի դժվար դերին մեջ, որ պիտի կատարեր հայերեն լեզվով հայ և ֆրանսիական հասարակության առջև։ Առաջին երկու ներկայացումները, որոնց համար պարիզյան քանի մը օրաթերթեր դովեստով խոսեցան, մենք լռությամբ միայն պիտի անցնենք, որովհետև անձամբ ներկա գտնվելու պատեհությունը չի կրցանք ունենալ։ Այս անգամ դերասանը բեմ բարձրանալե առաջ, ֆրանսիացի գրագետ սր. Ժան Բերնար աշխույժ ատենաբանությունով մը բացատրեց հանդիսատեսներուն, թե ինչ անցյալ ունեցած է հայ թատրոնը և թե ինչ ներկա ունի այժմ։ Որչափ մեծ ախորժակով լսեցինք ղինքը, ֆրանսիացի գրագետը, որ ոչ միայն հետաքրքված էր հայությունով, անոր գրականությունով ու գեղարվեստով, այլև բավական հմուտ ուսումնասիրություն մը ընելէ վերջը, կջանար իր եռանդուն ոգիով ու ազդեցիկ ոճով... ծանոթացնել, հասկացնել ֆրանսիացիներուն, թե հայ ազգը, թեև խիստ փոքրաթիվ, թեև զարդացումի ամենեն տարրական միջոցներեն իսկ զուրկ, թեև հալածված, ճնշված... մեծ ոգի մը կկրէ իր մեջ՝ զարգանալու, առաջադիմելու և նույնիսկ հանճարներ ստեղծելու։ Եվ իբր ապացույց հիշեց մեր անմահ դերասան Ադամյանը»։

Այնուհետև դառնալով Գալֆայանի խաղին, նշում է մի քանի՝ թերություններ։ Վերջում ասում է՝ «Ամբողջությունը բավական հաջող էր, ու քանի մը կտոր (ինչպես, օրինակ, Պոլոնիուսը սպանելեն վերջ, երբ

Համլետ ցնորված, հոգնած իր հոր ուրվականը կտեսնի ու կծնրադրի) շատ հաջող էր, մանավանդ նկատի ունենալով նորավարժ դերասանի ներկա դրությունը։ Հանդիսականները չզլացան աշխույժ ծափահարություններով քաջալերել ու միանգամայն վարձատրել երիտասարդ Գալֆայան, որ եթե քիչ մը ավելի խնամք տանի իր այդ պակասությունները (որոնք անուղղելի չեն) շտկելու, անշուշտ ավելի մեծ հաջողություն պիտի գտնե ապագային»[16];

Նույն տարին հայկական մի ուրիշ պարբերաթերթ «Նոր կյանք» (Լոնդոն) նշում է. «Ինուիենեն օժտված է հոյակապ ձլուխով մը, ճապուկ ու նուրբ արտահայտությամբ և «միմիքի» առաջնակարգ կարողություններով... Մնկուկա տարվան մնջ Պարիզի արվեստագիտական շրջանակներուն մնջ կարևոր ծանոթություններ վաստակիլը և ֆրանսական ներկայացման մը մնջ իբր հայ ողբերգակ մասնակցություն ունենալ հաջողվիլը մեծ պատիվ կբերե երիտասարդ դերասանին. և ուրախ եղանք կարդալով «Ժուռնալի», «Ժիլ Պլասի» և «Վա Ֆռոնտայի» ներբողական դնահատումները»։ Արտասանության ու «խաղացվածքի տեսակետով բաղմաթիվ արբպրելի կնաեր ունի» ասելով, վերջում մաղթում է նորանոր հաջողություններ։ «...Բայց կմաղթենք մանավանդ որ չշփանալով այս հաջողություններեն, շարունակե աշխատիլ լրջեբար և խոնարհաբար...»[17];

Թումանյանին 1898-ի դեկտեմբերի 8-ին ուղարկած նամակում Գալֆայանը գրում է. «Հիմա ֆրանսերեն լեզվի արտասանությունը և բեմական ստորգանության հնչյունները կսովորիմ, որոնք շատ դժվար են։ Այստեղի ֆրանսիական արտիստները ինձ շատ են համակրում... Ֆրանսիական նշանավոր դերասանը (ծեր մարդ մը է) ինձ համակրելով ձրի դաս էր տալիս, բայց հիմա հիվանդ լինելուն, ալ չեմ կարողանում դաս առնել։ Եթե ուրիշից դաս առնեմ, պետք է ժամը տաս ֆրանկ վճարել (ճիշտ չորս ռուբլի) և այդ գումարը չունենալուս՝ զրկվում եմ դասից։ Նյութական անձուկ վիճակս ֆրանսիացիներին զգացնել չեմ ուզիս»։

Մի այլ նամակում Գալֆայանը Թումանյանին հայտնում է, թե Ակադեմիայի և կոնսերվատորիայի ուսանողները իր մասին արտահայտվելով մեծ համակրանքով, մասնավորապես կանդ են առնում «իմ դեմքի արտահայտությանս ու արտասանած դերուս վրա... Քոնսերվատորի աշակերտներեն մին հետս համաձայնում է Օթելլոյի վերջին դործողությունը ներկայացնել դասատան կամ մի այլ մեծ սրահի մը մեջ»[18]...

Այս մեջբերումներով մենք ուզեցինք ցույց տալ, որ զուր չեն անցել

Գալֆայանի փարիզյան տարիների զբաղումները թե դերասանական արհեստի մշակման և թե մանավանդ իր փայփայած շեքսպիրյան կերպարների էությունը խոր ըմբռնելու առումով։

Փարիզից Գալֆայանը Կովկաս է վերադարձել 1900 թ. սեպտեմբեր ամսին։ Մինչ այդ մեկ-մեկ ամսով եղել էր Լոնդոնում և Կ. Պոլսում։ Այնուհետև փորձում է նոր նախիջևանում ներկայացում տալ, բայց սիրողական ուժերի բացակայության պատճառով չի հաջողվում։ Բարեկամների խորհրդով մեկնում է Բաքու, որտեղ արդեն գործում էր հայկական «Թատերական կոմիտեի» դերասանական խումբը։

Հովհ. Թումանյանին Բաքվից ուղարկած նամակում հայտնում է, թե «Տեղույս թատրոնի կոմիտեն ցանկանում է ինձ տեսնել Համլետի մի տեսարանում (մեր հետ), ոչ ժողովրդի առջև, այլ հատուկ իրենց առաջին։ Շատ վհատեցուցիչ և անարդար պահանջ, ինձ քննության ենթարկել է նշանակում էլի...»[19]։

Նախորդ գլխից մեզ արդեն հայտնի է այդ «քննության» ընթացքը։ Բայց ուշագրավն այն է, որ երբ Թումանյանի գրությունից Գալֆայանն իմանում է, թե Թիֆլիսում շատերը դեպ իրեն վատ են տրամադրված, նույն նամակում պատասխանում է «մի՞թե այդտեղ չկան ռուս թերթեր, ռուս քննադատներ, որոնք կարողանան հասկանալ և խոսիլ մի սկսող դերասանի վրա։ Մի վախնար, ես ինքս կներկայանամ այդ թերթերի խմբագիրներին և կհրավիրեմ գալ և իրենց կարծիքը հայտնել իմ մասին։ Հո բոլորն էլ իմ վրա վատ և հոռետես սրտով տրամադրված չեն. անշուշտ աստված մի քանի մարդու միտքն ու սիրտը պիտի լուսավորե, որպեսզի տեսնելու և դատելու կարողություն ունենան»[20]։ Այդ տողերը գրվել է Բաքվի «քննությունից» մի քանի օր առաջ։ Եվ ահա դիտումից հետո մեզ արդեն ծանոթ նամակում Արամը հետևյալ լրացումն է անում «Այսօր, նոյեմբերի 25-ին, իմացանք, որ մեծ խլրտում է ընկել դերասանների մեջ։ Նրանք ոչ մի կերպ չեն ուզում թույլ տալ, որ Համլետ խաղա, այլ առաջարկում են մի երիտասարդական դեր ուրիշ պիեսում։ Լսեցինք նույնպես, որ մի ռուս դերասան մտադիր է գրել ռուս թերթում հայերի այդ խայտառակ «քննության» մասին... Մի ռուս դերասան խոստացել է Գալֆայանին իրենց աջակցությունը։ Եվ պետք է ասել, որ ռուսները ուղղակի զարմանում են այդ վարմունքի վրա»[21]։

Եվ իսկապես այդ ամբողջ դեպքը արձագանք է գտնում Բաքվի ռուս և հայ մամուլում («Баку», «Каспий» և «Բաքվի ձայն»), որտեղ դերասանական խմբի այդ վերաբերմունքի առթիվ մեծ զարմանք է հայտնվում։

Գալֆայանին հաջողվում է Համլետի դերով հանդես գալ միայն 1901 թ. ապրիլին, այն էլ Թիֆլիսում։ Կովկասում դա նրա շեքսպիրյան անդրանիկ բեմական ելույթն էր։ Եթե նկատի չունենանք Ադամյանի մահից հետո մի տասնամյակից ավելի ընթացքում Շուշում կատարված միակ դեպքը, երբ դերասան Գևորգ Պետրոսյանը 1898 թ. օգոստոսին իր բենեֆիսին խաղում է Համլետից որոշ տեսարանները (որը նրա առաջին և վերջին փորձն էր), ինչպես և 1899 թ. փետրվարին դերասան-սիրող Հակոբ Մելիքյանի՝ Թաղիևի թատրոնում ասմունքած «Լինել թե չլինել» մենախոսությունը, ապա Գալֆայանի վերոհիշյալ ներկայացումը իր ամբողջական իմաստով հետադամյանական շրջանի առաջին իրադարձությունն էր։ Ներկայացմանը մասնակցել են Աննա Խիթարյանը, Զաբելը, Ամիրան Մանդինյանը, Վարդան Միրզոյանը, Ամո Խարազյանը, Նիկ. Աբրահամյանը, Նիկ. Հովհաննիսյանը և ուրիշներ ... ...

Ահա թե Տ. Հ. (Տիգրան Հովհաննիսյանը) ինչպես է սկսում այդ ներկայացմանը նվիրված իր թատերախոսականը «Ուրբաթ, ապրիլի 6-ին Արտիստական ընկերության թատրոնը ծայրեծայր լիքն էր հայ հասարակությամբ։ Երիտասարդ Գալֆայան, որին կանխել էին ամենահակասական լուրեր, խաղալու էր առաջին անգամ բեմի վրա և խաղալու էր Շեքսպիրի «Համլետը», որի ծանրությունը շատ քիչ ուսեր են կարողանում տանել, նույնիսկ շատ տաղանդավոր և շատ փորձված դերասաններից։ Հասկանալի է, որ հասարակությունը սպասում էր ներկայացմանը մեծ անհամբերությամբ, սրտատրոփ։ «Լինել թե չլինել»-ը պետք է վճռվեր այդ երեկո բեմի վրա ոչ միայն խեղճ դանիական իշխանի, այլև երիտասարդ սկսնակի համար։ Եվ այդ հարցը Գալֆայանի վերաբերմամբ, իմ կարծիքով, վճռվեց անպայման դրական մտքով։ Պ. Գալֆայանը պետք է լինի բեմի վրա, որովհետև նրա մեջ անկասկած կա աստվածային կայծ, իսկ երբ խոսքը դերյուտանտի, սկսնակի մասին է, այդ է. գլխավորը, այդ է էականը»[22]։ («Մշակ», 1901, ապրիլի 8)։ Գալֆայանին աղջունելուց հետո, հեղինակն ընդգծում է, թե նա «կարողացավ մի քանի տեսարաններ խաղալ կատարելապես գեղարվեստորեն, ցույց տալով և լուրջ դերերը խոր ըմբռնելու ընդունակություն, և ըմբռնածը շնորհալի կերպով ներկայացնելու ձիրք»։

Նույն ներկայացումը կրկնվում է մի քանի օր անց (կեռակի, ապրիլի 15-ին), դարձյալ Արտիստական ընկերության թատրոնում։

Խոսելով այդ ներկայացումների մասին, մամուլից արդեն մի ձայն էր լսվում, թե Գալֆայանը զուրկ չէ տաղանդից։ Օրինակ, «Մուրճը» նր-

շում է. «Թիֆլիսի հայ հասարակության մեջ մարած չէ հետաքրքրությունը դեպի մայրենի բեմը— դրան ապացույց երիտասարդ Կ. Գալֆայանի տված ներկայացումը։ Ճիշտ է, որ պ. Գալֆայանի բեմ դուրս գալը քիչ անսովոր առաջաբան ուներ. այդ դեռ սկսնակ արտիստ-տրագիկի մասին շատ հակասական կարծիքներ էին տարածվել, ալ. Գալֆայանը նույնիսկ լրագրական բանակռվի առարկա էր դարձել... Այսպիսով դեռ բեմ չդուրս եկած, նա հայտնի էր արդեն... Նրանք, որոնք տեսել էին Համլետ-Ադամյանին, գուշակում էին Գալֆայանի խայտառակվելը։ Կային և այնպիսիները, որոնք ասեկոսեներից ազդված, թշնամական դիրք էին բռնել և սրտանց ցանկանում էին, որ տապալվի «հանդուգն» սկսնակը։ ...Անկասկած հեշտ բան չէր այդ պայմաններում աջող կատարել մի այնպիսի բարդ և նուրբ հոգեկան դիմագիծ, ինչպիսին է Շեքսպիրի «Համլետը», սակայն պ. Գալֆայանը իր մի քիչ ինքնուրույն խաղով կարողացավ գրավել հասարակության ուշադրությունը... Երիտասարդ դերասանին, բնականաբար, պակասում է փորձառությունը, բայց նա իր առաջ ունի շատ ժամանակ անխուսափելի թերությունները լրացնելու և իր շնորհքը կատարելագործելու համար»[23]։

Նրա ստեղծագործական ուղու սրտոնագիրը թեև տրված էր, բայց պրոֆեսիոնալ թատրոնի դռների առջևից ուղեկալները հանված չէին։ Ինչ որ լիներ, Գալֆայանը չէր կարող չխաղալ, չէր կարող իր Համլետին, իր Օթելլոյին կյանք չտալ։ Թող ոմանք դժկամակեն, ընդդիմանան, թող նույնիսկ չար ոտնձգություններ կատարեն, ինքը չէր կարող իր ներքին բուռն հորդորների ձայնին չլսսալ։

Նվ նա ստիպված եղավ դիմել թափառիկ կյանքին։ Երբեմն մենակ, երբեմն մի քանի դերասանների հետ մեկտեղ մեկնում էր գավառները, Կովկասի աչքի ընկնող քաղաքները, ամեն տեղ հանդես գալով Համլետով կամ Օթելլոյով, հաճախ երկուսը միասին։ Եղել է Երևանում, Ղարսում, Դյումրիում, Շուշիում, Գանձակում, Աբխազիայում, Բաթումում, Եկատերինոդարում, Արմավիրում և այլուր։ Խաղացել է Թիֆլիսում, Բաքվում, Կահիրեում։

Սակայն ստանդարտ այդօրինակ կյանքն էլ ավելի ազդեց նրա առանց այն էլ թույլ ֆիզիկականի վրա, հաճախ անկողին ձգելով։ Մի քանի տարուց հետո սկսեց կամաց-կամաց ետ քաշվել այդ հոգնատանջ ճամփորդություններից։ Պատճառը միայն հիվանդությունը չէր, այլ երազանքների ավերումը։

* * *

Գալֆայանին վերաբերող մի քանի հոդվածներում ու թատերախոսականներում թե դերասանական վարպետության ուսուցման, թե Համլետի և Օթելլոյի մեկնաբանության ու խաղարկության տեխնիկայի առընչությամբ տրվել է Մունե-Սյուլլիի անունը։ Եթե խոսքը նրանից աղղվելու մասին է, ապա Գալֆայանի Համլետի կատարման շուրջն եղած դրական հիշատակությունները թույլ են տալիս առարկելու այդ կարծիքին։ Թատերագիտական գրականության մեջ ասված է, որ Մյունե-Սյուլլիի Համլետը «սոցիալական չարիքի դեմ պայքարի եղած հումանիստ չէր, այլ գահակալի ոտնահարված իրավունքը վերականգնելու և գահի բռնատիրոջը պատժելու ձգտող թագաժառանգ էր»[24]։ Եթե նրա մեկնաբանության մասին տրված այս չափազանց սեղմ բանաձևումին ավելացնենք նաև այն, որ Մունե-Սյուլլին պատկանելիս է եղել բեմի արվեստագետների այն շարքին, որոնք հայտնի են որպես «կերպարին ներկայացնելու արվեստի» կարկառուն դեմքեր, ապա Գալֆայանի Համլետը իր բնույթով հեռու է եղել ֆրանսիացի արտիստի պատկերացրած կերպարի իմաստնային արժեքից, էլ չենք ասում զորեղ խառնվածքից ու ճաշակից։ Գալֆայանը Փարիզի ուսուցիչներից կամ ուրիշներից ամենայն հավանականությամբ լսած էր լինելու Մունե-Սյուլլիի կատարման փայլուն տեխնիկայի այս կամ այն տարրի մասին, թերևս որոշ առումով մի քանիսն էլ յուրացրած, բայց դա հեմք չի տալիս նրա Համլետը համարելու ֆրանսիացու՝ թեկուզ աղտ, կրկնօրինակ։

Հայ թատերախոսներից ոմանք ակնարկել են նաև անգլիական նշանավոր դերասան Հենրի Իրվինգի (1838—1905) կերտած Համլետը։ Այդ դերը նա սկսել է խաղալ տակավին 1874 թվականից, իսկ Օթելլոն՝ երկու տարուց հետո։ Խուսափելով սոցիալական երանգավորումից՝ Համլետում Իրվինգը, ինչպես ասում են, իր կատարման մեջ շեշտը դլխավորապես դրել է դեպի Օֆելիան ունեցած դժբախտ սիրո վրա։ Նշում են նաև, որ Իրվինգը Համլետի կերպարը հզրածելիելով դյուրագրգռականն, սենտիմենտալ գույներով՝ ձգտում էր նրա փափկություններն ու բարությունը ավելի ընդգծել։ Փարիզում և Լոնդոնում Գալֆայանը լսած պիտի լիներ Իրվինգի մեկնաբանության ու կատարման ձևերի մասին, որովհետև չենք կարծում, թե Անգլիայի մայրաքաղաքում տեսած լինի նրա Համլետը։ Սակայն էականը այդ չէ, այլ այն, որ Գալֆայանի Համլետը նույնպես շատ հեռու է եղել Իրվինգի ստեղծածից։

Համլետի վերոհիշյալ մտահղացումները անցած դարի իննսունական

թվականներին, իհարկե, չէին կարող վերագնահատման չենթարկվել և զիջել իրենց տեղը մի ուրիշ մեկնաբանության, ըստ որի Համլետի կերպարին արվում էր իլյականությունից խորապես չբավարարված, բայց տիրող չարիքի աշխարհը փոխելու անզոր անհատի իմաստ։ Թեպետ այս մեկնաբանությունն էլ բոլորովին նորություն չէր, բայց անցած դարավերջին արդեն ընդունված և համեմատաբար տիրող կարծիք էր դարձել։ Պարզ է, որ փարիզյան զրույցների պահերին Գալֆայանը գիտակ անձնավորությունների շրջաններում լսած պիտի լիներ Համլետի այդ մեկնաբանության մասին էլ։ Թեպետ Գալֆայանի ապրած ժամանակը առաջ է քաշել նաև Համլետի դրական և բեմական կերպարների ուրիշ մեկնաբանություններ էլ, բայց հարկ է դիմել հայ արվեստագետի պատկերացրածին։

Տարրական ճշմարտություն է, որ դերասանի ստեղծագործական աշխատանքի արտացոլիչը բեմական կերպարն է։ Վերջինիս արդյունքով է պայմանավորված նրա ձիրքի, գիտակցական ու հոգեկան ուժերի դրսևորման ընդգրկումը։ Ինչքան լայն է լինում այդ ընդգրկումը, նույնքան ավելի է բարձրանում կերպարի կշռույթը։ Ուստի հարցի լուծման ամենաշիտակ միջոցը կյանքից վաղուց հեռացած դերասանի ստեղծած բեմական կերպարի, եթե անհնարին է ամենայն մանրամասնությամբ վերականգնելը, գոնե ընդհանուր գծերով վերապատկերելն է։ Սակայն այդ տեսակետից էլ խիստ դժվար է Գալֆայանի ստեղծագործության մասին լրիվ խոսք ասել, քանի որ պահպանված նյութերը քննական ակնարկ նետողին հարկավոր չափով հնարավորություններ չեն տալիս։ Ինչքան նյութ կա, գերակշռությամբ վերաբերում են Համլետին։ Օթելլոյի մասին շատ քիչ բան է ասվել, այն էլ չափազանց ժլատ ու չոր։ Այնպես որ մենք հարկադրված ենք ուշադրությունը կենտրոնացնել սոսկ նրա Համլետի վրա, նկարագծելով այն մի քանի դրվագները, որոնք հիշատակվել են այս կամ այն թատերախոսի գրավոր վկայահատականներում։

Ճիշտ է, Գալֆայանի խաղացած Համլետի վաղ շրջանի մասին հրապարակված կարծիքներն ընդհանուր բնույթ ունեն, այն էլ ավելի Շեքսպիրի երկին վերաբերող ասույթներ են, քան դերասանի խաղի՝ թեկուզ թռուցիկ, վերհանումներ, բայց և այնպես եղած դիտողությունները հանգեցնում են այն եզրակացության, որ նրա բեմական կերպարը գաղափարա-գեղարվեստական իմաստով մեծ զարգացում է ապրել հետագա տարիներում։ Օրինակ, 1901—1902 թթ. Գալֆայանի Համլետի մասին ասվել է, թե ընդհանուր առմամբ հասարակության մեծամասնությունը գոհ է մնացել, և քաջալերանքի արժանի դերակատարություն է համարել։

Հատկապես դրականորեն նշել են Թագավորի լրտեսների հետ ունեցած խոսակցության այն մոմենտը, երբ Համլետը առաջարկում է նրանց սրինգ նվագել, ինչպես և Պոլոնիուսի սպանության տեսարանը[25]։ Մատնացույց է արվել Գալֆայանի Համլետին մոտենալու ինքնուրույնությունը[26]։ Հաջող է նկատվել Համլետի «խենթության տեսարանը», թեպետ պահանջվել է, որ «խենթ ձևանալը» միակրոմանի չլինի։ Հաջող են գտել նաև Գալֆայան-Համլետի դիմախաղի արտահայտչականությունը, թեպետ ոմանք տեղ-տեղ ծայրահեղություն են նկատել։ Հոգեբանական խաղի հանկարծական փոփոխությունը ոմանք արդարացրել են, ոմանք էլ որպես «պատրանքի չքացման» երևույթ դիտել։ Նավչնպիսի իրարամերժ կարծիք են հայտնել Գալֆայանի ձայնի մասին։ Մի կողմը զգացել է նրա Համլետի վշտի ուժը, մյուս կողմը պակաս է գտել այն։ Տ. Հ. իր հոդվածի մի տեղում հարց է տալիս «Թվե՞լ արդյոք Թույլ խաղացած տեղերը։ Ցարժե, իմ կարծիքով։ Այսպիսի տեղեր շատ կային (մանավանդ սկզբում և վերջում) և ուղղակի տարօրինակ կլինեն, եթե չլինեին»։ Հեղինակի վերջին ակնարկը, պարզ է, վերաբերում է դերպատի սկսնակ լինելուն, այսինքն՝ անփորձությանը։

Հիրավի, անհրաժեշտ էր որոշ ժամանակ, որպեսզի ձևը բերվեին և՛ փորձառության, և՛ կատարման հմտության, և՛ մանավանդ նախնական մոտեցման վերստուգման նոր արդյունքներ։ Իսկ այդ ամենը Համլետի էության հին գծերի նորը մշակման և նորերի հայտնաբերման լավագույն գրավականն էր լինելու։

Դեռ Գալֆայանի Համլետի կերպարի հասունացման միջանկյալ պահին, նկատելինոդարում 1903 թ. փետրվարին խաղալիս, ներկայացմանը ներկա բանաստեղծ Ալեքսանդր Ծատուրյանը մամուլում հայտնել է իր տպավորություններր։ «Գալֆայանի մասին քիչ ու դեմ շատ բան է դրվել մեր մամուլում։ Կարծիքներն ավելի աննպաստ են եղել, քան թե նպաստավոր։ Աննպաստը՝ երբ նա դեռ Պարիզ էր. նպաստավորը՝ երբ եկավ Կովկաս և սկսեց անմիջապես հասարակությանը ծանոթացնել իր արտիստական շնորհքի հետ։ Եղան նույնիսկ այնպիսի քննադատներ, որոնք իրենց ներբողներում ու դրվատանքներում ուղղակի հափշտակության հասան. բայց դա միայն Կովկասի ռուս մամուլի էջերումն էր»։ Այնուհետև Ծատուրյանը նկատում է, թե ծայրահեղություն կլինի նրան համարել «մի երկրորդ Ադամյան»։ Ապա ավելացնում է «բայց որ նա օժտված է տաղանդով, արտիստական շնորհով, իմ կարծիքով, դա ակներև է և անհերքելի»[27]։ Այնուհանդերձ, գրողը սլատկեթավոր համե-

մատուցյուն անելով՝ ասում է «չզտված մետաղ է, չհղկված, չկոկված Յանկագին քար է։ Եվ դրա ապացույցը ես տեսա «Համլետ»ի հոդևբանական բարդ, դժվարին դերում»[28]։ Խոսելով թերությունների մասին և օրինակներ բերելով (հոր ուրվականի երևալը, սրերի վրա երդվեցնելը, դերասաններին հրահանգներ տալը, Օֆելիայի հետ ունեցած դիալոգը), Մատուրյանը քիչ հետո ընդգծում է. «Սակայն կային տեսարաններ, որտեղ նա մի՛անգամայն անճանաչելի էր։ «Լինե՞լ թե չլինել» մենախոսությունը, բեմի վրա տեղի ունեցած ներկայացման տեսարանը, մոր հետ ունեցած խոսակցությունը նա պատկերացրեց աչքի ընկնող ուժով, խաղաց ազդու, ցույց տվեց տաղանդավորության փայլուն մոմենտներ»[29]։ Մատուրյանը եվրոպական հռչակ ունեցած շատ արտիստներ է տեսել (Սալվինի հայր և որդի, Ռոսսի, Բառնայ, Մունե-Սյուլլի, Պոսարտ, Միտերվուրցեր, Ադամյան), «բայց ներկա դեպքում ես բնավ չեմ զղում ոչ մի անխուսափելի պահանջ այդ տեսակ համեմատությունների»։ Մի քանի խորհուրդ տալով երիտասարդ դերասանին, բանաստեղծը գրում է «պ. Գալֆայան քանի որ փափագ ունի ծառայելու բացառապես իր մայրենի բեմին, նա առանձին ուշք ու խնամք պետք է տանե նաև մայրենի լեզվի նրբություններին, կոկության և բարեհնչունության վրա... Թող առհասարակ մեր հայ դերասանները կենդանի օրինակ ունենան անմոռաց Ադամյանի հրաժշտական հայերենը, որի մեջ այնքան ուժ, թովչանք ու փայլ կար»։

Այդպես էր առաջ։ Սակայն ի՞նչ դարձավ նրա Համլետը հաջորդ տարիներում։

Կերպարի նկարագիրն ավելի շոշափելի դարձնելու նպատակով, անհրաժեշտ է ամեն մի դեպքում համախմբել տարբեր քննադատների կարծիքները, իհարկե չմոռանալով նշել աղբյուրները։

1904 թ. Կահիրեում տրված նրա Համլետյան ներկայացման առթիվ արդեն սկսում են գրել, թե «Արդարև երիտասարդ ողբերդուն իր բեմական կարողությանց ճշմարիտ չափը կտար մեզի Շեքսպիրի հրաշակերտին մեջ, և ստեղծումը իրենը ըլլա կամ ոչ, այդ խաղին հասկացողությամբը ցույց տված, որ կարող է շատ մոտենալ ամենաազնիվ արվեստագետներու տաղանդին»[30]։ Ըստ հոդվածագրի՝ Գալֆայան-Համլետը արդեն «հուզում, հիացնում, մորմոքում է» հանդիսականներին։ Գտնում է, որ դերակատարը հաջող էր դավի ղոհ ծնողի ուրվականի հոգեխռով տեսիլքին առջև, որի պահին Գալֆայան-Համլետը ապրում է ահաբեկում, զորովալից հուզում, «վեհ և ցասկոտ գարշանք բոլոր այն գծծու-

Բյան և կեղծիքին, որոնց ընդունակ է մարդկային սիրտը, մահվան և կյանքի գաղտնիքի առջև վարանոտ երկյուղ և վհատություն, պաշտելի Օֆելիայի հանդեպ հուսահատ սիրո և խորին իմաստասիրության հայտնություններ, ոճրագործ մոր մը առջև ծնրադիր աղերսպանք՝ ջանք դարձի բերելու... Յորիկի գանկին հետ շփմանը հոգեբանական ապրումն»։ Արդեն այս ընդհանուր տաքուկ ուսացվածում զգացվում է այն սրբագրությունն ու խորացումները, որ կատարել է դերասանը իր սիրած կերպարի մեջ։

Իսկ բավական ժամանակ անց փոխվում է գնահատման և չափը, և տոնը, որոնց հիմք են ծառայել Գալֆայանի Համլետի խմաստի լուսաբանության և գեղարվեստական վարպետության որակի բարձրացման նոր մտածումներն ու ձգտումները։

Ահա այդ օրերին նրա Համլետը դիտած մարդիկ ինչպես են արտահայտվում։ «Նա կարողացավ մեր առաջ դնել՝ այնքան պայծառ ու մեկին՝ Համլետի բարդ հոգին իր ներշնչված խաղով... Եվ որքան պարզ ու մարդկային է Գալֆայանի Համլետը. ինչպես տիրապետած է նա նյութին, ներապրում է տիպի հոգեբանությունը։ Ոչ մի կեղծ տոն չկա նրա ձայնի մեջ, ոչ մի կեղծ շարժում նրա խաղի մեջ, ոչ մի ձևացում։ Նա մրմնում է բեմ իբրև Համլետ և նա այնպես էլ դուրս գալիս»[31],— ասում է Ն. Ա.-ևը։

Մի ուրիշ քննադատ՝ գրեթե ոգեշնչումով՝ գրում է, թե «Աճեց նրա խաղը, գրկեց բոլորի հոգիները ու տարավ դեպի ինքը։ Մի պաթետիկ խաղ չէր այն, ոչ գոռոցների ու ձեռքերի շարժումների մի պատկեր, ոչ բոնազբոսիկ մելոդրամատիկության մի ճնշիչ կոշմար և ոչ «գեղարվեստական ձևերի ու ժեստերի» մեքենայական ու ցամաք դերակատարություն։ Հոգեբանական խորին ու ճշմարիտ ըմբռնումով Գալֆայանը իր դերի մեջ, սկզբից մինչև վերջ, ճշմարիտ հոգեկան ոգևորությամբ ու խելահաս գեղարվեստական շափավորությամբ, հասարակության առաջ ստեղծագործեց մի Համլետ, իր հոգեբանության ամբողջ նրբություններով ու ելևէջներով, իր ամեն մի խոսքի ճշմարիտ շեշտով։ Ճարտարորեն կերտված ու ասեղնագործված, վայրկյան առ վայրկյան ու բառ ու բառ. սա հոգեբանական մի նրբին մանրանկար էր... Իր դիմադիծն և նրա խորունկ ու բազմազան արտահայտությունները իր հոգու ու իր բառերի սքանչելի հայելի էին, իր շարժումներն ու կեցվածքները ինքնուրույն ու ճշմարիտ էին»[32]։ Իսկ երրորդ թատերախոսը նշում է, որ Գալֆայանի Համլետը «սրտի փիլիսոփայության» մարմնացումն է՝ առանց զգացումների գերիշխանության[33]։ Ապա շարունակում է. «Առաջին գործողության

մեջ Համլետի մեկ-երկու արտահայտությունն ըստ ամենայնի պատկառելի էր ու տպավորիչ։ Այդ լուռ տեսարանում սրտի ու մտքի ներդաշնակությունը գերազանցապես խոսում էր Գալֆայանի հարուստ դիմախաղերի մեջ։ Ուրվականի ազդեցությունը նրա կասկածին ու անվճռականությանն առաջին պահ նոր երանգ չտվեց, նոր շեշտ չավելացրեց սգավոր իշխանի հիմնական տրամադրությանը»։ Բայց հետո, ըստ թատերախոսի՝ նրա հոգու դառնությունն աստիճանաբար ցասման վերածվեց։ «Բառեր, բառեր, բառեր» նշանավոր խոսքն արտասանելու ժամանակ,— նկատում է հեղինակը,— «Գալֆայան-Համլետը հուժկու հուսահատությամբ էր ելնում աշխարհի այդ խղճուկ պարունակության դեմ»[34]։

«Լինե՞լ թե չլինել» տեսարանի մասին թե այս թատերախոսը, թե նույնը դիտած դերասան Վաղարշ Վաղարշյանը, թե վերևում հիշված Ն. Ա.-ն մեծ գովեստով են խոսում։

Առաջինն ընդգծում է, որ այդ տեսարանի «Տրամադրությունների հաջորդականության մեջ եզակի էր Գալֆայանը։ Ոչ մի ավելորդ շարժում։ Այստեղ նա ոչ այնքան խոսում, որքան խաղում էր։ Հաճախ անլսելի էր նրա ձայնն անգամ... այդ վայրկյաններին բավական էր դեմքի մի խաղ, ձեռքի մի շարժում»։

Երկրորդը՝ Վաղարշյանը իր «Ընկերներս, բարեկամներս և ես» հուշերի դրքում այդ տեսարանը հետևյալ կերպ է նկարագրում. «Գալֆայան-Համլետը ձախ կուլիսի առաջին պլանից դուրս էր գալիս գլխիկոր, ձեռքերը կրծքին խաչած, լուռ ու դանդաղ, թեք գծով քայլում էր դեպի խորքի աջ անկյունը, թիկունքի երեք քառորդով կանգնում դեպի դահլիճ, երկարավիզ գլուխը հանդարտ բարձրացնում վեր, մտքերով խոյանում երկինք և հազիվ լսելի շշուկով արտասանում. «Լինել՞...», և ապա գլուխը թեքում ձախ ուսին և թախծալի պրոֆիլով շարունակում՝ «...թե՞ չլինել...»։ Հետո ձախ ուսի վրա դառնում էր դեպի հանդիսատեսը և խոր հոգոցով պարպում իր շունչը՝ «այս է խնդիրը...»։ Ապա մտախոհ առաջանում էր դեպի նախաբեմ, երազուն հայացքը շեղում դահլիճի առաստաղին, ամբողջությամբ կարծես դառնում վեր սլացող ոգի և հանդիսատեսի մտքի թելից բռնած՝ չերմ շշուկով շարունակում մենախոսությունը։ Ըստ որում, նա քայլում էր զգուշորեն։ Գետին էր դնում նախ ոտքի թաթը, հետո կրունկը, պատճառաբանելով, որ կրունկի առաջնությունն աղմկարար է, իսկ Համլետը խոսում է ինքն իր հոգու հետ։ Նա խոսում էր ներշնչված, հայացքը խոհուն ու վերացող, շարժումները՝ թեև զուսպ, բայց հատու և անկրկնավոր»[35]։

Նույն տեսարանի մասին մտացի և խիստ հետաքրքրական վերլուծություն է կատարել Ն. Ա.-ն «Հորիզոնում» 1912 թ. տպված երկու թերթոնում։ Այդ վերլուծությունը վերաբերում է և՛ Համլետի դրական տեքստին, և՛ Գալֆայանի կատարման բնույթին ու ձևին։ Այստեղ այդ հատվածից մեջբերում չենք անի, բայց անհրաժեշտ է սեղմ վերապատմել հոդվածի այն մասը, որը Գալֆայան-Համլետի և Օֆելիայի հանդիպմանն է հատկացված։

Տրամախոհ Գալֆայան-Համլետը՝ նկատելով հեռվում, կիսախավարում կանգնած Օֆելիային՝ ցնցվում է։ Նրան թվում է, թե նախորդ գիշերվա ուրվականն է։ Ապա մի վարանոտ քայլ է անում դեպի Օֆելիան, մթնում մի բան նշմարողի ճիգով։ Մտուգում է և թեթևացած սրտով հանգստանում։ Ճանաչել է։ Վախենալով, որ իր ոտնաձայնը կարող է լսելի դառնալ, կամաց ու զգույշ մի քանի քայլ է անում դեպի Օֆելիան, չորս կողմ նայում՝ ստուգելու թե մենա՞կ է արդյոք իր սիրած աղջկա հետ, չկա՞ մեկը, որ նկատի, թե ինքը բնավ խելագար չէ, այլ ձևանում է միայն։ Ավելի մոտ գնալով՝ մտերմաբար ու սրտաբաց ձեռքերը դեպի աղջիկն է պարզում։ Ջարին ու բարուն անծանոթ այդ պարզամիտ աղջկա մեջ հայրն ու եղբայրը արդեն կաթեցրել էին ապականության թույնը, իսկ Համլետը այդ դեռ չգիտեր, և նրա համար Օֆելիան կատարյալ էակ էր։ Վերջինս չի նկատում Համլետի անկեղծ ու սրտաբաց վարմունքը, և երբ պալատական աղջկա սովորական նազանքով հարցնում է. «Իմ ազնիվ իշխան, ի՞նչպես է արդյոք Ձեր բարձրությունը այս վերջին օրերը», Գալֆայան-Համլետը, որ մտերմական տոնի ու ձևի էր սպասում, տարակուսանքով ետ-ետ է քաշվում, նայում աղջկան մի նայվածքով, որ արտահայտում է անակնկալություն ու զարմանք։ Հայացքը թեքում է դեպի սեղան և նկատում իր ընծայած զարդարանքների տուփը, ապա սառը տոնով պատասխանում է «շնորհակալ եմ. լավ»։ Համլետը հասկանում է, որ «մի բան» կա այստեղ։ Երբ Օֆելիան ասում է, թե «վաղուց ի վեր» կամեցել է նրա տված նվերները ետ դարձնել, Գալֆայան-Համլետը շարունակում էր զարմանքով նայել իր սիրած աղջկան։ Կարծես ուշաթափը ուշաբերվում է։ Աղջկա վարմունքից ու խոսելու եղանակից խայթված՝ նա սառնորեն պատասխանում է «Քավ լիցի. ես երբեք ձեզ բան չեմ տված»։ Նա ընծաները տվել էր մի ուրիշ Օֆելիայի, որը ստել ու կեղծել չգիտեր։ Գալֆայանը իր դիմախաղով ու բարեհնչուն տենորային ձայնի նուրբ երանգներով իր զգացածը հիանալի էր արտահայտում։

Օֆելիայի մեջ առաջ նա տեսնում էր մի գեղեցկուհյուն պարկեշտության հետ ներդաշնակված։ Իր աչքերի առաջ այժմ լուծվում է այդ հարակցությունը։ Նա թեև գեղեցիկ է, բայց այլևս պարկեշտ չէ, որովհետև կեղծում է, ստում, ձևացնում անգիտության՝ Համլետին դեռևս անհայտ պատճառով։ Գալֆայան-Համլետի հեգնանքը քանի գնում կծու էր դառնում։ Իսկ անպարկեշտությունը կարող է կերպարանափոխվել անառակության։ Եվ այս մոմենտը, և «մտիր կուսանոց» ասելու պահը Գալֆայան-Համլետը կատարում էր տրամադրության ու վերաբերմունքի հարափոփոխ ելևէջներով։

Համլետը երեսը դարձնում ու հանկարծ նկատում է Օֆելիայի հոր՝ Պոլոնիուսի գլուխը, որ դուրս էր նայում թաքստոցի տակից։ Նա ըմբռնում է ամեն բան և տեսնում թակարդը։ Թատերախոսը գրում է, թե «շփոթն ու զայրույթի բռնկումը» Գալֆայանն արտահայտում էր մեծ ուժով։

Մի տեսարանի այս ամփոփ նկարագրությունն իսկ, կարծում ենք, արդեն շատ բան է ասում Համլետի խորքի նրա շատ լավ ըմբռնման ու դերասանական վարպետության հարստության մասին։

Իզուր չէր, որ լուրջ թատերախոսներից մեկը նրան համարել է «արտիստ բառի ազնվագույն իմաստով»։ ...Արտիստը նա է, ով ստեղծագործում է։ Իսկ ի՞նչ է նշանակում ստեղծել—հարց է տալիս նույն թատերախոսը—այդ նշանակում է մանրամասն հետազոտել տիպը, ըմբռնել նրա հոգեբանությունը, կազմել նրա մասին մի որոշ դաղափար, գծել նրա հոգեկան կերպարանքը և մերվել այդ կերպարանքի հետ։ Սրանով արտիստը դադարում է «խաղալ» և սկսում է «ապրել»[36]։ Այս բնորոշումը տալուց հետո, նա Գալֆայանին դասում է այդպիսի արտիստների կողքին։

Իր ակնարկը նա ավարտում է հետևյալ հուզիչ տողերով. «Երբ բիրտ իրականության հպումից Համլետի ազնիվ դեմքը առժամապես աղոտացավ իմ հոգում և դուրս եկա փողոց—աշնան անձրևը ծեծում էր սալահատակները և առու դարձած վազում մայթերի մոտով։ Դառնությունը ոլորշարեց իմ հոգին։ Ես մտածեցի. Դանիայի ազնիվ իշխանը իր հոգին բացել էր սակավաթիվ հանդիսատեսների աչքերի առաջ. շատ քիչ մարդ էր ցանկացել կարեկցել թե իշխանին և թե նրա տիպը այնքան տաղանդով ստեղծողի տառապանքին։ Հիմա Գալֆայանը դուրս կգա հոգնած ու քրտնած և հիվանդ-հիվանդ կբարձրանա իր խոնավ խուցը՝ Բեթհեհեմի եկեղեցու մոտերքում։ Նա տվեց հասարակությանն այն ամեն ազնիվը.

որ ուներ իր հոգում և տվեց մեծ տաղանդով։ Իսկ հասարակությունը...»[57]։

Այնուհետև Համլետի խոսքերով ցավով բացականչում է.

«Բայց պայքի՛ր, սիրտ իմ, քանի որ պետք է կապ դրնեմ լեզվիս»։

* * *

Կասկածամտությունը հետզհետե վերածվեց մի հիվանդության, որ մարդիկ կոչում են հետապնդման մտամոլուցություն։ Գալֆայանին թվում էր, թե իր դեմ ուղղված հալածանքը փոխակերպվել է ֆիզիկական մի ահռելի ուժի և իր ծանր թաթով շարունակ հարվածում է իրեն։ Այդ ախտի մասին մեզ պատմել են ականատեսները, որոնք ոչ միայն կարեկցանքով են նայել նրան, այլև իրենց սրտերում բողոքի խլրտում են ունեցել Գալֆայանին ցույց տված վերաբերմունքի հանդեպ։ Նրանք հենց դրանով էլ բացատրում էին նրա արտառոց գերզգայնությունը։ Առաջ, օրինակ, Հովհաննես Թումանյանին, հասարակական գործիչներ Տիգրան Հովհաննիսյանին և իշխանուհի Մարիամ Թումանյանին ուղղված իր նամակներում արտունջներ, դժգոհանք էր հայտնում այն արարքներից, որ իր գործի ու անձի վերաբերմամբ թույլ են տվել որոշ մարդիկ։ Հետագայում նա դադարում է նամակներ գրելուց, երևի հուսահատությունից հոգնած կծկվելով։

Այդ վիճակը շատ ավելի է վատթարացնում նրա ծայրահեղ աղքատությունն ու քրոնիկ սովահարությունը, որոնք ի վերջո պատճառ էին դարձել մի չապաքինվող տկարության։

Եվ այսպես աստիճանաբար նա դուրս է մնում հասարակության տեսադաշտից, ընկղմվելով անհայտության մեջ։

Թիֆլիսյան հին ծանոթներից մեկը մեղ մի ժամանակ պատմել է, թե երբ Գալֆայանը ապրում էր բարձունքում գտնվող Բեթղեհեմ եկեղեցու ստորոտում «կորած-մոլորված» կացարան կոչված մի խարխուլ ասլաստարանում, տեսել է նրան ուսին սև ու մաշված թիկնոց գցած, ձեռքին խաչ ու մի փոքր դիրք բռնած՝ ծնկաչոք բարձրանալիս դեպի եկեղեցու բակը տանող աստիճաններով, քթի տակ աղոթք մրմնջալով ու հառաչելով։

Ուրեմն ճիշտ էր մի քանիսի այն կարծիքը, թե այդ օրերին նրան զորեղապես տոգորել էր կրոնական շունչ ունեցող խորհրդապաշտական տրամադրություն։

Եվ մի օր «գունաթափ մազերը խճճված, —գրում է հոդվածագիր «Ես»-ը,— հազիվ քայլերը փոխելով, դալուկ ձեռքերով բացեց նա «Մշակի» խմբագրատան դուռը և դիմեց ներկաներին.

— Ի սեր աստծո, մի ճար արեք, ես մեռնում եմ քաղցից։

Հազիվ արտասանեց այդ խոսքերը և ընկավ աթոռի վրա»[38]։

Այնուհետև հարց է տալիս «Ուզում եք իմանալ ով է այդ դժբախտը։ ...Մի ժամանակ այդ քաղցածը ոգևորել ու լացացրել է հայ հասարակությանն իր անմահ Համլետ և Օթելլո դերակատարումով։

«Ուրեմն ճանաչեցիք նախկին դերասան, այժմ չքավոր Գալֆայանին» Վերջում հեղինակը գոչում է. «Օգնեցե՛ք»։

Իսկ երկու-երեք շաբաթ հետո, նույն «Մշակ» թերթում Վ. Թումանյանը՝ արձագանքելով «Ես»-ի կոչին՝ գրում է.

«Ես ճանաչում էի նրան։ ...Վառ հավատով նա նետվեց իր սիրած փշոտ ասպարեզը, շատ կարճ ժամանակով ոգևորեց մեր հասարակությանը իր տաղանդի ուժով և ասուպի պես չքացավ հորիզոնից։ Ու հայը մոռացավ նրան։ ...Եվ այժմ քաղցած ու տնանկ նա օրվա հացի է կարոտ ...Ուրիշ հասարակության մեջ նա այժմ միանգամայն ապահովված մի մարդ կլիներ, իսկ մեզ մոտ նա մի մուրացկան է, հաց մուրացող մի մուրացկան»[39]։

Գրող և թատերական քննադատ Կարա-Դարվիշը իր «Ստվերագծեր ու ներկեր» ընդարձակ վերնագիրը կրող ակնարկներից մեկում գրում է. «Դարձյալ Գալֆայանը։ Ողբերգորեն տարաբախտ արտիստի ճակատագրով հետաքրքրվեցին և մտմտուկը, և տեղի հասարակության լայն խավերը։ Նրա առողջությունը վերականգնելու նպատակով նվիրատվությունների հանգանակություն է կազմակերպվում։ Բայց կարո՞ղ է դա լինել արմատական օգնություն, արդյոք կգտնվի՞ մի ուժեղ ձեռք, որ կարողանա նրան դուրս քաշել այն ստոր առօրեական սարդոստայնից, որի մեջ ահա մի քանի տարի է, ինչ նա անօգնական ճանճի նման թփրտում է, թե՞ այդ լինելու է միայն պալիատիվ, ձեռք մեկնող աղքատին ժամանակավորապես օգնելու մի ողորմություն։ Ո՛չ։ Մեզ թվում է, թե այս անդամ հասարակությունը տաղանդի հանդեպ իր մեղքը պիտի գիտակցի, որը կարող էր լինել որևէ բեմի զարդը»։ Ապա ակնարկագիրն ասում է, թե «Ես, որպես Գալֆայանի դերասանական գործունեության դեռ առաջին քայլերից մոտիկից ճանաչող... կարող եմ կտրականապես հայտարարել, որ հայ բեմը ի դեմս նրա, մեծ տաղանդ է կորցնում։ Եվ հասկանալի չէ ծայրահեղության հասած այն ատելությունը, որ հայ դերասա-

նական աշխարհի որոշ մասը տածում է զարմանալիորեն անմեղ le grand enfant-ի նկատմամբ»[40]։

Մամուլի դիմում-կոչերի հետևանքով ստացված նվիրատվությունները ու հօգուտ կարոտյալի կազմակերպված ներկայացումները ինչ-որ չափով, այն էլ ժամանակավորապես, թեթևացրին Գալֆայանի գոյավիճակը, բայց չհաջողվեց վերականգնել ու խթանել նրա դերասանական մշտական զբաղումը։ Խորտակվել էր արդեն մեծ տուրքերով լեցուն արտիստական մի նկարագիր, բնության պարգևած մի նրբին կազմվածք, որ մի ժամանակ այնպես ասպետորեն պաշտպանում էր տաղանդավոր երիտասարդների գորովալի հովանավորողը՝ անմահ Հովհաննես Թումանյանը։

Նրանք, ովքեր այս կամ այն առիթով հետաքրքրվել են Գալֆայանի առեղծվածով, հարց են տվել, թե հետո ի՞նչ եղավ, ո՞ւր գնաց և որտե՞ղ հանգավ նրա տառապած հոգին ու մարմինը։

Մեր հարցումներին թատերական աշխարհի մարդիկ այստեղ, մեր երկրում, պատասխանում էին ուսերի տարակուսական շարժումով։ Իսկ կովկասահայ մամուլը, որ ոչ մի հայ դերասանի շուրջը այնքան մեծ բանակռիվ ու աղմուկ չէր հանել, քար լռության էր մատնվել։

Մեծ մշուշ էր պատել նրա անվան վրա և ակամայորեն դարձել անվերծանելի խորհուրդ։

Հետագայում պարզվեց, որ նա իր կյանքի վերջին տարիներն անցկացրել է Եգիպտոսում։

«Կահիրեում մի օր պատահմամբ հանդիպեցի հայտնի ողբերգու դերասան Կարապետ Գալֆայանին... Հանդիպման րոպեից գրավեց իմ ուշադրությունը. ինչ-որ խորհրդավոր մի բան կար թաքնված նրա մեջ։ Ես նկատում էի, որ նա տառապում էր, մի մեծ վիշտ նրան հոգեպես ճնշում էր։ Մի փոքր մտերմանալուց հետո, ես կարեկցություն ցույց տվի նրան։ Նա տեսնելով իմ անկեղծ վերաբերմունքը, ինձ բացեց իր ցավերի ծալքը և պատմեց զանազան դրվագներ իր կյանքից... Լսել էի նրա Համլետի մասին... Աչքի առջև կախված ուներ պատից Համլետի սուրը և իր դգեստները։ Մեկ օր հարցրի. «Ի՞նչ կարծիքի եք Ադամյանի Համլետի մասին», նա պատասխանեց. «Ադամյանը ծնված էր Համլետի համար...»։ Ընդհանրապես մեծ հիացմունքով և պատկառանքով էր խոսում Ադամյանի մասին։ Երբեմն էլ ակնարկում էր իր Համլետը. «Վատ չէր,— ասում էր նա,— բայց չարագործներ, յագոներ մտան իմ կյանքի խորքը և թունավորեցին էությունս. բայց պատմությունը մեկ օր պիտի հիշե

ինձ»,—գրում է «Աշխարհով մեկ» գրքույկ-հուշերի հեղինակ, դերասան և երգիչ Հայկ Արծիվը, որ իր գործունեության գրեթե մեծ մասը անցուցել է սփյուռքահայերի շրջանում[41]։ Այդ հանդիպումները տեղի են ունեցել 1922—23 թվականներին։

Գիտենք նաև, որ 1922 թ. մայիսին եղել է Ստամբուլում (Կ. Պոլիս) և նույն ամսի 14-ին, Վարիետե թատրոնում պիտի խաղար «Համլետ»։ Սակայն, ինչպես տեղի «Վերջին լուր» թերթն է հայտնում «Պ. Կ. Գալֆայանի Համլետը դժբախտաբար տեղի չունեցավ... իր հրավիրած դերասաններուն չարաշահության պատճառավ։ Իրավ է, թե շատ քիչ բազմություն կար և պ. Գալֆայան պատրաստ էր խաղալու, սակայն որովհետև ի վիճակի չէր գոհացնելու խումբին տղոց և կիներուն նյութական անժամանակ պահանջները, թատրոնին վարագույրը չի բացվեցավ և դանձումները ետ դարձվեցան։ Ասիկա ամոթալի է բնականաբար մարդոց կողմե, որոնք արդեն իսկ անկարող Համլետի մեջ իբր ծաոտ բեմ ելլելու, իրենց արվեստի անանկությյան կմիացնեն նաև ընկերակցական ոգիի անանկությունը»[42]։

Հյուսիսային Ամերիկայում լույս տեսնող (Լոս-Անժելոս) «Նոր օր» հայկական թերթերից մեկում հանդիպեցինք «Դերասան Կարապետ Գալֆայան» վերտառությունը կրող մի հոդվածի, որի հեղինակը՝ Հովսեփ Բրգըրյանը՝ գրում է. «1920-ին Ջմյուռնիա կգտնվեի... օր մը, «Արևելյան մամուլ» թերթին մեջ հայտարարություն մը տեսա,— «Շեքսպիրյան դերասան Կարապետ Գալֆայան քաղաքս ժամանած է և կիրակի հետ միջօրեին պիտի խոսի Հռիփսիմյան ազգային վարժարանին մեջ Շեքսբիր մասին, և արտասանություններ պիտի ընե։ Իբրև թղթակից «Գոյամարտի» ներկա եղա հոն։ Երկսեռ ընտրանի բազմություն մը տեղ գրաված էր ընդարձակ սրահին մեջ։ Գալֆայան բեմ ելավ ու Շեքսպիրի մասին քառորդ ժամ խոսելե ետք, սկսավ արտասանել «Համլետեն» կտոր մը»[43]։ Նույն Բրգըրյանը նրան դարձյալ հանդիպում է Եգիպտոսում, Ալեքսանդրիայում, և, ինչպես ինքն է նկատում, «վայելած եմ իր մտերմությունը։ Քաղցրաբարո և կենցաղագետ մեկն էր»։ Այնուհետև ավելացնում է. «Եգիպտացի ծանոթ և ունևոր բարեկամներե երբեմն օգնություն կստանար, սակայն այդ նպաստները կիմաններին քարերու վրա բուսնող խոտերու»[44]։

Իմանալով, որ արևմտահայ վաստակաշատ դերասան և լրագրող Խորեն Տետեյանը 1922 թ. Եգիպտոսում հանդիպել է Գալֆայանին, դիմեցինք նրան հարցումով։ Պատասխանը կանադայից շատ չուշացավ։

Միայն ափսոս, որ Խորեն Տեւեյանն ի վիճակի չեղավ մեզ բավարարելու, ասելով՝ «մահվան թվականը ինձ հայտնի չէ։ Գիտեմ թե թաղված է Գահիրեի ազգային մարմինա կոչվող գերեզմանատան մեջ։ Հողակույտ չկա, ոչ մի նշանատախտակ... Մահը պետք է տեղի ունեցած լինի 1925-ին հետո»։

Այսքան միայն, ուրիշ՝ ոչինչ։

Իսկ այդ «ոչնչի» մեջ անդրադարձած է խստաշունչ ժամանակների բիրտ բարքերի ստվերը։

ՄԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 «Արձագանք», 1897, № 2, էջ 4 («Ապագա դերասանը»)։
2 «Մշակ», 1897, № 6։
3 «Մուրճ», 1897, փետրվար-մարտ։
4 «Տարազ», 1897, 26 հունվարի, № 4 կամ Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Հայպետհրատ, Երևան, 1951, էջ 49—50։
5 «Տարազ», 1898, № 42, կամ Հովհ. Թումանյան, հ. 4, էջ 56—58։
6 «Մուրճ», 1899, № 6։
7 «Տարազ», 1899, № 26 կամ Հովհ. Թումանյան, հ. 4, էջ 63—68։
8 «Անահիտ», Ա տարի, 1899, մայիսի 7 («Խաչագող մը»)։
9 Նույն տեղում։
10 Նույն տեղում։
11 «Արձագանք», 1899, № 2, էջ 4։
12 «Անահիտ», Գ տարի, 1901, № 4—5, էջ 134 («Գալֆայան և Թիֆլիսի մամուլը»)։
13 1899, սեպտեմբերի 7-ի նամակից. (Գրականության և արվեստի թանգարանի արխիվային ֆոնդ)։
14 Բաթվից Հովհաննես Թումանյանին գրված այդ նամակը ունի 1900, նոյեմբերի 24 թվակիրը, ստորագրությունը՝ Արամ (Նույն թանգարանի արխիվային ֆոնդում)։
15 «Մշակ», 1898, № 118, էջ 3։
16 Նույն տեղում։
17 «Նոր կյանք», 1899, № 10, էջ 150։
18 1897, 11 ապրիլի (Գրականության և արվեստի թանգարանի արխիվային ֆոնդ)։
19 1900, 9 նոյեմբերի (Նույն թանգարանի ֆոնդ)։
20 Նույն տեղում։
21 Տե՛ս ծանոթ. 14։
22 «Մշակ», 1901, 8 ապրիլի։
23 «Մուրճ», 1901, էջ 218—219։
24 Театральная энциклопедия, т. 3, стр. 1003.
25 «Մշակ», 1901, 8 ապրիլի։
26 «Նոր-Դար», 1901, № 64։
27 «Մշակ», 1903, № 44։

28 Նույն տեղում։
29 Նույն տեղում։
30 «Բազմավեպ», 1904, հուլիս։
31 «Հորիզոն», 1912, № 255, Ն. Ա.։
32 «Մշակ», 1916, № 274, Բր. Պալյան։
33 «Արև», 1916, № 270, ստորագր.՝ Խ.։
34 Նույն տեղում։
35 Վ. Վաղարշյան, Ընկերներս, բարեկամներս և՝ ես, Հայպետհրատ, Երևան, 1959, էջ 76—77։
36 «Հորիզոն», 1912, № 235։
37 Նույն տեղում։
38 «Մշակ», 1911, № 264։
39 Նույն տեղում, № 283։
40 «Մշակ», 1913, № 32։
41 Հայկ Աբծիվ, Աշխարհով մեկ, Հայպետհրատ, Երևան, 1964, էջ 37—38։
42 «Վերջին լուր», 16 մայիսի, № 2489։
43 «Նոր օր», 1970, թիվ 83, 17 նոյեմբերի։
44 Նույն տեղում։

ՍՈՖԻԱ ՆԵԼՍ

Վ. Ի. ՆԵՄԻՐՈՎԻՉ-ԴԱՆՉԵՆԿՈՆ «ՀԱՄԼԵՏԻ» ՎՐԱ. Ա.ՇԽԱՏԵԼԻՍ

Իր ծննդյան իսկ պահից Մոսկվայի Գեղարվեստական-հանրամատչելի թատրոնը և նրա ղեկավարները՝ Կ. Ս. Ստանիսլավսկին ու Վ. Ի. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն շատ ապրումներ, ստեղծագործական վարանումներ, մտահոգություններ են ունեցել՝ կապված Շեքսպիրի հետ։ Թեև տարբեր ճանապարհներով, բայց երկուսն էլ ուզում էին թատրոնը տանել դեպի անգլիական մեծ դրամատուրգի ժառանգության նվաճումը։ Ճիշտ է, նրանց տարբերությունը այս, ինչպես և մնացած բոլոր մարզերում, վերջին տարիներս շատ է չափազանցվել[1]։

Եվ սակայն, հենց Շեքսպիրի նկատմամբ նրանց ունեցած վերաբերմունքի մեջ ընդհանուր շատ բան կար։ Ինչպես Ստանիսլավսկին, Նեմիրովիչը ևս անհրաժեշտ էր համարում ժողովրդական լայն հանդիսատեսին հասցնել շեքսպիրյան դրամատուրգիայի ողբերգական հնչողության իսկական վեհությունը։ Ընդ որում, ոչ թե «հարմարվել ժողովրդական հանդիսատեսի ճաշակին, այլ բարձրացնել նրան ճշմարիտ գեղարվեստական ստեղծագործությունների, դասականների մեծ երկերի մակարդակին»։ Ահա՛ այն խնդիրը, որ առաջադրում են և՛ Նեմիրովիչը, և՛ Ստանիսլավսկին։

Ժողովրդայնության այս ծրագրային պահանջը սերտորեն շաղկապվում է ներկայացման այժմեականության գաղափարին։ «Թատրոնը ...պիտի ծառայի ժամանակակից հանդիսատեսի հոգևոր պահանջմունքներին»։ Նա պարտավոր է նոր պատասխաններ տալ կենսական խնդիրներին։ «Լավ թատրոնը... պարտավոր է դասականների շարքից այնպի-

սի պիեսներ բեմադրել, որոնց մեջ արտացոլվում են արդիականության վսեմագույն գաղափարները...»։ Դրա համար էլ ժամանակին Նեմիրովիչ-Դանչենկոն դեմ էր «Շայլոկի» բեմադրությանը, մի պիեսի, որը «ոչինչ չպիտի ասի լայն հանդիսատեսի ո՛չ մտքին, ո՛չ սրտին, նա չի կարող ողջ հոգով արձագանքել Պորցիայի գեղեցիկ սիրավեպին». ճիշտ այդպես էլ «Տասներկուերորդ գիշերն» ու «Սանձահարումը», որոնք ընդամենը հանճարեղ պոետի «կատակներ» են, և ոչ ավելին[2]։

Նոր դարի առաջին դժվար տասնամյակում Շեքսպիրի կատակերգությունները չէին համապատասխանում դեմոկրատական հանդիսատեսի պահանջմունքներին ու մղումներին և դրա համար էլ Նեմիրովիչ-Դանչենկոն հրաժարվում է դրանք բեմադրել։ Ճիշտ այնպես. ինչպես մի քանի տասնամյակ հետո, Հայրենական մեծ պատերազմի նախօրյակին նա տարված էր «Համլետ» բեմադրելու մտքով, սակայն արդեն 1943-ին անհնար է համարում վերադառնալ այդ ողբերգությանը, քանի որ դրվախավոր հերոսի բարդ ու հակասական կերպարը, նրա կարծիքով, չէր համապատասխանում սովետական մարդկանց համակած ոգեշունչ տրամադրությանը։

Նեմիրովիչ-Դանչենկոն համամիտ էր Ստանիսլավսկուն նաև մասնավոր հարցերում, ասենք՝ Սալվինիի դնահատության խնդրում, ուր արտահայտվել են այն ժամանակ թատերարվեստին նրանց կողմից ներկայացվող հիմնական պահանջները. «Երեկ, ապրիլի 7-ին, Մեծ թատրոնում տեղի ունեցավ Սալվինիի առաջին ներկայացումը։ Սալվինիի դերակատարումը իսկապես կարելի է կոչել հանճարեղ։ Խաղը կյանքից չզանազանող այս սահմանից այն կողմ հազիվ թե կարող է գնալ բեմարվեստը»[3]։ «Սալվինիի խաղի պարզությունը, կազմված հենց խոսակցական լեզվի բնականությունից ու բոլոր հնարքների անբռնազբոսությունից, միաժամանակ չի խախտում գույների պայծառությունը»[4]։

Սակայն կարևորը այս մասնակի զուգադիպումը չէ։ Գլխավորն այն է, որ երկուսն էլ տարբեր ժամանակներում իրենց թատրոնի արվեստի, ինչպես և առհասարակ թատերարվեստի, նոր վերելքը կապում էին Շեքսպիրի անվան հետ։ Երկուսն էլ դարասկզբին ջանում էին իրենց թատրոնը դուրս բերել փակուղուց «Համլետ» ու «Հուլիոս Կեսար» բեմադրելով, ընդ որում, Նեմիրովիչը եռանդուն մասնակցություն է ունենում «Համլետի» վրա Ստանիսլավսկու և Կրեգի համատեղ աշխատանքին, իսկ Ստանիսլավսկին խորամուխ էր Նեմիրովիչի կողմից բեմադրվող «Հուլիոս Կեսարի» բոլոր մանրամասներին։

Հետագա տարիներին Վլադիմիր Իվանովիչն առաջարկում է երիտասարդ դերասանների համար բեմադրել «Շայլոկը»՝ իբրև աղգերի դրամա (1903)։ Երեք տարի անց հանձնարարում է բեմադրել «Ռիչարդ Երկրորդը»։ 1913-ին առաջարկում է ՄԽԱՏ-ի խաղացանկի մեջ մտցնել «Ձմեռային հեքիաթն» ու «Ջափ չափի դիմացը»։ Ակներև է, որ Նեմիրովիչն անընդհատ խորհում էր Գեղարվեստական թատրոնում շեքսպիրյան դրամաների մարմնավորման շուրջ։ Սակայն նրա բոլոր առաջարկությունները մնում հն չիրականացված։ 1930-ին հղացվում է «Օթելլոյի» վիթխարի բեմադրությունը։ Ստանիսլավսկին ստեղծում է «Օթելլոյի» սքանչելի ռեժիսորական պլանը։ Նեմիրովիչն իրականացնում է բեմադրությունը, որը, ինչպես հայտնի է, տարբեր պատճառներով երկար բեմական կյանք չունեցավ։ Այս անհաջողությունը, սակայն, նրան նա չի կանգնեցնում։ Ջուր չէ 1937-ին նա դրել. «Այ, Շեքսպիր հենց թեկուզ հիմա կարող եմ բեմադրել, իսկ Շիլլեր չկա։ Գեղարվեստական թատրոնի ունակություններով ինչպե՞ս խաղալ բոլոր այդ նզովքները, հեկեկոցներն ու սպանությունները, որ հանդիպում ես յուրաքանչյուր արարվածում»[5]։

Եվ, ի վերջո, երկուսի ստեղծագործական կյանքի ավարտը կապված էր Շեքսպիրին վերադառնալու հետ։ 1936—38 թթ. Ստանիսլավսկին իր դրամատիկական ստուդիայում աշխատում է «Համլետի» և «Ռոմեո և Ջուլիետի» վրա։ Նեմիրովիչ-Դանչենկոն, ասես շարունակելով էստաֆետը, արդեն 1940-ին ծրագրում է շեքսպիրյան ներկայացումների վիթխարի մի շարք «Համլետ», «Անտոնիոս և Կլեոպատրա», «Վիր արքա»։

Այս ծրագիրը մնաց չիրականացված։ «Նեմիրովիչն ասաց, որ իրեն պակասում է 20 տարի»,— պատմել է ռեժիսոր Բ. Ի. Ռավենսկիխը՝ «Ռեժիսորի մենախոսությունը» հեռուստատեսային հաղորդման ժամանակ։

Պահպանվել են, սակայն, ներկայացման ուրվագծումները, զրույցների ու փորձերի սղագրությունները, կարծիքներ՝ արտահայտված նամակներում։

1937-ին արած խոստովանությունը՝ «Հիմա ես գիտեմ Շեքսպիր բեմադրել», պարապ խոսք չէր։ Շուտով դա գործի վերածվեց։ 1939 թ. նոյեմբերի 9-ին Լ. Մ. Լեոնիդովի հետ զրուցելիս Նեմիրովիչ-Դանչենկոն նրան առաջարկում է միասին բեմադրել «Համլետը»։ 1940-ին երկար տարիների լռությունից հետո Նեմիրովիչ-Դանչենկոն նորից հանդում է ՄԽԱՏ-ի բեմի վրա Շեքսպիր բեմադրելու որոշմանը։ Մեծ ոգևորությամբ նա սկսում է աշխատել «Համլետի» վրա։ Պատերազմն ընդ-

հատում է այդ աշխատանքը։ Նեմիրովիչ-Դանչենկոն ու թատրոնի ծեր դերասանները գալիս են նալչիկ և ապա տեղափոխվում Բրիլիսի։ Սակայն Վլադիմիր Իվանովիչը չի թողնում աշխատանքը Շեքսպիրի վրա։ Ճիշտ է, դա այլևս «Համլետը» չէ։ «Համլետի» բեմադրությունը ժողովրդական մեծ փորձությունների տարիներին նրան թվում է անժամանակ։ «...Պատերազմից հետո՝ կյանքի մի նոր գոտի կարգավորող, լավագույնի հավատը տենչացող, առույգ հասարակությամբ լեցուն հանդիսասրահ... Եվ հանկարծ՝ կասկածներով բռնված, խռովահույզ Համլետ»[6]։ Նա Բրիլիսիում մշակում է «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» և «Վիր արքա» բեմադրելու ծրագիրը։

«Անտոնիոս և Կլեոպատրայի»՝ բեմադրության գրառումները հատկապես հետաքրքիր են դառնում մեկ այլ հռոմեական ողբերգության՝ «Հուլիոս Կեսարի» ավելի վաղ բեմադրության նրա ռեժիսորական պլանի հետ համադրելիս։ Հիմա արդեն Նեմիրովիչ-Դանչենկոն, նկարիչ Վ. Վ. Դմիտրիևի արտահայտությամբ՝ ուներ որոշակի «փիլիսոփայական կոնցեպցիա»։ Պատմականի ու այժմեականի պրոբլեմի լուծումը այդ գրառումներում ցույց է տալիս, որ նա Շեքսպիրի մեջ արդեն որոնում էր պարզ ու հասարակ ձևերով մարմնավորված բարձր ոճականիկան։ Սրբանով բացվում էր իսկական թատերական ճշմարտության ճանապարհը և ընդգծվում պատմական իրադրությունների պատկերման նպատակահարմարությունն ու իլյուստրատիվությունը, որ հատուկ էին «Հուլիոս Կեսարի» բեմադրությանը։ Մերժելով կենցաղայնությունը, ռեժիսորը ցանկանում էր պատմականությունը բարձրացնել Շեքսպիրի ժամանակին բնորոշ ողբերգական բախումների ու սոցիալական հակասությունների մակարդակին։ Երկու աշխարհի՝ Հռոմի ու Եգիպտոսի գոտեմարտը ցուցադրել շեքսպիրյան տիտանական հերոսների հոգում մղեգնող մարդկային կրքերի բախման միջոցով—այս էր Նեմիրովիչի վճիռը։

Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի մտահղացումը հետևյալն էր. հակադրել Եգիպտոսի և Հռոմի կուլտուրաները «սիրո քաղցր գերության» պատկերման միջոցով։ Այստեղ հառնում է Կլեոպատրայի ողբերգական կերպարը, զարգանում Անտոնիոսի ներքին կոնֆլիկտը՝ երկու տարերք. սեր և քաղաքացիական պարտք։ Մարդկային անձնավորության վեհությունը բախվում է անտիկ Հռոմի դաժան ու խիստ պետական մեքենայի հետ։

«Սկիզբը՝ խրախճանքն է Կլեոպատրայի մոտ, կրքոտ, մերթ փափկակյաց, մերթ բուռն. Եգիպտոսը՝ իրոք որ մի տեսակ նուրբ ու կրքոտ։ Իսկ հետո՝ Հռոմը, երկաթյա, մարմարյա, խստաշունչ, այդ խստությամբ

գեղեցիկ։ Ամբողջ բեմադրության համար՝ երկու խոշոր պլան, շեշտակիորեն հակադիր... Ասես երկու աշխարհի գոտեմարտ. մեկը առնացի, նվաճող, իր հզորության ծաղկման մեջ, մյուսը՝ կանացի, փափկակյաց, մարող... Դրանց միջև Անտոնիոսը՝ տարերք, մրրիկ, և ոչ թե մարդ— և մի կին՝ կին, որի մասին պիտի խոսեն երկու հազար տարի»[7]։

1942-ի մայիսի 16-ին նա գրում է Բոկշանսկայային. «Անտոնիոս և Կլեոպատրա», «Անտոնիոս և Կլեոպատրա»— հենց միայն սրանով եմ գբաղված»։ Նախատեսվող բեմադրությունը չկայացավ Վլադիմիր Իվանովիչի հիվանդության պատճառով։

Հիվանդ ժամանակ «Թրիլիսի» հյուրանոցում Նեմիրովիչը ուրվագծում է «Լիր արքա» ողբերգության բեմադրական պլանը։

«Լիր արքայի» ռեժիսորական գրառումներում նա առաջ է քաշում ոչ միայն փիլիսոփայական ու էթիկական, այլև զուտ քաղաքական պլանները։ Եվ այստեղ նույնպես կային ժամանակի հովերը։ «Իշխանությունը կարող է ծնել բռնություն, անարդարություն և բոլորից առաջ՝ շողոքորթություն։ Այս ամենի մեջ չկողմնորոշվող իշխանավորը ամեն քայլափոխին կարող է անարդարություն թույլ տալ և դրա համար պատիժ կրել»[8], —գրել է նա, գտնելով, որ Լիրի ողբերգությունը «շողոքորթությանը գերի» դառնալն է։ Նման հարցադրմանը համապատասխան Նեմիրովիչը քննում է Լիրի վիճակը նրա առաջին մուտքի պահին և արքայի ինքնազգացողության հիմնական հոգեբանական պատճառները, որոնք նրան դրդում են ողբերգության գործողության զսպանակը արձակող որոշմանը։ Այդ վերլուծության շնորհիվ ռեժիսորը գալիս է այն եզրակացության, որ Լիրը «որպես հին դասական ողբերգության հերոս ինքն է մեղավոր իր ճակատագրի համար»[9]։

Մոսկվա վերադառնալուց հետո, 1943-ին, Նեմիրովիչը կրկին դիմում է «Համլետին»։ Այժմ ձգտում է Շեքսպիրի միջոցով մարմնավորել այն ամեն նորը, որ գտել էր վերջին տարիներին ինչպես ռեժիսորական աշխատանքի եղանակի մեջ, այնպես էլ այն բանում, թե ինչպես պիտի մոտենալ հեղինակին, դրամատիկական երկին։ Ռեժիսորական ոճի այս առանձնահատկությունները վառ դրսևորվեցին նրա նախապատերազմական ամենանշանակալից ներկայացումներից մեկի՝ «Երեք քույրերի» մեջ։ Դրա համար էլ Շեքսպիրին ձեռնամուխ լինելով, նա ասում էր. «Այն ամենը, ինչ հիմա գտնված է «Երեք քույրերի» մեջ, անպայման պետք է այստեղ բերել առավել լայնորեն»[10]։

Նեմիրովիչ-Դանչենկոն ուրախ հավաստում է. «Երեք քույրերի» վրա աշխատելիս մենք առաջ գնացինք և՛ խորությամբ, և՛ պարզությամբ»[11]։ Ինչպե՞ս դա հաջողվեց։ «Երեք քույրերի» բեմադրությունն սկսելիս նա դերակատարներին ասում էր. «Մեր խնդիրը պետք է լինի պարզ, կարելի է ասել՝ գեղարվեստորեն աղնիվ. մենք պետք է վերցնենք այդ պիեսը և վերաբերվենք նրան իբրև նորի, գեղարվեստական մոտեցման ողջ թարմությամբ»[12]։

Դա Չեխովին նորովի մոտենալու նախապայման էր. «Շատ եմ պընդում, որ ներկայացման մեջ պետք է բացահայտվի Չեխովի միտքը, և ոչ թե լիրիկան... Լիրիկան կգա ինքն իրեն»[13]։

Այսպիսով, բեմադրելով Չեխով, Նեմիրովիչը հիմա ելնում է ոչ թե տրամադրությունից, ինչպես «Երեք քույրերի» նախորդ, 1901 թ. բեմադրության մեջ, այլ մտքից։ Այսպես ծնվեց ներկայացման նոր «հատիկը». «լավ կյանքի կարոտը... սա՛ պետք է հնչի ամեն վայրկյան»։ Նախորդ բեմադրության մեջ հնչում էր կարևկցանքը մռայլ մարդու ու մթին ժամանակի նկատմամբ։ Նոր բեմադրությունը ձգտում էր տեղ հասցնել ոչ թե մարդու թախիծը, այլ պահանջկոտությունը մարդու նկատմամբ, որը պետք է համակված լինի այն գաղափարով, որ «այլևս անհնար է այսպես ապրել»։ Սա չեխովյան հերոսներին դեմքով շրջում էր դեպի ապագան, օժտում ապագայի հավատով ու տալիս սեփական գոյության արդարացում։ Սա չեխովյան հերոսներին մարտիկ չէր դարձնում, սակայն տպավորություն էր ստեղծում, թե նրանց անբավարարվածությունը նախապատրաստում է ապագա օրը, թե անպատուշ չեն նրանց երազանքները, թե այն իրականությունը, որից նրանք անկարող են ազատվել, բնավ էլ այնքան անսասանելի ամուր չէ։

Իսկ հին բեմադրության մեջ իրականությունն իշխում էր վեհ ու մաքուր երազանքների վրա։

Պիեսի վերաիմաստավորումը թույլ էր տալիս ներկայացման մեջ բացահայտելու նրա բանաստեղծական հյուսվածքը, այսինքն գռեհիկ առօրեականը ծաղրելով, մարդկային պարզ զգացմունքների պատկերումը հասցնել պուեղիայի բարձունքները, մինչև կյանքի ձեղնգկության բանաստեղծական ընկալումը։ Ճշմարիտ ռեալիզմը միշտ բանաստեղծական է—ահա այն եզրակացությունը, որին իր կյանքի վերջում հանգեց թատրոնի այս համարձակ փորձարարը, նա, որը ձգտում էր «բանաստեղծական թատրոնի» հաստատմանը։

1940 թ. մայիսի 17-ին Վլադիմիր Իվանովիչը իր մոտ հավաքեց

թատերախումբը «Համլետի» շուրջ խոսելու։ Առաջին վրույցը նա սկսեց այն բանից, որ պետք է պայքարել շեքսպիրյան բեմադրությունների մեջ թափանցած ու բարձր ռոմանտիզմի վերաբերյալ խոսակցություններով բողարկվող թատերական կեղծիքի դեմ։ Իրականում դա փծուն, քաղցրմեղցր, կոնֆետային ռոմանտիզմ էր։

Նա հիշեցրեց, որ Գեղարվեստական թատրոնը միշտ էլ մղել է այդ պայքարը։ Սակայն այն, ինչ օրինաչափ էր որոշակի փուլերում, արգելակ դարձավ այլ ժամանակներում։

Իր վաղ շեքսպիրյան բեմադրություններում՝ «Հուլիոս Կեսար» (1903) և «Համլետ» (1911), Գեղարվեստական թատրոնը աշխատում էր հեռանալ դեղ թատերայնությունից։ Սակայն այդ խնդիրը իրականացնելիս, նա գործում էր ոչ այն եղանակներով, որոնց միջոցով հնարավոր պիտի դառնար Շեքսպիրի ճշմարիտ մարմնավորումը։ «Ռոմանտիկ ու ռեալիստական թատրոնի մասին» խորհելով, վերջին տարիների հոդվածներում Նեմիրովիչը գրում էր.

«Այո, ձգտելով պահպանել ներկայացման կենսական ու հոգեբանական հյուսվածքը, մարդկային-դերասանական սպրումների պարզությունը, անկեղծությունը, Գեղարվեստական թատրոնը հաճախ ընկնում էր ավելորդ հոգեվերլուծության ու ավելորդ կենցաղագրության մեջ, վախենալով, թե տուրք կտա հենց այն կեղծիքին, որն այնքան բնորոշ է հին ռոմանտիկական դպրոցի ջատագովների համար»[14]։

Թատրոնի վերջին նվաճումները պարզության, բնականության ճանապարհին՝ միացած բանաստեղծականի, վեհաշունչի հետ, թույլ են տալիս մարտահրավեր նետել շեքսպիրյան թատրոնի ողջ անցյալին։ Եվ բոլոր նրանց, ովքեր անվերջ կրկնում են, թե Գեղարվեստական թատրոնը Շեքսպիր բեմադրել չգիտե, թե ռեալիստական ուղղությունը նրան միակուղու առջև է կանգնեցրել։

«Հիմա՝ ինչի՞ ենք մենք ձգտում։ Այո, մարտահրավեր։ Ես կասեի՝ ոչ միայն իմ մարտահրավերը, այլև իմ երազն է, որ Շեքսպիր բեմադրենք որպես մի կործանիչ հարված՝ շեքսպիրյան բեմադրությունների բոլոր ձևերին»[15],— ասաց նա ու դրա համար էլ Շեքսպիրի երկի վրա աշխատելու առաջին օրը անվանեց պատմական։ Այդ մարտահրավերն էին ամփոփում առաջին իսկ բառերը, որոնցով Նեմիրովիչ-Դանչենկոն դիմեց ներկաներին. «...Մեր առաջին հարցը. ի՞նչ դարաշրջանում պիտի բեմադրել «Համլետը»։ Սա անսպասելի էր։ Բոլորը վաղուց ընտելացել էին այն մտքին, որ Շեքսպիրը վերաբերում է Վերածնության ժամանա-

կաշրջանին։ Եվ հանկարծ պարզվում է, որ Նեմիրովիչը ընդվզում է աքսիոմայի պես ընդունված այդ դրույթի դեմ։ Վերածնությունը բեմի վրա դարձել է տաղտկալի, աչք հոգնեցնող շտամպ, —դտնում է նա։ Սրա հետ կապված են կեղծ ռոմանտիկական, իդեալականացված, կոնֆետային տրաֆարետներ. «քաղցրացված կեղծ պաթոսը»։ Դրա համար էլ նա առաջարկում է պիեսի դործողությունը տեղափոխել ավելի վաղ ժամանակաշրջան, միջին դարեր կամ սրանց հարևանող Վերածնության առաջին տարիները։

Վլադիմիր Իվանովիչը խոսում է խանդավառված, բորբոքուն։ Նա ուզում է ջարդել տարածված պատկերացումները։ Նա, ինչպես միշտ, հանդես է գալիս իբրև ամենայն քարացածի խիղախ տապալող։ Եվ առավել ևս ստիպում է խորհել ներկաներին, հատկապես նկարչին։ Հենց նրան է, որ ամենից առաջ դիմում է Նեմիրովիչ-Դանչենկոն։ «Կեղծ թատերական արվեստին» պետք է խփել՝ ներկայացման ձևավորումից ըսկըսած։ Իսկ ձևավորումն էլ իր հերթին ներգործում է դերասանի ինքնազդացողության վրա։

Նկարիչ Դմիտրիևը երկար լռում է։ Հետո մտահոգ ասում է. «Բայց Վլադիմիր Իվանովիչ, միջնադարն էլ կարող է լինել շտամպ»։ Այստեղ ռեժիսորը նկատում է, որ միջնադարում շատ ավելի հեշտ է խուսափել շտամպից։ Նա չի ձանձրացրել հասարակությանը։ Գեղարվեստական թատրոնը պետք է մարտահրավեր նետի ռոմանտիկական ավանդույթներին և նախ և առաջ այն ամենին, ինչը կոչում են Վերածնունդ։ «Ամենահոյակերտ Վերածնունդը... այդ բովանդակ արտասովոր գեղեցկությունը—այդ ամենը ...սուտ է, գեղեցիկ պճնազարդում... ա՛խ, այստեղ կլինի այսպիսի մի սյուն, այստեղ կլինի այսպիսի մի վարագույր, այստեղ կլինի այսպիսի մի թիկնոց, այսպիսի մի տրիկո, բոլորագե՛ստ, փեռուրնե՛ր...։ Դա գեղեցիկ է, ժողովուրդը սիրում է ու ձգտում դրան հարյուրավոր տարիներ ու մինչև օրս։ Թատերական Վերածնունդը այնպես է փչացրել հասարակությանը, որ այստեղ պետք է ինչ-որ միանգամայն այլ բան անել»։ Չէ՞ որ նոր թարգմանությունները ցույց են տվել, որ Շեքսպիրի մոտ ամեն ինչ կոպիտ է՝ արտահայտությունները, կենցաղը, սովորությունները։ Նախապաշարմունքները միջնադարյան են։ Ողբերդության հիմքում միջնադարյան լեգենդ է, պետք է վերադառնալ ավելի վաղ դարաշրջան, քան Վերածնունդն է։ Երբ «թե արտահայտություններն են ավելի անմիջական, թե բառերն են ավելի անմիջական, ինքը՝ բուն հոգեբանությունն է անմիջական. մենք միանգամից կարդարացնենք նր-

ման լեզուն ու այդ լեզվի կոպտությունները, և թագուհու ու Օֆելիայի ցնցող քնքշությունը։ Իսկ եթե Վերածնունդ է, պետք է հնարել, թե ինչպիսին է մեզ թվում իսկական Վերածնունդը... Մենք դեռ վերջնականապես չենք որոշել, թե ինչ դարաշրջան է դա... Սակայն դա այն Վերածննդը չէ, որը մենք տեսել ու որին ընտելացել ենք»։

Ջափաղանց հետաքրքիր է ծավալվում զրույցը նվիրված այն դարաշրջանին, երբ տեղի են ունենում ողբերգության անցքերը։ Զրույցին ներկա շեքսպիրագետ Մ. Մ. Մորոզովը ուշագրավ տեսակետներ է հայտնում. ոչ թե հեռացում Եղիսաբեթի ժամանակներից, այլ նրա դժնդակ կողմերի բացահայտում,—ահա՛ թե ինչ է հարկավոր բեմադրությանը։ «Այստեղ հակասություն չկա..., այստեղ Վերածնունդ է, որի մեջ պիտի բացահայտել հին բաներ», այսինքն «Համլետի» մեջ ցույց տալ «XIV դարի մոդանների, սովորույթների ու կենցաղի մնացուկները»։

Մորոզովը համոզում է, որ շեքսպիրյան Անգլիան, նրա կենցաղը սերտ շփում ունեին միջնադարի հետ։ Այս բանը հատկապես վերաբերում է անգլիական դավադրին։ Եթե այստեղից գնանք ետ դեպի միջնադար, էական զանազանություն չենք դտնի։ «Այո՛,— առարկում է Նեմիրովիչը,— բայց կողքին կան այնպիսի բաներ, որոնք չէին կարող լինել այդ դարաշրջանում։ Կարո՞ղ էր պատահել, որ շեքսպիրյան դարաշրջանում Ֆորտինբրասը մենամարտի բռնվեր հայր-Համլետի հետ։ Այստեղ XIV դարի հոտ է փչում»։ Այս շաբլոնից չհրաժարվելու դեպքում՝ դա ոյթենական կամազուրկ Համլետ կլինի։

Իսկ եթե հարցն այսպես դրվի. ինչպե՞ս կզգար իրեն շեքսպիրյան հերոսը միջնադարի մթնոլորտում։ Նեմիրովիչը պատասխանում է. «—Բոլոր գործող անձինք ավելի լավ են դիտվում միջնադարի շրջանակի մեջ։ Թագուհին՝ նազելի, առանց բոլորազգեստի, իսկույն ինձ համար հետաքրքիր է դառնում։ Բենվարդոյի ու Մարցելլոսի կրունկները գամած են՝ դրանք անտաշ զինվորներ են։ Երբ հայտնվում է ուրվականը, զգաստ ձգվում են նրա առջև։ Լաերտը հիանալի սուսերամարտիկ է, հեծելակ, ընտանիքի պատվի խստաբարո պաշտպան։ Երբ տեսնում եմ այսպիսիներին, ամեն ինչ դառնում է խոշոր, ուժեղ, մարտաշունչ. ուր որ է պետք է գնալ կռվելու։ Տեսնում եմ այդ կոպտությունները, բայց, քանի որ արքունիք է, դրանք ավելի քաղաքակրթված են»։ Կարևորն այն է, թե դերասանն ինչպես կկարողանա մատուցել այդ կոպտությունը, այն կենցաղի անմիջականությունը։ Սակայն «իսկույն ամեն ինչ ընդունում եմ, երբ այդ կոպիտ բառերը ինձ երևում են դարաշրջանի մեջ»։ Դա անմիջապես

կտանի դեպի պարզություն, դեպի առնականություն, դեռ ավելի վաղ մի դարաշրջան։

Միջին դարե՞ր։ «Իսկ Վիտտենբե՞րգը։ Դե՛ն նետել Վիտտենբերգը. նթե բանն այդտեղ հասավ։ Ոչ՛ մի հումանիզմ»,— բորբոքված նետում է Վլադիմիր Իվանովիչը։

Սակայն այստեղ գործի են անցնում թատերագետ Ն. Ջուշկինի փաստարկները։ Նա ուշադրություն է հրավիրում այն բանի վրա, որ միջնադարյան մոտիվները «Համլետում» դիտավորը չեն, երկրորդական են։ Հնարավոր է, դրանց ներկայությունը բացատրվում է նրանով, որ պիեսի սյուժեն փոխառնվել է Սաքսոն Քերականի վաղեմի լեգենդից, ուր չկան հումանիզմի ու Վիտտենբերգի մոտիվները։ Դուրս նետել դրանք Շեքսպիրի պիեսից ոչ մի դեպքում չի կարելի։ Վերածնունդը կարելի է մատուցել այնպես, որ բացառվի թատերական կեղծիքը, քաղցր-մեղցր մարմնավորումը։ Կարելի է նրա մեջ գտնել առավել առնական, զորեղ, զուսպ, ժլատ բնութագծեր։ Վիտտենբերգի, հումանիզմի գաղափարների հարցը շատ կարևոր է։ Ըստ երևույթին Վլադիմիր Իվանովիչը վաղուց է խորհել այս մասին, և դրա հետ է կապված նրա ողջ դիրքորոշումը։ Ահա՛ այն.

Համլետը, ըստ պիեսի, մի մարդ է, որի հայացքն ուղղված է դեպի հնառավոր ապագան։ Նա ինքն էլ արդեն ապագայի մարդ է։ Սակայն նթե պիեսի բոլոր գործող անձինք ապրում են միջնադարում, ապա Համլետը հոգեպես պիտի ապրի կատարյալ Վերածնունդի մեջ։ Նա հավատում է հումանիզմի իդեալներին։ Նա ձգտում է կենսագործել այդ իդեալները։ Նա պիտի հանդիսանա օրինակ՝ թե ինչքան դեղեցիկ պիտի լինի ապագայի մարդը։ Այսպիսով, ժամանակային խախտումը բեմադրողին հրնարավորություն է տալիս չափազանց հետաքրքիր ձևով մարմնավորելու սեփական տեսակետը՝ մի անհաղթահարելի անդունդ է բնկած Համլետի ու նրա ժամանակի, նրան շրջապատող մարդկանց միջև։

«Այդ բովանդակ կյանքի մեջ կա մի բացառիկ, ժամանակից երկուերիք հարյուր տարի շուտ ծնված հոգի, որպիսին Համլետն է։ Ոչ թե նրա համար, որ այդ հոգին առանձնապես նուրբ է, այլ որովհետև այդ մարդու հոգին ընդգրկում է ողջ մարդկությանը՝ մի քանի հարյուրամյակով առաջ անցած»։

Այս առաջին հանդիպմանը ժամանակաշրջանի հարցը Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի համար մնում է լուծված։ Նա երկար մտածում է այս մասին, վերադառնում դրան հաջորդ զրույցների ժամանակ։ Մի բան միայն

պարել է նրա համար. պետք է գտնել դարաշրջանի առնական, ուժեղ, զուսպ, ժլատ մարմնավորում։

Դա պետք է նախ և առաջ իր արտահայտությունը գտնի ներկայացման արտաքին կերպարի մեջ։ Ամենից առաջ՝ բնությունը։ Նա մեծ դեր է խաղում Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի հղացման մեջ։ Հզոր, կոպիտ, վայրի բնություն, հյուսիս, ցուրտ, ժայռեր, ծով, պաղ կապարագույն լույս,— ահա՛ թե ինչի մեջ պիտի հնչի բնության բանաստեղծականությունը։

Ինչպե՞ս ստեղծել նման բնության պոեզիան։ Նկարչի հետ Նեմիրովիչ-Դանչենկոն բազմիցս քննում է այս հարցը։

Բնությունը հենց սկզբից պիտի ստեղծի ներկայացման մթնոլորտը։ Ցուրտ։ Ամրոց ծովի ափին։ Ալիքների շառաչ։ Եվ այս ֆոնի վրա հայտնվող ուրվականի վեհաշուք գեղեցկությունը։ Մենամարտը նույնպես տեղի է ունենում դրսում, բնության մեջ։ Երկնքի հեռատեսակների վրա։

Շատ կարևոր է ընդհանուր ֆոնը։ «Ներկայացման մեջ վիթխարի նշանակություն ունի ֆոնը»։ Ի՞նչ գունային լուծում պիտի ունենա։ «Կարևոր է, որ չլինի մոայլ»։ Նկարչի հետ զրույց է այն եզրակացության, որ տիրապետողը պիտի լինի մոխրագույնը՝ թե՛ որպես ֆոն, թե՛ զգեստներում (արծաթավուն դիպակ)։ Արծաթագույնը պիեսին հարմար կգա։ Իսկ նյութե՞րը՝ մետա՞ղ, փա՞յտ, քա՞ր։ «...Կուլտզրահային ֆոնի մեջ կա արդեն անկնճիռ դեմքը։ Փայտե ֆոնի մեջ՝ ընդհակառակը, հանդիսատեսի ժպիտը Համլետի մենախոսության ժամանակ»։

Ուրեմն դրանք հարմար չեն։ Մնում է քարը։ Մեղմ քարակոփ մոխրագույն հեռապատկերը, զգեստների գույնին միանալով, կստեղծի մի տաք զգացողություն։ Հեռապատկերը պիտի հաճելի լինի աչքի համար ու միաժամանակ մնա աննշմար։ Եվ ողջ ձևավորումը պիտի ստեղծի պարզության ու կենսական ուժի տպավորություն։ Դրա համար շատ տեսարաններ պիտի տեղափոխել բնության գիրկը։

Բնությունը ներկայացման անհրաժեշտ բաղադրիչն է։ Համլետը իր մի անկյունն ունի այգում, իր նստարանը, հովնոցը, ուր երբեմն ժամանակ է անցկացնում։ Նա այնտեղ «լինել թե չլինել» է խորհում։ Հայրը՝ Համլետ արքան էլ է սիրել հանգստանալ այգում, նստարանին ընկողմանած։ Հնարավոր է, դա հենց ա՛յն նստարանն է։ Եվ սպանության վկա այդ նստարանի մոտով պետք է ինչ-որ կերպ անցնի Կլավդիոսը։ Կարևոր է. թե ինչ արտահայտություն կունենա այդ ժամանակ նրա դեմքը։

Ուրվականը կհայտնվի պալատի մոտ, հետո կտանի դեպի ծովը կամ ավելի վայրի մի այլ տեղ։ Սրեն նա տանի այգի և այնտեղ ծառ լի-

նի, ապա այդ ծառը կլինի կուշ եկած, ծուռտիկ ծառ, հարյուրամյա մի սոճի... Կարճ ասած՝ բնության ստեղծագործություն. հողը, որը մինչև օրս շարունակում է ստեղծագործել, ինչ-որ մի բանի սիտի վերածվի: Դա մի ստեղծագործություն է, որը ողջ աշխարհը լցնում է ավյունով ու կրքերով—այստեղ պիտի պոեզիա գտնել: Պարզ բնության գեղեցկության, ինչ-որ անորսալի հզորության, նրա ինչ-որ հեթանոսական ընկալման մեջ պիտի արտացոլվի ողջ ներկայացման տեմպերամենտը:

Խստաշունչ դարաշրջան ու վայրի բնություն—ահա թե երբ և որտեղ է ծավալվում ողբերգությունը: Որպեսզի զգալի դառնա այդ ողբերգության անխուսափելիությունը շեշտվում են ժամանակի մռայլ գծերը: Այդ խստաշունչ ֆոնի վրա են ծնվում մարդկային մեծ կրքերը:

«...Որպիսին կլինի ի վերջո այդ ներկայացումը... Ահա ուրեմն, այնպիսի մի դարաշրջան, որից մեզ մնացել են նրա կրքերն ու բախումները: Այստեղ լրիվ մերկ կրքեր են:

Ահա ուրեմն, վիթխարի մերկ կրքերի, գրեթե կենդանական, կենդանա-մարդկային կրքերի աշխարհ,— և դա էլ հենց, ըստ էության ասած՝ մերվելն է բնության հետ»:

«Կենդանական կրքեր» արտահայտությունը կարող է թյուրիմացության տեղիք տալ: Շեքսպիրի բոլոր հերոսներն էլ խելոք են, խորհում են շատ, քննում: Շեքսպիրի պիեսները ինտելեկտուալ են՝ բառիս ամենաբարձր իմաստով: Եվ իհարկե, այդ բանը Նեմիրովիչը հիանալի գիտեր: «Կենդանական կրքեր» արտահայտությունն օգտագործելիս նա նկատի ուներ մոտիկությունը բնությանը, «բնէությանը», ինչպես հաճախ Շեքսպիրն է ասում՝ նատուրալ մարդուն, որը պահպանել է բնության կողմից իր մեջ ներդրած բոլոր լավագույն նախասահմանված հատկությունները:

Ի դեպ, դա էլ հենց հավատի խորհրդանիշն է Վերածննդության ժամանակաշրջանի համար. ի հակադրություն միջնադարի, որը գտնում էր, թե մարդն իր մեջ պիտի սպանի բնությունը: Բնությունը մեղկի հիմքն է: Մարմնականը: Այսպես, Նեմիրովիչ-Դանչենկոն, չնայած միջնադարի նկատմամբ ունեցած իր թեզերին, երբ ձգտում է «նորից նոր ծնվող պարզ բնության պոեզիային», ստեղծում է Վերածննդի մթնոլորտը, բայց ճշմարիտ, ոչ «կոնֆետային» Վերածննդի մթնոլորտը:

«Ահա մարդկային այդ մերկ կրքերի, կենդանական այդ մթնոլորտի մեջ դեգերում է մի զարմանահրաշ մարդկային էակ, որը կանխել է մարդկությանը մի քանի հարյուր տարով: Դա Համլետն է... Եվ ահա դրամատուրգը, որից ավելի ուժեղ մեկը մենք հիմա չունենք, կրքերը ներ-

կայացնում է այդպես մերկացված։ Դա Շեքսպիրն է։ Այսպիսի Շեքսպիրն է ինձ համար թանկ։

Այն, ինչ ես հիմա ասում էի կրքոտության մասին, տեմպերամենտի մասին, անասնական-մարդկայինի մասին՝ շատ կարևոր դիծ է ինձ համար, բոլոր դերակատարների համար։ Դա այն ճանապարհն է, որով կարելի է հեռանալ շաբլոնից»։ Եթե ստեղծվի այնպիսի ներկայացում, որտեղ մարդը միացվի տիեզերքին, բնության ստեղծագործ կյանքին, հանդես գա որպես նրա մի մասը ու որպես իր դարի՝ զորեղ կրքերի ու կորովի մարդկանց դարի զավակը,—ապա, Նեմիրովիչի կարծիքով, վճռված կլինի թատերարվեստի կողմից առաջադրվող գլխավոր խնդիրը. կստեղծվի բեմական սինթետիկ ստեղծագործություն։ Այստեղ կլինի կենսական, հոգեբանական ու սոցիալական ճշմարտության միասնություն, այսինքն՝ կիրականացվի այն նպատակը, որին Նեմիրովիչը ձգտում էր վերջին տարիներին։ «Դա կստացվի այն բանի շնորհիվ, որ այդ ճշմարտությունը կունենա ամուր փիլիսոփայական թափ, փիլիսոփայական մասշտաբ»։

Այսպես Նեմիրովիչը մոտենում է դժվարագույն խնդիրներից մեկին՝ ինչպե՞ս, բեմական ի՛նչ միջոցներով պատկերել Շեքսպիր-փիլիսոփային, հասու լինել նրա փիլիսոփայական-բանաստեղծական մտքի խորությանը։ Նա բազմիցս ընդգծում է, որ «Համլետը» փիլիսոփայական ողբերգություն է։ Սակայն բացահայտել Շեքսպիրի փիլիսոփայությունը չի նշանակում խաղալ այդ փիլիսոփայությունը։ Սա վերին աստիճանի կարևոր դրույթ է, կարելի է ասել՝ հիմնորոշ դրույթ։

«...Ոչ թե այդ ճշմարտության (այսինքն՝ կենսական, հոգեբանական սոցիալական—Ս. Ն.) խաղարկում, ոչ թե Շեքսպիրի փիլիսոփայության խաղարկում, այլ բոլորի կողմից միասնական ստեղծագործական հնքով ապրված ներկայացում»։ Մեծ կրքերի ներկայացում։ Հակառակ դեպքում միայն՝ իմաստակություն, դատողականություն։

«Յուրաքանչյուրին պատել են ահռելի կրքեր—այս դեպքում դա կլինի Շեքսպիր... Փիլիսոփայությունն ամբողջությամբ հենվում է կրքերի բախման վրա, որից և հենց կազմված է Շեքսպիրը»,— ասում էր Նեմիրովիչ-Դանչենկոն։ Եվ սրա մեջ է Շեքսպիրի փիլիսոփայության արտասովոր գործունությունը, փիլիսոփայություն, որ անքակտելիորեն կապված է կյանքին ու պայմանավորված որոշակի պատմական իրադրությամբ։

Ողբերգության մեջ դրված է վիթխարի մի պրոբլեմ։ Սակայն դերա-

սանը պետք է «որսա մոտեցման հուզական կերպը, ստեղծագործության հուզական եղանակը։ Առանց հուզական մոտեցման կսկսենք դատողություններ անել... Հենց որ մենք ելակետ չընդունենք սինթետիկ, հուզական հատիկը, կհանգենք միմիայն իմաստակության», — գտնում էր Նեմիրովիչ-Դանչենկոն։ Իսկ ինչպե՞ս գտնել այդ հուզական մոտեցումը։ Պետք է ըմբռնել կերպարը, նրա մեջ ներդրած միտքը։ «Եթե միտքը լինի ճշմարիտ (պեղե՛լ այդ միտքը), նա կդիպչի նյարդերին, և հենց ա՛յն նյարդերը կտատանվեն, որոնք գտնվում են այդ պսիխոֆիզիոլոգիական ոլորտում»։

Այսպես առաջին պլան է մղվում հուզական հատիկի տեսությունը։ Պետք է որսալ, հայտնաբերել դերի հուզական հատիկը։ Եթե ամուր է նա, ապա հնարավորություն կտա այսօր խաղալ ա՛յս մանրամասնություններով, վաղը՝ ուրիշ։

«Ինչո՞ւ եմ ես այս հուզական հատիկի հետևից ընկել։ Եթե այն որսաս, նա ինքը կկարգավորի ամեն մի միտք։ Հուզական հատիկը կարևի է որսալ, եթե կերպարը պարզ դառնա»։

Այսպիսով, Նեմիրովիչը հիմնորոշ հարց է դնում՝ շեքսպիրյան դերի մեջ զգացմունքի և մտքի հարաբերակցության հարցը։ Շեքսպիրի մոտ խրատաբանություններ կան ամենաբորբոքուն կրքերի կողքին։ Ահա մարդը գտնվում է կրքերի ամենաթեժ բարձրակետում և հանկարծ խրատաբանում է... Իսկ մենք գիտենք, որ ապրումների ամենաուժեղ պահերին մարդ սոսկալի քիչ է խոսում, բնավ չի խոսում,— նա գոռում է, նա քրքջում է, նա համբուրում է, նա արտասվում է, նա վեր է նետվում։

Թատրոնում ամենից հետաքրքիր և ուժեղ պահերը, խճարկեն, ապրումներն են, պոռթկումները... Մինչ (Շեքսպիրը—Ս. Ն.) արվեստը այդ ամենը բառերով արտահայտող արվեստն է։ Ահա թե որտեղ է տեղի ունենում շատ կարևոր բախումը (այսինքն՝ ՄԽԱՏ-ի և Շեքսպիրի բախումը —Ս. Ն.)։ Այն, ինչ Նեմիրովիչն անվանում է «խրատաբանություններ», հերոսների ապրումներից, նրանց կենսափորձից բխող եզրահանգումներն են, հետևությունները, հայեցողական բնորոշումները՝ ամփոփված մենախոսությունների ու ռեպլիկների մեջ։

Ուրեմն ի՞նչ, կրճատումներ անե՞լ։ Շատերը այս են առաջարկում։ Նեմիրովիչը ձգտում է հասնել այն բանին, որ պատմությունը, նկարագրությունը, դատողությունները պահպանվեն, սակայն չխանգարեն հոգեբանական շարժմանը։

Շեքսպիրյան հնարանքները, ինչպես Նեմիրովիչն է ասում՝ խրա-

տարաբնույթությունները, ժամանակակից արվեստի տեսակետից քայքայում են ապրումների պսիխոֆիզիկական հյուսվածքը: «Շեքսպիրի մոտ ամեն քայլափոխին հանդիպող այդ քնարական խրատաբանությունների հաղթահարումը, հաղթահարումը մեր ապրումների միջոցով՝ շատ կարևոր ապագա է շեքսպիրյան բոլոր երկերի բեմադրության համար»: Առանց «քնարական բանահյուսությունից», ծանրաշարժ փոխաբերություններից, լեզվի բավանդակ պատկերավոր հենքից հրաժարվելու, հագեցնել դրանք ապրումներով: Նա հիշեցնում է, որ նույնն էլ արվում էր «Երեք քույր» դրամայում, երբ Օլգան իր առօրեական լեզվով հանկարծ սկսում էր խոսել այնպես, ասես բանաստեղծություն էր արտասանում: Եվ դա օրգանական էր: Նույն ձևով դրան պետք է ձգտել Շեքսպիրի մեջ, որպեսզի ամեն ինչ լինի և՛ վեհաշուք, և՛ պարզ: Եթե այդ բանը հաջողվի, «ապա այնպիսի հնարավորություններ կբացվեն մեր արվեստի տեսակետից, որոնց մասին առաջ երբեք չէինք մտածել: Կա՞մ հակվում էինք դեպի արտասանությունը, կա՞մ չնչում էինք»:

«Երեք քույր» պիեսում Նեմիրովիչը ձգտում էր ներքնապես վեհացնել սովորական մարդկանց պարզ ապրումները, «որպեսզի այդ ապրումները, մնալով հստակ, պարզ, կենդանի, մարդկային—հագեցված լինեին ինչ-որ վեհությամբ, նրանով, ինչի անունը պոեզիա է»:

Նույն խնդիրն էր դրվում և «Համլետում», բայց, այսպես ասած՝ մյուս ծայրից: Այստեղ վսեմ, բարձրասլաց զգացմունքներն ու ապրումները հարկավոր էր հրամցնել այնքան պարզ ու հստակ, որպեսզի իրենց վեհությունն ու բանաստեղծականությունը չկորցնելով, դառնային կենդանի, մարդկային: «...Բանաստեղծական գեղեցկության պարզությունը միացնել հոգեբանական ու սոցիալական ճշմարտության հետ,—ահա՝ ձեզ ներկայացման իդեալը: Անպայման պարզություն, անպայման բանաստեղծական պարզություն, անպայման կենսական, հոգեբանական ու սոցիալական ճշմարտության միացում: Այս միացումով է ահա, որ հագեցված են աշխատանքիս մղումները այս վերջին տասնյակ տարիներին»:

Ի՞նչ բան է կենսական պարզությունը Շեքսպիրի երկերում: Դա նշանակում է ոչ թե փոքրիկ ապրումների, այլ մեծ կրքերի պարզություն, բայց վերցված՝ պարզ, մարդկայնորեն: Դա նշանակում է, որ բանաստեղծական տեքստը պետք է հնչի պոետիկ, բայց և միաժամանակ միանգամայն բնական: Թե չէ լինում է այսպես,— նկատում է Նեմիրովիչը,— դերասանը վերապրում է վիճակները պարզ, ճշմարտացի, բայց երբ

սկսում է խոսել, կանգնում է ոտնացուպերի վրա, կամ էլ անում է շարժումներ, որպիսիք մարդու մոտ գոյություն չունեն։

Հիշեցնելով, որ իր թատրոնի ուղղությունը նախ և առաջ պարզությունն է ու անկեղծությունը, Նեմիրովիչը հաստատակամորեն ներշնչում է, որ Շեքսպիրի դեպքում դա չի նշանակում հենց միայն պարզություն. պետք է հասնել առնական պարզության։ «Առնական պարզությունը ինքնին ամփոփում է իր մեջ խոշոր գաղափար»,— գրում էր նա Գեղարվեստական թատրոնի 40-ամյակին նվիրված հոդվածում։ «Այդ բնորոշումն այստեղ կստանա ամենահիպերբոլացված արտահայտությունը։ Առնական պարզություն,— ահա՝ այս պետք է գտնես քո մեջ, որպեսզի ամեն ինչ լինի պարզ, անկեղծ, որպեսզի խաղի մեջ ոչինչ հարկ չլինի չափազանցնել, որպեսզի մոտենաս այն ինքնազգացողությանը, որը մեզ մոտ կլինի սինթետիկ, կբխի և՛ կերպարից, և՛ դարաշրջանից, և՛ առօրեականից, և՛ կենսականից, և՛ սոցիալականից, և՛ հոգեբանականից։ Երբ այս ամենը ամբողջանա որպես միանգամայն պարզ ինքնազգացողություն, այնժամ կգա պոեզիան»։ Այս է դեպի բանաստեղծական թատրոնը տանող ուղին։

«Ես ասում եմ՝ պոեզիան կգա։ Պոեզիան անպայման երգածայն արտասանությունը չէ»։ Շեքսպիրի մոտ դա «ինչ-որ խոշոր բեկումների, փոթորիկների, բուքերի պոեզիա է»։ Հենց այդ պատմական կատակլիզմներն են պայմանավորում կրքերի շիկացումն ու բնավորությունների ուժը։

Միևնույն ժամանակ՝ դա խավարի ու անելանելիության պոեզիա չէ։ Նեմիրովիչ-Դանչենկոն ամենից քիչ դրան էր ձգտում։

«Համլետի» հետ կապված են թատրոնի իմ ուրախությունները,— ասում էր նա։

Եվ ուզում էր, որ իր հղացած ներկայացումը նույն ուրախությունը բերի հանդիսատեսին։

«Որպեսզի ներկայացմանը եկած ամեն ոք իր հետ տանի այն տպավորությունը, թե գեղեցիկ է կյանքը։ Որպեսզի հանդիսատեսը կարողանա պատմել այն մասին, թե ինչքան հիանալի կարելի էր կարգավորել կյանքը, եթե չլինեին արատավոր կրքերը», որ տանում են դեպի ոճիր ու սպանություն։ Որպեսզի ներկայացման մեջ հնչեր «Durch Leiden Freude»։

Այսպիսին էր Վ. Ի. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի մտահղացումը։ Վիթխարի մասշտաբների մտահղացում, որտեղ Շեքսպիրի ոգու խոր ըմ-

բրոնումը միանում էր ողբերգության մարմնավորման սինթետիկ ձևին։ Ընդ որում ստացվում էր պարադոքսալ վիճակ. սկսելով Վերածննդի հերքումից, Նեմիրովիչը հանգում է նրա գաղափարների, սկզբունքների, փիլիսոփայական լիարյուն մարմնավորմանը։

Այս մտահղացումից ելնելով, նա մեկնաբանում է նաև ողբերգության կերպարները։ Մի ամբողջ շարք զրույցներ ու փորձեր է անցկացնում գլխավոր դերակատարների հետ։

Ընդ որում, նա գտնում է, որ պետք է երկրորդականներից գնալ դեպի գլխավոր կերպարները։ Սովորաբար ներկայացման լուծումը կապվել է գլխավոր հերոսի՝ Դանեմարքյայի թագաժառանգի այս կամ այն մեկնաբանության հետ։ «Մենք խոսելու ենք Թագավորի, Թագուհու մասին, Օֆելիայի մասին, Ռոզենկրանցի մասին, Գիլդենշտեռնի մասին, Պոլոնիուսի մասին, ուրվականի մասին, գերեզմանափորի մասին և հետո միայն կսկսենք, ինչպես հարկն է, խոսել Համլետի մասին»,— հայտնում է Նեմիրովիչը։ Եվ ապա պարզաբանում է. «Ինձ թվում է, որ Համլետ խաղացող դերասանը..., կսպասի, որ իմանա. թե ինչ մարդիկ են իրեն շրջապատելու այդ ներկայացման մեջ, որպեսզի գիտենա՝ ինչով բավարարել, զարմացնել, հիացնել կամ զայրացնել» իր հերոսին։ Այսպիսով՝ այստեղ ևս ելակետը դարաշրջանն է, սոցիալական շրջապատը։ Միայն այդ դեպքում կարելի է խոսել բնավորությունների մասին։

Իսկ ամենաերկրորդական պերսոնաժների բնավորությունները պատկերելու համար պետք է գտնել գործուն, պարզ զգացմունքներ, որպեսզի բեմի վրա քայլեն կենդանի մարդիկ։ «Կարևոր է, որ բեմի վրա Ռոզենկրանցի ու Գիլդենշտեռնի առաջին իսկ երևալուց ստեղծվի այն տպավորությունը, թե նրանք Համլետի ընկերներն են, որոնց հետ նա անցյալում լավ ժամանակ է անցկացրել.... Նրանք հրաշալի մարդիկ են և անհասկանալի է, թե ինչու է Համլետը նրանցից խուսափում։ Այնպես չլինի, ինչպես սովորաբար խաղում են այդ կերպարները, այսինքն՝ մի վերստից արդեն երևում է, որ նրանք սրիկաներ են։ Այս դեպքում հանդիսատեսը չի հասկանում, թե ինչու Համլետի պես խելոք մարդը չի նկատում այդ։ Շատ կարևոր է, որ առաջին պահին ստեղծվի տպավորություն, թե նկել են Համլետի մտերիմները, երկու ջահել ընկեր և նախ և առաջ՝ բաժակակիցներ։ Հանդիպել են կատակելու, քեֆ անելու պատրաստ բարեկամներ։

Նույնիսկ այնպիսի դերերի մեջ, ինչպես Ռոզենկրանցն ու Գիլդենշտեռնը, Նեմիրովիչը գտնում է դույների բազմազան հուզական գամմա։

Առաջին հանդիպման մտերմական զգացմունքներ, լրտեսների ու բանասարկուների դիրքավորում, որին նրանք համաձայնություն են տվել,— հո չէի՞ն մերժելու արքային,— ուղղակի թշնամանք է Համլետի հանդեպ։ Ո՛չ թե վախից, այլ հոգո՛վ նրանք արդեն թագավորի բանակում էին, «և հասնում են մինչ անգամ... Համլետի վրա բարկանալու աստիճանին»։ Հիանալի գտնված նրբագիծ, որ խոսում է այն մասին, թե նրանք ոչ միայն դատարկ, Համլետին խորթ մարդիկ են, այլև՝ թշնամական բանակի ներկայացուցիչներ։ Իսկ Պոլոնիուսի մասին խոսելն ավելորդ է։ Նա բացահայտ թշնամի է։

Սովորաբար Պոլոնիուսին ներկայացրել են որպես խորամանկ աղվես, որն այդպես էլ խոսում է՝ քսու, քծնող, հարմարվող, շողոքորթ. «Պոլոնիուսին ես պատկերացնում եմ որպես ճարպոտ, շնչարգելությամբ տառապող, կուշտ ապրող, թագավորի կողքին գրաված իր դիրքի շնորհիվ բարգավաճող մի պալատական, մի լկտի հաճոյակատար, բստ որում՝ լկտիության մի աստիճան, որը կարելի է պատկերացնել միայն վերին աստիճանի մերկ կենցաղում»։ Ստացվում է բոլորովին նոր մի կերպար, որն ընդհանուր ոչինչ չունի պալատականի այն ծանոթ տիպի հետ, որպիսին ներկայացնում էին առաջներում։

Հատկապես ֆեոդալական բարքերի գծերն են ուժեղացվել, խոշորացվել Լաերտի կերպարում։ Մի գծիկ, և պատրաստ է կերպարը. «...Լաերտի ասիը խոշոր է, լայն»։ Ջլապինդ, բարեկազմ, սքանչելի սուսերամարտիկ, հեծելակ։ Քրոջ հետ շատ խիստ է ընտանեկան պատվի այդ խիստ պահապանը։ «Դա այն դեպքը չէ, երբ եղբայրը քրոջը փութաթիավան մոտենում է հուշարարի խցիկին և գեղեցիկ բառեր ասում»։ Նրա սերը քրոջ նկատմամբ փաղաքշող չէ։ Եվ Համլետի մասին քրոջ հետ խոսում է ոչ թե խորհուրդ տալու պես, այլ գրեթե սպառնալից ենթատեքստով՝ «Հապա մի փորձիր»։ Այո՛, խիստ ու դաժան է այսպիսի մարդիկ ծնող ժամանակը, կասենք մենք, կարդալով Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի տված բնութագրումները։ Ամուր պատի պես նրանք կանգնած են Համլետի առջև։ Բայց կան նաև Հորացիոն, Օֆելիան՝ նրան սիրող սրտերը։

Հորացիո։ Շատ կարևոր է, Նեմիրովիչն զբաղվեց այս կերպարի մշակմամբ, կերպար, որը թատրոնների մեծ մասում Համլետին հետևում, բարեկամությունը վերացականորեն մարմնավորող մի անդեմ ստվեր էր։

Ո՞վ է ուրեմն Հորացիոն։ Ինչպե՞ս է նա պալատ թափանցել։ Որտե՞ղ է բարեկամացել Համլետին։ Ի՞նչ տեղ է նա դրավում պիեսում,— հարցնում է Նեմիրովիչը։

Հորացիոն միակ մարդն է, որին Համլետը հավատում է։ Միակ մարդը, որը Համլետի աչքում բարեկամության իրավունք ունի։

Հորացիոն ամենահամակրելի դեմքերից մեկն է պիեսում։ Նա շատ մեղմ է, վերին աստիճանի համեստ։ Ամբողջ վարքագծի մեջ հաճելի հանդրտություն կա։ Բացարձակապես աղնիվ, բացսիրտ մարդ է, կյանքի մեջ ընկալում է միայն լավը։ Համլետին նվիրված է անսահմանորեն։ Ապրում է նրանով, հետևում նրա դրությանը, ձգտում զուշակել նրա ցանկությունները։

Սակայն Հորացիոն մարտիկ չէ։ Նա գրքի մարդ է ու փիլիսոփա։ Նրա ապագան գիտությունն է։ Համլետը գիտե այդ ու միգուցե դրա համար է, որ ուրվականի հայտնվելուց հետո մինչև վերջ չի բացում իր դաղտնիքները բարեկամին։ Հորացիոն լսանում է միայն «թաքարդի» մասին։ Նեմիրովիչը ուշադրություն է դարձնում այդ կարևոր հանդամանքի վրա, որի մասին մինչև նա ոչ ոք չի խոսել։

«Բարեկամությունը կարելի է հասցնել մինչև հերոսության։ Դա միանդամայն բնական է։ Հորացիոն այնուամենայնիվ Համլետի մտերիմն է ոչ այդ աստիճանի։ Նա ինչ-որ տեղ կտրված է Համլետից»։ Պատճառն այն է,— բացատրում է Նեմիրովիչը,— որ Հորացիոն «իր աշխարհայեցողությամբ Համլետի բարձրությունը չունի։ Նա. ջերմ է, բայց ոչ տաք։ Ոտից գլուխ հաճելի։ Նա խելացի է, բայց ոչ մեծ խելքի տեր... Նրա այդ հատկությունները անհրաժեշտ են Համլետին նրա մենության մեջ»։ Ահա՛ թե ինչն է խանգարում, որ Հորացիոն խաղացվի որպես առավելագույն բարեկամության տիպար։

Սակայն այդ բարեկամության ոչ լիարժեքության մյուս բացատրությունը հաղիվ թե ընդունելի է։ «Նա նվիրված է Համլետին։ Սակայն այն ակտիվ մարդը չէ, որի բարեկամությունը կարող է հասնել մինչև ինքնազոհաբերության... Հանուն թագաժառանգի նա կյանքը չի տա»։ Չէ՞ որ Հորացիոն այսուհանդերձ «հոռմեացի է հոգով» և ուզում է գավաթից ըմպել թույնի վերջին կաթիլները, նա հուսադրում, ակտիվ մարդ չէ ու չի կարող իրականում օգնել Համլետին։ Նրա օգնությունը կարեկցանքն է ու ըմբռնումը։ Իսկ դա արդեն շատ է։

Այս փոխվերապրումը առավել չափով դրսևորվում է Օֆելիայի մեջ։ Թեև ըմբռնողության մասին այստեղ խոսք չի կարող լինել։

Օֆելիա՞։ Զարմանալի նրբությամբ է թափանցում այս կերպարի մեջ, տեսնում այս կերպարը Նեմիրովիչը։

«Ես նրան տեսնում եմ իբրև բնության հրաշագեղ մի կերտվածք

կնոջ կերպարանքով Բնության սքանչելի ծաղկատունկ»։ «Նա ամբողջովին... նման է թարմ, բույրով առլեցուն ծաղկի, զմայլելի էակ... իր կենսական մաքրությամբ զմայլելի կերպար»։ Ամբողջ մի հատոր կարելի է գրել այն մասին, թե ինչպես է ապրում վարդը, և չիմանալ նրա բույրը։ «Այստեղ ամենագլխավորը անմիջական զգացողությունն է... Անմիջականության զգացումն իմ մեջ այնքան ուժեղ է, որ նա կարող է դառնալ ողջ վարքագծի ակունքը, հսկիչը»։

«Ինքնին արդեն «տասնյոթ տարին»...— գեղեցիկ կյանքի հավատն է, վառն ու անմիջականը, դա՝ բույրն է»... Հավատն էլ ծնում է վերաբերմունք շրջապատի նկատմամբ։ Նա հավատում է հորը, թագավորին ու թագուհուն, և ոչ մի հարց։ «Նրա համար թագավորն, անշուշտ, արեգակ է։ Թագուհին՝ ...հոյատես է, գեղեցիկ։ Նոր բանականության յունը... կյանքի ուսուցիչը՝ հայրն է։ Պոլոնիուսից խելոք մարդ չկա։ Հետո՝ վհանձն, ազնիվ, գեղեցիկ եղբայրը։ Եվ սքանչելի արքայազնը։ Նա իսկական ժառանգորդ է։ Նա հիանալի խելք ունի։ ...Բովանդակ երկրի հույսն է»։ Որտեղի՞ց է գալիս նրա այս վերաբերմունքը շրջապատի, մարդկանց նկատմամբ։

«Նա բոլորովին էլ հիմար չէ, սակայն հոգեբանորեն չի կողմնորոշվում։ Փիլիսոփայական գրքեր չի կարդում, ինչպես... միջին դարերի աղջիկները»։ Ինչի՞ համար նրան հիմարի մեկը դուրս բերել, ինչպես դա անում են երբեմն, և ոչնչացնել այն հմայքը, որով այդ կերպարն ապրել է թատրոնում մի քանի դար շարունակ։ Սակայն նա «մասնակիցը չէ այն վիթխարի պրոբլեմի, որ առկա է պիեսում»։

«Նա բնության մաքուր ու հոյակապ կերտվածք է։ Առանց որևէ ռեֆլեքսի։ Առանց սոցիալական ու հոգեկան աշխարհում տեղի ունեցող իրադրությունների որևէ արձագանքման»։ Եվ դրան գումարած միջին դարերը, երբ կինը չէր կարող խոշոր դեր խաղալ։ Համլետին կարող են դուր գալ Օֆելիայի միամտությունն ու մաքրությունը, անմիջականությունը, այն, որ առօրեական, մանր ոչ մի բան նրան չի դիպել։

Նրանից հետու են «հոյակապ մտավոր ռեֆլեքսներն ու գիտելիքները»... Ծաղիկը չի մտածում։ Փիլիսոփայական գրքեր չի կարդում, ծաղիկն ուզում է ապրել, հրճվում է կյանքով։ Դյութում է իր «ծաղկակյանքով»։ Նա ինքը բնություն է ու «սահմանափակ ինչպես բնությունը»։ Եվ ծաղկի պես էլ պայքարել չգիտե։ Նա հնազանդ է առանց դատողությունների՝ հորը, եղբորը, թագավորին, թագուհուն։

Երբ Նեմիրովիչը զարգացնում է այս միտքը, Լիվանովը՝ Համլետի

դերակատարը, նկատում է. «Շատ վատ է, երբ այդ դերը խաղում են որպես արնապակաս էակ»։

Վլադիմիր Իվանովիչ. «Այդ նրանից է, որ այսպես էին հասկանում. մաքրությունը նույնն է թե արնապակասությունը։ Իսկ եթե արնապակաս չէ, ուրեմն վատ է, դունագեղ, մի քիչ էլ ցեխախառն։ Այստեղ շողշողուն կենսուրախություն է։ Օֆելիան ներծծում է կյանքի բերկրանքը, սակայն անկարող է պաշտպանել այն։ Նա ակտիվ էակ չէ։ Սա նրա բնավորության ամենաարմատական գիծն է։ «Նա ընդունակ է ընկալել արևի շողերը, աղոտանալ, երբ չկա արևը։ Կարող է ընկալել խոնավությունը, որը հարկավոր է որպես սնունդ... թառամել, ծարավել։ Սակայն դործուն կերպով նվաճել՝ ոչ մի վայրկյան նրան չեմ տեսնում այդպիսին»։

Ծաղկի կյանքն ընթանում է իր օրենքներով։

«Նա տեսարանն սկսում է մի տեսակ երջանիկ, շողշողուն։ Նա սիրում է և զգում է, որ Համլետը սիրում է իրեն։ Նա համակված է ինչ-որ բերկրանքով, բայց մի քիչ սոսկումնալի բերկրանքով, որովհետև եղբայրն ա՛յս է ասում, իսկ հայրը՝ ա՛յն»։

Երբ ուրվականի հետ հանդիպելուց հետո հայտնվում է տառապող Համլետը, աղջիկը վստահ է, որ նա իսկապես խելագարվել է։ Նա ոչ մի հարց, ոչ մի տարակույս չունի։ Ի՞նչ է զգում նա։ «Վախենամ, այդպես է որ կա, բայց սարսափի դեմ ոչինչ չեմ կարող անել»։ «Ամպրոպի ժամին ծաղիկը չի պայքարում։ Մեղք է նա, որովհետև նրան կճզմեն... Ամպրոպ-կայծակի ժամին ծաղիկը խոնավություն է տենչում, բայց կվախենա, կերկյուղի ու կաշխատի թաքնվել»։ Նրա մտքով չի էլ անցնում, որ կարելի է ինչ-որ բան անել, օգնել։ Սակայն դա սարսափի է, բայց ոչ դժբախտություն։ Եվ սարսափը սաստկանում է այն բանից, որ միդուցե, ամենի մեղավորն ինքն է։

Երբ Համլետը հրաժարվում է նրանից, նա չի մտածում այն մասին, որ նվաճի նրան,—պատասխանում է Վլադիմիր Իվանովիչը Ի. Պ. Գոշևային հարցին. «Օֆելիան ուզում է վերադարձնել նրա սերը»։

Իսկ «Գնա կուսանոց» տեսարանում նա վշտացած չէ, վիրավորված չէ։ Նա ամենից քիչ իր մասին է մտածում։ Նրան համակել է այն մտքի սոսկումը, թե Համլետը՝ իր արքայազնը, խելագարվում է։

«Թակարդի» տեսարանում էլ նա պարզապես կորցնում է իրեն, երբ լսում է սիրեցյալի կոպիտ հարցերը։

«Ես չափից դուրս շփոթված եմ, սարսափահար՝ նա խելքը թոցրել

...

էլ, նվ ինչքան շատ է նա խոսում, այնքան ավելի է սաստկանում սոսկումս»։

«Իսկ սոսկումը ողբերգություն է»—«Սոսկումի զգացումը ամեն մի ողբերգության մշտական ուղեկիցն է»։

Մի՞թե կարելի է Օֆելիային ակտիվացնել։ Նա կարող է միայն սոսկումից ձեռքերով ծածկել դեմքը, և ինչ-որ անկյունում, ինքն իր համար արտասվել։

«Օֆելիան արիասիրտ չէ։ Ասել, թե «Դրանից կերպարը փոքրանում է», համաձայն չեմ»,— եզրակացնում է Վլադիմիր Իվանովիչը։

Ի՞նչ կերպ նա հանգեց ինքնասպանությանը։ Դրա համար պետք է քննել նրա էմոցիոնալ կյանքի փուլերը (հուզական հատիկը,— հիշեցնում է Նեմիրովիչը,— հիմնականն է)։ «Պերճանքը՝ մեկ, մտահոգությունը՝ երկուս. «եկավ», պատմությունը՝ երեք. հոր սպանությունը՝ չորս... Փխրուն մտածող էակը այսպես կարող է խելագարվել»։

Ստեղծվում է «ներքնապես արդարացված, հստակ, շոշափելի կերպար։ Ամեն րոպե տեսնում եմ, թե ինչպիսին է նա»։

Վ. Գ. Սախնովսկի. Ձեր պատկերացմամբ դրանք բոլորը խոշոր դեմքեր են, իսկ երբ դուք խոսում եք Օֆելիայի մասին, չեմ կարողանում որսալ, թե նրա ինչն եք համարում նշանակալից, խոշոր։

Վլադիմիր Իվանովիչ. Թեկուզ հենց այն, որ նա մաքուր է, անմիջական, կանացի անմիջականության ամենաիդեալական մաքրություն։ Այս է խոշորը։

Նման մաքրությունը այդ աշխարհում դատապարտված է, և սա է հենց դեռևս կյանք չտեսած այս աղջկա կերպարի տրագիզմը։ Նրա հետ ծանոթանալուց հետո բնական է անդրադարձումը այն մարդկանց, ովքեր նրա դժբախտության պատճառն են։

«Երբեք ինչպես հարկն է չեն որոնել «թագավորին»։ Նրա մասին մտածել են այնքան, որքան դա հարկավոր է եղել Համլետի հետ համեմատելու համար։ Հերկուլեսին Սատիրի հետ»։

«Մեր նախատեսած բեմադրության մեջ—ահագին դեր է վերապահված թագավորին ու թագուհուն»։ Այս է Նեմիրովիչի ծրագրային հայտարարությունը։ Համլետը, թագավորը, թագուհին՝ ահա հիմնական կոնֆլիկտը։ Գործողության ողջ զարգացումը կախված է նրանց փոխհարաբերությունից։ Այսպիսով ստեղծվում է մի յուրօրինակ եռանկյունի։ Սակայն ոչ թե սիրային, որի հետ սովորաբար կապվում է եռանկյունու հասկացությունը, այլ գաղափարական, որ խոր արմատներ ունի Շեքս-

պիրի փիլիսոփայության մեջ։ «Ահա՛ թե ուր են հասցնում մարդկային կրքերը»— այս է ասում Շեքսպիրի ողջ փիլիսոփայությունը։

«...Այստեղ երկու փուլ կա, երկու ալիք։ Առաջինը՝ մինչև ոճիրը, ապա՝ ոճրից հետո։ Մենք պետք է ապրենք ոճրի հետևանքներով, այսինքն՝ նրանով, ինչ կա պիեսում»։ Սակայն ոճրի ակունքներն իմանալը ևս կարևոր է։ «Եթե գլխավոր ակունքը սերն է թագուհու հանդեպ, սա մի գիծ է։ Իսկ եթե գլխավոր ակունքը իշխանությունն է, սա այլ գիծ է»։

Նեմիրովիչը նորից ու նորից է կրկնում, որ Շեքսպիրին չի կարելի պատկերացնել առանց մեծ կրքերի, առանց կրքերի բախման, առանց ուժեղ խառնվածքի։ Կլավդիոսի համար իշխելու ծարավը ամենակուլ մի կիրք է, հանուն որի նա ոճիր է գործում։ Ո՞րն է խոշոր տեմպերամենտի,— անպայման՝ խոշոր,— այդ հուզական հատիկը, որ բացառում է նրան մանր սրիկա դուրս բերելը։ «Դրա համար պետք է հասկանալ, որ Կլավդիոսի մեջ խոսում է ո՛չ առհասարակ իշխելու ծարավը, որը սիրում ես ու որը մոտ է քեզ (Օրինակ՝ Սալյերին երաժշտության մեջ)»։ Այստեղից՝ ինքնավստահությունը։ Ահռելի է սերը այդ գործի նկատմամբ և մեծ է հավատը. «Ես ցույց կտամ, թե դա ինչպես պիտի արվի, ես կարող եմ դա անել»։

Միգուցե նա մտածում է՝ Համլետի հայրն արդեն ծերացել է, չի կարող իշխել, իսկ ես կարող եմ։ Ինքը՝ Կլավդիոսը գիտե և՛ հիանալի խրախճանք սարքել, և՛ աշխատել, և՛ հրամայել։ Ու նա ուղում է իսկական տիրակալ երևալ։

Առաջին մուտքը թագավորի մահից հետո։ Դա առաջին պետական խորհուրդն է և ոչ թե թագավորի սովորական մուտքը։ Վլադիմիր Իվանովիչը գտնում է, որ ոչ մի դեպքում այստեղ չի կարելի սղել Կոռնելիուսին և Վոլտիմանդին իբրև դեսպաններ առաքելու դրվագը, մի բան, որ առաջարկում է Սախնովսկին։ Այստեղ մենք տեսնում ենք զորեղ իշխանության առաջին դրսևորումը։ Սա միակ տեղն է, ուր ցույց է տրվել նրա պետական գործունեությունը։ Թագը նա ձեռք է գցել, որպեսզի պետական գործերով զբաղվի։ Հակառակ դեպքում՝ նա իշխանամոլ չէ։

Բացի այդ՝ «Այն որ ես թագավոր եմ, դա դեռ բոլորը չէ, ես թագավոր եմ աստծո կամոք»։ Նա իր իշխանության համար հենարան է որոնում ի դեմս կրոնի։ «Ես ոչ միայն արքա եմ, այլև եկեղեցու որդի, ես հավատացյալ եմ ու կրոնական բարոյականությունն է իմ ուժը»։

«Հիանալի գիծ թագավորի համար»,— ասում է Նեմիրովիչ-Դանչենկոն և խորհուրդ է տալիս առաջին իսկ տեսարանից՝ խոսակցություններ Համլետ[illegible] հնազանդության մասին, հետևել այդ գծին։

Սա թագավորի վարքագծի արտակարգ ինքնատիպ ըմբռնում է։

«Ինչո՞ւ եմ ես այսպես մտածում։ Դա պարզապես իմ երևակայությունը չէ։ Ի՞նչն է ինձ գրավում արքայի՝ այդ ուժեղ պատվամոլի կերպարի մեջ, որ համակված է փառքի մոլուցքով ու պատվասիրության տենչով»։ Լիարյուն շեքսպիրյան կերպարը իր կրքերի բովանդակ ամբողջությամբ ցուցադրելու հնարավորությունը և ոչ թե այն, որ «Արքան սև է։ Թագուհին՝ մոխրագույն»։ Ցույց տալ, թե ինչպես է նա հաստատապես խճճվում սեփական մոլության մեջ։ Ինչպես է ուզում ղղջալ։ Բայց այլևս չի կարող։

Մ. Պ. Բոլդուման. Նա չի կարող աղոթել, չի կարող փափկացնել սիրտը։

Վլադիմիր Իվանովիչ. Նա պիտի խեղդի խիղճը։

Մ. Պ. Բոլդուման. Ո՛չ, նա աղոթել չի կարող, որովհետև քարասիրտ է։

Վլադիմիր Իվանովիչ. Նա չի կարող, որովհետև ոճրագործ է։ Եթե Ներոնն հայցի, աստված կպատասխանի. «Հրաժարվի՛ր արածիցդ»։ Իսկ ես հրաժարվել չեմ կարող։ Ինչպես ուրեմն Ներոնն ստանալ առանց այդ մերժման,— ահա՛ իմաստը։ «Ղղջալ չեմ կարող նաև այն պատճառով, որ ղղջալ, կնշանակեր հրաժարվել այն ամենից, ինչ ստացել էի շնորհիվ ոճրագործության»։ Այսպես, Նեմիրովիչը գտնում է աղոթելու տեսարանում թագավորի մենախոսության ուշագրավ լուծումը։

Մ. Պ. Բոլդուման. Ինձ թվում է, որ թագուհու նկատմամբ նա երախտապարտություն է զգում, քանի որ նրա ձեռքով է ստացել ամեն ինչ։

Վլադիմիր Իվանովիչ. Ոչ թե նրա ձեռքով, այլ ոճրի միջոցով։

Եվ սա էլ հենց պայմանավորում է ողջ կերպարի հուզական երանգավորումը։

«Հիմա դուք կսկսեք խոսել թագուհու նկատմամբ սիրո մասին, և ի՞նչ՝ ոճրից և ոչ մի հետք։ Դա այն չէ։ Ինչ որ մի հատիկ կա, չտեսնված կարևոր հատիկ, որ ամեն ինչ փոխում է»։ Թագավորի դիակի վրայով գահին հասած մարդը սիրո մասին խոսում է ճիշտ այն բառերով, ինչ թագ ձեռք բերած մարդը պարզապես իբրև թագուհու ամուսին։ Սակայն «Թե մի քիչ ավելի ընդգծված, տատանումով, կա՛մ ավելի ջերմորեն, քան կլիներ առանց ոճրի։ Եթե որսանք այս հատիկը,— կասեմ՝ դերը կա»։

Եվ այնուհետև սկսվում է հոգեբանական տեսակետից զարմանալիորեն խորաթափանց մի խոսակցություն այն մասին, թե ինչ է զգում ու իրեն ինչ կերպ է պահում խղճի վրա ոճիր կրող մարդը։ Ընդ որում՝ ոչ

թե ամեն մարդ, ոչ թե Ռասկոլնիկովը, Սալչերին, Բորիս Գոդունովը և նույնիսկ Մակբեթը: Այլ հենց ինքը՝ Կլավդիոսը, որ կապված է որոշակի պատմական իրադրության հետ, որոշակի միջավայրի հետ: Հիմա նա կարող է ըմբռնել այն ամենը, հանուն ինչի արել է իր սև գործը: Սակայն տրվել այդ վայելքին ամբողջ սրտով, ուրախ, զվարթ, ինչպես իր նպատակին ճշմարիտ, ազնիվ ճանապարհով հասած մարդը, նա չի կարող:

Նվ արտահայտում է իր զգացմունքները ոչ թե պարզ ու շիտակ, այլ ընդգծված, քանի որ «պետք է արդարացնել» այն ամենը, ինչ ըստանում է ինքը: Նվ նա ինչ-որ արդարացում է փնտրում: Նա սիրում է Թագուհուն: Սակայն նա ընդգծում է... իր սերը հանդեպ նա... միգուցե համբուրում է նրան շատ ավելի ջերմ, քան կհամբուրեր, եթե ստանար նրա ձեռքը օրինական ձևով... Արտասանում է իր մենախոսությունը շատ ջերմ, կրքով, ոչ թե պարզապես՝ սիրել եմ ու սիրում եմ: Ի՞նչ աչքերով է նայում Թագուհուն, ոչ թե՝ «Կռահո՞ւմ է, թե՞ չի կռահում»: Այլ՝ «Ինչպե՞ս է կինն իրեն նայում»: Ոչ թե պարզապես նրան սիրում է ու ոչ թե պարզապես համբուրում—կամ՝ դա անում է չափից դուրս կրքոտ (իսկ կինը դա կընդունի իսկականի տեղ), կամ՝ ինչ-որ կասկածամտությամբ:

«Նա հենց այնպես չի խոսի Համլետի հետ, այլ՝ քանի որ «նրանից է հենց, որ ես խլել եմ այդ», ուրեմն այստեղից էլ՝ «ուզում եմ սիրալիր լինել, տասնապատիկ անգամ սիրալիր»: ...Նկատել՝ «ես հատկապես ընդգծում եմ», և ձգտել ցույց տալ՝ «ես չեմ ընդգծում»: Ինչ-որ միջանցիկ տագնապ է զգացվում»: Ահա՛ նրա վերաբերմունքը: Նրա վրա մի բեռ է ծանրացել, որ չգիտակցված ներկա է նրա հոգեբանության մեջ... Թուլնի աննշան կաթիլներ է ներարկում..., որոնք մթագնում են այդ վայելքը նրանով, ինչ ստացել է: Նվ ճիգը՝ վանել այն. «Հեռո՛ւ այդ թույնը»: Բայց անհնար է վանել»:

Ինչ-որ տեղ Կլավդիոսն զգում է ներքին ուժերի պակաս, և այնժամ հարկ է ինչ-որ կերպ վերանալ. գինի, պարեր, «թնդանոթները կրակում են, խմում եմ. բծախնդիր կերպով առիթ եմ փնտրում, որ խմեմ... Սակայն խմում եմ ոչ թե մեկ գավաթ, այլ չորսը...»: Մշուշվելու, վերանալու այս ցանկության մեջ տևական մի տագնապ կա: Անհանգստացնում է ոճրագործության ևս մի հետևանք՝ թաքցնելու, ձևանալու անհրաժեշտությունը: «Քանի որ ես (Կլավդիոսը) թաքցնում եմ, ես ապագիտակցաբար ապրում եմ այնպես, որ ոչ ոք դա չտեսնի...»: «Հանկարծ մեկն

ու մեկը, ասենք թե, իմացել է»։ Այս միտքը մի պարզ վերաբերմունք չէ շրջապատի նկատմամբ։ Կասկածամիտ է դառնում։ Աչքերում մի հարց կա՝ «իսկ սա այն մարդը չէ՞, որ ամեն ինչ իմացել է»։ Եթե մեկն ու մեկը նկատի, ինքը անողոք կլինի։

Ամեն ինչ մոռանալու այս ցանկությունը, մշտական տագնապը, ղգուշավորությունը, կասկածավորությունը, սեփական զգացմունքներն անընդհատ ընդգծելը՝ այս տարբեր տարրերի գումարը սինթետիկ կերպով կստեղծի ամենախորհական հատիկը՝ «կրում եմ ոճիր»։ Կարելի է հարցնել. պե՞տք է արդյոք այս կերպարը դիտել իբրև բացառապես բացասական։ «Ո՛չ,— պատասխանում է Նեմիրովիչը, նա բոլորովին սև չէ ու ամբողջովին արատավոր չէ»։ «Հավանաբար, երբ նա մենակ է մնում, արարքը մոռանալ չի կարողանում, ուրեմն նա սև մարդասպան չէ։ Համենայն դեպս մտքում միշտ իր գործած ոճիրն է»։

Բայց՝ այնպես, որ նա չդառնա «փափկասիրտ ինտելիգենտ»,—Շեքսպիրին դա ոչ մի կերպ չի սազում, դա այն ժամանակը չէ։

Ահա այսպես Վլադիմիր Իվանովիչը եզրափակում է թագավորի կերպարի փայլուն և զարմանալի նուրբ վերլուծությունը։

Ուշագրավ է թագուհու կերպարի շուրջը կայացած զրույցին նախորդող դիպվածը։

Այդ դերը հանձնարարված էր Կ. Ելանսկայային։ Բայց նա հանկարծ բողոքեց, ասելով, թե «Ջարագործներ խաղալ չեմ կարող»։

Կ. Ն. Ելանսկայա. ...Իսկ այստեղ ես լսել չեմ կարող ասածներս։

Վլադիմիր Իվանովիչ. Պետք է հաղթահարել դա... Պարզապես մինչև վերջ չի մտածվել, պարզապես չի դռնվել։

Կ. Ն. Ելանսկայա. Ինձ թվում է, սա իմ դերը չէ։

Վլադիմիր Իվանովիչ. Եկեք ասենք, թե ո՞ւմն է,— հարց է տալիս նա ու բացատրում, որ, իհարկե, եթե թագուհուն նայենք այնպես, ինչպես սովորաբար խաղացել են, ապա առաջատար դերասանուհիներից ոչ մեկը չի ստանձնի այդ դերը։ Սակայն ի՞նչ է թագուհին «Համլետում»։

Եվ սկսում է ծավալվել ռեժիսորական երևակայությունը, ծայր է առնում պատմությունը կերպարի ըմբռնման մասին։

Թագուհին հիանալի կերպար է։ Թագուհին սքանչելի, գեղեցկագույն էակ է։ Մաքուր, իր հրաշալի ամուսնուն՝ արքա Համլետին արժանի։ Մայրը Համլետի պես հոյակապ էակ է։ Եվ այնուամենայնիվ, նա շատ թատ-

րոններն բեմերի վրա մնացել է այդ աստիճան «գորշ»,— զայրանում է Նեմիրովիչը։

Ինձ հարկավոր է, որ Համլետը հիանալի մայր ունենա։ Ինձ Համլետի մայրը ներկայանում է որպես սքանչելի, հրաշալի կին։ Գեղեցկուհի, որին որդին շատ է սիրում։ Ի՞նչ է, նա նո՞ր մեկն տեսավ, որ թագուհին վատ կին է։ Չէ՞ որ նա հասուն մարդ է... Թագուհուն զգլխել և երկրորդ ջահելությունը, երկրորդ կիրքը, ուշացած կիրքը։ «Նա չգիտե էլ, որ դա ոճիր է, որ իր կիրքը մշուշում է մահը»։

Նա գլխովին իրեն գերող զգացմունքի իշխանության տակ է մինչև Համլետին հանդիպելը, երբ վերջինս թագուհու առջև բաց է անում նրա դրության ողջ սոսկալիությունը։ Սակայն այդ վերջին տեսարանը խաղալու համար կարևոր է դառնել նրա վարքագիծը մինչև Համլետի հետ բացատրվելը։

«Ես այսպես եմ պատկերացնում. ինչպես սկսվեց դրաման,— մինչև այդ պիեսի սկսվելը... Համլետ արքան պատերազմում է, իմաստուն է, կառավարում է պետությունը... և արդեն այնքան էլ ջահել չէ... և կնոջ հետ վարվում է, ինչպես Համլետն է ասում, «թույլ չէր տալիս երկնքի հողմերին մի քիչ խիստ դիպչեն նրա այտերին»,— որ նշանակում է, թե, ըստ էության, հեռու էր պահել կնոջը հենց այդ խանդից, որ պարտավոր էր արթնացնել նրա մեջ։ Իսկ Կլավդիոսը սիրահարվում է իսկապես և, սիրահարվելով, արթնացնում թագուհու մեջ այն կիրքը, որ իր ողջ կյանքում նա չէր ճաշակել»։

Ինչո՞վ է նա համակված իր առաջին մուտքի պահին։ Նա չտեսնված երջանիկ է, բայց մի տեսակ դառը երջանկություն է դա։ Նա մոռացությանն է տվել այն ամենը, ինչ առաջ իր կյանքն էր, մոռացել է մեռած ամուսնուն, որդուն։ Նա ապրում է նրանով, որ իր հետ է սիրած մարդը։

«Ինչ որ տեղ հարբած կլինեմ, ինչ-որ տեղ կնայեմ սիրահարված աչքերով...» Դերն սկսելու համար ամենից առաջ սա պետք է ընդգրկել։ Այստեղ կներխուժի ինչ-որ կշտամբանք որդու հանդեպ։ Թեև ես կարծում եմ, որ ...այն աստիճան է կրքով տարված, որ նույնիսկ կշտամբանք չկա։

Այսպես ուրեմն՝ սա կլինի առաջինը։

Երկրորդ. Երբ Համլետն սկսի իրեն այնպես պահել, որ նրա համար պարզ դառնա, թե ինչքան թշնամաբար է նա տրամադրված թագավորի նկատմամբ, թագուհին կանցնի վերջինիս կողմը։ Կրքով բռնված՝ նա ձգտում է դեպի թագավորը և ոչ թե որդին՝ որդին նրանից հեռացել է։

Եվ մայրը ավելի ու ավելի է հեռանում որդուց։ Բայց պարզվում է, որ որդին հիվանդ է։ Ճիշտ է, ամուսինն ասում է, որ դա հիվանդություն չէ, պետք է նրան ձեռքի մեջ պահել։ Նույնն է ասում նաև մինիստրը (Պոլոնիուսը)...։ Եվ հանկարծ, սիրասուն որդին, նրա աննորմալությունն սկսում է հուզմունք պատճառել... և խղճում է... Շատ լավ պահ է. երբ դուք սկսում եք նրան գուրգուրել, սկսում է արթնանալ մայրը, մայրը»։

Եվ, վերջապես, բարձրակետը։ Համլետի հետ բացատրվելու տեսարանները։ Ստույգ գտնել այստեղ նրա ապրումների գիծը,— սա հիմնականն է։ Նա կանգնած է որդու դատաստանի առջև։ Այս ահավոր դրության մեջ սկզբում նրան օգնության է հասնում հասարակ մի միջոց՝ Համլետի հիվանդ գիտակցությունը. «Նա ինչ-որ բան է տեսնում, դա հալուցինացիա է, նա խելագարվել է...»։ Սակայն Համլետն իր փաստարկները շարադրում է համոզիչ ու խոր։

՝ Համլետի խնդիրն է նրան հասկացնել իր արարքի ողջ սոսկալիությունը և համոզել մորը, որ ճիշտը զավակն է։ Եվ շուտով, «...սիրասուն որդու խոսքով տակնուվրա եղած թագուհին տեսնում է այն անդունդը, ուր ընկել է ինքը»։

«...Պատռել են մի ինչ-որ վարագույր... ինչ-որ տեղից խուժել է ինչ-որ լույս, և բացվել է սոսկալի մի բան։ Եվ երբ ասում է. «Այո՛, լիդի, այո՛»։

Դա պարզապես արքայասպանություն չէ, այլ «Ի՞նչ բան է։ Ի՞նչ է նա ասում։ Ինչ-որ սարսափելի բան է ասում, որ ես չգիտեի»։ «Ոչ ավելի, քան արքայասպանություն և ամուսնություն տագրոջ հետ»,— նա այդ չգիտեե... Կոտրատում է ձեռքերը... «Սպանությունը վիթխարի հատված է ձեզ մոտ»։

Եվ սթափվում է... «...Իսկապես, այս ի՞նչ է կատարվել ինձ հետ... Բայց միգուցե դա իրոք եղել է,— սկսում է մտաբերել։ Կասկածանք, ի՞նչ է դա, ի՞նչ է դա։ Աստված իմ, աստված իմ, որքան եմ ես ստորացել։ Ի՞նչ անդունդի եմ հասել։ Նա այն աստիճան է գանակոծում հոգիս, որ ես չեմ կարող դիմանալ... Եվ սա սկսում է վերաճել զուտ ողբերգական վիճակի։ Եվ նա այլևս չի վերադառնա Կլավդիոսի մոտ։ Բայց չէ՞ որ նա թագավոր է»։

Եվ ահա, երբ Համլետը քնքուշ փարվում է նրան ինչպես ամենասիրասուն որդի, նա երդվում է հուսահատ մոլուցքով. «Քող որ երկիրը ինձ անմունդ չտա, և երկինքը՝ լույս...»։

«Ինչպես պիտի ապրեմ այսուհետև»,— ահա կերպարի զարգացման

հաջորդ փուլի հարցը, երբ թագուհու համար պարզ է դարձել ահավորությունը այն ամենի, ինչ անվանում էր իր երջանկությունը։

Սարսափելի եղելությունն իմանալուց հետո փոխվե՞լ է արդյոք նրա վերաբերմունքը թագավորի նկատմամբ։ Այս մասին Շեքսպիրը ոչինչ չի ասում։ Սակայն պետք է գտնել այս հարցի պատասխանը, որպեսզի թագուհու կերպարն ստանա ավարտուն տեսք։ Եվ Նեմիրովիչը գտնում է համոզիչ ու սպառիչ պատասխանը։

Երբ տեսարանը Համլետի հետ ավարտվում է, մի փոքրիկ, ասես անցողիկ, սակայն կարևոր դրվագ կա թագուհու և թագավորի միջև։ Այստեղ թագուհին դժբախտ մարդ է, չգիտե ինչ անել, այլևս նրան տիրապետողը սերը չէ։ Սակայն կա թագավորը, պետությունը։

«Նա պարտավոր է մնալ թագուհի, դա կարևոր է ժողովրդի, պետության համար։ Նա ոչ մի տեղ չի ասում. «Ես գիտեմ, որ սպանողը դու ես»։ Նա օտարանում է թագավորին... Այս դեմքը պետք է տպավորվի։ Ահա թե ինչ կերպար է...»։

Եվ շարունակում է հնչել հարցը, որ թագուհին նետել էր որդուն. «Ի՞նչ անեմ հապա ես հիմա»— սրա մեջ է արդեն հետագա զարգացման հատիկը։ «Այստեղ նա լրիվ համլետական է»։

«...ես թագուհուն Համլետի հետ հանդիպելու տեսարանից հետո տեսնում եմ անընդհատ մի ահռելի տագնապի, իրադարձությունների, աղետի սպասման մեջ։ Ահա-ահա-ահա, և նա կսրբանա։ Միայն սրբերը կարող են տառապել այնպես, ինչպես այս կինը, որ հայտնվել է իր սոսկալի կրքի ու որդու միջև, որդու, որին նա հիմա սոսկալի նվիրված է, որին նա հիմա սոսկալի սիրում է։ Եվ այսուամենայնիվ, պետք է ապրել, լինել թագավորի կողքին, աշխատել, տնտեսություն վարել։ Ահա և նա ապրում է աղետի սպասման ու կրած սարսափների մեջ և նոր տառապանքների սպասման վիճակում։ Պետք է ասել մի կերպ, իսկ բառեր չկան... Եվ տեսեք. ծանր է այդ խեղճ կնոջը նայելը։ Իսկ այդ իրավիճակում որևէ բան ձեռնարկել անհնար է։ Նա հերոսական չէ. դա հնազանդություն է։ Բայց ոչ թե պասիվ հնազանդություն, այլ տագնապ»։ Տագնապ, որ նրան չի լքում մինչև ողբերգական ավարտը։

«Այդ բանը ներկայացնելը շատ բարդ է»։ Թագուհու ողջ կերպարն է բարդ Նեմիրովիչի ըմբռնմամբ։

«Նա կարող է լինել շատ քնքուշ, սրտառուչ, համարձակ, ողբերգական»։ Բոլորը մեկտեղ ստեղծում է կերպարի «սինթետիկ զգացողություն»։ Բայց նախ և առաջ՝ մեծ խորության կերպար, պրոբլեմային

985—28

կերպար։ Իր ողբերգական ճակատագիրն ունեցող կերպար։ Ուժեղ կերպար։ Այսպիսին է պատկերանում այս կերպարը Ներկայացումը ստեղծողի խորաթափանց աչքին ու մեծ սրտին։ Նա թագուհու կերպարը համարում է Շեքսպիրի ամենանշանակալից կանացի կերպարներից մեկը։

Ամենայն իրավամբ նա, եզրափակելով զրույցը թագուհու կերպարի մասին, կարող էր ասել. «Պնդում եմ, որ սա նորություն է «Համլետի» պատմության մեջ Ռուսաստանում»։ Եվ նորից դիմում է Ելանսկայային.

«Ձե՞ր դերն է, ինչպես ես պատկերեցի, թե՞ ոչ։ Ես չեմ ասում խոսքերի մասին։ Որպես կերպար, ապրումներ,— ինչո՞վ դա ձեր դերը չէ։ Դեր մի դերասանուհու, որը «գերազանց առողջություն ունի, խոսքերը հիանալի են, ապրումները վիթխարի»։

Հետևելով այս տրամաբանությանը, շարունակում է Նեմիրովիչը, «Վաղը կասեն «Համլետը» հարկավոր չէ, սակայն կգտնեմ... Թե ինչպես ապացուցել, որ մինչև հիմա Շեքսպիր սխալ են խաղացել... Իսկ Շեքսպիր պիտի խաղալ ո՛չ սենտիմենտալ, ո՛չ մելոդրամատիկ»։

Ի՜նչպես «ճիշտ» խաղալ Շեքսպիր ամենից ավելի լավ ու ամենից ավելի սպառիչ կարելի է ապացուցել ողբերգության կենտրոնական կերպարի վերլուծության միջոցով։ Նեմիրովիչը անդրադառնում է նրան այն ժամանակ, երբ դեպի Համլետն են ձգվել փոխհարաբերությունների բոլոր թելերը և պարզված է մյուս գործող անձանց էությունը։ «Ինձ համար Համլետը ամենահիմնական երիտասարդն է, որ ի վիճակի է պատկերացնելու մարդկային երևակայությունը,— միանգամից հռչակում է իր credo-ն Վլադիմիր Իվանովիչը։ Նրա ամեն ինչը իդեալական է. արտաքինը իդեալական է, միտքը սուր, խոր, բարոյականությունը ամենաբարձրը, ամենամաքուրը։ Երբ որևէ մի կերպար ես վերցնում գրականությունից, միշտ ասում ես, նա այսպիսին է, այնպիսին է, ունի այս շեղումները իդեալից։ Իսկ Համլետը իդեալից որևէ շեղում չունի»։ Սակայն Նեմիրովիչի համար դա չի նշանակում, թե այդ իդեալական մարդը ամեն ինչ հասկանում է, ամեն ինչ գիտե, իրեն միշտ համարում է ամեն ինչում ճիշտ, որ նա անթերի է ու անսխալական։ Նա սուր միտք ունի, սակայն այնքա՞ն քիչ բան գիտե աշխարհի մասին։ Բարոյականությունը ամենաբարձրն է, սակայն ինքն իր համար չի կարող որոշել, թե ինչպես վարվի, որպեսզի դա համապատասխանի բարձր բարոյական պահանջներին։ Նա կարող է տատանվել, հակասել ինքն իրեն։ Մի խոսքով, նա կենդանի մարդ է։

Ի՞նչ կերպ հասկանալ այդ կենդանի մարդուն։ Ո՞րն է գլխավորը նրա մեջ։ «Թափանցելով հոգեբանական շարժման մեջ, ելնելով այս պարագայից—ինձ համար ամենակարևորը «գանդն» է։ (Այսպես պիտի կոչեմ՝ «գանդ»)։ Փորձի ժամանակ կասեմ. «Լիվանո՛վ, գա՛նգը» (այսինքն՝ Համլետի ուղեղի լարումը)։ (Ենթադրվում էր, որ Բ. Ի. Լիվանովը պիտի խաղա Համլետ—Ս. Ն.)։ Ինչ տեսարան էլ որ ասեք, ես նախ և առաջ՝ «Հապա մի՝ գա՛նգը»։

Նեմիրովիչը ելակետ է ընդունում այն, որ Համլետը նախ և առաջ մտածող է, և ռեժիսորը պետք է գտնի այդ կերպարի մեջ ներդրված շեքսպիրյան փիլիսոփայությունը բեմի վրա մարմնավորելու ձևը։ Այստեղ ևս նա չի նահանջում իր գլխավոր սկզբունքից՝ որոնել դերի հուզական հատիկը։ Իսկ փիլիսոփայությո՞ւնը։ Օֆելիայի և Համլետի տեսարանի առիթով նա նկատում է. «Խղճահարությունը (Օֆելիայի նկատմամբ—Ս. Ն.) չի բացառում «գանգը», «ուղեղի խռովքը»։ Սակայն եթե դրան տրվի ողջ տեմպերամենտը,— կկորչի երկրորդ պլանը։ Իսկ երբ ուժեղ է երկրորդ պլանը, բարոյախոսությունը զբաղեցնում է երկրորդ տեղը։ Առաջ հենց միայն դա էր (բարոյախոսությունը),— ահա՛ թե ինչու, երբ Համլետ են խաղում, ասում են. «Ա՛խ, նա փիլիսոփա է»,— առանց երկրորդ պլանի»։

Այսպիսով, փիլիսոփայական մտորումները, եղրակացությունները, ձևակերպումները կդնան որպես ենթատեքստ, երկրորդ պլանում, տեղ-տեղ թափանցելով մակերես («լինել թե չլինել») որպես մտքի ներքին խոշոր աշխատանքի ամփոփում։ Հակառակ պարագային կստացվի իմաստակություն, փիլիսոփայական աբստրակցիա և ոչ թե կենդանի մարդ։ Մինչդեռ յուրաքանչյուր ապրումի տակ խոշոր միտք է պահված։ Ի՞նչ կերպ արդարացնել սա Համլետի կերպարում։

Եվ սկսվում է պատմությունը Համլետի ներքին կյանքի, բարդ հյուսվածք կազմող խոհերի ու զգացմունքների մասին։

Մոր արարմունքը տակնուվրա է անում նրա ողջ կյանքը։ Նա տեսնում է, թե ինչ բան է աշխարհը։ Նրա վիշտն անսահման է։

«Ահա ուրեմն՝ առաջին. որդու տրտմություն։ Սա՝ ամենաառաջինը։ Սկզբում ոչինչ չկա։ Կենսուրախ է, ոչինչ չի մռայլում նրան... մինչ թագավորի մահը։ Թագավորը մահանում է... Միգուցե այդ արցունքներով նա թաքցնում է իրեն համակած մեկ ուրիշ բան. մայրս, սիրելի, հիանալի մայրս, որին այդպես հավատարիմ, այդքան երկար կարող էր սիրել այնպիսի մի սքանչելի թագավոր, որպիսին Համլետն էր (արքան), ամուս-

նացել է Կլավդիոսի հետ։ Ի՞նչ է սա։ Իրավ, ի՞նչ է սա։ Անկարելի է հասկանալ, թե ինչպես կարող էր պատահել։ (Վլադիմիր Իվանովիչը ցույց և տալիս Համլետի վիճակը)։ Նա, մայրս, այդպիսին... —որպեսզի դա ապրված լինի այն աստիճան, որ գնում է ավելի հեռու, ավելի խոր. «Ի՞նչ մարդկություն է սա։ Ի՞նչ աշխարհ է սա։ Ի՞նչ իրականություն է սա։ Ի՞նչ կյանք է սա, եթե հնարավոր են նման բաներ, նման մաքրություն և հանկարծ...» Եվ ահա՝ աշխարհայեցողության ծայր առնող թուլնի կաթիլը կամ որդունքը։ Արժե՞ ապրել նման աշխարհում՝ ահա թե ուր է հասցնում մոր ամուսնությունը։

«Կան մարդիկ, որոնք ճշմարտությունն ընկալում են սառնորեն»։ Համլետը նրանցից չէ։ Համլետի միտքը կրքոտ է։ Նա հույզեր է ծնում։ Իր իսկ հայտնաբերած նոր ճշմարտությունը ցնցում է իրեն։ Սակայն ուրվականի հետ հանդիպելուց հետո նա բնավ էլ այնքան չի կորցրել գլուխը, որպեսզի սենյակում կատր-կատր անի սեփական զգեստը»։— «Ո՛չ. ես կարծում եմ, նա արիասիրտ է, ժողովում է մտքերը, իրեն հավաքում... Քայլում է, թափառում, չի քնում...»։ Նա անընդհատ խորհում է։ «Ես հանգիստ պիտի լինեմ, թե չէ կարելի է խելագարվել»։ Անմիջապես սկսում եմ տնքալ։ Անմիջապես գազան եմ կտրում։ Ուզում եմ հանդարտվել։ Ոչինչ չի օգնում... Ի՞նչ աշխարհ է սա։ Ես գրքեր եմ կարդացել, ոտանավորներ... Ամեն ինչ հնարած է»։

«Ես չգիտեմ, թե ինչ եմ ասելու... Երկինք, գետին, ինչպե՞ս եմ այս ամենից գլուխ հանելու... Ես նոր եմ միայն սկսում հասկանալ, որ կյանքում նման բաներ կարող են լինել... Եվ ահա կառչում եմ ինչ-որ մտքի, որը հասկացել եմ։ Ահա մի միտք ևս, որ նույնպես որսացի և հանդես կբերեմ իմ ուժն ու հզորությունը։ ...Ես ուզում եմ կենտրոնանալ։ «Երդվեցե՛ք ինձ»։

Համլետը բռնում է գլուխը, մոլեգնում են խելահեղ մտքերը... Հասնում է մի վիճակի («գլխին դիպչելով, մատնացույց է անում, որ հասնում է մինչև ուղեղի խորքը»), որ սկսում է գրեթե կորցնել գիտակցությունը։ «Այդ տեսարանի խելահեղության սահմանը որսացե՞լ եք ամբողջ դերի համար»։

Համլետը խելագար է ձևանում։ Սակայն վիճակն այնպիսին է, որ իսկապես կարող է խելագարվել։ Իրար են հաջորդում այն տեսարանները, ուր Համլետը խելագարություն է խաղում և ուր իրեն զգում է խելագարության շեմին,— ա՛յս էլ որոշում է Համլետի վարքագիծը ամբողջ դերի մեջ։

Ռոզենկրանցին և Գիլդենշտերնին նա անկեղծորեն ասում է, որ իրեն իրոք վատ է զգում։ Նույնիսկ նրանց մոտ չի ձևանում։ Պոլոնիուսի, թագավորի մոտ, «թակարդի» տեսարանում խելագար է խաղում... Օֆելիայի ներկայությամբ նրա ձևացումը մռայլ է ու վշտագին։ Երբ «թակարդը» բացվում է, նա իսկապես խելագարի է նման։ Միայն դերասաններին մոտ է սիրտը թեթևանում, նրանց ներկայությամբ է հանդարտվում։

Մոր մոտ է գալիս. ես խելագարի պես եմ... ես չեմ կարող բացատրել։ Միգուցե նրա համար, որ «շատ եմ տառապել»։ Շատ կարևոր է՝ «շատ եմ տառապել։ Մի էակ, որին ես սիրել եմ 25 տարի, մանկուց... Ինձ համար ողբերգություն է, որ նա այդպիսին է... Այսուհանդերձ, ես պակաս պահանջկոտ չեմ և պակաս անողոք չեմ...»։ Սա, իհարկե, սթափ հարցաքննություն չէ. ինչո՞ւ ես այդպես վարվել։ Ո՛չ, Համլետը գտնվում է խելագարության շեմին։ «Ահավոր է, դա մի անդունդ է, ուր գլորվել ես դու։ Ես խելագար եմ կամ խելագար չեմ... Այստեղ նա մորը սոսկալի պիտի սիրի։ Ավելի ու ավելի պիտի սիրի, երբ նա իրեն զրկում է, գզվում... ինչ-որ տեղ շշնջալով, ոչ թե գոռալով... Արտահայտման եղանակի առումով Համլետը կարող է ողջ տեսարանը մոր հետ ինչ-որ իմաստով ավելի խաղաշունչ տանել... կարող է ավելի քնքուշ վերաբերվել մորը։ Կլինի և՛ մեկը, և՛ մյուսը»։

Վ. Գ. Սախնովսկի. Երբ դուք մեզ մղում եք դեպի այդ գիծը, ապա ես ի դեմս ձեզ (այսինքն՝ ձեր պատկերմամբ—Ս. Ն.) տեսնում եմ մի մարդու, որն ամեն քայլափոխի տեսնում է զգացմունքների անճշտություն, աշխարհի պատկերացումների անճշտություն, գիտության անճշտություն։ Յուրաքանչյուր քայլ ապացուցում է ձեզ։ Մասնավորապես, նա, ձեր մայրը... աշխարհիս ամենասիրելի էակը, նույնպես ապացուցում է, որ իրավացի է ձեր երկմտությունը իրական աշխարհի մասին։ Դուք ոչ միայն տեսարան եք խաղում ձեր մոր հետ, այլև ահռելի մի թեմա։

Վլադիմիր Իվանովիչ. Նա ամենաուժեղ մտքեր արտահայտելու իրավունք ունի, քանի որ նա որպես կերպար գեղեցիկ է և խելացի է, խոր և շատ տառապած։ Եկավ ժամանակը, որ մենք՝ հոգեբանորեն փորփրելուն ընտելացած՝ դառնանք Շեքսպիրին։ Բայց փորփրել ոչ թե սառը մտքով, ոչ թե սառը տեմպերամենտով, այլ այն կրքով հագեցած, ինչով որ գրել է Շեքսպիրը։ Եվ այնժամ Շեքսպիրը մեր սերնդին կթվա նոր...

Եվ տեղնուտեղը դիմում է Լիվանովին. խնդիրը ձեզ մոտ տարվում է շատ ուժեղ, սակայն ինձ մոտ այդ ուժը հասնում է այնտեղ, որ ես ըս-

կըսում եմ խելքս թոցնել, իսկ ձեզ մոտ ընկալվում է ավելի պարզ, ինչպես ծանրն ու ուժեղը սովորական մարդու համար, իսկ ինձ համար նա արտասովոր մարդ է... Ձեզ մոտ շատ զգայական և ուժեղ է երգումը։ Դա ատելությունն է սրիկայի նկատմամբ, որը կարող է ժպտալ ու չարագործ լինել։ Սակայն ձեր մազերը չեն փշաքաղվում, առաջվա պես մրնում են հարթ շտկված»։

Ամենից ավելի կարևորն այն է, որ «պատած է հրով, և դա ինչ-որ պայթյուն չէ»։

Աներևակայելի ատելություն ու վրեժ թագավորի նկատմամբ, ահռելի տառապանքներ հոր կրած ցավերի համար։ Մտքեր, որոնցից պայթում է գանգը։ Եվ սեփական ողջ արիությունը հավաքելու անհրաժեշտություն, որպեսզի իրեն իր ձեռքը վերցնի ու չխենթանա։ «Սրանք ինչ-որ ալիքներ են, որ ստեղծում են այդ հուրը»։

Ահա ուրեմն, այս դրության մեջ նա ինչո՞ւ վրեժ չի լուծում թագավորից։ Այն բանից հետո, երբ դերասաններն այդքան ոգևորում են նրան, բարձրացնում էներգիան։ Այն բանից հետո, երբ «թակարդը» բացում է ամեն ինչ։

Միգուցե այն պատճառով, որ թագավորին սպանելը իսկապես վրեժխնդրություն, իսկական հատուցում չէ։ Ո՛չ, գլխավորն այս չէ։ Համլետն ուժեղ մարդ է։ Նա կարող է վրեժխնդիր լինել, իսկ հետո՞։ «Ասենք թե ըսպանեցի նրան։ Վերջը՞։ Իսկ կյանքը հետո ինչպես կընթանա։ Ինչպիսին կլինի։ Ես որևէ բան կկարողանա՞մ փոխել»,—եզրակացնում է Նեմիրովիչը։ Եթե Համլետի փոխարեն լաերտը լիներ, նա կգտներ սպանելու հնարավորություն։ Իսկ արքայազնի համար վրեժի հարցը վերաճում է տիեզերական հարցերի քննության։ «Իսկ եթե նրան սպանես, որևէ բան կփըրկվի՞։ Ինչ աշխարհ է սա, որտեղ այսպիսի կրքեր կան։ Իսկ մայրը նույնն է մնում»։

«Ահա այս վիճակն է, երբ գանգը լցվում է ավելի ու ավելի ուժեղ, երբ մտքերն անսպասելիորեն վիթխարի չափեր են ընդունում, լայնանում են, աճում ու իրրև արդյունք հանգեցնում. «լինել թե չլինելուն»։

Եվ ահա անխուսափելիորեն շարք է մտնում ողբերգությունը։ Նա հանգեցնում է «արժե՞ արդյոք ապրել» հարցին։ Եվ ընդ որում, ընդգծում է Նեմիրովիչը, Համլետն զգում է, թե որքան զարմանալի գեղեցիկ կարող է լինել կյանքը։

«Ես Համլետին պատկերացնում եմ արտակարգ կենսուրախ։ Ոչ մի տեղ գործողության իմաստով սա չի երևա, բայց զգացումն այն է, որ

սա մի հրաշալի կենսասեր անձնավորություն է՝ կյանքի ստորությունից ցնցված»։

Եվ սա ավելի է բարդացնում «լինել թե չլինելու» պրոբլեմը։ Ինչպե՞ս դնել հարցը՝ իբրև «անձնակա՞ն», թե՞ իբրև «փիլիսոփայական», փիլիսոփայակա՞ն, թե՞ հոգեբանական, որպեսզի դա չլինի չափից դուրս սառը—փիլիսոփայորեն և չլինի միաժամանակ կյանքի ձեռքին տանջված մարդու նախապատրաստությունը անձնասպանության։ «Տանջված»—սա չպիտի լինի։ Մորմոքվում է նրա աշխարհիմացությունը, նրա մտածողությունը, թե ինչպես լուծել այդ խնդիրը։ Եվ ոչ թե ես դժբախտ եմ և պետք է...» «...Դուք անձնական ճակատագրի մասին եք փիլիսոփայում»։ Այս դեպքում դերասանի ձեռքը պետք է դաշույն տալ, որպեսզի նա խաղա՝ խփել թե չխփել, ինչպես դա անում են որոշ նշանավոր դերասաններ։

«Համլետը մեզ համար թանկ է ոչ թե նրա համար, որ դեռևս ապրում է անձնասպանի ծանր հուզերը, այլ նրա համար, որ խելահեղության ու հանճարեղության եզրին տրոփող նրա միտքը խոսում է ողջ տիեզերքի, ողջ աշխարհզգացողության, ողջ մարդկության մասին։ Այդ դեպքում դա «լինել թե չլինել» է և ոչ թե «ապրել թե չապրել»։ Եվ այդ դեպքում դա «այս է խնդիրն» է։ Երբ մարդ անձնասպանության է պատրաստվում, նա չի ասի «Ա՛յս է խնդիրը»։

Վլադիմիր Իվանովիչը հիշեցնում է, որ մեզ մոտ եղել է մի ժամանակ, երբ ռեժիսորն ինչպես ուզել, վարվել է հեղինակի հետ։ Ի դեպ, այդ երևույթի նշանները կան նաև մեր օրերում։ Սակայն կան պարտադիր պահանջներ, պահանջներ, որ պիեսի հեղինակը ներկայացնում է բեմադրությանը։ «Բանն այն է, որ ներկայացման, նրա բոլոր մասերի ներդաշնակությունը, երբ այն ներթափանցված է, տոգորված է, պարուրված է հատիկից բխող ամեն ինչով,— հանդիսատեսը տանում է թեթև ու ամբողջական և բերում իր կյանքը։ Եթե դա չկա,— գուցե և դա գեղեցիկ է... Սակայն ինչ-որ տեղ աղոտանում է այն, ինչը մենք անվանում ենք ներկայացման մեծ գաղափար կամ հատիկ։ Եվ ողջ ներդաշնակության հատիկից բխում է այդ կերպարի հատիկը... և այլն։

Եվ արվեստի մեկ այլ ուղղություն, արդեն ավելի ֆորմալիստական, երբ դա այնքան էլ կարևոր չէ, այլ կարևոր են ծաղիկներն ու պտուղները, իսկ թե ինչ ծառից են, արի ու իմացիր՝ մեկ կաղնի է մեկ ակացիա...»։

Եթե ասենք, որ Համլետի աշխարհայացքի մեջ, որն անընդհատ

լայնանում է, անընդհատ խորանում, «լինել թե չլինելը» նրա ապրել թե մեռնելու հարցն է, ապա դերի հատիկը կմնա չբացված։ «Դա իմ հարցի պատասխանը չէ։ Դուք լրիվ չեք հասկացել իմ հարցը։ Կարելի է խոսել ինքնասպանության մասին նույնիսկ փիլիսոփայական տեսակետից... և այդ հարցը փիլիսոփայորեն լուծելու համար ես այս կերպ եմ վարվում։ Մինչդեռ կարելի է նույն հարցերը դնել այսպես. ես այլևս չեմ կարող ապրել, ես թույլ եմ, անպետք։ Արդեն անցել են դերասանները, անցել է բարկությունս ինձ վրա,— և այնուամենայնիվ, ես վրեժխնդիր չեմ լինում, իսկ ի՞նչ կլինի, եթե ես շարունակեմ ապրել»։

Սա մի՛ հուզական գիծ է։ Եվ բոլորովին այլ մի գիծ է՝ «Ա՛խ, ինչ ահավոր աշխարհ է սա։ Այս աշխարհում անկարելի է ապրել, իսկ ինչն է լավ՝ ապրելը թե՞ չապրելը»։

«Այսպես ուրեմն, ինչպե՞ս բեմադրել ներկայացումը։ Առավելապես իբրև փիլիսոփայակա՞ն տրակտատ, թե՞ առավելապես իբրև Համլետի ապրումներ, թե՞ առավելապես իբրև Համլետի ապրումներէ փիլիսոփայական տրակտատ»։

Որպեսզի իր միտքն ավելի պարզ դառնա, Վլադիմիր Իվանովիչը համեմատում է ինքնասպանության հարցադրումը առաջին մենախոսության և կենտրոնական փիլիսոփայական մենախոսության մեջ։ Դա շատ հետաքրքրական ու նոր դիտարկում է։

«...ես նույնիսկ ուզում էի, պատրաստ էի ինքնասպանության։ Այն ժամանակ ես դեռևս չգիտեի, որ կյանքն այսքան ահավոր է։ Աշխարհն իմ առջև չէր բացել այդքան խավար ու նողկալի խորխորատներ...»—սա՝ առաջին մենախոսության մեջ։ Իսկ հիմա ես խորհում եմ. «Հարկավո՞ր է արդյոք, որ ամբողջ մարդկությունը ընդհատվի... Քանի որ կյանքն ինքը ամբողջապես ոչինչ չարժե... Այն ամենը, ինչ մարդկությունն է,— դա մի խոց է երկրի երեսին»։

«Արժե՞ արդյոք ամբողջ աշխարհը, որ մարդ ապրի»։ «Համաշխարհային» մենախոսության համար, միգուցե, այսպես է պետք։ (Ցույց է տալիս բազկաթոռին նստած, մտասույզ, միացնում է ափերը և հենվում դրանց ձախ այտով)։

Այդ «ընդհանուրը», «համաշխարհայինը» պետք է տալ ահռելի հուզական լարվածությամբ, «վիթխարի նյարդով»։ Եվ ոչ թե խաղալ կամաղուրկ, ֆորշում ինտելիգենտ, ինչպես խաղացել են առաջ։ «Սա ողբերգություն է, իսկ նա դրամա»։

Եվ սա այն կատարումն է, որը Նեմիրովիչի կարծիքով կհատակի

Դանեմարքի թագաժառանգի ողբերգության նշանակությունը, «Համլետի» հասարակական, փիլիսոփայական, գրական նշանակությունը։

Այսպես, ողբերգության արվեստի խիստ օրենքներին հետամուտ՝ Նեմիրովիչ-Դանչենկոն ցույց էր տալիս Շեքսպիրի կեղծ-ռոմանտիկական և աբստրակտ փիլիսոփայական, սենտիմենտալ ու մելոդրամատիկ ըմբռնումները հաղթահարելու ուղիները։

Պատկերավոր ու բանաստեղծորեն նա պատմեց իր հերոսների մասին։

Նա գծեց նրանց խոշոր ու մասշտաբային և միաժամանակ համոզիչ հոգեբանական մանրամասներով, նրբին վրձնով։

Նա իրավացի էր, երբ ասում էր, թե պոեզիան կգա ինքնըստինքյան, եթե ճշմարիտ լինեն զգացմունքները։ «...Հիանալի պարզ ապրումներ, բայց ներքնապես այնքան վեհացած, որպեսզի հստակ, պարզ, կենդանի, մարդկային մնալով հանդերձ, այդ ապրումները հագեցված լինեն ինչ-որ վեհությամբ, այն բանով, ինչը կոչվում է պոեզիա»։ Սա էլ կլինի այն բանաստեղծական թատրոնը, որին ձգտում էր Նեմիրովիչը։

Պոեզիան ու ճշմարտությունը գալիս են կյանքից, իրականությունից։ Նեմիրովիչ-Դանչենկոն սուր կերպով զգում էր ժամանակը։ Պատահական չէ, որ 1943-ին, փորձերից մեկի ժամանակ ասել է.

«Ամբողջ այս ժամանակը, բոլոր այս ամիսները մենք ապրում ենք, ընկալելով այն, ինչ կատարվում է ողջ աշխարհում։ Մեր աչքի առջև տեղի են ունենում վիթխարի իրադարձություններ... Մի՞թե սա ռոմանտիզմ չէ։ Մի՞թե մենք չենք ապրում ամենավառ ռոմանտիկ ժամանակներում։ Եվ դա հասարակ մարդկանց ձեռքի գործն է»։ Պարզի ու վեհի այս միացությունը ինքը կենդանի ճշմարտությունն է։ Սա է իսկական արվեստի հիմքը, արվեստ, որ հասարակ ապրումները, հասարակ հոգեբանությունը դարձնում է թատերային, բանաստեղծական։ Կյանքի ճշմարտությունը ոչ մի չափով չի նշանակում գետնահպում, մանրացում, նատուրալիզմ։

Սակայն, ձգտելով ելնել իրականությունից, մեր օրերից, ձգտելով Շեքսպիրին մոտեցնել մեզ, նա միաժամանակ պարտադիր պայման էր համարում այն կոնկրետ պատմական ճշմարտության մարմնավորումը, որ ապրում է Շեքսպիրի հերոսների մեջ։

Շարադրելով Շեքսպիրի ողբերգության սեփական ըմբռնումը, Նեմիրովիչ-Դանչենկոն ուրվագծում էր սովետական շեքսպիրյան թատրոնի նորարարական ուղիները։

«Ես այնուամենայնիվ դեպի «Համլետն» եմ գնում որպես թատրոնի մարդ։ Ամենից քիչ՝ որպես պահպանողական։ Որպես թատրոնի մարդ, որը ոչ մի կերպ չի կարող հաշտվել քարացածության հետ», —ասում էր նա իր մասին։ Իր հղացած «Համլետի» բեմադրության մեջ նա տեսնում էր Տոլստոյի, Գորկու, Ձեխովի վերջին բեմադրությունների ժամանակ գտած սեփական ռեժիսորական նվաճումների նոր, առավել լրիվ մարմնավորումը։

Շեքսպիրի կապակցությամբ դա նշանակում էր.

«Հարկավոր չէ, որ դա ամբողջ ժամանակ ի ցույց դրվի։ Մեր արվեստը արգելում է այդ։ Երեք հարյուր տարի առաջ թատրոնն ուզում էր դա, իսկ հիմա դա թաքցված հատիկն է։ Այնտեղ (ներսում) անընդհատ ինչ-որ մի հրաբուխ կլինի։— Ասպանդակել նրան... Ուժե՛ղ... Ավելի՛ ուժեղ... Ատոմի մեջ պահված էներգիա»։ Հիանալի՛ ձևակերպում Շեքսպիրի թատրոնի համար. «Ատոմի մեջ պահված էներգիա»։ Այստեղ ամփոփված է ամեն ինչ. շեքսպիրյան հերոսների մեծ կրքերը, ողբերգականի էությունը, կյանքի ճշմարտության ու պարզության բանաստեղծական մարմնավորումը։

Մեր ժամանակի ականավոր ռեժիսորը նախապայմաններ է ստեղծել Շեքսպիրի թատրոնը բանաստեղծական, բարձր, ճշմարտացի, ռեալիստական թատրոն դարձնելու համար։

Շնորհակալ լինենք նրան դրա համար։ Օգտվենք անցյալի ամենամեծ դրամատուրգի նրա նորովի կատարված դիտարկումներից։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Այդ մասին հետաքրքիր է գրում Ստանիսլավսկու լավագույն սաներից ու հետևորդներից մեկը, ռեժիսոր Մ. Օ. Կնեբելը. «...ոչ տեսության, ոչ էլ մանավանդ աշխատանքի մեթոդի հարցերում ես անհնարին եմ համարում անջատելու Կ. Մ. Ստանիսլավսկուն Վլ. Ի. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյից... այս երկու հանճարների վերամիավորման վրա է հիմնված այն, ինչ կարելի է կոչել մեր դրամատիկական թատրոնի դպրոցը («Театр», № 9, 1968, стр. 46)։ Այնուհետև նա գրում է Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի հայտնագործությունների օրգանական կապի մասին, թեև դեպի այն տանող մեթոդները տարբեր են եղել, և դա էլ հիմք է հանդիսացել նրանց տարամիտման։

Նույնը Շեքսպիրի կապակցությամբ գրում են Բ. Ռոստոցկին և Ի. Ի. Ջուզկինը։ «Շեքսպիրին մոտենալու հարցում ինչպիսիք էլ լինեին Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի միջև եղած տարբերությունները, իսկ երբեմն էլ ուղղակի ստեղծագործական տարակարծությունները ու վեճերը, զգացումների ու ապ-

բոմմների ճշմարտության պահանջը միշտ եղել է հենց այն բանը, որ որոշել է նրանց մտահղացումների բուն էությունը և հարազատացրել է երկուսին միմյանց հետ» («Հուլիոս Կեսար»-ի ռեժիսորական պլանը, էջ 187)։

2 *Вл. И. Немирович-Данченко,* Избранные письма, М., «Искусство», 1954, стр. 120.

3 «Русский курьер», 1882, № 94, подпись «Вл.».

4 *Նույն տեղում, 1882, № 100։*

5 *Մեջբերված է Լ. Ֆրեյդկինայի՝* „Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко" *գրքից, էջ 506։*

6 *Вл. И. Немирович-Данченко,* Избранные письма, стр. 451—452.

7 *Նույն տեղում, էջ 446։*

8 *ՄԽԱՏ-ի թանգարան, Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի արխիվ, «Իր աքթայի» ռեժիսորական նշումներից։*

9 *Նույն տեղում։*

10 *Նույն տեղում, սղագրություն «Համլետի» դերափոխներից, 10—X 1940 թ.։*

11 *Նույն տեղում։*

12 *Սղագրություն «Երեք քույրերի» դերափոխներից, 16.1.1939։*

13 *Вл. И. Немирович-Данченко,* Статьи. Речи. Беседы, «Искусство», 1952, стр. 169.

14 *ՄԽԱՏ-ի թանգարան, Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի արխիվ։ Սղագր. 17.5.1940 թ.։*

15 *Հեղինակը օգտվել է Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի արխիվի անտիպ նյութերից, որոնց սղագրությունները գտնվում են ՄԽԱՏ-ի թանգարանում (խմբ.)։*

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԱՐԱՔՄԱՆՅԱՆ

ԵՐՋԱՆԻԿ ԳԻՇԵՐՆԵՐ...

(Շեքսպիրի «Տասներկուերորդ գիշերը» Լենինականի թատրոնում)

Ինչ փույթ, թե այդ զարմանալի ներկայացումից անցել է ավելի քան քառորդ դար։ Մարդու երջանիկ պահերը իրենց անջնջելի կնիքն են թողնում ուղեղի ու հոգու անմատչելի խորքերում և պատեհ դիպվածներով՝ զգացումների ու տպավորությունների անթառամ մի փունջ հայտնվում է ի տես այնքան բնականորեն ու թարմ, որ ապրածդ ասես երեկ էր, ասես ժամանակը փոշու հյուլե անգամ չի թողել նրա պայծառ ու թափանցիկ մակերեսին։

Պատեհ դիպվածը ներկայացավ։ «Շեքսպիրականի» հարգելի խմբագիրը առաջարկեց ինձ վերականգնել այդ ներկայացման, հնարավորին չափ լիակատար պատկերը։ Մի չհարատևող ժամանակ էր պետք, որ հիշողությանս ու մտքիս մեջ հարություն առնեին այդ տոնական օրերը ու այդ օրերի պսակը՝ շեքսպիրյան կատակերգության բեմական մարմնավորումն իմ հայրենի քաղաքում։ Սակայն երջանիկ վերապրման պահն ալեկոծվեց մի բնական մտավախությամբ՝ այսքան տարի հետո կկարողանա՞մ առօրեական զգաստ հայացքով նայել այդ շլացուցիչ հրավառությանը, երբ շեքսպիրյան հանճարի ամենաշահախնդիր երկրպագուներն ու բազմագիտակ մարդիկ բեմական այդ անակնկալ փաստից կորցրին ինքնազսպվածությունը ու հանձնվեցին դրվատանքների շռայլ զեղումներին։ Կկարողանա՞մ վերականգնել ամբողջությունն ու էությունը և մնալ իր ժամանակին վայելած գեղարվեստական մեծ հաճույքի մա-

կարդակին, թե՞ երկու տասնամյակների ընթացքում բեմական արվեստում կատարված տեղաշարժերը, օդափոխությունները, լայն փոխծանոթությունները «Տասներկուերորդ գիշերվա» բեմադրությունը կդարձնեն տոնական անցքերի մի բարի վերհուշ միայն և չի դիտվի այլևս որպես շեքսպիրյան դրամատուրգիան նվաճելու բարձրակետ հայ թատրոնի ամբողջ պատմության ընթացքում։

Եվ պարզապես շահագրգիռ հանդիսատեսի հետաքրքրություն՝ ի՞նչ հետքեր են մնացել ներկայացումից մի մարդու մեջ, որը մասնակցել է շեքսպիրյան այդ փառատոնին, լսել բազում կարծիքներ և ինքն էլ հանդես եկել թատերախոսականներով։

Ինչպես հայտնի է, այսքան տարվա ընթացքում Հայաստանում, միութենական բեմերի վրա ստեղծվել են բազմաթիվ շեքսպիրյան բեմադրություններ, բախտ ենք ունեցել տեսնել անգլիական թատրոնների ներկայացումները... Չափանիշները փոխվել են, ընդլայնվել։ Ուզենք-չուզենք այսօր այդ բարձրությունից ու հեռավորությունից, գործնական և ոչ տոնական տրամադրությամբ պիտի անդրադառնանք Լենինականի պետական թատրոնի «Տասներկուերորդ գիշեր» ներկայացմանը։ Իմ խընդիրը բարդացավ՝ ապավինելով հիշողությանս նախ ինքս պիտի համոզվեի, որ այդ բեմադրությունը հիմա էլ դուրս է գալիս տեղային երևույթ լինելու անձուկ սահմաններից և ապա նույն բանում պիտի համոզեի նրանց, որոնք իր ժամանակին չեն վայելել ներկայացումը։ Չարկ էր ինչ-որ «գողտրիկ» ժամերի ընթացքում գործի դնել «ժամանակի մեքենան» ու մտովի տեսնել ներկայացման ամբողջ պլաստիկուրը, վերականգնել նրա ստեղծման հետ կապված աննախընթաց պատմությունը։ Ու զարմանալի հայտնագործությո՛ւն... Ես դարձա նույն հանդիսատեսը ու տեսա «աճեմյանական տաղանդի պոռթկման այդ զարմանալի երևույթը» համարյա առանց կորուստների։ Դիտավորյալ չդիմեցի մամուլին, չխորհրդակցեցի ոչ ոքի հետ, չառաջնորդվեցի իմ վաղեմի ընկալումներով։

Վերընթերցելով Շեքսպիրի աննման կատակերգությունը՝ ներկայացումը վերաձևվեց, ես տեսա դերակատարներին, նույնիսկ լսեցի նրանց ձայնն՝ իրենց ինտոնացիաներով։

Կարևորն այն է, որ նորից ինձ հյուր եկան վաղեմի ներշնչանքն ու ոգևորությունը։

Հայարաբնակելով մեր ազգի ձեռք բերած շեքսպիրյան նվաճումներով, իմ խորին համոզմամբ՝ այդ նվաճումները դերազանցապես սահմանափակվել են դերասանական արվեստի փայլատակումներով... Մեր խա-

ղացանկում նախահեղափոխական շրջանում և հեղափոխությունից հետո դժվար գտնենք շեքսպիրյան մի ամբողջական ներկայացում, որն իր բոլոր բաղադրիչներով ավարտված լինի, դերասանական արվեստին համարժեք։ Խոսքը ռեժիսորի մասին է, նրա մեկնաբանության, Շեքսպիրին ընդհուպ մոտենալու, հոգեհարազատության մասին։ Խոսքը շեքսպիրյան ոգու մասին է, որի արտահայտությունը չի կարող սահմանափակվել միայն թեկուզև մեծատաղանդ մեկ կամ երկու դերասանի արվեստով։ Ոչ չափազանցություն չհամարվի, եթե ասեմ, որ մեծ հեղինակների գործերի իրականացման չափանիշները ու նրանց սահմանները մի տեսակ դառնում են տիեզերական։ Արվեստագետին անընդհատ պիտի ուղեկցի մեծ նպատակն ու ոգևորությունը։ Վերածննդին հատուկ հատկանիշներ՝ համարձակության կորով, կրքի ուժ, մտքի թարմություն և... հմայիչ միամտություն։

Այստեղից էլ ետ նայենք, 1944-ի ապրիլի 28-ին... Դա «Տասներկուերորդ գիշերը» կատակերգության բեմադրության անդրանիկ օրն էր։

Նախ՝ մի քանի փաստ։

1944-ը... Պատերազմի, ճիշտ է, հաղթական, բայց բաղում հոգսերով ու դժվարություններով ծանրաբեռնված տարի։

Լրանում էր Շեքսպիրի ծննդյան 380-ամյակը։

Միութենական ավանդական փառատոնն ու նստաշրջանը որոշվեց անցկացնել հայկական հողում։ Արժանվույնն էր հատուցվում մի ժողովրդի, որը մոտ մեկ դար անընդմեջ Շեքսպիրին պահել է իր թատերական մշակույթի կենտրոնում։ Մեր բեմական աստղերը արժանանալով համաժողովրդական փառքի, շեքսպիրյան դերերի իրենց փայլուն դերակատարումներով ելել են ազգային սահմաններից ու դարձել համաշխարհային թատրոնի սեփականությունն ու հարստությունը։

Շեքսպիրը դարձել է մեր հայրենակիցը, «հայացել է» (առաջին փառք ու պատիվը մեծ երախտավոր Հովհաննես Մասեհյանին), դարձել հայ ժողովրդի հարազատը։ Դժվար թե հիշատակենք մի ուրիշ այլազգի մեծ դրամատուրգի, որը մեր ժողովրդի բոլոր խավերից ընդունվի այնպես անվերապահորեն, ինչպես Անգլիայի հանճարեղ զավակը։ Նրա ողբերգությունների ու կատակերգությունների (որոնց ընթացքը, մինչև հանգույցի անակնկալ լուծումը գրեթե միշտ ողբերգական է) կիրքն ու տեմպերամենտը, ժողովրդի ու իշխողների ճակատագրերը, աստվածային պոեզիան, երևի համընկնում են մեր ժողովրդի սովանդներին ու

խառնվածքին։ Թվում է, թե հինգերորդ դարի հայ պատմիչների՝ հայ դրականության նախահայրերի ու Շեքսպիրի միջև անտես կամուրջներ կան ու ոգու հարազատություն։ Կարծես Խորենացու գալիք սերունդներին հանձնած մի էջը, մի պատումը շեքսպիրյան ողբերգությունների կամ քրոնիկների սեղմ շարադրանքներն են։

Խոսքը վերաբերում է իսկական հոգեհարազատությանը։ Անկախ Շեքսպիրի գերող ու կախարդիչ ուժից, որին ոչ ոք անտարբեր մնալ չի կարող։

Բնական է, որ տրված պատիվը հարկ եղածի պես գնահատելու նպատակով, պատերազմի սուղ հնարավորությունների պայմաններում, Հայաստանի թատրոնները չխնայեցին իրենց առաջնությունը հաստատելու ու արդարացնելու ջանքերը։ Շեքսպիրյան փառատոնը համաժողովրդական հնչողություն ստացավ։ Հետաքրքրությունը, իրավ որ շատ մեծ էր։ Կոնֆերանսների ու ներկայացումների բոլոր օրերին դահլիճները լեփ-լեցուն էին։ Մեր անգլիացի հյուրերը զարմացած էին իրենց մեծ հայրենակցի «հայկական ժողովրդականությամբ»։

Հայաստանի թատրոնները Շեքսպիրի ծննդյան 380-ամյակը դիմավորում էին հին ու նոր բեմադրություններով։

Մխայլ Լենինականի դրամատիկ թատրոնն էր դուրս մնում փառատոնից, հապաղել էր։ Ժամանակը կարճ էր և շատերին անհեթեթ էր թվում այդ բացթողումը վերացնելու մասին նույնիսկ մտածելը։ Վերջին խոսքը մնաց Վարդան Աճեմյանին։ Նրա տատանումները միանդամայն բնական էին, մանավանդ այն հակումը, որ չպիտի բեմադրել հայ թատրոնում ավանդներ ունեցող շեքսպիրյան հայտնի պիեսներից որևէ մեկը։ Համենայն դեպս խոսք չէր կարող լինել ոչ բազմաշարշար «Օթելլոյի» և ոչ էլ «Համլետի» մասին։ Ուրեմն ո՞րի... Իսկ օրերը թռչում էին։ Լենինականցիները, հավատարիմ իրենց խառնվածքին, չէին ուզում ետ մնալ։

Աճեմյանը, երևի ամրապնդվելով բարեկամների խորհուրդներով, վճռեց հարստացնել հայ թատրոնի շեքսպիրյան խաղացանկը չբեմադրված որևէ կատակերգությամբ։ Եվ ընտրությունը կանգ առավ «Տատիներ-կուերորդ դիշերվա» վրա։

Ոչ ոք չէր հավատում, որ գործը գլուխ կգա։ Ապրիլի 22-ին կոնֆերանսը հանդիսավոր կերպով բացվելու էր և ըստ ծրագրի՝ փակվելու էր 30-ին։ Ներկայացումը, ինչ գնով էլ լիներ, պիտի ցուցադրվեր մինչև եղրափակիչ նիստը։

Թատերական կյանքի պարադոքս է, և այնուամենայնիվ փաստ...

«Տասներկուերորդ գիշերը» բեմադրվեց շուրջ մեկ ամսվա ընթացքում։ Մի անգամ էլ հաստատվեց այն իրողությունը, որ արվեստի ու դրամատուրգիայի գլուխգործոցները միշտ չէ, որ պայմանավորված են ստեղծման երկար ժամանակով, նրանք հաճախ եղել են մեծ բռնկումների արդյունք, ինքը Շեքսպիրը իր «Ինչպես կուզեք», «Հուլիոս Կեսարը», «Տասներկուերորդ գիշերը» և «Համլետը» գրել է երկու տարվանից էլ կարճ ժամանակամիջոցում։

Եվ, այսուհանդերձ, դժվար էր հավատալ, որ Շեքսպիր բեմադրող ռեժիսորը կարճ ժամանակվա ընթացքում միաժամանակ և՛ ձևի մեջ կմտնի, և՛, ըստ պատշաճի (ոչ ավելին) կկազմակերպի ներկայացումը, որ թատրոնը գոնե ամոթով չմնա։ Ի դեպ, երբ Աճեմյանն սկսեց աշխատանքը, մեզնից շատերը զանազան աղբյուրներից տեղեկություններ էին քաղում, թե ինչ է կատարվում թատրոնում։ Հանո՞ք բան է, «Տասներկուերորդ գիշերը» մտել էր փառատոնի ծրագրի մեջ, անգամ օրն էր նշանակված և հանկարծ... չստացվեր։ Անտարակույս, ինչ-որ անհաճելի ստվեր կրնկներ շեքսպիրյան օրերի հանդիսավորության վրա։ Բնական էր բոլորիս անհանգստությունը։ Հակասական լուրեր էին պտտվում. մեկ, որ ներկայացումը չի ստացվում և դժվար թե ժամանակին ցուցադրվի, մեկ՝ ռեժիսորն ու դերասանները քափ ու քրտինքի մեջ օր ու գիշեր աշխատում են....

Իսկ մեր հյուրերն առայժմ նայում էին մայրաքաղաքի ներկայացումները և իրենց տպավորությունները հայտնում այս կամ այն... դերակատարի մասին։

Անկեղծ ասած, ինձ առանձնապես հույս էր ներշնչում նաև նկարիչ, հանգուցյալ Մելիքսեթ Սվախչյանի մասնակցությունը։ Մի հանդիպման ժամանակ ես ականատես եղա նրա ոգևորությանը։ Զևավորման հղացումը տակավին սաղմնային վիճակում էր, և այնուամենայնիվ, լենինականցու տարերքով Մելիքսեթը մեզ սպառնում էր շշմեցնել ու մեր կասկածամտությունը զինաթափել։ Նրա ակտիվությունից արդեն կարելի էր գուշակել, որ նա դառնալու է ներկայացման հեղինակներից մեկը, նրա միջամտությունը լինելու է վճռական ու անվերապահ, ինչպես հետագայում «Արա Գեղեցիկի» ժամանակ։

Եվս մի փաստ։ Յուզովսկին մի քիչ տակար էր (դա պատճառ դարձավ, որ նա չկարողացավ նայել լենինականցիների ներկայացումը)։ Հյուրանոցի սենյակում պատրաստում էր իր ելույթը, ինչ-որ հոդված էր գրում։ Զրույցի ժամանակ շոշափեցինք նաև «Տասներկուերորդ գիշերի»

հարցը։ Նա հավատում էր Աճեմյանի տաղանդի հնարավորություններին և զարմանալու փոխարեն մի փոքր լռեց, ասես մտքում կշռում էր հնարավորն ու անհնարը։ Հետո ժպտաց, իսկ նրա ժպիտը փոխարինում էր չասված սուր խոսքին կամ դիտողությանը։ Հիշեց ՄԽԱՏ 2-րդի բեմադրությունը և հանճարեղ Չեխովի Մալվոլիոն... Համենայն դեպս, ինձ թվաց, որ Յոսիֆ Իլլիչը չի բաժանում մեր անհանգստությունը։ Եվ, միաժամանակ, առանձնապես մեծ հույսեր չի կապում գավառական քաղաքի այդ ներկայացման հետ։ (Բեմադրության հաջողությունից հետո նա մի քանի անգամ ղեչման խոսք ասաց, որ չկարողացավ նայել)։

Աճեմյանի ու թատրոնի ընտրությունը տարերային էր, թե բազմակողմանիորեն քննված ու հասցված համոզվածության աստիճանին, հիմա դժվար է ասել։ Անշուշտ երկրորդական դեր չեն խաղացել կոմեդիաներ բեմադրելու ռեժիսորական նախասիրությունը ու խմբի կազմը, կոնկրետ այն դերասանները, որոնք հարմար էին գալիս «Տասներկուերորդ գիշերվա» դերացանկին։

Կարևորն այն է, որ ընտրվել էր Շեքսպիրի կատակերգություններից երեք գագաթներից մեկը, մի կոմեդիա, որից մեկ տարի հետո (1601 թ.) գրվեց «Համլետը»։ Ուրեմն դրամատուրգի ամենահասուն շրջանի ստեղծագործությունը։

Մյուս հանգամանքը, ինձ թվում է միանգամայն ճիշտ է բնութագրել թատերագետ Լ. Խալաթյանը, գրելով, թե՝ «...Համաժողովրդական վրշտին ու ցասմանը թատրոնը կարծես գալիս էր հակադրվելու շեքսպիրյան կենսասիրությամբ, ծիծաղով. զուր չի ասված, թե ծիծաղը լացի քաջությունն է»*։

Այո, ծիծաղը... Միծաղը, մանավանդ պատերազմի հաղթական օրերին, մեր ժողովրդի համար կենսական անհրաժեշտություն էր և հատկապես շեքսպիրյան ծիծաղը, որի վարակիչ տեմպերամենտը և ինքնաբուխ ակունքները առնականորեն էին տրամադրում անգամ վշտաբեկ մարդկանց։

Տոնական էր ամբողջ ներկայացումը և դա որոշակիորեն կանխամտածված էր ռեժիսորի ու նկարչի կողմից։ Կարծես նրանք Շեքսպիրի հետ միասին մոռացության էին մատնել կյանքի դաժանությունները ու համաժողովրդական աղետը և հանձնվել էին անհոգ ծիծաղին։ Մինչդեռ հավանականն այն է, որ Շեքսպիրի հետ միասին ռեժիսորը, նկարիչը,

* «Շեքսպիրական», Գիրք 1, էջ 235։

դերակատարները իրենց այրող ցասումը ու վերջնական հաղթանակի տենչը արտահայտում էին «մտրակող» ծիծաղով, գեղեցկության պոեզիան գովերգելով, մարդ լինելու երջանկությունը, մարդկայինը հաստատելով, կնքելով պատրանքների իրավունքը...

Ինքնաստուգումից հետո ես հիմա արձանագրում եմ այն ընդհանուր տպավորությունը, որ ժամանակին իշխելով իմ մտքին ու զգացմունքներին, անկախ ներկայացման անատոմիայից, այժմ էլ բնավ չի խամրել, ինչպես սկզբում ասացի՝ մնացել է կյանքի երջանիկ պահերի զգացողություն։

Շատ տարիներ հետո նրանք, որոնք բախտ ունեցան դիտելու Ստրատֆորդի Մեմորիալ թատրոնի «Տասներկուերորդ գիշերը» Մոսկվայում, մի քիչ անհարմար զգալով ասում էին, որ Լենինականի թատրոնի բեմադրությունը «զրեթե» չի զիջում անգլիականին, և զգացվում էր, որ ուզում են ավելին ասել և կաշկանդում է նրանց անապարժ չերևալու տարրական էթիկան։

Ականջներումս հնչում է շեքսպիրագետ Միխայիլ Միխայլովիչ Մորոզովի հիացական բացականչությունները—Я ничего подобного нигде не видел...

Այն ժամանակ ասում էինք և հիմա էլ, այս առիթով պիտի կրկնել—թատերական այդ «հրաշքը» կատարվեց պարզապես այն փաստի շնորհիվ, որ արագընթացի մեջ ըմբռնված էր կատակերգության ոգին, դարաշրջանը, գտնված էր գեղարվեստական բանալին և ըստ այնմ էլ արտահայտչական ձևը։ Մի բան, որ հաճախ չի պատահում մեր արվեստագետների ստեղծագործական առօրյայում, թեպետ հետազոտությունները երկար ու ձիգ ժամանակ են խլում։

Մերկախոս չլինելու և բեմական այդ աննախընթաց փաստին ականատես չեղած մարդկանց որևէ բան ապացուցելու համար աշխատենք վերաքննել ներկայացումը ըստ էության, ըստ նրա մասերի, դերակատարման, ըստ մտահղացումների իրագործման։

Բանն այն չէր, որ նկարիչ Մելիքսեթ Սվախչյանը ռեժիսորի հետ հրաժարել էին ինքնատիպ, մինչև այդ նմանը չեղած նկարչական լուծում։ Բնավ այն չէր, որովհետև թատրոնի պատմությունից հայտնի են շեքսպիրյան թատրոնի սկզբունքներով ստեղծված ներկայացումների բազում փաստեր։ Բայց և չմոռանանք, որ ամեն մի անակնկալ, տիղին ու ժամանակին իրագործված, թեկուզև կրկնություն, նորի պատրանք է ըս-

տեղծում, եթե այդ մտահղացումը իր մեջ ամփոփում է նոր տարրեր, ինչ-որ յուրօրինակություն, փոխում է տեսանկյունը։

Երևի նկարչից ու ռեժիսորից մեծ ջանքեր չի խլել գեղարվեստական այն որոշումը, որ Լենինականի թատրոնի բեմը վերածվի շեքսպիրյան ժամանակի «Գլոբուսի» կամ «Կարապի» հիմնական հատկանիշները վերակենդանացնող բեմահարթակի։ Դա, եթե կուզեք, հարցի տեխնիկական կողմն էր, թեպետև ներկայացման համար՝ վճռական։ Բուն ստեղծագործությունն սկսվում էր երկհարկանի, շրջանաձև օթյակներում բազմած մարդաշատ տիկնիկներից, որոնք ներկայացնում էին մեղնից երեք դար առաջ Թեմզայի ափին գործող թատրոնների բազմախավ հանդիսատեսին։ Անակնկալի գալով, մենք անմիջապես չէինք ընտելանում այդ պուպրիկներին, թվում էր, թե նրանք կխանգարեն, կկիսեն մեր ուշադրությունը։ Մորոզովի նման անմիջական ու էքսպանսիվ մարդը, հենց սկզբից չթաքցրեց իր տարակուսանքը—ըստ երևույթին դա համարեց ավելորդ զարդարանք, ներկայացման հեղինակների քմահաճույք։ Մինչդեռ, բավական էր ներկայացման ֆինալում «հրացանը կրակեր», այսինքն, անշարժ տիկնիկները հանկարծ կենդանանային ու ծափահարեին դահլիճի հետ միասին, որ նույն Մորոզովը վար ցատկեր ու հիացական բացականչություններով միանար ընդհանուր աղմկալի հավանությանը։ Այնուհետև, նա իր բանավոր խոսքում մի քանի անգամ նշեց, որ իր հետ նման անակնկալ վաղուց չի պատահել, որ ֆինալով էլ պիտի գնահատել ներկայացումը, բնութագրել նրա թարմությունն ու շեքսպիրյան էությունը։

Ներկայացումը վերադիտելուց հետո միայն ուշադիր աչքը կարող էր նկատել, որ պուպրիկները դասավորված են խիստ «տրամաբանորեն», ակտիվ վիճակում են՝ հանդիսականի ամենատարբեր կեցվածքներով ու տարաձևերով և անպայման նախապատրաստված՝ վերջում որևէ վերաբերմունք արտահայտելու համար։

Ի դեպ, բեմական «խոհանոցի» ակնհայտնությունների վկայությամբ, բեմադրական այդ դյուտը զերծ չէր պատահականությունից—փորձի ժամանակ բեմի մի բանվոր պուպրիկներից մեկի հետևում նկատել, կատակի համար շարժում է նրա ձեռքերը. դա իսկույն անունդ է տալիս ռեժիսորի երևակայությանը։ Ինչպես ամեն մի դյուտի, սրա համար էլ պատահականությունը միանգամայն օրինաչափ է և դա բնավ չի նսեմացնում դյուտի արժեքը։

Հազվագյուտ բան էր, մանավանդ այդ օրերին, որ գերազանց պայ-

մանականությունը ու երևակայության հրաշառ թռիչքը այսքան մերձենային բնականին, կենսականին, լինելին այսքան անբռնազբոս։ Ասում են, երբ դահլիճում նստած շատ ես զգում թատրոնը, որպես հանդիսական դժվարությամբ ես բեմական կյանքի մասնակիցը դառնում, անջրպետվում ես բեմից, քեզ իշխում է «ես ու բեմը» զգացումը։ Դժվար է նման բան պնդել «Տասներկուերորդ գիշերը» ներկայացման մասին։ Հորդաբուխ կենսախնդությունը, ծիծաղը, բեմական բոլոր «խաբկանքները», կերպարների հյութեղությունը մեզ վերացնում, աննկատելիորեն տանում էին դեպի հեռավոր ժամանակները և կիսահեքիաթային անցքերի մասնակիցը դարձնում։ Հավատացնում եմ, մեզ անհարմար վիճակի մեջ չէր գցում այն բանը, որ Օրսինոյի դուքսը (Գեղամ Հարությունյան) բեմ էր մտնում փայտյա ողնավոր ձիով, որ մեծ խաղալիքի նման շարժվում էր ակների վրա։ Բեմական ընդհանուր մթնոլորտի մեջ բուտաֆորական ձին բնական, օրգանական էր։ Հանդիսականը ընտելանում էր նաև կալսոնիկներից իջնող գործողության վայրը հիշատակող մակատախտակներին։ Հորդուն հրճվանքը թույլ չէր տալիս ծանրութեթև անելու բեմական այս կամ այն իրավիճակը։ Նայելու պահին ամեն ինչ բնականոն և ընդունելի էր։ Հասկանալի է, որ սա ներկայացման էական առավելություններից մեկն էր, եթե ոչ գլխավորներից գլխավորը։

Հետո՝ սա այն դյուրամարս, զվարթառատ ներկայացումներից չէր, որ բավարարվեիր միայն բարձր տրամադրությամբ, մնայուն հետք չթողներ մարդու հոգեկան աշխարհում։

Լենինականցիների աշխատանքը մակերեսային ու խորթ կլիներ շեքսպիրյան ոգուն, եթե հագեցած չլիներ լավատեսության փիլիսոփայությամբ, նույնիսկ ծաղրածու Ֆեստի թախծոտ երգի պահին—«Սպիտակ սավանս կարմիր ներկեցեք, սիրուց եմ մեռնում...»։ Կարելի է ասել, որ Լենինականի «Տասներկուերորդ գիշերը», այդ կատակերգության շատ հեղինակավոր բեմադրություններից շահավետորեն տարբերվում էր այն մեկնաբանությամբ, որ առաջին պլան էր քաշված ծաղրը կեղծ բարեպաշտության ու ժուժկալության, խստաբարո կենցաղավարության դեմ։ Մարդկային հորդուն կենսասիրությունը հակադրված էր պուրիտանիզմին։ Այս «ոսկյա բանալին» բաց էր արել բոլոր այն դռները, որոնք տանում էին դեպի շեքսպիրյան բարձունքները։ Եթե այս հիմնական մրտադրությունը ու գեղարվեստական-դաղափարական կոնցեպցիան առաջին ներկայացումներին լիապես չէր մարմնավորվում (հատկապես Ցոլակ Ամերիկյանի ստեղծած Մալվոլիոյի որոշ տարտամության պատճա-

ռով), ապա ամիսների ու տարիների ընթացքում բացահայտվեց ավելի ցայտուն և ավարտուն ձևով։ Այսուհանդերձ, առաջին իսկ ներկայացմանը միանգամայն որոշակի ու տեսանելի էր նրա աղնիվ ու ճշմարիտ ատաղձը։ Ըստ երևույթին, Աճեմյանին ամենից քիչ էր դրավել երկվորյակ քույր ու եղբոր լեգենդը, որը փոխառնված մի պատմություն էր (ինչպես Շեքսպիրի բոլոր դրամաներում) և միայն առիթ էր ծառայում կյանքի շեքսպիրյան ըմբռնումներն ու փիլիսոփայությունը հաստատելու համար (ինչպես նրա բոլոր դրամաներում)։

Աճեմյանն այս բեմադրության ժամանակ ինձ պատկերանում է գեղանկարչի դերում... Ոչ վառվռուն ներկապնակ ձեռքին, ոչ վրձին, և այնուամենայնիվ, բեմի վրա վերակենդանացրել է ֆլամանդական կյանքի կենսուրախ, աշխույժ ընկալման, ազատ ու անբռնաղբոս կոմպոզիցիայի, անսպառ էներգիայի ու բուռն շարժման սկզբունքները։ Հատպա կերպարների ռուբենսյան հյութեղությունն ու կլբռտուիությունը։

Աճեմյանի միզանսցենները զուսպ էին, ամենևին չմասնատված ու մանրամասնված, դինամիզմը խստորեն պայմանավորված էր կերպարների բնավորությամբ, նրանց ներքին էությամբ։ Ասենք, սըր Թոբիի ռիթմը բոլորովին տարբերվում էր Օրսինոյի դուքսի, Էգյուչիկի և մանավանդ Մալվոլիոյի ռիթմից։ Ջմռռանանք, որ կատակերգության բեմադրելիս ռեժիսորները հաճախ բոլոր կերպարներին ենթարկում են մի համընդհանուր ռիթմի, առանց հաշվի առնելու այն պարզ բեմական ճշմարտությունը, որ ռիթմը մարդն է... ինչպես և սովորական, արտաբեմային կյանքում։ Զարմանալին այն է, որ ռեժիսորին այս ճիշտ սկզբունքից չի շեղել ներկայացման տոնականությունը, հրավառ տեսքը։

Ի դեպ, Աճեմյանին վերագրելով գեղանկարչական աշխատանքի առանձնահատկություններ, ես բնավ նկատի չունեմ նրա նկարչական ձիրքը, թեպետ նրա ստեղծագործություններում այդ ձիրքը երկրորդական դեր չի կատարել։ Կարելի է ասել, որ ներկայացման գեղանկարչական լուծումը, նրա դեկորատիվ բնույթը գալիս էին ոչ միայն Սվախչյանից, այլև ռեժիսորից։ Արտաքին տպավորության տեսակետից վճռական էին գեղանկարչական եռնավարագույրները, որոնք Վերածննդի լավագույն գործերի սրամիտ նմանություններ լինելով հանդերձ, բեմադրության հեղինակները համարձակորեն արտահայտում էին միջավայրն ու տրամադրությունները, նույնիսկ խորհրդանշում հերոսներին։ Օրինակ, եռնավարագույրներից մեկի վրա ուրվագծվող ավանակի երկու գլուխ-

Ներն ունեին իրենց նախապատմությունն ու կենցաղային հիմքերը։ Բանն այն է, որ Լոնդոնի գինետներից մի քանիսի ցուցանակների վրա նկարված է եղել ավանակի երկու ղլուխ, սրամիտ մակագրությամբ— «Երրորդը նայողն է»։ Եթե հիշենք, որ այդ տեսարանում Թոբի Բելչն իր բարեկամներով զբաղված է գինարբուքով և խեղկատակը նկրս մտնելով հարցնում է— Տեսե՞լ եք երբևիցե «Մենք երեքն ենք» ծաղրանկարը, իսկ սըր Թոբին պատասխանում է—Բարով եկար, ավանակ,— միանգամայն հասկանալի է դառնում այդ ետնավարագույրի «դրոշմանիշը»։

Վերադառնանք ներկայացման տոնական հնչեղությանը։

Շեքսպիրի ժամանակակիցների վկայությամբ «Տասներկուերորդ գիշերվա» ստեղծումը հարմարեցված էր դուքս Օրսինոյի գալստյանը, որը, բնականորեն, տոնական բնույթ էր տալու կատակերգությանն ու նրա բեմադրությանը։ Դրանով պիտի բացատրել աճեմյանական ներկայացման սկզբից մինչև վերջ ընդունած բարձր ռեգիստրը ու մի վեհ ծիսակատարության նման որոշ հանդիսավորությունը մասնավորապես դուքսի պալատի և Օլիվիայի տան տեսարաններում։ Սրանք զերծ չէին թատերական բարոկկոյի որոշ մաներայնությունից։ Շքեղ զգեստներն էլ ծառայում էին այդ շքողարկված նպատակին, կարծես բոլորը պատրաստվում էին մի պարահանդեսի, որն իրականանալու է բարեհաջող ֆինալում։ Այդ հանդիսավորության մեջ սողոսկում էր, ակներև, իրոնիկ վերաբերմունք երկու զույգերի սիրախաղին, որն անտարակույս գալիս է Շեքսպիրից։ Տաժանելի սիրո երգիչը, որն իր սոնետներից մեկում գրում էր, թե՝ «Ննջ սեր, դու ինձ լացացնում և աչքերս ես կուրացնում...», իր կատակերգություններում գերադասում էր զվարճանալ, ժպտալ, հեգնել, «չորացնել արցունքները»։

Ըստ երևույթին, Աճեմյանը ներկայացումը կառուցել էր բնաբան դարձնելով շեքսպիրյան կատակերգության երկրորդ վերնագիրը՝ «Ինչ որ կամենաք»։ Մյուս վերնագիրը ավելի վերաբերում է բեմադրության օրվան, 1600-ի հունվարի 6-ին, որ համընկնում էր Մկրտության օրվան։ Կատակերգության բուն էությունը երկրորդի մեջ է։ Այս կատակերգության մեջ դուք կարող եք տեսնել ինչ-որ կամենաք, երկվորյակ քույր ու եղբոր արկածներ, սիրո որքան քնարական, նույնքան և զվարճալի պատմություններ, կենսասիրության ոգորումներ, ծաղր ու ծիծաղ, սրամտությունների հրավառություն...

Դժվար է ասել, թե ներկայացման որևէ տեսարան կամ մտահղացում տուժել էր բեմադրության սեղմ ժամկետների պատճառով։ Թերևս բոլոր

դերակատարումները անթերի կամ կատարյալ համարել չի կարելի։ Իրոք, դերասաններից ոմանք առաջին ներկայացումներին հանդես եկան դերերը միս ու արյուն չդարձրած, մեկնաբանության որոշ շեղումներով ու անհետևողականությամբ։

Եվ իր ժամանակի քննադատությունը, սիրտ խոստովանել, այդ հարցում մեղմ գտնվեց, չէր ուզում բեմադրության պայծառությունը մթաթաղնել ծանրակշիռ դիտողություններով։ Ես ինքս այդ ներկայացման մասին տարբեր ժամանակներում գրածս թատերախոսականներում բավարարվել եմ հարևանցի նկատողություններով։ Հայ թատրոնի համար Շեքսպիրի այդ կատակերգությունը մի խոպան էր և ոչ մի անբնական բան չէր լինի, որ երբեմն «խուիր քարի դիպչեր», ամրակուռ ու անխոցելի չլիներ բոլոր օղակներում։ Ռեժիսորի նեցուկը մնում էին արտիստների հնարավորությունների ու ըմբռնողության սահմանները, նրանց կուլտուրան։ Սա այն դեպքն էր (ախ, այդ անիծված ժամկետը...), երբ լիովին կարելի էր խրախուսել իմպրովիզացիան. իսկ դա, ինչպես հայտնի է, բավական բարդ գործ է և ոչ բոլոր դերասաններին է տրված այդ բացառիկ ընդունակությունը։ Իմպրովիզացիայի տարրը լենինականցինների այս բեմադրության մեջ էական տեղ էր գրավում։ Եվ այդ բանի շնորհիվ առավել անբռնազբոս ու բնական էր դարձնում ներկայացման ամբողջ շունչը և իր կնիքն էր դնում նրա ոճի վրա։ Չի կարելի ասել, թե վերածննդի իտալական թատրոնի Կոմեդիա դել արտեն չի թողել իր ազդեցությունը կատակերգու Շեքսպիրի վրա, քանի որ այդ թատրոնի տարրերը առատորեն տարածված են նրա կատակերգություններում։ Ադեմյանի ներկայացման մեջ միզանսցեններն էլ մի տեսակ «աղատ» էին, այսինքն, չէին զգացվում կուռ նախագծված «տեղաբաշխումներ» ու շարժում, ասես դերակատարներն իրենք էին ընտրում իրենց համար առավելագույնս հարմար թվացող դիրքը։ Միաժամանակ, ինչպես վերևում նշեցի, բեմի վրա ստեղծվում էին իսկական գեղանկարչական կոմպոզիցիաներ, որոնք, փառք աստծո, անհոգի ու մաներային չէին։ Բացառությամբ սըր Թորբի հետ կապված տեսարանների, ամբողջ ներկայացման մեջ իշխում էր մի համակող քնարական հանգստություն (սրան նպաստում էր նաև Վահան Արարատյանի երաժշտական ճաշակով արված ընտրությունը), որ զուգորդվելով հախուռն դրվագներին, կարծես հանգեցնում էր Ջորջոնեի իդիլիայի ու Ռուբենսի էքսպանսիվության համակերպությանը.

Եվ, վերջապես, դերակատարների մասին։

Այդ օրերին գրված բոլոր թատերախոսականները վերանայելուց հետո (այնուամենայնիվ դրա անհրաժեշտությունն զգացվեց), ես հանգեցի այն եզրակացության, որ նրանցից ոչ մեկը, բացի ընդհանուր բնութագրություններից, չի տալիս դերասանական խաղի բազմակողմանի ու խոր վերլուծություն։ Տարբեր քննադատների կարծիքներն ըստ մեծ մասի համընկնում են և, այսուհանդերձ, դժվար է այսօր մի որևէ գնահատականի մեջբերում անել, որպես իմ տպավորությունները վավերացնող վկայություններ։ Երևի այս փաստն էլ հաստատում է, որ ներկայացման «տաք» օրերին բոլորիս իշխում էր ընդհանուր հրապույրը, շլացումը, իսկ պատկառելի ժամանակից հետո, երբ կարելի էր տեսածի մասին դատել սառը բանականությամբ ու համակողմանի, գրավոր խոսք ասելու այլևս առիթներ չներկայացան։

Այսօր, բնական է, դժվար է հանգամանորեն անդրադառնալ բոլոր դերակատարներին։ Եթե ընդհանուր գնահատական տամ, ապա սկիզբ ասեմ, որ այս ներկայացմանը բնորոշ էր արտիստիկ մակարդակ, կուլտուրական որով, այդ ժամանակներում ընդհանրապես աչքի էր ընկնում Լենինականի թատրոնը։

Ներկայացումը մեկ առաջին համար չուներ, այլ երկար. ռեժիսորը, նկարիչը և... Հասո Ջոհրաբյանը՝ սըր Թոբի Բելչի դերակատարը։

Ուստի, զարմանալի չի լինի, եթե սկսեմ այդ փայլուն ստեղծագործությունից, մանավանդ, մեղանչում էլ չի լինի—Շեքսպիրի այս կատակերգությունը ընդգծված հերոսներ չունի, բոլոր գործող անձինք, գրեթե հավասարապես տանում են նույն «լուծը», նույնիսկ նավապետ Սեբաստիանը (Ազատ Շերենց), որի մի երկու անգամ բեմում երևալը վրճռական է դառնում հանգույցի լուծման գործում։ Էլ չենք ասում այն մասին, որ Ջոհրաբյանի վառվռուն դերակատարումը դարձավ «Տասներկուերորդ գիշերը» նորովի ընթերցելու ու շեշտերը փոխելու կռվանը։ Մամուլի վկայությամբ սըր Թոբիի դերակատարումները Միության ու աշխարհի շատ թատրոններում մեկնաբանվել են կամ միակողմանի կոմիկական կամ որպես Ֆալստաֆի մի տարբերակ, բնազդներին ստրուկ որկրամոլի մեկը։ Համարձակվում ենք ենթադրել, որ պակասել է ամենակարևորը՝ ժամանակի կոնֆլիկտի ընդհանրացումը։

Կարելի է ասել, որ Ջոհրաբյանի դերակատարման բանալին դեդեոնիզմի մոտիվներով արտահայտված հորացիոական «օգտվիր ամեն օրից» դավանանքն էր, հետևողականորեն շաղախված ժողովրդայնու-

թյան տենդենցներով։ Սրանից էլ Թոբի-Զոհրաբյանի կրքոտ, անզիջող, սանձարձակ, մտրակող վերաբերմունքն այն ամենի դեմ, ինչ գալիս էր պուրիտանիզմի սկզբունքներից։ Այն բանը, որ ռեժիսորն ու դերասանը, ո՞վ իմանա, թերևս բնազդով կամ գուցե ի սպաս դնելով խելք ու կուլտուրա, օգտագործել էին ռաբլեական հիպերբոլիկ կենսասիրությունը, գալիս էր բացահայտելու ու հաստատելու շեքսպիրյան ստեղծագործության խոր ակունքները։ Զոհրաբյանն ավելի, քան որևէ մեկն այս բեմադրության մեջ, իր հերոսին հասցնում էր հեքիաթային-ֆոլկլորային հընչեղության։ Սա շեքսպիրյան այն ռոմանտիկան էր, որ երբեք չէր հակադրվում կյանքի ռեալիստական էությանը, այլ հանդիսանում էր ժամանակավրեպ ուժերի նկատմամբ նրա մարտական դիրքորոշման պոետիկական արտահայտությունը։ Թող որ Զոհրաբյանի Թոբին մսակուլա էր (այո, ինչ-որ բանով հիշեցնող փառաբանված Ֆալստաֆին ու Գարգանտյուելին), որի որովայնում քլթքլթում էր գարեջուրն ու գինին, որի շուրթերի վրա երբեք չէր չորանում տապակածուների յուղը, թող որ նրա հակումները ցինիզմի էին հասնում—այս բոլորով հանդերձ նա ներկայացման ամենաբանաստեղծական ու «ռոմանտիկական» կերպարն էր։

Ինչպես բոլոր դերերում, Թոբիի դերն էլ խաղալիս Զոհրաբյանը մեծ ուշադրություն էր դարձրել իր հերոսի արտաքինին. կարճլիկ ու լիքը տրղամարդ էր, կարմրաթշիկ, շիկակարմիր բեղերով ու մազերով, անխնամ հագնված ու երևի կեղտոտ, որովհետև ի՞նչ կարելի է սպասել մեկից, որ հաճախ է թավալվում գետնին և նստում ուր պատահի։ Անհանգիստ աչքերը արտահայտում էին մոլեգնության չափ հաճույք զգալու և արկածներ հորինելու ցանկություն, արտաքին գրգիռներ ընդունելու լիակատար պատրաստակամություն։ Քի՛չ է, ավելի՛ն տվեք. ավելի՛ դինի, ավելի՛ ծիծաղ ու խրախճանք, ավելի՛ անհոգություն ու սրամտություն... Կարծես ցլամարտի ասպարեզ մտած՝ հարձակվում էր, որ հարձակվեն, գրգռում էր, որ գրգռեն, հարվածում էր, որ փոխադարձ հարվածեն։ Օ՜, Զոհրաբյանի Թոբին պատրաստ էր գերագույն հաճույքի պահերին կյանքն անգամ տալ։ Երևի ճիշտ է, երբ զոհրաբյանական Թոբիին համեմատում են ռաբենյան Բաքոսի հետ հատկապես երկրորդ արարվածում (տեսարան երրորդ), որը նաև ներկայացման գագաթնակետն է։ Բանը միայն այն չէ, որ այդ տեսարանում ստեղծված էր անբռնազբոս բեմական ազատություն. գործող անձինք թավալվում, «թիթեղագործների պես աղմկում», երգում, լիաթոք ծիծաղում ու ծաղրում էին։ Դերակատարների ու հատկապես Զոհրաբյանի խաղի շնորհիվ միահեծան տեր էր դառնում ամենահաղթ կենսասիրությունը, որի հրավառ նետերի առաջ նը-

վազ ու ողորմելի էին դառնում Մալվոլիոյի հորդորները, թեպետ այդ «փխված ճնդուճավը» ներկայանում էր իր կողմից երկրպագված տիրուհու անունից։

Գինու տակառը, որ դրված էր գրեթե բեմահարթակի կենտրոնում, ծառայում էր միզանսցենների «շուրջպարին», նրանց կենտրոնն էր, որ մերթ սեղան էր դառնում, մերթ Թոբիի՝ գահավորակը, մերթ խրախճանքի խորհրդանշան, որի ժամանակ, իրոք՝ «երկինքը կարող էր պար գալ»։

Ըստ իս, հզոր Բելչի դիմաց պետք է կանգներ ոչ պակաս հզոր Մալվոլիոն, որի դերը անփոփոխ խաղում էր Յոլակ Ամերիկյանը։ Ինչ խոսք, նրա արտիստիկ, պատկառելի արտաքինը ու բոլոր տվյալները միայն նպաստել էին դատարկամոլ պուրիտանի բեմական նկարագրին։ Այդպես էլ էր... Ամերիկյանը ճշտել էր Մալվոլիոյի հանդիսավոր քայլքը, կեցվածքը, նրա արտասանած, հաճախ սնամեջ, բառն ու խոսքը թանկ գնահատելու անպատկառությունը։ Յավոք, առաջին ներկայացումներին Ամերիկյանի խաղն ավարտված, ամբողջացված չէր կարելի համարել։ Այդ կարծիքին էի այն ժամանակ, հիմա էլ, երբ մտովի վերականգնում եմ նրա խաղի մանրամասները, գտնում եմ, որ իմ գնահատականը (լրագրային ռեցենզիայի սահմաններում ըստ ամենայնի չբացատրված) օբյեկտիվորեն ճիշտ է ցույց տվել այդ դերակատարման թերությունները և ըստեղծագործական պրոցեսը մի ամբողջ թատերաշրջանի ընթացքում և այնուհետև։ Բանն այն է, որ Ամերիկյանի մոտ դերը չէր ներանձնավորված, մնում էր ուրվագիծ։ Հաճախ թվում էր, թե դերասանը իր համար մինչև վերջ չի պարզել Մալվոլիոյի անհատական ու պատմական հենքը, կերպարը եկել է ինչ-որ դասական կատակերգությունից, բայց բնավ Շեքսպիրից։ Տաղանդավոր դերասանն այս անգամ գույներ չէր գտել, բավարարվել էր մեկ-երկու, կրկնում եմ, միայն արտաքին նկարագրին նպաստող երանգներով, որոնք որոշ տեսարաններում պարզապես վեճի մեջ էին մտնում էությանն հետ։ Չի կարելի ասել, թե Ամերիկյանի խաղում իսպառ բացակայում էին փքվածությունը, կեղծ բարեպաշտությունը, որ փշուր-փշուր էր լինում առաջին իսկ փորձության ժամանակ... Այդ դեպքում չէր ստացվի ներկայացման բուն նպատակներից մեկը, որի մասին ասացի վերևում։ Բանն այն է, որ կերպարն իր բովանդակ առումով չէր գիտակցված, ամրացված դերասանի ստեղծագործական խառնարանում։ Գիտակցումն ու ամրացումը եկան ավելի ուշ, աստիճանաբար, ուրեմն և անարդարացի կլիներ այս հանգամանքն անտեսել, եթե մեր նպատակն է վերականգնել մի մեծ երևույթի ճշմարիտ պատկերը։

Որքան Ջոհրաբյանի խաղն անկաշկանդ ու արտահայտչական ձևերի իմաստով անխոցելի էր ու ավարտված, այնքան Ամերիկյանը, որ լողում էր Մանուկ աղայի դերում ու չէին վիճում դերն ու դերակատարման հնարանքները, խուսափում էր հիպերբոլիկ չափազանցություններից, շեշտակի ընդգծումներից, նրբագեղ պլաստիկայից, որոնք միանգամայն հարազատ կլինեին Շեքսպիրի ու ներկայացման ոգուն։

Մամուլի վկայությամբ, Միխայիլ Ալեքսանդրովիչ Չեխովի Մալվոլիոն 2-րդ ՄԽԱՏի ներկայացման մեջ գրավում էր առաջնակարգ տեղ։ Ըստ երևույթին այստեղ շեշտված էր ժամանակավրեպ պուրիտանիզմի սնանկությունը և անողորմ ծաղրը նրա նկատմամբ։ Երևի մխատյան այդ ներկայացումը նման ընթացք էր ստացել դերասանի հզորության պատճառով։ Պատահական չէ, որ Չեխովը հետագայում էլ երեք անգամ ինքն է բեմադրել այդ կատակերգությունը՝ Բևռլինում, Կաունասում և 1941-ին Նյու-Յորքում։ Բայց ահա մի թարմ վկայություն, որ վերջերս է հրապարակվել, հաստատում է մեր վերապահումները Ամերիկյանի դերակատարման նկատմամբ։ Վ. Լյովշինը գրում է («Տեատր», 1969, № 1, էջ 122), որ չի կարողանում մոռանալ Չեխովի Մալվոլիոն... Երբ Չեխովը խոսում է, կարծես նրա բերանում շիլա է, բայց և, միաժամանակ, պարզ լսվում է ամեն մի բառը... Ջռելով աչքերը և մի ձեռքով ծալելով մյուսի մատները, նա զոռում է, ոչ, ֆշշում է. «Դուք ոչ տեղը գիտեք, ոչ ժամանակը, և ոչ էլ... ոչ էլ տակտ ունեք...»։ Ամեն անգամ նրա մատներն ուղղվում են և նա, ճոճքերը բարձրացնելով, տարակուսանքով ու սրտենեղած ճորից սեղմում է ափի մեջ, կարծես բառերը կճռում է։ Դուք կասեք, թե դա կրկեսային բուֆոնա՞դ է։ Ոչ դա միայն բուֆոնադի եզրին է...»։

Այս կարճաշունչ նկարագրությունից էլ կարելի է կռահել, որ Չեխովը՝ նրբանկատ, մեծ ճաշակի ու չափի զգացումով օժտված մի դերասան, բնավ չի խուսափել «չափազանցություններից»։ Խաղի նույնիսկ այդ փոքրիկ հատվածում կարելի է որսալ պլաստիկայի այն նրբագեղությունը, որին, դժբախտաբար, մինչև վերջ էլ չհասավ Ցոլակ Ամերիկյանը։ Նա չհասավ նաև «բուֆոնադի եզրին»։

Պարզ ու որոշակի տեսնում եմ նաև Կարապետ Արծրունյանի էնդրյու էգյուչիկի ծաղրանկարից իջած արտաքինը։ Այդ երիտասարդ դերասանը, որն արդեն ուշադրության էր արժանացել հատկապես ազգային դերերի ցայտուն դերակատարումներով, կարծեմ առաջին անգամ էր մարմնավորում արևմտյան դասական թատերագրության կերպար։ Այդ դերասանը միշտ էլ աչքի էր ընկնում իր հոտառությամբ, ստեղծագործական բնազ-

պով, հակառակ դեպքում, որքան էլ մեծ լինեին ռեժիսորի ջանքերը, դժվար թե Արծրունյանի համար կրկնակի խոպանն այսպես լավ հերկվեր։

Եթե պատկերավոր ասենք, Արծրունյանի էգյուլիկը սըր Թոբիի թըմբուկն էր, որի վիբրացիաները հարատևել էին տալիս ծիծաղի ու զվարճանքի մթնոլորտը։ Արծրունյան-էգյուլիկը, չնայած իր ասպետական սըննամեջ պատրանքներին, նայում էր Ջոհրաբյան-Բելչի բերանին և պատրաստակամությամբ մասնակից դառնում նրա բոլոր արարքներին։ Ահա մի բեմական կերպար, որ նույնպես բեմադրության ոլորտում էր։ Արծրունյանը չէր վախենում զուգորդել երկու անհաշտ բնույթ մի մարդու մեջ՝ ասպետական հակումներ, քաջարի ու խելոք երևալու մարմաջ և աղմուկի տակ թաքնված երկչոտություն և, մանավանդ, մտքի լիակատար անանկություն։ Չէր կարելի առանց լիաթոք ծիծաղի նայել նրա «ընդվզումները» Սեբաստիանի դեմ, մենամարտախաղը, պատրաստ ծլկելու նեղն ընկած պահին։ Եվ ոչ միայն ծլկել. դավաճանել, բոլոր մեղքերն ուրիշի վրա նետել։ Սըր Թոբին, որ իր արկածներին մասնակցող ընկերության գլխը շատ լավ գիտե և տեղն ընկած պահին, բոլորին էլ սպառիչ բնութագրել է կարողանում, սըր Էնդրյուի մասին ասում է—«իշո՛ւ գլուխ, ինքնահավան սրիկա՛, խաբեբա՛, բարակադեմ ատրո՛ւկ...»։ Արծրունյանի կերպարը հետաքրքիր էր նաև իր արտաքին նկարագրով, պլաստիկական լուծմամբ։ Նրա երկար ու բարակ մարմինը կարող էր կիսվել ու միաժամանակ ձգվել լարի նման, բեկվել աջ ու ձախ, իսկ մեծ ձեռքերը «սղոցել օդը»։ Իր շնորհալիության հետ միասին, Արծրունյանը միշտ թողնում էր դժվարաբեկ դերասանի տպավորություն, որ ուղղագիծ է ու կոշտ։ Այս դերակատարումը եկավ ապացուցելու, որ դերասանի հնարավորությունները նոր էին բացվում, որ տակավին պակաս կուլտուրայի տեր լինելով, էգյուլիկի բարդ դերը հաղթահարված էր ու ներկայացման զարդերից մեկն էր դարձել։

Ինչպես տեսանք, սըր Թոբին մենակ չի զվարճանում ու վայելում կյանքը։ Նրա կողքին է սըր Էնդրյուն, նրան ձայնակցում է չարաճճի Մարիա (Ն. Բոխյան), խեղկատակը (Արծ. Հարությունյան) և Ցաբիանը (Ա. Ոշտունի)։ Այս կվինտետում բոլորն ունեին իրենց ձայնը նույնիսկ ուղիղ իմաստով, երբ գինարբուքի պահին աղմկում էին։ Վերապահումներ կարելի է անել, բայց երբ վերհիշում եմ այդ հնգյակի հետ առնչվող տեսարանները, հիմա էլ նրան ընկալում եմ ամբողջության մեջ։ Ըստ երևույթին Աճեմյանը, որ ոչ ժամանակ, ոչ էլ հնարավորություն ուներ մանրամասնել ու խորացնել բոլոր կերպարները, ճիշտ է վարվել

անսամբլի մեջ ստեղծելով «ներքին» անսամբլներ, մտահոգվել է, որ կերպարային պատկերն ամբողջության մեջ լինի անթերի։ Եվ, արդարացի լինելու համար պիտի ասեմ, որ Բոխյանը, Արծ. Հարությունյանը և Ա. Ռշտունին, ամեն մեկը նվագում էր իր լարի վրա, թույլ տալով միայն Ջոհրաբյան-Բոբիին իշխել բարդ գործիքի բոլոր հինգ լարերին։

Չի կարելի ասել, որ կատակերգության քնարական կողմը, երկու զույգերի սիրային պատմությունը և այդ պատմության հետ կապված ուշագրավ թյուրիմացությունները բեմադրության մեջ ավելի պակաս էին արտացոլված։ Օրսինո (Գեղամ Հարությունյան)—Վիոլա (Արաքսյա Առաքելյան) և Օլիվիա (Ասյա Բերոյան)—Սեբաստիան (տարբեր ժամանակներում այդ դերը կատարեցին մի քանի դերակատար) սիրահետումները ներկայացման գեղեցիկ ադաժիոներն էին, որի ընթացքում կարծես սանձելով իր երևակայությունն ու տեմպերամենտը, ռեժիսորը հանձնվում էր խաղաղ մտորումների, մտովի ընթերցում մեծ բանաստեղծի սոնետները... Այդ դրվագներին անընդմեջ ուղեկցում էր լարային նվագը, որն, ինչպես հայտնի է, ինքնանպատակ համարվել չի կարող՝ Շեքսպիրը հատուկ հակում ուներ դեպի երաժշտությունը։ Դժվար բան է այսպիսի դեպքում միակողմանի չլինել, և ամեն ինչ ավարտված համարել միայն սիրո առատագույն զգացմունքներ ներկայացնելով։ Ըստ երևույթին ռեժիսորը մոտավորապես մատնացույց էր արել դերակատարներին—սիրեք, բայց մի կորցրեք հումորի զգացումը, ամեն ինչ մի լրջացրեք, որովհետև դուք կատակերգություն եք խաղում, այն էլ Շեքսպիրի կատակերգությունը։ Լրջության մեջ տեսեք հումորը...։ Եվ որպեսզի դերասանները չկորցնեն իրենց զգաստությունը նման ուղղություն վերցնելիս, Աճեմյանն ինքն էր միջամտում որևէ միզանսցենով, շարժումով, ինտոնացիայով, անգամ բեմի պարագաներով։ Ինքներդ դատեք, կսազի՞ լուրջ սիրահարին, այն էլ դուքսին, փայտե նժույգով հայտնվելը։ Ըստ որում դերասանը չէր խորշում իր պարադոքսալ վիճակը ընդգծելուց, մի քիչ էլ ինքն էր թուլկոտում փայտե ձիու վրա։ Ա. Բերոյանի Օլիվիան չափազանց «լուրջ» էր, նույնիսկ ողբերգական երանգ ուներ (հիմքեր կային դրա համար—նոր էր կորցրել եղբորը, մերժում է դուքսի սերը, սիրում է մի պատանու, որի երկվորյակը՝ քույրը, սեր է հայցում դուքսի համար) և հենց այդ լրջության մեջ, լավ իմաստով զավեշտական բան կար։ Մենք չէինք տիրում նրա վշտի ու տվայտանքների համար, անընդհատ ժպտում էինք մի բարի ներողամիտ ժպիտով։ Լավ էր, որ Ա. Առաքելյանը ծպտված պահերին տղա երևալու ճիգեր չէր թափում. նույնիսկ գերող կանացիու-

թյունը միշտ ուղեկցում էր նրան։ Զայնն էլ չէր փոխում։ Մենք դերասանուհու ստեղծած Կեսարիոյի մեջ տեսնում էինք մի հմայիչ երիտասարդի, սրին, իրոք, Օլիվիան կարող էր սիրահարվել (մի բան, որ երբեք չհաջողվեց դերասանուհու մահից հետո նրան փոխարինող դերակատարուհիներին)։ Ես համոզված եմ, որ Վիոլայի կերպարը կկորցներ իր ամբողջ գեղեցկությունն ու քնարականությունը, եթե դերասանուհին դավաճաներ ճաշակին և աշխատեր «տղա ձևանալ»։ Եվ երբ Առաքելյան—Վիոլան Օլիվիային խոստովանում էր, թե՝ «Երդվում եմ անմեղությամբ, և իմ պատանությամբ, որ սիրտս ու կուրծքս դեռ չեն արբեցել ոչ մի կնոջով»... լոկ մի աղջիկ էր, մի կույս, որ կարող էր հպարտանալ, թե նրա կուրծքը դեռ չի արբեցել ոչ մի տղամարդով... Սիրուց կուրացած Օլիվիան չէր կարող կասկածել, թե իր դիմացը կին է կանգնած, և այդ բանը ճիշտ գնահատելով, Առաքելյանը տղամարդ ձևանալու բոլորովին կարիք չէր զգում։

Եվ վերջապես հենց իր՝ դուքսի վկայությունը, ծպտված Վիոլային հանդիպելուց հետո—«Նա ով ասում է, դու տղամարդ ես՝ զրպարտում է քո մատաղ հասակին... Ձայնդ նման է աղջկա ձայնի՝ բարձր ու զրնգուն. դու որպես կին ես համակ ըստեղծված...»— հաստատում էր Առաքելյան-Վիոլայի մեկնաբանության ու խաղի ակունքների հիմնավոր լինելը։ Երբ Օրսինոն շնորհակալությամբ ուզում է գգվել «երիտասարդին», Վիոլա-Առաքելյանը վախեցած՝ ձեռքերով խաչում էր կուրծքը... Այս մի փոքրիկ ժեստն անկարելի է մոռանալ։ Կույսի կրծքի տակ բորբոքվում է սիրո կրակը, բայց և միաժամանակ պարտավոր է ծպտված մնալ, մինչև չիմանա, թե ինչ եղավ ալեկոծության ժամանակ կորսված եղբայրը... Մի շարժում՝ որ և՛ գեղեցիկ էր, և՛ հուզիչ, և՛ զարմանալի արդարացված իր հոգեբանական կովաններով։ Վիոլան վաղամեռ դերասանուհու լավագույն ստեղծագործությունն էր։

Գեղամ Հարությունյանն ապրում էր իր արվեստի ծաղկուն շրջանը. ինչ դեր խաղում էր, իր վրա էր բևեռում ուշադրությունը։ Բեմական հմայքը, թավ ձայնը, արտաքինը կազմակերպելու վարպետությունը կարևոր դեր էին խաղում նրա ստեղծագործական կյանքում։ Սպիտակ թիկնոցով, ոսկեմազ, գեղեցիկ բայց և առնական նրա Օրսինոն ստեղծված էր սիրելու և սիրվելու համար։ Լավն այն էր, որ Հարությունյանը այդ դերը չէր խաղում սիրահարի ամպլուայով (երևի հենց այդ նկատառումով էլ դերը հանձնված էր նրան), ընդհակառակը՝ սիրո զեղումների մեջ անգամ բարձր էր պահում իր տոհմական արժանապատվությունն ու ինք-

նախրությունը, նա իր սերը «առաքում է» ուրիշների միջոցով։ Նկատեցեք, ամբողջ կատակերգության մեջ անձամբ սեր չի բացատրվում Օլիվիայի հետ և այնքան ինքնավստահ է, որ չի ընդունում, թե Օլիվիան կարող է իրեն չսիրել... Սա լավ նյութ էր, որպեսզի Գ. Հարությունյանը դաներ կերպարի թևերը և այն հումորը, որն արտահայտվում է զգացմունքների անսահման վերամբարձությամբ։ Նույնքան զվարճալի է դուքսի համառությունը, որով նա հետապնդում է Օլիվիային իր պատգամախոսներով։

Գ. Հարությունյանի Օրսինոն միշտ բեմ էր մտնում գործնական քայլերով, մի տեսակ «հրովարտակում» իր սերը, առանց սիրո ավանդական ապրումների ու տվայտանքների։ Նման մարդը իր սիրած կնոջ տան առաջ «կանաչ ուռենուց հյուղ շինելու» կամ «նրա անունը բլուրներն ի վեր որոտալու» կամ «սիրո տաղեր» հյուսելու ընդունակ չէ։ Դերասանի մեկնաբանությունն արդարացվում էր թեկուզ այն բանով, որ դուքսը առանց որևէ տատապանքի է սիրած կնոջը փոխարինում մեկ ուրիշով։

Այսքան տարի հետո շեքսպիրյան այդ ներկայացման մոտավոր նրկարագրությունը ընթերցողին չպիտի ծառայի որպես միայն ճանաչողական փաստաթուղթ։ Ըստ իս կարևորն այն է, թե ինչպե՞ս է ստեղծվում լավ ներկայացումը, ի՞նչ հատկանիշներով, ի՞նչ հանգամանքներում, ստեղծագործական լիցքի ի՞նչ պայմաններում։ Ով ես մտածում եմ— անկախ ժամանակին հրապարակված թատերախոսականներից, լավ չէ՞ր լինի արդյոք, այժմ, տասնյակ տարիներ հետո, տակառատեների միջոցով մեր մասնագիտական մամուլում մանրազնին քննել ու նկարագրել բոլոր այն բեմադրությունները, որոնք սովետահայ թատրոնի երևույթներ են դարձել։ Իմ կարծիքով, արժե մտահոգվել այդ հարցով։

«Տասներկուերորդ գիշերը» Լենինականի թատրոնում բռնել է ժամանակի քննությունը։ Այդ ներկայացումը դասական երկերն բմբռնելու և բեմականացնելու լավագույն օրինակներից մեկն է, մի խոր ակոս Շեքսպիրը մեկնաբանելու ավելի քան մեկ դար հարատևող հայ թատրոնի պատմության անդաստանում։ Այդ բեմադրությունը մի մնայուն փաստաթուղթ է ռեժիսորական տաղանդի ու կուլտուրայի, և ընդհանրապես մի թատրոնի, որն իր երկարամյա գործունեության ընթացքում ունեցել է թռիչքներ ու փայլատակումներ։

ԼԵՎՈՆ ՋՈՀՐԱԲՅԱՆ

ԵՐԿՈՒ ՀԱՆԴԻՊՈՒՄ ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՀԵՏ

Երկու առիթ է ինձ ներկայացել Շեքսպիրի պիեսներում խաղալու, երկու տարբեր առիթ, երկու տարբեր մակարդակ, մի դեպքում հաջողություն, մի այլ դեպքում անհաջողություն։ Ահա այդ մասին եմ ուզում պատմել և միաժամանակ մի երկու խորհրդածություն անել անգլիական մեծ դրամատուրգի մասին։

Իսկականը 1944-ին էր։ Պատերազմական ահեղ ժամանակ։ Մեր թատրոնում էլ իրար հետևից գնում էին կռիվ ու հերոսություն, տառապանք ու խիզախություն պատկերող պիեսներ, ու նաև՝ լուրջ ու անլուրջ կոմեդիաներ, որոնց խնդիրն էր կայտառ պահել հանդիսականի տրամադրությունը, վանել, մոռացնել տալ վհատությունը, վշտի մորմոքը։ Եվ հանկարծ՝ Շեքսպիրի «Տասներկուերորդ գիշերը»...

Ոմանք դա բացատրում են այսպես. շեքսպիրյան կոնֆերանս էր լինելու, հարկավոր էր մասնակցել։ Ավելի խորամիտներն ասում են՝ պատերազմը մոտենում է իր վախճանին, հարկավոր է արտահայտել հաղթանակող ժողովրդի ուրախությունը։ Չգիտեմ, գուցե և կոնֆերանսի հանգամանքն էլ իր դերը խաղաց և գուցե ներկայացման լավատեսությունը ինչ-որ մղում էր առնում նաև օրվա դեպքերից։ Բայց անձամբ ինձ երևույթն այլ կերպ է ներկայանում։

Շեքսպիրը, ըստ իս, այն հեղինակը չէ, որին կարող ես «հարմարեցնել» ընթացիկ պահին։ Նրա հանճարի յուրահատկությունը հենց այն է, որ ինչի մասին էլ խոսի, ինչ էլ պատկերի՝ բոլոր ժամանակներին, համայն մարդկությանն է հասցեագրված։ Նա, իսկական իմաստունի

պես, աշխարհի «չարին ու բարուն» նայում է իր ասես աստվածային բարձրությունից։ Դրա համար էլ նրա գործերի կոնկրետությունը միշտ էլ իր մեջ հավիտենականի խորհուրդն ունի։ Կոնկրետի և ընդհանուրի շեքսպիրյան դիալեկտիկան իր մասնահատկությամբ բացառում է այդ երկերի «առօրյա» կիրառումը, դրանք պահանջում են հատուկ պայմաններ և նպատակի շեքսպիրյան չափեր։ Շեքսպիրի ստեղծագործությունը ասես մի մեծ հիշեցում է՝ անանց արժեքների, կյանքի հավերժական խորհրդի, ամենազոր օրինաչափության։ Եվ միայն այդպես է Շեքսպիրը դառնում օրվա դեպքերի «մասնակիցը»։ «Տասներկուերորդ գիշեր» ներկայացումը նման մի հիշեցում էր՝ խոր ու մեծիմաստ։

Այո, ահավոր էր հիտլերիզմի վտանգը, ժողովուրդները միլիոնավոր զոհեր էին տալիս և մեծ էր լինելու առաջիկա հաղթության ցնծությունը։ Բայց դա միակ դեպքը չէր աշխարհի տառապալից պատմության մեջ, մարդկությունը տեսել էր բազում ավերումներ ու կոտորած, տեսել էր Աթելլային, Լենկթեմուրին... Եվ անցել էր նրանց վրայով, միշտ առաջ քայլել, վեր բարձրացել։ Շեքսպիրը գիտեր այդ ու ասես հիշեցնում էր, որ այս մեկն էլ է չքվելու, և գոյատևելու է մարդկայինը, բանականը, արդարն ու բարին։

Բեմում մենք ապրում էինք շեքսպիրյան այդ մտքով ու զգայմունքով։ Եվ հենց դրանով էլ ներկայացումը մտավ մեր թատրոնի պատմության մեջ՝ բարձր գնահատվեց ժամանակին ու բարի հիշվեց հետո։

«Տասներկուերորդ գիշերը» Շեքսպիրի «խաբուսիկ» պիեսներից է։ Արտաքուստ թվում է, թե այստեղ ծիծաղը նպատակ է իր համար, ամենքը զվարճանում են, ինտրիգներ սարքում, ծանակում իրար և հեղինակի մտահոգությունը կարծես թե միայն այդ ամենին փայլ ու հնարամտություն տալն է՝ թող որ շեքսպիրյան փայլ ու հնարամտություն։

Բայց այդպե՞ս է արդյոք։ Հենց այն իրողությունը, որ հեղինակը Շեքսպիրն է՝ փարատում է այդ, իրոք որ զվարճալի, տպավորությունը։

Իմաստուն, խոր, զարմանալի հարուստ պիես է, մեծ անդլիացու լավագույն ստեղծագործություններից մեկը։ Ճիշտ է ասված, որ Շեքսպիրը դժվար ժամանակների հեղինակ է ու ավելի խորն է հասկացվում արտակարգ, անսովոր պայմաններում։ Պատերազմական իրավիճակը սրել էր թատրոնի շեքսպիրյան զգացողությունը և մենք այդ պիեսի անհոգության կեղևի տակ տեսանք հեղինակի հանճարեղ միտքը, պարզեցինք նրա հերոսների ճշմարիտ ինքնությունը։ Սկզբում մեզ թվում էր, օրինակ, թե այս պիեսում ոչ մի դրական հերոս չկա. իրենց թատերա-

կան զգացմունքներով տարված անհոգ ազնվականներ, կերուխումով զբաղված պարապ մարդիկ, ինտրիգներ լարող ծառաներ և այլն, և այլն։ Ինչո՞վ կարող էր դա գրավել սովետական հանդիսականին, այն էլ դաժան ու արյունոտ այդ տարիներին։

...Թոբի Բելչը ես էի։ Ասել է թե՝ ամենաանհոգ, ամենաանբան, պարզապես ձրիակեր ու դատարկապորտ հերոսը։ Դերի հագուստն այդպիսին էր։ Բայց ինձ նրա էությունը հետաքրքրեց։ Լավ գննեցի ու հասկացա, թե ինչու է Շեքսպիրը լիովին այդ «ձրիակերի» կողմը պահում և ոչ թե, ասենք, Մալվոլիոյի, որն օրինակելի ծառայությամբ է վաստակում իր հացը։

Շատ սիրեցի այդ մարդուն։ Նա ինձ համար եղավ ամենաիսկական դրական հերոսը, և ես իմ խաղով այնպես մտերմացա ու նույնացա նրա հետ, որ բեմից դուրս էլ հաճախ ինձ բռնում էի Թոբիական մտքերը մրտմրտալիս, նրա խոհերով ու զգացմունքներով տարված։

Ի՞նչ մարդ է այդ Թոբի Բելչը։

Նրան հասկանալու համար նախ պետք է վերհիշել այն ժամանակը, որ ծնունդ է տվել նման տիպերի։ Անգլիան աշխարհակալ էր դառնում։ Բոլոր աշխարհամասերից Ալբիոն կղզին էին շտապում անթաղ հարստությամբ բեռնված նավեր, բերում այն ամենը, ինչ անհրաժեշտ էր անհոգ կյանքի համար։ Միաժամանակ, դա Վերածննդի ժամանակն էր, որի կենարար շունչը վանում էր ֆեոդալիզմի ու կղերականության ոգին կյանքի բոլոր մարզերից։ Թվում էր, թե նման պայմաններում հաղթանակելու է լիաբուռն, անկաշկանդ կյանքը և մարդիկ պիտի երջանկորեն վայելեին այդ կյանքի բարիքները։ Բայց ո՜չ։ Կապիտալի, հարստության համն առած անգլիական բուրժուազիան շատ շուտով բռնվեց կուտակելու, դիզելու անհագ տենչով։ «Շատ աշխատել, քիչ ուտել» սկզբունքը հետզհետե տարածվեց՝ սպառնալով դառնալ կենցաղ, ապրելակերպ։ Ջարմանալի ոչինչ չկար, պարզապես բուրժուազիան իր իսկական էությունն ու ոգին էր դրսևորում...

Բայց կարո՞ղ էին Թոբիի պես մարդիկ,—Վերածննդի մարդիկ,—հաշտվել այդ իրողության հետ, ապրել պուրիտանի կենցաղով, կամովին զրկել իրենց կյանքի բարիքներից։ Ինչպե՞ս, խավարի հազարամյա թագավորությունից նոր-նոր միայն դուրս եկնող մարդը զերի դառնա ոսկու քսակի՞ն, վերստին կծկվի ինչ-որ նորմաների մեջ, հոգով նսեմանա՞։ Չի լինի այդ բանը, չպետք է լինի, ասում են Շեքսպիրի հերոսները։ Ու նրանց մեջ ամենաբարձր ձայնով խոսում է Թոբի Բելչը։ Բնա-

կան, անկաշկանդ մարդկային կենսակերպ է ընտրել իր համար,— հարստությունը,— իրենը թե ուրիշինը՝ միևնույն է նրա համար,— ուրախ, մարդավայել ապրելու միջոց է միայն և ոչ ծնկաչոք երկրպագության առարկա։ Թոբին խորությունն չի դնում դրամ ձեռք բերելու միջոցների մեջ, կարող է պարզապես իր ազգականուհու ունեցածից օգտվել կամ սըր էդյուչիկից կորզել, որովհետև նրա համար կարևորը ոչ թե «իմն ու քոնն է», այլ թե այն, որ այդ դրամը ուրիշն է վաստակել ու կուտակել, այլ այն, որ դա հնարավորություն է տալիս մարդուն՝ երկրի վրա ազատ քայլել, ազատ շնչել, լիասիրտ ուրախանալ, զգալ իրեն բնության հարազատ զավակ։ Ինչպես չեն հասկանում սա մարդիկ, ինչով են զբաղված, էլ ո՛ւմ, ինչի՛ համար են կուտակում, խնայում։ Թոբին սա չի հասկանում և չի էլ ուզում հասկանալ։ Ինքը կապրի սիրտն ուզածին պես, քեֆ ու ուրախությամբ կանցկացնի իր օրերը ու կծիծաղի այդ կարճամիտների, այդ խղճուկ, սմքած հոգիների վրա։

Թոբի Բելլը Վերածնության մարդ է ոչ միայն իր կենսակերպով ու բնավորությամբ, այլև իր աշխարհզգացումով։ Նա յուրատեսակ ուրախության մուճեփիկ է, մարդկային կեցության որոշակի կերպի համոզված ջատագովը։ Եվ նրա ատելությունը Մալվոլիոյի հանդեպ հետևանք է ոչ թե պարզապես այն բանի, որ վերջինս փորձում է վերջ դնել Թոբիի «ձրիակերությանը», թույլ չտալ, որ նա անարգել օգտվի քրոջ աղջկա ունեցվածքից, այլ բխում է նրանից, որ այդ մարդը, նրա նմանները հարցականի տակ են դնում իր գոյության իմաստը, իր աշխարհընկալումը, իր փիլիսոփայությունը։ Այստեղից էլ այն խանդը, որով ծանակում է Մալվոլիոյին, այն եռանդը, որ հանդես է բերում սըր Թոբին այդ, թվում է թե զվարճալի, պատմության մեջ։

Թոբին մենակ չէ այդ պայքարում, նրան օգնում են սըր Էնդրյու էգյուչիկը և Մարիան։ Մեկը Թոբիի հանձնակատարն է, դրամ հայթայթողը, մյուսը՝ սրամիտ հնարներ հուշողը։ Բայց գլխավոր դեմքը ինքը՝ Թոբին է։ Առհասարակ պետք է ասել, որ մեր ներկայացման մեջ Թոբի Բելլի գիծը, ըստ էության դարձավ գլխավորը։ Եթե կատակերգության այլ բեմադրություններում հիմնական ուշադրությունը նվիրվում էր Օլիվիա-Օրսինո-Վիոլա սյուժետային հանգույցին, իսկ Թոբի Բելլի վարքուբարքը ներկայացվում էր իբրև դրա զվարճալի մի հավելումը, ապա մենք որոշ առումով հակառակն արեցինք։ Դուքս Օրսինոյի «կանոնավոր», «իդեալական» սիրո ու վարքագծի թեման գալիս էր ձայնակցելու մարդկային անկաշկանդ կյանքի Թոբիական սկզբունքին՝ իբրև ևս մի հաստատում այն

բանի, որ չի կարելի պուրիտանիզմի պրոկրուստյան մահճի մեջ խցկել մարդուս բնական զգացմունքները, կամքն ու ձգտումները։ Իսկ Վիոլայի սիրո թեման (ի միջի այլոց, Վիոլայի դերը հրաշալի էր կատարում հանդուցյալ Արաքսյա Աւագեանը) Թոբիական կենսասիրության յուրատեսակ մի դրսևորումն էր։

Թոբի Բելչը պայմանականությունից, նախապաշարումներից կատարելապես ազատ մարդ է։ Այդ ազատությունը, որ Մալվոլիոյի աչքին անպատշաճություն է թվում, Թոբիի վարքագծին հաղորդում է քմածին բնույթ, ինչ-որ տարօրինակություն։ Բայց չմոռանանք, որ նա շեքսպիրյան հերոս է, այսինքն ոչ թե թեզի իլյուստրացիա, գաղափարակիր անձ, այլ կենդանի մարդ՝ իր լուսս ու ստվերով, ուժեղ ու թերի կողմերով։ Ընդհանուր առմամբ դա բարի ու անխարդախ անձնավորություն է, որից ոչ նենգություն կսպասես, ոչ էլ հաշվենկատ ու գծուծ քայլեր։ Ավելին՝ նա պատվասեր ու ազնիվ մարդ է, ոչ ոքի թույլ չի տալիս իր արժանապատվության հետ խաղալ։

Ահա այսպիսին էր իմ ճանաչած Թոբի Բելչը։

Այդպիսին նրան ճանաչեց նաև բեմադրող ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանը։ Մենք նախապես չէինք խոսել այդ մասին, երբ փորձերն սկսվեցին, ես սկսեր էի, մի քանի օր թատրոն չգնացի ու ներկա չեղա սեղանի շուրջ պիեսի ու կերպարների վերլուծությանը։ Իհարկե, տանը պարապել չէի նստել, մտմտացի, կարդացի, ինչ-որ բաներ վերհիշեցի և որոշակի պաշարով գնացի փորձի։ Իսկույն հասկացա, որ Աճեմյանին հենց իմ պատկերացրած Թոբին է պետք։ Գործս հեշտացրեց այն, որ ես ապրում էի մի բակում, ուր 30—40 ընտանիք կար ու հայրուրավոր երեխաներ։ Բոլորիս կյանքը բոլորիս աչքի առաջ էր, առավոտից իրիկուն երեխաները իրենց փայտե հրացաններով կռվում էին, «սպանում» իրար՝ հավատալով իրենց արածի իսկությանը։ Ես էլ ուզեցի ստին հավատալ, Թոբիին, նրա «խաղը» դուրս բերել այնքան անկեղծ, ինչպես այդ երեխաներն էին։

Աճեմյանը կատարյալ ազատություն տվեց ինձ, ավելին՝ խրախուսեց լիովին հավատալ, վստահել իմ ըմբռնումներին, զգացողությանը։ Ոչ մի տեղ չէր կանգնեցնում, չէր ուղղում ու խրատում։ Ու այդպես փորձերն արագ առաջ գնացին։

Բայց դրանք հեռու էին հարթ ու խաղաղ լինելուց։ Հենց առաջին իսկ փորձերի ժամանակ իմ Թոբին կատաղի տեմպ ու ռիթմ վերցրեց։ Եվ սա սկզբում շփոթեցրեց պարտնյորներիս։ Աճեմյանը իմ կողմն էր ու ինքն էլ շարունակ «արագացնում» էր։ Սկսեցին տրտնջալ՝ «շունչներս կտրվում է...»։

Նինա Բոխյանն, օրինակ, որ Մարիա էր փորձում և ի վերջո հրաշալի կերպար ստեղծեց, մի անգամ ուղղակի հայտարարեց.

— Ախր, մինչև Զոհրաբյանի գալը մենք ուրիշ բան էինք անում։

— Այո, բայց ճիշտը սա է,— հայտարարեց Աճեմյանը։

Եվ Թոբիի այդ խոսքը ռիթմը դարձավ ողջ ներկայացման ռիթմ։

Աճեմյանը իր տարերքի մեջ էր։ Նա մեծ-մեծ անուններ չէր տալիս, տեսական մարզանքներ չէր անում, բայց նրա երկու խոսքից մենք ավելին էինք քաղում, քան ուրիշների երկարաբան բացատրություններից։ Ինչ որ գտնում էր դերասանի մեջ՝ գնահատում էր, ընթացք տալիս։ Սխեմաներից հեռու էր. մեկ էլ տեսար, եթե մի խելոք բան լսեր, կամ մտածեր, կսկսեր փոխել ամեն բան։ Ռիսկից չէր վախենում, ասում էր, որ արվեստը առանց ռիսկի չի կարող թամաշա լինել, իսկ առանց թամաշայի թատրոն չկա և չպետք է լինի։ Իմաստ ունեցող թամաշան Աճեմյանի ռեժիսորական հիմնական գենքերից էր։ Եվ այդ թամաշան միշտ էլ իր կենսական կովաններն ուներ, կոնկրետ բովանդակություն ու իմաստ։ Իսկ «Տասներկուերորդ գիշեր» ներկայացումը կրկնակի թամաշա էր։

Աճեմյանն ու Սվախչյանը բեմի վրա բեմ էին սարքել. բեմի երկու կողմերում բարձրանում էին «Գլոբուս» թատրոնի օթյակները, որտեղից ներկայացումը դիտում էին մարդ-տիկնիկները։ Եվ, իհարկե, վերջում վերաբերմունք էին ցույց տալիս՝ ծափահարում էին...

Թոբին այդ թամաշայի ոգին էր։

Այստեղ ես ուզում եմ մի շեղում անել։ Արտիստը որքան էլ խոր թափանցի դերատեքստի մեջ և նրան ինչքան էլ օգնեն ռեժիսոր ու հեղինակ, միևնույն է, դերի էությունը լիովին չի ըմբռնի ու մանավանդ չի կարողանա բեմում լիակատար ամբողջությամբ, կենդանի ու համոզիչ ներկայացնել, եթե չի ճիշտում նրան իր կյանքից, չի տեսել իր շրջապատում, եթե իր շտեմարանում չունի նրա պատկեր-նախատիպը։ Դերասանն անպայման պետք է ունենա իր այդ շտեմարանը և հիշող մարդ լինի։ Խոսքը պարզ դիտողականության մասին չէ, այլ սուր կենսազգացողության, մարդկային տիպեր, խարակտերներ տեսնելու, դրանք երևակայությամբ ամբողջացնելու, «տիպականացնելու» և մտքում պահելու։ Երբեմն դա կարող է լինել բնավորության մի գիծ, մի հատկություն, անգամ մի խոսք-պատկեր կամ ինտոնացիա։ Իհարկե դերասանը միշտ չէ, որ նման հիշողությամբ է կերպար ստեղծում։ Բայց իբրև կանոն, արտիստը աշքի ընկնող հաջողության է հասնում այն ժամանակ, երբ դերը բռնում է նրա խառնվածքին, կենսաձևին, պատկերացումներին, այլ կերպ ասած՝ իբրև երև-

վույթ արդեն կա նրա մեջ։ Ոչ մի ռեժիսոր դերասանին չի տա դերի նման զգացողությունը, դա զուտ անձնական բնույթի հատկություն է, որ, ինչպես ասում են, կամ կա, կամ չկա։ Եվ խելոք ռեժիսորը, հասկանալով այդ, չի խանգարում դերասանին հիշելու, «վերականգնելու» կերպարը։ Այդպես էլ Աճեմյանը, որ միշտ, ինչքան գործ եմ ունեցել հետը, հավատացել է իմ «հիշողությանը», նույնիսկ հրահրել այն։

Երբ բանը հասավ Թոբիի տեմպ ու ռիթմին, ես հիշեցի իմ հեռավոր մանկության տարիներին տեսածս մի մարդու։

...Բաթումի դպրոցում սովորելիս ես մի վրացի ընկեր ունեի, որը գյուղից էր եկել և ապրում էր իր ազգականների մոտ։ Հաճախ էր լինում մեր տանը, օգնում էր ինձ, տաղանդավոր տղա էր, և հայրս էլ, ունևոր մարդ, նրան էր օգնում։ Մի օր նա ինձ ասաց, որ իրենց գյուղում՝ Ջուգդիդիում ամուսնանում է իր ազգականներից մեկը, և ինձ հրավիրեց միասին գնալ հարսանիք։ Հայրս փող տվեց ու գնացինք։

Ի՜նչ հարսանիք։ Ուղղակի արքայական կերուխում. մոտ 200 մարդ, չտեսնված առատ, բացօթյա սեղանի շուրջ սկսել էին մի խնջույք, որի ծայրը չէր երևում։ Բայց ամենից զարմանալին թամադան էր՝ մի, մի հսկա որկրամոլ. սրամտություններ հեղեղ էր նրա խոսքը. որոտաձայն կատակում էր, կենացներ առաջարկում և ինքն էլ մեծ կոտոշով խմում ու խմում։ Ամեն կենացի վրա կրակում էր ատրճանակից։ Երեք օր մնացի այդ հարսանիքում և բոլոր երեք օրերին էլ այդ մարդը, իր տեղում բազմած, խմում ու քեֆ էր անում։ 100 տարեկան կանայք նրա առաջարկով լեզգինկա էին պարում, իսկ մի քանի ինտելիգենտ օրիորդներ, շրջելով սեղանի շուրջ, նվերներ էին հավաքում։ Նվիրում էին առատաձեռն. ահա թե որն էր առատության աղբյուրը։

Այդ թամադան ամուր տպավորվեց հիշողությանս մեջ։ Նրա որոտաձայն երգը, կատակները, անսպառ, հրաբխի պես հորդացող, ուղղակի կատաղի եռանդը ինձ մեկընդմիշտ գերեցին։ Հայրս էլ ուրախ, ասողխոսող մարդ էր, բայց նրա երևակայության վերջին սահմանը «Բամ իորոտանն» էր, որ, պետք է ասել, այնքան էլ լավ չէր երգում։

Իսկ սա, այս գերմարդկային ուժի, հնարամտության եռանդի տեր մարդը...

Ահա հենց այդ մարդուն հիշեցի Թոբիի դերը խաղալիս։ Ինչպես էին բռնում իրար, ասես երկվորյակներ լինեին։ Ի դեպ ասեմ, որ ես էլ այն ժամանակ եթե ոչ հսկա, ապա բավականին մարմնեղ էի։ Իմ 100 կիլոգրամ քաշով, կլորիկ արտաքինով արդեն «թամադայականս» շատ բան

ունեի։ Նաև երգում էի, պարում։ Իսկ շեքսպիրյան տեքստի սրամտությունը, կարծեմ, թամադայինն չէր զիջում...

Մի խոսքով, կենդանի նախատիպը կար, մնում էր, որ նա իրոք կենդանանա բեմում, ձուլվի Թոբիի հետ։

Դրան շատ օգնեց նաև մի հանգամանք. ասում էին, որ իմ Թոբիի ճարպոտ, վիթխարի կերպարանքի և ներքին ճկունության համադրությունից բեմում ստացվում է շատ մեծ տպավորություն։ Իսկապես, ես հենց դրա վրա էի կառուցել կերպարի տեսանելի կողմը։ Դա իր իմաստն ուներ։ Կյանքը ուտել-խմելով անցկացնող Թոբին, բնական է, պարարտ պիտի լիներ, բայց դրա հետ մեկտեղ, կենսախինդ, առույգ ոգին այդ պարարտ մարմնին հաղորդելու էր հաղվագյուտ, գրեթե անհավատալի ճկունություն։ Եվ ահա, տակառի վրա թեթևորեն ցատկելով, լեզուս բլբլացնելով, ես երգում էի, հետո մատս մտցնում բերանս ու դրեթե կրակոցի ձայնով չպչպացնում, հրճվալից ճիչեր արձակում։ Մանկան պես դես ու դեն նետվում։ Ուժեղ էի, տապալում էի բոլորին ու հավատում էի, որ կհաղթեմ ամենքին, ամեն բան։ Հորդացող կենսախնդությունը լցնում էր բեմը, և իմ այդ հաղվագյուտ ուժը, եռանդը, իր ծայրահեղ, ոչ մի սահման չճանաչող արտահայտությամբ հնչում էր իբրև բացահայտ մարտահրավեր այն դարանակալ ուժին, որ փորձում էր կաշկանդել ուրախ ու ազատ ապրելու մարդուս բնական ձգտումները։

Լավ խաղընկերներ ունեի։ Նրանցից առանձին ուզում եմ հիշել Կարո Արծրունյանին, որին սըր էգյուչիկի դերն էին հանձնել։ Ի դեպ, շատերը զարմացան, բայց Աճեմյանը պնդեց. նա տեսնում էր Կարոյին այդ դերում։ Եվ Կարոն իսկապես սքանչելի խաղաց։ Խառնվածքով էլ շատ մոտ է իր հերոսին՝ պարզ, բարի, անխարդախ։ Թուրքական չաթաղանից հրաշքով ազատված այդ հաղթահասակ սասունցին, որը ոտանապաստան, սկզբում կոշիկ էր մաքրում, հետո թատրոնում սիրող դարձավ և շատ արագ աճեց ու կանգնեց խմբի առաջավոր ուժերի կողքին։ Նրա էգյուչիկը իսկը իմ Թոբիի ընկերն էր ու պարտնյորը ողջ խաղի մեջ։ Ես անկեղծորեն սիրում էի Կարոյի անձնավորած հերոսին, որը, ճիշտ է, «տուտուց» մարդ էր, չուներ Թոբիի խելքն ու հեռատեսությունը, բայց իր էությամբ, իր հոգով հարազատ էր նրան։ Իսկապես, ի՞նչն էր մոտեցնում մեզ բեմում, լոկ այն, որ Թոբին նրան սուտ խոստումնե՞ր էր տալիս՝ անվերջ դրամ կորզելով զվարճությունները շարունակելու համար։ Իհարկե, ոչ։ Եվ ոչ էլ էգյուչիկ-Կարոյի «տուտուցությունից» օգտվելու, նրան ձեռնտնելու պատեհությունը։ Գլխավորն այն էր, որ սըր էգյուչիկը ևս

ուրախ կենցաղի սեր ուներ։ Նրան դուր էր գալիս Թոբիի կենսակերպը, նրան բաժակակից լինելու իրողությունը։ Եվ նա, ասես կամովի, մի տեսակ հաճույքով խաբվում էր, կողոպտվում՝ միայն թե նրա հետ լինի։ Իսկ իմ Թոբին, ըստ էության, ոչ թե պարզապես չարաշահում էր նրա դյուրահավատությունը, խաբեությամբ կողոպտում, այլ, եթե կուզեք, «մարդ էր դարձնում», յուրովի «դաստիարակում»՝ ընտելացնելով իր առողջ ու կենսաշունչ հակումներին։ Եվ այսպես, Արծրունյան-էգյուչիկը յուրովի ձայնակցում էր ներկայացման բուն թեմային, հաստատում, որ մարդու բնական վիճակը ոչ թե դրամ կուտակելու տենչն է, այլ կյանքի ճշմարիտ վայելքը, ոչ թե նախապաշարմունքն ու պայմանականությունը, այլ բնական առողջ հակումների ազատ ու անկաշկանդ դրսևորումը, վստահությունը ու նվիրվածությունը իր նմաններին։

«Տասներկուերորդ գիշեր» ներկայացումը մեծ աղմուկ հանեց։ Շեքսպիրյան 6-րդ համամիութենական կոնֆերանսի օրերին ցուցադրվելով, բեմադրությունը իսկույն գրավեց նաև Հայաստան ժամանած անվանի շեքսպիրագետների ու թատերագետների ուշադրությունը։ Սովետական բեմում այդ կատակերգության բազմաթիվ, բայց ոչ հաջող բեմադրությունները գրեթե ոչ մի հետք չէին թողել, և մեր ներկայացումը հայ բեմում առաջինը լինելով, միաժամանակ նաև Միության մեջ վիսատորեն առաջին լուրջ աշխատանքն էր, ավանդույթ ստեղծող մի բեմադրություն։ Շատ գրվեց ու խոսվեց նրա մասին։ Ընդհանուր տոնը հիացական էր, բայց վեճեր էլ եղան։

Այդ վեճից միայն մի դրվագ բերեմ։ Խոսքը վերաբերում է Յոլակ Ամերիկյանի Մալվոլիոյին։ Քննադատներից հատկապես մեկը, ուրիշների ձայնակցությամբ, համառորեն պնդում էր, թե Ամերիկյանը «...չի խորացել այդ ամբարտավան, բթամիտ... պուրիտանի բնավորության մեջ», և իբր նրան դուրս է բերել այնպիսի մարդ, որի վարքագիծը երբեք էլ առիթ չի տալիս Թոբի Բելչին և մյուսներին՝ վրիժառության զգացումով լցվելու այս պուրիտանի նկատմամբ[1]։ Մի խոսքով, մեծ սխալ էր համարում, որ Մալվոլիոն բեմում հանդես չէր գալիս ճիվաղային կերպարանքով, իբրև չարության ու մաղձի մարմնացում, այլ սոսկ «ւիքված հնդուհավ» էր։

Պետք է ասեմ, որ քննադատը ճիշտ է նկատել Ամերիկյանի միտումը, որն ի միջի այլոց, նա անբիծ կատարելությամբ էլ իրականացնում էր բեմում։ Հենց քննադատի ուզածի պես այդ կերպարը մեկնաբանվել է բազմաթիվ ուրիշ բեմադրություններում։ Բայց նա հաշվի էր առել մեր

ներկայացման ժամանակը, նրա ոգին, Աճեմյանի մեկնաբանության գաղափարական-գեղարվեստական ելակետ յուրահատկությունը։ Եթե մինչև «Տասներկուերորդ գիշերը» թատրոնն առավելապես սովորեցնում էր իր հանդիսականին ատել բշնամուն, ապա այժմ, իրադարձությունների ընթացքը արդեն նրան վստահություն էր տալիս նաև առհամարհանքով նայելու նրան և շեքսպիրյան իմաստությամբ հավաստելու, թե որքան տխուր ու ծիծաղելի են մարդկության դեմ կատարվող ամեն տեսակ ոտնձգությունները։ Պատմությունը, վաղ թե ուշ, ճշմում է նման փորձեր անող ուժերին, դուրս մղում նրանց ասպարեզից, և մարդիկ, այդ մեծ իրողության անխուսափելիության գիտակցությամբ, այլևս չպետք է կարկամեն դրանց առաջ, այլ կարող են և պետք է նաև բարձր ծիծաղեն ու ծաղրեն։

Մեր ներկայացման մեջ Մալվոլիոն իրոք ծիծաղելի էր, հանդիսականը արհամարհում էր նրան և նույնիսկ խղճում։ Նրա բթամտությունը, նսեմությունն ու ողորմելիությունը, ի վերջո, հենց ի՛ր դեմ էին շրջվում, իրեն էին հարվածում։ Թոբին, նրա ընկերները տրորում էին այդ «փքված հնդուհավի» քիթը։ Միաժամանակ այստեղ իր դրսևորումն էր գտնում Թոբիական բանակի՝ մարդկային բանակի, բարությունը, մեծահոգությունը, որի աղբյուրը դարձյալ նույն մեծ հավատն էր ճշմարտության, մարդկայնության ամենազոր ուժի ու ապագայի նկատմամբ։ Եվ իմ Թոբին, թեև զայրացած Մալվոլիոյի, այդ «ինքնահավան անասունի» վարքագծից, ի վերջո, մեկ այլ քննադատի ճշմարիտ բնորոշմամբ, հանգում է շեքսպիրյան այն մտքին, որ «կարևորը Մալվոլիոյին ծնկի բերելն է, նրա քիթը տրորելը։ Իսկ դրանից հետո այդ «սիրամարգը» կծալի իր թևերը...»[2]։

Մալվոլիոն, իհարկե, էնդրյու էգյուչիկը չէ, որի միակ մոլությունը կարճամտությունն է. ապականված ու ամքած է այս մարդու և միտքը, և հոգին։ Բայց սրան էլ կարելի է «դաստիարակել», սա էլ անզոր է Թոբիի իմաստուն կենսախնդության, ժամանակի թարմաշունչ քամու առաջ։

Այստեղ էլ դրսևորվում էր Աճեմյանի մտահղացումը, որ անցնում էր ողջ ներկայացման միջով, իբրև մի մեծ հարցում՝ «մարդիկ, ինչո՞վ եք զբաղված, ինչպե՞ս չեք տեսնում ձեր բուն կոչումը, այն, որ, միայն ճըշմարիտը, բարին, մարդկայինը ունի ապագա և միայն դա է վայել բանական արարածին»։ Սա, ինչ խոսք, անչափ հետու էր պացիֆիզմից, «սիրեցեք զմիմյանս» ավետարանական քարոզից։ Շեքսպիրյան մեծ հումանիզմի ու լավատեսության արձագանքն էր, որ ահա, սովետական ժո-

ղովրդի պատմական փորձի, աշխարհի մոայլ ուժերի դեմ տիտանական գոտեմարտում հասունացող հաղթանակի հավատով վերստին հաստատվում էր ու նորովի հնչում մեր բեմում։

Սա էր, ըստ իս, բանի էությունը, մեր ներկայացման փիլիսոփայական իմաստը։ Եվ հենց սա էլ առիթ տվեց մեր մեծ վարպետ Մարտիրոս Սարյանին գրելու, որ «Տասներկուերորդ գիշերի» բեմադրությունը «թատերական գլուխգործոց է», որը պետք է արժանավոր տեղ գրավի «միութենական լավագույն բեմադրությունների կողքին»[3], իսկ շեքսպիրագետ Մ. Մորոզովին՝ շեքսպիրյան կոնֆերանսում հայտարարելու, որ «տաղանդավոր Վ. Աճեմյանի բեմադրած «Տասներկուերորդ գիշերը» փայլուն, ուրախ կյանքով լի ներկայացում է»։

Այդ ներկայացումը Լենինականի թատրոնի այդ տարիների ստեղծագործության բարձրակետն էր (քննադատների ասելով, նաև իմ բեմական գործունեության) և 1947-ի մեր երևանյան գաստրոլների ժամանակ հրավառ արժանացավ մայրաքաղաքի հանդիսականների չտեսնված ջերմ ընդունելության։ Հենց այդ ժամանակ և հենց Թոբի Բելչի դերակատարման համար ինձ ժողովրդական արտիստի կոչում շնորհեցին, որի արժեքն ու իմաստը ուրիշ դեպքում ես գուցե այդպես լավ չզգայի։

* * *

Շեքսպիրի հետ ես մի անգամ արդեն հանդիպել էի դրանից առաջ, 30-ական թվականների կեսերին, Շայլոկի դերակատարումով։

Թատրոնը որոշել էր բեմ հանել մեծ դրամատուրգի «Վենետիկի վաճառականը»։ Բայց մենք դեռ պատրաստ չէինք դրան, չունեինք անհրաժեշտ ստեղծագործական կուտակում և պարզ է, որ արդյունքն այն չէր լինելու։ Անհաջողության պատճառը, իհարկե, միայն դա չէր։

Պիեսը բեմադրեց Լևոն Քալանթարը, որն այդ ամբողջ բարդ աշխատանքը ավարտեց-վերջացրնց... 20—22 օրում ու թողեց գնաց, իսկ Աճեմյանն էլ չուզեց խառնվել «ուրիշի գործին»։ Ի լրումն այդ հապճեպության, Շայլոկի դերը հանձնարարվեց երեք հոգու՝ Արմեն Արմենյանին, Յոլակ Ամերիկյանին և ինձ։ Այսինքն, ով ուզեց՝ խաղաց։ Ինչ խոսք, մեզնից և ոչ մեկը, այդքան կարճ միջոցում և այդպիսի «եռաբաժանման» պայմաններում չէր կարող իր ողջ կարողությամբ աշխատել ու գլուխ հանել շեքսպիրյան կերպարի ահավոր բարդությունից։ Արդեն իսկ ներկայացման ռեժիսորական հղացումը մասամբ բացառում էր մեր ջանքերի խորությունը։ Քալանթարն իր ողջ ուշադրությունը կենտրո-

նացրել էր Շայլոկի վարքագծի սոցիալական շարժառիթների վրա, ամեն կերպ ընդգծելով, որ նա զայրացած է իր «շահույթներին վնասող» մարդկանց դեմ և հենց դրա համար էլ ուզում է վրեժխնդիր լինել Անտոնիոյից և մյուսներից: Այս շեշտադրումը, որ ժամանակին տարածված մտայնությունից էր գալիս և այդ մտայնության պարտադրանքով հասցվեց իր ծայրահեղությանը, մեր ներկայացումը ըստ էության վերածեց «գիշատիչ վաճառական» Շայլոկի և նրա «աղնիվ ու անմեղ» հակառակորդների ընդհարման շուրջ պատվող մի պատմության:

«Ժլատ, ուշիմ, վրիժառու, որդիասեր և սրամիտ»[4] Շայլոկը օրինակ, Արմենյանի կատարմամբ բեմում մի հիմնական խնդիր ուներ՝ երևալ իբրև «իր դասակարգի ներկայացուցիչը»: Սա յուրօրինակ ռեակցիա էր Շայլոկին հաճախ տրված հակառակ մեկնաբանությանը՝ նրա ողբերգության զուտ ազգային երանգի ընդգծմանը: Բայց մերն էլ մյուս ծայրահեղությունն էր, որ դարձյալ խախտում էր կերպարի շեքսպիրյան ամբողջությունը:

Իմ պատկերացումը Շայլոկի մասին այլ էր, թվում է, Շեքսպիրի ուզածին ավելի մոտ, բայց ինքս էլ դժկամ եմ իմ այդ աշխատանքից, որի անհաջողությունը մինչև օրս էլ մտատանջում է ինձ: Հեղինակին ճիշտ հասկանալը, նրա տվածի արժեքը գիտակցելը քիչ է, դա միևնույն է, թե շուկայից բարձրորակ մթերք գնես, բայց տանտիրուհին ճաշ եփել չիմանա...

Չգիտեմ իմ մեջ, թե ինձնից դուրս էին պատճառները, բայց ինձ էլ չհաջողվեց կերպարի ճիշտ ըմբռնումը բեմում ձևավորել իբրև որոշակի վարքագիծ, այլ կերպ ասած, ունենալ կոնկրետ վերաբերմունք, որ իսկական ստեղծագործության հիմնորոշ պայմանն է:

Պատկերացումս, կրկնում եմ, կարծես թե հարազատ էր դերատեքստին: Շայլոկը, իրոք, վաշխառու է՝ այդ զբաղմունքի տեր մարդու բոլոր հատկություններով: Բայց նրա հակառակորդներն էլ ավազակներ են, որ ոչ միայն նրա շահույթներին են վնաս պատճառում, այլև ամեն քայլափոխի ոտնահարում են նրա մարդկային ու ազգային արժանապատվությունը: Դաժան, բարդ հասարակական պայմանները, սոցիալական-ազգային հալածանքի, խտրականության անտանելի մթնոլորտը Շայլոկի հոգու վրա դրոշմել են իրենց կնիքը, և նա դարձել է չար, վրիժառու, ամեն րոպե ցատկի պատրաստ մի գիշատիչ: Վիրավորվածության, արհամարհված լինելու զգացումը հետզհետե վերափոխվել է շրջապատի հանդեպ ատելության, որ այլևս ոչ մի չափ չի ճանաչում և

արտահայտվում է նույնպիսի դաժանությամբ, ինչպես նրա հետ են վարվում։ Շեքսպիրը բնավ չի արդարացնում Շայլոկին, բայց նա ընդգծում է նրա անմարդկային վարքի պատճառները, ցույց տալիս, թե որքան կարող են ապականել մարդու էությունը կյանքի դժնակ հանգամանքները։ Մարդու հանդեպ մեծ սեր տածող հեղինակի նպատակը ոչ թե և ոչ այնքան Շայլոկի վատ գծերի խտացած դրսևորումն է, որքան նրա վիճակի ողբերգականության բացահայտումը։ Ավելի ստույգ՝ այդ երկուսի դիալեկտիկական կապի արտահայտումը։

Պայմանների ողբերգականության համը մենք, հայերս էլ ենք առել։ Ես մի տեղ կարդացել եմ, սրինակ, Զինգիզ խանի բռնամաչները զավթելով Մերձավոր Արևելքի շատ երկրներ, հարկերը մասամբ հավաքում էին հայերի ձեռքով։ Շատ հեշտ է այդտեղ մեղք ու հանցանք տեսնել, ասել, որ մենք էլ նպաստել կամ նույնիսկ «մասնակցել» ենք կողոպուտին, եթե մոռացության տանք պայմանները, դոյությունը այն բռնության, որ ստիպում էր նվաճված ժողովրդի զավակներին դառնալ այդ նույն նվաճողի կամակատարը, վարվել նրա պես։

Մեր ներկայացման մեջ այս նրբությունը չէր նկատված, մենք պարզապես գնահատական էինք տալիս հետևանքներին՝ անտեսելով դրանք ծնող պատճառները։ Այսինքն՝ ստեղծագործության ոգին, նրա բուն իմաստը։

Բանն այն էր, մենք պարզապես վճռել էինք Շեքսպիրի որևէ ողբերգություն խաղալ՝ «Վենետիկի վաճառականի» ընտրությունն այդ ժամանակ պայմանավորված չէր հասարակական-գեղարվեստական որոշակի նկատումներով։ Համենայն դեպս, այդ բանը չէր ըմբռնվել ու չէր երևում մեր ներկայացման մեջ։ Իսկ Շեքսպիրը անպայման պահանջում է կոնկրետ վերաբերմունք, կոնկրետ մոտեցում և իր ասելիքի իմաստն ու հմայքը բաց է անում միայն այն դեպքում, երբ հասկացվում է իբրև կենդանի իրականություն, որպես ժամանակի այրող հարց։ Ահա թե ինչու նրա երկերը հենց այնպես, որպես «հերթական» գործ ներկայացնել նշանակում է ձախողել դրանք։ Ով, այո, ճիշտ են ասում, որ Շեքսպիրը բեմում «կամ կա, կամ չկա», «միջին մակարդակի», «սովորական» շեքսպիրյան ներկայացում պարզապես չի ստացվում։

Այդպես էլ մերը չստացվեց։

Քննադատությունը ընդհանուր առմամբ գոհ մնաց ներկայացումից, ինձ էլ չհայհոյեցին, անգամ լավ բաներ ասացին[5]։ Բայց ես դա վերագրում եմ ոչ թե բեմադրությանը կամ իմ խաղի արժանիքներին, այլ այդ

ներկայացման մասին զրող մարդկանց, թող թույլ տրվի ասել՝ կարճատեսություններ. պարզապես չէին հասկանում, «դլխի չէին», որ անհաջողություն ենք կրել։

Մինչև հիմա էլ ցավի ու ափսոսանքի ինչ-որ զգացում է մնացել մեջս, ինձ ուղղակի դժբախտ եմ զգում, որ հնարավորություն չունեցա անել այն, ինչ այլ պայմաններում գուցե կարողանայի անել։

Թեև հաստատ դժվար է ասել։ Ինձնից առաջ և հետո Շայլոկի դերը հայ բեմում ուրիշներն էլ են խաղացել։ Նրանցից մասնավորապես Մանվելյանը լավ բաներ էր պտել, կուլտուրական կատարում էր, բայց էլի այն չէր։

Բոլորս էլ գործ ունենք Շեքսպիրի հետ։ Իսկ նա հավիտենական մի առեղծված է...

ՄԱՆՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Տե՛ս «Театр», 26 մայիսի 1924 և «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1944, № 5—6։

2 Թագմիկ Մալոյան, «Թատրոնի ուղին», 1967, էջ 201։

3 «Ավանգարդ», 2 հունիսի, 1947։

4 «Пушкинский театр», М., 1953, стр. 433.

5 Տե՛ս «Բանվոր», 1937, № 50, «Խորհրդային արվեստ», 1937, № 6։

«ԼԻՐ ԱՐՔԱՆ» Վ. ԲԵԲՈՒՏՈՎԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅԱՄԲ

«Թաթարական թատերական կյանքում արտակարգ երևույթ հանդիսացավ Կամալի անվան թատրոնում «Լիր արքայի» բեմադրությունը»,— գրված է «Թատերական հանրագիտարանում» (հատ. 5, էջ 72)։ Եվ իսկապես, Շեքսպիրի «Լիր արքա» բեմադրությունը թաթարական բեմի մեծագույն հաջողությունն էր, հաջողություն, որին հասնելու գործում նրշանակալից էր սովետական անվանի ռեժիսոր, հայազգի Վալերի Միխայլովիչ Բեբուտովի մատուցած ծառայությունը։

Ուշագրավ է այդ բեմադրության պատմությունը. 1940 թվականին թաթարական թատրոնի նշանավոր գործիչ և դերասան Խալիլ Աբժալիլովը առաջարկում է՝ ինչ գնով էլ ուզում է լինի, թաթարական բեմ բարձրացնել «Լիր արքան»։ Առաջարկությունը ընդունվում է։ Սակայն դրա համար անհրաժեշտ էր ունենալ նախ և առաջ «ողբերգությունը» թարգմանություն։ Այդ գործը հանձն է առնում թաթար անվանի բանաստեղծ Ղ. Իսանբիտը, և երկար տարիների տքնաջան աշխատանքից հետո թաթարական թատրոնի տրամադրության տակ դնում ողբերգության թարգմանությունը։ Սակայն բեմադրական աշխատանքները սկսելու համար բացակայում էր կարևոր օղակներից մեկը՝ «Լիր արքան» բեմադրող ռեժիսորը։ Այդ ժամանակ այդպիսի կարողություններով ռեժիսորից զուրկ էին թե՛ թաթարական թատրոնը և թե՛ Կազանի ռուսական թատրոնը։

Եվ ահա, իրենց նվիրական ձգտումը՝ «Լիր արքայի» բեմադրությունը իրականացնելու նպատակով թաթարական թատրոնի գործիչները Կազան են հրավիրում Վ. Բեբուտովին, որն արդեն աչքի էր ընկել իր ռե-

ժիսորական բարձր կուլտուրայով, արտահայտչական նոր միջոցների որոնումներով, իր պայքարով ընդդեմ քարացած հասկացողությունների։ Իր այս հատկությունները նա դրսևորել էր նաև նախապատերազմյան տարիներին Մոսկվայի հրեական թատրոնում՝ Միխոելսի ղեկավարությամբ բեմադրած «Լիր արքայի» կապակցությամբ, որն առանձին ուշադրության էր արժանացել։ Մտքերի փոխանակության մասնակիցներից շատերը, այդ թվում նաև Ի. Ալտմանը և Ի. Յուզովսկին, գտել էին, որ վերոհիշյալ բեմադրությունը նոր խոսք է բեմական արվեստում, մասնավորապես Շեքսպիրի ողբերգությունների բեմադրության ասպարեզում։ Վ. Բեբուտովը այլ դիրքորոշում ուներ այդ հարցում, և ահա եկել էր առիթը այն դրսևորելու համար։

Գալով Կաղան, Վալերի Միխայլովիչը իսկույն գործի է անցնում։ Նախ, Աբժալիլովի և Իսանբիտի հետ նա հղկում է պիեսը և այն պատրաստում բեմադրության։ Ապա անցնում է իր բուն պարտականություններին, և 1945 թվականի սկզբներին, Վ. Բեբուտովի բեմադրությամբ թաթարական թատրոնը իր հանդիսատեսներին է ներկայացնում «Լիր արքան»։

Անվանի ռեժիսորը իր այդ բեմադրությամբ կարողանում է ասել այն, ինչ տարիներ շարունակ խորհել էր, ծանր ու թեթև արել, իրականացնում է իր տեսակետը, որը միաժամանակ, փաստորեն, պատասխան էր հրեական թատրոնի «Լիր արքայի» բեմադրության կողմնակիցներին։

Վ. Բեբուտովի մեկնաբանությամբ Լիրը նախ և առաջ մարդ էր բառիս իսկական իմաստով։

Արքա Լիրը, ֆալիլ Աբժալիլովի կատարմամբ, որ անկասկած հիմնականում Վ. Բեբուտովի մտահղացման մարմնացումն էր, հանդիսատեսի առջև արտաքուստ ներկայանում էր որպես միջահասակ, մազաղաթյա դեմքով ծերացած մի մարդ։ Նա առաքինի է, մարդկային բարձր հատկություններով օժտված անձնավորություն, և չնայած բազմած է արքայական գահին ու գործել է ամեն տեսակի մարդկանց շրջապատում, այնուհանդերձ չի կորցրել ամենանվիրականը՝ մարդ մնալու հատկությունը։ Լիրը նաև իմաստուն է։ Շեքսպիրը այդ հանգամանքը լուծել է խեղկատակի միջոցով, որը Լիրի ներքին ձայնն է։ Այս խնդիրը հոյակապ է մեկնաբանված ներկայացման մեջ։

Բարձրանում է վարագույրը։ Լիրի պալատն է՝ գոթական ոճով, արքայավայել հարդարանքներով։ Պալատականներ, լարված միջավայր, սակայն առանց շփոթի, առանց իրարանցման։ Գահը թափուր է։ Բեմում

գտնվող դերակատարներից մեկը մեջքով է կանգնած թատերասրահին։ Այդ միայն մի պահ։ Ապա նա քայլում է դեպի դահը, բարձրանում աստիճաններով և շրջվում է դեպի հանդիսատեսը. Լիրն է։

Ի տարբերություն Միխոելսի, որ Լիրին բեմ դուրս բերելուց առաջ, մի քանի անգամ նրան ցույց էր տալիս կուլիսների ետևից, Բեբուտովը այս միզանսցենով էր սկսում ներկայացումը, որով և բացահայտվում էր ռեժիսորի մոտեցումը Շեքսպիրի՝ ողբերգությանը. բեմադրության հիմք էր ընդունված Լիրի առողջ դատողությունը, մարդկային առաքինությունը, նրա անխորտակ հավատը շրջապատի նկատմամբ։

Վ. Բեբուտովի համոզիչ մեկնաբանությունը դարձել էր բոլորի և առաջին հերթին Լիր-Աբժալիլովի համար կերպարի բացահայտման հիմք։ Այս առումով, ռեժիսորին հաջողվել էր թատրոնի ողջ ստեղծագործական կազմը դարձնել մի մարմին, որը իր բոլոր դրսևորումներով ծառայում էր ողբերգության հիմնական գաղափարի մարմնավորմանը, այն է՝ ճիշտ է, Լիրը մարդ է, բայց արքա-մարդ, իրեն հատուկ բնորոշ կողմերով։

Բեմադրության մեջ էական էր նաև հետևյալը. Լիրը միամիտ է։ Նա ժամանակին չի կարողացել ճանաչել շրջապատող մարդկանց և առաջին հերթին՝ իր դուստրերին։ Եվ ահա բաժանում է թագավորությունը՝ երեք աղջիկներին հանձնելով համապատասխան բաժիններ։ Իրեն զրկելով թագավորությունից, այսինքն՝ արքա լինելու հիմքից, նա ցանկանում է մնալ արքա։ Բաժանելով թագավորությունը, Լիրը ձգտել էր ազատվել արքայական բարդ պարտականություններից, իրեն պահելով սակայն երեք մանր թագավորությունների վրա իշխելու իրավունքը։ Բայց այդպես չի ստացվում։ Լիրը զրկվում է ամեն ինչից ու մնում բաց երկնքի տակ՝ բնության տարերքի ահեղ պահին։

Վաղեմի արքան կյանքի հարվածների ներքո կորցնում է այն ամենը, ինչ նրան իշխելու հնարավորություն էր տալիս։ Եվ Լիրը անիծում է աշխարհը, դուրս գալիս այդ աշխարհի դեմ։

Վ. Բեբուտովը ելնելով մեծ դրամատուրգի ողբերգության ոգուց, Լիրին մի խումբ մարդկանց հետ, ովքեր տառապում են աշխարհի անարդարություններից, տարել էր բաց դաշտ։ Ռեժիսորը իրավացիորեն գրտել էր, որ անհրաժեշտ է այդ բոլորին ամայրուսի պահին ի մի հավաքել։ Այս կոմպոզիցիոն միջոցառումով երկու հարց էր լուծվել միանգամից. նախ, պահպանվել էր ողբերգության ընթացքի լարվածությունը, ճնշող տպավորությունը և դրանով իսկ առավել ներգործել հանդիսատեսի վրա։

երկրորդը, որ շատ հավանական է, ավելի նշանակալից էր և արտահայտում էր ռեժիսորի հիմնական նպատակը, դա աղնվություն, իմաստություն, առաքինություն, բարություն մարմնավորող մարդկանց տառապանքն էր արհավիրքի ժամին՝ Լիրի հետ միասին, որ սիմվոլացնում էր անարդար ու պիղծ, անարդված աշխարհը իր հրեշավոր ու արատավոր կողմերով։

Ամպրոպի տեսարանը ներկայացման կուլմինացիոն կետն էր։ Ռեժիսորը հարցնում էր. ի՞նչ մնաց Լիրի վաղեմի արքայությունից։ Եվ պատասխանում էր՝ ոչինչ։

Բեմը խավարի մեջ էր։ Մերթ ընդ մերթ կայծակի սլաքները, որ ուղեկցվում էին ամպրոպի դղրդյունով, լուսավորում էին բեմահարթակը, որը մի հսկայական ամայի դաշտ էր ներկայացնում և որի վրա միայն մի ահագին կոճղ էր ընկած։

Մարդիկ գալիս հավաքվում են այդ կոճղի շուրջը։ Հանդիսատեսը ճանաչում է նրանց, դիտի նրանց հետ տեղի ունեցած բախտորոշ անցքերը... Լիրն է, խեղկատակը, Գլոստերը, Էդգարը, Քենտը։ Նրանք հավաքվել են այստեղ՝ աշխարհից ու անարդար մարդկանցից վշտացած, լքված։ Սակայն այնպես է դրված տեսարանը, որ հանդիսատեսը զգում է՝ նրանք դեռ ասելիք ունեն... Տպավորիչ էր այս տեսարանը իր տրամաբանական, դեղարվեստական ընդհանրացումներով և ուժով։ Յասում էր և ոչ թե տեսարան։ Յասումն էր ընդդեմ ապերախտ մարդկանց և դատաստան անարդար աշխարհի։

Ընդհանուր գծերով այսպիսին էր «Լիր արքան» Վ. Բեբուտովի բեմադրությամբ։ Այն մի պայծառ էջ էր թաթարական թատրոնի պատմության մեջ, և ընդհանրապես, թատերական արվեստի մի խոշոր երեվույթ էր։

ԷԴՎՈՆ ՀԱՎԱԹՅԱՆ

ՕԹԵԼԼՈՅՈՎ ԵՎ ՀԱՄԼԵՏՈՎ ԱՊՐՈՂ ՄԱՐԴԻԿ

(Օրագրից քաղված պատառիկներ)

1954, 16 դեկտեմբերի, Լենինգրադ.

Ասում են, «Օթելլոն» Լենինգրադում շատ ընդունված ողբերգություն է։ Այն թատրոնը, որ այցի է գալիս հյուրախաղերով և իր խաղացանկում «Օթելլո» ունի՝ պիտի բերի անպայման։ Գուցե այդ է պատճառը, որ այսօր առավոտվանից ես տրամադրված էի «Օթելլո» նայելու, մանավանդ որ այդ նույն Մոսսովետի անվան թատրոնում արդեն նայել էի Գորկու «Սոմովը և ուրիշները» ներկայացումը և հաճելի տպավորություն ստացել։ Բայց մինչև երեկո իմ տրամադրության տակ բավական ժամանակ կար, և ցերեկն անցկացրի Ա. Լունաչարսկու անվան թատերական թանգարանում։ Ուշագրավ զուգադիպություն. այստեղ աշակերտության համար կազմակերպված դասախոսության թեման Փոքր թատրոնի վարպետներն էին, այդ թվում և Օստուժևը։ Դասախոսը երիտասարդ, սիրունիկ մի աղջիկ, շատերի մասին խոսելուց հետո կանգ առավ Օստուժև-Օթելլոյի վրա և նույն պահին էլ հաղորդեցին սենատի մենախոսությունը՝ ձայնագրված ժապավենի վրա։

Ես իմ ականջներին չէի հավատում, չէի հավատում, որ դա Օթելլո է և այն էլ՝ սենատի տեսարանի մենախոսությունը։ Բառերը թեև շատ պարզ, գեղեցիկ ու բարեհնչուն էին արտասանվում, բայց ինձ համար դրանք անհասկանալի մնացին։ Այդպես կարելի էր կարդալ հավանաբար Սերգեյ Եսենինի որևէ թախծոտ բանաստեղծություն կամ նման մի բան։ Ներկաները հիացում էին ապրում, իսկ ես մնացել էի զարմացած։

Երբ դասախոսությունն ավարտվեց, մոտենալով սիրունիկ աղջկան՝ հարցրի, թե արդյոք չունե՞ն Փափազյանից որևէ ձայնագրություն։

— Դժբախտաբար՝ ոչ,— պատասխանեց նա սիրալիր և մատնացույց արեց ստենդներից մեկը, ուր, ի թիվս այլ նշանավոր դերասանների, որոնք Հայրենական պատերազմի տարիներին գործել են Լենինգրադում, զետեղված էր նաև Փափազյանի լուսանկարը։

Շատերն են այստեղ սիրում, գնահատում Փափազյանին, բայց ավելի շատ՝ վերհուշերով, խոսքերով միայն։

Մոսսովետի թատրոնի ներկայացումը տրվում էր Մ. Գորկու անվան Կուլտուրայի պալատում։ Մեր թատրոնների համեմատությամբ՝ վիթխարի մի շենք։ Մոտ երկու հազար տեղանոց լեփ-լեցուն դահլիճ։ Իսկական թատերասեր հասարակություն։ Բոլորի խոսակցության նյութը Շեքսպիրն էր, Օթելլոն։ Ինչ խոսք, որ շատ հաճելի է նման մթնոլորտում ներկայացում դիտելը։

Օստուժևի ձայնագրությունն այստեղ էր, որ ինձ մատչելի դարձավ։ Երևի այդպես պիտի լինի ռուսական Օթելլոն, մտածեցի ես, այսինքն՝ մի քիչ անկիրք, մեղմախոս, թե կուզեք՝ մի քիչ էլ զգացմունքներով սառը։ Բայց տեղ-տեղ Մորդվինովը նաև հուզվում էր, մռնչում, գալարվում։ Իսկ թե հանուն ինչի՝ դժվար է կռահել։ Ըստ էության, թույլ ու անզոր անհատականություն է, ասես Ամերիկայից է փախել, փախել լինչի դատաստանից և աղերսում է սենատի պաշտպանությունը։ Ամեն առիթով շնորհակալություն է հայտնում, ամեն առիթով՝ ընդգծում իր հրեական ազանդությունը։ Մենախոսություններից և ոչ մեկը տպավորություն չթողեց։ Դերակատարը հաճախ քթի տակ է խոսում, շշնջալով, մանավանդ Յագոյի հետ վիճելիս կամ ընդհարվելիս։ Խանդոտ չէ, սիրող էլ չէ։ Շարժումները հիշեցնում են կինոսպաստաոի Արբենինին՝ կիրթ, չափած-ձևած։ Ռեժիսոր Զավադսկին, կարծես զգալով այդ, որոշ միզանսցեններ այնպես է կառուցել, որ դրանք սեր, անհանգստություն, տագնապ ու խանդ հարուցեն։ Օրինակ, Օթելլոն խանդի տեսարանում մի-երկու անգամ ընկնում է Դեզդեմոնայի ոտքերը, իսկ հետո բազմիցս պտտվում այդ բոլորը։

Դեզդեմոնան տգեղ է և թուլակամ։ Յագոն համեմատաբար վատ տպավորություն չթողեց (Ա. Պետրոսյան)։ Սա մեկ-մեկ Արմենյանին էր հիշեցնում, թեև Արմենյանից բարձրահասակ է ու թիկնեղ։ Օթելլոյին դիմելիս, խնայող է, ափսոսանք կա խոսքի մեջ։ Շատ է ցավում, որ տհաճություններ է պատճառում իր զորավարին։ Ափսոս, որ քեմի վրա մե-

նակ ժամանակ, մենախոսությունների պահին, մենիստոֆելյան շարժումներ ունի։ Բեմադրությունն ընդհանուր առմամբ գորշ է։ Արևելյան ո՛չ մի երանգ, ո՛չ մի դիծ, ո՛չ դեկորների և ո՛չ էլ տարազների մեջ։ Արևելյան գունագեղության և եռանդի բացակայություն։ Լոկ երաժշտությունն էր օգնության գալիս դերակատարներին, ռեժիսորին և... Շեքսպիրին։

Մեզ համար, որ հագեցած ենք Օթելլոյի դերակատարման շքեղ ավանդություններով, որ Փափազյանի Օթելլոն լիովին մերն ենք դարձրել, այլևս դժվար է հաշտվել ոչ միայն մի ուրիշ դերակատարի, այլև ուրիշ բեմադրության հետ։ Ես նախապես համոզված էի, որ գոնե բեմադրությունը հետաքրքրական կլինի։ Բայց հույսերս չարդարացան։

1954, 17 դեկտեմբերի, Լենինգրադ.

«Օթելլոյից» անմիջապես հետո՝ «Համլետ»։ Այս անգամ՝ Պուշկինի անվան թատրոնում։ Երեկվա ներկայացումից մոքումս ոչինչ չի մնացել, բայց չեմ ափսոսում, որ նայել եմ։ Ըստ երևույթին պետք է հաշտվել այլազգի Օթելլոների հետ։ Ցերեկը Համառուսական թատերական ընկերության Լենինգրադի բաժանմունքում զրույցի բռնվեցի Ն. Ջերկասովի հետ։ Անկեղծորեն դժգոհություններս պարզեցի, միաժամանակ հիացմունք հայտնելով Մայակովսկու հիանալի դերակատարման առթիվ, որ մի քանի օր առաջ էի դիտել։ Ներողամտորեն ժպտաց ու կատակեց.

— «Օթելլոն» լենինգրադյան ներկայացում չէ, Մոսկվայից են բերել։ Այ, եթե այսօրվա «Համլետից» էլ դժգոհ մնաք՝ այն դեպքում ուրիշ բան։

Դժվար է տեղնուտեղը շարադրել այն տպավորությունները, որ ստացա ներկայացումից։

Նկարիչը Նաթան Ալթմանն է. դա արդեն շատ բան է ասում ինձ։ Վախթանգովի «Հադիբուկ» ներկայացման ձևավորողը պետք է որ այստեղ էլ բարձրության վրա լինի։ Բայց, նախ՝ ինձ զարմացրեց բեմախորշի սահմանափակումը։ Մոնումենտալ լուծման ոչ մի հետք. ընդհակառակը, ահռելի բեմի ծավալները փոքրացված են։ Առաջին գործողությունն իր բնույթով նման է երևանյան բեմադրությանը՝ Համլետը և ուրիշներ։ Ուրիշ է Համլետն այդ շրջապատում։ Ահա միզանսցենների իմաստը։ Ուրվականը սովորական մի մարդ է, որ գրեթե աննկատ երևում է աշտարակի վրա և սկսում զրուցել Համլետի հետ։ Միայն ոտից-գլուխ սպիտակ, զրահավորված։ Հետո անցնում է բլրի կողմը, դարձյալ ամբողջ հասակով է, մինչև վերջ նույն ռեալ մարդը։

Համլետի այն միտքը, թե «Դանիան բանտ է», նկարիչը մարմնավորել է բեմի ամբողջ հայելին բռնող երկաթյա ձողաշարով։ «Լինել թե չլինել» մենախոսությունը Գ. Ֆրեյնդլիխը սկսում է այդ երկաթյա պատնեշին ներսի կողմից հենված, ապա մի-փոքր անց, թուլացած ծնկի է գալիս ու հետո ձողերի արանքից փոխադրվում բեմառաջք և այստեղ ավարտում մենախոսությունը։ Համլետի մենախոսության մեջ արտաքին դինամիկայի առումով՝ վաղարշյանական որոշ գծեր կային՝ նպատակասլաց է, գործնական, շարժվում և քայլում է արագ։ Երբեմն էլ, հատկապես զայրույթի պահերին, ինտոնացիոն երանգներով է հիշեցնում վաղարշյանի դերակատարումը, թեև առանդի ու վարպետության առումով վաղարշյանին զիջում է։

Համլետի առանձնարանում, ուր նա ընդունում է Ռոզենկրանցին և Գիլդենշտեռնին, դրված է Սամոֆրանիկյան Նիկեի արձանը։ «Բառեր, բառեր, բառեր»-ը արտասանում է երեք անգամ տարբեր շեշտադրությամբ և երեք անգամն էլ շրջելով թերթի էջերը, մատնացույց անելով դիրքը։ Սուտ է ու կեղծիք այստեղ դրվածը, ոչ մի բանի չհավատաք. սա է միտքը։

Ռեժիսորական տեսակետից ներկայացումը ցայտուն չէ, նույնիսկ անհավասար է կառուցված։ Գ. Կոզինցևի մասին այստեղ ոգևորված չեն արտահայտվում։ Առհասարակ Ն. Ակիմովից ու Գ. Տովստոնոգովից բացի, ուրիշ ռեժիսորներ չեն ուզում ճանաչել։ Իսկ Վիվյենը ծերունի է, ասում են, լոկ հիանալի մանկավարժ։ Այստամենայնիվ, Կոզինցևի բեմադրության առանձին կտորներ շատ տպավորիչ են ու համարձակ, քան Բուրջալյանի ներկայացման մեջ։ Բայց լոկ առանձին կտորներ։ Օրինակ, «Մկան թակարդի» տեսարանում ուշագրավն այն էր, որ դերասանները բեմ էին գալիս անիվների վրա դրված շարժական «թատրոնով», գլխին՝ բուտաֆորական մեծ երկրագունդը, որպես «Գլոբուս» թատրոնի խորհրդանշան։ «Գոնզագոյի սպանությունն» ավարտվելուց հետո, երբ Կլավդիոսն ու մյուսները զայրացած թողնում են բեմը, Համլետը, մոտավորապես Վաղարշյանի նման, բայց ոչ թե մոմի աշտանակը ձեռքին, այլ լապտերը, հաղթական երթով անցնում է բեմի մի ծայրից մյուսը և ապա դերասաններին կարգադրում, որ մի նոր, լրացուցիչ խաղ էլ խաղան։ Իտալական թափառաշրջիկ թատրոնի ոճով պարային արբշիռ հանդեսանք է սկսվում, որի վերջում Համլետն ինքն էլ է մտնում այդ հանդեսի մեջ, որպես անխոս դերակատար։

Գերեզմանատան տեսարանը տպավորություն չթողեց. ավելոս չէ՞

մերը։ Համլետի և Լաերտի հանդիպումը քիչ մնաց, որ տուրուսմփոցի վերածվեր։ Մի բան միայն լավ էր. Համլետի այն խոսքերը, թե «ի՞նչ կանես, կոկորդիլո՞ս կուտես» և այլն, Ֆրեյնդլիխն ասում է, հակված Օֆելիայի դագաղին, հայացքը չհեռացնելով սիրած աղջկա դեմքից, և ոչ թե զայրացկոտ ու ցասումնալից, ինչպես Ջանիբեկյանը, այլ խոր ցավով, մեղմաձայն, անէացած և շատ հուզիչ։

Վերջին գործողության մեջ լավ էր պատկերված սուսերամարտը։ Կռվում են կրկնակի սուսերով, շատ վարժ և հմուտ։ Երբ դավը բացվում է, Համլետն ամբողջովին սպիտակագնաստ (ինչպես առաջին արարում ուրվականը), լուսարձակների ուժեղ լույսերով ողողված, հարձակվում է Կլավդիոսի վրա և նրան սրախողխող անում գահի վրա (և ոչ թե թունավոր բաժակի մնացորդը ստիպում խմել, ինչպես մեզ մոտ)։ Գնալով՝ ավելի է լուսավորվում Համլետը, ասես լույսի հանդերձանք կա վրան։ Երբ բոլորն ընկած են, մեռած՝ ոչ մի Ֆորտինբրաս։ Բեմի կենտրոնում, Հորացիոյի ձեռքերի վրա, հանգչում է Համլետը՝ մեռնելուց առաջ արտասանելով Շեքսպիրից մի սոնետ (թե ո՞րը՝ չգիտեմ, միայն Մարշակի թարգմանությամբ)։ Մահվան պահին բեմի ետևի մասում բարձրանում է մի նոր վարագույր։ Հեռվում կապտին է տալիս հանդարտ ծովը, իսկ ծովը Համլետից բաժանող տարածության մեջ հառնում է Սամոֆրանիկյան Նիկեն, այն, որ դրված էր հերոսի առանձնարանում։ Թվում է, հենց հիմա երկինք է սավառնելու, ճախրելու է թևատարած, մինչդեռ Համլետն ընկած է անշունչ, գետնի վրա, լույսերով հեղեղված։ Տպավորությունը դրեթե ցնցող էր։ Այդպիսի տպավորություն ես մեկ էլ ստացել եմ Աճեմյանի բեմադրած «Սեր և խարդավանք»-ի վերջին տեսարանից։ Այնտեղ Ֆերդինանդն էր հուրհրատում արևի նման, Բեթհովենի երաժշտության տակ, այստեղ Համլետը, ասես, բազմած Նիկեի թևերին։

Մյուս դերակատարներն առանձին տպավորություն չթողեցին։ Թերևս Ն. Մամաևայի Օֆելիան հիշատակեմ, որ հուզիչ էր և խելագարության ամբողջ տեսարանը խաղաց երգով։ Կ. Սկորոբոգատովի Կլավդիոսի դեմքին չանհետացող չարությունն կար, զգեստի, շարժումների մեջ՝ միօրինակություն։ Ն. Ռաշևսկայայի Գերտրուդը անշափ թույլ և կամազուրկ արարած էր։ Պոլոնիուսը (Տոլուբեև) արտաքին նկարագրով, համարձակությամբ և կտրուկ շարժումներով հիշեցնում էր ավելի Ֆալստոուֆին։

1954, 21 դեկտեմբերի, Մոսկվա.

Երեկ կեսօրին վերադարձա Մոսկվա և շտապեցի հանդիպել գրողների երկրորդ համագումարի հայ պատվիրակներին։ Ուզում էի հատկապես տեսած լինել Վաղարշյանին, որ ժամանակակից դրամատուրգիայի հարցերին նվիրված հիանալի ելույթ էր ունեցել համագումարում։ Մամուլից գիտեի, նրա ելույթը ըստ արժանվույն լուսաբանվել էր։

Վաղարշյանին հաջողվեց հանդիպել «Մոսկվա» հյուրանոցի սպասասրահում, ուշ երեկոյան։ Տրամադրությունը բարձր էր։ Իմանալուն պես, որ Լենինգրադից եմ գալիս և դիտել եմ «Համլետը», խնդրեց, որ իր հետ վերև բարձրանամ և հանգամանորեն պատմեմ բեմադրության մասին։

Պատմեցի ինչ գիտեի և ինչքան կարող էի։ Ասացի նաև այն ընդհանուր գծերի մասին, որ կար Ցրեյնդլիխի և Վաղարշյանի մեկնաբանության միջև։ Զբավարարվեց։ Սկսվեց հարցուփորձը՝ իսկ այս տեսարանը՞, այն կտորը՞, երաժշտությունը՞ և այլն։

Արդեն կեսգիշեր էր։ Խնդրեց, որ ոչ մի տեղ չգնամ, իր մոտ գիշերեմ։ Ազատ տեղ կա համարում, ասաց, իսկույն իմաց կտամ Աղավնիին, որ մնա իր բարեկամի տանը։ Լավեցին զանգեր... ծանոթ ու անծանոթ մարդիկ էին ուզում Վաղարշյանի մոտ գալ, ոչ ոքի չընդունեց, ասաց, որ վատ է զգում, պիտի հանգստանա։ Իսկ մեր զրույցը տևեց համարյա մինչև առավոտ։ Երբ երկուսս էլ կարգին հոգնած էինք, ասաց.

— Ջողե՞ր, երկաթյա ձողաշա՞ր, ասում են Օխլոպկովն էլ նույն հնարանքին է դիմել՝ բանտ... Գիտե՞ս երբ են ռեժիսորները նման հնարանքի դիմում. այն ժամանակ միայն, երբ Համլետի դերակատարմանը վստահ չեն։ Օխլոպկովի բեմադրությունը այս քանի օրն է միայն խաղացվել. ես դեռ ծանոթ չեմ։ Բայց տեսնողներից ոմանք ասում են, որ Սամոյլովն էլ ինձ նման է խաղում։

— Ախր, ինչո՞ւ, որտեղի՞ց,— փորձեցի առարկել Վաղարշյանին։

— Ցրեյնդլիխը չգիտեմ,— ասաց,— բայց Սամոյլովը Համլետս դիտել է, այն էլ մի քանի անգամ։ Այո՛, այո՛, մի՛ զարմանա։ Պատերազմի տարիներին նա երևանում էր, նկարահանվում էր մեր «Դավիթ-Բեկ» կինոնկարում... Իսկ բեմադրությունը, ասում ես, այնքան էլ լավ չէր։ Բուրջալյանը հիանալի՛ էր բեմադրել, միրավոյ, բա Արա Սարգսյանը՞...

Լուսադեմին, երբ ջարդված ու անքուն վերադառնում էի իմ հյուրանոցը, հիշեցի, որ մի անգամ էլ է ինձ Վաղարշյանը նման «հալա-

ծանքի» ննջարկել։ Եվ պատճառը, «մեղքս» դարձյալ Համլետն էր։ «Коммунист» օրաթերթի խմբագրատանը տեղի ունեցած մի խորհրդակցության ժամանակ ես, ի միջի այլոց, աննպաստ կարծիք էի հայտնել մեր «Համլետի» բեմադրության մասին։ Եվ այդքանը բավական եղավ, որ Վաղարշյանը հավաքույթից հետո ինձ երեք ժամ պահի փողոցում, բացատրի, խրատի, համոզի, որ ես ճիշտ չեմ, սխալ է տպավորությունս, անհիմն։ Բայց այս անգամ իմ վիճակը մխիթարական էր. ես ուրախացրել էի Վաղարշյանին։

1955, 20 դեկտեմբերի, Երևան.

Այսօր Վաղարշյանի հետ նորից զրույցի բռնվեցի Համլետի կապակցությամբ։ Նա հիմա Թատերական ընկերության նախագահն է, միասին ենք աշխատում։ Զրույցն սկզբում շատ «անմեղ» բնույթի էր, խոսում էինք «Թեհրան» ներկայացման ունեցած հաջողության պատճառների մասին։ Ես, հանկարծ, ափսոսանքով հիշեցի, որ նա այդ բեմադրության մեջ խաղալու էր Ռզա շահի դերը, խաղաց փակ դիտմանր և հիվանդության պատճառով ընդմիշտ հրաժարվեց դերից։

— Այնպես էիք խաղում, այնքան լուրջ, հավաքված, մտասևեռ, կարծես Համլետի հետ գործ ունեիք,— ասացի ես, և դա բավական եղավ, որ Վաղարշյանը զրույցն իսկույն շուռ տար։

— Դու վերջերս կարծեմ Մոսկվայում Օխլոպկովի «Համլետն» ես նայել. ինչո՞ւ ձայն չես հանում։

— Նայելը՝ նայել եմ,— պատասխանեցի,— բայց ի՞նչ ասեմ, կարող եմ, իհարկե, նկարագրել, թե Օխլոպկովը ինչպես է բեմադրել, խոսել նույնիսկ հանգամանորեն ռեժիսորական և նկարչական առանձին կտորների, մանրամասների մասին, բայց Սամոյլովի դերակատարումը առանձին վերցրած, ինձ վրա տպավորություն չթողեց։

— Բա ոմանք գտնում են, որ ինձ նման է խաղում։

— Ոչ,— շտապեցի փարատել Վաղարշյանի տարակուսանքը։— Սամոյլովը պարզապես վատ է խաղում։ Այ, ընկերները վերջերս Մոսկվայում դիտել են անգլիական «Տեննետ» թատրոնի «Համլետը», Պոլ Սկոֆիլդից անշափ գոհ են, հիացած է առանձնապես Ռուբեն Զարյանը։ Մենք նրան խնդրեցինք, որ այդ բեմայով զեկուցում կարդա։

— Դա լավ ես արել, որ խնդրել ես, բայց նախ՝ ինձ այն ասա, թե քանի՞ տարեկան է Սկոֆիլդը։

— Կարծեմ երեսուներկու-երեսուներեք տարեկան։ Մամուլի ար-

ձագանքներից և լուսանկարներից դատելով, հնովից-հնում ինձ էլ է դուր գալիս։

— Թողեք ձեր այդ թերթերն ու լուսանկարները,— ասես մի-փոքր անհանգստացած՝ վրա բերեց Վաղարշյանը։— Համլետը երիտասարդ դերասանի բան չէ։ Համլետ խաղալու համար սիրուն աչքեր, տխուր հայացք, տաղանդ դեռևս քիչ են։ Նաև հարուստ կենսափորձ է պետք, ինտելեկտուալ հատկություններ, հասուն միտք, բարձր տեխնիկա, վարպետություն։ Երիտասարդ դերասանն այս ամենն ունենալ չի կարող։ Ռեժիսորներն են իրենց վարպետությունը, ֆանտազիան, մեծ գիտելիքները փաթաթում դերասանի վզին։ Օխլոպկովին գիտեմ, Պիտեր Բրուկն էլ, երևում է, նրանից պակաս չէ։ Քառասունից ցածր տարիքում Համլետ լավ խաղալ հնարավոր չէ, իմացի՛ր...

— Բայց Ադամյանն էլ գրեթե նույն տարիքում է խաղացել, և այն էլ՝ առանց կարգին ռեժիսորի...

— Ճիշտ չէ, որ Ադամյանը հենց սկզբից այն է եղել, ինչ հիմա գիտենք նրա մասին։ Դուք, թատերագետներդ, հավաքում եք բոլոր ժամանակների տարբեր նյութերը, նույնիսկ այն նյութերը, որոնք գրվել են Ադամյանի մահից բավական ուշ, և մի ընդհանուր եզրակացության եք հանգում։ Իսկ Ադամյանը Համլետին հասել է միայն կյանքի վերջում, երբ արդեն քառասուն տարեկան էր։ Այն, ինչ խաղացել է առաջին անդամ՝ Համլետ չի եղել։

Ես ուզեցի նորից առարկել Վաղարշյանին թատերագիտական փաստարկներով, բայց նա հուզված էր, այլևս վիճել չէր լինի հետը։ Նա գըլխին դրեց բոյարկան, որ դուրս գա սենյակից.

— Ե՞րբ է Ռուբենը զեկուցելու Սկոֆիլդի մասին, ո՞րտեղ, ինձ իմաց տուր մի օր առաջ, ուզում եմ ներկա լինել։

Դուրս գնաց արագ, գործնական քայլերով։ Ես նոր հիշեցի, որ ընթացիկ աշխատանքների հետ կապված մի քանի կարևոր հարց կար, որ պիտի լուծեինք միասին։ Բայց արդեն ուշ էր։ Համլետյան զրույցներից հետո նա պաշտոնական որևէ գործով զբաղվել չէր կարողանում։

1959, 11 նոյեմբերի, Մոսկվա.

Մի քանի օր է, ինչ Մոսկվայումն եմ և Ն. Մորդվինովին հանդիպել չեմ կարողանում. այսօր, 3ու. Զավադսկու միջնորդությամբ, վերջապես կարողացա լինել նրա տանը։ Մարտիրոս Սարյանը նամակ էր տվել երկուսին էլ, որ ինձ աջակցեն մի խնդրում։ Քսան տարի առաջ Ռոստովի

դրամատիկական թատրոնում այս երեք արվեստագետների ջանքերով բեմադրվել է Ֆ. Գոթյանի «Տիգրանը»։ Ջավադսկին թատրոնում ոտքի վրա հարցերիցս մի քանիսին պատասխանեց և ասաց, որ մնացյալ բոլոր հարցերով, ինչպես որ պետք է՝ միայն Մորդվինովը կարող է ինձ բավարարել։

Ահա և Մորդվինովի մոտ եմ, Նովո-Սլոբոդսկայայի նորակառույց շենքերից մեկում։ Նախ՝ ինձ ցույց տվեց բեմադրության օրերից հիշատակ մնացած իր դիմանկարը, որ ստեղծել էր Սարյանը, և մեր զրույցը հունի մեջ ընկավ։ Ալբոմներ, գրախոսականներ, լուսանկարներ, ամեն ինչ տեղը-տեղին դրեց առջևս։ Բնական է, որ «Տիգրանին» վերաբերող զրույցներից պիտի շեղվեինք, թեև Սարյանի մասին ամեն անգամ նա արտահայտվում էր պատանեկան խանդավառությամբ և հափշտակված ոգով։ Ասացի, որ Մորդվինովին ծանոթ եմ ընդամենը «Դիմակահանդես» կինոնկարից և մեկ էլ դիտել եմ Օթելլոն՝ մի քանի տարի առաջ։

— Ինչո՞ւ ընդամենը, դրանք ինձ համար ամեն ինչ են, ամբողջ մի կյանք,— ասաց Նիկոլայ Դմիտրիևիչը և սեղանին դրեց մի նոր ալբոմ, ուր զետեղված էին գլխավորապես այդ դերակատարումների նյութերը։

Նախ թերթեցի «Օթելլոն»։

— Գիտե՞ք, տասնհինգ տարի է, որ խաղում եմ, չնչին ընդմիջումներով։ Պատերազմի տարիներին եմ պատրաստել դերը. դա շատ բան է նշանակում։ Շեքսպիր լավ հասկանալու, ճիշտ մեկնաբանելու համար. իմ կարծիքով, պատմական իրավիճակը միշտ պիտի հաշվի առնել, պիտի հաշվի առնել նաև՝ դերակատարումը գնահատելիս։ Դժբախտաբար, բոլոր քննադատները չէ, որ այդպես են մոտենում։

Ես թերթում էի լուսանկարները, որ կարողանամ ներկայացումը վերհիշել։ Պետք էր որևէ տպավորություն հայտնել։

— Ձե՞ք եղել արդյոք Հայաստանում,— հարցրի նրան,— հայ դերասաններից ո՞ւմ լավ գիտեք։

— Դժբախտաբար՝ միայն Փափազյանին։ Իսկ Հայաստանում եղանք ընտանիքով, անցյալ տարվա ամռանը։ Կարգին ճամփորդեցինք, Մոսկվայից մինչև Երևան՝ ավտոմեքենայով։ Կանգ էինք առնում նույնիսկ գյուղերում, շփվում տարբեր մարդկանց հետ։ Ինձ շատ դուր եկավ հայերի տեմպերամենտը։ Դա հեշտ էր նկատել անգամ պատահական հանդիպումների ժամանակ։ Ես այդտեղ նկատեցի, թե որտեղից է գալիս Փափազյանի ուժը։ Իսկ Օթելլո խաղալու համար նախ՝ հենց այդ տեմպերամենտն է պետք, մեկ էլ՝ հուզականություն։ Փափազյանի նման խո-

շոր վարպետին, իհարկե, հեշտ է Օթելլո խաղալ։ Այ, կարո՞ղ եք դուք մեր Օթելլոների մեջ այդ տեմպերամենտը տեսնել ու գնահատել։ Յուզովսկին, օրինակ, դա չի կարողանում տեսնել։ Աչքը միշտ դուրսն է։ Մենք այստեղ Շեքսպիր ենք խաղում, նա ուրիշ տեղեր է փնտրում Շեքսպիրին։ Սպասում է դաստրոլյորների...

— Ասում եք տեմպերամենտն ու հուզականությունն են կարևորը,— ասացի ես՝ մի կերպ մտքերս ժողովելով,— իսկ ձեր բեմադրության մեջ այդ տեմպերամենտը ես չտեսա, ոչ էլ հուզականություն, առանձնապես Յագոյի, Դեզդեմոնայի խաղում։

— Դե ի՞նչ կարող եմ ասել, թանկագինս, ինչքան որ ունեմ՝ ունեմ, իմն է, ուրիշներին բաժանել չեմ կարող,— պատասխանեց նա այն խորին համոզմամբ, որ ես պետք է որ հիացած լինեմ նրա խաղով, ենթադրելով, թե դժգոհությունս միայն մյուս դերակատարներին է վերաբերում։— Դուք Օլենինին չեք տեսել, ջոկել եք Յագոյի հայազգի դերակատարին, և դա էլ ձեզ չի բավարարել։ Ոչինչ անել չեմ կարող։ «Օթելլոն» նախ Օթելլո է, և հետո նոր՝ անսամբլ։ Ես ապրել եմ և ապրում եմ Օթելլոյով հիմա էլ, թեև երիտասարդ չեմ, հետո էլ խաղացել եմ Լիր արքա։ Սարյանին գիտե՞ք ինչու եմ ես շատ սիրում և այդքան բարձր գնահատում, որովհետև նրա բոլոր կտավներում, նույնիսկ մի շնչով ստեղծված դիմանկարների մեջ, ահռելի տեմպերամենտ կա, այն տեմպերամենտը, որ պետք է Շեքսպիր խաղացող դերասանին։ Սարյանին ես սիրում եմ Շեքսպիրի պես, նրան այդպես էլ կասեք, երբ հաղորդեք իմ ողջույնները։ Նրա գեղանկարչությունը ողբերգակ արտիստին մեծ սքնունդ է տալիս։

Շեքսպիրյան զրույցներով տարված, նա պատմեց, թե ինչպես է պատրաստել Լիր արքան։ Ինչքանով է հաջողվել՝ չգիտե, բայց համոզված է, որ տեմպերամենտն ու հուզականությունը նրան այստեղ շատ ավելի են պետք եկել, քան Օթելլոյի դերակատարման ժամանակ։ «Բայց ինչո՞ւ վիճել, կտեսնեք՝ կհամոզվեք», ավարտեց նա իր խոսքը։

ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

ՌՈԲԵՐՏ ԱԹԱՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ ԷՋԸ

Կոմիտաս և Շեքսպիր. հայ մեծ երաժշտագետի օրավուր լրացվող ստեղծագործական ժառանգության մեջ և ընդհանրապես նրա կենսագրության մեջ անունների այսպիսի համակցություն դեռևս չի հանդիպել։ Մինչդեռ, ո՜րքան հետաքրքրական պետք է լիներ իմանալ՝ ի՞նչպես է Կոմիտասը վերաբերել բոլոր ժամանակների ամենամեծ դրամատուրգին, ստեղծագործական ի՞նչ առնչություն է ունեցել նրա հետ։

Այսպիսի հարցերի կարևորությունը ինչքան էլ հասկանալի է ինքնին, դրանց պատասխանելը, սակայն, դժվար է եղել, որովհետև Կոմիտասի թղթերի ցրվածության պայմաններում համապատասխան տվյալներ չկային։

Ննջաղրության ճանապարհով գնալով կարելի էր վկայակոչել Կոմիտասի հոգեհարազատությունը իր երկու նշանավոր արվեստակիցների՝ Սիրանույշի և Հովհաննես Աբելյանի հետ[1], որոնք միաժամանակ հայ բեմի նշանավոր շեքսպիրականներ են, և ասել, որ Կոմիտասը չէր կարող տեսած կամ լսած ու գնահատած չլիներ նրանց շեքսպիրյան դերակատարումները, նրանց հետ զրուցած և բաժանած չլիներ Շեքսպիրի նկատմամբ ոգևորությունը։

Կարելի է նաև մեջ բերել հայ բեմի նշանավոր շեքսպիրականներից մեկ ուրիշի՝ Միքայել Մանվելյանի թեև հրապարակված, բայց սակավ հայտնի մի փոքրիկ հուշը դեռևս պատանի Կոմիտասի մասին.

«Վարժարաններում չորս-հինգ տարեկավագ էին ուսանում, բոլորն էլ մոայլ, դժգոհ, կարծես ամաչում էին իրենց երիտասարդ լինելուց և աշխատում էին երիտասարդի չնմանվել, չծիծաղել, չմասնակցել խա-

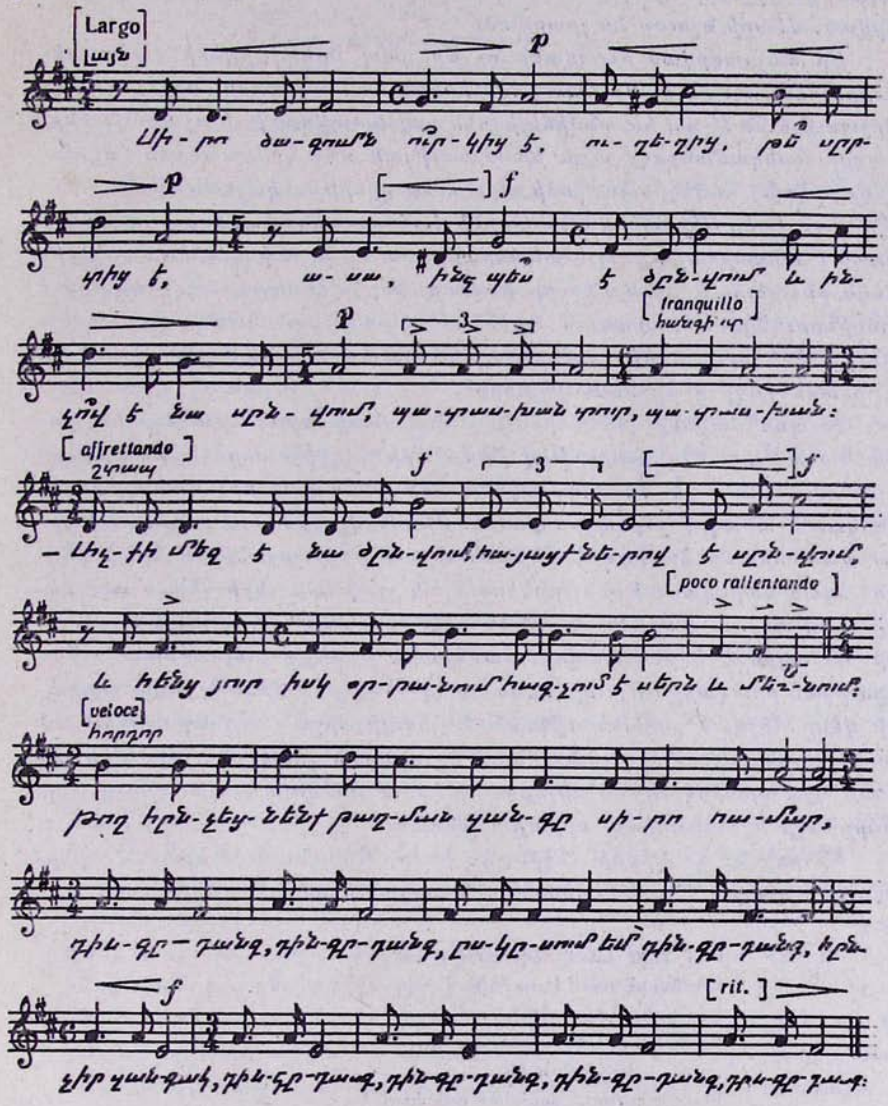
ղերին, ինչ-որ «լրջություն էին խաղում» ու դժվար էր իմանալ՝ իրենցի՞ց էին դժգոհ, որ սարկավագ էին, թե ուրիշներից։ Բայց դրանցից մեկը՝ փոքրիկ, ցանցառ մորուքով, նիհար, ժպտուն, բոլորովին նման չէր իր ընկեր սարկավագներին։ Դա Սողոմոն սարկավագն էր՝ Կոմիտասը, ապագայի նշանավոր երաժշտագետը։ Ես զարմանում էի, թե ինչու է նա սարկավագ դարձել և ինչպես է այդպիսի ցանցառ մորուքով վարդապետ դառնալու։

Ես նրան ճանաչեցի մեր Վաղարշապատ գալու երկրորդ տարին (խոսքը 1888—1889 թվականների մասին է—Ռ. Ա.)։ Թեև մյուս սարկավագներին չգիտեմ ինչու չէի սիրում, երևի նրանց այնպես մոտյլ և անժպիտ լինելու համար, բայց այդ սարկավագին սիրում էի, նա ա՛յնքան համակրելի ժպտում էր և այնքա՛ն բարձրաձայն վիճում գրականությամբ տարվածների հետ, որ ինձ դուր էր գալիս։ Նրանց հետ էի դրեթե բոլոր ազատ ժամերս։ Խոսում էինք, վիճում։ Գրականությունը մեր խոսակցության ամենասիրելի թեման էր։ Իրար պատմում էինք նոր կարդացած գրքերի մասին։ Ես նրանցից ետ չմնալու համար աշխատում էի ամեն օր մի նոր գրողի անուն տանել հետս։ Շեքսպիրը, Բայրոնը, Պուշկինը, Լերմոնտովը մեր պաշտամունքի առարկաներն էին»[2]։

Ուրեմն՝ պատանեկան իսկ տարիներից։ Իսկ հետագայում այդ պաշտամունքը, պետք է կարծել, որ կարող էր միայն աճել, բայց ոչ նվազել։

Այսպիսի պայմաններում մենք առանձին կարևորություն ենք տալիս ստորև հրապարակվող նոր գտնված շեքսպիրյան էջին, թեկուզև մի փոքր էջ միայն։

Հրապարակվող էջը գտանք երաժշտագետ Հակոբ Հովհաննիսյանի ձեռագրային ֆոնդում, որ պահվում է ՀՍՍՀ Կուլտուրայի մինիստրության գրականության և արվեստի թանգարանում[3]։ Գրված է թուլլ մատիտով, Կոմիտասի ձեռքով, հայկական ձայնագրությամբ, դժգունած թերթի երկու երեսներին։ Երկրորդ երեսին Հ. Հովհաննիսյանը մակագրել է՝ «Կոմիտասի սեփական ձեռագիրն է այս դիրը»։ Գրվածը երգ է, անվերնագիր, խոսքերը՝ լրիվ, հեղինակի անուն չի նշված, տեմպի ցուցիչները և մետրի նշումը փոքր-ինչ թերի են։ Թանգարանի նույն ֆոնդում կա նաև այդ երգի Հ. Հովհաննիսյանի ձեռքով արված փոխադրությունը եվրոպական նոտագրության[4], տոնայնությունը փոխված (հարմարեցված սոպրանո կամ տենոր երգչի ձայնադիրքի, մինչդեռ բնագիրը հարմարում է կոնտրալտո կամ բարիտոն ձայնի), դարձյալ իր ձեռքով մակագրված՝ «Շիլլերի «Ավազակներ» պիեսի համար հորինել է Կոմիտասը»։


Largo
լայն
p
Սի - րտ ծա - գումն ունր - կիկ է, ու - շե - ղիկ, թե սրր -
p
f
կիկ է, ա - սա, ինչ պես է ծրն - վում և ինն -
tranquillo
հանգիստ
p
3
էնիլ է նա սրն - վում, պա - պաս - խան պտուր, պա - պաս - խան:
affrettando
շտապ
f
3
f
— Ահչ - ին մեզ է նա ծրն - վում, հա - յապե - նե - րով է սրն - վում,
poco rallentando
և հեծյ յոր իսկ օր - րա - նում հազ - ւում է սերն և մեղ - նում:
velocè
հուզված
թող հրն - չեց - նեն թաղ - տան չան - գը սի - րտ ուա - մար,
դիս - գը — դանգ, դին - գը - դանգ, լա - կը - ստում եմ դին - գը - դանգ, հրն -
f
rit.
հիր չան - գակ, դին - գը - դաագ, դին - գը - դանգ, դին - գը - դանգ, դու - գը - դաագ:

Վերը բերված է կոմիտասյան բնագիրը և մեր փոխադրությունը եվրոպական նոտագրության, բնագրի տոնայնության մեջ, տեմպի հայերեն ցուցիչները լրացված և նրանց զուգահեռ իտալական նշումներ դրված, մետրի նշումը ևս լրացված։

Որ ձայնագրված հատվածը ոչ մի կապ չունի Շիլլերի «Ավազակներին» հետ, պարզ է։ Որ հատվածն իսկապես Կոմիտասի հորինած երաժշտությունն է՝ դա ևս անվիճելիորեն ապացուցվում է, և ոչ միայն ինքնագրի հանգամանքով, այլև երաժշտության մեջ կոմիտասյան (ոչ ժողովրդական) մեղեդիական ոճի առատ տարրերի առկայությամբ[5]։

Հատվածը Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականը» պիեսի 3-րդ արարվածի Բ տեսարանից է, այն տեսարանից, ուր Բասանիոն երեք տուփերից մեկն ընտրելու և սիրո մեջ իր բախտը փորձելու նպատակով դննում է տուփերը։ Այս տեսարանում պիեսի հեղինակը նախատեսել է երաժշտություն և երգ։ Կոմիտասի բնագրում հայերեն խոսքերը վերցված են Հ. Մասեհյանի թարգմանությունից[6]։

Ինչպես հայտնի է, «Վենետիկի վաճառականի» մեծահարուստ բովանդակության մեջ բաղմաթիվ թեմաների կողքին տեղ է հատկացված նաև սիրո թեմային։ Խոսելով «Վենետիկի վաճառականի» մասին, սովետական նշանավոր շեքսպիրագետ Ա. Սմիրնովը նրանում տեղ գտած սիրո պատկերումը կապում է Վերածնության դարաշրջանին այնքան բնորոշ եղած բարեկամության, ընկերության պաշտամունքի հետ և այդ սերը բնութագրում է որպես ոչ այնքան կիրք, որքան հակում, որի նպատակը հաճույքն է և բախտավոր, համերաշխ կյանքը[7]։ Այսպիսի բնութագրության իրավացիությունը հաստատող հիմքերից մեկն էլ երեք տուփերի վերը հիշված արարողությունն է, ավելի ճիշտ՝ այդ արարողության յուրատեսակ միամտությունը, նրա ոչ այնքան լուրջ բնույթը. մինչդեռ հենց այդ արարողության միջոցով պիեսում լուծվում է գլխավոր զույգի՝ Պորցիայի և Բասանիոյի սիրային խնդիրը։

Բնորոշ է, որ պիեսի հեղինակն ինքը, Պորցիայի խոսքերում, կարծես կանխանշել է հանձնարարվող երաժշտության բնույթը՝

Թող ճիշտ ասուշ եվագածություն՝
Որ ևա բնառում է. որ, երբ վրիպի՝
Կարապի նման վախճան ունենա
Եվ հոգին փչի երաժշտությամբ...
.....Իսկ երբ չանի՝...
Երաժշտությունն հայեժամ այն փողն է,

Որ ճնշում է բարձր՝ երբ ճավաստարիմ
Հպատակները գլուխ են բեռում
Մի նորապսակ արքայի առաջ:
Դա բոլորովին նման կլինի
Այն բաղցրաճնշուն ճվագածությանե,
Որ առոսկում է արևածագին
Դեպի երազուն փեսայի ուսկերն,
Կաճչելով երաե դեպի սուրբ պսակ:

Հասկանալի է, որ այսպիսի երաժշտությունը ավելի սազական կլիներ արտահայտելու հակումն ու հաճույքը, քան թե սերն ու, ասենք, սիրո տանջանքը: Այդպիսի երաժշտությունը պարզապես ուրախ այն տեսարանին մի առանձին գունեղություն կհաղորդի[8]:

Սակայն, նվագածությունից բացի, ինչպես ասացինք, հեղինակն այստեղ զետեղել է նաև երգ: Այդ երգի խոսքերը կարծես նպատակ ունեն (լոկ կատակով միայն) փորձելու Բասանիոյի զգացմունքի խկուությունը, նրա մտադրության լրջությունը: Դրանք կարծես ասում են՝ «քանի որ սերը ո՛չ ուղեղից, ո՛չ էլ սրտից է, այլ աչքի մեջ է միայն ծնվում, հայացքներով սնվում ու տեղնուտեղը մահանում է, և ահավասիկ, սիրո թաղման զանգն էլ հնչում է արդեն, արժե՞ ուրեմն տանջվե՛լ, մտահոգվե՛լ, ընտրե՛լ..., ի՞նչ կպատասխանես սրան քո արարքով, Բասա՛նիո»[9]:

Կոմիտասի ստեղծագործությունը հենց այս երգն է ներկայացնում: Ջեռագրում այն շարադրված է միաձայն, առանց նվագակցության, երաժշտական մենախոսության ձևով:

Այդ փոքրածավալ երգ-մենախոսության մեջ, խոսքերին համապատասխան կարելի է նկատել երեք տարբեր տրամադրությունների հաջորդում՝ սկզբի «լայն» դանդաղահոս հատվածն առաջ է բերում մտահոգող լրջություն, միջին «շտապ» մասում մեղեդին անհանգիստ սկսվելով կարծես փութկոտությամբ հաստատում է սիրո «ոչնչությունը», ընդգծում նրա անվերապահորեն շուտափույթ մեռնելը (այս բառն արտահայտող հնչյունները Կոմիտասը հատկապես շեշտել է) և վերջին՝ «հոլպոր» մասը փոքր-ինչ ծաղրական տրամադրություն է դրսևորում, որն իր հերթին ընդգծվում է զանգերի ղողանջի միալար (назойливо) նմանակումով: Ընդհանուր առմամբ երգը կուռ կառուցվածք ունի, ամբողջական է և, չնայած իր փոքր ծավալին՝ արտահայտիչ է: Այն ներկայացնում է ստեղծագործական ավյալ խնդրի (թեկուզև փոքր խնդրի) մի ինքնատիպ լու-

ծում՝ պիեսի բովանդակության հետ սերտորեն կապված (այլ դեպքերում այդ երգը գրելիս կոմպոզիտորները, ծեծված ճանապարհով գնալով, նախընտրել են սովորական սիրային սերենադի բնույթը)։

Դժբախտաբար, դեռևս չի հաջողվել պարզել՝ այդ պիեսի համար Կոմիտասի գրածը այս երգն է միայն, թե՞ այլ հատվածներ էլ են գրվել։ Երգի համար նախատեսված եղե՞լ է նվագակցություն, թե ոչ (Կոմիտասի մեղեդին հարուստ, դունագեղ ու արտահայտիչ ներդաշնակման հնարավորություններ է պարունակում)։ Ավելին, չի հաջողվել պարզել՝ ի՞նչ բեմադրության համար է ստեղծվել երգը, կամ, ընդհանրապես, կատարվա՞ծ է այն թե ոչ։ Կողմնակի տվյալներից դատելով, երգը գրված է էջմիածնում (ո՛չ Պոլսում), ժամանակահատվածը՝ 1901—1908, ավելի հավանականությամբ՝ սկզբնական տարիները. Գևորգյան ճեմարանի դասատուների և ուսանողների ուժերո՞վ է ներկայացվել «Վենետիկի վաճառականը», ինչպես ներկայացվել են, օրինակ, Հ. Պարոնյանի «Քաղաքավարության վնասներին» մեկ կամ երկու պատկերը (կամ դուցե ծրագրվել է, բայց չի խաղացվել) և, այդ դեպքում, երգի ցածր դիրքը և նեղ ձայնածավալը կապված չե՞ն, արդյոք, ճեմարանի ուսանողների վոկալ հնարավորությունների հետ։

Բոլոր դեպքերում այս երգ-մենախոսությունը թե՛ Կոմիտասի ստեղծագործական կենսագրության տեսակետից, թե՛ նրա գեղագիտական նախասիրությունների բազմակողմանիությունը և ժամանակի հայ երաժշտական միջավայրում Շեքսպիրի նկատմամբ երևան եկած հետաքրքրությունը հաստատելու տեսակետից մի կարևոր ու արժեքավոր փաստ է։

ՏԱՆՈՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Նկատի ունենք Սիրանույշի արվեստին Կոմիտասի տված բարձր և դիպուկ գնահատականը՝ բազմիցս տպագրված նրա հայտնի նամակում (տե՛ս, օրինակ, Ռուբեն Զարյան, *Սիրանույշ*, Երևան, 1957, էջ 104—106) և Հ. Աբեղյանի հետ նրա մտերմությունը (տե՛ս «Սովետական արվեստ», 1969, № 10)։

2 Միքայել Մանվելյան, *Թերթիկներ իմ կյանքից*, Երևան, 1950, էջ 87—88։

3 Գրականության և արվեստի թանգարան, ձեռ. № 387։

4 Նույն տեղում, ձեռ. № 419։

5 *Մեղեդիական այդպիսի ոճը, կոնկրետ՝ ռիթմա-ինտոնացիան այդպիսի համակարգը*

բնորոշ է, օրինակ, Հովհ. Հովհաննիսյանի ստանավորով Կոմիտասի գրած «Գարուն» խմբերգին (1902), «Պանծա դու հայ մուրյուն» քայլերգին (1912) և նրա մի շարք այլ գործերին։ Տե՛ս երկերի ժողովածուի 2-րդ և 4-րդ հատորները։

6 Շեխպիր, *Վենետիկի վաճառականը*, Թիֆլիս, 1897, էջ 71։

7 *Уильям Шекспир,* Полное собрание сочинений в восьми томах, т. 3, М., 1958, стр. 537.

8 *Հիշեցնենք, որ առաջ երաժշտությունն նախատեսված է նաև հինգերորդ արարվածում, պիեսի այդ խիստ բանաստեղծական ու յուրատեսակ «երաժշտական ֆինալում», ուր բուն բովանդակության մեջ էլ հեղինակը, լորենցոյի խոսքերով, ընդհանրապես երաժշտությունն արժեքավորող գեղեցիկ մտքեր է հայտնում, ինչպես, օրինակ՝*

Ով իր մեջ չունի երաժշտություն,
Կամ չի զգացվում անուշ ձայների
Համախմբումից՝ նա ընդունակ է
Դավի, ննջության, հափշտակության.
Նրա հոգեկան հուզմունքը մութ է
Գիշերվա նման, իղձերը՝ մռայլ
Որպես Էրեբոս...

Հինգերորդ արարվածը հաստատում է ընդհանրապես պիեսում երաժշտությանը տրված տեղի կարևորությունը։

9 *Երգի խոսքերն այսպես մեկնաբանելով, նկատի ունենք Հ. Մաահէյանի թարգմանությունը, ինչպես և Տ. Շլեգելհինա-Կուպերնիկի և Ի. Մանդելշտամի ռուսերեն թարգմանությունները։*

«Վենետիկի վաճառականի» անգլերեն հրատարակություններից մեկում նույն երգի կապակցությամբ կա պիեսը խմբագրող Հենրի Հուդսոնի հետևյալ ծանոթագրությունը. «Այս երգը մտածված է շատ հմտորեն և իր մեջ պարունակում է մի հանելուկ, որը կարծես հուշում կամ գոնե մշուշապատ ակնարկում է տուփը ընտրելու ճիշտ ճանապարհը։ Այդ հանելուկը հասկանալի կլինի այն մարդուն, ով իր սիրտը ամբողջությամբ նվիրել է իր հետապնդած էակին։ Fancy *խոսքը, ինչպես այստեղ է գործածված, ըստ երևույթին նշանակում է ուղեղի այն խարուսիկ կարողությունը, որը մոլորության մեջ է գցել Պորցիայի մյուս երկրպագուներին, և որի մասին Պորցիան ակնարկում է ասելով՝*

Օ՜հ, տրամաբանող այս տխմարները
Երբ որ ընտրում են՝ այնքան խելք ունեն,
Որ սխալվում են հենց իրենց խելքով։

Այսպիսով, երևակայությունը աչքում ծնվելով, հայացքներով սնվելով, մահանում է խկույն ևեթ, երբ բացված է սխալ տուփը։ Ըստ երևույթին, հանելուկը որոշակի ազդեցություն է գործում Բասանիոյի վրա և նրան ուղղում ճիշտ ճանապարհի՝ ստիպելով չճաշակել ոսկե և արծաթյա տուփերի արտաքին

վայլինց» (The Merchant of Venice, Edited with Notes by Henry Hudson. London).

Ինչպես տեսնում ենք, Հենրի Հուդսոնը ելնում է Fancy խոսքի երեակայություն իմաստից, և երդի նրա մեկնաբանությունը յուրովի համոզիչ է։ Ի դեպ, Fancy բառի բազմաթիվ նշանակություններում սեր իմաստը չկա (ևս առավել՝ չկա տարփանք իմաստը, ինչպես թարգմանված է Fancy բառը պիեսի հայերեն նոր հրատարակության մեջ, Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, երեք հատորով, հատ. 1, Երևան, 1951, էջ 539), բայց կա եակում նշանակությունը, որ կողմնակիորեն խոսում է Ա. Սմիրնովի վերը բերված տեսակետի օգտին։ Այս խոսքի տարբեր մեկնաբանությունները, սակայն, ուղղակի առընչություն չունեն Կոմիտասի երգի հետ, որը գրված է նրա ձեռքի տակ եղած հայերեն որոշակի տեքստի հիման վրա։

ՍԻՄՈՆ ԱԼԱՋԱԼՈՎ

ՅԱԿՈՒԼՈՎԸ ՉԳԵՍՏԱՎՈՐՈՒՄ Է ՇԱՅԼՈԿԻՆ

1926 թվականի դեկտեմբերի 23-ին, երեկոյան ժամը 8-ին, Երևանում առաջին պետական դրամատիկական թատրոնը ներկայացնում էր իր նոր բեմադրությունը՝ Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականը»։ Դահլիճը լեփ-լեցուն էր։ Հանդիսատեսները, որոնց մեջ էին նաև կառավարության անդամները, առանձին հետաքրքրությամբ էին սպասում ներկայացմանը։ Բանն այն է, որ «Վենետիկի վաճառականը» առաջին անգամ էր սովետահայ թատրոնի բեմ բարձրանում, և բեմադրության հեղինակն էր Արշակ Բուրջալյանը, որն իր նոր աշխատանքի մասին պատմել էր պրեմիերայից ոչ շատ առաջ «Խորհրդային Հայաստան» թերթում տպագրած ծրագրային հոդվածում։ Հետաքրքրությունը մեծանում էր նաև այն պատճառով, որ բոլորը բեմի վրա կրկին պիտի տեսնեին սիրած դերասաններին և ամենից առաջ կատակերգության հերոսներին՝ Արուս Ոսկանյանի Պորցիային ու Միքայել Մանվելյանի Շայլոկին։ Եվ վերջապես՝ ընդհանուր տոնական տրամադրությունը բացատրվում էր նրանով, որ ներկայացումը խաղացվում էր թատրոնի կյանքի հինգերորդ՝ հոբելյանական տարում, իսկ ձևավորումն ու զգեստներն էլ առաջին անդամ իրականացվել էին Գևորգ Յակուլովի էսքիզների համաձայն, նկարիչ, որի անունը այն ժամանակ արդեն թնդում էր թատերական աշխարհում։

Մինչ կսկսվեր ներկայացումը, հանդիսասրահը աշխույժ աղմկում էր, սպասելով Շեքսպիրի տրագիկոմիկական հերոսների հայտնվելուն, իսկ վարագույրի մյուս կողմում, բեմի վրա ու ետնաբեմում մենք՝ ներկայացման բոլոր մասնակիցներս՝ ռեժիսորից մինչև բուտաֆորը, դե-

բասաններից մինչև բեմի բանվորները, դիտակցելով մեր ողջ պատասխանատվությունը, հուզված պատրաստվում էինք թատրոնի մոգական արվեստի ցուցադրմանը։ Այստեղ էր և Գևորգ Յակուլովը։ Նա վերջին ցուցումներն էր տալիս էլեկտրիկին։ Զգացվում էր, որ նա անհամբեր սպասում է, թե ինչպես կընդունեն իր դեբյուտը հայրենի հայկական թատրոնում և թե իր «գտնվելը Հայաստանում համակրանք կառաջացնի՞ հասարակության մեջ, թե՞ նա սառը կմնա»։

Վերջապես, երբ ամեն ինչ պատրաստ էր, հանդիսասրահում մարեց լույսը, վառվեցին լուսարձակները, ու դանդաղ բարձրացավ լճգենդար սարյանական վարագույրը։ Բեմի վրա, վառ-կապտավուն ֆոնի առջև, լույսի շլացուցիչ ճառագայթներով ողողված կանգնել էր յակուլովյան Վենետիկը։

Դահլիճի համերաշխ ծափերը բառերից ավելի պերճախոս հայտնեցին հանդիսատեսների ջերմ համակրանքը նկարչի հանդեպ։

Ներկայացումը սկսվեց։

Նախքան նկարագրելը, թե ինչ տեսավ հանդիսատեսը բեմի վրա և ինչ դեկորներ ու ղեկտաններ էր ստեղծել Յակուլովը ներկայացման համար, ես նախ կպատմեմ այն մասին, ինչը նախորդել էր բեմադրությանը, այն մասին, թե ինչպես էր Յակուլովը աշխատում «Վենետիկի վաճառականի» ձևավորման վրա։

Յակուլովի դեբյուտը հայկական պետական թատրոնում մեծ նշանակություն ուներ թատերախմբի և հատկապես նրա նկարչական-բեմադրական աշխատողների համար։ Սակայն, հայտնի է, որ ներկայացման նկարչի աշխատանքը ապրում է ներկայացման հետ, իսկ հետո որպես էսքիզ ու լուսանկար անցնում պատմության գիրկը։ Ցավոք, «Վենետիկի վաճառականի» բեմադրությունից գրեթե ոչինչ չի պահպանվել, բացի զգեստի մի էսքիզից ու պատճենահան թղթի վրա պահպանված դեկորացիայի ուրվագծից, որն այժմ գտնվում է Երևանի թատերական թանգարանում։ Չկան նաև տեսարանների ու դերակատարումների լուսանկարներ՝ այն ժամանակ, ավա՜ղ, թատրոնում այդ սովորությունը չկար։ Սակայն, չնայած այս ցավալի պարագաներին, երկու կարևոր դործոն «Շեքսպիրականի» խմբագրությանը հնարավորություն են տալիս հասարակությանը մանրամասն ծանոթացնել Շեքսպիրի այս պիեսի վրա Յակուլովի կատարած աշխատանքին։

Առաջինը՝ հենց իր Յակուլովի մտքերն են «Վենետիկի վաճառականը» ներկայացման դեկորացիոն հղացման ու ձևավորման սկզբունքների վե-

բաբերյալ։ Երկրորդը՝ պետթատրոնի նկարչի սույն պատմությունն է այն մասին, թե ինչպես է ինքն օգնել Յակուլովին և ինչպես են բեմի վրա ծավալային կերպարանք ստացել էսքիզների մեջ արտահայտված ձևավորման սկզբունքները։

Այսպիսով, պատմությունը 42 տարի առաջ տեղի ունեցած իրադարձությունների մասին, հիմնվելու է, այսպես ասած, սկզբնաղբյուրների վրա։

Յակուլովի թատերական ստեղծագործության մեջ «Վենետիկի վաճառականը» երրորդ շեքսպիրյան ներկայացումն էր «Ջափ չափի դիմաց» պիեսից և «Համլետ»-ից հետո, որն այնպես էլ չիրականացվեց, չնայած բեմադրության էր պատրաստվում Մեյերխոլդի թատրոնում։ (Այս մասին արդեն գրվել է «Շեքսպիրականի» երկրորդ գրքում)։

Այսպես էր ընդունված համեմատաբար դեպ մինչև վերջերս, երբ 1967 թվականին, Փարիզում, «Յակուլովի բարեկամների ընկերության» քարտուղար պարոն Ժան Մարկադեն բանաստեղծ Կուսիկովի մոտ պատահարար հայտնաբերեց «Լիր արքայի» համար Յակուլովի կատարած մինչ այդ անհայտ էսքիզները։ «Ընկերության» բյուլետենում այդ անսպասելի հայտնագործության մանրամասների հրապարակումը, անշուշտ, հատուկ թատերագիտական հետաքրքրություն կներկայացնի, քանի որ «Լիր»-ի վրա Յակուլովի կատարած աշխատանքի մասին ոչ ոք և երբևէ, այդ թվում և հեղինակը, նույնիսկ չի հիշատակել։

Յակուլովը «Վենետիկի վաճառականի» ձևավորման վրա աշխատելու երկու առիթ է ունեցել. սկզբում՝ Մինսկի հրեական թատրոնում, իսկ հետո, հաղիվ մեկ տարի անց՝ Երևանում։ Այն, որ այդ ներկայացումների ձևավորումը հիմնականում լուծվում էր համանման դեկորատիվ սկզբունքներով, ոչ ոքի չպետք է շփոթության մատնի։ Երևի միայն՝ սխալաստներին։ Իրար հետևից երկու անգամ նույն բազմապատկեր ներկայացման ձևավորումն ստեղծելը կարկանդակ թխել չէ՝ մի օր բրնձով ու ա՛յս ձևի, մյուս օրը՝ սունկով և մեկ ա՛յլ ձևի։ Յակուլովը համոզված էր, որ իր գտած դեկորացիոն կերպարը միակ ճիշտն է սովետական թատրոնի տվյալ կոնկրետ պայմաններում, տվյալ կոնկրետ փուլում։ Եվ երկու բեմադրությունների միջև ընկած համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում ոչ մի պատճառ չկար փոփոխելու ձևավորման գտնված ու ստուգված կերպարը։ Սա օրինաչափ բան է սկզբունքային նկարչի ստեղծագործության համար, և դա պետք է հասկանալ։

Միաժամանակ, չնայած հիմնական դեկորացիոն գաղափարը մնաց անփոփոխ, երևանյան ներկայացման ձևավորումը Մինսկի պատճենը չէր։ Փոփոխություն կրեցին առանձին հատվածներ, զգեստների մեծ մասը, որոշ տեսարանների կոմպոզիցիոն ու դեկորատիվ լուծումը, փոփոխություններ, որ բխում էին Բուրջալյանի ռեժիսորական պլանից ու մեր բեմի տեխնիկական հնարավորություններից։

Իսկ ինչպե՞ս նկարագրել յակուլովյան արվեստի այն անորսալի հմայքը, այն անկրկնելի հեղինակային ձեռագիրը, որոնք ազգային ինքնատիպություն հաղորդեցին երևանում ստեղծված գունագեղ-թատերային ներկայացմանը։

Մինչ այս ամենին անցնելը, ավելորդ չէր լինի համառոտակի հիշեցնել ոմանց (նրանք հիմա արդեն փոքրամասնություն են կազմում) և պատմել մյուսներին (ճնշող մեծամասնությանը), թե ինչպես եղավ, որ նկարիչ Յակուլովը հայտնվեց երևանում, այն ժամանակ փոքրիկ այդ քաղաքում։

1926-ի հոկտեմբերի վերջերին Երևանում անցկացվում էր ժողովրդական տան մրցույթային նախագծերի դիտում, և Յակուլովը «Հայաստանի կենտգործկոմի հրավերով մասնակցում էր ժյուրիին»[2]։ Փայլուն թատերական ձևավորումների ու բաքվի 26 կոմիսարների վիթխարի հուշարձանի հեղինակի գալուստը Երևան, բնականաբար, գրավեց գեղարվեստական շրջանների ուշադրությունը։ Հանրահայտ էր Յակուլովի անունը, երկրի թատրոնները նկարչին ձեռքից-ձեռք էին խլում, և այդ էր պատճառը, որ ծնվեց «թատրոնի յակուլովացում» սրամիտ ու շոյող տերմինը։ Իհարկե, «յակուլովանալ» էր ուզում նաև մեր թատրոնը, թեպետ, սկզբում մեզ շփոթեցնում էր բեմի աղքատ տեխնիկան ու փոքրությունը, և մենք վախենում էինք, որ նա չի կարող ոգեշնչել վաստակաշատ նկարչին։ Շուտով, սակայն, պարզ դարձավ, որ մեր երկյուղը իզուր էր։ Բոլոր հարցերը կարգավորելուց հետո մի գեղեցիկ աշնանային օր Գևորգ Բոգդանովիչը եկավ Պետթատրոն, և սկսվեց նրա աշխատանքը հայոց բեմի վրա։

Ընթացիկ թատերաշրջանի խաղացանկի բոլոր պիեսներից Յակուլովի ստեղծագործական ընդգրկմանն ամենից ավելի հարմար գործը, իհարկե, «Վենետիկի վաճառականն» էր։ Եվ, բացի այդ, բեմադրության ռեժիսորական պլանը Բուրջալյանը նախապատրաստել էր դեռ ամռանը, Ստեփանավանում հանգստանալիս։ 1926-ի հուլիսի 2-ին նա գրում էր թատրոնի դիրեկտոր Մամիկոն Գևորգյանին. «Շայլոկն արդեն պատրաս-

տել եմ, աշխատում եմ «Տուրանդոտի» վրա, թեպետ նրա ճակատագիրը չգիտեմ»[3]։

Այսպիսով, տեղի ունեցավ թատերական կյանքի համար բացառիկ մի դեպք. ռեժիսորն ու նկարիչը հանդիպեցին այն ժամանակ, երբ մեկն արդեն մշակել էր իր բեմադրական պլանը, իսկ մյուսն ուներ բեմի վրա ստուգված ձևավորում։ Ամբողջ հարցն այն էր, թե պիտի մերձենա՞ն արդյոք այդ երկու լուծումները և եթե՝ այո, ապա ինչ չափով։ Բարեբախտաբար, որ հաճախ է պատահում տաղանդավոր ստեղծագործական անհատականությունների հանդիպմանը, նրանց հայացքները ընդհանուր առմամբ համընկան, և այն, ինչ առաջարկեց Յակուլովը իբրև ձևավորում լրիվ բավարարեց Բուրջալյանին, իսկ ռեժիսորի պատմածն էլ նկարչի սրտովն էր։

Բացատրելով իր մոտեցումը պիեսին, Յակուլովը պնդում էր, որ Շեքսպիրը մեզ մոտիկ է կյանքի էպիկական ընդգրկմամբ, որ նա մեզ համար հետաքրքիր է որպես շարժման պաթոսի արտահայտիչ, և մենք «Վենետիկի վաճառականի» մեջ բնավ էլ պատմականը չէ, որ պետք է փնտրենք, ինչպես մի ժամանակ թատրոնում անում էին «Мир искусства»-ի նկարիչները, որոնք «մոտենալով որևէ թեմայի, պիեսի, պատմական աղբյուրներ էին որոնում։ Դա պատմական ոճի փնտրտուք էր և ոչ թե ներքին ոճի, ստեղծագործության, այսպես ասած, առանցքի որոնում»[4]։

Այնուհետև, խոսելով արտաքին ձևավորման մասին, Յակուլովը շարունակում էր. «Ամբողջապես Շեքսպիրի ետևից գնալը միտք չունի, Շեքսպիրի օրոք եղած թատրոնը վերցնելն ու վերակենդանացնելը սխալ է, քանի որ իրադրությունը միանգամայն այլ է։ Ուրեմն այստեղ պետք է փորձ արվի բացահայտել ստեղծագործության ներքին ոճը։ «Мир искусства»-ի այն խումբը, որի մասին ես խոսեցի, գնում էր արտաքին ոճը ընդօրինակելու ճանապարհով. այս սկզբունքը մեզ համար լրիվ թառամել է, որովհետև ժամանակակից մարդուն ուղեկցող արտաքին կյանքը շեքսպիրյան թատրոնին, եթե այն ճշտիվ վերականգնենք, չի հետևում։ Յուրաքանչյուր թատրոն իր սեփական ձևավորումն է որոնում, որովհետև ժամանակակից գործածության առարկաներով շրջապատված ժամանակակից հանդիսատեսը թե՛ լսողական առումով և թե՛ տեխնիկայի իմաստով որոշակիորեն ընտելացված է այն բանին, որպեսզի իրերը տեսնի հենց այսպես, և ոչ թե մեկ այլ կերպ»[5]։

Նախքան ընդհուպ «Վենետիկի վաճառականի» բեմադրությամբ

զբաղվելը, թատրոնը դեռ պետք է ավարտեր հերթական պրեմիերայի՝ «Մանդատի» աշխատանքները։ Պիեսը, որ ես էի ձևավորել, նույնպես Բուրջալյանն էր բեմադրում։ Մինչ մենք զբաղված էինք այս ներկայացմամբ, Յակուլովը մեր բեմի հիմնական չափսերն առնելով, կարճ ժամանակով մեկնեց Թիֆլիս։

1926 թ. նոյեմբերի սկզբներին նա վերադարձավ, բերելով դեկորացիայի էսքիզը, ավելի ճիշտ դեկորատիվ սարքավորման մատիտանկարը՝ արված օրտոգոնալ պրոեկցիայով պատճեննահան թղթի վրա։ Նըշված էին լուսավորման կետերը և հիմնական չափսերը, որ հաշվարկվել էին հին ձևով՝ արշիններով։

Թեպետ դա ավարտուն էսքիզ չէր, բայց ճնպագիրը բավականաչափ լրիվ ներկայացնում էր բեմադրության կերպարը, և, ինչպես Յակուլովի գրեթե բոլոր էսքիզները, սա ևս զգում էր հեղինակային լրացումների ու բացատրությունների կարիքը, մի բան, որ նկարիչը հույս ուներ անել մակետի փուլում։ Սակայն այստեղ նրան անսպասելի հիասթափություն էր սպասում։

Բանն այն է, որ մեր թատրոնում այն ժամանակ մակետներ չէինք պատրաստում։ Մեկ թատերաշրջանում տրվում էր 8—9 նոր բեմադրություն, և հետևաբար, ամեն մեկին միջինը հատկացվում էր հազիվ ամսից մի փոքր ավելի ժամանակ, իսկ թատրոնն ուներ միայն մեկ նկարիչ, որն ինքն էր թե՛ էսքիզների հեղինակը և թե՛ այդ էսքիզները իրականացնողը։ Նման լարված պայմաններում մակետ պատրաստելը անտեղի շռայլություն էր, որի համար ոչ ժամանակ կար և ոչ էլ հրամայական անհրաժեշտություն։ Այս վիճակը ստիպում էր նկարչին բեմի ծավալներով մտածել, բայց և զրկում էր մակետի վրա աշխատելու ունակություններից։ Այն ժամանակ ես չգիտեի մակետ սարքել, չգիտեի ինչից սկսել։ Յակուլովն ինքն էլ երբեք դրանով չէր զբաղվել և միշտ դիմել էր իր օգնականներին ու մասնագետ-մակետագործներին։ Ինչ ասել կուզի. Յակուլովը բացահայտ ընկճվել էր, որ չի կարող օգտվել թատրոնին դեկորացիայի էֆեկտավոր մոդելով առինքնելու շատ գործուն միջոցից։ Սակայն նա կիրթ մարդ էր և բնավ ցույց չտվեց, որ դժգոհ է։ Այս բանում ինձ համոզեց Ասքանազ Մռավյանին նրա գրած նամակը, որին ես ծանոթացա Լուսժողկոմի արխիվում քառասուն տարի անց, 1966-ին։ Նամակում շատ մեղմ, առանց կոնկրետ հասցե նշելու, ի միջի այլոց արված էր մակետի պատմությունը. «...կարծում եմ, որ թատերախումբը ևս, որ ոչ մի պատկերացում չուներ մակետի կառուցման մասին, հիմա

ինքն էլ շատ բան սովորեց»[6]։ Եվ, իսկապես, Յակուլովը բացատրեց, թե ինչից և ինչպես պետք է սկսել աշխատանքը մակետի վրա, գծեց բեմի հատակագիծը, և նա մի կերպ ստվարաթղթից կցմցեցի կյանքիս մեջ առաջին մակետը։ Ասեմ, որ դա նաև առաջին մակետն էր մեր թատրոնի պատմության մեջ։ Երբ մակետը ավարտել էի, Յակուլովն ինքը ներկեց այն։

«Վենետիկի վաճառականի» դեկորացիաները պայմանական ճարտարապետական ձևեր ունեին, որոնց մեջ ակնարկված էր դարաշրջանը։ Ելնելով բեմի ոչ մեծ չափսերից, Յակուլովը ընտրեց այնպիսի կոմպոզիցիա, որը արհեստականորեն ստեղծում էր ավելի տարողունակ տարածության տպավորություն, քան իրականում էր։ Այդ սկզբունքը նա անվանեց «ժամանակի ներմուծում տարածության մեջ», որը բացատրվում էր հետևյալ կերպ. «Ահա ձեր առջև մի սեղան է. եթե անցնեք սեղանի երկարությանը հավասար ուղիղ գծով, դա կլինի մի տարածություն, իսկ եթե փորձեք պտտվել շուրջը»[7], ապա երկարությունը կլինի ավելին, ուրեմն պետք է ստեղծել կորագիծ, դերասաններին ուղղություն տվող ալիքաձև անցուդարձներ, դրանով իսկ ստանալով բեմի վրա գոյություն չունեցող մեծ տարածության պատրանքը։

Ձևավորման հիմնական սկզբունքը կոնտրաստն էր, որը կարմիր թելի պես անցնում էր և՛ դեկորացիաների, և՛ զգեստների միջով։

Ձևավորման խնդիրները Յակուլովը բնորոշում էր այս կերպ. «Ի՞նչ է նշանակում լինել արդիական։ Արդիական լինել նշանակում է ձևավորումը օժտել ծայր աստիճան թեթև կառուցվածքով..., որը ընդունելի լիներ ժամանակակից հանդիսատեսի համար։ Նախկին թատերական կառուցումները, որ հենվում էին գործողությունը առարկաների միջոցով բնութագրելու վրա, ինչպես օրինակ՝ անտառը, սարերը և այլն, այս ամենը, իհարկե, անվավեր բեմական հնարք է, քանի որ լուծումը համայնապատկերային էր, իսկ ամենահամոզիչը ներկայացման մեջ նրա գործողության զարգացումն է։ Ուրեմն, դեկորացիան տվյալ դեպքում պետք է տա երկու մոմենտ. առաջին մոմենտը՝ Պորցիայի դղյակը և Վենետիկի առանձնատունը մոտավորապես միասեռ են. և մյուս մոմենտը՝ դատարանի շենքը։ Մեր առջև անհրաժեշտություն էր դրված՝ հաղորդել Վենետիկը, ավելի ճիշտ, որպեսզի դեկորացիան ակնարկ պարունակեր, թե որտեղ է կատարվում գործողությունը»[8]։

Ձևավորման մեջ, Պորցիայի և Շայլոկի սոցիալական տարբերությունը ընդգծելու նպատակով, Յակուլովը վենետիկյան ազնվականուհու հա-

մար կառուցում է թեթև, ժանյակահյուս դեկորացիա, մեծ անհոգությյան, մեծ կենսուրախությյան ու թեթևսրտությյան միջավայր, հակադրելով Շայլոկին։ «Նա փաստորեն իր իսկական տեղը գտնում է դատարանի սրահում, քանի որ այդ դատով է ապրում ողջ ներկայացման ընթացքում... այստեղ դեկորացիայի մեջ կա միանգամայն պարզ հակադրություն... ուր բացահայտվում է Շայլոկի ամբողջ ողբերգությունը, և հասկանալի է, որ դեկորացիան այստեղ պետք է ընկերակցի դերասանի խաղին»[9]։

Այս ամենով հանդերձ, Յակուլովը պատմական ճշգրտությամբ չէր ցուցադրում Վենետիկի որևէ մասը, բայց այն, ինչ նա ստեղծել էր, անտարակույս Վենետիկ էր։

Յակուլովի ստեղծագործական սկզբունքներն ավելի պարզ պատկերացնելու համար պետք է անդրադառնալ նրա ստեղծագործության ակունքներին, մի քանի խոսք ասել այն մասին, թե ինչպես է նկարիչը իր արվեստով անդրադարձրել ռեալ իրականությունը։

Գևորգ Բոգդանովիչն ասում էր, որ «առհասարակ ոչ մի շարժում չի կարող լինել անցյալի հետ ունեցած կապից դուրս։ Դարաշրջանն առանձին գոյություն չունի, ինչպես մարդն առանձին չի ծնվում... մշակույթը ժառանգական է»[10]։

Անցյալի բոլոր մշակույթներից Յակուլովի արվեստի վրա ամենից ավելի զորեղ ազդեցություն ունեցել է Վերածննդի դարաշրջանի մշակույթը։ Նա խոստովանում էր, որ իտալական նկարիչների արվեստի ազդեցությամբ ինքն էլ է անցել «գեղանկարչության մեջ բանաստեղծական ձևի մշակմանը»[11]։ Միաժամանակ գտնում էր, որ «ամենաճիշտն ու օրինականը բեմի համար իտալական որմնանկարիչների մեթոդն է, որը հենված է քաղաքային բնապատկերի (ֆոնի) ուժեղ խլացման և առանձին պերսոնաժների ընդգծման վրա»[12]։

1910-ին Իտալիայում ճամփորդելիս Յակուլովը եղել է Հռոմում, Վենետիկում, Պադուայում, Ֆլորենցիայում և Սիենայում։ Այստեղ նա ուսումնասիրել է իտալական արվեստի, կենցաղի, բնության առանձնահատկությունները։ Այն ամենը, ինչ որսացել էին նրա աչքերը, ամուր դրոշմվել էր նրա հիշողության մեջ և հետագայում, ենթագիտակցաբար ու յուրօրինակ ձևով անդրադարձվել ստեղծագործության մեջ։ Ինչպես ասում էր Յակուլովը, «յուրաքանչյուր ոք տեսնում է լոկ այն, ինչ տեսնում ու ըմբռնում է իր համար՝ միշտ և միշտ նույն ակնոցներով նայելով»[13]։

Տրեչենտոյի, կվարտոչենտոյի և չինկվեչենտոյի՝ իտալական գեղա-

նկարչության այս երեք հարյուրամյակների նկարիչների արվեստում Յակուլովը տեսավ այն նույն սկզբունքները, որոնցով ղեկավարվում էր իր ստեղծագործության մեջ։

Նա «տեսավ և ըմբռնեց» Ջոտտոյի որմնանկարների զգեստների վայելչագեղ պարզությունն ու ժլատ պատկերված էքստերյերները. Կարպաչիոյի և Վերոնեզեի գեղանկարչության գունային ներդաշնակությունը. Տյեպոլոյի մոնումենտալ կտավներն ու Բոտիչելլիի բանաստեղծական կոմպոզիցիաները։ Նկարչությունից զատ, նկարչի արվեստի վրա խոր հետք էր թողել նաև ինքը՝ Իտալիայի բնությունը։ Նրա հաստոցային պատկերները՝ «Լոմբարդիան», «Դեկորատիվ էսքիզը», «Բոզյեի պարահանդեսը» և, հատկապես «Ռիենցի», «Ջաի չաիի դիմաց», «Բրամբիլլա», «Վենետիկի վաճառականը» ներկայացումների ձևավորումները հիշեցնում են Վենետիկի դեկորատիվ քարե ժանյակները, Պադուայի Մեծ թատրոնի եռահարկ կամարաշարի հստակ ռիթմն ու նեղ, ոլորապտույտ փողոցները, Սիենայի բլուրների ապառաժի մեջ փորված զառիվեր սանդուղքները, այդ քաղաք-թանգարանների նկարչական շունչը, ուր, ինչպես Ա. Բլոկն է գրում՝ «Коварные мадонны щурят длинные глаза»[14]։ Սակայն Յակուլովը երբեք չի նմանակել բնությունը, անցկացրել է այն իր խառնվածքի, իր նկարելաեղանակի, իր՝ յակուլովյան ոճի միջով, և այս մեկնաբանությամբ անդրադարձրել իր ինքնատիպ ու յուրօրինակ արվեստում, արվեստ, ուր ոչ թե իրականությունը պետք է «հետևի երևակայությանը, այլ, ընդհակառակը, երևակայությանը պետք է ուղղություն տա նյութի խոր իմացությունը»[15]։ Այսպիսին էր և «Վենետիկի վաճառականի» ձևավորումը. երևակայությունը և նյութի խոր իմացությունը ստեղծեցին պայմանական, ընդհանրացված, բայց ոճավոր մի Վենետիկ, ինչպես «Մորդանի խնամու» մեջ էլ՝ մի իրական Փարիզ, առանց որևէ կոնկրետ վայրի, այլ սինթեզի, ֆրանսիական կաֆենների ու կաբարենեբի հավաքական կերպարի օգնությամբ։

Ըստ որում, Յակուլովի արվեստը մշտապես գունավորված էր դաղափարական նպատակայնությամբ։ Նրա գաղափարական հայացքները ձևավորվել էին փաստաբան հոր լիբերալ-հումանիստական գործունեության, ավելի ուշ՝ քաղաքական դատավարություններում ավագ եղբոր՝ Հակոբի արտասանած պաշտպանաճառերի, և հատկապես, վերջերս երեվանում վախճանված քրոջ, պրոֆեսիոնալ հեղափոխական Լիդիա Կաչառնովայի ազդեցության տակ։ Նվ հասկանալի է այն կրքոտ մերկացումը, որով Յակուլովն ընդգծում էր «Հավերժական հրեայի» թուիչքն

985—31

ու անկումը, «էդիպ արքայի» մենաողբերգությունը, «Ռիենցիի» պաթոսն ու հերոիկան, «Վենետիկի վաճառականի» սոցիալական կոնտրաստը, «Մորգանի խնամուհ» գրոտեսկի դասակարգային էությունը։

Սոցիալական կոնտրաստի սկզբունքով էին արված նաև «Վենետիկի վաճառականի» յակուլովյան էսքիզները, որոնք նկարվում էին մակետի ստեղծման աշխատանքներին զուգահեռ, ամենատարբեր պարագաներում։ Մի անգամ Յակուլովը Բուրջալյանի մոտ տեսավ դծագրական տախտակ, որի վրա սպիտակ նկարչական թուղթ էր քաշված։ Անմիջապես վերցրեց թուղթը և իրեն բնորոշ եղանակով նկարեց երիտասարդ ոսկեմազիկ վենետիկուհու՝ Պորցիայի զգեստի էսքիզը։ Էսքիզը չի պահպանվել, սակայն մտքումս է մնացել Յակուլովի թևավոր բառախաղի շնորհիվ։ Նա ասաց, թե էսքիզն արել է կես-պորցիա (կես-բաժին), ակնարկելով Արուս Ոսկանյանի խաղընկերուհու՝ Անահիտ Ղուկասյանի նրբագեղ, ճկուն իրանը։ Ինչպես պնդում է նկարիչ Ա. Տիշլերը, Յակուլովը նույնն ասել է նաև Մինսկում աշխատելիս. ինչ հոգ, բառախաղի սրամտությունը չի պակասել նրանից, որ երկու անգամ կրկնվել է։

Երևանում Յակուլովը իջևանել էր Ա. Բ. Կարինյանի տանը (Աբովյան փողոցի վրա, ներկայիս Մոսկովյան փողոցի մոտերքում)։ Տունը չի պահպանվել, նրա տեղում հիմա ժամանակակից բնակելի շենք է կանգնած։ Քաղաքի այն ժամանակվա մասշտաբներով, երբ չկային այլևայլ տրանսպորտային միջոցներ, կառքերից բացի, դա համարվում էր բավական հեռու, մանավանդ, երբ հարկ էր լինում օրական մի քանի անգամ ոտքով գնալ թատրոն ու վերադառնալ։ Թատրոնը հատուկ դևկորացիոն արվեստանոց չուներ և Գևորգ Բոգդանովիչը երբեմն աշխատում էր մեր տանը, ուր ձեռքի տակ ուներ թուղթ, ներկեր, վրձիններ և, բացի այդ, հեռու չէր թատրոնից։ Ասում եմ՝ մեզ մոտ, քանի որ այն ժամանակ ես բնակվում էի Սալանդարյան փողոցի № 62 տան մի սենյակում իմ ընկերոջ՝ Մարկ Գրիգորյանի հետ։ Այստեղ էր, որ Յակուլովը ծանոթացավ Մարկ Վլադիմիրովիչի հետ, և ես մի հատված կբերեմ վերջինիս հուշերից. «1926 թվականի աշնանային մի երեկո Ս. Ա. Ալաջալովը տուն եկավ լայնորեն հայտնի նկարիչ-դեկորատոր Գևորգ Բոգդանովիչ Յակուլովի հետ միասին։ Այդ երեկո ես նրան առաջին անգամ էի տեսնում, թեպետ շատ գովասանական կարծիքներ էի լսել նրա թատերական դեկորների մասին, որոնք հաջողություն էին գտել ոչ միայն մեզ մոտ՝ ՍՍՀՄ-ում, այլև արտասահմանում։ Ամենից ավելի ինձ գրավեց նրա խելացի դեմքը՝ փոքր-ինչ ուռուցիկ սև աչքերով։ Սև, մի քիչ ալեխառն, ալիքավոր

մակները ուղիղ գծով մեջտեղից սանրված էին դեպի կողք։ Տղամարդկանց մոտ այսպիսի սիմետրիկ սանրվածք ես հազվադեպ եմ հանդիպել, բայց այդ ձևը սազում էր Յակուլովին։ Ընկերս՝ Ալաջալովը ծանոթացրեց մեզ, առկայն շուտով նրանք խորասուզվեցին առաջիկա թատերական բեմադրության հարցերի մեջ... Դրամատիկական թատրոնի բեմադրությունը քննարկելիս նրանք այնքան էին ոգևորվել, որ իմ ներկայությունը չէին էլ նկատում։ Միայն քնելուց առաջ, երբ մենք երեքով պառկեցինք մեր օթոցներին, խոսակցությունը ընդհանուր բնույթ ստացավ։ Գևորգ Բոգդանովիչը խոսում էր խզված ձայնով, որ հանդիպում է շատ ծխողների մոտ։ Խոսեցինք մենք ոչ երկար, բոլորս հոգնած էինք ու շուտով քնեցինք։ Այստեղ ես գրեցի «պառկեցինք մեր օթոցներին», որովհետև մեզանից ոչ մեկը մահճակալ չուներ։ Ալաջալովը պառկել էր ծալած կարպետների վրա, ես՝ չոր թախտին, վրաս ինչ-որ բան դցած, իսկ Յակուլովը քնեց բացովի ճաշասեղանի վրա, կարպետով ծածկված. այսինքն՝ շատ չոր մի տեղում։ Մյուս օրը, վաղ առավոտյան ես դնացի աշխատանքի. երբ տուն եկա, տեսա, որ նկարիչները դեռ աշխատում էին։ Ինձ վրա տպավորություն թողեց պատճենման համար օգտագործվող մոմաթղթի վրա էսքիզը պատկերելու եղանակը։ Յակուլովը մոմաթղթի վրա նկարում էր ուղղակի գուաշով։ Ստացվում էր շատ թարմ ու արտահայտիչ։ Իմ տեսած պատճենաթղթերը ներկայացման մասնակիցների զգեստների պատկերներն էին։ Իմ ներկայությամբ Յակուլովը սկսեց նկարել ներկայացման արարվածներից մեկի դեկորացիաները»[16]։

Էսքիզների վրա աշխատելիս Յակուլովը պարզաբանում էր. «Թատերական զգեստի մասին մի բան պիտի մտածել... պետք է գտնել այնպիսի մի սկզբունք, որը հանդիսատեսին թատրոնից շտանի դուրս, պահպանի թատրոնի զգացողությունը և ինչ-որ մի գծով մոտիկ լինի ներկային։ Զգեստի հետ կատարվում է նույնը, ինչ որ դեկորացիայի հետ. ոչ թե դերասանը պիտի խաղացնի զգեստը, այլ զգեստը պիտի խաղա դերասանի հետ միասին... Զգեստը դերասանի համար նույնն է, ինչ որ սանձը ձիու համար։ Պետք է այնպիսի զգեստ գտնել, որը չխանգարի դերասանին շարժվել... Մենք ստիպված ենք հետևել Շեքսպիրի վերին աստիճանի փոքր կողմին... Նա որոշակի դարաշրջան չի վերցնում, նա որոշակի ազգի կազմություն չի վերցնում... Ինչ վերաբերում է կանացի զգեստներին, ապա այստեղ մեր խնդիրը հետևյալն է. միավորել զգեստի վենետիկյան բնույթը, բայց չտալ այն պատմականորեն։ Զգեստի համար մենք ծայր աստիճան պարզ ձև ենք որոնում։ Ապա մոտեցնում

ենք արդիականությանը և թեթևակի ակնարկում ենք, որ սա Շեքսպիր է, որ սրանք վենետիկցիներ են։ Ըստ որում այդ զգեստներով հակադրվում են երկու ֆիգուր, որոնք դուրս են ընկնում ներկայացումից։ Շայլոկն ու Տյուբալը, որոնց մեջ թեթևսոլիկության ու կառնավալի ոչ մի նշան չկա, այլ կա միայն կենտրոնացում։ Այդ ֆիգուրները վերին աստիճանի խիստ են արված։ Այսպիսով դուք տեսնում եք, որ զգեստները իրենց կոնստրուկցիայով կապված են դեկորացիայի հիմքում դրված ընդհանուր սկզբունքների հետ և որ ողջ ներկայացումը կառուցված է կոնտրաստի վրա, ու այդ կոնտրաստն իր լուծումն է գտնում Շայլոկի զգեստի մեջ, իսկ դեկորացիայի մեջ լուծվում է դատարանի սրահում»[17]։

Այս հետաքրքիր, սպառիչ դիտողությունները «Վենետիկի վաճառականի» զգեստների բեմական լուծման վերաբերյալ ասես մի տեսակ նկարիչի հավատամքն են առհասարակ թատերական հանդերձանքի ըստեղծման մարզում։ Սակայն եթե գործող անձանց զգեստների մեջ Յակուլովը ուղղակի պատմականություն չէր որոնում, չէր ցույց տալիս XVI դարի ճշգրիտ ազգագրությունը, ապա կառնավալային զգեստները, այսպես կոչված «բաուտտաները», նա թողեց անփոփոխ՝ որպես «վենետիկյան կառնավալի տարօրինակ կազմավորված ձև»[18]։

Վենետիկում եղած ժամանակ Յակուլովը Կորրեր թանդարանում տեսել էր «բաուտտայի» լրիվ հանդերձը, և այն մի փոքր թեթևացնելով, տեղափոխել էր բեմ, այդ թվում նաև շեքսպիրյան կատակերգության կառնավալի մեջ։ «Bautta» ընդհանրապես նշանակում է դիմինո, սակայն վենետիկյան «բաուտտան» շատ խիստ գծանկար ունի և երկու գույն՝ խիստ զուգորդված սև ու սպիտակ... Վենետիկյան «բաուտտան» կազմված էր սպիտակ ատլասե դիմակից՝ տուր եռանկյունի կիսադեմով ու աչքերի համար բացված խոր ճեղքերով, և սև ժանյակահյուս անթևոցիկ ունեցող նույն գույնի լայն թիկնոցից։ Դիմակին ամրացված էր մի փոքրիկ մետաքսակտոր, որը լրիվ ծածկում էր դեմքի ստորին մասը, պարանոցն ու ծոծրակը։ Գլխին դրվում էր արծաթաթելով զարդարված եռանկյունաձև սև լայնեզր գլխարկ։ «Բաուտտայի» հետ հագնում էին սպիտակ մետաքսե գուլպաներ և սև ճարմանդով կոշիկներ»[19]։

Մեր ներկայացման մեջ «բաուտտա» հագնում էին գլխավոր դերակատարները, իսկ ժողովրդին Յակուլովը զգեստավորում էր տարբեր բնույթի վառ կառնավալային հագուստներով։

Երբ մակետն ու էսքիզները պատրաստ էին, Յակուլովը դրանք ներկայացրեց Բուրջալյանին, որը շատ գոհ մնաց։ Մեկ-երկու օրից Գևորգ

Բոգդանովիչը գործով մեկնելու էր Թիֆլիս, բայց մեզ հետ նախապես պայմանավորվեց, որ երբ դեկորներն ու զգեստները պատրաստ լինեն, կգա մասնակցելու մոնտաժափորձերին։

Մոտավորապես երեք շաբաթվա ընթացքում ձևավորումը հիմնականում ավարտված էր, և երբ Յակուլովը վերադարձավ, իր ձեռքը վերցրեց ձևավորման ավարտական աշխատանքների ղեկավարությունը։ Մինչ այդ բեմադրության բոլոր բաղադրիչները՝ դերասանական, դեկորացիոն, երաժշտական, պարային, պատրաստ էին, և եկավ ամենահուզիչ պահը՝ բոլոր այս մասերը պետք էր միավորել որպես մի ամբողջության, որպես ներկայացում։

Սեղմ ժամկետների, ժամանակի սղության պատճառով առաջին գլխավոր փորձը միացվեց առաջին մոնտաժափորձին, և դա աշխատանքը դարձրեց մի իսկական «դժոխք», որ լավ ծանոթ է թատրոնի մարդկանց։ Բեմի վրա առաջին անգամ դրվել էին դեկորացիաները, դրվել էին ոչ թե առանձին ներկված հատվածներով, այլ ամբողջությամբ, բոլոր մանրամասներով, դերասանները առաջին անգամ հագել էին զգեստները։ Միացրին լուսարձակները։ Նախապատրաստեցին ոչ մեծ նվագախումբը։ Բուրջալյանն ու Յակուլովը նստեցին ռեժիսորական սեղանի մոտ, մարեցին հանդիսասրահի լույսերը և սկսվեց առաջին գլխավորը կամ վենետիկյան վաճառականի «խելահեղ օրը»։ Դերասանները, դեկորները, զգեստները, լույսը, գրիմը, երաժշտությունը, բուտաֆորիան ու ռեկվիզիտը ոչ միայն առաջին անգամ ասպարեզ եկան լրիվ ձևավորված տեսքով, այլև առաջին անգամ բոլորը միասին հանդիպեցին բեմի վրա։

Ոչինչ չէր ստացվում ու, թվում էր, թե բոլորը խանգարում էին իրար. դերասանները դեռ չէին ընտելացել զգեստներին ու գրիմին, դեկորացիաները չէին հարմարվել իրենց տեղին ու դերասաններին, փորձի ընթացքում դրվող լույսը խանգարում էր գործին, իսկ միզանսցենների սրբագրումը կասեցնում էր բոլորին։ Այդ դեռ քիչ էր, Յակուլովն էլ՝ դեկորացիայի գունային լուծումից դժգոհ, մտքին դրել էր նորից ներկել։ Կրկնվում էր այն, ինչ մի անգամ արդեն պատահել էր նրա պրակտիկայում. անբավարար լուսավորության պատճառով նա մի գիշերում ստիպված վերաներկել էր Կամերային թատրոնի «Սինյոր Ֆորմիկա» ներկայացման դեկորները (1922 թվականին)։ Ռեժիսորական սեղանի մոտ խորհրդակցելով, որոշեցինք. որ փորձը կշարունակվի, իսկ ներկայացման մոնտաժը հետաձգվում է։ Գիշերը մենք կվերաներկենք դեկորացիան, վաղը ցե-

րեկը կկարդավորենք լույսը, իսկ երեկոյան կտանք գլխավոր փորձը մեզումեղ, ինչպես ասում են՝ «հայրիկների ու մայրիկների համար»։ Սրանով «դժոխքը» վերջացավ։ Բեմի մեքենավարին ցուցում տրվեց փորձից հետո ճեմասրահի հատակին փռել բոլոր դեկորացիաները, իսկ բուտաֆորագործ Սերյոժա Դալլաքիշվիլին պիտի պատրաստեր ներկերն ու վրձինները։ Դրանից բացի, Յակուլովը մի քիչ էլ թուղթ, տաշեղ և թեփ խնդրեց։ Տալով բոլոր հանձնարարությունները, մենք գնացինք «Նաիրի» ռեստորան՝ փոքր-ինչ ընթրելու։ Ժամը տասներկուսին մոտ, երբ պատրաստվում էինք դուրս գալ, Գևորգ Բոգդանովիչը մատուցողին խնդրեց բերել մի շիշ կոնյակ, որն առանց բացելու վերցրեց հետը։

Թատրոնում փորձը ավարտվել էր, բոլորն արդեն տուն էին գնացել։ Ամեն տեղ լույսերը հանգած էին, և միայն բեմի վրա միայնակ առկայծում էր «հերթապահ» լամպը, խորհրդավոր ու աղոտ լուսավորելով դատարկ ու լուռ դահլիճը։ Ճեմասրահի հատակին շարքով դասավորված էին դեկորները, իսկ ինչը հատակին չէր տեղավորվել, հենել էին պատին։ Ձեռքի տակ էին նաև ներկերը, սոսինձ եփելու ամանը, վրձինները, այն ամենը, ինչ խնդրել էր Յակուլովը։ Գևորգ Բոգդանովիչը ստացավ աղյուսագույն ներկի նոր գունախառնուրդ, և փորձելուց հետո խնդրեց, որ ես ներկեմ դեկորը։ Մինչ ես ներկում էի, իր սենյակից եկավ Բուրջալյանը, նայեց, համաձայնվեց նոր գույնին և գլխավոր փորձից վերջնականապես հոգնած, շուտով գնաց, հաջողություն մաղթելով մեզ։ Քիչ հետո երևաց Գրիգոր Ավետյանը՝ փոքրիկ, նիհար, ծիծաղկոտ աչքերով։ Լուռ ծամելով շուրթերը, կանգնեց, նայեց, հետո նորից լուռ հեռացավ, ասելով միայն «Բարի գիշեր»։ Վերջինը հայտնվեց թատրոնի մարմնեղ պարետը՝ Մանայանը։ Հետաքրքրվեց, թե ինչով ենք զբաղված, փըստացրեց ծխախոտը ու շուտով նա էլ գնաց քնելու։

Թատրոնի բոլոր բնակիչները ցրվեցին իրենց սենյակները, տիրեց լռություն, ու մեր աշխատանքը ավելի եռանդուն առաջ գնաց։ Այն բանից հետո, երբ նոր ներկած դեկորացիան փոքր-ինչ չորացավ, Գևորգ Բոգդանովիչը մի քանի տեղ սոսինձ քսեց ու սկսեց վրան թեփ թափել ու տաշեղներ փակցնել։

Հետո վերցրեց լրագիրը, մի լավ ճմրթեց և առանց հարթելու սոսընձեց կտավին. այդ տեղն ստացավ խորդուբորդ մակերես։ Նրա ցուցումով նույն կերպ ես սոսնձեցի մյուս մասերը։ Մինչ ես զբաղված էի, Գևորգ Բոգդանովիչը գրպանից հանեց կոնյակի շիշը և սկսեց պոկել խցանալարը։ Փոքրիկ կումերով ըմպելով խմիչքը, նա աթոռին նստած

հետևում էր, թե ես ինչպես եմ սոսնձում տաշեղները, թեփն ու ճմրթված թերթերը ներկում հիմնական գունախառնուրդով, իսկ «Պորցիայի տան» դեկորացիայի որոշ հատվածներ էլ բրոնզապատում։ Այն մասերին, որոնք պետք է փայլ ունենային, լաքի փոխարեն հատուկ եփված աստղաձավարծական սոսինձ էինք քսում։ Դործով զբաղված՝ ես չնկատեցի, թե ինչպես Յակուլովը ննջեց։ Երբ աշխատանքն ավարտել էի, նա արդեն խոր քնի մեջ էր։ Թատրոնի վառարանները սառել էին ու ցրտել էր։ Ես քաշվում էի ու չուզեցի ուղղակի արթնացնել վարպետին։ Ձևացրի, թե ձեռքիցս ցած ընկավ դեկորացիոն վրձինը։ Ձայնից Յակուլովը զարթնեց, հարցրեց՝ պատրա՞ստ է, թե ոչ, զննեց հատակին փռած ողջ դեկորացիան, որը ընդհանուր առմամբ միագույն էր, բայց աշխուժանում էր այլակերպ մշակված ֆակտուրայով ու ոսկեդարչնագույն երանգներով,— և ասաց՝ «լա՛վ, վե՛րջ, գնանք քնենք»։

Մենք դուրս ելանք թատրոնից։ Դեկտեմբերի կեսն էր։ Ձյուն դեռ չէր նկել, բայց օդը պաղ էր։ Յակուլովը մի քանի անգամ պարանոցի շուրջը պտտեց իր երկար բրդյա վզնոցը, բարձրացրեց վերարկուի օձիքը, գլուխը քաշեց ուսերի մեջ, ձեռքերը խոր խրեց գրպանները ու վերջնականապես արթնացած՝ լուռ քայլեց կողքիցս։ Հասանք տուն և դիշերվա մնացած մասը անցկացրինք նույն միզանացենով քնած՝ Յակուլովը սեղանի վրա ծվարած, իսկ ես էլ՝ իմ կարպետապատ օթոցին։

Հաջորդ օրը, երբ եկանք թատրոն, վերաներկած դեկորացիաները՝ անճանաչելիորեն գեղեցկացած, բեմ էին տարվել։ Դեկորացիաները վերաներկելով, Յակուլովն այստեղ ևս գիտակցաբար խախտել էր պատմական վավերականությունը հանուն ընդհանուր գեղանկարչական-կերպարային ներդաշնակության։ Նա գիտեր, որ «յուրաքանչյուր սյուժե իր դեկորացիան պետք է ունենա» և օգտվում էր իրեն ծանոթ իտալական քաղաքների կոլորիտից։ Եվ «եթե հարկավոր էր, նա առանց տատանվելու» ստեղծում էր իր ձևավորմանը հարմար եկող վենետիկը, «օգտվելով այն գծերից, որ նշմարել էր»[20] Ֆլորենցիայում կամ Պադուայում։ Ինչպես հաստատում է Անդրե Մորուան, այս կերպ էր վարվում նաև Բալզակը։

Յակուլովը դեռ էր նոր գույներից։ Առանց ժամանակ կորցնելու անցավ լուսային փորձին։ Շատ ուսանելի տեսարան էր դա, որը նորից հաստատեց, թե բեմի վրա ինչքան կարևոր դեր է խաղում լույսը։ Գևորգ Բոգդանովիչը տարբեր եղանակներով դեկորացիան լուսավորելով՝ հակալույսով, սահող լույսով, վերին կամ ստորին լուսաշեղտումով, զանազան գունավոր լուսազտիչներով, կախարդի պես ստիպում էր, որպես-

պի դեկորացիան ամեն անգամ այլ դեմք ընդունի։ Ավարտելով լույսի տեղադրումը, Յակուլովը տեղը զիջեց Բուրջալյանին, որպեսզի նա վերջնականապես մոնտաժի ներկայացման առանձին տեսարանները։ Երեկոյան վերջին փորձն էր, իսկ մյուս օրը կայացավ պրեմիերան։

Այժմ, երբ ընթերցողն արդեն ծանոթացավ Յակուլովի գեղարվեստական հղացումներին, վերադառնանք հանդիսասրահ և տեսնենք, թե դրանք ինչպես էին մարմնավորել «Վենետիկի վաճառականը» ներկայացման դեղանկարչական կերպարը և թե ինչ բացվեց բեմից հանդիսատեսի աչքի առջև։ Բեմի տուփը դժվար չէ հիմա էլ պատկերացնել, քանի որ նա ոչ մի փոփոխություն չի կրել և ներկայումս պատկանում է երաժշտական կոմեդիայի թատրոնին։

Ուրեմն՝ այս բեմի վրա այն օրերին ի՞նչ տեսք ուներ յակուլովյան Վենետիկը։

Բեմի վրա դրված էին երկու տարբեր բարձրության հարթակներ, որոնք ձևավորված էին պայմանական ճարտարապետական ձևերով։ Դրանցից մեկը, ավելի բարձրը, բնորոշում էր Պորցիայի տունը, մյուսը՝ Շայլոկի կացարանը։ Տուն-հարթակները տեղավորված էին ճակատով դեպի ռամպան, բեմի երկրորդ պլանում, իրարից անջատ, մարմնավորելով երկու հասարակական շերտ, երկու տարբեր Վենետիկ։ Ոսկեծամ Պորցիայի, տոհմիկ վենետիկուհու «տունը» պատկերված էր բարոկկոյի ոճը ակնարկող ճկած, նրբագեղ գծերով, ձևավոր բազրիքներով և այլ դեկորատիվ մանրամասներով։

Սա՝ հարուստ, զվարճասեր, ռոմանտիկ Վենետիկը, «դիմակի, մոմի ու հայելու» Վենետիկը զբաղեցնում էր բեմի՝ հանդիսատեսից դեպի աջ գտնվող կեսը։ Բեմի մյուս կեսում, ընդհակառակը, գտնվում էր Շայլոկի մռայլ, խարխուլ կացարանը, որը հիշեցնում էր անդրծովյա ապրանքների մի հին պահեստ՝ ծռմռված սանդուղքներ, հասարակ բազրիքներ և հիմնահարկի տարտամ ֆակտուրա։ Այս երկու դեկորացիաների միջով, որպես սոցիալական ջրբաժան, անցնում էր դեպի խորքը գնացող մի փողոց, որի վերջում կանգնած էր վենետիկյան սյունը՝ քաղաքի զինանշանով։

Տուն-հարթակները կոմպոզիցիոն առումով իրարից առանձնացած էին. դրանց շուրջը ազատ տարածություն էր, որի վրա ռեժիսորը ծավալում էր միզանսցենները, և դա ստեղծում էր ավելի ընդարձակ բեմի պատրանք։ Այս էլ հենց յակուլովյան սկզբունքի՝ «ժամանակի ներմուծում տարածության մեջ», իրականացումն էր։

Առաջին պլանն ու նախաբեմը պատկերում էին վենետիկյան հրապարակ, ուր ծավալվում էին շեքսպիրյան կատակերգության հիմնական տեսարանները։

Դեկորացիան շրջափակվում էր եռնավարագույրով, որի վրա ուրվագծով նկարված էին սև գոնդոլների զանազանակերպ ցուկները։

Ներկայացման ընթացքում, իտալական երկնքի կապույտը, արևամուտի աղջամուղջը կամ աստղազարդ գիշերը առանձին տեսարաններում յակուլովը պատկերում էր լույսերի միջոցով։

Դեկորացիոն կոնստրուկցիան ներկայացնում էր մի ամբողջական կառուցվածք և պատկերների փոփոխությունը տեղի էր ունենում առանձին ոչ բարդ ու թեթև լրացումների օգնությամբ, իսկ հատուկ կարված վարագույրը, որի առջև խաղացվում էին որոշ դրվագներ, թույլ էր տալիս այդ փոփոխությունը կատարել արագ ու աննկատ։

Դեկորացիայի ընդհանուր ոսկե-դարչնագույնը ներդաշնակում էր կանացի զգեստների նուրբ երանգներին և տղամարդկանց զգեստների վառ շեշտված գունաթծերին։

Բեմադրության բարձրակետը վենետիկյան կառնավալն էր՝ միզանազանների, գույների, պար-երաժշտության շողշողուն մի կալեյդոսկոպ։ Նրա կրեշչենդո տեմպը գնալով ավելի էր աճում և վերջում միախառնվում հանդիսատեսների բուռն ծափահարություններին։

Ուրախ ու հոգնած գլուխ տալու եկան դերասաններն ու ռեժիսորը։

Սրընթաց դուրս եկավ նաև ներկայացման նկարիչը՝ Գևորգ Յակուլովը։ Նրա աչքերը փայլում էին։

ՏԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Գ. Յակուլովի նամակը Ա. Մռավյանին, Երևան, Լուսավորության մինիստրության արխիվ, ֆ. 1, բաժին 16, գ. 1, էջ 132—133։

2 Г. Якулов, Моя художественная деятельность с 1918—1928 гг., ЦГАЛИ, ф. 2030, ед. хр. 240, стр. 4.

3 Գրականության և արվեստի թանգարան, Երևան։ Մ. Գևորգյանի ֆոնդը մշակված չէ։

4 Г. Якулов, Лекция, Музей, МХАТа, А., 8147, стр. 6.

5 Նույն տեղում, էջ 13։

6 Գ. Յակուլովի նամակը Ա. Մռավյանին, Երևան, Լուսավորության մինիստրության արխիվ, ֆ. 1, բաժին 16, գ. 1, էջ 132—133։

7 Г. Якулов, Лекция. Музей МХАТа, А., 8147, стр. 6.

8 Նույն տեղում, էջ 16։

9 Նույն տեղում, էջ 12։

10 Նույն տեղում, էջ 29։
11 *Г. Якулов,* Автобиография, ГКГ, Ереван, ф. 164, ед. хр. 360, стр. 1—8.
12 *Г. Якулов,* Театр и живопись, ГКГ, Ереван, ф. 164, ед. хр. 267.
13 *Г. Якулов,* Из дневника художника «Искусство и труд», М., 1921, № 1.
14 *А. Блок,* Стихотворения, поэмы, театр, ГИЗ, М., 1955, стр. 325.
15 *А. Ширванзаде,* Собрание сочинений, т. 3, изд-во «Известия», М., 1957, стр. 355.
16 Մ. Գրիգորյան, *Մի քանի խոսք անցյալից։ Հրապարակված ձեռագիր Մ. Գրիգորյանի արխիվի։*
17 *Г. Якулов,* Лекция. Музей МХАТа, А., 8147, стр. 19—21.
18 *П. Муратов,* Образы Италии, т. 1, М., 1917, стр. 40.
19 Նույն տեղում։
20 *Андре Моруа,* Бальзак, М., 1967, стр. 458.

ՄԱՆՅԱ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ԻՐԱՆԱՀԱՑ ՆԿԱՐՉԻ ՇԵՔՍՊԻՐԱԿԱՆԸ

Ստեղծագործական առաջին իսկ քայլերից ձգտելով հոգեբանական խոր կերպարների, համամարդկային թեմաների, նկարիչ Հարություն Մինասյանին հրապուրել են համաշխարհային գրականության ու արվեստի մեջ գոյություն ունեցող ողբերգական բախումները, մարդկային ըղգացմունքների, կրքերի ճակատագրական, ողբերգական վախճանները[1]։

Հարություն Մինասյանի համար այդպիսի կերպար էր Աստվածամայրը, որի պատկերումը հնչում է որպես մայրության վշտի գեղարվեստական մարմնավորում։ Այդպիսին էր Հուդան՝ մարդկայինն ու սրբացածը ոտնահարած և հավերժական սնեծքի կնիքը դեմքին[2]։ Այդպիսին էր մարդկության համար, աշխարհի համար իր խաչը կրող Քրիստոսը «Յաչելություն» կտավում։ Եվ այս ամենը Հարություն Մինասյանի արվեստում հեռու է կոնկրետ սյուժետային գծից։ Նկարիչը վերցնում է դաղափարն ու նրան հաղորդում գեղարվեստական պատկերավորման ինքնատիպ հնչեղություն։ Անհանգիստ վրձնահարվածներ, հակադրություններով ստեղծված գունային ձևեր, թեմայի ողբերգական էությունն արտահայտող տաք կարմրի, ուժեղ դեղնա-կանաչի, իսկ երբեմն նաև սպիտակի խիստ հատվածներ։ Եվ այդ ամենը՝ կատարվող գործողության լարված էությունից դրամատիկ հնչողություն ստացած ուժեղ սև կամ թափանցիկ կանաչով ստացված ֆոնի վրա։

Հարություն Մինասյանը զգում է պատկերվող դեպքերի երաժշտական ռիթմը ու այդ երաժշտական զգացողությունն է, որ բնորոշում է նրա ներկապնակի գունային գամման։ Անդլիացի նշանավոր արվես-

տաբան Զիկը գրում է, որ «Մինասյանի մոտ հազիվ նշված կերպարանքներն ու դեմքերը իրենք իրենց են կազմավորվում՝ բխում նկարչի գույների երաժշտությունից»։ Եվ պատահական չէ, որ նկարչի ստեղծագործական որոնումների ճանապարհին հանդիպում ենք Բեթհովենի 5-րդ և 9-րդ սիմֆոնիաներին, Վագների «Վալգիրեի», Սեն-Սանսի «Դանս Մակաբրի» գունային մեկնաբանումներին։ Դրանցում մարդկային ճակատագրերի բախումները, զգացումներն ու ապրումները իրենց հնչունային գեղարվեստական կերպավորումից վերափոխվել են գունային անհանգիստ գծերի, իրար հատող տաք տոներով ստացված հատվածների։ Կարևորը պաղպփարն է ու նրա արտաքին իմաստավորումը, որը Հարություն Մինասյանի մոտ առանում է սուբյեկտիվ մեկնաբանում։

«Այն, ինչը բոլորից շատ հիացնում է նրա աշխատանքներում դա գույների վարպետությունն է, որը հեղինակը ցուցադրում է որքան առատորեն, նույնքան և չափի զգացումով։ Այդ տեսակետից հատկապես արժեքավոր են նրա այն նկարները, որոնք նախ և առաջ դյութում են տեսողությունը։ Բայց միաժամանակ, նրանք խոսում են երևակայության հետ՝ հուզելով մեր զգացումները և միտքը», —գրում է ֆրանսիացի անվանի արվեստաբան Մաքսիմիլիան Գոթյեն։

Այս էր ստեղծագործական որոնումների այն ճանապարհը, որը Հարությունն Մինասյանին բերեց դեպի Շեքսպիր։

Շեքսպիրյան առաջին տպավորությունները կապված էին Հովհաննես Մասեհյանի անվան հետ, որի դիմանկարը հետագայում կստեղծի նկարիչը ու իր գործերի ցուցահանդեսի կատալոգում կգրի. «...Մասեհյանն իմ ձեռքից բռնած տարավ իմաստության մի անտառ, ուր տեսա, որ վերջ չունի այն, նաև՝ վերադարձ չունի»[3]։

Հարությունն Մինասյանը հատկապես ընտրում է շեքսպիրյան այն երկերը, որոնք ունեն դրամատիկական ուժեղ բախումներ, ողբերգական մտահղացումներ և ուժեղ համամարդկային կերպարներ՝ Համլետ, Լիր, Օթելլո, Մակբեթ, Շայլոկ, Կորիոլան, Կլեոպատրա։

Հարությունն Մինասյանի համար շեքսպիրյան երկերի գաղափարական ծանրությունը կրողն ու նրա ներսում կատարվող դեպքերի, բախումների առանցքը կազմողը առանձին մարդիկ են, առանձին կերպարներ, որոնք մարմնավորում են թատերգության ողջ իմաստավորումը։

Անշուշտ, նկարչի շեքսպիրյան թեմաներով կատարված ոչ բոլոր ստեղծագործություններն են համոզիչ ավարտուն գեղարվեստական կերպավորմամբ, գեղանկարչական միջոցների լրիվ արտահայտչականու-

Ռոմեո և Ջուլիետ. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
Հեքսպիրագիտական կենտրոն

թյամբ օժտված։ Ինչպես օրինակ, Լիր արքան, Օթելլոն, Շայլոկը, որտեղ նկարիչը բացառապես ուշադրություն է դարձնում գունային խմաստավորմանը։ Հ. Մինասյանը ընդհանրապես հեռու է պատկերման կոնկրետության շեշտադրումից։ Նրա համար կարևորը գունային ներգործությունն է, կտավի գունային կառուցվածքը, որը Լիրի համար լուծված է սպիտակի ու դեղնա-կանաչագույնի, Օթելլոյի համար՝ շագանակագույնի և հրավառ դեղնա-կարմրագույնի, Շայլոկի համար՝ բաց դեղնա-կանաչի անհանգիստ տոների մեջ։ Շեքսպիրյան կերպարն է որոշում Հարությունի Մինասյանի կողմից կտավին հանձնած գունային գամման՝ տաք, էմոցիոնալ ու ներքին թրթիռով հագեցած։

Մինասյանի արվեստում կարևոր հանգամանք է նաև կերպարի բնորոշման ընդհանուր արտաքին կոնտուրը, որից բխում է կերպարային բնութագրումը։ Անհանգիստ սառը կապույտով, կոտրտված ձևերով ստացված բուկինգեմյան անտառի ֆոնի վրա թվում է, թե սահում է Լեդի Մակբեթը։ Սահում է գլուխը ետ գցած, անդեմ ու միայն ձեռքերն են, որ շեշտվում են առաջին պլանում՝ մարդկային ձեռքերի տեսքը կորցրած, ուժեղ տաք կարմիրով ստացված։ Հոսող, ցած թափվող պլաստիկ կորագծերը յուրատիպ թեթևություն են տալիս նրա քայլվածքին. Նա կարող է Լեդի Մակբեթ չլինել, այլ՝ մեկ ուրիշ կերպար, որն օժտված է կատարվող ողբերգական դեպքերի իմաստավորմամբ։ Տվյալ դեպքում՝ Լեդի Մակբեթ։

Այդպիսին է նաև նրա Կլեոպատրան, որը և՛ Սալոմե է, և՛ Շամիրամ՝ բաց կանաչների նրբագույն տոներով ստացված կիսամերկ մարմնով, խիստ, կենտրոնացած ու թափանցող հայացքով, ձախ ձեռքի պիրկ ու ուժեղ շարժումով, որը կերպարին հաղորդում է ներքին ուժ, հաստատակամություն, գործնական նպատակասլացություն։ Եվ մի փոքր ցած. Կլեոպատրայի ոտքերի մոտ, որպես սրբության առաջ, խոնարհված Անտոնիոսը՝ իր զգացմունքների ուժից, անհատական ապրումներից խեղճացած, թույլ և անօգնական։

Մինասյանի մեկնաբանմամբ, եթե Կլեոպատրայի աշխարհը այնտեղ՝ կտավից դուրս է, ապա Անտոնիոսի ողջ աշխարհը սահմանափակվում է կտավի այդ հատվածով, որտեղ իշխողը եգիպտական թագուհին է։ Մինասյանի ներկապնակն այստեղ շատ ավելի զուսպ է, ավելի հարմոնիկ և բարձր ճաշակով։

Ինքնատիպ լուծումներ ունեն Համլետները։ Երեքն են դրանք, երեքն էլ միմյանցից տարբեր մեկնաբանմամբ ու խիստ տարբեր արտահայտչականությամբ։

Եթե «Համլետը գանգի հետ» կտավում, իր թախծոտ ու վշտամաղ հայացքով, գանգը շոր ու հատու ձեռքերի մեջ մի փոքր ցուցադրաբար վեր պահած Դանեմարքի թագաժառանգը ինչ-որ չափով հիշեցնում է համաշխարհային նկարչության մեջ արդեն տիպիկ դարձած բիբլիական Սալոմեին, ապա բոլորովին այլ է նա «Լինել թե չլինել»-ի տեսարանում։

Դեպի վեր բարձրացող ոլորապտույտ կոմպոզիցիա, որտեղ կտավի շրջանակը ներքևից ուղիղ հատում է դեպի ձախ թեքված, ծնկներից պատկերված Համլետի ֆիգուրը։ Նկարիչը կարողանում է Համլետի հոգեկան անհանգստությունն արտահայտել կտավի մեջ գործող երկու ուժերով։ Մի կողմից Համլետի ուժեղ մղումը դեպի կտավի ձախ կողմը, որտեղից եկող լույսը ձևերը կլորացնում, ոլորապտույտ է դարձնում, հակազդում է նրա ներքին մղումին ու ստեղծում անհանգիստ, փոթորկալից հոգեվիճակով պարուրված կերպար։ Այս անգամ արդեն՝ խիստ, թափանցող հայացքով, մի փոքր վճռական տեսք ստացած դեղարվեստական կերպար։ Եթե առաջին դեպքում համեմատաբար հանգիստ վիճակ է ու մութ ֆոնի վրա ընդգծվում են միայն թևերի, սև թավշյա զգեստի եզրագծերը, իսկ իշխող գույնը՝ սևի հետ համադրված մուգ տաք կարմիրն է, ապա երկրորդ տարբերակում, կերպարի արտաքին անհանգստությանն օգնում են կարմրի, բաց կանաչի, դեղնա-սպիտակագույնի առանձին հատվածների, ինչպես նաև ոսկե դեղինի ճաշակով ներմուծումները։ Նրանց կոնտրաստային օգտագործումը սև ֆոնի վրա կերպարին հաղորդում են առավելագույն ինտենսիվություն։ Այս Համլետը հետու է խորհող, մտածող, կյանքի փիլիսոփայական էության մեջ թափանցող մեկնաբանումից։ Սա արդեն բողոքող, պայքարող, նույնիսկ գործող Համլետ է, որն ինքնին համոզիչ է Հարություն Մինասյանի ինքնատիպ դեղարվեստական մտածողության մեջ։ Մի ձեռքին դաշույն (նուրբ ճաշակով է արված զգեստի աջ թևքը և նրանից կարմիր ներկարծով բաժանված փոքր սրի հաճելի փիրուզագույնը), իսկ մյուս ձեռքին՝ գանգ («կյանքի ու հանդերձյալի խորհրդավորության իմաստով»—ինչպես գրում է նկարիչը)։ Այսպիսին է Հարություն Մինասյանի Համլետը իր կարևորագույն հոգեվիճակներից մեկում։

Կերպարային մտածողության առումով առանձնապես հետաքրքիր է Յագոն։

Շագանակա-կանաչագույն ֆոն, որի վրա կոնտուրով ընդգծվում են ծնկներից, պրոֆիլ պատկերված երիտասարդ Յագոյի մարմնի եզրագծերը։ Տաք, բայց չեզոք ֆոնի վրա մեկ և ուժեղ լուսավորված հատվածը

Համլետ. Թեհրան, հեղինակի սեփականություն

Լեդի Մակբեթ. Թեհրան. Հեղինակի սեփականությունը

տաք դեղինով ստացված դեմքն է՝ մանր աչքերից դեպի դիտողն ուղղված սուր հայացքով։ Բավականին խոսուն, ակտիվ խառնվածքով, բայց ինքն իր մեջ։ Կերպարի այսպիսի մեկնաբանումն է, որ նկարչին ստիպում է ավելի լակոնիկ ու զուսպ լինել գծանկարի արտահայտչականության հարցում։ Վրձնահարվածներն ավելի հանգիստ են, կոլորիտը՝ հեռու պատահականություններից և ծայրահեղ արտահայտիչ։

Շեքսպիրյան վերոհիշյալ կերպարների մինասյանական մեկնաբանումները նկարչի մոտ գալիս-առնչվում են արվեստագետին հուզող գաղափարներին, որավհետև, ինչպես գրում է նկարիչը Շեքսպիրի կերպարների ցուցահանդեսի կատալոգի առաջաբանում, «...ամեն մի հայ մի-մի Համլետ է։ Դաժան պատմության մութ ցնցումներից բաղմիցս խարված Օթելլո է նա, և, հին ցեղային իր մեծ վրեժի մուրհակը ձեռքին այլևս «Քրիստոնյա բարեխոսներին» չղիջող Շայլոկ, որը պարերի խորքից դեռևս իր ճիչն է լսում։ Որոշեցի Շեքսպիրին հայերեն նկարել և այնպես, որ այսուհետ և միշտ, Իր կերպարների հոգին, հասակը միշտ իմը լինեն և բոլորը ՀԱՅ»։

Հարություն Մինասյանի շեքսպիրյան թեմաներով արված նկարաշարքում հատուկ տեղ է զրավում «Ռոմեո և Ջուլիետը»։

Սև ֆոնի վրա երկու ֆիգուր միայն՝ կարմրազգեստ Ռոմեոն, որին հակադրված է սպիտակազգեստ, ոսկեգույն մազերով, եթերային, թեթև ու թափանցիկ Ջուլիետը։ Նկարի բանաստեղծական տրամադրության վերհանմանն օգնում է գծանկարի պլաստիկ նրբագեղությունը, որի շընորհիվ սիրո մեծ, ներքին զգացմունքը ստանում է իր լրիվ արտահայտչականությունը։ Որքան ռեալ ու ակտիվ է ուժեղ շարժման մեջ գտնվող Ռոմեոյի ֆիգուրը, նույնքան նրբագեղ, միայն սպիտակ ու երկնագույն թափանցիկ վրձնահարվածներով է ստացված Ջուլիետը։ Արևելյան ինքնատիպ երանգ կա Հ. Մինասյանի «Ռոմեո և Ջուլիետում», դեկորատիվ շքեղությունն, որտեղ գունային լակոնիզմը առավել արտահայտիչ է դարձնում նկարչի մտահղացումը։

Նկարիչ Հարություն Մինասյանն ստեղծել է իր շեքսպիրականը։ Ստեղծել է գույների լեզվով, իր պատկերացումների շրջանակներում, որտեղ կարևորագույնը նրա համար երևույթի, կերպարների ներքին իմաստավորման արտաքին պատկերումն է։ Դա երաժշտություն է կտավի վրա, որպես գույների միջոցով արտահայտված մարդկային ողբերգություններ ու անսահման սիրո հավերժական սիմֆոնիաներ։

ՇԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Իրանահայ նկարիչ Հարութիւն Մինասյանը ծնվել է 1910 թ. Ռաշտում։ Սովորել է Թավրիզի Ազգային կենտրոնական դպրոցում, ապա՝ Թեհրանի «Քեմալ օլ՝ Մոլք» նկարչական բարձրագույն դպրոցում։ Հիմնականում ծովանկարիչ է ու կոմպոզիցիոն նկարների հեղինակ։ Անհատական ցուցահանդեսներ է ունեցել Թեհրանում, Կահիրեում, Լոնդոնում, Փարիզում, Մարսելում, Նյու-Յորքում, Բեյրութում, ամերիկյան մի շարք քաղաքներում։ Ապրում է Թեհրանում, որտեղ և հնարավորություն ենք ունեցել ծանոթանալ նկարչի գործերին՝ 1966 թ.։

2 Հ. Մինասյանի արվեստին բարձր գնահատական է տրված Ռոջեր Բաշեի „La Peinture asiatique son histoire et ces merveilles" (Փարիզ, 1954) գրքում, որտեղ և տեղավորված է «Հուզարյի» գունավոր ընդօրինակությունը։

3 Հարութիւն Մինասյանի շեքսպիրյան նկարաշարքը (Օթելլո, Համլետ, Կլեոպատրա, Օֆելիան ցնորված, Համլետը զանգի հետ, Համլետն ու մայրը, Յագո, Ռոմեո և Ջուլիետ, Վհուկները քարայրում, Լեդի Մակբեթ, Վերջին դիշեր—Օթելլո, Խանդի ճիրաններում—Օթելլո, Արքա Լիր և այլն) ցուցադրվել է 1964 թ., Շեքսպիրի ծննդյան 400-ամյակի առիթով, Թեհրանում, Յունեսկոյին կից «Վարտ դրամատիկի» համագործակցությամբ։ Նկարչի շեքսպիրյան կերպարների ցուցահանդեսը մեծ իրադարձություն էր Իրանի մշակութային կյանքում։ Նշանավոր պարսիկ շեքսպիրագետ դոկտոր Սանայիյի այն հարցին, թե «Ի՞նչ լեզվով եք կարդացել Շեքսպիրը, որ այնքան էլ դյուրըմբռնելի չէ, և այնքան բազմակողմանի ու այնքան մեծ թվով տիպեր ու դրվագներ եք վերծանել, որովհետև եթե ոչ բնագրի լեզուն, գեթ որևէ օտար լեզու, որով լավագույն կերպով թարգմանված լինի Շեքսպիրը, պետք է լավապես տիրապետեիք», Հ. Մինասյանը լակոնիկ պատասխանում է. «Հայերեն», մեծ զարմանք պատճառելով ներկաներին, որոնց մոտ մեծ հետաքրքրություն է առաջանում դեպի Շեքսպիրի հայ թարգմանիչներն ու հատկապես դեպի Մասեհյանը։ Այժմ, «Վարտ դրամատիկի» թանգարանում են գտնվում Հ. Մասեհյանի, Ե. Դաշտենցի և Ս. Ալաջաջյանի շեքսպիրյան թարգմանությունները և Հ. Մինասյանի «Հովհաննես Մասեհյանի» դիմանկարը։

Նկարիչն իր գործն ավարտած չի համարում այդ ուղղությամբ և, ինչպես անձնական զրույցի ժամանակ, նույնպես և նամակներից մեկում գրում է, որ մոտ ապագայում նորից պետք է անդրադառնա շեքսպիրյան կերպարների գեղանկարչական մարմնավորմանը։

ՌՈԲԵՐՏ ՎԱՅՄԱՆ

ԼԻՐԸ ԵՎ «ԽԵՂՃ ՄԵՐԿ ԱՂՔԱՏՆԵՐԻ» ՊԱՏԿԵՐԸ

(Շեքսպիրյան ողբերգության էկրանավորման սահմանները)

«Լիր արքա» (ռեժիսոր Գրիգորի Կոզինցև) ֆիլմի քննության նվիրված սույն հոդվածում կշոշափենք մի շարք հարցեր, որոնք կբացահայտեն ֆիլմի և դրամատուրգիայի միջև եղած առնչությունները՝ որպես թատերական և կինոարվեստների փոխհարաբերության խնդիր ընդհանրապես։ Հուսով ենք այս հարցադրումով տալ բազմակողմանի մի բացատրություն ողբերգության էկրանային, ինչպես և գիտական մեկնաբանության տեսակետից, քանի որ շեքսպիրյան տեքստին մշտապես անդրադառնալու ռեժիսորի եղանակը, նույնիսկ Պաստերնակի թարգմանության միջոցով հնարավորություն է տալիս որոշակի իմաստով ավելի խոր ըմբռնել Շեքսպիրի երկի առանձնահատկությունները։ Որպեսզի ֆիլմը ճանաչվի Շեքսպիրի մեկնաբանության և ձևավորման օրինական միջոց, չպետք է էկրան հանվի միայն դրամայի լեզուն, այլ պետք է գտնվի նաև ֆիլմի յուրահատուկ լեզուն։ Կատարելության կարելի է հասնել օպտիկական և ակուստիկական արտահայտչամիջոցների յուրահատուկ կապի և դրանց ամբողջական կիրառման շնորհիվ։ Նշված գործոնները կախված են նաև կինոխցիկի դիրքից, շարժումից, ուղղությունից, լուսավորվածությունից, ինչպես և արտասանված բառից։ Գրիգորի Կոզինցևը գտել է ֆիլմի լեզուն և, օգտվելով կինեմատոգրաֆիայի յուրահատուկ միջոցներից, տվել մի այնպիսի պատկերավոր մեկնաբանություն, որը ինչպես թատերական մեկնաբանության, այնպես էլ մեր ժամանակներում ողբերգության գիտական ըմբռնման համար մեծ հետա-

985—32

քըրքրություն է ներկայացնում։ Այս մեկնաբանությունն այնքան բազմակողմանի, խոր և հիմնավոր է, որ ֆիլմի քննությանը նվիրված մի հոդվածով դժվար է ընդգրկել, ուստի սահմանափակվենք ողբերգության էկրանավորման էական մի առումը դիտարկելով։

1

Այս առումը վերաբերում է հերոսի ու հասարակության փոխհարաբերությանը, հատկապես ժողովրդի դերին և, ըստ այսմ, ժողովրդական տարրերի դերին՝ մի հարց, որը սույն ողբերգության մեջ հատկապես ակնբախ է ու քննության արժանի այն պատճառով, որ պատմականության ու արդիականության դիալեկտիկան շատ շոշափելի է «Լիր արքայում»։ Մի հարց, որը կարևոր է այս երկը քնորոշող պատմական որակի ու նշված գործոնի գեղարվեստական նշանակությունը հասկանալու համար։

Ես կկամենայի նախ ուշադրություն դարձնել չորս կամ հինգ հիմնական սկզբունքների վրա, որով այս ողբերգության ժողովրդական հենքը դրամատիկական, նյութական, կառուցվածքային ու թատերական, ինչպես նաև ձևաստեղծման առումով ստանում է մեծ դեր և ծավալուն նշանակություն։

Առաջին — Ահա ժողովրդական բանահյուսությունը, որը մեզ հաղորդվել է Սպենսերի, Հոլինշեդի, Հիգենսի և «Ճշմարիտ պատմական քրոնիկ Լիր արքայի մասին»-ի միջոցով, մի պատմություն ծեր թագավորի մասին, որն ուներ երեք դուստր, ավագները ապերախտ և ընչաքաղց, կրտսերը մաքուր և հավատարիմ, սակայն չճանաչված։ Ժողովրդական հեքիաթին հատուկ պարզեցումը և կրճատումը, հոգեբանական հիմնավորման մեջ նկատելիորեն ավելի է ուժեղացվել Շեքսպիրի կողմից՝ վերածնության անմիջական աղբյուրների բնույթից անկախ։ Սա հատկապես լավ է երևում ողբերգության առաջաբանում, Կորդելիայի լռության, Լիրի զայրույթի ու անեծքի, նրա հանկարծակի խելագարության, ինչպես նաև հոգեբանական այլ մոտիվների մեջ։

Երկրորդ — էպիկական լծորդված՝ ընթացքի մեջ է դրվում ժողովրդական բանահյուսությունը, վերջինիս համապատասխան էլ՝ դիմակավորման մոտիվը, դերի ու դերակատարի միջև եղած կապը Շեքսպիրի մյուս ողբերգությունների համեմատ ձեռք է բերում դրամատուրգիական եղակի նշանակություն։ Զգեստավորված և դիմակավորված

կերպարները խաղում են առաջին գործողության չորրորդ տեսարանից ըս-կըսած՝ ինչպես թեմայի, այնպես էլ գործողության ներկայացման համար բացառիկ նշանակություն ունեցող դերերում։ Դրանք հենց զգեստավորման պայմանականությամբ գործող կերպարներ են, ինչպես Քինտը և էդգարը, որոնք ուղեկցում են արքային դեպի թշվառություն կամ երկրորդական գործողության հատուկ նախադրյալներից ելնելով՝ կատարում են այս կամ այն դերը։ Դրամատուրգիական այս պայմանականությունները կատարված են ոչ միայն ժողովրդին մոտ կերպարների դիրքորոշմամբ, այլև պայմանավորվում և արտացոլվում են դրամատիկական խոսքում, որն ընդգրկում է բուն ժողովրդական բառապաշարից, արտահայտչաձևերից և ոճական այլ միջոցներից վերցված տարրեր, ինչպես, օրինակ, առած և անեկդոտիկ։ Սրանք վերաբերում են նախ էդմոնդի դերի այն մասերին, որտեղ նա խայթիչ ծաղրով նահապետական մտածելաձևերի հաստատուն արժեքների դեմ ուղղված կոչ է անում։

Երրորդ — Այս կապակցությամբ հիշարժան է նաև ողբերգության կառուցվածքային սկզբունքը, քանի որ այստեղ գերիշխում է դրամայի ոչ թե կլասիցիստական, այլ ժողովրդական ավանդույթից սերված կառուցվածքը։ Այս իմաստով, գլխավոր և երկրորդական գործողությունների բաժանումը,— գլխավոր և երկրորդական գործողություն բառիս բուն իմաստով,— առկա է հենց այս երկի մեջ, և Շեքսպիրի մյուս ողբերգությունների հետ ոչ մի ընդհանրություն չունի։ Երկու գործողությունների փոխադարձ ստորադասումն այստեղ այնպիսին է, որ երկուսի մեջ էլ երաշխավորված է ժողովրդական արտահայտությունների և ժողովրդական ասացողների մշտական առկայությունը։ Երկրորդական գործողության մեջ էդմոնդը հինգ անգամ ծաղրում է «legitimate» *(I, 2, 16—21)* բառը։ Երբ նա հասնում է բարձր կոչումի և դիրքի, ապա ժողովրդին մոտիկ նրա դիրքը փոխարինվում է էդգարով, որը որոշում է „To take the basest and most poorest shape“ *(II, 3, 7)*, ինչպես և գլխավոր գործողության մեջ խելագարը կարող է հեռանալ հենց այն պահին, երբ խմբի (խորի) ընդհանրացնող դերն իր վրա է վերցնում «խելագար» դարձած Լիրը՝ որպես «natural fool of fortune» *(IV, 6, 192)*։

Չորրորդ — Առանձնակի ուշադրության է արժանի ժողովրդական կերպարների պատկերումը և նրանց դրամատիկական դերը։ Սա վերաբերում է նախ և առաջ ողբերգական կոնտեքստում արտակարգ խոր և լայն պատկերված խելագարի, ինչպես նաև խեղճ Թոմի դերին, որը (բխելով ժողովրդական թատրոնի խեղկատակային և դիմակավորված

կերպարների ավանդույթից) դառնում է խորթացված թշվառության պատկեր, հալածված գյուղացի և մուրացկան. նա «գյուղից-գյուղ մտրակահարվում է շղթաների մեջ, ճիպոտահարվում և վերջապես բանտ է ընկնում, ուտում է լողացող գորտ, դոդոշ, խմում է «լճացած ջրափոսի դեղին ջուրը»: Ավելի հաճախ, քան ուրիշ երկերում, թագավորի կողքին կանգնած է խեղկատակը, և մուրացկանն ու կոմսի որդին դիմորոշվում են որպես մեկ դրամատիկական դերի երկու տարբեր դեմքեր: Դրա միջոցով ժողովրդական կերպարները ոչ միայն լրացուցիչ հեռանկարների պատկերման խմբային (խորային) դեր են ստանում, ինչպես գերեզմանափորները «Համլետում», պահակները «Մակբեթում», պարտիզպանը «Ռիչարդ Երկրորդում», այլև նրանց վարքն ու բարքը մտցվում են գործողության մեջ և մասամբ համապատասխանում են գործողությանը: Կույր Գլոստերին ուղեկցող խեղճ Թոմը պալատական Օսվալդի համար դառնում է «լկտի գյուղացի» («bold peasant», *IV, 6, 232*), որն այնքան քաջություն ունի, որ ընդդիմանում է պալատականին ու սպանում նրան: «Լկտի գյուղացու» այս արարքը Շեքսպիրի մոտ ուժեղ շեշտվում է Թոմի ժողովրդական գավառաբարբառի միջոցով և արձագանք գտնում սպասավորի դիմադրության մեջ, որը ելնում է դաժան հերցոգ Կորնվալի դեմ և իր կյանքը վտանգի ենթարկելով՝ փորձում է պաշտպանել շղթայակապ Գլոստերին. «Ինչ-որ գյուղացի ապստամբում է» «A peasant stand up thus» *(III, 7)*: Մի հասարակ գյուղացի ի կատար է ածում իշխողի դատը: Կորնվալի մահը, սակայն, դառնում է երկու քույրերի խարդավանքը վճռող պահ, Օսվալդի մահը բացահայտում է նրա դավաճանությունը և էդվարդի երկու դերերի իմաստը: Այս երկու հանդամանքը միասին բացահայտում են երկու հզոր թվացող հակառակորդների վերջնական կործանումը:

Վերջապես, գլխավոր հերոսների կազմավորումն ուղեկցվում է ինքնին «տարօրինակ փոխակերպումներով» «strange Mutations» *(IV, 1, 11)* դեպի խեղճ, մերկ թշվառների պլեբեյական աշխարհ: Սա վերաբերում է ոչ միայն էդգարին, այլև Գլոստերին և Լիրին: Վերջինս, խելագար վիճակում, իրենից ներկայացնում է „A sight most pitiful in the meanest wretch" *(IV, 6, 206)*: Արքայական հերոսը ինքն է մուրացկան դառնում: Ժողովրդի հեռանկարը և կենսափորձը բաժանում է նաև գլխավոր կերպարը: Այսպիսով, այդ երկու կերպարների ինքնին հասկանալի հարցը հանգեցվում է հարստության արդարացի բաժանմանը, և ամբողջ ողբերգության թեման դառնում է աշխարհի փորձն ու ճանաչողու-

թյունը, հասարակության, և սրանով պայմանավորված անհատ-հերոսների ազնվացման ու վերափոխման՝ դրամայի մեջ արմատավորված խոր թեման։ Դրա համար էլ լիրի՝ որպես թագավորի աղետը միաժամանակ մարդկության աղետն է։

Poor naked wretches, wheresoe'er you are,
That bide the pelting of this pitiless storm,
How shall your houseless heads and unfed sides,
Your loop'd and window'd raggedness, defend you
From seasons such as these? O! I have ta'en
Too little care of this! Take physic, pomp;
Expose thyself to feel what wretches feel,
That thou mayst shake the superflux to them,
And show the heavens more just,

(III, 4, 28—36)

Խեղճ, մերկ աղքատներ, ուր էլ որ լինեք՝
Այս ժանտ մրրիկից մտրակված, տանջված,
Ի՞նչպես կարող եք ձեր անտուն գլխով
Եվ սովալլուկ ձեր ստամոքսով
Եվ պատառոտված ցնցոտիներով
Պատսպարել ձեզ այսպիսի օդից։
Օ՜հ, ես այդ մասին շատ քիչ եմ խորհել,
Դեղ խմիր, ճոխություն, կըրիր մի անգամ՝
Ինչ որ կրում են չքավորները,
Որ դու էլ թափ տաս քո ավելորդը
Խեղճերի համար, և ցույց տաս նրանց
Գեթ մի ավելի ողորմած երկինք։
(Թարգմ. Հովհ Մասեհյանի)։

Այժմ պարզվում է, որ ողբերգության մեջ այսպիսի շեշտված ժողովրդական տարրը մարմնավորվում է ոչ միայն պիեսի դրամատուրգիական կառուցվածքի, լեզվի կամ նրա կերպարանավորման մեջ, այլև վերաբերում է ողբերգության արտահայտչաձևին՝ որպես ամբողջության։

Ողբերգության ձևը, որը հարստացվում է ժողովրդական բանահյուսությամբ, և նրա բովանդակությունը, որը տրված է ժողովրդական ճըշ-

մարտացիությամբ ու աշխարհաճանաչողությամբ, այստեղ մտնում են մի ավելի խոր հարաբերակցության մեջ։ Վերջինս ավելի ցայտուն է արտահայտված գլխավոր հերոսների գործունեության և ողբերգության կենտրոնական թեմաների մեջ։ Մեծ հեղաշրջումների, այն «խառը անկարգություններին» («ruinous disorders», *I, 2, 119*) բանաստեղծական սրումով նորից են դրվում աշխարհայացքային հարցեր՝ մարդու հասարակական բնավորության և ամբողջականության, նրա «որտեղից և ուր»-ի, մարդկության փոփոխվող պահանջների վերաբերյալ։ «Մարդը մի՞թե ավելին չէ, քան սա...»,— նետում է Լիրը ցրտահարված խեղճ Թոմի ուղիղ երեսին։ Ո՞րն է այս աշխարհում «մուրացկանը», «վարձակալը» և «դահիճը»։ Ո՞վ է գողը, ո՞վ՝ դատավորը։ Ի՞նչ է հեղինակությունը։ Այս հարցերի պատասխանները հասկացություններով չեն ձևակերպվում, բայց բանաստեղծական ճշմարտության հիմքը Շեքսպիրը գտնում է կյանքի, ժողովրդի և կենսափորձի մեջ։

2

Այստեղ պարզվում է, որ ողբերգության գլխավոր թեմաներն ամուր կապված են Վերածնության դարաշրջանի ժողովրդական թատրոնի դրամատուրգիական և լեզվական արտահայտչաձևերի հետ, որոնք, սակայն, ֆիլմը, որը բոլորովին այլ նախադրյալներից է օգտվում, պարզապես չի կարող վերարտադրել։ Քանի որ ողբերգության նյութը ուրիշ ոլորտում է դրվում, էկրանավորումը չի կարող շեքսպիրյան թատրոնի պայմանականությունները որպես նախադրյալ օգտագործել, ինչպես և չի կարող եղիսաբեթյան բեմահարթակի հետ ժողովրդի ունեցած կապերը նորոգել։ Ընդհակառակը, Գրիգորի Կոզինցևի էկրանավորման ըստեղծագործական միտքը ելնում է այն բանից, որ շեքսպիրյան բանաստեղծական հյուսվածքը գրքի էջերից տեղափոխվի էկրան և բեմը մղվի երկրորդ պլան։ Շեքսպիրյան բեմական արտահայտություններից ոչ մեկը չպետք է անցնի ֆիլմ։ Այս առումով՝ «շեքսպիրյան բնավորությունները և ճակատագրերը պետք է պատկերվեն համոզիչ կերպով, իրական և ոչ օտարացած»։ Ռեժիսորը լուծում է ֆիլմի շարժուն պատկերների և դրամատիկական լեզվի խոսքերի միջև եղած գլխավոր հակասությունը։ Խոսքով արտահայտված և հանդիսատեսին ուղղված «բեմական արտահայտությունը» ֆիլմային իրականացում է ստանում։

Մի օրինակի վրա փորձենք պարզել, թե ինչպես է կինոնկարը ողբերգության ժողովրդական ըմբռնումը տեղափոխում մի այլ ոլորտ, շրջանցելով պատմական բեմականացման արտահայտչականությունը, որը կարող է պարզաբանել ձևի և մեթոդի վերաբերյալ մի օրինակ։ Սա հիմնականում հաջողվում է այն բանով, որ կինոնկարը գտնում է մի հանգուցալուծում, ըստ որի «խեղճ մերկ թշվառները», որոնց մասին խոսում է Լիրը, հայտնվում են նկարի ֆաբուլայի վճռական կետերում իբրև պատկերներ և կապված են գործողության ողջ ընթացքի և Լիրի կերպարի զարգացման հետ։ Առաջին հայացքից մուրացկանների և գյուղացիների երևացող պատկերները թվում են աննպատակ ու ամենուրեք թափառող։

Սակայն նրանց հայտնվելը չորս գլխավոր կետերում իրականում պայմանավորված է գլխավոր գործողության ընթացքի և ողբերգության հիմնական թեմայի ծավալման հետ։

Նախ, առաջին կետում գյուղացիները և մուրացկանները համընդհանուր թափառումով սկսում են ֆիլմի գործողությունը, որը տևական ու տպավորիչ ներկայացման շնորհիվ անմիջապես լեյտմոտիվային որակ է ստանում և պատրաստում է հալածված ու թափառական հերոսների՝ Լիրի և Գլոստերի դեգերումները։ Սակայն գյուղացիների լեյտմոտիվային չափազանցված սկզբնական թափառումը աննկատելիորեն վերածվում է մի նպատակադրված, գործողության հետ կապված դեգերման մի ուժգնացող հոսանքի, որը շրջանակում է թագավորական գահը։

Այստեղ կայանում է ամրոցի դարպասների մոտ բարձր կանգնած Լիրի և ժողովրդի առաջին հանդիպումը։ Վերջինս խոնարհված է տիրակալի թվացող անմատչելիության առջև։ Լիրը կանգնած է իր իշխանության գագաթնակետին և արքայական ժառանգության բաժանման հարցն է դնում ժողովրդի առաջ, տիրակալի մոլորեցումը և մասսայի կույր հարգանքը համընկնում են իրար։

Երկրորդ հանդիպումը տեղի է ունենում խրճիթում, փոթորկի ծայրահեղ մոլեգնության պահին, երբ Լիրն իր դժվարին ճանապարհին իշխողի արժանիքներից արդեն մարդկային արժանիքին էր հասել և աղքատ, անտուն Թոմի կողմից որպես «unaccommodated man» (III, 4, 106) «անօթևան» մարդ է ճանաչվում. նա պատառոտում է իր հագուստները և պատվո նշանները՝ որպես «ավելորդություններ»։ Անօթևանների ներկայությունը խրճիթում և, դրանով իսկ, Լիրի հետ նրանց երկրորդ հանդիպումը նախապատրաստված է Էդգարի փախուստով, որը հետա-

պրնդման ճնշման տակ և որպես մի խեղճ Թոմ՝ միանում է այնպիսի իրավազուրկների խմբերի, որոնց շրջապատում նա իրեն համարում է պաշտպանված չարաղետ անարդարությունից։ Նրանց հանդես գալը և խրճիթում թաքնվելը շեքսպիրյան տեքստի մեջ ձևական չեն, նրանք ուղղակիորեն համապատասխանում են Լիրի խոսքերին՝ «Poor naked wretches»,— խեղճ մերկ թշվառներ, որոնք սովալլուկ և ցնցոտիներով կարող են ժանտ մրրիկի հարվածները տանել։ Այս խոսքերը, որ Շեքսպիրի մոտ մենախոսության ձև ունեն, ֆիլմում գտնում են իրենց կինոպատկերային և իլյուստրատիվ համարժեքը, որը մենախոսության ճարտասանական և դրամատուրգիական ֆունկցիան փոխարինում է բառի և պատկերի ֆիլմային միասնությամբ։ Լիրի մտավոր եզրակացությունը („Expose thyself to feel what wretches feel") «ներշնչել իրեն զգալու այն, ինչ թշվառներն են զգում», ուղեկցվում է և ամփոփվում մի տեսողական գործողությամբ, որը ես կցանկանայի անվանել բանաստեղծական մենախոսության պատկերային համահարաբերական։ Մերկ թշվառներին ուղղված Լիրի հայացքը, ինչպես և առաջին տեսարաններում, նկարահանված է վերևից. նրա հայացքը վերստին նշանակում է վճռական մի նայվածք դեպի ցած, դեպի ամբոխը։ Քանի դեռ նա բազմությանը նայում է ամրոցի պարիսպներից, նա դեռ արքա է, իսկ խրճիթում ինքն էլ անմիջականորեն մոտ լինելով և ապրելով թշվառների հետ, ինքնօտարված կանգնում է օտարականների շարքում։ Նա դեռ շքախումբ ունի՝ դիմակավորված Քենտը, խենթը և որոնող Գլոստերը, նա դեռ թեթևակի բարձրացված դիտողի դիրք ունի, և խրճիթում դեռևս չի զգում իրեն իբրև հավասարը հավասարների մեջ։ Կինոնկարում մուրացկանների շարժման հետ Լիրի նույնացումը միայն երրորդ հանդիպման ժամանակ է կատարվում, որը, փաստորեն, այլևս «հանդիպում» չէ, քանի որ արդեն կադրի առաջին տեսարանում նա խելագարված հերոս է միայն, բոլոր ուղեկիցներից լքված և հանդես է գալիս այն մուրացկանների թվում, որոնց հետ հանդիպում է նաև կույր Գլոստերը։ Պիեսի այս գագաթնակետում, երբ հիմնական և երկրորդական գործողության գլխավոր հերոսները՝ իրենց զավակներից դավաճանված և հալածված երկու հայրերը կանգնում են դեմ-դիմաց, հանդես է գալիս Լիրը՝ գլխված ճիշտ այնպես, ինչպես և մյուս թշվառները, որպես հավասարը հավասարների մեջ։

Լիրի լուանկարչորեն շեշտված կապը անօթևանների շարժման հետ ավելի ուժգին է արտացոլվում կինոխցիկի գնահատող և պարզաբանող

ընդմիջարկությամբ։ Այն սերտորեն կապվում է Լիրի և Գլոստերի հետագա երկխոսության հետ, որտեղ հարց է դրվում իրավունքի և «authority»-ի (հեղինակության) մասին, և պատասխանը տրվում է ճնշված մուրացկանի տեսանկյունից, որի վրա հաշում է վարձակալի շունը։ Երկխոսության մեջ «հեղինակության» իմաստի մասին դրված հարցը (պաշտոնավոր շանը հնազանդվում են) հարստացվում է էկրանացված գործողության միջոցով։ Բանաստեղծական պատասխանը չի տրվում հասարակ ներպով, այն կինոնկարի պատկերների միջոցով ողջ գործողության հետ առնչվող փոխաբերական համապատասխանություն է գտնում։ «Handy dandy» ասում է Լիրը, տեղերը փոխված են՝ ո՞վ է դողը, ո՞վ է դատավորը։ Կինոխցիկը չի ներկայացնում լեզվական պատկերը, նա ցույց չի տալիս, թե ինչպես դրեթե իշխող դատավորը չարչարում է թշվառ գողին, նա չի էկրանավորում խոսքը, այլ էկրանավորում է խոսքի և գործողության ընդարձակված կապակցությունը։ Նրա օպտիկական դիրքը հետևում է գործողությանն ուղղված «handy dandy» մեթոդին, տեղերը փոխված են՝ ո՞վ է այստեղ մուրացկանը, ո՞վ՝ թագավորը։

Բանաստեղծական խոսքի ֆիլմային համարժեքը դրանով ստանում է թեմատիկ նշանակություն, որը վերաբերում է ոչ միայն շարունակվող երկխոսությանը, այլև տեսարանին և, բացի դրանից, ամբողջ դրամային։ Այս նույնը վերաբերում է նաև հերոսի և ժողովրդի չորրորդ տեսանելի կապին։ Այդ կապն առաջանում է այն վայրկյանին, երբ արքան Կորդելիայի հետ միասին փախչում է թշնամու հետապնդումից։ Կինոխցիկը ցույց է տալիս փախչող բազմություն, որոնց մեջ են Լիրն ու Կորդելիան՝ նույնքան կեղեքված, ինչպես և փախչող ժողովուրդը, պատերազմից ու ավերումից նույնքան տառապած, ինչպես և ժողովուրդը։

Այս օրինակները վկայում են, որ պատկերի մեջ կրկին երևացող բազմությունը չպետք է ընկալել որպես սոցիալական հենք կամ պատկերավոր մթնոլորտ։ Ողջ կինոնկարի ընթացքի մեջ ներմուծված այս հատվածը ծառայում է ողբերգության գլխավոր թեմայի իրականացմանն ու մեկնաբանմանը։ Եվ քանի որ «poor naked wretches» (խեղճ մերկ աղքատներ), էկրանացված պատկերները փաստորեն չեն ներկայանում որպես տեսանելի հավելում, նրանք ստեղծում են խոր կապ ժողովրդի հասարակական շարժման և հերոսի՝ որպես անհատի, զարգացման միջև։ Դրամայում ինքնին հասկանալի անհատի և հասարակության դիալեկտիկան ստեղծվում է ֆիլմի օրենքների համաձայն, պատմության փորձի

հիման վրա՝ շրջանցելով եղիսաբեթյան «բեմական արտահայտության» միջոցները։

Ինչպես կինոխցիկն է որսում «անիրավացի» կյանքի բազմաձայնությունը և «թշվառության հրապարակն» ու «տեսանելի խումբը» և կապակցում ընդհանուր իրողության հետ, այնպես էլ բնության պատկերը (լուսանկարը) ծառայում է որպես դրամատիկական արտահայտության ֆիլմային համարժեք։ Դրանով բնության պատկերը ստանում է մի նշանակություն, որը ֆիլմի լեզվին փոխաբերական որակ է տալիս։ Երբ մեռած է Կորդելիան, կինոխցիկը շրջվում է դեպի հոսող գետի ալիքները։ Շարժումը, որ ֆիլմի սկզբում սկսում է թափառող ժողովուրդը, վերջում չի ընդհատվում։ Այստեղ էկրանացված բնությունը ստանում է բանաստեղծական նշանակություն ունեցող փոխաբերական համարժեք։ Լիրի անսահման վիշտը հարաբերակցվում է բնության հավերժական շարժումների հետ։ Ֆիլմի արտահայտությունը, ինչպես նաև դրամայինը՝ ողբերգական է, բայց ոչ նիհիլիստական։ Հերոսի ճանապարհն ընթանում է դեպի «խելագարություն», բայց «խելագարությունը» չի վկայում ըմբռնորվածություն, այլ ճշմարիտ իրականության ավելի խոր իմացություն։

Այն ժամանակ, երբ բազմիցս նկարահանված դետը խիստ պայմանական է և անմիջականորեն հիշեցնում է այս ողբերգության գրեթե բոլոր հերոսների մշտական թափառումների, նրանց մշտապես ճանապարհի վրա լինելու մասին, էկրանացված բնությունը դառնում է շեշտված առարկայական համարժեք՝ դրամատիկական-բանաստեղծական ձևավորման համար։ Այն բանից հետո, երբ Լիրին արհամարհում են դուստրերը, Գլոստերին դավաճանում է հարազատ որդին, մեռնող Կորնվալին խաբում է Ռեգանը, կինոխցիկը շրջվում է բեմից և կարճ հաջորդականությամբ ցույց է տալիս վայրի կենդանիներ՝ գայլեր, արջեր, վարազներ, վայրի ձիեր՝ նորից բուռն շարժման մեջ։ Այս բնապատկերի փոխաբերական որակը ակնհայտ է, գործողության հետ ֆունկցիոնալ հարաբերակցությունը ֆիլմում ստեղծում է անմիջականորեն փոխակերպված բանաստեղծական լեզվապատկերներ, այսպես կոչված, դրամատիկական տեքստի պատկերայնություն, որը Շեքսպիրի դրամաների կառուցվածքի էական տարրերից մեկն է։ Սցենարում շեքսպիրյան լեզվի արտահայտչամիջոցների հետ վարվելով շատ խոհեմաբար, գրեթե խնայողաբար, ֆիլմը այստեղ ևս ընտրել է այն, ինչ նրան համապատասխանում է իբրև արվեստի սպեցիֆիկ տեսակ։ Ըստ Ժան Կոկտոյի, պետք է ձգտել հասնելու ոչ թե պոեզիային ֆիլմի մեջ, այլ ֆիլմի պոե-

գիային: Կինոնկարը չի նկարագրում որպես դրամատիկական խոսքի իլյուստրացիա և խոսքն էլ պատկերի լուսանկարչական մեկնաբանություններ չէ, այլ ֆիլմի լավագույն տեսարաններում խոսքը և պատկերը մի նոր միասնություն են կազմում:

* * *

Ուրիշ շատ օրինակներ ևս կարող են վկայել ռեժիսորի ակնհայտ հաջողությունը շեքսպիրյան ողբերգության էկրանային հետևողական փոխակերպման մեջ:

Այս էկրանավորման հաջողության գնահատությունը, սակայն, չի նշանակում, թե մենք մոռանում ենք այն պրոբլեմատիկան ու դժվարությունը, որ վերաբերում է շեքսպիրյան բեմական արտահայտչականությանը, որով նկարծված է այս տեքստը: Էկրանավորման մեթոդն ու իրականացումը անհրաժեշտորեն (և օրինաչափորեն) առաջ են քաշում մի շարք պրոբլեմներ, որոնք կապվում են դրամատիկական խոսքի բանաստեղծական ու հռետորական ոճավորման և՛ խոսքային, և՛ միաժամանակ տեսողական իրականացման հետ:

Ֆիլմի վրա կատարած աշխատանքի մասին իր նոթերում Գրիգորի Կոզինցևը նկարագրում է, որ Լիրի հենց առաջին՝ թագավորության բաժանման վերաբերյալ խոսքը էկրանավորող ռեժիսորի համար ծանր խընդիր է. «Խոսելածևի հանդիսավոր սեռը, դործողության միայն բառերով սահմանափակված հանգույցը ֆիլմի համար նվազ արտահայտիչ էր»: Անխուսափելի կրճատումների հետևանքով «չափածո խոսքը կորցնում էր իր ուժը և կինոխցիկին ոչինչ չէր մնում անելու»:

Բայց այնտեղ, ուր բեմական արտահայտչականությունն ու պայմանականությունը պետք է փոխարինվի բնանկարային լուսանկարչական մանրամասնով և արարների բաժանումը պիտի ստանա իր էկրանային իրականացումը, բառերը կարծես հանդչում են, կերպարը պառնում է անգույն և կյանքի իրականությունը սպանում է պոեզիան:

Ռեժիսորը, հրաժարվելով տեքստին օտար բանավոր դեկլամագիտյից, ինչպես և տեսողական հիմնավորումներից, Լիրի մենախոսության մեջ կամքի ինքնարտահայտության համար փնտրում է էկրանային համարժեք, և Լիրի խոսքը դրվելով գործողության մեջ, հնչում է որպես «դատավճիռ»:

Արդեն երկրորդ տեսարանում պրոզայի ու պոեզիայի միջև հանդես

Նկող հակադրությունը և ընդհանրապես խոսքի զանազան ձևերի բաղմանդ ըմբռնումները բեմադրողին կանգնեցնում են «դրամատիկական մոքի» ու «լեզվական ոճավորման» ֆունկցիայի դժվարին հարցի առջև։

Որքանով որ ֆիլմը կարողանում է պատասխանել այդ հարցին, այդքանով էլ կարողանում է դրսևորել շեքսպիրյան ողբերգության տեսողական իրականացման չափն ու սահմանները՝ հատկապես այնտեղ, ուր բեմական արտահայտչականությունը չի կարող լուծվել սովորական էկրանային պատկերով։

Ֆիլմային իրականացման ու թատերական ոճավորման միջև ռեժիսորը տեսել է էդգարի կերպարի մեջ եղած այդ մեծ հակասությունը. «Երբ էդգարը խենթ է ձևանում, ճշմարի՞տ է արդյոք, որ նա պատմություններ հնարի, սասցվածքներ ու երգեր օգտագործի՝ իրեն չմատնելու համար։ Ընդհակառակը՝ լռությունն ու կիսաձայն շշուկը ավելի քիչ ուշադրություն կհրավիրեր նրա վրա և ավելի կհամապատասխաներ թաքնվելու նրա մտադրությանը»։

Կոզինցևը նկատի ունենալով «Լիր արքայի» մասին Տոլստոյի քննադատությունը, հարց է առաջադրում. «Արդյո՞ք իրավացի չէին նրանք, ովքեր հեղինակին նախատում էին անկանոնության, անչափավորության ու կյանքի ճշմարտության նկատմամբ ցուցաբերած անտարբերության համար»։

Ռեժիսորը, որը ցանկանում է շեքսպիրյան ճակատագրերն ու կերպարները համոզիչ, իրական և հարազատ ներկայացնել, ելնելով հենց իր գեղագիտական ըմբռնման ներքին տրամաբանությունից, ժխտում է այդ հարցը և դրա փոխարեն առաջ քաշում դրամատիկական խոսքի և կերպարի մի ըմբռնում, որը (չնայած իր հակասականությանը) ավելի շատ է համապատասխանում շեքսպիրյան դրամատիկական արվեստի ոգուն և որը թերևս անմիջականորեն նորից բերում ու հանգեցնում է «խեղճ մերկ աղքատներին» ներկայացնելու իր իսկ մտահղացմանը։

Այս հարցի ռեժիսորական լուծումն արժանի է ուշադրության, որովհետև հենց նրանում արտահայտվում է շեքսպիրյան դրամաների էկրանավորման հիմնական հարցը՝ թատերական արվեստի և կինոարվեստի փոխհարաբերությունը։

Ելակետ է դառնում այն ըմբռնումը, որ ողբերգության մեջ «լիովին իրական պատկերված մարդիկ անկասկած շատ, չափազանց շատ բան են նշանակում, բայց ամենևին ո՛չ ամեն ինչ. դրաման դուրս է գալիս այն բանի սահմաններից, ինչ մենք «խարակտերներ» ենք անվանում,

որ իր մեջ պարունակում է «մի ինչ-որ բան» ևս և էկրանավորման գլխավոր դժվարությունը (ու նույնիսկ նաև իմաստը) թերևս հենց այդ է։

Այդ «ինչ-որ բանը» դուրս է գալիս «տվյալ մարդու ձայնից» («հոգով, իրական» բնավորության սահմաններից) և գնում է դեպի «կյանքի ձայները», նրա մեծ «խավերն ու խմբերը», որոնք վճռում են «պատմության ընթացքը»։ Այսպիսով, էդգարի միայնակ ձայնի կողքին հանդես են գալիս «հզոր, միաձույլ խմբերի ձայները» և հենց այդ առանձին ձայնի ու «բազմաձայն իրավազուրկ կյանքի» համահնչունության մեջ է «ևիր արքա» ողբերգության դրամատիկական ողջ ուժն ու հզորությունը. էդգարը չէ, որ աղքատ է մեռնում, որպեսզի փրկվի հետապնդումից, դա ինքն աղքատությունն է, աշխարհով մեկ, մռնչացող ու դառնացած թշվառությունը, ուժգնացող ողբն է, որ չի գտնում հանգրվան, և այլևս անտանելի է։ Եթե դրանք միայն էդգարի բառերը լինեին, դա չափազանցություն կլիներ։ Սակայն դրանց մեջ արձագանքում է իրավազուրկ կյանքի բազմաձայնությունը և այս դեպքում դրանք ոչ միայն անպայմանորեն անհրաժեշտ են, այլև չափազանց արժեքավոր. այստեղ է ողբերգությունը գտնում իր էմոցիոնալ ուժը։

Կոզինցևի եզրափակող խոսքն արտահայտվում է անօթևանների ու աղտոտվածների պատկերներում։ Եվ երբ ամբողջ ֆիլմով անցնող «իրավազուրկ կյանքի» շարժումը դառնում է էդգարի դրամատիկական դերի էկրանային կոնտրապունկտը և երբ այդ կյանքի ընթացքը ստանում է իր ֆիլմային փաստական իրականացումը, էդգարի բառերը կարող են դուրս մղվել ու նրան կմնա ասելու միայն այն, ինչ պայմանավորված է հոգեկան (կենդանի) դրամայով և ինչը անվիճելի ճշմարտություն է։ «Հոգեկան դրաման» միաժամանակ ամփոփում է դքսի որդին՝ Լդգարի «աղքատ Թոմ» դառնալու թատերական կերպարանափոխումը։ Վերջինս ավելի շուտ թեմատիկ-սիմվոլային, քան հոգեբանորեն պատճառաբանված կերպարանափոխում է, ստեղծում է մի մետամորֆոզ, որն իբրև սոցիալ-հոգեբանական պրոցես չի կարող դիտարկվել որպես «կյանքի ճշմարտություն» ու «կյանքի նմանություն»։

Այդ չափանիշներով գործող կինոխցիկը բախվում է անլուծելի խընդիրների հետ, այն ժամանակ, երբ կերպարանափոխման ճիշտ ընկալված ընթացքը հետևողականորեն պետք է ընդունի ցուցադրման լուսանկարչական տեսողական ձև։

Այդ կերպարանափոխումը, որ ինքնատիպ ձևով արտահայտված է Քենտի դերում՝ նրա պայմանական զգեստափոխման միջոցով, կա և

մնում է իբրև բեմական արտահայտչականության բաղկացուցիչ մաս, որը բխում է տեքստից և դարձյալ հանգում տեքստին։ Նման դեպքում դժվար է ասել, թե ֆիլմն ինչքանով կարող է աչքաթող անել տեքստը։ Բեմական պայմանականությունը կյանքի ընթացքի անմիջական իրականացում դարձնելու փորձը նշանակում է «ճշմարտացի ու համոզիչ» լուսանկարում, որը բոլոր դեպքերում ֆիլմի մեջ հանգեցնում է արհեստական և հեշտ մերժելի պատճառաբանումների։ Այդ բանը, օրինակ, անխուսափելի է դարձել էդգար-Քոմի կամ հավատարիմ Քենտի զգեստափոխման էկրանային ձևակերպման ժամանակ (կեղծամների օգտագործում)։ Եթե բեմադրողը նման դեպքում համապատասխան համոզիչ հաճարժեք չի գտել, ապա թերևս այն պատճառով, որ բեմական արտահայտչականության ոչ բոլոր տարրերը կարող են առանալ իրենց էկրանային համարժեքը՝ առանց ֆաբուլային փոփոխության։ Եվ այն փաստը, որ ռեժիսորը հրաժարվել է այդ փոքր անհամապատասխանությունը վերացնելուց՝ վկայում է նրա ստեղծագործական պատասխանատվությունն ու լրջությունը և այն, որ «ոչինչ չի արվել ընդդեմ պոեզիայի»։

Էկրանավորման յուրահատկությունը և ավանդական իմաստը նրշելու համար անհրաժեշտ է ուսումնասիրել այս ռեժիսորական կոնցեպցիան՝ ելնելով ռուսական ռեալիզմի և հեղափոխական-դեմոկրատական գեղագիտության դրույթներից։ Կոզինցևը, որ էկրանավորել է Գոգոլի «Շինելը» և Լեոնիդ Տրաուբերգի հետ միասին ստեղծել «Մաքսիմ» տրիլոգիան, մտցնում է մի ավանդական գիծ, որը կարելի է բնորոշել այնպիսի գեղագիտական կատեգորիայով, ինչպիսին է «կյանքի ճշմարտանմանությունը» (արվեստի միասնությունն իբրև «կյանքի միասնություն»)։

Այս դիրքորոշումների ըմբռնման դիալեկտիկան և կենսականությունը (որոնց կողմնակիցն է հայտարարում իրեն Կոզինցևը իր տեսական աշխատություններում) ակներև կդառնա, եթե հիշենք, թե ինչու այդ կոնցեպցիայի բացարձակացումը ժամանակին Լև Նիկոլաևիչ Տոլստոյին բերեց Վիր արքայի ահավոր թյուրըմբռնմանը։ Տոլստոյը Շեքսպիրի մոտ չէր տեսնում «դրամատիկական արվեստի գլխավոր նախադրյալը՝ պատրանքը, որի շնորհիվ ընթերցողը կամ հանդիսատեսը մասնակից է դառնում գործող անձանց զգացումներին ու ապրումներին»։ Եվ քանի որ նա մեծ նշանակություն էր տալիս «կենդանի մարդկանց բնական լեզվին», ապա չէր կարող չբախվել Վիր արքայի «ճապաղ», անձնական որևէ յուրահատկությունից զուրկ լեզվի և, ամենից առաջ, «Գլոստերի և էդ-

դարի պես անշունչ կերպարների» հետ և «այդ անտանելի դիմակավորման, չճանաչելու և մասսայական վախճաններին» հետ։ Թերևս հենց սա է ֆիլմի ժամանակակից այն ասելիքը, որը հնարավորություն տվեց բացահայտելու Շեքսպիրի դեղագիտական ըմբռնման ավանդույթի հետագա իսկապես արդյունավետ ազդեցությունը և խթան դարձավ այս ողբերգության թերևս մեծագույն թյուրըմբռնման բարեբախտորեն հաջողված և կոնդենսիալ սրբագրման՝ Տոլստոյի մի համերկրացու կողմից։ Ի վերջո, այդ սրբագրությունը համահանճար է ո՛չ այն պատճառով, որ այն ինքնին հաղթահարում է բնականության և հավանականության գեղագիտական դրույթների սահմանները, միաժամանակ «կյանքի իսկ ձայներ» և «անարդար կյանքի բռլմաձայնությունից» առաջ է քաշում դրամատիկական կերպարների «կյանքի ճշմարտանմանության» պահանջը։

Շեքսպիրի ստեղծագործությունը, ըստ Կոզինցևի ըմբռնման, դուրս է գալիս այն բանի սահմաններից, որին «բնավորություններ» են անվանում։ Թեև էդգարի խոսքը տառապում է ծանրաբեռնվածությամբ, բայց այդ անհատականության գերբեռնվածությունը հավասարակշռվում է ժողովրդի վերացական ձայներով։ Եվ սա հենց խեղճ, մերկ թշվառների տեսանելի համարժեքն է, որը «կենդանի դրաման» ոճական խոսքի և բեմական արտահայտության գերակշռությունից ազատելով, ֆիլմի միջոցներով ձևավորում է «կյանքի ճշմարտությունը»։ Այս իմաստով «poor naked wretches»-ի պատկերումը դոնվում է ֆիլմի ռեժիսուրայի աշխարհայացքային և դեղագիտական ըմբռնման կենտրոնում, ինչպես այն որոշիչ է դառնում գլխավոր և երկրորդական դործողության, հատկապես իր՝ հերոսի, ողբերգական ճակատագրի համար։ Իրավազուրկների և նրվաստացածների թափառումներից պարզ է դառնում, թե ինչքան հավատարիմ է Կոզինցևը ռուսական մեծ ռեալիզմի ավանդույթին, որը նա ստեղծագործաբար զարգացնում է, և բավական է «народность» հասկացողությունը, որպեսզի ուրվագծվի թափառական ժողովրդի և հերոսի՝ ինքնավեհացման ու «նսեմացման» և ինքնաբացահայտման խոր ներթափանցման մի քանի նախադրյալները։ Այդ այն ավանդույթն է, որ Բելինսկուց մինչև Չերնիշևսկի և Դոբրոլյուբով հետևողականորեն տանում է դեպի պատմական մատերիալիզմ։ Ուշադրության կենտրոնում է գլխավոր հերոսի բացահայտումը, որը (Ն. Ա. Դոբրոլյուբովի խոսքերով) հենց ինքը, միայն ինքը կարող է լինել մեծ, որը «վարժված է իրեն որպես բոլոր ուրախությունների, բոլոր տառապանքների սկզբնապատ-

ճառ, ամեն մի կյանքի սկիզբն ու վերջը» տեսնելու, և որը միայն որպես «սովորական մարդ... ապրում է այն ամբողջ դժբախտությունը, որը կապված է մարդկային կյանքի հետ», որի միջոցով էլ «իր մեղքի գիտակցումի» և թշվառների նկատմամբ ունեցած կարեկցանքի» մեջ հանդես է գալիս նրա անձնավորության բացահայտումը։

Այս ըմբռնումն իր հետագա զարդացումն է ստացել միջազդային մարքսիստական քննադատության կողմից։ Լիրի ողբերգության բացահայտումը որպես նրա զարգացման պատմություն՝ նախ իբրև թագավոր և հետո՝ մարդ „The story of his progress from being a king to being a man“ խեղճ բոկոտն թշվառների և Լիրի ուրվականը դիտվում է որպես „absolutely central to the structure of the play“. Դրիգորի կողինցևն ամբապնդում է այս պարզաբանման համոզիչ ուժը ֆիլմի ուրույն միջոցներով և հեղափոխական-դեմոկրատական քննադատության ավանդույթներից էական խթաններ ստանալով։ Բացի դրանից, նա ակներև է դարձրել, որ այդ ավանդույթի ընդգծումը ժամանակակից մարքս-լենինյան գեղագիտության մեջ նախադրյալներ է ստեղծում սոցիոլոգիզմի հաղթահարման և միաժամանակ արվեստի մեջ ժողովրդի պատմական դերի մասին ճիշտ պատկերացումների խորացման համար։ «Լիր արքա» ֆիլմում այս տեսանկյունից է պատկերվում Շեքսպիրի ստեղծագործությունը և միայն այստեղից են երկուսն էլ ակնառու և հնարավոր,— դրամայի ֆիլմային փոխադրման մեջ շարժանկարային համարժեքի հետևողական ստեղծում և «խեղճ մերկ աղքատների» կինոսյատկերումն ու տեսանելի հայտնաբերումը՝ որպես կենտրոնական առանցքային կետ ողբերգության ընթացքի ու կառուցվածքի մեջ։

ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ
ԵՎ ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐ

985—33

«ՌԻՉԱՐԴ ԵՐՐՈՐԴԻ» Վ. ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ ԿԱՏԱՐԱԾ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՍՌԱԳԱԲԱՆԸ

Հրապարակում և առաջաբան Բյուրակն Անդրեասյանի

Շեքսպիրի վեց պիեսներից, որոնք թարգմանել է Վարդգես Սուրենյանցը, «Ռիչարդ Երրորդը» առաջին թարգմանությունն է։ Սուրենյանցի ձեռագրի վերջում գրված է՝ «27 նոյեմբերի, 1883 թ., Մյունխեն»։ Թվում է, թե Սուրենյանցը այս թվականը դրել է թարգմանությունը, ինչպես նաև նրա սկզբում եղած առաջաբանն ավարտելուց հետո։

«Ռիչարդ Երրորդի» այս թարգմանությունը կատարված է Անգլիայում բարի հրատարակ վայելող «Globe Edition» հրատարակությունից։

Շեքսպիրից կատարած իր վեց թարգմանություններից չորսի համար («Ռիչարդ Երրորդ», «Հուլիոս Կեսար», «Օթելլո», «Միջամառնային գիշերվա երազ»), Սուրենյանցը առաջաբաններ է գրել։ Համենայն դեպս այդ չորս առաջաբաններն են մեզ հասել։ Թերևս ուրիշներն էլ կան, որ, եթե չեն կորել, ապա մի օր կգտնվեն։*

Ամենից ընդարձակը և, ըստ երևույթին, հետաքրքրականը «Ռիչարդ Երրորդի» առաջաբանն է, ուր Սուրենյանցը հակիրճ բնութագրում է շեքսպիրյան թրոնիկները՝ դրանցից առանձնացնելով «Ռիչարդ Երրորդը», որը, թարգմանչի ասելով, բռնում է «բացառիկ դիրք և կարող է բոլորովին ինքնուրույն ողբերգություն ճանաչվել, որի տեղը ոչ այս հիշյալ պատմական թատերախաղերի շարքումն է, այլ հանճարեղ քերթողի առաջնակարգ գլուխ-գործոցների թվում»։

Սուրենյանցը հայ ընթերցողի համար համառոտակի վերլուծում և գնահատում է «Ռիչարդ Երրորդը»։ Նա կարողացել է իր սեղմ առաջաբանում ներկայացնել շեքսպիրյան այս երկի հեղինակային մտահղացման էությունը, ա՛յն, թե ինչպես է Շեքսպիրն այս դեպքում ստեղծագործաբար մշակել պատմական իրողությունն ու ավանդությիը։

Այս առաջաբանը առավել ուշադրավ է դառնում, երբ նրան մոտենում ենք՝ նկատի ունենալով անցյալ դարի 80-ական թվականների հայ շեքսպիրագիտության զարգացման աստիճանը։

---

* Նկատենք միաժամանակ, որ Երևանի շեքսպիրյան գրադարանում պահպանվում է Վ. Սուրենյանցի թարգմանած «Վինձորցի ուրախ կանայքը» կատակերգության ինքնագիրը, որը, սակայն, առաջաբան չունի։

«Ռիչարդ Երրորդի» Սուրենյանցի թարգմանության երեք հեղինակային ձեռագրեր են պահպանվել. մեկը գտնվում է Երևանի շեքսպիրյան գրադարանում (առանց առաջաբանի և ծանոթագրությունների); մյուս երկուսը պահվում են Գրականության և արվեստի թանգարանում. երկու ընդհանուր տետրերի մեջ ամփոփված այդ ձեռագրերից մեկը սևագիր է, մյուսը՝ մաքրագիր՝ ծանոթագրություններով և առաջաբանով։

Ստորև հրապարակվում է Սուրենյանցի հիշյալ առաջաբանը (բնագրում կետադրությունը ճշտել ենք ըստ ժամանակակից կանոնների)։

ՀԱՌԱՋԱԲԱՆ

Շեքսպիրի երկերի թվում կան մի ամբողջ շարք թատերախաղեր, որոնք մի առանձին բաժին են կազմում նորա գրվածքների մեջ։ Դորանք ոչ տրագեդիա են, ոչ դրամա և ոչ կոմեդիա, և սակայն այդ երեք տեսակին էլ կարող են մասամբ վերաբերվել իրանց գործողության բնավորությամբը։ Անգլիական գրականության նորանք հայտնի են իբրև պատմական ժամանակագրություններ (Stories)։

Այդ պատմական գրվածքների շարքում են «Թագավոր Հովհաննես», «Ռիչարդ Երկրորդ», «Հենրիկ Չորրորդ» երկու հնգարարից բաղկացած, «Հենրիկ Հինգերորդ», «Հենրիկ Վեցերորդ» երեք հնգարարից բաղկացած, «Ռիչարդ Երրորդ», և վերջապես «Հենրիկ Ութերորդ»։ Դորանք բոլորը իրար մեջ ներքին կապ ունին, բացի առաջինից և վերջինից, որոնք մըներացյալ ութը գրվածքներից բավականի մեծ պատմական ժամանակամիջոցով են բաժանված։ Հիշյալ ութը թատերախաղերից ամեն մեկը իր նախընթացի շարունակությունն է և, կարելի է ասել, նորանք իրար լըրացնում են։

Դորանց մեջ «Ռիչարդ Երրորդ» բռնում է մի բացառական դիրք և կարող է բոլորովին ինքնուրույն ողբերգություն ճանաչվել, որի տեղը ոչ այս հիշյալ պատմական թատերախաղերի շարքումն է, այլ հանճարեղ քերթողի առաջնակարգ գլուխգործոցների թվում, ինչպիսիք են Համլետ, Լիր, Օթելլո, Մակբեթ և այլն։

Ռիչարդ այն անձնավորությունն է, որի մահվամբ վերջանում է անգլիական պատմության մի որոշ շրջան, որը հայտնի է «Կարմիր ու ճերմակ վարդերի կռիվ» անունով։ Դա մի երկարատև պատերազմ էր թագի համար, որտեղ երկու իրար թշնամի տոհմեր աշխատում էին իրար գահավեժ անել ու տիրապետել երկիրը սոսկալի արյունհեղությամբ։ Այս կռվի մեջ մասնակցող Լանկաստերյան տոհմի և նրա հակառակորդ

Յորքյան տան նշանաղրողները մեկինը կարմիր, մյուսինը ճերմակ վարդեր էին, դորանից է և պատերազմի անունը։

Ռիչարդ Երրորդի անձնավորության հետ Շեքսպիր մեզ ծանոթացնում է դեռ «Հենրիկ Վեցերորդում», որտեղ նա սկզբում պատանի, հետո երիտասարդ, հանդիսանում է մեր առաջ իբրև լիրբ, մարդատյաց, փառասեր և շատ առաձգական խղճի տեր, որ չարագործում է բարկության, կատաղության ու ոխառության տագնապի մեջ։

«Ռիչարդ Երրորդի» մեջ նա արդեն կատարյալ հասակումն է ներկայանում իբրև մի փորձառու հրեշ, որ չարագործում է դիտակցաբար, լրջորեն, սառնասրտությամբ և մեծ հաշվով նախագծած ծրագրով, առանց շտապելու։ Նորա բարկանալը կամ կատաղելը միանգամայն շինծու է՝ նա իր նպատակին հասնելու համար, դեպքին նայած, մեկ բարեպաշտության դիմակ է հագնում, մեկ դիվային հեգնությամբ ձեռք է առնում իր գոհերը։ Նա վաղ սկսած իր անընդհատ ոճրագործության վարժումովը այն կատարելագործությանն է հասնում, որ իր խիղճը միանգամայն բթանում է և ձեռքը չէ դողում նաև ամենասոսկալի հարվածների առաջ։ Նորա նպատակն է միապետ լինել և այդ նպատակի համար նա միջոցների խտրություն չգիտե՝ ամեն ինչ, որ նորա և գահի մեջ իբրև արգելք կանգնած է, նա անողոք սառնասրտությամբ սրբում է իր ճանապարհից։

Արդեն ողբերգության սկզբից նա մեր առաջ հանդիսանում է բոլորովին պատրաստ ծրագրով։ Հետևյալ երկու տեսարանների մեջ՝ նախ իր կլարենս եղբոր հանդիպելիս և ապա Լեդի Աննայի առաջ բաց է անում իր դիմափոխության ու նենգավոր ճարտասանության հսկայական քանքարը։ Այդ տեսարանից հետո մենք էլ նորա ոչ մեկ գործին չենք զարմանում. այնքան ենք նորա հետ ծանոթացել, որ նաև մեր կարեկցությունը դեպի նորա զոհերը բթանում է և նորանք մեզ համար կորցնում են իրանց առաջնակարգ նշանակությունը և առաջ են բերում իրանց չարագործի պատկերը այնպիսի պարզությամբ, որ մենք ամենամեծ ուշադրությամբ դիտում ենք նորա ծրագրի իրագործման շարունակությունը։ Հայտնի բան է, դորա պատճառներից մեկն էլ մասամբ այն է, որ նորա զոհերի մեծամասնությունը մեր կարեկցության դժվար թե արժանի ճանաչվեր, բացի Եղվարդի անմեղ մանուկ որդոց, որոնց անխղճաբար, գազանային սառնասրտությամբ խեղդել է տալիս, բոլոր մնացյալ զոհերը այս կամ այն չափով իրանք էլ ունեն մեղքեր։ Այո՛, նաև դեպի միամիտ լեդի Աննայի վիճակը մենք մնում ենք բավականի ան-

տարբեր, որովհետև այդպիսի հեշտությամբ դևից հրապուրվելը մի սրդավոր, նոր այրիացած կնոջ գործ չէ։

Շեքսպիրի Ռիչարդը չէ կարելի ասել, որ ամբողջովին պատմական աղբյուրներից ընդօրինակած լինի։ Շեքսպիր, իբրև բանաստեղծ, իր երկրի ժողովրդական ավանդությունները նախադասել է պատմական փաստերին։ Եվ նորա Ռիչարդը մի փոքր զանազանվում է զուտ պատմական Ռիչարդից—պատմությունը Ռիչարդին ձևայնում է Պլանտագենետյան ցեղի մի անդամ։ Այդ ցեղի առանձնահատկությունն է չարությունը և ոխառությունը։ Նորանք բոլորը չարագործել են այս կամ այն չափով։ Մինչդեռ Շեքսպիրի Ռիչարդը չարագործում է ոչ թե ի սեր չարագործության, այլ միմիայն որովհետև դա մի միջոց է իր նպատակին հասնելու։ Բանաստեղծը նորան սեփականացրել է ծայրահեղ փառասիրության և իշխելու սոսկալի ծարավ։ Ռիչարդի տեսակետից կյանքը կյանք չէ, եթե ինքը ոչ իբրև արքա է ապրելու։ Ահա ինչի նա սպանություն սպանության վերա է գործում թագի տեր դառնալու համար, մինչև որ ոճրագործության չափը լրանում է և իր ընկճված խիղճը, որը մինչև հիմա միմիայն իր գիշերվա նինջն է խանգարում, հասցնում է նորան այնտեղ, որ նա կորցնում է իր ինքնավստահությունը և կռվի ամենատաք միջոցին ձեռքը թուլանում է և Բոսվորթի դաշտում սպանվում է Ռիչմոնդի ձեռքից։ Նորա մեռնելուց հետո մենք գալիս ենք այն եզրակացության, որ նա ըստ ինքյան իր նախնիքներից ոչ մեկից վատ չէր, և մինչև անգամ նորանցից շատ ավելի համառ ու մեծ, և մանավանդ հոգեպես ու մարմնապես նորանց բոլորից շատ ավելի զորեղ ու ամբողջ մարդ. մինչդեռ նորանք միմիայն հասարակ չարագործներ էին։ Նորանց հորինած ջարդերը ծառայում էին նոր ջարդեր առաջ բերելու և այդ չէր կարող վերջ ունենալ, մինչև որ երկու կուսակցության տիրապետելու ծարավ ներկայացուցիչները չսրբվեին երկրի երեսից։ Նորանց պետք էր բնաջինջ անել, հոգնած երկրին վերջապես խաղաղություն տալու համար և այդ գործը պատմությունը վերապահել էր Ռիչարդին։

* * *

«Թագավոր Ռիչարդ Երրորդ» ողբերգությունը տպված էր առաջին անգամ 1597 թ. հետևյալ վերնագրով, որը ամբողջ մի էջ էր բռնել՝ «Ողբերգություն թագավոր Ռիչարդ Երրորդի, որը պարունակում է նորա նենդավոր որոգայթները իր կլարենս եղբոր դեմ, իր անմեղ եղբորոր-

դոց անողորմ սպանությունը, իր բռնաբարո ապօրինի գահակալությունը, իր ատելի կյանքի ամբողջ ընթացքը և յուր ցանկալի մահը։ Ինչպես որ նորան նորերումս ձևացրել էին մեծապատիվ լորդ Սեննեկապետին իր ծառաները Լոնդոնում։ Տպյալ է Վալենտինե Սիմս, էնտրիու Վայղի համար, որի գրավաճառանոցն է սբ. Պողոսի եկեղեցու սյունաշարքում Հրեշտակի նշանապատկերի ներքո, 1595 թ.»։ Հեղինակի անունը բացակա էր և միմիայն 1662 թ. տպված երրորդ հրատարակությունը լույս էր տեսել առաջին անգամ հեղինակի անունով։

Ենթադրվում է, որ ողբերգությունը գրված է 1594 թ. և, ոճին նայած, գրված է դեռ Մառլոյի ազդեցության ներքո։ Մառլո (վախճ. 1593 թ.), որ Շեքսպիրի նախընթաց դպրության ներկայացուցիչն էր, նորագույն դրամայի ոճը դեռ ամբողջապես մշակած չէր և դոնվում էր հրնադարյան կլասիկ դպրոցի ազդեցության տակ և իր գրվածքների մեջ երբեմն գործածում էր ողբերգության ընթացքը շեշտող և մեկնող խմբեր (խորեր), ինչպես հելլենացիք էին անում հնում։ Այդպես Ռիչարդի մեջի թագուհի Մարգարիտին այդ խմբի դերն է տվել Շեքսպիր իր մառլոյան շրջանում։

Ռիչարդի անձնավորությունը Շեքսպիրից դուրս էլ գրաղեցրել էր շատ բանաստեղծների երևակայություն, այսպես գործօրինակ հիշվում է Լեճի (Legge) լատիներեն լեզվով գրված Ռիքարդը, որ խաղացվել է 1583 թ., Բեն Ջոնսըն 1602 թ. գրել էր «Ռիչարդ Սապատող» («Richard Crookback»)։ Իբրև նյութ Շեքսպիրին ծառայել է մասամբ և Թոմաս Մուրի «Ռիչարդ Երրորդի կենսագրությունը»։

Լեդի Աննայի ողբը և ամբողջ տեսարանը դագաղի առաջ, նաև թագուհի Մարգարիտի դերը ամբողջովին քերթողի երևակայության ծրնունդն է։

Թարգմանությունը բառացի է։

Վարդգես Սուրենյանց
նկարիչ

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՏԱՍՆՀԻՆԳԱՄՅԱ ՀԱՅ ԹԱՐԳՄԱՆԻՉԸ

Հաղորդում և ճառագարակում Մուշեղ Նարյանի

Խոսքը վերաբերում է ականավոր հայագետ Գրիգոր Խալաթյանին, որը ծնվել է 1858 թվականի սեպտեմբերի 15-ին, Ալեքսանդրապոլում։ Նախնական կրթությունն ստացել է

տեղում, ապա ավարտել է Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանը, որի անվանի ուսուցիչներից և տեսուչներից մեկն է դառնում հետագայում, երեք տասնամյակ շարունակ։

Հայտնի են Խալաթյանի՝ հայոց պատմությանը, ազգագրությանը նվիրված աշխատությունները։

Խալաթյանը վախճանվել է 1912 թվականի փետրվարի 8-ին, Թիֆլիսում և թաղվել Մոսկվայում, իր սիրելի ուսուցիչ, հայագետ Մկրտիչ Էմինի կողքին։

Ականավոր գիտնականը երիտասարդ տարիներին արել է նաև գրական փորձեր՝ տվել է արձակ, չափածո և թատերական էջեր։ Բավական շատ են բանաստեղծությունները։

Խալաթյանը եղել է լայն հետաքրքրություններ, խիստ բարձր ճաշակի և գրական որոշակի ձիրքի տեր մարդ, կատարել է չափածո թարգմանություններ Լերմոնտովից, Պուշկինից, Բայրոնից և ուրիշ մեծերից։

Մի չերմ ու խորազգա սիրով է նա կապված եղել Շեքսպիրին. ընթերցել է, ուսումնասիրել, փորձել է թարգմանել, ցանկացել է հրատարակել Հովհաննես Մասեհյանի օրինակելի թարգմանությամբ ամբողջ Շեքսպիրը։ Նույնիսկ Շեքսպիրի ազդեցությամբ փորձել է պիեսներ գրել հայ պատմական դեմքերի՝ Տիրանի, Արշակ Երկրորդի և Պապի թեմայով, որ գլուխ չի բերել։ Չափազանց վաղ, 15 տարեկան հասակում քաջահմուտ է եղել Շեքսպիրին ու մեր պատմական դեմքերին, որոնց համարել է եղերերդության համար առավել հարուստ նյութ, քան եղել են Շեքսպիրի համար Ռիչարդ Երկրորդն ու Հենրի Ութերորդը։ Խալաթյանը շարադրել է իր մտորումները Շեքսպիրի մասին, որ ուշագրավ փաստեր են։

Անվերապահ է, որ Խալաթյանի՝ աշակերտական տարիներից սկիզբ առած շեքսպիրասիրության ակունքը եղել է Մկրտիչ Էմինը (1815—1890), որը նույնպես հրապուրված էր Շեքսպիրով։ Խալաթյանի սիրելի ուսուցիչը դասախոսությունների ընթացքում Շեքսպիրի երկերից մեջբերումներ էր անում իր հստակ գրաբար թարգմանությամբ, որ այնքան հասկանալի էին ու գրավիչ։

Շեքսպիրի սերը Խալաթյանի սրտում մնաց գրեթե չորս տասնամյակ՝ աշակերտական շրջանից մինչև մահը։ Նույնիսկ 1890-ական թվականներին Խալաթյանը, երբ արդեն մեծանուն հայագետ էր, ամեն ջանք գործադրում էր հրատարակելու Մոսկվայում հայերին մի հանգես, ուր պիտի պատվավոր տեղ գրավեին Մասեհյանի շեքսպիրյան թարգմանությունները, ջանում էր Մոսկվայում առանձին գրքերով հրատարակել այդ թարգմանությունները։ Չենք սխալվի, եթե ասենք, որ այդ հանդեսում Խալաթյանը տեղ էր տալու նաև իր գրական վաստակներին ու թարգմանություններին։

Առանձին հետաքրքրություն ունեն հայագետի շեքսպիրյան թարգմանական բեկորները՝ Համլետի և Ռիչարդ Երկրորդի մենախոսությունները։ Թարգմանությունները կատարված են ռուսերենից, բայց այնքան սահուն ու գրավիչ են, որ խոր ափսոսանք է հարուցում «Համլետ» և «Ռիչարդ Երկրորդ» պիեսների թարգմանությունների թերատությունը։

Ուշադրության արժանի են Խալաթյանի շեքսպիրյան թարգմանությունները մի քանի տեսակետով. երկու պիեսներից պատանին պատառիկներ է թարգմանել գեղեցիկ

արևելահայերենով 1874 թվականի ապրիլի սկզբին, երբ ընդամենը տասնհինգ տարեկան էր։ Թեկուզև ռուսերենից, թեկուզև պատառիկների թարգմանությամբ, նա պիտի անպայման հիշվի Շեքսպիրի թարգմանության պատմության մեջ, քանի որ դրանից առաջ, որքան գիտենք, արևելահայերից և ոչ մեկը փորձ չի արել թարգմանելու Շեքսպիրի «Ռիչարդ Երկրորդ» պիեսի նույնիսկ առանձին տողեր։ Խալաթյանի թարգմանությունները ուշագրավ են նաև մի երրորդ առումով. ճիշտ է, դրանք արձակ են, սակայն իրենց արձակ էլ կապվում են մեր գեղարվեստական արձակագրության այն շրջանի հետ, երբ նոր-նոր էին հրապարակ գալիս մեր աշխարհաբար արձակի առաջին ծանրակշիռ գործերը։

Խալաթյանի վերոհիշյալ թարգմանությունները իրենց վրա կրում են դրական-գեղարվեստական քանքարով օժտված մարդու գրչի կնիքը, այսինքն՝ գեղարվեստական թարգմանություններ են, որոնցով անվանի պատմաբանը Շեքսպիրի արևելահայ թարգմանիչների մեջ ունի իր համեստ տեղը։

Քանի որ Խալաթյանի թարգմանությունները մինչև օրս անհայտ են մնացել շեքսպիրագիտությանը, անտիպ են և գտնվում են նրա արխիվում, ուստի հարկ ենք համարում հրապարակել գրականության պատմության մեջ էլ խիստ եզակի՝ տասնհինգամյա շեքսպիրյան թարգմանչի թարգմանությունները։

Նկատենք, որ Խալաթյանի թարգմանությունները ռուսերենից կատարվելը հաստատվում է անվիճելի փաստերով. այդ ժամանակ պատանին ռուսերենից բացի չգիտեր որևէ օտար լեզու։ Ռիչարդի մենախոսությունների թարգմանության մեջ կան ռուսերեն մի քանի տող և բառեր։ Վերջիններս նույնությամբ թողնում ենք։

Խալաթյանի թարգմանության մասին որոշ գաղափար տալու համար Ռիչարդի մենախոսության թարգմանության ժամանակի ռուսերեն աղբյուրը Երևանում չգտնվելու պատճառով թարգմանական բնագրներից մեկի կողքին դնում ենք ժամանակակից ռուսերեն թարգմանություններից մեկի համապատասխան մի քանի տողը։

Ահա Խալաթյանի թարգմանությունը «Համլետի» երրորդ արարվածի առաջին տեսարանի՝ նշանավոր «Լինել, թե չլինել» մենախոսությունից։

Համլետ. *Սա՛ է, թե սա չէ՛,— ահա այս է այժմ հարցը։ Ո՞րն է լավը, ո՞րը առավել ազնիվ է հոգվո հնսմար. տանե՞լ թշնամի բախտի նետերի հարվածը, թե՞ գլուխ բարձրացնել, դեմ կանգնել բյուրավոր տառապանաց և այնպես վերջացնել։ Մեռանել—քնել ու վերջացավ՝։*

Տանք և Մասնհյանի թարգմանությունը, որը կատարել է 1892 թվականին և վերանայել, այս վիճակին է բերել հասուն տարիքում՝ 1910-ական թվականների վերջերին, այսինքն Խալաթյանից շուրջ քառասուն տարի հետո, ավելի քան հինսնամյա հասակում, տպագրել է ավել Վիեննայում, 1920-ական թվականների սկզբներին.

Համլետ. *Լինել, թե չլինել, այս է խնդիրը.*

Ո՞րն է հոգնպես ավելի ազնիվ,
Տանել դոռ բախտի պարսաքարերը և սլաքները,
Թե՞ զենք վերցընել ցավ ու վշշտերի մի ծովի ընդդեմ,
Եվ, դիմադրելով՝ վերջ տալ բոլորին։
Մեռնել, քընանալ, ոչինչ ավելի»[2]։

Տանք Խալաթյանի՝ «Ռիչարդ Բ» պիեսի թարգմանության հատվածները այնպես, ինչպես հասել են մեզ.

«1874, 2 ապրիլի։ Ռիչարդ[3]։

Ես անդադար մտածում եմ՝ ինչպես համեմատել (համակերպել) եմ բանտս աշխարհի հետ ու չեմ կարող գտնել, որովհետև աշխարհը լիք է մարդիկներով, իսկ իմ բնակարանում՝ ոչ ոք, բացի ինձանից։ Բայց ես կաշխատեմ։ Իմ ուղեղը կշինեմ կին ոգուս, իսկ հոգիս՝ այր։ Նոքա կծնեն մտքեր, և այս փոքրիկ աշխարհը կը լցվի այն մտքերով, նույնպես այլայնելիք, որպես աշխարհում բնակվող մարդիկ, որովհետև ո՛չ մինը չե՛ն նույնիսկ հասնում յուրյանց նպատակին։

. . . . . .

Երբեմն (ժամանակ առ ժամանակ) ես թագավոր եմ, բայց ահա դավաճանությունները ստիպում են ինձ լինել չքավոր, ու ես չքավոր եմ։ Այնտեղ դժվարակիր (ծանրակշիռ) պիտույքները հավանեցուցանում են ինձ, թե առավել լավ էր, երբ ես թագավոր էի ու ես կրկին թագավոր եմ։ Բայց (շուտով) իսկույն ես հիշում եմ, որ ինձ գահավիժել է Բոլինգբրոկը, և ես կրկին ոչինչ եմ։ Բայց ինչ որ ես կը լինեի, ո՛չ ես և ոչ ոք այս մարդկային ոչնչով չի բավականանում, մինչև չի հանգստանում—դառնալով ոչինչ։

Живя в тюрьме, я часто размышляю,—
Как мне ее вселенной уподобить?
Но во вселенной—множество существ,
А здесь—лишь я, и больше никого.
Как сравнивать? И все же попытаюсь.
Представим, что мой мозг с моей душой
В супружестве. От них родятся мысли,
Дающие дальнейшее потомство.
Вот племя, что живет в сем малом мире.
На племя, что живет в том, внешнем, мире,
Похоже удивительно оно:
Ведь мысли тоже вечно недовольны.

. . . . . .

То я—король, но встретившись с изменой,
Я нищему завидую. И вот
Я—нищий. Но тяжелые лишенья
Внушают мне, что королем быть лучше.
И вновь на мне венец. И вспоминаю
Я снова, что развенчан Болингброком
И стал ничем. Но, кем бы я ни стал,—
И всякий, если только человек он,
Ничем не будет никогда доволен
И обретят покой, лишь став ничем[4].

Բոլինբ. *Հաճո՞ է ձեզ ինձ հանձնել թագը։*

Ռիչարդ. *Եվ այո և ոչ և այո։ Ես պետք է դառնամ ոչինչ։ Երբ ես...*

Տես, ինչպես ես ինձ պիտի սկսեմ ավերել։ Ես վեր եմ առնում այս բեռը գլխիցս, ազատում եմ ձեռս այս ծանր գավազանից, սիրտս՝ թագավորական իշխանության վեհանձնությունից։ Ինքս իմ արտասուքով եմ հատակում և չնջում (անընթեռնելի բառ), իմ ձեռքերով հանձնում եմ քեզ թագս, իմ շրթունքներովը հրաժարվում եմ սրբազան իրավունքիցս, իմ շնչովը հեռանում եմ բոլոր պարտավորություններից և կանոններից...

Տալիս եմ քեզ ինձ պատկանյալ գավառները, пошлины и доходы*։ Ոտքի տակ եմ առնում իմ հրամանները և (անընթեռնելի բառ)։*

. . . . . .

Թող Աստված պարգևի քեզ երկար օրեր Ռիքարտի գահի վերա և թող շուտով հանգստանա (անդորրի) Ռիքարտն իր գերեզմանում... Կեցցե՛ Հենրիկոս արքայն—կոչում է գահավեժ Ռիքարտը ու ցանկանում նորան շատ և շատ երկար բախտավոր օրեր—միայն ոչինչ եք կամենում.

. . . . . .

Ռիխարդ. *Այժմ ի՛նչ պետք է անել թագավորին... Հնազանդի՞լ... Արքայն կհնազանդի՞։ Հրաժարվիլ գահի՞ց. արքայն չի վիճաբանելու։ Մոռանալ, թե ի՞նչն է նշանակում թագավոր բառը... Ոչինչ... Ես ազատանձնելս փոխում եմ թագըհի (անընթեռնելի բառ) հատերի հետ, հոյակապ (պալատս) արքունիս՝ անապատի, բանկագին զգեստներս՝ պատառոտած աղքատի շորերի, պատվական ոսկեզօծ բաժակներս՝ փայտի ամանի, գավազանս՝ ցուպի, իմ հպատակներս՝ երկու պատկերների, իսկ լայնատարած տերությունս—կարճատարած—փոքրատարած անձուկ ու փոքր գերեզմանի հետ։ Կամ՝ չէ՛, չէ՛... թաղեցեք ինձ այն լայն, արքայական ճանապարհի մեջտեղում, որ հպատակներս ամենայն ժամ կոխոտեն յուրյանց թագավորի գլուխը... Երե նոքա կոխոտում են իմ*

աիրտը—մինչդեռ ես կենդանի եմ—ապա ինչո՞ւ չպիտի կոխոտեն իմ գերեզմանը, երբ ինձ կթաղեն։ Դու արտասվում ես, Օմերը, փափկասիրտ եղբայր իմ... Ե՛կ մեր ատելի (անգոնեելի) արտասուքով փոթորկենք և խառնենք եղանակը, ջարդենք այն աղի ջրով և մեր հոգոցներով արտերը ու սուվ ծնանինք (ստեղծենք) այս շփոթված ու խառնակ աշխարհում»[6]։

Խալաթյանը նաև լավ ճանաչել ու լավ գնահատել, քաջալերել է Հ. Մաահէյանին՝ վերջինիս շեքսպիրյան թարգմանությունների արշալույսին, որ ինքնին շատ բան է նշանակում։

Առհասարակ Գ. Խալաթյանի գրական վաստակը և մասնավորապես «Գ. Խալաթյան և Շեքսպիր» հետաքրքրական, արժեքավոր նյութը կարող է հանդամանալից ուսումնասիրության, որը, ինչ խոսք, երևան կբերի նոր և արժեքավոր փաստեր։

ՏԱՆՈՂԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 *Ն. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Գ. Խալաթյանի ֆոնդ, բ. 3, № 3, Գեղարվեստական երկեր։*

2 *Վիլյամ Շեքսպիր, Ընտիր երկեր երեք հատորով, հ. 1, Երևան, 1951, էջ 49—50։*

3 *Խալաթյանը գործածում է Ռիչարդ բառի նաև այլ ձևեր՝ Ռիխարդ, Ռիքարտ, սակայն իշխողն է՝ Ռիչարդը։*

4 *Уильям Шекспир,* Полное собрание сочинений в восьми томах, т. III, М., 1958, стр. 508—590.

5 *Մաքսերն ու եկամուտները։*

6 *Ն. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Գ. Խալաթյանի ֆոնդ, բ. 3, № 8, Գեղարվեստական երկեր։*

ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ ԵՐԵՔ ՆԱՄԱԿԸ ԴԵՐԱՍԱՆ ԱՐԱՄ ՎՐՈՒՅՐԻՆ

Հրապարակում և առաջաբան Բյուրակն Անդրեասյանի

Շեքսպիրը եղել է Վարդգես Սուրենյանցի կյանքի ուղեկիցը՝ նկարչի վաղ երիտասարդությունից։ Շեքսպիրի ստեղծագործությունները կարդալուց բացի, Սուրենյանցը սիրել է դրանք բնագրից թարգմանել հայերեն։ Սակայն նրա այդ թարգմանությունները մեծ մասամբ մնացել են անտիպ։ Բախտը ժպտացել է միայն Շեքսպիրի պիեսներից մե-

կի՝ «Միջամառնային գիշերվա երազը», կատակերգության թարգմանությանը, որը Սուրենյանցը կատարել էր դեռևս 1898 թվականին։

Թիֆլիսի «Հուշարար» հանդեսի խմբագիր, դերասան Արամ Վրույրը 1912-ին որոշում է Սուրենյանցի այդ թարգմանությունը տպագրել առանձին գրքույկով՝ «Հուշարարի» մատենաշարով։ Սուրենյանցը առաջարկը սիրով ընդունում է և թարգմանության վրա նոր.ից աշխատում՝ կատարում ճշտումներ, ապա գրում նաև առաջաբան ու ծանոթագրություններ։

Թարգմանության ձեռագիրը Պետերբուրգից Թիֆլիս՝ «Հուշարարի» խմբագրությանը ուղարկելուց հետո Սուրենյանցը ուշադիր հետևել է նրա տպագրությանը հանդեսի խմբագիր Վրույրի հետ ունեցած նամակագրության միջոցով։

Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում Վրույրի արխիվի նամակների մեջ պահվում են Սուրենյանցի երեք նամակները՝ գրված «Հուշարարի» խմբագրին 1912 թվականի նոյեմբեր-դեկտեմբեր ամիսներին։ Այս նամակները հետաքրքրական են նրանով, որ մի շարք կողմերով բացահայտում են նկարչի ունեցած տեսակետները ինչպես Շեքսպիրի գործերի, այնպես էլ նրանց թարգմանությունների նկատմամբ և լրացնում են այն առաջաբանի մտքերը, որը Սուրենյանցը գրել է իր թարգմանության հրատարակության համար։

Նամակներից երևում է նաև, թե Սուրենյանցը իրրև Շեքսպիրի թարգմանիչ որքան ուշադիր և բծախնդիր է եղել հանճարեղ դրամատուրգի յուրաքանչյուր բառի, արտահայտության նկատմամբ, բացի այդ պարզ է դառնում նկարչի հմտությունը հայերենի քննագավառում։

Ինչպես ցույց է տալիս Սուրենյանցի նամակներում եղած դիտողությունների և տպագրված տեքստի համեմատությունը, տպագրության սկզբում (մինչև 7-րդ էջը) թարգմանչի դիտողությունները մտցված չեն տեքստի մեջ, իսկ հետո նամակներում եղած դիտողությունների համաձայն բոլոր ուղղումները կատարված են։

«Միջամառնային գիշերվա երազը» Վ. Սուրենյանցի թարգմանությամբ, առաջաբանով և ծանոթագրություններով լույս տեսավ «Հուշարարի մատենաշարի» 14-րդ համարով*։ Տիտղոսաթերթին գրված է 1912 թվականը, բայց պետք է լույս տեսած լինի 1913-ի սկզբներին, քանի որ 1912-ի դեկտեմբերի 21-ին Սուրենյանցի գրած նամակում դիտողություններ են արված պիեսի սկզբի մասի սրբագրության վերաբերյալ։ Այդ դիտողությունները հասնում են մինչև 16-րդ էջը, որից պարզ է դառնում, որ այդ ժամանակ սրբագրվում էին դեռևս առաջին երկու տպագրական մամուլները (գիրքը քառածալ է, այսինքն՝ յուրաքանչյուր ութ էջը կազմում է մեկ տպագրական մամուլ), մինչդեռ ամբողջ գիրքը բաղկացած է մոտ ութ տպագրական մամուլից (63 էջ)։

Արդյոք շարունակվե՞լ է Սուրենյանցի և Վրույրի նամակագրությունը պիեսի սրբագրության վերաբերյալ, թե՞ երրորդ նամակով ընգհատվել է, և Սուրենյանցն ինքն է մեկնել Թիֆլիս՝ տպագրությանը հետևելու համար,— առայժմ պարզել հնարավոր չեղավ։ Մի բան, սակայն, ակնհայտ է պահպանված երեք նամակներից, այն, որ Սուրենյանցը չափազանց ուշադիր և պահանջկոտ է եղել իր թարգմանության տպագրության նկատմամբ։

Ստորև տպագրում ենք Սուրենյանցի այդ երեք նամակները։

---

* Տպագրվել է Թիֆլիսում, Ա. Կերեսելիձեի տպարանում, 63 էջ։

Նոյեմբր. 5, 12
Ս. Պ-բուրգ
Екатеринский Канал 65

Մեծարգո բարեկամ

Պարոն Վրույր,

Ստացա Ձեր պատվական նամակը և, եթե պատասխանս Ձեզ մի փոքր ուշացած թվի, պատճառը այն է, որ ես Ձեր նամակը ավելի ուշ ստացա, քան կարծում եք և բացի այդ պետք էր աչքի անցնել, սրբագրել, մի հառաջաբան և ծանոթագրություններ ավելացնել, որոնք Շեքսպիրի սովորական ուղեկիցներն են նաև բնագրում։

Որովհետև թարգմանությունս բառացի է և պահպանել է բնագրի արտաքին բոլոր ձևերը, ի՞նչն է արգելում և տպել նրան բնագրի օրինակով. այդ հիման վրա կխնդրեի՝ 1) գործող անձանց անունները շարվեին երկաթագրով, առանց կրճատվելու և կողքից, ինչպես մատավորապես ձեռագրի մեջ է[1], 2) նկատողությունները—remarque—լինեին ոչ փակագծում, այլ միմիայն շատ մանր կուրսիվով շարված[2], և վերջապես վերնագիրը կխնդրեի անգլիերենի հետ տպվեր, ինչպես որ տետրակի երեսին է[3]։

Այս ամառ ավարտեցի «Օթելլոյի» թարգմանությունը և այդպիսով այժմ ունիմ բացի այս Ձեզ ուղարկած երազիցը, Հուլիոս Կեսար, Ռիչարդ Երրորդ, Վինձորցի ուրախ կանայքը և Օթելլո[4]։ Դուք խնդրում եք ինձանից իմ կենսագրությունը, նա շատ կարճ է՝ ծնված եմ Ախալցխայում 1860-ին, սովորել եմ լազարյան ճեմարանում, ապա Մոսկվայի նկարչական դպրոցում և վերջապես Մյունխենի թագավորական ակադեմիայում, որտեղ սկզբում ճարտարապետություն էի սովորում, բայց, երբ իմ, առաջի հրապարակ հանած պատկերս, ինձ համար անսպասելի հաջողություն ունեցավ, վերջնականապես փոխվեցի նկարչության, առաջի անգամ ցուցահանդեսում մասնակցել եմ Մյունխենում 1884 թ.։ Հայերենս հորիցս է[5], որը հազվագյուտ հայկաբան էր և գիտեր նաև աշխարհաբարը իր բոլոր բարբառներովը։ Ուղարկում եմ Ձեր խնդիրքին համաձայն լուսանկար[6] պատկերս, որը եղածների մեջ ամենահաջողն եմ համարում։ Ողջունում եմ ի սրտե Ձեր ձեռնարկությունը և ցանկամ լիակատար հաջողություն։

Շատ կպարտեցնեիք, եթե մի երկտողով միամտեցնեիք ինձ, որ ուղարկածներս ժամանակին հասել են։

Ձերդ ընդմիշտ
Վ. Սուրենյանց

Հ. Գ. Տառերի մասին այս անգամ ոչինչ չեմ գրում այն հուսով, որ հետևյալ անգամին շատ մանրամասնորեն եմ խոսելու Ձեզ հետ այդ նյութի մասին։

4 դեկտ. 12,

Մեծարգո բարեկամ

պ. Վրույ՛ր,

Այս րոպեիս ստացա Ձեր նամակը և ահա շտապում եմ պատասխանելու Ձեր տված հարցերին—1) Թիում, ուղիղ եք կարդացել, դա մի խոտ է, բնագրում Thyme է անվանված, ֆրանսերեն նույնպես Thym է, Հայկազյան բառարանում նորա նկարագրությունը այսպես է՝ «խոտ և ծաղիկ նորա հոտավետ կամ խնկահոտ, զոր սիրե մեղու—արաբերեն իբար»։

2) Բով «կրակ» մտքով եմ գործածել։

3) Սևափետրիկ կեռնեխը փոքրիկ սև թռչուն է, ռուսերեն дрозд, բնագրում—ousel է, ֆրանսերեն՝ grive, գերմաներեն՝ Drossel. Հայկազյան բառարանի մեջ ասված է՝ «Սարեկ թռչունն քաղցրաձայն, նման ագռավու փոքրկան»։ Ասել է, թե սարեկի տեսակն է, բայց ավելի սրակըտուց[7]։

4) Եվ Տավրոսի ձյունե գագաթն սպիտակ
Ագռավ է թվում արևելյան քամու տակ.

Երևի գրած ժամանակս անուշադրությամբ տառերից մեկը բաց եմ թողել (այդ ինձ շատ հաճախ է պատահում) և դուք չեք կարողացել հասկանալ թե դա Ագռավ է նշանակում[8]։

Իսկ ինչ որ հատկանում է զարնված խոսքին. ես այդ գործածել եմ, նախ, որովհետև բնագրումն էլ ոչ այդ սանտիմենտալ «սիրահարված» խոսքն է, այլ նորա ավելի ծաղրական ձևը, որի համար ես դրանից հարմար խոսք չգտա, մանավանդ, որ այդ խոսքը արդեն վաղուց մեր դրա-

կանութեան մեջ մտած է և շատ հաճախ եմ նրան պատահել այնպիսի գրվածքների մեջ, որոնց բովանդակութիւնը ողբերգական չէ... իսկ տաճկական խոսքի նմանիլը մի մեծ արգելք չէ, քանի որ (մեր մեջ) սիրահարված խոսքն էլ նույն սիրով զարնված խոսքն է (հարված=զարնված)։ Ուստի ինձ առանձին բավականութիւն կպատճառեր, եթե ես իմանայի, որ Դուք ևս ինձ հետ համաձայն եք այդ դատողութեան վերաբերմամբ։

Նոով—փոխանակ ետո ճշմարիտ է ավելի լավ կլինի, իսկ հրեն փոխանակ հրենիկ միևնույնն է, ինչպես ինքներդ կամենաք—ես հրենիկ գրել եմ, որովհետև երբ մեր գյուղացիների քաղաքավարութիւնը բրոնում է, այդպես փաղաքշական ձևերի են դիմում, որքան որ ես միջոց եմ ունեցել դիտելու անձամբ[9]։

Գլիշենների վերաբերմամբ, հայտնի բան, այս նամակովս Դուք ինքներդ էլ բան չեք սպասում, բայց այս երկու օրս կգնամ հարցուփորձի—խելքս չէ կտրում, որ բան դուրս գա, ուստի և մեծ հույսեր չեմ կարող խոստանալ։ Բայց միք վհատիլ, միշտ ելք կգտնինք մեկ երկու նկար մեջը դնելու, եթե այդ հարկավոր լինի, բայց դրա մասին հետևյալ նամակովս[10]։

Առայժմ մնաք բարով

Ձերդ Վ. Սուրենյանց

Հ. Գ. Այս րոպեիս ստացա «Հուշարարի» հոկտեմբերի գրքույկը, չափը, դիրքը և ընդհանուր տպավորութիւնը շատ բավարարացուցիչ է, միմիայն մի կասկած ծագեց այս րոպեիս իմ մեջ—արդյոք ոտանավորի տողը կտեղավորվի՞ նրա սյունակի մեջ, եթե մեկ էջի վերա երկու սյունակ տպվի —և ավելի լավ չէ՞ր լինի, եթե նույն գրքույկի մեջ տպած ոտանավորների պես և այդ մեկ սյունակ տպվեր, բայց, հայտնի բան է, ինքներդ արդեն այդ հարցը վճռած կլինիք[11]։

21-ին, դեկտ. 12

Մեծարգո բարեկամ
պ. Վրո՛ւյր

Այս րոպեիս ստացա Ձեր ուղարկած տպագրական թերթը և շտապում եմ անելու իմ նկատողութիւններս հուսալով, որ կարելի է դեռ ուշ չէ ուղղելու։

Դիրքը, թուղթը գրերը և ընդհանրապես արտաքինը բավարարացուցիչ են, բայց... որտեղի՞ց են այդքան վրիպակները[12]։

Ես այդ երկու թերթի մեջ 15 մոտիկ վնասող վրիպակներ գտա, որոնք պարտքս եմ համարում հերթով թվել և շատ կխնդրեի եթե հնարավոր է ուղղել։

1) Հառաջաբանին մեջ «Ով մենք ստիպված ենք մեծ առավելություն համարել եթե թարգմանիչը[13] բանաստեղծական երկասիրության պատճեն բնագրի բոլոր մնացյալ հատկությունները կարելուչն չափ պահպանել է»։ Որքան ես հիշում եմ ձեռագրի մեջ «թարգմանիչը» չկա գոնե իմ մոտ գտնվող ոճի մեջ, և միտքը չէ դուրս գալիս, նախադասությունը անիմաստ է այդ խոսքի պատճառով։

2) Գործող անձանց մեջ՝ «Եգեոս, Հերմիայի մայրը[14], փոխանակ հայրը.

3) Թեսեոս.

Այժմ, իմ չքնաղ Հիպոլիտե...
«իմ» բաց է թողած։

4) Թեսեոս.

Իսկ դու այստեղ, չքնաղ Հերմիա, պատրաստի՛ր
փոխանակ պատրաստվի՛ր։

5) Թեսեոս.

Գործի մասին, որ ձեզ էլ է պատկանում։
փոխանակ հատկանում։

6) Հերմիա.

Իղձն ու արցունքն անբաժան են իրարից.
փոխանակ նորանից։

7) Լիսանդեր.

Հերմիա, այստեղ կամուսնանանք...
փոխանակ այնտեղ։

8) Լիսանդեր.

Խոսքիդ տեր կաց։ Տես Հելենն էլ գալիս է,
փոխանակ Հելենան գալիս է, այդ փոքրիկ սխալը վրիպակի չէ նմանում և դյուրավ կլասիկ գրվածքին վոդևիլի բնավորություն է տալիս։

9) Հերմիա.

Նըզովքներիս չընայելով—ներում է,
փոխանակ սիրում է։

10) Հերմիա.

Իմ մեղքը չէ,—թեթև է նրա խելքը.
փոխանակ
Իմ մեղքը չէ, երբ թեթև է նրա խելքը,
որով չափը աղավաղված է։

11) Տապան... ջոկ-ջոկ, ինչպես որ ցուցակի միջին (գրված) է, բաց է թողած «գրված»։

12) Բոլոր բյուն վերջավորությունները ռամիկների բերանում թեև են գրված, տպագրության մեջ խառն են և երկու, թե երեք տեղ բյուն է տպած։

13) Երկր. գործ.

Ա. երևույթ, մտն. մի Ոգի և Փուճ հակառակ կողմից, փոխանակ կողմերից.

Ոգի. Այս խոսակցության մեջ ամբողջ տող է բաց թողած, Ոգի.

Սար ու ձորի վերայով
Քարերում ու փշերում,
Անտառներով, փոսերով,
Հեղեղներում, բոցերում

բաց է թողած Թափառում եմ համարձակ
Լուսնագնդիցն էլ արագ։

Ես հատուկ կխնդրեի առանձին ուշադրությամբ շարել տալ, որովհետև չկա մի խոսք, նաև տող, որի համար ամբողջ փաստեր ու ակադեմիական ապացույցներ չկարողանայի իբրև արդարացուցիչ վկայություն առաջ բերել, դա կլասիկ գրվածք է և ես ամենամեծ երկյուղածությամբ և պատկառանքով եմ վերաբերվել նորան և շատ անգամ արտաքուստ աննշան երևացող և նույնիսկ մտքին չվնասող փոփոխություն դյուրավ կարող է երկու զանազան հրատարակությունների տարբերությունը համարվիլ և քանի որ գրքի վերնագիրը արդեն որոշում է ինչ հրատարակությունից թարգմանվելը, անհրաժեշտ է և նրան հավատարիմ մնալը։

Հազար ափսոս, եթե այդ վերոհիշյալ սխալները ուղղել չէ կարելի...
Ողջունելով ի սրտե
մնամ Ձեզ հարգող
Վ. Սուրենյանց

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 *Սուրենյանցի այս խնդրանքը կատարված է պիեսի հրատարակության մեջ։*

2 *Հրատարակության մեջ ոմարիկները շարված են ոչ փակագծերի մեջ, սակայն ոչ թե մանր, այլ միջին մեծության (10 կետաչափի) շրջագրով։*

3 *Այս խնդրանքը նույնպես կատարված է՝ գրքի տիտղոսաթերթին հայերեն վերնագրի տակ անգլերեն գրված է՝* Midsummer-Night`s Dream.

4 *Այս պիեսների Սուրենյանցի կատարած թարգմանություններից Երևանի շեքսպիրյան դրադարանում պահպանվում են «Վինձորցի ուրախ կանայքը» կատակերգության ձեռագիրը և «Վիր արքայի» թարգմանությունից մի քանի թերթ, «Հուլիոս Կեսարի», «Ռիչարդ Սրտորզի» և «Օթելլոյի» թարգմանությունների ձեռագրերը գտնվում են Գրականության և արվեստի թանգարանում (Վ. Սուրենյանցի ֆոնդ)։ Մաշտոցի անվան Մատենադարանում նույնպես պահվում են «Վիր արքայի» Սուրենյանցի թարգմանության ձեռագրից առանձին թերթեր։ Ըստ երևույթին, «Վիր արքայի» թարգմանությունը Սուրենյանցը կատարել է 1912-ից հետո, այլապես դրա մասին կհիշատակվեր 1912 թ. գրած այս նամակում։*

5 *Վ. Սուրենյանցի հայրը՝ Հակոբ Սուրենյանցը եղել է Ախալցխայի ավագ քահանան, մի բարեկիրթ և զարդացած անձնավորություն։*

6 *Սուրենյանցի թարգմանության հրատարակության մեջ նրա այս լուսանկարը չկա, ըստ երևույթին, հետագայում, երբ չի հաջողվել գիրքը նկարազարդ հրատարակել (տե՛ս ծանոթագր. 10) Վրույրը որոշել է թարգմանչի նկարն էլ չդնել գրքի մեջ։*

7 *Այս երեք պարզաբանությունները համապատասխանաբար վերաբերում են պիեսի 22, 29, 30 էջերին։*

8 *Հրատարակված տեքստում այս տողերը (նաև «Ագռավ») տպված են ճիշտ (էջ 35)։*

9 *Հրատարակված տեքստում գյուղացիների խոսքի մեջ ամենուրեք գտնում ենք եատով և եռեեիկ, այսինքն՝ առաջին դեպքում Սուրենյանցի նախնական եատ-ն ուղղված է, երկրորդ դեպքում թողնված նրա եռեեիկ-ը։*

10 *Խոսքը Շեքսպիրի պիեսը նկարազարդ հրատարակելու մասին է։ Սուրենյանցը Պետերբուրգում սկսեք է կատակերգության թեմաներին համապատասխան նկարների պատրաստի կլիշեներ ձեռք բերեր և ուղարկեր Վրույրին։ Սակայն, ըստ երևույթին, Սուրենյանցի կասկածը այդ մտադրությունն իրագործելու նկատմամբ («Տեղը չէ կարում, որ բան գուրս գա») հիմնավոր է եղել և հավանաբար նա չի կարողացել անհրաժեշտ կլիշեները ձեռք բերել, ուստի և գիրքը լույս է տեսել առանց որևէ նկարի։*

11 *Գիրքը տպված է մեկ սյունակով։*

12 Սուրենյանցը այստեղ 14 բավական լուրջ ճշտումներ է անում շարվածքում թույլ տըրված սխալների ու վրիպակների վերաբերյալ։ Այդ ճշտումներից ու դիտողություններից 13-ը համարակալված են, վերջին տասնչորսերորդը՝ ոչ։

Առաջին երեք ուղղումը գրքի մեջ տեղ չեն գտել, այսինքն՝ սխալները մնացել են, իսկ հաջորդ տասնմեկ սխալները ուղղված են ճիշտ թարգմանչի պահանջածի պես։ Պատճառը հասկանալի է. գիրքը, ինչպես ասացինք քառածալ է տըպագրված, յուրաքանչյուր մամուլը բաղկացած է 8 էջից։ Սուրենյանցի առաջին երեք դիտողությունները վերաբերում են առաջին մամուլին (էջ 3, 5, 7). պարզ է, որ երբ Սուրենյանցի նամակը հասել է Թիֆլիս, այս մամուլը տպված է եղել, և ուղղումներ անելու հնարավորությունը բացառվել է։ Իսկ երկրորդ տպագրական մամուլը, որին վերաբերում են հաջորդ տասնմեկ ուղղումները (էջ 9, 10, 11, 13, 14, 15), դեռևս սրբագրվելիս է եղել, ուստի դրան վերաբերող բոլոր ճշտումները կատարվել են։

13 Սուրենյանցը առաջարկում է (լուսանցքում արված նշումով) տպագրված բնագրում սխալմամբ տեղ գտած թարգմաճիչը բառի վրա թուղթ փակցնել։

14 Այս դեպքում էլ Սուրենյանցը առաջարկում է (դարձյալ լուսանցքային նշումով) մ տառի վրա փակցնել ն տառը։

«ՌՈՄԵՈ ԵՎ ՋՈՒԼԻԵՏԻ» ՎՐԱՑԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ԱՆՀԱՅՏ ՁԵՌԱԳԻՐ

Հաղորդում Նատալյա Օբլովսկայայի

Վրացական շեքսպիրականը սկիզբ է առել 1841-ից, երբ անցյալ դարի հայտնի գրական, հասարակական գործիչ Դ. Ի. Դիպիանին վրացերեն թարգմանեց «Ռոմեո և Ջուլիետը»։ Այդ թարգմանությունը չի տպագրվել, իսկ ձեռագիրը, ինչպես երևում է, չի հասել հետազոտողներին, քանի որ այդ մասին քննադատական գրականության մեջ որևէ տեղեկություն չկա։ Դիպիանիի աշխատանքի գոյությունը հայտնի էր բանաստեղծ Նիկոլոզ Բարաթաշվիլու նամակից, որի վրա հենվել են այդ հարցով զբաղվող բոլոր հեղինակները։

Սակայն Վրաստանի գիտությունների ակադեմիայի ձեռագրերի ինստիտուտում պահպանվել է Դիպիանիի թարգմանության արտագրությունը, որը թույլ է տալիս առավել ըստույգ պատկերացնել Վրաստանում Շեքսպիրի երկերի թարգմանության առաջին քայլերը[1]։

Բանն այն է, որ Շեքսպիրի թարգմանությունները վրացական մամուլում հայտնվում են միայն 50-ական թվականներին, երբ սկսեց լույս տեսնել «Ծիսկարի» («Աղրշալույս») գրական հանդեսը։ Այս հանդեսի 1859 թ. № 5, 6-ում տպագրվում է Դմիտրի Դիպիանիի թարգմանած «Ռոմեո և Ջուլիետը»։ Քանի որ պիեսի առաջին թարգմանության մասին որևէ տեղեկություն չէր պահպանվել, ապա այն տպավորությունն էր ստեղծվել, թե «Ծիսկարին» տպագրել է նույն հեղինակի 1841 թվականին կատարած թարգմանությունը[2]։

Որ այս տեսակետը սխալ է, երևում է պիեսի տպագիր տեքստին հենց իր՝ Դիպիա-

Նրի տված ծանոթագրությունից, ուր ասված է, որ թարգմանությունն «արվել է նորից» Բենժամեն Լաբոշի նոր ֆրանսիական թարգմանությունից՝ հրապարակված Փարիզում, 1856 թվականին[3]։

Սակայն մնում էր անհայտ. 1) Ի՞նչ տեքստից է արել Ղևոնդ Ալիշանին իր 1841 թ. թարգմանությունը և 2) արդյո՞ք տպագրված տեքստը առաջին աշխատանքի ճշտված տարբերակն է, թե՞ արմատապես տարբերվում է նրանից։

«Ռոմեո և Ջուլիետի» թարգմանության այն ձեռագիրը, որ գտնվում է մեր տրամադրության տակ, տալիս է այդ հարցերի պատասխանը։

Սակայն՝ նախ մի քանի խոսք բուն ձեռագրի մասին։ Դա, անտարակույս, բնագիր չէ։ Այդ են ասում թե՛ ձեռագիրը, որ խիստ տարբերվում է Ղևոնդ Ալիշանի ձեռագրից, թե՛ հատուկ անունների մի շարք սխալները, որ նա չէր կարող թույլ տալ։ Գրելու եղանակից դատելով, արտագրությունն արվել է բուն թարգմանությունից շատ չանցած, 50-ական թվականներից ոչ ուշ։ Այս ձեռագրի գոյությունը ցույց է տալիս, որ Վրաստանում, Շեքսպիրին ծանոթանալու առաջին փուլում, դեռ մամուլում նրա երկերի հանդես գալուց առաջ, Դ. Ղևոնդ Ալիշանի թարգմանությունն իր վրա է հրավիրել ընթերցող հասարակայնության ուշադրությունը։

«Ռոմեո և Ջուլիետի» թարգմանությունը թվագրված չէ. նշված է միայն ամիսը՝ «ապրիլ»։ Բայց այստեղ պետք է հիշել Ն. Բարթաշվիլու նամակը, ուր, խոսելով նոր վրացական թարգմանությունների մասին, նա հիշատակում է «Ռոմեո և Ջուլիետի» Ղևոնդ Ալիշանի արած թարգմանությունը[4]։ Այդ նամակը գրվել է 1841 թ. մայիսի 28-ին։ Այստեղից պարզ է, որ, Ղևոնդ Ալիշանն իր թարգմանությունն ավարտել է նույն տարվա ապրիլին։

Ինչ վերաբերում է թարգմանության սկզբնաղբյուրներին, ապա բնագիրը տալիս է դրա ստույգ պատասխանը։ Այստեղ ասված է. «Ռոմեո և Ջուլիետ». դրամա հռչակավոր Շեքսպիրի, գրված անգլերեն և թարգմանված ռուսերենի Ռոսկովշենկոյի և ապա Կատկովի կողմից, իսկ ռուսերենից վրացերենի թարգմանված Ղևոնդ Ալիշանի կողմից»։

Նշված ռուսերեն թարգմանություններից առաջինը հրապարակվել է 1839-ին «Библиотека для чтения» հանդեսում, իսկ Մ. Կատկովինը տպագրվել է 1841-ին, «Пантеон русского и всех европейских театров» առաջին մասում։ Հնարավոր է, թարգմանության համար հենց այդ պիեսի ընտրության մեջ դեր է խաղացել անձնական ծանոթությունը Ի. Վ. Ռոսկովշենկոյի հետ, որը 1839 թ. նշանակվել էր Թիֆլիսի գիմնազիայի վերահսկիչ։ Կարելի է նկատել, որ պիեսը վերնագրված է Ռոսկովշենկոյի թարգմանության համապատասխան՝ «Ռոմեո և Ջուլիետ», մինչդեռ Կատկովը վերնագրը թարգմանել է «Ռոմեո և Յուլիա»։

Համենայն դեպս, երկու թարգմանություն էլ, որ եղել են Ղևոնդ Ալիշանի ձեռքի տակ, պարունակել են ողբերգության լրիվ տեքստը։ Ինչպես հայտնի է, 30-ականների վերջերին և 40-ականներին Շեքսպիրից կատարված ռուսերեն թարգմանությունները աչքի են ընկնում ճշգրիտ լինելու, նույնիսկ տառացիորեն համապատասխանելու ձգտումով։ Սա յուրատեսակ ռեակցիա էր տեքստի կամայական ձևափոխումների այն սովորության դեմ, որ տիրապետում էր նախորդ շրջանում։

Թարգմանություն-ձևափոխումների նման փուլից Վրաստանը խուսափեց։ Հենվելով Ռոսկովշենկոյի և Կատկովի աշխատանքների վրա, Ղևոնդ Ալիշանին վրացական շեքսպիրականի սկիզբը դրեց լրիվ շեքսպիրյան տեքստի թարգմանությամբ։

Այժմ անդրադառնանք «Ռոմեո և Ջուլիետի» ձեռագրի և տպագիր տեքստի հարաբերությանը։ Նկատենք, որ երկու թարգմանությունն էլ արված են արձակ և չեն արտահայտում բնագրի բարձր բանաստեղծականությունը։

Թարգմանությունները համեմատելիս նրանց զանազանությունն աչքի է զարնում առաջին իսկ էջերից, գործող անձանց ցանկից սկսած։ Ձեռագրում Ջուլիետի դայակը նշված է անունով՝ Անջելիսա (նա այսպես է անվանված նաև Ռոսկովշենկոյի թարգմանության մեջ), իսկ վանականը, ինչպես և ռուսական թարգմանություններում, անվանված է իտալական ձևով՝ Լորենցո։ Տպագիր տեքստում գործող անձանց ցուցակում կարդում ենք՝ Ջուլիետի դայակ և վանական Լավրենտի։ Ըստ երևույթին, Լարոշի թարգմանության մեջ դոնելով վանականի անվան ֆրանսիական ձևը, Դիպիանին հարկ է համարել տեղը դնել այդ անվանը համապատասխանող վրացական տարբերակը։

Պիեսի տպագիր տեքստում բավական շատ են տողատակի բացատրությունները, իսկ վերջում դրված է ծանոթագրություն այն մասին, թե ինչ նովելից է Շեքսպիրը փոխառել իր պիեսի սյուժեն։ Ձեռագրում, որը նախատեսված չի եղել տպագրության, նման բացատրություններ չկան, սակայն ամենահետաքրքրական պարզաբանվում են որոշ անձնանուններ (օրինակ՝ «Պետրարկա և Լաուրա») և լատինական բառեր, որոնք այն ժամանակ, ինչպես երևում է, չէին մտել գործածության մեջ և կարող էին անհասկանալի լինել. օրինակ՝ «фехтование», «дуэль» և այլն։

Ողջ պիեսի ընթացքում թարգմանության երկու տարբերակները սաստիկ տարբերվում են, քանի որ արված են ոչ թե բնագրից, այլ երկու տարբեր թարգմանություններից։ Զանազանությունը նկատվում է ոչ միայն առանձին բարդ տեղերում, մետաֆորների մոտեցման ժամանակ, այլև գործող անձանց պարզ ռեպլիկներում։ Պիեսի արձրվածներն անգամ տարբեր կերպ են անվանված. ձեռագրում՝ („წარმოთქვნა") («ասելակայացում»), տպագիր տեքստում՝ („მოქმედება") («գործողություն»)։

Դիպիանին բարեխիղճ ու ճշգրիտ թարգմանում էր ձեռքի տակ եղած տեքստերը, դրա համար էլ կրկնում էր նրանց մեջ բնագրից քիչ տրված շեղումները։ Այսպես. Շեքսպիրի մոտ Կապուլետն ասում է, որ իր դուստրը տակավին չի հասել տասնչորս տարուն. „She hath not seen the change of fourteen years" (*1 արարվածք, 2-րդ պատկեր*)։ Իսկ Ռոսկովշենկոյի թարգմանության մեջ 14 թիվը փոխարինված է 15-ով և ասված է. „Она еще не видела своей пятнадцатой весны". Այս խոսքը կրկնվել է մեզ դրաղեցնող թարգմանության մեջ։

«Ռոմեո և Ջուլիետի» վրացական գույգ տեքստի համեմատությունը մեզ հանգեցնում է այն հետևության, որ երկրորդ տարբերակը առաջինի մշակումը չէ և, որ, իսկապես, ինչպես գրում է Դիպիանին, «նորից արված» թարգմանություն է։ Ձեռագրերի ինստիտուտում պահպանվող «Ռոմեո և Ջուլիետի» թարգմանության ձեռագիրը և պիեսի տպագիր տեքստը ինքնուրույն աշխատանքներ են, որ կատարել է նույն թարգմանիչը, սակայն տարբեր սկզբնաղբյուրներից։ Դրա համար էլ վրացական թարգմանական գրականության պատմության մեջ կարևրի է ընդգրկել ևս մեկ շեքսպիրյան տեքստ։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Ձեռագիրը կրում է ծ—2677 համարը։

2 Տե՛ս հրատարակչի ծանոթագրությունները հետևյալ գրքերում. Դ. Ղիպիանի, Հու-

շագրություններ, Թբիլիսի, 1930 (վրացերեն), Ի. Դոլիշաշվիլի, Վրաց շնքսպիրականը և Իվան Մաչաբելին «Դրական ակնարկներ» գրքում, Թբիլիսի, 1957, էջ 329 (վրացերեն)։

3 «Ցիսկարի», 1859, № 5, էջ 5։

4 «Նիկոլոզ Բարաթաշվիլի», Թբիլիսի, 1968, էջ 174 (վրացերեն)։

ՄԻ ՄԱՆՐԱՄԱՍՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հաղորդում Լալա Օքսուզյանի

Շնքսպիրի երկերի, հատկապես ողբերգությունների հայերեն թարգմանությամբ զբաղվող բանասերների ուշադրությանն եմ հանձնում մինչև հիմա նրանց աչքից վրիպած մի մանրամասնություն։

Մինչև Նոր Նախիջևան մեկնելը Պետրոս Ադամյանը, ինչպես հայտնի է, Շնքսպիրի ողբերգական դերերից մարմնավորել է մի կերպար՝ Համլետ։ Ռուսաստանյան շրջագայության ընթացքում, ուրեմն ավելի ուշ խաղացել է Օթելլոյի դերը։ Մի քանի տարվա բացակայությունից հետո նա վերադառնում է Թիֆլիս, ուր բավական ժամանակ մնում է և ստեղծում է շնքսպիրյան իր երրորդ գլուխգործոցը՝ Լիր արքա։

Հայտնի է, որ Համլետի դերը ողբերգուն կատարել է Սենեքերիմ Արծրունու թարգմանությամբ, ենթարկելով բեմական որոշ խմբագրության։ Հայտնի է նաև, Օթելլոյի դերը կատարել է Ստեփանոս Սալխանյանցի թարգմանությամբ։

Իսկ ի՞նչ թարգմանությամբ է խաղացել Լիր արքայի դերը։

Ադամյանի կյանքն ուսումնասիրողները, հատկապես Ռ. Զարյանը, (տե՛ս «Ադամյան. կյանքը», էջ 292), ըստ երևույթին հենվելով Ադամյանի մասին «Համլետի» թարգմանչի գրած հուշերի վրա (տե՛ս «Տարազ», 1916, № 4—5), որպես թարգմանչի հիշատակում են նույն Սենեքերիմ Արծրունուն։ Եվ դա, իհարկե, ճիշտ է, մանավանդ որ հաստատվում է ուրիշ աղբյուրներից նույնպես։

Սակայն թե՛ «Համլետի», թե՛ «Օթելլոյի» հայերեն թարգմանությունները լույս են տեսել, և Ադամյանի բեմական արվեստն ուսումնասիրողները հնարավորություն ունեն իրենց ձեռքի տակ ունենալ թարգմանական տեքստը, որով նա բեմ է բարձրացել։

«Օթելլոն» լույս է տեսել 1880-ին, իսկ «Համլետը» 1889-ին, երկուսն էլ Թիֆլիսում։ Իսկ «Լիր արքա՞ն»։ «Լիր արքան» լույս չի տեսել և նրա մասին մեր ունեցած պատկերացումը սահմանափակվում է այն մի քանի փոքրիկ հատվածներով, որ հիշվում են Սենեքերիմ Արծրունու հուշերում։ Այսքան և ոչ ավելի։

Մեր ձեռքն ընկավ «Համլետի» հայերեն թարգմանության 1889-ի հրատարակության ոչ կազմված մի օրինակ, որտեղ պահպանված էր գրքի շապկի ոչ միայն «երեսը», այլ նաև «մեջքը»։ Եվ ահա այդտեղ հրատարակիչ Բարսեղ Քամալյանը հայտնում է, թե ինչ գրքեր են տպագրության պատրաստ, ինչպես օրինակ՝ Նար-Դոսի «Աննա Սարոյանը», «Դաշնակ» ժողովածուի առաջին հատորը, նույն Արծրունու «Տփխանցի ասպետյաններ» երեք արարով դրաման և այս ամենի հետ «տպագրության համար պատրաստ են հետևյալ թարգմանությունները Ս. Արծրունու»։ Եվ հիշված են

Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսը» ու Շեքսպիրի «Վիր արքան»։ Սակայն ոչ մեկն է լուսս տեսել, ոչ էլ մյուսը։ Բոլոր դեպքերում կարևորն ու հետաքրքիրն այն է, որ Արծրունին «Համլետի» նման կամեցել է հրատարակել Ադամյանի համար կատարած իր երկու թարգմանությունները և՝ եթե դրանք պատրաստ են եղել տպագրության համար և ինչ-ինչ պատճառներով լույս չեն տեսել, նշանակում է բոլոր դեպքերում Արծրունին իր թարգմանությունը կարգի է բերել, նայել է, վերանայել, մաքրագրել։ Հետևապես պետք է հուսալ, որ մի օր կարող է «Վիր արքայի» (ինչպես նաև «Դիմակահանդեսի») հայերեն թարգմանության ձեռագիրը հայտնվել։

ԳԱՒՌԻԿ ՖՆՏՔԼՅԱՆԻ ՆԱՄԱԿՆԵՐԸ ԱՐՇԱԿ ՉՈՊԱՆՅԱՆԻՆ

Հրապարակում և առաջաբան Բախտիար Հովակիմյանի

Գաւռնիկ Հարությունի Ֆնտքլյանը (1862—1937) թեև զբաղմունքով վաճառական, բայց հայ հասարակական կյանքում առավելապես հայտնի է իբրև բանաստեր, պատմաբան և թարգմանիչ։ Նրա գրչին են պատկանում Մաշտոցի, Խորենացու, Կորյունի, Քուչակի և այլ գրողների, ինչպես նաև գրական-քննադատական, լեզվի, աղգագրության, թարգմանության և այլ հարցերի վերաբերյալ բազմաթիվ հոդվածներ և ուսումնասիրություններ։

Ֆնտքլյանը որոշ աշխատանք է կատարել նաև թարգմանության բնագավառում։ Նա թարգմանել և հրատարակել է Օմար Խայամի քառյակները. հայ իրականության մեջ առաջինը նա է արձագանքել Ռաբինդրանաթ Թագորի «Պարտիզպանի» անգլերեն հրատարակությանը 1913 թվականին և տվել հինգ երգի առաջին հայերեն թարգմանության նմուշը։

Վերջապես, առաջինը Ֆնտքլյանն է, որ թարգմանել է Շեքսպիրի «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգությունը։

«Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգության թարգմանության և հրատարակության մասին պատմող այս նամակները Ֆնտքլյանը գրել է Արշակ Չոպանյանին։ Այս նամակները, որ պահվում են Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում, տպագրում ենք որոշ կրճատումներով, հողնելով «Անտոնիոս և Կլեոպատրայի» հետ կապված հարցերը։

Ֆնտքլյանի վաղեմի ցանկությունն է եղել թարգմանել Շեքսպիրի գործերը։ Նա մտադրություն է ունեցել թարգմանելու «Համլետը», «Ռոմեո և Ջուլիետը», «Վիր արքան»։ Բայց սկսել և ավարտել է, ըստ երևույթին, միայն «Անտոնիոս և Կլեոպատրան»։ Թարգմանությունն այս գործից սկսելու նախապատվություն տալը պետք է բացատրել երկու հանգամանքով։ Նախ՝ նրա նախասիրությունը պատմության, ռնալ մարդկանց կյանքի ուսումնասիրության նկատմամբ և երկրորդ՝ այստեղ հիշատակված է Հայաստանը։

«Անտոնիոս և Կլեոպատրայի» թարգմանության առթիվ նա մտադրություն է ունեցել նաև ուսումնասիրություն գրելու Շեքսպիրի մասին։ Գրե՞լ է, արդյոք, մեզ հայտնի չէ։

Ֆնտքլյանն «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգությունը թարգմանել է մինչև 1908 թ. վերջերը, կարգացել մանչեստրարնակ (ուր ապրել է ինքը) իր բարեկամներ մոտ և ապա մատնոգվել է նրա տպագրության հարցով։ Լինելով Ա. Չոպանյանի «Անահիտ» հանդեսի երկարամյա աշխատակից, նա իր աշխատանքը մաս-մաս ուղարկել է Փարիզ, որտեղի Չոպանյանը տպագրէ այն։ Մինչև կավարտվեր ողբերգության տպագրությունը «Անահիտում», Ֆնտքլյանը գրել է առաջաբան՝ նպատակ ունենալով առանձին հրատարակել, որը և իրագործվել է 1911 թվականին։ Ներածության մեջ Ֆնտքլյանը հիմնականում տվել է պատմական անցքերի ու անձնավորությունների նկարագրությունն ու բնութագրությունը՝ օգտվելով եվրոպական պատմագրությունից, առանց, սակայն, այդ մասին հիշատակելու։

Թարգմանության իր սկզբունքների մասին Ֆնտքլյանը այդ ներածության վերջում գրել է. «Հակառակ այն կանոնին, որ կպահանջե այսպիսի բանաստեղծական հրաշակերտները արձակով փոխադրել ուրիշ լեզվի, այնքան դժվար ըլլալով թե՛ իմաստ և թե՛ չափ անվիար պահպանել թարգմանության մեջ, մենք ընտրեցինք դիմադրավել այս մեծ վտանգին, թեպետ հաջողության փոքր հույսով, որովհետև կզգայինք և կզգանք այն մեծ անջրպետը, որ կա պարզ առամի մը և տոմսական բանաստեղծության մեջ, որ յոկ տաղաչափությամբ կրնա պատշաճորեն ներկայացվիլ։ Շեյքսփիրի արվեստին ամենամեծ գեղեցկություններեն մեկն ասանավորի և արձակի փոխն ի փոխ գործածությունն է, որ բուն իսկ կյանքն է, քանի որ խոսքը բնականաբեն շատ արձակումակ կըլլա, երբ մարդը ու կացությունը արձակված են և բոլորովին տարբեր կըլլա արտահայտությունը, երբ հերոս մըն է և ուժգին հուզումն մը բռնված է»։

1

24 մարտ, 1909, Մանչեստր

Սիրելի՛ս,

Ուրախ եմ նորեն Փարիզ գալուդ ու գոնե թղթակցելով հաղորդակցելնուս, ուրախ եմ Կովկաս, հայ Հողը վայելած ըլլալուդ՝ անոր հին հիշատակներուն նոր հոգիին հետ ոգեխառնելուդ[1]։ Կերևակայեմ թե քու խանդատ, արվեստականի զգայնությամբ ինչ բերկրանքի ժամեր ունեցած ես։ Այս ամենը բերնեդ լսել—ավա՛ղ որ ոչ անձամբ վայելել կկարողանայի։ Բայց ամեն բանե առաջ առողջություն, երկար հանգիստ մը պետք է քեզի, անգամ մըն ալ սարսեցավ առողջություն, ու մտքովնին ջիղովնին ապրողները իրենց մարմնին հետ կատակներ չեն կրնար ընել։ Կխնդրեմ, կպաղատիմ, թեթև մ՝առներ գործը։ Լավ սնունդ (ատ դյուրին է), բայց լավ առատ քուն։ Ես գտած եմ ինձի լավագույն կազդուրիչ, 10—12 ժամ քնանալ, անշուշտ մաքուր օդի մեջ կրկնապատիկ է օգուտը։ Չե՞ս կրնար Չվիցերիա երթալ մեկ ամսվան համար։

Եթե առողջությունդ խնդրի մեջ չըլլար, պիտի նոր առաջարկ մը ընեի առաջիդ։ Հոս հիմա կազմակերպություն մը ունինք, նոր régime-ի ծնունդ։ Հայ հառաջադիմական միություն, որ գումարներ կունենա կոր բանախոսության, նվագահանդեսներ և այլն։ Վստահ եմ, որ կրնամ 10 ոսկի մը փոխադրել տալ, որ գաս հոս և մեզ քո ճամբորդության և տպավորության վրա բանախոսություն մը ընես։ Անշուշտ ինծի հյուր կըլլաս, ծախք չունիս հոս։ Ի՜նչ աղվոր առիթ մը կըլլար դեմ առ դեմ բերնով տեսակցելու։ Որչա՜փ բան կա ըսելու։

Եվ քեզի պիտի ներկայացնեի Հայախոս Շեյքսբիրը (որովհետև հիմա պետք է քեզի հայտնեմ թե իմ վաղուց փայփայած երազս իրագործեցի և շիտակը պետք է ըսեմ, որ երազս (այս աշխարհ գալով՝ շատ բան չկորսնցուց) Շեյքսբիրի մեկ խաղը Anthony and Cleopatra *հայկական չափով աշխարհաբար ոտանավոր թարգմանեցի և պատվական բան եղավ։ Ա՜խ, քեզի՝ ներդաշնակության, մետաքսանման ողորկության վարպետիդ պետք ունեի, ունեմ մեյ մը լսելու, որովհետև, չեմ կարծեր իրոք, Շեյքսբիրի գրության հումքին, ջիղը ամբողջ պահած եմ կատարյալ հավատարմությամբ և ոչ պակաս ճարտարությամբ, բայց ամենանուրբ ներդաշնակությամբ անթերի raiythme-ով չեմ կրնար պարծիլ։*

Հոս մաս մը, փոքր մաս մը կարդացի քանի մը մարդոց, սաստիկ ոգևորվեցան, խանդավառեցան, մանավանդ որ խաղը 3 ամսե ի վեր հոս ներկայացվելու վրա է ամեն գիշեր։ Հայաստանի խոսքը կըլլա մեջը երկու անգամ[2], պարթևներինը ավելի, բայց Կլեոպատրա՜ն, ա՜խ, ինչ հրաշակերտ, Անտոնիոսը որչա՜փ կենդանություն կրող տիպարներ։ Տպել պիտի տամ իբր առանձին գիրք, բայց ծախք ընել չեմ ուզեր շատ, դի սա վերջի 2 տարվան մեջ 1500 ոսկի կորսնցուցի։ Մեծ տակնուվրայություններ եղան մեր առևտրական աշխարհին մեջ, շատերը կործանելով։

Գալով պատմական հոդվածին, պատրաստ չեմ. բոլոր ժամանակս Անտոնիոսը առավ։ Ասկե զատ չեմ գիտեր թե ո՜ւր ձգեցի թելը։ «Անահիտ» վերջին թիվը ինծի չեկավ։ Խնդրեմ իսկույն ղրկեիր։ Հոս թերթդ գալուն պես պիտի սկսեմ 3—4 տեղե գանձում ընել։ Այսօր մեկուն խոսեցա, մեկ թիվ առեր եմ, ըսավ, տարվույն մեջ։

Առողջության վրա լավագույն լուրերու և նոր նամակի սպասելով

մնամ քույդ շատ սիրով

Գ. Ֆնտճյան

8 Հունիս 1909, Մանչեսթր

Սիրելի՛ս,

Այսօր դարձա գյուղեն, 8/9 օր բացակայութիւնն եղաւ, և կիսութամ պատասխանել նամակիդ։ Շատ ուրախ եմ, որ Անտոնիոս և Կլեոպատրայի Ա. Արարվածը հավներ ես։ Կրնամ կատարյալ գիտակցութիւններով և վկայութիւններով հաստատել թե խիստ հավատարիմ եմ գտնված բնագրին, այնպես, որ ամբողջ մեկ Արարվածի մեջ 5—6 ավելի կամ պակաս բառ հաղիվ թե գտնվի։ Երբ ամբողջ 5 Արարվածները ձեռքիդ ունենաս և մեկանց ամենքը վերծանես, այն ատեն պիտի ունենաս առիթ իմ թարգմանութեան մեջեն ընդհմարել Շեյքսպիրի հոյակապ արվեստը, որով կրցած է պատմութեան ծանոթ մեծ դեմքեր այնպես կենդանի և բնական ներկայացնել, ինչպես չէր կրցած ընել ուրիշ որևէ մեծ բանաստեղծ, որ այս ձեռնարկը ըրած է (և շատեր ըրած են)[3]։

Ոչ թե ֆրանսիական մեծ վարպետներուն պես (Ռասին, Վոլթեռ և այլն) abesteruction-ներ կներկայացնեն կամ գիտունորեն ոստանիկներ նորօրյա արքունիքներ բարձր արտահայտութիւններով, այլ միս ու ոսկր ունեցող Հռոմայեցիներ, իրենց բոլոր մեծութեան հետ՝ մարդկային հանդամանքներ ընդելուզած։

Կլեոպատրայի անձնավորութիւնը գերահրաշ բան է։ Une Curtizane de génie ըսված է, բայց ատկե ավելի բան մըն է, մեծութեան ոլորաններու շունչը շնչող մեծ թևավորումով էակ մըն է, թևև շաղված բոլոր կանացի հոգեբանութիւններով մինչև եղունկներուն ծայրը։

Կներես քեզի մատնանշելուս ինչ որ բանով չկրնար վրիպիլ քու ծայրագույն փայփայութեամբ գրագետի ճաշակեդ։

Անշուշտ պիտի ուզեմ, որ իբր զատ գիրք տպվի[4]։ Բայց կխնդրեմ լավ ողորկ թուղթ ըլլա, որպեսզի վրայի մելանը լեցուն աղվոր սև ելլե, չի տեսա, որ տպարանեդ ելած գիրքերուն մեջ թևև հատ, բայց անողորկ թուղթի վրա տպածներուն վրա սևը տեղ տեղ ոչ այնքան փայլուն էր։ Հոգ չէ թե 2 ոսկի ավելի ելլե։

Հառաջաբան մը ես կպատրաստիմ կոր Brandes-ի, քննադատներու իշխանին դիտողութիւններն ալ մեկտեղ, բայց արդյոք չեմ կրնար քու՝ հայ քննադատներու իշխանիդ ալ դիտողութիւնները կցել իբր գնահատական, գրքիս սկիզբը[5]։ Անշուշտ կրնաս, և պիտի ըսես վերապահում-

ներդ տաղաչափության վրա։ Բայց կարծեմ պատշաճ է, որ օրհնությունով թևերդ վրան երթա այս դիրքս հայ հանրության ներկայանա։

Կարծեմ 15 ոսկի ըսեր էիր բոլոր ծախքը։ Ճիշտ է սա։

Հոս 50 հատ մը ես կրնամ տեղավորել։ Շատ ուզողներ ունեմ, որովհետև թատերերգությունը նոր ներկայացավ հոս անընդհատ 4 ամիս ամեն դիշեր։ Երանելի երկիր, որ պատրաստ է լեցնել թատրոնը 4 ամիս Շեյքսբիռի մեկ երկը լսելու։ Իրավ է, որ Կլեոպատրան հմայիչ դերասանուհի մըն էր արվեստով։

Քույդ սիրով Գառնիկ

3

22 հոկտեմբեր 1909, Մանչեստր

Սիրելի բարեկամս,

...Գալով իմ «Անտոնիոս և Կլեոպատրայիս» կցավիմ, որ միայն մեկ Արարվածի տեղ կհարմարի մեկ թիվ «Անահիտի» մեջ[6], որովհետև այդ կերպով շատ կերկարի, և մեկ Արարված մեկ անգամեն կարդալով թերի ազդանք մը միայն կկրե ընթերցողը։ Ալ քեզի կձգեմ։ Արդյոք Կլեոպատրայիս դշխոյակերպ դեմքը photogravure-ի կպատրաստվի կոր[7]։ Ատոր վրա սիրտս դրած եմ, որշափ Անտոնիոս երբեմն իսկության վրա։

Անունին գալով, լավ կըլլա որ Փառնակ դրվի ու քովը փակագծի մեջ (Գառնիկ Ֆնտքլյան)[8]։

Հառաջաբանս լմննալու մոտ է։ Մեծապես հետաքրքրեց զիս Professeur Gugliemo Ferrero-ի շատ նորերս նույն այս նյութին վերա պատմական նոր հետազոտությունները, որոնք մեծ աղմուկ հանեցին Ֆրանսիա, Ամերիկա և Անգլիա, նոր տեսություններով, որոնց ակնարկությունները պիտի տեսնեք հառաջաբանին մեջ[9]։

Քույդ շատ սիրով Փառնակ

4

5 հունվար 1910, Մանչեստր

Սիրելի բարեկամս,

Այսօր վաղը Ձեզի 80 ֆրանք ևս պիտի ղրկեմ Կլեոպատրայիս հրատարակության համար, կհուսամ այսուհետև ալ պետք չմնար դրամի

մինչև որ 5 Արարվածներն ալ չտպվին[10]։ Հետո առաջաբանը և Կլեոպատրայի պատկերը կմնան։ Կողքին համար մանուշակ կտավ պիտի դրվի, որուն նմուշը պիտի ղրկեմ, վերջերս հոս տպված նոր երկատիրուքյուն մը տեսա «Մեծն Պոմպեի ողբերգուքյունը» անուն, շատ գեղեցիկ միացել էր մանուշակ գույն կտավե կողքը։

Քույդ շատ սիրով

Գ. Ֆնտքլյան

ՄԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Ֆնտքլյանը նկատի ունի Կաթողիկոսական ընտրուքյան առթիվ Զոպանյանի Հայաստան գալը 1908 թ.։ Էջմիածնից, Երևանից բացի Զոպանյանը եղել է նաև Թիֆլիսում, շփվել է կովկասահայ մտավորականուքյան ու գրական աշխարհի հետ։

2 «Հայաստան» անունը պիեսում հիշատակված է Գ. արարվածի Զ. տեսարանում, երկու անգամն էլ Կեսարի կողմից։

3 «Անտոնիոս և Կլեոպատրայի» ներածուքյունում, այս առթիվ Ֆնտքլյանը գրել է. «Շեյքսպիրի Անտոնիոս և Կլեոպատրան» գրվեն առաջ և հետո, այս պատմական տագնապի նյութը մասնավոր ձգողուքյուն մը ունեցած է ամեն ազգ թատերագիրներու համար և նույն նյութին վրա երևսուն թատերախաղեր ծանոթ են լատիններեն, ֆրանսերեն, իտալերեն ու անգղիերեն»։ Միայն ֆրանսերեն, գրվել է 16 պիես։ Այն էլ ասենք, որ այս հարցը մասամբ արտացոլվել է նաև հայ դրամատուրգիայում՝ Լ. Միքայելյանի «Արտավազդ Բ» ողբերգուքյան մեջ (բեմ. 1965, Լենինական), այնքանով, որքանով առնչվում է հայ իրականուքյան հետ։

4 «Անտոնիոս և Կլեոպատրան» արտատպվելով «Անահիտից», առանձին գրքով լույս է տեսել 1911 թ., Փարիզում.

ՈՒԻԼԵՐՄ ՇԵՅՔՍՓԻՐ

ԱՆՏՈՆԻՈՍ ԵՎ ԿԼԵՈՊԱՏՐԱ

(Տասմ հինգ արարվածով)

Թարգմանեց՝ Գ. Ֆնտքլյան (Փառնակ)

Տիտղոսաթերթից առաջ գրվել է Կլեոպատրայի դիմաքանդակի նկարը՝ Բրիտանական թանգարանի օրինակից, այնուհետև տրվել է José Maria de Heredia-*յի «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» բանաստեղծուքյունը, որին հաջորդել է ներածուքյունը (էջ է—ԺԲ) և ապա ողբերգուքյան տեքստը (էջ 1—108)։*

5 Հառաջաբանի (ներածուքյուն) մեջ ոչ միայն Բրանդեսի ու Զոպանյանի, այլև որևէ հեղինակի անվան ու ստեղծագործուքյան հիշատակուքյուն չկա։

6 «Անահիտի» ծավալը հնարավորուքյուն չի տվել պիեսն ամբողջական, կամ, գոնե մեկ-երկու համարում տպագրելու։ «Անտոնիոս և Կլեոպատրան» գործողուքյուն առ գործողուքյուն տպագրվել է «Անահիտի» *1909 թ. 5—10, 1909—1910 թթ. 11—12 և 1911 թ. 1—2* համարներում։

7 «Անահիտում» Կլեոպատրայի նկարը չի տպագրվել։

8 Փառնակը Գ. Ֆնտքլյանի ծածկանունն է։ Ըստ երևույթին նախատես չեն կողմնորոշվել, քե որ անունով ստորագրվի թարգմանությունը։ Երկրորդ գործողությունից սկսած, թարգմանության տակ դրվել է Գ. Փառնակ ստորագրությունը։

9 Այդպիսի ակնարկ չկա նախաբանում։

10 Այդ ժամանակ տպագրվում էր երրորդ գործողությունը։

ՄԻ ՆՈՐ ԱՆՈՒՆ ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հաղորդում Վլադիմիր Վաղդանյանի

Շատերն են հայ գրականության մեջ Շեքսպիրով զբաղվել, եվ սխալված կլինենք մեր բանասերները, եթե կարծենք, թե իրենց հայտնի է բոլորի անունները։ Տասնամյակները փոշու տակ են թողել, մոռացության մատնել բավական թվով անուններ։ Վ. Թերզիբաշյանի «Շեքսպիրը հայերենն» աշխատությունն առաջին փորձն է մի ամփոփ տեսության մեջ ընդգրկելու բոլոր նրանց, ովքեր առավել կամ պակաս հաջողությամբ ձեռնամուխ են եղել Շեքսպիրի երկերը թարգմանելու գործին։ Ոչ այդ գրքում, ոչ Ռ. Զարյանի լոնդոնյան դասախոսության մեջ՝ «Շեքսպիրը և հայերը», ոչ էլ Շեքսպիրին նվիրված բոլոր այն հոդվածներում, որ վերջերս լույս են տեսել մեզանում, չգտա մի անուն, որին հանդիպել եմ արխիվային պրպտումների ընթացքում։

Ահա այդ մասին է, որ կամենում եմ մի երկու խոսք ասել։

Թիֆլիսի Հայոց հրատարակչական ընկերության նախագահի անունով 1899-ին մի նամակ է ստացվել։ Նամակի հեղինակն է դերասան Կարապետ Դալֆայանը, որին ուղարկել էին Փարիզ՝ բեմական արվեստի մեջ կատարելագործվելու։ Դալֆայանը, ինչպես հայտնի է, հափշտակված էր Շեքսպիրով, ուսումնասիրում էր «Օթելլոն» և մանավանդ «Համլետը», փորձեր էր անում անձնավորելու այդ ողբերգությունների գլխավոր դերերը Փարիզում և Թիֆլիսում։ Դալֆայանի այդ գերակատարումները, ինչպես վկայում են հայոց պարբերական մամուլի էջերը, հակասական, կարելի է ասել՝ իրարամերժ գնահատության արժանանալով՝ աղմկալի մթնոլորտ ստեղծեցին երիտասարդ դերասանի անվան շուրջը։

Դալֆայանի նամակից պարզվում է, որ «Արևելյան մամուլում» Շեքսպիրի կյանքի և գործունեության մասին մի ուսումնասիրություն է լույս տեսել, որի հեղինակը Նանոյանն է։ Նույն նամակից հայտնի է դառնում, որ Մամուրյանը հիացմամբ է խոսել մեզ անծանոթ այդ հեղինակի մասին, ասելով. «գրեթե առաջին անգամն է, որ մի հայ գրագետ ձեռնարկում է Շեքսպիրը իր ամբողջությամբ հայոց ներկայացնելու դժվարին և բազմարդյուն գործ»[1]։

Դալֆայանն այնուհետև գրում է, որ Նանոյանը հրաշալի տիրապետում է անգլերենին, որ հիացած է նրա մեծ տաղանդով և այսպիսի առաջարկ է անում Հայոց հրատարակչական ընկերության նախագահին. «Միանգամայն վստահ լինելով, որ Դուք այդպիսի եռանդուն և անձնուրաց գրագետները քաջալերելու աղնիվ և վեհ սկզբունքն ունիք, խորհուրդ տվի նրան որ Ձեզի ուղարկե իր Շեքսպիրի ուսումնասիրության առաջին մասը,

որ կայսրունական Շեքսպիրի ընդարձակ կյանքն, Ռոմեո և Ժյուլիեթ, Օթելլո և անոր չքնաղ քերթվածքների մեծագույն մասը»[2]։

Հրավիրելով մասնագետ բանասերների ուշադրությունը նրանց տեսադաշտից դուրս մնացած այս փաստի վրա, հուսով ենք, որ նրանք պարբերական մամուլում կգտնեն և այդ ուսումնասիրությունը, և՛ Մամուրյանի կարծիքը դրա մասին։

Բացի այդ՝ նույն նամակում կա մի այլ ոչ պակաս, եթե չասենք շատ ավելի կարեւոր տեղեկություն, որ նույնպես նորություն է։ Պարզվում է, որ Ա. Նառնյանը զբաղվել է Շեքսպիրի ոչ միայն կյանքի և գործի ուսումնասիրությամբ, այլ նաև նրա երկերի թարգմանությամբ։ Գալֆայանը վկայել է, որ ինքը Ա. Նառնյանի հետ տեսակցություն է ունեցել և իմացել, որ նա նպատակ ունի թարգմանելու Շեքսպիրի երկերը, քանի որ մինչ այդ թարգմանվածները հեռու են բնագրից և լի են սխալներով։

Գալֆայանի նամակից երևում է, որ Նառնյանը «Օթելլոն» թարգմանել է. «Տփխիսի մեջ տպված և թարգմանված Շեքսպիրի պիեսները կարդացած լինելով, պ. Նառնյանի թարգմանած Օթելլոն գերազանցի խաղալ. իր ոճը պերճ և բնական է»։ Հետո ավելացնում է. «10-օրեն իր թարգմանած Օթելլոն պիտի խաղամ (Հայերեն) Պարիզում»[3]։

Ուրեմն՝ Շեքսպիրի հայ թարգմանիչների շարքը համալրվեց մի նոր անունով՝ Ա. Նառնյան։

Մնում է շարունակել պրպտումները գտնելու «Օթելլոյի» այդ թարգմանությունը, ինչպես նաև պարզելու, թե դրանից բացի նա մի ուրիշ երկ թարգմանե՞լ է Շեքսպիրից, թե ոչ։ Եվ, իհարկե, այս բոլորի հետ միասին՝ ի հայտ բերելու Ա. Նառնյանի անձնավորությունը լուսաբանող կենսագրական տեղեկություններ։

ՄԱՆՐԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Հայկական ՍՍՀ ՊԿՊԱ, ֆ. 30, ց. 4, գ. 19, թ. 42—43։
2 Նույն տեղում։
3 Նույն տեղում։

ՄԻ ՔԱՂՎԱԾՔ ԼԵՎՈՆ ԲԱՇԱԼՅԱՆԻ ՆԱՄԱԿԻՑ

Հաղորդում Գոհար Ազեավուրյանի

Անցյալ դարի 90-ական թվականներին արևմտահայ հայտնի գրող Լևոն Բաշալյանն իր հրապարակախոսական գործունեության առնչությամբ ապրում էր Լոնդոնում և Աբփիար Արփիարյանի հետ հրատարակում «Նոր կյանք» հանդեսը։ Հանդեսի փաստական խմբագիրը հանդիսանում էր ինքը։

Լոնդոնում գտնված ժամանակ, նա սովորել է անգլերեն, հաճախել է դրադարաններ և թանգարաններ։ Թանգարաններում պրպտումներ է կատարել, ծանոթացել եվրոպական հայտնի գործերի ձեռագրերին և հրատարակության պատրաստել մի շարք հետաքրքիր նյութեր, որոնք լույս են տեսել ուշանց իր աստրաչությունը։ Արշակ Չոպանյա-

նին հասցեագրած նամակներում, որոնք հրատարակվելու են «Արևմտահայ դրողների նամականի» հատորում, ընթերցողը հնարավորություն կունենա ավելի հանգամանորեն ծանոթանալու Բաշալյանի այդ շրջանի գործունեությանը։ Սակայն կկամենայի ծանոթացնել մի կարևոր փաստի, որն առնչվում է Շեքսպիրի անվան հետ։

1897 թ. Լոնդոնում Հևն Բաշալյանը անգլերենից հայերեն է թարգմանել նմուշներ Պոլ Վեռլենի սահղծագործություններից։ Պարզվում է, որ նա մտադրություն է ունեցել թարգմանելու նաև Շեքսպիրի գործերից։

Ջոպանյանին Լոնդոնից ուղարկած բաղմաթիվ նամակներից մեկում, գրված 1897 թ. սեպտեմբերի 7-ին, ասում է.— «Երեկ ամբողջ Շեյքսփիր մը գնեցի, ու թիչ առեննն «Համլետ» թարգմանելու պիտի ելլեմ։ Պարապ ժամերուս Վերլեն կը թարգմանեմ անգլերենն ու եթե անթերի թարգմանություն մը ըրած ըլլալու գոհունակությունը չունիմ, գոնե Վերլենեն ամբողջ էջեր գոց ցորված ըլլալու մխիթարանքը կը մնա ինծի, որ թիչ բան չէ»։

Բաշալյանը, արդյոք, իրականացրե՞լ է իր ցանկությունը։ Դժբախտաբար ոչ մի այլ վավերագիր, անգամ հիշատակում մինչև այսօր չի հայտնաբերված, որ կարելի լիներ պարզություն մտցնել այդ հարցի մեջ։

Այդ խոշոր մտավորականի, հայտնի գրողի, եռանդուն հրապարակագրի բեղմնավոր գործունեության մասին շատ քիչ նյութեր և տեղեկություններ են հասել մեզ, որոնց մի մասը Ջոպանյանին հղած նամակաշարքն է, իսկ մյուսը՝ գրականության և արվեստի թանգարան հասած փոքրաքանակ արխիվը։ Եվ դրանց մեջ ոչ մի հիշատակություն չկա այլևս «Համլետի» թարգմանության մասին։

Բոլոր դեպքերում, եթե Բաշալյանը անգամ չի իրագործել իր մտադրությունը, «Համլետ» թարգմանելու նրա ծրագիրը վկայում է՝ այն սերն ու հետաքրքրությունը, որ նա ունեցել է Շեքսպիրի և հատկապես նրա «Համլետի» նկատմամբ։

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՑԱՆԿԵՐ

985—35

ՏԱՐԵԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1967

25 փետրվարի — Վ. Շեքսպիրի «Անտոնիոս և Կլեոպատրա»։ Մ. Ազիզբեկովի անվան թատրոնի հյուրախաղերը Երևանի Սունդուկյանի անվան թատրոնում։ Թարգմ. Թալաթ Այուբովի, բեմադրող ռեժիսոր՝ Թոֆիկ Քյազիմով, նկարիչ՝ Թահիր Սալահով, կոմպոզիտոր՝ Կարա Կարաև, ներկայացումը վարում է Ջաբար Ջաբարով, դերակատարներ՝ Մարկոս Անտոնիոս—Ալի Զեյնարով, Օկտավիոս Կեսար—Հասանաղա Սալաև, Էմիլիոս Լեպիդոս—Աբաս Ռզաև, Սեքստոս Պոմպեոս—Բուրջալի Ասկերով, Դոմիտիոս Էնոբարբոս—Մամեդռզա Շեյխզամանով, Դերկետաս—Արիֆ Նամազալիև, Սկարոս—Սադիդ Հուսեյնով, Էրոս—Հասան Թուրաբով, Թաֆիկ Ազիմով, Դեմետրիոս—Մեջնուն Հաջրեյով, Ագրիպպա—Ջաբար Ալիև, Դոլլոս—Համլետ Խանիզադե, Դոլաբելլա—Քամիլ Կուրուշև, Թիրեա—Քամալ Խուդավերդիև, Պրոկուլեա—Հասանաղա Գաֆարով, Ալեքսաս—Ֆաթեհ Ֆաթուլաև, Մենաս—Ակշին Վելիխանով, Վարիոս—Էլխան Հուսեյնով, Մարդիան—Մամեդ Սադիկով, Եփրոնիոս—Սիմոն Ահարոնով, Բախտագուշակ—Մեջիդ Շամխալով, Կլեոպատրա—Հոքյումա Կուրբանովա, Օկտավիանոս—Սոֆիա Բասուրզադե, Ջարմիան—Շովքեթ Ռզաևա, Իրաս—Աթայա Ալիևա, Բանբեր—Մուստաֆա Սուլեյմանով, գյուղացի—Հաջիամեդ Կավկազլի։

Նարա Էլբակյան

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՑԱՆԿ
1967

Ա. ԳՐՔԵՐ

Ջաւյան Ռոբեն — Շեքսպիրը և հայերը։ (Դասախոսություն կարդացված Լոնդոնում 1965 թ. մայիսի 30-ին)։ Երևան, ՀԲՀ հրատարակություն, 74 էջ, 14 լուսանկար։

Բ. ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ

Հանվար

Քեզիրգանյան Գ. — Հովհաննես Մասեհյանի նամակները (ԴԱ արվեստի ինստիտուտը պատրաստվում էր տպագրության հանձնել Հ. Մասեհյանի նամակները, բայց ինչ-ինչ պատճառներով չտացվեց։ (Հաղորդում այդ գրքի մասին), «Սովետական Վրաստան», Թբիլիսի, 12 հունվարի, № 6։

Շեքսպիրյան գրադարանի նոր բարեկամները։ «Հայրենիքի ձայն», (Երևան), 15 հունվարի, № 3։

Մուրադյան Ա. — Շեքսպիրյան գրադարանին։ «Երեկոյան Երևան», 26 հունվարի, № 22։

Փետրվար

29 լեզվով։ (Շեքսպիրյան գրադարանի մասին)։ «Հայրենիքի ձայն» (Երևան), 12 փետրվարի, № 7։

«Антоний и Клеопатра» Մ. Ազիզբեկովի անվան թատրոնի հյուրախաղերը Երևանում։ «Коммунист» (Երևան), 28 փետրվարի, № 50։

Գրիգորյան Ալ. — Շեքսպիրի «Օթելլո» ողբերգության նկարազարդումներից։ «Գարուն» (Երևան), 2, էջ 51։

Գաբրիելյան Ն. — Շեքսպիրի արևելյան հայրենիքը։ (ԴԱ արվեստի ինստիտուտ)։ «Սովետական Հայաստան» (Երևան), № 2, էջ 32—33։

Մարտ

Ризаев С. — Трагедия Клеопатры (Ազիզբեկովի անվան թատրոնի հյուրախաղերը Երևանում)։ «Комсомолец» (Երևան), 3 մարտի, № 27։

Շեքսպիրյան լուսանկարներ։ «Հայրենիքի ձայն» (Երևան), 12 մարտի, № 11։

Հայրապետյան Ղ. — Խոսք Վահրամ Փափազյանին։ «Սովետական Հայաստան» (Երևան), 13 մարտի, № 58։

Халатян Л. — Счастливая дорога (Վահրամ Փափազյանի մասին)։ «Комсомолец» (Երևան), 26 մարտի, № 37։

Ապրիլ

Հարդենյան Ս. — Մի նոր հաճելի հանդիպում։ (Մ. Ազիզբեկովի անվան թատրոնի «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ներկայացման մասին), «Սովետական արվեստ» (Երևան), № 4, էջ 58—60։

Մայիս

В шекспировской библиотеке (Շեքսպիրյան գրադարանի մասին)։ «Коммунист», (Երևան), 16 մայիսի, 112։

Ганаланян Ов. Вдохновенный исследователь Ренесанса (Ա. Կ. Ջիվելեգովի մասին)։ «Коммунист», (Երևան), 16 մայիսի 112։

Շեքսպիրյան գրադարանում։ (Հոդվածն ունի լուսանկարներ)։ «Երեկոյան Երևան», 25 մայիսի, № 120։

Հունիս

Շեքսպիրյան գրադարանի հաշվեկով։ «Հայրենիքի ձայն» (Երևան), 4 հունիսի, № 23։

Գրքեր Լենհաստանից և Հունգարիայից։ «Հայրենիքի ձայն» (Երևան), 11 հունիսի, № 24։

Նոր գրքեր են ստացված։ «Հայրենիքի ձայն» (Երևան), 21 հունիսի, № 26։

Հուլիս

Շեքսպիրյան գրքեր Ֆրանսիայից և Բուլղարիայից։ «Հայրենիքի ձայն» (Երևան), 19 հուլիսի, № 30։

Սամվելյան Լ. — Վրացերեն Շեքսպիրի հայ անդրանիկ քննադատները։ (Նորահայտ էջ ժողովուրդների բարեկամության մասյանից)։ «Սովետական արվեստ» (Երևան), № 7, էջ 53—57

Օգոստոս

Զարյան Ռ. — Աշխարհում Ջորջորդը, Շեքսպիրյան Հայկականը։ (Շեքսպիրյան գրադարանի մասին) «Կուլտուր-լուսավորական աշխատանք» (Երևան), № 8, էջ 6—8։

Գետոսյան Վ. — Համլե՞տ։ Գուցե և Համլետ, բայց... (դիալոգ անգլիական վիպասան Ջեյմս Օլդրիջի հետ (փակագծերով և շեղումներով)։ «Գարուն» (Երևան), № 8—9, էջ 132—137։

Հոկտեմբեր

Երկու շնորհաշատ եղբայրներ։ (Հովհաննես և Խաչիկ Փիլիկյանների մասին)։ «Հայրենիքի ձայն» (Երևան), 4 հոկտեմբերի, № 41։

30 լեզվով։ (Շեքսպիրյան գրադարանի մասին)։ «Հայրենիքի ձայն» (Երևան), 4 հոկտեմբերի, № 41։

Շեքսպիրյան դրադարանի հասցեով։ «Հայրենիքի ձայն» (Երևան), 18 հոկտեմբերի, 43։

50 Армения — *(Նաև Երևանում կայացած 1944 թ. շեքսպիրյան ֆեստիվալի մասին)։* «Театр» *(Մոսկվա), № 10, էջ 132։*

Նոյեմբեր

Հոկտեմբերյան հեղափոխության 50-ամյակի առթիվ Վ. Փափազյանի շնորհավորանքի խոսքը՝ «Հայրենիքի ձայնի» ընթերցողներին։ «Հայրենիքի ձայն» (Երևան), 7 նոյեմբերի, № 46։

Ազալյան Ն. — *Շեքսպիրական։ («Շեքսպիրականի» 1-ին գրքի մասին)։ «Գրական թերթ», 17 նոյեմբերի, № 47։*

Փաշայան Ռ. — *Հայկական շեքսպիրականը։ («Շեքսպիրականի» 1-ին գրքի մասին)։ «Բանվոր» (Լենինական), 19 նոյեմբերի, № 217։*

Արուպան Ի., Աղաբաբյան Ռ. — *«Շեքսպիրական»—Հայկական շեքսպիրական տարեգիրք։ («Շեքսպիրականի» 1-ին գրքի մասին)։ «Սովետական Վրաստան» (Թբիլիսի), 21 նոյեմբերի, № 137։*

Դեկտեմբեր

Корганов К. Армянский Шекспировский ежегодник. «Коммунист», *(Երևան), 10 դեկտեմբերի, № 287։*

Մքրտչեց Մ. — *Միշտ զերող, կախարդող։ (Վ. Փափազյանի մասին)։ «Կայծ» (Կիրովական), 21 դեկտեմբերի, № 152։*

Մարիճոսյան Ն. — *Արվեստը տարիք չի ճանաչում։ (Վ. Փափազյանի մասին)։ Նույն տեղում։*

Շագաֆյան Ա. — *Հրաշք մարդը։ (Վ. Փափազյանի մասին)։ Նույն տեղում։*

Նարա Էլբակյան

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

«Մ Ա Կ Բ Ե Թ»

Թարգմանությունը
ՄԵԼՔՈՆ ԿՅՈՒՐՃՅԱՆԻ

Տեխխմբ տպագրության պատասխ.
ՍՈՆԱ ՍԵՖԵՐՅԱՆԻ

«Մակրեթը» Շեքսպիրի «Համլետ», «Օթելլո» և «Վենետիկի վաճառականը» գործերից հետո հայերեն ամենաշատ թարգմանված ողբերգություններից է։

Հայտնի են «Մակրեթի» հետևյալ թարգմանությունները։

1864 թվականին Վենետիկում փորձ է արվել թարգմանելու և բեմադրելու «Մակրեթը», սա ներկայացվել է դպրոցական թատրոնում։ Պահպանված հրավիրագիր-ազդի մեջ համառոտակի տրված է ողբերգության բովանդակությունը։ Հեղինակի և թարգմանչի անունները նշված չեն հայտարդի մեջ։ Ներսես Տեր-Ներսիսյանի ուսումնասիրությունը ցույց է տվել, որ այն կատարվել է Դյուսիի ֆրանսերեն թարգմանությունից։

1866 թվականին Պոլսի Սկյուտարի ճեմարանի սան Խաչիկ Ուղուրիկյանը, ըստ երևույթին վերջին դասարանում, թարգմանում է «Մակրեթը», սակայն չի հրատարակվում։

1877 թվականին Վենետիկի «Բազմավեպում» ամբողջությամբ տպագրվում է «Մակրեթը» գրաբար։ Թարգմանիչն էր Մխիթարյան միաբան Արիստակես Կասկանդիլյանը, որը կրճատ առորագրում էր՝ Ղասղանդիլ։

Արամ Բարայանը նշում է «Մակրեթի» մի թարգմանչի անուն ևս։ Դա Համիդյան բռնակալության տարիներին Կալիֆորնիա տեղափոխված և բնակություն հաստատած ուսուցիչ Մ. Ա. Մելքոնն է, որը, Շիլլերի երկերից բացի, թարգմանել է Շեքսպիրի «Հուլիոս Կեսարը», «Մակրեթը», «Համլետը», «Օթելլոն» և «Վենետիկի վաճառականը»։ Դրժբախտաբար, դրանք չեն հրապարակվել և հայտնի չէ, թե որտե՞ղ են ձեռագրերը և ընդհանրապես պահպանվե՞լ են, թե ոչ։

1893 թվականին Թիֆլիսի հայոց հրատարակչական ընկերությունը լույս է ընծայում Ստեփանոս Մալխասյանի թարգմանությունը։

1922 թվականին Վիեննայում տպագրվում է Հովհաննես Մասեհյանի «Մակրեթը»։

Գրականության և արվեստի քանգարանում, Մելքոն Կյուրճյանի արխիվում, վերջերս հայտնվեց «Մակրեթի» հատվածարար մի թարգմանություն։

Մելքոն Կյուրճյանը (գրական ծածկանունն է Հրանտ) ծնվել է 1859 թվականին Բալուի Հավավ գյուղում։ Նախնական կրթությունն ստացել է իր ծննդավայրում։ 1870 թվականին մեկնել է Պոլիս։ Ուսանել է Սկյուտարի ճեմարանում, ապա՝ Սուրբ Խաչ վարժարանում։ 1878—1896 թթ. զբաղվում է ուսուցչությամբ, դասավանդում հայոց լեզու՝ գրաբար և աշխարհաբար։ Ապա 1879—1881 թթ. պաշտոնավարում է Ռոդոսթոյի ազգային վարժարանում որպես տնօրեն։

1896 թվականին Պոլսի կոտորածների ժամանակ հետապնդվում է կառավարության կողմից։ 1893 թվականին մեկ ամսով ձերբակալված լինելով, համարվում էր կասկածելի անձ։ Այս անգամ Կյուրճյանին հաջողվում է խույս տալ Վառնա, ուր օրիորդ Արմենու-

հի Մինասյանի հետ հիմնում է Արծրունյան վարժարանը գաղթական երեխաների համար։

Ուշադրություն չդարձնելով բարեկամների նախանձախնդիր, 1898 թվականին վերադառնում է Պոլիս, կարծելով, թե խստությունները մեղմացած են։ Բայց անմիջապես ձերբակալվում է։ Վեց ամիս անց աքսորվում է Դասքևմունի և 10 տարի մնում այնտեղ։ Ամեն օր ներկայանում է ոստիկանատուն, հատուկ տետրի մեջ գնելով իր ստորագրությունը։ Արգելված էր նրան ուսուցչությամբ զբաղվել, կամ քաղաքից հեռանալ։ Սակայն դաղտնի ֆրանսերեն է ավանդում մի խումբ բժիշկների և բժշկության ուսանողների։

Տասը տարվա ընթացքում ուսումնասիրում է դրականություն և զբաղվում թարգմանությամբ։ Սովորում է անդլերեն։

1908 թվականին Սահմանադրության հռչակումից հետո նրան թույլատրվում է վերադառնալ Պոլիս։ Պաշտոնավարում է տարբեր վարժարաններում։ 1910 թվականին այցելում է էջմիածին։ 1915 թվականի ապրիլի 15-ին, ինչպես պոլսահայ շատ մտավորականներ, ձերբակալվում է և աքսորվում Այաշի բանտը։

Կյուրճյանի դրական և հրապարակախոսական աշխատանքները սկսվել են 1883 թվականից, երբ պաշտոնավարում էր Պոլսո Թաղային վարժարանում։ Լինելով բոնդ դրաբարյան, թարգմանությունների մեծ մասը գրաբարով է կատարել։ 1884 թվականի հունվարից հրատարակում է «Արևելք» օրաթերթը։

Նրան են պատկանում հետևյալ թարգմանությունները. «Վերք Հայաստանիս»-ի առաջին և երկրորդ մասը վերածել է արևմտահայերենի։ Ֆրանսերենից թարգմանել է Ալֆրեդ դը Վինյիի «Գայլի մահը» պատմվածքը, Կոռնելյի «Սեր» և «Հին սերեր» գործերը, Ռընանի «Հիսուսի կյանքը» վեպը։ Խուզարկությունների ժամանակ ոստիկանությունը բռնագրավում է նրա ձեռագրերը, ուստի շատ գործեր ամբողջական չեն։ Միայն «Հիսուսի կյանքն» է լրիվ պահպանվել։

«Մակբեթը» նույնպես կիսատ է։ Հավանաբար Կյուրճյանը նախընտրել է թարգմանել իրեն առավել դուր եկած հատվածները։ Դրանք են Մակբեթի, Բանքոյի, լեդի Մակբեթի մենախոսություններն ու երկխոսությունները։ Հատվածները հաջորդական չեն, շատ դեպքերում վերցված է մենախոսությունից մի մաս։

Թարգմանության թվականը նշված չէ Կյուրճյանի տետրում։ Ամենայն հավանականությամբ այն կատարվել է աքսորում անցկացրած տասը տարիների ընթացքում (1898—1908)։

Այս անգամ Կյուրճյանը հրաժարվում է իր նախասիրած գրաբարից և դիմում աշխարհաբարին, միաձուլելով արևմտահայերենն ու արևելահայերենը։ Թարգմանությունը տողացի է, արձակ։ Կյուրճյանը չի շեղվել բնագրից, և, ինչպես ընդունված է ասել, գերադասել է արձակ տողացի թարգմանությունը վատ չափածոյից։

Սակայն թարգմանության լեզուն հղկված չէ, խոսքը հատակ չէ, քերականորեն անհարթ, կան նաև բարբառային ձևեր։ Ակնհայտ է, որ սա սոսկ սևագիրն է, անմշակ, ձեռագիր վիճակում։

Ահա Կյուրճյանի թարգմանությունը[1]։

---

1 ԳԱՔ Մելքոն Կյուրճյանի արխիվ, № 33։

Մակբեթ— Երկիրն ունի պղպջակներ. ինչպես ունի՛ նույնն և ջուրը։
Սորա նման են ներանք, բայց ո՞ւր ներանք անհետացան,
Բանկո— Օդին մեջ։ Մարմնավոր նրանց տեսիլը հուշերու.
Ինչպես մի շունչ հողմին մեջ։ Բայց ո՞ւր էր թե մնային։

* * *

Բանկո— Եվ հաճախ դեպի կորուստ մեզ որսալու նպատակով՝
Ճշմարտությյուն են խոսում մեզ դժոխքի գործիքներն,
Հրապուրում են ազնիվ, չնչին բաներով և կործանում
Հերյուրանքի անդունդին մեջ։

* * *

Իրական մեր երկյուղն

Ավելի թույլ է լինում, քան երկյուղի մտապատկերն։
Իմ խորհուրդս սպանության մասին թեպետ լոկ մի ցնորք,
Այրությունս այն աստիճան է ցնցեցնում, որ իմ բոլոր
Կենսական ույժս երաշների մեջ է մաշվում. և ոչինչ
Չկա բացի ոչնչից։

* * *

Մակբեթ— Նա իշխան՝ Կումբերլանտի։ Գայթակղության սա է դեմ,
Որից ես կը սայթաքեմ, եթե միջից չվերցնեմ։—
Ճանապարհիս մեջտեղում ընկած է նա։ Ծածկեցե՛ք
Ձեր լույսն, աստղեր, սև ու խորունկ կամք մը լուսավորեք։
Աչքեր, կյանքիս մի՛ նայեք, թույլ տվեք, որ կատարվի
Այն, որ եթե կատարվի՝ աչքը նայել կը զարհուրի։

Լեդի Մակբեթ— Բարեկամ ձևացիր
Աչքով, լեզվով ու ձեռքով անմեղ թվիր, ինչպես ծաղիկ,
Բայց ներքևից օձ պահիր։

* * *

Բանկո— Ամառնային այս հյուրը,
Տաճարաբնակ ծիծեռնակն, յուր սիրելի ներկայությամբ
Ցույց է տալիս, թե երկնքի հյուրասեր է շունչն այստեղ։

Ո՛չ մի կամար կամ առաստաղ, ո՛չ մի այուն կամ անկյուն
Ազատ չկան, ուր այս թռչունը չհյուսեր իր ճոճացող
Բույնիկն ու ձագերով լի օրորոցն։ Նկատել եմ,
Որտեղ որ նա թռչխաս նստի ու բնակի՝ այնտեղ միշտ
Մաքուր է օդն։

Բ. ԱՐԱՐՎԱԾ

Մակբեթ— *Դաշո՞ւյն է արդյոք այս, որ տեսնում եմ իմ առաջ,*
Երախակալն ինձ զարնված։ Ե՛կ, թո՛ղ որ քեզ բռնեմ։—
Զեռքումս ես քեզ չունեմ, սակայն շարունակ տեսնում եմ քեզ։
Մի՞թե դու, օրհասական երևույթ, զգալի չե՞ս
Նույնպես ձեռքի, ինչպես աչքի, կամ միթե՞ դու դաշույն ես
Երևակայության համար, մի խարդախ արարած,
Որ առաջ ես եկել իմ բորբոքված ուղեղից։
Ես դեռևս տեսնում եմ քեզ, թող որքան շոշափելի,
Որչափ այս, որ ես ահա դուրս եմ քաշում պատյանից։
Դու ինձ ուղղում ես այն շավիղն, ուր ես ուզում եմ ոտք դնել։
Եվ այսպիսի մի գործիք փնտրում էի գործածելու—։
Խեղկատակ դալկումն աչքերս մյուս զգայարանքներս,
Կամ ավելի ունեն արժեք. քեզ տեսնում եմ ես դեռևս,
Եվ սայրիդ ու դանակիդ վրա արյան կաթիլներ,
Որ առաջ չկային։ Ո՛չ, ոչինչ այնտեղ չկա.
Սա միայն արյունալից այն գործն է, որ խաբում է
Իմ աչքերս։ Կես աշխարհի համար այժմ բնությունը
Մևռած է թվում և խոլական երազներ անկողնի մեջ
Ահաբեկում են քունը։

Մակբեթ— *Կարծես լսում էի, որ գոչում էր մեկն. «Էլ մի՛ քնեք,*
Մակբեթ քունն սպանում է, անմեղ քունը, այն քունը,
Որ հոգսերի կնճռոտած կծիկը բա՛ց է անում,
Ամենօրյա կյանքի մահը, ծանր հոգնության բաղանիքը,
Վիրավոր սրտերի տենչն հզոր բնության երկրորդ քայլը,
Գլխավոր կերակուրը այս կյանքի խնջույքին մեջ»։

Լեդի Մակբեթ— *Դու այդ ի՞նչ ես մտածում։*

Մակբեթ— *Բոլոր տան մեջ նա գոչում է միշտ. «Այլևս մի՛ քնիր,*
Գլամիսը քունն սպանեց, սորա համար և Կավդորն
Այլևս պիտի չքնի. Մակբեթն այլևս չքնի»։

Լեդի Մակբեթ— *Բայց ո՞վ էր որ այդպես գոչում էր. Ո՞վ իմ հարգելի թեն,*
Դու մերկացնում ես քո սուրբ ղորությունը գործերի վրա
Այդպես հիվանդ մտածմունքներ անելով։ Գնա՛, ջուր առ,
Եվ լվա՛ ձեռներիդդ այդ զազիր վկայությունն։
Ինչո՞ւ համար այս դաշույններն հետդ բերիր այնտեղից։
Այնտեղ, այնտեղ դիր դրանք, ետ տար դրանք և քսիր
Քունն եղած ծառաներին վրա արյուն։

Մակբեթ— *Էլ չեմ գնա։*
Զարհուրում եմ խորհելիս, թե ի՞նչ բան գործեցի։
Կրկին տեսնել նրան—ես այդ չեմ կարող։

Լեդի Մակբեթ— *Թուլասի՞րտ։*
Դաշույններն ինձ տուր. քնածն ու մեռածը ոչինչ են,
Քուն պատկերներ. և միայն երեխայի աչքերն են
Որ վախում են նկարված սատանայից։ Եթե արյունն
Հոսում է դեռ՝ կոսկեզօծեմ ծառաներին երեսներն,
Եվ հանցանքը կը համարվի՝ նրանցը։ (Գնում է. դուռը դրսից
բախում են)

Մակբեթ— *Ի՞նչ դառն զարկ է։*
Այս ի՞նչ զարկոց։ Ամեն մի ձայն սարսափ բերում է վրաս։
Ի՞նչ ձեռներ են այս։ Հը՛։ Խոտորում են նոքա աչքերս։
Պոսիտոնի օվկիանոսն այս արյունը կլվա՞,
Կը մաքրի՞ իմ ձեռներից։ Ո՛չ, մանավանդ այս ձեռներս
Անհուն ծովերն ծիրանի գույն կներկեն և կը փոխեն
Ջրերի կանաչ գույնը կարմիրի։ (Լ. Մակբեթ կրկին ներս է
մտնում)

Լեդի Մակբեթ— *Ահա այժմ*
Իմ ձեռներս էլ քոնի նման կարմրացան, բայց ամոթ էր՝
Ես քեզ պես ճերմակ սիրտ ունենայի։ (Դուռը բախում են)
Լսում եմ,
Հարավային դուռն են բախում։ Քաշվենք գնանք մեր սենյակը.
Փոքր ինչ ջուր մեզանից կը լվանա այս գործը.
Որշափ դյուրին կը լինի այս։ Քո հոգու ծանրությունն
Քեզ թողեց բոլորովին։

* * *

Չդգացված ցավակցություն հայտնելը՝ մի պաշտոն է
Խարդախին համար դյուրին։—

* * *

Դաշույն կա ժպիտներին տակ։ Մարդ որչափ մոտ է արյան
Արյունարբու է այնչափ։

* * *

Արձակված սպանիչներն
Դեռևս գերին չեն ընկել։ Մեզ համար ապահով է
Նպատակ դառնալուց խույս տալ։

* * *

Հեռանանք շուտով։ Պետք է մարդ իր անձը դողանա
Փրկե այնտեղ, ուր մարդկային քնքուշ գութ էլ չկա։

Ժամացույցով

Առավոտ է, բայց մութ գիշերն դեռ խեղդում է շրջող լապտերն։
Հաղթանա՞կն է գիշերի, թե ցերեկի ամոթն է սա,
Որ խավարը ծածկել է երկրի ճակատն, երբ սրան
Կենդանի լույսն համբուրել է կամենում։

* * *

Մակրեք— *Այո, դուք ցանկին մեջ նշանակված եք իբրև մարդ.*
Ինչպես նաև բարակ, որսկան, քոթոթ, դամփռ, ընթացիկ,
Բակի շունը, ջրի շունը և հոտի շունը—բոլոր սոքա
Շուն են կոչվում, և միայն աստիճանի ցուցակը
Որոշում է՝ ո՛րն է արագ, ո՛րը դանդաղ, ո՛րը ճարպիկ,
Տուն պահպանող և որսորդ, և այսպես յուրաքանչյուրն
Իր ձիրքերին նայելով, որ բարեգութ բնությունն
Ամփոփել է նորա մեջ, որով սոքա ընդունում են
Իրենց հատուկ կոչումներ բացի ցանկից՝ որ մինին
Նույն անունով է գրում։ Նույնն է նաև մարդուս հետ։
Եթե դուք տեղ եք բռնում այդ ընտրելյաց ցանկի մեջ,
Եվ ո՛չ թե մարդկության մեջ վերջին տեղը՝ խոսեցեք.
Եվ ըստ այնմ ես ձեր սրտում մի այնպիսի գործ կտամ,
Որ նորա կատարումը ձեր թշնամուն ի բաց վանե,
Եվ մեր սրտին քեզ պինդ ու պինդ կազատե։
Եթե նա ապրելիս՝ վիրավորում է մեր հանգիստն,
Ուրեմն կառողջանա նորա մահով։

Բ. Մարդասպան— *Մի մարդ եմ,*

Տեր իմ, որին աշխարհի խորամիտ ծեծն ու հարվածները
Այն աստիճան են բորբոքել, որ անփույթ եմ ինչ էլ գործեմ՝
Աշխարհը ծաղր անելու համար։

Ա. մարդասպան— *Իսկ ես մի ուրիշն,*
Դժբախտությամբ անչափ ցնցված և խարխլված ճակատագրից՝
Որ պատրաստ եմ դրանք ենթարկել որևէ զորավարի՝
Որ կամ այն բարելավեմ կամ ազատվեմ։

Մակբեթ— *Այժմ երկուքդ էլ իմացաք, որ Բանկո ձեզ թշնամի է։*

* * *

Մակբեթ— *Արիությունն է վայելում ձեր աչքերում։ Ես մի ժամից*
Ձեզ ցույց կտամ, թե ո՛րտեղ դարանի պիտի կանգնեք,
Կը բացատրեմ ձեզ նաև հարմարավոր ժամանակն.
Ակնթարթն իսկ։— Պետք է սա հենց այս գիշեր կատարվի,
Եվ պալատից փոքր ինչ հեռու։ Դուք հիշում եք իմ ասածս.
Որ կասկածի ես չեմ ուզում ենթարկել։ Եվ նորա հետ—
Որպեսզի գործում չմնա, ո՛չ ճանաչող, ո՛չ կարկտան։
Թող Ֆլինս էլ, նորա որդին, որ ուղեկցում է նորան,
Եվ որի կորուստը ինձ ոչ պակաս է կարևոր
Քան նորա հորն՝ թող նա էլ խավարային այն ժամտ
Ճակատագրին ենթարկվի։ Վճռեցեք ուրեմն շուտով.
Ես հենց հիմա կդառնամ։

* * *

Լեդի Մակբեթ— *Դեռ ոչինչ ձեռք չբերված՝ ամեն բան խաբեություն,*
Մեր բաղձանքը կատարված, բայց չկա անդորրություն,
Լավ է լինել այն, որ մենք կարծում էինք, քան շարունակ
Երկյուղախառն ուրախության կործանումի կասկածի տակ։
(Մակբեթը ներս է մտնում)։
Ի՞նչ նոր բան կա, իմ ամուսին։ Ինչո՞ւ լինում ես միայնակ
Եվ ընտրում քեզ ուղեկից՝ տխրեցուցիչ պատկերներն,
Որոճում ես խորհուրդներ, որ մեռնեին պետք է վաղուց
Նորա հետ, որի մասին են խորհում։ Անդառնալի
Գործը պետք չէ էլ զննել։ Պատահածը պատահած է։

Մակբեթ— *Օձը միայն վիրավորվեց, բայց մենք նրան չսպանեցինք.*
Նա կողջանա և կդառնա նույնը. և մեր չարության

Նա դարձյալ կսպառնա յուր թունավոր ատամով։
Բայց թող քանդվի շենքը երկրի, թող կործանվի երկու աշխարհ՝
Քան մեր նույն ահ ու դողի մեջ ուտենք և քան լինենք
Այս սոսկալի երազների ճնշումի տակ, որ գերեցին
Մեզ ցնցումի մեջ։ Լավ է այն մեռածին մոտ լինել,
Որին հանգիստ պարգևեցինք, որ ինքներս էլ գտնենք հանդիստ,
Քան թե պառկենք մենք հոգու տանջարանին վրա,
Մտահույզ տանջանքներում։ Դադաղի մեջ է Դունկան.
Անցավ նորա կյանքի ջերմը և նա քնում է հանգիստ,
Դավն իր բոլոր չարիքը նորան հասցրեց։ Ո՛չ սուր, ո՛չ թույն,
Ո՛չ ընտանի սոսկությունն, ո՛չ օտարի հարձակմունքն—
Ոչինչ նրան էլ չէ կարող տրվիլ։

Լեդի Մակբեթ— Գնա՛նք, իմ ամուսին
Փարատիր խորշոմները երեսիդ, խնդումներես
Եվ ուրախ եղիր դիշերս հյուրերիդ հետ։

Մակբեթ— Կաշխատեմ
Իմ սիրելիս, այնպես եղիր, խնդրեմ, դու էլ բոլոր ուշքդ
Բանկոյի վրա դարձրու, հայացքով ու խոսքերով
Պատվիր նրան կրկնակի։ Քանի որ դեռ ապահով չենք,
Պետք է լվանք մեր պատիվն՝ շողոքորթող վտանգներով։
Եվ մեր դեմքերն դիմակ շինենք սրտերիս, ու կեղծելով
Ծածկենք, թե ի՛նչ են նոքա։

Մակբեթ— Ուրեմն ուրախ եղիր դու, առաջ քան թե չղջիկը
Յուր մենավոր թռիչքը կը կատարե և Հեկատի
Կոչերուն՝ եղջուրաթև... բզեզը յուր քնաբեր
Բզզանքով կհնչեցնե մելամաղձոտ գիշերաժամն՝
Մի ահեղ գործողություն կը կատարվի։

Մակբեթ— Մեր երկյուղը Բանկոյից
Խոհն է. Նորա արքայական բնության մեջ տիրում է ուժ՝
Որ մեզ երկյուղ է ազդում։ Նա շատ բարձր ձգտում ունի,
Եվ բացի անընկճելի դյուցազնական արուեստից՝
Խոհեմություն ունի նա, յուր քաջության ղեկավար
Դեպ ապահով բանսարկություն։ Նորանից շար ոչ ոք չկա,
Որի ես գոյությունից վախենամ, և նորա մոտ
Ճնշվում է իմ հոգին նման, ինչպես ասում են՝
Անտոնիոս Մարկոսին կեսարի մոտ։ Հանուիմանեց

Նա քույրերին, երբ սերանք նախ ինձ կոչեցին թագավոր,
Եվ պատվիրեց իրան համար էլ խոսել գուշակաբար,
Ներանք նրան ողջունեցին իբրև հայր թագավորաց
Դռսացած թագով ներանք պսակեցին իմ գլուխս
Եվ իմ ձեռքս տվին անպտղաբեր Գայիսոն,
Որպեսզի օտարացեղ մի ձեռք նրան հափշտակե
Եվ ես որդի չունենամ ինձ հաջորդող։
Ես իմ սիրտս աղտեղեցի Բանկոյի ցեղին համար,
Նորա համար մորթեցի առատաշնորհ Դունկանին,
Աղճի խայթ խառնեցի խաղաղության բաժակիս մեջ՝
Միմիայն նոցա համար։ Անմահական իմ թագս
Մարդկության ընդհանուր թշնամու ձեռքը մատնեցի,
Որ նոցա պսակեմ, պսակեմ Բանկոյի թագն։

* * *

Մակբեթ — *(ոգուն)*
Մի բոթվի իմ վրաս քո արյունոտ դանդուրներդ

Լեդի Մակբեթ — *Ի՞նչ ապրանք։*
Սոքա միայն երևույթներ են ձեր վախից առաջացած,
Սա դաշույնն է օդից քաշված, որ քեզ, ինչպես ինքներդ ասիք,
Դունկանի մոտ առաջնորդեց։ Ահա, այս տեղերն, որ
սարսափներն—
Ճիշտ երկյուղի կեղծ պատկերներ—սոքա համար են դալիս
Պառավական հեքիմներին, որ ձմեռը վառարանի
Կշտին՝ մեծ-մայրն հեղինակն։ Ո՛հ, ձեզ ամոթ է այս։—
Ինչո՞ւ այսպես զմռսում եք երևրուն։ Եվ վերջապես
Սա մի լոկ աթոռ է, որին այդպես նայում եք։

Մակբեթ — *Այստեղ նայի՛ր, տե՛ս, այնտեղ ահա։ Այժմ ի՞նչ կասես դու*
(Բանկոյի ոգուն)
Եթե մեզ վերեզմանն ու դամբարանն ետ են դարձնում
Թաղածներիս՝ այն ժամանակ թող մեր շիրիմը լինի
Անգղների որովայնը։

Լեդի Մակբեթ — *Թեև՝ ամոթ։*

Մակբեթ — *Թափվում էր արյունը նաև հին ժամանակ,*
Երբ օրենքն ընկերական դեռ չէր հարթել խաղաղ կյանք։
Այո՛, նաև նրանից հետո պատահել են սպանություններ,

Ականջի զարհուրելի։ Սակայն այն ժամանակներն՝
Երբ գլուխը կտրվեր՝ մարդն էլ իսկույն կմեռներ,
Եվ բանը կվերջանար։ Այժմ նոքա՛ վեր են կենում
Դարձյալ, քսան մահացու վերք կրելով իրենց գլխին
Եվ մեզ հալածում են աթոռից։ Սա ավելի
Ահավոր է, քան այսպիսի սպանութիւնն,

* * *

Մակբեթ— (ոգուն)
Կորի՛ր աչքիցս, չքվի՛ր։ Թող քեզ անդունդը պարտկե։
Ծուծ չկա ոսկորներիդ մեջ, պաղ է քո արյունը,
Տեսողութիւն էլ չունես աչքերիդ մեջ, որ այդպես
Սարսռում ես։
(Ոգուն) Դարձյալ նույնը.
Մարդ ի՛նչ բանի համարձակվում է, ես էլ եմ համարձակվում։
Ե՛կ իմ վերաս Ռուսաստանի թավամազ արջի ձևով
Կամ զրահավոր ռնգեղջյուրի, ինչպես վագրը Հիրկանի
Ե՛կ, ինչ դեմքով կամենաս, բացի դրանից—իմ ջղերս
Անհողդողդ էլ կենան, և վերստին կենդանացիր
Եվ հրավիրիր ինձ անապատ՝ քեզ հետ սրով կռվելու
Եթե խուսս տամ քեզանից ահուդողով՝ ապա կոչիր
Ինձ աղջկա խաղալիք—կորի՛ր, ստվեր սոսկալիք։
Կորիր, ճիվա՛ղ, չքվիր։

Երևույթ— Ոչ ոք երբեք
Որ կնոջից ծնված է՝ Մակբեթին չի վնասե։

Նույնը— Եղի՛ր դու առյուծասիրտ գոռոզ, և հոգ մի աներ՝
Ո՛վ է հուզվում, ո՛վ կատաղում, կամ ո՛վ կազմում է դավեր։
Վասնզի երբեք Մակբեթ չի հաղթվի մինչ այն վայրկյանն,
Որ Բիրնամի մեծ անտառը դեպի բարձր Դունսինան
Ջշարժվի, յուր դեմ չըգա։ (Խորասուզվում է)։

Մակբեթ— Այդ երբեք լինելու չէ՛։
Ո՞վ կարող է բռնադատել անտառն, ծառին ո՞վ կստիպե
Երկրաբուն յուր արմատից հանվել։ Գուշա՛կ քաղցր և բարի,
Ապստամբ գլուխ, երբեք մի՛ բարձրանա՛ր, մինչ Բիրնամի
Անտառը չբարձրանա։

Մակբեթ— *Հերի՛ք, հանգի՛ր, խեղճ լապտեր.*
Կյանքը լոկ թափառական ստվեր է. մի խեղճ դերասան,
Որ միգացած կատարում է իր ժամը բեմի վրա
Եվ հետո մոռացվում է հավիտյան։ Խենթի պատմած
Մի հնքիաթ է սա, գրված մեծ գոռում ու գոչումով,
Բայց որ զուրկ է իմաստից։

* * *

Սուրհանդակ— *Երբ բլրի վրա ես կանգնած էի հսկողության*
Եվ նայում Բիրնամ ինձ այնպես երևցավ
Թե անտառը շարժվում էր։
Մակբեթ— *Ես ծաղրում եմ այն սուրը, այն զենքերն արհամարհում,*
Որ մորից ծնած մեկը ինձ դեմ է բարձրացնում։—

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Մեր անելիքները — Ռուբեն Զարյան 5

Շեքսպիրի կյանքը և ստեղծագործությունը

Ողբերգականի երեք առումը — Գրիգոր Բոյաջիև* *(Մոսկվա)* 11
Շեքսպիրը արվեստի մասին — Յակով Խաչիկյան 76
Համլետի առեղծվածը — Նշան Մուրադյան 98
Այն մասին, թե քանի Յալտաից է ունեցել Շեքսպիրը և ինչ անսպասելի փոփոխություն է կրել «Վինձորի» դիրուկ ասպետը — Էրիկ Պայազատյան . . 121
Եղկատակն ու Կորդելիան «Լիր արքայի» մեջ — Պետե Յազլյան *(Բելգիա)* . 144

Շեքսպիրը և հասարակական միտքը

Շեքսպիրի քննադատները — Ռուբեն Մամուլյան* *(Նյու-Յորք)* 151
Շեքսպիրը Միքայել Նալբանդյանի և նրա ժամանակակիցների ընկալմամբ — Սերգեյ Դարոնյան 171
Շեքսպիր-Տոլստոյ-Թումանյան (Նոր նյութերի հետքերով) — Իրմա Սաֆրազբեկյան 241
Շեքսպիրի այժմեականությունը (Նոթեր Գ. Կոզինցևի «Մեր ժամանակակից Վիլյամ Շեքսպիրը» գրքի առթիվ)* — Զուլֆա Օճանյան 251
Շեքսպիրը և քուրդ իրականությունը — Հաջիե Ջեղի 263
Ստանիսլավ Հեյշտինսկի — Արմեն Հովսեփյան 268

Շեքսպիրի երկերի թարգմանության հարցերից

Վահան Թեքեյանը շեքսպիրյան սոնետների թարգմանիչ և 73-րդ սոնետի հայերեն թարգմանությունները — Բյուրակն Անդրեասյան 272
«Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգության պատկերային միջավայրը հայերեն թարգմանություններում — Ռուզան Մարգսեի 290
Մեսրոպ Նուպարյանի շեքսպիրականը — Միհայել Հակոբյան 310

Շեքսպիրը թատրոնում

«Թիմոն Աթենացին» հայ թատրոնում — Բախտիար Հովակիմյան 323
Ողբերգակի ողբերգությունը — Սարգիս Մելիքսեթյան 341

Վ. Ի. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն «Համլետի» վրա աշխատելիս — Սոֆիա Նելս* (Մոսկվա) 373
Երջանիկ գիշերներ (Շեքսպիրի «Տասներկուերորդ գիշերը» Լենինականի թատրոնում) — Ալեքսանդր Աբահամեանց 412
Երկու հանդիպում Շեքսպիրի հետ — Վահե Ջոհերեան (Լենինական) . . 432
«Իր արքան» Վ. Բերուտովի բեմադրությամբ — Արշալույս Արշարունի (Մոսկվա) 446
Օթելլոյով և Համլետով ապրող մարդիկ (Օրագրից քաղված պատառիկներ) — Վռոյ Խալաբյան 450

Շեքսպիրը արվեստում

Կոմիտասի շեքսպիրյան էջը — Ռոբերտ Աբայան 463
Յակուլովը զգեստավորում է Շայլոկին — Սիմոն Ալաջալով* (Մոսկվա) . . 473
Իրանահայ նկարչի շեքսպիրականը — Մանյա Ղազարյան 491
Հիրը և «խնդճ մերկ աղքատներին» պատկերը (Շեքսպիրյան աղերսրության էկրանավորման սահմանները) — Ռոջեր Վայմե* (Բելգիա) 497

Հաղորդումներ և ճրապարակումներ

«Ինչպես երբորդի» Վ. Սուրենյանցի կատարած թարգմանության առաջաբանը — Հրապարակում և առաջաբան Բյուրակն Անդրեասյանի 515
Շեքսպիրի տասնհինգամյա հայ թարգմանիչը — Հաղորդում և հրապարակում Մուշեղ Նարյանի 519
Վարդգես Սուրենյանցի երեք նամակը Գերասան Արամ Վրույրին — Հրապարակում և առաջաբան Բյուրակն Անդրեասյանի 524
«Ռոմեո և Ջուլիետի» վրացերեն թարգմանության մի անհայտ ձեռագիր — Հաղորդում Նատալյա Օրլովսկայայի* (Թբիլիսի) 532
Մի մանրամասնություն — Հաղորդում Լալա Օհանոզյանի 535
Դաուիդ Ֆնտոլյանի նամակները Արշակ Զոպանյանին — Հրապարակում և առաջաբան Բախտիար Հովակիմյանի 536
Մի նոր անուն շեքսպիրյան հայ գրականության մեջ — Հաղորդում Վլադիմիր Վարդանյանի 542
Մի քաղվածք Վահե Բաշալյանի նամակից — Հաղորդում Գոհար Ազնավուրյանի . 543

Մատենագիտական ցանկեր

Տարեգրություն (1967) — Նորա Էլբակյան 547
Մատենագիտական ցանկ (1967) — Նորա Էլբակյան 548

Հավելված

«Մակբեթ» — Թարգմանություն Մելիոռ Կյուրեղյանի 553

Աստղանիշ կրող հոդվածները ռուսերենից թարգմանել են Սուրեն Խաչատրյանը, Էմանվել Մանուկյանը, անգլերենից՝ Հայկ Գասպարյանը, գերմաներենից՝ Դորա Սահյանը և Ռուզան Մարգունին։

СОДЕРЖАНИЕ

Наши задачи—*Рубен Зарян* 5

Жизнь и творчество Шекспира

Три аспекта трагического—*Григорий Бояджиев* (Москва) 11
Шекспир об искусстве—*Яков Хачикян* 76
Загадка Гамлета—*Ншан Мурадян* 98
О том, сколько Фальстафов было у Шекспира, а также о неожиданном превращении толстого рыцаря из «Виндзорских насмешниц»—*Эрик Паязатян* 121
Шут и Корделия в «Короле Лире»—*Перч Фазльян* (Бейрут) 144

Шекспир и общественная мысль

Критики Шекспира—*Рубен Мамулян* (Нью-Йорк) 151
Шекспир в восприятии Микаэла Налбандяна и его современников—*Сергей Даронян* 171
Шекспир-Толстой-Туманян (по следам новых материалов)—*Ирма Сафразбекян* 241
Современность Шекспира (заметки по поводу книги Г. Козинцева «Наш современник Уильям Шекспир»)—*Зульфа Оганян* 251
Шекспир и курдская действительность—*Гаджие Джнди* 263
Станислав Хельштинский—*Армен Овсепян* 268

Вопросы перевода произведений Шекспира

Ваан Текеян—переводчик шекспировских сонет и армянские переводы 73-ей сонеты—*Бюракн Андреасян* 273
Образная атмосфера трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» в армянских переводах—*Рузан Маргуни* 290
Шекспириана Месропа Нупаряна—*Микаэл Акопян* 310

Шекспир в театре

«Тимон Афинский» в армянском театре—*Бахтиар Овакимян* . . . 323
Трагедия трагика—*Саркис Меликсетян* 341

В. И. Немирович-Данченко в работе над «Гамлетом»—*София Нельс* (Москва) 373
Счастливые вечера («Двенадцатая ночь» Шекспира в Ленинаканском театре)—*Александр Араксманян* 412
Две встречи с Шекспиром—*Левон Зограбян* (Ленинакан) 432
«Король Лир» в постановке В. Бебутова—*Аршалуйс Аршаруни* (Москва) 446
Люди, живущие Гамлетом и Отелло (отрывки из дневника)—*Левон Халатян* 450

Шекспир в искусстве

Шекспировская страница Комитаса—*Роберт Атаян* 463
Якулов одевает Шейлока—*Симон Аладжалов* (Москва) 473
Шекспириана иранского армянского художника—*Маня Казарян* . . . 491
Лир и образ «бедных нагих несчастивцев» (границы экранизации шекспировской трагедии)—*Роберт Вайман* (Берлин) 497

Сообщение и публикации

Предисловие к переводу В. Суренянца «Ричард III». Публикация и предисловие *Бюракн Андреасян* 515
Пятнадцатилетний армянский переводчик Шекспира. Сообщение и публикация *Мушега Наряна* 519
Три письма Вардкеса Суренянца артисту Араму Вруйру. Публикация и предисловие *Бюракн Андреасян* 524
Неизвестный список перевода «Ромео и Джульетты» (на грузинском языке). Сообщение *Натальи Орловской* 532
Об одной подробности. Сообщение *Лалы Оксузян* 535
Письма Гарника Фнтклияна Аршаку Чопаняну. Публикация и предисловие *Бахтиара Овакимяна* 536
Новое имя в шекспировской армянской литературе. Сообщение *Владимира Вартаняна* 542
Отрывок из письма Левона Башаляна. Сообщение *Гоар Азнавурян* . . 543

Библиографические списки

Шекспировская летопись (1967)—*Нора Элбакян* 547
Библиографический список (1957)—*Нора Элбакян* 548

Приложение

«Макбет». Перевод *Мелкона Кюрджяна* 553

CONTENTS

Our Tasks: *Rouben Zarian* 5

Shakespeare's Life and Works

Three Aspects of the Tragic -- *Grigory Boyagiev* (Moscow) 11
Shakespeare About Art — *Yakov Khachikian* 76
Hamlet's Enigma — *Nshan Mouradian* 98
How Many Falstaffs Shakespeare had and also the Unexpected Transfiguration of the Fat Knight of „The Windsor" — *Erik Payazatian* . 121
The Fool and Cordelia in „King Lear" — *Berj Fazlian* (Beirouth) 144

Shakespeare and Public Thinking

Critics of Shakespeare — *Rouben Mamoulian* (New York) 151
Shakespeare in Mickael Nalbandian's and his Contemporaries' Perception— *Sergey Daronian* 171
Shakespeare — Tolstoy — Toumanian (in the Tracks of New Materials) — *Irma Safrazbekian* 241
Shakespeare's Contemporaneity (Notes in Connection with G. Kozintsev's Book „Our Contemporary William Shakespeare) — *Zulfa Ohanian* . 251
Shakespeare and the Kurdish Reality — *Hadjie Djindie* 263
Stanislav Helshtinski — *Armen Hovsepian* 268

Highlighting Translations of Shakespeare's Works

Vahan Tekeian — The Translator of Shakespearian Sonnets and the Armenian Translations of the 73rd Sonnet — *Byurakn Andreassian* 273
The Figurative Atmosphere of the Tragedy „Anthony and Cleopatra" in Armenian Translations — *Rouzan Margouni* 290
Shakespeariana of Mesrop Nouparian — *Mickael Hagopian* 310

Shakespeare and the Theatre

„Timon of Athens" in Armenian Theatre — *Bakhtiar Hovakimian* 323
The Tragedy of a Tragedian — *Sarkis Meliksetian* 341

V. I. Nemirovitch-Danchenko in His Work on „Hamlet" — *Sophia Nels* (Moscow) 373
Happy Evenings (Shakespeare's „Twelfth Night" at the Theatre of Leninakan) — Alexander Araksmanian 412
Two Meetings with Shakespeare — *Levon Zohrabian* (Leninakan) 432
„King Lear" in Staging of V. Beboutov — *Arshaluys Arsharouni* (Moscow) 446
People Living Through Hamlet and Othello (Extracts from a Diary) — *Levon Khalatian* 450

Shakespeare and the Arts

The Shakespearian Page of Komitas — *Robert Atalan* 463
Yakoulov is Vesting Shylock — *Simon Alajalov* (Moscow) 473
Shakespeariana of Armenian Painter from Iran — *Mania Ghazarian* . . . 491
Lear and the Image of „Poor Naked Wretches" (The Limits of Screening of Shakespearian Tragedy) — *Robert Weimann* (Berlin) . . . 497

Publications

The Preface of the Translation of „Richard III" by V. Sourenlants. Compiled and Prefaced by *Byurakn Andreassian* 515
The Fifteen-Year-Old Armenian Translator of Shakespeare. — Information and Publication. *Moushegh Narian* 519
Three Letters of Vardkes Sourenlants to Actor Aram Vruyr. Compiled and Prefaced by *Byurakn Andreassian* 524
An Unknown Manuscript of Georgian Translation of „Romeo and Juliet". Information, *Natalia Orlovskaya* 532
About a Detail. Information — Lala Oksouzian 535
Garnik Fntklian's Letters to Arshak Chopanian. Compiled and Prefaced by *Bakhtiar Hovakimian* 536
A New Name in Shakespearian Armenian Literature. Information. — *Vladimir Vardanian* 542
An Extract from Levon Bashalian's Letter. Information. — *Gohar Aznavourian* 543

Bibliographical Lists

Shakespeare Annals (1967) — *Nora Elbakian* 547
Bibliography (1967) — *Nora Elbakian* 548

Addendum

„Macbeth". The Translation by *Melkon Kiurjian* 553

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատ. խմբագիր Ս. Ա. ԱՆԱՍՏԱՍՅԱՆ
Նկարիչ Կ. Կ. ՂԱՖԱԴԱՐՅԱՆ
Տեխ. խմբագիր Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչ Ա. Ա. ՂԱՓԼԱՆՅԱՆ

ՎՖ 05690 Հրատ. 4164 Պատվեր 985 Տպաքանակ 3000

Հանձնված է շարվածքի 21/XI 1974 թ., ստորագրված է տպագրության 7/VIII 1975 թ., տպագր. 35,75 մամուլ+ 3 ներդ., հրատ. 29,52 մամուլ, պայման. 41,82 մամուլ, թուղթ № 1, $70\times90^{1}/_{16}$: Գինը 2 ռ. 80 կ.:

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Բարեկամության 24
Издательство АН АрмССР, Барекамутян, 24.
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, Երևան, Բարեկամության 24: