



7

ՀԵՐԱՊԻԱԿԱՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ

# ՇԵՔՍՊԻՐԱԿԱՆ

Խմբագրություն  
ՌՈՒՐԵՆ ԶԱՐՅԱՆԻ

7

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ

1985

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի  
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Գիրքը հրատարակության են ներառվում  
արվեստագիտության թեկնածու Ս. ԲԱՅԱՆԴՈՒՐԸ  
և բանասիրական գիտությունների թեկնածու Ռ. Վ. ՄԱՐԳՈՒՆԻՆԸ

Շ 537

Շեֆալիռական (ՀՍՍՀ ԳԱ, արվեստի ինտ., Շեֆա-  
լիռագիտ. հայկ. կենտրոն; խմբ. Ռ. Զարյանի.—Եր.,  
ՀՍՍՀ ԳԱ.

[Գիրք] 7. 1985. 292 էջ:

Գրքում ներկայացված նյութերը նվիրված են Շեֆալիռի և նրա  
առանձին գործերի զաղափարական և ոճական հարցերին, համաշ-  
խարհային գրականության և տեսական մտքի մեջ նրա անդրադարձ-  
ներին, շեֆալիռյան դրամաների թարգմանության և թատերական  
վերստեղծումների հետ կապված խնդիրներին:

Գիրքը նախատեսված է մասնագետների և ընթերցող լայն հասա-  
րակայնության համար:

ԳՄԴ 83. 34ՄԲ

4907000000

Շ— — — — — 84—85

703 (02)—85

Академия наук Армянской ССР  
Институт искусств  
Армянский центр шекспироведения  
ШЕКСПИРАКАН  
под редакцией РУБЕНА ЗАРЯНА  
Книга седьмая  
(на армянском языке)  
Издательство АН Армянской ССР  
Ереван—1985

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԿՅԱՆՔԸ  
ԵՎ ՍՏԵՂԵԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ



## ՆՈՐԻՑ ՀԱՄԼԵՏԻ ԱՌԵՂԾՎԱԾԻ ՄԱՍԻՆ

«Համլետը» Շեքսպիրի ստեղծագործության բարձրակետն է ոչ միայն դրամատիկական արվեստի տեսակետից, այլև գաղափարական հարստության: Հոմանիդմբ համահմերդական ատումով ապրում էր իր ծաղկումը ու ճգնաժամը միաժամանակ: Անդլիական պատմության նկատմամբ ամենահոռի հայացք ունեցող Շեքսպիրը սփոփիչ քիչ բան էր տեսնում ժամանակակից հասարակական ու քաղաքական կյանքում: «Ռոմեո և Ջուլիետը» նույնպես ողբերգություն է, բայց լավատեսական ողբերգություն. արևի առաջին ճառագայթներով է ողողված այն: Դրան հակառակ, «Համլետի» հերոսներն ապրում են մի տեսակ անբնական խավարում, մի միջավայրում, որը նեխած ու քայքայված է վերից մինչև վար: Օրբելիտիվորեն այն խտացած պատկերն է ողջ երկրում տիրող նեխվածության, քայքայվածության, փտումի, այն համընդհանուր փլուզումի, որի վերջը գլխավոր հերոսը այդպես էլ չի տեսնում: Արվեստագետ Շեքսպիրը գաղափարների հարստությամբ անհամեմատ ավելի է բարձր, քան ժամանակի մտածողներից շատերը: Եվ դա՝ երևույթների խորքը թափանցելու կախարդական ձիրքի շնորհիվ: Իրական կյանքում Շեքսպիր-քաղաքացին կարող էր լուսավորված միապետի կողմնակից լինել կամ չլինել, կարող էր օրինակելի բողոքական լինել կամ չլինել, բայց մտածողությամբ շատ բարձր էր իր ժամանակից: Ի դեպ, այդպիսին են եղել բոլոր մեծ արվեստագետները բոլոր ժամանակներում. Նարեկացի, Դանթե, Լեոնարդո դա Վինչի, Դյոթե, Բալզակ, Տոլստոյ...

Այնպես, ինչպես Դանթեն կանգնած էր խոր միջնադարի և նոր ժամանակների ճամփաբաժանում, այդպես էլ երկու դարաշրջանների միջև էր կանգնած և Շեքսպիրը, այն տարբերությամբ, որ եթե Դանթեն կանգնած էր այդ հեղափոխական սկզբում, Շեքսպիրը գտնվում էր վերջում. իտալական հանճարը սկսում էր այն, ինչ պիտի ավարտի հասցեներ բրիտանականը. մեկն ավետում էր Վերածնության արևածագը, մյուսը՝ նրա մայրամուտը:

Համլետի խարակտերի քննությունը հավանորեն պետք է սկսել այն հարցի մեկնաբանությունից, թե ի՞նչ է եղել նա մինչև ողբերգությունը, Վիտենբերգից վերադառնալուց հետո մինչև էլսինորի աստիճաններով բարձրանալը։ Համլետի հասուն լինելը, նրա տարիքը մականբերվում է ողբերգության հետևյալ տվյալներից.

Գերեզմանատան տեսարանում գերեզմանափորը մի նոր գանգ է հանում հողից։ «Ահա՛ քեզ մի գանգ,— ասում է նա։— Էս գանգը ամբողջ քսաներեք տարի հողի տակն է մնացել»։

Պարզվում է, որ գանգը Յորիկինն է, թագավորի խեղկատակինը։ Համլետը հիշում է նրան. «...հազար անգամ ինձ դրել է ուսերին ու ման ածել»։ Եթե խոսքը վերաբերում է 6—7 տարեկան հասակին, ապա նա այժմ երեսուն տարեկան պետք է լինի։

Հարկ կա՞ արդյոք ասելու, թե ինչու է այս տեսարանում հեղինակը նրան 30 տարեկան դարձրել։ Շեքսպիրի համար էականը հոգեբանական հավաստիությունն է։ Եթե գերեզմանափորի հետ խոսելիս անհրաժեշտ է, որ նա հասուն լինի, դարձնում է հասուն. չէ՞ որ իր ապրած տառապանքով նա վաղուց արդեն պատանի չէ։ Եթե նրան պետք է, որ խաբված լինելու պատճառները թվելիս Օթելլոն հիշի իր տարիքը, ուրեմն նա պիտի իրեն ծեր համարի.

Գուցե պատճառը այն է, որ ծեր եմ...

Կարևորագույն այս միտքը անպայման պետք է հիմնավորել, և ես ահա վկայակոչում եմ մեծն Գյոթեին։ Էքերմանին հասկանալի դարձնելու համար արվեստի այս առանձնահատկությունը, Գյոթեն ասում է.

«Հեռու գնալու կարիք չկա... Ես կարող եմ տասնյակ օրինակներ ցույց տալ Շեքսպիրի ստեղծագործություններում։ Վերցնենք միայն «Մականթը»։ Երբ լեդի Մականթն իր ամուսնուն ոճիրի է մղում, ասում է.

Նրեխաներ եմ սնել իմ կրծքով...

Ծի՞շտ է արդյոք սա, թե՞ ոչ,— ոչ մի նշանակություն չունի, բայց լեդին այդ ասում է և պիտի ասեր՝ իր խոսքը տպավորիչ դարձնելու համար։ Պիեսի գործողության հետագա զարգացման ընթացքում, երբ Մակդուֆն ստանում է իր ընտանիքի կործանման բոթը, վայրի կատաղությանը գոռում է՝

Նա երեխաներ չունի՛...

Մակդուֆի այս խոսքը հակասում է լեդիի ասածին, սակայն Շեքսպիրին դա չի անհանգստացնում։ Նա միայն մտածել է տվյալ պահին ասված խոսքերի ուժեղ տպավորության մասին, և ինչպես լեդին՝ իր խոսքին ուժ տալու

համար, պարտավոր է ասել. «Երեխաներ եմ սնել իմ կրծքով», այդ նույն նպատակով էլ Մակդուֆն ասում է. «Նա երեխաներ շունի»:

Չի կարելի,— շարունակում է Գյոթեն,— նկարչի յուրաքանչյուր վրձնահարվածի կամ բանաստեղծի յուրաքանչյուր բառի արտահայտած իմաստն ամենուրեք խիստ ճշտորեն և տառացիորեն հասկանալ: Համարձակ ու ազատ ոգու կողմից ստեղծված գեղարվեստական ստեղծագործությունն ավելի շատ պիտի դիտել ու հիանալ, որքան հնարավոր է, նույնքան ազատ ոգով:

Նվ նույն ձևով հիմարություն կլինեն, եթե մենք Մակբեթի

ինձ համար տղաներ ծնիր...

բառերից այն հետևությունը հանձնք, թե լեդին այնքան երիտասարդ է, որ դեռ ծնունդ չի ունեցել: Նմանապես անմտություն կլինեն, եթե մարդ պահանջեր, որ լեդին որպես երիտասարդ կին ներկայացվի բեմի վրա:

Շեքսպիրը երբեք չէր ստիպի Մակբեթին ասել այդ բառերը, որպեսզի դրանով ցույց տար լեդիի երիտասարդ լինելը: Մակբեթի բառերը, ինչպես նաև լեդիի և Մակդուֆի վերևում հիշատակված արտահայտությունները ասվում են միայն հոնտորական նպատակով և դրանով միայն մի խնդիր են հետապնդում. բանաստեղծն ստիպում է իր հերոսներին տվյալ տեղում ասել այն, ինչ պահանջվում է ասված խոսքը տպավորիչ և լավ հնչելու համար, առանց մտահոգվելու և հաշվի առնելու, որ այդ խոսքը կարող է հակասել մի այլ տեղում ասված խոսքին» (1827 թվականի ապրիլի 18-ի գրառումը):

Չի մոռացվում նաև այն խոսքը, որ սուսերամարտի տեսարանում Համլետի մասին ասում է մայրը.

He's fat, and scand of breath.

Այս fat-ը բոլոր թարգմանիչները բոլոր լեզուներով կարդում են ճարպ, ճարպոտ և այլ կերպ էլ կարդալ չեն կարող, մինչդեռ պարզ տրամաբանությունամբ խոսքը վերաբերում է ոչ թե ճարպոտ, այլ քրտնած լինելուն, քանի որ դրան անմիջապես հետևում է.

Here, Hamlet, take my napkin, rub thy brows.

Վերջապես թագուհին չէր կարող թաշկինակ պարզել որդուն, եթե այդ պահին նրա ճակատին քրտինք չնկատեր:

Ուստի և միանգամայն տրամաբանական պիտի համարել այն ենթադրությունը, թե այս բառը` fat, Շեքսպիրի ժամանակ նշանակել է նաև քրտնած: Եթե ո՛չ մի ապացույց էլ չլիներ, Շեքսպիրի վկայությունը բավական պիտի լիներ դրա համար:

Համլետի տարիքի հարցը քննելիս վկայակոչվում է այն հանգամանքը, որ նրա դատողությունները շատ են խոր ու բարդ, շատ են փիլիսոփայական մի

երիտասարդի համար: Սա առաջին հայացքից կարող է իսկապես համոզիչ լինել, բայց միայն առաջին հայացքից: Այս դեպքում անտեսվում է արվեստի այն օրենքը, ըստ որի բոլոր կերպարները հիպերբոլիկ են. դա վերաբերում է ինչպես գեղանկարչությանը, քանդակագործությանը, նույնպես և գրականությանը: Այդպիսիք են Ռաֆայելի Աստվածամայրը, Միքելանջելոյի Դավիթը, Մովսեսը, Սերվանտեսի Դոն Գիշոտը, Գյոթեի Ֆաուստը, Դոստոևսկու Իվան Կարամազովը,— բոլորն անխտիր: Մի անգամ էլ հիշենք Գորկու խոսքը. «...Արվեստը նպատակ է դնում չափազանցնել լավը, որպեսզի այն ավելի լավ դառնա, չափազանցնել մարդուն թշնամի, նրան ալլանդակող վատը, որպեսզի այն արթնացնի զգվանք. բորբոքի կյանքի ամոթալի նողկալիությունները ոչնչացնելու կամք...»:

Կա մի ոչ պակաս էական հանգամանք ևս. մեր կյանքի ո՞ր հասակում ենք մենք ավելի փրկսոփայում, եթե ոչ հենց երիտասարդ: Հենց այն պատճառով, որ երիտասարդը չի ճանաչում իրական կյանքը, հասու չի նրա խորախոր հակասություններին ու բարդություններին,— մղում է նրան դիմելու հայեցողական մտածողության, դնելու պրոբլեմներ, որոնք եթե տիեզերական էլ չեն, ապա հակված են այդպիսիք դառնալու:

## 2

Եվ այսպես, Համլետի տարիքի մասին:

Շեքսպիրի հերոսներից և ոչ մեկի տարիքը, եթե, իհարկե, վեճի առարկա է, չի կարելի որոշել՝ ելնելով մեր այսօրվա պատկերացումից մարդու տարիքի մասին: Մեր ժամանակում քաղաքակիրթ երկրներում մարդու միջին տարիքը շուրջ յոթնասուն է: Հարյուր տարի առաջ այդքան չէր, նրանից հարյուր տարի առաջ՝ ավելի քիչ էր: Մեկ հազարամյակ առաջ այդ միջինը եղել է 21: Պետք է մտածել այս թվի մասին: Տիցիանն ու Միքելանջելոն իրոք արտակարգ երկարակյացներ են եղել, մեր այսօրվա հաշվումներով՝ մոտ երկու հարյուր տարեկան: Շեքսպիրն ինքը ապրել է իր ժամանակի միջինից երկու անգամ ավելի: Եվ, ընդհակառակը, մենք չգիտենք, թե որքան կլինի այդ միջինը երրորդ հազարամյակի վերջում: Ասել է թե՛ երիտասարդ, հասուն և ծեր պատկերացումները հարաբերական հասկացություններ են, երբ գործ ունենք պատմության հետ:

Մեզ մնում է միայն հաշտվել այստեղից բխող հետևության հետ. Համլետը չի կարող միջին տարիքն ունենալ. ավելի տրամաբանական է, որ նա լինի դրանից երիտասարդ. ասենք 18 կամ 17 տարեկան:

Այնուհետև

Համլետն իր մոր միակ զավակն է: Եթե Գերտրուդին ամուսնացրած լի-նեն 16 տարեկան հասակում և իթե նա որդուն ունեցած լինի մեկ տարի հետո,

ապա մայրը որդուց մեծ պիտի լինի 17 տարով: Եթե Համլետին 30 տարեկան տանք, ապա նա այժմ, իր տագրի կինը դառնալուց առաջ, 47 տարեկան է: Ինքնին հասկանալի է, որ ցանկասեր Կլավդիոսն այդ տարիքի կնոջ հետ չէր ամուսնանա, որքան էլ գայթակղիչ լիներ թագուհի կին ունենալու գաղափարը: Նույն պատճառարանով յայնքալ էլ Համլետը չէր կարող լինել ո՛չ 30, ո՛չ էլ 25 տարեկան:

Դարձյալ.

Այժմ եվրոպայում հանրակրթական ուսման տևողությունը շուրջ տասը տարի է: Միջնադարյան Անգլիայում եղել է 7: Եվ 7 տարեկանից էլ սկսվել է ուսուցումը: Շեքսպիրն ինքը սովորել է 7 տարի և դպրոցն ավարտել է 14 տարեկան հասակում: Բայց նա ոչ թե թերի կրթություն ունի մեր այսօրվա պատկերացմամբ, այլ միջնակարգ, քանի որ հաջորդ աստիճանը՝ համալսարանն է: Քեմբրիջի և Օքսֆորդի համալսարաններում ուսման տևողությունը 3 տարի է եղել (դրանից հետո ուսանողներին շնորհվել է բակալավրի աստիճան): Շեքսպիրի պատկերացմամբ նույնը պետք է եղած լինի և Վիտենբերգի համալսարանում: Եթե Համլետը էլսինոր կանչվելիս սովորելիս լինի վերջին կուրսում, ուրեմն նա 17 տարեկան մի պատանի է: Հենց այդպես էլ նրան կոչում է հայրը.

Բայց դու իմացիր, աղնիվ պատանի...

Այսպիսով, առողջ տրամաբանությամբ, Համլետը 17 տարեկան է և ավելի: Ինչ էլ հազիվ քե կարող է:

### 3

Համլետի բնութագրությունը, նրա խառնվածքի հարցը այս ուսումնասիրության հիմքերի հիմքն է:

Ողբերգության անշուգական հատվածներից է Հորացիոյի հետ տեղի ունեցած փոքր զրույցը, նրան տրված բնութագրությունը: Դա աղնիվ մարդուն ուղղված մի հիացական գովք է, մի խոսք, որ ասվում է հուզված, բորբոքված պահի, բայց իրոք արդյունք է երկարատև մտածումի: Ուշագրավն այն է, որ Համլետը տալիս է իր բարեկամի ո՛չ թե քաղաքական, ո՛չ թե բարոյական, այլ հենց հոգեբանական նկարագիրը, հենց այն, ինչ որ համեմատաբար կայուն է մարդու մեջ:

Օրհնյալ են նրանք, որոնց մեջ արյունն ու դատողությունն

Անպես համաշափ զուգախառնված են,

Որ լուկ շվի չեն բախտի մատներին,

Որ ինչպես ուզե, վերան նվազե:

Տուր ինձ այն մարդը, որ իր կրքերի գերին չլինի

Եվ ես սրտիս մեջ տեղ կտամ նրան, սրտիս սրտի մեջ,

Ինչպես այժմ քեզ (III, 2):

Սա իդեալական մարդու պատկերն է, և Հորացիոն իդեալ է Համլետի համար: Բայց, ահա, բնութագրելով իր բարեկամին, Համլետն անուղղակի կերպով իրեն է բնութագրում: Նա երազում է այն մարդու մասին, որն իր կրքերի, հույզերի ու ապրումների գերին չէ. ունի այդպիսիք, այլապես նա կենդանի արարած չի կարող համարվել, բայց չի հանձնվում դրանց, հարկ եղած դեպքում (թերևս բոլոր դեպքերում) հանդես է բերում այն, ինչ նրան պոկում է կենդանուց, դարձնում է բանական արարած՝ այս բառի կատարյալ իմաստով: Այնուհետև.

Սուսերամարտը միջնադարում սպորտի ձև չի եղել, ինչպես մեր օրերում է. այն հանդիսացել է կենսական անհրաժեշտություն, հարձակվելու կամ պաշտպանվելու, կյանքը պահպանելու միջոց, ուրեմն և՛ անհրաժեշտ բոլորի, մասնավորապես ազնվական երիտասարդների համար: Սուսերամարտի վարժություններով է զբաղվում նաև Համլետը, պարապում է գիտություն՝ հոգու և մարմնի ներդաշնակ դարգացումն ապահովելու համար: Բայց ահա պարզվում է, որ լավագույն սուսերամարտիկներից է և Լաերտը:

Ուշագրավ է հետևյալ մանրամասնը.

Մտահղանալով Համլետի սպանությունը Լաերտի ձեռքով, սրախաղի ժամանակ, Կլավդիոսն իր խոսքը սկսում է հետվից.

Այն օրից ի վեր, ինչ դու մեկնեի ես,  
Շատ անգամ խոսքը քո վրա է ընկել Համլետի առաջ,  
Եվ այն՝ մի հատուկ շնորհիդ համար,  
Որի մեջ, ասում են, գերազանցում ես,  
Բոլոր ձիրքերիդ համագումարը  
Այնպես չէր շարժում նրա նախանձը, ինչպես այդ մեկը:

Խոսքն այստեղ վերաբերում է սրամարտության, որի մեջ Լաերտը, ընդհանուրի կարծիքով, անմրցելի է: Եվ որպեսզի զրգռի Լաերտի փառասիրությունը, Թագավորը հիշեցնում է նորմանդացի մի շատ փառավորված ասպետի՝ Լամոնդին.

Նա էլ քեզ հիշեց և այնպիսի մեծ գովեստներ տվավ  
Քո ճարտարությանը և հմտությանը զինամարտի մեջ,  
Մասնավորապես սրամարտի մեջ,  
Որ միշտ ասում էր. ի՞նչ սքանչելի պատկեր կլինեի  
Քե մարդ կարենար քո զույգը գտնել:

Ահա այս զրույցին ներկա է լինում և Համլետը: Թագավորը շարունակում է.

Նրա այս խոսքը Համլետի նախանձն այնպես զրգռեց,  
Որ այնուհետև նա միշտ աղաչում և պաղատում էր,  
Որ անմիջապես քեզ այստեղ բերենք, որ հետը չափվի (IV, 7):

Ի՞նչ կարելի է հետեցնել դրամայից քաղված այս տողերից: Այն, որ Հանրապետության անունը որպես զինամարտիկի, հայտնի է եղել նաև հարևան Ֆրանսիայում: Ասել է թե, ինչպես կամոնդն ու Հանրապետությունը, նույնպես և Համալսարանը պետք է որ եղած լինեն իրենց ժամանակի լավագույն սուսերամարտիկները, այլ կերպ ասած՝ նրանք ղեկի այդ տեսակը պետք է որ բարձրացրած լինեն արվեստի աստիճանի:

Սպորտային հոգեբանությունն այժմ հաստատում է, որ բարձր կարգի վարպետների մոտ երբեք չեն հանդիպում մեկանիստիկներ. ֆիզիկական կատարյալ առողջությունն ու ուժը ինքնին բացառում են հոգևոր բաղաձայնությունը, նկունությունը, ընկմամբությունը: Բոլորը չէ, որ կարող են սուսերամարտով զբաղվել և ո՛չ էլ բոլոր սուսերամարտիկներն են կարողանում բարձր արդյունքների հասնել: Դրա համար պահանջվում են ֆիզիկական հատուկ տվյալներ: Բռնցքամարտիկի, թենիսիստի, ֆուտբոլիստ-դարպասապահի նման սուսերամարտիկը ևս ունենում է ռեակցիայի արտակարգ արագություն և տարածություն զգացում:

Խառնվածքի հիմնական տիպերը՝ խոլերիկ, սանգվինիկ, ֆլեգմատիկ և մելանխոլիկ,— հենվում են ֆիզիոլոգիական կայուն հիմքի վրա և բնութագրվում են հիմնական նյարդային պրոցեսների բնածին առանձնահատկություններով: Իմպուլսային ակտիվությունը նյարդաբեղիչների (նրանց աքսոնների, մարմնի և մասամբ ղեկավարողների) գործունեության հիմնական ձևն է, այդ գործունեության էլեկտրական դրսևորումը: Այս իմպուլսիվությունը ցայտուն կերպով արտահայտվում է մարդու խոսքի, քայլվածքի, դիմախաղերի, ժեստերի և այլ միջոցներով: Մյուսների մոտ գրգռումից արգելակման կամ արգելակումից գրգռման արագությունը թույլ է լինում: Եթե, ասենք, անձը ուժեղ է, չհավասարակշռված, շուտ բորբոքվող, եթե նա համարձակ է իր դատողություններում, սակայն երբեմն շրջահայաց չէ արարքների մեջ,— ուրեմն խոլերիկ է: Եթե նա հավասարակշռված է իր գործողությունների մեջ, օժտված է ինքնազսպվածությամբ,— սանգվինիկ է: Առաջինի տիպին է պատկանում անշուշտ Համալսարանը, երկրորդին՝ Հորացիոն: Չմոռանանք, որ երկու տիպերն էլ ակտիվ են, կամային, ուժեղ:

Այսպիսով, դարեր շարունակ Համալսարանի մելանխոլիկ համարողները պարզապես թյուրիմացության մեջ են եղել. դա գրականության մեջ հարատևած ամենամեծ թյուրիմացությունն է:

Եվ ահա մեր առջև կանգնած է հոգով և մարմնով միանգամայն առողջ մի երիտասարդ, որ իր մտքի կորովից, երևույթների վրա նետված հայացքից, ճոխ երևակայությունից և հեշտությամբ ամենախոր ընդհանրացումների դիմելու բնատուր հակվածությունից դատելով՝ Վիտենբերգի հռչակավոր համալսարանի փայլուն ուսանողներից մեկը պետք է որ եղած լինի: Իր փառաբանված հորն արժանի լինելու համար պարտադիր է համարում անտիկ պատմու-

թյան, փիլիսոփայության, կուլտուրայի և բարքերի խոր ուսումնասիրությունը: Առանձնապես գիտն գրականություն, թատրոն, արվեստ, ինքն էլ առիթից-առիթ ուսանավորներ է գրում:

Այս ամենից հետո կարելի՞ է արդյոք չափազանցություն համարել Օֆելիայի խոսքը.

Դրանիկի աչքը, գիտունի լեզուն, դինվորի սուրը,  
Այս պերճ պետության հույսը և վարդը,  
Տարազի հայելին, ձևի կաղապարը,  
Բոլոր դիտողների դիտման առարկան... (III, 1):

#### 4.

Այժմ տեսնենք մեր հերոսին գործողության մեջ, ողբերգության շրջանակ-ներում, տեսնենք երկն ըստ էության:

Օտարությունից տուն դառնալով, նա ոչ միայն իր կյանքի ծաղկումն ապրող հորն է գտնում մահացած, այլև մորը՝ ամուսնացած և ամուսնացած իր տագրի հետ: Հերոսի համար սա՝ մոր կողմից թույլ տրված կրկնակի հանցանք է, այն ժամանակվա սովորություններով՝ սրբապղծության հավասար մի բան: Հեղինակը չի թաքցնում, բայց առանձնապես չի էլ ցուցադրում երրորդ հանգամանքը՝ Համլետին գահի օրինավոր ժառանգությունից զրկելու հարցը: Մի տեղ միայն նա այդ մասին հիշում է ի միջի այլոց.

Չե՞ս կարծում հիմա, որ պարտք կա վրաս...

Նա, ով սպանեց իմ թագավորիս,

Նա, որ ներս խոթվեց իմ ընտրությանս և հույսերիս մեջ (V, 2):

Այս կապակցությամբ չպետք է մոռանալ ահա թե ինչ. Համլետը խոսում է ընտրության մասին, քանի որ նոր թագավորին պետական խորհուրդը ձևականորեն ընտրում էր, թեև, de jure առաջնությունը տրվում էր ավագ որդուն:

Այսպիսով, իր վրեժի մասին խոսելիս Համլետը միշտ հիշում է հոր բռնի մահը և մոր անպատշաճ ամուսնությունը իր հորեղբոր հետ: Միջնադարում սրանցից ամեն մեկն առանձին-առանձին կարող էին վրեժի հիմք ծառայել, իսկ բոլորը միասին կարող էին ցնցել և իրոք ցնցում են երիտասարդ Համլետին:

Ի դեպ, հոր կորուստը Համլետի վրա ազդում է արտասովոր ծանր և սա մի կողմնակի վկայություն է նրա երիտասարդ լինելուն: Վիշտը նա ընդունում է ամբողջ խորությամբ, որպես մահվան գոյության առաջին վկայություն: Մոր այն խոսքը, թե ծնողի մահը բնական մի երևույթ է, հետևաբար չպետք է անսովոր թվա, — ճշող տպավորություն է գործում Համլետի վրա: Վիշտը ցուցադրելը մի բան է, — ասում է նա, — այն ապրելը բոլորովին այլ բան. ինչ որ կատարվել, իր էության հետ է կատարվել, Իհարկե, նա անմիջապես կոտ-

հում է, որ հոր մահը բնական մահ չէ: Առողջ դատողության տեր մարդը դա չէր կարող չկապել հետագա իրադարձություններին: Սովորական պայմաններում Համլետին հտ կկանչեին համալսարանից և կառաջարկեին նրա թեկնածությունը թափուր գահի համար: Դրա փոխարեն՝ գահի վրա նա բազմած է տեսնում իր հորեղբորը: Եթե սրան ավելացնենք և մոր ամուսնությունը նրա հետ,— ամեն ինչ հասկանալի կդառնա, և Համլետն այդպես էլ հասկանում է:

5

Համլետի առեղծվածը չի կարելի լուծել, չպատասխանելով այն հարցին, թե ինչ է իրենից ներկայացնում նրա հոր ուրվականը, ո՞րն է նրա ֆունկցիան դրամատիկական գործողության մեջ: Այդ առավել անհրաժեշտ է այն նկատառումով, որ բոլոր հետազոտողներն անխտիր նրան վճռական մի դեր են վերագրում:

Ես վճռականապես չեմ բաժանում այն կարծիքը, թե գերբնական ուժերի առկայությունը Շեքսպիրի մոտ՝ փաստ է, որ այն ունի ո՛չ բանաստեղծական պայմանականության նշանակություն: Հնարավոր է, որ նրա ժամանակի որոշ առաջավոր մարդիկ, հակառակ քրիստոնեական դոգմաների, հավատում էին ուրվականների օբյեկտիվ գոյությունը, բայց Շեքսպիրն ինքը չէր հավատում: Ձէր հավատում Շեքսպիր-արվեստագետը, ինչպես որ իր նկարագրած Դոն-Քիշոտ չէր հավատում և Դանթեն: Երկու դեպքում էլ բանաստեղծի փիլիսոփայական աշխարհը վեհ ու վեհ է առօրյա մտածողության աշխարհից:

Բայց ուրվականին չի հավատում և մտածող Համլետը, նա, որ քննում է իր լինել-չլինելու հարցը:

Հիշենք, թե նա ինչ է ասում.

Ո՛վ կհանդուրժեր այսքան բեռ կրել,  
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 մեղ շատիպեր  
Տանել ավելի այն շարիքները, որ այստեղ ունինք,  
Փան թե սավառնել դեպի նոր ցավեր, որոնց անգետ ենք (III, 1):

Ուրվականին կարող էր հավատալ և հավատում է Քիշոտ Համլետը, քանի որ դա նրա համար օբյեկտիվ ռեալություն է: Շեքսպիրի Համլետը հարկ չունի հավատ ընծայելու իր իսկ երևակայության պտուղին:

Ավելի էականը ինձ համար ուրվականի ֆունկցիայի հարցն է:

Բոլոր նրանք, ովքեր խորհել են այս դրամայի սյուժեի վրա, նկատած էլինեն, որ ողբերգական դեպքերի շղթայում Ուրվականի վկայությունը Համ-

լիտը փաստաւորէն հաշվի չի առնում: Պետք է ճիշտ հասկանալ ինձ: Ուրվականի հայտնութիւնը սովորական, առօրյա մի երևույթ չէ, որ նրա ասածն ու հաղորդածը ընդունենք կամ չընդունենք իբրև ճշմարտութիւն, կցենք կամ չկցենք այլ փաստարկներին: Նրա երևան գալը կամ պիտի ընդունել, կամ չընդունել իսպառ: Ընդ որում սա վերաբերում է բոլոր ուրվականներին անխտիր. նաև Հուլիոս Կեսարի ուրվականին, նաև Բանքոյի ուրվականին, նաև բոլոր և ամեն տեսակի վճռակներին ու ռզիներին: Ուրվականի օբյեկտիվ գոյութիւնը ընդունելու դեպքում նրա հաղորդած տեղեկութիւնը պետք է նկատվի կասկածից ու տարակուսից, ամեն երկմտութիւնից վեր: Այդ դեպքում պալատ հասնելուն պես Համլետը պիտի սրախողխող աներ Կլավդիոսին: Դրանից հետո նույնիսկ արդարանալու հարկ չէր լինի. կային Համլետ-ավագի դավադրական սպանութեան մասնակիցները, կային Ուրվականին իրենց աչքով տեսած գին-վորները:

Կրկնում եմ, այս գործում ևս ուրվակահը հերոսի երևակայութեան արդյունք է, ուրիշ ոչինչ: Այստեղ ևս դա գեղարվեստական հնարան է, բանաստեղծական մեթաֆոր, և դրա գորավոր, անհրաժեշտ ապացույցն այն է, որ դա ոչ մի դեռ չի խաղում գործողութեան ընթացքում: Ինչպես և առաջ, Համլետը թողնված է իր բախտին: Նա ինքը պետք է բաց անի գաղտնիքը և բաց է անում: Չհղանար նա ներկայացման գաղափարը, դեռ երկար կթափառեր անորոշութեան բալիդներում: Ե՛վ ոճի հայտաբերումը, և՛ ոճագործների հետ հաշվեհարդար տեսնելը ես կատարում է՝ ապավինելով իր գործող մտքին և գորավոր բազուկներին:

Մեր հենց նոր ընդունած մտադրույթն այն մասին, թե Համլետի հոր Ուրվականը ուրվական չէ իրոք, այլ լոկ բանաստեղծական մետաֆոր, արմատապես փոխում է մեր պատկերացումը այդ կերպարի մասին: Մենք այժմ ունենք մի այլ Համլետ, բոլորովին տարբեր նախորդից, ընդ որում ա՛յս մեկն է Շեքսպիրինը և ոչ թե մեր մինչև հիմա պատկերացրածը:

## 6

Այն տեսակետը, թե Համլետը բարոյական իր նկարագրով հայեցող է, նկուն, վերջին հաշիւով՝ թույլ և անգործունյա, — այնքան է հոլովվել, որ անկարելի է զանց առնել: Ի՞նչ որպիսով իմ փաստարկները չլուծվեն շարադրանքի և դատողութիւնների մեջ, դրանք կներկայացնեն թվարկման կարգով, դրանցից մեկ-երկուսին նորից անդրադառնալու պայմանով:

Այժմ տեսնենք, թե իսկապես թույլ ու անվճռակա՞ն է Համլետը:

Երբ ընկերները թույլ չեն տալիս, որ գնա Ուրվականի ետևից, նա բացականում է:

Համլետը իրեն կոպիտ, գրգռիչ, ի վերջո անվախ է պահում թագավորի, Պոլոնիոսի, Օֆելիայի, նույնիսկ մոր հետ: Բոլոր դեպքերում դա թուլության վկայություն չի կարող համարվել:

Թեկուզ այս կտորը:

Երբ Կլավդիոսը ցանկանում է Համլետին Անգլիա ուղարկել, վերջինս տալիս է իր համաձայնությունը, ավելացնելով.

—Մնաք բարով, սիրելի մայր:

—Ես չո սիրող հայրդ հմ, Համլետ,

—Մայրս եք: Հայր ու մայր այր ու կին են, այր ու կին մեկ

մարմին են, ուրեմն մայրս եք (IV, 3):

Տեսնենք այժմ նրա արարքները, որ մեզ համար ավելի էական են: Սպանում է արքայի ետևում թաքնված Պոլոնիոսին «Այս ի՞նչ է, մո՞ւկ է» բացականչությամբ:

Մովահենների հետ կովելիս առաջինն է անցնում հելուզականավր:

Ցատկում է Օֆելիայի գերեզմանի մեջ և կռվում է Լաերտի հետ:

Սրախաղի ժամանակ հինգ հարվածից չորսը հասցնում է Համլետը:

Հարձակվում է թագավորի վրա, վիրավորում է նրան, ապա թունոտ բաժակը մտցնում է նրա ատամների մեջ:

Արդեն մահամերձ՝ Հորացիոյի ձեռքից առնում է թունալից բաժակը՝ արգելելով ինքնասպանություն գործել:

Այս արարքներից ամեն մեկը՝ առանձին-առանձին, բավական է, որպեսզի մարդս խիզախ, կտրիճ, նույնիսկ դաժան մի արարած համարվի: Եվ մտածել, որ այս ամենը կատարում է հենց այն երիտասարդը, որին Գյոթեն հայտարարեց զգացումների գերի, զուրկ վճռականությունից. «Համլետն ավելի զգացումով է օժտված, քան թե ուժեղ բնավորությամբ: Դեպքերն են նրան առաջ մղում»:

Մոտիկից դիտարկենք այս արարքներից երեքը:

Ընթերցողն անշուշտ հիշում է Մարցիոսին «Կորիոլան» տիտղոսով մեծարելու պատմությունը: Կորիոլ քաղաքի տակ այդ ռազմիկը առաջինն է նետվում դարպասի վրա: Քաղաքացիք այն բաց են անում, և Մարցիոսն իրեն գտնում է դարպասից ներս: Դարպասն արդեն փակված է, բայց նա շարունակում է մարտնչել: Այն ժամանակ, երբ բանակում նրան սպանված են համարում, հայտնվում է արյունաշաղախ Մարցիոսը: Նրա անօրինակ քաջությամբ հիացած՝ հռոմեացիները նրան մեծարում են «Կորիոլան» մականունով:

Համանման մի սխրանք է կատարում և Համլետը: Անգլիա ուղևորվելիս ծովում նրանց նավի վրա է հարձակվում մի հելուզականավ: Կռվին մասնակ-

ցում է և Վիտենբերգի համալսարանի նախկին ուսանողը. ընդհարման ժամանակ Համլետը ցատկում է նրանց նավը: Հենց այդ ժամանակ ծովահենները հեռացնում են իրենց նավը, և Համլետը մենակ գերի է ընկնում: Տեսնելով նրա արտակարգ քաջությունը, ալլև, հավանորեն, թագավորազն լինելը, ծովահենները նրան նորից դանիական ափ են հանում:

Այնուհետև.

Չկարողանալով հանդուրժել կեանքի հոխորտանքը քրոջ նկատմամբ տաժած սիրո մասին, Համլետն ինքն էլ ցատկում է գերեզմանի մեջ և կռվում է կեանքի հետ: Սա նշանակում է, որ նա արարքը չի քննում կատարելուց առաջ, ինչպես հատուկ է բոլոր մեղանխուրիկներին: Նրա համար մտահղանալը և գործելը նույնն են, նույն պրոցեսի երկու, միմյանցից անբաժան փուլերը:

Ցնցող, անհավատալի է նրա վերջին արարքը.

կեանքը մեռած է, մահամերձ է և ինքը, ֆիզիկապես զգում է մահվան շունչը, բայց դարձյալ մի թեթև իրոնիա.

Բայց մահը, դաժան այն ոստիկանը, խիստ անողորմ է,  
երբ կալանում է...

Եվ խնդրում է մտերիմ ընկերոջն ապրել աշխարհում և պատմել իր դատը և գլխի անցքը անտեղյակներին:

Հորացիոն սթափվում է, և նույն ակնթարթում թույնի բաժակը նրա ձեռքում է.

Ես շատ ավելի մի հնազարյան հոովմեացի եմ,  
Քան մի դանիացի. մի քիչ էլ դեռ կա այս ըմպելիքից:

Համլետը հասկանում է նրա մտադրությունը.

Թե ազնիվ մարդ ես, ի՞նչ տուր գավաթը...

Սա խնդիրք է: Հորացիոն, հավանորեն, փախցնում է ձեռքը: Հաջորդ խոսքն արդեն շարժման արձանագրությունն է.

Ի սեր աստծո, բայց թող, տո՛ւր ինձ այդ...

Եվ առնում է նրա ձեռքից թույնի գավաթը: Վայրկյաններ հետո մեռնողն ուժ է գտնում իր մեջ առողջ մարդու ձեռքից խլելու գավաթը:

Ինչպե՞ս որակել այս. դիվական քաջություն, զորավոր կամ՞ք, ու՞ժ: Այդ դեպքում՝ ոգու անօրինակ ուժ: Այդ դեպքում ինչու՞ չասել, որ սա զարմիկն է Մակբեթի, Կորիոլանի, Օթելլոյի, սերված է այն հսկաներից, որոնց հարվածներից պիտի խորտակվեր միջնադարը:

Եվ իսկապես, Համլետն իր նկարագրով ակտիվ է, կամային, ուժեղ, լիո-

վին պատրաստ առաջագործած խնդիրը լուծելու: Այդ դեպքում որտեղի՞ց է գալիս մեր աննպաստ տպավորությունը նրա մասին: Չէ՞ որ ողբերգության մեջ կան նաև հատվածներ, որոնք ճիշտ հակառակն են մատնանշում, հենց նրա թուլությունը, նրա անվճռականությունը, այն, ինչ նրա անունով էլ կոչվում է՝ «համլետիզմ»:

Այդ տարակույսը կլերանա, եթե մենք ճիշտ իմանանք, թե ինչ հիմնական խնդիր է դրված նրա առաջ: Եթե հոր սպանության վրեժը, ապա այստեղ երկմտելու ոչինչ չկա. մինչև բնական ներկայացման վերջը նա կասկածում է, թե սպանություն է կատարված և մարդասպանն էլ իր հորեղբայրն է. ներկայացումից հետո նա համոզվում է դրանում:

Հապա ինչո՞ւ անմիջապես չի սպանում ոճրագործին: Չի՞ ցանկանում:

Ցանկանում է, բայց չի կարողանում:

Բնական ներկայացումից հետո փոխվում են տեղերը: Եթե մինչ այդ Համլետն էր հետապնդում թագավորին, ապա դրանից հետո Կլավդիոսն է Համլետին հետապնդում: Մինչ այդ էլ նա իշխանին շրջապատել էր մատնիչներով ու հսկիչներով. այժմ արդեն Համլետն ինքն է ամուր ցանցի մեջ: Եվ որպեսզի վերջ տա այդ վիճակին, Կլավդիոսը մտահղանում է նրա սպանությունը՝ Դանիային հարկատու Անգլիայում իրագործելու գաղափարը:

Ի վնաս այս տեսակետի միայն մի տեսարան կա:

Մոր մոտ շտապելիս Համլետը նկատում է աղոթքի համար ծնկի եկած Կլավդիոսին և... չի սպանում:

Ինչո՞ւ: Ի՞նչ պատճառաբանությամբ:

Այդ սպանությունը կհակասեր դրամայի ոգուն և կաղարտեր գլխավոր հերոսի ողբերգական նկարագիրը, գաղափարական վրժառուից նա կփոխվեր սոսկական մարդասպանի: Ավագ Համլետի սպանությունը կատարված էր համարյա հրապարակով, պալատի աշքի առաջ: Ասպետական մորալը թելադրում էր վրեժը նույնպես հրապարակով լուծել:

Կար ոչ պակաս կարևոր մի պատճառաբանություն ևս. համենայն դեպս իր դարի համար կարևոր:

Կլավդիոսն այդ պահին աղոթում էր, իսկ աղոթողին սպանել չէր կարելի.

Ա՛յ, կարող էի ճիշտ հիմա անել, աղոթք է անում:

Եվ հիմա կանեմ, և նա այդ կերպով երկինք կգնա,

Բայց արդյոք այդպես վրեժս կհանգի՞:

Պետք է լավ կշռել (III, 3) և այլն:

Ավելացնե՛լ արդյոք, որ աղոթող Կլավդիոսի կողքից անցնելով, Համլետը բարոյապես բարձրանում է մեր աչքում և ո՛չ թե նսեմանում:

Եթե այս պատճառաբանությունը հիմքից զուրկ չէ, ապա մենք պիտի վերադառնանք մեր հարցին. ո՞րն է գլխավոր հերոսի առջև դրած նպատակը:

Հեգելը գտնում է, որ «Համլետը տարակուսում է ոչ թե այն բանում, թե ինչ պիտի անի, այլ այն բանում, թե ինչպես այդ կատարի»։ Բայց ամբողջ բարդությունն էլ այն է, որ այս ողբերգության մեջ ոչ թե մեկ խնդիր կա, այլ երկու, ընդ որում գերխնդիր հենց երկուսդն է։

Բոլոր նրանք, ովքեր մասնավորաբար անդրադարձել են այս երկի դրամատիկական հյուսվածքին, նրա սյուժեին, նկատած կլինեն, որ Համլետի բոլոր մենախոսությունները (Վերանի այս պինդ, խիստ պինդ մարմինը», I, 2, «Ժամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքել», I, 5, «Լինե՞լ, թե՞ չլինե՞լ» III, 1, «Ինչպես ամեն դեպք մեղադրական է կարդում իմ գլխիս» IV, 4) կապ չունեն հերոսի առջև դրված խնդրի հետ։ Ինչո՞ւ պիտի նա հենց առաջին առանձնությունն պահին խորհեր ինքնասպանության մասին։ Պարզ չէ՞ միթե, որ դրանք չեն բխում իր շուրջը ծավալվող գործողություններից, չեն հանդիսանում դրանց անմիջական հետևությունը։ Ավելի տրամաբանական չի՞ լինի մտածել, թե դրանք դրամատուրգն ուներ նախքան այս գործին ձեռնարկելը։ Դրանք են հանդիսանում այն, ինչ ես անվանեցի գերխնդիր։

Որքան էլ տարօրինակ թվա, իր սյուժետային կառուցվածքով դրաման դեռևս ամբողջական մի պատկերացում չի տալիս գաղափարական այն հարցատվյան մասին, որ ամբարված է այդ երկում։ Իմ խորին համոզմամբ, «Համլետի» կաղապարը կազմող երկը գալիս է նրա սկզբնաղբյուրից, որ վերագրվում է Թոմաս Բիդդին։ Այժմ արդեն մեր իմացածը «Համլետին» նախորդած, նրա համար գրական հիմք հանդիսացող դրամայի մասին բավականաչափ որոշակի է։

Նախ և առաջ՝ այդ երկը բացառապես վրեժի դրամա է եղել։ Այնուհետև այդ գործում գլխավոր հերոսը զգալապես թույլ է եղել և անվճռական։ Ուրվականի գոյությանը հավատալը նրան պահում է նվազ ակտիվության սահմաններում. այն, որ ներկայացումը պետք է հաջադառնի հոր խոսքը և ոչ թե հայտնաբերվելու հանդիսանալը, — իր կնիքն է դնում նրա վարքի վրա։

Շեքսպիրի «Համլետը» այդ հենքի վրա բարձրացած մտքի դրամա է, բացարձակապես նոր երևույթ դրամայի պատմության մեջ։ Ընդ որում անհամեմատելի հարուստ և՛ գեղարվեստականությամբ։ Այդպես նոր քրիստոնեություն ընդունած մեր նախնիներն էին հեթանոսական սրբատեղի հիմքի վրա նոր տաճար կառուցում։ Ուրվականը այս նոր պիեսում ոչ թե վրեժի է կոչում իր հերոսին, այլ հիշեցնում է նրա պարտքը հանրության հանդեպ։

Այն, որ նա չի հավատում Ուրվականի գոյությանը՝ արմատապես փոխում է իրադրությունը («Մարգարե՝ հոգիս՝ հորեղբայրս»)։ գերբնական ուժերից օգնություն ստանալու հարկ չկա. այժմ նա իր մեջ պետք է որոնի այդ ուժերը։ Պարտքի մեծությունն էլ համապատասխան՝ Շեքսպիրն իր հերոսին դարձրել է

կարծր, վճռական, նույնիսկ դաժան, ավելացրել է նրա խիզախությունը հավաստող տեսարաններ, ինչպես գործողության մեջ, այնպես էլ պիեսից դուրս (ժողահենների հետ ընդհարվելու տեսարանը), բայց քանի որ մեծապես լըրջացել, համամարդկային բնույթ է ստացել և գերխնդիրը, իսկ անձնական վրեժի հարցը համենայն դեպս չի հանվել,—մնացել է երկընտրանքի պատրանքը, իսկ ավելի ճիշտ՝ երկընտրանքը հասցեագրվել է և հասցեագրվում է հենց վրեժին և ոչ թե գործողության ընթացքում առաջացած նրա բարոյական պարտքին մարդկության նկատմամբ։ Այս նոր դրաման ոչ թե հաջորդում է առաջինին, այլ ծածկում է նրան, նրանք զարգանում են գիրկընդխառն, ընդ որում իշխողը միշտ երկրորդն է։

Այդ խնդիրը ոչ թե Կլավդիոսից վրեժ լուծելն է, այլ ավելի մեծ մի բան, որ ողբերգության մեջ չի ձևակերպված։ Դա այն է, ինչ մղում է Համլետին դնելու ապրելու կամ չապրելու, լինելու կամ չլինելու հարցը։ Ի՞նչն է մղում նրան ինքնասպանության գաղափարին։ Անշուշտ խոր հիասթափությունը կյանքից, առաջին հերթին, իհարկե, հասարակական կյանքից։ Հիշենք, որ ողբերգությունն սկսվում է այնպիսի մի ընդհանրացմամբ, որի տեղը, սլուժեքային զարգացման տեսակետից դատելով, պետք է որ լիներ վերջին արարվածում, ինչ-որ տեղ մենամարտի տեսարանից առաջ։ Եվ ահա, միանգամայն անսպասելի վրեժի թեմայի համար, ողջ էությունը ցնցող հիմնեղանակը.

Ժամանակն իր շավիղից դուրս է սայթաքել, օ, բախտ իմ դիմեմ,  
ինչու՞ ծնվեցա, որ հենց ես ուղղեմ (I, 5)։

Նույն եղանակը, ավելի ժավալված, հնչում է մենախոսության մեջ.

Լինե՞լ, թե՞ չլինել, այս է խնդիրը,  
Ո՞րն է հոգեպես ավելի ազնիվ,  
Տանել զոռ բախտի պարսաքարերը և սլաքները,  
Ի՞նչ՝ դենք վերցնել ցավ ու վշտերի մի ծովի ընդդեմ  
Եվ, դիմադրելով՝ վերջ տալ բոլորին (III, 1)։

Ի՞նչ կապ ունի այս նոր խնդիրը միջնադարի համար այնքան սովորական մի թեմայի հետ, ինչպես վրեժի թեման է։ Ոչ մի կապ, իհարկե, կապ չունի նամանավանդ ինքնասպանության հիմնավորումը.

Թե ոչ, ո՞վ արդյոք կուզեր հանդուրժել  
Աշխարհի այնքան նախատինքներին և մտրակներին,  
Հարստահարչի անիրավության  
Մեծամրտ մարդու արհամարհանքին,  
Քամահրած սիրո տվայտանքներին,  
Օրենքի բոլոր ձգձգումներին  
Պաշտոնյաների աներեսություն,  
Այն հարվածներին, որ համբերատար արժանավորը  
Ստանում է միշտ անարժաններից (III, 1)։

Այս էլ մղում է նրան աշխարհը մի բանտ համարելու, մի այնպիսի օրինավոր բանտ, որի մեջ կսն զանազան արգելանոցներ, փակարաններ և նկուղներ: Դանեմարքան դրանցից վատթարագույնն է:

Իմ այս նոր մեկնաբանությամբ համընտիրմի հարցը ոչ թե հանվում, այլ դրվում է գլորալ առումով: Այս նյութով զբաղվող համարյա բոլոր ականավոր մտածողները երեք հարյուր տարիների ընթացքում, այդ թվում և Բեռլինսկին, Համլետի «գոգո քայքայման» գաղտնիքը որոնում են մտքի և գործի ներդաշնակության խախտման հետ: Բայց այն ժամանակ, երբ հետազոտողները այն կապում են հերոսին զբաղեցնող մոտակա խնդրի՝ վրեժի հետ, հերոսն ինքն այդ խախտման մասին խոսելիս նկատի է ունենում միջոց գերխընդիրը, միայն գերխնդիրը: Այս է ահա, որ Շեքսպիրի հերոսի համար երրորդ անգամ համաշխարհային պոեզիայի մեջ, դառնում է սուբյեկտիվ խնդիր, այնպիսի մի հարց, որից և կախված է իր եսի գոյությունը: Ասում եմ երրորդ, քանի որ առաջին և երկրորդ անգամ այն կատարվել է Նարեկացու և Դանթեի քնարական հերոսների հետ: Նրեքի էլ ողբերգությունների վեհությունը հենց այն բանի մեջ է, որ Մարդու փրկությունը դիտում են իբրև անձնական գործ, ընկալում են ոչ միայն տեսականորեն, այլև սուբյեկտիվորեն, ոչ միայն իբրև միտք, այլև իբրև ապրում:

Այսպես օրինակ, Համլետն անսպասելի կերպով Օֆելիային խորհուրդ է տալիս կուսանոց մտնել: Առավել անակնկալ է խորհրդի հիմնավորումը.

Մտի՛ր կուսանոց. ինչու՞ ես ուզում մեղավորներ աշխարհ բերել,  
ես ինքս քեզ թե շատ պարկեշտ մարդ եմ, բայց դարձյալ ինքս  
իմ մեջ այնպիսի բաներ հմ տեսնում, որ ավելի լավ էր մայրս  
ինձ ծնած չլինեիր: Ես շատ հպարտ եմ, քինախնդիր, փառամոլ.  
ավելի շատ շարտվիճաններ ունեմ ձեռքիս տակ, քան միտք՝  
նրանց տեղ տալու, քան երևակայություն՝ նրանց ձև տալու,  
քան ժամանակ՝ իրագործելու: Ինչու ուրեմն ինձ նման էակներ  
բարձր գան երկրի և երկնքի միջև (III, 1):

Դրանից ուղիղ հինգ դար առաջ նույնն է գրել և Գրիգոր Նարեկացին.

Ավելի լավ չէ՞ր, ինչպես որ Գիրքն է ասել նախօրոք,  
Ո՛չ սաղմնավորվել բնավ արգանդում,  
Ո՛չ ձևավորվել որովայնի մեջ,  
Ո՛չ ծնունդ առնել, ո՛չ լույս աշխարհ գալ,  
Ո՛չ մարդկանց թվում երեւէ գրվել,  
Ո՛չ հասակ առնել, աճել, զարգանալ,  
Ո՛չ զգալատկեր դեմքով զարդարվել,  
Ո՛չ օգտվել խոսքով, բանականությամբ,  
Քան թե ենթարկվել այսքան սաստկագույն  
Ու սարսափելի տառապանքների,  
Որոնց դիմանալ կարծրակոփ ժայռերն անգամ չեն կարող  
Ո՛հ մնաց տկար մարմինները լույծ (Բան Դ):

Նարեկացու քնարական հերոսի նման՝ Համլետի հայացքը նույնպես դարձած է դեպի եսը: Լայնորեն դիտված՝ սա այն ամենամեծ պատկերն է, որին դիմում է նա իր պոետիկայում: Օբյեկտի մեջ է որոնում նա սուբյեկտը, կամ օբյեկտիվ իրականությունը ընդունում է իբրև ռեալություն, որին ձուլված է իր սուբյեկտը: Ճիշտ այնպես, ինչպես որ Նարեկացին մարդկայինը չի անջատում աստվածայինից, տանում ձուլում է նրա մեջ, այդպես էլ Համլետը մարդուն դիտում է մարդկայինի մեջ, մարդկության ինչ լինելը սկսում է առանձին մարդու ինչ լինելուց:

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 հաճարով,

Դեպի հետ նայող և դեպի առաջ,

Ջպարգեց մեղ պնդիսի մի մեծ ընդունակություն

եվ աստվածանման բանականություն,

Որ նրանք անպետք բորբոսեն մեր մեջ (IV, 4):

Նույնը չի՞ ասում արդյոք Նարեկացին

Ինչպե՞ս համարեմ ես ինքս ինձ մարդ,

Նրբ կարգն եմ դասված տմարդիների:

Կամ ինչպե՞ս պիտի բանական կոչվեմ,

Նրբ անբանների կցորդ եմ դարձել իմ հիմարությամբ:

Ինչպե՞ս կարող եմ անվանվել տեսնող,

ես, որ իմ ներքին լույսերն եմ մարել:

Եվ ինչո՞ւ պիտի ունենամ համբավ զգայականի,

երբ իմացության դռներս եմ փակված:

Ինչո՞ւ կարող եմ ցույց տալ ինձ որպես անեղծի տիպար,

Նրբ անձնասպան եմ եղել հոգեպես:

Նույնիսկ շարժուն ու շնչավորական

Իրավունք չունեմ ինքս ինձ կոչելու,

Թող թե հոգևոր և կամ բանական,

Անպետքությունս անոթներից ողջ,

Անարգագույնս որմնաքարերից,

Արհամարհվածս կանչվածների մեջ,

Կոչնականներից վատթարս տրուպ (Բան ԻԱ):

Ընթերցողը թերևս դարմանա, ոգու ընդհանրություն տեսնելով խոր միջնադարի հայ բանաստեղծ Գրիգոր Նարեկացու և միջնադարն արդեն թողած անգլիական բանաստեղծ Վիլյամ Շեքսպիրի միջև, բայց այդպես է արդեն հումանիզմի բնույթը. այն հաղորդման ու կապի միջոց է լեզվից էլ առաջ. բավական է միայն, որ բովանդակ տիեզերքում մարդը գտնի իր նմանին...

Հազար, ո՛չ, բլուր անգամ է քննվել, վերաքննվել ու վերլուծվել Համլետի հարաբերությունը խոսքի և գործի, մտքի և արարքի, դատողության և գործունեության նկատմամբ և ճիշտ այդքան անգամ էլ հանվել է այն եզրակացությունը, թե Համլետին գործել խանգարում է հենց խոհականությունը, դատողությունը:

Քննելով հենց խորհրդածությունը որպես այդպիսին, նա հանգում է հետևյալին.

Արդ, անասնական մոռացում լինի,  
Բե մի թուլասիրտ խղճամտություն՝  
Եղածի վրա շատ ճշգրտորեն խորհրդածելու,  
Խորհրդածություն, որ շորս մաս արած,  
Մի մասը միայն խոհեմությունն է,  
Իսկ մյուս երեքը անարիություն... (IV, 4):

Ասել է թե՝ խորհրդածությունը պրոցես է, տարբեր փուլերից բաղկացած. ինչ-որ տեղ, ինչ-որ չափով այն խոհեմություն է, բայց բավական է, որ անցնի չափը և նույն խոհեմ, որ իր բնույթով ակտիվ է, կարող է և ակտիվ լինել, կփոխվի իր հակադրության՝ անարիության, որ արդեն պասսիվ է:

Գյոթեի Ֆաուստը սաստիկ զարմանում է, կարդալով Աստվածաշնչի առաջին իսկ Ֆրազը. «Ի սկզբանն էր Բանը»: Նրան այս միտքը առեղծվածային է թվում: Ինչպե՞ս կարող է առաջնային լինել բանը, որ այս դեպքում ըմբռնվում է իբրև խոսք, շունչ, ոգի: Ինքը երբեք խոսքը չի համարել գոյի հիմքը: Դրա փոխարեն նա նախասկիզբ է առաջարկում Միտքը, ապա՝ Ուժը, վերջապես հանգում է միակ բանական լուծմանը՝

Ի սկզբանն էր Գործը:

Այս եզրակացությունը Գյոթեի փիլիսոփայության պսակն է, նրա ռացիոնալիզմի հիմքը:

Ուշադիր զննումը ցույց է տալիս, որ այս հետևության է հանգում նաև հայեցողության տիպար հորջորջված Համլետը:

Երկու ամիս է նա անցկացնում էլսինորում, երկու այնպիսի ամիսներ, երբ նրա միտքը (և զգացումն, իհարկե) լարված է ծայրահեղորեն: Այդ վիճակը հիանալի է բնութագրում Հորացիոն, Ուրվականի հետևից գնացող Համլետի հասցեին ասելով թե՝

Իր մտքի թափից խելագարվում է (I, 4):

Այո՛, եթե միտքը սովորաբար դիտվում է շարժման մեջ, ապա Համլետի միտքը այս ամիսների ընթացքում գահավիժման մեջ է: Եվ դարձյալ նա ուժ

է գտնում իրար մոտ բերելու խոհն ու Գործը, տեսնելու նրանց փոխադարձ կապը, նրանց միասնությունը:

Խոհնությունն այսպես ամենքիս վախկոտ է դարձնում  
նվ հենց այս կերպով վճռականության բնածին գույնը  
Ախտածեղում է խորհրդածության գունաթափ ցուրից  
նվ շատ ձեռնարկներ, մեծ ու կարևոր,  
Շեղվում են այսպես իրենց հոսանքից  
նվ գործ կոչվելու անարժան դառնում (III, 1):

Գործը ծնվում է խոհից. սա է գործի սնուցիչ միջավայրի այն կրակը, որից լույս է ցայտում: Բայց ահա իր հերթին գործն է խոհի պաակը, ինչպես որ գործի պսակը լույսն է: Խոհն ու խոհականությունը նույնական չեն. այս դեպքում խոհականությունը դիտվում է իբրև լրացուցիչ դատողություն, ավելորդ մտմտուք արդեն հանված վճռի նկատմամբ: Նույնական չեն վճռականությունն ու գործը: Վճռականությունը լի է գործով, բայց դեռ գործ չէ: Այն ժամանակ, երբ խոհն ու գործը տարբեր են, բայց հակադիր չեն, խոհականությունն ու վճռականությունը տարբեր են ու հակադիր միաժամանակ: Վճռականությունն ունի բնածին, զվարթ գույն, ինչպես գարնան առավոտը: Խորհրդածությունն իր բնութիւնով գունաթափ է, ինչպես ամպը և նրա նետած անուրախ ցուրից ախտածեղում, հիվանդանում է ամեն կենդանի բան, այդ թվում և վճռակա-  
նությունը:

Սրանով Շեքսպիրի հերոսը արդեն գտել էր գործի առաջնայնությունը խոհի նկատմամբ: Սա էր դեպի գերագույն նպատակը տանող այն ուղին, որի մասին խոսում է Հեգելը: Ի վերջո, գործը պիտի հասցնեք գերխնդրի լուծմանը. ո՛ր թև այս գործը, այլ գործն իր հավերժական հուղվումի մեջ, այն, որի սկիզբը միայն կարելի է թերևս մատնանշել, քանի որ իրապես դա ավարտ կամ վախ-  
ճան չունի:

## 10

Մշտապես մտածումների շրապտությունում գտնվող Համլետը անսպասելի հավասարակշռություն է ձեռք բերում ծովահենների ձեռքից ազատվելուց հետո: Նրա նամակը Հորացիոյին գրված է թվում մի մարդու կողմից, որ պատանեկությունը փոխել է ոչ թև երիտասարդության, այլ հենց առնական հասունություն հետ: Ներաշխարհում կատարվող այս հասունացումը նկատի ունի հեղինակը, գերեզմանափորի տեսարանում իր հերոսին երեսուն տարեկան դարձնելով: Նվ այնուամենայնիվ այստեղ իս հուզմունքով է անդրադառնում այն մտքին, թե մահից հետո նույն բախտին պիտի արժանացած լինեն Ալեքսանդր Մակեդոնացին, Հուլիոս Կեսարը: Այստեղ, մահվան այս թագավորության մեջ մենք հաստատ գիտենք, որ այլ Համլետը երբեք ինքնասպանություն

չի գործի: Կերպարի հասունացումն ավարտված է, իրար լափող հակադիր ուժերը գնում են դեպի համադրություն: Ստեղծվում է մի ներդաշնակություն, որ Բեկինսկին կոչում է առեակա՛ն և գիտակցակա՛ն: Իր ներսը փոթորկող հակասությունները լուծվում են սեփական ջանքերով, բայց ո՛չ երբեք արտաքին դրդումով: Այն փխրուն պատրանքը, թե մահից հետո կարող է մի նոր նինջ կամ երազանք թագավորել,—հօդս է ցնդել արդեն: Երկրային մահը սովորական մի վախճան է և դարձյալ նա անթեք հայացքով է նայում այդ մահի ալքերին: Սա է, որ օգնում է համեմատաբար կարճ միջոցում հաշտվելու Օֆելիայի կոըրստի հետ:

Համլետի ամենավերջին խոսքը՝ «Մնացորդը... լուռթյո՛ւն»,—ցույց է տալիս, որ նա մեռնում է իբրև ազատախո՛ս փրկիսոփա: Այն, որ Շեքսպիրը իր կենդանության օրոք կատարված հրատարակության մեջ (1604) հանում է «Տե՛ր, ընդունիր իմ հոգին» արտահայտությունը,— շատ ավելի է մեծացնում նրա արժեքը: Անգլիական եկեղեցու խոնարհ որդին իր ձեռքն է մեկնում դեռևս չծնված լուսավորիչներին, բանականության դարի այդ զավակներին:

Լիակատա՛ր ներդաշնակություն հոգու և մտքի: Ինքը ևս մահկանացու է, բանի որ անհատ անձ է: Անմահության գաղափարը՝ մարդկության համար է: Այդ իմաստով արդեն ինքը ևս ինչ—որ շահով անմահ է: Չէ՞ որ վաղուց մեռած զնացած Ալեքսանդր Մակեդոնացին և Հուլիոս Կեսարն ապրում են իր շրթերին, ուրեմն ինքն էլ կարող է ապրել շատերի մեջ և շատերի հետ, եթե պատմվի իր կյանքի պատմությունը, եթե սերունդներին փոխանցվի իր մի մասը, թեկուզ սրա մի մասնիկը...

Բանականության դեմ մղվող պայքարը Վերածնության դարաշրջանում չէր կապվում հասարակական որևէ խավի հետ. դա մարդու համար մղվող պայքարի դրսևորումներից մեկն էր: Ողբերգության մեջ դրված հարցերից ամենակարևորը՝ մարդու հարցն է: Պարզվում է, որ անօրինակ տանջանքի ու տառապանքի դատապարտված այս երիտասարդը մի օր արթնանում է՝ իր ուսերին զգալով բոլոր տառապանքների բեռը: Այդ բեռը դեն նետել նա չի ուզում, տանել՝ չի կարող:

Բայց այստեղից սխալ կլինե՛ր հետևցնել, թե «Համլետը» հոռետեսական դրամա է և նրա գլխավոր հերոսն էլ մարդուց հիասթափված, մարդու նկատմամբ ատելությամբ ու արհամարհանքով լցված մի երիտասարդ է: Ընդհակառակը, Վերածնության դարաշրջանում ստեղծված գրական կոթողներից և ո՛չ մեկի մեջ այնքան ցավ ու գորով չկա մարդու նկատմամբ, որքան կա «Համլետի» մեջ: Այս տեսակետից ևս Շեքսպիրը հիշեցնում է Գրիգոր Նարեկացուն:

Մարդկանց մեղքերի ու արատների թվարկումը Համլետի մոտ նույնքան մեծ է, որքան մեծ ու ղորավոր է ինքը: Նույնն է և Նարեկացու քնարական հերոսի պարադայում: Բայց այս հանգամանքը վկայում է նրանց ծով մարդասիրությունը և ոչ թե ընդհակառակը: Թվարկելով մարդկանց մեղքերը, երկու

հերոսներն էլ ձգտում են բացասել դրանք, մեղք կրողներին արժանի դարձնել նախաստեղծ մարդուն: Նարեկացին ավելի է առաջ դնում. նա հավատում է աստծո հետ միավորվելու, նրա գութին անվերապահորեն արժանանալու գաղափարին: Եթե աստված է ստեղծել մարդուն, ապա ստեղծել է ի պատկերի յուրում:

Սվ ահա, դիմելով Հիսուս Քրիստոսին, նա ասում է.

Դո՛ւ, որ մարմնացար մեզ համար՝ ըստ մեզ,  
Ըր մեզ դարձես ըստ քեզ՝ քեզ համար,  
Լույս ամենայնի. համակ ողորմած, հզոր, երկնային,  
Աղաղում եմ քեզ, ջարդված, խորտակված,  
Լուծված հողանյութ անոթիս նորեն  
Վերստեղծելով հրաշակերտի  
Ինձ, որ պատկերդ եմ, մեղքով հնացած,  
Քուրաներիդ մեջ ձուլիր վերստին խոսքիդ հրայրքով (Բան ԺԹ):

Բոլոր դեպքերում, բոլոր պարագաներում մարդ արարածով հիացած է մենում և Համլետը.

«Ի՛նչ հրաշակերտ է Մարդը, որքա՛ն ազնիվ է նրա դատողությունը, որչա՛փ անսահման են նրա ընդունակությունները, կազմվածքը և շարժումը որքա՛ն բարեձև և հիանալի. կաց ու նիստով կարծես մի հրեշտակ, խոհականությամբ կարծես մի աստված» (II, 2):

Շեքսպիրյան ողբերգությունների մեջ առավել ծանրը «Համլետն» է, ծանր ու միայն ցնցող տեսարանների իմաստով, այլև գլխավոր հերոսի նկատմամբ մեր ունեցած աճող համակրանքի և նրա կորստից հետո առաջացած ցավի: Հեղինակի բոլոր հերոսներից՝ Օթելլոյից, Լիրից, Դեզդեմոնայից, Կորդելիայից, Ջուլիետից, մենք ափսոսանքով ենք բաժանվում, բայց Համլետից մենք չենք կարողանում բաժանվել ո՛չ ներկայացումից հետո, ո՛չ էլ մեր ամբողջ կյանքում: Կլավդիոսը մեկ սպանություն է կատարում, և նրան մենք համարում ենք չարագործ: Համլետը մի քանի մարդու է կյանքից զրկում և մեր մտքով անգամ չի անցնում նրան մարդասպան համարել: Դրա պատճառը նրա անձնական նկարագիրն է, վեհ, վեհացնող, ազնիվ նպատակի համար վարած նրա անհավասար գոտեմարտը: Որքան ևլ ծանր ու մոռյլ ողբերգությունը երեք գլխավոր հերոս ունի՝ Համլետն ինքը, նրա հայր Համլետը և Հորացիոն: Այդ վերջինները՝ հերոսի իդեալն են, երեքը միասին՝ նաև հեղինակի իդեալը: Դրանք այն մարդկանցից են, որոնք բարձրանում են հսից՝ հասարակությանը հուզող հարցերն իրենց անձնականը համարելու շուրջ, այն մարդկանցից, որոնք իրենց տառապանքը խլացնում են հանրության տառապանքով, վերջապես նրանցից, որոնք իրենց մեջ հայտաբերելով մարդկայինը, նրա հարատևումը գալոց ժամանակների համար իրենց իսկ մասնավոր գործն են համարում:

Մարդկությունն այլևս այն չէ, ինչ եղել է նարեկացու, Դանթեի կամ

Շեքսպիրի ժամանակ՝ Նա ոչ թե հազարապատիկ վատն է կամ հազարապատիկ  
լավը, այլ պարզապես այլ է։ Բոլորովին այլ կլինի և հաջորդ հազարամյակի  
վերջում։ Եվ միշտ էլ այս կամ այն կերպ նրա առաջ դրվելու է նույն «Լինե՞լ,  
թե՞ չլինելու» խնդիրը, ինչպես որ այժմ մեր առջև է դրված։ Եվ միշտ նա այդ  
խնդիրը կարող է լուծել՝ ապավինելով Մարդուն։ Ոչ թե սոսկ իրեն, այլ իր մեջ  
նստած Մարդկայինին, որ նույն Աստվածայինն է։

## ԲՆԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԿԵՐՏԵԼՈՒ ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՍԿՋԲՈՒՆՔՆԵՐԸ

Շեքսպիրն ունի երկու տասնյակի հասնող գրական տիպեր և հնգապատիկ ավելի խարակտերներ կամ բնավորություններ: Ընդհանրապես՝ նրա երեսուն-յոթ պիեսներում հանդես են բերված 700 անձ: Բնական է միանգամայն, որ դրանց ճնշող մեծամասնությունը երրորդական անձնավորություններ են, մյուսներից էլ ոչ բոլորն են օժտված որոշակի բնավորությամբ, ինչպես և ոչ բոլոր բնավորություններն են բարձրանում գրական տիպ դառնալու աստիճանին, բայց ահա նրա բոլոր տիպերը անսպասելի օժտված են որոշակի բնավորությամբ, այլ կերպ ասած՝ դրանք տիպական բնավորություններ են:

Տիպական բնավորությունները ենթադրում են ներաշխարհի այնպիսի հարստություն, որ հնարավոր դառնա հոգեբանական բարդությունը, այն նոր երևույթը, երբ հակադրություն է ստեղծված ոչ միայն անձի ու շրջապատի, սուբյեկտի և օբյեկտի միջև, այլև հենց անձի միջև՝ որպես այդպիսին, այլ խոսքով, երբ բնավորությունը ճեղք է տալիս, դառնում է միկրոթատերաբեմ իրարից տարբեր, միմյանց ժխտող, երբեմն նաև իրար բացասող հակասությունների:

Հարկավոր է անմիջապես նշել, որ բնավորությունը անպայմանորեն գործողության մեջ պետք է փնտրել: Գործողությունից դուրս չկա և չի կարող լինել բնավորություն: Չէ՞ որ տարբեր գործողությունների, զանազան իրադարձությունների մեջ է բացահայտվում, իր ճշմարիտ դրսևորումը գտնում բնավորությունն ընդհանրապես, երևան է գալիս բնավորության ոչ թե այս կամ այն առանձին գիծը, այլ ամբողջական՝ տիպական բնավորությունը: Տվյալ, կոնկրետ բնավորության մասին ճշմարիտ պատկերացում կազմելու համար պետք է հետևել նրան ստեղծագործության սկզբից մինչև վերջ, հետևել ոչ միայն նրա գործողություններին, այլ նաև նրա խոսքերին, ուրիշների ներկայությամբ և առանձին ասված խոսքերին, համեմատել ոչ միայն նրա խոսքերն ու գործը, այլ նաև նրա խոսքերն ու ներքին էությունը:

Միանգամայն ճիշտ է Հեգելը նշում, թե «գործողությունը հանդիսանում է ինչպես մարդու մտադրության, այնպես էլ նրա նպատակների ամենից պարզ ու արտահայտիչ բացահայտումը: Այն, ինչ իրենից ներկայացնում է մարդը իր ամենախորհրմբով, առաջին անգամ ինքն իրեն դրսևորում է գործողության մեջ»<sup>1</sup>:

Իսկ ի՞նչ է գործողությունը, ինչպե՞ս էր հասկանում դրա էությունը Հեգելը: Իր «Փիլիսոփայության պատմության» մեջ նա գրում է. «Պետք է իմանալ, թե ինչ է գործողությունը: Դործողությունը սուբյեկտի գործունեությունն է հանուն հատուկ նպատակի»: Այս ձևակերպումն այնքան է գրավել Լենինի ուշադրությունը, որ նա թարգմանել է իր համարը:

Նվայսպես, մարդն է գործողություն կատարում, այն մարդը, որ գիտակցական նպատակ ունի: Բայց այդպիսին կարող է լինել միայն բնավորություն ունեցող մարդը, ընդ որում՝ հաստատուն բնավորություն: Բնավորությունը ուրեմն բնորոշ է անհատին, բայց հասարակության անդամ անհատին: Անհատին՝ որպես այդ հասարակության մեջ որոշակի գործունեություն ունեցողի, այդ գործողությունը զարգացնողի և միաժամանակ այդ գործողության ընթացքում զարգացողի:

«Բնավորությունը մի այնպիսի բան է,—դարձյալ նշում է Հեգելը,—որ մարդկանց տարբերում է իրարից: Միայն բնավորության մեջ է, որ մարդը ձեռք է բերում մշտական որոշակիություն: Բնավորությանն է վերաբերում ամենից առաջ եռանդի այն արտաքին կողմը, որով մարդը թույլ չտալով իրեն շեղել ընտրած ուղուց, հետապնդում է իր նպատակներն ու շահերը, բոլոր գործողությունների մեջ հավատարիմ մնալով ինքն իրեն: Առանց բնավորության մարդը չի կարող դուրս գալ անորոշությունից, կամ էլ մի ուղղությունից կլնկնի մի այլ ընթացքի մեջ, որը հակադիր է առաջինին: Այդ պատճառով էլ անհրաժեշտ է ամեն մարդու բնավորություն ունենալու պահանջ ներկայացնել»<sup>2</sup>:

Իսկ ինչպե՞ս է Շեքսպիրը ստեղծում իր տիպական բնավորությունները: Ներկա հոդվածում փորձ է արվում մատնանշել այն առանձնահատկությունները, որոնք հիմք են ծառայել հանճարեղ անգլիացուն կերտելու իր պիեսների բնավորությունները: Քանի որ մեր հետագա ուսումնասիրությունների թեման «Մակբեթն» է, սույն աշխատության մեջ բերված օրինակները հիմնականում այդ ողբերգությունից են, չնայած նշված առանձնահատկությունները ընդհանուր են և միևնույն հաջողությամբ կարող են վերաբերել Շեքսպիրի յուրաքանչյուր գործի:

Իր հերոսներին Շեքսպիրը վերցնում է այն պահերին, երբ նրանց կյանքում կտրուկ շրջադարձ է կատարվում, երբ անսպասելի դրվում է նրանց լինել-չլինելու հարցը: Այս էլ պահանջում է հոգևոր ուժերի գերազույն լարում: Հերոսների կյանքի այն հատվածը, որ արտացոլվում է դրամատիկական եր-

կում, վերջում կամ անճանաչելիորեն փոխում է նրանց, կամ էլ դառնում է նրանց կյանքի ավարտը: Դրաման մեծ մասամբ սկսվում է ոչ թե տվյալ դժբաղդի սկզբից, այլ մի ինչ-որ առավորվող արարքից հետո: Օրինակ, «Համլետ-ում» գործողությունն սկսվում է թագավորի սպանությունից հետո, «Օթելլո-ում»՝ Մավրի և Դեզդեմոնայի ամուսնությունից հետո, «Մակբեթում»՝ ռազմադաշտում մղված ահեղ պատերազմից հետո: Բայց նաև նախքան պիեսի սկսելը Մակբեթի և Լեդի Մակբեթի միջև եղած խոսակցությունից հետո: Այլ կերպ ասած՝ գործողությունը ընթացքի մեջ է: Դրաման ընդգրկում է գործողության ամենաէական մասը, նրա միջուկը: Հերոսների բախտի մեջ տեղի ունեցող շրջադարձը միշտ որպես օրենք կատարվում է դրամայի բարձրակետում: Գործողության զարգացումը տեղի է ունենում արտակարգ կերպով պատճառաբանված արարքներով, ոչ միայն տրամաբանորեն, այլև հոգեբանորեն պատճառաբանված: Ու չնայած դրան՝ գործողությունն առաջ է շարժվում սրբնթաց, մինչև որ հասնում է միշտ սպասվող, բայց և միշտ անսպասելի ավարտը: Այս առաջին առանձնահատկությունն ուրեմն, տիպական բնավորություն ստեղծելու հիմք է ընդունում գործողությունը:

Ներքոյոգ առանձնահատկություն.

Տիպական բնավորության դեմ կանգնում է նույնպես տիպական մի բնավորություն կամ իրադրությունների այնպիսի լեռնացում, որ փոխարինում է տիպական երկրորդ բնավորությանը: Հերոսը մարտնչում է ոգին ի բռին, այլևս չկա նահանջի բոլոր կամուրջները:

Խիզախ ու կտրիճ, բայց միաժամանակ և «մարդկության բարության կաթով լի», անընդհատ տառանումների մեջ եղող Մակբեթի դեմ հառնում է Լեդի Մակբեթի վճռական և անսասան բնավորությունը: Այդ նա է, որ քաջատեղյակ լինելով իր ամուսնու անխարդախ բնավորությանը, բայց նաև փառասիրությանը, կանչում է Մակբեթին իր մոտ, որ ճկարողանա ներս թափել ոգին նրա ականջի մեջ, և պախարակել լեզվի քաջությանը ամեն բան, որ նրան կտ է պահում այն ոսկի թագից: Դեռ ավելին, դիմելով ոգիներին նա խնդրում է՝

Անսեպեցք ինձ, լցրեք ինձ այստեղ, զանպից զարշապար,  
Ամենավարդ անողորմությանը: Թանձրացրեք արյունս:  
Փակեցեք իմ մեջ ամեն անցք ու մուտք զեպի գթություն,  
Որպեսզի խղճի ոչ մի վերադարձ  
Զխախտի իմ ժանտ մտալքությունը,  
Նվ գործադրության, և նրա միջև պատվար չդառնա:

(Ա. 1, Ժես. 5, տող 47—52)

Այս երկու բնավորությունները դեռ բախվում են իրար նաև այն առումով, որ Լեդի Մակբեթի մտածողությունը ավելի կոնկրետ է, գործնական, ավելի արագ և զուրկ պատկերացությունից: Մինչդեռ Մակբեթի մտածողությունը

լի է երևակայութիւններով, պատկերներով, Այնքան հարուստ է նրա երևակայութիւնը, որ ապշեցնող պատկերներ է հորինում: Եվ դա է պատճառը, գուցե, որ եթե մի կողմից նա ներքին, հոգեկան անասելի ապրումներ է ունենում, տանջւում է ու տառապում, մյուս կողմից մտապատկերներ հորինելու այդ կարողութեան շնորհիւ մի տեսակ լիցքաթափում է խղճի խայթից, նոր եռանդ ու նոր թափ է ստանում և շարունակում է ապրել, պայքարել: Մինչդեռ Լեզի Մակբեթը զուրկ լինելով երևակայելու այդ կարողութիւնից, կոտակված լարվածութեան հետևանքով խելագարութեան է հասնում: Պիեռի սկզբում, միայն ու միայն ամուսնուն թագավոր տեսնելու փափազն է, որ նրան մղում է զանազան հորդորանքներով Մակբեթին դեպի ոճրագործութիւնն առաջնորդել: Նա այդ ժամանակ բոլորովին էլ չի կարողանում պատկերացնել այդ արարքի հետևանքները: Չի կարողանում պատկերացնել, որ առաջին սպանութիւնը գործելուց հետո, Մակբեթը խրվելու է ուրիշ, ավելի ահալոր սպանութիւնների մեջ, որոնք նա կատարելու է առանց նույնիսկ իր հետ խորհրդակցելու:

### ՆԵՐՈՐԴ առանձնահատկութիւն

Շեքսպիրի հերոսները ապրում են որոշակի զարգացում: Ոչ մի բնավորութիւն (խարակտեր) պիեռի սկզբից մինչև վերջ չի մնում նույնը: Եվ զարգացումը ամբողջական է, դա որակական փոփոխութիւն է: Ա-ն զարգանալով ոչ թե լոկ անհամար Ա-երի գումարն է դառնում ( $A+A+A$ ), այլ Ա-ն փոխվում է B-ի: Նա ձեռք է բերում բնավորութեան նոր, մինչ այդ անհայտ գծեր, ընդ որում փոփոխութիւնը կատարվում է երեք աստիճանով. դրութիւն-հակադրութիւն-համագործութիւն:

Մակբեթը բռնակալ է ու ոճրագործ: Բայց այդպիսին նա դառնում է իր մի շարք բացասական հատկութիւնների պատճառով: Իր բնավորութեամբ նա բնավ էլ չարագործ չէ: Նա քաջ ռազմիկ է, հավատարիմ հպատակ: Ռազմադաշտում վճռական հաղթանակ տանելով ապստամբների դեմ և արժանանալով անհամար գովասանքների ու փառքի, նա զգում է, որ իր մեջ գլուխ է բարձրացնում մինչ այդ չձևակերպված փառասիրութիւնը: Ժամանակն ու վայրը լայն հնարավորութիւններ են ընձեռում դրա համար: Իսկ փառասիրութիւնից ոճրագործութիւն մի քայլ է: Նա կատարում է այդ քայլը: Ռոսը պիեսում շատ դիպուկ ասում է.

Ով դու խիստ շոյլ փառասիրութիւն,

Որ քո սեփական կյանքի միջոցներն ինքդ լափում ես:

(Ա. 2, Տես. 4, տող 37—38)

Լեզի Մակբեթի առնական դիրքորոշումը և բուն հարձակումները Մակբեթի գաղափարների վրա՝ վերջնականապես արթնացնում են նրա մեջ բուն դրած գազանին: Բայց հոգեկան վերափոխութիւնը միանգամից չի կատար-

վում: Դրությանը հաջորդում է հակադրությունը: Նա սպանում է Դունկանին, իսկ թագավոր դառնալուց հետո նրա սկզբնական շրջանի տատանումներից նշույլ անգամ չի մնում: Իր թագավորությունը ապահով ու աներեր դարձնելու միտումով սպանել է տալիս ոչ միայն Բանքոյին և Մակդուֆի կնոջը, այլև չի խնայում անգամ նրա երեխաներին: Համադրությունը արտահայտվում է **Լեդի Մակբեթի մահվան լուրն առնելուց հետո արձակած ճիշի մեջ**.

Հանգիր դու, կարճ մոմ: Կյանքը մի քայլով ստվեր է միայն,  
Մի խեղճ դերասան, որ բնի վրա իր ժամին փռվում  
նվ բորբոքվում է, և այնուհետև ձայնը չի լսվում.  
Մի հեքիաթ է նա, հիմարի պատմած,  
Լցված շառաշով և կատաղութամբ, ոտանց իմաստի:

(Ա. 5, Տես. 5, տող 29—33)

### Չորրորդ առանձնահատկություն.

Շեքսպիրի ողբերգություններում հերոսները մեծ մասամբ ապրում են երկատում, հոգեկան տրոհում: Նրանք տեսնում, հետևում են իրենց դրսից, վերլուծում են իրենց իսկ գործած արարքները: Զարգացման, փոփոխման աղբյուրը դրսից տեղափոխվում է ներս, ընդ որում էականը դառնում է հենց այդ ինքնազարգացումը:

Սա Շեքսպիրի պոետիկայում ամենաբարդ պրոբլեմն է: Մարդկային հոգեկան կյանքը, անհատի ներքին ողբերգությունը առաջնային դեր ունի նրա կյանքում և ամենից շատ է հետաքրքրում նրան: Դրանով էլ մի նոր էջ է բացվում ողբերգականի բնագավառում: Նա իր ստեղծած բնավորությունների բուն էություն մեջ է մտնում, տեսնում է, զգում և այնքան սքանչելի տեսարաններով ու չափազանց հարուստ ու չհրազանցված լեզվով մատուցում մեզ, որ անհնար է չապրել նրանց հետ, չհուզվել, չտառապել, չզգալ նրանց հետ: Այստեղից էլ այն համակրանքը, որ մենք տածում ենք Շեքսպիրի հերոսների նկատմամբ, նույնիսկ նրանց նկատմամբ, որոնք չարագործություններ են կատարում, սպանություններ գործում: Նրանք ամենից առաջ հուզական կերպարներ են, տիպական հուզական կերպարներ, որոնք իրենց դարաշրջանի բնորոշ հատկություններով են օժտված:

Զարը մարմնավորող բոլոր բնավորություններն էլ ունեն մարդկային գծեր: Նրանց մեջ այդ մարդկային հատկությունը զարթնում է, որպեսզի ընդգծի բարոյական սկզբունքներից զուրկ նրանց գոյության ապարդյունությունը, անիմաստությունը:

Մակբեթը դիտակցելով իր կատարած սխալներն ու գործած մեղքերը, պատրաստ է պատասխանատվություն կրելու իր արարքների համար: «Գիտակցման» դրվագին հատուկ է խոր գաղափարահոգեբանական բովանդակություն: Դա կարևոր է, որովհետև կենդանացնում, պայծառացնում և իմաստա-

վորում է հերոսի ամբողջ կյանքը: Հաստատում է մարդկային հոգու մեծությունը և կյանքի բարոյական սկզբունքների կարևորությունը: Այստեղ է հենց Շեքսպիրը հասնում բնավորություններ կերտելու կատարելությանը: Նրա բնավորությունները հոգեբանական բնավորություններ են: Նրա տիպական բնավորությունների արարքներն ստանում են հոգեբանական հիմնավորում:

Եվ, վերջապես, Շեքսպիրի գլխավոր հերոսի մտածմունքներն ու զգացմունքները սովորաբար իրենք չեն միայն, այլ նրա աշխարհինը: Նրա ստեղծած բնավորությունները սմբողջովին նյարդերից կաղմված, խիստ հուզական, մոտատանջվող, իրենց և ուրիշների համար ապրող, սեփական և ընդհանուրի շահերի համար պայքարող իրական դեմքեր են: Հասարակական կյանքում տեղի ունեցող հակասությունները իրենց արձագանքն են գտնում հասարակական մարդու գիտակցության մեջ, բեկվում են նրա էության մեջ, ձևավորում են նրա հոգեկան կաղմը: Հասարակության հետ կապված անհատը այժմ արդեն պատասխանատվություն է զգում նաև իրենից դուրս կատարվածի համար: «Մանիր դեկդ» պատվիրանը դառնում է միջոց շրջապատը ճանաչելու, ապա և շրջապատող աշխարհը ճանաչելու համար: Փլվում է հասարակության, անձնապաշտության, ինքնագոհության ամբողջը, փլվում, ծվեն-ծվեն են լինում դասային նախապաշարունակերը:

Խոսելով այդ դարաշրջանի մարդկանց յուրահատկությունների մասին, Ֆ. Էնգելսը գրում է. «Ինչ որ հատկապես բնորոշ է նրանց համար, այդ այն է, որ նրանք գրեթե բոլորը ապրում են իրենց ժամանակի բոլոր շահերով, մասնակցում են պրակտիկ պայքարին, կանգնում են այս կամ այն պարտիայի կողմը և մաքառում են՝ որը խոռքով ու գրչով, որը սրով, որն էլ թե՛ մեկով և թե՛ մյուսով: Այստեղից էլ բնավորության այն լիակատարությունն ու ուժը, որը նրանց ամբողջական մարդիկ է դարձնում»<sup>4</sup>:

Որպես օրենք, Շեքսպիրը պատսխլվ հերոս չունի, չունի այնպիսի մի բնավորություն, որ անտարբեր մնա ծավալվող իրադարձությունների նկատմամբ: Սա էլ ահա նրա նիւգեբռոդ առաճճնաճատկությունը՝ երբ կերպարը, բնավորությունը փոխադարձ կապի մեջ է մտնում իրեն շրջապատող միջավայրի հետ: Նրա ուրվագծած մարդկային անհատականությունները, անկրկնելի, հարուստ ներաշխարհով անձնավորություններ են, որոնք ունենալով ու պահպանելով իրենց «ես»-ը, որոշակի դեր են կատարում հասարակության մեջ, հետապնդում են որոշակի նպատակներ կամ շահեր, և ճիշտ է, չնայած ապրում են անորոշության իրենց բաժինը կյանքում, սակայն կարողանում են, ի վերջո, լուծել իրենց առաջ ծառացած խնդիրը: Ճիշտ կամ սխալ ձևով, լավ կամ վատ արդյունքով:

Ճիշտ է միանգամայն, որ շատ հաճախ խտացած գույներով է Շեքսպիրը ներկայացնում իր բնավորություններին, բայց հենց այդ փաստն էլ նրանց հատկանշական է դարձնում, տարբերում է նրանց ուրիշներից և դարձնում

տիպական բնավորութիւններ: Պարզ է, որ նրանք միանգամից այդպիսին չեն ստեղծվել: Չէին կարող ստեղծվել: Առաջին շրջանի, հատկապես պատմական քրոնիկներին հետ համեմատած իր երկրորդ շրջանի ստեղծագործութիւններում նա համեմատաբար ավելի բարդ ու կենսունակ բնավորութիւններ է ստեղծում:

Այդ բնավորութիւնները վերոհիշյալ հինդ առանձնահատկութիւններով էլ տարբերվում են իրենց նախորդներից՝ գերբնական այն տիպերից, որոնք ընդհանրապես ներկայացված էին լինում բնավորութեան այս կամ այն որոշակի գիծը խոշոր պլանով արտահայտող կերպարներով: Նույնիսկ իր ժամանակակիցի՝ Բեն Զոնսոնի ստեղծած ճշմարտութիւնները հաճախ կենդանի մարդու տպավորութիւն չեն թողնում, նրանք այս կամ այն կրքի, հատկութեան, տրամադրութեան մարմնացումն են միայն, բայց ոչ կենդանի, կոնկրետ մարդկային զանազան գծերով օժտված անհատականութիւններ<sup>5</sup>:

Մաուլոն մի բայլ առաջ անցավ ստեղծելով իր Թամերլանին: Ուժի մարմնացում լինելով հանդերձ, Թամերլանը օժտված է նաև միանգամայն համակրելի բնավորութեան գծերով: Նա ստրկութեան հակառակորդ է, կրոնամոլութեան դեմ է և ամենակարեւորը՝ գիտի սիրել անսահմանորեն: Այս գծերով էլ Մաուլոն կարողանում է ստեղծել մի բարդ բնավորութիւն, սակայն կարևորագույն մի հատկանիշ դեռ պակասում է նրան ամբողջական դարձնելու համար: Այն հետագայում Շեքսպիրը կատարելագործելու էր, դնելով որոշակի տիպական հանգամանքների մեջ:

Եւ կարծիքով, — գրում է Էնգելը Մարգարիտա Հարկինսին, — ռեալիզմը ենթադրում է բացի մանրամասնութիւնների ճշմարտացիութիւնից, տիպական բնավորութիւնները տիպական հանգամանքների մեջ վերարտադրելու ճշմարտացիութիւն<sup>6</sup>:

Միայն որոշակի տիպական հանգամանքներում, իրագործութիւններում, արարքներում է, որ ամբողջովին բացահայտվում է բնավորութիւնը: Առանց արարքի չկա բնավորութիւն և ընդհակառակը, բոլոր նրանք, ովքեր վճռական մի արարքով մասնակցում են գործողութեանը, առաջ են մղում այն, պարզվում է, որ բնավորութիւն ունեն, ունեն հոգեկան ձևավորված նկարագիր, ունեն հայացք շրջապատի նկատմամբ:

Շեքսպիրն իրոք որ կարողանում է ստեղծել ուժեղ և գործարար մարդկանց խոշոր և բարդ բնավորութիւններ, մեծ կրքերի, մեծ հուղերի ու անսահման ապրումների տեր մարդկանց, մտածելու ու խորհրդածելու կարողությամբ օժտված անհատականութիւններ:

Տուրգենևի կանացի կերպարների մասին արտահայտվելով, Լև Տոլստոյն ասել է. «Կարող է պատահել, որ այնպիսիք, որոնց նա նկարագրում է, չեն էլ եղել, բայց երբ նա ստեղծեց, նրանք հանդես եկան: Դա ճշմարիտ է. ես ինքս էլ այնուհետև տուրգենևյան կանանց հանդիպել եմ կյանքում»:



մար նվազ նկատելի է առաջին հերթին այն պատճառով, որ դրանք Շեքսպիրի մոտ չափածո խոսք են, հույժ բանաստեղծական խոսք: Պոեզիկներ որքան էլ ջանք թափեր իր չափածո վեպում՝ «Եվգենի Օնեգինում» հերոսների խոսքը անբռնադրոսիկ դարձնելու, դարձյալ չէր կարող հասնել այն պարզությանը, որին հասնում են նրա ազնվական հերոսները պատմվածքներում և վիպակներում:

Բայց, իհարկե, առավել ակնհայտ է դառնում այն տարբերությունը Շեքսպիրի մոտ, երբ քննում ենք նրա հերոսների խոսքը պատկերայնության տեսակետից, որպես պատկերավոր արտահայտություն: Ինչպես ցույց է տվել սովետական ակնավոր շեքսպիրագետ Մ. Մ. Մորոզովը, Շեքսպիրի տիպական բնավորությունների լեզվական մտածողության մեջ առկա են իրենց արհեստին, դիրքին, հասակին և իրենց ներքին նկարագրին հատուկ պատկերներ և մետաֆորներ: Օթելլոն ունի իր սիրած համեմատությունների աշխարհը, Յագոն՝ իրը: Բուրորովին այլ են Մակբեթի պատկերները և միանգամայն այլ՝ Համլետինը, Կլոպաստրայինը, Զուլիետինը և այլն:

Եվ վերջապես Շեքսպիրի ամենաուշագրավ ավանդը համաշխարհային գրականության մեջ այն է, որ նա իր գլխավոր հերոսների արարքները հիմնավորում է ոչ միայն տրամաբանորեն, այլ նաև հոգեբանորեն: Արարքներին ղուգահեռ նրանց խոսքն էլ առավելապես ղարգանում է հոգեբանորեն և ոչ թե լոկ տրամաբանորեն՝ իրար հաջորդած աստիճաններով:

Գլոթեն մի առիթով գեղարվեստական պայմանականության մասին գլխավոր նշել է, որ Շեքսպիրի կերպարները տվյալ հատվածում ասում են այն, ինչ հենց այնտեղ է անհրաժեշտ, հենց այդ մասում է լավ և հենց այդտեղ է տպավորություն թողնում, առանձնապես շատ հոգավորով այն մասին, թե այդ խոսքերը կարող են բացահայտ հակասական լինել մեկ ուրիշ հատվածում արտասանվող խոսքերին: Մի՞թե սա էլ հենց բնավորություններ կերտելու այն կարևոր հատկանիշներից մեկը չէ, երբ կերպարը հեղինակի խոսսափող լինելուց դադարում է և դառնում է ինքնուրույն, այլապես հեղինակը կմտահոգվեր այն մասին, որ հակասական տողեր չլինեին պիեսում: «Եվ Գլոթեն միանգամայն ճիշտ է: Շեքսպիրի ողբերգություններից և կոմեդիաներից անհամար օրինակներ կարելի է բերել, որոնք ակներևորեն ցույց կտան, որ դրանցում բնավորությունները միշտ դինամիկորեն են զարգանում... և որ նրանք լիովին հաստատում են Արիստոտելի կանոնը, որ նշում է, թե ֆաբուլան ողբերգության գլխավոր տարրն է, և կարծես՝ նրա ոգին, իսկ դրան հաջորդում են բնավորությունները»<sup>8</sup>:

Շատերն են գրել, արտահայտվել բնավորություններ կերտելու Շեքսպիրի մեծ վարպետության մասին: Նշենք դրանցից միայն մեկը. խոսելով բնավորությունների բազմակողմանիության մասին Ա. Ս. Պոեզիկներ գրում է. «Շեքսպիրի ստեղծած կերպարներն իրենց էությունամբ ինչ-որ որոշակի կրքի, արատի

մարմնացումներ չեն, ինչպես Մոլիերի մոտ, այլ կենդանի էակներ, բազմաթիվ կրքերով ու արատներով: Հանգամանքներն են, որ դիտողի առաջ զարգացնում են նրանց դաժազան ու բազմակողմանի բնավորությունները»:

Շեքսպիրին հասկանալու համար պետք է նախ և առաջ պատրաստ լինի ընթերցողը կամ դիտողը: Նա պետք է հավատա նախ այնպիսի մարդկանց, որոնք խոսում են պոեզիայի լեզվով, հետո մարդկանց գործողություններին, որոնք պոետիկական նպատակ են հետապնդում և, վերջապես, բնության տարօրինակ էֆեկտներին, որոնք ներդաշնակ են մարդկանց և նրանց գործերի հետ: Հենց պոեզիան, ավելի քան արձակը, կարող է զգացմունքների զանազանություն, բարդություն, հակադրության և զարգացման այս հնարավորությունը տալ:

Եզրակացնենք շեքսպիրյան մի շարք ուսումնասիրությունների հեղինակ Ուիլսոն Նայթի խոսքերով, որն իրավացիորեն նշում է, թե Շեքսպիրի աշխարհը այն աշխարհը չէ, որ մենք սովորաբար տեսնում ենք, այլ այն, որ մենք ապրում ենք:

#### ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Гегель, Сочинения, т. XII, М., 1938, стр. 223.
2. В. И. Ленин, Философские тетради, М., 1934, стр. 285.
3. Гегель, Сочинения, т. III, М., 1956, стр. 84.
4. «Կ. Մարքսը և Ֆ. էնգելսը արվեստի մասին», հ. 1, 1963, էջ 420:
5. Հ. Մամիկոնյան, Արտասահմանյան գրականության պատմություն, Ե. 1957, էջ 592:
6. Ֆ. էնգելսը Մ. Հարկնեսին 1888 թ. ապրիլի սկզբը, Երկեր, հ. 28, էջ 26—29:
7. Г. В. Аникин, Н. П. Михальская, История английской литературы, М., 1975, стр. 73.
8. Л. С. Выготский, Психология искусства, М., стр. 292.

## ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ ԲԱՌԻ ԲՆՈՒՅԹԸ

Եթե մի պահ թոթափենք շեքսպիրյան դրամաների բառային հանդերձը, ապա սրանք մեղ կներկայանան անսքող մերկութեամբ՝ քրոնիկների անողորմ սպանդի տեսարաններով, սահմոկեցուցիչ ողբերգականությամբ, «լիտի, արյունոտ, հրեշավոր գործերով», կատակերգությունների սիրապատումի կրկնվող շրջադարձերով, անակնկալ, անխոհեմ արարքներով, շնախատեսված հանգամանքներով: Այս կերպ Շեքսպիրը կուհիանափակվի միջնադարյան մի-միկրիկ թատրոնի կամ ժողովրդական հրապարակային ներկայացումների իմպրովիզացիոն արվեստի շրջանակներում: Եթե նույնիսկ մեկնակետ ընդունենք շեքսպիրյան թատերայնությունը, ապա հարկ է ասել, որ բոլոր Շեքսպիրի թատրոնի համար անկարևոր ազդակ չէ, առավել ևս Վերածնության դարաշրջանի հումանիստ գիտնականների պրպտումների ու խնդիրների համար, որոնց պատմական առաքելությունը հղավ նոր ժամանակի՝ ժողովուրդների դարաշրջանից ազգերի դարաշրջանի անցման<sup>1</sup>, ազգային լեզուների կադմավորման, Բանականության և Լուսավորության դարազլխի նշանավորումը: Զուր չէ, որ հենց նեոպլատոնիզմը դարձավ Վերածնության գեղագիտության հիմնաքարը, մի բան, որ միանգամայն հիմնավոր վկայում է Լուսի վերջին ուսումնասիրություններից մեկը՝ «Վերածնության գեղագիտությունը»<sup>2</sup>:

Այստեղ մատնանշվում է Վերածնության դարաշրջանի գիտակցության կարևորագույն առանձնահատկություններից մեկը՝ նրա էսթետիզմը, որը, հեղինակի կարծիքով, զատորոշվում է ինչպես միջնադարյան, այնպես էլ անտիկ շրջանի գիտակցությունից: Ինչ խոսք, էսթետիզմը գեղեցիկի երկրպագությունն է և, բնականաբար, արվեստի ու արվեստագետի պաշտամունքը: Բայց ոչ միայն այդ: էսթետիզմը նաև արտագեղարվեստական իրականության յուրատեսակ օտարումն է, խաղարկային վերաբերմունքը նրա նկատմամբ: Լուսը գեղագիտական-խաղարկային դիրքորոշմամբ է բացատրում նաև այն փիլիսոփայական էկլեկտիզմը, որը հատկապես Վերածնությանն է բնորոշ: Այսպես. Պիկո դելլա Միրանդոլան մեկ ամբողջության մեջ է համաձուլում ոչ միայն Քրիս-

տոսի, Պլատոնի, Արիստոտելի, Պլուտինի ուսմունքները, այլև ավելին. Պիկոյի տեսակետի համաձայն, սրանցից չեն զանազանվում պարսկական Զրադաշտի, հին հունական Օրփեոսի, եգիպտական Հերմեսի, ինչպես նաև Մովսեսի, Մուհամեդի, Ավիցեննայի և Թովմա Աքվինացու կրոնները: Այս բոլոր կրոնական հավատալիքների և փիլիսոփայական ուսմունքների համակցումը «մի միասնական, մշտնջենական սուբոդջի մեջ»<sup>3</sup> հնարավոր է սոսկ էսթետիզմի հիման վրա, որի դեպքում այս ուսմունքներից և ոչ մեկը իրապես լուրջ չի ընկալվում: Վերածննդյանը բնորոշ ինքնազգացողությունը՝ «սեր առ բոլոր աստվածները»<sup>4</sup>, անհատի հոգում արթնացնում է արտիստիկ վերամարմնավորման հակում, «ամեն ինչ փորձելու, ամեն ինչ ճաշակելու, ամեն ինչին հաղորդակցվելու» անհաղթահարելի պահանջ. այս դարաշրջանի ոգու ամենավառ արտահայտիչների համար գոյություն չունեն արգելված թեմաներ և արգելված հոգեվիճակներ:

Դառնալով Շեքսպիրի դրամային՝ իրև այս նշանակալից դարաշրջանի բարձրագույն խտացմանը, նշենք, որ այն, ըստ էության, բավականին բարդ մի գոյացություն է. սա յուրահատուկ մի խոհանոց է՝ վհուկի կաթսա, որի մեջ եռում ու եփ է գալիս տարասեռ բաղադրիչների հսկայական մի շաղախ. և՛ հին մորալիտեն, ինչ-որ տեղ նույնիսկ միջնադարյան միստերիան, և՛ ժողովրդական ֆարսը, և՛ Սենեկային նմանակող սարսափի ու արյան ողբերգությունը, և՛ Պլավտուսի ու Տերենտիուսի փոխակերպման ենթարկված կատակերգությունը, և՛ իտալերենից փոխադրված պաստորալը, և՛ հարազատ անցյալի դրամատիկական ձև ստացած քրոնիկոնը, և՛ իտալական նովելից փոխառնված սյուժեով կիսակենցաղային-կիսառոմանտիկական կատակերգությունը: Նույնը կարելի է ասել նաև շեքսպիրյան դրամաների լեզվի մասին: Լեզվի ընդհանրական դործածության ամբողջ բառակազմը տեղ է գտել նրա դրամատուրգիայում: Այստեղ կան այլևայլ դարաշրջանների «լեզուներ» (հնաքանություններ, նորաբանություններ, լեզվի կեցության կենդանի ավանդներ), մշակույթներ (գիտական պոեզիա և ժողովրդական արվեստի ավանդույթներով դրամա), բանաստեղծական ուղղություններ (էվֆուիզմ, օտարալեզու այլազան «պատկերներ») և այլն: Բայց չէ որ այս ամենն ինչ-որ կերպ զտվել, բյուրեղացել է, որի շնորհիվ շեքսպիրյան դրաման ստացել է իր անկրկնելի անհատական պատկերը: Այդ անկրկնելիության հատկանիշները շեքսպիրագիտությունն ուսումնասիրել է ամենայն մանրամասնությամբ: Բայց շեքսպիրյան մտածողության կենդանի ընթացքը, որն ամեն անգամ ինքն իրեն իրացնում է անկրկնելի դրամատիկական իրադրության մեջ, համեմատաբար քիչ է ուսումնասիրված: Իսկ այդ պրոցեսն ընթանում է այնտեղ, որտեղ և պետք է ընթանար՝ բառի մեջ, քանի որ ցանկացած մտավոր աշխատանք ոչ այնքան նախորդում է բառի վրա կատարվող աշխատանքին, որքան կատարվում է վերջինիս զուգընթաց՝ խաղաձևելով անգուշակելի հսկասություններ: Միտքը, առ-

հասարակ, ինքնաբացահայտվում է, ինքն իրեն ստուգում է, ինքնահաստատվում է՝ բառի հետ հարաբերակցվելով և վերջինիս հետ շփակցվելով: Նախֆան երկխոսության մեջ գրուցակիցներին միտք հաղորդելը, բառն ինքնին մտքի և մտածողի առաջնագույն տրամախոսական «գրուցակիցն» է:

Ասվածն, առհասարակ, վերաբերում է մտքին ու բառին, սակայն Շեքսպիրին դա վերաբերում է առանձնապես: Հայտնի է, որ նա ստեղծեց մեայնպիսի դրամա, որը սինկրետիկ է նախորդ դարաշրջանի դրամայի և դրամատուրգիական լեզվի համեմատությամբ, քանի որ, ըստ էության, սերում է դասական, միջնադարյան-բանահյուսական, ռեալիստական գեղարվեստա-ոճական ավանդույթի լեզվամտածողության պատմականորեն ձևավորված տեսակներից և, միաժամանակ, սինթետիկ է հաջորդ դարաշրջանների համեմատությամբ, քանի որ իր մեջ ամփոփում է գեղարվեստական ստեղծագործության այն հիմնական տեսակները, որոնք բնորոշ են նոր ժամանակի եվրոպական դրամային (կլասիցիստական, ռոմանտիկական, ռեալիստական): Շեքսպիրյան դրաման կոչվում է վերածնության դարաշրջանի ժողովրդական ռեալիստական դրամա և, անշուշտ, ըստ այն տեսակարար կշռի, որ նրա մեջ գրավում է մտածողության ռեալիստական եղանակը:

Բայց սա իր ձևի մեջ նոր կարգի ռեալիզմ էր: Այս դրաման ստեղծվել է պատմական այն պահին, երբ ամեն ինչ շարժման, բախման մեջ է մտել՝ ձեռք տեղով պարզության և միանշանակության: Բայց այստեղ այդ պարզությունն ու միանշանակությունը բոլորովին այլ են, քան հետագա դարաշրջաններում: Սրա հիմքում ընկած է հենց այն գեղագիտական-խաղարկային վերաբերմունքը ամեն ինչի նկատմամբ, որ մատնանշում է խոսքը: Ըստ էության, հենց այդ վերաբերմունքն է կանխորոշում բառի կյանքը Շեքսպիրի դրամայում, նրա լեզվի յուրահատուկ «կերպարանքը»: Այն իրողությունը, որ բառը Շեքսպիրի դրամայում գաղափարատեղծ գործոն է՝ գործող անձանց և հանգամանքները պատկերելու, մթնոլորտ ստեղծելու միջոց, բավականաչափ ուսումնասիրված է շեքսպիրյան տեքստերի մեկնաբանների կողմից թե՛ մեզանում և թե՛ արտասահմանում: Ավելին. Ռոբերտ Վայմանի „Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters“, աշխատության մեջ, միջնադարյան մորալիստներին ինտելլուգիաների՝ մասնավորապես „Mankind“ -ի և „Fulgense and Lucrece“-ի օրինակով, ի ցույց է հանվում, թե դրամատուրգիապես որքան նպատակային են օգտագործված լեզվական հնարանները դեռևս վաղ շրջանի դրամատիկացված սյուժեներում, որոնք խաղարկում էին շրջիկ թատերախմբերը՝ Սակայն Շեքսպիրի գործածած ոճերի ու խոսակերպի այս նպատակամետ իմաստավորումը, նրա դրամաների գեղարվեստական կատարելության առհավատչյան լինելով հանդերձ, չի մատնանշում նրա գեղարվեստալեզվական մտածողության յուրօրինակությունը: Շեքսպիրի բառին (որպես նրա դրամաների լեզվական կառուցվածքի հարաբերականորեն նվազագույն միա-

վոր. ուրիշ մակարդակներում այն կարող է ըմբռնվել իբրև գրելակերպ, ոճ), մեր կարծիքով, բնորոշ է նախ և առաջ այն, որ սա ինքն իրեն պատկերող բառ է, ինքնաստեղծ, երկունքի տառապանքներով ու քաղցրությամբ տոգորուն բառ: Զուր չէ, որ հենց Համլետին է այդպիս մտահոգում արտահայտվելու պրոբլեմը: Իր արտահայտություններում նա նույնքան կարիք ունի հստակության և ճշգրտության, որքան արարքներում: Եվ նա այդ հստակությանն ու ճշգրտությանը հասնում է ամենահազվագյուտ կուլմինացիոն պահերին: Հիշենք Համլետի գործողությունների օրգանիկան վերարտադրող նրա պատմությունը դեպի Անգլիա կատարված բռնի նավարկման մասին: «Լսիր,—ասում է նա Հորացիոյին,—սրտիս մեջ մի տեսակ պայքար էր մղվում և թույլ չէր տալիս, որ քուն մտնեի: Ես ինձ ավելի վատ էի զգում, քան տաժանակիր ապստամբները շղթաների տակ: ...նցիկից ելա՝ ծովի վերարկուս շուրջս փաթաթած...»: Ապա նա պատմում է, թե ինչ է արել. ինչպես է խավարի մեջ խարխափելով գտել իր դավադիր ուղեկիցներին, հափշտակել գաղտնի ծրարը, կնիքը ջարդելով՝ բացել հանձնագիրը: Դրելակերպի այս բնականության մեջ Դ. Մ. Ուոնովը տեսնում է դասական ոճի բնութագիրը, որի սահմանագիծը, ինչպես գրում է նա, «ամեն մի գրական դարաշրջանում նվաճվում է մի տեղում, կարճատև ժամանակով»<sup>6</sup>:

Մի կարճատև ժամանակով նվաճվել է գրելու ռեալիստական եղանակ, կարճատև ժամանակով, քանզի, Շեքսպիրը իր գրականության «դասականը չդարձավ այն իմաստով, ինչպես Կոռնելը և Ռասինը Ֆրանսիայում կամ Դյոթեն Գերմանիայում. նա պատրաստի ձե չի տվել, պատրաստի ու ընդհանուր գործածական՝ նախ և առաջ, լեզվի առումով»<sup>7</sup>: Բայց նա ձգտել և հասել է գրան, թեև, ինչպես իրավացիորեն նշում է Ուոնովը, լոկ հազվագյուտ պահերի: Տվյալ դեպքում այս գրելակերպը հիմնավորված է, պայմանավորված այն իրադրությամբ, երբ «խոսքը պատրաստ լինելն է», և ճիշտ վճիռն անսպասելիորեն գտնվում է ու տեղնուտեղն էլ իրականացվում ոչ միայն գործիվ, այլև բանիվ: Դրանով է անհրաժեշտ, ճշգրիտ, միանշանակ բառը: Սա այն գրելակերպն է, որն իրոք հիմք հանդիսացավ անգլիական ռեալիստական արձակի հետագա զարգացման համար (Դեֆո, Սվիֆթ):

Նույն հաշտություններ, սակայն, Շեքսպիրն իր դրամաներում փորձարկում է դասական ու ռոմանտիկական գրականության ոճերը, «լեզունների» պատկերները: Բավական է մտաբերել Մենենիոս Ագրիպայի, Մարկոս Անտոնիոսի ճառերի հոստորական պայմանականությունը «Կորիոլանում» և «Հուլիոս Կեսարում», Տիտոս Անդրոնիկոսի ողբաբողոքը, Լիրի մենախոսությունները խելահեղ մոլեգնությունը տափաստանի տեսարանում, որն իսկույն էլ միջարկվում է խեղկատակի պրոգնիկ խոսքի զգաստամիտ խոհականությամբ:

Զուր չէ, որ տարբեր գեղարվեստական ուղղությունների, դպրոցների, տարբեր դարաշրջանների ու պատկերացումների տեղ թարգմանիչներ, իրենց

աշխատանքներում, հիմնվելով գրական շեղվի այս կամ այն արդեն կայունացած ոճերի վրա, սահմանափակվելով հաստատուն նորմերով, հեռանում էին շեքսպիրյան բնագրից: Ինչպես հայտնի է, կլասիցիստները զարգացնում էին լեզվի մաքրությունը, տրամաբանական հստակությունը և ճշգրտությունը, նրա շարահյուսական կանոնավորությունը, ձայնի ելեէջների պարբերականությունը, յուրաքանչյուր ֆրազի ու նրա հատվածի կառուցվածքային ավարտունությունը: Նրանց համար Շեքսպիրը գեղեցիկ, բարեհունչ, «շիտակ» լեզվի և ամբողջի համադրանության կառուցման նյութ էր: Ռոմանտիկական թարգմանությունը նախ և առաջ հինվում էր կյանքի զարգացման ուժն ու դինամիկան և մարդու ներքնաշխարհի համապարփակությունն արտահայտելու ունակ շեքսպիրյան լեզվի, խոսքի արտահայտչականության, բազմակերպության, գեղանկարչական և երաժշտական հնարավորությունների վրա: Մինչդեռ շեքսպիրյան լեզուն ընդգրկում էր ոչ թե մեկը կամ մյուսը, այլ լեզվի բոլոր արտահայտչական ու պատկերային հնարավորությունների թանձրույթն էր: Ավելին, և սա ամենագլխավորն է, շեքսպիրյան լեզուն ոչ միայն ընդգրկում, այլև փորձում-ստուգում էր ամբողջ նախորդ ու իր ժամանակի գրականության լեզուները, ինչպես նաև կենդանի խոսակցական լեզուն՝ դրանով իսկ մատնանշելով գեղարվեստական խոսքի, լեզվի՝ որպես գրական-գեղարվեստական ստեղծագործության նյութի ու միջոցի, բաղմաղան արտահայտչաձևերի նկատմամբ գրողի ստեղծագործական մոտեցման անհրաժեշտությունը: Շեքսպիրյան բնագիրը շունի այն պատկառազու արվեստականության երանգը, որն, անխուսափելիորեն, այս կամ այն չափով, ներմուծվում է թարգմանության միջոցով՝ իբրև ժամանակային խոտորման արդյունք: Շեքսպիրի միտքը, նրան հերոսի՝ Համլետի մտքերի նման, տանջալիորեն դեգերում է բառի տերմինաբանական մշտակայունության բացակայության պատճառով (իսկ Համլետի համար՝ նաև գործողության): Ո՞րն է ավելի ազնիվ: Ըարտարահյուս մտավարժանքները, սեփական բառերով խաղալը (Համլետի համար մեկ այլ մակարդակում՝ խաղն ինքն իր և մյուսների հետ), թե՞ ինքնաբավ բառի վճիռ պարզությունը, որը քմայքներ ու մտացիություն չի հանդուրժում, դուրս չի հորդում սեփական սահմաններից: Ի դեպ, Համլետն ինքն էլ բառ ու բանին, գրչին առնչակից մարդ է, համենայն դեպս, գրառումներ է անում («Տետրակս. պետք է հուշագրեմ այստեղ»), երբեմն-երբեմն էլ ուսանավորներ գրում: «Ձեռքի տակ» հարկ եղածին չափ միտք շունենալու մասին նա խոսում է բանիմացությամբ, իսկեկիսկ այնպես, ինչպես հիանում է գերեզմանափորի երկսայրի խոսքերով կամ էլ ծանակում իր շրջապատի երիտասարդների վերամբարձ-գրքային խոսելաոճը: Համլետը՝ հենց ինքը, Տուրգենևի արտահայտությամբ, «պաճուճաբանություններով» է խոսում, ճիշտ այնպես, ինչպես Շեքսպիրի լեզուն է՝ «մշտապես միևնույն փքուռույց արհեստական լեզուն է», որի մասին պատմականությունից զուրկ դիրքորոշմամբ դատում էր Տոլստոյը

և որի աննախադեպ պատմական դարակազմիկ ուժի մասին կարելի է եզրակացության գալ ըստ այն բանի, թե ինչպես ոչ միայն դրամայի ու թատրոնի, այլև անգլիական գրականության և լեզվի կենդանի զարգացումն ընթացել և ընթանում է, այսպես կոչված, Շեքսպիրի «նշանաբանով»: Խնդիրն այն է, թե որտեղ են փնտրում շեքսպիրյան այդ «նշանաբանը»:

Նոր դրամայի լեզվի ստեղծման պատմականորեն անհրաժեշտ հարցադրումը (լեզվաբանական պլանով և ազգային լեզվի ստեղծման առումով, որ նույնպես մտնում էր Վերածնության դարաշրջանի գործիչների խնդիրների ոլորտը) օրինաչափորեն պատճառ էր դառնում զննելու բառը և հետազոտելու նրա հնարավորությունները տարբեր եղանակներով, երբեմն նույնիսկ անառիթ, այնտեղ, ուր դրա կարիքն առանձնապես չէր զգացվում. ասես սկսելով, անհնար էր կանգ առնել: Այդ լեզվին հանգեցնող ուղին անցնում էր բառախաղի միջով, բառախաղ՝ առավել լայն իմաստով, բաղմանշանակ բառի, պատկերի, փոխաբերության, իմա՝ մշտապես անսովոր իմաստով գործածվող սովորական բառի միջով, որն իր ուժով ու գեղեցկությամբ հիացմունք է պատճառում ընթերցողին ու հուսադատության մատնում թարգմանչին: Որովհետև, հիշավի, ինչպիսի թարգմանես այսպիսի միանգամայն անմեղ, Շեքսպիրի համար սովորական մի փոխաբերությ.

„loop'd and window'd reggedness“  
«Էիր արքա», III, 4)՝ «աղքատների ծակուտակերով ու լուսամուտներով ծածկված ցնցոտինե՞րը»: Ինչպե՞ս, նշանակությունից դատ, վերարտադրել լեզվի բերականական նորմերի հետ վարվելու ապշեցուցիչ ազատությունը, բառերի յուրօրինակ շրջադասությունը բոլոր եղանակներով՝ սրանց բառային բոլոր հնարավորությունները դուրս կորզելու համար: Այստեղից էլ, ըստ երևույթին, բառերի հարակրկնությունը՝ նրանց փորձարկությունը զանազան համատեքստերում: Ինչպե՞ս վարվել շեքսպիրյան հնչյունային համադաշնակության, բառախաղերի, անհիմն անդրադարձությունների՝ բառը մի դասից մեկ այլ դաս տեղափոխելու հետ, ինչպես վերոհիշյալ window'd -ը կամ boy my greatness («Անտոնիոս և Կլեոպատրա»)՝ լրակոտ դարձնելու, «նսեմացնելու» իմաստով կամ էլ her art sisters the natural roses («Պերիկլես», V, Նախերգակ), որտեղ sister-քույր գոյականը վերածվել է բայի: Ինչպե՞ս վարվել նրա ամենաբազմազան բնույթի բառակազմությունների հետ, օրինակ, enhoop («շրջապատել» նշանակությամբ), որտեղ գործի է դրվել ածանցումը, կամ թե flower-soft, marble-constant, loose-wived, onion-ey'ed բնույթի բառաբարդությունները (օրինակները քաղված են «Անտոնիոս և Կլեոպատրա»-ից): Նա չի երկնչում օգտագործել նաև սովորական բառը վերջինիս շունեցած նշանակությամբ. Մակբեթը խոսում է «dusty death»-ի մասին՝ նկատի ունենալով, անշուշտ, ոչ թե փոշոտ մահը, այլ հող ու մոխրի վերածվող մահը: Այնպիսի թարգմանելի փոխաբերություններ, ինչպիսին է, օրինակ, Մարոքի իշխանին «շողուն արևի դրացին» անվանելու մետաֆորը («Վենետիկի վաճառա-

կանք»), սակավաղեպ են: Պտղաբեր աշունը նա կոչում է «մանկածին» (child-ing autumn), գարունը՝ նշանի մատանիների չքնաղ ժամանակ (the pretty ring time, «Ինչպես կուզեք», IV, 3):

Շեքսպիրի միտքը դարձույթների, հակադրությունների, ամեն բնույթի բառային և պարզապես հնչյունային խաղերի գրեթե ակամա «բանող» դեմե-րատոր է:

Why, all delights are vain; but that most vain  
Which, with pain purchas'd, doth inherit pain,  
As, painfully to pore upon a book,  
To seek the light of truth; while truth the while  
Doth falsely blind the eyesight of his look:  
Light, seeking light, doth light of light beguile.  
(Love's Labour's Lost, I, 1)

«Էվֆուեսի» աղղեցությունն է: Այո: Բայց մինչդեռ «Էվֆուեսի» հեղինակն ինքը՝ կլիխ, դիմում է բառախաղերի «լրջմիտ դիտավորություններով», Շեքսպիրը խաղում է և սոսկ հանուն խաղի:

Տողերն աչքի անցկացնող ժամանակակից ընթերցողը կարող է և չնկա-տել շատ հնչյունախաղեր, բայց Շեքսպիրը նկատի է ունեցել այլ ընթերցողի՝ դերասանի, որը ոչ թե ուսումնասիրում է և մատիտը ձեռքին մշակում դրա-մատիկական տեքստը, այլ արտասանում է գրվածը և որսում վարժունակ ականջով: Այնպես որ, նրա դերասանների և հանդիսատեսների համար նման բաներն ընկալելի էին:

Վերցնենք ժակի պատմությունը խեղկատակի հետ հանդիպման տեսարա-նում («Ինչպես կուզեք», II, 6): Նա հիանում է խեղկատակի հետևյալ խոս-քերով.

And so, from hour to hour, we ripe and ripe,  
And then, from hour to hour, we rot and rot;  
And thereby hangs a tale...

Ի՞նչ մի առանձնահատուկ բան կա այստեղ: Ինչու է ժակը, ինչպես ինքն է խոստովանում, մի ամբողջ ժամ անընդհատ քրքբացել: Միայն շեքսպիրյան ժամանակի անգլերենի հնչյունաբանությամբ անդրադառնալով կարելի է ի հայտ բերել, թե որն է խեղկատակի խոսքերի սրամտությունը:

Պարզվում է, որ «hour» (ժամ) բառը այն ժամանակվա անգլերենում հա-մահունչ է եղել «whore»-ին (պոռնիկ), «ripe» բառի իմաստները ներառնում էին «հասունանալ», «ձեռք դցել», «խլել» հասկացությունները, իսկ «tale» «պատմություն» բառը մինչև այժմ էլ հնչում է այնպես, ինչպես «tail»-ը՝ «պոչ», որը և հասարակաբանություն է՝ «առանադամ» նշանակությամբ:

Այժմ արդեն ժակի պատմությունը նոր իմաստ է ստանում: Ժակին հան-

դիպելով, խեղդատակը, հանձնիս նրա, իսկույն ճանաչում է պալատական թեթևաբարո երիտասարդին և վերջնականապես համոզվելու համար խայծ է գցում, որը ժակն անմիջապես կոպ է տալիս:

Բառախաղն այստեղ, ինչպես և ամենուր Շեքսպիրի դրամաներում, հարկավ, գործառական բազմազան բեռնավածություն է կրում. այն բնութագրում է և՛ ժակին, և՛ արքունի բարձերը, և՛ միաժամանակ, Շեքսպիրին բնորոշ եղանակով պատշաճորեն քողարկում է անպատշաճը:

Ասենք, որ ինչպիսի բազմիմաստությունը և բազմազանությունը էլ որ դրսևորվեն շեքսպիրյան բառախաղերը և հնչյունային զուգակցությունները, դրանք բոլորն ամբողջության մեջ հիմնավորապես որոշարկում են նրա տեքստերի նկարագիրը, սրանց դիմագիտական ինքնատիպությունը: Բառախաղը (բառերի հետ խաղալը) տարաբնույթ մակարդակներում թափանցում է Շեքսպիրի տեքստերի ամբողջ կազմի համար, շտեղայնանալով, ինչպես կիլիի ստեղծագործություններում, հատուկ դրա համար նախորոշված շեշտյալ տեղերում:

Նվ հենց այստեղ էլ՝ հանուն իր նպատակի, գործի էր դրվում մի շատ հին ավանդույթ՝ խրթին, հնարակերտ, ինքնահաճ բառի կիսով չափ ժողովրդական, կիսով չափ գիտական ավանդույթը:

Հանպատրաստից բառախաղերի, բառի հնարավորությունների վերաբերյալ կոահոմաների անթիվ-անհամար օրինակներ կարելի է բերել, վերջիվերջո, հանգելով շեքսպիրյան տեքստերի մեծամասնությունը պարզապես արտագրելուն: Սրանց առկայությունը, որ անխուսափելիորեն աղերսվում է մտածողության սպեցիֆիկ եղանակին, Շեքսպիրի համար նորմա է, բացակայությունը՝ բացառություն: Թարգմանություններն այդ չեն վերարտադրում, մի բան, որ միանգամայն հասկանալի է. մասնավորապես բառախաղը անկարելի է տեղափոխել մեկ ուրիշ լեզվի սահմանները, իսկ շեքսպիրյան ռճով սեփական բառախաղեր հորինելու մտամարզանքները թեև գալթակղիչ դբադմունք են, բայց և անթույլատրելի, քանի որ սպառնում են բովանդակության խեղաթյուրման: Սակայն կապանքագերծ, կյանք առած, բորբոքուն բառի, երբեմն առանց հարկադիր անհրաժեշտության դյուրաշարժ բառի «առողջանությունը» վերարտադրելն անհրաժեշտ է: Այլապես թարգմանություններն ընթերցողը իրավունք կունենա երկրորդելու Ջեսթերթոնի ղվարճալի գանգատը, թե լրագրողների խոսքերից ինքը միշտ իմացել է, որ Բեռնարդ Շոուն խոսում է առ պարադոքսն ունեցած հափշտակությունը, անհարկի ղգացմունքայնությունը ծաղրելով և այլն, բայց լոկ այն ժամանակ, երբ Շոուն իր ներկայությամբ բացեց բերանը, Ջեսթերթոնին պարզ դարձավ, որ Շոուն խոսում է իռլանդական առողջանությամբ: Առանց շեքսպիրյան բառի յուրահատուկ առողջանությունը հաշվի առնելու, որ պայմանավորված է բառի նկատմամբ ունեցած նրա քննադատական մոտեցմամբ (որպես յուրահատուկ դոգմա-նորմի),

ռճաբանական հնարանքների սովորական նկարագրությունը կարող է հանգեց-  
 նել այն հանրահայտ և ոչ իսկ հետաքրքրական հավաստմանը, թե Շեքսպիրը,  
 բնականաբար, իբրև իր ժամանակակիցների նրբազգա ժամանակակիցը, կրել  
 է իր նախորդների ստեղծած ոճերի ազդեցությունը, արձագանքել այդ ազդե-  
 ցությանը մերթ պարողիայով, մերթ նմանակելով: Մինչդեռ Շեքսպիրի ար-  
 արտիկ անհատականությունը, որ դարձյալ Համլետի շուրթերով դերասան-  
 ներին հիշեցնում է, թե դերասանը չպետք է բնության «օրամշակը» (Nature's  
 journeyman) դառնա, թե նա պարտավոր է վարպետ լինել, իր գործի տևրը՝  
 սեփական ճաշակդ պետք է լինի քո ղեկավարը (let your own discretion be  
 your tutor), հենց իրենից պահանջում էր արդեն բազմիցս փորձարկվածի  
 ֆանտաստիկ փորձարկություն: Նույն բանը, բնականաբար, պիտի ակնկալել  
 բոլոր նրանցից, ովքեր առնչվում են Շեքսպիրի աշխարհին:

#### Ծ Ա Ն Ո Ւ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. Н. И. Конрад, Избранные труды, Литература и театр, М., 1978, с. 389.
2. А. Ф. Лосев, Эстетика Возрождения, М., 1978.
3. Ա. Յ. Լոսև, նշվ. աշխ., էջ 345:
4. Նույն տեղում, էջ 334:
5. Robert Weimann, Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters, Berlin, 1967, IV, 1, 2.
6. Д. М. Урнов, Естественность как характеристика классического стиля, Типология стилиевого развития Нового времени, М., 1976, с. 269.
7. Նույն տեղում, էջ 260:
8. Wurth Leopold, Das Wortspiel bei Shakespeare, Wien und Leipzig, 1985.

## ԲԱՌԱԽԱՂԸ ՈՐՊԵՍ ՈՃԱՍՏԵՂԾ ՏԱՐԻ «ԲԱԶՈՒՄ ԱՂՄՈՒԿ ՎԱՍՆ ՈՉՆՁԻ» ԿՍՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Բառախաղը Եղիսարեթյան դարաշրջանի նախասիրած ոճական հնարներէն է, որին Շեքսպիրը տիրապետում էր կատարելապես: Զարմանալի չէ, որ շեքսպիրյան ոչ մի ստեղծագործութեան մեջ չի անտեսւում այն՝ լինի դա ողբերգութիւն, պատմական քրոնիկ, թե կատակերգութիւն: Բառախաղը խոսքային երկիմաստութեան կրողն է, այդ իսկ պատճառով թափանցում է նույնիսկ շեքսպիրյան ողբերգութիւնների և պատմական քրոնիկների ուժեղ և խոր ապրումներով լի տեսարաններն ու մենախոսութիւնները: Ավելացնենք նաև, որ բառախաղի գործառնութիւնը իր խոսքային երկիմաստութեամբ ավելի լայն կիրառում ունի Շեքսպիրի կատակերգութիւններում, այն բացահայտում է կատակերգականի շեքսպիրյան ընկալման առանձնահատկութիւնները և դառնում է կարևոր ոճաստեղծ տարր:

Բառախաղ ստեղծելիս Շեքսպիրը դիմում է իր ժամանակի անգլերենի լեզվական բոլոր հնարավորութիւններին: Պատմական այդ ժամանակաշրջանում անգլերենի բառապաշարը փոփոխւում է, հարստանում: Ռոմանական փոխառութիւնների ներմտման շնորհիվ բառակազմի զգալի լատինացումը նպաստում է հոմանիշների նոր շարքերի առաջացմանը, որոնք տարբերակւում էին բուն իմաստային ու ոճական երանգների ոլորտներում: Ինչպես նաև, արտասանութեան և հնչյունակազմութեան մեջ տեղի ունեցած էական փոփոխութիւնների հետևանքով անգլերեն լեզուն ձեռք է բերում հսկայական քանակութեամբ նոր նույնանուն բառեր: Անգլերենի համար բնորոշ է դառնում բազմիմաստութիւնը և նույնանուն բառերի չափազանց մեծ թիվը, որը հիմք է հանդիսանում իմաստային և նույնանունական բառախաղերի ստեղծմանը: Այս խնդիրը փայլուն կերպով, փորձարարի համարձակութեամբ և բառաստեղծի վարպետութեամբ իրագործում է Շեքսպիրը: Այդ իսկ պատճառով շեքսպիրյան լեզվի հարստութիւնը ոչ թե օգտագործված բառերի բազմաքանակութեան մեջ է, այլ վերջիններիս իմաստային և երանգային բազմաշերտութեան մեջ:

Հիմք ընդունելով անգլերեն բառի վերը նշված հատկանիշները (բաղմ— իմաստություն և նույնանունություն), առաջին հերթին բառի բազմիմաստությունը, Շեքսպիրը ամեն մի կոնկրետ դեպքում բառախաղ է ստեղծում, նրան տալիս նոր իմաստ՝ ըստ խաղարկու իրադրության և բառային միջավայրի, հերքեմն մասնատելով բառը բաղադրյալների, ձևափոխելով դարձվածները, առածներն ու ասացվածքները և նույնիսկ այբուբենի տառերի անվանումները, ստեղծագործության հերոսների անուններն օգտագործում է այդ նպատակով։ Այսինքն՝ այստեղ առկա են յուրօրինակ փորձարարումը և ազատ բառաստեղծությունը, որով Շեքսպիրը վարպետորեն ստեղծում է երկու տարբեր աշխարհ՝ իրադարձությունների աշխարհը և բառերի մտահայեցողական աշխարհը, որոնց խաղարկումով միայն դրսևորվում է բառի ճշմարտացի իմաստը, նրա կենսական ուժը, վերջապես բառի մոգականությունը, մի ուժ, որը կարող է բերել իր իսկ իմաստի ինքնաժխտում, ինչպես ասենք, ողբերգություններում բառերը հաճախ կորցնում են իրենց նշանակությունը, ձեռք են բերում մեկ այլ բարոյական ծածկագիր, դառնում շեքսպիրյան թատրոնի խաղարկու տարբերից մեկը։

Մեր քննությունը կսահմանափակենք միայն «Բազում աղմուկ վասն ոչնչի» կատակերգությամբ, որտեղ բառախաղը զվարճության և սրախոսության աղբյուր չէ լոկ և ոչ էլ ոճական հրապուրիչ պաճուճանք։ Շեքսպիրյան այդ հնարը սերտորեն կապված է ոչ թե կատակերգության բովանդակության հետ, այլ պարզապես ստեղծում է այդ բովանդակությունը, դառնում գործող անձանց բնութագրման միջոց։ Միաժամանակ այն վերստեղծում է ընդհանուր զվարճության, տոնախմբության, ոգու ազատության մթնոլորտ, արտացոլելով վեբաժնության դարաշրջանի ոգին և մտածելակերպը։

Այս ստեղծագործությունը՝ գրված երկու դարաշրջանների սահմանագծին, համարվում է շեքսպիրյան կատակերգությունների գագաթնակետը՝ «Տասներկուերորդ գիշեր» և «Ինչպես կուզեք» գործերի հետ մեկտեղ, որոնք Դոլբեր Ուիլսոնի ձևակերպմամբ միավորվում են «զվարճալի» կամ «երջանիկ» կատակերգություններ անվանումով։

Մեքենայությունների ու խարդավանքի ընդհանուր մթնոլորտում առաջանում է մի կողմից, Բենեդիկտի ու Բեստրիսի սիրո կատակերգությունը, մյուս կողմից՝ Կլաուդիոյի ու Հերոյի սիրո այսպես կոչված ողբերգությունը։ Հերոսները շարունակ և պատրաստակամորեն ստանձնում են խաբեբայի և խարվածի դերերը, այսինքն՝ «խաղում» և ստիպում են «խաղալ» մյուսներին։ Այսպիսի մթնոլորտում բառը ձեռք է բերում էական նշանակություն։ Այստեղ բառը պարտքս է, մեծ հրահրիչ։ Հենց բառի մոգականությունն է ծնունդ տալիս սիրուն, ստիպում հավատալ թվացյալին, կամ դեն նետել այդ թվացումը և ազատվել երկվությունից ու երկդիմի խաղից, կամ հրահրել հենց երկդիմի խաղ, ստիպել դիմակ կրել։ Կատակերգության գործող անձինք չեն գոհանում

բառի սովորական նշանակությամբ և իմաստով, այլ վեր են հանում նրա ներքին, թաքուն շերտերը, ստեղծում բառի անսովոր իմաստների յուրօրինակ փոխներթափանցում: Տեղի է ունենում արծագանքող շարժում, փոխվում է երկխոսությունների ուղիքը, առաջանում է բառի մեջ սովորականի ու անսովորի փոխադարձ փոխարինման մրցություն:

Բառախաղը համարվում է անթարգմանելի գլուխկոտրուկ թարգմանչի համար: Հասկանալի է, թե ինչպիսի բարդ խնդիր էր դրված «Բազում աղմուկ վասն ոչնչի» կատակերգության հայ թարգմանիչներ Հովհ. Մասեհյանի և Խաչիկ Դաշտենցի առաջ: Կար երկու հանապարհ՝ կամ ճշտությամբ, բառացի թարգմանվող լեզվին փոխանցել բառախաղը, այսինքն՝ պատճենահանել նրա բառային և ձևական պատկերը, կամ էլ պահպանել բառախաղի բովանդակությունը, իրացնել նրա ֆունկցիոնալ ուժը հայերենին բնորոշ լեզվամատածողության միջոցներով:

Ուսումնասիրողներից շատերի կարծիքով «Բազում աղմուկ վասն ոչնչի» կատակերգության անվանումն իսկ «Much Ado About Nothing» նույնանունական բառախաղ է պարունակում, որտեղ խաղացվում են Եղիսաբեթյան դարաշրջանում միանման [no: tɪ] արտասանվող noting և nothing բառերը «ականջադրել» և «ոչինչ» իմաստներով: Հեջ Կոկերիցը առաջարկում է մի ուրիշ բառախաղ, որտեղ to note բայից սերված noting գոյականը համազոր է «to brand with disgrace, to stigmatize» իմաստներին, այսինքն՝ խայտառակել, պատվազուրկ անել, որն ուղղակիորեն կապվում է Հերոյի զրպարտության պատմության հետ:

Կատակերգության անվանման այս երկիմաստությունը, որն իր մեջ կրում է նաև եկեղեցու խորանում երեակայական ողբերգության երջանիկ ու բարեհաջող վախճանի ակնարկը, արդյունք է Վերածննդի ժամանակաշրջանի պարագրքս համարվող nothing բառի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի, բառ, որն ուներ իմաստների լայն ընդգրկում՝ անվայելից մինչև խոր փիլիսոփայական հայեցողություններ: Բավական է հիշել «Լիր արքայի» առաջին տեսարանները, որպեսզի պարզ դառնան nothing բառի բաղմիմաստության սահմանները:

Երկրորդ գործողության երրորդ տեսարանում Դոն Պեդրոյի և Բալթազարի երկխոսության մեջ կա իմաստային ու նույնանունական բառախաղերի մի ամբողջ շղթա, որոնք կարող են դիտվել որպես կատակերգության հիմնական թեմայի բացահայտման բանալի: Առաջին հայացքից այդ հատվածը թվում է անհեթեթ և աննպատակ: Սրան անմիջապես նախորդում է երկխոսության մի հատված, որը լի է անարգանքի և անարժան անձի սիրահետման ակնարկներով (հանգուցալին՝ բառերն են՝ slander և կրկնվող նույնարմատ woo—wooer—wooing և not worthy բառերը): Այնուհետև, բնագրի բուն բառախաղային հատվածում «noting—nothing» բառախաղը իր վրա է առնում «producing

musical notes, singing» իմաստը, ներմուծելով այս կատակերգության մեջ չափազանց էական՝ ինքնարտահայտման և ապրումների դրսևորման թեման։ Այս թեմատիկ «nothing—observing—stigmatizing—singIng» կրիցս բառախաղը դառնում է հետագայ գործողությունների շարժիչ ուժ, խթան, միաժամանակ լինելով շրջափակված դրամատիկական գործողությունների արդյունք։ Այս տեսարանում Բալթազարի երգը հագեցված, նույնիսկ գերհագեցված է հեղնանքով՝ ուղղված և սիրուց «խելակորույս» Կլաուդիոյի և «բանական» Բենեդիկի դեմ։

Այժմ անցնենք բուն բառախաղային հատվածի վերլուծությանը.

- D. Pedro.* Nay, pray thee, come;  
Or if thou wilt hold longer argument,  
Do it in notes.
- Balth.* Note this before my notes;  
There's not a note of mine that's worth the  
noting
- D. Pedro* Why these are very crotchets that  
he speaks;  
Notes, notes, forsooth, and nothing!  
(II, 3, 55—63)<sup>1</sup>

Բառախաղերի իսկական հրավառություն է սա, և նույնանունական՝ հիմնրված քերականական ձևերի միահնչյունություն (note-բայ, note-գոյական), բառերի համահնչյունություն վրա (noting-nothing) և իմաստային՝ հիմնված բառի բաղմիմաստության վրա (crotchets-նոտա, քմահաճույք, տարօրինակություն, հանգույց, note-նոտա, նոթեր, նշան, խայտառակություն)։ Փաստորեն, այս հատվածում Շեքսպիրը շահարկում է բառը իր բաղմիմաստության մեջ միաժամանակ։

Մասնհյանի թարգմանությամբ այս հատվածը այսպես է հնչում՝

- Դ. Պե. Դե լավ, սկսիր, իսկ եթե ուզես ավելի վիճել,  
նոտերով վիճիր.
- Բալթ. Բայց իմ նոտերը լսելուց առաջ՝ խնդրեմ նոտագրեք,  
Որ իմ նոտերից չկա ոչ մեկը,  
Որ նոտագրելու արժանի լինի։
- Դ. Պե. Սա հանգույցներով է միայն խոսում.  
Նոտ, և նոտագրել, և վերջը ոչինչ։

(II, 3, էջ 41)<sup>2</sup>

Դաշտենցը թարգմանում է՝

- Դոն Պեդրո. Դե բավական է, սկսիր խնդրում եմ:  
Իսկ թե ուզում ես երկար ճառ ասել,  
Ճառի՛ր ձայնագրած, միշտ նոտաներով։

**Բալետագր:** Նախքան նոտաներս, նկատիր դու այս, որ շի մնացել  
 Եվ ոչ մի նոտա իմ նոտաներում, որ նոթագրման արժանի լինի:  
**Դոն Պեդրո.** Դա նոտաների մի տեղատարափ է,  
 նոտաներ, նոթեր, և նոտագրություն, բայց ոչ մի հնչյուն:  
 (II, 3, էջ 513)<sup>3</sup>

Մասնհյանը «նոտեր» և «նոտագրել» բառերի պարզ ու չափավոր կրկնու-  
 թյամբ ստեղծում է բառախաղի տպավորություն, բայց բառախաղ որպես  
 այդպիսին չկա: Դաշտենցի մոտ նոտաներ, նոթեր, նոթագրում, նոտագրու-  
 թյուն համահնչյուն բառերի օգտագործման մեջ որոշ չափազանցում կա, նա  
 ստեղծում է իր սեփական բառախաղը և զուգորդումների մի երկար ու ծան-  
 րավուն շարք՝ ձգայնագրած-նոտա-նոթագրում-նոտագրություն-բայց ոչ մի  
 հնչյուն:

Եվս մի օրինակ պարզելու համար, թե ինչ վերաբերմունք ունի շեքսպիր-  
 յան հերոսը բառի նկատմամբ, ինչպես է նա ստեղծում անսովոր միջավայր  
 խաղարկվող բառի համար, և վերջապես, ինչպես է ստեղծում խոսքի, երկխո-  
 սության գիծամիկան:

*Mess.* And a good soldier too, lady  
*Beat.* And a good soldier to a lady; but  
 what is he to a lord?  
*Mess.* A lord to a lord, a man to a man,  
 stuffed with all honourable virtues.  
*Beat.* It is so, indeed; he is no less than a  
 stuffed man; but for the stuffing,—well, we are  
 all mortal.

(I, 1, 54—61)

**Մասնհյան.**

*Լու.* Եվ քաջ զինվոր է, օրիորդ:  
*Ռեա.* Քաջ զինվոր է մի օրիորդի առաջ. բայց ի՞նչ է նա  
 մի սինյորի մոտ:  
*Լու.* Սինյորի մոտ սինյոր է, տղամարդու մոտ տղամարդ.  
 Խճողված է ամեն պատվաբեր հատկություններով:  
*Ռեա.* Խճողվածն ասեք, այո, Խճողված է. բոլորովին Խճողված  
 մարդ է, բայց թե ինչ՞ով է Խճողված...  
 Մենք բոլորս մահկանացու ենք:

(I, 1, էջ 12—13)

**Դաշտենց.**

Սուրճանդակ. Նա և երեւի զինվոր է, տիրուհի:  
 Բնաւորիչ. Նա երեւի զինվոր է տիկինների հետ, իսկ  
 պարոնների հետ ի՞նչ է:

Սուրհանդակ. Պարոնների հետ պարոն է, տղամարդկանց հետ  
տղամարդ և օժտված է լավագույն արժանիքներով:  
Բնաւորիչն. Ինչ խոսք, նա օժտված տղամարդ է, իհարկե,  
բայց թե ինչով, այդ արդեն, դե, մենք բոլորս  
էլ մահկանացու ենք:

(I, 1, էջ 492)

Շարժումը բառի մեջ, մտքի մեջ, փոխակերպումները բնագրային զուգոր-  
դումների շարքի մեջ հետևյալն են՝ to a lady, to a lord, to a man, stuf-  
ed 'with 'virtues, a stuffed man, stuffing, mortal.

Օգտագործված է too, lady և to a lady համահնչունությունը, որը Բնատ-  
րիսին հնարավորություն է տալիս «what is he to a lord?» արտահայտություն  
անել: Սուրհանդակն իր խոսքում օգտագործում է «stuffed with honourable  
virtues», այսինքն՝ զանազան արժանիքներով լցված, որ համապատասխա-  
նում է օժտված է լավագույն արժանիքներով, օժտված տղամարդ է» արտա-  
հայտություններին Դաշտենցի մոտ: Բայց stuffed ավելի շուտ զուգորդվում է  
սնունդի, ախորժակի հետ՝ «stuffed with eating»: Մասնհայանի մոտ «խճողված»  
բառի քառակի կրկնումը ավելի ճշմարտացի է արտացոլում բառի, ինտոնա-  
ցիայի նկատմամբ շեքսպիրյան վերաբերմունքը, այսինքն՝ նրա խաղարկումը  
իմաստային նշանակությամբ և խաղային սկզբունքով ընդհանրապես:

Վերը նշվեց, որ Շեքսպիրը բառախաղ ստեղծելու նպատակով օգտագոր-  
ծում է նույնիսկ այբուբենի տառերի անվանումները, երկի հերոսների անուն-  
ները, ձևափոխում է դարձվածները և ասացվածքները: Ասացվածքի նման  
ձևափոխման օրինակ է հանդիսանում «Բազում աղմուկ վասն ոչնչի» կատա-  
կերգության երրորդ արարվածի հինգերորդ տեսարանում կիրառվածը.

Dogb. A good old man, sir; he will be talking:  
as they say, „when the age is in, the wit is out“.  
(III, 5, 36—37)

Մասնհայան.

Դոգ. Սա շատ բարի ծեր մարդ է, սինյոր, հիմա կխոսի  
ու կխոսի, ինչպես ասում են. «Երբ որ հասակը  
գալիս է, խելքը զնում է»:  
(III, 5, էջ 66)

Դաշտենց

Հոն. Այ, լավ ծերուկ, հիմա կսկսի կծիկը բաց անել,  
ինչպես ասում են: Երբ ծերությունը մտնում է  
մարդու գլուխը, խելքն այնտեղից դուրս է զնում:  
(III, 5, էջ 530)

Շեքսպիրի բառախաղը հիմնված է age-ale մասնակի համահնչունու-

թյան վրա: Անգլիացի ընթերցողը զուգորդմամբ անպայման կհիշի ժողովրդ-  
դական ասացվածքը՝ «When ale is in, wit is out» (ale-գարեջուր, բառացի՝  
«Երբ գարեջուրը ներսում է, խելքը՝ դրսում է»): Հայ ընթերցողը, բնականա-  
բար, այդպիսի զուգորդում ունենալ չի կարող: Այդ նպատակով թարգմանիչ-  
ները պետք է վերցնեին հայկական ժողովրդական համանման մի ասացվածք  
և ձևափոխեին այն բառախաղ ստեղծելու միտումով: Այսպիսի հնար կիրառե-  
լուց իրավացիորեն խուսափել են և՛ Մասեհյանը, և՛ Դաշտենցը, քանի որ  
բնագրային ասացվածքը որոշակի ազգային պատկանելիության հատկանիշ ունի  
և ստեղծագործությանը որոշակի կոլորիտ է հաղորդում: Հայացնել այդ ասաց-  
վածքը, նշանակում է փոխել նրա ազգային ինքնատիպությունն ու ոճական  
երանգավորումը:

Բառախաղի յուրահատուկ տարատեսակություն են հանդիսանում այն  
բառախաղերը, որտեղ նույնանունության հիման վրա խաղացվում են այբու-  
բենի տառի անվանումն ու համահնչյուն բառը: Բերենք մի օրինակ՝ ապա-  
ցուցելու, որ նման դեպքում հարկ է լինում բառախաղը վերարտադրել այլ  
միջոցներով, բնագրի իմաստից շեղվելու, հրաժարվելու գնով: Եթե նոր ստեղծ-  
ված բառախաղը գործառնության և տպավորության իմաստով համապատաս-  
խանում է բնագրի բառախաղին, ապա թարգմանության համարժեքության  
սկզբունքը կարելի է համարել չխախտված:

*Beat.* ...By my troth, I am exceeding  
ill. Helgh-ho.

*Marg.* For a hawk, a horse, or a husband?

*Beat.* For the letter that begins them all, H.

(III, 4, 52—55)

Մասեհյան.

*Բեա.* ...Հոգիս վկա, խիստ հիվանդ եմ, ա՛խ...

*Մար.* Ի՞նչ եք ուզում, որ այս եք քաշում. սիրո՞ւն, սիրո՞ղ,  
թե սխտո՞ր:

*Բեա.* Երեքի նախատառ «Սե»-երը:

(III, 4, էջ 63)

Դաշտենց.

*Բեատրիշ.* ...իրավ որ ես ինձ շատ վատ եմ զգում—Ահ, ա՛, ա՛...

*Մարգարիտ.* Ո՞վ է ձեզ հառաչել տալիս—արծիվը, այրուձին,  
թե՞ ամուսինը:

*Բեատրիշ.* Այն տառը, որով սկսում են այդ բոլորը—Ա:

(III, 4, էջ 529)

Շեքսպիրի դարաշրջանում «H» տառը արտասանվում էր «ache» (ցավ)  
բառի նման: Այս կատակախոսության արտաքին ձևը ճշտությամբ վերար-

տաղրելիս, շթափանցելով նրա էության մեջ, բերում է բառախաղի կորստի, ինչպես դա երևում է Խ. Դաշտենցի թարգմանության մեջ: Դաշտենցը խնամքով ստեղծել է բնագրին համարժեք ալիտերացիա՝ արծիվ, այրուձի, ամուսին բառերով՝ բառախաղը զոհաբերելով: Մասնհայանը համարժեքության սկզբունքը՝ խախտելով, աշխատել է նման մի բառախաղ ստեղծել «սիրուն, սիրող, թե սխտոր» բառերը ներմուծելով: Հատվածը ամփոփող նախադասության մեջ ընթերցողի համար ակնառու է «Սև»-երը ձևի զուգորդվածությունը «սևը» բառի հետ: Բեմից, թերևս, այս բառախաղը հնարավոր է վերստեղծել ինտոնացիոն միջոցներով:

Շեքսպիրին հատուկ է նաև հերոսներին խոսուն անուններ տալը: Այսպես, օրինակ՝ Բորաչիո (իսպ. boracha-բառից, գինու կաշվե շիշ իմաստով, որ ակնարկում է Բորաչիոյի հարբեցողությունը), Բենեդիկ (Benedick > Benedict, հմմտ. լատ. benedictus-օրհնյալ, օրհնված, ամուսնության օրհնություն ստացած, նաև լավ խոսող), Հերո (դիցաբանական): Եթե Բենեդիկ անունը խաղացվում է մեծ համատեքստով, ամբողջ կատակերգության մեջ, ապա Հերո անունով երկու անգամ բառախաղ է կազմում Կլաուդիոն չորրորդ արարվածի՝ եկեղեցու մեջ զրպարտության տեսարանում:

*Claud.* To make you answer truly to your name

*Hero.* Is it not Hero? Who can blot that name  
With any just reproach?

*Claud.* Marry, that can Hero:  
Hero itself can blot out Hero's virtue.  
(IV, 1, 81—83)

*Claud.* O Hero. what a Hero hadst thou been...  
(IV, 1, 101)

Մասնհայան.

Կլաու. Որ ձեր իսկական անունը տան ձեզ:  
Հերո. Հե՞րո անունս. և ո՞վ է կարող նրան սևացնել,  
Որե՞նք արդար հանդիմանություն:

Կլաու. Հերոն է կարող.  
Հերոն է կարող Հերոյի անունն արատավորել:  
(IV, 1, էջ 71)

Կլաու. Հերո, ի՞նչ հերոս լինիր պիտի...  
(IV, 1, էջ 71)

Դաշտենց.

Կլավդիո. Հարկադրելու ձեզ, որ պատասխանեք ձեր իսկ անունով:  
Հերո. Հե՞րո միթե իմ իսկ անունը, Ո՞վ կարող է այն  
արատավորել  
Սև նախատինքով:

Կլավդիո. Ո՞վ, հենց նույն Հերոն: Ինքը կարող է  
Արատավորել իր իսկ սեփական առաքինությունն:  
(IV, 1, էջ 535):

Կլավդիո. Ս, Հերո, ավազ, ինչպիսի՞ հերոս կլինեիր դու...  
(IV, 1, էջ 535):

Առաջին դեպքում Մասեհյանը ստեղծում է համարժեք թարգմանություն, պահպանելով բնագրային կրկնությունը Hero բառի, մեկ որպես կատակերգության, մեկ որպես դիցաբանական հերոսուհու անուն: Դաշտենցի մոտ, ինչպես տեսնում ենք, այդպիսի համեմատությունը բացակայում է: Դաշտենցը չի կարևորում այն: Սակայն երկրորդ դեպքում երկու հայ թարգմանիչներն էլ դիցաբանական Հերոյի անունը փոխարինում են համահնչյուն հերոս գոյականով: Սա, իհարկե, պատահական երևույթ չէ:

Կատակերգականը Շեքսպիրի մոտ ընդորոշվում է կառնավալային աշխարհ-զգացություն: Այս յուրօրինակ աշխարհզգացությունը շեքսպիրյան կատակերգությունում ստեղծում է աշխարհի և մարդկային փոխհարաբերությունների մեկ ուրիշ կողմ՝ կատակերգության հերոսները կարծես գտնվում են միաժամանակ և իդեալականի, և ռեալի ոլորտներում, նրանց կոմիկական բախման հանգույցում (հանգուցատեղում): Ժողովրդական տոնախմբությունների մթնոլորտի հետ կապը բացահայտվում է հերոսների անվայել, անպարկեշտ սրախոսություններում և բառախաղերում: Ոգու ազատության ընդհանուր մթնոլորտում իրենց անվայել երկիմաստություններով փայլում են հերոսուհիները, առանձնապես Բեատրիսը և Մարգարիտը «Բազում աղմուկ վասն ոչնչի» կատակերգության մեջ: Բառախաղերի դիմելու նրանց հակումը, անշուշտ, կարելի է բացատրել նրանով, որ բառային խաղը կարծես էմոցիոնալ լարման քողարկում է բերում, հնարավորություն է տալիս արտահայտելու այն, ինչ սովորաբար թաքցնում են, զսպում, գաղտնի պահում: Բառախաղը զգացմունքներին ելք տալու, միաժամանակ նաև զսպելու միջոց է, ուղղակիորեն արտացոլում է բնության և բնականի խաղը, մարդկային խառնվածքի փոփոխական խաղը: Այսպիսով, իդեալականի և ռեալի կատակերգական համակցումը ստեղծում է լեզվային յուրօրինակ ոճ, մշակում է կառնավալային յուրահատուկ լեզու, որի համար ընդորոշ են իմաստային աղճատումներն ու իշեցումները:

Թարգմանության ընթացքում այսպիսի իմաստային բառախաղերը կամ անհետ կորչում են, երբեմն երկխոսության մեջ անտրամաբանական անցում առաջացնելով, կամ էլ ակնհայտ ձևով հասկացվում՝ անկախ բնագրի և թարգմանվող լեզուներում կիրառված միջոցների՝ այդ լեզուներում գոյություն ունեցող իմաստային ընդհանրությունների կամ բառի փոխաբերական և բուն իմաստների ընկալման լրիվ համընկման շնորհիվ: Այսպես, օրինակ.

Beat. I am stuffed, cousin, I cannot smell.

Marg. A maid, and stuffed! there's goodly catching of cold.

(III, 4, 63—65)

## Մասնհյան.

Բնա. Իս հարբուխ եմ, Հերո, հոտ չեմ առնում:  
Մար. Աղչիկ և հարբուխ. պետք է շատ թունդ ցուրտ առած լինեք:  
(III, 4, էջ 63):

## Դաշտենց.

Բնաւորիչ. Հարբուխից քիթս բռնված է, հոտ չեմ առնում:  
Մարգարիտ. Աղչիկ և քիթը բռնված, երկի ցուրտը շատ սաստիկ է եղել:  
(III, 4, էջ 530)

Բնագրային to be stuffed արտահայտությունը ունի «լցված, խճողված լինել» իմաստները: Տվյալ դեպքում Բնատրիսը պարզապես ուզում է ասել, թե ինքը հարբուխով հիվանդ է, քիթը բռնված է և այդ պատճառով հոտ չի առնում: Սակայն ժողովրդական լեզվամտածողության համար «I am stuffed» նշանակում է նաև հղի լինել, այդ պատճառով Մարգարիտը, կատակերգության ամենավառ ժողովրդական կերպարը, իր պատասխանն ռեպլիկում ասում է. «A maid, and stuffed!» (բառացի «Աղչիկ և հղի»): Հատվածի հայերեն երկու թարգմանությունների մեջ էլ բառախաղը վերարտադրված չէ, տարօրինակ է թվում, միայն առերևույթ է Մարգարիտի անհասկանալի հեգնանքը: Եվս մի օրինակ՝

D. Pedro. Will you have me, lady?  
Beat. No, my lord, unless I might have another  
for working days: your Grace is too  
costly to wear every day.  
(II, 1, 341—344)

## Մասնհյան.

Ի. Պե. Օրիորդ, ինձ կուզե՞ք:  
Բնա. Ոչ, տեր իմ, այլապես պետք է մի ուրիշն էլ ունենամ  
լի օրերի համար: Զեր մեծությունը այնքան թանկագին է,  
որ ամեն օրվա հագնելու բան չէ:  
(II, 1, էջ 35)

## Դաշտենց.

Գեոն Պեդրո. Ուզո՞ւմ եք ինձ որպես ամուսին, օրիորդ:  
Բնատրիչ. Ոչ, իշխան, այն ժամանակ լի օրերի համար մի  
ուրիշ ամուսին պետք է ունենայի. ձերդ պայ-  
ծառափայլությունը շատ թանկ կնստեր ամեն  
օրվա համար:  
(II, 1, էջ 508):

*Do Pedro.* You have put him down, lady, you  
have put him down.  
*Beat.* So I would not he should do me, my  
lord, lest I should prove the mother of fools.  
(II, 1, 294—297)

**Մասեհյան.**

*Դ.Պե.* Դուք նրան գետին եք դարկել, օրիորդ, գետին եք դարկել:  
*Բեա.* Զի՛ր կամենա, որ նա ինձ գետին դարկեր, տեր իմ.  
Թե ոչ հիմարների մայր պիտի դառնայի:  
(II, 1, էջ 34):

**Դաշտենց.**

*Դոն Պեդրո.* Դուք նրա մեջքը գետնով տվիք, օրիորդ,  
գետնով տվիք:  
*Բեատրիչե.* Վայն էր եկել, եթե նա ինձ գետնով տար, ալլապես  
ապուշ երեխաների մայր կարող էի դառնալ:  
(II, 1, էջ 507):

Վերջին երկու օրինակը ապացուցում են, որ բառախաղերը այստեղ անմիջականորեն են ընկալվում, քանի որ և անգլերենում, և հայերենում to wear բայը միաժամանակ հագնելու ու կրելու իմաստային ընդհանրությունն ունի, իսկ «to put somebody down» կապակցությունը փոխաբերական՝ պարտության մատնել և բռն՝ գետին տապալել (հմմտ. ռուսերենի «уложить на обе лопатки») իմաստներով ընկալվում է հավասարապես թե՛ անգլիացի, թե՛ հայ ընթերցողի կողմից:

Բերված օրինակների հիման վրա կարելի է համոզվածությամբ ասել, որ «Բազում աղմուկ վասն ոչնչի» կատակերգության հայ թարգմանիչներ Հովհ. Մասեհյանը և Խ. Դաշտենցը, շնայած վերլուծված օրինակներում վեր հանված ստեղծագործական բնույթի տարբերություններին, սկզբունքորեն ճիշտ դիրքորոշում ունենին բառախաղի՝ որպես «Բազում աղմուկ վասն ոչնչի» կատակերգության ռճաստեղծ տարրի գնահատմանը և հայերենի լեզվական նյութի հնարավորությունների սահմաններում աշխատել են վերստեղծել շեքսպիրյան կատակերգության յուրօրինակ ռճական կառուցվածքը:

1. Բնագրից արված լուրջ մեջբերումները՝ William Shakespeare. Much Ado About Nothing, ed. by Tucker Brooke, Yale University Press, New Haven, 1961 թ. Հրատարակությունից են: Այստեղ և հետագայում հոսմեական թվանշանով նշված է արարվածը, արարական թվանշանով տեսարանը, և անհրաժեշտ տողերը:
2. Տե՛ս Շեքսպիր, Բազում աղմուկ վասն ոչնչի, Պելլուրթ, 1967:
3. Տե՛ս Վիլյամ Շեքսպիր, Հնտիր երկեր, հ. 2, Կ., 1953:

## ՀՈՐԱՑԻՈՍԻ «ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ» ԹԵՄԱՆ ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՍՈՆԵՏՆԵՐՈՒՄ

Այս հոգվածում քննարկվող հարցը թեև որոշ իմաստով նեղ է, բայց և կարող է ներմուծվել Վերածնունդի դարաշրջանի հումանիստական կուլտուրայում անտիկ ժառանգության օգտագործման ավելի ծավալուն պրոբլեմի մեջ: Անտիկ աշխարհին դիմելու շեքսպիրյան բազմազան ձևերի ու տարբերակների մեջ Հորացիոսի «Հուշարձանի» թիման մի մասնավոր, բայց և բավականաչափ կարևոր պահ է՝ շեքսպիրյան ստեղծագործության ընդհանուր համակարգը գնահատելիս:

Իր ժամանակի պատմության և մշակույթի մեջ բանաստեղծի և նրա ստեղծագործության գրաված տեղի մասին խորհրդածությունները բնորոշ են աշխարհի մեծ պոետներին, իբրև կանոն, դրանք մտորումներ են սեփական ինքնությամբ միջնորդված ժամանակի շուրջը: Այդ պատճառով էլ դա յուրատեսակ «պոեզիայի փիլիսոփայություն» է: Այդ մասին կարելի է տարբերկերպ ասել. «Սա կանգնեցրի հուշարձան, ամրակուռ՝ պղնձից առավել բարձրաբերձ, քան բուրգերն արքայական»-ից մինչև «Սա եղել եմ այստեղ և նշանաթողել»: Սա հինավուրց ավանդույթ է: Բանաստեղծի կողմից իր գործի կարևորության գիտակցման մասին վկայող տողեր գտնում ենք դեռևս հին հունական քնարերգության բեկորների մեջ: Մտաբերենք թեկուզ Թեոգնիդեսին, որը բանաստեղծության մեջ չի նշել իր թշնամու անունը, որպեսզի դրանով չանմահացնի նրան: Կարելի է ուրիշ օրինակներ ևս բերել: Բայց պոեզիայի՝ որպես գրական հուշարձանի ավանդույթը, ստեղծել է Քվինտուս Հորացիոս Ֆլակկուսը մի օգայում, որն ընդունված է «Հուշարձան» կոչել (III, 30):

Օգայում Հորացիոսի տված ինքնագնահատականը հասկանալու համար հարկ է մտաբերել նրա ստեղծագործական կյանքի մի շարք հանգամանքներ, տեսնել, թե ինչպես է նրա ստեղծագործությունը գնահատվել նոր ժամանակներում: Եվրոպական Վերածնունդի համար, օրինակ, այդ ստեղծագործությունը եղել է նախ՝ բանաստեղծական վարպետության կատարելատիպ, երկ-

րորդ՝ կյանքի իմաստության կատարելատիպ և երրորդ՝ տեսական շահանիշ-  
 ների կատարելատիպ: Առաջինը կապված է Հորացիոսի բանաստեղծություն-  
 ների անվիճելի բանաստեղծական կատարելության հետ, երկրորդը՝ կյանքի  
 փիլիսոփայության հետ, որը մարմնավորվել է նրա բանաստեղծություններում  
 և համաշխարհային գրականության մեջ հակասական գնահատություն ստա-  
 ցել՝ Արևմտյան Եվրոպայի գրողների հիացմունքից սկսած, մինչև, օրինակ,  
 ռուս հեղափոխական-դեմոկրատների կտրուկ դատապարտումը և, վերջապես,  
 երրորդը կապված է նրա նշանավոր «Նամակ առ Պիտոններն» ուղերձի հետ,  
 որն Արիստոտելի «Պոետիկայի» հետ միասին մտել է գեղագիտության լինա-  
 նոցը՝ Վերածնության իտալականիցիստներից և XVIII դարի կլասիցիստներից  
 սկսած մինչև նոր ժամանակները: Հորացիոսի գործունեության այս երեք կող-  
 մերից յուրաքանչյուրը՝ պոեզիա, փիլիսոփայություն, արվեստի տեսություն,—  
 կարող էր հանրագումարային ինքնագնահատության առարկա դառնալ նրա  
 «Հուշարձանում»: Բայց ոչ մեկը չի դարձել: Նրա գնահատությունը «ուրիշ ժա-  
 մանակներ, ուրիշ բարքեր» են տվել: Բանաստեղծը, որպես միակը Պաոնա-  
 սում, մատնացույց է արել հունական քնարերգուներին լատինեների «փո-  
 խադրելու» իր գործը: Սրա պատճառները պետք է փնտրել ժամանակի քաղա-  
 քական անցքերի և պորբլեմների նկատմամբ Հորացիոսի վերաբերմունքի մեջ:  
 Ի տարբերություն իր մեծ ժամանակակիցներ Վիրգիլիոսի և Օվիդիոսի, Հորա-  
 ցիոսը քաղաքականությամբ հետաքրքրվող մարդ էր. քաղաքական թեման  
 կարևոր տեղ էր գրավում նրա պոեզիայում («Հռոմեական օդաները»): Վերջինս  
 պայմանավորված էր մի՞ կողմից բանաստեղծի անձնական ճակատագրի հան-  
 գամանքներով, մյուս կողմից՝ Օգոստոսի դարաշրջանի՝ կոնկրետ քաղաքա-  
 կան իրավիճակով: Նախկին ստրուկի որդի Հորացիոսի պատանեկությունը  
 համընկավ հռոմեական հանրապետության կողմնակիցների և կեսարիզմի՝  
 կայսրության հետևորդների, վերջին մարտերին: Այդ պայքարի գագաթնակե-  
 տը Հուլիոս Կեսարի սպանությունն էր հանրապետական դավադիրների կող-  
 մից՝ Բրուտոսի գլխավորությամբ: Հանգամանքների բերումով Հորացիոսը  
 ներքաշվեց դրան հաջորդած իրադարձությունների մեջ, դարձավ Բրուտոսի  
 բանակի տրիբունը և զենքը ձեռքին պաշտպանում էր հանրապետական իդեալ-  
 ներն ու ազատությունը: Բրուտոսի պարտությունը Ֆիլիպպեի ճակատամար-  
 տում և քաղաքական նոր վարչաձևի՝ միապետության և դինավորական դիկտա-  
 տուրայի հաղթանակը օրենքից դուրս հայտարարեցին Հորացիոսին (նրա  
 ունեցվածքը բռնագրավվեց, Հռոմ վերադառնալն արգելվեց): Ներումից հետո,  
 իբրև քաղաքականապես անբարեհույս անձ, նա հարկադրված էր գրավել  
 գրագրի ավելի քան համեստ պաշտոն: Եվ հենց այդ ժամանակներից էլ սկսեց  
 բանաստեղծություններ գրել: «Անպատկառ աղքատությունը,— կասի նա հե-  
 տագայում,— ստիպեց ինձ ոտանավորներ գրել»:

Վիրգիլիոսը նկատեց Հորացիոսին և նրան ներգրավեց Մեկենասի խմբ-

բակը: Այնուհետև Վերդիլիոսից նա մի փոքր կալվածք ստացավ և սկսեց  
 «մասնավոր մարդու» կյանք վարել, զբաղվելով սեփական ալգով ու բանջա-  
 րանոցով՝ մի բան, որ ավելի ուշ հեգնական հնչողություն է ստացել իր հերոս-  
 ներից մեկին հոռմանցի պոետի հետ նմանեցնելու պուշկինյան համեմատու-  
 թյան մեջ. «կաղամբ է ցանում Հորացիոսի պես»: Նրա գրածը,— իսկ նա բա-  
 նաստեղծ էր և չէր կարող չգրել,— պետք է անպայման քաղաքական բովան-  
 դակություն ունենար: Բայց կեսարիզմի պայմաններում հանրապետական գա-  
 ղափարների համար մահացու պատիժ էր սահմանված, իսկ կեսարիզմը քա-  
 ղաքականապես խորթ էր Հորացիոսին: Նա հրաժարվում է Հռոմի քաղաքական  
 կյանքին մասնակցելուց, հրաժարվում է Ոգոստոսի քարտուղարի՝ այն ժա-  
 մանակներում վերին աստիճանի պատվավոր պաշտոնից: Սվետոնիոսը բերում  
 է Օկտավիանոս Օգոստոսի նամակը, որտեղ վերջինս բողոքում է, թե Հորա-  
 ցիոսը խուսափում է իր ընկերակցությունից և բանաստեղծություններ չի  
 ձևում իրեն: «Դուք ելախենում ես, որ ինձ հետ քո բարեկամության համար  
 սերունդները անարգանքի սյունի՞ն գամեն քեզ»,—հարցնում էր կայսրը բա-  
 նաստեղծին: Եվ ահա, երևան են գալիս օղաներ, որոնցում տեսնում ենք բա-  
 նաստեղծի ներքին դրամատիզմով լի պայքարը և նրա ընդհանուր էվոլյու-  
 ցիան քաղաքական թեմատիկայում՝ հանրապետական գաղափարներից մինչև  
 կեսարիզմի ընդունում, պետության բախտի ընդհանուր խնդիրներից մինչև  
 հրաժարում նախկին մարտական հանրապետականությունից (Առ Պոմպեոս  
 Վարիոսն» ուղերձը) և, մինչև իսկ, այլախոհների հետ Օգոստոսի դաժան հաշ-  
 վհարդարի արդարացումն ու կայսեր փառաբանումը.

...Միայն քեզ ենք մենք շտապում մեծարել, և կյանքի օրոք  
 քո պատվին զոհասեղան կառուցում, որպեսզի երգվենք քո  
 անունով, ինչպես աստծո  
 Հավատարմով, որ ոչինչ աշխարհ չի գա քեզ հավասար  
 և աշխարհ չի եկել... (III, 3):

Փիլիսոփայական օղաներում, որոնց մեջ նա հույս ուներ պատասպարվել  
 քաղաքական փոթորիկներից ու ցնցումներից, բնականաբար, երևան են գա-  
 լիս «քշով բավարարվելու», «ոսկի միջինի», «վաղանցով ակնթարթը որսալու»  
 «momento mori»-ի և այլ կաղամբա-բանջարանոցային սենտենցներ, այսինքն՝  
 քաղքենու կենսական իմաստությունը փառաբանող սենտենցներ, ուր իսկա-  
 կան առաքինություն է համարվում տիրող կարգին նվիրված լինելը, մինչև  
 անգամ վերջինիս արատավորությունը հասկանալով հանդերձ: Ժամանակին  
 Ձր. էնգելսը Հորացիոսի մասին գրել է Կ. Մարքսին. «Պատկերացրեք այդ ազ-  
 նիվ մարդուն, որը մարտահրավեր է նետում vultus instans tyranni և փորի  
 վրա սողում է Օգոստոսի առաջ»:

Բերված փաստերն անհրաժեշտ են Հորացիոսի «Հուշարձանի» ընդհանուր  
 կոնցեպցիան ըմբռնելու համար, մի ստեղծագործություն, որից նա դուրս էր  
 62

նետում հենց այն, ինչի վրա հիմնվում է նրա եվրոպական հռչակը՝ «Հոռմեական օղանների» քաղաքական մոտիվները և դրանցով պայմանավորված էթիկական փիլիսոփայությունը: Նա լավ է իմացել թե մեկի և թե մյուսի իսկական գինը և նման հուշարձանի անկայուն վիճակը:

«Հուշարձան» օղայի կոմպոզիցիան դասական է համարվել շատ դարեր: Օղան սկսվում է հեղինակի կողմից հուշարձանի ստեղծման փաստի լակոնիկ արձանագրությամբ՝ «Exegi monumentum», որին հետևում է նրա հատկանիշների բնութագրումը: Օղայի տասնվեց տողերը կարելի է բաժանել ութ իմաստային հատվածների.

1. Բանաստեղծի ստեղծած հուշարձանը գերազանցում է բոլոր ամրակուռ մետաղները և աշխարհի տիրակալների վեհերոս մահարձանները «...aere perennius Regalique situ pyramidum altius...»

Անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել սկզբի վրա. բանաստեղծը օղան սկսում է արվեստագետի, բանաստեղծի գործերի մեծության հավիտենականության և այն բանի հակադրությունից, ինչ մնալու է քաղաքական տիրակալներից՝ շիրմի մահարձաններ, որոնք, ի դեպ, ստեղծվել են նույն արվեստագետների կողմից, մահարձաններ, որոնք զարդարում են տերությունները:

2. Նա անսասան է բնության արհավիրքների հանդիման՝ «...non imber edax non Aquillo impotens possit diruere...»

3. Նաև ժամանակի տարերքի դեմ՝ «... aut innumerabilis annorum series et fuga temporum...»

4. Նրա դեմ անզոր է նույնիսկ Մահը, որն ի զորու է ոչնչացնել մարդու մարմնականը, բայց անզոր է նրա հոգեւոր արարումների հանդեպ՝ «...Non omnis moriar, multaque pars mei vitabit Libitina: usque ego postera crescā laude recens...»

5. Ապա խոսվում է ժամանակի մեջ այդ անմահ փառքի հարատևության մասին, այն մասին, թե որքան երկար պիտի հնչի բանաստեղծի խոսքը (Հորացիոսի օղայում՝ քանի դեռ գոյություն ունի Հոռմը) և հենց դա էլ նրա հուշարձանն է՝ «...dum Capitollium scandet cum tacita virgine pontifex...»

6. Օղայի հաջորդ պահը բանաստեղծի գրական ժառանգության աշխարհագրական տարածման ոլորտն է, այն վայրերի հիշատակությունը, ուր նրա փառքն է թեւածելու՝ «...Dicar, qua violens obstrepit Aufidus et qua pauper qaquae Daunus agrestium regnavit populorum...», այսինքն իրեն հարազատ վայրերում, հայրենի Ապուլիայում, ուր հոսում է մանկութ ծանոթ Աուլֆիոս գետը և որտեղ խաշնարած ցեղեր են ապրում:

7. Եվ, վերջապես, օղայի գլխավոր պահը բանաստեղծի ստեղծագործական գործունեության հանրագումարն է, իր տեղի գիտակցումը հոռմեական պետության սոցիալական կառուցվածքում և պոեզիայի զարգացման ընդհա-

Նուր պրոցեսում՝ «... ex humil: potens Princeps Aeollum carmen ad Italos deduxisse modos...?»

8. Ողան ավարտվում է Մելպոմենեն՝ ավագ մուսային ուղղված խնդրանքով՝ իր գլուխը փառքի ու անմահության խորհրդանիշ դելֆյան դափնիններով պսակելու մասին՝ «... Sume superblam quaesitam meritis et mihi Delphica lauro cinge volens, Melpomene, comam»:

Հաստատունություն՝ տիրակալների համահունչ փառքի համեմատությամբ, անսասանություն՝ բնության տարերքի, ժամանակի և մահվան դեմ, համահունչ փառքի հարատևության և փառքի տարածման վայրի հիշատակություն, ստեղծագործության նշանակության ինքնաբանաձևում, — այս ամենի հանրագումարը և մուսային դիմելը ավանդույթ է դարձել համաշխարհային պոեզիայում: Այս կաղապարի նկատմամբ բանաստեղծները կարող են առավել կամ պակաս աղատություն ցուցաբերել, բայց Հորացիոսի օգայի էությունը դրանից չի փոխվում: Սովորաբար անփոփոխ են մնում օգայի առաջին ութ տողը, իսկ հաջորդ տողերը ենթարկվում են համապատասխան փոփոխության: Առավֆիդուսը կարող է փոխարինվել Սենայով, Ռոնայով, Հոենոսով կամ Թեմզայով, իսկ Հոմերական կայսրության տիրույթները՝ «Սպիտակ ծովից մինչև Սև ծովն» ընկած լայնարձակ տարածություններով, «համայն մեծ Ռուսիայով» կամ «սահմաններով չքնաղ Ֆրանսիո»... Եվ ամեն մի պոետ իր վաստակի մասին կխոսի իր հասկացածի պես: Հորացիոսի «Հուշարձանի» ավանդույթը պահպանվում է մինչև այսօր, եթե անգամ բանաստեղծի գործը անտիկ հեղինակի օղա է հիշեցնում ոչ թե ամբողջ կառուցվածքի վերարտադրությամբ, այլ սոսկ ընդհանուր մտքով և եռչ, չիմ մեռնի ես, լավագույն մասն իմ կփրկվի մահից...» պարտադիր բանաձևով:

Հորացիոսի «Հուշարձանին» արձագանքեցին դեռևս իր ժամանակակիցները, ընդ որում՝ անտիկ շրջանում շեշտը դրվում էր կամ այն բանի վրա, ինչն ընդգծել է Հորացիոսը՝ բանաստեղծական արվեստի հավիտենականությունը, կամ էլ այն մտքի վրա, որ նա թեթևակի շոշափելի է, բայց գերադասել է չզարգացնել՝ տիրակալների անցավոր փառքը և պոեզիայի անմահությունը (պոեզիա և քաղաքականություն, բանաստեղծ և արքա): Այսպես է, օրինակ, Օվիդիոսը կերտել իր «Հուշարձանը» և՛ տասնհինգերորդ էլիզիայի եզրափակիչ մասում (I, 15), և՛ «Կերպարանափոխություններում» (XV, 871)։

Ահա ավարտվեց իմ աշխատանքը, այն ոչ ծուլիտերի չարությունը  
կոշնչացնի, ոչ սուրը, ոչ հուրը, ոչ էլ ազահ ծերությունը  
Խող որ այդ օրը վրա հասնի, օր, որը միայն մարմնի վրա  
Իշխանություն ունի և ինձ համար ամփոփի թյուր կյանքիս ընթացքը  
Իր լավագույն մասով, ես մշտնջենական եմ, դեպի բարձր  
լուսատուները

վեր կխոյանամ, և իմ անունը անխորտակ կմնա:  
Ամենուր, ուր տարածվում է Հոռմի իշխանութիւնը,  
ինձ ժողովուրդները կկարգան և հավիտյան փառքով  
պսակված կմնամ,  
նքն միայն երգիչների նոխազգացումներին հավատանք:

Պրոպերցիոսն, ընդհակառակը, ավելի է ընդարձակում Հորացիոսի օղա-  
յի սկզբնական միտքը.

Դժվարին ջանքերով մինչև աստղերը խոյացած բուրգը,  
Փառապանծ Յուպիտերի տաճարը, երկնային բարձունքի նմանութիւնը,  
Մավրիլի դամբարանը իր պերճ շրնդութեամբ,  
Մի ճակատագրի՝ կործանման են դատապարտված.  
Կամ անձրևների հեղեղները, կամ հուրը կրկի նրանց վեհութիւնից,  
Կամ իրենք տարիների ծանրութեան տակ խորտակվելով կկործանվեն:  
Բայց չի կործանվի դարեգար տաղանդով նվաճված անունը.  
Տաղանդի փառքը և ցոյքը հարատև անմահութեամբ են հուրհորմ:

Ավելի ուշ, հուշարձանի թեմային հանդիպում ենք ոչ միայն Եվրոպայի,  
այլև Ամերիկայի և Ասիայի բազմաթիւ բանաստեղծների երկերում, օրինակ,  
Ֆիրդուսու «Շահնամ» գրքում: Ահա թե ինչպես է հնչում այդ հատվածը  
բառացի, արձակ թարգմանութեամբ. «Իմ պոեզիայով ես կերտեցի մի բարձ-  
րաբերձ ապարանք, որ չեն եղծի ո՛չ քամին, ո՛չ անձրևը: Տարիներ կանցնեն  
այս գրքի վրայով, և ամեն մի խելամիտ մարդ կկարդա այն... Ես չեմ մեռ-  
նի, կապրեմ, քանզի խոսքի սերմեր եմ ցանել...»:

Արևմտաեվրոպական հումանիստների պոեզիայում ինքնագնահատութիւ-  
նը ընթանում է զխաւորապես բանաստեղծական ծառայութիւնների խոստո-  
ւմանութեան ձևով.

Ես հներին ուսումնասիրելով, հայտնագործեցի իմ ճանապարհը,  
Դարձվածքներին կարգուկանոն տվեցի, հանգին՝ բազմազանութիւն,  
Ես պոեզիայի ներդաշնակութիւնը գտա և մուսանների կամքով,  
Հոռմնացու և Հույնի նման մեծ ֆրանսիացի դարձա (Պ. Ռոնսար):

Սա գրեթե կրկնում է Հորացիոսին, որը Հոռմի համար հայտնագործեց  
բանաստեղծական Հոռմաստանը և այդ հիմքի վրա ստեղծեց հոռմեական պոե-  
զիա: Ռոնսարը, ֆրանսիական գրականութեան համար հայտնագործելով Հու-  
նաստանն ու Հոռմը, այդ պատվանդանին բարձրացրեց ֆրանսիայի ազգային  
պոեզիան, մի բան, որ նա հիմնավորեց ժողովին Դյու Բլընի հետ՝ «Ի պաշտպա-  
նութիւն և ի փառս ֆրանսերեն լեզվի» գրական մանիֆեստում: Իսկ քաղա-  
քականութեան և գրականութեան հակասութիւնների նկատմամբ, շատ ավելի  
զգայուն ժամանակներում, մեկ այլ ֆրանսիացի բանաստեղծ շեշտը կրկին  
դնում է Հորացիոսի օղայի առաջին տողերի վրա.

Հավերժութեան ընծան չընաղ  
Զեա կարող դու նվաճել,  
Այս պերճանքի մեջ անտեղի,  
Հերյուրանքներում ունայնության.  
Արձանները, սլունները, մեղալները,  
Որ մի ժամանակ արարել են  
Հող ու մոխիր կղաղման  
Այն, ինչ մոտան է լոկ փայլալույս,  
Արկաններից կկարողանա խույս տալ  
եվ կմնա դարեդար:

(Մալերբ. Օդա Հենրիկոս Մեծ արքային՝ Սեղանյան արշավանքի բարեհաջող ավարտի առթիվ):

Իսկ ինչպիսի՞ն է հորացիոսյան թեմայի բնույթը Շեքսպիրի սոնետների ժողովածուում: Նախ, կարելի է նշել թեմայի տարտղնումը՝ Հորացիոսի սխեմա-մոդելի բոլոր բաղադրամասերի տարրալուծումը ամբողջ ժողովածուի մեջ: Որոշ սոնետներում դրանք մտորումներ են արքայական բուրգերի ճակատագրի մասին, մյուսներում՝ բնության հողմերի, մարդուն և նրա ստեղծածը կործանել սպառնացող բնության տարերքի մասին: Այն մերթ ամեն ինչ իր հտկից տանող ժամանակի վազքի թեման է, մերթ՝ պոեզիայի անմահությանը նվիրված սողեր:

Ես հար անմահ կմնամ իմ երգերում պանծալի,  
Զի սպառնա ինձ երբեք մահվան սուրը շարաշուր:

(107)

Այս թեմաները հատվածաբար երևան են գալիս Շեքսպիրի 16, 17, 18, 19, 26, 32, 63, 74, 77, 81, 100, 101, 106 և այլ սոնետներում: Այս համահնչունությունը Հորացիոսի օդայի հետ, շեքսպիրյան սոնետների ամբողջ ժողովածուն դարձնում է մի յուրատեսակ «Հուշարձան»:

Բայց սրա հետ մեկտեղ, իր ողջ մասնատվածությամբ և հատվածայնությամբ հանդերձ, սոնետների հորացիոսյան թեմային բնորոշ է նաև կոնցեպտուալ ամբողջականությունը՝ մասնավորի (անձնականի) և ընդհանուրի միասնականությունը: Այստեղ գլխավոր թեման սերն է: Սա անշլիում է մարդկային անհատի հումանիստական ըմբռնման հետ, որի մեջ կարևոր նշանակություն ունի ոչ միայն մարդուն՝ իբրև «երևույթների չափանիշ դիտելու խնդիրը, ներդաշնակ անհատի գաղափարը, այլև սիրո տեսակետը՝ իբրև ներդաշնակության անհրաժեշտ պայման: Շեքսպիրի բանաստեղծական ժառանգությունը, հատկապես նրա սոնետները, ինչպես նկատել է Ու. Վորդսվորթը, մի բանալի է, որով բացվում է բանաստեղծի սիրտը: Սոնետները Շեքսպիրի անձնական ճակատագրի, նրա կենսագրության մի մասն են, այն անհրաժեշտ ճառագայթը, որ լույս է սփռում նրա ստեղծագործության քնարական բնույթի վրա՝ ներ-

դաշնակորեն մեղմելով, ավելի մարդկային դարձնելով Շեքսպիրի ողբերգությունների պատմափիլիսոփայական վիթխարի ընդհանրացումները: Իհարկե, սոնետների մեջ կարելի է գտնել և՛ մարգարեական տողեր, և՛ «խոսքը ժամանակի ու զնգոցը մետաղի», բայց և այնպես, սոնետները ավելի շուտ խոստովանություններ են, ստեղծագործության սկիզբ, ուստի և հորացիոսյան հանրագումարներն այստեղ անտեղի կլինեին: Այն ամենն, ինչ ասվում է սոնետներում, հարակցվում է զգացմունքների աշխարհի և շեքսպիրյան էթիկայի արտակարգ հմայիչ մի հատկանիշի՝ անձնուրացության ու մեծահոգության հետ: Շեքսպիրի սոնետներում ինքնահաստատման գաղափար չկա: Այստեղ հափշտակվածություն կա, բայց ոչ թե իր անձով, այլ մեկ ուրիշով, նրանով, ում ինքը սիրում է. ուրիշի մեջ եղած գեղեցիկով զմայլվելու ընդունակություն, նրան ոչ միայն իր, այլ ուրիշների համար ժամանակի մեջ մնալուն պահելու պահանջ: Այստեղից էլ՝ «Հուշարձանի» թեմայի յուրակերպությունը: Հորացիոսին բառափոխելով, կարելի է ասել, որ Շեքսպիրի բանածեր հետևյալն է՝ «Կանգնեցրի քեզ համար հուշարձան».

But be contented: when that fell arrest  
Without all bail shall carry me away,  
My life hath in this line some interest,  
Which for memorial still with thee shall stay. (74)  
.. Nor shall death brag thou wander'st in his shade,  
When in eternal lines to time thou grow'st;  
So long as men can breathe, or eyes can see,  
So long lives this, and this gives life to thee. (18)  
... Yet, do thy worst, old Time: despite thy wrong,  
My love shall in my verse ever live young. (19)  
... And, all in war with Time for love of you,  
As he takes from you, I engraft you new. (15)

Այս թեման ամենից ավելի արտահայտիչ է հնչում 81-րդ սոնետում.

Your monument shall be my gentle verse,  
Which eyes not yet created shall o'er-read;  
And tongues to be your being shall rehearse,  
When all the breathers of this world are dead;  
You still shall live,— such virtue hath my pen,—  
Where breath most breathes, even in the mouths of men.

Հորացիոսի «Հուշարձանի» թեման համեմատաբար ամբողջական դարպացում է ստացել 55-րդ սոնետում, որի աղբյուրները հոմերոսյան բանաստեղծի ռդայի հետ վաղուց են նկատել ուսումնասիրողները<sup>2</sup>:

Not marble, nor the gilded monuments  
Of princes, shall outlive this powerful rhyme;

But you shall shine more bright in these contents  
 Than unswept stone, besmear'd with sluttish time;  
 When wasteful war shall statues overturn,  
 And broils root out the work of masonry,  
 Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn  
 The living record of your memory,  
 'Gainst death and all-oblivious enmity  
 Shall you pace forth; your praise shall still find room  
 Even in the eyes of all posterity  
 That wear this world out to the ending doom.  
 So, till the judgment that yourself arise,  
 You live in this, and dwell in lovers' eyes.

Կրկնելով պոեզիա-նուշարձանի ընդհանուր գաղափարը, շեքսպիրյան սո-  
 նետը վարգացնում է Հորացիոսի օղայում սոսկ ուրվագծված պոեզիայի և քա-  
 ղաքականության հակադրությունը. բանաստեղծի հուշարձանը բարձր է ար-  
 քայական բուրգերից: Լ. Պոմպյանսկու դիպուկ դիտողությամբ<sup>3</sup>, Հորացիո-  
 սի օղայում արքայությունը (քաղաքական իշխանությունը) մարմնավորված է  
 բանաստեղծական մետաֆորի մեջ, որի իմաստը համանշանակ է «քաղաքա-  
 կան գերիզմանին», իսկ եզրիպտական բուրգերն արդեն Հորացիոսի ժամանակ-  
 ներում ոչ միայն վիթխարի վեհության, այլ կործանված թագավորություն-  
 ների խորհրդանիշ էին: Շեքսպիրի սոնետներում քաղաքական և բանաստեղ-  
 ծական արժեքների հակադրումը անցնում է ամբողջ տեքստով: Շեքսպիրյան  
 սոնետի կառուցվածքը կարող է պարզ դառնալ սոնետի կառուցվածքի և նրա  
 բանաստեղծական բառապաշարի վերլուծությունից հետո միայն: Սոնետային  
 կոմպոզիցիայի օրենքների համաձայն, առաջին քառյակում տրվում է թեմայի  
 սահմանումը, որը զարգացում է ստանում հաջորդ երկու քառյակներում, իսկ  
 եզրափակիչ երկտողը ձևակերպում է հետևություն-հանրազումարը, որին հան-  
 գեցնում է հեղինակի բանաստեղծական տրամաբանությունը: Շեքսպիրյան սո-  
 նետի առաջին տողերում հաստատվում է պոեզիայի գերազանցությունը քա-  
 ղաքական փառամոլության նկրտումների հանդեպ:

Not marble, nor the gilded monuments  
 Of princes, shall outlive this powerful rhyme.

Սոնետի բառապաշարում հիշտորեն նկատվում են իրար հակադիր պատ-  
 կերների երկու շարք, որոնցից առաջինը նշանավորում է մարդու ստեղծագոր-  
 ծական գործունեությունը՝ երգեր, արձաններ, քարտաշի տքնություն, այսինքն՝  
 ոչ միայն պոեզիա, այլև քանդակագործություն և ճարտարապետություն, իսկ  
 երկրորդը՝ քաղաքականության հետ կապված երևույթներ՝ պատերազմ, երկ-  
 պառակություններ, թշնամանք: Այս կոնկրետ հասկացությունները ներառվում  
 են կյանքի ու մահվան լայն, ընդհանուր փիլիսոփայական սոնետների ժողո-  
 վածուին և շեքսպիրյան ստեղծագործությանը ընդող հասկացությունների մեջ:

Պատկերներին առաջին շարքը հարաբերակցված է արարման, կյանքի, մարդու ստեղծագործ աշխատանքի շարունակման գաղափարին. երգերն անվանված են հզոր, դրանցում ավելի վառ է շողում մարդու պատկերը, անցած հարյուրամյակները այն շնն կարող ջնջել, բանաստեղծի երգերը կշարունակեն հնչել սերունդների համար: Նշանակում է՝ Շեքսպիրի ստեղծագործական կոնցեպցիան, ստեղծագործության փիլիսոփայությունը սևեռված է ապագային և ամբողջովին լավատեսական է: Պատկերներին երկրորդ շարքը, ընդհակառակը, հենց սկզբից հարաբերակցված է մահվան, կործանման, ավերածության ընդհանուր գաղափարին: Մարսի սուրը, պատերազմի սրավազ կրակները, թշնամանքը ոչնչացնում են մարդու ստեղծագործ աշխատանքով ստեղծվածը:

Քաղաքական փառասիրությունը ինքն իրեն հաստատում է ավերումների մեջ, և առաջին իսկ տողով ներկայացված այդ ավերմունքի հետևանքները մարմարյա դամբարաններն են դարերի փոշու մեջ կորած: 55-րդ սոնետի ընդհանուր կոնցեպցիան հասկանալու համար կարևոր է նրա եզրափակիչ երկտողը, ուր ամփոփված է հեղինակի եզրակացությունը և տրված է իմաստի առավելագույն բառային խտացումը: Կյանքը, պոեզիան, սերը,— ահա թե ինչն է մնայուն ժամանակի մեջ: Այս եզրակացությունն անսպասելի չէ. այն նախապատրաստված է դեռևս առաջին քառյակով, որտեղ հնչում է պոեզիայի դերի շեքսպիրյան հասկացությանը բնորոշ այն միտքը, թե պոեզիան այն մարդու հուշարձանն է, որին ինքը սիրում է. «...you shall shine more bright in this contents Than unswept stone, besmear'd with sluttish time».

Այսինքն, վերոհիշյալ՝ միմյանց հակադիր բառային շարքերից զատ, սոնետում միջանցիկ է դառնում նաև երրորդ շարքը, որը կապված է սոնետների ժողովածուի համամարդասիրական բովանդակության՝ սիրո թեմայի հետ: Սոնետի բանաստեղծական բառապաշարի շրջորդող՝ ժամանակի շարքի հարաբերակցությամբ, սիրո հաղթանակը հնչում է որպես կենսական փիլիսոփայության հաղթական հանրագումար. բանաստեղծի հուշարձանը սիրո հուշարձան է: Համեմատության համար կարելի է վկայակոչել 25-րդ սոնետը.

Let those who are in favour with their stars  
Of public honour and proud titles boast,  
Whilst I, whom fortune of such triumph bars,  
Unlook'd for joy in that I honour most.

Then happy I, that love and am below'd,  
Where I may not remove nor be remov'd.

Թե որքանով է նշանակալից այս թեման Շեքսպիրի ստեղծագործության և եվրոպական վերածնության գրականության համար, մենք կարող ենք դատել նրանով, որ հումանիզմի գաղափարախոսության ելակետներից մեկը հումանիստական գրականության դիմակայությունն էր քրիստոնեա-եկեղեցական

պաշտոնական դադարաբախտութեանը, պայքարը՝ ասկետիզմի փրկիստփայտութեան դեմ: Պատահական չէ, որ եվրոպական հումանիզմի առաջին հուշարձանը դարձավ Ֆ. Պետրարկայի «Երգերի գիրքը», որի մեջ Լաուրան միայն մարդկային վեհ զգացմունքների պոետական մարմնացումը չէ: Նրա անունը զուգորդվում է բանաստեղծական փառքի դափնիների, այսինքն՝ հուշարձանի թեմայի հետ:

Միաժամանակ, նկատելի է, որ Շեքսպիրը յուրովի է շարունակում ոչ միայն հորացիոսյան հուշարձանի ավանդույթը, այլև հումանիստական այն տրագիցիան, որի արձագանքը հավերժորեն հնչելու է դարերում, Ա. Ս. Պուշկինի «Հուշարձանի» խոսքերով ասած՝ քնարով «բարի զգացմունքներ արթնացնելու» ավանդույթը: Դանթեի «Աստվածային կատակերգության» մեջ, որ հղացվել էր որպես Բեատրիչիի նկատմամբ բանաստեղծի սիրո հուշարձան, փրկիստփայական կոնցեպցիայի գլխավոր խորհրդանիշը սերն էր: Իսկ մեր ժամանակի բանաստեղծներից մեկը, հայացքը դարձնելով անցյալի հանճարների մեծ ավանդույթներին, գրել է.

...եթե չլինեք Հեղինեն,  
Տրոյան ձեր ինչի՞ն էր, աթելական այրեր:  
...եվ ծովը, և Հոմերոսը՝ ամեն ինչ, սիրով է շարժվում:  
(Օ. Մանդելշտամ)

Այս հուշարձանը ևս՝ սիրո և բարոյության մի հուշարձան, միակն է քեռայսյան բուրգերի, նապոլեոնյան կոթողների կամ այնքսանդրյան հուշասյունների մեջ և անսասան է բնութան բոլոր արհմիլիթների և ճակատագրի անակոնկալների առաջ, քանի դեռ կենդանի է մարդու մեջ մարդկայինը պահպանելու պահանջը:

Սոնետները բանաստեղծի կտակը չեն և ոչ էլ վերջաբանը, այլ ստեղծագործության նախերգը: Դեռ Ն. Ստորոժենկոն գրել է. «Դրական տեսակետից քննելիս, Շեքսպիրի սոնետները պատկանում են նրա դրամաների թվին. սրանք նկարի էտյուդներ են, ծաղկի սերմնահատիկներ, բանաձևի ակնարկ»<sup>4</sup>: Այս առումով կարելի է խոսել նաև սոնետներում բանաստեղծական հուշարձանի թեմայի ծրագրային հնչեղության մասին: Եվ եթե Շեքսպիրի իսկական հուշարձանը դարձավ նրա դրամատուրգիան, ապա նրա հուշարձանի պարզորոշ ուղղագծերը նշմարվում են դեռևս սոնետներում: Օրինակ, վաղուց է հայտնի ոչ միայն 66-րդ սոնետի և Համլետի «Լինե՞լ թե չլինե՞լ» մենախոսության նմանությունը, այլև այն փաստը, որ այդ սոնետի յուրաքանչյուր տողի համար կարելի է համապատասխան իրավիճակ գտնել նրա ողբերգությունների մեջ: Կարելի է զուգահեռներ անցկացնել 146-րդ և 44-րդ սոնետների և Համլետի մենախոսությունների, 121-րդ սոնետի և Ռիչարդ Նորրոդի, Մակբեթի և Յագուի մենախոսությունների, Օթելլոյի թեմայի և 126-րդ սոնետի, «Միջամառնային գիշերվա

հրազի» Տիտանիայի երազները և 127—141-րդ սոնետները միջև։ Ի դեմս թուի տրեկնոջ, հետապնդողները տեսնում են շեքսպիրյան Կլեոպատրայի բանաստեղծական նախակարապետին, իսկ 15-րդ սոնետում՝ այն աշխարհի շեքսպիրյան մետաֆորը, որը նա կոչում է թատրոն, կամ, ընդհակառակը, այն թատրոնի, որը նա կանվանի աշխարհ մի «բեմահարթակով, ուր տեսարանները փոխարինում են իրար աստղերի դյուլթանքի ներքո» և որտեղ «Կլեոպտրա», շեքսպիրագետներին մեկի սրամիտ և նրբիմաստ մետաֆորի համաձայն, «շեքսպիրյան տիեզերքի երկրագունդն է»<sup>5</sup>։

Սոնետներում «Հուշարձանի» թեմային կարող է առնչվել նաև շեքսպիրյան ստեղծագործության էվոլյուցիայի հարցը։ Այդ էվոլյուցիայի արտահայտիչ տարրերից մեկը սիրո թեման է։ Մեծ ուժով ու բազմակողմանիորեն մարմնավորվելով առաջին շրջանի ստեղծագործություններում (սոնետներ, պոեմներ, կատակերգություններ, «Ռոմեո և Ջուլիետ»), այդ թեման նրա հետագա ստեղծագործության մեջ կամ ողբերգական ձև է ստանում, կամ գրեթե անհետանում է։ Հումանիզմի ճգնաժամի արտացոլումը երկրորդ շրջանի շեքսպիրյան ողբերգություններում կապված է սիրո կորստյան հետ, լինի դա Համլետի սերը՝ «սառնամանիքին բացված մի մանուշակ», թե իր արքայի ավագ դուստրերի քառացած սրտերը։ Քաոսի նախազգացումը, քաոս, որ վրա է հասնում այն ժամանակ, երբ չքանում է սերը, արդեն իսկ նշմարվում է սոնետներում և պոեմներում, իսկ «Օթելլո» ողբերգության մեջ այն լեյտամոտիվներից մեկն է դառնում։

Սոնետներում ուրվագծված միտքը՝ քաղաքական իշխանության (աբսոլյուտիզմի) և հումանիզմի անհամատեղելիության մասին, համարձակ զարգացում ստացավ ողբերգություններում՝ մարգարեաբար կանխագուշակելով աբսոլյուտիզմի քննադատությունը։ Այդ քննադատությունը ամբողջ ուժով ծավալեցին միայն XVIII դարի լուսավորիչները, սակայն վերջիններիս ռացիոնալիզմը հաճախ խանգարում էր նրանց արժանին հատուցելու այդ ասպարեզի իրենց մեծ նախորդին։

Շեքսպիրյան ստեղծագործության՝ որպես վիթխարի գրական-պատմական հուշարձանի, գնահատությունը տվել էին դեռևս բանաստեղծի ժամանակակիցները։ Օրինակ, առաջին ֆոլիոյին նախադրված բանաստեղծություններից մեկում։

Վեպմիխստրի աբբայությունում Շեքսպիրի հուշարձանին մեջբերում է փորագրված «Փոթորիկից».

The cloud-capp'd towers, the gorgeous places,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Yea, all which it inherit shall dissolve,  
And, like this insubstantial pageant fades,  
Leave not a rock behind, etc.

Ն. Մ. Կարամզինը իր «Պոեզիա» բանաստեղծության մեջ թարգմանել է հետևյալ տողերը, լրացնելով դրանք հեղինակի անմահության մասին խոսքերով.

Բոլոր աշտարակները, որոնց զագաթը ծածկված է աչքից,  
Ամպերի մշուշում են: Վիթխարի ապարանքները  
Եվ ամեն մի հպարտ տաճար կանհետանան երազի նման,  
Դարերի ընթացքում դրանց տեղն էլ չկնք գտնի,  
Բայց դու, մեծն այր, անմոռաց կմնաս:

Այսպես հանդիպեցին դարերում անտիկ, վերածնության և ռուս դասական պոեզիայի ավանդույթները<sup>6</sup>:

#### Ծ Ա Ն Ո Ւ Ա Գ Ի Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. Յ. էնգելսը 4. Մարքսին, 1866 թ. դեկտեմբերի 21: «4. Մարքսը և Յ. էնգելսը արվեստի մասին», հ. 2, Ե., 1964, էջ 360:
2. *Caroline Goad*, *Horace in the English Literature of Eighteenth Century*, New Haven, 1928.
3. *H. R. Anders*, *Shakespeare's Books*. Berlin, 1904.
4. *Landry, Hilton*, *Interpretation in Shakespeare's Sonnets*. Berkeley—Los-Angeles, 1964.
5. *J. B. Letshman*, *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*. London, 1961.
6. *R. L. Colie* *Shakespeare's Living Art*. Princeton (New York), 1974.
7. *G. W. Knight*, *The Mutual Flame*. London—New York, 1955. Stirling, Brents. *The Shakespeare Sonnet Order: poems and groups*. Berkeley—Los-Angeles, 1958.
8. Л. Пумпянский, Об оде А. С. Пушкина «Памятник». «Вопросы литературы», 1977, № 8.
9. Н. Стороженко, О сонетах Шекспира в автобиографическом отношении. М., 1900.
10. *Brewer, Leighton*, *Shakespeare and the Dark Lady*. Boston, 1966.
11. Ռուս դասական գրականության մեջ Հորացիոսի «Հուշարձանի» ավանդույթների տեսությունը պարունակող ամենանշանակալի գրքերից մեկը Մ. Պ. Ալեքսեևի մենագրությունն է. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг», проблемы его изучения, Л., 1967.

## ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ՀԵԳՆԱՆՔԸ ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԴՐԱՄԱՆԵՐՈՒՄ

«Հեգնանք», «իրոնիա» տերմինը (հուն. *eironeia*-ձեպցում) գրականագիտության և գեղագիտության մեջ օգտագործվում է բառիս նեղ և լայն իմաստներով: Նեղ իմաստով հեգնանքը ոճաբանական հնարանք է, այսինքն՝ մտքի այնպիսի արտահայտություն, երբ ասվում է մի հասկացություն, բայց ենթադրվում է մեկ ուրիշը՝ հաճախ ուղղակի իմաստին հակառակ նշանակությամբ: Որպես ոճաբանական հնարանք, հեգնանքը ծաղրի սքողված ձևն է և սովորաբար դասվում է դարձույթների շարքը:

Լայն իմաստով հեգնանքը գեղագիտական կատեգորիա է, պատկերվող երևույթի գաղափարաճուղական յուրահատուկ գնահատականը, որը քննադատական-թերահավատ վերաբերմունք է դրսևորում պատկերվող երևույթի նկատմամբ: Ա. Լոսեր և Վ. Շեստակովը հեգնանքը դասում են գեղագիտական այնպիսի կատեգորիաների շարքը, ինչպիսիք են կատարսիսը, գեղեցիկը, ներդաշնակը, գրոտեսկը և այլն: Բառիս լայն իմաստով, հեգնանքը պարտադիր է, որ առնչվի կոմիկականին և երգիծականին (5, 326—359): Հեգնանքն ընդգծում է, որ հեղինակը վեր է կանգնած պատկերվող անցքերից և շեշտում է հակադրություններով ազատորեն խաղալու նրա ընդունակությունը: Սովորաբար, նման հեգնանքով կարող է ներթափանցված լինել մեծածավալ տեքստը և նույնիսկ ամբողջ ստեղծագործությունը: Ամբողջովին ներծծվելով ստեղծագործության մեջ, հեգնանքը մի նոր չափակցություն է հավելում: Նա ստեղծագործությանն ընձեռում է ավելի համընդհանուր նշանակություն, ավելի բարդացնելով նրա կառուցվածքը և մեծացնելով ընթերցողի կամ հանդիսատեսի մասնակցությունը (14, 75):

Լայն իմաստով հեգնանք հասկացությունն առաջացել է ռոմանտիզմի դարաշրջանում: Այն ժամանակ մշակվեց ռոմանտիկական հեգնանքի մի տեսություն, որի վրա էլ հենվում էին XIX դարի երկրորդ կեսի և XX դարի շատ հետազոտողներ: Դրամատիկական հեգնանքը ևս հեգնանքի տեսակներից մեկն է: Սա այն դեպքն է, երբ հեղինակը բարձր է կանգնած իր ստեղծագործությու-

նից և նրանում կատարվող դեպքերին և իրադարձություններին հետևում է ասես կողքից: Հեղինակը ավելի շատ բան գիտե և շատ բան է հասկանում, բան իր հերոսները և իր իմացածը կիսում է հանդիսատեսի հետ: Հեղինակի և հանդիսատեսի միջև ստեղծվում է մի յուրօրինակ կապ (4, 607): Նրանք միասին են հետևում հերոսներին, որոնք շատ բանից անտեղյակ, սխալներ են գործում, իսկ երբեմն էլ, այդ մասին չիմանալով, նախապատրաստում են իրենց կործանումը: Հանդիսատեսի կամ ընթերցողի այս իրազեկությունն է, որ ստեղծում է դրամատիկական հեզնանքը: Ամենից ցայտուն այն դրսևորվում է դրամայում, թեև կարող է հանդիս գալ նաև գրական մյուս ժանրերում:

Երկար ժամանակ հեզնանքը չէր առնչվում դրամային և մեծ դրամատուրգների (էսքիլեսից մինչև Շեքսպիր, Մոլլեր և Ռասին) հեզնանքը հեզնանք չէր կոչվում, մինչև XVIII դարի վերջը: Միայն ումանտիզմի դարաշրջանում, այսինքն՝ այն ժամանակ, երբ հեզնանքը ավելի լայն իմաստ ստացավ, այն սկսեցին կապել դրամայի բնույթի հետ: Այդ ժամանակ էլ առաջացավ «դրամատիկական հեզնանք» տերմինը: Ինչպես նշում են հետազոտողները, հեզնանքի կոնցեպցիան դրամայում առաջին անգամ կիրառել է անգլիացի քննադատ Ս. Թրիվալը 1833 թ. գրած «Սոփոկլեսի հեզնանքի մասին» աշխատության մեջ (12, 143—148): Նա է սահմանել ճակատագրի հեզնանք և ողբերգական հեզնանք հասկացությունները, որոնք հայտնաբերել է նախ և առաջ Սոփոկլեսի ողբերգություններում: Գրեթե հարյուր տարի անց, Զ. Թոմսոնը խոստովանել է, որ «ամբողջ հունական ողբերգությունը հեզնական է», և հենց դրանով էլ՝ այն տարբերվում է ժամանակակից դրամայից (13, 35): Կանադացի քննադատ Զ. Սեշվիլը ևս համաձայնել է, որ ողբերգական հեզնանքը նախ և առաջ բնորոշ է հունական ողբերգությանը, բայց նրա կարծիքով այն դրսևորվել է նաև Շեքսպիրի ողբերգություններում: Զ. Սեշվիլը պնդում էր, թե հեզնանքը առանձնապես հատուկ է դրամային և լիակատար իմաստ է ստանում միայն բեմադրվելիս: Հեզնանքը դրամայի հիմնական հատկանիշն է դառնում հենց այն պատճառով, որ դրամայի խաղարկմանը ներկա է հանդիսատեսը, որ տեղ գրավելով ոեալ աշխարհում, հնարավորություն է ստանում ներթափանցել պատրանքների աշխարհը և, միաժամանակ, դիտում է այն ասես կողքից: Դրամայում հեզնանքը «հանդիսատեսի գիտակցության դեբրազանց իմացության (superior knowledge) և անաչառ համակրության (detached sympathy) միաձուլումն է» (9, 33):

Ստպատերազմյան ժամանակաշրջանում անգլո-ամերիկյան քննադատության մեջ հրապարակ հանվեցին հեզնանքի դերն ու նշանակությունը դրամայում վերլուծող աշխատություններ. Ա. Թոմփսոն՝ «Անտարբեր ծաղրը. հեզնանքի հետազոտությունը դրամայում» (1948), Ռ. Շարփ՝ «Հեզնանքը դրամայում» (1959), Բ. Սթեյտս՝ «Հեզնանքը և դրաման» (1971):

Ա. Թումանյանը խոստովանում է, որ դրամատիկական հեղինակները բնորոշ է նաև՝ ողբերգությունը, և՛ կատակերգությունը, բայց նշում է նաև, որ անտիկ աշխարհի բոլոր դրամատուրգներից ամենահեղինակը Նվրիպիդեսն է հղել, (12, էջ 150), իսկ նորագույն ժամանակների դրամատուրգներից՝ Իբսենը, որ ստեղծել է հեղինակի սեփական ձևը՝ իբսենյան հեղինակը. սա «ամբողջ դրամատիկական գործողությունը օգտագործում է «արտաքին» նմանության և սքոլված ճշմարտության հակադրությունը ցուցադրելու համար» (12, էջ 244): Շեքսպիրին բնորոշ չէ դրամատիկական հեղինակը: Նա այն օգտագործում է հազվադեպ (12, 197):

Ամերիկացի քննադատ Ռ. Շարփը պնդում է, թե արվեստն իբրև բնության նմանակում, առհասարակ «պետք է հեղինակին ընկալվի» (10, էջ 12), իսկ «դրաման բոլոր արվեստներից այն ամենահեղինակն արվեստն է, որ ամենից շատ է կախված հեղինական էֆեկտներից և ամենից շատ է ընդունակ ալլադիսիք ստեղծելու» (10, 12): Ինչպես Ռ. Շարփը, այնպես էլ Ջ. Սեյֆրիդը հեղինակները դրամայի անկապտելի մասն են համարում նախ և առաջ այն պատճառով, որ դրաման նախատեսված է բեմի համար, սակայն, ի տարբերություն Ջ. Սեյֆրիդի, Շարփը շեշտը հանդիսատեսից տեղափոխում է դերասանի վրա: Դրամայի միջոցով նա համարում է մարմնավորումը (impersonation), այսինքն՝ դերասանի դերակատարումը: Թատերական իրավիճակը հեղինակն է, որովհետև հանդիսատեսը հստակ գիտակցում է այն հակասական ճշմարտությունը, որ, ասենք, Համլետը կերպար է և միևնույն ժամանակ դերասան, մի անձնավորություն, որ մարմնավորում է այդ կերպարը: Նրբամի դրամայում ստեղծվում է մարմնավորման մի քանի մակարդակ. նման դեպքերում հեղինակն ավելի բարդ է դառնում (եբր ընկալությունը երկդիմի է, կամ արտաքուստ և ներքուստ բողբոջված է):

Իսկայես հեղինակներ կարևոր դեր է խաղում դրամայի մեջ, բայց չի կարելի համաձայնել Ռ. Շարփի այն դրույթի հետ, թե դրաման ամենահեղինակն արվեստն է: Թ. Մաննը ցույց է տվել, թե որքան բնորոշ է հեղինակը էպիկական ժանրին (6, 277—278): Նույն բանը կարելի է ասել նաև պոեզիայի մասին: Հավանաբար, առավել ճշմարտացի է այն կարծիքը, թե հեղինակները տարբեր կերպ է դրսևորվում գրականության զանազան տեսակներում և ժանրերում: Բացի այդ, շատ բան կախված է գրողի ընտրած պատկերման օբյեկտից, նրա աշխարհազգացողությունից և աշխարհի գեղարվեստական ընկալումից:

Բ. Սթեյտսը գտնում է, որ դրամային՝ որպես գրական ժանր, հատուկ է հեղինակը, անկախ այն բանից բեմադրվո՞ւմ է այն, թե ոչ: «Դրաման... հեղինակն անհրաժեշտությամբ (ironic necessity) համակված կոնֆլիկտ է» (11, 24): Հեղինակից է կախված պիեսի դրամատիզմը: Բ. Սթեյտսը հեղինակները կապում է գրոտեսկի հետ, ուր տեղի է ունենում ողբերգականի և կոմիկականի

ամենաբնորոշ համաձուլումը: Եթե նույնիսկ փորձենք համաձայնել Բ. Սթեյտսի հետ, թե հեղինակն առհասարակ հատուկ է դրամային, այնուամենայնիվ, պետք է ասել, որ դրամայի բեմադրությունը և հանդիսատեսի ներկայությունը անհամեմատ մեծացնում են հեղինակի հնչողությունը:

Առհասարակ, դրամատիկական հեղինակի տեսությունը դեռևս բավականաչափ մշակված չէ և շարունակվում են վիճաբանությունները նրա էության ու կիրառման հնարավորությունների շուրջ: Անհրաժեշտ է նկատի ունենալ նաև, որ դրամատիկական հեղինակը սերտորեն առնչվում է դրամայի մյուս տարրերի (դիմազերծում, ունկնդրում, զգեստափոխություն, մեկուսի ասված ռեպլիկներ) հետ, որոնք նպաստում են հեղինակին էֆեկտի ուժեղացմանը: Շատ բան է կախված նաև դրամայի պրոբլեմատիկայից և կոնֆլիկտից, բնավորություններից, նրա ժանրային առանձնահատկություններից:

Դրամայում հեղինակի մասին խոսելիս, ամենից հաճախ օգտագործում են դրամատիկական հեղինակ, ողբերգական հեղինակ և ճակատագրի հեղինակ հասկացությունները: Որոշ հետազոտողներ (14, 119) այն կարծիքին են, թե այս տերմինները նույնական են: Դրամատիկական հեղինակն այն ժամանակ է ստեղծվում, երբ գործող անձը չի հասկանում իրերի իսկական կացությունը, իսկ հանդիսատեսը կամ ընթերցողը, առավել քաջատեղյակ լինելով, ամեն ինչ ավելի լավ է ըմբռնում (երբեմն դրամատիկական հեղինակը կոչվում է իրադրության հեղինակ): Ողբերգական հեղինակը երևան է գալիս այն ժամանակ, երբ հերոսը, բանից անտեղյակ, ասես միտումնավոր, նախապատրաստում է իր իսկ կործանումը (տիպական օրինակը՝ Սոֆոկլեսի «Էդիպ արքան»): Ճակատագրի հեղինակը, որը շատ մոտ է ողբերգական հեղինակին, հանդես է գալիս այն դեպքերում, երբ հերոսը հանգում է իր ցանկությունների հակառակ արդյունքին: Եթե ողբերգական հեղինակը բնորոշ է ողբերգությանը, ապա դրամատիկական հեղինակը և ճակատագրի հեղինակը հանդիպում են ինչպես ողբերգական («Ռիչարդ Նրորոդ»), այնպես էլ կատակերգական (Բեն Զոնսոնի «Վոլպոնեն») ժանրերում: Ճակատագրի հեղինակին մոտ է կանգնած իրադարձությունների հեղինակը կամ բառերի հեղինակը. սա այն դեպքն է, երբ պատահաբար ասված բառերը հետագայում վճռական նշանակություն են ստանում հերոսի ճակատագրում: Եթե իրադրության հեղինակը ակներև է տվյալ պահին և կախված չէ հետագա ընթերցանությունից կամ դրաման դիտելուց, ապա դեպքերի հեղինակը բացահայտվում է որոշ ժամանակ անց միայն:

Ինչ վերաբերում է Շեքսպիրի դրամատուրգիայի հեղինակին, ապա հարկ է նշել, որ այս հարցում հետազոտողները տարակարծիք են: Ոմանք (Ա. Թոմպսոն) գտնում են, թե հեղինակը հատուկ չէ Շեքսպիրին, մյուսները (Ջ. Սեյմիք, Ռ. Շարփ)՝ թե հեղինակը դրսևորվել է անգլիացի դրամատուրգի ստեղծագործության բոլոր շրջաններում: Մեր կարծիքով, ավելի ճիշտ է վերջիններիս

րիս տեսակետը: Տեսնենք, թե նա ինչպես է օգտագործում հեգնանքը «Ռիչարդ Նրորդ» պատմական դրամայում և «Օթելլո» ողբերգության մեջ: Սրանցից մեկը ստեղծվել է Շեքսպիրի ստեղծագործության վաղ շրջանում, մյուսը՝ հասուն վարպետի գործ է:

Անմիջապես կարելի է նկատել, որ «Ռիչարդ Նրորդ» պատմական դրաման կառուցված է ճակատագրի հեգնանքի սկզբունքով: Ռիչարդը ջանում է հասնել մի նպատակի, բայց հանգում է ուրիշ արդյունքի: Նա շատ վճռական է իր ծրագրերի մեջ: Ուրիշներին ոչնչացնելու միջոցով շուտափույթ ճանապարհ է հարթում դեպի իշխանություն: Նա կարծում է, թե դա ամենազոր իշխանությանը հասնելու լավագույն եղանակն է: Բայց պարզվում է, որ ուրիշներին բնաջնջելը ոչ թե հաղթանակ է բերում, այլ կործանում: Ծիշտ է, նա նվաճում է գահը, բայց շատ կարճատև: Հետևաբար ճակատագրի հեգնանքն այն է, որ Ռիչարդը ոճիրներ է գործում՝ շատ կարճ ժամանակով թագավոր դառնալու համար: Շեքսպիրյան ժամանակներում ճակատագրի այսօրինակ հեգնանքի մասին ասում էին, թե բախտի անիվը շուտ է եկել. ամենամեծ բարձունքին հասնելուց հետո հերոսը գահավիժում էր:

Ռիչարդի ճակատագրի մեջ կա նաև ողբերգական հեգնանքի մասնիկ. մահից առաջ նա հասկանում է իր արարքների վարհուրելիությունն ու անհեթեթությունը և դա շատ տպավորիչ արտահայտվել է նրա նշանավոր ֆրազում. «Շուտ, մի ձի տվեք. թագավորությունս մի ձիու կտամ» (V, 4): Ձուր չէ, որ Շեքսպիրն իր դրաման անվանել է «Ռիչարդ Նրորդի ողբերգությունը»: Բայց, ինչ խոսք, Ռիչարդը իսկական ողբերգական կերպար չէ:

Շեքսպիրի դրամաներում ճակատագիրը գերբնական ուժ չէ, ինչպես հունական ողբերգություններում, այլ՝ պատմական անհրաժեշտություն: Տվյալ պատմական իրադրության մեջ, այսինքն, կենտրոնաձիգ միապետության կազմավորման շրջանում, երբ ամեն ոք ձգտում էր իշխանության հասնել, Ռիչարդը չէր կարող այլ կերպ վարվել: Եթե ոչ նա, ապա մեկ ուրիշն անպայման կգրավեր նրա տեղը: Շեքսպիրն այդ ցույց է տալիս, պատկերելով մյուս լուրդերի՝ Կլարենսի, Հեստինգսի, Բուկինգեմի ճակատագրերը: Նրանցից յուրաքանչյուրը կործանվում է փառքի մոլուցքով տարված: Եվ կարելի է ասել, որ ամբողջ ողբերգությունը կազմված է ճակատագրի հեգնանքի սկզբունքով կառուցված ողբերգությունների շարքից: Բոլորից առաջ կործանվում է Կլարենսն, որը մինչև վերջ չի հավատում, թե կսպանվի: Կլարենսին հետևում է էդվարդ Չորրորդը, որն իր մահկանացուն կնքում է Կլարենսին մահվան ուղարկելուց անմիջապես հետո: Այնուհետև կործանվում են կոմս Ռիվերսը, Լորդ Գրինը, Թոմաս Վոգենը, որոնք ժամանակին, Կլարենսի նման, աջակցել էին Գլուստերին՝ կազմակերպելով էդվարդ արքայի սպանությունը: Նրանց ճակատագիրը հեգնական է նաև ուրիշ առումով. վերջիններս մեռնում են այն մարդու հրամանով, որին նախկինում կուրորեն ծառայում էին:

Հետո գալիս է Հնաստինգսի հերթը: Հեգնական է, նախ և առաջ, այն հանգամանքը, որ Հնաստինգսը ազատ է արձակվում ճիշտ այն պահին, երբ Կլարենսին տանում են սպանելու, մի որոշ ժամանակ անց, ինքը՝ Հնաստինգսն էլ է անցնելու նույն ճանապարհով: Իրեն թշնամի լորդերի մահվան լուրն առնելով, նա հրճվանք է ապրում, միամտորեն հավատալով իր բախտավորությանը և գոհունակությամբ քայլերն ուղղում է Բերդ՝ մտամալով փառքի մասին: Իրականում Հնաստինգսն արդեն դատապարտված է, և հանդիսատեսը գիտե այդ: Մահվանից առաջ նա մտաբերում է նախկինում ասված իր խոսքերը (III, 2), որոնք շեշտակիորեն անդրադառնում են նրա գիտակցության մեջ (III, 4):

Ամենավերջում կործանվում է Բուկինգեմը, որը ևս, մահվանից առաջ, մտաբերում է իր ուխտադրուժ երդումը, որով նա հաշտություն էր կնքել Թագուհու համախոհների հետ: Բուկինգեմը հասկանում է, որ ինքն է իր կործանման պատճառը:

Հեգնական է նաև Աննա Թագուհու ճակատագիրը: Հենց միայն այն փաստը, որ նա ամուսնանում է իր ամուսնուն սպանողի հետ, ամուսին, որն, ինչպես Ռիչարդն է ասում՝ «Երիտասարդ էր, կտրիճ, իմաստուն և արքայական, Ալիսարհն անգոր է վերստին ծնել այդպիսի մեկին» (I, 2),—լի է հեգնանքով: Էլ ավելի հեգնական է այն փաստը, որ իր վարքագծով Աննան ինքն է նախապատրաստում իր մահը: Բայց, եթե Հնաստինգսը մինչև վերջին վայրկյանը չի կռահում իր վախճանը, ապա Լեդի Աննան, Ռիչարդի մտադրության մասին տեղեկանալով, արդեն նախազգում է իր կործանումը. «Օ, շարաղետ բոթ, դժնի նորություն» (IV, 1): Նա ակամա մտաբերում է իր առաջին խոսակցությունը Գլոստերի հետ, երբ նդովում էր նրա ապագա կնոջը, բայց, ճակատագրի հեգնանքով, այդ կինը հենց ինքն է դառնում. «Եվ ես զոհ դարձա իմ իսկ անեծքին» (IV, 1): Մահից առաջ իր անցյալն է վերհիշում նաև Ռիչարդը. երազում նա տեսնում է իր տասնմեկ զոհերի ոգիների թափորը: Անցյալի և ներկայի այսպիսի զուգադրումը հեգնական հնչողություն է հաղորդում ինչպես «կերպարների» անկատար ուխտերին, այնպես էլ նրանց խառնվածքների չափազանցված ինքնավստահությանը» (VII, 13): Ամբողջ դրաման կառուցված է նեմեսիսի բարդ համակարգի վրա. ոճիւրը պատիժ է բերում: Միևնույն սխեմայի կրկնությունը շարունակ հիշեցնում է հանդիսատեսին, որ շարիքը միայն չափի է ծնում:

Գործող անձանց հեգնական ճակատագիրն ավելի է ընդգծում նաև այն հանգամանքը, որ նրանք կապված են ցեղակցական սերտ կապերով: Նրանցից ամեն մեկը, արքայական ծագում ունենալով, զահի առավել կամ պակաս հավակնություններ ունի և դրանով իսկ արդեն կասկածելի է թվում մյուսների աչքում: Ի վերջո ստացվում է այնպես, որ եղբայրը սպանում է եղբորը, մայրը նդովում է որդուն: Բոլորն ապրում են լիակատար և ահավոր անվստահու-

թյան մթնոլորտում» (VIII, 6): Հերոսների հեգնական իրավիճակն ավելի ճշգրիտ բնութհանում համար հանդիսատեսը պետք է տեղյակ լինի նրանց նախապատմությանը. ո՞վ է եղել Մարգարիտը, ինչպե՞ս են վերջնականապես պարտվել Հենրի Չորրորդը և նրա որդին, ինչպե՞ս է Կլարենսը մատնել Լանկաստերին և անցել Յորքի կուսակիցների շարքը և այլն: Այս ամենը Շեքսպիրը պատկերել էր «Հենրի Վեցերորդ»-ում, որը բնագրվել էր ավելի վաղ և արդեն քաջ հայտնի էր Շեքսպիրին ժամանակակից հանդիսատեսին: Այդ պատճառով էլ այն ժամանակների հանդիսատեսն ավելի լավ էր ընկալում այս դրամայի հեգնանքը, քան ժամանակակից հանդիսատեսը:

Գործող անձանց ներկա վիճակը հասկանալու, ինչպե՞ս նաև նրանց ապագան կռահելու համար հանդիսատեսին օգնում են կանխագուշակությունները, նշումները, երազները, զանազան վատ նախանշանները: Առանձնապես տպավորիչ են Մարգարիտ թագուհու նշումներն ու գուշակությունները, որոնց շնորհով հավատ ընծայել ո՞չ Նդիսաբեթ թագուհին, ո՞չ Բուկինգհմը, ո՞չ էլ Ռիչարդը: Այդուհանդերձ, դրանք իրականանում են:

Դրամայի ընդհանուր հեգնական մթնոլորտն է՛լ ավելի է սրում առանձին տեսարանների հեգնանքը (դրամատիկական հեգնանք կամ իրադրություն հեգնանք): Հենց առաջին տրարվածի առաջին խսկ տեսարանում, երբ Գլոստերը հանդիպում է Կլարենսին, որին Բերդ են տանում, հեգնական իրադրություն է ստեղծում այն պարագան, որ հանդիսատեսը Ռիչարդի առաջին խսկ մենախոսությունից արդեն տեղյակ է նրա ծրագրերին, մինչդեռ Կլարենսը ոչինչ չի հասկանում: Էլ ավելի հեգնորեն են հնչում Կլարենսի խոսքերը, երբ նա խոսում է Գլոստերի առաքած ռհրագործների հետ: Անտեղյակ, որ նրանց Գլոստերն է ուղարկել, Կլարենսն ասում է. «...ևս վերադարձեք, (Նս ձեզ կուղարկեմ իմ ազնիվ եղբայր Գլոստերի մոտ), Նս ձեզ ավելի շուտ վարձ կտա իմ կյանքի համար, քան թե էդվարդը՝ իմ մահվան գուլթը ձեզնից առնելիս» (I, 4):

Հեգնական է նաև Աննայի հետ Գլոստերի հանդիպման տեսարանը (I, 2), որովհետև հանդիսատեսն արդեն հասու է Ռիչարդի ծրագրերին: Այս տեսարանի ամբողջ հեգնական էությունը բացահայտվում է նրանց հանդիպմանը հաջորդող Գլոստերի մենախոսության մեջ: Այստեղ նա բացեիբաց փիծաղում է Աննայի և նրա վարմունքի վրա, բայց Աննան բանից անտեղյակ է: Իր մենախոսություններում Ռիչարդը շատ գաղտնիքներ է բացում հանդիսատեսի առաջ, որոնց անգիտակ են մյուս գործող անձինք: Սա էլ հետագայում նպաստում է հեգնական իրադրությունների ստեղծմանը:

Հարսնախոսության երկրորդ տեսարանը ես (IV, 4), որտեղ Ռիչարդն ուզում է Նդիսաբեթ թագուհուն համոզել, որ դստերն իրեն կնության տա, զուրկ չէ հեգնանքից, բայց այդ հեգնանքը վերջնականապես բացահայտվում է միայն այն ժամանակ, երբ հանդիսատեսը կոմս Ստենլիի շուրթերով տեղեկանում է, թե թագուհին վճռել է դստերը կնության տալ ոչ թե Ռիչարդին, այլ նրա թեղ-

նամի Ռիշմոնդին: Դրամատիկական հեգնանքով է ողողված նաև Ռիչարդի թագադրման տեսարանը (III, 7), քանի որ հանդիսատեսը նախօրոք գիտե, թե ինչպես է նախապատրաստվել այդ ամբողջ տարրողությունը:

«Ռիչարդ Նորորդում» կարևոր դեր է խաղում իրադարձությունների հեղանակը, երբ ապագան հերքում է գործող անձանց խոսքերը կամ պարզվում է, որ դրանք հենց նրանց դեմ են ուղղված հղել: Գլոստերն իր առաջին մենախոսությունը սկսում է այսպիսի խոսքերով. «Մեր դժկամության ձմեռը այժմ Փառավոր ամառ բերեց մեզ համար յուրքյան արևով...» (I, 1), բայց գործողության հետագա զարգացումը ցույց է տալիս, որ «դժկամության ձմեռը» բնավ էլ չի վերածվել «փառավոր ամռան»: Լորդերը էդվարդ թագավորին երդում են տալիս, որ նրա մահից հետո միաբան կլինեն նրա կնոջ՝ Նդիսաբեթի հետ (II, 1), բայց թագավորը չի հասցնում մեռնել, երբ նրանք արդեն թագաժառանգին իշխանությունից հեռացնելու ծրագրեր են կազմում: Եվ, ինչպես տեսանք, Աննան էլ, Գլոստերի ապագա կնոջը նշույնելով, նշում է ինքն իրեն: Բլանշի «Աստված շնորհի ձեզ բարի գիշեր» (V, 3) բառերը հեղինական հնչողություն են ստանում, երբ հանդիսատեսը ականատես է դառնում այդ ժբարի գիշերվա» երազին (V, 4):

Հեգնանքի այլ ձևերի հետ հարակցվելով և միահյուսվելով, ճակատագրի հեգնանքը կազմում է «Ռիչարդ Նորորդի» դրամատիկական կառուցվածքի հենքը: Այն օժանդակում է դրամայի գլխավոր թեման արտահայտելուն. պատմական բարդ հանգամանքներում իշխանության համար մղվող պայքար, գործողության գերլարվածություն, բնավորությունների էություն բացահայտում: Հեգնանքի այս ձևերին հանդիպում ենք նաև Շեքսպիրի մյուս դրամաներում, բայց հետագայում նրա հեգնանքը դառնում է ավելի բարդ, ավելի սքողված և ավելի խոր ներհյուսված դրամայի տեքստին: Սրանում կարելի է համոզվել՝ վերլուծելով «Օթելլո» ողբերգությունը:

Այս դրամայի գլխավոր հերոսի ճակատագիրը հիմնվում է ողբերգական հեգնանքի վրա: Օթելլոն, չգիտակցելով այդ, կայացնում է այնպիսի վճիռներ, որոնք դառնում են իր և Դեզդեմոնայի կործանման պատճառը: Նրա նպատակն է պատժել կարծեցյալ շարիքը, բայց ինքն է իսկական շարիք գործում, և այդ շարիքը շատ ավելի մեծ է, քան կարելի է ենթադրել: Ռիչարդի և Օթելլոյի հիմնական տարբերությունն այն է, որ Ռիչարդը գիտակցաբար է շարիք գործում, մինչդեռ Օթելլոն խաբեության զոհ է դառնում: Բացի այդ, նրա նպատակը բարոյությունն է, իսկ Ռիչարդի համար բարիքը միայն դատարկ հնչյուն է: Իհարկե, Օթելլոն էլ իր մեղքի բաժինն ունի, քանի որ զոհ է գնում իր կրքերին, բայց, ամենից առաջ, նա արդարություն է տեսնում: Ռիչարդի կացությունը նման է Յագոյի կացությանը, նա ևս, ցանկանալով ուրիշներին կործանել, ինքն է նախապատրաստում սեփական կործանումը: Սա ճակատագրի հեղանակն է:

ծթե «Ռիչարդ Երրորդը», ինչպես համոզվեցինք, ճակատագրի հեգնանքի վրա հիմնված դրամաների շարքն է դասվում, ապա «Օթելլոյում» յուրաքանչյուր հերոս ունի իր յուրօրինակ ճակատագիրը։ Կասիոյի ճակատագիրը կարելի է բնորոշել իբրև հանգամանքների խաղ։ Նա առաջինն է, որի մահը ծրագրված է, բայց նա կենդանի մնացածների մեջ ամենից կարևոր դեմքն է։ Ռոդրիգոն կործանվում է՝ զոհ դառնալով իր անհիմն դիտավորություններին, չափազանց ուշ հասկանալով, որ խաբված է եղել և ստորաբար է վարվել («Սա անագնիվա» V, 1)։ Դեզդեմոնայի ճակատագրի մեջ ոչ մի հեգնական բան չկա, քանի որ նա իր անմեղության զոհն է դառնում («Անմեղ եմ մեռնում», V, 2)։ Յուրաքանչյուր հերոսի նկատմամբ մոտեցման բազմազանությունը ողբերգությունը դարձնում է բարդ, և գործող անձանց կացության ու հարաբերությունների այդ բարդությունը նպաստում է ողբերգության գլխավոր գաղափարներից մեկի՝ երևութականության և էություն անհամապատասխանությունը բացահայտելուն։

Ինչպես «Օթելլո» ողբերգության մեջ, այնպես էլ «Ռիչարդ Երրորդում» կարևոր դեր է խաղում դրամատիկական հեգնանքը։ «Մեկուսի» ասված ռեպլիկների և Յագոյի անկեղծ խոստովանանքների շնորհիվ հանդիսատեսը Օթելլոյից և մյուս գործող անձանցից ավելի լավատեղյակ է Յագոյի մտադրություններին։ Նա ավելի լավ է հասկանում իրադրությունը և զգում է իր գերազանցությունը հերոսների հանդեպ։ Հանդիսատեսը պիեսի վրա «հեգնական վերահսկողություն» է ձեռք բերում (9, 92)։ Նա ականատես է, բայց ոչնչով չի կարող օգնել։ Մակայն «Օթելլոյի» դրամատիկական հեգնանքը տարբերվում է «Ռիչարդ Երրորդի» հեգնանքից նախ և առաջ այն բանով, որ այստեղ խոսքը դրական հերոսների վիճակի մասին է։

«Օթելլո» ողբերգության մեջ խիստ կարևոր են այն բաղում հեգնական հարաբերությունները, երբ ապագան հերքում է անցյալը։ Անառարկելի փաստը, խոստումը անիրագործելի ևն դառնում կամ նույնիսկ հակառակ հնչողություն ստանում։ Նման հարաբերություններ կան և «Ռիչարդ Երրորդում», բայց այնտեղ դրանք ավելի բացահայտ և հստակ են արտահայտված։ Գործող անձինք իրենք են վերահիշում իրենց անցյալը և հանդիսատեսին հիշեցնում, թե ինչ են մտորել և իրագործել նախկինում։ «Օթելլո» ողբերգության մեջ հեգնական հարաբերություններն ավելի սքողված ձևով են արտահայտված և շատ հաճախ դժվար են ընկալվում։ Այդ ամենը զգալու համար հանդիսատեսը պետք է լավ մտապահի, թե ինչ են ասել գործող անձինք նախորդ արարվածներում։

Ողբերգության սկզբում Օթելլոն հավատացած է, թե Դեզդեմոնայի նկատմամբ իր սերը չի խանգարի ռազմական գործերին և դիմելով սենատորներին, ասում է. «Թե ես կարող եմ ձեր ինձ վստահած մեծ ու լուրջ գործը անխնամ թողնել... թող տանտիկիններն իմ սաղավարտից մի տապակ շինեն» (I, 3)։ Բայց հետագայում նա լիովին անձնատուր է լինում ընտանեկան գոր-

ձերին և մոռացության մատնում զինվորական կարիերան: Դեզդեմոնան հավատարացնում է Կասիոյին. «Միամիտ կացեք, ես այնպես կանեմ, որ տերս և դուք Սևաջվա նման բարեկամ լինեք» (III, 3): Այդպես էլ լինում է, բայց ոչ այն իմաստով, որ նկատի ուներ Դեզդեմոնան. Օթելլոն և Կասիոն հաշտվում են, բայց դա տեղի է ունենում միայն Դեզդեմոնայի մահվանից հետո և Օթելլոյի մահվանից քիչ առաջ:

Պղբերգության մեջ կան նաև այն կարգի հեղինական հարաբերություններ, երբ գործող անձը այնպիսի ճշմարտություն է արտահայտում, որ ինքը չի կարող գիտակցել: Դեզդեմոնայի հանրահայտ մետաֆորը, որով նա արտահայտում է իր հավատարմությունը Կասիոյի հանդեպ, իբրև նրա փաստաբանի, տառացիորեն մարգարեական է դառնում. «Քո միջնորդուհին պատրաստ է մեռնել, քան դատդ լքել» (III, 3): Երբեմն հեղինական հարաբերություններ են ստեղծվում ֆրաչի իմաստի բազմանշանակության շնորհիվ, ինչպես, օրինակ, Օթելլոյի և Յագոյի խոսակցության տեսարանը, երբ Օթելլոն կրկնում է Յագոյի խոսքերը. «Lie with her! die on her» (IV, 1): Lie նշանակում է և՛ պառկել, և՛ ստել: Մի գործող անձի բնութագիրը մյուսի միջոցով, հեղինակի առկայության պատճառով, ճիշտ կամ սխալ է դուրս գալիս: Երբ Դեզդեմոնան Յագոյին կատակով բամբասող է կոչում (II, 1) իսկապես ճիշտ է նրան բնորոշում, թեև այդպես չի մտածում, իսկ երբ Օթելլոն առանց հեղինակի ասում է «պարկեշտ և ուղիղ Յագո», այս ֆրազը հանդիսատեսի համար հեղինական հնչողություն է ստանում, քանի որ վերջինս գիտե, թե ինչպիսին է Յագոն իրականում: Դեզդեմոնայի մասին ասելով՝ «հնազանդ, շատ հնազանդ», Օթելլոն «հնազանդ» բառն օգտագործում է ծաղրաբար, այն իմաստով, որ նա հնազանդ է բոլոր տղամարդկանց, մինչդեռ այդ բնորոշումը ճիշտ է զրական իմաստով. Դեզդեմոնան հնազանդ է իր ամուսնուն: Երբեմն անցյալն ու ներկան հարաբերվում են հեղինակար հնչող հակառիշ բառերի օգնությամբ: Օթելլոն կենդանի Դեզդեմոնայի ձեռքը բնութագրում է այսպես. «Տաք, տաք և տամուկ» (III, 4): Սա նշանակում է, որ Դեզդեմոնան տարփոտ է: Այս բառերը հեղինորեն արձագանքում են Օթելլոյի մյուս ֆրազում. «Սառն ես, աղջիկս, սառն ես, ինչպես քո զգաստությունը» (V, 2), երբ Դեզդեմոնան արդեն մեռած է: Այսպիսի հեղինական հարաբերություններ և զուգորդումներ շատ կան «Օթելլո» ողբերգության մեջ, որոնք և նպաստում են ողբերգության ոճաբանական և իմաստային գծապատկերի ստեղծմանը:

Ինչպես ցույց է տալիս Շեքսպիրի երկու ողբերգությունների վերլուծությունը, հեղինակն օժանդակում է իրադրությունների բարդությանն ու հակասականությանը, բնավորությունների և նրանց փոխհարաբերությունների բացահայտմանը, զրամայի նյութը համատեղելով մեկ ամբողջության մեջ: Առանց հեղինակի չէր կարող իրականանալ անցյալի և ներկայի սերտ կապը և զրամայի այլևայլ տարրերը ավելի պակաս կներգործելն մեկը մյուսի վրա: Հեզ-

նանքը դրամայի գործողութեան մեջ է ներգրավում նաև հանդիսատեսին և նախապատրաստում է հանգուցալուծումը: Դրամատիկական հեղանքի շնորհիվ հանդիսատեսը նախօրոք շատ բան է կանխազգում և ուզում է վերահասու լինել, թե այդ ամենն ինչպես պիտի ի կատար ածվի: Հեղանքը կարևոր դեր է խաղում նաև Շեքսպիրի մյուս պիեսներում, այդ թվում նաև կատակերգութուններում:

#### Մ Ա Ն Ո Ք Ա Գ Ր Ա Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. The Complete Works of William Shakespeare, London & Glasgow, n. d.
2. Շեքսպիր Վ., Թիշարդ Երրորդ, թարգմ. Խ. Դաշտենցի, «Քրոնիկներ», Ե., 1973:
3. Շեքսպիր Վ., Օթելլո, թարգմ. Հ. Մանահյանի, Ե., 1980:
4. Аникст А., Шекспир. Ремесло драматурга, М., 1974.
5. Лосев А., Шестаков В., История эстетических категорий. М., 1965.
6. Манн Т., Собрание сочинений, т. 10, М., 1961.
7. Knights L. C., Shakespeare: The Histories, London, 1962.
8. Rossiter A. P., Angel with Horns and Other Shakespearean Lectures, London, 1961.
9. Sedgewick G. G., Of Irony Especially in Drama. Toronto, 1948.
10. Sharpe R. B., Irony in the Drama: An Essay on Impersonation, Shock and Catharsis. Chapell Hill, 1959.
11. States B. O. Irony and Drama. Poetics. London—Ithaca, 1971.
12. Thompson A. R., The Dry Mock: A Study of Irony in Drama. Berkeley and Los Angeles, 1948.
13. Thompson J. A. K., Irony: A Historical Introduction. London, 1926.
14. Worcester D., The Art of Satire. Cambridge, 1940.



ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԵՎ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ՄԻՏՔԸ



## ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԵՎ ԼՈՒՍԱՎՈՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ընդունված տեսակետի համաձայն Շեքսպիրին հայտնագործեցին ումանտիկները, մինչդեռ լուսավորիչները չկարողացան հասկանալ նրան:

Ուրեմն էլ ի՞նչ կարիք կա խոսել այդ մասին: Գուցե՞ մարդկային մոլորությունների պատմությանը մի նոր էջ ավելացնելու համար: Նամանավանդ, որ վերոհիշյալ տեսակետը ծանրակշիռ հիմնավորումներ ունի:

Նախ և առաջ, — սա ընդհանուր կանոն էր Եվրոպայի բոլոր երկրների համար, — Շեքսպիրը միայն վերափոխված տեքստերով էր բեմադրվում: Շեքսպիրի այն ժամանակվա մեկնաբանները ողբերգություններից մշտապես դուրս էին թողնում կատակերգական տեսարանները և մեղմում վերջաբանները՝ հնարավորին չափ բարեբաստ դարձնելով դրանք: Բանաստեղծական արդարության հաղթանակը պետք է ունեւր բեմական մարմնավորում ստանալ:

Դրա համար կար երկու պատմական պատճառ:

Նախ XVII դարի ընթացքում, որ ընկած էր Շեքսպիրի և լուսավորականության միջև, փոխվել էր մարդկային մտածողության կերպը: Գիտական հեղափոխության հետևանքով, տեսանելի իրականությունից շարունակ դուրս ելնելու հակամետ, բանաստեղծական արդարության գաղափարի նկատմամբ խիստ ընկալունակ բանաստեղծական մտածողությանը փոխարինելու եկավ ուղղակի ապացուցականության և ականառության հակված կոնկրետ մտածողությունը: XVIII դարում կլասիցիզմը, որ գեղարվեստական ոլորտում ամենից լիակատար էր մարմնավորել մտածողության այդ կերպը, ֆրանսիական ազգային համակարգից վերածվեց միջազգային համակարգի: Այն տիրապետում էր ամենուրեք՝ մի տեղ իր բացարձակ ձևերով, մի այլ տեղ՝ ուրիշ համակարգերի մեջ ներթափանցելով, մինչև անգամ այնպիսիների, որոնք անմիջականորեն իր հերքումն էին: Վերջինիս հիանալի ապացույցը թողել է Վ. Ռ. Գրիրը «Կեսսինգի ռեալիզմի տեսությունը» հոդվածում, ուր նա համոզիչ կերպով երևան է հանել այդ ուղղության նույնիսկ ամենանշանավոր գերմանացի հակառակորդի ներքին կախումը կլասիցիզմից:

Բնականաբար, այստեղից էր բխում անհանդուրժողականությունը Շեքսպիրի երկերում ողբերգականի և կատակերգականի միախառնման նկատմամբ. կլասիցիզմը ցանկացած գեղարվեստական ստեղծագործության գեղագիտական համասեռության պահանջ էր դնում: Այս պայմանը մինչև անգամ ավելի հետևողականորեն էր իրագործվում, քան բարեհաջող վերջաբանների պահանջը: Վերջինս վիճարկելու մի փորձ ձեռնարկեց Շերդերը իր հարցադրումներից մեկում (և, իհարկե, տապալվեց): Գեղագիտական համասեռության պահանջը անվիճարկելի էր:

Երկրորդ. լուսավորականության դարաշրջանը պատմական լավատեսության ժամանակաշրջան էր: Այդ դարը բարերար փոփոխությունների սպասելիքներ ուներ և հաստատ հավատում էր, թե դրանք իրականանալի են: Արդարությունը, որ ակնկալվում էր, թե պիտի հաղթանակի կյանքում, հարկ է, որ անպայման կանխագործվեր բեմի վրա:

Բայց դժբախտությունը միայն այն չէ, որ Շեքսպիրին փոխակերպում էին: Ասվածին կարելի է ավելացնել մի փաստարկ ևս, որ, չգիտես ինչու, աչքաթող են արել նրանք, ովքեր սովորաբար հակադրում են Շեքսպիրին լուսավորականությանը: Շեքսպիրի ողբերգությունները վերափոխությունների էին ենթարկվում, բայց բեմադրվում էին: Մինչդեռ կատակերգությունները պարզապես բեմի կարոտ էին: Դրանք բոլորովին դուրս էին մղվել ասպարեզից:

Ասենք նաև, որ Շեքսպիրին լուսավորականությունը հակադրելու տեսակետը կարող էր ձևավորվել առանց նշված հանգամանքների իմացության: XVIII դարի Եվրոպայի կողմնացույցը Ֆրանսիան էր: Իսկ Ֆրանսիայի ձայնը Վոլտերի ձայնն էր: Բայց XIX դարում, երբ երևան եկավ Շեքսպիրի յուրահատուկ պաշտամունքը, ո՞վ էր ամենից ավելի արժանի նրա թշնամին կոչվելու: Մի՞թե Վոլտերը չէր, որ Շեքսպիրին «վայրենի» էր կոչել և մի՞թե նա չէր, որ Շեքսպիրին հենց միայն Ֆրանսերեն թարգմանելու փաստից վրդովված, գրեց «Կոչ Եվրոպայի բոլոր ազգերին»:

Մի խոսքով, շարադրյալ տեսության կողմնակիցների փաստարկները յուրովի անվիճելի են: Համենայն դեպս, եթե մնանք իմացության որոշակի մակարդակի վրա և որոշակի մեթոդաբանության սահմաններում:

Ուրիշ պայմաններում բանը բոլորովին այլ տեսք կստանա: Սկսենք պարզագույն դեպքերից:

Այո, Վոլտերը Շեքսպիրին «վայրենի» է կոչել: Բայց հարկ է ավելացնել՝ «հանճարեղ վայրենի»: Ընդ որում, Շեքսպիրի «վայրենության» մասին դիտողության փաստն ինքնին, որքան էլ հակասական է հնչում, որոշակի դրական նշանակություն է ունեցել եթե ոչ բեմի պատմության, ապա քննադատության պատմության համար: Ինչպես հայտնի է (այդ մասին բոլորից լավ գրել է Ն. Յ. Բերկովսկին «Ռոմանտիզմը Գերմանիայում» գրքում), լուսավորիչների համար «կարգուկանոն» և քաղաքակրթություն հասկացությունները ապա-

պատմական հասկացութիւններ էին: Պատմութիւնը ավարտվում էր այնտեղ, որտեղ վերջանում էր «անկարգութիւնը»: Տարածվելով արվեստի վրա, այս տեսութիւնը՝ որպէս նրա բարձրագույն ձև, սահմանում էր «կանոնավորված» (որեմն է՝ ապապատմական) կլասիցիստական արվեստը: Դրա համար էլ Շեքսպիրին «վայրենի» հայտարարելով, Վոլտերը կարողացավ նաև իր նշանավոր XVIII նամակում նրա նկատմամբ պատմական մոտեցում գտնել՝ նրա ոճը կապելով միջնադարի անգլիական գեղարվեստական գիտակցութեան մեջ Աստվածաշնչի խիստ վորավոր ազդեցութեան հետ (Անգլիան, ինչպես հայտնի է, առաջին եվրոպական երկիրն էր, որ Աստվածաշունչը թարգմանեց ազգային լեզվով):

Ի վերջո, հարց է ծագում՝ Վոլտերն իրո՞ք Շեքսպիրին թշնամի էր: Ճիշտ է, կյանքի մայրամուտին նա համառորեն պայքարում էր Շեքսպիրի հարաճուն ազդեցութեան դեմ, բայց և միաժամանակ տրտնջում էր, թե ճաշակում է իր նախկին անշրջահայացութեան պտուղները. չէ՞ որ մայրցամաքում Վոլտերն ինքն էր Շեքսպիրին հռչակավոր դարձրել: Շեքսպիրը Վոլտերին հարկավոր էր կլասիցիզմը նոր, լուսավորական ոգով վերակառուցելու համար, բայց անգլիացի գրողը XVIII դարի սահմաններում զգալիորեն ավելի մեծ դեր խաղաց, քան նրան հատկացրել էին ֆրանսիացի պրոպագանդիստները: Շեքսպիր ընկալելու համար ընթերցողների գիտակցութեան նախապատրաստման գործում Վոլտերի նշանակութիւնը հիմնալի էր ըմբռնում Կարամզինը, իսկ Կատենինը մինչև անգամ ծաղրում էր ռոմանտիկներին, Վոլտերի՝ իբրև «Շեքսպիրի թշնամու» վրա սրանց հարձակումների համար. «...եթե ես (ինձ հայտնի պատճառներով) չսկսեի նրա համարձակութիւնը գովաբանել և տըրտընջալ այն կարիքից, որի մեջ ապրել են մեր ողբերգականները և ողջ Եվրոպային, որ մեզնից է յուրացրել ճաշակի օրենքները, հետզհետե տարավորժել ամեն բանում դատողութիւն փնտրելու նախապաշարմունքից, դուք ո՞ւր պիտի հասնեիք ձեր ռոմանտիզմով»,—ծաղրանքով հայտարարում էր նա Վոլտերի անունից:

Կատակերգութեան հարցն էլ բավականին պարզ է:

Շեքսպիր-կատակերգական առանձնապէս շատ պետք չեկավ անգլիացի (այսպէս նաև մայրցամաքի) դերասաններին, քանի որ նա շատ ավելի լավ օգտագործվել էր անգլիացի դրամատուրգների կողմից: Այդ ժամանակ (ավելի ստույգ XVII դարի վաթսուական թվականներին) տեղի էր ունենում նոր տեսակի կատակերգութեան՝ բարբերի կատակերգութեան, ձևավորումը և այդ նորագոյացութեան մեջ Շեքսպիրը մտավ որպէս լիրիավ բաղադրիչ:

Փոքր-ինչ ավելի բարդ է շեքսպիրյան պիեսների վերափոխումների հարցը:

Նախ, դրանց գոյութեան փաստը հիմք տալի՞ս է պնդելու, թե XVIII դարը չէր հասկանում Շեքսպիրի ողբերգականութիւնը: Ոչ մի դեպքում: Դա սխալ

տեսակետ է, եթե նկատի առնենք այն փաստը, որ Եվրոպայի ճանաչված երկու մեծագույն ողբերգականեր Դարբիկը և Շրեդերը մեծ փառքի հասան հատկապես շեքսպիրյան խաղացանկի շնորհիվ:

Փոխակերպումների գոյությունն փաստը միայն մի բան է ապացուցում. XVIII դարում ողբերգակ Շեքսպիրն ընկալվում էր ժամանակի պատկերացումների համաձայն: Բայց նա երբեք՝ ոչ նախկինում և ոչ էլ՝ հետագայում, այլ կերպ չի ընկալվել:

Շեքսպիրի բեմական պատմությունը բնավ էլ նրանց պայքարի պատմությունը չէ՝ ով է «հասկացել» Շեքսպիրին ու անձեռնմխելի թողել նրա տեքստը և ով չի «հասկացել» դրամատուրգին, լիովին չի գնահատել նրան՝ խախտելով տեքստի ամբողջականությունը: Իրականում խնդիրն ալվելի բարդ է: Ինչպես բեմական հաջողությունները, այնպես էլ անհաջողությունները հավասարաշափ կապված են թե նրանց հետ, ովքեր ոտնձգություն են արել տեքստի անձեռնմխելիության հանդեպ, թե նրանց, ովքեր ակնածանքով են վերաբերվել տեքստին: Թատրոնի բարձրագույն խնդիրն է Շեքսպիրի երկերի իմաստը հաղորդել այնպես, ինչպես դա պատկերաձևում է բեմադրող-ռեժիսորին՝ ժամանակի առաջ քաշած խնդիրների հետ ունեցած իր աղերսների մեջ, — մնացածը ստորադաս դեր է կատարում: Այդ պատճառով էլ Շեքսպիրի նշանավոր բեմական մեկնաբանությունների պատմությունը այս առումով խիստ խայտաբղետ է:

XIX դարը, որ փոխանցել է մեզ իր խիստ վերաբերմունքը Շեքսպիրին վերափոխելու նկատմամբ, ընդհանուր առմամբ, հակված էր նրա տեքստերը իսկությունամբ վերականգնելուն: Այդպիսին էր Քեմբրի պրակտիկան, որն իր ռեժիսորական գործունեությունը սկսել է դեռևս XVIII դարավերջից, այդպես էին աշխատում Մաքբեդին և Իրվինգը: Բայց արդեն XIX հարյուրամյակի վերջին տասնամյակներում Բեռնարդ Շոուն միանգամայն իրավացիորեն մատնանշեց մեծ դրամատուրգի պիեսների բեմական մարմնավորման նկատմամբ նման մոտեցման վնասակար հետևանքները, երբ երևան էր գալիս մի տեսակ «բեհստոմատիկական», ժամանակի խնդիրներից կտրված Շեքսպիր:

Բայց նույն XIX հարյուրամյակում, գոյություն ունեւ մի ուրիշ միտում: Չարլզ Քինը Արքայադատեր թատրոնում 1850—1859 թվականներին բեմադրած իր հուշակավոր շեքսպիրյան ներկայացումներում դիմում էր տեքստի նշանակալից կրճատման: Նրան հետևեցին նաև նրա ստեղծագործության քաջածանոթ մայնինգենցիները: Ե՛վ Քինին, և՛ վերջիններիս հարկավոր էր նոր տիպի ներկայացում, այնպիսի ներկայացում, որտեղ առաջ մղվեին բեմադրական խնդիրները և, առաջին հերթին, անսամբլի և մթնոլորտի հարցերը: Նրանք այն կարծիքին էին (և նրանք շատ հարցերում իրավացի էին), որ ռեժիսուրայի միջոցով կարող են ավելի պարզորոշ ասել այն, ինչը, հանդմ ժամանակի խնայողության, հարկադրված էին բաց թողնել Շեքսպիրի տեքս-

տից: Նախքան այդ բեմադրությունների երևան գալը, անթիվ ներկայացումներ էին եղել, որոնք հարկավոր էր ավելի շուտ լսել, քան թե դիտել: Նրանք ձգտում էին (իսկ թատրոնը մշտապես վերակենդանացման պահանջ ունի) այնպիսի ներկայացումներ ստեղծել, որոնք հնարավոր լինեն դիտել:

Հարկ կա՞, արդյոք, սրանից հետևություն անել, թե պահպանողականը զգուշորեն է վարվում Շեքսպիրի տեքստին, իսկ նորարարը գրեթե արհամարհում է այն: Այստեղ ընդհանուր կանոն չկա. մասնակի դեպքերը երբեմն միանգամայն պարագրեսալ են: Դժվար է պատկերացնել ավելի մեծ նորարար, քան Գորգոն Քրեգն էր, բայց նա (ինչ-որ չափով Իրվինգի աշակերտը) սրտի ցավով էր բաժանվում Շեքսպիրի ամեն մի տողից, նրա մոսկովյան «Համլետի» բոլոր խոշոր կրճատումները արվել են ոչ թե իր, այլ Կ. Ստանիսլավսկու ձեռքով: Ստանիսլավսկին կրճատում էր տեքստը այն դեպքում, երբ դերասանն անկարող էր լինում գլուխ բերել իր խնդիրը: Քրեգը ժամանակի խնայողությամբ հնարավոր էր համարում առանձին տեսարանների դիմադրություն արագացման հաշվին: Բայց պետք է նկատի ունենալ մի հանգամանք ևս. անգլիական Շեքսպիրը առհասարակ ավելի կարճառոտ է «ռուսականից»։ անգլերենը շատ ավելի հակիրճ ու համառոտ լիզու է:

Պիտեր Բրուքը Անգլիայում Շեքսպիր է բեմադրում ամբողջական տեքստով, իսկ Ֆրանսիայում՝ արձակ, վերափոխված տարբերակով: Սթրեթֆորդ-Օն-էյվոնում բեմադրված և ապա գրեթե ամբողջ աշխարհով մեկ ցուցադրված և խիստ նորարարական «Միջամառնային գիշերվա երազը» կատակերգությունում շեքսպիրյան տեքստը թարմացվել է, նոր իմաստներ է ստացել, բայց դա մագաշակի իսկ չփոփոխված շեքսպիրյան տեքստ է: Մինչդեռ շեքսպիրյան տեքստից որևէ բան զոհելու չկամությունը Բրուքի «Անտոնիոս և Կլեոպատրա»-ի համեմատական անհաջողության պատճառներից մեկն էր: Ներկայացման մեջ այս դրույթի սխալականության ամենատպալուրիչ օրինակը էնոբարբոսի մենախոսությունն էր: Վարպետորեն կարդացվելով, այն առավել ևս տարակուսանքի մատնից հանդիսատեսին: Չէ՞ որ այս մենախոսության տեքստը արմատապես հակասում էր Կլեոպատրայի կերպարին, ինչպես այն կերտել էր Գլենդա Ջեքսոնը և ունենալով արևելյան վերամբարձ ոճ, անհարկի էր կանխամտածվածորեն «աղքատ» ներկայացման բուն բեմական ձևին:

Մեր թատրոնում ևս այս խնդիրը մինչև վերջ չի պարզաբանվել: Փառատոնում, որին զուգահեռաց մեր կոնֆերանսը, ցուցադրվեցին շեքսպիրյան տեքստին խիստ հավատարիմ «Հուլիոս Կեսարը» (Ռիգա) և «Կամակոր կնոջ սանձահարումը» (Լենինգրադ), որտեղ տեքստը վերափոխված էր: Ոչ առաջին և ոչ էլ մյուս ներկայացումը չի կարելի հաջողված համարել, թեև տվյալ դեպքում շատ հետաքրքրական է այն հանգամանքը, որ առաջին դեպքում անհաջողության արմատը լիաքանակ է Շեքսպիրին բժախնդրորեն (ուստի և՛

իմաստաւորկ կերպով՝ «հաւատարիմ լինելու» մեջ, իսկ երկրորդ դեպքում՝ շեքսպիրյան կատակերգության վերափոխման փաստի մեջ: Զպետք է մոռանալ, որ Շեքսպիրը մեծ դրամատուրգ է և նրա հետ մրցակցության մեջ մըտնելը վտանգաւոր խաղ է:

Եվ, այնուամենայնիւ, եթե հետեւենք այն օրենքին, թե մոտեցումը պատմության այս կամ այն շրջանին պետք է կանխորոշվի նրա նվաճումներով, առաջատար տենդենցներով և ոչ թե այս կամ այն վրիպումներով, որոնք միշտ էլ պատահում են, ապա Շեքսպիրի բեմական մեկնարանման մեր ժամանակը հարկ է վերափոխումների ժամանակ կոչել: Այստեղ կարելի է երկու սկզբունքային հաջողութիւն մատնանշել: Առաջինը թրիլսցիւնների բրեխտյան «Ռիչարդ Նորրոդն» է, իսկ երկրորդը՝ Գրեյն Գինյուի ոճով լուծված «Ջոն աբբան»՝ խորեն Աբրահամյանի բեմադրութեամբ: Եվ մեկ, և մյուս դեպքում գեղարվեստական խնդիրների իրագործումը պահանջել է նկատելի վերափոխումներ, բայց մի՞թե հնարավոր կլիներ ստեղծել այսպիսի հիասքանչ ներկայացումներ, առանց այդ վերափոխումները կատարելու:

Ուրեմն մե՞նք է, որ պիտի դատապարտենք XVIII դարը Շեքսպիրին վերափոխելու համար:

Եվ, վերջապես, մի վերջին հարց էլ (ըստ տեղի, բայց ոչ ըստ նշանակության). ինչո՞ւ չպետք է անտեսենք «Շեքսպիրը և լուսավորականութիւնը» թեման:

Վերջին ժամանակներս տեսական-մշակութարանական հետազոտութիւնները այնպիսի ուղղութիւն են ստացել, որ ժառանգականության հարցը արվեստի մեջ նկատելիորեն երկրորդ պլան է մղվել: Խնդիրն այնքան մշուշապատ է դարձել, որ ակամայից հարց է ծագում՝ իսկ առհասարակ գոյութիւն ունի՞ ժառանգականութիւն արվեստի մեջ:

Մտքի նման շրջադարձը միանգամայն բացատրելի է այն հակադեցութեամբ, որ ծնվում է ի պատասխան պոզիտիվիզմի և գոհհիկ սոցիոլոգիզմի (գեղարվեստական գաղափարների պատմության նկատմամբ սրանց ուղղագիծ մոտեցմամբ հանդերձ), որոնք զարգացման դիալեկտիկական պրոցեսը փոխարինում են կուտակման, հաղորդելիության, «աւանդույթի փոխանցման» մակերեսային պատկերացումներով, ժամանակի պահանջներին լոկ թեթեւկիորեն հարմարեցված՝ «մի հաւատարիմ աշակերտից» դեպի մյուսը ձևով: Բայց շնդունելով այս տեսութիւնը, դրա հետ մեկտեղ հրաժարվել նաև ժառանգականության գաղափարից, նշանակում է ջրի հետ միասին դուրս նետել նաև երեխային: Ծշմարտութիւնն այն է, որ ավանդույթը փոխանցվում է վերակերտված ձևով, և Շեքսպիրի ստեղծագործութիւնը դրա ամենաճշմարիտ տպացոյցն է: Շեքսպիրը կարմիր թելի նման անցնում է նոր ժամանակի խտրոնի և գրականության ողջ պատմության միջով, և XVIII դարը կարե-

վորագույն փուլերից մեկն է այդ ճանապարհին: Լուսավորականության դարաշրջանը չէր հակադրվում Շեքսպիրին: Ընդհակառակը, նա մեզ է փոխանցել Շեքսպիրին. չէ՞ որ մեր գիտակցությունը նույնպես գիտության դարում է ձևավորվել:

Ծ Ա Ն Ո Ք Ա Գ Ի Ո Ւ Ք Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. П. А. Катенин, Размышления и разборы, М., 1981, стр. 149.

## ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԵՎ XX ԴԱՐԻ ԱՆԳԼԻԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հիրավի զարմանահրաշ է այն գրողի ճակատագիրը, որն իր մահվանից հարյուրամյակներ հետո էլ շարունակում է գեղարվեստական կատարելության չափանիշ մնալ։ հանդիսատեսների, դերասանների, պատմաբանների, բանաստեղծների և, նույնիսկ, արվեստաբանների համար։

Չափազանց բնական է հետազոտել համաշխարհային գրականության պատմության վերաբերմունքը Շեքսպիրի հանդեպ, ուսումնասիրել այդ պատմության յուրաքանչյուր փուլը շեքսպիրյան ազդեցության տեսակետից։ Գյոթեի «Շեքսպիր և չիբ վախճան» նշանավոր բնորոշումը ճիշտ է կանխագուշակել ապագան. այժմ էլ, երբ XXI դարը յոթ սարի հոտում չէ, XVI և XVII դարերի սահմանագծին ստեղծագործած գրողն իր մասնակցությունն է բերում գրական ընթացքին։ Նրա օգնությամբ կողմնորոշվում են, նրա հետ ծածկաբար կամ բացահայտորեն բանավիճում են դրամատուրգները, վիպասանները, բանաստեղծները։ Նրա պիեսների բեմադրություններն ու էկրանացումները վերաճում են ստեղծագործական կոլեկտիվների և ավելի լայն իմաստով, այդ կոլեկտիվների ներկայացրած բարոյական, գեղագիտական և գաղափարախոսական նորմերի լուրջ ստուգատեսի։

Շեքսպիրի դեմ մղված երկարատև և թեժ մարտերից, նրա անառակելի հեղինակությունը սասանելու կոչված զայրալից ճառերից հետո, Բեռնարդ Շոուն կյանքի մայրամուտին իր ամենաանհեղինակ հաղթանակը տարավ թատրոնում։ Մինչև անգամ «Սուրբ Հովհաննան» դրամատիկական քրոնիկ անվանվեց՝ Շեքսպիրի հուշակալոր քրոնիկների օրինակով։ Շոուի պիեսն էլ, շեքսպիրյան քրոնիկների օրինակով, հսկայական համազգային մասշտաբներ է ընդունում և այնպիսի հերոսների է պատկերում, որոնց բախումները երկար տարիներ վճռում են ժողովուրդների ճակատագիրը։

Շոուի հետքերով գնացին 1950—1960-ական թվականների դրամատուրգները, որոնք համաշխարհային պատերազմի՝ տվյալ դեպքում երկրորդ աշխարհամարտի փորձն իմաստավորելու նպատակով, դիմեցին Շեքսպիրին։

Այս իմաստով հիշարժան են և՛ Ռոբերտ Բոլթի «Բոլոր ժամանակների մարդը», և՛ Ջոն Օսբորնի «Էլյութերը», և՛ Ջոն Արդենի «Արմսթրոնգի վերջին հրաժեշտը»<sup>2</sup>, և՛ էդուարդ Բոնդի «Վաղ առավոտ» ու «Հեռավոր հյուսիս տանող նեղ ճանապարհը» կեղծ պատմական պիեսները:

Ճիշտ է, վերահիշյալ հեղինակներն ավելի շուտ բանավիճում են Շեքսպիրի հետ, քան հետևում նրան՝ պետական նշանակություն ունեցող խնդիրները նախ և առաջ հանգեցնելով անձնական խղճի պրոբլեմներին: Բայց Շեքսպիրի փորձն օգտագործելու պահանջը, թեկուզև նոր սկզբունքներ հաստատելու նպատակով, միանգամայն որոշակի է: Այս իմաստով առանձնապես բնորոշ է Թոմ Սթոփարդի «Ռոզենկրանցը և Գիլդենշտերնը մեռած են» պիեսը, որտեղ հանդիսատեսներին հուզող համլետյան պրոբլեմները հայտարարված են ոչ էական, միանգամայն անմեղ հասարակ մարդկանց անիմաստ կործանման համեմատությամբ: Շեքսպիրյան ողբերգական պաթոսի, բացառիկ անհատի վրա կենտրոնանալու դեմ Սթոփարդը մարտնչում է թշնամու տիրույթներում, միաժամանակ լիովին գիտակցելով Շեքսպիրի մեծությունը: «Համլետը» բանավիճորեն է օգտագործված նաև Ալբիս Մերդոքի «Սև արքայազներ» վեպում, որտեղ հեղինակը հեգնորեն հանդիպադրում է Դանեմարքայի իշխանի ողբերգության ֆրեյդիստական մեկնաբանությունը և XX դարի կեսի մարդկանց ողբերգությունը, որը ո՛չ ռացիոնալիստական և ո՛չ էլ ֆրեյդիստական մեկնաբանության չի ենթարկվում:

Ե՛լ ավելի գործում ուժ է մտնում Շեքսպիրը Անգլիայի թատերական աշխարհում: Նրա պիեսների վերաբեմադրությունները ժամանակակից բեմում նորից ու նորից հնարավորություն են ընձեռում XX դարի արվեստի լեզվով պատմելու տիեզերքի հավերժական ու անփոփոխ հարցերի մասին, որոնք աննախադեպ ուժով են հնչել անցած ժամանակների մեծ վարպետի ստեղծագործություններում:

Շեքսպիրի դերը XX դարի արվեստում և մարդկանց աշխարհընկալման մեջ նախապատրաստված է նրա ստեղծագործության հանդեպ ունեցած այն պաշտամունքով, որ հաստատվել էր դեռևս նախառոմանտիկական և բուն ռոմանտիկական դարաշրջանում<sup>3</sup>: Դեռ այն ժամանակ Հերդերը, Գյոթեն, Շլեգել եղբայրները՝ Գերմանիայում, Քլոբիջը, Հեգլիթը, Լեմը, Շելլին, Քիթսը՝ Անգլիայում ճանապարհ էին հարթել Շեքսպիրին գիտականորեն ըմբռնելու համար և խոսում էին նրա հանձարի մասին, որպես այն ամենի համադրման, ինչը գեղեցիկ է, վեհ ու հավերժական ոչ միայն արվեստի, այլև բնության մեջ: Շեքսպիրը մի ամբողջ տիեզերք է: Նա իր մեջ ամփոփում է այն ամենը, ինչ ունեցել է, ունի և կարող է ունենալ մարդ արարածը: Նա միակն է, որ գիտե, թե «ինչ խորխորատներ կան մարդկանց սրտերում» և ինչ գանձեր են թաքնված նրա մեջ: Նա քաջատեղյակ է գիտակցության անսահման հակասականությանը, փոփոխականությանը, գիտե, որ ազնվաբար ու մարդը կարող է շարա-

գործ դառնալ՝ չդավաճանելով, սակայն, իր հիմնարմատին և, ընդհակառակը՝ աննշան, թույլ արարածը կարող է բարձրանալ մինչև զոհաբերության և ալտարովի մի աստիճանը:

Միայն Շեքսպիրին են մատչելի կյանքի ցնցող հակասությունները՝ վեհի ու ստորի, այլանդակի ու գեղեցիկի, ծիծաղելիի ու վշտալիի, ողորմելիի և վսեմի, կոպիտ զավեշտախաղի և ճակատագրի ողբերգության զուգադրությունները: Ոչ ոք չի ունեցել այնպիսի հոգևոր ազատություն, այնպիսի հանդուրժողականություն և բարոյական խնդիրներն ըմբռնելու այնպիսի լայնախոհություն, այնպիսի կարեկցանք մարդկային խառնվածքի հանդեպ, ինչպես Շեքսպիրը: Միայն նա էր ընդունակ իր հերոսի մասին պատմելու այնպես, որ վերջինս ներկայանա և՛ որպես անկրկնելի անհատականություն, և՛ որպես իր ժամանակի մի մասնիկը՝ ժամանակաշրջանի անխուսափելի սահմանափակություն մը հանդերձ, պատմելու այնպես, որ հերոսի մեջ դրսևորվեն եզակին և ընդհանուրը, անհատականն ու սոցիալականը:

Վերջապես, միայն Շեքսպիրն է ստեղծել այնպիսի բաղմահարուստ բանաստեղծական լեզու, ինչպիսին նրա լեզուն է՝ հուժկու պաթետիկայից մինչև ծայրահեղ պարզություն, բարդագույն մետաֆորներից մինչև բառերի օգտագործում՝ նրանց ամենապարզագույն իմաստով, բանաստեղծականության գաթաթենքից մինչև անպարկեշտ, կոպիտ բրտություն:

«Շեքսպիրի լեզուն,—գրել է Հեյլիթը,—նման է հիերոգլիֆների. մտքերը փոխարկվում են տեսանելի պատկերների, անցումներն անակնկալ են, արտահայտությունները՝ պրկուն-սեղմ, մետաֆորները՝ խրթին... Իմաստը ընկալում ենք ամբողջապես՝ շտարբերելով առանձին բառերը»:

Եթե ընդհանրացնելու լինենք Շեքսպիրի կատարելությունների վերաբերյալ ռոմանտիկների բերած ցանկը, ապա պարզ կդառնա, որ այնտեղ ի մի են բերված ոչ միայն մեծ գրողի արժանիքները, այլև դեղարվեստականության, արվեստի ամեն մի իսկական ստեղծագործությանը ներկայացվելիք պահանջների չափանիշները: Ռոմանտիկների համար Շեքսպիրը զինակից էր նաև հանուն արվեստի մղվող նրանց պայքարում, արվեստ, որ զերծ է կանոնակարգումից, յայտնքն՝ դոսից պարտադրված կանոններից, արվեստ, որին խորթ է խրատականությունը, որ դաս է տալիս, բայց խրատներ չի կարդում, որ ներգործում է ոչ թե ուղղակիորեն, այլ անուղղակի, ոչ թե դեկլարատիվ, այլ խորազդեցիկ՝ զուգորդական եղանակով:

Շեքսպիրի ռոմանտիկական մեկնաբանությունը ելակետ դարձավ թատերագիտական ընդհանուր դատողությունների համար: Առանձնապես կարեվորություն ստացան վերամարմնավորման, ներզգացման, վերապրումի՝ բեմական հաջողության գլխավոր նախապայմանների գաղափարները: Ընդհանրացնելով Շեքսպիրի փորձը և XIX դարասկզբի այնպիսի հանրաճանաչ դերասանների շեքսպիրյան մեկնաբանությունները, ինչպիսիք էին էդմոնդ Բի-

եղ և Սառս Սիդոնսը, ռոմանտիկ քննադատները ներկայացման մեջ առաջինը տեսան դրամատուրգի, ռեժիսորի և դերասանների համատեղ ջանքերի հաղթանակը: Նրանք հայտարարեցին, որ թե՛ առաջինները, թե՛ երկրորդները և թե՛ երրորդները պարտավոր են Շեքսպիրից սովորել սեփական անհատական-նությունից հրաժարվելու և իրենց կերտած կերպարների մեջ վերամարմնավորվելու արվեստը: Թատրոնի արմատական ռեֆորմը, որ տեղի ունեցավ XX դարի նախաշնչին երկու մայրցամաքների գրեթե բոլոր երկրներում, տեսակա-նորեն նախապատրաստվել և հիմնավորվել էր ռոմանտիկական քննադատու-թյան կողմից:

Ռոմանտիկների շեքսպիրյան քննադատությունն արտահայտում է նրանց տեսական մտքի ընդհանուր միտումը. առաջ քաշել այնպիսի դրույթներ ու չափանիշներ, որոնք XIX դարավերջին որոշակիորեն նորմատիվ դարձան գեղագիտության համար: Այլ կերպ ասած, այն ամենը, ինչ հայտնագործեցին ռոմանտիկները երկարատև զարգացման ընթացքում, վերածվեց ինքնին հասկանալի մի բանի, և ներկայումս ժամանակակից անգլիական վեպի, վիպակի, պիեսի պոետիկայի, ինչպես նաև բեմական մարմնավորման համար պարտադիր պայման է: Դա, իհարկե, չի նշանակում, թե Շեքսպիրի ազդեցությունն է որոշում ժամանակակից անգլիական գրականության ընդլայնը: Դա նշանակում է միայն, որ շեքսպիրյան ուսումնասիրությունների հիման վրա ռոմանտիկ բանաստեղծների կառուցած գեղագիտական կոնցեպցիաները ուրիշ ուղղությունների ներկայացուցիչները ընկալեցին որպես ռեալիզմի հիմնական սկզբունքներ. այդ պատճառով էլ դրանք պահպանեցին իրենց հեղինակությունը ժամանակակից արվեստագետների աչքում և շարունակում են փոխակերպված տեսքով գոյատևել նրանց ուսեղծագործություններում:

Այսպես, ժամանակակից արևմտյան գրական կերպարի ամենացայտուն առանձնահատկությունը պետք է համարել մարդկային ընդլայնի իռացիոնալության, նրա անգուշակելի լինելու, վերացական կատեգորիաներին շնթարկվելու, ներքին երկատվածության ու հակասականության թեզը: Այդպիսին են ժամանակակից անգլիական գրականության բազմաթիվ կերպարներ՝ Գրեհեմ Գրինի, Այրիս Մերդոքի, Ուիլյամ Գոլդինգի, Զոն Ֆաուլդի հերոսները: Նրանցից յուրաքանչյուրի մեջ առավել կամ պակաս չափով իռացիոնալ նախահիմք է ամփոփված, որը տանում է դեպի վտանգ, խզում, տառապանք: Ինչ խոսք, սա միայն Շեքսպիրին հետևելու արդյունքը չէ և ոչ էլ մեր դարաշրջանի ահ-ռելի աղետների լույսի տակ վերաիմաստավորված Շեքսպիրի ռոմանտիկական մեկնաբանություն: Սա միաժամանակ ստեղծագործության այն ընդհանուր օրենքների զարգացումն է, որ բխեց Շեքսպիրի հանդեպ ռոմանտիկների ունեցած երկրպագությունից: Սա զարգացում է էկզիստենցիալիստական իռացիոնալիզմի ոգով, մի բան, որ բնորոշ է XX դարի փիլիսոփայական և գեղար-վեստական մտքին: Շեքսպիրյան ավանդույթն Անգլիայում գորավոր ուժ է,

որ գործում է այն ուղղութիւնով, ինչը բնորոշ է ժամանակակից մարդու գիտակցութեան ճգնաժամային, էկզիստենցիալիստական վերլուծութեանը:

Այս իմաստով շեքսպիրյան էր Ջեյմս Ջոյսի «Ուլիս» վեպը (1922), որի տեղը անգլիական նորագույն գրականութեան ակունքների մոտ է: Մինչև անգամ սյուժեի՝ թեկուզև ծաղրաբար, հեգնորեն օգտագործված միֆոլոգիական հիմքը, որը բացառապես ընտրված էր ժամանակակից ողորմելի, խղճով կյանքի գոհակցութեան հակադրելու համար, աղերսվում է Շեքսպիրի ավանդույթի հետ, որը, ինչպես հայտնի է, դիմում էր միջնադարյան մշակմամբ անտիկ առասպելին և անտիկ սլաւոնութեանը: Ջոյսի վեպում շեքսպիրյան նախահիմքը առկա է նաև այն բանում, թե ինչպես են ջոյսյան էպոպեայում միահյուսվում բանաստեղծականն ու առօրեականը, այլանդակն ու ներդաշնակը, սարսափելին ու ծիծաղաշարժը: Վեպը, որ կառուցված է գրոտեսկային հակադրութիւնների, նրբիմաստ փրիսոփոյականութիւնից մինչև անպատշաճութիւնների գերհագեցման հասնող անցումների վրա, բարդ առնչակցութեան մեջ է Շեքսպիրի ժառանգութեան հետ, որը դիտվում է ի՛նչ որպես օրինակ, ի՛նչ որպես պարոդիայի օբյեկտ:

Էլ ավելի մեծ չափով ու վերաբերում է Թ. Ս. Էլիոթի, գրեթե միաժամանակ գրված և նույնքան նշանակալից, «Լեմայի հող» պոեմին («The Waste Land, 1922»): Ամբողջ պոեմը մտահղացված է շեքսպիրյան ոգով, պոեզիայի բարձունքներից մինչև վիրավորական գոհակարանութիւններ, վազնեքից մինչև այն տեսարանը, թե ինչպես են տիկին Փորթերն ու իր դուստրը ամենուրեք սողայաջրով լվանում ոտքերը, շեքսպիրյան Կլեոպատրայի հաղթական հրճվանքը պատկերող տեսարաններից, որոնք զուգորդվում են Եղիսաբեթ I-ին և նրա արքունիքը պատկերող տեսարանների հետ, մինչև գրագրի ու մեքենագրուհու անսեր գզվանքների նատուրալիստական պատմութիւնը, Քրիստոսի խաչիւնքի նկարագրութիւնից մինչև կանանց զրույցը զարեջրատանը՝ անառակ ընկերուհու արարքների մասին, որը կորցրել է ոչ միայն առաքինութիւնը, այլև աստամները:

«Համլետի» մոայլ համարանութիւնն է Էլիոթի ավելի վաղ շրջանի «Ջո Ալֆրեդ Պրոֆրոքի սիրերգը» («The Love Song of J. Alfred Prufrock», 1917), որտեղ հերոսն իր շնչին ապրումները համեմատում է Դանեմարքայի իշխանի ողբերգութեան հետ<sup>6</sup>, որտեղ համլետյան խոհականութիւնը հանգեցված է մկնային վազվոտութի հերթական «քայլը» մտմտալուն, որտեղ «լինել թե չլինելը» վերածվում է «ասել թե չասելու»:

Բերված օրինակներն անթիվ-անհամար զուգահեռներ ունեն ժամանակակից անգլիական գրականութեան մեջ: Դրանք վկայում են, որ Շեքսպիրը դարձել է ազգային գիտակցութեան անկապտելի մասը և վերածվել է պոեզիայի նույնքան լիրիկական, որքան հինավուրց առասպելներ:

Ջոն Ֆաուլզի վեպերում, որոնք ընթերցողների ավելի ու ավելի լայն շրջ-

շաններին ուշադրութեանն են արժանանում և արագորեն թափանցում են բնմ ու էկրան, շեքսպիրյան ենթիմաստները ստանում են և՛ կառուցվածքային, և՛ գաղափարական նշանակութիւն: «Կոլեկցիոները» վեպը («The Collector», 1963) կառուցված է հոգեբանական երկու տիպերի՝ կոլեկցիոներ Կալիբանի և նրա գերուհու՝ Միրանդայի հակադրութեան վրա: «Փոթորիկի» հետ անխուսափելի զուգորդութիւնների տեղիք է տալիս նաև «Մոգը» («The Magus», 1966) վեպը, որտեղ Պրոսպերոյի կղզու պես մի կղզում իշխում է նրա նման հզոր մի կախարդ՝ մարդկանց հոգիների ու ճակատագրերի տիրակալը: Ֆաուլդը բազմիցս օգտագործում է Շեքսպիրի մինչև անգամ այնպիսի արտաքին հնարանքները, ինչպիսիք են «պիեսը պիեսի մեջ» («Մոգը»), երկվորյակների շփոթեցնող նմանութիւնը («Մոգը», «Դանիել Մարտին», 1977):

Կրկնում եմ, այսպիսի հետու զնացող «շեքսպիրականացման» օրինակները ժամանակակից անգլիական գրականութեան մեջ անթիվ-անհամար են: Բայց շատ ավելի կարևոր է շեքսպիրյան բանաստեղծական սկզբունքների արտացոլումը, որը, ինչ խոսք, ենթարկված է ժամանակակից արևմտյան գեղագիտութեան միտումներին՝ միմյանց բացասող նախահիմքերի քմահաճ ու կամայական զուգորդումներ: Ինչպես արդեն տեսանք, ռոմանտիկների մեկնաբանութեան համաձայն, Շեքսպիրի նախասիրած հնարանքը հակադրութիւնն էր, օրինակ՝ կոպիտ մարմնականի և նրբին հոգևորի, կոմիկականի և ողբերգականի հակադրութիւնը: «Փոթորիկում» կողք-կողքի են դրված ոչ միայն Կալիբանն ու Արիելը, այլև Պրոսպերոյի վեհանձնութիւնը, մեծ խելքը և նրա թշնամիների շարաննեգ ստորութիւնը: «Համլետում» մահվան և վշտի տեսարանները հերթագայվում են գերեզմանափորների կոպիտ զվարճախոսութիւնների հետ: Նրանցից մեկը քնքուշ Օֆելիայի համար նախատեսված գերեզմանափոսից հանում է մի գանգ՝ ահասարսուռ մի առարկա, որը, ինչպես պարզվում է, խեղկատակի գանգ է:

Դուևկանի սպանութեան և Մակբեթի հրեշավոր տառապանքներին հաջորդող տեսարանում, ինչպես նշում է ռոմանտիկ քննադատ Թոմաս դը Բուինսին իր հայտին էսսեում՝, «լսվում են դուան կատաղի բախշում և փողոցային լուտանքներ»:

Նմանօրինակ համադրումներ գիտակցաբար ներմուծվում են նաև ժամանակակից Անգլիայի գրողների կողմից: Մերդոքի «Ալը և կանաչը» վեպում («The Red and the Green», 1965) 1916 թվականին ջախջախված դուբլինցիների զատկի ապստամբութեան ողբերգականութիւնը ուղեկցվում է մերթ օրեմարդաբար, մերթ սարսափելի, բազում այլանդակ ու ստորացուցիչ հանդամանքներով: Գրեհեմ Գրինի «Պատվավոր հյուպատոսը» վեպում («The Honorary Consul», 1973) կտրիճ պարտիզանների խիզախ պայքարը պարագվայական արյունարբու և ապականված դիկտատուրայի դեմ կցորդվում է մանր ու ճղճիմ ինտրիգներով, կեղտոտ կրքերով: Կենաց ու մահու հարցերը

վճռվում են մի կեղտակուր, հեղձուկ սենյակում, որի վրա ընկնում են մի կողմից հասարակաց տան, մյուս կողմից՝ զնդանի՝ տանջարանի մոայլ ըստ-վերները: Այդպես է նաև «Նեղկատակներում» («The Comedians», 1966), որտեղ Հաիթիի ողբերգությունը բացահայտվում է այնպիսի սարսափելի մամա-րամասներով, որոնք և՛ վախեցնող են, և՛ անհեթեթ: Քաղցից խելահեղ հաիթ-ցիների ամբոխը հարձակվում է եկվորների վրա և բզկտում նրանց կոշիկների բուլները. սոցիալական ապահովման միևիուրեղ խեղդամահ է արվում, և հյու-րանոցի լողալազանում գտնված նրա մարմինը հուղարկավորության ժամա-նակ առևանգում է գաղտնի ոստիկանությունը, որն, ինչպես պարզվում է, իրականում դահիճների ու մարդասպանների ոստիկանություն է:

Ժամանակակից հեղինակները հակադրություններ են ընդգծում նաև սի-րո նկարագրության մեջ: Գրիների վեպերում դառնությամբ է խոսվում ավտո-մեքենայի մեջ սեր անելու մասին («Նեղկատակները»), այն սիրո մասին, որը զուգարանում են ողբում («Նաղաղ ամերիկացիներ», 1955), շանտաժի ու շորթման առարկայի վերածված սիրո մասին («Գործի էություն» — «The Heart of the Matter», 1948), Մերդոքը նկարագրում է այնպիսի մի սեր, որ սըրտ-խառնուքի նույա է առաջացնում («Սև արքայազնը» — «The Black Prince», 1973), սեր, որը նվաճվում է մի նկարի հետ փոխանակվելու գնով («Վայրի վարդը» — «An Unofficial Rose», 1962), սեր, որը նույնքան անհամատեղելի է շրջապատող սարսափելի աշխարհին, որքան «Կախաղանի ճանապարհին»՝ ծաղիկը» («Բառերի վավակը»)՝:

Մեկ ստեղծագործության սահմաններում հակադրությունների համակց-մանը զուգընթաց Շեքսպիրը XX դարի իր հետևորդներին հրապուրեց նաև մեկ կերպարի ներսում առկա ապշեցուցիչ հակադրություններով: Օթելլոն, Մակ-բեթը, Համլետը, Լիրը դրա հանրածանոթ օրինակներն են: Հենց նույն Լիրը, որ պիեսի սկզբում իր ցասման մեջ նման է կատաղած վագրի, մահվանից առաջ ընդամենը մի բան է խնդրում՝ արձակել օձիքի կոճակը, և նրա վերջին խոսքերը խոնարհ երախտագիտության ապացույց են. «Շնորհակալ եմ, պա-րոն» (Thank you, sir)<sup>9</sup>, ի՞թե իբրև բնավորության հիմք բացակայում է հա-կադրությունը, ապա այն զգացվում է պատկերման մեթոդի մեջ. բարեկիրթ Օթելլոն ոչ միայն ականջ է դնում Համլետի ոչ վայելուչ խոստովանություն-ներին, այլև, ցնորվելով, ինքն էլ անպարկեշտ երգ է երգում: Միայն նրա մահվան սրտաշարժ ու ողբալի հանգամանքներն են վերականգնում կերպարի հմայքը և դառնում Համլետի վերջին վճռական արարքների դրապատաճանե-րից մեկը:

Հակադրության նույն սկզբունքն ենք տեսնում նաև ժամանակակից անգ-լիական գրականության ամենից ավելի հետաքրքիր կերպարների կառուց-վածքի հիմքում: Գուլդինգի «Բուրգը» վեպում բթամիտ ու ծուլ երեխաներին երաժշտական գրագիտություն ուսուցանող խղճուկ, շորուցամաք պառաված

օրիորդը, հանկարծ այնպիսի ուժեղ կրքով է համակվում, որ, ի վերջո, ցնորվում է: Գոլդինգը ցույց է տալիս նրա խելացնորության ամոթալի, այլանդակ դրսևորումները, ապա այդ ամենին հետևում է նրա դամբանաքարի արձանագրությունը. «Երկինքը երաժշտություն է»<sup>10</sup>: Երաժշտությունն անընդմեջ հնչել է նրա հոգում և շարունակել է հնչել նաև այն ժամանակ, երբ վերականգնվել է ժամանակավոր խելահեղություն մոտահարված արժանապատվությունը:

Այս օրինակներին բնորոշ վեհի և ստորի «շեքսպիրյան» համակցությունների հետ մեկտեղ, սրանցում բացահայտ է նաև արվեստի ներգործության այն բազմանշանակությունը և համոզականությունը, որի մասին այնքան շատ էին գրում Շեքսպիրի ումանտիկ երկրպագուները: Շրջանցիկ և բարդ ուղիններով ընթացող ստեղծագործությունը հենց այն է, ինչին ձգտում են Արևմուտքի ժամանակակից արվեստագետները: Այսպես, «Խաղաղ ամերիկացին» վեպում Գրինը չի տալիս իր հերոսուհի Ֆուռնկի դիմանկարն ամբողջովին: Նրա նկարագիրը ընդգծվում է մի քանի մտապահվող մանրամասներով. բարալիկ, փխրուն մարմին, գրեթե թռչնային, թեթև շարժում, հնազանդություն, որով նա վառում է իր հերթական տիրակալի ծխամորճը, կինոֆիլմերը մանրամասն վերապատմելու մոլուցք և ճշգրիտ գիտելիքներ, որ նա ունի անգլիական արքունիքի բոլոր անդամների մասին: Գրինը ուղղակիորեն չի խոսում Ֆուռնկի մասին, բայց մենք նրա մասին ծայրաստիճան ճշգրիտ պատկերացում ենք կազմում, տեսնելով թե ինչպես մի սիրեկանի անսպասելի մահվան լուրն առնելով, նա, իսկույն եթ, առանց հապաղելու պառկում է մյուսի՝ նախկինի, հետո Պատահական չէ, որ գրողը այդ կերպարը զուգորդում է Բոդլերի խորաթափանց տողերին.

Իմ զավակ, իմ թուր,  
Միրել լոռիցան մեջ,  
Միրել ու մեռնել  
Ներկում, որ նման է քեզ<sup>11</sup>...

Գրինը «Կարելի» է փոխառնել ձեր ամուսնուն» պատմվածքում չի նկատագրում հերոսուհու արտաքին գեղեցկությունը, այլ նրան ներկայացնում է իրեն նվաստացնող հանգամանքներում: Այսպես, հերոսուհուց (Գրինը նրան տվել է Փուփի տխմարավուն անունը) և նրա ամուսնուց ավելի գեղեցիկ են միայն... ձիերը: Իր գեղեցկությունը Փուփին կրում է հնամաշ սվիտերի նման, որը մոռացել է հանել: Նա ժպտում է այնպես, ասես, օբյեկտիվի առաջ կանգնած լինի: Գրինի վերարտադրած նյութական մանրամասները ևս զուգորդվելով Փուփիի հետ, նվաստացնում են նրան. արցունքներից թրջված թաշկինակը հիշեցնում է ջրահեղձ գազանիկի: Փուփիի կողքին հայտնվում են վանդակում փակված մի թախծոտ դեղձանիկ և քամուց ծածանվող թաց սպիտակեղեն:

Նա մե՛րթ տխմարություններ է դուրս տալիս, մե՛րթ անմեղ անամոթությամբ ապշեցուցիչ խոսքեր է քրթմնջում, որոնք, սակայն, բխում են նրա անկեղծ դիտակցության խորքերից ու պարզասրտությունից: Սակայն, ակնթարթային սիրո մասին հնօրյա բանաստեղծի գեղեցիկ ու թախծոտ տողերը Փուփիի հետ զուգորդելու շնորհիվ ձախողակ Փուփիին բանաստեղծական կերպարի հմայք են հաղորդում<sup>12</sup>:

Զարտուղի մեթոդներով է գործում նաև Այրիս Մերդոքը, երբ ուզում է պատմել այն տան մասին, որտեղ դանդաղորեն մեռնում են հույսն ու բերկրանքը. նա մի քանի բառով նկարագրում է խոհանոցի լվացարանը՝ կեղտոտ ամանեղենի կույտով և մուրաբայի մնացուկներ պարունակող բանկաներով, որոնց մեջ սատկում են իշամեղունները («Միանգամայն պատվավոր պարտություն») <sup>13</sup>:

Նույնքան ճշգրտորեն է Լ. Փ. Հարթլին կանխագուշակում կրքոտ, բայց հստակության սիրո կործանումը՝ նկարագրելով սիրեցյալների ժամադրավայրը. ցածիկ, թունավոր մոլեխիճով փարթամորեն ծածկված մի ցախանոց («Միջնորդը»—«The Go-Between», 1966) <sup>14</sup>:

Այս օրինակներում բացահայտ է նաև ոչ միանշանակ իրադրության վարպետի՝ Շեքսպիրի ռոմանտիկական մեկնաբանության ժամանակակից վերաիմաստավորումը. Օթելլոն սպանություն է գործում, որովհետև պատվի մասին բարձր պատկերացումներ ունի <sup>15</sup>: Մակբեթը՝ ազնիվ պատվասիրությունից մղված է սպանություն կատարում: Համլետն անգութ է հանուն բարության <sup>16</sup>: Համապատասխանաբար՝ Մյուրիել Սփարքի վեպում դավաճանությունը դառնում է չարիքի դեմ պայքարելու ուղի («Միսս Զին Բրոդին ծաղկուն տարիքում»—«The Prime of Miss Jean Brodie», 1961): Ֆաուլզի վեպում ցավ պատճառելն ու տառապանքները դառնում են զգայական դաստիարակության մեթոդ («Մոգը»): Գուդինգի «Բուրգը» վեպում իր կամքին թողնված աղջնակի համար ցուփությունը ինքնահաստատման միջոց է, իր նկատմամբ լուրջ վերաբերմունք արթնացնելու վերջին մի հույս: Գրինի («Անմեղը»—«The Innocent», 1954) վեպում երկարատև մեղսակից կյանք վարած տղամարդը անբարոյական ու անպարկեշտ է համարում այն նկարը, որն ինքը նկարել էր պատանեկան անմեղ տարիներին՝ ամենամաքուր մղումներով:

Ինչ խոսք, ժամանակակից գրողների շեքսպիրյան մեկնաբանությունները նրան համարժեք չեն, մի բան, որն անխուսափելի է մի հարյուրամյակի ստեղծագործությունները մեկ այլ հարյուրամյակի լուսի տակ դիտելիս: Այսպես, օրինակ, շեքսպիրյան նշանավոր «մկան թակարդը»՝ «պիես պիեսի մեջ», որտեղ խաղարկվող ներկայացումը դառնում է հիմնական գործողության մեկնությունը, ժամանակակից գրականության մեջ վերածվում է մի արվեստը մյուսի միջոցներով լրացնելու ու բացատրելու հնարամիտ եղանակի: Այսպիսին է գեղանկարչության և պոեզիայի բարդ հարաբերակցությունը Զ. Քե-

րիի «Հավաստի աղբյուրներից» վեպում («The Horse's Mouth», 1944) կամ գրականության և կինոյի հարաբերակցությունը Ֆաուլզի «Դանիել Մարտին» վեպում, որտեղ հերոսները իրենց հետ տեղի ունեցող ամեն ինչ գնահատում են իբրև կինոսցենարի մի տեսարան:

XX դարի գրականությունը, անտարակույս, ընթանում է իր ուղիով, իր համար նախանշած օրինաչափությունների համաձայն: Բայց դարաշրջանի հակամարտություններից ու բախումներից մնված գեղեցկության պատկերացումը՝ այտին սև բծեր ունեցողի գեղեցկությունը, որ, Վիրջինիա Վուլֆի արտահայտությամբ, արատավոր, ալլանդակության հետ զուգորդված գեղեցկություն<sup>17</sup> է, սկիզբ է առնում Շեքսպիրի բազմաբովանդակ հակասական արվեստի ուսմանտիկական մեկնաբանությունից, արվեստ, որ հերքում էր դեկլարատիվությունն ու խրատականությունը՝ հանուն մտքի, հույզի և այս ամենի բանաստեղծական վերարտադրման բարդ, դիալեկտիկորեն ճկուն հակադրությունների: Մեծ դրամատուրգի ուսմանտիկական քննադատությունը ձևակերպեց ողբերգական ռեալիզմի արվեստի օրենքները, որոնք հաստատվեցին անգլիական գեղագիտության մեջ և մինչև օրս էլ պահպանում են իրենց նշանակությունը:

#### Ծ Ա Ն Ո Ւ Մ Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. Черникова И. К., «Святая Иоанна» Бернарда Шоу, Свердловский Государственный педагогический институт. Научные труды. Сборник 259, выпуск 1, Свердловск, 1977; Irwine W. The Universe of G. B. Shaw. N. Y., L., 1949, p. 196—199; Krabbe H. B., Shaw on Shakespeare and English Shakespearian Acting. Aarhus, 1955; Silverman A. N., Bernard Shaw's Shakespeare Criticism.—«PMLA», 1957, IX, p. 723—728 (Publications of Modern Language Association of America).
2. Дьяконова Н. Я., Английская историческая драма 1960-х годов. Сборник Литература. Ученые записки ВУЗ-ов Литовской ССР, Вильнюс, 1979; Morowitz Ch. The Ascension of John Osborne, Modern British Dramatists, Ed. by J. R. Brown, London, 1968, p. 217—120; Gilman R. Arden's Unsteady Ground, p. 105—106, Brandt G. W., Realism and Parables. From Brecht to Arden. Contemporary Theatre. London, 1968, p. 53—54.
3. G. Babcock R. W. The Genesis of Shakespeare Idolatry. (1796—1799). Univ. of North Carolina, 1931; Elliot T. S. Shakespearian Criticism. From Dryden to Coleridge. A Companion to Shakespeare Studies, ed. by H. Granville-Barker. Cambridge, 1934; Wellek R., A History of Modern Criticism, vol. II. London, 1955.
4. Hazlitt W., Lectures on the English Poets. Complete Works. Ed. by P. P. Howe, vol. V, London, 1939—1934, p. 53.
5. Տե՛ս «Մթիվն Դեղալուսի խորհրդածությունները Շեքսպիրի մասին» Joyce J., Ulysses. New York, 1961, p. 184—191.

6. *Drew E., T. S. Elliot.* The Design of his Poetry. New York, 1959, p. 34; *Schneider E., T. S. Elliot.* Univ. of Calif., 1975, p. 27.
7. *De Quincey Th.,* On the Knocking at the Gates in Macbeth. De Quincey The. Works, Edinburgh, 1864, vol. XIII, p. 197.
8. *Murdock I.,* A Word Child, New York, 1975, p. 227.
9. „King Lear“. Act V, Sc. III.
10. *Golding W.,* The Pyramid, 1976, p. 213.
11. Mon enfant, ma soeur,  
Almer à loisir,  
Almer et mourir  
Au pays qui te ressemble. Greene G. The Quiet American, M., 1959, p. 27.
12. *Greene G.* May We Borrow Your Husband? London, 1957, p. 15, 13, 9, 20, 22, 17, 18, 34, 41.
13. *Murdoch Iris.,* A Fairly Honourable Defeat, 1970, p. 55.
14. *Hartley L. P.,* The Go-Between, 1966, p. 42—43.
15. Մարքիս ընթացքը տառացիորեն կրկնվում է Ջոյս Բերիի «Եթե լինեիր պատիվը»  
Not Honour More, 1955 Վեպուստ:
16. „I must be cruel only to be kind“ Hamlet, Act III, Sc. 4.
17. *Woolf V.* The Narrow Bridge of Art. Granite Hainbow L., 1958, p. 16. նույն տեղում շերտավորյան հակադրությունների մասին, էջ 14:

## ԴՈՍՏՈՆԵՎՍԿԻՆ ԵՎ ՇԵՔՍՊԻՐԸ

Ոչ թե մեկ, այլ մի քանի հոգի, իմանալով, որ առաջարկ եմ ստացել այս Կոնֆերանսում խոսելու «Դոստոևսկին և Շեքսպիրը» նյութի շուրջ և ընդունել եմ առաջարկը, ինձ հարցրին. «Իսկ ընդհանուր բան կա՞ Դոստոևսկու և Շեքսպիրի միջև»: Եվ ես, որ պատվավոր առաջարկն ընդունել էի երկյուղածությամբ, պատկառանքով, ներքին անհանգստությամբ, կատակի նման հնյոդ մի պատասխան տվեցի. «Թեկուզ այն, որ Տոլստոյը երկուսի մասին էլ բացասական է արտահայտվել»:

Ասում են՝ կատակի կեսը ճշմարտություն է: Իսկ այս դեպքում, առանց չափազանցության, լրիվ ճշմարտություն է «կատակը»: Այսինքն ճշմարտություն է այն, որ Տոլստոյի բացասական վերաբերմունքի մեջ Շեքսպիրին ու Դոստոևսկուն միացնելը խոր իմաստ ունի ըստ իս: Նաև այսպիսի հարց են տվել իմ այդ պատասխանից հետո. «Մի՞թե Տոլստոյը բացասական է վերաբերվել Դոստոևսկուն»: Զարմանալի չէ այս հարցը: Շեքսպիրի մասին Տոլստոյի նշանավոր հոդվածը հանրահայտ է և նույնիսկ, այսպես ասած, աչք ծակող: Բայց քչերին են հայտնի Դոստոևսկու մասին նրա հակասական արտահայտությունները, որոնք դրականից դարձել են վերապահ ու հետզհետե ծայրահեղորեն բացասական: Ելնելով իմ խնդրից, ստիպված եմ մեջբերելու ամենաբացասականը: Կյանքի վերջին օրերին, «Կարամազով եղբայրները» կարդալու առթիվ, Տոլստոյը մի նամակում գրում է. «Սկսեցի կարդալ և չեմ կարողանում հաղթահարել զզվանքս հակագեղարվեստականության, թեթևամտության, ժեքժեքումի և լուրջ նյութերի նկատմամբ անպատշաճ վերաբերմունքի հանդեպ»: Ինչու՞ բերեցի այս տողերը: Որովհետև այստեղ կա «հակագեղարվեստականություն» բառը, որ շատ հատկանշական է: Զե՞ որ Շեքսպիրի մասին էլ Տոլստոյի բոլոր դատողությունները, որոնք նույնքան և ավելի խիստ են, հանդուս են նույն մեղադրանքին՝ հակագեղարվեստականություն: Եվ նա հաճախ կրկնում է, որ Շեքսպիրի սուտ հմայքը հեղինակությունների ստեղծած

նախապաշարմունքի հետեանք է: Դրեթի նույնն է ասում նաև Դոստոևսկու վերաբերյալ և նույնիսկ զարմանում է, թի ինչու են նրան այդքան շատ կարդում: Ներեցեք, որ այստեղ մի քանի խոռոչով հիշեմ փաստեր իմ կյանքից. սրանք հուշեր չեն, այլ ըստ էության կապ ունեն իմ բուն ասելիքի հետ: Մի քանի խոսք միայն: Շեքսպիրն ու Դոստոևսկին իմ վաղ պատանեկության առաջին ցնցող և անջնջելի տպավորություններն են եղել, ըստ որում ես ոչ մի գաղափար չունեի ոչ մի հեղինակության մասին, այս մեծ գրողների անունն անգամ չգիտեի: Ինձ ցնցեցին մանավանդ Շեքսպիրի «Համլետը» և, մի քիչ ավելի ուշ, Դոստոևսկու «Կարամազով եղբայրները»: Ինչու՞ հատկապես այս երկու գլուխգործոցները: Հիմնական պատճառը, երևի, այն էր, որ իմ հոգին երկփեղկվել էր չգիտեմ ո՞ր պահից, երբ գիտակցել էի, թե «շավղից դուրս սայթաքած ժամանակի» ծնունդ եմ ինքս, «այսինքն՝ իր բազմահալարամյա պատմության ամենամեծ ողբերգությունը ապրած ժողովրդի ծնունդ, մահից ճողոպրած, հարազատների կոտորածը տեսած, օտար երկիր ընկած, կյանքով ու հոգով երկփեղկված ծնողների ծնունդ: Համլետի հոր ուրվականը ուղղակի իմ հոգու հետ է խոսել: Իման Կարամազովի նշանավոր «ըմբռնությունը» ուղղակի իմ հոգուց է ժայթքել: Ու դեռ այն օրերից, դեռ անորոշ մի կապակցությամբ, Շեքսպիրի և Դոստոևսկու այդ գլուխգործոցները, ինչպես նաև իմ ծնողների և իմ սեփական ճակատագրերը, գիտակցությանս մեջ առնչվել են աստվածաշնչական «Հոբի գրքի» հետ, որը եղել է իմ մանկության ուժեղագույն, խռովիչ տպավորություններից մեկը, երբ ընթերցում և վերընթերցում էի մեր տան միակ գիրքը Աթենքում՝ խոշոր, սևակազմ Աստվածաշունչը: Շեքսպիրն ու Դոստոևսկին հետզհետե ավելի խորացան, մեծ տեղ գրավեցին իմ հոգում: Զիշտ է, Շեքսպիրի ստեղծագործությամբ հատկապես չեմ զբաղվել, բայց Դոստոևսկու ստեղծագործությանը, դեռ պատանեկության օրերից, նվիրել եմ տարիներ՝ և՛ ուսումնասիրելով, և՛ թարգմանելով: Իսկ խորանալ Դոստոևսկու մեջ՝ նշանակում է անպայման հանդիպել դարձյալ Շեքսպիրին:

Շեքսպիրը եղել է Դոստոևսկու ամենասիրելի հեղինակներից մեկը՝ Պոլսկինի և Շիլլերի հետ: Այդ սերն սկսվել է վաղ պատանեկության տարիներից ու տևել է մինչև կյանքի վերջը: Դոստոևսկին որևէ առանձին հոգված չի նվիրել Շեքսպիրին, բայց նրա վեպերում, սևագիր նոթերում, նամակներում մեծ դրամատուրգի մասին կան բազմաթիվ ասույթներ, որոնք համարյա թեզի արժեք ունեն և հաճախ կարող էին խորիմաստ հոգվածի հիմք դառնալ մեծ գրողի գրչի տակ, եթե առիթը ներկայանար: Իսկ Դոստոևսկու արվեստի ուժը զնահատողները հաճախ, համեմատության համար, հիշատակել են Շեքսպիրին: Քննական է, որ իմ ուսումնասիրությունների ընթացքում, երբ արդեն գիտեի Տոլստոյի բացասական կարծիքները Դոստոևսկու վերաբերյալ, պետք է հատկապես անդրադառնայի նաև այն նշանավոր հոգվածին, ուր Տոլստոյը ուղղակի ջախջախիչ քննադատության է ենթարկում անգլիացի մեծ դրամա-

տուրգին: Տասնչորս տարի առաջ հրատարակած իմ մի էսսեում փորձել եմ արտահայտել առաջին տպավորությունը այդ հոդվածից, նաև այն, թե ինչպես այդ տպավորության հակադրեցությունը հետագայում առնչվեց Դոստոևսկու հետ: Թույլ տվեք, նպատակահարմարությունից ելնելով, այստեղ վերհիշել այդ էջը:

Երբ առաջին անգամ կարդում էի Տոլստոյի հոդվածը Շեքսպիրի մասին, սկզբում դարմացա, հետո վրդովվեցի, հետո տարվեցի, և երբ վերջացրի՝ բոլորովին շփոթվել էի: Տոլստոյի հանճարը ճնշել էր ինձ, բայց չէի հավատում, մի տեսակ վրդովված էի զգում Շեքսպիրի համար, մի խոսքով՝ համարյա ծանր խռովք ապրեցի մի քանի ժամ: Իսկ հետո՝ Բացեցի «Լիր արքան» անգլերեն և սկսեցի վերստին կարդալ: Դեռ հազիվ երկու էջ էի կարդացել, և ինձ թվաց, թե Շեքսպիրը քահ-քահ ծիծաղեց հանկարծ: Սիրտս թեթևացավ, բայց այս անգամ էլ վիրավորված զգացի Տոլստոյի համար: Ինչպե՞ս թե, մտածեցի, Տոլստոյը չի հասկացել: Բայց անկարելի բան է դա: Ու նորից խռովք: Կարդացի ամբողջ «Լիր արքան» մեկ շնչով: Ուզում էի անպայման հասկանալ գաղտնիքը: Ուշ գիշեր էր, աշուն, դուրսը քամի ու անձրև: Ու հանկարծ մի տարօրինակ զգացողություն ունեցաւ: Ինձ թվաց, թե մի քանի ժամվա մեջ տարիներ եմ ապրել: Եվ անմիջապես անդրադարձա, որ երբ Տոլստոյի վեպերն էի կարդում՝ զգում էի վայրկյանների՝ կենդանի բաբախչունք: Այս է գաղտնիքը, մտածեցի: Երկուսն էլ նույն բանն են անում, այսինքն հաղթահարում են մարդկային անցողիկ ժամանակը, բայց տարբեր շահումներով: Շեքսպիրը, այսպես ասած, էյնշտեյնյան ժամերով է շահում մարդկային կյանքը և ճգնաժամային պահերից է դիտում անցյալն ու գալիքը, իսկ Տոլստոյը մեղադրում է նրան, թե ինչու՞ վայրկյանների էվկլիդեսյան ճշգրիտ հաշիվը չի տալիս, ինչու՞ է խախտում հոգեկան ժամանակի առօրյա տրամաբանական ընթացքը: Տոլստոյը իր հանճարեղ թվաբանությունն է պահանջում Շեքսպիրից, այն էլ ամենաճշգրիտ կոտորակներով, այնինչ Շեքսպիրը իր հանճարեղ հանրահաշիվն է անում... Նույնն էր նաև Դոստոևսկու հանճարի՝ յուրահատկությունը. նա էլ «հանրահաշիվ» անող էր, այն էլ, այսպես ասած, աննախընթաց մի մեթոդով, և նա հիմնովին շուռ տվեց «վեպ» հասկացությունը, ընդերքի մագման ժայթքեցրեց, թափեց մակերեսին: Ավելին, նա կարծես բոլորովին զանց է առնում աշխարհի էվկլիդեսյան պատկերացումը և աներևակայելի, անհավանական թվացող ճշմարտություններ է բացահայտում: Դուցե դրա համար է էյնշտեյնն ասել. «Դոստոևսկին ինձ տալիս է ավելին, քան որևէ գիտնական, քան նույնիսկ Դաուսը»: Դոստոևսկու համար մարդկային կյանքի որևէ բոլորակ ակտիվ է իր խորագույն բովանդակությամբ, բայց նա հատկապես կանգ է առնում այն ճգնաժամային պահերի վրա, ուր պատմական ժամանակը նույնանում է, այսպես ասած, բացարձակ ժամանակի հետ...

Թող պարագործս լիվա, եթե ասեմ, որ Տոլստոյի այդ հոգվածը և «Խնչ է արվեստը» տրակտատը, ինչպես նաև Դոստոևսկու մասին նրա բացասական կարծիքները կարևոր են հենց այն իմաստով, որ դրանք յուրօրինակ փորձաբարի դեր են կատարում՝ ավելի լավ հասկանալու համար Շեքսպիրին և Դոստոևսկուն։ Դոնե ինձ համար այդպես է եղել, և ահա թե ինչու եմ այսքան ծանրանում դրանց վրա։ Զանալով ըստ էության ըմբռնել, թե ինչու Տոլստոյը հակազդարվեստական էր համարում Դոստոևսկուն, շարունակեցի հետազոտել երկու տիտանների վերաբերմունքը իրար հանդեպ, համեմատել նրանց ստեղծագործությունը լայն իմաստով, և հանկարծ, ասես, լուսարձակի դեր կատարեց Տոլստոյի մի արտահայտությունը, որտեղ նա Դոստոևսկուն բնորոշում է որպես «մի մարդու, որ մահացել է բարու և չարի ներքին պայքարի ամենաթեժ պրոցեսում», և ավելացնում է. «Նա հուզիչ է ու հետաքրքրական, բայց չի կարելի սերունդների համար ուսանելի հուշարձան դարձնել մի մարդու, որ ամբողջովին պայքար է»։ Ի դեպ, Շեքսպիրի մասին էլ Տոլստոյն ասում է իբրև եզրակացություն, թե նա չի կարող «կյանքի ուսուցիչ» լինել։

Նորազնին քննությունը ցույց է տալիս, որ վերջիվերջո հենց ներքին պայքարի զեղարվեստական պոռթկումն արտացոլումն է, որ չի ընդունում Տոլստոյը, համարում է հակազդարվեստական։ Ըստ իս, այստեղ է բուն աղբյուրը այն ժխտման, որ նա ցուցաբերում է թե՛ Շեքսպիրի, թե՛ Դոստոևսկու և նման ուրիշ արվեստագետների հանդեպ, որոնց թվում, զարմանալի չէ, հանդիպում ենք և՛ հին հույն ողբերգակներին, և՛ Դանթեին ու Միքելանջելոյին, և՛ «Ճառաստի» հեղինակ Գյոթեին, և մանավանդ Բեթհովենին։ Շեշտում եմ Բեթհովենի պարզան, որովհետև այստեղ ակնհայտորեն երևում է խնդրի էությունը. մեծ կոմպոզիտորի ստեղծագործության առաջին շրջանը հաճելի, զեղեցիկ է թվում Տոլստոյին, բայց նա չի ընդունում Բեթհովենի վերջին շրջանի երկերը (ներառյալ Իններորդ սիմֆոնիան), որոնք նա համարում է «անիմաստ, անհասկանալի, ալլանդակ, զեղարվեստական զառանցանք», այսինքն՝ այն երկերը, որոնց մեջ Բեթհովենի նորարարական, տիտանական սիմֆոնիզմը հասնում է հենց ներքին պայքարի վիթխարի արտահայտության։ Եթե նայենք ըստ էության, Տոլստոյի նման ժխտումը պետք է բացատրել նրանով, որ արվեստի մեջ ներքին պայքարի լարված, պոռթկուն, դրամատիկ արտահայտությունը խորթ է նրա զեղարվեստական աշխարհընկալմանը, նրա հանճարի բնույթին, որ էապես էպիկական է, հանդարտ, լայնաշունչ։ Եվ իր սեփական ներքին պայքարն էլ, որ նույնիսկ հարատևորեն տանջում է նրան բարու և չարի հարցերով, մղելով բարոյագիտական, ավելի ճիշտ՝ կրոնաբարոյական որոնումների, նա թաքցնում է իր օրագրում, իսկ եթե արտահայտում էլ է իր զեղարվեստական երկերի մեջ, ապա զգում է, որ դա խանգարում է իր հանճարի էպիկական բնույթին, և դժգոհում է։ Հասկանալի է, ուրեմն, որ Դոստոևսկու վեպերը կամ Շեքսպիրի մեծ ողբերգությունները,

որոնք ամբողջովին ներքին պայքարի արտացոլումն են համապատասխան գեղարվեստական միջոցներով, պիտի հակագեղարվեստական թվալին Տոլստոյին, և նա դրանց մեջ պիտի տեսներ «անբնականություն, չափազանցություն, անհեթեթություն», — որակումներ, որոնց նա հաճախ է դիմում Դոստոևսկու և մանավանդ Շեքսպիրի մասին խոսելիս: Ու մի՞թե, ըստ էության, Շեքսպիրի և Դոստոևսկու հանդեպ նման վերաբերմունքով Տոլստոյը իր սեփական ներքին պայքարը չի դատափետում: Մի՞թե դրանով նա չի արտահայտում իր թաքուն դժգոհությունը սեփական ներքին պայքարից, որ ոչ միայն խանգարում էր իր էպիկական հանձարին, այլև մղել էր ուղղակի ժխտելու իր անցյալ գեղարվեստական ստեղծագործությունը: Եվ ավելին. մի՞թե դրանով նա չէր ընդվզում այն ազդեցության դեմ, որ կամա թե ակամա կրել էր Դոստոևսկուց ու Շեքսպիրից, քանի որ իր ներքին պայքարով հոգեհարազատ էր նրանց, որքան էլ իր էպիկական մտածողությամբ նրանց հակդրսյան լինելու:

Շեքսպիրին համեմատելով Հոմերոսի հետ, Տոլստոյը գտնում է, որ Շեքսպիրի մեջ լիովին բացակայում է գեղագիտական ղգացումը, նրա երկերը բացարձակապես ոչ մի ընդհանուր բան չունեն գեղարվեստի ու բանաստեղծության հետ, այնինչ Հոմերոսի երկերը գեղարվեստական են, բանաստեղծական, ինքնատիպ: Իսկ երբ իր սեփական ստեղծագործությունն է բնորոշում, Տոլստոյը հիշում է նույն Հոմերոսին, դրականորեն իրեն համեմատելով էպիկական մտածողության առաջին մեծ հեղինակի հետ: Եվ նա իրավացի է: Բոլոր ժամանակների համաշխարհային գրականության մեջ Տոլստոյը մեծագույն ներկայացուցիչներից է հինգ էպիկական մտածողության, որն ամենալայն իմաստով կարելի է կոչել նաև օբյեկտիվ-պատկերողական: Բայց չէ՞ որ համաշխարհային գրականության մեջ, հնագույն ժամանակներից սկսած, եղել է նաև մի այլ գեղարվեստական մտածողություն, որ նույնքան օրինալափ է, որքան էպիկականը, և դրա կողքին զարգացել է հաղարամյակների ընթացքում, նույնպես լինելով իրականության գեղարվեստական արտացոլումը, հատկապես պատմության ճգնաժամային շրջաններում: Էպիկական մտածողությունը կոչեցինք օբյեկտիվ-պատկերողական, այս երկրորդ գեղարվեստական մտածողությունը կարող ենք կոչել ներկոնֆիկտային կամ սուբյեկտիվ-վերլուծողական-համադրական: Իհարկե, այս երկու գեղարվեստական մտածողությունները պարսպով չեն անջատված իրարից ու փոխներթափանցում են, բայց կարևորը մեկի կամ մյուսի գերակշռությունն է այս կամ այն հեղինակի մեջ, դոմինանտը, ուստի կարող ենք, հստակության համար, առանձին դիտել այս երկու հիմնական ուղղությունները:

Եթե էպիկական մտածողության հայրը Հոմերոսն է, այս ներկոնֆլիկտային մտածողության հայր պետք է համարել, կարծում եմ, այն անծանոթ հեղինակին, որ ստեղծել է «Հեթի գիրքը»՝ մարդկային մտքի ամենահանձարեղ

խորազննումներից մեկը կեցութեան մեծ հարցերի մեջ: Ի դեպ, այդ գիրքը շատ հին է, որոշ չափով հիշեցնում է հին եգիպտական «Հիսաթափվածի զրույցը իր հոգու հետ» պոեմը, նույնիսկ «Գիլգամեշը»։ և, ինչպես կարողում ենք Սպինոզայի «Աստվածաբանա-քաղաքական տրակտատում», Աստվածաշնչի մեջ մտցված է որպես այլ լեզվից թարգմանություն: Ի՞նչն է այդ առականման պատմության բուն էությունը: Կարճ ասած, արդարակյաց մարդուն փորձության է ենթարկում աստված, հանձնելով նրան սատանայի ձեռքը, և բարի ու չար ուժերի մրցակցության դոճ դարձած Հոբբը, ճգնաժամային վիճակի մեջ ընկնելով, երկփեղկվում է հավատքի և տարակուսի, օրհնեբողության ու անեծքի միջև. պատասխանելով իր բարեկամներին, որոնք մխիթարում են նրան ու միաժամանակ մեղադրում հանուն աստծո, Հոբբը անընդհատ քննում է իր անհասկանալի ճակատագիրը, աշխարհը և ամեն ինչ, բողոքում անարդարության և անպատիժ մնացող չարությունների դեմ, ու իր անմեղության գիտակցությամբ՝ ուղում է վիճել աստծո հետ, իր ուղին պաշտպանել նրա առաջ, դնում է հենց «լինել թե չլինելու» հարցը հաղարամյակների խորքում: Ի վերջո փոթորկի միջից հայտնվում է աստված և, պատասխանելով նրան, խոսում է տիեզերական գոյի վսեմության մասին, տալիս է առեղծվածային հարցեր, որոնց պատասխան չունի Հոբբը: Եվ նշանակալից է, որ ի վերջո աստված կրկնակիով է վարձատրում Հոբբին, որ բողոքել էր, բայց չէր չարացել փորձության մեջ, իսկ հանուն աստծո նրան մեղադրող բարեկամների վրա բարկանում է, ասելով. «Դուք իմ մասին ճիշտ չխոսեցիք, ինչպես արեց իմ ծառա Հոբբը»:

Ես այստեղ հնարավորություն չունեմ հանգամանորեն հիմնավորելու այս տեսակետը. դա արել եմ Դոստոևսկու մասին իմ էսսե-ուսումնասիրության մեջ: Այստեղ կարող եմ միայն հաստատումներ անել: Այսպես ուրեմն, ճգնաժամային իրավիճակ, երկփեղկվածություն, ներքին պայքար, գաղափարական վեճ, կեցության հիմնական խնդիրների խորազննում, բարու և չարի սուր հարցադրում, լինել թե չլինելու խնդիր, մի խոսքով՝ ճշմարտության որոնում մարդկային անմիջական իրականության փորփրումով, և ի վերջո, մեծ առեղծվածի առաջ, տիեզերական գոյի վսեմության, մեծ ներդաշնակության պատկերը իբրև պատասխան: Ահա թե ինչ ենք տեսնում «Հոբբի գրքում»: Եվ այս բոլորը՝ ոչ թե Հովսեփ Գեղեցիկի պատմության էպիկական պարզությամբ, որով իրավացիորեն հիանում է Տոլստոյը, այլ բանաստեղծական չափազանցությամբ լի երկխոսություններով, որոնք խորապես հուզում են Դոստոևսկուն, հասցնելով «հիվանդագին ցնծության» և արտասուքի, ինչպես նա գրում է կնոջը ուղղված մի նամակում:

Բոլոր այս հատկանիշները և դրանց զարգացումը տեսնում ենք այն գեղարվեստական մտածողության մեջ, որ կոչեցինք ներկոնֆլիկտային կամ

սուբյեկտիվ-վերլուծողական-համադրական, և որի գագաթներն են համաշխարհային գրականության մեջ հենց Շեքսպիրը՝ հատկապես իր շորս մեծ ողբերգություններով ու մանավանդ «Համլետով», Դոստոևսկին իր ամբողջ ստեղծագործությամբ ու մանավանդ «Կարամազով եղբայրներով»։ Չեմ կարող այստեղ շասել, որ հավասարազոր գագաթ է նաև, տվյալ դեղարվեստական մտածողության մեջ, Նարեկացին իր «Մատյան ողբերգության» վիթխարի պոեմով, որի բուն ոգին յուրօրինակ մի համլետականություն է դեռ շեքսպիրյան Համլետից առաջ, ուղղակի տիեզերական համլետականություն՝ «ի խորոց սրտից խոսք ընդ աստուծո»։ Ես սիրով կընդլայնեի այս զեկուցման նյութը, մեծ դրամատուրգի և մեծ վիպասանի հետ զուգադրելով նաև մեծ բանաստեղծին, որին ֆրանսիացիք կոչել են «Հազար թվականի բանաստեղծը», և կվերնագրեի՝ «Դոստոևսկին, Շեքսպիրը և Նարեկացին»։

Ճգնաժամային իրավիճակը, առհասարակ, այն նախապայմանն է, պատկերավոր ասած՝ այն փոթորիկը, որ հարուցում է նաև կրքերի փոթորիկ հոգիներում, և ահա ի հայտ է գալիս նաև մարդկային կեցության հակասությունների փոթորիկը։ Դուցե արտաքուստ սովորական կամ արտասովոր, բայց իր էությունը բազմանշանակ դեպքն է, որ ճգնաժամային իրավիճակ է ստեղծում։ Այն գլխատառով Դեպքը, որ Դոստոևսկու պոետիկայի հիմքն է կազմում, ինչպես ինքը ասում է բազմիցս, իրեն համարելով ոչ թե բարքեր ու կենցաղ նկարագրող, այլ դեպքի տարեգրող։ Նույնը կարող էր ասել Շեքսպիրը։ Թե՛ Դոստոևսկու վեպերը, թե՛ Շեքսպիրի ողբերգությունները կառուցված են նման դեպքի շուրջ, որի առաջացրած մրրիկում կրքերը իրար են բախվում ոչ միայն տարբեր մարդկանց միջև, այլև ամեն մի գլխավոր հերոսի ներսում։ Ինչու՞։ Որովհետև դեպքի բնույթը մեծ իմաստով մի հանցագործություն է, բնական ու մարդկային օրենքների սահմանազանցում, որը կեցության հակասություններն է ի հայտ բերում և ստեղծում է ոչ միայն կրքերի, այլև այդ հակասությունների բախման խոր դրամատիզմ։ Այդ դրամատիզմը արտահայտվում է հերոսի երկփեղկվածությամբ։

Բացահայտելով հերոսի երկփեղկվածությունը, ներկոնֆլիկտային մտածողության հանճարը մարդկային հոգին բաց է անում ներսից, շուտ է տալիս, դուրս է բերում այն, ինչ կատարվում է հոգու ամենախոր ծալքերում և կարող է անհավանական, ֆանտաստիկ թվալ, երբ ի ցույց դրվի էպիկական մտածողության հայացքի առաջ, որը բնականոն մարդկային հայացքն է և կյանքի բնականոն թվացող ընթացքն է տեսնում գունագեղ այլազանությամբ ու բազմազանությամբ։ Ահա թե ինչու Դոստոևսկու արվեստին տրվել է «ֆանտաստիկ իրապաշտություն» որակումը։ Նույնը լիովին պատշաճում է նաև Շեքսպիրի արվեստին։ Եվ առհասարակ, երբ խորանում ես Դոստոևսկու այն բնորոշումների մեջ, որ նա տալիս է իր սեփական ստեղծագործությանը, նաև Շեքսպիրի

ստեղծագործությունն եւ պատկերացնում: Իրոք, ինչպե՞ս կարելի է Շեքսպիրին չհիշել, կարդալով հետևյալ տողերը, որ Դոստոևսկին կյանքի վերջում գրել է իր մի նոթատետրում. «Ինձ հոգեբան են կոչում. ճիշտ չէ, ես լոկ իրապաշտ եմ գերագույն իմաստով, այսինքն՝ պատկերում եմ մարդկային հոգու բոլոր խորքերը»: Այո՛, դեռ իր կենդանության օրոք «մեծագույն հոգեբան» են կոչել Դոստոևսկուն, բայց նա չի ընդունում: Ինչու՞: Որովհետեւ այն, ինչ նա տեսնում է ի հայտ է բերում մարդկային հոգուց որպէս գերագույն իմաստով իրապաշտ, գտնվում է սովորական, այսպէս ասած էվկլիդեսյան հոգեբանությունից այն կողմ է թվում է անհավանական ու ֆանտաստիկ: Այդպէս չե՞ն թվացել նաև Շեքսպիրի հայտնաբերումները մարդկային հոգու խորքերից, դառնալով անհատնում մեկնաբանության սուտրկա՝ մինչև այսօր:

Վերոհիշյալ տողերից առաջ Դոստոևսկին գրել է. «Լիակատար իրապաշտությամբ գտնել մարդու մեջ մարդը»: Ահա նրա ամբողջ ստեղծագործության գլխավոր սկզբունքը, հիմնական նպատակը և, ըստ իս, Դոստոևսկուն հասկանալու բուն բանալին: Հենց այս խոսքը եւ լսում եմ նաև Շեքսպիրի շուրթերից, ասես կարդում եմ նրա եղած ու կորած մի նոթատետրում: Արդարեւ, ի՞նչ է անում Շեքսպիրն էլ վերջին հաշվով. հենց լիակատար իրապաշտությամբ մարդու մեջ մարդն է գտնում, գտնում է նույնիսկ Մակբեթի մեջ, ինչպէս Դոստոևսկին մարդկայնության թեկուզ մի նշույլ է գտնում նույնիսկ Սմերգլակովի մեջ: Մարդու մեջ մարդը գտնել՝ նշանակում է կյանքի գերագույն բանաստեղծականութունը հայտնաբերել ամենաճշմարիտ գեղարվեստականությամբ: Եվ այս ֆանտաստիկ կոչված իրապաշտությունը կարելի է կոչել նաև բանաստեղծական իրապաշտություն: Իսկ «չափազանցություննե՞րը», որոնց մեջ Տոլստոյը նույնիսկ «անբնականություն» և «անհեթեթություն» է տեսնում: Այո՛, այդ հենց բանաստեղծական չափազանցություններով Դոստոևսկին ու Շեքսպիրը (ինչպե՞ս չհիշեմ նաև Նարեկացուն) հայտնաբերում են այն, ինչ չի երևում կյանքի մակերեսին, իրենց հերոսների բերանով ասում են այն, ինչ չի ասվում առօրյա խոսքերով, ասլ զգացվում, մտածվում, ապրվում է հոգու խորքերում: Եվ այդպիսով նրանք բաց են անում իրենց սեփական հոգու խորքերը, մարդկային ընդհանրական եսը իրենց մեջ, իրենց սեփական ներքին պայքարը՝ այլազան հերոսների միջոցով մարմնավորված: Դա գեղարվեստական խոստովանանք է: Ահա թե ինչու նրանց երկերը խոտվում, տակնուվրա են անում մեզ, բայց նաև թոխը են տալիս մեր հոգուն, թոխը գեպի տիեզերական գոյի վսեմությունը, որի մեկ մասնիկն ենք յուրաքանչյուրս մեր բոլոր մեղքերով հանդերձ:

Եւ այլևս չեմ անդրադառնա այն հարցին, թե նրանք, շուտ տալով մարդկային հոգու խորքերը, շուտ են տվել նաև դրամայի և վեպի ժանրերը, դարձել մեծագույն նորարարներ, որոնց արտառուց թվացող արվեստը շփոթու-

թյան է մատնել ոչ միայն սովորական ողջամտությունը, այլև ողջամտության հանճարներին՝ վոլտերին կամ Տոլստոյին։ Զեմ անդրադառնա նաև ուրիշ դուգահեռներին։ Ավելացնեմ միայն, որ ներկոնֆլիկտային մտածողության հանճարներին հատուկ է նաև մարգարեական շունչը, ոսկեդարային երազանքը, ծուռը շտկող մեծ մարդկայնության իդեալը։ Եթե Շեքսպիրի «Փոթորիկը» կոչվել է նրա բանաստեղծական կտակը, ապա Դոստոևսկին էլ թողել է բանաստեղծական մի կտակ՝ «Միծաղելի մարդու երազը» ֆանտաստիկ պատմեղվածքը, որ նրա խորագույն երկերից է։

Երկուսն էլ խիստ աշխատեցան են թվում այսօրվա տաքնապած, մեծագույն ճգնաժամի առաջ կանգնած աշխարհում, թվում են մեր ժամանակակիցները, որովհետև ճգնաժամային իրավիճակի, ներքին պայքարի բանաստեղծներ են ու մարդկության ոսկեդարը երազողներ։

Տասնութամյա Դոստոևսկին ասել է իր եղբորը գրած մի նամակում. «Մարդը գաղտնիք է։ Պետք է հասկանալ այդ գաղտնիքը, և եթե ամբողջ կյանքդ հատկացնես հասկանալու, մի՛ ասա, որ ժամանակ ես կորցրել։ Ես զբաղվում եմ այդ գաղտնիքով, որովհետև ուզում եմ մարդ լինել»։ Իսկ շատ տարիներ հետո, «Դևեր» վեպի սևագիր նոթերում, նա գրել է հետևյալ տողերը, որոնք, ըստ իս, խորագույն բնորոշում են տալիս Շեքսպիրին և կարող են նույնությամբ վերաբերել իրեն՝ Դոստոևսկուն։ Ահա. «Ամբողջ իրականությունը չի սպառվում առօրյայով, որովհետև նրա ահագին մի մասը առօրյայի մեջ պարունակվում է որպես դեռ ներփակ, չարտահայտված ապագա խոսք։ Մերթ ընդ մերթ հայտնվում են մարգարեներ, որոնք կռահում և արտահայտում են այդ ամբողջական խոսքը։ Շեքսպիրը մարգարե է, որին ուղարկել է աստված, որպեսզի հաղորդի մեզ գաղտնիքը մարդու մասին, մարդկային հոգու մասին»։

Եվ սակայն Դոստոևսկու համար, ինչպես նաև, անկասկած, Շեքսպիրի համար, բուն մեծությունը կյանքն է, աշխարհը՝ տիեզերական իր վսեմությունամբ ու անհուն խորությունամբ, իր հակասություններով ու ներդաշնակությունամբ։ Դեռ քսան տարեկան հասակում նա գրում էր եղբորը. «Մի տեսակ լայնանում է հոգիս՝ հասկանալու համար կյանքի մեծությունը»։ Իսկ շատ տարիներ հետո գրում է նաև հետևյալ տողերը, ուր դարձյալ Շեքսպիրն է հիշատակվում. «Իրոք, ուշադիր նայեցեք իրական կյանքի որևէ մի փաստի, որը նույնիսկ բոլորովին աչքի չի ընկնում առաջին հայացքից, և եթե ի գորու եք ու աչք ունեք, այդ փաստի մեջ կտեսնեք այնպիսի խորություն, որ Շեքսպիրն անգամ չունի»։ Եվ սա էլ, կարծում եմ, այնպիսի զնահատական է, որով ամբողջանում է վերոհիշյալ խորագույն բնորոշումը, որ Դոստոևսկին տալիս է

Շեքսպիրին, և համահնչուն է այն նշանավոր խոսքի հետ, որ Շեքսպիրն է ասում իր Համլետի բերանով.

Որքա՛ն բաներ կան, Հորացիո, երկնքում և երկրի վրա,  
Որ երբեք քան փիլիսոփայութունդ չէ իսկ երազել:

Կուզեի վերջացնել Շեքսպիրի մայրենի լեզվով կրկնելով այս անմահ տողերը, որ շատ շատերը պետք է տականջի օղ անեին այսօրվա աշխարհում.

There are more things in heaven and earth, Horatio,  
Than are dreamt of in your philosophy.

## ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՀԵՐՈՍՆԵՐԸ ՀՈՎՍԵՓ ԷՄԻՆԻ ՀՈՒՇԵՐՈՒՄ

1792-ին Լոնդոնում լույս տեսավ ազգային ազատագրական շարժման նշանավոր դեմքերից մեկի՝ Հովսեփ Էմինի (1726—1809) «Հայազգի Հովսեփ Էմինի կյանքը և արկածները՝ գրված իր իսկ կողմից անգլերենով»<sup>1</sup> խորագիրը կրող հուշագրությունը, որի մեջ, ինչպես դիտված է, հիշված են Շայլոկը և Օթելլոն։ Գրքի ընթերցումից պարզ է դառնում նաև Համլետի կերպարի ներկայությունը, որի օգնությամբ Էմինը մի ամբողջ գրվածք է կառուցել։

Շեքսպիրյան հերոսների անդրանիկ հիշատակության փաստը բացատրելի է հայ լուսավորական աշխարհայացքի ինքնատիպությունը, աշխարհայացք, որ ձևավորվեց թուրք-պարսկական լծի տակ հեծող Հայաստանից դուրս՝ հնդկահայ համայնքում։

Հայ լուսավորական շարժման սկզբնավորումը մեր բանասիրությունն աղերսում է XVIII դարի 70-ական թվականներին Մադրասում տպագրական-հրատարակչական գործի հիմնադրման, ազգային-ազատագրական պայքարի ֆաղափարախոսության առաջին երկերի երևան գալու փաստի հետ<sup>2</sup>։ Սակայն տվյալները վկայում են, որ իբրև աշխարհայացք այն շատ ավելի վաղ է դարձացում ունեցել։

Ի տարբերություն անգլիական լուսավորականության, որի կազմավորման ընթացքի մեջ հշանակալից դեր խաղաց իմաստասիրական, տեսական միտքը, հայ լուսավորական աշխարհայացքը XVIII դարի առաջին կեսում ձևավորվեց իբրև ժողովրդական մտածողություն։ Այստեղից՝ ոչ թե ամեն ինչի չափանիշ բանականության՝ նոր աստվածության, անվերապահ ընդունում, այլ մարդու հասարակական գործունեության, մարդու սոցիալական էության, նրա աշխատանքային կապերի աստվածացում։ Այսինքն, եթե անգլիական մտահայեցողությամբ մարդն ամենազոր էր բանականությամբ՝ վերացական մտքի գործունեությամբ, որով պետք է հաստատվեր մարդու ազատությունը և հասարակական ներդաշնակությունը, ապա հայ ժողովրդական մտքի պատկերացումներով նույն խնդիրների լուծման ուղին կամ մարդու ամենազոր լինելու հիմքը աշ-

խատանքն էր, արարիւմը: Նախ, որովհետեւ արարումն աստվածացւած էր քրիստոնեական գաղափարախոսութեան մեջ, ապա՝ շահագործւած կապիտալիստական արտադրածի հաստատումով: Այս հակասութիւնը լուծելիս հնդկահայերը հակվեցին քրիստոնեութեան շտեմարանի «գիտական» իրացումով երկրային, իրական հոգսերի կարգավորման գաղափարին, որն ըստ էութեան նշանակում էր և՛ քրիստոնեութեան, և՛ բանականութեան վերացականութեան բացասում:

Մադրասի Միլափոր արվարձանում 1707-ին «շինած կամ վերաշինած»<sup>3</sup> ս. Թովմասի եկեղեցու մակագրութիւնը՝ «Շինեցալ գաւիթ դրան ս. եկեղեցւոյ արդեամբ խոշա Զագարի որդի Սաֆարին»<sup>4</sup>, էապես տարբերւում է այս տիպի գրառումների ավանդական ձևերից: Միմիայն արարումը՝ աշխատանքի նյութական-գործնական փաստը, սոցիալական սկիզբը ընդգծելու և իր անվան վավերացման մեջ երևում է հավերժութեան հասնելու ձգտումը: Այսինքն, մարդու հասարակական էութիւնը, որի մեջ դրսևորւում են իր՝ վերջավոր, մահկանացու էակի անսահման հնարավորութիւնները՝ անմահութեան երաշխիքը, մի գիտակցւած հատկանիշ, որ մարդը մի ժամանակ վերագրեց աստծուն, XVIII դարի սկզբում Զագարի որդի Սաֆարը ետ է առնում իր նմանին ընծայած շնորհը և ինքը ներկայանում ոչ իբրև աստծո ծառա, այլ իբրև մարդաստված:

Նույն Միլափոր արվարձանում մինչև 1740 թ. կառուցւած ս. Ռիտայի և ս. Ղազար եկեղեցիներն իրենց մակագրութիւններով՝ «Յիշատակէ Հայոց ազգին թիւն Փրկչի 1729»<sup>5</sup>, «Յեկեղեցիս յիշատակէ ազգիս Հայոց միայն»<sup>6</sup>, ինչպես նաև դավանանքների դեմ արշավի ելած և հավասարութիւն, եղբայրութիւն, ազատութիւն հաստատող վեպրի թաղամասի ս. Կոսյի (Տիրամոր)<sup>7</sup> եկեղեցին իրենց գոյութեան խորհրդով իրացնում էին հնդկահայերի հասարակական իդեալը, վավերացնելով իրական աշխարհի հակասութիւնների ըմբռնումը՝ մարդու և հասարակութեան միջև ծագած մարդատյաց դրսևորումների ընդդիմանալու գիտակցական պոռթկումը: Օտար միջավայրում անցյալի պատմական վկայութեան՝ եկեղեցու անհրաժեշտութեան գիտակցութիւնը, հերոսական ոգու արթնացումն ու ազգասիրական կորովը, և ամենակարևորը, դարի «գլխավոր նպատակը»՝ անձնական շահը հասարակական բարօրութեանը ենթարկելու մղումը այս աշխարհին վերաբերող տվյալտանքներ էին, միմիայն երկրավոր: Այսինքն՝ վերացականութեան սիմվոլը չէր անտեսւում, այլ դառնում էր մարդ-լինելութիւն հարաբերման մի նոր գոյած:

Դարի առաջին կեսին համայնքը համակած գաղափարական ըմբռնումների հետագա ընթացքի ապացույցներից է Աբրահամ Կրետացու «Պատմութեան» (Կալկաթա, 1796), անդրանիկ հրատարակութեան «Ոմն բանասերի»<sup>8</sup> գրչին պատկանող «Առաջաբանը» և չափազանց ծավալուն «Ներածութիւնը»

(Ա—ՃԺԹ) գրված ի պաշտպանություն քրիստոնեության և ընդդեմ «յանհա-  
ւատ և յանաստուած մոլորչաց» դէիստ և աթէիստ ասացեալ ամբարշտաց»<sup>9</sup>։

Հայ լուսավորական աշխարհայացքը, սկզբնավորվելով Զաքարի որդի Սաֆարի գրառումից՝ մարդու և հասարակության դիալեկտիկ, վերածննդ հայոց ազգի լինելության գաղափարի կամ հայ հասարակության և աշխարհի երկխոս-  
տության, հենակետ ունենալով մարդու հասարակական էության անափ, ան-  
սահման հնաբանությունների ըմբռնումը, որին հավելվեց առավել անեղր՝  
վերացական մտքի գործունեության ձևը. բանականության բովանդակ պատ-  
կերացումները և բարոյագիտության միջոցով հասարակական կյանքը կար-  
գավորելու պատրանքը՝ բարեկիրթ մարդու դերը գերազանհատող հավատը։

Աշխատանքային գործունեության կայուն ասպարեզի որոնումները, հայ-  
րենիքի ազատագրման գաղափարը գերիշխում և տնօրինում են հայերի մտա-  
ծողությունն ու գործունեությունը, կրոնի, եկեղեցու լինել-չլինելը։ Հայրենիք-  
լինելություն խորհուրդն իմաստավորում է ամեն բան, դառնում հնդկահայերի  
կեցության բովանդակություն։

Այս գաղափարների գրական անդրադարձն է Հովսեփ էմինի հուշագրու-  
թյունը։ Շեքսպիրյան հերոսներն, իբրև գնահատության շափանիշ, տեսանելի  
են դարձնում շարադրանքի կարևոր առանձնահատկությունը՝ փաստականի և  
գեղարվեստականի զուգակցման տենդենցը, որն առավելապես դրսևորվել է  
ինքնապատկերման սկզբունքի մեջ։ էմինը, արձանագրելով իր արածը, ինչ-  
պես Զաքարի որդի Սաֆարը, ապավինում է աստծո գաղափարին, որովհետև,  
ինչպես Սաֆարի արձանագրության մեջ, իր արածի գիտակցությամբ էմինն  
ինքն է հավասարվում աստծուն։ Հուշագրողը գունազարդել է իր նկարագիրը,  
ընդգծել դրա մարդկային և բարոյա-հասարակական արժանիքները։ Գեղար-  
վեստականացման պրոցեսը պայմանավորել են երկու հանգամանք։ Նախ՝ ֆա-  
նատիկ նվիրումով հայրենիքի ազատագրմանը ծառայագրված և ձախողված  
մարդու հոգեբանությունը, ողբերգական ապրումը։ Խառնվածքի, նկարագրի  
խիստ առանձնացումով, ինչպես ողբերգության ժանրում, ցույց է տրվում  
մարդ-հասարակություն իրական կոնֆլիկտը՝ նրա հասարակական-քաղաքա-  
կան գործունեության ձախողման պատճառը։

Ապա՝ հնդկահայերի հասարակական մտածողությունը։ Այսինքն, պրակ-  
տիկ գործունեության գաղափարը կամ մարդ-աստված ըմբռնումը հուշերում  
դրսևորվում է ինքնապատկերման սկզբունքի մեջ կամ հասարակական գի-  
տակցության ձևը դառնում է գեղարվեստական մտածողության հիմք։

Հովսեփ էմինի արածի հասարակական իմաստը, որը նա ընդգծել է հա-  
կապես, եղել է նկարագրվող ժամանակահատվածի, պատումի կառուցվածքի,  
վերհիշվող դրվագների, ինքնապատկերման սկզբունքի առանցքը։ Շարադրան-  
քի այս հիմնապայմանով «Կյանքի» մեջ չեն ընդգրկվել շատ ու շատ մասնա-  
դեպեր, որոնց շնորհիվ դուրին կլինեի իմանալ, թե օրինակ էմինը Դուրի

Լեյն թատրոնում Դեյվիդ Գարրիկի շեքսպիրյան ու դերակատարումներին է ներկա եղել, կամ՝ արդյոք էդմունդ Բլրքն է հանձնարարել նրան կարդալ Շեքսպիրի թիվս ալլ գրքերի, թե աղնվաբարո դուքս Նորթումբերլենդի գրադարանում է նա սերտել «Համլետը», կամ՝ Անգլիայի կրթված կանանց թագուհի և էմինի ողջ կյանքի պաշտելի կուռք էլիզաբեթ Մոնտեգյուի նշանավոր սալոնում, երբ է կայացել էմինի ծանոթությունը տեր և տիկին Գարրիկների հետ, որոնց նա հղում է իր խորին հարգանքը բժիշկ Մլենսիին առաքած նամակի (1757, 22 օգոստոսի) հետգրության մեջ: Անտարակույս, նրա կյանքում տեղի է ունեցել ավելին, բայց հուշերի խնդրից դուրս է եղել այդ փաստերի նկարագրությունը:

Էմինը գրել է փաստագրական գործ, բայց «Կյանքը» շարադրելիս մասամբ առաջնորդվել է անգլիական լուսավորական վեպի կառուցվածքային սկզբունքներով, որովհետև վեպը՝ անձնական կյանքի պատմությունը, կառուցված հավաստիության պայմանականության վրա, իր կազմավորման շրջանում հրամցվում էր իբրև իրական եղելություն, ինչպես հավաստիացնում էին ընթերցողին Դեֆոն, Ֆիլդինգը, Ռիչարդսոնը:

Փոխներթափանցումը չի հանգել սոսկ մեմուարի կառուցվածքային խնդիրներ լուծելուն: Ժանրերի մերձեցումը առավելապես նկատելի է հերոսի տիպաբանության և ինքնապատկերման սկզբունքի դրսևորումներում՝ իդեալականացման տենդենցի մեջ: Սակայն, եթե անգլիական լուսավորական վեպում այդ տենդենցը պայմանավորվեց գալիքի հանդեպ տածվող հավատով՝ բուրժուական կարգերի կայունացմամբ «վերջնական» ազատության հաստատման պատրանքով, ապա՝ կոնկրետ-իրականի և իդեալականի համատեղումը հուշերում պայմանավորվեց հնդկահայերի մտածողությամբ և մեծ հույսերի խորտակման համազգային ողբերգությամբ: Այստեղից այն էական տարբերությունը, որ կա սոսկ իրենց շահի ձեռքբերման և աշխարհին հարմարվելու համար մաքառող վեպի հերոսների և աշխարհը վերափոխելու կոչված էմինի «հերոսի» միջև, մի հերոս, որն ավելի շուտ բանական Դոն-Կիխոտ է, քան Ռոբինզոն:

Մեմուարում Շայլոկը, Օթելլոն հանդես գալով իբրև զեղարվեստականացման հնարանք, դրսևորում են երևույթների, կենսական խնդիրների հեղինակի ասոցիատիվ ընկալումների տրամաբանությունը: Գիտակցության և կեցության գեղարվեստականորեն կամրջող ձևի՝ պատկեր-համեմատության մեջ, էմինի հասարակական-քաղաքական հայացքներն են, որտեղ Շեքսպիրը մուտք է գործում իբրև աշխարհայացքի դրսևորման արտահայտչաձև: Բարոյագիտական տեսությունների նորմերով կաղապարելով իր նկարագիրը, օժտելով այն Համլետի, Օթելլոյի բարեմասնություններով, նա դրանով իսկ կասկածի տակ է առնում մարդու վերադաստիարակման միջոցով աշխարհի վերակարգավորման Բանականության առաջադրած պատկերացումները, ցույց է տալիս դրանց

անհիմն, պատրանքային բնույթը: Իր առաքինությունների ընդգծված պատկերումով կարևորվում է հասարակության զարգացման օրինաչափությունների իր անձից դուրս՝ իրական աշխարհինը լինելու հանգամանքը, մի հայացք, որ նրան մոտեցրել կամ տարել է դեպի Շեքսպիր: Հանգամանքների դերի ըմբռնումը, հանգամանքների, որոնք ունեին զարգացման ուրույն տրամաբանություն, չէին պայմանավորված իր անձի արժանավորությամբ և հենց այդ պատճառով արգելք հանդիսացան իր իդեալի իրականացմանը, առավել պարզ է դառնում իր գունազարդված նկարագրի հետ ունեցած փոխհարաբերության մեջ: Իսկ Շալլոկի օգնությունը բնութագրելով ժամանակի բուրժուա-առևտրական դասը, էմինը գրեթե հասնում է երևույթների պատճառականության ըմբռնմանը: Որովհետև, եթե էմինը, շեքսպիրյան հերոսների նման, ձախողվել էր՝ լիմանալով իր խնդրի իրականացման ուղիները, ապա հուշերը գրառել էր ճշմարիտ ու արժանավորը կռահելուց հետո: Դա է վկայում գործի գեղագիտությունը՝ շեքսպիրյան հերոսների «աննկատ» ներկայությամբ:

Մեմուարում հիշված Շեքսպիրի առաջին գործը «Վենետիկի վաճառականն» է: 1753-ին կոնդոնում էմինը պարտք է վերցնում հայ վաճառական Ստեփաննոսից: Հիսուն օր անց «առատաշնորհ» հայազգին ետ է պահանջում իր տված գումարը կամ առաջարկում ստորագրել չափազանց ծանր մի պարտամուրհակ: Էմինը վիրավորում է նրան. «Ստեփաննոսը գումատ էր ինչպես մահը, նմանվելով Շալլոկին՝ «Վենետիկի վաճառականի» ժլատ հրեային»<sup>10</sup>: Շալլոկի հետ ունեցած զուգորդության հիմքով տարբեր առիթներով Ստեփաննոս և հայ վաճառականներ հասկացությունների փոխարեն էմինը կիրառում է նաև «հայ հրեա»<sup>11</sup> ընդհանրացնող արտահայտությունը: Մտքի գեղարվեստական կառուցվածքի՝ համեմատություն-պատկերի, երևույթների ուղղակի կապի մեջ արտահայտված խորհուրդը, նրա մտածողության տրամաբանությունը, նրա հայեցակետը հավաստվում են բուրժուա-առևտրական դասի կերպար-նկարագիրն ամբողջացնող այլ մասնադեպերով:

Շեքսպիրյան հերոսի օգնությամբ էմինը լուծել է երկու խնդիր: Նախ՝ Լեռնագավորել իր նկարագիրը վաճառական դասի հետ ունեցած փոխհարաբերության մեջ, ապա՝ ստեղծել հայ վաճառականների ընդհանրացնող դիմանկարը: Եթե այս դրվագում նրա վերաբերմունքը գեղարվեստական դրսևորում է ստացել, ապա Անգլիայի պետական քարտուղար Վիլյամ Փիթին առաքած նամակում (1758, մարտ) նա ուղղակիորեն ընդգծել է այդ հակադրությունը<sup>12</sup>: Էմինն ապրում էր շալլոկների ինքնահաստատման դարաշրջանում և ատյան էր կանչում ժամանակի տնօրեններին:

Հուշագրության մեկ այլ դրվագում էմինը պատմում է Յոթնամյա պատերազմի ժամանակ Պրուսիայի վեհապետ Ֆրիդրիխ 2-րդի հետ ունեցած հանդիպման մասին, բայց թե ո՞րտեղ և ե՞րբ է կայացել այդ հանդիպումն էմինը հարկ չի համարում նշել: Նա հարմար է դատում վերապատմել ամե-

նաէականը՝ իր և թագավորի միջև տեղի ունեցած զրույցը: Էմիլին՝ լորդ Լիթլը-թոնին առաքած 1758 թ. 11 սեպտեմբեր թվակիր նամակում «Հաագայից-Սի-լեզիա» երթուղու և «Հորս օր» թագավորի հետ անցկացնելու մասին եղած նշումները վկայում են, որ խոսքն իրողության մասին է: Այդ փաստերից ել-նելով Ար. Հովհաննիսյանը «Հովսեփ Էմիլն» աշխատասիրության մեջ լրացրել է հուշագրողի անտեսումները. «Քանի որ Ֆրիդրիխը հասել էր Ֆրանկֆուրտ օգոստոսի 20-ին, հետևաբար էմիլը նրա բանակում եղել է օգոստոսի 17-ի գիշերվանից մինչև 20-ը, այսինքն՝ հանդիպելով նրան Վարտենբերգի շրջա-նում, նրա հետ սրընթաց անցել է Շերտենդորֆից Քրոսսեն, Յիբինդենից դեպի Ֆրանկֆուրտ»<sup>13</sup>:

Հավաստիությունը պայմանավորող փաստագրական մանրամասները շրջանցելով՝ էմիլը կամեցել է ընթերցողի ուշադրությունը գամել միմիայն իր և Պրուսիայի վեհապետի զրույցի, իր նկատմամբ վերջինիս վերաբերմունքի վրա, զրույց, որտեղ Շեքսպիրի, մասնավորապես «Համլետի» էմիլի անթերի իմացությունը նշանակալից դեր է կատարել:

Ֆրիդրիխ 2-րդը հարցնում է էմիլին ինքնության մասին: Վերջինս վերց-նում է Համլետի «He was a man, take him for all in all»<sup>14</sup>, «Մարդ էր, իր ամեն բանով»<sup>15</sup> հայտնի արտահայտության առաջին մասը և ինչպես Դանեմարբաի իշխանը կրնուժագրեր իր հորը, այնպես էլ էմիլը շեքսպիրյան «մարդ եմ» արտահայտությունը հրամցնում է իբրև պատասխան: «Հանդգնաբար» շըր-ջանցելով բարեկիրթ վարվեցողության նորմը, էմիլը արքայի հարցին տալիս է ոչ թե ուղղակի պատասխան, այլ՝ ընդհանրացնող միտք, որի շեքսպիրյան ակունքը հավաստում է երկխոսության հետագա ընթացքը: Ի վերջո պարզվում է, որ նա էմիլն է, բալու նպատակը, որ նրա հովանավորը Քյոմբուրգի դուքսն է (Անգլիայի Դեղրգ թագավորի երկրորդ որդին) և այլն: էմիլի պա-տասխաններից իբր հիացած Ֆրիդրիխ 2-րդը բացականչում է «Upon my faith, it is an honest fellow: I wish there were ten thousand men of the same inclination with him»<sup>16</sup>: պատիվս վկա պարկեշտ մարդ է, երանի թե նրա կորովն (հակումներն) ունեցող տասը հազար մարդ ունենայի»): Դրեթե այնպես, ինչպես Համլետը կասեր «Ay, sir, to be honest, as this world goes is to be one men plect out of ten thousand. (II, 2)»<sup>17</sup> «Այսօր-վա օրը պարկեշտ մարդ լինել՝ նշանակում է տաս հազարից մեկը լինել»<sup>18</sup>, էմի-լը հենց այս պարկեշտ մարդն է, այն էլ Ֆրիդրիխի կարծիքով, որի նման հատ-կապես տասը հազար կուզեր ունենալ արքան: Սրան հաջորդում է էմիլի արժա-նավորության գնահատության բարձրակետը, երբ Ֆրիդրիխի վերաբերմունքը խտացվում, ընդհանրացվում է պատիվ շնորհող «Հայոց իշխան» դիմելաձևի մեջ:

Խորաթափանց և խելամիտ էմիլը կոհեղ է, որ թագավորական միջա-վայրում համլետյան խոսքով իրեն բնութագրելը, ինչպես նաև իշխանական տիտղոսին արժանացնելը կարող է տարակուսելի թվալ, քանի որ թագավորի

հիացմունքի համար գրեթե շարժառիթներ չկան: Իսկ եթե ավելացնենք նաև, որ էմինի ֆիզիկական բարեմասնությունները իշխանական կեցվածքի համար հազիվ թե կարող էին հիմք հանդիսանալ, ապա պարզ կդառնա այն մտավախությունը, որ իրավամբ ապրել է հուշագրողը և գրել իր հոգեվիճակը պարզորոշ մի պարբերություն<sup>19</sup>:

Դանեմարքի իշխանի դատողություններով Հայոց իշխան դառնալն ուներ իր պատճառները: Նախ՝ Համլետը կործանվել էր՝ բախվելով արքունիքին և ազնվականությանը: «Հայոց իշխանը» ձախողվել էր հերակլների, սիմոնների, հայ շայլոկների անբարյացակամության պատենշը չհաղթահարելով: Իրավիճակի և հանգուցալուծման նմանությունից բացի համլետյան բարեմասնություններով իր նկարագրի օժտումով էմինը փաստորեն վերանայում է բանական, բարեկիրթ մարդու՝ իբրև ազատության հաստատման միակ երաշխիքի, դարի պատկերացումները: Միաժամանակ համլետյան չափանիշներով էմինն ստեղծում է հակադրություն իր և շայլոկների միջև, մի անհատ, որ առավել կենսունակ էր, առավել սոցիալական, քան ինքը՝ իր բովանդակ արժանիքներով: Այսինքն՝ փաստագրականի և գեղարվեստականի զուգակցված պատմելակերպի՝ բովանդակալից ձևի մեջ Շեքսպիրը դառնում է աշխարհայացքի մեկնակետ:

1759-ին Լիվոռնոյում էմինը հյուրընկալվում է Թոմփսոնների տանը և առիթ ունենում պատմելու իր Ուդիսականը. «Պարոն Թոմփսոն թարգմանի դերն էր կատարում, էմինը՝ Օթելլոյի՝ Վենետիկի Մավրի: Տիկին Թոմփսոնը լսում էր նրա պատմությունը գորովալից մոր պես, իսկ օրիորդը սիրունատես Դեզդեմոնայի նման կլանում էր ամեն բառ՝ գթալով և հառաչելով»<sup>20</sup>:

Համեմատություն-պատկերի մեջ արտահայտված և «անվերապահ» ընկալում ենթադրող երևույթների գեղարվեստական կամրջման իմաստն էմինը հիմնավորում է անգլիական լուսավորական վեպից փոխառած (հազիվ թե բուն ակունք հանդիսացող պիկարոյական վեպից) «սերնդաբանություն» կառուցվածքային ձևով: Այստեղ նա ապացուցում է իր Անգլիա մեկնելու, բոլոր գիտություններից նախադաս զինվորական գործին տիրապետելու ձեռնարկումի պատճառը՝ բոլոր էմինները եղել են ղինվորականներ և քաջ: Միաժամանակ կենսագրական սուղ տվյալները վկայում են այս գերդաստանի հերոսականությունը և ողբերգական ճակատագիրը, որովհետև իր գերդաստանի կամ թե նույնն է հայ ժողովրդի անցյալի ծանր էջերով իր կյանքի խորհուրդը հիմնավորելուց բացի, էպիկական այս «հերոսին» կենսագրական այլ մանրամասներ պետք չեն: Նա գրեթե չունի անձնական կյանք, անձնականը վերաճում է հասարակության դրությունից և միաձուլվել է հասարակականին: Այս առումով «սերնդաբանության» կարևոր մի մասն է էմինի մեծ հոր՝ պապու պապի իր սերունդներին սխառնքի մղող պատվիրան-կտակը, որ երազի ձևով պատմելուց հետո, էմինն իր մեծ նախահոր ձեռքն է տալիս հերկուլեսյան ցուպը.

այս պատկերը հզորացնում, ուր իմաստ է հաղորդում թե պապին և թե նրա պատվիրան կտակին: Հերկուլեսյան ցուպով պապի ծոցը, որն ուսանել էր Վուլվիչի Զինվորական արքայական ակադեմիայում, կարող էր հանդես գալ Օթելլոյի դերում:

Համեմատություն-պատկերի գեղարվեստական իմաստի մի այլ ապացույցն է նամականին: Եթե պետական գործիչներին առաքած նամակները նոր, բանական կարգերի ստեղծման, ազատության հաստատման միամիտ համոզումների հավաստիքն են, ապա էլիզաբեթ Մոնտեզյուսին ուղղած նամակները հավաստիքն են ժայթքող զգացմունքների ձևով դրսևորված ֆանատիկ ազատության: Ահռելի հավատն ու Վերածննդի ազատության ոգին, ինչպես շեքսպիրյան ողբերգություններում, բախվում են աշխարհի չարաղետ ուժերին և պարտություն կրում, որից ծնունդ է առնում ողբերգությունը: Էմինի իդեալի փլուզումը սոսկ ձախողում չէր, այլ հավատի և իրականության ողբերգական բախում: Բայց եթե շեքսպիրյան ողբերգություններում այդ բախումն ավարտվում է հերոսի կործանումով, ապա XVIII դարում Անգլիայում հրատարակված քաղաքական բովանդակություն ունեցող միակ մեմուարում<sup>21</sup>՝ այդ կործանումը ներկայանում է հայ ժողովրդի ճակատագրի անփոփոխ վիճակով, որն իրոք ողբերգություն էր հասարակական ամեն ինչից վեր դասող Էմինի՝ մարդ-քաղաքացու ըմբռնումով:

Փաստագրականի և գեղարվեստականի զուգակցման սկզբունքը հնարավորություն է ընծայել Էմինին լուծելու մտքի ենթատեքստային դրսևորման խնդիրը: Փաստագրականի և գեղարվեստականի փոխլրացումով ստեղծվել է արձակի ենթատեքստային երանգը, արտահայտչաձև, որից զուրկ էր XVIII դարի արձակը: Այս առումով Էմինի գործը XX դարի գեղարվեստական պատմավարքագրական ժանրի ծնունդը պայմանավորող գրական որոնումների ուշագրավ նմուշներից է:

Արդ, Հովսեփ Էմինի հուշագրության մեջ շեքսպիրյան հերոսներին անկաշկանդ վկայակոչելու փաստը վկայում է XVIII դարի երկրորդ կեսում հնդկահայերին քաջ ծանոթ հեղինակ Վիլյամ Շեքսպիրի, իբրև անվերապահ մեծության, գնահատությունը: Միաժամանակ նույն փաստն ապացույցն է փաստագրականի գեղարվեստականացման պրոցեսի մեջ Շեքսպիրի՝ հայ լուսավորական մտքի դրսևորման չափանիշ դառնալու իրողության:

#### Մ Ա Ն Ո Ք Ա Գ Ր Ո Ւ Ք Ց Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. The Life and Adventures of Joseph Emin an Armenian, Written in English by Himself, London, 1792. 1918-ին կալիաթայում վերահրատարակված հուշերը կրում են հետևյալ խորագիրը Life and Adventures of Emin Joseph Emin, 1726—1809, Written by Himself, Calcutta, 1918. Այսուհետև մեջբերումները արվում են այս հրատարակությունից:

2. Տե՛ս «Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. 1, 1962, էջ 19: Գ. Հ. Գրիգորյան, Հայ առաջավոր հասարակական-քաղաքական մտքի պատմությունից, Ե., 1957, էջ 23:
3. Թ. աբբ. Գուլակյան, Հնդկահայք, Երուսաղեմ, 1941, էջ 44:
4. «Նոր Ազգաբար», Կալկաթա, 1953—1954, № 12—13, էջ 32:
5. «Նոր Ազգաբար», 1954, № 14—16, էջ 20:
6. «Նոր Ազգաբար», 1956, № 22—25, էջ 109:
7. «Նոր Ազգաբար», 1954, № 14—16, էջ 21: Anne Basil, Armenian Settlements in India, Calcutta, 1962, p. 52.
8. Ռոմե րանասերը,— ինչպես պարզաբանել է Թ. Ավդալբեկյանը,—Մ. Բաղրամյանն է: Տե՛ս Թ. Ավդալբեկյան, Հայագիտական հետազոտություններ, 1969, էջ 245:
9. Աբրահամ Կրետացի, Պատմութիւն անցից տեսան Աբրահամ սրբազան կաթողիկոսի հայոց թեքիտաղցւոյ առ Նատըր Շահ արքային պարսից, Կալկաթա, 1796, Առաջաբանը:
10. «Life and Adventures...» p. 37.
11. Էմիլիի ծոցը՝ Ամի Ապրարը, 1918-ին վերահրատարակելով իր մեծ պապի գիրքը օտարոտի թվացող հայ հրեա արտահայտության ակունքը շկոհակալով, ծանոթագրել է. «Հարկ չկա նշելու, որ նման բան՝ հայ հրեա (հասկացություն) գոյություն չունի»: Life and Adventures, p. 45.
12. Նույն տեղում, էջ 91:
13. А. Иоаннисян, Иосиф Эмин, Ереван, 1945, стр. 44.
14. The Works of Shakespeare in Four Volumes, IV, Moscow, 1937, p. 170.
15. Վիլյամ Շեկսպիր, Հնտիր երկիր երկու հատորով, հ. 1, Ե., 1964, էջ 21:
16. «Life and Adventures», p. 116.
17. William Shakespeare, p. 193.
18. Վիլյամ Շեկսպիր, Նշված աշխ., էջ 57:
19. «Այդ կոչումը,— գրում է Էմիլը,— թեև արտասանվեց ձայնի լուրջ տոնով, սակայն հեղինակը երբեք մտովի հակված չէ դրանով փոքր-ինչ հպարտություն ապրելու նա միայն շնորհակալ էր Տիրոջը, որ թույլ չտվեց փշրվել իր կրած ծանր կյանքից ու դառնություններից և պահպանեց այնպես, որ արժանանա աշխարհի տերերի ուշադրությանը»: «Life and Adventures», pp. 116—117.
20. Նույն տեղում, էջ 135:
21. Տե՛ս Մ. Ասլոնյան, Անգլիական մեծուարային գրականության ավանդույթները և Հովսեփ Էմիլիի կենսագրությունը, «Էրարեր», Ե. 1980, № 1, էջ 70—75:

## ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՍՈՆԵՏՆԵՐԸ ՀԱՅ ՄՏՔԻ ԳՆԱՀԱՏՄԱՄԲ

Շեքսպիրը հայ մշակութային կյանք է թափանցել իր ողբերգություններով և կատակերգություններով, հայ քննադատական մտքի ուշադրության կենտրոնում էլ եղել են այդ երկերը, նրանց թարգմանություններն ու բեմադրությունները: «Սոնետների» նկատմամբ հայ իրականության մեջ անցյալ դարի վերջերից սկիզբ առած հետաքրքրությունը աստիճանաբար աճել է ներկա դարի սկզբներին:

Ե՛րբ է հայ իրականության մեջ առաջին անգամ խոսք եղել Շեքսպիրի սոնետների մասին: Շեքսպիրյան քնարերգության մասին հայ գրողներն ու բանաստեղծները մեծ մասամբ խոսել են առանձին առիթներով. օրինակ, սոնետների մասին հաճախ խոսք է եղել Շեքսպիրին տրվող ընդհանուր գնահատականների, նրա կենսագրությունը ներկայացնելու կամ շեքսպիրյան որևէ պիեսի տրվող գնահատականի առիթով:

Իրականագիտական ու թատերագիտական որոշ աշխատություններում գրվել է այն մասին, թե ինչպես Աբովյանը ծանոթ է եղել Շեքսպիրի սոնետներին և խոսել դրանցից մեկի մասին<sup>1</sup>: Իրականում մի առիթով և. Աբովյանը հիշել է, թե ինչպես Երևանում, երբ ինքը Ֆ. Բոդենշտետի և Գ. Ռոզենի համար կարդալիս է եղել իր բանաստեղծություններից մեկը և շփոթվել է, Բոդենշտետը այդ առիթով ակնարկել է Շեքսպիրի մի սոնետի բովանդակության մասին<sup>2</sup> (ըստ Ս. Դարոնյանի, խոսքը 17-րդ սոնետին է վերաբերել)<sup>3</sup>: Ուրեմն այս դեպքում հազիվ թե հիմք ունենք խոսելու Շեքսպիրի սոնետներին տրված արժեքային գնահատականի մասին:

Պետրոս Ադամյանը 1887 թ. հրապարակած իր «Շեքսպիր և յուր Համլետ» ողբերգության աղբյուրն ու քննադատությունները» աշխատության մեջ «Համլետ» ողբերգության առիթով անդրադառնում է Շեքսպիրի 66-րդ սոնետին, բերում նրա արձակ թարգմանությունը և նշում. «Անշուշտ, նկատեցիք, որ այս խոսքերը որքան նմանություն ունին «Լինե՞լ թե՞ չլինե՞լ» նշանավոր մենախոսության հետ»<sup>4</sup>: Միաժամանակ, Ադամյանը մի շարք անճիշտ տեղեկանքներ է

տալիս շեքսպիրյան սոնետների մասին (որ իբր սոնետները 240-ի չափ են, օրոլորն էլ նվիրված մի կնոջ» և այլն)<sup>5</sup>, որոնք այն ժամանակաշրջանի շեքսպիրագիտության մակարդակն են արտահայտում:

Բանաստեղծ Հովհ. Հովհաննիսյանն իր դասախոսությունների մեջ «Համլետի» վերլուծությանը նվիրված բաժնում աղերսներ է նշում այդ ողբերգության մեջ իշխող տրամադրությունների և սոնետների միջև. «Համլետի» ընդհանուր տրամադրության հետ մերձավոր առնչություն ունեին այն տխուր զգացմունքներն ու մտայլ մտքերը, որ մենք գտնում ենք Շեքսպիրի սոնետներից շատերի մեջ, մանավանդ նորանց, որ գրված են մոտավորապես այն միջոցներին, երբ գրվել է «Համլետը»<sup>6</sup>: Հովհ. Հովհաննիսյանը մասնավորապես հիշատակում է 40, 60, 64, 68, 121 և մանավանդ 66-րդ սոնետները: Ընդհանուր առմամբ, անշուշտ, հիմնավոր է «Համլետի» բովանդակության և «Սոնետներում» իշխող տխուր կամ ողբերգական տրամադրությունների միջև ընդհանրություն տեսնելը, սակայն նախ այդ ընդհանրության ոլորտի մեջ բավական շատ սոնետներ են մտնում և ապա բավարար հիմք չունեն Հովհաննիսյանի բերած պատճառաբանությունները, երբ նա հենվելով անցյալի որոշ շեքսպիրագետների կարծիքների վրա, գրում է, թե շեքսպիրյան տխուր ու մռայլ տրամադրությամբ հագեցված սոնետները գրված են «Համլետը» գրելու ժամանակաշրջանում, իսկ Շեքսպիրին համակած այդ տրամադրությունները իբր պետք է բացատրել դրամատուրգի հոր ու կոմս Սաութհեմպտոնի մահով, Թուխ տիկնոջ ուխտագրությանը, ինչպես և այն ծանր տպավորությամբ, որ Շեքսպիրի վրա այդ շրջանում թողել են Նդիտաբեթ թագուհու պալատում վրտատացող «ստորաբարշ շողոթորթները, կեղծավոր ու ստրկահոգի անձինք»<sup>7</sup>: Իրականում Շեքսպիրի հայրը մահացել է 1601 թ., կոմս Սաութհեմպտոնը՝ 1624-ին, Շեքսպիրը «Համլետն» սկսել է գրել 1600-ին, ավարտել է 1601 թվականին, իսկ սոնետները գրվել են մինչև 1595 թվականը: Այս թվականների համադրությունից պարզ է դառնում, որ Հովհ. Հովհաննիսյանի աղբյուրը նրան ստույգ տեղեկություններ չի հաղորդել: Իսկ ամենակարևորն այն է, որ ողբերգական տրամադրությունները հատուկ են եղել Շեքսպիրին նրա գործունեության ամբողջ շրջանում, թեև ունեցել են ընդհատումներ:

Հովհ. Թումանյանը «Սոնետների» հարցին անդադարձել է Շեքսպիրի մահվան 300-ամյակի առթիվ իր կատարած գրառումների մեջ<sup>8</sup>, որոնք գրողի կենդանության օրոք լույս չեն տեսել: Այդ սևագրություններում մոտ կես էջ նվիրված է «Սոնետներին»: Բանաստեղծը միանգամայն ճիշտ բնորոշում է տալիս. «Բայց չէ՞» որ ամեն մի գրողի գրվածքների մեջ գտնեմ ասամբ ապրում է ինքը՝ գրողը: Շեքսպիրի սոնետները էս տեսակետից առատ նյութ են պարունակում»: Հովհ. Թումանյանը մի քանի տողում ընդգծում է սոնետների և՛ ինքնակենսագրական, և՛ գրական ընդհանրացնող արժեքները. օժիւր սոնետների մեջ ինչ որ ասում է իր սիրածներին, նույնը ասում է

ամբողջ աշխարհին»։ Առաջին անգամ Թումանյանն է, որ կարողացել է զգալ Սայաթ-Նովայի տաղերի և Շեքսպիրի սոնետների միջև եղած հետաքրքրական աղերսները, և նրա այդ նշումներում է, որ կարդում ենք. «Մի ուրիշ անգամ ցույց եմ տալու, թե ինչքան նման գծեր կան Շեքսպիրի սոնետների ու Սայաթ-Նովայի երգերի մեջ»։ Բանաստեղծն իր խոստումը չկարողացավ իրականացնել։ Թումանյանի թղթերում պահպանված այն քաղվածքները, որոնք թարգմանաբար բանաստեղծը գրանցել է իբրև «Սոնետներից» հանված ուշագրավ մտքեր<sup>9</sup>, մասամբ կարող են պատկերացում տալ, թե ինչ ընդհանրությունների վրա պետք է նա ուշադրություն դարձնի։ Օրինակ, բերված է 12-րդ սոնետի առաջին քառատողի թարգմանությունը գեղեցկության անցողիկության (որ նույնն է, թե կյանքի անցողիկություն) վերաբերյալ՝ «Երբոր տեսնում եմ, թե ոնց է մանիշակը հող դառնում և մազերում ալևուլթն երևում, հիշում եմ քո գեղեցկությունը, որ թառամելու է և մեռնելու» կամ՝ 50-րդ սոնետից առնված միտքը. «Նա հիշեցնում է, որ բախտն հտեն է մնացել՝ վիշտն է սպասում» և այլն։ Սրանք խոհեր են, որ բնորոշ են նաև Սայաթ-Նովայի տաղերին (հիշենք՝ «Աշխարհը մեզ մնալու չէ...» կամ հայտնի՝ «էրեզ լավ էր, քանց վուր էսօր»-ը և այլն)։

Միաժամանակ պետք է նշենք, որ ճիշտ չէ «Սոնետներից» Թումանյանի հանած այս քաղվածքները թարգմանության փորձեր համարել։ Իհարկե, Թումանյանի կատարածները թարգմանություններ են, բայց առանձին սոնետների որոշ հատվածների, այն էլ, մեր կարծիքով, ռուսերեն թարգմանություններից, ընդ որում, քաղվածքներից մի քանիսը, գլխավորապես վերջին 5—6 հատվածները, անճանաչելիորեն հեռացած են նախնական բնագրերից։ Այլ արժեք ունեն Թումանյանի թղթերում պահպանված մի քանի տողացի թարգմանությունները, որոնք, իրոք, վկայում են բանաստեղծի թարգմանական ծրագրի մասին։

Պետք է արձանագրել, նաև, որ Հովհ. Թումանյանը ևս, բնականաբար, առաջնորդվելով շեքսպիրագիտության այն շրջանի մակարդակով և ծանոթ լինելով եղած առանձին ճիշտ կարծիքներին այդ ասպարեզում, չգիտեր, թե ում են ուղղված առաջին 126 սոնետները՝ և կարծում էր, թե դրանք բոլորը կամ դրանց մի մասը սիրային են։ Օրինակ, իր գրառումների մեջ բանաստեղծը արձակ փոխադրությամբ մեջ է բերել կոմս Սաութհեմպտոնին ուղղված 111-րդ սոնետի բովանդակությունը, նախապես նշելով. «Շեքսպիրն իր սիրածին՝ թուփ կնոջը ասում է»<sup>10</sup>։

Ցավոք, Շեքսպիրի սոնետների մասին այս անճիշտ պատկերացումը հայ մտավորականության մեջ պահպանվեց բավական երկար, մինչև մեր օրերը։

Երկու խոսք Շեքսպիրի սոնետի հրապարակման առիթով Վ. Տերյանի մի դիտողության մասին։ 1916 թ. Շեքսպիրի մահվան դարադարձի առթիվ Հովհ. Թումանյանը «Հորիզոնում» տպագրեց Շեքսպիրի 30-րդ սոնետը՝ Վ. Սուրեն-

յանցի թարգմանութեամբ: Այս առիթով սոնետի հայ խոշոր վարպետ Վ. Տեր-  
յանն իր մի նամակում գրում էր. «...Վարդգես Սուրենյանի՝ Շեքսպիրից  
թարգմանած «սոնետը», որ հիշեցրեց ինձ այն ուս պոետին, որ նորերս 40  
տողից բաղկացած մի «սոնետ» էր գրել և ծաղրի առարկա դարձավ... Իհար-  
կե, Սուրենյանին 40 տողանոց չէ, բայց համենայն դեպս և սոնետ չէ: Ինչէն»<sup>11</sup>:

Պետք է ասենք, որ Վ. Սուրենյանցի թարգմանութունը տողերի ու տների  
քանակով և հանգավորմամբ հարազատ են շեքսպիրյան սոնետների ձևին,  
միայն ամփոփիչ տողադուլգերի չափը Սուրենյանցը մի փոքր տարբերել է նա-  
խորդ 12 տողերի չափից: Բայց հազիվ թե միայն այս շեղումը հիմք տված  
լինի Տերյանին ասելու, թե 30-րդ սոնետի թարգմանութունը «սոնետ չէ»:  
Տերյանի այդպես արտահայտվելու պատճառն էլ, կարծում ենք, հետե-  
յալն է. բանաստեղծը քաջ ծանոթ լինելով ֆրանսիական սոնետագրութեանը,  
նաև իտալականին, ըստ երևույթին, սոնետի միայն իտալա-ֆրանսիական ձևն  
է համարել ճիշտը (4—4—6 կադապարով): Շեքսպիրյան սոնետներին էլ Տեր-  
յանը հավանաբար ծանոթ է եղել ֆրանսերեն թարգմանություններից, որոնցում  
մեծ մասամբ սոնետի անգլիական-շեքսպիրյան ձևը վերափոխված էր ֆրան-  
սիականի, և քանի որ Վ. Սուրենյանցի թարգմանութունը ոչ թե այդ, այլ շե-  
քսպիրյան բնագրի ձևն ուներ, կարող էր Տերյանի վերոհիշյալ գնահատականի  
պատճառ դառնալ: Գուցե և այդ դիտողության համար դեր են խաղացել նաև  
այլ հանգամանքներ (օրինակ, թարգմանության որակի մակարդակը), բայց  
ամեն դեպքում էականը պետք է լինի վերն ասվածը, և Տերյանի բնորոշումը  
ցույց է տալիս, որ հայ իրականության մեջ անհրաժեշտ ծանոթություն չէր  
ստեղծվել շեքսպիրյան սոնետների ոչ միայն բովանդակության մի քանի կա-  
րևոր հատկանիշների, այլև նրանց տաղաչափական որոշ առանձնահատկու-  
թյունների մասին:

Մանչեստրաբնակ բանասեր-թարգմանիչ Գառնիկ Ֆետգլյանն իր թարգմա-  
նած սոնետների հրապարակմանը կցած նախաբանում ընթերցողին ներկայաց-  
նում է սոնետների գրութեան շարժառիթները, ժամանակը և ուսումնասիրողնե-  
րի տարբեր կարծիքները նրանց վերաբերյալ: Բնականաբար, Ֆետգլյանի հա-  
ղորդած տեղեկությունները համապատասխանում են շեքսպիրագիտության մեջ  
իշխող այն ժամանակվա պատկերացումներին և նույնպես պարունակում են ան-  
ճշտություններ: Օրինակ, ասված է իբր սոնետները գրվել են 1592—1609 թթ.,  
որը, ըստ նորագույն ուսումնասիրությունների ճիշտ չէ, կամ իբրև Թուխ կնոջ  
նախակերպար հիշվում է թագուհի Եղիսաբեթի նաժիշտներից միսիս Մերի  
Ֆիթթոնը, շիկահեր երիտասարդի նախակերպարը համարվում է լորդ Փեմբ-  
րոկը, հակառակորդ բանաստեղծին՝ Չիպմենը,—ենթադրություններ, որոնք  
այժմ հիմնովին հերքված են: Ըստ նորագույն հետազոտությունների Թուխ  
տիկնոջ նախակերպարը էմիլիա Լանյեն է, իտալուհի, Անգլիայի թագավոր Հեն-  
րի VIII-ի պալատական երաժշտի դուստրը (Ա. Ռոուզ), շիկահեր երիտա-

սարդը, ըստ մի շարք ուսումնասիրողների միահամուռ եզրակացությունների կոմս Սառաֆհեմպտոնն է՝ Շեքսպիրի բարեկամը և հովանավորը, հակառակորդ բանաստեղծը, ըստ Ռոուզի բերած միանգամայն հիմնավոր փաստարկների, ժամանակի անգլիական ականավոր դրամատուրգ և բանաստեղծ Քրիստոֆեր Մալոնն է:

Միաժամանակ, Ֆնտգլյանի մեկնաբանություններից զգացվում է, որ նա միանգամայն ճիշտ է ընկալել և հասկացել շեքսպիրյան սոնետների ընդհանուր բովանդակային ուղղվածությունը և արվեստը, մասնավորապես Շեքսպիրի և նրա փրիտասարդ բարեկամի ընկերությունը գնահատել է ճիշտ ու սթափ, և դա հայ իրականության մեջ այդ կարգի առաջին գնահատականն է: Ֆնտգլյանը գրում է. «Ասոր համար այնպիսի սիրային տաք արտահայտություններ ունի, բանաստեղծական կրակն բորբոքված, որ շատեր մեղապարտ հրայրքի մը վերագրել չեն վարանած: Զորեղ երևակայության և բանաստեղծական ավյունի տեր մարդիկ ավելի անուշ և ավելի սերտ ու սրտապինդ բարեկամություններ կունենան, քան ինչ որ աշխարհք կճանչնա և կընդունի, բայց գոհհիլ հոգիներ, միշտ կույր ու հողեղեն, չարն ու պիղծը կերևակայեն»<sup>12</sup>:

Այնուհետև, անդրադառնալով շեքսպիրյան սոնետների թարգմանության հարցին, Ֆնտգլյանը այդ ստեղծագործությունների արժանիքները և դրանք հայերեն արտահայտելու մեծ դժվարությունները խորապես ըմբռնելով, նշում է. «Այնքան կրակ, այնքան նվազ, այնքան արվեստ ուրիշի լեզվի մեջ փոխադրելու համար Շեքսպիրի շափ մեծ բանաստեղծ պետք է ըլլալ, աներազելի մեծամտություն հավակնոտ մահկանացուին համար իսկ»<sup>13</sup>:

2. Սուրխաթյանն իր «Հոմերոս, Շեքսպիր» աշխատության մեջ մոտ երեք էջ<sup>14</sup> խոսում է սոնետների մասին: Ճիշտ բնութագրելով սոնետների նախակերպարներին՝ հովանավոր (կամ մեկենաս) և սևտրակ գեղեցկուհի, հեղինակը միաժամանակ անճիշտ մեկնաբանություն է տալիս Թուխ տիկնոջ նկատմամբ Շեքսպիրի ունեցած զգացմունքներին՝ գրելով, իբրև բանաստեղծը նրա «հավատարմությանը համոզված է եղել» և «առանց խանդի ու դժգոհության» գիջել է նրան իր հովանավորին: Կոպիտ սոցիոլոգիական դիրքերից է գնահատված նաև շեքսպիրյան սոնետների մեջ տեղ գտած վիշտն ու թախիծը, իբր դրանց միակ պատճառն այն է, որ հեղինակը եղել է դերասան, միմոս, և արհամարհված ու ճնշված վերնախավի կողմից: Սուրխաթյանը նշում է միաժամանակ, որ Շեքսպիրը օգտվելով սոնետի տաղաչափական կաղապարից՝ կարողացել է նրա մեջ դնել խորություն, հոգեբանություն և այլն<sup>15</sup>:

Գրականագետ 2. Մամիկոնյանը 1961 թ. հրապարակեց իր «Շեքսպիրն իբրև բանաստեղծ» հոդվածը՝ որպես Շեքսպիրի «Սոնետների» հայերեն ամբողջական թարգմանության առաջաբան: Այստեղ հեղինակը բանաստեղծ է անվանում միայն սոնետագիր Շեքսպիրին, թեև հանրահայտ է, որ Շեքսպիրը նույնքան բանաստեղծ է նաև դրամատուրգիայում: Հոդվածում խոսվում է

շեքսպիրյան պոեմների և «Սոնետների» մասին: Վերջիններին նվիրված է 6 էջ, և սա առաջին հայերեն ծավալուն անդրադարձն է «Սոնետներին»: Թեև հոգովածում ակնհայտ են որոշ ուսու շեքսպիրագետների տեսակետները նույնությամբ արտացոլող դրույթներ, ինչպես և այն, որ «Սոնետների» զուտ ինքնատիպ արժեքը չէ առաջին պլանում, այլ Շեքսպիրի այդ երկերը ներկայացված են սոսկ իբրև Վերածնունդի ընդհանուր գաղափարների արտացոլումներ կամ առավելագույնը որպես լավագույն ապագայի նկատմամբ հավատի դրսևորում», այնուամենայնիվ հոգվածը պարունակում է ուշագրավ տեղեկություններ շեքսպիրյան սոնետների ինքնակենսագրական հիմքի, գեղարվեստական արժեքի և տաղաչափական առանձնահատկությունների մասին: Հայ գրական կյանքում հատկապես կարևոր է այն, որ Հ. Մամիկոնյանը թեև անհրաժեշտ կարևորություն չի տալիս շեքսպիրագիտության մեջ «Սոնետների» կենսագրական հետազոտմանը, բայց չի հակադրվում այդ հետազոտությունների գլխավոր արդյունքներին և առաջին 126 սոնետները քննում է իբրև տղամարդ բարեկամին ձոնված բանաստեղծություններ, փորձում ըստ այդմ դրանք արժեքավորել:

Հ. Մամիկոնյանը «Սոնետներին» անդրադարձել է նաև իր «Արևմտաեվրոպական գրականության պատմություն» աշխատության մեջ երեք էջի սահմաններում<sup>16</sup>:

Միանգամայն ինքնուրույն մոտեցմամբ Շեքսպիրի «Սոնետներին» անդրադարձավ բանաստեղծ Պարույր Սևակը: Նա իր «Սայաթ-Նովա» մենագրության մեջ ավելի քան 11 էջ է հատկացրել Շեքսպիրի և Սայաթ-Նովայի քննարկողության միջև ընդհանրություններ հայտնաբերելու իր հետաքրքրական փորձերին<sup>17</sup>:

Նվ դարձյալ պետք է ասինք, որ Պ. Սևակը նույնպես շեքսպիրյան առաջին 126 սոնետները կամ համենայն դեպս նրանց զգալի մասը դիտել է իբրև կնոջ ուղղված սիրո արտահայտություններ և ըստ այդմ արել է իր եզրակացությունները: Այս անգամ նման պատկերացման պատճառն այն է, որ Պ. Սևակը Շեքսպիրի «Սոնետների» մասին խոսելիս նկատի է առել գլխավորապես Ս. Մարշակի թարգմանությունները և իր մտքերը հաստատելու համար էլ բերել է սոնետների ու նրանց հատվածների սեփական թարգմանությունները կատարված Ս. Մարշակի թարգմանություններից: Վերջիններում լուրջ շեղում, իսկ ուղիղն ասած՝ սխալ է թույլ տրված. կոմս Սառլհանյանին ուղղված, սրա ու Շեքսպիրի ընկերական մտերմության ուղղակի արձագանքը հանդիսացող մի շարք սոնետներ թարգմանված են իբրև կնոջ ուղղված սիրային երգեր: Բացի դրանից, Մարշակի թարգմանությունները առհասարակ կատարված են շատ աղատ, հաճախ փոխադրության արժեք ունեն: Ամբողջությամբ դրանք, անշուշտ, բարձրորակ գործեր են, Շեքսպիրի քնարերգության ոգին ուսու ընթերցողին ընդհանուր առմամբ լավ ներկայացնող թարգմանու-

թյուններ, բայց նրանց առանձին հատվածները կամ մի շարք սոնետների թարգմանություններ տեսական եզրակացությունների համար հիմք ընդունելը անպայման անճշտությունների է հանգեցնում: Այդպես, Մարշակի թույլ տված լուրջ շեղումը առաջին 126 սոնետների մի զգալի մասի բովանդակությունից նույնությամբ տեղափոխվել է Պ. Սևակի համեմատությունների ոլորտը, և 57 ու 99-րդ սոնետներն ամբողջությամբ, ինչպես և ուրիշ 15 սոնետներ, որ անվիճելիորեն ուղղված են կոմս Սառաֆհամյատոնին, ներկայացված են իբրև Շեքսպիրի սիրուհուն ուղղված բանաստեղծություններ:

Բարեբախտաբար, Պ. Սևակը մի շարք համեմատություններ է արել նաև Թուխ կնոջն ուղղված շեքսպիրյան իրոք սիրային սոնետների վրա հենված, և դրանք միանգամայն դիպուկ են. նշենք նաև, որ Թուխ տիկնոջը նվիրված 130-րդ սոնետը, իբրև բացառություն, Պ. Սևակը Մարշակից չի թարգմանել:

Զի կարելի չնկատել նաև, որ նույնիսկ Սառաֆհամյատոնին ուղղված մի քանի սոնետների և Սայաթ-Նովայի տաղերի որոշ հատվածների՝ Պ. Սևակի կատարած համեմատությունները երբեմն հիմնավոր են թվում՝ չնայած վերոհիշյալ լուրջ անճշտությանը: Պատճառն այս դեպքում, հավանաբար, Սայաթ-Նովայի և Շեքսպիրի քնարերգության միջև իրոք գոյություն ունեցող մի ընդհանուր աղբյուրն է, որը Հովհ. Թումանյանից հետո հիմնականում ճիշտ է զգացել նաև Պ. Սևակը, իսկ առանձին մանրամասներում տեղ գտած սխալները ակամա վրիպումների արժեք են ստանում:

Պ. Սևակի վերահիշյալ անդրադարձի մի շնորհակալ արդյունքն էլ այն եղավ, որ ասպարեզում ունեցանք երեք սոնետի (57, 99, 130) նոր թարգմանություններ, ինչպես և 19 սոնետներից ականավոր բանաստեղծի գրչով հայացված հատվածներ:

Գրականագետ Սողոմոն Սողոմոնյանը բավական հակիրճ, բայց և մեք պատկերացմամբ, չափազանց ճիշտ է բնութագրել շեքսպիրյան սոնետները. «Շեքսպիրի սոնետները մարդկային հոգու բնաբուխ դրսևորումներ են, աչքի են ընկնում զգացմունքի անմիջականությամբ, կրքերի բազմազանությամբ և քնարական նրբությամբ: Սոնետների գլխավոր միտումը հոգու վեհության և ազնիվ ընկերոջ գովքն է: Շեքսպիրը դատապարտում է Կոստանտնուպոլսի մարդկանց, որոնց հոգին շորացել է: Անդամաճան, անձնուրաց ընկերությունը նա համարում է բարոյական մեծ ուժ, հոգիների ներդաշնակության իդեալական արտահայտություն: Դա հումանիստական մտայնության վառ օրինակ է»<sup>18</sup>:

Այսպիսով վերն ասվածից կարելի է եզրակացնել, որ հայ իրականության մեջ Շեքսպիրի սոնետներին տրված գնահատականները թեև երբեմն անճշտություններ են պարունակել, բայց ունեցել են մի շատ կարևոր առանձնահատկություն, որը հատկապես ուշագրավ է դառնում այժմ, երբ շեքսպիրյան սոնետներին տրվող գնահատականների մեջ գերակշռող է դառնում բանաս-

տեղծի և կոմս Սաուրճեմատունի մտերմական հարաբերություններին վերաբերող հայտնի դրույթը: Քանի որ այժմ լիովին ապացուցված է, որ առաջին 126 սոնետները ձեռնված են կոմս Սաուրճեմատունին, արևմտաեվրոպական և ամերիկյան շատ շեքսպիրագետներ դրանցում ուղղում են անպայման տեսնել միասնական սիրո արտահայտություն: Չբավարարվելով սոնետների բովանդակությամբ այդ նույն տեսակետը փորձում են տարածել նաև Շեքսպիրի այլ ստեղծագործությունների՝ օրինակ, «Համլետի», «Ռոմեո և Ջուլիետի» և այլ պիեսների վրա:

Ցավոք, որոշ հայ մտավորականների մեջ էլ այդ տեսակետը այսօր պաշտպաններ է գտնում:

Դա խորթ է հայ շեքսպիրագիտության ավանդույթին և ապա, ինչպես ցույց են տվել մեր բաղմամյա մանրակրկիտ քննությունները, այդ մտածելակերպը որևէ, ամենաչնչին հիմնավորումը չունի շեքսպիրյան երկերում և սոսկ հիվանդ մտայնության կամ Շեքսպիրին չհասկանալու արտահայտություն է:

Համլետի և Հորացիոյի, Ռոմեոյի և Մերկուցիոյի և շատ ուրիշների անձնուրաց, բարձր կարգի մաքուր ընկերության, ընկերական նվիրվածության զաղափարի քնարական յուրահատուկ մարմնավորումն ենք գտնում շեքսպիրյան սոնետներում: Շեքսպիրի երկերի մի շատ կարևոր հմայքը տղամարդկանց ասպետական, վեհ բարեկամության ոգեշունչ պատկերումն ու գովերգումն է: Չհասկանալ այդ, նշանակում է առհասարակ չհասկանալ շեքսպիրյան երկերի ոգին:

#### Մ Ա Ն Ո Ք Ա Գ Ր Ո Ւ Ք Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. Լ. Սամվելյան, Շեքսպիրը և հայ գրական ու թատերական մշակույթը, Ե., 1974, էջ 73:
2. Խ. Աբովյան, Իրիկերի լիակատար ժողովածու, հ. 7, Ե., 1956, էջ 390, ծան.՝ 488:
3. «Շեքսպիրական», պիեր 3, Ե., 1970, էջ 103:
4. Պ. Աղամյան, Շեքսպիր և յուր Համլետ ողբերգության աղբյուրն ու քննադատությունները, Թիֆլիզ, 1887, էջ 20:
5. Նույն տեղում, էջ 18—19:
6. Հովն. Հովնաճեխյան, Իրիկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, 1965, էջ 474:
7. Նույն տեղում:
8. Հովն. Թումանյան, Իրիկերի ժողովածու, հ. 6, Ե., 1959, էջ 154—155:
9. Նույն տեղում, էջ 154:
10. Նույն տեղում:
11. Վ. Տեբյան, Իրիկերի ժողովածու, հ. 3, Ե., 1963, էջ 457:
12. Տե՛ս Բեռլիի, Ամենուր տարեցույց, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 290:
13. Նույն տեղում, էջ 292:

14. Հ. Սուրխարյան, Հոմերոս, Շեքսպիր, Ե., 1935, էջ 301—304:
15. Տեր-Մարտիրոսյանը Սուրխարյանի գրքի մասին գրած իր գրախոսության մեջ երկու խոսքով անդրադառնում է նաև շեքսպիրյան սոնետների արձեքի հարցին (տե՛ս «Պրոլետար», Թիֆլիս, 1935, № 282):
16. Հ. Մամիկոնյան, Արևմտաեվրոպական գրականության պատմություն, Վերածնության շրջան, Ե., 1961, էջ 673—676:
17. Պ. Սևակ, Սայաթ-Նովա, Կ., 1969, էջ 227—233, 435—441:
18. Ս. Սողոմոնյան, Դանթե, Պետրարկա, Շեքսպիր, Մոլիեր, Ե., 1973, էջ 195:

## ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԱՆԳԼԻԱԿԱՆ ՌՈՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

(Քուրիջ և Շեքսպիր)

Քուրիջը հայտնի է որպես անգլիական ռոմանտիկական քննադատության հիմնադիր: Հատկապես ռոմանտիկները փորձեցին օբյեկտիվորեն գնահատել անցյալի մեծագույն գրողներ Շեքսպիրի և Միլտոնի ստեղծագործությունը՝ իրենց ըմբռնումները հակագրելով կլասիցիստական դոգմաներին:

Շեքսպիրը Քուրիջի նախասիրած գրողն էր: Քննադատը Շեքսպիրին նվիրել է դասախոսությունների մի ամբողջ շարք, որ նա կարդացել է ավելի քան րսան տարվա ընթացքում: Շեքսպիրի դրամատուրգիան Քուրիջի համար այն հենքն էր, որի վրա նա հյուսեց սեփական ռոմանտիկական գեղագիտությունը: «Շեքսպիրյան դասախոսություններում» կենտրոնական տեղ են զբաղեցնում տեսական հարցերը: Դրանց մեջ կարևոր են նաև փիլիսոփայական խնդիրները: Այդ իսկ պատճառով շեքսպիրյան պիեսների կոնկրետ վերլուծությունը տեսակարար մեծ կշիռ չունի: Այդուհանդերձ, Քուրիջի քննադատական դիտողությունները և Շեքսպիրի դրամատուրգիայի վերլուծությունը, որքան էլ ծավալով աննշան, սակայն ճշմարիտ գիտական քննադատության հիմք են ծառայել:

Քուրիջ-քննադատին հետաքրքրող հարցերի շրջանակը արտասովոր լայն է: Նա քննում է բնավորության, սյուժեի, տարբեր ժանրերի համակցման խնդիրները: Քուրիջը Շեքսպիրին համարում է ռոմանտիկական դրամայի հիմնադիրը, այսինքն՝ «այն դրամայի, որի հետաքրքրականությունը կախված է ոչ թե պատմական փաստերից և զուգորդումներից, այլ ի հայտ է գալիս մեր խառնվածքի այն հատկությունը համապատասխան (ես նկատի ունեմ երևակայությունը), որը կապված չէ ժամանակի և տեղի հետ:

Դա մի այնպիսի դրամա է, որի մեջ «ժամանակագրական և աշխարհագրական վրիպումները... ներելի են»<sup>1</sup>: Քուրիջը հավաստիացնում է, թե Շեքսպիրի պիեսները չի կարելի ամփոփել կլասիցիստիկ սահմանած որոշակի ժան-

րերի շրջանակներում: Քննադատի կարծիքով, դրանք զուգակցում են ամենաբազմազան տարրեր: Շեքսպիրի ումանտիկական դրամայում, ինչպես պարզաբանում է Քոլրիջը, հիմնական կոնֆլիկտը հերոսի հոգու մեջ է: Եվ հենց դա էլ պայմանավորում է պիեսի զարգացումը:

Շեքսպիրյան պիեսների նույնքան կարևոր առանձնահատկություններից մեկը Քոլրիջը համարում է պոեզիայի և դրամայի փոխներթափանցումը: Դրամատիկականից դեպի քնարականություն անակնկալ անցումները ստեղծում են մի հակադրություն, որը ներգործում է հանդիսատեսի վրա և ազնվացնում է նրա հոգին: Հետաքրքրական է, որ արվեստը կյանքից վեր դասող իդեալիստ Քոլրիջը հիացած է շեքսպիրյան դրամայով նաև այն պատճառով, որ այն փայլուն կերպով վերամարմնավորում է իրականությունը: Քննադատը հատկապես ընդգծում է շեքսպիրյան պիեսների «հակաթատերայնությունը»: Եվ, այդուհանդերձ, նա հայտարարում է, թե Շեքսպիրը հմտորեն է կառուցում իր դրամաները՝ ցուցաբերելով դրամատուրգիայի օրենքների հիմնալի իմացություն: Քոլրիջի մոտ մենք շարունակ կհանդիպենք այս հակասությանը: Պատճառն այն է, որ Քոլրիջը ձգտում է հերքել կլասիցիզմի պոետիկան: Ուստի նա անհրաժեշտ է համարում ընդգծել, որ Շեքսպիրի տաղանդը ոչ մի կանոնից կախում չունի: Սակայն, այդ տաղանդը չի կարող տարերային լինել, քանի որ ենթակա է բնության համընդհանուր օրենքներին: Այստեղից էլ սկիզբ է առնում Քոլրիջ-շեքսպիրյան քննադատի երկակի դիրքորոշումը:

Ինչպես բնորոշ է ումանտիկին, Քոլրիջը համոզված է, թե Շեքսպիրի հանճարեղության հիմքը եղել է ներմբռնումը: Սակայն, նրա կարծիքով, պակաս դեր չեն խաղացել նաև միտքն ու դիտելու ընդունակությունը: Քննադատը մինչև անգամ պնդում է, թե հենց այստեղ է առանձնապես վառ դրսևավորվել դրամատուրգի հանճարեղությունը: Այս հատկանիշների շնորհիվ է երևան գալիս Շեքսպիրի և նրա թատրոնի միանգամայն յուրօրինակ աշխարհը: Շեքսպիրյան կերպարները՝ «վեհի և ստորի բարեբախտիկ համադրումներ» (II, 181), դառնում են անհատներ և ինչպես կյանքում, օժտված են հոգու հակասական հատկություններով:

Նման մոտեցման դեպքում, անշուշտ, անհատի դերը պիեսի մեջ բացառիկ նշանակություն է ստանում: Այդ իսկ պատճառով Քոլրիջը հատկապես առանձնացնում է ամենից ավելի հայտնի շեքսպիրյան հերոսներին և նրանց դարձնում ավելի քան հանգամանալից վերլուծության առարկա: Բնավորությունների քննությունը կենտրոնական տեղ է գրավում Քոլրիջի շեքսպիրյան քննադատության մեջ: Վերլուծելով բնավորությունները, նա բանավիճում է նրանց հետ, ովքեր շեքսպիրյան պերսոնաժների մեջ սոսկ կյանքի դիտարկման արգասիք են տեսնում: Քոլրիջի կարծիքով, Շեքսպիրը չէր կարող դիտարկել իր պատկերած բոլոր պերսոնաժներին: Անհավանական է թվում նաև այն ենթադրությունը, որ նա կարող էր տեղյակ լինել, թե ինչ տեսք են ունե-

ցել և ինչպես են խոսել Օթելլոն կամ, ասենք, Մալքեթը: Եվ Քուրիջը ուշագրավ հետևություն է անում: Դա գտնում է, որ Շեքսպիրը ճշմարտացիորեն է պատկերել իր հերոսներին լոկ այն պատճառով, որ իր մեջ կրել է նրանց բազմաբնույթ հոգեկան հատկությունների բոլոր նախադրյալները: «Հանճարի մեծագույն առանձնաշնորհը,— իսկ Շեքսպիրը գիտեր այդ և կարողանում էր օգտվել դրանից,— մերթ մինչև աստծո բարձունքները սլանալն է, մերթ էլ իր մեծագույն տաղանդի մի որևէ մասը զսպելն ու մեղմելը և ամենաստոր բնավորության մակարդակին իջնելը՝ դառնալով ամեն ինչ, բացառությամբ շարագործի»,— դրում է քննադատը (II, 102):

Շեքսպիրը հանճարեղ է նրանով, որ իր հերոսներին է նվիրում սեփական ինքնության մի մասնիկը: Քուրիջը պատրաստ է ենթադրել, թե դրամատուրգի վերամարմնավորման էությունն այն է, որ նա տարերայնորեն է խորամուխ լինում կերպարի բնավորության մեջ: Եվ հենց այստեղ էլ քննադատը, ինքն իրեն հակասելով, հայտարարում է, թե շեքսպիրյան դրամայում խորունկ ու վառ բնավորությունների հանդես գալը հեղինակի խստապահանջ ընտրության և մտորումների արգասիքն է:

Փորձելով բացատրել շեքսպիրյան կերպարների խոր պսիխոլոգիզմը, Քուրիջը հավատացնում է, թե այդ կերպարները «նրա խորհրդածությունների կամ, ավելի ճիշտ, դիտարկումների արդյունքն են, խորհրդածությունների պտուղը... Դրանք մտքի դիտարկումներ են, միտք, որ մեկընդմիջտ ստեղծել է իր տեսությունն ու համակարգը սեփական բնույթի համապատասխան: Շեքսպիրն ընդգծում է այն ամենը, ինչը հաստատում է այդ տեսության իսկությունը և ամրապնդում է այն դիտարկումներով: Եվ սա գլխավորն է. նա վերցնում է այն ամենը, ինչը հնարավորություն է տալիս իր փիլիսոփայության դրույթները ներկայացնելու այնպես, ասես դրանք կյանքի սոսկ մակերեսային դիտարկման արդյունք են» (II, 98): «Նախ նա խորհում է, թե ինչպիսին պետք է լինի գաղափարի ձևը, ապա խոնարհաբար դիմում է բնության պատգամախոսին և հարցմունք անում, թե ինքն արդյոք իրավացի՞ է»: Շեքսպիրի քուրիջյան քննադատությունը հասկանալու համար սա արտակարգ կարևոր դիտողություն է: Այստեղ ակնառու կերպով ի հայտ է գալիս Քուրիջի «կիսակատար» դիրքորոշումը: «Դիտարկումը խորհրդածությունների արդյունք է» հակասական պնդումը այնքան էլ հակասական չէ, որքան թվում է առաջին հայացքից: Ռոմանտիկ և իդեալիստ Քուրիջի համար կապն այնկողմնային աշխարհի հետ, պլատոնական «գաղափարները» նույնքան կարևոր են, որքան ռեալ իրականության դիտարկումները: Քուրիջը Շեքսպիրի մեծությունը տեսնում է հատկապես համաշխարհային գաղափարներով ներշնչված կերպարներ կերտելու կարողության մեջ, որոնց օգնությամբ արվեստագետը կարող է իշխել և տիրել աշխարհին:

Քուրիջին կարելի էր գտարյուն իդեալիստ համարել, եթե չլիներ նրա եզ-

րահանգման երկրորդ մասը: Գաղափար-կերպարները շեն կարող այլ կերպ մարմնավորված լինել, քան կոնկրետ երկրային կերպարանքով: Հետևաբար նրանք պետք է անհատական գծեր ստանան, իրական դառնան թե՛ պիեսի, թե՛ հանդիսատեսի համար: Այսպիսով, Քուրիջը փաստորեն ի չիք է դարձնում իդեալական հերոսի մասին իր պնդումները: Կյանքի դիտարկումը, ասում է նա բազմիցս, շեքսպիրյան շատ կերպարների հիմքն է եղել և այս անգամ էլ իդեալական հերոսի կենսականության սկզբունքորեն կարևոր պայմանն է դառնում, նթն, իհարկե, հեղինակը չի ուզում, որ նա վերածվի սին վերացականության: Այսպես, քննադատի կարծիքով, Շեքսպիրն արտահայտում է «ճշմարտությունը բնավորության և կրքի միջոցով» (II, 14):

Քուրիջը շեքսպիրյան հերոսների մեծամասնությանը բաժանում է երկու դասի. առաջինում գերիշխում են կրքերը, որոնք կամ նրանց վեր են դասում ամբոխից կամ՝ կործանում: Մյուս դասն առանձնանում է խորհրդածելու հակվածությամբ: Քննադատը գտնում է, որ այդպիսի բաժանում կատարել է Շեքսպիրն ինքը, և դա եղել է մարդկային աիպերի ու սեփական բնույթի մասին նրա մտորումների արգասիքը:

Քուրիջը նախ և առաջ հանգամանորեն վերլուծում է առաջին տիպի հերոսներին: Սրանք վաղ շրջանի պիեսների հերոսներն են՝ շեքսպիրյան այն պերսոնաժները, որոնց բնավորության մեջ գերիշխում է կիրքը: Քուրիջին հիացմունք է պատճառում այն բանը, թե վաղ շրջանի իր պիեսներում Շեքսպիրը որքան նրբազգացորեն է նկատել նոր ծնվող կրքի, հատկապես պատանեկան սիրո ամենանրբին երանգները: Դրա համար էլ այս դասի պիեսների լավագույն օրինակը նա համարում է «Ռոմեո և Ջուլիետը»: Սակայն, նա հատուկ վերապահում է անում, ասելով, թե շեքսպիրյան հերոսների կրքոտությունն ամենևին էլ չի նշանակում, թե հեղինակն ինքն էլ, այդ հերոսներին կերտելիս, առաջնորդվել է կրքով: Ընդհակառակը, միայն խորհրդածություններն են նրան հնարավորություն ընձեռում մարմնավորելու մի կերպար, որի մեջ հակասական կրքեր են ոգորում:

Վերլուծելով Մակբեթի բնավորությունը, նա մանրամասնորեն կանգ է առնում այն հնարանքների վրա, որոնց միջոցով Շեքսպիրը պատկերում է Մակբեթի հակասական նկարագիրը: Քննադատն ասես մոռացել է, որ քիչ առաջ խոսում էր բոլոր թատերային հնարանքներից Շեքսպիրի հրաժարվելու մասին, կյանքը անմիջականորեն, ներզգայական եղանակով նմանակելու, բնության սոսկ ամենաընդհանուր օրենքները կիրառելու մասին: Այստեղ նա շեշտում է այն հատուկ միջոցները, որոնցով դրամատուրգը հաջողության է հասնում: Ահավասիկ, ասում է Քուրիջը, Շեքսպիրը գիտակցաբար է հանդիպադրում երկու հերոսների՝ Մակբեթին և Բանքոյին միևնույն իրադարձության՝ «վհուկ բույրերին» հանդիպելու տեսարանում գիտակցաբար է ընդգծում բնավորությունների տարբերությունը: Մինչդեռ պատկերում է Գլամիսի Թենի և նրա

կնոջ նշամբերը ու կրքերի պայքարը: Քննադատի կարծիքով, Լեզի Մակբեթի բնավորությունը դարձել է գլխավոր հերոսի մութ հոգու յուրատեսակ արտահայտությունը (I, 63—64): Անգլիական շեքսպիրյան քննադատության պատմության մեջ առաջին անգամ Քոլրիջն է վերլուծում Շեքսպիրի կողմից լայնորեն օգտագործվող մի հնարանը. մի հերոսի պատկերումը մյուսի աչքերով (Լեզի Մակբեթի մենախոսությունը): Նա նշում է, որ դրամատուրգն այս ձևովով միանգամից երկու կերպար է կերտում՝ Մակբեթինը և նրա կնոջը, որը բնութագրում է իր ամուսնուն: Այս տեսարանի մասին արված Քոլրիջի քննադատական դիտողություններում ծնվում է շեքսպիրյան պիեսների ենթատեսքստի և դրանով հանդիսատեսի վրա ներգործելու կռահումը:

Հերոսների մյուս խմբում, որ Քոլրիջը համախմբում է Բանականության հովանու տակ, միատեսիլված են ամենաբազմազան պերսոնաժներ: Բայց, նրա կարծիքով, նրանք բոլորը մի փիլիսոփայական հենքի վրա են կառուցված: Նկարագրելով այնպիսի գործող անձանց, որոնց բնավորության գլխավոր հատկանիշը կիրքն է, Շեքսպիրն իրեն դրսևորեց որպես մարդկային հոգու, հույզերի ու զգացմունքների քաջ գիտակ, իսկ բանականությամբ առաջնորդվող հերոսներ պատկերելով, ինքն էլ դարձավ մեծ փիլիսոփա:

Ռացիոնալիստ հերոսների շարքում Քոլրիջը սկզբից եեթ դնում է Համլետին: Իզուր չէ, որ նա հայտարարում է. «Համլետը այն կերպարն է, որը վերլուծելիս, ես առաջին անգամ դիմեցի փիլիսոփայական քննադատությանը» (I, 16):

Այս բնավորության շուրջ խորհրդածելիս, քննադատը վերջնական հետեւություն է հանգում. «Ես կարծում եմ, որ Համլետի մեջ նա ցանկացել է ցույց տալ ուշադրության ու արտաքին օբյեկտի և ներքին խորհրդածությունների միջև հարկ եղած հավասարակշռության, իրական և երևակայական աշխարհի միջև հարկ եղած համապատասխանության բարոյական անհրաժեշտությունը»: Քննադատի կարծիքով, Համլետի պարագայում այդ հավասարակշռությունը խախտված է:

Այս կերպարն էլ վերլուծելիս Քոլրիջը չի խուսափել իր քննադատությանը խիստ բնորոշ հակասություններից: Պարզվում է, որ Համլետի ծայրահեղորեն բարդ խառնվածքը երևան է եկել այն պատճառով, որ Շեքսպիրն անգիտակցաբար թափանցել է նրա խորքը: Նա բնազդով է որսացել այն, ինչը չէր նշմարի միջակ գրողը:

Ապա նա քննում է այն բազմաթիվ միջոցները, որոնց դիմում է դրամատուրգը: Քոլրիջը նշում է պերսոնաժի հմուտ ներմուծումը գործողության մեջ: Իր մենախոսությունը Համլետն անմիջապես բառախաղից է սկսում, որը, քննադատի կարծիքով, ընդգծում է բնավորության անհավասարակշռությունը: Քննադատը ցույց է տալիս, թե Շեքսպիրին ինչպես է հաջողվում առաջին հայացքից աննշան թվացող դրվագներում հանդիսատեսին հասցնել Դանե-

մարքայի իշխանի հոգու տանջալի կացութիւնը և, իբրև օրինակ, բերում է Պոլնիսի հետ հանդիպման տեսարանը:

Քուրիշը հավաստիացնում է, որ Շեքսպիրը, հիմնվելով բնության նմանակման և փաստերի ջանդիր ընտրութեան վրա, ի զորու է ստեղծել կլասիցիստների դատողական արվեստին անհասանելի խորունկ կերպար: Այս տեսակետից ամենից ավելի բնորոշ են խեղկատակների կերպարները:

Շեքսպիրյան դրաման անտիկ ողբերգութեան համաբանութիւնը համարելով (II, 167), Քուրիշը զուգահեռ է անցկացնում խեղկատակների դերի և անտիկ դրամայի երգչախմբի կոշման միջև: Երկուսն էլ կատարվող դեպքերի մեկնաբաններն են, բարձրագույն բարոյականութեան տեսանկյունից դեպքերին գնահատական տվողները: Սակայն Քուրիշը ոչ միայն նմանութիւն է տեսնում, այլև երկու բարոյախոսութիւնը կրողների տարբերութիւնը: Անտիկ երգչախումբը պիեսի սոսկ վերացարկված գաղափարն է: Իր ռեպրիկներով նա սաստկացնում է գործողութեան լարվածութիւնն ու սրութիւնը: Իսկ խեղկատակը, նախ և առաջ, գործող անձ է, վառ բնավորութիւն: Սա սրամիտ մի մարդ է, որի կատակների ետևում խորաթափանց միտք է նրբազգաց սիրտ է թաքնված: Խեղկատակների «տարողունակ» կերպարները հուզականորեն են ներգործում հանդիսատեսի վրա, և բարոյականութեան օրենքներին նա սկսում է հասու լինել սրտով և ոչ թե դատողութեամբ:

Կերպարների հոգեբանական մեկնաբանութիւնը ստվերում է թողել Քուրիշի քննադատութեան մյուս բոլոր տեսանկյունները: Նրա քննադատական ժառանգութեան այդ մասը սովորաբար ուշադրութեան չի արժանանում: Մինչդեռ Քուրիշը հաճախ, և դարձյալ հակառակ անգլիացի մեծ դրամատուրգի տաղանդի ինտուիտիվ հիմքի մասին արված սեփական հայտարարութիւնների, գիմում է Շեքսպիրի դրամատիկական հնարանքների վերլուծութեանը: Գրեթե բոլոր պիեսների մեկնաբանութիւնը հարակցվում է դրամայի կոմպոզիցիայի վերլուծութեամբ:

Շեքսպիրի դրամաներում առանձնահատուկ նշանակութիւն ունի ումանտիկական դրամայի սյուժեի դերը: Այստեղ կարծես զոյանում է անհամատեղելի սյուժետային գծերի մի բարդ համաձուլվածք: Շեքսպիրի սյուժեներում միաձուլվում են վսեմ, ողբերգական սերը և քաղաքական խարդավանքները, մեղամաղձոտ խոհերը կեցութեան էութեան մասին և խեղկատակների զվարճալի խեղճներով: Բայց, այս ամբողջ քառուսից ու դեպքերի կուտակումից հետո հանկարծ հանում է իրականութեան իսկական պատկերը: Քուրիշը մատնանշում է, որ այն երևան է գալիս հակառակ կլասիցիզմի բոլոր կանոնների՝ նտղարձ կատարելով ժամանակի մեջ, վերջինս հագեցնելով կարծես թե միմյանց հետ աճելութիւն չունեցող աղմկոտ վեճերով ու մենախոսութիւններով: Բայց Քուրիշի կարծիքով այս ամենը համակված է արվեստն ու կյանքը դիալեկտիկորեն զուգակցող օրգանական միասնականութեան ընդհանուր սկզբուն-

քով: Այսպես, օրինակ,—պարզաբանում է իր միտքը Քուրիշը,—«Համլետում» սյուժեն նշանակալից է գրեթե պատահական իրադարձությունների վրա: Բայց դա համապատասխանում է գլխավոր հերոսի բնավորությանը, որի անվճռականությունը նրան խանգարում է ի կատար ածելու ծրագրված որոշումները: Տեսարանների դիպվածականությունը ինքնաբերական, հանկարծական բռնկումներիով գործող Համլետի արարքների հետևանքն է (I, 132):

Բացահայտելով սյուժեի դերը շեքսպիրյան դրամայում, Քուրիշը մանրամասն առումնասիրում է սյուժեի առանձին տարրերը: Եվ այստեղ նրան հետաքրքրում է ոչ միայն այն, թե ինչ է պատկերում դրամատուրգը, այլև այն, թե նա ինչպես է այդ անում: Իկյս վերլուծությունն սկսվում է դրամայի պարզագույն տարրից և աստիճանաբար ընդգրկում պիեսի ամբողջական կառուցվածքը: Քննադատին առանձնապես կարևոր է թվում կառուցվածքի զանազան քաղաղաբանական փոխկապվածությունը: Հենց միայն զուտ արտաքին այնպիսի հատկանիշների մասին խոսելիս, որպիսին պիեսի վերնագիրն է, Քուրիշն ընդգծում է նրա կախումը ընդհանուր թեմայից: «Տասներկուերորդ գիշերը», «Միջամառնային գիշերվա երազը», «Ինչպես կուգիք» վերնագրերն ինքնին հնչում են որպես հեքիաթի խոստում, հեքիաթ, որի մեջ միահյուսվել է ամենաբազմազան հերոսների վառվռուն մի ծաղկաշղթա: Դրա փոխարեն «Օթելլոն», «Համլետը», «Կորիոլանը», «Լիր արքան» հանդիսատեսին տրամադրում են ուշադրությունը բեռնելու մեկ կերպարի վրա: Ամբողջ ներկայացման ընթացքում նրան են ենթարկվում մյուսները (I, 37):

Օրգանական միասնականության օրենքը դրսևորվում է արդեն իսկ վերնագրում: Այն առարկայացած է նաև պիեսի հանգույցներում: Քուրիշի տեսակետի համաձայն, Շեքսպիրն իրեն դրսևորում է որպես իսկական դրամատիկական բանաստեղծ: Այստեղ մարմնավորված է ներկան և կանխագուշակվում է հետագա գործողության ընթացքը: Շեքսպիրյան ամեն մի պիեսում հանգույցը յուրովի է կառուցվում: Մերթ դա կրքերի անսպասելի պոռթկում է, մերթ էլ կարծես հերոսի բնավորությանն անհարկ անակնկալ արարք՝ գրեթե միշտ ex abrupto, առանց նախնական էքսպոզիցիայի: Բայց նպատակն այստեղ մեկն է՝ հանդիսատեսի ուշադրությունը սեռել գլխավոր թեմայի վրա: Շեքսպիրը տրամադրում է անորոշ սպասման, որը հիմնական ֆոն է դառնալու ամբողջ ողբերգության ընթացքում (I, 18): Օրինակ կարող են ծառայել թե՛ «Ռոմեո և Ջուլիետի» առաջին տեսարանը, որը բովանդակում է սյուժետային բոլոր գծերի սաղմերը, թե՛ «Հուլիոս Կեսարի» և թե՛, հատկապես, «Փոթորիկի» սկզբնական տեսարանները:

Եթե նույնիսկ հանգույցները ծանրաբեռնված են մանրամասներով կամ ճշմարտանման չեն հնչում, միևնույն է, հանդիսատեսը դրանց վերաբերվում է այնպես, ինչպես կվերաբերվի հեքիաթին: Զե՞ որ հերոսները գործում են իրենց բնավորությանն ու հանգամանքներին համապատասխան:

Ասես 100 տարի առաջ կանխելով և Տոլստոյի առարկութունները, Քոլ-րիշը «Լիր արքայի» առաջին տեսարանը վերլուծելով, ցույց է տալիս, թե ինչու հանդիսատեսը չի բողոքում անհավանական անցքերի դեմ:

Դիսավորն այստեղ ոչ թե իրադրության անհավանականությունն է, այլ ժողովների շարաքախտության և զավակների ապերախտության մասին միտ-քը... Նույն բանը կարելի է ասել «Վենետիկի վաճառականի» մասին (I, 53): Այստեղ ևս կմնա հիմնական գաղափարը, եթե անգամ դեն նետենք պիեսի հեքիաթային նախերգը: Մինչդեռ Շեքսպիրին ժամանակակից ցանկացած դրամատուրգի պիեսն անպայման կխեղաթյուրվի, եթե հանելու լինենք ֆան-տաստիկ տարրը: Քոլրիշի կարծիքով, անհավանական հանգույցը Շեքսպիրի համար լոկ հավերժական ճշմարտությունների խորհրդանիշները կոնկրետաց-նելու միջոց է:

Քննադատն ուսումնասիրում է նաև շեքսպիրյան պերսոնաժների արարք-ների և հերոսներին գործողության մեջ ներքաշելու հիմնավորումները: Արդին տեսանք, թե նա ինչպես է վերլուծում գլխավոր հերոսի ներածման եղանակը «Համլետում»: Որպես մեկ այլ օրինակ, նա բերում է խեղկատակի մուտքի տեսարանը «Լիր արքայում», որը նախապատրաստված է այսպիսի մի ռեպլի-կով. «Տեր իմ, այն օրվանից, որ մեր կրտսեր տիրուհին գնաց Ֆրանսիա, խեղ-կատակը շատ է հալումաշ լինում»: «Այստեղ մեկ նախադասությամբ բնու-թագրվում է և՛ տերության գործերի ընդհանուր կացությունը, և՛ վերաբերմուն-քը կատարվող դեպքերի նկատմամբ..., ինչպես նաև հիմնավորվում է խեղկա-տակի մուտքը բեմ»,—նշում է Քոլրիշը (I, 56): Նա համոզված է, որ Շեքսպիրը մշտապես գտնում է գործողությունների ամենաբնական և բնութայնը հավա-տարիմ պատճառները: Եվ եթե պիեսի հանգույցը կարող է ոչ ճշմարտանման, արհեստական թվալ, ապա պերսոնաժի ցանկացած արարքը անպայման հոգե-բանորեն խիստ հիմնավորված է, որքան էլ որ առաջին հայացքից այն ան-խմաստ թվա:

Քոլրիշը, որի համար Շեքսպիրին քննադատելը ինքնանպատակ բան չէր, այլ լուրջ գեղագիտական տեսություն ստեղծելու շարժառիթ, այնուամենայնիվ, մանրամասն քննության է ենթարկում նրա պիեսները: Ընդ որում, ինչպես տեսանք, նա երկակի դիրք ունի: Քննադատը Շեքսպիրին համարում է ռոման-տիկական դրամայի ստեղծող: Բայց հաճախ իր ապացույցներում մատնանշում է պիեսների ինչպես ռոմանտիկական, այնպես էլ ռացիոնալիստական տար-րերը՝ հավասարապես կարևոր համարելով դրանք:

Քոլրիշը նկատում է շեքսպիրյան հերոսների զգացմունքների ամենափոք-րիկ նրբերանգները և բացահայտում է այն միջոցները, որոնցով հեղինակը պատկերում է այդ զգացմունքները: Իսկ հետո սկսում է պնդել, թե Շեքսպիրն այդ զգացմունքները գտել է իր սեփական հոգու մեջ և այն վերարտադրելու համար շրջապատող աշխարհը դիտարկելու կարիք չի ունեցել: Երբեմն շե-

քրսպիրյան հերոսներին նա մեկնաբանում է որպես սիմվոլներ՝ համաշխարհային ոգու մարմնացումների: Բայց այս հակասականության հանդերձ, Քոլրիջը կերտում է դրամատուրգի բարդ և բազմակողմանի կերպարը և տալիս է նրա ստեղծագործության հանգամանալից վերլուծությունը՝ հիմնվելով հենց այն օրենքների վրա, որոնցով ստեղծագործել է Շեքսպիրը:

#### Ծ Ա Ն Ո Ք Ա Գ Ր Ո Ւ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. Colridge S. T. Shakespearean Criticism, ed, by T. Raysor, L., 1960, vol. I, p. 108.  
Այս հրատարակության հետագա վկայակոչումները՝ հատորի և էջի նշումով, տե՛ս տեքստում:



ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԵՐԿԵՐԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ  
ՀԱՐՑԵՐԻՑ



## ՇԵՔՍՊԻՐԸ ՈՐՊԵՍ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՊՐՈԲԼԵՄ

Իմ ընտրած թեման չափազանց ծավալուն է և բարդ, որպեսզի այն հնարավոր լինի լիովին լուսաբանել ոչ մեծ հաղորդման մեջ: Ուստի՝ ես կսահմանափակվեմ սոսկ մի քանի համեմատաբար ինքնուրույն դրույթներով:

Շեքսպիրի միջազգային նշանակությունն անվիճելի է: Համաշխարհային գրականության մեջ թերևս չկա մի գրող, որին կարողանայինք նրանից բարձր դասել: Հենց դա է նկատի ունեցել Դոստոևսկին, երբ իր ժամանակի գրականության մասին խորհրդածելիս, 1875-ին գրել է. «...Հնարավոր է, որ մենք տեսնում ենք Շեքսպիրին, գուցե նա կառապա՞ն է, հնարավոր է, որ Ռաֆայելն է, գուցե նա դարբին է... Մի՞թե մարդկության միայն մի փոքր խավն է կարողանում դրսևորել իրեն, իսկ մնացածները կործանվում են...»<sup>1</sup>:

Դոստոևսկու այս ընդհանուր դատողության մեջ Շեքսպիրը և Ռաֆայելը համընդհանուր ճանաչում ունեցող աշխարհահռչակ հանճարներ են: Նրանց ստեղծագործական հնարավորություններն անսահման են և կասկածի տեղիք չեն տալիս: Սակայն, եթե գեղանկարիչ Ռաֆայելի ստեղծագործությունը կարող է ընկալել յուրաքանչյուր մարդ, որ գուրկ չէ տեսողությունից, ապա Շեքսպիրի համաշխարհային փառքը հիմնականում թարգմանությունների վրա է հիմնվում: Այլապես նա հասկանալի կլիներ միայն անգլերեն լեզվին տիրապետող մարդկանց:

Զի կարելի չհամաձայնել Հովհաննես Թումանյանի հետ, որը դեռևս անցյալ դարի վերջին գրել է. «Միակ թագավորը, որ կարողանում է իր իշխանությունը տարածել համատարած անգլիական ցեղի վրա ու ամեն տեղ պահպանել նրա ազգային ամբողջությունը—դա Շեքսպիրն է:

Սակայն միայն անգլիական ցեղը չի, որ շաղկապում ու համերաշխության մեջ է պահում Շեքսպիրը: Նա միաժամանակ բոլոր ժողովուրդներին է մոտեցնում՝ ինչպես անգլիական ազգին, էնպես էլ իրար: Եվ արդեն սրա մեջն է բանաստեղծության և առհասարակ գեղարվեստի կախարդական ուժը՝ ամեն մեկի բույրն ու հրապույրը պահպանելով հանդերձ՝ ամենքին ի մի բերել և բազ-

մազանությունից ստեղծել ներդաշնակ ամբողջութիւն»<sup>2</sup>: Այս արդարացի միտքն ակնառու հաստատովում է մեր երկրի ազգերի օրինակով: Հեղափոխութիւնից առաջ շատ քերին էր հաջողվում Շեքսպիր կարդալ մայրենի լեզվով՝ ռուսներ, ուկրաինացիներ, հայեր, վրացիներ, ադրբեջանցիներ: Հեղափոխութիւնից հետո Շեքսպիր թարգմանող լեզուների թիվը տասնյակների հասավ, որոնց շարքում կային նաև այնպիսի ազգութիւններ, որ անցյալում նույնիսկ գիր չեն ունեցել (օրինակ, յակուտները):

Բայց ի՞նչ բան է թարգմանութիւնը կամ անգլերեն translation-ը: Այդ կապակցութեամբ ակամա մտաբերում ես «Միշտամոնային գիշերվա երազը» կատակերգութեան այն տեսարանը, ուր աթենացի արհեստավորները անտառում փորձում են «Պրիամոսը և Թիսթին» պիեսը: Անտառի ոգի Պակը ջուլհակ Սերկէիին (Bottom) ավանակի գլուխ է հագցնում, և արհեստավորներից մեկը, կերպարանափոխված Սերկէիին տեսնելով, սարսափահար գոչում է. Bless thee, Bottom! bless thee! thou art translated<sup>3</sup>: Այս արտահայտութիւնը բառացի նշանակում է՝ «Աստված քեզ հետ, աստված քեզ հետ, Քեզ թարգմանել են»<sup>4</sup>: Այս բառերն ասելով, Շեքսպիրը դժվար թե նկատի է ունեցել թարգմանութիւնը. «to translate» բայը նա օգտագործել է «կերպարանափոխել», «վերափոխել» նախնական նշանակությամբ: Սակայն, կարող ենք պատկերացնել, որ նա եթե հնարավորութիւն ունենար ծանոթանալու իր պիեսների մի քանի թարգմանութիւններին, հավանաբար կբացականչեր. «Bless me! I am translated!».

Բայց թողնենք կատակները: Վաղուց ի վեր ընդունված է, որ Շեքսպիրը ամենից ավելի դժվարթարգմանելի հեղինակներից է: Նրա ստեղծագործութիւնների լեզվին բնորոշ են այնպիսի առանձնահատկութիւններ, որոնք խիստ բարդացնում են այն ընդհանուր դժվարութիւնները, որ ծագում են անգլիական գրականութեան երկերը, մասնավորապես անգլիական պոեզիան, թարգմանելիս: Նրա հարուստ բառամթերքի մեջ (որն, ինչպես հայտնի է, ամփոփում է ավելի քան 20 հազար բառային միավոր) ներկայացված են անգլերեն լեզվի բոլոր ոճական շերտերը՝ վերամբարձ, հանդիսավոր խոսքից մինչև փողոցային լուսանքներ: Բացի այդ, չբավարարվելով իր ժամանակի անգլերենի բառապաշարով, Շեքսպիրը իրեն հասանելի բոլոր եղանակներով ստեղծում էր նորաբանութիւններ, լայնորեն փոխառնում օտարալեզու բառեր: Նրա հոմանիշների բազմազանութիւնը արտասովոր է, իսկ բառամթերքի հարստութիւնը խիստ մեծանում է բառերի բազմանշանակութեան և բազմիմաստութեան շնորհիվ: Ալեքսանդր Շմիդտի Shakespeare-Lexikon հանրահայտ բառարանը յուրաքանչյուր բառի համար սովորաբար երկու-երեք իմաստ է բերում, հաճախ նման իմաստների թիվը հասնում է 10-ի, իսկ, օրինակ, to fall բայը 19 նշանակութիւն ունի<sup>5</sup>: Բազմիմաստութեան շնորհիվ Շեքսպիրի հերոսների խոսքը շողշողում է իմաստային բոլոր նրբերանգներով, փայլում բառա-

խաղերով: Թարգմանութեան մեջ այդ ամենը հաղորդելը չափազանց բարդ է, երբեմն էլ անհնար: Շեքսպիրագետ Մ. Ս. Մորոզովը ցույց է տվել, որ շեքսպիրյան բառարանի այնպիսի հասարակ մի բառ, ինչպիսին free-ն է, բոլոր իմաստներով հաղորդելու համար անհրաժեշտ է օգտագործել առնվազն 14 ռուսերեն բառ:

Շեքսպիրի լեզուն բանաստեղծական է, հագեցած արտասովոր պատկերավորութեամբ, մետաֆորներով, բազմաբնույթ դարձվածքներով: Նրա յուրաքանչյուր բառը նկար է»,—ասում էր անգլիացի բանաստեղծ Թոմաս Գրեյը: Հատկապես վաղ շրջանի ստեղծագործություններում դա խոսքի զարդարանք է, տուրք է իր ժամանակի նորածն էվֆուրիզմին՝ վերամբարձ, պաճուճազարդ, բարդ պատկերներով և դարձվածքներով ծանրաբեռնված ոճին, որը հենց այդպես էլ անվանվել է Զոն Լիլիի «էվֆուրես» (1579) վեպի անունով: Սակայն, հասուն պոետներում մետաֆորներն այլևս զարդանախշ չեն. դրանք Շեքսպիրի պոետիկայի էությունն են և օրգանապես ներմուծված են նրա հերոսների խոսքի մեջ: Փոխաբերականությունը հնարավորություն է ընձեռում աշխարհը պատկերել անսպասելի հուզական—բանաստեղծական տեսանկյուններով և դրանով իսկ ավելի խոր բացահայտել իրերի, հարաբերությունների, զգացողությունների էությունը: Սա աշխարհի բանաստեղծական ընկալումն է, որի մասին բազմիցս գրել է Շեքսպիր Թարգմանած Բորիս Պաստերնակը: «Մետաֆորիզմը մարդու կարճակացություն և իր առջև դրած հսկայական խնդիրների բնական արդյունքն է: Այդ անհամապատասխանության պատճառով նա ստիպված է իրերին նայել արծվի պես սրահայաց և բացատրվել վայրկենապես հասկանալի, նպատակահաս փայլատակումներով: Ահա թե որն է պոեզիան: Մետաֆորիզմը մեծ անհատի սղագրությունն է, նրա ոգու նոտրագիրը»:

Անհնար է անտեսել այն փաստը, որ Շեքսպիրն անցյալի գրող է և մեզանից բաժանված է գրեթե շորս հարյուրամյակով: Ժամանակակից Թարգմանիչների առջև մի շարք հարցեր են ծառացել. ի՞նչ չափով է անհրաժեշտ հաղորդել ժամանակային հեռավորությունը, ո՞ր անգլիացիների ընկալումն է հարկավոր հաշվի առնել՝ դրամատուրգի ժամանակակիցների, թե՞ Թարգմանիչի՝ դեպ, վիճելի է նաև այն հարցը, թե ում ընկալումն է ավելի բարդացված: Կարծիք կար, որ Շեքսպիրի ոճին ընդորոշ միտումնավոր խրթինությունը, այսպես կոչված՝ «բարոկկոյականությունը», առանձնապես սուր է զգացվել իր ապրած ժամանակներում, երբ նրա պոետները դեռ նոր էին երևան եկել: Ընդհակառակը, անգլիացիների հաջորդ սերունդները, որոնք արդեն շեքսպիրյան ոգով էին դաստիարակված, կարծես թե այդ չափով չեն զգացել նրա լեզվի խրթինությունը (օրինակ, նման կարծիք է հայտնել գերմանացի գրականության պատմաբան Լ. Շյուքինգը):

Սակայն այդ կարծիքը այնքան էլ արդարացի չէ: Պիտեր Բրուքը, խոսելով շեքսպիրյան պոետների բեմականացման հետ կապված դժվարությունների

մասին, մասնավորապես նշել է. «նախ և առաջ ակնհայտ է այն փաստը, որ այդ պիեաները գրվել են միանգամայն այլ դարաշրջանում: Եվ եթե այսօր էլ այդ բոլոր բառերն օգտագործվում են անգլերենում, ապա խոսելակերպն անվիճելիորեն մնում է տասնվեցերորդ դարին»<sup>9</sup>:

Պատահական չէ, որ անգլիական ժամանակակից բեմադրություններում ավելի ու ավելի հաճախ են դիմում տեքստի որոշակի մեկնաբանությանը, հարկավ, զգուշավոր (ով-ով, բայց Շեքսպիրն անգլիացիների համար սրբության սրբոց է), բայց և այնպես, դիմում են: Հատկանշական է նաև այն հանգամանքը, որ նույն Պիտեր Բրուքը մի առիթով նշել է, որ ժամանակակից ֆրանսիացի հանդիսատեսը ֆրանսիերեն թարգմանությամբ ավելի դյուրին է Շեքսպիր ընկալում, քան անգլիացի կամ ամերիկացի հանդիսատեսը՝ բնագրով: Նույն բանն է մատնանշում հայ թարգմանիչ Խ. Դաշտենցը. «Որքան բան են շահել մեր ժամանակակիցները, որոնց բախտ է վիճակվել Շեքսպիր կարդալ մայրենի լեզվով, հստակ և հասկանալի, այն պարագայում, երբ իրենք՝ անգլիացիները, ստիպված են նրան կարդալ և ըմբռնել ճանապարհ հարթելով հնաբանությունների թավուտների միջով»<sup>10</sup>:

Դժվարություններ համակցվում են նաև շեքսպիրյան պիեսների արտաքին ձևը վերարտադրելու հետ՝ արձակի և բանաստեղծական խոսքի տարբեր տեսակների սպիտակ (անհանգ) հնգոտնյա յամբի և հանգավոր բանաստեղծության, զանազան միջարկումների (երգեր, բանաստեղծություններ) զուգակցման հետ, որոնք գրված են տարբեր, բայց գերազանցապես հանգավոր շափերով: Հարց է առաջանում նաև շեքսպիրյան հերոսների խոսքի ութմական նկարագիրը վերարտադրելու մասին: Շեքսպիրի ութմը վերարտադրելու կարևորությունը, «նրա պոեզիայի նախահիմքերն» ընդգծում էր Բ. Պաստերնակը: Նա գրում էր. «Ռիթմի առաջատար ուժն է պայմանավորել նրա երկխոսությունների՝ հարց ու պատասխանի, հաջորդականությունը, դրանց հերթադասման արագությունը, մենախոսություններում՝ պարբերությունների երկարաձգվածությունը և կարճությունը... Սա ազատածին պատմական անհատի ութմըն է, անհատ, որն իր համար կուռք չի ստեղծում և դրա շնորհիվ անկեղծ է ու սակավախոս»<sup>11</sup>:

Վերջապես չպետք է մոռանալ, որ Շեքսպիրի ստեղծագործությունները պիեսներ են:

Այստեղ ես չեմ անդրադառնա պոեմներին և սոնետներին: Դրանք չեն, ոչ կազմում են Շեքսպիրի ժառանգության հիմքը: Շեքսպիրյան սոնետների բոլոր արժանիքները նկատի ունենալով հանդերձ, չի կարելի չհամաձայնել, որ դրանք գլխավորապես զնահատում ենք իբրև Շեքսպիր-դրամատուրգի բանաստեղծություններ: Մինչդեռ դրամատիկական ստեղծագործության վրա տարվող աշխատանքը առանձնահատուկ պարտավորություններ է թելադրում թարգմանչին, եթե, իհարկե, նա ցանկություն ունի ստեղծել ոչ թե թանգարա-

նային նմուշ, կամ գրական-պատմական հուշարձան, այլ պիես, որի գլխավոր խնդիրը կենդանի դերասանական կատարումն է: Բեմական խոսքը պետք է անմիջապես հասնի հանդիսատեսին, պետք է հաշվի առնի հանդիսատեսի կուլտուրայի մակարդակը: Եվ թարգմանության ճշգրտությունն ու ընկալունակությունը կարող են հակասության մեջ մտնել, քանզի շեքսպիրյան դարաշրջանի հանդիսատեսի մեծ մասին հարազատ հասկացությունները, այդ թվում, օրինակ, հնագույն գրականությունից կամ բիբլիական լեգենդներից առնված ամեն տեսակի դիցաբանական անունները և զուգահեռները մեր օրերում հասկանալի են հանդիսատեսի համեմատաբար նեղ շրջանակին միայն: Մյուս կողմից բեմական տեքստը պետք է անկաշկանդ արտասանվի: Դեռ իր ժամանակին Կ. Ի. Չուկովսկին ցույց է տվել, որ Շեքսպիրի ութմը ճշգրտորեն վերարտադրելու ոռա թարգմանիչների փորձերը կարող են ոչնչացնել մայրենի լեզվի կենդանի առոգանությունը և թարգմանությունը վերածել մեռած դերանյութի<sup>12</sup>:

Թատրոնի համար թարգմանության դժվարությունները սրանով չեն սահմանափակվում: Պիեսների տեքստը նման է պարտիտուրի, որն իսկապես ընկալվում է միայն կատարման ժամանակ: Դեռևս XX դարի անգլիացի ռեժիսոր, դերասան և շեքսպիրագետ Հարի-Դրանվիլ Բարբերը այդ մասին ասել է. «Հեղինակային իմաստի սովորական բառային կամ ինտելեկտուալ վերարտադրությունը չէ, որ պայմանավորում է դերասանի և հանդիսատեսի փոխադարձ կապը: Պիեսի մեկնաբանությունը և նրա իմաստի հարստացումը իրականացվում է բազմաթիվ հնարանքներով: Մինչև անգամ բառերի հնչողության մեջ կա զգայական ներգործություն, ծանոթ դարձվածքներն առաջացնում են ծանոթ զգացողություններ, գոյություն ունի վարքագծի, շարժումների մի հսկայական բառապաշար, որը տարբեր ազգերի մոտ տարբեր է: Այդ պատճառով էլ, եթե մենք ցանկություն ունենք պիեսն իր ամբողջության մեջ մի լեզվից մյուսը փոխադրել, ուրեմն պետք է թարգմանելի դարձնենք ոչ միայն բառարանային նշանակություն ունեցող բառերը, այլև մնացածը»<sup>13</sup>:

Շեքսպիրյան տեքստերի օբյեկտիվ հատկությունները՝ հարստություն, բարդություն, բազմաշերտություն և թատերական յուրահատկություն, հարցի մի կողմն է: Ժիշտն ասած, թարգմանության դժվարությունները և դրանց հաղթահարման միջոցները ծագում են ոչ թե այդ հատկություններից, այլ դրանց զուգակցումից, ավելի ստույգ, այն լեզուների ու մշակութային յուրահատկություններին բախվելիս, որոնցով իրականացվում է թարգմանությունը: Բանաստեղծական պատկերը հնարավոր չէ ճշգրտորեն մի լեզվից մյուսը տեղափոխել, այն պետք է յուրացվի ուրիշ ազգային պոեզիայի կողմից, իսկ այդպիսի յուրացման հնարավորությունը, նրա բարդության աստիճանը պայմանավորված է երկու բանաստեղծական մշակութային բնագրի և թարգմանության փոխհարաբերությամբ:

Պատահական չէ, որ Շեքսպիրից արված առաջին թարգմանությունները ծնվեցին Գերմանիայում (այստեղ շեքսպիրյան տեքստերի ձևափոխված տարբերակները գոյություն ունեին դեռևս XVII դարում)։ Դա անգլիական և գերմանական մշակույթների հոգեհարազատության դրսևորումներից մեկն էր։ XVIII դարի կեսից են սկսվում գերմաներեն լեզվով թարգմանված շեքսպիրյան պիեսների արդեն ամբողջական թարգմանության փորձերը, իսկ XVIII—XIX դարերի սահմանագծին ստեղծվեց Շեքսպիր-Տիկի կանոնիկ թարգմանությունը, որն իր նշանակությունը և արդիականությունը պահպանում է նաև մեր օրերում։ Ֆրանսիայում շեքսպիրյան ձևափոխված տեքստերը երևան եկան XVIII դարում։ Դարի երկրորդ կեսին Պիեռ Լեթուրները ստեղծեց ամբողջական թարգմանություն, որը XIX դարի կեսին ասպարեզից դուրս մղվեց Ֆրանսուա Վիկտոր Հյուգոյի (որդու) թարգմանությամբ։ Վերջինս կանոնիկ է համարվում, թեև այն չի կասեցրել մյուս թարգմանիչների այդ ուղղությամբ տարվող աշխատանքները։ Էլ ավելի ուշ Շեքսպիրին դիմեցին Ռուսաստանում, ընդ որում, XVIII դարում և նույնիսկ XIX դարի սկզբին միջնորդի դեր էին կատարում ֆրանսերեն և գերմաներեն թարգմանությունները։ Հազվի թե կարելի է խոսել ռուսերեն կանոնիկ թարգմանությունների գոյության մասին, թեև, օրինակ, «Մակբեթը» և «Համլետը» Ա. Կրոնբերգի կամ «Լիր արքան»՝ Ա. Դրուժինինի թարգմանությամբ, որ ստեղծվել էին անցյալ դարի կեսերին, հարատևեցին մինչև սովետական տարիները՝ մինչև 30-ական թվականները և հետո միայն դուրս մղվեցին։ Գուցե կանոնիկ դառնան Մ. Լոգինսկու կամ Բ. Պաստերնակի թարգմանությունները։ Սակայն այդ հարցը վիճելի է և կարող է լուծել միայն ժամանակը։

Էլ ավելի ուշ սկսեցին Շեքսպիր ընկալել արևելյան գրականություններն ու մշակույթները։ Առաջին հայերեն թարգմանությունները լույս տեսան Հրեդ-կաստանում՝ 1821 թվականին (գրաբար), իսկ առաջին վրացերեն թարգմանությունը («Ռոմեո և Զուլիետ») կատարեց Դմիտրի Կիպիանին, 1841 թվականին։ Ինչպես դիտենք, Հայաստանում կանոնական դարձան Հովհաննես Մասիսյանի թարգմանությունները։

Զինաստանում Շեքսպիր թարգմանելու առաջին փորձը (դարձյալ «Ռոմեո և Զուլիետ» ողբերգությունը) իրականացվեց 1910 թվականին, սակայն, ըստ էության, մինչև վերջին ժամանակներս չստեղծվեց այնպիսի թարգմանություն, որ պիտանի լինի թատրոնի կամ ընթերցողների լայն շրջանի համար։ Ազգային մշակույթների, սոցիալական կենցաղի, էթիկետի տարբերությունները (մի կողմ թողնենք լեզվական տարբերությունները) դժվար հաղթահարելի խոչընդոտներ են հարուցում թարգմանիչներին։ Օրինակ, նախահեղափոխական Զինաստանում, ծնողներին երկրպագելու ավանդական սովորույթը թույլ չի տալիս Համլետի և մոր տեսարանը հաղորդել առանց փոփոխությունների, քանի որ որդին ոչ մի պարագայում չէր կարող այդքան կոպիտ խոսել

մոր հետ: Դոմեկանի՝ լեդի Մակբեթին ուղղված «Տվեք ձեր ձեռքը» արտահայտությունը լին հանդիսատեսը կրեկալեր որպես այլասերման փորձ, իսկ լեդի Մակբեթի բառերն այն մասին, թե քնած Դոմեկանը նման է իր հորը, կհասկացվեր իբրև մոր հասցեին ասված անամոթ կատակ և այլն<sup>14</sup>:

Ճապոնիայում Շեքսպիր սկսեցին թարգմանել դեռևս ՃԻՄ դարում, և նրա ճակատագիրն այդ երկրում այլ կերպ դրսևորվեց: Դրամատուրգն այստեղ բավական շատ երկրպագուներ ունեցավ, իսկ 1970 թվականի թագավորական շեքսպիրյան հյուրախաղերն էլ ավելի բորբոքեցին հետաքրքրությունը Շեքսպիրի հանդեպ և առաջացրին, ինչպես պնդում են մասնագետները, իսկական «շեքսպիրյան պայթյուն»: Բավական է ասել, որ միայն 1981 թվականի հինգ ամիսների ընթացքում (հունվարից մինչև մայիս) ճապոնական թատրոններում բեմադրվել է շեքսպիրյան ինը պիես, այդ թվում՝ «Ռեմեո և Զուլիետի» երկու, և «Հենրի 6-րդի» մասերից բաղկացած երեք բեմադրություն: Միաժամանակ պետք է նշել, որ այն, ինչ բեմադրվում է ճապոնական բեմում, իբրև կանոն, քիչ է համապատասխանում թարգմանության մասին ունեցած մեր պատկերացումներին: Ավելի ստույգ՝ կարող ենք խոսել ոչ թե թարգմանության, այլ տեքստի մեկնաբանության մասին: Հանրահայտ է Կուրոսավայի «Գահն արյան մեջ» կինոնկարը՝ «Մակբեթի» ճապոնական էկրանավորումը: (Հանգուցյալ Գ. Մ. Կոզինցեր այդ ֆիլմը համարում էր «Մակբեթի» լավագույն մեկնաբանություն): Մինչդեռ գործողություններն այդ կինոնկարում տեղափոխված են միջնադարյան Ճապոնիա, և Մակբեթին ու Բանքոյին համապատասխանող հերոսները սամուրայներ են: Ճիշտ նույն ձևով, թատերական ռեժիսոր Յուկիո Նինագավան 1980 թվականին բեմադրեց «Մակբեթը», պիեսի գործողությունները հարմարեցնելով XVI դարի ֆեոդալական Ճապոնիային: Ներկայացման սկզբում երկու ծեր կին բացում են բուդդայական տաճարի դռները, որտեղ ծավալվում են ողբերգական իրադարձությունները: Պիեսի վերջում նրանք փակում են այդ դռները:

«Իզուր տեղը մեծ աղմուկ» կատակերգության գործողությունը ռեժիսոր Անդաիի բեմադրությամբ տեղի է ունենում մետաքսի հարուստ վաճառականի տանը՝ Իոկոհամայում: Դժվար չէ հասկանալ, որ նման պարագաներում թարգմանությունները զգալիորեն հեռանում են բնագրից:

Սակայն, այստեղ ճշգրիտ թարգմանությունն, առհասարակ, անհնար է ոչ միայն մշակութային տարբերության, այլև լեզվական տարբերությունների պատճառով:

Բավական է հիշատակել, որ համլետյան «to be or not to be»-ն չի կարող ճշգրիտ թարգմանվել ճապոներեն, քանի որ to be հասկացության ճշգրիտ համապատասխանությունը ճապոներենում բացակայում է, և ճապոնացիները ստիպված են այդ արտահայտությունը զանազանակերպել՝ «Ապրե՞լ, թե չապ-

րել», «Կյանք կամ մահ», «Գոյութիւն ու չեղում», «Թե շունենալ», «Վերածննդի րին», «Թե լինել» և այլ արտահայտութիւններով:

Հնդկաստանում, երկրի զաղութային վիճակի պատճառով, Շեքսպիրի պիեսները երկար ժամանակ ընթերցվում էին բնագրերով: Առաջին թարգմանութիւնները ձևափոխութիւններ էին, որոնցից շատերը ոչ թե անմիջականորեն հարում էին պիեսներին, այլ երեխաների համար գրված արձակ ձևափոխութիւններ էին՝ «Պատմութիւններ Շեքսպիրից», որոնք XIX դարի սկզբին ստեղծեցին Չարլզ և Մերի Լեմերը: Անշուշտ, այդ թարգմանութիւն-ձևափոխութիւնները ոչ թե բնմի համար էին նախատեսված, այլ միայն ընթերցանության<sup>15</sup>:

Ժամանակի ընթացքում երևան եկան շեքսպիրյան տեքստերին ավելի մոտ թարգմանութիւններ, որոնք ևս բնմում ներկայացվելու համար չէին նախատեսված: Իսկ երբ սկսեցին ստեղծվել թատերական թարգմանութիւններ, ապա դրանք հարմարեցվեցին տեղի բարբերին: Այսպես, թարգմանիչ Սանդրանդա Մուդալիարը, որ Շեքսպիր է թարգմանել տամիլերեն (Հարավային Հնդկաստանի բնակչության լեզուն), շեքսպիրյան հերոսներին տամիլական անուններ տվեց: Մակբեթը դարձավ Մագապատի, Յիմբելինը՝ Սիմհալանդան, Համլետը՝ Ամալադիտան և այլն, Բրիտանիան «Յիմբելին» պիեսում («Սիմհալանդան») փոխարինվեց Յելլոնով, իսկ Կլոտենը, կամ ինչպես նա էր անվանում Կալահարան՝ թագուհու որդին առաջին ամուսնութիւնից, դարձավ թագուհու եղբայրը, քանի որ այրիների երկրորդ ամուսնութիւնը տամիլացիները դատապարտում էին: «Համլետում» հիշատակված «փրկարար աստվածը» (Saviour) վերածվեց Կրիշնա աստծու, Հերկուլեսը՝ Բիմայի (պերսոնաժ «Մահաբհար հարատա» էպոսից) և այլն:

Այսպիսով, շեքսպիրյան արևելյան թարգմանութիւնները քիչ են համապատասխանում թարգմանության և նրա խնդիրների մասին ունեցած մեր պատկերացումներին: Սակայն Եվրոպայում էլ հարցը հեշտորեն չի լուծվում:

Ավելի ու ավելի հաճախ են հնչում հատկապես թատրոնի համար արվող ձևափոխութիւնների պահանջները, և ես կանդորդառնամ նաև այդ հարցին: Սակայն նախ և առաջ կխոսեմ բացառապես լեզվական խնդիրների մասին:

Լեզվական խոչընդոտները, որոնց բախվում են տարբեր երկրների թարգմանիչներ, տարբեր են: Նախ խոսենք իմաստային տարբերութիւնների մասին: Շեքսպիրի պիեսներում կան շատ հասկացութիւններ, որոնք կամ Անգլիայի հետ են կապված, կամ հեղինակի, կամ՝ թե՛ մեկի և թե՛ մյուսի հետ: Այդ հասկացութիւնները վերաբերում են սովորութիւններին, հիմնարկութիւններին (օրինակ, դատարանը), տոնախմբութիւններին, տիտղոսներին, կոչումներին (որոնցից կախված են ողջունելու և դիմելու ձևերը), կրոններին, զբաղմունքներին և զվարճութիւններին, կենդանիներին, բույսերին և այլն:

Որքանո՞վ է հնարավոր այս կամ այն լեզվի մեջ գտնել բոլոր այդ հասկացությունների ճշգրիտ համապատասխանությունները, ներմուծել օտարաբանություններ, որ հասկանալի լինեն տվյալ երկրի ընթերցողներին և հանդիսատեսներին: Վերցնենք, թեկուզ, մի այնպիսի հասարակ մանրամասն, ինչպիսին դիմելու ձևն է: «Լիր տրքայի» մեջ ընդամենը մեկ տեսարանի (II, 1) ընթացքում մենք հանդիպում ենք հետևյալ ձևերին. sir, your lordship, my lord, my good lord, your grace, noble Gloucester, my noble friend, our good old friend, madam, lady, ընդ որում, դիմելու յուրաքանչյուր ձևն ունի իր իմաստը, ցույց է տալիս գործող անձանց փոխհարաբերությունների բնույթը, արտահայտում է դրանց ամենանրբին երանգավորումները: Ամեն լեզու չէ, որ կարող է ընձեռել այդ բոլոր արտահայտություններին համապատասխանող լեզվական ձևեր: Դա կախված է տվյալ լեզվի մեջ արտացոլված ազգի սոցիալական պատմությունից: Նորվեգերեն լեզուն, օրինակ, այդ տեսակետից աղքատիկ է և նորվեգացի թարգմանիչները այդ արտահայտությունների մի ծանրակշիռ մասը ստիպված են բաց թողնել, որ, անշուշտ, աղքատացնում է տեքստը: Իսկ եթե որպես օրինակ վերցնենք բազմապիսի լուսանկարները, հիշոցները, երգումներն ու ասացվածքները, որոնցով առատ են Շեքսպիրի գործերը և որոնք բավական էական նշանակություն ունեն այդ բառերն արտաբերող պերսոնաժներին բնութագրելու համար: Ինչպե՞ս գտնել այդ բառերի համազորները օտար լեզվում, ընդամենն այդ ամենին շտալով ուրիշ ազգային լեզվի գունավորում, ոտնակոխ չանելով թույլատրելիության սահմանը:

Տարբեր երկրների թարգմանիչների առջև ծագացած լեզվական խոչընդոտները, սակայն, չեն սահմանափակվում լոկ բառարանային կազմի կամ քերականական կառուցվածքի լեզվական տարբերություններով: Գեղարվեստական թարգմանության պարագայում առավել կարևոր է այն հանգամանքը, որ յուրաքանչյուր ազգի լեզվաոճերը ստեղծվում են իրենց օրենքներով: Շեքսպիրի նորվեգացի թարգմանիչ Խենրիկ Ռիտտերը փորձում էր հաղթահարել իր արտահայտչականությամբ և բազմազանությամբ հարուստ եղիսաբեթյան Անգլիայի և ժամանակակից զուսպ ու ժլատ նորվեգերեն գրական լեզուների միջև եղած անդունդը: Դրա համար նա լույս աշխարհ հանեց նախկինում չօգտագործված ժողովրդական բարբառների ողջ հարստությունը և նրա փորձը պսակվեց հաջողությամբ<sup>16</sup>: Սակայն ռուսերեն լեզվի համար նման փորձը արդյունավետ չի կարող լինել. ռուսերենում բարբառներ ներմուծել հնարավոր է միայն շատ սահմանափակ քանակով և այն էլ բացառապես ժողովրդական հասարակաբանությունները վերարտադրելու համար:

Ընդհանուր առմամբ, ինչպես լեզվի, այնպես էլ այս կամ այն խոսելաոճի պատմական փոփոխության պրոցեսը զգալիորեն տարբերվում է միմյանցից: Այդ պատճառով, օրինակ, նպատակ ունենալով ստեղծել հնաոճ թարգմա-

նություն, տարբեր լեզուների թարգմանիչներ պետք է կիրառեն միանգամայն տարբեր հնարանքներ:

Գերմանացի գիտնական Լ. Շյուքինգը Շեքսպիրի թարգմանիչներին առաջարկում էր հաշվի առնել XVII դարի գերմանացի բանաստեղծ Լոենշտեյնի լեզուն և պոետիկան<sup>17</sup>: Ընդհակառակը, իսպանացի գրող Սալվադոր Մադարիսագան «Համլետ»-ը թարգմանելիս չիսիզախեց ուղղակիորեն դիմել Լոենշտեյնին ժամանակակից իսպանացի մեծ դրամատուրգ Կալդերոնին, այլ ստեղծեց ինչոր արհեստական լեզու, որը պիտանի էր թե Շեքսպիրի ժամանակներին, թե արդիականությանը: Որպես օրենք, այդ լեզուն չպետք է պարունակեր այնպիսի բառեր, որոնք կարող էին անհասկանալի լինել 1800 թվականի իսպանացուն<sup>18</sup>: XX դարի ուստ թարգմանիչը չի կարող կիրառել այդ մեթոդը, եթե նույնիսկ ժամանակագրական սահմանը տեղափոխենք 100 տարով առաջ: Մինչդեռ նա կարող է անհրաժեշտ արդյունքի հասնել եկեղեցական-սլավոնական լեզվից քաղած հնաբանությունների չափավոր օգտագործման միջոցով: Ընդհակառակը, ժամանակակից ֆրանսերեն լեզուն աղքատ է խոսակցական հնաբանությունների տեսակետից, և թարգմանիչը պետք է դիմի շարահյուսական կառուցվածքների և այլ միջոցների:

Անգլերեն և գերմաներեն լեզուների պատմական հոգեհարազատությունը Շեքսպիրի գերմանացի թարգմանչին ընձեռում է բառախաղերը հաղորդելու այնպիսի բաղձատեսակ հնարավորություններ, որպիսիք, ասենք, չունեն սլավոնական լեզուների թարգմանիչները:

Տարբեր լեզուներում տարբեր կերպ է լուծվում Շեքսպիրի բանաստեղծություններն ու արձակը թարգմանելու հարցը: Սլավոնական լեզուներում, ինչպես և գերմաներենում ու հայերենում, վաղուց ի վեր ավանդույթ է դարձել շեքսպիրյան բանաստեղծութունը բանաստեղծությամբ և արձակը արձակով թարգմանելը: Այսպես, օրինակ, ուսերենի, գերմաներենի և նորվեգերենի տաղաչափական համակարգը հնարավորություն է տալիս Շեքսպիրի սպիտակ ոտանավորը թարգմանել համապատասխան հնգոտնյա յամբով: Ռիթմի և բանաստեղծական տողերի հավասար քանակության հարցը ավելի հեշտ է լուծվում գերմաներենում, քան ուսերենում և նորվեգերենում, քանի որ այդ լեզուներում, միջին հաշվով, բառերն ավելի երկար հանգեր ունեն, քան դրանց համապատասխանող անգլերեն և գերմաներեն բառերը: Անգլերեն կամ գերմաներեն հնգոտնյա յամբի մեկ տողը, որպես կանոն, ավելի շատ լեզվական միավոր է պարունակում, քան ուսերենի կամ նորվեգերենի մեկ տողը: 30-ական թվականներին Շեքսպիրի ուստ թարգմանիչները ամեն գնով ձգտում էին պահպանել բանաստեղծական տողերի հավասար քանակությունը, որը շատ

գեպքերում աղքատացնում և խեղաթյուրում էր լեզուն, մի բան, որի դեմ վրձ-  
ռականորեն հանդես եկավ Կ. Չուկովսկին<sup>19</sup>:

Ռոմանական լեզուներում, որտեղ գերիշխողը տաղաչափության վանկա-  
յին համակարգն է, որպես կանոն, Շեքսպիր թարգմանում են արձակով: Ֆրան-  
սերենում, օրինակ, ընդունված է արձակ թարգմանության ավանդույթը, քանի  
որ վանկային չափերը, մասնավորապես անցյալ դարի դրամատուրգիայում  
ընդունված ալեքսանդրյան բանաստեղծությունը՝ սրան բնորոշ համաչափ  
մասնատումով և շարահյուսական ղուգահեռականության իր սկզբունքով ան-  
հարմար է Շեքսպիր թարգմանելու համար:

1930-ական թվականներին անհաջողության մատնվեց նաև Ժյուլ Սուպեր-  
վելի ազատ բանաստեղծություն (վերլիբր) օգտագործելու փորձը<sup>20</sup>: Բելգիա-  
ցի թարգմանիչ Միլոր Ֆերնանդեսը «Լիր արքան» արձակով պորտուգալերեն  
թարգմանելիս, փորձեց՝ Շեքսպիրի օրինակով, ներմուծել երկտող հանգավոր  
ոտանավորներ, որոնք եղրափակում են տեսարանները: Սակայն, գիտականի  
վկայությամբ, այդ փորձը ծիծաղաշարժ է՝ քիկտ առաջացրեց: Շեքսպիրին ար-  
ձակ թարգմանելու փորձը կիրառվում է նաև Ճապոնիայում: Մասնագետների  
կարծիքով, հնգավանկ կամ յոթվանկանի չափերով թարգմանելը նրան չափից  
ազնվի է մերձեցնում Կաբուկի թատրոնին:

Ինչ վերաբերում է թարգմանության ճշգրտությանը, ապա մեր օրերում՝  
Արևմուտքում, շատ հաճախ կարելի է հանդիպել այնպիսի կարծիքների, որ  
Շեքսպիրի պիեսներն անհրաժեշտ է թարգմանել երկու ձևով. ընթերցանության  
համար և թատերական բեմադրության համար: Սովետական թատրոնում,  
օրինակ, ռուսական թատրոնում, անցյալում ընդունված էր բեմադրել տպա-  
գրված թարգմանությունները, որոնք, անշուշտ կոճատվում և պարզեցվում էին,  
սակայն, ըստ էության, չէին տարբերվում ընթերցանության համար ստեղծ-  
ված օրինակից: Սակայն, ահա, 1980 թվականի աշնանը, Լենինգրադում ինձ  
վիճակվեց տեսնել «Վինձորի զվարճասիր կանայք» պիեսի բեմադրությունը:  
Տեքստի մեջ ներմուծված էին գոնգեր, որոնց պատճառով կատակերգությունը  
վեր էր ածվել մյուզիքլի: Իսկ 1981 թվականին Լենինգրադի կոմեդիայի թատ-  
րոնում բեմադրվեց «Արդևնյան անտառի հեքիաթը», որը «Ինչպես դա ձեզ  
դուր կգա» պիեսի ծայրաստիճան անհաջող ձևափոխությունն է<sup>21</sup>:

Նույն միտումն է գերիշխում նաև Հայաստանում: Գ. Սունդուկյանի ան-  
վան թատրոնի «Ջոն արքան» ծայրաստիճան հեռանում է շեքսպիրյան քրոնի-  
կից, իսկ Նրեանի դրամատիկական թատրոնում բեմադրված «Համլետը», ըստ  
էության, ձևափոխություն է: Արևմուտքում ամենուրեք այն կարծիքն է տի-  
րում, որ թատրոնի համար ճշմարիտ թարգմանությունը—դա հենց տեքստի  
մեկնաբանությունն է: Այդ տեսակետի կողմնակիցները վկայակոչում են այն  
փաստը, որ Շեքսպիրն ինքը գրել է ոչ թե տպագրության համար, այլ բեմի

(դրա պատճառով նրա պիեսների մեծ մասը տպագրվել է համահուն) և որ նա իր պիեսները հարմարեցնում էր ժամանակի, հասարակության, իշխանությունների բարեքերին: Իտալացի դրամատուրգ, ռեժիսոր և թարգմանիչ Լուիջի Սկուարցինան գրում է. «Այն դեպքում, երբ թարգմանությունն անում է քաջատեղյակ, ինքնատիպ, կրթող ռեժիսորը՝ սեփական բեմադրության համար և հետո տպագրում է, մենք, անշուշտ իրավունք ունենք դատապարտելու այդ թարգմանության բանասիրական և գրական անճշտությունները: Սակայն այն թարգմանությունը, որ թատերական բեմադրություն կոչված բարդ ու բազմապլան իրադարձության ոտսկ մի բաղադրին է, չի կարող գնահատվել անգլերեն տեքստի հետ ունեցած հարադատության և բանավոր պարզ համապատասխանության տեսակետից միայն: Նրա ճշմարիտ նպատակը կարող է լինել, և հաճախ այդպես էլ լինում է՝ թատերական գործողության մեջ դրված խոսակցության ենթատեքստի և կոնտեքստի ձևափոխությունը»<sup>22</sup>:

Իհարկե, այս դիտողությունը տրամաբանական է: Սակայն, նման դեպքում հարց է ծագում՝ կարո՞ղ է, արդյոք, այդպիսի ձևափոխության ենթարկվել Շեքսպիրը և կարո՞ղ է այդպիսի ձևափոխությունը համարվել թարգմանություն: Շեքսպիրն ինքը ձևափոխում էր «Համլետին» և «Լիր արքայի» տեքստերը և, այդուհանդերձ, դրանք դարձյալ իր ստեղծագործություններն էին համարվում: Բրեխտը ձևափոխեց շեքսպիրյան «Կորիոլանը», սակայն այդ պիեսի տակ դրեց իր անունը: Ժամանակակից թատրոնում մեկնաբանությունն անխուսափելի է. միայն անլուծելի է մնում այն հարցը, թե ո՞րն է այն սահմանը, որի դեպքում ձևափոխված Շեքսպիրը Շեքսպիր է մնում:

Ավելացնենք նաև, որ Շեքսպիրի պիեսների բեմադրությունների առիթով հաճախ այն միտքն են հայտնում, որ թատերական թարգմանությունը պետք է ստեղծվի կոլեկտիվ ջանքերով՝ թարգմանիչ, ռեժիսոր, հնարավոր է նաև դերասան: Ումանք նույնիսկ պնդում են, որ թատերական թարգմանությունը իր վերջնական տեսքը պետք է ստանա փորձերի ժամանակ: Նման դեպքերում վկայակոչում են Շեքսպիրին, ասելով, որ նա ևս իր պիեսները վերջնական տեսքի էր բերում բեմադրության ընթացքում: Իհարկե, նման համազործակցությունն անհրաժեշտ է: Այն մեզանում էլ է իրականացվում, այդ մասին մասնավորապես գրել է ռուս թարգմանիչ Մ. Ա. Դոնսկոյը<sup>23</sup>: Սակայն հարցն այն է, թե որքանով է իրավահավասար այդ համազործակցությունը: Սովորաբար, վճռորոշ նշանակություն ունի թարգմանչի ձայնը, առավել ևս, երբ թարգմանության տակ դրված է նրա անունը: Մինչդեռ արտասահմանում հաճախ թարգմանչին և ռեժիսորին համարում են հավասար իրավունքներ ունեցող:

Այս՝ հնարավորին չափ հակիրճ, և, իհարկե, ոչ ամբողջական հաղորդման մեջ ես աշխատեցի բնութագրել այն դժվարությունները, որ ունենում են Շե-

քրապիրի թարգմանիչները: Բայց ինչպիսիք էլ որ լինեն այդ դժվարությունները, Շեքսպիրի թարգմանիչ են, թարգմանում են և կշարունակեն թարգմանել: Եվ հենց թարգմանությունների շնորհիվ է, որ նա գոյություն ունի որպես մշակութային խոշոր արժեք ամբողջ բաղաբաղկիր մարդկության համար:

#### Մ Ա Ն Ո Ք Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. Невзданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860—1881 гг.—Литературное наследие, т. 83, М., 1971, стр. 396.
2. Հովհ. Թումանյան, *Նրկերի ժողովածու վեց հատորով*, հ. 6, Ե., 1959, էջ 398:
3. Մեդերմյուր րուտ «Мастерство перевода», М., 1968, стр. 62.
4. *Shakespeare, A Midsummer-Night's Dream*, III, 1, 121—122.
5. *Alexander Schmidt. Shakespeare-Lexicon. A Complete Dictionary of all the English Words, Phrases and Constructions in the Works of the Poet. 2 vols. Berlin, 1874.*
6. *М. М. Морозов*, Язык и стиль Шекспира. В кн.: М. М. Морозов. Избранные статьи и переводы, М., 1954, стр. 97.
7. *Борис Пастернак*, Заметки к переводам шекспировских трагедий.—В кн.: Литературная Москва. М., 1956, стр. 795.
8. *L. L. Schucking, Shakespeares Stil als Übersetzungsproblem.—Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 84—86, 1950, s. 69—74.*
9. *Питер Брук*, Шекспир и наше время, Англия, 1964, № 2, стр. 13.
10. *Х. Даштени*, Шекспир в Армении, В кн.: Мастерство перевода. 1966, стр. 67.
11. *Б. Пастернак*, Заметки к переводам шекспировских трагедий, стр. 796.
12. *Корней Чуковский*, Высокое искусство, М., 1968, стр. 191—202.
13. *Harley Granville-Barker, On Translating Plays. Essays by Diverse Hands, New series, vol. 5. London, 1925, p. 20—21.*
14. *Chang-Cheln-Hsien, Shakespeare in China. Shakespeare Survey, vol. 6, Cambridge, 1953, p. 112—116.*
15. *R. G. S. Shahanl, Shakespeare vu par les Orientaux. Paris, 1932.*
16. *Edward Beyer, Problemer omkring oversettelser av Shakespeares dramatik.—Universitetet i Bergen arbok 1956. Historisk-antik-varisk rekke, Nr 3, Bergen 1956, S. 14—17.*
17. *L. L. Schucking, Shakespeares Stil als Übersetzungsproblem,—Shakespeare—Jahrbuch, Bd. 84—86, 1950. S. 69—70.*
18. *Salvador de Madariaga, On Translating „Hamlet“, Shakespeare Survey, vol. 6, p. 106.*
19. *К. И. Чуковский*, Искусство перевода, М.—Л., 1936, стр. 128—184.

20. *R. Darvil*, Shakespeare in French Garb, Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 92, 1956, S. 206.
21. *Д. Авров*, Без уважения к Шекспиру, Ленинградская правда, 1981, 22 октября, № 244, стр. 3.
22. *Luigi Squarzina*, Translating Theatru p. 5—6 машинопись.
23. *Мих. Донской*, Шекспир для русской сцены, В кн.: Мастерство перевода, сб. 10. М., 1975, стр. 187—190.

## ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՍՈՆԵՏՆԵՐԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ

Շեքսպիրը մարդկային հանճարի ամենից զորեղ և հուժկու ժայթքումն է, ստեղծագործական ամենաբարձր ու վսեմ գագաթներից մեկը մարդկային մշակույթի պատմության մեջ և, բնական է, որ նա կամ նրան վերագրվող որևէ գործ չէր կարող չարժանանալ ընթերցողների և մանավանդ Շեքսպիրի երկեր-պագուների և նրա կյանքն ու ստեղծագործությունն ուսումնասիրողների բոլոր հետաքրքրությանն ու հիացմունքին:

«Սոնետները» Շեքսպիրի բանաստեղծական արվեստի փայլուն նմուշներից են: Դրանք գեղարվեստական արժեքից բացի, շատ կողմերով անփոխարինելի ու եզակի են մանավանդ Շեքսպիրի կյանքն ուսումնասիրելու առումով:

Չնայած այն բանին, որ Շեքսպիրի կյանքի ու ստեղծագործության մասին աշխարհում, բազում լեզուներով, առանց չափազանցության հարյուր հազարավոր հաստատիոր գրքեր են գրվել, այդուհանդերձ նրա մասին հավաստի ու վավերական նյութերը ցավալիորեն քիչ են և կարող են ամփոփվել ընդամենը մի փոքրիկ բրոշյուրի մեջ:

Սակայն, ո՛չ այս հանգամանքը և ո՛չ էլ Շեքսպիրի նկատմամբ տածած մեր սերն ու պաշտամունքը իրավունք չեն տալիս մեզ չափազանցության մեջ ընկնել և Շեքսպիրի «Սոնետները» գեղարվեստական արժեքի իմաստով համեմատել ասենք թե «Համլետ»-ի կամ «Օթելլո»-ի հետ:

Անշուշտ «Սոնետներ»-ի շարքում կան մեկ կամ երկու տասնյակի հասնող հրաշալի գործեր (ինչպես, օրինակ, 66-րդ սոնետը), որոնք կարող են մրցել Շեքսպիրի լավագույն գործերի հետ, և, սակայն, ամբողջության մեջ, դրանք ավելի համեստ տեղ են զբաղում, քան նույն Շեքսպիրի լավագույն պիեսները:

«Սոնետներ»-ի ամբողջ շարքի տպավորությունը թուլացնում է մի շարք սոնետների նյութի ու տրամադրության կրկնությունը, որն անխուսափելի միօրինակություն է ստեղծում, ինչպես նաև որոշ սոնետների արհեստական,

սոսկ ձևական բնույթը, որ նշել են ոչ միայն բանաստեղծները, այլև բազմաթիվ շեքսպիրագետներ:

Հայտնի է, որ Շեքսպիրն իր «Սոնետները» գրել է ոչ թե հրատարակելու, այլ իր մտերիմների շրջանում կարդալու համար, գրել է որպես մտերիմների նվիրված բանաստեղծական ձոներ ու ներբողներ և պատահական չէ, որ, ի տարբերություն մյուս բանաստեղծական գործերի («Վեներա և Ադոնիս», «Լուկրեցիա» և այլն) Շեքսպիրն իր կենդանության օրոք ոչ միայն չի հրատարակել սոնետները, այլև դեմ է եղել դրանց ապօրինի հրատարակմանը,—հանգամանք, որը նույնպես խոսում է իմ ասածի օգտին:

Պատահական չէ, որ նույնիսկ Շեքսպիրի ամենից հանճարեղ սոնետը՝ ԸՆ-րդը, նույնիսկ Հովհ. Մասեհյանի թարգմանությամբ չի կարող և չէր էլ կարող մրցել նույն Մասեհյանի «Համլետ»-ի կամ «Օթելլո»-ի թարգմանության հետ:

Թեև հայ ժողովուրդը Շեքսպիրին հայացրել և իրենն է դարձրել վաղուց ի վեր, ստեղծելով նաև իր սեփական, ինքնուրույն Շեքսպիրագիտությունը, քայքայ «Սոնետներ»-ի մասին հայերեն քիչ բան է գրվել և այն էլ մեծ մասամբ Շեքսպիրի պիեսների կամ ընդհանրապես նրա կյանքի ու ստեղծագործության այլ հարցերի առնչությամբ:

Շատ չէ Շեքսպիրի «Սոնետներ»-ին նվիրված հայերեն գրականությունը նաև վերջին 70—80 տարիների՝ նրանց հայերեն թարգմանության տարիների, ընթացքում, իսկ եղածն էլ մեծ մասամբ պատահական բնույթ ունի (բացառությամբ թերևս Հովհաննես Մամիկոնյանի հատկապես «Սոնետներ»-ին նվիրված հոդվածի):

Ուրախությամբ պետք է նշել, որ շեքսպիրագիտական կենտրոնի և Շեքսպիրյան գրադարանի ստեղծումը Հայաստանում մեծ աշխուժություն առաջացրին այս հարցում. միայն վերջին տարիներին հրատարակվել են բազմաթիվ գրքեր ու շեքսպիրագիտական ժողովածուներ, որոնք որակական նոր աստիճանի են բարձրացնում Շեքսպիրի ժառանգության ուսումնասիրման գործը Հայաստանում:

Այս առումով խիստ գնահատելի է նաև Հայաստանի Շեքսպիրագիտական կենտրոնի գիտական աշխատակիցների «Սոնետներ»-ին նվիրված գիտական հոդվածներն ու հաղորդումները (Նշան Մուրադյան, Ռուզան Մարգուլի և այլն) և հատկապես Ռյուրակն Անդրեասյանի «Շեքսպիրի սոնետների հայերեն թարգմանությունները» ծավալուն աշխատությունը, որտեղ նա, հայ իրականության մեջ առաջին անգամ, ի մի է բերել ոչ միայն համաշխարհային շեքսպիրագիտության կուտակած փաստերը սոնետների մասին, այլև ստեղծել է սոնետների հայերեն թարգմանության պատմությունը, վերլուծել այդ թարգմանությունների առավելությունների և թերությունների բնույթը և այլն:

Շեքսպիրի սոնետների մասին աշխարհի շատ լեզուներով, մանավանդ

անգլերենով, բազմաթիվ աշխատություններ կան, և նրանք, բացի իրենց բուն արժեքից, նաև օգտակար ուղեցույց են Շեքսպիրի սոնետները այս կամ այն լեզվով թարգմանելու համար: Օգտակար, մի պայմանով սակայն, որ այդ թարգմանիչները լինեն ինքնուրույն և ինքնիշխան և մանրամասն ուսումնասիրելով և քաջ գիտենալով հանդերձ շեքսպիրագետների հայտաբերած մեծ ու փոքր, հավաստի ու վիճելի փաստերն ու կոահոմաները, թարգմանելիս առաջին հերթին նկատի ունենան ոչ թե դրանք, այլ՝ հենց սոնետները, այսինքն՝ ոչ միայն և ոչ այնքան շեքսպիրագիտությունը, ինչքան իրեն Շեքսպիրին՝ նրա գիրքը, բնագիրը, տողը...

Այս առումով վերստին հիշեցնենք, որ Շեքսպիրի կյանքի ու գործունեության մասին եղած հավաստի նյութերը կամ վավերական փաստերը ցավալիորեն քիչ են, ընդամենը մի բրոշյուրի չափ, և շեքսպիրագիտության բազում մեծածավալ հատորների նյութը մեծ մասամբ կոահոմաների ու վարկածների բնույթ է կրում, վարկածներ ու կոահոմաներ, որոնցից ամենից հավաստիները շարունակում են իրենց գոյությունը, իսկ մյուսները՝ ժխտվում ու հերքվում են շեքսպիրագետների նոր կոահոմաներով կամ նրանց հայտաբերած նոր փաստերով:

Այսպիսի, ժամանակի ընթացքում մեծ փոփոխություններ կրած կոահոմաների բնույթ են կրում նույնիսկ այնպիսի տարրական փաստեր, ինչպես սոնետների բուն քանակը, նրանց ստեղծման ստույգ ժամանակը և այս կամ այն սոնետի այս կամ այն անձին նվիրված լինելու հանգամանքը:

Ուստի և Շեքսպիրի գործերի, այդ թվում նաև «Սոնետներ»-ի թարգմանիչը, ծանոթ լինելով հանդերձ այդ կոահոմաներին ու վարկածներին, երբեք չպիտի դառնա դրանց գերին և միշտ, ամենուրեք և առաջին հերթին հավատարիմ մնա Շեքսպիրին ու նրա բնագրին, որովհետև հայտնի է, որ շեքսպիրագիտության մեջ ամեն ինչ կարող է փոխվել, հերքվել ու ժխտվել, բացի... Շեքսպիրից...

Հակառակ դեպքում, — այսինքն բնագրի բուն էությունն ու բովանդակությունը հետ այնքան էլ առնչություն չունեցող, թեկուզև շատ հետաքրքիր մանրամասներին գերի դառնալու դեպքում, — թարգմանությունը կարող է բառացի բնույթ կրել, երբեմն նաև աղճատվել ու նեղանալ-աղքատանալ, իսկ ինքը թարգմանիչը մեղադրվել ապագայի շեքսպիրագետների կողմից ճիշտ այնպես, ինչպես այսօրվա շեքսպիրագետներն են մեղադրում Շեքսպիրի անցյալի թարգմանիչներին, գրելով, թե «նրանց թարգմանությունները բազում անճշտություններ են պարունակում, որովհետև համապատասխանում են շեքսպիրագիտության այն ժամանակվա մակարդակին...»:

Իմաստ ունի, ուրեմն, այսօր Շեքսպիրին թարգմանելիս ամեն ինչում «համապատասխանել» շեքսպիրագիտության այսօրվա մակարդակին՝ վաղվա

շեքսպիրագետների կողմից նույնպիսի մեղադրանքի արժանանալու հավանա-  
կանությամբ:

Բացատրեմ ասածս մի պարզ օրինակով. համաձայն շեքսպիրագիտու-  
թյան այսօրվա մակարդակի, Շեքսպիրի 154 սոնետներից 126-ը, կամ ավելի  
ստույգ 1-ից 126-ը սոնետները նվիրված են կոմս Սաութհեմփթընին, իսկ  
մնացածները՝ Թուխ կամ Թխադեմ Տիկնոջը:

Սակայն նա, ով քիչ թե շատ ծանոթ է Շեքսպիրի սոնետներին, չի կարող  
նկատած չլինել, որ կոմս Սաութհեմփթընին հասցեագրված սոնետների շար-  
քում կան սոնետներ, որոնք այդ շարքն են ընկել պատահամաբ, և ոչ թե տղա-  
մարդուն կամ բարեկամին, այլ կնոջը կամ սիրուհուն նվիրված սոնետներ  
են՝ այնքան ակնհայտ է արտահայտված նրանց մեջ ոչ միայն տղամարդու և  
կնոջ սերը, այլև ուղղակի սեռական կիրքը:

Անվերապահորեն հասցեագրել այդ սոնետները կոմս Սաութհեմփթընին,  
նշանակում է երկիմաստ դրուժյան մեջ դնել Շեքսպիրին, ուստի և այդ վար-  
կածը պնդող շեքսպիրագետները կամ պիտի քաջություն ունենան հետազոտե-  
լու այդ խճճված հարցն իր ամբողջ խորությամբ ու բարդությամբ (դրա հա-  
մար, ի դեպ, շատ հարուստ փաստական նյութ կա) և կամ, մեկընդմիջտ հրա-  
ժարվեն այդ բնույթի սոնետները կոմս Սաութհեմփթընին հասցեագրելու մտա-  
դրությունից: Ես հատկապես շեշտում եմ այս, որովհետև հարցի նման վի-  
ճակը կարող է լուրջ դժվարություններ առաջացնել «Սոնետներ»-ի թարգմանու-  
թյան գործում և նաև երկդիմություն՝ ըստ թարգմանության իմաստի:

Իմ կարծիքով, որը բարեբախտաբար, համընկնում է Անիկստի և ուրիշ  
շեքսպիրագետների կարծիքին, ճիշտ է վարվել սոնետների ուսման թարգմանիչ  
Սամուիլ Մարշակը, այդ բնույթի սոնետները հասցեագրելով կնոջ...

Երկրորդ ճանապարհը, հանուն շեքսպիրագիտական սխեմայի Շեքսպիրի  
ընագիրն աղավաղելն է, այսինքն՝ այդ բնույթի սոնետների մեջ արտահայտ-  
ված կրքոտ սիրո մեղմացումը, կամ այդ սոնետների ձևափոխումը «ընկերա-  
կան սեր» արտահայտող սոնետների...

Թարգմանիչը պարտավոր է թարգմանել Շեքսպիրին այնպես, ինչպես  
նա կա և ոչ թե, աստված մի արասցե, հարմարեցնել գրականագիտական  
այս կամ այն վարկածին ու սխեմային, որովհետև ամենից շատ և ամենից  
լավ ինքը՝ Շեքսպիրը գիտե, թե ինչ է անում և ինչպես...

Թեև հարցն ուղղակի իմ նյութին չի վերաբերում, բայց ասեմ, որ եր-  
բեմն այս կամ այն գրականագետի չափազանցված պաշտամունքը դեպի այս  
կամ այն բանաստեղծը կարող է վնասել այդ բանաստեղծին ավելի, քան  
ուզածը հայհոյանքը... Ու՜մ հայտնի չէ, որ կուրացած այդ պաշտամունքից և  
ընկնելով բանաստեղծի ու բանաստեղծության բուն էություն հետ կապ չունե-  
ցող մանրամասնությունների հետևից, այդպիսի գրականագետները կարող են  
կամա թե ակամա աղքատացնել ու նեղացնել նույնիսկ ամենից վսեմ բանաս-

տեղծությունների տպավորութիւնը, ինչպես այդ պատահեց Իսահակյանի սիրո-  
ւերգերի հերոսուհի Շուշիկի, Սերգեյ Սսենինի «Պարսկական մոտիվների» հերո-  
սուհի Շաքանեի և ուրիշ այլ դեպքերում:

Սա խորապես շնորհակալ եմ այն շեքսպիրագետներին, որոնց շնորհիվ  
ճիշտ է, չհամոզվեցի, բայց իմացա, թե Թուխ Տիկինը իտալուհի էմիլիա Բա-  
սանոն է, որը եղել է այսինչի ու այնինչի սիրուհին, հղի վիճակում ամուսնա-  
ցել երաժիշտ Լանյիի հետ, ժամադրութիւն նշանակել հրեա բախտագուշակի  
հետ և այլն, բայց համոզված չեմ, թե այդ ամենը էական նշանակութիւն ունի  
սոսնետների թարգմանութեան ժամանակ և կօգնի՞ ինձ, թե՞ կարող է նույնիսկ  
խանգարել, մի կողմ տանել...

Ինչպես իրավացիորեն նկատել է ռուս շեքսպիրագետ Անիկստը «մենք  
չենք հասկանա Շեքսպիրի «Սոնետներին» բնույթն ու էութիւնը, եթե բծախնդ-  
րութեամբ որոնենք այդ քնարական դրամայի հերոսների միջև եղած կոնկրետ  
հարաբերութիւնների կոնկրետ փաստերը...»:

Սա այս ամենն ասում եմ նրա համար, որ երբեմն, որոշ շեքսպիրագետ-  
ներ, Շեքսպիրի թարգմանութիւնները գնահատելիս ելնում են հենց այս մեր-  
ժեկի տեսանկյունից, ցանկանալով այդ թարգմանութիւնների մեջ տեսնել բա-  
նասիրական պորըլեմների այս կամ այն մանրամասնութիւնները կամ բնագրի  
տողերի «ստրկական» թարգմանութիւնները՝ գեղարվեստական թարգմանու-  
թիւնը շփոթելով գիտական-բանասիրական թարգմանութեան հետ:

Ասացինք, որ չնայած Շեքսպիրի «Սոնետներին» հայերեն թարգմանութեան  
պատկառելի ժամանակահատվածին (70—80 տարի) և չնայած նրան, որ սո-  
նետների հայերեն թարգմանութեամբ զբաղվել են ոչ միայն Վահան Բեքեյանի  
նման բանաստեղծներ, այլև՝ Հովհաննես Մասեհյանի նման թարգմանիչներ, սո-  
նետների հայերեն հիշարժան թարգմանութեան օրինակները (ի տարբերութիւն  
պիեսների) ցավալիորեն քիչ են:

Առավել ցավալին այն է, որ չնայած սոնետների հայերեն թարգմանու-  
թիւնների պատկառելի թվին, Շեքսպիրի սոնետները դեռևս չեն դարձել հայ  
գեղարվեստական գրականութեան կամ հայ բանաստեղծութեան փաստ, մի  
բան, որ իսկական գեղարվեստական թարգմանութեան նախապայմանն է:

Ի դեպ, այդպիսին էր սոնետների թարգմանութեան վիճակը նաև Ռուսաս-  
տանում, թեև սոնետները ռուսերեն են թարգմանվել 1830-ական թվականնե-  
րից սկսած: Եվ միայն Սամուիլ Մարշակի թարգմանութեան շնորհիվ էր, որ  
ներանք դարձան ռուսական պոեզիայի փաստ, ուստի և՛ մատչելի ու սիրելի ոչ  
միայն մասնագետների, այլև ընթերցողների լայն խավերին:

Թեև ճշմարտութիւնը պահանջում է ասել, որ Մարշակի թարգմանու-  
թիւնների մեջ պակասում է Շեքսպիրին շատ բնորոշ հարափոփոխ ուժն ու  
տարերբը և նրանք ռուսերենում մի տեսակ չափից ավելի են գեղեցիկ ու կո-  
կիկ, հղկված ու երգեցիկ...

Ավելացնենք, որ եթի մենք նույնիսկ ունենայինք էլ Շեքսպիրի սոնետների անցյալում կատարված հիշարժան հայերեն թարգմանություններ, միևնույն է, այսօր սոնետների հայերեն նոր թարգմանությունների կարիքը կղզացվեր, որովհետև, եթե նկատած կլինեք, ոչինչ այդքան արագ չի հնանում, որքան թարգմանությունների լեզուն:

Հիշեցնեմ նաև, ոչ որպես պարադոքս, այլ որպես ցավալի իրողություն, որ այսօր Շեքսպիրի գործերը, այդ թվում նաև սոնետները, հասկանալու իմաստով թերևս ամենից աննախանձելի վիճակում գտնվում են Շեքսպիրի հայերենակիցները, անգլիացիները, որոնց թվում է, թե նրանք լրիվ հասկանում են Շեքսպիրին, ճիշտ այնպես, ինչպես մեզ, հայերիս է թվում, թե մենք լրիվ հասկանում ենք Նարեկացու, Շնորհալու և Քուչակի գործերի բնագրերը...

Շեքսպիրը վաղուց ժամանակակից անգլերեն լեզվով թարգմանության կարիք ունի, ճիշտ այնպես, ինչպես մեր միջնադարյան պատմիչներն ու բանաստեղծները ժամանակակից հայերեն թարգմանության՝ Մ. Խորենացուց մինչև Նարեկացի ու Քուչակ: Պատահական չէ և ոչ էլ իր մեղքով, որ Թիֆլիսի հայ մտավորականությունը առաջին անգամ հայ միջնադարյան պոեզիան մոտիկից ընկալեց Վալերի Բրյուսովի ռուսերեն թարգմանությունների շնորհիվ և այն, որ այսօր Նարեկացին նույնիսկ հայ մտավորականին, ավելի մատչելի է ռուսերեն թարգմանությամբ, քան թե բնագրով...

Այն, որ մինչև այժմ մենք «Սոնետների» հայերեն հիշարժան քիչ թարգմանություններ ունենք, գալիս է ոչ միայն վերը նշված պատճառներից, ոչ միայն նրանից, որ անհամեմատ ավելի դժվար է թարգմանել այնպիսի փոքր ծավալ ու կատարյալ ձև ունեցող բանաստեղծական գործեր, ինչպես ռոնդոն ու սոնետը, այլև, եթե կարելի է այդպես ասել, նաև... զուտ հայկական պատճառներից:

Բանն այն է, որ եթե անգլերեն որևէ բանաստեղծության թարգմանություն դժվար է ընդհանրապես, ավելի դժվար գերմաներեն թարգմանողի համար, շատ դժվար՝ ռուսի, խիստ դժվար՝ վրացու, ապա համարյա թե անհնար է հայ թարգմանչի համար թեկուզ և այն, զուտ տեխնիկական պատճառով, որ հայերեն բառերը միջին հաշվով երեք-չորս անգամ ավելի երկար են, քան անգլերեն բառերը:

Նշան Մուրադյանի մանրակրկիտ հաշվումները ցույց են տվել, որ եթե անգլերեն հալար բառից քառավանկ է ընդամենը վեցը, գերմաներենից՝ 41-ը, ռուսերենից՝ 121-ը, ապա հայերեն հազար բառից քառավանկ են ոչ ավել, ոչ պակաս 366-ը, այսինքն հայ թարգմանչի լրացուցիչ 366 օրվա, կամ մի տարվա դժոխային աշխատանք...

Այդ պատճառով Շեքսպիրի սոնետները, նույնիսկ լավագույն ցանկության դեպքում, անհնար է և իմաստ էլ չունի անպայման թարգմանել նույն շափով, ասենք 10—11 վանկանի տողերով, որովհետև նախ այդ շափը խորթ է

հայերենին, և ապա՝ այդ դեպքում անհնար կլինե՞ր սոսնձների ընդամենը 14 տողում արտահայտել բնագրի ամբողջ բովանդակությունը:

Բնորոշ է, որ Շեքսպիրի սոսնձների հայ թարգմանիչներից մեկը, եթե չեմ սխալվում, Վարդգես Սուրենյանցը նույնիսկ բնագրի 10 վանկանոց տողերը 14—15 վանկանոց տողերով փոխարինելուց հետո, ստիպված է եղել ավելի երկար տողեր օգտագործել սոսնձի վերջին երկու տողերի համար, որոնք ամփոփում են սոսնձի իմաստն ու էությունը, ուստի և ավելի խտացած մըտքեր են արտահայտում...

Ի տարբերություն այլ բանաստեղծությունների, էլ չեմ ասում ազատ ոտանավորով գրված բանաստեղծությունների թարգմանության, որոնց տողերի քանակի փոփոխությունը թարգմանության մեջ այնքան էլ կարևոր չէ և նույնիսկ չի էլ նկատվում, սոսնձի թարգմանիչը կաշկանդված է ընդամենը 14 տողի սահմաններում և, — ինչքան էլ այդ անհրաժեշտ լինի բնագրի բովանդակությունը լրիվ արտահայտելու համար, — չի կարող և իրավունք էլ չունի թեկուզ կես, կամ մեկ քառորդ տող ավելացնել բնագրին...

Թարգմանիչը, նույնիսկ լավագույն ցանկության դեպքում, չնչին բացառություններով, չի կարող թարգմանության մեջ պահպանել նաև բնագրի ռիթմըն ու կշռույթը, եթե այն ոչ միայն խանգարում է արտահայտել բնագրի բովանդակությունը, այլև խորթ է հայոց տաղաչափությանը:

Վերցնենք թեկուզ նույն 66-րդ սոսնձը, որը գրված է 10—11 վանկանի տողերով, տաղաչափական քորեյ-ամֆիբրաքտոս-դակտիլ միավորներով և անգլերեն հնչում է այսպես:

Tired with all this for restful death I cry.

Եթե մենք կարողանայինք մեծ դժվարությամբ, նույնիսկ անկապ հայերեն բառեր գտնել այս տողը հայերեն բնագրի նման հնչեցնելու համար, ապա մոտավորապես կստացվեր.

Հայը դիտորդ է—գովեստ, ու դե, տգառվ...

Այս, հայերենին ոչ հատուկ կշռույթը ճիշտ արտահայտող, սակայն ոչ թե անկապ, այլ իմաստավոր, կապակցված բառեր գտնելու համար հարկ կլինե՞ր շարձարվել ժամերով, և թերևս ամիսներ տևեր 14 այդպիսի տող ստեղծելու և հանգավորելու գործը, այն էլ, առանց վստահ լինելու, թե կարելի է արտահայտել բնագրի բովանդակության գեթ մի մասը:

Այդ դժվարությունը պատկերացնելու համար հիշեցնենք, որ 66-րդ սոսնձի բնագրի միայն մի տողի, ըստ իմաստի ամենից կարևոր երկու բառերը հայերենով արդեն 14—15 վանկ են զբաղեցնում այն դեպքում, երբ բնագրի տողն ընդամենը 10—11 վանկանի է:

Պարզ է ուրեմն, որ հայ թարգմանիչը, հանուն սոնետի իսկական գեղարվեստական թարգմանության, ստիպված է բնագրին մոտենալու համար հեռանալ նրանից ոչ միայն ըստ բովանդակության, այլև՝ ըստ չափի ու կշռության, փոխարինելով 10—11 վանկանի տողերը 14—15 վանկանի կամ ավելի երկար տողերով, իսկ կշռությամբ՝ հայերենին ոչ բնորոշ քորեյից ու դակտիլից ազատագրվելու համար, փոխարինելով յամբ-անապեստյան միավորներով, ինչպես օրինակ, «Այս ամենից հոգնաբեկ ես մահ-անդորր եմ տենչում» տողը, որը և բնորոշ է հայոց տաղաչափությանը, և, բնագրի տողից ավելի երկար լինելով, կարող է իր մեջ ամփոփել բնագրի տողի ամբողջ իմաստը:

Ահա 66-րդ սոնետի լրիվ թարգմանությունը, որը ես, ընթերցողների քննադատական հանձնարարի հետ, կուզենայի ներկայացնել Ձեր դատաստանին:

Այս ամենից հոգնաբեկ, ես մահ-անդորր եմ տենչում.—  
Եանր է տեսնել արժանուն՝ մութացիկի խեղճ որջում,  
եվ անարժան ոչինչին՝ վայելքներից հղիացած,  
եվ հավատը անբասիր՝ դրժված, ավա՛ղ, ու խաբված,  
եվ օսկեզօծ պատիվը՝ պատվազուրկին ընծայվող,  
եվ կուտությունը պարկեշտ՝ բռնաբարվող ու պղծվող,  
եվ կատարյալը իրավ՝ շնորհազուրկ ու լքված,  
եվ ուժը՝ կաղ կարգերի, կաղ ոտքի տակ խոշտանգված,  
եվ արվեստը՝ համարացած բռնության բիրտ բռնացքից,  
եվ հմտությունը՝ կախված հիմարության կարծիքից,  
եվ պարզունակ համարվող ճշմարտությունը հստակ,  
և՛ բարին՝ մեջքը ծռած հաղթող շարի ոտքի տակ...  
Այս ամենից հոգնաբեկ, կուզենայի հեռանալ,—  
Բայց, ինչպես իմ սիրելուն մենակ թողնել ու զնալ:

Այս թարգմանությունը քիչ թե շատ մոտ է անգլերեն բնագրին, իհարկե, գեղարվեստականությունը պահպանելու պայմանով և այդ սահմաններում:

Թույլատրելի տարբերությունը նրա մեջ է միայն, որ նույնիսկ այս, բնագրի տողերի համեմատությամբ 3—4 վանկով երկարացված տողերի մեջ բնագրի իմաստն արտահայտելու համար, մենք հարկ ենք համարել հրաժարվել բնագրի երկար բառերից (արժանավորություն, ոչնչություն, առաքինություն, կատափելություն և այլն), դրանք փոխարինելով այնպիսի, ավելի կարճ համարժեքներով, ինչպես՝ արժանիք, առաքինի, կատարյալ և այլն:

Բացի այդ, այս սոնետի abab խաչաձև հանգավորումը մենք փոխարինել ենք զուգահանգ aabb ձևով այն պատճառով, որ, նախ, տողերի սկզբում հնչող «ծվ»-երը, նման հանգավորման շնորհիվ ավելի են շեշտվում և ուժեղանում և ապա՝ սոնետը դրա շնորհիվ հայերենում չի բաժանվում առանձին բառատողերի և կարդացվում է մի շնչով...

Անկասկած, իմ բերած օրինակը, ինչքան էլ բնորոշ, բայց չի վերաբերում Շեքսպիրի բոլոր սոնետներին. ամեն սոնետ ունի իր թարգմանական բնորոշ

և ուրույն դժվարութիւնները, որոնք մի դեպքում կարող են արտահայտուիլ սոնետի շափի ու կշռույթի հարցում, մի այլ դեպքում՝ բովանդակութեան, առանձին բառերի և արտահայտութիւնների հարցում և այլն:

Իմ նպատակն ու անելիքը շատ համեստ է ու կոճկրեստ և ես ինձ արժանի կհամարեմ ոգեկոչել Շեքսպիրի սուրբ անունը այն օրը միայն, երբ ինձ հաջողվի նրա, գոնե մի քանի տասնյակ լավագոյն սոնետները դարձնել հայ գեղարվեստական գրականութեան փաստ, ուստի և մատչելի ու սիրելի հայ շեքսպիրապաշտ ընթերցողների լայն զանգվածներին:

## ՄԱՐԿ ԱՆՏՈՆԻՈՍԻ ՖՈՐՈՒՄԻ ՃԱՌԻ ԹԱՐԳ-ՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊՐՈԲԼԵՄԸ

Մասնագիտական գրականության մեջ բազմիցս նշվում է, որ Շեքսպիրը բանաստեղծ թատերագետ է և նրա արվեստը ոչ միայն արտահայտվում է պոետական լեզվի միջոցով, այլև ընկալվում է որպես պոեզիա: Պատկերային կազմն ու բառային երաժշտականությունը հանդիսանում են այն երկմիասնությունը, որն անբաժանելի է ամբողջ պիեսի ձևից: Հետաքրքրական է նշել հետևյալ փաստը. «Հուլիոս Կեսարն» ունի 83 պատկեր (2450 տողում), մինչդեռ «Անտոնիոս և Կլեոպատրան» ունի 266 պատկեր (3016 տողում): Մի թարգմանչի չէ այս խնդիրը քանիցս անասելի դժվարությունների առաջ կանգնեցրել: Եվ վերջինիս լուծմամբ է մասամբ պայմանավորված Հովհ. Մասեհյանի բնագրին հարազատ մեծարվեստ թարգմանությունների ծնունդը:

Այժմ, նախքան բռնի նյութին անցնելը, համառոտակի կանգ առնենք «Հուլիոս Կեսար» ողբերգության (մոտ 1601) այն հատվածի վրա, որն է Մարկ Անտոնիոսի ֆորումում արտասանած ճառը:

Ողբերգության համար նյութ է հանդիսացել Պլուտարքոսի «Երանելի հույների և հռոմեացիների կյանքը» գիրքը, որը սըր Թոմաս Նորտը թարգմանել է 1575-ին Ժակ Ամյոյի ֆրանսերեն տարբերակից: Այն հարուստ աղբյուր էր Շեքսպիրի համար այն առումով, որ Պլուտարքոսը ոչ միայն շարադրել էր նշանավոր հույն և հռոմեացի պատմական գործիչների վարքն ու նրանց արարքների դրդապատճառները, նաև այն պատճառով, որ գրելաձևը կարծես հատուկ նախատեսված էր թատերագրի համար սկզբնաղբյուր դառնալու: Ինչպես ինքը՝ հույն պատմաբանն է խոստովանում, միշտ փնտրել է «ամենամանր փաստերի, սրամիտ պատասխանների և կենդանի, հանպատրաստից ասված ակնարկների մեջ այդ անձանց ներքինը բնութագրող նշաններ, որոնք հաճախ ավելի պարզ են ցույց տալիս մարդու բնավորությունը, քան կոիվները, մեծ ճակատամարտերը կամ քաղաքների գրավումը»<sup>1</sup>:

Եվ հաճախ ձեռքի տակ ունենալով թատերագրության առումով խիստ հազ-

վազյուտ օկզբնադրյուր, Շեքսպիրը կնքեց այն իր հանճարի դրոշմով: Դարերի փոշու միջից հանում էր ցոռ Հռոմը իր դաժան պարզությամբ ու վեհությամբ, որպեսզի մեկ անգամ եռ ասպարեզ դառնար մարդկային շիկացած կրքերի անողոք բախման: Բեն Զոնսոնը, ժամանակակիցների վկայությամբ, ողբերգությունը գնացել էր դիտելու քմծիծաղ տալով, թե մեկը, որ գիտե քիչ լատիներեն և ավելի քիչ հունարեն, չի կարող հռոմեական կյանքից որևէ բան գրել և ապշահար էր եղել: Շեքսպիրը մեկ անգամ ևս ցույց էր տալիս մարդկային բնությունը հասկանալու իր անզուգական հանճարը:

«Հուլիոս Կեսար» ողբերգության կառուցվածքն ունի դասական պարզություն: «Բարձրանալով մեծ կամարի նման իբրև հենասյուն ունի երկու կուլմինացիոն կետեր՝ այն է, Կեսարի սպանությունը և Անտոնիոսի ֆորումում արտասանած ճառը և ապա սահուն անխուսափելիությամբ իջնում է արձանագրելու Բրուտոսի և Կասիոսի ինքնասպանությունը: Նրա ոճը բարձր է ու հստակ, ինչպես պատճառ է ողբերգության նյութի վեհությանը և հասարակական բնույթին»:

Ողբերգության պատկերային կազմը ունի նույնպիսի հռոմեական դաժանություն: Այս առումով հատկանշական է, որ ողբերգության մեջ բաղմիցս ակնարկվող է fire (կրակ) բառը՝ the fiery potents, the fire of pity, Ligarius's heart new-fired, Cicero's fiery eyes, Antony's eyes red as fire with weeping.

Ողբերգությունն ու նրա հերոսներին համակած ամենակալ կրակն է սա, որով Կեսարի դին հրկիզելուց հետո, ի վերջո մոլեգնած հռոմեացի քաղաքացիները այրում են դավադիրների տները: Եթե Կեսարի սպանությունը հանդիսանում է այն ազդակը, որով ալեկոծվում, խռովահույզ է դառնում Հռոմի հասարակական կյանքը, ապա Անտոնիոսի ճառը սկիզբն է դավադիրների և նրանց գործակիցների գահավեժ անկման: Այդ ճառը մասսայական համոզման փայլուն նմուշ է. Մարկ Անտոնիոսը իրավամբ կարող է կոչվել բոլոր ժամանակների կեղծ, փարիսեցի քաղաքագետների և հասարակական գործիչների նախահայր:

Պլուտարքոսը Շեքսպիրին որպես ելակետ է պարզեցրել այդ տեսարանի հետևյալ նկարագրությունը. «Այն բանից հետո, երբ Կեսարի դին բերվեց ֆորում, Անտոնիոսը համաձայն հին սովորության, մահախոսական կարդալով, գովելով հանգուցյալին և զգալով, որ իր խոսքերը հուզում են ամբոխին և շարժում նրա գութը, այնպիսի հոժով տարավ իր ճարտարախոսությունը, որ ամբոխի սիրտը ավելին տենչա: Եվ իր ձեռքն առնելով Կեսարի արյունոտ թիկնոցը, նա պարզեց այն բոլորին ի տես, ցույց տալով, թե քանիցս խոցոտված է այն: Այսօր մարդիկ այնպիսի կատաղության ու ըմբոստության մեջ ընկան, որ այլևս անհնար էր ամբոխին զսպելը: Նրանցից ոմանք գոռում էին՝ սպանեք

մարդասպաններին: Մյուսները վերցնելով ֆորումում գտնվող նստարանները, սեղանները և փայտերը, ինչպես գործել էին և առաջներում՝ դիակիզումների ժամանակ, դիզելով այդ բոլորը իրար վրա, կրակ տվեցին դրանք և հետո դրա վրա դրեցին Կեսարի դին և այրեցին այն: Եվ հետո... ոմանք այստեղ, ոմանք այնտեղ վերցրին այրվող փայտածուղեր և ձեռքերին բռնած վազեցին դեպի Կեսարին սպանողների տները, որպեսզի կրակի մատնեն դրանք: Մինչ դավադիրները կանխատեսելով վտանգը, խելացիորեն հոգ էին տարել իրենց անձի մասին և փախել էին»<sup>3</sup>:

Սա է այն առաղծը, որից Շեքսպիրը ստեղծեց իր ամենահռոյակապ և ամենաբռնկուն տեսարաններից մեկը: Եվ ահա թե ինչպես է սկսում իր հանրահայտ ճառը Մարկ Անտոնիոսը.

—Ով բարեկամներ, հոռմեացիներ,

Հայրենակիցներ, ահանջ դրեք ինձ.

Եկա Կեսարին թաղելու համար, ոչ թե գովելու:

(Թարգմ. Հ. Մասեհյանի)

Հանրահայտ է, որ համոզումը ճառախոսության գլխավոր նպատակն է: «Հռետորական խոսքը նպատակ է դնում ոչ միայն, որպեսզի որևէ միտք հասկացվի ու մարսվի, այլև միաժամանակ դառնում է զսպանակ որոշակի տրամադրություն ստեղծելու, հետևաբար և մարդկանց գործողության մղելու համար»<sup>5</sup>:

Մասնագիտական գրականության մեջ առկա է այն կարծիքը, որ Շեքսպիրը հետևել է XVI դարում լույս տեսած Թոմաս Ուիլսոնի «Art of Rhetorique» գրքում նշված հռետորական արվեստի հիմնական սկզբունքներին: Այսօրվա ընթերցողին անգամ կարող է զարմացնել Նդիսաբեթյան շրջանի հռետորական արվեստին նվիրված որևէ դասագրքում զետեղված տեխնիկական տերմինների հարստությունը: Դրանցից շատերը հունական ծագում ունեն և անպայման մատչելի են եղել միայն ուսյալ մարդկանց: Ինչևիցե, հռետորական դարձվածքների գոյության փաստը ինքնին վկայում է, որ մարդիկ հասու են եղել դրանց և, բնականաբար, Շեքսպիրը իր համապարփակ իմացությամբ չէր կարող զանց առնել այդ հանգամանքը, այն էլ հռոմեական թեմային անդրադառնալիս: Եվ իրեն հատուկ գեղագիտական բացառիկ զգացողությամբ դարձրեց ղղբերգության հիմնական ոճաստեղծ տարրը, դրամատիկական կոնֆլիկտի նեղքին ազդակը, գործող անձանց ինքնաբացահայտման ու դիմացինի հայտաբերման անկրկնելի միջոցը:

Ավելորդ չի լինի նշել, որ ի տարբերություն Բրուտոսի ճառի, որ արձակ է, հասկանալի պատճառով Շեքսպիրը Անտոնիոսի ճառը գրել է չափածո: Չէ՞ որ Բրոդետոսը ավելի շատ ճիգ է թափում գործելու ֆորումում հավաքված հոռափայցիների դատողության վրա, մինչդեռ Անտոնիոսը մեծագույն նրբանկա-

տությամբ ձգտում է ազդել զգացմունքների վրա, ճարպկորեն և աննկատելիորեն նրանց մղելով գործի: Հենց սրանով է բացատրվում Անտոնիոսի ճառի հաջողությունը, քանի որ վերջին հաշվով հռետորական արվեստի տեսակետից մեկի ճառը չի գիրչում մյուսին: Միևնույն ժամանակ հարկ է նշել, որ չափածո լինելով հանդերձ, Մարկ Անտոնիոսի խոսքը մոտ է խոսակցական լեզվի տրամաբանությանն ու ռիթմին: Եվ իսկապես, եթե Բրուտոսի խոսքի «ներքին բնական ճշմարտությունը» չի հասնում ֆորումում հավաքված ամբոխին, ապա Անտոնիոսի խոսքը «գիտակցաբար պիտի պահպանի չկանխամտածվածի բնույթ, պիտի ունենա այնպիսի տեսք, կարծես թե այն ինքնին ծնվել է նյութի ներքին սաղմերից»<sup>6</sup>:

Հասկանալի է, թե ինչպիսի դժվարություն է իրենից ներկայացնում նման հռետորական խոսքի անկրկնելի նմուշ հանդիսացող ճառի թարգմանությունը: Մանավանդ որ հարուստ ճարտասանական բացառիկ հենքի հետ մեկտեղ այն օժտված է բառային ինքնատիպ երաժշտությամբ, առանց որի հարազատ վերարտադրման որևէ թարգմանություն կլինի պակասավոր, անհամոզիչ: Խնդրաժայռային հատվածի թարգմանության գործը ավելի է բարդանում will բառի բազմիմաստ օգտագործմամբ, որին էլ կուզենայինք անդրադառնալ ստորև: Գ. Բ. էյուի խմբագրությամբ 1977-ին լույս տեսած The Macmillan Shakespeare մատենաշարի «Julius Caesar»-ում նշված է, որ will բառը սկսած 3-րդ գործողության 2-րդ տեսարանի 135 տողից մինչև 164-ը ներառյալ կրկնվում է 14 անգամ ի բաց առյալ նրա բայական բառախաղային կիրառումները: Մենք մի փոքր ընդարձակում ենք will-ի օգտագործման սահմանները, այն է՝ 128 տողից մինչև 135 տողը: Չէ՞ որ հիմնական թեման սկիզբ է առնում, երբ Մարկ Անտոնիոսը ասում է.

I will not do them wrong; I will rather choose  
To wrong the dead, to wrong myself and you  
Than I will wrong such honourable men.

(Act III. 2)

Զեմ ուզում բնավ նրանց բամբասել.

Լավ է մեղանչեմ այս մեռելի դեմ. ինքս իմ դեմ, ձեր դեմ,

Քան թե նրանց պես ազնիվ մարդկանց դեմ

(Վենետիկ, 1962)

Եվ ապա այն հասնում է գագաթնակետին ու մոտենում իր տրամաբանական ավարտին, երբ Անտոնիոսը հարցնում է.

And will you give me leave?

Եվ հրաման կտա՞ք:

Այս երկու will-երն են հանդիսանում սկիզբը և վախճանը այս դրամա-

տիկ գերլարված իրադրության և բառային անկրկնելի երաժշտության: Մեր ձեռքի տակ եղած շորս թարգմանությունները՝ մեկը հայերեն (Հ. Մասեհյան), մեկը գերմաներեն (Ա. Վ. Շլեգել), մեկը ֆրանսերեն (Իվ Բոնֆուա) և մեկը ռուսերեն (Մ. Զենկել), ի ցույց են դնում բնագրի առանձնակի հյուսվածքի վերարտադրման տարբեր որակներ:

Ինչպես նշվեց վերը, will բառը կրկնվում է 24 անգամ Անտոնիոսի և ամբոխի անգամ պլեբեյների կողմից: Այն օգտագործվում է 15 անգամ որպես գոյական և 9 անգամ որպես բայ (իմաստային և օժանդակ): Ինչպես գիտենք will-ը Շեքսպիրի ժամանակ նշանակել է ցանկանալ, ըղձալ և ընդհանրապես արտահայտել է կամք, ցանկություն: Դիցուք՝

I will do them wrong.

Միևնույն ժամանակ այն արտահայտել է նաև պարզ ապառնի՝

You will compel me then to read the will

Մեջբերենք ընտրած հատվածի հետևյալ կիրառությունները.

I will not do them wrong. (բայ)

Then I will wrong such honourable men. (բայ)

We'll hear the will. (բայ, գոյական)

We will hear Caesar's will. (բայ, գոյական)

It will inflame you. (բայ)

It will make you mad. (բայ)

will you be patient (խնդրանք)

You will compel me then to read the will (բայ, գոյական)

And will you give me leave? (խնդրանք)

Այս հատվածում will բառի թե՛ անվանական և թե՛ բայական իմաստների զուգորդումով Շեքսպիրը կերտել է իր բազմաձայն երաժշտության անմեկնելի գործերից մեկը՝ որպես մեներգիչ ունենալով Անտոնիոսին և որպես երգչախումբ՝ Հռոմի հասարակ քաղաքացիներին: Բառային այս բազմիմաստ հնչողության ընթացքում մենք զգում ենք հետզհետե ծավալվող էմոցիայի անսանձելի պոռթկումը:

Այժմ լսենք թե ինչպես է Մարկ Անտոնիոսը բորբոքում Հռոմի հասարակ քաղաքացիների զգացմունքները: Հենց սկզբից նա ճարտար խորամանկությամբ կարողանում է պլեբեյների ուշադրության առարկա դարձնել կտակը.

But here's a parchment with the seal of Caesar;

I found it in his closet: 'this will.

Նա քաջ գիտի, որ Հռոմի ֆորումում սովորաբար հավաքվող հասարակ մարդկանց ոչինչ այնքան չի գայթակղի, որքան խոշոր գործչի կտակը: Սակայն թեթևակի ակնարկելով նրա գոյությունը, Անտոնիոսը չի շտապում հրա-

պարակելու նրա բովանդակութիւնը: Շեքսպիրը իրագործութեան լարվածութիւնն ստեղծելու անմրցակից վարպետ է: Բնական է, որ ամբողջ խայծը կուլ տալուց հետո ազահորեն իր ցանկութիւնն է հայտնում:

4-րդ քաղաքացի—*We'll hear the will. Read it, Mark Antony!*  
Բոլորը—*The will, the will. We will hear Caesar's will.*

Նրկրորդ անգամ Անտոնիոսը նորից է հիշում կտակը, ասելով.

*'Tis good you know not that you are his heirs,  
For if you should, o what would come of it!*

Թվում է, թե ուր որ է նա կհայտնի կտակի բովանդակութիւնը: Ամբողջ համակ լսողութիւն է: Սակայն Անտոնիոսը կրկին, որպեսզի ավելի սաստկացնի լարվածութիւնը, խուսանալով է: Եվ ի վերջո, զգալով, որ ամբոխն արդեն իր ձեռքումն է և ազահովթամբ սպասում է իր մեկ խոսքին, Անտոնիոսը կարծես թե իմիջիպալոց հիշում է.

*You have forgot the will I told you of.*

«Ուշինչ ավելի պարզորոշ ցույց չի տալիս, թե ինչպես է Անտոնիոսը վարպետորեն վարվում ամբոխի հետ, ինչպես այս տեսարանը: Զեռնածուի պես նա երևան է հանում այն խաղաթուղթը, որի մասին հանդիսատեսը մոռացել է, որպեսզի ուժեղացնի նրա խռովարար միտումները: Եվ, բնականաբար, դա ավելի հարատե ազդեցութիւն կունենա, քան նրանց գութը դեպ կեսարը»:

Եվ այս բոլորը իրագործվում է հոնտորական խոսքի բոլոր կանոններով և մասնավորապես *will* բառի կրկնութեան միջոցով:

Գերմաներեն և ֆրանսերեն թարգմանութիւնների մեջ, որտեղ *will*-ը օգտագործված է որպես իմաստային բայ, թարգմանված է համապատասխանորեն *wollen* և *vouloir*-ցանկանալ, մինչդեռ հնարավոր չէ *will*-ի անվանական կտակ օգտագործումը նույն բառաձևով:

Անգլերենում ունենք. *We will hear the will.*

Գերմաներեն. *Wir vollens hören: Lest das Testament.*<sup>7</sup>

Ֆրանսերեն. *Nous voulons connaître le testament.*<sup>8</sup>

Ինչպես տեսնում ենք, հնարավոր չէ պահպանել բնագրի երաժշտականութիւնը:

Ռուսերեն թարգմանութիւնը հնչում է այսպես՝

Прочти нам завещание, Марк Антоний<sup>9</sup>.

Հայերենը ավելի հարազատ է հնչում բնագրին, համեմայն դեպս, մասամբ պահպանված է բնագրի երաժշտականութիւնը.

Lei but the commons hear this testament—  
Which pardon me, I do not mean to read—  
And they would go and kiss dead Caesar's wounds,  
And dip their napkins in the sacred blood,  
Yea, beg a hair of him for memory,  
And dying mention it within their wills,  
Bequeathing it as a rich legacy  
Unto their issue.

Եվ բավ կը լիներ որ ժողովուրդը իմանար միայն...  
—Ոչ, ներողություն, չեմ ուզում կարդալ—  
Մարդիկ կգային, սրա վերքերը կճամբուրեին.  
Քաշկիտակները այդ սուրբ արյան մեջ կը թաթախեին,  
Ամեն մի մազը մասունքի նման կը թախանձեին,  
Եվ մեռնելիս էլ՝ կտակների մեջ հիշատակելով՝  
Իրեն թանկ ավանդ իրենց սերունդին կը փոխանցեին:

Եվ ամբողջը, բնականաբար, պետք է արձագանքի.

Fourth cit.— We'll hear the—will. Read it, Mark Antony.  
All—The will, the will. We will hear Caesar's will.

4-րդ փազաբացի—Լսենք կտակը, կարդա Անտոնիոս.  
Ամենքը—Կըտակը, կտակը, Կեսարի կտակը ուզում ենք լսել:

Հայերենում will բառի դիմաց մենք ունենք կտակ բառը և տեքստի մեկը  
ընտրած հատվածում նրան արձագանքող կը մասնիկի հետ այն միանգամայն  
բավարար է վերարտադրելու բնագրի անկրկնելի բառային երաժշտությունը:  
Փորձենք լսել՝ բավ կը լիներ, կը գային, կը համբուրեին, կը թաթախեին, կը թա-  
խանձեին, կըփոխանցեին, և կտակը, կտակը, Կեսարի կտակը...

Եվս մի կարևոր հանգամանք: Շեքսպիրի և նրա ժամանակակից թատեր-  
գույների գործերում որոշ կերպարներ խոսքի մեջ հոմանիշներ կուտակելու սո-  
վորություն ունենին: Ընդունված թիվը երեքն էր: Սովորաբար այդ հոմանիշնե-  
րից մեկը անպայման անգլո-սաքսոն ծագում ունի, մյուսը ֆրանսիական փո-  
խառություն է, իսկ երրորդը՝ լատինական կամ հունական: Պարզվում է, որ  
միջին անգլերենում (1150—1500) այն ունեցել է միանգամայն գործնական  
նպատակ, քանի որ այդ ժամանակ գոյություն ունեւ բազմալեզու հասարակու-  
թյուն և հոմանիշների միաժամանակ օգտագործումը ընկալման մեջ բացառում  
էր որևէ պատահական թյուրըմբռնում: Այս գործնական միտումը, որ այդ ժա-  
մանակից ի վեր պահպանվել է անգլերենում, Շեքսպիրի մոտ ստացել է գե-  
ղարվեստական արտահայտչաձևի գործառնություն և արժեք:

Ֆրանսիացի թարգմանիչը հավատարիմ է բնագրին: Նա օգտագործում է Parchemin (մագաղաթ), testament (ուխտ, կտակ, կտակարան) և voix (ձայն, կամբ):

And being men, hearing the will of Caesar.  
Et quel homme, entendant la voix de Cesar.

Նույնը մենք հանդիպում ենք Շլեզելի թարգմանությունում.

Wir wollens hören: Lest das Testament.  
Ja, ja, das Testament.  
Lasst Cosars Testament uns hören.

Բացի Testament բառից, գերմանացի թարգմանիչը օգտագործել է նաև Pergament և Letzer Wille (վերջին կամբ): Նույն գծին է հետևում նաև Զենկելիչը: Նա օգտագործում է пергамент, завещание բառերը:

Հարկ է նշել, որ բնագրում օգտագործված է will (բնիկ անգլոսաքսոն ծագում), testament (լատինական ծագում) և parchment (հին ֆրանսերեն) բառերը:

Մասնհյանը կտակ բառից բացի մեկ անգամ է միայն օգտագործում մագաղաթ բառը:

—Բայց ահա այստեղ մի մագաղաթ կա, Կեսարի կնիքով:

Վերջ բերված շարադրանքից ակնհայտ է, որ հայ թարգմանիչը օգտագործելով մայրենի լեզվի հարստությունը և ճկունությունը և միևնույն ժամանակ անդամաճան դաշնակից ունենալով իր վարպետությունը, կարողացել է ստեղծել մի այնպիսի թարգմանություն, որի մասին երազում էին ուժանտիկական դպրոցի ներկայացուցիչները: Քանզի անվրեպ վերարտադրելով բնագրի մեծ ու փոքր կոնտեքստների գեղարվեստական ամբողջությունը՝ մասնավոր խընդիրների ինքնատիպ հաղթահարմամբ, այն հնչում է անգլիացի հանճարեղ Բարդի ստեղծագործությանը համազոր և համահնչուն:

#### Մ Ա Ն Ո Ք Ա Գ Ր Ո Ւ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

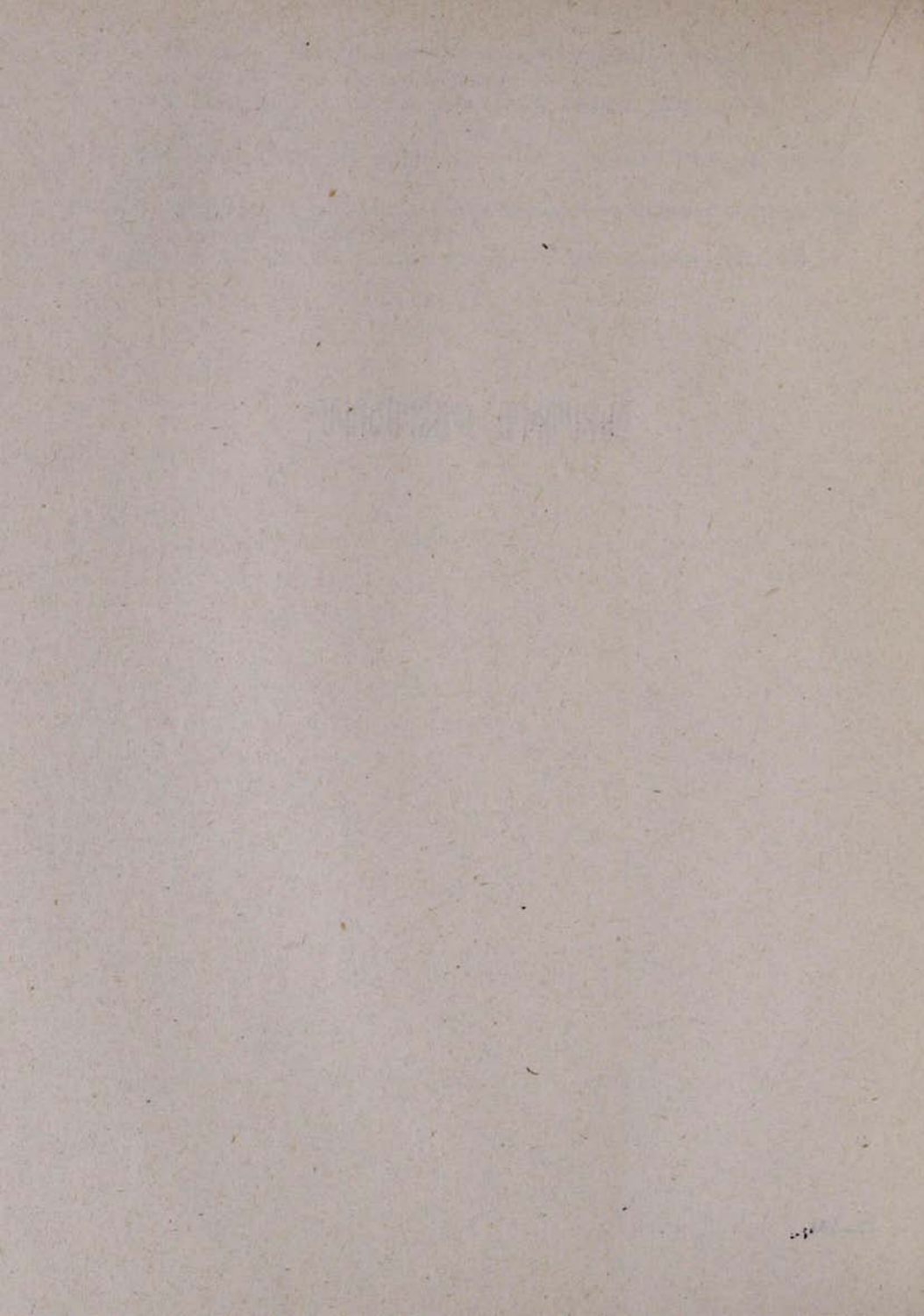
1. Плутарх, Сравнительные жизнеописания, в трех томах, т. II, Александр и Цезарь. Перевод М. Н. Ботвинника и Перельмютера, М., 1963, стр. 395.

2. W. Shakespeare, Julius Caesar, Introduction and Notes by D. R. Helloway. 1974, p. 22.

3. Плутарх, Сравнительные жизнеописания, в трех томах, т. III, Перевод С. П. Маркша, М., 1964, стр. 235.

4. Ու. Շեքսպիր, Հուլիոս Շեքսպիր, Քարգմ. Հ. Մանուկյանի, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1962: Այսուհետև մեղբորս մասին հրատարակված բոլոր հրատարակումները
5. Потебня, «Из записок по теории словесности», Харьков, 1905, стр. 4.
6. Гегель, Эстетика, т. XIV, М., 1958, стр. 202.
7. W. Shakespeare, Gesamelte Werke 7. Tragedien Übersetzt von A. W. von Schlegel, 1964.
8. Oeuvre Completes de Shakespeare. Published under the Direction of Henry Evans and Pierre Legris. Tr. by Yves Bonnefoy.
9. В. Шекспир, Полное собр. соч. в 8 томах, т. 5, пер. Зенкевича, М., 1959.

## ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ



## ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՊՈԵՏԻԿԱՆ

Նպատակ շունենալով քննել շեքսպիրյան թատրոնի պոետիկան իր բոլոր բաղադրամասերով, կփորձեմ խոսել միայն հիմնական սկզբունքներից մի քանիսի մասին: Մանավանդ որ շեքսպիրյան թատրոնի անմիջական ակունքները ձգվում են մինչև XI դարի ժողովրդական թատրոն, իր հիմքում ունենալով անտիկ դասական դրամայի, ինչպես նաև Վերածննդի դարաշրջանի անգլիական և իտալական դրամատիկական թատրոնի մեթոդների ու ստեղծագործական հնարավորությունների նկատառումը:

Այս իմաստով շեքսպիրյան թատրոնի ձևն ու արտահայտամիջոցները իրենց մեջ են առնում թատերական արարումի և ընդհանրապես թատրոնի դարավոր փորձի գեղարվեստական յուրացումն ու մեկնաբանությունը:

Երբ մարդն առաջին անգամ ներկայացրեց իր նմանին և նաև իրեն հրապարակավ, այդ երևույթի անունը դրեց թատրոն, որ հունարեն նշանակում է «տեսնելու տեղ»: Փաստորեն նա սահմանեց իր կարևորությունը իր իսկ հայտնագործած հրաշքի մեջ՝ տեսնելու հաճո, տեսնելու պատրաստ կամքի մեջ էր այս երևույթի գոյության պայմանը, նաև էությունն ու գերագույն նպատակը: Այդ տեսնող-«տեսանող» կամքի արվեստային անդրադարձը պիտի դառնար այն ամենը՝ ինչի համար կյանքի կոչվեց թատրոնը:

Եվ այսպես թատրոնն իր ծնունդով ազդարարեց մի մեծ ու անվերջանալի երկխոսության սկիզբ՝ «մարդը ինքն իր հետ», որում հանդիսատեսին վերապահված էր արքայավայել իրավասություն՝ աչք ու ականջ դնելու այն շքեղ հանդեսին, ուր ամեն ինչ իրենից էր խոսում, իրեն ի ցույց դնում, ի շահ միայն իր վեհացման:

Մարդու այն նմուշը, որ ներկայացվում էր հելլենական բեմահարթակում հանդիսատեսի հոգևոր, մտավոր, բարոյական, փիլիսոփայական կարողությունների իդեալականացված մարմնավորումն էր մի կողմից, մյուս կողմից անհատական, մարդկայնորեն եզակի նշանի տակ առած դժբախտ ճակատագրի կրողը: Այս իդեալականացման մեջ հանդիսատեսը տեսնում էր իր վեհացու-

մը, որը բազմապատկւում էր հերոսի կոնկրետ ճակատագրից զերծ լինելու բարեբախտութեամբ: Նա հաճութեամբ կիսում էր էդիպ արքայի արքա տիտղոսը և նույնքան հաճութեամբ և թեթեւացած խոստովանում իրեն, որ ինքը էդիպ անուանով մարդը չէ:

Ուրեմն, թատրոնը ստեղծվեց ի ցույց դնելու մարդ-հանդիսատեսի մտքի ու սրտի լույսը, երկրպագելու նրա առաջ իբրև աստծու: Դա մի ծես էր, մոգական մի արարողություն, մի խաղ, որի մեջ մտնելու տրամադիր էր հանդիսատեսը, քսելի եկել էր թատրոն, որ հիմներգն իրեն և ոչ թե դաստիարակեն ու կրթեն:

Ինքնաճանաչման, ինքնազննման այս մղում-գիտակցությունն էր բերում նրան թատրոն և գեղեցկության այդ պահը գերագույն արժանապատվությամբ վայելելու ձգտումը նաև: Հանդիսատեսն արտոնյալ էր, նա իմաստուն էր, իսկ թատրոնը՝ իր իսկ ծնած հրաշք երեխան:

Թատրոնի հետագա ընթացքը նրան տարավ մի ճանապարհով, երբ հանդիսատեսի հետ ունեցած երկխոսության մեջ նա կոփվեց, հմտացավ, իմաստնացավ, ճանաչեց իր ուժն ու կարողությունները և ինքնահիացումի մեջ մոռացավ հանդիսատեսի արտոնությունները և իր իրավունքների սահմանները: Պրոֆեսիոնալիզմի ձեռք բերման և հասունացման հետ թատրոնի ու հանդիսատեսի միջև ստեղծվեց մի մեծ անջրպետ՝ խորթացման, օտարացման մի մթնոլորտ, ուր թատրոնը հավակնում էր արտոնյալ լինելու՝ ուսուցանողի, կրթողի իր առաքելությամբ:

Երկխոսությունը փոխվեց մենախոսության: Ողբերգականորեն շրջվեց այս երևույթը պրոֆեսիոնալ թատրոնի համար, որովհետև որքան էլ ազնիվ, գեղեցիկ էին նրա ջանքերը, իր մենակության մեջ, այնուամենայնիվ, դրանք դատապարտված էին ինքնասպառուծման: Անհետացել էր փոխադարձ վերապրումի, փոխըմբռնման ու փոխանդրադարձման այն կենդանի, անմիջականորեն ստեղծվող այն ինքնամոռացումի և ինքնագտնումի պահը, որ թատրոնի գոյության իմաստն էր:

Պատահական չէ, որ թատրոնը երկատվեց, երկփեղկվեց: Նրա բառային հյուսվածքը խաղարկու տարրերի ու օրենքների մշուշված հիշողությամբ իր համար ապաստան փնտրեց գրականության մեջ՝ իբրև գրական դրամա, իբրև ուսյալ դրամա, իբրև ընթերցանության նյութ՝ դեռևս Սենեկայից սկսած: Թատրոնը տուն մտավ, պարփակվեց ու բավարարվեց մեկին մենակ հմայելու ներգործությամբ: Իսկ խաղի տարերքը ապավինեց ժողովրդական ծեսերին ու խաղերին, շահարկվեց՝ միապետական Հռոմի հանդիսանքներից սկսած մինչև commedia dell'arte-ի վիրտուոզ ձևակերպումները:

Իմ խնդրից դուրս է ըստ ամենայնի ներկայացնելու պատճառների ու հանգամանքների, իսկ դրանք հասարակական են, պատմական, մշակութային, գեղագիտական, այն ամբողջությունը, որի վրա խարսխված էր թատրոնի այս

այլափոխումը: Ես փորձեցի փոքր ի շատե ներկայացնել այն իրողութիւնը, որի առաջ կանգնած էր Շեքսպիրը՝ իբրեւ թատերական հրաշքի մեծագույն գիտակ ու արարիչ:

Շեքսպիրի առաքելութիւնը, թատրոնի նախաստեղծ միասնութեան վերագտնումի մեջ էր, այն հանճարեղ կերպի հայտնաբերման մեջ, որով հաշտութեան եկան թատրոնի երկատմած մասերը, ու նորոգվեց թատրոն-հանդիսատես փոխադարձ հմայումի ու երկխոսութեան ակտը: Այս խնդրում ամենակարևոր քայլը, շեքսպիրյան թատրոնի յուրակերպութեան, աննախագեղութեան, նրա սահմանած օրենքներից մեկը թերեւ այն էր, որ Շեքսպիրը հանդիսատեսին վերադարձրեց թատրոնում արտոնյալ լինելու նրա վաղեմի իրավունքը և դեռ ավելին, թող տարօրինակ շթվա եթե ասեմ, որ նրան դարձրեց իր բոլոր գործերի անտեսանելի, բայց և գլխավոր գործող անձերից մեկը: Եվ եթե կա մի որևէ կոնկրետ, ռեալ բան, որի նկատառումն ունի, որին հաշվետու է շեքսպիրյան երևակայութեան անսանձ պոռթկումը և երևակայութեամբ ստեղծված աշխարհների կյանք-պատկերը, դա թատրոնական հմայումի փաստն ու օրենքն է միայն և ոչ թե այն պերսոնաժների հոգեբանութիւնն ու ճակատագրի տրամաբանութիւնը, որոնք այդ հմայումը ստեղծող միջնորդներ են, մարդկային կերպարանքով նյութականացած պաթետիկ միջավայր:

Որն է շեքսպիրյան այս վերագտնումի իրացման մեթոդն ու ձևը: Նախ հանդիսատեսին Շեքսպիրն արտոնեց «գերագույն իմացութեան և իրազեկութեան» իրավունք: Հելլեն մեծ ողբերգուների նման Շեքսպիրը ևս նախընտրեց ավանդութեամբ և պատմութեամբ ժառանգված նյութը: Նրա բոլոր սյուժեները չնչին բացառութեամբ փոխառնվեցին գրավոր և նույնիսկ դրամատիկական աղբյուրներից ճիշտ այնպես, ինչպես միֆերից էին փոխառնում էսքիլեսն ու Սոֆոկլեսը: Մարդկային հարաբերութիւնների էական ոլորտներն արտացոլող այդ սյուժեները, որ քաջ ծանոթ էին իր հանդիսատեսին, նախընտրելի էին Շեքսպիրի համար ոչ միայն այն պատճառով, որ դրերի հոլովումի մեջ հղկվելով ու մշակվելով դրանցում բանաձևային լուծում էին ստացել մարդկային մտքի ու կեցութեան հավերժական խնդիրներն ու ճշմարտութիւնը, այլև, որ առավել կարևոր է, այդ սյուժեները մերձենում էին ժողովրդական հեքիաթային ժանրին, որոնց մեջ գործում էին ոչ միայն պոետական ու գեղարվեստական, այլ նաև բարոյականի և ճշմարիտի օրենքը, որն ընդհանուրինն է և ոչ թե անհատական աշխարհընկալում:

Ծանոթ և ճանաչ, բնույթով, ասելիքով և ձևով հոգեհարազատ նյութին դիմելու դրամատուրգիական այս սկզբունքը վերադարձրեց հանդիսատեսի հավատն իր հանդեպ, կարևորեց նրա բազմադարյան փորձն ու իմաստութիւնը և արթնացրեց թատրոնական խաղի մեջ մտնելու նրա հնամենի բնազդը: Նրան փաստորեն հանձնարարվում էր դեր՝ իրեն քաջ ծանոթ պիեսում: Այս իմաստով հիշատակելի է Բրեխտի այն նկատումը, թե «նախաստեղծ նախնութիւնն ունեւր

Շեքսպիրի թատրոնը, երբ պարզասրտորեն դիմում էր իր հանդիսատեսին, հենթադրելով թե նա կմտածի ոչ թե պիեսի, այլ կյանքի մասին»:

Հանդիսատեսին ուղղված խաղի այս հրավերն այն պայմանն է, որ սկիզբըն է փոխադարձ համաձայնություն, երկկողմանիորեն ստեղծված պայմանականություն: Խաղի այս հրավերի մեջ ոչ մի խարդավանք չկար ոչ միայն սյուժեի ընդհանուր ծանոթության տեսակետից, այլև նրա առանձին օղակների, միջադեպերի, շրջադարձերի, պերսոնաժների հոգեբանական ու էմոցիոնալ շարժումներին հանդիսատեսին անպայմանորեն իրազեկ դարձնելու հեղինակային միտումի մեջ: Հանդիսատեսի համար գրեթե ոչինչ անսպասելի ու հանկարծական չէր շեքսպիրյան թատրոնում:

Ուրվականի հետ առաջին հանդիպման տեսարանում Հորացիոն կանխագուշակում է.

Բայց իմ կարծիքի ընդհանուր հակումն ու սլացքը այն է,  
Որ դա գուժում է մի մեծ սասանում մեր պետության մեջ:

Ուրվականին հանդիպելուց հետո, Համլետը ի լուր հանդիսատեսի հայտարարում է՝

Որ անհասկանալի ու տարօրինակ վարմունք կունենա  
եվ կարելի է, որ հարմար դատի  
Արտառոց ձևեր ցույց տալ արտաքուստ:

Հանդիսատեսը գիտե նաև, որ Պոլոնիոսն ուղարկված է Համլետի մոտ նրա գաղտնիքը կորզելու: Համլետը զգուշացնում է դերասանների միջոցով ներկայացում սարքելու իր նպատակի, նույնիսկ ներկայացման բովանդակության մասին:

Այսպես հանդիսատեսը նախօրոք տեղեկանում է Օֆելիայի ճակատագրի, Լաերտի և Համլետի մենամարտի խարդավանքի մասին: Ուրեմն հանդիսատեսը վստահված անձ էր, որից ոչինչ խաղի մեջ չէր թաքցվում, ընդհակառակը, պայմանը մշտապես նրան իրազեկ դարձնելու, նրան հաշվետու լինելու դերասան-պերսոնաժի վրա դրված պարտականության մեջ էր, որի ձևակերպումը կարծես տրված է Համլետի խոսքում՝ դերասանները գաղտնիք պահող մարդիկ չեն, ամեն բան կհայտնեն:

Այս հանգամանքով էլ պայմանավորված էր խաղակերպի պայմանականության այն որակը, երբ դերասանը միաժամանակ և գործող անձ էր, և նրան ներկայացնողը: Ընդ որում այդ ներկայացումը հնարավոր էր դառնում միայն այն դեպքում, երբ պերսոնաժը վերամարմնավորում էր ու անդրադարձնում իր մեծ խաղընկերոջ՝ հանդիսատեսի ապրումն ու մտքի աշխատանքը:

Անձնական ահաւոր ցնցումի պահին Համլետը դիմում է իր հոր ուրվա-  
պանին ոչ թե իր եսի, այլ մենք-ի անունից.

— Ինչ միտք ունի այս, որ դու մեռած դի ամբողջ զրահապատ  
վերայցելում ես լուսնի շողքերը  
Դարձնելով դիշերն այսպես ահեղի,  
Որ մենք, բնության խաղալիքներս սոսկահար եղած  
Յնցվներ խոհերով, որոնց անհաս են մեր հոգիները:

Կամ «Լինել թե չլինել» նշանավոր մենախոսության մեջ, որն ամբողջո-  
վին հանդիսատեսին ուղղված մի մեծ դիֆերամբ է, նրա հիմներգում, միաժա-  
մանակ թատրոն-հանդիսատես երկխոսության վերածննդի անժխտելի վա-  
վերացում, այս պիեսի խաղարկության կերպը թելադրող բանալի.

Մեռնել, քնանալ ոչինչ ավելի  
Նվ մտածել թե մի պարզ քնով մենք վերջ ենք տալիս  
Այն սրտացավին և բյուր բնական անձկություններին,  
Որոնց ժառանգն է մեր հեգ մարմինը:

Հանդիսատեսին, որ նույնն է թե մարդուն տեսնելու այս խորաթափանց  
ընկալումը և արտիստական վերարտադրությունը, այն հայելին է, որ թատե-  
րական այս պերսոնաժը պահել է իր հանդիսատեսի առաջ՝ ի ցույց դնելու,  
ուրեմն և երկրպագելու նրա բուն ներքինը, այս կերպ բեմ հանելով, դարձնե-  
լով իր խաղի մասնակիցը և նաև նյութը: Հանդիսատեսին վերամարմնավորե-  
լու, նրա մեջ ձուլվելու այս մոգական կերպն է, որ Համլետ-պերսոնաժը ան-  
տեսում է ուրվական-հորը հանդիպելու փաստը և ինքնամոռաց հուլզի մեջ  
խոսատվանում.

— Եթե երկյուղը մի ինչ-որ բանի մահվանից հետո  
Այն անհայտ երկրի, որի սահմանից  
Ոչ մի ուղևոր չի վերադառնում  
Ձագեր կամքը երկրայության մեջ և մեղ շտիպեր  
Տանել ավելի այն շարիքները, որ այստեղ ունենք:

Շեքսպիրյան թատրոնի պայմանականության էական կետերից է սա և ոչ  
թե Համլետի փիլիսոփայող էության ու խառնվածքի, ինքնազննումի հոգեբա-  
նական պահ: Սա գեղարվեստական մտածողության այն կերպն է, որ զանց  
է առնում հոգեբանական հանգամանքների հավաստիությունը, խարակտերների  
պատկերման հետևողականությունը: Եվ եթե պերսոնաժները շատ հաճախ  
ինքնազննումի և ինքնաճանաչման հարցով են տարված, ապա չպիտի մոռա-  
նալ, որ այդ հարցերը մեծ մասամբ հոետորական են և պատասխան չեն պա-

հանջում, այլ դուրս են գալիս, հեռանում կոնկրետ իրադրության շրջանակներից և մտնում մարդու կեցության մասին արվող խորհրդածությունների ոլորտը:

Ինքնաբերական անհաշիվ օրինակներում, ուր պերսոնաժները գնահատում, պախարակում, ոգեւորում, ոչնչացնում, դիմակազերծ են անում, ծաղրում իրենք իրենց՝ անկախ իրենց բնորոշ բարոյական որակից և մարդկային արժեքից, իբրև չափանիշ, իբրև նշանաբան, իբրև վերին արդարության օրենսդրություն կիրառում են ոչ թե իրենց անհատական, այլ հանդիսատեսի՝ ասել է թե իդեալ-մարդու օրենքը: Սա մի կողմից ապահովում էր հանդիսատեսի բարոյական հաղթանակը, մյուս կողմից վկայում թատերական մի խաղակերպ, ուր սահմանված էր մի միծ անջրպետ պերսոնաժի և դերի միջև: Հանդիսատեսի հետ ունեցած այս հոգեհարազատության մեջ էր Մակբեթի կերպարի հմայքի գաղտնիքը: Եվ թատերական այս սկզբունքի մեջ է նրա գոյության տրամաբանությունն ու պայմանը, և այս պայմանի մեջ է միայն ճշմարիտ թեւավոր դարձած նրա այն խոսքը, թե

Կյանքը մի քայլով ստվեր է միայն  
Մի խեղճ դերասան, որ բեմի վրա իր ժամին փրվում  
Եվ բորբոքվում է և այնուհետև ձայնը չի լսվում,  
Մի հեքիաթ է նա, հիմարի պատմած  
Լցված շառալով և կատաղությանը, առանց իմաստի:

Եթե անտիի թատրոնում խաղի պայմանականությունը, խաղն ինքնին, նրա իրական լինելը ստեղծվում էր մարդ-դերասանի մարդկային ֆակտուրայի, նրա ֆիզիկական հավաստիության անսքող քողարկումով, հիշենք թեկուզ կոտորները, օնկոսը, դիմակը, որ խեղում էին նրա շարժման, ձայնի և արտահայտչականության բնականությունը, ապա շեքսպիրյան թատրոնը, որդեգրելով պայմանականության գաղափարը, բնականը, իրականը, թատրոն և թատրոնական չհամարելու վաղնջական պատկերացումը՝ խաղի ստեղծման նոր կերպ հայտնագործեց: Նա հրաժարվեց կյանքի արվեստային փոխակերպման արտաքին միջոցներից, արտաքին հարդարանքից և ապավինեց միմեզիսի՝ մարդկային հավերժական բնազդին և ունակությանը, ծիսական արարողությունների մեջ ի հայտ եկած և հաստատված այն ունակությանը, որ դուրս էր բերում մարդուն ռեալ իրականությունից և վերագրում նրան աստվածային կատարելություն: Սա դարձրեց Շեքսպիրը իր թատրոնի հիմնական զենքը: Սակայն շատ էական մի խմբագրումով: Թվացումի և էություն անհամապատասխանությունը հայտնաբերեց Շեքսպիրը մարդու մեջ և ողբերգական այս խզումի մեջ տեսավ իր թատրոնի ձևատեղծման ու խաղակերպի հիմքը:

Հայտնի է, որ «Գլուբուս» թատրոնի շքամուտքը զարդարում էր Հերկուլեսի արձանը: Միֆական այդ հսկան իրենից վեր պահած ունեի երկբաբունքը, որի

վրա մակագրված էր Պետրոնիուսից փոխառած ասույթը. «Ամբողջ աշխարհը դերասանութիւնն է անում»: Սա աշխարհը համակած միասնական կրքի վալս-րացումն է, նաև դարի վարքագծի ցուցանիշն ու նշանաբանը:

Թատերալուսիքի և խաղի ամենակուլ և համատարած ազդեցութեան այս վիճակովում, «աշխարհագրացողութիւնն է, կյանքի սպեցիֆիկ տեսնումակու-թիւն, ձևատեղծման առումով աշխարհի նկատմամբ ունեցած ստեղծագոր-ծական տեսակետ»:

Կյանք-թատրոն հարաբերակցութիւնը մարդկային կեցութեան շեքսպիր-յան ըմբռնման էութիւնն է: Ընդ որում մի կողմից խաղարկու սկիզբը ձեռք է բերում բովանդակային աշխարհայեցողական բնույթ, մյուս կողմից խաղար-կու սկիզբը դառնում է այդ բովանդակութեան գեղարվեստական վերստեղծման միակ հնարավոր ձևը:

Ես չեմ թվարկի այն օրինակները, երբ և որտեղ շեքսպիրյան հերոսները արձանագրում են կյանքի զգրելի թատրոնականութիւնը, ինքնակամ, գի-տակցաբար կամ ակամա կորցնում են մարդկային վարքագծի բնականութիւնը և խոստովանում, որ խաղում են, դերի մեջ են:

Բնականի կնիքով կնքվածը շեքսպիրյան թատրոնում բնականից ավելի էր հեռացած, քան անտիկ թատրոնի անսքող պայմանականը: Ուստի այն, ինչ շեքսպիրյան դրամաներում ներկայացվում է իբրև կյանք, շեքսպիրյան մտա-ժողովրդի նախընտրած գեղարվեստական ձևի օրենքով խաղ է՝ ըստ էութեան զիմակավորված մարդու ողբերգական խաղ: Խաղ, որի խաղային, պայմանա-կան բնույթը մշտապես շեշտվում, ընդգծվում, ի ցույց է դրվում պերսոնաժ-ների թատերական այն եղակի ֆունկցիայով, երբ իրենք իսկ անջատվում են այդ բնականի հավակնութիւն ունեցող սֆերայից ու դառնում դրանց մեկնա-բանը, գլխավոր հերոսի տեղը զիջելով իրենց հանդիսատեսի զգացումին և մտքին: Հիրավի, կյանք ասվածը շեքսպիրյան բեմում կյանքի ստվերն էր լուկ, մի հեքիաթ, որ պատմում էր շեքսպիրյան մետաֆորիկ կոնտեքստի մեջ միայն ապրող իմաստուն-հիմարը:

Նվ այնուամենայնիւ, բնականից հեռացած կյանքի այս պատրանքը շե-քսպիրյան ձևը մեկնաբանում է ոչ իբրև բուն նպատակ և թատրոնական զըլ-խավոր խնդիր, այլ իբրև նյութ, անխուսափելի անհրաժեշտութիւն, որի առաջ կանգնած են դերասանն ու հանդիսատեսը՝ արվեստի հրաշքն արարելու ազ-նիւ խաղին պատրաստակամ և ստեղծագործ կամքով:

Տրվելով մարդ-դիմակի տակ գործող անհատի եղակի ճակատագրին, թա-տերական պերսոնաժը ձեռք է բերում մեծ ազատութիւն իր իսկ ճակատագրի հանդեպ, ստանձնելով նաև հունական խորոսի դերը: Ինքնազննումի, առավել ևս ինքնախարազանումի և ինքնակեղեքումի հոգեբանական պահեր չեն դրանք, նրանց խնդիրը ոչ այնքան իրենց հասկանալն է մինչև վերջ, որքան հասկա-նալի դառնալն է իր հանդիսատեսին, դա ինքնասուլջ անկեղծութիւնն է, այլ

մշտապես ներկայանալու պատրաստ թատերական պահ, միշտ դեպի դուրս ուղղված հայացք, և շահախնդրություն և խաղի տենչ:

— Իսկ ես, թանձրամիտ ու ցեխահոգի թշվառականս,  
Հավիտեմ, մաշվեմ եմ, և մտամտութիւն խեղճ Զոնի նման՝  
Անսկզբ իմ դատիս՝ ոչ մի բան ասել չեմ կարողանում.  
Օ ոչ իսկ ի սեր մի թագավորի, որի գույքի դեմ,  
Որի կյանքի դեմ այնպիսի դիվային ոճիւր է գործվել:  
Վախկոտ եմ, ինչ է, ով է ուզում ինձ սրիկա կանչել,  
Քիթս տրորել. ուստի ետ կոխել կոկորդիս մեջը,  
Մինչև թոքերս. ով է անում այդ.  
Այ դու արյունառւշտ, պագշտ սրիկա...  
Ինչ ավանակն եմ. ինչ քաջութիւն է,  
Որ ես զավակս մի սպանված հոր,  
Որին անդադար երկինք ու երկիր ի վրեժ են կանչում,  
Մի բողբի նման իմ սրտի մաղձը բառերով թափեմ,  
Հայհոյանք անեմ մի պոռնիկի պես,  
Թուհ, թուհ, ամոթ ինձ:

Հոնտորական հարցադրման այս էմոցիոնալ կերպը, թատրոնական այս պրովոկացիան է, որին մղում է պերսոնաժն իր հանդիսատեսին, իր հոգեմլի-ճակի նկարագրությանը հասնելով նրա իսկ՝ վկայի և հանդիսատեսի լեզվով: Այս կերպ հանդիսատեսը ներքաշվում է խարակտերի փորձառութիւն մեջ և երբեք չի դադարում Համլետ լինելուց: Նրան լքում է սթափ և տրամաբան միտքը, նա վարակվում է խաղի տարերքով և ենթարկվում է շեքսպիրագիտութիւն մեջ «խորհրդավոր տպավորութիւն» կոչված երևույթի մոգական ազդեցութիւնը:

Խաղային և խաղարկու այս մթնոլորտի ուժգնացման և խտացման միջոց պիտի համարել շեքսպիրյան պիեսի կոմպոզիցիայի մեջ հիմնական գործողութիւն տրոհումը իր նմանակների: Համլետն իր կողքին ստեղծում է իր տարատեսակին՝ Լաերտին, Ֆորտինբրասն իր տեսակի մեջ արձագանքում է Համլետին: «Լիրի» մեջ նույնպես միջավայրը ամբողջապես վարակված է նույն իրագրութիւնը, մարդկային նույն ապրումը և խոհը ներկայացնելու, վերապրելու խաղով՝ Լիր, Քենտ, Գլոստեր, Էդգար, Կորդելիա: Մի գործողութիւն մի քանի տարբերակների գոյութիւնը միատեղ, շարունակաբար հայելանալու և անդրադարձումի այդ խելահեղ մթնոլորտը նույն թեմայի թատրոնական իմպրովիզացիայի հանճարեղ իրացում է: Այն բացառում է շեքսպիրյան թատրոնի հոգեբանական և իրապատում բնույթը: Սրա մեջ դրսևորվում է թերևս ոչ միայն կյանքի և մարդկային հոգեբանութիւն բազմակողմանիութիւնը, բազմազանութիւնը: Շեքսպիրը ձգտում է ոչ թե իրականութիւն պատրանք ստեղծելուն, այլ, ընդհակառակը, շեշտում է բեմում կատարվածի փոխակերպված, բնականից դուրս լինելը: Այս իմաստով շեքսպիրյան ուրվականները իրենց ծագ-

ման տրամաբանությունը և բնույթով նույնն են, ինչ մարդկային սովորականի նշանի տակ կողավորված գեղարվեստական այն ֆիկցիաները, որոնք կոչված են ստեղծելու հանդիսատես-դերասան ծես-երկխոսության անտեսանելի և լուռ աշխարհը: Թատրոնի վերին նպատակի այս ձևակերպումը տրված է Համլետի խոսքերում:

Պետք է այս նորեկ դերասաններին  
Մի բան խաղալ տամ, որ նման լինի իմ հորս մահվան  
Իսկ ես կնայեմ նրա աչքերին, վերքը կխառնեմ  
Նվ ցնցվի թե չէ, գիտեմ ինչ կանեմ,  
Ներկայացունեմ է այն որոգայթը,  
Որով կրոնեմ արքայի խիղճը:

Հանդիսատեսը ցնցվում է, որովհետև ներկայացմամբ բռնում են և բացում նրա մեղավոր խիղճը, հոգին: Հանդիսատեսի ֆունկցիայի՝ շեքսպիրյան թատրոնի ամենաէական ուժի, գեղարվեստական վերարտադրությունն է նաև Ուրվականի՝ թատերական այդ ֆիկցիայի ընկալման համլետյան խոստովանությունը: Ուրվականին հանդիպելիս կողք-կողքի են գալիս «Օ սարսափելի» և «Օ զարմանալի» (horror and wonder) բանալի-բառերը մասեհյանական հանճարեղ թարգմանությամբ: Հանդիսատեսի ձևատեսող Ֆունկցիայի նկատառումն ունի նաև Մակբեթի ողբերգությունը բացող fair and foul «սքանչելի և զազրելի» նշանաբան բանաձևումը: Այս ճանապարհով էր, որ Շեքսպիրը վերակոչեց թատրոնի նախաստեղծ ոգին, թատրոն-ծես, թատրոն-արարողության ձևն ու իմաստը, նրա հմայումի անդիմադրելի ուժը: Հանդիսատես և դերասան-թատրոն այս դիալոգի մեջ էր ստեղծվում այն աննյութեղեն և իդեալական աշխարհը, ուր ընդհանրացվում, սրբագործվում էր նրանց անհատական հատկանիշները, ուր այս երկուսի բախման ու փոխանդրադարձման մեջ ստեղծվում էր այն անանձնական ու ոգեղեն հեքիաթը, որ դառնում էր գեղեցկի տարերք, «մարդուց պոկված մարդ էությունը, մարդու մեջ փրկված ազնիւնն ու բարին և լացով կնքված նրա անմեղությունը»:

Սա առանձնահատկությունն է, պոետական հնարք, այլ գեղարվեստի սկզբունք է ու ձև, որի զանցառումը նշանակում է խարխիլ շեքսպիրյան թատրոնի հիմքերը, նրա գոյությունն ընդհանրապես: Նվ բոլոր նորովի մեկնաբանությունների թատերական վերաստեղծման ձևերը պիտի որոնել իրականության հետ ստեղծված այս արվեստային փոխհարաբերության՝ հանդիսատես-թատրոն երկխոսության պահպանման անձեռնմխելի պայմանով:

Ուրեմն թատրոնը Շեքսպիրի համար ոչ թե արտահայտության միջոց է, այլ բովանդակության ինքնարարվող կերպ, որ պահպանում է, թող որ գրական ձևի մեջ վերամարմնավորված, թատերական կենդանի հյուսվածքի միաս-

նությունը: Այս իմաստով Շեքսպիրը ոգեկոշում է թատրոնի բուն, հիմնորոշ-  
ման, երբ հեղինակը ինքը և՛ ներկայացնող, և՛ գործող անձ է, այսինքն նա դե-  
րասան է: Ստեղծագործական պրոցեսն ընթացել է իբրև ինքնագիտակցության  
և ձևատեսողման ազատ, վայրկենական, ակնթարթային դրսևորում: Թատրո-  
նի՝ իբրև ակնթարթորեն ստեղծվող և անմիջապես անհետացող և չֆիքսվող  
արվեստի ընկալումը և ժամանակային արվեստի ողբերգական բնույթը հա-  
տուցվում է շեքսպիրյան թատրոնի գրական սրտահայտումների, նրա հանճա-  
րեղ պոեթիկումի մեջ, որ կոչված է հավերժացնելու, ֆիքսելու թատերական  
խաղի էությունը, իմաստը, գեղեցկությունը: Շեքսպիրյան դրամատուրգիան  
թատրոնին կառուցված հուշարձան է, այն միակ ձևը, որով հնարավոր էր  
կանգնեցնել թատերական հրաշքի վայրկյանը:

Այս իմաստով մենք ասում ենք շեքսպիրյան դրամատուրգիա՝ հասկանում  
ենք սցենոգրաֆիա, ասում ենք կերպարներ՝ ենթադրում ենք դերեր, ասում  
ենք գործողություն, պատկերացնում՝ արարողություն, իրադարձություն: Եվ  
այս դրամատուրգիայի առանձնահատկությունները պետք է փնտրել ոչ թե  
գրական չափանիշների օգնությամբ և ոչ նույնիսկ դրամատիկական ժանրի չա-  
փանիշների, ինչպես դա սովորաբար արվում է, այլ՝ ընդհանրապես, թատ-  
րոնի օրենքների և շեքսպիրյան թատրոնի օրենքների օգնությամբ մասնավո-  
րապես: Այս կարգի վերանայման կարիք ունի նաև պոետական թատերայնու-  
թյուն բնորոշումը, որ տրվում է Շեքսպիրի թատրոնին:

Թատերայնությունը, ինչպես մենք արդեն ասացինք, ոչ թե ոճական  
առանձնահատկություն է, այլ էություն: Իսկ ինչ վերաբերում է պոետական  
տերմինին, ապա այն կիրառելի է և ճշմարիտ այնքանով, որքանով որ շեքս-  
պիրյան բոլոր գործող անձինք, նույնն է, թե դերասանները, իրենք արդեն  
պոետներ են: Այստեղ չափազանց մեծ կարևորություն է ստանում վերածնու-  
թյան հումանիստական կոնցեպցիան: Մարդն ազատ է և իր հոգևոր ու ֆիզիկա-  
կան հնարավորություններով՝ իր ճակատագրի անսահմանափակ տիրակալն է և  
իրականացնողը: Հեղինակը իր իսկ կյանքի տարեգրության և նաև վարքի (հայ-  
կական բնիկ բառով և հասկացությամբ ասած): Սակայն նա միաժամանակ այն  
հեղինակն է, որը ստիպված է խաղալու իր համար նախասահմանված դերը,  
որովհետև «Ամբողջ աշխարհը ցուցքի մեջ է»: Հենց սա է շեքսպիրյան թատ-  
րոնի սկզբունքը: Այս կետում են խաչվում և միահյուսվում սքանչելի երկմիաս-  
նության մեջ հեղինակ-հերոս, հերոս-հիստորո: Այս թատերային վերստեղծումը  
ենթադրում է ոչ թե այս նշված սկիզբների խառնումը, այլ նրանց պահպանու-  
մը իբրև որակապես համագոյակցվող իրողություններ, որոնք պահպանում  
են անձեռնմխելի դիստանցիա, որն էլ նրանց գոյության պայմանն է:

Եվ այդ դիստանցիան հաստատում է հրաշալի հավասարակշռություն մի-

մեղիսի և ներկայացման, արտահայտության ռեալիստական և ոճավորված ձևերի միջև: Թատերական յուրաքանչյուր վերստեղծման վերապահված է իրավունք՝ ընտրելու նրանց համագործակցման շափը, բայց երբեք անտեսելու նրանցից որևէ մեկը:

Այստեղից էլ՝ շեքսպիրյան տեքստերի՝ մշտապես նորոգվող մեկնաբանություններ և նոր պայմանականություններ ընձեռող հակումը: Ավելացնենք սրան շեքսպիրյան դրամատուրգիայի դասական առումով օբյեկտիվ բնույթը, որի նկատառումն ունի Շիլլերը, երբ գրում էր, թե «Շեքսպիրը կանգնած է իր ստեղծագործությունների ետևում, ինչպես աստվածը տիեզերքի ետևում»: Չմոռանանք նաև այն, որ Վերածննդի դարաշրջանի արտահայտության ձևին բնորոշ էր անսքող էսթետիզմը:

Ուստի բացարձակապես պարզ է դառնում, որ շեքսպիրյան պիեսների ամեն մի հերոս իր դերի հեղինակն է, թատրոն-արարումի ստեղծողն ու իրականացնողը, արվեստագետը, Արտիստը վերջապես:

Սրանից է բխում շեքսպիրյան ստեղծագործություններին հատուկ էպիկականությունը, և հենց այս առանձնահատկությամբ է արժեզրկվում այն հարցը, թե գործողությունն է իշխում խարակտերի վրա, թե՞ ընդհակառակը: Այս առումով արտիստ-հանդիսատես հարաբերությունը դառնում է ոչ երկրորդական կովան, այլ ոճի մշտաշարժ տարր: Շեքսպիրյան դերասանը խաղում էր ոչ միայն և ոչ այնքան հանդիսատեսի համար՝ ի ցույց դնելով վիրտուոզի իր տաղանդը, որքան նրա հետ համագործակցված: Հանդիսատեսին ոգեկոշող պաթոսի մեջ նա հունական դրամայի երգչախմբի պես ստիպում էր հանդիսատեսին «լսել աչքերով և տեսնել ականջով»: Շեքսպիրյան թատրոնում բացակայում է շորորոգ՝ օտարող և մեկուսացնող պատը: Սրանով է պայմանավորված այս թատրոնի ժողովրդական ակունքներից եկող հանդիսանքային բնույթը: Սրանով է պայմանավորված նաև ցնցող հանդիսանքայնության, ծիսական-արարողական տարրերի և զուտ ռեալիստական մանրամասների համակցումը, նատուրալիզմի և պայմանականության համատեղումը:

Դերի և կատարողի միջև մշտապես պահպանվող դիստանցիայից և շեքսպիրյան հերոսի այսօրինակ երկփեղկվածությունից են բխում շեքսպիրյան թատրոնի պոետիկայի առանձնահատկությունները. դրանք են՝ ինքնաբեռութագրում և դիմակ, դրամատիկական երկխոսություն և էպիկական մոնոլոգ, ժողովրդական թատրոնից եկող հմայումի և ապահմայումի փոխակերպում, հեքիաթային-միֆական և իրապաշտական, բարձրաոճ պոետական խոսք և սովորական առօրեական դարձվածք: Այս ղույգներից յուրաքանչյուրի մեջ գործում է օրինաչափությունների առանձնահատուկ համակարգ, փոխադրեցությունների որոշակի շղթա կա, որոնց անդրադառնալը իմ խնդրից դուրս է:

Վերջում կուզենայի նշել, որ շեքսպիրյան թատրոնի պոետիկայի այն

ըմբռնումը, որ շատ կարճառոտ ներկայացվեց, ոչ միայն Շեքսպիրի ստեղծագործությունների և նրա մասին ևղած գրականության քննությունից է գալիս, այլև Վազրամ Փափազյանի արտիստական սկզբունքների նկատառումը ունի իր հիմքում, արվեստագետ, որ բացառիկ նրբագեղ ու անհատականացված ձևի մեջ կենդանություն տվեց արտիստ-հեղինակ և արտիստ-արարիչ երկմիասնության գաղափարին:

## ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԲԱՔՎԻ Մ. ԱԶԻԶԵԿՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

Ադրբեջանական դրամատիկական թատրոնի պատմությունը անբաժանելիորեն կապված է հանճարեղ դրամատուրգի անվան հետ, որը հաստատուն տեղ է գրավել թատրոնի խաղացանկում և կարևոր դեր է խաղացել ազգային բեմարվեստի զարգացման գործում: Շեքսպիրյան մտքի հիշատակությանը մենք հանդիպում ենք դեռևս անցյալ դարի կեսերին, ադրբեջանցի ականավոր դրամատուրգ, փիլիսոփա, լուսավորիչ Մ. Ֆ. Ախունդովի հոդվածներից մեկում, ինչպես նաև ձեռագիր ուրվագրերում: Ախունդովը, ի դեմս Շեքսպիրի տեսնում էր խոշոր ուսուցիչ արվեստագետի, «անզուգական» բանաստեղծի, որի երկերը նա համարում էր ճշմարիտ արվեստի նմուշներ:

Շեքսպիրի գեղարվեստական ժառանգության յուրացման առաջին քայլը «Օթելլոյի» ադրբեջաներեն թարգմանությունն էր, որ 1893 թ. իրականացրեց դրամատուրգ, մանկավարժ և ժուռնալիստ Հաշումբեկ Վեզիրովը: 1904 թ. հրատարակված ողբերգությունը նույն թվականին բեմադրվեց Շուշի քաղաքի գավառական բեմում: Այդ ներկայացման մեջ Օթելլոյի դերակատարը թարգմանիչն էր: Մի քանի տարի անց այդ ողբերգությունը տեղական ադրբեջանական թատերախմբերի կողմից իրականացվեց Թիֆլիսում (1909 թ.) և Բաքվում (1910, 1914 և 1919 թթ.): Օթելլոյի դերակատարների շարքում ցայտուն, խորապես ողբերգական կերպար ստեղծեց նախահեղափոխական բեմի հայտնի դերասան Հ. Արաբլինսկին՝ Բաքվի «Նիջաթ» կուլտուր-լուսավորական ընկերության թատերախմբի ներկայացման մեջ: Վերաիմաստավորելով շեքսպիրյան կերպարը, նա հեռացավ ավանդական մեկնաբանությունից և ուշադրությունը բեռեց կերպարի հումանիստական կողմը բացահայտելու վրա: Արաբլինսկու Օթելլոն գերում էր իր մեծ հմայքով, խոր մարդկայնությամբ, ազնիվ սրտով ու վեհ բնավորությամբ:

Ադրբեջանական նախահեղափոխական թատրոնը բեմադրել է նաև «Լիր արքան» (1920 թ., գլխավոր դերում՝ Սիդգի Ռուխուլլա), առանձնապես շեշտը դնելով գավակների և հոր փոխհարաբերության վրա: Ռուխուլլան բազմիցս

անդրադարձել է նաև «Համլեթին», բայց մի շարք պատճառներով ներկայացումը չի կայացել: Արաբլինսկու համերգային կատարմամբ «Լինե՞լ թե չլինե՞լ» նշանավոր մենախոսությունը հնչել է Ադրբեջանի տարբեր քաղաքներում և նրա սահմաններից դուրս:

Ադրբեջանական նախահեղափոխական թատրոնը Շեքսպիրին ընկալում էր որպես մեծ դրամատուրգի, ռեալիստ արվեստագետի և շերմեռանդ հումանիստ-մարտիկի:

Հետաքրքրությունը Շեքսպիրի նկատմամբ առանձնապես աճեց սովետական տարիներին: Ադրբեջանական բեմը ավելի ու ավելի մեծ հաջողությամբ յուրացրեց Շեքսպիրի ստեղծագործությունները: Նրա պիեսների բեմադրություններն իրականացվեցին Բաքվի, Կիրովաբադի, Նոր Նախիջևանի, Լենքորանի, Շեքիի, ինչպես նաև Թբիլիսիի և Նրեանի ադրբեջանական թատրոններում:

Շեքսպիրի ստեղծագործության յուրացման գործում առանձնապես եռանդուն ջանքեր է թափել Մ. Ալիզբեկովի անվան դրամատիկական թատրոնը՝ հանրապետության առաջնակարգ թատերական կոլեկտիվը և նախահեղափոխական ազգային թատրոնի լավագույն նվաճումների ժառանգորդը: Անգլիացի դասականի հարուստ ժառանգության ճշմարիտ գաղափարագեղարվեստական մարմնավորմանը թատրոնը միանգամից չի հասել:

Անդրանիկ շեքսպիրյան պիեսը, որին դիմեց թատրոնը Ադրբեջանում սովետական իշխանության հաստատումից հետո, 1920 թ. նոյեմբերի 15-ին ռեժիսոր Ա. Իվանովի իրականացրած «Օթելլոն» էր, որտեղ Ա. Մ. Շարիֆզադեն խաղում էր հախուռն խառնվածքի տեր հումանիստ Օթելլո, իսկ Ս. Ռուխուլլան՝ միագծորեն ներկայացված շարագործ Յագո: Բայց ողբերգության նոր բեմադրության մեջ, որն իրականացվեց 1925-ին, Օթելլոյի կերպարը առավել խոր լուծում ստացավ: Բեմադրող ռեժիսոր Ա. Տուգանովը խանդի մոտիվից շեշտը տեղափոխեց Օթելլոյի ներքին ապրումների հոգեբանական բացահայտման ոլորտը, ավելի ուժգին հնչեցնելով ցեղային տարբերության թեման: Ա. Մ. Շարիֆզադիի ազնվախոհ, դուրահավատ Օթելլոն օժտված էր անկեղծ սրտով, խորաթափանց, հարցախույզ մտքով և ուժեղ կամքով: Դերասանը խաղում էր կրթությունը, հուզական բարձր հագեցվածությամբ, հիանալիորեն հաղորդելով հոգեբանական վիճակների փոփոխությունը, կերպարի հարթությունը: Դեղձեմոնայի երեք դերակատարներից լավագույնը՝ Մ. Դավուդովան, բացահայտում էր հերոսուհու ողբերգական ապրումները, նրա քննվորության մեջ զուգակցելով կանացի քնքրությունը և վճռականությունը:

Ադրբեջանական թատրոնի պատմության մեջ մեծ իրադարձություն եղավ «Համլեթին» բեմադրությունը 1926 թվականին: Ստեղծագործական որոնումներով, Շեքսպիրին նորովի բացահայտելու, ադրբեջանցի հանդիսատեսին առավել մոտ ու հասանելի ձև գտնելու ձգտումով էր պայմանավորված ողբեր-  
192

գության գործողութեան տեղափոխութիւնը Արեւելք: Չնայած ապապատմականութեանը, բովանդակութեան և ձևի հակասութեանը, «Համլետի» բեմադրութիւնը դարձավ ադրբեջանական թատրոնի խոշոր նվաճումներից մեկը, գեղարվեստական հասունութեան և դերասանական ուժերի վարպետութեան աճի ցուցանիշ: Ըստ բեմադրող ռեժիսոր Ա. Տուգանովի մտահղացման, ողբերգութեան մեկնաբանութեան հիմքում պետք է ընկած լինէր գլոբեական ըմբռնումը՝ կամֆի և պարտֆի ապաղաշնութիւնը: Ա. Մ. Շարիֆզադեն օգտագործել էր գլոբեական ըմբռնման՝ «թուլը», «կամաղուրկը» Համլետի տեսութեան դրական կողմերը՝ նրա վարանումները, կասկածները, հոգեկան տառապանքները: Բայց ի տարբերութիւն ռեժիսորի, դերասանը կերպարի հոգեկան ներքին պայքարի պատճառները տեսնում էր ոչ թէ հերոսի բնածին թուականութեան մեջ, այլ նրա լուսավոր, մարդասիրական իդեալների կործանման, որի պատճառը շրջապատող միջավայրն էր: Համլետի մեկամող ձեռնութիւնը Շարիֆզադեն հմտորեն զուգակցում էր ուժեղ, կամային խառնվածքին, որը դրսևորվում էր շրջապատող իրականութեան նկատմամբ Համլետի անհանդուրժողականութեամբ: Նրա խաղի մեջ անսանձ, կրքոտ պոռթկումները, զուգակցվում էին թախծոտ, արտում Համլետի մտքերի փիլիսոփայական էութեան խոր թափանցմանը:

Համլետի ներկորդ դերակատար Ուլվի Ռաջաբի ստեղծած կերպարում, որ բնավ զուրկ չէր ներքին ապրումներից, փիլիսոփայական մտորումներից, առանձնակի ուժով էին հնչում «չար աշխարհի» դեմ ըմբոստացման տրամադրութիւնները: Ուլվի Ռաջաբի Համլետի առանձնահատկութիւնը քնարականութիւնն էր, պատանեկան անկեղծութիւնն ու հուզախռովութիւնը: Սոցիալիզմ կառուցող նոր հանդիսատեսի ոգուն ու աշխարհընկալմանը հարազատ ուժանակ ոգևորութեամբ էին նշանավորվում այդ տարիների շքսպիրտյան ներկայացումները: Ադրբեջանցի կանանց էմանսիպացիայի տարիներին Մ. Ազիզբեկովի անվան թատրոնը, դիմելով «Անսանձ կնոջ սանձահարումը» պիեսին (1929), համարձակորեն օգտագործեց շքսպիրտյան կատակերգութիւնը, Ա. Տուգանովի և Գ. Ռալիի կենսուրախ, հետաքրքրաշարժ ներկայացման մեջ, ուր քննադատվում էին ֆեոդալական ընտանեկան փոխհարաբերութիւնները, սուր ծաղրի էին ննթարկվում Կատարինայի (Մ. Դավուդովա) և Պետրուշի (Ուլվի Ռաջաբ) արարքները: Հորինովի վերջաբանում թատրոնը հանդես եկավ կատակերգութեան բովանդակութեան քննադատութեամբ, սովետական կնոջ սոցիալական ազատութեան գովերգմամբ և հասարակականորեն օգտավետ աշխատանքի մեջ ներգրավելու, երկրի սոցիալիստական կյանք կառուցողների շարքերում տղամարդուն համահավասար կանգնելու՝ ադրբեջանուհուն ուղղված կոչով:

30-ական թվականներին սկզբին ադրբեջանական թատրոնում մեծ խոշոր-ւրդականութիւն վայելող «Օթելլո» և «Համլետ» ողբերգութիւններին նոր

բեմադրության համար հրավիրվում է ռեժիսոր Ա. Մայորովը: «Օթենլուն» (1932), որը նրա բեմադրությամբ հնչեց ողբերգական մեծ պաթոսով, բացահայտում էր գործող անձանց սոցիալական փոխհարաբերությունները, հերոսների ողբերգական ճակատագրի հասարակական-պատմական արմատները: Կայքարի մեջ մտած հասարակական ուժերը դրսևորվում էին Օթենլունի (Ուլվի Ռաշար) և Յագոյի (Ռդա Աֆդանլի) կոնֆլիկտի միջոցով: Աղբյուրական բեմում առաջին անգամ Յագոն չմեկնաբանվեց իբրև ավանդական շարագործ: Շեքսպիրյան կերպարն ավելի լիակատար ու խորությամբ բացահայտեց Դեզդեմոնայի անփոփոխ դերակատարուհի Մ. Դավուդովան: Նրա խաղը բարձր գնահատեց հայ մեծահամբավ դերասան Վ. Փափաղյանը, որ նրա խաղընկերն է եղել ներկայացումներից մեկում:

«Համլետի» բեմադրության մեջ (1933), որտեղ ողբերգությունը մեկնաբանվում էր պարզեցված՝ իբրև «գահի մաքրագործման համար» մղվող պայքար, դրսևորվեցին Ա. Մայորովի գոհհիվ սոցիոլոգիզմը և ձևապաշտական հրապուրանքները: Դեն նետելով շեքսպիրյան հերոսի փիլիսոփայական վարանումները, ռեժիսորը Համլետին մեկնաբանել էր որպես ուրախ, կենսախինդ, հուանդուն ու լավատես մի անձնավորություն: Տաղանդավոր լուծում՝ ստացած առանձին տեսարաններում վառ դրսևորում էր գտել թե՛ ռեժիսորի, թե՛ դերասանների՝ Ուլվի Ռաշարի (Համլետ), Մ. Դավուդովայի (Գերտրուդ), Խ. Հիդայաթզադեի (Կլավդիոս) վարպետությունը:

30-ական թվականները արգասաբեր դարձան նաև աղբյուրական թատրոնի համար: Հենվելով սովետական թատրոնի խոշոր նվաճումների վրա, որոնք հատկանշվում էին հանճարեղ դրամատուրգի ստեղծագործությունների ռեալիստական ընկալման ուժով ու խորությամբ, Մ. Ազիզբեկովի անվան թատրոնը աղատագրվում է «ձախ» միտումներից, ձևապաշտական և գոհհիվ-սոցիոլոգիական խեղաթյուրումներից: Շեքսպիրի դրամատուրգիայի մարմնավորման մեջ թատրոնը հեռանում է նախկին ռոմանտիկական մեկնաբանությունից ու խաղաոճից և Շեքսպիրին մեկնաբանում՝ սոցիալիստական ռեալիզմի դիրքերից: Այդ տարիների շեքսպիրյան ներկայացումները առանձնանում էին պատմական կոնկրետության և ժամանակակից հնչողության զուգակցմամբ, սոցիալական թեմայի սրությամբ, բազմազան, զորեղ ու կրքոտ բնավորություններով, նրանց բարդ ներքնաշխարհի նուրբ հոգեբանական բացահայտմամբ:

Շեքսպիրյան պիեսների նորովի մեկնաբանությունը, սոցիալիստական ռեալիզմի դիրքերից դրանց բացահայտումը աղբյուրական թատրոնում սկիզբ է առնում «Մակբեթի» բեմադրությունից (1936), որի հեղինակը Ա. Տուգանովն էր: Ներկայացումը մերկացնում էր բռնապետ արքայի սնափառությունը, բռնակալությունն ու իշխանատենչ ոգին, նրա արյունահոտ գահակալության սոսկալի հետևանքները:

Ա. Մ. Շարիֆդադեի մեկնաբանությամբ Մակբեթը մեծ, անհաղթահարելի փառասիրական կրքով տոգորված, արտաքին ուժերի ներգործության տակ շարագործության հասած մարդ էր։ Ուժեղ կամքի տեր անհատ ներկայացնելով, դերասանը նրբորեն բացահայտում էր նաև նրա տառապանքները, ներքին խռովքը։ Բացահայտելով շեքսպիրյան կերպարի դարգացումը, նա մեծ վարպետությամբ ցույց էր տալիս «մարդկային» Մակբեթի աստիճանական կերպարանափոխությունը եղեռնագործ Մակբեթի։

Մ. Դավուդովյան լեդի Մակբեթի դերում ստեղծել էր իշխանամուլ, սնափառ կնոջ վառ կերպար, որի փառասիրությունն աստիճանաբար վերաճում է վիթխարի կրքի։ Նրա հերոսուհին օժտված էր անխորտակելի կամքով, իշխանատենչ էր ու վճռական։ Դավուդովյանի լեդի Մակբեթի արտաքին գեղեցկություն, թովիչ կանացիության տակ թաքնված էին դաժանությունը և քարսրությունը։ Գիշատիչ փառամոլության խոր և վառ մերկացման կողքին ներկայացման մեջ ցայտուն դրսևորում էր գտել քաղաքացիական, հայրենասիրական թեման։ Բռնապետության դեմ հերոսական պայքարի թեման առավել զորեղ հնչողություն էր ստացել Մակդոֆի կերպարում՝ Ա. Ալեքսեբրովի տաղանդավոր դերակատարմամբ։

Ներկայացումն աչքի էր ընկնում անսամբլայնությամբ, ոչ միայն գլխավոր, այլև երկրորդական դերերի խոր մշակմամբ։ Հանրապետության կառավարությունը բեմադրությունը գնահատեց իբրև բացառիկ իրադարձություն և հանրապետության ժողովրդական արտիստների կոչում շնորհեց Մ. Դավուդովային և Ա. Տուգանովին։

Ադրբեջանական թատրոնը նշանակալից հաջողությունների հասավ նաև «Ռոմեո և Զուլիետի» (1937) և «Լիր արքայի» (1941) բեմադրությամբ։ Մերկացնելով միջնադարի դաժան օրենքները, «Ռոմեո և Զուլիետ» ներկայացումը հաստատում էր լուսավոր, հումանիստական սկզբունքները, փառաբանում ֆեոդալական հասկացությունների քարացածությունը հաղթահարող անաղարտ սիրո պոեզիան։ Ողբերգության առաջին և երկրորդ մասերի սուր հակադրման միջոցով բեմադրող-ռեժիսոր Ա. Տուգանովը ձգտում էր ցույց տալ շրջապատի ազդեցությունը Ռոմեոյի և Զուլիետի ճակատագրի, հանուն սիրո մղվող պայքարի մեջ նրանց բնավորությունների ձևավորման ու զարգացման վրա։ Ռոմեոյի կերպարի մեկնաբանման մեջ դրսևորվեցին Ռոմեոյին և թուլակամ Համլետին նույնացնելու միտումներ։ Ի հակադրություն Ռոմեոյի, որ դժվարությունների բախվելիս անվճռականություն է ցուցաբերում, Զուլիետը մեղադարձ էր և անխոնջ՝ հանուն իր երջանկության մղած պայքարում։ Զուլիետի դերակատարների շարքում (Բ. Շեկինսկայա, Յ. Կադրի, Ս. Հաջիևա), որոնցից յուրաքանչյուրը յուրովի էր բացահայտում շեքսպիրյան հերոսուհու էությունը, հատկապես առանձնացավ Բ. Շեկինսկայայի խորապես սրտառուչ,

բանաստեղծական կերպարը: Ներկայացման մեջ բացահայտված էր նաև ողբերգության սոցիալական թեման:

Ա. Գրիպիշի և երիտասարդ ռեժիսոր Շ. Բադալբեյլու համատեղ բեմադրած «Լիր արքայում» թատրոնը բացահայտեց ողբերգության սոցիալական-փիլիսոփայական խոր իմաստը, մեծ հավատը մարդու նկատմամբ: Մերկացնելով գազանաբարո մարդկանց (Դոնեբրիլ—Մ. Դավուդովա, Ռեգան—Ֆ. Կադրի, էդմոնդ—Ռ. Աֆղանի) աշխարհը՝ թատրոնը հաստատում էր շեքսպիրյան հերոսների վեհ հումանիզմը, որ վառ մարմնավորում էր գտել դերասանների խաղում (Լիր—Սիդգի Ռուխուլլա և Ա. Ալեքսեբեյով, Կորդելիա—Բ. Շեկինսկայա, Խեղկատակ—Ի. Օսմանլի, էդգար—Մ. Սանանի): Սիդգի Ռուխուլլայի Լիրը հիասթափ էր դարձավ աղբերջանական բեմի շեքսպիրյան կերպարների շարքում: Ռուխուլլան հեռացել էր շեքսպիրյան հերոսի ավանդական՝ միակողմանի պատկերումից: Դերասանը ուշադրությունը սեճեց էր չղջապատող աշխարհի կեղծիքին և երեսպաշտությանը Լիրի հասու լինելուն, Լիր-մարդու արթնացմանը: Դերասանի խորապես իմաստավորված կատարման մեջ Լիրի անձնական դրաման վերաճել էր հասարակական:

Մ. Աղիզբեկովի անվան թատրոնի հուպատեղադման տարիներին շեքսպիրյան խաղացանկը հարստացավ տարբեր ժանրերի ներկայացումներով: Դրոնց մեջ արտացոլվեցին թատրոնի կուլտուրայի աճը, ռեժիսորական լուծումների հասունությունն ու խորությունը, այլազան գեղարվեստական հնարանքներով և միջոցներով հարուստ դերասանական վարպետության բարձր մակարդակը: Շեքսպիրյան ներկայացումներն իրականացնելով ռեալիստական պլանով, թատրոնը միաժամանակ օգտագործում էր ռոմանտիկական լուծման բնորոշ ավանդույթները, ձգտելով հասնել ռեալիստական սկզբունքի և ռոմանտիզմի տարրերի միասնության:

«Տասներկուերորդ գիշեր» կատակերգության սքանչելի բեմադրությունը, որն իրականացրեց Մեհտի Մամեդովը Հայրենակոն Մեծ պատերազմի ժանր փորձություններից շատ շանցած (1946), հաղթանակից թե առած հանդիսատեսի առաջ բացեց երջանկության, սիրո և հավատարմության անվերջ խրատություն: Համակված մի իդեալական աշխարհ: Բեմական հնարամիտ լուծումը աչքի էր ընկնում կոնկրետությամբ, լուսավոր, կենսախինդ երանգների առատությամբ: Դերակատարների խաղում իշխում էր բանաստեղծական քնարական տրամադրությունը (Օրսինո—Ա. Սուլթանով, Վիոլա—Բ. Շեկինսկայա, Օլիվիա— Հ. Կուրբանովա, Լ. Բեդիրբեյլի, Քորեի— Ա. Հեռաբեյլի, էգյուլիկ—Մ. Նովրուզովա): Ներկայացման մեջ կատարման քնարականությամբ աչքի էր ընկնում Բ. Շեկինսկայան: Նա կերտել էր Վիոլայի կրակոտ, հալոտն, միաժամանակ քնարական, անսահման կանացի կերպար: 1948-ի մոսկովյան հյուրախաղերի ժամանակ դերասանուհու խաղն արժանացավ քննադատության, նաև հայտնի շեքսպիրագետ Մ. Մորոզովի բարձր գնահատականին:

1949 թ. թատրոնը կրկին դիմում է «Օթելլո» ողբերգությանը։ Ա. Իսքենդերովի իրականացրած ներկայացումը ողբերգության նախկին բեմադրություններից առանձնանում էր առավել խորիմաստ բեմական ընթերցմամբ, խնամքոտ վերաբերմունքով տեքստի և դրամատուրգի մտահղացման նկատմամբ, մոնումենտալությամբ, որ ձեռք էր բերվել ինչպես գլխավոր հերոսների, այնպես էլ երկրորդական բնավորությունների ցայտուն պատկերման միջոցով, ինչպես նաև մասսայական տեսարանների ջանադիր մշակվածությամբ և կենսալիության, մի շարք կերպարների (Կասիո, Էմիլիա, Բիանքա) նոր, ոչ ավանդական մեկնաբանությամբ,— արժանիքներ, որ ընդգծում էին կերպարների լավագույն հատկանիշները, ավելի զորեղ դարձնում ներկայացման հումանիստական պաթոսը և կենսահաստատ ուժը։

Հավատարիմ մնալով սովետական թատրոնի կողմից ողբերգության հումանիստական մեկնաբանությանը, Մ. Ազիզբեկովի անվան թատրոնը դուրահավատության թեման բացահայտեց յուրովի։ Օթելլոյի դերում հանդես եկավ Ա. Ալեքսանդրովը, իսկ որոշ ժամանակ անց, նաև Ի. Դադստանլին։ Ալեքսանդրովի Օթելլոն և՛ իմաստուն պետական գործիչ է, և՛ խիզախ զորավար, և՛ սիրահար-ված ալլը։ Նա վեներտիկցիներին համահավասար մարդ է՝ համակ արժանապատվություն և առնական վեհանձնություն։ Այս՝ արտաբուստ տարեց, հմայիչ Օթելլոն Դեզդեմոնային (Բ. Շեկինսկայա և Լ. Բեդիրբեյլի) սիրում էր վեհ, մաքուր, խոր փոխըմբռնումից ծնված սիրով։ Ալեքսանդրովի Օթելլոյին նախ և առաջ հատուկ էր անսահման հավատը մարդկային ազնվության և առաքինության հանդեպ, անհուն վստահությունը ոչ միայն Դեզդեմոնայի, այլև շրջապատի մարդկանց նկատմամբ։ Նրա Օթելլոն միանգամից չէ, որ հավատ էր ընծայում խելոք, խորամանկ ու նենգ Յագո-Ռդա Աֆդանլիի սադրանքներին։ Ալեքսանդրովի Օթելլոն գերում էր խորունկ մարդկայնությամբ, նրբազգացությամբ, լայնասրբությունով։ Դերասանը մեծ խորաթափանցությամբ էր հաղորդում Օթելլոյի ծանր տառապանքները, նրա ներքին խռուլքը։ Առերևույթ խաբեությունից ցնցված ու վիրավորված, նա լալիս էր դառն արցունքներով։ Դեզդեմոնային պատժում էր հանգիստ վճռականությամբ, հաստատապես համոզված, որ նա հանցավոր է։

«Ձմեռային հեքիաթի» բեմական մարմնավորման մեջ, որին դիմեց թատրոնը 1955-ին, բեմադրող ռեժիսոր Ա. Շարիֆովը հրաժարվեց պիեսի հեքիաթային լուծումից և այն մեկնաբանեց որպես ռեալիստական դրամա։ Չնայած պիեսի ժանրի վիճելի մեկնաբանությանը, ներկայացումը հափշտակում էր իրավիճակների դրամատիզմով, լարված գործողությամբ, հուզական հագեցվածությամբ և բարձր բանաստեղծականությամբ։ Վիճաբանությունների տեղիք տվեցին պիեսի բովանդակության մեկնակերպը և Լեոնտի կերպարի մեկնաբանությունը։ Ոչ թե բարու ու չարի հաշտեցում, այլ բարու հաղթանակ և աննե-

որողամտութիւն չարիքի հանդեպ. հանցավորը չի կարող ներվել,—այսպես էր գտնում ռեժիսորը:

Դրամատուրգի մտահղացմանը հակառակ, ներկայացման մեջ Լեոնտը քացահայտվում էր իբրև չարիքի մարմնացում: Սուլթանովի անհիմն խանդից խռովահույզ, ինքնահաճ ու տիրական Լեոնտը իր իշխանութիւնն օգտագործում էր «անհավատարիմ» կնոջից վրեժխնդիր լինելու համար: Սուլթանովի Լեոնտը իր տառապանքներով չէր քափում մեղքը և թողութեան արժանի չէր: Լեոնտի ղշղման տեսարանները խլանում էին ներկայացման մեջ, իսկ դերասանը՝ կանխամտածված խուսափում էր դրանք շեշտելուց:

Կենտրոնական տեղը ներկայացման մեջ գրավել էր Հերմիոնը՝ Հ. Կուրբանովայի սքանչելի կատարմամբ, որը կանացի քնքշութիւնը զուգակցում էր մարդկային արժանապատւութեան հետ: Ներկայացման մեջ մեծ ուշադրութիւն էր հատկացված այն գործող անձանց, որոնք հանդես էին գալիս ի պաշտպանութիւն ճշմարտութեան, արդարութեան, պայքարում էին հանուն մարդասիրական լուսավոր սկզբունքների:

Շեքսպիրյան խաղացանկի վրա թատրոնի տարած աշխատանքում, 60-ական թվականներից սկսած, նկատվում է դերասանական և ռեժիսորական պրոֆեսիոնալիզմի մի նոր վերելք, նորի որոնման բազմազանութիւն, ներկայացումների բովանդակութեան և ձևի թարմացման ընթացք: Այս առումով հատկանշական են թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր Թ. Քյազիմովի շեքսպիրյան ներկայացումները՝ «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» (1964), «Համլետ» (1968) և «Փոթորիկ» (1974): Առանձնապես մեծ հաջողութեան հասավ թատրոնը «Անտոնիոս և Կլեոպատրայի» բեմադրությամբ: Թ. Քյազիմովը նկարիչ Թ. Սալախովի և կոմպոզիտոր Կարա Կարաևի սերտ համագործակցությամբ հասավ ողբերգության խորապես զաղափարական բացահայտման և հաջող գտնված արտաքին ձևի օրգանական համադրման:

Կլեոպատրայի կերպարը, որ մեծ ողբերգական ուժով կերտել էր Հ. Կուրբանովան, իր մեջ համատեղում էր խորապես սիրող կնոջը և խորամանկ, շրջահայաց թագուհուն: Սիրո տեսարանները դերասանուհին խաղում էր ոգեշնչված, լիակատար ինքնամիլիտանով, անկեղծ, կրակոտ պոռթկումով, հուզական խոր տպավորութիւն գործելով հանդիսատեսի վրա: Ա. Զեյնալովը բացահայտել էր Անտոնիոսի բազմակողմանի բնավորութիւնը՝ իր խաղում սերտորեն միահյուսելով սիրո և քաղաքականութեան թեմաները: Ներկայացման հումանիստական ուղղվածութիւնը դրսևորվում էր ոչ միայն Անտոնիոսի և Կլեոպատրայի փոխհարաբերութիւնների բացահայտմամբ, այլև մյուս գործող անձանց ազնիվ զգացմունքների, արարքների և դիտավորութիւնների մեծարմամբ: Բեմադրական կազմը և գլխավոր դերակատարները արժանացան հանրապետական բարձր պարգևի՝ Մ. Ֆ. Ախունդովի մրցանակի:

«Անտոնիոս և Կլեոպատրայից» հետո թատրոնը բեմադրեց «Համլետը»՝

ստեղծելով փայլուն մի ներկայացում: Ռեժիսորը այն մեկնաբանել էր որպես չամբետի անողոք, անհաշտ պայքարը շրջապատող շարիքի դեմ՝ հանուն ունահարմած ճշմարտության, արդարության, ազնվության, հանուն մարդկային խղճի մաքրության: Գ. Թուրաբովի պատանի, ամրակազմ, նպատակամետ, գործուն չամբետի համար պայքարի դեմք էին խարազանող հեգնանքը, կործանիչ ծաղրը, ցասկոտ մերկացումը, որոնք առանձնակի ուժով էին բացահայտվում Կլավդիոսի (Ա. Զեյնալով), մոր (Շ. Մամեդովա), Օֆելիայի (Ա. Պանախովա), Պոլյուխուի (Մ. Շեխազամանով), Ռոզենկրանցի և Գրիգորշտեյնի (Ռ. Ազիմով և Հ. Մամեդով) հետ չամբետի տեսարաններում:

«Չամբետում» սուր հնչողությունը ստացած բարոյական արժեքների խնդիրը ռեժիսորը դրել է նաև «Փոթորիկ» ներկայացման մեջ: Ցուցաբերելով ստեղծագործական համարձակություն՝ սովետական բեմում չբեմադրված շեքսպիրյան պիեսի ընտրության մեջ, եթե չհաշվենք պիեսի 1919 թվականին իրականացված առաջին բեմադրությունը, Թ. Քյազիմովը ձգտում էր պիեսի անհատական ընթերցման: Նա հրաժարվեց ի դեմս մի հերոսի՝ Պրոսպերոյի, տեսնել պիեսի հեղինակին և մի կողմ դրեց վերջաբանը, որի մեջ տեսնում են Շեքսպիրի հրաժեշտը թատրոնին: Ռեժիսորը չհրապուրվեց հեքիաթայնությունում, պիեսի կախարդական-ֆանտաստիկ ընույթով: Պրոսպերոն Թ. Քյազիմովի մեկնաբանությամբ և Մ. Դադաշևի կատարմամբ, ուժեղ ընկալողություն է՝ ներքին դրամատիզմով լի: Նա խելոք է, տաղանդավոր, հեռատես, շրջապատի մարդկանց բարոյական կատարելագործման, մարդկանց շարամիտ արարքները արմատախիլ անելու, նրանց մեջ բարու ծիլեր պատվաստելու ձգտումով համակված: Գործունյա, եռանդով լեցուն Պրոսպերոն, ըստ ռեժիսորի մտահղացման, օժտված է գրեթե ողջ տիեզերքը կառավարելու զորություն: Եվ պատահական չէ, որ ի տարբերություն հեղինակային տեքստի, ներկայացման վերջում նա հանդիսատեսներին գթասրտության և իր նկատմամբ ներողամտության կոչ չի անում: Բարոյականության թեման ներկայացման մեջ սերտորեն միահյուսված է ազատության մոտիվին:

Թատրոնի ներկայացումներում բարու, լուսավորի անունից շարիքի դեմ մղվող պայքարի հումանիստական թեման շարունակվում է «Մեծ աղմուկ ոչնչից» կատակերգության բեմադրության մեջ: Ռեժիսոր Ա. Կուլիևը ձգտել է հասնել պիեսի տարբեր պլանների միասնականության և հեռանալով ավանդական ընթերցումից, որի դեպքում խլացվում է դրամատիկական գիծը և ողջ ուշադրությունը կենտրոնացվում կատակերգականի վրա, բացահայտել ու վեր է հանել նաև պիեսի խորիմաստ բովանդակությունը: Ռեժիսորի կողմից ներկայացմանը կցված նախադրությունը ուշադրությունը սրում է կատակերգության հիմնական կոնֆլիկտի վրա, ընդգծելով այն միտքը, թե խնդալից, երջանիկ, անխռով կյանքը ամեն պահ կարող է մթագնվել շարի կործանարար հարվածից: Բեմադրող ռեժիսորը սրել է դրամատիկական ջիղը՝ ընդգծված

ուշադրութիւն հատկացնելով շարիքի կրող Դոն Խուանին (Ռ. Մելիքով), սիրահարներին՝ Կլավդիոյի (Ռ. Դադաշև) և Հերոյի (Ս. Կուրբանովա) երջանկութիւնը խաթարելու նրա շարանենգ դիտավորութեանը: Վ. Ֆաթուլլաևի ու Ֆ. Փոլադովի անկաշկանդ խաղի շնորհիվ ներկայացման մեջ ավելի վառ հնչողութիւն է ստացել Բեատրիչիի և Բենեդիկտի թեման, նրանց բարեկամական դաշինքը՝ ի սեր մարդկային վեհ նպատակի, զրպարտված Հերոյի անարատութեան պաշտպանութեան և ճշմարտութեան վերականգնման:

Մ. Ազիզբեկովի անվան ադրբեջանական դրամատիկական թատրոնի շերտպիրջան ներկայացումները հատկանշվում են ստեղծագործական որոնումներով, մեծ դրամատուրգի հարուստ ժառանգութեան մեջ էական, ժամանակին առավել համահնչուն մոտիվները, ժամանակակիցներին հուզող գաղափարներն ու կերպարները հայտաբերելու ձգտումով:

## ԲԵԼՈՌՈՒՍԱԿԱՆ ՇԵՔՍՊԻՐԱԿԱՆԸ

Շեքսպիրյան հերոսներն առաջին անգամ բելոռուսներին խոսեցին ավելի քան կես դար առաջ այն թատրոնի բեմից, որն այժմ կրում է Յակուբ Կուլասի անունը (1926, Վիտեբսկ): Ռուս ականավոր ռեժիսոր և մանկավարժ Վալենտին Մմիշլյակը բելոռուս երիտասարդության ուժերով բեմադրեց Շեքսպիրի «Միջամառնային գիշերվա երազ» կատակերգությունը: Այդ պիեսը, սիրո ու երջանկության համար պայքարող պատանիների ու աղջիկների կերպարները, սերտորեն կապված լինելով իվան Կուպալայի տոնախմբության և բանահյուսական ֆանտաստիկայի հերոսների հետ, հոգեհարազատ և հասկանալի էին երիտասարդ դերասաններին, բելոռուսական բեմի ապագա վարպետներ Կ. Սաննիկովին, Ա. Իլյինսկուն, Ս. Ստանյուտեին, Ս. Մուլանովին, Մ. Բելի-նըսկայային, Ե. Ռադչալովսկայային, Լ. Մոզոլսկայային, Տ. Սերգեյևին, Ն. Միցկևիչին և մյուսներին: Նրանց դերակատարումն աչքի էր ընկնում բնականությամբ, հումորի զգացողությամբ: Դերակատարներն օգտագործում էին բելոռուսական ասացվածքներ, դիպուկ արտահայտություններ, որոնք իրենց իմաստով չէին զիջում Յուրի Գալբուկի թարգմանած կատակերգության տեքստին:

Նրևակայությամբ և լույսով հյուսված, իմպրովիզացիոն ոգով ներշնչված բանաստեղծական այդ խորիմաստ ներկայացումը, որ սկզբնավորեց բելոռուսական շեքսպիրականը, երկար ժամանակ մնաց հանդիսատեսի ուշադրության կենտրոնում:

«Միջամառնային գիշերվա երազից» հետո, ուր բացահայտված էր Շեքսպիրի կատակերգության բանաստեղծականությունը, թատրոնն այնուհետև, իր բեմական փորձը հարստացրեց «Համլետ» ողբերգության բեմադրությամբ, մի բան, որ երազում է ամեն մի թատրոն, բայց որը բոլորին չէ, որ հաջողվում է:

Պ. Մուլանովի բելոռուսական Համլետը 30—40-ական թվականներին սովետական բեմում ստեղծված, այսպես կոչված, ուժեղ, կամային Համլետներից

ամենից ավելի փիլիսոփայականն ու ողբերգականն էր: Դերասանը փորձեց հաղթահարել այդ մեկնաբանության միակողմանիությունը, ցույց տալ հերոսի զգացմունքների խռովքը, նրա փիլիսոփայական խորհրդածությունները, կասկածներն ողբերգական պոռթկումը, թախծը: Վ. Բերետովի բեմադրությունը Մ. Մորոզովի կարծիքով, «հասուն վարպետի լավագույն թատերական աշխատանքն էր»: Բեռլոուսական ներկայացման մեծագույն արժանիքը եղավ անսամբլի ստեղծումը, տեսարանների նուրբ մշակումն ու ներդաշնակությունը: Վ. Բերետովը սքանչելիորեն էր մշակել մինչև անգամ էպիզոդիկ տեսարանները:

Անսպասելի կատակերգական ուժով հնչեց գերեզմանափորի դերը՝ Ա. Իլյինսկու կատարմամբ: Պլաստիկան, սքանչելի տեխնիկան, մշակված, ականջ շոյող և կրքոտ ձայնը նպաստեցին ճշգրտորեն հաղորդելու՝ գերեզմանափորի իմաստնությունն ու հումորը: Գերեզմանափորի հանդուգն կատակների մեջ դերասանը Համլետի մտքերին հարազատ ենթատեքստ էր դնում: Համլետի կերպարի մեկնաբանությունը ներթափանցված էր վեհ բանաստեղծականությամբ, կենսահաստատ ոգով, հումանիստական իդեալների համար պայքարելու կոչով, արդիականության զգացողությամբ: Մարդուն փառաբանող այդ ներկայացումը թատրոնի ընդվզումն էր ֆաշիզմի մարդատյաց փիլիսոփայության դեմ և վրեժխնդրության կոչ՝ ընդդեմ կատարված հանցագործությունների:

Ողբերգության բեռոուսերեն թարգմանությունը (Յուրի Գալրով) աչքի էր ընկնում բանաստեղծականությամբ և դերասաններին օգնում էր խուսափելու ճարտասանական պաթոսից:

«Համլետի» բեմադրությունը իրականացված էր գեղարվեստական բարձր մակարդակով, մի բան, որ միշտ չի հաջողվում թատրոնին: Ողբերգության մեջ շեքսպիրյան բնավորությունների վրա տարված աշխատանքը հոգեպես հարստացնում էր դերասաններին, նպաստում նոր ստեղծագործող անհատականությունների բացահայտմանը և նրանց դերասանական վարպետության կայտարելագործմանը:

Իր ժողովրդի և իր ժամանակի գաղափարների հետ անքակտելիորեն կապված բեռլոուսական թատրոնը կարողացավ զգալ Շեքսպիրի հերոսական պոեզիան և ողբերգության բեմադրությանը հաղորդել արդիականության և ազգային մշակույթի դրոշմ:

Բեռլոուսական ազգային մշակույթը և, Շեքսպիրի արվեստի նման, իր արժանատիներով գնում է դեպի ժողովրդական կյանքի ակունքները, որը և հոգեհարազատ է դարձնում նրանց: Իվ որքան թատրոնն ամուր է կապված իր ժողովրդին, այնքան ավելի լիարժեք է նա հաղորդում դասական դրամատուրգիայում արտացոլված համամարդկային գաղափարներն ու հավերժականը՝ ազգային ինքնատիպ ձևի մեջ:

Պակաս հաջողված էին Յակոբ Կոլասի անվան թատրոնի հետագա տարիների շնորհիվ ընդհատված ընթացքով իրականացված «Լիր արքա» (1965), «Մեծ աղմուկ ունի լից» (1971), «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» (1977): Մայրաքաղաքի Յանկա Կուպալայի անվան բելոռուսական պետական ակադեմիական թատրոնում բեմադրվել են «Ռոմեո և Զուլիետ» (1946) և «Ամեն ինչ լավ է, երբ լավ է վերջանում» (1964) պիեսները:

«Ռոմեո և Զուլիետ» ներկայացման ռեժիսոր Լև Լիտվինյն և նկարիչ Վլադիմիր Դիմիտրևիչն հաջողվեց հաղորդել այն ամենագլխավորը, որ բելոռուսական թատերական արվեստի միջուկն է՝ քնարականություն, մտախոհություն, նրբագեղություն և երաժշտականություն:

Ռոմեոյի և Զուլիետի կերպարները բելոռուսական թատրոնի անվանի դերասաններ Բորիս Պլատոնովի և Իրինա Ժդանովիչի մեկնաբանությամբ, ձեռք բերեցին գաղափարական և ռեալիստական ավարտավածություն: Ժդանովիչ-Զուլիետին հատուկ էին ներքին պարզությունը, բանաստեղծականությունը և ռոմանտիկ վսեմությունը: Բելոռուսական Ռոմեոյի կերպարի գլխավոր հատկանիշն այն է, որ դերասանը ներկայացնում է ոչ միայն սիրահարված մարդու, այլև բարության համար մարտնչող կրքոտ մարտիկի: Պլատոնովին բնորոշ էր բարձր արտիստականություն, որը նրա կատարումը իր արտաքին ուրվանկարի մեջ դարձնում էր արտահայտիչ, վառվռուն, իսկ ներքին ուրվանկարում՝ հասակ ու պարզ:

Բելոռուսական պատանի հանդիսատեսի թատրոնում ներկայացվել են «Երկու վերոնացի ազնվականներ» (1964) և «Տասներկուերորդ գիշեր կամ ինչ կամենաք» (1976) պիեսները: Փորձ արվեց բեմ հանել նաև Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգությունը (1979):

Բացահայտ թատրոն խաղալ, ցույց տալ մեր դարի ժամանակից շուտ հասունացող երեխաների ճաշակը, հետաքրքրությունները, — հա այս սկզբունքներով էին առաջնորդվել «Տասներկուերորդ գիշեր» պիեսի բեմադրիչները՝ ռեժիսոր Բորիս Էրիչը և նկարիչ Արմեն Գրիգորյանցը:

Ստեղծելով տոնական թատերայնության տարերք, բեմադրիչները նպատակ էին ունեցել թույլ տալ դերասաններին խաղալ այնպես, ինչպես իրենք են կամենում՝ լինել անկաշկանդ, սանձաքաղ շարժվող անասուններ անել, խաղը ենթարկել իմպրովիզացիայի, կիրառել զանազան ակրոբատիկ միջոցներ: Քանի որ դերասանները շատ երիտասարդ էին և անմիջական, դժվար էր հրաժարվել միկրոֆոնով խաղալու գալթակոլությունից. նրանք չէին կարող շվապեններ չերգել, չհրապուրվել ժամանակակից ռիթմերով: Այդ ամենն արվում էր թեթևությամբ ու անմիջականությամբ, ոչ մի պահ չխաթարելով ռիթմի, տեմպի նպատակասլացությունը:

Ներկայացման քնարական թեման՝ կապված Օրսինոյի, Վիոլայի, Օլիվիայի սիրո հետ, գերում էր զգացմունքների զարմանահրաշ տարերայնությամբ

ու բանաստեղծականությամբ: Կատակերգության ինտրիգն առաջ էր տանում Վիոլան: Յուլիա Պոլոսինան այդ դերը խաղում էր նախանձնի վարպետությամբ ու հոգեկան լիցքի մեծ պաշարով: Նրա Վիոլան քնքշորեն-հմայիչ է Օրսինոյի հետ, հպարտ-անդրդվելի՝ Օլիվիայի և վախվորած-հեղ է Թորիի հետ բախվելիս: Ինչպիսի արբեցումով է Սեբաստիան-Պոլոսինան մենամարտում: Փխրուն, փոքրամարմին պաժը խելակորույս քաջությամբ և խիզախությամբ կռվի է նետվում, խաղացկուն հարվածներ հասցնում հակառակորդի գերազանցող ուժերին: Պոլոսինայի նուրբ հումորը, կատարման թարմությունը, արտահայտիչ և դիպուկ շարժումներ գերում էին հանդիսատեսին: Այս կենսախինդ կատակերգության մեջ առանձնապես ցայտուն է երևում Մավլոլիոյի գիծը: Վիկտոր Լեբեդևի դերակատարմամբ Մավլոլիոն իրեն կարևոր անձ երևակայող մի մարդ է. ներշնչող արտաքին, ճերմակած գլուխ, ժամանակակից սանրվածք, եղջրաշղջանակավոր ակնոց: Գլխարկը գիտուն մարդու տեսք է տալիս նրան: Այս ամենը, զուգակցվելով բարոյական երեսպաշտության հետ, որոշ ժամանակ քողարկում են ստոր բանասարկուի, վրիժառու փառամուլի նրա էությունը՝ միայն թե ձեռք բերի կոմսի տիտղոս, այնժամ նա հաշվհարգար կտեսնի բոլորի հետ: Հնարավոր է պատկերացնել, թե ինչ տեղի կունենար, եթե այդ բթամիտ և շնորհազուրկ մարդուն հաջողվեր հասնել իր նպատակին: Դերասանը չի զլացել օգտագործել ստոր ու զազերել մարդու էությունը բացահայտելու կծու-ծաղրական բազմաշերտ գունավորումը:

Կատակերգությունը, որ բելոռուսերեն էր թարգմանել բանաստեղծ և թարգմանիչ Իոսիֆ Սեմեժոնը, բեմում հնչեց ազատ ու անկաշկանդ:

Թե ինչպիսին կլինեն Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի «Համալետ» ներկայացումը, դժվար է դատել. երիտասարդ ռեժիսոր Յ. Միրոնենկոյի մահը պրեմիերայի նախօրյակին, զրկեց մեզ այդ հնարավորությունից:

Սովետական բեմում բելոռուսական լավագույն շեքսպիրյան բեմադրությունները ազգային թատրոնի ներդրումն էին Շեքսպիրի յուրացման գործում:

Այդ բեմադրություններն իրենց գաղափարական, հուզական համոզականությամբ, ժամանակակից հնչողության ուժով խորապես հուզում էին հանդիսատեսին, նրանց դարձնում Շեքսպիրի համախոհներ:

Ռուսական բեմում բելոռուսական թատերական շեքսպիրականը սկիզբ է առնում «Տասներկուերորդ գիշեր» կատակերգության ներկայացմամբ: Բեմադրվել է 1945 թվականի սկզբին, Մ. Գորկու անվան ռուսական դրամատիկական թատրոնում: Բեմադրող ռեժիսոր Ս. Վլադիլանսկին և դերակատարները ձգտում էին ստեղծել ղվարճություններ թափանցված ներկայացում, որպեսզի պատերազմի արհավիրքներից տանջված հանդիսատեսին տանելին բերկրանքի ու ծիծաղի աշխարհը:

Այդ նպատակը իրականացվեց. սրամիտ, երաժշտական, կատակներով լի շեքսպիրյան ներկայացման հուզական ազդեցությունը խիստ ներգործուն

ձեռքով: Ներկայացումը գրավեց նկարագրողությամբ, նկարիչ Մ. Ումանսկու ստեղծած տոնական մթնոլորտով և Վ. Որանսկու ցնծությամբ հարուցող երաժրշտությամբ: Տոնական ներկայացման հերոսները բնմում իրենց պահում էին անկաշկանդ և բնական, աչքում էին հաճույքի և սիրո համար: Կատակները, խաղերը, տոնական ուրախ մթնոլորտը ողողում էր նրանց կյանքը: Ներկայացման հաջողությունը պայմանավորված էր Մավլոլիդի պուրիտանական կեղծ բարեպաշտությամբ ծաղրող մոլի կատակաբան սրբաբարի և նրա բարեկամների մաժորային թեմայով: Այս դերերը մեծ ճշմարտությամբ էին ներկայացնում ԲՍՄՇ ժողովրդական դերասաններ Ալեքսանդր Կիստովը և Դմիտրի Օլովը: Հանրաճանաչ դերասան, ռեժիսոր, պրոֆեսոր Օլովը խստակյաց ու ձանձրալի Մավլոլիդի դերում վիրտուոզ վարպետության օրինակ էր ցույց տալիս: Սկզբում ծիծաղ հարուցող կատակերգական կերպարը հետագայում դառնում էր շարագույծ և վրիժառու: Դերասանի մեկնաբանությամբ, ուր բացահայտվում էր դարգացման ներքին ընթացքը, կերպարն իր կատարյալ մարմնավորումն ստացավ: Սնապարծ Մավլոլիդն իր կենսուրախությամբ հակադրված էր ներկայացման ողին դարձած Թորե-Կիստովին: Կիստովը՝ հզոր, տարեբային խառնվածքի տեր, ներշնչող արտաքինով, լավ մշակված, ցածր տեմբրի ձայնով մի դերասան, ասես շեքսպիրյան դերերի համար էր ստեղծված: Խաղալով Թորե, նա բացահայտում էր այդ հերոսի անափ բերկրանքը, խելահեղ, անսանձ ուրախությունը, նրա մարմնի ու հոգու առողջությունը:

Դատապարտելով բուրժուական մաքրակրոնությունը, սահմանափակությունը, բարոյական երեսպաշտությունը և պատշաճ մատուցելով ազատ, կենսախինդ անհատին, մարդկանց բնական հավասարությանը, — թատրոնը փրկաստիճակական բարդ խնդիրներ էր լուծում:

1946 թվականին ռուսական թատերախումբը բնագրեց «Օթելլո» ողբերգությունը, որի գլխավոր դերակատարը Կիստովն էր: Անցյալներում, աշխատելով մոսկովյան ռեալիստական թատրոնում, Կիստովը խաղացել էր այդ դերը: Շատերն էին այն ժամանակ գտնում, որ կերպարի մեկնաբանությունը հարազատ է Վահրամ Փափազյանի Օթելլոյի մեկնաբանությանը: Մինսկի բեմադրության մեջ Օթելլոյի կերպարը գրեթե նույն ոգով հնչեց: Բեմադրող ռեժիսոր, ԲՍՄՇ ժողովրդական արտիստ Վ. Գոլովիչների հետ միասին, Կիստովը ինչ-որ չափով բանավիճում էր Փոքր թատրոնի փոքր-ինչ «ակադեմիական», դատողական թվացող մեկնաբանության հետ (գլխավոր դերակատար՝ Ա. Օստրոմ):

Կիստովի Օթելլոն վայրագ կրքերի տեր մարդ էր: Իր հերոսի բնավորության մեջ նա ընդգծում էր ոչ թե հավատը, այլ կասկածամտությունն ու երկմտությունը: Տաքարյուն, թաքնված տարերային բնազդների տեր մարդը վիրավոր գազանի պես այս ու այն կողմ է նետվում Յագոյի հյուսած կեղծիքի սարգոստայնում: Ողբերգական մեծ ուժով էր դերասանը ներկայացնում Մավրի

հոգեկան տանջանքների խորխորատը, որի մեջ նրան նետել էր Դեղդեմոնայի՝ «դավաճանությունը»։ Գերապատվությունը տալով հուլական կողմին, դերասանը դրանով փոքր-ինչ աղքատացրեց հերոսի մտավոր աշխարհը։ Սակայն Օթելլոյի դերը իր ուժով ու կրքոտությամբ Կիստովի լավագույն աշխատանքներից մեկը դարձավ։

Մինսկի «Լիր արքա» ներկայացման (1953) ռեժիսորը՝ ԲՍՍՀ ժողովրդական արտիստ Վասիլի Ֆեոդորովը, նկարիչը՝ ԲՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Արմեն Դրիգորյանցը և գլխավոր դերակատար Ալեքսանդր Կիստովը ճիշտ են զգացել և հաղորդել ողբերգության այն առանձնահատուկ մթնոլորտը, որը ռոմանտիկական վեհմոլությունը զուգակցում է պարզությանն ու բանականությանը։ Լիրի կերպարի պաթոսը և մասշտաբայնությունը Կիստովը հաղորդում էր հստակ և ցայտուն։ Ներկայացումը հասավ փիլիսոփայական մեծ ընդհանրացումների։ Առաջին իսկ բառերից դերասանը տիրեց հանդիսատեսին։ Գրեթե բոլոր տեսարաններում Կիստովը խաղում էր հուլական մեծ վերելքով։ Նրա շռայլ տաղանդը, ողբերգական լիցքը և արտահայտչամիջոցների հարստությունը օգնում էին դերասանին ճշմարիտ վարպետությամբ հաղորդելու Լիրի վերածնման բարդ, հակասական պրոցեսը տափաստանի տեսարանում։ Դուստրերից դաժանորեն վիրավորված, խորապես դժբախտ հոր տառապանքները հզոր ուժով էին հնչում տիեզերական ուժերին ուղղված նրա խոսքերում։

Նկարիչն ու դերասանը տպավորիչ գույներ էին գտել Լիրի արտաքինի համար փոթորիկի տեսարանում։ Հսկայամարմին, ֆիզիկական մեծ ուժի տեր, ժաժանվող ալեհեր մորուքով, խիտ հոնքերով, վառվռուն աչքերով, իրանը պարանով պրկած, ճերմակ վերնաշապիկով ծերուկ։ Դերասանի ձայնը մեկ որոտում էր ալեբախության նման, մեկ էլ, լուռ վշտով ներթափանցված, հաղորդում էր անօթևան ծերունու անմարդկային տառապանքները, նրա հոգու փոթորիկը։ Այդ տեսարանում ողբերգական փոթորիկի հզոր ալիքը հորդում էր բնմեզրից դուրս՝ պատասխան տառապանք առաջացնելով հանդիսատեսի հոգում։ Փիլիսոփայական մտքի խորությամբ, հասարակ մարդկանց ճակատագրի և մարդկային վշտի մտորումներով էր հագեցած Լիր-Կիստովի «Խեղճ մերկ աղքատներ...» հանրահայտ մենախոսությունը։

Առանձնակի ուժով հնչեց եզրափակիչ այն տեսարանը, երբ Լիրը ամրոցից դուրս է գալիս՝ ձեռքերի վրա տանելով մահացած Կորդելիային։

Հանրապետության ներկայացումներից և ոչ մեկի մասին այնքան շատ հոգովածներ չեն գրվել, որքան «Լիր արքայի» մասին։ Գրողներ և բանաստեղծներ, թատերագետներ և քննադատներ, ռեժիսորներ և դերասաններ, Մինսկի, Մոսկվայի, Լենինգրադի, Բաքվի, Տալինի և երկրի այլևայլ քաղաքների շարքային հանդիսատեսներ հիացմունքով էին խոսում բեմադրության և, հատկապես, Կիստովի խաղի մասին։ Բերենք անգլիացի թատերական գործիչներ

Ջոն Ֆերնանդիի և Մենյու Մելլեսոնի կարծիքը. «Լիր արքան, պարոն Կիստովի կատարմամբ, հիասքանչ է: Անգլիայում այն կարծիքն է իշխում, որ այդ դերն անհնար է խաղալ, քանզի նրա մեջ մարմնավորված է ավելի մեծ միտք, քան կարող է հաղորդել մարդը: Իմ կյանքի ընթացքում, բացառությամբ երկու դեպքի, ես շատ անգամ եմ հիասթափվել, հանգելով այն եզրակացությանը, թե դերասանը չի կարողացել ամբողջությամբ նվաճել այն, ինչ Շեքսպիրն էր ուզում: Առաջին դեպքում Լիր էր խաղում անգլիացի դերասան Դոնալդ Վոլֆի-տը, իսկ երկրորդում դերակատարը պարոն Կիստովն էր: Միսիս Լոկշտանովան, անկասկած, լավագույն Կորդելիան էր, որին ես երբևիցե տեսել եմ...»:

Վերա Ռեդլիխի «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» բեմադրությունը (1964) առանձնանում էր ռեժիսսուրայի բարձր մակարդակով, մասշտաբայնությամբ, Արմեն Գրիգորյանցի ձևավորմամբ: Դերասանական աշխատանքն աչքի է ընկնում մանրակրկիտ մշակվածությամբ, ցայտունությամբ և բանաստեղծականությամբ: Առանձնապես հաջողված էր Ալեքսանդրա Կլիմովայի (Կլեոպատրա) դերակատարումը: Նա կարողացավ թափանցել հերոսուհու արտասովոր, օտարոտի բնավորության խորքերը, ոսկերչական մանրակրկիտությամբ հաղորդել նրա զգացմունքների նրբերանգները,—այն ամենը, ինչով արբեցած էր Կլեոպատրայի խորհրդավոր հոգին: Անհաստատ վարքագիծ, վայրկեանական անցում հեկեկոցից ծիծաղի, թախծից ու վշտից՝ ուրախության, քմահաճ բնավորություն, խելացնոր կիրք, խանդի կատաղի տեսարաններ, անսահման քնքշություն և տառապանք:

...Կատաղի, հռչակված վազրի նման մոլեգնորեն այս ու այն կողմ է նետվում Կլեոպատրա-Կլիմովան: Հատու ժեստ, նպատակասլաց, պոռթկուն շարժումներ: Մթաղնած դեմք: Փոթորկալից վազք ամրոցի աստիճաններով, «անսպասելի դադար», «մեռյալ լուծություն», «հատու շրջադարձ», և նորից՝ փոթորկալից վազք ամրոցի աստիճաններով ներքև, արծվի նման, որ հարձակվում է իր զոհի վրա: Իսկ զոհը՝ Ջոն դժբախտ ստրուկն է, որ Հռոմից բերել է Անտոնիոսի և Օկտավիայի ամուսնության լուրը: Կլեոպատրայի Անտոնիոսը՝ նրա աստվածը, տիրակալը, որին երկրպագում էր ինքը և որը երկրպագում էր իրեն,—դավաճանել է: Եվ մեկ վայրկյան և Կլեոպատրայի ձեռքերը կսեղմեն ստրուկի կոկորդը: Բայց ոչ: Թագուհու ձեռքերը չեն դիպչի ստրուկի մարմնին: Ձեռքերի մեջ մտրակ է հայտնվում: Կլեոպատրան անսանձ դաժանությամբ հարձակվում է սարսափահար ստրուկի վրա: Լսվում է ահավոր մի ճիչ: Դա մի պահ միայն ուշքի է բերում խանդից ու կրքից կուրացած կնոջը: Այնուհետև տեղում են շույլ խոստումներ, բռնիքով ոսկի է լցվում ստրուկի առաջ, միայն թե նա ասի, որ իր բերած լուրը սուտ է: Ձայնի մեջ՝ աղաչանք և հույս, վախ, որ նորից կլսի սարսափելի լուրը:

Ստրուկը հաստատում է իր բռնքի իսկությունը: Կրկին մոլեգնի կատաղություն: Կլեոպատրան ստրուկի վրա է նետում գոտուց հանած դաշույնը:

Մոլեգին սիրուհի, բռնակալ, իշխանատենչ կին,—ահա Կլեոպատրա-Կլի-մովան այդ տեսարանում:

Մեկ ուրիշ տեսարան. տաճարում գունատ լույսով լուսավորված դամբա-րան: Հենց նոր, թագուհու ձեռքերի վրա, հոգին ավանդեց իրեն մահացու վի-րավորած Անտոնիոսը:

Անսպասելիորեն դադարում են հեկեկոցներն ու վշտահար ճիւղերը: Մի վերջին անգամ նա համբույրներով ծածկում է սիրած մարդու ձեռքերը, աչքե-րը, երեսը: Դանդաղ վեր է կենում: Գունատ, ուժասպառ, իրական կյանքից անէացած կին: «Երազում տեսա, որ մի կայսր կար, անունն Անտոնիոս» բառե-րը հնչում էին երաժշտության նման:

Դերասանուհու ջինջ ձայնը, գեղեցիկ տեմբրը հաղորդում էին սիրելի էակին կորցրած կնոջ ցավն ու ապրումները, ցույց էին տալիս նրա պատրաս-տակամությանը՝ բաժանել սիրած մարդու ճակատագիրը: Ճշմարիտ ողբեր-գական վսեմությունը հնչեց եղբայրակիչ տեսարանը: Անսփոփ վիճակի հա-կադրությունը թագավորական այն պերճ հանդերձանքներն էին ու շքեղ թագը՝ որ դրված էին նրա գլխին: Կլեոպատրայի ձեռքի ճերմակաթուլը, թոշնած լո-տոսները նրա զգեստի յուրատեսակ լրացումն էին:

Կլիմովան խորաթափանցությամբ բացահայտեց վերածնման բարդ պրո-ցեսը մի մարդու, որի հոգին լուսավորվել էր մարդկային պարզ ու վսեմ զգաց-մունքով՝ սիրով: Որքան շնչին ու մանր էին թվում նրան քաղաքական բանասար-կությունները, աշխարհակալ կռիվները և որքան ունայն աշխարհը՝ ճշմարիտ սիրո համեմատությամբ:

Զգացմունքների ճշմարտացի արտահայտությամբ, անկաշկանդ, բնական և ներշնչված էր Ռոստիսլավ Յանկովսկու խաղը: Յանկովսկու Անտոնիոսը գե-ղեցիկ, հզոր, շռալ մարդ էր: Բուռն կրքով համակված, նա ձգտում էր լիովին վայելել կյանքի հաճույքները: Նրա բնավորությունը հյուսված էր հակասական գծերից և հակումներից: Մեծահոգությունն ու աղնվությունը նրանում հարևա-նություն էին անում սնաույարժության, վրիժառության և անհոգ էպիկուրական-նության հետ: Սակայն հակասական զգացմունքների մեջ իշխողն ու տիրապե-տողը այն ամենակուլ սերն ու կիրքն էր առ Կլեոպատրան, որ դարձել էր նրա գոյության իմաստը: Կիրքն ու սերը միաձուլվելով միմյանց, ճնոր երկինք և նոր աշխարհ էին հայտնագործել նրա համար: Յանկովսկու Անտոնիոսը առա-ջին իսկ տեսարանից սիրահարված է Կլեոպատրային: Սակայն բաժանվում է նրանից, Հռոմ վերադառնում և ամուսնանում է Օկտավիայի հետ միայն այն պատճառով, որ ամրապնդի իր և Կլեոպատրայի քաղաքական վիճակը, որ հնարավորություն ունենա շռալորեն նրա ոտքերի առջև նետելու արևելյան հողերն ու թագավորությունները:

Ողբերգության երկու՝ քաղաքական և սիրային, թեմաները ներկայացման մեջ բացահայտվեցին իրենց ամբողջ խորությամբ:

Վերը նշված շեքսպիրյան բեմադրությունների մեկնաբանությունները գտնվում էին 50—60-ական թվականներին երկրի թատրոններում գերիշխող ավանդական, ուղիղ տիպիկացված Շեքսպիրի գաղափարների և բեմական նորմերի ոլորտում: Հաջորդ տասնամյակներում թատերական ընթացքի զարգացումը հանգեցրեց անզլիացի դրամատուրգի ստեղծագործության նկատմամբ արդեն կայունացած տեսակետի վերանայմանը: Թատրոններն սկսեցին ուշադրություն դարձնել Շեքսպիրի սոցիալական անողորմ կանխագուշակություններին, մարդկային կեցության դաժանության նկատմամբ ունեցած նրա վերաբերմունքին:

Սովետական բեմում երևացին մի շարք «հակառոմանտիկացված» շեքսպիրյան բեմադրություններ, որոնց մեջ շոշափելիորեն նկատվում էր բրեխտյան դրամատուրգիայի ազդեցությունը: Դրանցից էր Մինսկի Մ. Գորկու անվան ռուսական թատրոնի «Մակբեթը» (1974): Քաղաքական պրոբլեմատիկայի միջոցով՝ պայքար հանուն գահի և իշխանության:

Բեմադրող-ռեժիսոր՝ ԲՄՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Բորիս Լուցենկոն խորացավ հոգու տառապանքների, հանցանք գործած մարդու խղճի բարոյափրկիչ սոփայական հետաքննության մեջ: Խիզախ ռեժիսորան իր համախոհներն ունեցավ ի դեմս արվեստի վաստակավոր գործիչ նկարիչ Յուրի Տուրի, կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Ռինանսկու և դերասանական անսամբլի:

Ներկայացնում աչքի է ընկնում խորհրդավոր, յուրահատուկ մթնոլորտով, պլաստիկ մետաֆորներով: Բեմի ամբողջ տարածքը մշտապես զբաղեցնում են մի քանի հարկանի ածխացած տախտակե կառույցներ, որոնք տաճարի վաղեմի գեղեցկության մնացորդներն ու ավերակներն են: Այստեղ, ածխացած տախտակների միջից, հիմա էլ դեռ երևում են վերածնության մարդկանց լուսավոր պատկերները: Հավերժականորեն անխորտակելի գեղեցկություն: Նրկրորդ և երրորդ հարկերի կառույցները հատկացված են միմյանքի ինքնատիպ «երգչախմբին», նրանց ձեռքերի հայելու մեջ արտացոլված դիվային շարժումները արտահայտում են վերաբերմունքը բեմում կատարվածի հանդեպ: «Ձեռքերի» թևման, որ բազմիցս կրկնվում է (լեդի Մակբեթի դողդողացող ձեռքերը, ձեռքեր ջրի մեջ, ձեռքեր արյան մեջ), ռեժիսորի շեքսպիրյան մտածողության խոսուս ապացույցն է: Լավ է գտնված հայելիներին խաղը, յուրատեսակ մթնոլորտ են ստեղծում ջրով լի հսկայական սափորները, մերկ մարմնի և գառան մորթու, կաշվի հակադրությունները, օղազրահները, հաստ ճուպանները, անտեսանելի զանգերի լեզվալիները, մետաղյա ծանր զրահները... Ներկայացման մեկնաբանության հիմքում ընկած է հանցագործություն, սպանություն կատարած և այդ եղեռնագործության համար կյանքով հատուցած անհատի խնդիրը: Ահա թե ինչն է հուզում ռեժիսոր Լուցենկոյին և Ռոստիսլավ Յանկովսկուն՝ Մակբեթին: Առաջին իսկ պահերից բեմում ողբերգական մթնոլորտ է. Մակբեթի էությունը խորթ է սպանությունը, բայց նա

ստիպված է դիմել այդ քայլին: Ցանկովսկու Մակբեթը ասես իր ուժերից վեր աշխատանք է անում՝ ամեն կերպ փորձելով երկարաձգել ոճրագործության հրեշավոր պահը: Սպանությունից հետո նրան համակում են վախն ու սարսափը: Եվ այդ տանջալից զգացումը, մինչև ներկայացման ավարտը, երբեք այլևս չի լքում նրան: Հերոսը ոչ ուժ ունի մաքառելու «արյուն թափելը» սովորական մի բան համարող աշխարհի դեմ, ոչ էլ ի վիճակի է տանել ոճրագործության հետևանքները: Եվ, խղճի խայթից խոշտանգված, նա Մակդոֆի մահացու հարվածը ընդունում է իբրև ազատագրում:

Ավանդական չէ նաև լեդի Մակբեթի կերպարի լուծումը: Ալեքսանդրա Կլիմովան, իր հմայիչ խառնվածքով, խաղում էր սիրող, ամուսնուն նվիրված կին, որը պատրաստ է Մակբեթի հետ կիսել այն ամենը, ինչ կուղարկի ճակատագիրը: Շեքսպիրյան կերպարի նրա մեկնաբանության մեջ հատկապես, սերը, հիացմունքը իր ամուսնու հանդեպ, հավատն այն բանի, որ նա բոլորից արժանավորն է, — ստիպում են լեդի Մակբեթին սատար լինել իր ամուսնուն՝ նրա արյունառնշտ մեղսագործությունների մեջ: Լեդի Մակբեթի հոգին ավելի շուտ է փլուզվում, քան այդ խաղացվում է բեմում: Նա իսկապես ուշաթափվում է, կորցնում գիտակցությունը և ոչ թե ձևանում, ինչպես պիեսում է: Դերասանուհու յուրաքանչյուր շեշտը կատարելապես ճշմարտացի է, նրա հերոսուհին կորցնում է գիտակցությունը և արյան հետքեր է տեսնում ոչ միայն ձեռքերի, այլև ամբողջ մարմնի վրա: Լեդին խելակորույս պտույտներ է գործում, ձեռքերի տենդագին շարժումներով այնպես է հանում վրայի հանդերձանքը, կարծես սեփական մաշկն է հանում: Ողբերգականորեն փլուզվում է նվիրված, սիրող, հոգեպես հուրուստ անհատը:

Լուցենկոյի բեմադրության մեկնաբանությանը միանգամայն հակառակ է արվեստագիտության դոկտոր Վ. Ի. Նեֆեդի տեսակետը: Նրա կարծիքով ներկայացումն ունի Շեքսպիրին անհարազատ, հոռետեսական մտայնություններ՝ «...Ելք չկա, բռնապետության դեմ պայքարն անօգուտ է: Կամ ամեն մի իշխանություն ինքնին չարիք է» («Литература и мастерство», 12, XII, 1980):

Բայց չէ՞ որ թատրոնը հենց բռնակալական, միապետական իշխանության մասին է խոսում և ոչ թե առհասարակ իշխանության: Թե Վ. Ի. Նեֆեդը ինչ հիմք է ունեցել նման եզրակացության համար, դժվար է ասել, մանավանդ, որ այդ ներկայացման մասին քննադատը գրել է նրա բեմական կյանքի յոթերորդ տարում:

Գաղափարական-գեղարվեստական արժանիքների համար ՍՍՀՄ Կուլտուրայի մինիստրությունը բարձր գնահատեց «Մակբեթը»՝ համարելով այն 1974 թվականի թատերաշրջանի լավագույն ներկայացումը: Հայրենիքում և այլուր, ուր հյուրախաղերի է մեկնել Մ. Գորկու սնվան ռուսական թատրոնը, «Մակբեթի» մասին գրել են ուրիշ ու չբեմադրված: Ահա արվեստագիտության թեկնածու, մոսկվացի Ե. Դուբնովայի հոդվածից մի հատված. «Թատրոնը

ոչնչով չի արդարացնում Մակբեթի ոճրագործությունները, նա հաստատում է բռնակալի իշխանատենչ ձգտումները. սա պատմության մասն է, պատմության ճշմարտությունը»:

«Շեքսպիրի ճշմարիտ հումանիզմը, որ դիմակայում է ողբերգության բուր. փորձություններին, հաստատվում է բեմում ներկայացվող գլխավոր հերոսի ճակատագրով: Նրան պատժում է դաժան խղճի խայթը. մարդս չի կարող ապրել սպանություն գործելով... Ներկայացման մեջ ապրում է ողբերգության ոգին, որը կործանում է պատրանքները, բայց նաև հույս է ներշնչում», — ահա այսպիսին է ճանաչված շեքսպիրագետ Ա. Բարտոշևիչի եզրակացությունը («Театр», 6, 1976):

Հիշեցնենք, որ «Մակբեթը» 1977 թվականի մոսկովյան հյուրախաղերի ժամանակ քննարկվել է ՍՍՀՄ Կուլտուրայի մինիստրությունում: Ռեժիսոր Լուցենկոյի աշխատանքը բարձր են գնահատել այնպիսի հանրահայտ թատերական գործիչներ, ինչպիսիք են Կ. Ռուդնիցկին, Յ. Զուբկովը, Մ. Չառսովը, Ա. Բարտոշևիչը, Լ. Խեյֆիցը և ուրիշներ: «Մակբեթը» հաջողությամբ է ներկայացվել նաև Հունգարիայում (1979) և ԳՖՀ-ի շեքսպիրյան միջազգային փառատոնում (1981):

**ԱՆՀԱՏԻ ԿՈՆՑԵՊՊԻԱՆ ՇԵՔՍՊԻՐԻ «ՌԻՉԱՐԴ ԵՐՐՈՐԴ»  
ՊԵՏՈՒՄ 70—ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ  
ԹԱՏՐՈՆԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՄԲ**

Սովետական թատրոնում 1950-ական թվականների վերջը նշանավորվեց «Համլետի» գրեթե համատարած բեմադրություններով, ժամանակը «Լինեհ» թե չլինել» երկընտրանքի լուծման պահանջ էր դրել և թատրոնը, ուժերի ներածին չափ, դեռևս հին գեղագիտական համակարգի շրջանակներում, պատասխան էր տալիս Դանեմարքայի իշխանի հրատապ-արդիական հարցադրմանը:

60-ական թվականները աներկբայորեն անցան «Լիր արքայի» նշանաբանով: Մարդու իսկական արժեքի չափի փորձությունը<sup>1</sup>, Գ. Կոզինցևի արտահայտությամբ, ակնհայտորեն դառնում է տասնամյակի կենսական խնդիրներից մեկը:

Ինչ խոսք, թե՛ 50-ական և թե՛ 60-ական թվականներին բեմադրվում էին նաև Շեքսպիրի մյուս ողբերգությունները, բայց ոչ մի բեմադրություն սկզբունքային չդարձավ թատրոնի պատմության համար: Սա միանգամայն օրինաչափ է:

70-ական թվականները Շեքսպիրին հայտնագործեցին նոր, սակավ հայտնի և անսպասելի կողմից: Անցյալ տասնամյակի հովանին դարձավ Շեքսպիրի վաղ շրջանի քրոնիկներից մեկը՝ Անգլիայի լեգենդար արքա Ռիչարդ Նորրոդի մասին գրված ողբերգությունը: Պատմաբաններն արդեն վաղուց են պարզել պատմական և բեմական Ռիչարդ Նորրոդի անհատականությունը: Նենգամիտ հերոգ Գլոստերի կերպարում Շեքսպիրը խտացրել է մարդու և մարդկայինի նկատմամբ բոլոր բարոյական չափանիշներն ու պարտավորությունները ոտնահարած մաքիավելիստ-տիրակալի արատները, բացահայտել է Վերածնության դարաշրջանի մեծ եղեռնագործի «հզու դիալեկտիկան»:

Հենց այսպիսի անհատն է հրապուրում 70-ական թվականների թատրոնին, և յուրաքանչյուր ներկայացման մեջ յուրովի է բնորոշվում Ռիչարդ Նոր-

բորդի ֆենոմենը: Ուշագիր լինելու դեպքում, կարելի է տեսնել նաև այն ընդհանուր միտումը, որ դրսևորվում է «Ռիչարդ Երրորդի» բեմադրությունների հանգամանալից վերլուծությամբ:

Իսկույն եկթ աչքի է զարնում հերցոգ Գլոստերի կերպարը գետնամերձ դարձնելու սկզբունքը: Հայտնի է Ա. Ի. Յուժինի ռոմանտիկական ավանդույթը, որի համաձայն Ռիչարդ Երրորդը ներկայանում է իբրև հզոր, անխորտակելի և փառահեղ մի կերպար: Նրա Ռիչարդը մարտի էր բռնվում Մ. Ն. Երմոլովայի Մարգարիտ թագուհու հետ: Վերջինս նրա միակ, հավասարազոր հակառակորդն էր: Մյուս կերպարները այրվում-մոխրանում էին անհաղթ շարագործ-հանճարի շողքի կուրացուցիչ ճաճանչներում: «Ռիչարդի կերպարը կարող էր կերտել սոսկ առաջնակարգ վարպետը, որը լավ ընտելացած է մեծ մասշտաբի բեմական քանդակին»<sup>2</sup>,—գրել է քննադատ Ն. էֆրուսը Ռիչարդ Երրորդ-Յուժինի մասին: Շեքսպիրյան հերոսի բացառիկության լուսապսակը կասկածի տակ չառան նաև շատ ավելի ուշ շրջանի դերասաններ Մ. Աստանգովը և Վ. Գոգիլաշվիլին, որոնք հանդիսատեսին ստիպում էին զմայլվել Ռիչարդի տաղանդի և արարքների վեհությամբ: Մ. Աստանգովը, քննադատի խոսքերով ասած, փորձել է բացահայտել ճշմարտի գաղտնիքը, հմայքի այն տեսակը, որ ընդունակ է գերազանցելու և հաղթահարելու շարիքի, այլանդակության, հակամարդկայնության գարշելի, կրեոթական, անվիճելի ձևը»<sup>3</sup>:

70-ական թվականների բեմում ծնված Ռիչարդ Երրորդը աշխարհին ներկայանում է հնարավոր բոլոր ձևերով, բայց ոչ իր շարագործության վեհատեսիլ ու գեղեցիկ դրսևորմամբ: Գլոստեր-ն. Լիեպինը Ռայնիսի անվան չափավորական ակադեմիական գեղարվեստական թատրոնի ներկայացման մեջ (1972) այնքան էլ այլանդակ չէ. նա թեթևակի կաղ է, մի քիչ սուպատավոր, բայց գեղեցիկ դեմքն ու խելոք, խորաթափանց աչքերը ստիպում են մոռացության տալ նրա այլանդակությունը: Նա ո՛չ հանճար է, ո՛չ էլ բացառիկ մարդ: Նա նուրբ հոգեբան է և ինտելեկտուալ: Իր բոլոր ոճիբները Ռիչարդն իրագործում է հեզնական ժպիտը շուրթերին: Խելոք, զգաստ, սառնարյուն քաղաքագետ է խաղում նաև Բ. Ստուպկան լվովյան ներկայացման մեջ (1977): Դերի մեկնաբանության մեջ բացահայտորեն զգացվում է ինտելեկտուալ դրամայի ազդեցությունը: Ոչ թե կիրքն է առաջնորդում հերոսին, այլ սթափ միտքը: Եվ միանգամայն բնական է, որ դերասանը կիրառում է հոգեբանական թատրոնի, գաղափարների թատրոնի և ոչ թե կրքերի թատրոնի արտահայտչամիջոցները:

Ինչն է Ռիչարդը—Վ. Լիեպինի գերազանցության հիմքը: Նրան շրջապատում է սրիկաների ու ստահակների մի խառնամբոխ: Աշխարհում ամեն ինչ կառուցված է կեղծիքի և նենգ խաբեության, արյան վրա: Զուր չէ, որ լեդի Աննային գայթակղելու տեսարանից հետո, որին զորեղ, հպարտ և կուրացուցիչ գեղեցկությամբ օժտված մի կին է ներկայացնում Օ. Դրեգեն, Ռիչարդն այսպիսի մի հետևության է հանգում. ամեն ինչ թուլատրելի է այլևս, եթե մի

կին սիրալիր է վերաբերվում իր ամուսնու դահճին. չկա, ուրեմն, ոչ մի բարոյական շահանիշ: Աշխարհին լույս ու ջերմություն պարգևող կանայք, տղամարդկանց հետ համահավասար, գայլեր են դառնում և Նդիսաբեթ—վ. Արտամանի հետ շափվելը նույնքան բարդ ու վտանգավոր գործ է, որքան հերցոգ Բուկինգեմի:

Ռիչարդ-Լիեպինը համառորեն ձգտում է իրագործել իր նպատակը: Այստեղ տեղն է հիշատակել Լեսսինգի դատողությունները Շեքսպիրի ողբերգություն մասին. «Ռիչարդի բոլոր արարքները հրեշավոր են, բայց դրանք բոլորը կատարվում են որոշակի նպատակով: Ռիչարդն իր ծրագիրն ունի և ամենուրեք, ուր գործողությունների որոշակի ծրագիր ենք նշմարում, մեր հետաքրքրությունը մշտապես զրգովում է...: Սկզբում մենք հետաքրքրվում ենք նպատակով, քանի դեռ այն նվաճելը նկատի է առնվում, բայց հենց որ նպատակը իրագործվում է, մենք միայն դրա վրդովեցուցիչ կողմն ենք տեսնում և, իհարկե, կուզենայինք, որ այն չիրագործվեր»<sup>4</sup>: Նպատակին հասնելուց հետո, Ռիչարդ-Լիեպինը անմիջապես կորցնում է հետաքրքրությունը կյանքի նկատմամբ և գործում է ավելի շուտ իրերի բերումով, քան թե բանականության և կամքի թելադրանքով: Այս պահից էլ սկիզբ է առնում նրա տանջալից մտապայծառացումը: Ռիչարդը (70-ականների սկզբի Ռիչարդը) դեռևս ընդունակ է դրան: Հավանաբար պատճառն այն է, որ բեմադրող ռեժիսորը առաջարկում է արտաքուստ լավատեսական Ֆինալ, որ ակնհայտորեն անտրամաբանական է ներկայացման ամբողջ կոնցեպցիայի առումով. երկնագույն հանդերձներով անպարտելի Ռիչմոնդը աշխարհին երևում է իբրև հույսի, արդարության և բարու խորհրդանիշ: Ներկայացման ասկետիկ կառուցվածքը, որ մերժում է և՛ ռոմանտիկականացումը, և՛ տրանսցենդենտ երանգավորումը, նման ֆինալի պատճառով խախտվում է: Բայց պետք է նշել, որ վերջնամասի անօրգանականությունը առանձնապես զգալիորեն է դրսևորվում «Ռիչարդ Նրորդդի» հաջորդ բեմադրությունների համատեքստում, քանի որ բանն այստեղ միայն Ռիզայի ներկայացման տրամաբանության խախտումը չէ:

70-ական թվականների բեմական ռիչարդներին համախմբող մոտիվը կարելի է հայտաբերել արդեն իսկ Ռիչարդ-Լիեպինի մեջ: Չարիքը դառնում է կենցաղային երևույթ՝ զուրկ բացառիկության լուսապսակից, այլազոյության տարրերից: Չարիքի՝ որպես բարոյական կատեգորիայի, «գետնամերձ» բնույթը իր հետ բերում է նաև ողբերգության կերպարների արմատական վերախմաստավորում: Ռիչարդի դատաստանը տենչացող Ռիչմոնդը ֆինալում հանկարծ ներկայանում է որպես իր նախորդի նմանակը, ինչպես, օրինակ, Տալլինի Կինգիսեպպի անվան թատրոնում, Ռ. Կոտկասի կատարմամբ (1975)։ Ծ. Ռուսթավելու անվան վրացական ակադեմիական թատրոնում Ռ. Ստուրուայի բեմադրության մեջ (1979) Ռիչմոնդը սկզբից ևեթ ներկայացված է որպես Ռիչարդ Նրորդդի աշակերտը, նրա անմիջական ժառանգորդը: Վախճան-

գտվի անվան թատրոնի և Լենինգրադի Լիտեյնի պողոտայի դրամայի և կատակերգության թատրոնի ներկայացումներում Ռիչմոնդը առհասարակ բացակայում է, հետևաբար հատուցման և հուսադրող ֆինալի մասին խոսք անգամ չի կարող լինել:

Բեմահարթակներում Ռիչարդ Երրորդի գնահատության էվոլյուցիան կատարվեց գրեթե սովետական շեքսպիրագետների էվոլյուցիայի հետ միաժամանակ: Տեղի էր ունենում տեսության և պրակտիկայի փոխներթափանցման կենդանի պրոցես: Այդ համակեցության հետևանքով ծնվում էին նոր կարծիքներ, որոնք և ձևակերպում էին հանդիսատեսի ընկալումը: Եվ եթե 1957 թվականին Ա. Սմիռնովը, ինչպես և Մ. Մորոզովը գտնում էին, որ «Ռիչարդին խստորեն դատապարտելով, ձգտելով սարսափ ու նողկանք արթնացնել նրա հանդեպ, Շեքսպիրը միևնույն ժամանակ հիանում էր նրանով՝ որպես մարդկային զորեղ անհատականություն»<sup>5</sup>, ապա 70-ական թվականների կեսին պատմաբան Մ. Բարզը հերցոգ Գլուստերին գրեթե քրեական հանցագործ է անվանում, որովհետև «նա ապրում է կողոպտիչի նման, ժամանակ առ ժամանակ օգտագործելով այն, ինչ իրենը չէ»<sup>6</sup>:

Նույնպիսի զգաստությամբ են Շեքսպիրի հերոսի մասին դատում Մ. և Դ. Ուոնովները և Յ. Շվեդովը: Պատմության փորձը ցույց է տվել, որ հենց այդպիսի ռիչարդներից են վերաճում այսօրվա բռնապետները: Քաղաքական զուգահեռները դարձել են միանգամայն ակնհայտ: Զարագործ հանճարի հզորության և ուժի նախկին հմայքը այսօր վերածվել է քաղքենի-ոչնչության դաժանության, քաղքենի, որ իշխանության է տենչում իր մանր-արատավոր բնազդներին հազուրդ տալու համար:

Հատկապես շարիքի մասշտաբների և վիթխարիության փոքրացման շնորհիվ է այն սովորական երևույթ դառնում և համակում մարդկանց հոգիները, ինչպես թմրադեղը, որի դեմ անհնար է պայքարել: Յ. Սամարմերի լենինգրադյան բեմադրության մեջ (1979), ինչպես և շատ ուրիշ ներկայացումներում, Ռիչարդի հետ համատեղ գործում է սրիկաների մի մեծ ոհմակ. Ռետկլիֆը, Քեստբին, Տիոնը, երկու անանուն մարդասպաններ: Ռիչարդ—Վ. Երմոլաևը իր բոլոր մենախոսությունները հասցեագրում է գործակիցների խմբին: Նրանց հետ խորհրդակցում է, նրանց հետ էլ ոճիրներ գործում: Փոքր-ինչ լավն են պալատականները և միայն այդքանը: Նդիսաբեթը գիշատիչ է և անխիղճ, լորդ Սթենլին՝ դանդաղամիտ է և ծիծաղելի, Մարգարիտը՝ կոպարար և հոխորտացող: Աշխարհը կառավարում է հանցագործների հրոսակախումբը և այդ աշխարհին սկզբունքորեն դա ձեռնառու է:

Նման մեկնաբանությունը շատ բանով աղքատացնում է շեքսպիրյան ողբերգությունը, հարթում կոնֆլիկտը, «գիալեկտիկական հակասությունները», որոնք բնորոշ են պիեսի գործող անձանց բնավորություններին: Բայց այն հե-

տաքերիւր է իրիւ Շեքսպիրին ավելի դաժանորեն մեկնաբանելու, գործող ան-  
ձանց ուրվագծման մեջ տեղային երանգները բացահայտելու միտում:

70-ական թվականների Ռիչարդ Երրորդը արտաքուստ այլանդակ չէ:  
Ընդհակառակը, հաճախ նա գեղեցիկ տղամարդ է, ուժերի ծաղկման շրջա-  
նում, ինչպես լենինգրադյան ներկայացման մեջ: Ռիչարդ—Մ. Միկկիվերը և  
Ռիչարդ—Է. Կոպպերը Կինգիսեպպի անվան թատրոնում, նույնպես այլանդակ  
չեն, ավելին, հերցոգ Գլոստերին դերասանները ներկայացնում են առանց գրի-  
մի և անսպասու իսկ Ղրիմի Գորկու անվան դրամատիկական թատրոնի ներ-  
կայացման մեջ (1974) Ա. Գոլոբորոդկայի Ռիչարդը ամենևին այլանդակ չէ:  
Ռիչարդի ֆիզիկական պահասությունները մի շարք ներկայացումներում մի-  
տումնավոր կերպով չեն շեշտվում: Այսպիսով, կրկնակի էֆեկտ է նվաճվում:  
Նախ՝ Ռիչարդի մեջ մեզ պետք է վաճի ոչ թե արտաքին այլանդակութունը,  
որքան նրա բարոյական անկատարութունը, բարոյական անկումը. երկրորդ՝  
առաջ է քաշվում այն միտքը, որ Ռիչարդ Երրորդն այնքան էլ չի տարբերվում  
իր շրջապատից: Նա վաղուց է դադարել բնության կողմից այլանդակված հրեշ  
լինելուց: Բանը բնությունը չէ: Բ. Շոուն դեռ անցյալ դարի վերջերին խոսում  
էր այն մասին, որ Ռիչարդի սապատն իրեն «հետևողականորեն ավելորդ աք-  
սեսուար» է թվում:

Բոլորովին այլ է Ռիչարդ Երրորդը Մոսկվայի Վախթանգովի անվան ակա-  
դեմիական թատրոնի ներկայացման մեջ՝ Հր. Ղափլանյանի բեմադրությամբ  
(1976): Հենց սկզբից ասենք, որ 1972-ին Հր. Ղափլանյանը նույն պիեսը բե-  
մադրել է նաև Երևանի դրամատիկական թատրոնում, որտեղ զլխավոր դերա-  
կատարը Լ. Թուխիկյանն էր: Բեմադրությունն, անկասկած, սկզբունքային էր  
ռեժիսորի և, առհասարակ, հայկական շեքսպիրականի համար: Քննադատի  
կարծիքով թուխիկյանի Ռիչարդը այն չարագործը չէ, որ օժտված է շրջա-  
պատն իրեն ենթարկելու գերբնական ուժով, նա ոչ միայն մեծ չէ իր դիվային  
հզորությամբ, այլև աննշան է ու ողորմելի: Նրա Ռիչարդը կարող է քրտենել սո-  
վորական, մկնային հրկյուղից»:

Սակայն, հարգանքի տուրք մատուցելով Հր. Ղափլանյանի այս աշխա-  
տանքին, արժե ընդունել, որ մոսկովյան բեմադրությունը ռեժիսորի համար  
էտապային դարձավ այնպիսի մեծություն և ձիրքի տեղ դերասանի հետ շրփ-  
վելու և համագործակցելու շնորհիվ, որպիսին Մ. Ուլյանովն է՝ մեր ժամանա-  
կի խոշորագույն դերասաններից մեկը:

Ռիչարդ Երրորդ—Մ. Ուլյանովը, որ առաջին իսկ պահից վախեցնում է  
իր այլանդակությամբ, բազմիցս ընդգծում է բնության անողորմությունը իր  
նկատմամբ: Փոքրոգի, խղճով, նոսր, շիկավուն մազափնջով, այլանդակ սա-  
պատով և կաղ, անհանգիստ, այս ու այն կողմ վազվզող աչքերով և զարմա-  
նալիորեն տհաճ, դարձելի ֆալցետով,—այսպես է ներկայանում մեզ Անգլիայի  
ապագա թագավոր Ռիչարդ Երրորդը: Վախթանգովյան ներկայացման իմաստը

հանգում է հետևյալ հարցի պատասխանին. «ինչպե՞ս է այդ հողի ճիճուն, ինչպիսին Ռիչարդ-Ուլյանովն է, կարողանում դառնալ թագավոր»:

Ռիչարդ-Ուլյանովը բոլոր մենախոսություններն ուղղում է դահլիճին, ասես կոշ անելով, որ հանդիսատեսները դառնան իր հանդուգն եղևնագործությունների վկաները: Քննադատությունը Մ. Ուլյանովի ստեղծած կերպարը համեմատում էր Տարտյուֆի և Հուգայի՝ Դոլորյուվի հետ:

Կարծում ենք, որ զուգորդումների նման համապարփակությունը առաջադրել է դերասանն ինքը, որը կարողացել է բեմական խնդրի տեղային սահմաններում իր հերոսի կերպարին հաղորդել այնպիսի բազմաթիվ նրբերանգներ, որ սահմանափակվել միայն սեփական բնորոշմամբ, ուղղակի անհնար է: Խեղկատակ, ձեռնածու, կենսական իրադրությունների տաղանդավոր ռեժիսոր, խորաթափանց հոգեբան, լպիրշ մարդասպան և բռնակալ: Եվ այս ամենը մի մարդու մեջ:

Ներկայացման հերոսներից յուրաքանչյուրը համակված է իր սևեռուն գաղափարով և ջսնում է օգտագործել Ռիչարդին իր նպատակներին հասնելու համար: Բայց նրանք մոռանում են մի բան. հանուն սեփական ցանկությունների ամեն ինչ ոտնատակ տալու ընդունակ Ռիչարդի հոռետեսությունը: Եվ ահա այդ ոչնչությունը պահին է: Բեմի ամբողջ բարձրությամբ վեր հանող հսկայական գահի վրա բաղմած է փոքրահասակ, սպալատավոր այլանդակ՝ ալ կարմիր թիկնոցը հագին: Այս մետաֆորով Հր. Ղափլանյանը շարունակ հակադրում է արքայական իշխանության վեհությունն ու ճղճիմ, ճղճղան Ռիչարդ-Ուլյանովի ոչնչությունը: Տեղային երանգներով արված ներկայացումը, — Ռիչարդը կարմրազգեստ է,՝ Մարգարիտը՝ կարմրազգեստ, Եղիսաբեթը ճերմակ հանդերձներով է, Բուկինգեմը՝ սև, — գաղափարական առումով էլ տեղայնորեն է լուծված և բավականաչափ միանշանակ է: Ֆինալում կիսաառասպելական, առեղծվածային Քետսրին Ռիչմոնդին է թագավոր հռչակում, բայց որքան հեգնանք կա և միաժամանակ որքան սպառնալիքներ են հնչում նրա խոսքերում: Կատարսիսի մասին ոչ մի խոսք անգամ չի կարող լինել:

70-ական թվականների «ռիչարդականի» գազաթնակետը և հանրագումարը անկասկած Ռ. Ստուրուայի ներկայացումն է Շ. Ռուսթավելու անվան թատրոնում: Իր մեջ խտացնելով 76-ական թվականների գաղափարները, թբիլիսյան «Ռիչարդ Երրորդը» սրում է դրանք և անակնկալ ու ճիշտ գտնրված գեղարվեստական ձևով հասցնում հանդիսատեսին, չղավաճանելով ո՛չ Շեքսպիրին, ո՛չ իրեն: Միանգամայն բնական է, որ Շեքսպիրին «գետնամերձ» դարձնելու մոտիվները առավել մեծ չափով են բնորոշ Ռ. Ստուրուային, քան արդեն թվարկած բեմադրություններին: «Ես ուզում էի դեն նետել Ռիչարդի կերպարի ռոմանտիկական քողը, — հայտարարել է բեմադրողը հարցազրույցի ժամանակ: — Ինչ խոսք, գաղափարն ինքնին նոր չէ: Կարևորն այն է, թե հանուն ինչի և ինչ միջոցներով է դա մարմնավորվում թատրոնում»<sup>3</sup>:

Ստեղծագործաբար օգտագործելով Բ. Բրեխտի թատրոնի նվաճումներն ու առանձնահատկությունները, Ռ. Ստուրուան կառուցում է մի հոյակապ հանդիսանք, համարձակորեն դուրս բերելով այն մի ճակատագրի շուրջը արվող դատողությունների սահմաններից։ Երբ ֆինալում Ռիչարդ—Ռ. Չխիկվաձեն մենամարտում է Ռիչմոնդի հետ, ակամա միտք ես անում պատմական դաժանության և անարդարության մասին, որ թույլ է տալիս սինլեոններին աշխարհը բաժանել ըստ իրենց հայեցողության։

Անկասկած, ներկայացման առաջին պլանում է Ռ. Չխիկվաձեն, որը վիրտուոզ փայլով է խաղում գլխավոր դերը։ Դերասանը, Ռ. Ստուրուայի հետ համատեղ, դերի մեջ խտացրել է 70-ական թվականների բոլոր գյուտերն ու հայտնագործությունները՝ սկսած դերի մեջ գոյակցելու եղանակից և վերջացրած կերպարի մեկնաբանության գաղափարական մոտիվներով։ Նա Ռիչարդ խաղում է գրոտեսկի սկզբունքով։ Պետք է ասել, որ դա «ճշացող, ողբերգական գրոտեսկ է»<sup>9</sup>,—է. Գուգուշվիլու պատկերավոր արտահայտությամբ։ Ողբերգությունը ծնվում է և՛ միջնորդավորված, շարագույժ, սահմակցուցիչ կերպարանքի, և՛ մարդկության արտաքին հարաբերակցության օգնությամբ, և՛ Ռիչարդի ներքին փրկման միջոցով, որ ակնհայտ է դառնում ներկայացման ֆինալում։

Փոխվում է դերասանի պլաստիկան, միմիկան, ձայնը։ Ռիչարդ-Չխիկվաձեն հանկարծ սկսում է խռպոտել, ձայնը չի ենթարկվում նրան, տենիլքները պատում են այդ սառնարյուն, հստակ գիտակցությունը, և այլևս փրկություն չկա ամեն կողմից վրա հասնող փրկումից։ Հերցոգ Գլոստերը ճկվում է, նրա կաղությունը դառնում է իսկական (քանի որ ներկայացման սկզբում Ռիչարդը լոկ արտաքին այլանդակություն էր խաղում), հրեշավոր սարսափի, տառապանքի և հուսահատության ծամածռությունն այլանդակում է նրա դեմքը, մեծ անդունդ է բացվում նրա ոտքերի առաջ, և ելք չկա։ Խիստ տեղային են ներկայացման արտաքին գույները՝ սևը, կարմիրը՝ փորձանքի ու արյան, սպիտակը՝ զոհողության ու անպաշտպանության խորհրդանիշներ։ Իսկ ներքուստ՝ ներկայացումը բավականին բազմաշերտ է ու բազմիմաստ։ Սա շատ բանով կապված է բրեխտյան նախահիմքի և վրացական բանահյուսության ավանդույթների միահյուսման հետ, ավանդույթ, որ ներքին հենարան է տալիս և որոշակի լավատեսություն ներարկում, չնայած ֆինալի մռայլ տոնայնությանը։

Այսպես, ի մի բերելով 70-ական թվականների «Ռիչարդ Երրորդի» բեմագրությունների շուրջը ծավալված խոսակցության արդյունքները, պետք է հետևյալ հետևությունն անել. Շեքսպիրի հերոսի նոր մեկնաբանման թատերական ավանդույթը անսպասելիորեն իրեն զգացնել տվեց 70-ական թվականների սկզբին, ապա արտասովոր արագությամբ տարածվեց և մտավ մեծ գիտակցության մեջ տասնամյակի կեսին և, վերջապես, վրա հասավ այն պահին, երբ մեզ թվում էր, թե գաղափարները սպառվել են, իսկ հետևանքները,

որ սկզբից նորարարական էին թվում, մի շարք դեպքերում վերածվեցին շտամպների: Ինչ արած, դա թատերական կյանքի միանգամայն բնական ընթացքն է: Հաղթահարված է պարուրագծի հերթական ոլորքը, մենք կանգնած ենք նոր վերելքների նվաճելու անհրաժեշտության առաջ: Կարծում ենք, որ 80-ական թվականները առաջ կբաշին իրենց «նախակարապետին»՝ ի դեմս մեծ Շեքսպիրի որևէ պիեսի, որը կհամապատասխանի տասնամյակի ներքին բովանդակությանը:

#### Մ Ա Ն Ո Ք Ա Գ Ր Ո Ւ Ռ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. Козинцев Г., Наш современник Вильям Шекспир, М.—Л., 1966, стр. 72.
2. Эфрос Н., Александр Иванович Южин, М., 1922, стр. 83.
3. Велехова Н., Мой друг Астангов, В кн.: Михаил Астангов, М., 1971, стр. 148—149.
4. Лессинг Г. Э., Гамбургская драматургия, М.—Л., 1936, стр. 291—292.
5. Смирнов А., Ричард III, В кн. Шекспир В., Полное собрание сочинений в 8-ми тт. т. 1. М., 1957, стр. 609—610.
6. Барг М., Шекспир и история, М., 1976, стр. 61.
7. Корниенко Н., Исчерпаем ли Шекспир?, В кн.: Рачия Каплянян, Ереван, 1973, стр. 105.
8. «Это заманчивое и мучительное восхождение (Интервью с Робертом Стурра), «Молодежь Грузии», 1979, 14 июля.
9. Гугушвили Э., Здравый смысл или истина страстей?, «Заря Востока», 1979, 3 апреля.

**ՄԻԽԱՅԻԼ ԶԵԽՈՎԸ ԲԵՄԱԴՐՈՒՄ Է  
«ՏԱՍՆԵՐԿՈՒՆԵՐՈՐԴ ԳԻՇԵՐԸ» (ԿԱՌԻՆԱՍ, 1933)**

Թատրոնի մարդիկ իրենց ստեղծագործություններում անդրադառնում են հատկապես այն հեղինակներին կամ ստեղծագործություններին, որոնք առավել լիարժեք են արտահայտում իրենց հուզող թեման արվեստի մեջ: Միխայիլ Ալեքսանդրովիչ Զեխովը Գոգոլի, Ստրինդբերգի, Դոստոևսկու, Ա. Կ. Տոլստոյի, Սերվանտեսի կողքին այդպիսի գրող էր համարում նաև Շեքսպիրին: Զեխովը խաղացել և բեմադրել է «Համլետը», հետագայում ավելի ու ավելի հափշտակվել է «Լիր արքայով», թեև այդ դերը այդպիսի էլ չի կերպավորել: Թերևս ավելի հարատև է եղել նրա հետաքրքրությունը «Տասներկուերորդ գիշերը» կատակերգության նկատմամբ: Այդ կատակերգությունն ուղեկցել է Զեխովին իր ստեղծագործական ամբողջ ուղու ընթացքում: Դեռևս 20-ական թվականների սկզբին Մալվոլիոն նա համարել է իր ամենասիրած դերերից մեկը (1, էջ 122): 1928 թվականից հետո, ապրելով արտասահմանում, քանիցս նա բեմադրել է այդ կատակերգությունը Բեռլինում («Համբիմա» ստուդիա, 1930), Ռիգայի Ռուսական դրամայի թատրոնում, որտեղ Մալվոլիո է խաղացել ինքը (1932), Լիտվայի պետական թատրոնում (Կաունաս, 1933) և ԱՄՆ-ում՝ իր աշակերտների ուժերով (40-ական թվականների սկիզբ): Նա սիրում էր դիմել «Տասներկուերորդ գիշեր» կատակերգությանը նաև որպես մանկավարժ. ստուդիական պարապմունքների ժամանակ նա հղկում էր կատակերգության տեսարաններն ու կերպարների բնավորությունները (2, էջ 127—128): Իսկ քառասնական թվականներին Զեխովն իր փորձի արդյունքներն ամփոփեց «Դերասանի տեխնիկան» գրքում (3, էջ 22—25, 140): Հանդիսատեսների մեծամասնությունը սկզբից կեթ չընդունեց Մալվոլիոյի չեխովյան մեկնաբանությունը: Ահա թե ինչ է գրել ինքը՝ Զեխովն այդ առիթով. «Հասարակության համար վիրավորական է տեսնել իր հեշտասիրության անամոթ և անպատշաճ պատկերումը» (1, էջ 122): Ի վերջո, դերն ընդունեցին բոլորը, և ժամանա-

կակիցները, տարբեր գնահատական տալով, օրինակ, նրա Համլետին կամ էրիկ XIV-ին, միահամուռ հիացան Չեխով-Մալվոլիոյով:

Չեխովի այդ դերակատարման մասին բավական շատ է խոսվել հուշագրութուններում և թատերագիտական ուսումնասիրութուններում: Շատ ավելի քիչ է գրվել այն մասին, թե նա ինչպես է բեմադրել կատակերգութունը: Մինչդեռ սա կարևոր է շատ առումներով. այն օգնում է ավելի լավ ըմբռնելու Մալվոլիոյի մեկնաբանութունը և հետևելու կերպարի զարգացմանը, լույս է սփռում մեծ արտիստի թատերական մանկավարժության և ռեժիսուրայի վրա: Չեխովի ռեժիսուրան, որն առանձնապես արգասավոր էր նրա գործունեության մերձքալթյան՝ «լատվիական-լիտվական» շրջանում, անշուշտ, նրա դերասանական և մանկավարժական գործունեությունից էր վերաճել, բայց դա սոսկ դրամատուրգիայի դերասանական ընթերցում չէր: Լինելով բարոյափրկիստիայական հետաքրքրությունների տեր արվեստագետ, Մ. Չեխովը յուրաքանչյուր դերն ընկալում էր որպես մարդու անհատականության և մարդկային հարաբերությունների բարդ, անսպառ աշխարհը ներթափանցելու փորձ: Ռեժիսորի ստեղծագործական աշխատանքը մարդկային հոգու հարցադրության խորխորատները բացահայտելու նորանոր հնարավորություններ էր ընձեռում և ի հայտ բերում նրա մեծագույն տաղանդի նոր շերտեր:

Հոգվածի նպատակն է «Տասներկուերորդ գիշեր» կատակերգության կառնանյան բեմադրության հիման վրա ավելի կոնկրետ ցույց տալ Չեխով-ռեժիսորի ստեղծագործական լաբորատորիան: Մենք կփորձենք քննության առնել այն ձևերն ու մեթոդները, որոնց օգնությամբ Չեխովն ու դերասանները իրենց հերոսների բնավորության մեջ բացահայտում էին նոր, անկրկնելի գծեր, կամ գտնում ներկայացմանը բնորոշ ընդհանուր՝ խորապես համոզիչ ու հետևողական լուծումներ:

«Տասներկուերորդ գիշեր» ներկայացման պրեմիերան Կառնասում կայացել է 1933 թ. մարտի 17-ին: Փորձերն սկսվել էին նոր տարվա նախօրյակին և մշտապես համատեղվում էին ստուդիական պարապմունքների հետ: Պարապմունքներին հաճույքով մասնակցում էին նաև ներկայացման մեջ չզբաղված դերասանները: Քննադատությունը պրեմիերան ընդունեց բարյացակամորեն: Բայց լավեցին նաև թերահավատ ձայներ: Ներկայացումը երկար կյանք չունեցավ, հասարակությունը դեռ նախապատրաստված չէր այն ընդգծված թատերային լուծմանը, որ առաջարկել էր ռեժիսորը: Պարզվեց, որ դերասանների մի մասը ևս, պատրաստ չէր Չեխովի էքսպերիմենտին, չէր կարողանում հարմարվել այն անսովոր խաղաոճին, որ պահանջում էր մտահղացումը: Սակայն փորձն անհետևանք չանցավ թե՛ ներկայացման մասնակիցների և թե՛, առհասարակ, լիտվական թատրոնի համար: Դա շեքսպիրյան կատակերգության անդրանիկ ներկայացումն էր լիտվական բեմում և կենցաղային ներկա-

յացումից դեպի թատերային պայմանական ձևերը տանող կարևորագույն քայլերից մեկը:

Սակայն չպետք է կարծել, թե Չեխովին այս բեմադրության մեջ հրապուրել են սոսկ ձևի որոնումները: Պրեմիերայի նախօրյակին ունեցած հարցադրույցում նա խոսել է Շեքսպիրի՝ իր կյանքի ուսուցչի մասին: «Շեքսպիրը միշտ պատկերում է մարդկային հոգու ամբողջ էությունը՝ անկախ ժամանակային, աշխարհագրական, ցեղային, սոցիալական և այլ հանգամանքներից: Կերտելով բնավորություններ, Շեքսպիրը ցույց է տալիս, թե ինչպես կարելի է ապրել, օրինակ՝ գեղեցիկ, խորիմաստ: Միաժամանակ նա ցույց է տալիս, թե ինչպես պետք չէ ապրել՝ տգեղ, ագահամտորեն և այլն: Դրամատուրգներից շատերը շունեն նման հատկություններ: Իսկ եթե ունեն էլ, ապա ոչ այն չափով, ինչ չափով որ այն կա Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ: Ահա, օրինակ, Իսսենը: Նա կյանքի առանձին դրվագներ է պատկերում և ոչ թե կենսաձևեր: Թերևս միայն «Բրանդոմ» է, որ կենսաձևեր են ներկայացված (5): Շեքսպիրի հանդեպ այս մոտեցումը Չեխովին հարազատեցնում էր գեղարվեստական թատրոնին և, առհասարակ, ռուսական արվեստի ավանդույթներին: Բայց Չեխովն ամենից քիչ մտածում էր խրատաբանության մասին: Չեխովի կատակերգությունների բարոյական դասերն այնքանով են համոզիչ, որքանով ավելի վարակիչ և կենսախինդ է գործողությունը: Հենց այդպես էին Կ. Ստանիսլավսկին և Բ. Սուշկևիչը բեմադրել «Տասներկուերորդ գիշերը» ՄԽՍՏ-ի Առաջին ստուդիայում, որտեղ Չեխովը առաջին անգամ կերտել էր Մավլոլիոյի կերպարը: Անկաշկանդ, զվարթահոս խաղի տարերքը հնարավորություն էր ընձեռում ծայրահեղ գրոտեսկը օրգանապես միահյուսել հոգեբանական ճշմարտացիությանը: Հումորի նուրբ զգացողություն ունեցող Չեխովին նման ուղղությունը խիստ հոգեհարազատ էր: Հետագայում սեփական բեմադրություններում, նա էլ ավելի սուվերեց կատակերգության քնարական կողմը: Հեզնանք հաղորդելով ռոմանտիկ տեսարաններին, դրանով իսկ քնարականությունը նա դարձնում էր ավելի կենսաշունչ, իր դարի հանդիսատեսին իրապես մատչելի:

Բայց սա ամենևին էլ չէր նշանակում վերադարձ դեպի գետնամերձ կենցաղային վավերականություն: Ընդհակառակը, Չեխովը քանիցս (փորձերի ժամանակ, մամուլում) նշել է, որ ինքը կերպարներն ու իրադրությունները լուծել է «ոչ իրականի» հայեցակետով: Դործող անձինք ապրում են արտասովոր աշխարհում, ավելի հաճախ նրանք առաջնորդվում են երևակայությամբ և ոչ թե առողջ դատողությամբ. «Վերցնենք երկու ծայրահեղ կերպար. սըր Թոբին կյանքին նայում է խաղի, ֆանտազիայի նման: Ուստի և նա կյանք է խաղում և ոչ թե լրջորեն ապրում: Իսկ մյուս, նրան հակադիր կերպարը՝ Մավլոլիոն, ապրում է իր անձնական, եսասիրական պատկերացումներով, պատկերացումներ, որոնք, սակայն, ընդունվում են իբրև իրականություն: Այնպես որ, Մավլոլիոն էլ չի ապրում իրական կյանքով, այլ կյանք է խաղում: Կյանք-

խաղի այս մոտիվը մեր մեկնաբանության հիմնատաղան է» (5); Այսպես է՝ ծագում բեմադրության գլխավոր սկզբունքը՝ նրա անսքող թատերալուսթյան և յուրահատուկ, ոչ կենցաղային պոետիկոգիմի հիմքը: Չխուլը ձգտում էր անհատականացման հասնել ամեն մի գործող անձի մեջ սիրո որոշակի տարատեսակ որոնելով՝ լինի դա հերոսի վարքագիծ, թե կենդանի բնավորություն. «Ահա դրա դիպագոնը՝ մի կողմից էգյուլիկի կոմիկական սիրուց մինչև Մալվուլիոյի ողբերգական սերը, մյուս կողմից սըր Թորբի պարզ, առողջ սիրուց մինչև դուքս Օրսինոյի ֆանտաստիկական, կրակոտ սերը: Այս կերպարների միջև ընկած տարածության մեջ էլ հենց տեղաբաշխվում է բոլոր գործող անձանց սերը» (5):

Նման մեկնաբանությունը պահանջում էր յուրահատուկ, անսովոր արտահայտչաձև: Չխուլի խոսքերով ասած՝ ստեղծվում էր այնպիսի տպավորություն, «...կարծես հեղինակն իր կատակերգությունը ոչ թե գրում, այլ կաքավում է»: Հետևաբար, այն հարկավոր է խաղալ կաքավելով (Չխուլը գործածում է tänzerisch գերմաներեն արտահայտությունը)՝ թե հոգևոր և թե ֆիզիկական իմաստով: Կյանք-խաղի մթնոլորտ կարող է ստեղծել միայն խիստ դինամիկ, ութմավորված, ընդգծված երաժշտական գործողությունը:

Նման մտահղացումը տրամաբանորեն Չխուլին հանգեցնում է գրեթե բրեխտյան եզրահանգումների, թերևս, միայն կատակերգական ներկայացման շրջանակներում. «Համլետը», իբրև ողբերգություն, ջանում է հանդիսատեսին ներքաշել բեմում ծավալվող իրադարձությունների ոլորտի մեջ, հանդիսատեսի մեջ արթնացնել այն ապրումները, որոնք բացահայտում է ողբերգությունը: Իսկ «Տասներկուերորդ գիշերում» տեղի է ունենում սրա հակառակը: Այստեղ հանդիսատեսը պետք է դերծ մնա բեմում ծնվող ապրումներից: Նա պետք է օբյեկտիվ դիտող լինի, հետևի, թե ինչպես են գործող անձինք բեմում ապրում, ծիծաղում, զվարճանում, սիրում: Այլ կերպ ասած, «Համլետը» այնպիսի ներկայացում է, որ ընթանում է թեմայի միջով, իսկ «Տասներկուերորդ գիշերը» պետք է ընթանա թեմայի կողքով կամ թեմայի վրայով» (5):

Այս իմաստով, շատ բան Չխուլն արդեն իրականացրել էր Բեռլինում և, հատկապես, Ռիգայում: Սակայն Ռիգայի ներկայացման մեջ, առաջին տեղում Չխուլ-դերասանն էր, իսկ Չխուլ-ռեժիսորը օգնում էր նրան՝ համապատասխան զվարճախնդ մթնոլորտ և մենակատարի հոյակապ խաղին համահունչ անսամբլ ստեղծելով (6): Կառնասում այլ կերպ էր: Չմասնակցելով ներկայացմանը, Չխուլը կենտրոնացավ ռեժիսուրայի վրա: Այստեղ նա «ավելի օբյեկտիվ» էր: Մալվուլիոն այլևս չէր ստվերում մյուս գործող անձանց: Երևան են գալիս ներկայացման մի քանի էպիկենտրոն և, ամենից առաջ՝ Թորին: Զանազան միջոցներով ստեղծվում է կյանք-խաղի մթնոլորտ, որը տիրականորեն ներգրավում է բոլոր գործող անձանց:

Պակաս հատկանշական չէ տեքստի վերափոխման փաստը: Տեքստի կրճա-

տումները միայն ժամանակ տնտեսելու նպատակով չէին արվում, դրանք նպաստում էին նաև ընդհանուր մթնոլորտի ստեղծմանը: Ներկայացումը սկսվում էր ոչ թե դուքսի մենախոսությամբ, այլ Վիտլայի Իլլիրիա գաղով: Հաջորդ տեսարանում (դրվագում, ինչպես կոչում է Չեխովը) գրեթե նույն ռեպրիզենտով է տրվում Սեբաստիանի ափ ելնելը: Այս սիմետրիկ դրվագները՝ «երկվորյակները», ոչ միայն ընդգծում են երկվորյակների ֆարուան, այլև ի հայտ են բերում սյուժեի կատակերգական պայմանականությունը: Ղեկեկտիվ տարրը վերացված է, ամեն ինչ փոխադրված է դեպի կոմիկական խաղի հունը: Այս ձևով հանդիսատեսը հենց սկզբից օտարվում է սյուժետային անցուդարձերից և հուղականորեն չի վերապրում բեմում կատարվող գործողությունները:

Նույն ոգով են արված նաև կրճատումները: Բոլորովին դուրս է թողնվել Անտոնին, իսկ Սեբաստիանի և Օլիվիայի ամուսնությունը տեղափոխվել է Կոնստանտինոպոլ:

Կրճատումների մյուս խումբը վերաբերում է Մալվոլիոյին: Չեխովը խնամքով պահպանում է Մալվոլիոյի բոլոր տեսարանները, ընդհուպ մինչև պարտեզի կոլմինացիոն տեսարանը: Մինչդեռ խելքը թուցրած ծառայապետին ժանաչելու հետագա տեսարանը հանվել է: Վերջաբանում զգալիորեն կրճատվել է Մալվոլիոյի տեքստը, մեղմացված է վրեժի մոտիվը: Բացի այդ, եզրափակիչ տեսարանի վերջնական տարբերակում բաց է թողնված խեղկատակի թախծոտ երգը: Մի խոսքով, վերացվել է այն ամենը, ինչը կարող է եզրափակիչ դրվագներին մեղամաղձոտ կամ մոռյալ հումորի երանգ հաղորդել:

Նույն ոգով է ստեղծվել նաև ներկայացման նկարչական և երաժշտական ձևավորումը: Դեռևս կատակերգության նախկին բեմադրություններում Չեխովը ձգտում էր օգտագործել թեթև և ֆունկցիոնալ դեկորներ, որոնք, ներկայացման ռեժիսին համընթաց, պիտի տեղաշարժեին ներկայացման մասնակիցները: Կառնասյան ներկայացման համար հենց սկզբից նա մտածում էր պտտվող բեմ օգտագործել, բայց նկարիչ Ս. Ուշինսկայն առաջարկեց ավելի պարզ ու ճկուն կառուցվածք՝ միջին չափի շարժական հարթակներ: Հարթակների վրայի փեղկավոր առաջակալները հնարավորություն էին տալիս արագորեն փոփոխելու բեմական տարածության արխիտեկտոնիկան, ստեղծելու ժամանակավոր պատեր, միջնորմներ, անկյուններ և այլն: Փոխվում էր ոչ միայն փեղկերի փոխդասավորվածությունը, այլև հարթակների տեղը, դիրքը, ընդ որում, ստեղծվում էին զարմանահանուր ու գունագեղ համակցություններ, նոր հեռապատկերներ, որոնք ոչ միայն պայմանականորեն մատնանշում էին գործողության վայրը, այլև տոնահանդեսի զգացում էին առաջացնում: Երաժշտությունը (կոմպոզիտոր Բ. Դվարիոնաս) առավելուպես կենցաղային էր, սովորական. տիրապետում էր պոլկան ու քայլերգը: Երաժշտությունը մերթ անդուսպ

պլանրծութիւնն էր արտահայտում, մերթ էլ պարողիականորեն «զգետնում» ուսմանտիկ դրվագները:

Դերասաններին ընտրելիս Զիսովը վճռականորեն դնւ է գնացել թատերախմբում հաստատւած ամպլուաներին: Սա սոսկ մանկավարժական քայլ չէր: «Թեմայի վրայով» կամ «թեմայի կողքով» ընթացող ներկայացման մեջ խիստ կարևոր էր, որ ասին մի դերասան հայտնվի իր համար նոր, անսովոր խաղարկային իրադրութեան մեջ: Այսպես, Օրսինոյի դերը ստանձնեց հերոսական դերեր մարմնավորող Պ. Կուբերտովիչը: Զիսովի մտահղացմամբ, սա երիտասարդ, ջրալինդ, քաջաողջ, վճռական մարդ էր, ռազմիկ ու որսորդ, որը իրեն կաշկանդել էր սիրային էտիկետով՝ «քնարականութեան ծովի մեջ խեղդելու» անհրաժեշտութեամբ: Հուզականութեան հախուռն պոռթկումները Պ. Կուբերտովիչը-Օրսինոն ձգտում էր տեղափոխել քնարական հառաչանքների և բանաստեղծական անրջանքների ոլորտը: Դերասանն այդ անում էր սլարողիականորեն, ասես ծաղրելով արիստոկրատական վարվելաձևը. իբր թե պատահմամբ նա խախտում է ծիսակարգը և հանկարծ գլխի ընկնում, որ իրեն համար պատշաճի չի պահում (7, էջ 96): Յայտուն, արտահայտչական խաղաոճի դերասանուհի Օ. Կուրմիտին Զիսովն օգնում է Վիոլայի կերպարում գրտնելու «խաղաղ նախահիմքը», հանգամանքների բերումով թաքցված քնքուշ կանացիութունը, որը հավասարապես խորթ է և՛ բուֆոնային տարերքին, և՛ սիրային ճարտասանութեանը:

Զիսովի ռեժիսորական օրինակը չի պահպանվել: Բայց Կառնասի Պետ-թատրոնի արխիվից Վիլյուսի թատրոնի և երաժշտութեան թանգարան են փոխադրվել (լիտվական ՍՍՀ Պետական գեղարվեստական թանգարանի բաժին) ներկայացման մասնակիցների մեծամասնութեան աշխատանքային օրինակները: «Տասներկուերորդ գիշեր» կատակերգութեան լիտվերեն տեքստը (թարգմանիչ՝ Տ. Տալմանտաս) ողողված է հեղինակների դիտողութուններով: Դրանց մի մասը ռուսերեն է՝ վկայութունն այն բանի, որ սրանց հեղինակը Զիսովն է: Անտարակույս լիտվերեն բազմաթիվ նշումները խոսում են փորձերի ժամանակ արված նոր մշակումների և ներկայացման վրա աշխատելու ընթացքի մասին: Հատկապես հետաքրքիր է աշխատանքային երկու օրինակ՝ Մալվոլիոյի (Գ. Կաշինսկաս) և Թորիի (Ա. Օլեկա-ժիլինսկաս) դերակատարումները: Ի գեպ, դերասան Օլեկա-ժիլինսկասը Զիսովին օգնում էր նաև բեմադրութեան ղեկավարման գործում: Զիսովն ակնհայտորեն ծանրացել է այս երկու կերպարի վրա: Յվ. քանի որ դերասանների ընտրութունը հաջող էր, երկու դերակատարներն էլ ամբողջովին խորամուլս եղան Զիսովի հղացման մեջ: Մալվոլիոն և Թորին յարձան ներկայացման բարձրակետը:

Գ. Կաշինսկասը մեծ փորձ ուներ, անցել էր գրոտեսկի դպրոցը «Վիլ-կոլակիս» իմպրովիզացիոն սատիրական թատրոնում, հետագայում բազմաթիվ գլխավոր դերերով հանդես էր եկել հոգեբանական ներկայացումներ:

րում: Սա համապատասխանում էր Զեխովի պահանջներին՝ ծաղրահեղության հասցնել ժառայապետի ծիծաղաշարժ գծերը, պահպանելով հոգեբանական ճշմարտացիությունն ու անկեղծությունը: Դրանով իսկ հիմնավորվում էր այն անսպասելի մարդկայնությունը, որ ի հայտ էր բերում այդ ամբարտապան ու հավակնոտ մարդը:

Ներկայացման սկզբում Մալվոլիոն սոսկ ջանասեր սպասավոր է և սպասավորի հոգեբանությունը ճշշում է շրջապատի մարդկանց (դերասանը գրի է առել. «ծանրամարս անձնավորություն է. Մալվոլիոյի հայտնվելուն պես ամենուրեք կյանքը մարում է»): Նա տառացիորեն ըմբռնում է իր ժառայության կարևորությունը՝ ամեն բանին վերաբերվել պատասխանատվությամբ: Լըրջաբարո, հումորի նշույլից զուրկ Մալվոլիոն լավ է ըմբռնում Օլիվիայի սուգը. դա միանգամայն համապատասխանում է նրա բժախնդի ու բռնակալ էությունը («ծանրախոս է, կարող է դադարներով հալումաշ անել, Մալվոլիոյից բոլորը վախենում են»): Նրա համար մեծագույն հաճույք է տիրուհու հրամաններն ի կատար ածելը՝ սպառնալը, արգելելը, վնդդելը...

Սիրային հավակնությունները դեռևս սաղմնային վիճակում են: Զեխովը դերասանի հետ միասին մշակում է սիրահետումների մի ամբողջ պարտիտուրա, որը ցույց է տալիս սպառա տրագիկոմիկական կրթի բորբոքումը: Մալվոլիոն Օլիվիային օղային համբույրներ է հղում, ջանում նրա աչքերի մեջ նայել, աչքով է անում, փորձում է համբուրել նրա ձեռքը (ճրքեմն էլ շփոթվելով սեփական ձեռքն է համբուրում): Նա համառորեն, կրնկակոխ հետապնդում է Օլիվիային, նրա ծիծաղին պատասխանում յուրօրինակ, սովորաբար ուշացած, ծիծաղով: Հաճությանալու ձգտումը, գուցե նաև նոր ծնվող ղզացմունքը, նրա մեջ խանդ է արթնացնում խեղկատուակի, դուքսի պատգամախոսի, Մարիայի և այլոց նկատմամբ:

Զվարճաբանների հորինած խաղը՝ կապված Օլիվիայի կարծեցյալ նամակի հետ, տուփանք ու կիրք, հրազանք ու հավակնություն են ծնում նրա մեջ: «Սիրային խենթությունները», ինչպես այդ բնորոշել է Զեխովը, պակաս ծիծաղաշարժ չեն նաև այն տեսարաններում, հրե Մալվոլիոն անկեղծ է իր կրթի մեջ: Նրա փութաջանությունը իր տեղը վիշում է գրեթե տիեզերական չափերի հասնող իշխանատենչությանը: Իրեն կոմս պատկերացնելով, Մալվոլիոն երեվակայորեն վրեժ է լուծում նախկին ստորացումների համար: Բայց նրա մեջ միայն ոխը չի խոսում. այս ամենի տակ թաքնված է կարևոր մեկը լինելու, սպասավորների ամբոխի մեջ աննկատ շմնալու բաղձանքը: Օլիվիայի երեվակայական սիրուց և անկակավող մեծարումից Մալվոլիոն գրեթե խեղճ թրոցնում է, նա ծիծաղելի է իր հավակնություններով, իրավիճակների նկատմամբ ունեցած իր ոչ ռեալ պատկերացումներով: Բայց այդ հավանությամբ անվորության մեջ Զեխովը չի հերքում Մալվոլիոյի անկեղծությունը, այն, որ նա ևս իրավունք ունի երազելու: Պատահական չէ, որ Գ. Կալինսկալը, Զեխովի

ցուցմունքների համաձայն, մի քանի անգամ նշում է, թե այս դրվագներում անհրաժեշտ է պահպանել կատարողի հեքիաթայնությունը՝ «ամեն ինչ առանձնահատուկ կշիռ է ստանում, մի տեսակ հեքիաթային բան կա նրա երևակայության աշխարհում. սկսել շշուկով. մտքին դրածը սարսափելի է. պատկերել նրա ողջ խորությունը. նրա հոգու գաղտնիքներին հաղորդակից դառնալով, չբացել սեփական հոգեկան գաղտնիքները հասարակության առաջ...»:

Բազմանշանակ զգացմունքի, անկեղծ երազանքի և ինքնասիրահարմած բռնակալության, ժառայամիտ ջանադրության և արթնացող մարդկային արժանապատվության արտասովոր միահյուսում,— ահա թե ինչն էր այդ գրոտեսկը մարդկային դարձնում:

Այսպես էն նախապատրաստվում Մալվոլիոյի պարզ, նախկին գոռողամտությունից զուրկ, մարդկային հնչերանդները վերջնամասում և իրեն հասցրված մահացու վիրավորանքի խոստովանությունը արդարացիորեն գրգռում ու զվարճացնում է շրջապատին:

Թոբիի դերակատարի ընտրության մեջ ևս նկատելի է Չեխովի պայքարը ամպլուայի դեմ: Ա. Օլեկա-ժիլինսկասը 1932 թ. աշնանը, Չեխովի բեմադրության մեջ, խաղացել է առաջին լիտվական Համլետը, իսկ մոսկովյան «Տասներկուերորդ գիշերում»՝ Օրսինոյի դերը: Մինչև Կոռնաս գալը նա Մոսկ II-ի բեմում ևս գրեթե կատակերգության մեջ չէր խաղացել: Սակայն կարծում ենք, որ այս ընտրությունն ուրիշ շարժառիթներ էլ է ունեցել: Թոբիի դերի համար Չեխովին հարկավոր էր փորձառու և բազմակողմանիորեն զարգացած դերասան, որն ընդունակ լիներ ձեռնարկու դառնալ խոստապարկեշտ «անթափանց» Մալվոլիոյին զիմակայող զվարճալի ու խենթուրախ աշխարհում: Թոբին, ասես, խեղկատակների խմբավարն է, ղեկավարում է իրանց ներկայացումը: Նման մի խնդրի լուծելու համար Ա. Օլեկա-ժիլինսկասը ավելի քան հարմար էր: Մոսկովյում, Առաջին ստուդիայի և Մոսկ II-ի բեմում, տասը տարվա ընթացքում, նա մեծարժեք դերասանական փորձ էր կուտակել, իսկ Կոռնասում, վերջին շորս տարիների ընթացքում, բացահայտվել էր նաև նրա ռեժիսորական ձիրքը: Կալին բոլոր պայմանները, որպեսզի ներկայացումը կատակերգություն՝ spiritus movens դառնար, մանավանդ, որ Օլեկա-ժիլինսկասը նաև բեմադրիչ ռեժիսորի աջ ձեռքն էր:

Թոբին՝ Ա. Օլեկա-ժիլինսկասի կատարմամբ, ոչ միայն աղմկարար է, գեխասեր ու հարբեցող: Նա խեղկատակների իսկական թագավորն է, առաջին ջութակը՝ նրանց նվագախմբում: Նրա կողքին խամրում են խեղկատակը, Ֆաբիանը և, նույնիսկ, Մարիան, թեև սրանք բոլորն էլ հափշտակությամբ, և ամեն մեկը յուրովի, մասնակցում են կատակներին ու խաղերին:

Չեխովը չէր շեշտել Մալվոլիոյի մաքրակրոնությունը, բայց, առանց երկմտելու, նրան և Թոբին միմյանց դեմ էր կանգնեցնում որպես երկու ծայրահեղություններ: Այս երկուսի տրամագծորեն հակադիր աշխարհընկալումը

դրսեորվում է ներկայացման անսանձ խաղի մեջ, որը հիվանդագին-լուրջ է մեկի և զվարճալի-սրամիտ՝ մյուսի համար: Թորբին սոսկ Ֆալստաֆի տարբերակը չէ: Սա եռանդուն, խելամիտ, գործունյա խելկատառ է, ունի վերածնությանը բնորոշ, իսկապես արտիստիկ խառնվածք, սիրում է վայելքները, շատակեր է, հարբեցող, բայց նաև ձգտում է կյանքը տոն դարձնել իր և ուրիշների համար (դերասանը գրի է առել. «ամեն ինչ դարձնում է իրադարձություն, հրաշք»): Յանկուցած իրավիճակը դառնում է զվարճանք, թեև երբեմն կոպտավուն, բայց միշտ հանդիսանք՝ ընթացքի մեջ ծնվող ներկայացում:

Չխոսվել և Ա. Օլեկա-Ժիլինսկասը Թորբի համար փնտրում էին բնականայնպիսի ինքնազգացողություն, որը վերածնությանը հատուկ այդ խառնվածքը մարմնավորեր թե՛ ֆիզիկական, թե՛ հոգեպես: Դերասանը գրառում է. «խոսվածքը գտնելու ճանապարհը քիմքի համն է: Թորբի քիմքը ախորժաճամ է (ամբողջ դերի միջով քիմքային և ծիծաղի պարտիտուրան»): Նույնիսկ խոսելու պրոցեսն ինքնին նրա համար որոշակի գեղագիտական իմաստ ունի՝ հաճույք պատճառել (դերասանի գրառումը. «սիրում է բառեր ասել»):

Այս առումով հատկանշական են որոշ անսպասելի, անգամ պարագրեսալ այն զուգահեռները, որ ծագել են Թորբի կերպարի վրա աշխատելիս: Դա Թորբի զուգորդումն է Ֆյոդոր Շալլապինի և Յուրգիս Բալտրուշայտիսի հետ: Ա. Օլեկա-Ժիլինսկասի բարձրահասակ լինելու հանգամանքը ունի ոչ միայն ֆիզիկական, այլև հոգևոր իմաստավորում: Դերասանը գրառում է. «Հասակն օգտագործել. բոլորին նայում եմ վերևից, ղննում, բավականություն եմ ստանում, ասես երեխաների նայելիս լինեմ»: Իսկ գինետան տեսարանում՝ նշված է. «հեքիաթային մշուշ է գլխում և ոչ թե լեզվի վրա. իսկալ Շալլապին»): Ըստ երևույթին, խոսքը վերաբերում է ոչ միայն գինույցած Շալլապինի պահելաձևին, այլև երգչի հմայիչ, վեհատեսիլ կերպարանքին՝ բժմում և ցանկացած իրադրության մեջ: Իր բոլոր արատներով հանդերձ, որոնց վրա ինքն էլ դեմ չէ ծիծաղել, Թորբն վառ, հետաքրքիր անհատականություն է: Դերասանի արտաքին տեսքը առարկայացնում է շրջապատի վրա ունեցած նրա հոգևոր գերիշխանությունը: Կատակը Թորբին առանձնացնում է իր շրջապատում, հումորն ու հեգնանքը օգնում են նրան վեր կանգնելու փոքր մարդկանցից և մանր գործերից:

Էլ ավելի կարևոր է Բալտրուշայտիսի և դերասանի միջև անցկացված դուգահեռը: Բանաստեղծի վեհաշուքությունն ավելի խստատեսք է. զսպվածություն, ինքնամփոփություն, քարե՝ ասես անթափանց, դեմք: Բայց Բալտրուշայտիսին անձամբ ճանաչողները նշել են նրա աշխույժ, կրակոտ խառնվածքն ու հումորը: Այդ մասին վկայում են նաև նրա նամակները: Դերը շատ բանով հակամետ է այդ հակադրությանը. «Բալտրուշայտիսի լրջախոհությունը արտաբերում է. ներքուստ նա ծիծաղկոտ է: Որքան մեծ է արտաքին լրջությունը, այնքան տպավորիչ են ծիծաղի պոռթկումները»: Այս հիմքի վրա է կառուցվում՝

նաև կերպարի երաժշտաութիւնային գծապատկերը՝ 1) Թորբի կերպարը ութմիկ է, ունի թեթև շունչ, թուլուուն է, բայց մարմինն անզոր է: Խափանումը շարժիչի խափանման պես: 2) Դարձյալ առիթմիա. ներքուստ Բալտրուշայտիսի ծիծաղը, իսկ արտաքուստ՝ «անխռովութիւն»:

Թորբիին բնութագրելիս հաճախ օգտագործում են տաղաչափական կամ երաժշտական ութմիկայի տերմիններ: Այսպես, Թորբի ընդհանուր ութմիկան բնորոշվում է որպես ամֆիբրաքոս, թանձրամիտ էգյուշիկի հետ անցկացվող երկխոսութիւններից մեկին հաջորդող բացատրութիւնը առաջարկվում է *lento* տեմպով տանել: Սրանք եւ խորապես արտիստիկ խառնվածքը մատնող նրբագծեր են, որոնցով հանդես է գալիս կարծես թե անհոգ կատակաբանը:

Զեխովի առանձնահատուկ ուշադրութիւնը և Ա. Օլեկա-ժիլինսկասի տաղանդը Թորբի կերպարը դարձրին առավել լիարյուն: Այս որակը բացակայում էր Զեխովի նախկին բեմադրութիւններում: Հետագայում, ներկայացման մասին գրած իր հուշերում, Զեխովը առանձնացրել է Թորբի-Օլեկա-ժիլինսկասին: Բարձր գնահատելով նրա Համլետը, Զեխովը գրում է. «Ես նայում եմ նրան և ջանում նրա խաղի, կերպարանքի, ձայնի մեջ թեկուզ մի հեռավոր ակնարկ, աննշան մի նրբերանգ գտնել, որը կմատնի նորերս խաղացած նրա Դանեսմարբայի իշխանին: Եվ չգտա: Իմաստուն աչքերը դարձել էին գինովցած, ձայնի մեջ սանձարձակութիւն կար, շարժուձևում՝ չարաճճիութիւն, Համլետի ողջ բարեկազմ կերպարանքը վերափոխվել էր, սըր Թորբին ձեռք էր բերել գիրգ ու պարարտ, հարմարակեցիկ, մեծ փորով ծանրացած կերպարանք...» (9, էջ 59—60):

«Տասներկուերորդ գիշեր» կատակերգութիւնի նախկին բեմադրութիւններում զվարճալի իրավիճակներ էր ստեղծում զավեշտաբանների խումբը, որոնց հաջորդութեամբ աջակցում էին պալատականներն ու սպասավորները: Այս կոլեկտիվ հակազդեցութիւնը խստահայաց դեմքերի, սենտիմենտալ հառաչանքների, ունայնամիտ, վերամբարձ ճառերի և շինծու զգացմունքների աշխարհին, պահպանվել էր նաև կառնասյան բեմադրութիւնի մեջ և, հատկապես, այն դրվագում, երբ Վիոլան առաջին անգամ հայտնվում է Օլիվիայի մոտ, կամ Մալվոլիոյի բուֆոնադային տեսարաններում (նամակի վերծանումը, Օլիվիայի հետ բացատրութիւնի տեսարանը պարտեզում): Սակայն այս ամենի վրա սավառնում է սըր Թորբի թանձրամարմին կերպարանքը՝ երկրային ու բանաստեղծական, անբռնազրոս և տարերայնորեն արտիստիկ: Ներկայացման ներգործուն հումորը ստացել էր խիստ անհատական, մարդկայնորեն հմայիչ նկարագիր, միաժամանակ, դառնալով ավելի խորիմաստ և համանշանակ: Կարծում ենք, որ դա, ինչպես և Մալվոլիոյի տրագիկոմիկական մարդկայնութիւնը ճշմարիտ շեքսպիրյան այն շրջադարձն էր, որ մշտապես ձեռք-տոմ էր բացահայտել Միխայիլ Զեխովը:

1. Анкета, М. А. Чехова, «Театр», 1963, № 7, стр. 118—122.
2. Кнебель М., Вся жизнь, М., 1967.
3. To the Actor: On the Techniqe of Acting. By Michael Chekov. New York, 1953.
4. Յաղկյալիչու Գ., Միխայիլ Չեխովի շեքսպիրյան բեմադրությունները Լիտվայում. Վրացական շեքսպիրական, հ. 4, Թբիլիսի, 1975, էջ 165—176:
5. J. R. is Režisierius Čechovas apie savo pastatymus mūsų Valstybės Teatre. „Lietuvos aidas“, Kaunas, 1933, kovo 13.
6. Максим Л., М. Чехов в «Двенадцатой ночи», в театре русской драмы. «Сегодня», Рига, 17 марта, 1932 г. № 77.
7. Petras Rubertavicius, Sudarė ir paruožė A. Vengris. Vilnius, 1970.
8. Šekspiras V. Dvyelktoje naktis. Vertė J. Talmantis (Mašinsraštis) Valstybės teatro biblioteka, 1932—1933 (11 egzemplioriu). «Տասներկուերորդ գիշերի» լիտվերեն թարգմանության մեքենագիր տեքստը, որը պահվում է Վիլնյուսի թատրոնի և երաժշտության քանդարանում (Լիտվական ՍՍՀ Պետական գեղարվեստական քանդարանի թատրոնի և երաժշտության բաժնում): 1932—1938: Պետական թատրոնի գրադարանի արխիվ: Թոբի-Ա. Օլեկա-ժիլինսկասի աշխատանքային օրինակ—123), 1932: Մալվոլիո-Գ. Կալինսկասի աշխատանքային օրինակ—124), 1932:
9. Чехов Михаил, Жизнь и встречи, «Новый журнал», кн. XI, Нью Йорк, 1945, стр. 50—68.

ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ



## «ՕՐԵԼԼՈ» ԿԻՆՈՆԿԱՐԻ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Վերջին հրկու տասնամյակները ժամանակակից շեքսպիրականը հարցա-  
տալիս շատ ուշագրավ երևույթներով: Շեքսպիրյան սյուժեների հանդեպ  
եղած ուշադրությունն ասես նոր ուժով բռնկվեց ինչպես Անգլիայում՝ դրա-  
մատուրգի հայրենիքում, այնպես էլ սովետական դրամատիկական արվես-  
տում:

Նոր ժամանակը նոր լուծումներ տվեց շեքսպիրյան կերպարներին, առաջ  
բաշեց ոչ ավանդական հնարքներ և արտահայտչամիջոցներ՝ նրանց կերպա-  
վորման համար:

Եվ դա բնական է: Արդիականությունը խիզախորեն ներխուժում է դասա-  
կան գրականության մեջ, այնտեղ փնտրում է մեր ժամանակներին համահուն-  
չում թեմաներ և կերպարներ, ձգտում է գտնել մարդկանց այսօր հուզող հար-  
ցերի պատասխանները:

Դասական գրականությունը դառնում է ժամանակակից մշակույթի ան-  
կապտելի մասը: Այդ պատճառով բնական է Վերածնության Մեծագույն հու-  
մանիստի ստեղծագործության և՛ վերաիմաստավորման ընթացքը, և՛ նրա  
ստեղծագործության շուրջը ծավալված սուր վիճաբանությունը, որ չի դադա-  
րում աճա չորս հարյուրամյակ:

Ի դեպ, այժմ այդ պրոցեսն առանձնապես բուռն է ընթանում: Ակամայից  
երկմտում ես. իմաստ ունի՞ր արդյոք վերջին ժամանակներս թատրոնում և կի-  
նոյում կայացած շեքսպիրյան նոր բեմադրություններից հետո, որոնք լայն  
մասսայականություն են վայելում, վերադառնալ համեմատաբար վաղ շրջանի  
աշխատանքներին: Ուշադրության արժանի՞ է արդյոք, մասնավորապես,  
«Օթելլոյի» էկրանավորումը, որ մոտ երեսույն տարի առաջ ստեղծել են կինոռե-  
ժիսոր Ս. Յուտկիվիչը և դերասան Ս. Բոնդարչուկը: Գուցե այդ կինոժապավենը,  
ինչպես նաև ֆիլմի համար գրված Արամ Նաչատրյանի երաժշտությունը սոսկ  
պատմության սեփականությունն են, փաստ, որը դուրս չի գալիս մասնա-

գետները՝ կինոյի պատմաբանների և երաժշտագետների հետաքրքրությունների սահմաններին:

Թերևս նման տարակուսանքները իմաստ չունենային, եթե «Օթելլո» կինոնկարը մնար միայն իր ժամանակի սեփականությունը (1955), լիներ այնպիսի ստեղծագործություն, որի մասին սոսկ հիշում են հանրահայտ ռեժիսորի, դերասանի, կոմպոզիտորի ստեղծագործական կենսագրությունների հետ կապված: Սակայն բանն այն է, որ նախանցյալ տասնամյակի կեսին այդ կինոնկարը, ողբերգության մեկնաբանության մեջ ներմոտենալով արժեքավոր բանական շատ բան, մեր օրերում էլ շարունակում է մնալ արվեստի տաղանդավոր ստեղծագործություն: Մի այլ բան էլ է կարևոր: Վերջին տարիների շեքսպիրյան ներկայացումների և էկրանավորումների մեջ կան բազմաթիվ հայտնագործություններ, նույնիսկ հայտնություններ: Սակայն դրանցից մի մասի մեջ (ներառյալ լավագույնները) ակնհայտ են կորուստներ: Այդ կորուստներն առանձնապես շոշափելի են, եթե վերհիշենք այն առավել կայունը, կենսականը և ոչ անցողիկը, որ կա սովետական թատրոնի և կինոյի շեքսպիրյան բեմագրությունների ավանդների մեջ: Ս. Յուսկևիչի և Ս. Բոնդարչուկի կինոստեղծագործության, ինչպես նաև կինոնկարի մեջ օրգանապես ներհյուսված Արամ խաչատրյանի երաժշտության անվիճելի արժանիքները պայմանավորված են այդ ավանդներով և դրանց տաղանդավոր զարգացմամբ:

«Օթելլոյի» շեքսպիրյան ստեղծագործության ողբերգական գաղափարի շուրջը ծավալված վիճաբանությունը ընթանում է վաղուց ի վեր: Բազմաթիվ գեղարվեստական լուծումների մեջ, որոնցից յուրաքանչյուրը (եթե իհարկե, տաղանդավոր է) ինչ-որ չափով արդեն բանավիճային է մյուսների նկատմամբ, նշմարվել են երկու հիմնական միտումներ Օթելլոյի կերպարի մարմնավորման հարցում: Դրանցից մեկը Օթելլոյի մեջ ձգտում էր ցույց տալ մարդուն, որի կիրքը, կույր խանդը մթազնեկ են բանականությունը և նա, գտնվելով «նախնական բնազդների» իշխանության տակ, սպանում է սիրած կնոջը:

Կերպարի այսպիսի ընկալման կողմնակիցներն էին արևմտաեվրոպական թատրոնի շատ գործիչներ: Այդպիսի Օթելլո էր խաղում նաև հանրաճանաչ Տոմազո Սալվինին: Կ. Ստանիսլավսկին նշում էր, որ Սալվինիի Օթելլոն իջնում էր իր խանդի «դժոխսային հնոցը»՝ բորբոքված «աֆրիկյան ցանկասիրությամբ և արյան ծարավով»: Իտալացի ողբերգակի մեկնաբանությունը ինչպես իր ժամանակ, այնպես էլ հիմա, ունի իր հետևորդներն ու շարունակողները: Առաջինների թվում կարելի է հիշատակել կինոռեժիսոր Օրսոն Ուելսին, որը ետպատերազմյան տարիներին իրականացրեց «Օթելլոյի» հոլիվուդյան ծարբերակը, ընդգծելով գլխավոր հերոսի բնավորության հատկապես այդ գծերը: Կան, իհարկե, Սալվինիի ավանդների վերածնունդյան նաև ուրիշ, ավելի արգասավոր նմուշներ: Որքան էլ որ անսպասելի է, դրանք ապրում են

Մեծ Բրիտանիայի Ազգային Թատրոնի ներկայացման մեջ՝ Լորենս Օլիվիերի բեմադրությամբ և մասնակցությամբ: Սկզբում նմանությունը Սալվինիի մեկնարանության հետ այնքան էլ մեծ չէ: Առաջին տեսարաններում Օլիվիերի Օթելլոն առնական է և պարզասիրտ, բնական է և անխաղախ, մարդ, որ դեռ հրաժեշտ չի տվել բնությանը, որը նրան տալիս է և՛ զգացմունքների ողջախոհություն, և՛ բարձր իդեալներին հավատարիմ մնալու խոր հավատ: Բայց բավական է, որ Յագոն մի կաթիլ թույն կաթեցնի Օլիվիերի Օթելլոյի գիտակցության մեջ, որպեսզի նա վայրկենապես անկում ապրի և այլևս երբեք չբարձրանա: Այստեղից էլ սկիզբ է առնում Սալվինիի ավանդներին դիմելը, ավելի ստույգ՝ առաջանում է նրա տարբերակներից մեկը: Խախտվում է աշխարհի ընկալման ներդաշնակությունը, հավատը փոխարինվում է անվստահության և կասկածամտության հրեշավոր տառապանքներով, հոգու վիշտը, նախ և առաջ դրսևորվում է մարմնական տանջանքներով և փոթորկված զգացմունքները նույնիսկ բառերի կարիք չունեն, այլ միայն ձայնարկությունների և խուլ, անհոդաբաշխ հառաչների: Առաջին տեսարանների Օթելլոյից մնում է միայն պարզասրտությունը, բայց հիմա դա բարեհոգի, սեամորթ մարդու պարզասրտություն է, թշվառ և կործանված մի մարդու՝ վշտից մթազնած բռնակալություն:

«Կործանված Օթելլո»։ ահա Օլիվիերի տարբերակը,—արդարացիորեն ընդգծում էր Գ. Բոյաջիևը՝, Նշելով, որ դերասանը որքան շատ է խորամուխ լինում Օթելլոյի ենթագիտակցության ոլորտները, այնքան ավելի է հեռանում շեքսպիրյան բնավորության բարձր մարդկայնությունից, այնքան ավելի անհուսոբեն է ի չիք դառնում կերպարի փիլիսոփայական բովանդակությունը:

Օլիվիերի մեկնաբանությունը կարող է հարգանք և նույնիսկ հիացմունք առաջացնել: Այն ամբողջական է մտահղացմամբ և կատարյալ՝ իր գեղարվեստական լուծումով: Բայց դժվարն այդ մեկնաբանությունն ընդունելն է, քանի որ այն ուղղակի հակասում է Շեքսպիրի ողբերգության էությունը հասկանալու մեր ըմբռնումներին, հայկական և ռուսական ավանդներին, որոնց անվանի դերասանները անմահ ողբերգության մեջ տեսնում էին միանգամայն ուրիշ պատկերային աշխարհ, ողբերգության բացահայտման մեջ ներմտծում միանգամայն ուրիշ գաղափար:

Հանրահայտ է Պուշկինի բնորոշումը. «Օթելլոն իր բնույթով խանդոտ չէ»։ նա դյուրահավատ է»։ Այս բառերը, որ դարձել են ռուսական թատրոնի ուղենիշ նշանաբանը Շեքսպիրի ողբերգության էությունը ըմբռնելու համար, իրենց մեջ բարձր հումանիստական իմաստ են պարունակում: Անվաճը առանձնապես հասկանալի կդառնա, եթե Պուշկինին մեկնաբանենք Վ. Բելինսկու բառերով. «Օթելլոն,— գրում էր նա,— սպանեց անմեղ կնոջը և կործանվեց՝ ընկնելով իր իսկ կատարած հանցանքի ծանրության տակ, որովհետև հզոր էր և խոր. միայն այդպիսի հոգիներում է թաքնված ողբերգական կոլիզիայի հնա-

բավորութունը, միայն այդպիսի սերը կարող էր այդպիսի խառնուրդ և այդպիսի վրեժխնդրության ծարավ ծնել: Նա մտածում էր Դեզդեմոնայից վրեժխնդիր լինել ոչ այնքան իր, որքան նրա հանցագործությունը անարգված մարդկային արժանապատվության համար: «...Այդ մեծ հոգին, այդ հզոր բնավորությունը իր նկատմամբ ոչ թե նողկանքի և ատելության զգացում է առաջացնում, այլ սեր, զարմանք և կարեկցություն: Նրա կատարած հանցանքի պատճառով խախտվել էր անդորր կյանքի ներդաշնակությունը, և նա այն վերականգնում է ինքնակամ մահով, այդպիսով քավելով իր ծանր մեղքը և մենք փակում ենք դրաման՝ մտորելով ծանր կյանքի անըմբռնելի խորհրդավորության մասին...»<sup>2</sup>:

Կատարելապես ազնիվ և դյուրահավատ, մարդասեր և հոգեպես շաալլ, թե իր սիրտ և թե վրեժխնդրության մեջ՝ մեծ Օթելլո,—այս կոնցեպցիան բազմաթիվ տարբերակներով, ըստ երևույթին, այն ամենաարժեքավորն է, որ կա մեր թատրոնի ավանդների մեջ: Բարձր հումանիզմն է ընկած դրա հիմքում: Բնավորության ամբողջականությունն ու անհաշտ խառնվածքը հումանիստական գաղափարի ապացույցն են: Նույնիսկ ամեն ինչ կորցնելով, Օթելլոն չի կորցնում կատարյալին ձգտելու իր տենչը: Պատիժը, որը սխալմունքի բերումով ընկնում է Դեզդեմոնայի վրա, պատիժ է հանուն ոտնահարված իդեալի, մահացու հարված է նենգությանը, բռնությանը և կեղծիքին: Այս փիլիսոփայական կոնցեպցիան, որի շնորհիվ Օթելլոն հանդես է գալիս որպես հումանիզմի համար մարտնչող կրքոտ մարտիկ, միավորում է այնպիսի տարբեր գերասանների, ինչպիսիք են, օրինակ, Ա. Օստոփևը և Պ. Աղամյանը, Հ. Ներսիսյանը և Գ. Մորդիլիսովը: Սովետական թատրոնը հիշում է Օստոփևի՝ դերասանփիլիսոփայի փայլուն հաղթանակը, որին ամենից քիչ հետաքրքրում էր ցույց տալ իր հերոսի անասնձ կրքերը, որի համար տառապազին և վշտաբեկ «սևամորթ եմ ես, սևամորթ» բացականչությունը բանալի է շարիքի դեմ Օթելլոյի թնայաշտպանությունը հասկանալու համար և միաժամանակ արտահայտում է նրա պատրաստակամությունը կենաց ու մահու կռիվ տալ այդ չարաղետ աշխարհի դեմ, իր մարդկային արժանապատվությունը հաստատելու համար: Օթելլոյի կերպարի մեջ, բացահայտելով մեծ սիրտ և մեծ վրեժխնդրության գաղափարը, «սքանչելի սովետական դերասանը ստիպեց հասկանալ, սիրել և կարեկցել այն մարդուն, որը սովորաբար հարգանք, վախ, հիացմունք և սարսափ էր ներշնչում, ապշեցնում էր իր մեծ կրքով, բայց չէր հուզում իր մարդկային տառապանքներով»<sup>3</sup>:

Սակայն մի՞թե սրա մեջ պետք է փնտրել նաև հայ մեծ ողբերգակ Պ. Աղամյանի հսկայական ներգործության պատճառը ժամանակակից արվեստի վրա: Այդ մեծ դերասանի ըմբռնած և մարմնավորած Օթելլոյի կերպարը խիստ հետաքրքիր է վերլուծված «Աղամյանի Շեքսպիրը» գրքում: Դրքի հեղինակը՝ Ռուբեն Զարյանը գրում է. «Աղամյանը կանգնած էր այն խաշուղիում, որի հեռուները տանում են դեպի շեքսպիրյան ժամանակները... և որը մյուս կողմից ձգ-

վում է դեպի մեր օրերի թատրոնը, որտեղ Օթելլոյի մեկնաբանությունը, ի տարբերություն բոլոր մյուս նախորդ մեկնաբանությունների, աչքի է ընկնում հազվագյուտ, բարձր մարդկայնությամբ»<sup>1</sup>:

Մեզ հայտնի են հայ բեմի նաև ուրիշ ականավոր դերասաններ Օթելլոյի դերում: Թվում է, թե այդ կերպարի մեկնաբանության հակոտնյաներ են Հրաչյա Ներսիսյանը և Վահրամ Փափազյանը: Խստադեմ, իմաստուն, առնական, զուսպ մի մարդ, որի զսպվածության տակ թաքնված է շափազանց լարված ներքնաշխարհ, մարդ, որն ունենում է քնքշանքի և կրքի, հուսախաբության և ցասման պոռթկումներ—հա ալսպիսին է Հր. Ներսիսյանի Օթելլոն: Փափազյանն ավելի ումանտիկ է, հին դերասանական դպրոցի ավանդները շարունակող՝ փոքր-ինչ շափազանցված թատերային, սակայն անկասկած համոզիչ, քանզի նրա Օթելլոն էլ, ինչպես Ներսիսյանի ստեղծած կերպարը, լուսավորված է խորունկ մարդկայնությամբ, անկախ այն բանից ինքն իրեն դրսևորում է սիրո, տառապանքների, տանջանքների, թե՛ սեփական մահով իր մեղքը քավելու մեջ:

Նվահա, էկրանի վրա է Ս. Յուսկևիչի և Ս. Բոնդարչուկի «Օթելլոն»:

Շեքսպիրին ըմբռնելու բոլոր գաղափարագեղարվեստական և փիլիսոփայական մեկնաբանությունների մեջ, որոնք մեր թատրոնում մեծ ավանդներ ունեն, կինոնկարում գերիշխում են նախ և առաջ Օթելլոյի փիլիսոփայական խորությունը:

Ճանաչելով Բոնդարչուկին իր նախորդ աշխատանքներից, դժվար էր հավատալ, որ նա այդպիսի խորությամբ կկարողանա բացահայտել Օթելլոյի հոգու ողբերգությունը, այդպիսի բազմաշերտությամբ կկարողանա մարմնավորել նրա խառնվածքի կրքոտությունն ու վեհությունը, հոգու բանաստեղծականությունն ու ումանտիկ վսեմությունը:

Գուցե «խաբուսիկ» կեղծ ումանտիզմի գիրկն ընկնելու մտավախությունից, գուցե մակերեսային, նորարարական դատողությունների՝ ինտելեկտուալիզմի, զգացմունքների զսպվածության, մինչև անգամ «հակազգացմունքայնության» ծանր բեռի տակ, որոնք իրը թե ժամանակակից արվեստի պարտադիր հատկությունն են, վերջին ժամանակներս շատերը մոռացության են տալիս, որ Շեքսպիրն ամեն ինչից զատ մեծ ումանտիկ է և նրա շատ կերպարների «ընդարձակ ումանտիկայի» միջոցով է հաստատվում գեղեցիկը, մարդկության իդեալը, որը դիմակայում է շարիքին, բռնությանը և այն ամբողջ կեղտին, որը ցույց տվեց և դատապարտեց Վերածնության հանճարեղ գրողը:

Կինոնկարի հեղինակները չեն մոռացել այդ մասին: Արևի լույսը և մթնշաղի ստվերները, հուսահատությունը և ուրախությունը, մարդկային վեհության գագաթներն ու ստորության անդունդը,—հերոսների զգացմունքների այս մեծ փոթորիկը կինոնկարում ցույց է տրված ճշմարիտ ումանտիկական ներշնչանքով: Կինոնկարի մյուս արժանիքն այն է, որ ռեժիսորի մտահղացու-

մը, օպերատորի և գլխավոր դերակատարների՝ Օթելլոյի և Յագոյի (Ա. Պոպով) կողմից այդ մտահղացման հետևողական իրագործումը համաստորադաս է կինոնկարի միասնական ոճին, ամբողջական և հստակորեն ճշգրտված գեղարվեստական գաղափարին:

Վերջինիս մարմնավորման գործում հսկայական դեր ունի երաժշտությունը:

«Օթելլոյի» համար գրված երաժշտությունը Շեքսպիրին դիմելու Ա. Խաչատրյանի առաջին փորձը չէր: Դեռևս 30-ական թվականների առաջին կեսին կոմպոզիտորը Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի համար գրեց «Մակբեթի» երաժշտությունը: Այս հարցում, ըստ երևույթին, նշանակություն ունեցավ հայ թատրոնի, իսկ նրա միջոցով նաև ամբողջ հայ մտավորականության ավանդական հետաքրքրությունը անգլիացի դրամատուրգի ստեղծագործության նկատմամբ: Եվ ոչ միայն այդ, եվ երբ երկու տասնամյակ անց Արամ Խաչատրյանը ստեղծում է «Օթելլոյի» երաժշտությունը և նույն թվականին Մոսկվայի Փոքր թատրոնի համար՝ «Մակբեթին», իսկ 1958 թվականին, Մոսսոմետի թատրոնի համար «Լիր արքայի» երաժշտությունը, ուրեմն, խոսքը ոչ թե պատահական հետաքրքրության մասին է, այլ կոմպոզիտորի և հայրենի մշակույթի՝ Շեքսպիրի ստեղծագործության նկատմամբ ունեցած միանգամայն օրգանական հետաքրքրության:

Շեքսպիրի «Օթելլոյում», ինչպես նաև «Մակբեթում» և «Լիրում», պարզվեց, որ շատ բան է հոգեհարազատ Խաչատրյանին՝ երաժշտին, արվեստագետին, դրամատուրգին: Խոսքը տիտանական բնավորությունների, տիտանական ոգու վառ, հզոր գույներով արտահայտված հակասական դրսևորումների զուգակցման մասին է: Խոսքը հարավի ռոմանտիկական կոլորիտի մասին է: Վերջապես, ավելի ստույգ՝ առաջին հերթին շուրջ կենսասիրության, բարու և գեղեցիկի հաստատման մասին, որոնք մարմնավորված են իսկական շեքսպիրյան թափով ստեղծված կոմպոզիտորի ամենաներշնչված ստեղծագործություններում:

Անվիճելի է, որ կինոնկարի համար գրված երաժշտության շրջանակներում անհնար էր իր ամբողջ լիակատարությամբ արտահայտել շեքսպիրյան ողբերգության բովանդակությունը, հաղորդել հերոսներից յուրաքանչյուրի հոգեբանական գծերի հարստությունը, նրանց բախումները և հակադրեցությունները: Կոմպոզիտորը այդպիսի նպատակ չի էլ ունեցել: Սակայն իմաստներեն սահմանափակվելով պատկերային լուծումների որոշակի շրջանակով, նա կարողացավ Շեքսպիրի մեջ բացահայտել իր համար ամենաթանկ բանը, երաժշտության մեջ ցույց տալ իր Շեքսպիրին:

Արամ Խաչատրյանը շատ բաներից հրաժարվեց: Նրա երաժշտության մեջ արտացոլված չէ սյուժետային գործողության հիմնական բախումը՝ Օթելլոյի և Յագոյի կոնֆլիկտը: Վերջինիս կերպարը ընդհանրապես բացակայում է կի-

նոնկարի երաժշտական պարտիտուրում, եթե հաշվի չառնենք այն մի քանի դիպուկ շեշտերը, որոնք ուղեկցում են Յագոյի հայտնվելուն: Երաժշտության մեջ ուրիշ շատ բաներ էլ չկան, որոնք էական են Շեքսպիրի ողբերգության և հատկապես կինոնկարի համար: Սակայն, բնականաբար, դրանք չեն կարող ներմուծվել վերջինիս երաժշտական պատկերավորության համակարգի մեջ:

Կոմպոզիտորի հետաքրքրությունը բևեռված է մեկ կերպարի, մեկ երաժշտական գաղափարի՝ Օթելլոյի կերպարի և նրա երաժշտական մարմնավորման վրա: Կենտրոնացված ուշադրության այս մեթոդը չափազանց արդյունավետ եղավ և թույլ տվեց լուծել երկու խնդիր:

Երաժշտությունը խորացնում և լրացնում է այն ամենազխավորը, ինչ ցանկացել են Օթելլոյի կերպարի մեջ ցույց տալ կինոնկարի հեղինակները: Օթելլոն խիզախ մարտիկ է և խելացի զորավար: Օթելլոն պարզասիրտ է և իմաստուն, լուսավորված խոր սիրով և քնքշությամբ, հավատարմությամբ և դյուրահավատությամբ, Օթելլոն խռովահույզ է, նա հետզհետե կորցնում է հանգիստը և հավատը, նա ծայրաստիճան հուսալքված է... Ամեն ինչի նպատակը մեկն է: Երաժշտությունը, որ հյուսված է առանձին տեսարանների ձևով, օրգանապես ձուլվելով տեսողական պատկերմանը, ենթարկվում է հսկայական զարգացման ու շարժման մեջ տրված ամբողջական ու բազմակողմանի կերպարի բացահայտմանը: Կենտրոնական կերպարի միջոցով ողբերգության հիմնական գաղափարի հետևողական մարմնավորումը երաժշտության մեջ առաջնահերթ խնդիր է, որ կոմպոզիտորը լուծել է մեծ տաղանդով:

Դա հնարավորություն տվեց ստեղծել կինոնկարի երաժշտության նաև ուրիշ որակ: Լսելով այն, «Օթելլոյի» կենդանի տեսողական շարքի հետ միաժամանակ, երբեք չես ունենում երաժշտական պատումի մասնատվածության զգացողություն, երաժշտությունը չես ընկալում որպես առանձին ներդիր համարներ: Հայտնվելով առավել կարևոր, հանգուցային պահերին, երաժշտությունը կինոնկարը ողողում է ծավալուն սիմֆոնիկ հոսքով, որի յուրաքանչյուր նոր ալիքը, նոր հզոր ուրվագիծ է ողբերգության զարգացման և հերոսի բնութագրի մեջ:

Ուշադրությունը մեկ կերպարի վրա բևեռելու հնարանքը, առաջին անգամը չէ, որ կինոերաժշտության մեջ օգտագործում էր Արամ Խաչատրյանը: Հիշեցնենք, թե որքան տպավորիչ է այդ հնարանքն օգտագործվել «Զանգեզուր» կինոնկարում, որտեղ ամբողջովին կոնտրաստներով հագեցած գործողության մեջ երաժշտությունը առանձնացնում և «մեծ պլանով» ցույց է տալիս միայն գլխավոր հերոսին՝ ժողովրդին:

Այստեղ, ի դեպ, ինչպես նաև «Օթելլոյում», այդ սկզբունքը կինոնկարի դրամատիկ բախումները դրսևորելու ճանապարհներից մեկն է: Թեև երաժշտության մեջ չկա բնավորությունների բախում, բախվող նախասկիզբների պայքար, սակայն այն իր մեջ կրում է ճշմարիտ դրամատիզմ, սուր կոնֆլիկ-

տալանութիւն: Ժողովրդի համաքական կերպարի հետևողական բացահայտումը և զարգացումը կարևոր էին ոչ միայն կինոնկարի գլխավոր հերոսի բնութագրերը խորացնելու իմաստով, այլև նրա և պաշարող ուժերի միջև եղած սուր հակասութիւնները դրսևորելու համար, որոնք էկրանի վրա ունեն միայն տեսողական պատկերում և զարգանում են երաժշտութիւնի հնչողութիւնը զուգահեռ: Անշուշտ, կինոնկարի երաժշտական դրամատուրգիան սոսկ Օթելլոյի կերպարի զարգացմամբ չի սահմանափակվում: Մի շարք պահերի երաժշտութիւնը անմիջականորեն ենթարկվում է տեսողական շարքի ընթացքին, էկրանի վրա պատկերված գործողութիւնը: Օթելլոյի բնութագրերը լրացնում է Դեզդեմոնայի թեման, որը հնչերանգային տեսակետից հոգեհարազատ է կինոնկարի հիմնական երաժշտական կերպարին: Բացի այդ, երաժշտական կենցաղային ուրվանկարներում և ժանրային տեսարաններում, երաժշտական սեղմ դրվագներում (երբեմն դա երգչախմբի a capella ձայնն է, կամ երգեհոնի, փողային գործիքների ազդանշաններ, կամ հակիրճ նվագախմբային էպիզոդներ, որոնք ընդգծում են տեսողական գործողութիւնի շրջադարձերը և դրամատիկ պահերը) վերակենդանանում է դարաշրջանի կոլորիտը, բնորոշ միջավայրը, որի ֆոնի վրա տեղի են ունենում ողբերգութիւնի գլխավոր իրադարձութիւնները: Բայց այդ մասին հետո:

Այժմ գլխավորի մասին:

Կինոնկարը բացվում է նախերգանքով, սքանչելիորեն գտնված ինքնատիպ «մուտքով», որտեղ Օթելլոյի պատում-վերհուշի միջոցով տրվում է հիմնական հերոսների էքսպոզիցիան և ժանոթութիւնը իրադարձութիւններին, որոնք նախադրում են ողբերգութիւնի իրադարձութիւնները: Այն, ինչ մենք հետագայում կտեսնենք կադրերում, այդ ամենն այսուհետև կընկալենք նրա սեփական հուզաշխարհի միջոցով: Օթելլոն մտորում է սիրո, երջանկութիւնի մասին, որը նրան անմնացորդ նվիրել է համատարիմ, սիրած կինը: Եվ, ահա, մենք տեսնում ենք Օթելլոյի իդեալի իրական մարմնավորումը՝ Դեզդեմոնային: Հուշերի նոր ալեկոծութիւն: Դեզդեմոնան անհետանում է: Կադրում կրկին Օթելլոն է: Նրա մտքերն ուղղված են անցյալին, անցած ճակատամարտերին, հաղթանակներին և պարտութիւններին, որոնցով այնքան հարուստ է նրա խռովահույզ, փոթորկալից կյանքը:

Այնուհետև գալիս է ճակատամարտի ռոմանտիկ տեսարանը: Օթելլոն պարտված է, նա գերի է ընկնում: Փրկարար փոթորիկ ծովի վրա: Օթելլոն կրկին ազատ է, նրա շուրջը ղինվորներ են խտացվել, իրենց առաջնորդի խիզախութեամբ և արիւթեամբ ոգեշնչված՝ նրանք նոր մարտի են գնում: Հաղթանակ: Էկրանում նորից Դեզդեմոնան է: Օթելլոյի երջանկութիւնը: Նախերգանքն ավարտված է: Սկսվում է անմիջական գործողութիւնի ընթացքը: Ռեժիսորի ընտրած նախերգանքի ինքնատիպ ձևը, որը կարևոր է էքսպոզիցիան թանձրացված մատուցելու համար (ինչը կինոնկարն ազատագրեց շատ բաներ բա-

ցատրելու անհրաժեշտությունից՝ երկխոսական տեսարաններում) միևնույն ժամանակ Ս. Յուտկեիչի կինոնկարում հենց սկզբից ի ցույց է հանում Շեքսպիրի ողբերգության էկրանավորման ռոմանտիկական ոճը:

Եվ այստեղ համարյա թե ամենից վճռորոշ դեր է կատարում երաժշտությունը: Ողողելով ամբողջ նախերգանքը՝ երաժշտությունն իր մեջ է խտացնում էկրանում պատկերված գործողության թե իմաստը, թե այն բացահայտելու ոճը, թե այդ գործողության պատկերավորությունը:

Երեք թեմաներ, երեք կերպարներ են կազմում նախերգանքի երաժշտության հիմքը: Դրանցից յուրաքանչյուրը առանձնանում է վառ մեղեդային ցայտունությամբ, ուրվագծման տիպիկ «խաչատրյանական» շեշտակիությամբ: Եվ դրանցից յուրաքանչյուրն իր մեջ կրում է այն կրքոտ-վերամբարձ ռոմանտիկայի հատիկը, որն այդքան հրապուրում է Ա. Խաչատրյանի շեքսպիրյան ողբերգության մեկնաբանության մեջ:

Դա զգացվում է երաժշտության առաջին իսկ տակտերից, երբ երևան է գալիս թեմա-բնաբանը. Օթելլոյի պատումի սկիզբը և միևնույն ժամանակ՝ աղնվաթարո և խիզախ մավրի առաջին բնութագիրը:

Դ. Խուբովը նշել է, որ Ա. Խաչատրյանին իր մյուս անհատական, ցայտուն հատկանիշներից զատ, բնորոշ է առանձնահատուկ հուզական, վերամբարձ աշտուղական ոճ, որն ընդունակ է ճկունորեն հաղորդել խռովահույզ մարդկային սրտի ապրումների ողջ հարստությունը: Տվյալ դեպքում թեմա-բնաբանի հուզական պատումայնությունն ունի և ռոմանտիկ գունավորում կրող մտորումների գսպվածություն, և առնական քնարականություն, և դրամատիկ հուզականություն, որոնք հուշերի նոր ալեկոծության ծնունդ են:



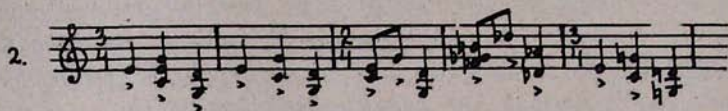
Հստակորեն ավարտված թեմա-բնաբանը միևնույն ժամանակ նախերգանքի երաժշտության գլխավոր քնարական թեմայի՝ Օթելլոյի սիրո թեմայի երևան գալու ազդակն է, որն անքակտելիորեն կապված է Դեզդեմոնայի բնութագրի հետ:

Լսելով սիրո թեման, և միաժամանակ էկրանում տեսնելով Դեզդեմոնային, մենք ասես այդ կերպարը մեզ համար բացահայտում ենք Օթելլոյի ըն-

կալման միջոցով: Սիրո թեմայում նույն ռոմանտիկական ներշնչվածությունն է, որը սկզբում ստվերված է մենակատար ջութակի քնքուշ և թափանցիկ հնչողությամբ:

Զարգացման ընթացքում սիրո թեման հարստանում է նորանոր գույներով, դրամատիկ պոթիկումներով, քնարական արտահայտչականությամբ, ներքին լարվածությամբ: Իր զարգացման գագաթնակետին այդ երաժշտությունը ընկալվում է որպես խանդավառ երգ-իմպրովիզացիա, երգ-խոստովանություն, որի մեջ հորդում է Օթելլոյի հոգու շռայլությունը, կիրքը, նրա զգացմունքների ամբողջականությունը:

Վերջապես հերոսը թեման, ավելի ստույգ՝ նախերգանքի երաժշտության հերոսը պատկերը՝ էկրանում արտացոլված գոտեմարտերի տեսարանները, որոնց մասին պատմում է Օթելլոն: Այստեղ ամեն ինչ հախուռն և փոթորկալից շարժման մեջ է, չափի, ռիթմի, ինտոնացիոն կառուցվածքների հակասությունների եռանդուն համեմատության մեջ: Տեսարանը բացվում է իրար ձայնակցող շեփորների ազդանշաններով, որոնք մի կողմից չափազանց տպավորիչ պատկերազարդում են գոտեմարտերի և ճակատամարտերի տեսարանները, ստեղծում են տարածության տպավորություն, որտեղ ծավալվում են իրադարձությունները, մյուս կողմից՝ հզոր ազդակ են հանդիսանում ճակատամարտի տեսարանի երաժշտության երևան գալու և զարգացման համար:



Ճակատամարտն ավարտված է: Կրկին էկրանի վրա է Օթելլոն, որը պատմում է իր սիրո, Դեզդեմոնայի մասին: Սրան զուգահեռ երաժշտության մեջ կրկին հնչում են սիրո թեման և թեմա-բնաբանը, միայն հակառակ հաջորդականությամբ:

Նախերգանքը կառուցված է երեք մասանոց երաժշտական երկի սկզբունքով: Սակայն գործողության զարգացման և երաժշտական պատկերավորության տրամաբանությունը նախերգանքի երաժշտական լուծման մեջ պահանջում է նյութի ավելի բարդ կազմակերպում, քան պարզ երեք մասանոց ձևը: Կոմպոզիտորը դրանով չի էլ սահմանափակվում: Նա ներմուծում է սոնատայնության տարրեր, անկաշկանդորեն օգտագործելով դրանք, սակայն պահպանելով իր ստեղծագործություններին բնորոշ սոնատային-սիմֆոնիկ ձևի որոշ հատկանիշները:

Այսպես, օրինակ, սիրո թեման իր ծորուն մեղեդայնությամբ, արտահայտման կրթոսությամբ, որը հասնում է հուզական խանդավառության,

Հիշեցնում է խաչատրյանի սիմֆոնիաների և գործիքային կոնցերտների օժանդակ՝ պարտիաները: Ինչպես այնտեղ, այնպես էլ այստեղ այդ թեմայի զարգացումը կառուցվում է մեկ-երկու մեղեդային գծերի իմպրովիզացիոն զանազանակերպության սկզբունքով, մեղեդին շարադրվում է «խոշոր ուրվանկաբով», իսկ նրա հարստացումը՝ զարդանախշերով, պոլիֆոնիկ ենթաձայներով, որոնք ծնվում են թեմայից, մեղեդային գիծը «անսահմանորեն երկարաձգելու» արտահայտչամիջոց է: Ինչպես խաչատրյանի գրեթե բոլոր սիմֆոնիկ Allegro-ների օժանդակ պարտիաները, այնպես էլ սիրո թեման իր ներսում կրում է կատարելապես ավարտված դրամատիկ-քնարական կերպար:

Ճակատամարտի թեման ձևականորեն կարելի էր ընկալել որպես սովորական երեք մասանոց երկի միջին մասը, եթե նրա երաժշտական զարգացումը այդքան եռանդագին դուրս չհորդեր դեպի «սիմֆոնիզմի տարածքը» և եթե այստեղ չհանդիպեինք տիպիկ խաչատրյանական հնարանքների, որոնք բնորոշ են նաև կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ մյուս ստեղծագործություններին:

Ճակատամարտի տեսարանի մասշտաբայնությունը, թեմայի զարգացման հսկայական թափը, որ դրված է այդ տեսարանի հիմքում, վերն ափածի լավագույն ապացույցն են:

Այլևի մեծ շափով այդ մասին է վկայում հիմնական թեման, որի վրա կառուցված է սուր դրամատիզմով, ընդգծված նպատակասլացությունը և զարգացման իսկական սիմֆոնիզմով աչքի ընկնող ճակատամարտի տեսարանը: Լսելով այն, ականալից մտաբերում ես, որ խաչատրյանը «Օթելլոյի» երաժշտությունը գրել է անմիջականորեն «Սպարտակ» բալետից և միաժամանակ այդ բալետի երաժշտության հիման վրա ստեղծված երեք սիմֆոնիկ սյուիտներից հետո. ճակատամարտի թեման իր հերոսական դրամատիկ պաթոսով, նպատակասլաց, եռանդագին «լիցքով» մեղեդային ուրվագծերի որոշակիությամբ շատ հոգեհարազատ է Սպարտակի, կրկեսամարտիկների պայքարի թեմաներին, ազատության պարին և բալետի մյուս հերոսական տեսարաններին:

Ընդհանուր առմամբ, ճակատամարտի տեսարանը և՛ սքանչելիորեն զրված ժանրային պատկերավոր կտավ է, և՛ միաժամանակ հերոսական ռոմանտիկ պատկեր՝ ընդգծված դրամատիկ արտահայտչականությամբ, որը նորանոր գույներ է ավելացնում Օթելլոյի բնութագրին:

Նախերգանքի ռեպրիզը կառուցվում է «հայելանմանությամբ» սկզբունքով: Նվ որպես թեմա-քնարանի շարունակություն, որպես պատկեր, որ հարազատ է նրան մեղեդային, հուզական, հոգեբանական տեսակետից (և դա վառ դրսևորվում է հատկապես այստեղ), կրկին հնչում է սիրո թեման, այս անգամ C-dur տոնայնությամբ: Նրա ծավալուն, երկակի կատարումը, որը ձեռք է բերում նախերգանքի կողայի նշանակություն, լիովին փոխհատուցում է ռեպրիզի սկզբի շարադրման «կցկտուրությունը»: Այժմ սիրերգը երգված է մինչև վերջ: Նվ թեմայի վերջին՝ մաժորային տարբերակը էական փոփոխու-

թյուններ մտցնելով նրա մեղեդային պատկերի մեջ ասես, եզրափակելով Օթելլոյի պատումը, ընկալվում է որպես երջանկության գովերգություն, սիրո խանդավառ հիմն: Հիշեցնենք, որ հենց այդպիսին է Օթելլոն կինոնկարի-նախերգանքի վերջին կադրերում, սիրո և հավատարմության, իր երջանկության հավատով լեցուն: Սակայն երաժշտությունը կրկնապատկում, տասնապատկում է տեսողական շարքի ներգործությունը, բացահայտելով նրա ենթատեքստը, ռոմանտիկորեն վսեմացնելով այն, ինչ մենք տեսնում ենք էկրանում:

Սիրո թեման կողայի հատվածում չափազանց համոզիչ է նաև ձևի տեսանկյունից. հանդիսանալով «ինտոնացիոն կամարի» եզրափակիչ մասը (ինչպես այդպիսի հնարանքներն անվանում էր ակադեմիկոս Բ. Վ. Աստաֆևը), որը նետված է էքսպոզիցիայից մինչև ռեպրիզ, նա ամբողջ երաժշտությանը հաղորդում է հստակ ավարտունություն:

Կարելի է, իհարկե, հերքել սոնատային-սիմֆոնիկ ձևի առկայությունը նախերգանքի երաժշտության մեջ. այստեղ բավական շատ են շեղումները այդ ձևից: Սակայն, հարկ է հիշեցնել, որ իր խոշոր, զուտ սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում ևս կոմպոզիտորը շատ անկաշկանդ է օգտագործում ձևը: Որպես օրինակ կարող ենք հիշատակել Առաջին սիմֆոնիայի առաջին մասի սոնատային-սիմֆոնիկ ձևի արտասովոր կառուցվածքը, որն ունի բաժինների հետևյալ հաջորդականությունը. նախերգանք-իմպրովիզացիա, գլխավոր պարտիա, որն ընթացքի ժամանակ անմիջականորեն մշակման է ենթարկվում, օժանդակ պարտիա և նրա մշակումը, զուտ մշակման մասի բացակայություն, ռեպրիզ, վերջերգ: Անհրաժեշտություն չկա ուրիշ օրինակներ բերել, դրանք շատ-շատ են: Եվ կարևոր էլ չէ նախերգանքի երաժշտության մեջ փնտրել սոնատային-սիմֆոնիկ ձևի անհրաժեշտ ապացույցներ: Կարևոր է ընդգծել մեկ այլ բան. դեպքերի և իրադարձությունների միահյուսումը, որոնք խտացված են կինոնկարի նախերգանքում, պահանջում էր այնպիսի երաժշտություն, որը նրբազգացորեն արձագանքեր տեսողական գործողության յուրաքանչյուր շերտադարձին, և միաժամանակ օրգանապես բացահայտեր դեպքերի և իրադարձությունների կապը, նրանց ներքին միասնականությունը: Ուրիշ խոսքով ասած, պահանջվում էր երաժշտական զարգացման իսկական, մասշտաբային սիմֆոնիզմ և այդ խնդիրը կոմպոզիտորը լուծեց փայլուն ձևով:

Կինոյի բարդ, յուրահատուկ խնդիրներով թելադրված ձևերի և արտահայտչամիջոցների բազմազանության մասին իր հոգևածում Ա. Խաչատրյանը գրել է. «Նման բազմաբնույթ ստեղծագործական խնդիրների լուծման ժամանակ, կոմպոզիտորը պարտավոր է դրամատուրգի մտածողություն ունենալ, պարտավոր է մշտապես մտածել այն ենթատեքստի մասին, որ կինոնկարի հեղինակները դրել են յուրաքանչյուր տեսարանի մեջ: Երաժշտությամբ իրագործվող այդ ենթատեքստը երբեմն ընդգծում է էկրանում կատարվող գործողությունները, սերտ համագործակցության մեջ մտնելով տեսողական շարքի

հետ, ուժգնացնում է նրա ներգործության ուժը, երբեմն, ընդհակառակը, երա-  
ժըշտությունը պետք է հակադրվի գործողությանը. պատահում է նաև, որ այն  
հանգես է գալիս միանգամայն ինքնուրույն»<sup>5</sup>:

Տվյալ դեպքում Օթելլոյի նախերգանքում երաժշտությունը ճշգրտորեն  
հետևում է էկրանի տեսողական շարքին՝ այն կոնկրետ պատկերային է՝ «տե-  
սանելի»: Բացի այդ, իր մեջ կրելով խոր ենթատեքստ, որը հուզականորեն և  
հոգեբանորեն սրում է տեսողական գործողության իմաստը, այն ոչ մի պահ  
լի վերածվում պատկերազարդության, այլ ճշմարիտ սիմֆոնիկ զարգացման  
շնորհիվ բարձր ընդհանրացումների է հասնում: Պատկերավորության և սի-  
մֆոնիկայի, պատկերային «գունազեղության» և սիմֆոնիկայի զու-  
գակցումը, նախերգանքի երաժշտությանը հաղորդում է այն արժեքավոր հատ-  
կությունը, որի շնորհիվ այն ոչ միայն զուգորդվում է էկրանի տեսողական  
գործողության հետ, այլ ինքն է «տանում» գործողությունը, բացահայտելով  
բովանդակության այնպիսի խորքեր, ինչպիսիք անկարող են արտահայտել  
ոչ տաղանդավոր ռեժիսորի ամենափայլուն մտահղացումը, ոչ էլ նշանավոր  
դերասանների սքանչելի դերակատարումը: Մեկ ուրիշ բան էլ. «Օթելլոյի»  
նախերգանքը իսկական կինոերաժշտություն լինելով հանդերձ, միաժամանակ  
լիովին պահպանում է «մաքուր երաժշտության» նշանակությունը և իր պատ-  
կերավորության ուժով, զարգացման խորությամբ, ձևի կատարելությամբ կա-  
րող է նվաճել և հրապուրել ինքնին, եթե այն կատարվի և լսվի անկախ կի-  
նոնկարից:

Նախերգանքի երաժշտությունից, որը հանդիսանում է ողբերգության  
երաժշտական բացահայտման հիմքը, ակնհայտ կամ համեմատաբար քո-  
ղարկված ինտոնացիոն-պատկերային թելեր են ձգվում դեպի կինոնկարի մյուս  
տեսարանները: Եվ այստեղ, կրկին, փայլուն ձևով դրսևորվում է կոմպոզի-  
տորի՝ կինոերաժշտության վարպետի մտածողության սիմֆոնիզմը:

Միտո թեմայի վառվռուն լույսով է համակված «Դեզդեմոնայի վոկալիզը»,  
որն ըստ էության նախերգանքի երաժշտության գլխավոր քնարական թեմայի  
զարգացված տարբերակն է: Այստեղ կա և տառացի նմանություն նախերգան-  
քի եզրափակիչ մասում մատուցվող հնչող թեմայի հետ, կան նաև նրբորեն  
դրվագագործված իմպրովիզացիոն մանրամասներ և «ճյուղավորումներ»,  
վկայելով, որ «Վոկալիզը» արդեն ինքը՝ Դեզդեմոնան է և ոչ թե Օթելլոյի  
պատմությունը նրա մասին, վկայելով նաև, որ դեպքերը տեղի են ունենում  
սքանչելի ռոմանտիկ բնապատկերի ֆոնի վրա, որի շուրջ գույների հետ ներ-  
գաշնակորեն ձուլվում է մեկ քնքուշ, մեկ հրապուրիչ «անբառ երգի» կրքոտ  
և վերամբարձ մեղեդին:

Երաժշտական-պատկերային նուրբ գույներ է գտնում կոմպոզիտորը  
«նաղողի այգու» տեսարանի համար: Այդ երաժշտությունը նոր գծեր է ավե-  
լացնում Օթելլո-Դեզդեմոնայի թեմային (թեև, այս անգամ, սիրո թեմայի

հետ անմիջական կապերը չեն օգտագործվում), որն ինքը լուսաբացի-թարմության, հոգու մաքրության, քնքուշ տանջանքի մարմնացումն է:

Սա մի գիծն է: Մյուսը աստիճանաբար կուտակվող ողբերգական և դրամատիկ իրավիճակների, բնութագրերի, կերպարների գիծն է: Դրա բարձրագույն դրսևորումը «Օթելլոյի հուսաբեկության» տեսարանն է, որը ոչ միայն երաժշտության, այլև ամբողջ կինոնկարի գագաթն է:

Սակայն, մինչ դրան դիմելը, կոմպոզիտորը դրամատուրգի վարպետությամբ, հետևողականորեն, քայլ առ քայլ, սրում է տաղնապի, հոգեկան անհավասարակշռության, տառապանքի տրամադրությունը:

Առաջին անգամ դրանք դուրս են հորդում Դեզդեմոնայի վեկալիզի տեսարանում: Յագոյի ակնարկները Դեզդեմոնայի հնարավոր դավաճանության մասին, առաջին կասկածներն են սերմանում: Ի դեպ, ասենք նաև, որ այս տեսարանում երաժշտական սեղմ գունավորումը ավելի նրբազգացորեն է բացահայտում իրադրությունը, քան ձկնորսական ցանցերը ծովը նետելու ռեժիսորական միջակ հնարանը, որը կոչված է Յագոյի խորամանկ բանասարկությունների շարագույժ զգացողությունների պատրանքը ստեղծելու: Բարեբախտաբար նման հնարանքները, որոնք խաբուսիկ ռոմանտիզմով են բուրում, շատ քիչ են կինոնկարում, որի ուժը ճշմարիտ, մարդկային ռոմանտիզմն է:

«Առաջին տարակուսանքների» տեսարանում մարդկային է նաև Ս. Բոնդարչուկը: Նրա Օթելլոն ուզում է հավատալ, այդ պատճառով էլ նա ամբողջ ուժով դիմադրում է խաբուսության թուլնի ներգործությանը: Մենք տեսնում ենք նրա դեմքը, որը մի պահ վշտից աղավաղվում է, լսում ենք նրա ձայնը, որ մի քանի ֆրազներում ձեռք է բերում տաղնապալի գրգռվածություն: Սակայն հավատը դեռևս այնքան մեծ է, աշխարհը Օթելլոյի համար դեռ այնքան մաքուր է, որ խանդի առաջին պոռթկումը լուկ պլուվկում է և վայրկենապես անցնում է: Այդպիսին է նաև անսպասելիորեն հայտնված և նույն պահին մարած նվազախմբային հատվածի դերը, որի մասին արդեն հիշատակել ենք:

Տեսարանից տեսարան այդպիսի հակիրճ երաժշտական-դրամատիկ դրվագների դերը ավելի ու ավելի է մեծանում: «Երբ որ մի մարդուց մի բան գողանան և այդ նա չգգա, թող անգետ մնա, և նրա համար գողություն չկա» (արարված III, տեսարան 3, էջ 68)<sup>6</sup>: Հանրահայտ տեսարանում դա սեղմ, հանդիսավոր-թախժոտ ուրվագիծ է: Օթելլոյի՝ սիրուն, փառքին, հավատարմությանը, մի խոսքով այն ամենին, ինչով մինչև այժմ ապրում էր, հրաժեշտի մենախոսությունում հնչում է առանց բառերի դրամատիկ խմբերգ՝ փոթորկված ծովի որոտի ներքո: Դեզդեմոնայի հետ թաշկինակի մասին ունեցած երկխոսության տեսարանում երաժշտությունն արտահայտում է կատաղության ձիւղ և հոգեկան տանջանքները (կրկին մի քանի տակտ), երբ ցավի, ատելության, մահացու վշտի համար այլևս ոչ ուժ է մնացել, ոչ էլ բառեր:

Այս և նման տեսարաններից յուրաքանչյուրի ներսում չկա և, իհարկե,

չի էլ կարող լինել փոքր ի շատե ծավալուն երաժշտական զարգացման ավարտունություն: Ուզածդ երկարատև կենսագործումը երաժշտական շատախոսության կվերածվեր կինոողբերգության կադրերի նպատակասլաց, հակադրություններով հարուստ հոսքի վրա: Երաժշտության խնդիրն այստեղ միանգամայն ուրիշ է. հաշվի առնելով ասոցիատիվ առնչությունների ուժը, կոմպոզիտորը շատ հստակորեն, մաս-մաս տեղադրում է այս կամ այն երաժշտական ուրվանկարները, բնութագրերը, նույնիսկ տեսողական գործողության հետ համաքայլ զնացող առանձին հնչողությունները, դրանցով շեշտելով ողբերգության «հուզական պահերը»: Իսկ միասին վերցված, դրանք կազմում են ամբողջական, աղեղալարի նման պրկված «ընդհատված անընդհատության» գիծը, որն ուժգնացող ալիքով սլանում է դեպի ողբերգության գագաթը, դեպի «Օթենլոյի հուսաբեկության» տեսարանը: Հնարավոր է, որ այս սկզբունքը կարելի էր անվանել երաժշտական-էկրանային սիմֆոնիզմ: Համեմայնդեպս, անցկացվող թեմա-պատկերների հստակությունը, դրանց ճկուն, կատարելապես մտածված հաջորդականությունը, կինոգործողության դրամատուրգիայի հետ ունեցած անքակտելի միասնությունը, ավելի մեծ կշիռ ունեն, քան սովորական կինոերաժշտություն հասկացողությունը: Ա. Խաչատրյանի «Օթենլոյի հուսաբեկության» տեսարանը հազվագյուտ հայտնագործություն է՝ ողբերգական պատկերավորության ոլորտում: Այն կատարյալ է, քանի որ խորապես համընթաց է էկրանի տեսողական շարքին, ռեժիսորի մտահղացմանը և սքանչելի դերասանի կատարմանը: Այն սքանչելի է նաև ինքնին՝ որպես արտասովոր ողբերգական ուժով հագեցած երաժշտական կերպար:

Օթենլոյի տառապանքները սահման չունեն: Մենք նրան տեսնում ենք ձիու վրա արշավելիս, նավախցիկում մոլեգնաբար դես ու դեն նետվելիս: Նա մտորում է դավաճանության, ոտնահարված սրբության մասին, որին աստվածացնում էր, պաշտամունքի առարկա դարձած, բայց և խեղաթյուրված իդեալի մասին, սակայն չկա նրան հետապնդող մտքերի պատասխանը: Եվ երաժշտությունը հաղորդում է մտքերի այդ հոսքը: Այն ներխուժում է բուն ընթացքով, որպեսզի հենց այստեղ՝ լարվածության գագաթնակետին (ff) իջնող սեկվենցիայով կրկնի հուսահատության այդ ճիշդ: Մեզ արդեն ծանոթ է սեկվենցիայի թեման. այն նույն, շեշտված ռեչիտացիան է մեղեդու գագաթնակետին, որը հնչել է նախերգանքի կողայում: Բայց այնտեղ երաժշտությունն ընկալվում էր որպես սիրո, երջանկության հիմն, որպես զգացմունքների առատությունից երգող մարդկային հոգու կրքոտ խոստովանություն: Այստեղ դինամիկայի, տեմբրի, ներդաշնակության փոփոխումը համարյա թե կերպարանափոխում, այլակերպում է երաժշտությունը, որը արտահայտում է խռովահույզ հոգու դեգերումները, աններդաշնակությունը, համարյա թե ֆիզիկապես շոշափելի հոգեկան ցավը:

Մեզ ծանոթ թեմաները երևան են գալիս երաժշտական հյուսվածքի նաև

հետագա զարգացման ընթացքում: Երբ ջութակների մոտ հետ է քաշվում սեկվենցիայի առաջին ալիքը, թավջութակների մոտ երևան է գալիս, առաջին հայացքից, միանգամայն նոր մեղեդի, սակայն աստիճանաբար մենք սկսում ենք տարբերել ծանոթ ուրվագծեր, որոնք վաղուց տպավորվել էին հիշողության մեջ: Այո՛, դա կրկին այն նույն սիրո թեման է, ինչպիսին հիշում էինք նրան նախերգանքի էքսպոզիցիայից: Այն նույն ընդարձակ մեղեդային ուրվագծերը, սակայն այստեղ դրանք ամեն անգամ, կարծես, խոշորագույն հանդիպելով, վայրկենապես մարում են, ներսուզվելով դեպի նվագախմբային «խավար» տեմբրերը:

Այս ալիքն էլ հետ քաշվեց, ձուլվելով բաբախող տրիոլների տաղանապալից շրջյունի մեջ: Սրան հաջորդում է տեսարանի եզրափակումը՝ հուզական-հոգեբանական եզրակացությունը:

Նրա հաստատում, լայնահուն ընթացքը, ութմական-ինտոնացիոն ուրվանկարի ողբերգական սրությունը ստեղծում են սգո երթի վսեմ տպավորու-



թյուն: Դա հերոսի կործանումն է, բայց մեծ հերոսական և մեծ հոգեկան ուժի տեր հերոսի: Եվ որքան էլ հակասական թվա առաջին հայացքից, «Օթելլոյի» երաժշտության ողբերգական գագաթը միաժամանակ դառնում է մարդկային հոգու հզորության և վսիմության ամենավառ դրսևորումը:

Փոքր-ինչ շեղվենք:

Երկար ժամանակ ընդունված էր տեսակետ, իբրև թե Ա. Խաչատրյանի երաժշտության մեջ բացակայում են հերոսականություն և դրամատիզմ: Համենայնդեպ, նրա ստեղծագործության այդ ոլորտի մասին հիշատակվում էր հարևանցիորեն, ավելի շատ խոսում էին քնարական, հուզական գունագեղության, երբեմն նույնիսկ նրա աշխարհընկալման և նրա երաժշտության հեղուկ մասին: Եվ ահա երևան եկավ «Սպարտակը»՝ հերոսական-երաժշտական որմնանկարը, որը, ինչպես նշում է Գ. Խոբովը, ժամանակակից արվեստի գաղափարական կերպարի մեջ վերածնեց բեթհովենյան ավանդների «պրոմեթեան» ոգին: Խոր հեղափոխական գաղափարով ներշնչված կենսասիրությունը, կյանքի լուսավոր, ներդաշնակ ընկալումը այդ ստեղծագործության մեջ

տվեցին նոր որակ: Եթե վերցնենք բալետի գլխավոր, վճռորոշ դիժը, ապա դա բարձր հերոսականությունն է՝ բազմապատկած հերոսների հուզաշխարհի կրճատ դրսևորման հետ, դա խստաշունչ, երբեմն ողբերգական վեհություն հասնող դրամատիզմ է: Սպարտակի կերպարի մեջ երգելով աղատասիրություն՝ և պայքարի գաղափարը, ցույց տալով այդ պայքարի անխուսափելի վախճանը, կոմպոզիտորը ստեղծեց հսկայական կենսահաստատ ուժով հագեցած ստեղծագործություն: Սպարտակի մահն ինքնին հերոսագործության բարձրագույն կետն է, իսկ «Փռուգիայի ողբը», որը փոխանցվում է հստակ ռիթմավորված զանգվածային շքերթի, հերոսին նվիրված համաժողովրդական երկրպագություն է, նրան փառաբանող հեղափոխական-ռոմանտիկ երգ:

Պարզամտություն կլինեի ուղղակի զուգահեռներ անցկացնել Օթելլոյի և Սպարտակի կերպարների միջև: Տարբեր խնդիրներ և նպատակներ է ունեցել կոմպոզիտորը նրանց մարմնավորելիս: Սակայն կան նաև նրանց մերձեցնող գծեր: Դա, նախ և առաջ, բնավորությունների հերոսական վեհությունն է, անկախ այն բանից, թե դրսևորվում է պայքարի կամ հերոսության, սիրո, տառապանքի կամ կործանման մեջ: Այստեղից էլ հերոսի ռոմանտիկ վեհությունը, որը մենում է կատարելության մարմնացում նաև իր պարտության պահին, լինի դա Սպարտակի մահը՝ հռոմեական լեգեոնների հետ անհավասար կռվում, թե Ռթելլոյինը, որը տապալվեց շարության և նենգության ճնշման տակ:

Տառապանքների, տանջանքների, կործանման միջոցով վերականգնել կեցության ներդաշնակությունը,—սա է, մեր կարծիքով, երկու ստեղծագործությունների գլխավոր երաժշտական դրամատիկական գաղափարը: «Սպարտակում» այդ գաղափարը իր բարձրագույն մարմնավորումն է գտնում «Փռուգիայի ողբում» և դրան հաջորդող համաժողովրդական-հերոսական երթում: «Օթելլոյում» այն հստակորեն անց է կացված «Օթելլոյի հուսաբեկության» տեսարանից մինչև սիրո թեմայի վերջին տարբերակը, մինչև կինոնկարի վերջին կադրերը:

Առնչվելով այդքան տարբեր կերպարների հետ, ինչպիսիք են Սպարտակը և Օթելլոն, մեր կարծիքով, կոմպոզիտորը ոգեշնչված է եղել մեկ բարոյական իդեալով՝ արվեստագետ-հումանիստի իդեալով, որը չի խուսափում սուր, երբեմն ողբերգական և անլուծելի կենսական հակասությունների բախումներից: Հերոսների բնավորության մարմնավորման, ռոմանտիկորեն հուզաթափավ, հերոսականության և ողբերգականության բարձունքները հասնող երաժշտական-ինտոնացիոն ոճի և, վերջապես, կերպարային-թեմատիկ զարգացման հոգեհարադատության հարցում վճռորոշ դեր կատարեց մոտեցմանն ունյն մեթոդը, որը ուղղված է հաղթահարելու և ներդաշնակորեն լուծելու կենսական բախումները: Եվ, իհարկե, ոչ թե պատահական զուգադիպությամբ, այլ միանգամայն գիտակցված ստեղծագործական մտադրությամբ է անհրաժեշտ բացատրել երկու ստեղծագործությունների առավել դրամատիկ թեմա-

մեղեդիների ինտոնացիոն նմանությունը, այնպիսիների, ինչպիսիք են ապրստամբություն խմորման տեսարանում կրկեսամարտիկների խռովության ողբերգական թեման (բալետի IV արարվածը), «Փռուզիայի ողբը» և «Օթելլոյի հուսարեկությունը»:

«Օթելլոյի» պարտիտուրի մասին քիչ բան է մնացել ասելու: Կինոնկարի հղրափակիչ մասերում երաժշտությունն առաջվա պես «քշախոս» է, խիստ համընթաց ողբերգության վարգացմանը, «գործողության մեջ մտնելով» միայն ամենաանհրաժեշտ պահերին:

Համեմատաբար պակաս համոզիչ է թվում (մյուս երաժշտական տեսարանների համեմատությամբ) «Ուոենու մասին երգը»: Անգլիական կենցաղային երգերի ձևով արված ոճավորումը խանգարեց, որ այդ համարը Դեզդեմոնայի հիմնական երաժշտական բնութագրին համահավասար մակարդակի վրա մնա: Սակայն դրան հակառակ, սքանչելի է Օթելլոյի և Դեզդեմոնայի կործանման տեսարանի երաժշտական լուծումը:

Դեզդեմոնան քուն է մտնում: «Երգ ուռենու մասին» թեմայի ընթացքում ներս է մտնում Օթելլոն: Հնչում է երգեհոնը: Երկխոսություն: Ամեն ինչ մի շնչով է արված՝ երաժշտությունը և պատկերումը: Որպես անողորմ դատաւճիռ, Օթելլոն ասում է. «Ամեն»: Մենք տեսնում ենք Օթելլոյի ձեռքերը, տեսնում ենք, թե դրանք ինչպես են սեղմում Դեզդեմոնայի կոկորդը: Մոմը մալրում է: Դրամատիկ երաժշտության մի քանի տակտեր քամու ոռնոցի նվագակցության ներքո: Լուծություն:

Բացահայտված է Յագոյի ստոր բանասարկությունը: Հավաքված ամբողջ ֆոնին սպիտակազգեստ Օթելլոն է, ճերմակած, մահացու վիրավորված: Հովազ: Օթելլոյի ձիւր: Հեռվից մեղմ լսվում է երգեհոնի ձայնը: Քար լուծյան մեջ Օթելլոն ձեռքերի վրա տանում է սիրած կնոջ դին: Բարձրանում է աշտարակի աստիճաններով: Երգեհոնի խուլ, հանդիսավոր թախծոտ հնչյունները աստիճանաբար ուժգնանալով փոխանցվում են նվագախմբային tutt-ից:

Օթելլոն կանգ է առնում: Երաժշտությունը լռում է: Եզրափակիչ մենախոսություն: Վերջում կրկին մուտք է գործում նվագախումբը: Օթելլոյի մահը, խստաշունչ, ասկետիկ օրհներգություն, որը վերջում ձեռք է բերում lacrimoso-ի ողբերգականորեն զուսպ հուզականություն: Նվ որպես ողբերգության վախճան, որպես կորցրած իդեալի վերականգնում, որպես կյանքի թարմ, թրթռացող շունչ վերջին անգամ անց է կացվում սիրո թեման:

Մի քանի խոսք գործողության «երկրորդ պլանի» երաժշտության մասին, այն սահմանում է ժամանակաշրջանին բնորոշ նշաններ, մթնոլորտ, որը եզրագծում է ողբերգության գլխավոր իրադարձությունները: Դա ժողովրդական պարի սքանչելի ռիթմով ընթացող «Կասիո-Բիանքա» տեսարանն է, ժանրային կոպտավուն «Ջինվորների երգն» է: Դա նուրբ քնքշանքով լի գիշերային վենետիկի բնապատկերն է («Նոկտյուրն»): Դա, վերջապես, միանգամայն զուսպ

երաժշտական կենցաղային և բնականարային ուրվանկարներն են, սեղմ երգային մեղեդիներ, պատկերավոր նվագախմբային ինտերլյուդիաներ, որոնք որպիսի համառությամբ որ հանդես են գալիս գործողության ընթացքում, նույնքան բնական ձևով էլ դուրս են մնում նրանից։

Ինչպես կինոյի համար գրված իր մյուս խոշոր ստեղծագործություններում, Ա. Խաչատրյանը «Օթելլոյի» կինոնկարի համար ստեղծեց խորապես բովանդակալից, պատկերային զարգացման հստակ գիծ ունեցող վոկալ-սիմֆոնիկ ծավալուն կոմպոզիցիա։ Ինչպես և մյուս կինոպարտիտուրները, «Օթելլոյի» երաժշտությունն ունի ինքնուրույն, ընդ որում չափազանց մեծ գեղարվեստական արժեք։ Հատկանշական է, որ կոմպոզիտորի համարյա ամբողջ կինոերաժշտությունը հետագայում վերամշակվել է իր կողմից, վեր է ածվել սիմֆոնիկ կամ վոկալ-սիմֆոնիկ պոեմների, սյուիտների, պիեսների, որոնք մեծ մասսայականություն են ձեռք բերել։

Ցավոք, «Օթելլոյի» երաժշտությունը չհասցրեց ճանապարհ հարթել դեպի համերգային բեմ։

#### Ծ Ա Ն Ո Ք Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. Г. Бояджиев, Глубина и дали Шекспира, М., 19.
2. В. Г. Белинский, Собрание сочинений, М., 1958, т. 3, стр. 445; т. 5, стр. 55.
3. В. Филиппов, А. А. Остужев, М., 1945.
4. Рубен Зарян, Шекспир Адамяна, Ереван, 1964, стр. 58.
5. А. И. Хачатурян, Роль композитора в кино, М., 1953.
6. Շեքսպիր, Օթելլո, ողբերգություն հինգ արարվածով, Թարգմ. Հովհաննես Մասիճյանի, Վրեննա, 1922:



ՄԱՏԵՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՑԱՆԿԵՐ



1981-ին նոյեմբերի 10-ից—29-ը Երևանում տեղի ունեցավ շեքսպիրյան հանրապետական փառատոն կոնֆերանսի հետ միասին:

Համառուական թատերական ընկերությունը հայկական թատերական ընկերության հետ միասին 1944-ին Երևանում կազմակերպեցին շեքսպիրյան համամիութենական փառատոն և կոնֆերանս: Համամիութենական փառատոնին մասնակցում էին Երևանի, Լենինականի և Կիևի թատերական թատրոնները:

Ներկա փառատոնը կազմակերպել էին ՀՍՍՀ կուլտուրայի մինիստրությունը, Հայկական թատերական ընկերությունը և Շեքսպիրագիտության հայկական կենտրոնը: Փառատոնը, թեև կոչվում էր հանրապետական, բայց ըստ էության համամիութենական էր, որովհետև բացի հայկական թատրոններից (Երևան և Լենինական), մասնակցում էին նաև Մոսկվայի, Լենինգրադի, Վրաստանի, Ադրբեջանի, Լիտվայի և Լատվիայի թատրոնները: Նույն էր նաև կոնֆերանսը: 1944-ի կոնֆերանսը հայտարարված էր համամիութենական շեքսպիրյան վեցերորդ կոնֆերանս, բայց զեկուցողները, բացի երկուսից, հիմնականում Երևանից էին՝ հինգ հոգի: Մինչդեռ 1981-ի կոնֆերանսին, որ հայտարարված էր հանրապետական, լսված 23 զեկուցումներից 14-ի հեղինակները ներկայացնում էին Մոսկվան, Լենինգրադը, Մինսկը, Թբիլիսին և Բաքուն: Երևանից զեկուցողների թիվը ինն էր:

Կոնֆերանսը սկսվեց նոյեմբերի 12-ին և ավարտվեց 16-ին, ունենալով շուրջ նիստ: «Շեքսպիրական» ներկա հատորը կազմված է կոնֆերանսի զեկուցումներից: Հատորից դուրս են մնացել ծրագրված, բայց չկարողացված զեկուցումները: Դուրս են մնացել նաև այն զեկուցումները, որոնք թեև կարդացվել են, բայց զեկուցողները (Ա. Վաշենկո, Վ. Կոմարովա, Նիկ. Կիասաշվիլի) վերջնական տեսքում չեն ներկայացրել: Հատորում տեղ են գտել Մինսկի և Բաքվի ներկայացուցիչների հաղորդումները, որոնք կարդացվել են ծրագրից դուրս: Նոյեմբերի 29-ին Սունդուկյանի անվան թատրոնում տեղի ունեցավ փառատոնի փակումը, որտեղ մտքեր փոխանակվեցին փառատոնում ցույց տրված ներկայացումների շուրջ:

Բոլոր զեկուցումները թարգմանել է Գայանե Աղաբաբյանը, բացի փառատոնի եզրափակիչ նիստում Ա. Բարտոլեիի կարդացած զեկուցումից, որը հրապարակվում է Սուրեն Խաչատրյանի թարգմանությամբ: Վ. Կոմարովայի և Տ. Բորիսովայի եզրափակիչ ելույթները թարգմանել է Անահիտ Բեքարյանը: Թարգմանված զեկուցումները ներկայացվում են Սուրեն Աղաբաբյանի ընդհանուր խմբագրությամբ:

## Տ Ա Ր Ն Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

1981 թ. Երևանում կայացած շեքսպիրյան կոնֆերանս-փառատոնի

### 11 նոյեմբերի

Ժամը 12-ին ԳԱ արվեստի ինստիտուտի Շեքսպիրագիտության հայկական կենտրոնում տեղի ունեցավ շեքսպիրյան կոնֆերանս-փառատոնին ժամանած հյուրերի հանդիպումը կենտրոնի աշխատակիցների հետ:

Ժամը 1930-ին—Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնում կայացավ շեքսպիրյան փառատոնի բացումը: Բացման խոսքով հանդես եկավ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի դիրեկտոր, արվեստագիտության դոկտոր, ԳԱ թղթակից անդամ, պրոֆեսոր Ռուբեն Զարյանը:

Փառատոնը բացվեց Սունդուկյանի անվան «Աշխատանքային Կարմիր դրոշի» շքանշանակիր պետական ակադեմիական թատրոնի «Ջոն արքա» ներկայացումով: Բեմադրությունը՝ Ն. Արբաճյանի, կոմպոզիտոր՝ Տ. Մանսուրյան, նկարիչ՝ (դիպլոմային աշխատանք) Զ. Մուրադյան:

## 12 Եռյամբերի

Ժամը 10-ին Հայաստանի արվեստի աշխատողների տան դահլիճում կայացավ շեքսպիրյան կոնֆերանսի բացումը: Բացման խոսքով հանդես եկավ նիստի նախագահ Ռ. Զարյանը:

Ձեկուցումներով հանդես եկան՝ Յու. Կազարլիցկի (Շեքսպիրը և լուսավորականությունը), Ն. Դյակոնով (Շեքսպիրը և XX դարի անգլիական գրականությունը), Ն. Մուրադյան (Կրկին Համլետի առեղծվածի մասին), Կ. Սուրենյան (Դոստոևսկին և Շեքսպիրը), Շ. Սուլիկյան (Բեմավորություն ստեղծելու Շեքսպիրի սկզբունքները), Է. Վարդանյան (Շեքսպիրի հերոսները Է. Էմինի հուշագրության մեջ):

Ժամը 1930-ին—Սունդուկյանի անվան թատրոնի դահլիճում ներկայացվեց Ա. Ուլիսի անվան Ռիդայի ակադեմիական դրամատիկական թատրոնի «Հուլիոս Կեսար» բեմադրությունը: Բեմադրությունը՝ Ա. Յառնուշանսի, նկարչական ձևավորումը՝ Գ. Զեմզալսի, կոմպոզիտոր՝ Մ. Բրաունս:

## 13 Եռյամբերի

Ժամը 10-ին Հայաստանի արվեստի աշխատողների տան դահլիճում կայացավ Շեքսպիրյան կոնֆերանսի հերթական նիստը: Նիստի նախագահ՝ Ն. Կիսաաշվիլի: Ձեկուցողներ՝ Յու. Լևին (Շեքսպիրը որպես թարգմանական պրոբլեմ), Գ. Էմին (Շեքսպիրի սոնետների թարգմանության սկզբունքները, կարգաց Բ. Անդրեասյանը), Ա. Վաչենկո (Կելտական անդրադարձումներ Շեքսպիրի դրամատուրգիայում), Ռ. Մարգոն (Շեքսպիրյան բառի բնույթը), Վ. Կոմարովա (Մետաֆորներն ու ալյաբանությունները Շեքսպիրի դրամաներում), Ա. Յուրնչյան (Բառախաղը որպես ոճաստեղծ տարր ռեալում ազմուկ վասն ոչնչի՝ կատակերգությունում), Ն. Կիսաաշվիլի (Շեքսպիրի նոր մեկնարանությունը Ռուսթավելու անվան թատրոնում—«Ռիչարդ Նորդոք»):

Ժամը 1930-ին Սունդուկյանի անվան թատրոնում ցուցադրվեց Ռիդայի Ա. Ուլիսի անվան ակադեմիական դրամատիկական թատրոնի «Հուլիոս Կեսար» ներկայացումը:

## 14 Եռյամբերի

Ժամը 10-ին—Հայաստանի արվեստի աշխատողների տան դահլիճում կայացավ շեքսպիրյան կոնֆերանսի հերթական նիստը: Նիստի նախագահ Յու. Լևին: Ձեկուցողներ՝ Մ. Սաբանցևա (Հորացիոսի «Հուլիոսի» թևան Շեքսպիրի պոեզիայում), Է. Կուսալտե (Դրամատիկական հեղանջը Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ), Բ. Անդրեասյան (Շեքսպիրի սոնետները հայ մտքի զնահատմամբ), Գ. Յակովլևա (Շեքսպիրը անգլիական ուսմանտիկական քննադատության մեջ):

Ժամը 1930-ին Սունդուկյանի անվան թատրոնում ներկայացվեց էստոնական ՍՍՀ Լ. Կոյ-դուլի անվան Պլառնուի «Պատվո նշանի» շքանշանակիր դրամատիկական թատրոնի «Չափ ընդդեմ լավի» բեմադրությունը: Բեմադրությունը՝ Ի. Նորմետի, նկարիչ՝ Ու. Ույրո:

## 15 Եռյամբերի

Ժամը 1930-ին Սունդուկյանի անվան թատրոնում ներկայացվեց էստոնական ՍՍՀ Լ. Կոյ-

դուլի անվան Պյանոնուի «Պատվո նշան» շքանշանակիր դրամատիկական թատրոնի «Զափ ընդդեմ չափի» բեմադրությունը:

Ժամը 1930-ին Ալ. Սպենդիարյանի անվան Լենինի շքանշանակիր օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնում ներկայացվեց «Ռոմեո և Զուլիետ» բալետը: Բեմադրությունը՝ Օ. Վիտորգադովի, կոմպոզիտոր՝ Ս. Պրոկոֆև, նկարիչ՝ Վ. Լևինսոյ:

#### 16. Եռյեմբերի

Ժամը 10-ին—Հայաստանի արվեստի աշխատողների տան զանիճում կայացավ շեքսպիրյան կոնֆերանսի եզրափակիչ նիստը: Նիստի նախագահ՝ Դ. Յուդելյավիչուս: Զեկուցողներ՝ Տ. Բորիսովա (Բելոռուսական շեքսպիրականը), Ն. Միկոյան («Օթելլո» կրիտիկարի երաժշտությունը), Ս. Մելնիկովա: (Անհատի կոնցեպցիան Շեքսպիրի «Ռիչարդ Նրորդ» պիեսում 70-ական թվականների սովետական թատրոնի մեկնաբանությամբ), Թ. Յուսուֆբեյլի (Շեքսպիրը Մ. Աղիզբեկովի անվան թատրոնում), Ա. Գրիգորյան (Շեքսպիրյան թատրոնի պոետիկան), Լ. Սամվելյան (Հայ շեքսպիրական 1931-ին), Դ. Յուդելյավիչուս (Մ. Չեխովը բեմադրում է «Տասներկուերորդ գիշերը»—Կառուսա, 1933): Կոնֆերանսի աշխատանքները եզրափակեց Ռ. Զարյանը:

Ժամը 1930-ին—Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնում ներկայացվեց Լիտվական ՍՍՀ Կլայպեդայի դրամատիկական թատրոնի «Նրկու վերոնացի» պիեսը: Բեմադրությունը՝ Պ. Հայդլսի:

#### 17. Եռյեմբերի

Ժամը 1930-ին—Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնում ներկայացվեց Լիտվական ՍՍՀ Կլայպեդայի դրամատիկական թատրոնի «Նրկու վերոնացի» բեմադրությունը:

Ժամը 1930-ին—Երևանի դրամատիկական թատրոնի թատերախումբը ներկայացրեց «Համլետ» օդրերգությունը: Բեմադրությունը՝ Ա. Խանդիկյանի, նկարչական ձևավորումը՝ Նվգ. Սաֆրոնովի, երաժշտական ձևավորումը՝ Ֆ. Արամյանի:

#### 18—19. Եռյեմբերի

Ժամը 1930-ին—Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնի զանիճում Լենսոյետի անվան Լենինգրադի ակադեմիական թատրոնը ներկայացրեց «Անսանձ կնոջ սանձահարումը» կատակերգությունը: Բեմադրությունը՝ Ի. Վլադիմիրովի, նկարիչ՝ Ա. Մելկով, կոմպոզիտոր՝ Գ. Գլադկով:

#### 19. Եռյեմբերի

Ժամը 1930-ին—Լենինականի Ա. Մուսվյանի անվան դրամատիկական թատրոնը ներկայացրեց «Տիտոս Անդրոնիկոսը»: Բեմադրությունը՝ Գ. Մկրտչյանի, նկարիչ՝ է. Նզդարյան, երաժշտական ձևավորումը՝ Գ. Բարսեղյանի:

Ժամը 23-ին—Տեղի ունեցավ «Տիտոս Անդրոնիկոս» ներկայացման քննարկումը: Բացման և եզրափակիչ խոսքով հանդես եկավ Ռ. Զարյանը: Քննարկմանը ելույթ ունեցան Յու. Լևինը, Ա. Վաչչենկոն, Վ. Կոմարովան, Մ. Սարաեցևան, Տ. Բորիսովան, Դ. Յուդելյավիչուսը, Ս. Մելնիկովան:

#### 20. Եռյեմբերի

Ժամը 1930-ին—Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնը ներկայացրեց «Կորիոլանը»: Բեմադրությունը՝ Հ. Ղափլանյանի, ռեժիսոր՝ Խ. Աբրահամյան, նկարիչ՝ Նվգ. Սաֆրոնով:

#### 21—22. Եռյեմբերի

Ժամը 1930-ին—Սունդուկյանի անվան թատրոնի զանիճում Եոթա Ռուսթավելու անվան Լենինի շքանշանակիր վրացական պետական ակադեմիական թատրոնը ներկայացրեց «Ռիչարդ Նրորդը»: Բեմադրությունը Ռ. Ստուրուսի, նկարիչ՝ Մ. Շվիլիձե, կոմպոզիտոր՝ Գ. Կանչելի:

## 22 նոյեմբերի

Ժամը 1930-ին—Ստանիսլավսկու անվան ռուսական զբոսաշրջական թատրոնը ներկայացրեց «Մակրեթը»: Բեմադրությունը՝ Ա. Դրիզբորյանի, նկարիչ՝ Ս. Արուստյան, կոմպոզիտոր՝ Մ. Վարդապետյան:

## 23—24 նոյեմբերի

Ժամը 1930-ին—Սունդուկյանի անվան թատրոնում Մ. Ազիզբեկովի անվան Լենինի և «Աշխատանքային Կոմիտեի դրոշի» շքանշանակիր ռաբբինական պետական ակադեմիական թատրոնը ներկայացրեց «Մակրեթը»: Բեմադրությունը Մ. Ֆարալիբեկովի, նկարչական ձևավորումը՝ Ֆ. Կաֆարովի, երաժշտական ձևավորումը՝ Զ. Կուլիկի:

## 24 նոյեմբերի

Ժամը 1930-ին—Երևանի Պատանի Հանդիսատեսի թատրոնը ներկայացրեց «Բազում աղժուկ վաճառ ուղեւոր» պիեսը: Բեմադրությունը՝ Ե. Ղազարյանի, նկարիչ՝ Գ. Վարդանյան, երաժշտությունը՝ Ռ. Հախվերդյանի: Ներկայացումից հետո տեղի ունեցավ քննարկում կոնֆերանսի մասնակիցների և հյուրերի կողմից: Քննարկմանը ելույթ ունեցան Դ. Յուզելյավիչուսը, Է. Կուսալյանը, Գ. Սարգսյանը, Տ. Բորիսովան:

## 25—26 նոյեմբերի

Ժամը 1930-ին—Սունդուկյանի անվան թատրոնում Լենինի և «Կարմիր Դրոշի» շքանշանակիր Մոսկվայի Նվճ. Վախթանգովի անվան ակադեմիական թատրոնը ներկայացրեց «Անտոնի:ս և Կլեոպատրա» ողբերգությունը: Բեմադրությունը՝ Ե. Սիմոնովի, նկարիչ՝ Ի. Սումբատաշվիլի, կոմպոզիտոր՝ Լ. Սոլին:

## 26 նոյեմբերի

Ժամը 1930-ին—Երևանի Դրամատիկական թատրոնը ներկայացրեց «Ռիչարդ Նրորդը»: Բեմադրությունը՝ Հ. Ղափլանյանի, երաժշտական ձևավորումը՝ Ֆ. Արամյանի:

## 27 նոյեմբերի

Ժամը 1930-ին—Երևանի Դրամատիկական թատրոնը ներկայացրեց «Կարմիր և սպիտակ ժարդերի սյուսերազմը» (տեսարաններ Հենրի VI բրոնիկից): Բեմադրությունը՝ Հ. Ղափլանյանի, ղեկավարների նկարիչ՝ Ա. Արուստյան, երաժշտական ձևավորումը՝ Ֆ. Արամյանի:

## 29 նոյեմբերի

Ժամը 10-ին Սունդուկյանի անվան թատրոնում տեղի ունեցավ շքսպերյան փառատոնի փակման արարողությունը: Եզրափակիչ նիստը վարեց Հայկական ՍՍՀ կուլտուրայի մինիստրի առաջին տեղակալ ընկ. Մ. Խարապյանը: Ջեկուցումով հանդես եկավ արվեստագիտության դոկտոր Ա. Բարտոշեիչը (Մոսկվա): Ելույթ ունեցան՝ Կ. Կասկ (Տալլին), Տ. Բորիսովա (Մինսկ), Ս. Փոթեյան (Երևան), Կ. Ալզիս (Ռիգա), Վ. Կոմարովա (Լենինգրադ): Եզրափակիչ խոսքով հանդես եկավ Մ. Խարապյանը: Շքսպերյան փառատոնին մասնակցած բոլոր թատրոններին հանձնվեցին դիպլոմներ և հուշանվերներ:

Կոնֆերանս-փառատոնի ընթացքում հյուրերը այցելեցին Հայաստանի տեսարժան վայրերը՝ Էջմիածին, Սարգաթապատ, Դառնի, Գեղարդ, Սևան, Միծեռնակաբերդ հուշարձանը, Մատենադարան, Սարյանի տուն-թանգարան, Ժամանակակից արվեստի թանգարան:

Ելիզավետա Աբրամովա

1981 թ. ԵՐԵՎԱՆԻՄ ԿԱՅԱՑԱԾ ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ  
ԿՈՆՖԵՐԱՆՍ-ՓԱՌԱՏՈՆԻ ՄԱՏՆԵԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Թող դառնա ավանդական [Այսօր երևանում բացվեց շեքսպիրյան ներկայացումների փառատոն]։—«Երեկոյան Երևան», Ե., 1981, 11 նոյեմբերի, № 259:

Բարիչևա Վ., Մեծ տոնահանդես։—«Երեկոյան Երևան», Ե., 1981, 11 նոյեմբերի, № 259, Շեքսպիրը միշտ անկեղծությամբ է։—«Կոմունիստ», Ե., 1981, 11 նոյեմբերի, № 259 [ոտաերեն]։

Շեքսպիրյան ներկայացումների փառատոն։—«Սովետական Հայաստան», Ե., 1981, 12 նոյեմբերի, № 259:

Շեքսպիրյան ներկայացումների փառատոն։—«Երեկոյան Երևան», Ե., 1981, 12 նոյեմբերի, № 260:

Հակոբյան Հ., Քննարկում են շեքսպիրագետները։—«Սովետական Հայաստան», Ե., 1981, 13 նոյեմբերի, № 260:

Շեքսպիրյան ներկայացումների փառատոն։—«Կոմունիստ», Ե., 1981, 14 նոյեմբերի, № 137 [ոտաերեն]։

Շեքսպիրյան ներկայացումների փառատոն։—«Ավանգարդ», Ե., 1981, 15 նոյեմբերի, № 137:

Շեքսպիրագետների կոնֆերանս։—«Ավանգարդ», Ե., 1981, 15 նոյեմբերի, № 137:

Մինասյան Դ., Փառատոնի օրագրից։—«Երեկոյան Երևան», Ե., 1981, 16 նոյեմբերի, № 263:

Հակոբյան Հ., Փառատոնի փոխանցվող կրակները։—«Սովետական Հայաստան», Ե., 1981, 17 նոյեմբերի, № 263:

Հովհաննիսյան Ռ., Շեքսպիրը հայերեն։—«Հայրենիքի ձայն», Ե., 1981, 18 նոյեմբերի, № 47:

Մառտիրոսյան Ղ., Յուլյահանդես [Շեքսպիրը հայ բանում]։—«Թատերական Երևան», Ե., 1981, № 21, էջ 39—40:

Շեքսպիրյան փառատոն Երևանում։—«Հայրենիքի ձայն», Ե., 1981, 18 նոյեմբերի, № 47: Ուշադրության կենտրոնում շեքսպիրագիտության հարցերն են։—«Կոմունիստ», Ե., 1981, 19 նոյեմբերի, № 139 [ոտաերեն]։

Մինասյան Դ., Փառատոնի լենինգրադյան երեկոն։—«Երեկոյան Երևան», Ե., 1981, 20 նոյեմբերի, № 267:

Փառատոնը շարունակվում է։—«Գրական թերթ», Ե., 1981, 20 նոյեմբերի, № 47:

Հառուրյունյան Ա., Կրկին «Համլետի» հետ [Շեքսպիրյան փառատոնի խաղացանկում]։—«Ավանգարդ», Երևան, 1981, 20 նոյեմբերի, № 139:

Շեքսպիրագետների կոնֆերանս։—«Կոմունիստ», Ե., 1981, 21 նոյեմբերի, № 140 [ոտաերեն]։

Հակոբյան Հ., Թատրոնի կանչող թևերը (Շեքսպիրյան ներկայացումների փառատոնում)։—«Սովետական Հայաստան», Ե., 1981, 21 նոյեմբերի, № 267:

Հակոբջյունյան Ռ., Նոր սահմաններ (Շեքսպիրյան փառատոնի ներկայացումները)։—«Կոմունիստ», Ե., 1981, 22 նոյեմբերի, № 268 [ոտաերեն]։

Փաշայան Ռ., Շեքսպիրագիտական կոնֆերանսը ավարտեց աշխատանքը։—«Երեկոյան Երևան», Ե., 1981, 23 նոյեմբերի, № 269:

Բալասան Դ., Հավատարիմ իր սկզբունքներին։—«Երեկոյան Երևան», Ե., 1981, 23 նոյեմբերի, № 269:

Ռուբինյան Դ., Նորից խանդավառությամբ։—«Երեկոյան Երևան», Ե., 1981, 23 նոյեմբերի, № 269:

Մինասյան Գ., Ազդերեկությունների մեկնարանամար.—«Երեկոյան Երևան», Ե., 1981, 24 նոյեմբերի, № 270:

Շեքսպիրյան օրերը Երևանում:—«Հայրենիքի ձայն», Ե., 1981, 25 նոյեմբերի, № 48:

Դեյառլին Ս., Վահրամ Փափազյանի Օթելլոն:—«Հայրենիքի ձայն», Ե., 1981, 25 նոյեմբերի, № 48:

Գեղամյան Ս., Շեքսպիրյան նկարազարդումներ:—«Հայրենիքի ձայն», Ե., 1981, 25 նոյեմբերի, № 48:

Մինիկին Ա., Դիտլոգ ժամանակ [Շեքսպիրյան ներկայացումների փառատոն]:—«Գոմտուհիստ», Ե., 1981, 26 նոյեմբերի, № 271 [ռուսերեն]:

Դառնյան Ս., «Լամակոր կնոջ սանձահարումը»:—«Գոմտուհիստ», Ե., 1981, 26 նոյեմբերի, № 142 [ռուսերեն]:

Մինասյան Գ., Եվ մեկ հանդիպում:—«Երեկոյան Երևան», 1981, 27 նոյեմբերի, № 273: Հակոբյան Հ., Փառատոնի ծաղիկները չեն թառամում. «Սովետական Հայաստան», Ե., 1981, 29 նոյեմբերի, № 274:

Հակոբյան Հ. Շեքսպիրի հերոսները միշտ կրալեն բնմում.—«Սովետական Հայաստան», 1981, 1 դեկտեմբերի, № 275:

Յախնետովա Վ. Շեքսպիրի հետ հանդիպման ուրախություն.—«Գոմտուհիստ», Ե., 1981, 2 դեկտեմբերի, № 276:

Լեին Յու., Շեքսպիրի երկրորդ հայրենիքը:—«Հայրենիքի ձայն», Ե., 1981, 2 դեկտեմբերի, № 49:

Յուդելյապիշու Դ., Ես տեսա Հայաստանը:—«Հայրենիքի ձայն», Ե., 1981, 2 դեկտեմբերի, № 49:

Փառատոնը իջեցնում է վարագույրը:—«Երեկոյան Երևան», Ե., 1981, 2 դեկտեմբերի, № 276:

Գամաղիյան Ս., Ամուր կաշիքի թո սեփական հոգուց [Վահրամ Փափազյանը շեքսպիրյան դրամատուրգիայի մեկնարան]:—«Էվանգարդ», Ե., 1981, 2 դեկտեմբերի, № 144:

Փառատոնը իջեցնում է վարագույրը:—«Գոմտուհիստ», Ե., 1981, 3 դեկտեմբերի, № 145 [ռուսերեն]:

Ալեք Ռ., Պյանոնի թատրոնը Հայաստանում:—«Պյանոն կոմունիստ», Պյանոն, 1981, № 3, 4, 5 դեկտեմբերի [խոսողներեն]:

Սանբրյան Վ. Շեքսպիրյան հանճարի լույսով:—«Երեկոյան Երևան», Ե., 1981, 4 դեկտեմբերի, № 49:

Սմազին Ա., Տպալորություններ փառատոնից:—«Երեկոյան Երևան», Ե., 1981, 4 դեկտեմբերի, № 49:

Ասյոն Յու., Շեքսպիրյան փառատոնը Երևանում:—«Մերադ Եր Կազար», Տալին, 1981, 4 դեկտեմբերի, № 49 [խոսողներեն]:

Հախոբչյան Ռ., Բաժանվում ենք նոր հանդիպման ակնկալիքով [Խոսում են շեքսպիրյան փառատոնի մասնակիցները]:—«Էվանգարդ», 1981, 6 դեկտեմբերի, № 146:

Բոբիսովա Ս., Վարագույրն իջեցնելուց հետո:—«Հայրենիքի ձայն», Ե., 1981, 9 դեկտեմբերի, № 50:

Յախնետովա Մ., Հավիթ նոր Շեքսպիրը:—«Երեկոյան Երևան», Ե., 1981, 11 դեկտեմբերի, № 50:

Յուդելյապիշու Դ., Հատուկ շեքսպիրյան տրուդիցիաներ:—«Լիտերատուրն» իր մյանաս, Վրնյուս, 1981, 12 դեկտեմբերի, էջ 9 [լիտվերեն]:

Փոքիյան Ս. Շեքսպիրյան փառատոնի դասերը:—«Երեկոյան Երևան», Ե., 1981, 15 դեկտեմբերի, № 287:

Փաշայան Ռ., Քսան օր հանճարել ըրիտանացու հետ:—«Թատերական Երևան», Ե., 1981, № 21, էջ 30—38:

Սաֆարով Զ., Ենթադիրյան փառատոնում:—«Բարի», Բաքու, 1981, 22 դեկտեմբերի, № 192 [ադրերջաներեն]:

Կասկ Կ. Ինչպես են մեր շեքսպիրյան գործերը [թատերական փառատոնը Երևանում]:—«Միրյա յա Վադար», Տալին, 1981, 25 դեկտեմբերի, № 52 [էստոներեն]:

Բաբոտշիկ Ս., Ենթադիրը Հայաստանում:—«Սովետական կուլտուրա», Մոսկվա, 1981, 25 դեկտեմբերի, № 103 [ռուսերեն]:

Յուդելյավիչու Դ., Ենթադիրը բացում է Հայաստանը:—«Տնատրաս», Վիլնյուս, 1982, № 1, էջ 21—29 [լիտվերեն]:

Փարեյան Ս., Պառակտված խղճով մարտիկ [«Զոն արթան» Սունդուկյանի անվան թատրոնում]:—«Երկրյան Երևան», Ե., 1982, 25 փետրվարի, № 47:

Վարդանյան Է. Ընդդեմ մարդու նսեմացման [«Զոն արթան» Սունդուկյանի անվան թատրոնում]:—«Գրական թերթ», Ե., 1982, 5 մարտի, № 10:

Ռիդիմյի Ի., Մաքերի և զգացմունքների դրամատուրգիա [գրառումներ շեքսպիրյան փառատոնի մասին]:—«Կոմունիստ», Բաքու, 1982, 9 հունվարի, № 7 [ադրերջաներեն]:

Բարիսովա Տ., «Տիտուս Անդրոնիկոսը» Լենինականի բեմում:—«Գրական թերթ», Ե., 1982, 15 հոկտեմբեր, № 3:

Ռեկեստ Յ., Ենթադիրյան հայելու մեջ:—«Թատրոն, երաժշտություն, կինո», 1982, № 2, էջ 35—39 [էստոներեն]:

Ներկայացումը գնահատում են հյուրերը:—«Սովետական արվեստ», Ե., 1982, № 3, էջ 15—23: [Այստեղ ներկայացված են Վալենտինա Կոմարովայի (Լենինգրադ) Ալեքսանդր Վաչենկովի (Մոսկվա), Դավիդյան Յուդելյավիչուսի (Վիլնյուս), Թամիլա Խանում Յուսուֆբեյլիի (Բաքու), Մարիա Սաբանցևայի (Նոսթրադուկ) կարծիքները Լենինականի Մոսկվայի անվ. թատրոնի «Տիտուս Անդրոնիկոսի» բեմադրության մասին]:

Մելիքիով Ս., «Մի ձի տվեք, թագավորությունս մի ձիով կտամ...» [Վիլյամ Ենթադիրի «Ռիլարդ Նրոդրը» 70-ամյակի թվականների սովետական բեմում]:—«Սովետական արվեստ», Ե., 1982, № 5, էջ 46—51:

Կլյավինջ Ա., Ենթադիր Անավերելի [լատվիացի նկարչի տպավորությունները]:—«Սովետական արվեստ», Ե., 1982, № 5, էջ 51—54:

Բաբոտշիկ Ս., Երևանյանը՝ միասնական և տարբեր [Ենթադիրյան փառատոնի արձագանքը]:—«Սովետական արվեստ», Ե., 1982, № 5, էջ 32—41:

Մելիքեյան Վ., Օրսոն Ուելսի շեքսպիրյան գիշերները:—«Սովետական արվեստ», Ե., 1982, № 5, էջ 55—59:

Յուդելյավիչու Դ., Խաղը և խելկատակի գլխարկը:—«Կուլտուրոս Բարայ», Վիլնյուս, 1982, № 9, էջ 22—25 [լիտվերեն]:

Դարիշ Դ., Ենթադիրը Երևանում:—«Օգոստոս», Մոսկվա, 1982, № 38, էջ 30—31 [ռուսերեն]:

Անանիա Բեհարյան



ՀԱՎԵԼՎԱԾ



# ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ ՓԱՌԱՏՈՆԻ ՆՅՈՒԹԵՐԻՑ

Ա. ԲԱՐՏՈՇԵՎԻԶԻ ԶՆԿՈՒՑՈՒՄԸ՝ ԿԱՐԴԱՑՎԱԾ 1981-Ի ՆՈՅՄԲԵՐԻ 29-ԻՆ՝  
ՓԱՌԱՏՈՆԻ ԵԶՐԱՓԱԿԻՉ ՀԱՎԱՔՈՒՄ

Վերջին տարիներին երկրի թաղերաբնակներում ավելի ու ավելի հաճախ են հայտնվում Շեքսպիրի պիեսները: Առաջվա նման, և նույնիսկ ավելի շատ, բնագործում են ավանդական «Մակբեթը», «Ռիչարդ Նրորդը», «Համլետը»: Բայց սկսել են բնագործել նաև շեքսպիրյան այնպիսի երկեր, որ մեզանում բնական ոչ մի պատմություն չունեն, ավելին, անգլիական բնում էլ խիստ հազվագիպ են երևում: Ամուրի Կոմսոմոլսկ քաղաքում և Երևանում ներկայացվում է «Ջոն արքան», Սևաստոպոլում և դարձյալ Երևանում՝ «Հենրի Վեցերորդը», լենինականում՝ «Տիտոս Անդրոնիկոսը»: Ռեժիսորները մտածում են բնագործել «Ռիչարդ Նրորդը» ու «Տիմոն Աթենացին»: Թվում է, թե այս ամենը խոսում է ոտակ խաղացանկային տարաստվոր շաշակների մասին և այն մասին, որ ռեժիսորներն ունակ են ռիսկի դիմելու՝ ոչ ոք չի բնագործել, իսկ մենք, ահա, խիզախում ենք ու բնագործում: Բայց մինչ այդ շերկայացված պիեսներին դիմելու պարագան անուղղակիորեն վկայում է նաև մի այլ բան՝ շեքսպիրյան ռեժիսորային զարգացումն ընթանում է էքստենսիվորեն—ավելի լայնությամբ, քան խորությամբ: Անցած տասնամյակում Շեքսպիրի «զլխավոր» երկերի նյութի վրա մշակված ռեժիսորական կոնցեպցիաների սզդեցության դաշտն են ներմուծվում անգլիացի մեծ դրամատուրգի նորանոր պիեսները (խոսքը, հասկանալի է, ոչ թե հնարանքների փոխանման մասին է, այլ թատերական շարժման միասնությունը կանխորոշող օրինաչափությունների մասին): Սա նշանակում է, որ Շեքսպիրի թատերական ճակատագրում մինչև վերջ որոշարկվել և մոտ է ավարտման մի ամբողջ շերտ, պայմանականորեն ասած՝ մի փուլ, որ սկսվել է 60—70-ական թվականների սահմանագծում Ա. էֆրոսի «Ռոմեո և Զուլիետով», Վոլդեմար Պանսոյի և «Համլետով» ու շարունակվել է Բ. Լուցենկոյի, Ս. Դանշենկոյի, Հ. Ղափլանյանի, Ռ. Ստորոույի բնագործություններով և նույն Պանսոյի ու էֆրոսի հետագա աշխատանքներով: Ժամանակն է արվածը հանրագումարի բերել, որոնք ու գտնել հետագա ընթացությունը: Նման նպատակի կարող է ծառայել շեքսպիրյան ներկայացումների փառատոնը: Որքան զայթակղել է՝ ամբողջ երկրից մի տեղում և նույն օրերին հավաքել շեքսպիրյան լավագույն բնագործությունները՝ հուրախություն հասարակության և ի վերահասություն թատրոնի մարդկանց (իհարկե, նաև հուրախություն նրանց):

«Տեսար» հանդեսը դեռ վեց տարի առաջ գրեց, թե փառատոնի զաղափարն ուղղակիորեն համապատասխանում է այն ժամանակի պահանջներին, որ պարում է սովետական բնական շեքսպիրականը: Ոչ ոք դրա հետ չլիճեց, բայց ոչ ոք էլ գործի շանցավ: Այդ զաղափարը մի տեսակ չէր շտապում նյութից ռիսկի դառնալ: Այնքան ժամանակ, մինչև այդ գործին նորից ձեռնամուխ չըզան Հայաստանում: Նորից, որովհետև առաջին շեքսպիրյան փառատոնը 1944-ին կազմակերպվեց դարձյալ Երևանում: Դեռ պատերազմ էր, պարեկային ժամ գոյություն ուներ, և ոչ ժամին անցազիր էր ծառայում շեքսպիրյան ներկայացման տոմսը: Ականատեսները հիշում են, թե ինչպես մարդիկ փողոցում խմբված լսում էին շեքսպիրյան կոնֆերանսի տրանսլյացիան, ծայրեծայր լցնում էին թատրոնների գահլիճները, ուր «Համլետն» էր ներկայացվում՝

Վաղարշ Վաղարշյանի կամ «Օթեկոն»՝ Հրաչյա Ներսիսյանի մասնակցությամբ: Մարտնչող երկրի մարդիկ՝ արվեստագետներ և հանդիսատեսներ, հոգեկան զորություն էին առնում Շենքսպիրի ողբերգությունների ամենահաղթ մարդկայնությունից և հերոսական պոեզիայից: Այդ բեմադրությունները ողողված էին մոռալուտ հաղթանակի լույսով:

«Շենքսպիրը Հայաստանում ժողովրդական հեղինակ է, շենքսպիրյան ներկայացումը ժողովրդական հանդիսանք է դարձել»: Ծու. Ծուղովսկու այս խոսքը, որ նա ասել է 1944-ի փառատոնի տպավորության տակ, կարելի էր կրկնել նաև երեսուցյոթ տարի հետո, անցած տարվա նոյեմբերին, երբ Երևանում նորից Շենքսպիրի տոնահանդես եղավ: Ինչպես երեսուցյոթ տարի առաջ, այնպես էլ այդ օրերին հանրապետության մայրաքաղաքը հիրավի ապրում էր Շենքսպիրով, ներկայացումներին ասեղ զցելու տեղ չկար, Սունդուկյանի անվան թատրոնի հսկայական սրահը, ուր հյուրերն էին խաղում, չէր կարողանում տեղավորել բոլոր փափագողներին, քաղմությունը շատ անգամ, հրշեղներին հուսահատության մատնելով, հեղեղում-բռնում էր բոլոր անցատեղերն ու աստիճանները, իսկ երբեմն ոմանք նույնիսկ թառում էին բեմերին՝ միանգամայն Շենքսպիրի ողով, ճիշտ և ճիշտ այնպես, ինչպես «Գլորիսում»:

Թատերական այդ խաբանմանի ամբողջ մթնոլորտը վկայությունն էր այն բանի, որ Շենքսպիրի ստեղծագործությունը միու ու արյուն է դարձել հայ մշակույթի, հայկական թատրոնի, ժողովրդի բուն կյանքի համար: Ել որովք որ երկրում կարելի է տեսնել, որ հայերն իրենց զավակներին շենքսպիրյան հերոսների անուններով կոչեն:

Կազմակերպիչները համամիութենական չէին կոչել այս փառատոնը, բայց ըստ էության այդպիսին էր այն: Երևանյան բեմում Շենքսպիրը ներկայացրին կիտլայի, լատվիայի, էստոնիայի, Վրաստանի, Ադրբեջանի, Մոսկվայի և Լենինգրադի թատրոնները: Փառատոնը բացառիկ հնարավորություն տվեց մի հայացքով ընդգրկելու Շենքսպիրի կյանքի այսօրվա պատկերը երկրի բեմերում, դատելու թատերական պրոցեսի մասին նրա ունի հոսանքի մեջ, նրա թռիչքների, ուժի և թուլամիությունների մեջ: Վերջիններս վրա մենք չէինք ցանկանա աչք փակել, քանի որ մեր նպատակը ոչ թե ներբող հորինելն է (ի դեպ, շատ հազիվ մի ժանր, և փառատոնն արժանի էր դրան), և նույնիսկ ոչ էլ ամփոփել հաշվետվությունը վրայ, այլ, հիմնվելով Երևանում ցուցադրված ողբ (ոչ բոլոր) ներկայացումների նյութի վրա, Շենքսպիրի մեկնաբանության ոլորտում այսօր մեր թատրոնի առջև ծառացած ընդհանուր պրոբլեմներին անդրադառնալու:

Բայց ինչպես գտնել ընդհանուր օրինաչափությունները, ինչպես զգալ ներքին միասնությունը ազգային ավանդույթների, բեմական դպրոցների, գեղարվեստական անհատականությունների, թատերական սերունդների ակնառու հարստության, բազմաձայնության մեջ: Մի կողմից, ասենք, Իրգայի Ուպիտի անվան թատրոնի խիստ ակադեմիական «Նուլիտս Կեսար» ներկայացման հյուսիսային սառնավուն ոճը (Շենքսպիրի ողբերգությունն իր վախեցնող այժմեականությամբ հիշեցնում էր հին պատմության թեմաներով գրված գիմնասիական շարադրություն, ուր կենդանի մարդկանց փոխարեն գործում էին վեհաշուք թանցյալի հերոսները՝ մարմարե պատմաձևներով), մյուս կողմից՝ Ռոբերտ Ստուրուայի «Ռիչարդ Երրորդի» մոլեգին, պայթուցիկ, կործանարար ուժը: Մի կողմից՝ ինքնամոռաց ազարտ, որով Կլայպեդայի թատրոնի իրիտասարդ դերասանները «Նրկու վերոնացի» ներկայացման մեջ տրվում էին դիմական-հեծասային խաղի տարբերին, մյուս կողմից՝ Ալիսա Ֆրեյնլիխի մտահմարաբեությունն Իգոր Վադիմիրովի շշմեցուցիչ-խրոխտալի «Կամակոր կնոջ սանձահարումը» բեմադրության մեջ: Մի կողմից՝ Հրաչյա Դափլույանյանի շենքսպիրյան ցիկլի էպիկական թափը, մյուս կողմից՝ Ալեքսանդր Գրիգորյանի ռեժիսսորի սենսուս-առնական ոճը «Մակբեթում»:

Փառատոնում ցուցադրվեցին նոր-նոր բեմադրված, «տաք-տաք» ներկայացումներ և ժամանակի բնթացում խամրած, պատկանելի տարիք ունեցող թատերական ստեղծագործություններ: Դիտումնամյոր թե ոչ, այնուհանդերձ, հանդիսատեսի առջև բացվեց-տարածվեց վերջին տասը-տասնհինգ տարվա շենքսպիրյան բեմական պատմության հեռանկարը: Ի դեպ, միշտ չէ, որ բեմական ոճի ժամանակագրությունը որոշվում է ներկայացումների ստեղծման տարեթվով:

Վախժանգովի անվան թատրոնը «Անտոնիոս և Կլեոպատրան» բեմադրեց վաթսուեակնանիների վերջին, սակայն այս ներկայացման վեհադուր թատերայնությունը փառատոնում «լիազորված» էր այն ավանդական «մեծ ոճին» անունից, որի դեմ ընդվզեց 60—70-ական թվականների ռեժիսորան։ Համակված «կոպիտ Շեքսպիրի», «անարցունք Շեքսպիրի» գաղափարով, ռեժիսորները դեն նետեցին ուսմանտիկ մեկնաբանության ավանդույթները, երբեմն՝ ավելորդ տաքարյունությամբ։ Շեքսպիրն սխալեց խոսել բրեխտյան դպրոցի ռացիոնալիստական «կոշտ» լեզվով, ավելի ճիշտ՝ այնպես, ինչպես պատկերացում էին այդ դպրոցի լեզուն։

Հստակացի ռեժիսոր Ինգո Նորմանը «Ակն ընդ ական» պիեսի բեմադրությունը (1979 թ.) լուծել է մաթեմատիկորեն տրամաբանված նույն եղանակով, որով մի ժամանակ, վաթսուեակնանիների կենսերին, Վոլգեմար Պանոն մեկնաբանել էր «Համալիտը»։ Նորմանը Շեքսպիրի «պրոր-լիմային» (սոսկ անվանապես կատակերգության ժանրին պատկանող) պիեսը բեմադրել է իբրև բաղադրական դրամա։ Վիթխարի հարթ տարածության մեջ, որից, շնայած բուռնագույնին, աճավոր սառնություն է փչում, անողոր հետեղականությունում ծավալում է մի պատմություն այն մասին. թե ինչպես զահը գրաված է դրանով իսկ իրեն բռնապետության անդամ մեքենային՝ ծառայադրած մարդն անխուսափելիորեն դառնում է լկտի բռնակալ։ Պլանուի թատրոնի ներկայացման մեջ Դոբսը ժամանակավորապես իշխանությունը զիջում է կոմս Անջելոյին ոչ թե սլարզմամբ դուրսահանությունից, նույնիսկ ոչ էլ Անջելոյին փորձելու նպատակով, այլ ավելի շուտ կարծես իրեն և նրան ապացուցելու համար, որ պետության մեջ գործերի ընթացքը կախված չէ աչք բանից, թե ով է նստած գահին (զահը բեմում կառափնակոճը է՝ վրան ալ կարմիր ծածկոց, սփռոցի նման. միաժամանակ դա առյանի սեղան է)։

Բարեհաջող ֆինալը, որ, ի դեպ, բավական պայմանական է նաև պիեսում, ռեժիսորը վճռականապես կասկածի տակ է առել. երբ գործող անձինք հեռանում են բեմից, վերջինի բանը, որ իրեն է դամում մեր հայացքը, նույն կառափնակոճըն է՝ մեղք մեխված տապարով։

Ներկայացման տրամաբանությունը չափից գուրս հետեղական է։ Նրա մտահանցողական բնույթը վաթսուեակնանիների վավերագրական դրամայի ոգով է և ոճով մեզ սասն թեքում են ապացուցում։

Քաղաքական կրքերի խաղը, անսահմանափակ իշխանության մեխանիզմի աշխատանքը և նույնիսկ պատմությունը մարդամարտի Իզաբելի, որի պատվի դեմ հանցափորձ է կատարում բռնակալը, — սրանք դեռ ամեն ինչ շեն Շեքսպիրի պիեսում։ Պական կարեոր չէ շեքսպիրյան վիեննայի՝ կավատների, անառուկների ու գողերի, այդ բոլոր Լուցիոների, Բենարդինների ու Պերնապելաների բաղաքի աղտոյի և պաճուճագեղ կենցաղը, որ տնտեսգործ լուծված է ռեժիսորական կոնցեպցիայի թրած ջրում։ Այսպես, Դաճիճը, որ պիեսում գրոտեսկային ֆիգուր է, բեմում ներկայանում է իբրև էտառիզմի շարագուշակ ալլաբանություն (կարմիր դիմակով ծածկված դեմք, մեքենայորեն լավիված-ձևված շարժումներ, անգույն ձայն), և սա այնքան էլ չի համապատասխանում կատակերգական այն տեքստին, որ դրամատուրգը գործող անձինք սասել է տալիս։

Մինչդեռ վերուստ սահմանված նորմերի մեջ տեղավորվել չկամեցող կենցաղը չափից դուրս էական ինչ-որ բան ունի Շեքսպիրի համար և նրանց համար, ովքեր վճռում են բեմադրեք նրա պիեսը։ Կառափնակոճըն այլ բան է ասում, կյանքն՝ այլ բան։ Տապարն իրենն է անում, մայր Պերնապելան՝ իրենը։ Ամենից լավ դա հասկացել է Բերթոլդ Բրեխտը, ի տարբերություն այն «բրեխտականների», որոնք «շիլլերականացում» էին իրենց ուսուցչին, այնպես, ինչպես «շիլլերականացում» էին Շեքսպիրին։

Ռոբերտ Ստուրուայի՝ աշխարհը դարմացրած Ռիչարդ Իրրորդը՝ շնչվեց դատարկ տեղում, Ռուսթավելու անվան թատրոնի ներկայացումը 60—70-ական թվականների դրամատուրգիական ոճի ինքնազարգացման անխուսափելի արդյունքն է՝ հասցված բարձրագույն և ծայրահեղ արտահայտության։

Վրացական «Ռիչարդի» հակառակորդները՝ վրդովմունքով, բազմաթիվ պաշտպանները՝

Հիացմունքով ասում են, թե ուժեղորոշ Եղեքսպիրի քրոհիկը լուծել էր Բրեխտի էպիկալաճն թատրոնի հնարաններով: Ըստ իս, դա այնքան էլ չի համապատասխանում իրականությանը: Ստույթույի ներկայացման մեջ նմանությունը Բրեխտի հետ առաջ է գալիս այն բանից, որ ռեժիսորը Եղեքսպիրին ետ է տանում դեպի նրա ակունքները՝ ժողովրդական թատրոնի էսթետիկան, որին շատ է պարտական նաև գերմանացի դրամատուրգը: Թատրոնը շեքսպիրյան պիեսի իրադարձություններին ու հերոսներին նայել է ժողովրդական աշխարհգիտությունից: Պատանկությունից, որ հետևողականորեն արտահայտված է հրապարակային թատերաբեմների ազատ, կոմիկականորեն փրկված ոգու և ոճի մեջ: Մվառված, տեղ-տեղ՝ թխնաձված, «արյունոտված» տեսք ունեցող բեմի վիճվարի սպիտակ տարածքում (նկարիչ՝ Մ. Եվլիսկ), իրար կոկորդ բռնած, ղեկավար մարդկանց հետ շատ քիչ նմանություն ունեցող ինչ-որ արարածներ, ասես Բոսիի կտավներից իշած հրեշներ, ֆուլյուրային ալլանդակ ոգիներ, հրապարակային հանդիսանքների դիմակավոր առհասկանությունից զրկված: Կադրիկադ քալող, կողքից կողք անձուռնի լինկոտող, սուր կոկոսացող ձայնով արարած է Յորբի դեսուհին (Մ. Բրիլլի). պատահական չէ, որ նրանից է ծնվել ալլանդակ շարագործ Ռիշարդը: Ահա և ղառամախտով բռնված էղվարդ թագավորը (Մ. Մախարաձե)՝ մերկ մարմանից հցած կնգում մորթող պատմաճանով, կախուրդով շմշմացող բերանով, անմիտ ալքերով ու ծուռտիկ ոտքերով: Մարգարիտ թագուհին, որ ինքը Մահն է, — սպիտակ ներկով չլպտված դեմքով և մուգ գույնի հագուստներով, նման շարագույծ թռչունի: Ռամազ Զխիկվաձեն Ռիշարդ Գլոստերի նկարագիրը զրկել է դիվային վեհություն ամեն մի նշույլից: Ըստ դերասանի, — ե տեսվաճառային բեմահարթակի տեսակետից, — բնականությունը չի կարող վեհ լինել, շարագործությունը չի կարող ստոր ու ալլանդակ չլինել: Ռուսավելու անվան թատրոնի բեմում Ռիշարդը հանդես է գալիս նապոլեոնյան զորք շինել հազած, սակայն այդ շինելը ծածկում է մի շարաններ հրեշի մարմին, որ արյունալի անշարժ ալքեր ունի ու հուշկապարիկի կապույտ շրթունքներ: Ռիշարդի Աննային համարում է այնպիս, ասես ծծում է նրա արյունը:

Այդ եղանակագործն ու խեղդակալի ողբերգական անհնալորություն չի դառնում նույնպես մահվան շեմին: Նրա գիշերային մղձավանդ-տեսիլքները՝ իր ձեռքով սպանված մարդկանց արյունակարմիր մշուշի մեջ հաժող սպիտակ ստվերները, ծնունդ են առնում ոչ թե այն բանից, որ խիղճը տանջում է, այլ մոտավոր կործանման նախազգացումից:

Ներկայացման հենց սկզբից Ռիշարդին քայլ առ քայլ հետևում է հրեշտակային ճերմակ հագուստով գեղեցկատես մի պատանի՝ Ռիշմոնդը (Ա. Խիդաշելի), որի ձեռքն է ֆինալում խոցում բռնակալին: Բայց նա էլ, բեմում ծավալվող արյունալի պատմության բոլոր գործող անձանց նման, զուհ է դառնում աշխարհը համակած իշխելու, մոլուցքին, չի կարողանում դիմանալ ու չենթարկվել թագի ճաճանչին (այն, ինչ գործող անձինք ճաճանչ են համարում, իրականում ողորկված թիթեղի աղոտ փայլ է, — տեսնալի թագը, հատակին ընկնելով, ծնգում է պահածոյի դատարկ տուփի սկես. այդ գրոտեսկային հնչյունը խիստ համապատասխանում է ներկայացման «իշխված» — իրոնիկ ոճին): Ալքերը հառած թագին, — ճիշտ այնպես, ինչպես մի ծամանակ՝ Ռիշարդը, — պատանի թագավորը դանդաղ, աստիճան առ աստիճան բարձրանում է վերին հարթակը, ուր քիչ առաջ նրա նախորդն էր կանգնած, բարձրանում է նույն պարզամիտ: Ներհավոր երաժշտության ներքո, որ ուղեկցում էր Ռիշարդին ամեն անգամ բեմ մտնելիս: Միաժամանակ նույն ութթմով է բեմում շարժվում Խեղդակալը, որ ներկայացնում է ներմուծվել իբրև Ռիշարդի կրկնակ, իբրև նրա հոպիտոլության անձնավորում (այս դերը, ինչպես և էղվարդ թագավորի դերը, խաղում է Մ. Մախարաձեն): Ցատկոտելով, նա գալիս է դեպի բեմիցը՝ ծաղրական ալերով անելով հանդիսատեսներին, իբր, ահա, Ռիշմոնդ՝ այդ ձյունափայլ պատանյակն էլ մյուսներից լավը չէ:

Բոլոր նրանք՝ թագավորներ, ասպետներ, բարձրատոհմիկ տիկնայք, պարոնայք և ծառաներ, տերեր ու հյատակներ, բոլոր-բոլորը մարդասպաններ են ու մատնիչներ, դավաճաններ ու դահիճներ՝ ավելի կամ պակաս հաջողակ: Նրանց մեջ և ոչ մի մարդկային բան չկա: Իշխանության համար պայքարը, որով բռնված են նրանք, ներկայացման մեջ նման է ապակե անո-

Ֆրոմ ֆտակված սարգսրի կոմի. Բեմում ներկայացվող արյունուշտ աշխարհին մերժված է ոգ-  
րեքցության իրավունքը, այսամիջ ապրող ու գործող անմարդակերպ արարածներին՝ ողբերգա-  
կան հերոսներ կոչվելու իրաւունքը: Բեմահարթակում անողոր, կարեկցանքի և ներողամտության  
մասին գաղափար չունեցող գրոտեսկն է տիրում: Ռիչարդյան Անգլիայի պատմութունը բեմում  
ներկայացվում է որպէս նշանակալի կատակերգութուն, արյունալի և սրբապիղծ ֆարս, ուր ոչ մի  
բան սուր չէ, ուր չկա մի այլ օրենք, բացի ուժեղ իրավունքից, իսկ սպանողներն ու սպան-  
վողներն արժեն իրար, ուր անարգելում ու ծաղրելում է մահն անգամ. այս առումով որքան բնո-  
ւոր է, օրինակ, երկու վարձու մարդասպանների մեկամարդոտ պարը հենց նոր իրենց ձեռքով  
սպանված կարենսի մարմնի հետ,—ասանգո՝ դիակի հետ:

Բայց, զարմանալի բան, վրացական «Ռիչարդում» ճնշող սահմոկանքի կամ սարկաստիկ  
մոալլության հետք անգամ չկա: Ժամանակակից դաժան գրոտեսկը ներքուստ լուսավորված է  
և արդարացված ժողովրդական հանդիսների, հրապարակային զվարճանքի հաղթական տարեր-  
քով, որ զերծ է ավելորդ զգայականութունից, լի է կյանքի բերկրառատ ուժով:

Ներկայացման մեջ ակնհասուն են զուգորդումները Բոսի, հյուսիսային վերածնության կեր-  
պարների հետ: Բայց ավելի կարեւոր է մի այլ բան՝ Ռուսթավելու անվան թատրոնի «Ռիչար-  
դի» բեմական լեզուն հազարավոր թիւերով կապված է վրացական ֆոլկլորի պոետիկայի, վրա-  
ցական ժողովրդա-հանդիսանքային ավանդույթների հետ: Ստուրուայի «Ռիչարդ Երրորդ» հա-  
մաշխարհային հաջողութունը թերևս արդյունքն է ոչ միայն այն բանի, որ բեմագրութունն  
արված է «համաշխարհային մակարդակով», այլև ամենից ավելի այն իրողության, որ ներկա-  
յացումը խոր արմատներ ունի սոցալային հողում, ժողովրդական մշակույթի մեջ, որից կարը-  
ված լինելու վիճակն այնպես հիվանդագին է ապրում ժամանակակից Արմենիայի արվեստը:

Ռուսթավելու անվան թատրոնի «Ռիչարդ Երրորդ», ինչպես ասացինք, ողբերգութունը  
գրոտեսկի փոխակերպող, հակառոմանտիկական ոճի բարձրակետ է, պսակ: Ոճի հնարավորու-  
թյուններն օգտագործվել են մինչև վերջ, մինչև ծայրաստիճան, և դրանով իսկ սպառված են  
նեքն ռեժիսորը շարունակի ընթանալ այդ ուղիով՝ իրեն կենթարկի կրկնվելու, նույն մեղական  
շրջանում պտտվելու վտանգին, շրջան, որի մեջ շարժվում-դառնում է 60—70-ական թվական-  
ների շեքսպիրյան ներկայացումներից շատերի գործողութունը—Ռիչմոնդ կրկնում է Ռիչարդի,  
Մալկոլմը՝ Մակբեթի, Ֆորտինբրասը՝ Կլավդիոսի ուղին, և ամեն ինչ վերադառնում է իր շրջ-  
անային մեջ:

«Դաժան Ենթադրի» կողմնակիցները հաճախ անզուս են նրա պիեսների բանաստեղծական  
կողմի հանդեպ: Նրանց ներկայացումները սովորարար հատկանշվում են մոլի և հետեղական  
պրողալիզմով: Նրանք պատրաստ են պոեզիան նույնացնել օպերային քաղցրմեղցրության և  
թատերական հնավանդ էֆեկտների հետ: Պետք է խոստովանել, որ թատրոնը ժամանակ առ-  
ժամանակ հիմք տալիս է զրա համար: Իրկուստիկ թատրոնում «Մակբեթի» բեմագրության մեջ  
երեք վճռիկ փոխարեն հանդես է գալիս ճախագուշակ քույրերի» մի ամբողջ կորդերակոն-  
տարագույն տրիկոներով զգեստավորված, նրանք ամենազայթակղել կերպով դժոխային ուժերի  
պար են կատարում: Չորավուն-ակադեմիական «Հուլիոս Կեսարում» (Ուլիսի անվան թատ-  
րոն) Կեսարի սպանության տեսարանն արված է այսպես. մահացու վիրավորված դիկտատորը  
բարձրանում է սանդուղքով և, հասնելով կատարին, վերևից էֆեկտավոր կերպով երեսնիվեք  
ընկնում է ներքևում կանգնած դավադրների ձեռքերի վրա, ընդ որում բեմահարթակն այդ պա-  
հին ողորված է արեսագույն լույսով: Հասարակութունն «ախ» է տնում և զահլիճը թեղացնում  
ծափերով, որ դույզն ինչ կապ չունեն պիեսի խոսքի հետ: Ըստ էության, Կեսարն այստեղ, նման  
«տրյուկից» հետո, պիտի ոտքի ջատկեր և աներ այն, ինչ կրկնում է կոմպլիմենտն են ան-  
վանում:

«Րիչարդի» և այլ կարգի էֆեկտներին, ոճի սիրունությանն ու ռոմանտիկ մշուշին 60—70-  
ական թվականների ռեժիսորները ձգտում էին հակադրել հատուկ տրամաբանութունը, սթափ  
հավաստիութունը, մանրամասները, կյանքային ճշգրտութունը: Նրանք սիրում էին կրկնել

բանաստեղծի այս տողերը. «Եվ ողջ Շեքսպիրը թերևս այն բանում է սոսկ, որ Համլետը պարզ ու մեկին զրուցում է ուրվականի հետ»։ Ամենակարևորը նրանց համար «պարզ ու մեկին» արտահայտությունն էր։ Սակայն Պատեռնակի, ինչպես և պիեռի հեղինակի, հրացման ու գաղափարի ողջ էությունն այն է, որ Համլետը «պարզ ու մեկին զրուցում է» ոչ թե պատահական մեկի, այլ հենց ուրվականի հետ, «սահմանկեցուցիչ տեսիլքի» հետ, այն «սահայտ ներկից» եկած հյուրի հետ, «որի սահմանից ոչ մի ուղևոր չի վերադառնում»։ Եվ սա բոլորովին, բոլորովին այլ բան է, քան իշխանի զրույցն իր ինչ-որ գաղտնի բարեկամի հետ, որի մտքով անցել է իրեն։ Իներկայացնել իրեն ուրվական՝ Համլետի աչքերը բացելու, եղենդագործ հորեղբոր մերկացնելու համար։ Հենց այսպես է Համլետի հոր ուրվականի դերը մեկնաբանված Տալմերի Կիեզիսեպի անվան թատրոնի ներկայացման մեջ։ Ահա թի որքան հեռու կարող է տանել առօրյա սովորականության և ծայրահեղ պարզության ձգտումը։

Վեներով բեմադրել Դանեմարքի իշխանի մասին պատմող ողբերգությունը, նրանի դրամատիկական թատրոնի երիտասարդ ռեժիսոր Արմեն Խանդիկյանը չի ձգտել պարզ ու հասարակ բացատրություններ գտնել Շեքսպիրյան առեղծվածների համար։ Նա ցանկացել է հաղորդել պիեռն պարզապես խորհրդավորության ոգին, մարգարեական արտասովոր տեսիլքների, կանխագուշակ երազների, հոգեպայծառացումների պոեզիան։ Ռեժիսորը հենվել է ոչ թե հին ուսման տիկների՝ արվեստում խորհրդավորի մեծ վարպետների փորձի, այլ ժամանակակից պոեզիայի և առանձնապես կինեմատոգրաֆի պայմանական-զուգորդական տեխնիկայի վրա։ Պլաստիկ՝ մերթ դանդաղեցված-սահուն, մերթ բուռն քառասյին, ձայներ, կաթիլ ստորերկրյա ալյուրի խուլ լուսւթյան մեջ, ուր Համլետին տանում է Ուրվականը, անտեսանելի հոր տենդազին շշուշը, անորոշ շրջուներ, խոշտանգվողների հեռավոր աղաղակներ, Ֆլեյտայի թախծոտ ծորուն նվագ,—այս ամենը բեմում ստեղծում է ճշշող-անիրական մի մթնոլորտ, ուր շնչահեղձ է լինում Համլետը։ Օդն էլսինորում թվում է բարկ, քաղցրավուն ու թունավոր։ Աշխարհը վերաբնակեցված է Կլավդիոսի մարդկանցով, որ դուրս են նալում և դուրս թռչում մեծ ու փոքր, նեղլիկ ու լայն, պղնձապատ ու փայտե դռներից, սողանքներից։ Համլետն այստեղ զուր է երազում միայնության մասին, բավական է նա արտասանի՝ «լինել թե չլինել», որպեսզի փորբիկ պատուհան բացվի պատի մեջ, և այնտեղից հայտնվեն էլսինորների ահավոր կերպարանքները։

Այս էլսինորում, առանց բացառության, ջանադիր «դերասաններ» են։ Պոլտեիտար փուլիանդորեն փորձում է իր խոսակցությունը Համլետի հետ՝ բոլոր երանդներով կրկնելով. «Ի՜նչ եք կարողում, տեր իմ»։ Կլավդիոսը «մկան թակարգ» տեսարանում ծիծաղի համար Համլետի առջև խղճի խաթի վիճակ է խաղում (իրը ներկայացումն աղղել է վրան), զլուխն առնում է ափերի մեջ, թատերականորեն հեկեկում, իսկույն էլ սկսում քրքշալ՝ մատը մեկնելով իշխանի կողմը—դու հույսդ դրա՞ վրա էիլ դրել, երեխա,— և աղաղակում է հաղթական «Երա՛գ, Երա՛գ...»։ Օթելլոյի Համլետի հետ հանդիպման են նախապատրաստում այնպես, ինչպես դերասանուհուն են պատրաստում բեմ ելնելուց առաջ՝ հանդերձավորում են, զրիմ անում։ Ողջ աշխարհն է կատակերգություն խաղում, բացի իրենց արհեստի պղծումը ցավով աննոդ դերասաններից և Համլետից, որի համար նողկալի են սուտն ու կեղծիքը։

Վ. Մարյանը Համլետի դերը խաղում է այնպիսի անհնվիրությունամբ, ասես վիրջին անգամ է բեմ դուրս եկել և այլևս երբեք իրեն թույլ չեն տա Դանեմարքի իշխանի հետ անցնել նրա շարժարանաց փառաշուք ուղին՝ առաջին մենախոսության մեղմ կշտամբանքից, հուսահատության ունայնացնող բռնկումների միջով, երբ Համլետը մոլեգին ու ապարդյուն դարկում, զարկում է մեկնե ամայացած էլսինորի փակ դռներին, դեպի ֆինալի անդաշխարհիկ հանգստությունը, երբ իշխանը չզգալով այլևս ոչ ուրախություն և ոչ էլ ցասում, սուրը դանդաղ խրում է վերապահ «մկան թակարգին» ընկած թագավորի մարմնի մեջ։

Փառատոնում ցուցադրված հայկական ներկայացումների, այդ թվում և «Համլետի», զրլալոր դասն այն է, որ դրանք վերականգնում են շեքսպիրյան պոեզիայի և շեքսպիրյան կրթի

խրավունքները, Բայց սա ետքնից չէ դեպի կեղծ ոռոմանտիկական դեկլամացիայի ավանդույթը: Հայ ռեժիսորները շեքսպիրյան ներկայացման պոեզիայի ակունքները որոնում գտնում են ոչ թե բեմագրության պերճանքի, այլ իտրեպայի փոխաբերականության մեջ, որ հատուկ է Վերածնության դարաշրջանի դրամատուրգին և, տեղին է ասել, մոտ է Սասունցի Դավիթ» ու նարեկյան ողբերգական քնարերգությունն ստեղծած ժողովրդի գեղարվեստական ավանդույթներին:

Պլաստիկական զորեղ փոխաբերություններին հերթապայույթյան վրա է իր կոնցեպցիան կառուցում Հրաչյա Ղափլանյանը: Վասիլանզովի անվան թատրոնում նրա «Ռիչարդ Նորթոլը» տեսած մարդիկ երկար կիշի են, թե ինչպես էր հսկա, ամբողջ բեմը բռնող դահի հարթության վրայով սողում: Կայանդակ եղեռնագործ Ռիչարդի՝ այնքան պստիկ ու չնչին թվացող ֆիգուրը,— բեմական խորամանկ փոխաբերություն: Նրանքի դրամատիկական թատրոնի փոքրիկ բեմում, ուր Ղափլանյանի բեմագրությամբ ներկայացվում է «Հենրի Վեցերորդը», ռեժիսորն անսահման տարածությունն պատրանք է ստեղծել, ուր ծավալվում է Անգլիայի պատմության մոնումենտալ ողբերգություններից մեկը: Վիթթարի գերեզմանոցի կերպար ներկայացնող բեմով (Անգլիան համատարած գերեզմանոց է դարձել...) շիրմախաչերի միջով, հայացքն ուղղակի մեզ հառած, գնում է մի մասունկ՝ դժբախտ թագավորի մանկության հիշողությունը, անարգված ու տառապող մարդկությունը մարմնացումը:

Կարիեր և սպիտակ վարդերի մրցակցությունը քիչ է հիշեցնում ասպետական դինաիստը, շատ ավելի նման է խոհանոցային խառնակչության, խմբակային զգվածոցի, որը սակայն, իր սուղծրի մեջ է ներքաշում շատ ու շատ մարդկանց, որից տուժում է ամբողջ երկիրը, և թրեդյունով նորանոր խաչեր են տեղիվում հողում:

Ներկայացման մեջ Հենրի Վեցերորդը բաց գույնի հագուստով է, անխարդախ է դեմքը, հայացքը՝ վշտալի տարակուսանքով ու լուռ կշտամբանքով հաղված աշխարհին: Վերջին Լանկաստերի պատմությունը սովորաբար խաղացել են իրեն կամադրկության դրամա (խոսքն անգլիացի դերասանների մասին է, մեղանում սա պիեսի երկրորդ բեմագրությունն է միայն): Ա. Սանդիկյանը ոչ թե կամադրկության դրամա է խաղում, այլ անգլոբուլյան ողբերգություն. նրա հերոսն ուժ չունի, հնար չունի բռնելու իրար սպանող մագիկանց ձեռքը, փրկելու արյունաթաթավ երկիրը: «Համբնտ» բեմագրած ռեժիսորի փորձը շեր կարող անհետ անցնել Հենրի խաղացող դերասանի համար:

Հայկազազ դերասան Ալան Հատարը՝ Հենրիի դերակատարը Շեքսպիրյան թագավորական թատրոնում, իշխանությունից հրաժարվելու՝ թագավորի պատրաստակամությունը բացատրել է այն աշխարհից հեռանալու տենչով, ուր «ճշմարտություն չկա»: Հայկական ներկայացման մեջ Հենրիի համար դահից հրաժարվելն սպանող կասեցնելու վերջին հնարավորությունն է: «Դու պետք է դադարեցնես պատերազմը»,— թագավորի այս խոսքը, որ նա ասում է Գլոստերին, հենում է անսպասելիորեն հաստատուն: Սա լիառնակություն է և շարիթի աշխարհին: Նետված մարտակոչ է, որին հետևում է անհապաղ պատասխանը՝ պարզ հաշվեհարդարը: Եվ Ռիչարդը, խողովողելով թագավորին, թողնում է գետնին է մեխում և մի խաչ՝ Հենրիի գերեզմանի վրա: Սապատավոր այդ չարագործը ծանրութթն է անում իր ծրագրերը,— մենք գիտենք, թե ինչ շարագիր է դա,— լիակատար միայնություն մեջ, գերեզմանոցում: Գերեզմանները, շիրմախաչերը գուրս են մղել մարդկանց՝ նրանց տեղը բռնելով:

Հափալանյանի շեքսպիրյան թատրոնը չի երկնում պաթետիկ և զանգի ղողանջի պես հնչել կերպարներից: Նրա փոխաբերություններին հաղվադեպ է սպառնում իլյուստրատիվությունը, քանի որ դրանք ոչ թե հմուտ լարպետի հորինվածքներ են, այլ բխում են աշխարհը գույներով մոլեգնության և կրքերի եղբի մեջ տեսնող արվեստագետի անհատականության բուն էությունից: Այս բանն առանձնապես ակնառու է նրա «Կորիոլանում»:

Նախքան Մոսկվայում Մոսկովյանի անվան թատրոնը կցուցադրեր այս ողբերգությունը, մոսկովյան հասարակությունը «Կորիոլանը» տեսել էր միայն մեկ անգամ (եթե չհաշվենք «Կորիոլանի» բրեխտյան վերամշակումը), «Վանեսմունեն» թատրոնի հյուրախաղերի ժամանակ,

կաարել իրդի բնադրությամբ: Ուս խելացի, դասականորեն կանոնավոր և փոքր-ինչ սառնավուն ներկայացում էր, որ բրեխտյան հստակությամբ մերկացնում և ի ցույց էր դնում Հոռոմբ-րադաքական պատմության զսպանակները: Հանրապետության քայքայումից ծնունդ առնելու պատրաստ դիկտատուրայի մատին խոսք էր գնում շոր ու ցամաք պրոդայի լեզվով:

Հրաչյա Ղափկանյանը բնադրել է բոլորովին այլ բնույթի ներկայացում՝ կրթող ու դիմադրելով լի: Նա բնմում ստեղծել է դեռ չկայունացած, դասական ձևեր շատացած մի աշխարհ, որ անխաբույց, չմեղաված կրքեր են հոռում, որ պատերազմը բթների տակ է, իսկ թշնամի երկրները՝ երկու քայլի վրա, որ մարմարի փոխարեն ամրոցների ծանր երկաթի վանդակներ ենք տեսնում: Կամ հնամենի կիսաբարբարոս Հոռոմ է սա: Կամ անազխական միջնադարը:

Բնմում ամեն բան ծայրիծայր լցված-հագեցած է ձայներով, գույներով, մրրկապտույտ-շարժումներով: Թմուկների թիզում, մարտի ուղմուկ-ազդակ, խռովության կանչեր, վայրի շուրջպարի դոփյուն: Քիչ առաջ հոռոմացիները դրոշներ էին ծածանում և կոկորդով մեկ գոռում՝ փառաբանելով Կորիոլանին, վոլշերի հաղթողին, իսկ հիմա ահա ցատումնալի շուրջվալել են նրան, նզովում են ու խեղճում նիզակներով՝ դազան հալածելու պես: Ներկայացման բեմանկարչական լուծման (նկարիչ՝ Է. Սաֆրոնով, որ նաև «Համլետի» ու «Հենրի Վեցերոդի» ձևավորման հեղինակն է) գլխավոր դետալը՝ հոռոմական պետականության զազափարը խորհրդանշող երկաթի ցանկապատիսպը ևս ներառնված է ընդհանուր բուռն շարժման մեջ—մերթ քանդվում, բաժանվում է մատների, իսկ սրանք արդեն ֆորովի նստարաններ են, մերթ շրջապատում է Կորիոլանին բոլոր կողմերից վանդակի նման, մերթ ռազմական ահեղ մեքենայի պես սողում է նրա կողմը, ճնշում նրան, դուրս մղում հայրենիքի սահմաններից: Ֆինալում երկաթե պատը կրկին խոյանում է հերոսի վրա, միայն թե նրան արտաքսած հոռոմացիները շեն դեկավարում այն, այլ վոլշերը, որոնց մոտ Կորիոլանն ուղում է ապաստան գտնել: Խնչ է նրամականների ուժը երկաթի զորության առաջ...

Խորեն Աբրահամյանի անձնավորմամբ Կորիոլանը բարձրամիտ պատրիկ չէ, այլ կոպտավուն-պարզանկարտ ուղմիկ, ալիլի շուտ՝ զինվոր, քան զորավար: Բվում է, նրա քամահրանքը ամբողջի հանդեպ ոչ թե արխատիկատակյան գոռոզություն է, այլ ալիլի շատ զինվորական մարդու անբարյացակամություն «քաղաքացիական» աղմկալի և անկարգ կյանքի նկատմամբ: Նրա մարմինը՝ լիթխարի ու թեթև, լի զորեղ ներազնշությամբ, նրա առածից քայլվածքը՝ միշտ զգույշ ու զգաստ,—ամեն ինչ ստեղծված է մարտի համար: Կորիոլանի մենամարտը Օֆիդիոսի հետ (Ն. Նազարիթյան) նման է հին հոռոմական զլադիատորների գոտեմարտի կամ, եթե կուզեք, ժամանակակից պրոֆեսիոնալ բռնցքամարտիկների մրցուպայքարի: Ահա նրանք պտույտ-պտույտ են անում բնմում, աշխատում գտնել հակառակորդի թույլ տեղը՝ կայծակնային տապալող հարված հասցնելու համար, իսկ զինվորները, կախված երկաթի վանդակներից, տաքանում են, քաշալերում, ինչպես մարզադուրները մրցամարտի ժամանակ:

Պատերազմը Կորիոլանի արհեստն է, խաղաղ կյանքում նա անելիք չունի, այստեղ նա իր տեղում չէ և վտանգավոր է, ինչպես առյուծը քաղաքի փողոցում: Այս Կորիոլանը հեռու է դիկտատորական պատվամոլությունից, նա չի ձգտում քաղաքական պայքարի և, թվում է, դրանից այնքան էլ զլուխ չի հանում, չի ուղում կեղծել ու չի էլ կարող, ընդունակ չէ դրան: Զինվորական իր ուղղամիտ պարզությամբ նա փչացնում է բոլորի խաղը, տրիբունները նրա դեմ են հրահրում ժողովրդին, պատրիկները նրան այնքան էլ չերմհանդորեն շեն պաշտպանում, պարզվում է, որ նա պիտանի չէ Հոռոմին, և արտաքսում են նրան:

Շեքսպիրի Կորիոլանը, ինչպես սովորաբար հասկանում են այս կերպարը, արտաքսման մեջ չի վշտանում հայրենիքի կորստյան համար, այլ սոսկ ցատումով է լցվում նրա հանդեպ: Այդ Կորիոլանի համար պետությունը հենց ինքն է, Հոռոմը չի արտաքսել իրեն, ինքն է հոռոմացիներին զրկել իրեն տեսնելու և իր սխրանքներից օգտվելու երջանկությունից: ՄԾ՝ եմ ձեզ վանում, — նետում է նա պլեբեյներին: Սուղդուկյանի անվան թատրոնում Կորիոլանն սկսում է հայրենիքից բաժան լինելու ցավն զգալ հենց այն պահին, երբ կորցնում է հայրենիքը: ՄԾ՝ եմ

ձեզ վանում»,—գրում է նա առաջադրման մեջ, մենակ՝ միմյան բնմում, և այդ կանչի մեջ միայնություն և հուսահատություն կա: «Չունենմ հայրենիք, չունենմ ծնողներ, ինքս եմ ինձ ծնել»,—ասում է նա խոսքածայն, ճիշդով. գլուխը ետ է ընկած, ձայնի մեջ՝ տառապանք: Զորեզ մարմինը խոնարհվում է հողին, խոր կորածնում իրեն ծվատող հոգեկան ցավից: Երբ ֆինալում ցանկապարիսպը՝ երկաթե այգ հեծըր, նորից է սկսում ողջալ Կորիդանի կողմը, նա ինքն է նետվում դրան ընդառաջ: Հոռոմեացի հերոսի մահը հորեն Աբրահամյանի խաղով նման է ինքնասպանության:

«Ջոն արքան» հորեն Աբրահամյանի բեմագրած շեքսպիրյան առաջին ներկայացումն է: Սոնդուկյանի անվան թատրոնը «Ջոն արքայում» զարգացնում է «Կորիդանի» թատերական գաղափարները Միսթամանակի և: Աբրահամյանը պատրաստ է եղել հաշվի առնելու նաև այն ոճի փորձը, որին պատկանում էր Վոլգեմար Պանսոյի «Ռիչարդ Նորրոդը» և պատկանում է Ռոբերտ Ստարուայի «Ռիչարդ Նորրոդը»: Սակայն, յուրացնելով ուրիշ ռեժիսորների փորձը, և: Աբրահամյանն ստեղծել է բացառիկ ինքնուրույն և ինքնատիպ մի գործ, մի ներկայացում, որ կծու գրոտեսկի և ճշմարիտ ողբերգության սուսմանագծի վրա է:

Ռեժիսորը Շեքսպիրի քրոնիկի գործողության ժամանակը ետ է տանում հայրուրաժականների խորքը: Բնմում խուլ, կիսավայրի, գրիթե նախնադարյան ժամանակներ են: Մարդկանց դեկավարում են պարզ ու կոպիտ բնազդները, ոչ ոք չի փորձում դրանք թաքցնել «պետական գործունեություն» ակնածելի ծածկույթի տակ: Բեմը (ձևավորող նկարիչներ՝ Զ. Մուրադյան և Կ. Սաֆրոնով) բարձրությամբ մեկ պատված է պղտոր-կանաչավուն փսիաթով, կենտրոնում խոշոր անցք է, նման անձավի մուտքի: Անցքից դուրս է թափվում կիսամերկ զինվորների մի խառնակույտ: Նրանք հապճեպով քարշ են տալիս՝ բերում ռազմերթյային գահը, քարշ են տալիս՝ բերում ծերությունից և վախից դողողացող մեծատառճմիկներին, որոնց միակ առաքելությունն է գլուխները դրականորեն շարժել ի պատասխան թագավորական հրամանների: Անհնադանդներին հասկացնելու մի պարզ ու հասարակ լեզու ունի միապետը—ոտքով հասցնում է թերուկներից մեկի աճուկին, մյուսի կոկորդն է ճանկում, իսկ երրորդին անսպասելիորեն պարզակտնում է համբույրով՝ գիտելու, թե ինչքան մեծահոգի եմ ես:

Ջոնին շտապով,—արարողությունների սարքելու ժամանակ լիկա, դեմը պատերազմ է,—թագադրում են մի անդամ ևս: Նրա արածը միայն այն է, որ ընդունում է օժումը՝ առավոտյան լվացվելու պես մի բան: Նրան թագադրում են ուղղակի անարգանքի սյան մոտ, սյանը շան նման երկար թոկով կապված է խեղկատակը և շան նման էլ հաշում է ֆրանսիական դեսպանի վրա, որ եկել է պատերազմ հայտարարելու:

Ողջերափողներ խոսքոտ հնչյունների ներքո,—փչում են հերուղները, որոնք նաև բոժոժիկավոր սրածայր գլուխներով ծաղրածուներ են,— դեմ առ դեմ են դալիս բանակները: Ծախատամարտն առաջին մասն այն է, թե ով ումից բարձր կզոռա, թե ում կոկորդն է ավելի լավ կլայկված: Թագուհի է լինողներն (Վ. Վարդերեսյան) և դքսուհի Կոնտանցիան (Լ. Հովհաննիսյան), զինվորների զբոհներին և քաջախիճ սուլոցների տակ, մեկը մյուսից պերճագեղ հայհոյանքներ են թափում իրար գլխի՝ շուկայական կնանոց պես: Հետո թշնամիները մեկական ըմբիշ են ասպարեզ հանում, և սրանք թավալվում են կեղտ ու ցեխի մեջ՝ աշխատելով մեկը մյուսի ոտքը կոտրել-անհաճանել:

Ներկայացման մեջ պատերազմը ցուցադրված է իբրև խեղկատակային և ահավոր մի գործողություն. զինվորները երկար ու ձիգ ազադակով,—ալդպես մրցամարտն սկսելու պահին գոռում են կալատեխատները,— ծանր սրերը մեկնում են առաջ, և սպանվածներն անմիջապես թափվում են կույտ-կույտ, չարդոտված տիկնիկների պես: Սակայն ռեժիսորը զիտի՝ բանը հենց այն է, գոթախոտությունը հենց այն է, որ ոչ թե տիկնիկների, այլ մարդկանց մասին է խոսքը, որ շեքսպիրյան աշխարհում ոչ թե տիկնիկներ, այլ մարդիկ են կործանվում:

Անցած տասնամյակի դաժան գրոտեսկները՝ Պանսոյի և Ստարուայի ներկայացումները, ցավ չունենին իրենց մեջ. բնմում իրար կոտորող «հեծները» ոչնչով նման չէին մարդկանց,

բայց հենց նրանք էին միայն իրենցով լցնում բոսխային մղձավանդների սահմանցուցիչ աշխարհը։ Զկար մեկը, որին խղճայիր, չկար մեկը, որին ափսոսայիր։

Շեքսպիրյան ջրտնիկին հայ ռեժիսորը նախաբան է հավելագրել։ Բեմ են վազում մանուկներ, նրանց հետապնդում, բռնում, սպանում են զինվորները։ ասես Բրեյդելի «Ջարդ մանկանց» պատկերն է՝ վերակենդանացած։ Նախաբանն ուղղակի կապ չունի հետագա իրադարձությունների հետ, սակայն մի տեսակ բարդական կամերտոնի դեր է կատարում, բացի կենսութախ մարդասպաններից, կան նաև նրանց անմեղ զոհերը, որոնց ողբ-աղաղակը երկինք է հասնում (հիշենք, թե ինչ անողորմյամբ փոքրիկ արքայազները, որոնք, ըստ պիեսի, խողովակում են Բիշարդ Գլոստերի հրամանով, «Ռեխլար» նեօֆորների կամեցողությամբ դարձել էին պոտենցիալ շարագործներ, ուստի և ոչ մի կարեկցանք չէին հարուցում)։

Մարտի տեսարանում բեմի խորքից առաջ է կարկառվում մի փայտամած, վրան՝ պարկուցու կտորից գորշ հագուստներով տղամարդիկ, կանայք, երեխաներ՝ տխուր, ոգեշունչ դեմքերով։ Լուծում ենք, թե ինչպես են նրանք կամացուկ երգում։

Ինչ ե՞ք աճում, մի պղտորե՛մ մե՛ր կյանքը,

Ինչ ե՞ք կոպում, դե՛ռ կովկուց այս կյանքը չի շանձ...

Այս խոսքերը, որ չկան պիեսում, թատրոնը համարձակորեն մձռել է ներմուծել շեքսպիրյան տեքստի մեջ. դրանց առկայությունը շատ կարևոր է եղել ներկայացման փոխադրարարության համար։ Այդ մարդիկ զուր են խաղաղության կոչ անում, բայց և այնպես նրանց ձայնը՝ չարին հակադրվող ուժերի ձայնը, լսելի է դառնում՝ նորից ու նորից հնչելով ներկայացման բազմաձայնության մեջ։

Իսկ ինչպիսի՞ն է ինքը՝ Զոն արքան։ Զէ՛ որ, թվում է, կասկած չկա, որ կեղտի և արյան աշխարհը նրա աշխարհն է։ Գուցե Հերովդես թագավո՞րն է նա։

Սոս Սարգսյանը շեքսպիրյան արքայի դերում տրագիկոմիկական ռճի, հոգեբանական գրոտեսկի հաղվաղությամբ օրինակ է տալիս, ռճ, որ իմամա՛ն կյանքի լուրաքանչյուր պահի ծայրագույն լարվածության արդյունքն է՝ նրա հերոսը Կ՝ սարսափելի է, Կ՝ ծիծաղելի։ Երբեմն թվում է, թե խելագործ է նա՝ բորբոքված հայացք, զղզղված ալեխառն մազեր, խաղտո ձայն։ Նա ամբողջովին տեսղալի ութթի իշխանության տակ է։ Մի վայրկյան նստում է գահի ծայրին, որպեսզի իսկույն էլ նորից պտույտ-պտույտ գա սրընթաց շարժումով։ Նրա արարքներն անհնար է կանխագուշակել։ Թվում է՝ ինքն էլ չգիտի, թե իրեն ուր կմղի գործելու մոլուցքով հոգին կրծող դեր։ Դերասանը չի ձգտում իր հերոսի արարքներին խիստ հետևողականություն հաղորդել, «խաբարկտեր» ստեղծել այդ հասկացության ավանդական առումով, իբրև խոհամտորեն ըմբռնված ու իմաստավորված կոնցեպցիա։ Բայց սա չի խոստում այն մասին, թե կերպարը հեռու է հոգեբանական ճշմարտությունից։ Հնդհակառակը, դա վկայությունն է այն բանի, որ դերասանի խողովակ, ինչպես և Շեքսպիրի պիեսում, առկա է ամենախոր և ժամանակակից բնույթ ունեցող պսիխոլոգիզմը։ Հոգու գործունե կյանք, որ ընդդիմանում է ամենայն հաշվարկի։

Զոն արքային համակած անընդհատ շարժումն անսպասելիորեն կանգ է առնում լրիվ ընթացքի պահին, երբ մահից առաջ հանկարծ հասկանում է անիմատությունն այն թուհուհուհի, որին նվիրել է կյանքը։ Հոգեվարքի պահին հերոսի թախիծը և ուշահաս մտապայծառացումը Սարգսյանը հաղորդում է բարձր ողբերգության լեզվով։ Վերջինը, ինչ մնում է մեր հիշողության մեջ, մշտալի խոշոր աչքերն են մի դեմքի վրա, որ զարմանալիորեն տողորվել է ոգեշունչ խաղաղությամբ։ Զոն արքան այլևս չի պատկանում անհավատության ու բռնության աշխարհին։

60—70-ական թվականների թատրոնում ձևավորվեց շեքսպիրյան ներկայացման առավել կամ պակաս կուլտուրալ վերաբերմունք։ Մեր ժամանակն ասես չի շտապում մշակելի իր ավարտունությամբ նախորդի հետ բաղադատելի նոր սխեմա։ Այստեղ կարելի է տեսնել թատերական պրոցեսի զարգացման մեջ ներկա փուլի անցումայնության նախանշանները։ Իսկ բացի և թաքուն ընդդիմություն գերկոնցեպտուալ ռեժիսուրային։ Այսօրվա թատրոնն ավելի շատ հակամետ

է անպատվար լինել բնական տարբեր ձևերի, տարբեր ոճերի առջև, շրացառելով նաև ուսման-  
տիկական դպրոցի ավանդույթները: Մի կողմ թողած մյուս բաները այդ մասին է խոսում ոճա-  
կան ուղղութիւնների խիստ բազմաբանագոյնութիւնն այն ներկայացումների, որ ցուցադրվեցին  
երևանյան փառատոնում: Շեքսպիրյան դրամայի (ինչպես և բոլոր լուրջ պիեսների) հիմքում  
լեկած թատերական հնարավորութիւնների իրական հարստութիւնը, որ, վերջին հաշիւով,  
բուն կյանքի անսպասելիութիւնն է արտացոլում, մոտ է ժամանակակից ռեժիսորի սրտին, և նա-  
յի շտապում դրամատուրգիական նյութը ենթարկել ռացիոնալիստական բանաձևի: Նրան ավելի  
և ավելի է դրավում իրականութիւնն իրողը, հարաշարժ, երկինքնազ պոեզիան հաղորդելու խըն-  
դիրը, քանի որ իրականութիւնը միշտ էլ անասելիորեն հարուստ է մտահայեցական կոնցեպ-  
ցիաներից ու սխեմաներից, իսկ թատրոնն այդ խնդիրը լուծելու համար որտե՞ղ կարող է  
առավել արգասավոր հող գտնել, եթե ոչ Շեքսպիրի պիեսներում:

## Թ. ԲՈՐԻՍՈՎԱՅԻ ԵԼՈՒՅԹԸ ԿՈՆՖԵՐԱՆՍԻ ԵԶՐԱՓԱԿԻՉ ՆԻՍՏՈՒՄ

Փառատոնի օրերին ցուցադրված շեքսպիրյան ներկայացումների խորապես գիտական և  
ճշմարտացի վերլուծութիւն է արված Ալեքսեյ Վադիմովիչ Բարտոլէյի ղեկուցման մեջ: Ըս-  
լիովին համաձայն եմ զեղարվիստական արժանիքների այն բարձր գնահատականին, որ նա  
տվել է հայ թատրոնի սրանչիկ վարպետների աշխատանքին:

Իրավ, բնական շեքսպիրականը բացառիկորեն բանաստեղծական է բաղմագոյն և բազ-  
մանշանակ: Հրաշյա Ղափառյանի, Խորեն Աբրահամյանի, Գրիգոր Մկրտչյանի, Ալեքսանդր  
Գրիգորյանի, Նրվանդ Ղազանշյանի, Արմեն Խանդիկյանի բնագործութիւններին բնորոշ է քա-  
ղաքացու և ճշմարիտ արվեստագետի դիրքորոշման հստակութիւն, որն անմիջականորեն և  
բացահայտորեն համապատասխանում է արդիականութեանը:

Շեքսպիրյան խաղացանկը առաջ քաշեց տաղանդավոր դերասանների մի ամբողջ համա-  
տեղութիւն, որոնք կարողացան հաղորդել շեքսպիրյան բնավորութիւնների, նրա հերոսների  
կրթերի հզորութիւնն ու բանաստեղծականութիւնը՝ Խորեն Աբրահամյանին (Գորիոլան), Սոս  
Սարգսյանին (Ջոն արքա), Լեոն Թուխիկյանին (Ռիչարդ Պլանտագենետ, Ռիչարդ՝ Գլոստերի  
դուքս և Ռիչարդ Նորթոյ), Գուծ Մանուկյանին (կոմս Վորվիկ, դուքս Բուկինգհմ), Վլադիմիր  
Մարյանին (Համլետ, Կլարենս), Վազգեն Հակոբյանին (Տիտոս Լնդոնիկոս), Գենադի Կոռոտ-  
կովին (Մակբեթ), Ռաֆայել Քոթանջյանին (Կլավդիոս, Լյուդովիկոս): Շեքսպիրյան հերոսու-  
հիներին արժանապատիւթյան բարձր զգացումով, ճշմարտացիորեն են խաղում Լ. Հովհաննիս-  
յանը (Վոլոմանիա, թագուհի էլինոր), Է. Վարդանյանը (Մարգարիտ), Վ. Գեորգյանը (էլեո-  
նոր), Ա. Թուխյանը (Գերտրուդ, Լեդի Գրեյ):

\* \* \*

Նախ և առաջ ես կուղենայի անդրադառնալ Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի,  
«Մեծ աղմուկ ոչնչից» պիեսի բնագործութեանը: Ռեժիսոր-բնագործ Նրվանդ Ղազանշյանը խըն-  
դիր է ունեցել «...բնագործութեան մեջ պահպանել Վերածնութեան դարաշրջանի լուսավոր, ազա-  
տատենչ մարդկանց հոգեբանութիւնը և փոխհարաբերութիւնները, այլոժեսային առանցքը  
դարձնելով արկածախնդրութիւնների արագ հերթափոխութիւնը... Բնական լուծումը ներկա-  
յացնել հակադրերգական պարզոգիայի ձևով, բնում ստեղծել թեթևաշունչ, պլաստիկ դիմապա-  
հանդիսի մթնոլորտ»:

Արդո՞ք թատրոնը կարողացել է զլուխ բերել կատակերգութեան նման մեկնաբանութիւնը:  
Համարձակվում եմ պատասխանել՝ այո: «Մեծ աղմուկ ոչնչից» պիեսը առատ նյութ է տալիս  
խտալական «դիմակների կատակերգութեան» ոգով իմպրովիզացիաներ անելու համար: Կեր-  
պարի հանդեպ հեղանկան վերաբերմունքի հնարանքը, բացահայտ և ընդգծված «թատրոնի խաղա-  
լը», երբ դերակատարները ոչ թե իրենց դերն են խաղում, այլ դերասանների, որոնք կատա-

ըում են այդ զերերը, ստեղծում են տոնական թատերայնության մթնոլորտ: Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի զերասաններն իրենց պահում են անկաշկանդ և տարված են իրենց խաղով: Պարողական, ֆարսային տեսարանները խաղում են զվարթ անմիջականությամբ, այդ ամենը հարմարեցնելով քնարական պլանի հոգեբանական երթրայնությամբ: Նրաժշտությունը, զեղարվեստական ձևավորումը համապատասխանում են ուժիորի մեկնարանությանը: Անհիտ Արտաշյանի ստեղծած զգեստները հրապուրում են իրենց նրբագեղությամբ և արդուարդի ճոխությամբ: Գերասանները շափաղանց պլաստիկ են և արժանապատվությամբ են կրում իրենց հերոսների հիասքանչ հանդերձները:

Ներկայացումից այն տպավորությունն են ստանում, որ իրադարձությունները կատարվում են բաց երկնքի տակ, որտեղ շատ օդ, լույս և կանաչ կա: Բեմում անբռնազորու ուրախության, սիրտ, երջանկության, սրամիտ խոսք ու զրույցի տարերքն է իշխում: Ազատածին, գեղեցկագեմ մարդիկ հիանում են կյանքով, ընկերությանմբ, երջանկությամբ: Նրանք երեմն հայտնվում են անեղանկի վիճակներում, բայց պատահականությունը միշտ փրկում է նրանց: Եվ ամեն ինչ լավ է վերջանում աշխարհներից լավագույնի մեջ՝ Շեքսպիրի բանաստեղծական աշխարհում: Եվ հանդիսատեսն էլ հանգիստ է և ուրախ:

\* \* \*

Քանի որ զեկուցողը շանդրադարձավ «Տիտոս Անդրոնիկոսի» բեմադրությանը, ես կցանկանայի ավելի մանրամասնորեն խոսել այդ ներկայացման մասին: Եթե դեմենք «Տիտոս Անդրոնիկոսի» համաշխարհային բեմական պատմությունը, ապա անհրաժեշտ է հիշատակել Շեքսպիրյան մեմորիալ թատրոնում (Ստրաֆորդ, 1955) Պիտեր Բրուքի բեմադրությունը, որտեղ զլիսավոր զերակատարներն էին Լուրենս Օլիվիեն (Տիտոս Անդրոնիկոս) և Վիվիեն Լին (Օրվիլա): Մեծ արձագանք ունեցավ Քրեյթ Նաննի «Տիտոս Անդրոնիկոսը» (1972), որը բեմադրվել է Շեքսպիրյան թագավորական թատրոնում «Շոտմանցիներ» կոչվող շարքի մեջ (այդ շարքում բեմադրվել են նաև «Կորիոլան», «Շուլիոս Կեսար», «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» թղերերությունները): Գլխավոր զերակատարներն էին Քուլին Բլեքլին (Տիտոս Անդրոնիկոս) և Զուդի Գիսենը (Լավիլիա):

Լենինականի Ա. Մոսվյանի անվան թատրոնը Հայաստանում առաջին անգամ իրականացրեց «Տիտոս Անդրոնիկոսի» բեմադրությունը:

Շեքսպիրյան ներկայացումը հայ բեմում ըմբոստության ցույց էր հանցագործությունների, անօրինականության քաոսի, թշնամության և աշխարհակործան պատերազմների դեմ:

Դա է անողորմ, դաժան ներկայացման իմաստը: Գրիգոր Մկրտչյանի բեմադրության արտաքին և ներքին կառուցվածքը, որոշակի և դրամատիկ ուժմբ, առաջին իսկ տեսարաններից հետզհետե ուժգնանալով, պայթում է երկրորդ արարվածի եղրափակիչ մասում, մերկացնելով կոնֆլիկտի էությունը: Այստեղ, ամբողջ բեմով մեկ դեպի բեմելը են շարժվում թշվառ, ընչազուրկ, խեղանգամ, պլանդակված մարդիկ՝ պատերազմի զոհներ: Նրանց մեջ կան երիտասարդ աղբյրներ, որբեր, մայրեր: Ձեռքների բռնել են զինվորական սաղավարտներ, այն ամենի, ինչ մնացել է ամուսիններից, հայրերից, որդիներից, եղբայրներից, փեսացուներից...

Այդ աշխարհաստան շքերթի հուզական շիկացումը, իմաստային շեշտը և հանդիսանքը շափաղանց տպավորիչ են: Ներկայացման դադափարական էությունը ստանում է սոցիալական և պատմական կոնկրետություն: Սա է Շեքսպիրի բեմական մեկնարանության արդիական ռդին, որը ներկայացնում է մեզ Գր. Մկրտչյանը:

Ներկայացումը առաջին իսկ տեսարաններից ողողված է վշտի և մորմորի շեշտերով: Դարձնա գետնի տակից բեմառաջ են բարձրանում ճերմակագեեստ մարդիկ: Նրանց դեմքին կա մարդկային տառապանքի որոշակի որոտահայտություն՝ ցավ, սարսափ, մորմոր և այլն: Դրանք անհայտության մեջ կորած դեմքեր են: Հնարավոր է, որ դրանք Հոմի համար իրենց կյանքը զոհած Տիտոսի որդիների դեմքերն են:

Այդ ինքնատիպ «երգչախմբի» մուտքով ուժիսորը ցանկացել է կատարված եղեռնագործությունների անկրկնելիության և անդառնալիության երանգ հաղորդել: Նրգլախումբը միշտ ներկա կլինի բնծում որպես նենգ բանասարկությունների, դավաճանությունների, եղեռնագործությունների լուռ վկա: Այդ սիմվոլիկ կերպարանքները, տեսարաններ ինքնասցենային կերպավորումը նրանց մասնակցությամբ, նրանց վարքագծի տաղանայ հարուցող ութմը ստեղծում են վշտի, տառապանքի մթնոլորտ: Հիշենք թեկուզ այն տեսարանը, երբ Տիտոսը սպանում է իր անհնազանդ որդուն՝ Մուցիոսին: Տաղանայած «երգչախումբը» մեկ վայրկյան անց ճերմակ սավան է տալիս Մուցիոսին, և նա միանում է երգչախմբին:

Ողբերգական բռնկումներով է գլխավոր դերը խաղում Վաղգն Նակորյանը: Առաջին տեսարաններում, երբ փառքի հասած անվանի զորավար Տիտոսը հաղթանակած վերադառնում է Հռոմ, դերասանը նրա կերպարի մեջ դրսևորում է քաղության, ազնվության, բարձր բարոյականության հատկանիշներ: Հերոսը վճռականորեն հրամարկում է իշխանությունից, կայսեր որդու՝ Սատուռնինոսի օգտին: Նա ղեկավարվում է պարտքի սուրբ զգացումով: Ձգտում է կանխել գծառնությունները և փրկել Հռոմը օրհասական վտանգից:

Բայց պարզվում է, որ Սատուռնինոսը բռնակալ է: Հռոմեական կայսրությունը նա նետում է դժբախտությունների և արյունոտ հանցագործությունների ուտայնը: Բռնակալի առաջին զոհը դառնում է Տիտոսը, դավաճանության մեջ են մեղադրվում նաև նրա երեսաները: Նակորյանը շնչալը դնում է հերոսի վարքագծի փոփոխության վրա: Տիտոսի հերոսական պաթոսը փոխվում է ազալանքի: Նա խնդրում է չզխատել որդիներին, որոնց ստորաբար մեղադրել են: Այդուհանդերձ, Տիտոսը շարունակում է հավատալ մարդկային բարոյականությանը, շարունակում է հավատալ արդարության հաղթանակին:

Հավատում է հույնիսկ այն ժամանակ, երբ կտրում է իր ձեռքը, որպեսզի փրկի որդիներին: Մտապալծառացումն ավելի ուշ կլինի: Այն ժամանակ, երբ սուրհանդակը հտ կրելի նրա ձեռքը և երկու որդիների գլուխները: Այն ժամանակ, երբ նրա դուստրը՝ Շոտմի պարծանքն ու ղեղեցկությունը: Բամբուրայի որդիների կողմից խեղանդամ արված, չի կարողանա գրել բոլորացողների անունները: Հաստ լինելով այս ամենին, Տիտոսը այդ շարագործություններից, դավաճանություններից, տառապանքներից ողբերգականորեն ցնցված ու խեղացնոր, կղաճա անողորմ վրեժառու է: Եվ ինքն էլ կկործանվի, կղաճա վրեժառուության զոհ: Այդպիսին է ելքը թըշնամության ու բռնության աշխարհում:

Լավինիայի թեման, նրա սերը Բասիանոսի հանգնի քնարական երանգ է ներմուծում «արյունոտ ներկայացման» մեջ: Այդ թեման արտահայտիչ և տիրաբար է հնչում անտառի տեսարանում և շնչաակիրորեն տարբերվում է Տիտոսի երիտասարդ ու հպարտ դասեր առաջին մուտքից, որի ձեռքն էին վիճարկում կայսեր երկու որդիները: Հենց նոր են Դեմետրիոսն ու Դերոնը դադանաբար սպանել Լավինիայի ամուսնուն՝ Բասիանոսին, իսկ իրեն՝ Լավինիային քաղը տվել անտառի թալանը: Բասիանոսին շնտեցին խորխորատը, ինչպես պինդում: Ռեժիսորի կամքով նա մտքը բնծում, քարացավ անշարժ դիրքով՝ մեջքով դեպի հանդիսատեսը: Վերից նրավր է ընկնում դավաճանության ու նենգության այն ցանցը, որ կործանել էր զահի երիտասարդ ժառանգորդին: Տեսարանի ավանդական լուծումը, սիմվոլիկ բաղադրիչները հնարավորություն տվին Լավինիայի դերակատարուհուն ողբերգական պոռթկումով խաղալ անարդված ղեղեցկության և մաքրության թեման:

Անարգված ու մոլորյալ Լավինիան հասնում է անտառի ոյն տեղը, ուր հանցագործները բաժանել էին իրեն Բասիանոսից: Լավինիան պտտվում է ցցանցիչ շուրջը, լուռ տառապանքով նայում է ցանցին և խոնարհվում վրան... Այնպիսի տպավորություն է ստեղծվում, որ Բասիանոսը Լավինիայի մտապալկների առաջ երևում է այնպիսին, ինչպիսին մենք նրան տեսնում ենք «ցանցերի» մեջ:

Ա. Հարությունյանը, որ խաղում է անեղու, կոնատ Լավինիայի դերը (ձեռքերը սև կտո-

բով և՛ փաթաթված), վշտով է անցկացնում այն տեսարանը, որտեղ քնարականն ու ողբերգականը ձուլված են միմյանց:

Անասելի տառապանքները, անպատմելի վիշտն ու մորմորը, որ նա չի կարող բարձրաձայն արտահայտել, ազդում է հեղինակի լուսնային մեջ՝ իբրև մեղադրանք հանցագործությունների, դաժանությունների աշխարհին:

Գ. Մկրտչյանի ռեժիսուրայում Տիտոս Անդրոնիկոսը և նրա ընտանիքը շնչառիչորեն հանգրված են Սատուռնինոսի, Թամորայի, Ահարոնի եռախորթությանը, նրանց գիշատիչ աշխարհին: Շնչումն անապատ է դարձել, որտեղ վազեր են ապրում: Տիտոսի հանրահայտ բաները ընտրված են նրա թշնամիների էությունը: Ներքին մեծ ուժով է Սատուռնինոսի ներկայացնում հերասան Ա. Աբելյանը: Դերասանը նրա խառնվածքի մեջ դիվային հատկություններ է ցուցադրում: Սատուռնինոսը դաժան է և անողորմ բռնակալ: Նա արյունով է լցրել Հռոմը և դարձել է կայսրության անկման պատճառը: Գիվային, նենգ խառնվածք է նաև Ահարոնը Ա. Գյուգակչյանի կատարմամբ: Սակայն նա սոսկ բանասարկու է մարդասպան չէ: Նա հանցագործությունների գաղափարախոսն է: Դերասանը ընդգծում է իր հերոսի խառնվածքի հատկապես այդ դեմքը, ոչ մի երանգ չմիզնելով առեւտրային ու շարժվածք չի նրա կերպարում: Որոշ հատվածներում կերպավորման այդ ձևը չափից ավելի ուղղագիծ է հնչում: Նրանք խոսքի պարթոսի ետևում կորչում է Ահարոնի արյունոտ նպատակների իմաստը:

Թամորան, Ռ. Թովմասյանի կատարմամբ, խիստ տպավորիչ է: Նա երգեցիկ ձայն ունի: Դերի պլաստիկ նկարագիրն առանձնանում է նրազեղծությամբ: Դերասանուհին չափազանց համոզիչ է հաղորդում իր հերոսուհու վճռականությունն ու նենգությունը: Սակայն նրա վիճակի ողբերգականությունը, մոր տառապանքները այդպես էլ մինչև վերջ չեն բացահայտվում: Կատարման մակերեսայնությունը, երկրորդական պլանների անճշտությունները (բայց չէ՞ որ այդ դերն ավելի, քան մյուսները, հյուսված է երկրորդական պլաններին) նսեմացնում են կատարման արժանիքները:

Ներկայացման կառույցի մեջ առանձնահատուկ նշանակություն ունի անխելո ծաղրածուի կերպարը (գուցե Նրա լեզուն է՛լ են կտրել), որը վառ է ցայտում գույներով է մարմնավորել Տ. Մակարյանը: Փաղաքացիական պարթոսով է խաղում ի. Գրիգորյանը (Մարկոս Անդրոնիկոս):

Թեժառարկան խնդիրների կատարման ճշգրտությամբ և հատկությամբ է աչքի ընկնում երիտասարդ դերասաններ Ա. Ցանյանի (Բասիստոս), Ա. Փիլիպոսյանի (Լյուցիոս), Լ. Մալամյանի (Կլինտոս), Ս. Աղամյանի (Մարցիոս), ի. Բաղչյանի (Դեմետրիոս), Ս. Գրիգորյանի (Քիրոն) խաղը:

Գ. Բարսեղյանի երաժշտական ձևավորումը ուժեղացնում է տեսարանների հուղական հընչողությունը է. Նդիգարյանի ձևավորումը խիստ է և լավոնիկ: Կայսեր մասնակցությամբ տեղի ունեցող տեսարանները անց են կացվում շրջանի կենտրոնում գտնվող մի ոչ մեծ բարձրության վրա: Մյուս միզանցները կառուցված են տարածության մեջ՝ բարձունքի կողքին: Այստեղ գործում են հպատակները:

Ջգեստները պատմականորեն հավաստի են: Հերոսների սոցիալական աստիճանի մասին են խոսում հանդերձանքների գույները և արդուզարգը: Ձևավորման բաղադրամասերը սակավաթիվ են: Հաճախ դրանք խորհրդանշային բնույթ են կրում: Ինչպես, օրինակ, կապիտոլիական էգ գալլը, որը, ավանդության համաձայն, կերակրել է Ռոմուլին և Ռեմին: Այս խորհրդանշելը նոր չէ: Դեռևս 1922 թվականին այն օգտագործել է Ա. Ն. Բենուան՝ Պետրոգրադի Դրամատիկական մեծ թատրոնում բեմադրած «Հուլիոս Կեսար» ներկայացման մեջ: Անգլիական բեմում «Կորիդոն» ներկայացման մեջ հսկայական շողողացող «գալլին» հանդիսավորությամբ տանում են բեմով: «Գալլը» ներկա է նաև Վախթանգովի անվան ակադեմիական թատրոնի «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ներկայացման մեջ: Լենինականյան ներկայացման մեջ «կապիտոլիական գալլը» տհաճ տպավորություն է թողնում...

Թատրոնը չի կարողացել միանշանակ պատասխան տալ այն հարցին, թե մարդիկ ինչ են ծծել «գալլի» կաթի հետ: Մերթ ընդ մերթ լավող գալլի ոռոցը ևս վկայում է շատ բաների մասին: Սակայն ներկայացումը միայն աշխարհում կատարվող դաժանությունների մասին չէ: Պարտքի սուր զգացումը, բարոյական կատարելության հանդեպ տածած հավատը, որ շարունակում է ապրել Տիտո Անդրոնիկոսի մեջ և Լավինիայի թեման, նրա հավատարմությունն ու անմահ սերը սկզբունքորեն կարևոր են բեմադրողի համար: Հատկապես այդ շեշտերն են հումանիստական ուղղվածություն ընձևում և կենսականի բեմադրությանը, թեև իրականության տղերբզական զրացողությունը շարունակում է հարատևել:

\* \* \*

Այժմ «Մակրեթի» երկու բեմադրությունների մասին, որոնցից մեկը իրականացրել է Մ. Ադիբեկովի անվան ադրբեջանական ակադեմիական թատրոնը, մյուսը՝ Երևանի Կ. Ս. Ստանիսլավսկու անվան ռուսական դրամատիկական թատրոնը: Ես անհամբերությամբ էի սպասում այդ ներկայացումներին: Եվ բացատրեմ՝ թե ինչու Մեզ մոտ՝ Մինսկում, Մ. Գորկու անվան ռուսական թատրոնի բեմում, արդեն ութ տարի է, ինչ ներկայացվում է «Մակրեթը»՝ Ռ. Յանկովսկու և Ա. Կլիմովայի մասնակցությամբ: Հիմա դա միակ շեքսպիրյան ներկայացումն է Բելոռուսիայում: Ներկայացման գեղարվեստական արժանիքները բարձր են գնահատվել: «Մակրեթը» ձանաչվել է 1974 թվականի թատերաշրջանի լավագույն ներկայացումը: Այն հաջողությամբ է խաղացվել Հունգարիայում (1979): Բելոռուսական Մակրեթը սովետական բեմական արվեստը ներկայացնում էր նաև ԳՅՀ-ի 1981 թ. շեքսպիրյան միջազգային փառատոնում Գյոտինգեն քաղաքում:

Ես շատ եմ սիրում մեր ներկայացումը և, բնականաբար, որոշ վերապահությամբ եմ դիտում Երևանի փառատոնում ներկայացված «Մակրեթները»:

Շատ կուզենայի հրաժարվել քննադատական պարտավանքներից, բայց շեքսպիրյան դադափարների և կերպարների բեմական մենիարանությունը Մ. Ադիբեկովի անվան ադրբեջանական թատրոնում, իմ կարծիքով, վիճելի է: Մակրեթը (Մ. Դադաշև) բեմում հայտնվելու առաջին իսկ րոպեներից իշխելու: մտադրություն ունի: Նրա խառնվածքին հատուկ չէ կասկածամբաբեմությունը և երկմտությունը: Դադաշևի Մակրեթին չի հուզում «լինե՛լ թե չլինե՛լ» հարցը: Այո, լինե՛լ և միայն լինե՛լ: Ամեն գնով զավթել զահը, քանի որ ինքն էլ զահի ապագա ժառանգորդներից մեկն է: Դադաշևի Մակրեթը շափազանց ինքնավստահ է: Նա բարձր է գնահատում սեփական արժանիքները՝ արվություն, քաջություն:

Վհուկների դուշակությունները նրան նույնիսկ չեն զարմացնում, այլ, ընդհակառակը, հաստատում են նախապես ընդունված որոշումը՝ ինչ գնով էլ լինի զավթել զահը:

Սպանությունների գիշերային շղթա: Սպանված է Դունկանը, սպանված են ծառաները, Բանթոն և այլոք: Դադաշևը ցույց է տալիս, որ իր հերոսը չի երկմտում և չի զղում կատարվածի համար: Ավելին, ամուր կառնելով իշխանությունից, նա ոչնչացնում է բոլոր նրանց, ովքեր փոքր-ինչ կասկածելի են թվում իրեն՝ լիսնայելով ոչ կանանց, ոչ երեխաներին: Մակրեթի հրեշավոր դաժանությունը այնտեղ է հասնում, որ նա մեծագույն հաճությամբ, ատելությամբ լեցուն, «ճզմում» է թշվառ հյստոսկին միայն այն պատճառով, որ վերջինս վատ լուրեր է բերել:

Սա արդեն «սարսափների թատրոնի» տեսական դրույթների ոգով արված «տեսարան» է և ոչ մի ընդհանուր բան չունի և չի կարող ունենալ Երեւոյի թատրոնի գեղագիտության հետ:

Այս ամենից հետո այլևս ինչ խոսք կարող է լինել մոլորյալ հոգու, խղճի խայթի, ողբերգական անհատականության մասին...

Թագավոր-մարդասպանը, թագավոր-բռնակալը հանցագործություն հանցագործության ետևից է գործում: Թվում է՝ սպանություններից ցնորված Մակրեթին ժամանակավոր դադար է

պետք, բայց նա շարունակում է նախկին ոգևորությունը սպանել և ծնծել: Իսկ եզրափակել տե-  
սարանում Մակրեթն արդեն արյունարբու գազան է, որ մարդկային կերպարանքը կորցրած  
նհույում է իր զոհերի՝ Մակդոֆի զինվորների վրա, մինչև վերջ հավատալով, որ ինքն ան-  
ոյատիվ կմնա և ամեն ինչ թուլատրելի է իրեն:

Ինժինորը Դուդաշև-Մակրեթին ներկայացնում է բնագրական էֆեկտներով, երաժշտու-  
թյամբ, պարերով, ականջ խլացնող աղաղակներով, ծնծկոտությունով, գոռում-գոլումներով հագե-  
ցած թատերային միջավայրում: Իրկու տասնյակ վճուկների պարը, որոնց ծոծրակներին մահ-  
վան սահմակեցուցիչ դիմակներ են դրված, չի կարելի ասել, թե փայլուն ռեժիսորական մտա-  
շղացում է: Իհարկե, կարելի էր ՏԵ-րը ստենտը ներմուծել: Այդ ստենտն իր ոգով հարադատ է  
որոշերգությունյան բովանդակությունը: Մակայն այն զեղչագրական հանգույն չի կարող պատճառել  
հանդիսատեսին, քանզի «խաղացվում» է զինված մարտիկների խմբի մասնակցությամբ, որոնք  
մերկացրած սրերով այս ու այն կողմ են նետվում, դոփում են և ականջ խլացնող ճիշեր ար-  
ձակում: ստենտը ամենամտերմիկ բանաստեղծական ձևն է և չի հանդուրժում կոլեկտիվ կա-  
տարում: Աչք ծակող պլաստիկան, ձևավորման ճշացող գույները, լուսային էժանագին էֆեկտ-  
ները ցցուն են դարձնում ներկայացման արտաքին պլանը՝ ստվերելով ստեղծագործության  
փիլիսոփայական ուղղվածությունը, ռեբերգություն հումանիտական իմաստը:

Ալեքսանդր Գրիգորյանի «Մակրեթ» ներկայացումը զարվում է ռեժիսորայի բարձր մակար-  
դակով, Շեքսպիրի բանաստեղծականության խոր ընկալումով:

Գենադի Կորոտկովի Մակրեթի քաջություն, բարձր արժանապատվության մասին է վկա-  
յում նրա ազնվատոհմիկ կերպարանքը. զեղչեցկազեմ մարդ՝ Քրիստոսի դեմքով, քաջարի զին-  
վոր՝ վստահելի ձեռքերով, մեծ սիրտ, որ բաց է ընկերության և սիրտ համար: Մակայն այդ  
ամենը՝ հոգու վսեմություն, պատվի զգացում, կուռ բանականություն ի չիր են դառնում Մակ-  
րեթի իշխանատենչ կրքերի առաջ: Մակրեթը արյունոտ սպանդից դառնում է խելացնոր բըռ-  
նակալ...

Ներկայացումը ներթափանցված է շեքսպիրյան ցավով այն մարդու հանդեպ, որը ծնվել  
էր բարձր նպատակների համար, բայց կործանեց իր հոգին հանցագործությամբ և ճաշակեց  
ու ճանաչեց խղճի ահավոր տառապանքները: Սրա մեջ է Գրիգորյանի բնագործության ընդհանուր  
հումանիստական դիրքորոշումը:

Երևանյան Մակրեթը հիշեցնում է Պու Սկոֆիլդի Մակրեթին՝ Պիտեր Հոլի բնագորու-  
թյան մեջ (1967 թ.), Շեքսպիրյան թագավորական թատրոն): Անգլիական Մակրեթը բնա էր  
դուրս գալիս ծանր սուրը խաչի ձևով ուսին դրած, ավելի ստույգ՝ թիկունքին:

Սկոֆիլդի Մակրեթը սկզբից եկթ գիտեր, որ իշխանությունը զավթելու համար պետք է  
հանցանք գործի: Գիտեր, որ կխաչվի հոգու տառապանքներով և, այդուամենայնիվ, գնում էր  
ճակատագրին ընդառաջ:

Ա. Գրիգորյանի ներկայացման մեջ Մակրեթը՝ «Քաջ Մակրեթը», ինչպես նրան հորջորջում  
են զինվորները, բնա է դուրս գալիս արբեցած իր հաղթանակով: Նա անվեհեր զորավար է, որն  
անհամբերությամբ սպասում է իր հանդիպմանը թագավորի հետ և այն մեծարանքներին, որոնց-  
նա արժանի է որպես հաղթող: Նրա հոգում ցնծում է սնափառությունը:

Մակրեթին մեկնաբանելու մոտեցումները տարբեր են, բայց իր մեկնաբանությամբ Կորոտ-  
կովն ավելի մոտ է Անգլիայի հանրաճանաչ դերասանին: Նա խաղում է գրեթե առանց դիմա-  
ներկի: Զինվորական զգեստը և արքայական հանդերձները կրում է նրբագեղ անփութությամբ:  
Պլաստիկան, միզանոցները բնական են և արտահայտիչ:

Վճուկների հայտնվելուն պես, որոնք զուլակում են Մակրեթի թագավոր դառնալը, Կորոտ-  
կովի Մակրեթը կերպարանափոխվում է, նրա վարքագծում զզուլավորություն և լարվածություն  
է նկատվում: Աչքերը հիվանդագին փայլ են ստանում: Նրա մեջ քուն մտած սնափառությունն  
ու իշխանատենչ կրքերը բռնկվում են դիվային ուժով: Մակրեթը փորձում է դիմակայել գայթա-  
կըղությունը, բայց ի վերջո կրքերի ներքին պայթարն ավարտվում է ամեն գնով արքայապետ-

դա՛նը զավթելու վճռի ընտրությամբ: Նույնիսկ օրինական թագավորի սպանության գնով: Այդպէս եղել է, այդպէս կլինի՝ Դա է աշխարհի կարգը:

Հանցագործութիւնների աւղտնդին մոտենալով, Մակրեթը մի պահ ընկրկում է և ապա դահավիժում նրա անհատակ խորիւրդատները: Հանցագործ Մակրեթին ներկայացնելիս, դերասանն անընդհատ բանավիճում է ինքի իր հետ, հանգամանքների հետ:

Հետզհետե նրան պատում է մոլեգնութիւնը, իսկ հետո՝ կատարվածի ահն ու սարսափը: Ռեժիսորը սպավորիչ է լուսնի այն տեսարանը, երբ Մակրեթ-Կորոտկովն անկնդորեն բողոքում է լեզի Մակրեթին, որ հոգու տառապանքներն իրեն հանգիստ չեն տալիս, և նա այլևս ուժ չունի ճակատագրին ընդդիմանալու: Դիմագծերն սղալաղված են սարսափից, մասամբ խլացած ձայնը հանկարծ ջղալին ձիւի է փոխվում: Բաղավոր-մարդասպանի բանականութիւնը մթագնվում է: Հոգու տառապանքներից շնա կարող փախչել: Արյունոտ գործերից և տառապանքներից ուժանպատ Մակրեթը մենամարտում է Մակրուֆի հետ ոչ թե հաղթանակելու, այլ կյանքի ծանր բռնից ազատվելու համար, բեռ, որը նա այլևս ուժ չունի կրելու:

Մի շարք տեսարաններում բնամակարդության և ռեժիսորայի լեզուն չափազանց սպավորիչ է և բանաստեղծական: Հիշենք, թե ինչպես են հանցագործ ամուսինները երթնելում բնմում. հատուկ, ջղաձիգ-նպատակաւալաց ուրիշը, սիւղանցքների կոտորված գծերը, արքայական թիկնոցի անտանելի ծանրութիւնը ստեղծում են ողբերգական դատապարտվածության մթնոլորտ:

Մակրեթի կերպարի թե՛ ռեժիսորական և թե՛ դերասանական մեկնաբանութիւնն այնպիսի զեղարվեստական արձագանք ունեցան, որի հետեւանքով ներկայացումը դարձավ մենաներկայացում: Կատարողական անսամբը չհասավ այն բարձրութիւնը, երբ հերոսի օրգանական կապն իր շրջապատի հետ նույնական է: Այդուհանդերձ, ներկայացման մեջ կային շեքսպիրյան ցայտուն խառնվածքներ: Նուրբ հոգեբանական բնութագրի հնարաններով է կերտել իր դերը Վերտա Բարիշեան: Նրա լիզի Մակրեթը խելացի է և գեղեցիկ: Անվերապահորեն նվիրված է ամուսնուն և սիրուն է նրան ճշմարիտ, կրքոտ սիրով: Նա հանցանք է գործում հանուն սիրո, հավատա-ցած, որ իր սիրելին պետք է թաղավոր դառնա, իսկ ինքը՝ թագուհի, քանզի Մակրեթին իրեն հավասարը չունի: Լեզի Մակրեթի իշխանատենչ կիրքը հարկադրում է Մակրեթին իրականացնել արյունոտ մտահոգացումները: Բայց նրա բարձր մտավոր աշխարհը, նրա հոգին շնն դիմանում ողբերգական լարմանը, և նրա ինքնափառվածում սկսվում է խնկացնորությամբ և ավարտվում կամավոր մահով:

Ողբերգական վեմությամբ է Վ. Դավթյանը կերտել լեզի Մակրուֆի դերը: Դերասանուհին արտասայտիչ, ցայտուն միջոցներ է գտել հերոսուհու տառապանքների ողջ խորութիւնը հաղորդելու: Համար: Ջայնի մեջ վիշտ կա, ցավ կա երեխաների ճակատագրի համար: Նա գիտակցում է իր վիճակի ողջ ողբերգականութիւնը, բայց գիւթիւն չի ազերսում, հպարտութիւնամբ, բարձր արժանապատվությամբ է ընդունում իր մահը:

Նոր հարգանքի է արժանի Վ. Ռուդոլֆի դերասանական աշխատանքը: Մակրուֆի դերը նա կատարում է ներքին շիկացածությամբ: Նրա հերոսը իր կամքի հղորդությամբ է տարբերվում մյուս պաշտպաններից: Մակրուֆի հավատարմութիւն, օրինական ժառանգորդին անձնվիրաբար ծառայելու հետ է կապված ներկայացման գլխավոր միտքը:

Ներկայացման հանդիսանքային բնութիւնը, որն առաջարկել է նկարիչ Ս. Արուստյանը, ինչպէս լուսային, այնպէս էլ կառուցվածքային տեղանկիւնից խիստ լակոնիկ է: Առանձնապէս սպավորիչ է արքայական դահլիճի պատկերային լուծումը. այնտեղ անհարմարավետ է և ցուրտ: Զահերի բոցկտացող կրակները սև տարածքի ամայութիւն մեջ ավելի են ուժգնացնում այդ զգացումը: Լույսի պարտիտուրան, ձևավորման յուրով և որակը՝ մետաղ, կաշի, փայտ, ինչպէս նաև Անահիտ Արուստյանի սքանչելի զգեստները ակտիվորեն մասնակցում են ներկայացման ողբերգական մթնոլորտի ստեղծմանը: Դրան նպաստում է նաև կոմպոզիտոր Մարտին Վարդապարյանի սքունչելի հրաժշտական ձևավորումը:

Արքայական սև թիկնոցի՝ երկար քղանցքը «արնագույն պստառուով» ձգվում էր Մակերթի և լեզի Մակերթի հատից որպես անցյալ հանցագործությունների հետքեր ներկա արյունոտ ժամանակներում, որտեղ ուսնահարված է մարդը, որտեղ ի սկզբանե ոտնակոխ են արված կեցության նախնական արժեքները:

#### Վ. ԿՈՄԱՐՈՎԱՑԻ ԵԼՈՒՅԹԸ ԿՈՆՖԵՐԱՆՍԻ ԵԶՐԱՓԱԿԻՉ ՆԻՍՏՈՒՄ

Ծն շեքսպիրյան բեմադրություններին վերաբերվում եմ ամենից առաջ որպես շեքսպիրագետ, և քանի որ իմ դոկտորական դիսերտացիան և «Անհմտը և պետությունը Շեքսպիրի պատմական դրամաներում» մենագրությունը նվիրված են պատմական դրամատուրգիային, ապա ինձ ամենից առաջ հետաքրքրեցին «Հենրի Վեցերորդ», «Ջոն արքա» և «Ռիչարդ Նրորդ» ֆրոնտիսների, ինչպես նաև «Կորիոլան» ողբերգության բեմադրությունները, Ծն կցանկանայի այստեղ արտահայտել հայկական թատրոնների ներկայացումներից ստացած իմ ապավորությունները:

«Կորիոլան» պատմական ողբերգության բեմադրությունը հանդիսանում է հայկական թատերական արվեստի վիթխարի հաջողությունը: Ռեժիսոր Հրայրա Ղափլանյանը վերադարձրել է հին Հռոմի սոցիալական ընդհարումների տարերքը և միաժամանակ պահպանել ողբերգության համամարդկային հնչողությունը, ցույց տվել, որ հերոսի և հասարակության բախումը անխուսափելիորեն բերում է հերոսի կործանման, Հատկապես արտահայտիչ են զանգվածային տեսարանները: Այդ տեսարաններում ժողովուրդը դիմազուրկ, հոծ բազմություն չէ: Առաջին իսկ տեսարանում ժողովուրդը հանդես է գալիս որպես հզոր ուժ՝ ընդունակ դիմադրելու պատրիկներին:

Հետաքրքիր, բազմակողմանի կերպար է ստեղծել Խորեն Արքահայտանը: Նրա Կորիոլանը խիզախ զինվոր է, հպարտ, անընդունակ կեղծավորության, բայց անկարող նաև հասկանալու ժողովրդին և նրա կարիքները: Ներկայացման մեջ դատապարտված է Կորիոլանի դավաճանությունը, ցույց են տրված հերոսի ընավորության վախճ դժբեր, նրա կոպտությունը և համառությունը, բայց քաղաքագետ Կորիոլանը տուժել է Ռեժիսորը բաց է թողել հերոսի գրեթե բոլոր քաղաքական ձառերը, մասնավորապես հրաժարվել է երրորդ արարվածի առաջին տեսարանից: Այնինչ այդ տեսարանը պատմական մտահղացման տեսանկյունից շատ կարևոր է: հենց այստեղ է Շեքսպիրը ցույց տալիս, որ հերոսը յուրովի մտահոգված է Հռոմի ապագայով և նրա պատրիցիական վերնախավով, «ողբում է հոգիս» (My soul aches) ասում է նա օննատորներին և կոչ անում՝ քանի դեռ ուշ չէ «անհապաղ պոկեք ամբոխի լեզուն», այսինքն՝ ոչընչացրեք տրիբունների իշխանությունը: Ողբերգությունը գրված է այն բանից հետո, երբ 1601—1605 թթ., Անգլիայի շատ հայտնի զորավարներ անարդարացիորեն մեղադրվեցին դավաճանության մեջ, այն ժամանակ, երբ պառլամենտում տեղի էին ունենում բուռն քաղաքական բախումներ, և այն բանից հետո, երբ 1607 թ. Անգլիայում սկսվեց գլուղացիական ապստամբությունը: Կորիոլանի քաղաքական հայացքները ներկայացման մեջ չեն գտել իրենց արտացոլումը, մնացել է միայն նրա դառնային առեւտությունը պլեբեյների նկատմամբ:

Ուժեղ ապավորություն է թողնում դերասանուհի Լույսա Հովհաննիսյանի Վլուամիայի դերի կատարումը, որը հանուն Հռոմի փրկության կարողանում է հաղթահարել իր պատրիցիական հպարտությունը և նույնիսկ ղեկավարել սերը որդու նկատմամբ՝ փրկելով նրան բազմադարյա խաչատառությունից: Շավելի շուտ դու իմ արգանդի վրայով կանցնես, որ քեզ կլանեք տվեց, քան թե թույլ կտամ, որ դու արշավես Հռոմի վրա: Այդ պահին դերասանուհին հանդես է գալիս իսկական շեքսպիրյան ողբերգական պաթոսով: Արտահայտիչ է նաև Մ. Մանուկյանի Մենեսիոս Ագրիպան, միայն ափսոս, որ տեքստի բազմաթիվ կրճատումները զրկել են այդ հերոսին հումորից և տրիբունների նկատմամբ ունեցած հեգնանքից: Իզուր են տրիբուններին զրկել:

մորուքներից, տեղստում քիչ շեն Մենենիոսի սուր կոտակներն այդ առթիվ: Ընդհանուր առմամբ ներկայացումն, անկաղկած, արժանի է Պետական մրցանակի:

Նրեանի դրամատիկական թատրոնի նոր աշխատանքը՝ «Կարմիր և սպիտակ վարդերի պատերազմը», «Հենրի Վեցերորդ» քրոնիկի երեք մասերի լուրջ ուսումնասիրության արդյունք է. այս նուագրությունից ստեղծվել է բարձր զեղարվեստականությամբ օժտված մի տաղանդավոր կոմպոզիցիա: Հրաշա Ղափլանյանը պահպանել է պատմական ճշմարտությունը: Առավել խոր կերպարներ է ստեղծել Հայկ. ՍՄՀ ժողովրդական դերասան Լևոն Թուխիկյանը: Նա խաղում է Յորթի-ժեր դքսի և երիտասարդ Ռիչարդ Նորրոգի դերերը: Միաժամանակ նշեն, որ «Ռիչարդ Նորրոգ» ներկայացման մեջ նա ստեղծել է Ռիչարդ Նորրոգի շեքսպիրյան խոր, հոգեբանորեն համոզիչ կերպարը. իմ տեսած բոլոր Ռիչարդներից դա լավագույն Ռիչարդ Նորրոգն է: Հանդիսատեսը տեսնում է, թե ինչպիսի արտասովոր դերասանական շնորհքով է օժտված Լ. Թուխիկյանը, ինչպես է նա կարողանում իր ձայնին տալ ամենատարբեր ելևէջներ:

«Կարմիր և սպիտակ վարդերի պատերազմը» ներկայացման մեջ բոլոր դերասանները լավ են խաղում, նույնիսկ երկրորդական գործող անձինք պահպանում են կենսունակությունը և հոգեբանական հավաստիությունը: Նրանց արտաքին տեսքը, մասամբ զգեստների մտածված ձևավորման և բոլոր շարժումներում ճշմարտացիության պահպանման շնորհիվ, նույնպես ստեղծում է պատմական իսկության պատրանք բեմի վրա: Նույնիսկ մի քանի անհաջող սիմվոլիկայի ներմուծումը, երբ Հենրի արքան տանում է խալը կամ հայտնվում է տղան խալի հետ, չեն փչացնում ներկայացման ընդհանուր պատմական համոզողական տպավորությունը:

Իմ կարծիքով, առանձնապես հաջող է Վորվիկի կերպարը: Վորվիկը պատմական գործող անձ է, Անգլիայի պատմության մեջ հայտնի և Շեքսպիրի կողմից շատ արտահայտիչ պատկերված: Դա իսկապես «King» է՝ թագավորների գահնկեց անողն ու թագադրողը: Հայկ. ՍՄՀ ժողովրդական դերասան Գուգ Մանուկյանն ստեղծել է սկզբունքներից ու տատանումներից ազատ քաղաքագետի ուժեղ խառնվածք, որը կարողանում է ուղղություն տալ իրադարձություններին:

Ի դեպ, այս նույն դերասանը, ինչպես ինձ թվում է, առաջին անգամ մեր թատրոնում ստեղծեց Բուկինգհեմի բազմախոսների, մաշտաբային հոգեբանական համոզիչ կերպարը «Ռիչարդ Նորրոգ» ներկայացման մեջ:

Նրեանի դրամատիկական թատրոնում բեմադրված «Ռիչարդ Նորրոգ» ներկայացումից ես ստացել եմ երկդիմի, հակասական տպավորություն: Գրեթե ամբողջ ներկայացումն իմ կողմից ընկալվեց ինչպես Շեքսպիրի դրամայի խոր, ճշմարիտ մեկնաբանություն: Բոլոր դերասանները ձգտում էին ստեղծել շեքսպիրյան հերոսների կերպարներ, պահպանվել էին բոլոր միջանցքները, հերոսուհիները վերաբնագրում էին բարոյական բողոքի անընդհատ աճող զգացումը (անհաջող էր միայն այն տեսարանը, երբ ժեր թագուհի Մարգարիտը՝ նստած հատակին ինչ-որ բան է ուտում այն պահին, երբ Նիլսարենթը և Յորթի դքսուհին ողբում են փոքր արքայազների մահը): Կրկնում եմ, ես առաջին անգամ ունեցա գոհունակության զգացում՝ այնքան շեքսպիրյան էր բեմադրությունը: Նվ, ահա, ամեն ինչ փչացրեց եղբայրակիչ մասը: Ռեժիսորը որոշել է եզրափակել մասում առարկել Շեքսպիրին. ներկայացման մեջ Ռիչարդին սպանում են երկու իսկական տակա՛նք՝ դա՛հձ Ռեմկլիֆը և դավաճան Քեթսբին, որը, դրանից բացի, մահացած Ռիչարդի Անոթից խլում է թագը: Իսկ Ռիչմոնդը, որը Շեքսպիրի մոտ ցույց է տրված երկիրը բռնակալից ազատագրողի լուսալսեակի մեջ, այստեղ ընդհանրապես բացակայում է: Նման ավարտը հակասում է պատմական եղելությունների շեքսպիրյան պատկերման հիմնական սկզբունքներին:

Անհրաժեշտ է մի քանի խոսք ասել Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի նոր՝ «Ջոն արքա» ներկայացման մասին: Արդեն խոսվել է, որ դա Շեքսպիրի քրոնիկի վերամշակումն է: Պետք է ասել, որ նման վերամշակումը, ըստ էության չի աղավաղում քրոնիկի ոգին: Այս ստեղծագործու-

բյան մեջ Շեքսպիրը հիմնականում տվել է իր ժամանակի եվրոպական պետությունների քաղաքական պայքարի երգիծական լուսաբանումը։ Սակայն թատրոնը խիստ ուժեղացրել է պիեսի երգիծական նպատակամղվածությունը. այնտեղ, որտեղ Շեքսպիրի մոտ միայն ծրագրված է գրոտեսկ, թատրոնը իրադարձությունների մեկնաբանման ժամանակ տալիս է կտրուկ գրոտեսկային, նույնիսկ խեղդատակային շրջադարձ, շատ գործող անձանց բնավորությունները փոփոխված են, ինչպես օրինակ, Բաստարդի կերպարի հայրենասիրական էությունը ներկայացման մեջ չի արտացոլվել։

Դրա հետ մեկտեղ ներկայացումը պահպանում է դեպքերի ընդհանուր ընթացքը, պատմական ու քաղաքական ընդհարումների իսկությունը և գլխավոր հերոսի հիմնական ուղիականարձեռն արձան դերասան Սոս Սարգսյանի կատարմամբ, անկասկած, հաջողություն է։ Դերասանը տիրապետում է խառնվածքի մարմնավորման բոլոր միջոցներին՝ սկսած գրոտեսկից ու Ֆարսից մինչև խոր քաղաքական թունոտ ծաղրը։ Զոն արքան և՛ պատմության մեջ, և՛ Շեքսպիրի մոտ ամենամահաբաշխ գործող անձերից մեկն է։ Ռեժիսորական վրիպումը, սակայն, կայանում է Հյուբերտի և Արթուրի երկխոսության հայտնի տեսարանի փոփոխության մեջ։ Շեքսպիրի մոտ Հյուբերտը խնայում է Արթուրին և դա Շեքսպիրի պատմական տեսակետի մեջ ունի կարևորագույն սկզբունքային նշանակություն։ Օգտաբը, Շահամուրթյունը, Թշնամուրթյունը չեն հպատակեցրել ամբողջ աշխարհը, միշտ պահպանվում է մարդկայնությունը՝ հաղթանակելով ամենաողորմագույն դարաշրջաններում։ Ռեժիսորը ամբողջ ներկայացմանը տվել է ավելի հոռետեսական բնույթ։ Մոայլ տպավորությունը մեղմացված է շինծու, ծիծաղաշարժ տեսարաններով։ Այդ տեսարանների շնորհիվ ռեժիսորը ստեղծում է ամեն տեսակի դիմվերական զրգուշանների տրագիկոմիկական անմտություն տպավորություն։

Թատրոնի անտարակուսելի արժանիքը գործողության շարժունակությունն է, սրբնացությունը և աշխուժությունը, չնայած որոշ զանգվածային տեսարաններ գեհակացվել են Շեքսպիրի բրոնխի համապատասխան տեսարանների համեմատությամբ։

Բոլոր հանդիսատեսների վրա առանձնապես ուժեղ տպավորություն է թողնում լենինականի գրամատիկական թատրոնի «Տիտոս Անդրոնիկոս» նոր ներկայացումը։ Այստեղ առաջին անգամ բեմադրվել է նախկինում քիչ հայտնի պիեսը, որին դատում են ժառանգորդության ժանրին և համարում գեղարվեստորեն թույլ։ Ռեժիսոր Գ. Մկրտչյանը նրա մեջ գտել է շեքսպիրյան ողորմական ու հումանիտական տարերբը։ Ներկայացման հաջողությանը քիչ չին պատահում ենք գլխավոր դերերի՝ Տիտոսի, Ահարոնի, Թամորայի տաղանդավոր կատարումը։ Այստեղ են կանգ կանոններ Տիտոս Անդրոնիկոսի դերի վրա՝ Վազգեն Լակոբյանի կատարմամբ։ Անմիջապես սեսմ, որ դերասանին կարելի է պատկերացնել նաև շեքսպիրյան Լիր արքայի կամ Կորիոլանի դերում։ Տիտոս Անդրոնիկոսը պանծալի, քաջարի, իր պարտականությունները խստորեն կատարող, փառասիրությունից զուրկ զորավար է, որը բախվում է անշնորհակալության և հրեշավոր դաժանության հետ, բայց մնում է անհողողող ու հավատարիմ։ Բոլոր նոր դաժանությունները հերոսի բնավորության մեջ աստիճանաբար բերում են սարսափելի փոփոխություններ։ Վ. Հակոբյանը վերաբաշխում է այս փոփոխությունները, համարյա չդիմելով դրիմի, դերասանը ճնշված է, կարծես թե սեղմված գետինին, նա ձեռք է բերում առավել ոգրերգական թախծոտ տեսք և, վերջապես, երրորդ գործողության մեջ վերափոխվում է վրեժառու։

Ռեժիսորի ականառու հաջողությունը երկրորդ գործողության եզրափակիչ մասն է, երբ բեմական հրապարակը հանկարծ պտտվում է և այնտեղից, կարծես թե, սրբնացորեն հանդիսատեսին է ներկայանում աղքատ, վիրավոր, խեղված մարդկանց բազմությունը՝ ոռնոցով, ճորջյունով, հառաչանքներով, աղաղակներով և ողբերով։ Եթե սպիտակ խալաթներով մեռածների թափորը հիշեցնում է պասսիվ զոհերին, ապա երկրորդ գործողության եզրափակիչ մասը հիշեցնում է երկպառակտությունների, պատերազմների, կոտորածների, ահաբեկման և բռնության

բաղձամթիվ զոհերին, բայց այս բոլոր զոհերը դառնում են հատուցման խորհրդանիշ: Ենթահիվ դրա՝ հաջորդ գործողությունը ընկալվում է որպես վրեժ ոչ միայն Տիտոսի և նրա զավակների, այլև վրեժ տառապող ժողովրդի համար:

Փառատոնի ընթացքում բնագրված պատմական դրամաների մասին իմ խոսակցությունը կցանկանայի ավարտել Լուսաթովելու անվան վրացական թատրոնի «Խիչարդ Երրորդ» ներկայացման մասին կարճ հիշատակումով: Այդ վերամշակումը գրեթե չի պահպանում Եղեպատի բրոնզե դրամաների, Կրանում չկա ոչ մի շեքսպիրյան գործող անձ, ըստ էության Եղեպատի դրամայի տեքստի մոտիվներով ստեղծված է ինքնուրույն ստեղծագործություն: Ուստի, շեքսպիրագետին անհրաժեշտություն չկա վերլուծել այդ ներկայացումը. ըստ իմ վաղեմի համոզվածության, ավելի հելո է բնագրել այդպիսի վերամշակում, քան բեմի վրա մարմնավորել Եղեպատի դրաման:

Հիասթափեցրեց ինձ և երեսնյան «Համլետ» ներկայացումը: Եղեպատի ողբերգության փոխարեն հանդիսատեսը տեսնում է բոլոր տեսակի ալլաբանական առարկաների հարուստ հավաքածու, իսկ գործող անձինք ձեռք են բերել պայմանական տեսք: Միակ, արդարև շեքսպիրյան հերոսը Համլետն է, բայց այս դերասանին էլ շատ դժվար է պահպանել կատարման ճշմարտացի համոզվածությունը, քանի որ ուժիտորը նրան անընդհատ խանգարում է: «Դանիա-բանտ» գաղափարը այնքան է պարզունակ և ձանձրալի, կարծես թե դահլիճում երեակայությունից զուրկ դպրոցականներ են նստած, այնինչ՝ միայն այնպիսի խորաթափանց և խոր փիլիսոփայական, ինչպիսին Համլետն է, կարողացավ արտաքննապես բարեհաջող և նույնիսկ փայլուն պատշանի ետևում տեսնել Դանիայի բուն պատկերը: Ներկայացումը ամեն ինչ պարզեցնում և զրկում է ողբերգությունը կյանքի ճշմարտությունից:

Նրեանի ռուսական դրամատիկական թատրոնի «Մակբեթ» ողբերգության բնագրությունը ունի և՛ արժանիքներ, և՛ թերություններ, ինչպես ուժիտորի աշխատանքում, այնպես էլ դերասանների խաղում, հատկապես լիդի Մակբեթի դերակատարուհու խաղում:

Ռեժիսորն արդարացի է, երբ բնագրել է «Մակբեթը» որպես հոգեբանական ողբերգություն, և դերասան Գ. Կորոտկովը համոզիչ կերպով է վերարտադրում Մակբեթի խղճի տանջանքը: Դրա հետ մեկտեղ բնագրության մեջ կան բացահայտ վրիպումներ, ինչպես, օրինակ, երբ Ռեժիսորը ստիպել է Բանքոյին և Մակբեթին հայտնվել հարթած վիճակում՝ գինու տակառիկը ձեռքերին, և ներկայացրել է պատանի վճռիկներին իրեն հարթած հերոսների պատրանք: Դա բոլոր տեսակետից շեքսպիրյան ողբերգության ազավաղում է: Եղեպատի մոտ վճռիկները օբյեկտիվ սարսափելի իրականություն են, շարժման մարմնացումը աշխարհում, որը ներգործում է հերոսի հոգու մեջ տեղ գտած շարժման վրա: Վրդովմունք է առաջացնում և այն պահը, երբ Սեյտոնը խնձոր է ուտում, իսկ նրա աչքերի առաջ սպանում են լեդի Մակդոֆին և նրա որդուն: Բացի դրանից, չգիտես ինչու այդ սպանությունը կատարում են հենց նույն մարդիկ, որոնք սպանել էին Բանքոյին: Դա ճիշտ չէ: Մակդոֆի դղյակը վերցված է գրոհով և ներս են մտնում անհայտ մարդասպաններ: Ավելի էական է, որ լեդի Մակբեթի դերակատարումը ուժեղացնում է գլխավոր հերոսի ընավորության թուլության զգացումը. կիներ կարծես թե գործում է ընդամենը միայն կանացի հմայքով, հա նրան դուրսում է, հանգստացնում ինչպես երեխայի և շփում նրա մեջքը սպանությունից անմիջապես հետո: Զափազանց շատ են կենցաղային մանրամասնությունները նրա խաղի մեջ:

Նրեանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում բնագրված է ուրախ, սրամիտ, կենդանի և հափշտակող «Ուլնից» մեծ աղմուկա ներկայացումը: Այս ներկայացման մեջ իշխում է Վերածնության դարաշրջանի ուրախության, զվարճության և զավնշտի ոգին: Ներկայացման մեջ օգտագործված են վառ գույներ, զգեստների հրաշալի ձևավորումներ, ընտրված են տաղանդավոր դերակատարներ, առանձնապես Բնատրիշի, Բենեդիկտի և Դոգբերի դերերում: Դրա հետ

միասին կատակերգությունից անհետացել են դրամատիկական պահերը, նույնիսկ զրպարտությունը և մահը մատուցվում են իբրև կատակերգական անբնական երևույթների: Հերոյի հայրը վերափոխված է խեղկատակի, շարագործների նույնպես մի տեսակ կեղծ են: Տուժել է և Բնատրիչի դերը, որը, չգիտես ինչու, դիմում է պարզամիտ խորամանկություններին, որպեսզի Բենեդիկտին ներքաշի ամուսնության ցանցի մեջ: Այնինչ դերասանուհին լիովին կարող էր ստեղծել անկախ, սրամիտ և հմայիչ Բնատրիչի շեքսպիրյան կերպար, քանի որ նրա կատարման մեջ շատ բան է պահպանվել շեքսպիրյան հերոսուհու:

Վերջապես, մենք բոլորս հիացած հեն օպերային թատրոնի «Ռոմեո և Ջուլիետ» բալետով: Վերածնության դարաշրջանի Իտալիան մարմնավորված է շատ տաղանդավոր ներկայացման մեջ, իսկ հերոսները պահպանել են հոգեբանական խորությունը և ողբերգական խառնվածքները:

Այս ամենը բերում են այն եղբայրացության, որ հայկական թատերական արվեստը հոգատարությամբ պահպանում է վաղևորի ավանդույթները, ձգտում ճշմարտացիորեն և խոր մարմնավորել շեքսպիրյան ստեղծագործությունները: Միայն այստեղ կարողացան կարճ ժամանակամիջոցում բեմադրել Շեքսպիրի այդքան շատ քրոնիկներ և ողբերգություններ: Խորին շնորհակալություն պատճառած հաճույքի, ձեր թատրոնների բեմերում Շեքսպիրի հետ հանդիպման համար:

## Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

### Շեֆապիրի կյանքը և ստեղծագործությունը

Նորից Համլետի առեղծվածի մասին—Լշան Մուրադյան . . . . .	7
Բնավորություններ կերտելու Շեքսպիրի սկզբունքները—Հակոբ Մուլիկյան . . . . .	29
Շեքսպիրյան բառի բնույթը—Ռուզան Մարգունի . . . . .	39
Բառախաղը որպես ոճաստեղծ տարր «Բազում աղմուկ վասն ոչնչի» կատակերգության մեջ—Աիդա Ֆրունջյան . . . . .	48
Հորացիոսի «Հուշարձանի» թեման Շեքսպիրի ստեղծագործում—Միրա Սաբանցևա (Խաբարովսկ) . . . . .	60
Դրամատիկական հեղանակը Շեքսպիրի դրամաներում—Էլյանա Կուտսայան-Յաշինսկեն (Վիլնյուս) . . . . .	78

### Շեֆապիրը և հասարակական միտքը

Շեքսպիրը և լուսավորականությունը—Յուլի Կազարյիցկի (Մոսկվա) . . . . .	87
Շեքսպիրը և XX դարի անգլիական գրականությունը—Լիբա Դյակոնովա (Լենինգրադ) . . . . .	94
Դոստոևսկին և Շեքսպիրը—Կարպիս Սուրենյան . . . . .	105
Շեքսպիրի հերոսները Հովսեփ Էմինի հուշերում—Էլեոնորա Վարդանյան . . . . .	115
Շեքսպիրի ստեղծագործությունները հայ մտքի զննահատմամբ—Ոյուրակն Անդրեասյան . . . . .	124
Շեքսպիրը անգլիական ողբանդանական բննադատության մեջ—Գալինա Յակովլևա (Լենինգրադ) . . . . .	133

### Շեֆապիրի երկերի քաղաքական և հարցերից

Շեքսպիրը որպես թարգմանական պոետ—Յուրի Լևին (Լենինգրադ) . . . . .	145
Շեքսպիրի ստեղծագործության սկզբունքները—Գևորգ Էմին . . . . .	159
Մարկ Անտոնիոսի ֆորումի ճառի թարգմանության պոետիզմը—Արմեն Հովսեփյան . . . . .	168

### Շեֆապիրը քաղաքական

Շեքսպիրյան թատրոնի պոետիկան—Անելկա Դրիգորյան . . . . .	179
Շեքսպիրը Բաբլի Մ. Ազիզբեկովի անվան թատրոնում—Քամիլա Յուսուֆբեյլի . . . . .	191
Բելոռուսական շեքսպիրականը—Տամարա Բոբիսովա (Մինսկ) . . . . .	201
Անհատի կոնցեպցիան Շեքսպիրի «Ռիչարդ Ներբորգ» պիեսում 70-ական թվականների սովետական թատրոնի մեկնաբանությամբ—Սվետլանա Մելնիկովա (Լենինգրադ) . . . . .	212
Միխայիլ Չեխովը բեմադրում է «Տասներկուերորդ գիշերը» (Կառնաու, 1933)—Դավիդա Յուդելյավիչուս (Վիլնյուս) . . . . .	220

# Շեքսպիրը արվեստում

«Օթելլո» կինոնկարի երաժշտությունը—Նաժի Միկոյան (Մոսկվա) . . . . . 233

## Մատենագիտական ցանկեր

Տարեգրություն 1981 թ. իրևանում կայացած շեքսպիրյան կոնֆերանս-փառատոնի—Ելի-  
զավետ Աբրամովա . . . . . 255

1981 թ. Սրևանում կայացած շեքսպիրյան կոնֆերանս-փառատոնի մատենագիտություն—  
Անանիա Բեխարյան . . . . . 259

## Հավելված

Շեքսպիրյան փառատոնի նյութերից . . . . . 265

## СОДЕРЖАНИЕ

### Жизнь и творчество Шекспира

Еще раз о загадке Гамлета— <i>Ншан Мурадян</i> . . . . .	7
Принципы шекспировского образотворчества— <i>Акоп Цуликян</i> . . . . .	29
О характере слова Шекспира— <i>Рузан Маргуни</i> . . . . .	39
Каламбур как стилиобразующий элемент в комедии «Много шума из ничего»— <i>Аида Фрунджян</i> . . . . .	48
Тема гораианского «Памятника» в поэзии Шекспира— <i>Мира Сабанцева</i> (Хабаровск) . . . . .	60
Драматическая ирония у Шекспира— <i>Эяна Куосайте-Яшинскене</i> (Вильнюс) . . . . .	73

### Шекспир и общественная мысль

Шекспир и Просвещение— <i>Юлий Кагарлицкий</i> (Москва) . . . . .	87
Шекспир и английская литература XX в.— <i>Нина Дьяконова</i> (Ленинград) . . . . .	94
Достоевский и Шекспир— <i>Карпис Суренян</i> . . . . .	105
Шекспировские герои в мемуарах О. Эмина— <i>Элеонора Варданян</i> . . . . .	115
Сонеты Шекспира в оценке армянской мысли— <i>Бюракн Андреасян</i> . . . . .	124
Шекспир в английской романтической критике— <i>Галина Яковлева</i> (Ленинград) . . . . .	133

### Проблемы перевода произведений Шекспира

Шекспир как переводческая проблема— <i>Юрий Левин</i> (Ленинград) . . . . .	145
Принципы перевода сонетов Шекспира— <i>Геворг Эмин</i> . . . . .	159
Проблема перевода речи Марка Антония на форуме— <i>Армен Овсепян</i> . . . . .	168

### Шекспир в театре

Поэтика шекспировского театра— <i>Анелка Григорян</i> . . . . .	129
Шекспир в театре им. М. Азизбекова— <i>Тамила Юсуфейли</i> (Баку) . . . . .	191
Белорусская шекспириана— <i>Тамара Борисова</i> (Минск) . . . . .	201
Концепция личности в пьесе Шекспира «Ричард III» в интерпретациях советского театра 70-ых годов— <i>Светлана Мельникова</i> (Ленинград) . . . . .	212
Михаил Чехов ставит «Двенадцатую ночь» (Каунас, 1933)— <i>Довидас Юделявичюс</i> (Вильнюс) . . . . .	220

## Шекспир в искусстве

Музыка к кинофильму «Отелло»— <i>Нами Микоян</i> (Москва)	233
---	-----

## Библиографический раздел

Летопись Ереванской шекспировской фестиваль-конференции—1981 г.— <i>Елизавета Абрамова</i>	255
Библиография Ереванской шекспировской фестиваль-конференции—1981 г.— <i>Анаит Бекарян</i>	259

## Приложение

Из материалов шекспировского фестиваля	265
--	-----

## C O N T E N T S

### Shakespeare's Life and Creative Activities

Once Again on the Enigma of Hamlet— <i>Nshan Muradian</i> . . . . .	7
Shakespeare's Principles of Characterization— <i>Hagop Tsuttkian</i> . . . . .	29
On the Nature of Shakespearean Word— <i>Ruzan Marguni</i> . . . . .	39
Pun as a Stilistic Device in the Comedy „Much Afo About Nothing”— <i>Aida Frunjan</i> . . . . .	48
The Theme of Horatian „Monument” in Shakespeare's Poetry— <i>Mira Sabantseva</i> (Khabarovsk) . . . . .	60
Shakespeare's Dramatic Irony— <i>Eliana Kuosayté-Yashinskené</i> (Vilnius) . . . . .	73

### Shakespeare and the Public Thinking

Shakespeare and the Enlightenment— <i>Yuli Kagarlitsky</i> (Moscow) . . . . .	87
Shakespeare and the English Literature of the XX Century— <i>Nina Dyakonova</i> (Leningrad) . . . . .	94
Dostoevsky and Shakespeare— <i>Garbis Surenian</i> . . . . .	105
Shakespearean Heroes in the Memoirs of H. Emin— <i>Eleonora Vardanian</i> . . . . .	115
Shakespeare's Sonnets in the Estimation of the Armenian Public Thinking— <i>Burakn Andreasian</i> . . . . .	124
Shakespeare in the English Romantic Criticism— <i>Galina Yakovleva</i> (Leningrad) . . . . .	133

### Highlighting Translations of Shakespeare's Works

Shakespeare as a Problem of Translation— <i>Yuri Levin</i> (Leningrad) . . . . .	145
Principles of Translating Shakespeare's Sonnets— <i>Gevorg Emin</i> . . . . .	159
The Problem of Translating Mark Antony's Speech at the Forum— <i>Armen Hovsepian</i> . . . . .	168

### Shakespeare and the Theatre

The Poetry of Shakespearean Theatre— <i>Anelka Grigorian</i> . . . . .	179
Shakespeare at the Azizbekov Theatre— <i>Tamilla Yusupheili</i> (Baku) . . . . .	191
The Byelorussian Shakespeareana— <i>Tamara Borisova</i> (Minsk) . . . . .	201
Conception of the Individual in Shakespeare's Play „Richard III” in the Interpretations of the Soviet Theatre in the 1970's— <i>Svetlana Melnikova</i> (Leningrad) . . . . .	212
Mikhail Chekhov Performs „The Twelfth Night” (Kaunas, 1933)— <i>Dovidas Yudelavicius</i> (Vilnius) . . . . .	220

Shakespeare and the Arts	
Music to the Film „Othello”— <i>Namī Mikoyan</i> (Moscow) . . . . .	283
Bibliographic Lists	
Chronicles of Shakespeare Conference—Festival in Yerevan (1981)— <i>Elisaveta Abramova</i> . . . . .	255
Bibliography of Shakespeare Conference—Festival in Yerevan (1981)— <i>Anahit Bekarian</i> . . . . .	259
Addendum	
From the Materials of Shakespeare Festival . . . . .	265

## ՇԵՔՍՊԻՐԱԿԱՆ

### 7

Հրատ. խմբագիր Ս. Ա. Աճառապետյան  
 Նկարչական ձևավորումը Կ. Կ. Ղաֆադարյանի  
 Գեղ. խմբագիր Հ. Ն. Գործակալյան  
 Տեխն. խմբագիր Հ. Մ. Մանուչարյան  
 Մրցագրիչ Է. Ա. Սոխիկյան

ИБ № 897

Հանձնված է շտրվածքի 7.03.1985 թ.: Ստորագրված է տպագրության 19.08. 1985 թ.:  
 ՎՋ 07539, չափը 70×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>, թուղթ № 1: Տառատեսակ «գրքի սովորական», բարձր  
 տպագրություն: Պայմ. 21,3 մամ., տպագր. 18,25 մամուլ: Ներկ. մամուլ 21,5:  
 Հրատ. հաշվարկ. 16,8 մամուլ: Տպաքանակ 3000: Հրատ № 6371: Պատվեր № 204:  
 Գինը 2 ռ. 70 Կ.:

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 գ.:

Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван,

пр. Маршала Баграмяна, 24 г.

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:

Типография Издательства АН АрмССР, 375019. Ереван,

пр. Маршала Баграмяна, 24.