3

ՇԵՔՍՊԻՐԱԿԱ

ՇԵՔՍՊԻՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԱԿԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ ՏԱՐԵԳԻՐՔ

Խմբագրությամբ
ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆԻ

3

ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1970

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատ. խմբագիր՝ Ս. Ա. Անաստասյան
Նկարչական ձևավորումը՝ Կ. Կ. Ղաֆադարյանի
Տեխ. խմբագիր՝ Մ. Ա. Կափլանյան
Սրբագրիչ՝ Լ. Ս. Սարաֆյան

ՎՖ 03195, հրատ. 3143, պատվեր 1212, պատվեր 884,
տպաքանակ 3000

Հանձնված է արտադրության 3/XII 1969 թ., ստորագրված
է տպագրության 4/VIII 1970 թ., տպագր. 30,0 մամուլ+5
ներդիր, պայմ. 35,1 մամուլ, հրատ. 23,65 մամուլ, թուղթ
№ 1, $70 \times 90^{1}/_{16}$. Գինը 1 ռ. 70 կ.։

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության էջմիածնի տպարան

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԿՅԱՆՔԸ
ԵՎ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՅՈՒՐԻ ՇՎԵԴՈՎ

«ՌՈՄԵՈ ԵՎ ՋՈՒԼԻԵՏ»

(Ողբերգության ժանրում աստիճանական զարգացման հարցի շուրջը)

«Ռոմեո և Ջուլիետը» իրավամբ տեղ ունի Շեքսպիրի առաջնակարգ ողբերգությունների շարքում։ Երկի գեղագիտական արժանիքներն անվիճելի են։ «Ռոմեո և Ջուլիետին» բնորոշ՝ գեղարվեստական հարուստ երանգապնակի նուրբ միջոցներից վարպետորեն օգտվելու հանգամանքն ապացուցում է, որ XVI դարի վերջին տասնամյակի կեսերին արդեն Շեքսպիրը հմուտ արվեստագետ էր, դրամատուրգիական ամենաբարդ խնդիրները լուծելու կարող արվեստագետ։

Միաժամանակ, վերոնացի սիրահարների տխուր պատմությունը Շեքսպիրի մյուս ողբերգություններից տարբերվում է մի ամբողջ շարք առանձնահատուկ կողմերով։ Տարբերություններն այնքան շոշափելի են, որ մենք իրավամբ կարող ենք խոսել այս ժանրի շեքսպիրյան բոլոր երկերի մեջ «Ռոմեո և Ջուլիետի» գրաված հատուկ տեղի մասին։

Սովորաբար «Ռոմեո և Ջուլիետի» մասին խոսելիս այդ երկը համարում են Շեքսպիրի վաղ շրջանի ստեղծագործությունը։ Այս պնդումը միանգամայն օրինաչափ է, բայց և պետք է հաշվի առնել մի կարևոր հանգամանք. այս ողբերգությունը գնահատելիս պետք է իմանալ, որ Շեքսպիրը «Ռոմեո և Ջուլիետը» գրել է «Տիտոս Անդրոնիկոսից» հետո։

Դատելով ժամանակակիցների վկայություններից և թատերագրի կենդանության օրոք եղած հրատարակությունների քանակից, շեքսպիրյան անդրանիկ ողբերգությունը մեծ հաջողությամբ է ընդունվել այն

ժամանակվա անգլիացի հանդիսականի կողմից և իր ժողովրդականությունը պահպանել է մոտ երկու տասնամյակ պրեմիերայից հետո, ուրիշ խոսքով՝ նաև այն ժամանակ, երբ Շեքսպիրն արդեն դադարել էր գրել թատրոնի համար։ Եվ, այնուամենայնիվ, պոետը չէր ձգտում այդ հաջողությունն ամրապնդել, թեև «Տիտուս Անդրոնիկուսի» ոգով նոր երկեր գրելը հազիվ թե առանձին դժվարություն ներկայացներ նրա համար։

Այն իրավացի կարծիքը կա, որ արյունալի դրաման իր ծաղկման շրջանին է հասել Շեքսպիրի նախորդների ստեղծագործության մեջ։ Բայց նույնքան էլ ճիշտ է այն կարծիքը, որ «Տիտուս Անդրոնիկուսում» թատերագրության այդ ուղղության կարևորագույն հատկանիշները հասել են իրենց ծայրահեղ արտահայտությանը։ «Տիտուս Անդրոնիկուսի» երիտասարդ հեղինակը արյունալի դրամայի ժանրում ոչ միայն ետ չմնաց իր ուսուցիչներից, այլև առաջ անցավ։

«Համալսարանական մտքերի» ազդեցությունը «Տիտուս Անդրոնիկուսի» պոետիկայի վրա արտահայտվեց ոչ միայն պիեսի արյունալի կոլորիտի մեջ։ Դա ոչ պակաս չափով զգացվում է նաև շեքսպիրյան ողբերգության հերոսների «տիտանիզմում»։ Այս հատկանիշն առանձնապես սերտ կապ է ստեղծում «Տիտուս Անդրոնիկուսի» և Մառլոյի ստեղծագործության միջև, որի առավել նշանակալից երկերում «տիտանիզմը», ինչպես իրավացիորեն նկատել է Ռ. Սամարինը, «արտահայտվել է ավելի ուժեղ ու սուր, քան նրա դարաշրջանի ցանկացած այլ գրողի մոտ, ներառյալ նույնիսկ մեծ Շեքսպիրին»[1]։

Մառլոյի հերոսների՝ գերմարդկային ուժով օժտված, գերբնական հնարավորություններ ունեցող, գերմարդկային կրքերով փոթորկվող այդ մարդկանց «տիտանիզմը», իհարկե, Վերածննդի դարաշրջանի իրականության մեջ ռեալ գոյություն ունեցող տիտանիզմի նույնական արտահայտությունը չէ, այլ իրականության գեղարվեստական իմաստավորման առանձնահատուկ ձևը։ Համաշխարհային գրականության պատմությանը հայտնի են մեկից ավելի դեպքեր, երբ տիտանի պատկերումը նախորդել է մարդու, այդ թվում և մեծ մարդու, պատկերմանը։ Կամ, ավելի ճիշտ, մարդիկ ավելի դյուրությամբ են գեղարվեստական հաջողության հասել տիտանի, այլ խոսքով՝ աստծու, պատկերման մեջ, քան կարող էին ռեալական ընդհանրացման նույն ուժով ներկայացնել մեծ մարդուն։ Տիտան Պրոմեթևսի անմահ, իր նմանը չունեցող կերպարը միաժամանակ անտիկյան դրամայի զարգացման ամենավաղ,

արխաիկ փուլերից մեկն է։ Պրոմեթևսը չէր կարող թատրոնի օրխեստրում հայտնվել այն բանից հետո, երբ աթենացիները տեսել էին Անտիգոնեին։

Շեքսպիրի ստեղծագործական մեթոդը, որից նա օգտվում էր «Տիտոս Անդրոնիկոսը» ստեղծելիս, զգալիորեն մոտ է իրականության գեղագիտական իմաստավորման Մառլոյի սկզբունքին։ Այս ողբերգության մեջ Շեքսպիրն առատորեն տուրք է տվել գերբնականին՝ ոչ այն սահմանափակ, տառացիորեն գերբնականին, որ ենթադրում է բեմում ոգիների, կախարդների և ուրվականների գոյությունը. Շեքսպիրը բեմական նման հնարքների դիմել է նաև հետագայում, և այն էլ բավական լայնորեն։ Մենք նկատի ունենք գերմարդկային տառապանքները, գերմարդկային ոճրագործությունները, գերմարդկային վրիժառությունը, որոնց վրա հիմնվում էր վաղ շրջանի պիեսը։

Իր առաջին ողբերգությամբ Շեքսպիրը ցույց տվեց, որ ինքը չի կարող փայլուն երկեր ստեղծել «համալսարանական մտքերի» թատերագրության ոգով։ Բայց «Տիտոս Անդրոնիկոսը» թույլ է տալիս ոչ միայն որոշել թատերագրական այն մակարդակը, որից ստիպված էր սկսել ողբերգու Շեքսպիրը։ Այն եզակի տեղը, որ Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ գրավում է արյունալի այդ դրաման, բավարար հիմքով եզրակացնել է տալիս, որ «Տիտոս Անդրոնիկոսը» հեղինակին իսկական բավարարություն չի բերել։ Ավելին, Շեքսպիրը հասկացավ, որ դա իր ուղին չէ։

Անգլիական Վերածննդի թատերագրության մեջ կատարված բուռն փոփոխությունները ակամա վերհիշել են տալիս անտիկյան ողբերգության աստիճանական զարգացումը՝ Էսքիլեսից մինչև Սոֆոկլես։ Բայց Անգլիայում համանման առաջշարժում տեղի է ունեցել մեկ թատերագրի՝ Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ, XVI դարի վերջին տասնամյակի կեսերին։

Անգլիական ողբերգության մեջ տիտաններին փոխարինելու եկավ մարդը։ Եվ դա կատարվեց «Ռոմեո և Ջուլիետում»։

Մարդուն դարձնելով ողբերգության հերոս, Շեքսպիրն անմիջաբար դիմեց մարդկային զգացմունքների պատկերմանը։ Եթե «Տիտոս Անդրոնիկոսում» սիրո ձայնը, որ հազիվ լսելի է պիեսի սկզբում, խլացվում էր գազանային ատելության ճիչ ու կականի մեջ, ապա «Ռոմեո և Ջուլիետում» սիրո պոեզիայով է ներթափանցված ամբողջ ստեղծագործությունը, և քանի մոտենում է ողբերգության ֆինալը՝ այդ պոեզիան

ավելի ու ավելի հզոր հնչողություն է ստանում։ Հենց սիրո պատկերման մեջ լիակատար փայլով ի հայտ եկավ թատերագիր Շեքսպիրի վարպետությունը։ Սակայն ներկա աշխատանքի ծավալը, ցավոք, ստիպում է հրաժարվել ողբերգության մենագրական վերլուծությունից, հիմնական ուշադրությունը սևեռելով այն խնդիրներից մի քանիսի վրա, որոնք կարևոր են «Ռոմեո և Ջուլիետտա» ողբերգականի շեքսպիրյան կոնցեպցիայի առանձնահատկությունը որոշելու համար և որոնք մինչև օրս բանավեճերի առիթ են տալիս սովետական շեքսպիրագիտության մեջ։

XVI դարի 90-ական թվականները վաղուց, և իրավամբ, լավատեսական շրջան է համարվում Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ։ Պատմական զարգացման յուրահատկությունները XVI դարի վերջին կարող էին զգալի չափով սնուցիչ միջավայր դառնալ լավատեսական աշխարհզգացողության համար, որ ընդգրկում էր ինչպես անգլիական ժողովրդի լայն զանգվածները, այնպես էլ լուսավորյալ հումանիստների շրջանը։ Իսպանիայի՝ ֆեոդալական կաթոլիկական ռեակցիայի այդ պատվարի դեմ պայքարն ուժեղացնում էր հայրենասիրական տրամադրությունները, որ տիրում էին բնակչության ամենատարբեր խավերի ներկայացուցիչներին։ Այդ պայքարը նշանակալի չափով նպաստում էր անգլիացիների ազգային ինքնագիտակցության ձևավորմանը, իսկ «Անպարտելի Արմադայի» ջախջախումը նրանց վստահություն ներշնչեց սեփական ուժերի նկատմամբ։ Լայն զանգվածների համար սարսափելի ցանկապատման ընթացքը, որ անողոք կերպով քայքայեց համայնական հարաբերությունները անգլիական գյուղում XV դարում և հատկապես XVI դարի առաջին կեսին, որոշ չափով արգելակվեց հարյուրամյակի վերջին։ Պատմական այս կարևորագույն գործոնների համառոտ հիշատակումն անգամ թույլ է տալիս վստահորեն պնդելու, որ Շեքսպիրի ստեղծագործության առաջին շրջանի պաթոսը լիովին արտացոլում է XVI դարի 90-ական թվականներին «Գլոբուսի» օթյակներն ու պարտերը լցնող խայտաբղետ հասարակության մտայնությունը։

Ինչպես հայտնի է, այս շրջանում Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ առաջատար ժանրեր էին քրոնիկոնը և կատակերգությունը։ Այս ակնառու փաստն իսկ ակամա խորհել է ստիպում՝ ինչո՞ւ այդ ժամանակ հատկապես կատակերգությունն ու քրոնիկոնն էին ներդաշնակորեն զուգորդվում Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ։ Ո՞րն է, ժանրային առանձնահատկությունների առումով, խորապես գաղտնի կապը քրոնիկոնների և կատակերգությունների միջև։ Ի՞նչն էր պատճառը, որ

Շեքսպիրն այդպիսի ակներև թեթևությամբ կարողանում էր շողշողուն կատակերգություններից անցնել Անգլիայի միջնադարյան պատմության արյունալի իրադարձությունները պատկերող մռայլ երկերին։

Պատկերելով այդ պատմության դրվագները, Շեքսպիրը ձգտում էր ըմբռնել և ճշմարտաբար վերարտադրել երկրի զարգացման օրինաչափությունները։ Այդպես քրոնիկոններում ստեղծվեց այն ծավալուն պատկերը, ուր անխզելիորեն կապված են առանձին անհատների և պետության, ժողովրդի ճակատագրերը։ Այդպես Շեքսպիրը տարբերայնորեն հասավ պատմության, որպես օբյեկտիվ օրինաչափության, պատկերմանը, որի առաջ անզոր են նրա դեմ ելնող մարդիկ։ Այդպես Շեքսպիրի քրոնիկոնները դարձան գաղափարական ու գեղարվեստական մեծագույն նվաճում[2]։

Խորհրդածելով միջնադարյան Անգլիայի պատմության շուրջը, Շեքսպիրը, որպես նոր ժամանակների մարդ, օրինաչափություն էր տեսնում այն բանում, որ ֆեոդալական անարխիան, որքան էլ ուժեղ ու ռուինքնող լինեին նրա առանձին ներկայացուցիչները, պետք է անխուսափելիորեն ընկներ աբսոլյուտիզմի՝ կենտրոնացված պետության գաղափարակրի հետ ընդհարվելիս։ Շեքսպիրը չէր կարող անկողմնակալ դիտել պատմական այդ տեղաշարժերի պայքարը։ Ֆեոդալական անարխիան նրա գիտակցության մեջ զուգորդվում էր եղբայրասպան, անմիտ պատերազմի հետ, որ անհամար տառապանքներ էր բերում մարդկանց և սպառնում էր, ի վերջո, Անգլիան՝ ծովի արծաթյա շրջանակում փայլող այդ թանկագին քարը, վերածել անմարդաբնակ, վայրի անապատի։ Այդ անարխիան Շեքսպիրի քրոնիկոններում հանդես է գալիս որպես չարիք՝ նրա պատմական մարմնացումով։ Իսկ աբսոլյուտիզմի հետ ընդհարվելիս ֆեոդալական անարխիայի պարտության օրինաչափությունը, որ ամբողջությամբ վերցրած քրոնիկոնների շարքի լեյտմոտիվն է, անպայման հանգում է չարի պարտության անխուսափելիության մտքին։ Քրոնիկոնների պաթոսը չարի կործանման ամուր հավատն է, մի ուժ, որ իր խոր արմատներով հասնում է այն հին, մութ ուժերին, որոնք դատապարտված են պատմության կողմից և անհետանում են չգոյության մեջ։

Առաջին շրջանի շեքսպիրյան կատակերգությունները ավելի թույլ են միաձուլված միասնական ցիկլի մեջ, քան քրոնիկոնները։ Ուստի կատակերգությունների ժանրի վերաբերյալ հեռու գնացող ընդհանրացումները կարող են երևալ գրեթե նույնքան խոցելի, որքան շեքսպիրյան

ողբերգություններին վերաբերող համանման ընդհանրացումները։ Եվ, այսուամենայնիվ, մենք իրավունք ունենք խոսելու այն մի շարք առանձնահատկությունների մասին, որ հատուկ են մինչև 1599 թվականը ստեղծված շեքսպիրյան կատակերգություններին։

Շեքսպիրի կատակերգություններից յուրաքանչյուրի ինքնատիպության ակունքները ոչ միայն տարբեր իրավիճակներն են, որոնց մեջ ընկնում են գործող անձինք. այդ տարբերությունը ոչ պակաս չափով պայմանավորված է այն բանով, որ երջանկության ճանապարհին հերոսներին խոչընդոտող ուժերը ամեն անգամ նոր կերպարանք են ստանում։ Այդ ուժերը կարող են հանդես գալ որպես պարզ մի թյուրիմացություն կամ բարեկամական անչար կատակ, որպես հրապուրանքի կամ բնավորության թուլության հետևանք, որպես չարության, անողորմության և ստորության արգասիք։

Բայց ինչ էլ լինեն այս ուժերը, նրանք կործանման են դատապարտված բարու և երջանկության՝ մարդու բնական վիճակի հետ ընդհարվելիս։ Շեքսպիրի կատակերգությունները միավորող պաթոսը մարդկանց նոր և լուսավոր հարաբերությունների խինդը մարմնավորող բարու անխուսափելի հաղթանակն է։

Քրոնիկոնների և կատակերգությունների պաթոսի համադրումը հիմք է տալիս պատասխանելու այն հարցին, թե ինչու այդ երկու ժանրերն այդպես ներդաշնակորեն զուգորդվել են Շեքսպիրի առաջին շրջանի ստեղծագործության մեջ։ Սակայն կատակերգություններն ու քրոնիկոնները մի այլ նմանություն էլ ունեն՝ առավել դժվար որսալի, բայց և այնպես շատ կարևոր՝ մինչև 1599 թվականը Շեքսպիրի աշխարհզգացողության առանձնահատկությունը հասկանալու համար։

Նույնիսկ կատակերգություններում, ուր չարը հանդես է գալիս առավել պարզորոշ ձևով և երկար ժամանակ սպառնում է մարդկային երջանկությանը, չարի հաջողությունները ընկալվում են որպես ինչ-որ ժամանակավոր բան, իսկ կոնֆլիկտի լուծումը նշանավորում է բարու վերջնական հաղթանակը։ Շեքսպիրի կատակերգությունները պատմություն են այն մասին, թե ինչպես է բարին կործանում իր ճանապարհին եղած երբեմնի խոչընդոտները։ Այդքանով էլ այդ կատակերգությունների նյութը վերաբերում է անցյալին։

Այդ անցյալը, ի տարբերություն քրոնիկոնների, չունի պատմական որոշակիության որևէ կնիք, ուստի և հարկ չկա դա կապել Շեքսպիրի հայրենիքի զարգացման որևէ կոնկրետ շրջանի հետ։ Այդ անցյալը հան-

դես է գալիս ներկայի հետ ունեցած հարաբերակցությամբ և ենթագիտակցաբար հիշեցնում է հին ու բարի Անգլիայի ոսկի օրերը, երբ բարին, ինչպես երիտասարդ թատերագրին էր թվում, վճռական հաղթանակ էր տարել։ Այստեղ արտահայտվել են Վերածնության հումանիստների պատրանքները, այն հավատը, թե արդեն հասնում են բարու հաղթանակի օրերը։

Այսպիսով, պարզ է դառնում, որ և՛ քրոնիկոնները, և՛ կատակերգությունները, յուրաքանչյուր ժանր՝ իրեն հատուկ օրինաչափություններին համապատասխան, իր հիմքով Անգլիայի պատմականորեն կոնկրետ թե աբստրակտ-պատրանքային անցյալի գեղարվեստական իմաստավորումն են։

Քննադատական գրականության մեջ վաղուց հաստատված միանգամայն ճիշտ այն կարծիքը կա, որ «Ռոմեո և Ջուլիետը» շեքսպիրյան ողբերգությունների շարքում բացառիկ տեղ ունի լավատեսական աշխարհայեցողությունն արտահայտելու ուժով ու հետևողականությամբ։ Ողբերգության կենսահաստատ ոգին, որ անխախտ ընկալում են և հանդիսականները, և ընթերցողները, չի կարելի բացատրել սոսկ ռենեսանսային կենսուրախ տեսարանների առատությամբ։ Ճիշտ է, այդ տեսարանները անհնար է հաշվի չառնել. դրանք օրգանապես մերված են պիեսին հենց այն պատճառով, որ հիանալի ներդաշնակում են Շեքսպիրի ողբերգական կոնցեպցիայի լավատեսությանը։

«Ռոմեո և Ջուլիետի» լավատեսության աղբյուրը հասկանալի է դառնում, երբ նկատի ենք ունենում, որ այդ պիեսում լիովին ի հայտ են եկել Շեքսպիրի առաջին շրջանի ամբողջ ստեղծագործության պաթոսը բնութագրող բոլոր կարևորագույն հատկանիշները։

«Ռոմեո և Ջուլիետը» ստեղծելիս Շեքսպիրը, հավանաբար, չէր ցանկանում, որ հանդիսականի մեջ այն պատրանքն առաջ գա, իբր նա պատկերվող իրադարձությունների ժամանակակիցն է։ Ողբերգությանը կից նախաբանը հանդիսասրահին պատմում է պիեսի հիմնական կոնֆլիկտի և նրա լուծման՝ որպես կատարված փաստի մասին։ Հանդիսատեսը, դեռ առաջին գործողությունը չսկսած, գիտե, որ հերոսների կործանման պատճառը եղած չարիքը պարտություն է կրել, որ այդ չարիքի ժամանակն անցել է (Prol., 9—12)։ Համանման դեր ունեն ողբերգության եզրափակիչ երկու տողը ևս։ Հերոսների սիրո և կործանման հուզիչ պատմությամբ հափշտակված հանդիսասրահը, անշուշտ, ֆինալին հասնելիս կմոռանա, որ բեմի վրա կատարվող գործողությունը

վերաբերում է անցյալին, սակայն Շեքսպիրը կրկին հիշեցնում է, որ երբեք չի եղել դրանից ավելի տխուր պատմություն և որ հանդիսականը անցյալին վերաբերող պատմություն է տեսել (V, 3, 308—309)։

Ակներև է նաև, որ Ռոմեոյի և Ջուլիետի սիրո ողբերգական ճակատագիրը որոշող չար ուժերը հիշեցնում են հինը, անցածը։ Այդ ուժերի մեջ կարևոր դեր է խաղում թշնամանքը Մոնտեգյունների և Կապուլետների տների միջև։ Այդ թշնամանքը պիեսի գործողության ընթացքում դառնում է ողբերգական դեպքերի զարգացման գլխավոր միջոց և պատճառ։ Չի կարելի ուշադրություն չդարձնել այն հանգամանքի վրա, թե հեղինակը որքան ջանադիր է ընտրում գեղարվեստական այն միջոցները, որ նպատակ ունեն ցույց տալ այդ ընտանիքների միջև եղած թշնամանքի վաղեմիությունը։ Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ բռնկվում ու բորբոքվում է այդ թշնամանքը, դարձյալ նրա մեջ ժամանակավրեպ անցյալի պաղ շունչն է զգացվում։ Նախաբանում արդեն թատերագիրը հայտարարում է, թե պիեսում խոսքը «վաղեմի անբարյացակամության» մասին է, որ բորբոքվել է որպես «նոր խռովություն».

From ancient drudge break to new mutiny.

(Prol. 3)

Այստեղ «նոր խռովություն» ասելով Շեքսպիրը նկատի ունի այն արյունալի իրադարձությունները, որ պետք է ցույց տրվեն ողբերգության մեջ, և որոնք, ինչպես դարձյալ ասվում է նախաբանում, մի ժամանակ Վերոնային տառապանքներ պատճառած թշնամանքի վերջին փուլն են։ Պատկերների համանման կարգ է օգտագործված նաև Էսկալոսի ռեպլիկում. նա դատապարտում է ժամանակի ընթացքում մաշված թշնամանքը, որ Վերոնայի հին քաղաքացիները ստիպված հառում էին ժանգոտած սրերով (I, 1, 87—93)։ Շատ կարևոր է նաև, որ պիեսում ոչինչ չի ասվում այն մասին, թե ինչպես և երբ է ծագել այդ թշնամանքը. գիտնականներից ոմանք նույնիսկ ենթադրում են, որ գործող անձերից ոչ որ չի մտաբերում դրա պատճառները[5]։ Հետևաբար հանդիսատեսը հաստատ որոշում է, որ Մոնտեգյունների և Կապուլետների միջև արյունալի ընդհարումը անախրոնիզմ է այն Վերոնայի համար, ուր ապրում են Ռոմեոն և Ջուլիետը։

Այս զգացողությունը ուժեղանում է նաև այն պատճառով, որ Շեքսպիրը միտումնավոր կերպով և հետևողականորեն երկպառակությունը զրկում է այնպիսի բնութագրից, ինչպիսին է ընդհանրականությունը։ Թեև այդ թշնամանքը ի վիճակի է անասելի դժբախտություններ պատճառելու վերոնացիներին, այնուամենայնիվ, թատերագիրը համառորեն

ընդգծում է, որ դա ըստ էության մարդկանց մի շատ նեղ շրջանի մասնավոր գործն է։ Ամենասխալն այն պատկերացումը կլինի, իբր ամբողջ Վերոնան երկպառակությունների բաժանվել է երկու բանակի. պիեսում գործում է նաև մի երրորդ ուժ, ավելի հզոր, քան Մոնտեգյուների և Կապուլետների ընտանիքները միասին վերցրած։ Այդ ուժը պետական իշխանությունն է, որ ներկայացնում է էսքալոսը։ Վերջինս անկեղծորեն վրդովված է ընդհարվող ընտանիքների վարմունքից, և նրա դիրքորոշումը հասկանում ու նրան միասնաբար աջակցում են Վերոնայի քաղաքացիները։

Բայց ճիշտ չի լինի նաև այն միտքը, թե Մոնտեգյուների կամ Կապուլետների տոհմին պատկանելը կանխորոշել է մարդկանց փոխհարաբերությունները։ Պիեսի նյութը ոչ մի հիմք չի տալիս ենթադրելու, թե ծեր Մոնտեգյուների յուրաքանչյուր ազգականը պետք է ատելություն տածի ծեր Կապուլետների յուրաքանչյուր ազգականի նկատմամբ և ընդհակառակը։ Ճիշտ այդպես էլ պիեսից չի հետևում, թե Մոնտեգյուների ընտանիքի բարեկամները պետք է ատելություն տածեն մյուս ընտանիքի անդամների նկատմամբ միայն այն պատճառով, որ նրանք Կապուլետներ են։

Ավելորդ է ասել, որ Ջուլիետի և Ռոմեոյի սերն է ամենից ավելի ակներևորեն հերքում այդ թշնամանքի ընդհանրական լինելու ենթադրությունը։ Բայց պիեսում կարելի է գտնել նաև այլ հերքումներ։ Կանգ առնենք դրանցից մեկի վրա, նկատի ունենալով, որ հաճախ դա վրիպում է հետազոտողների ուշադրությունից։

Առաջին արարում, երբ Ռոմեոն հայտնվում է բեմում՝ սիրահարված է Ռոզալինային։ Ինչպես երևում է իր իսկ խոսքերից (I, 1, 210—212), Ռոմեոն պատճառ չունի իր զգացումները Ռոզալինայից թաքցնելու։ Ռոմեոյի հրապուրանքի մասին իմանում է ոչ միայն Ռոզալինան, այլև Մերկուցիոն և Մոնտեգյուների ազգական Բենվոլիոն։ Դա հայտնի է նաև հայր Լորենցոյին։ Մինչդեռ Ռոզալինան, ոչ ավել, ոչ պակաս, ծեր Կապուլետի ազգականուհին է։

Ուստի միանգամայն բնական է, որ տների միջև եղած թշնամանքը զուրկ է չիկացումից, համենայն դեպս, այն փուլում, որ պատկերված է պիեսի սկզբում։ Բավական բացահայտորեն այդ է վկայում ողբերգության սկսող ծեծկռտուքի տեսարանը։ Ծեր Մոնտեգյուն, ինչպես և ծեր Կապուլետը, վառվում են կռվի մեջ նետվելու ցանկությամբ։ Բայց ոչ մեկը և ոչ էլ մյուսը այնքան ուժ չունեն, որ դուրս պրծնեն

իրենց կանանց զսպող ձեռքերից։ Այս բեմավիճակը շատ արտահայտիչ ընդգծում է հակառակորդ ընտանիքների գլխավորների զառամությունը, զառամություն, որ լիովին ներդաշնակում է թշնամանքի՝ այդ հին ու փտած ուժի, ընդհանուր նկարագրին։

Թշնամանքը հոգնեցրել, ուժասպառ է արել մարդկանց, և դա պարզորոշ հնչում է էսքալուսի մոտից վերադարձած ծեր Կապուլետի ռեպլիկում.

> But Montague is bound as well as I,
> In penalty alike and 'tis not hard, I think,
> For men so old as we to keep the peace.
> (I, 2, 1–3)

Ուստի և միանգամայն արդարանական է Ջուլիետի հոր խաղաղասիրական վարվելակերպն իր տանը տեղի ունեցող պարահանդեսի ժամանակ։

Պիեսում կարևոր է գտնել նաև ուրիշ անուղղակի ապացույցներ այն բանի, որ, ընդհուպ մինչև Ռոմեոյի և Թիբալտի ճակատագրական հանդիպումը, ընտանիքների միջև եղած թշնամանքը այնքան էլ անողոք չէ։ Այդ է վկայում, օրինակ, թե ինչպիսի թեթևությամբ են Մոնտեգյուների տնից երկուսը՝ Ռոմեոն ու Բենվոլիոն, որոշում գնալ Կապուլետների պարահանդեսը։ Նույնն է վկայում նաև Մերկուցիոյի և Բենվոլիոյի վարվելակերպը պարահանդեսից հետո. նրանք գրեթե չեն զարմանում ու չեն անհանգստանում, որ Ռոմեոն գիշերը մտել է Կապուլետների այգին։

Վերջապես, ևս մի ապացույց՝ հայր Լորենցոյի վարվելակերպը։ Նրա մտորումների ընթացքը առանձնապես ուշագրավ է, քանի որ Լորենցոն պիեսում բացառիկ տեղ ունի. նա գիտուն է, իմաստուն ինչպես գործող անձանց, այնպես էլ Շեքսպիրի աչքում։

Իմանալով Ռոմեոյի և Ջուլիետի սիրո մասին, վանականը համաձայնվում է կատարել Ռոմեոյի խնդրանքը և ամուսնացնել սիրահարներին, այդ պսակադրության մեջ տեսնելով երկու տների երկպառակության կրակը մարելու միանգամայն բավարար միջոց։ Նույնիսկ այն բանից հետո, երբ Ռոմեոն սպանում է Թիբալտին, Լորենցոն դարձյալ անհուսալի չի համարում հակառակորդ ընտանիքներին հաշտեցնելու գաղափարը, մտածելով, որ Ռոմեոյի և Ջուլիետի ամուսնության լուրը վճռական դեր կունենա այդ գործում։

Սակայն, այս ամենով հանդերձ, չի կարելի աչքաթող անել այն փաստը, որ «Ռոմեո և Ջուլիետը» ողբերգություն է, ուր չարը թեկուզ մանակի, թեկուզ վերջին, այնուամենայնիվ նշանակալի հաջողություն է ունենում և կործանում է վերոնացի սքանչելի սիրահարներին։ Այդ բանը չէր կատարվի, եթե չարի կողմը չկանգնեին խիստ ազդեցիկ ուժեր։

Այս ուժերը առավել կոնկրետ արտահայտված են Թիբալտի կերպարում, որ վերոնացիների աչքի առաջ բոնկված ընտանեկան վերջին երկպառակության ամենասուր զենքն է և կենդանի մարմնացումը։ Գաղափարական և կոմպոզիցիոն մեծ դեր ընձեռելով Թիբալտին, Շեքսպիրը վարպետորեն խուսափում է պարզունակ սխեմայից, ըստ որի երիտասարդության հետ անպայման պետք է կապվի նոր էությունը, ծերության հետ՝ հին թշնամանքը։ Կերպարների միջև ջրբաժանը հանդես է գալիս ոչ որպես սերունդների հակադրություն. գործող անձանց հակամարտ խմբավորումները տարբերակվում են նրանց իսկ գաղափարական դիրքորոշման։

Չարի՝ տարիքով երիտասարդ կրողի կերպարում հետևողականորեն առանձնացված հատկանիշները վկայում են, որ Թիբալտն առավել լրիվ է արտահայտում ֆեոդալական հին հասարակության սկզբունքները։ Թիբալտի կերպարն այդպես են ընկալում ոչ միայն հանդիսականները, այլև պիեսի մյուս գործող անձինք և, առաջին հերթին, Մերկուցիոն, որ հանգամանորեն բացահայտում է մենամարտի մոլի սիրահարի նկատմամբ իր հակակրանքի աղբյուրը։ Թիբալտի սատիրական դիմանկարը տալով, Մերկուցիոն ընդգծում է բոլոր կողմերով միջնադարյան ազնվականի կերպարին համապատասխանելու նրա ձգտումը։ Թիբալտի նկարագրությունը Մերկուցիոն ավարտում է հեգնական հաճոյախոսությամբ. «a gentleman of the very furst house» *(II, 4, 24)*։

Մերկուցիոն հերցոգի ազգականն է. նա ծագումով բարձր է Կապուլետներից։ Ուստի նրա հաճոյախոսությունը չի կարելի ընդունել տառացիորեն, որպես Թիբալտի ծագումնաբանական գերազանցության ապացույց։ «Ազնվական՝ լավագույն ընտանիքից» բառերը Մերկուցիոյի շուրթերին սոսկ այն իմաստն ունեն, որ ֆեոդալական ազնվականության բնորոշ գծերը Թիբալտի մեջ հասել են ծայրահեղության։

Թիբալտի ողջ վարքագիծը նրա բնավորության ուղղագիծ լինելու վկայությունն է, հատկանիշ, որ հասնում է սահմանափակության և նույնիսկ բթության։ Ոչ մի անգամ բեմում հայտնվելիս չի երևում, թե

նա մտածում է։ Նա նման է լարովի մանեկենի, որի մեջ ամեն անգամ, երբ տեսնում է Մոնտեգյուներից որևէ մեկին, սկսում է գործել անտեսանելի մի զսպանակ՝ ստիպելով նրան առանց երկար-բարակ մտածելու ձեռքը տանել սուսերին։ Իսկ բնավորության ուղղագծությունը շատ հաճախ հանդես է գալիս որպես անցյալին ամուր կապված և նոր ժամանակների ոգին ըմբռնելու անկարող կերպարների գլխավոր հատկանիշներից մեկը։ Այդ առանձնահատկությունը կարելի է նկատել և՛ Լիրի, և՛ Քենտի, և՛ նույնիսկ, բավական բարդ ձևով, «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգության հերոսի մեջ։

Անցյալի հետ Թիբալտի օրգանական կապը ոչ պակաս պարզորոշ երևում է նաև նրա ռեպլիկների բովանդակության և բառապաշարի մեջ։ Այս առումով առանձնապես հետաքրքիր է այն երդումը, որ պարահանդեսում տալիս է Թիբալտը՝ հյուրերի մեջ ճանաչելով Ռոմեոյին.

> Now, by the stock and honour of my kin
> To strike him dead I hold in not a sin.
> (I, 5, 56—57)

Այս խոսքերը ցույց են տալիս, որ Թիբալտն իր ողջ էությամբ ապրում է միջնադարյան հասարակության հատուկ բարոյական նորմաների աշխարհում, որ նա ինքն իրեն համարում է նախահայրերից ժառանգած ավանդների պահապանը։ Պատահական չէ, որ խոսելով այն տոհմի մասին, որի պատիվը մտադիր է պաշտպանել, նա օգտագործում է ոչ թե «մեր», այլ «իմ» (my) դերանունը։

Չափազանց հատկանշական է նաև Թիբալտի ամենաառաջին ռեպլիկը, որ սա այդ կերպարի այցետոմսն է. «What, art thou drawn among these heartless hinds?» (1, 1, 64)։ «Երկչոտ ռամիկի» նկատմամբ այս չթաքցված արհամարհանքը հաջորդ ռեպլիկում լրացվում է այն հայտարարությամբ, որ նրան ատելի է բուն «աշխարհ» բառը։ Ամբողջությամբ առած, Թիբալտի այս ռեպլիկները ակամա հիշեցնում են Բերտրան դը Բորնի սիրվենտների ոգին, ստեղծագործող, որ մյուս տրուբադուրների համեմատությամբ ամենից ավելի անկեղծ ու լավ է արտահայտել միջնադարյան ասպետական աշխարհըմբռնման յուրահատուկ կողմերը։

Հետաքրքրությունից զուրկ չէ այն, որ «երկչոտ ռամիկի» մասին նույն արտահայտությունը հանդիպում է նաև քրոնիկոնների ամենաաչքի ընկնող կերպարներից մեկի՝ Պերսի Հոտսպերի խոսքում։ Երբ Հոտսպե-

րը ինչ-որ ասպետի նամակից իմանում է, որ նա հրաժարվում է միանալ խռովությանը, նամակի հեղինակին անվանում է «cowardly hind» (1H IV, II, 3, 15)։

Այս զուգադիպությունը շատ էական է, քանի որ Թիբալտի և Հոտսպերի գաղափարական ու հոգեբանական բնութագրերի մեջ կան մի ամբողջ շարք հատկանիշներ, որ մոտ ու հարազատ են դարձնում այդ կերպարները։ Պերսի Կրակոտ Խթանը, Թիբալտի նման, աչքի է ընկնում տաքարյունությամբ ու անսանձ կրքով. նրա համար պատերազմը, ճակատամարտի մեջ նետվելը նորմալ վիճակ է։ Նրա ողջ վարքագծի բնորոշ հատկանիշը ուղղագծությունն է և փոփոխվող ժամանակի ոգին ըմբռնելու լիակատար անկարողությունը կամ անկամությունը։ Այս երկու հերոսների բնութագրի նմանությունը համոզում է, որ Շեքսպիրը հանձին Թիբալտի փորձել է ընդգծել այն հատկանիշները, որոնք մոտեցնում են նրան միջնադարյան ասպետականությանը, քանի որ Պերսի Հոտսպերը քրոնիկոնում հանդես է գալիս որպես միջնադարյան ֆեոդալական անարխիայի առավել բնորոշ ներկայացուցիչը։

Բայց Թիբալտի և Հոտսպերի միջև եղած նույն զգալի նմանությունը թույլ է տալիս առանց հատուկ դժվարության գտնել այն գլխավորը, որ տարբերում է նրանց։ Հոտսպերը քրոնիկոնում հանդես է գալիս որպես ողբերգական հերոս։ Նրա մեջ առավել ամբողջական է մարմնավորվել ամրապնդվող աբսոլյուտիզմի կենտրոնաձիգ միխայի դեմ պայքարող ֆեոդալ ազնվականության համաշխարհային-պատմական մոլորությունը։ Եվ դրա շնորհիվ Հոտսպերը մեծ դեմք է դառնում։

Իսկ անախրոնիզմը կարող է առաջ բերել ամեն ինչ, միայն ոչ մեծի համարում։ Ուստի Մոնտեգյուների ու Կապուլետների ժամանակավրեպ թշնամանքը մարմնավորող Թիբալտի մեծության մասին խոսք անգամ չի կարող լինել։ Ավելին, Շեքսպիրը շարունակ հանդիսասրահի ուշադրությունը կենտրոնացնում է Թիբալտի, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, մանրամասշտաբայնության վրա։ Թիբալտի առաջին իսկ մուտքը, երբ նա լիակատար լրջությամբ ծառա-ծաղրածուներից ընդունում է էստաֆետն ու նետվում կռվի մեջ, բնավ էլ չի օժանդակում այդ կերպարի մեծարմանը։ Թիբալտի ներքին դատարկության մասին Մերկուցիոն խոսում է նրա վերոհիշյալ հեգնական նկարագրությունն անելիս, և նույն վերաբերմունքը ավելի բաց ու պարզորոշ արտահայտվում է Մերկուցիոյի՝ մահվանից առաջ ասված խոսքերում.

ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

Zounds, a dog, a rat, a mouse, a cat,
To scratch a man to death!
(III, 1, 94)

Իսկ այն մահացու հարվածը, որ Թիբալտը հասցնում է Մերկուցիոյին Ռոմեոյի թևի տակից, հինավուրց երկպառակության քուրմին զրկում է ասպետականության լուսապսակի վերջին նշույլից անգամ։ Պերսի Կրակոտ Խթանը երբեք չէր կարող ստորանալ գաղտագողի հարված հասցնելու աստիճանի։

Թշնամանքի մարող բնույթը, նրա հիմնական կրողի՝ Ռոմեոյի ձեռքով հեշտությամբ պատժված հակառակորդի փոքր մասշտաբը չարի ուժերին ստիպում է դիմել նոր զենքի։ Հենց այն պահից, երբ Կապուլետները սգում են Թիբալտի մահը, Մոնտեգյուների ու Կապուլետների թշնամության թեմայի հնչողությունը զգալիորեն թուլանում է՝ նախաբեմում տեղ ազատելով նոր թեմայի համար։ Թեև այդ թեմայի ներկայությունը պիեսում կարճատև է, այդուամենայնիվ, պակաս նշանակալից չէ, քան թշնամանքի թեման, քանի որ հենց նա՛ է ստեղծում սիրահարներին կործանման հասցնող իրավիճակը։ Խոսքը Պարիսի հարսնախոսության դրվագի մասին է։

Պիեսի հիմնական հակամարտությունը մնում է նույնը. հին էության ներկայացուցիչները շարունակում են հանդես գալ որպես չարիքի կրողներ, որ խոչընդոտում են երիտասարդների երջանկությանը։ Բայց այժմ բարոյական պրոբլեմատիկան ավելի լայն ընդհանրականություն է հասնում, քան նախկինում, երբ հին սկզբունքների արտահայտման գլխավոր ձևը մնում էր թշնամանքն ընտանիքների միջև։ Բարոյական հին հիմքերի և նոր, հումանիստական հարաբերությունների անհամատեղելիությունն այլ արտահայտություն է ստանում. գործողության շարժիչ զսպանակն արդեն դառնում է Ջուլիետի ծնողների ձգտումը՝ ամուսնացնել աղջկան, հաշվի չառնելով նրա կամքն ու ցանկությունը։ Իսկ Ջուլիետն ստիպված է թաքցնել իր իսկական զգացմունքները և ծնողներին դիմադրելու միջոցներ որոնել։

Հայր Լորենցոյի մշակած մանրամասն ծրագիրը նախատեսում է մի շարք քայլեր, որոնց իրագործումը պետք է ապահովի Ջուլիետի անարգել փախուստը Մանտուա, սիրահարների հանդիպումն ու միացումը և, ի վերջո, ախոյան ընտանիքների հաշտությունը։ Նման սյուժետային ընթացքն ու նրա արտահայտած միտքը՝ փախուստը որպես

երջանկության սեփական իրավունքը պաշտպանելու միջոց՝ հակառակ այդ երջանկությանը խանգարող մարդկանց կամքի, ակներև է դարձնում «Ռոմեո և Ջուլիետի» պրոբլեմային ու կոմպոզիցիոն մերձավորությունը առաջին շրջանի որոշ կատակերգություններին։

Բայց եթե կատակերգություններում ազատ զգացմունքի և նրա խոչընդոտի բախումն ավարտվում է հումանիստական սկզբունքները կրողների հաղթանակով, ապա հայր Լորենցոյի ծրագիրը հանգեցնում է ահավոր աղետի, որի պատճառները չի կարելի որոնել գործող անձանց բնավորությունների կամ գործելակերպի մեջ։ Սիրահարների դեմ հանդես է գալիս նաև մի այլ ուժ՝ նրանցից անկախ։ Սրա միջամտությունը առավել ևս անհրաժեշտ է. «Ռոմեո և Ջուլիետում» բարու և չարի հակամարտող ուժերը հանդես են գալիս այնպես, որ հանդիսականը չի կասկածում հին էությունից գոյացած չարին բախվող բարու հաղթանակին։

Այդ ուժի արտաքին դրսևորումը պատահականությունն է, որ «Ռոմեո և Ջուլիետում» զգալիորեն ավելի մեծ դեր է խաղում, քան Շեքսպիրի մնացած որևէ ողբերգության մեջ։ Այդ դերն առանձնապես մեծանում է վերջին երկու արարում, երբ երիտասարդներին դեմ են ելնում թշնամական պատահականությունների դավերը։ Հարկ չկա թվարկելու վերջինիս բոլոր տարրերը. ողբերգությունն ընթերցելիս ամեն մարդ էլ կարող է տեսնել դրանք։ Նկատենք միայն, որ քանի մոտենում է լուծումը, Շեքսպիրն ավելի ու ավելի հաստատորեն է օգտագործում դրամատուրգիական յուրահատուկ հնարքները՝ ուժեղացնելու համար այն տպավորությունը, որ բեմի վրա կատարված բոլոր դեպքերն անմիտ պատահականության արդյունք են։ Բայց և չպետք է մոռանալ, որ պատահականությունը, որպես պիեսի գործողության առաջմղիչ ուժ, հերոսների ճակատագրին է խառնվում արդեն առաջին արարից սկսած։

«Ռոմեո և Ջուլիետը» Շեքսպիրի ողբերգություններից միակն է, ուր սյուժեի զարգացման սկիզբը որոշվում է նախկինում անծանոթ երիտասարդների չկանխատեսված հանդիպումով։ Անկարելի է պատկերացնել, որ Մոնտեգյու ընտանիքի անդամները չէին ճանաչում Կապուլետների տան մարդկանց և ընդհակառակը. չէ՞ որ առանց այդ պայմանի անհնար կլիներ թշնամանքն ընտանիքների միջև։ Պիեսը տալիս է հակառակորդների բավական սերտ ծանոթությունը հաստատող ապացույցներ։ Կապուլետների ծառաները լավ են ճանաչում Մոնտեգյուների ծառաներին։ Թիբալտը դեմքով գիտի Բենվոլիոյին, իսկ Ռոմեոյին նա

ճանաչում է նույնիսկ ձայնից։ Իր հերթին, Թիբալտին լավ գիտեն և՛ Մերկուցիոն, և՛ Բենվոլիոն, և՛ Ռոմեոն։ Վերջապես, իրար ճանաչում են ծերունիներն ու նրանց կանայք։ Եվ հանկարծ պարզվում է՝ Ռոմեոն, որի մասին գովեստով է խոսում ամբողջ Վերոնան, որ սիրահետում է Կապուլետների ազգականուհուն, և գեղեցկուհի Ջուլիետը, որի ձեռքն է խնդրել Ռոմեոյի մտերիմ ընկեր Մերկուցիոյի ազգական կոմս Պարիսը՝ այդ տղան ու աղջիկը, որ նույն խոստովանահայրն ունեն և կողք-կողքի են ապրել ամբողջ կյանքում, միմյանց գոյության մասին չեն էլ իմացել մինչև պարահանդեսում հանդիպելը...

Այն հանգամանքը, որ «Ռոմեո և Ջուլիետում» պատահականությունն այսպիսի կարևոր դեր ունի, ցույց է տալիս վաղ շրջանի այս ողբերգության և ավելի հասուն շրջանի երկերի էական տարբերությունը։ Եթե հերոսների պատահական հանդիպումն է ընկած ողբերգության հանգույցի հիմքում, եթե այնուհետև երիտասարդ զույգին թշնամի պատահականությունը շարունակ միջամտում է գործողության ընթացքին, եթե վերջապես, ֆինալում ակնթարթներ տևող բաժանումը հանգեցնում է հերոսների կործանման, ապա մենք լիակատար հիմքով կարող ենք ենթադրել, որ պատահականության ազդեցությունը հերոսների ճակատագրի վրա Շեքսպիրի ստեղծագործության վաղ շրջանում ձևավորված ողբերգականի կոնցեպցիայի կարևոր հատկանիշներից մեկի արտահայտությունն է։

Ողբերգականի կոնցեպցիայի նման հատկանիշներից է ճակատագրի թեման, որ սիրահար զույգի երջանկության ճանապարհին ընկած գըլխավոր և անհաղթահարելի խոչընդոտն է։

Առաջին անգամ այս թեման ամբողջ ուժով հնչում է նախաբանում։ Հեղինակը նախազգուշացնում է հանդիսականին՝ նա տեսնելու է պատմություն սիրահարների, որոնց բախտի ճանապարհին արգելք են լինելու աստղերը.

From forth the fatal loins of these two foes
A pair of star—cross'd, lovers take their life.
(Prol., 5—6)

Այնուհետև այս կերպարն անցնում է ամբողջ պիեսի միջով, առավելագույն արտահայտչականության հասնելով այն բացահայտ մարտահրավերի մեջ, որ Ռոմեոն նետում է ճակատագրին՝ Ջուլիետի մահվան բոթն առնելուց հետո.

Is it e'en so? Then I defy, you stars.
(V, 1, 24)

Այն պարագան, որ ճակատագրի թեման հայտնվում է արդեն նախաբանում, հատուկ նշանակություն ունի։ Ինչպես իր հետազոտության մեջ ցույց է տվել Ջ. Ատկինսը, XVI դարի 90-ական թվականներին «Թատերագիրներն ու մյուս հեղինակներն արդեն սկսեցին ավելի ազատ շարադրել իրենց պոլիտիկ քննադատական գաղափարները։ Միաժամանակ այդ քննադատությունն առաջվա նման հանդես էր գալիս վաղ սպորադիկ ձևով, և նրա մեջ գլխավոր ներդրումներն արվել են ներածություններում ու նախաբաններում և, մասնակիորեն, բուն պիեսներում»[4]։ Ուստի նախաբանի վերը մեջբերված խոսքերը հիմնավորված կարող են մեկնաբանվել որպես Շեքսպիրի գեղագիտական կոնցեպցիայի կարևորագույն տարրերից մեկի արտահայտություն։

Թերևս մենք իրավունք ունենք ավելի որոշակի, քան այդ անում են որոշ հետազոտողներ, պնդել, որ անողոք ճակատագիրը վերջին հաշվով սիրահարների կործանման պատճառն է։ Ավելին, եթե հրաժարվենք այս պնդումից, եթե փորձենք ողբերգության լուծումը մեկնաբանել հիմնականում սոսկ որպես հումանիստական զգացումների և երկու ընտանիքների երկպառակության մեջ մարմնավորված չարի ուժերի բախման արդյունք, ապա այնժամ ստիպված կլինենք մեծ զգուշությամբ խոսել ողբերգության ամենահաղթ լավատեսության մասին։

Ողբերգականի կոնցեպցիայի այս կողմը բնորոշ է հատկապես այն երկին, որ Շեքսպիրը գրել է իր ստեղծագործության առաջին շրջանում։ Արդեն «Հուլիոս Կեսարում», ուր ճակատագրին փոխարինում է հասարակության զարգացման պատմական միտումը, Շեքսպիրը Կասիոսի շուրթերին է դնում այնպիսի խոսքեր, որոնք հնչում են որպես ուղղակի բանավեճ՝ մարդկանց կյանքում ճակատագրին որոշիչ դեր հատկացնելու մտքի դեմ.

Men at some time are masters of their fates:
The fault, dear Brutus, is not our stars,
But in ourselves, that we are underlings.
(I, 2, 139—141)

Բայց սա արդեն Շեքսպիրի ստեղծագործության երկրորդ շրջանի սկիզբն է։

Պատահականության դերը «Ռոմեո և Ջուլիետում» ճակատագրի

թեման արտահայտելու միակ գեղարվեստական միջոցը չէ։ Նույն խնդրին են ծառայում, օրինակ, անընդմեջ հիշեցումները այն մութ ու խորհրդավոր նախազգացումների մասին, որ ունենում են գլխավոր գործող անձինք, ինչպես նաև ողբերգական իրոնիան, որ երևան է գալիս տարբեր դրսևորումներով և հետզհետե ուժեղանում՝ քանի մոտենում է ֆինալը։ Եվ դա պատահական չէ, որովհետև այն շրջանում, երբ Շեքսպիրը հաստատ համոզված էր, որ վայրենի անցյալի հետ կապված չարի մռայլ թագավորությունը անդառնալիորեն կորցնում է իր վերջին պաշտպաններին և պատմական թատերաբեմը զիջում հաղթանակող հումանիզմին, այնուամենայնիվ երրորդ ուժի՝ ճակատագրի միջամտությունը ծառայում էր որպես պիեսի գործողությունը ողբերգական պլանով զարգացնելու հիմնական միջոց։ Բայց միաժամանակ հարկ է ընդգծել, որ նույնիսկ այդպիսի հզոր երրորդ ուժը, ըստ Շեքսպիրի, ի վիճակի չէ կասեցնելու հասարակության առաջընթաց շարժումը։ Այդ է վկայում հումանիստական հարաբերությունների հաղթանակը հնամենի երկպառակության նկատմամբ՝ պիեսի եզրափակիչ տեսարանում։

«Ռոմեո և Ջուլիետը» ողբերգական ժանրի միակ հուշարձանը մնաց շեքսպիրյան առաջին շրջանի երկերի մեջ։ Բայց երկրորդ շրջանի երկերի հետ այս ողբերգության բաղդատումը շատ բանով կարող է նպաստել Շեքսպիրի հասուն ողբերգությունները միավորող մի շարք հատկանիշների հայտնաբերմանը։

Տասը տարի էր անցել այն նշանավոր օրվանից, երբ Մեդինի ադմիրալ Սիդոնիան Լամանշի հատակում թաղեց Իսպանիայի համաշխարհային տիրապետության հավակնությունները. այդ տարիները նշանավորվեցին անգլիական հասարակության զարգացման մեջ վիթխարի տեղաշարժերով։

Անցել էր այն համազգային հայրենասիրական պոռթկումը, որ շատ ավելի ուժգին, քան հարուստ ավարի ակնկալությունը, անգլիացիներին մղում էր դեպի թագուհու մոտ պետական ծառայության մտած լոնդոնյան վաճառականներով ու ծովահեններով ծանրաբեռ ռազմանավերը։ Այժմ «Գլոբուսի» պարտերի հանդիսականները լիաթոք քրքջում էին՝ դիտելով Ֆալստաֆի հնարամտությունները, որ թագավորական բանակի համար զինվորագրում էր ողորմելի գյուղացիներին։

Երկրում ավելի ու ավելի էր ծավալվում հասարակության ստորին խավերի դժգոհությունը։ Առաջ կառավարությունը փորձում էր գոնե դանդաղեցնել համայնքների հողերի ցանկապատումը և դադարեցնել

«շրջմոլիկությունը» դաժան պատժի միջոցներով։ Իսկ 1598 թվականին ընդունվեցին այնպիսի օրենքներ, ուր թափառաշրջիկների համար պատժիչ միջոցներ էին սահմանվում և, բացի այդ, կարգավորվում էին ծխերի պարտականությունները՝ պաուպերներին օժանդակելու վերաբերյալ։ Ինչպես ընդգծում է Մարքսը, կառավարությունը «ստիպված էր վերջապես, պաշտոնականորեն ընդունել պաուպերիզմը, հարկեր սահմանելով աղքատների օգտին»[5]։

Դարավերջին լուրջ փոփոխություններ են տեղի ունենում նաև անգլիական բուրժուազիայի քաղաքական վարքագծում։ Էլիզաբեթի տիրապետության վերջին տարիներին սկսեց ռեալ զգացվել բուրժուազիայի քաղաքականության հարձակողական բնույթը։ Եվ թագուհին ստիպված էր բուրժուազիային զիջումներ անել մի շարք կարևոր հարցերում։

Բուրժուազիայի տնտեսական ու քաղաքական դիրքերի ամրապնդմանը զուգահեռ այդ դասակարգի ներկայացուցիչների գործունեությունը խիստ ուժեղացավ նաև գաղափարական ասպարեզում՝ ինչպես պուրիտանիզմի քարոզի, այնպես էլ ուրիշ ձևերով։ XVI դարի վերջին տասնամյակում անգլիական թատերագրության մեջ ձևավորվում է բուրժուական ուղղությունը, որի ներկայացուցիչներն էին Դեկկերը, Հեյվուդը և ուրիշներ։ Այդ ուղղությունը մի ամբողջ շարք գաղափարական ու գեղագիտական պրոբլեմների առումով գրավեց այնպիսի դիրք, որ որակապես տարբերվում էր Վերածննդի հումանիստական իդեալներին հավատարիմ մնացած Շեքսպիրի դիրքորոշումից։

Վերջին հանգամանքը անխուսափելիորեն ստիպում է հարց առաջ քաշել այն պատճառների մասին, որոնք խոր բեկում առաջ բերին Շեքսպիրի գեղարվեստական զարգացման մեջ։ Անկասկած, XVI և XVII դարերի սահմանագծում Անգլիայի հասարակական կյանքի շեշտակի տեղաշարժերը, որ երկրի հետագա զարգացման հեռանկարներն էին նշում, չէին կարող չգրավել Շեքսպիրի ուշադրությունը։ Սակայն ինչո՞ւ, ի տարբերություն բուրժուական ուղղությանը պատկանող և ժամանակակից իրականությունը գերազանցապես կատակերգական պլանով ըմբռնող ու իմաստավորող իր արվեստակիցների, Շեքսպիրը 1599 թվականից հետո մնաց միակ անգլիացի գրողը, որի ստեղծագործության մեջ առաջատար ժանր դարձավ ողբերգությունը։

Շեքսպիրը նոր ժամանակների գրող է։ Ինչպես մատնանշում է Էնգելսը Վերածնության դարաշրջանի իր դասական սահմանման մեջ,

«ժամանակակից բնագիտությունը, ինչպես և ամբողջ նորագույն պատմությունը, սկիզբ է առնում այն նշանավոր դարաշրջանից, որ մենք՝ գերմանացիներս, այն ժամանակ մեզ պատահած ազգային դժբախտության պատճառով կոչում ենք Ռեֆորմացիա, ֆրանսիացիները՝ Ռենեսանս, իսկ իտալացիները՝ Չինկվեչենտո, և որի բովանդակությունը չի սպառվում այս անուններից և ոչ մեկով։ Դա XV դարի երկրորդ կեսից սկսված դարաշրջանն է»[6]։ «Բնության դիալեկտիկայի» մյուս հատվածում Էնգելսը ցույց է տալիս միջնադարի ավարտը որոշող առավել կոնկրետ ժամանակագրական ուղենիշը. «Կոստանդնուպոլսի բարձրացման և Հռոմի անկման հետ մեկտեղ ավարտվում են անցյալ պատմական ժամանակները։ Կոստանդնուպոլսի անկման հետ անխզելիորեն կապված է միջնադարի ավարտը»[7]։

Ուշադրության առնելով Անգլիայի պատմական զարգացման կոնկրետ առանձնահատկությունները, բավարար հիմքերով կարող ենք միջնադարը նոր ժամանակներից բաժանող ժամանակագրական ուղենիշ համարել 1485 թվականը, այսինքն՝ Բոսուորթի մոտ տեղի ունեցած ճակատամարտի տարին։ Վերջինս եզրափակիչ ակորդը եղավ Սպիտակ և Կարմիր վարդերի պատերազմի, որ XVI դարում Անգլիայի սոցիալական կառուցվածքի ազգային առանձնահատկությունները որոշող կարևորագույն գործոններից մեկն էր։

Այդ պատերազմը, որ զանազան ձևերով տառապանք պատճառեց Անգլիային գրեթե ամբողջ XV դարի ընթացքում[8], ոչ միայն միջնադարի համար սովորական դինաստիաների բախում էր, այլև խոր ճգնաժամի արտահայտություն, որի մեջ հայտնվեցին անգլիական ֆեոդալները XV դարում։ Կալվածքների եկամտաբերության նվազումը անգլիական մագնատներին համառորեն մղում էր դեպի ռազմական արկածախնդրության ուղին. ռազմավարը ֆեոդալի բյուջեի անհրաժեշտ աղբյուրը դարձավ։ Սակայն Ֆրանսիայի կողոպուտը վերջ ունեցավ. ազգային պետություն ստեղծելու գործին ձեռնամուխ եղած ֆրանսիական ժողովրդի դիմադրության ուժեղացումը, ինչպես նաև Էդուարդի թագավորության վերջում և Ռիչարդ Երկրորդի օրոք Անգլիայի կառավարող վերնախավի մեջ տեղի ունեցող քայքայումը հանգեցրին այն բանին, որ Անգլիան մի շարք պարտություններ կրեց Հարյուրամյա պատերազմում։ Այս պարտություններն առանձնապես հաճախակի ու ծանր դարձան Հենրի Հինգերորդի մահվանից հետո և շուտով անգլիացիներին ստիպեցին դուրս գալ մայր ցամաքից։

Այդ պատճառով, ինչպես գրում է Էնգելսը «Ֆեոդալական ազնվականությունը փորձում էր վարձահատույց լինել ինքն իրեն՝ Վարդերի պատերազմներով»[9]։ Սուբյեկտիվորեն անգլիական բարոնները, Վարդերի պատերազմը սանձազերծելով, ձգտում էին պատմության ընթացքը դարձնել ետ, վերականգնել և խորացնել երկրի ֆեոդալական ապակենտրոնացումը։ Բայց նրանց արյունալի երկպառակությունը հանգեցրեց այնպիսի արդյունքների, որ իրենք ամենից քիչ էին սպասում՝ վաղեմի ֆեոդալական տոհմերի մեծ մասի ոչնչացմանը։ Սրանց փոխարինելու եկավ «բուրժուական ծագում և բուրժուական միտումներ ունեցող»[10] նոր ազնվականությունը, որ վերածնվեց «բուրժուական հասարակ հողատերերի՝ եկամուտի բուրժուական աղբյուրով—հողային ռենտայով»[11]։

Իհարկե, ազնվական նոր դասը ևս իրեն վերապահեց մի շարք ֆեոդալական հին արտոնություններ։ Բայց, այնուամենայնիվ, դա մի դասակարգ էր, որ գործուն կերպով նպաստում էր նոր, պատմականորեն առաջադեմ բուրժուական հարաբերությունների արմատավորմանը Անգլիայի տնտեսության մեջ։ Հենց այն պատճառով, որ նոր ազնվականությունը ստեղծվեց Անգլիայում, այդ երկիրը XVII դարում ֆեոդալ-դասային միապետությունից վերածվեց բուրժուա-սահմանադրական միապետության։

Վերածնության դարաշրջանի անգլիական հասարակության մեջ պատմականորեն առաջադեմ մյուս ուժը բուրժուազիան էր։ Ինչ խոսք, պարզաբանումների կարիք չունի այս դասակարգի առաջավոր դերը, դասակարգ, որին պատմության կողմից վիճակվեց գլխավորել պայքարը իրենց դարն ապրած կարգերի դեմ։

Վերջապես, կարևորագույն մի ուժ, առանց որի անհնար է պատկերացնել որևէ առաջադիմական շարժում, անգլիական ժողովրդի լայն զանգվածները՝ շարունակ ընչազրկման սպառնալիքի ներքո գտնվող աշխատավոր գյուղացիությունն ու «ներկայիս բանվոր դասակարգի հայրերը», որոնք «վերածվել էին շրջմոլիկների ու պաուպերների»[12]։

Այսպիսով, շեքսպիրյան ժամանակի Անգլիայի առաջադեմ ուժերը միանգամայն տարասեռ էին։ Ավելին, ֆեոդալական ռեակցիային հակադիր առաջադեմ ուժերի, որպես ինչ-որ միասնական լագերի մասին կարելի է խոսել, ակներևաբար, միայն նկատի առնելով XVII դարի անգլիական բուրժուական հեղափոխության ընթացքում որոշակի և բավականին կարճատև մի պահ, որովհետև հենց որ այդ հեղափոխու-

թյունը իր ամենաբարձր վերելքին հասավ, հեղափոխական բանակը կազմող սոցիալական տարրեր խմբավորումների ներկայացուցիչների շահերը բախվեցին բացահայտ կոնֆլիկտների աստիճանի։ Իսկ ինչ վերաբերում է XVI դարի վերջին, վերոհիշյալ առաջադեմ բոլոր երեք ուժերը չէին կարող անգամ իրենց ինչ-որ միասնության մեջ պատկերացնել։ Այդ շրջանում ազգի առաջադեմ ուժերից մեկի՝ նոր ազնվականության, ներկայացուցիչները կախաղան էին հանում ազգի առաջադեմ ուժերից մյուսի՝ իրենց հողակտորներից արտաքսված գյուղացիների ներկայացուցիչներին։ Նման պայմաններում ազգի բոլոր առաջադեմ ուժերի միջին համազորը որոնելը կնշանակեր որոնել միջին համազոր թոկի և կախաղան հանվող մարդու պարանոցի միջև։

Բարեբախտաբար, անգլիական գրականության պատմությունը փայլուն կերպով ապացուցում է, որ հանճար դառնալու համար անհրաժեշտ է չլինել միջին համազոր։ Այս առումով բավական է հիշել մեծ հումանիստ Թոմաս Մորին, որ, ինչպես հայտնի է, ծնունդով պատկանում էր անգլիական հասարակության արտոնյալ շրջաններին և պետության մեջ բարձրագույն պաշտոններից մեկն էր գրավում, բայց իր մեծ հոգու ամբողջ կրքով ընկալեց ու արտացոլեց անգլիական ժողովրդի լայն զանգվածների պատմական ողբերգությունը։

Այսպիսով, հետազոտվող ժամանակաշրջանում Անգլիայի հին ֆեոդալական ազնվականությունն արդեն հիմնականում ապրել էր իր պատմական ողբերգությունը, որի եզրափակիչ գործողությունը տեղի ունեցավ Շեքսպիրի ծննդից գրեթե հարյուր տարի առաջ։ Ոչ բուրժուազիան և ոչ էլ նոր ազնվականությունը՝ դասակարգեր, որ XVI և XVII դարերի սահմանագծում ամրապնդեցին իրենց դիրքերը, չկարողացան նախահեղափոխական Անգլիայում եղած հարաբերությունների զարգացումն ընկալել որպես ինչ-որ ողբերգական բան։ Ուստի պատահական չէ, որ բուրժուական ուղղության թատերագիրների երկերում ժամանակակից իրականությունն իմաստավորելու և պատկերելու ամենահարմար ժանրը ընդունվեց կատակերգությունը։

Իսկական ողբերգություն ապրած այն ժամանակվա Անգլիայի առաջադեմ ուժերի միակ մասը անգլիական ժողովրդի լայն զանգվածներն էին։ Այդ պատմական ողբերգությունը արտադրական հարաբերություններում կատարված հեղափոխության ուղղակի հետևանքն էր։ Ինչպես գրում է Մարքսը, «Համեմատելով կանցլեր Ֆորտեսքյուի և Թոմաս Մորի երկերը, մենք պարզորոշ տեսնում ենք այն անդունդը, որ

բաժանում է XV դարը XVII դարից։ Ըստ Տորնտոնի իրավացի դիտողության, անգլիական բանվոր դասակարգը, առանց անցումային աստիճանների, իր ոսկեդարից ընկավ երկաթե դար»[13]*։*

Ժողովրդական զանգվածներն իրենց դառը փորձով ըմբռնեցին այդ հեղաշրջման ներգործությունը։ Իհարկե, շատ հարյուրամյակների ընթացքում նրանք չէին կարողանում հասկանալ իրենց վիճակված ողբերգության ակունքներն ու էությունը։ Նույնիսկ մեծագույն հումանիստներն ի վիճակի չէին ճիշտ բացատրելու կատարվածը։ Բայց նրանք, ովքեր այդ պատմական ողբերգության զոհերը դարձան, չէին կարող դա չընկալել որպես իրենց ճակատագրի վրա ներգործող ինչ-որ խորհրդավոր, մինչ այդ անծանոթ ուժերի հետևանք։

Այն փաստը, որ ժամանակակից իրականության հանդեպ Շեքսպիրի աճող հետաքրքրությունը, ի տարբերություն բուրժուական թատերագիրների, հանգեցրեց նրան ողբերգության ժանրին, չի կարելի մեկնաբանել որպես պատահական զուգադիպություն։ Այս փաստի մեջ անկարելի է չտեսնել պատմական ողբերգություն ապրած էլիզաբեթյան Անգլիայի սոցիալական շերտերի աշխարհըմբռնման ազդեցության ուժեղացումը Շեքսպիրի վրա։

Իհարկե, անհնար է համաձայնել այն հետազոտողների հետ, ովքեր, Ֆրանսուա Գիզոյի օրինակով, կարծում են, թե «Շեքսպիրը մտածել ու զգացել է իր ամենահասարակ և անուս հանդիսականների նման»։ Թերևս մերձավորություն սահմանելով ժողովրդին որպես պատմական ողբերգության առարկա ընդունող աշխարհզգացողության և մեծ թատերագրի առավել հասուն երկերում ի հայտ եկող աշխարհըմբռնման միջև, պետք է ասել՝ Շեքսպիրը որպես արվեստագետ զգացել է այդ ողբերգությունը, որ ցավագնորեն արձագանքվել է նրա հոգում։ Միաժամանակ, Շեքսպիրի գաղափարական դիրքորոշման և շահագործվող զանգվածների աշխարհզգացողության գլխավոր տարբերությունը այդ ողբերգության պատճառների տանջալից որոնումների մեջ է, որոնումներ, որոնց պարզապես ընդունակ չէին հասարակ և անուս անգլիացիները։

Ինչ խոսք, շեքսպիրյան ողբերգական կոնցեպցիայի սոցիալական ակունքների բացատրությունը դեռ չի սպառում նրա էությունը։ Դա կարելի է հասկանալ՝ հաշվի առնելով, որ հետաքրքրությունը ժողովրդի ողբերգության նկատմամբ և նրա պատճառներն ըմբռնելու ձգտումը Շեքսպիրի երկերում զուգորդվում են հումանիստական իդեալ-

ների ճգնաժամի ողբերգական ընկալման հետ։ Խոսքն այստեղ ինչ-որ մեխանիկական միահյուսման մասին չէ, այլ այդ տարրերը օրգանական, անխզելի միասնության մեջ ձուլելու մասին, միասնություն, որի առաջացումը նույնպես շատ բանով բացատրվում է շեքսպիրյան ժամանակաշրջանի Անգլիայի պատմական իրավիճակով։ Պատմական ողբերգություն ապրած, ամեն օր և ամեն ժամ նոր աղետների ու դժբախտությունների հանդիպող ժողովրդի աշխարհզգացողության մեջ այդ ծանր հարվածները չէին կարող չկապվել նոր, թեկուզ մութ ու անծանոթ, բայց մինչ այդ գոյություն չունեցած ուժերի ներգործության հետ։ Ճիշտ այդպես էլ հումանիզմի ճգնաժամը արդյունք էր առաջին հերթին այն բանի, որ անգլիական հասարակության մեջ հաղթանակած ու ամրապնդված հարաբերությունները բավականին բացահայտորեն ցուցադրում էին իրենց թշնամանքը հումանիստական իդեալների նկատմամբ և երբեք չէին խոստանում այդ իդեալների հաղթանակը, համենայն դեպս, պատմականորեն տեսանելի ապագայում։

Վերն ասվածը թույլ է տալիս որոշել Շեքսպիրի ստեղծագործության երկրորդ շրջանի երկերում մարմնավորված ողբերգական կոնցեպցիայի ու «Ռոմեո և Ջուլիետի» ողբերգականության տարբերությունը։ Ընդ որում, իհարկե, պետք է հաշվի առնել, որ Շեքսպիրի ողբերգական կոնցեպցիան լուրջ փոփոխություններ է կրել երկրորդ շրջանի ընթացքում, այնքան լուրջ, որ մենք իրավամբ կարող ենք երկրորդ շրջանի երկերից յուրաքանչյուրն ըստ էության նոր փուլ համարել այդ կոնցեպցիայի զարգացման մեջ։ Սակայն, հասուն ողբերգությունների տարբերությամբ հանդերձ, դրանք բոլորը, ամբողջությամբ առած, կարող են իրենց մի շարք հատկանիշներով հակադրվել այդ ժանրի վաղ շրջանի հուշարձանին։

Ինչպես տեսանք, «Ռոմեո և Ջուլիետում», առաջին շրջանի մյուս երկերի մեծ մասի նման, գեղարվեստական իմաստավորման ու մարմնավորման առարկա էին իրականությունը և անցյալի միտումները՝ թեկուզ անորոշ, թեկուզ պայմանականորեն հեռավոր, բայց և այնպես ներկայի հետ մաժորային հարաբերակցություն ունեցող անցյալի միտումները։ Հասուն ողբերգություններում, եթե նույնիսկ դրանք ունեն պատմական սյուժեներ, հեղինակի և նրա հանդիսականի առջև ծագում են արդիականության ամենաբարդ խնդիրները՝ ապագայի հետ ունեցած հարաբերակցությամբ։

«Ռոմեո և Ջուլիետում» որպես չարիքի աղբյուր հանդես են գալիս

անցյալի հետ օրգանապես կապված ուժերը։ Հասուն ողբերգություններում չար ուժերը, մերթ ավելի կամ պակաս ուղղակի, մերթ անուղղակի, երբեմն՝ մեծ. երբեմն՝ փոքր չափով, կապվում են հասարակության մեջ ծնունդ առած նոր միտումների հետ։

«Ռոմեո և Ջուլիետում» պատկերված է անցյալից ներկային բերող ուղին, մի ուղի, ուր բարին հաղթել է չարին։ Ուստի իրենց բուն էությամբ հաղթական հերոսների կործանման մեջ այդպիսի մեծ դեր են խաղում պատահականությունն ու ճակատագրական ուժերի միջամտությունը։ Հասուն ողբերգություններում ծանր ու դժվարին ներկայից բարու արագ հաղթանակի հավատը չներշնչող, անորոշ ապագան տանող ուղին այնպիսին է, ուր հումանիստական իդեալների համար պայքարող հերոսի կործանումը դառնում է անխուսափելի, օրինաչափորեն բխում է ողբերգության բուն էությունից։

Այսպիսով, Շեքսպիրի ստեղծագործության երկրորդ շրջանը այն ժամանակաշրջանը չէ, երբ հեղինակը հասել է մի ճշմարտության, որ նա որոշել է պատկերել տարբեր տեսանկյուններից։ Դրանք տանջալից որոնումների ու երկընտրանքի, հուսախաբությունների ու հայտնագործումների տարիներ են։ Վերոհիշյալ հատկանիշները որոշ երկերում հանդես են գալիս առավել լրիվ ու որոշակի, մյուս ողբերգությունները դուրս են մնում այդ խնդիրների շրջանակից, իսկ երբեմն նույնիսկ իրենց պրոբլեմատիկայով շաղկապվում են առաջին և երրորդ շրջանների երկերին։ Եվ, այսուհանդերձ, ինչպես մեզ է թվում, «Ռոմեո և Ջուլիետում» մարմնավորված ողբերգական կոնցեպցիայի և հասուն շրջանում վերջինիս հիմնական կողմերի որակական տարբերությունների արծարծումը թույլ է տալիս առավել ճիշտ պատկերացում կազմել Շեքսպիրի աստիճանական զարգացման մասին ողբերգության ժանրում։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Р. Самарин, Реализм Шекспира. М., 1964, էջ 48։
2. Շեքսպիրի քրոնիկոնների պատմականության վերաբերյալ իմ հայացքները ավելի հանգամանորեն շարադրված են «Исторические хроники Шекспира» (М., 1964) գրքում։
3. А. Смирнов, „Ромео и Джульетта“, У. Шекспир, Полн. собр. сочинений, т. 3, М., 1958, էջ 520։
4. W. H. Atkins, English Literary Criticism: the Renascence, L., 1955, էջ 233—234։
5. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, էջ 733։

6. Նույն տեղում, հ. 20, էջ 345։

7. Նույն տեղում, էջ 507։

8. «Ժամանակագրական քաղվածքներում» Մարքսը որպես Վարդերի պատերազմի սկիզբը նշում է 1399 թվականը, երբ Հենրի՝ Բոլինբրոկը գահընկեց արեց Ռիչարդ Երկրորդին։ Տե՛ս «Архив Маркса и Энгельса», т. VI, Госполитиздат, 1939, էջ 306։

9. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, էջ 416։

10. Նույն տեղում, հ. 7, էջ 394։

11. Նույն տեղում։

12. Նույն տեղում, հ. 23, էջ 744։

13. Նույն տեղում, էջ 730։

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՓԻԼԻԿՅԱՆ

ՀԱՄԼԵՏԻ «ՀԱՆԳԻՍՏԸ»

Համլետի դժոխային կյանքին վերջին վայրկյանները չափազանց ուշագրավ են պիեսի խտացյալ թեմատիքայի հայտնաբերման տեսակետեն։ Ինձ զբաղեցնողը այստեղ սպառած Համլետի ճիգով արտաբերած վերջին խոսքն է, որը, թերևս, իր դիպուկ պարզության իսկ պատճառով ուշադրություն չէ գրաված շեքսպիրագիտության մեջ։

Մթնոլորտը անշուշտ չափազանց դրամաթիք է, ոչ միայն անոր համար, որ ողբերգության վերջն է և բնական է՝ մեկնելով պիեսի տեսակին տեխնիքական սահմանումեն իսկ։ «Համլետի» պարագային, սակայն, պահին ձգձգվածությունը մասնավոր բնույթ մը կզգենու, երբ նկատի ունենանք պիեսին վրեժխնդրության թեմատիքային շուրջ կառուցված ըլլալու իրողությունը, որը վաղ էլիզաբեթյան դրամատուրգիայի հսկայական քլիշեններեն մեկն է[1]։

Համլետի, ամբողջ պիեսի ընթացքին, «հանուն արդարության» ծրագրած վրեժխնդրությունը լուծված է ինքնին, արդարությունը արդարության իսկ սիրուն ձեռք բերված է վերջապես, նույնիսկ անձնական կյանքի զոհաբերումով։ Արդարության ճամփին անմեղ (Օֆելիա, Լաերտ), թե մեղավոր (Պոլոնիուս, Կլավդիոս), անմեղ մեղավոր (Գերտրուդ, Ռոզենքրանց, Գիլտնշթերն) շատ մարդկային կյանքեր վճարված են արդեն իբրև տուրք մեռյալին վրեժը լուծելու համար, իսկ մեռյալին վրեժը պետք է լուծվի անպայման, ապրողին սրբազան պարտքն է, մանավանդ, երբ «մեկնածը» զոհն է ոճիրի, անարդար, անբնական մահի։ Այս մեկը քլասիկայի ժառանգությունն է, հունական հիմնական ապրելաձև, ապրողներու կյանքի պայման։ Աստվածներեն սկսյալ մինչև Անթի-

3—884

կան, Կլիթեմնեսթրա, Օրեսթես թե էտիպոս կշնչեն, կներշնչեն վրեժխնդրության արդյունքները, կարտաշնչեն վրեժխնդրության պահանջքը։ Համլետի պարագան հեռու չէ անոնցմէ։

Համլետի «տառապանքի ծով» կյանքի թոհուբոհը մոտեցած է իր վախճանին։ Հաղթական Ֆորտինբրասի փողերը կլսվին։ Համլետ կխնդրե Հորացիոն Ֆորտինբրասին փոխանցել իր համակրությունը և պատմել անոր իր դառն ճակատագիրը։ Համլետ հազիվ կհասցնե այս բոլորը խոսել, շնչասպառ կշշնչա իր վերջին բառերը՝ the rest is silence.

Այս չափազանց բազմիմաստ հաստատումը միջազգային շեքսպիրագիտության մեջ զարմանալիորեն աննկատ անցած է։ Կրիթիքական նշանակալի մեկնաբանության բացակայության պատճառով դիմեցի ինծի ծանոթ տարբեր լեզուներու յոթ նշանավոր թարգմանություններու, մեկնելով այն իրողութենեն, որ թարգմանիչի մը գործը միաժամանակ կարտահայտե տվյալ հեղինակին իր տված «յուր» մեկնաբանությունը։ Բոլոր թարգմանությունները առանց բացառության մեր անգերազանցելի Մասեհյանին պես կարտահայտեն նույն իմաստը՝ «Մնացյալը լռություն է», այն միտքով, թե Համլետը չի հասցներ արտահայտելու իր ամբողջական ըսելիքը և շնչահատ «մնացյալը» աշխարհին պատմելու պարտքը կթողնու Հորացիոյի ճիտին։

Խնդրո առարկա թեքստը հետևյալն է.

Oh, I die, Horatio;
The potent poison quite o'er—crows my spirit;
I cannot live to hear the news from England.
But I do prophesy the election lights
On Fortinbras; he has my dying voice:
So tell him, with the occurrents more and less,
Which have solicited—the rest is silence.

(Գործ. 5, տեսարան 2, տողեր 352—358. տե՛ս նաև Մասեհյանի թարգմանությունը)։

Ներշնչվելով վերև ներկայացված շատ ակներև առաջնահերթ իմաստեն, որ կթվի աներկբայորեն ընդունված ըլլալ շեքսպիրագիտության մեջ, դարձյալ շատ զարմանալիորեն, ոչ մեկ շեքսպիրագետ մտքի ընկած է առաջարկել հետևյալ թեքստային «բարելավումը» (emendation)[7], որ ես անմիջապես կառաջարկեմ նվազագույն վերապահությամբ, քանի որ չի ընդգրկեր ոչ մեկ բառային փոփոխություն։ Վերջին երկու տողերը ըստ իս կարող են եղած ըլլալ

So tell him, with the occurrents, more and less,
Which have solicited the rest—is silence.

Թարգմանաբար՝ «Պատմե իրեն համառոտակի այն դեպքերը, որոնք ճառաջացուցին մնացյալը—լռություն է»։ Կետադրության պարզ փոփոխությամբ մը կարելի է հանել ավելի տրամաբանական և բնական իմաստ մը, դեպքերուն «մնացյալ»-ին, որ Համլետը չի հասցներ արտահայտելու, որովհետև մահը վրա կհասնի այդ մնացյալը լսեցնելու, ժամանակավորապես, ոչ թե լռության դատապարտելու ընդմիշտ, քանի Հորացիոն կմնա, ապրող վկան բոլորին, ամբողջին և ոչ միայն մնացյալին։ Այսպես՝ «մնացյալը —the rest» կվերաբերի նախ և առաջ դեպքերուն, որոնք եթե Համլետ ապրեր, պիտի ըլլային իր «ըսելիքները» և հետո միայն այսպես կվերածվին Համլետի «չկարողացած ըսածներուն», կամ՝ «չըսածներուն»։

Առաջարկածս թեքստային փոփոխությունը կզորացնե ակնրախ, ընդունված, չհարցադրված իմաստը տողերուն։ Սակայն անմիջապես ավելացնեմ, որ, առարկելու համար ընդունված իմաստը, կվերադառնամ թեքստի օրիգինալ բառային շարահարման։ Եվ հոս է, որ կկայանա, ըստ իս, շեքսպիրյան հանճարի անսխալելի շտրիխներեն մեկը։

Նախ նշմարենք, որ Համլետի վերջին խոսքը, the rest is silence ի հակադրություն բարդ, խառնաշփոթ, ընդելուզված և գզգզված կյանքի մը, կարտահայտե այնպիսի վճիտ, նուրբ պարզություն մը, որ նույնիսկ քերականորեն ոչ այլ ինչ է, քան նախադասության մը ամենեն էական սահմանումը լրացնող պարզագույն օրինակ մը։ Պարզապես բայ մը, որ էականն է, is, տերբային, the rest և անոր խնդիրը, silence.

Հակառակ որևէ լեզվի քերականորեն կարելի պարզագույն նախադասությունը ըլլալուն, Համլետինը ամբողջովին մեթաֆորիկա է, բանաստեղծականության գերագույն նմուշ, այնպիսի կոնկրետ նախադասություն չէ, ինչպես, օրինակ, «տուփը կոտրած է», այլ ապստրաքթ, խիտ և լի։ Պարզ և դիպուկ պատկերներու գերագույն նմուշ, մնացյալը լռություն է... Պոեթիքական այս գլուխգործոց խտությունն է, որ կներշնչե ինձ առաջարկել բոլորովին այլ իմաստ Համլետի խոսքին, քան ինչ որ բնականորեն ընդունված է ցայժմ, զոր ես չեմ մերժեր։ Իմ առաջարկը իմաստային ճավելում է և ոչ թե անպայմանորեն հակասություն։

Ըստ իս, Համլետի ակնրախ իմաստը նախադասության պրոզան

է։ Պոեզիան այլ է։ Եվ այդ հետևյալն է—Շեքսպիրի բառով խաղացած իմաստախաղը. Համլետը չի նշանակեր միայն «մնացյալը», այլ իր «հանգիստը», հոգեկան, ֆիզիքական և այլապես։ Ընդգծելով «լռության» և «մահվան» մեթաֆորները ակնհայտ առնչությունները, անկասկած կզգանք, որ Համլետի իմաստը կերթա շատ ավելի խորը նշանակելու համար I shall find my peace in my death—մահվան մեջ միայն կգտնեմ հանգիստս։

Անմիջապես ընդգծենք այս մասին համլետականությունը։ Մի՞թե այս չէ «լինել թե չլինել»-ու կամ «երանի այս պինդ, խիստ պինդ մարմինը» մենախոսությանց հիմնական միտքը, վերջին հաշվով. չէ՞ որ այս է պիեսին ամբողջ ընթացքին Համլետի արտահայտած փիլիսոփայական որոնումնային կասկածը, սկեպտիցիզմը, հարցադրումը. տառապե՞լ, կռվե՞լ դժվարին կյանքի մը ամեհի վիշտը, թե՞ գտնել հոգիի և մարմնի խաղաղությունը անհետանք մահվան մեջ։ Բայց արդյո՞ք մահը անհետանք է։ Եվ կարծեք տեսապես հարցադրող Համլետը, հանկարծ, վերջին վայրկյանին, անխուսափելի մահ մը կարենալ դիմավորելու և դյուրացնելու համար, ինքնամխիթարանքի խաբեությամբ մը կսիրե հուսալ, թե մահվամբ ի վերջո պիտի գտնե իր բաղձած վերջնական հանգիստը, երբ ամբողջ պիեսի ընթացքին կասկածած էր այդ մասին։ Ճիշտ այս հակասությունն իսկ այնքան մարդկային է... Հոգեբանորեն այնքան ճշմարիտ, իրավ՝ այդ վայրկյանի ճգնաժամին... անձ մը, որ ամբողջ կյանքի մը ընթացքին կասկածած է, հարցադրած, հանկարծ, վերջին պահին կհավատա աստուծո մը...

Տողերուն իմ ընթերցումս կառաջացնե հնչյունական մեկնաբանական նոր վեճեր, որոնց ակնարկելե բացի կխուսափեմ հոս երկարօրեն անդրադառնալ։ Անցնիմ մեկնաբանությունս հաստատող թեքստային ապացույցներուն։

Թե առաջարկածս իմաստախաղը ներկա է Շեքսպիրի մտքին մեջ, անկասկած է, որովհետև պատկերաբանական վերլուծումը[3] կարևորագույն թեքստային ապացույցը, որ վերջնական կհաստատե մեկնաբանությունս, այն փաստն է, որ Հորացիոն, Համլետի խոսքին անմիջապես հաջորդող իր երկու տողերով կստանձնե իմաստախաղային որփարթին, գործածելով նույն բառը։

Now cracks a noble heart. —Good night, sweet prince,
And flights of angels sing thee to thy rest!

(տող 359—360, տե՛ս նաև Մասեհյանի թարգմանությունը)։—Վերջին տողին մեջ rest բառին իմաստը բազմիմաստ անգամ չէ[4], միիմաստ է, կնշանակե միայն ու միայն «հանգիստ»։

Պատկերաբանական տեխնիքական զորավոր փաստը ինքնին բավարար է հաստատելու տողերուն մեկնաբանությունը։ Ինչ որ սակայն չափազանց հետաքրքիր է, գոյությունն է թեքստային արտաքին փաստի մը։—«Համլետի» բազմաթիվ քվարթո և ֆոլիո հրատարակություններեն, 1676-ին լույս տեսած քվարթո մը, որուն Players' Quarto անունը կտրվի համլետագիտության մեջ և որ հավանաբար դերասանի մը կողմե հիշողութենե գրի առնված ըլլա[5], կպարունակե հետաքրքիր վարիանթ մը խնդրո առարկա տողին.—փոխանակ is silence-ի ունի in silence մնացյալը ոչ թե լռություն է, այլ՝ լռության մեջն է, ուրիշ խոսքով՝ ոչ թե «մնացյալն» է լռության մեջ, այլ «հանգիստ»-ն է, հոգեկան և ֆիզիքական խաղաղությունն է մահվան մեջ։ Հիշենք բազմաթիվ լեզուներու մեջ գոյություն ունեցող ժողովրդական բանաստեղծական պատկերավոր արտահայտությունը լռության և մահվան ասոցիացիային վերաբերող, put to silence, թիփիք շեքսպիրյան տող, «լռության դատապարտել». գործողություն մը, որ Շեքսպիրի թե պատմության բոլոր բռնապետությունները շատ լավ կգործադրեն... մի՞թե մահը կյանքի մեծագույն բռնատերը չէ։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Վրեժխնդրության թեման շատ հին է միջազգային դրամատուրգիայի պատմության մեջ։ Թեմայի հնության իրողությունը կպայմանավորե թեմային էությունը բնորոշող պրիմիտիվիզմը։ Վրեժխնդրությունը հիմնականորեն կապն է մարդկային պրիմիտիվ հասարակարգին և իր կենդանական ծագումին միջև, և ուրեմն՝ ամենեն էական մարդկային բնազդը կենդանական մարդուն մեջ։ Վրեժխնդրությունը, այսպես, պրիմիտիվ մարդկային հասարակարգին մեջ ցունգլի, անտառի «ամենը ամենուն դեմ» օրենքին, սկզբունքին մեկ ձևն է, արտահայտությունը։

    Հունական քլասիկայի մեջ, վրեժխնդրությունը կվերածվի «հանուն արդարության» կատարված գործողության անհրաժեշտության։

    Սակայն, հունական ողբերգության մեծ եռյակին՝ Էսքիլեսի, Սոֆոկլեսի և Եվրիպիդեսի աշխարհայեցողությունը հումանիստական անըմբռնելիորեն արագ, զարմանալիորեն հանկարծակի և խտացյալ հասունությամբ մը, պատմականորեն շատ կարճ ժամանակի մեջ, կզատորոշե և կսահմանե վրեժխնդրության զգացողության պրիմիտիվ, կենդանական բնույթը, և կգերակշռե մարդուն մոտ մարդկայինին պահանջը, որը Սոֆոկլեսը, հետևողականությամբ Էսքիլեսի, կսահմանե

իրեն գերագույն Տրամաբանությունը (Reason), Մտքի (Mind), մտածողության տիրապետումը, մարդկային հասարակարգը ըստ այնմ կրնա գոյանալ միայն ու միայն տրամաբանության, համոզչականության արգասիքներով օժտված, և ոչ թե վրեժխնդրական զգացումին գրգռմամբ։ Արդարությունը հետևաբար մտքի, և ուրեմն մարդկային միտքը հաղթանակող տրամաբանության կամ մտածողության ուժին մեջ կկայանա։

Եվրիպիդեսը մեկ քայլ ևս կառաջանա և թերևս կանխե կարելի վերջին քայլը։ Իր մոտ տրամաբանող մտքի ուժն ալ բավարար չէ մարդկայինին հասնելու համար։ Մարդկային մարդկայնական հասարակարգի կենսական ավիշը կրնա գոյանալ միայն ու միայն մարդերու միջև իրերազգացողության, իրար հանդեպ համակրանքի զգացողության, սիրո մեջ։ Համակցողությունը, բարձր մտածողությունը չէ վերջը, այլ միացյալ մարդկայնական զգացումը, compassion.

Հին կտակարանը, ինչպես մարդկային մշակույթի բոլոր հնագույն կոթողները, կհենի «արդարության համար վրեժխնդրության» գաղափարին վրա։ Նոր կտակարանը, կորդեգրե Եվրիպիդեսյան աշխարհայեցողությունը կամ սիրո սկզբունքը։

Անկասկած է քրիստոնեական դոգմային վրա պլատոնական փիլիսոփայության հսկայական ազդեցությունը։ Թովմաս Աքվինասը, որ միջին դարերու վերջնականացուց քրիստոնեական փիլիսոփայությունը կամ դոգման, բոլոր դարերու Պլատոնի փիլիսոփայության մեծ մասնագետներեն մեկը կարելի է նկատել։

Իսկ հունական ողբերգակներու կնիքը Պլատոնի փիլիսոփայության վրա պատկառելի է. Պլատոնի Համլետը Սոկրատն է։ Սոկրատը Եվրիպիդեսի մտերիմն էր։ Սոկրատյան մտածողության դիալեկտիկական մեթոդը, թեև առկա է Էսքիլեսի մոտ, իր լիագույն գործողությունը և զարգացումը կգտնե Եվրիպիդեսի մոտ, այնքան մը, որ կլասիքագիտության մեջ սխալաբար կնկատվի եվրիպիդեսյան բարենիշը, մարկան, ստորագրությունը։ Շեքսպիրի մոտ բոլոր «դատարանային» տեսարանները նույն բեմական թեքնիքին արտահայտություններն են։

Վրեժխնդրությունը սակայն, նույնիսկ և մանավանդ ծաղրվելու համար, կմնա աշխարհի ծանոթ հնագույն դրամայի, հունական դրամատուրգիայի խոշորագույն թեման, երևալով կրկին Վերածնունդի, մասնավորաբար սպանական և անգլիական դրամատուրգիայում։

Շեքսպիրը, Եվրիպիդեսի նման բացառաբար կարտացոլե աշխարհայեցողության բարեշրջման նույն աստիճանները, ինչ որ դասական ողբերգության եռյակը միասին առած։ Շեքսպիրագիտության մեջ «Մեծ ողբերգությունները» պիտակավորված չորս պիեսները կներկայացնեն մեծագույն օրինակը։ Շեքսպիրը Համլետ-ով կփորձարկե վրեժխնդրության մարդկային հասարակարգը հարաբերություններու մեջ ազդեցած արժեվորումները, Մակբեթով, Օթելլոյով, հասնելու համար Արքա Լիրի փիլիսոփայական մարդաշխարհըմբռնողության, սիրո, իրերազգացողության, մարդերու միջև «միազգացողության» գաղափարին։ Շեքսպիրյան մտածողության «զարգացման» այս փաստը կմղե կարգ մը շեքսպիրագետներու պնդելու, որ Շեքսպիրի մոտ վերածննդյան սկեպտիկ հումանիզմեն դեպի քրիստոնեական սիրո սկզբունքին գիտակցված և ծրագրված շրջադարձ մը առկա է։ Նման մեկնաբանության մը կարևորագույն պաշտպանը և սկզբնավորողը մեծ շեքսպիրագետ պրոֆ. Թիլյարդ է։

Առանց Շեքսպիրի կողմէ քրիստոնեական ծրագրված շրջադարձի թեորիային վրա պնդելու, լուրջ շեքսպիրագետներ ընդհանրապես կընդունին Արքա Լիրով արտահայտված շեքսպիրյան եզրափակումը, մարդկայնական գերագույն սիրո հասարակարգային արժեվորումին միտքը։ Շեքսպիրը իր վերջին գործով՝ «Փոթորիկ»-ով կթվի վերահաստատել իր արքալիրյան եզրակացությունը պրոբլեմաթիկայի առնչությամբ։

Սակայն ինչպես վերև արտահայտեցի, հարցը քրիստոնեականացնելու կարիք երբեմն չկա, որովհետև նման պարագա Քրիստոսե դարեր առաջ կցուցաբերե Եվրիպիդեսը, և թե վերջին հաշվով հունական հումանիզմն է հասարակաց աղբյուրը և Քրիստոնեական, և Ռենեսանսյան հայեցողության:

Կմնա անցողակի հիշատակել ճապոնական դասական Նո դրաման, անգամ մը ևս շեշտելու համար, որ հնագույն դրամատուրգիայի թեմատիքական առանցքը, ճարտարվեստի հիմնաքարը, վրեժխնդրության միտքն է։ Այս արդեն նյութ է առանձին ուսումնասիրության։

2 Շեքսպիրագիտական տեխնիքական տերմին, կհատկանշե թեքստագիտական բարելավում վարիանթի մը առաջարկը, որը կարելի ըլլա փաստարկել ըստ տպարանային և այլ ձեռագրային օրենքներու, և զոր այսպես անմիջապես կորդեգրվի շեքսպիրագիտության մեջ իբրև տվյալ թեքստային խճճված խնդրի լավագույն լուծում։ Շեքսպիրյան թեքստերու բոլոր մեծ հրատարակիչները, հիներեն մինչև մեր օրերը, Նիքոլըս Ռո, Ալեքսանդր Փոփ, Թիպըլե, տոքթըր Ճոնսընեն մինչև Տովըր-Ուիլսըն նշանավոր են իրենց նման առաջարկներով։

3 Դարասկզբին Վ. Քլեմընի և Ք. Սպըրճընի աշխատանքներով ծնունդ առավ շեքսպիրյան քննադատության մեջ, իմաստախաղային մեկնաբանությանց վերլուծումի նոր թեքնիք, պատկերաբանության մեթոդը։ Քառոլայն Սպըրճընը քաթալոկային դասավորումի ենթարկեց Շեքսպիրի յուրաքանչյուր պիեսին մեթաֆորները և մաթեմաթիքական ճշգրտությամբ հաշվագրեց անոնց հաճախակիությունը։ Այսպես, օրինակ, «Համլետի» մեջ հիմնական մետաֆորիքա է մարմնական հիվանդության զանազան պատկերները։ Պատկերներու ուրիշ խումբ կկազմեն մանր կենդանիներու հիշատակությունը։ «Ռոմեո և Ջուլիետի» մեջ հիմնական է խավարի և լույսի պատկերներու վարիավիոնային մեթաֆիզիքան և այլն և այլն։ Քլեմընի աշխատանքը շեքսպիրյան պատկերաբանության հաղորդեց գիտական վերլուծում և թեմատիքական վերաարժեքավորում։

4 Հորացիոյի խոսքը հստակորեն շատ ավելի պրոզայիք է, քլիշե խոսք՝ նույն այդ միիմաստության պատճառին համար իսկ։ Բազմիմաստությունն է, որ Համլետի խոսքին կներարկե անգերազանցելի բանաստեղծական խտություն, պոեթիզմ։ Իմ երրորդ գիրքով (Shakespeare *400*, Book Two) անդրադարձած եմ համառոտակի բազմիմաստության և բանաստեղծականության, կամ՝ մեծ պոեզիայի և անոր բազմիմաստ էության սահմանումի, հարաբերության հարցերուն։ Կարճ ասած, մեծ պոեզիան ուղղակի համեմատություն մը կկրե բազմիմաստության հետ «մաթեմաթիքական» իմաստով։ «The Philosophy of Multiple Meaning» ստվար աշխատությունս անտիպ է։

5 Էլիզաբեթյան դարաշրջանին, հեղինակի մը պիեսը կպատկաներ այն թատրոնին կամ թատերախումբին, որուն համար գրված կըլլար։ Հեղինակը շատ հավանաբար խում-

րին ամենախորացիային մաս կկազմէր գերասան ըլլալէ բացի, և ընդհանուր շահույթի մասնաբաժին կվերցնէր։

Ընդհանրապես, երբ թատրոնները փակվեին, սեզոնի վերջին կամ համաճարակներու պատճառով, այսպես շահույթի նվազումը պատճառ կդառնար, որ թատրոնը հրատարակության հանձնէ իր «հարստությունը» կազմող պիեսի մը թեքստը։ Սակայն մեծ ժողովրդականություն վայելող պիեսները, զանազան անպարկեշտ ձևերով կը «գողացվեին» անարատնագիր հրատարակության արժանանալով։

Շեքսպիրի կարգ մը պիեսներու գեշ բովարթներու կարգին կպատկանին ապօրեն հրատարակությունները, որոնք գրի առնված ըլլալու են խումբին պատկանող գերասանի մը կամ զորավոր հիշողությամբ օժտված «գրչեցի» անհատի մը հիշողությունեն։ Նման «գողացյալ» հրատարակություններու թեքստային սխալները բազմաթիվ են, նկատի ունենալով մեկ անհատի հիշողության վրա կառուցված ըլլալու փաստը։

Հիշենք նաև, որ ազնվական, ճենթլմենական սովորույթ էր գրպանը ունենալ փոքր տետրակ մը՝ գրի առնելու համար «ազվոր» խոսքեր պիեսներե թե այլապես։ Համլետը կհիշատակե նման տետրակ ոգիին «հիշե ինձ» խոսքը նոթագրելու համար։

ՌՈԲԵՐՏ ՎԱՅՄԱՆ

ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻՑ ԴԵՊԻ ՀԵՔԻԱԹԱԽԱՂԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄՆ ՈՒ ԱՆԸՆԴՄԻՋԵԼԻՈՒԹՅՈՒՆԸ „ՁՄԵՌԱՅԻՆ ՀԵՔԻԱԹՈՒՄ“

Շեքսպիրի ստեղծագործության զարգացումը ողբերգություններից դեպի ուշ շրջանի հեքիաթ-թատերախաղերը (կամ ռոմանսները) շեքսպիրագիտության ամենադժվար խնդիրներից է։ Խոսքն անկասկած վերաբերում է շեքսպիրյան ուշ շրջանի ստեղծագործության մեջ տեղի ունեցած նշանակալից բեկմանը։ Որքա՞ն մեծ է այդ բեկումը և ինչպե՞ս է այն առաջացել, որո՞նք են նրա առաջացման պատմական նախադրյալներն ու պատճառները։ Այս հարցերը վաղուց են զբաղեցնում շեքսպիրագիտությանը։ Սակայն դրանք չեն կարող ստանալ իրենց սպառիչ պատասխանը, եթե վերջինս կառուցվի միայն սոցիոլոգիական պատմա-ժամանակագրական և կամ կենսագրական ու հոգեբանական մակարդակների վրա։ Այս մակարդակները հարցի բացատրության համար չափից ավելի կարևոր են, բայց նրանք պետք է լրացվեն մի այլ հարցով, որը վերաբերում է Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ տեղի ունեցած հիշյալ բեկման բանաստեղծական կամ մարդկային-սոցիալական և գեղարվեստական նշանակությանը։ Արվեստի տրամաբանությունը տարբերվում է պատմության տրամաբանությունից։ Դրա համար էլ տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է ուշ շրջանի ռոմանսների բանաստեղծական յուրահատուկ նշանակությանը։ Ո՞րն է այդ ռոմանսների ամենախոր իմաստը։ Ի՞նչ նոր խոսք է ասում դրանցում Շեքսպիրը և ինչպիսի՞ նոր ձևերով։ Արդյոք նա միայն դիմում է նոր թեմաների, նոր մոտիվների ու պատկերումների, թե՞ պահպանում է որոշակի ավանդույթներ։ Որո՞նք են այդ ավանդույթները։

Այս հարցերը չպետք է օգտագործել գեղարվեստի զարգացումը պատմության զարգացմանը հակադրելու համար, ընդհակառակը, նրանց նպատակը պատմականի և գեղագիտականի միասնությունը հասնելն է։ Շեքսպիրի կատարած հեղաշրջումը գեղարվեստի մեջ (ինչպես և նրա ստեղծագործության անընդմիջելիությունը) չի կարելի հասկանալ պատմա-հասարակական հեղաշրջումից անջատ. սակայն Շեքսպիրին մեկնաբանելիս պատմական զարգացումը (և ավանդույթը) միայն այն ժամանակ է ստանելի և էական, եթե նրա ամենանուրբ երերումներն ու ճյուղավորումները, ինչպես և անուղղակի հետևանքները որոնենք հենց շեքսպիրյան ստեղծագործության մեջ։

Սակայն այս որոնումների միակ նպատակը այն ժամանակներում կատարված փոփոխությունների շեքսպիրյան արձագանքում գրանցելը չէ, այսինքն՝ ժամանակի փոփոխությունների նկատմամբ Շեքսպիրի ունեցած պասսիվ վերաբերմունքով։ Շեքսպիրն անշուշտ իր ստեղծագործության մեջ արտացոլել է իր փոփոխվող ժամանակաշրջանը և հասարակությունը, բայց այդ «արտացոլումը» շատ բանաստեղծական է. դա նշանակում է, որ Շեքսպիրը պատկերում է ոչ միայն գոյության ունեցածը, այլև իր ստեղծագործությամբ դուրս է գալիս հենց այդ գոյության ունեցածի դեմ։

Նա պատկերում է ոչ միայն ժամանակի փոփոխությունները, այլև ինքը փոփոխություններ է առաջացնում իր պատկերումների միջոցով։ Նա ոչ միայն պատասխան է տալիս ժամանակի կարևոր հարցերին, այլև ինքը առաջադրում է այնպիսի հարցեր, որոնց պատասխանը դուրս է ժամանակի հուզող հարցերի սահմաններից։ Նրա դրամատիկական ստեղծագործությունները ոչ միայն ժամանակի փոփոխվող իրականության արտացոլումն են և ոչ միայն կրում են ժամանակի փոփոխությունների դրոշմը, այլև իրենք էլ հանդիսանում են մի գործոն, որը նպաստում է, որ այդ ժամանակն ու իրականությունը իրենց փոփոխության մեջ դրոշմվեն։

Մեթոդական այս նախնական մտորումների պատճառով մեր առաջ դրված թեմատիկայի մշակումը է՛լ ավելի խրթին է դառնում։ Ողբերգություններից դեպի հեքիաթ-թատերախաղերը կատարված անցումը և անընդմիջելիությունը այնքան ծավալուն, բազմակողմանի և բազմապատճառ պրոցես են, որ մի սովորածավալ գիրք կպահանջվեր այդ կարգի առաջադրված բոլոր հարցերին գոնե մոտավոր պատասխան տալու համար։ Սույն հոդվածը, բնականաբար, չի կարող իր առջև դնել

նման մի խնդիր, այն ո՛չ մի կերպ չի կարող ընդգրկել բոլոր հարցերը և սահմանափակվում է միայն մի քանի տեսակետների ձևակերպմամբ, տեսակետներ, որոնք բխում են ողբերգությունների և հեքիաթ-թատերախաղերի միջև մեր կատարած համեմատությունից։ Եվ նույնիսկ այս նեղ սահմաններում զարգացման և անընդմիջելիության ուրվագիծը կարող է տրվել միայն շատ սեղմ ձևով (ուրեմն միայն պարզեցումներով), ինչպես կոպիտ մի էսքիզ, որը իրենից ներկայացնում է գլխավոր գծերի մի համադրություն, սակայն առանց մանրամասն նյութի և երկրորդական աղբյուրների։

I

Շեքսպիրի ողբերգությունների և ուշ շրջանի ռոմանսների միջև եղած հարաբերությունը հաճախ մեկնաբանվում է որպես գագաթնակետի և մի մեծ ճգնաժամի սկզբնավորման հարաբերություն։ «Հուլիոս Կեսար» (1602), «Օթելլո» (1604), «Լիր արքա» (1605), «Մակբեթ» (1606) — սրանք են այն երկերը, որոնք հանձին Թիմոն Աթենացու (1607) նիհիլիզմի՝ կազմում են ցնցող գլուխգործոցներ։ Ասում են, որ այս ցնցող երկերին Շեքսպիրի ստեղծագործության ուշ շրջանում փոխարինում են այլ բնույթի, երբեմն տխուր, բայց ոչ հուսահատական բնույթ ունեցող երկեր։ Այստեղ քննադատների տեսակետները բաժանվում են։ Ոմանք խոսում են ճգնաժամի հաղթահարման, իսկ ուրիշները ինչ-որ հրաժարման և դեպի օպերային անռեալություն կատարված փախուստի մասին։

Այս հարցին ճիշտ պատասխանելու համար անհրաժեշտ է ամենից առաջ բացահայտել 1602—1607 թվականներին տեղի ունեցած ողբերգական մեծ բախումների հիմքն ու բնույթը։ Եթե մենք այստեղ չենք ընդունում միայն կենսագրական պատճառաբանումը (ինչպես Շեքսպիրի որդու մահը) որպես չափից դուրս նեղ և անապացուցելի, ապա մեզ մնում է միայն պատմական իրականության մեջ օբյեկտիվ նախադրյալներն ուսումնասիրելու հնարավորությունը։

Որո՞նք են այդ օբյեկտիվ-պատմական նախադրյալները։ Ամփոփելով մեր կողմից այլ կապակցությամբ մանրամասնորեն շարադրված նյութը՝ XVI և XVII դարերի սահմանագծում անգլիական հասարակության մեջ կարող ենք նկատել մի քանի խիստ խոր փոփոխություններ[1]։ Արմադայի դեմ տարած հաղթանակից հետո (1508), անգլիական բուրժուազիան զարգանում էր նպաստավոր պայմաններում։ Նրա

տնտեսական հզորությունը բազմապատկվել էր և XVI դարի վերջերին՝ հարյուր տարի առաջվա խոնարհ քաղաքացին ոգեշնչված էր հպարտ ինքնագիտակցությամբ և դասակարգային գիտակցականությամբ։ Դարերի այդ սահմանագծում արդյունաբերական ամենաբազմազան ճյուղերը աննախընթաց վերելք ապրեցին։ Հասել էր այն պահը, երբ Թյուդորների աբսոլյուտիզմին անցնելու պայմանները արգելք պիտի դառնային բուրժուական և հասարակական ուժերի հետագա աճի համար։ Երկրի տնտեսական կյանքին թագուհու միջամտությունները (ինչպես, օրինակ, արտոնությունների և արտադրական վկայագրերի շնորհումը), որոնք համարձակորեն զարգացող կապիտալիզմի համար դեռևս դարի կեսերին ապահովում էին կենտրոնացում, պաշտպանություն թշնամիներից ու մրցակիցներից, ինչպես և առևտրի խթանում, խոչընդոտ դարձան կապիտալիզմի հետագա զարգացման ճանապարհին։ Բազմաթիվ մաքսատները, լիցենզիաները և մենաշնորհ-տիրույթները այդ միջոցին պալատական եկամտի կարևորագույն աղբյուրներն էին։ Դրանք վերածվեցին մի կապանքի և երկրի էկոնոմիկան պահում էին երկաթե շրջափակման մեջ։ Բուրժուազիայի տնտեսապես ամրացած, ծավալուն ուժերի հետագա զարգացումը կաշկանդվում էր։ Այդ ուժերի շահերը այժմ այլևս չէին համընկնում պալատի շահերի հետ, նրանք աստիճանաբար անհաշտ հակասության մեջ էին մտնում միապետության քաղաքականության հետ։

Բուրժուական օպոզիցիայի՝ 1600 թվականից սկսած ակնհայտորեն ուժեղացող ձևերի մանրամասն նկարագրումը այստեղ՝ շատ հեռու կտաներ։ Հիշենք միայն, որ Էլիզաբեթի թագավորության վերջին տարիներին աճող դժգոհության մասին վկայում են բազմաթիվ ժամանակակիցներ։ Լոնդոնի քաղաքացիական զանգվածների այդ դժգոհությունը, ի միջի այլոց, հիմք տվեց կոմս Էսսեքսին հուսալու, որ 1600—1601 թվականի ձմեռվա իր ձեռնարկած պալատական հանդուգն խռովությունը կարող էր հաջողության հասնել։ Էսսեքսի ճակատագիրը նրա (Էսսեքսի) և կոմս Սաութհեմպտոնի՝ Շեքսպիրի ենթադրյալ բարեկամի ու բարերարի, մտերմության շնորհիվ այն ժամանակվա թատրոնի պատմության համար անմիջական նշանակություն է ստանում։ Այն պահը, երբ Էսսեքսի գլուխը կտրվում էր Էլիզաբեթի դահիճների կացնով, նշանակալից էր շատ տեսակետներից։ Այլևս կասկած չէր կարող լինել, որ վերջացել էր բացարձակ միապետության այն ժամանակաշրջանը, երբ այն ազգային բնույթ ուներ և ձգտում էր դեպի վեր։ Բուրժուա-միապետական դաշ-

նակցությունը սասանվել էր, իսկ դրա հետ միասին սասանվել էր նաև երկրի ղեկավար ուժերի ազգային միասնությունը։ Ազգային փոխզիջման ժամանակն անցել էր, և սկսվում էր դասակարգային սուր պայքարի ժամանակաշրջանը, որն իր գագաթնակետին հասավ քաղաքացիական պատերազմի ժամանակ։

Անգլիական բացարձակ միապետության պատմության մեջ շրջադարձային այս կետը իր հասարակական ազդեցություններով այստեղ ներկայացվում է խիստ պարզեցված ձևով։ Մեզ համար վճռականն այն է, որ այս արագընթաց փոփոխությունները ազդեցություն գործեցին էլիզաբեթյան թատրոնի և նրա բեմահարթակի վրա խաղացվող դրամայի վրա։ Այստեղ մենք կարող ենք վիճակագրական փաստերով ապացուցել միայն այն, որ մինչև 1960 թ. թատրոնների այցելուների մշտապես աճող թիվը սկսում է նվազել ամենաուշը 1605 թվականից[2]։ Ազգային ժողովրդական մեծ թատրոնը զարգացման գագաթնակետն արդեն անցել էր։ Այդ տեղի էր ունեցել մոտավորապես 1605 թվականին։ Իսկ քսան տարի անց՝ 1625 թվականին այլևս ժողովրդական ազգային թատրոն չկար։ 1625-ին որպես վերապրուկ դեռևս մնում էր արիստոկրատական զվարճախաղային մի բեմ, իբրև պալատական անկումային թատրոնի մի կղզի, որի պարիսպներին ավելի ու ավելի ուժգին էին զարնըվում պուրիտանական օպոզիցիայի ալիքները, մինչև որ բուրժուապուրիտանական հեղափոխականները 1642 թվականին այդ թատրոնը վերջնականապես արգելեցին։

Երբ Շեքսպիրը 1610 կամ 1611 թվականին գրում էր **«Ձմեռային հեքիաթը»** վերոհիշյալ զարգացումը բուռն ընթացքի մեջ էր։ Նրա սկզբնավորումը վերաբերում է այն ժամանակին, երբ Շեքսպիրն արդեն հրաժարվել էր իր ստեղծագործական առաջին տասնամյակի լավատեսությունից և սկսել էր գրեթե բացառապես ողբերգություններ գրել։ Այսուհետև քննության ենթարկելով շեքսպիրյան ողբերգությունները՝ մենք պարտավոր ենք դրանք դիտել վերը նշված սոցիալական զարգացման ֆոնի վրա։ Զարմանալի է, բայց անշուշտ ոչ պատահական, որ այդ ողբերգությունները բոլորն էլ մեկը մյուսի հետևից ստեղծվել են 1600 թվականից հետո. **«Ջուլիոս Կեսար»**՝ 1601, **«Համլետ»**՝ 1602, **«Օթելլո»**՝ 1604, **«Լիր արքա»**՝ 1605, **«Մակբեթ»**՝ 1606, **«Տիմոն Աթենացի»**՝ 1607։ Իրենց գեղարվեստական մոնումենտալությամբ, պրոբլեմների բազմաշերտայնությամբ և իրենց իմաստային բովանդակության խորությամբ այս դրամաները չափազանց հզոր են, և հասկանալի է, որ այստեղ հնա-

րավոր չէ, սպառիչ վերլուծության ենթարկել դրանք։ Ներկա դեպքում սոսկ պիտի ակնարկվեն նրանց արտահայտած մտքերի միայն մի քանի հիմնական գծերը, այնքանով, որքանով վերջիններս նշանակություն ունեն Շեքսպիրի ստեղծագործական զարգացման վերջին շրջանի համար։ Ընդ որում, մենք կարող ենք ամենից առաջ շատ ընդհանուր ձևով ասել, որ շեքսպիրյան ողբերգության դրամատիկական իրավիճակը զարգանում, առաջանում է մարդկային-սոցիալական այն իրավակարգի ցնցումից, որի հոգևոր արժեքները հարցականի տակ են դրվում այն պատճառով, որ նրա հետ բախվում են զրկանքից, հարկադրանքից ու դիվայնությունից առաջացող մարդկային կրքերը։ Դրամատիկական այս բախումը առկա էր նաև շեքսպիրյան ժամանակագրություններում, սակայն նրանցում այդ բախումը ողբերգական ձևեր չընդունեց, որովհետև արվում էր արդեն ցնցվող, իր դարն ապրած ու հիմքում հաղթահարված միջնադարյան ֆեոդալիզմի աշխարհը։ Այստեղ Շեքսպիրը կարող էր Թյուդորների ազգային իշխանության առաջավոր դիրքերից դատապարտել ֆեոդալական անցյալը։

Սակայն նոր դարաշրջանի սկզբնավորումից ստեղծվող ողբերգություններում հարցականի տակ էր դրված ոչ միայն ֆեոդալական անցյալը, այլև ազգային ինքնավարության ներկան, այսինքն ազգային միասնականության ամբողջ ժամանակաշրջանը։ Բուրժուազիայի և միապետականության շահերի այն ընդհանրության ամուր հիմքը, որի վրա Շեքսպիրը կառուցում էր իր քննադատությունը ուղղված ֆեոդալական անջատողականության դեմ, սկսեց երերալ նրա ոտքերի տակ։ Շեքսպիրյան ժամանակագրություններում միջնադարյան ֆեոդալիզմը հաղթահարվել ու վերացվել էր իր ուժեղ հակառակորդի՝ ազգային ինքնավարության կողմից։ Ֆեոդալիզմին բաժին ընկած միակ և պարզորոշ ուղին բուրժուա-միապետական ազգային այն կոմպրոմիսն էր, որը նշանակում էր նաև ֆեոդալիզմի անկումը և նրա քաոսի վերացումը։ Այդ կոմպրոմիսը, որը վերջին անգամ իրեն արդարացնում է Իսպանիայի դեմ մղված ընդհանուր ազգային պայքարում, այժմ հարցականի տակ է դրվում։ Որո՞նք են այդ կոմպրոմիսի սոցիալական և բարոյական արժեքները, հարցնում է Շեքսպիրը և ստիպված արձանագրում է, որ այդ արժեքները այլևս չեն բավարարում փոփոխված իրականությանը։ Անցման շրջանի արժեքները և ամենից առաջ «degree and order»-ի մեծ օրինակարգի և թագուհու աստվածային առաջադրանքից («divine right»-ից) բխող ոգևորությունը առնչված էին բուրժուա-միապետական

միասնության ժամանակաշրջանի հետ։ Այդ արժեքները հեռանկար չունեին։ Նրանց առաջադիմական ուժը թուլացել էր, և կողմնորոշման կարիք ունեցող մարդիկ ու հասարակությունը՝ այդ ծանր վիճակի մեջ օգնություն կամ հենարան չէին ունենում։ Այն, ինչ մինչ այդ ընդունվում էր աներկբայորեն (այսինքն՝ Jus Divinum-ը) այժմ հարցականի տակ էր դրվել և ճանաչվել որպես սոսկ մի ներքաղաքական ուժ։ Եվ այն ամենը, ինչ բոլորին ինքնըստինքյան հասկանալի էր թվում (ինչպես՝ «degree and order»-ի պատկերացումը) այժմ բարձրանալու ձգտումով ապրող բուրժուաների համար անհասկանալի էր դարձել. սոցիալական սանդուղքի աստիճանները արգելում էին նրանց հասկանալ այդ։

Այն, ինչ գոյացել էր մարդկանց գիտակցության մեջ, պետք է որ արտառոց լիներ։ Ինքնըստինքյան հասկանալին դարձել էր անհասկանալի, անտարակուսելին՝ կասկածելի։ Այս հանգամանքը պետք է մարդկանց մղեր դեպի խորհրդածություն, երբ մարդը պետք է մտածեր ինքն իր, աստծո և աշխարհի մասին։ Դա անմիջականորեն առաջ բերեց մի բազմակողմանի մտածելակերպ, մի ներհուն և քննադատական աշխարհընկալում։ Ծագեցին հարցեր, որոնք երբեք չէին ծագել և այժմ պետք է առաջադրվեին, պատասխաններ, որոնց կարիքը երբեք չէր եղել, բայց այժմ պետք է գտնվեին։

Այդ հարցերն առաջադրում են Շեքսպիրի ողբերգական հերոսները, բայց նրանք չեն գտնում իրենց գործելակերպի համար մի ծանրակշիռ պատասխան։ Այդ վիճակի մեջ է ընկնում Բրուտոսը, որը ընդվզում է բռնապետության դեմ, սպանում է Կեսարին, բայց հետո դառնալով բոլորովին անպաշտպան հալածվում է Կեսարի հոգու կողմից։ Այդ վիճակի մեջ է ընկնում Համլետը, որն իր խնդիրը կատարելիս չէր կարող հենվել ոչ արյան վրեժի միջնադարյան օրենքի և ոչ էլ բուրժուազիայի դատական մեքենայի վրա։ Նույն բախտին է արժանանում Մարկ Անտոնիոսը, որը «Անտոնիոս և Կլեոպատրա»-ի մեջ հրաժարվում է իր ռազմական փառքից, թողնում է զորքերի առաջնորդի իր պաշտոնը և կործանվում է մի էկզոտիկ կրքի մեջ։ Թեև անցյալի ավանդներն իսկապես հնացած էին, բայց Շեքսպիրը «Մակբեթ»-ի մեջ հարց է դնում և ապա պարզում, որ փառասիրությունն ու փորձության ենթարկվելու հակումը շարունակում են դարանակալել մարդկային սրտում։ Ժամանակագրություններում հաղթականորեն ձեռք բերված կարգն ու կանոնը շարունակում են վտանգի տակ մնալ, և անհնար է լինում դրանք պահպանել։ Հյուրընկալությունը կարող է ոտնատակ արվել, թագավորը

կարող է սպանվել և նույնիսկ ինքը՝ բնությունը, տվյալ դեպքում մարդկային բանը, կարող է խախտված լինել։ Եվ այդպես, այն, ինչ ժամանակագրությունների մեջ հանդես էր գալիս որպես ֆեոդալիզմի ալտերնատիվ, իրականում ոչ թե ռեալ ալտերնատիվ էր, այլ անցման մի փուլ, որի կայունության մասին շատ շուտ կարծիք հայտնվեց։

Պատմական իրական ալտերնատիվը ողբերգական է, մշուշապատ և առեղծվածային։ Պատմական իրականության մեջ այն դեռևս չափազանց թույլ է ձևավորված, ուստի և Շեքսպիրը չէր կարող գծել նրա պատկերը կատարյալ ու որոշակի։ Ֆեոդալիզմի հակառակ բևեռը դեռևս պարզորոշ կերպով չէր բյուրեղացել, բայց ակնհայտ էր, որ նրա հատկանիշներն էին ագահությունն ու գիշատչությունը (ինչպես «Լիր արքա»-ում ցույց են տրված անգութ դուստրերը, որպես նոր սերնդի ներկայացուցիչներ), որոնք մարդուն Յագոյի նման անհավատարիմ և խարդախ են դարձնում (վերջինս տասնմեկ անգամ կրկնում է. «Put money in the purse»). Նրանք մարդուն դարձնում են այնպես ապերախտ և դրամապաշտ, ինչպես Թիմոնի բարեկամներն են, այնպես հիմար և ստորաքարշ, ինչպես «Համլետ»-ի մեջ Ռոզենկրանցն ու Գիլդենշտերնն են։

Այսպիսով, Շեքսպիրը իր ողբերգություններում աշխարհը տեսնում է կրկնակի սպառնալիքի տակ. անցյալն իր չարիքներով դեռ լրիվ չէր հաղթահարված և ահա նոր հասարակարգից հումանիստական արժեքներին դարձյալ մեծագույն վտանգ է սպառնում։ Թյուդորների իշխանության օրոք ազգային մեծ վերելքով ներշնչված հումանիստը կամ հումանիստորեն դաստիարակված արվեստագետը այդ դրությունից դուրս գալու ոչ մի ելք չէր կարող գտնել։ Նախահեղափոխական իրականությունը նա կարող էր արտացոլել միայն հոռետեսության հայելու մեջ։ Այն, ինչ արտացոլվում էր այդ հայելու մեջ մահացող մի դարաշրջանի վերջալույսն էր, որը միախառնվում էր գալիքի կորստաբեր կռիվների մթնշաղի հետ։

Գոյացող նոր աշխարհում հնի գոյատևումը այնքան անիմաստ էր, որքան անհույս և անխոստումնալի էր նորի կատարելագործումը։ Պալատական աշխարհը դարձել էր սին, նրա փայլը խամրել էր, նրա ազգային դերը հասարակության մեջ արդեն սպառված էր։ Սակայն բուրժուազիայի աշխարհը պուրիտանիստական էր, այսինքն՝ ճգնակյաց, արվեստատյաց և անշուք, նրա իդեալները սահմանափակ էին և երևակայությունից զուրկ. նրա հասարակական ապագան հիմնված էր շահագործման և մարդկային քրտինքի վրա։

II

Պատմական այս իրադրությունից է Շեքսպիրը հասնում ողբերգությունների բանաստեղծական բարձունքներին։ Այստեղ է մեծ անհատը կանգնում մի ողբերգական երկընտրանքի առաջ, փակ է ճանապարհը դեպի ապագան, դեպի կյանքը։ Եվ ընդհանրապես մի՞թե կա մի խելացի ելք „Slings and arrows of outwagous fortune“-ից։ Հնարավո՞ր է արդյոք և խելամիտ է „To take arms against a sea of troubles“[3]— (**Hamlet**, III, 1, 57 և շար.)։

Հանձինս Համլետի և Բրուտոսի Շեքսպիրն այնպիսի բնավորություններ է ստեղծում, որոնք պատրաստ են համարձակորեն ձեռնարկելու ամենահանդուգն գործերը. Նրանք անհաջողության են մատնվում, ինչպես և Շեքսպիրի բոլոր ողբերգական հերոսները, քանի որ նրանց ուժգին ձգտումները բախվում են անչափ հզոր ուժերի և անծանոթ վտանգների հետ։

Այս հիմնական իրադրության վրա է ստեղծվում այն ողբերգության կառուցվածքը, որի մեջ պատմական մեծ ճգնաժամը բանաստեղծական և դրամատիկական բարձրության ու ընդհանրացման է հասցվում։ Ընդորում, ողբերգական իրադրության կառուցվածքը հետևյալն է. առաջին պլանում մեծ անհատի գործելու ձգտումը, անհատ, որի կիրքն ու կամքը բախվում են շրջապատի աշխարհի և հակառակորդների հետ ու կործանվում։ Անհաջողության են մատնվում Համլետն ու Բրուտոսը, ինչպես և սրանց հետ ընդհանրություն ունեցող Գլոուչեստերի, Օթելլոյի, Մակբեթի և Թիմոնի հերոսական անհատականությունները։ Այդ ընդհանրությունը այն կրքոտ ես-ն է, որն այս դեպքում ես կարծում է, թե կարող է մի ամբողջ աշխարհ շուռ տալ, ինչպես Համլետը կամ Լիրն են մտածում, թե քայքայված աշխարհը կրկին կարգի կբերեն։ Այս կերպարների ողբերգականությունը բխում է նրանց էության ու գործողության հերոսականությունից և կրքոտությունից։ Ողբերգությունն առաջանում է անհատական ձգտումների և ոչ անհատական, հասարակական շարժման միջև տեղի ունեցող անխուսափելի ընդհարումից։ Այս բանը Գյոթեն շատ դիպուկ է ձևակերպել 1771 թվականին «Շեքսպիրյան օրվա առթիվ» արտասանած իր ճառում. «Շեքսպիրի բոլոր երկերը», ասում է նա, «պտտվում են մի ընդհանուր գաղտնի կետի շուրջ, որի մեջ մեր եսի առանձնահատկությունը, մեր կամքի տենչը դեպի ազատություն բախվում են ընդհանուրի անխուսափելի ընթացքի հետ»[4]։

4—884

Դրանով առաջանում է ողբերգության մի նոր տեսակ, որն այլևս չի համապատասխանում հունական դասական ողբերգությանը։ Հունական ողբերգությունը ճակատագրի ողբերգություն է, մարդու գործերը բախվում են աստվածային վճռի հետ, և մարդու բախտը, գոնե էսքիլեսի, ինչպես և Սոֆոկլեսի երկերում, վճռվում է վերջին պահին։ Շեքսպիրի ողբերգությունների մեջ մարդը կրոնական կանխորոշումներից ազատագրված, Վերածննդի շրջանի անհատն է։ Ողբերգական հերոսը ամենից առաջ ունի կամքի կատարյալ ազատություն, և այդ ազատությունն արտահայտվում է նրա ձգտումների անսահման կրքոտությամբ։ Այդ ձգտումների անհատական-հոգեբանական շարժումը դառնում է դրամատիկական կոնֆլիկտի կենտրոնում և թեև ամբողջովին չի կանխորոշում գործողության ընթացքը, բայց և այնպես վճռական ազդեցություն է գործում նրա վրա և մարդկային ներաշխարհը բացահայտում նրանով։

Եվ այստեղ ահա գոյանում է առաջին, բայց վճռական և ըստ երևույթին ամենախոր բեկումը ողբերգություններից դեպի ռոմաններ կատարվող անցման մեջ։ «The Winter's Tale»-ում և «The Tempest»-ում նույնպես առկա է ինքնիշխան անհատը, նրա կամքն էլ կարծես անսահմանափակ է, թեև այլևս ոչ անսահման։ Կատաղած իշխան Լեոնտեսը խելքի է գալիս մի պատգամախոսի օգնությամբ և իր որդու մահվան պատճառով։ Պրոսպերոն, տարրերի բացարձակ տիրակալը, կոտրում է կախարդական գավազանը, ազատվում է զարհուրելի կախարդանքից, ջուրն է նետում կախարդանքի գիրքը և վերադառնում դեպի բնության օրենքները ու մարդկային ընկերակցությանը։ Թվում է, թե Վերածննդի կրքոտ անհատի կամքը այժմ դառնում է իր իսկ ստեղծած սահմանների մեջ։ «Ձմեռային հեքիաթի» ինքնիշխան հերոսը կոչված է ոչ մեծ բարիքներ և ոչ էլ մեծ չարիքներ գործելու։ Գազազած Լեոնտեսը ի վիճակի չէ ոչ ընկերոջը թունավորելու և ոչ էլ որոշելու դստեր բախտը։ Կրքոտ ձգտումների տեղը գրավում է մի հզոր օրենք, որը շրջաբանվում է միայն պատահականության և պատգամախոսի կողմից և որը սակայն իր իսկական էությունը դրսևորում է «ժամանակի» խմբական կերպարի խոսքերի մեջ։

Time. I, that please some, try all, both joy and terror
Of good and bad, that makes and unfolds error,
Now take upon me, in the name of Time,
To use my wings...

...since it is in my pow'r
To o'erthrow law, and in one self-born hour
To plant and o'erwhelm custom. Let me pass
The same I am, ere ancient'st order was
Or what is now receiv'd. I witness to
The times that brought them in; so shall I do
To th'freshest things now reigning, and make stale
The glistering of this present, as my tale
Now seems to it... (IV, 1, 1—14)

Այստեղ, ըստ երևույթին, որպես երրորդ և չորրորդ գործողությունները կապող օղակ, հնչում է խմբական միջնախաղային մի երաժշտություն, որ պարզ է դարձնում ստեղծագործական ուշ շրջանի ողբերգություններից անցում կատարող մեծ հիմնեղանակներից մեկը. ժամանակի և պատմության ուժը գտնվում է «բարուց և չարից» վեր, կրքոտ անհատների՝ ինչպես բարի, այնպես էլ չար մտադրություններից այն կողմ։ Նրա ուժը այնպիսին է, որ «տապալում է օրենքները», որ նա ի վիճակի է հեղաշրջելու բարքերը և սոցիալական հարաբերությունները, այնպես որ «ներկայի ամբողջ փայլը խամրում է ինձանից», ինչպես իր մասին բառացիորեն ասում է ժամանակի կերպարը։

Շեքսպիրը, որ մեծ ողբերգությունների մեջ առարկայական ինտենսիվությամբ էր ուրվագծում Վերածննդի ինդիվիդուալիզմի ողբերգությունը, այժմ կարծես աշխարհի պատկերներից մի քայլ է անում դեպի ետ։ Առանց այլևս «ներկայի փայլից» շլանալու՝ նա անհրաժեշտ դիրք է ընդունում ժամանակի ու պատմության ծնած դասակարգային անհատների բախումների նկատմամբ։ Բայց քանի որ նա կռահում էր, որ գոյություն ունի մի ավելի հզոր բան, քան ինդիվիդուալիզմն է և մի ավելի ծավալուն շարժում, քան իր ժամանակի դասակարգային հասարակության շարժումն է, ուստի և պատմական իրականության առարկայական մանրուքը նրա համար այլևս չուներ իր սովորական հրապույրը, այն դարձել էր սոսկ մի նյութ խորհրդանշական այլաբանության համար։ Կորել էր նաև հրապույրը անհատի կրքի նկատմամբ. կարելի է համեմատել խանդոտ Օթելլոյի բարձր արվեստով տրված գոյացումը Լեոնտեսի խանդոտ հոգեվիճակի հետ. մեկ խանդոտ կերպար ստեղծելու հոգեբանական շահագրգռությունը վերացել է և մնացել ակնհայտորեն նկարագրված խանդի հոգեվիճակը, բանաստեղծական մեկ ընդհանուր համակարգի մեջ։

Այլաբանական և բանաստեղծական այս նոր բարձունքը դեռևս մնում է բավականին կոնկրետ՝ ինչպես սոցիալական ու հոգեբանական, այնպես էլ մտավոր և լեզվամշակութային բնագավառում։ Որովհետև ինչպես առանձին բնավորության պատկերման դեպքում իրականությունից մեկուսանալը, սահմանազատվելը ամենևին չի նշանակում այդ իրականությունը ժխտել: «Զմեռային հեքիաթ» դրաման, ինչպես և մյուս ռոմանսները ավելի շատ փորձում են իրականությունը ներկայացնել ավելի մեծ տարածության վրա, և դրա շնորհիվ դրամատիկական երկի մեջ հասնել գեղարվեստական միասնության, չնայած հասարակական կյանքի ռեալության մեջ գոյություն ունեցող հակասությունների անհաղթահարելիությանը»[5]։

Հակադրությունները առկա են. միայն նրանց պատկերումը, նրանց բանաստեղծական մարմնավորումը բոլորովին այլ են, քան ողբերգությունների մեջ։ Ողբերգությունների մեջ բնավորությունը կարծես ձևավորվում է ինդուկցիայի էմպիրիկ օրենքով, նրա անելիքները կանխորոշված են և այդ կանխորոշման մեջ անհատական կրքի հոգեվիճակը և գործելակերպի ազատությունը կարևոր են, թեև ոչ որոշիչ։ Սկզբում հերոսների գործելակերպի ազատությունը առաջացնում էր շղթայական ռեակցիա, և այժմ արդեն հերոսներից խլում է ազատ վճռելու նրանց նախկին իրավունքը։ Այսպիսով, խոսքը չի վերաբերում ո՛չ սուբյեկտիվ և ո՛չ էլ օբյեկտիվ գործոնների գերակշռությանը, այլ վերաբերում է նրանց դիալեկտիկական միասնությանը, այն բանին, որը Համլետն ակնարկում է իր այս խոսքերով «Our thoughts are ours, their ends none of our own». Ends-ը այն հետևանքներն են, այն գործողությունները, որոնցով մտքերը իրականություն են վերածվում, ընդ որում, նրանք կարող են առաջ բերել իրենց հակադիր վիճակը։ «Բրուտոսը ձգտում է լավագույնին, բայց արդյունքը եղավ իր երկրի թշվառությունը և իր մահը։ Համլետը սարսափում է վրեժից, բայց ավելի ու ավելի խորն է մխրճվում արյան մեղքի մեջ, իսկ Օթելլոն արդարություն է ուզում, բայց սպանում է անմեղությունը» (Վ. Ֆ. Շիրմեր)։ Սա անհատի ողբերգական փոխկապվածությունն է շրջապատի ուժերի հետ, որոնց նա այլևս ի վիճակի չի լինում քննելու կամ վերահսկելու։

Այս անապահովությունը ռոմանսների մեջ հաղթահարված չէ սակայն, այն այլևս ուղղակիորեն չի պատկերվում, այլ արտահայտվում է սիմվոլիկ նշանների միջոցով[6]։ Այդ սիմվոլիկ կամ պարզապես պայմանական նշաններից են, օրինակ, դիպվածը, պատգամախոսը, հրաշքով

փրկվելը, կախարդանքով կենդանանալը։ Սրանց միջոցով բարդ հանգամանքները պատկերվում են պարզ և բանաստեղծորեն, այնպես, ինչպես հեքիաթում։ Մեծ ողբերգությունների լարվածությունը թուլանում է և ազգային ինքնակալության, ինչպես և ազգային ինքնակալական աշխարհզգացողության ճգնաժամը ստանում է բանաստեղծական ուտոպիստական լուծում։ Դրանով ճգնաժամը չի հաղթահարվում (և չէր էլ կարող հաղթահարվել), այն սոսկ պատկերված է բանաստեղծական այլաբանության միջոցով, որն ստանում է ֆանտաստիկական ուտոպիական լուծում։

Երկու տարրերն էլ՝ ֆանտաստիկականն ու ուտոպիականը, Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ ձեռք են բերում աննախադեպ նշանակություն։ Ֆանտաստիկական դրաման ընկղմվում է անիրական կյանքի մթնոլորտը, հեքիաթային երազ-աշխարհի մեջ. ուտոպիան իրական բախումներն ու վեճերը կերպարանափոխելով՝ ապագայի համար հույսեր պարունակող հաշտարար լուծումներ է տալիս։ Հաշտարարության այս պարագան այսպիսով, ավելի է, քան ֆատալիստական հաշտվողականությունը, այնպես, ինչպես երազայինը ավելի է, քան անիրական ֆանտաստիկան։ Հիմնական երկու մոտիվն էլ՝ հաշտվողականությունն ու երազը, խաղաղեցումն ու ֆանտաստիկան իրականությունից հեռացնում են, բայց իրականության նկատմամբ թշնամանք չեն արտահայտում։ Ամենի գագաթնակետը կազմում են մի քանի ուտոպիական թեմաներ և մոտիվներ, որոնք տանում են թե՛ բուրժուական և թե՛ պալատական ազնվականական աշխարհի սահմաններից դուրս և ճանաչել են տալիս մարդկային մի ավելի բարձր իդեալ, որը զերծ է կաստայականությունից, պատերազմից և ընչաքաղցությունից։

III

Չորս հեքիաթ-թատերախաղերը և ամենից առաջ «Cymbeline»-ը, «A Winter's Tale»-ը և «The Tempest»-ը բերում են նոր տրամադրություններ, մոտիվներ և ըմբռնումներ, ընդ որում նրանք նորություն են բերում ոչ միայն բովանդակության, այլև դրամատիկական ձևի և դրամատուրգիական բեմարկության տեսակետից։ Բովանդակության համապատասխան Շեքսպիրը ողբերգությունը փոխարինում է ողբերգային կատակերգությամբ (կոմեդիայով), այսինքն դրամայի մի այնպիսի ձևով, որի կոնֆլիկտները թեև կարող են պարունակել ողբերգական լուծում, բայց ի վերջո լավ ելք են ստանում։ Ողբերգային կատակերգու-

թյան դրամատիկական տեսակով, որի ամենավառ նմուշը «Measure for Measure»-ն է (1603), գրավվում են դրամատուրգների ավելի երիտասարդ սերնդի ներկայացուցիչները, ամենից առաջ Բոմոնտը և Ֆլետչերը։ Քանի որ սրանք մոտ 1610 թվականից սկսած վճռական ձայնով հանդես եկան այսպես կոչված «մասնավոր» թատրոններում, ուստի և չի կարելի ժխտել նրանց ունեցած ազդեցությունը Շեքսպիրի վրա[7]։

Բոմոնտի և Ֆլետչերի կողմից զարգացված նոր սեռ ունի երեք առանձնահատկություն, որոնք կարելի է գտնել նաև Շեքսպիրի ստեղծագործության վերջին շրջանում։ Առաջինը դիմակահանդեսային տարրերն էին, որոնք ամենից ավելի բաղկացած էին պարի և երգեցողության բազմաթիվ համարներից. երկրորդ՝ կուլիսների և այլ բեմական տեխնիկական սարքերի օգտագործումն էր, որը հնարավոր էր դարձնում բեմադրության ավելի էֆեկտիվ և նրբաճաշակ ձևեր և երրորդ առանձնահատկությունը, որ մասամբ վերջինից էր բխում, բեմական տեսակետից տպավորիչ և արտասովոր այնպիսի անակնկալների տիրապետությունն է, ինչպիսիք են ձևոնածությունները, մեռելներին հարություն տալը և այլն։

Ինչպե՞ս պետք է բացատրել Շեքսպիրի վերջին դրամաների թե՛ բովանդակության և թե՛ ձևի մեջ տեղի ունեցած բավական զգալի այս փոփոխությունները։ Անկասկած դրանք չեն կարող բացատրվել կենսագրական փաստերով, ինչպես այդ անում էր վիկտորիանական քննադատությունը և կամ Լիտոն Ստրեչեյը իր տխրահռչակ «Shakespeare's Final Period» ակնարկում, ուր նա Շեքսպիրի վերջին գործերը մեկնում է որպես կյանքից և թատրոնից «ձանձրացած» բանաստեղծի ստեղծագործություններ։ Քանի որ կենսագրական-հոգեբանական բացատրության համար բացարձակապես ոչ մի փաստացի նյութ գոյություն չունի (եթե չհաշվենք այն փաստը, որ այդ գործերը գրելուց հետո Շեքսպիրը Լոնդոնից հեռացել է), ուստի ավելի օբյեկտիվ հարցադրման անհրաժեշտություն կա։ Ուշադրություն պետք է դարձնել այն օբյեկտիվ և անխուսափելի ռեակցիայի վրա, որով բանաստեղծը դիմավորեց հասարակական փոփոխվող հարաբերությունները։ Քանի որ Շեքսպիրը թատրոնի հետ խորապես կապված դրամատուրգ էր, ուստի մեզ համար պարզ պետք է լինի, որ հասարակական նոր իրադրության ունեցած ազդեցությունները էլիզաբեթյան թատրոնի կառուցվածքի վրա հաստատապես և անմիջական ձևով վերաբերում էին նաև Շեքսպիրի ստեղծագործությանը։

Ինչպիսի՞ հետևանքներ ունեցան հասարակական փոփոխություն-

ները թատրոնի համար։ Եթե զարգացումը դարձյալ ամփոփենք մի կոպիտ ուրվագծումով, ապա կարող ենք ասել, որ Էլիզաբեթի մահից հետո (1603), բացարձակորեն ի հայտ եկավ բուրժուա-միապետական դաշինքի փլուզումը։ Սակայն մինչ ճգնաժամի գիտակցությունը երևան կգար XVI դարի վերջում և կարտահայտվեր ողբերգությունների մեջ, ժողովրդական թատրոնի սոցիալ-պատմական հիմքերը անձեռնմխելի էին մնում մինչև մոտավորապես 1607 թվականը։ Այդ տարիներին, երբ Շեքսպիրը ողբերգություններից երես դարձրեց, թատրոնի կազմակերպության մեջ տեղի ունեցան կառուցվածքային մի քանի խոր փոփոխություններ, որոնք վերջին հաշվով կասկածի տակ դրեցին մինչ այդ անհերքելի համարվող ժողովրդա-հումանիստական դրամայի հարատևությունը և որոնք այնուհետև պայմանավորեցին 20-ական և 30-ական թվականներին տեղի ունեցած բեմի անկումը։

Կարող են առանձին-առանձին վեր հանվել թատերա-պատմական զարգացման հատկապես հինգ հատկանիշ։

1. Հասարակական մեծ կոնֆլիկտի հարցում ամենից առաջ տեղի է ունենում հանդիսատեսների բաժանում: Սոցիալական երկու խմբեր, բաժանված ըստ ճաշակի և ըմբռնումների տարբերությունների, այժմ կանգնած են դեմ-դիմաց, և այլևս չեն կարող ոգևորվել միևնույն ազգային դրամայով, ինչպես XVI դարում։ Արվեստի նկատմամբ եղած երբեմնի համընդհանուր ճաշակը սկսում է տարբերակվել ու բաժանվել բուրժուա-պլեբեյական և արիստոկրատական ուղղությունների։

2. Հանդիսատեսների այս երկու խմբերի առանձին պահանջները բավարարելու համար առաջանում է թատրոնի երկու տեսակ. հասարակական թատրոնների կողքին նշանակություն են ստանում ավելի փոքր, այսպես կոչված մասնավոր թատրոնները: Սրանք սկզբում գործում էին ծածկված շենքերում. մուտքի ավելի բարձր գներով և արհեստական լուսավորությամբ այդ թատրոնները ջանում էին գրավել ազնվականական ավելի բարձր մի հասարակություն։

3. Այսպես կոչված «մասնավոր» այս թատրոններում սկսում են ելույթ ունենալ ոչ միայն մեծահասակների համեմատաբար ինքնուրույն խմբեր, այլև առավելապես մանուկներից բաղկացած խմբեր: Որպես թագավորական կապելլաների մասնակիցներ այս պատանիները գտնվում են թագավորական պալատի շատ ավելի ուժեղ ազդեցության ներքո։ Պալատական դիմակախաղի օրինակով նրանք դրամայի մեջ մտցնում են երգի և պարի ավելի շատ հատվածներ։

4. Մասնավոր թատրոններից պալատական բնույթի ազդեցությունը աստիճանաբար անցնում է նաև հրապարակային, ժողովրդական թատրոններին: Այս հակումը նշանավորվում է նրանով, որ նախ լավագույն խմբերը, այդ թվում Շեքսպիրի խումբը, անցնում են թագավորական տնօրինության ներքո և ապա պալատական պաշտոնյաների գրաքննչական գործունեությունը ավելի է ուժեղանում, ինչպես «Master of Revels»-ինը։

5. Այս պայմաններում հասկանալի է, որ քաղաքի բուրժուական խավը, որի նկատմամբ պուրիտանական, արվեստատյաց գաղափարախոսությունը առանց այն էլ գնալով ավելի մեծ ուժ էր ստանում, երես դարձրեց թատրոնից, որը 20-ական և 30-ական թվականներին ամբողջովին պալատական հասարակության տրամադրության տակ մնաց։

Սրանք են ըստ երևույթին թատերա-պատմական այն փոփոխությունները, որոնք իրենց հերթին անմիջականորեն ազդեցին փոփոխված պայմաններում բեմադրվող դրամայի բնույթի վրա։ Դրանք այն նոր պայմաններն են, որոնք Բոմոնտի և Ֆլետչերի դրամաներում արտացոլվեցին և խրախուսվեցին։ Դրանք, վերջիվերջո, տանում էին դեպի ժողովրդայնության վերացում, հումանիզմի կորուստ և էլիզաբեթյան դրամայի ազգային շքի անկում։

Եթե Շեքսպիրը ազդված է Բոմոնտի և Ֆլետչերի ստեղծագործության մեջ արտացոլված այդ տենդենցներից, ապա հարց է ծագում, թե ինչպես է նա արձագանքել հասարակական և թատերա-պատմական փոփոխություններին։ Արդյոք նա նույն չափով հաշվի է նստել պալատականացման տենդենցի հետ, թե՞ պահպանել է իր արվեստի ժողովրդայնության ավանդական գծերը։ Եվ եթե այո, ապա նրա երկերում ինչով և ինչ չափով է արտահայտվել այդ անընդմիջելիությունը։ «Ձմեռային հեքիաթի» օրինակով այս հարցերին պատասխանելիս՝ մենք, անշուշտ, սկզբից եթ պետք է հաշվի առնենք Շեքսպիրի և շատ ավելի երիտասարդ դրամատուրգներ Բոմոնտի և Ֆլետչերի ստեղծագործությունների ժամանակաշրջանների միջև ընկած տարբերությունը։ Վերը ուրվագծված թատերա-պատմական փոփոխությունները իրենց գագաթնակետին հասան XVII դարի 20-ական և 30-ական թվականներին։ Այդ այն ժամանակն էր, երբ Շեքսպիրը դեռևս Լոնդոնում էր գտնվում, այսինքն՝ մոտավորապես մինչև 1612 թ., երբ Բոմոնտը և Ֆլետչերը դեռ սկսնակներ էին։ Այս պատճառով էլ իհարկե, խոսք չի կարող լինել դրամայի վրա նրանց գործած զուտ մեխանիկական ազդեցության մա-

սին։ Ազդեցությունն առկա է, բայց Շեքսպիրի վրա այն արտահայտվում է խիստ ընդհանրացած ձևով՝ շեքսպիրյան արվեստի ոճավորված և այլաբանություններով հարուստ բնույթի պատճառով։

Ի տարբերություն պալատական կողմնորոշում ունեցող ավելի երիտասարդ դրամատուրգների, ծերացող Շեքսպիրը չափազանց խոր արմատներով էր կապված ժողովրդա-հումանիստական թատրոնի ավանդներին և ի վիճակի չէր անվերապահորեն ընդունել թատերական նոր ուղղությունը ինչպես ձևի, այնպես էլ բովանդակության մեջ տեղի ունեցած բոլոր փոփոխություններով հանդերձ. շեքսպիրյան դրամայում այնուամենայնիվ մնում է մի հիմնական ավանդույթ՝ ժողովրդական կողմնորոշումը, որի շնորհիվ նրա վերջին դրամաները և հենց «Ձմեռային հեքիաթը» իրենց այնքան մեծ կենսունակությամբ տարբերվում են Բոմենտի և Ֆլետչերի ողբերգա-կատակերգական հեղձուցիչ մթնոլորտից։

Դեպի ժողովրդայնությունը եղած այս հիմնական կողմնորոշման անընդմիջելիությունը իր արտահայտությունը գտավ ամենից առաջ շեքսպիրյան դրամայի կառուցվածքի մեջ։ Վաղ շրջանի կատակերգություններից սկսած արիստոկրատական կամ պալատական հիմնական անցքերին մասնակից դեմքերի կողքին Շեքսպիրը դնում է մի երկրորդ՝ պլեբեյական տարր, որը մշտապես միահյուսված է պիեսի գլխավոր անցքերին, լրացնում է դրանք, հարստացնում կամ այլափոխում։ Այդ կատարվում է ամենաբազմազան միջոցներով, որոնցից առանձնանում են երեքը, նախ այդ արվում է երկրորդական լրացնող կից գործողությամբ, որն ունի ճշգրտող կամ պարոդիական ֆունկցիա, ինչպես «Երկու վերոնացիներ»-ում, «Հենրի IV»-ում և «Measure for Measure»-ում. երկրորդ, այդ արվում է հանդիսատեսի համար հարազատ որևէ միջանկյալ տեսարանով, որը զարգանում է մեծ մասամբ խորային, հաճախ բավականին երգիծական ու անախրոնիկ եղանակով. այդպիսին է, օրինակ դռնապանների տեսարանը «Մակբեթ»-ում (II, 3) և «Հենրի VIII»-ում (V, 4), գերեզմանափորների տեսարանը «Համլետ»-ում (V, 1), ինչպես նաև այգեպանի տեսարանը «Ռիչարդ III»-ում (III, 6). երրորդ, այդ արվում է ժողովրդա-երգիծական, արդիական-ժողովրդականների և ազնվականական կամ պատմական գլխավոր դեմքերի զուգադրումով։ Սրա ամենածանոթ օրինակներն են Ապեմանտուսը, Թերսիտեսը, դայակը «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ում, ինչպես և երեք մեծ ծաղրածուները «Լիր արքա»-ում ու երկու գլուխգործոցային կատակերգությունների մեջ։ Այս բոլոր դեպքերում առկա է երգիծական կամ գրոտեսկային այլա-

փոխության ժողովրդական մի տարր, ամբոխային մի ուրվագիծ կամ պլեբեյական մի «mockingly **critical** function» (Ա. Պ. Ռոսիտեր), որոնք հիշեցնում են դիմախաղային վաղեմի ավանդները։ Այդ դեպքում չի կարելի ամբողջ դրաման դիտել բացառապես պալատական կամ պատմական լույսի տակ և կամ իշխանական գլխավոր կերպարի աչքերով։ Դրաման ավելի շատ ունենում է կրկնակի երևութականություն, որի գեղագիտական արժեքը պիեսի դրամատիկական կառուցվածքի մասն է կազմում և որոշիչ դեր է կատարում պիեսի ընդհանուր տպավորության գործում։ Դա «ֆալստաֆյան հետին պլանն է» (Կարլ Մարքս), որն այնուամենայնիվ ավելի մեծ արժեք ունի, քան պարզապես background-ը. Նրա լույսի տակ պարզվում են բոլոր իրադարձությունները՛։

«Ձմեռային հեքիաթում» ևս իրենց գոյությունը շարունակում են ավանդական ժողովրդականության կառուցվածքային այդ տարրերը, այդ «ֆալստաֆյան հետին պլանը»։ Այստեղ ևս առկա է պիեսի կառուցվածքի համար այնքան վճռական նշանակություն ունեցող՝ պալատական աշխարհի և պլեբեյական գեղջկականության զուգադրումը, որն իր անկրկնելի գագաթնակետին է հասնում 4-րդ գործողության մեջ՝ ոչխարների խուզման տեսարանում։ Քանի որ այս տեսարանը առանցքային մի կետ է պիեսի ոչ միայն գեղարվեստական նշանակության համար, այլև նրա թատերական կառուցվածքի մեջ, ուստի այստեղ այն վեր կհանվի որպես տվյալ երևույթի նմուշ և որպես այդպիսին էլ նրան կտրվի արժանի բացատրություն։ Ամենից առաջ այս «երկրորդ մեծություն» կոչվող երևույթի ամբողջական իմաստը ակներև դարձնելու համար, մենք այն պետք է դիտենք շեքսպիրյան ամբողջ ստեղծագործության համակարգում, որովհետև միայն այդ դեպքում է իսկապես պարզվում նրա ավանդական-ժողովրդական բնույթը։

Կարճ ու պարզեցված ձևով արտահայտվելու համար, ասենք, որ «Ձմեռային հեքիաթի» մեջ այս «երկրորդ մեծության» դրամատիկական էությունն այն է, որ գլխավոր սյուժեի (Լեոնտես, Պոլիքսենես) կողքին կամ նրանից առաջ գործում է այնպիսի մի դրամատուրգիա, որը թեև հաշվի է նստում պալատական մասնավոր բեմի իրողության հետ, բայց և որը բնավ այդ իրողության մեջ չի ստեղծվել։ Այսպես՝ Սիցիլիայում, Լեոնտեսի արքունիքում գործող գլխավոր խաղասպարեզի դեմ-հանդիման գտնվում է գործողության գեղջկական, պլեբեյական բեմը։ Վերջինս շատ ավելին է, քան կոնտրաստներով հարուստ լրացուցիչ մի տարր։ Այն հակադրություն է պալատական խաղասպարեզի նկատմամբ,

և այդ հակադրությունը լեզվական ու բովանդակային տեսակետից անց է կացվում շատ հետևողականորեն։

Այս հակադիր բևեռի հետ պալատի ունեցած հարաբերության պատճառով է սուկ, որ պալատական գլխավոր անցուդարձը իր իսկական, ավելի խոր և ճգնաժամային նշանակությամբ է դրսևորվում։ Գյուղական հովվերգական այս բևեռը չի ստեղծված այն բանի համար, որ ընտրություն կատարվի պալատական կյանքի միջև, սակայն այդ բևեռը առաջ է բերում կառուցվածքային լարվածություն, որը լեզվական և թեմատիկ ամենաբազմազան մակարդակներով դրամատիկական նշանակություն է ստանում։

Ամենից շատ սա ակնհայտ է երկախոսությունների լեզվի մեջ։ Համեմատենք միայն 1-ին գործողության 1-ին տեսարանում՝ բացատրվող պալատականների փքուն և ճոռոմ արտահայտչաձևը Old Shepherd—ծեր հովվի պարզ, համեստ, բայց և արտահայտիչ խոսելակերպի հետ։ Այն դեպքում, երբ պալատական խոսակիցները իրենց երկախոսություններում ուղղակի մրցում են շինծու արտահայտությունների շռայլմամբ, իսկ 5-րդ գործողության մեջ պալատականները հեռուներից բերած իրենց տպավորությունները պատմում են այնպիսի անբնական շարադրանքով, որ դրա հետևում անհնարին է քողարկել պարոդիական-երգիծական միտումը, ապա հովվի և նրա որդու խոսքը, դեռ Պերդիտային էլ չհաշված, հնչում է բոլորովին այլ կերպ։ Համեմատենք 1-ին ջենտլմենի նախադասության կառուցվածքը և խոսքերը հովվի խոսքերի հետ, երբ վերջինս հիշում է իր հանգուցյալ կնոջը։ Ազնվականը ասում է.

One of the prettiest touches of all, and that which angl'd for mine eyes—caught the water, though not the fish—was, when at the relation of the Queen's death, with the manner how she came to't bravely confess'd and lamented by the King, how attentiveness wounded his daughter; till, from one sign of dolour to another, she did with an 'Alas!—I would fain say—bleed tears... (V. 2, 80 ff.)

Պալատականի խոսքային սեթևեթանքը արձակ խոսքի մեջ չի մեղմանում, այլ ավելի է սաստկանում։ Մինչդեռ հովվի խոսքի պարզությունը չափածոյի մեջ (ոճավորված) շատ ավելի արտահայտիչ է հնչում։

When my old wife liv'd, upon
This day she was both pantler, butler, cook;
Both dame and servant; welcom'd all; serv'd all;

Would sing her song and dance her turn; now here
At upper end o'th'table, now i'th'middle;
On his shoulder, and his; her face o'fire
With labour, and the thing she took to quench it
She would to each one sip. You are retired,
As if you were a feasted one, and not
The hostess of the meeting. Pray you bid
These unknown friends to's welcome, for it is
A way to make us better friends, more known.
Come, quench your blushes, and present yourself
That which you are, Mistress o'th'Feast. Come on,
And bid us welcome to your sheepshearing,
As your good flock shall prosper. (IV, 4, 55—69)

Բայց լեզվական այս հակադրությունը շատ ավելին է, քան սոսկ քաղաքական կոնտրաստը, որովհետև նրա հետևում գտնվում է մի հակասական աշխարհընկալում կամ վարվելակերպ, որն իր արտահայտությունն է գտնում դրամատիկական ֆունկցիայի հետ ունեցած փոխադարձ կապի մեջ։ Կարճ ասած, այստեղ ձևավորվում է այն միտքը, որն այս պիեսում անդրադարձնում է արվեստի և բնության միջև եղած հակադրությունն ու կոնֆլիկտը։ Սակայն բանաստեղծական սիմվոլիզմով պատկերված այս կոնֆլիկտը ամենևին էլ պարզ ձևակերպմամբ չի արտահայտվում, ինչպես և պալատական ու գեղջկական աշխարհների միջև եղած հակադրությունը պլերեյորեն միակողմանի կերպով չի լուծվում։ Հովվի պարզությունը պայմանավորված է նրա որդու բնական անդյուրաշարժությամբ, ինչպես և պալատական աշխարհի նրբացվածությունը ընթանում է ձեռք-ձեռքի կասկածամտության, բանսարկության, և բռնապետության հետ։ Եվ այնուամենայնիվ այս հակադրությունը բնորոշում է տվյալ երկի ամբողջական կառուցվածքը, որի գործողության վայրը պալատի արհեստական աշխարհից շարժվում է դեպի բնական-գեղջկական աշխարհը և ապա գեղջկականից էլ որպես սինթեզ ձգտում է դեպի բնության ու արվեստի, գյուղականի ու պալատականի միասնությունը, և իբրև պալատական ծագման ու բնական-գեղջկական դաստիարակության միասնության մի մարմնացում ներկայանում է անզուգական Պերդիտան։

Հակասական այս անտիթեզը, անշուշտ, այնքան վերացական է,

որքան որ նրա դրամատիկական լուծումը հեքիաթային է և ուտոպիական։ Չնայած սրան, ունիվերսալ մարդը ուտոպիական կերպով չափազանց ուսանելի հարաբերության մեջ է մտնում իր ժամանակի իրականության հետ, ճիշտ այնպես, ինչպես, օրինակ, առասպելական հեռողականությամբ Լեոնտեսի մեջ արտահայտված խանդը պատմական հիմքեր ունի կամ ինչպես, օրինակ, այդ նույն ձևով Հենրի VIII-ը ապահարզան է տալիս իր իբր թե անհավատարիմ կնոջը՝ Աննա Բոլեյնին[9]։ Ամեն դեպքում, պալատական և գեղջկական հասարակության հարաբերության հարցը 1610 թվականին անհամեմատ ավելի արդիական և պրոբլեմային էր դարձել։ Չնայած բոլոր բողոքներին՝ Լեոնտեսի ակնհայտ բռնապետական հակումը նպատակ ուներ է՛լ ավելի շատ շեշտելու այս պրոբլեմատիկ հարաբերությունը, որը տվյալ դեպքում արտահայտված է մեկ առանձին օրինակով։ Լեոնտեսի ծայրահեղությունները և անբնական պոռթկումները սաստկացվում և դրանով իսկ թեմատիկորեն ընդգծվում են Պոլիքսենեսի նույնքան չափազանցված և անբնական սպառնալիքով։ Հովվական տոնի բնական զվարճության մեջ հանկարծ հնչում են ծպտված թագավորի անբնական և դաժանորեն դասակարգային նախապաշարումն արտահայտող խոսքերը, թագավոր, որն ուզում է փշենու ճյուղերով մտրակել և այլանդակել Պերդիտայի կատարյալ դեմքը։

Ստեղծագործության մեջ արտահայտված ընդհանուր իմաստի համար այս վճռական տեսարանում երկու աշխարհն էլ դրամատիկորեն իրար են բախվում, և միայն գյուղական ճակադիր բևեռի բեմական ու դրամատիկական հաջող պատկերումը կարող է մի որակում տալ պալատական աշխարհին և ներկայացնել այն ֆունկցիոնալ ձևով, այսինքն՝ դրամատիկական ամբողջության մեջ։

IV

Այսպիսով, ոչխարների խուզման տեսարանը ցույց է տալիս այն կենդանի ամբողջությունը, որի մեջ Շեքսպիրը պահպանում է ժողովրդական թատրոնի անընդմիջելիությունը նաև ստեղծագործական իր ուշ տարիներին, Blackfriars մասնավոր թատրոնի փոփոխված պայմաններում։ Այս անընդմիջելիությունը միայն դրամայի կառուցվածքային կողմի վրա չէ, որ տարածվում է գյուղական-պլեբեյական մի «երկրորդ մեծության» ներգրավումով։ Այն տարածվում է նաև, ինչպես վերևում նշեցինք, պիեսի բանաստեղծական լեզվի վրա, ժողովրդական կերպարների (որոնց մեջ Ավտոլիկուսը առաջնակարգ դեր է խաղում) օգտագոր-

ծած խոսակցական անգլերենի պարզության մեջ։ Եվ վերջապես, այն տարածվում է նաև այն թեմատիկայի և սյուժետային մոտիվների վրա, որոնք առկա են Ավտոլիկուսի և ոչխարների խուզման տեսարանի մեջ։ Բանն այն է, որ այդ տոնը ապաշխարհիկ հովվերգական մի փախուստ չէ դեպի ինքնանպատակ ոճավորում, այլ այն անգլիական գյուղի կյանքում ամենամյա, տարվա միևնույն եղանակին կրկնվող մի իրադարձության բանաստեղծական, չափազանցված պատկերումն է։ Տոնի ամեն տարի կրկնվելու փաստը ընդգծվում է հովվի հանգուցյալ կնոջ միջոցով, որը (ինչպես բառացիորեն ասվում է) առաջներում ղեկավարելիս է եղել այդ տոնը։ Այդպիսով, խոսքն այնպիսի իրադարձության մասին է, որի արմատները գտնվում են ժողովրդական մշակույթին վերաբերող սեզոնային, նախապես պաշտամունքի բնույթ ունեցող մի արարողության խորքում։ Մի տոն, որը կապված է մայիսյան և հոգեգալստյան տոնի արարողություններից հետո անցկացվող խաղերի հետ (ինչպես պարզորոշ այդ ասում է Պերդիտան) և որը դեռևս կրում է կախարդական պաշտամունքային մոռացված մի ֆունկցիայի ազդեցությունը, երբ հավատում են, որ այդ տոնը կնպաստի ոչխարի հոտի բարգավաճմանը։

Ժողովրդական ավանդության ուժը նշանակալից է, և այն հաստատում է նորագույն ուսումնասիրություններում բազմիցս ընդգծված մի տեսակետ, ըստ որի Շեքսպիրը մասնավոր սրահային բեմը ընդունում է այն ժամանակ, երբ նրա խումբը 1603 թվականին տեղափոխվում է Բլեկֆրայերս՝ ձմեռային շենք։ Այդ պատճառով էլ Իրվին Սմիթը Բլեկֆրայերսի թատրոնի մասին իր ֆունդամենտալ գրքում գալիս է այն եզրակացության, որ „Shakespeare as an individual dramatist responded to the Blackfriars innovations less readily than the Kings's Men and their dramatists a group seem to have done“.[10]

Իրականում այլ հանգամանքներից ևս, ինչպես, օրինակ, պալատական դիմակախաղի հանդեպ Շեքսպիրի ունեցած վերաբերմունքից, նույնպես պետք է պարզորոշ կերպով բխի, „That his affiliations remained to the end with his company's older playhouse“[11]։ *Այս հին* playhouse-*ը սակայն ժողովրդական* Globe-*ն էր իր ամֆիթատրոնային հենահարթակային բեմով, որի նախապատմությունը սերտորեն կապված է անգլիական ժողովրդական թատրոնի պատմության հետ։*

Շեքսպիրը պահպանում է հիմնական ժողովրդական ավանդները, և դա նրան հաջողվում է միայն այն բանի շնորհիվ, որ նա հարմարվում է հասարակության և թատրոնի փոփոխվող պայմաններին։ Այս հար-

մարվողականությունը այնպիսին չէ, որ Շեքսպիրը ստիպված լիներ հրաժարվել իր մեծ ստեղծագործության ժողովրդական սկզբունքներից։ Բայց այդ այնպիսին է, որ նա ստիպված է փոխել իր մեծ ողբերգությունների, ուրեմն և գլուխգործոցների, դրամատիկական ոճը։ Թատերական փոփոխվող իրականության և գեղարվեստական շեքսպիրյան փոփոխված ձևի միջև մնում է մի լարվածություն, որը Շեքսպիրի կողմից նրա վերջին դրամաներում վեր է ածվում մի հոյակապ բանաստեղծության և մի բարձր ուտոպիական մարդկայնության, բայց այնուամենայնիվ պատմական տեսակետից այդ լարվածությունը չի հաղթահարվում։ Պատմական բնույթի հակասությունը մնում է։ Եթե 48-ամյա Շեքսպիրի մեկնումը Լոնդոնից ընդհանրապես պայմանավորված էր պատմական այս կամ այն հանգամանքով, ապա այդ լարումն էր, որ դրդեց վարպետին ստեղծագործական իր ուժերի ծաղկման շրջանում վայր դնել գրիչը և քաշվել իր հայրենի Ստրատֆորդը։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Հեղինակը վկայակոչում է իր պատմական մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը **„Drama und Wirklichkeit in der Shakespearezeit"**, Halle, 1958, ինչպես նաև իր ուսումնասիրությունը, „The Soul of the Age: Towards a Historical Approach to Shakespeare", „Shakespeare in a changing World"-ում, ed. Arnold Kettle, London, 1964, էջ 17—42։
2. Հմմտ. Alfred Harbage, **Shakespeare's Audience,** New York, 1941.
3. Շեքսպիրի բոլոր մեջբերումները կատարված են ըստ՝ **William Shakespeare. The Complete Works,** ed. Peter Alexander, London—Glasgow, 1951.
4. **Goethes Sämtliche Werke** („Jubiläums-Ausgabe"), Stuttgart—Berlin,—1907, Bd. 36, էջ 5 և շար.։
5. Armin-Gerd Kuckhoff, **Das Drama William Shakespeares** („Schriften zur Theaterwissenschaft", Bd. 3, 1), Berlin, 1964, էջ 504։
6. Պիեսի մեջ խորհրդանշականը մենք չենք հասկանում S. L. Bethell-ի քրիստոնեական իմաստով (**The Winter's Tale,** London 1944) կամ առասպելական իմաստով որպես „Summer and winter, birth and death" (Derek Traversi, **Shakespeare: The Last Phase,** London, 1954, էջ 138—152)։
7. Հմմտ. A. H. Thorndike (**The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare,** Worcester, Mass., 1901), որն անշուշտ իր պոզիտիվիզմի պատճառով բոլորովին անտեսում է Շեքսպիրի առնչությունը ժողովրդական ավանդության հետ։
8. Այս կապակցությամբ հմմտ. R. Weimann, **Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters,** Berlin, 1967, էջ 404 և շար.։

9. *Այս կապակցությամբ հմմտ.* Charles Barber, **The Winter's Tale** and Jacobean Society, **Shakespeare in a Changing World**, ed. Arnold Kettle, *էջ 233—252։*

10. Irwin Smith, **Shakespeare's Blackfriars Playhouse: Its History and Its Design**, New York, 1964, *էջ 239։*

11. Allardyce Nicoll, Shakespeare and the Court Masque, **Shakespeares Jahrbuch**, Bd. 94 (1958), *էջ 53։*

ԼՅՈՒՍԻԵՆ ԳԻԹԱՐ

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԳԱՂՏՆՈՒՍՈՒՅՑ[1] ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏԳԱՄԸ «ՓՈԹՈՐԻԿ» ՊԻԵՍՈՒՄ

Մարդիկ հաճախ և սիրահոժար խոսում են Շեքսպիրի փիլիսոփայության մասին։ Գուցե լավ կլիներ, որ համաձայնության գայինք որոշ բառերի նշանակության շուրջ։ Լինելով դերասան, թատերագիր և բնավորությամբ ու կոչմամբ (ինչպես և առօրյա անհրաժեշտությամբ) թատերական գործիչ, Շեքսպիրը երբեք հանդես չի եկել փիլիսոփայի հատկանիշներով։ Նրա կատակերգությունների, ինչպես և մեծ ողբերգությունների մեջ չկա ոչ մի փիլիսոփայական նպատակադրում, ոչ մի փիլիսոփայական սիստեմ և, առավել ևս, ոչ մի փիլիսոփայական ուսմունք կամ վարդապետություն։

Միակ բացառությունը «Փոթորիկն» է, որը տարբեր է մյուս պիեսներից։ Շեքսպիրը թեև երիտասարդ (դեռ քառասունյոթ տարեկան չկար) հասակում է գրել «Փոթորիկը», չպիտի մոռանանք, որ այդ պիեսը պատկանում է նրա թատերական գործունեության վերջին շրջանին, քանի որ ստեղծված է մահից մի քանի (միայն հինգ) տարի առաջ։ Դա նրա ամբողջ կյանքի հանրագումարն ու եզրափակումն է, գիտակից ու պայծառ խորհրդածությունը մի մտքի, որը բոլորել է անհրաժեշտ կենսափորձի շրջագիծը, և այդ պտույտի վերջավորությանը ինքն իր դիմաց կանգնելով՝ հրաժարվել է աշխարհի անցողիկ ու կեղծ արժեքներից, որպեսզի վերջապես նվիրվի իմացական բնույթի բացահայտ ստուգություններին։ Այդ խորհրդածությունը արտահայտվում է ծայրաստիճան հստակ անտիթեզներով։ Դրանցից է Արիելի և Կալիբանի հակադրությունը, այսինքն՝ շունչի և ինչ-որ մի թանձրության, կամ եթե կարելի է ասել՝ ոգու

5—884

և նյութի, և կամ, ստորաբաշխական արտահայտությամբ՝ օդ տարրի և Երկիր տարրի հակադրությունը։ Մյուս կողմից կա նաև այն անտիթեզը, որտեղ պատիժը հակադրվում է ներման, մեղքերի թողության։ Այս երկու անտիթեզները միանում են, և իրար հետ ձուլվելով դառնում մի միասնություն, որը մարդու ներաշխարհում տեղի ունեցող և մշտապես նորոգվող հին կռիվն է անասնականորեն մարդկային և բարձրորեն մարդկային մակարդակների միջև։ Վերջինս ներկայացնում է իսկական, հոգևոր արժեքների գերադասությունը, որն ի վերջո ամենաուժեղ և ամենամատչելի ձևով հաստատում է իրեն, շնորհիվ ցածր էակի համեմատությամբ իր ունեցած գերիշխող ուժի—զուտ սիմվոլիկ ուժ—որը խորհրդանշում է մեր մեջ և մեր շուրջը տարված հաղթանակը, բայց ոչ միայն բանականության հաղթանակը (այդպիսի ուժը չի կարող այդքան գեղեցիկ հաղթանակներ տանել բնազդի վրա), այլև՝ սերը։

Սիրո մետաֆիզիկա. ահա թե ինչ է «Փոթորիկը», և ահա թե ինչու «Փոթորիկը» հանդիսանում է մի բացառիկ պիես Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ։

Կախարդ Պրոսպերոն գերբնական էակ չէ, բայց իր տրամադրության տակ ունի գերբնական ուժեր, որոնք իրականում ուժի սոսկ սիմվոլներ են, ինչպիսիք մեզանից յուրաքանչյուրն ունի իր մեջ և կարող է զարգացնել, եթե նեղություն քաշելու ցանկություն ունենա։ Եվ ամենացայտուն ապացույցը, որ այդ բանը կարող է գլուխ գալ ավելի հեշտությամբ, քան մենք առհասարակ կարծում ենք, դա այն է, որ պիեսի ընթացքում Պրոսպերոն ինքը քանիցս հույժ զարմանում է իր չարադյութանքների հաջողության վրա։ Նրա մեջ առաջանում է մի տեսակ դյուրահավատ ու միամիտ հիացմունք, նույնիսկ սքանչացում, ի տես այդ հաջողությունների։ Իսկ դա, ինքնին, արդյո՞ք մեզ համար չի հանդիսանում մի կրկնակի ցուցում, որը պետք է մեզ մղեր դեպի համեստություն, բայց և մանավանդ՝ դեպի հավատ։ Մարդը, իրականում, ավելի լավն է, քան ինքը կարծում է։ Իսկ եթե նա հոռի է վարվում, ապա դրա պատճառը պարզապես այն է, որ բավականաչափ լավ ու հստակ չի տեսնում։ Պրոսպերոն լավ ու հստակ է տեսնում։ Նա օժտված է այդ կարողությամբ։ Պրոսպերոն խորաթափանց է։ Եվ գուցե ավելորդ չի լինի դիտել տալ, որ խորաթափանց մարդը կախարդ չէ։ Ոչ էլ մյուս մարդկանցից տարբեր մի բան։ Նա մարդկային մի էակ է, որը, կարողանալով ամենայն հստակությամբ տեսնել իր ներքին էությունը, կարողանում է հստակ տեսնել նաև իրենից դենը և թափանցել այնտեղ, ինչը

մենք համարում ենք աշխարհի գաղտնիքները կամ սովորները։ Խորաթափանցը փորձառու մարդ է։ Այդ ուղղությամբ մտածեցեք պիեսը վերընթերցելիս։ Կախարդ Պրոսպերոն անվնաս փոթորիկ չի սանձազերծում ծովում, քանի որ նա խաբուսիկ երևույթներ ստեղծող անմեղ ու անվնաս կախարդ չէ։ Ընդհակառակը, նա գործում է հարձակումներից ամենավճռականը, ամենակատաղին։ Գուցե ամենադժվարինը։ Գուցե և ամենահեշտը—ա՛յն հարձակումը, որ մարդ էակին հաղորդում է նրա էության ճշմարիտ իմաստը։ Այսպիսի՛ մի իմաստ, որին մեր նմաններն ու մենք ինքներս գործնականում չենք ընտելացել, բայց մի իմաստ, որը հասնում է մինչև արարչագործությունը, մինչև առաջին տղամարդու և առաջին կնոջ հայտնվելը։ Դա բոլոր արարածների էության իսկական իմաստն է, որի հայտնաբերման համար բավական է միայն լավ ու հստակ տեսնել։ Եվ Պրոսպերոն իր փոթորիկի միջոցով պարզապես լուսավորում է իր նախկին թշնամիներին։ Կախարդ Պրոսպերոն իր թովչական ուժի կարիքը չունի, և դա օգտագործում է սոսկ նրա համար, որ մյուս մարդկանց առաջնորդի դեպի իր սեփական խորաթափանցությունը։ Հետևաբար, նրա թովչական կարողությունը հանդես չի գալիս իբրև նպատակ, այլ իբրև միջոց, գործիք։ Հենց որ մյուսներն իրենց հերթին սկսում են լավ ու հստակ տեսնել, ամեն ինչ կարգավորվում է, ամեն ինչ կարգավորված է։ Եվ Պրոսպերոն թաղում է իր գավազանիկն ու գրքերը։ Պետք է համաձայնել, որ դա շատ ավելի խոր ու շատ ավելի գոհացուցիչ իմաստ է հաղորդում հիշյալ արարողությանը, քան եթե դրա մեջ տեսնեինք մի հեղինակի հրաժեշտ տալն իր հանդիսականներին։

Եթե մենք իրավունք ունենայինք խոսելու շեքսպիրյան պատգամի մասին, ապա դա կլիներ միմիայն «Փոթորիկի» կապակցությամբ։ Դա միակ պիեսն է, որ բովանդակում է այն, ինչ կարելի է իրավացիորեն բնութագրել իբրև պատգամ, իբրև մի տեսակ մարգարեական ազդարարում պարզ ու ներգործուն մի ճշմարտության մասին, որ մարդկանց հսկողությունից հեռու է հենց իր պարզության պատճառով։

Մեծ ողբերգությունները՝ «Համլետը», «Մակբեթը», «Օթելլոն» և «Լիր Արքան» մարդկային նկարագիրների մասին հոյակապ ուսումնասիրություններ են, որոնք միմիայն ու ամբողջովին բացահայտում են հոգեբանական վերլուծության ոլորտը, միաժամանակ լինելով թատերական հիանալի գործեր։ Մինչդեռ «Փոթորիկը», ընդհակառակը, ավելի շուտ մի ընդարձակ պոեմ է, քան դրամատիկական երկ։ Դա, ինչ խոսք, հղացվել է բեմի համար։ Բայց, այնուամենայնիվ, նախասահ-

մանվել է ուրիշ դարձվածք ընդունելու նպատակով։ Կատակերգությունից ավելի՝ դա ինչ-որ բնազանցական (մետաֆիզիկական) համանվագ է։ Եվ եթե երաժշտության հետ այս համեմատությունը խիստ պարտավորիչ է թվում, պատճառն այն է, որ Շեքսպիրն իր երկերից ոչ մեկում այդքան հետևողական կերպով չի ոգեկոչել երաժշտությունը։ «Փոթորիկի» մեջ, սկզբից մինչև վերջ, դիմում է արվում չարադյութանքների օգնությանը, ճնշում է գործադրվում (թե՛ դրսից և թե՛ ներսից) մեր մարմնի և զգայարանների վրա։ Եվ Շեքսպիրի օգտագործած ճնշման միջոցներից մեկը երաժշտությունն է։ Այստեղ երաժշտությունը կապված է Արիելի անձնավորությանը։ Մասնավորապես երաժշտության միջոցով է, որ նա կատակերգության մարիոնետներին՝ ալեկոծության ենթարկվածներին առաջնորդում է այնտեղ, ուր նրանց ներկայությունն անհրաժեշտ է Պրոսպերոյի վերջնական ծրագրերի իրագործման համար։ Այդ երաժշտությունը, որը իր թովչանքի շնորհիվ մեր մեջ ստեղծում է սփոփիչ ինքնամոռացություն, ընկալչության զգայուն վիճակ, սիրալիրության տրամադրություն և մարմնական ու հոգեկան հմայվածություն, նվազեցնում է նախապաշարմունքների ու սովորույթների դիմադրողականությունը, և կարող է հպատակեցնել կամ ազատ արձակել միտքը, նայած պարագային։

Այդ հրաշագործ երաժշտությունը «Փոթորիկի» մեջ ստանում է առանձնապես խորունկ իմաստ։ Որովհետև հարցն այն չէ միայն, որ երազների ու պատրանքների ճարտար ստեղծիչը ազդեցություն է ձեռք բերել իր ունկնդիրների վրա։ Միայն դիպվածաբար (երջանիկ դիպված) մեզ վիճակվում է լսել այդ երաժշտությունը, որը սակայն մեզ չի հասցեագրված։ Դա զգայուն աշխարհի պատասխանն է՝ ուղղված Պրոսպերոյին։ Եվ ծերուկ կախարդը այստեղ մեզ երևում է իբրև գործիքն այն մեծ ու միակ ճշմարիտ հարցի, որ մարդը աշխարհի արարչագործության ժամանակից շարունակ տալիս է իրեն, և տալիս է Տիեզերքին։ Պրոսպերոն, ըստ էության, չի տարբերվում Օրփեոսից։ Եվ «Փոթորիկը», եթե կարելի է այսպես ասել, օրփեոսյան առասպելի փոխադրությունն է արդիական պլանի վրա։

Այդ արդիականությունը, այնուամենայնիվ, խառնված է առասպելին։ Որովհետև կատակերգության մեջ ներմուծված է մի «դիմակ», որը ոգեկոչում է նման զվարճությունների մեջ ավանդական դարձած աստվածներին՝ Իրիսին, Սերեսին, Հերային, որոնք արդեն փոքր-ինչ հնացել էին անգլիական Վերածննդի ժամանակաշրջանում, և համարվում էին

սովորույթի կամ գրական որևէ ձևի նկատմամբ արված ինչ-որ զիջողություն։ Բայց Արիելը, որից բխում է երաժշտական տարրը, ներկայացնում է նաև շատ ավելի կենսունակ մի այլ առասպել, և միաժամանակ՝ առասպելային հրաշագործության մի այլ եղանակ։ Դա գեղջկական առասպելն է, բնության՝ ծառերի ու տերևների առասպելը, որը այնքան ավելի մեծ կարևորություն է ստանում, որքան ավելի նվազ որոշակի ու նվազ ծանոթ է մեզ բնությունը։

Արդարև, պիեսի դեկորը ամենաաղոտն է, ու ամենաանորոշը։ Այլ խոսքով, մեր երևակայությանը դա ընձայում է լիակատար ազատություն։ Եվ սակայն, որքան էլ աղոտ լինի, դարձյալ մեզանից յուրաքանչյուրը կարող է առանց դժվարության դիտել այն, ըստ իր սեփական հայեցողության։ Դրա համար բավական է փակել աչքերը և անձնատուր լինել իրականությունից փախչելու ցանկությանը, որն առկա է բոլորիս մեջ։ Մեծ ուժ է հարկավոր՝ մեր սրտի և հոգու շարժումների այդ կանչը ժողովրդական մեծ թեմաների հետ միացնելու համար. ճանապարհորդություն ու հեռաստաններ, ծով ու փոթորիկ, ամայի կղզի, քարանձավ ու պարտեզ։ Ամեն ինչ կարող է պատահել մի հեռավոր կղզու վրա, այնպիսի դեպքեր, որոնք անկարելի և նույնիսկ աներևակայելի կթվային մեզ, եթե տեղի ունենային Ռուսաստանի, Ֆրանսիայի, Անգլիայի հանրածանոթ վայրերում՝ Քենսինգտոնյան պարտեզներում, Բուլոնյան անտառում կամ Սոկոլնիկի զբոսայգում։ Թեև Պիտեր Պանի արկածներից հետո կարելի կլիներ բազմազան դեպքեր վերագրել Քենսինգտոնյան պարտեզներին, բայց կորած կղզին, այնուամենայնիվ, բոլոր վայրերից ամենահարմարն է մի հրաշապատում գործողության համար։ Շատ բնական է, որ այնտեղ կկատարվի անհավատալին, և հենց դրա համար էլ մենք նախօրոք տրամադրված ենք հավատալու անհավատալիին։ Մանավանդ, երբ այդ կղզին գտնվում է մի կախարդի իշխանության տակ, և երբ զարմանահրաշ ճամփորդությանն ավելանում է թովչանքի նույնքան հզոր ու նույնքան հաճելի միջամտությունը։

Եվ նկատի ունեցեք, որ այնտեղ ոչինչ չի պակասում—ոչ մի նշան, ոչ մի մանրամասնություն։ Այնտեղ առկա է ամեն ինչ—վերարկուն, գավազանիկը, գրքերը (որոնց երբեմն անվանում են կախարդագիրք) և բոլոր անհրաժեշտ երևույթները՝ կախարդված շրջանակներ, հանկարծական հայտնություններ ու անհայտացումներ, մի խոսքով՝ կախարդների շրջապատում սովորաբար գործադրվող բոլոր դյութանքները։

«Փոթորիկը» միակ պիեսը չէ, որտեղ Շեքսպիրն օգտագործել է

հրաշքները: Դրանք կան նաև իր երիտասարդական շրջանի պիեսներում (օրինակ, «Ամառային գիշերվա երազը»), ինչպես և «Փոթորիկին» ժամանակակից երկերում (օրինակ, «Ձմեռային հեքիաթը»): Բայց «Փոթորիկը» միակ պիեսն է, ուր հրաշքն օգտագործվել է զուտ բանաստեղծությունից և դրամատիկական հնարքներից տարբեր նպատակներով: Միակ պիեսը, ուր հրաշքը գործի է դրված բացահայտորեն մարդաբական նպատակներով: Դա է պատճառը, որ այնտեղ չկան ավանդական պարիկներն ու ոգիները: Նրանք իրենց տեղը զիջել են Պրոսպերոյին, որն անձամբ ղեկավարում է ամբողջ խաղը, և Արիելին, որ պարիկից ու ոգուց բոլորովին տարբեր էակ է: Դա է պատճառը նաև, որ հովվական ետին պլանը դարձել է առաջին պլան, ստանալով ավելի մտերիմ և միաժամանակ ավելի ուժեղ նշանակություն: Եվ վերջապես, դրա համար է, որ Ֆերդինանդի և Միրանդայի սերն ընդունել է ավելի մաքուր և միաժամանակ ավելի լուրջ տեսք:

«Փոթորիկում» չկան մեկ կամ բազմաթիվ հաջորդական անցումներ մարդկանց աշխարհից դեպի ոգիների աշխարհը: Այստեղ կա հարատև զարգացում և կամավոր ու անխուսափելի վերելք տաղտկալի աշխարհից դեպի հրաշալի աշխարհը: Իսկ Պրոսպերոյի կախարդական կարողությունը միայն նրա համար է, որ վերացնի դժվարությունները, մե՛ր դժվարությունները:

Վերելքը ամբողջությամբ սկիզբ է առնում առաջին իսկ պատկերից՝ Պրոսպերոյի և Միրանդայի զրույցով: Դեռատի աղջկա ու նրա հոր միջև արդեն կա ոչ թե իրողություն, այլ պատմություն: Մի պատմություն, որի բնական շարունակությունը տեղի է ունենում Միրանդայի երազում: Իսկ Կալիբանի, Արիելի և Պրոսպերոյի միջև կա մի այլ պատմություն: Այդ երկրորդ պատմությունը առաջինին միահյուսվում է Արիելի երգի միջոցով: Եվ վերելքն ավարտվում է այն ժամանակ, երբ Ֆերդինանդը հանդիպում է Միրանդային, հանդիպում, որ դրախտային մի տեսիլք է թե նրանցից յուրաքանչյուրի, և թե մեզանից յուրաքանչյուրի համար: Այդ պահից սկսած վերջնականապես ջնջվում են տաղտկալիի և հրաշալիի միջև եղած բոլոր տարբերությունները, և մենք պատրաստվում ենք ամեն ինչ ընկալելու ոչ թե սովորական երազների կամ նույնիսկ պատմվածքների և առասպելների, այլ ղեկավարված հայտնությունների մակարդակով: Եվ թերևս ամենազարմանալին այն է, որ մենք ամենայն դյուրությամբ հայտնաբերում ենք, որ այդ նոր ու հրաշալի աշխարհը, ուր փոխադրվել ենք, ոչ թե երևակայական աշխարհ է, այլ հնարավոր

աշխարհ։ Այն, ինչ նախկինում մեզ խանգարում էր դրան հավատալու, ոչ այլ ինչ էր, քան մեր սահմանափակ պատկերացումն այդ նույն աշխարհի մասին։ Որովհետև մենք ընդհանրապես ընդունում ենք կողտորեն իրար հակադրված երկու աշխարհ, այն, որ առօրյա փաստերին է վերաբերում, և այն, որ վերաբերում է բանաստեղծական հղացումներին։ Եվ մենք սովորաբար հակված ենք կարծելու, որ առաջինը՝ փաստերի աշխարհը միակ իրականությունն է, մինչդեռ երկրորդը՝ բանաստեղծական աշխարհը այնքան զարմանալի է, որքան և հմայիչ, բայց բոլոր դեպքերում՝ մտացածին։

Ինքը՝ Պրոսպերոն, իմաստուն մարդ է։ Նա իմաստուն է լոկ այն չափով, ինչ չափով որոնումների մեջ է իմաստությունը գտնելու համար։ Մինչդեռ իսկապես իմաստունը միայն չափավոր կերպով կհավատա առաքինությանը, և կնախընտրի մշակել իր պարտեզը, քան հիանալ նրանով։ Պրոսպերոն ամենևին դոկտոր Ֆաուստ չէ։ Նա հզորության ձգտելու փառասիրությունը չունի։ Հզորությունը նպատակ չէ նրա համար։ Նրա միակ նպատակն է առաջ գնալ ինքնաճանաչողության դժվարին ուղիով։ Եվ նրա ուժը այն ուժերից չէ, որոնք ծառայում են իշխող բիրտ կամքին։ Նա իր ուժը քաղում է իր խոհերի խորքերից։ Հենց դրանումն է «Փոթորիկի» իսկական ու թաքուն իմաստը, նրա գաղտնուսույց վարդապետության (դոկտրինայի) իմաստը։ Այնտեղ. գերընականը առնչված է իմացական նպատակների իրագործման հետ։ Եվ կախարդ Պրոսպերոն՝ խաղի ղեկավար. Պրոսպերոն ավելի բարձր է կանգնած իր սեփական կախարդությունից։ Ահա թե ինչու նա դրանից հրաժարվում է, երբ այլևս չունի դրա կարիքը, երբ արդեն առաջնորդել է իրեն շրջապատողներին, և գուցե մեզ էլ՝ նրանց հետ, դեպի սիրո հայտնությունը, որը միակ ու եզական ճշմարտությունն է։

Եվ եթե դուք մի օր ցանկություն ունենաք ընթերցելու կամ վերընթերցելու «Փոթորիկ» կոչված անփոխարինելի սիմֆոնիկ պոեմը, ապա կնկատեք, որ հեթանոսական դեկորի ու հեթանոսական մթնոլորտի մեջ տեղի ունեցող այդ առասպելը խորապես տոգորված է մարդկային հավատով, ուր բոլոր հավատալիքները կարող են իրենց համապատասխան տեղը գտնել։ Եվ երբ դրանից հետո ձեզ խնդրեն, որ այդ հմայիչ «մանկական պատմությունը» պատմեք չափահասներին, ապա, փոխանակ սկսելու «Լինում է, չի լինում» փոքր-ինչ մելամաղձոտ ու բարի բանաձևով, ես կարծում եմ, որ անդիմադրելիորեն կմղվեք ասելու.

«Թերևս... այո՛, ինչու չէ... այսինքն՝ եթե ցանկություն ունենանք... և եթե իրոք կամենանք...»։

«Որովհետև «Փոթորիկը» ո՛չ զրույց է անցյալի մասին, ո՛չ էլ երևակայական մի հեքիաթ, այլ ապագայի կանխապատկերացումը։ Եվ չկարծեք, որ ապագան ոչ ոքի չի պատկանում։ Ապագան մերն է, մեզանից յուրաքանչյուրինը։ Մեզ և միայն մեզ է վիճակված գիտակներ դառնալ ընդունելով այդ մեծ հայտնությունը։ Այն ժամանակ մենք կկարողանանք ամեն առավոտ արթնանալիս բացականչել. «O wonder! O brave new world!» «Ով հրաշք, որքա՜ն բարի ու գեղեցիկ արարածներ եմ տեսնում այստեղ։ Ի՜նչ հոյակապ է մարդկությունը, որ բովանդակում է այսպիսի էակներ։ Եվ ի՜նչ հիանալի աշխարհ է այս նոր աշխարհը...»։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Հին փիլիսոփաների դպրոցներում «գաղտնաուսույց» էր կոչվում նրանց գաղտնի վարդապետությունը, որի ուսմունքը վերապահված էր միայն գիտակներին (ծանոթ. թարգմ.)։

ՎԼԱԴԻՄԻՐ ՌՈԳՈՎ

ԻՆՉՈՒ Է ՅԱԳՈՆ ԱՏՈՒՄ ՕԹԵԼԼՈՅԻՆ

Այս է ողբերգության ակունքը, նրա հիմնական հարցը։

Չլիներ այս հարցը, չէր լինի և ողբերգությունը։

Այս հարցի պատասխանից է կախված, թե ինչ որոշակի բացատրություն կստանա և ողջ ողբերգությունը։

Ողբերգության սկզբնաղբյուրը՝ Ջիրալդի Ցինտիոյի նովելը միանգամայն հստակ պատճառաբանություն է տալիս։ Ցինտիոյի պորուչիկը (Շեքսպիրի պիեսում՝ Յագոն) «զգլխիչ կրքով սիրահարվել էր Դիսդեմոնային և անընդհատ մտածում էր, թե ինչ կերպ տիրանա նրան։ Սակայն նա չէր համարձակվում բացվել, երկյուղելով, որ մավրը տեղն ու տեղը կսպանի իրեն, եթե գլխի ընկնի։ Ճիշտ է, նա ամեն կերպ ջանում էր, հնարավորին չափ աննկատելի, հասկացնել տիկնոջը, որ սիրում է նրան, սակայն Դիսդեմոնան, որի մտքում միայն մավրն էր, չէր մտածում ո՛չ պորուչիկի, ո՛չ էլ մեկ ուրիշի մասին։ Ինչ էլ որ նա ձեռնարկում էր տիկնոջ սիրտը սիրո կայծ նետելու համար, ոչինչ չէր հանգեցնում։ Ուստի և նա ենթադրեց, թե պատճառն այն է, որ տիկինը հափշտակվել է կապիտանով (Շեքսպիրի պիեսում՝ Կասիոն) և վճռեց հեռացնել նրան իր ճանապարհից։ Եվ դա միակ միտքը չէր, որ տիրեց նրան. սերը Դիսդեմոնայի նկատմամբ վերածվեց դաժան մի ատելության։ Նա սկսեց համառորեն մտմտալ, թե ինչ կերպ հասնի այն բանին, որ, կապիտանին սպանելով, մավրին զրկի կնոջը վայելելու հնարավորությունից, քանզի ինքն էլ զուրկ է դրանից։ Եվ հոգու մեջ զանազան ծրագրեր քննելով, մեկը մյուսից հանցավոր, մեկը մյուսից զազրելի, նա, վերջապես, վճռեց կնոջը մեղադրել անառակության մեջ, ամուսնուն հասկացնել

տալով, որ դայթակղիչը ոչ այլ ոք է, քան կապիտանը։ Սակայն, հիշելով Դիզդեմոնայի նկատմամբ մավրի տածած բացառիկ սերը և մտերմությունը կապիտանի հետ, նա պարզ հասկանում էր, որ թե՛ մեկ և թե՛ մյուս դեպքում առանց խորամանկ ստի անհնար է համոզել ու խաբել մավրին»[1]։

Ինչպես տեսնում ենք, Շեքսպիրի պիեսի և նրա սկզբնաղբյուրի տարբերությունը ահռելի է։ Նախ՝ Ջինտիոյի պատմիչն ինքը լրջորեն ճավատացած է, որ Դիզդեմոնան կապիտանի հետ է։ Շեքսպիրի պիեսում Յագոն ակնհայտորեն բանսարկում է Դեզդեմոնային ու Կասիոյին։

Ճիշտ է, Դեզդեմոնայի նկատմամբ Յագոյի թաքուն ու անպատասխան սիրո մոտիվը Շեքսպիրի պիեսում էլ կա, սակայն այդ սիրո մասին Յագոն խոսում է սոսկ մեկ անգամ, հարևանցիորեն։ Այս մոտիվին նա ավելացնում է ևս երկուսը՝ այն վիրավորանքը, որ իր հետ անարդար են վարվել (Օթելլոյի տեղակալ դարձնելով ոչ թե իրեն՝ Յագոյին, այլ Կասիոյին) և այն կասկածը, որ էմիլիան տրվել է Օթելլոյին։

Դրդապատճառները շատ են, այնքան շատ, որ դադարում են համոզիչ լինելուց։ Որպես կանոն շեքսպիրագետները դրանցից առանձնացնում են որևէ մեկը՝ դա համարելով գլխավորը։ Այսպես, ըստ Ա. Սմիրնովի, հիմնական դրդապատճառը պաշտոնը չբարձրացնելն է (հին քննադատներից այս տեսակետին էր Ապոլոն Գրիգորևը)։ Պ. Կոգանի բացատրության անկյունաքարը խանդն է Էմիլիայի նկատմամբ։ Յագոյի թաքուն սերը Դեզդեմոնայի հանդեպ կարծես թե ոչ ոք լուրջ չի ընդունել։

Ուշագրություն է գրավում մի պարագա. ատելության յուրաքանչյուր մոտիվի մասին Յագոն արտահայտվում է լոկ մեկ անգամ և միշտ հարևանցի, թեև Օթելլոյին ատելու մասին նա հաճախ է խոսում։ Ստեղծվում է տպավորություն, թե Յագոն կարծես չի ասում գլխավորը, ներսում պահելով իր պետին, բարերարին ու ընկերոջը ատելու հիմնական պատճառը։

Տարբեր հետազոտողներ այս հարցը տարբեր կերպ են մեկնաբանում։ Քոլրիջը գտնում էր, որ Յագոյի չարագործությունը վերացական է, որ դա այսպես ասած՝ «չարագործություն է հանուն չարագործության»։ Մոտավորապես նույն կարծիքին էր Ալֆրեդ դե Վինյին։ Ա. Լունաչարսկին գտնում էր, որ Յագոյի գործելակերպի գլխավոր մոտիվը Օթելլոյի և Դեզդեմոնայի նման մարդկանց բախտի հետ խաղալուց ստացած հաճույքն է։ «Մի՞թե հաճելի չէ զգալ, որ ինքը՝ պորուչիկ Յագոն, մի ստահակ, որ ոչ մի տեղ ու ոչնչով աչքի չի ընկել, առաջնորդն է,

տեր ու տիրականը, ճակատագիրը, նախախնամությունը, աստվածը այդ նշանավոր, տաքարյուն, հզոր, վտանգավոր, հրաբորբոք գեներալի... Իսկ Դեզդեմոնա՞ն... Նրան շատ հեշտ է ուղածդ ցանցի մեջ գցելը։ Իսկ մի՞թե հաճելի չէ նման գեղեցկուհուն, բնության նման հրաշքը տեսնել բեղանից առկախ, հրել նրան ուր կամենաս՝ դեպի տառապանք, դեպի կործանո՛ւմ. օրհնանքի ու վայելքի միջից նրան նետել պատժի ու տառապանքի գիրկը։

Այս ամենը Յագոն կանխազգում է Վերածննդի զավակի նրբատես հոգով և նախապես ցնծում է, նախապես իրեն տեսնում այդ մարդկանց աստծու, ավելի ճիշտ՝ այդ մարդկանց դևի դերում։ Եվ այդքան բարձր մարդկանց բախտը տնօրինող դևը լինելու զգացումը նրա հոգին հպարտությամբ է լցնում։

Այս է նրա վարքագծի շարժառիթը»[2]։

Մեր օրերում ևս Յագոյի ատելության պատճառները նմանօրինակ բացատրություն են ստանում։ Ահա թե ինչ է ասում Գ. Կոզինցևը. «Ատելությամբ, արհամարհանքով, նախանձով լեցուն ձախողակի մեկը հանդիպում է մի մարդու, որն ունի այն ամենը, ինչ նա ատում է, արհամարհում, ինչին նախանձում է։ Մշտապես խորամանկող, խաբող, թաքնվող մեկը հանդիպում է շիտակ, սրտաբաց, երեխայի պես դյուրահավատ մի մարդու»[3]։ Հենց սա է, ըստ Կոզինցևի, պայմանավորել Յագոյի բոլոր արարքներն Օթելլոյի դեմ։

Նույն տեսակետին է և Ն. Բերկովսկին. «Յագոյի անսանձ հակակրանքը Օթելլոյի նկատմամբ միայն այս կերպ կարելի է հասկանալ. Յագոն և Օթելլոն կյանքի տարբեր մարդերից են։ Յագոն ի դեմս Օթելլոյի ատում է նրա մարդկային կերպը, ատում է այն օրենքը, որով կառուցված է Օթելլոն։ Յագոն չի կարող տանել Օթելլո-հերոսին, նրա վեհ հոգին, չի կարող թույլ տալ, որ նա ուրախ ու հաջողակ լինի»[4]։

Այս մեջբերումներից հետո մենք պիտի նկատենք, որ Շեքսպիրը միանգամայն ստույգ մատնանշել է Յագոյի ատելության մի պատճառը ևս, պատճառ, որը թերևս Յագոն էլ մինչև վերջ չի գիտակցել, բայց և որն անվիճելի է։

Այս պատճառը վրիպում է այսօրվա ընթերցողի և հանդիսատեսի ուշադրությունից, սակայն «Գլոբուսի» այցելուների համար նա միանգամայն պարզ էր, պարզ՝ ողբերգության հենց երկրորդ տողից։ Այն աստիճան պարզ, որ Շեքսպիրը նույնիսկ հարկ չի համարել լրացուցիչ ընդգծել։

Չինտիոյի նովելում գործող անձերից ոչ մեկին, բացառությամբ Դիսդեմոնայի, անուն չի տրված. ուղղակի՝ մավր, պորուչիկ, կապիտան։ «Կնքահայրը» Շեքսպիրն է։ Նա է, որ պորուչիկին Յագո անունն է տվել։

Յագոն իտալական անուն չէ, իսպանական է։

Յագոն իսպանացի է։

Շեքսպիրը նրան ոչ թե պարզապես իսպանական անուն է տվել, այլ՝ «Յակով» անվան իսպանական ձևը, Իակով առաքյալի՝ Իսպանիայի սուրբ հովանավորի անունը. Սանտ Յագո։

Այն ժամանակ, երբ Մեծ Արմադայի ջախջախումը մոտիկ անցյալի իրադարձություն էր, երբ թագավորական ծովահենները, չնայած Իսպանիայի հետ կնքած հաշտության, առիթ բաց չէին թողնում իսպանական նավերը կողոպտելու ու խորտակելու, երբ Լոնդոնի իսպանական դեսպանը՝ Գոնդոմարը գերադասում էր տանը նստել, վախենալով տաքարյուն ենթավարպետների հաշվեհարդարից, անտարակույս ամեն անգլիացի վայրկենապես հասկանում էր, որ «Յագոն» իսպանական անուն է և որ այդ անունը կրողը իսպանացի է։ Բոլորին հայտնի բան էր նաև իսպանացիների բազմադարյան ատելությունը մավրերի նկատմամբ, ատելություն, որ գրեթե անպայմանական ռեֆլեքս էր դարձել։

Ահա Յագոյի ատելության պատճառը։ «Գլոբուսի» ամեն հանդիսական անմիջապես գլխի էր ընկնում՝ Օթելլոն մավր է, Յագոն՝ իսպանացի, հետևաբար մեկը պիտի ատի մյուսին։

Բայց չէ՞ որ Օթելլոն Յագոյին չի ատում, ընդհակառակը՝ սիրում է, համարում իր մտերիմը, հավատում է նրան.

Եվս մի հատկանիշ, որ լավ է բնութագրում Օթելլոյին։

Այս պնդմանը կարող է հետևել մի օրինական առարկություն. մավրերն արաբ են, սեմիտներ, իսկ տեքստում պարզ ու որոշ ասված է, որ Օթելլոն նեգր է, համիտ։ Խոսք է բացվում նրա հաստ շուրթերի, սև մաշկի մասին. thick lips, sooty bosom.

Քննենք և այս հարցը։ Բուն «մավր»՝ moor բառը Շեքսպիրի օրոք նույնքան բազմիմաստ էր, ինչպես Ռուսաստանում «арап» կամ «мурин» բառերը։ Բայց սա դեռևս ոչինչ չի բացատրում։

Մարգարետ Ուեբստերը, որը 1943-ին Նյու-Յորքի «Շուբերտ» թատրոնում բեմադրել է «Օթելլոն»՝ Պոլ Ռոբսոնի և Խոսե Ֆերերի մասնակցությամբ, ներկայացման առիթով հրատարակված ծրագրի «Սև Օթելլոն» հոդվածում գրում էր, որ Վենետիկյան հանրապետությունը կոսմոպոլիտական-վաճառականական պետություն էր, ուր, այն ժա-

մանկվա համար ռասայական խտրականությունը նվազագույն չափեր ուներ։ Սակայն որքան էլ փոքր լիներ այդ խտրականությունը, այնուամենայնիվ, դժվար է հավատալ, որ նեգրին թույլ տային գրավելու գերագույն հրամանատարի պաշտոնը։ Եվ, ընդհակառակը, բնավ էլ զարմանալի չէ, որ Վենետիկի գերագույն հրամանատար կարգվողը մավր է, միջնադարի ամենազարգացած ազգերից մեկի ներկայացուցիչը՝ ծագումով «Սպիտակ Արաբստանից» ու Վենետիկում քրիստոնեություն ընդունած։

Իսկ սև մորթն ու հաստ շուրթե՞րը։

Այստեղ երկու բացատրություն կարող է լինել։

Նախ՝ Պուշկինի խոսքով ասած, «ծեր, տգեղ նեգրը» կարևոր է ստեղծագործության կոնցեպցիայի համար. ոչ-գեղեցիկ արտաքինը միանգամայն շահեկանորեն հակադրվում է նրա հոգու գեղեցկությանը, մի բան, որ ընդգծում է Դեզդեմոնայի խորաթափանցությունն ու նրբազգացությունը. «Ես Օթելլոյի հոգո՛ւ մեջ տեսա նրա երեսը»։ Ոչ-գեղեցիկ Օթելլոն ավելի հեշտ պիտի հավատա Դեզդեմոնայի դավաճանությանը։ Դստեր ամուսնությունը «սևամորթի» հետ ավելի է սաստկացնում Բրաբանցիոյի սուգը։

Եվս մի հանգամանք, որ, թերևս, ամենից համոզիչն է. ամբողջ վերն ասվածը կարող է Շեքսպիրի սխալի հետևանքը լինել. եթե «Ձմեռային հեքիաթի» մեջ նա կարող էր Բոհեմիան ծովափ տեղափոխել, եթե «Չափ չափի դիմաց» պիեսում Վիեննայի բնակիչները կարող են իտալական անուններ կրել, եթե «Հուլիոս Կեսարում» լսվում են ժամացույցի զարկեր, իսկ «Պերիկլեսում» ատրճանակ են կրակում, ապա ինչո՞ւ նման անճշտության հետևանք չհամարել Օթելլոյի էթնիկական պատկանելության հեղինակային հավաստումը։ Շեքսպիրին քաջ հայտնի էին իսպանա-մավրիտանական հարաբերությունները, սակայն շատ հնարավոր է, որ նա լրիվ պատկերացում չունենար, թե ինչ տեսք ունեն այդ մավր կոչվածները։

Անգլիական թատրոնը Օթելլոյին ավանդաբար ներկայացրել է որպես նեգր։ Առաջինը նրան արաբ «դարձրեց» Էդմունդ Քինը։ Այդ ժամանակից ի վեր յուրաքանչյուր դերակատար ընտրում է այն արտաքինը, որն իր կարծիքով ավելի հարմար պիտի գա սեփական հղացմանը և տվյալներին։ Իհարկե, եթե ընդունենք «մավր-իսպանացի» կոլիզիան, ապա բեմի վրա Օթելլոն պետք է արաբ լինի։ Համենայն դեպս նրա բնավորության մեջ, ինչպես պնդում է Ն. Բերկովսկին, վճռաբար բացա-

կայում են «երկկվա վայրենու» հատկանիշները։ Մ. Մորոզովը գրել է. «Օթելլոյի խոսքի մեջ այնքան շատ են վսեմ, բանաստեղծական, հանգիստավոր պատկերները, որ մենք իրավասու ենք դրանք համարելու գերակշռողը նրա պատկերավոր մտածողության մեջ»[5]։ Սա ոչ մի կերպ չի բռնում «երկկվա վայրենուն»։ Հենց այստեղ էլ Մ. Մորոզովը նշում է, որ այդ թեմային «հակադրվում է մեկ ուրիշ թեմա, պատկերների մեկ ուրիշ խումբ, որ կարելի է նսեմ կոչել»։ Սակայն Օթելլոյի խոսքում դա հայտնվում է Յագոյի ազդեցության հետևանքով։ «Երկկվա վայրենի» լինելու ապացույց չի կարելի համարել և Օթելլոյի հայտնի խոսքը Դեզդեմոնային. «...դեն առնե հոգիս թե քեզ չեմ սիրում, և երբ չսիրեմ՝ ապա քաոսը վերադարձել է»։ Նույն հաջողությամբ կարելի էր վայրենի կոչել, ասենք թե Պ. Տյուտչևին, որը, ինչպես հայտնի է, շատ անգամ է գրել «պառամ քաոսի, սիրածի մասին»։

Ամփոփենք ուրեմն. Օթելլոն ամենայն հավանականությամբ հենց արաբ է, և Յագոյի առնչությամբ նրա նկատմամբ վերացական զգացում չէ, այլ արդյունք է միանգամայն կոնկրետ սոցիալ-պատմական պայմանների ու շատ բնորոշ է Վերածնության դարաշրջանի Միջերկրականին։

Փաստերի մեջ պատմենք մի դիպված խորհրդային կերպարվեստի պատմությունից։ Ժամանակին խորհրդային խոշոր գրաֆիկնկարիչ Ե. Կիբրիկը որոշում է պատկերազարդել «Օթելլոն» և երկար ժամանակ չի կարողանում բռնել այն էթնիկական տիպը, որ պիտի դրվեր Օթելլոյի կերպարի հիմքում։ Վերջապես նա գալիս է այսպիսի եզրակացության. Օթելլոն մուլաթ է, արաբ, սակայն համիտական խառնուրդով։ Ցավոք, նկարիչը իր ուշագրավ հղացումը դեռևս չի իրականացրել։

Շատ տարիներ առաջ նման լուծում է առաջարկել և Վ. Փափազյանը։ Օթելլոյին բեմ հանելով որպես արաբ, մի բան, որ իր մեկնաբանման անկյունաքարն էր, Փափազյանը դեմքը ներկում էր շատ մուգ գույնով, շատ ավելի մուգ, քան հատուկ է արաբներին, և գրիմի այս պայմանականությունը հնարավորություն էր տալիս «Սև եմ ես» հայտնի խոսքը անբռնազբոս արտասանելու։

Բարձր Վերածնության դարաշրջանը միշտ էլ հիացնելու է սերունդներին։ Այդ ժամանակի ժամանակը փայլուն է բնութագրել Էնգելսը. «Դա մարդկության մինչ այդ ապրած առաջադիմական մեծագույն հե-

ղաշրջումն էր, մի դարաշրջան, որը տիտանների կարիք ուներ և որը տիտաններ ստեղծեց՝ մտքի ուժի, խանդավառության և բնավորության, բազմակողմանիության և գիտնականության գծով։ Բուրժուազիայի արդի տիրապետությունը հիմնած մարդիկ ամեն բան էին, ինչ կուզեք, բայց միայն թե բուրժուականորեն սահմանափակ չէին»[6]։

Սակայն ժամանակը փոխվում էր։

Կապիտալի նախնական կուտակման շրջանը մոտենում էր իր ավարտին, հասել էր կապիտալը շրջանառության մեջ դնելու ժամանակը։

Հանդուգն անվեհերությունը իր տեղը զիջում էր հաշվին, Վերածննդի մեծ գործիչների գաղափարները գռեհկացվում էին։

Մի անգամ Մաքիավելին գրել է, թե քանի դեռ գոյություն ունեն վարձկան զորքերը Իտալիան ուժեղ պետություն չի դառնա։ Շեքսպիրյան Անգլիայում «մաքիավելիզմ» տերմինը ստորության, անսկզբունքայնության, միջոցների լիակատար անխտրականության հոմանիշ դարձավ։ Բառիս ամենաքստմնելի իմաստով «մաքիավելիստ» է շեքսպիրյան Յագոն՝ Վենետիկյան հանրապետության այդ խսպանացի վարձկանը։

Ժամանակաշրջանի լեյտմոտիվը, նրա նշանաբանը Յագոյի խոսքն է դառնում՝ «Քսակդ փողով լցրու»։

Այս նշանաբանից է, որ փախչում ու հեռավոր անձավում փակվում է Թիմոն Աթենացին։

Մեծահարուստները Վերածնության «գերմարդու» պետքը չունեին այլևս։

Դեպտֆորդի քոսոտ մի պանդոկում, վարձու մարդասպանի դաշույնից ընկնում է Քրիստոֆեր Մառլոն։

Իր խելոք գլուխը անշնորհք դահճի կացնի տակ է դնում պայծառափայլ սըր Ուոլտեր Ռալեյը, որի անձնավորությունը ոսպնյակի պես խտացրել էր դարաշրջանի բոլոր արժանիքներն ու բոլոր արատները։

Բարձր Վերածնության լավագույն ներկայացուցիչները հաճախ, կանխելով իրենց ժամանակը, մաքառում էին հանուն նոր էթիկայի, մարդկային նոր փոխհարաբերությունների, մարդու հոգեկան ներդաշնակության, հանուն վերջնական ազատագրման միջնադարի սպանիչ կապանքներից։

Սակայն այդ կապանքներից կարելի էր տարբեր կերպ ազատագրվել։

Թե՛ Օթելլոն և թե՛ Յագոն ազատ են այդ կապանքներից, միայն թե ամեն մեկը յուրովի։

Հինը ուժեղ է տակավին, նա դեռևս կարող է ծառայություն մատուցել, նրանով դեռևս կարելի է զինվել։

Ահա և վաճառական Մեդիչիները հաճությամբ ընդունում են դքսության տիտղոսը։

Յագոն էլ ահա Շեքսպիրի պիեսում Օթելլոյի վզին է փաթաթում պատվի ֆեոդալական ըմբռնումների «ուրվականները», որոնք շատ ավելի ահարկու են, քան իբսենյան «ուրվականները»։

Եվ Օթելլոն հանձնվում է Յագոյին։

Ողբերգության վերջում մավրը գիտակցում է իր սխալի ծանրությունը և պատժում իրեն շատ ավելի խիստ, քան կարող էին անել ամենաանողոք դատավորները։ Մանավանդ որ այն ժամանակներում (և շատ ավելի ուշ էլ) անհավատարիմ կնոջն սպանող ամուսնուն՝ «իր պատվի բժշկին», խստորեն չէին պատժում և հաճախ արդարացնում էին։

Բանն այն չէ, որ Օթելլոն համոզված էր, թե սպանել է անհավատարիմ կնոջը, մինչդեռ նրա անմեղությունը հետո է պարզվել։ Խնդիրը շատ ավելի բարդ է։

Օթելլոն իրեն պատժում է էթիկական կանոնները ոտնահարելու համար, կանոններ, որ պարտադիր ու անառարկելի են այս կարգի «նոր մարդու» համար։

Ենթադրենք, թե էմիլիան զորապետի ննջարանի դուռը բախեր Շեքսպիրի նշած պահից մի հինգ րոպե առաջ։

Օստուժևյան տիպի «ոչ խանդոտ Օթելլոն» անչափ կուրախանար. Դեզդեմոնան անմեղ է ու համաշխարհային չարիքի մարմնացումը չէ։ Նա ներումն կհայցեր կնոջից և վաղ թե ուշ կարժանանար դրան։ Եվ կապրեին նրանք ուրախ ու երջանիկ... Այսօրինակ Օթելլոն բնավ չէր դավաճանի իր իդեալներին։

Սակայն Շեքսպիրի Օթելլոն այդպես չէր կարող վարվել, նույնիսկ եթե սպանությունը տեղի չունենար։ Նա, միևնույն է, մահվան կդատապարտեր իրեն այն իդեալներին դավաճանելու համար, որոնք հաստատվել էին իր ու Դեզդեմոնայի սիրով։ Իր մասին ֆինալում նա ասում է. «Այն մարդը, որ Օթելլոն էր»։ Նա դադարել էր այլևս Օթելլո լինելուց, երբ երրորդ արարի երրորդ տեսարանում նենգ իսպանացու բամբասանքի առաջին կաթիլն ըմպելուց հետո ասաց.

Եթե մի նոր բան նկատես՝ լուր տուր։
Կնոջդ էլ ասա, որ նա էլ դիտե։

Եվ նա ի՞նչը նկատի ուներ, երբ ասում էր.

Մի մարդ, որ նվաստ հնդիկի նման՝ իր ձեռքով նետեց
Մի ճոխ մարգարիտ՝ որ մենակ կարժեր իր բոլոր ցեղին։

Դեզդեմոնայի ֆիզիկակա՞ն սպանությունն էր ենթադրում նրա այս խոսքը, թե՞ այն, որ ինքը ոտնակոխ է արել մարդկանց մինչ այդ անհայտ հիմքերի վրա բարձրացած իրենց մեծ սերը։ Ավելի ճիշտ չէ՞ր լինի պնդել երկրորդը։

Ժամանակակից բանաստեղծ Դիմիտրի Կեդրինը իր «Մենամարտ» ոտանավորում գրել է. «Էպոխան է շաչում մեր շուրջը, և արդյոք մեր սիրտը չէ՞ նրա կովի ասպարեզը»։

Շեքսպիրի ողբերգության «կռվի ասպարեզը» Օթելլոյի սիրտն է։ Խիզախ մավրն այդ կռվում պարտվում է, իջնելով Յագոյի մակարդակին։ Սակայն, թեկուզ և ուշացած, նա հասկանում է դա, ու հենց այդ պատճառով էլ արդար ու անողոք դատավճիռ կայացնում իր իսկ հանդեպ։

...Ողբերգությունն ավարտված է։ Հաստատո՞ւմ է արդյոք Շեքսպիրը, թե ամեն դրական բան կյանքում դատապարտված է անխուսափելի կործանման։ Չէ՞ որ զոհվեցին և Օթելլոն, և Դեզդեմոնան, զոհվեց նաև Էմիլիան։

Ո՛չ, Շեքսպիրը հակառակն է պնդում։

Մեռնում է Դեզդեմոնան, սակայն նրա սերը ուժեղ է ֆիզիկական կործանումից. մահանալիս անգամ նա չի մատնում իրեն սպանողին, իր սիրեցյալին, մեծ զորավարին։ Դա համբերատար Գրիզելդայի հնազանդությունը չէ, այլ ուժեղ ու կամային մի խառնվածքի հոգեկան մղումը։

Այն համարձակությունը, որով Դեզդեմոնան պայքարում է հանուն ազատության ու մարդկային լիարժեք զգացմունքների, հանուն լիաբուռն կեցության, վերջին շնչում անգամ չեն լքում նրան։ Դեզդեմոնան զոհվում է որպես հաղթանակող։

Կործանվում է Օթելլոն, կործանվում իր իսկ ձեռքով։ Իրեն սպանելով՝ նա հաստատում է վեհությունն այն դրական իդեալի, որին դավանում էր մինչև Յագոյի որոգայթն ընկնելը։

Կործանվում է Յագոն և կործանվում անարգ կերպով, գիտակցելով իր փիլիսոփայության խորտակումը. Նրա բոլոր խարդավանքներն իզուր էին, Էմիլիան, որին արդեն հասցրել էր այլասերել, մերկացնում է նրան։ Յագոն կարծում էր, թե Էմիլիային վերափոխել է «ի պատկերի յուրումն» ու թերևս հենց սա էր նրա գլխավոր վրիպումը։

Կործանվում է և Էմիլիան, սակայն մահվան մեջ հասնում է հոգեկան այնպիսի բարձունքների, որ անհասանելի էին իրեն կյանքում։ Նրա մահվամբ հաստատվում է բարության, արդարության, բարեկամության հաղթությունը։

Յագոյի փիլիսոփայությունը այդ փիլիսոփայության կրողներին անխուսափելիորեն դեպի կործանում է տանում։ Ինչ զենքեր էլ բերելու լինի այդ փիլիսոփայությունը, նրա դեմ կելնեն ամենատարբեր մարդիկ՝ թե՛ բացառիկ, ինչպես Օթելլոն, և թե՛ սովորական մարդիկ, ինչպես Էմիլիան։

«Շեքսպիրի ողբերգությունները խորհրդային բեմում» հոդվածի մեջ Բ. Եմելյանովը սրամտորեն «Համլետը» կոչել է «նախազգուշացման ողբերգություն»[7]։

«Նախազգուշացման ողբերգություն» է նաև «Օթելլոն»։ Շեքսպիրը կարծես ասում է իր լսարանին ու նաև մեզ. այո՛, մարդկային անհատականության կաշկանդումներից ազատող նոր էթիկան սքանչելի է, նոր, առաջադեմ իդեալները գեղեցիկ են սակայն նրանց հարկավոր է պաշտպանել, հարկավոր է պայքարել նրանց համար, քանի որ անցյալը հանձնվելու մտադրություն չունի. նա, ինչ-որ տեղ, ձեր կողքին է. եղեք զգոն, ինչ տեսք էլ ընդունի, թույլ մի տվեք, որ նա թափանցի ձեր հոգին. անցյալը ինքնակամ չի հեռանա, նա բոլոր ուժերով նախապատրաստում է իր վերադարձը. հանուն ձեր վսեմ իդեալների մարտնչեք նրա դեմ, անողոք պատերազմ հայտարարեք քարացած պատկերացումներին, ստորությանն ու շահամոլությանը, կռվեք դրանց դեմ, քանի դեռ չեք ոչնչացրել։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. «Итальянская новелла Возрождения», Гослитиздат, 1957.
2. А. В. Луначарский, О театре и драматургии, т. II, «Искусство», 1958, «Бэкон в окружении героев Шекспира», էջ 466—467:
3. Г. М. Козинцев, Отелло, «Шекспировский сборник», ВТО, 1947, էջ 157:
4. Н. Я. Берковский, Статьи о литературе, «Отелло», трагедия Шекспира, Гослитиздат, 1962, էջ 83:
5. М. М. Морозов, Избранные статьи и переводы, «Метафоры Шекспира как выражение характеров действующих лиц», Гослитиздат, 1954, էջ 184:
6. «Կ. Մարքս և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին», հ. 1, Հայպետհրատ, 1963, էջ 420։
7. «Шекспировский сборник», ВТО, 1958, էջ 419:

ՆՇԱՆ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՄԻ ԱՆՍԱՎԱՐՏ ԵՐԿԸ

Շեքսպիրի գործերից ոչ մեկը տեքստային առումով այնքան տարակույս չի պատճառել մասնագետներին, որքան «Թիմոն Աթենացին»։ Նշվել են շատ թերություններ, արվել են առավել շատ ենթադրություններ տեքստի վիճակի վերաբերյալ։ Խոսքը չի վերաբերում առաջին անգամ ֆոլիոյի մեջ հրատարակված տեքստում տեղ գտած բազմաթիվ սխալներին, ոչ էլ տողերի տաղաչափական խախտումներին. բանն այն է, որ երկը գեղարվեստական տեսակետից է չափազանց անհարթ. շեքսպիրյան ողբերգական հանճարին արժանի տեսարանների կողքին հանդիպում են այնքան թույլ կտորներ, որ իսկապես տարակուսում ես. մի՞թե դրանք Շեքսպիրի գրչին են պատկանում։ XIX դարում հետազոտողները ենթադրում էին, թե դրանք աստվածային Շեքսպիրինը չեն, այլ ժամանակակիցներից որևէ մեկինը։ Շեքսպիրի հարակից հեղինակների թվում տրվում են Հեյվուդի, Տերների, Ուիլկինսի, Ջեպմենի, Միդլտոնի անունները։ Շեքսպիրի ամերիկյան մեկնաբան և խմբագիր Վիլյամ Ռոլֆը «Թիմոն Աթենացու» իր հրատարակության մեջ (1882), անջատելու համար շեքսպիրյան հարազատ տողերը «անհարազատներից», վերջիններս տպագրում է...պետիտով։

Միայն մեր ժամանակ տիրապետող դարձավ այն տեսակետը (և այդտեղ վճռական դեր ունեցավ սովետական շեքսպիրագիտությունը), թե հակագիտական է Շեքսպիրի ամեն մի թույլ տեսարանի համար հարակից հեղինակ որոնել, թե այդ հանճարեղ արվեստագետը կարող էր ունենալ և իրոք էլ ունի թույլ կտորներ, նաև թույլ երկեր։ Շեքսպիրագետների զգալի մասը հակվեց այն մտքին, որ, օրինակ, «Թիմոն Աթե-

նացու» գեղարվեստական անկատարությունը հետևանք է այն բանի, որ հեղինակն ինքը մինչև վերջ չի հասցրել երկի մշակումը։

Արդարև, պիեսի թերությունները միշտ էլ անհասկանալի և անբացատրելի կմնան, քանի մենք կկառչենք այն կարծիքին, թե երկը ապագրության է հանձնվել ավարտված և մշակված վիճակում և, ընդհակառակը, դրանք անմիջապես հասկանալի կլինեն, հենց որ պատկերացնենք, թե Հեմինգը և Կոնդելը ֆոլիոյի մեջ են զետեղել իրենց մեծանուն բարեկամի թղթերից հանված մի անավարտ, կամ ինչպես մենք ենք ասում հիմա՝ սևագիր երկ։

Ողբերգության սյուժեն այնքան է պարզ, որ կարելի է այն պատմել, համարյա բառացի կրկնելով Պլուտարքոսի և Լուկիանոսի հաղորդածը։ Սյուժեի պարզությունը ավելի է ընդգծում զարմանալի թույլ էքսպոզիցիան։ Շեքսպիրի սովորաբար բուռն, հարուստ, դեպքերով գերբեռնված էքսպոզիցիաներին սովոր ընթերցողը տարակուսանքով է հետևում առաջին տեսարանին։ Բայց առավել թույլը՝ առաջին արարվածի երկրորդ տեսարանն է, այսպես ասած՝ խնջույքի տեսարանը։ Վենտիդիոսը փորձում է վերադարձնել իր ոչ մեծ պարտքը, Թիմոնը չի վերցնում. Ապեմանտոսի գռեհիկ խոսքը և է՛լ ավելի գռեհիկ օրհնությունը. դիմակավոր ամազոնների նվագից և պարից հետո Թիմոնը նվերներ է բաշխում իր բարեկամներին. Ֆլավիոսի տագնապալի խոսքը՝ ասված մեկուսի. Թիմոնի և Ապեմանտոսի կարճ վեճը։ Ա՛յս է ահա ամբողջ առաջին արարվածի բովանդակությունը, շա՜տ աղքատ բովանդակություն այնպիսի մի ողբերգական նկարագրի համար, որպիսին է Թիմոնը։

Եվ այնուամենայնիվ՝ դրամատիկական գործողության սաղմը կա այստեղ։ Պարզվում է, որ Թիմոնի հարստությունը երևութական է, գոյություն չունի։ Ահա՛ թե ինչպես է պատկերացնում իրերի վիճակը Ֆլավիոսը, նրա ծառայապետը կամ տնտեսվարը.

> Ի՞նչ է լինելու այս ամենի վերջը։
> Հրամայում է եկողին պատվել, մեծ նվերներ տալ
> Եվ բոլորը մի դատարկ գանձարկղից։
> Նա ոչ ուզում է իր գանձարանի վիճակն իմանալ, ոչ թույլ է
> տալիս,
> Որ իրեն ցույց տամ, թե ինչ սնանկ է իր սիրտը հիմա,
> Եվ անզոր նրա ցանկությունները բավարարելու։
> Իր խոստումները այնքան հեռու են թռչում յուր բախտից,

Որ ամեն մի բառ ավելացնում է նրա պարտքերը.
Նա ամեն խոսքով պարտավորվում է։
Այնքան բարի է, որ դրա համար
Նա տոկոսներ է վճարում արդեն։
Իր ողջ կալվածքը գրավ է դրված պարտատերերին։
(I, 2)։

Ստացվում է, որ ողբերգությունն սկսվում է ոչ թե այն օրից, երբ Աթենքի ամենահարուստ մարդկանցից մեկը՝ Թիմոնը անվերջ խրախճանքների և հյուրասիրությունների մեջ արդեն վատնել է իր ողջ ունեցվածքը, ինչպես պատմում է Պլուտարքոսը, այլ շատ ավելի ուշ, երբ գլխովին թաղվել է պարտքերի մեջ։ Սա գլխավոր հերոսի կերպարը չի՞ զրկում արդյոք լրջությունից։ Չէ՞ որ այդ բազում պարտամուրհակները չէր կարող ոչ ոք ստորագրել իրենից բացի. մի՞թե դրանցից որևէ մեկը բաց չարավ նրա աչքերը։

Ողբերգության մեջ թույլ կտորներ էլի կան (III, 2, 3, IV, 2, 3, V, 1), բայց դրանց չեմ անդրադառնա. գործողությունից ավելի հետաքրքրական են գործող անձերը։

Իսկ անձեր այս պիեսում զարմանալի քիչ են, ընդամենը՝ երեք. Թիմոն, Ապեմանդոս, Ալքիբիադես։ Մնացածներն անուններ են և ոչ անձեր։ Բայց կան անձեր էլ, որոնք նույնիսկ անուն չունեն։

Քանի որ սա էլ ես համարում եմ ողբերգության սևագիր լինելու հիմնական փաստարկը, ուստի և հատուկ, և անշտապ, կանգ առնենք դրա վրա, սկսելով վերջին խմբից։

Ուրիշ երկերում էլ Շեքսպիրն ունի անանուն գործող անձեր (մի քաղաքացի, մի զինվոր, մի ծառա), բայց դրանք, որպես կանոն, խիստ էպիզոդիկ անձեր են։ Խոսքն այդ մասին չէ, իհարկե, այլ այն, որ այս գործում անանուն են նաև անձեր, որոնք ինչ-որ դեր այնուամենայնիվ կատարում են։ Բայց դառնանք անանուններին։

Ահա՛ թե ովքեր են դրանք.

1. *Մի բանաստեղծ*
2. *Մի նկարիչ*
3. *Մի վաճառական*
4. *Մի ակնագործ*
5. *Մի ծեր աթենացի*
6. *Առաջին ազնվական*

7. Երկրորդ աղնվական
8. Երրորդ աղնվական
9. Առաջին օտարական
10. Երկրորդ օտարական
11. Երրորդ օտարական
12. Սենատոր
13. Առաջին սենատոր
14. Երկրորդ սենատոր

Մշակված տարբերակում էլ 5—14 համարները կարող էին մնալ անանուն, բայց ահա զարմանալի է, որ անուն չունեն Բանաստեղծն ու Նկարիչը, որոնք որոշակի դեր ունեն պիեսում։ Հասկանալի է, դա պետք է բացատրվի միայն և միայն երկի անավարտ լինելով. հեղինակը դեռ չի պատկերացնում նրանց խարակտերները. նրանք գաղափարի կրողներ են, բայց ոչ կոնկրետ անձնավորություններ։

Բայց նույնիսկ անուն ունենալը չի փրկում գործող անձերին միագույն լինելուց։ Տեսնենք դրանց մեկ առ մեկ.

Լուցիոսը մի շողոքորթ աղնվական է։ «Ո՞վ, իշխան Թիմո՞նը. նա իմ ամենալավ բարեկամն է և արժանապատիվ մի աղնվական»,—այսպես է արտահայտվում նա նույնիսկ օտարականների մոտ։ Երբ նրան ասում են, թե Թիմոնի երջանիկ օրերն անցել են և որ նրա դրամական վիճակը «կծկելով արձակվում է յուր ձեռքից»—նա արհամարհանքով նկատում է.

> *Ցո՛ւհ, չհավատար դրան. նա չի կարող փողի կարիք զգալ (III, 2)։*

Երբ նրան ասում են, թե Թիմոնի սպասավորներից մեկը փորձել է աղնվական Լուկուլլոսից փոխարինաբար մի քանի տաղանդ խնդրել, բայց մերժվել է, նա հարում է իբր ծայրահեղ վրդովված.

> *Երդվում եմ աստվածների առաջ՝ ինքս եմ ամաչում դրա համար։ Եվ նա մերժե՞լ է այդ առաքինի մարդուն։ Դա շատ անազնիվ վարմունք է։ ...Եթե Թիմոնը իր սպասավորին Լուկուլլոսի մոտ ուղարկելու փոխարեն սխալմամբ ինձ մոտ ուղարկեր, անկարելի բան է, որ ես մերժեի նրա խնդիրը (III, 2)։*

Մնում է Սերվիլիոսը՝ Թիմոնի ծառաներից մեկը։ Ընդունելով նրա բարևը, Լուցիոսը ձևացնում է, թե շտապում է։ «Իմ պարոնը ուղարկել է»...—ուզում է իր խոսքն ասել սպասավորը, բայց Լուցիոսն ընդհատում

է նրան։ Վերջապես սպասավորին հաջողվում է ասել, որ իր տերն ուղարկել է փոխարինաբար մի քանի տաղանդ խնդրելու։ Ահա՛ նրա պատասխանը.

> Օ՜, ինչպիսի՜ քարսիրտ անասուն եմ ես... Մի օր առաջ ես տարվեցի հիմարությամբ... Սերվիլիոս, երդվում եմ աստվածների առաջ, որ ես ի վիճակի չեմ քո տիրոջը օգնել։ Իսկ որ ամենից սարսափելին է՝ ես ինքս էի շտապում իշխան Թիմոնի մոտ պարտք վերցնելու... (III, 2)։

Տեսնենք հիմա Լուկուլլոսին։

Իր տանը գտնելով Թիմոնի ծառաներից Ֆլավիոսին, նա ուրախությունից շփում է ձեռքերը. «Նվեր է բերել, հավատացնում եմ»։ Բայց Ֆլավիոսը ջուր է լցնում նրա ոգևորության վրա. բերածը դատարկ տուփ է, որ իր տերն ուղարկել է, խնդրելու համար հիսուն տաղանդ։ Միայն այդ բավական է նրան ուշքի բերելու համար.

> Նա առաքինի մարդ կլիներ, եթե չապրեր այդքան փարթամ։ Ես բազմիցս ճաշել եմ իր հետ և այդ առթիվ զգուշացրել եմ իրեն և դարձյալ հաճախակի եկել եմ իր մոտ ընթրելու այն նպատակով, որ համոզեմ նրան քիչ ծախսեր անել (III, 1)։

Ապա, կաշառելով նրան մի բաժակ գինով և երեք մանրադրամով՝ պատվիրում է ձևացնել, թե իբր իրեն չի տեսել։

Այսպիսիք են երկու շողոքորթ ազնվականները։

Բայց կա մի ուրիշ շողոքորթ ազնվական ևս, Սեմպրոնիոսը։ Երևի սպասավորը հայտնել է արդեն նրան իր տիրոջ նյութական ծանր դրության մասին, որ Սեմպրոնիոսը հասցրել է վրդովվել այդքան և վրդովվել է ո՛չ այն պատճառով, որ Թիմոնը պարտք վերցնելու հարցով դիմել է իրեն, այլ որ իրեն ամենից վերջն է դիմել.

> Նա ի՞նձ է դիմում երեք անհաջող փորձերից հետո։ Դա ցույց է տալիս միայն պակաս սեր և դատողություն։
> Վերջին ապավենը ուզում է ե՞ս լինեմ (III, 3)։

Եվ մերժում է օգնել, որպեսզի...ծաղրի առարկա չդառնա մյուսների մոտ։

Թիմոնի կեղծ բարեկամներից մեկն է և Վենտիդիոսը։ Պարտքը չտալու համար դատարանը բանտ է ուղարկում նրան։ Սպասավորի միջոցով նա խնդրում է Թիմոնին օգնել իրեն. Թիմոնն անմիջապես օգնու-

թյան ձեռք է մեկնում նրան։ Դուրս գալով բանտից և հոր մահվան հետևանքով մեծամեծ ժառանգության տեր դառնալով,—Վենտիդիուսը խնջույքի ժամանակ շնորհակալությամբ ուզում է վերադարձնել այն տաղանդները, որոնց օգնությամբ ազատվել է։ Թիմոնը հրաժարվում է.

Օ՜, և ոչ մի կերպ,
Պարկեշտ Վենտիդիուս։ Դու ազնիվ սերս թյուր ես
հասկանում
Ես այն տվել եմ քեզ անվերադարձ (I, 2)։

Եվ ահա, իր կյանքի ամենաձախորդ ժամին նաև այս մարդուն է դիմում Թիմոնը և մերժում է ստանում։

Սեղմ բնութագրելով բոլոր այս չորս շողոքորթ ազնվականներին, ես միայն մի նպատակ եմ հետապնդել. ցույց տալ, որ նրանք դեռևս նման են միմյանց, չեն խորացված, չեն անհատականացված։

Հարկ չկա կանգ առնել Ֆլավիոսի կերպարի վրա. դա ըստ ամենայնի ամենակենդանի կերպարներից մեկն է ողբերգության մեջ։ Նրա անսահման նվիրվածությունը Թիմոնին ոչ թե ծառայի կույր նվիրվածություն է, այլ մարդու ուշադրությունը դժբախտության մեջ ընկած մարդու նկատմամբ։ Շատ բանով նա հիշեցնում է Քենտին, թեև չունի վերջինիս ներքին հարստությունը։

Ահա՛ և մենք, ներքևից վերև բարձրանալով, հասանք այն երեք անձերին, որոնք և հանդիսանում են ողբերգության կենտրոնական դեմքերը՝ Թիմոնին, Ապեմանտոսին և Ալկիբիադեսին։ Սրանց է հեղինակը նվիրել իր ողջ ուշադրությունը. առանձնապես Թիմոնն է զբաղեցրել նրան և արդյունքը սպասել չի տվել. մեր առջև է ճշմարիտ ողբերգական մի կերպար։

44 տարեկան էր Շեքսպիրը «Թիմոն Աթենացին» գրելու ժամանակ, ոչ շատ առաջ նրա գրիչը հրաշքներ էր գործել, ստեղծելով «Համլետ», «Օթելլո», «Լիր արքա», «Մակբեթ» ողբերգությունները։ Պլուտարքոսի մի քանի տողը միզանտրոպ Թիմոնի մասին բոցավառում է նրա երևակայությունը. փորձված վարպետի իր գրչով նա համեմատաբար կարճ ժամանակում ավարտում է նոր ողբերգության առաջին գիրը, ավարտում է և... գրիչը վայր դնում։ Կարո՞ղ էր Թիմոնը տեղ գտնել իր ստեղծած կերպարների շարքում։ Չափից ավելի մեծ չէ՞ նրա մարդատյացությունը։

Թվում է, որ հենց այս նկատառումն է պատճառ դարձել, որ հումանիստ հեղինակն այլևս չմոտենա ձեռագրին։

Վերևի տողերը չէին գրվի, եթե որոշ շեքսպիրագետներ, մոռացության տալով, որ «Թիմոն Աթենացին» անավարտ է,—միանգամայն անսպասելի հետևություններ չհանեին հեղինակի ոճի փոփոխության մասին, ասելով, թե Շեքսպիրն այստեղ նահանջում է բնավորությունների դրամայից և մոտենում է նրան, որը մենք բնութագրում ենք իբրև գաղափարների դրամատուրգիա։ Սակայն այդպիսի փոփոխության համար ոչ մի հիմք չկա։ Շեքսպիրը կար և մնում էր նախ և առաջ բնավորություններ կերտող արվեստագետ, իր գաղափարները արտահայտում էին հենց այդ բնավորությունները։ Ի՞նչ ուղղությամբ կգնար մշակումը, եթե այն տեղի ունենար։ Իհարկե անձերը կերպարներ դարձնելու ուղղությամբ, այս կերպարները հոգեբանորեն ավելի ու ավելի խորացնելու ուղղությամբ։ Ապացույց՝ «Թիմոնից» հետո գրված գործերը. «Ձմեռային հեքիաթը», «Փոթորիկը», «Հենրի Ութերորդը»։

Եվ այսպես, «Թիմոն Աթենացի» ողբերգության մեջ տեղ գտած թերությունները լուրջ թերություններ են, եթե երկն ավարտված համարենք, դրանք սովորական պակասություններ են, եթե հիշենք, որ գործ ունենք երկի նախնական սևագրության հետ: Իսկ ի՞նչ ասել ողբերգության մասին ընդհանրապես. գրչի առաջին շարժումով այդպես են ստեղծագործում միայն առաջին կարգի հանճարները։

ՇԵՔՍՊԻՐԸ
ԵՎ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ՄԻՏՔԸ

ԱՐՇԱԼՈՒՅՍ ԱՐՇԱՐՈՒՆԻ

ՀԱՅ ՇԵՔՍՊԻՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՍԿԶԲՆԱՎՈՐՄԱՆ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋԸ

Հայ թատրագիտական մտքի պատմության մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում Մոսկվայի համալսարանի ուսանող Սարգիս Տիգրանյանի 1832 թվականին գրած «Ինչ ինչ զեղերերգութենէ» աշխատությունը, որը դրամայի տեսության առաջին փորձը և Շեքսպիրի ստեղծագործությանը տրված առաջին լուրջ բնութագրությունն է հայ գրականության մեջ։ Տիգրանյանի՝ անցյալում սխալ հասկացված և նույնիսկ մոռացված թատրագիտական ուսումնասիրությունն իր գիտական արժեքավորումն ստացավ միայն վերջերս, հիսնական թվականներին։ Ռ. Զարյանի, Վ. Թերզիբաշյանի և տողերիս հեղինակի առանձին գրքերում հայ թատրագիտության անդրանիկ դեմքը, հայ շեքսպիրագիտության սկզբնավորողն ստացավ իր արժանի գնահատությունը։

Անցյալի մտածողների, նրանց թողած գրական ժառանգության արժեքավորման գործում յուրաքանչյուր բանասեր բերում է իր մտածողության յուրահատկությունը, իր անհատական մոտեցումն ու վերաբերմունքը։ Պատրաստի սխեմաները խանգարում են ճիշտ բացատրելու անցյալի որոշ մտածողների, որոնք ունեցել են համարձակ դատողություն, որոնող միտք, ոչ միշտ՝ հմտություն և փորձ, բայց միշտ՝ սեփական խոսք ասելու և հինը հաղթահարելու ձգտում։ Այդպիսի մտածողներից է Բելինսկու ուսանողական ընկեր, տասնիննամյա պատանի Սարգիս Տիգրանյանը։

Տիգրանյանի աշխատության մեջ ամենաուշագրավ հատվածը Շեքսպիրի ստեղծագործությանը տրված գեղեցիկ և պատկերավոր բնութագրությունն է։ Այս է Տիգրանյանի գործի գլխավոր արժանիքը։ Այս է,

որ պետք է հիմնական նյութ դառնար Տիգրանյանի գաղափարա-գեղագիտական դիրքավորման և նրա դրամայի տեսության գնահատման հարցում։

Տիգրանյանի գաղափարա-գեղագիտական դիրքավորումը բացահայտելու գործում քիչ չէ Վահրամ Թերզիբաշյանի ներդրումը, մի հետազոտողի, որի տեղը մեր բանասիրության մեջ դեռևս չի որոշված ըստ արժանվույն։ Այս առումով էլ անպայման ուշադրության արժանի է Թերզիբաշյանի տեսակետը հայ թատերագիտության սկզբնավորման և հայ շեքսպիրագիտության ակունքների նկատմամբ։ Տիգրանյանի որոշ դրույթների մեկնության հարցում Թերզիբաշյանի հետ մեր տարակարծիք լինելը թող ստվեր չգցի վաստակավոր բանասերի անվան և մեր վաղեմի ընկերոջ հիշատակի վրա։

Տիգրանյանի հայացքների գնահատության մեջ Թերզիբաշյանն ունի որոշակի տեսակետ և սկզբունք, որն իր արտացոլումն է գտել նրա երեք գրական ելույթներում՝ «Շեքսպիրը հայերեն» գրքում (1956), «Հայ դրամատուրգիայի պատմության» առաջին հատորում (1959) և «Հայ նոր գրականության պատմության» առաջին հատորի (1962) «Հայկական կլասիցիզմ» բաժնում։ Մեր տարակարծությունը վերաբերում է այն խնդրին, թե Տիգրանյանը նախ ինչ դիրքավորում կարող էր ունենալ անցյալ դարի երեսնական թվականներին ռուս գրական շրջաններում ու մամուլում տեղի ունեցող բանավեճերի հանդեպ և ինչ դիրքերից է մոտեցել Շեքսպիրի ու կլասիցիստ հեղինակների գնահատությանը։

Թերզիբաշյանի տեսակետն ու ըմբռնումը հիմնականում ամփոփված են հետևյալ տողերում.

«Ընդունելով Պոպին որպես Շեքսպիրի լավագույն քննադատի, որը, ըստ Տիգրանյանի «ամենից ավելի արդար դատաստան է արել Շեքսպիրի նկատմամբ», հայ տեսաբանը արտահայտում է իր նախասիրությունը դեպի կլասիցիզմը, մի բան, որ սկզբից մինչև վերջ նկատելի կերպով զգացվում է նրա «Ինչ ի՛նչ զեղերերգութենէ» աշխատության մեջ»[1]։

«Ռասինի թարգմանիչը կլասիցիզմի համոզված պաշտպանն է»[2]։

«Տիգրանյանը ամբողջովին գտնվում է կլասիցիզմի ազդեցության տակ։ Շեքսպիրի ստեղծագործությանը տված բարձր գնահատականը բոլորովին չի նշանակում, թե հայ տեսաբանն արդեն քննադատում է կլասիցիզմը»[3]։

Մոտավորապես նույն տեսակետից է բնութագրում Սարգիս Տիգրանյանի դիրքավորումը թատերագետ Լ. Սամվելյանը։

«Բարեբախտաբար Շեքսպիրի մասին խոսելիս, Տիգրանյանը չի հետևում ֆրանսիացի լուսավորչին։ Ուղղափառ կլասիցիզմի խստություններից բավական ազատ վերաբերմունք է ցուցաբերում այս դեպքում Տիգրանյանը, միշտ մնալով նույն գրական ուղղության շրջանակներում։ ...Սարգիս Տիգրանյանի համար գրականագիտության մեջ մի չափանիշ կա՝ կլասիցիզմի պոետիկան»[4]։

Ինչպես տեսնում ենք Թերզիբաշյանի տեսակետը ունի կողմնակիցներ։

Սկզբից ևեթ ասենք, որ այս տեսակետը թեև ունի ընդունելի կողմեր, բայց ամբողջությամբ վերցված մերժելի է։ Չենք առարկում այն մտքին, որ Տիգրանյանը չի քննադատում կլասիցիզմի սկզբունքները։ Դժվար չէ նկատել նաև, որ Տիգրանյանը պարզապես լռությամբ է անցնում հարցի կողքով, կարծես թե կլասիցիզմ գոյություն չի ունեցել։ Ակնհայտ է, որ այստեղ Տիգրանյանը նպատակ չի ունեցել ոչ կլասիցիզմը քննադատելու, ոչ էլ նրա սկզբունքները պաշտպանելու։

Խնդիրն այն է, թե արդյո՞ք Սարգիս Տիգրանյանը կլասիցիզմի պոետիկայի չափանիշներով է մոտեցել Շեքսպիրի ստեղծագործությանը։ Հարցին պետք է մոտենալ ելնելով ոչ այսօրվա, այլ անցյալ դարի 30-ական թվականների հասարակական, գեղագիտական մտքի պահանջներից և մակարդակից, չդնել Տիգրանյանի առաջ այնպիսի պահանջներ, որոնց բավարարել կարող է միայն ժամանակակից թատերագիտությունը։ Չմոռանանք, որ մինչև Տիգրանյանի աշխատության երևան գալը հայ գրականության մեջ Շեքսպիրի անվան հիշատակությանը մենք հանդիպում ենք XVIII դարում, Հովսեփ Էմինի «Իմ կյանքն ու արկածները» գրքում։ Երկրորդ գրական փաստաթուղթը Տիգրանյանի «Ինչ ինչ գեղերերգութենէ» աշխատությունն է, որ նա գրել է 1832 թվականին և հրապարակել 1834 թվականին, իբրև առաջաբան իր թարգմանած Ռասինի «Գոթողիա» ողբերգության։

Ինչպիսի՞ հասարակական-քաղաքական մթնոլորտում և գրականագիտական-գեղագիտական մտքի զարգացման ինչպիսի պայմաններում գրվեց ու հրապարակվեց Տիգրանյանի դրամայի տեսությունը։

Ռուսաստանում XVIII դարի երկրորդ կեսից սկսած Շեքսպիրը մուտք է գործում գրական շրջանները։ 1748 թվականին առաջին անգամ «Համլետը» թարգմանվում է ռուսերեն։ Մինչև 1832 թվականը, այսինքն մինչև «Գոթողիայի» հայերեն թարգմանությունը և նրա թարգմանչի՝ Սարգիս Տիգրանյանի դրամայի տեսությունը, ռուս գրականության մեջ

ութսունչորս տարվա ընթացքում բավականաչափ նյութ է կուտակվում Շեքսպիրի մասին։ Ռուսերեն հրատարակվում են հանճարեղ անգլիացու մասին 214 տարիների ընթացքում գրված շուրջ վեց հազար գրական գործեր՝ թարգմանություններ, նմանություններ, ինքնուրույն ուսումնասիրություններ և այլն։ Այդ ութսունչորս տարիների ընթացքում Շեքսպիրի երկերն ունենում են 763 հրատարակություն։ «Համլետը» թարգմանվում է 22 անգամ և տպագրվում 103 անգամ։

1748 թվականից մինչև 1832 թվականը՝ Ս. Տիգրանյանի աշխատության ավարտվելը, ձեռագիրը գրաքննիչին հանձնելը՝ ութսունչորս տարվա ընթացքում ռուսերեն հրատարակվել են Շեքսպիրի հետևյալ երկերը.

1. «Հուլիոս Կեսար», 1787 (2)[5]
2. «Ռոմեո և Ջուլիետ», 1827—1830 (5)
3. «Օթելլո», 1821—1831 (8)
4. «Մակբեթ», 1828—1831 (7)
5. «Արքա Լիր», 1831—1832 (5)
6. «Համլետ», 1775—1827 (4)
7. «Վենետիկի վաճառականը», 1830 (2)
8. «Փոթորիկ», 1803—1827 (4)
9. «Ռիչարդ Երկրորդ», 1830—1831 (3)
10. «Ռիչարդ Երրորդ», 1830 (1)
11. «Հենրի Չորրորդ», 1789—1830 (3)
12. «Հենրի Հինգերորդ», 1789—1830 (3)
13. «Հենրի Վեցերորդ», 1830 (1)
14. «Հենրի Ութերորդ», 1789—1830 (2)
15. «Ձմեռային հեքիաթ», 1831 (1)
16. «Կորիոլան», 1828 (1)
17. «Արքա Ջոն», 1830 (1)

Մեր կազմած ցուցակից երևում է հետևյալը.

ա) Սարգիս Տիգրանյանը հնարավորություն ուներ Լազարյան ճեմարանի ու Մոսկվայի համալսարանի գրադարաններում կարդալ ու օգտվել Շեքսպիրի տասնյոթ թարգմանված գործերից։ Հիսունչորս կտոր կազմող հրատարակություններ էին դրանք՝ ռուսերեն թարգմանված և ուսանողին միանգամայն մատչելի։

բ) Բացի «Հուլիոս Կեսար» պիեսից, մնացած դրամատուրգիական տասնվեց երկերը տպագրվել են գլխավորապես այն տարիներին, երբ Ս. Տիգրանյանը համալսարանի ուսանող էր։

գ) Շեքսպիրի ողբերգություններից վեցը՝ Ռիչարդներն ու Հենրիները մեծ տեղ են գրավում 1830 թվականի հրատարակությունների շարքում։ Սա ևս միանգամայն ուշագրավ երևույթ է։ Պատահականություն ու զուգադիպություն չի կարելի համարել մի այդօրինակ «թեքում» դեպի Շեքսպիրի «պատմական քրոնիկները»։

դ) 1825 թվականի դեկաբրիստների ապստամբությունից հետո Նիկոլայ Առաջինի քաղաքականությունը բացահայտ կերպով արտահայտվեց նաև թատրոնների խաղացանկում։ Թատրոնից վտարվեցին այն բոլոր պիեսները, որոնք այս կամ այն կերպ կարող էին երկմտություն առաջացնել հանդիսատեսի մոտ՝ միապետության, ժողովրդի իրավունքների հարստահարման հարցերում... Որպես ապացույց կարելի է բերել Ռասինի «Գոթողիա» ողբերգությունը թատրոնների խաղացանկից հանելու փաստը։ Առավել ուշագրավ է և այն, որ այդ շրջանում չհրատարակվեց «Հուլիոս Կեսարը»։

Այսպիսով, հայ թատերագետ Տիգրանյանը հնարավորություն ուներ առանց դժվարությունների, մանավանդ՝ լեզվական խոչընդոտների, օգտըվել Շեքսպիրի տասնյոթ երկերի հրատարակություններից, որոնցից նա նախընտրում է միայն չորսը՝ «Համլետը», «Օթելլոն», «Հուլիոս Կեսարը», «Ռիչարդ Երրորդը»։ Ռուսերեն չէր թարգմանված «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգությունը, որը նույնպես հիշատակվում է Տիգրանյանի աշխատությունում։

Մեր ընթերցողը Շեքսպիրի երկերի ռուսերեն թարգմանությունների ցուցակից տեսավ, որ Ռուսաստանում անցյալ դարի 30-ական թվականների սկզբին՝ մեծ դրամատուրգի ստեղծագործության նկատմամբ մի առանձին աշխուժություն է առաջանում։ Այդ տարիներին ռուս պարբերական մամուլը, հատկապես Մոսկվայի և Պետերբուրգի գրականհասարակական ամսագրերը զգալի տեղ էին հատկացնում Շեքսպիրին։ Շեքսպիրի ստեղծագործությանն էին անդրադառնում և՛ գրական ստեղծագործական հարցեր լուսաբանելիս, և՛ տեսական հարցեր շոշափելիս, իսկ ավելի շատ՝ «Համլետի» առիթով։ Մեծ էր մտավորականության հետաքրքրությունը քննարկվող հարցերի հանդեպ, առավել ևս, երբ բանավեճերը հիմնականում պտտվում էին կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի պրոբլեմների շուրջ։ Հրապարակվող հոդվածները չեզոք կամ ակադեմիական վերլուծություններ չէին։

Բոլոր դեպքերում պայքարը կլասիցիզմի և նրա տեսաբանների դեմ էր։ Պետերբուրգում հրապարակվող «Цветник»*-ը 1810 թվականին*

արժեքավորում է Շեքսպիրի ռեալիզմը, իսկ «Дух журналов» պարբերականը վեց տարի հետո, 45 էջից բաղկացած թատերագիտական տեսության մեջ, պաշտպանում է Շեքսպիրին և Շիլլերին կլասիցիզմի տեսաբանների հարձակումից։ «Дух журналов» պարբերականը գրում է, թե ֆրանսիական գրեթե բոլոր լրագրողներն ու գրականագետները մեղադրում են Շեքսպիրին և Շիլլերին նրա համար, որ այդ դրամատուրգները խախտում են կլասիցիզմի նորմատիվ սկզբունքները։

Փաստերը ցույց են տալիս, որ անցյալ դարի 20—30-ական թվականների Ռուսաստանում Շեքսպիրին կլասիցիզմի դիրքերից ուսումնասիրող չկար։ Հիմնավորված չէ «Շեքսպիրը հայերեն» գրքի հեղինակի այն դրույթը, թե 30-ական թվականներին «Ռուսաստանում գրական և դպրոցական պաշտոնական շրջաններում դեռևս մեծ համարում ունեին ֆրանսիական կլասիցիզմի կորիֆեյները՝ Կոռնեյլը և Ռասինը, իսկ Շեքսպիրը նոր էր սկսել հետաքրքրության առարկա դառնալ նոր շրջանի ռուս գրողների և քննադատների համար» (էջ 22—23)։ Իսկ այն հայտարարությունը, որ «Շեքսպիրը, հակառակ կլասիցիզմի գրականության պահպանողական ջատագովների տեսակետների, իր արժանի տեղն էր գրավում համալսարանի և ինստիտուտների ամբիոններից գրականության մասին կարդացված դասախոսությունների մեջ» (էջ 27), վերաբերում է 1836 թվականին։ Այդ թվականին էր, որ «Տելեսկոպ» հանդեսում Նադեժդինը գրական կարծիք հայտնեց Մկրտիչ Էմինի թարգմանության մասին։

1836 թվականը Պուշկինի մահվան նախօրյակն էր։ Պուշկինն ու Շեքսպիրը ռուս գրական աշխարհում գրավել էին իրենց վայել տեղերը։ Ինչ վերաբերում է կլասիցիզմի պահպանողական տարրերին և նրանց ջանքերին, նրանց խորտակման հարցը 1836 թվականին կարելի էր վաղուց լուծված համարել։ Այդ թվականից ընդամենը երկու տարի առաջ էր տպագրվել Տիգրանյանի թարգմանած «Գոթողիան» իր նշանավոր առաջաբանով։

Իր վերջին գրական ելույթներում («Հայկական կլասիցիզմ») Թերզիբաշյանը հակադրում է Տիգրանյանի «Ինչ ինչ զեղերերգութենէն» և նույն ժամանակ հրապարակված Բելինսկու «Գրական երազանքները»։ Չշեղվելու համար չենք անդրադառնում Տիգրանյան-Բելինսկի խնդրին։ Այդ հարցն արդեն քննել ենք մեր «Հայ թատերագիտական մտքի պատմությունից» (1956) աշխատությունում։

1829 թվականին Մոսկվայի համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի (անվանենք այսօրվա տերմինով) առաջին կուրսի ուսանողները բախտ ունեցան մի ամբողջ տարի ներկա գտնվելու անվանի պրոֆեսոր Ա. Ֆ. Մերզլյակովի դասախոսություններին։

Իսկ իր կյանքի ամենավերջին շրջանում, 1829—1830 ուսումնական տարում, երբ Տիգրանյանն ու նրա դասընկերները մի ամբողջ տարի լսեցին Մերզլյակովի գրականության տեսությունն ու պատմությունը, վաստակավոր պրոֆեսորն այնքան էր փոփոխության ենթարկել իր տասնամյակներ շարունակ քարացած սկզբունքները, որ մի կողմից զարմանք, մյուս կողմից ուրախություն էր առաջացրել։ Ականատեսները պատմում են, թե ինչպիսի խանդավառությամբ էր խոսում ծերունի պրոֆեսորը Պուշկինի մասին, խախտելով իր դասախոսության ծրագիրը, ներշնչված իր ու իր նմանների համար անծանոթ, սակայն երիտասարդ ու նոր հովերով։ Մերզլյակովի ռուսական կլասիցիզմի շենքը, որի կառուցման ու երևակայության համար պրոֆեսորը ջանք չէր խնայել տարիներ շարունակ, հիմքումն արդեն ճեղք էր տվել և իր իսկ մասնակցությամբ քայքայման մատնվել։ Բելինսկին ու Տիգրանյանը, նրանց հետ միասին և մյուսները, բոլորն էլ 17—18 տարեկան պատանիներ, հասկացան իրադարձի այնքան խոր և այնպիսի արագությամբ աճող ընթացքը։ Այս ամենը կատարվեց մինչև Մերզլյակովի մահը, 1830 թվականի ամռանը։

Տիգրանյանի թատերագիտական աշխատությունն ունի մի քանի նշանակալից կողմ, որոնցից երկուսը այսօր մեզ չեն կարող չհետաքրքրքրել։

Առաջինը, Տիգրանյանի ընդհանուր կոնցեպցիան ունի ենթատեքստ։

Ուսումնասիրության հեղինակը համաշխարհային դրամատուրգիայի ճոխ պատմության էջերում որոնում է այնպիսի երկեր, ուր գովաբանվում է հայրենասիրությունը, ժողովրդի իրավունքները պաշտպանող հերոսները ծառս են լինում բռնակալության դեմ, միապետական կամայականության դեմ, ուր դաժան բռնակալները պարտություն են կրելու։ Պատահական չէ, որ նրա աշխատության մեջ ռուս դրամատուրգիային նվիրված հատվածում ամենից ավելի խոսվում է Օզերովի մասին, որը ռուս գրականության մեջ առաջինը փորձեց հաղթահարել կլասիցիզմը, հին ձևի մեջ դնելով նոր բովանդակություն։ Օզերովը բանականությանը հակադրեց զգացմունքը։ Երկրորդ՝ մինչև 30-ական թվականները ռուս գրականության մեջ պայքար կար Օզերովի դրամատուրգիայի շուրջը։

Օզերովի դրամատուրգիան ժամանակին մոտքեր է հուզել։ Այն առաջ էր եկել Հայրենական պատերազմի ժամանակաշրջանում և նրա հիմնական պաթոսը հայրենասիրությունն էր, մի հանգամանք, որ չէր կարող վրիպել հայ թատերագետի ուշադրությունից։ Իր ժողովրդի ճակատագրով մտահոգված հայ մտավորականը դժվար թե այլ վերաբերմունք ունենար Օզերովի հայրենասիրական ողբերգությունների հանդեպ։ Տիգրանյանին առանձնապես հիացնում է «Դմիտրի Դոնսկոյը», որտեղ «վառ փայլի ոէր հայրենեաց՝ որ կենդանի իմն և ազդողագոյնս անդրաշողի ի սիրտս ամենեցուն»[6]։

Երկրորդ՝ Տիգրանյանի թե՛ թարգմանության համար ընտրած պիեսի, թե՛ նրա տեսության մեջ կա մի քողարկված միտք։

Թարգմանում է Ռասինի գործը հայերեն։ Ոչ Լազարյանները, որոնք իրենց ծախքով հրատարակել են նրա գրական աշխատությունը, ոչ, գրաքննիչ վարդապետը գլխի չեն ընկնում, որ «Գոթողիան» 1826 թվականից սկսած հանված էր ռուսական թատրոնների խաղացանկից։ Նրանք, հավանական է, գաղափար չունեին, որ ֆրանսիական արքունիքում հենց այդ թատերագրությունը հեղինակին պատճառեց մեծամեծ անախորժություններ՝ իր հակամիապետական տրամադրությունների համար։ Ռասինի անունը կասկած չէր հարուցում Լազարյանների ու գրաքննիչի մոտ։ Ռասինը մեծարված հեղինակ էր։ Մանավանդ պետք է նկատի ունենալ երիտասարդ տեսաբանի ջերմ տողերը Ռասինի մասին։

Տիգրանյանը, ինչպես վերևում տեսանք, Շեքսպիրի գործերից նշում է այնպիսի պիեսներ, որոնք, ըստ տեսաբանի, արտահայտում են միևնույն գաղափարները՝ բռնակալները պիտի տապալվեն նույնիսկ իրենց արյան գնով, ժողովուրդն է, որ պիտի վճիռ կայացնի արդարության ու չարի հանդեպ։

Տիգրանյանը, բացի նրանից, որ բանաստեղծորեն է արտահայտում իր հիացմունքը Շեքսպիրի հանդեպ, իր մտքերը պարզ արտահայտում է հօգուտ ռեալիզմի։

Բարձր դասելով Շեքսպիրին իր ժամանակակիցներից և հետնորդներից, Տիգրանյանը ամենից առաջ նկատի ունի այն, որ Շեքսպիրն իր բնատուր հանճարով և հուժկու հոգով կարողացել է ազատ մնալ «ի կանոնաց ամենայնէ»։ Ըստ Տիգրանյանի, կլասիցիզմի նորմատիվ սկզբունքներին չհետևելու շնորհիվ միայն Շեքսպիրը կարողացել է հասնել «գվայր բարձրութեան և գերազանցութեան, մինչև թողուլ հեռաւորութիւն անչափ ի մեջ իւր և դարու՝ յորում և կեայրն»[7]։

Ինչպես տեսնում ենք, Տիգրանյանը բոլորովին հակառակ դիրքերից է գնահատում Շեքսպիրին, քան կլասիցիզմի տեսաբաններն իրենից առաջ։ Տիգրանյանը ոչ միայն կլասիցիզմի պոետիկայի սկզբունքներով չի դատում Շեքսպիրին, այլև ծաղրում է նրա կլասիցիստ քննադատներին, որոնք «բուռն հարեալ մատչիլ ի ցոյց թերութեանց ինչ եղերերգուին անզուգական, յաճախէին ճախր առնուլ ընդ նմա համաթռիլ, և ընդ առ ի բարձանց ի վայր կործանումն նորա կեղակարծ անչափս հրճուիլ յիւրեանց անձինս»[8]։

Ըստ Տիգրանյանի, Շեքսպիրի մեծությունը նրանում է, որ նա կարողացել է արտահայտել մարդկային ոգին իր բազմակողմանիության մեջ, կրքոտ և վսեմ, թախծագին և զվարթ։ Իսկ նրա քննադատների մասին, որոնք ջանում էին «տալ պատերազմ ընդ հանճարոյ», Տիգրանյանը գրում է. «բարբառէին ծամածուռ և թիւրախոս, իբր զի շրթունք նոցա այլակերպ էին և ոչ գեղեցկաշեն ըստ Շեքսպիրի»[9]։

Հայ շեքսպիրագիտության սկզբնավորողն այն կարծիքին է, որ Շեքսպիրի նման «անզուգական եղերերգուի» մասին «անաչառ և ողջախոհ» դատելու համար պետք է նրա նման մեծ լինել, «պետք են ըստ նորայն հաստանիմն տեղեկութեան լեզուի, խոյանաց երևակայութեան, ընթացից մեկնաբանութեանց, գեղեցիկ գունափոխութեան և այլազանութեան պատկերաց, տարօրինակ քաջավարժութեան ի նկարագրութիւնս ազգի բնաւորութեանս և յաւէտ բնիկ հեղինակութեանն այնմիկ՝ որով գերազանցէ նա զեղերերգուօք այլովք»[10]։

Այսպիսի ժխտողական վերաբերմունք Շեքսպիրի քննադատների հանդեպ դժվար թե գտնվի Շեքսպիրին կլասիցիզմի դիրքերից գնահատող տեսաբանների մոտ։

Եթե Տիգրանյանի աշխատությունում նկատելի է որոշ նախասիրություն դեպի կլասիցիզմը, ապա դրանով չպետք է նրան կապել կլասիցիզմի տեսաբանների հետ։ Դա ավելի շուտ ոչ թե նախասիրություն է, այլ ազդեցություն։ Տասնիննամյա ուսանողը եթե մի տեղում հակադրվել է, ապա մեկ այլ տեղում ակամա տուրք է տվել։ Այնուամենայնիվ Տիգրանյանը քննադատական վերաբերմունք ունի կլասիցիզմի հանդեպ։ Նա չի բացասում եռմիասնության օրենքը, բայց և պարտադիր չի համարում այն. «բայց զի մի ճշդապահութիւն կանոնիդ ձանձրացուցէ զմտադրութիւն ընթերցանելեացն...» Տիգրանյանը դրամատիկական երկում ավելի շուտ զգացմունքին և երևակայությանն է նախապատվություն տալիս, քան բանականությանը։ Կլասիցիզմի կանոնների

խախտումը, ըստ Տիգրանյանի իր հետ բերում է նորություն «որ կցեալ ընդ այլ զօրութիւնս զգայարանականս, տանի զերեւակայութիւն մեր ի գնին հետաքրքրութեան»։

Եթե կարիք կա այս հայ անդրանիկ թատերագետի տեսական հայացքները խիստ ու սեղմ կերպով արտահայտել, կարելի է հետևյալ կերպ ձևակերպել։

—Սարգիս Տիգրանյանը՝ առաջին հայ թատերագետը, համարձակ թռիչք կատարեց հաղթահարելու կլասիցիզմը։

—Նա գովերգեց Շեքսպիրին ու նրա դարաշրջանի անգլիական դրամատուրգիան, ընդունելով ռեալիզմը։

—Նա մի ամբողջ շրջան առաջ անցավ Մխիթարյաններից, որոնք Տիգրանյանից 30—40 տարի հետո դեռևս կլասիցիզմի դարն էին ապրում։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Վ. Թ ե ր զ ի բ ա շ յ ա ն, Շեքսպիրը հայերեն, Երևան, 1956, էջ 117։
2. Վ. Թ ե ր զ ի բ ա շ յ ա ն, Հայ դրամատուրգիայի պատմություն, Երևան, 1959, էջ 49։
3. «Հայ նոր գրականության պատմություն», Երևան, 1962, էջ 118—119։
4. «Սովետական արվեստ», 1964, № 3, էջ 11—12։
5. Փակագծերի մեջ առնված թվանշանը ցույց է տալիս, թե միևնույն դրամատուրգիական երկը քանի անգամ է հրատարակվել կամ նրա մասին քննադատական լուրջ ակնարկ տպագրվել ռուս մամուլում։
6 «Գոթոզիա», Եղերերգութիւն, թարգմանեաց ի գաղիականէ Սարգիս Տիգրանեան Նախիջեւանցի, Մոսկով, 1834, էջ 68։
7. Նույն տեղում, էջ 57։
8. Նույն տեղում, էջ 58։
9. Նույն տեղում։
10. Նույն տեղում, էջ 59։

ՇԵՔՍՊԻՐԸ
ԵՎ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ՄԻՏՔԸ

ՍԵՐԳԵՅ ԴԱՐՈՆՅԱՆ

Խ. ԱԲՈՎՅԱՆԸ, Ֆ. ԲՈԴԵՆՇՏԵԴՏԸ ԵՎ ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՍՈՆԵՏԸ

Խաչատուր Աբովյանի պահպանված փաստաթղթերում Շեքսպիրի անունը հիշատակվում է երկու անգամ՝ «Դորպատյան օրագրում» (1832) և Ֆ. Բոդենշտեդտին. հատկացված՝ այսպես կոչված «գերմանական տետրում» (1845)։ Այս փաստաթղթերի հիման վրա Մ. Նարյանը հատուկ գլուխ է գրել «Հայկական Շեքսպիրի անցյալից» վերնագիրը կրող իր հոդվածի համար[1]։

Աբովյանի կողմից Շեքսպիրին առաջին անգամ հիշատակելու կապակցությամբ Մ. Նարյանը գրում է. «Դորպատյան օրագրում»· 1832 թվականի փետրվարի 19-ին, երբ խոսք է բացվում գերմանացիների, անգլիացիների ու ֆրանսիացիների ազգային գրական փառքերի մասին՝ ո՞վքեր են նրանց բացարձակ, եզակի մեծ գրողները, Աբովյանը անգլիացիների առնչությամբ անվերապահ (ˆ) կերպով գրում է. «Շեքսպիր անգլիացի առ ժամանակօք Ելիզավետ թագուհւոյ»։ Ապա վկայակոչում է Խ. Աբովյանին[2]։ Սակայն բավական է դիմել օրագրի տեքստին՝ համոզվելու համար, որ Մ. Նարյանը ճիշտ չէ։ Աբովյանը պարզապես գրի է առել գրույցի ժամանակ իր ուսուցչի՝ Բլյումենբերգի խոսքերը, առանց իր կողմից որևէ վերաբերմունք ցույց տալու այդ խոսքերին։ Հավանորեն նա գրի է առել՝ հետագայում դրանց շուրջ խորհրդածելու համար։ Զրույցից կարելի է միայն մի եզրակացության հանգել. Շեքսպիրը հետաքրքրել է Աբովյանին (ինչպես Գյոթեն և Բլյումենբերգի հիշատակած մյուս անունները), և միայն այդքանը։

Շատ ավելի տարօրինակ է, թե ինչպես է Մ. Նարյանը մեկնաբանում Աբովյանի «գերմանական տետրը»։ Մտաբերելով իր հանդիպումը Երևա-

նում (1844 թ.) Ֆ. Բոդենշտեդտի և Գ. Ռոզենի հետ, Աբովյանը գրում էր. «Անշուշտ, դուք հիշում եք, երբ մեր բարեկամ դոկտոր Ռոզենի հետ նստել էիք Թարխանովների տանը, թախտի վրա և ինձ առաջարկեցիք ոտանավորներից արտասանել։ Օ՜հ, երջանի՛կ ժամանակներ։ Ես վախվխելով հազիվ առաջին բառերն էի թոթովել, երբ դուք ինձ համար այնքան շոյող դիտողություններ արիք։ Այսպես է սկսել Շեքսպիրը չգիտեմ իր ոտանավորներից որը, և աստված գիտի, ի՞նչ տպավորություն կստանա մարդ, երբ բանաստեղծությունը կարդա և բանաստեղծին չտեսնի, իսկ այժմ դուք տեսնում եք։ Այժմ լսեցեք, թե ո՞վ է եղել Աղասին»[3]։

Բոդենշտեդտի համար Աբովյանն այդ տետրում ինքն է կատարել իր երկերի գերմաներեն թարգմանությունները. «Իմ անմահ բարերար, դաստիարակ և բարեկամ, ս—ր Ֆ. Պարրոտի նկարի առջև», «Աղասու սրտի տխրությունը», «Յոթ բայաթի» և «Աղասու խաղը» (սկիզբը)։

Մեջբերելով վերոհիշյալ խոսքերը ըստ Աբովյանի մեկնաբանության, Մ. Նարյանը եզրակացնում է. «Եվ քանի որ գերմանացուն այդպիսի համեմատության են մղել Աղասուն նվիրած տողերը, նա հարկ է համարել բավական հանգամանորեն շարադրել Աղասու պատմությունը»։ Անցնելով տետրի՝ Աբովյանի մյուս երկերին, Մ. Նարյանը շարունակում է. «Բնական է, որ դրանք պիտի լինեին, կամ դրանց մեջ պիտի լինեին շեքսպիրյան շնչով հորինված այն երգերը, որոնք գրավել էին գերմանացուն»։

Թվում է, թե ի՞նչ կար ավելի հեշտ, քան եթե Մ. Նարյանը վերցներ և Աբովյանի այդ ոտանավորները համեմատեր Շեքսպիրի երկերի հետ և համոզվեր, թե արդյոք իրավացի՞ էր, թե անիրավացի Բոդենշտեդտը, մանավանդ որ Մ. Նարյանը նույնիսկ հիշատակում է, որ Հով. Թումանյանը չի կատարել իր խոստումը՝ ցույց տալ որոշ նմանություններ Սայաթ-Նովայի երգերի և Շեքսպիրի սոնետների միջև (ի դեպ, դա արդեն արված է Պարույր Սևակի կողմից)։

Սակայն բանն այն է, որ Բոդենշտեդտը չէր համեմատում Աբովյանի և Շեքսպիրի ոտանավորները։ Այս անգամ էլ Մ. Նարյանը լավ չի կարդացել տեքստը։ Նա նույնիսկ փորձ չի արել հետաքրքրվելու, թե Շեքսպիրի ի՞նչ «ոտանավորի» մասին է խոսում Բոդենշտեդտը։ Իսկ չէ՞ որ դա ամենաճիշտ բանալին է Աբովյանի տվյալ տեքստը հասկանալու համար։

Հիշեցնեմ այդ տեղը. «Այսպես է սկսել Շեքսպիրը չգիտեմ իր ոտանավորներից որը...»։ Ապա շարադրվում է Շեքսպիրի այդ «ոտանավորի» սկզբի միտքը. «և աստված գիտի, ի՞նչ տպավորություն կստանա մարդ, երբ բանաստեղծին չի տեսնի, իսկ այժմ դուք տեսնում եք նրան

ձեզ մոտ նստած։ Այսպես ասացիք դուք այն ժամանակ»։ Մեզ հաջողվեց հաստատել, որ խոսքը վերաբերում է Շեքսպիրի 17-րդ սոնետին։ Մեր կողմից ընդգծված բառերը ճշգրիտ կերպով տալիս են այս սոնետի սկզբի միտքը, որի մասին և հիշատակում էր Աբովյանը։ Մենք բերում ենք այդ սոնետն ամբողջովին։

Ապագայում ո՞վ պիտի իմ տաղերին հավատա,
Եթե նրանց լիացնեմ քո ձիրքերով շողշողուն...
Սակայն աստված գիտի, որ քեզ շիրիմն է ամփոփում
Եվ քերթվածս հմայքիդ միայն կեսը ցույց կտա։

Եթե փորձեմ պատկերել գրավչությունն աչքերիդ
Եվ մեկ առ մեկ թվարկեմ շնորհներդ աննման,
Պիտի ասեն՝ ստում է բանաստեղծը այս անմիտ,
Մի՞թե դեմքը հողածին հրեշտակի է նման։

Եվ թղթերիս համար հին մարդիկ պիտի ինձ ծաղրեն,
Անարգելով որպես մի շատախոսի հինավուրց.
Իմ այս արդար ներբողը ցնորք պիտի անվանեն
Եվ ոչ որպես ճշտախոս մի ծերուկի հին զրույց։

Մինչդեռ, եթե մինչ այդ դու մի զավակ ունենաս,
Պիտի ապրես կրկնապես՝ նրա մեջ և երգում այս[4]։

Այս բոլորից հետո պարզ է դառնում այն իրադրությունը, որ ստեղծվել էր Գր. Թարխանովի տանը՝ Աբովյանի ոտանավորները կարդալու ժամանակ։ Փորձենք, հարկավ ընդհանուր գծերով, պատկերացնել այն։

Բոդենշտեդտի խնդրանքով, Աբովյանը սկսում է կարդալ Աղասու մասին գրված երգերից մեկը՝ «Վերք Հայաստանի» վեպից։ Եվ անմիջապես էլ շփոթվում է. հարկավ, նրա առջև նստած էին երկու այնպիսի հեղինակավոր ունկնդիրներ, ինչպիսիք էին՝ մեկը նշանավոր բանաստեղծ, մյուսը գիտնական արևելագետ։ Նկատելով Աբովյանի շփոթմունքը և կամենալով նրան քաջալերել, Բոդենշտեդտը ընդհատում է և ասում մոտավորապես հետևյալը.

—Մի շփոթվեք, երիտասարդ։ Ձեր վիճակը անհամեմատ ավելի լավ է, քան այն պոետինը, որի մասին պատմում է Շեքսպիրը։ Չեմ հիշում իր սոնետներից ո՞ր մեկի մեջ այսպես է սկսել Շեքսպիրը.

Ապագայում ո՞վ պիտի իմ տողերին հավատա,
Եթե նրանց լիացնեմ քո ձիրքերով շողշողուն...
Սակայն աստված գիտի, որ քեզ շիրիմն է ամփոփում
Եվ քերթվածս հմայքից միայն կեսը ցույց կտա։

—Մի շփոթվեք, Արովյան,—ավելացնում է Բոդենշտեդտը,—շեքսպիրյան պոետը տանջվում է, որովհետև չգիտե, թե ի՞նչ տպավորություն կստանա մարդ, երբ բանաստեղծությունը կարդա և բանաստեղծին չտեսնի, իսկ այժմ դուք տեսնում եք նրան ձեզ մոտ նստած։

Արովյանը շոյված զգաց իրեն Բոդենշտեդտի խոսքերից։ Հենց այդ էլ նա նկատի ուներ, երբ գրում էր նրան. «Ես վախվխելով հազիվ առաջին բառերն էի թոթովել, երբ դուք ինձ համար այնքան շոյող դիտողություններ արիք»։

Ինչպես մենք արդեն համոզվեցինք, Բոդենշտեդտը սոնետը չէր համեմատում Արովյանի տաղանավորների հետ. նա հիշատակում է Շեքսպիրին հայ բանաստեղծի լոկ «առաջին բառերը» լսելուց հետո։ Ամբողջ իրադրությունը, Արովյանի ներքին հուզումը, նրա շփոթմունքը և այլն՝ Բոդենշտեդտին հիշեցրին Շեքսպիրի համապատասխան սոնետը։ Այսպես և միայն այսպես պետք է հասկանալ Խ. Արովյանի հիշողությունը իր տաղանավորների ընթերցման մասին՝ Թարխանովների տանը։

Հիշելով այս դեպքի մասին «Գերմանական տետրում» Արովյանը, ըստ երևույթին, Բոդենշտեդտից լսած շեքսպիրյան սոնետի տպավորության տակ, դիմում էր հետնյալ կոչով՝ իր ապագա ընթերցողներին. «Թող արդարադատ ժամանակակիցների հաջորդները, թող մարդկության այնպիսի բարեկամները, ինչպիսիք դուք եք, թանկագին բարեկամս, իմանան, որ այս բոլորը ոչ թե իմ, այլ... ժողովրդի սիրո համար է, որ լույս աշխարհ հանելով դնում եմ պատմության նժարին»[5]։

Ժամանակը ցույց տվեց, որ «արդարադատ հաջորդները» երախտագիտությամբ կարդացին և կարդում են Արովյանի անմահ ստեղծագործությունները։ Երբ 1858 թվականին առաջին անգամ լույս տեսավ «Վերք Հայաստանի» վեպը, ռուսահայերից առաջինը Միք. Նալբանդյանն էր, որ հիացմունքով ողջունեց այն «Հյուսիսափայլում» (1859). «Ահա այդ աշխատության մեջ մարմին է առել ազգի հոգին...»,—[6] բացականչել է նա։

Արովյանը մաքուր խղճով կարող էր կրկնել Շեքսպիրի 55-րդ սոնետը, որ ձայնակցում էր Հորացիոսի, Նարեկացու և Պուշկինի «Հուշարձաններ»-ին։

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

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

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

Շեփորները մինչ հնչեն, դու կապրես իմ երգերում,
Եվ սիրահար զույգերի սիրավեղուն աչքերում[7]։

Պատահական չէ, որ Բոդենշտեդտի շուրթերից բառացիորեն դուրս է թռել Շեքսպիրի սոնետը։

Ֆրիդրիխ Բոդենշտեդտը (1819—1892) ոչ միայն Շեքսպիրի տաղանդի երկրպագուն էր, այլև նրա թարգմանիչը և ուսումնասիրողը։ Շեքսպիրին էր նա նվիրաբերել իր կյանքի բազում տարիները։ Բոդենշտեդտը գերմաներեն լույս էր ընծայել «Շեքսպիրի սոնետները», Շեքսպիրի բրոկհաուզյան հրատարակությունը (9 հատորով), «Շեքսպիրի հիշատակարանը», «Շեքսպիրի ժամանակակիցները» (3 հատորով)։ Մենք խորապես համոզված ենք, որ Թարխանովների տանը, սոնետը նա կարդացել է իր թարգմանությամբ։

Բոդենշտեդտը, ինչպես հայտնի է, ռուսական, ուկրաինական և արևելյան գրականությունների գործուն պրոպագանդողն էր։ Նա ծանոթ էր Լերմոնտովի և Գերցենի հետ, նամակագրություն ուներ Նեկրասովի, Տյուտչևի, Տուրգենևի, Ա. Կ. Տոլստոյի հետ։ Նա թարգմանել էր Դերժավինին, Բատյուշկովին, Պուշկինին, Լերմոնտովին, Կոլցովին։ Նրան է պատկանում «Լերմոնտովի պոետական ժառանգություն» երկհատորյակի հրատարակությունը և «Պոետական Ուկրաինա» աշխատությունը։ Ինչպես հայտնի է, աղմկալի հաջողություն է ունեցել նրա «Հազար ու մեկ օր Արևելքում» (1850) երկհատորյակը, ուր զետեղված են եղել նաև Աբովյանի բարեկամ՝ ադրբեջանական հայտնի բանաստեղծ Միրզա

Շաֆիի երգերը։ Բոդենշտեդտը ջերմ տողերով է այդտեղ հիշում իր հանդիպումներն Աբովյանի հետ։

Սակայն վերադառնանք Շեքսպիրին։

Առայժմ մեզ հայտնի չէ, թե արդյոք Աբովյանը ի՞նչ չափով էր ծանոթ նրա ստեղծագործությանը, սակայն մեզ հավաստի կերպով հայտնի է, որ նա տարված էր Ռ. Բերնսի պոեզիայով, հիանալի գիտեր Գյոթեի և Շիլլերի ստեղծագործությունները, որոնք, ինչպես հայտնի է, իրենց վրա կրել են Շեքսպիրի խիստ ազդեցությունը։ «Գյոթեն ու Շիլլերը,—գրում է Աբովյանի հիանալի գիտակ Պ. Հակոբյանը,—նրա դրական ուսուցիչներն էին, մտքի ու հոգու ղեկավարները»[8]։

Խ. Աբովյանի պոետական աշխարհը կազմավորվել է ոչ միայն ազգային, այլև համաշխարհային պոեզիայի հիման վրա։ Եվ թերևս Ֆ. Բոդենշտեդտը Շեքսպիրի սոնետն ընթերցելով՝ Աբովյանի մեջ առաջացրել է առավել մեծ հետաքրքրություն դեպի անգլիացի հանճարը, որը նրա մեջ երևան էր եկել շատ ավելի վաղ։

Այսպես պետք է ընթերցվի աբովյանական էջը հայկական շեքսպիրագիտության մեջ։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. «Շեքսպիրական», հ. 2, Երևան, 1967, էջ 107—110։

2. Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 6, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1955, էջ 152։

3. Նույն տեղում, հ. 7, 1956, էջ 390 (թարգմանություն գերմաներենից)։

4 Վիլյամ Շեքսպիր, Սոնետներ, անգլերենից թարգմանեցին Դավիթ Դավթյան, Հովհաննես Քելեշյան, Հայպետհրատ, Երևան, 1961, էջ 33։

5. Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 7, էջ 393։

6. Մ. Նալբանդյան, հ. 1, էջ 279։

7. Վիլյամ Շեքսպիր, Սոնետներ, էջ 71։

8. Պ. Հ. Հակոբյան, Խաչատուր Աբովյան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1968, էջ 506, 548, 549։

ՄՈՒՇԵՂ ՆԱՐՅԱՆ

ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՆԱԶԱՐՅԱՆՑԸ ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՄԱՍԻՆ

Նշանավոր հրապարակախոս Ստեփանոս Նազարյանցի (1814—1879) գրական վաստակի մեջ զգալի տեղ են գրավում հայոց լեզվի, պատմության, արվեստի, գրականության, կրթության հարցերը։

Լինելով համակողմանի հետաքրքրությունների տեր մարդ, լուսավորիչ՝ բառիս կատարյալ առումով, նա տեականորեն և խորապես հուզվել է, մամուլից բացի, նաև մարդկանց վրա զորեղապես ներազդող, հազարավորների հոգու հետ խոսող մի այնպիսի միջոցով, ինչպիսին է թատրոնը։ Եվ բնորոշ է, որ անցյալ դարի հիսունական թվականներին, երբ Արևելահայաստանում սկիզբ է առնում հեղաշրջող պարբերական մամուլը (սկսած «Հյուսիսափայլից»—1858 թ.), լույս աշխարհ է գալիս Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպը (1858), այդ ժամանակ էլ սկզբնավորվում է հայ նոր թատրոնը Մոսկվայում, Գյումրիում, Երևանում և այլուր։

Նազարյանցը իր աշխատություններում քանիցս անդրադարձել է թատրոնի բարոյակրթիչ նշանակությանը, խոսել ինքնուրույն և թարգմանական թատերագրության ստեղծման կարևորության մասին։

Համառոտակի շոշափենք այս հարցերը և քննենք այն դերը, որ Նազարյանցը վերապահում է Շեքսպիրին հայ թատերագրության ու հայ թատրոնի ստեղծման մեջ։ Քանի որ հրապարակախոսի մտքերը շարադրված են գլխավորապես նրա երկու ընդարձակ ուսումնասիրության մեջ, ապա խոսենք դրանց մասին։

«Հյուսիսափայլի» հրատարակության երկրորդ և երրորդ տարիներին՝ 1859 և 1860 թվականներին լույս են տեսնում այդ աշխատությունները՝ «Նկատողություն. Թե ի՞նչ բարոյական խորհուրդ ունի մի ազգային

թեատրոն» և «Հայկական թատրոնը Մոսկվայի մեջ, և մի քանի խոսք թատրոնական գործողության վերա ընդհանրապես»[1]։

Նազարյանցը այդ ուսումնասիրություններում խոսում է թատրոնի յուրահատուկ խնդիրների, թատերագրության տեսակների մասին։ Մի առանձին զորությամբ նա շեշտում է այն հանգամանքը, թե թատրոնը պիտի լինի ազգային, պիտի ունենա ազգային թատերագրություն, որը նրա առաջխաղացման և համազգային ճանաչման գրավականն է։ Ընդօրինակությունը, թեկուզ և բարձրարվեստ, ընդօրինակություն էլ կմնա։ Այս է վկայում ազգերի թատրոնի պատմությունը. իսպանական դրաման «կերպարանագործվեցավ ամենևին կրոնական և կաթոլիկական օտարամտությամբ»[2]։ Ֆրանսիականը ֆրանսարար վերակերտած հունականն էր[3]։ Շատ բախտավոր էր գերմանական դրաման,—ասում է Նազարյանցը,—որ շուտով փրկեց յուր անձը ստրկաբար նմանողությունից ֆռանսիականին[4]։ Զարմանալի բան. ֆրանսիական դրաման նմանվում է հունականին, դառնում նրա նմանակը, իսկ գերմանականն էլ՝ ֆրանսիականի։ Այսինքն՝ նմանակի նմանակ, ընդօրինակության ընդօրինակություն։ Հարկավ, խոսքը ոչ թե բարեբար ազդեցության, այլ ստրկական, ստրկամիտ նմանողության մասին է։ Նազարյանցը քաջալերում է առողջ ազդեցությունը, առողջ հոգեկցությունը։ Նա հատուկ նշում է այն հանգամանքը, որ գերմանական դրաման ոչ միայն շատ շուտով ազատվում է ֆրանսիականի ստրկական նմանողությունից և բռնում ազգային զարգացման ճանապարհը, այլև սկսում է «սնունդ առնուլ անգլիական գաղափարների առողջ կերակրից»[5]։

Այդ կերակուրը անգլիական թատերաբեմն էր «և մանավանդ... Շեքսպիրի գրվածքը»[6]։

Ինչպես օտար ազգերի, այնպես էլ հայոց թատրոնի ու թատերագրության զարգացման համար հսկայական, բախտորոշ նշանակություն ունեն Շեքսպիրը, շեքսպիրյան ուղղությունը, որը «կրոնական առասպելական նյութերից... դիմում է դեպ ի բարոյական մարդկայինը»[7]։

Եվ Նազարյանցը մի քանի անգամ վկայակոչում է Շեքսպիրին, խոսում նրա բնորոշ մեծությունից, համեմատություններ անում, բացահայտում անգլիական հանճարի բնորոշ գծերը։

Նշելով, որ «այժմյան հայերի բարք ու վարքը ընդհանրապես, դոցա դատողությունը և հայացքը աշխարհական բաների վերա, դոցա թերությունքը և կատարելությունքը մնում էին միայն հանդես հանելու թեատրոնական բեմի վրա»[8], Նազարյանցը պահանջում է, որ թատերաբեմը

լինի «հայելի պատկեր մեր հայկական կյանքին»[9]։ Թատրոնը պիտի դաստիարակի ժողովուրդը, նրան տա «առողջամիտ հայասիրություն»[10]։ Այդ խնդիրը գլուխ բերելու համար հայկական թատերաբեմը «կարոտ է անպատճառ թեատրոնական բանաստեղծների»[11], որ կոչված պիտի լինեն ստեղծել այնպիսի երկեր, որոնք կարողանային,—ընդգծում է Նազարյանցը,—ընդհանուր գաղափար տալ հային և «կրթել նորան այնպես, որ նա հասկանա յուր անձը և մարդկությունը, որի մի ճյուղը և բաժինը»[12] ինքն է։ Այդ ինքնուրույն թատերագրության և թատրոնի ստեղծման ճանապարհը Նազարյանցը գծում է ճշմարիտ կերպով. քանի որ ոչինչ չունենք հրապարակում, ապա սկսելու համար պիտի ձեռնամուխ լինենք թարգմանության, ինչպես հինգերորդ դարում սկսեցինք հայ գրականությունը։ Այդ բնագավառում հային «պիտո էր զանազան թեատրոնական գրվածներ եվրոպական ազգերի մեջ ընտրովի մշակել առանձնապես և հարմարել հայոց լսողի համար։ Շիլլերը և Գյոթեն, այո, և Շեքսպիրը կարող էին յուրյանց զանազան դրամատիկական գործերով արդյունաբեր լինել հայոց թեատրոնական բանաստեղծին, միայն թե լինեին հայոց մեջ այն շնորհալի մարդիկը, որ կարողանային առնել այդ բանը, կամ թե ազգը այս մասին քաջալերություն մատուցաներ բանաստեղծին և զարթնեցներ քնած քանքարը[13]։

Այսպես է գրել Նազարյանցը 1859 թվականին «Հյուսիսափայլի» առաջին համարում։

Մի տարի անց նա առավել որոշակիորեն ու հանգամանորեն է խոսում Շեքսպիրի մասին, գծում պատկերը այն տարրերի, որոնցից գոյանում է Շեքսպիրը։

Հակառակ իսպանական և ֆրանսիական դրամային, «անգլիական դրաման առաջինը եղավ, որ, թռչելով համբարձավ դեպ ի մի բուն մարդկային և քաղաքական բարձրություն։ Երբեք մի բանաստեղծ այնպես խոր հասկացած չէ մարդկային ախտերի բնավորությունը, ինչպես Շեքսպիրը. ոչ մինին հայտնվել չէ նոցա ընթացքը յուր օրգանական բոլորամասնությամբ, ինչպես նորան. Նորա բանաստեղծությունը—ինչպես ասում է մի հոգեվից կրիտիկոս, է ձևակերպող հանճարի վաստակը այս տեսակ պոեզիայի համար։ Տրագիկականի և կոմիկականի միավորության մեջ ընդարձակել է նա դրաման մինչև մի այնպիսի մեծապարունակ բազմազանություն, որ մտքով ևս գուշակած չեն հույնք, որ և նոր ժամանակի համար մնում է նորա ստուգության լիակատար ցուցակությունը»[14]։

Մի այլ առիթով Նազարյանցը վկայաբերում է Գյոթեի այն միտքը,

թե վեպում պիտի նկարագրվեն «մանավանդ սրտի խորհուրդներ և անցքեր, բայց դրամայի մեջ՝ բնավորություններ և գործողություններ»[15], իբրև տիպարներ այդպիսի դրամայի հիշատակում է Շեքսպիրի «Համլետը», Գյոթեի «Ֆաուստը» և Բայրոնի «Մանֆրեդը»[16]։

Շեքսպիրը Նազարյանցի համար տիպար է բոլոր առումներով։ Նաև բեմարվեստի։ Հիացմունքով է Նազարյանցը մեկնաբանում Շեքսպիրի բեմարվեստը, Շեքսպիրի «թատրոնական հանդեսները ցույց են տրված առանց դեկորացիոնների»[17]։ Տեղի և ժամանակի միասնության խախտումը նույնպես Շեքսպիրի հանճարի վսեմ գծերից է. «Թե Շեքսպիրը մինչև որ աստիճան անտես է արած տեղի և ժամանակի միությունը, զարհուրանք բերելով հնահավատ մարդերի վերա, հայտնի է բավական։ Նորա Ռիչարդ Երրորդը պարունակում է 8 տարու միջոց»[18]։ Նույնիսկ դրամայի արտաքին բաժանման մեջ առաջին ուսուցիչը դարձյալ Շեքսպիրն է. «որպես մի օգնական հնարք հառաջ տանելու օրգանական կապակցությունը գործողության առանձին մասների մեջ, սպասավորում է արտաքին բաժանումը դրամայի՝ արարք (աքտեր)։ Այդպիսի աքտեր ընդունում են սովորաբար երեք (ինչպես մանավանդ Քալդերոնը) կամ թե հինգ (ինչպես Շեքսպիրը և նորանից հետո նորագույն ժամանակի դրամատիկոսքը ըստ մեծի մասին) ոչ առանց ներքին հարկավորության. պատճառ, ամենայն ինչ, որ օրինապատշաճ կերպով հառաջադեմ է, ցուցանում է երեք ժամանակամիջոցք, այսինքն գոյանալու, հասանելու և եղծանվելու, կամ թե հինգ ժամանակամիջոցքը՝ գոյանալու, ծաղկելու, հասանելու, նվազելու և եղծանվելու»[19]։

Գեղարվեստական լեզվի պատշաճավորության մեջ էլ անզուգական է անգլիացի մեծ թատերագիրը. «Դրամայի խոսակցությունը պիտո է լինի արժանավոր և ոչ թե միայն գործողությանը, այլև առանձին բնավորություններին և նոցա հատկություններին պատշաճ, նույնքան ևս հասկանալի է ինքն ըստ ինքյան, ինչքան հաճախ ավելի նոր դրամատիկոսքը մեղանչում են դորա ընդդեմ։ Դրամատիկական լեզուն, որի համար կարող է Շեքսպիրը լինել մշտնջենավոր օրինակ, ինչպես երկինքը հեռի է երկրից, այնպես շատ տարբեր է այժմուս այնքան սիրելի դարձած քնարերգաբար թատրոնական լեզվից, որի մեջ ամեն մարդ այնքան երկար ձգում է յուր խոսվածքը, մինչդեռ ավարտել էր յուր ասելիքը, և ոչ ոք խոսքը հառաջ չէ խաղացնում այն տեղից, ուր մյուսը թողել է նորան»[20]։

Սա ընդհանրապես թատերգական լեզուն է, որը պիտի ամենայն

ճշտությամբ համար դա «որպես մարդերի բնավորության, նույնպես և գործի ամբողջության»[21]։ Արձակ և չափածո տողի կիրառման անհրաժեշտության հանգամանքները վերլուծելիս գիտնականը դարձյալ խոսում է Շեքսպիրից. «Եվ այս բանի մեջ կարող է Շեքսպիրը որպես օրինակ հառաջ բերվիլ»[22]։ Նա է արձակ և չափածո տողը աստվածային կատարելությամբ կիրառում, և առ այսօր նա է բացարձակ ուսուցիչը այդ ասպարեզում էլ։

Որ այս բոլոր տողերը Նազարյանցը գրել է խորին համոզմունքով, Շեքսպիրի նկատմամբ պաշտամունքի հասնող ակնածանքով, ասես մարգարեաբար գուշակելով Պետրոս Ադամյանի և Շեքսպիրի դերը հայ նոր թատրոնի ստեղծման ու զարգացման մեջ*, երևում է «Հյուսիսափայլում» հրապարակած ուսումնասիրություններից երեք տասնամյակ հետո գրածներից։ Այո, շուրջ երեք տասնամյակ Նազարյանցը նաև Շեքսպիրով է հմայված եղել։ Մահվանից երեք տարի առաջ՝ 1876 թվականին գրած մի ուսումնասիրության մեջ, պատասխանելով մեկին, որը փորձել է «Հյուսիսափայլի» համար պակասություն համարել ազգին Շեքսպիրի և Շիլլերի ողբերգությունները մատուցելը, Նազարյանցը պատասխանում է. «մենք շատ ենք ափսոսում, որ չենք կարողացել հասնել մեր փափագին։ Երանի թե «Հյուսիսափայլը» «կարողացած լիներ տալ յուր ազգին Շեքսպիրի չնաշխարհիկ գործերից...»[23], որոնք զորավոր հնարներ են «կրթելու և դաստիարակելու մի ժողովրդի սիրտ և հոգի, նորա բարքը և վարքը և ճաշակը»[24]։

Էությամբ բանաստեղծ, գիտնական, հրապարակագիր և թարգմանիչ Ստեփանոս Նազարյանցի գրական ուսումնասիրությունների (նվիրված Ֆիրդուսուն, Գյոթեին, Շիլլերին), գիտական գրախոսականների, արձակ և չափածո բազմաթիվ թարգմանությունների հետ (Սաադուց, Շիլլերից, Շատոբրիանից, Լերմոնտովից, Հոֆմանից և ուրիշներից) մեծ անգլիացուն նվիրված էջերը ստանում են մի առանձին արժեք։ Այդ լուրջ էջերով նա հայ շեքսպիրյան գրականության ծանրակշիռ անդրանիկ դեմքերից է, մի հանգամանք, որ, ցավոք սրտի, բնավ չի արժանացել ուշադրության։

* Պետրոս Ադամյանի (1849—1896) շեքսպիրյան դերակատարումներից ավելի քան քսան տարի առաջ, քանի որ Ադամյանը շեքսպիրյան առաջին դերակատարմամբ՝ Համլետի դերով հանդես է եկել 1880 թվականին։

8—884

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. *Ստեփանոս Նազարյանցի երկերը, հ. 1, Թիֆլիս, 1913, էջ 99—114 և 223—236։*
2. *Նույն տեղում, էջ 236։*
3. *Նույն տեղում։*
4. *Նույն տեղում։*
5. *Նույն տեղում։*
6. *Նույն տեղում։*
7. *Նույն տեղում։*
8. *Նույն տեղում, էջ 112։*
9. *Նույն տեղում։*
10. *Նույն տեղում։*
11. *Նույն տեղում։*
12. *Նույն տեղում։*
13. *Նույն տեղում։*
14. *Նույն տեղում, էջ 236։*
15. *Նույն տեղում, էջ 226։*
16. *Նույն տեղում, էջ 227։*
17. *Նույն տեղում, էջ 229։*
18. *Նույն տեղում։*
19. *Նույն տեղում։*
20. *Նույն տեղում, էջ 232։*
21. *Նույն տեղում։*
22. *Նույն տեղում։*
23. *Նույն տեղում, էջ 389։*
24. *Նույն տեղում, էջ 390։*

ՅՈՒՐԻ ԼԵՎԻՆ

ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԱՌԱՋԻՆ ՊԻԵՍԸ ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՄԱՍԻՆ

Առաջին ռուսական պիեսը Շեքսպիրի մասին՝ Պ. Պ. Կամենսկու «Վարդեր և դիմակ» ռոմանտիկական դրաման, տպագրվել է 1841 թվականին, Պետերբուրգում լույս տեսնող «Ռուսական և եվրոպական բոլոր թատրոնների պանթեոն» հանդեսում[1]։

Պոետի, արվեստագետի կյանքը ռոմանտիկների նախասիրած թեմաներից մեկն է։ Նրանք փորձում են թափանցել ստեղծագործական ոգու գաղտնարանները, ըմբռնել գեղարվեստական ստեղծագործության էությունը։ Ռոմանտիկներին հատկապես զբաղեցնում էր արվեստագետի պոետիկ հոգեկան աշխարհի ու նրան շրջապատող պրոզաիկ իրականության նկատելի հակասությունը։

Անգլիացի մեծ դրամատուրգի առեղծվածային անձնավորությունը, որից համարյա չի պահպանվել որևէ հավաստի տեղեկություն, մեկ անգամ չէ, որ հուզել է արևմտաեվրոպական ռոմանտիկներին։ Շեքսպիրին նվիրված նրանց ստեղծագործությունները հայտնի էին նաև Ռուսաստանում։

Դեռևս 1829-ին, մոսկովյան «Աթենեյ» հանդեսում հայտնվում է գերմանական հայտնի ռոմանտիկ գրող Լյուդվիգ Տիկի[2] շեքսպիրյան երկու վիպակների թարգմանությունը՝ «Dichterleben»*-ը (1825) Շեքսպիրի, Մառլոյի ու Գրինի[3] մասին, և* «Das Fest zu Kenilworth»*-ը (1828) դրամատուրգի պատանեկան տարիների մասին[4]։*

Ուշադրություն է գրավել նաև անգլիացի ռոմանտիկ Ուոլտեր Սևեջ Լենդորի «Citation and Examination of William Shakespeare» *(1834) վիպակ-զեղծումը։ Սա հեղինակի կողմից ներկայացվում էր որպես XVI դարի պատահաբար հայտնաբերված ձեռագիր, որը լույս է սփռում*

երիտասարդ Շեքսպիրի որսագողության վերաբերող լեգենդի վրա[5], «Библиотека для чтения»-ն այս գիրքն ընդունեց որպես իրական փաստաթուղթ և հրապարակեց դրա ծավալուն շարադրանքը[6]։

Ռուսաստանում տարածված էր նաև գերմանացի գրող Հենրիխ Քյոնիգի «Williams Dishten und Trachten» (1839) երկհատոր վեպը[7]։ 1840-ին, Յա. Մ. Նևերովը՝ Ն. Վ. Ստանկևիչի մտերիմը և նրա խմբակի անդամը, «Отечественные записки» հանդեսում զետեղում է այդ վեպի մանրամասն վերլուծությունը[8], իսկ երկու տարի անց լույս է տեսնում դրա ռուսերեն թարգմանությունը, որը առաջ է բերում ընթերցողների ու գրախոսների հետաքրքրությունը[9]։

Հայտնի էին նաև Շեքսպիրին նվիրված պակաս արժեք ներկայացնող գործեր. գերմանական «Morgenblatt»[10] թերթից փոխառնված «Առավոտը Նոնսոչ ամրոցում» (Non soch) անստորագիր պատմվածքը և մի ֆրանսիացի գրող Ժան-Պոլի[11] «Շեքսպիրի արկածները» վիպակը, որ տպագրվել էր Ամարլ Տաստյուի «Soirées littéraires de Paris» (1832) ժողովածուի մեջ։ Այդ վիպակի թարգմանությունը լույս է տեսել մոսկովյան «Телескоп»[12] ամսագրում, իսկ զգալիորեն փոփոխված շարադրանքը՝ ավելի ուշ պետերբուրգյան «Библиотека для чтения»[13]-ում։

Եվ վերջապես, 1840 թ., Ալեքսանդրյան թատրոնի բեմում Ռ. Մ. Զոտովի թարգմանությամբ բեմադրվել է գերմանացի դրամատուրգ Կարլ էդուարդ Հոլտեյի (Holtei) «Շեքսպիրի հայրենիքում» չորս արարով դրաման Շեքսպիրի ու կոմս Սաութհեմպտոնի մասին՝ գրված ըստ Տիկի «Der Dichter und sein Freund» (1829) վիպակի[14]։

Հիշատակված երկերից մի քանիսի մեջ պատկերվում էր Շեքսպիրի հանդիպումը Անգլիայի թագուհի Եղիսաբեթի հետ։ Դժվար չէ կռահել, թե ինչու է ռոմանտիկներին հենց ա՛յս կարգի իրավիճակը գրավել։ Հանձին Շեքսպիրի նրանք հնարավորություն են ստացել տեսանելի կերպով ներկայացնելու մարդկային հանճարը մարմնավորող, բայց և միաժամանակ սոցիալական հիերարխիայի ստորին աստիճանին կանգնած հերոսի առավելությունը ամենաբարձր երկրային ուժի՝ թագավորական իշխանության հանդեպ։ Այն պարագան, որ իշխանությունը կրողը կին էր, թույլ էր տալիս բարդացնել կոլիզիան, նրա մեջ սիրային տարր ներմուծել։

Դեռևս Տիկի «Կենիլվորթյան տոնահանդես» վիպակում պատանի Շեքսպիրը հանդիպում էր թագուհուն։ Սակայն այստեղ, բնական է,

նշված կոլիզիան չէր կարող իրացվել։ «Առավոտը Նոնսուչ ամրոցում» պատմվածքում Շեքսպիրը, որ կոմս էսեքսի հետ ներկայացել էր թագուհու ընդունելությանը, վերջինիս դիմում է մի խնդրանքով՝ տալ իրեն թատերախաղերի արտոնություն, և բացատրում է, թե ինչ հնարավորություններ ունի դրամատուրգը իր ազգակիցների հայրենասիրությունը բորբոքելու համար։

Հոլտեյի դրամայում պատկերվում է պալատական դիմակահանդես, ուր ծպտված Եղիսաբեթը երկարաշունչ մի մենախոսությամբ Շեքսպիրին նկարագրում է նրա հանճարի մեծությունը, խոստովանում, որ հպարտ է նրա ժամանակակիցը լինելու համար։

Պոետի ու թագուհու հարաբերությունները ամենից ավելի բարդ տեսք են ստացել Ժան-Պոլի պատմվածքում։ Շեքսպիրին սիրահարված Եղիսաբեթը՝ այստեղ ևս դիմակ հագած, տեսակցության է գալիս Վինձորի այգին, իսկ երկու տարի անց, ընդունում նրան պալատում ու բացում հանդիպման գաղտնիքը։

Իր դրաման ստեղծելիս հենց այս երկի վրա էր հենվում Կամենսկին։

Պավել Պավլովիչ Կամենսկին (1812—1870) իբրև բելետրիստ հայտնի է դարձել 1830-ականների վերջերին։ Եղել է Մոսկվայի համալսարանի ուսանող, բայց, ինչպես հիշում է նրա դասընկերներից մեկը, «ինչ-որ ազատամիտ խոսակցությունների» համար հեռացվել է մինչ դասընթացը ավարտելը և ուղարկվել Կովկաս, բանակ, ուր մի քանի տարի ծառայել է որպես յունկեր[15]։

Զինվորական ծառայությունից ազատվելով, նա 1836-ին հայտնվում է Պետերբուրգում՝ զինվորի Գեորգիևյան խաչը կրծքին Մաոլինսկու բարեկամի համարումով[16]։ Ամուսնությունը հայտնի քանդակագործ, պաշտոնական շրջաններում կշիռ ունեցող, Գեղարվեստի ակադեմիայի փոխնախագահ Ֆ. Պ. Տոլստոյի դստեր հետ Կամենսկուն մերձեցնում է կառավարության հովանավորությունը վայելող, այսպես կոչված, «կեղծ—վեհաշունչ» դպրոցի արվեստագետների ու գրողների (Բրյուլլով, Կուկոլնիկ և ուրիշներ)[17] և պաշտոնական մամուլի գործիչների հետ։ Ինչպես հիշում է կինը, Կամենսկին Բուլգարինի ու Գրեչի տանը «միշտ ընդունվում էր որպես բարեկամ ու թանկագին հյուր»[18]։ Մի որոշ ժամանակ նա ծառայել է 3-րդ բաժնում, իսկ 1842-ից զբաղեցրել կայսերական թատրոնների դիրեկցիայի թարգմանչի տեղը[19]։

Կամենսկին սկսել է տպագրվել 1837-ից։ Հաջորդ տարում լույս է տեսնում նրա «Վիպակների ու պատմվածքների» երկհատորյակը, որի

նյութը վերցված էր գլխավորապես Կովկասի կյանքից։ Հեղինակը մեծ ուշադրություն էր դարձնում տեղանքի, կովկասցիների բարքերի ու սովորույթների պատկերմանը, իսկ մյուս բոլոր դեպքերում քայլում էր նույն տրորված արահետով։ Բուռն, «դերմարդկային» կրքեր, էկզոտիկ կերպարներ, պաճուճված, ծեքծեքուն լեզու, Couleur locale-ի միտումնավոր ընդգծում—բոլոր առումներով Կամենսկին ներկայանում էր իբրև ռոմանտիզմի էպիգոն։ Բելինսկին գրում էր. «Պ-ն Կամենսկին ուզում է դառնալ երկրորդ Մառլինսկի... Պարոնայք, երկվորյակներ չեն լինում և ամեն ոք պետք է ինքն իր նման լինի»[20]։

Ռոմանտիկ ոգով էր գրված նաև «Վարդեր և դիմակ» դրաման։ Այնինչ Շեքսպիրի ռոմանտիկ ըմբռնումը, որ տիրապետում էր XIX դարի 20—30-ական թվականների ռուս գրականության մեջ, այդ ժամանակ արդեն լուրջ դիմադրության էր հանդիպում[21]։ Բելինսկին ծաղրանքով ռոմանտիզմին դիմելով, 1812-ին գրում էր. «Պ-ն Լեոտրենեի միջոցով, որ մի կերպ համեմված էր պր-ն Գիզոյով, դու մի կերպ ծանոթացար Շեքսպիրի հետ ու սկսեցիր փարիզյան ռոմանտիկների ձայնով ճչալ սրտագիտության մասին, գաղափարների խորության մասին, կրքերի ուժի մասին, իրականության ճշմարտացի արտացոլման մասին. բայց եկ, խոստովանիր (անցած-գնացած բան է). Շեքսպիրից քեզ դուր է եկել միայն ռամիկների ու զինվորների լեզվակռիվը, կերպարների բազմազանությունն ու առատությունը, մեկ էլ իսկապես անհեթեթ դրամատիկական նմիասնությունը չպահպանելը»[22]։ Այստեղ քննադատը բանավիճային սրությամբ նշում է ռուսական ռոմանտիկ շեքսպիրիզմի բացասական գծերը. կոնկրետության բացակայություն, հիացական տոն, հուզական կողմի գեկլարատիվ ընդգծում, արտասահմանյան ռոմանտիկների մեկնաբանությունների կրկնողություն, իսկական Շեքսպիրի անբավարար իմացություն։ Այս առանձնահատկությունները մենք տեսնում ենք նաև Կամենսկու ստեղծագործության մեջ։

Դեռևս 1839-ին «Ուժեղ ապրումներ սրահողը» վեպում իր հերոսի՝ էնսկու շուրթերով Կամենսկին անգլիացի դրամատուրգին տալիս է «ուլտրառոմանտիկ» բնորոշում. «Շեքսպիրը գրել է Օթելլոն, խանդոտ սերը Պրոմեթեսի ագռավի (sic) պես կտցահարում, ծվատում է մարդու սիրտը. նա գրել է Լիրը. հոր սերը մաշում է մարդու միտքն ու սիրտը խելահեղության աստիճան. նա գրել է Մակբեթը. տիրելու ծարավը այրում է մարդու սրտի արյան կաթիլները,—մարդու սիրտը նրա երևակայության կերպն էր. նա չէր ազատվում դրանից, ինչպես փրփուրը

Թեմզայի ջրերից Դարիալի կիրճում,— մի խոսքով, Շեքսպիրը իր բովանդակ կյանքում բանաստեղծական կերպարներով մարմնավորում էր միայն ու միայն մարդու սիրտը, և դրանցով, իբրև հայելու մեջ, զմայլվում էր նրա սիրտը՝ մերթ դրական և մերթ մերժող»[23]։

«Վարդեր և դիմակ» դրամայի սյուժեն բավական խճճված է։ Առաջին տեսարանում Շեքսպիրը անստորագիր նամակ է ստանում ինչ-որ տիկնոջից, որը նրան տեսակցության է հրավիրում Վինձորի այգին։ Պոետը, դեռ անծանոթուհուն չտեսած՝ պատրաստ է արդեն սիրահարվելու նրան։ Տեսակցության է գալիս Եղիսաբեթ թագուհին՝ դիմակ դրած։ Նրա մեջ պայքարում են երկու զգացմունք. իբրև կին նա թաքուն սիրահարված է Շեքսպիրին, սակայն իր դիրքի գիտակցությունը զրկում է նրան խոստովանելու հնարավորությունից։ Նա մերթ խրախուսում է նրա զգացմունքների արտահայտությունը, մերթ սառնորեն կանխում։ Տեսակցությունն ընդհատվում է գիշերային պահակախմբի հայտնվելով։ Եղիսաբեթը հեռանում է, նոր հանդիպում նշանակելով հաջորդ գիշերը։

Համակած զգացմունքին հագուրդ տալու հնարավորությունից զուրկ, թագուհին բարկությունը հանում է իր սպասուհուց ու ընկերուհուց՝ էմի Գրեյից, որը նույնպես թաքուն ու կրքոտ սիրում է Շեքսպիրին։ Իր փոխարեն Եղիսաբեթը նրան է ուղարկում երկրորդ տեսակցության ու հետևում նրանց վարդենու ետևից։ Երբ էմին արդեն պատրաստ է Շեքսպիրի գիրկն ընկնելու, թագուհին «Վարդեր և դիմակ» պայմանական ազդանշանով ետ է կանչում աղջկան։

Հմայված պոետը տանջվում է սիրուց և ամենուր փնտրում անծանոթ կնոջը, մինչև պալատական պարահանդեսում էմին բացում է գաղտնիքը։ Սակայն Եղիսաբեթը, որը կամենում է մինչև վերջ հասցնել իր ծրագիրը, Շեքսպիրին ընդունելություն է նշանակում և հենց այդտեղ հայտարարում, որ էմիին ամուսնացնում է թագավորական պահակախմբի պետ սըր Բլաունդի հետ, որի ձեռքը մինչ այդ սպասուհին մերժել էր։ Թագուհին Շեքսպիրին խնդրում է բանաստեղծություն գրել հարսանիքի առթիվ։ Շեքսպիրը հասկանում է կատարվածի իմաստը և Եղիսաբեթին պատմում Օվիդիուսին նվիրված իր նոր դրամայի ծրագիրը, ուր մերկացնում է թագուհու նենգությունը, բեմ հանելով նրան Տիբերիոս կայսրի մոր՝ Լիբիայի անվան տակ։ Ամոթահար Եղիսաբեթը, խեղդելով վրեժի զգացումը, Բլաունդին կարգադրում է անհապաղ մեկնել Իռլանդիա, որը և խափանում է պատրաստվող հարսանիքը։ Թագուհին պարզում է ձեռքը Շեքսպիրին ու ասում. «Հաշտվենք»։ Սրանով դրաման վերջանում է։

Շեքսպիրը այս դրամայի մեջ պոետի բարձրագույն մարմնավորումն է, ինարկե, Կամենսկու պատկերացման շրջանակներում։ Դա մի երազող իդեալիստ է, որ ապրում է ստեղծագործական ցնորքների աշխարհում։ Կինը նրա դմայլանքի, պաշտամունքի ու բանաստեղծական ուշադրության, հոգածության առարկան է։ Նա բացականչում է. «Մի՞թե կանանց մեջ կա թեկուզ մեկը, որը փորձի կատակով անգամ վիրավորել ինձ՝ իրենց երկրպագուին. ինչի՞ համար։ Իմ սիրո՞ համար, նրանց ուղղըված իմ երգերի՞ համար, իմ հուսահատությա՞ն համար, որ երբեմն փորձում եմ իմ դրամայում կամ պոեմում ստեղծել այն կատարելագույն իդեալներին նմանվող մի բան, որոնցով փայլում է նրանց սեռը... Ինձ Յուլիան մտերմացրեց նրանց... սակայն նրանք տակավին անտեղյակ են իմ այլ կերտվածքներին, կանացի բարեմասնությունների ու առաքինության ուրիշ տիպարներին, նրանք այստեղ են, իմ կրծքում. Հոգիս ու երևակայությունս լցուն են նրանցով, և դուք կանայք, կճանաչեք նրանց» (էջ 10—11)։

Կանանց այդ «երկրպագուն» ստեղծված չէ երկրային սիրո, ամուսնության համար։ Նա որոնում է իր «տիկնոջը», որն առայժմ սոսկ մի «երազ է, որ հայտնվել է... պոետի համար միշտ գրավիչ խորհրդավոր մշուշում» (էջ 26)։ Երբ էմին խոստովանում է իր սերը, պոետը նրան հիշեցնում է պալատական տիկնոջն ու «աղքատ կատակերգակին» բաժանող վիճակների ու հարաբերությունների անհատակ անդունդը։ Իսկ գլխավոր խոչընդոտն այն է, որ ինքը պոետ է և «ունի կին՝ պոեզիան, ունի անհամար սիրուհիներ՝ բաղում երազանքները, որ հալածում են նրան բոլոր կողմերից... Հիմա նա այստեղ է, վաղը՝ երկնքում, և կին-ամուսինը ծանր բեռ է նրա եթերային թռիչքների համար» (էջ 26)։

«Կատակերգակը» հասարակական սորին աստիճանի վրա է, սակայն Շեքսպիր-արվեստագետը բարձր է կանգնած սոցիալական տարբերություններից։ Նա մտքերի համընդհանուր տիրակալն է, թեև ամբոխն ի վիճակի չէ մինչև վերջ հասկանալու նրա հանճարեղ երկերը։ Նա մոտ է հասարակ ժողովրդին, որը սիրում է նրան ու համարում իր պոետը («Մեր Վիլյամը, մեր հիանալի, պանծալի Վիլյամը»,— գոչում են քաղաքացիները. էջ 5)։ Նա իրեն ազատ է զգում լորդերի շրջանում, ընդ որում առիթ բաց չի թողնում նշավակելու նրանց մեծատոհմիկ պարծենկոտությունը։ Երբ նա գալիս է ընդունելության, թագուհին հայտարարում է. «Դեռ երբեք մենք նման հյուր չենք ընդունել արքունիքում

մեր... Շնորհապարտ ենք ձեզ, շնորհապարտ, սըր Վիլյամ Շեքսպիր... Ձեր անձով դուք զարդարում եք մեր թագավորությունը, և ամենահեռավոր սերունդն էլ Եղիսաբեթին թերևս չմոռանալով, չի մոռանա, անշուշտ, Շեքսպիրին» (էջ 29)։ Այսպես հուշակվում է պոետի առավելությունը երկրային տիրակալների նկատմամբ։

«Վարդեր և դիմակ» դրամայում հանճարեղ պոետի ռոմանտիկական կոնցեպցիան հասցվել էր ծայրահեղ պրիմիտիվ, տափակ ձևի։ Մենք արդեն նշել ենք Կամենսկու դրամայի կախվածությունը «Շեքսպիրի արկածները» ֆրանսիական վիպակից։ Ժան-Պոլից Կամենսկին յուրացրել է նաև այնպիսի հիմնական սյուժետային հանգույցներ, ինչպիսիք են գիշերային տեսակցությունը Վինձորում կամ ընդունելությունը պալատում (այլ բովանդակությամբ հագեցված), փոխառնվել են նաև առանձին մասնակի դրվագներ (երկու գրվածքներում էլ մանկլավիկն է Շեքսպիրին բերում Վինձոր հրավիրող երկտողը. երկուսում էլ տեսակցության ընդհատողը գիշերային պահակախումբն է. երկուսում էլ Շեքսպիրը հանդարտեցնում է կռվող քաղաքացիներին, իսկ Եղիսաբեթը՝ հրամայում, որ ընդունելության ներկայացած պոետի առջև բացեն դռների զույգ փեղկերը և այլն), նույնիսկ որոշ անուններ (մանկլավիկ Հենրի, լորդ Բրոգիլ)։ Դրամային պատմության ու տեղի կոլորիտ է հաղորդում գլխավորապես առաջին տեսարանը «Երեք կռունկ» պանդոկի առջև, ուր հավաքվել են «տարբեր խավերի հյուրեր» և խոսակցության մեջ հիշատակվում են Անգլիայի պատերազմները Իսպանիայի, Հոլանդիայի ու Իռլանդիայի դեմ, պուրիտանների քարոզները, Բլաք-Ֆրիար թատրոնը, արջի հետապնդումը և շեքսպիրյան ժամանակաշրջանի այլևայլ իրադարձություններ ու դեպքեր։ Ընդ որում Կամենսկին թույլ է տվել մի շարք անճշտություններ, որոնք ցույց են տալիս, որ նրա գիտելիքները եղիսաբեթյան Անգլիայից բավականաչափ մակերեսային են եղել։ Այսպես, նա Ֆրենսիս Բեկոնին (1561—1626) անվանել է Ռոջեր, շփոթելով XIII դարի փիլիսոփայի հետ, և դարձրել յոթնամյա երեխա «Համլետի» ներկայացման տարում (այսինքն՝ 1601-ին. տե՛ս էջ 29). պիեսում կա մի գործող անձ, որ մտացածին տիտղոս է կրում՝ «լորդ Կինգադոմ» և այլն։

«Վարդերն ու դիմակը» հաջողություն չունեցավ։ Ձնայած դրաման նախապես ռեկլամվել էր, նրա հրապարակումը որևէ արձագանք չունեցավ[24]։ Միայն Բելինսկին, 1841-ին «Հարյուր ռուս գրող» ժողովածուն գրախոսելիս հարևանցիորեն նկատել է. «Պր-ն Կամենսկու դրական

գործունեության մասին բավական է ասել, որ նա, պր-ն Կամենսկին հեղինակն է «Էնսկին՝ ուժեղ ապրումներ որոնող» անգլիական երգիծական վեպի և «Վարդեր ու դիմակ» անեկդոտական դրամայի»[25]: Որքան մեզ հայտնի է, «Վարդեր և դիմակ» դրաման չի բեմադրվել:

Հետագայում Կամենսկին Շեքսպիրի կերպարին չի անդրադարձել[26]: Սակայն շեքսպիրյան դերերի դերասանական մեկնաբանմանը անդրադարձել է իր հաջորդ՝ «Մեծ դերասանը, կամ սկսնակ դերասանուհու սերը» դրամայում՝ նվիրված Գարրիկին, որ վերջին տեսարանը պատկերում էր «Լիր արքայի» ներկայացումը[27], ինչպես և, հատկապես, «Մակբեթին որպես դերասան ու Շեքսպիրի մեկնաբան» հոդվածում, որ գրել է մեկ տասնամյակ անց[28]: Հոդվածն ընդունվել է տարբեր ուղղության ամսագրերի կարեկից արձագանքներով[29]:

Ինչ խոսք, «Վարդեր և դիմակ» դրաման քիչ բան է ավելացրել ռուսական շեքսպիրականին: Բայց և այնպես, նա մի երևույթ է, որ շատ հատկանշական էր իր ժամանակին: Մի կողմից, անգլիացի դրամատուրգի անունը և կերպարն օգտագործելու սպեկուլյատիվ փորձերը[30] մի ավելորդ անգամ վկայեցին այն խոշոր ժողովրդականության մասին, որ Շեքսպիրը նվաճել էր Ռուսաստանում XIX դարի 30—40-ական թվականների սահմանագծին: Մյուս կողմից՝ դրամայի անհաջողությունը պարզորոշ ցույց տվեց, որ Շեքսպիրի ռոմանտիկ մեկնաբանությունը ռուս առաջադիմական գրականության համար այն ժամանակ արդեն անցած փուլ էր:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. „Розы и маска", Анекдотическая драма из жизни Шекспира, в трех действиях, соч. П. Каменского, „Пантеон", 1841, ч. I, № 2, էջ 1—31: Տեքստի մեջ նշված էջերն ու մեջբերումները վերցված են այս հրատարակումից:
2. Տե՛ս M. Koch, Ludwig Tieck's Stellung zu Shakespeare. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. XXXII, 1896, էջ 310—313; A. Eichler, Zur Quellengeschichte und Technick von L. Tieck's Shakespeare-Novellen, Englische Studien, Bd. LVL, H. 2, 1922, էջ 254—280:
3. „Жизнь поэтов", „Атеней", 1829, ч. IV, октябрь, кн. I, էջ 44—83, кн. II, էջ 132—166, ноябрь, кн. I, էջ 239—263, кн. II, էջ 349—391:
4. Л. Тик, Праздник в Кенильворте или детство Шекспира, „Атеней", ч. III. июль, кн. I, էջ 40—60, кн. II, էջ 121—146: Հետագայում այս վիպակը բազմիցս թարգմանվել ու վերապատմվել է XIX դարի ռուսական մանկական հանդեսներում ու ժողովածուներում:

5. Տե՛ս Т. Н. Васильева, Шекспир в повести Лендора, „Ученые записки Кишиневского университета“, т. 37, 1959, էջ 53—68։

6. „Допрос Шекспира, обвиняемого в воровстве“, „Библиотека для чтения“, 1835, т. 8, № 2, отд. VII, էջ 75—81։

7. Հենրիխ Քյոնիգ (König, 1790—1869), դրամատուրգ, արձակագիր, հրապարակախոս և պատմաբան, գրել է գլխավորապես պատմական վեպեր։ 1841 թ. հատուկ ուսումնասիրություն է նվիրել Շեքսպիրին։ Ռուսաստանում Քյոնիգը հայտնի էր հիմնականում Ն. Ա. Մելգունովի աշխատակցությամբ գրած Literarische Bilden aus Russland (1837) գրքի շնորհիվ, որը ժամանակին նպաստել է Արևմուտքում ռուս գրականության տարածմանը։ Տե՛ս В. И. Кулешов, Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина) М., 1965, էջ 55—57, 327—334: H. Raab, Die Lyrik Puskins in Deutschland (1820—1870), Berlin, 1964, էջ 51—60։ Շեքսպիրի մասին Քյոնիգի գրած վեպի վերաբերյալ տե՛ս M. Hecker, Shakespeares Bild im-Spiegel deutscher Dichtung, Shakespeare-Jahrbuch, Bd. LXVIII, 1932, էջ 51—53:

8. Я. Неверов, Германская литература, „Отечественные записки“, 1840, т. IX, № 4, отд. VI, Иностр. лит., էջ 1—8:

9. Г. Кениг, Жизнь и поэзия Вильяма Шекспира, М., 1842, գրախոսականներ՝ „Литературная газета“, 1842, 15 марта, № 11, էջ 232—234, „Отечественные записки“· 1842, т. XXI, № 4, отд. VI, էջ 33, „Современник“, 1842, т. XXVII, отд. II. էջ 125—126:

10. „Сын отечества“, 1829, т. CXXVII, № 37, էջ 185—201:

11. Այդ հեղինակի մասին (Jean-Paul) որևէ տեղեկություն գտնել չհաջողվեց, բայց հայտնի է, որ նրան չպետք է նույնացնել գերմանացի գրող Ժան-Պոլի (Ռիխտեր) հետ և որ, հավանաբար, նրան են պատկանում այդ անունով ստորագրված «Biographie de Mlle Araldi»-ն (Lion, 1845) և 1870—71 թթ. ֆրանս-պրուսական պատերազմում գերմանացիների հաղթանակը ողջունող մի շարք քաղաքական պամֆլետներ (տե՛ս Catalogue général des Livres imprimés de la Bibliothéque Nationale, t. LXXVLL, Paris, 1923, էջ 845—846):

12. „Приключения Шекспира“, 1593, пер. Селиванов, „Телескоп“, 1835, ч. XXVIII, էջ 29—71։ Թարգմանությունը արտատպվել է „Фантастические чудеса. Повести и рассказы Бальзака, Гете, Проспера Дино“, գրքում, ч. II, М., 1837, էջ 40—106:

13. „Приключение с Шекспиром после первого представления „Ромео и Джульетты“, „Библиотека для чтения“, 1839, т. XXVIII, № 5, отд. VII, էջ 40—57։ Ն. Ն. Բախտինը („Библиотека великих писателей под редакцией С. А. Венгерова. Шекспир, т. 5, էջ 560) փոխադրության հեղինակ է համարում Վ. Ի. Լյուբիչ-Ռոմանովիչին, առանց նշելու իր տեղեկությունների աղբյուրը։ Նույն ատրիբուցիան է կատարում և Ի. Մ. Լևիդովան (Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке“, 1748—1962, М., 1964, № 1138, էջ 134):

14. Գերմանական գրող, միտամփի Հոլտեյի „Shakespeare in der Heimat“ դրաման Եվրոպայում զգալի հաջողություն ուներ (տե՛ս A. Ludwig, Shakespeare als Held deutscher Dramen. Shakespeare-Jahrbuch, Bd. LIV, 1918, էջ 2)։ Պետերբուրգում այդ դրաման ներկայացվել է 1840 թ. նոյեմբերի 6-ին Վ. Ն. Կարատիգինի բենեֆիսի ժամանակ, վերջինս խաղացել է գլխավոր դերը, և հաջողություն չի ունեցել (տե՛ս „Литературная газета“, 1840, 16 ноября, № 92) սյունակ 2098—2101. „Северная пчела“, 1840, 20 ноября, № 264, էջ 1053-1064)։ Պիեսը չի հրատարակվել։ Պահպանվել է գրաքննչական ձեռագիրը, որի թույլտվությունը ստորագրել է գրաքննիչ Մ. Գեդեոնովը 1840 թ. սեպտեմբերի 17-ին (Լենինգրադի Ա. Վ. Լունաչարսկու անվան թատերական գրադարան, շիֆր 1, 6, 5, 17)։

15. Я. И. Костенецкий, Воспоминания из моей студенческой жизни, „Русский архив“, 1887, кн. I, вып. I, էջ 109: 1831-ին Կամենսկին եղել է «Մալովյան պատմությունը» հրահրողներից մեկը (լսարանից պրոֆ. Մ. Յա. Մալովի վտարումը, տե՛ս նույն տեղում, թղթապ. 3, էջ 336—345), որ նկարագրել է Գերցենը «Եղելություններ և խոհեր» V գլխում (տե՛ս նաև Մ. Կ Լեմկեի մեկնաբանությունները, А. И. Герцен, Полное собрание сочинений, т. XII, Пб, 1919, էջ 184—186):

16. Տե՛ս М. П. Алексеев, Этюды о Марлинском, Иркутск, 1928, էջ 23։

17. Տե՛ս И. И. Панаев, Литературные воспоминания, Гослитиздат, 1950, էջ 99—102։

18. Մ. Յ. Կամենսկայայի հուշերը, «Исторический вестник», 1894, т. VII, № 12, էջ 634։ Բուլգարինի վերաբերմունքը Կամենսկու նկատմամբ պերճախոս բնութագրում է նրա 1838 թ. ապրիլի 12-ի նամակը Յ. Գ. Տոլստոյին։ Կամենսկուն անվանելով «արտասովոր տաղանդի, խելքի, զգացմունքի տեր, կրթված մարդ», Բուլգարինը ավելացրել է. «Բոլոր այդ Օդոևսկիներն ու միջակությունը թզուկներ են ըստ Կամենսկու առջև» („Литературный вестник“, 1901, т. I, кн. II, էջ 178)։

19. Քաղվածքը նրա շրջաբերականից տե՛ս Բ. Լ. Մոձալևսկու քարտարանում (ՍՍՀՄ ԳԱ ռուս. գրականության ինստիտուտի ձեռագրերի բաժին)։

20. В. Г. Белинский, Утренняя заря. Альманах на 1839 год. Полн. собр. сочинений, т. III, М., 1953, էջ 68: Բելինսկու կարծիքները Կամենսկու գըրվածքների մասին տե՛ս նաև նույն տեղում, հ. 2, էջ 181—184, հ. 3, էջ 144—146, 357—363, հ. 5, էջ 595—596, հ. 6, էջ 395—397։

21. Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս „Шекспир и русская культура“, М.—Л., 1965, гл. V („На путях к реалистическому истолкованию Шекспира“).

22. В. Г. Белинский, Русская литература в 1842 году, Полн. собр., сочинений, т. VI, էջ 518։

23. „Искатель сильных ошущений“, Соч., Каменского, ч. I, СПб, 1839, էջ 75։

24. Տե՛ս „Северная пчела“, 1840, 24 июня· № 140, էջ 157։ „Репертуар русского. театра“, 1840, т. II, кн. 7, էջ 56։ „Пантеон“, 1840.ч. IV, № 10, էջ 52։

25. В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. 5., էջ 215։

26. Դրամայի հետ միաժամանակ նա գրել է վիպակ մեկ ուրիշ մեծ պոետի մասին՝

«Գյոթեի ժամանակակիցները» „Пантеон", 1841, ч. II, № 6, *էջ 47—81։ Տե՛ս* В. Жирмунский, Гете в русской литературе, Л., 1937, *էջ 216—218։*

27. *Դրաման բեմադրվել է Ալեքսանդրյան թատրոնում, սակայն հաջողություն չի ունեցել. տե՛ս կարծիքները* „Литературная газета", 1842, 20 сентября, № 37, *էջ 764—766։* „Северная пчела", 1842, 21 сентября № 210, *էջ* 837—839, Отечественные записки", 1842. т. XXIV, № 10 отд. VIII, *էջ 123—124։*

28. „Пантеон", 1852, т. II, отд. II, *էջ 1—14։*

29. *Տե՛ս* „Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики", „Современник", 1852. т. XXXIV, № 7, отд. VI, *էջ 109։* „Журналистика", „Москвитянин", 1852, т. III, № 9, отд. V, *էջ 52—54։*

30. *Հատկանշական է, որ Կամենսկին Շեքսպիրի անունով սպեկուլյացիա էր անում ոչ միայն գրական ստեղծագործության մեջ, այլև կենցաղում։ Դ. Վ. Գրիգորովիչը հիշում էր, որ նա «Իր ընդունակությունները մարզում էր, որպեսզի ուղիներ հայտնագործի դրամ շորթելու համար։ Կամենսկին երբեմն գրասենյակ էր մտնում ցնծագին տրամադրությամբ, ջերմորեն սեղմում էր ձեռքերը, նույնիսկ փաթաթվում և ոգևորված սկսում էր խոսել Շեքսպիրից։ «Ես,—ասում էր նա,— այս գիշեր հարյուրերորդ անգամ կարդացի «Համլետը»։ Աստված իմ, ի՜նչ խորություն։ Շեքսպիրը մարդ չէ, ոչ, նա մարդկության մեջ ինչ-որ մի Մոնբլան է, նա օվկիանոս է, այո, անեզր մի օվկիանոս»։ Նման ճառից հետո նա հանկարծ մի կողմ էր տանում նախապես նշված ունկնդրին, թեքվում էր նա ականջին ու շուտասելուկի պես արտասանում.* „Prêter—moi, je vous pris, cinq roubles" (Д. В. Григорович, Литературные воспоминания, Л.).

ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

ԷՋԵՐ ՀԱՅ ՇԵՔՍՊԻՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

ԱԿԱՆԱՏԵՍԻ ՎԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

Վաղարշ Վաղարշյանը 1942-ի փետրվարի 2-ին բեմ բարձրացավ Համլետի դերով։ Այդ ժամանակ նա արդեն հռչակված դերասան էր։ Տուրջ մի տասնամյակ առաջ խաղացած Բուլըչովը նրան միանգամից դասեց թատրոնի առաջնակարգ ուժերի շարքը։ Խլեստակովի, Պավել Առաջինի, Բելյագուբովի դերերով աչքի ընկած և համընդհանուր ճանաչման արժանացած դերասանը «Եգոր Բուլըչովը» ներկայացումից հետո համարվեց բեմի առաջնակարգ վարպետ։ Դրանից հետո խաղացած մի շարք դերեր՝ Տիխոն, Պոլեժաև, Սուրեն, Լենին, նորից Խլեստակով՝ բոլորն էլ անզուգական կատարումներ, հաստատեցին Բուլըչովի հաջողությունը։ Սրանց հաջորդեց Համլետի դերակատարումը։ Երբ հայտնի դարձավ, որ մտադիր է Համլետ խաղալ, շատերը, այդ թվում նրա տաղանդի համակիրներն էլ, զարմացան։ Չէին տեսնում նրա մեջ ողբերգական խորք։ Բայց նա արդեն այնպիսի հեղինակություն էր թատրոնում, որ իր ուժերը մի այդպիսի դերում փորձելու իրավունքը նվաճել էր անպայման։ Եվս առավել, երբ դերասանը մի առիթով հայտարարեց, թե ինքը քսան տարի շարունակ ուսումնասիրել է Համլետի կերպարը, պատրաստվել խաղալու համար[1]։

Վերջապես խաղաց։ Բեմադրությունը պատկանում էր Արշակ Բուրջալյանին։ Ձևավորումը կատարել էր Արա Սարգսյանը։ Վերջինս առաջին անգամ էր ձևավորում «Համլետը», մինչդեռ Բուրջալյանը երրորդ անգամն էր բեմադրում ողբերգությունը. մեկ անգամ Թիֆլիսում, Իսահակ Ալիխանյանի Համլետի հետ, երկրորդ անգամ Երևանում՝ Համ-

լետի դերը հանձնելով այն ժամանակ դեռ տակավին երիտասարդ Հրաչյա Ներսիսյանին։ Հիմա էլ Վաղարշյանի հետ միասին։

Պատերազմական տարիներ էին, մարդկանց մտքերը զբաղված էին ռազմաճակատից եկող ահեղ լուրերով։ Չնայած դրան՝ ներկայացումը գրավեց հանդիսատեսին, մտքեր զբաղեցրեց, տեղի տվեց աղմկալի վեճերի։ Հիացողներ կային։ Ավելի շատ էին դժգոհները։ Հավանողները գտնում էին, որ Վաղարշյանը նոր մեկնաբանություն է տվել առեղծվածային կերպարին։ Չհավանողները գտնում էին, որ Վաղարշյանի խաղը կապ չունի Շեքսպիրի Համլետի հետ, մեկնաբանությունը սխալ է, և նա այդ դերի համար ծնված չէ։ Երկու կողմում էլ հեղինակություններ կային։ Մարտիրոս Սարյանը բարձր կարծիքի էր։ Ավետիք Իսահակյանը բոլորովին չէր հավանում և իր մտքերին խիստ ձևակերպում էր տալիս։ Թունդ վեճերի այս շրջանում, Երևանի ռուսական թերթում երևաց մի գովասանական հոդված[2]։ Դրա հեղինակը Մ. Բաբենչիկովն էր, պատերազմի կապակցությամբ Մոսկվայից Երևան փոխադրված մի մարդ, որը մասնագիտությամբ ճարտարապետ էր, կերպարվեստագետ։ Միաժամանակ հետո ընդարձակ հոդված հրապարակեց հայկական թերթը՝ «Սովետական Հայաստանը»[3]։ Հեղինակը՝ արևմտաեվրոպական գրականության դասախոս Հովհաննես Մամիկոնյանն էր։ Հոդվածը գրված էր հակառակ դիրքերից և սուր քննադատական ոգի ուներ։ Հոդվածները, որ արտահայտում էին թատերասեր հասարակության տարբեր դիրքավորումները, ավելի բորբոքեցին կրքերը։

Անցավ որոշ ժամանակ, և բեմ բարձրացավ Համլետի մյուս դերակատարը՝ Գուրգեն Ջանիբեկյանը։ Տարբեր կարծիքները բախվելու մի նոր առիթ ստացան։ Երկու Համլետին համեմատում էին միմյանց հետ, մեկին հավանում էին, մյուսին՝ ոչ, շատերն էլ ոչ մեկին էին հավանում, ոչ էլ մյուսին։ Վաղարշյանի Համլետը նորարարական էր հայտարարվում, թեև ըստ էության, դա նորարարություն չէր։ Ռուս սովետական բեմում, մի-երկու տարի առաջ, այդ մեկնաբանությամբ արդեն խաղացել էին[4]։ Ջանիբեկյանը կամենալով հակադրվել Վաղարշյանին՝ ավանդական ճանապարհով գնաց։ Երևի այդպես էր համոզված։ Թերևս նա նկատի առավ և Վաղարշյանի հակառակորդների տեսակետը, կարծելով, որ եթե Վաղարշյանի նորարարությունը չի ընդունվում, ուրեմն կպաշտպանվի ավանդական ըմբռնումը։ Ջանիբեկյանն էլ պաշտպաններ ուներ։ Դրանք չափազանց սակավաթիվ էին և հրապարակի վրա չերևացին բնավ։ Դա հաստատվեց «Համլետի» բեմադրության քննարկ-

ման ժամանակ, որ կազմակերպել էր Հայկական թատերական ընկերությունը (որի նախագահը Գուրգեն Ջանիբեկյանն էր)։

Քննարկումը տեղի ունեցավ մայիս ամսին։ Զեկուցողը Հովհ. Մամիկոնյանն էր։ Հարակից զեկուցողը՝ Վաղարշ Վաղարշյանը։ Առաջին նիստը տեղի ունեցավ Սունդուկյանի անվան թատրոնի շենքում, թատրոնի հասարակության առաջ։ Երկրորդ նիստը Գրողների տան դահլիճում, ավելի սահմանափակ լսարանում՝ դերասանների, գրողների, նկարիչների, քննադատների մասնակցությամբ։

Ելույթ ունեցան շատերը, և բոլորն էլ խոսեցին Վաղարշյանի Համլետի մասին։ Ոչ ոք Ջանիբեկյանի Համլետին չանդրադարձավ, բացի զեկուցողից, որ նկատելի համակրական վերաբերմունք ուներ դեպի Ջանիբեկյանի մեկնությունը, համենայն դեպս կարծում էր, որ երկի ոգուն նա ավելի է մոտ, քան Վաղարշյանը։ Մտքերի փոխանակության մասնակիցները կամ բնավ չէին խոսում Ջանիբեկյանի Համլետի մասին, կամ հայտնում էին, որ այսօր իրենց նպատակն է վիճել Վաղարշյանի լուսաբանության շուրջ[5]։

Վաղարշյանը դժգոհ էր իր խաղի շուրջ եղած քննադատությունից, բայց այլևս խոսք չառավ և իր քննադատներին պատասխանելու փորձ չարեց։ Նա հույսը դրել էր մոսկովյան քննադատների վրա։ Նա մտածում էր այսպես. Երևանում իրեն չհասկացան, կհասկանան Մոսկվայում։ Եվ նա 1943-ին, Մոսկվայում, Համառուսական թատերական ընկերության Շեքսպիրի և արևմտյան դրամատուրգիայի կաբինետի նիստին պատմել էր իր կատարման մասին։ Նիստի նախագահը՝ հայտնի շեքսպիրագետ Միխայիլ Մորոզովը, եզրափակելով հավաքույթը՝ ասել է. «Ինձ թվում է, որ մենք այսօր ներկա եղանք մի խիստ հետաքրքրական հաղորդման, որը շատ ու շատ արժեքավոր է»։

1944-ին, Համառուսական թատերական ընկերությունը որոշեց Երևանում շեքսպիրյան հոբելյանական կոնֆերանս և փեստիվալ անցկացնել։ Կոնֆերանսին զեկուցումներով հանդես եկան Մ. Մորոզովը, Ալ. Ջիվիլեգովը, Հ. Գյուլիքեվխյանը, Ս. Մելիքսեթյանը, Վ. Թերզիբաշյանը[6], Ա. Ադամյանը, Լ. Քալանթարը և Ս. Հարությունյանը։ Հայկական բոլոր զեկուցումներն էլ հետաքրքիր էին և մեծ տպավորություն գործեցին հյուրերի վրա։ Առանձնապես մեծ էր Արշակ Ադամյանի զեկուցման թողած տպավորությունը[7]։ Նա չէր կարդում մյուսների նման, այլ խոսում էր (այն ժամանակ դա ընդունված չէր), առանց թերթի մի կտոր ձեռն առնելու։ Նրա ընտիր ռուսերենը, պաթոսի կատարյալ բա-

ցակայությունը, զուսպ և ստույգ ձևակերպումները, մտքի թռիչքը և, դրա կողքին, նյութի խորքերը մտնելու և անսպասելի հայտնություններ անելու ընդունակությունը, ընդհանրացնող ուժը հաճելի մի անակընկալ էին մոսկովյան պրոֆեսորների համար[8]։

Շատ ներկայացումներ ցույց տրվեցին, այդ թվում նաև վիճելի «Համլետը»։ Ներկայացումներից բացարձակ հաջողություն ունեցավ Վարդան Աճեմյանի բեմադրած «Տասներկուերորդ գիշերը»։ Դա հայտարարվեց գլուխգործոց, որ կարող էր պատիվ բերել ամեն մի թատրոնի։

Վերջին օրը տեղի ունեցավ ֆեստիվալի· ժամանակ ցույց տըրված ներկայացումների քննարկումը։ Զեկուցումով հանդես եկավ Յու. Յուզովսկին։ Նրա երկու ժամ տևող զեկուցումը լսվեց լարված հետաքրքրությամբ[9]։ Նա քննադատեց և՛ Վաղարշյանի, և՛ Ջանիբեկյանի Համլետը։ Բացի Ս. Հարությունյանից, որ իր զեկուցման մեջ պաշտպանեց Վաղարշյանի Համլետը[10], գրեթե բոլոր արտահայտվողները,— ի՜հարկե, ոչ Յուզովսկու խորությամբ,— քննադատում էին թե՛ մեկին, թե՛ մյուսին։ Հիմա չեմ հիշում թե ով՝ Միքայել Ռաֆիլի՞ն (Բաքվից), թե՞ Ակակի Վասաձեն (Թբիլիսիից) կամ երկուսն էլ այն միտքը հայտնեցին, թե երկու Համլետն էլ միակողմանի են, բայց երկուսի մոտ էլ ուշագրավ կողմեր կան ու եթե հրաշքով կարելի լիներ Վաղարշյանին և Ջանիբեկյանին միավորել, թերևս ստացվեր Շեքսպիրին մոտ մի հետաքրքիր Համլետ[11]։

Վաղարշյանը վրդովված էր։ Մորոզովը չքննադատեց Վաղարշյանին, բայց և պաշտպանության տակ էլ չառավ, պարզապես չխոսեց։ Նույնը և Զիվիլեգովը։ Իսկ նա նրանց հետ հույսեր էր կապում։ Յուզովսկու զեկուցումը[12] Վաղարշյանը համարում էր ոչ-լուրջ և խմորված երևանյան տեսակետների ազդեցությամբ[13]։ Սակայն Վաղարշյանը ի պաշտպանություն իր Համլետի ելույթ չունեցավ[14]։

Անցան տարիներ։

Ժամանակն իր խմբագրումները և ճշգրտումները մտցրեց։ Վաղարշյանի Համլետի կողմնակիցների մեջ երևացին գործը մասնագիտաբար ըմբռնող մարդիկ՝ Իոհան Ալտման[15], Սոֆյա Նելս[16] և ուրիշներ։ Հիշեմ նաև Միխայիլ Մորոզովին[17]։

Վաղարշյանը հրապարակ չեկավ իր քննադատների դեմ ոչ հոդվածով, ոչ էլ ելույթով։

Վաղարշյանը պահանջ էր զգում «Համլետի» բեմադրությունը վերա-

նայելու։ Եվ նույնիսկ, ինչ-որ կողմեր վերանայեց իր կատարման մեջ։ Մի շրջան եղավ, 50-ական թվականների առաջին երկու տարին, երբ նրա խաղում մելամաղձության շեշտեր մտան, Թատրոնի ղեկավարության առաջ նա հարց է բարձրացրել և ասել, որ «Համլետի» շուրջ ահագին քննադատություն է եղել, շատ բան նա չի ընդունում այդ քննադատությունից, բայց շատ բան էլ նրան մտածելու առիթ է տալիս Ուստի և խնդրում է թույլ տալ իրեն վերաբեմադրելու Շեքսպիրի ողբերգությունը և այն բոլոր մտորումները, որ ունեցել է այդ կապակցությամբ 1942-ից մինչև այսօր՝ նկատի ունենա նոր բեմադրության ժամանակ[18]։ Միանգամայն իրավացի պահանջ, որը, սակայն, մերժվեց ինչ-ինչ պատճառաբանությամբ։ Ասում էին, թե արժե՞, արդյոք, «Համլետը» բեմադրել եթե պետք է գլխավոր դերը կատարի Վաղարշյանը, որ համարյա թե վաթսուն տարեկան է։ Ավելի ճիշտ չի՞ լինի «Համլետը» բեմադրել նորից, բայց ոչ Վաղարշյանի մասնակցությամբ, թեկուզ նրա ռեժիսյորությամբ, հերոսի դերը հանձնելով մի երիտասարդ դերասանի, մանավանդ, որ արտասահմանում այդ դերը քառասունի հասած դերասանի չի հանձնարարվում։ Իհարկե, այս պատճառաբանության մեջ ճշմարտության հատիկ կա։ Բայց այդ ժամանակներից տարիներ անցան, համարյա մի ամբողջ տասնամյակ, «Համլետը» չբեմադրվեց և մենք չտեսանք երիտասարդ Համլետի։ Թվում է, թե ճիշտ կլիներ ընդառաջ գնալ Վաղարշյանին, որ իր վաստակով ուներ ստեղծագործական այդպիսի հայցի իրավունք։

Վաղարշյանն այլևս չկա։ 1959-ին վախճանվեց։ Հայ բեմը կորցրեց իր խոշորագույն վարպետներից մեկին։ Կորուստը մեծ էր և, ինչպես միշտ, անփոխարինելի։

Դերասանի արխիվը, որ այժմ գտնվում է Գրականության և արվեստի թանգարանում մատչելի է թատրոնի պատմության հետազոտողներին։ Պրպտումները՝ գտնելու հետքերը այն բազմամյա աշխատանքի, որ դերասանը կատարել է Համլետի կերպարն ուսումնասիրելու համար՝ համարյա արդյունք չավին։ Գուցե պարզապես ոչ մի հետք չի մնացել։ Բայց կա բավական շատ նյութ՝ 1942-ի և հետագա տարիների կապակցությամբ։ Պահպանվել է Հովհ. Մամիկոնյանի դեմ նրա գրածը, որ 1942-ին, բեմադրության քննարկման ժամանակ, կարդացվել է որպես հարակից զեկուցում։ Թե ի՞նչ նպատակով՝ հայտնի չէ, բայց հայերեն թարգմանելու է տվել Համառուսական թատերական ընկերության շեքսպիրյան կաբինետի նիստի սղագրությունը։ Կա նաև մի շարադրանք՝ «Իմ աշխատանքը

Համլետի վրա», որը թարգմանություն է ռուսերեն գրված հոդվածի։ Այդ հոդվածը գրվել և ուղարկվել է «Շեքսպիրյան տարեգրքին», բայց չի տպագրվել։ Կան նաև Յուզովսկու քննադատության դեմ գրի առնված դրույթներ, ընդհանրապես գրառումներ, որոնց հիման վրա մտադիր էր բանավեճ մղել իր հակառակորդների դեմ։ Գուցե ուրիշ փաստաթղթեր էլ կան, որ դեռ հայտնի չեն։

Այս ամենից հետո կամենում եմ խոսել ըստ էության։ Բայց ոչ Վաղարշյանի կատարման մասին, մանավանդ որ ժամանակին հանգամանորեն անդրադարձել եմ դրան։ Իմ ցանկությունը ներկա դեպքում ավելի չէ, քան պարզել, թե Համլետի վաղարշյանական գրական ըմբռնումը ի՞նչ է եղել։ Թե ի՞նչ չափով են գրականն ու բեմականը համընկնում, կամ ի՞նչ հակասություն կա՝ դա այս ակնարկի խնդիրը չէ։ Այսքանը միայն կարող եմ ասել, թե միշտ չէ, որ մտածվածն ու մարմնավորվածը նույնն են լինում։ Ասենք և այն, որ, չհաշված առանձին բացառություններ, երբ մեծ դեր է խաղում գեղարվեստական ինտուիցիան, միշտ մտածածը ավելի հարուստ է լինում, քան նրա իրականացումը, թեկուզ նրա համար, որ կամենալն ու կարենալը, հասկանալն ու անելը նույն բաները չեն։ Քանի որ հետքեր չկան՝ չենք կարող ասել, թե Վաղարշյանը ի՞նչ է մտածել Համլետի մասին մինչև 1942-ը, բայց որ Դանեմարքայի թագաժառանգը, չհաշված Վահրամ Փափազյանին, Վաղարշյանի միտքը զբաղեցրել է ավելի, քան մեր օրերի որևէ հայ դերասանի՝ կասկածից վեր է։

ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ ԾԱՌԱՅՈՒՄ Է ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆԸ

Վաղարշ Վաղարշյանի դատողությունները Համլետի կերպարի վերաբերյալ, ընդհանուր առմամբ, գտնվում են այն պատկերացման շրջանակներում, որ կազմվել էին շեքսպիրյան հերոսի մասին 30-ական թվականների թատերագիտական գրականության մեջ և բեմում։ Իր հետևողությունների անելիս, նա հենվում է Լունաչարսկու, Վոլկենշտեյնի, Մորոզովի վրա։ Սրան պետք է, ըստ երևույթին, գումարել նաև իր սեփական եզրահանգումները, որոնց դերասանը հանգել է՝ ուսումնասիրելով ողբերգությունը, անկախ նրանից, թե իր այդ դատողությունները իրեն ծանոթ գրականության մեջ արդեն արձանագրվե՞լ են, թե ոչ։ Շեքսպիրագիտական արևմտյան գրականությունը նրան քիչ էր ծանոթ[1]։

Հարցն այն չէ, թե Վաղարշյանն ի՞նչ նոր մտքեր էր հայտնում «Համ-

«լետի» կապակցությամբ։ Հարցն այն է, թե գրականության մեջ գոյություն ունեցող տեսակետներից ո՞րն է հիմք ընդունել ու առաջնորդվել։ Հետաքրքիրը Վաղարշյանի մտածողությունն է, այն, թե նա կերպարի ըմբռնման տիրապետո՞ղ լուսաբանությունն է պաշտպանել, թե՞ կողմնորոշվել է մի այլ ուղղությամբ։

Առաջին և կարևոր միտքը, որ գտնում ենք Վաղարշյանի դատողությունների մեջ, այն է, որ «Համլետը» համամարդկային գործ լինելով՝ պատմական որոշակի ժամանակաշրջանի ծնունդ է։ Այս միտքը մեր գրականության մեջ նորություն չէ։ Դերասաններից դրա մասին առաջինը խոսել է Պետրոս Ադամյանը, բայց ընդհանուր գծերով, առանց պատմական սահմանագծումների։ Իսկ Վաղարշյանը պատմական առարկայնություն է հաղորդել հարցին։ Եվ այդպես էլ պետք է լիներ, որովհետև Ադամյանի և Վաղարշյանի մտածողությունները տարբեր են, տարբեր են նրանց ապրած ժամանակաշրջանները, դրանց հետ միասին՝ նաև այն աղբյուրները, որ նրանց համար ելակետ են ծառայել։

Վաղարշյանը որոշակի ասել է. «Համլետը Վերածնության դարաշրջանի դրոշմն է իր վրա կրում»[2]։ Ավելին. նա ասում է, որ Համլետի փիլիսոփայական ընդհանրացումները համընկնում են Վերածննդի խոշոր մտածողների առաջադրած խնդիրներին։ Սա էլ նոր միտք չէ գրականագիտության մեջ։ Այդ մասին մինչև Վաղարշյանը գրել ու արտահայտվել են ինչպես ռուս շեքսպիրագետները, այնպես էլ հայ, օրինակ՝ Հարություն Սուրխաթյանը[3]։ Վաղարշյանն այդ միտքը քաղել է իր ժամանակակից շեքսպիրագետներից։ Բայց նա չի բավականացել փոխառությամբ, այլ, ինչպես երևում է, մի որոշ չափով ծանոթացել է Վերածննդի մտածողների, հատկապես երկուսի՝ Բեկոնի և Մոնտենի փիլիսոփայական շարադրանքներին։

Նա սխալ է համարում այն միտքը, թե իբր «Համլետը» Շեքսպիրը ստեղծագործել է այդ փիլիսոփաների ազդեցության տակ։ Հովհ. Մամիկոնյանի դեմ գրած հոդվածում, անդրադառնալով Վերածննդի մտածողների և Շեքսպիրի հայացքների փոխհարաբերության հարցին, բնավ չի ժխտում Մոնտենի հայացքների մոտիկությունը Շեքսպիրի մտածողությանը։ Նա այն համոզման է, որ Շեքսպիրին և՛ ոգով, և՛ էությամբ ավելի մոտ է Բեկոնը։ Նա բերում է Լունաչարսկու մի հետաքրքրական միտքը։ «Այն ենթադրությունը, թե իբր Բեկոնը, — գրում է Լունաչարսկին, — «Համլետի» հեղինակն է՝ ծիծաղելի է, բայց որ Բեկոնը հարազատ է նրան՝ ոչ մի կասկած չկա»[4]։

Վաղարշյանը ծանոթացել է Վերածնության շրջանի մտածողությանը, համենայն դեպս, եթե ոչ նրանց փիլիսոփայական աշխատություններին, ապա այն բնորոշումներին ու գնահատումներին, որ ժամանակակից փիլիսոփայական գրականության մեջ տրվել է նրանց։

Շեքսպիրին ժամանակակից ո՞ր փիլիսոփան է համընկնում Համլետի մարտական հումանիզմին, հարց է տալիս դերասանը, և անմիջապես պատասխանում. ի՜արկե, Բեկոնը. Բեկոնը, Բրունոն և Մոնտենյան մտքի նախնական փուլը։ Պետք է նկատել, որ Վաղարշյանին այդ փիլիսոփաները հետաքրքրել ու զբաղեցրել են այնչափով, թե Համլետի բարդ կերպարի հիմքում Շեքսպիրի ժամանակվա մտածողության ի՞նչ ակունքներ են ընկած։ Նրանք բոլորը արվեստագետին հետաքրքրել են իր տեսակետից մի շատ էական հարցի պատասխան տալու համար, այն է՝ պարզել Համլետի կերպարի փիլիսոփայական էության սահմանները։ Իսկ նրա համար ճիշտը ոչ վերացական հասկացություն էր, ոչ էլ նույնիսկ պատմական։ Ճիշտը նրա աչքում այն է, ինչ կարող է ազդեցություն ունենալ ժամանակակիցների վրա։

Վաղարշյանը այն դերասանը չէր, որ Համլետ խաղար՝ խաղացած լինելու համար։ Նա ոչ էլ այն արվեստագետն էր, որ իր գործունեությունը ծառայեցներ կերպարի բեմական մարմնավորման պատմաճանաչողական դիրքերից։ Սա ի միջի այլոց։ Բայց եթե խաղում ենք այսօր՝ պետք է պատասխան տանք ժամանակակից կյանքի խնդիրներին, մարդկանց այսօր հուզող հարցերին։ Այդ դեպքում միայն պատմական արժեքը արդիական հնչողություն է ստանում։ Եվ այս դեպքում է միայն, որ որևէ արժեքի հավիտենական հասկացողությունը, հեռավոր դարերից գալով, բերում է իր հետ պատմություն, պատմական ըմբռնում և հասկացողություն, բայց միաժամանակ՝ ինչ որ տեղ դադարում է պատմություն լինելուց և թեկուզ պատմական շրջապատ, պատմական զգեստներ ու հեռու անցյալում կատարվող մի պատմություն, բայց իր մտքերով ու իր օրինակով մարդկանց սովորեցնում է, թե ինչպես պետք է այսօր ապրել։

Զննելով Շեքսպիրի և նրա ժամանակի փիլիսոփաների միջև եղած աղերսները, Վաղարշյանը չի ընդունում, թե դրամատուրգը իր գործը, այսինքն «Համլետը», ստեղծել է նրանց ազդեցության տակ։ Մտածողության շրջանակները նույնն են, բայց դա ինքնուրույն ծնունդ է։

Վաղարշյանը պաշտպանում էր այն տեսակետը, թե դրամատուրգի արծարծած խնդիրներն ու պատկերած աշխարհը անընդգրկելի են, և հեղինակը մարդկային հոգու այնպիսի հայտնագործումներ է կատարել, որ

նրան այսօր էլ ժամանակակից են դարձնում ու «երեկ միշտ էլ ժամանակակից կլինի»։ Մինչդեռ Վերածննդի բոլոր մտածողները մեզ համար «պահպանել են միայն իրենց պատմական նշանակությունը»։

Ահա այստեղից էլ բխում է արվեստագետի մտածողության մյուս կարևոր կետը։ «Յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան, ի դեմս իր դերասանների, փնտրել և գտել է նրանում այնպիսի մտքեր ու գաղափարներ, որոնք համահունչ են իրեն»։

Սա շատ էական է։

Դերասանի միտքն այն է, որ Շեքսպիրի մտքի թռիչքն այնքան մեծ է, մարդկային հարաբերությունների պատկերացումն այնքան խոր, որ բոլոր ժամանակների արվեստագետները, գրողներն ու գիտնականները յուրովի են լուսաբանում, հաճախ իրենց ժամանակակից դեպքերի ու իրադարձությունների բացատրությունը գտնելով նրա մեջ։

Վաղարշյանի միտքը, ինչ խնդրի էլ վերաբերել է, ի պատիվ նրա, գործել է ստույգ, արդիականության հետ ունեցած կենսական կոչով։ Նրա համար չկար պատմություն պատմության համար։ Նա հեռու էր թանգարանային մտածողությունից։ Պատմությունը արժեք ունի այնքանով, որքանով պետք է ծառայի այսօրվան։

Նա մի տեղ ասել է, որ Սունդուկյանի անվան թատրոնը «Համլետը» բեմադրեց գերմանական զորքերի դեմ «սովետական ժողովրդի պայքարի լարված ժամանակ», ուրեմն և «յուրովի է ըմբռնել ու մեկնաբանել ողբերգության բովանդակությունը և հերոսի կերպարը»։

Ո՞Վ Է ՀԱՄԼԵՏԸ

Այս ընդհանուր խնդիրներից հետո, պարզ է, որ Վաղարշյանին պետք է զբաղեցներ Շեքսպիրի ողբերգության հերոսի հարցը։

Ո՞րն է ողբերգության հիմնական բովանդակությունը։ Սա մի հարց է, որի բացահայտումից էլ կախված է գլխավոր հերոսի մեկնությունը։

Դերասանի աչքում հիմնականը Կլավդիոսի դեմ տարվող պայքարն է։ Այդ պայքարը մղում է Համլետը։ Իսկ ի՞նչ պայքար է դա և ի՞նչ բովանդակություն է պարունակում։ Երկար ժամանակ դա ըմբռնվել է որպես «վրեժի մասնավոր դեպք», այսինքն՝ որդին ձգտում է վրեժխնդիր լինել իր հոր սպանողից։ Հետագայում, ավելի ուշ, արծարծվեց այն միտքը, թե Համլետին ղեկավարում է ավելի մեծ նպատակ. «ի դեմս Կլավդիոսի՝

երկրի երեսից չարիքը բնաջնջելու ձգտումը»։ Վաղարշյանն ընդունում է այս երկրորդ տեսակետը։ Եվ, իհարկե, միանգամայն իրավացի։ Նախ՝ այդպես մտածելու համար ողբերգությունը հիմքեր է տալիս։ Երկրորդ՝ դրանից Համլետի կերպարն ավելի է շահում, անհամեմատ ավելի հարուստ բովանդակություն ստանում։ Վերջապես, երրորդ՝ ավելի լավ է ու ավելի ճիշտ՝ հանդիսատեսին դաստիարակել մարդկային ընդհանուր գաղափարների ոգով, քան մասնավոր-անձնական, թեկուզ և դրա հիմքը որդիական արդարացի վրեժը լինի։

Անցյալներում այդ տեսակետը ինչպես բեմում, այնպես էլ գրականության մեջ պաշտպանվել է ընդհանուր մարդկային տեսակետից։ Մարդկային թագավորին հաջորդել է անմարդկային բռնակալը, որը գահ է բարձրացել ոճրագործություն կատարելով։ Ուրեմն՝ պետք է վերացնել բռնակալին, որպեսզի Դանիայի գահին բազմի երկրի մասին մտածող մի թագավոր։ Իհարկե, այդպես է ողբերգության մեջ, բայց ամեն մի ժամանակաշրջան այդ նույնը բացատրում է յուրովի։ Եվ Վաղարշյանն էլ, որպես մեր ժամանակների արվեստագետ, բնականաբար, պետք է հետևեր այն շեքսպիրագետներին, որոնց համոզմամբ՝ Կլավդիոսի դեմ մղած իր պայքարում Համլետը «տեսնում է իր հասարակական առաքելությունը»։ Այսպիսով մեր ժամանակներն ավելի ընդարձակեցին, ավելի մեծ և հարուստ իմաստ հաղորդեցին Համլետի կերպարին։

Վաղարշյանն իրավացի էր ասելով, թե Համլետը մերկացնում է Կլավդիոսի պալատում իշխող կեղծիքը, երկերեսանիությունը, լրտեսությունը։

Այս կետից էլ բխում էր մի հիմնական եզրակացություն։ Եթե Համլետը պայքարել է, ուրեմն չէր կարող թուլակամ մարդ լինել։ Սա է հարցը, որ միշտ արծարծվել է համլետագիտության մեջ։ Մինչև XIX դարը շեքսպիրագիտությունը ավելի մեծ չափերով է հակվել դեպի թուլակամ Համլետը, իսկ XIX դարում ավելի տիրապետող դարձավ գործուն Համլետի ըմբռնումը։ Այս դարում էլ տասնամյակներ եղան, երբ բեմում և գրականության մեջ պաշտպանվել է թուլակամ Համլետը, բայց ընդհանուր միտումը, ընդհանուր ձգտումը վճռական Համլետի դիրքերի ամրապնդումն էր։ Ի պատիվ մեր Պետրոս Ադամյանի[1] և հետագայում, դարասկզբին Սիրանույշի[2], թուլակամ Համլետի աշխուժացման ժամանակներում նրանք պաշտպանեցին վճռական հերոսի հասկացողությունը։ Դա կամայականություն չէր, ոչ էլ, մեծամասնության կարծիքին հակադրվելով, ինքնատիպ երևալու մարմաջ։ Երկու ողբերգակների ապրած ժամա-

նակների հասարակական խմորումները տարբեր են եղել, և նրանք, մեր այդ գերասանները, մղում են ստացել ու հակվել դեպի այն մտածողությունը, որն ավելի մոտ, ավելի հարազատ է եղել իրենց ըմբռնմանը, հայրենի երկրի պատմության ընթացքի ու նրա ճակատագրի տեսակետից։

Այդպես էր XIX դարի 80-ական թվականներին։ Այդպես՝ նաև XX դարի սկզբներին։ Այդպիսին էր նաև հայ թատրոնի երրորդ մեծագույն ողբերգակի՝ Վահրամ Փափազյանի դիրքորոշումը մեր դարի 20-ական թվականներին։ Նա մի առիթով, դեռևս 1937-ին, գրել է, որ ինքը մերժելով կերպարի խորհրդապաշտ, պաթոլոգիկ բացատրությունները, չհամաձայնելով թե իբր նա թուլակամի մեկն է, բնորոշում է նրան, որպես ուժեղ, կամային և գործուն մարդու[3]։ Մի՞թե բնական չէ, որ Վաղարշյանը, մեր օրերի արվեստագետ, որ հեղափոխություն էր տեսել, քաղաքացիական կռիվների մեջ էր եղել և հետագայում էլ դարձել նոր թատրոնի առաջամարտիկներից, տարբեր կարծիքների նկատմամբ կողմնորոշվելիս պետք է կանգներ գործուն Համլետի պաշտպանության դիրքերում։

Վաղարշյանը գրում է, որ Համլետը թուլակամ չէ, ոչ էլ տատանվում է։ Հոռետես էլ չէ։ Այս բնութագրումը կարոտ է ճշտման, ավելի ստույգ ձևակերպման։ Թուլակամությունը և տատանումը չպիտի նույնացնել։ Թուլակամությունը մարդկային նկարագրի ընդհանուր գնահատական է, մի անձի բնավորության ամբողջական բնորոշում, իսկ տատանվելը հոգեկան մի հատկություն է, որ կարող է հատուկ լինել եթե ոչ ամեն մեկին, բոլոր դեպքերում շատերին, ինչ նկարագրի տեր էլ լինեն նրանք։ Թուլակամ մարդն էլ կարող է տատանումներ ունենալ, վճռական մարդն էլ, նայած կյանքի պահը։ Եթե Վաղարշյանն ուսումնասիրել է Բեկոնին, Մոնտենին և դրանց հետ միասին՝ Վերածնության շրջանի այլ մտածողների, ապա պետք է իմանար, որ նրանց փիլիսոփայության հիմքում կասկածը, ավելի ճիշտ՝ տարակուսանքը բավական տեղ է գրավում։

Հետաքրքիր է, որ ինքը, Վաղարշյանը այսպիսի հարց է տալիս. «Ինչո՞ւմն են արտահայտվում Համլետի վճռականությունը և անվճռականությունը»։ Եվ ապա շարունակում. «Որպես փորձնական փիլիսոփայության տիպիկ ներկայացուցիչ, Համլետը բնության և հասարակության երևույթները վերլուծության է ենթարկում, փորձով ստուգում։ Նա ոչնչի հավատ չի ընծայում, մինչև ինքը չհամոզվի երևույթի իրականության մեջ։ Եվ միայն երկար մտորումներից, բոլոր պատճառաբանությունները կշռադատելուց հետո է նա որոշում իր հետագա արարքների ընթացքը»։ Նա մոտենում է հարցին, բայց զգուշանում է որոշակի պատասխան տա-

լուց։ Եթե պատասխան տա՝ պետք է ասի, թե Վերածննդի հումանիստ փիլիսոփայի համար ինչ է նշանակում «երկար մտորելը», կամ «բոլոր պատճառաբանությունները կշռադատելը» և այլն։ Այսինքն՝ այդ մեկ է, որ դերասանը խոստովանի, ընդունի, որ Համլետը կարող է կասկածել, տատանվել և ապրումներ ունենալ տանջալի հակասությունների մեջ գտնվելու պատճառով։

Վաղարշյանն ընդհանուր առմամբ դատում է ճիշտ և առողջ, բայց փոքր-ինչ միակողմանի, գուցե և ճակատային։ Դա, թերևս այնքան նրա մեղքը չէ, որքան այն գրականության, որից նա օգտվել է Համլետի կերպարն ուսումնասիրելիս։

Խնդիրն այն է, որ 30-ական թվականների շեքսպիրյան գրականությունը, կամենալով Շեքսպիրի հերոսին ազատագրել թուլակամության պատկերացումից, ընկավ, ինչպես հաճախ է պատահում, հակառակ ծայրահեղության մեջ, ներկայացնելով նրան որպես մի մարդու, որը ոչ մի երկընտրանք չի ապրում։ Եթե այդպես է, ինչո՞ւ է, ուրեմն, Համլետն իր առջև լինել, թե չլինելու խնդիր դնում, նույնիսկ անկախ նրանից, թե ինչի՞ օգտին է լուծում հարցը՝ լինե՞լու, թե չլինելու։

Հետագայում Վաղարշյանը անդրադառնում է Համլետի նշանավոր մենախոսությանը և ասում, թե ինքն ինչպես է հասկանում ու բացատրում։ Մանրամասնություններին կանդրադառնամ հետո, իսկ առայժմ ասեմ, որ այստեղ արվեստագետն ակամա հակասում էր ինքն իրեն։ Բոլորովին այլ հարց, եթե Վաղարշյանը կամենար ասել, թե Համլետի տատանումները չեն ազդում նրա վճռական վարքագծի վրա։ Խնդիրն այն է, որ ուղղածիգ մոտեցումը աղքատացնում է Համլետին, նրա հոգեկան աշխարհը դարձնում նվազ հետաքրքիր։

Զարմանալի չէ, ոչ էլ գուցե պատահական, որ Վաղարշյանը իր ըմբռնումներն ու պատկերացումները շարադրելիս շատ քիչ է անդրադառնում Համլետի թախիծին։ Ահա արվեստագետի դատողության ընթացքը. «Եթե Համլետի միջանցիկ գործողությունը համարել հոր համար ունեցած նրա անձնական վրեժը, ապա նրան կարելի է համարել անվճռական մարդ, որովհետև նա հաճախ հեռանում է այդ միջանցիկ գործողությունից և առիթ տալիս կարծելու, թե նա ուժ ու կամք չունի հոր վրեժը լուծելու։ Իսկ թե ընդունել, որ Համլետը հոր սպանության մասնավոր դեպքից եզրակացություններ և ընդհանրացումներ է անում և նրա միջանցիկ գործողությունը պայքարն է շավղից դուրս ընկած ժամանակը շավղի մեջ դնելու համար, այսինքն՝ պատրաստակամությունը սուր մերկաց-

նելու դանիական թագավորության հափշտակիչի դեմ, այն ժամանակ պետք է խոստովանել, որ Համլետը վճռական է, մարտնչող»։

Այստեղ Վաղարշյանը, իր ըմբռնումների գրքերից, միտքը ձևակերպել է բավական խտացած ու ամբողջական։

Փորձենք հասկանալ։

Եթե անձնական վրեժն է առաջնորդում Համլետին՝ նրան կարելի է անվճռական մարդ համարել։ Պատճառաբանությունը. Համլետը հակառակորդին սպանելու, ուրեմն վրիժառու լինելու համար ներկայացած առիթները չի օգտագործում։

Եթե Համլետի նպատակը շավղից դուրս եկած ժամանակը շավղի մեջ դնելն է, այն ժամանակ Համլետը վճռական է, մարտնչող, նրա վարքագիծը հետևողական է, սկզբից մինչև վերջ նպատակասլաց։ Պատճառաբանություն չի բերվում։

Մի քանի տարակուսանք։

Առաջին. ինչո՞ւ անձնականը և ընդհանրականը հակադրել միմյանց։ Ճիշտ է, Համլետը փիլիսոփա է, և ինչպես ամեն մի մարդ, որ հակված է փիլիսոփայելու, մասնավոր դեպքից ընդհանրացում է անում, այդպես էլ «Համլետը հոր սպանության մասնավոր դեպքից եզրակացություններ և ընդհանրացումներ է անում»։ Այս ամենը ճիշտ է։ Բայց մի՞թե որդիական վիշտը, որդիական վիրավորանքը ավելի մեծ խնդիրների հարուցիչ դառնալով, մոռացվում և չքանում են։

Երկրորդ. անձնական վրեժ ասելով՝ Վաղարշյանը հասկանում է Կլավդիոսի սպանությունը, այն ոճրագործի, որ Համլետի հորը սպանելով՝ հափշտակել է նրա գահը։ Երբ Վաղարշյանը փորձում է բացատրել, թե ըստ իր ըմբռնած Համլետի՝ ի՞նչ է նշանակում շավղից դուրս ընկած ժամանակը շավղի մեջ դնելը՝ պարզվում է, որ դա ոչ այլ ինչ է, բայց եթե նույնը, «այսինքն՝ պատրաստակամությունը սուրը մերկացնելու դանիական թագավորության հափշտակիչի դեմ»։

Երրորդ. անհասկանալի է, թե ինչու կասկածը, տատանումը, որոնք Վաղարշյանի համար նույնանիշներ են, կարող են հատուկ լինել մարդուն, երբ նա անձնական, ավելի նեղ հարց է լուծում, և ընդհակառակը՝ չեն կարող հատուկ լինել հասարակական, ընդհանուր-մարդկային, այսինքն՝ ավելի լայն հարց լուծող մարդուն։ Արդյոք ճիշտ չի՞ լինի մտածել, որ դա կարող է արտահայտվել և՛ մի դեպքում, և՛ մյուս։ Կամ ավելի ճիշտ չի՞ լինի մտածել, որ անձնական վրեժը ցասումի անձուկ պահանջ է և վրիժառու մարդու համար պարզ է, որ իր նպատակին կարող է հասած

լինել այն դեպքում միայն, երբ արյան դեմ արյուն թափի։ Եվ, արդյոք, մի մարդ, այն էլ փիլիսոփա մարդ, որ կանգնած է ժամանակի հասկացողության հետ կապված հասարակական մեծ խնդիրներ լուծելու առաջ՝ կարո՞ղ է երկար ու բարակ մտածել, մի որոշում ընդունել, հետո հրաժարվել, տատանվել ու տարակուսել, թե ճի՞շտ է, արդյոք, իր ընտրած ճանապարհը։ Մի՞թե վճռական մարդը ապրումներ չունի, չունի տարակուսանք, խորհրդածելու, նորից ու նորից միտք անելու պահանջ։

Թվում է, թե Վաղարշյանին կաշկանդել է ժամանակին մեր գրականության մեջ իշխող՝ դրական հերոսի անսխալականության դրույթը, հերոսականության այն անճիշտ պատկերացումը, որը մարդուն զրկում է մարդկային կենդանի նկարագրից, նրա վարքագիծը դարձնում անվերապահորեն ուղղաձիգ։

Անդրադառնանք Վաղարշյանի մի պատճառաբանությանը և ամփոփենք հարցը։

«Ողբերգության տեքստում, — գրում է նա, — բազմաթիվ արտահայտություններ կան, որոնցով Համլետն իրեն մեղադրում է թուլության, անգործության, անվճռականության մեջ»։ Եվ հետո ավելացնում է. «Ես խորապես համոզված եմ, որ դրա պատճառը Համլետի դեպի սեփական անձն ունեցած չափազանց պահանջկոտությունն է։ Եվ նա իր միտքը կոնկրետացնում է հետևյալ կերպ. «Մեծ մարդիկ միշտ էլ դժգոհ են իրենցից, չեն բավարարվում իրենց կատարածով։ Գործուն մարդը դժգոհ է, երբ նա ավելի քիչ է կատարել, քան կարող էր, քան պետք է աներ»։

Ինչ որ ասված է՝ ճիշտ է, անշուշտ։

Որ Համլետը մեծ մարդ է՝ ճիշտ է։ Որ նրան օտար է ինքնագոհությունը, դա էլ ճիշտ է։ Բայց մի՞թե դրա մասին է խոսքը։ Մի՞թե Համլետն ինքնախարազանման պահին դժգոհում է, որ ինքն ավելի քիչ է անում, քան պետք էր, քան կարող էր։ Չ՞է որ խոսքը կասկածի ու տատանվելու մասին է, այն երկվության, որի առաջ երբեմն կանգնում է նա։ Համլետը պողպատակուռ չէ, նա նյարդեր, հույզեր, բռնկումներ, անկումներ ունեցող մարդ է, որ գիտե ոգևորվել, խանդավառվել, բայց նույն չափով էլ տատանվել, հիասթափվել, հուսահատվել։

Վաղարշյանը գրում է, որ Համլետը բազմակողմանի բնավորության տեր մարդ է։ Ճիշտ է, հազար անգամ ճիշտ։ Բայց Վաղարշյանը խոսելով դրա մասին, ոչ մի փորձ չի անում իր միտքը բացել կամ հենվել դրա վրա։ Իրապես, նա միայն մի կողմն է վերցնում։ Հասկանալի է, վերցնում է այն, ինչ իր կարծիքով ամենաէականն է։ Եվ ճիշտ է վարվում։

Բայց քանի որ անտեսում է բնավորության մյուս գծերը, հոգեկան կազմի այլ հատկությունները, աղքատացնում է կերպարի ընդհանուր պատկերը, վտանգի տակ դնում հենց այն թանկագինը, որի համար, նրա կարծիքով, գրվել է այդ ողբերգությունը։

Ճիշտ է, մի տեղ, միայն մի անգամ, այն էլ խիստ ի միջի այլոց, Վաղարշյանն ասում է. «Անվճռականությունը և տատանումները նրա բազմակողմանի բնավորության հատկություններից են միայն»։ Լավ է, որ գոնե այսքանն էլ ասված է։ Բայց քանի որ կանգ չի առել, չի բացել իր միտքը, ապա կարելի է թույլ տալ մտածելու, որ դա զգուշության նկատառումով արված զիջում է, մի ձև, որով նրան թվացել է, թե կարող է պաշտպանվել Համլետին միակողմանի ներկայացնելու քննադատությունից, մանավանդ որ իր կատարումը քննադատվել է դրա համար։

ՀԱՇՏՎԵԼ, ԹԵ ՊԱՅՔԱՐԵԼ

Մյուս խնդիրը, որի վրա Վաղարշյանը համեմատաբար հանգամանորեն կանգ է առնում, վերաբերում է «Լինե՞լ, թե չլինել...» մենախոսությանը։

Եվ դա հասկանալի է։ Հասկանալի է երկու պատճառով։

Նախ՝ «Լինե՞լ, թե չլինել...» մենախոսությունը ողբերգակների մեծ մասը ողբերգության մեխն է համարում։

Երկրորդ՝ Վաղարշյանի պատկերած Համլետն իր անշեղ ընթացքով սրաշ հակասության մեջ է այդ նշանավոր մենախոսության հետ։

Արտիստն ինչպե՞ս է բացատրում այդ մենախոսությունը։

«Մեր կարծիքով, — գրում է նա, — Համլետն այս մենախոսության մեջ քննում է ոչ իր անձի լինել կամ չլինելու հարցը։ Նա խորհում է իր ժամանակակից հասարակության մասին, քննում է անարդարության արմատները և նրանց դեմ պայքարելու հարցը»։

Ահա մեկնաբան արտիստի պատասխանը։

Մենախոսությունը սկսվում է «Լինե՞լ, թե չլինել...» բառերով և պարզ է, որ Համլետը կանգնած է երկընտրանքի առաջ կամ լինել, կամ չլինել. եթե անգամ ընդունենք, որ լինել՝ նշանակում է պայքարել, ապա դրանից առաջ հերոսը պետք է հաղթահարի չլինելու, չպայքարելու միտքը։ Վաղարշյանը չէր կարող այդ հարցը լռության տալ։ Պետք է անպայման դրան պատասխան տար։ Նրա շարադրանքում գտնում ենք մի

նախադասություն, որը վերաբերում է այդ խնդրի լուսաբանմանը։ Դերասանն ասում է, որ Համլետը մտորում է։ Ըստ նրա՝ ի՞նչ է մտորում՝ «Իշխող չարիքի հետ պետք է հաշտվե՞լ, թե սուր բարձրացնել նրա դեմ»։ Ուրեմն, նույնիսկ ըստ Վաղարշյանի, Համլետի առաջ կանգնած է եղել այդ խնդիրը՝ հաշտվե՞լ, թե հակադրվել։ Բայց չէ՞ որ դա կյանքի ծրագիր է։ Հետևապես ողբերգության մեջ Համլետը ինչ-որ շրջան հոգեկան երկփեղկվածություն է ապրել։ Ընդունելով երկընտրանքի այդ պահը Համլետի կյանքում, Վաղարշյանը հակասում է ինքն իրեն, եթե նկատի առնվի շեքսպիրյան հերոսի նրա տված ընդհանուր բնորոշումը, որը հերոսի կյանքում բացասում է տատանման ամեն մի առկայություն։

Մի փոքր հետո նա ասում է, որ նույն մենախոսության մեջ Համլետը փիլիսոփայական որոնումների մեջ է։ Նշանակում է, գոնե այդ պահին, նրա համար ամեն ինչ պարզ չէ։ Եվ այստեղ է, որ նա երկու միմյանց հակառակ ելքերից մեկն է ընտրում՝ ոչ թե հաշտվել, այլ պայքարել։ Հայտնի է Համլետի անհաշտ բնավորությունը, պարզ է, որ նա չէր կարող կանգ առնել կլավդիոսյան իրականության հետ հաշտվելու մտքի վրա, չէր կարող «Գոռ բախտի պարսաքարերը և սլաքները» տանելը «հոգեպես ավելի ազնիվ» բան համարել, քան զենք վերցնելը «ցավ ու վշտերի մի ծովի ընդդեմ»։ Եթե Համլետի մեջ երկընտրանք ու տատանում չկա, ապա ինչո՞ւ է Վաղարշյանն ասում, թե նա այդ մենախոսության մեջ մտրակում է թուլակամությունը և անվճռականությունը։

«Լինե՞լ, թե չլինելու» երկընտրանքը, ըստ շեքսպիրագետների մեծ մասի, Համլետը լուծում է հօգուտ լինելու։

Այդպես է մտածում նաև Վաղարշյանը։

«Իսկ փիլիսոփայական որոնումներում, — գրում է դերասանը Համլետի մասին, — նա գտավ միակ պատասխանը. լինել և պայքարել»։

Ո՞րն է պայքարի իմաստը։ Նա, ինչպես ասվեց, պայքարում է Կլավդիոսի դեմ։ Նրա պայքարը ավելի մեծ իմաստ ունի, քան ոճրագործ հորեղբոր դեմ կռվելը։ Եվ Վաղարշյանը, միանգամայն իրավացի, ասում է և մի քանի անգամ շեշտում, որ նրա պայքարն ուղղված է կլավդիոսյան իրականության դեմ։ Եվ այդ ասելով նա իրավամբ հասկանում է պայքար ստի, կեղծիքի, ստորաքարշության, երկերեսանիության, լրտեսության, վերջապես՝ բռնակալության դեմ։ Այսինքն՝ մի պայքար, որի հիմքում ընկած են Վերածնության դարաշրջանի հումանիստական գաղափարները։ Արտիստը, արդեն ասվեց այդ մասին, Համլետի պայքարը չի թողնում այդ կետի վրա, ավելի է լայնացնում։ Նա դրան ընդհանրական

իմաստ ու նշանակություն է տալիս։ Մի քանի անգամ նա, տարբեր առիթներով, անդրադառնում է «ժամանակը շավղից դուրս է ելել» արտահայտությանը և այն մտքին, որ Համլետը կոչված է ժամանակն իր շավղի մեջ դնել։

Իհարկե, Համլետը այդպիսի մեծ ընդհանրացում անելիս, ինչպես նաև այդպիսի մի հսկայական բեռ իր վրա առնելիս հուզական մղումներ է ստանում և հորը պատահած դժբախտությունից ու հարազատներից վրեժխնդիր լինելու ձգտումից, և իրականության նկատմամբ ունեցած անհաշտ վերաբերմունքից և երկրի երեսին մարդկություն հաստատելու նպատակից։

Արտիստը ճիշտ է ձևակերպում իր միտքը, երբ ասում է, թե Համլետը հասկանում էր, որ ինքը պարտավոր է այդ անել. «դա նրա հասարակական պարտքն է, դա նրա ճակատագիրն է»։ Եվ արտիստական մտածողության դրականն այն է, որ նա Համլետի կերպարը կամենում է տեսնել պատմական այդ բարձրությունից, մարդ, որ պատասխանատվություն է զգում իր ժամանակի առաջ։ Նա չի տալիս այդ ձևակերպումը, բայց երևում է այդպես է մտածել, արդիական համարելով Համլետի կերպարը՝ գլխավորը հենց դա է համարել, ոչ թե սեփական բարեկեցության մտահոգություն, ոչ թե հասարակական կյանքի խռովքից մեկուսացած կյանք, այլ գործուն վերաբերմունք դեպի շրջապատը, պայքար՝ նրա արդար հիմքերը հաստատելու համար, թեկուզ և զոհաբերելով սեփական անձը։

Վերադառնանք, սակայն, այն հարցին, թե, ըստ Վաղարշյանի, Համլետը ինչպե՞ս պետք է պայքարեր։

Այո, ինչպե՞ս։

Համլետի առաջին նպատակը պարզ է՝ սպանել Կլավդիոսին։ Մի կողմից կատարել իր որդիական պարտքը հոր հիշատակի առաջ, մյուս կողմից՝ երկրի երեսից վերացնել բռնակալին, որ չարիքի մարմնացումն է։

Իսկ հետո՞, հետո ի՞նչ պետք է լինի։

Առաջ է գալիս մի հարց, որ նույնպես վիճելի է դարձնում Վաղարշյանի պնդումը (նկատեմ, որ այս վեճը, թեև Վաղարշյանի հետ, բայց միայն նրան չի վերաբերում)։ Վաղարշյանը մի քանի անգամ անդրադառնում է այն հարցին, որ Համլետը թագի համար չի պայքարում։ Ճիշտ է, նա թագի համար չի պայքարում, այլապես կերպարի նշանակությունը կփոքրանա։ Նրա պայքարը Կլավդիոսի դեմ շատ ավելի լայն հիմքեր ունի։ Հաստատելու համար, որ Համլետը գահի համար չի պայքարում,

Վաղարշյանը նկարագրում է այն խաղավիճակը, որով ինքն այդ միտքը արտահայտել է բեմում։

Համլետը թունավոր զենքից մահացու վերք է ստացել։ Մահամերձ արքայազնին նստեցնում են թագավորական գահի վրա։ «Կիսաուշագնաց եղած՝ նա այդ չի նկատում», — ասում է արտիստը։ Ճակատային մոտեցման օրինակ։ Բացակա է ողբերգական իրադրության զգացողությունը։ Հերոսը թունավորված է, հանդիսատեսի սիրելի հերոսը մահանում է։ Նրա կյանքի վերջին վայրկյաններն են։ Բարձրացնելով գետնից՝ մի տեղ պետք է տեղավորեին նրան։ Բայց, ըստ Վաղարշյանի ստացվում է այնպես, որ եթե մահամերձ հերոսը նկատեր, թե իրեն նստեցնում են գահին՝ չէր թույլ տա, կարգելեր։ Բայց տեսնենք, թե իր միտքն ինչպես է զարգացնում արտիստը։ Երբ քայլերգի հնչյուններն ազդարարում են Ֆորտինբրասի ժամանումը՝ Համլետը ուշքի է գալիս և «նկատելով, որ նստած է գահի վրա, նա խսկույն եեթ վեր է ցատկում տեղից, կարծես օձից խայթված լինի»։ Ինչո՞ւ է այդպիսի խաղավիճակ մտածված։ «Եթե Համլետը գահի համար պայքարեր, ապա Կլավդիոսի մահից հետո նա գահի վրա կմնար և ազատ կշնչեր ու կմահանար հենց այդտեղ, գահի վրա, հասկանալով, որ վերջապես հասավ իր նպատակին»։

Հարցը շատ է պարզեցվել։ Եվ դա հաստատվում է մի այլ խաղավիճակի նկարագրությամբ։

Երբ «բեմի վրա բեմ» տեսարանում թագավորը և թագուհին հեռանում են, արքունի բազմությունը նույնպես, մենակ մնացած Համլետը, ըստ արտիստի նկարագրության, «սրրնթաց թռչում է թագավորական գահի վրա», բայց իսկույն էլ ետ է ցատկում գահից և ջահը հատակին գցում, դրանով ընդգծելով, որ նա գահի համար չէ, որ պայքարում է։ Ուրեմն, եթե գահի վրա մնար, դրանից կարելի էր նրան գահաձգտում վերագրել։

Սրանք լուրջ կռվաններ չեն և եթե, այնուամենայնիվ, անհրաժեշտ համարեցինք կանգ առնել, ապա՝ պարզելու համար, թե Համլետը, որ, իհարկե, գահի համար չէր պայքարում՝ ի՞նչ էր մտածում, ո՞վ պետք է գահակալեր Կլավդիոսին ոչնչացնելուց հետո. ի՞նքը, թե՞ մեկ ուրիշը։ Իհարկե ինքը։ Հո չի՞ կարելի ենթադրել, որ Համլետի հասարակական մտածողությունը հասել էր այնպիսի չափերի, որ մտածում էր, Կլավդիոսին տապալելուց հետո, հրաժարվել գահից և երկրում ուրիշ կարգեր հաստատել։ Նա դեմ էր բռնակալությանը։ Իր հորը նա գնահատում էր ամենից ավելի, որպես մարդու։ Ու մտածում էր, որ Դանիայի գահին պետք է

նստած լինի մի աթոռ, որ նախ և առաջ մարդ պետք է լինի։ Երկրում մարդկայնություն հաստատելու այն ծրագիրը, որ ուներ Համլետը, նրա իսկ կարծիքով կարելի էր գլուխ բերել, եթե գահ բարձրանար մի մարդ, որ երկրի միահեծան տերը լինելուց բացի, լիներ ժամանակի առաջավոր մտածողության՝ Վերածննդի հումանիստական գաղափարների կրողը։ Ինքն էր այդ մարդը, և այսպես դառնալու համար Համլետն ուներ թե՛ իրավական, թե՛ բարոյական հիմքեր։

Թվում է թե ինչ-որ մի տեղ և ինչ-որ մի չափով Վաղարշյանն էլ այդպես է մտածում։ Ահա նրա մի ձևակերպումը. «Համլետը հասկանում է, որ ինքը իբրև թագաժառանգ՝ ըստ իր դիրքի՝ պարտավոր է ժամանակն իր շավղի մեջ դնել»։ Այս մի փոքրիկ նախադասության մեջ երկու ուշագրավ կետ կա. «Ինքն իբրև թագաժառանգ» և «ըստ իր դիրքի»։ Ուրեմն, ըստ Վաղարշյանի էլ նրա ոչ միայն ինչ լինելն էր մի բան նշանակում, այլ նաև ով լինելը։

Եթե այդպես է, ապա ի՞նչ կարիք կա ջանքեր թափել ցույց տալու, որ նա գահի համար չի պայքարում, երբ ցույց չտալով, ավելի ստույգ՝ չշեշտելով, չընդգծելով, թե նա գահին է ձգտում, ամեն ինչ կլիներ ավելի ճիշտ և պատմությանն ավելի մոտ և շատ ավելի հարազատ։

Մի հարց ևս։

Դերասանը փորձ է արել բացատրել Համլետի կործանման պատճառը։ Դրա վրա կանգ է առել խիստ համառոտ, գրելով ընդամենը մի քանի տող, անշուշտ, տարօրինակ է, բայց դա չէ էականը։ Էականը եզրակացությունն է։ Իսկ եզրակացությունը ճիշտ է։ Շեքսպիրագետ Մորոզովը, անդրադառնալով Համլետի կերպարին, ներկայացնում է նրան որպես մի մարդու, որը «մերկ սուրը ձեռքին կանգնած է փոթորկոտ ծովի առաջ. և նրա կյանքին սպառնացող ալիքների հանդեպ»[1]։ Վաղարշյանն ասում է, որ Մորոզովի այդ պատկերացումն օգնել է իրեն հասկանալու Համլետի ողբերգական կյանքի ավարտակետը։ «Նա, — ասում է դերասանը, — միայնակ դուրս է գալիս ծովածավալ ալիքների դեմ։ Դա է նրա ողբերգությունը, ուստի նա դատապարտված է կործանման»։

Այս միտքը գտնում ենք նաև Սուրխաթյանի մոտ[2]։

Համլետի մղած պայքարը ազնիվ պայքար էր։ Դա պայքար է արդարության համար։ Այդ պայքարը կապված է բարձր գաղափարի հետ, գաղափար, որ գալիս է Վերածննդի հումանիստ մտածողների ձգտումներից ու տենչերից։ Հետագա ժամանակներն ավելի հարստացրին այդ բովանդակությունը, քանի որ ամեն մի դարաշրջան, նախորդից ընդու-

նելով ավանդները, նույն գաղափարի մեջ ներդնում է նաև իր պայքարի փորձը, և փոխանցում հաջորդ դարաշրջանին։ Համլետի մահը չէր նշանակում նրա պաշտպանած գաղափարների խորտակում։ Այդ միտքը կա ողբերգության մեջ, Համլետը խնդրում է Հորացիոյին կենդանի մնալ և մարդկանց անել իր աղետալի կյանքի պատմությունը։

Համլետը մեն-մենակ է։ Նրա կողքին միայն Հորացիոն է՝ նույն գաղափարները դավանող և արքայազնին խորապես նվիրված։ Դանեմարքայի ժողովուրդը Համլետին սիրում է։ Ուրեմն նա իր հոր զավակն էր, այսինքն նրա պես՝ մարդ էր։ Բայց նա իր պայքարի մեջ գործում էր մենակ և պարզ է, որ ի վերջո այդ ահեղ կռվում պետք է կործանման դատապարտվեր, հավատալով, որ մի օր մարդկայնություն կհաստատվի երկրի վրա։

Վաղարշյանը մի հարցում ճիշտ, մի հարցում սխալ, մի այլ խնդրում վիճելի, ինչպես փաստերն են ցույց տալիս, տարիներ շարունակ զբաղվել է Համլետի կերպարի ուսումնասիրությամբ։ Նրա մտածողության ելակետը իր ժամանակի սովետական շեքսպիրագետների հիմնական դրույթներն են եղել։

Իր անմիջական նախորդի՝ Սուրխաթյանի համեմատությամբ մի քայլ առաջ է Վաղարշյանը։ Ի տարբերություն Սուրխաթյանի, Համլետի էությանն անդրադառնալով այն ժամանակներում, երբ հաղթահարված էր գռեհիկ-սոցիոլոգիական ուղղությունը գրականության մեջ ընդհանրապես, շեքսպիրագիտության մեջ մասնավորապես, դերասանն ազատ էր Շեքսպիրին և նրա հերոսին դասակարգայնորեն պիտակավորելուց։ Սակայն հասարակագիտական մտքի զարգացումն այնքան առաջխաղացում, որ այն մտածողությունը, որին հարում էր Վաղարշյանը, 50-ական թվականներից նույնպես պատմության հանձնվեց։ Կերպարն իր հոգեկան բարդ կազմով, կերպարի բնավորությունն իր հակասական բազմակողմանիությամբ ընկալելու ձգտումը, որպես պահանջ հրամայաբար կանգնեց ուսումնասիրողների առաջ։ Ժամանակներ անցան, ժամանակների հետ հաղթահարվեց այդ տարիների համլետյան ըմբռնումը։ Թե՛ այդ ըմբռնումը, թե՛ Վաղարշյանի կատարումն ու իր անտիպ գրառումները որոշակի մի ժամանակաշրջանի մտածողության արդյունք են՝ հետաքրքիր, ուշագրավ և ուսանելի իրենց շատ, ինչպես թույլ, այնպես էլ ուժեղ կողմերով։ Ինչպիսին էլ լինի Վաղարշյանի կատարման ու գրառումների գնահատությունը՝ մի բան վեր է տարակույսից՝ այն, որ Համլետի վաղարշյանական ըմբռնումն, ի վերջո գործում Համլետի պաշտպանությունն

է, այսինքն՝ մի հերոսի, որի անստական ըմբռնումն արդեն կար մեր գրականության մեջ և դա էլ դարձել է համաշխարհային այդ կերպարի տիրապետող հայկական ավանդը։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ականատեսի վկայությունից

1. Վաղարշյանը դրա մասին հայտարարել է 1942-ին, «Համլետի» բեմադրության քննարկման ժամանակ։
2. «Коммунист», 1942, № 43:
3. Սովետական Հայաստան», 1942, № 51։
4. Օրինակ, Ա. Վ. Պոլյակովի Համլետը Վորոնեժի դրամատիկական թատրոնում, բեմադրությամբ Վ. Մ. Բեբուտովի (տե՛ս М. М. Морозов, Избранные статьи и переводы, 1954, էջ 81—82 (այսուհետև՝ Морозов)։ Մի ուրիշ դերակատար էլ է եղել՝ Դ. Մ. Դուդնիկով, որ խաղացել է Լենինգրադում՝ Ս. Ռադլովի բեմադրության մեջ։ Սրա շուրջ տարբեր կարծիքներ են պահպանվել. Մորոզովը քննադատում է, ասելով, թե նա ներկայացրել է Համլետին, որպես մի սովորական երիտասարդի (տե՛ս Морозов, էջ 82)։ Իսկ Ի. Բերզարկը գրում է. «Նա մեռնում էր որպես արդարության և ճշմարտության համար մարտնչող» (տե՛ս И. Березарк, «Гамлет» в театре имени Ленинградского совета, Л., 1940, էջ 63)։ Սոֆյա Նելսը նույն կարծիքն է հայտնել Դուդնիկովի Համլետի մասին, ասելով, թե հայեցող, անզգամ խորհրդածող, բայց երբեք չգործող Համլետին, ի դեմս Դուդնիկովի, փոխարինեց գործուն կամքի տեր մարդը (էջ 269)։ Նելսը հիշատակում է մի ուրիշ գործուն Համլետի էլ՝ Ա. Ա. Դուբենսկուն, որը հանդես է եկել 1936-ին (տե՛ս Софья Нельс, Шекспир на советской сцене, М., 1960 (այսուհետև՝ Софья Нельс): Այս շարքին է պատկանում նաև Վահրամ Փափազյանը, որպես հիշված դերասանների նախորդ։ Սովետական շեքսպիրյան թատրոնը 20-ական թվականներին ի դեմս Փափազյանի ունեցել է ուժեղ բնավորությամբ Համլետ։ Մ. Լևինն ասում է, որ 20-ական թվականների համար Փափազյանի գործուն Համլետը լենինգրադյան հանդիսատեսի համար բավական անսպասելի էր (տե՛ս Ваграм Папазян, Жизнь артиста գրքի վերջաբանը, 1965, էջ 436)։
5. Տե՛ս «Սովետական Հայաստան», 1942, № 120, «Коммунист», 1942, № 120, «Սովետական գրականություն», 1942, № 5—6։
6. Վ. Թերզիբաշյանը մշակեց իր զեկուցումը, ընդարձակեց նրա ծավալը և պաշտպանեց որպես գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճան ստանալու համար։ Իսկ ավելի ուշ նորից անդրադարձավ այդ նյութին և 1956-ին հրապարակեց «Շեքսպիրը հայերեն» խորագրով աշխատությունը։
7. Տե՛ս „Литература и искусство", 1944, № 24.
8. А. Адамян, Статьи об искусстве, М., 1961, էջ 297—331:
9. Տկար լինելով, Յուզովսկին չմեկնեց Լենինական։ Այդ պատճառով էլ «Տասներկուերորդ գիշեր» բեմադրությանը չանդրադարձավ ոչ իր զեկուցման մեջ, ոչ էլ հետագայում։
10. Տե՛ս Ս. Հարությունյան, Ամբիոնի վրա, 1947, էջ 76—78։
11. Հակառակ այդ կարծիքի՝ երկուսն էլ դրական գնահատության խոսք ասացին իրենց

հոդվածներում, որոնք լույս տեսան «Սովետական Հայաստան» թերթի շեքսպիրյան օրերի հանրագումարին նվիրված տոնական համարում (1944, № 90)։

12. Յու. Ցուզովսկին գրեց մի հոդված, որ լույս տեսավ Երևանում՝ փեստիվալի օրերին («Սովետական Հայաստան», 1942, № 97)։ Հետագայում ավելի ընդարձակված այդ հոդվածը հրապարակվեց Մոսկվայում («Новый мир», 1945, № 7)։ «Համլետի» բեմադրությանը և մեր երկու Համլետների քննադատությանը անդրադարձել է նաև «Шекспировский турнир» հոդվածում, որ լույս է տեսել «Театр» ալմանախում (1945)։ Դրանից երեք տարի անց նա Մոսկվայում հրապարակեց «Образ и эпоха» գիրքը (1948), նվիրված սովետական շեքսպիրյան թատրոնի հարցերին։ Այստեղ հայկական թատրոնն ընդհանրապես, սովետահայ թատրոնը մասնավորապես գրավում են մեծ տեղ։ Այս գրքում հեղինակը հանգամանորեն անդրադարձել է Սունդուկյանի անվան թատրոնի երկու բեմադրության՝ «Օթելլո» և «Համլետ»։

13. Այդ մասին ավելի կոնկրետ ակնարկ կա դերասանի օրագրում։ Օրագիրը գտնվում է դերասանի այրու՝ Աղավնի Վաղարշյան-Օքսուզյանի մոտ։

14. Վաղարշյանի արխիվում եղած նյութերից երևում է, որ դերասանին լուրջ վրդովմունք է պատճառել իր Համլետի քննադատությունը։ Իր քննադատների հասցեին գործածել է չափազանց խիստ, երբեմն էլ անպատշաճ արտահայտություններ։

15. Վ. Վաղարշյանի արխիվում պահպանվել է Ի. Ալտմանի անավարտ ուսումնասիրությունը Վաղարշյանի մասին, որտեղ ի միջի այլոց, անդրադարձել է նաև Համլետի կատարմանը, տալով դրական արժեքավորում։

16. Տե՛ս Софья Нельс, էջ 280—287։ Ի միջի այլոց նկատեմ, որ Նելսը ևս արձանագրել է Համլետի վաղարշյանական կատարման մեջ որոշ միակողմանիություն։ «В тоне глубокого раздумья проводит он весь монолог, наполняя его звучанием утверждающего «быть»—գրում է Նելսը,—Таким образом, вся философская проблематика монолога снимается. Вагаршяна занимают не сомнения Гамлета, а те выводы, которые непосредственно следуют из давно живущих в нем мыслей» (էջ 285)։

17. Մ. Մորոզովը 1947-ին գրել է մի ընդարձակ ակնարկ՝ «Շեքսպիրը սովետական բեմում», որն առաջին անգամ լույս է տեսել հեղինակի մահից հետո, 1954-ին նրա «Ընտիր հոդվածներ և թարգմանություններ» խորագրով ժողովածուի մեջ։ Վաղարշյանի Համլետի մասին արտահայտվել է կարճ, մի քանի տողով, բայց դրական գնահատությամբ (տե՛ս Морозов, էջ 83—84)։

18. Այս մասին մի զրույցի ժամանակ ինձ պատմել է Վարդան Աճեմյանը, որը 1953-ին ստանձնել է Սունդուկյանի անվան թատրոնի գլխավոր ռեժիսորի պաշտոնը, որին և Վաղարշյանն արել է «Համլետը» վերաբեմադրելու իր առաջարկը։

Պատմությունը ծառայում է արդիականությանը

1. Դերասանի արխիվում պահպանվել են մեքենագիր նյութեր, ինչպես «Քաղվածքներ «Համլետ» ողբերգության մասին», «Եվրոպական թատրոնի դերասանները Համլետի և Օֆելիայի դերերում», «Համլետի» բեմական պատմությունը (հեղինակ՝ Վ. Վիդման), որոնք ըստ երևույթին Համառուսական թատերական ընկերության Շեքսպիրի և արևմտաեվրոպական դրամատուրգիայի կաբինետից են ստացված։

2. Այս և սրանից հետո Վաղարշյանից կատարված բոլոր մեջբերումները քաղված են դերասանի արխիվում պահպանվող սևագիր թղթերից և անտիպ նյութերից։ Արխիվը պահպանվում է գրականության և արվեստի թանգարանում։
3. Տե՛ս Սուրխաթյան, Համերոս-Շեքսպիր, 1935, էջ 450։
4. А. В. Луначарский, О театре и драматургии, т. 2, 1958, էջ 470։ Առաջին անգամ տպագրվել է «Литературный критик» ամսագրի 1934-ի տասներկուերորդ համարում։ Սա մի հատված է Ֆրենսիս Բեկոնին նվիրված գրքից։

Ո՞վ է Համլետը

1. Տե՛ս «Շեքսպիրական», 1, 1966, էջ 87։
2. Տե՛ս նույն տեղում, էջ 106—118։
3. Տե՛ս Ваграм Папазян, По театрам мира, 1937, էջ 186, 299։

Հաշտվել, թե՞ պայքարել

1. Տե՛ս Морозов, Шекспир, 1947, էջ 178։
2. Տե՛ս «Մշակ», 1916, № 105։

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԵՐԿԵՐԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԻՑ

ՆԻԿՈ ԿԻԱՍԱՇՎԻԼԻ

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՎՐԱՑ ԹԱՐԳՄԱՆԻՉ ԻՎԱՆԵ ՄԱՉԱԲԵԼԻՆ

Բասանիոն «Վենետիկի վաճառականում» Պորցիայի մասին խոսելիս ասում է.

„...and her sunny locks
Hang on her temples like a golden fleece;
Which makes her seat of Belmont Colchos strand,
And many Jasons come in quest of her".

Սա, թերևս, միակ տեղն է, ուր Շեքսպիրի մոտ հիշատակվում է Վրաստանը։ Եվ ահա հենց կոլխիդյան Բանձա գյուղակումն է, որ 1873 թվականի ապրիլի 16-ին մի խումբ թատերասերներ բեմադրեցին «Վենետիկի վաճառականը»։

Դա շեքսպիրյան առաջին ներկայացումն էր Վրաստանում։

Այդ յուրօրինակ խորհրդանշական փաստը բազմիցս հորջորջվեց 1964-ին Վրաստանում Շեքսպիրի 400-ամյակի նշման օրերին։

«Վենետիկի վաճառականի» մասին կա մի շեքսպիրագիտական մեկնություն ևս, որ առնչվում է զարդարկղիկների ընտրության նշանավոր տեսարանի հետ։ Լոնդոնի համալսարանի պրոֆեսոր Դեվիդ Լենգը գրում է.

„Shakespeare adapted one of the holy Barlaam's fables for the episode of the Three Caskets in The Merchant of Venice...[1]"

Եթե նկատի ունենանք, որ «Հիմաստնություն բալավարոց»-ի հունական տարբերակը, որն այնքան լայն տարածում էր գտել Եվրոպայում, թարգմանված է բուդդայական նույն ասերգի վրացերեն տարբերա-

կից, ապա կարելի է անել շեքսպիրյան պիեսի արդեն իսկ «վրացական մեկնությունը»։

Չէի ուզենա կանխանշել «Վրացական շեքսպիրիանայի» դեռևս հրատարակության մեջ գտնվող երրորդ հատորի հոդվածներից մեկում եղած փաստարկներն ու դրույթները, սակայն միայն կհաստատեմ, որ գոյություն ունի Շեքսպիրի «Տիտոս Անդրոնիկոսում» գործող հերոսներից մեկի անվան ծագումնաբանական հիպոթեզը, ըստ որի իբր վերջինս՝ Տամորը՝ սերված է վրացի թագուհի Թամարի անունից²։

Նման փաստերն ուշագրավ են, իհարկե։ Բայց Վրաստանը դրանցով չէ, որ կապված է Շեքսպիրի հետ։ Վրացական թեմատիկան (ինչպես և Շեքսպիրի պիեսներում թռուցիկ շոշափված շատ ուրիշ երկրների թեմատիկան) որևէ կոնկրետ իմաստավորում կամ մշակում չի ստացել դրամատուրգի կողմից։

Շեքսպիրն, անշուշտ, Վրաստանի համար ավելին է նշանակել, քան հակառակը՝ Վրաստանը Շեքսպիրի համար։ Այդ իմաստով Վրաստանը բացառություն չի կազմում. քաղաքակիրթ բոլոր մշակույթների պես, վրաց մշակույթը ևս սնվել ու հարստացել է շեքսպիրյան ժառանգությամբ։ Հայ ընթերցողին լավ հայտնի է, թե ինչպիսի նշանակություն կարող է ունենալ Շեքսպիրը փոքրաթիվ ազգերի համար, մանավանդ հնադարյան կուլտուրայի տեր մի ազգության, որն ընդունակ է ստեղծագործաբար ներընկալել մեկ ուրիշ ժողովրդի գեղարվեստական հանճարը։ Եվ դարբասը, որով արվեստի կոթողը մուտք պիտի գործի օտար մշակույթի անդաստան, հանդիսանում է նույնարժեք թարգմանությունը։ Բուն իմաստով այդպիսի թարգմանություններ իհարկե, չեն լինում։ Բնությունն ու պատմությունը «հանճարեղ երկվորյակներ» լույս աշխարհ չեն բերում։ Սակայն հնարավոր է հանճարեղ կրկնօրինակողի երևան գալը, որը մաքսիմալ կերպով (իր տաղանդի ներածին չափ) վերծանում է բնագրի արժանիքները։ Վրացերեն լեզվով Շեքսպիրի այդպիսի թարգմանիչը եղավ գրող ու հրապարակախոս Իվանե Մաչաբելին (1854—1898), մի գեղարվեստագետ, որ հաղորդվեց շեքսպիրյան բարձունքների հետ և լիցքավորվեց նրա հրաշագործ արվեստով։

Ուզածդ երկրի շեքսպիրականն ունի իր լավագույն էջերն ու փաստերը, որոնք առավել սպառիչ ու ամենավառ բնորոշելիությամբ ի հայտ են բերում տվյալ երկրի և ազգության վերաբերմունքը դեպի մեծագույն անգլիացու ստեղծագործությունը։ Հենց նման մի էջ, վրաց շեքսպիրա-

կանի այդպիսի բազմանշանակ մի փաստ էլ հանդիսանում է Ի. Մաչաբելու գործունեությունը։

Մաչաբելու անվան հետ է կապված շեքսպիրյան աշխարհի հայտնագործումը վրաց ընթերցողի և հանդիսատեսի համար։ XIX դարի ընկերներից ի վեր վրացերեն լեզվով կատարվող առանձին թարգմանությունները, իրենց գեղարվեստական անկատարությամբ, չէին կարող վերստեղծել շեքսպիրյան խոսքի ողջ հմայքն ու զորությունը։ Դրանք, իհարկե, ինչ-որ դեր խաղացին Վրաստանի գրական ու հասարակական կյանքում (վրաց հանդիսատեսը մայրենի լեզվով դիտեց ու լսեց Շեքսպիրին)։ Բայց ըստ երևույթին, հիմնականում դրանք այնքանով էին նպաստավոր, որ ճանապարհ հարթեցին Մաչաբելու թարգմանչական աշխատանքի համար։

Պահպանվել է վրաց հայտնի գրող, 1858-ին «Համլետը» թարգմանած Լավրենտի Արդազիանիի հետաքրքրական նշումը։ Նա հավաստում է, որ ի տարբերություն ռուս թարգմանիչների Համլետ անունը իր մոտ ճաշ տառով է սկսվում ჰამლეტ, այլ ոչ թե Գ-ով՝ გამლეტ։ Արդազիանին բացատրում է, որ ռուսերենում այդ հնչյունը բացակայում է, մինչդեռ վրացերենում և հնչյունը կա, և տառը։ Սա թերևս շատ թույլ մի փաստարկ էր բնագրից թարգմանելու օգտին։ Ինքը Արդազիանին անգլերեն չգիտեր և միայն ֆրանսերեն թարգմանությամբ կարող էր ստուգել բնագրի հետ ռուսական տեքստի հարազատ լինելը։ Անգլերենից Շեքսպիրին առաջինը թարգմանել սկսեց Դիմիտրի Կիպիանին։

Իսկ ահա անգլերենի և վրացերենի փայլուն գիտակ Իվանե Մաչաբելին բարձր պրոֆեսիոնալիզմ ներմուծեց վրաց թարգմանչական գրականության մեջ, կարողացավ գեղարվեստական լիարժեք հնչեղություն պարգևել իր թարգմանություններին, որի շնորհիվ նրա այդ գործերը նույնքան հաստատուն տեղ գրավեցին մայրենի գրականության գանձարանում, որքան և վրացական գրողների լավագույն երկերը։

Մաչաբելու թարգմանությունների հաջողությանը մեծապես նպաստել է այն փաստը, որ նա վրաց գրականության դասական հեղինակներից մեկի՝ Իլյա Ճավճավաձեի հետ մեկտեղ սկզբից ևեթ (շեքսպիրյան իր առաջին թարգմանությունը՝ «Արքա Լիրը» Մաչաբելին իրականացրել է Ի. Ճավճավաձեի հետ միասին) ճիշտ որոշեց վրացական չափածոյի՝ Շեքսպիրի բանաստեղծությանը համապատասխանող ռիթմաչափը։ Նրա բոլոր ութ թարգմանություններում («Արքա Լիր», «Համլետ», «Օթելլո», Հուլիոս Կեսար», «Մակբեթ», «Անտոնիոս և Կլեոպատրա», «Ռիչարդ Երրորդ», «Կո-

բիոլան») օգտագործված է վրացական տասնչորս վանկանոց ազատ հանգաչափը, որ ամենից ավելի հարմար է գալիս շեքսպիրյան բնագրի հյուսվածքն ու ոգին վերարտադրելու համար։ Այդպիսի հանգաչափը, Շեքսպիրի ողբերգությունների ոճական առանձնահատկությունները ճշտորեն վերարտադրելուց բացի, շատ բնահատուկ էր վրացերեն լեզվին ընդհանրապես, որովհետև բխում էր վրաց ազգային բանաստեղծության դարավոր ավանդույթներից։

Մաչաբելու թարգմանությունները ուսումնասիրելիս զարմանում ես ոչ միայն անգլերենի խոր իմացության, այլև շեքսպիրյան տեքստի, իմաստավորումների քաջ գիտակության վրա։ Բնագրի այն հենակետերը, որոնց մասին շեքսպիրագիտական բազում ծանոթագրություններ են արվել, Մաչաբելու թարգմանություններում տեսս գտել են իրենց «գիտական հիմնավորումը»։ Վրացերենում դրանք ձեռք են բերել այնպիսի հըստակություն, որ հաճախ ներկայանում են իբրև բնագրային տեքստի համոզիչ մեկնաբանումներ։

Բերեմ միայն մեկ օրինակ. դա ռեժիսոր Միխայիլ Թումանիշվիլու կատարած դիտումն է, որի մասին նրա գրած հոդվածը հրատարակվել է «Վրացական շեքսպիրիանա» ժողովածուի երկրորդ հատորում։

«Համլետի» վրացական թարգմանության մեջ «O սարսա՜փ, սարսա՜փ, ահավո՜ր սարսափ» ռեպլիկն անում է ոչ թե ուրվականը, այլ Համլետը։ Շեքսպիրի ստեղծագործության մի քանի հետազոտողներ գտնում էին, որ պիեսի մեզ չհասած մի տարբերակում հենց այդպես էլ գրված է։ Բայց դա արդեն տեքստի գիտական մեկնաբանման հարց է։ Մինչդեռ մենախոսության ռիթմիկ կառուցվածքի խոր վերլուծմամբ է Մաչաբելին այն համոզման եկել, որ ռեպլիկը պատկանում է Համլետին։ Դավիթ Գարրիկի առաջարկած բեմական տարբերակը (որ հենց այդպես էլ մեկնաբանում էր այդ հատվածը) Մաչաբելու մոտ գրական վավերացման է ենթարկվել։

Մաչաբելու թարգմանությունները Շեքսպիրի հանդեպ Վրաստանում եղած հսկայական հետաքրքրության արգասիք էին։ Շնորհիվ իրենց գեղարվեստական բարձր արժանիքների, բանաստեղծական վերաշարադրըման համակերպ ձևերի, դրամատիկական անբռնազբոս երկախոսության, մտքերի և զգացումների նրբագույն երանգների հմուտ վերարտադրման և կիրառված գրական նոր լեզվի կենսունակության, որի ակունքներում կանգնած էր Մաչաբելու ավագ ընկերն ու ուսուցիչը՝ Իլյա Ճավճավաձեն, հիշյալ թարգմանությունները վճռական դեր խաղացին վրաց պրոֆեսիո-

նալ թատրոնում շեքսպիրյան խաղացանկ հաստատելու գործում։ Շեքսպիրի վրացերեն լեզվով հիանալիորեն հնչող այդ երկացանկը մեծապես նպաստեց նախահեղափոխական վրաց թատրոնի ականավոր վարպետների ստեղծագործական հաջողությանը, մասնավորապես, Լադո Մեսխիշվիլու Համլետի փայլուն կերպավորմանը։ Հետաքրքրական է նշել, որ Մեսխիշվիլու Համլետ խաղալու առաջին փորձը, Պարցխալաձեի թարգմանությամբ, հաջողությամբ չպսակվեց։ Միայն հետո, երբ արտիստը օգտվեց Մաչաբելու թարգմանությունից, նրա դերակատարումը բոլորի կողմից ճանաչվեց իբրև բեմարվեստի գլուխգործոց։

«Վեննետիկի վաճառականի» Բանձա գյուղակում կայացած համեստ բեմադրությունը մեր օրերից բաժանվում է մի այնպիսի ժամանակահատվածով, որը լի է շեքսպիրյան դրամատուրգիայի, շեքսպիրյան հումանիզմի խորքերը թափանցելու ձգտմամբ, որոնումներով, նրա կապը վրացական մշակույթի հետ ամրապնդելու և բեղմնավորելու բազում նոր ու հետաքրքրական փորձերով։ Այդ գործին իրենց մասնակցությունն են բերել մեծ թվով գրողներ, թարգմանիչներ, դերասաններ, ռեժիսյորներ, նկարիչներ, կոմպոզիտորներ և անգամ բալետմեյստերներ։ Սակայն Իվանե Մաչաբելու թարգմանությունները մինչև օրս էլ մնում են իբրև վրաց շեքսպիրականի չգերազանցված նվաճումներ։ Միանգամայն ճիշտ էր անգլիացի հասարակական գործիչ ու թարգմանիչ Օլիվեր Ուորդրոպը, երբ գրում էր Մաչաբելուն.

„Your translation of Julius Caesar is something to be proud of; it is at once a proof of your own genius and of the wonderful wealth of your language. I have new French, German, Russian, Bulgarian versions of this play, but none of them seems to be faithful as yours. You have done a work that progeny will admire, even if you do not get praise from your contemporaries".[3]

Ուորդրոպի գնահատականը հավաստի պիտի համարել, քանի որ նա մեկն էր այն քչերից, որ հավասարապես տիրապետում էր թե եվրոպական լեզուներին, թե վրացերենին, կնշանակի հնարավորություն, ես կասեի, նաև բարոյական իրավունք ուներ գնահատելու շեքսպիրյան թարգմանությունների իր ժամանակի Եվրոպային գրեթե անհայտ մի ժողովրդի լեզվով։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. The Balavariani, Translated from the old Georgian by David Marshall Lang, London, 1966, *էջ 9։*

2. *Տե՛ս* E. K. C h a m b e r s, William Shakespeare, vol. I., Oxford, 1930, *էջ 322։*

3. *«Դուք իրավունք ունեք հպարտանալու «Հուլիոս Կեսարի» թարգմանությամբ, որ վկայում է ձեր տաղանդի մեծությունը և վրացերեն լեզվի ապշեցուցիչ հարստությունը։ Ես իմ ձեռքի տակ ունեմ այդ պիեսի ֆրանսիական, գերմանական, ռուսական և բուլղարական թարգմանությունները, սակայն դրանցից ոչ մեկը ձերինի հետ համեմատվել չեն կարող։ Դուք մի այնպիսի գործ եք արել, որ սերունդներին հպարտություն կներշնչի, թեկուզ եթե ժամանակակիցները ձեզ ինչպես հարկն է չգնահատեն»։*

ԷԼԵՈՆՈՐԱ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

ՄԱՍԵՀՅԱՆԻ ԱՌԱՋԻՆ „ՀԱՄԼԵՏԸ“

Հովհաննես Մասեհյանը Շեքսպիրի երկերի հայերեն թարգմանությանը ձեռնամուխ է եղել քսանվեց տարեկան հասակում, XIX դարի վերջին, երբ Արևմտյան Հայաստանում տիրում էր քաղաքական բարդ իրադրություն. մի կողմից բնաջնջման վտանգ, մյուս կողմից՝ անկախ կյանքի ձգտում, որ դարձել էր ազգային հոգեբանություն։

Այս դարաշրջանը իր կնիքն է դրել Մասեհյանի թարգմանությունների, հատկապես 1894-ի «Համլետ»-ի թարգմանության վրա։ Բանասիրությունը բազմիցս անդրադարձել է Շեքսպիրի գլուխգործոցի մասեհյանական թարգմանությանը, նշելով թարգմանության առավելություններն ու թերությունները։ Բայց թե ժամանակը ինչ ազդեցություն է գործել Մասեհյանի թարգմանության վրա՝ ուշադրության չի առնվել։ 1894-ի թարգմանության գլխավոր արժանիքը թերևս հենց դա է, որ բոլորից մոռացված այդ գործը դարձնում է անցյալ դարի հայ հասարակական մտքի ազատասիրական ձգտումների արտահայտություններից։

Որ թարգմանական արվեստի այդ նմուշը, չնայած ժամանակին ստացած բարձր գնահատությանը, թերություններ է ունեցել, վկայում է թեկուզ այն, որ ինքը Մասեհյանը պահանջ է զգացել նորից անդրադառնալու թարգմանությանը, ավելի՛ ճիշտ՝ վերաթարգմանելու «Համլետը»։ Հազիվ թե կարելի է հավատալ, որ «Մի քիչ ավելի, քան եղբորորդի, պակաս քան որդի» Համլետի հանրահայտ արտահայտությունը Մասեհյանի առաջին թարգմանության մեջ հնչել է այսպես. «Փոքր ավելի, քան մի ազգական, և նվազ քան զավակ» ձևով։ Իսկ Օֆելիային դիմելիս կոչել են «տիկին» և ավելին, Օֆելիայի խոսքաշարը եղել է ավելի կոպիտ ու բաց, քան նրա՝ հոր Պոլոնիուսի զուսպ բառապաշարը, կամ

խախտվել է կերպարների անհատականացման շեքսպիրյան մակարդակը։ Դժվար է հաշտվել նաև, որ կերպարներին շունչ տվող փիլիսոփայական նրբերանգները, ինչպիսին է, ասենք, «sblood» բառը, որ «Օթելլոյի» և «Համլետի» հետագա թարգմանություններում ունեցել է «խաչը», «մարդ աստծո» («Համլետ»), «դժոխք» («Օթելլո»)․ մեկնաբանված ձևերը, քսանվեցամյա Մասեհյանը բավարարվել է «ի՞նչ» թարգմանաձևով, կամ ընդհանրապես շրջանցել է։ Որ Համլետի վերարկուն «թանաքի գույնի է», ոչ «մելանագույն», իսկ որոշ հատվածներ խիստ միահնչեղ են, (երբեմն էլ անգամ անհասկանալի)։ Թարգմանչի ընտրած բանաստեղծական չափը անկարող է եղել լիովին վերարտադրել ստեղծագործության իմաստային կողմերը․ ռիթմը, շունչը, թրթիռը, մեղեդին, տրամադրությունը՝ էքսպրեսիվ-հուզական կողմը, որը Շեքսպիրի մոտ ունի առարկայական-տրամաբանական նշանակություն։

1921 թվականին լույս տեսած «Համլետի» երկրորդ՝ նոր թարգմանության առաջաբանում Մասեհյանը խոստովանում է. «Մեր առաջին թարգմանությունները կատարված էին Վիկտոր Հյուգոյի ազդեցության տակ, որ սրբապղծություն էր համարում որ և իցե խոտորում շեքսպիրեան «Սուրբ գրքի» բնագրի բառից և տառից»[1]։ Այսինքն՝ առաջին թարգմանությունից երեսուն տարի հետո Մասեհյանին թվացել է, որ ինքը այն ժամանակ տառացիորեն հարազատ է եղել բնագրին։ Դա կարելի է բացատրել թարգմանչի աշխարհընկալումով։ Ուստի և խոսել շեղումների մասին, կնշանակի խոսել թարգմանչի աշխարհընկալման մասին։

Հայտնի է, որ Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգությունը XIX դարում համաշխարհային տարածում ստացավ։ Յուրաքանչյուր ժողովուրդ, յուրաքանչյուր ազգություն աշխատում էր հասկանալ Համլետին և դրանով իսկ՝ ինքն իրեն։

Իրենց ժամանակի բարդ և հակասական խնդիրներով լեցուն, ամեն ազգ մոտեցնում էր անցյալն ու ներկան, Շեքսպիրի ժամանակները և իրենց ժամանակաշրջանը։ Խտացնելով դարաշրջանները, Համլետը, միշտ և ամենուր Շեքսպիրինը մնալով, դառնում էր տվյալ ժողովրդի ներկա վշտերն արտահայտողը։ Այստեղից էլ այն բազմատեսակ Համլետները, որոնք հայտնի էին աշխարհին։ Անդրադառնալով միայն «Համլետի» թարգմանություններին, սկսած Ավգուստ Շլեգելից-Պոլևոյ-Կրոնեբերգ-Ֆրանսուա Հյուգո, մինչև Մասեհյան, ակնհայտ է վերոհիշյալ երևույթի՝ Համլետի յուրացման ընթացքի դրսևորումը թարգմանությունների մեջ։

Ամեն մի թարգմանիչ բերել է իր Համլետը։ Նրա ծնունդը պայմա-

նավորված է եղել թարգմանչի ապրած ժամանակաշրջանով, հասարակական միջավայրով։

Նիկոլայ Պոլևոյի Համլետը «շփոթված, գրգռված, հիվանդագին ինքնասիրության տեր մարդ է»[2] և դա բնական է, քանի որ նա ծնվել է XIX դարի 40-ական թվականներին, երբ ռուս իրականության այդ ժամանակահատվածի մթնոլորտը պայմանավորում էր նման հերոսի երևան գալը։ 40 տարի անց, XIX դարի 80—90-ական թվականներին, Համլետը բոլորովին այլ բովանդակության մարդ էր։ Դանեմարքայի իշխանը այդ ժամանակ ռուս մտավորականի համախոհն էր, նրա թախծի մարմնավորողը։

Գերմանական «Համլետը», մենք նկատի ունենք Ավգուստ Վիլհելմ Շլեգելի դասական թարգմանությունը, XVIII դարի վերջի բյուրգերական անվճռական հոգեբանության, գերմանական խեղճության (Էնգելս)[3] մարմնավորումն էր։ Ժամանակակից շեքսպիրագետ էլիզաբեթ Մ. Աթքինսոնը նկատում է. «...գերմանական Շեքսպիրը ասես պակաս եղիսաբեթյան, առավել XVIII դարի պոետ է»[4]։ Պատճառն այն է, որ Շլեգելը, ինչպես ամեն մի թարգմանիչ մնացել է իր ժամանակի մարդը, իր թարգմանության մեջ արտահայտելով քաղաքական, հասարակական, գեղագիտական Գերմանիան։ «Շլեգելի շեքսպիրյան թարգմանություններում ակներևն այն է, որ շեղումները տարբեր ձևերով հաստատում են միևնույնը՝ մանրայի, ոճի, տոնի իջեցում և կոլիզիայի մեղմացում։ Նորից ու նորից Շլեգելը չի պահպանում իր մոդելի խրոխտությունն ու ուժը։ Նա փոխարինում է ուժեղ և արտահայտիչ բառը թույլ և քիչ բան արտահայտող բառով»[5]։ Այլ խոսքով Շլեգելի ըմբռնումը ստացել է գեղարվեստական-թարգմանական համապատասխան դրսևորում։

Շլեգելի նպատակը Շեքսպիրին գերմանացի ընթերցողին հարազատ դարձնելն էր և այդ նպատակով նա «հարթել է լեզվական դժվարությունները», «արդիականացրել է շարադասությունն ու մտքի արտահայտչաձևերը» (Աթքինսոն), «ոչնչացրել է բոլոր արխաիզմները» (Հերվինուս)[6] և այլն։

Մասեհյանը ոչ միայն ծանոթ էր գերմանական թարգմանություններին, այլև դրանք համարում էր Շեքսպիրի «ամենալավ թարգմանությունը»[7]։ Այս գնահատականը չի կաշկանդել Մասեհյանին լինել ինքնուրույն։

Մասեհյանին Շլեգելից բաժանել է մի հարյուրամյակ, մի ուրիշ աշխարհ։ Այստեղից էլ մի ուրիշ Համլետ՝ ուրիշ խառնվածքով, որ ծնվել էր կոտորածների ժամանակ և կոչված էր լուծելու իր ազգի լինել չլինելու խնդիրը։ Սրանցով են պայմանավորված թարգմանչի շեղումները, ար-

տաղաչափամիջոցների, մնում բանաստեղծական չափի ընտրությունը:

Պատահական չէ, որ բանաստեղծական չափի ընտրության համար Մասեհյանը դիմել է «Կռունկ, ուստի կուգաս» ժողովրդական ստեղծագործությանը, որ բյուրեղացվել է հայ ժողովրդի գեղարվեստական մտածողությունը: Թարգմանչի ելակետը բախվել է շեքսպիրյան բնագրին, որի համար չափական այդ ձևը խիստ նեղ էր: «Կռունկ, ուստի կուգաս» ժողովրդական ստեղծագործությունն ավելի շատ արտահայտում էր Մասեհյանի աշխարհընկալումը, քան դրսևորում Շեքսպիրին: Սա թարգմանչի ոչ թե գաղափարական, այլ գեղագիտական անտեսումն էր: Հետագայում թարգմանիչը հրաժարվեց չափական այս միջոցից և չսահմանափակվեց որևէ չափական ձևով[8]:

Մասեհյանի ստեղծած Համլետը իր էությամբ մարմնավորում էր հայ ժողովրդի անլույս ողբերգությունը, նրա չհամակերպվող, ըմբոստ հոգեբանությունը: Համլետի կերպարի նման ըմբռնումը թարգմանչին բերեց ժողովրդական ստեղծագործության ոլորտը, իսկ «Կռունկը» նույն ժողովրդի, նույն ողբերգության արտահայտությունն էր:

Մասեհյանի շեղումները գույների խտացում ու թանձրացում է, բնագրի խրոխտության և ուժի ընդգծում: Այստեղից էլ բառի իմաստի ուժեղացում, սաստկացում:

Դիմենք օրինակներին:

Համլետը խոսում է գերեզմանափորի հետ և կամենում է պարզել, թե ժողովուրդը ինչպես է բացատրում իր ցնորված լինելը: Նա հարցնում է գերեզմանափորին, թե ինչ պատճառով է տեղի ունեցել Համլետի խենթությունը, ասելով, — upon what graund — ինչ հիման վրա — այսինքն՝ մի հարցաձև, որ վայել է մտավորականին:

Շեքսպիրի գերեզմանափորը տալիս է շատ կոնկրետ և ընդհանրացնող մի բացատրություն.

— Վահ, այստեղ՝ Դանեմարքայում (բառացի թարգմ. մերն է—Է. Վ.):

Եթե բնագրում գերեզմանափորը միայն ասեր, — այստեղ՝ Դանեմարքայում — դա կլիներ մի պատասխան, որտեղ շեշտված կլիներ սոսկ դեպքի վայրը, ինչպես թարգմանել են Կրոնբերգը և Լոզինսկին: Սակայն, գերեզմանափորը իր խոսքը սկսում է շատ բան ասող why բացականչությամբ, որ այլ իմաստ է հաղորդում մտքին: Գերեզմանափորը ուզում է ասել. «Մարդ աստծո, ինչ պատճառ ես փնտրում, երբ աշխարհում կա Դանեմարքան», իսկ ընթերցողը արդեն ծանոթ է դանիական

դեպքերին, և բավական է հիշատակել միայն Դանեմարքայի անունը։ Այսինքն՝ Դանեմարքան դեպքի պատճառն է ոչ միայն դեպքի վայրը լինելով, խոսքի երկիմաստությունը պահպանված է Պաստեռնակի թարգմանաձևում։ Շեքսպիրը այս երկիմաստ միտքը արտահայտել է գերեզմանափորին վայել ոճական ձևով, նա չի ասում «պարո՛ն, Դանեմարքայի պատճառով», այլ խոսում է իր ոճով—«Վա՛հ, այստեղ՝ Դանեմարքայում»։ Նկատենք, որ բնագրում գերեզմանափորը ոչ թե ասում է վահ, այլ՝ why —ինչու, այսինքն մի լուռ հարցական, որի ենթատեքստն այն է, թե «ինչու ես պատճառ փնտրում խենթության համար, երբ կա Դանեմարքան իր զարհուրելի անցքերով»։ Հասկանալով Համլետին, նա տալիս է մի պատասխան, որտեղ մտածողությունը դրսևորված է համապատասխան ձևով։

Մասեհյանը, խախտելով բնագրի ոճը, մտքի դրսևորման շեքսպիրյան ձևը, բացել է բնագրի իմաստը, ընդգծելու, ուժեղացնելու, միտքը ավելի ցայտուն դարձնելու նպատակով

First Clown—Why, here in Denmark (V, 1, 249)[9]
Մասեհյան — Վահ, այստեղ, Դանեմարքայի հիման վրա (190)
Кронеберг—Да, на датской земле (235)[10]
Лозинский—Да здесь же, в Дании (355)[11]
Пастернак—Да все на той же, на нашей датской (290)[12]

Մի այլ օրինակ.

Fortinbras—This quarry cries on havoc (V, 2, 263)
Մասեհյան — Այս կոտորածը վրեժ է աղաղակում (220)
Кронеберг—Кровавый вид! (144)
Лозинский—Вся эта кровь кричит о бойне (413)
Пастернак—Кругом лежит и стынет прах убитых (300)

Որպեսզի պարզ լինի Մասեհյանի կատարած շեղման չափը, փորձենք բացել արտահայտության իմաստը։ Ֆորտինբրասը, վերջին արարվածում, տեսնելով ողբերգական տեսարանը, բացականչում է. — Այս դիակույտը արյունահեղություն է (բառ. թարգմ. մերն է — Է. Վ.)։

Մասեհյանը դիակույտի փոխարեն նախընտրում է իմաստով շատ ավելի լայն ու մեծ տարողությամբ կոտորած բառը, իսկ արյունահեղություն է փաստարկող, հետևաբար պասիվ միտքը վեր է ածում վրեժ է աղաղակում — նոր, առավել սաստկացած ձևի[13]։

Մեր հիշատակած մյուս թարգմանիչները նման շեղում չեն կատարել, որովհետև չեն ունեցել ոչ դրա պահանջը, ոչ էլ ժամանակի պատմական հիմքը։ Շեքսպիրյան արտահայտության մասեհյանական վերարտադրման պատճառն այն է, որ թարգմանչի ապրած ժամանակաշրջանի հայ մարդու համար նման գործուն մտածողությունը շատ ավելի ներդաշնակ ու հարազատ էր, քան փաստի սոսկ մատնանշումը։

Ghost—But, howsoever thou pursuest this act (I, 5, 181)
Մասեհյան—Բայց որևէ կերպով, որ վրեժդ լուծես (48)
Кронеберг—Но как бы ты не вздумал отомстить (91)
Лозинский—Но как бы это дело ни повел ты (81)
Пастернак—Однако, как бы ни сложилась месть (248)

Չափազանց հետաքրքրական է ՎՐԵԺ *բառի մասեհյանական օգտագործումը, մի բառ, որ հուզել է ոչ բոլոր թարգմանիչներին, իսկ հայ թարգմանչի համար դարձել է նպատակային։ Այս օրինակում Ուրվականը խոսում է Համլետի հետ, մղում նրան կոնկրետ քայլի, գործողության։ Մտքի դրսևորման համար Շեքսպիրը օգտագործում է* փորձել *բառը, Մասեհյանը՝* ՎՐԵԺ:

Hamlet—Haste me to know't, that I, with wings as swift
As meditation or the thoughts of love,
May sweep to my revenge. (I, 5, 180)
Մասեհյան — Շուտ հայտնի՛ր այդ ինձ,
Որ ես թևեր առնեմ, արագ քան միտքը
Քան թե սիրո խոհեր, և սուրամ դեպ՚ի վրեժ (46)
Кронеберг — Скажи скорей! На крыльях,
Как мысль любви, как вдохновенье быстрых,
Я полечу к ней. (91)
Лозинский — Скажи скорей, чтоб я, на крыльях быстрых,
Как помысел, как страстные мечтанья,
Помчался к мести. (77)
Пастернак — Рассказывай, чтоб я на крыльях мог
Со скоростью мечты и страстной мысли
Пуститься к мести. (247)

Եթե բնագրում և ռուսական թարգմանություններում Համլետը պատրաստ է սուրալ դեպի վրեժ արագ, ինչպես միտքը, ինչպես սիրո խոհեր, *ապա Մասեհյանի Համլետը դեպի վրեժ սլանում է շատ ավելի արագ։*

Որ ես թևեր առնեմ, արագ քան միտքը
Քան թե սիրո խոհեր, և սուրամ դեպ'ի վրեժ։

Կամ.

Ghost—Revenge his foul and most unnatural murder. (I, 5, 180)
Մասեհյան — Առ նորա սոսկալի և խիստ հրեշավոր
Սպանության վրեժը (45)

Кронеберг — Отмсти, отмсти за гнусное убийство! (91)
Лозинский — Отмсти за гнусное его убийство (77)
Пастернак — Отмсти за подлое его убийство (247)

Այն դեպքում, երբ մյուս թարգմանիչները բավարարվել են բնագրի մեկ ածականով, Մասեհյանը ոչ միայն պահպանում է բնագրի ածականները, այլև ուժեղացնում է նրանցից երկրորդի իմաստը՝ most unnatural —խիստ անբնական *դարձնելով* խիստ հրեշավոր։

Horatio — If thou art privy to thy country's fate,
Which happily foreknowing may avoid, (I, 1, 164)
Մասեհյան — Թե երկրիդ չար *բախտին դու գիտակից ես,*
Որից քո զեկույցով, գուցե նա խույս տա, (18)
Кронеберг — Или судьба грозит твоей отчизне
И я могу ее предотвратить? (82)
Лозинский — Когда тебе открыт удел отчизны,
Предведеньем, быть может, отвратимый (19)
Пастернак — Быть может, ты проник в судьбу страны
И отвратить ее еще не поздно. (238)

Բառի հավելման դեպքում Մասեհյանը փնտրում է ուժեղ ածական։ Երբ նա գրում է, թե երկրիդ չար *բախտին դու գիտակից ես, Մասեհյանը ձգտել է մի ածականի հավելումով խտացնել արտահայտությունը։ Բնագրի* երկրիդ բախտը *դարձել է* երկրիդ չար *բախտը։ Կամ մի այլ դեպքում՝* մատնիչ բախտը։

First Player — 'Gainst Fortune's state would treason have pronounced.
Մասեհյան. — Մատնիչ բախտի *գլխին լուտանք կը թափեր։ (87)*
Кронеберг — Кто это видел, ядовитой бранью
Тот обезчестил бы богиню счастья! (103)

Лозинский — Кто б это видел, тот на власть Фортуны
Устами змея молвил бы хулу; (161)
Пастернак — Изверился бы в правоте Фортуны (260)

Տառացի վերարտադրման օրինակ.

Francisco — For this relief much thanks: **'tis bitter cold**
And I am sick at heart. (I, 1, 16)
Մասեհյան — Այս արձակման համար՝ շատ շնորհակալ եմ.
Դառն ցուրտ է, սիրտս սաստիկ տրտում է։ (11)
Кронеберг — Благодарю за смену. Холод резкий—
И мне не ловко что-то на душе. (80)
Лозинский — Благодарю за смену; холод резкий
И мне не по себе, (7)
Пастернак — Спасибо, что сменили: я озяб.
И на сердце тоска. (236)

Հայտնի է, որ բնագրի բառային պատկերների վերարտադրումը թարգմանիչների համար նրանց գործի դժվար հաղթահարելի կողմերից է, քանի որ մի ժողովրդի պատկերային մտածողությունը հաճախ տարբեր է մյուսից։ Թարգմանիչը աշխատում է գտնել բնագրի պատկերի համարժեքը, ինչպես վարվել են Լոզինսկին և Կրոնեբերգը։

Մասեհյանը холод резкий արտահայտությունն է ընտրել բնագրի 'tis bitter cold պատկերի համար։ Նա գիտեր, որ դառը ցուրտ թարգմանածը չունի հայերեն հնչողություն, որ ազգային պատկերավոր մտածողության խախտման գնով է վերարտադրում բնագիրը, տեղի տալով տառացի թարգմանության։ Նկատենք, որ bitter — դառը բառը, ըստ The Shorter Oxford English Dictionary բառարանի բացատրության, միջին անգլերենում նշանակել է մեծ չարիք, մեծ վիշտ, զազրելի փորձեր[14]։ Այս իմաստով էլ օգտագործել է Շեքսպիրը։ Հեղինակին հետաքրքրել է ոչ թե եղանակի հատկանիշը՝ ցուրտ լինելը, այլ մթնոլորտի, դառն մթնոլորտի, որ տիրում էր Դանիայում։

Մասեհյանը հարազատ է մնացել շեքսպիրյան պատկերին, որովհետև հայ իրականության մեջ կատարվող կոտորածները, ջարդերը, ողբերգական մթնոլորտը պայմանավորում էին այնպիսի ապրում և մտորումներ, երբ թարգմանչի հոգեբանությունը ավելի մոտ էր, ավելի հա-

բաղատ շեքսպիրյան պատկերի ուղղակի նշանակությունը։ Մասեհյանի միտումը չի սահմանափակվել սրանով։

Ցուրտ է, սիրտս էլ սաստիկ տրտում է…

Մթնոլորտի ընդգծման համար թարգմանիչն այստեղ ավելացրել է սաստիկ բառը, քանի որ բնագրում Iam sick at heart—տրտմություն միտքը ընդգծված է կարճ տողով, իսկ Մասեհյանի չափական միջոցները թույլ չեն տվել հասնելու ձևի համապատասխանության։ Բայց շեղման հետևանքով չի զոհաբերել հիմնականը՝ բնագրի ուժը։

Hamlet — Now could I drink hot blood,
And do such bitter business as the day
Would quake to look on (III, 2, 218)
Մասեհյան—Հիմա ես կարող եմ տաք արյուն խմել
Եվ գործել այնպիսի ահռելի գործեր,
Որոնցից կը սարսեր դառըն ցերեկը: (124)
Кронеберг — Теперь отведать бы горячей крови
Теперь удар бы нанести, чтобы дрогнул
Веселый день... (114)
Лозинский — ...сейчас я жаркой крови
Испить бы мог и совершить такое,
Что день бы дрогнул. (233)
Пастернак — Сейчас я мог бы пить живую кровь
И на дела способен, от которых
Я утром отшатнусь. (271)

Բնագրում Համլետը պատրաստ է դառը գործեր գործել, որից կարող է ցնցվել օրը։

Կրոնեբերգի Համլետի արարքից ցնցվում է ուրախ օրը:

Լոզինսկու Համլետը կարող է գործել մի բան, որից օրը կցնցվի:

Պաստեռնակի Համլետը ի վիճակի է գործելու մի բան, որից ինքը առավոտյան կցնցվի[15]։

Մասեհյանի Համլետը տարբեր մարդ է։ Բնագրի bitter — դառը բառը, որ այստեղ հանդես է գալիս business — գործ բառի հետ, Մասեհյանը օգտագործում է ոչ թե գործերը, այլ ցերեկը բնութագրելու համար։ Սակայն այս տեղաշարժով բնավ էլ չի թուլացել Համլետի կատարելիք գործերի նշանակությունը, թարգմանիչը գործերի համար ավելացրել է

անեղի մակդիրը։ Մասեհյանի Համլետը պատրաստ է գործել անեղի փորձեր, և որպեսզի ընդգծի դրանց ուժն ու չափը, Համլետի ցասման հզորությունը, նրա գործուն եռանդը, Համլետի արարքներից ցնցվում է ոչ թե սովորական կամ ուրախ օրը, այլ՛ դառը ցերեկը՝ ոճրագործության տեսած ցերեկը[16]։

Marcellus — Touching this dreaded sight, twice seen of us.
(I, 1, 161)

Մասեհյան — Հորացիոն ասում է,
Դա մի սոսկ ցնորք է երևակայության.-
Եվ նա չէ՛ կամենում հավատ ընծայել
Այն անեղ տեսիլքին, *որ երկու անգամ*
Մեր աչքերով տեսանք։ (13)

Кронеберг — Горацио говорит,
Что это все игра воображенья,
И призраку, который мы два раза
Видали сами, веры не дает; (80)

Лозинский — Горацио считает это нашей
Фантазией, и в жуткое виденье
Представшее нам дважды, он не верит;

Пастернак — Горацио считает это все
Игрой воображенья и не верит
В наш призрак, дважды виденный подряд (236)

Ուրվականը կատարված ոճրագործության միտքն է, իսկ ամեն մի չարագործություն ինքնին սարսափելի է։ Գրելով անեղ տեսիլք՝ *Մասեհյանը ինքնին սարսափելի միտքը դարձնում է ավելի զորեղ։*

Օրինակների թիվը կարելի է բազմապատկել, կարելի է դիմել նաև այլ բնույթի համատառումների։ Դրանք բոլորն էլ կապացուցեն հենց այն, որ Մասեհյանը երբեմն շեղվելով Շեքսպիրից, երբեմն բառացի վերարտադրելով նրան, իր ապրած ժամանակների մարդը լինելով, բնագիրն ընկալելու հոգեբանությամբ և ըմբռնումով ակամա գտնվել է ժամանակակից ողբերգական դեպքերի ազդեցության տակ։ Շեղվելիս Շեքսպիրից՝ նա չի էլ մտածել, թե շեղվում է, ընդհակառակը, կարծել է, թե ինքը հարազատ է մնում դրամատուրգին։

Մասեհյանին դեպի Շեքսպիրը տանող ուղին անցնում էր իր ժողովրդի ողբերգական պատմության և ժամանակակից կյանքի միջով։

Այսպիսով, ուրեմն, Մասեհյանի թարգմանած Շեքսպիրը, որն այնպիսի բուռն ոգևորություն առաջացրեց հայկական գրական շրջաններում, արդիական Շեքսպիր էր, այնպիսին, ինչպիսին կարող էր դուրս գալ հայ իրականության մեջ տեղի ունեցած և տեղի ունեցող ողբերգական անցուդարձով ապրող հայրենասեր թարգմանչի գրչի տակից։ Եթե թատերական արվեստում համլետյան այդ ըմբռնումն ու տրամադրությունը մարմնավորել է հանճարեղ Պետրոս Ադամյանը[17], ապա թարգմանական գրականության մեջ դրա արտահայտիչը Մասեհյանը եղավ։ Ինչպես Ադամյանը թատրոնում, այնպես էլ Մասեհյանը գրականության մեջ Շեքսպիրին դարձրին հայերի ազգային սեփականությունը։

Մասեհյանի առաջին «Համլետը» դարձավ վրիժառու և գործուն։ Այս Համլետի մեջ ամեն ինչ ըմբոստանում է, ամեն ինչ կոչում է վրեժի, քանի որ այս Համլետը գործում է իր անիրավված ազգի անունից։ Մասեհյանը իր թարգմանության մեջ պարզ և բացահայտ ընդգծում է այդ՝ countrymen — երկրացի բառը փոխարինելով ազգ բառով, մի բան, որ բացակայում է ոչ միայն մյուս թարգմանիչների, այլև Շեքսպիրի տեքստում։

Horatio — And prologue to the omen coming on,
Have heaven and earth together demonstrated
Unto our climatures and **countrymen.** (I, 1, 164)
Մասեհյան — Որպես մունետիկներ բախտի դիցուհյաց,
Եվ որոնք գուժում են գալիք աղետներ,
Երկինքը և երկիր, ահա միացած,
Ցույց տվին մեր ազգին, մեր կլիմաներին։ (17)
Кронеберг — И нам земля и небо ниспослали
Такой же знак переворотов страшных,
Предвестника грозящей нам судьбы (82)
Лозинский—И нашим **соплеменникам** и странам (19)
Пастернак— В широты наши нашим **землякам** (238)

Բառի փոխարինումը չպետք է պատահական համարել, եթե անգամ շեքսպիրյան բնագրում չլիներ ազգ բառը, դա պետք է հայտնվեր Մասեհյանի թարգմանության մեջ, քանի որ այդ մի հատիկ բառն այդ ժամանակներում շատ բան էր ասում։

Այդ տարիներին, լինելով պաշտոնավարող-թարգման, Մասեհյանը, ինչպես ամեն մի հայ մտավորական, մեծ և գործուն աշխատանք էր ծավալել հանուն հայրենի ժողովրդի։ Մասեհյանի նամակներից իմանում ենք, որ 90-ական թվականների սկզբներին նրան մտահոգել են հայ ժո-

ժողովրդի պատմական ճակատագրի ու հեռանկարի խնդիրները։ Եվ դրանք Մասեհյանի աչքում ոչ պակաս, եթե չասենք առավել կարևոր էին, քան զուտ թարգմանական աշխատանքը։ Թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը նպաստում էին ազգային ինքնագիտակցության հաստատմանն ու խորացմանը։ Երիտասարդ Մասեհյանը հույսեր էր կապում ամեն ինչի և ամենքի հետ։ Նրա նամականին արտացոլում է իր ոգևորությունն ու հիասթափությունը, մտքերն ու խոհերը, որոնց առանցքը եղել է հայրենի երկրի ու նրա ժողովրդի լուսավորության ու ազատության գաղափարը։

Ահա թե պատմական ինչ մթնոլորտում, ինչ հույսերի, սպասումների և հիասթափության ծանրության տակ է ստեղծել Մասեհյանն իր առաջին «Համլետը», որը չէր կարող չանդրադարձնել ժամանակի հայ իրականության քաղաքական տրամադրությունները։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Շ ե ք ս պ ի ր, Համլետ, Վիեննա, 1921, էջ 5։
2. „Шекспир и русская культура", М.—Л., 1965, էջ 271։
3. Տե՛ս «Կ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին», Երևան, 1963, հ. 1, էջ 627։
4. E. M. A t k i n s o n, August Wilhelm Schlegel as Translator of Shakespeare, Oxtord Blackwell, 1958, էջ 19։
5. Նույն տեղում, էջ 17։
6. Г е р в и н у с, Шекспир. СПб, 1862, էջ 34։
7. Շ ե ք ս պ ի ր, Համլետ, Թիֆլիս, 1894, էջ 3, Հ. Մասեհյանի առաջաբանը։
8. Տե՛ս Շ ե ք ս պ ի ր, Համլետ, 1921, Վիեննա, Հ. Մասեհյանի առաջաբանը։
9. Այս և հետագա մեջբերումներն արվում են „The Works of Shakespeare", vol. IV, Moscow, 1938.
10. Ш е к с п и р, Библиотека великих писателей, под редакцией С. Венгерова, издание Брокгауз-Ефрона, т. III, СПб, 1903.
11. Ш е к с п и р, Трагедия о Гамлете, Принце Датском, М.—Л., 1938.
12. Ш е к с п и р, Избранные произведения, М., 1953.
13. Այս և հետագա օրինակներում եղած ընդգծումները մերն են — Է. Վ.:
14. Տե՛ս „The Shorter Oxford English Dictionary", 1962, էջ 183։
15. Վահրամ Փափազյանը այստեղ խաղացել է ազատ թարգմանությամբ.

    Այժմ կարող էի տաք արյուն խմել
    Եվ այնպես դաժան գործեր կատարել,
    Որ լույս ցերեկը թալկանար վախից։

    (Տե՛ս Վ. Փափազյանի «Համլետը՝ ինչպես տեսա» գրքի ձեռագիրը Երևանի Շեքսպիրյան գրադարանի ձեռագրերի բաժնում)։
16. Մասեհյանը ծանոթագրում բացատրում է. «Դառը ցերեկը, այսինքն ցերեկը, որ դառն զանելի է լինում մի եղեռնի գործվելովը» (տե՛ս Շ ե ք ս պ ի ր, Համլետ, 1894, Թիֆլիս, էջ 124)։
17. Այդ մասին տե՛ս Ռ. Զ ա ր յ ա ն, Աղամյան, հ. 2, Երևան, 1960։

ՍԻՐԱՐՓԻ ԱՎԱԳՅԱՆ
ՆԱԻՐԻ ՊԱՀԼԱՎ

ԱՐԴՅՈՔ „ՀԱՄԼԵՏԻ" ՄԻ ՆՈ՞Ր‿ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Կ. Պոլսում լույս է տեսել Շեքսպիրի «Համլետը»։ Դա արձակ թարգմանություն է, արևմտահայերեն։ Չի հիշատակված թարգմանչի անունը։ Չի հիշված նաև տպագրության թվականը։ Մի նոր ինքնուրույն թարգմանությո՞ւն է դա, թե՞ արևելահայերեն որևէ թարգմանության վերածումն է արևմտահայերենի։

Վահրամ Թերզիբաշյանի «Շեքսպիրը հայերեն» փաստագրական տեսակետից հարուստ աշխատության մեջ այս հրատարակության մասին ոչինչ չի ասված[1]։ Ոչ մի ակնարկ չկա նաև Ռուբեն Զարյանի «Շեքսպիրը և հայերը» լոնդոնյան դասախոսության մեջ[2]։ Թերզիբաշյանի գրքում խոսվում է «Համլետի» միայն ութ թարգմանությունների մասին։ «Թարգմանիչներն են՝ Տետեյան, Արծրունի, Եղեկյան, Կասկանդիլյան, Բաբայան, Մասեհյան»[3]։ Երևի ավելի ստույգ կլիներ ասել Մասեհյան, Բաբայան, նորից Մասեհյան։ «Շեքսպիրականի» առաջին գրքում հրապարակվեցին մատենադարանում վերջերս Շուշանիկ Նազարյանի հայտնաբերած մի քանի էջը «Համլետի» մի նոր թարգմանության, որ պատկանում է Գաբրիել Պատկանյանին[4]։

Բոլոր թարգմանություններից շահեկանորեն տարբերվում է Մասեհյանինը։ Բոլորի կողմից դա ճանաչված է դասական։ Ինչպես հայտնի է, նա առաջին անգամ «Համլետը» թարգմանել է 1892 թ., իսկ 1921 թ. Վիեննայում հրապարակում է «Համլետի» երկրորդ հրատարակությունը, որը ոչ միայն վերանայումն է առաջինի, այլ այնքան հիմնական փոփոխությունների է ենթարկված, որ Մասեհյանը համարում է դա մի նոր թարգմանություն։

Վերոհիշյալ արևմտահայերեն «Համլետի» անհայտ թարգմանչի ինքությունը պարզելու նպատակով անհրաժեշտ համարեցինք համեմատել այդ թարգմանությունը այլ թարգմանությունների հետ։ Նկատի առանք «Համլետի» թարգմանություններից ամենահաջողվածը՝ Մասեհյանի երկրորդ թարգմանությունը և Ա. Տետեյանի թարգմանությունը, որը արևմտահայերեն է և նույնպես արձակ[5]։

Մասեհյանը «Համլետի» իր երկրորդ թարգմանության նախաբանում թարգմանչական արվեստի մասին խոսելիս, գրում է, որ Մետերլինկը «Շեքսպիրի նկարագրությունները բաղդատում է բնության մի տեսարանի, ծովի, մայրամուտի, կամ դաշտանկարի հետ, որի առաջ ամեն մի հանդիսատես իր սեփական տպավորությունն է ստանում և ամեն արտիստ կարող է իր ունեցած սուղ միջոցներով միայն իր տպավորությունը վերարտադրել»[6]։ Ուստի, բնականաբար, նա իր ստացած տպավորություններով և դրանց վերարտադրումներով չի կարող միանգամայն նըմանվել մի ուրիշի։

Բերենք Համլետի առաջին մենախոսությունից մի հատված, որպես հաստատումն վերոհիշյալ մտքի։

Մասեհյան.

Երանի այս պինդ, խիստ պինդ մարմինը
Հալվեր ու լուծվեր, և փոխվեր ցողի.
Կամ Անվախճանը ուղղած չլիներ իր պատվիրանը
Անձնասպանի դեմ։ Աստված իմ, Աստված,
Ինչպես տաղտկալի, անհամ ու տափակ, փուչ են թվում ինձ
Աշխարհի բոլոր վայելչանքները։ Թո՛ւհ դրանց վրա։
Մի պարտեզ է դա, որ քաղհան չեղած սերմի է հասել,
Ուր բնուստ կոպիտ և բիրտ բաները իշխում են միայն[7]։

Արևմտահայերեն արձակ.

Երանի թե այս պինդ, խիստ պինդ մարմինը հալեր ու լուծվեր, և ցողի փոխվեր։ Կամ Հավիտենականը իր պատվերը ուղղած չըլլար անձնասպանին դեմ։

Աստված իմ, Աստված իմ, որքան ձանձրալի ու անհամ ու տափակ, պարապ կը թվի ինձի աշխարհի բոլոր վայելքները։ Թուք անոնց վրա։ Պարտեզ մըն է ան, որ քաղհան չեղած, սերմ տված է, ուր բնականեն կոպիտ և բիրտ բաները միայն կիշխեն[8]։

Ա. Տետեյան.

Ո՜ , այս պինտ հաստատուն մարմնույս միսն ալ սառնամանյաց պես պիտի հալի երթա և ինքնիրենը վար պիտի ցողե. եթե ոչ, հավիտենականությունը, յուր օրենքը անձնասպանության դեմ կարգե. ո՜, Աստված իմ, ո՜, Աստված իմ, այս աշխարհիս բոլոր սովորական վայելմունքները ինտոր ձանձրալի, հնացած, անհամ և անօգուտ կերևան ինձ։ Ափսոս, ափսոս, վայրենի դալարյոք լեցուն պարտեզ մէ, որոնք անմշակ մնալով ինքնիրեն մինչև սերմ թափելու ժամանակնուն կը հասնին. բնության մեջ ամեն բան կաճի ու կը բեղմնավորի և բոլորովին կը լեցնե զան[9]*։*

Բերված օրինակները վկայում են, որ յուրաքանչյուր թարգմանական գործ, անկախ մակարդակից, նախ և առաջ իր վրա կրում է թարգմանչի անհատականության դրոշմը. օրինակ, Շեքսպիրի մոտ հիշյալ մենախոսության առաջին բառերն են.

O, that this too too solid flesh would melt[10]...

Ահա այդ ընդամենը մեկ տողի հայերեն թարգմանության տարբեր օրինակներ։

Մասեհյան.

> *Երանի այս պինդ, խիստ պինդ մարմինը*
> *Հալվեր ու լուծվեր, և փոխվեր ցողի.*

Տետեյան.

Ո՜, այս պինտ հաստատուն մարմնույս միսն ալ սառնամանյաց պես պիտի հալի երթա և ինքնիրենը վրա պիտի ցողե.

Արծրունի.

> *Օ, եթե դուք, իմ հոգույս շղթաներ,*
> *Դու այդքան ամրացյալ ոսկերացս զանգված,*
> *Փշրվեիք և ցող դառնայիք*[11]*,*

և վերջում կրկին անդրադառնանք արևմտահայերեն արձակին.

Երանի թե այս պինդ, խիստ պինդ մարմինը հալեր ու լուծվեր և ցողի փոխվեր։

Հազիվ թե կարելի լինի ենթադրել, որ արևմտահայ անհայտ թարգմանիչը (եթե կա այդպիսին) ինքնաբերաբար գտած լիներ բանաստեղծական նույնատիպ պատկեր, ինչպիսին Մասեհյանինն է։ Արևմտահայերեն արձակը ակնհայտ կերպով համընկնում է Մասեհյանի թարգմա-

նածի հետ։ Պարզ է, որ արևմտահայերեն թարգմանությունը ինքնուրույն չէ։ Հետագա համեմատությունը մեզ բերեց այն համոզման, որ այդ ոչ ինքնուրույն թարգմանությունը իրենից ներկայացնում է պարզապես Հովհաննես Մասեհյանի «Համլետի» արևելահայերեն չափածո թարգմանության վերածումը արևմտահայերեն արձակի։

Բերենք մի քանի օրինակ։

Ահա բացարձակ համընկնման օրինակ.

Մասեհյան.

> Զրպարտություններ, պարոն. որովհետև այս երգիծաբան
> թշվառականն ասում է այստեղ, թե ծեր մարդիկ սպիտակ
> մորուք ունին, և կնճռոտ երես, թե նրանց աչքերից մի
> տեսակ թանձր ռետին կամ սալորենու խեժ է ծորում, թե
> ուղեղի մեծ պակասություն ունին, միանգամայն շատ թույլ
> զիստեր[12]։

Արևմտահայերեն արձակ.

Զրպարտություններ, պարոն, որովհետև այս երգիծաբան թշվառականը կըսե այստեղ թե ծեր մարդիկ սպիտակ մորուք և կնճռոտ երես ունին, թե անոնց աչքերեն տեսակ մը թանձր ռետին կամ սալորենիի խեժ կը ծորե, թե ուղեղի մեծ պակասություն ունին, միանգամայն թույլ զիստեր[13]։

Հատուկ անունները ևս համընկնում են.

Շեքսպիր-Շեքսփիր, Համլետ-Համլեթ, Գիլդենշտերն-Կիլտենշթերն, Ռեյնալդո-Րեյնալտո, Հորացիո-Հորացիո։

Տարբերությունները վերաբերում են սոսկ տառադարձությանը, երբեմն էլ ուղղագրական են, մինչդեռ մի ուրիշ թարգմանչի մոտ, օրինակ՝ Գ. Պատկանյանի, տարբերությունը թարգմանչական բնույթի է.

Շեքսփիրա, Հելդերշտերն, Հոննարդոս, Ովրատիոս[14]։

Ընդհանուր համընկնող հատվածների հետ միասին նշմարելի է նաև բառերի որոշ պարզեցում, այսինքն՝ կան բառեր, որ փոխարինված են իրենց չեզոք համանիշներով.

Պատեհ-հարմար, ներհակ է-դեմ է, թուխպերը-ամպերը,
խինդ-ուրախություն, ցնծալից-ուրախ, համակ-ամբողջովին,
ժանտ-անպիտան, հեղգ-թույլ, ննենգ-խաբեբա, պերճ-հարուստ և այլն։

Կան ոճի պարզեցման դեպքեր ևս.

Ավելի նյութ տուր և պակաս արվեստ[15]
Խնդրին շուրջը պատելիս ավելի՝ բուն նյութին անցիր[16]

Ցավ ու ցնծության զույգ նժարներում հավասար կշռած[17]
Հավասարապես ցավելով և ուրախանալով[18]

Լեզու մի շռայլիր ամեն մի մտքիդ[19]
Ամեն մեկ խորհրդիդ մասին մի խոսիր[20] և այլն

Այս օրինակներից կարելի է նաև այն հետևությունն անել, թե այս կարգի փոփոխությունները նպատակ ունեն թարգմանությունը առավել չափով պարզեցնել արևմտահայ ընթերցողին և հանդիսատեսին մատչելի դարձնելու ձգտումով։

Տպագրության թվականի մասին ոչինչ ստույգ ասել չենք կարող, բացի այն, որ դա չի կարող 1921 թվականից ավելի վաղ կատարված լինել։

* * *

Այս հոդվածը տպագրության էր հանձնված, որ մեր ձեռքն անցավ «Կոմսոմոլեց» թերթի 1967 թվականի հուլիսի 2-ի համարը։ Այնտեղ հրատարակված էր Լուիզա Սամվելյանի «Մոռացված հրատարակությունների գաղտնիքը» հոդվածը՝ նվիրված Շեքսպիրի հայերեն թարգմանությունների պատմությանը։ Հոդվածում խոսվում էր «Համլետի» արևմտահայերեն արձակ մի թարգմանության մասին, որտեղ չէր նշված թարգմանչի անունը։ Հոդվածագիրը պարզել էր, որ դա «Համլետի» Մասեհյանի թարգմանության վերարտադրությունն է։

Գիրքը գտնվում է Երևանի գրականության և արվեստի թանգարանում։

Համեմատությունից պարզվեց, որ մեր ձեռքի տակ եղած և թանգարանում գտնվող «Համլետ»-ները միևնույն գործն են։ Միայն մեզ մոտ եղածը Սահակյան տպարանի հրատարակություն է, իսկ թանգարանինը՝ Մ. Տեր-Ներսիսյանի։

Լ. Սամվելյանը կատարել է հետաքրքրություն՝ արևմտահայերենի վերածողի ինքնությունը պարզելու համար։ Նա եկել է այն եզրակացության, որ այդ գործը կատարել է ինքը տպարանատերը՝ ելնելով շահադիտական նկատառումներից։

Ընդհանուր առմամբ թարգմանչական պրակտիկայում բացառված չէ չափածո գրական երկը թարգմանելիս վերածել արձակի, կատարելով

որոշ պարզեցումներ՝ հասարակության առավել մատչելի դարձնելու համար։

Հոդվածում մեջբերված է Կ. Պոլսում լույս տեսած մի թերթի քննադատի առաջարկությունը, որը դժգոհ լինելով Բաբայանի արխաիկ թարգմանությունից, խորհուրդ է տալիս օգտվել Մասեհյանից։

Ուրեմն ավելի ճիշտ չի՞ լինի եզրակացնել, որ տպարանատերերը ևս նույն կերպ են մտածել և ոչ թե թարգմանչի անունը չեն տպագրել ելնելով ինչ-որ շահագիտական նպատակներից։

Պոլսի մի ուրիշ տպարանատեր՝ Օ. Բեյթեյան ազգանվամբ հրատարակել է Շեքսպիրի «Օթելլոն» արևմտահայերեն, արձակ և նորից առանց թարգմանչի անունը հիշատակելու։

Նման համեմատություն կատարելով Մասեհյանի, Բաբայանի, Սուրխանյանցի և վերոհիշյալ «Օթելլո»-ի թարգմանությունների միջև, հանգեցինք այն եզրակացության, որ անհայտ թարգմանչի «Օթելլոն» Սուրխանյանցի արևելահայերեն արձակ թարգմանության վերածումն է արևմտահայերենի։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Վ. Թ ե ր զ ի բ ա շ յ ա ն, Շեքսպիրը հայերեն, Երևան, 1956։ Այսուհետև՝ Վ. Թերզիբաշյան։
2. Ռ ո ւ բ ե ն Զ ա ր յ ա ն, Շեքսպիրը և հայերը, Երևան, 1967։
3. Վ. Թ ե ր զ ի բ ա շ յ ա ն, էջ 108։
4. «Շեքսպիրական», գիրք I, Երևան, 1966, էջ 251—267։ Այսուհետև՝ «Շեքսպիրական»։
5. «Դիմակ», թատերական հանդես, Զմյուռնիա, տպարան Տետեյան եղբ., 1862—1863 թթ.։ Համեմատությունը կատարված է Վ. Թերզիբաշյանի «Շեքսպիրը հայերեն» գրքում եղած հատվածի հետ, էջ 46—47։
6. Վ. Շ ե ք ս պ ի ր, Համլետ, Իշխան Դանեմարքայի, թարգմ. Հ. Մասեհյանի, Վիեննա, 1921, էջ 6։ Մեջբերումները կատարված են այդ հրատարակությունից։ Այսուհետև՝ Հ. Մ ա ս ե հ յ ա ն։
7. Նույն տեղում, էջ 12։
8. Շ ե ք ս պ ի ր, Համլետ, Իշխան Դանեմարքայի, Կ. Պոլիս, տպագրություն Մ. Տեր-Սահակյանի, էջ 15։ Այսուհետև՝ «Համլետ» (արևմտահայերեն)։
9. Մեջբերումը կատարված է Շ. Նազարյանի «Համլետի» մի նոր թարգմանության առաջաբանից։
10. William Shakespeare, The Complete Works, Collins, London and Glasgow, 1962, էջ 1032։
11. Մեջբերված է Վ. Թերզիբաշյանի «Շեքսպիրը հայերեն» գրքից, էջ 71։
12. Հ. Մ ա ս ե հ յ ա ն, էջ 43։
13. «Համլետ» (արևմտահայերեն), էջ 46։

14. «Շեքսպիրական», էջ 251։
15. Հ. Մ ա ս ե հ յ ա ն, էջ 43։
16. «Համլետ» (արևմտահայերեն), էջ 46։
17. Հ. Մ ա ս ե հ յ ա ն, էջ 8։
18. «Համլետ» (արևմտահայերեն), էջ 12։
19. Հ. Մ ա ս ե հ յ ա ն, էջ 18։
20. «Համլետ» (արևմտահայերեն), էջ 22։

ՎԼԱԴԻՄԻՐ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

ՆՈՐ ՏՎՅԱԼՆԵՐ ՄԱՍԵՀՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻՑ

Հովհաննես Մասեհյանի կյանքն ու գործունեությունը, ինչպես նաև նրա կատարած շեքսպիրյան թարգմանությունների պատմությունը դեռևս հարկավոր չափով ուսումնասիրված չեն, հետևապես ամեն մի նոր տվյալ երբեմն նշանակալի, երբեմն փոքր, գիտական շրջանառության մեջ մըտնելով, կարող է հետաքրքրություն ներկայացնել մեր բանասիրության համար։

Ահա այդ գիտակցությունն էլ մեզ մղում է հրապարակել Շեքսպիրի երկերի թարգմանության և հրատարակության հետ կապված մի քանի տվյալ, որ հանդիպել են մեզ մեր արխիվային պրպտումների ժամանակ։

Թիֆլիսի Հայոց հրատարակչական ընկերությունը 1894-ին, ինչպես հայտնի է, հրապարակեց «Համլետը» Մասեհյանի թարգմանությամբ։

Մասեհյանը թարգմանության ձեռագիրն ուղարկել է Համբարձում Առաքելյանին 1892-ին, սեպտեմբերի վերջերին կամ հոկտեմբերի սկըզբներին[1]*։*

Բավական երկար ժամանակ էր անցել, բայց թարգմանության հարցը որոշված չէր։ Այդ մասին թարգմանիչը նամակներ է գրում Առաքելյանին։ Վերջինս 1894-ի փետրվարի 15-ին մի նամակ է ուղղում հրատարակչական ընկերության վարչությանը, որը և հրապարակում ենք։

«Այս մի տարուց ավելի է ինչ հանձնել եմ վարչությանդ Թեհրանից ուղարկած պ. Մասեհյանի «Համլետի» թարգմանությունը և վարչությունդ քանի անգամ հայտնել է ինձ, որ խմբագրական ժողովի վճռով գիրքը ուղարկում է պ. Լևոն Մանվելյանցին ի քննություն։ Վաղուց է, որ պարոնը վերադարձրել է գիրքը, բայց չնայելով իմ բազմապատիկ դիմումներին մինչև այսօր չկարողացա մի որոշ բան իմանալ, արդյոք պիտի

տպագրվի այդ գիրքը և եթե ոչ, ինչու չեն վերադարձնում ինձ։ Թարգմանիչը անդադար դիմում է ինձ և զարմանք հայտնում, որ ընկերությունը այդքան դանդաղ և համր է ընթանում և վարում իր գործերը։

Խնդրում եմ մի վերջնական բան հայտնել ինձ, որ ես էլ կարողանամ հաղորդել թարգմանիչին։ Կարծեմ մի տարին բավականաչափ ժամանակ է մի որոշ, պարզ պատասխան տալու «տպում ենք» կամ «ետ ուղարկեք»[2]։

Թիֆլիսի Հայոց հրատարակչական ընկերությունն ընդունել, բայց դեռ չէր տպագրել Հովհ. Մասեհյանի թարգմանած «Համլետը»։ Մասեհյանին դեռ հայտնի չէր, որ իր թարգմանությունն ընդունված է տպագրության և նա 1894-ի փետրվարի 21-ին Թիֆլիսի Հայոց հրատարակչական ընկերության վարչության նախագահի անունով մի նամակ է գրում, որով տեղեկացնում է, թե ինքը Շեքսպիրից թարգմանել է նաև «Մակբեթ», «Անտոնիոս և Կլեոպատրա», «Փոթորիկ» ողբերգությունները և «Ինչպես կուզեք» կատակերգությունը։ Հայտնելով, որ դրանք ևս մտադիր է հրատարակության հանձնել, գրում է. «Ավելի ուրախ կլինենք, որ այդ չորս պիեսան էլ «Համլետի» հետ միասին մի գրքով հրատարակվեին»[3]։

Թիֆլիսի Հայոց հրատարակչական ընկերությունը թարգմանչի խնդրանքը՝ բոլոր թարգմանությունները ամփոփ մի գրքով լույս ընծայել, մերժում է։ Պատճառաբանությունը՝ գրքի արժեքը կմեծանա և դժվար թե սպառվի[4]։

Տպագրության է ընդունվում «Ինչպես կուզեք» կատակերգությունը, որը լույս է տեսնում «Համլետ»-ից մի տարի հետո՝ 1895-ին։

Ինչ վերաբերում է «Մակբեթին», ապա մերժվում է այն պատճառաբանությամբ, թե նոր է տպագրվել Ստ. Մալխասյանի թարգմանությունը և դեռևս չի սպառվել[5]։

Հետագայում մեկը մյուսի հետևից, ինչպես հայտնի է, լույս են տեսնում «Ռոմեո և Ջուլիետը»՝ 1896-ին, «Վենետիկի վաճառականը»՝ 1897-ին, «Արքա Լիրը»՝ 1898-ին։ Բոլորն էլ Մասեհյանի թարգմանությամբ։ Այս թարգմանություններից երկուսը 1894-ի նամակում հիշված չեն։ Իսկ հիշատակվածներից «Անտոնիոս և Կլեոպատրան» ու «Փոթորիկը» այդպես էլ հրապարակ չեն գալիս։

Մասեհյանի նամակներից պարզվում է, որ հակառակ 1894-ին արված հայտարարության, «Անտոնիոս և Կլեոպատրայի» թարգմանությունը 1896-ի սեպտեմբերին դեռևս ավարտված չի եղել[6]։ Հետագայում այդ

թարգմանության մասին ոչ մի հիշատակություն չկա նրա՝ մեզ հայտնի նամակներում։ 1896-ին կամ հաջորդ տարին ավարտել է թե ոչ՝ պարզ չէ։ Հայտնի է միայն, որ ավելի ուշ, 10-ական թվականներին, նա անդրադառնում է Շեքսպիրի այդ պիեսին և 1915 թվականի հունվարի 31-ին ավարտում Բեռլինում[7]։

Իսկ ի՞նչ պատահեց «Փոթորիկի» թարգմանության հետ։ Եթե «Անտոնիոս և Կլեոպատրայի» թարգմանությունը պատրաստ չէր 90-ական թվականներին, ապա այդ նույնը չի կարելի ասել «Փոթորիկի» մասին։ 1896-ի փետրվարի 16-ի նամակից հայտնի է դառնում, որ «Փոթորիկի» թարգմանությունը գտնվում է Թիֆլիսում, Հայոց հրատարակչական ընկերության տրամադրության տակ. «Ի՞նչ եղած է իմ «Փոթորիկը», — հարցնում է թարգմանիչը, — հրատարակվելո՞ւ է, թե՞ ոչ. հակառակ դեպքում, խնդրեմ հետ ուղարկել»[8]։

Մի այլ նամակից, որ գրված է 1904-ի դեկտեմբերի 2-ին Բեռլինից, Մասեհյանը նորից է անդրադառնում «Փոթորիկին»։ Երևում է, որ նա այդ, ինչպես նաև «Մակբեթի» թարգմանությունը վերանայել է. ...«արտագրում եմ. այս ամսվա վերջին «Մակբեթը» պատրաստ կլինի, և հունվարի վերջին՝ «Փոթորիկը». ուրեմն Դուք կարող եք մինչև անգամ տպագրության ձեռնարկել. ես չեմ ուշացնի»[9]։

Ուրեմն՝ «Փոթորիկի» թարգմանությունը պատրաստ է եղել և 1894-ին, և 1905-ին։ Ըստ երևույթին հետագայում անդրադարձել է «Փոթորիկին» իր թարգմանությունը մշակելու նպատակով, մի բան, որ շատ բնորոշ է Մասեհյանի համար։ Ինչո՞ւ այն ժամանակ, այսինքն՝ 90-ական թվականներին լույս չտեսավ, մանավանդ որ մեկը մյուսի հետևից հրապարակ եկան թարգմանություններ, որոնց մասին, ինչպես ասացինք, խոսք չի եղել 1894-ի նամակում։

Ինչո՞ւ «Փոթորիկը» մնաց։

Պարզվում է մի շատ կարևոր հանգամանք. Թիֆլիսի Հայոց հրատարակչական ընկերությունն ընդունել է «Փոթորիկի» թարգմանությունը հրապարակելու մտադրությամբ, սակայն Կովկասի գրաքննչական կոմիտեն առարկել է դրա տպագրության դեմ[10]։

Այս մասին, որքան մեզ հայտնի է, մինչև այժմ ոչ մի խոսք չի եղել մեր բանասիրական գրականության մեջ։

Մոտավորապես նույն բախտին է արժանացել, որքան էլ դա տարօրինակ թվա, նաև «Օթելլոյի» թարգմանությունը։

1896-ին գրված մի նամակով Մասեհյանը հայտնում է. «նոր սկսած եմ Օթելլոն»[11]։

1904-ի մայիսի 7-ի նամակից հայտնի է դառնում, որ Մասեհյանը «Օթելլոյի» թարգմանությունը ըստ երևույթին վաղուց ուղարկել է Թիֆլիս։ Այդ նամակում խոսք կա «Օթելլոյի» հրատարակությունն ավարտելու մասին[12]։ Բայց, ինչպես երևում է, հրատարակության գործը ձգձգվում է։ Այդ հայտնի է դառնում 1906-ի հոկտեմբերի 29-ի նամակից։ Թարգմանիչը գանգատվում է, որ երկու տարի է, գուցե ավելի, որ ինքը թարգմանությունն ուղարկել է, իսկ Հայոց հրատարակչական ընկերությունը ընթացք չի տալիս։ Եվ այդ բանը նրա վրա «շատ վհատեցուցիչ տպավորություն է թողնում»[13]։ Նա գրում է, թե ինքը կկամենար, որ «Օթելլոն» այս տարվա մեջ տպագրվեր իր սեփական հաշվով[14]։ Հետո ավելացնում է. «Ուրեմն ինձ անհասկանալի է, թե ի՞նչ պատճառ կա, որ անմիջապես չտպագրվի, երբ ծախքը ես ինքս եմ վճարում»[15]։

Մի այլ նամակում, արդեն 1907-ի ապրիլի 27-ին գրված, ասված է. «Օթելլոյի» իմ ձեռագիրս հետ ստացա՝ վերջին սրբագրությունններն անելու»[16]։

Ի՞նչպես հասկանալ. հետ են ուղարկել, որովհետև ինքն է պահանջել, բայց այդ դեպքում ինչո՞ւ է խոսում «վերջին սրբագրությունններն անելու» մասին։ Թերևս ավելի ճիշտ ու հավանական լինի ենթադրել, որ հրատարակչությունն ընդունել է թարգմանությունը, բայց դիտողություններ է արել և խնդրել թարգմանչին՝ ուղղել։ Գուցե այս ենթադրությունը ճիշտ լինի, քանի որ նույն նամակում ասված է նաև, թե «կլիշեների և այլնի համար դրամ դեռ չեմ ստացած»։ Իսկ նախորդ նամակներից հայտնի է, որ Մասեհյանը խոստացել է Բեռլինում ձեռք բերել և Թիֆլիս ուղարկել շեքսպիրյան նկարազարդումների անգլիական կլիշեներ։ 1904-ի մայիսի 7-ին Բեռլինից գրված նամակում ասված է. «Օթելլոյի» համար 30-ի չափ պատկերներ կան։ Արդյոք հրատարակիչը կուզե՞ պատկերազարդ հրատարակել, քանի որ, ասում եք, Թիֆլիզում կլիշեները լավ չեն տպում»[17]։

Այս նամակն ուղղված է Համբարձում Առաքելյանին։

Հետաքրքիրն այն է, որ իր թարգմանությունների հրատարակությամբ այդքան շահագրգռված Մասեհյանը ժամանակ չունենալու պատճառով հետաձգում է թարգմանության հետ կապված սրբագրական վերանայումը կատարել, գանգատվելով, թե «գլուխ քորելու ժամանակ չունիմ»[18]։ Դա 1907-ի ապրիլին։ Նույն թվականի հունիսի 28-ին նույնն է գրում. «ցա-

վում եմ, որ շատ զբաղված լինելով, միջոց չեմ ունեցել դրանով զբաղվելու, այսինքն՝ հրատարակության խնդրով»[19]։

Եվ այդպես էլ «Օթելլոյի» հրատարակությունը տեղի չի ունենում մինչև 1922-ը։

Գրաքննական կոմիտեի թղթերում եղած տվյալները «Օթելլոն» արգելելու մասին, վերաբերում են 1911-ին։ Եթե խոսքը Մասեհյանի թարգմանության շուրջն է, ապա պետք է ենթադրել, որ հրատարակության գործը ինչ-ինչ պատճառներով այնքան է ձգձգվել, որ տպագրության ընթացքը երկարաձգվելով հասել է մինչև 1911 թվականը և դարձյալ գլուխ չի եկել։

Կանգ առնենք մի-երկու այլ տվյալի վրա, կապված Մասեհյանի շեքսպիրյան թարգմանությունների հրատարակության հետ։ Դրանք, որքան մեզ հայտնի է, մեծանուն թարգմանչի շուրջ եղած գրականության մեջ մինչև հիմա չեն հիշատակվել։

«Համլետի» մասեհյանական թարգմանությունը ստացվել է 1892-ին, այսինքն՝ Մալխասյանի «Մակբեթը» լույս տեսնելու տարին։ Դա այնպիսի շրջան էր, երբ գրական միջավայրում բուռն վեճերի շիկացած մթնոլորտ էր առաջացել Շեքսպիրի երկերի հայերեն թարգմանությունների և մանավանդ Մալխասյանի թարգմանած «Մակբեթի» կապակցությամբ։

Հայոց հրատարակչական ընկերությունը, բնական է, որ պետք է համապատասխան հետևություններ կատարեր այս բոլորից։ Որոշվում է ավելի մեծ պատասխանատվությամբ վերաբերվել անգլիական հանճարի երկերի թարգմանության գործին։

Ահա այդ զգուշությունն ու պատասխանատվությունն էլ տարածվում են Մասեհյանի ուղարկած թարգմանության վրա։ Վարչության որոշումով, երեք հոգուց բաղկացած հանձնաժողով է առանձնացվում, որի կազմում ընդգրկված էին Լեոն Սարգսյանը, Լեոն Մանվելյանը և Ստեփանոս Մալխասյանը։

Հանձնաժողովը զբաղվելով «Համլետի» հայերեն նոր թարգմանության ուսումնասիրությամբ, ըստ երևույթին դրական եզրակացություն է տալիս։

Թարգմանությունը տպագրության հանձնելուց առաջ, նկատված անհարթությունները վերացնելու նպատակով, մասնաժողովը Լեոն Մանվելյանին հանձնարարում է խմբագրական աշխատանք կատարել[20]։

Թիֆլիսի հրատարակչական ընկերության խմբագրական մասնաժողովի անդամներն այնքան էին հիացած Մասեհյանի թարգմանությամբ, որ որոշում են հայտարարություն հրապարակել այն մասին, թե այլևս հրատարակչությանը ոչ ոք չներկայացնի Շեքսպիրի երկերից թարգմանություն, քանի որ Հրատարակչական ընկերությունը հանձին Մասեհյանի ունի իր հատուկ թարգմանիչը[21]։

Գրական քննադատությունը ընդհանրապես, բանաստեղծներից Հովհ. Թումանյանը և Հովհ. Հովհաննիսյանը մասնավորապես, բարձր գնահատեցին Մասեհյանի թարգմանած «Համլետը»։ Այդ մասին շատ է խոսվել և դրան նորից անդրադառնալու հարկ չկա։ Գովեստների հետ միաժամանակ դիտողություններ են արվել, ցանկություններ հայտնվել։

1895-ին լույս տեսավ «Ինչպես կուզեքը» Մասեհյանի թարգմանությամբ։ Այս առիթով Ս. Հախումյանը մի նամակ է ուղղում խմբագրական մասնաժողովին, որտեղ դիտողություններ է անում թարգմանության մեջ տեղ գտած լեզվական անհարթությունների մասին։

«Տգեղ է հատկապես այն, — գրում է Ս. Հախումյանը, — որ շատ են կրկնված դերանունները. «Այն սիրո համար, որ Ես տածում եմ դեպի Ձեզ, Ես եկա Ձեզ իմաց տալու» (եր. 11) կամ թե «Աղաչում ենք Ձեզ, Ձեր սեփական օգտի համար, որ Ձեր սեփական ապահովությունն և այն» (եր. 23)։ Կարծում եմ, որ Դուք և պ. թարգմանիչը կհամաձայնվեք, անշուշտ, որ միմյանց հետևող «Ձեր»-ը և «սեփականը» դժվար թե գեղեցկություն մտցնեն Շեքսպիրի թարգմանության մեջ»[22]։

Քննադատական այսպիսի դիտողությունները հարկադրում են խմբագրական մասնաժողովին՝ ավելի լուրջ մոտեցում ունենալ Շեքսպիրի երկերի հրատարակության նկատմամբ։ Սերտ նամակագրական կապ է ստեղծվում թարգմանչի և ընկերության միջև։ 1897 թ. մայիսի 29-ի նիստում ընթերցվում է Մասեհյանի նամակը, որով իր համաձայնությունն է հայտնում խմբագրական մասնաժողովի առաջարկած «Վենետիկի վաճառականը» և «Արքա Լիր» թարգմանությունների մեջ փոփոխություններ անելու համար։ Նիստի արձանագրության մեջ գրված է. «Կարդացվեց պ. Հ. Մասեհյանի նամակը, որով իր համաձայնությունն է հայտնում խմբագրական մասնաժողովի առաջարկություններին՝ նրա թարգմանած «Վենետիկի վաճառականի» և «Արքա Լիրի» մեջ ինչ-ինչ աննշան փոփոխություններ անելու համար»[23]։ Նույն նիստում որոշվում է տպագրել վերը նշված երկերը՝ «Շեքսպիրի թարգմանությունների լույս ընծայած գրքերի ծավալով և ավելի լավ թղթի վրա»[24]։

Հրատարակչական ընկերության «Տեղեկագրում» կարդում ենք. «Առանձին կարևորություն տալով եվրոպական կլասիկների թարգմանաբար հրատարակելուն և աչքի առաջ ունենալով Հովհաննես Խան-Մասեհյանի արժանավորությունները իբրև թարգմանիչ, բացի դրանից, տեղեկանալով, որ նա ունի թարգմանած Շեքսպիրից մի քանի այլ դրամաներ, մասնաժողովը մասնավոր կերպով դիմեց Հ. Մասեհյանին, խնդրելով, որ նա ուղարկի իր մոտ եղած թարգմանությունները տպագրելու նպատակով»[25]։

Մասեհյանն ուղարկում է «Ռոմեո և Ջուլիետի» թարգմանությունը։ Ե՞րբ՝ ստույգ չգիտենք։ Հ. Առաքելյանին գրված մի նամակից, 1895-ի հուլիսի 5-ին, իմանում ենք, որ «մեկ ամսից հետո պատրաստ կլինի «Ռոմեո և Ջուլիետը»[26]։ Երևի ուղարկվել է նույն տարվա ամռան վերջին կամ աշնան սկզբին։ 1896-ի փետրվարի 28-ին նիստ է գումարվել և Հրատարակչական ընկերության քարտուղար Հ. Քուչարյանը զեկուցել է «Ռոմեո և Ջուլիետի» Մասեհյանի կատարած թարգմանության մասին։

«Թարգմանությունը, — կարդում ենք արձանագրության մեջ, — կատարված է բնագրից և ունի նույն արժանավորությունները, ինչ որ նույն թարգմանչի նախորդ աշխատանքները՝ «Համլետ», «Ինչպես կուզեք»։ Զեկուցողը համեմատել է թարգմանության համարյա կեսը բնագրի հետ, ունենալով ձեռքի տակ և ռուսերեն երկու թարգմանություն։ Թարգմանությունը շատ մոտ է բնագրին և ճիշտ է, մի քանի տեղեր հայերենում ավելի երկար է դուրս եկել այն պատճառով, որ անգլերենը ավելի կարճ և հակիրճ է. լեզվի արժանավորությունների մասին պետք է կրկնել ինչ որ ասված է մյուս թարգմանությունների մասին։ Մի քանի աննշան ուղղելու տեղեր կան, որ կարելի է ուղղել սրբագրության ժամանակ»։

Զեկուցողն առաջարկում է հանձնել տպագրության։ Որոշվում է տպագրել 1200 օրինակով[27]։

Շեքսպիրի երկերի թարգմանության նկատմամբ ավելի լուրջ վերաբերմունք ունենալու պահանջը միշտ էլ կանգնած է եղել հայ գրականության մշակների առաջ։ Այդ հարցին անդրադարձել են նաև հետագայում շատերը և հատկապես Հովհ. Թումանյանը. «Հիշեցնում եմ, — ասում է նա, — որ մենք գործ ունենք Շեքսպիրի հետ, մի գրողի հետ, որի ամեն մի խոսքը շատ է հաստատ ու իր իմաստն ունի»[28]։

Հիշելով Ստ. Մալխասյանի թարգմանած «Մակբեթը», բայց անդրադառնալով Մասեհյանին, մեջբերումներ անելով նրանից, Թումանյանը հիացած բացականչում է «[Տեսնում եք] ինչ արժանավայել ուրախու-

Թյամբ խոսում է հայոց լեզուն Դանիայի արքայազնի բերանում, ինչ-[պես] ուժով կարողանում է տալ Շեքսպիր կոչված տիտանի երկար շունչն ու մռունչը»[29]։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. «Շեքսպիրական», գիրք I, Երևան, 1966, էջ 305։ Այսուհետև՝ «Շեքսպիրական»։
2. ՀՍՍՀ ՊԿՊԱ, ֆ. 30, գ. 13, թ. 79։
3. «Շեքսպիրական», էջ 317։
4. ՀՍՍՀ ՊԿՊԱ, ֆ. 30, գ. 18, թ. 81։
5. Նույն տեղում։
6. «Շեքսպիրական», էջ 340։
7. Հովհաննես Մասեհյան, «Շեքսպիրի Անտոնիոս և Կլեոպատրա», «Բաղում աղմուկ վասն ոչնչի», «Փոթորիկը», Պեյրութ, 1967, էջ 144։
8. «Շեքսպիրական», էջ 337։
9. Նույն տեղում, էջ 362։
10. Груз. ССР ЦГИА, ф. 420, д. 907, էջ 42։
11. «Շեքսպիրական», էջ 340։
12. Տե՛ս նույն տեղում, էջ 359։
13. Նույն տեղում, էջ 365։
14. Նույն տեղում։
15. Նույն տեղում։
16. Նույն տեղում, էջ 366։
17. Նույն տեղում, էջ 359։
18. Նույն տեղում, էջ 366։
19. Նույն տեղում, էջ 367։
20. Թիֆլիսի հայերեն գրքերի հրատարակչական ընկերության տեղեկագիր, 1895, էջ 13։ Այսուհետև՝ «Տեղեկագիր»։
21. ՀՍՍՀ, ՊԿՊԱ, ֆ. 30, գ. 15, թ. 11։
22. Նույն տեղում, գ. 17, թ. 165։
23. Նույն տեղում, գ. 18, թ. 23։
24. Նույն տեղում, թ. 33։
25. «Տեղեկագիր», էջ 29։
26. «Շեքսպիրական», էջ 333։
27. ՀՍՍՀ ՊԿՊԱ ֆ. 30, գ. 9, թ. 13—14։
28. Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, լրացուցիչ, Երևան, 1959, էջ 127։ Այս հատորի տեքստը պատրաստողները, անհասկանալի պատճառներով, անտիպ հոդվածը թվագրել են «1900-ական թվականներ» (էջ 122)։ Ուշադիր չեն եղել, թե ինչպես է սկսվում հոդվածը. «Վերաբացվեց Կովկասի հայոց հրատարակչական ընկերությունը և իր հետ բացվեցին շատ սրտեր» (էջ 122)։ Եթե այդպես է, ուրեմն, բանաստեղծն իր հոդվածը գրել է 1910-ին։
29. Նույն տեղում, էջ 125։

ԲՅՈՒՐԱԿՆ ԱՆԴՐԵԱՍՅԱՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԻ 66-ՐԴ ՍՈՆԵՏԸ ԵՎ ՆՐԱ ՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Համլետի «ժամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքել» արտահայտությունը, որի մի դրսևորումն էլ հայտնի «լինել թե չլինելն» է և որը չափազանց բնորոշ է ամբողջ «Համլետ» ողբերգության և գուցե ընդհանրապես շեքսպիրյան ողբերգությունների համար, արտահայտում է հեղինակի չհաշտվելը, այսպես կոչված, «ժամանակի» հետ։

Իհարկե, այդ դժգոհումը, «ժամանակի» հետ չհաշտվելը ամեն մի հեղինակի ստեղծագործության մեջ յուրովի գունավորմամբ է դրսևորվում, բայց էությունը նույնն է, այն, ինչ, թերևս, ամենից ավելի դասական ձևով արտահայտվել է «Համլետ»-ում։

Ուրեմն իրականում «ժամանակ»-ը սոսկ մի խորհրդանիշ է այսպիսի դեպքերում, այլապես ինչպե՞ս է, որ բոլոր ժամանակների մեծ հեղինակները չեն հաշտվում իրենց ժամանակի հետ, այսինքն՝ այդ չհաշտվելը վերաբերում է բոլոր ժամանակներին, աշխարհին, մարդկային կյանքին ընդհանրապես։

Տարբեր հեղինակներ դժգոհելով «աշխարհից» տարբեր եզրակացությունների են հանգել։ Մեկը որոշել է պայքարել, մյուսը մխիթարանք է գտել մարդկանց ներելու, «վատը լավ տեսնելու» մեջ, երրորդը փախել է մարդկությունից, չորրորդը մտածել է իր կյանքին վերջ տալու կամ, համենայն դեպս, երազել է մեռնելու մասին։

Ահա այս վերջին եզրակացությունն է, որ տեղ է գտել Դանեմարքի արքայազնի մտորումներում, որոնք անպայման նաև ինչ-որ չափով մեծ դրամատուրգի մտորումներն են, քանի որ շեշտված արտահայտվել են նրա քնարական հոյակապ շարքում՝ սոնետների մեջ։

Այն հարցին, թե Շեքսպիրի բազմաթիվ հերոսներից ո՞րը գրող լինելու դեպքում կգրեր Շեքսպիրի նման, պատասխանել են՝ Համլետը կամ Հորացիոն։ Ըստ երևույթին, միայն Համլետը բավական է այս պատասխանում։ Եվ չի կարելի չհամաձայնել այն կարծիքին, ըստ որի Շեքսպիրի ամենաշեքսպիրյան երկը «Համլետն» է։

«Ժամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքել» բնորոշող բացականչության փակագծերը բացվում են «Լինել թե չլինել» մենախոսության մեջ, ուր նաև ինչ-որ չափով բյուրեղացած է «Համլետի» հիմնական մտահղացումը։

Վաղուց է նկատված այն նմանությունը, որ առկա է այդ, թերևս, ամենահանրահայտ շեքսպիրյան մենախոսության և Շեքսպիրի 66-րդ սոնետի միջև։ Ի դեպ, ասենք նաև, որ ըստ հաշվումների[1] *Շեքսպիրի սոնետներում արտահայտված տրամադրություններն ու խոհերը ամենից հաճախ հիշեցնում են «Համլետը»։*

Այստեղ հիշենք նաև Շեքսպիրի սոնետների մի կարևոր առանձնահատկությունը՝ այդ սոնետները շատ նման են մենախոսությունների։ Այդ հատկությունը լավ է երևում 66-րդ սոնետի մեջ։ Մյուս կողմից ուշագրավ է, որ սոնետի «կաշկանդիչ» ձևը (14 տող՝ 3 քառատող, յուրաքանչյուրը տողերի մեջընդմեջ հանգերով և 1 հանգավոր երկտող)[2] *չի խանգարել Շեքսպիրին, որ իր մի քանի թատերական երկերի մեջ (օրինակ՝ «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ում, «Սիրո ապարդյուն ջանքեր»-ում) սոնետը օգտագործի իբրև երկխոսության և մենախոսության ձև։*

Շեքսպիրյան բոլոր սոնետներից գուցե ամենից ավելի դրամատիկականը 66-րդն է, որ կարող է ընկալվել և իբրև մենախոսություն, գուցե ավելի, իբրև երկխոսության մի հատված՝ խոսք ուղղված խոսակցին։

Tir'd with all these, for restful death I cry,—
As, to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimm'd in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplac'd,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgrac'd,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly (doctor-like) controlling skill,

And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill.
Tir'd with all these, from these would I be gone,
Save that, do die, I leave my love alone.

Տողացի թարգմանությունն է.

1 Հոգնած այս ամենից ես անդորրաբեր մահվան (մահվան անդորրն) եմ կանչում։
2 Տեսնելով՝ արժանավորությունը (դարձած) մուրացկան ի ծնե,
3 Եվ դատարկ ոչնչությունը խինդի մեջ բարդավաճելիս,
4 Եվ ամենամաքուր հավատը տարաբախտորեն (անտեղի) խաբված (մերժված),
5 Եվ ոսկեզօծված պատիվը անամոթաբար տրվող,
6 Եվ կուսական առաքինությունը դաժանորեն պղծված,
7 Եվ իսկական կատարելությունը անարդար չվարձատրված (չգնահատված),
8 Եվ ուժը, կաղ իշխանությունից ճնշված,
9 Եվ արվեստը լռելու դատապարտված իշխանության (բռնության) կողմից,
10 Եվ հիմարությունը իբրև խրատատու՝ հմտությունը (գիտելիքները) քննելիս,
11 Եվ պարզ ճշմարիտը բթամտություն (տխմարություն) անվանված,
12 Եվ ստրկացված բարին, հաղթանակած չարին ծառայելիս.
13 Հոգնած այս ամենից՝ ես կուզեի հեռանալ (այդ ամենից),
14 Եթե մեռնելով ստիպված չլինեի թողնել իմ սերը (սիրելիս) միայնակ։

Ասենք միանգամից, որ բերվածը մենք անվանեցինք «տողացի թարգմանություն», որի տակ երբեմն ենթադրվում է նաև «բառացի թարգմանություն» իմաստը։ Իրականում այդպես չէ։ Տողացի թարգմանություն ասելով պետք է հասկանալ միայն տողի դիմաց տող թարգմանելը. իսկ «բառացի թարգմանություն» տերմինից, ըստ երևույթին, պետք է հրաժարվել կամ այն պայմանականորեն հասկանալ, քանի որ այդպիսի թարգմանություն իրականում լինել չի կարող։ Չափածոն արձակ թարգմանել, դեռ չի նշանակում բառացի կամ բառացիորեն ճիշտ թարգմանել։ Եվ սա մեծ չափով է վերաբերում Շեքսպիրի սոնետներին, մանավանդ 66-րդ սոնետի թարգմանությանը։ Բառերի բազմիմաստության,

նրբիմաստություն, արտաքին հանդարտություն ու պարզություն և դրանց տակ կամ դրանց մեջ թաքնված քնքուշ, բայց հաճախ և այրող հույզ, որին խառնված է լինում խոհը, մտախոհությունը,—այդպիսիք են շեքսպիրյան սոնետների զգալի մասի, այդ թվում 66-րդի կարևոր առանձնահատկությունները։

Վերը բերված տողացի թարգմանության մեջ այդ ամենի ստվերն է մնացել միայն, բայց այն անհրաժեշտ է մեր քննությունը շարունակելու համար (66-րդ սոնետի կառուցվածքը, եթե կարելի է ասել, կմախքը ներկայացնելու համար այն ընթերցողին, որին բնագրի խոսքն անմատչելի է)։

Եվ այսպես, սոնետի առաջին տողում բանաստեղծը մահվան անդորր է երազում, Հոգնած այս ամենից: Թե ինչ է այդ ամենը, բացահայտվում է հաջորդ 12 տողերում, նախավերջին տողում փոքր-ինչ այլ կերպ կրկնվում է 1-ին տողի բովանդակությունը (Հոգնած այս ամենից ուզում է մեռնել), իսկ վերջին տողը անսպասելիորեն ոչ միայն ամբողջացնում է բոլոր 13 տողերում ասվածը, այլև բացահայտում է մի նոր աշխարհ, բանաստեղծի իսկական, մինչ այդ չնկատված էությունը և խորությունը՝ նրան աշխարհում պահում է միայն այն, որ մտահոգված է մեկ ուրիշի, իր սիրելի անձնավորության հետագա ճակատագրով (ի՞նչ պետք է անի աշխարհում սիրելի էակը միայնակ, առանց իրեն)։

Տարածված տեսակետ կա այն մասին, որ Շեքսպիրի սոնետների առաջին 126-ը նվիրված են բանաստեղծի ընկերոջը (որոշ ուսումնասիրողների կարծիքով դա կոմս Սաութհեմպտոնն է), 127—152-ը՝ Թխադեմ տիկնոջը, վերջին երկուսը անգլիական Բատ առողջավայրի բուժիչ աղբյուրներին։ Ուրեմն ըստ այս տեսակետի 66-րդ սոնետի վերջին տողում հիշված, «սիրելին» (կամ «սերը») բանաստեղծի ընկերն է (բարեկամը)։ Սակայն առաջին 126 սոնետներին վերաբերող այս տեսակետը, որ սկիզբ է առել XVIII դարի վերջին, վիճարկում են շատերը։ Գլխավորապես կասկածի տեղիք է տալիս առաջին 126 սոնետների մի մասը։ Այդ այն սոնետներն են, որոնք, ինչ հիմնավորում էլ բերվի, միևնույնն է, հազիվ թե մի տղամարդու նվիրված լինեն։ Դժվարությունն առաջանում է հետևյալ պատճառով. XVI—XVII դարերի բանաստեղծության մեջ, իրոք, ընդունված էր, որ մի տղամարդ ջերմ սիրո ձոներ հղեր մի այլ տղամարդու՝ նրա գեղեցկության, նույնիսկ քնքշության գովաբանումներով, և քանի որ անգլերենում ածականները քերականական սեռի կարգ և վերջավորություններ չունեն, իսկ Շեքսպիրի առաջին 126 սոնետներում ուղղակի խոսք չկա, թե բանաստեղծի սիրո առարկան կին է թե տղա-

մարդ, ուստի և դժվար է առեղծվածին բանասիրական ստույգ լուծում տալ։

Նույնիսկ սույն երկու ականավոր շեքսպիրագետների՝ Մ. Մորոզովի և Ա. Անիկստի միջև համաձայնություն չկա այս հարցում։ Ա. Անիկստը որևէ կասկած անգամ չունի այն մասին, որ առաջին 126 սոնետը վերաբերում են տղամարդու, գիտնականը միայն բացատրում ու հիմնավորում է այդ հանգամանքը[3], մինչդեռ Մ. Մորոզովը կասկածի է ենթարկում այդ տեսակետը՝ գրելով. «Եվ ակամայից մարդ հակվում է դեպի այն ենթադրությունը, որ Շեքսպիրի սոնետները մեկ ամբողջական սյուժետային շարք չեն կազմում, որ Շեքսպիրը նրանցում խոսում է ոչ թե երկու, այլ շատ անձանց մասին, որ սոնետները արտացոլում են մեծ դրամատուրգի և բանաստեղծի՝ մեզ այնքան քիչ ծանոթ կենսագրության ամենատարբեր փաստերը, քանի որ սոնետները գրվել են տարբեր ժամանակներում, կյանքի տարբեր հանգամանքներում։ Օրինակ, որտեղի՞ց է հայտնի, որ սոնետների մեծագույն մասը վերաբերում է մեկ ընկերոջ (բարեկամի)։ Ինչո՞ւ չենթադրել, որ այդ սոնետներից շատերի մեջ խոսքը վերաբերում է սիրելի կնոջը»[4]։

Մենք չենք փորձում խորանալ այս հարցի մեջ, մանավանդ որ տվյալ դեպքում 66-րդ սոնետի ամփոփիչ վերջնատողի ուժը, էությունը չի կարող փոխվել այն բանից, թե «իմ սերը» կամ «սիրելին» կի՞ն է, թե՝ տղամարդ։ Ով էլ այն լինի, էությունը մնում է նույնը՝ բանաստեղծը կամ քնարական հերոսը չի ազատվում (մահով) կյանքի անտանելի դառնություններից միայն այն պատճառով, որ չի ուզում այդ դառնությունների մեջ սիրելի անձին մենակ թողնել։

Կյանքի խոցող անարդարությունների, աշխարհից հոգնած կամ դառնացած լինելու և մահվան մասին խոսք կա շեքսպիրյան մի շարք սոնետներում (44, 60, 64, 68, 121 և այլն), որոնք բոլորն էլ ինչ-որ չափով հիշեցնում են «Համլետը»։ Ի դեպ, նման տրամադրություններ կարելի է գտնել նաև «Լուկրեցիա» պոեմում (Լուկրեցիայի գանգատը) և գուցե «Թիմոն Աթենացու» մեջ։ Սակայն ակնառու է, որ ամենից ավելի 66-րդ սոնետն է հիշեցնում «Համլետի» տրամադրությունները և մասնավորապես «Լինել թե չլինել» մենախոսությունը։ Ուստի և հասկանալի է, թե ինչու այդ մենախոսության և 66-րդի աղերսի մասին բավական շատ է խոսվել, և շատերն են խոսել։

Նույնիսկ հայ իրականության մեջ այդ հարցը արծարծվել է։ Օրինակ, Հ. Մասեհյանը «Օթելլոյի» իր թարգմանության 1922 թ. հրատարա-

կության մեջ (Վիեննա) բերելով սոնետի իր թարգմանությունը ընդգծում է նրա և Համլետի մենախոսության ընդհանրությունը։ Հ. Հովհաննիսյանը Շեքսպիրին նվիրած իր դասախոսությունների մեջ թարգմանաբար բերելով 66-րդ սոնետի սկզբի 12 տողը՝ ասում է. «Համեմատեցեք այս կտորը «Համլետի» հռչակավոր «Լինել թե չլինել» մենախոսության հետ և կտեսնեք, որ ոչ միայն երկուսն էլ միևնույն զգացմունքների ու մտքերի արտահայտություն են, — մենախոսությունը սոնետի զարգացումն է, նրա կատարելագործված մշակությունը»[5]։ Այս կարգի կարծիքներ շատերն են հայտնել։

Անշուշտ, սոնետի աղերսը համլետյան «լինել թե չլինել»-ու հետ մեծ է, բայց զարմանալի է, միշտ այդ աղերսի մասին են խոսում, կարծես չցանկանալով տեսնել նաև լուրջ տարբերությունները։

Նախ նմանության մասին։ Երկու դեպքում էլ հիմնեղանակը մեռնելու ցանկությունն է և երկու դեպքում էլ այդ ցանկությունն առաջանում է կյանքում տիրող ահավոր և անուղղելի անարդարություններից ազատվելու մղումով։ Երկու դեպքում էլ այդ անարդարությունների բնույթը նույնն է, թեև բառացիորեն նրանք նույնը չեն, օրինակ, մենախոսության մեջ եղած «...այն հարվածներին, որ համբերատար արժանավորը ստանում է միշտ անարժաններից» միտքը ուժեղ է նաև սոնետում («Եվ հիմարությունը իբրև խրատատու՝ հմտությունը քննելիս», «Եվ ստրկացված բարին՝ հաղթանակած չարին ծառայելիս» և այլն)։

Եվ այսքանով էլ ավարտվում են նմանությունները։ Այժմ տարբերությունների մասին։ 1. Մենախոսության մեջ անարդարությունների կամ «աշխարհի[6] այնքան նախատինքների»[7] և «մտրակների» թվարկումը սկսվում է «թե ոչ, ո՞վ արդյոք կուզեր հանդուրժել»[8] տողով, այն բանից հետո, երբ Համլետն արդեն բավական լուրջ ու ծավալով ոչ փոքր խորհրդածություն էր արել մահվան մասին։ «Համլետի» անգլերեն ամենատարածված հրատարակությունների մեջ այդ խորհրդածությունը զբաղեցնում է 15 տող։ Անարդարությունների թվարկումը մենախոսության մեջ համեմատաբար փոքր տեղ է գրավում՝ բնագրում 3 տող[9] և կազմում է ամբողջ մենախոսության շուրջ 1/11-ը։ Այս 3 տողում համառոտակի թվարկվում են 6 անարդարություն, որից հետո շարունակվում է խորհրդածությունը մահվան մասին մինչև վերջ 15 տողում, մինչև Օֆելիային հասցեագրված նախադասությունը (2 տող)։ Այսինքն բնագրային 33 տողից 3-ում են թվարկվում աշխարհի «նախատինքները» (ծաղրանքը) և մտրակները, մյուս 30 տողերը նվիրված են մահվան մասին կատարվող խորհրդածություններին։

Բայց ոչ միայն այս հաշվումները, այլ մենախոսության ամբողջ բովանդակությունն էլ ասում է, որ այնտեղ կարևորը, հիմնականը խորհրդածությունն է մահվան մասին, իսկ կյանքի անարդարությունների թվարկումը երկրորդական է, թռուցիկ, տրված սոսկ բացատրելու համար այն բանի (մահվան) ցանկալիությունը, որին նվիրված է մենախոսությունը։ Ի՞նչ է մահը, ահա մենախոսության գլխավոր հարցը, որի հետ առնչվում են մյուս հարցերը։

«Մեռնե՜լ, ննջե՜լ. ննջե՜լ... գուցե երազել, Ա՛յ, ցավն այդտեղ է. քանզի այդ մահվան քնի ժամանակ ի՞նչ կերպ երազներ պիտի գան գուցե՝ երբ այս մահացու կապանքը մեզնից թոթափած լինենք» և այլն։ Սա մարդկային հավերժական կասկածն է մահվան սահմանից այն կողմում եղածի կամ չեղածի մասին՝ «Այն անհայտ երկրի, որի սահմանից ոչ մի ուղևոր չի վերադառնում»։ Համլետի այս կասկածը կապում են XVI դարի գաղափարների հետ (Մ. Մոնտենի «Փորձերի» հետ և այլն), բայց այն շատ ավելի հին է (հիշենք նրա հստակ, դասական արտահայտությունը Սոկրատի «Պաշտպանության» մեջ)։

66-րդ սոնետում անարդարությունների («այս ամենի») թվարկումն սկսվում է 2-րդ տողից, զբաղեցնում է 11 տող (14 տողից) և թվարկվում է 11 անարդարություն, այսինքն՝ սոնետի մեծ մասը նվիրված է այդ թվարկմանը։ Եվ այդ թվարկումն էլ ավելի հանգամանալից է, խորաթափանց, քան մենախոսության մեջ։ Բովանդակությունից պարզ է, որ սոնետում այդ թվարկումը շատ ավելի էական բնույթ ունի, քան մենախոսության մեջ։ Նրա միջոցով է արտահայտվում բանաստեղծի հոգեկան խռովքը, կյանքից լիովին հոգնած լինելը և կյանքում «այս ամենին» ստիպված դիմանալու ծանրությունը։ Սոնետում հակառակ մենախոսության, մահվան մասին որևէ խորհրդածություն, մտորում չկա, միայն առաջին տողում ասվում է՝ «անդորրաբեր մահ», իսկ, նախավերջում մահը պարզապես նույնացվում է կյանքից հեռանալուն։

2. Մյուս կարևոր տարբերությունն այն է, որ մենախոսության մեջ ուղղակիորեն խոսվում է ինքնասպանության մասին. «Թե՞ զենք վերցնել ցավ ու վշտերի մի ծովի ընդդեմ»[10], «Այնինչ կարող էր մարդ իր հաշիվը իր ձեռքով փակել մի մերկ դաշույնով»[11]։

Սոնետում ինքնասպանության մասին որևէ ակնարկ չկա։ Ճիշտ է, կա այն միտքը, որ «եթե մեռնելով ստիպված չլինեի թողնել իմ սերը

միայնակ», որից կարելի է ենթադրել, որ եթե «ստիպված չլիներ...», ինքնասպան կլիներ, բայց դա սոսկ սոնետի բանաստեղծական բովանդակությունից հեռացող տրամաբանական ենթադրություն է։ Ասում ենք «բանաստեղծական» բովանդակություն, քանի որ 66-րդ սոնետի քնարական տրամադրությունն այնքան ամբողջական է, նաև կլանող, որ մահ երազող բանաստեղծի (կամ քնարական հերոսի) մահանալու ձևի հարցը երկրորդական է դառնում, անկարևոր։ Այլ խոսքով, սոնետը հեռու է այն որոշակիությունից («ծանր բեռ»-ից ազատվել ինքնասպանությամբ), որը մի քնարական բանաստեղծության մեջ քիչ բանաստեղծական կհնչեր։

3. Մյուս տարբերությունը բխում է նախորդ երկուսից. մենախոսության մեջ «լինել թե չլինել»-ը պատճառ է մի կողմից «բախտի պարսատիկներից» և «սլաքներից», «այսինքն բեռից», «աշխարհի այնքան նախատինքներից», «ցավ ու վշտերի ծովից» և կյանքի ուղղակիորեն նշված անարդարություններից ազատվելու ուժեղ ձգտումը, և դրա հետևանքով սեփական կյանքին վերջ տալու ցանկությունը, մյուս կողմից կասկածը՝ արդյոք մահով կազատվի՞ այդ ամենից (թե՞ կսավառնի «դեպի նոր դավեր, որոնց անգետ ենք»), և դրա հետևանքով վճիռ չկայացնելը («խոհեմությունն, այսպես, ամենքիս վախկոտ է դարձնում»)։

Սոնետի մեջ «լինել թե չլինել»-ու հանգամանքը ավելի թույլ է արտահայտված, ու թեև «չլինել»-ում ձգտելու պատճառը նույնն է, ինչ «Համլետի» մեջ, բայց «լինել»-ու պատճառը բոլորովին այլ է՝ ոչ թե մահվան էությունից, այնկողմայինից անտեղյակ լինելն ու դրանից բխող «խոհեմությունը», նաև վախը, այլ սիրելի մարդու նկատմամբ սիրո և պարտքի մեծ զգացումը, հոգացողությունը նրա մասին։

Եվ այսպես, «Համլետում» «լինել թե չլինել»-ը չի լուծվում հօգուտ «չլինել»-ու, այնկողմայինի նկատմամբ հերոսի ունեցած կասկածի և վախի պատճառով, այսինքն՝ ի վերջո հերոսը խնայում է իրեն (իզուր չէ Համլետի անկեղծ ինքնախարազանումը այդ վախի համար), 66-րդ սոնետում «չլինելը» չի հաղթում շատ ավելի վեհ, մարդկայնորեն բարձր զգացմունքի պատճառով, որ հավասար է ինքնազոհաբերման։ Այսինքն՝ մի դեպքում ունենք իր ես-ը խնայելուց, նոր չարչարանքի մեջ ընկնելու վախից խոհեմություն, այսինքն՝ եսասիրության նման մի բան, մյուս դեպքում լիակատար անձնուրացություն, այլասիրություն, այսինքն՝ մարդասիրություն։ Հակադիր շարժառիթներ։

Կարելի՞ է արդյոք 66-րդ սոնետի և «լինել թե չլինել»-ու բովանդակություններից եզրակացություն անել այն հարցի մասին, թե որն է

ավելի վաղ գրվել՝ սոնե՞տը, թե՞ «Համլետը»։ Դժվար է։ Ըստ ընդունված կարծիքի, «Համլետը» գրվել է Շեքսպիրի գրական գործունեության 2-րդ շրջանում, որը ընկած է մոտավորապես 1595—1602 թթ. միջև[12], իսկ ըստ ուսումնասիրությունների գրվել է 1601—1602 թթ.[13] միջև, ըստ այլ կարծիքների 1602—1603 թթ., նաև՝ 1600—1601 թթ.[14], որ այժմ ամենաճիշտ թվականն է համարվում։

Շեքսպիրի սոնետների մասին առաջին հիշատակությունը կատարվել է 1598 թ. (Ֆ. Մերեսի «Պալասի գանձարան» գրքում)[15], իսկ սոնետներից երկուսը (138 և 144) տպագրել է Ուիլյամ Ջագարտը 1599 թվականին[16]։

Բոլոր այժմ հայտնի 154 սոնետները լույս են ընծայվել Թոմաս Թորպի կողմից 1609 թվականի մայիսին։ Գուցե և ճիշտ է, որ Շեքսպիրը սոնետներ սկսել է գրել 1590-ական թվականների սկզբում[17], բայց արդյո՞ք դրանք եղել են այժմ մեզ հայտնի սոնետները կամ նրանցից մի քանիսը, հետազոտողները դժվարանում են ասել։ Ենթադրություն կա, որ սոնետները գրվել են 1592—1598 թթ.[18], նաև մինչև 1599 թվականը, բայց երբեմն վիճարկում են այդ՝ հնարավոր համարելով, որ սոնետների մի մասը կարող է գրված լինել նաև XVII դարի սկզբներին, մինչդեռ ճիշտն այն է, որ այդ հարցի վերաբերյալ կան բազմաթիվ տարակարծություններ, և ոչինչ որոշակի ասել հնարավոր չէ[19]։

Մյուս կողմից, հայտնի չէ սոնետների գրության ժամանակագրական հաջորդականությունը։ Ուրեմն բանասիրական միջոցներով դժվար է, թերևս, անհնար որոշել, թե երբ է գրվել 66-րդ սոնետը, բնավ բացառված չէ, որ «Համլետը» և 66-րդը գրված լինեն միևնույն ժամանակ։ Ենթադրություններ կան, որ 66-րդը գրվել է «Համլետ»-ից առաջ[20], թեև նման ենթադրություն անողներից մեկը՝ Ա. Անիկստը կարծես թե ենթադրում է նաև, որ 66-րդը ամենից ուշ գրված սոնետներից մեկն է[21]։ Մենք մեզ թույլ ենք տալիս ենթադրելու, որ, այնուամենայնիվ, 66-րդ սոնետի գրությունը հաջորդել է Համլետի «Լինել թե չլինել» մենախոսության գրությանը, քանի որ թվում է, որ սոնետում հեղինակային մտահղացումը ավելի բյուրեղացած է, «մշակված», որին կարող էր նպաստել նախորդած «փորձը»։ Թվում է, որ սոնետի ողբերգական «ներքինն» էլ ավելի ուժեղ է, հակադիր կողմերի բախումն ավելի հուզիչ և բուն ողբերգության հիմքը մարդկայնորեն շատ վսեմ։ Իզուր չէ, որ այս սոնետը Մ. Մորոզովի կարծիքով «կարելի է որպես բնաբան դնել Շեքսպիրի մեծ ողբերգությունների ճակատին»[22]։

* * *

66-րդը տարբեր լեզուներով ամենից ավելի շատ թարգմանված սոնետներից է։ Մի շարք լեզուներով նրա թարգմանությունները վաղուց անցել են տասից։ Եվ չնայած դրան ուսումնասիրողները գտնում են, որ հաջող թարգմանություններ քիչ կան։ Օրինակ, ռուսերեն թարգմանությունները քննող հեղինակներից մեկը (Ա. Ֆրենկելը) համեմատելով այդ լեզվով եղած թարգմանություններից ութը[23], որպես ամենահաջողվածներ ընտրում է երկուսը՝ Բ. Պաստեռնակինը և Ս. Մարշակինը, բայց ի վերջո վերջին և վճռական երկտողի թարգմանության գործում լավագույնը համարելով Պաստեռնակի լուծումը, ըստ էության միայն այդ թարգմանությունն է համարում իրոք հաջողված։ Ավելի կտրական է դնում հարցը մի ուրիշ հետազոտող (Ա. Յակոբսոնը)[24], որ Մարշակի թարգմանությունը պարզապես անհաջող է համարում, ուրեմն և միակ հաջողվածը համարելով Պաստեռնակինը։ Այդպիսով, 66-րդի ռուսերեն բազմաթիվ թարգմանություններից միայն մեկն է ընտրվում իբրև հաջողված։

Հայերեն այս սոնետը թարգմանվել է մի քանի անգամ, մեզ հայտնի են 6-ը, որոնցից 5-ը տպագրված են։ Դրանք են՝

1. Հովհաննես Հովհաննիսյանինը. թարգմանված է միայն 12 տողը, հավանաբար 1905 թ.[25] կամ դրանից մի քանի տարի հետո, տպագրված է բանաստեղծի երկերի ժողովածուի 3-րդ հատորում (1965, էջ 474—475)։

2. Հովհաննես Մասեհյանինը՝ տպագրված է «Օթելլոյի» 1922 թ. վիեննական հրատարակության մեջ (Նախաբան)։

3. Խաչիկ Դաշտենցինը՝ տպագրված է Հ. Մամիկոնյանի «Արտասահմանյան գրականության պատմություն» ձեռնարկում (Երևան, 1961, էջ 675—676)։

4. Դավիթ Դավթյանի և Հովհաննես Քելեշյանի թարգմանությունը. Շեքսպիրի «Սոնետներ» գրքում (Երևան, 1961, էջ 82)։

5. Հակոբ Անտոնյանինը. տպագրված է «Պայքար» եռամսյա հանդեսում (Բոստոն, 1964, № 1, էջ 39)։

Կա նաև Հ. Թումանյանին վերագրվող տողացի թարգմանությունը ռուսերենից, որ մնում է ձեռագիր[26]։

Հայերեն թարգմանությունների մեջ, ինչպես տեսնում ենք, ընտրության ասպարեզը ավելի փոքր է, մանավանդ եթե հաշվի առնենք, որ Հովհաննիսյանի թարգմանությունը թերի է, իսկ Թումանյանին վերագրվողը՝ տողացի։

Տեսնենք, թե եղած թարգմանություններից որը ինչ արժանիք ունի և ինչ թերություն։

Ինչպես միշտ, ներկա գրքում էլ լավ թարգմանության արժանիքը այս կամ այն բառը բառարանային ճշտությամբ հայերեն բառով փոխարինելը չէ և ոչ էլ բառերի, նախադասությունների ու տողերի համակարգը ճշտորեն պահելը։ Լավ թարգմանությունը այս գրքում շեքսպիրյան տրամադրությունը հայերենով հնարավորին չափ ճիշտ արտահայտելն է, հայերեն 66-րդ սոնետ ստեղծելը։ Անշուշտ, այսպիսի գրքում պահանջվում է բանաստեղծական վարպետություն, Շեքսպիրին ճիշտ ըմբռնելու և ողբերգությունը վերապրել կարողանալու միասնություն, որը դժվար է գտնել։

Հիշենք, որ այս սոնետը կատարողական տեսակետից առանձնահատուկ է նրանով, որ ազատ է սոնետներից մի քանիսին հատուկ էվֆուիստական պերճությունից ու շրջաբանություններից, այն զերծ է նաև խիստ բանաստեղծական, զգացական, շեշտված երանգ ունեցող բառերից ու արտահայտություններից։ Չկան վառ պատկերներ, չկան նաև սոնետներից մի քանիսում հանդիպող ժողովրդախոսակցական բառեր և արտահայտություններ, զերծ է նաև դժվար թարգմանելի դարձվածներից։ Սոնետում իշխում է ժամանակի, եթե կարելի է ասել, ամենասովորական գրական լեզուն։ Հանգերը պարզ են, հաստատ, հատուկ անգլիական սոնետին։ Քառյակների մեջ՝ abab, վերջին երկտողում aa։

Սոնետը կառուցված է հռետորական հնարանքի հիման վրա։ Ամբողջ բանաստեղծությունը մի նախադասություն է, ընդ որում, կյանքի անհարիրությունները և անարդարությունները («այս ամենը») թվարկող 11 տողերը 2-րդ տողի սկզբում ասված տեսնելով (to behold) դերբայի լրացումներն են, ուղիղ խնդիրները («տեսնելով արժանավորությունը՝ մուրացկան ի ծնե և դատարկ ոչնչությունը խինդի մեջ բարգավաճելիս և ամենամաքուր հավատը տարաբախտորեն խաբված» և այլն), ընդ որում առաջին անարդարությունից հետո մյուս 10-ից յուրաքանչյուրի սկզբում գրված է Եվ (And) հռետորական շաղկապը։ Յուրաքանչյուր անարդարությունը բացահայտվում է հակաթեզերի կամ հակադրության միջոցով՝ «արժանավորությունը՝ (դարձած) մուրացկան», «դատարկ ոչնչությունը խինդի մեջ բարգավաճելիս», «ամենամաքուր հավատը տարաբախտորեն (անտեղի) խաբված», «կուսական առաքինությունը դաժանորեն պղծված» և այլն։

Ահա նրբորեն բանաստեղծականացված հռետորական այս հնարանքն է հնարավորություն տվել չափազանց սեղմ, բայց և չափազանց ներգործուն դարձնել սոնետը։ Հակաթեզերը՝ շեշտված և-երով լարված բա-

խումներով լի խոսք են ստեղծում՝ արտահայտելով բանաստեղծի խոր հուզումը, հոգեկան մեծ տագնապը։ Բանաստեղծական հռետորականության արժեք ունի «Հոգնած այս ամենից»-ը հակադրությունների սկզբում և վերջում հիշատակելը և մանավանդ վերջին ամփոփիչ տողը, որ բոլորովին նոր լույս է սփռում ողբերգության վրա, նոր կերպ իմաստավորում։

Շեքսպիրի այս բանաստեղծությունը այն գործերից է, որոնց արտաքին պարզության, սովորականության տակ, մանավանդ շատ փոքր ծավալի մեջ մտքերի և զգացմունքների փոթորկվող օվկիանոս է «տեղավորված»։

Ահա հայ թարգմանիչը այդ նույն օվկիանոսը պետք է կարողանա «տեղավորել» միևնույն 14 տողը, միևնույն պարզությունը ու սովորականությունը ունեցող հայալեզու «կեղևի» մեջ՝ հայերեն դարձնելով հռետորական-բանաստեղծական հիշյալ հնարանքները, պահպանելով սովորական հանգերը։

* * *

Նախ տեսնենք ինչ արժեք ունի Հ. Հովհաննիսյանի թարգմանությունը։ Ահա այն.

1 Քեզ եմ կանչում, ո՛վ մահ, քեզ եմ կանչում վաստակաբեկ,
2 Տանջվեցա տեսնելով պատիվը ոտնակոխ,
3 Արժանիքը՝ ցնցոտիներով, անմեղությունը պղծված,
4 Հավատարմությունը՝ մատնված, ճշմարտությունը՝ շղթայակապ,
5 Հիմարներ, որ պարծենում են իրենց դափնիներով,
6 Իմաստուններ, նշավակության առարկա և հալածված,
7 Երկնային հրաշալի ձիրքը՝ կույրերի ծաղրին ենթարկված,
8 Տխմար զրպարտիչների չար հաղթանակը։
9 Եվ արվեստը՝ անհարեկ իշխանության բռնությունից,
10 Ամբարտավան ճակատը ողորմելի անմտության
11 Եվ ոսկու ույժը և կործանիչ կրքեր
12 Եվ Բարիքը՝ գերի տիրագլուխ Չարիքի ձեռքին։

Վերջին երկու տողը Հովհաննիսյանը չի թարգմանել այն պարզ պատճառով, որ նրանք ոչնչ կերպ չէին կարող օգնել (ավելի շուտ կվնասեին) իր թարգմանության նպատակին, այն է «Համլետին» նվիրված դասախոսության մեջ աշակերտներին ցույց տալ, որ 66-րդ սոնետը և Համլետի «Լինել թե չլինելը», Հովհաննիսյանի խոսքով ասած, «միևնույն զգացմունքների և մտքերի արտահայտություն են, — մենախոսությունը սոնետի զարգացումն է նորա կատարելագործված մշակությունը»։ Վեր-

ջին երկտողը այս պնդումը կասկածի տակ պետք է առնել, քանի որ, ինչպես տեսանք, հենց այդ երկտողն է ամենից ավելի տարբերում սոնետը մենախոսությունից։ Ուրեմն Հովհաննիսյանը թարգմանել է սոնետի այն մասը, որն իրոք մենախոսության մի հատվածի մեջ եղած «զգայմունքների և մտքերի» արտահայտությունն է։

Ինչ վերաբերում է թարգմանված 12 տողին, ապա դժվար չէ նկատել, որ նրանցում շեղումը բնագրի ոգուց և ձևից շատ մեծ է։ Նախ հենց առաջին տողը շեքսպիրյան չէ, ավելի ճիշտ շեքսպիրյան տողի ցցուն, կեղծ բանաստեղծականացումն է «ո՛վ մահ» պաթետիկ կոչականը, «քեզ եմ կանչում»-ի վերամբարձ կրկնությունը ոչինչ չեն թողնում բնագրի առաջին տողի հուսահատ, տրտում հանդարտությունից և ներքին հուսականությունից, սխալ է դրված նաև վաստակաբեկ բառը, «հոգնած այս ամենից»-ի (Tired with all these) խորունկ արտահայտության փոխարեն։ Այնուհետև, կան շեքսպիրյան տողերի հաջորդություններ, որոնք, իհարկե, ինքնըստինքյան կարող են արդարացվել հաջող թարգմանության մեջ, բայց այս դեպքում նրանք ուղեկցվում են մտացածին, ոչ շեքսպիրյան մտքերով, հակադրություններով, ընդ որում տողերից մի քանիսը ամբողջությամբ հնարված են։ Այսպես, բնագրի 6-րդ տողը («Եվ կուսական առաքինությունը դաժանորեն պղծված») և 2-րդ տողը («տեսնելով արժանավորությունը դարձած մուրացկան ի ծնե») սեղմվել են մեկ 3-րդ տողում («Արժանիքը ցնցոտիներով, անմեղությունը պղծված»), իսկ թարգմանության 2-րդ տողի հակադրությունը («պատիվը ոտնակոխ») և 6-րդ տողն ամբողջությամբ («իմաստուններ, նշավակության առարկա և հալածված») փաստորեն բնագրի որևէ տողի կամ հատվածի արտահայտությունը չեն։ Բնավ շեքսպիրյան չեն նաև թարգմանության 5-րդ, 6-րդ, 7-րդ, 8-րդ, 10-րդ և մանավանդ 11-րդ տողերը։ Այսպես, բնագրի «Եվ ոսկեզօծ պատիվը՝ տրվող անամոթաբար» տողի դիմաց ունենք «Հիմարներ, որ պարծենում են իրենց դափնիներով», «Եվ ճշմարիտ կատարելությունը անարդար վարձատրված»-ի դիմաց ունենք «Երկնային հրաշալի ձիրքը կույրերի ծաղրին ենթարկված» կամ՝ «Եվ ուժը կաղ իշխանությունից ճնշված»-ի դիմաց՝ «Տխմար գրպարտիչների չար հաղթանակը», «Եվ հիմարությունը իբրև խրատատու՝ իմաստությունը քննելիս», տողի դիմաց տրված է՝ «Ամբարտավան ճակատը ողորմելի անմտության», «Եվ պարզ ճշմարիտը բթամտություն անվանված» տողի դիմաց կարդում ենք «Եվ ոսկու ույժը և կործանիչ կրքեր»։ Այսինքն՝ սա շեքսպիրյան սոնետի նույնիսկ ազատ փոխադրությունը չէ, այլ հնարված հակադրությունները էժանագին կերպով «սաստկացված» (ոսկու ույժ, կործանիչ կրՃեր և այլն),

արտաքին «բանաստեղծականությամբ» օծված մի նոր գործ է։ Դեն են նետված նաև շեքսպիրյան Ն-երը (11-ից 2-ն է մնացել), չկան հանգեր և այլն։

Անսպասելի էր, որ Հ. Հովհաննիսյանի նման պատասխանատվության մեծ զգացում ունեցող հմուտ թարգմանիչը այսպես անփույթ վարվեր շեքսպիրյան լավագույն սոնետներից մեկի հետ։

Հայտնի է, որ Հովհաննիսյանը անգլերեն չի իմացել կամ այնպես չի իմացել, որ կարողանար բնագրից կատարել թարգմանությունը, ամենից հավանականն է, որ թարգմանությունը կատարված լիներ ռուսերենից։ Պարզվեց, որ մեր բանաստեղծի ձեռքին եղել է ռուսերեն ամենաանհաջող թարգմանություններից մեկը՝ Ֆ. Չերվինսկունը[27]։

Ահա այդ թարգմանությունը.

Тебя, о смерть, тебя зову я, утомленный,
Устал я видеть честь низверженной во прах,
Заслугу—в рубище, невинность—оскверненной,
И верность—преданной, и истину—в цепях.

Глупцов, гордящихся лавровыми венками,
И обесславленных, опальных мудрецов,
И дивный дар небес, осмеянный слепцами,
И злое торжество пустых клеветников.

Искусство—робкое пред деспотизмом власти,
Безумья жалкого надменное чело,
И силу золота, и гибельные страсти,
И благо—пленником у властелина Зло.

Усталый, льнул бы я к блаженному покою,
Когда бы смертный час не разлучал с тобою.

Ինչպես պարզ կարելի է տեսնել, ռուսերեն այս թարգմանությունը Հովհաննիսյանը թարգմանել է ճշգրտորեն, հնարավոր լավագույն ձևով, միայն առանց հանգերի և բաց է թողել վերջին երկու տողը (որոնք, ի դեպ, նույնպես Չերվինսկու կողմից ճիշտ չեն թարգմանված, ինչպես ավելցի վերը, ըստ բնագրի՝ հոգնած բանաստեղծի համար մահը միայն մի պատճառով չի ցանկալի, որ իր մահվան հետևանքով սիրելի անձը աշխարհում կմնա մենակ, մինչդեռ ըստ այս թարգմանության խանգարի-

չը բաժանումն է, քնարական հերոսը չի ուզում բաժանվել ինչ-որ մեկից, այսինքն՝ նա նախ իր մասին է մտածում, իսկ ըստ Շեքսպիրի մտահոգությունը միայն սիրելի էակի մասին է)։

Ուրեմն 66-րդի հայերեն այլափոխման հեղինակը բնավ Հովհաննիսյանը չէ, այլ այլափոխված, «հորինված» թարգմանությունը։

* * *

Այժմ քննենք Հ. Մասեհյանի թարգմանությունը.

Հոգնած սըրանցից՝ լավ է ինձ հայցել հանգուցիչ մահը,
Քան գիտել հավետ արժանիքն այստեղ մուրացիկ ծնված,
Աղքատ ոչինչը շքեղ պճնըված,
Ամենամաքուր հավատարմությունն իզուր դրժըված,
Ոսկեզօծ պատիվն անամոթաբար անտեղի արված,
Կուսական անբիծ առաքինությունը բռնաբար պղծված,
Կատարելությունն անիրավորեն վարկաբեկ արված,
Կաղ վարչության տակ կորովն ուժաթափ,
Իշխանության տակ գիտության լեզուն կաշկանդած ու կապ,
Հիմարությունը վարդապետորեն իշխող հանճարին,
Պարզ ճշմարտությունն անարգված որպես պարզամտություն
Եվ գերի բարին ծառայող դարձած գերիշխող չարին,
Հոգնած սըրանցից, ա՜խ, հոգիս սըրանք թողներ ու գնա՜ր,
Եթե մեռնելով իմ սրտակիցը մենակ չմնար։

Այստեղ արդեն մեր առջևն է իրոք շեքսպիրյան սոնետը, ճիշտ է, բնագրի անկրկնելի ներքին քնարական արժանիքները, նաև նրա մեղեդիական հանգային երանգը շատ քիչ են պահպանված այստեղ, բայց և այնպես սա շեքսպիրյան գործի թարգմանություն է, և, կարելի է ասել, հիմնականում ճիշտ թարգմանություն։ Մասեհյանը իրոք կարողացել է շեքսպիրյան սոնետը հասցնել հայ ընթերցողին կամ, ավելի ճիշտ, գաղափար տալ այդ սոնետի մասին։

Չկա նաև բնագրային տողերի հաջորդականության որևէ խախտում, բնագրային որևէ հակադրության աղավաղում, ճիշտ են ընթերցված և թարգմանված նաև բնագրի 1-ին տողը և վերջին երկու տողերը։ «Հոգնած սրանցից» ճիշտ է արտահայտում «Tired with all these»-ի միտքը, թեև ճշտագույնը չէ, ճիշտ է թարգմանված նաև «restful death»՝ «հանգուցիչ մահ» (թեև անդորրաբեր-ը գուցե ավելի ճիշտ է)։ Ամբողջ սոնետի, և հատկապես վերջին երկու տողերի, թարգմանությունը վկայում է, թե որքան խորունկ է ընթերցել ու ըմբռնել թարգմանիչը 66-րդ

սոնետը։ Մի քանի դեպքում Մասեհյանը «բառացիությունից» հրաժարվելով ավելի հարազատ է արտահայտել բնագրային նրբերանգը։ Օրինակ, 10-րդ տողը՝ «Եվ հիմարությունը իբրև խրատատու հմտությանը (գիտելիքները) քննելիս» Մասեհյանը թարգմանել է. «Հիմարությունը վարպետորեն իշխող հանճարին», որը բնագրում ասվածի հայերեն բավական հաջող մի դրսևորում է (գուցե քիչ հնացած է doctor-like-ը վարպետորեն կարդալը)։

Անշուշտ, շեքսպիրյան հակադրությունների և տրամադրության առավել հարազատ դրսևորմանն օգնել է բնագրում եղած տների և հանգավորման համակարգով չկաշկանդվելը (բնագրի 3 տների abab հանգերի համակարգը բոլորովին խախտված է, տները վերացված են և տրված է անկարգ հանգավորում՝ 1-ին տողը անհանգ, 2, 3, 4, 5, 6, 7-րդ տողերը միևնույն ված հանգով և այլն, միայն վերջին երկու տողն է ըստ բնագրի հանգավորված՝ cc)։ Բայց այդ «չկաշկանդվելը» նաև վնասել է գործին, կորել է բնագրին հատուկ մեղեդիական-դասական երանգը։ Թարգմանության բանաստեղծական-հռետորական կողմը տուժել է բնագրային and-երի զեղչումով (միայն 12-րդ տողում է Եվ-ը պահպանվել), այս ամենից բացի, 9-րդ տողում անհաջող է թարգմանվել art բառը (նշանակում է արվեստ, ներշնչանք, գուցե բանաստեղծություն, բայց ոչ բնավ գիտություն, ինչպես գրել է Մասեհյանը)։

Ամեն դեպքում 66-րդ սոնետի այս թարգմանությունը իր թերություններով հանդերձ պետք է հիմնականում հաջողված համարել, այն այժմ էլ կարող է հանձնարարվել ընթերցողին, մանավանդ, որ համապատասխան է հայ բանաստեղծական լեզվի մշակույթի այսօրվա օրինակելի մակարդակին և դեռևս մնում է չգերազանցված։

* * *

Քննենք Խ. Դաշտենցի թարգմանությունը։

1 Մահվան անդորրն եմ տենչում այս ամենից ես հոգնած.
2 Երբ տեսնում եմ արժանին՝ թշվառության մեջ ծընված,
3 Եվ դատարկ ոչնչին՝ մետաքսներում զարդարված,
4 Եվ լուսեղեն հավատը՝ նենգորեն դետնահարված,
5 Եվ պատիվը ոսկեզօծ՝ անպատիվ մարդուն տըրված,
6 Եվ անբիծ առաքինին՝ վայրենաբար պըղծըված
7 Եվ կատարյալը վսեմ՝ անիրավ վարկաբեկված,
8 Եվ ուժը կաղ վարչությամբ՝ զորությունից զըրկըված,
9 Եվ արվեստը բռնությամբ՝ լեզվակապ ու լըլկըված,

Եվ ապուշը հանց գիտուն՝ վերակացու հանճարին,
Եվ ճշմարիտ անսքող՝ տխմարություն հորջորջված,
Եվ իշխան չարի առաջ՝ ծնկաչոք ստրուկ բարին։
Այս ամենից ես հոգնած մահվան անդորրն եմ տենչում,
Բայց, ու՞ր, ինչպե՞ս քեզ լքեմ, ա՜խ, այդ ցավն է ինձ տանջում։

Ըստ երևույթին, այս թարգմանության առաջին և նախավերջին շատ կարևոր տողերը ավելի լավ են արտահայտում բնագրի տրամադրությունը, քան նույնիսկ Մասեհյանի թարգմանությունը։ Կան այստեղ նաև այլ հաջող լուծումներ, օրինակ, 9-րդ տողը «And art made tongue-tied by authority» *(Եվ արվեստը լռելու դատապարտված իշխանության (բռնության) կողմից) դիպուկ է թարգմանված «Եվ արվեստը բռնությամբ՝ լեզվակապ ու լլկված» կամ* «And simple truth miscall'd simplicity» *(Եվ պարզ ճշմարիտը բթամտություն (անմտություն) անվանված) տողը վատ չի հնչում՝ «Եվ ճշմարիտն անսքող տխմարություն հորջորջված» ձևով։*

Ուշադրություն է գրավում նաև, որ անգլերենի behold (տեսնել *կամ տեսնելով) գերբայական ձևը, որ ինչպես տեսանք, կենտրոնական դեր ունի սոնետի շարահյուսության մեջ, Խ. Դաշտենցը փոխարինել է հայերեն դիմավոր ձևով՝* տեսնում *եմ։ Ըստ երևույթին, հայերենում ավելի հարազատ է հնչում «Երբ տեսնում եմ արժանին՝ թշվառության մեջ ծնված» խոսքը, քան եթե գործածվեր անորոշ դերբայի* տեսնել *կամ տեսնելով ձևը (Հ. Մասեհյանը օգտագործել է* դիտել *դերբայը)։*

Այնուհետև, ճիշտ է վարվել թարգմանիչը պահպանելով Շեքսպիրի բոլոր 11 Եվ*-երը։*

Այս ամենի հետ միասին չի կարելի չնկատել թարգմանության որոշ վիճելի կողմերը։ Այսպես, մի քանի դեպքում նկատում ենք շեղում բնագրի բառընտրության սկզբունքից և որոշ ըմբռնումների չպատճառաբանված խառնում կամ ընդգծում։ Այսպես, «And needy nothing trimm'd in jollily» *(Եվ դատարկ ոչնչությունը խինդի մեջ բարգավաճելիս կամ գտնվելիս) թարգմանված է «Եվ* գոճեղի *ոչնչին* մետաքսներում զարդար*ված», ուր ավելորդ է* գոճեղի *մականվամբ «ոչինչ»-ը սաստկացնելը, անհաջող է նաև «մետաքսներում զարդարված»-ը, որ նկատելի շեղում է բնագրի բովանդակությունից։ Չի կարելի համաձայնել նաև հաջորդ տողի թարգմանության հետ՝ «Եվ լուսեղեն հավատը՝ նենգորեն գետնահարված»։ Բնագրում խոսքը վերաբերում է ամենամաքուր հավատը կամ հավատարմությունը* (purest faith) *տարաբախտորեն կամ անտեղի կերպով*

(unhappily) խաբելուն, դրժելուն (forsworn), մինչդեռ թարգմանության «ննենգորեն գետնահարված»-ը չի արտահայտում շեքսպիրյան մտքի ու զգացմունքի նրբերանգը։ Բնագրի 7-րդ տողն ասում է այն մասին, որ ճշմարիտ կատարելությունը (right perfection) չի գնահատված, անարդար է վարձատրված (wrongfully disgraced), մինչդեռ թարգմանության մեջ այն դարձել է «Եվ կատարյալը վսեմ՝ անիրավ վարկաբեկված» (բնագրում վարկաբեկման մասին խոսք չկա)։ Արդյոք ավելորդ չէ՞ նաև վերջին տողի «Ա՜խ»-ը, որ հազիվ թե բնագրի տրամադրության հաջող վերարտադրություն լինի։ Բացի դրանից վերջին տողում «Բայց, սե՜ր, ինչպե՜ս քեզ լքեմ»-ը այնքան էլ հստակ չի վերարտադրում բնագրի «Save that... I leave my love alone» (Եթե... չթողնեի իմ սերը միայնակ, կամ եթե... ստիպված չլինեի սիրելիիս թողնել միայնակ) իմաստը, որովհետև «ինչպես լքեմ»-ը կարող է նշանակել նաև «Ես չեմ ուզում քեզնից բաժանվել, քանի որ ինձ համար լավ է քեզ հետ լինել», մինչդեռ բնագրի իմաստն է «ինչպե՞ս պետք է մնաս (այս վատ աշխարհում) առանց ինձ, միայնակ»։

Ինչ վերաբերում է բնագրի հանգային համակարգին, ապա, ինչպես տեսնում ենք, այս թարգմանության մեջ էլ պահպանված չէ։

Իհարկե, թարգմանությունը պետք է գնահատել ոչ միայն հատված առ հատված, այլև ամբողջությամբ։ Այդպիսի մոտեցման դեպքում էլ, Խ. Դաշտենցի թարգմանությունը հիմնականում հաջողված պետք է համարել, այն, ինչ խոսք, մի շարք տեսակետներից լրացնում է սոնետի մասնհյանական ընթերցումն ու թարգմանությունը։

* * *

Դավիթ Դավթյանի և Հովհաննես Քելեշյանի թարգմանության մասին ուղղակի կարելի է ասել՝ նախորդ երկու թարգմանությունների վրա ոչինչ չի ավելացնում, իսկ որոշ դեպքերում քայլ է դեպի ետ։

Ահա այդ թարգմանությունը։

1 Կանչում եմ մահ ու անդորր։ Անտանելի է տեսնել
2 Արժանավոր էակին որպես թափառ մուրացկան,
3 Ոչնչությունը նանիր, որ պերճանքով է զուգվել,
4 Եվ լրբորեն ուրացված խոստումները սրբազան,
5 Եվ ոսկեփայլ պատիվը անարժանին զոհ տրված,
6 Եվ ցավագին կոպտությամբ կուսությունը պղծված,
7 Եվ կատարյալ պարկեշտին՝ ամոթանքով զրպարտված,
8 Եվ հանճարին՝ կաղացող բռնությունից խեղճացած,

9 Եվ մտքերը ու լեզուն շղթայակապ արվեստին,
10 Եվ պարզամիտ ճշմարտին՝ հանիրավի խենթ կոչվող,
11 Եվ գիտունի դիմակով կառավարող տգետին,
12 Եվ հնազանդ ստրուկին՝ չարիքներին ծառայող։
13 Այս բոլորից հոգնատանջ, ես ուզում եմ փախչել հար,
14 Բայց ցավում եմ քեզ թողնել միայնակ ու վշտահար։

Նշենք նաև, որ այս թարգմանության մեջ էլ բնագրի տողերի հերթականությունը հիմնականում պահպանված է (բացի մի դեպքից՝ բնագրի 11-րդ տողը դարձել է 10-րդ և հակառակը)։ Պահպանված են բնագրային 11 Եվ-երից 9-ը։ Բնագրի հանգավորման համակարգը այստեղ նույնպես լիովին խախտված է։ Այս հատկանիշները, հասկանալի է, որ դեռևս քիչ բան են ասում թարգմանության արժեքավոր կամ անարժեք լինելու մասին։

Թարգմանությունը մեծապես վնասում է բնագրի ոչ անհրաժեշտ չափով խորունկ ընթերցումը։ Օրինակ, առաջին տողի այնքան կարևոր Tired with all these-ը (այս ամենից հոգնած-ը), որ կրկնվում է նախավերջին տողում և կարևոր դեր ունի սոնետում (ամբողջացնում է բանաստեղծության տրամադրությունն ու կառուցվածքը), այս թարգմանության մեջ տրված է միայն նախավերջին տողում (առաջինում չկա)։ Այսպիսով, թարգմանված սոնետի սկիզբն արդեն շեքսպիրյան չէ. չկա հենց սկզբից ճչացող հուսահատ հոգնածությունը և նրա պատճառ բազմանշանակալից «այս ամենից»-ը։ Դրա տեղը տրվում է բնագրի 2-րդ տողի սկիզբը, բայց ձևափոխված՝ «Անտանելի է տեսնել» (բնագրում սոսկ՝ տեսնել), այս անտանելի-ն արտաքուստ է միայն ուժեղացնում «տեսնել»-ու տառապանքը, իրականում կարծես մի փոքր էժանացնում և թուլացնում է տրամադրության արտահայտումը։ Հաջող չէ թարգմանության 2-րդ տողը, ուր «արժանավորությունը» (desert) դարձել է արժանավոր էակ և բնավ ճիշտ չէ «ի ծնե մուրացկան»-ը՝ «թափառ մուրացկան» դարձնելը։

4-րդ տողը բոլորովին անճանաչելի է դարձել՝ «Եվ լրբորեն ուրացված խոստումները սրբազան», բնագրում, ինչպես վերն ասվեց, խոսքը սոսկ այն մասին է, որ «ամենամաքուր հավատը անտեղի կամ տարաբախտաբար խաբված է», ուրեմն հնարված են և՛ «լրբորեն»-ը, և՛ «խոստումներ»-ը, և՛ «սրբազանը»։

7-րդ տողում էլ «ճշմարիտ կատարյալ»-ը դարձել է «կատարյալ պարկեշտ», «անարդար վարկաբեկված»-ն էլ՝ «ամոթանքով զրպարտված»։

Թարգմանության 8-րդ տողում հայտնվել է ինչ-որ «հանճար», թեև բնագրում խոսքը «ուժ»-ի մասին է։

Բնագրի 10-րդ տողի „And folly (doctor-like) controlling skill"-ը (Եվ հիմարությունը իբրև խրատատու հմտությունը (կամ գիտելիքները) քննելիս) դարձել է. «Եվ գիտունի դիմակով կառավարող տգետին», ուր հատկապես անճիշտ է կառավարող-ը։

Բնագրի 12-րդ շատ կարևոր տողը լիովին աղավաղված է։ «And captive good attending captain ill"-ը (Եվ ստրկացված բարին՝ հաղթանակած չարին ծառայելիս), — դժվար չէ նկատել, որ այստեղ կենտրոնում է բարին, լավը, որը ստրուկ է հաղթող չարի մոտ, մինչդեռ թարգմանության մեջ բարի-ն բոլորովին վտարված է և ասպարեզ է բերված սոցիալական հարց՝ «Եվ հնազանդ ստրուկին՝ չարիքներին ծառայող», որը չկա Շեքսպիրի սոնետում։

Այս թարգմանությունը լեզվական տեսակետից նույնպես խոցելի է, օրինակ, 9-րդ տողը թեև բնագրի միտքը այսպես թե այնպես արտահայտում է, բայց անհաջող է լեզվական տեսակետից՝ «Եվ մտքերը և լեզուն շղթայակապ արվեստին», — ուր «արվեստին»-ը ոչ թե մտքերի և լեզվի հատկացուցիչ է ընկալվում (հատկացուցիչը արևելահայերենում ն հոդ չի ունենում), այլ իբրև հանգման խնդիր, որով և իմաստ չի ստացվում, էլ չհաշված, որ նույնիսկ եթե քերականորեն ճիշտ էլ գրվեր՝ «արվեստի մտքեր և լեզու», ապա միևնույն է թարգմանությունը մերժելի կլիներ (բնագրում «արվեստի մտքեր» կապակցելի ըմբռնումը չկա)։

Անիմաստ է նաև վերջին տողի վշտաճար-ը, որ արտաքնապես է միայն շեշտում «միայնակ թողնել»-ը, իրականում թուլացնում է այն, և իզուր չէ հեղինակն այդ մասին ասել պարզ ու սովորական, բայց, անշուշտ, ներքին ուժով։

Թարգմանությունն ամբողջությամբ հնչում է անհրապույր, ոչ բանաստեղծական։ Այսպիսի թարգմանությունը կարող է նաև թյուրիմացության մեջ գցել ընթերցողին բնագրի արժանիքների վերաբերյալ։

* * *

Շեքսպիրյան այս սոնետի ուշագրավ ընթերցում և թարգմանություն է սփյուռքահայ բանաստեղծ Հակոբ Անտոնյանինը։

Այս բոլորեն ես հոգնած՝ կըղձամ մահվան հանգիստին,—
Արժանիքի տեր անձ մը՝ տեսնել ծընած մուրացկան
Կամ ճոխ, զվարթ կյանքի մեջ՝ ոչնչություն մ'անարժան,

Կամ մեկը, որ կըխաբե հավատացող, պարզ հոգին,
Կամ պատիվը ոսկեզօծ՝ սխալ տիրոջ ընծայված,
Կամ կույսն անբիծ՝ զոր բանի վերածած են պոռնիկի,
Կամ անարդար կոխոտումն իրավունքին անթերի,
Կամ ուժը, որ չարաչար գործածությամբ կիջնե ցած,
Կամ արվեստը՝ իշխողին դատապարտված համրության,
Կամ խենթը, որ վարիչ է, իմաստության հովերով,
Կամ ճշմարիտն ակներև՝ կոչված պարզուկ միտքի մով,
Եվ կամ գերին վեհոգի՝ հիվանդ տիրոջն իր պաշտպան,
Այս բոլորին ես հոգնած՝ կուզեմ հրաժեշտ տալ կյանքին,
Բայց թե մեռնիմ, սիրելիս պիտի մնա առանձին։

Այս դեպքում ևս բնագրի բոլոր տողերի հերթականությունը պահպանված է, հանգամանք, որ գուցե այնքան էլ կարևոր չէ, սակայն ինչպես պարզվում է բնորոշ է շեքսպիրյան սոնետի հայերեն թարգմանությունների համար։ Նշենք, որ այլ լեզուներով կատարված թարգմանությունների մեջ այդ հերթականությունը շատ հաճախ է խախտվում, օրինակ, ռուսերեն ամենալավ դիտված թարգմանություններում անգամ (Պաստեռնակ, Մարշակ, Ռումեր) տողերի բնագրային հերթականությունը խախտված է[28]։

Անտոնյանի թարգմանության մեջ դիտվում են նախորդների համեմատ որոշ նորություններ։ Օրինակ, սա առաջին հայերեն թարգմանությունն է, ուր հանգերի համակարգը, թեև բնագրինը չէ, բայց ավելի մոտ է բնագրին, քան նախորդ բոլոր թարգմանություններում։ Բնագրի քառատողերում եղած հանգերի ab ab համակարգը այստեղ փոխարինված է abba համակարգով, որը նույնպես հատուկ է անգլիական դասական սոնետին։

Նորություն է նաև, որ շեքսպիրյան 11 and-երը այս դեպքում պահպանվել են այլ ձևով, նրանցից 10-ը թարգմանվել է կամ, մեկը՝ Եվ կամ։ Պետք է ասել, որ այս դեպքում հայերեն կամ-երը վատ չեն հնչում անգլերեն and-երի փոխարեն, և բնագրի հռետորական հնարանքը նկատելիորեն պահպանված է։

Բայց, իհարկե, այս թարգմանության ամենակարևոր արժանիքը այլ է՝ շեքսպիրյան տրամադրության, խոհի ու զգացմունքի համեմատաբար ավելի ճիշտ արտացոլումը, թեև հասկանալի է, որ այստեղ էլ կան խո-

ցելի կետեր, օրինակ, չի կարելի համաձայնել բնագրի 7-րդ տողի ընթերցման և թարգմանության հետ՝ «Կամ անարդար կոխոտումն իրավունքին անթերի», ինչպես արդեն գիտենք բնագրի 7-րդ տողում խոսքը վերաբերում է ոչ թե անթերի իրավունքի անարդար խախտմանը, այլ ճըշմարիտ կատարելության չգնահատվելուն։ Անհաջող են նաև 8-րդ, 10-րդ և 12-րդ տողերը, որոնք թե այս կամ այն չափով բնագրից հեռացած են և թե ավելի թույլ են հնչում։ Սակայն թարգմանության հաջողված հատվածները, որոնք ավելի շատ են, պահպանում են ամբողջ սոնետի ընդհանուր բանաստեղծական հնչեղությունը։ Շատ կարևոր է, որ լավ են թարգմանված առաջին տողը («Այս բոլորեն ես հոգնած կըղձամ մահվան հանգիստին») և վերջին երկու տողերը («Այս բոլորեն ես հոգնած՝ կուզեմ հրաժեշտ տալ կյանքին, Բայց թե մեռնիմ, սիրելիս պիտի մնա առանձին»), հայերեն հաջող են արտահայտված նաև բնագրի 2—6-րդ տողերում եղած հակադրությունները և տրամադրությունները։ Այս դեպքում թարգմանությանը կարծես չի վնասում այն, որ բնագրի ընդհանուր, չանձնավորված որոշ հակադրություններ այստեղ անձնավորված են. օրինակ, բնագրի 2-րդ տողի տեսնել կամ տեսնելով արժանավորությունը ի ծնե մուրացկան միտքը թարգմանված է «Արժանիքի տեր անձ մը տեսնել ծընած մուրացկան» և այսպես հայերեն, ըստ երևույթին, ավելի լավ է հնչում և բնագրային իմաստն էլ թեև այլ ձևով, բայց պահպանվում է։

5-րդ տողում մի այլ կարգի կոնկրետություն է մտցված բնագրի համեմատ։ „And gilded honour shamefully misplaced“ տողում ասվում է, որ ոսկեզօծ պատիվը տրվում է անամոթաբար, անգլերեն խոսքից ենթադրվում է, որ այն տրվում է անարժան մարդուն, թեև այդ կոնկրետությունը չկա։ Հ. Մասեհյանը հարազատ է մնացել բնագրի խոսքին՝ «Ոսկեզօծ պատիվն անամոթաբար անտեղի տրված», Խ. Դաշտենցը, կոնկրետություն է մտցրել՝ «Եվ պատիվը ոսկեզօծ՝ անպատիվ մարդուն տրված», որ վատ չէ հնչում, նույնկերպ են վարվել Դ. Դավթյանն ու Հ. Քելեշյանը՝ «Եվ ոսկեփայլ պատիվը անարժանին զուր տրված» (և սա այս թարգմանության, թերևս, ամենահաջող տողն է), այս ուղիով է գնացել նաև Հ. Անտոնյանը՝ «կամ պատիվը ոսկեզօծ սխալ տիրոջ ընծայված», որը և չի կարելի ասել, թե անհաջող է։

Ուշադրություն է գրավում 11-րդ տողի թարգմանությունը «Կամ ճըշմարիտն ակներև՝ կոչված պարզուկ միտքի սով»։ Սա, ըստ երևույթին նախորդ բոլոր թարգմանություններից ավելի ճիշտ է (թեև ոչ բացար-

ձախորեն ճիշտ) արտահայտում այն, ինչ ցանկացել է Շեքսպիրն ասել „And simple truth miscalled simplicity" տողով, թեև այս «բառացի» թարգմանությունը չէ։

* * *

Այժմ բերենք Թումանյանի արխիվում եղած թարգմանությունը։

1 Խոնջած այս բոլորից ես անդորրացուցիչ մահվան եմ աղաղակում
2 Ինչպես մի ի ծնե մուրացկան, դատապարտված տեսնելու անապատը (անապատը գիտելու)
3 Կարիքավորից, և որը սակայն ոչ մի ուրախությունից չ՚զրկում ինքն իրան,
4 Ամենամաքուր հավատը ապերջանիկորեն դավաճանված
5 Եվ ոսկեզօծյալ պատիվը ամոթապարտորեն անարժանին տրված
6 Եվ կուսական առաքինությունը կոպտորեն բռնացրած
7 Եվ խակական (արդար) կատարելությունը անարդարորեն նախատված
8 Եվ զորությունը կաղացող ամբոխից անկարող դարձած
9 Եվ արվեստը բերանակապ արված հեղինակությունից
10 Եվ գժությունը (ինչպես վարդապետ) որ վերհսկողության է ենթարկում ճարտարամտությունը
11 Եվ պարզ ճշմարտությունը անօրինաբար պարզամտություն է անվանում
12 Եվ գերված որ իբր ծառա սպասավորում է գերող չարության
13 Հոգնած այս բոլորից ես կթողնեի ու կհեռանայի այս բոլորից
14 Եթե մեռնելով չհարկադրվեի մենակ թողնել իմ սիրտը։

Ինչպես դժվար չէ նկատել, թարգմանությունը տողացի է։ Արխիվում կա այս կերպ թարգմանված նաև ուրիշ 3 սոնետ, բոլորն էլ գրված բանաստեղծի դստեր՝ Նվարդի ձեռքով[29]։ Հարց է առաջանում ի՞նչ լեզվից է կատարված այս թարգմանությունը։

Հայտնի է, որ Հ. Թումանյանը անգլերեն չի իմացել և հավանական է, որ նա ինքնուրույն չէր կարող թարգմանություն կատարել անգլերենից, այն էլ շեքսպիրյան անգլերենից։ Կարելի էր սպասել, որ այս թարգմանությունն ըստ իր սովորության Թումանյանը կատարած լիներ ռուսերենից։ Եվ մենք այս տողացին համեմատեցինք ռուսերեն բոլոր այն թարգմանությունների հետ, որոնք կարող էին լինել Թումանյանի տրամադրության տակ և որոնք կարողացանք գտնել։ Պարզ դարձավ, որ հա-

լերեն այս տողացին գրանցից որևէ մեկի թարգմանությունը չէ, ավելին, լիովին ապացուցվեց, որ թարգմանությունը անգլերեն բնագրից է կատարվել և այն էլ սխալներով, որ հետևանք է XVI—XVII դարերի անգլերենը լավ չիմանալու։ Որ տողացին բնագրից է թարգմանված երևում է թեկուզ այն բանից, որ յուրաքանչյուր տող բառ առ բառ թարգմանված է (նույնիսկ 10-րդ տողի փակագիծը պահպանված է, որ թարգմանիչները սովորաբար չեն անում), թեև մի շարք բառեր հասկացված են սխալ, բայց այդ սխալների պատճառն էլ կամ անգլերեն համապատասխան բառերի բազմիմաստությունն է ու նրանց մասնավոր իմաստը չհասկանալը, կա՛մ էլ բնագրի բառը անգլերեն մի այլ բառի հետ շփոթելը (որ լեզուն իմանալու, բայց շեքսպիրյան անգլերենը լավ չհասկանալու հետևանք է)։

Այսպես, երկրորդ տողի desert բառը թարգմանիչը հասկացել է անապատ, իսկ behold-ն էլ ճիշտ թարգմանելով ստացել է «տեսնելու անապատը»։ Սա պատճառ է դարձել, որ տողի ամբողջ իմաստը սխալ հասկացվի, որի հետևանքով էլ սկզբի As-ը թարգմանել է ինչպես, և տողը փոխանակ կարդալու «Տեսնելով արժանավորությունը մուրացկան ի ծնե» կարդացել է «Ինչպես մի ի ծնե մուրացկան դատապարտված տեսնելու անապատը (անապատը դիտելու)»։

Բանն այն է, որ desert, իրոք, անգլերեն նշանակում է անապատ, նաև անապատային, անմարդաբնակ և այլն։ Սակայն կա նաև այլ desert, որ նշանակում է ծառայություն, նաև արժանիք, արժանավորություն։ Այս վերջին իմաստներով (արժանիք, արժանավորություն), ըստ երևույթին բառը այժմ ավելի քիչ է գործածվում, մինչդեռ շեքսպիրյան տողում ակներևաբար այդ իմաստով է գործածված։

Հենց միայն այս փաստը խոսում է այն մասին, որ թարգմանությունը կատարված է անգլերենից, իսկ սա էլ նշանակում է, որ թարգմանիչը Թումանյանը չի եղել։ Գուցե և անգլերենից նախապես տողացի թարգմանել են ռուսերեն, իսկ սրանից էլ Թումանյանը թարգմանել է հայերեն, որ քիչ հավանական է։

Նույն կերպ ճիշտ չի ընթերցվել 3-րդ տողը՝ needy բառը սխալմամբ կարիքավոր հասկացվելու պատճառով. need իրոք արդի անգլերենում նշանակում է կարիք, աղքատություն, բայց սոնետի needy-ն նշանակում է փուչ, սին։ Այս կարգի անճշտություններ կան նաև 7-րդ, 8-րդ տողերում։

Այսպիսով, Թումանյանին վերագրվող այս տողացի թարգմանությունը, իրականում այլ անձնավորություն է կատարել, հավանաբար բանաստեղծի բարեկամ Մխիթար Տեր-Անդրեասյանը, որը անգլերենի ուսու-

ցիչ էր և Թումանյանի խորհրդատուն անգլերենի հետ առնչվող հարցե-րում (Տեր-Անդրեասյանն է համեմատել Թումանյանի դիտողությունները, արված «Համլետի»՝ Հ. Մասեհյանի կատարած թարգմանության առթիվ)[36]։ Ըստ երևույթին, բանաստեղծի խնդրանքով նրա բարեկամը կատարել է այս տողերի թարգմանությունները, որպեսզի հետագայում Թումանյանը օգտագործի դրանք իր կատարելիք թարգմանությունների մեջ։

* * *

Շեքսպիրի 66-րդ սոնետի հայերեն թարգմանությունների քննությու-նը, այսպիսով, ցույց է տալիս, որ դեռևս չկա հայերենի հնարավորու-թյունների լիակատար օգտագործմամբ կատարված թարգմանություն։ Համեմատաբար ամենահաջողը, թերևս մնում է, Հ. Մասեհյանի կատա-րածը, թեև որոշ կողմերով հաջող պետք է համարել նաև Խ. Դաշտենցի և Հ. Անտոնյանի թարգմանությունները, բայց և ոչ մեկը չունի թարգմա-նական այն արվեստը, որը մենք տեսնում ենք շեքսպիրյան երկերի հա-յերեն այլ թարգմանությունների մեջ։

Խրախուսելի պետք է համարել քնարական այս հրաշալի ստեղծա-գործության առաջիկա հնարավոր թարգմանությունները, որոնց մեջ գուցե և կստեղծվի շեքսպիրյան բնագրին արժանի գործ։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. М. Морозов, Избранные статьи и переводы, М., 1954, էջ 281, նաև նույն հեղինակի վերջաբանը „Сонеты Шекспира в переводах С. Маршака" գրքում, М., 1964, էջ 199։
2. Խոսքը վերաբերում է անգլիական սոնետին, իտալականը, որ անգլիական սոնետի նախատիպն է եղել, փոքր-ինչ այլ կառուցվածք ունի՝ երկու քառատող և երկու եռատող։ Կամ ութատողանի և վեցատողանի երկու տուն։
3. А. Аникст, Творчество Шекспира, М., 1963, էջ 320—321։
4. М. Морозов, Избранные статьи и переводы, էջ 279։
5. Հ. Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Երևան, 1965, էջ 475։
6. Բնագրում՝ of time, այսինքն՝ ժամանակի:
7. Բնագրում՝ scorns, որ այստեղ ավելի շուտ պետք է նշանակի ծաղր, ծաղրանք:
8. Բնագրում՝ For who would bear...
9. Ահա բնագրի այդ մասը

    The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
    The pangs of despis'd love, the low's delay,
    The patient merit of the unworthy takes...

10. *Բնագրում՝* Or to take arms against a sea of troubles.

11. *Բնագրում՝* When he himself might his quietus make
With a bare bodkin?

12. A. C. Bradly, Shakespearean Tragedy, London, 1962, *էջ 61—62։*

13. *Տե՛ս նույն տեղում։*

14. А. Аникст, Творчество Шекспира, *էջ 373։*

15. M. Seymour-Smith, Shakespeare's Sonnets. Edited With an Introduction and Commentary by Martin Seymour Smith, London, 1963, *էջ 49։*

16. *Նույն տեղում։*

17. *Տե՛ս* М. Морозов, Избранные статьи и переводы, *էջ 277*:

18. А. Аникст, Творчество Шекспира, *էջ 311։*

19. *Համմ.* M. Seymour-Smith, Shakespeare's Sonnets, *էջ 3—12*;

20. *Համմ.* А. Аникст, Творчество Шекспира, *էջ 328։*

21. *Նույն տեղում, էջ 319։*

22. М. Морозов, Избранные статьи и переводы, *էջ 283*:

23. „Мастерство перевода", М., 1968, *էջ 161—162։*

24. *Նույն տեղում, էջ 183—188։*

25. *Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյանի նշվ. հատորում եղած ծանոթագրությունը, էջ 578—579։*

26. *29, 66, 110, 111 սոնետների Հ. Թումանյանին վերագրվող թարգմանությունների ձեռագրերը (Ն. Թումանյանի արտագրությամբ)։ Տե՛ս ԳԱԹ, Հ. Թումանյանի արխիվ, թղթ. № 174։*

27. *Տե՛ս* В. Шекспир, Собрание сочинений, т. 5, СПб, Брокгауз-Ефрон, 1904, *էջ 418*:

28. *Տե՛ս* „Мастерство перевода", *էջ 167—168։*

29. *Վ. Թերզիբաշյանը գրում է. «Ինքը Թումանյանը մտադրվել էր թարգմանել Շեքսպիրի սոնետները։ Նրա թղթերի մեջ մնացել է մոտ երեսուն սոնետի բովանդակության կոնսպեկտը և թարգմանության փորձը» (Վ. Թերզիբաշյան, Շեքսպիրը հայերեն, Երևան, 1956, էջ 103)։ Անհասկանալի է, թե ինչ նկատի ունի Թերզիբաշյանը «մտադրվել էր թարգմանել», «բովանդակության կոնսպեկտ և թարգմանության փորձ» գրելով։ Արդյո՞ք նկատի են առնված հինգ սոնետների նաև վերոհիշյալ տողացի թարգմանությունները։*

30. *Տե՛ս Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, Երևան, 1959, էջ 126։*

14—884

ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

ՌՈՒԲԵՆ ՍԻՄՈՆՈՎ

ՇԵՔՍՊԻՐ. «ՄԵԾ ԱՂՄՈՒԿ ՈՉՆՉԻՑ». ԲԵՆԵԴԻԿՏ

Բեմում իր առաջին քայլերն անող ո՞ր երիտասարդ դերասանը չի երազում հանդիպել Շեքսպիրի հետ։ Իմ շեքսպիրյան առաջնեկը՝ Կլավդիոսը «Համլետում»՝ ուրախ հանդիպում եղավ։ Երկրորդ հանդիպումս տեղի ունեցավ մեր թատրոնի համար ոչ սովորական պայմաններում։ «Մեծ աղմուկ ոչնչից» ներկայացման մեջ ես զբաղված չէի, բեմադրական աշխատանքներն էլ ավարտվելու վրա էին, երբ գեղխորհրդի դիտմանը պարզվեց, որ անհրաժեշտ է փոխել Բենեդիկտի դերակատարին։ Առաջադրվել էր իմ թեկնածությունը։ Դերի պատրաստմանն էլ տասը օր էր տրվել։ Պրեմիերան արդեն հայտարարված էր։

Ես հրաժարվում էի, պատճառաբանելով, որ տեքստը չգիտեմ և որ ներկայացման գլխավոր դերը յուրացնելու համար տասը օրը շատ քիչ է։ Ընդ որում, ես կարդացել էի Լենսկու մասին հենց նոր լույս տեսած գրքույկը, ուր պատմվում էր, թե ինչպես է խաղացել նույն դերը Փոքր թատրոնի այդ հոյակապ դերասանն ու ռեժիսորը։

Բայց հրաժարականս չընդունեցին։ Կոլեկտիվի հանդեպ ունեցածս հարգանքը, կարգապահության և, մանավանդ, ստուդիականության (անձնական շահը թատրոնի շահերին զոհաբերելու) սկզբունքը պարտադրեցին ինձ ստանձնել այդ դերը։ Ներկայացման բեմադրող Ի. Մ. Ռապոպորտի հետ փորձեր անցկացնելուց բացի, ես խնդրեցի, որ ազատ ժամերին ինձ հետ պարապի նաև Բորիս Վասիլևիչ Շչուկինը։ Վերջինս իր կյանքում ոչ մի ներկայացում չէր բեմադրել, բայց հիանալի ռեժիսոր — մանկավարժ էր։ Նրա հետ բոլոր ազատ ժամերիս լրացուցիչ պարապմունքներ ունեցանք։ Հետաքրքրականն այն էր, որ այդ ընթացքում իմ կողքին խաղընկերներ չկային։ Շչուկինի հետ միասին պարզեցինք Բենե-

դիկտի անցուդարձն ու անկլինները։ Եվ տասը օրը արնության մեջ գրեթե աննկատ անցավ։ Ընդհանուր փորձերին ես ձգտում էի լոկ տեքստը ճիշտ ասել, խաղի մասին խոսք լինել չէր կարող։ Եվ, անկեղծ ասած, գլխավոր փորձերից առաջ ես ինձ այնքան էլ լավ չէի զգում։ Չկար ո՛չ կերպար, ո՛չ բնավորություն։ Ես հագնում էի Բենեդիկտի շորերը և զգում, որ իմ կառուցվածքն ու հասակը չեն համապատասխանում նրա մասին իմ իսկ ունեցած պատկերացմանը։ Նա պետք է ավելի թիկնեղ լիներ, ավելի բարձրահասակ։ Խնդրեցի, որ կոշիկներիս կրունկները բարձրացնեն, ուսերիս ու կրծքիս էլ բամբակ դնեն։ Թաքուն գրիմ էի անում, կեղծամներ փորձում, դեմքս ու ձեռքերս հասուն գունաներկերով սևացնում (չէ՞ որ Դոն Պեդրո արքայազնը ու նրա շքախմբի մեջ մտնող մյուս անձինք էլ նոր էին վերադարձել արշավանքից)։

Զգալով, որ մտնում եմ Բենեդիկտի արտաքինին ու «մարմնաչափերին» սկսեցի փնտրել նրան հարմարող խիստ ու կոպիտ խոսելակերպը։ Լայն կրծքավանդակի տեր լինելու ինքնաներշնչումից ձայնս ավելի հնչուն դարձավ։ Բայց ինչպե՞ս որսալ Բենեդիկտի ներքին նկարագիրը։ Չէ՞ որ իմ փնտրածն առայժմ վերաբերում էր հերոսի արտաքին տեսքին։ Պետք էր շոշափել Բենեդիկտի յուրահատկությունը։ Ես խնդրեցի Իոսիֆ Մատվեևիչ Ռապոպորտին, որն անգլերեն լավ գիտեր, կարդալ ինձ համար այդ դերը բնագրով։ Շեքսպիրի կայծկլտուն և, միաժամանակ, երաժշտական լեզուն ամրացրեց իմ պատկերացումը Բենեդիկտի մասին և հիմնավորեց թավ ու շեշտուն այն խոսելակերպը, որ ընտրել էի ես նրա համար։ Սկսեցի կարդալ ռուս պոետների այն բանաստեղծությունները, որ պայմանավորում են եռանդուն ու միաժամանակ երաժշտական արտասանություն։ Ձգտում էի ամեն կերպ ընդլայնել ձայնիս հնչյունաշարը։ Բայց և այնպես, բոլոր այդ վարժությունները նախապատրաստում էին ինձ դերի համար, սակայն դերը չէին ուրվագծում։

Վրա հասավ նախահանդիսատեսային վերջին փորձը։ Ես զգում էի, որ խաղընկերներս ջանում էին օգնել, ներքաշել ինձ բեմական ակտիվ շփման ու անցուդարձի մեջ։ Իսկ ես տակավին տեքստով էի մտահոգված, հիշողությանս մեջ այն չամփոփվեց։ Փորձից հետո Ռապոպորտը կազմին դիտողություններ անելիս ինձ քաջալերեց։ Այսինքն, թե ամեն ինչ լավ է, պիտի որ ստացվի։ Բայց ես ես գիտեի, զգում էի, որ Բենեդիկտին առայժմ չխաղացի։ Գիտեի, որ ռեժիսորի խոսքերը ոչ այլ ինչ են, քան բարեկամի ցանկություն՝ օգնել ինձ դժվարին կացության մեջ։

Շչուկինն ասաց. «Քեզ մոտ ամեն բան նշված է, դու ամեն ինչ գիտես: Հիմա էլ ու վաղը հանդիսատեսի առաջ, համարձակ խաղա»:

Գլխավոր փորձի նախօրյակին, ամբողջ երեկո ես թերթում էի Վերածննդի դարաշրջանի իտալական, իսպանական և հոլանդական նկարիչներին նվիրված գրքերը: Դիտում եմ Ռուբենսի, Վան-Դեյկի, Ռեմբրանդտի և հատկապես Վելասկեզի նկարները: Դրանք ինձ տողորեցին կենսախնդությամբ ու ավյունով, իսկ Վելասկեզը նաև իմաստուն պարզությամբ: Նրա դիմանկարների բոլոր հերոսները աչքի էին զարնում իրենց ընդգծված բնավորությամբ, շնչում էին, ապրում կտավների վրա, լավ իմաստով տոնական և հանդիսավոր տեսք ունեին: Այ հենց այսպիսին էլ, մտածում էի ես, — պետք է լինի Բենեդիկտը: Ու սկսում էի փնտրել նույն իրավիճակները, նույն կեցվածքներն ու շարժումները, ինչը քիչ առաջ տեսել էի Վելասկեզի մոտ:

Գլխավոր փորձին հանդիսասրահը լեփ լեցուն էր: Գրիմը երկար չի անում, որպեսզի առանց հոգեմաշ սպասումի հարդասենյակից անմիջապես բեմ անցնեմ: Դա ինձ միշտ էլ օգնում է դերը ստեղծագործական լիցքով սկսելու: Մուտքից առաջ այնուամենայնիվ հուզվում էի, բայց ահա հնչում է Դոն Պեդրոյի և շքախմբի գալստյան հանդիսավոր մեղեդին: Մտնում եմ բեմ և գրավում իմ տեղը: Հայտնվում է Բեատրիչե — Մանսուրովան և հանկարծ ես ինձ չափազանց երջանիկ եմ զգում, որ խաղալու եմ Բենեդիկտի դերը:

Այդ դերակատարումը ծնվեց գլխավոր փորձի ժամանակ: Բեատրիչեի հետ իմ հերոսի ունեցած առաջին իսկ ռեպլիկներն ու խոսքակռիվը գրավեցին հանդիսասրահի ուշադրությունը: Իմպրովիզացիոն խաղաոճը անսպասելի գյուտեր էր երևան բերում և, որ ամենագլխավորն է, դրանք մերվում էին Բենեդիկտի կերպարին, նրա բնությանը: Բեմից առաջին հեռանալս՝ շատ կարևոր մոմենտ. Բեատրիչեին մի վերջին, իր կարծիքով սպանիչ ռեպլիկ տալով, Բենեդիկտը, այսինքն ես, վստահ քայլերով շարժվում եմ դեպի կուլիսները և հանկարծ, ավա՜ղ, սայթաքելով, վայր եմ ընկնում: Բարձրանալով, ամոթից կուչ եկած և ցավից կաղալով հեռանում եմ բեմից: Հանդիսատեսը աշխույժ ծիծաղով սկսում է ծափահարել ինձ: Փորձերի ժամանակ այդպիսի բեմավիճակ չէր դրվել: Դա ծնվեց ներկայացման պահին, ինձ համար բոլորովին անսպասելի կերպով:

Դերակատարման բախտորոշ տեսարանը տղամարդկանց ասուլիսի այն պահն էր, երբ Դոն Պեդրոն, Լեոնատոն, Անտոնիոն և Կլավդիոն խոսում են Բենեդիկտի հանդեպ Բեատրիչեի տածած սիրո մասին, իսկ ինքը

Բենեդիկտը, տաղավարում թաքնված, լսում է այդ խոսակցությունը։ Դոն Պեդրոն և մյուսները, գոհ իրենց սրամիտ տասյխսից, հեռանում են։ Բեմի վրա մնում եմ միայն ես։ Թաքստոցից դուրս գալով, սկսում եմ դանդաղ շարժվել դեպի բեմառաջքը, ինքս ինձ հարց տալով. Ճի՞շտ էր արդյոք այն ամենը, ինչ լսեցի։ Եվ այժմ ի՞նչ անել։ Հայտնվում է Բեատրիչեն և Բենեդիկտին կանչում ընթրելու։ Աղջկա յուրաքանչյուր խոսքի մեջ վերջինս տեսնում է իր հանդեպ նրա փայփայած զգացման հաստատումը։ «Անարգի մեկը պիտի լինել սրան չխղճալու համար»,— ասում է Բենեդիկտը, կրկին մենակ մնալով։ Բայց ինչպես վարվել, մանավանդ երբ ինքն էլ բռնկվում է պատասխան զգացումով։ «Չէ՞ որ միշտ ասել եմ, թե ողջ կյանքս ամուրի եմ մնալու»։ «Մտքովս չէր անցնում, թե հարսանիքս էլ պիտի տեսնեմ»։ Բենեդիկտը ջանում է դեն նետել կնատյացի իր համոզումները։ Տեսարանն ավարտվում էր հետևյալ ասույթով. «Արժե՞ որ տղամարդը վախենա չար լեզուներից ու դրանց պատճառով խույս տա իր ճանապարհից։ Ոչ։ Աշխարհը բազմանալ է ուզում» — ծայր համոզվածությամբ շեշտում ու ավարտում էի ես իմ մենախոսությունը։ Բայց, դրան վերադիր, փորձերի ժամանակ ես քթիս տակ մռմռում էի Տ. Խրեննիկովի ստեղծած հիանալի մի երգի մեղեդին, մտածելով, թե արդյոք կա՞րող է այն օրգանական վերջակետ դնել մենախոսությանս։ Եվ ահա ներկայացման ժամանակ, երբ նվագախմբում սկսեց հնչել այդ երգը, ես տարված դրա հմայքով, սկսեցի ձայնակցել երաժշտությանը։ Ուշքի գալով, փորձեցի ազատվել «լիրիկական» այդ ինքնաներշնչումից։ Սակայն երաժշտությունն ինձ ավելի ու ավելի էր գերում, ինչի հետ միաժամանակ աճում ու զորանում էր իմ սերը դեպի Բեատրիչեն։ Եվ ես արդեն բոլորովին գլուխս կորցրած, երգեցի այդ երգը՝ ի նշան իմ սիրահարության։ Ու մտքով ամուրիի կյանքիս հրաժեշտ տալով, ուրախացած, մի քիչ էլ տխրամած հեռացա բեմից։

Հենց այդ պահից էլ զգացի, որ Բենեդիկտի կերպարն ամուր նստած է իմ մեջ։ Եվ որ նրան ես լավ եմ ճանաչում, գիտեմ, թե ինչպես կվարվի յուրաքանչյուր պարագային, ուզածդ հանգամանքներում։ Այն ամենը, ինչ նախանշվում էր փորձերի ժամանակ, գլխով ընկալված, բայց դեռևս չապրված, հույզով չկնրված բոլոր դրությունններն ու վիճակները բեմական կյանք էին ստանում հենց ներկայացման ընթացքում։ Եվ ես մեծագույն հաճույք էի ապրում բեմի վրա գտնվելուս համար։ Այլևս ոչինչ ինձ համար դժվարին կամ անհնարին չէր, յուրաքանչյուր տեսարան ծնվում էր ինքն իրեն, իմպրովիզացիոն եղանակով։ Եկեղեցու տեսարանը, ուր

Բենեդիկտը սեր է խոստովանում («Ես սիրում եմ ձեզ, Բեատրիչե, հոգիս է վկա, սիրում եմ, սիրում») ինձ մինչ այդ շատ էր մտահոգում։ Թատրոնում առհասարակ սիրո խոստովանության տեսարանները միշտ ամենից բարդն ու դժվարինն են։ Բայց ես այնքան հուզված ու անկեղծ էի, որ ամեն ինչ ասես ինքն իրեն ստացվեց։ Նույնը հաջորդ բոլոր տեսարաններում։

Այդպես, տասը օրում ծնվեց իմ Բենեդիկտը։ Եթե Կոստյա կապիտանս (Պոգոդինի «Արիստոկրատներում») հասունանում էր մարդկանց ուսումնասիրելու, նախատիպերին ծանոթանալու միջոցով, իսկ նրա կերպարանագծերը մշակվում էին փորձերի ընթացքում, պրեմիերայից շատ առաջ (նույնիսկ կակազելով խոսելս), ապա Բենեդիկտը լույս աշխարհ եկավ միանգամից, հենց գլխավոր փորձի ժամանակ, երբ դահլիճը լեփ լեցուն էր հանդիսատեսներով։

Յուրաքանչյուր դերակատարում յուրովի է ստեղծվում։ Եվ հենց դրա մեջ է մեր արվեստի ուժը իմ սիրած թատրոնի, որ կոչվում է խաղարկային թատրոն։

ՅԱԳՈՅԻ ԴԵՄՔՆ ՈՒ ԴԻՄԱԿԸ

Զրույց Ավետ Ավետիսյանի հետ

«...Ժողովրդական արտիստ Ավետ Ավետիսյանը Յագոյի դերում հիասքանչ է: Դա մանր ավանտյուրիստ չէ, այլ հասուն գիշատիչ, հսկայական ինքնազսպման և ուժի, իր կյանքում շատ բան տեսած մարդ, այն դաժան աշխարհի ծնունդը, որն իր շուրջը տեսել էր Շեքսպիրը: Այս ցինիկի կոպտավուն արտաքինի տակ թաքնված է սուր դավաճանության նրբին հաշիվ: Նա ներքուստ դողում է իր նողկալի ձեռնարկման հաջողության համար, բայց դա չի մատնում եզակի շարժումով անգամ: Աչքերում միայն մերթ բռնկվում է չարախնդություն, մերթ առկայծում անհանգստություն և շուրթերին երբեմն հայտնվում է հազիվ որսալի մի քմծիծաղ: Նույնիսկ վերջում, երբ մերկացված Յագոյին դատապարտում են մահվան, նրա դեմքի մկանները մնում են անշարժ»[1]:

Սրանից շուրջ երեք տասնամյակ առաջ այսպես է նկարագրել Ավետ Ավետիսյանի Յագոն սովետական շեքսպիրագետ, պրոֆեսոր Մ. Մորոզովը: Այս դերակատարման շուրջ շատ կարծիքներ են հայտնվել, որովհետև հանդիսատեսին ու մասնագետներին առաջարկել է կերպարի սեփական, շատ կողմերով թարմ ըմբռնում: Եվ քննադատությունը մասնակի հավելումներով ու ճշտումներով, հիմնականում ձայնակցել է Մորոզովին:

Ինքը՝ դերասանը լսել է, մտածելով, թե ինչ որ պետք էր, առել է բեմից: Եվ ահա հիմա, երբ նա վաղուց արդեն հրաժեշտ է տվել Յագոյին, հետաքրքիր է, թե տարիների հեռվից ինչ կերպ է տեսնում անցած-

վնացած դերակատարումը, ինչպես է մոտենում այդ առիթով ստացած կարծիքներին։

— Ես միշտ այն մտքին եմ եղել, որ ինչ դեր էլ խաղալու լինես, ամենից առաջ պետք է ականջ դնես հեղինակին, ուսումնասիրես նրան, մանավանդ, երբ այդ հեղինակը Շեքսպիրի պես մի գագաթ է։ Մեծ դրամատուրգի կերպարները զարմանալի հատկություն ունեն՝ իրենց ողջ պատմական, կենցաղային, անհատական կոնկրետությամբ հանդերձ, պիեսի մեջ իրենց վերապահված խնդրի, ասելիքի որոշակիությամբ հանդերձ, ռեժիսյորին ու դերակատարին լայն ասպարեզ են տալիս գտնելու մոտեցման տարբեր ուղիներ, մեկնաբանման նոր հնարավորություններ։ Մի հանգամանք, որ, — ապացուցված բան եմ ասում, — ամեն դարաշրջանում, ամեն պատմական իրադրության մեջ արդիական հնչողության հմայք է տալիս նույն Համլետին կամ Ռիչարդին, Մակբեթին կամ Լիրին... Եվ այնուամենայնիվ, մոտեցման ու մեկնաբանման բոլոր տարբերակները խրախուսելով, հարկ է հիշել՝ հիմքը հեղինակն է, ու նախքան «ինքնադրսևորումով» զբաղվելը, արվեստագետը ուշի-ուշով պիտի փորձի թափանցել գրական հենքի մեջ, որոնի ու հայտնաբերի այն ապարները, որոնցից պիտի ձուլի իր կերտվածքը։

Երբ Արմեն Գուլակյանը հանձնարարեց ինձ Յագոյի դերը, մի բան միայն ասաց. «Գնա, կարդա, որոշիր՝ ինչ ես անելու. հետո էլ ես կասեմ իմը»։

Մինչ այդ ես արդեն տեսել էի երեք Յագո՝ Արմեն Արմենյանի, Միքայել Մանվելյանի, Մկրտիչ Ջանանի Յագոները։ Դժվար էր Յագոյի սեփական մարմնավորմանը ձեռնարկելիս դիմադրել այս ուժեղ անհատականությունների ազդեցությանը։ Ներքնապես զգում էի, որ այն ինչ ես պիտի անեմ, տարբեր մի բան պիտի լինի այս երեքից։ Զգում էի նաև, թե ո՛րն է ինձ առավել մոտ և որի՛ն պետք է ավելի շատ հետևեմ։ Խոսքս Ջանանի Յագոյի մասին է, որով հիացած էի ժամանակին, իսկ այսօր միայն մի փոքր ճկունության պակաս պիտի տեսնեի այնտեղ։ Բայց...

Բայց դեռ ինձ սպասում էր ամենատեղյակ ու բանիմաց խորհրդատուն՝ Շեքսպիրը։ Նրա «Օթելլոն»։ Ես արդեն ծանոթ էի այդ գործին ոչ միայն որպես հանդիսատես, այլ նաև որպես դերակատար, խաղացել էի Կասիո, բայց ողբերգությունը ձեռքս առա հաստատ որոշած՝ կարդում եմ կարծես առաջին անգամ, աչալուրջ հետևում եմ Յագոյի բոլոր արարքներին, նրա խոսքին, պահվածքին, մյուս գործող անձանց ռեակցիային և այլն, և այլն։ Իսկ ամենից առաջ որոնում եմ նրա գործելակերպի դըրդապատճառները։

Ի տարբերություն Յագոյի մենամարտի ստրատեգիայի, որը բացահայտվում է ողբերգության տառացիորեն առաջին-երկրորդ էջերում (այս մասին՝ քիչ հետո), Շեքսպիրը նրա դավադրության շարժառիթները սփռել է ողբերգության ամբողջ հարթության վրա, երբեմն ուղղակի հանդիսատեսին ու թատրոնին թողնելով կռահումը, այս կամ այն ակնարկի մեկնաբանությունը։ Այստեղից էլ բազում վեճերն ու բացատրությունները։ Բայց Շեքսպիրը այն հեղինակներից չէ, որոնք պատճառաբանությունների բացակայությունը թաքցնում են բազմանշանակ «թերասումներով»։ Եվ, ինձ թվում է, ես հետզհետե կարողացա գոնե ինձ համար ապացուցել, որ Յագոյի փիլիսոփայական պրոբլեմին զուգահեռ, նրա լարած թակարդները ունեն միանգամայն երկրային հող ու բացատրություն։ Ինչո՞ւ է Յագոն ատում մավրին։ Ինչո՞վ պիտի դերասանը հիմնավորի իր հերոսի վարքագիծը։

Միգուցե առեղծվածի պատճառը այն է, որ շրջանցել են իրեն ու տեղակալ նշանակել Կասիոյի՞ն։ Ինչո՞ւ չէ։ Յագոն ինքն է խոստովանում դա։ Բայց ես ավելի շատ հակված եմ պնդելու, որ Կասիոյի գիծը Շեքսպիրի ձեռքին պարզապես դրամատուրգիական կատալիզատոր է ռեակցիան արագացնելու համար։ Միևնույն է, Յագոն տեղակալ նշանակվելուց հետո էլ նույն կերպ պիտի վարվեր։ Ուրեմն կա և ուրի՞շ պատճառ։ Թերևս այն, որ, — մի զարմացեք, — ինքն էլ է տենչում ու ինքն էլ է խանդում։

«...Դեզդեմոնային ես էլ եմ սիրում.
Ոչ միայն տենչից, թեև պատահմամբ
Այդ մեծ մեղքից էլ այնքան մաքուր չեմ,
Այլ մասամբ դրդված վրեժիս փափագից,
Քանի որ կասկածներ ունեմ, որ վավաշ մավրը
Իմ տեղն է ցատկել։ Եվ երբ այդ բանը մտքովս անցնում է՝
Հանքաթույնի պես կրծում է ներսս»[2]։

Եվ մի քանի տող ներքև՝ «...կնոջ տեղ կնիկ»։ Անտարակույս՝ այս էլ։ Բայց, ըստ իս, գլխավորն այն է, որ նրա աչքի, իրենից ու բոլորից բարձր, վեհ կանգնած է մի սևամորթ։ Յագոն նրա մասին խոսելիս միշտ շեշտում է այդ պարագան՝ «մի սև պառավ խոյ», «Նորին մավրություն» (բացահայտ իրոնիա), «արաբական ձի», «դևի երես» և այլն։ Հիմա բաղդատեք սա Օթելլոյի կասկածների հետ՝ «գուցե պատճառը այն է, որ սև եմ», Բրաբանցիոյի ցասման հետ՝ «...ստրուկներ ու հեթանոսներ

թող մեզ տեր դառնան», և կտեսնեք, որ սևամորթ լինելու պարագան երկրորդական չէր կարող լինել ինչպես Շեքսպիրի, այնպես էլ նրա հերոսների, մասնավորապես Յագոյի համար։

Ուրիշ բան, որ այս կոնկրետությունից մղվելով, Յագոն վերածվում է «չարության տիտանի», որի հետ բախվում է մեկ ուրիշ տիտան՝ Օթելլոն, ու այդ բախումից պոկվում է վերածնության կայծը՝ կործանված անհատ, հաղթանակած մարդ...

Բայց Յագոյի «տիտանիզմը» ես բնավ չէի պատկերացնում իբրև արտաքին «խոշորացում», ոչ էլ «չարությունը» իբրև գույների չափազանց խտացում, հատկանիշներ, որոնցով բնորոշվում էին, մասնավորապես, Արմենյանի ու Մանվելյանի դերակատարումները։

Շեքսպիրի հերոսները բոլոր պարագաներում, բոլոր դրսևորումներով ու մասշտաբներով մարդ են։ Յագոն էլ է մարդ ու մարդ լինելով, միաժամանակ գաղափար, որոշակի տենդենց։ Ուրեմն ի՞նչ մարմին պիտի ստանար նա, այդ կերպարը, ինչպե՞ս պիտի ներկայանար ողբերգության պերիպետիաների այս կամ այն ստիճանին։ Այդ բանը դերակատարից առաջ որոշել է Շեքսպիրը։ Եվ նրան ունկնդիր՝ իմ Յագոն արդեն գիտե, որ Օթելլոն ասելու է՝ «ամեն մարդ պետք է այն լիներ, ինչ որ թվում է», գիտե, որ նա բացականչելու է՝ «օհ, ինչ դժվար է կեղծավորելը»։ Իմ Յագոն գիտե, որ Օթելլոյի համար ինքը միայն ու միայն «պարկեշտ» է ու «ազնիվ»։ Հայտնի է, ուրեմն, զենքը, հայտնի է նաև, թե որտեղից կարելի է անվրեպ խոցել մավրին։ Ու Յագոն մշակում է իր ստրատեգիան հենց ողբերգության սկզբում, Ռոդրիգոյի հետ խոսելիս.

«Երկինքը վկա, ոչ սիրուց, ոչ էլ պարտազգացումից,
Այլ միայն դրսից այդպես թվալով՝ լոկ շահիս համար։
Եթե արտաքին վարք ու արարքս, դրսի ձևերս,
Հոգուս բընական ունակությունը, և դեմքը ցույց տան,
Ուրեմն սպասիր, որ շուտով սիրտս ափիս վրա պահեմ,
Որ ճայերն ուտեն։ Այն չեմ, ինչ որ կամ»[3]։

Յագոն բացեիբաց խոստովանում է Ռոդրիգոյին՝ «այն չեմ, ինչ որ կամ»։ Բայց ես սա ընկալում էի ո՛չ որպես ինքնամերկացում, այլ կրկին ու կրկին քողարկվելու միջոց անգամ սեփական գործակցից, որին ուզում է երևալ անկեղծ, ինքնամերկացման չափ անկեղծ, ու վստահություն շահել... Այսպես է Յագոն՝ դիմակը հանելով անգամ մնում է... դիմակով։ Ամեն հանդիպողի համար՝ մի դիմակ։ Օթելլոյի համար՝ անվեհեր զին-

վոր, բացախոս կարեկից բարեկամ. Դեզդեմոնայի համար՝ մաքուր սրտի տեր, բայց ցինիկ ու փոքր-ինչ բիրտ տղամարդ. Կասիոյի համար՝ ոչ միայն մարտի ու բաժակի, այլ նաև սրտի ընկեր...

Յուզովսկին նկատել է, որ բոլոր դիմակների համար իմ Յագոն «նյութ է ընտրում» սիրտը, հակառակ դեպքում Ալեքսանյան-Յագոյին խոսուն պետք մերկացներ «Հզոր մարդու» Օթելլոն, որպիսին էր Հրաչյա Ներսիսյանի մավրը։ Այո՛, իմ Յագոն նախ և առաջ «հոգեկան ռամկացման» մարդ էր, որն առավելագույնս շահագործում էր իր երեսութական «պարկեշտությունը»։ Իմ Յագոն ոչ դև էր, ոչ սատանա (եթե այդ բառերը չըմբռնենք որպես էության փոխաբերական բնորոշում)։ Արտաքուստ՝ Փոքր-ինչ անտաշ, բայց հմայիչ. լավ զինվորի պահվածք, ուտող-խմող, ուրախ պարող, երգ ասող, կատվի պես փափուկ ու ճկուն մի «մարմին»։ Իմ Յագոն խորամանկում էր խաղալով, հաճախ ժպտալով։ Նա հրճվում էր իր մատների ամեն շարժումից ցնցվող տիկնիկներով։ Եվ որքան ավելի խոշոր էր «տիկնիկը», այնքան ավելի նուրբ էր խաղում իր կոպտությունը, այնքան ավելի խորամանկ իր միամտությունը, այնքան ավելի անփույթ, տղամարդավարի խիստ՝ իր սերն ու նվիրվածությունը, Ռոդրիգոյից մինչև Օթելլո։ Դիմակի տակ դիմակ... Քննադատներից մեկը այսպես է նկարագրել իմ դերակատարման, եթե կարելի է ասել՝ «ինտոնացիոն» բազմազանությունը. «Օթելլոն ամեհի մտատանջության մեջ է, Յագոն պատասխանում է լուսավոր անհոգությամբ, Օթելլոն սահեցնում է կասկածավոր հայացքը, Յագոն արձագանքում է անմեղ ժպիտով, Օթելլոն սևեռուն զննում է Յագոյի դեմքը, Յագոն ասես մինչև հատակ բացում է հոգին՝ առ նայիր, տես»[4]։

Յագոյի կերպարը պիեսում զարգացում չի ապրում։ Նա բեմ է մըտնում որպես պատրաստի կերպար, իր անելիքի ու վարվելակերպի պարզ գիտակցությամբ։ Բայց միջոցների, գույների ինչ պաշարներ են հարկավոր այդ «անշարժ բազմազանությունը» կենդանացնելու համար։ Ու նայած վիճակներին, իմ Յագոյի մեջ փոխվում էր ամեն ինչ՝ նայվածքը, ձայնը, ձեռքերի ու մատների խաղը, մանավանդ՝ քայլվածքը, որը երբեք ուղիղ ու հավասար չէր, կառուցված էր տարբեր, կոնտրաստ արագությունների վրա, բայց միշտ լայնաքայլ էր ու նպատակասլաց։ Աջ ձեռքս անընդհատ խաղում էր թիկնոցիս հետ։ Ու ինչքան բաց էր թիկնոցը, նույնքան փակ էր հոգին։ Հանդիսատեսին դեմ առ դեմ մնալիս միայն, Յագոյի յուրատիպ ինքնախոստովանանքի պահերին, հերթական դավը նյութելուց առաջ թիկնոցը կտրուկ մի շարժումով փաթաթվում էր նրա մարմնին,

դեմքը մթնում էր, աչքերը նեղանում... և շտապում էր դուրս՝ նորից ժպիտով ու բաց թիկնոցով ներկայանալու համար։ Ի դեպ, Յագոյի ինքնամերկացնող մենախոսությունների կամ ռեպլիկների մասին։

Իր խաղի մեջ Յագոն շատ հեռուն է գնում։ Նա տեղ-տեղ ուղղակի հասնում է էքստազի։ Նրա համար այդ պահերին գոյություն չունի... «դեբրասանի պարագոքսը»։ Շեքսպիրը, ըստ երևույթին, այդ է նկատի ունեցել, երբ ներմուծել է այդ ինքնամերկացնող «պաուզաները»։ Պիտի խաբվեն բեմի վրա և ոչ թե դահլիճում։ Եղել է մի կարծիք, ըստ որի Ավետիսյանի Յագոն երբեմն մոլորեցնում էր նաև հանդիսատեսին։ Եթե դա այդպես եղել է, ապա երևի ինչ-որ կոնկրետ ներկայացման ժամանակ։ Յագոյին իր սարքած խաղի բավականությունից զրկելով, ես հենց մենախոսություններն օգտագործում էի նրա դիմակը բարձրացնելու համար։ Ճիշտ է, ես միայն բարձրացնում էի, բայց չէի հանում. իսկ, հարց է, հանդիսատեսը, որը տեղյակ էր նրա բոլոր մեքենայություններին, ունե՞ր դրա կարիքը։ Ուրիշ բան, որ այդ մենախոսությունների ժամանակ ես նվազագույնի էի հասցնում խոսքի ու խաղի չարագուշակ երանգները, կամ ավելի ճիշտ՝ զգուշությամբ ծախսում դրանք։ Երբ ես, օրինակ, կես-զարմացած, կես-հիմարավուն տոնով սկսում էի «Հիմա ով կասե, թե իմ արածը սրիկայություն է» մենախոսությունը, հիշում եմ, դահլիճում միշտ ծիծաղ էր լսվում։ Ինձ էլ հենց դա էր պետք, որպեսզի հետո առավել սոսկումով ընկալվի իսկական դեմքը՝ «Եվ նրա բարությունից մի ցանց կհյուսեմ, որ բոլորին էլ որոգայթը ձգե»։ Նման համադրումներով ես փորձում էի հասնել դահլիճի այնպիսի մի զգացողության, որ ինչքան անհոգ ու ինքնավստահ, ինչքան բարեհամբույր ու կարեկից թվար Յագոն, այնքան ավելի մեծանար անհանգստությունը հերոսների ճակատագրի համար, այնքան ավելի խոշոր չափեր ընդուներ «չարը» ու նշանակալից դառնար չարության գահավիժումը... Եվ ես հիմա հաճույքով եմ հիշում, որ Ավետիսյանի Յագոն այդպես էլ ընկալվեց՝ ոչ թե մանր ավանտյուրիստ, այլ «հասուն գիշատիչ»... Ինչ խոսք, ամեն Օթելլոյի հարևանությամբ իմ Յագոն ունենում էր համապատասխան խմբագրումներ։ Դրանք ուղղակի անհրաժեշտ էին մավրի կերպարի այնպիսի սկզբունքորեն տարբեր ըմբռնումների կողքին, որպիսիք առաջարկում էին Փափազյանը, Ներսիսյանը և Ջանիբեկյանը։ Բայց մեկնակետը մնում էր անփոփոխ՝ մասշտաբների խոշորացում, առանց կոնկրետ մարդկային հավաստիությունը խախտելու։ Եվ այս հիմքի վրա ողբերգության հուզական և իմաս-

տային հնչեղության ուժեղացում։ Բախում, որը դատավճիռ է, հանում մի ամբողջ երևույթի՝ ֆաշիզմին...

Ծ Ա Ն Ո Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. „Правда", 1941, № 164.
2. Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, Երևան, 1961, էջ 143։
3. Նույն տեղում, էջ 118։
4. Ю. Юзовский, Образ и эпоха, „Советский писатель", 1947, էջ 172։

ՄԱՐՎԻՆ ՌՈԶԵՆԲԵՐԳ

ՄԱԿԲԵԹՅԱՆ ՕՐԱԳԻՐ

Պոլ Սկոֆիլդի դերափորձերը Պիտեր Հոլի ղեկավարությամբ

Էյվոնի մոտ գտնվող դերափորձերի սրահում Պիտեր Հոլը կանգնեց արնագույն-կարմիր գորգի վրա, և հավաքված դերասաններին ժպտադեմ նայելով, նախազգուշացրեց, որ «Մակբեթը» բոլոր դրամաներից ամենադժբախտն է։ Բեմի ետևում այդ դրաման երբեք չի հիշատակվում իր սեփական անունով, իսկ անգլիացի դերասանները նրա մասին խոսելիս ասում են. «Շոտլանդական թագավորի այդ պիեսը»։ Սկսած Պեպիզի օրերից, երբ, ինչպես պատմում են, Մակդուֆի հետ մենամարտելիս բեմում սպանվել է մի Մակբեթ, դրամայի վրա թևածող չարիքը իբր թե միշտ առաջացրել է հիվանդություն, արկած, նույնիսկ ավելի վատթար դժբախտություններ։

Պիտեր Հոլը համարձակորեն պայքարի ելավ այդ ավանդական նախապաշարմունքների դեմ։ Եռուն բնավորությամբ ու կլոր դեմքով այդ մարդը, որի ցանցառ սև մորուքը ոչնչով չէր օգնում նրան վեհաշուք տեսք ընծայելու, սկսեց վարակիչ ոգևորությամբ քննության առնել թատրոնի դժվարությունները։ Հիշյալ առաջին դերափորձի ժամանակ նա «Մակբեթի» մասին թատրոնի ներսում ստեղծված սնապաշտությունը հիշեց՝ պարզապես դրա վրա ծիծաղելու համար, և ընդգծելու, որ պետք է այսուհետև բախտավորեցնել այդ դրաման։ Նույն օրը Ստրատֆորդում եղանակն արտակարգ պայծառ էր, և գուցե այդ պատճառով էլ ոչ ոք տրամադրված չէր վիրավորվելու։ Ուստի, բոլոր դերասանները նրա հետ միասին ծիծաղեցին։

Թատերախմբի դերասանները թե՛ ծիծաղում և թե՛ աշխատում են

համերաշխ։ Հոլը, որպես Շեքսպիրյան արքայական թատերախմբի գլխավոր ռեժիսոր, նրանց մեջ քաջալերեց ստեղծագործական համագործակցության ոգին, մի տրամադրություն, որ յուրաքանչյուրը կարող էր և պետք է ցուցաբերեր հանուն գործի հաջողության։ Նման նորմուծությունը զարմանք պատճառեց պատավ դերասանուհի Պեգգի Աշկրոֆտին, որի համար բնական էր միայն այնպիսի թատրոնը, ուր դերասանները սովոր են իրենց կարծիքը բնավ չհայտնել։ Սակայն նրա մնալու պատճառներից մեկն էլ հենց այդ նորմուծությունը եղավ։ Իսկ երիտասարդ դերասանները համագործակցությունն ընդունեցին որպես իրենց օրինական իրավունքը։ «Մակբեթի» դերափորձերում, տեսարանային խնդիրների բացատրության ժամանակ, եթե դերասանները խորհուրդներ չէին տալիս, ապա ինքը՝ Հոլը նրանց առաջարկում էր, որ արտահայտվեն։ Առաջարկ կարող էր անել ամեն ոք։ Նա լսում էր բոլորին, շարքային դերասանից մինչև գլխավոր դերակատար Սկոֆիլդին, և, ի դեպ, ոչ ոք այնքան հարգանքով չէր լսում շարքայիններին, որքան Սկոֆիլդը։

Հոլը և ՇԱԹ-ը (Շեքսպիրյան արքայական թատերախումբը) բախտավոր էին, որ ունեին Սկոֆիլդի պես դերակատար։ Նա թատրոնում սկսել էր ամենափոքր դերերից, իսկ այսօր, որպես Անգլիայի խոշորագույն դերասաններից մեկը, խաղում է գլխավոր դերեր՝ Լիր, Թիմոն, այժմ էլ՝ Մակբեթ։ Նրա դեմքը թատերական առումով գլուխգործոց է. գեղեցիկ դիմագծեր, լայն ճակատ, կլասիկ ողբերգակի արտահայտիչ նայվածք, ճկուն դիմախաղեր և ինքնաբուխ ծիծաղ։ Նրա դեմքը հանճարեղ է հատկապես նրանով, որ ընդունակ է միաժամանակ արտահայտելու բազմապիսի հակամարտ զգացմունքներ։ Սկոֆիլդի լույծ դեմքի վրա ուրախությունն այնքան մոտ է տխրության, որ կարծես այդ երկու ներհակ զգացմունքները գոյակցում են իրար հետ։ Այդ դեմքը, նույնիսկ անշարժ վիճակում, կարող է հաղորդել հոգեկան բարդ ապրումներ։ Նրանք, որ դիտել են ակադեմիական մրցանակ շահած «Բոլոր եղանակների մարդը» ֆիլմը, պետք է նկատած լինեն Սկոֆիլդի հանդիստ դեմքի արտակարգորեն բազմաբովանդակ արտահայտությունը և յուրաքանչյուր դիմախաղի խոր տպավորչականությունը։

Հոլը հուսով էր, որ «Մակբեթի» բեմադրության ընթացքում ստեղծագործական ամենամեծ աջակցությունը կստանա Սկոֆիլդից։ Եվ արդարև, վերջինս իր անվստահ ու ամաչկոտ ձևերով (հազիվ թե գտնվի նրանից ավելի համեստ մարդ) տալիս էր ամենաուսանելի խորհուրդները։

Բոլորի կարծիքները լսելով հանդերձ, Հոլը լավ գիտեր, թե ինքը ինչ

է ուզում։ Այնպես որ դրամայի մասին իր ընդհանուր պատկերացումը անփոփոխ մնաց սկզբից մինչև վերջ։ «Մակբեթը» չարի մասին է, չարության մետաֆիզիկայի մասին, չարություն, որ սանձազերծվելով սնուցում է ավելի մեծ չարիքներ, մինչև որ ի վերջո խորտակվում է քրիստոնեական բարության ու վճռականության կողմից։ Հոլի այս պատկերացումը ավելի ռոմանտիկ ու ավանդական էր, քան ՇԱԹ-ի վերջին ժամանակների մեկնաբանությունը հասարակական վշտի, ժամանակակից պատշաճության և էլիզաբեթյան դրամայի անհեթեթության վերաբերյալ։

Հոլը ասել է, որ ինքն արհամարհում է այն ռեժիսյորներին, որոնք ինքնանպատակորեն ձգտում են որևէ դրամա ներկայացնել «տարբեր» ձևով։ Թեև նրա պատկերացումը «Մակբեթի» մասին ռոմանտիկական էր, բայց դրաման, այնուամենայնիվ, պետք է բեմադրվեր ոչ-զգացմունքային ոճով, այնպես, ինչպես ընդունված էր ՇԱԹ-ի թատրոնում։ Չարը իրական էր, ահավոր, և որպես այդպիսին վրդովեցնում էր թե՛ ֆիզիկապես և թե՛ հոգեպես, իսկ «վրդովեցնելը» ՇԱԹ-ի առաջնորդող գիծն է եղել՝ ավելի շատ հանդիսատեսներ գրավելու համար։

«Մենք այստեղ հավաքվել ենք, որպեսզի հետազոտենք մարդկային չարությունը, — ասաց Հոլը դերասաններին։ — Մեզանից յուրաքանչյուրը կարող է փրկել մի երեխայի կամ սպանել չափահաս մարդու»։ Եվ նա մեջբերում արեց Կամյուից. «Մարդը քանի դեռ չի սպանել, կույս է։ Մարդու մեջ կա սպանելու, արյուն հեղելու խոր, բնազդական ցանկություն։ Ես կհամարձակվեմ անել միայն այն, ինչ վայել է մարդուն. դրանից այն կողմ գազանն է»։

Մակբեթը չարության մարմնացումն է։ Նրա ցանկությունները սարսափելի և անընդգրկելի են, իսկ նրա նկարագիրը ճոճվում է խելագարության եզրին։ Նա հրեշավոր ոճրագործ է։ Սկոֆիլդը, իր հերթին, ընդունում էր, որ նա ոչ թե անզգամ է, այլ նիցշեական իմաստով ոճրագործ, մի ուժեղ մարդ, որ հիվանդ է։ Այն հանգամանքը, որ Մակբեթը արտասանում է բանաստեղծություն, ասում էր Հոլը, բնավ չի նշանակում, թե նա չէր կարող լինել դաժան ու գազանային։ Որովհետև, եթե մարդ բարի է, այդ չի նշանակում, որ նա չի կարող չար լինել։ Շեքսպիրը Մակբեթի մեջ խառնել է տարրերը, բայց նրա նպատակն է եղել ստեղծել մի չարագործ։ Հոլը նկատում է, թե ինչպես դրամատուրգը այլափոխել է Հոլինշեդի պատմության Մակբեթը, որը իբրև ազգական, իրավունք ուներ ժառանգելու գահը, և հետևաբար հիմք ուներ սպանելու Դունկանին (սա, ըստ ժամանակագրի, այնքան էլ սրբաբարո թագավոր չէր)։ Այդպես էլ նա

տրեց, և հետագայում շոտլանդացի ադմիրալների աջակցությամբ երկար տարիներ բարեհաջող ղեկավարեց երկիրը։ Մինչդեռ Շեքսպիրը Մակբեթին դարձրել է անողոք մի մարդասպան, որի ոճիրը բխում էր իր իսկ էությունից։ Նա կարիք չուներ վհուկների կամ Լեդի Մակբեթի, դեպի ոճիրը մղվելու համար։ Սրանք միայն օգնեցին սանձազերծելու նրա հոգում ծվարած ցանկությունը։ Նա արյունից վախեցող թուլամորթ մարդ չէր, և նրան զբաղեցնում էր ոչ թե այն հարցը, թե արդյո՞ք պետք է սպանել, այլ այն, թե արդյո՞ք կարող է սպանել։

Հոլը իր առաջին անպաշտոն ղեկուցումից հետո գլխովին խորասուզվեց գործի մեջ։ Նա նախապատրաստական ընթերցումների կարիք չզգաց։ Ներկայացումը չպետք է հանդիսանար նախորդների «վերակենդանացումը» և չպետք է հետևեր հաստատված կանոններին։ «Մենք դերակատարները կսկսենք հանգիստ, անկաշկանդ, յուրաքանչյուր տեսարան կկրկնենք մի քանի անգամ և կտեսնենք, թե ինչ դուրս կգա։ Դուք կսովորեք դանդաղ, պետք է սովորեք անսխալ» (ՇԱԹ-ը մեծ կարևորություն է տալիս տեքստը ճիշտ իմանալու հարցին)։ «Դուք կարող եք մեծապես օգնել ինձ առաջին շաբաթներին՝ գտնելու ընդհանուր ձևը։ Հետո ես դեն կգցեմ ավելորդ մանրամասները»։ Սակայն խնդիրը միայն այդ չէր։ Նախ Հոլը չէր իմանում, թե հետագայում ինչպիսի դժվարություններ կարող են ծագել, երկրորդ՝ նա չափից ավելի խորասուզված էր այդ գործի մեջ և շատ զորավոր անհատականություն էր, որպեսզի ձեռքերը ծալած սպասեր, թե ինչ կերպարանք է ստանալու բեմադրությունը։

Նա սկսեց ամենամեծ «դիմադրությունը» ցույց տվող տեսարանից, մի տեսարան, որը սերնդե սերունդ ներել է ռեժիսյորներին, դերասաններին, ինչպես և հանդիսականներին, ուսուցիչներին, ուսանողներին։ Դա Մակդուֆի ու Մալկոմի երկար դիալոգն է, ուր վերջինս Մակդուֆի հավատարմությունը փորձելու համար իրեն վերագրում է հազար ու մի մոլություններ և արատներ։ Եվ դա ·միակ դանդաղասահ տեսարանն է այնպիսի մի դրամայում, որի մյուս գործողությունները շարժվում են կինոնկարի սրընթացությամբ։ Հոլը նախընտրեց սկսել այդ տեսարանից, որովհետև դրանում է խտացված «Մակբեթի» կենտրոնական լարվածությունը, որը առաջանում է մշտական երկդիմությունից։ Մալկոմը ներկայացնում է քրիստոնեական մաքրությունը, և խաղի ընթացքում հանդես է գալիս իբրև սրբաբարո անձնավորություն։ Բայց առաքինության հաղթանակի շրջադարձային կետում նա իրեն ձևացնում է խարդախության մարմնացում։ Մալկոմը խոստովանում է (և ապա ժխտում), որ իր

մեջ կա անիշխանականության այն զգացումը, որ մարդու կամ պետության մեջ առաջանում է այն ժամանակ, երբ ներքին մղումը հակադրվում է կարգ ու կանոնի դեմ, ստեղծելով քաոսային վիճակ։ Ինչպես Մակբեթի, այնպես էլ Մալկոմի մեջ գոյություն ուներ այդ ներքին մղումը, բայց վերջինիս դեպքում՝ համեմատաբար ավելի զուսպ։ Բացի դրանից, Մալկոմը խարդախության դիմում է պարզապես չարը խորտակելու նպատակով։ Հոլը, ինչպես հետո կտեսնենք, բախտավոր էր, որ Մալկոմի դերի համար ուներ Յան Ռիչարդսոնին՝ անգլիական թատրոնի ամենապայծառ տաղանդներից մեկին, որը կարող էր երկդիմությունը ներկայացնել ճիշտ այնպես, ինչպես այն պատկերացնում էր ինքը՝ Հոլը։

Ըստ Հոլի, պատկերավոր խոսքերի մեջ եղած երկդիմությունները պետք է ընդգծվեին տեսողական հնարքների օգնությամբ։ Օրինակ, հակառակ իմաստ ունեցող բառերի (գեղեցիկ-տգեղ, դրախտ-դժոխք, լույս-խավար) տպավորությունը կարելի էր ուժեղացնել լույսի խաղերով։ Բեմում, տեղ-տեղ սփռված մութ բծերը պետք է աստիճանաբար չքանային, տեղի տալով շլացուցիչ լույսին։ Այն սովորոտ աշխարհը, ուր իրար խաչաձևում են անբնական կիրքը, ախտը, մեղանչող ասպնջականությունը, վայրագությունը և արյունը, պետք է որպես հատակ ունենար արնակարմիր գորգը։ Այդ գորգի վրա է շարժվելու Մակբեթի շրջապատը։ Եվ փոփոխվող լույսերի տակ գորգի արնագույն կարմիրը պետք է աստիճանաբար սևանա։ Հոլը չէր ուզում բեմը խճողել քարե պարիսպներով, շոտլանդական ճարտարապետության հին ձևերով և կամ վերածննդյան ոճի գեղեցիկ կահույքով։ Այդ մղձավանջային աշխարհի մեջ, վհուկների չարաշուք միջավայրի ոգին պետք է սավառնի նույնիսկ պալատի լուսավոր սրահներում։

Հոլը վերադարձավ դրամայի սկզբին՝ վհուկների տեսարանին, որպեսզի ցույց տա, թե ինչպես գորգը կարող է կատարյալ հատակ դառնալ չարի համար։ Այն պետք է գալարվի պիսակավոր լույսերի ներքո։ Ահա թե ինչպես։ Թագավորի զինվորները պետք է պառկած լինեն նրա տակ, և երբ փոթորիկ-որոտների միջով վհուկներն սկսեն արտասանել իրենց թովչական խոսքերը, զինվորները պետք է թավալվեն դեսուդեն, կարմիր հատակն ալեկոծելով արյան ծովի նման։ Իսկ տեսարանի վերջում, երբ վհուկները չքանան, պառկած զինվորները պետք է վեր բարձրանան ու կանգնեն ուրվականների նման։ Նրանց կերպարանքները կամաց-կամաց որոշակի կդառնան հետզհետե պայծառացող լույսի տակ և,

ի վերջո, կպարզվի, որ ուրվական թվացող այդ էակները կյանքից հոգնած ու հոգնությունից օրորվող մահկանացու մարդիկ են միայն։

Անբնականը, չարը, պարզունակը — ահա թե ինչ էր ուզում շեշտել Հոլը վհուկների տեսարանում։ Եվ, իր սովորության համաձայն, նա կարողացավ խորհուրդներ կորզել դերասաններից, թե ինչ ձևով է հնարավոր ավելի ցնցող դարձնել տեսարանը։ Անբնականությունը կարելի էր ստեղծել վհուկների հենց բնականության միջոցով։ Նա ուզում էր, որ վհուկները լինեն ցնցոտիների մեջ փաթաթված, «սովորական, անշարժ, միապաղաղ, յուրահատուկ, այլանդակ դեմքերով» պառավ չաղուկներ, որոնց տեսնելիս մարդիկ բնազդաբար կուչ գան։

Վհուկների անշուքությամբ ոչ մի վերապահություն չպետք է լինի։ Նրանք պետք է լինեին իրական՝ ճաղատ, վախ, ճիրանաձև մատներով, մազոտ դեմքերով, ահավոր ու քստմնելի տեսքով։

Վհուկների դեմքի մազերի մասին տեղի ունեցավ սուր վիճաբանություն։ «Վհուկներից» մեկը դեմքի մազեր չէր ցանկանում։ Հոլը բացատրեց, որ ինքն ուզում է առաջացնել այն խորհրդավոր զգացումը, որ մարդ կարող է ունենալ կանացի ծնոտի վրա մազ տեսնելով, և նկատելով դրա տհաճ ու վանող անբնականությունը, «մի բան, որ հակապատկերն է բնական երևույթների, և այդ իսկ պատճառով մեկուսացնում է մորուքավոր կանանց, նրանց դարձնելով «սատանայի հարսնացուներ»։ Այդպիսիներն ի վերջո անձնատուր են լինում հեշտասիրության, հարբեցողության ու վայրագության։ Նրանք ուտում են այն, ինչ չի կարելի ուտել, խոսում այնպիսի խոսքեր, որ չի կարելի խոսել»։ Հոլը դերասաններին ստիպեց փորձել այդ անբնական դերը։ Եվ նրանք մտան անբընական տարերքի ոլորտը, որը, ռազմադաշտում տարածված արնոտ նախճիրի պես, դրդելու և նույնիսկ հրապուրելու ինչ-որ յուրօրինակ հատկություն ուներ։

Հոլի մտահղացումները առաջացնում էին նոր մտահղացումներ, և դա խանդավառում էր նրան։ Այդպիսի պահերին նա ուրախ դեմքով բացականչում էր. «Հիանալի է, հիանալի»։ Ստեղծագործական մտահղացումը, իրենը թե ուրիշինը, նրան պատճառում էր անասելի հաճույք։ Սակայն աշխատանքի նրա մեթոդը խիստ էր։ Տվյալ խոսքի թաքուն իմաստը, կամ տվյալ զգացման առանձնահատուկ երանգն իր ուզած ձևով դրսևորել տալու համար՝ նա դերասաններից պահանջում էր, որ նույն տողը դարձյալ ու դարձյալ կրկնեն, իսկ նրա ականջը համառորեն որոնում էր ճիշտ ելևէջը, որ ինքը լսել է իր մտքում։ Օրինակ, նա պահան-

չում էր, որ «եկեք ճախրենք մեզի և ժանտահոտ օդի մեջ» խոսքերը արտասանելիս վհուկների ձայնը բարձրանա, ոգևորվի, հասնի պաշտամունքի հոգեզմայլության աստիճանի, և ապա հալվի օդում։ Դրա համար էլ՝ այդ տողը փորձել ավելց բազմաթիվ անգամ։ Այստեղ «վհուկներից» մեկը հայտնեց մի միտք, որ Հոլը վաղուց էր որոնում։ Քանի որ հիշյալ թովչական խոսքերի վերջին վանկը օդի մեջ նվաղում է մի տեսակ հողմային հառաչի պես, ապա «վհուկը» առաջարկեց, որ զինվորները գորգից վեր բարձրանալիս ձայնակցեն այդ հառաչանքին, մինչև որ աստիճանաբար մեղմանալով մարի։ «Հիանալի է, հիանալի» բացականչեց Հոլը։ Մեղմացող շնչային ձայնը պահել այնքան ժամանակ, մինչև որ վհուկներն անհետանան, ու նրանց տեղը գրավեն գետնից հառնող նոր կերպարանքները... Դա, իրապես, կստեղծեր խոր ու չարագույժ տպավորություն։

Այնուհետև, պետք է տեղի ունենար սարսափազդու վհուկների գիշերային ժողովը։ Բեմը ծածկվելու էր լայն, սպիտակ քողով, որը վերևից իջնելու էր մինչև մուգ-կարմիր հատակը։ Երբ լույսերը կմարեն, որոտներն խուլույն կսկսեն ճայթել, և կայծակների ահաբեկիչ փայլատակումները մերթ կլուսավորեն, մերթ կուրվագծեն քողի ետևում կանգնած վհուկների կերպարանքները։ Նրանցից մեկը բռնած է շրջված մի խաչ, մյուսները կուչ են եկած ներքևում։ Նման տեսարանը կցնցի դիտողներին։ Յուրաքանչյուր փայլատակումից հետո, պիղծ եռյակի պատկերներն աստիճանաբար կաղոտանան։ Ապա, դանդաղորեն կբարձրանա սպիտակ քողը, և վհուկներն ավելի պարզորոշ կերևան։ Նրանցից մեկը դեռ բռնած է շրջված խաչը, իսկ երկրորդը խաչի երկայնքով արյուն է հոսեցնում հատակին պառկած երրորդ վհուկի բերանի մեջ։

Թովչական այս արտառոց ծիսակատարության փորձերի ժամանակ Հոլը նորանոր էքսպերիմենտներ էր անում։ Մի վարիանտում, մեջքի վրա պառկած վհուկի բերանի մեջ արյուն հեղելուց հետո, երեքը համբուրում են իրար, և իրենց արյունաներկ բերաններից նողկալիորեն արտաբերում անկապ ու անհոդ ձայներ, առաջացնելով «գինարբուքի ահավոր աղմուկ»։ Հոլը պառկում էր նրանց մոտ, գորգի վրա, և շարժումներով ու խռպոտ ձայներով ցույց էր տալիս, թե ինչպես է արյունը թափվում վհուկի երեսին։ Ապա սկսում էր նրանց հետ համբուրվել՝ հաղորդելու համար մոլուցքի լրիվ տպավորությունը։

I, 2

Գալարվող, հատակի վրա շարժվող ստվերների այս տեսիլքից հետո

ներս է մտնում ծերուկ Դունկանը շողշողուն, սպիտակ զգեստով։ Նա իսկապես բարի թագավոր է։ Նրա բարեսրտությունը պետք է ներկայացվեր առանց հեգնանքի որևէ գունավորման։ Այդպես պետք է ներկայացվեր նաև նրա որդիների անմեղությունը։ Այս տեսարանում էլ Հոլին մտահոգում էր տեսողական էֆեկտներ ստեղծելու հարցը։ Նա ետ ու առաջ էր վազում դերափորձերի սրահում, հետո բարձրանում հարթակի վրա՝ ճշտելու յուրաքանչյուր դերակատարի դիրքը, կամ գործող անձանց փոխհարաբերությունները։ Նա անձամբ խաղում էր իր այս կամ այն մտահղացումը, նպատակ ունենալով այն պարզաբանել թե՛ իր և թե՛ դերասանների համար։ Օրինակ, նա մերթ անձնավորում էր Մալքոլմին, որը պատանեկան անմեղությամբ վազում է դեպի այն սպան, որ փրկել էր իր կյանքը, մերթ անձնավորում էր վիրավոր, արյունաներկ սպային, որը ոգևորությամբ պատմում է ճակատամարտի մանրամասները և հանկարծ ուշաթափվում։ Հոլը չէր ակնկալում, որ դերասանները նույնությամբ կկրկնեն այն, ինչ ինքն է անում, բայց իր մտահղացումները խաղով արտահայտելով նա ձգտում էր նրանց վարակել իր խանդավառությամբ և իր գաղափարներով։

I, 3

Առաջին տեսարանի շրջված խաչի երկայնքով հոսող արյունը և վիրավոր սպայի դեմքի ու հագուստի արյունը պետք է արձագանքի նման վերահայտնվեր վհուկների երկրորդ հանդիպման ժամանակ։ Այստեղ Հոլը դարձյալ դերասաններից խնդրեց, որ խորհուրդներ տան՝ անբնականը ավելի ընդգծելու համար։ Դերասաններից մեկը մատնանշեց հետևյալ դիալոգը.

Առաջին վհուկ. — Ու՞ր էիր, քույր։
Երկրորդ վհուկ. — Խոզ մորթելու։

և նկատեց, որ քանի որ խոզ մորթելը արնոտ գործողություն է, ապա երկրորդ վհուկը պետք է արյունաթաթախ լիներ։

«Վհուկները» դարձյալ կանգնեցին կարմիր հատակի վրա, և Հոլը նորից լծվեց աշխատանքի։ Տողերը նորից ու նորից էին կրկնվում, և ամբողջ ժամանակ Հոլը ջանում էր գտնել սպանության գաղափարի հարուցած չարախինդ հափշտակության ռիթմը վհուկների խոսքերում։ Նավաստու բութը պահող վհուկն այդ մատը տալիս է մյուսին, որ կծի, իսկ սա ծամում է այն, ծամելիս նողկալիորեն առաջ երկարելով վիզը։

Մակբեթն ու Բանքոն ինչպե՞ս էին ընկալելու վհուկներին։ Սկզբում՝ ոչ լրջորեն, ասաց Հոլը։ Բանքոյի տաղանդավոր դերակատար Բրյուստեր

Մեյսոնը համաձայնեց, որ սարսափելի ճակատամարտից անմիջապես հետո, վհուկների ներկայությունը այնքան էլ տպավորիչ չէր կարող թվալ երկու զորավարներին, թեև նրանք պետք է այնուամենայնիվ ինչ-որ չափով վերաբերմունք ցույց տան։ Հոլը նշեց, որ նրանք սկզբում պետք է մի փոքր տարակուսեն, թե վհուկները արդյո՞ք իսկական արարածներ են, և այդ առթիվ Մակբեթը պետք է կիսատոնով արտասանի հետևյալ երկմիտ դիտողությունը. «Երբեք այսպիսի լավ և վատ օր դեռ տեսած չկամ»։ Դրան իսկույն հաջորդում է Բանքոյի բոլորովին բնական հարցը. «Որքա՞ն է մնացել դեռ մինչև Ֆորես»։

Այս տեսարանում լարվածությունն արտահայտվում է նրանով, որ բնականությունը շարունակ կորչում է երկմտության մեջ։ Վհուկների առաջին ողջույնի մեջ կա իմաստ, երկրորդը անակնկալ է, երրորդը (թե Մակբեթը թագավոր է դառնալու) միանգամայն ցնցող է։

Երկմտությունը Հոլի աչքում ներկայանում էր որպես դրամայի առանցքը։ Ոչ մի բան այն չէ, ինչ թվում է. հաճելին տհաճ է. բոլորը հագնում են տարօրինակ հագուստներ։ Հոլը նկատի ուներ այն օրերի տրամադրությունները, երբ գրվում էր «Մակբեթը»։ Նոր թագավորը հետաքրքրվում էր թովչանքով, արքունիքում տիրապետում էր ապականությունը, տեղի էին ունենում վիճաբանություններ աստվածային իրավունքի մասին, հայտաբերվում էր «վառոդի դավադրությունը»[1], որն ազգային շահերի դեմ մի ոտնձգություն էր — այս ամենը խոսում է համատարած երկդիմության մասին։ Անորոշություն առաջացնող այն հարցին, թե ո՞րն է ճիշտը, որն է սխալը, Հոլը հակադրեց միջնադարյան այն հուսալի պատկերացումը, թե տիեզերական կարգ ու կանոնի շղթան վերևից իջնում է օղակ առ օղակ, աստծուց անցնում թագավորին, և վերջինիս միջոցով փոխանցվում հասարակ մարդկանց։

«Մակբեթ» դրաման այդ կարգ ու կանոնի զանցառման մասին էր, ինչպես և դրա վերահաստատման ձգտումի մասին։ Բայց Շեքսպիրի համար՝ մարդկային ամբողջ կարգ ու կանոնը իր մեջ կրում է անկարգության սերմերը։ Ըստ որում, նույնիսկ բռնակալին սպանելը յուրատեսակ երկդիմություն է, քանի որ դա, ինքնին, անկարգության արտահայտություն է հանդիսանում։

Հիշյալ տեսարանում նախ ներս մտավ Մակբեթը, մի քանի քայլ Բանքոյից առաջ։ Այդ նրա համար չէր, որ նա միայն անջատված լիներ տարածությամբ, այլև փոխհարաբերության առումով։ Սկոֆիլդի անձնական զվարթ տրամադրությունը անհետացել էր, տեղի տալով Մակբեթի

տրամադրությանը։ Սև մազերով շոտլանդացի թենը միայնակ մարդ էր, և իրեն միշտ հեռու էր պահում ուրիշներից։ Յուրաքանչյուր առիթ նրա մտքերը մղում էր դեպի ներս։ Սկոֆիլդն ու Հոլը ընդունում էին, որ Մակբեթը զգում էր այն սարսափելի կրքերը, որ պայքարում էին գործելու համար։ Դերասանի դեմքը, բեռնավորված բազմաթիվ հակամարտ զգացումներով, հանդիսանում էր մի անսպառ դիմակ, որը դիմացների, աչքերի կամ գլխի միայն ամենափոքր շարժումներով էր մատնում իրեն։

Բանքո — Սիրելի տեր իմ, ինչո՞ւ եք ցնցվում
Եվ այսքան հաճո հնչող բաներից սարսափած թվում։

Մեյսոն — Մի՞թե Մակբեթը միայն «թվում է» սարսափած։

Սկոֆիլդ — Ոչ։

Հոլ — Դա իսկական սարսափ է։ Բայց նկատի առեք, որ Բանքոն հաճախ գննում է Մակբեթին։ Այդ նկատվում է թե՛ այստեղ և թե՛ այն ժամանակ, երբ նա վհուկներին խնդրում է խոսել իր հետ, ինչպես և այն պահին, երբ նա մյուս թեններին հրավիրում է ուշադրություն դարձնել Մակբեթի վերացած արտահայտության վրա («նայեցեք այնտեղ, ինչպես մեր ընկերը հափշտակված է»)։

Մակբեթի մենախոսությամբ Սկոֆիլդը հիանալիորեն ցուցադրեց իր մեթոդը։ Իսկույն թոթափելով իր անձնական զվարթ տրամադրությունը, նա դարձավ բացարձակապես լուրջ և սկսեց փորձել իր տողերը, յուրաքանչյուր բառն արտասանելով իրեն հատուկ ճշգրտությամբ, լսելով իր ձայնը ներքին ականջով, միշտ հրաժարվելով հեշտ ռիթմից, որոնելով շեշտադրման նոր ձևեր։ Բազմաթիվ փորձերից հետո նա զգաց խոսքերի օրգանական կապը, սկսեց բառերն արտասանել առանձին-առանձին, ինչպես բյուրեղ, դրանք անջատելով նախադասություններից։ Նա այս պրոցեսը կրկնում էր նաև ներկայացման ժամանակ, բառերի արանքում ստեղծելով տպավորիչ դադարներ։ Նա այդպես արեց նաև հետևյալ տողերն արտասանելիս.

Ներկա վախերը... նվազ ահեղ են,
Քան թե սոսկալի բանդագուշանքներ։

Իսկ հետո, երբ սթափվում է, դիմում է թեններին.

«Ահ, ներեցեք ինձ, մոռացված բաներ... չարչարում էին իմ բութ ուղեղը»։

Սկոֆիլդը գտնում էր, որ Մակբեթը հաճախ զգուշություն էր բանեցնում, որպեսզի իրեն կամ ուրիշներին ուղղած խոսքերը (ճիշտ, թե երկդիմի) չմատնեն իր գաղտնիքը։

Ոճիրի սերմերը արդեն ցանված էին, և ոճրագործը հաշվի էր առնում հավանական հետևանքները։ Ահա Մակբեթի կասկածները, նրա մտածմունքները՝

...Ինչո՞ւ եմ զիջում այն չար փորձության,
Որի ահռելի մտապատկերը մազերս է ցցում,
Եվ հանդարտ սիրտս՝ հակառակ բնության,
Բախել է տալիս կողքերիս ընդդեմ...

Ըստ Սկոֆիլդի մեկնաբանման, այս տողերն արտահայտում են Մակբեթի կասկածը, թե ինքը կարո՞ղ է իրականացնել իր երազած արարքը, կարո՞ղ է իշխել իր ներքին երկյուղի վրա, ու անցնել գործի։ Եվ սակայն, խոսքը չէր վերաբերում միայն «կարող լինելուն»։ Սկոֆիլդ-Մակբեթի մռայլ, բազմանշանակալից դեմքին գծագրված էր հոգեկան ինչ-որ դըժկամություն, որն ավելի խորն էր, քան Մակբեթը կարող էր հանձն առնել։

Նույն երկդիմությունը որոշ չափով արտահայտում էր նաև Մեյսոնի անձնավորած Բանքոն։ Ըստ Հոլի, Բանքոն ընդունակ էր ոճրային դավադրության գործում միանալ Մակբեթին։ Դրա մասին են վկայում նրա հետևյալ խոսքերը. «Ինչո՞ւ բոլոր լավ բաները նրան պիտի պատահեն և ոչ ինձ»։ Արտաքուստ բարոյական թվացող այդ մարդը կարող էր զորավիգ լինել Մակբեթին՝ Դունկանի դեմ, և միաժամանակ փորել Մակբեթի ոտների տակը։ Դրա համար էլ՝ նա աչքերը չէր հեռացնում Մակբեթից։

I, 4

Դունկանը, սպիտակ հագած, եկավ լսելու դավադիր Կավդորի մահվան լուրը։ Մալկոմի դերը կատարում էր գեղեցիկ երիտասարդ Ռիչարդսոնը, որը Կավդորի մահվան մասին իր զեկուցումն արտասանեց արտասվալից հուզականությամբ։ Հոլը այստեղ ընդգծեց մի անզգամի սքանչելի մահվան երկդիմությունը. «Ես ուզում եմ, որ դուք հասկանաք այդ երևույթի տարօրինակությունը։ Ահա մի մատնիչ, որ մեռնում է խորապես զղջալով... Եվ նա մեռնում է քաջի մահով...»։

Ներս եկավ Մակբեթը, զինված իր երկդիմությամբ։ Նրա պատասխանը Դունկանի գովասանքներին, քաղաքավարի լինելով հանդերձ, ուներ հեգնանքի երանգներ.

...Եվ մեր պարտքը հանդեպ ձեր գահին և իշխանության
Երեխաներ են և ծառայողներ...

Մեկ կողմից նա պարզորեն ասում էր այն, ինչ ուզում է ասել, մյուս կողմից՝ ուղղակի մտածում սպանության մասին։ Նրա հոգում բույն դրած ահը ակնթարթային արտացոլմամբ բացահայտվեց ու չքացավ, երբ Դունկանը գովաբանեց Բանքոյին, իսկ ավելի ցայտուն դարձավ, երբ Մալկոմի անունը հիշատակվեց որպես գահի ժառանգորդի։ Հոլի և Սկոֆիլդի մտահղացած Մակբեթն իր մեջ ուներ հախուռն և անզուսպ հակումներ։ Սկոֆիլդն այդ անզսպությունը դրսևորեց, երբ Դունկանին խաղաղ հրաժեշտ տալով շուռ եկավ և առանց կանգ առնելու սկսեց իր կրակոտ մենախոսությունը.

Իշխան Կումբերլանդի... քա՞ր գայթակղության,
Որի վրայից կա՛մ պետք է ցատկեմ, կամ վար տապալվեմ...

Այստեղ արտահայտվում էր անձը մի մարդու, որ կորցրել էր իր «սև ու խորունկ ցանկությունների» վրա իշխելու կարողությունը։

I, 5

Լեդի Մակբեթի դերը կատարում էր Վիվիեն Մերչընտը (միսիս Հարոլդ Պինտերը, որը վերջին ժամանակները փառահեղորեն կատարել է իր ամուսնու «Տունդարձում» պիեսի մեջ կնոջ դերը)։ Մակբեթի՝ Լեդի Մակբեթին գրած նամակի ընթերցումը հանդիսացավ նրա և Սկոֆիլդի դերասանական տեխնիկայի տարբերության սքանչելի օրինակներից մեկը։ Սկոֆիլդի տեխնիկան ինչ-որ «ներքին» բնույթ ունի. նա շարունակ փորձում է իր բառերը, մինչև որ տողերը մշակվում են (մասամբ նրա ենթագիտակցության մեջ) և, ի վերջո, հանդես են գալիս ավարտուն կամ գրեթե ավարտուն ձևով։ Մինչդեռ Վիվիեն Մերչընտը ամենախոր ուշադրությամբ իր տեքստն ուսումնասիրում է նախօրոք, և ապա Հոլի ղեկավարությամբ տող առ տող հղկում ու փայլեցնում կատարելության աստիճանի։

Նամակի ընթերցմանը հաջորդող մենախոսությունը պատրաստելիս (մենակ կամ Հոլի հետ), նա ցուցաբերեց անսպառ համբերություն։ Բայց մի երկար փորձից հետո դեմքը ծամածռելով ասաց.

— Որքան ավելի հեշտ կլիներ գործս, եթե Մակբեթը նամակի փոխարեն հեռագիր ուղարկած լիներ...

Նա նախընտրում էր ոչ թե նամակը կարդալ, այլ բովանդակությունը պատմել, միաժամանակ ըմբոշխնելով հաղորդված լուրի հրճվանքը։ Սակայն այդ դեպքում կչքանար նամակի որոշ տողերի հմայքը, և կվերանար այն զարմանքի հնարավորությունը, որ նա պետք է արտահայտեր կարդալով վհուկների «Ողջույն քեզ, որ արքա կլինես» խոսքերը։ Երկրորդ

անգամ ընթերցելիս, նա իրականացրեց Հոլի այն ցանկությունը, թե նամակը չպիտի ցածրաձայն կարդացվի, որպես գաղտնիք, այլ այնպես, որ մասնակից լինեն և հանդիսականները։ Եվ այդ թույլ տվեց նրան արձագանքելու իր ամուսնու ծայրահեղ խանդավառությանը, որը վարակեց նաև իրեն և դարձավ իր էության անբաժան մասը։

Հոլը ուզում էր, որ Մակբեթին գովաբանելիս Լեդի Մակբեթը ցույց տա հեգնանքի ինչ-որ երանգ։ Վիվիեն Մերչընտը համաձայնեց, որ առաջին ընթերցման ժամանակ իր վերաբերմունքն այնքան էլ արհամարհական չէր։ Այս նոր Լեդի Մակբեթին անհրաժեշտ էր նենգություն։ Նա պետք է լիներ բարեկազմ, ուժեղ, ժպտուն, շատ գեղեցիկ, համեմատաբար երիտասարդ, հպարտ՝ իր ցուցաբերած սառնարյունությամբ, շարժվեր ինքնավստահությամբ, և հրճվեր ներքուստ այն խաղով, որ խաղալու էր Մակբեթը։

Երբ լրաբերը հայտնեց, որ Դունկանը գալիս է իրենց մոտ գիշերելու, նրա պատասխանը եղավ հանկարծակի ծիծաղը։ Եվ սակայն, լրաբերի մեկնելուց հետո նա կատաղորեն ծունկի եկավ, որպեսզի երդումով ժխտի իր սեռը։

Հոլ. «Դուք ուրանում եք մարդկությունը, սեռը, մանկությունը, աստծուն... Բայց այդ բանը չպետք է այլևս բացահայտորեն երևա, քանի դեռ դուք չեք գժվել»։

Երբ հոգեպես խաթարված Լեդի Մակբեթը «անսեռեցեք ինձ» խոսքերն արտասանեց, այդ պահին թվաց, թե նա գրեթե զուրկ է կանացի քնքշությունից, թեև իրականում նա պահպանում էր իր զգայական հմայքը։

Մակբեթի հետ նրա փոխհարաբերությունը ամբողջ դրամայի ընթացքում մնաց տատանվող լարվածության պայմաններում։ Այն նման էր զգայուն կշեռքի, որի երկու նժարները երբեք հավասարակշռված չեն լինում։ Ուժի հոսանքը շարունակ փոխանցվում էր մեկից մյուսին, բայց ոչ հավասար չափով, այնպես որ ամեն անգամ նրանցից մեկը ավելի ուժեղ ու գերիշխող էր լինում, քան մյուսը։ Իսկ այդ անհավասարությունը խանգարում էր նրանց հոգեկան հաղորդակցման ներդաշնակ ընթացքին։ Նրանք ջանում էին իրար մերձենալ, սակայն միևնույն ժամանակ ետ էին մղում միմյանց։ Մարմնական մտերմությունը, կարծես կանխամտածված, հազվադեպ էր տեղի ունենում նրանց միջև. գրկախառնումները անկիրք էին, և ոչ այնքան հաճախակի։ Թվում էր, թե յուրաքանչյուրը ձգտում է միայն բարոյապես հենվելու մյուսի վրա։

Նրանց առաջին հանդիպման տեսարանում Հոլը, Սկոֆիլդը և Մերչընտը սերտ համագործակցություն ցուցաբերեցին։ Սկզբում, Սկոֆիլդի մուտքը հանկարծակի էր, և նա մինչև սենյակի մեջտեղը առաջացավ նախքան կանգ առնելը։ Բայց այդ բանը նրան ճիշտ չթվաց, որովհետև տրամաբանորեն չէր առաջնորդում դեպի հաջորդ քայլը։ ՇԱԹ-ի դերասանները սովոր են հաճախ դադարեցնելու դերափորձը, որպեսզի հարցուփորձ անեն իրենց դերի այս կամ այն հոգեբանական վիճակի մասին։ Սկոֆիլդն ասաց. «Ես դեռ լրիվ չեմ ըմբռնում իմ ունենալիք վարմունքի բուն նշանակությունը»։

Դերակատարների համար նորություն չէր այն, թե «Դանկանը այս գիշեր այստեղ է գալու»։ Կարևորն այն էր, թե իրենք ինչպես պետք է ընկալեին այդ փաստը։

Լեդի Մակբեթ — Եվ ե՞րբ է մեկնում։

Մակբեթ — Վաղը... միտք ունի։

Լեդի Մակբեթ — Արևն այդ վաղը չի՜ տեսնի երբեք։

Այսպիսով առաջին անգամ բացահայտվում է, որ երկուսն էլ հավասարապես բաժանում են նույն մտադրությունը։ Եվ Մակբեթի դեմքին գծագրված հուզմունքը Լեդի Մակբեթին մղում է ասելու.

Դեմքդ նման է, իմ թեն, մի գրքի,
Ուր մարդ կարող է վատ բաներ կարդալ։

Մակբեթի մուտքի կապակցությամբ շատ բան պետք էր անել, որպեսզի երկուսն էլ գոհ մնային։ Հոլն ուզում էր, որ Մակբեթն ու Լեդին իրարից հեռու կանգնած լինեն. «Ես կնախընտրեի, որ որոշ տարածություն պահպանվեր ծաղկի և օձի միջև»։ Սկոֆիլդ. «Կարծո՞ւմ եք, որ եթե ես կանգնեմ այնտեղ, բեմի խորքում... Գուցե նա սկսի շարժվել իմ ուղղությամբ, և ես կանգնեցնեմ նրան»։

Հոլ. «Ոչ, ինձ թվում է, թե նա չպետք է ընդառաջ գա ձեզ»։

Սկոֆիլդը նորից ներս մտավ և այս անգամ քարացած կանգնեց դռան մոտ։ Նա նայեց Լեդի Մակբեթին, որը նստած էր աթոռին, բեմի կենտրոնում։ Լեդին նրան դիմավորեց իմաստալից ու հաղթական ժպիտով, դրանով իսկ ցույց տալով, որ կռահում է նրա մտադրությունը։ Մակբեթը կանգնած մնաց իր տեղում, որովհետև կնոջ ոգևորությունը, որը լի էր ակնկալություններով, նրան հեռու էր պահում։ Նրանք ողջագուրվեցին միայն այն ժամանակ, երբ ամեն ինչ ասվեց։

Սկոֆիլդը զգում էր շարժվելու ինչ-որ ցանկություն, բայց մտածում, որ եթե շարժվի, ապա պետք է առաջանա դեպի Վիվիեն Մերչընտը, իսկ

եթե ընթանա ուրիշ ուղղությամբ, այդ դեպքում տեսարանի թափը կկորչի։ «Մեր խոսքերի ծանրակշռությունն է պատճառը, որ իսկույն չենք ողջագուրվում»։

Հոլ. Նա ուզում է ձեր նկատմամբ վստահ լինել, դրա համար էլ ուշացնում է ողջագուրումը։

Սկոֆիլդ. Բայց ես ինքս էլ պատճառ եմ ստեղծում այդ ուշացման համար։ Երբ ասում եմ «Դունկանն այս գիշեր գալիս է մեզ մոտ», նա հասկանում է այդ խոսքերի նշանակությունը, և զգում, որ համակված եմ սարսափով։

Փորձեցին նորանոր ձևեր։ Լեդի Մակբեթը վեր կացավ աթոռից, և շուռ եկավ։ Հաջորդող լռության ընթացքում նրանք իրենց հուզումն արտահայտեցին համր դիմախաղերով։ Ապա Լեդի Մակբեթը ծունկի եկավ։ Մակբեթը նրան նայեց բազմաբովանդակ արտահայտությամբ։ Նրա ոգեվորված դեմքը միաժամանակ արտացոլում էր թե՛ իշխանության տենչ, թե՛ ցուցմունքներ ստանալու պահանջ, և թե ներքին անասելի սարսափ։ Լեդի Մակբեթը ժպտաց, և այդ ժպիտն անդրադարձրեց միայն իշխանության տենչի զգացմունքը։ Նրա այդ կռահումը և սառն ինքնավստահությունը ուժ ներշնչեցին ամուսնուն։ Իսկ նրա հնչեղ «...միայն վե՛ր նայիր»-ը իր մեջ կրում էր այն ամբողջ իմաստը, որ մարդկային լեզուն կարող է արտահայտել։

— Այո, հիանալի է, — ասաց Հոլը։ — Դուք պետք է Մակբեթին մի փոքր խրախուսեք, որովհետև նա ուզում է ժամանակ շահել։

Սկոֆիլդին անհանգստացնում էր այն, որ ամբողջ ժամանակաընթացքում ինքը կանգնած է ավելի բարձր հարթակի վրա։ «Դա ինձ համար նպաստավոր է, բայց մի՞թե այդ ձեռնտու է Վիվիենին»։ Վիվիենը ասաց, թե ձեռնտու է։ Հոլը համաձայնեց. «Այդպես ավելի նպատակահարմար է, որովհետև հանդիսականը կարող է ավելի լավ հետևել ձեր դեմքի արտահայտություններին։ Իսկ դա, տվյալ տեսարանում, ամենակարևորն է»։

Նրանք անխոնջ ու անընդմեջ աշխատում էին, բացի նախաճաշի անխուսափելի ընդմիջումներից, որոնց ընթացքում գրեթե բոլորն էլ սուրճ էին խմում զվարթ տրամադրությամբ։

Երբ դերափորձը վերսկսվեց և Մակբեթը վերջապես մոտեցավ իր կնոջը, տեսարանը հասավ դրամատիզմի բարձրակետին։ Նրանք գրկախառնվեցին, բայց ոչ կրքոտությամբ, պարզապես միմյանց ոգեշնչելու համար։

I, 7

Երկուսի փոխհարաբերության բնույթի հարցը դարձյալ մտորումների

տափիթ սառեցնեց։ Մակբեթի այն մենախոսությունը, որ սկսվում էր «Եթե երբ արվեր, իսկույն ավարտվեր, լավ էր՝ շուտ արվեր» խոսքերով, հանդիսացավ լարվածության մի նոր հրաշք։ Սկոֆիլդն այդ մենախոսությունն արտասանում էր քարացած դիրքով և դիմագծերի միայն ամենաչնչին խաղերով։ Օգտագործելով իր ինքնատիրապետման կարողությունն ու բազմատեսակ ձայնի ելևէջները, նա սքանչելիորեն հաղորդում էր պատկերը մի ապագա մարդասպանի, որն ավելի շատ խորհրդածում է գործնական միջոցառումների մասին, քան վիճում իր խղճի հետ։ Նրա «Ես խթան չունեմ, որ նպատակիս կողերը խթի» տողը մի խակական ողբ էր, խթանվելու մի խոր բաղձանք։

Իսկ Լեդի Մակբեթն ամբողջովին խթան էր։ Նրա սրտում չկար ոչ բարություն, ոչ գութ։ Նա՝ ծաղկի միջով նայող օձն էր։ Կատաղությամբ նա դիմեց ամուսնուն. «Հարբա՞ծ էր, ուրեմն, այն հույսը, որով զարդարվել էիր», և մենախոսությունը վերջացրեց արհամարհանքով.

Ապրել երկչոտ ինքդ քո աչքին,
Առակում հիշված խեղճ կատվի նման։

Այս բնորոշումից սկսեց զարգանալ բեմական խաղը։ «Ինչ որ վայել է մի տղամարդի, կարող եմ և ես» ասելիս Սկոֆիլդը բռնեց նրա ձեռքը։ Այդ շարժումն արտահայտում էր լավ հարաբերությունների ցանկություն։ Վիվիենը փորձեց ձեռքը ետ քաշել, Սկոֆիլդը ամուր պահեց այն, բայց նույն պահին զգաց, որ Վիվիենի այդ վերաբերմունքն ավելի ճիշտ է. «Այո, այո, ես պետք է թույլ տամ, որ ձեր ձեռքն ազատեք»։

Վիվիեն Մերչընտի «Ես ծիծ եմ տվել»-ը անզգայական էր, վայրագ ու տգեղ։ Արդարև, Լեդի Մակբեթը տվյալ հոգեվիճակում կարող էր մանկան ուղեղը անվարան շաղ տալ՝ իր ուզածը ձեռք բերելու համար։ Իսկ Սկոֆիլդի «Արու զավակներ ծնիր դու միայն»-ը հիացմունքի սրտաբուխ մի ճիչ էր։ Այստեղ, Հոլն իր ուշադրությունը դարձրեց լեզվական էֆեկտների վրա։ Նա ուզում էր, որ բառերի «ք» հնչյուններն արտասանվեն շեշտվածությամբ և հատ-հատ։ Նա մատնացույց արեց հաջորդական պատկերների ընթացքը և նրանց կապը գործողության հետ, ինչպես, օրինակ, հետևյալ տողերի մեջ.

Հարբա՞ծ էր, ուրեմն, այն հույսը, որով զարդարվել էիր,
Թե՞ այնուհետև նա քուն էր մտել և այժմ զարթնել..

Տեսարանը նոր դարձվածք ստացավ Մակբեթի «իսկ եթե վրիպենք»-ի

վրա։ Լեդի Մակբեթը, վիրավորված, մերժեց նման հավանականությունը․ «Վրիպե՞նք...»։ Բայց իսկույն նրա հոգում ծվարած օձը նորից մխրճվեց մեղրահյութով լցված ծաղկի մեջ։ Մեղմ ու հանդարտ տրամադրությամբ, իր իսկ հնարամտությունից հաճույք զգալով, նա ծրագրեց Դունկանի սպանությունը, և Մակբեթին քայլ առ քայլ առաջնորդեց դեպի այդ նպատակը, յուրաքանչյուր անկյունադարձին ինքնավստահություն ներշնչելով նրան։ Վերջում նրանք դարձյալ գրկախառնվեցին, բայց առանց կրքի։ Մակբեթը ուժ քաղեց նրանից։ Համախոհությունը նրանց դարձրեց գործակիցներ և, միաժամանակ, մենամարտիկներ։

Սկոֆիլդ․ «Մենք պետք է միմյանց դիմադրենք, բայց չբաժանվենք իրարից»։

II, 1

Գիշերվա տեսարանում Մակբեթի և Բանքոյի հարաբերության բնույթը զգալիորեն փոխվեց։ Բանքոյի դերակատար Մեյսոնը նկատեց, որ ամեն անգամ առանձին հանդիպելիս նրանք ծրագրում են խոսել վհուկների մասին, բայց երբեք չեն խոսում։ Նրանց թաքուն մտքերը զարմանալիորեն երկյուղալի էին և սպառնալից։

Մթության մեջ անսպասելիորեն դեմ դիմաց գալով, նրանք շեշտակի նայեցին իրար։ Նրանք իրար զննում էին թե՛ այն պահին, երբ Բանքոն հանձնում էր Դունկանի նվերը Լեդի Մակբեթի համար, և թե բաժանվելու պահին։ Բանքոյի հեռանալու ժամանակ Մակբեթը հայացքով հետևում էր նրան։

Դաշույնի տեսարանը փորձելիս Սկոֆիլդը ձեռքի լայն շարժումներ կատարեց երևակայական զենքի ուղղությամբ։ Նա դեռ լրիվ չէր կողմնորոշվել, թե ինչպես պետք է վարվի․ «Հարկավոր է նախ որոշել, թե ինչպես պետք է նայեմ դաշույնին։ Եվ, ի միջի այլոց, արդյո՞ք ճիշտ կլինի դաշույնից չվախենալը»։ Հոլ․ «Դա ոչ թե վախ է, այլ լարվածություն՝ ուժ և վճռականություն հավաքելու համար, նախքան ոճիրի գործադրումը։ Այստեղ դուք նորից աշխատում եք ժամանակ շահել»։

Սկոֆիլդը, լարված ու անհանգիստ, սպասում էր Լեդի Մակբեթի զանգին։ Նրա մտքերը դարձան այնքան անսանձելի, որ սկսեցին ինքնաբերաբար դուրս ժայթքել։ Նա շուռ եկավ, հանկարծ վեր նայեց (բեմի վրա խաղալիս՝ լույսի մի ճառագայթ պետք է այդ պահին լուսավորեր նրա դեմքը) և օդում տեսավ մտացածին դաշույնը։ Այո, նա տեսավ դաշույնը, նրա աչքերը ճանաչեցին մահվան այդ գործիքը, որը թվաց շո-

16—884

շափելիորեն իրական, և նա ձեռքը դանդաղ բարձրացրեց, որպեսզի այն բռնի։ Հանդիպելով դատարկության, նա հոգեպես կորցրեց իրեն։

Ապա հնչեց զանգը. «Զանգն ինձ հրավիրում է...»։ Դա՝ գործելու ազդանշան էր։ Մտքերը լքեցին նրան։ Նա նայեց Դունկանի սենյակի ուղղությամբ։ Հետագա գերափորձերի ընթացքում Սկոֆիլդը մշակեց ինքնահրավիրման մի շարժում, ափը մեկնելով դեպի դուրս։ Ուժեղացած լույսի տակ՝ նա անշտապ առաջացավ դեպի սենյակը, մագնիսացած մարդու տեսքով։

II, 2

Դատարկ բեմի վրա հայտնվեց Լեդի Մակբեթը, ժպտադեմ, հաղթական տրամադրությամբ, փոքր-ինչ արբեցած։ Այն, ինչ սպասավորներին գինովցրել էր, սրտապնդել էր նրան։ Բվի անակնկալ վայոցի վրա՝ ձեռքից ընկավ խմիչքի բաժակը։ Բայց նա շարունակեց զվարթ մնալ, հիշելով, թե ինչպիսի խորամանկությամբ կարողացել էր թմրեցնել Դունկանի սպասավորներին։ Եվ ահա լսվեց Մակբեթի լեղապատառ «Ո՞վ է, հե՜յ, ո՞վ է» աղաղակը, որը ցնցեց ու ահաբեկեց նրան։ Վիվիեն Մերչընտը նուրբ վարպետությամբ կատարեց անցումը մեկ տրամադրությունից դեպի մյուսը։ Այդ պահից սկսած, նա այլևս չժպտաց։ Նա փոխնիփոխ դարձավ հեգնական, արհամարհական, դառնալից, բայց ծիծաղը երբեք չվերադարձավ նրա դեմքին։

Մակբեթը մոտեցավ և սկսեց շշնջալով խոսել։ Արագ ու անկայուն զրույցի ժամանակ նրանք խուլ բացականչություններ էին թողնում բերաններից։ Շեքսպիրն այս դրամայով տվել էր մարդասպանության մի զգայացունց պատմություն։ Սպանված է մի մարդ. նրա դիակը շուտով կհայտնաբերվի. ոճրագործները ականջ են դնում ամեն մի ոտնաձայնի։ Տողերը ավելի շուտ կարճ հևոցներ են, քան նախադասություններ, և դերակատարներն իսկույն գտան ձայնի ամենաճիշտ երանգներն ու ելևէջները։ Սկոֆիլդը սպասավորի «Տե՜ր, ողորմյա մեզ» գոչը վերարտադրեց այնպիսի մորմոքով, որ կարծես բառերը մեխվում էին կոկորդի մեջ։ Թվում էր, թե նա լսում է «է՜լ քուն չես տեսնի» մտացածին նզովքը, և նա այդ խոսքերը կրկնեց այնպես անակնկալ կերպով ու այնքան բարձր, որ վախեցրեց Լեդի Մակբեթին։ Բայց վերջինիս պատասխանները հանգստացնող չէին։ Եվ նրա՝

Բայց ո՞վ էր այդպես աղաղակողը,
Վա՜յ, սիրելի թեն, դու ջլատում ես այդ ազնիվ ուժդ

խոսքերում արտահայտված արհամարհանքը համապատասխանում էր նրա նախկին նկարագրին։ «Սիրելի» և «ազնիվ» բառերը նա չօգտագործեց իրենց իսկական իմաստով, որովհետև այդ պահին տագնապահար կատաղությունն էր նրան ղեկավարում։ Հետո, հենց ճգնաժամային պահին, նա հանկարծ նկատեց դաշույնները Մակբեթի ձեռքում։ Շշմեցուցիչ է Շեքսպիրի այն մտահղացումը, որ Լեդի Մակբեթը պետք է ամբողջ ժամանակ ամուսնու դեմքին նայի այնպիսի կենտրոնացումով, որ միայն վերջին րոպեին տեսնի դաշույնները։ Վիվիեն Մերչընտը փայլուն դրսևորեց դրանց հայտաբերման պատճառած ցնցումը։ Եվ նա կատաղությամբ ամուսնուն հրեց Դունկանի սենյակի ուղղությամբ։ Մակբեթը դիմադրեց։ Նրանք երբեք այնքան մտերիմ չէին եղել, որքան այս բորբոքուն կռվի ժամանակ։ Այստեղ Սկոֆիլդը ցուցադրեց լեզվական իր հոյակապ դադարներից մեկը.

Չեմ գնա նորից։ Սոսկում եմ...

Սա մի լրիվ վերջակետ էր, խոր սարսափից առաջացած երկարատև մի դադար, որից հետո միայն նա ավելացրեց.

...Խորհել արածիս վրա։

Սկոֆիլդը զարգացրեց բթամատերով արնոտ մատները շփելու գործողությունը, կարծես դրանք մաքրելու նպատակով։ Նա այդ գործողությունը կրկնում էր նաև այլ առիթներով, օրինակ՝ հետևյալ տողերն արտասանելիս.

...ավելի շուտ իմ ձեռքը կարող է
Անթիվ ծովերը բոսորաներկել...

Լեդի Մակբեթը վերադարձավ լարված, հիստերիկ վիճակում, արնոտ ձեռքերը ետևում պահած։ Մինչ Մակբեթը խոկում էր, նա անսպասելիորեն առաջ բերեց ձեռքերը և ուժգնությամբ հարվածելով ամուսնու ափերին՝ նրան դուրս քաշեց տեսիլքների ոլորտից։ Մակբեթը ցնցվեց, դանդաղորեն հայացքը կենտրոնացրեց նրա դեմքին, ճիշտ այնպես, ինչպես կենտրոնացրել էր անիրական դաշույնի վրա։ Լեդի Մակբեթը բացահայտորեն ապրում էր անկումային տրամադրություն։ Ամուսնուն համոզելիս՝ նրա ձայնի մեջ այժմ զգացվում էր նույնքան հուսահատություն, որքան հրամայողականություն։ Իսկ Մակբեթի կասկածները (բայց ոչ խղ-

ճահարությունը) անտանելի էին դարձել։ Ուստի հարկ եղավ, որ Լեդի Մակբեթը գրեթե քաշելով դուրս տանի նրան։

II, 3

Դռնապանի տեսարանը, ըստ Հոլի, պետք է լիներ դառնությամբ, զայրույթով ու հեգնանքով առլեցուն։ Այդ տեսարանը ոչ թե «թեթևացնող կոմիկականություն» պետք է ներմուծեր, այլ պետք է խտացներ սարսափի ու վայրագության մթնոլորտը։ Նա նշեց, որ դռնապանը դիտմամբ չի բացում դուռը, որպեսզի դրսից ավելի երկար բախեն։ Նա նույնպես բացատրեց, որ դրամայում տեղի ունեցող անցքերի ժամանակ Լոնդոնում ժանտախտը հարատև սպառնալիք էր դարձել։ Այնպես որ այդ օրերին «ձեր դուռը բախե՞լ են» հարցը նշանակում էր «ձեր տնից մեռել տարե՞լ են»։ Հոլի մեկնաբանությամբ՝ տվյալ շրջանում մարդիկ հարբած էին լինում խմիչքից կամ անասելի հակումներից։ Դռնապանը անձնավորումն էր այդ հարբեցողության, որի արտաքին արտահայտություններն էին փսխելը, թքելը, ճոճվելը։

Դերափորձերի ընթացքում դռնապանը հանդես եկավ որպես այլանդակ ճաշակի մարմնացում. նա հագել էր քրքրված սև մորթե վերարկու, մաշկը դեղին էր, ու գլխի կատարը ճաղատ։ Այդ ամենի շնորհիվ նա զարմանալիորեն նման էր ծերուկ, հիմար մի ճապոնացու։ Շատ քիչ բան էր զիջված հօգուտ զավեշտության։ Դռնապանը հեգնանքով էր արտահայտվում դժոխքից եկած երևակայական այցելուների մասին, անտաշ կերպով շատախոսում Մակդուֆի ու Լենոքսի հետ։ Իսկ վերջում, երբ հարբածությունից անգամ՝ ամբողջ հասակով փռվեց գետնին (զարմանալիորեն հիշեցնելով արյունաթաթախ սպայի գետին տապալվելու տեսողական պատկերը), նա ավելի շատ այլանդակ էր, քան ծիծաղելի։ Ամբողջ տեսարանի գաղափարական բովանդակությունը, ըստ Հոլի, հանրագումարի է բերվում հետևյալ տողի մեջ, ո՛ր դռնապանը պետք է դանդաղ ու բազմանշանակ արտահայտությամբ արտասաներ, դիմելով հանդիսականներին. «Խնդրեմ, չմոռանաք դռնապանին։ Բոլորը, բոլորը հյուր էին դժոխքում»։

Ոճիրի հայտնաբերման տեսարանում, Մակբեթն իր խոսքերի երկդիմությամբ հարստացրեց խաղի հոգեբանական կողմը, որովհետև նա իր հակամարտ զգացումները հաշվենկատորեն քողարկում էր դիմակի տակ։ Նա Մակդուֆին ու Լենոքսին դիմավորեց գիշերային պարզ, կարմիր շըրջազգեստով։ Ձևականության համար նրա ասած խոսքերը՝

Այն տաժանումը, որ բերկրանք է մեզ,
Ինքն է բուժիչը կրած նեղության։
Ահա ձեզ դուռը...

թենների կողմից կարող էին ընդունվել իբրև քաղաքավարության սովորական արտահայտություն, սակայն գործից տեղյակ հանդիսականներն իսկույն կնկատեն, որ Մակբեթի զուսպ ձայնի մեջ կա թաքնված սարսափ, Մակբեթը հայացքով հետևեց դեպի Դունկանի սենյակն առաջացող Մակդուֆին, լուռ խորհրդածելով իր ահավոր արարքի վրա։

Լենոքսի՝ «Արքան այստեղից մեկնո՞ւմ է այսօր» հարցը հանկարծ ցնցեց նրան, և նա պատասխանեց կտրուկ։ Իսկ երկրորդ պատասխանը, որը չափազանց երկիմաստ է, նա արտաբերեց բիրտ զսպվածությամբ, որն ավելի ուժեղացրեց լարվածությունը.

Ահեղ գիշեր էր...

Առաջին դերափորձերի ժամանակ Մակդուֆի «Սոսկալի՜, սոսկալի՜» խոսքերը պայթում էին մի տեսակ ջղաձգությամբ։ Հոլը խորհուրդ տվեց, որ նա իր տեսած տեսարանը պատմի ոչ թե ներկաներին, այլ իրեն, մենախոսության ձևով։ Հոլն ուզում էր, որ այդպիսով նա հաղորդի իր իսկ զգացած սարսափը, և մյուսներին անդրադարձնի կատարված արարքի հրեշայնության տպավորությունը։ Երկրորդ դերափորձի ժամանակ Մակդուֆը Դունկանի սենյակից դուրս եկավ շշմած ու մտամոլոր, և հազիվ շշնջալով նկարագրեց իր տեսածի սարսափելիությունը։ «Հիանալի է» բացականչեց Հոլը։

Ի պատասխան Մակդուֆի հետևյալ պարբերության՝

Սաստիկ սրբապիղծ սպանությունը
Դուռը ջարդել է և մտել տիրոջ օծյալ տաճարը
Եվ շենքի կյանքը միջից գողացել...

Մակբեթը պատասխանում է միայն մեկ տողով.

Ի՞նչ ես ասում, կյա՞նք։

Սկոֆիլդն այս տողը մշակեց հմտորեն։ Սկզբում, այն արտասանում էր վախեցած, բայց միաժամանակ այնպիսի զգուշավոր ու զուսպ տոնով, որ կարծես ջանում էր իր զգացմունքները չմատնել։ Սակայն, երբ նա ավելի խորացավ իր անձնավորած դերի մեջ, ապա հիշյալ տողին հաղորդեց երկու զուգահեռ մեկնաբանություն. նախ՝ ներքին կատաղի

ուժերը սանձահարելու արտահայտություն, և երկրորդ՝ անմեղ երևալու ձգտում։ Այդպիսով, տողը վերածվեց մի ահավոր աղաղակի, որը կարող էր համառ ուժգնությամբ, բայց տարբեր իմաստով ընկալվել թենների և հանդիսականների կողմից։

Լեդի Մակբեթը, հաղշատ ներս մտնելով, հանդես բերեց նույնպիսի երկմտություն, միայն այն տարբերությամբ, որ նա արդեն կորցրել էր հոգեկան ուժերի հավասարակշռությունը, և իրականում ոչ թե ձևացնում, այլ փաստորեն ապրում էր մղձավանջային հոգեվիճակ։ Նրա ուշագնացությունը ստրատեգիական շտապփույթ արարք չէր, այլ՝ դանդաղորեն նվաղող ինքնատիրապետման դրսևորում։ Երբ նա գոչեց «Օ՜հ, դուրս տարեք ինձ» և վայր ընկավ, նույն վայրկյանին առաջացավ մի իրարանցում՝ նրան օգնություն հասնելու։ Հոլն ուզեց, որ անօգնականության զգացում դրսևորվի, նախքան Մակբեթի մոտենալը ուշաթափ Լեդիին. «Ձեզ հայտնի է այդ վիճակը։ Երբ մեկնումեկն ուշաթափվում է, շրջապատի մարդիկ շվարումից նախ մի պահ քարանում են»։

«Այստեղ ինչպե՞ս պետք է վարվեմ Լեդի Մակբեթի հետ» բարձրաձայն մտածեց Սկոֆիլդը։ Նրա և Լեդի Մակբեթի երկդիմի վերաբերմունքը պետք է ստանար մի նոր երանգավորում, հատկապես այս պահին, երբ երկուսն էլ զգում էին, որ դարձել են պալատականների ուշադրության գլխավոր առարկան։ Սկոֆիլդը մտահոգված շարժվեց դեպի ընկած Լեդի Մակբեթը, բայց շարժվեց այնպիսի մարդու արտահայտությամբ, որը գիտե, թե բոլորը իրեն են նայում։ Վիվիեն Մերչընտ հենց սկզբից կռահեց, որ պետք է վայր ընկնի Մակբեթի ուղղությամբ, և պետք է նրան ուղղի օգնության կանչը։ Բայց միևնույն ժամանակ ինքն էլ զգում էր, որ իր ուշագնացությունը տեղի է ունենում հասարակության ներկայությամբ։ Այնպես որ, նվաղելիս, նա պահպանեց տարբերաբնույթ հարաբերություն Մակբեթի և մյուս կողմից՝ ամբոխի նկատմամբ։

Տեքստում, նրա ուշաթափման առթիվ Բանքոն ասում է. «Հոգ տարեք վրան»։ Ապա Մալկոմը և Դոնալբեյնը սկսում են մի կարճատև երկախոսություն, որից հետո Բանքոն կրկնում է. «Օգնեք տիկնոջը»։ Ինչպե՞ս լցնել ժամանակի անջրպետը, որ ստեղծվում է այդ երկախոսությամբ։ Դերասաններից մեկն առաջարկեց, որ թեններից մեկը դուրս վազի օգնություն կանչելու, և գուցե իր հետ բերի բժշկին։ Հոլը մտածեց այս առաջարկության մասին, բայց գտավ, որ նպատակահարմար չէ։ Նրա խորհրդով Մակբեթը ծունկի եկավ Լեդիի առջև, իսկ մյուսները շրջապատեցին նրան։ Բանքոյի երկրորդ հրամանի վրա Լեդի Մակբեթին գրկելով

տարան։ Մակբեթը նայեց տանողների ետևից, կարծես ցանկանալով նրանց հետևել, բայց ստեղծված կացության պատճառով անշարժ մնաց իր տեղում։

Սկոֆիլդը շատ շուտով գլխի ընկավ, թե ինչ տոնով պետք է արտասանի Մակբեթի ինքնարդարացման ճառը՝ սպասավորների սպանության կապակցությամբ։ Հենց որ նա հայտնեց, թե սպանել է սպասավորներին, ներկաները ցնցվեցին ու անշարժացան։ Մակդուֆը հանդարտ ձայնով արեց այն հարցումը, որ գծագրված էր բոլորի դեմքին. «Ինչո՞ւ սպանեցիր»։

Ինքնարդարացման ճառը հանդիսացավ Մակբեթի գերագույն դիմակավորումը, նրա վերջին ծպտանքը, նախքան կկարողանար ծածկվել արքայական անձեռնմխելի պատմուճանով։ Ներկա թեների աչքում, որոնք դեռ անտեղյակ էին նրա մթին նպատակներին, այդ սրտառուչ շքմեղանքը տոգորված էր պարկեշտությամբ ու հավատարմությամբ։ Սկոֆիլդը հետագայում բացատրեց, որ իր դերի այս մասը ինքը համեմատաբար ամենալավն է խաղում, որովհետև այն բնորոշված է շատ հստակ ձևով։ Այստեղ Մակբեթը թեների առջև իր իսկական էությունը թաքցնում է կեղծիքի ծածկույթով, բայց դահլիճի հանդիսականներին թույլ է տալիս տեսնել այդ ծածկույթի տակ կանգնած էության ուրվագծերը։

Ճառի անկեղծությունը բնական էր հնչում մասամբ այն պատճառով, որ Մակբեթն իրեն արդարացնում էր ոչ միայն ուրիշների, այլև իր առջև, կարծես պատասխանելով «Ինչո՞ւ ես այդ արեցի» հարցին։ Այդ ճառը, որտեղ զգացմունքը ցուցադրվում է ամենայն բացահայտությամբ, հանդիսանում է բացառիկ առիթներից մեկը, երբ անզգա Մակբեթը թվում է անկեղծորեն հուզվելու ընդունակ։ Հանդիսականները կարող էին տեսնել, թե ինչպես Սկոֆիլդ-Մակբեթը կատաղորեն սանձահարում է ժայթքելու պատրաստ ներքին ուժերը, միաժամանակ ջանալով իր քառակի հարաբերությունը ճշտել Լեդի Մակբեթի, Բանքոյի, Մալկոմի և թեների նկատմամբ, ելնելով այն հանգամանքից, թե հիշյալ անձանցից յուրաքանչյուրն ինչ է մտածում ոճրագործության մեջ իր ունեցած մասնակցության մասին։ Իսկ այդ քառակի հարաբերությունները ոչ միայն բազմաբնույթ էին, այլև հակասություններով լի։

Սկզբում նա մոտեցավ Լեդի Մակբեթին, երբ սա ներս եկավ։ Ապա կանգնեց մի փոքր հեռու, հորձանուտի մեջտեղում, և սկսեց ձեռնածություն անել բազմազան զգացմունքների հետ։

Սկոֆիլդ-Մակբեթը զգում էր, որ պետք է դիմագրավի արքայազուն-

ներին, հենց որ նրանք հայտնվեն. «Իմ ուշադրությունը պետք է նրանց վրա կենտրոնացնեմ»։ Եվ նույնիսկ Թեների հետ խոսելիս նա գիտակցում էր արքայորդիների ներկայությունը, և աչքը չէր հեռացնում նրանցից։ Երբ Մալկոմը ինչ-որ շարժում արեց դռան ուղղությամբ, Մակբեթն իսկույն փակեց նրա ճանապարհը։

Ռիչարդսոն-Մալկոմն իր հոր սպանության լուրն իմանալով բարձրացրեց ծանր սուրը, և այն պահելով ներկաների գլխավերևում, գոչեց.

Ո՜հ, ո՞ր մեկի ձեռքով...

դրանով իսկ ցույց տալով, որ պատանեկան անհասությունից արդեն անցել է տղամարդու հասունության։ Նա այլևս առաջին տեսարանի միամիտ տղան չէր։ Նրա գունատ դեմքն ավելի գունատվեց, և նա առանձնացավ Դոնալբեյնի հետ։ Մակբեթը հայացքով դեռ նրանց էր հետևում, երբ հանկարծ նկատեց Բանքոյին, որը կարծես տեղյակ էր գործի էությանը։ Մի պահ նրանք ոտից գլուխ չափեցին իրար, ապա Բանքոն, նրանից առաջ ընկնելով և միշտ նրան նայելով՝ երկիմաստորեն ակնարկեց «դավաճանության անհայտ դիտումների» մասին։

Մակբեթը, ճիգ գործադրելով, ընդհատեց հայացքների խաչաձևումը Բանքոյի հետ, և առաջարկեց հանդիպել սրահում։ Բազմությունը ցրվեց, բեմը թողնելով արքայորդիներին։

Սրանք մի պահ մեջք-մեջքի տալով պաշտպանեցին իրար, ինչպես մութ անտառում կորած երկու երեխաներ, հետո դանդաղ ու գաղտագողի առաջացան դեպի բեմի մեջտեղը, որտեղ Մալկոմը Դոնալբեյնին առաջարկեց փախչել, իսկ ինքը մի պահ մնաց, ինքնապաշտպանության դիրքով պահելով խոշոր սուրը, որը չափից ավելի ծանր էր իր համար։

Դերասանախումբը շուտով ստուդիայից փոխադրվեց թատրոն, և աշխատանքը շարունակվեց բեմի ետևի սրահում։ Դերափորձերը գնալով ավելի շոշափելի արդյունքներ տվին, և «Մակբեթի» հետ կապված նախկին նախապաշարմունքները հետզհետե չքացան։

Հետո Հոլը հիվանդացավ մաշկային հիվանդությամբ։ Այդ հիվանդությունն իր զոհերին ընտրում է այն մարդկանցից, որոնց դիմադրողականությունը նվազում է չափից ավելի աշխատելուց։ Իսկ Հոլի կատարած գործը վիթխարի էր։ Հիվանդությունը ներվերի միջոցով հասավ Հոլի աչքերին։ Եվ նա ստիպված եղավ փակված մնալ մի մութ սենյակում, սուր ցավերով, որոնք վտանգ էին սպառնում տեսողությանը։ «Մակբեթի» ներ-

կայացումը հետաձգվեց։ Հետո նորից հետաձգվեց։ Դրա փոխարեն հարկադրված եղան ներկայացնելու «Կորիոլանուս» և «Ամեն ինչ բարեհաջող է» պիեսները։

Այդ հետաձգման հետևանքով ցնցվեց ամբողջ Ստրատֆորդը։ Իրականում երեք Ստրատֆորդ կա։ Մեկը թատերական Ստրատֆորդն է, ի դեմս այն կոլեկտիվի, որը դերասաններ է պատրաստում շեքսպիրյան ներկայացումների համար։ Թատերախումբը աշխատանքային կապերով առնչված է երկրորդ Ստրատֆորդի՝ գիտնականների հասարակության հետ, որը համախմբված է մեկ կողմից Շեքսպիրագիտական գրադարանում, իսկ մյուս կողմից՝ Շեքսպիրյան ինստիտուտում, որը ձեռնհասորեն ղեկավարում են Բիրմինհեմի համալսարանից Տերենս Սպենսերը և Ստենլի Ուելզը։ Ինստիտուտը շեքսպիրյան ուսանողներ է ընդունում աշխարհի բոլոր կողմերից, և ամառվա ընթացքում ուսումնական աշխատանքը շաղկապում թատրոնի ծրագրի հետ։ Այդ ինստիտուտը «Մակբեթի» ներկայացման հետաձգումն ընկալեց որպես թատերախմբի գեղարվեստական ծրագրի վերադասավորում, թեև դրանից խանգարվում էր աշակերտների ուսման ժամացուցակը։

Երրորդ Ստրատֆորդը քաղաքի բնակչության այն մասն է, որը ոչընչով չի մասնակցում թատրոնի գործունեությանը, և Շեքսպիրի նկատմամբ հետաքրքրություն է ցուցաբերում միայն այն նկատառումով, որ Շեքսպիրի շնորհիվ գալիս են դրամ ունեցող զբոսաշրջիկներ, որոնք հաճախում են նրա տուն-թանգարանը, այցելում նրա գերեզմանն ու այսպես կոչված «ծննդավայրը», գնում հուշանվերներ, և վճարում ապրելամիջոցների համար։ Այս հասարակությունը ամեն ինչ հաշվում է շիլլինգներով և դոլարներով, չի հանդուրժում, որ իր հասույթը որևէ ձևով նվազի և պահանջում է, որ թատերական գործունեությունն անխափան շարունակվի հօգուտ առևտրի աշխուժացման։

Թատրոնի համար խոսք չէր կարող լինել այն մասին, թե ստեղծագործական կոլեկտիվն անզբաղ կմնա հետաձգման ժամանակամիջոցում։ Մինչ Հոլը ապաքինվում էր, դերասաններն ամեն օր փորձում էին դրամայի առաջին մասը, ու կատարելագործում իրենց դերերը։ Եվ երբ նա վերջապես ի վիճակի եղավ դուրս գալու, դերասանների կատարած առաջադիմությունը ուրախացրեց նրան։

Հոլն իսկույն անցավ իսկական աշխատանքի: Նա ամբողջ այդ օրն անցկացրեց դերափորձերի սրահում։ Ընդմիջումների և ճաշի ժամանակ դերասանները հանգստացան, բայց նա մնաց սրահում, սնունդն ընդու-

ներով աշխատելիս, և կեսօրվա ժամին պարապելով հերթափոխվող դերասանների, երաժիշտների ու տեխնիկների հետ: Մի ամբողջ ամիս էր կարել, և Հոլը որոշել էր առաջին ներկայացումը տալ օգոստոսի կեսերին:

Նա դրաման բաժանեց երկու մասի: Երկրորդ մասը սկսվելու էր 3-րդ գործողությունից: Երբ սպիտակ քողը բարձրացավ, բեմում հայտնվեց Բանքոն, որը մենակ էր Մակբեթի թագադրության դահլիճում: Այստեղ, Մեյսոնը ինչ-որ անորսալի հեգնանքով արտասանեց իր անձնավորած Բանքոյի կասկածներն այն սուր ոճիրի վերաբերյալ, որ կատարել էր Մակբեթը վհուկների գուշակությունից հետո: Այդ խոսքերն սկսեց խորհրդածել այն մասին, թե ինքն էլ կարող է ստանալ իրեն խոստացված թագավորության բաժինը: Մի պահ անց, երբ Մակբեթը ներս մտավ իր թեների շքախմբով, Բանքոն նրբորեն նրան հիշեցրեց, որ իրենք երկուսը «անլույծ կապերով կապված են ընդմիշտ»:

Բանքոն ամեն ինչից տեղյակ էր, — ասաց Հոլը, — և այդ պատճառով նա ուժի մեջ էր պահում իր պահանջները:

Արքա Մակբեթի բազմապիսի մտքերը կարծես իրար դեմ պայքարում էին Սկոֆիլդի արտահայտիչ դեմքի վրա: Լեդի Մակբեթը, նյարդայնությունից կծիկ դարձած, դիտում էր նրան, և դալարվում տեսնելով նրա լարված վիճակը:

Նախորդ տեսարանում Մակբեթին կրքոտ աղերսանքի մղող անորոշության զգացումն այժմ քողարկված էր հպարտության, անխոցելիության և ուժի ենթադրյալ գիտակցության թանձր դիմակի տակ: Գահին ձիգ նստած՝ նա հիմա խոսում էր հոխորտանքով, և ժպտում անթափանց ժպիտով: Բանքոն կարող էր համակնել, որ իրենք իրավահավասար դաշնակիցներ են, բայց Մակբեթը նրան պահում էր ստորադասի դիրքում: Նա սկսեց խաղալ Բանքոյի հոգու հետ, և ամեն անգամ, երբ վերջինս պատրաստվում էր հեռանալ, Մակբեթը վերջին պահին նրան ետ էր պահում անակնկալ հարցումներով. «Ձի՞ եք նստելու», «Հեռո՞ւ եք գնում», «Ֆլի՞նսն էլ ձեզ հետ է»: Ի վերջո Բանքոն անհամբերությամբ պատասխանեց. «Մեր ժամանակը փութացնում է մեզ»: Մակբեթը գոհունակ ժպտաց, և ձեռքի շարժումով նրան բաց թողեց:

Մակբեթի՝ մյուսներին ուղղած հրաժեշտի խոսքերը քաղաքավարի էին և միաժամանակ մեծավարի: Սակայն վերջին տողը («Մինչ այդ, տեր ընդ ձեզ») արտասանելիս նրա ձայնը խոպոտվեց, որովհետև բառերը նորից կպան կոկորդին:

Հենց որ բոլորը գնացին, նրա գրգռված դաժանությունը դարձյալ դուրս

ժայթքեց։ Այստեղ, ինչպես ասում էր Սկոֆիլդը, լիովին բացահայտվեց նրա նոր ավայտանքի բուն արմատը. Բանքոն ապահով է, և պաշտպված չէ այն կասկածներով, որոնք հալածում են իրեն՝ Մակբեթին.

Նա ունի այնպիսի խելամտություն,
Որ հավետ նրա արիությունը
Խորհուրդ է տալիս ապահով գործել։

Այս մենախոսության ընթացքում էլ Սկոֆիլդը կանգնած էր գրեթե անշարժ։ Նուրբ դիմախաղերն ու հուժկու ձայնը լիովին արտահայտում էին նրա հոգու ալեկոծությունը։ Քիչ առաջվա արքայավայել դիմակը արդեն վայր էր ընկել։ Այժմ, մաշված դեմքն իր մռայլ պերճախոսությամբ կարծես մրցում էր բառերի հետ։ Սկոֆիլդը հիանալի կատարեց ճառի աստիճանական վերելքը դեպի բարձրակետ։ Նախազգալով իր կործանումը և խորապես տագնապելով, նա ցուցաբերեց անկեղծ հուզմունքի բացառիկ մի մոմենտ.

...Իմ անմահական գոհարը տվի
Մարդկային ցեղի հանուր թշնամուն,

և ապա արձակեց զայրույթի վայրագ ոռնոց՝

Որպեսզի թագավոր դարձնե՞մ
Սերմերը Բանքոյի...

Մարդասպանները, ըստ Հոլի պատկերացման, բիրտ անզգամներ չէին, այլ դառնացած հասարակ մարդիկ, որոնք հանդարտ էին ու վճռական։ Մակբեթը նրանց հետ վարվեց անհանգիստ ու փոփոխական տրամադրությամբ։ Նա, ինչպես ասաց Հոլը, բավականաչափ դիվանագետ չէր տվյալ գործի համար, և անկարող էր զսպելու իր հոխորտանքն ու արհամարհանքը նրանց հանդեպ։ Նա նույնիսկ չգիտեր համոզելու ձևը, թեև նրանք կարիք էլ չունեին համոզվելու։

III, 2

Լեդի Մակբեթը, որին հեռևում էր սևազգեստ ծառան, ներս մտավ խելակորույս, մտահոգ որոնելով Մակբեթին։ Նա նստեց արքայական բազկաթոռին, Մակբեթի դատարկ բազկաթոռի մոտ։ Նրա դեմքը, որ մի ժամանակ այնքան ողորկ էր, այժմ արդեն սկսել էր թառամել.

Ոչինչ չի շահվել, ամեն ինչ տուժվել է...

Նա ոգեկոչեց իր նախկին ամբարտավան բորբոքվածությունը, բայց դրա փոխարեն մտատանջությունը հայտնվեց։ Հոլը բացատրեց, այդ հոգեբանության պատճառը. «Լեդի Մակբեթին անհանգստացնում է Մակբեթի և Բանքոյի ներկա փոխհարաբերության բնույթը։ Նա նկատում է ամուսնու վարանումները, նրա մեջ կատարվող ահռելի փոփոխությունները, և զգում, որ ինքը չի կարող դրանց առաջն առնել։ Մակբեթը տարօրինակ է դարձել։ Ինքը՝ Լեդի Մակբեթը, հաճախ փորձում է իր հին վարվեցողությամբ հանդարտեցնել նրան, նույնիսկ գոռալ նրա վրա, բայց բան դուրս չի գալիս։ Ենթագիտակցությունն արդեն սկսել է մակերես բարձրանալ»։

Սկոֆիլդի մեկնաբանությամբ՝ Մակբեթի հիմնական նպատակը ապահովությունն է։ Նրան նախանձ է հարուցում նույնիսկ այն, որ Դունկանը գերեզմանում ննջում է խաղաղ ու ապահով, և «ոչինչ չի կարող վնասել նրան», մինչդեռ ինքը տանջվում է կասկածներով ու վախերով։ Հնարավո՞ր է տիրապետել այդ կասկածներին ու վախերին։ Երբ Լեդի Մակբեթը հորդորում է ուրախ լինել հյուրերի առաջ, նա զորովալից պատասխանում է, «Կլինեմ, սիրելիս»։ Բայց «սիրելի կնոջ» նկատմամբ զորովն արդեն բացակայում է հետևյալ տողի մեջ. «Օ՜հ, կարիճներով լցված է հոգիս, սիրելի կինս»։

Այնուհետև Մակբեթն ամբողջովին տարվում է իր մտքերով. տեղի է ունենում հոգեկան ուժերի ահավոր մի պոռթկում, նա դահավեժ մըխրճվում է իր ծրագրերի խավար քաոսի մեջ, նրա խոհերն ու խոսքերը դառնում են գերներգործուն, կատաղորեն արագընթաց։ Եվ մտահոգված Լեդի Մակբեթը հազիվ հասցնում է հարցնել. «Կատարվելո՞ւ, ի՞նչը»։

Հոլը համաձայնեց, որ երկխոսությունը պետք է ընթանա հենց այդ արագությամբ։ Եվ նա պատմեց, որ ժամանակին, Հենրի Իրվինգի հետ նույն դիալոգը անելիս Էլլեն Տերրին իր թերթիկի վրա հիշյալ տողի դիմաց նշել է հետևյալը. «Արագ մեջ ընկնել։ Այլապես Հենրին չի սպասի»։

Սկոֆիլդը, վհուկների թովչական արտահայտությունները (չղջիկ, սև. բզեզ) մռայլ կատաղությամբ արտասանելիս կարծես դաշնակցում էր խավարածին ուժերի հետ։ Մինչդեռ Լեդի Մակբեթը բոլորովին այլ պատկեր էր ներկայացնում. նա ակնապիշ նայում էր ամուսնուն, այնքան զարմացած ու ահաբեկ, որ Մակբեթը ստիպված եղավ նրան դուրս առաջնորդել գրեթե քաշելով։

խնջույքի տեսարանը, որտեղ Բանքոյի ուրվականը այցելության է գալիս, շատ աշխատանք պահանջեց։ Ճաշասեղանը պետք է ճոխ լիներ և բազմապիսի ուտելիքներն ու խմիչքները պետք է լինեին իսկական։ Հոլը գտնում էր, որ սպասավորներն ավելի բազմաթիվ պետք է լինեին, քան սեղանի շուրջ նստած թեները։ Դա կստեղծեր շքեղության ու պերճանքի տպավորություն։ Սկզբնական դերափորձերի ժամանակ կոչնականները հագնում էին սպիտակ զգեստներ, բայց հետո դրանք փոխարինվեցին գորշագույն զգեստներով, ի հակադրություն Մակբեթի և Լեդի Մակբեթի սպիտակ զգեստների, որոնք, Հոլի մեկնաբանությամբ, այս դեպքում խորհրդանշում են ամլությունը։ Աթոռների մոտ կանգնած ու Մակբեթին սպասող թեների ձգվածությունը պետք է լիներ ոչ թե ակնհայտ, այլ սոսկ կռահելի։ Հոլը նախ աշխատեց բացահայտել խնջույքի մթնոլորտում ըստեղծված ենթատեքստային լարվածությունը։ «Մակբեթն ու իր կինը ուզում են, որ հացկերույթը ուրախ լինի, մյուս կողմից թեներն իրենց կաշկանդված են զգում, ուրախ չեն, բայց չեն էլ ուզում ցույց տալ, որ կնախընտրեին այդտեղ չլինել։ Չէ՞ որ Մակբեթը տեր ու տիրական է հիմա»։

Սկոֆիլդ. «Այո, հիմա, հենց ճաշկերույթից առաջ, ես համակված եմ ազատության զգացումով»։

Հոլ. «Այո, ինչպես Դունկանին սպանելուց առաջ։ Դա՝ ոգեշնչվածության բարձրագույն մի վիճակ է»։

Սկոֆիլդ. «Ճվ ինձ երջանիկ եմ զգում այնքան ժամանակ, քանի դեռ չեմ լսել, որ Ֆլինսը փախել է... Ի դեպ, ես այդ տեսարանը դեռ չեմ խաղացել լայն բեմահարթակի վրա»։

Սկզբի դերափորձերի ժամանակ, երբ Մակբեթը մտնում էր խնջույքի սրահը, թեները հարգանքով գլուխ էին խոնարհում։ Բայց հետո, Սկոֆիլդի առաջարկով այդ արտահայտությունը փոխարինվեց ծնրադրությամբ։ Դրանից՝ Մակբեթը դարձավ ավելի անձնապաստան, և նրա «սրտագին բարի գալուստը» հնչեց ամբարտավան։ Հզորության գիտակցությունից նրա զգացած ոգևորությունը մեղմացավ միայն այն ժամանակ, երբ հայտնվեց Առաջին մարդասպանը։ Այնուհետև, նա երկկանթ բաժակը պտտեցնել տվեց սեղանի շուրջը, մեկ թենից մյուսը. «Խմենք բոլորահերթը»։

Ապա շտապ գնաց լուրն իմանալու։ Լսելով Բանքոյի սպանության պատմությունը, նա կարծես թեթևացավ, աչքերը փակվեցին, ձգված դեմքը հանդարտվեց։ Բայց Ֆլինսի փախուստի լուրը նրան դարձյալ ողողեց

կատաղությամբ, որին նա գերագույն ճիգով միայն կարողացավ տիրապետել։ Նա նորից սկսեց բնազդաբար շփել ձեռները, կարծես Դունկանի արյունը մաքրելու համար։ Ի վերջո, Լեդի Մակբեթը նրան սթափեցրեց դառն երազանքներից, և տարավ խնջույքի սեղանի մոտ։

Հոլն այս տեսարանը նորից ու նորից դիտեց, որսալու համար այն լարվածությունը, որ բացահայտ չէ, բայց գուշակելի է։ «Այստեղ բացակայում է սարսափը, — ասաց նա։ Տանտերը թվում է զվարթ և հյուրասեր, բայց չի զգացվում, որ հակառակ դրան, կոչնականները կնախընտրեին նույն պահին այստեղ չլինել։ Աներևույթ զվարթության դիմակի տակ նա գրեթե խեղդվում է նյարդայնությունից, և սակայն, այդ հոգեվիճակն էլ դեռ լիովին չի դրսևորվում»։

Տեսարանի հաջորդ մասում, լարվածությունը հասավ Հոլի ակնկալած բարձրակետին, և առաջին մասն ինքնաբերաբար հավասարվեց երկրորդի մակարդակին։

Մակբեթը, ուրախ տեսք ընդունելով, մոտեցավ հարթակի վրա դրված շքասեղանին, որն իշխող դիրք ուներ բեմի առաջամասում գտնըվող մյուս սեղանների համեմատությամբ։ Նա կեղծ լրջությամբ խոսեց այն մասին, թե որքան զգալի է Բանքոյի բացակայությունը։ Ռոսը նրան հրավիրեց միանալ իրենց սեղանին և Մակբեթը աչքով փնտրեց մի ազատ աթոռ։

Մինչ այդ, կերակուրներ բերող սպասավորների շարքն իբրև ծածկույթ օգտագործելով՝ Բանքոն աննկատելիորեն եկավ ու նստեց սեղանի ծայրին գտնվող ազատ աթոռի վրա։ Բրյուստեր Մեյսոնի պես խոշորակազմ մարդու համար այնքան էլ հեշտ չէր աննկատ գալը։ Ուստի, այնպես դասավորեցին, որ նա աթոռին մոտենա բարձրահասակ սպասավորներով շրջապատված։

Սկոֆիլդին հարկավոր էր, որ Բանքոյին չտեսնի մինչև իր համապատասխան տողերին հասնելը։ Նա հայացքը դանդաղ ածեց թեների վրա, մինչև որ աչքերը հանկարծ սևեռվեցին ու անշարժացան։ Նա երբեք այնքան հիանալի չէ, որքան երբ իր դեմքի լուռ պերճախոսությամբ մարմնավորում էր տվյալ պահի համակ բանաստեղծականությունը։ Նույնիսկ դերափորձերի ժամանակ այդ դադարն առաջացնում էր փշաքաղող սարսուռ։

Երբ Մակբեթն ասաց. «Մի՛ ցնցիր վրաս արյունաշաղախ այդ գանգուրները», թեները ցնցվեցին, որովհետև, ըստ Հոլի մեկնաբանման, նրանք զգացին, որ արքան տեսնում է Դունկանի ուրվականը։ «Հենց դա

է, որ վախեցրեց Լեդի Մակբեթին, — բացատրեց Հոլը։ — Հենց դա է, որ անախորժություններից խուսափող Ռոսին մղեց «Վեր կացեք, գնանք», ասելու»։

Լեդի Մակբեթը, որը կուչ էր եկել, և որի փխրուն զվարթությունը պատրաստ էր մեկ վայրկյանից մյուսը փշրվելու, այժմ նորից վերագտավ իր երկաթյա կամքը, և թագուհուն վայել տիրականությամբ գրեթե մըռընչաց. «Նստե՛ք, հարգելի իմ բարեկամներ... Մի՛ նայեք նրան...»։ Այս խոսքերը հնչեցին իբրև հրաման, ու բոլորը հնազանդվեցին։ Բայց նա չկարողացավ իր ուժը պահպանել այն պահին, երբ Մակբեթին հարցրեց, թե ինչ է տեսել։

«Դուք,—ասաց Հոլը Վիվիեն Մերչընտին,—այստեղ ավելի շատ այն կինն եք, որը վախենում է ամուսնու արածից, քան գոռոզ լեդին, որն անարգում է ամուսնուն»։

Ուրվականը իր առաջին ելքի ժամանակ անցավ Մակբեթի ճիշտ կողքով, նրան պատճառելով անասելի զարհուրանք։ Սկոֆիլդն այդ առթիվ խնդրեց Մեյսոնին, որ իրեն մոտենա հաշված դանդաղությամբ, այնպես որ իրեն հասնի այն պահին, երբ ինքն արտասանում է. «Թող ուրուների քարճիկը դառնա մեր դամբարանը» տողը։ Ուրվականի արնոտ դեմքն այնքան մոտեցավ Սկոֆիլդին, որ սա աչքերը ծածկեց ձեռքով։ Երբ ձեռքը հեռացրեց, ուրվականն անհետացել էր արդեն։

Հետո Բանքոյի ուրվականը վերադարձավ, թաքնվելով երկրորդ կերակրատեսակը բերող սպասավորների խառնում, և այս անգամ ուղղվեց դեպի շքասեղանը՝ Մակբեթի բազկաթոռին նստելու համար։ Այդ պահին, Մակբեթը, ջանալով իրեն տիրապետել, բաժակը ձեռքին՝ նորից հայտնում էր իր ցավը Բանքոյի բացակայության համար։

Հոլը այնպես էր կարգավորել, որ Բանքոն իր առաջին մուտքի ժամանակ մեջքը դարձնի հանդիսականներին, այն նկատառումով, որ միայն երկրորդ անգամ հայտնվելիս ցույց տա արնոտ դեմքը, որն այլանդակված էր ու տգեղ։ Հանդիսականները կարող էին հասկանալ Մակբեթի սարսափի պատճառը, մինչդեռ թենեւրը, որոնք ոչինչ չէին տեսնում, մեկ՝ նայում էին Մակբեթին, մեկ՝ դեպի այն կողմը ուր սևեռել էր նա իր հայացքը, և համակվում էին Անհայտի պատճառած անորոշ վախով։

«Կոչնականները պետք է վերաբերմունք ցուցաբերեն ոչ միայն խելագարության աստիճանի հասած Մակբեթի, այլև նրան գրգռող անտես երևույթի հանդեպ, — ասաց Հոլը։ — Այդ մարդը, որ թաքնված էր կեղծ վեհանձնության, ջերմության, զվարթության և քրիստոնեական ասպնջա-

կանության փողի տակ, այժմ մահանում է խելագարության եզրին, հենց նրա համար, որ խախտել է վերևում սահմանված կարգ ու կանոնը։ Ահա թե ինչի մասին է այս դրաման, և դուք բոլորդ զգում եք այդ»։

Կոչնականների համար Մակբեթը կարող էր խելագարված չթվալ, բայց առաջին ցնցումի ներգործությունն անցնելուց հետո, Լեդի Մակբեթին թաքցնելով իր ետևում, նա այնպիսի կատաղությամբ մոտեցավ արնոտ ուրվականին, որ վերջինս նահանջեց, և «Կորի՛ր, սոսկալի ստվեր» խոսքերից հետո չքացավ։

Այնուհետև Մակբեթը դանդաղորեն ետ-ետ քայլելով մոտեցավ իր բազկաթոռին, և ընկղմվեց նրա մեջ։

Հետագա դերափորձերի ընթացքում Սկոֆիլդն ավելի պարզացրեց իր խաղը։ Ուրվականի հետ առերեսումն այժմ նրան հասցնում էր ուժասպառության վիճակի։ Ի պատասխան Լեդի Մակբեթի հանդիմանության, նա արձակեց վայրագ ու դաժան մի ծիծաղ, և բարձրաձայն արտասանեց հետևյալ խոսքերը, առանց ուշադրություն դարձնելու ունկնդրող թեններին.

...Զարմացնում եք ինձ
Հենց իմ սեփական բնության վրա, երբ մտածում եմ,
Թե դուք կարող եք նայել այսպիսի տեսարանների...

Հոլի խորհրդով, մի մռայլ լռությունից հետո Ռոսը Մակբեթին հարցրեց դանդաղ, զգույշ և կշռադատված եղանակով՝

Ի՞նչ տեսարաններ, տեր իմ։

Այստեղ, Լեդի Մակբեթը վերջին անգամ հավաքեց իր կամքի ուժը, և թեններին հրամայեց հեռանալ։ Այդ հրամանն արձակելիս Վիվիեն Մերչընտի ձայնը հաստատակամ էր։ Բայց Հոլը նրանից պահանջեց կտրականություն. «Նկատի ունեցեք, որ դուք գրեթե վռնդում եք նրանց»։ Դրանից հետո դերասանուհու ձայնը դարձավ ավելի տիրական։ Նրա առաջին «բարի գիշեր»-ը մեկնելու հրաման էր, բայց երբ զարմացած ու շփոթված թենները մոտեցան նրա ձեռքը համբուրելու, երկրորդ «բարի գիշերը» հնչեց իբրև վտարման վճիռ։

Սկզբնական դերափորձերին, թենների մեկնումից հետո Սկոֆիլդը բազկաթոռին նստած խորհրդածում էր։ Բայց հետագայում նա Հոլի թույլտվությունը խնդրեց՝ փորձելու մի այլ խաղաձև։ Նա դանդաղ մոտեցավ սեղանի ծայրին, և նստեց այն աթոռի դիմաց, որ զբաղեցրել էր Բանքոյի ուրվականը։ Նրա՝

Արյուն են ուզում... Ասում են՝արյունն արյուն է ուզում

խոսքերն ավելի մոտ էին արտասուքի, քան ամբողջ դրամայում նրա արտասանած մյուս խոսքերը։ Անապահովության զգացողությունը մի պահ խորտակեց նրան, բայց հետո, ճիգ գործադրելով, նա տիրապետեց իրեն։ Լեդի Մակբեթի ուժի վերջին պաշարը կարծես սպառվել էր, և նա իր տողի բառերն արտասանեց գրեթե վանկ առ վանկ։

Ապա սկսվեց կարծիքների փոխանակություն Մակբեթի ու նրա կնոջ նոր փոխհարաբերության մասին։

Սկոֆիլդ — Ես պետք է նրա հետ վարվեմ այնպես, ինչպես նա ինձ հետ վարվում էր առաջ։ Հիմա ես եմ ուժեղը, իսկ նա անօգնական է։ Նա այնքան ջլատված է, որ ուզում է անկողնում պառկել ու հանգստանալ...

Հոլ — Այո, այդպես է։

Սկոֆիլդ — Ես կարող եմ նրա գորովանքին պատասխանել գրեթե հեգնանքով։ Նա այդ գորովանքը մատուցում է իբրև սպեղանի։ Բայց ես զգում եմ, որ նա ինձանից փախչում է, սարսափում է ինձանից, և ակնապիշ նայում այնպիսի արտահայտությամբ, որ նշանակում է. «Օ՜հ, որքա՜ն է փոխվել»։ Հենց այդպիսի հայացքով էի ես առաջ նայում նրան։

Մերչընտ — Եվ նայելիս՝ ես պետք է ցույց տամ, որ արդեն շատ եմ թուլացել։

Սկոֆիլդ — Այո։ Դուք այլևս ի վիճակի չեք ինձ օգնելու։

IV, 1

Հոլը ուղղակի սիրում էր վհուկների տեսարանները։ Նրա երևակայությունը խթանվում էր հսկա կաթսայի մասին մտածելիս։ «Այն պետք է լինի չափազանց տաք»։ Եվ նա ցույց էր տալիս, թե ինչպես է ինքը պատկերացնում կաթսայի շուրջ կանգնած պառավ ջադուկների մարմինների ճոճումները, նրանց տարօրինակ ու աներկրային ճչոցները (Հոլի ցուցադրած նմուշներն իսկապես ահազդու էին) և արտասանած խոսքերի յուրահատուկ ռիթմը։ Ինչպես առաջ, այնպես էլ այժմ, նա մեծ ուշադրություն էր դարձնում ձայնական էֆեկտների վրա, ձայներ, որոնք իրար հետ շղթայվելով և իրար վրա կուտակվելով՝ վերածվում են իմաստի։ Նա սիրում էր պայթող «բ» հնչյունի երկար շարքերը, ինչպես և «գ» հընչյունը, որ հաջորդաբար կրկնվելով՝ մրճահարման տպավորություն էր գործում։ «Եթե բաղաձայնները չառանձնացնենք և սովորականից ավելի ուժեղ չշեշտենք, խոսքի կշռույթը կանշարժանա»։ Նա ցույց էր տալիս, թե ինչպես պետք է ձեռքերը մխրճել տաք հեղուկի մեջ։ «Վհուկի ձեռքն այր-

վում է, բայց նա հաճույք է զգում դրանից, և ծիծաղում է կաթսայի մեջ իրեր գցելով»։

Հաջորդ դերափորձի ժամանակ, երբ տեսարանի ներհատուկ մթնոլորտն ու տրամադրությունն արդեն ստեղծված էր, Հոլն ասաց. «Ես սիրում եմ գույները մի փոքր խառնել, բայց դուք կարող եք ավելի զուսպ խաղալ։ Այս ամենը պատրաստության ընթացք է, թովչանքը լարելու փորձ։ Ես պարզապես ուզում եմ առաջացնել սպասումի և ակնկալության զգացում դեպի այն, ինչ տեղի է ունենալու»։

Իսկական ներկայացման ժամանակ պետք է կաթսայից գոլորշի բարձրանար, խավարը ծակծկվեր գերբնական լույսերով, մոգական վառոդը պայթեր, վհուկների ստվերոտ կերպարանքներն ուրվագծվեին, և լույսի բարակ ճառագայթներ փոխնիփոխ լուսավորեին նրանց դեմքերի տարբեր մասերը։

Առաջին Տեսիլը (սաղավարտով գլուխը) թվում էր կախված խավարի մեջ։ Սկոֆիլդը, մեջքը դեպի հանդիսականները դարձրած, խոսում էր թե՛ Մակբեթի և թե՛ Տեսիլի կողմից։

Ութ թագավորները բարձրացան բեմի արնագույն հատակից (գորգի տակից) և մեղմ լույսով ողողված՝ անցան Մակբեթի առջևով։ Նրանց կերպարանքներն անդրադարձվում էին հայելու մեջ, որպեսզի (ինչպես ասում էր Հոլը) այդպիսով նրանց շքերթն անվերջանալի թվար։ Առաջին դերափորձի ժամանակ Հոլը թագավորներին անցկացրեց ցածր հարթակի վրայով, որպեսզի Մակբեթն ավելի բարձր դիրքի վրա կանգնած լինի, և հանդիսականները կարողանան նրա դեմքի վրա տեսնել յուրաքանչյուր թագավորի գործած տպավորությունը։ Սակայն Սկոֆիլդի կարծիքով այդ կերպարանքներն այնքան ցածրից էին անցնում, որ չէին կարող գերբնականի պատրանքը հաղորդել։ Նրա առաջարկով թագավորներն այս անգամ շքերթեցին բարձր հարթակի վրա, ներքևից արձակված կարմիր լուսաշերտի երկայնքով, իսկ այդ ժամանակաընթացքում ինքը՝ Սկոֆիլդը պտույտներ էր կատարում բեմածայրի մոտ։ Երբ թագավորների ու Բանքոյի արնագույն ուրվականներն անհետացան, Առաջին վհուկը բարձրացավ օդ և ճչան ձայնով արտասանեց իր ճառը։ Նա այդ բարձունքում այնպես ահատեսիլ էր թվում, որ Մակբեթը մի քայլ ընկրկեց ու աչքերը փակեց ձեռքով։ Երբ նա վեր նայեց, վհուկն արդեն չքացել էր։

Դերափորձերի ընթացքում Հոլը զբաղվեց նաև բեմադրական կողմնակի հարցերով—լույսերի դասավորում, ձայների հեռավոր աղմուկ և այլն։

Վհուկների չքացումից հետո ներս է մտնում Լենոքսը։ Հոլի կար-

ծիքով, Լեննոքսը պետք է Մակբեթի տարօրինակ խոսքերից գլխի ընկնի, որ նա կորած է տեսիլքների աշխարհում, և հոգեպես խորտակվելու վրա է։ Իսկ Մակբեթը պետք է մի կողմից տոգորված լինի Մակդուֆի ամբողջ ընտանիքը բնաջնջելու վայրագ վճռականությամբ, իսկ մյուս կողմից սարսափով համակված լինի իր տեսած տեսիլների հիշողությամբ, որոնց ինքն ի վիճակի չէ հաղթահարելու։ Սկոֆիլդի՝ «Կորչեն տեսիլները» աղաղակը ղարհուրանքի օրհասական մի պոռթկում էր։ Այդ աղաղակն արտաբերելիս նա դարձյալ աչքերը ծածկեց ձեռքով, և այդպես մնաց, մինչև որ տիրապետեց իրեն, և ապա միայն արքայավայել արտահայտությամբ դարձավ Լեննոքսին։

IV, 2

Լեդի Մակդուֆի տեսարանը, որ հաճախ կրճատում են, կարևոր էր Հոլի համար, «Դա միակ ընտանեկան տեսարանն է, տնային հարմարավետ կահ-կարասիով»։ Լեդի Մակդուֆն ինքնաբուխ բնավորություն ունի, և արտահայտում է այն, ինչ մտածում է։ Մինչդեռ Ռոսը նրա հակապատկերն է։ Նա ներկայացուցիչն է այն դասի մարդկանց, որոնք սովոր են թաքցնելու իրենց մտքերը։

IV, 3

Մալկոմի և Մակդուֆի երկախոսության դանդաղասահ ու դժվարին տեսարանը, որ սկզբից ևեթ մտահոգում էր Հոլին, բազմաթիվ փորձերից հետո տվեց սպասված արդյունքը, մասնավորապես Ռիչարդսոնի ջերմ և զգայուն դերակատարման շնորհիվ։ Կյանքում, Ռիչարդսոնի դեմքը չափազանց շարժուն է, և կարող է դրսևորել բազմապիսի զգացմունքների մի ամբողջ շարան։ Մինչդեռ բեմի վրա, ընդհակառակը, նա հոգեկան խոր ապրումները հաղորդում է դեմքի ձգված ու կենտրոնացած անշարժության միջոցով։ Նա պատմում է, որ առաջին անգամ Պիտեր Բրուկն է իրեն հուշել, թե ինքը որքան ուժ կարող է արտահայտել հանգիստ վիճակում։ Այնուհետև նա այդ առանձնահատկությունը դարձրել է իր ոճի գլխավոր տարրը։ Լույսերի տակ, նրա անշարժ դեմքն ստանում է արտակարգ գեղեցկություն, որը մարմնավորումն է հոգու գեղեցկության։

Հոլը ուզում էր, որ Մալկոմն իր կարծեցյալ մոլությունները նկարագրելիս անկեղծ տեսք ընդունելով թյուրիմացության մեջ գցի ոչ միայն Մակդուֆին, այլև թատրոնի հանդիսականներին, հնարավորին չափ երկար ժամանակով, որպեսզի այդպիսով երկարաձգի երկմտության լար-

ված վիճակը։ Ռիչարդսոնն այդ դրությունն ստեղծեց նվազագույն միջոցների օգնությամբ։ Երկախոսության գրեթե ամբողջ ընթացքում նա նստած մնաց աթոռին, ձեռքերը կողերին հենած, և միայն մեկ անգամ կատարեց արագ ու մեծ շարժում։ Նրա խաբեությունը նշմարվում էր միայն ենթատեքստային մակարդակով։ Իրեն վերագրած արատների համար նա կարծես իսկապես էր ամաչում. Նրա հոգեկան ապրումն այնքան անկեղծ և ուժգին էր, որ դեմքը շառագունեց այդ վերագրումներն անելիս, իսկ հետո գունատվեց, երբ Մակդուֆին խոստովանեց իր անմեղությունը (Ռիչարդսոնը հետագայում ասաց, որ իրեն վարկաբեկելիս ինքն իսկապես ձգտել էր շառագունել)։ Համենայն դեպս, անառակության ու վավաշոտության հակումները, իրականում հայտնի էին Մալկոլմին, և նա կարող էր հրապուրվել դրանցով, եթե այդ հակումները սանձահարած չլիներ իր հոգու խորքում։ Հոլի կարծիքով՝ հենց այդ երկվության ընդհանրությամբ է, որ Մալկոլմը կապվում էր Մակբեթի մարդկային դրական կողմին, չնայած նա հակապատկերն էր Մակբեթի։

V, 1

Վիվիեն Մերչընտի բնաշրջիկության տեսարանը լուրջ աշխատանքի և թափանցող ներհայեցողության հաղթանակն էր։ Սկզբնական շրջանում, նրա անձնավորած Լեդի Մակբեթը հանդես էր գալիս իբրև արտաքուստ պաղպատյա նկարագրով կին, որը սակայն, փորձության ենթարկվելուց հետո ցուցադրում էր իր ներքին դատարկությունը։ Հետագա դիպափորձերի ընթացքում Մերչընտը հետզհետե խորացավ այդ դատարկության մեջ, մինչև որ ի վերջո հատակում հայտնաբերեց զգացումների հարուստ մի աղբյուր։

Բժշկի և պալատական տիկնոջ դիալոգի մեջ Հոլը զարգացրեց ինչ-որ տարօրինակ խորհրդավորություն, որ կարող է միայն շշուկով փոխանակվել։ Այդ տեսարանի լարվածությունը մասամբ դրսևորվում էր բժշկի զգացած խորշանքի մեջ, որ գերազանցապես արտահայտեց Ջեֆրի Դինչը, լսելով տիկնոջ պատմածները Լեդի Մակբեթի արտառոցությունների մասին։ Նա կասկածանքով, համարյա մեղադրական տոնով պատասխանեց զրուցակցին, միաժամանակ հույս ունենալով, որ Լեդի Մակբեթն իրեն չի մատնի։ Երբ Լեդի Մակբեթը հայտնվեց, նրա աչքերը, ինչպես նախօրոք զգուշացրել էր պալատական տիկինը, բոլորովին բաց էին։ Բնազդական վարմունքի հազվագյուտ մի նմուշ ցուցադրեց Լեդի Մակբեթը, երբ դիտողների կողքով դանդաղ անցնելով, և առանց նկատելու

նրանց, ձեռքը մեկնեց՝ մոմը դարակի վրա դնելու համար, թեև այնտեղ ոչ մի դարակ չկար, և պալատական տիկինը արագ շարժումով այն բռնեց, որ չընկնի։

Լեդի Մակբեթի ձայնը մեկեն դարձավ կրքոտ։ Նա թևքերը հուսահատորեն վեր քաշեց, որպեսզի ձեռքերը լվանա, բայց տեսնելով, որ դա ապարդյուն է, սկսեց լաց լինել վախեցած և հուսահատ երեխայի նման։ Այդ պահին Վիվիեն Մերչընտը կարողացավ թոթափել Լեդի Մակբեթի բովանդակ դաժանությունը, և արտասվագին դուրս եկավ, ամուսնուն աղերսելով անկողին մտնել. «Ե՛կ անկողին, ե՛կ, ե՛կ»։

V, 2

Հոլը խորեոգրաֆիստի պես աշխատեց Մակբեթի վրա հարձակվող բանակի ռազմական դասավորումների վրա։ Ռազմական գլխավոր շարժումները կատարվեցին ավանդական ձևով։ Անգլիական զորագնդերը բեմ մտնելով հանդիպեցին իրենց դաշնակիցներին, և երկու կողմի զինվորները սրտաբաց ողջագուրեցին իրար, ինչպես անում են ազնիվ երիտասարդները կռվի գնալուց առաջ։ Հոլը բծախնդիր էր նույնիսկ չնչին մանրամասների վերաբերմամբ։ Նրա առաջարկով մարտիկները թրերը պինդ բռնած ու տեգերը դեպի առաջ ուղղած շարժվեցին կանոնավոր շարքերով, մարմիններն ուղիղ և կրծքերը ցցած։ Զգեստները մանրազնին քննության ենթարկվեցին։ Սկզբում, զինվորներն իրենց հսկա վահանները պահում էին տարբեր դիրքերով։ Հոլը կարգադրեց, որ յուրաքանչյուրն իր վահանը պահի կրծքի բարձրությամբ, ինքնապաշտպանության դիրքով։ «Զորախմբերը» մարզվում էին այնպես, որ բեմում ճշգրիտ ու կանոնավոր կերպով կատարեն իրենց մուտքը և ելքը։ Յուրաքանչյուր զորախաղի ժամանակ թմբկահարությունը նախորդից ավելի կարուկ էր հնչում։ Եվ սակայն, ամենաուժեղ տպավորություն առաջացնողը զուսպ հերոսականության ոգին էր։

«Ես ուզում եմ, որ արշավանքը տեղի ունենա հնարավորին չափ հանդարտ և անաղմուկ, ինչպես կամաց-կամաց կուտակվող փոթորիկը։ Ոչ մի հռետորականություն։ Պետք է սառնարյուն խաղալ... Որովհետև այդ արշավանքը խորհրդանշում է առաքինության անխուսափելի ընդհարումը խելագարված մի մարդու դեմ... Ամբողջ աղմուկը պետք է Մակբեթից գա... Դուք չեք թերագնահատում ձեր հակառակորդին, որի դեմ գրոհի եք ելնում... նա գիժ է... ահա թե ինչու այդքան զուսպ եք պահում

ձեզ... սա սրբազան պատերազմ է, որը ղեկավարվում է Սիվարդի պես փորձված մի զինվորի կողմից»։

Շարժվող անտառի պատրանքը պետք էր ստեղծել նույն ոգով։ «Եթե դրամայի բովանդակությունը չիմանայինք, բայց անտառը կթվար հրաշք, — ասաց Հոլը — Սիվարդը, անտառը տեսնելով, ինքնաբերաբար թելադրում է ճյուղերով ծածկվելու գաղափարը»։ Տանելի ճյուղերով ծածկված բանակի առաջացումն ընծայում էր տեսողական տպավորիչ մի պատկեր։ Երբ բեմը բացվում է, խորքում կանգնած բարձր ու տերևախիտ ճյուղերի շարքն ուժեղ լույսերի տակ տալիս է կանաչ անտառի տպավորություն։ Մինչ անտառը շարժվում է դեպի բեմի առաջամասը, լույսերն աստիճանաբար նվազում են, այնպես որ ճյուղերը և նրանց ետևում կանգնած զինվորներն ի վերջո անհետանում են մթության մեջ։

V, 3—V, 5

Առաջացող անտառի պատկերը հետաքրքրական էր սոսկ իբրև մասսայական տեսարան, քանի որ այնտեղ ներկայացված զինվորներից ոչ մեկը չէր անձնավորում ընդգծված, աչքի ընկնող անհատականություն։ Մինչդեռ դղյակում այդպես չէր։ Այնտեղ Մակբեթն արտասանեց իր ամենախորհիմաստ ճառերից մի քանիսը, և այդ առթիվ Սկոֆիլդը ջանաց լիովին ի հայտ բերել նրանցում բովանդակված համակ լարվածությունը։ Այդ տեսարաններում նա կարողացավ, Հոլի ցուցմունքներով, իր բարձրակետին հասցնել Մակբեթի մեջ խմորվող գրգռվածությունը։ Բայց այդ գրգռվածությունը երբեք չհասավ այնպիսի սանձարձակության, որ թվար խելագարություն։ Սկոֆիլդի ցուցաբերած մոլեգնությունը բացահայտում էր հոգեկան այն դրությունը, որ առաջացել էր անպաշտպանվածության պատճառած վախից, շղթայազերծված ուժերը ղեկավարելու անկարողությունից։ Նա բուռն զայրույթով վարվեց ծառաների հետ, երբ լուր բերին, թե հազարավոր զինվորներ են գալիս իր դեմ, և անտառը շարժվում է դեպի առաջ։ Նա սպառնաց և խփելով գետին տապալեց նրանց։ Բայց նրա հուզմունքը գերագույն աստիճանի հասավ սևազգեստ բժշկի հետ ունեցած զրույցի ժամանակ, երբ թախծալի դառնությամբ խոսեց ախտերով վարակված իր երկրի մասին։ Նրա՝ «Չե՞ս կարող դեղ տալ մի հիվանդ մտքի», խոսքերը հնչեցին իբրև օգնության պաղատագին կոչ թե՛ իր և թե՛ իր կնոջ համար։

Մակբեթը պահանջեց իր զրահը և անհամբերությունից կատաղեց Սեյտոնի վրա՝ նրա թվացյալ դանդաղկոտության համար։ Նա տենչում

էր շուտափույթ մասնակցել ճակատամարտին, համոզված, որ իր կյանքը թովված է։ Լայն, կաշեպատ մետաղե բևեռազարդ զրահը ծայրեծայր ծածկում էր նրա կուրծքը։ Այդ զրահով նա ստացել էր անհավասար պայքարի պատրաստվող ռազմիկի տեսք։ Հոլն ուզում էր ընդգծել նրա միայնակությունը։ Մակբեթն այժմ զրկված էր բարեկամներից, և ամեն կողմից շրջապատված թշնամիներով։ Միայն Սեյտոնն էր մնացել հավատարիմ։ Սեյտոնը, որին Հոլը նախորդ տեսարաններում ներկայացրել էր իբրև Մակբեթի անբաժան ընկերակիցը, այժմ հանդիսանում էր նրա վերջին հույսն ու ապավենը։ Կատվի ճկունությամբ օժտված այդ սևազգեստ թիկնապահն ամենայն արագությամբ էր կատարում Մակբեթի հրամանները, թեև նրա դեմքն արտահայտում էր արիությունը հավատարիմ մի հետևորդի, որն ահաբեկված է իր տիրոջ անզսպությունից ու հոգեկան քայքայումից։

Դղյակում տեղի ունեցող եռուզեռը թվում էր սովորականից ավելի աշխույժ, քանի որ Սկոֆիլդն իր գլխավոր ճառերն արտասանելիս կարծես ընթացք էր հաղորդում դեռ չկատարված գործողություններին։ Ինչպես նախորդ տեսարաններում, նա կանգնած էր գրեթե քարացած և միայն շարժուն դեմքի՝ մանավանդ ելևէջող ձայնի միջոցով էր արտացոլում Մակբեթի հոգեկան բովանդակ լարվածությունը։

Հետագա արագ դերափորձերի և գլխավոր փորձի ընթացքում Սկոֆիլդը դեռ շարունակում էր կատարելագործել իր տողերի արտասանության եղանակը և նույնիսկ առաջին ներկայացումից երկու շաբաթ անց՝ նոր փոփոխություններ էր կատարում։ Նա ուզում էր լիովին տիրապետել բարդ տողերին և դրանք հաճախ կրկնում էր տարբեր ձևերով։ Բառերն առանձին վանկերի բաժանելու և դրանք շեշտադրությամբ արտասանելու նրա ձևը դարձավ օրինակելի նմուշ ուրիշների համար։ Այդպիսի նախադասություններից էր հետևյալը. «Կյանքիս ընթացքը եկել հասել է դեղնած տերևի և թառամության»։ Հետագա փորձերի ժամանակ նա դեռ փորձում էր հինգերորդ գործողության տողերի բառերը։ Օրինակ, «Կար մի ժամանակ, որ երբ գիշերանց մի ճիչ լսեի, զգայարանքս սարսուռ կզգային...», տողերը նա կրկնում էր մի քանի անգամ, շեշտելով բառերի հոդավորումները, կարծես ջանալով մատներով շոշափել նրանց արտահայտած զգացումները։ Մի անգամ, երբ նա փորձում էր «Վաղը և վաղը» խոսքը, միաժամանակ ունկնդրելով իր ձայնին, սրահում լսվեցին ինչ-որ խոսակցության շշուկներ (մի բան, որ հազվադեպ էր պատահում դերափորձերի ընթացքում), և նա զվարթ, բայց վճռական տոնով ասաց. «Մի փոքր

լռություն պահպանեցեք, ընկերներ»։ Եվ հենց որ լռություն տիրեց, նա շարունակեց իր «հետապնդումը»։ Տվյալ մենախոսությունը նա արտասանեց դարձյալ վանկ առ վանկ, ընդգծելով ոտների ռիթմերը.

> ...Մի խեղճ դերասան, որ բեմի վրա
> Իր ժամին փքվում և բորբոքվում է...

Հետագայում նա մեղմացրեց այդ բառերի հատու շեշտադրումը, բայց արտասանելու նրա այդ յուրահատուկ եղանակը դարձյալ զգացվում էր, սպառնալով դառնալ սովորություն։

Հիշյալ ճառը կրկնելիս Սկոֆիլդն ի հայտ բերեց դրանում բովանդակված անհամբերությունն ու ցինիզմը։ Սակայն հասնելով հետևյալ տողերին՝

> Եվ այսպես մեր բոլոր երեկները
> Լուսավորել են խենթերի ուղին դեպի փոշոտ մահ...

նա այս խոսքերին հաղորդեց ինքնակարեկցության ինչ-որ երանգ, նույնիսկ ավելին՝ կարեկցանք դեպի «խենթերը»։

Նա իր մեծաթափ արարքներից մեկը կատարեց այն ժամանակ, երբ իմացավ, որ Բիրնամի անտառը շարժվում է դեպի դղյակը։ Բարձրացնելով սուրը և այն պահելով գլխավերևում, նա քայլեց այնպես, կարծես առաջնորդելիս լիներ մի ամբողջ բանակ։

Ճակատամարտի տեսարանը ոճավորված էր։ Հոլը հարձակվող զինվորներին թույլ տվեց մարտական գործողության տպավորություն առաջացնել միայն այն ժամանակ, երբ նրանք հասան դղյակի առջև, ու ճյուղերը գցելով հնչեցրին շեփորները։ Բանակների մասսայական ընդհարումներ տեղի չունեցան։ Թշնամի զորագնդերը բեմի միջով անցան իրար որոնելով, իսկ կռիվը տեղի ունեցավ ի դեմս անհատական սուսերամարտերի՝ Մակբեթի ու նրա հակառակորդների միջև։ Այդ ընդհարումների ընթացքում լույսերն աղոտանում էին և ոսոխները մենամարտում միտումնավոր կերպով դանդաղեցրած շարժումներով։ Ստրատֆորդի թատրոնում, ըստ սովորության, օգտագործվում են իսկական զենքեր, և այս բեմադրության համար պատրաստված մետաղյա սրերը ծանր ու վտանգավոր էին։ Այստեղ, յուրաքանչյուր սուսերամարտ հանդիսանում էր գրոհումների ու խուսափումների մի տեսակ ուրույն արարողություն։ Հոլն ուզեց, որ կրտսեր Սիվարդի և Մակբեթի ընդհարման տեսարանում Սիվարդը, հակառակ իր ջահել տարիքին, իրեն դրսևորի իբրև քաջարի զին-

վոր, բայց չնայած դրան Մակբեթը նրան սպանի առանց մեծ դժվարության։ «Իհարկե, — ծիծաղեց Սկոֆիլդը, կանգնելով ընկած ոսոխի մոտ,— նրան կին է ծնել»։

Հոլը զարմանալիորեն ճկուն ղեկավարություն ցուցաբերեց ընդհուպ մինչև առաջին ներկայացման օրը։ Սեփական մտահղացումների պատճառած ոգևորության և ուրիշներից խորհուրդներ ընդունելու նրա պատրաստակամության շնորհիվ դերափորձերը մինչև վերջին րոպեն հանդիսացան ստեղծագործական լուրջ աշխատանքներ։ Վերջին դերափորձերից մեկի ժամանակ նա իր մտահղացած տեսարանի բեմականացման աշխատանքն ընդհատեց, որպեսզի որոշի ելքերի և մուտքերի հերթական դասավորումը։ «Խնդրում եմ, մի րոպե հանգստացեք և թույլ տվեք, որ մտածեմ... Ես ուզում եմ աշխարհագրական բնույթ տալ այս տեսարանին»։ Գլխավոր փորձի ընթացքում, նրա առաջարկով Մակբեթը սողալով փախավ Մակդուֆի առջևից, իսկ վերջինս նրան հետապնդեց մինչև բեմից դուրս։ Բայց այս հնարքը հաջող չստացվեց։ Դրա նպատակն էր Մակբեթի նկարագիրը ներկայացնել նոր մեկնաբանությամբ, սակայն պարզվեց, որ այդպիսով նա չափից ավելի է նսեմանում, իսկ մյուս կողմից բոլորովին աննկատ է անցնում Մակդուֆի բացակայությունը, երբ հաղթողները բեմ են մտնում վերջին տեսարանում։ Ուստի, բուն ներկայացման ժամանակ Մակդուֆն էր Մակբեթի առջև նահանջելով անհետանում։ Այնպես որ Մակբեթի սպանությունը մնաց հանդիսականների տեսադաշտից դուրս։ Հոլը դիտել տվեց, որ Մակբեթը շեքսպիրյան միակ հերոսն է, որ այդպես աննշմար մեռնում է բեմից դուրս։ Այդ առթիվ նա դերասաններին պատմեց թե ինչպես Գարրիկը[2] ժամանակին «կատարելագործել» էր Շեքսպիրի դրաման, այնտեղ ավելացնելով մի սենտիմենտալ «մահվան ճառ» Մակբեթի համար, որ ինքը բեմից կարդացել էր իբրև ինքնադատապարտման ելույթ։

Ներկա բեմադրության մեջ սենտիմենտալություն չկար։ Մակբեթի գլուխը, որ ցցված էր նիզակի ծայրին, վանող ու սոսկալի տեսք ուներ։ Դերափորձերից մեկի ժամանակ Հոլն այն նկարագրեց իբրև «ահավոր մի գլուխ, որից արյուն է կաթկթում... ինչպես Վարդերի պատերազմի[3] ժամանակվա գլուխները... Մենք պետք է անպայման ցուցադրենք այդ գլուխը... միտք չունի այն մթան մեջ թաքցնելը»։ Երբ Մակդուֆը մի դերափորձի ժամանակ առաջին անգամ բերեց նիզակի ծայրին ցցած գլուխը, Սկոֆիլդը, որը նստած էր բեմի եզերքին, արձակեց խորշանքի մի թույլ բացականչություն։ Գլխատման տեսարանում իջեցվեց մի նիզակ,

Մակդուֆն անջատված գլխի վիզը մոտեցրեց դրա ծայրին, և մի ուժգին ցնցումով (որն ամեն անգամ հանդիսականներին անխուսափելիորեն պատճառում էր խոր սարսուռ), գլուխը խրեց նիզակի մեջ, և նիզակը բարձրացրեց օդում։

Հոլը ուզեց, որ հաղթանակի այս տեսարանը տեղի ունենա հանդարտ ու պարզ մթնոլորտում։ «Ոչ մի ցնծություն։ Գլուխը զզվելի տեսք ունի և դուք՝ դերակատարներդ գոհ եք տեսնելով, որ բռնակալը մեռել է, բայց ձեզ համար կարևորը հաջորդ իրադարձությունն է, այն, որ Մալկոմը Շոտլանդիայի թագավոր է հռչակվում»։

Եվ դրաման վերջանում է որպես քրիստոնեության հաղթանակ։ Մալկոմը ծնրադրում է խաչի առջև, որն այս անգամ շրջված չէ, և նախքան զինվորականներին հրավիրելը թագադրության հանդեսին, հայտարարում է, որ իր պարտականությունները կկատարի «շնորհիվ Շնորհի»։ Գլխավոր հրամանատարությունն ստանձնելու պահին Ռիչարդսոն-Մալկոմի ինքնավստահությունը երկաթյա շեշտեր է հաղորդում նրա ճառին, և այդպիսով տեսարանը դառնում է ավելի վեհ, քան սոսկ առաքինության հաղթանակը։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. 1605 թվականին կազմակերպված դավադրություն՝ պառլամենտի շենքը վառոդով պայթեցնելու նպատակով։ Այդ առթիվ Ջեյմս I թագավորը կաթոլիկների դեմ սահմանում է խիստ պատիժներ։
2. Դավիթ Գարրիկ—անգլիացի դերասան և դրամատուրգ (1716—1779)։
3. Վարդերի պատերազմներ—քաղաքացիական պատերազմներ (1455—1485) Լանկաստեր և Յորք ազնվական դերդաստանների միջև, որոնցից առաջինները կրում էին կարմիր, իսկ մյուսները՝ սպիտակ վարդեր, իբրև խորհրդանիշ։

ԷՐԻԿ ՊԱՅԱԶԱՏՅԱՆ

«ՎԻՆՁՈՐԻ» ԳԵՐԱՍՊԵՏԻ ԱՆՍՊԱՍԵԼԻ ԿԵՐՊԱՐԱՆԱՓՈԽՈՒԹՅՈՒՆԸ

Նրան համեմատում են Դոն Քիշոտի, Սանչո Պանսայի հետ, Պանտագրյուելի, Պանուրգի, Համլետի և նույնիսկ... փոքրիկ Թափառաշրջիկ Չարլիի հետ։ Նրա նախատիպերն են որոնում ոչ միայն իրական պատմական դեմքերի մեջ, այլ նաև գրական ու թատերական հերոսների շրջանում, ինչպես Պլավտոսի ու Տերենցիուսի պարծենկոտ զինվորը և մորալիտեների ծեր Արատը...

Ոմանց նա վանում է իր ահռելի գիրությամբ, քրտնքոտությամբ, անպատկառությամբ, վախկոտությամբ, այլասերվածությամբ ու ցինիզմով։ Ուրիշներն էլ նրա մեջ տեսնում են պարզապես ուրախ, բարեսիրտ մի հաստլիկի, որն անպարկեշտ հանաքներ է սիրում ու պաշտում է խեբեսը։ Նա համակրանք է շահում սուր ու ինքնատիպ խելքով, անպարփակ երևակայությամբ ու իսկական տղամարդու՝ բարեկամությունը գնահատելու ընդունակությամբ։

Իսկ ո՞վ է այդ մարդը, որն իր մեջ ամփոփում ու հրահրում է այդ ատիճան հակասական նմանեցումներ, խայտաբղետ բնորոշումներ ու տրամագծորեն հակառակ կարծիքներ։ Եվ առհասարակ, արդյո՞ք մարդ է նա, թե ընդամենը մի ճղճղան գրական կենտավրոս։

Դատելով այն բանից, որ մինչև հիմա էլ մեր ականջում հնչում են նրա որոտընդոստ քրքիջն ու սրախոսությունները, իսկ երևակայությունն էլ գծագրում է նրան ոտից գլուխ ամենափոքր մանրամասներով, ընդհուպ մինչև շնչարգելության սառնաշաքարը, դա կենդանի, դեռ ավելին, ըստ երևույթին, անմահ մարդ է, անունը... Ասենք, թող ներկայանա ան-

ձամբ ինքը՝ «Ջեկ Ֆալստաֆ բարեկամներիս համար, Ջոն՝ եղբայրներիս ու քույրերիս համար և սըր Ջոն՝ բովանդակ Եվրոպայի համար»։

Այսպես ահա, արդեն 400 տարի կանգնել, իր սանդաշարքին է ծծում սըր Ջոնը (չլինենք նրա հետ չափից դուրս ընտանեվարի, մենք նրան դեռ այդքան մոտիկ ծանոթ չենք) ու սրտում, թե ո՛ւմ և ի՛նչը ծանակի։

Այդ օրից քանի՜-քանի՜ անգամ է նա հայտնվել բեմի վրա։

Եվ ահա, մի անգամ, լեգենդար գեր ասպետի կողքին հայտնվեց մի փոքրիկ, նիհար մարդ, որը սրտառուչ ժպիտ ուներ ու բարի, փոքր-ինչ թախծոտ աչքեր։ Եվ քանի որ Շեքսպիրն առայժմ ժամանակի ու տարածության սահմաններ չի ճանաչում, այդ բանը կատարվեց 1939 թվականին, Երևանում, հայկական դրամատիկ թատրոնի բեմի վրա, ուր խաղում էին «Վինձորի զվարճասեր կանայք»։ Այդ մարդը Համբարձում Խաչանյանն էր, բարեկամների համար պարզապես Համբիկը։ Իսկ ինչ վերաբերում է Եվրոպային, նա հայ «ասպետին» չգիտեր։ Ասենք, վերջինս չէր էլ ձգտում դրան։ Արտասովոր, գրեթե հիվանդագին համեստության մարդու համարում ուներ։ Քչախոս էր ու հանդարտաբարո։ Սակայն նրա և՛ լռակյացությունը, և՛ հանդարտությունը ամեն բոպե կարող էին ճայթել։ Նման պահերին նա այնպես էր բացվում, որ այլևս ոչ ոք չէր կարող մրցել հետը սրամտությամբ ու կատակների առատությամբ, վարակիչ ծիծաղով ու հետաքրքրաշարժ պատմություններով։

Եվ այսուհանդերձ, հայկական սըր Ջոնը բավականաչափ հեռու էր իր հերոսի «ֆլամանդական ֆակտուրայից»։ Իհարկե, զգեստն ու գրիմը կարող էին գոնե մի փոքր մեղմացնել այդ անհամապատասխանությունը։ Բայց ի՞նչ կերպ վարվել աչքերի հետ։ Աչքերը հո չես քողարկի։ Եվ դերասանը փորձում էր ապացուցել, որ բոլորովին էլ աչքերը քողարկելու հարկ չկա։ Նա ցանկանում էր համոզել, որ այդ ուրախ կատակերգության մեջ կարող է ապրել թախծոտ հայացքով շուրջը նայող հաստլիկ ասպետը։

Որքա՞ն էր դա նրան հաջողվում և, առհասարակ, իրավացի՞ է արդյոք այդ կերպարի նման ընկալումը։

Անցնենք Շեքսպիրին և հիշենք մի տեսարան «Վինձորի զվարճասեր կանայք» պիեսից, երբ տիկին Ֆորդի ծառաները կեղտոտ սպիտակեղենի զամբյուղով դուրս տարան Ֆալստաֆ անունը կրող մարդուն։ Խոստովանենք, որ ընավ էլ չկարեկցեցինք նրան, քանի որ նրա մեջ ոչինչ չկար մեր գիրուկ ասպետից։

Սակայն թատրոնում նույն տեսարանը բոլորովին այլ տպավորություն էր թողնում։

Երբ Խաչանյանի Ֆալստաֆը իմանում էր, որ իրեն սպառնում է հանդիպումը խանդոտ Ֆորդի հետ, նրան սարսափ էր պատում. դահլիճը ծիծաղում էր։ Հետո Ֆալստաֆը փորձում էր պահել արժանապատվությունը։ Այդ պահին նա ավելի շատ Քաջ Նազար էր, քան անգլիացի ասպետ։ Եվ դահլիճն ավելի բարձր էր ծիծաղում։ Իսկ երբ բեմի վրա հայտնվում էր զամբյուղը, ծիծաղը քրքիջի էր փոխվում։ Եվ հանկարծ՝ լռություն։ Զամբյուղի միջից նայում էին Խաչանյանի թախծոտ աչքերը։ Այդ հայացքն ասում էր, որ Ֆալստաֆը ամաչում է, որ գիտակցում է իր վիճակի անհեթեթությունը, բայց և, միաժամանակ, ինչ-որ տեղ, հոգու խորքում անտարբեր է... Ահա այստեղ էր հենց, որ մեզ թվաց, թե բեմի վրա առկայծեց այն Ֆալստաֆը, որին թողել էինք «Հենրի IV»-ի էջերում, երբ արքայի հեռանալուց հետո ոստիկանները նրան պիտի տանեին Ֆլիտ։ Ըստ երևույթին, գիրուկ ասպետը մի փոխակերպություն էլ էր կրել, և այս անգամ արդեն դերասանի կամքով։

«Վինձորի զվարճասեր կանանց» Ֆալստաֆի պակասությունները զգացել են գրեթե բոլոր ռեժիսորներն ու դերասանները։ «Դերակատարը ի՞նչ կերպ, ինչո՞վ, բեմական ի՞նչ միջոցներով պիտի կարողանա կատակերգությունների Ֆալստաֆի թույլ մաքի մեջ հանդիսատեսին ցույց տալ քրոնիկների Ֆալստաֆի մաքի ուժը... Ինչպե՞ս կկարողանա ցույց տալ, թե այսինչը ինչ-որ մի ժամանակ եղել է սրամիտ, եթե դրա համար նյութ չունի դերի մեջ... Մենք՝ դերասաններս, նմանօրինակ հնարքներ չգիտենք»[1]։ Օգնության էին հասնում ռեժիսորները, դրամատուրգները, սցենարիստները։ Ֆալստաֆին գոնե մի փոքր կենդանացնելու նպատակով նրանք կատակերգությունը լրացնում էին քրոնիկներից վերցված որոշ ֆալստաֆյան տեսարաններով։ Նման բեմադրություններ սովետական բեմում եղել են 30-ական թվականներին։ Այդ փորձերը շարունակվում են մինչև օրս։ Վերջերս հայտնի կինոդերասան ու ռեժիսոր Օրսոն Ուելսը, որը հռչակվել է թատրոնում խաղացած իր Ֆալստաֆով («Հենրի IV»-ի մեջ), նկարահանել է մի ֆիլմ, որտեղ մոնտաժվել են քրոնիկի երկու մասերը և որոշ դրվագներ «Վինձորի զվարճասեր կանայք» կատակերգությունից։ Թեև Ուելսի աշխատանքը բարձր գնահատվեց Կաննի կինոֆեստիվալում, մամուլի կարծիքով մոնտաժման այս փորձը ընդհանուր առմամբ անհաջող էր։

Երևանյան ներկայացումը նման խնդիրներ չէր առաջադրում։ Դա համեստ և, միգուցե, նույնիսկ անցողիկ ներկայացում էր։ Համենայն դեպս, քննադատները առանձնացնում էին Ֆալստաֆի դերակատարների

Հր. Ներսիսյանի ու Հ. Խաչանյանի վառ, հետաքրքիր խաղը (նրանք հայ բեմի առաջին ու, ցավոք, վերջին Ֆալստաֆներն էին) և ընդհանուր առմամբ լության մատնում բեմադրությունը։

Եվ այսուհանդերձ, Ֆալստաֆը հաջողություն ուներ, և այդ հաջողությունը պայմանավորված էր նրա մի շարք արժանիքներով։ Ի տարբերություն դասական երկերի՝ այն ժամանակ տարածված պրիմիտիվ-սոցիոլոգիական ըմբռնումների, հայկական թատրոնի բեմադրության մեջ գիրուկ ասպետը խոցող ծաղրանքի թիրախ չէր դարձել։ Հանձին նրա չէր մերկացվում «ֆեոդալական արիստոկրատիան» և այլն։ Բացի այդ, բացակայում էին գրոտեսկն ու կատակերգական պայմանականությունները (ժամանակի պահանջներն, այնուամենայնիվ, իրենց զգացնել էին տալիս)։ «Վինձորի զվարճասեր կանանց» բեմադրության մեջ ռեժիսոր Գաբրիելյանը ձգտում էր հաղորդել զգացմունքների ճշմարտությունը»[2]։

Աչքի է զարնում և մեկ ուրիշ, չափազանց կարևոր առանձնահատկություն. Ֆալստաֆի դերակատարներից մեկը զտարյուն ողբերգակ էր, իսկ մյուսը՝ տրագիկոմիկ։

Չնայած ռեժիսորական մեկնաբանության բուն ելակետը («զգացմունքների ճշմարտություն») Շեքսպիրի այս կատակերգության համար մեզ այնքան էլ արդարացված չի թվում, նա դերասաններին շատ է օգնել դերի վրա աշխատելիս։ Ճիշտ է, օգնել է տարբեր կերպ։ «Նա (Ներսիսյանը — Է. Պ.) իր հերոսի կերպարի մեջ այնքան պարզահոգություն էր դնում, որ այդ հաստափոր ցանկասերին դարձնում էր գրավիչ, ստվերում էր վանող կողմերը»[3]։

Ներսիսյանի համար, որ համոզման վիթխարի ուժի տեր էր, իսկապես դժվար չէր հարթել Ֆալստաֆի բացասական գծերից շատերը։ Ներսիսյանի Ֆալստաֆի մեկ ուրիշ հետաքրքիր հատկությունն է նկատել Ս. Ռիզաևը։ «Նրա ուրախ, ցոլցլուն հայացքը դառնում էր տխուր։ Նա թախծոտ հածում էր շուրջը, ձեռքերն անուժ կախվում էին»[4]։

Բայց և այնպես, ինչքան էլ Ներսիսյանի Ֆալստաֆը հաճելի էր ու հմայիչ, ինչքան էլ իր տխրությամբ մոտիկ՝ քրոնիկի Ֆալստաֆի ողբերգական ճակատագրին, նրանց միջև մնում էր զգալի տարածություն։ (Ի միջի այլոց, դերասանն, ըստ երևույթին, դրան չէր էլ ձգտում։ Այդ մենք ենք, որ շահագրգռված ենք նրանց մերձեցման հնարավորությամբ)։ Ներսիսյանը ասպետին ներկայացնում էր լրջապես սիրահարված, լրջապես ձախողվող ու լրջապես վշտացող։

Իսկ դա հակասում էր Ֆալստաֆի հնարավոր հոգեբանական զար-

դացմանը։ Իր միակ բարեկամի դավաճանությունից հետո նա, որ այսուհետև ապրելու էր կոտրված սրտով, չէր կարող այլևս անհոգ թռչկոտել ու նոր արկածներ որոնել, սիրահարվել, այն էլ՝ միանգամից երկու կնոջ։

«Զգացմունքների ճշմարտության» հնարավորությունները տվյալ դեպքում սահմանափակ էին։

Ինչ վերաբերում է երկրորդ դերակատարին՝ Խաչանյանին, նա, դըժվարանում ենք ասել՝ դերասանական բնազդի թե՞ իր հատուկ նկատառումների թելադրանքով նպատակահարմար գտավ խաղալ... «զգացմունքների ոչ-ճշմարտությունը»։ Իհարկե, ինչ-որ չափով այդ «ոչ-ճըշմարտությունը»՝ սուտը, ձևանալը, բնորոշ են և կատակերգության Ֆալստաֆին (սիրո բացատրությունը և այլն)։ Սակայն Խաչանյանը դրանով չէր բավարարվում։ Նա «զգացմունքների ոչ-ճշմարտության» ոլորտը վերցրեց նաև այդ ասպեկտի մյուս «իսկական» գծերը, որ հակակրանք էին առաջացնում նրա նկատմամբ՝ ցինիզմ, ինքնավստահություն, տարրական անպարկեշտություն և, վերջապես, ամենագլխավոր արատը՝ փողի կիրքը, ամեն գնով դրամ շորթելու մարմաջը։

Ի դեպ, Խաչանյանից առաջ էլ, հետո էլ բեմ են բարձրացել Ֆալստաֆներ, որոնց խոսքն ու արարքները ոչ ոք լրջորեն չի ընդունել։ Նրանք ամեն ինչ անում էին հանուն ծիծաղի։ Ծիծաղը դառնում էր ինքնանպատակ։ Այդպիսի Ֆալստաֆ էր, օրինակ, ականավոր անգլիացի Եվանսը, որն իր վարպետությամբ հասնում էր փայլուն կոմեդիականության։ Խաչանյանի գյուտն այն էր, որ նրա Ֆալստաֆի մեջ ամեն ինչ չէ, որ անլուրջ էր, ֆարսային։ Ստախոսության ու կեղծիքի ծովում նա թողնում էր անկեղծության մի կղզյակ. այն, ինչը ինքը անգամ չէր կարող խլել իրենից և կամ թաքցնել։ Իր թախծոտ աչքերը։ Ֆալստաֆի հոգու հայելին։ Եվ՝ իր հոգու։

> *«Թե սիրում ես ինձ..., Աստված քեզ պահապան,*
> *իմ սիրասուն մանչուկ»։*

Մեր կարծիքով, «զգացմունքների ոչ-ճշմարտությունը» այստեղ վերածվեց մի մեծ ճշմարտության՝ քրոնիկի Ֆալստաֆի հնարավոր հոգեբանական կերպարանափոխման ճշմարտությանը։ Իսկապես, ո՞րն էր, փաստորեն, Ֆալստաֆի պարտության պատճառը։ Այն, որ նա չափից շատ էր հավատում մարդկանց, որ հոգին նրա ու սիրտը պաղ պողպատ չէին հագած։ Տաղրի առարկա դարձան նրա ամենանվիրական զգացմունքները, որ ծերության նա մնաց մենակ, դրպանը դատարկ։ Ֆալստաֆի

բնավորության մեջ անկյուն չուներ սրամությունը։ Արքայազնը հեռատես քաղաքագե՞տ դուրս եկավ, շնորհալի պետական ա՞յր՝ ավելի լավ պետության համար։ Արքայազնը դավաճա՞ն դուրս եկավ, կեղծավո՞ր՝ ավելի վատ իր համար։

Կյանքը շարունակվում է։ Բայց հիմա պետք է այլ կերպ ապրել.

Ֆալստաֆն այն չէ հիմա, նա հաստատ սերտեց
Հաշվենկատությունն իր դարի։

Գեր ասպետի այս խոսքերը դառնում են (պե՛տք է դառնան) գործողության ծրագիր։ Այս խոսքերով էլ հենց նա մուտք է գործում Վինձոր, ձգտելով դառնալ իսկական խաբեբա, իսկական ցինիկ։ «Առաքինությունն այնքան ցածր է գնահատվում առուծախի մեր դարում, որ իսկական քաջերին մնում է միայն արջ պարեցնել»։ Եվ սկսվում է «արջ պարեցնելը» — խեղկատակությունը։ Սակայն նրա արարքները դատապարտված են ձախողման։ Նա չունի ու չի կարող ունենալ այն ներքին վստահությունը, թե, Համլետի խոսքով ասած՝ «այս գիրացած ժամանակների պարարտության մեջ առաքինությունն ինքն է ստիպված մոլությունից ներում աղերսել»։ Ահա այս անվստահությունն ու երկփեղկվածությունն էլ հենց ստեղծում են «Վինձորի» Ֆալստաֆի կեղծ վիճակի, «զգացմունքների ոչ-ճշմարտության» զգացողությունը։

Այսպիսով, առանց «Հենրի IV»-ից կատարված որևէ ներմուծման, այսինքն առանց մեխանիկական ու այդ պատճառով էլ անկատար միջոցների դիմելու, Համբարձում Խաչանյանը, քրոնիկից կատակերգություն բերելով կերպարի հոգեբանությունը, շատ կողմերով իրար մոտեցրեց այդքան տարբեր Ֆալստաֆներին։ Այստեղ նրան օգնեց Ֆալստաֆի հոգեբանական զարգացման հնարավոր տարբերակներից մեկի գիտակցված կամ նույնիսկ ենթագիտակցորեն իրականացված ռեկոնստրուկցիան։

Ահա այսպես մենք կարողացանք ի դեմս այդ ստորացված Ֆալստաֆի տեսնել կեղտոտ սպիտակեղենի զամբյուղի մեջ պահվող, վիրավորված Ֆալստաֆին։ Վերադարձավ նրա սրամտությունը, «զվարճարարությունը»։ Հաստլիկ ասպետի ռեպլիկներն ու սրախոսությունը արդեն ձեռք են բերում ուրիշ, ավելի խոր ենթատեքստ։ Թեմզայում թրջվելուց հետո նա ասում է. «Ջրի մեջ մարդ ուռչում է։ Պատկերացրեք, թե ինչ կդառնայի ես, եթե սկսեի ուռչել...»։ Նա կանգնած է ասես միանգամից ծերացած, շուրթերին՝ դառը քմծիծաղ։ Աչքերը նայում են ավելի տխուր։ Ու նրա

ծիծաղին ձայնակցելով, հանդիսատեսը միաժամանակ կարեկցում է նրան։

Բայց չպետք է մոռանալ, որ Խաչանյանը, ինչքան էլ հուզիչ լիներ նրա խաղը, ինչքան էլ դրամատիզմ հաղորդվեր դերակատարմանը, այնուամենայնիվ, ոչ թե ողբերգակ էր, այլ տրագիկոմիկ, և հազիվ թե մեկ ուրիշը կարողանար ծիծաղեցնել այնպես, ինչպես նա։ «Վինձորի զվարճասեր կանանց» մեջ Խաչանյանը ծիծաղեցնում էր ոչ թե արդեն ավանդական դարձած ֆալստաֆյան ակսեսուարներով, որոնց դեմ կրքոտ հանդես է եկել Ա. Վ. Ուոկլին։ «Դա անգլիական սրամտության ու հումորի գլուխգործոցներից մեկն է, սակայն սոսկ ընթերցանության համար, երբ մենք մտովի պատկերացնում ենք նրան. բեմի վրա նրա հավատարիմ փորը ձանձրացնում է։ Նրա հևոցն ու փնչոցը, նրա աղմկալից կլլումները և բոլոր ակսեսուարները, որ դերասանները պարտադիր են համարում, իմ մեջ զզվանք ու ձանձրույթ են հարուցում»[5]։

Մասամբ իր մեկնաբանության, մասամբ էլ իր ֆիզիկական տվյալների շնորհիվ Խաչանյանը կոմիզմը ձեռք էր բերում ուրիշ ճանապարհով։ Նրա ճշգրիտ, հատու, երբեմն նույնիսկ փոքր-ինչ անսպասելի շարժումները, — դերասանը չէր վախենում կենցաղային հավաստիությունը խախտելուց, — Նրա քայլվածքն ու վերջապես դիմախաղի արտասովոր շնորհքը՝ ահա թե ինչն էր ծիծաղ առաջ բերում։ Եվ չէր կարող չծիծաղեցնել։ Զգացնել էին տալիս ռեժիսոր-օպերատոր Նիկիտինի կինոդերասանական ստուդիայի դասերը, «Շոր և Շորշոր», «Մեքսիկական դիվանագետներ» հայկական ֆիլմերում և բեմի վրա խաղացած բազմաթիվ կոմիկական դերերի փորձը։

Համբարձում Խաչանյանի ողջ ստեղծագործական պրակտիկան ցույց է տվել, որ նա սահմաններ չէր դնում բեմի ու էկրանի արվեստների միջև։ Թատրոնն ու կինեմատոգրաֆը փոխադարձաբար հարստանում էին նրա արժեքավոր գյուտերով, անկախ նրանից, թե որտեղ էին արված դրանք։ Այս օրգանական կապը նպաստում էր Խաչանյանի բովանդակ արվեստի գլխավոր թեմայի հետևողական կազմավորմանը, խորացմանն ու հաստատմանը։ «Փոքր մարդու» տրագիկոմիկական թեման էր դա, մարդ, որ մշտապես կոնֆլիկտի մեջ է միջավայրի, ժամանակի հետ։ Խաչանյանի հերոսը միշտ ետ է մնում իր ապրած ժամանակից ու միջավայրից ու միշտ հասնում է դրանց։ Միայն թե որոշ դեպքերում այդ արտաքին գործոնը առաջադիմական է, մեղքը ամբողջապես հերոսինն է և նա վերջիվերջո հաղթանակում է։ Այսպես է լուծվում կոնֆլիկտը «Կիկոս» և «Ծույ-

լը» նկարներում։ Մյուս դեպքերում Խաչանյանի հերոսը բարոյական առավելություն ունի հասարակության նկատմամբ, բայց և այնպես զիջումներ է անում նրան՝ հակառակ իր լավագույն հակումներին։ Եվ այստեղ նա անխուսափելիորեն պարտություն է կրում։ Այդպիսին էին Դարչոն «Պեպո» ֆիլմում, Ռասպլյուևը։ Նույնը կատարվեց նաև «Վինձորի զվարճասեր կանանց» Ֆալստաֆի հետ։

Ի միջի այլոց, Դարչոյի կերպարը, մեր կարծիքով, մի ավելորդ անգամ հաստատում է մեր վարկածը Ֆալստաֆի դերի խաչանյանական մեկնաբանության վերաբերյալ։ Հիշենք։ Դարչոն, թվում է, պետք ծաղրվեր. մանր առևտրական, որ փողի համար ետ է կանգնել Կեկելից։ Բայց այն պահին, երբ նրա մերկացումը հասել է գագաթնակետին (հարսանիքի դրվագը), Խաչանյանը անսպասելի կերպով ավերում է ռեժիսյորի հղացումը։

Դարչոն պարում է իր անհեթեթ, աշխարհիս երեսին գոյություն չունեցող պարը, իր գծուծ նպատակների իրականացման ցնծագին պարը։ Նրա ամեն շարժման մեջ, այդ պարի ռիթմի մեջ ուղղակի լսում ես՝ Կեկելն իմն է, փողերն իմն են, Կեկել... փողեր... Բայց հանկարծ խոշոր պլանով երևում է Դարչոյի դեմքը՝ աչքերը տխուր են. ոչ թե պարզապես տխուր, այլ տխուր-բացակայող, վերացած։ Ակամայից մտածում ես, թե այդ մարդը, որ որոշել է ինչ գնով էլ լինի մագլցել, սողոսկել զիմզիմովների աշխարհը, ինչ-որ կերպ շփվել այդ «գիրացած աշխարհին», զոհել է իր խիղճը։ Ահա թե ինչու նրա սիմվոլիկ պարի մեջ ուրախության կաթիլ անգամ չկա։

Այսպիսով, դուրս է գալիս, որ Խաչանյանի՝ առաջին հայացքից բավականաչափ անսպասելի Ֆալստաֆը կինոյում ու թատրոնում նրա խաղացած դերերի բնական ու տրամաբանական շարունակությունն էր։ «Փոքրիկ մարդու» տրագիկոմիկական թեման, որ դերասանը առաջին անգամ գտել էր Ցայկոյի պիեսի մեջ, այնպես էլ չխաղացած Բուբուսի դերում, փոխադրվել էր էկրան ու մարմնավորվել քուրդ Խդոյի, Կիկոսի, բանվոր Ստեփանովի, Խաչանյանի համարյա բոլոր հերոսների կերպարներում։ Այդ թեման բեմ վերադարձավ խորացած ու հարստացած ու այստեղ իր բարձրագույն կետին հասավ Պաղտասար աղբարի ու Ֆալստաֆի կերպարներով։

Ֆալստաֆին տրագիկոմիկական հերոս դարձնելով, Խաչանյանը շունչ տվեց թանգարանային մոմե ֆիգուրին։ Այդ կենսուրախ, սրամիտ, շնչարգելության իր մշտական սառնաշաքարը ծծող մարդը դարձավ ավելի

կենդանի, ավելի մտերիմ։ «Ջեկ Ֆալստաֆ բարեկամներիս համար, Ջոն եղբայրներիս ու քույրերիս համար և սըր Ջոն բովանդակ Եվրոպայի համար»։ Եվ եթե մենք այսօր նրան կարող ենք կոչել Ջեկ Ֆալստաֆ, ապա դրա մեջ իր շոշափելի վաստակն ունի բարի, թախծոտ աչքերով դերասանը՝ Համբարձում Խաչանյանը, որին մտերիմներն անվանում էին պարզապես Համբիկ...

Այսպես ահա հայկական դրամատիկ թատրոնի բեմի վրա վերականգնվեց «գիրուկ ասպետի» հետևողական զարգացման շղթան, որ կըտըրվել էր «երկրի երեսին երբևէ ապրած թագուհիներից ամենամեծի» քմահաճույքով։

Հիմար ու դատարկամիտ քաղքենիների կողմից արտաքսված, ավելի ճիշտ ինքն իրենից ու «գիրացած դարին» շփվելու իր անհիմն, ամոթալի հույսերից փախչող Ֆալստաֆը կվերադառնա իր հայրենիքը, ճշմարտության աշխարհը, բարի տիկին Քուիկլիի պանդոկը, որի հետ այնքան հիշողություններ ուներ կապած։ Կվերադառնա՝ մեռնելու։ Եվ այնժամ նրան կպարուրի կանաչ մարգագետինների տեսիլքը։

Կանաչ մարգագետիններ... Մանկության հուշեր։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. А. Ленский, Статьи, письма, записки, М., 1935, էջ 113։
2. С. Нельс, Шекспир на советской сцене, 1960, էջ 438։
3. Նույն տեղում։
4. С. Ризаев, Рачия Нерсесян, М., 1968, էջ 142։
5. Д. Б. Пристли, Фальстаф и его окружение, „Интернациональная литература", 1939, № 3—4.

ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

ՍՈՒՐԵՆ ՀԱՍՄԻԿՅԱՆ

ՀԱՄԼԵՏ, 1964

«...Համլետին խաղալ չի կարելի. պետք է լինել այն, նույնչափ այնպիսին, ինչպիսին ստեղծել է նրան Շեքսպիրը։ Բայց կարելի է առավել կամ նվազ չափով, պարզորեն կամ աղոտ հիշեցնել նրա ինչ-որ կողմերը»։

Ի. ԳՈՆՉԱՐՈՎ

Կինոռեժիսյոր Գ. Կոզինցևի օրագրում, որը նա պահում էր «Համլետ» ֆիլմը պատրաստելու ընթացքում, մի այսպիսի գրառում կա. «Ոչինչ ավելի ապարդյուն չէ, քան այդ պիեսի համար կոնցեպցիաներ հորինելը։ Ամենից արժեքավորն էլ այն է, ինչը հենց դուրս է մնում յուրաքանչյուր մեկնության տեսադաշտից... Պետք է հուսալ, որ կոնցեպցիաների ճարակից ես արդեն ապաքինվել եմ։ Ժամանակն է գործով զբաղվել»[1]։

Չշտապենք, սակայն, մեղադրել Գ. Կոզինցևին «համլետականի» և առհասարակ շեքսպիրագիտության կուտակած հարուստ փորձի անտեսման կամ արհամարհման մեջ։ Ու չփորձենք կշտամբել նրան տարրական անսկզբունքայնության համար, քանի որ ձեռնարկելով «Համլետի» կինոբեմադրությունը, նա, այսպես թե այնպես, կոնկրետ մեկնությունների պիտի ենթարկեր իր հղացումը, այսինքն՝ որոշակի մի կոնցեպցիայի հանգեր։ Մանավանդ որ ֆիլմի ստեղծման աշխատանքին նախորդել էին նրա, իբրև բանասեր-հետազոտողի երկարամյա պրպտումները։ 1962-ին լույս տեսած իր «Շեքսպիրը մեր ժամանակակիցն է» գրքում Գ. Կոզինցևը մանրազնին քննության է առնում Շեքսպիրի ողջ ստեղծագործության և, մասնավորապես, «Համլետի» բոլոր հայտնի մեկնաբանումները։

«Համլետի» իր մեկնությունը Գ. Կոզինցևը հղացել է տասնյակ տարիների ընթացքում։ Ֆիլմին նախորդող յուրատեսակ մի փորձարկում հանդիսացավ նրա նույնանուն բեմադրությունը Լենինգրադի Պուշկինի անվան թատրոնում՝ 1954 թվականին։ Նա երկար ժամանակ գնում էր իր մտադրությանը, կշռում անելիքը, որպեսզի կարողանա «սանձել» «Համլետին»։

Սակայն կարող էր և այնպես պատահել, ինչպես կանխագուշակում էր ինքը՝ հենց Դանմարքացին. «Որքան ավելի ձգձգես անելիքդ, այնքան ավելի մտքեր կկործանվեն, և վիթխարի մտքեր, որ սկզբում իրականանալի են թվում»։ Բեմի ականավոր շատ վարպետների համար «Համլետը» երազանք է եղել ու երազանք էլ մնացել է։ Եղել են և այնպիսի հղացումներ, ինչպես, օրինակ, Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի բեմադրական նախագիծը, որ դարձել են շեքսպիրագիտական փաստեր, բայց բեմում այդպես էլ միս ու արյուն չեն ստացել և չեն իրագործվել։ Տվյալ դեպքում նպատակն իրագործվել է. Գ. Կոզինցևի որոնումները տրամաբանական վախճանի հանգեցին, ի հայտ բերելով մի ֆիլմ, ուր ասես «տեղավորվել» է Շեքսպիրի ողջ «Համլետը»։

Այո, Գ. Կոզինցևի ստեղծած ֆիլմը տպավորում է նախ իր, այսպես ասած, տարողությամբ, Շեքսպիրի «աշխարհի» աննախադեպ լայն վերարտադրությամբ։ Խոսքն, իհարկե, բնագրի տեքստի լիակատար պահպանման մասին չէ, որն անհնար է ոչ միայն կինեմատոգրաֆի հնարավորությունների, այլև այդ երկի արդիական ընկալման իմաստով։ Խոսքն այլ բանի մասին է. թատերգության գրեթե բոլոր տեսարանները, մոտիվները, կարելի է ասել, նույնիսկ յուրաքանչյուր իմաստանշումը պահպանելու ռեժիսորի ցուցաբերած վճռականությունը։

Իբրև կանոն, նշանավոր այդ երկի բեմադրման պրակտիկայում նման միտում չի նկատվել ոչ թատրոնում, ոչ էլ կինոյում։ Լոուրենս Օլիվյեի ստեղծած անգլիական հանրահայտ ֆիլմում, օրինակ, պարզապես չքացել են Ռոզենկրանցն ու Գիլդենշտերնը։ Սյուժետային հարակից մոտիվների և որոշ կերպարների հապավումն այդ ֆիլմում հանգեցրել է «Մարդն ազնիվ է ծնվում» մենախոսության և «սրնգի» նշանավորագույն տեսարանի կրճատմանը։

Սակայն, արդյո՞ք այս և նույնանման ուրիշ դեպքերի առիթով կարելի է ասել, թե բեմադրող-մեկնաբանները բարեխիղճ չեն գտնվել Շեքսպիրի ստեղծագործության հանդեպ։

Բնավ երբեք։ «Համլետի» բեմական և էկրանային ոչ-լրիվ վերծա-

նումը միշտ էլ բխել է շեքսպիրյան հերոսի անհատականության չարաբաստիկ առեղծվածը կռահելու մղումից։ Այն առեղծվածի, որի վրա ավելի քան երեք հարյուրամյակ «գլուխ են ջարդել» շատ մտածողներ։ Դանեմարքցու «համաշխարհային թախիծը» իր վրա է գամել ոչ միայն արվեստագետների, այլև իմաստասերների, սոցիոլոգների, հոգեբանների ուշադրությունը, հրահրելով գիտական, երբեմն իրարամերժ մեկնաբանումներ ու տեսակետներ։ Եվ որքան փաստարկված ու համոզիչ է երևացել այս կամ այն մեկնությունը, այնքան ավելի է, որքան էլ դա պարադոքսալ թվա, աչքի ընկել մնացորդը, այսինքն այն ամենը, ինչ դուրս է մնացել տվյալ մեկնության տեսադաշտից, բայց կա «Համլետում» ու թույլ չի տալիս ի մի բերել նրա մասին մեր գիտցածը։

Գ. Կոզինցևը ճիշտ է կռահել «Համլետի» ավանդական ընկալումների թերարժեքության բուն պատճառը, այն, որ դրանք խարսխված են եղել գլխավոր հերոսի բնահատկությունները բացատրելու, նրան անպայմանորեն այս կամ այն կոնկրետ բնորոշումը տալու ձգտմանը։ Եվ միշտ էլ, երբ Համլետի բնավորության մի որևէ հատկանիշին որոշիչ նշանակություն է տրվել, իսկ մյուսները դիտվել են իբրև անկարևոր ու երկրորդական, կերպարն ինչ-ինչ կորուստներ է ապրել և հակասության մեջ մտել հենց Շեքսպիրի հետ։

Նույնիսկ «ուժեղ» և «թույլ» Համլետի բևեռացված բնութագրումները ինչ-որ մի տեղ նույնանում էին, քանի որ թե՛ մեկ, թե՛ մյուս դեպքերում Դանեմարքցու մասին դատում էին նրա կատարած գործողություններով, ավելի ճիշտ, գործելու նրա ընդունակությամբ։ Ըստ որում աչքից բաց էր թողնվում այն, որ ամեն գործողություն անպայման դեռ բարիք չէ, ոչ էլ գործունեություն։ Եվ նույնիսկ, եթե մարդուն գնահատես ելնելով նրա լոկ գործելու ընդունակությունից (ինչը ինքնին դեռ ոչինչ չի բնորոշում), ապա վերստին չի կարելի հաշվի չառնել, թե ինչպիսին է այն գործողությունը, որ պիտի կատարի կամ չի կատարում Համլետը։ Պարզվում է, որ թե՛ դրա պատասխանը, թե՛ այլևայլ պատասխաններ միայն Համլետին դիտելով չես գտնի, ինչպես ընդհանրապես անհնար է դատել այս կամ այն անհատի մասին՝ նրան լոկ զննելով։ Անհրաժեշտ է շուրջը նայել։

Բեմական ավանդույթը սովորաբար անտարբեր է նայել Համլետի շրջապատին, Դանեմարքցու վեհության համեմատ նրան չնչին ու ողորմելի են թվացել Կլավդիոսն ու ողջ Էլսինորը։ Վերնագրի չակերտներն իսկ ավելորդություն են համարվել՝ Համլետ, այսինքն հենց ինքը հերոսը

ու պրծավ գնաց։ Մնացյալը ֆոն է և ուրիշ ոչինչ։ «Համլետը» մոնոդրամա է, «Համլետը» պատմություն է մի մարդու մասին, թատերգություն մի դերասանի համար։ Եվ «Համլետը» կարծես միակ ողբերգությունն է, որ տեղ է գտել ժամանակակից տամունքողների ռեպերտուարում։

Բայց ահա Գ. Կոզինցևի ստեղծած ֆիլմում մենք տեսանք նախ և առաջ ոչ թե Համլետ-Սմոկտունովսկուն, այլ նրան շրջապատող աշխարհը՝ Էլսինորը։ Այո, Էլսինորն այդ ֆիլմում առաջին պլան է բերվել։ Համլետին տեսնելու, նրա դեմքը զննելու համար հարկ է, որ թագավորի պալատականներն ու հյուրերը մի կողմ քաշվեն։ Նկարահանող կամերան, իհարկե, ամենատես է և ընդունակ ուզածդ պահին կենտրոնանալ հերոսի վրա։ Բայց ռեժիսորը չի շտապում անել այդ։ Էլսինորով Համլետին բաժանելը հենց սկզբնակետն է այն մեկնաբանության, որ ֆիլմում պետք է ամբողջանա։ Եվ ամենայն հետևողականությամբ, չնայած ինքը՝ Գ. Կոզինցևը ավանդական մեկնաբանությունների սիրահար չէ։ Ավելի շուտ՝ շնորհիվ այդ ներհակության։ Համլետի առեղծվածը հերոսի բնության և հոգեբանության մեջ չպիտի փնտրել, — ուզում է ասել ռեժիսորը, — այլ այդ անհատին իր ժամանակի, Էլսինորի անոթի մեջ տեղադրելով։

Հատկանշական է Գ. Կոզինցևի արտահայտած հետևյալ միտքը, որ լիապես ժխտում է «Համլետի» ավանդական ընկալումը. «Համլետը միայնակ է։ Եվ ահա ցուցադրում են նրա այդ մենակությունը սրահների դատարկությամբ, անմարդաբնակ այն վայրերով, ուր ճեմում է միայն նա ինքը։ Բայց ողբերգականն այդ չէ, ամբոխի մեջ միայնակ լինելն է... Ահա թե ինչու ես փորձում եմ վերարտադրել նրա առաջին մենախոսությունը պալատականների թոհուբոհում, արքունական հանդեսի աղմուկի մեջ»[2]։

Եվ Գ. Կոզինցևն իր ֆիլմում կերտում է Էլսինորի շինությունը՝ բառիս բուն իմաստով։ Կինեմատոգրաֆը վիթխարի հնարավորություններ է ընձեռում գործողության վայրի պլաստիկ վերարտադրման համար։ Լոուրենս Օլիվյեի ֆիլմում ևս Էլսինորը մասշտաբներ ու ընդգրկում էր ստացել, ի ցույց դնելով ամրոցի այն լաբիրինթոսները, ուր մարդը կարող է հեշտությամբ մոլորվել։ Համլետը այդ ծուղակից դուրս պրծնել չկարողացավ։ Ուրիշ խոսքով քանքարավոր Համլետ-Օլիվյեն չկարողացավ գլուխ հանել պալատական դավադրության ցանցերից։

Գ. Կոզինցևի ֆիլմում այդպես չէ։ Էլսինորի պատկերային ոչ մի հանգամանք ռեժիսորը սիմվոլի չի վերածում և չի դարձնում ողբերգության իմաստը խորհրդանշող պարագա։ Ամրոցը սոսկ ամրոց է, շատ բնորոշ միջնադարի համար, աշտարակները աշտարակներ են և նույնիսկ շղթա-

ները, ինչքան էլ շատ են դրանք, բնավ պատկերավոր չեն դարձնում Համլետի հայտնի ասույթը, թե «Դանիան բանտ է»։ Ճիշտ այնպես, ինչպես որևէ իմաստավորում չի պարունակում կադրերի մռայլ ու գորշ գունայնությունը։ Պարզապես հյուսիսի արևն է այդպես աղոտ և անուրախ...

Առանց գույները խտացնելու, բայց հետևողականորեն ռեժիսյորը կուտակում և ամբողջական է դարձնում էլսինորի աճարկու հարմոնիան լրացնող պատկերային մանրամասները։ Ոչ թե առանձին դիտվող և ինքնաբավ, այլ միմյանցով պայմանավորված, ինտերյերը կենցաղին ու անցուդարձին, բարքերին ու մտածելակերպին համադրող այն միասնությամբ, որ գծում է ժամանակը, վայրը՝ էլսինորը։

էլսինորն է այն ամենը, ինչ գոյություն ունի Համլետից դուրս և ծառանում է նրա դեմ։ էկրանի վրա նա ապրում է իր կյանքով, շնչում՝ իր շնչով, մարդաշատ է ու հորդուն։ Ու մի հետք այն սակավապետությունից, որը հատուկ էր «Համլետի» ավանդական բեմադրություններին, երբ բեմահարթակն ամեն ինչից ազատվում ու տրվում էր լոկ մենակատարպրեմյերին։

Կոզինցևյան էլսինորն, ընդհակառակը, երբեմն ծայրեծայր լցվում ու կարծես սկսում է դուրս թափվել իր դարաշրջանի անոթից։

Ահա, օրինակ, զինվորների, թիկնապահների, սպասավորների բազմությունը։ Նրանք ցրված են ամբողջ պալատով մեկ և մրջյունների պես գեսուդեն են վազում։ Նրանց ամեն անկյունում էլ հանդիպում ես, գործողության ողջ ընթացքում։ Խոսքի և դրամատիկական ֆունկցիայի բացակայությունը նրանց մոտ անսպասելի իմաստավորում է ստանում և մի պահ թվում է, թե նրանք ոչ թե էլսինորի ու միջնադարի, այլ նորագույն ժամանակների ուրվականներ են, ֆաշիզմի, ռազմամոլության և առհասարակ տոտալիտար քաղաքական սիստեմների և ավտորիտար իշխանությունների մշտական ու լռակյաց ուղեկիցները։ Ուրիշ խոսքով, մենք ասես գործ ենք ունենում քսաներորդ դար ներխուժած Շեքսպիրի հետ։

Կոզինցևյան այդ պատկերաշարը ծնվել է ողբերգության սկզբում, գործող անձերից մեկի գրեթե պատահական մի ռեպլիկից՝ «Ինչո՞ւ է ամրոցի պահպանությունն այսքան խիստ»։ Շեքսպիրի մոտ այդ ռեպլիկը որոշակի իմաստ է կրում՝ Կլավդիոսին մտահոգողը Դանիայի հանդեպ զորավար Ֆորտինբրասի ցուցաբերած ակնկալություններն են։ Ֆիլմում դրա իմաստն ավելի խորն է գնում՝ հենց այդ խիստ պահպանության մեջ է էլսինորի գոյության և բարգավաճման պայմանը։ Կոզինցևը ոչ թե

սոսկ ուշադիր է ողբերգության այս կամ այն փութանցիկ ռեպլիկի և մանրամասնի հանդեպ, այլ համոզված, որ Շեքսպիրը կռահել է էլսինորի բոլոր գաղտնիքներն ու մղումները և մնում է գտնել դրանց պլաստիկ արտահայտությունը։

Կամ ահա ֆիլմի պատկերային մի այլ մոտիվ՝ ինտերյերի (պալատի) առատ զարդարվածությունը Կլավդիուսի դիմանկարներով ու կիսանդրիներով։ Շեշտը դրված է և ընդգծված իբրև սուր մի բաղդատում մեր ժամանակների, մասսայական «պաշտամունքների» ճաշակով լի քաղաքակրթության հետ։ Եվ ի՞նչ. նույնիսկ այդ մոտիվն էլ ռեժիսյորը ողբերգության ներսից է քաղել։ Ի տարբերություն Շեքսպիրի բազում ուրիշ մեկնաբանների, Գ. Կոզինցևը աննկատ չի թողել Համլետի նետած հետևյալ խոսքը. «Հորեղբայրս այժմ Դանիայի թագավորն է, և բոլոր նրանք, ովքեր հորս կենդանության օրոք հազիվ էին նայում և խոսում հետը, հիմա քսան, քառասուն, հիսուն ու հարյուր դուկատ են վճարում նրա չնչին պատկերի համար։ Գրողը տանի, այստեղ գերբնական ինչ-որ բան կա, եթե միայն փիլիսոփայությունը կարողանա գտնել դրա արմատը»։

«Դանիան բանտ է» համլետյան բնորոշմանը Գ. Կոզինցևը տեսանելի կոնկրետություն է պարգևում։ Այդ բնորոշումն է ընկած գրեթե յուրաքանչյուր կադրի և իրավիճակի հիմքում։ Նույն իմաստով հատկանշական է Օֆելիայի կերպարի ու թեմայի կոզինցևյան մշակումը։

Օֆելիա-Վերտինսկայան անպաշտպան մի կզգյակ է էլսինորում։ Էլսինորը սարդի պես իր ոստայնն է ներքաշում աղջկա անմեղ հոգին, ընկղմելով այն դավերի ու մատնությունների հորձանուտը։ Ֆիլմում ստույգ վերարտադրվում են Կլավդիուսի և Պոլոնիուսի մեթոդիկ ջանքերը Օֆելիային իրենց ձեռնածուն դարձնելու։ Համլետի հետ հանդիպելիս Օֆելիա-Վերտինսկայան լուսնոտի պես է շարժվում, ասես ամբողջովին հպատակված լինի դրսի ինչ-որ ուժերի, էլսինորի իշխանությանը։

«Թակարդի» տեսարանում դժվար է ճանաչել ավանդական Օֆելիային։ Էլսինորը նրան տեսքով էլ վերամշակել, զուսպ ու անտարբեր զարմիկ գեղեցկուհու կերպարանք է տվել։ Ամեն առավոտ սպասուհիները նրան պարզապես ոչ թե հագցնում, այլ խոթում են երկաթե սեղմիրանի մեջ։

Երկաթը էլսինորի խորհրդանշանն է։ Բայց երկաթն այս դեպքում պետք է եկել ռեժիսյորին Համլետի վրայից նրբանկատորեն Օֆելիայի խելագարության մեղքը հանելու համար։ Երկաթն ավելի, քան հոր մա-

հը նախորոշում են Օֆելիայի կործանումը։ Նրա հոգու և մարմնի տրոհումը վաղուց էր սկսվել։ Մարմինը մնացել էր երկաթի ճիրաններում, հոգին ազատ արձակվել։

Եվ առաջին անգամ հենց խելագարության տեսարանում է Օֆելիան ներկայանում իբրև մի անհատ, որ ազատ է էլսինորի տիրակալությունից ու ենթակա միայն իր խղճին։ Ցնորքի մեջ աղջիկը գտնում է ինքն իրեն, դառնում այնպիսին, ինչպիսին բնականում պիտի լիներ։ Կոզինցևը էկրանի վրա ծավալում է մի ամբողջ դիվերտիսմենտ, խելագարության միջոցով Օֆելիայի ինքնարտահայտման ողբերգական դիվերտիսմենտը։ Կամերան դիտարկում է. Օֆելիան ահա կորագծի մեջ է։ Մյուսներից նա բաժանված է մի որոշ տարածությամբ։ Պալատականները նրան շրջափակել, բայց մերձենալ չեն կարողանում։ Նա դուրս է պրծել էլսինորի ճանկերից։ Թագավորը, թագուհին, նույնիսկ նրա եղբայր Լաերտն ասես հանդիսատեսներ են, ողբերգական այդ տեսարանի ականատեսները։ էլսինորն այլևս անզոր է իշխել Օֆելիայի վրա։ Հոգով նա ազատ է։

էլսինորի թեմայի մշակման մեջ աչքի է զարնում շատ կարևոր մի նկատառում. այն երբեք չի փոխում իր հակամարդկային էությունը, բայց դա մեկընդմիշտ սահմանված ու անշարժ գոյաձև չէ. էլսինորը շարժուն է, ճկուն։

Շեքսպիրից է քաղել Գ. Կոզինցևը Կլավդիոսի ժպիտը, որ այնքան անհամատեղելի է թվում Համլետին դրա իսկ կրողի զազրելի էության պատճառով։ Ֆիլմում Կլավդիոս-Նազվանովի դեմքին ժպիտների մի ամբողջ շարք է ցուցադրվում։ Դա միաժամանակ իշխանության տիրած ինքնագոհ մարդու ժպիտն է։ Դա ժպիտն է և հեշտասեր մեկի, որ տիրացել է թագուհի կնոջը։ Սակայն գերազանցապես դա ժպիտ-դիմակ է։ Ժպիտ, որ հասցեագրված է շրջապատին և թաքցնում է ներքին սուր տագնապը։ Ինչպես ասում են՝ «Լավ դեմք, վատ խաղի պահին»։ Ժպիտ, որ փոխարինում է խղճին։ Այդ ժպիտը զորավոր մի զենք է Կլավդիոսի ձեռքին։ «Թակարդի» տեսարանի ռեժիսյորական հետևյալ գյուտը հիացմունք է պատճառել Շեքսպիրի այսօրվա ամենաականավոր մեկնաբաններից մեկին՝ Պոլ Սկոֆիլդին։ Պանտոմիմային ներկայացման բարձրակետում Կլավդիոս-Նազվանովը հանկարծ տեղից վեր է թռչում և հազիվ զայրույթը զսպելով, սկսում է ծափ տալ։ Դերասաններին է ծափահարում։ Ճիշտ է, դա միայն մի ակնթարթ է տևում և հաջորդ վայրկյանին Կլավդիոսն, ինչպես արդեն Շեքսպիրն է պահանջում, դուրս է վազում հանդիսասրա-

հից։ Բայց միևնույն է, «Թակարդի» ներքին լարվածքը փոխվում է՝ Կլավդիուսն ընդունակ է համարվել ամեն ինչին, անգամ իր անպատվությանը։

Մինչդեռ Համլետը նրան հարվածել էր ուզում բացեիբաց, առանց գորգատակում թաքնվելու։ Իսկ Կլավդիոսը կարողանում է գլուխը թեքելով խույս տալ այդ ուղղակի հարվածից։ Եվ նետը նրան չի կպչում։ Թագավորի ծափը թույլ էր ու ողորկ, բայց էլսինորը կարևորություն է տալիս միայն արտաքին էթիկետի պահպանմանը։ Մի քանի ծափ բավական էր, որպեսզի ոչ ոք զուգահեռ չանցկացնի ներկայացման պատմածի և Կլավդիոսի թագադրման եղանակի միջև։ Էլսինորը զուրկ է վերլուծելու, համեմատելու և ընդհանրացնելու ունակությունից։ Կլավդիոսը գիտե այդ և վստահ է, որ իր ծափերից հետո կարող է փախուստ տալ ներկայացումից, միանգամայն զերծ լինելով մերկացման վտանգից։

Ինչ վերաբերում է Համլետին, ապա նա, ըստ էության, արդեն մինչ ներկայացումն էր կառչել Կլավդիոսին։ Ֆիլմի վրա աշխատելիս, Գ. Կոզինցևն իրավամբ նախազգուշացրել է Ի. Սմոկտունովսկուն, որ «ժամանակակից դիտասրահներում հազիվ թե գտնվի այնպիսի մեկը, որին հետաքրքրի՝ ուրվականը ճի՞շտ է ասել, թե սուտ։ Այդպիսի հարցադրում պիեսում իրոք որ կա, բայց դա նրա հնացած, կենսազուրկ շերտերից է»[3]։

Նշանակում է «Թակարդի» տեսարանում Համլետը ձգտում էր ոչ թե ստուգել իր գիտցածը, այլ հրապարակավ ներկայացնել Կլավդիոսին։ Եվ հենց այդ է, որ չստացվեց։ Կլավդիոսն ինքը բացահայտեց Համլետին, կռահեց նրա միտքը։ Ահա թե ինչին հանգեց Համլետի կոնկրետ գործողությունը՝ նա տակտիկական հաղթանակ տարավ, բայց ստրատեգիական պարտություն կրեց, մենամարտը շահեց, իսկ ճակատամարտը տանուլ տվեց։ Կլավդիոսն ավելի հմուտ ախոյան դուրս եկավ։ Նա հայելու մեջ ինքն իրեն տեսնելով, գործադրեց իր զենքը՝ ժպտաց, ծափահարեց ու անխոցելի մնաց։

Ահա թե ինչու մենք չենք կարող համաձայնել քննադատ Ե. Դոբինի հետ, որ գտնում է, թե Համլետ—Կլավդիոս հակամարտության սկիզբը առաջինի կողմից հիանալիորեն ծրագրվել և հաջող է իրագործվում։ Ընդհակառակը, էլսինորը, կռահելով իր երդվյալ թշնամուն, «համընդհանուր մոբիլիզացման» է դիմում, հավաքում է իր ուժերը և բռունցքը պարզում։ Ամրոցի պահպանությունն ավելի է խստանում։ Համլետն այսուհետև ամեն քայլափոխին դեմ է առնում ժամապահներին։ Համլետ-Սմոկտունովսկին կարող է, իհարկե, ծաղրել նրանց, սարկաստիկ նետեր արձակել։ Բայց հարվածի թիրախը գնալով աղոտանում է։ Մոր ննջա-

րանում նրա սուրը խոցում է ոչ նրան, ում փնտրում էր։ Էլսինորն ամենատարած է, ուստի և անորսալի։ Մթնոլորտը գնալով ավելի ծանր ու անտանելի է դառնում։ Համլետի գլխին ամպեր են կուտակվում։

Ժամանակին քննադատները խարազանում էին «Համլետի» օխլոպկովյան բեմադրությունը․ Էլսինորի թեմայի պլաստիկ փոխաբերական լուծման համար։ Նրանք գտնում էին, որ «Դանիան բանտ է» մոտիվի դեկորատիվ տրվածությունը կողոպտում է Համլետի միտքը՝ այդ եզրահանգման ստեղծագործական գոյացումը։ Օխլոպկովյան Համլետն ըստ էության հավաստում էր այն, ինչն արդեն ակնհայտ էր յուրաքանչյուր դիտողի համար։

Մինչդեռ կոզինցևյան մեկնաբանության բարձրությունից պարզ է դառնում, որ Օխլոպկովի բեմադրության սխալն այլ բանի մեջ էր։ «Դանիան բանտ է» եզրահանգումն, իհարկե, Համլետին է պատկանում։ Բայց նրան հուզող հարցը ամենևին էլ այդ երևույթի բացահայտումը չէ։ Շեքսպիրը դրանո՛վ չի բացատրում իր հերոսի տառապանքը․ Համլետը մտահոգված է այն բանով, որ մարդիկ համակերպված են ու հոժար այն բանտին, որ կոչվում է Էլսինոր։ Այս մտահոգությունն է փոխանցվում և մեզ՝ «Համլետի» այսօրվա հանդիսատեսներիս։

Օխլոպկովը դիմել էր վերացական սիմվոլացմանը, գրոտեսկային չափազանցմանը։ Նրա պատկերած «բանտին» դժվար թե կարելի լիներ համակերպվել ու սովորել։ Աչքից բաց էր թողնվել ռեալն ու առօրեականը։ Մինչդեռ Կոզինցևի վերարտադրած Էլսինորն աչքի է ընկնում իր առօրեականությամբ ու սովորականությամբ։ Դրանումն է նրա ուժը, կայունությունը։ Էլսինորը սարսափ ազդող մի հրեշ չէ։ Ընդհակառակը, Էլսինորը գիտե և ժպտալ, և ծափահարել, նույնիսկ հարմարվել ինչ-ինչ նորույթների։

Գ. Կոզինցևն առհասարակ չի էլ քննում այն հարցը, թե ինչպես է Համլետը կարողացել ըմբռնել Էլսինորի բուն էությունը, նրա Համլետի մոտ դա ինքնըստինքյան է հասկացվում ու հաստատվում։ Կարելի է ասել, որ Սմոկտունովսկու հերոսի մեջ ամփոփվում է պատկերացումների այն ողջ կոմպլեքսը, որ ստեղծվել է Համլետի մասին երեք հարյուրամյակի ընթացքում։ Այն Համլետին, որին մենք տեսնում ենք Սմոկտունովսկու մոտ, գործողության սկզբներին, սովոր ենք, ճիշտն ասած, տեսած լինել ողբերգության միջնամասերում։ Համլետ-Սմոկտունովսկին գրեթե չի ուսումնասիրում իր շրջապատը, չի զննում պալատականներին, Կլավդիոսին, ոչ էլ նույնիսկ մորը։ Նրա բանականության համար Էլսինորին հաս-

կանալը դժվար բան էլ չէ։ Առաջին կադրերում, նա ասես մտահոգված է լոկ իր հոգեկան անձեռնմխելիությունը պահպանելու, էլսինորի հետ շփման մեջ չմտնելու ցանկությամբ։ «Դատարկ աթոռի» դրվագի իմաստն էլ հենց այդ է. Կլավդիոսը դիմում է իր եղբորորդուն, իսկ արքայազնը չի արձագանքում, պարզապես շրջանում է ամբոխի մեջ։

Համլետի իմացության աղյուսակը դեռևս չի գերաճում սոսկ հայեցողական շրջանակներից («կոշիկների ներբաններն իսկ մաշել չհասցրին», — թախծոտ ասում է նա մորը, ակնարկելով նրա փութկոտ հարմարումը նոր իրադրությանը)։ Բայց, ըստ էության, Համլետը դեռ բեմ չի ելել, միևնույն է ասել, թե մարդկային պատմության բեմահարթակ։ Ակնհայտ է լոկ Համլետի ներքին խորթությունը իր շրջապատի նկատմամբ, ամբոխի մեջ գտնվողի միայնակությունը։ Դրանում, սակայն, ողբերգական դեռ ոչինչ չկա։ Կա լոկ դրամա, «ավելորդ մարդու» հոգեվիճակ։ Ողբերգությունը հետո է սկսվում, երբ «խորթ անհատը» պատասխան պիտի տա «ժամանակի՝ իր շավղից դուրս սայթաքելու» համար։

Եվ ահա Համլետի հոգու տառապագին ցնցումները քանակականից որակականի են վերածվում և ողբերգության հարուցում հոր ուրվականի հետ հանդիպման տեսարանում։

Այդ տեսարանը կարծես շատ բան էլ չի ասում Համլետին, չէ՞ որ իրերի դրությունը նա մինչ այդ էլ տեղյակ էր, էլսինորն ըմբռնած, հոր մահը վերապրած։ Ուրվականը լոկ հաստատում է Համլետի կռահումները, բայց ինչո՞ւ է նա հոգեկան այդպիսի ցնցում ունենում։

Առաջին անգամ ֆիլմում, հենց այդ դրվագում է, որ Համլետ-Սմոկտունովսկուն մենք ընկճված ենք տեսնում։ Նա ընկճված է ո՛չ այնքան հանցագործության մասին իմանալու, որքան «սայթաքած ժամանակին» իր կապված լինելը զգալու պատճառով։ Ուրվականը նրա խղճի ձայնի արձագանքն է և կոչում է իրեն գործի անցնելու։ Դա այն պահանջն է, որ խիղճը ներկայացնում է մարդուն։

Ի. Սմոկտունովսկին այդ տեսարանում շատ տպավորիչ է։ Անասելի ծանր բեռան տակ Համլետը ճկվում է, ինչպես ջարդված մի ճյուղ... Տանջահար պատանին փռված է ծովափին։ Մարդը դեմ առ դեմ զարնվում է մի պրոբլեմի, որը ոչ կարող է լուծել, ոչ անտեսել։

Ողբերգության այս հատվածը միշտ էլ դժվար է եղել հստակորեն մեկնաբանել։ Ինչո՞ւ հոր մահվան վրեժն առնելու խնդիրը Համլետն ընկալում է իբրև մի համաշխարհային-պատմական խորհուրդ։ Դրա պատասխանը ֆիլմում տրված է միանգամայն պարզ ու մեկին. ամեն ինչ

բացատրվում է Համլետի այն գիտակցությամբ, որ Կլավդիոսին սպանել կարելի է, իսկ հաղթել՝ ոչ։ Որովհետև գոյություն ունի էլսինորը։ Հենց նա է, որ հավերժացնում է ժամանակների խզումը և Կլավդիոսի արարքին սովորականի իմաստ պարգևում։ Ահա թե որտեղ է վճռող դառնում Համլետի՝ նախապես էլսինորին ճանաչելը։ Այլ կերպ, եթե ճշմարտությունը նրա համար բացվեր ուրվականի հետ հանդիպելուց հետո միայն, ապա ամեն մի հապաղում կարող էր խոսել սոսկ կամքի թուլության, գործելու անընդունակության մասին։

Բանը, սակայն, կամքի բացակայությունը չէ, այլ լիակատար իմացությունը թե մարդու իսկական կոչման, թե այդ կոչման անիրագործելիության։ Հերոսները, որ պատրաստ են անվարան նետվել կրակի ու ջրի մեջ, մի ակնթարթ նախազգալով իրենց սխրանքի անպտուղ ու անիմաստ լինելը, նույնպես կընկճվեին։ Առավել ևս Համլետը, որի մոտ միշտ էլ խփում է արթուն գիտակցության զարկերակը։

Էլսինորն ինքնին ոչնչություն է, սակայն հեշտ չէ գտնել նրան արմատախիլ անելու միջոցը. Կլավդիոսը մանր ու զարշելի չարիք է, կարելի է ասել, քաղցկեղի մի ուռուցք մարդկության մարմնի վրա։ Բայց վիրահատման ճանապարհով այդ ուռուցքը չես բուժի։ Դա հաստատվում է հենց «Թակարդի» տեսարանում։

Գ. Կոզինցևի մեկնաբանության բարձրակետը, անտարակույս, «սըրինգի» տեսարանն է։ Այստեղ իր առավելագույն արտահայտությունն է հասնում «Համլետի» փիլիսոփայական միտքը՝ հերոսի ծայրաստիճան անհաշտվողականությունը մարդկային «ինքնության» ստորացման հանդեպ, անհատի անկախության և անկրկնելիության իրավունքի նրա կատաղի պաշտպանությունը։ Գուցե հենց այստեղ է, որ Շեքսպիրն ամենից ավելի է մերձենում մեր արդիականությանը։ Եվ Կոզինցևը կենտրոն է քաշում Համլետ-Սմոկտունովսկուն։ Հերոսը դիմում է ոչ այնքան Ռոզենկրանցին ու Գիլդենշտերնին, որքան մեզ՝ սրահում նստած հանդիսատեսին։ Կադրի խորքերից ուղղակի դեպի մեզ էլ քայլում է։ Խոսելիս նա առաջին ու թերևս, վերջին անգամ նայում է մեզ, տաք-տաք պաշտպանում իր տեսակետը, ավելի ճիշտ՝ յուրաքանչյուր անհատի իրավունքները և զգուշացնում է... Համլետի բուն զենքը միտքն է։ Եվ այդ զենքը նա վարպետորեն է գործադրում։

Քննադատներից ոմանք այս տեսարանը չգիտես ինչու հակադրում են ողբերգության մյուս դրվագներին։ Եվ, մասնավորապես, «Լինել թե չլինել» նշանավոր մենախոսությանը։

19—884

Մի՞թե այդ մենախոսությունը, որ հաճախ չի հաղթահարվում նույնիսկ խոշորագույն դերասանների կողմից, Կոզինցևի աչքում անցողիկ պահ է թվում, որի վրա չարժե կենտրոնացնել հանդիսատեսի ուշադրությունը։

Ցավոք, ֆիլմում այդպես էլ ստացվել է։ «Համլետի» ավանդական կոնցեպցիաներից խուսափող ռեժիսորը, այդ տեսարանը մեկնաբանելիս, տուրք է տվել «ուժեղ Համլետի» մեկնակետին։ Պետք է, սակայն, ավելացնել, որ նույնիսկ այդ խնդիրը տվյալ դրվագում նա չի կարողացել լուծել հարկ եղած պատկերավորությամբ ու համոզչականությամբ։ Ըստ երևույթին, այստեղ դեր են խաղացել նաև կինոյում «ներքին մենախոսության» վերարտադրման գեղարվեստական ու տեխնիկական բարդությունները։ Գ. Կոզինցևը «արտակադրային» է դարձրել Համլետի մենախոսությունները, այսինքն՝ երբ դերասանը կադրի մեջ լռում է ու մտածում, իսկ ձայնը մեզ լսելի է։ Այս մեթոդը ընդհանուր առմամբ մերժելի չէ, սակայն դա բնավ էլ հիմք չի տալիս հավատալու, ինչպես դա անում է քննադատ Ն. Դորինը, թե Շեքսպիրի մենախոսությունների համար բեմի շրջանակները միշտ էլ նեղ են եղել և հենց կինեմատոգրաֆն է, որ դրանց ազատագրեց։ «Արտակադրային ձայնը» հերոսի խոհերին իրոք որ խոհերի բնույթ է տալիս։

Հարցն այնքան դյուրին չէ, որքան կարող է թվալ առաջին հայացքից։ Քանի դեռ խոսք են ունենում առանձին ներքին ռեպլիկների, սուր ու ցայտուն դիտողությունների ու հերոսի մտքի ակնթարթային այլևայլ առկայծումների հետ «արտակադրային ձայնը» ֆիլմում իրոք որ նպաստավոր դեր է կատարում։ Բայց երբ «ներքին մենախոսությունը» դրամատուրգիական ավելի կարևոր գործոն է դառնում, երբ Համլետը միայնակ է և նրա մտքում ոչ թե առանձին ռեպլիկներ են ծնվում, այլ վեճ է բորբոքվում, ինչպես, օրինակ, «Լինել, թե չլինել» մենախոսության ընթացքում, Շեքսպիրն էկրանի վրա սկսում է խամրել։

Այստեղ ճակատագրական դեր է խաղում խոսքի համեմատությամբ կինոյում պատկերայինի գերիշխանությունը։

Համլետ-Սմոկտունովսկին մենախոսության ընթացքում մեջքով դեպի հանդիսատեսն է։ Հասկանալի է, որ ռեժիսորը ցանկացել է գործողությունը լոկ խոսքին ապավինել, որպեսզի մենախոսությունն ավելի լսելի դառնա։ Բայց ցավն էլ այն է, որ պատկերային կողմի փոխարեն էկրանից չքանում է ինքը՝ հերոսը։ Վեր խոյացող ժայռաբեկորի ստատիկ պլանը ճնշում է թե՛ կադրի և թե՛ խոսքի վրա։ Մենախոսությունը զրկվում է հոգեբանական իր կոնկրետությունից, որովհետև չկա մենա-

խոսողի ոչ դեմքը, ոչ աչքերը։ Անգամ թատրոնում, ուր խոսքի իշխանությունն ավելի մեծ է, ոչ ոք չէր խիզախի տվյալ մենախոսության պահին դերասանին մեջքով դեպի հանդիսատեսը դարձնել կամ բեմից հեռացնել։

Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է ոչ թե ֆիլմի սույն դրվագի անհաջող լուծումը, այլ այն տեղն ու նշանակությունը, որ տրված պիտի լիներ այդ տեսարանին Գ. Կոզինցևի ֆիլմում, եթե ռեժիսյորը հետևողականորեն ծառայեցներ դա իր ընդհանուր մտահղացմանը։

«Լինել, թե չլինել» մենախոսությունը սովորաբար ընկալվում է իբրև մտորում ինքնասպանության մասին. «Թույլ Համլետի» ջատագովները այդ տեսարանում ամբողջովին մղվում էին անհույս թախծի գիրկը և սրտասուքի մեջ մարում Դանեմարքցու մտքի կրակները։ Նույնիսկ «ուժեղ Համլետ» փափագողներին «Լինել, թե չլինելը» նույնպես ինքնասպանության մտորում էր թվում։ Ճիշտ է, այդ առթիվ նշվում է, որ «հոգով արի մարդը գահավիժելիս անգամ բարձր է ըմբոստացող Թույլից» (Վ. Բելինսկի)։

Բայց այսպես, թե այնպես «Լինել, թե չլինել» խոհը համարվում էր Համլետի թուլության պահը, որ անհրաժեշտ է ընդգծել կամ շրջանցել, նայած ով ինչն է գերադասում։ Ցավալի է, որ 1964 թվականին էլ ռեժիսյորն ու դերասանը փորձել են առանց որևէ ճիգի անցնել այդ պահի կողքով։ Ցավալի է, մանավանդ այն պատճառով, որ «Համլետի» կոզինցևյան ըմբռնման ընդհանուր շղթայում այդ տեսարանը կարող էր, մեր կարծիքով, թեմայի զարգացման էական օղակներից մեկը դառնալ։

Բանն այն է, որ «Լինել, թե չլինել» մենախոսությունը ոչ մի առնչություն չունի ինքնասպանության գաղափարի հետ։

Համլետը մտորում է իրեն քաջ ծանոթ աշխարհում՝ Էլսինորում, գոյության այն միջոցների մասին, որ հանգում են երկու սկզբունքի՝ հաշտվել կամ դիմադրել։ Համլետը վերլուծող միտք ունի և քննում է մարդկային անվճռականության, մասնավորապես, հարմարվողականության բուն շարժառիթները։ Ի դեպ, այդ անելիս նա իրեն էլ չի խնայում։

Առաջ նա միայն կռահում էր Էլսինորի բնությունը։ Այս մենախոսության ընթացքում նա արդեն երևույթի արմատներն է զննում։ «Լինել, թե չլինելում» հստակորեն լսելի է ոչ թե պարզապես «դարն ուղղելու», այլ նախ հենց ինքն իրեն ուղղելու կոչը։ Ահա թե ինչումն է բանը։

Մենախոսությունն անսպասելիորեն վկայում է Համլետի ոչ թե ընկրճվածությունն ու թուլությունը, նույնիսկ ոչ էլ նրա հապաղումը, այլ ոգու ամրությունը։

Գ. Կոզինցևը, որ հակված է Համլետի ուժը նրա մտքի մեջ տեսնելու, ձեռքից բաց է թողել այդ տեսարանի ընձեռած հնարավորությունը, ցույց տալու համար, որ տվյալ զենքը նա գործադրում էր նույնիսկ ինքն իր դեմ։ Թատերգության կոնտեքստում այդ մենախոսությունը կարևոր գործոն է հանդիսանում Համլետի դիլեման լուսաբանելու համար։ Չմոռանանք, որ «Լինել, թե չլինել» մենախոսությունը տեղադրված է դերասանների ամրոց ժամանելու և «Թակարդի» տեսարանի միջև։

Համլետի գլխում ծագում է Կլավդիոսից վրեժ առնելու որոշակի մի ծրագիր։ Եվ նա խնդրում է դերասաններին խաղալ «Գոնզագոյի սպանության» տեսարանը։ Իսկ մենակ մնալով, նա ցավով ընդգծում է, թե «որքան ավելի ձգձգես անելիքդ, այնքան, ավելի մղումներ կկործանվեն, և վիթխարի մղումներ...»։ Բայց, արդյո՞ք, այդ «վիթխարի մղումները» կապ ունեն «Թակարդի» ծրագրի հետ։ Չէ՞ որ Համլետը մտադիր էլ չէ ձգձգել վրեժ առնելու իր մղումը։ Առայժմ ամեն բան ընթանում է իր ուզածի պես։ Ոչ, «Թակարդի» ծրագիրը «վիթխարի մղման» հետ կապվել չի կարող։

Մեկնաբանները նշում են, որ Համլետի այդ խոսքերը վկայում են Վիտենբերգի համալսարանի նախկին ուսանողի տեղյակ լինելը աշխարհի բարեփոխման այն ծրագրերին, որ հղանում էին այդ դարաշրջանի ականավորագույն մտածողները։ Բայց եթե նա տեղյակ է դրանց, ապա պոզիտիվ ի՞նչ ծրագրերի ջատագով է ինքը։ Համլետը գործուն մարդ է։ Նա ընդունակ է դրսևորել իր թե՛ վճռականությունը, թե՛ խիզախությունը։ Ավելին՝ հնարամտությունը։ Բայց հազիվ թե նա իր համար մշակած լինի հասարակական որևէ պոզիտիվ ծրագիր։ Չէ՞ որ «Թակարդի» տեսարանից հետո քայքայվում է նրա նույնիսկ վրիժառության կոնկրետ ծրագիրը, որ մինչ այդ էլ չէր բավարարում իրեն, բարոյա-փիլիսոփայական իր մտածելակերպին։

Իսկ եթե, ընդհակառակը, մտածենք, որ «Թակարդից» հետո Համլետի զենքն ավելի է սրվում, ծրագիրը հստականում և նա անցնում է արդեն ակտիվ հարձակման, ինչպես դա թվում է ֆիլմը գրախոսողներից ոմանց, օրինակ, նույն Ե. Դոբինին։ Այդ դեպքում հակասություններն ավելի կխորանան։ Մի՞թե Համլետի ծրագրի մեջ էր մտնում նաև Պոլո-

նիուսի սպանությունն ու Անգլիա ճանապարհվելը։ Եթե Համլետը հետամուտ է Կլավդիոսից վրեժ առնելու իր նախկին մտադրությանը, ապա ինչո՞ւ է հապաղում և զուր տեղն ուժերը վատնում։

Ճիշտ չէ՞ր լինի, արդյոք, ասել, որ իր իսկ մշակած ծրագրի հենց անորոշությունից է Համլետն այսպես թե այնպես հանձնվում դեպքերի ինքնահոսին։

Բայց ինչո՞ւ Համլետի սուր ու խորատես միտքն անկարող է լինում հղանալ ու առաջ քաշել որոշակի մի ծրագիր, ինչո՞ւ կյանքի այն խոր իմացությունը, որով նա թափանցել էր էլսինորի գաղտնարանները, չէր ստեղծում նույն էլսինորի տապալման ծրագիրը։

Համլետը մեկն է հանճարավոր այն անհատներից, որոնք ներկան դիտում ու գնահատում են ոչ թե ներկայի դիտանկյունից, այլ ուրիշ ժամանակների։ Անցյալի, թե ապագայի՝ տվյալ դեպքում կարևոր չէ։ Կարևորն այն է, որ Համլետի և էլսինորի փոխհարաբերությունները տարբեր մակարդակների հարաբերում է։ Անգամ Հորացիոն է գտնում, որ Համլետի մտեցումն ու հայացքը որոշ հանգամանքների նկատմամբ չափից ավելի խորազնին է։ Այդ չափազանցն էլ հենց մատնում է մակարդակների անհամատեղելիությունը։ Համլետը խախտում է էլսինորում ընդունված ըմբռնումները։ Եվ այդ պատճառով յուրաքանչյուր միտքը դատապարտված է մերժման ու անտեսման։ Էլսինորը և մասնավորապես Կլավդիոսը որսում են, իհարկե, Համլետի մտքերի քայքայիչ ուժն ու վտանգավորությունը։ Բայց դրանց պոզիտիվ բովանդակությունը տվյալ դարաշրջանի ոլորտում ընկալվել չէր կարող։ Այդ պայմաններում Համլետի հղացած ուղածդ ծրագիրը տապալման էր ենթակա։ Եվ հարցը ոչ թե անվճռականության կամ «ձգձգման» մեջ է, այլ պատմական անիրագործելիության։ Եթե նույնիսկ որևէ կրթված միապետ ուզենար էլ, ասենք, իրականացնել Մորի «Ուտոպիան» կամ Կամպանելլայի «Արևը», միևնույն է, դեմ կառներ այդ ծրագրերի կիրառման օբյեկտիվ անհնարինությանը։

Այսպիսի եզրակացությունների Համլետը, բնականաբար, չի հանգում, նա հակված է ամեն ինչում մեղադրել իրեն, իր անվճռականությունը։ Բայց միաժամանակ գիտակցում է «փակուղու», այսինքն՝ կիրառելի ծրագիր մշակելու անհնարինության հանգամանքը։ Նա զգում է, որ իրեն բավարարող ծրագիրն ու գործելակերպը տվյալ իրականության մեջ անպատեհ են, անհեռանկար։

Հենց այստեղ էլ պետք փնտրել նրա տառապանքի արմատները՝ «Լինել, թե չլինել» հարցադրման ողբերգական անլուծելիության։ Ողբերգական այն առումով, որ և պայքարելն անիմաստ է դառնում, և հաշտվելն անհնար։

Կլավդիուսից վրեժ առնելու ծրագրի վերագնահատումն ու հաղթահարումը ֆիլմում Համլետի կերպարի զարգացման էական մոմենտներից է։ Կոզինցևի մոտեցումը հետաքրքրական է հենց այդ ծրագրի փոխարեն Համլետին ուրիշ մղումների արտահայտիչ և կրող դարձնելով։ Համլետը անհատի իրավունքների պաշտպան,—ահա թե ինչն է «սրինգի» տեսարանի պաթոսը և ինչու է նա հատուկ ուշադրության արժանացել ֆիլմի հեղինակների կողմից։ Ըստ էության, երբ կոնկրետ ծրագրերը հաջողությամբ պսակվել չեն խոստանում, Համլետին մի բան է մնում, ուշքի գալ, սպասելու ժամանակ շահել... Գտնել այն գաղափարը, որ ռեալ է, լիարժեք։ Գուցե դրա համար էլ Համլետը դեմ չէ Անգլիա ճանապարհվել, թեպետ նախազգում է Կլավդիոսի դավերը և միշտ էլ սթափ է...

Չմոռանանք, որ Համլետը և Էլսինորը տարբեր բարձրությունների վրա են կանգնած, Համլետը կարող է ցնորված ձևանալ և Էլսինորը պատրաստ է ճանաչել նրան իբրև այդպիսին, մանավանդ որ դրանով ապահովագրում է իրեն։ Ասենք, Էլսինորի դիտանկյունից նա իրոք որ ցնորված է։ Էլսինորի համար նրա գործողություններն անըմբռնելի են, հուզումներն անպատեհ։ Թատերգության մեջ կա Համլետի յուրօրինակ մի հակադիրը։ Դա Լաերտն է։ Ըստ որում, նրան առանձին ոչինչի մեջ մեղադրել չես կարող։ Անգամ Համլետին էլ նա մյուսներից ավելի արդար է դատում։ Լաերտի ետևից ամբոխը կգնա, Էլսինորի ու նրա մակարդակները անհավասար չեն։

Լաերտն իր ժամանակի զավակն է, Համլետը՝ գալիքի։ Համլետը չի բռնում Էլսինորի «առողջ դատողությանը»։ Եվ քանի որ դա այդպես է, Համլետի համար բախտորոշ նշանակություն է ստանում ինքն իրեն հետ լինելու, կյանքի հետ իր այդ ներհակությունը, անհատի իր իրավունքները պաշտպանելու հանգամանքը։ Համլետի սխրագործության իմաստը հենց դրանում է։

Սակայն, նրա ճակատագիրը շարունակում է մնալ ողբերգական։ Էլսինորն ընդունել է նրա մարտահրավերը, Էլսինորը շտապում է դատաստան տեսնել, խեղդել նրա ըմբոստությունը, արմատախիլ անել նրա միտքը։ Իհարկե, զրկել Համլետին մտածելու հնարավորությունից,

կոտրել նրա դիմադրությունը և իջեցնել նրան իր մակարդակին Էլսինորն անկարող է; ինչպես Համլետն է անզոր տապալել Էլսինորը, այնպես էլ վերջինս չի կարողանում սանձել նրա միտքը։

Եվ չնայած Համլետը գիտակցում է իր ողբերգական վախճանի անխուսափելիությունը, եթե գոտեմարտը սկսվի, չնայած իրոք որ ամեն ինչ կանխապես գիտե և նախազգում է (այս է Սմոկտունովսկու հերոսի ամենագլխավոր յուրահատկությունը), նա անվարան բախվում է Լաերտի, Էլսինորի այդ հոգեհարազատ զավակի հետ։

Ու սկսվում է ողբերգության ամենախորհրդավոր պահը... Շեքսպիրի ստեղծագործության ժամանակակից անգլիական հետազոտողներից մեկը՝ Առնոլդ Կետլը «Համլետից» դեպի «Լիրը» խորագրով իր հոդվածում այսպես է մեկնաբանում Համլետի անցումը ռեֆլեկտիվայնությունից դեպի կոնկրետ գործողություն։ «Վերջին արարվածում Համլետն ինչ-որ չափով տեղի է տալիս էթիկական այն նորմաներին, որոնք մինչ այդ չէր ընդունում, որովհետև հրաժարվում էր պայքարել իբրև մարդ, բայց ոչ իբրև արքայազն։ Այդ տեղատվության չափը համապատասխանում է, ինչպես ես եմ կարծում, այն հնարավորություններին, որ հումանիստներն ունեին 1600 թվականին իրենց մարդասիրական գաղափարները կենսագործելու համար»[4]։

Իրոք, որ նահանջն ակնհայտ է, սակայն դա բնավ էլ մարդու նահանջը չէ արքայազնի առաջ. Համլետ-Սմոկտունովսկին ապացուցում է, որ դա փիլիսոփայի նահանջն է մարդու առաջ։

Համլետի փիլիսոփայության պոզիտիվ հիմքը հավատամքն է մեծատառով մարդու հանդեպ։ Մարդն արժանավոր էակ է, բնության ստեղծած հրաշալիքը։ Սա ամենևին էլ հայտարարություն չէ, Համլետն ինքն է ներկայանում իբրև մարդկային լավագույն հատկությունների մարմնացում։ Բայց միևնույն ժամանակ, մարդը մահկանացու է, «փոշու կվինտեսենցիան»։ Մարդն անկարող է պոկվել ռեալ իրականության հետ իր ունեցած կապերից։ Թող որ այդ իրականը խղճուկ է, բայց քամահրել այն անկարելի է։ Մարդը միշտ էլ մարդ է մնում, նա ոչ աստված է, ոչ սատանա։ Անհրաժեշտ է ծառայել այն պաշտոնում, որ տվել է քեզ պատմությունը։ Սեփական ժամանակի զավակը լինելու այդ կոչումը երբեմն կարող է և չբավարարել քեզ, բայց դա քո կոչումն է այս աշխարհում։ Համլետը մեղք չունի, որ իրեն է վիճակվել սպանել Կլավդիոսին, վրիժառու լինելու հոր մահվան համար։ Համլետը մեղք չունի, որ

այդ կոնկրետ նպատակը բնավ չի հարմարում նրա հոգեկան ավյունե-րին, նրա մտքի չափերին։ Համլետը երկար դիմացրեց այդ կոչմանը, նա միայն աֆեկտի մեջ կարող էր շտապել իրագործելու դա։ Եվ սպանեց... Պոլոնիուսին։

Եվ ահա ժամն է ...Հատկանշական ու շատ կարևոր է, որ էլսինորի հետ իր առաջին ու վերջին բացահայտ կռվում Համլետ-Սմոկտունովսկին աֆեկտի մեջ չի գտնվում։ Բանականությունը նրան չի դավաճանում. իր վախճանը նա ավելի շուտ է կանխում, քան Լաերտը դա կհայտնի նրան։ Ճիշտ է՝ Հորացիոյի օգնությամբ։ Համլետը որսում է նրա սևեռուն հայացքը, զգում, որ իր վերջն եկել է։ Եվ արդեն ամբողջովին կլանված է մենամարտով։ Ֆիլմում,—այս հենց ֆիլմում,—Համլետն է առաջարկում ու ստիպում Լաերտին փոխել սրերը։

Համլետը գլխի է ընկնում, որ մոտեցել է այն պահը, երբ պիտի իրականացնի իր կյանքի միակ կոչումը։ Արդ, ուրեմն առաջ, կորցնելու այլևս ոչինչ ունի։ Եվ նրա ձեռքը չի դողում...

Սակայն որևէ բավարարում դրանից նա չի ստանում։ Համլետ-Սմոկտունովսկին միանգամայն ընդունակ է կատարելու այն, ինչ պահանջվում է իրենից, բայց չի ցանկանում հանգամանքների գերի լինել։ Նա ափսոսանք է զգում ո՛չ թե այն բանի համար, որ ձգձգել էր Կլավդիոսի սպանությունը և այժմ ինքն այլևս գահ բարձրանալ չի կարող։ Ոչ, ամենևին, այդ չէ նրան տանջում։ Համլետ—խոհական մարդն ափսոսում է, որ իր վայրկյանները հաշված են և ինքը չհասցրեց անել ամենագլխավորը։ Թերևս առաջին անգամ հենց թատերգության և ֆիլմի ավարտակետում Համլետը սկսում է հասկանալ, որ այնուամենայնիվ կա մի ուժ, որն ընդունակ է «աշխարհն իր շավղի մեջ դնել»։ Համլետը շտապում է դուրս նետվել ամրոցից, օդ ծծել։ Եվ պարզում է իր ձեռքը, իհարկե, ոչ թե Ֆորտինբրասին, որին նույնպես վաղօրոք արդեն հասկացել էր (Ֆորտինբրասը, ինչպես և էլսինորը, իր ժամանակի ծնունդն է), այլ գալիք օրերին։ Նա խնդրում է Հորացիոյին պատմել աշխարհին ու հետնորդներին ճշմարտությունը...։

Բայց ի՞նչ է կտակում Համլետն իր հետնորդներին։ «Լինել, թե չլինել» չլուծված խնդի՞րը, թե՝ ինչպե՞ս դիմադրության միջոց գտնել ընդդեմ այն ուժի, որ քեզնից զորեղ է։

Շեքսպիրը նախազգում էր գալիքը, այն ժամանակները, երբ մարդկային բանականությունը կկարողանա իշխել հանգամանքների վրա։ Եվ Համլետը այդ բանական ուժի մարմնավորումն ու ավետումն է, ըմ-

բռնացած՝ հանգամանքների կույր ուժի դեմ։ Նրա սխրանքն իր ինքնությունը պահպանելու մեջ է, այն դիմադրության, որ նա ցույց է տալիս իր բիրտ ժամանակին։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. „Искусство кино“, 1965, № 9, էջ 59։
2. Նույն տեղում, էջ 78։
3. Նույն տեղում, էջ 74—75։
4. „Шекспир в меняющемся мире“, М., 1966, էջ 142։

ՍԻՄՈՆ ԱԼԱՋԱԼՈՎ

ԳԵՈՐԳ ՅԱԿՈՒԼՈՎԸ ԵՎ „ՀԱՄԼԵՏԸ“

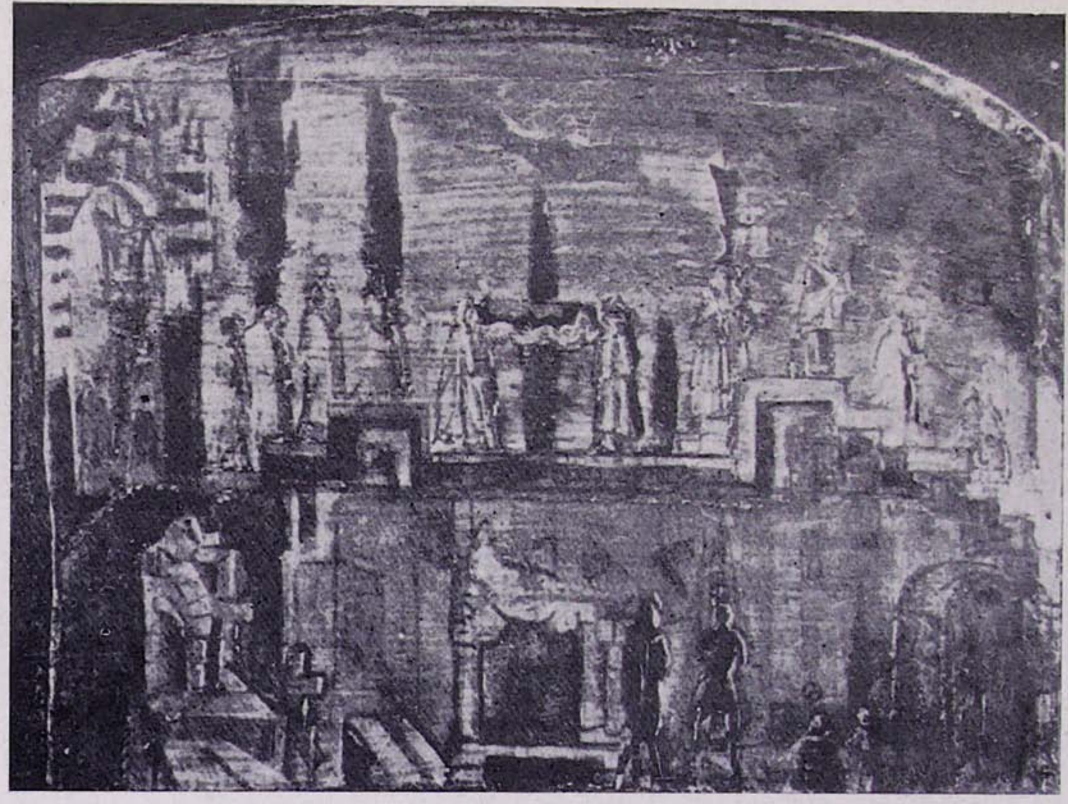
Խորհրդային թատրոնի կյանքի առաջին տարիները հագեցած էին բուռն իրադարձություններով՝ կապված ժամանակակից հեղափոխական բեմի վրա ներկայացում կազմակերպելու, կառուցելու և մեկնաբանելու սկզբունքորեն նոր ուղիների որոնման հետ։

Թատերական ձևավորման նոր սկզբունքները հաստատում և այդ արվեստի նոր ուղի էին մշակում բազմաթիվ նկարիչներ և նրանց մեջ ամենաեռանդունը՝ Գեորգ Յակուլովը, որը դարձավ մեր թատրոնի առաջատար ձևավորողներից մեկը։

Թատերական ձևավորման յակուլովյան արվեստի մասին սկսեցին ոգևորությամբ խոսել «Փոխանակում» և, հատկապես, «Չափ չափի դիմաց» ներկայացումներից անմիջապես հետո, ձևավորումներ, որոնք հեղինակին աղմկալի հաջողություն բերեցին։

«Չափ չափի դիմացը» առաջին շեքսպիրյան բեմադրությունն էր Յակուլովի կյանքում. նրա դեկորների և զգեստների շնորհիվ, որոնք արվել էին մինչ այդ չտեսնված, չլսված սկզբունքներով, այնպիսի բուռն ու կրքոտ բանավեճեր առաջ բերին գեղարվեստական միջավայրում, որ բացատրություն ստանալու համար հարկադրված էին դիմել ձևավորման հեղինակին, ձևավորում, որ «շատ հետաքրքիր ու անսպասելի-ուսանելի իրողություն էր»[1]։

«Չափ չափի դիմաց» բեմադրության առիթով ունեցած մի զրույցի ժամանակ Յակուլովը պարզաբանել է, թե իր ձևավորումը «չի հակադրվել պիեսի փիլիսոփայական մեկնաբանությանը՝ ամբողջությամբ վերցրած։ Ինձ՝ իբրև նկարիչ, ես լոկ իրավունք եմ վերապահում տնօրինելու այն տեխնիկական հնարքների փիլիսոփայությունը, որոնց դիմում եմ տվյալ պրոբլեմը լուծելու համար»[2]։



Գեորգի Յակուլով—«Համլետ». «գերեզմանատան» տեսարանը

Յակուլովի փայլուն թատերական հաջողություններին, ձևավորման արվեստի նրա բարենորոգումներին, նրա ինքնատիպ մտքերին ու սրամիտ աֆորիզմներին ուշադիր հետևում էր Վսևոլոդ Մեյերխոլդը, որը հենց նոր էր հռչակել «Թատերական Հոկտեմբերի» լոզունգը։

Այն ժամանակ, 20-ականների սկզբին, բեմի երկու խոշորագույն վարպետներին ի մի էր բերում սկզբունքային դիրքորոշումը խորհրդային թատրոնի շինարարության հարցերում։ Նրանք, մասնավորապես, միանման էին բնորոշում արդի թատրոնում նկարչի դերն ու նշանակությունը, երկուսն էլ հանդիսատեսին դիտում էին որպես ներկայացման ակտիվ բաղադրիչ, երկուսն էլ ձգտում էին գերասանին տրամադրել գերակատարմանն ու կերպարի ստեղծմանը ամենից ավելի նեըդաշնակող, հարմար ռեմահարթակ։

Մեյերխոլդը Յակուլովին հեղափոխությունից առաջ էլ գիտեր որպես անհանդուրժ մտածողության տեր ինքնատիպ մի նկարչի, որը 1905-ին ստեղծել էր և բազմիցս հրապարակել ոճերի ծագման իր սեփական տեսությունը։ Հոկտեմբերից հետո Յակուլովը հայտարարեց, որ խորհրդային բեմի նկարիչը պարտավոր է և պետք է կարողանա ղեկավարել թատերական մարմինը ամբողջությամբ վերցրած և միաժամանակ, հաշվի առնել «հանդիսասրահի պահանջը»։ Նկարիչը չի ուզում «խղճուկ պատկերազարդող» լինել, նա ձգտում է իր վրա առնել ողջ բեմադրության պատասխանատվությունը, ամբողջ ծավալով։

Յակուլովն ապացուցում էր, որ «հիմա այլևս չկա արվեստագետ, կա քաղաքացի-արվեստագետ»[3]։ Հին թատրոնում նկարիչը հնարավորություն չուներ բեմական բարդ խնդիրներ լուծելու, մինչդեռ նոր թատրոնում նա կօգտվի բոլոր արվեստներից և գեղանկարչությունը կզուգորդի ճարտարապետական կառույցների հետ։ Նկարիչը «արդի թատրոնում արարիչ պիտի դառնա»[4]։

Այս տեսակետը պաշտպանելով, Մեյերխոլդը ավյալ շրջանում գտնում էր, որ ներկայացում կազմակերպողներից «մեր օրերում ամենակիրթը գեղանկարիչն է, նա գիտե, թե ինչ ձև պիտի տալ նյութին, ինչպես պիտի վարվել կամեցածդ նյութի հետ»[5]։

Նման պարագաներում բոլորովին էլ անսպասելի պիտի չլիներ երկու ականավոր վարպետների, վառ ու եռուն անհատականության տեր արվեստագետների որոշումը՝ համատեղ բեմադրելու «Համլետը»։

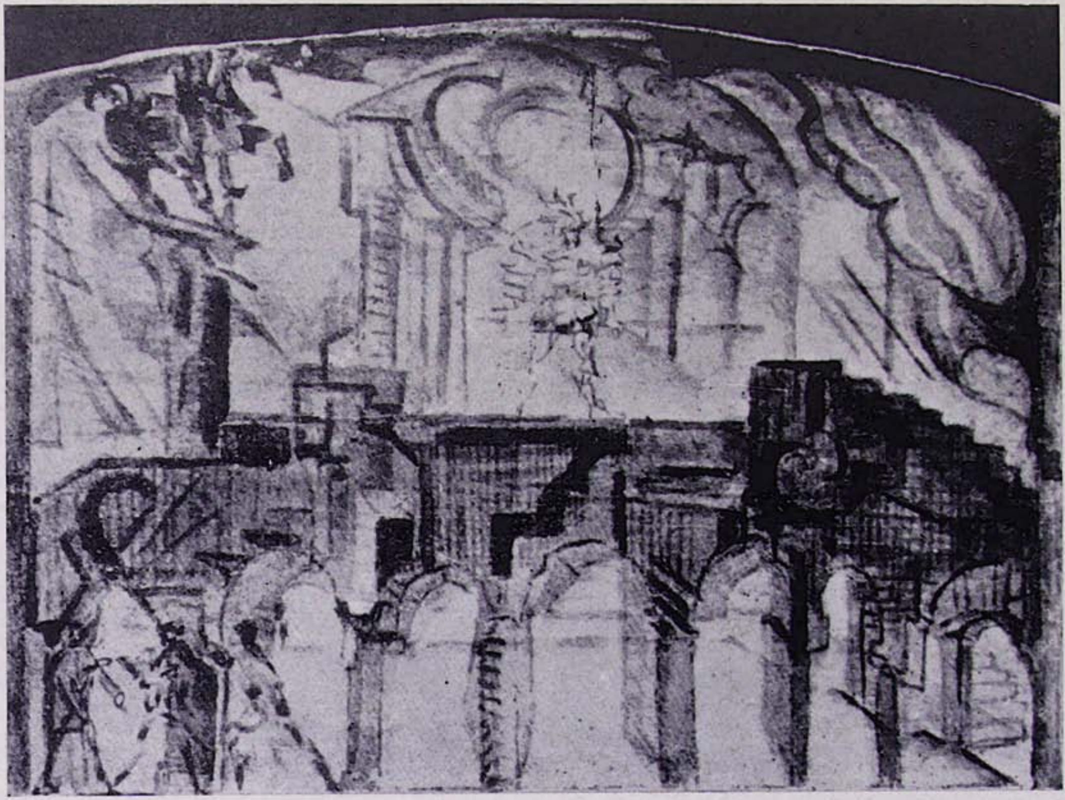
Ճիշտ այնպես, ինչպես Բլոկի «Բալագանչիկն» էր բեմադրվել Մեյերխոլդի ու Նիկոլայ Սապունովի համագործակցությամբ, ինչպես

Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսն» էր բեմ հանվել Ալեքսանդր Գոլովինի աշխատակցությամբ, այդպես էլ շեքսպիրյան «Համլետը» Յակուլովի ձևավորմամբ պիտի սկզբնավորեր դասական երկի բեմական մարմնավորման մի նոր փուլը խորհրդային թատրոնում։

Յակուլովը «Համլետի» ձևավորումն սկսելիս համոզված էր, որ «արվեստով պետք է գտնել ողբերգության լեզուն, գտնել նույնիսկ այն դեպքում, երբ ողբերգությունը լիովին չարտահայտի արդիականությունը»[6]։ Յակուլովը որոշեց ձևավորումը կառուցել նախ և առաջ միասնական հենքի սկզբունքով, այսինքն գտնել բեմահարթակի այնպիսի լուծում, որը կրի ողբերգության բոլոր պատկերների կառուցվածքները՝ պատրաստության այս կամ այն աստիճանով։ Յակուլովի թատերական ստեղծագործության մեջ բեմադրությունների ձևավորման հիմնական սկզբունքը միասնական տարածավորումն էր՝ Փոխանակումից» (1918) մինչև «Պողպատե արշավը» (1927), բացառությամբ «Մորգանի խնամու», որն այլ ոճի լուծում էր ստացել։

«Համլետի» միասնական տարածավորումը Յակուլովը կառուցել էր բեմի մի ծայրից դեպի մյուսը ձգվող բարձր ուղեկամրջի տեսքով։ Կամուրջը, որ միջնադարյան ճարտարապետության ոգով էր արված, հանգչում էր կամարակերպ հենասյուների վրա և կողերին հարթակներ, սանդուղքներ ուներ՝ տարբեր ձևի ու բարձրության։ Այս ձևավորումը բնավ էլ շեքսպիրյան թատրոնի վերականգնում չէր։ Սակայն տարածության յակուլովյան լուծման երկու պլանները՝ բեմի հարթությունը և ուղեկամրջի պատշգամբը, թափանցիկ կերպով հիշեցնում էին «Գլոբուս» թատրոնը։ Էպիզոդների մեջ ուղեկամուրջը ծայր էր առնում մոտավորապես երկրորդ պլանից ու գնում էր բեմի հայելուն զուգահեռ։ Որոշ տեսարաններում նա մասամբ դրվում էր այլ շրջվածքներով, դրանով իսկ փոփոխելով առանձին պատկերների ձևավորման կոմպոզիցիան։

Հիմնական դեկորին երբեմն կցվում էին առանձին արտահայտիչ մանրամասներ, որոնք դիպուկ բնութագրում էին յուրաքանչյուր տեսարանը։ Այսպես իր դեկորը փոխելով, ուղեկամուրջը մերթ ամրոցային կամրջակ էր դառնում (Համլետի հոր ուրվականի տեսարանում), մերթ՝ հուղարկավորության թափորի ճանապարհ («Գերեզմանոց» տեսարանում), մերթ պալատական հարկաբաժին («Թակարդ» տեսարանում)։ Ուղեկամրջի առջևի և ցածի տարածությունը առաջին դեպքում «հանձնված» էր ամրոցի անցուղիներին ու սրահներին, երկրորդ դեպքում՝ շիրմաքարերին ու Օֆելիայի գերեզմանին, երրորդ դեպքում՝ կամարների մեջ



Գեորգի Յակուլով—«Համլետ». «ուրվականի» տեսարանը

բացված որմնախորշին, ուր տեղավորվում էր թագավորական օթյակը, իսկ մյուս կողմից էլ կամարաշարի մի մասը բնական, դեկորատիվ ֆոն էր ստեղծում «Մկան թակարդ» տեսարանի համար։

Յակուլովի էսքիզներն ուշադիր զննելիս կարելի է նկատել հետևյալը. «Համլետի» ձևավորումը պարունակում է այն երեք տարրերը, որոնք և, ըստ Յակուլովի, կազմավորում են ժամանակակից դեկորացիոն արվեստը. դրանք են՝ առարկայի ֆիզիոլոգիական զգացողությունը, անցյալի փորձը և, իհարկե, նկարչի վառ արտահայտված անհատական տարրերը։ Առաջին երկու տարրերին հենվելով, Յակուլովը իր ստեղծագործության գլխավոր հենարան էր դարձնում անհատական տարրերը, որը նրա կարծիքով կարևորագույնն է արվեստում։ Յակուլովը շատ էր հավանում Ջոլայի բանաձևը. բնությունը՝ սեփական տարրերի միջով։

«Համլետի» դեկորները՝ կամուրջը, կամարները, հերալդիկան, ծառերն ու ձևավորման մյուս բաղադրիչները, որոնք իրենց կոնստրուկտիվ ձևերով մի տեսակ դուրս էին բերված հանդստի վիճակից և կոմպոզիցիոն գծերով գնում էին դեպի խորքերը, հորիզոնից վեր, ներկայացման արխիտեկտոնիկային քողարկված կինետիկ էներգիա էին հաղորդում, տագնապալի մթնոլորտի, վերահաս ողբերգական իրադարձությունների էներգիա։ Այս զգացողությանը նպաստում էր նաև բեմի երկու կողմերում ասիմետրիկ կախված, քամուց հալածվող առագաստներ հիշեցնող դեկորատիվ վարագույրը։ Յակուլովը նույնպիսի էքսպրեսիայով է պատկերել նաև բեմական տարածությունն ամփոփող ետնավարագույրը. մշուշի միջից երևում են Էլսինորի մի հատվածը և նավի ծառս եղած ցռուկը։

Յակուլովը շեքսպիրյան երկի գաղափարը արտահայտում էր սեփական գեղարվեստական կերպարի միջոցով, իր բուռն տարերքը ներդնելով պատկերվող առարկայի բնութագրման մեջ՝ լիներ դա ամբողջ դեկորը, թե նրա մի կտորը, զգեստը, թե նրա մի մանրամասնը։

Իր դեկորների էսքիզներում նկարիչը, ինչպես միշտ շռայլ է գտնվել նաև գործող անձանց պատկերման մեջ՝ նրանց տեղադրելով բեմավիճակներում, ինչպես ռեժիսյորը կաներ։ Սա, իհարկե, չէր փոխարինում զգեստների էսքիզներին, սակայն տալիս էր կերպարի ընդհանուր բնութագրությունը, նշում էր զգեստի ուրվանկարի պատմական հարազատությունը և որոշում նրա գունային գամման՝ ընդհանուր դեկորատիվ կոլորիտին համապատասխան։

Ձևավորման գեղանկարչական հենքը Յակուլովը լուծում էր ոչ այնքան ներկերով, որքան «լուսապատկերներով»։ Նա մեծ նշանակություն էր տալիս լուսային նկարչությանը կամ, ինչպես ինքն էր ասում՝ «լուսապատկերմանը» և առանձնապես այն դեպքերում, երբ դեկորը կառուցվում էր որպես միասնական սարքավորում, ուր միևնույն տարրերը կամ միևնույն հարթությունը պետք է փոխեին իրենց գունավորումը տվյալ պատկերի բնույթին ու նպատակադրմանը համաձայն։ Նկատենք, որ արդեն իր հաջորդ աշխատանքով՝ «Ռիենցիի» ձևավորմամբ Յակուլովը «լուսապատկերման» եզակի կատարելության հասցրեց։

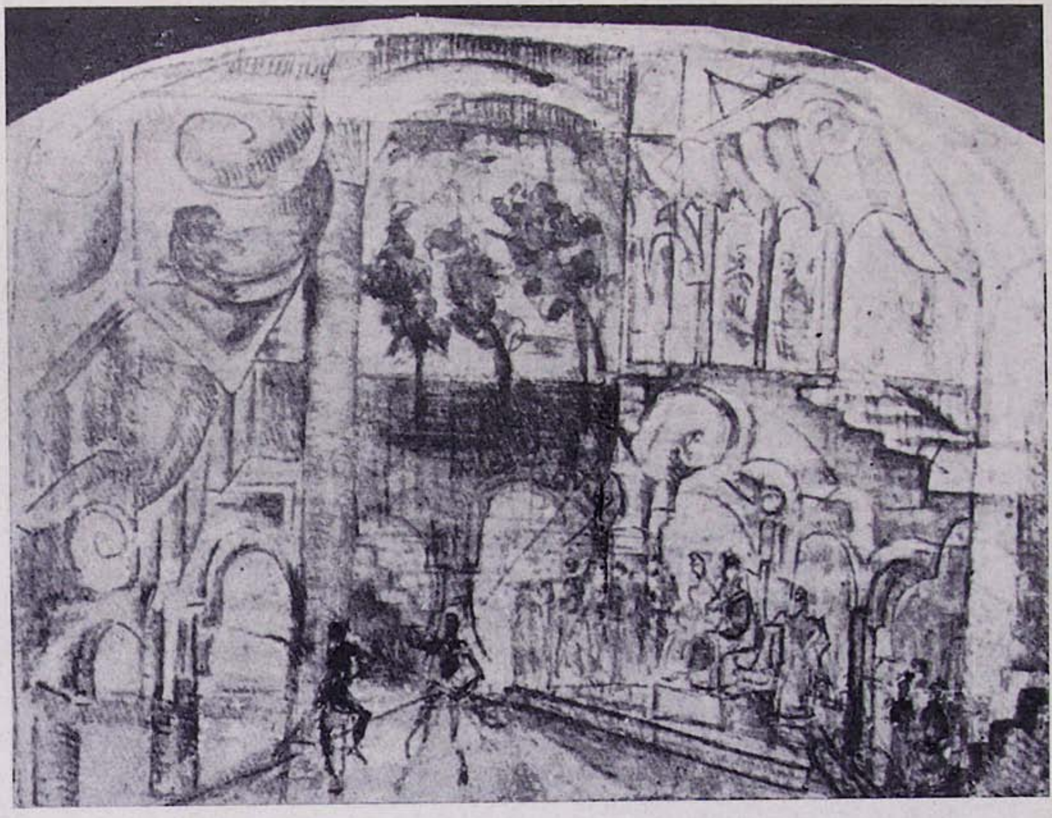
Իսկ «Համլետի» դեկորի ընդհանուր գունապատկերը տատանվում էր պաղ կապտականաչավունի (էքստերյերային տեսարաններում) և տաք նարնջա-ոսկեգույնի միջև (ամրոցի, թագավորական կացարանների ինտերյերում)։

Թատերական հասարակայնությունը հատուկ հետաքրքրությամբ ընդունեց «Համլետի» առաջիկա բեմադրության լուրը[7], ագահորեն ակընկալելով ինչ-որ նոր, արդիաշունչ մեկնաբանություն, որը «Շեքսպիրին անգամ պիտի ապշեցներ»[8]։

Նախնական աշխատանքներն սկսվեցին, արդեն պատրաստ էին ձևավորման էսքիզները, երբ հանկարծ. «Ո՞ւր ես տանում։ Կա՛ց։ Ես էլ չե՛մ գալիս», և Մեյերխոլդի-Յակուլովի «Համլետը» դադարեց գոյություն ունենալուց։

Ինչ-ինչ պատճառներով, որոնց հետազոտությունը դուրս է այս հոդվածի խնդրից, աշխատանքը դադարեց, և Յակուլովի էսքիզների ճակատագիրը մնաց անհայտ։ Սակայն ահա թե ինչն է հետաքրքիր. խորհրդային բեմի երկու վարպետները երեք անգամ փորձում են աշխատակցել, ձեռնարկում են «Համլետի», «Միստերիա-Բուֆի», «Ռիենցիի» բեմադրությունները, և երեք անգամ էլ ճակատագրի հեգնանքով աշխատանքներն ընդհատվում են. Մեյերխոլդի ու Յակուլովի միությունը պառակտվում է և տարաձայնություններն ի վերջո հանգեցնում են նրանց ուղիների անվերադարձ բաժանման։

Վագների օպերայի առիթով Մեյերխոլդը բացատրել է իրենց համագործակցության ձախողման պատճառը. «Երբ ՌՍՖՍՀ 1-ին թատրոնի խումբը եռանդով պատրաստում էր «Ռիենցին», երբ մենք արդեն նյութեր էինք հայթայթել Յակուլովի հոյակապ աշխատանքի համար, երբ բեմադրությունը կիսով չափ պատրաստ էր... Թատրոնը փակեցին»[9]։ Բարեբախտաբար այս անգամ Յակուլովի հիանալի աշխատանքը չկո-



Գեորգի Յակուլով—«Համլետ». «Մկան թակարդի» տեսարանը

բավ. ձևավորման մակետն այնպես էր վիթխարիորեն հոյակապ, որ ռեժիսոր Ի. Պրոտազովը որոշում է օգտագործել այն Զիմինի թատրոնում «Ռինգի» օպերան բեմադրելիս։

Այս աննախադեպ փաստը առիթ է տալիս Յակուլովին սրամտելու. «Միայն թե Յակուլովի մակետը լինի, թատրոն կճարվի»։

Ինչ վերաբերում է «Համլետին» սրա բանն անհամեմատ առեղծվածային է։ Ինֆորմացիոն բնույթի ամսագրային նյութերից բացի, առայժմ ուրիշ ոչինչ չի հաջողվել գտնել։

1920-ի սեպտեմբերին թատերական լրատուի ժլատ տողերը հաղորդել են, որ Պետական ցուցադրական թատրոնը վերադարձել է Կովկաս կատարած գաստրոլային ուղևորությունից ու եռանդով ձեռնարկել է «Համլետի» նախապատրաստությանը։ Այստեղ էլ հենց հայտնվում էր թատրոնը ղեկավարող գեղարվեստական խորհրդի նոր կազմը, ուր ընդգրկված էր նաև Գեորգ Յակուլովը։

Հավանաբար հենց այդ ժամանակ էլ նա մշակել է «Համլետի» ձևավորման սկզբունքը, ստեղծելով համապատասխան էսքիզներ։ Սակայն, անսպասելի կերպով, երեք շաբաթ անց «Թատրոնի բանբեր» («Вестник театра») հանդեսը հաղորդում է, որ Պետական ցուցադրական թատրոնը փակվում է, խմբի մի մասը փոխադրվում է հենց նոր կազմակերպված ՌՍՖՍՀ 1-ին թատրոնը, ուր և «կբեմադրվի «Համլետը», գլխավոր դերում՝ Պեսցով, ձևավորումը Յակուլովի[10]»։ Անցնում է ևս երեք շաբաթ, և նույն հանդեսը հայտնում է, որ Վերհառնի «Արևածագից» հետո, որով բացվել էր ՌՍՖՍՀ 1-ին թատրոնը, հաջորդ ներկայացումը կլինի Մայակովսկու «Միստերիա-Բուֆը»՝ Մեյերխոլդի ու Բեբուտովի բեմադրությամբ, Յակուլովի ձևավորմամբ, և որ «զուգահեռաբար շարունակվելու են «Համլետի» աշխատանքները»[11]։

Այստեղ ընդհատվում են տեղեկությունները շեքսպիրյան ողբերգության բեմադրության մասին, որն այնպես էլ չի իրականացվել։

Յակուլովը իր ինքնակենսագրության մեջ, որ գրել է մահից ոչ շատ առաջ, չի հիշատակել «Համլետը» նույնիսկ որպես չիրականացված աշխատանք, մինչդեռ լույս աշխարհ չեկած մեկ ուրիշ ձևավորում («Միստերիա-Բուֆը») հիշել է իր գործերի ցանկում՝ «Իմ գեղարվեստական գործունեությունը» հոդվածում[12]։

Սա կարելի է բացատրել սեփական աշխատանքների ճակատագրի նկատմամբ Յակուլովին հատուկ զարմանալի անհոգությամբ, ինչպես նաև, հավանաբար, այն բանով, որ «Իմ գեղարվեստական գործունեու-

թյունը» գրվել է Երևանում, հապճեպ, առողջական անկայուն վիճակում, վերահիշյալ իրադարձություններից յոթ տարի անց:

Պարզ է, որ այս պայմաններում «Միստերիա-Բուֆի» մակետը իր խոշոր չափերով թերևս տեսողական հիշողության մեջ ավելի խոր պետք է դրոշմվեր, քան «Համլետի» ոչ մեծ էսքիզները, որոնք, բացի այդ, արդեն մոտ երկու տարի գտնվում էին արտասահմանում, հեռավոր Փարիզում:

Ի՞նչն է խանգարել ռեժիսյորի ու նկարչի համագործակցությանը: Արդյոք մեկ բեմը չափից դուրս նեղ չի՞ եղել այդ երկուսի վիթխարի, բուռն տարերքին, վառ արտահայտված անհատականությանը:

Մնում է ավելացնել, որ «Համլետ» ներկայացման էսքիզները, ի թիվս այլ աշխատանքների, ուղարկվել էին Փարիզ, ուր սպասվում էր նկարչի անհատական ցուցահանդեսը:

Սակայն նկարչի անակնկալ մահը ճակատագրական խաչ քաշեց ու ջնջեց նրա բոլոր ծրագրերը: Նկարչի գործերը որբացած մնացին օտարության մեջ. և մինչև օրս էլ այնտեղ են:

1967-ին, Փարիզում պաշտոնապես հիմնվել է «Գեորգ Յակուլովի բարեկամների ընկերություն», որը, պետք է հուսալ, կաշխատի հավաքել այն ամենը, ինչ դեռևս հնարավոր է գտնել Յակուլովի՝ արտասահմանում մնացած գործերից: Տաղանդավոր հայ նկարչի արվեստի երկրպագուն, «Ընկերության» եռանդուն կազմակերպող Ռաֆայել Խերումյանը, որ նույնպես նկարիչ է, «Համլետի» էսքիզների երեք գունավոր նեգատիվ է ուղարկել ինձ:

Եվ ահա այդ սիրալիր նվերն այսօր, տարիներ անց, թույլ է տալիս մի հայացք նետելու դեպի անցյալը և լուսաբանելու քիչ հայտնի մի փաստ Յակուլովի երկրորդ շեքսպիրյան աշխատանքի վերաբերյալ, որ այժմ հեռավոր պատմություն է դարձել:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. „Вестник театра", 1919, № 45, *Մ. Զագորսկու քննախոսականը:*
2. „Вестник театра", 1919, № 47, „Беседа с Якуловым", *էջ 11, 12:*
3. „Вестник театра", 1921, № 80—81, *էջ 17:*
4. *Նույն տեղում:*
5. *Նույն տեղում:*
6. *Հայաստանի Պետական պատկերասրահ, Յակուլովի ֆոնդ., Թատրոն և նկարչություն:*

7. „Жизнь искусства“, П., 16 декабря, 1920:
8. „Театр“, 1922, № 1, *Էրենբուրգի հոդվածը։*
9. „Эрмитаж“, 1922, № 1.
10. „Вестник театра“, 1920, № 71.
11. „Вестник театра“, 1920, № 74.
12. *Հայաստանի Պետական պատկերասրահ, Յակուլովի ֆոնդ—360։*

ՆՈՆԱ ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ

ՆԿԱՐԻՉ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՏԻՇԼԵՐԸ ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆ

Ինչպես են հասկացել Շեքսպիրին խորհրդային թատրոնում 20-ական, 30-ական, 50-ական թվականներին և ինչպե՞ս են հասկանում ներկայումս, ո՞վ և ի՞նչ է եղել Շեքսպիրը մեր այնպիսի ռեժիսորների համար, ինչպիսիք են Թայիրովը, Ռադլովը, Օխլոպկովը և այլք, այնպիսի նկարիչների համար, ինչպես Էկստերը, Ֆավորսկին, Շիֆրինը, Ռինդինը, Ալտմանը և այլն։ Պատասխանել այս հարցերին նշանակում է մի քանի բնորոշ գծերով պատկերացնել խորհրդային թատրոնի զարգացման ընթացքը։ Եվ սա չափազանցում չէ։ Կարծում ենք, որ անգլիական մեծ դրամատուրգը նույն դերն է խաղացել աշխարհի ուրիշ մեծ բեմերի վրա, բոլոր ժամանակներում։ Շեքսպիրի աշխարհն այնքան լայն է, այնքան համապարփակ, այնքան ամուր է կապված անհատի, ժողովրդի, հասարակության կյանքի արմատական հարցերի հետ, որ մշտապես համահունչ է արդիականությանը։ Թատրոնի մարդկանց նա տվել է բոլոր առիթներից լավագույնը՝ արտահայտելու առհասարակ թատերարվեստի ու այդ արվեստի մեջ ձևի դրսևորման սեփական ըմբռնումը։ Էլ չենք խոսում շեքսպիրյան ժառանգության մտային և հուզական բովանդակությանը, նրա գաղափարական, փիլիսոփայական հարստությանը հաղորդակցվելու ցանկության մասին։

Շատ տարիների ընդմիջումից հետո (1934), 1967-ի մարտին, Մոսկվայի կենտրոնական ցուցասրահում՝ Մանեժում, բացվեց խորհրդային թատերական-դեկորացիոն արվեստի հսկա ցուցահանդես, որը հնարավորություն տվեց տեսնելու վերջին 50 տարվա մեր լավագույն ներկա-

յացումների դիտապատկերային կերպարանքը։ Բայց ոչ միայն դա։ Ցուցահանդեսը ներկայացրեց մեր թատրոնի զարգացման բովանդակ ընթացքը, նրա ճամփաները, ոճական ուղղությունների հերթագայումը։ Ցուցահանդեսը ուրվագծեց անցած տասնամյակներից ամեն մեկի և մեր խոշորագույն թատերական գործիչներից յուրաքանչյուրի գեղագիտական հետաքրքրությունները։ Ուշադիր աչքը կարող էր որսալ թե՛ ռեժիսյորական կոնցեպցիաները, թե՛ գրական տեքստերի բուն մեկնաբանման յուրահատկությունները տարբեր ժամանակներում և տարբեր բեմերում։

Աչքի էր զարնում զանազան շրջաններին վերաբերող թատերական բեմադրությունների ներքին կապը, որի շնորհիվ մերվում և մի կուռ ամբողջություն են կազմում, հարազատանում խառնվածքով ու հետաքրքրություններով տարբեր շատ նկարիչներ։ 20-ական թվականներին նրանց միավորում է բեմադրությունների խիստ որոշակիությունը, կոնստրուկտիվային որակը, 30-ականների վերջերին թատերական նկարիչները ձգտում են մանրամասների նրբագեղության, սեփական երանգապնակի, գծանկարի, սեփական անհատական նկարելաձևի շեշտման, 40-ականների վերջերի և 50-ականների սկզբի շքեղ ու տարտամ ներկայացումների մեջ թույլ են տալիս մանրամասների կուտակում։ Ներկայումս, 60-ական թվականներին, երիտասարդ սերունդը ձգտում է վերադառնալ առաջին հետհեղափոխական տասնամյակների լուծումների հակիրճությանը, սակայն նրան երբեմն պակասում է ինքնատիպությունը։ Ընդհանուր գծերով այս ուղին մյուս արվեստների ապրած զարգացման պատճենն է, հատկապես՝ ճարտարապետության ու գեղանկարչության, որոնց հետ սերտ համագործակցության մեջ է թատերական ձևավորման արվեստը։

Միաժամանակ ցուցահանդեսը ամենայն հստակությամբ բացահայտեց թատերական-դեկորացիոն նկարչության կիրառական բնույթը, նրա հատուկ տեղը պլաստիկ արվեստների համակարգում։ Եվ սա բնական է։ Թատերական-դեկորացիոն նկարչությունը սինթետիկ արվեստի մի մասն է և չի կարող անջատ գոյություն ունենալ։ Նա կապված է թատերարվեստին, բեմի պահանջներին, նրա ուրույն ձևին. «Թատերային» և «ոչ թատերային»—ահա որակի ամենաարդարացի չափանիշներից առաջինը։ Մյուս կողմից թատերական նկարչությունը գրական տեքստի ենթական է, գտնվում է թատերագրի իշխանության ներքո, ուրեմն և պիտի համապատասխանի գրական երկի ոճին։ Ահա գնահատության մի չափանիշ ևս։ Ընդ որում պետք է հիշել, որ «ոճն ու ժամանակը» միշտ բեկվում

են այն շրջանի ոճական որոնումներով, երբ որ ստեղծվում է ներկայացումը։ Եվ այս իմաստով թատերական ձևավորումը միանգամից երկու դարաշրջանի է պատկանում, մեկն այն, որը բեմի վրա է, գործողության մեջ, մյուսն էլ այն, որը տիրապետում է հանդիսատեսի մտքում։

Այսպիսով, շեքսպիրյան բեմադրությունների միջոցով կարելի է դատել խորհրդային մշակույթի զանազան փուլերում գործող դրամատիկական թատրոնների, ռեժիսյորների ու նկարիչների մասին։ Շեքսպիրը վերակերպավորվում էր՝ յուրաքանչյուր տասնամյակի պահանջի համաձայն, նրա մեջ տեսնում էին արդի կյանքի զանազան կողմերը, ժամանակակից բարոյական խնդիրների զանազան արտահայտությունները։ Նա մերթ թատրոն էր ու անցյալ, մերթ իրական կյանք ու ներկա, երբեմն նրանով ապրում էին, երբեմն ուղղակի խաղում։ Ժամանակները փոխվում էին, Շեքսպիրն էլ էր փոխվում՝ նրա համար դա երբեք դժվար չի եղել. անօգտակար լուծումներ չեն կարող լինել այնտեղ, ուր հնչում է նրա խոսքը, թեև, իհարկե, անցյալի շեքսպիրյան ներկայացումները մենք կարող ենք գնահատել այդ հեղինակային խոսքի սպառիչ ու խոր ըմբռնման տեսակետից։ Մի բան միայն պետք է հիշել, որ մեր այսօրվա կարծիքը ևս պատկանում է մեր ժամանակին ու ենթարկված է նրան՝ իր բոլոր հայտնություններով ու մոլորություններով հանդերձ։

Շեքսպիրն է, որ մի ժամանակի չի պատկանում։

Մանեժի հիշյալ ցուցահանդեսի այցելուները նորից հանդիպեցին վաղուց ծանոթ ու սիրված մի երևույթի, որը չունի կիրառական բնույթ, չի փոխվել ըստ 30-ականների կամ 60-ականների թատրոնի դիրքավորումների և միանգամայն ինքնուրույն արժեք է ներկայացնում։ Դրանք շեքսպիրյան պիեսների ձևավորման այն էսքիզներն են և գործող անձանց այն դիմանկարները, որոնք հավասարապես պատկանում են թե՛ թատրոնին և թե՛ այն մարդուն, որ միանգամայն ուրույն տեսել ու շոշափելիորեն մարմնավորել է դրանք՝ նկարիչ Ալեքսանդր Տիշլերին։

Չնայած Տիշլերի շեքսպիրյան պատկերաշարքի վերին աստիճանի ինքնատիպ թատերայնությանը, չնայած այն բանին, որ այստեղ կարելի է տեսնել շեքսպիրյան դրամատուրգիայի ու շեքսպիրյան ժամանակների թատրոնի արտակարգ ինքնատիպությամբ ըմբռնված ոճաբանություն, ինչպես և այն, որ նկարչի բուն որոնումները ընթացել են մեր երկու հիանալի թատրոնների՝ Լենինգրադի Մեծ դրամատիկական թատրոնի ու Պետական հրեական թատրոնի ամենածաղկուն շրջանի որոնումներին համապատասխան, նրա աշխատանքները միաժամանակ

Ալեքսանդր Տիշլեր—Համլետ

աշխարհի խորապես անհատական հայտնագործումներ են՝ արված Շեքսպիրի առիթով, բայց ըստ երևույթին՝ ճիշտ այնպիսին, ինչպիսին պետք է լինեին, եթե առիթն էլ ուրիշ լիներ։

Շեքսպիրի դրամատուրգիան, նրա աշխարհին հայտնի հերոսները նկարչի համար լոկ ճշմարտացի քնարական խոստովանանքի առիթ են, իրենից, իր հոգեկան ապրումներից պատմելու առիթ։ Տիշլերի աչքում Շեքսպիրը նույնն է, ինչ որ Աստվածաշնչի ու ավետարանական սյուժեները Վերածննդի ու XV դարի նկարիչների համար։ Ծանոթ սխեմաների, մանկուց սերտած վիճակների, վաղուց ի վեր որոշակի բնութագծերով ամրացած հերոսների միջոցով նկարիչը կառուցում է աշխարհի սեփական մոդելը, մարդկային բնավորությունների ու հարաբերությունների սեփական մոդելը։ Նա արդեն հատուկ ակնարկներով բնավորություններ մեկնաբանելու կարիքը չի զգում. եթե նկարի տակ գրված է «Օֆելիա», ապա ամեն ոք կիմանա, թե ինչպես է ապրում և ինչպես պիտի հանգչի այդ աղջիկը։ Եթե մեզ խեթ-խեթ նայում է խստահայաց մի սապատավոր, բացատրության հարկ չկա՝ բոլորն էլ գիտեն, թե ինչ կարելի է սպասել Ռիչարդ III-ից։

Շեքսպիրի հերոսները Տիշլերի ավելի քան երեսնամյա աշխատանքի ընթացքում դարձել են նաև նկարչի հերոսները։ Եվ սա նույնպես հազվագյուտ բան է ձևավորման արվեստի պատմության մեջ։ Շեքսպիրյան հերոսները բեմի վրա, դեկորների մեջ կենդանանալով, «զգեստների էսքիզներից» դուրս գալով ու տեսանելի կոնկրետություն ստանալով, բեմադրության հանձնումից հետո էլ չէին լքում Տիշլերին։ Նրանք շարունակում էին ապրել նրա արվեստանոցում։ Տիշլերը Շեքսպիրի միջոցով էր ըմբռնում աշխարհը նաև այն ժամանակ, երբ նրան առհասարակ կոնկրետ խնդիր չէին առաջարկում, երբ չկար բեմ։ Այդ ձևով նա արտահայտում էր և մինչև օրս էլ արտահայտում է իր գեղագիտական դիրքավորումը, մարդկանց տրվող սեփական գնահատականը, իր ժամանակի դրաման։

Այս դեպքում Շեքսպիրի աշխարհը մեր այսօրվա աշխարհի հետ, ռեալ ընթացող կյանքի հետ նույնացնելը հնարավոր է դարձել հենց այն բանի շնորհիվ, որ ինքը՝ Ալեքսանդր Տիշլերն էլ յուրահատուկ նկարագրի տեր արվեստագետ է։

Զորոնենք 30-ականների խորհրդային կերպարվեստի միանգամայն յուրահատուկ ու անագորույն ֆոնի վրա այս կարգի ստեղծագործական անհատականությունների առաջացման պատճառները։ Ասենք

միայն, որ Տիշլերը նկարիչ-երազող է, որի համար արվեստի մեջ հիմնականը երևակայությունն է և որի հազվագյուտ ձիրքը աշխարհում միայն ու բացառապես նշանակալիցը տեսնելն է, ամենուր դրամա և ամեն ինչում մարդկայինը տեսնելը։ Նման նկարիչը թեպետ արտաքուստ կապված չէ օրվա անցքերին, բայց էությամբ ավելի կապակցված ու խորն է ընկալում դրանք, քան իր ժամանակակիցները, և հենց այդ մեծ երազողների գործերով է, որ մենք այսօր կարող ենք դատել մեր պատմության մի ամբողջ շրջանի մարդկանց մասին և ուղիներ գտնել նրանց արդարացնելու համար։ Խորհրդային արձակի մեջ այդպիսին էր Միխայիլ Բուլգակովը։ Հայ խորհրդային կերպարվեստում՝ Ալեքսանդր Բաժբեուկ-Մելիքյանը, որի ժառանգությունը դեռևս պիտի գնահատեն ու յուրացնեն մեր դիտողներն ու նկարիչները։

«Աշխարհը բեմ է, մարդիկ՝ դերասան»,—սա Շեքսպիրի այն դարձվածքներից է, որը շատ են կրկնում ու հաճախ, առանց որևէ իմաստի ու ամեն կենցաղային առիթով։ Սակայն Տիշլերի համար իրոք «աշխարհը բեմ է, մարդիկ դերասան», դրա համար էլ նրա շեքսպիրականը այդքան բնական է ու այդքան հարազատորեն է մերվում նրա հաստոցային պատկերներին, իսկ հետո՝ փայտե տիկնիկներին։ Խաղն ու իրականն այստեղ միահյուսվում են, ժամանակները՝ խաչաձևվում։ Նկարիչն ու իր ընկերները դառնում են խեղկատակ ու սրնգահար, սիրած աղջիկը մերթ ներկայանում է որպես Դեզդեմոնա, մերթ որպես աստվածուհի Ֆլորա՝ գլխին կամ նատյուրմորտ գլխարկ, կամ վառված յոթնամոմ աշտանակներ դրած։ Երբեմն էլ նրա վարսերի մեջ տեղավորվում է մի խղճուկ բնակավայր՝ իր խրճիթներով ու արտավայրերով։ Իր սիրելիներին Տիշլերը ցրում է ամենուր, գովերգում է նրանց գեղանկարչական կտավներում, նույնացնում դրամաների հերոսների հետ, այս կերպ ընծայելով նրանց գերագույն իմաստով առլեցուն, վսեմաշուք պոեզիայով պսակված, նշանակալից մի կյանք։

Նկարչի ժամանակակիցներն ու շեքսպիրյան պիեսների հերոսները սերտաճում են. քրոնիկների, կատակերգությունների ու ողբերգությունների մարդիկ ձեռք են բերում մեր օրերի մարդկանց հատկանիշները, իսկ վերջիններս էլ կարևորվում են ու տեղ գրավում պատմության մեջ։ Նկարիչը ոչ միայն Շեքսպիրին է բերում այստեղ՝ մեր օրերը, այլև իր ժամանակակիցներին է տանում այնտեղ՝ Շեքսպիրի մոտ, և այդ յուրակերպ «կես ճանապարհին», մի ինչ-որ երևակայական աշխարհում նրանք հանդիպում են, ապրում ու հաղորդակցվում։

Եթե Տիշլերի աշխատանքները թատերական-դեկորացիոն արվեստի սովորական մի երևույթ լինեին, գործող անձանց այդ անհամար գծանկարները, անհաշիվ ճեպանկարները կարող էին դրվել «զգեստների էսքիզներ» ընդհանուր վերնագրի տակ։ Սակայն Շեքսպիրի դրամատուրգիային ու հերոսներին Տիշլերի ընկալմամբ մոտենալու դեպքում «զգեստների» մասին խոսք անգամ չի կարող լինել։ Թեև նկարիչը միշտ էլ թատրոնին հնարավորություն է տվել իր նկարների մեջ որսալու և զգեստի ուրվագիծը, և՛ ընդհանուր գունային լուծումը և երբեմն նույնիսկ՝ մանրամասները, այդ թերթերը բնավ էլ հերոսին հագուստ տալու նպատակով չեն ստեղծվել։ Նկարիչը առաջարկում է դեմքերի պատկերասրահ, ուր հերոսները ներկայացված են հաճախ տասնյակ թերթերի վրա՝ ամենաաննշան շարժմամբ, հոգու յուրաքանչյուր ելևէջով, իրենց ճանապարհի ամեն մի փուլում։ Հասկանալի է, նրանք պատկերված են զգեստներով, իրենց զգեստներով, այն զգեստներով, որոնք միակ հնարավորն են ամեն կոնկրետ դեպքում։ Եվ հագուստի հարցը մեկընդմիշտ լուծված է, բանը հագուստները չեն, հերոսներն են։

Տիշլերը ոչ թե պարզապես «դեմքերի դրամա» է խաղում, այլ թերթից թերթ ցուցադրում հերոսի բնավորության զարգացումը՝ իրադարձությունների ազդեցության տակ։ Բավական է հիշել նրա Օֆելիաների, Համլետների, նրա Լիրերի, Ռիչարդների պատկերաշարքը։ Նկարիչը կենդանացնում է հերոսին, ճանապարհ գցում դեպի կյանք և հետևում նրան։ Նա հերոսի հետ ու հերոսի դիրքերից սաես վերապրում է ողջ դրաման։ Այդպես հետզհետե գծերի նրբագույն ճկումների, առերևույթ անփույթ բծերի, դյուրափոփոխ լուսավորության միջոցով հյուսվում են կերպարն ու մարդկային ճակատագիրը։ Հերոսների հոգեկան աշխարհն այդ գծանկարների մեջ տեսանելի մարմնավորում է ստանում։ Ըստ որում թե՛ այն դեպքերում, երբ խոսքը Օֆելիայի մասին է, իդեալական հերոսուհու, որի բարոյական կերպարը և ճակատագիրը նկարիչը ներկայացրել է խորին կարեկցանքով, թե՛ այն դեպքում, երբ խոսքը չարագործ Ռիչարդի մասին է, որը պատկերվում է չղջիկի տեսքով, նկարիչը կարողանում է մարդու մեջ մարդկայինի դրաման նշմարել։ Նա ընդունակ է Ռիչարդին անգամ, եթե ոչ ներելու, ապա գոնե հասկանալու։ Այստեղ Տիշլերը համամիտ է Լենինգրադի Մ. Գորկու անվան Մեծ դրամատիկական թատրոնի Ռիչարդի՝ դերասան Մոնախովի մեկնաբանությանը։

Ընդհանրապես, երբ դերասանը նկարչին առաջարկում էր դերի

հնարավոր լուծումներից լավագույնը և երբ Տիշլերին թվում էր, որ դերասանի և՛ արտաքինը, և՛ ներքին զգացողությունը համընկնում են հերոսի իր պատկերացմանը, նա համաձայնում էր երկուսին։ Այսպես, նրա Ռիչարդը միշտ էլ Մոնախովն է, իսկ Լիրը ընդմիշտ ստացել է հիանալի դերակատարի՝ Միխոելսի դիմագծերը։ Եվ Տիշլերը Միխոելսի մահից հետո երբ էլ որ պատկերելու լիներ «Արքա Լիրի» իրավիճակները, բեմի վրա հանում է այդ նույն կերպարը, այդ նույն կերպարանքը։ Եվ Տիշլերի համար ելակետ են դառնում Հրեական պետական թատրոնի Արքա Լիրից ու Մեծ դրամատիկական թատրոնի Ռիչարդից ստացած կենդանի տպավորությունները. դրամատուրգի կողքին իբրև երկու իրավազոր հեղինակակից կանգնում են Մոնախովն ու Միխոելսը։

Տիշլերի շեքսպիրականը բազմաձայն է, այստեղ լսվում են և Շեքսպիրի ձայնը՝ տվյալ վիճակներով ու բնավորություններով, և՛ հենց նկարչինը, որ իրեն շրջապատված է տեսնում այդ վիճակներով ու բնավորություններով, և՛ դերասաններինը, որոնք Տիշլերի ընկալմամբ ընդմիշտ ձուլվել են Շեքսպիրին ու իր արվեստին։

* * *

Կուզենայինք առանձին անդրադառնալ այն հատուկ, ինքնուրույն ավանդին, որ Ալեքսանդր Տիշլերը բերել է թատերական-դեկորացիոն արվեստի զարգացմանը։ Հիմնականն այստեղ յուրակերպ, ծայր աստիճան պարզ և փոփոխման, բազմազանության տեսակետից ունիվերսալ բեմական տարածության ստեղծումն է։ Խոսքը միասնական բեմական սարքավորումների մասին է, որոնք, ոչ մեծ տարբերակումներով, հնարավորություն են տալիս հասնելու Շեքսպիրի երկերում այնքան զգալի թիվ կազմող և բեմադրողներին բազում բարդությունների առջև կանգնեցնող արարների ու պատկերների հերթագայմանը։ Գործողության վայրի փոփոխման այդ բարդությունները, որոնք արգելակում են ներկայացման զարգացումը, դինամիկան, Տիշլերի առաջարկած լուծման շնորհիվ վերացվում են, հաղթահարվում։ Բարձունքի վրա՝ մի կտոր մռայլ Թաուերյան ամրոցից. անցումներ, ծակուծուկեր, կառափնարան, կենտրոնում՝ դագաղ, շուրջը՝ ցցեր ու ցցերի վրա՝ գլխատվածների գլուխներ,— ահա այն հարթակը, որի վրա ծավալվում է «Ռիչարդ III-ի» գործողությունը։ Կարիատիդ-պալատականների գլուխների վրա դրված պալատ-զարդատուփ, որի մեջ և որի առջև կատարվում է զառամյալ Լիրի իմաստնա-

ցումը. միջնադարյան աշտարակավոր քաղաքի և բակի ֆրագմենտ,— այսպիսին է Համլետի Դանիան։

Այսպիսին են ողբերգությունները։

Կատակերգություններում ևս պահպանվում է միասնական թատերական սարքավորման սկզբունքը, որը սակայն ձևով է բերում մեկ ուրիշ բնույթ՝ ոչ թե ներփակ, այլ մի տեսակ աշխարհին բացված։ Եվ սա բնական է։ Շեքսպիրի ողբերգությունները իրենց հերոսների համար չունեն շարունակություն, կատակերգություններն ունեն, հերոսները շարունակում են ապրել։ «Ամառային գիշերվա երազը» ծավալվում է մի անհեթեթ ծառի վրա. այստեղ, մտացածին մի աշխարհում, ապրում ու գործում են հերոսները՝ մարդիկ ու հեքիաթային արարածներ։ «Տասներկուերորդ գիշեր». զարմանահրաշ մի պալատ, որի խախուտ աստիճանները հանգչում են վիթխարի ձիու գավակին. այդ աստիճաններով է ներս վազում թանձրամիտ Մալվոլիոն, և նրա այսպիսի մուտքը միանգամայն ներդաշնակ է թե՛ հերոսին, թե՛ կոնֆլիկտի բնույթին։

Իր ձեռնարկած շեքսպիրյան յուրաքանչյուր պիեսի համար Տիշլերը գտնում է բեմական տարածության միասնական կոնստրուկցիայի միակ ճշգրիտ լուծումը։ Նա դրսևորում է իրեն որպես Շեքսպիրին նրբորեն ու խորապես զգացող գիտակ, մի մարդ, որը ոչ թե պարզապես հասկանում է տեքստը, այլ հստակորեն տեսնում է ողջ գործողությունը և կարող է վերարտադրել իբրև ականատես։ Սեփական աչքով տեսած գործողության այդ հավաստիությունն է հենց, որ նման համոզչություն է հաղորդում տիշլերյան տարածությանը։ Սակայն, անշուշտ, ոչ միայն այդ։ Միասնական բեմական սարքավորումները հսկայական ընդհանրացման արգասիք են, այն աշխարհի խորհրդանիշը, ուր շնչում և գործում են հերոսները, աշխարհ, որը համապատասխանում է հենց նրանց արարքներին ու բնավորություններին, արտացոլում նրանց կամքը, նրանց ճակատագիրը։ Բեմի վրա բարձրացող հատուկ բեմական ճարտարապետության այդ մեկ հատիկ ծավալի տեսքը, վարագույրը բացվելուց հետո, առաջին իսկ պահից հանդիսատեսին համակում է միանգամայն որոշակի տրամադրությամբ՝ դա ներկայացման խորհրդանիշն է, ներկայացումը հասկանալու բանալին։

Բեմական տարածության նմանօրինակ լուծման գաղափարն իսկ, անտարակույս, սքանչելի կերպով «հարմար է եկել» հենց Շեքսպիրի դրամատուրգիային։ Դժվար չէ նկատել հնարավոր աղաղակցությունը այն լուծումներին, որոնք ընդունված էին շեքսպիրյան ժամանակների բե-

մում, բեմ, որ շարժուն էր, հասարակ և հանդիսատեսին թույլ էր տալիս ինքնուրույն լրացնել մանրամասները։ «Գյուլսարում» ևս, անշուշտ, հայտնագործվել էր ձևավորման այն սկզբունքը, որը հնարավորություն էր ստեղծում գործողության ընթացքին համապատասխան, սոսկ ինչ-որ խորհրդանիշ-ակսեսուարներ փոխելով, հերոսներին տանել, ասենք, պալատից գեղջկի բաց դաշտ և ետ բերել։

Սակայն պետք է ասել և հետևյալը։ Շեքսպիրյան դրամատուրգիայի սկզբունքների հետ ունեցած խոր հարազատությամբ հանդերձ՝ հենց Տիշլերի ձևավորումների մեջ է, որ մենք հանդիպում ենք մի գյուտի, որն իր արմատներով կապված է ոչ թե Վերածնության դարաշրջանի թատրոնի պատմության ուսումնասիրմանը, այլ մեր հետհեղափոխական թատրոնի ավանդներին։ Չէ՞ որ Տիշլերն իր սկզբունքը հայտնագործել էր ոչ թե Շեքսպիրի, այլ իր ավելի վաղ բեմադրությունների՝ 1927-ին Մինսկում խաղացված Լոպե դե Վեգայի «Ոչխարի աղբյուրի», 1929-ին МГСПС (ներկայումս՝ Մոսսովետի անվան) թատրոնում ներկայացված Ֆուրմանովյան «Չապաևի» առիթով։

«Ոչխարի աղբյուրի» գործողությունը ծավալվում էր գեղջկական հյուսածո գամբյուղում, որի ֆակտուրան չտեսնված հարազատությամբ վերարտադրում էր հարավային գյուղի մթնոլորտը։ Սա առաջին տիշլերյան «սարքավորումն» էր։

Ձյունածածկ ռուսական ճանապարհի ժապավենը՝ պինդ ձգած ու հանդիսատեսի կողմը շրջված հանգույցով. ճամփեզրին, ցցերի վրա, թռչնաբույների պես, նկարիչը տեղավորել է գյուղական աղքատիկ խրճիթները։ Սա էլ՝ Տիշլերի ստեղծած երկրորդ միասնական բեմական սարքավորումը։ Այսպիսի ճամփերով է սլացել Չապաևյան դիվիզիան, այս տեղերով են շարժվել ամբոխները, այստեղ են ընկել հերոսները։

Բեմական տարածության նմանօրինակ կազմակերպման արմատները պետք է որոնել առաջին հետհեղափոխական տարիների ժողովրդական թատերականացված գործողությունների մեջ, այն մասսայական ներկայացումներում, որոնք սկզբնավորեցին 20-ականների և 30-ականների խորհրդային թատրոնի շատ էական հատկանիշները։

Մասսայականության գաղափարը՝ ոչ միայն «մասշտաբայնություն», այլ նաև հենց թատերական գործողության բուն մարդկային զանգվածների համամասնակցության իմաստով, 20-ականների մեր թատրոնի ամենաուշագրավ կողմերից մեկն է։ Տիշլերը մեկն էր այն նկարիչներից, որոնց մասնակցությամբ ստեղծվեց խորհրդային ժողովրդական թատրոնը։ Համենայն դեպս նրա «միասնական բեմական սարքավորումները»

այդ շրջանի մեր թատրոնին բնորոշ ոճական ու խորապես բովանդակալից որոնումների արդյունք էին։

Մասսայական գործողությունները, ժողովրդական երթերը, խմբական բեմականացումները քաղաքի փողոցներում, որ այնքան բնորոշ էին առաջին Հոկտեմբերյան տոնախմբություններին, Մոսկվայի ու Պետրոգրադի առաջին մայիսմեկյան շքերթներին, իրենց հետքը թողեցին 20-ական թվականների և 30-ականների սկզբի ողջ խորհրդային թատրոնի վրա։ Բազմամարդ տեսարաններ կազմակերպելու գաղափարը դառնում է տիրապետող։ Այդ շրջանի համար նման գաղափարը նորություն էր, բխում էր երիտասարդ սոցիալիստական հասարակության բուն սոցիալիստական էությունից և ձևավորում վերին աստիճանի հետաքրքիր թատերական կոնցեպցիաներ ու լուծումներ։ Հենց այդ գաղափարի առնչությամբ միայն կարելի է հասկանալ նաև սովետական հեղափոխական թատրոնի թերևս ամենավառ իրողությունը՝ Վ. Մեյերխոլդի ստեղծագործությունը։ Բեմական տարածությունը կազմակերպելու սկզբունքի ու խնդիրների, թատրոնում նկարչի դերի տիշլերյան ըմբռնումը կապված է 20-ական թվականների և 30-ականների սկզբի թատրոնի հենց այդ հոսանքին, հենց այդ «խնդրաց խնդրին»։ Այն, որ խնդրի լուծումը խորապես համահնչյուն ու հարազատ եղավ Շեքսպիրին, մեկ անգամ ևս ապացուցում է նրա պոետիկայի մեծ ընդգրկումը և համայնապարփակությունը։ Ընդ որում, սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ մեծ դրամատուրգի պիեսների համար նման նորարարական մարմնավորումը չէր կարող հարազատ չլինել։ Առանց չափազանցության կարելի է ասել, որ առաջին խորհրդային տարիների թատրոնն իր կազմությամբ իր քաղաքացիական ու գեղագիտական նպատակներով «շեքսպիրյան» էր՝ բառիս լավագույն իմաստով։

Միասնական բեմական սարքավորումը, որ ոչ միայն պարզապես գործողության վայր էր, այլ նաև այդ գործողության տեսանելի խորհրդանիշ, Տիշլերի հայտնագործությունն էր։ Այդ հայտնագործության հենց բնույթը, անզարդ մերկացումը, հստակ ու հակիրճ արտահայտչությունը «Տիշլերի թատրոնը» դարձնում են սուր արդիական մի երևույթ։

Տիշլերի շեքսպիրականը մի հատկություն էլ ունի, որի շնորհիվ դառնում է մեր օրերի մարդկանց աշխարհընկալմանը, արդի արվեստի շատ և շատ երևույթներին համահնչյուն մի երևույթ։ Խոսքը թեթև հեգնական երանգի մասին է, հազիվ նկատելի, սակայն սևեռուն զննելիս զգացվող կառնավալային համեմվածքի, «թատրոնախաղի» մասին։ Այս տպա-

վորությունը առաջանում է թերևս այն պատճառով, որ ի տարբերություն աշխարհում արված ու արվող թատերական ձևավորման բազում էսքիզների, տիշլերյան էսքիզները ամայի չեն, բնակեցված են։ Նա ոչ թե պարզապես պատկերներ է գծում, որոնց հիման վրա հետագայում դեկորներ պիտի պատրաստվեն «խաղային» թատրոնի համար, այլ ըստ էության արդեն թատրոն է ստեղծում, ուր պատկերում է և՛ վայրը, և՛ հերոսներին, որոնք կարծես ասում են իրենց բառերը։ Թեթև ուրվագծերով Տիշլերը նշում է գործող անձանց կերպարանքը, սակայն այդքանն էլ բավական է, որպեսզի ստանանք գործողության սպառիչ բնութագրությունը, որպեսզի ըմբռնենք, թե ի՛նչ է կատարվում, ի՛նչ է պահված յուրաքանչյուր հերոսի մեջ։ Տիշլերի թատերական էսքիզներում վխտում են բազմաթիվ մարդիկ, ուստի և այդ աշխատանքներն ընկալվում են որպես թատերական գործողության ինքնուրույն պատկերներ։ Առանց դժվարության կարելի է մտովի շարունակել ներկայացումը, որը տեսնում ես լրիվ, ծայրից ծայր։ Քո առջև հենց իր՝ Տիշլերի ներկայացումներն են, սա նրա՛ թատրոնն է։ Եվ հետաքրքիր, զվարճալի ու զարհուրելի ինչքա՜ն բաներ կարելի է տեսնել այստեղ։ Միաժամանակ, հենց այն բանի շնորհիվ, որ գործողությունը ծավալվում է ուղղակի մեր աչքերի առջև, թվում է, թե դա այն նույն թատրոնն է, ուր ամեն մեկս խաղացել ենք մանկության տարիներին։ Թղթից կտրած ու ներկած տիկնիկ-հերոսների թատրոն, մարիոնետների թատրոն։

Այստեղից էլ այդ էսքիզների ընկալման հարազատությունը. իրոք, նայողին դրանք շատ ավելի սուր կերպով են ապրեցնում, քան կարելի է ակնկալել թեկուզ վարպետորեն կատարված սովորական թատերական ձևավորման սովորական էսքիզներից։ Սովորական թատերական նկարչությունն ընկալելու համար գիտակցության հատուկ նախապատրաստություն է հարկավոր, դիտողը եթե ոչ մասնագետ, ապա գոնե թատերասեր պետք է լինի, որպեսզի հասկանա թատերական ձևավորման գեղեցկությունն ու արտահայտչականությունը։ Սակայն տիշլերյան պատկերաթերթերը ընկալման այնպիսի նախապատրաստության կարիք չեն զգում. հարկ չկա մտովի պատկերացնել հերոսներ ու գործողություն, ամայի հարթակները «բնակեցնել» դերասաններով։ Նրանք այստեղ են։ Ստացել են այն դերն ու կեցվածքը, որ բնորոշ է նրանց։ Գործող անձանց դեմքերին անվրեպ ճշգրտությամբ ու միաժամանակ զարմանալի թրթիռով նկարիչը դրոշմել է նրանց ուրույն կյանքը։ Տիշլերի գործերը դիտելիս մենք թատրոնում ենք, թեժ գործողության տարերքում։ Մենք

Ալեքսանդր Տիշլեր—«Համլետ» («Մկան թակարդի» տեսարանը)

այդ ներկայացումը նայում ենք հեռադիտակի հակառակ կողմից. դերասանները պստիկ տիկնիկներ են դարձել, չկորցնելով սակայն ո՛չ արտահայտչությունը, ո՛չ էլ կենսական ճշմարտությունը...

Առանց որևէ պարտադրման, հենց այնպես թղթի վրա պիես «բեմադրելը», «Շեքսպիր խաղալը» վկայում է մի զարմանալի, ինչ-որ տղայական անմիջականություն։ Սակայն Տիշլերի արվեստի այս առանձնահատկությունը ևս նրա աշխատանքներում առկա է լոկ այն չափով, ինչ չափով նկատվում է ժամանակակից արվեստի բազմաթիվ աչքի ընկնող երևույթներում։ Ուրիշ հարց, որ խոր և ունիվերսալ լուծումներ գտնելու ձգտումը այսօրվա նկարիչների երկերում այնքան էլ հաճախ չի զուգորդվում խաղի թեթևության, անմիջականության հետ։ Հատկությունների այսպիսի համաձուլվածք է Ալեքսանդր Տիշլերի արվեստը, բացառիկ մի երևույթ, որը կարող է համեմատվել սոսկ Շագալի հետ՝ գեղանկարչության և Պրոկոֆևի հետ՝ երաժշտության մեջ։

Մի փոքր հոդվածով հնարավոր չէ սպառել Ալեքսանդր Տիշլերի շեքսպիրականի բոլոր հնարավոր հատկանիշները։ Դա կնշանակեր հանձն առնել նկարչի բովանդակ ստեղծագործության քննությունը, քանի որ նա ամբողջովին ներծծված է թատերայնությամբ ու թատերական հանդիսանքի շնչով։ Սակայն գեղանկարչական աշխատանքների ու գծանկարների հատկությունների հպանցիկ թվարկումն անգամ բացահայտում է նրա արվեստի արտակարգ հարստությունն ու ինքնատիպությունը։ Դրանց ակունքը մեր ժամանակն է, մեր կյանքը, որոնք արտացոլվել են պոեզիայի երկու ցինչ հայելիներում՝ շեքսպիրյան կերպարների հայելիում և մեր օրերի տաղանդավոր վարպետի մտքի հայելիում, ուր բեկվել են այդ կերպարները։

ԺԱՍՄԻՆԱ ԲԱԴԱԼՅԱՆ

ՉԱՅԿՈՎՍԿՈՒ «ՀԱՄԼԵՏ» ՆԱԽԵՐԳԱՆՔ-ՖԱՆՏԱԶԻԱՆ

Պ. Ի. Չայկովսկու Շեքսպիրի հետ ունեցած առնչումների մասին խոսելը և՛ հեշտ է, և՛ դժվար։ Հեշտ է, քանի որ Չայկովսկին չորս մեծակտավ երկեր է ստեղծել Շեքսպիրի սյուժեներով՝ «Ռոմեո և Ջուլիետ» նախերգանք-ֆանտազիան (1870 թ. 1-ին խմբ., 1880 թ. 3-րդ խմբ.), «Փոթորիկ» սիմֆոնիկ պատկերը (1873 թ.), «Համլետ» նախերգանք-ֆանտազիան (1888 թ.) և «Համլետ» ներկայացման երաժշտությունը (1891 թ.)։

Հայտնի է, որ կոմպոզիտորը միտք ուներ ստեղծել «Ռոմեո և Ջուլիետ» ու «Օթելլո» օպերաները։ Բայց և այնպես, հեշտ չէ դատել Շեքսպիրի հանդեպ Չայկովսկու ունեցած վերաբերմունքի մասին, որովհետև մեծ անգլիացու ստեղծագործությանը նա միշտ չէ, որ խանդաղատանքով է վերաբերվել, ինչպես, ասենք, Բեռլիոզը կամ շարունակաբար խորացրել հետաքրքրությունը դեպի այն, ինչպես Վերդին։ Շեքսպիրի մասին Չայկովսկու մեզ հասած ասույթները վկայում են դրամատուրգի հանդեպ նրա տածած հարգանքը և ստեղծագործությունների բարձր գնահատումը։ Շեքսպիրը Չայկովսկու համար մեծագույն արվեստագետի տիպար էր, հանճարավորության մարմնացում, իսկական ու լուրջ ստեղծագործության մի օրինակ։ «Չլինի՞ թե ադմինիստրացիան կարծում է, —գրում է նա մի առիթով,—որ Բեթհովենն ու Գլինկան, Շեքսպիրն ու Գոգոլը իրենց անմահ երկերը ստեղծել են անբան ու զվարճամոլ մարդկանց զբաղեցնելու համար»[1]։ Մոցարտի «Դոն-Ժուան» օպերայի մասին գրած հոդվածում, նա ասում է, «Առանձնապես խոր ողբերգությամբ են

տոգորված բոլոր այն տեսարանները, ուր հայտնվում է Դոննա-Աննան։ Սպանված հոր դիակի վրա նրա աղեկտուր ճիչերն ու հառաչները, նրա զգացած սարսափն ու վրիժառության ծարավը այն տեսարանում, երբ նա հանդիպում է իրեն դժբախտացնողին, Մոցարտն այնպիսի վառակող ուժով է պատկերում, որ նման բաների հետ իրենց թողած խոր տպավորությամբ կարող են համեմատվել միայն Շեքսպիրի ստեղծած լավագույն տեսարանները»[2]։

Սակայն բուն իմաստով հեղինակային հետաքրքրություն դեպի Շեքսպիրը Չայկովսկին ցուցաբերում էր դեպքից դեպք և մեծ մասամբ բարեկամների հորդորներով։ Ու միշտ, սկզբում հրապուրվելով, նա հետո սառչում էր և հաճախ դառնորեն հիասթափվում իր «շեքսպիրյան» հորինվածքներից։ Չայկովսկու ինքնանրշնչումն ասես փշրվում էր, զարկվելով շեքսպիրյան պոեզիայի անընդգրկելիությանը։ Մոտավորապես այդպես էր վերջանում նրա յուրաքանչյուր դարձը դեպի շեքսպիրյան ակունքները։

1873-ին, սկսելով աշխատել «Փոթորիկ» սիմֆոնիկ պատկերի վրա, Չայկովսկին գրում էր Վ. Վ. Ստասովին. «Ձեզ էլ իմանում, թե ինչպես շնորհակալ լինեմ ձեզանից ձեր առաջարկած հիանալի և վերին աստիճանի գայթակղիչ ծրագրի համար... «Փոթորկի» սյուժեն այնքան բանաստեղծական է...»[3]*։ Մի քանի տարի հետո Մ. Ա. Բալակիրևին ուղղված նամակում կարդում ենք. «Այդ երկուսն էլ («Ֆրանչեսկա դա Ռիմինին» և «Փոթորիկը»—Ժ. Բ.) գրված են շինծու ոգևորությամբ, կեղծ պաթոսով, լոկ արտաքին էֆեկտների ետևից ընկնելով և, ըստ էության, չափազանց անհույզ են, թույլ ու խաբուսիկ»։ Եվ շարունակում է՝ «առավել անբավարար և իր ծրագրին անարժան է «Փոթորիկ» վերնագիրը կրող խայտաբղետ պոպուրին»*[4]*։ Նույն նամակում տողեր կան, ուր խոսվում է նաև «Ռոմեո և Ջուլիետ» նախերգանքի շուրջը, «Այլևս չեմ խոսում «Ռոմեո» նախերգանքի մասին, որն ասված գիտե, թե ինչու չափն անցնելով գովեցին, ինչպես չափից դուրս նախատում էին իմ մյուս գործերը։ Հիշում եմ, որ երբ գրում էի այն, հիվանդագին սրությամբ զգում էի խտալացի Ռոմեոյի պատանեկան կրքի շեքսպիրյան նկարագրության և իմ քաղցրր ու թթու տվյալանքների կատարելապես անկապ լինելը»*[5]*։ Այս խոսքերի անպատեհությունն ակնհայտ է։ «Ռոմեո և Ջուլիետ» նախերգանքի ոգեշունչ երաժշտությունը մինչև օրս էլ հուզում է ունկնդիրներին, նրանց մոտ ստեղծելով շեքսպիրյան երկին հոգեմոտ պատկերացումներ և պատկերներ։ Հայտնի է, որ 1876-ին Չայկովսկին համառորեն խնդրում*

էր Վ. Վ. Ստասովին մտածել «Օթելլոյից» օպերայի սցենար քաղելու մասին, իսկ այնուհետև երկար ու լրջորեն աշխատում էր նրա ուղարկած լիբրետոյի վրա, մինչև որ հանկարծ սառեց այդ գործից։ 1878-ին, մտադիր լինելով ստեղծել «Ռոմեո և Ջուլիետ» օպերան, Չայկովսկին գրում է. «Ծիծաղելի է, թե ինչպես ես մինչև հիմա չեմ նկատել, որ ասես ստեղծված եմ այդ դրաման երաժշտությամբ վերածելու համար։ Իմ երաժշտական բնավորությանը ոչինչ ավելի հարմար չի գալիս։ Թագավորներ չկան, քայլերգեր նույնպես, ոչինչ չկա, ինչից կազմվում է մեծ օպերայի խարխուլ արդուզարդը. կա սեր, սեր և սեր, սիրային առաջին զուգերգը բոլորովին այն չի լինի, ինչ երկրորդը։ Առաջինում ամեն ինչ լուսավոր է, վառ, սեր, սեր՝ ոչնչով չխափանվող։ Երկրորդում՝ ողբերգություն։ Սիրո վայելքն անհունորեն ապրող երեխաներից Ռոմեոն և Ջուլիետը դառնում են սիրող ու տառապող, ողբերգական ու անհուսալի վիճակի մեջ ընկած մարդիկ»[6]։ Բայց այս ցնծագին նամակից դրեթե անմիջապես հետո Չայկովսկին կորցնում է «Ռոմեո և Ջուլիետ» օպերա գրելու ցանկությունը և ապարեղի վրա նրա այդ հղացումից մնում է լոկ Ռոմեոյի և Ջուլիետի զուգերգը։ Իսկ արդեն չորս տարի անց նա գրում է վերը բերված ժխտական խոսքերը «Ռոմեո և Ջուլիետ» նախերգանքի, հետևաբար և Շեքսպիրի սյուժեններով երաժշտություն ստեղծելու իր հնարավորությունների մասին։

Կանգ առնենք «Ռոմեո և Ջուլիետ» ողբերգությանը Չայկովսկու տված գնահատության վրա։ Դա շատ նշանակալից է, որովհետև դրսևորում է կոմպոզիտորի կողմից բանաստեղծական այդ երկի խոր ըմբռնումը։ Նույնն է ապացուցում նաև Չայկովսկու աշխատանքը նույնանուն նախերգանքի երաժշտության վրա, մի չափազանց խորաղնին ու լրջմիտ աշխատանք, որ համակված է շեքսպիրյան արվեստի հանդեպ ցուցաբերվող հարգանքի ու պատասխանատվության զգացումով։ Նախերգանքի առաջին տարբերակից (1870 թ.) գոհ չլինելով, կոմպոզիտորը երկու անգամ ևս անդրադարձավ դրան, կանգ առնելով, վերջապես, երրորդ խմբագրության օրինակի վրա (1880 թ.)։

Նախերգանքի համար Մ. Ա. Բալակիրևի կողմից առաջարկված ծրագիրը մոտ էր պիեսի սյուժետային կառուցվածքին։ Չայկովսկին, սակայն, հակառակ Բալակիրևի ցանկության, հրաժարվեց սյուժետային այնպիսի մանրամասներից, ինչպիսիք են դայակի, Մերկուցիոյի կերպարները։ Հրաժարվեց նույնիսկ... սգո քայլերգից։ Դրամայի բովանդակությունն ու բնույթը նախերգանքում տրված են հակիրճ ու ընդհանրաց-

ված ձևով՝ սիրո թեման, թշնամության թեման, հայր Լորենցոյի կերպարը, որ միջնադարյան մռայլ գունավորում է հաղորդում դրամային։ Երկու երիտասարդ վերոնացիների ողբերգությունը Չայկովսկին իրապես շեքսպիրյան աչքերով է կարդացել։ Նախերգանքի էքսպրեսիան ու խոր ողբերգությունը առանձնացնում են Չայկովսկու այս երկը շեքսպիրյան թեմաներով գրված երաժշտական լավագույն երկերի մեջ։

Մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում Չայկովսկու նկատառումները Վ. Վ. Ստասովի կազմած «Օթելլո» լիբրետոյի առթիվ և վկայում են կոմպոզիտորի դրամատուրգիական նուրբ զգացողությունը։ Չայկովսկին այս կապակցությամբ մտածում էր շեքսպիրյան դրամատուրգիան օպերային բեմի սպեցիֆիկայի հետ միահյուսելու ուղղությամբ, «մի կողմից չհամարձակվելով ոչ մի բան փոխել դրամայի գործողության զարգացման մեջ, իսկ մյուս կողմից՝ գիտակցելով կրճատումների և փոփոխումների անհրաժեշտությունը»[7]։ Այսպես, նա առաջարկում է, օրինակ, հրաժարվել ամբողջ առաջին տեսարանից (փողոցում) և սկսել սենատի դրվագից, երբ հայտնվում է Բրաբանցիոն իր գանգատով, ապա անցնել Օթելլոյի պատմությանը և Դեզդեմոնայի խոստովանությանը; նշանակալից է հետևյալ դիտողությունը, «երրորդ արարվածում, երբ Օթելլոն տեսնում է Կասիոյի հետ առանձնացած Դեզդեմոնային, նա չպետք է (ինչպես ինձ է թվում—Ժ. Բ.) դրանից հետո խոսի Յագոյի հետ ինչ-որ գործերի մասին, ինչպես դա ձեզ մոտ է արված (Վ. Վ. Ստասովի—Ժ. Բ.), այլ ուղղակի հարցնի Յագոյին, թե ինչ են նշանակում նրա «ինձ այդ դուր չի գալիս» խոսքերը։ Այդ «ինձ այդ դուր չի գալիս»-ը Օթելլոյի հոգու մեջ Յագոյի նետած առաջին կայծն է, որ անմիջապես հրդեհ է ծնում։ Գործերի մասին խոսելն այստեղ անպատեհ է։ Իհարկե, Օթելլոն անմիջապես չէ, որ բաց է թողնում իր խանդի սանձերը, բայց առաջին հարվածն այդուհանդերձ նրա համար տոկալի է, և նա այնպիսի մարդ էլ չէ, որ իսկույն չկառչի Յագոյի կողմից այդքան նենգորեն ասված խոսքերին»[8]։

Կոմպոզիտորի դրամատուրգիական մտածողությունը ոչ պակաս չափով դրսևորվում է և «Համլետ» նախերգանք-ֆանտազիայում։ «Համլետի» երաժշտական մարմնավորման մտքին Չայկովսկին մեկ անգամ չէ, որ հանգել էր։ 1876-ին կոմպոզիտորի եղբայրը՝ Մոդեստ Իլյիչ Չայկովսկին ուղարկեց նրան նախատեսվող «Համլետ» սիմֆոնիկ պատկերի մանրամասն ծրագիրը։ Ծրագիրը Չայկովսկուն դուր եկավ; բայց սյուժեն «չափազանց դժվար[9]» երևաց։ «Համլետի» հղացումը մի անգամ ևս դրա-

21—884

ընկերից նրան 80-ական թվականների վերջերին, Ա. Դյումա-Հոր «Քինը կամ հանճարը և անառակությունը» ներկայացումը դիտելուց հետո, ուր հերոսը պիտի կարդա «Լինել, թե չլինել» հայտնի մենախոսությունը։ Իր լավ ծանոթի, ֆրանսիական դերասան Լյուսիեն Գիտրիի տաղանդավոր խաղից ոգևորված, Չայկովսկին նկատեց, որ «Հաճույքով երաժշտություն կգրեր այդ ողբերգության համար, եթե Գիտրին խաղար այնտեղ[10]»։ 1888-ին Պետերբուրգում նախատեսվում էր «Համլետի» բեմադրությունը, Գիտրիի մասնակցությամբ։ Բեմադրողների դրդմամբ Գիտրին հիշեցրեց կոմպոզիտորին իր խոստումը։ Չնայած իր զբաղված լինելուն (նա այդ ժամանակ աշխատում էր իր Հինգերորդ սիմֆոնիայի վրա և, բացի այդ, ճամփորդության մեջ էլ էր), չուզենալով մերժել իր բարեկամին, Չայկովսկին սկսեց աշխատել «Համլետ» ներկայացման երաժշտության վրա։ Որոշ ժամանակ անց Գիտրին տեղեկացրեց նրան, որ ներկայացումը չի կայանալու։ Բայց կոմպոզիտորն արդեն այնքան էր հափշտակվել «Համլետով», որ շարունակեց իր աշխատանքը և կամերային մասշտաբի թատերական նախերգանքի փոխարեն ստեղծեց մի ինքնօրինակ նախերգանք-ֆանտազիա, որ շեքսպիրյան ողբերգության երաժշտականացման լավագույն փորձերից մեկը պիտի համարել։ Ավելի ուշ, 1891-ին կոմպոզիտորն, այնուամենայնիվ, գրեց թատերական ներկայացման երաժշտությունը։ Բայց այդ շրջանում նրա հետաքրքրությունը դեպի «Համլետը» նվազել էր և ներկայացման երաժշտությունն անհամեմատ ավելի սակավ տպավորիչ էր։ Ներկայացման նախերգանքը նույն նախերգանք-ֆանտազիայի զգալիորեն սեղմված տարբերակն էր, զուրկ առաջինի խորությունից և պատկերավորությունից։ Ներկայացման համար գրված երաժշտության մյուս դրվագներում օգտագործված են Չայկովսկու ուրիշ երկերի հատվածները, ինչպես, օրինակ, Երրորդ սիմֆոնիայի երկրորդ մասը։ Սակայն ինքը՝ նախերգանք-ֆանտազիան անշուշտ կոմպոզիտորի ստեղծած ամենանշանակալից երկերից մեկն է։

Ի՞նչն էր հուզում կոմպոզիտորին, երբ նա գրում էր իր «Համլետը», հայտնի չէ, այդ մասին գրավոր վկայություններ չկան։ Միայն Ն. Ֆ. Ֆոն Մեկկին 1888 թ. հունիսի 22-ին հղված նամակում ենք հանդիպում հետևյալ տողերին. «Այդ ընթացքում ես լավ աշխատեցի. ինձ մոտ սևագիր վիճակում պատրաստ են սիմֆոնիան (Հինգերորդը) և «Համլետ» ողբերգության նախերգանքը, որը ես վաղուց էի ուզում գրած լինել։ Եկող շաբաթ կանցնեմ թե մեկի, թե մյուսի գործիքավորմանը[11]»։

«Համլետ» նախերգանք-ֆանտազիան առաջին անգամ կատարվեց

Պետերբուրգում 1888 թ. նոյեմբերի 12-ին հեղինակի ղեկավարությամբ և բավական անտարբեր ընդունվեց հասարակության կողմից։ Կոմպոզիտորն այնուամենայնիվ մի քանի անգամ մտցրեց նախերգանքն իր համերգների ծրագրում, թեպետ այն միշտ էլ հաջողություն չէր գտնում։ Չայկովսկին շատ էր տխրում «Համլետի» անհաջողության համար և դա թերևս նրա միակ գործն է, որի մասին ինքը բացասաբար չի խոսել։ Թե որչափ այդ ստեղծագործությունը նրա սրտին մոտ էր, վկայում է և այն փաստը, որ նախերգանք-ֆանտազիան նա ձոնել էր Էդվարդ Գրիգին։

Նախերգանքի ստեղծման ընթացքում և դրանից հետո Չայկովսկին ոչ մի գրառում չի թողել «Համլետ» ողբերգության շուրջը, բայց կոմպոզիտորի կարծիքը «Համլետի» մասին բավական հիմնավոր արձանագրված է 1872 թվականին նրա գրած երաժշտական ֆելիետոններից մեկում, որ վերնագրված է «Ամբրուազ Տոմայի «Համլետ» օպերան»։ Այդ հոդվածում սուր քննադատության ձևով Չայկովսկին պարզ ու որոշակի արտահայտել է իր կարծիքը ոչ միայն բուն ողբերգության, այլև դրա երաժշտական մարմնավորման հնարավորությունների մասին։ Բերենք երկու թեպետ ծավալուն, բայց մեր ասելիքի համար շատ կարևոր քաղվածքներ։

«Գերմանական կոմպոզիտորների մեջ չգտնվեց... և ոչ մեկը, որ սիրտ աներ իրագործել այդ մեծագույն կերպարի երաժշտական վերարտադրությունը ոչ միայն օպերային, այլ սիմֆոնիկ ձևում, որ երաժշտության բոլոր մյուս ժանրերից ավելի կարողունակ է արտահայտել այն խոր գաղափարը, ինչով թրծել է Շեքսպիրն իր Արքայազնի անմահ կերպարը։ Գերմանացիներին հատուկ քննադատական, նրբին վերլուծումով գերմանական դպրոցի կոմպոզիտորները կռահում էին, որ երաժշտության համար, ինչքան էլ նա զորեղ լինի մարդկային հոգու շարժումները վերարտադրելու մեջ, կատարելապես անմատչելի է Համլետի ամենաակնառու բնահատկությունը, այն սպանիչ իրոնիան, որով ներծծված է նրա ողջ ասույթը, չարակուտակումից փոքր-ինչ խանգարված նրա մտքի այն զուտ դատողական աշխատանքը, որ դարձրել են նրան մարդկային հոգու լավ կողմերին թերահավատ մռայլ մի հոռետես»[12]։

Այնուհետև, գերմանականին ֆրանսիական դպրոցը հակադրելով կոմպոզիտորը նեգատիվ եղանակով արտահայտում է Համլետի վարվեցողության ժամանակակից ընկալմանը լիովին համընկնող մի բնութագրություն. «Թեթևամիտ ֆրանսիացին, սակայն, տեսնում է նրա մեջ

սուկ մի սովորական ողբերգական հերոսի, որ վրեժ է լուծում իր հոր մահվան համար, այդ հատուցմանը զոհաբերելով հիասքանչ Օֆելիայի սերը[13]»։ Ահա հենց սա է կարևորը. ֆրանսիական կոմպոզիտորներին «արտաքին էֆեկտիվայնության» «Համլետի հոգեբանական նրբությունների արհամարհելու[14]» մեջ կշտամբելով, Չայկովսկին ներթափանցում է Համլետի հոգեկան ապրումների բուն (այլ ոչ թե հոր վրեժը որոնելու ձգտման) շարժառիթների մեջ, ի դեմս Համլետի տեսնելով ոչ թե հոր մահվան վրիժառուին, այլ այն մարդու տառապանքները, որի առաջ լիապես մերկացել է իրեն շրջապատող հասարակության ողջ կեղծիքը։ Սակայն կյանքի մասին իր խոհերից և մարդկանց մեջ մարդկայինը վերածնելու իր տարակույսներից տանջվող Համլետն այնուամենայնիվ չի կորցրել իր իսկ մարդկայինը և նույնիսկ (այստեղ ես ինձ թույլ եմ տալիս չհամաձայնել Չայկովսկու հետ) հավատը դեպի մարդիկ։ Այդ է վկայում նրա վերաբերմունքը դեպի մայրը, Հորացիոն, Օֆելիան, անգամ դեպի Լաերտը։ Տարիներ անց, երբ Չայկովսկին նորից անդրադառնում է «Համլետին», մնում է իր նախկին տեսակետին և «Համլետի» համար ընտրում սիմֆոնիկ նախերգանք-ֆանտազիայի ձևը։ Վերհիշենք նրա խոսքերը սիմֆոնիկ երաժշտության մասին, որ երաժշտության բոլոր մյուս ժանրերից ավելի կարողունակ է արտահայտել այն խոր գաղափարը, ինչով թրծել է Շեքսպիրն իր արքայազնի անմահ կերպարը։

Եթե «Համլետի» մասին Ա. Տոմայի օպերայի առիթով Չայկովսկու հայտնած մտքերը ծրագրային համարենք, ապա ի՞նչ չափով են դրանք իրագործվել իր իսկ նախերգանք-ֆանտազիայում։

Նախերգանքը գրվել է Հինգերորդ սիմֆոնիային առընթեր, կոմպոզիտորի տաղանդի ծաղկման շրջանում, «Պիկովայա դամայի» և «Պաթետիկականի» ստեղծման նախօրեին։ Նվ «Համլետի» երաժշտության մեջ բնականաբար արտացոլվել է կոմպոզիտորի կուտակած ողջ ստեղծագործական փորձը, մասնավորապես, ծրագրային երաժշտության ասպարեզում։ Չորրորդ սիմֆոնիայից սկսած, այսինքն 1877 թվականից Չայկովսկու ստեղծագործության մեջ բյուրեղացավ հասարակության դեմ հանուն կյանքի իմաստավորման, երջանկության և արդարության կրքոտ, բայց անհուսալի պայքար մղող անհատի կերպարը։ Գոտեմարտն ընդդեմ հասարակության, որ ճնշում է անհատին, վերջինիս համար մեծ մասամբ ողբերգական վախճան է ունենում, ավարտվում նրա կործանումով կամ հոգևոր մենությամբ։ Այդպիսին են 4-րդ, 5-րդ և 6-րդ սիմ-

ֆոնիաների հերոսի, Օնեգինի, Մանֆրեդի, Հերմանի ճակատագրերը... ճակատագրի բերումով էլ զոհվում են պատանի Ռոմեոն և Ջուլիետը։

Տարիների ընթացքում Համլետի կերպարը Չայկովսկու գիտակցության մեջ մերձենում է այդ անհատի մասին նրա ունեցած պատկերացման հետ։ Եվ նախերգանքի Համլետը, դա նախ և առաջ Չայկովսկու հերոսն է, որ ձեռք է բերել նաև շեքսպիրյան հերոսի բնութագծերը։

Ունե՞ր արդյոք Չայկովսկին կոնկրետ մի ծրագիր նախերգանք-ֆանտազիան ստեղծելիս՝ տվյալներ չկան։ Կոմպոզիտորի ստեղծագործական երևակայության մեջ Համլետի կերպարն ըստ երևույթին ձևավորվել է շեքսպիրյան ողբերգության մասին նրա արդեն ձեռք բերած պատկերացումների հիման վրա։ Հավանաբար, կոմպոզիտորն ինչ-որ չափով հենվել է նաև դեռևս 1876 թ. Մ. Ի. Չայկովսկու կողմից իրեն առաջարկված ծրագրի վրա։

Ի դեպ, Մոդեստ Իլյիչի ծրագիրը, որ ժամանակին մերժել էր, Չայկովսկին հիմա ևս լիովին ընդունել չէր կարող, քանի որ այն իր մղվածքով հակասում էր կոմպոզիտորի ծրագրային երաժշտության անհատական փորձին, որ հայտնի է մեզ նրա «Ռոմեո և Ջուլիետ», «Ֆրանչեսկա դա Ռիմինի», «Մանֆրեդ» և այլ երկերից։ Չայկովսկու ծրագրային երաժշտությանը բնորոշ է սյուժեի և տրամադրության ընդհանրացված վերարտադրումը։ Իսկ Մոդեստ Իլյիչի կազմած ծրագիրը, որը համեմատաբար հարուստ էր մանրամասներով, այնքան էլ հարմար չէր Չայկովսկու ծրագրային ոճին։ Այդ ծրագիրը բաղկացած էր հետևյալ կետերից.

1 Էլսինորը և Համլետը մինչև հոր ուրվականի երևալը։

2 Պոլոնիուսը (սկերցանդո) և Օֆելիան (ադաժիո)։

3 Համլետը ուրվականի հայտնվելուց հետո։

4 Նրա մահն ու Ֆորտինբրասը։

Ինչպես տեսնում ենք, ծրագիրը բավական մանրազնին է, միևնույն ժամանակ՝ անորոշ և ոչ այնքան հետամուտ ողբերգության գլխավոր հերոսների կերպարագծմանը։ Բայց և այնպես, թեպետ Չայկովսկու համար առավել նախընտրելին գլխավոր հերոսների փոխհարաբերության պատկերումն էր, «Համլետի» օգտագործումը որպես ներկայացման նախերգանքի նյութ երաժշտությանը ինքնուրույն թատերականության պատրանք էր հաղորդում, ասես մոտեցնելով նրան Մ. Ի. Չայկովսկու առաջարկած ծրագրին։ Նախերգանքի երաժշտության զարգացման մեջ, որ կենտրոնացված է Համլետի, Օֆելիայի և Համլետի հոր շուրջը, տեղ է ստանում նաև Ֆորտինբրասը, որի արժեքը պիեսում էլ տարակուսելի

է։ Նախերգանքում նա նկատելիորեն խաթարում, ավելի ճիշտ՝ թուլացնում է դրամատուրգիան և երաժշտության դրամատիզմը։

Եվ, այնուամենայնիվ, նախերգանքի կիզակետը Համլետի կերպարն է, կերպար, որ մարմնավորում է պայքարի միտքը, հաղթահարված անվճռականությունը, գործելու կամքը, բայց և պատմության դառնությունը, իմացության դառնությունը, կյանքի մասին տառապալից խորհրդածությունները և կրքոտ ու անխառն զգացումը դեպի սիրած աղջիկը։

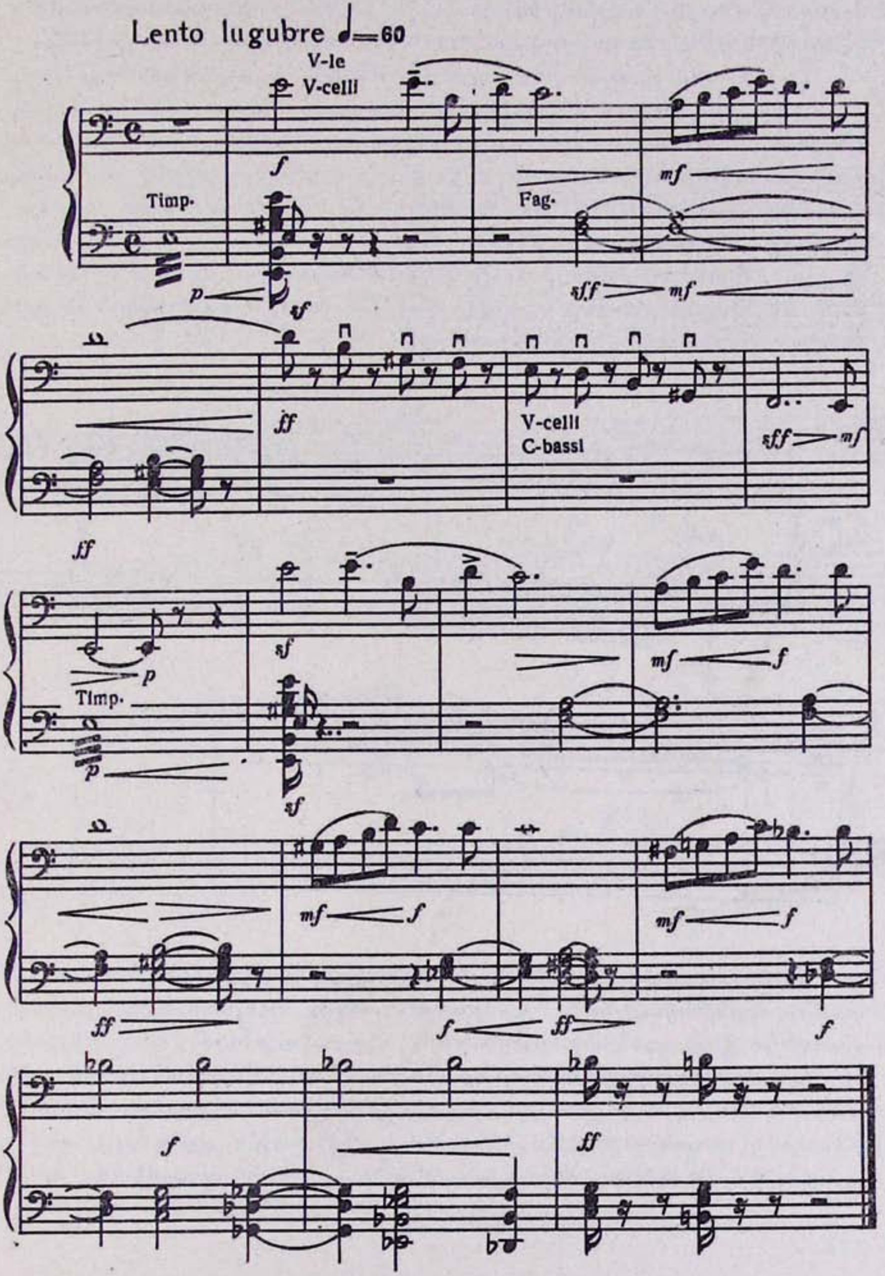
«Համլետ» նախերգանք-ֆանտազիան գրված է սոնատային ձևով, նախաբանով ու վերջաբանով։ Նախերգանքի սոնատային ալեգրոյի առանձնահատկությունը մշակման մասին հակիրճ լինելն է, որի պակասը լրացվում է ռեպրիզում թեմաների ակտիվ զարգացմամբ։

Նախերգանքի երաժշտությունը շատ պատկերավոր է, հարուստ ու արտահայտիչ թեմատիկ նյութով։

Նախերգանքի թեմատիզմը կապված է ոչ միայն Համլետի, այլև, ըստ երևույթին, նրա հոր ուրվականի, Օֆելիայի և Յորտինբրասի հետ և աչքի է ընկնում այն բանով, որ հոր ու Օֆելիայի կերպարները վերարտադրվում են անմիջաբար հենց Համլետի ներընկալումով, ասես նրա հայեցակետից։ Զարգացման ընթացքում նրանք վերափոխվում են, ներհյուսվում Համլետի թեմային, նոր գծեր հավելելով նրա կերպարին, որակապես փոխելով նրա բնութագիրը։

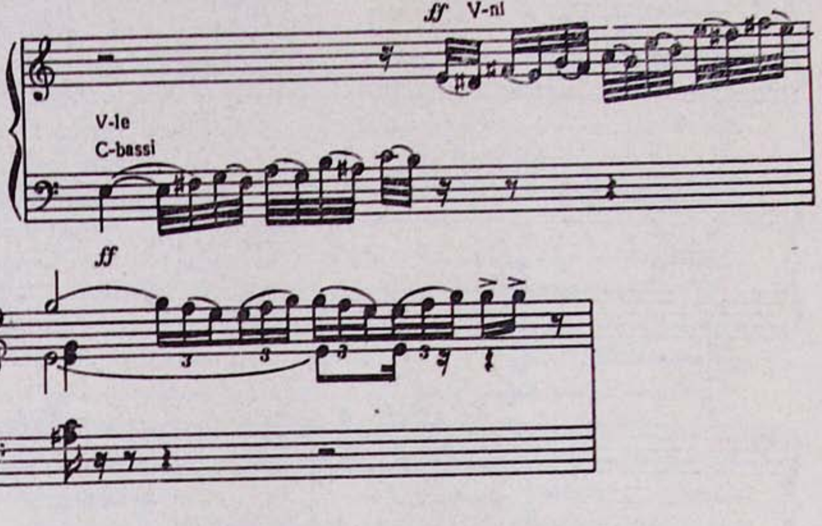
Նախերգանքի երաժշտության առավել պատկերավոր ու տպավորիչ թեման նախաբանի առաջին թեման է։ Վերջինիս դրամատիզմն ու խորությունն իրենց դրոշմն են դնում ողջ նախերգանքի վրա, համաձուլելով արտահայտվող մտքերն ու զգացմունքները, հոգեկան տառապանքի տրամադրություն խմորելով և երաժշտությանը ողբերգային-խոհականության բնույթ հաղորդելով։ Եվ հենց այդ թեմայի հնչողությամբ է վերարտադրվում Համլետի ներաշխարհը, կարելի է ասել, շեքսպիրյան ողբերգության ողջ մթնոլորտը։

Չորս անգամ է հնչում այս թեման նախաբանում։ Իր յուրաքանչյուր հայտնությամբ նշանավորելով զարգացման կամ, պատկերավոր ասած, Համլետի հոգեվիճակի ձևավորման նոր փուլը։ Եվ ամեն անգամ նրա բնույթը նկատելիորեն փոփոխվում է, հնչում ավելի ու ավելի հուզախառն, բուռն ու լարված և, սկզբում վշտաբեկ, վերջում դառնում է հանդիսավոր ու հաղթական։ Նախաբանի առաջին թեման միայնակ չի հայտնվում, այլ ուղեկից թեմայի, պատասխան թեմայի հետ միասին։


Lento lugubre ♩=60
V-le
V-celli
Timp.
Fag.
V-celli
C-bassi
Timp.

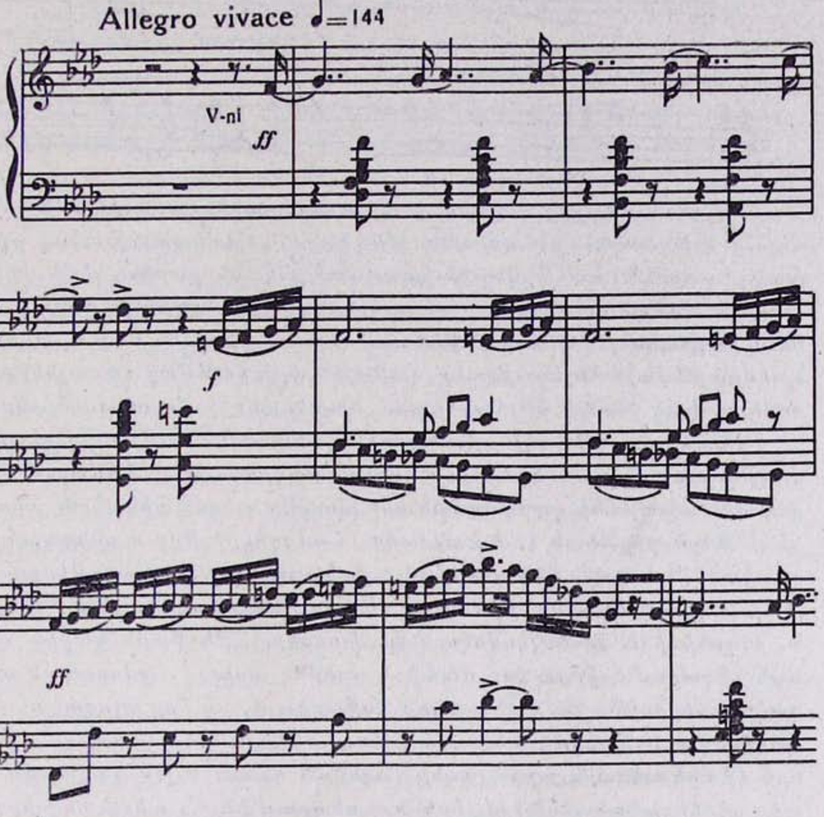
Վշտակեզ միտքն առաջին թեմայի ուղեկցության մեջ ասես սառնում է զգայական մի արձագանք, կոչականը վերածվում է բուռն պոռթկումի։

Նախարանի առաջին թեմայի հետ մեկտեղ այս թեման ևս փոխում է իր բնույթը։ Սկզբում փոքր-ինչ երերուն, հետո աստիճանաբար զրկվում է հարմոնիկ անկայուն իր վերջավորությունից և ենթարկվելով առաջին թեմայի տրամադրությանը, մերվում է ներածականի ընդհանուր հաստատական բնույթին, որ նշանավորում է Համլետի հոգու պայծառացումը, ազատագրումը։ Հերոսի հոգեվիճակի այդ հակադական շրջադարձը, վերաճելով թեմայի հստակ ինտոնացիաների, մղվում է հնչյունների անզուսպ ինքնահոսին, որից աստիճանաբար ուրվագծվում են գլխավոր պարտիայի ինտոնացիաները։

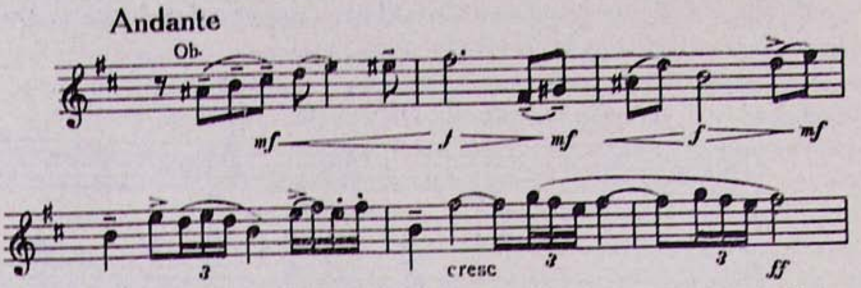


Գլխավոր պարտիայի թեմայի հիմնական հատկանիշներն են պոռթկումը, սրընթացությունը, էներգիան. ասես, Համլետի հոգին ձերբազատվել է վերջապես փնտրումների և տարակույսների այն թելերից, որ մինչ այդ կապկպում էին նրան։ Համլետի «վճռականության» թեման փոխվում է հերոսի նուրբ մեղեդիով (օժանդակ պարտիայի թեման)։ Հասարակ ու պարզ թեման հիշեցնում է Օֆելիային՝ ստեղծելով աղջկա հրապուրիչ, անարատ կերպարը։ Վալսի նրբորեն ընդգծված ռիթմը

ժանդակ պարտիայի մյուս թեմաներում արտահայտում է ասես սիրո տենչանքը։ Այդ հատվածի երաժշտությունը պատմում է Համլետի հույսերի, երջանկության փափագի մասին։



Սիրարբուքի այս պատկերին փոքր-ինչ հակադրվում է ազատատենչ, ինչ-որ չափով թեթևակշիռ թեման, որը հավանաբար բնութագրում է Ֆորտինբրասին։ Ասում ենք հավանաբար, քանի որ Չայկովսկու ոչ նամակներում, ոչ էլ նախերգանքի ձեռագրում նշված չէ, թե դա Ֆորտինբրասի թեման է։ Նույն հավանականությամբ այն կարող է համարվել Լաերտի թեման։ Բայց դրա առնչությունը Ֆորտինբրասի հետ, թեպետ և անապացույց, հաստատվել է երաժշտագիտության մեջ։



Բայց ահա նորից է հայտնվում նախաբանի առաջին թեման։ Այն հնչում է խստաշունչ ու սպառնագին, ինչպես ճակատագրական մի նախազգուշացում։ Նախերգանքի դրամատիկական բարձրակետն ընկնում է հակիրճ վերջաբանի վրա, որտեղ կրկին որոշիչ նշանակություն է ստանում նախաբանի առաջին թեման։ Վշտալից, ասես հոգու խորքերից պոկվող թեմայի հնչեղությունը, լարայինների հոգեմաշ հառաչները, խոր ողբերգական բնույթ են հաղորդում նախերգանքի երաժշտությանը։

Հերոսի հոգեվիճակի շրջադարձը անվճռականությունից դեպի դրա հաղթահարումը հանճարեղորեն վերարտադրող այդ թեման և առհասարակ նախաբանի զարգացման ողջ բնույթը դրամատիկական առումով, շատ հետաքրքրական է։ Եվ այստեղ համոզիչ չի թվում բնագրատական գրականության մեջ հաստատված այն կարծիքը, թե հիշյալ թեման Համլետի հոր ուրվականի թեման է (Ա. Ն. Դոլժանսկի[15], Յու. Կրեմլյով[16], Գ. Օրջոնիկիձե[17])։ Չայկովսկու այն խոսքերը, թե ֆրանսիացին Համլետին ընկալում է իբրև հոր մահվան վրեժն առնող սովորական ողբերգական հերոսի[18], հիմք են տալիս ենթադրելու, որ հոր ուրվականը կոմպոզիտորը համարել է անկարևոր թատերական մի մանրամասն, առանց որի էլ երիտասարդ արքայազնի հոգեկան դրաման չէր դադարում իրապես ողբերգական լինելուց։ Իսկ այդ դեպքում ինչո՞ւ պիտի նախերգանքի ամենանշանակալից ու տպավորիչ թեման նվիրվեր հոր ուրվականի պատկերմանը, Համլետին բաժին թողնելով միայն սոնատային ալեգրոյի թեմաները, որոնք արտահայտում են նրա բնավորության լոկ առանձին կողմերը՝ վճռականությունը, եռանդը, նույնիսկ խրոխտանքը և... գրեթե լիապես անձնատուր լինելը սիրո անուրջներին։ Ինձ բախտ է վիճակվել զբաղվել «Համլետ» նախերգանքի ձեռագրով։ Այստեղ միայն մի տեղում (պարտիտուրայի 27-րդ տակտում) ծրագիրն ակնարկող գրառում կա արված՝ «Անցում դեպի sol նոտան և ժամացույցը»։ (Աշխա-

տանքի պրոցեսում sol-ը վերջնական խմբագրության մեջ փոխարինվում է mi նոտայով)։ Բայց մեզ հետաքրքրողը «ժամացույց» բառն է։ Շեքսպիրի մոտ «Համլետում», ժամացույցը հիշատակված է միայն մեկ անգամ, երբ նրա կեսգիշերային զարկերից հետո հայտնվում է նախկին թագավորի ուրվականը, կնշանակի, կոմպոզիտորի հղացմամբ այդ ուրվականը երաժշտության մեջ պետք է «երևար» հենց այդտեղ, այլ ոչ թե նախաբանի առաջին թեմայում։ Չայկովսկու նամակներում էլ ոչ մի ակնարկ չկա, թե նախերգանքի առաջին թեման նվիրված է Համլետի հոր ուրվականին։ Թեմայի այդպիսի բնորոշումն ուշ շրջանում է ծագել. երաժշտագիտական գրականության մեջ։ Դրան, ըստ երևույթին, հիմք է տվել թեմայի հենց մուտքը. լիտավրների ուժգնացող զարկերի ֆոնի վրա մեղեդին ասես հրաբխի միջից է մղվում, իսկ սգալից ու հանդիսավոր հնչողությունը դրան հատուկ խորհրդավորություն և վեհություն է տալիս։ Սակայն, ամփոփելով, թեման փոխակերպվում է, դառնում հարցական-խոհական, անվճռական, ասես համակվում է «Համլետյան տարակույսներով»։ Եվ մեր կարծիքով թեմայի այդպիսի բնութագրման և զարգացման մեջ պիտի տեսնել նախերգանքի երաժշտության շեքսպիրյան ատաղձը։ Չէ՞ որ բնագրում էլ ուրվականը հաղորդում է այն, ինչը Համլետն արդեն կասկածում էր իր հոգու խորքում և որը շուտ թե ուշ պիտի կռահեր։ Ուրվականի խոսքերը Համլետի ապրած ողբերգության շարժառիթն են, բայց ոչ պատճառը։ Համլետը ողբերգության սկզբից ևեթ ներկայանում է իբրև Համլետ, և այդպիսին էլ մնում է մինչև վերջ՝ ամբողջական ու հասուն մի բնավորություն, որը հետագայում լոկ բացահայտվում է, այլ ոչ թե ինչ-ինչ փոփոխումներ ապրում։ Նույնը երաժշտության մեջ. արտաքուստ հայտնվելով սգադեմ ու մտախոհ, նախաբանի առաջին թեման դառնում է Համլետի ասես ներքին ձայնը, որ արտահայտում է այդ մեծ հոգուն կեղեքող ցավերը։ Եվ այն ժամանակ ավելի օրգանական, խսկապես «համլետյան» է դառնում նախաբանի երկու թեմաների փոխադդեցությունը, շեքսպիրյան հարազատություն է ձեռք բերում երաժշտության հետագա ողջ ընթացքը սոնատային ալեգրոյում։

Նորից դառնանք այն հարցին, թե որչափով է Պ. Ի. Չայկովսկին իրականացրել «Համլետի» նկատմամբ իր ունեցած ծրագրային պահանջները, որոնք մեզ հայտնի են Ա. Տոմայի օպերայի մասին նրա գրած ֆելիետոնից։

Իհարկե, Չայկովսկուն նույնպես չհաջողվեց երաժշտության մեջ արտահայտել Համլետի «սպանիչ իրոնիան» «չարակուտակումից փոքր-

ինչ խանգարված նրա մտքի զուտ դատողական աշխատանքը»։ Համլետը Չայկովսկու երաժշտության մեջ, ի նմանություն կոմպոզիտորի մյուս երկերի հերոսների, պարտության է մատնվում ճակատագրից։ Նրան ինչ-որ չափով բնահատուկ են նաև բայրոնյան հերոսի գծերը՝ մելամաղձություն, ռոմանտիկություն, թեպետ նախերգանքի ձեռագրի սկըզբում Չայկովսկու ձեռագրով գրված է հետևյալը. «Անել այնպես, որ շատ նման չլինի Մանֆրեդին» Չայկովսկու Համլետին բնորոշ է պատանեկան ոգեշնչվածությունը, լիրիզմը, երազկոտությունը։

Բայց միևնույն ժամանակ նախերգանքի երաժշտության մեջ հսկայական թափով ու հուզական խոր հագեցվածությամբ վերապատկերված է Համլետի ողբերգայնությունը, նրա հոգու դեգերումներն ու տառապանքը, նրա մտքի փիլիսոփայական կերպվածքը։

Ցավոք, նախերգանքի երաժշտությունը դեռևս արժանի ճանաչում չի գտել։ Սակայն այդ երաժշտության անտարակուսելի և մնայուն արժանիքները թույլ են տալիս հուսալու, որ ապագայում «Ռոմեո և Ջուլիետ» նախերգանքի հետ միասին «Համլետ» նախերգանք-ֆանտազիան ևս իրավամբ արժանի տեղ կգրավի երաժշտական շեքսպիրականի ամենահետաքրքիր ու առավել հաջողված նմուշների կողքին։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. **Чайковский,** Полное собрание сочинений, М., 1963, 2, էջ 65։
2 Նույն տեղում, էջ 43։
3. „П. Чайковский о симфонической музыке", М., 1963, էջ 131։
4. Նույն տեղում, էջ 75, 76։
5 Նույն տեղում, էջ 76։
6. „П. Чайковский об опере и балете", М., 1960, էջ 78։
7. Նույն տեղում, էջ 43։
8. Նույն տեղում, էջ 45—46։
9. „П. Чайковский о симфонической музыке", էջ 150։
10. **М. И. Чайковский,** Жизнь П. И. Чайковского, т. III, М., էջ 328։
11. **П. И. Чайковский,** Переписка с Н. Ф. Фон Мекк, т. III, էջ 539։
12. **Чайковский,** Полное собр. соч., т. 2, էջ 103։
13. Նույն տեղում։
14. Նույն տեղում։
15. **А. Н. Должанский,** Музыка Чайковского, Симфонические произведения, Л., 1960, էջ 230։
16. „Шекспир и музыка", сборник, **Ю. Кремлёв,** Шекспир в музыке Чайковского, Л., 1964, էջ 236—237.
17. **Орджоникидзе Гиви,** Оперы Верди на сюжеты Шекспира, М., 1966, էջ 84—86։
18. Տե՛ս ծանոթագրություն 12։

ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ
ԵՎ ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐ

ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԱՆԱՎԱՐՏ ԵՎ ԱՆՏԻՊ ՄԻ ՀՈԴՎԱԾԸ

Հրապարակում և առաջաբան Արամ Ինճիկյանի

Ի՞նչ դերատեքստով է Ադամյանը Համլետ խաղացել։

Այս հարցը, բնականաբար, զբաղեցրել է և դեռ զբաղեցնում է Շեքսպիրի և «Հայ հանճարեղ Համլետի՝ Պետրոս Ադամյանի» (Թումանյան) ուսումնասիրողներին։

Հայտնի է, որ Սեննեքերիմ Արծրունին 1880 թ. օգոստոսին «Համլետը» թարգմանել է Ադամյանի համար, «ըստ պահանջման թատրոնի վարչության»[1]։ Սակայն այդ թարգմանությունը, որ մինչև տպագրվելը և տպագրվելուց հետո ենթարկվել է խստագույն քննադատության, չէր կարող գոհացնել և չի գոհացրել Ադամյանին։ Ժամանակի թատերախոսները նկատել են և հետագայի ուսումնասիրողները պարզել, որ հայ մեծ ողբերգուն Համլետի կերպարը մարմնավորելիս ունեցել է իր դերատեքստը՝ զգալիորեն տարբեր Ս. Արծրունու թարգմանությունից։

Արվել է երկու հետևություն՝ կամ Ադամյանը խաղացել է իր թարգմանած «Համլետի» տեքստով և կամ Ս. Արծրունու թարգմանությունն իր խմբագրությամբ։

Առաջին հետևության հիմքը 1887 թ. «Օդեսսկի վեստնիկ» թերթի թղթակցին Ադամյանի տված տեղեկությունն է, թե ինքը իր համար թարգմանել է միայն «Համլետը»։ Վ. Թերզիբաշյանը և Ռ. Զարյանը միանգամայն իրավացի հանգել են այն եզրակացության, որ Ադամյանի խոսքը վերաբերում է ոչ թե ամբողջ «Համլետին», այլ միայն իր դերատեքստին[2]։ Հավաստին, այսպիսով, մնում է երկրորդ ենթադրությունը։ Այս վերջինն ամրապնդելու համար Վ. Թերզիբաշյանը և Ռ. Զարյանը որպես փաստարկ հենվել են «Համլետի»՝ Գ. Բաբայանի թարգմանության մասին Թումանյանի գրած հոդվածում Ադամյանի դերատեքստից կատարված երեք մեջբերումների վրա։

«Թումանյանը և Շեքսպիրը» մեր ուսումնասիրության առնչությամբ վերանայելով բանաստեղծի արխիվը, հիշյալ գրախոսականի սևագրություններում, ինչպես և «Համլետի» Գ. Բաբայանի թարգմանության՝ Թումանյանի ընտանիքի մոտ պահպանվող մի օրինակի լուսանցքներում հանդիպեցինք Ադամյանի դերատեքստից մի շարք այլ մեջբերումների։ Ի վերջո, «Համլետի» Հովհ. Մասեհյանի և Գ. Բաբայանի թարգմանությունների գրախոսության սևագիր թերթերի միջից հայտնաբերվեց Թումանյանի «Ադամյանը Համլետի դերում» *անավարտ հոդվածը[3], որ վերաբերում է մեծ ողբերգուի դերատեքստին, և ոչ թե խաղին, ինչպես ենթադրվել է։*

Ադամյանի դերատեքստը, որից Թումանյանը բազմաթիվ մեջբերումներ է կատարել,

րատ բանաստեղծի վկայության, պահվելիս է եղել Կովկասի Հայոց բարեգործական ընկերության գրադարանում[4]։

Արդ, ո՞ւմ թարգմանությունն է եղել արտիստի ձեռքի տակ։

Թումանյանը թարգմանչի անունը չի տալիս, այլ բավականանում է միայն դիտելով, որ «ըստ երևույթին, թարգմանված է ռուսերենից (կարծեմ Կռոնբերգից). Հորացիոն գրած է Գորացիո,—ինչը Ադամյանը գրել է Օրացիո»։

Մանրազնին համեմատությունը հավաստեց, որ դա, հիմնականում, Ս. Արծրունու թարգմանությունն է։ Ասում ենք «հիմնականում», որովհետև մի քանի տեղ այն տեքստը, որի վրա արտիստն ուղղումներ և փոփոխություններ է կատարել Արծրունու թարգմանությունից տարբեր է։

Այդ տեղերը, ինչպես և Ադամյանի դերատետրից Թումանյանի կատարած մեջբերումները համեմատեցինք արտիստի «Շեքսպիր և յուր «Համլետ» ողբերգության աղբյուրն ու քննադատությունները» գրքում եղած համապատասխան մեջբերումների հետ և տեսանք, որ դրանք բոլորովին տարբեր են։ Մեզ մնում էր նույն աշխատանքը կատարել «Համլետի»՝ Ավետիք Եղիկյանի թարգմանության հետ, որին, ձեռագիր վիճակում, անշուշտ Ադամյանը ծանոթ է եղել, քանի որ հիշատակում է իր ուսումնասիրության առաջաբանում (էջ Գ)։ Ա. Եղիկյանի թարգմանությունը ևս տարբեր է Ադամյանի դերատետրից։

Այս ամենը հիմք են տալիս եզրակացնելու, որ Ադամյանն իր դերատետրը պատրաստելիս հիմնովին խմբագրել է Ս. Արծրունու թարգմանությունը և տեղ-տեղ նորից թարգմանել՝ հիմք ունենալով «Համլետի» ռուսերեն և ֆրանսերեն հրատարակությունները։ Իսկ ինչ վերաբերում է իր ուսումնասիրության մեջ բերված հատվածներին, ապա դրանք նա տվել է ամբողջովին նոր թարգմանությամբ։

Ստորև հրապարակում ենք Թումանյանի «Ադամյանը Համլետի դերում» սևագիր անավարտ հոդվածը, վերջում նաև գրախոսականների սևագրություններում և Գ. Բաբայանի թարգմանության լուսանցքներում Թումանյանի մեջբերումները Ադամյանի դերատետրից։

ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

ԱԴԱՄՅԱՆԸ ՀԱՄԼԵՏԻ ԴԵՐՈՒՄ

<...>Փոքր ինչ առավել [մոտիկ] քան բարեկամ և հեռու, քան որդի։

—Ո՛չ, կայսրուհի, ոչ թե կերևա, այլ իսկապես կա. երևույթներու չեմ ճավատար—(«ոչինչ կերևա, ես չգիտեմ»՝ ջնջած է և իր ձեռքով գրած —«երևույթներու չեմ հավատար»)։

Ասում է՝ սուգի արտաքին նշաններն ու ձևերը «չեն կարող իսկապես ցույց տալ հոգվույս զգացմանց (չփորմունքները ջնջած է և իր ձեռքով գրած՝ խառնակությունքը), որով ես կտոչորվիմ»։

—«Ո՜, եթե դուք, հոգուս շղթաներ...», մենախոսության մեջ մոր

ամուսնության մասին մտածելով, բացականչում է. ...«Ինչու մինչև այս աստիճան պիտի...» ջնջած է՝ հասնել, որ անշուշտ վերաբերում է նախորդ նախադասության մեջ հիշված ողորմելի աշխարհին, և իր ձեռքով ավելացրած է՝ հասնել ամենայն ինչ։ «Միայն երկու ամիս է, որ նա մեռավ, ո՛չ, երկու էլ չկա։ Թագավորն այնքան ազնիվ (իր ձեռքով) որքան էր Հիպերիոն (այս՝ ջնջած) Սատիրին (իր ձեռքով ջնջած՝ համեմատելով, գրած) համար...

Ա. գործ. II տեսիլից <ըստ Արծրունու՝ Գ> Ադամյանի դերի մեջ ջնջած է Համլետի և Հորացիոյի խոսակցությունից այս կտորը.

(Հորացիո, իշխան)

Համ. Ուրախ եմ, որ քեզ նմանապես կուտեսնեմ, ողջույն։ Ճշմարիտ, ի՞նչ բան քեզ այստեղ բերեց։

(Հորացիո) Ծուլությունը, իմ բարի իշխան։

Համ. Չէի կամենալ քո թշնամուցն անգամ լսել այդ խոսքը։ Եվս առավել դու չպիտի անարգես իմ լսելիքը, ինքդ քո դեմ զրպարտելով։ Ես գիտեմ, որ դու ծույլ չես։ Ի՞նչ գործ ունես դու էլզինորում։ Մենք այստեղ քեզ հարբեցողություն կսովորեցնենք»։

Նույն տեսարանի մեջ հանված են հետևյալ խոսքերը իր հոր մասին.

«Մարդ էր նա կատարյալ, այս բառի բոլոր նշանակությամբ. նորա նմանը ես չեմ գտնի<լ>»։

Հանված են նրա հարցուփործը յուր հոր ուրվականի կերպարանքի մասին։

Երբոր վճռվում է պահնորդների հետ գիշերը հսկելու, որ ուրվականին տեսնի, ասում է.

«Եվ եթե նա կրկին ընդունե հորս կերպարանքը, ես հետը կխոսեմ, թեպետ դժոխքն ինքն բանար յուր բերանը և հրամայեր լռել։ Կխնդրեմ ձեզանից—ինչպես որ մինչև ցայժմ պահպանել եք այդ խորհուրդը— պահպանեցեք դարձյալ ապագայում և ինչ որ տեսնենք այս երեկո...»

Այս տողերը նույնպես [հանված] ջնջված են և շարունակության վրա կպցրած է մի թղթի կտոր, որի վրա Ադամյանը իր ձեռքով փոփոխած գրել է տեսարանի վերջին մենախոսությունը, որ, ըստ երևույթին, բաց է թողած դերի մեջ։ Ադամյանի գրածը տարբեր է պ. Արծրունու թարգմանությունից, և այսպես է—

— Իմ հոր ստվերը, որ երևում է զրահավորյալ, ո՜հ մի չար բան կա այստեղ, սկսում եմ կասկածել մի որևէ մատնություն։ Ո՜հ կուզեի,

որ գիշերը արդեն հասած լինի. մինչև այն ժամանակ՝ հանգարտիր, հոգիս։

Չի կա՛ մի բանարարություն, որ չի հայտնվի մարդկանց, եթե երկրագունդին տակն անգամ իսկ պահված լինի։

Ա. Գործ. IV տեսարան [ի մեջ] դարատափի վրա Համլետը հսկում է զինվորների հետ։ Լսվում են թնդանոթի որոտ, փողերի ձայն և ուրախության աղաղակներ։ Թագավորը զվարճանում է պալատում։ Այս մի սովորություն է, և Համլետն ու Հորացիոն խոսում են սրա մասին. Համլետն ասում է... Հազիվ նա լցնում է (ջնջ<ել է>՝ պարզեցնում է) գինու բաժակը, որ երաժշտությունը և փողերու գոչյունը (ջնջել է՝ թնդանոթի որոտումը) ավետում է նորա կենաց բաժակները (ջնջել է՝ նորա ճաղբույրյունը գինվո դեմ):

Այս խոսակցությունը իր ձևերով փոփոխության է ենթարկել ու կրճատել։

Երևում է ուրվականը։ Համլետն սկսում է խոսել. «Պաշտպանեցեք մեզ, ո՛վ սերովբեք երկնից։ (Լռություն)։

Ոգի՞ ես դու բարության, թե անիծյալ սատանա... և այլն։ Դու հայտնվում ես ինձ այնպիսի (ջնջել է՝ կոչական դեմքով, շինել է՝ գրավիչ և սիրելի կերպարանքով), որ ես պարտ եմ խոսել քեզ հետ...

Ինչու գերեզմանը, ուր մենք տեսանք քեզ այնքան հանգիստ պառկած (ջնջել է՝ բացեց, շինել է՝ բարձրացուց և գլորեց) յուր ծանր և (?) մարմարյա (ջնջել է՝ կոկորդը, շինել է՝ կափարիչը), որ արտաքսե քեզ...

Հինգերորդ տեսարանի մեջ ամբողջովին ջնջել է «Տեր երկնից և երկրի, էլ ի՞նչ կա, դժոխքն է՞լ պիտի կանչեմ և այլն» մոնոլոգը։

(«Դանիայում չկա ոչ մի անպիտան չարագործ, որ միևնույն ժամանակ չլինի անխիղճ խաբեբա» —համեմատել Բաբայանի հետ)։

Երդման տեսարանում ջնջել է . . . «Է՜հ, պարոններ, դուք լսո՞ւմ եք, որ բարեկամս դագաղի մեջ քնած չէ. կամենո՞ւմ եք երդվել.

...Որ դուք երբեք չեք խոսիլ այն բանի մասին, ինչ որ տեսաք. երդվեցեք սուրիս վերա»։ Ջնջել է նույնպես «այստեղ և ամեն տեղ», թողնելով անգլիերենը՝ Hik et ubique. Ուրվականի ձայնին, որ գետնի տակից կանչում է՝ «Երդվեցե՛ք», Համլետը պատասխանում է՝ «Փառավոր գետնափոր ես դու (շինել է՝ սա)--սկզբում ավելացրել է՝ «Լավ ասացիր, ծեր խլուրդ»։

Բառախաղ՝ օտարոտի և օտարական։

Համլետը զարմացած Հորացիոյին ասում է.

«Այդ զարմանքը ընդունիր քո բնակարանում իբրև օտարականի»: Ադամյանը ջնջել է՝ գրել—«Օտարականաց արժանի ընդունելությամբ պատվենք նրան, Հորացիո»: Այս մի բառախաղ է, որ Մասեհյանը թարգմանել է այսպես <...>[5]:

Շարունակում է — Երկնքում և երկրի երեսին շատ բան կա, Հորացիո, որ մեր փիլիսոփայությունը (ջնջել է՝ փիլիսոփաները) անգամ չի (չեն) էլ երազել: Բայց այստեղ <...>[6]:

<...> էլ փոխենք. Երդվեցեք և այստեղ, ինչպես որ առաջ. ինչպես որ ես ինքս կվարվեմ և այլն, փոխել է.—Երդվեցեք դարձյալ առաջվա պես. եթե մի եզական բան նշմարեք իմ վարմունքիս մեջ... Գուցե ես հարկավոր համարեմ խելագար ցույց տալ, չլինի որ դուք, այսպես (մեկնելով ջնջել է—գրել)՝ ձեռքերդ խաչաձև դնելով... և ոչ մի այսպիսի ակնարկություններով ցույց տաք, որ իմ մասին մի բան գիտեք: Երդվեցեք Աստուծով և մահվան ժամուն (ինքն ավելացրել է) ճանուն նորա պաշտպանությունով:

[Մասեհյանն ասում է.

Դեհ, դուք երդվեցեք, և թող տերն Աստված
Ձեր կարոտ վայրկյանին ձեզ օգնական լինի]:

II գործողության մեջ II տեսարանում [որ գրած է I—տեսարանների մեջ ճշտություն չի պահած, չի նշանակած]:

Պոլոնիուսը Համլետին փործելուց հետո արձակուրդ է խնդրում—

Համլետ—Այն բոլորը, ինչ դու կարող կլինեիր ինձանից առնել (ջնջել է՝ ոչնչից) ես այնքան հոժարությամբ չէի աղատվի, ինչպես կյանքիցս, ինչպես կյանքիցս (էջ 8):

Համլետը Գիլդենշտերնին և Ռոզենկրանցին իրանց այցի համար շնորհակալություն է հայտնում.

—Ես այնքան աղքատ եմ, որ շնորհակալությունս անգամ չեմ կարող հայտնել. բայց դարձյալ շնորհակալ եմ ձեզանից (ջնջել է՝ «և զգուշացնում եմ ձեզ, որ իմ շնորհակալությունս ձեզ կես դուրուշի օգուտ չի տա», գրել է՝ «և պետք է ասել, որ այս շնորհակալությունս մի փոքր ավելի արժի»:

Առհասարակ հակառակն է—թեև իմ շնորհակալությունը գրոշ չարժի ձեզ համար... Սրանով Համլետն ակնարկում է իր դիրքն ու վիճակը պալատում:

III գործողություն

Համլետն Օֆելիային ասում է—«Գեղեցկությունը, ավելի շուտ անարատությունը անպարկեշտության կհասցնի, քան առաքինությունը կարողանա նմանեցնել։

Պետք է լինի—

Բայց անարատությունը չի կարող գեղեցկությունը պահել անարատ։

II տեսարանում կրճատել է գերասաններին տված խրատը, Հորացիոյի հետ ունեցած մտերմական խոսակցությունը և ներկայացման ժամանակ Օֆելիայի հետ զրույցը։

Հոնզագոյի սպանությունը—ներկայացման ժամանակ, երբ թագավորը հանկարծ վեր է կենում հեռանում, Համլետը, իր գյուտին ուրախացած, վեր է թռչում—աղաղակում, (ցնչել է—թող սրտալով վազե* վհատյալ նապաստակը, առողջն ուրախանում է. պետք է, որ մեկը քնի, երբ մյուսն արթնցած է, բովանդակ աշխարհն այսպես ստեղծած է՝ չինել է.

Վիրավորեցին նետով եղջերուն,
Մինը վայում է, այլ մյուսը ծիծաղում.
Մինը խնդում է, մին<ն> էլ արտասվում,
Այս տեսակ է ողջ այստեղ աշխարհում <...>

<«ՀԱՄԼԵՏԻ»՝ ՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԳՐԱԽՈՍԱԿԱՆՆԵՐԻ ՍԵՎԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻՑ>

<...> էջ 26. «Կարծես ախորժակը որքան սրվում էր, այնքան քաղցըր էր զգում»։

Կարծում եմ, էս «քաղցրը» նույնպես տպագրական սխալ է. պետք է լինի՝ «քաղց էր զգում», մեծանում էր, աճում էր։

<Լուսանցքում> «Ադամյան՝ «Նորա սերը սիրո երջանկության հետ աճում էր»։

էջ 30. Համլետը առաջին անգամ, որ լսում է, թե իր հոր ուրվականը երևացել է, բացականչում է.

«Հրաշալի՜ բան է»։

«Հարշալի»-ն բնագրի strange-ն է, որ անգլիերեն բառգրքում կնշանակի և՛ օտարոտի, և՛ զարմանալի, և՛ հրաշալի, անծանոթ, օտար։ էստեղ լինելու էր զարմանալի բառը։

Ադամյան՝ «Զարմանալի է»։

---

* Բնագրում՝ Վազում։

Գաղտնիքը լսելուց հետո Համլետը բացականչում է. «Ժանտ դավերն ի վերջո կգան հրապարակ, թեև հողագունդը քողարկի իր տակ...»: Պետք է լինի՝ «Թեկուզ հողագունդը ծածկի իր տակ»:

<Լուսանցքում> «Ադամյան իր դերի վրա (որ ուրիշ ձեռքով է արտագրած) ինքն իր ձեռքով գրել է առանձին թղթի վրա և կպցրել. ասում է. «Չի կա մի բռնաբարություն (պետք է լինի՝ գաղտնիք), որ չի հայտնվի մարդկանց, եթե երկրագունդին տակին անգամ իսկ պահված լինի»:

էջ 52. «Համլետ: Հա՛, հա՛, տղա, ինչպե՞ս, այդպե՞ս ես ասում: Այդտեղ ես, պարկեշտ մարդ»:

Թարգմանիչներից ոմանք խուսափում են էս կտորից, կրճատում են:

<Լուսանցքում, մատիտով>. Ադամյանը ջնջել է իր դերում:

...Ադամյանի դերում՝ Ջորացած տունկերով խեղդված մի պարտեզ»:

«Դու հայտնվում ես ինձ այնպիսի կոչական (вызывающим) *դեմքով»:*

Ինքը Ադամյանը «կոչական դեմք»-ը ջնջել է, վրեն գրել՝ «Գրավիչ և սիրելի կերպարանքով»:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. *«Համլետ: Ողբերգություն հինգ արարվածով», Հեղինակություն Վիլյամ Շեքսպիրի: Թարգմանություն Սեննեքերիմ Արծրունու, Թիֆլիս, 1889: Թարգմանչի առաջաբանը, էջ 5:*
2. *Վ. Ֆ ե ր դ ի ր ա շ յ ա ն, Շեքսպիրը հայերեն, 1956, էջ 74: Ռ ու բ ե ն Զ ա ր յ ա ն, Ադամյան, «Արվեստ», 1960, էջ 401:*
3. *Գրականության և արվեստի թանգարան, Թումանյանի արխիվ, № 195:*
4. *Նույն տեղում, № 188, թերթ 1 բ.: Անհրաժեշտ է Երևանի և Թբիլիսիի արխիվներում որոնումներ կատարել, թերևս մի օր հայտնաբերվի Ադամյանի դերատեքստն ամբողջությամբ:*
5. *Թումանյանի ինքնագրում Մասեհյանի թարգմանությունը չի բերված:*
6. *Այստեղ ընդհատվում է «Ադամյանը Համլետի դերում» խորագիրը կրող հոդվածի ինքնագիրը: Շարունակության մի հատվածը, որ դնում ենք ստորև, գտնվեց «Համլետ»-ի՝ Գ. Բաբաջյանի թարգմանության դրախոսականի սևագրերում (ԳԱԹ, Թումանյանի արխիվ, № 189):*

«ՀԱՄԼԵՏԻ» ՄԻ ԱՆՏԻՊ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հաղորդում Գոհար Ազնավուրյանի

Հայ թարգմանական գրականության մեջ բացառիկ տեղ է գրավում Արշակ Չոպանյանը։ Հայ գրականության ընտիր գոհարները եվրոպացիներին ծանոթացնելու և եվրոպական առավել ականավոր հեղինակների երկերը հայ ժողովրդի սեփականությունը դարձնելու գործում Չոպանյանի երախտիքը մեծ է։

Չոպանյանը թարգմանական գրականության ասպարեզում աշխատել է շուրջ յոթ տասնամյակ և վաստակել այն համբավը, որին ամենայն իրավամբ արժանի է։

Եվրոպական գրականությունից Չոպանյանը թարգմանել է առաջին հերթին ֆրանսիական, մասամբ անգլիական, իտալական, լեհական, ամերիկյան, բելգիական, հունական և այլ ազգերի հեղինակներին։ Հիշենք դրանցից մի քանիսին. Հյուգո, Դյումա (հայր և որդի), Լաֆոնտեն, Բոդլեր, Մյուսե, Միշլե, Լամարթին, Շաթոբրիան, Գոտիե, Շեքսպիր, Բայրոն, Սկոտ, Շելլի, Պո, Վերգիլիոս, Դանթե, Տասսո, Անդերսեն, Միսթրալ։ Այս և այլ գրողների ստեղծագործություններից կատարած թարգմանությունները մինչև հիմա խոր ու հանգամանալի ուսումնասիրության չեն ենթարկվել։ Իհարկե, Չոպանյանի այս կամ այն թարգմանության առիթով գլխավորապես սփյուռքահայ և մասամբ օտար մամուլի էջերում հոդվածներ են լույս տեսել, նրա թարգմանությունների հրատարակությունների առիթով մի շարք հայտնի հեղինակներ առաջաբաններ են նվիրել, բայց դրանք չափազանց քիչ են Չոպանյան-թարգմանչի վիթխարի աշխատանքը գնահատելու համար։ Եվ այդ քիչն էլ լավ հայտնի չէ մեր ընթերցող հասարակայնությանը։

Չոպանյանը ծնվել է 1872-ին, Պոլսի Բեշիկթաշ արվարձանում, ոսկերիչ Հովհաննես Չոպանյանի ընտանիքում։ Մեկ ամսական՝ զրկվել է մորից և մնացել օտարների խնամքին։ Հայրը թեև հոգատար վերաբերմունք է ունեցել երեխայի նկատմամբ, սակայն առանձին գուրգուրանք չի ցուցաբերել, որին կարոտ է եղել մայրական գորովից զրկված փոքրիկը։ Մեծանալով և գրաճանաչ դառնալով օտար ընտանիքում ու միջավայրում՝ մեկուսացած, ինքնամփոփ կյանք է ունեցել։ Նվիրվել է ընթերցանության և իր մխիթարությունը գտել հորեղբոր՝ գրասեր, ազգային գործիչ, ամիրա Հարություն Չոպանյանի հարուստ գրադարանում։ Փոքր հասակից կարդացել ու ծանոթացել է Ղ. Ալիշանի, Մ. Բեշիկթաշլյանի, Պ. Դուրյանի, Թ. Թերզյանի, Խ. Նար-Բեյի, համաշխարհային համբավ ունեցող եվրոպացի հեղինակներից շատերի գործերին։ Օտար գրողներին սկզբում ծանոթացել է մայրենի լեզվով, իսկ մի փոքր ավելի ուշ՝ դպրոցում, բնագրերով՝ ֆրանսերեն, անգլերեն և մասամբ նաև իտալերեն (վերջինս բառարանի օգնությամբ)։

Չոպանյանը կարդացել և հարստացրել է իր գիտելիքները, միաժամանակ բառարանների օգնությամբ թարգմանական փորձեր է արել մի շարք անվանի հեղինակների երկերից։

Դպրոցական հասակում արած թարգմանական առաջին փորձերին անդրադառնալով, Չոպանյանը գրել է. «Արդյունքն անշուշտ պակասավոր էր, բայց ես մեծապես օգտված եմ այդ թարգմանական առաջին աշխատանքներեն, զոր բոլոր սրտով կ՚հանձնարարեմ սկսնակներուն (խոսքը Ս. Թըլյանի մասին է—Գ. Ա.), վասնզի գրական կազմավորման առաջին շրջանի մեծ հեղինակներու մտածման ու ոճին հետ այդ մոտիկ շփումը թանկա-

գին նպաստ մըն է պատանիի մը համար՝ իր մտավոր բարոյական ու գեղեցկագիտական ինքնությունը գտնելու, ձևավորելու, հղկելու ճիգին մեջ»[1]։

Զարմանալի չէ, որ գրականության, թատրոնի և ընդհանրապես արվեստի հանդեպ ունեցած հակումների մղումով, շատ վաղ, 11—12 տարեկան հասակից, Զոպանյանը զբաղվել է ինքնուրույն ու թարգմանական ստեղծագործական աշխատանքով ու թողել ահագին գրական ժառանգություն, որի մի մասը հրապարակի վրա է, իսկ մյուս մասը, մեծ մասամբ անտիպ և ուսումնասիրության կարոտ, մնացել է իր մեծահարուստ արխիվում։

10—11 տարեկան Զոպանյանն ընդունվել է Պոլսի Պեշիկթաշի թաղային Մաքրուհյան երկսեռ վարժարանը, որ մեծ ազդեցություն է ունեցել նրա մտքի կազմավորման, զարգացման վրա։ Հայոց լեզվից աշակերտել է «Ծաղիկ հայ գրականության» դասագրքերի և երկու պատմավեպերի, Արշակ Երկրորդի և Պապ թագավորի մասին գրած պատմական ուսումնասիրության հեղինակ Եղիազար Մուրադյանին։ Իր ուսուցչի ձեռքի տակ և, ինչ խոսք, նրա ազդեցությամբ, Զոպանյանը կատարել է իր գրական առաջին քայլերը և հետագայում բազմիցս խոստովանել, որ ինքը շատ է պարտական ուսուցչին։ Իր հուշերում նա երախտագիտությամբ է խոսել իր մի այլ ուսուցչի մասին ևս։ Խոսքը Սրապիոն Թղլյանի մասին է՝ թատերագետ, արևմտահայ թատերական գործիչ, թարգմանիչ և երկարամյա մանկավարժ. Վերջինս առանձին ուշադրություն է նվիրել ընդունակ պատանուն, օգնել, որ տպագրվեն նրա առաջին ինքնուրույն և թարգմանական գրչափորձերը։ Դրանք լույս են տեսել 1885-ի «Բուրաստան մանկանց» հանդեսում[2]։

Զոպանյանը Մաքրուհյան վարժարանում սովորել է թուրքերեն, ֆրանսերեն և անգլերեն։ Այդ ժամանակաշրջանից մեզ հասել են մի շարք ինքնագիր բառարաններ, որոնք ցույց են տալիս, թե ինչպիսի բառապաշար է ունեցել վերոհիշյալ լեզուներից և հատկապես անգլերենից։ Վերջինիս ուսուցիչը եղել է հետագայում հայտնի կրթական գործիչ, մանկավարժ՝ Հովհաննես Հինգլյանը, որը հմտորեն դասավանդել է իր առարկան և որի շնորհիվ Զոպանյանը դեռ այդ վարժարանում եղած տարիներին անգլիական գրականությունից թարգմանություններ է արել։ Դրա մասին նա հիշատակում է իր հուշերում[3]։

Մաքրուհյան վարժարանում ֆրանսերենի ուսուցիչներ են եղել Պոաժեոթիի և Լըսիռ տիկինները[4]։ Այդ լեզվից Զոպանյանն այնքան բառապաշար և գիտելիքներ է ունեցել, որ դպրոցում, հատկապես վերջին տարիներին, բնագրից թարգմանել է Վ. Հյուգոյի «Արքայն զբոսնու» պիեսը, «Իննսուներեք» վեպից մի հատված, Ալ. Դյումայի «Դավաճանության ներսի կողմը» կատակերգությունը։ Իտալացի բանաստեղծներից Տասոյի «Երուսաղեմ ազատյալ»-ից մի հատված, Դանթեի «Դժոխքը»։

Նույն վարժարանում սովորելիս Զոպանյանը փորձել է հայերենից ֆրանսերենի թարգմանել հայ հեղինակներից մի քանիսի գործերը, այդ թվում Մ. Պեշիկթաշլյանի «Վահան» թատերգությունը, որի սրբագրությունը կատարել է ֆրանսերենի դասատու տիկին Պոաժեոթթին։

Ուրիշ թարգմանություններ էլ հասել են մեզ հեղինակի ձեռագրով, մի մասը լրիվ, մյուսները՝ թերի, երբեմն՝ գրաբար, մեծ մասամբ՝ աշխարհաբար, որոնք պարզ գաղափար են տալիս պատանի թարգմանչի նախասիրությունների մասին։

Մի փոքր ավելի ուշ, արդեն Ղալաթիո կեդրոնական վարժարանում սովորելու ժամանակ, հայերենից ֆրանսերենի է թարգմանել Պետրոս Դուրյանի լավագույն տաղերից մեկը և կենսագրական հակիրճ տեղեկությունների հետ միասին, իր ֆրանսերենի ուսու-

ցիչ՝ Լարամպլեյի հանձնարարականով ուղարկել Բոյսակ՝ «Լափկեյար» հանդեսում տպագրելու։ Չոպանյանի թարգմանությունը լույս է տեսել հանդեսի խմբագրի հետևյալ ծանոթությամբ. «Պ. Արշակ Չոպանյանի թարգմանությունը բանաստեղծի ձևերով կատարված թարգմանություն է, միանգամայն ճշգրիտ ու թրթռուն, ան պահած է դմայլելի համը բնագրին»։

* * *

Արդեն երևաց, թե Չոպանյանը ինչ վաղ հասակից, գրեթե մանկական տարիներից է սկսել զբաղվել թարգմանությամբ և այնուհետև, տասնամյակների ընթացքում, թարգմանական ինչպիսի բազմակողմանի գործունեություն է ծավալել։

Կարո՞ղ էր, արդյոք, այսպիսի լայն նախասիրությունների տեր Չոպանյանը չհակվել դեպի Շեքսպիրը, չթարգմանել նրանից որևէ գործ, մանավանդ որ ինչ-որ չափով իմացել է անգլերեն։ Պարզվում է, որ ոչ։ «Իմ կյանքի վեպը» հուշերից երևում է, որ Տասո և Դանթե թարգմանելիս ձեռնամուխ է եղել թարգմանելու նաև «Համլետը»։

Դառնանք «Համլետի» թարգմանությանը, դրա հետ կապված մի շարք վավերագրերին, վկայություններին և հավանական ենթադրություններին, որոնք հայ շեքսպիրյան թարգմանական գրականության պատմության և նրա ուսումնասիրությամբ զբաղվող մասնագետների համար պետք է որ հետաքրքրություն ներկայացնեն։

Նախ երկու խոսք Չոպանյանի արխիվի մասին։

Չոպանյանի եղերական մահից հետո, 1957-ին, նրա արխիվն ամբողջությամբ Փարիզից փոխադրվեց Խորհրդային Հայաստան և հանձնվեց Գրականության և արվեստի թանգարանին։

Եվ հետո Չոպանյանի արխիվը բաժանվում է երկու մասի։ Նամականին՝ շուրջ 32.000, գրած և ստացած նամակներ։ Մյուս մասը՝ ստեղծագործական, որտեղ հավաքված են հրապարակախոսական, գրական, բանասիրական հոդվածները և «Անահիտ» հանդեսին ուղարկված թղթակցությունները։ Այստեղ է ամփոփված հայերենից օտար լեզվով և օտար հեղինակներից հայերեն Չոպանյանի կատարած թարգմանությունների մի կարևոր մասը. հիմնականում՝ անտիպ, մասամբ՝ լրիվ, մեծ մասամբ՝ թերի, խառնիխուռն վիճակում, որոնց միավորելու, համախմբելու, ամբողջացնելու համար ջանքեր են թափվում և դեռ պետք է գործի դրվեն։

«Համլետի» թարգմանության ձեռագիրը հայտնաբերվեց մաս առ մաս, երբեմն թերթ առ թերթ՝ ուրիշ թղթերի ու գրությունների հետ խառնված վիճակում։ Դժբախտաբար, գործը դեռևս չի ամբողջացած, թեև հեղինակը մի տեղ վկայել է, որ թարգմանությունն ավարտել է։

Առաջին հարցը, որ անմիջապես ծագում է և կարող է բնականաբար հետաքրքրել ուսումնասիրողին, այն է, թե ե՞րբ է կատարվել թարգմանությունը։

Մի շարք հավաստի փաստերի և Չոպանյանի հուշերում եղած վկայությունների հիման վրա կարելի է հավաստել, այդ թարգմանությունը Չոպանյանն արել է Պոլսի Պեշիկթաշի Թաղային Մաքրուհյան վարժարանում ուսանելիս։ Հայտնի է, որ Չոպանյանն այդ վարժարանն ընդունվել է 10—11 տարեկան հասակում, այսինքն՝ 1882—1883 թվականներին։ Մինչև 1886—1887 թթ. ուսումնական տարվա վերջը նա սովորել է այդ ուսումնարանում և դասընթացն ավարտել փայլուն գնահատականներով։

«Իմ ուսուցիչներս՝ Եղիազար Մուրատյան և Սրապիոն Թղլյան» վերնագրված հուշ-

րում Զոպանյանը գրել է. «Իր քաջալերանքին թե առած (խոսքերը Ս. Թղլյանի մասին է —Գ. Ա.), սկսած էի հասակես վեր հանդգնություններ ունենալ, փորձեր էի ֆրանսերեն թարգմանութենեն հայերենի վերածել Շեքսպիրի «Համլետը» և Տանթեի «Դժոխքը» ամբողջությամբ ու ֆրանսերեն բնագրեն՝ Շաթոպրիանի «Ռընեն», Տյումա հոր մեկ խաղ և Հյուկոյի «Իննսունները» ընդարձակ վեպը»[5]։

30-ական թվականների այս հուշերից հետո էլ, վերստին անդրադառնալով այս շրջանի ստեղծագործական կյանքին, Զոպանյանը նշել է, որ «Համլետի» թարգմանությունը կատարել է մինչև Կենտրոնական վարժարան մտնելը, այսինքն՝ մինչև 1887-ը։

Ի՞նչն է 14—15 տարեկան պատանուն մղել թարգմանելու «Համլետը»։ Ըստ երևույթին, այստեղ դեր են կատարել իր ուսուցիչները՝ անգլերենի դասատու Հովհաննես Հինգլյանը, որից նա առաջին անգամ լսել է Շեքսպիրի կյանքի ու գործի մասին, և թատերագիր, հայոց լեզվի ուսուցիչ Սրապիոն Թղլյանը։ Վերջինս իր ժամանակի հայտնի դեմքերից էր, կրթությունն ստացել էր Վենետիկի Մուրադ-Ռափայելյան վարժարանում, եղել էր Ղևոնդ Ալիշանի աշակերտը, բանաստեղծ Թ. Թերզյանի դասընկերը և Պ. Դուրյանի ուսուցիչը։ Սերտորեն կապված լինելով հայ թատերական կյանքին, նա, բնականաբար, ծանոթ էր հայ թատրոնի շեքսպիրյան ներկայացումներին, որոնց մեջ փայլատակել է Պետրոս Ադամյանը։

Թղլյանն Ադամյանին անձամբ ծանոթ է եղել դեռևս 1868 թվականից՝ Պոլսում Ասիական ընկերության կազմակերպած ներկայացումների շրջանից, որին իր մասնակցությունն է բերել Ադամյանը։ Այդ նույն ժամանակներում էլ ներկայացվել է Ս. Թղլյանի «Տիգրանուհի կամ հաղթանակ հայոց ընդդեմ մարաց» պիեսը, որի ներկայացմանը հավանաբար ներկա է եղել Պ. Ադամյանը[6]։ Ադամյանի հաջողությունները շեքսպիրյան դերերում խանդավառեցին նաև պոլսահայ մտավորականությանը։ Պարզ է, որ դրանցից մեկն էլ պետք է Զոպանյանի ուսուցիչ Թղլյանը լիներ։ Ամենայն հավանականությամբ, Թղլյանն իր թատերասեր աշակերտին ոգևորել է Շեքսպիրով ու Ադամյանով, և դա էլ նրան մղել է թարգմանելու «Համլետը»։

Կարևոր է մի ուրիշ հարց. Զոպանյանն ինչ լեզվից է կատարել իր թարգմանությունը։

Մեջ բերենք նախ Զոպանյանի վկայությունը. «Օգտվելով իր դասերեն և անգլիերեն-ֆրանսերեն բառարանե մը, Շեքսփիրի (որուն գործերուն անգլիերեն բնագիրները պարունակող ստվար հատորը գնած էի) «Համլետը», օգտվելով նաև ֆրանսերեն թարգմանութենե մը, ամբողջապես հայերենի թարգմաներ էի»[7]։

«Հայաստանի կոչնակում» հրապարակած հուշերում ևս Զոպանյանը հիշատակել է, որ «Համլետը» ֆրանսերեն թարգմանությունից վեր է ածել հայերենի, մինչդեռ «Պայքարի» մեջ գրել է, թե թարգմանել է բնագրից։ Այս երկու հիշատակումներից որն է ավելի հավաստի, դժվարանում ենք ասել, սակայն հայտնի է, որ Զոպանյանը շատ ավելի լավ է իմացել ֆրանսերեն, քան անգլերեն, թեև բացառված չէ, որ թարգմանության ժամանակ ձեռքի տակ եղած լինեին և՛ բնագիրը, և՛ ֆրանսերեն թարգմանության օրինակը։ Դա միանգամայն հավանական ենթադրություն է, քանի որ մի փոքր ավելի ուշ, արդեն Կենտրոնական վարժարանում, Բայրոնի, «Մանֆրեդը», Սկոտի «Այվենգոն», Պոյի «Ագռավը» և ուրիշ երկեր, իր իսկ վկայությամբ, թարգմանել է բնագրից։

Եվս մի տվյալ, որ այս ենթադրությունը հաստատող անուղղակի վկայության դեր է կատարում. Զոպանյանի թղթերում վերջերս հայտնաբերվեցին մի քանի անգլերեն-հայերեն ձեռագիր բառարաններ, որոնք կազմված են Մաքրուհյան վարժարանում սովորե-

յու տարիներին։ Դրանցից մեկը կազմված է 1886-ին, իսկ մյուսները, կարելի է վստահությամբ ասել, կազմված են Մարթուհյան վարժարանում ուսանելու և «Համլետը» թարգմանելու շրջանի մոտ։ Սրանց մեջ ընդգրկված անգլերեն բառերից (որոնց թիվը հասնում է շուրջ 2500-ի) շատերի իմաստը կապվում է «Համլետի» մեջ գործածվող բառապաշարին։ Հիշյալ ենթադրության օգտին է խոսում և այն փաստը, որ նույն շրջանում Չոպանյանն անգլերենից է թարգմանել Դերժավինի «Աստված» վերնագրով ընդարձակ բանաստեղծությունը։

Ասվածին ավելացնենք նաև հետևյալը. Չոպանյանն իր հուշերում գրել է, որ Մարթուհյան վարժարանում ուսանելու ժամանակ շատ թարգմանություններ է արել օտար հեղինակներից, սակայն տպագրության է հանձնել միայն մեկը։ Դա, ինչպես և նրա թարգմանությունները լույս են տեսել «Բուրաստան մանկանց» հանդեսում։ Չոպանյանը 1886-ի սեպտեմբերի 29-ին մի նամակ է գրել «Բուրաստան մանկանց» հանդեսի խմբագրությանը[8]։ Հիշատակելով այդ հանդեսում մի անգամ արդեն տպագրված լինելու փաստը, նա նոր նյութ է ուղարկում՝ գրելով. «Հուսով եմ, թե մեծահռչակ հեղինակին համբավն և զայն թարգմանելու համար իմ ըրած անթիվ ճիգերս պիտի կարենան բանալ «Բուրաստանի» սյունակներն այս հոդվածիս համար...[9]» (խոսքը վերաբերում է Ֆենելոնի «Վարք նախնի մեծանուն փիլիսոփայից» գրվածքի թարգմանությանը)։

Տասներկամյա պատանին արդեն համարձակորեն հրապարակ է եկել իր ինքնուրույն և թարգմանական առաջին փորձերով. հիրավի, զարմանքի արժանի երևույթ։

Ի՞նչ վիճակում է մեզ հասել «Համլետի» թարգմանության ձեռագիրը։

Թարգմանությունը կատարված է առանձին և տարբեր չափի ու գույնի թերթերի վրա՝ ցրված ամբողջ արխիվով մեկ։ Դա երկարատև ջանքեր պահանջեց դրանք ի մի բերելու համար։ Առայժմ հաջողվեց ամբողջացնելու առաջին արարից մինչև չորրորդի Չ. տեսարանը ներառյալ։ Պակասում է չորրորդի Ե. տեսարանը և հինգերորդ արարն ամբողջությամբ։ Մնացածը դեռևս չի գտնվել, բայց բացառված չէ, որ արխիվի վերջնական կարգավորման ժամանակ հայտնաբերվի նաև վերջին հատվածը և ամբողջացվի թարգմանությունը։

Պետք է ենթադրել, որ պահպանված թարգմանությունը առաջին սևագրությունն է, որովհետև առաջին արարի ձեռագրի վրա կան բազմաթիվ ջնջումներ, երբեմն ամբողջական էջերով։ Աստիճանաբար, փորձ և վարժություն ձեռք բերելու շնորհիվ, այդ ջնջումները նվազել են, իսկ վերջում համարյա՝ անհետացել։ Առաջին էջերում թարգմանության լեզուն, ոճը անհարթ է, իսկ վերջում՝ ավելի հղկված ու սահուն։ Սա էլ վկայում է, որ առաջին և վերջին արարների թարգմանությունները միմյանցից հեռու ժամանակներում են արված, մոտավորապես մեկից մեկ և կես տարվա ընթացքում։

Հետագայում Չոպանյանը չի անդրադարձել «Համլետի» թարգմանությանը։ Հավանաբար պատճառը Մասեհյանի թարգմանությունն էր (լույս է տեսել 1894-ին), որի համեմատությամբ իր կատարածը համարել է պակասավոր և անարժան նկատել լույս աշխարհ բերելու։ Ի դեպ, Չոպանյանը գրախոսել է Մասեհյանի թարգմանած «Համլետը»[10]։ Այդ հոդվածից երևում է, թե նա որքան լավ է իմացել Շեքսպիրին ընդհանրապես և «Համլետ» ողբերգությունը՝ մասնավորապես։

Անկախ Չոպանյանի թարգմանության մակարդակից, նրա արած գործը պատմագրական մի իրողություն է, որ հարստացնում է հայ շեքսպիրականի պատմությունը և դա կգրավի իր տեղը շեքսպիրյան մինչմասեհյանական թարգմանությունների մեջ։

Անելով այս համառոտ հաղորդումը հայ մշակույթի երախտավոր գործչի վաղ շրջանի թարգմանություններից մեկի մասին, դրանից մի հատված (Համլետի առաջին մենախոսությունը) ներկայացնում ենք ընթերցողին և մասնագիտական շրջաններին՝ այդ թարգմանության մասին պատկերացում տալու համար։

ՀԱՄԼԵՏ

Ա. Արար. (երկրորդ տես-ից)

ՀԱՄԼ.—*Ո՜հ, ինչո՞ւ երկրիս կարծեցյալ կեղեն չկակուղնար, չհալիր վշտեն և արտասվաց հեղեղներով չոչնչանար, կամ ինչո՞ւ հավիտենականն յուր շանթն արձակած չէ անձնասպանին դեմ։ Ով Աստվա՜ծ իմ, Աստվա՜ծ իմ, որչա՜փ ձանձրալի, անհամ և սնոտի են աշխարհի ամեն վայելքները. Աստվա՜ծ իմ, ինչպե՜ս կարհամարհեմ այս աշխարհը, որ կձանձրացնե զիս։ Անպտուղ և խոպան դաշտ մ՚է սա, դառն պտուղներով և վայրենի և թանձրամիտ մարդիկներով լի։ —Ինչպե՞ս գործերն այս աստիճանի հասան, դեռ երկու ամիս է իր մահվանեն ի վեր։—Ո՛չ, դեռ երկու ամիս ալ չկա։ Այնչափ կատարյալ թագավոր մ՚էր նա, որ ասոր հետ բաղդատելով, Աստված մ՚էր իգասերի մը քով. այնչա՜փ գորովալի էր մորս համար, որ թույլ չէր տար հողմոց ուժգնապես փչելով զայն բարկացնել։ Երկի՜նք և երկիր, պե՜տք է, որ հիշողությունս չկորսվի. ի՜նչ, կամուսնանա անոր հետ որովհետև նա զայն հրապուրեց յուր հարստությամբն, և սակայն դեռ ամիս մը անցավ... Չեմ ուզեր այս բանին վրա մտածել։ Տկարությո՜ւն, դու և կինը միևնույն անունն ունիք։ Դեռ ամի՜ս մը չկա։ Նույնիսկ դեռ չէ հինցած այն կոշիկն որով նա յուր ամուսնույն եռևեն գնաց արտասվելով։ Այո՛, նա։ Ո՜վ երկինք, անասունը, որ զուրկ է բանականութենե, ավելի երկար ատեն պիտի պահեր յուր տրտմությունը։ Ամուսնացած հորեղբորս հետ, որ չնմանիր բնավ հորս ինչպես ես՝ Հերակլեսին։ Ամսվա՜ն մը մեջ։ Ամուսնացավ նա դեռ արտասուքն ունեցած աչքերուն կարմրությունն չանցած։ Ո՜, հանցավոր շտապում. սրբապի՜ղծ ամուսնություն մը ընել։ Ասիկա լավ բան մը չէ և չկրնար ըլլալ։ Բայց, խորտակե, սիրտ իմ, քանի որ ստիպված եմ լեզուս շղթայել։*

(Կմտնեն Հորացիոս, Բեռնարդոս, Մարկելլոս)։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Ա. Չոպանյան, *Իմ ուսուցիչներս՝ Եղիազար Մուրադյան, Սրապիոն Թղլյան*, «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1930, № 1։
2. «Բուրաստան մանկանց»—հավաքածո բարոյական, բնախոսական, պատմական, ուսումնական, աշխարհագրական և այլ պիտանի գիտելյաց պատկերազարդ ամսագիր. լույս է տեսել Կ. Պոլսում 1882—1890 թթ., հրատարակիչ՝ Նշան Պերպերյան, խմբագիր՝ Կ. Կարակաշյան և ապա Մ. Տյուլբենթյան։ «Բուրաստան մանկանց» հանդեսում լույս է տեսել Ալեքսանդր Կիրոյի «Փոքրիկ Սավուայցին», որի մաքրագիր օրինակը գտնվում է Չոպանյանի արխիվում։
3. «Իմ կյանքի վեպը», «Պայքար» (Բոստոն), թերթոն № 32։
4. «Իմ ուսուցիչներս՝ տիկին Պրաճիոթթի, տիկին Պլանշ Լըսիս», «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1931, № 1։
5. «Հայաստանի կոչնակ», 1930, № 1։
6. Գ. Ստեփանյան, *Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության*, հ. 1, 1962, էջ 314—315։
7. «Իմ կյանքի վեպը», թերթոն № 32։
8. Գրականության և արվեստի թանգարան, Չոպանյանի արխիվ, նամականի։
9. Նույն տեղում։
10. Մեր գրերը—«Համլետի» թարգմանությունը. «Ծաղիկ» հանդես, 1895, Պոլիս, № 1։

ՄԻ ՄՈՌԱՑՎԱԾ ԷՋ ՄԱՍԵՀՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻՑ

Հաղորդում Վարագդատ Վարդանյանի

Պոլսում հրատարակվող «Սուրհանդակ» թերթի աշխատակիցը 1901-ի հունիսին Փարիզում այցելել է այդ ժամանակ դիվանագիտական միսիայով Ֆրանսիայի մայրաքաղաքում գտնվող Հովհաննես Մասեհյանին և նրա հետ ունեցած իր զրույցի մասին մի ակնարկ է տպագրել վերոհիշյալ թերթի 168-րդ համարում։

Այդ ակնարկը, որ մինչև հիմա չի հիշվել Մասեհյանին նվիրված հոդվածներում և վերջերս միայն վերաշարադրված տպագրվել է «Ալիքում», ուշագրավ է նշանավոր թարգմանչի կերպարն ամբողջացնելու առումով։

Նախ՝ Մասեհյանի արտաքինը ըստ «Սուրհանդակի» աշխատակցի. «Անկեղծությամբ և բարությամբ լեցուն լայն դեմքի մը վրա կրացվին երկու սև, խոշոր, խելացի աչքեր։ Բարձր ճակատ մը, որ իր ետևը կհովանավորեր ամենեն փայլուն, ամենեն զորեղ ու ամենեն արգավանդ իմացություններեն մեկը։ Իր խիտ թավ և թուխ պեխերը՝ առնական, աննվաճ կամք մը ու անհողդողդ նկարագրի մը տպավորությունը կշեշտեն։ Իր ամբողջ դեմքեն կարտացոլե հմայքի ու ազնվության անդիմադրելի ճառագայթում մը»։

Նկատելով, որ «Սուրհանդակի» աշխատակիցն իր այցելությանը հարցազրույցի հանգամանք է հաղորդում, թարգմանիչը շտապում է կանխել. «Ո՜հ, ի՞նչ հարկ, ես չեմ սիրեր շուրջս հանված աղմուկը»։

«Սուրհանդակի» աշխատակիցը, տեսնելով սեղանի վրա «Համլետի» հայերեն թարգ-

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Ա. Չոպանյան, *Իմ ուսուցիչներս՝ Եղիազար Մուրադյան, Սրապիոն Թղլյան*, «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1930, № 1։
2. «Բուրաստան մանկանց»—հավաքածո բարոյական, քրիստոնեական, պատմական, ուսումնական, աշխարհագրական և այլ պիտանի գիտելյաց պատկերազարդ ամսագիր. լույս է տեսել Կ. Պոլսում 1882—1890 թթ., հրատարակիչ՝ Նշան Պերպերյան, խմբագիր՝ Կ. Կարակուլյան և ապա Մ. Տյուլբենթյան։ «Բուրաստան մանկանց» հանդեսում լույս է տեսել Ալեքսանդր Կիրոյի «Փոքրիկ Սավուացին», որի մաքրագիր օրինակը գտնվում է Չոպանյանի արխիվում։
3. «Իմ կյանքի վեպը», «Պայքար» (Բոստոն), թերթոն № 32։
4. «Իմ ուսուցիչներս՝ տիկին Պրաճիոթթի, տիկին Պյանշ Լըսիո», «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1931, № 1։
5. «Հայաստանի կոչնակ», 1930, № 1։
6. Գ. Ստեփանյան, *Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության*, հ. 1, 1962, էջ 314—315։
7. «Իմ կյանքի վեպը», թերթոն № 32։
8. Գրականության և արվեստի թանգարան, Չոպանյանի արխիվ, նամականի։
9. Նույն տեղում։
10. Մեր գրերը—«Համլետի» թարգմանությունը. «Ծաղիկ» հանդես, 1895, Պոլիս, № 1։

ՄԻ ՄՈՌԱՑՎԱԾ ԷՋ ՄԱՍԵՀՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻՑ

Հաղորդում Վարագդատ Վարդանյանի

Պոլսում հրատարակվող «Սուրհանդակ» թերթի աշխատակիցը 1901-ի հունիսին Փարիզում այցելել է այդ ժամանակ դիվանագիտական միսիայով Ֆրանսիայի մայրաքաղաքում գտնվող Հովհաննես Մասեհյանին և նրա հետ ունեցած իր զրույցի մասին մի ակնարկ է տպագրել վերոհիշյալ թերթի 168-րդ համարում։

Այդ ակնարկը, որ մինչև հիմա չի հիշվել Մասեհյանին նվիրված հոդվածներում և վերջերս միայն վերաշարադրված տպագրվել է «Ալիքում», ուշագրավ է նշանավոր թարգմանչի կերպարն ամբողջացնելու առումով։

Նախ՝ Մասեհյանի արտաքինը ըստ «Սուրհանդակի» աշխատակցի. «Անկեղծությամբ և բարությամբ լեցուն լայն դեմքի մը վրա կրացվին երկու սև, խոշոր, խելացի աչքեր։ Բարձր ճակատ մը, որ իր ետևը կհովանավորեր ամենեն փայլուն, ամենեն զորեղ ու ամենեն արգավանդ իմացություններեն մեկը։ Իր խիտ թավ և թուխ պեխերը՝ առնական, աննվաճ կամք մը ու անհողդողդ նկարագրի մը տպավորությունը կչեշտեն։ Իր ամբողջ դեմքեն կարտացոլե հմայքի ու ազնվության անդիմադրելի ճառագայթում մը»։

Նկատելով, որ «Սուրհանդակի» աշխատակիցն իր այցելությանը հարցազրույցի հանգամանք է հաղորդում, թարգմանիչը շտապում է կանխել. «Ո՜հ, ինչ հարկ, ես չեմ սիրեր շուրջս հանված աղմուկը»։

«Սուրհանդակի» աշխատակիցը, տեսնելով սեղանի վրա «Համլետի» հայերեն թարգ-

մանությունը, հարցնում է, թե գործերով այդքան ծանրաբեռնված, ինչպե՞ս է կարողանում ժամանակ գտնել գրականությամբ պարապելու համար։

Ահա Մասեհյանի պատասխանը.

«Ժամանակ չունիմը անկամի ու ծուլլի խոսք է, ուզողը միշտ կրնա ժամանակ գտնել»։

Եվ այնուհետև Մասեհյանը չի ժխտում, որ իրենից քիչ ժամանակ չի պահանջում արտաքին գործոց պաշտոնատան 5—6 բաժանմունքների աշխատանքների հսկումը։

Կենսագրական մի կետ նորություն է։

1901-ի մայիսին Մասեհյանը նշանակվել է պարսկական դեսպանատան խորհրդական Բեռլինում։ Սա հայտնի էր, բայց այս ակնարկը պարզում է նաև հետևյալը. Մասեհյանը դիմել է շահին խնդրանքով. «չափազանց աշխատությունե հառաջ եկած աչքի հիվանդություն մը հարկադրեց զիս քիչ մը ժամանակի համար արձակուրդ խնդրել»։ Շահի կառավարությունը արձակուրդի փոխարեն առաջարկում է ընդունել խորհրդականի պաշտոնը և ինքն էլ համաձայնում է, նախ այն պատճառով, որ նոր պաշտոնը հնի համեմատ թեթև էր և երկրորդ՝ «Պերլինի մեջ կկարողանամ աչվընքս խնամել տալ»։

Դարֆու գրքից հայտնի էր, որ Մասեհյանը դասախոս է եղել Թեհրանի Քաղաքագիտության վարժարանում, իսկ որ դրա հիմնադիրն է եղել կամ հիմնադիրներից մեկը, նորություն է («հիմնադրության գործին բոլորովին օտար չեմ»)։

Մյուս նորությունն այն է, որ այս փաստաթղթով հաստատվում է մեր այն ենթադրությունը, թե Թեհրանի ազգային վարժապետների ընդհանուր տեսչության և ազգային վարչության ատենապետի պաշտոնները վարել է 1884 թվականից («16 տարիե ի վեր կվարեմ»)։

Հիշելով Մասեհյանի վարած պաշտոնները, այն էլ ոչ լրիվ չափով, մարդ մնում է զարմացած, թե այդքան զբաղված մարդը ինչպես է ժամանակ գտել և մեկը մյուսի ետևից թարգմանել Շեքսպիրի պիեսները։

Հայտնի էր, որ Մասեհյանը ռուսական կայսրից պատվանշան է ստացել։ Նամակներից հայտնի դարձավ նաև գերմանական կառավարության շնորհած պատվանշանը, բայց, որ իտալական կառավարությունը նույնպես տվել է պատվանշաններ (Սեն Մորիսի և Սեն Լազարի), նորություն է, և հայտնի է դառնում այս ակնարկից, թեև ակնարկի հեղինակն ասում է, թե թերթերը (ըստ երևույթին՝ օտար) լուր են տպագրել այդ մասին։

Մասեհյանը զրույցի ընթացքում խոսել է նաև այն մասին, որ պարսկական կառավարությունը «նպաստ մը կշնորհե ամեն կարևոր քաղաքներուն մեջ գտնվող հայ կրթական հաստատություններուն»։ Ավելացնում է նաև հետևյալը. «Պարսկաստանի բոլոր պաշտոնները, ասպարեզները հայերու առջև բաց են»։

Շատ կարևոր է զրույցի այն մասը, որ նվիրված է պարսիկների մասին Մասեհյանի ունեցած կարծիքին։ Ահա այդ կարծիքը.. «Պարսիկը իբրև Արիական ցեղի շառավիղը, ուշիմ և աշխուժամիտ է։ Կրթական հիմնարկությունները 4—5 տարիե ի վեր տարօրինակ մղում ստացած են։ Գրեթե ամեն տարի նոր դպրոցներ կբացվին։ Եթե այս շարժումը չկասի, Պարսկաստանին կսպասե լավագույն, խոստումներով և հույսերով լեցուն ապագա մը։ Պարսիկը իր ցեղային կոչումով պետք է օր մը անպատճառ լույսի ճամփա գտնե։ Հիմա, բնականապես, ժողովրդին մտքին մակարդակը բարձր չէ։ Իրենց լեզուն շատ զարգացած ու բանաստեղծական է սակայն։ Բանաստեղծությունները այնպես մտած, թափանցած են ժողովրդին մեջ, որ նույնիսկ աշխատավորը, բանվորը աշխատանքին պահուն իր քթին տակին հաճախ կմռմռա Ֆիրդուսիի, Սաադիի, Հաֆըզի, իրենց դասական

մեծ բանաստեղծների բերթվածքներից հատվածներ, զորս սիրահարաբար և երկյուղածա գոց բրած է»։

Զրույցի ընթացքում ասված է նաև. «Տպագրության տակ են «Մաքբեթ», «Օթելլո» և «Փոթորիկ»։

Այս ասված է 1901 թվականին։ Սակայն հայտնի է, և հաստատապես, որ Մասեհյանը «Վենետիկի վաճառականից» (1897) հետո բավական երկար ժամանակ, մինչև 1921 թվականը, Շեքսպիրից ոչ մի թարգմանություն չի հրապարակել։ Ինչպե՞ս հասկանալ։ Նրա նամակներում էլ այդպիսի խոսք կա, թե տպագրության եմ հանձնել, բայց լույս տեսնելու մասին ոչ մի տեղեկություն չկա։

Եվս մի խնդիր, որ կարոտ է լուսաբանության։

ՎԱՂԱՐՇ ՎԱՂԱՐՇՅԱՆԻ ԶՐՈՒՅՑԸ ՀԱՄԼԵՏԻ ԱՆՁՆԱՎՈՐՄԱՆ ՇՈՒՐՋԸ

Հրապարակում և առաջաբան Սոֆյա Անաստասյանի

Բազմաթիվ են ու բազմազան ականավոր դերասան Վաղարշ Վաղարշյանի կերտած կերպարները։ Եվ նրա հարուստ դերացանկում շեքսպիրյան անձնավորումները, թեև թվով ոչ մեծ; բայց շատ կարևոր տեղ են գրավում։

Սունդուկյանի անվան թատրոնում ռեժիսոր Արշակ Բուրջալյանը 1942-ին երկրորդ անգամ բեմադրեց Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգությունը*։ Անդրանիկ ներկայացումը կայացավ 1942 թ. փետրվարի 1-ին։

Համլետի դերում հանդես եկան Վ. Վաղարշյանը, ապա Դ. Ջանիբեկյանը։ Վաղարշյանը երկար էր պատրաստվել այդ բեմադրությանը. մանրակրկիտ ուսումնասիրել էր Համլետի լավագույն անձնավորումները, ծանոթացել «Համլետի» ինչպես հայերեն, այնպես էլ ռուսերեն թարգմանություններին, շեքսպիրագիտական գրականությանը և այդ բոլորից հետո մշակել էր ուրույն մի հայացք Համլետի կերպարի և ողբերգության նկատմամբ ընդհանրապես։

Այդ բեմադրությունը և մասնավորապես Համլետի դերի նրա մեկնությունը բուռն վեճերի առիթ տվեց։ Շատ չանցած «Коммунист» թերթում (1942, № 43) փոքրիկ հոդվածով հանդես եկավ Միխայիլ Բարենչիկովը՝ գովառելով և շեքսպիրագիտության մեջ նոր խոսք համարելով բեմադրությունը։ Այնուհետև «Սովետական Հայաստան» թերթի 1942 թ. մարտի 1-ի համարում լույս տեսավ Հովհաննես Մամիկոնյանի հոդվածը։ Արվեստասեր շրջաններում հետաքրքրությունն ու վեճերն ավելի բորբոքվեցին։ Նույն թվականի մայիսին Հայաստանի թատերական ընկերությունը լայն քննարկում կազմակերպեց։

Բեմադրության շուրջ ստեղծված հետաքրքրությունը դուրս եկավ հանրապետության սահմաններից։ Օգտվելով դերասանի Մոսկվայում գտնվելուց, 1943 թ. մայիսի 22-ին Համառուսական թատերական ընկերության Շեքսպիրի և արևմտյան դրամատուրգիայի կաբինետը Վ. Վաղարշյանին հրավիրեց զրույցի։ Նիստը նախագահում էր հայտնի շեքսպիրագետ պրոֆ. Մ. Մ. Մորոզովը։

* «Համլետը» ռեժիսորն առաջին անգամ բեմադրել է 1925-ին, գլխավոր դերում հանդես է եկել Հր. Ներսիսյանը։

մեծ բանաստեղծներու քերթվածքներէն հատվածներ, զորս սիրապարար և երկյուղածո գոց ըրած է»։

Ջրույցի ընթացքում ասված է նաև. «Տպագրության տակ են «Մաքպեթ», «Օթելլո» և «Փոթորիկ»։

Այս ասված է 1901 թվականին։ Սակայն հայտնի է, և հաստատապես, որ Մասեհյանը «Վենետիկի վաճառականից» (1897) հետո բավական երկար ժամանակ, մինչև 1921 թվականը, Շեքսպիրից ոչ մի թարգմանություն չի հրապարակել։ Ինչպե՞ս հասկանալ։ Նրա նամակներում էլ այդպիսի խոսք կա, թե տպագրության եմ հանձնել, բայց լույս տեսնելու մասին ոչ մի տեղեկություն չկա։

Եվս մի խնդիր, որ կարոտ է լուսաբանության։

ՎԱՂԱՐՇ ՎԱՂԱՐՇՅԱՆԻ ՋՐՈՒՅՑԸ ՀԱՄԼԵՏԻ ԱՆՁՆԱՎՈՐՄԱՆ ՇՈՒՐՋԸ

Հրապարակում և առաջաբան Սոֆյա Անաստասյանի

Բազմաթիվ են ու բազմազան ականավոր դերասան Վաղարշ Վաղարշյանի կերտած կերպարները։ Եվ նրա հարուստ դերացանկում շեքսպիրյան անձնավորումները, թեև թվով ոչ մեծ, բայց շատ կարևոր տեղ են գրավում։

Սունդուկյանի անվան թատրոնում ռեժիսոր Արշակ Բուրջալյանը 1942-ին երկրորդ անգամ բեմադրեց Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգությունը*։ Անդրանիկ ներկայացումը կայացավ 1942 թ. փետրվարի 1-ին։

Համլետի դերում հանդես եկան Վ. Վաղարշյանը, ապա Դ. Ջանիբեկյանը։ Վաղարշյանը երկար էր պատրաստվել այդ բեմադրությանը. մանրակրկիտ ուսումնասիրել էր Համլետի լավագույն անձնավորումները, ծանոթացել «Համլետի» ինչպես հայերեն, այնպես էլ ռուսերեն թարգմանություններին, շեքսպիրագիտական գրականությանը և այդ բոլորից հետո մշակել էր ուրույն մի հայացք Համլետի կերպարի և ողբերգության նկատմամբ ընդհանրապես։

Այդ բեմադրությունը և մասնավորապես Համլետի դերի նրա մեկնությունը բուռն վեճերի առիթ տվեց։ Շատ չանցած «Коммунист» թերթում (1942, № 43) փոքրիկ հոդվածով հանդես եկավ Միխայիլ Բարենչիկովը՝ դրվատելով և շեքսպիրագիտության մեջ նոր խոսք համարելով բեմադրությունը։ Այնուհետև «Սովետական Հայաստան» թերթի 1942 թ. մարտի 1-ի համարում լույս տեսավ Հովհաննես Մամիկոնյանի հոդվածը։ Արվեստասեր շրջաններում հետաքրքրությունն ու վեճերն ավելի բորբոքվեցին։ Նույն թվականի մայիսին Հայաստանի թատերական ընկերությունը լայն քննարկում կազմակերպեց։

Բեմադրության շուրջ ստեղծված հետաքրքրությունը դուրս եկավ հանրապետության սահմաններից։ Օգտվելով դերասանի Մոսկվայում գտնվելուց, 1943 թ. մայիսի 22-ին Համառուսական թատերական ընկերության Շեքսպիրի և արևմտյան դրամատուրգիայի կաբինետը Վ. Վաղարշյանին հրավիրեց զրույցի։ Նիստը նախագահում էր հայտնի շեքսպիրագետ պրոֆ. Մ. Մ. Մորոզովը։

* «Համլետը» ռեժիսորն առաջին անգամ բեմադրել է 1925-ին, գլխավոր դերում հանդես է եկել Հր. Ներսիսյանը։

Արտիստը պատմեց Համլետի դերի իր ըմբռնման և կատարման մասին։

Այժմ, երբ այդ ելույթի առիթով նորից ենք անդրադառնում բեմադրությանը, բնականաբար, առաջ է գալիս նաև այն հարցը, թե ինչու դեռ երկար չէր թուլանում այդ բեմադրության շուրջ ստեղծված հետաքրքրությունը և ինչու՝ 1944 թ. Երևանում կայացած Շեքսպիրյան համամիութենական 6-րդ կոնֆերանսում ականավոր թատերագետ Յու. Յուզովսկին շեքսպիրյան փեստիվալային ներկայացումները քննարկելիս, իր ընդարձակ զեկուցման մեջ հանգամանորեն կանգ առավ «Համլետի» երևանյան բեմադրության վրա*։

Քննադատությունը գտավ, որ Վաղարշյանը, հրաժարվելով պասսիվ ու հայեցող Համլետի ավանդական ըմբռնումից, կամեցել էր տալ ժամանակի ոգուն համահնչուն ակտիվ ու մարտնչող Համլետի կերպար։ Քննադատությունը, իհարկե, չէր մերժում ակտիվ ու մարտնչող Համլետ ներկայացնելու այդ մտահղացումը, բայց և գտնում էր, որ դերասանն այդ կերպարն ընկալում է միակողմանի, չի կարևորում կերպարի խոհականը, փիլիսոփայականը, գրեթե խպառ զանց է առնում նրա տարակուսանքները։

Նշանավոր արտիստի մտքերն ու խորհրդածությունները ինչպես Համլետի, այնպես էլ նրա բեմական մարմնավորման առիթով ծավալված քննադատության վերաբերյալ, այսօր էլ պահպանում են իրենց հետաքրքրությունը։

Վ. Վաղարշյանի համառուսական թատերական ընկերությունում ունեցած ելույթի սղագրության ռուսերեն բնագիրը մեզ չհաջողվեց գտնել։ Գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող ձեռագիրն այդ ելույթի թարգմանությունն է։ Եվ քանի որ թարգմանության վրա լրացումներ ու շտկումներ է կատարել հեղինակը, այդ տեքստը ներկայացնում ենք իբրև բնագիր։

ՀԱՄԼԵՏԻ ԴԵՐԻ ԻՄ ԿԱՏԱՐՈՒՄԸ

Ն ա խ ա գ ա հ — Այսօր մեզ մոտ հյուր է Վաղարշ Վաղարշյանը։ Նա կպատմի Համլետի դերի կատարման մասին։ Խոսքը տանք նրան։

Վ ա ղ ա ր շ յ ա ն — Նախազգուշացնում եմ ներկա եղող ընկերներին, որ ես նախ՝ բավական լավ չեմ խոսում ռուսերեն, երկրորդ՝ միտք չունեմ զեկուցում անելու ձեզ։ Ես պարզապես կնկարագրեմ Համլետի դերի իմ կատարումը՝ մի քանի անհրաժեշտ կոմենտարներով։

Որպեսզի դուք կարողանաք ավելի հստակ պատկերացնել այն ներկայացումը, ուր խաղում եմ, ես արել եմ ձևավորման փոքրիկ գծագրեր (ցույց է տալիս)։

---

* Զեկուցման «Համլետին» վերաբերող մասը տպագրվեց «Новый мир» ամսագրի 1945 թ. № 7-ում, նույն հոդվածն արտատպվեց «Սովետական գրականություն և արվեստ» ամսագրի 1946 թ. № 3-ում, իսկ հետագայում՝ 1947 թվականին լույս տեսած «Образ и эпоха» գրքում ավելի հանգամանալից լուսաբանությամբ։

Սա մեր բեմն է։ Այստեղ է նվագախումբը։ «Համլետ»-ի ներկայացման միջոցին փակում ենք նվագախմբի տեղը, որով ավելանում է տարածությունը։ Նվագախմբի ծածկված տեղը աջից ու ձախից դռներ ունի։ Ձևավորումն սկսվում է նվագախմբի տեղից՝ վարագույրի առջևից։ Նվագախմբի դռների և պորտալի միջև, կողքերից, ամբողջ հասակով կանգնած են երկու ասպետ։ Այստեղ բեմի վարագույրն է, որ բացվում է ներկայացումն սկսվելուց առաջ և փակվում է ավարտվելուց հետո։ Պատկերներն ընթանում են հատկապես այդ ներկայացման համար պատրաստված վարագույրով, որի վրա պատկերված են երկու զորական, հենած իրար դեմ ծառս եղող ձիեր։

Երբ բեմն ամբողջովին բացված է, հատակը հետևյալ պատկերն ունի, նախաբեմն սկսվում է նվագախմբից, մի հարթակ բեմի առաջին պլանից, երկրորդը՝ երրորդ պլանից, իսկ երրորդ հարթակը վերջանում է պանորամայով։ Ձևավորումը կատարված է ֆրագմենտայնության սկզբունքով։ Բոլոր հարթակները վերջանում են հետնավարագույրներով։ Ներկայացման ամեն մի պատկերն ունի մի հետնամաս, որը ձևավորված է պատկերի բնույթին համապատասխանող գոբելենով։ Բաց դեղնագույն սյուները ձգվում են սև թավշի ֆոնի վրա։ Ինձ մոտ կան ներկայացման վերջավորությունը ցույց տվող լուսանկարներ (ցույց է տալիս)։ Պատկերների տեղափոխման դեպքում կարճ տեսարանները տեղի են ունենում ներկայացման վարագույրի առաջ։

Սկսվում է ներկայացումը։ Զանգակատան ժամացույցը խփում է գիշերվա 12-ը։ Բացվում է բեմի ամբողջ խորությունը։ Խավար է։ Խարույկի մոտ տաքանում է Ֆրանցիսկոն, ապա մտնում են Բեռնարդոն և Հորացիոն։

Առաջին պատկերի վրա կանգ չեմ առնում։

Հոր ուրվականը ցույց ենք տալիս լույսի միջոցով։ Խավարի մեջ լուսավորված է միայն ուրվականի դեմքը։ Երբեմն երևում է նրա ձեռքի սիլուետը, երբ նա շարժում է անում։ Ուրվականը բեմում քայլում է գետնից կտրված։

Երկրորդ պատկեր։ Ներկայացման վարագույրի առաջ, բեմի ձախ կողմից, հանդիսասրահի կողմից, դուրս է գալիս հանդիսավոր շքերթը՝ թագավորը, թագուհին, պալատականները։ Քայլերգի հնչյունների տակ նրանք անցնում են նախաբեմով, հասնում աջ պորտալին և երեք նեղ սանդուղքներով, որոնք երկու մարդու լայնություն ունեն, մտնում են կուլիսների ետևը։ Երբ ամբողջ շքախումբն անցնում է, երևում է Համ-

լետը՝ սևազգեստ, գլուխը բարձր պահած, հեռուն սևեռած խոհուն հայացքով և անցնում է բեմի երկայնքով, խախտելով քայլերգի ռիթմը։ Երբ նա հեռանում է բեմից՝ բացվում է ներկայացման վարագույրը։ Համլետն անցնում է նախաբեմով։ Թագավորի և թագուհու ամբողջ շքախումբն արդեն մտել է սրահը։ Մեջտեղում նստած են թագավորն ու թագուհին, նրանց շուրջը՝ պալատականները։ Համլետն անցնում և կանգնում է բեմի ձախ անկյունը։ Վերջանում է քայլերգը և սկսվում բուն խաղը։

Թույլ տվեք թեթև բացատրություն տալ իմ առաջին մուտքի մասին։

Համլետի դերակատարի համար խիստ կարևոր է առաջին մուտքը, Համլետն, իհարկե, իր սենյակը, իր աշխատանքային կաբինետն ունի դղյակում։ Նա գիտե, որ այդ օրը թագադրության հանդես է և մտածում է՝ գնա՞լ, թե՞ չգնալ հանդեսին։ Նա կարող էր չգնալ, պատճառաբանելով, որ հիվանդ է, կարող էր նաև բոլոր պալատականների պես պճնված ներկայանալ։ Բայց Համլետը որոշում է հանդեսին ներկայանալ միայն սգո զգեստներով։

Ես նրա գալուն ցույցի բնույթ եմ տալիս։ Նա գալիս է սևազգեստ և դրանով իսկ դեմոնստրացիա է անում իր մոր ամուսնության և թագադրության դեմ։ Իր քայլվածքով նա խախտում է պալատական արարողության քայլերգի հանդիսավոր ռիթմը և զայրույթի իր ռիթմն է մըտցնում։ Նա որոշել է հանդուգն լինել ի ցույց ամենքի։ Նրա առաջին բառերը ուղղված թագավորին.

Մի քիչ ավելի, քան եղբոր որդի, պակաս, քան որդի...*
նա ասում է հանդգնաբար։ Այդ բառերը ես ոչ թե մեկուսի եմ արտասանում, այլ այնպես, որ թագավորը լսի։

Թագուհին զգալով դրության լրջությունը, միջամտում է.

—Եթե այդպես է, ինչո՞ւ է դա քեզ անսովոր թվում...

—Թվո՞ւմ, ոչ, տիկին, այլ է...

Թագուհին վիրավորանք զգալու շարժում է անում։ Համլետը չի կարող վիրավորել մորը։ Նրա նկատմամբ տածած սերն ու հարգանքը գերիշխում են։

Վերջանում է տեսարանը։ Բոլորը դուրս են գնում, գլուխ տալով Համլետին, բայց վերջինս չի պատասխանում նրանց ողջույններին։ Երբ պալատականները հեռանում են, Համլետը քայլերգի վերջին ակորդների հետ սկսում է իր մենախոսությունը. «Երանի այս պինդ, խիստ պինդ

---

* Մեջբերումներն՝ ըստ Հովհ. Մասեհյանի թարգմանության

մարմինը հալվեր ու լուծվեր և փոխվեր ցողի...»։ Սկսում է խիստ ծանր, ընկճված վիճակում, արցունքներն ասես խեղդում են նրա կոկորդը։

Նա առանձնապես վրդովվում է, երբ արտասանում է մորն ուղղված խոսքերը. «Թուլություն, անունդ կին է...»։

«Համլետ»-ի հայերեն թարգմանությունը շատ հաջողված է։ Թարգմանիչ Հովհաննես Մասեհյանը մոտ երեսուն տարի աշխատել է թարգմանության վրա ու կատարել այն երկու անգամ[1]։ Առաջին հրատարակությունը լույս տեսնելուց հետո նա շարունակել է մշակել թարգմանությունը։ Երկրորդ հրատարակության մեջ փոխել է ոտանավորի չափը։ «Ոխտագրժություն» բառը Մասեհյանը թարգմանել է «Թուլություն», որ իմ մեկնաբանության համար շատ թույլ է, և ես համարձակվել եմ այն փոխարինել «ոչնչություն» բառով, որը վերցրել եմ ռուսերեն թարգմանություններից[2]։

(Տեղից՝ «Պոլևոյի թարգմանության մեջ հենց այդ բառն է»)։

Այս առթիվ մեծ վիճաբանություն տեղի ունեցավ Երևանում[3]։ Ինձ համոզում էին, որ ավելի լավ է թողնել «Թուլություն» բառը։ Բայց և այնպես, երբ ես ասում եմ «Թուլություն», իմ մենախոսության ուժը թուլանում է։

Մենախոսությունը այսպես եմ կառուցում.

Ամենքն էլ գնացել են։ Համլետը դրանից անմիջապես հետո սկսում է իր մենախոսությունը, ապա ուղղվում դեպի դուռը։ Անցնում է մեկ-երկու քայլ, ներս են մտնում Հորացիոն ու Մարցելլոսը։ Նրանք պատմում են հոր ուրվականի մասին։ Դա տարօրինակ է թվում Համլետին։ Նա ոչ մի ուժգին շարժում չի անում, պարզապես զարմանում է, ինչ-որ ահավոր բան է զգում և որոշում է ստուգել արտասովոր երևույթը։

Սրանով վերջանում է այս պատկերը։ Իր մենախոսության վերջին բառերը՝ «...Իմ հորս ոգին սպառազինվա՜ծ...»—Համլետն արտասանում է խիստ վճռական շեշտով, շրջվում է ու դուրս գնում։

Փակվում է ներկայացման վարագույրը։ Այս վարագույրի առաջ՝ նախաբեմի վրա տեղի է ունենում Լաերտի, Օֆելիայի և Պոլոնիուսի տեսարանը։

Դրանից հետո նորից է բացվում դղյակի առջևի հրապարակը։ Բեմ է մտնում Համլետը գլխարկով, ուրիշ թիկնոցով և սրով (առաջին արարվածում սուր չունի, միայն կարճ սուսեր է), և տաքանում է խարույկի մոտ։ Սպասման մի վայրկյան։ Ամենքն էլ քաշվում են տարբեր անկյուններ, որտեղից կարելի է սպասել ուրվականի հայտնվելուն։ Ես մի վայր-

կյանով բեմից դուրս եմ գալիս դեպի աջ, երրորդ պլանից։ Այդ միջոցին Հորացիոն տեսնում է ուրվականը, որ երևում է այնտեղից, ուր գնացել է Համլետը։ Դեմքս ուրվականին դարձրած ես արագ մոտենում եմ բարեկամներիս։ Նրանք շրջապատում են ինձ։ Ամենքն էլ հայացքներն ուղղում են ուրվականին։ Ես մեքենայաբար խաչակնքում եմ (ձեռքս ասես մեքենայաբար է անում այդ շարժումը)։ Սկսվում է դիալոգը։ Ես ամբողջովին ձգված եմ դեպի ուրվականը։ Բարեկամներս բռնում են ձեռքս։ Ուրվականն անհետանում է և երևում հակառակ կողմից, ես գնում եմ նրա հետևից։ Ամենքն էլ հետևում են ինձ։ Ես հանում եմ սուրս, բաժանվում նրանցից և հետևում ուրվականին՝ նայելով կուլիսներին։ Ներկայացման վարագույրն իջնում է։ Ես անցնում եմ վարագույրի առջևից՝ ձախից աջ, սուրը ձեռքիս և ասում. «ո՞ւր ես տանում ինձ» (առանց ուրվականի)։ Բարձրանում է ներկայացման վարագույրը։ Ուրվականն արդեն չորրորդ պլանումն է, ամենաբարձր հաստոցի վրա։ Չորրորդ պլանից ներս եմ մտնում, ասելով. «Խոսիր, չեմ գալիս ավելի հեռու»։ Մի փոքրիկ շող լուսավորում է իմ դեմքը, մի ուրիշ շողք՝ ուրվականի դեմքը։ Ես փռվում եմ բարձրույթի (ստանոկ) հատակին, ուրվականը կանգնում է իմ գլխավերևում՝ կարծես ամպերի մեջ։ Այսպես է տեղի ունենում ամբողջ տեսարանը։ Հայրս գնում է։ Ձեռքիս թուր կա։ Ես բարձրացնում եմ դա և զույգ ձեռքով ճկելով մոտեցնում գլխիս, արագ առաջանում նախաբեմը և ասում. «Ով դուք երկնային բոլոր բանակներ...»։ Ապա բարձրացնում եմ սուրը և ասում մենախոսությունը. «Ա՜խ, չարագո՜րծ կին. և դու, սրիկա՛, սրիկա՛, ժպտադեմ...»։ Բառերն արտասանելիս սուրն իջնում է, ապա ես այն սեղմում եմ կրծքիս և ասում. «Պետք է հուշագրեմ այստեղ, թե մարդ կարող է ժպտալ...»։

Մեզ մոտ վիճաբանություն ծագեց[4]։ Ասում էին, թե պետք է՝ գրել ծոցատետրում։ Բայց ըստ իս դա մետաֆորային պատկեր է։ Եթե նա կարող է. «Հիշողության գրատախտակից կջնջեմ բոլոր փուչ ու աննշան պատահարները»,—ապա կարող է և գրել սրտում։

Հետո գալիս են Հորացիոն և Մարցելլոսը։ Նրանց բացատրություն տալիս ես խիստ զգույշ եմ։ «Ժամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքել, օ՛հ, բա՜խտ իմ դժխեմ, ինչո՞ւ ծնվեցի, որ հենց ես ուղղեմ»,—բառերին հասնելիս երկու քայլ առաջանում եմ դեպի նախաբեմը և մեծ, լայն ժեստով արտասանում եմ դրանք. Ինձ թիկնոց են մատուցում։ Ես մեքենայաբար վրաս եմ նետում և սուրը ձեռքիս դուրս գնում։

Ինձ առարկում էին, որ Համլետը սուր չէր օիրում[5]։ Բայց այդ տեսա-

բռնում սուրս շարունակ մնում է մերկ։ Ես առանձնակի նշանակություն եմ տալիս սրին։ Սուրը միշտ հետս չէ, բայց երբ այն մերկացնում եմ՝ ապա մինչև տեսարանի վերջը մնում է մերկ։ Ես դա բացատրում եմ նրանով, որ Համլետը մահացու պայքարի է դուրս գալիս շրջապատի մարդկանց դեմ։

Երկրորդ արարվածն սկսվում է նախարեմում, ներկայացման վարագույրի առաջ։ Ռեյնալդոյի և Պոլոնիուսի տեսարանը մենք հանում ենք, թողնում ենք Պոլոնիուսի և Օֆելիայի տեսարանը։

Բացվում է վարագույրը։ Դերասանների գալուց առաջ գործողությունը տեղի է ունենում առաջին և երկրորդ հարթակներում։

Թագավորի առանձնասենյակը։ Նա նստած է երրորդ պլանում։ Այդտեղ կա մի բազկաթոռ, մի փոքրիկ սեղան և բազմոց։ Դորեկենը պատկերում է մի լողացող կնոջ, որից թարմվելով՝ հեռանում են երկու սապետ։ Տեղի է ունենում Թագավորի և Ռոզենկրանցի տեսարանը։ Ես մըտնում եմ պորտալի ձախ կողմից։ Ձեռքիս գիրք կա։ Թագավորն ու Թագուհին հեռանում են երկրորդ պլանից։ Պոլոնիուսը շրջանցում է ինձ և գալիս իմ հետևից, ապա բեմի մեջտեղը կանգնեցնում է ինձ. «Ինչպե՞ս է արդյոք իմ բարի իշխան Համլետը»։ Ես առանց շրջվելու պատասխանում եմ. «Լավ, փառք աստծո»։

Իսկ ինչո՞ւ չեմ նայում նրան. ձևանում եմ, թե գիրք եմ կարդում։ Զգում եմ, որ հետևում են ինձ և դիտմամբ թույլ եմ տալիս։ «Զթողնես, որ արևի տակ ման գա»—խոսքից հետո հեռանում եմ և նստում բազմոցի վրա, մեջքս նրան դարձրած։ Նա անցնում է բարձրության վրա։ Այդպես էլ տեղի է ունենում իմ և Պոլոնիուսի դիալոգը։

Նա հեռանում է։ Ես նկատում եմ, որ հեռանալիս նա հրավիրում է Ռոզենկրանցին և Գիլդերշտերնին։ Վերադառնում եմ և պառկում սեղանի վրա՝ բերանսիվայր, բարձրացնում ոտքերս և թափահարում օդում։ Մտերմներն ինձ տեսնում են այդ դիրքով և զարմանում։ Ես ընդունում եմ նրանց՝ արտաքուստ խիստ քաղաքավարի։ Մարդու մասին մենախոսությունն արտասանում եմ Թագավորի բազկաթոռի վրա կանգնած։ Երբ ասում եմ. «մարդը չի հիացնում ինձ...», սարկազմի դառն ժպիտով ես այդ ասում եմ նրանց հասցեին։

Երբ հայտնում են, որ դերասանները եկել են՝Համլետը խիստ շահագրգռվում է դրանով, բեմի երրորդ պլանից արագ անցնում է առաջին պլանը՝ դերասաններին ընդառաջելու։ Ռոզենկրանցն ու Գիլդերշտերնը հետևում են նրան։ Համլետը բարևում է դերասաններին, բռնում նրանց

ձեռքերը, քաղաքավարի ողջունում նրանց ժամանումը, տանում նախաբեմ։ Վարագույրը փակվում է։ Այս ամբողջ տեսարանը տեղի է ունենում նախաբեմում։ Ապա Համլետը գնում է դեպի աջ։ Բացվում է ամբողջ բեմը։

Դերասանների տեսարանը խիստ հետաքրքիր է կառուցված։ Գալիս են տասներկու մարդ, որոնց մեջ կան և կանացի զգեստներով տղամարդիկ։ Սկսվում է շքերթը։ Նվագի հնչյուններով գնում են ամբողջ ռեկվիզիտներով (բեմասարքով), կոստյումներով, դիմակներով։ Բեմի խորքից նրանք շեղակի հասնում են նախաբեմին։ Ես խիստ ուրախ եմ դիմավորում նրանց, նստում եմ առաջին պլանում՝ մեջքս մեծ մասամբ հասարակությանը դարձրած և հնարավորություն եմ տալիս դերասանին կարդալու իր մենախոսությունը կենտրոնում։ Չորս մարդ քառանկյուն կազմած կանգնում են բեմի առաջին պլանի ձախ անկյունում, չորս մարդ առաջին դերասանի ետևը՝ երրորդ պլանում, իրար շեղակի դիրքով, երկու մարդ էլ բեմի կենտրոնում, խորքում՝ դեմքերը հասարակությանը դարձրած։ Նրանք իրենց ժեստերով արտահայտում են այն զգացումները, որ պատկերված են առաջին դերասանի մենախոսության մեջ։ Հետո նրանք քայլերգի նվագակցությամբ հեռանում են։ Իմ մենախոսությունն արտասանում եմ աջ անկյունում, ուր նստած էի։ Մենախոսությունից կրճատել եմ՝ «Իմ տեսած ոգին գուցե դևն ինքն է» տողը։ Խնդիրն այն չէ, թե նա հավատում է կամ չի հավատում ոգուն կամ նրա ասածներին։ Համլետը որոշում է ներկայացում կազմակերպել թագավորին հասարակության առաջ խայտառակելու համար։ Կրճատել եմ նաև հետևյալ հատվածը՝ «Հա՜, այդ բոլորին կհանդուրժեի, քանզի անպատճառ ես աղավնու լյարդ պետք է ունենամ» մինչև՝ «Ա՜յ դու արյունռո՜ւշտ, պագշո՜տ սրիկա»։

Մ ո ր ո զ ո վ—Հետաքրքրական է, որ վերջերս մի թատրոնի հանձնարարությամբ ես կրճատումներ կատարեցի, և ճիշտ այդ տեղերն եմ կրճատել։

Վ ա ղ ա ր շ յ ա ն—Ամբողջ ներկայացման ընթացքում ոչ մի անգամ չեմ նստում գահին կամ այն բազկաթոռին, ուր նստում է արքան։ Հետո կբացատրեմ, թե ինչպես եմ վարվում թագավորի գահի կամ բազկաթոռի հետ։

Երրորդ արարվածից մի քիչ ձևափոխվում են բարձրությունները (ցույց է տալիս)։

Այստեղ սանդուղքն է, այնտեղ երկու սյուն, դրանց միջև թագավորի և թագուհու բազկաթոռները։ Ներկայացումն այստեղ է տեղի ունենում։ Դերասանները դեմառդեմ են խաղում։

Օֆելյան նստած է բազկաթոռի վրա, իսկ ես հատակին՝ նրա ոտքերի մոտ, հենված նրա բազկաթոռին, և նրա ետևից շարունակ հետևում եմ թագավորին։ Արքան երբեմն որսում է իմ հայացքը։ Այս ամենը տեսանելի է հանդիսատեսին։ Համլետը կենտրոնումն է։

«Լինել թե չլինել» մենախոսության մեջ երկու միզանսցեն կար։ Սկզբում առաջին վարիանտով էի խաղում, իսկ հիմա՝ երկրորդով։ Կարծում եմ, որ երկուսն էլ լավ են, մանավանդ առաջինը։

Առաջինն այսպես է. մտնում եմ թիկնոցով։ Որպես կանոն, թիկնոցը հագնում եմ միայն այն ժամանակ, երբ դղյակում չեմ կամ փողոցից եմ գալիս։ Եթե թիկնոցը հետս է, ապա ձեռքիս և ոչ թե ուսիս է գցված։ Առաջին վարիանտով ես գալիս էի աջից՝ նվագախմբի նախաբեմից, հասարակության նկատմամբ համարյա պրոֆիլով էի կանգնում, մի ոտքս աստիճանի վրա և սկսում. «Լինել թե չլինել»—մենախոսությունը, ապա հանում թիկնոցը։

Այս կետի առթիվ մեզ մոտ վիճաբանություն առաջացավ[6]։ «Լինել թե չլինելը» Համլետի մեջ ծնունդ է առնում ոչ թե այդտեղ՝ բեմի վրա, երբ սկսում է մենախոսությունը։ Դա ընդհանուր հարց է և վաղուց է նրան տանջում։ Նա այդ մենախոսությանն է հանգում ոչ թե այդտեղ, այլ մինչ այդ։ Կյանքի պրոբլեմները նրան հանգեցնում են այն հարցին, թե՝ մարդը և ոչ միայն ինքը լինի թե չլինի։ Սրանով ես հանրագումարի եմ բերում թերևս այն բոլոր մտքերը, որ ծագում են իմ մեջ։ Այս մտքերը արտահայտվում են մենախոսության բառերով։ Ահա ինձ տանջող հարցը։ Մի շարժումով հանում եմ թիկնոցս և որոշ դադարից հետո ասում. «Ո՞րն է հոգեպես ավելի ազնիվ, տանե՞լ դառը բախտի պարսաքարերը և սլաքները, թե՞ զենք վերցնել ցավ ու վշտերի մի ծովի ընդդեմ, և, դիմադրելով՝ վերջ տալ բոլորին»։

Հիմնական շեշտը ես դնում եմ այս հակադրության վրա՝ տանե՞լ, թե պայքարել. այս է հարցը։

—«Մեռնել»։ Թիկնոցը գցում եմ բարձրույթի վրա. «քնանալ[7], ոչինչ ավելի»։ Նստում եմ թիկնոցի վրա՝ կիսով չափ հասարակությանը դարձած։ Շարունակում եմ մենախոսությունը. «Ննջե՞լ... գուցե երազել»։ Նորից դադար։ «Ի՞նչ կերպ երազներ...»։ Հանկարծ միտք է ծագում. «Քանզի այդ մահվան քնի ժամանակ...[8]»։ Դարձյալ վեր եմ կենում և որոշ դառնությամբ ասում. «Այս նկատումն է, որ այսչափ երկար տևել է տալիս թշվառությունը»։ Համլետն այս ասում է դառնությամբ և սարկազմով։ Ապա վեր է կենում և թիկնոցը ձեռքին շարունակում մենախո-

սությունը մինչև՝ «Եվ հենց այս կերպով վճռականության բնածին գույնը ախտաժետվում է...»—բառերը։

Այս մենախոսությունն արտասանում եմ որպես լարված խորհրդածություն։ Վերջին տողերն ուղղված են նրանց, ովքեր, ավելի շատ մտածում են, քան թե գործում։ Սա ոչ միայն ինքնախարազանում է, այլ վճռական լինելու և գործելու մի կոչ։

Վերջացնելով մենախոսությունը՝ մոտենում եմ թագավորի բազկաթոռին, նետում թիկնոցը, հանում մի ձեռնոցը և հանկարծ տեսնում ներս մտնող Օֆելիային։ Օֆելիան միակ լուսավոր շողն է Համլետի կյանքում։ Համլետը դիմում է նրան՝ «Ո՜վ հավերժահարս...»։ Համբուրում է ձեռքը, նստեցնում բազմոցի վրա, ինքը չոքում և մնում այդ դիրքով՝ մինչև Օֆելիայի՝ «Տեր իմ, ձեզանից ես հիշատակներ ունեմ ստացած...»—խոսքը։ Համլետն ընդոստ վեր է կենում, հեռանում նրանից։ Ցավում է, որ Օֆելիան ընկել է պալատական դավերի ցանցը։ Ապա Համլետը նկատելով Պոլոնիուսին՝ հարցնում է. «Հայրդ ո՞ւր է»,—և տագնապահար սպասում է պատասխանի։ Օֆելիայի՝ «Տանն է, տեր իմ»—պատասխանից հետո նա բոլորովին բորբոքվում է, ապա ամբողջ տեսարանի ընթացքում մնում է նրա նկատմամբ խղճահար վիճակում։ Օֆելիան ի վիճակի չէ Համլետի հետ միասին պայքարելու, բռնակալության դեմ սուր բարձրացնելու։ Տեսարանի վերջում հրաժեշտ տալով նրան՝ համբուրում եմ ձեռքը։

Ըստ իս, Օֆելիայի հետ իր հարաբերությունները խզելը շատ մեծ իրադարձություն է Համլետի համար։ «Լինել թե չլինել»—մենախոսության մեջ ես հանգում եմ մի եզրակացության՝ լինել և պայքարել։

Առաջին վճռական գործողությունը Օֆելիայից հեռանալն է։

Ապա Համլետը ձեռնամուխ է լինում ներկայացումը կազմակերպելուն։

Խիստ գրգռված վիճակում եմ ես դիմավորում դերասաններին՝ վարագույրի առաջ։ Դերասանները գալիս են, մեկը շեփոր է փչում, մյուսն՝ իր մենախոսությունն արտասանում։ Համլետը դուրս է գալիս հակադիր կողմից և սկսում իր նշանավոր զրույցը դերասանական խաղի սկզբունքների մասին։

Բարձրանում է վարագույրը։ Պատրաստ է այն հարթակը, ուր պետք է նստեն թագավորը, թագուհին, Օֆելիան։

Համլետը զննում է բեմը՝ ասես ռեժիսյորություն անելով, թե ինչպես ավելի լավ է միզանսցենները կատարել։ Ապա գնում է դեպի դերասանները։

Քայլերգների հնչյունների ներքո ետևի պլանից մտնում են Թագավորը, Թագուհին ու պալատականները և նստում իրենց տեղերը։ Համլետը նստում է Օֆելիայի մոտ։

Ներկայացումն այսպես է կազմակերպվում։ Երկու դերասան բերում են մի գահավորակ և դնում այն տեղը, որ պետք է խաղան։ Ամեն մի դերասան մի-մի փոքրիկ թուփ է բերում և շրջապատում գահավորակը կանաչով. դա պատկերելու է պարտեզ։ Գահավորակի վրա գցում են արքայական ծածկոց։ Սկսվում է տեսարանը։ Համլետը շարունակ հետևում է Թագավորին ու Թագուհուն։ Հորացիոն նախաբեմի վրա է։

Մնջախաղը մենք չենք տալիս։ Ներկայացումն ընթանում է նվագակցությամբ։ Օգտագործել ենք Չայկովսկու երաժշտությունը։ Այս տեսարանում ես շարունակ սպասում եմ Թագավորի ու Թագուհու հայացքները։ Շատ լավ է կառուցված այս տեսարանը։ Թագավորը կանգնում է։ Ես ոտքի եմ ցատկում, ետ գնում բեմի խորքը, հայացքով ընդգրկելով ամբողջ արքունիքը, որպեսզի տեսնեմ, թե ինչպի՞սի տպավորություն գործեց Թագավորի շփոթությունը։ Երբ Թագավորը ցած է իջնում, ես արագ բարձրանում եմ գահավորակի վրա, ուր դերասաններն էին խաղում, վերցնում եմ մոմը և կարդում. «Խոցված եղնիկը թող ցավից ողբա...»։ Թագավորն ուզում է դուրս գնալ, ես կտրում եմ նրա ճանապարհը։ Նա շրջվում է։ Ես նորից եմ կտրում նրա ճանապարհը և համառորեն նայում նրա աչքերին՝ մոմը պահելով նրա դեմքի առաջ։ Նա հեռանում է ինձանից և առաջին պլանով անցնում է աջ։

Պալատականները դեմքերն ինձ դարձնելով ու ընկրկելով՝ դանդաղ հեռանում են, ասես խելագարից։ Ես ոստնում եմ այն բազկաթոռի վրա, ուր Թագուհին էր նստած և հաղթանակած կարդում։ «Գիտես, Դամոն, իմ սիրելի...»։ Եվ երբ ասում եմ. «Դիոսի տեղ ո՞վ է նստել, մի իսկական խեղկատակ...»,—գլորում եմ գահը։ Ամենքն էլ ուժգին հետ են նետվում ու գնում, իսկ ես ամենայն սաստկությամբ ասում եմ նրանց հետևից. «Եթե այս արքան խաղը չսիրեց, պատճառը այն է..., որ չհավանեց»։

Իջնում է վարագույրը։ Ռոզենկրանցի, Գիլդենշտերնի և Պոլոնիուսի տեսարանը տեղի է ունենում այդ վարագույրի առաջ։

Բացվում է վարագույրը։ Թագավորը մտնում է իր աղոթարանը։ Այս տեսարանը շատ հաջող է ձևավորված։ Սև վարագույր գոբելեն, որի վրա գերակշռում են կարմիր ու կանաչ գույները։ Մի մեծ գահ։ Գահի վրա թիկնոց։ Ամեն ինչ անկարգ է։ Անկյունում գրքակալ և մոմեր։ Երբ Թագա-

վորը ծունկ է չոքում, ես արագաքայլ ներս եմ մտնում և դիմում դեպի մայրս։ Նկատելով ծնկաչոք Թագավորին՝ ես արագ ետ եմ գնում, հանում սուրս և ամբողջ տեսարանը կատարում շշնջաձայն։ Ապա դուրս եմ գնում։ Իջնում է վարագույրը։ Վարագույրի առաջ Պոլոնիուսը ետ նայելով ինձ՝ արագ գնում է դեպի Թագուհին, ես էլ նրա հետևից։ Լուռ տեսարան։

Բարձրանում է վարագույրը։ Թագուհու ննջարանը։ Տեսարանն ընթանում է խիստ փոթորկալի ու լարված՝ մինչև ուրվականի ձայնի մաբելը (ուրվականը բեմի վրա չի երևում)։ Ես հոգնած նստում եմ բազկաթոռին։ Պաուզայից հետո մայրը մոտենում է Համլետին, ծունկ չոքում. «Ա՜հ, Համլետ, սիրտս միջից կես արիր»։ Համլետը գրկում է մորը. «Դեն ձգիր քեզնից նրա վատ կեսը»։ Այս խոսքերն արտասանում է փաղաքուշ խնդրանքով։ Համլետը համբուրում է մոր ձեռքը, հրաժեշտ տալիս և վերցնում սուրը։ Մայրը նորից է հարցնում. «Ի՞նչ պետք է անեմ»։ Փոթորիկը նորից է սկսվում «Ո՛չ այն բաները, որ հիմա կասեմ...»—բառերով։ Ապա Համլետն ստուգելով, որ մայրը գիտե, թե իրեն Անգլիա են աքսորում՝ մոտենում է նրան, շեշտակի նայում նրա աչքերին և սպանիչ սարկազմով ասելով վերջին մենախոսությունը՝ հեռանում է։

Չորրորդ գործողության առաջին պատկերը մենք միացրել ենք մոր ննջարանի տեսարանին։ Անմիջապես մտնում է արքան և հարցնում. «Ի՞նչ, Գերտրուդ, ասա՛, Համլետն ինչպե՞ս է»։ Անցնում է այս տեսարանը, վարագույրն իջնում։ Ես մտնում եմ նվագախմբի վրայի առաջին պլանից։ Այդտեղ մնացել է Պոլոնիուսի դիակը։ Ձայներ եմ լսում հակադիր կողմերից։ Ինձ կանչում են։ Ես սկսում եմ մատներով անհեթեթ նշաններ գծել վարագույրի վրա, խենթ եմ ձևանում։ Ռոզենկրանցը գնում է։

Բացվում է վարագույրը, Թագուհու ննջարանը, ուր տեղի է ունենում չորրորդ գործողության երկրորդ պատկերը, որով և վերջանում է մեր ներկայացման երրորդ գործողությունը։ Դուք երևի նկատեցիք, որ մենք չորրորդ գործողությունից վերցրել ենք երեք պատկեր և գործողությունն ավարտում ենք Համլետի Անգլիա մեկնելով։ Ֆորտինբրասի տեսարանները (4-րդ գործողության չորս տեսարանները) բոլորովին չկա՞ն։

Հինգերորդ արարվածում մի քիչ փոփոխվում են բարձրույթները։ Գերեզմանատուն։ Կիսակլոր սանդուղք։ Դրա առաջ գերեզման և գերեզմանափորներ։ Սրանց առաջ հողակույտ, որը նրանց կիսով ծածկում է։

Մտնում են Համլետը և Հորացիոն։ Առաջին պլանը և գերեզմանափորներին չեն նկատում։ Մի գերեզմանափոր շարունակում է աշխատել։

Մենք նստում ենք նախաբեմում։ Հինգերորդ գործողության երկրորդ տեսարանի առաջին կեսին Համլետը պատմում է արքայական ծրարի հափշտակության մասին։ Մենք սա տեղափոխել ենք հինգերորդ գործողության սկիզբը, որից հետո լսվում է գերեզմանափորի ձայնը։ Սկսվում է Համլետի ու գերեզմանափորի տեսարանը։ Համլետի տրամադրությունը բարձր է։ Նրան հաջողվել է խուսափել Թագավորի, Գիլդենշտերնի և Ռոզենկրանցի նյութած դավից։ Նա լսում է գերեզմանափորի երգը և տեսնում, թե ինչպես է սա վարվում գանգի հետ։

Թույլ տվեք հիշեցնել, թե ինչպես Համլետը հեղնում է առաջին երկու գանգերը՝ վերագրելով դրանք մերթ պալատականի, մերթ էլ՝ օրենսգետի։ Համլետը օգտագործում է գանգը ցույց տալու համար պալատականների և նրանց օրենքների ամբողջ գարշելիությունը։ Ես այդ ռեպլիկներն արտասանում եմ ժպտալով, երբեմն էլ ծիծաղելով։ Իմ քննադատներն առարկում են Համլետի այդ տրամադրության դեմ։ Մինչդեռ, ըստ իս, նա կարող է այդ միջոցին ծիծաղել[10]։

Մինչև Օֆելիայի թաղումը եղած ամբողջ տեսարանը բաժանում եմ երեք մասի։ Առաջին մասում տրամադրությունը բարձր է, երկրորդում՝ զվարճալի զրույց գերեզմանափորի հետ։ Հետաքրքրական զրույցը վերջանում է Յորիկի գանգի հայտնվելով։ Յորիկի մասը առանձին է։ Հիշում եմ մանկությունս։ Ես ճանաչում էի Յորիկին, նստում էի նրա ուսերին, համբուրում նրա շուրթերը։ Տարվում եմ մանկական վերհուշերով։ Երրորդ մաս՝ «Մի՞թե չի կարող երևակայությունը պատկերացնել, թե Ալեքսանդրի ազնիվ փոշին ինչ շավղով է անցնում մինչև որ ծառայի մի տակառի ծակը խցկելու»—և դրան հաջորդող մարդկանց դատապարտությունը մեռնելուց հետո։

Ինձ ասում են, որ Համլետն այստեղ դատողություններ է անում կենաց և մահու մասին։ Իսկ ըստ իս, Համլետը որպես փիլիսոփա՝ միշտ է կենաց և մահու մասին խորհրդածում, և՛ «լինել թե չլինել» մենախոսության մեջ, և՛ մի քանի անգամ էլ առաջին արարվածում։ Այնպես, որ այստեղ առանձնակի շեշտ չի կարող դրվել կենաց և մահու մասին փիլիսոփայող, վերլուծող մտքի վրա։ Համլետն այստեղ ասում է, որ բոլոր մարդիկ էլ հավասարապես փտում են հողում՝ և՛ մեծ զորավարը, և՛ պալատական ստախոսը։

Ապա անցնում է հուղարկավորության թափորը. մոմեր բռնած վեց կին (երեկո է)։ Երբ Համլետն իմանում է, որ Օֆելիային են թաղում, չի լալիս, այլ կերկերուն ձայնով դիմում է Հորացիոյին. «Սիրուն Օֆե-

լի՜ն»,—կարծես թույլ չտալով, որ նա հասկանա, թե իր կյանքի վերջին լուսավոր շողը մարեց։

Գերեզմանի առաջ տեղի է ունենում դուպար Լաերտի հետ։ Նրանց բաժանում են։ Պահակախումբը երկու շարքով կանգնում է նրանց մեջ՝ մինչև նախաբեմը։ Մի կողմում մնում է Համլետը, իսկ մյուսում Լաերտն ու Թագավորը։ Այդ պահակախմբի գլուխների վրայից էլ տեղի է ունենում վեճը։

Տեսարանը վերջանում է վարագույրով։

Օզրիկի տեսարանը։ Ես գալիս եմ նախաբեմից։ Դիմացից գալիս է Օզրիկը։ Երբ նա պատմում է, որ Թագավորը գրազ է եկել՝ Համլետը նորից մտածում է, որ մի նոր դավ է նյութվում։ Ես մի ժեստով Հորացիոյին ակնարկում եմ այդ բանը։

Բացվում է վարագույրը։ Ավարտական տեսարանը։ Ամբողջ բեմը բաց է։ Սրախաղի սրահը։ Բեմը խիստ խոր է՝ 18 մետր։ Շուրջը կանգնած են պալատականները։ Ես առաջին պլանից գալիս եմ բեմի խորքը։ Պալատականները հանդիսավոր կերպով են դիմավորում ինձ, գլուխ տալիս։ Անցնում եմ խորքը՝ սանդուղքով։ Թագավորին ու Թագուհուն տեսնելով, երերում եմ։ Պալատականների մեջ շփոթություն է առաջանում։ Վերադառնում եմ իմ տեղը։ Սկսվում է սրախաղը։ Երրորդ հարվածն ուղիղ գծով ուղղում եմ սանդուղքից ցած։ Լաերտն ընկնում է, Թագուհին մահանում է։ «Բայց Թագուհու հետ ի՞նչ է պատահել»։ «Այն ըմպելիքը... Թունավորված եմ...»։ Համլետն արագ ցատկում է վերին բարձրույթի վրա, հանում սուրը և հրամայում փակել բոլոր դռները։ «Դավադրությո՜ւն, գտեք անողին»[11]։ «...Ախ, Թագավորը, Թագավորն արավ»։ Բոլոր պալատականները ընկրկում են Թագավորից։ Նա հրապարակով մերկացված է, նրան կարելի է ոչնչացնել։

Մի ներկայացման ժամանակ ես պատահմամբ հանեցի ձեռնոցս (որ ինձ խանգարում էր Լաերտին հրաժեշտի խոսք ասելիս) և դրի նրա կրծքին։ Հետո մտածեցի, որ դա անհաջող է, որովհետև ձեռնոցը մարտահրավերի նշան է։ Անմիջապես որոշեցի կարճ սուրս հանել և դնել նրա կրծքին։ Այդպես էլ արի հաջորդ ներկայացումների ժամանակ։ Մնում եմ անդեն։

Ես թունավորված եմ։ Ինձ նստեցնում են արքայի բազկաթոռի վրա։ Ֆորտինբրասի քայլերգի հնչյուններից ուշքի եմ գալիս, նկատում որ նստել եմ գահի վրա։ Պոկվում եմ գահից, ասես օձ կա այդտեղ, և կանգնած մեռնում, որպեսզի ընդգծեմ, որ պայքարը գահի համար չէր։

Այդ ժամանակ Համլետին ձեռքերի վրա տանում են չորս զորավար։ Նրա գլուխն անզոր կախված է։ Ամբողջ թափորը առաջին պլանից բեմի խորքը՝ սանդուղքի վրա, որով և վերջանում է ներկայացումը։

Ես նկարագրեցի մի ներկայացում, որ դուք չեք տեսել և ձեզ համար, իհարկե, դժվար է դա պատկերացնել։

Ինձնից բացի, Համլետի դերը կատարում է ժողովրդական դերասան Գուրգեն Ջանիբեկյանը։ Կարծում եմ, որ հնարավորություն կունենաք նրան էլ լսելու։ «Համլետ»-ը բեմադրել է արվեստի վաստակավոր գործիչ, տաղանդավոր ռեժիսոր Բուրջալյանը։ Ներկայացումը ձևավորել է արվեստի վաստակավոր գործիչ Ա. Սարգսյանը։ Երաժշտությունը Չայկովսկունն է։

Եթե հարցեր կան, խնդրեմ։

ՀԱՐՑԵՐ ԵՎ ՊԱՏԱՍԽԱՆՆԵՐ

Մոռոզով. *Մենք գիտենք, թե ինչ հսկայական հաջողություն է ունեցել այդ ներկայացումը Երևանում։ Հետաքրքրական է՝ ո՞ր պահերն էին ամենից ավելի հետաքրքրում հասարակությանը։*

Վաղարշյան. *Հասարակությունն ընդհանրապես խիստ ուշադրությամբ էր վերաբերվում այդ ներկայացմանը։ Շատ հանդիսատեսներ ամիսը մեկ անգամ անպայման գալիս են դիտելու ներկայացումը, որպեսզի նորից հիանան Շեքսպիրով։ Ես ճանաչում եմ մի շարք պատասխանատու ընկերներ, որոնք չորս-հինգ անգամ դիտել են ներկայացումը։*

Մոռոզով. *Ո՞ր տեսարաններն են ամենից լավ ընդունվում։*

Վաղարշյան. *Առաջին գործողության մեջ ուրվականի տեսարանը։ Երկրորդում՝ շարժումների պլաստիկության և միզանսցենների տեսակետից լավ են Ռոզենկրանցի և դերասանների տեսարանները։ Ես շատ եմ հավանում մոր տեսարանը, որ խիստ փոթորկալի է ընթանում։ Լավ են ընկալվում Օֆելիայի և մոր տեսարանները։ Լավ է ընդունվում նաև գերեզմանատան տեսարանը։*

Հարց. *Ներկայացման գլխավոր գույները որո՞նք են։ Մենք գույները չտեսանք։*

Վաղարշյան. *Ամբողջ ներկայացումն ընթանում է սև թավիշով։ Բեմի սևությունը խախտող սյուները բաց-դեղնագույն են։ Ապա բեմի հետին պլանը ձևավորող գոբելենները։ Ամեն ինչ խիստ պարզ է արված։*

Ընդմիջումը 12 րոպեից ավելի չի տևում։ Գործողությունն ընթանում

է առանց մի վայրկյան դադար առնելու, որով տեմպը ամենևին չի կորչում։ Ներկայացումը չորս ժամ էլ չի տևում (3 ժամ 45 րոպե)։ Սկսում ենք 7-ին, վերջացնում 10 3/4-ին։

Զարսկի. Առանց իլյուստրացիայի դժվար է պատկերացնել, թե ինչպես է ընթանում «լինել թե չլինել» մենախոսությունը։ Ընկեր Վաղարշյանը տալիս է խիստ հետաքրքրական մեկնաբանություն։ Բայց դեռ հարց է, թե որքան դա ընդունելի է ինձ համար։ Թերևս, դա արդարացված չէ, թերևս արվեստական է։ Բայց և այնպես «լինել թե չլինել» մենախոսությունը երեք մասի բաժանելը չափազանց հետաքրքրական է։ Ես լսել եմ եվրոպական առաջնակարգ վարպետների, հիմա էլ խիստ հետաքրքրական հաղորդում եմ լսում։ Բայց թե ինչ չափով է դա արդարացվում բեմում՝ այժմ դժվար է ասել։

Ուզին. Ես զեկուցման սկզբին ներկա չէի, հետևաբար չլսեցի ուրվականի տեսարանի բացատրությունը։ Ես կուզենայի երկու հարց տալ և լսել պատասխանը. նախ՝ ի՞նչն էր ներկայացման, մասնավորապես գըլխավոր գործող անձի նպատակը։ Համլետի շուրջը կատարվող ոճիրների համակ սարսափո՞վ ցնցել հանդիսատեսին, թե՞ Համլետի ոգու վսեմությամբ։ Երկրորդ հարց. Օֆելիայի տեսարանը բացատրելիս դուք ասացիք, որ Համլետը խզում է իր կապերը նրա հետ՝ այդ աշխարհի հետ ձեռնամարտի ելնելու համար։ Դուք պնդում եք, որ Համլետի մեջ այդ խզումը գիտակցաբար է կատարվում և ոչ թե դրանից անկախ՝ հանգամանքների բերումով։

Հարց. Ինչո՞ւ եք մնջկատակը հանել։

Վաղարշյան. Ես ձեր հարցն այսպես հասկացա. ուզո՞ւմ էինք մենք ցույց տալ Համլետի շրջապատը, թե՞ միայն նրա գործունեությունը։ Բայց Համլետը գործում է իր շրջապատի դեմ։ Պետք է հակադրել դա։ Չի կարելի դրաման միակողմանի խաղալ։ Մենք ջանացել ենք ըստ հնարավորին ավելի ցայտուն կերպով ցույց տալ Համլետի շրջապատը, որ ճնշում է նրան՝ նկատի առնելով Համլետի, որպես հումանիստի ձգտումը։ Նա չի կարող հաշտվել այդ միջավայրին և պայքարի է ելնում նրա դեմ։

Երկրորդ հարց. ինչո՞ւ է իր հարաբերությունները խզում Օֆելիայից։ Արդյո՞ք սա անգիտակից արարք է։ Ըստ իս, Համլետն անգիտակից բան չի անում և իր բոլոր արարքներով ցույց է տալիս այդ։ Նա ուզում է ստուգել հոր ուրվականի մասին պատմածները և գնում է։ Իսկ ուրվականին տեսնելուց հետո որոշում է խենթ ձևանալ և ձևանում է։ Նա միշտ էլ միանգամայն խելացի է կազմում գործողությունների ծրագիրը։ Ար-

քային ստուգելու դիտավորությամբ է կազմակերպում ներկայացումը և ստուգելուց հետո որոշում է վրեժ լուծել Թագավորից։ Նույնպես և Անգլիա մեկնելիս։ Նա երբեք անգիտակցաբար չի գործում։ Տեսնում է, որ իր դեմ մի բան է նյութվում և կազմում է գործելու իր ծրագիրը, որը աստիճանաբար գործադրում է։

Կարող է հարց ծագել՝ ինչո՞ւ առաջին գործողության մեջ նա չսպանեց Թագավորին։ Բայց դա հին է և վաղուց լուծված։

Տեղից. Ես այդ հարցը չդրի։

Վաղարշյան. Այստեղ գլխավորը ոչ թե վրեժն է, ոչ թե Կլավդիոսի սպանությունը, այլ չարի ջնջումն աշխարհից՝ հանձին Կլավդիոսի։

Ինչո՞ւ եմ իմ կատարման մեջ առանձնապես ընդգծում իմ վերաբերմունքը դեպի գահը։ Ես ուզում եմ ընդգծել իշխանության չար սկզբնավորությունը և հրապարակային մերկացումից հետո ցույց տալ այն։ Շեքսպիրը վրեժխնդրության մասնակի մի դեպքը դարձնում է համամարդկային ընդհանրացման միջոց։ Համլետը լուծում է դարի և ոչ թե միայն իր անձնական հարցերը։ Նա ամենևին չի ձգտում գահի, թեև նրա մասին ասում են, որ եթե արքա դառնար՝ մեծ վեհապետ կլիներ։

Նա չի մտածում այդ մասին և չի խոսում գահի վրա ունեցած իր իրավունքի վերաբերյալ։

Միխայիլ Միխայլովիչը (Մորոզովը) զարգացման հիանալի բանալի տվեց ինձ՝ հիշելով Գարրիկի կարծիքը, թե Համլետը միայնակ է և սուրը մերկացրած գնում է փորձանքների մի հսկա ծովի դեմ։ Այս պատկերավոր արտահայտությունը օգնեց ինձ որոնելու Համլետի դերի կորիզը։

Ինչո՞ւ չենք ցուցադրում մնջկատակը։

Մնջկատակը «ներկայացման» տեսարանի կրկնությունն է և հազիվ թե անհրաժեշտ է։ Դա կծանրացներ «ներկայացումը»։

Տռիցկի. Թույլ տվեք մի քանի հարց տալ։ Նախ, Համլետի մահը սյուժետային փա՞ստ է, թե՞ դրա մեջ գեղարվեստական մեծ սիմվոլ կա՝ ներքին ողբերգական դատապարտվածություն, և նրան հակադրված Ֆորտինբրասի, որպես ապրելու իրավունք ունեցող կերպարի իմաստով։

Վաղարշյան. Համլետի մահը միայն սյուժետային փաստ չէ։ Նա միայնակ դուրս է գալիս «փորձանքների ծովի» դեմ։ Այստեղ է նրա ողբերգությունը, և նա դատապարտված է մահվան։

Տռիցկի. Երկրորդ հարցը ավելի ռեժիսուրային է վերաբերում։ Շա՞տ եք արդյոք շեշտ դրել պատմականության և ազգային երանգի վրա, թե՞

դա երկրորդական մոմենտ է եղել։ Ապա ո՞ր դարաշրջանին էր վերաբերում գործողությունը։

Վաղարշյան. Պիեսը ներկայացրել ենք, ելնելով շեքսպիրյան և ոչ թե համլետյան դարաշրջանից։ Ազգային երանգը փնտրել ենք ոճի ամբողջականության համար և խուսափել ենք կենցաղային պլանից։

Տիխոնովիչ. Հինգերորդ գործողության երկրորդ տեսարանը տեղափոխե՞լ եք առաջինի տե՞ղը, թե՞ դարձյալ տեքստ եք մտցրել։

Վաղարշյան. Ոչ, պարզապես տեղափոխել ենք։

Տեղից. Դուք ասացիք, որ օգտագործել եք Չայկովսկու երաժշտությունը։ Ո՞րը։

Վաղարշյան. Չայկովսկին երաժշտություն է գրել Մոսկվայի փոքր թատրոնի համար։ Դա ենք օգտագործել։

Շչեպկինա-Կուպերնիկ. Այո, ժամանակին մենք մի մոնտաժ ենք կատարել՝ «Համլետ, Չայկովսկու նվագակցությամբ»։

Կրժիժանովսկի. Ձեր ամբողջ ասածից միանգամայն անվիճելի բխում է, որ ձեզ մոտ շեշտը դրված է Համլետի, որպես շրջապատող անարդարության դեմ մարտնչողի վրա։ Բայց ինձ թվում է, որ ձեր ասածից չի երևում, թե դուք մարտիկ Համլետը հակադրում եք մտածող Համլետին։ Մինչդեռ դա բխում է նրա կեցությունից։

Վաղարշյան. Հարկավոր է մի քիչ բացատրել այդ հարցը։ Իմ մի քանի քննադատները Հայաստանում ասում էին, որ ես շեշտը դնում եմ գործնական մարդու վրա և քիչ եմ վերարտադրում մտածողին։ Ինձ առարկում էին, որ մտածողը չի կարող այդքան արագ գործել, այդքան աշխույժ լինել[12]։ Ես պատասխանում էի, որ մտածելը մարդու հատկությունն է, ոչ թե բնավորությունը։ Մտածողը կարող է գործել արագ, դանդաղ և ամեն կերպ։ Ես կատարել եմ Լենինի դերը։ Բայց նրա կյանքի ռիթմն արագ էր։ Նա մի մարդ է, որ արագ ընկալում է, արագ որոշում, արագ գործում։ Բայց նրա բնավորության արագ տեմպը չի խանգարում, որ Լենինը լինի մեծ մտածող։

Մենք ճանաչում ենք ուսանող Համլետին, Համլետին կենցաղում՝ մինչև իր հոր սպանությունը։ Նա այնպիսի շրջապատի մեջ է ընկել, ուր պետք է լուծել հարցերը և գործել արագ տեմպով։ Եթե այդ պիեսը բեմադրեն դանդաղ տեմպով՝ հիմա դժվար կլինի այն դիտել։

Շչեպկինա-Կուպերնիկ. Ինձ խիստ հետաքրքրական էր լսել ձեր հաղորդումը։ Բայց շատ եմ ցավում, որ չեմ կարող դա տեսնել բեմի վրա։

Վաղարշյան. *Մենք հավատացած էինք, որ կգանք Մոսկվա և ներկայացումը ցույց կտանք այնտեղ։*

Պոլ. *Գուցե ես լավ չլսեցի, բայց ինձ հետաքրքրում է հետևյալը.— նավաստիների երկու տեսարանները միացվա՞ծ են, թե՞ ոչ։*

Վաղարշյան. *Դրանք ընդհանրապես չկան։*

Ռոդինա. *Ինձ թվում է, որ ներկայացումն արտաքին պատկերի տեսակետից ռացիոնալ է կառուցված, պլաստիկորեն շատ ճիշտ է։ Բայց այդ ֆորման ձեզ չի՞ կաշկանդում։ Չե՞ն լինում իմպրովիզացիայի մոմենտներ, որոնք բխում են այն կերպարի ներքին բովանդակության հսկայական հարստությունից, որն ամեն անգամ բացահայտվում է իր նոր գծերով։ Արդյոք ամե՞ն բան ձեզ հաջողվում է ենթարկել ներկայացման այդ միանգամ ընդմիշտ գտնված ռիթմին ու պատկերին։*

Վաղարշյան. *Ընդհակառակը, գտնված տեմպը և ռիթմը գոտևորում, թամբրում է ներկայացումը։ Այն պատկերը, որ ստեղծված է շարժման իմաստով, չի կաշկանդում մեզ։ Ամեն մի ներկայացման մեջ երևան են գալիս նոր մանրամասներ, նոր կտորներ։ Ներկայացումը զարգանում է, վերցնենք կարճ սրի օրինակը, ապա խելագարության տեսարանը։*

Երբեմն ակամա, պատահական կերպով մի նոր բան է երևան գալիս ներկայացման միջոցին։ Ես պետք է ասեմ, որ Բուրջալյանը շարժման և միզանսցենների մեծ վարպետ է։ Նրա աշխատանքը տեսած ընկերները կարող են հաստատել այդ։ Նա շատ լավ զգում է դերասանին։

Տրոիցկի. *Դուք ասացիք, որ Համլետը զարմանում է հոր ուրվականի երևալու մասին լսելով։ Երբ տեսնում է ուրվականը, խաչակնքում է երեսը։ Հավատո՞ւմ է նա գերբնական ուժերին, քրիստոնյա՞ է նա, թե՞ ոչ։*

Վաղարշյան. *Առաջին հաղորդումը միայն առաջացնում է զարմանք և երևույթը պարզելու ցանկություն։ Իսկ երբ անձամբ է համոզվում, մեքենայաբար խաչակնքում է ու նայում ուրվականին։*

Հարց. *Երկրորդ անգամ ուրվականը երևո՞ւմ է։*

Վաղարշյան. *Ուրվականը չկա, բայց ձայնը լսվում է։ Դա զգայախաբություն չէ։ Մնում է մի շող, որին ես նայում եմ ու լսում հոր ձայնը։*

Մորոզով. *Ես կուզենայի մի քանի խոսք ասել որպես եզրափակում։ Ինձ թվում է, որ մենք այսօր ներկա եղանք մի խիստ հետաքրքրական հաղորդման, որը շատ ու շատ արժեքավոր է։ Մենք լսեցինք, թե ինչ հսկայական հաջողություն է ունեցել այդ ներկայացումը Երևանում։ Դա հայտնի է դարձել ամբողջ Սովետական Միության մեջ։*

Վաղարշյան. *Ինձ ընդհանրապես շատ էին քննադատում և շատ էլ*

գոլում։ Խոսում էին Համլետի կասկածամտությունների մասին, որ նա թեև մարտիկ է, բայց մեծ մասամբ վերանում է իր գործողությունների միջոցին։ Իսկ ես բացառում եմ այդ կողմը։ Մի մարդ, որ մտքի բարձունքից վերլուծում է շրջակա իրադրությունը և պայքարի միջոցներ է ձեռք բերում՝ այլ բան է, իսկ սկեպտիկը բոլորովին այլ։ Մարտիկը չի կարող սկեպտիկ լինել։ Սա աներկբա է։ Մինչդեռ ինձ ասում էին, որ դա կարելի է համադրել։ Ես կուզենայի սա ընդգծել այստեղ։

Նախագահ. Նորից շնորհակալություն հայտնենք ընկեր Վաղարշյանին և սրանով էլ վերջացնենք մեր խորհրդակցությունը։ (Ծափահարություններ)։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Հայտնի է, որ «Համլետը» Հովհ. Մասեհյանի թարգմանությամբ հրատարակվել է երկու անգամ. առաջինը՝ 1894-ին, Թիֆլիսում, երկրորդը՝ 1921-ին Վիեննայում։ Ճիշտ է, այս երկու հրատարակությունների միջև ընկած է գրեթե երեք տասնամյակ, բայց դա դեռևս հիմք չի տալիս ասելու, թե Մասեհյանը «...մոտ երեսուն տարի աշխատել է «Համլետի» թարգմանության վրա»։ Հաշվի առնելով քննադատական դիտողությունները, որ արվեցին առաջին հրատարակության առթիվ (Հովհ. Թումանյան, 1896 թ.), և տարիների ընթացքում ուսումնասիրելով հսկայական գրականություն, Մասեհյանն իր ուրույն շեքսպիրագիտական հայացքներն էր մշակել ինչպես Շեքսպիրի մեկնաբանության, այնպես էլ թարգմանական արվեստի սկզբունքների վերաբերյալ։ Այդ տարիների ընթացքում թերևս խորհել է «Համլետի» թարգմանության մասին, սակայն երկրորդ թարգմանությանը նա ձեռնամուխ է եղել թարգմանական արվեստի մասին իր տեսակետները վերջնականապես ձևավորվելուց հետո։ «Մեր նախկին թարգմանությունները,—գրում է Մասեհյանը, «Համլետի» վիեննական հրատարակության առաջաբանում,—հարկ համարեցինք ոչ թե լոկ վերաքննել, այլ այնքան հիմնական փոփոխության ենթարկել, որ կարելի է ասել, թե նոր թարգմանություն է կատարված, որովհետև վերջին երեսուն տարվա ընթացքում ոչ միայն շեքսպիրյան գրականությունը զանազան լեզուների մեջ ահագին չափով զարգացել է, և մենք առիթ ենք ունեցել ծանոթանալու այդ երկերի հետ, այլև մեր անձնական հայացքները թարգմանության եղանակի մասին որոշ չափով փոխված են» (էջ V)։
2. Հ. Մասեհյանը ինչպես առաջին, այնպես `էլ երկրորդ հրատարակության մեջ անգլերեն բնագրի frailty բառը թարգմանել է ոչնչություն (այդպես է թարգմանված նաև ժամանակակից անգլո-ռուսական բառարաններում)։ Ինչպես Վ. Թերզիբաշյանն է նշում իր «Շեքսպիրը հայերեն» աշխատության մեջ (Երևան, 1956), հայ թարգմանիչներից և ոչ մեկը չի գործածել ոչնչություն բառը։ Այդ բառը նման ձևով չեն ընկալել նաև ռուս լավագույն թարգմանիչները։ Եվ վերջապես, ոչնչություն բառի անգլերեն համանիշն է nobody, nonentity։ Հետևաբար այդ բառերը մեկը մյուսով փոխարինելը

ոչ թե թյուրիմացություն է, այլ արվել է կերպարի ընկալման իր կոնցեպցիային համարժեքելու միտումով։

3. «Սովետական Հայաստան» թերթի 1942-ի մարտի 1-ի համարում (№ 51) լույս տեսավ Հովհ. Մամիկոնյանի հոդվածը։ Հեղինակն այլ դիտողությունների հետ մեկտեղ գտնում էր, որ «Հումանիստ Համլետը, առավել ևս Շեքսպիրը, կնոջը ոչնչություն չի կարող համարել...»։ Ի միջի այլոց, Վաղարշյանը ինքն էլ է գրեթե նույնն ասում։ Իր այս ելույթում կնոջը ոչնչություն համարելուց քիչ առաջ նա գրում է. «Թագուհին վիրավորանք զգալու շարժում է անում։ Համլետը չի կարող վիրավորել մորը։ Նրա նկատմամբ տածած սերն ու հարգանքը գերիշխում են...»։

Նույն թվականի մայիսի 4-ին և 18-ին «Համլետի» նոր բեմադրության առթիվ, Հայաստանի թատերական ընկերությունը կազմակերպեց լայն քննարկում։ Զեկուցումով հանդես եկավ Հ. Մամիկոնյանը, մտքերի փոխանակությանը մասնակցեցին Վ. Վաղարշյանը, Մ. Մազմանյանը, Ժ. Հակոբյանը, Վ. Թերզիբաշյանը, Ա. Կարապետյանը, Է. Պետրոսյանը, Ռ. Զարյանը, Հ. Ասլանյանը և ուրիշներ, որոնք մանրամասն վերլուծելով պիեսն ու ներկայացումը, նշեցին այն բոլոր թերությունները ու սխալները, որ թույլ էր տվել Սունդուկյանի թատրոնը այդ բեմադրության մեջ։ Վաղարշյանը նկատի ունի այս քննարկումը։

4. Նկատի ունի Հովհ. Մամիկոնյանի հոդվածը և 3-րդ ծանոթագրության մեջ նշված քննարկումը։

5. Հայաստանի թատերական ընկերության կազմակերպած քննարկման ժամանակ Ռ. Զարյանը հանգամանորեն վերլուծելով սուսերի հետ կապված բոլոր տեսարանները նշել է, որ դրանք, թեև մշակված են մեծ խնամքով ու վարպետությամբ, զուրկ են ներքին հաստատուն հիմքից։ Կառուցված լինելով արտաքին էֆեկտների վրա, մեծապես վնասում են բովանդակությանը։ Վերածնության դարաշրջանի մտածող, հումանիստ Համլետին դարձնում են սուսերամարտիկ, միջնադարյան ասպետ (տե՛ս Ռ. Զարյան, «Համլետը» նորից հայ բեմի վրա, «Սովետական գրականություն», 1942, № 5—6, էջ 161—162)։

6. Նկատի ունի թատերական ընկերության կազմակերպած քննարկումը և Հ. Մամիկոնյանի հոդվածը։

7. Պիեսում՝ «Քուն մտնել»։

8. Պիեսում՝ «...Քանզի այդ մահվան քնի ժամանակ», հետո միայն՝ «Ինչ կերպ երազներ...»։

9. Նման կրճատումների, պիեսն ու Համլետի դերը կամայականորեն խմբագրելու և կերպարն աղճատելու, խեղաթյուրելու դեմ ժամանակին խիստ արտահայտվեցին քննադատներ և՛ Հ. Մամիկոնյանը, և՛ Ռ. Զարյանը։ Տե՛ս Հ. Մամիկոնյանի հոդվածը («Սովետական Հայաստան», 1942, № 51), Ռ. Զարյանի ելույթը դիսպուտում («Սովետական գրականություն», 1942, № 5—6, էջ 166—171) և «Հայաստանի թատերական ընկերությունում» հաղորդումը («Սովետական գրականություն», 1942, № 5—6, էջ 218—219)։

10. Վ. Վաղարշյանն այստեղ նկատի ունի Ռ. Զարյանի ելույթը։ Հետագայում՝ այս ելույթից գրեթե մեկ տարի անց, 1944 թ. ապրիլի 22—30 Երևանում տեղի ունեցած Շեքսպիրյան համամիութենական 6-րդ կոնֆերանսում (նվիրված մեծ գրողի ծննդ-

յան 380-ամյակին), Յու. Յուզովսկին նույնպես նշեց, որ Վաղարշյան-Համլետը շատ է ժպտում («Համլետ», «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1946, № 3, էջ 83)։

11. Պիեսում՝ «Դավաճանություն»։

12. Ահա թե ինչ է ասում Ռ. Զարյանն իր ելույթում. «Սխալ չհասկանաք։ Չկարծեք, թե ես ասում եմ Վաղարշյանի Համլետը շատ շարժուն է, նյարդային, դրա համար էլ փիլիսոփայի, մտածողի տպավորություն չի թողնում։ Երբեք։ Կարծել այդպես, նշանակում է ընկնել այն միամտության մեջ, թե փիլիսոփայությունը բնավորություն է և եթե մեկը փիլիսոփա է, ապա անպայման պետք է ծանրախոհ լինի, բայց ոչ շարժուն, նյարդային։ Շարժուն, նյարդային բնավորությամբ մարդն էլ կարող է փիլիսոփա լինել... Համլետի մասին խոսելիս ես նկատի ունեմ այն, որ դերասանը միակողմանի է լուծում դերը՝ չընդգրկելով իր խաղի մեջ Համլետի հոգեկան կազմի ամբողջությունը իր զարմանալի ամբողջության մեջ («Սովետական գրականություն», 1942, № 5—6, էջ 175—176)։

ՀԱՄՈ ԲԵԿՆԱԶԱՐՅԱՆԸ «ՀԱՄԼԵՏԻ» ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Հաղորդում Արմիկ Խաչիկյանը

Արշակ Բուրջալյանը 1942-ին Սունդուկյանի անվան թատրոնում բեմադրեց «Համլետ» ողբերգությունը։

Արքայազնի դերակատարը Վաղարշ Վաղարշյանն էր։

Հայ բեմը մինչ այդ շատ էր հարուստ շեքսպիրյան ավանդներով և բնականաբար մեր ժամանակի խոշոր արվեստագետի առջև ծառացած պիտի լիներ դժվարագույն խնդիր։ Վաղարշյանի ստեղծագործական խառնվածքին խորթ էր ամեն կարգի կրկնություն, նրա որոնող միտքը, բնականաբար, պիտի ստեղծեր մի նոր, տակավին անծանոթ կերպար։

Վաղարշյանի դերակատարման մեկնաբանության շուրջը առաջացան կրքոտ վեճեր, ուներ հակառակորդներ, ուներ նաև պաշտպաններ։ Այդ վեճերը սկիզբ առան բեմադրության առաջին օրերին, բայց մի նոր թափով բորբոքվեցին մի երկու տարի անց՝ 1944-ին, շեքսպիրյան փեստիվալի օրերին։ Դժբախտաբար Համլետը երկար չմնաց նրա խաղացանկում և այսօր գրեթե մոռացված է։

Վաղարշ Վաղարշյանի արխիվում գտնվեց հայկական կինոարվեստի ականավոր ներկայացուցչի՝ Համո Բեկնազարյանի մի գրությունը, նվիրված մեր թատերական մայրօջախի շեքսպիրյան նոր բեմադրությանը։ Հնարավոր չեղավ պարզել, թե հայտնի արվեստագետը ո՞ւմ է հասցեագրել իր կարծիքը, ե՞րբ և ի՞նչ առիթով է շարադրել իր այդ գրությունը, բայց դրանից թերևս ավելի կարևոր է այն, որ նա բարձր է գնահատում Բուրջալյանի աշխատանքը, բեմադրությունը ընդհանրապես, Վաղարշյանի դերակատարումը մասնավորապես։

Я горячо поздравляю театр им. Сундукяна с большой творческой победой.

Неоднократно приходилось мне смотреть «Гамлетта» на сценах лучших русских театров. В роли Гамлета выступали прославленные мастера сцены.

Тем не менее всегда, когда идешь на новую постановку «Гамлета», заранее возникает во мне протестующее начало, и это потому, что ни разу ни на одной сцене я не встречал правильного толкования образа Гамлета. То это были абсолютные пессимисты-неврастеники, например Чехов, или мстительные, лукавые, самодовольные и утверждающие себя Гамлеты вроде Горюнова в театре им. Вахтангова, таких примеров можно привести много.

Гамлета прогрессивного для своей эпохи, Гамлета борющегося со всем ханжеством и лицемерием двора, Гамлета умного, на много голов стоящего выше всех его окружающих, создали театр им. Сундукяна и блестяще его исполняющий народный артист В. Вагаршян. Это самое передовое и самое правильное толкование образа Гамлета, какое мне когда-либо приходилось видеть, и сделано это на высоком актерском мастерстве.

Такое же высокое мастерство проявил режиссер Бурджалов. Во всей постановке четкость, скупость и скульптурность мизансцен, правильное использование сценической площадки, прекрасная расстановка массы, все это показывает высокую культуру режиссера и его большой вкус.

Мне радостно было видеть такой прекрасный спектакль.

Народный артист Арм. ССР
А. И. Бек-Назаров

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԸ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐԱՊՈԼԻ ԲԱՌԱՐԱՆԻ ԷՋԵՐՈՒՄ

Հաղորդում Մուշեղ Նարյանի

1912 թվականին բնիկ գյումրեցի Մարտիրոս Հարությունյանը, Բեռլինի համալսարանն ավարտելուց հետո, Ալեքսանդրապոլում լույս է ընծայում մի ուշագրավ բանասիրական աշխատանք, որի լրիվ անունն է՝ «Բացատրական բառգիրք օտարազգի բառերի և օտարագիր բառերի ու դարձվածքների, որոնք գործածական են հայոց գրականության մեջ։ Համեմատաբար ընդարձակ բացատրությամբ փիլիսոփայական, տնտեսագիտական, հասարակագիտական, իրավաբանական և կենսախոսական բառերի»։ Ինչ խոսք, այս աշխատանքը, որը երկսյուն, շուրջ 450 էջ է, ունի նաև օտար դարձվածքների բառարան, բնավ չէ կարելի համեմատել համանման մի այլ աշխատանքի՝ Հ. Տեր-Ղազարյանի «Հանրամատչելի բառարան օտարազգի բառերի և գործածության մեջ մտած մտքերի ու դարձվածքների» (Թիֆլիս, 1908) աշխատության հետ։ Եթե Տեր-Ղազարյանինը, ինչպես ինքը՝ հեղի-

նակն է նշում, հանրամատչելի գործ է, ապա Հարությունյանցինը բանասիրական-մասնագիտական ծանրակշիռ աշխատանք է։ Ծավալով և բառերի ընդգրկմամբ և մեկնաբանություններով գյումրեցի բանասերի աշխատանքը տառացիորեն մի քանի անգամ գերակշռում է նախորդին։ Մեծ լեզվաբան և բառարանագիր Ստեփանոս Մալխասյանցը այս բառարանը համարում է «խնամքով կազմված ընդարձակ և օգտակար աշխատություն» (Ստ. Մալխասյանց, *Հայերեն բացատրական բառարան, հատոր առաջին, Երևան,* 1944, *Առաջաբան, էջ ԺԳ)։*

Մարտիրոսյանցը իր բառարանում հազարավոր օտար բառերի, օտար հեղինակների (Հոմերոս, Ֆիրդուսի, Շիլլեր, Գյոթե) ու գրական հանրածանոթ կերպարների հետ տեղ է տվել նաև Շեքսպիրի կերպարներից մի քանիսին։

Բառարանի համապատասխան էջերում Հարությունյանցը խոսում է Շեքսպիրի գլխավոր կերպարների մասին, աչքի առաջ ունենալով երկու հանգամանք՝ այդ կերպարները, իբրև որոշակի գաղափարների ու զգացմունքների անձնավորումներ, արդեն դարձել էին ասույթներ։ Այդ կերպարների մասին նա գրում է այն չափով, ինչ չափով թույլ են տալիս օտար բառերի բառարանի սահմանները, քանի որ իր աշխատանքը օտար բառերի բառարան է և ոչ թե գրական բառերի (տերմինների) բառարան։

Ինչ խոսք, Շեքսպիրի կերտած կերպարների թեկուզ և բառարանային մեկնաբանությունը այսօր մեզ համար պակասավոր է։ Սակայն ուրախալի է, որ բուն Հայաստանում 1912 *թվականին լույս տեսած օտար բառերի բառարանում մենք գտնում ենք նաև Շեքսպիրի այն կերպարները, որոնք համաշխարհային տարածում են գտել։*

Շեքսպիրյան կերպարներից բառարանի էջերում տեղ են գտել Յագոն (էջ 88), Համլետը (էջ 197), Շեյլոկը (էջ 262), Օթելլոն (էջ 383), Ֆալստաֆը (էջ 390)։ Ուշադրության արժանի են նաև մավր *բառի մեկնաբանությունը (էջ 225), քանի որ Օթելլոն մավր է,* շեքսպիրոլոգիա *(էջ 263) բառի բացատրությունը և Համլետի «լինել, թե չլինել» հռչակավոր դարձվածքի զետեղումը հանդերձ բնագրով օտար դարձվածքների հավելվածում (էջ 418) և պատշաճ ծանոթությունը։*

Ինչ խոսք, շուրջ վեց տասնամյակ առաջ լույս տեսած այս բառարանի շեքսպիրյան էջերը կազմում են մի համեստ, բայց և ուշագրավ հատվածը մեր նախահեղափոխական շեքսպիրագիտության։

Ստորև ամբողջությամբ տալիս ենք այդ բառարանի համապատասխան հատվածները.

«Յագո. *Շեքսպիրի «Օթելլո» ողբերգությունից վերցրած անուն. խորամանկ միջոցներով նախանձ գրգռող և ընտանեկան երջանկությունը քայքայող» (էջ 88)։*

«Համլետ. *Շեքսպիրի համանուն ողբերգության հերոսը՝ միշտ խորհրդածող, թուլակամ, անվճռական մարդ» (էջ 197)։*

«Շեյլոկ. *Շայլոկ* (Shylok). *Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականը» ողբերգության հերոս հրեան, որ իր թղթի վրա հիմնված, ուզում է պարտատիրոջ մսից մի կտոր կտրել։— Սոսկալի վաշխառու» (էջ 262)։*

«Օթելլո. *Շեքսպիրի համանուն ողբերգության հերոսը, սևամորթ, խան-*

գնա, որը լոկ կասկածից իր անմեղ կնոջը՝ Դեզդեմոնային սպանեց» (էջ 383)։

«Ֆալստաֆ. *Շեքսպիրի ստեղծած մի ծաղրական տիպար, անսպառ հումորով, պարծենկոտ, բայց վախկոտ ծերուկ է» (էջ 390)։*

«Մավր. *Սևամորթ մի ցեղ Աֆրիկայի հյուսիս-արևելքում. այդպես անվանում են նաև նույն տեղի արաբներին» (էջ 225)։*

«Շեքսպիրոլոգիա. *Գրականության այն ճյուղը, որ միայն Շեքսպիրով է զբաղվում» (էջ 263)։*

«To be or not to be, that is the question *(անգլ.* տու բի օր նոտ տու բի բետ իս բի կվեսչեն), *լինել, թե չլինել, այս է հարցը։ Շեքսպիրի Համլետի խոսքերը նրա հռչակավոր մենախոսության սկզբում» (էջ 419)։*

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՑԱՆԿԵՐ

ՇԵՔՍՊԻՐՅԱՆ ՏԱՐԵԳՐՈՒԹՅՈՒՆ
1966

23—ապրիլի—Շեքսպիրի մահվան 350-ամյակին նվիրված երեկո՝ Երևանի պետական համալսարանի մեծ դահլիճում։ Բացման խոսք՝ Վ. Փափազյան։ Զեկուցող՝ Ռ. Զարյան։ Վերջում՝ Գ. Կոզինցևի «Համլետ» կինոնկարի ցուցադրումը։ Երեկոն կազմակերպել էին Արտասահմանյան երկրների հետ բարեկամության և կուլտուրական կապի հայկական ընկերությունը և պետական համալսարանը։

4—մայիսի—Շեքսպիրի մահվան 350-ամյակի առթիվ՝ ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական նստաշրջանը ակադեմիայի փոքր դահլիճում։ Բացման խոսք՝ Ռ. Զարյան։ Զեկուցեցին Վ. Առաքելյան՝ «Շեքսպիրյան թարգմանությունների լեզվական արվեստը», Մ. Նարյան՝ «Զարբհանալյանը Շեքսպիրի մասին», Խաչիկ Դաշտենց՝ «Շեքսպիրի հայերեն թարգմանությունները»։ Օրակարգից դուրս Ռ. Զարյանը հաղորդում արեց Երևանում կազմակերպված Շեքսպիրյան գրադարանի մասին։

15—16—հունիսի—Թբիլիսիի Ռուսթավելու անվան պետական ակադեմիական թատրոնի հյուրախաղերը Երևանի Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնում. ծրագրում «Արքա Լիր», թարգմ.—Ի. Ջելիձեի, բեմ. ռեժիսոր—Մ. Թումանիշվիլի, նկարիչ—Ն. Իգնատով, կոմպոզիտոր—Օ. Թաքթաքիշվիլի, դիրիժոր—Ի. Գոգինաշվիլի, խորմեյստեր—Ն. Մամացաշվիլի, ներկայացումը վարող ռեժիսոր—Ու. Քափանաձե, թատրոնի գլխավոր ռեժիսոր—Ա. Չխարտիշվիլի։ Լիր Արքա—Ս. Զաքարիաձե, Ֆրանսիայի արքան—Մ. Թավաձե, Բուրգոնդի դուքսը—Ն. Մարգելաշվիլի, Կորնվելի դուքսը—Դ. Գարդանիձե, Օլբենի դուքսը—Բ. Կոբախիձե, Քենտի կոմսը—Էր. Մանջգալաձե, Գլոստերի կոմսը—Գ. Գեգեչկորի, Էդգար—Է. Մագալաշվիլի, Էդմոնդ—Ռ. Չխիկվաձե, Կուրան—Ս. Ինելի, Օսվալդ—Մ. Բարուկաշվիլի, բժիշկ—Գ. Ջիշինաձե, խեղկատակ—Գուր. Սագարաձե, Գոներիլ—Ս. Կանչելի, Ռեգան—Մ. Ջախավա, Կորդելիա—Բ. Միրիանաշվիլի, Էդմոնդի ծառան—Դ. Չխիկվաձե, Գլոստերի կոմսի ծառաները—Գ. Թալաքվաձե, Օթ. Լոմիձե։ Կորնվոլի սպասավորները—Ս. Լագիձե, Գ. Խարարաձե, Գ. Մատարաձե, Գոներիլի ծառաները—Դ. Պապուաշվիլի, Մ. Լոմիձե, Ն. Գողբերձիշվիլի, Դ. Մացաբերիձե, Գ. Բաքրաձե։ Սուրհանդակ—Դ. Մոնիավա։

18—նոյեմբերի—Մոսկվայում կայացավ ազգային լեզուներով կրկնօրինակվող և վերականգնվող ֆիլմերի համամիութենական սեմինար-խորհրդակցության. ցուցադրվեց «Համլետը» հայերեն։ Թարգմ. Հ. Մասեհյան, Վ. Հովակիմյան, ռեժիսոր Ե. Սա-

տուրյան, Լ. Գրիգորյան, հնչյունային օպերատոր Ճ. Գրիգորյան, տեքստը ձայնա-գրող—Լ. Ներսիսյան։ Գլխավոր դերերում—Համլետ—Խ. Աբրահամյան, Կլավդիոս—Ս. Սարգսյան, Գերտրուդ—Մ. Սիմոնյան, Օֆելիա—Մ. Մուրադյան, Պոլոնիուս—Դ. Հարությունյան, Լաերտ—Լ. Ասուշանյան։

Նորա Էլբակյան

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՑԱՆԿ
1966

Ա. ԳՐՔԵՐ

Շեքսպիրական—*(Հայկական Շեքսպիրյան տարեգիրք) 1-ին հատոր, խմբագրությամբ Ռուբեն Զարյանի, Երևան, ԳԱ հրատարակչություն, 408 էջ։*

Վիլյամ Շեքսպիր—*Համլետ։ Անգլ. թարգմ. Հովհ. Մասեհյան, նկարազարդումները Ալեքսանդր Գրիգորյանի, Երևան, «Հայաստան» հրատարակչություն, 264 էջ։*

Բ. ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ

Հունվար

Ղազիյան Ա.—*Նոր ներկայացում («Ռիչարդ III»-ը Ստանիսլավսկու անվան թատրոնում)։ «Երեկոյան Երևան», 3 հունվարի, № 1։* Шекспировская библиотека в Ереване. „Вечерний Свердловск", 8 января, № 6.

Հովակիմյան Բախտիար—*Աբելյանը եվրոպական բեմերում։ [նաև Աբելյանի «Օթելլո»-ի մասին], «Երեկոյան Երևան», 13 հունվարի, № 10։*

Փետրվար

Шахназарян В.—„Ричард III". [*Ռիչարդ* III-*ը Ստանիսլավսկու անվան թատրոնում*]։ „Коммунист", 21 января, № 17.

Շեքսպիրյան գրադարանի համար։ «Սովետական Հայաստան», 19 փետրվարի, № 53։

Նվերներ Շեքսպիրագիտական գրադարանին։ «Հայրենիքի ձայն», 27 փետրվարի, № 9։

Գրիգորյան Ալեքսանդր—*[«Համլետ»-ի նկարազարդումներից»]։ «Սովետական արվեստ», № 2, էջ 3։*

Մարտ

Շեքսպիրյան գրադարանին։ «Սովետական Վրաստան», 19 մարտի, № 38։

Շեքսպիրյան գրադարանի հասցեով։ «Հայրենիքի ձայն», 20 մարտի, № 12։

Мелик-Нубаров С.—„Ричард III" [*«Ռիչարդ* III*»-ը Ստանիսլավսկու անվան թատրոնում*], „Комсомолец", 23 марта, № 34.

Ровда К.—Великий армянский трагик [*Ռ. Զարյանի* „Шекспир Адамяна" *գրքի մասին*] „Театр", № 3, *էջ 75—77։*

Ապրիլ

Շեքսպիրյան գրադարանի հասցեով։ «Հայրենիքի ձայն», 3 ապրիլի, № 14։

Էլրակյան Ն.—*Շեքսպիրյան հանճարի շտեմարանը (Շեքսպիրի մահվան 350-ամյակի առթիվ)։ «Ավանգարդ», 23 ապրիլի, № 49։*

Վիլյամ Շեքսպիր—«Լոռի», 24 ապրիլի, № 49։

Նարյան Մ.—*Հայ շեքսպիրագիտության պատմությունից։ «Սովետական Հայաստան», 24 ապրիլի, № 56։*

Վիլյամ Շեքսպիրի հիշատակին [Համալսարանի՝ Շեքսպիրի մահվան 350-ամյակին նվիրված երեկոյի մասին]։ «Երեկոյան Երևան», 27 ապրիլի, № 98։

Մսերյան Վ.—*Մեծ դրամատուրգի հիշատակին [Համալսարանի՝ Շեքսպիրի մահվան 350-ամյակին նվիրված երեկոյի մասին]։ «Երեկոյան Երևան», 29 ապրիլի, № 110։*

Ինչ է անում Վահրամ Փափազյանը։ «Սովետական արվեստ», № 4, էջ 21—23։

Մայիս

Զարյան Ռուբեն—*Շեքսպիրը և հայերը։ «Հայրենիքի ձայն», 1 մայիսի, № 18։*

Հովհ. Մասեհյանի նամակները [«Մասեհյանի նամակները», տպագրության պատրաստվող գրքի մասին]։ «Հայրենիքի ձայն», 1 մայիսի, № 18։

Գիտական սեսիա—[ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական նստաշրջանը նվիրված Շեքսպիրի մահվան 350-ամյակին]։ «Երեկոյան Երևան», 4 մայիսի, № 129։

Անդրեասյան Բ.—*Շեքսպիրագիտական նստաշրջան [Արվեստի ինստիտուտի գիտական նստաշրջանի մասին]։ «Երեկոյան Երևան», 10 մայիսի, № 108։*

Շեքսպիրյան գրադարանի համար։ «Հայրենիքի ձայն», 29 մայիսի, № 22։

Киракосян Л.—Шекспировская библиотека в Ереване. «Литературная Армения», *№ 5, էջ 18։*

Սամվելյան Լուիզա—*Ժպտացող Ռիչարդի շահն ու կորուստը [«Ռիչարդ III-ը Ստանիսլավսկու անվան թատրոնում»]։ «Սովետական արվեստ», № 5, էջ 32—39։*

Հունիս

Վարդանյան Վ.—*Հովհաննես Մասեհյանը մանկավարժ։ «Սովետական դպրոց», 1 հունիսի, № 123։*

Մուրադյան Արմ.—*Բեմահարթակ կբարձրանա «Արքա Լիր»-ը [Թբիլիսիի Շ. Ռուսթավելու անվան թատրոնի հյուրախաղերը Երևանում]։ «Երեկոյան Երևան», 15 հունիսի, № 138։*

Վրացական Լիրը Երևանում։ Հրաչյա Ղափլանյան—Փառավոր ուղի։ Ռուբեն Զարյան—Անհամբեր եմ։ Բարկեն Ներսիսյան—Եկել են մեր եղբայրները։ Գուրգեն Ջանիբեկյան—Սունդուկյանցիները ողջունում են։ Հրաչյա Հովհաննիսյան—Բարձր ենք գնահատում։ «Սովետական Հայաստան», 15 հունիսի, № 139։

Ռուսթավելու անվան թատրոնը Երևանում։ «Սովետական Հայաստան», 1966, 16 հունիսի, № 140։

Аветисян Авет—Творческая удача грузинских коллег [*Լիր Արքան Երևանում*], „Коммунист", 9 июня, № 142.

Շեքսպիրյան գրադարանի հասցեով։ «Հայրենիքի ձայն», 26 հունիսի, № 138։

Ադամյանի Շեքսպիրը [Ռ. Զարյանի «Ադամյանի Շեքսպիրը» գրքի մասին]։ «Սովետական Հայաստան», № 6, էջ 37։

Հուլիս

Սաֆրյան Վ.—*Վահրամ Փափազյանի մոտ։ «Սովետական Հայաստան», 9 հուլիսի, № 150։*

Հայոց մարդասիրական ճեմարանի 145-ամյակը։ «Հայրենիքի ձայն», 24 հուլիսի, № 30։

Օտարազգիները Երևանի շեքսպիրյան գրադարանում։ «Հայրենիքի ձայն», 17 հուլիսի, № 29։

Վահրամ Փափազյան—*Նամակ խմբագրությանը [Շեքսպիրյան գրադարանին նվիրաբերում է մի շարք գրքեր]։ «Հայրենիքի ձայն», 24 հուլիսի, № 30։*

Оганян З.—Четвертая в мире [*Շեքսպիրյան գրադարանի մասին*]։ „Коммунист", 31 июля, № 178.

Օգոստոս

Շեքսպիրյան գրադարանը նոր գրքեր ստացավ։ «Հայրենիքի ձայն», 7 օգոստոսի, № 32։

На разных языках мира [*Շեքսպիրյան գրադարանի մասին*]։ „Правда", *24 օգոստոսի, № 236։*

Самвелян Луиза—„Ричард III" [*«Ռիչարդ III-ը Ստանիսլավսկու անվան թատրոնում*]։ „Советская культура", 30 августа, № 103.

Սեպտեմբեր

Սրաչյան Գևորգ—*Վահրամ Փափազյանի մի ընթերցման մասին [Համլետի հանդիպումը Օֆելիայի հետ], «Գրական թերթ», 9 սեպտեմբերի, № 37։*

Ռիզաև Սաբիր—*Վրացական «Արքա Լիրը»։ «Սովետական արվեստ», № 9, էջ 6—12։*

Бояджян Л.—Путь поиска и побед (*Վահրամ Փափազյանի մասին*)։ „Литературная Армения", *№ 9, էջ 96—97։*

Հոկտեմբեր

Շեքսպիրյան գրադարանի հասցեով, «Հայրենիքի ձայն», 2 հոկտեմբերի, № 40։

Ջարգարյան Լ.—*Երկար կմնա հիշողության մեջ [Ռ. Զարյանի Շեքսպիրը հայ բեմում դասախոսության մասին]։ «Լենինյան ուղիով», 16 հոկտեմբերի, № 121։*

Նոյեմբեր

Խալաթյան Լևոն—*Թատերական նկարիչների ցուցահանդեսում, Շեքսպիր։ «Սովետական արվեստ», № 11, էջ 17—19։*

Երևանի Շեքսպիրյան գրադարանը [զրույց Ռուբեն Զարյանի հետ]։ «Սովետական արվեստ», № 11, էջ 43—44։

Վարդանյան Վ.—Մի էջ Գրիգոր Խոջաթյանի և Հովհաննես Մասեհյանի բարեկամության պատմությունից։ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», № 11, էջ 57—65։

Սևակ Պարույր—Վերակենդանացած Ադամյանը և իր վերակենդանացնողը [Ն. Զարյանի «Ադամյանի ձեռագիրը» գրքի մասին]։ «Սովետական գրականություն», № 11, էջ 115—121։

Դեկտեմբեր

Самвелян Луиза—Шекспир, Туманян, Адамян. «Литературная Армения», № 12, էջ 87—94.

Նորա Էլբակյան

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

ՎԻՆԶՈՐՑԻ ՈՒՐԱԽ ԿԱՆԱՅՔԸ

ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ ՇԵՔՍՊԻՐԻ

Թարգմանություն

ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ

Տեքստը պատրաստեց

ԲՅՈՒՐԱԿՆ ԱՆԴՐԵԱՍՅԱՆԸ

25—854

«Շեքսպիրականի» նախորդ համարում տպագրված էր մեր հաղորդումը «Վինձորցի ուրախ կանայք» կատակերգության Վարդգես Սուրենյանցի թարգմանության մասին։ Այժմ ընթերցողի ուշադրությանն է ներկայացվում այդ թարգմանությունը, որը մի յուրահատուկ դրվագ է Շեքսպիրի ստեղծագործությունները հայերեն թարգմանելու պատմության մեջ։

Թարգմանության ձեռագիրը պահվում է Երևանի շեքսպիրյան գրադարանում։ Նկարչի այլ թարգմանությունների հետ միասին կատակերգության ձեռագիրը գրադարանին է նվիրել արվեստաբան Վահան Հարությունյանը։

«Վինձորցի ուրախ կանայք» կատակերգության Սուրենյանցի թարգմանության ձեռագիրը Վ. Հարությունյանը ձեռք է բերել 1949-ին Լենինգրադում՝ նկարիչ Կամինցից, որը Սուրենյանցի մահվանից հետո պահպանել է նրա ձեռագրերը։

Բարբառային բառերն ու ձևերը թողնված են անփոփոխ։ Կատարված են միայն կետադրական և ուղղագրական մասնավոր շտկումներ (ժամանակակից գրության կանոններին համապատասխանեցնելու տեսակետից)։

Սուրենյանցը իր ձեռագրում մատիտով գրել է 44 ծանոթագրության նշան, սակայն ծանոթագրությունները չկան։ Դրանք Շեքսպիրի կատակերգության այն հրատարակության (Globe-Edition կամ The Cambridge Shakespeare) ծանոթագրություններն են, որից Սուրենյանցը կատարել է թարգմանությունը։ Այդ նշանները ավելորդ համարեցինք թողնել թարգմանության մեջ։ Իսկ ծանոթագրություններն այստեղ դնելն անիմաստ է, քանի որ դրանք, երբեմն որոշ տարբերություններով, կարելի է գտնել «Վինձորի...», ինչպես անգլերեն, այնպես էլ թարգմանական բազմաթիվ հրատարակությունների մեջ։ Խաչիկ Դաշտենցի թարգմանության (տե՛ս Վ. Շեքսպիրի «Ընտիր երկերի» 1953 թ. հայերեն եռահատոր հրատարակության 2-րդ հատորը) ծանոթագրությունների մի մասը համընկնում են Սուրենյանցի օգտագործած հրատարակության ծանոթագրություններին։

ՎԻՆՁՈՐՑԻ ՈՒՐԱԽ ԿԱՆԱՅՔԸ

ԱՆՁԻՆՔ

Սըր Ջոն Ֆալսթաֆ
Ֆենտոն, *ազնվական*
Շալո, *տեղային հաշտարար դատավորը*
Սլենդեր, *Շալոյի ազգականը*
Փեջ
Ֆորդ } *վինձորցիք*
Վիլյամ, *Փեջի մանուկ որդին*
Հայր Հուգ Իվենս, *վալիսեցի քահանա*
Դոկտոր Կայուս, *ֆրանսիացի բժիշկ*
Պանդոկապետը *«Ծնկակապի» հյուրանոցի*
Նիմ
Պիստոլ } *ետեկածներ Ֆալսթաֆին ծառայող*
Բարդոլֆ
Ռոբին, *Ֆալսթաֆի մանկլավիկը*
Սիմփլ, *Սլենդերի սպասավորը*
Ռոգբի, *դոկտոր Կայուսի սպասավորը*
Տիկին Ֆորդ
Տիկին Փեջ
Աննա, *Փեջի դուստրը*
Տիկին Քվիքլի, *դոկտոր Կայուսի տանտիկինը,*
Փեջի, Ֆորդի և այլոց ծառաները

Գործողությունը Վինձորումն է և նորա շրջակայքում։

ԱՐԱՐ ԱՌԱՋԻՆ

Ա. Երևույթ։ Փեջի տանը առաջ։
Մտնում են՝ դատավոր Շալո, Սլենդեր և հայր Հուգ Իվենս։

Շալո—*Էլ խոսիլ մի, հայր Հուգ, ես-ես չեմ, թե էդ գործը Աստեղատարանը չհասցնեմ։ Թող նա քսան սիոր Ջոլն Ֆալսթաֆ ըլնի—էլի իրավունք չունի էդենց վարվի Ռոբերտ Շալոյի դեմ, որը տոհմական ազնվորդի է։*

Սլենդեր—*Գլոստր նահանգում թե՛ հաշտարար է, թե՛ դատավոր։*

Շալո—*Էնպես է, Սլենդեր եղբայր, և ատենապահ։*

Սլենդեր—*Հա. թե՛ ատենապահ, թե՛ մատենապահ։ Մի տոհմական ազնվականի դեմ, հայր Հուգ, որը իրան ստորագրում է «և Զինակիր», ամեն մի վկայականի, դրավականի, ստացականի և կամ պարտամուրհակի տակին՝ «և Զինակիր»։*

Շալո—*Հա, էդպես եմ ես իմացել և, էս է երեքհարյուր տարի է, որ ամենքըս էլ տնով-տեղով, պապերով ու թոռներով, էդպես ենք իմացել։*

Սլենդեր—*Նրա բոլոր եկող սերունդները, որոնք իրանից առաջ են ապրել, էդպես են իմացել և նրա բոլոր իջնող նախնիքները, որոնք իրանից հետո են ապրելու, էդպես թող իմանան։ Նրանք ամարձակ, առանց քաշվելու կարող են իրանց տոհմական նշանադրոշմի տասներկու տառեխները արծաթաշիլ կարեն իրանց վերարկնին ու հագնեն։*

Շալո—*Էդ վերարկուն շատ հին պատմական վերարկու է հա՛, և հագնողին տաք է պահում։*

Իվենս—*Անոր միջի տասներկու արծաթ օջիլներն ալ լավ տաքցնին կը վերարկուն, ատոնք բարեհոգի անասուններ են ու սիրո նշանաբան։*

Շալո—*Արծաթ օջիլ չէ ասում—արծաթաշիլ տառեխ է ասում. էդպես հին տոհմական նշանաբանի համար մենակ չորացրած լավ դիմացող ձուկն էր արմարվելու։*

Սլենդեր—Չե՞մ կարա որդեգրվեմ, դրա չարեկն էլ է ես առնիմ, քեռի:

Շալո—Հա, ինչի չէ, թե ջուխտ դառնաս:

Իվենս—Ջուխտ որ դառնա, էտև քեզի ի՞նչ կմնա:

Շալո—Ո՞նց թե ինչ կմնա:

Իվենս—Աստվածածի՜ն. ջուխտ որ դառնա, մեկ չարեկ մալ մեկալին հասնի պիտի, էտև, չորս բաժին որ էնե, երկուսը իրենք առնին, քեզի մեկ թերմաշ չուլըմ կմնա իմ կարճ խելքովս: էհ, ինչո՞ւս է պետք, թե որ սիոր Ջովն Ֆալյսթաֆը գլխուդ ադպես բան մ՚է էկել, ես սըր էկեղեցու մարդ եմ—պիտի քրիստոնական սերս բանեցնեմ ու ձեր մեջ սեր ու խաղաղութեն հաստըտեմ:

Շալո—Ինչի՞, Գաղտնի խորհրդարանը թող իմանա նրա արարմունքը, դա ըմբոստութուն է:

Իվենս—Արմարավոր բան չէ, որ ըմբոստութանդ լուրը Գաղտնի խորհրդարանին հասնի. ըմբոստութեն էղած տեղը աստվածվախութեն չկա: Գաղտնի խորհրդարանը, օրենքն ան է, պիտի աստվածվախութենդ իմանա, քու ըմբոստութենդ անոր ինչո՞ւն է պետք: Ատիկ լավըմ բաղդըտե:

Շալո—Կյանքս վկա, ջահել ըլնեի, էդ գործը թրով պտի պրծնեի:

Իվենս—Լավ չէ՞, որ բարեկամ ըլլիք, թուրը թողնեք՝ չէ թե սրով, սիրով պրծնիք: Էտև ես իմ գլխուս մեջ մե ուրուշ բաղդատում մ՚ալ ունիմ. կըլլի, որ անով ալ խելոք բանըմ էնինք: Ըսելըս Աննային, Փեճին աղջկանը համար է: Տեսքով, պոյով-պուսով, անարատ աղջիկ մ՚է:

Սլենդեր—Ախ, օրիորդ Աննա Փե՞ճը: Օ՜, նա թուխ մազերով է ու էնպես փատիկ ձենով է խոսում, որ ասես իսկակ ջահել կնկա ձեն ըլնի:

Իվենս—Ղորդ է, գտար, ըսածս ա ադ քո իշածդ անձնավորութենն է: Յոթը հարուր օսկի ինքը ունի պապեն մնացած ու արծաթն ու օսկեղենն ալ ջոկ: Ատոնց պապը հոգեվարք պառկած էր, աստված օղորմի հոգուն, անոր անունովն էր էրե ու գրեր էր որ տասնյոթը լրացողին պես իրեն ըլլի: Է, բանն որ հիմի աղթին ծռավ, արի լավութեն մ՚ա էրած ըլլինք. թողնինք մեր հարայ-հուրոցը. էկեք պսակըմ էնինք—Աբրահամ Սլենդերին ու օրիորդ Աննա Փեճին իրար հետ կարգենք:

Շալո—Պապը նրան յոթհարյուր ոսկի է թողել, հա՞:

Իվենս—Հպա՞. հորն ունիմ-չունիմն ա անորն է:

Սլենդեր—Ես էդ օրիորդին ճանաչում եմ, շատ շնորհքով աղջիկ է:

Իվենս—Յոթհարուր օսկով ու ադպես մենծ-մենծ ույսերով շատ շնորհքով կըլլի: Հպա ի՞նչ կըլլի:

Շալո—Դե, որ ըտենց է, գնացինք ղուշաղ պարոն Փեճին տեսության։ Ֆալսթաֆը ընտեղ հո չէ՞։

Իվենս—Ձեզի սո՞ւտ պտի խաբեմ։ Ես սրտովին ատողն եմ, ինչպես օր տանեմ կը կեղծավորիմ կամ թե չէ անիրավիմ։ Սըր Ջոն տապեան անտեղ է, բայց աղաչեմ կը անկաճ էրեք, բարի ցանկացողիմ։ Է՜, ես պարոն Փեճի դուռը ծեծեցի։ (Ծեծում է): Հեյ, վեվ կա։ Աստված տունդ օրհնե։

Փեճ—(Ներսից):
Ո՞վ է։

Մտնում է Փեճ

Իվենս—Աստծու օրհնությունն ու լավ բարեկամներ՝ դատավոր Շալոն է, էրիտասարդ պարոն Սլենդերն է։ Անիկ քեզի մե ուրուշ տաղ մ՚ալ ունի էրգելու, թե անիկեից ախորժակովն ըլլի։

Փեճ—Շատ ուրախ եմ ձեր հրամանոց ողջ առողջ տեսնելու։ Շնորհակալ եմ ձեր որսին համար, պարոն Շալո։

Շալո—Պարոն Փեճ, ուրախ եմ ձեր տեսությանը, ողջ ըլնիք, առողջ ըլնիք. կուզեի, որ էն որսը ավելի լավն ըլներ՝ նա լավ չէ զարկած։ Ինչպե՞ս է սիրելի տիկին Փեճը։ Սրտանց շնորհակալ եմ ձեզ ամեն ժամանակ, սրտանց։

Փեճ—Շնորհակալ եմ ձեր հրամանոց։

Շալո—Ես եմ շնորհակալ ձեր հրամանոց. ձեր այոիցն էլ եմ շնորհակալ, ձեր ոչիցն էլ։

Փեճ—Ձեր տեսությանն էլ եմ ուրախ, իմ քաջ Սլենդեր։

Սլենդեր—Ի՞նչ է անում ձեր էն սպիտակ շլնքով որսի շունը, լսած եմ վերջերումս Կոթսոլումը ետ էր մնացել։

Փեճ—Այդ դեռ չեն կարողացել որոշ կերպով հաստատել։

Սլենդեր—Հա, չեք ուզում խոստովանվել, խոստովանվել չեք ուզում։

Շալո—Դրա խոսքն էլ չկա. մեղքը քոնն է՝ շունը լավ շուն է։

Փեճ—Անպետք շուն է, տեր։

Շալո—Չէ, շատ բարի շուն է, շատ սիրուն շուն է. կարամ ավել ասեմ, բարի է, սիրուն է։ Սըր Ջոն Ֆալսթաֆը ստե՞ղ է։

Փեճ—Այո, ներսն է, ես կարող եմ մի բարի գործ անեմ ձեր երկուսի միջին։

Իվենս—Քու աղ խոսքըդ էրկուղած քրիստոնայիմ խոսք էր։

Շալո—Նա ինձ անպատվեց, պարոն Փեջ։

Փեջ—Մի որոշ չափով ինքն էլ արդեն խոստովանվեց։

Շալո—Խոստովանվիլը արդարանալ չէ. էնպես չէ՞, պարոն Փեջ։ Նա ինձ անպատվել է. խոսք եմ տալիս, որ ինձ անպատվեց, խոսքիս հավատա՛. Հոռբերտ Շալո, ազնվորդին իրան անպատված է ճանաչում։

Փեջ—Ահա սըր Ջոնը ինքն էլ եկավ։

Մտնում են սըր Ջոն Ֆալստաֆ, Բարդոլֆ, Նիմ և Պիստոլ։

Ֆալստաֆ—Ապա տեսնենք, պարոն Շալո, թագավորին ինձ վերա գանգա՞տ ունես։

Շալո—Այ, ասպետ, դու իմ մարդոց բռնեցիր թակեցիր, իմ հավերս ու թռչուններս զարկիր սըպանեցիր, իմ այգու տաղավարս շուռ տվիր քանդեցիր։

Ֆալստաֆ—Բայց այգեպանիդ աղջկանը պաչել չեմ։

Շալո—Հանաքի ժամանակը չէ. դրա պատասխանը կտաս։

Ֆալստաֆ—Պատասխա՞նը, իսկույն եեթ. ճշմարիտ է՝ այդ բոլորը արել եմ։ Ահա պատասխանատվությունս վերջացավ։

Շալո—Գաղտնի խորհրդարանին պտի այտնեմ արարմունքդ։

Ֆալստաֆ—Լավն էն է, այդ խորհուրդդ Գաղտնի խորհրդարանից գաղտնի պահես, Գաղտնի խորհրդարանում վրեդ կծիծաղեն։

Իվենս—Դույզն բան ինչ, սըր Ջոն, խոսքըդ բարի։

Ֆալստաֆ—Խոսքըս բարի՞։ Խոտ ու գարի։ Սլենդեր, քո գլուխդ էլ եմ ջարդել, դու ի՞նչ ունես ինձ դեմ։

Սլենդեր—Ախ, պարոն, գլխումս ձեր հրամանոց դեմ շատ բան ունիմ ու գրպան կտրող անամոթ լոթիներիդ դեմ՝ Բարդոլֆին դեմ, Նիմին դեմ, Պիսթոլին դեմ։ Նրանք ինձ քաշ տվին տարին գինետուն, խմացրին, ետո գրպաններս դատարկեցին։

Բարդոլֆ—Օ, խե՛ղճ չորաթան։

Սլենդեր—Դե, լավ, լավ։

Պիստոլ—Ի՞նչ կասես, Մեփիսթոփյուլոս։

Սլենդեր—Դե, լավ, լավ։

Նիմ—Շատ մի տաքանալ, դույզն ինչ, դույզն ինչ. էդ իմ քեֆն է։

Սլենդեր—Սիմփլը ո՞ւր է, ո՞ւր է իմ մարդը, չե՞ս իմանում, քեռի։

Իվենս—Խաղաղութեն, աղաչեմ կը։ Հիմի իմ հասկնալովս մենք աստեղ

երեքս ձեզի, երեք դատավոր՝ մեկը պարոն Փենը՝ ձեզի հավատար-մատար, մեկը ես՝ ձեզի հավատարմատար ու վերջապես ու վերջնա-կանապես մեկն ալ պարոն «Ծնկակապի» գինեաները։

Փեն—Մենք երեքով գործը լավ մտիկ կանենք ու դատավճիռ կկա-յացնենք։

Իվենս—Շատ լավ կըլլի, ես անոր համառոտագրանութեան թուղթը ծոցիս մատյանին մեջը գրեմ կը, որ էտև մենք աղ բանը լավըմ խնմտան-քով, ինչպես որ պետք է, քննենք։

Ֆալստաֆ—Պիսթո՜լ։

Պիստոլ—Ականջներովը լսում է։

Իվենս—Դրողը տանի։ Աղ ի՞նչ նախադասութեն է, «անկճվներովը լսում է»։ Աղ ծրակըթիլ է։

Ֆալստաֆ—Պիսթոլ, դու պարոն Սլենդերի քսա՞կն ես թռցրել։

Սլենդեր—Հա, էս ձեռնոցներս վկա, թռցրեց։ Իմ մենծ սենյակիս դռանը չհասնեմ, թե նա չէ թռցրել՝ յոթը արծաթ կար կիսարծաթանոցներով, երկու հատ էլ մենծ ծանր Եդվարդ թագավորի արծաթ դրամներից, երեք ու կես արծաթ արժեր ամեն մեկը ջաղացպան Յաղի մոտին, էս իմ ձեռնոցները վկա։

Ֆալստաֆ—Պիսթոլ, իրա՞վ է։

Իվենս—Չէ, անիրավ է, թե գրպանն է կտրել։

Պիստոլ—Լավ. լեռնաբնակ օտարական։ Սիր Ջոն, տե՛ր,
Ես կռվի եմ արճիճ թրով սրան կոչում.
Խոսքըդ ետ ա՛ռ, պռոշըդ բա՛ց։
Խոսքըդ ետ ա՛ռ, գարու փըրփուր, խաբում ես։

Սլենդեր—Էս ձեռնոցը վկա, ուրեմն սա էր։

Նիմ—Խելքդ գլուխդ հավաքիր, պարո՛ն, խաղ ես ուզում, լավ խաղեր խաղա՛։ Մին էնպես կլմրոց կտամ, որ քամին քեզ կառնի կտանի. Թե դու ջարդիչի քեֆով ես ուզում դաս վրես, պատասխանդ կտամ։

Սլենդեր—Էն ժամանակ, էս իմ գդակը վկա, սա էր, էս կարմիր ռեխա-վորը։ Թե ամեն բան միտս մնացած չըլնի էլ, երբ որ ինձ հարբեցրիք, չկարծեք թե ես բոլորովին էշ եմ։

Ֆալստաֆ—Ի՞նչ կասես դու, պղնձերես իմ Օհան։

Բարդոլֆ—Իմ կողմից ես կասեմ, որ էդ պարոնը իր բոլոր հինգ զգաց-մունքները գինու հետ խմել-պրծել էր։

Իվենս—Հինգ սքայարանք կըսեն։ Ա՜ս ինչ անուսումնականութեն է։

Բարդոլֆ—Եվ երբոր արդեն գինով լցված էր ու, ոնց որ ասում են, անվա-

վերացյալ էր, նրա բոլոր հասկացողությունն էլ շորերի ծակերովը վերացյալ էր։

Սլենդեր—*Հա, դուք լատիններեն էլ էիք խոսում։ Դեհ, լավ, մնա, էլ ես կյանքումս խմելու չեմ. հա՛, ազնիվ, քաղաքավարի մարդավարի ընկերների հետ, ինչի՞ չէ. հմի ես փորձվեցի։ Թե խմելու ընեիմ, էնպես մարդոց հետ պտի խմեմ, որոնք աստվածվախություն ունեն, ոչ թե էդպես հարբած ճորտերի հետ։*

Իվենս—*Աստված օրթնե, տեսա՞ր, ազ միտքդ առաքինի միտք մ՚էր։*

Ֆալսթաֆ—*Դուք ինքներդ լսեցիք, ինչպես ամենքն էլ այդ ուրացան, պարոննե՛ր, ինքներդ լսեցիք։*

Մտնում է Աննա Փեյջ գինին ձեռքը, տիկին Ֆորդ և տիկին Փեյջ նրա ետևից։

Փեյջ—*Ոչ, աղջիկս, գինին ներսը կբերես՝ մենք ներսն ենք խմելու։*

Աննա Փեյջը գնում է։

Սլենդեր—*Ախ, երկի՜նք, սա է օրիորդ Աննա Փեջը։*

Ֆալսթաֆ—*Տիկին Ֆորդ, կյանքս վկա, բարի ժամուն տեսնվեցինք։ Ձեր թույլտվությամբը, տիկին։*

Համբուրում է նրան։

Փեյջ—*Այ կնիկ, խնդրի՛ր պարոններին ներս հրամայեն։ Հրամայեցեք՝ այսօր ճաշին մենք մի տաք կարկանդակ էլ ունենք որսի մսով։ Ներս գնանք, պարոններ։ Աստծով մեր բոլոր անհամությունները գինին որ խմենք կմարսենք։*

Ամենքը գնում են բացի Շալոյից, Սլենդերից և Իվենսից։

Սլենդեր—*Քառասուն արծաթս չէի խնայիլ, որ Երգարանս մոտիս ըլներ։ Այ Սիմփլ, էս ո՞ւր ես կորել, ես ի՞նքս եմ ինձ ծառայելու։*

Մտնում է Սիմփլ։

Ես ինքը՞ս, էնպես չէ՞։ Հանելուկների գիրքս մոտի՞դ է, մոտի՞դ է, թե չէ։

Սիմփլ—*Հանելուկներիդ գի՞րքը. դու չէի՞ր, որ նրան Ալիսին տվիր՝*

Շորդկարճի աղջկանը, Ամենայնհոգույի օրն էր՝ սուրբ Միքայելին երկու շաբաթ մնացած։

Շալո—Ապա մի արի՛, եղբայր, եկ, եղբայր, քեզ ենք նայում։ Քեզ հետ եմ, եղբայր։ Խոսք եմ ասում, էստեղ նայիր, եղբայր, ստեղ մին առաջարկության պես բան կա. հեռվանց հայր Հյուն է սարքել։ Հասկանո՞ւմ ես ինձ։

Սլենդր—Հա, քեռի, կտեսնես, որ խելքս գլխիս է, թե բանն ըստեղ հասավ, ես էնպես եմ վարվելու, ինչպես իմ խելքը կտրում է։

Շալո—Չէ, մեկ առաջ ինձ հասկացի՛ր։

Սլենդր—Դե, իմ ասածն էլ էդ է։

Իվենս—Դուն ինոր առարկային լավըմ անկած գիր, պարոն Սլենդեր, էսե ես քեզի անոր էղելութենը տեղովը բացատրեմ կը, օժար օր ըլլիս։

Սլենդր—Չէ. ես էն եմ անելու, ինչ որ իմ քեռի Շալոն ասի։ Ջենդղմանս վրես՝ նա էս երկրի հաշտարար դատավորն է, ինչքան էլ ես ստեղ անօգնական կանգնած ըլնեմ։

Իվենս—Խոսքը հիմի ատոր վրա չէ. խոսքը քու պսակիդ առարկային վրա է։

Սլենդր—Հա, բանն էլ հենց էդ կետին վրա է։

Իվենս—Շիտակ է, ադ կետին վրա է ու օրիորդ Աննա Փեճին վրա է։

Սլենդր—Լավ, թե բանց է, ես նրան կառնեմ, ինչպես որ խելքս կտրում է։

Իվենս—Դեպի ադ աղջիկը հականք կամ թե չէ համակրանք կրնա՞ս ունենա։ Թող մենք ալ ադ բանը լսենք բերնեդ, կամ թե չէ քու պռկըներեդ, որովհետև հին ժամանակները եղել են փիլիսոփաներ, որոնց ըսելով պռկներն ա բերնին կտորն են։ Հիմի դուն մեզի տեղովն ըսա՝ կրնա՞ս ադ աղջկանը սեր կապել։

Շալո—Եղբայր Աբրահամ Սլենդեր, կարա՞ս նրան սիրես։

Սլենդր—Հույս ունեմ, քեռի, էնպես վարվեմ, ինչպես որ խելքով գործ տեսնող մի մարդ վարվի։

Իվենս—Ախ, տեր աստված, դուն որոշութենով խոսիս պիտի. կրնա՞ս բանն անտեղ հասցնե, օր ցանկութենդ անոր վրա ընկնի։

Շալո—էդ բան չէ. կառնե՞ս նրան, մի լավ բաժինք որ բերե։

Սլենդր—Ես դրանից շատ ավելին էլ կանեմ, թե դու պահանջես, քեռի, և թե խելքիս պառկի։

Շալո—Չէ. լա՛վ հասկացիր ինձ, լա՛վ հասկացիր, Սլենդեր եղբայր։ էն

ինչ որ ես անում եմ, քո սիրուդ եմ անում, եղբայր, կարա՞ս էն աղջկան սիրես։

Սլենդեր—Ես նրան կարող եմ առնեմ, ոնց որ դու պահանջում ես, քեռի։ Թե սերս սկզբից շատ մենծ չըլնի էլ, ի՞նչ կա, լավ որ ծանոթանանք, աստված օգնական է. մեր սերն էլ կաճի, հույս ունեմ որ, իրար որ ընտանի ըլնինք, մեր արամարանքն էլ կավելանա, բայց թե ասես՝ «առ նրան» ես նրան խսկունենթ կառնեմ. էդպես եմ ես հավլել ու ցնդել և էն էլ օժարակամ ու ամենայն անառակութամբ։

Իվենս—Աղ ճառախոսութենը գեշ չէր։ Մենակ ան «անառակութամբ» խոսքը «անարատութամբ» փոխես պիտի խելքովս։ Բայց միտքը գեշ չէր, ապրիք։

Շալո—Հա՛, ես էլ եմ ընենց կարծում, որ եղբայր Աբրահամի միտքը վատ միտք չէր։

Սլենդեր—Իմ արևը ընենց է։

Շալո—Ա՛յ, սիրուն օրիորդ Աննան էլ եկավ։ Ախ, հոգուդ մեռնեմ. ինչի՞ ես ջահել չեմ, օրիորդ Աննա։

Վերադառնում է Աննա Փեյջ։

Աննա—Կերակուրը բերել են. հայրս ձեր հրամանոցն է սպասում։

Շալո—Գալիս եմ, սիրուն օրիորդ Աննա։

Իվենս—Աստծու սբբ պատվիրանքը, ադոնց պատիվներեն ես ալ ետ չեմ մնա։

Գնում են Շալո և Իվենս։

Աննա—Խնդրեմ ներս հրամայեք։

Սլենդեր—Ոչ, շնորհակալ եմ, իսկ եմ ասում, ես էսպես էլ գոհ եմ։

Աննա—Ճաշը ձեզ է սպասում։

Սլենդեր—Ես սովածացել չեմ, շնորհակալ եմ, իսկ եմ ասում։ Գնա՛, տղա, չնայած որ դու իսկապես իմ փոքրավորն ես, գնա՛ Շալո քեռուս ծառայութուն արա սեղանին։

Սիմփլ գնում է։

էհ, բան չկա, հաշտարար դատավորը էնպես մին մարդ է, որին կարա նրա բարեկամի փոքրավորն էլ ծառայութուն անի։ Ես երեք ծա-

ոտ եմ պահում ու մի տղա, քանի մայրս ողջ է, ինձ բավական է։ Բան չկա, ես մի աղքատ տոհմական ազնվականի պես եմ ապրում։

Աննա—Ես առանց ձեր հրամանոց ետ չեմ դառնալ, նրանք առանց ձեզ սեղան չեն նստի։

Սլենդեր—Իսկ եմ ասում, ես սկի ոչինչ ուտելու չեմ։ Շնորհակալ եմ ձեզնից, էնպես իմացեք, որ կերել պրծել եմ։

Աննա—Խնդրեմ, պարոն, ներս քայլեցեք։

Սլենդեր—Ես լավ է ստեղ ետ ու առաջ կքայլեմ, շնորհակալ եմ։ Ես անցյալ օր մենամարտի վարժապետի հետ սրով ու թրով խաղացած ժամանակ, ծնկիս ոսկորը ցավեցրի։ Երեք զարկ մեկ աման փուռ դրած սալորի համար և, իսկ եմ ասում, էլ էն օրից չեմ կարող տաք կերակրի երես տեսնեմ։ Ինչի՞ են ձեր շները բանեց ոռնում։ Չըլնի՞ քաղաքումը արջեր կան։

Աննա—Այո, կարծեմ որ էդպես է. էդպես մի բան լսել եմ։

Սլենդեր—Արջերի հետ ընկնելը իմ ամենասիրած գործն է. բայց, հայտնի բան է, դրա համար կարող եմ էնրան կռիվների մեջ ընկնել, ինչքան ոչ մեկ մարդ ամբողջ Անգլիայում։ Դուք արջին ազատ որ տեսնեք, կվախենաք, էնպես չէ՞։

Աննա—Այո, ճշմարիտ է։

Սլենդեր—Իսկ ինձ համար էդ ուտել-խմելու պես բան է։ Ես Սաքերսոնին քանի անգամ ազատ տեսած կլնեմ և ամեն անգամ նրա շղթայից բռնել եմ։ Բայց հավատացնում եմ ձեզ, կնանիք էնպես էին ճվճվոցը գցել, որ ասելու բան չէ։ Բայց հայտնի բան է, կնանիք էդպես բան չեն կարող տեսնեն՝ դրանք շատ անճոռնի վայրենի գազաններ են։

Վերադառնում է Փեճ։

Փեճ—Ե՛կ, ազնիվ պարոն Սլենդեր, ե՛կ, մենք քեզ ենք նայում։

Սլենդեր—Ես ոչինչ ուտելու չեմ, շնորհակալ եմ ձեր հրամանոց։

Փեճ—Էն հացը վկա, պտի գաս մեզ հետ ճաշես։ Դե արի՛, արի։

Սլենդեր—Չէ, խնդրում եմ առաջ դուք գնացեք։

Փեճ—Դե ե՛կ։

Սլենդեր—Օրիորդ Աննա, դուք առաջ պտի գնաք։

Աննա—Ոչ ես, պարոն, դուք եկեք առաջ։

Սլենդեր—Իսկ եմ ասում, ես ձեզնից առաջ չեմ գնալ։ Իսկ եմ ասում, չեմ ուզում, որ ետո նեղանաք։

Աննա—*Խնդրում եմ ձեզ։*

Սլենդեր—*Ես լավ է անքաղաքավարի ընեմ, քան թե մեկին նեղացնեմ։ Բայց դուք ձեզ ինքներդ եք նեղացնում, իսկ եմ ասում։*

Գնում են։

Բ. Երևույթ։ Նույն տեղում։

Մտնում են նայր Հուգ Իվենս և Սիմփլ։

Իվենս—*Գնա՛, հարցուր, իմացի, թե դոկտոր Կայուսի տունը վե՞ր ճամփովը կերթըցվի։ Անտեղ տիկին Քվիքլին կենա կր. ատիկ անոր քովը ծըծմոր պես բան մ՚է. կամ թե չէ դահիկ մ՚է, կամ թե չէ անոր կերակուր էփողն է. ալ ես ի՞նչ գիտեմ, անոր լվացք էնողն է, ությու էնողն է, լվացք քամողն է։*

Սիմփլ—*Շատ բարի, տեր։*

Իվենս—*Չէ, մըմ կեցի, լավ կըլլի որ աս նամակն ալ տանիս իրեն տաս։ Անիկ օրիվորդ Աննա Փեճին լավ բարեկամն է. նամակին մեջն ալ գրած է, որ անիկ քու տիրոջդ խնդիրքը օրիվորդ Աննա Փեճին հասցնե։ Դե, շուտ էրա, շուշանաս։ Էրթամ հացս պրծնեմ, պտուղս ու պանիրս կիսատ մնաց։*

Գնում են։

Գ. Երևույթ։ Մի սենյակ «Ծնկակապի» պանդոկում։

Մտնում են՝ Ֆալստաֆ, պանդոկապետը, Բարդոլֆ, Նիմ, Պիստոլ և Ռոբին։

Ֆալստաֆ—*Իմ սիրելի տեր «Ծնկակապի»։*

Պանդոկապետ—*Ի՞նչ կասես, Գոմշի-բերդս. խոսի՛ր ուսումնականությենով ու իմաստությենով։*

Ֆալստաֆ—*Ճշմարիտ որ, սիրելիս, ես իմ շքադիր պաշտոնյաներից մի քանիսին պիտի արձակեմ։*

Պանդոկապետ—*Հրաժարականը տուր. Գոմշի-Հերկլես, արձակի՛ր, թող վազեն՝ հոպ-հոպ։*

Ֆալստաֆ—*Ես ինձ տասը ոսկի եմ նստում շաբաթը։*

Պանդոկապետ—*Դու, դու տիրապետ ես, դու կայսր ես, Կեսար ես ու ժեսար ես։ Ես Բարդոլֆին կվերցնեմ։ Թող ձագարը ձեռին գինին քամե։ Հիմա գո՞հ ես, իմ Գոմշի-Հեկտոր։*

Ֆալստաֆ—*Էդպես արա՛, իմ սիրելի պանդոկապետ։*

Պանդոկապետ—*Ես իմը ասացի. թող նա էլ իրանն անի։* (Բարդոլֆին)։ *Գնա՛, քեզ տեսնեմ. հմի որքան կուզես փրփրվիր ու քրքրվիր գարեջրի մեջինը։ Խոսքս-խոսք է։ Արի ինձ հետ։*

Գնում է։

Ֆալստաֆ—*Բարդոլֆ, գնա՛ նրա հետ։ Գինետեսի արհեստն էլ լավ արհեստ է։ Հին կապայից հո նոր բաճկոն կըդուրս գա՞, էդպես էլ կարող է քրքրված ծառայողից մի նորոգված մատռվակ դուրս գա։ Գնա՛, տերը քեզ հետ ըլնի։*

Բարդոլֆ—*Էդ իսկ իմ ուզած կյանքն է, էդ շատ լավ բան դուրս եկավ։*

Պիստոլ—*Օ՜, ցածհոգի բոշա լակոտ, գնում ես կարասի բերնին իշխան դառնաս։*

Բարդոլֆ գնում է։

Նիմ—*Նա խումի մեջին է աշխարհք եկել ու լույս տեսել։ Մի՞թե դա մարմնացյալ քեֆ չէ՞։*

Ֆալստաֆ—*Ուրախ եմ, որ էդպեսով էդ կայծքարից, էդ ռումբից պոկ եկանք։ Նրա գողությունները արդեն չափազանց ակներև էին դառնում. բանը որ թռցնելու հասնում էր, նա կատարյալ անփորձ երգիչ էր դառնում, չափը կորցնում էր։*

Նիմ—*Քեֆի լավն էն է, որ մարդ կարենա հենց էդ չափի ամենափոքր մասումը թռցնի։*

Պիստոլ—*Կրթված մարդը «սեփականել» դրան կասե, ոչ «թռցնել», էդ ի՞նչ խոսք է, ամո՛թ քեզ։*

Ֆալստաֆ—*Այո, սիրելիներ, տապաններս մաշվել են։*

Պիստոլ—*Ցուրտը տանի ոտներդ։*

Ֆալստաֆ—*Էլ ճար չկա, պետք է մի խաղք մտածեմ, մի չարաճճի բան հնարեմ։*

Պիստոլ—*Ագռավի ձագը ուտել ուզեց։*

Ֆալստաֆ—*Ձեզանից ո՞րն է ճանաչում էս քաղաքումը Ֆորդին։*

Պիստոլ—*Ես էդ անիրավին ճանաչում եմ, նա լավ նյութից է շինված։*

Ֆալստաֆ—*Իմ ազնիվ, առաքինի տղերք, ես ձեզ ուզում եմ պատմեմ, թե ինչ բանի վրա եմ հիմա։*

Պիսթոլ—Երկու կռան ու մի բան էլ ավել։

Ֆալստաֆ—Երկդիմի խոսքերի ժամանակը չէ, Պիսթոլ, ես հմի իսկ որ երկու կռան ու փորի վրա եմ, բայց խոսքը կռան ու փորի վերա չէ՝ խոսքը բռան ու փողի վերա է։ Կարճ, ես ուզում եմ Ֆորդի կնկա ծուկից ընկնիմ։ Արդեն հաջողության հոտը առնում եմ՝ նա ինձ հետ երկար ու բարակ խոսակցության է նստում, հանաքներ է անում, սոված աչքեր է շինում։ Նրա մտերիմ խոսուն ոճից, նրա վարմունքից ու ձայնի եղանակից ես կարող եմ կազմել էնպես մի հասկացողություն, որը անգլերեն որ թարգմանվի, կդառնա՝ «Ես սիրո Ջոն Ֆալսթաֆինն եմ»։

Պիսթոլ—Ի՜նչ լավ է ուսումնասիրել նրա կամքը և ինչ ճիշտ է նրան թարգմանում պարկեշտերենից անգլերեն։

Նիմ—Խարիսխը խոր է ցցված. քեֆն ուզում է հանի։

Ֆալստաֆ—Լուրին նայած, իր մարդու քսակը ինքն է կառավարում, հրեշտակների գնդեր ունի ձեռքին տակ։

Պիսթոլ—Սատանաներդ հավաքի, որդիս, ու գնա՛ վրեն։

Նիմ—Քեֆը եկավ. էդ լավ է. էդ հրեշտակներին էլ քեֆովացրեք տեսնեմ։

Ֆալստաֆ—Ես մի նամակ եմ գրել նորան և էս մեկ նամակն էլ Փեճի կնկան. նա նույնպես վերաս քաղցրիկ աչքերով էր նայում ու ինձ զննում էր դիտող հայացքով։ Նա իր աչքերի լույսովը մեկ ոտներս էր ոսկեզօծում, մեկ իմ վայելչակազմ իրանս։

Պիսթոլ—Ուրեմն աղբանոցի վրեն էլ արեգակ փայլեց։

Նիմ—Էդ էլ վատ չէր. ապրես։

Ֆալստաֆ—Օ, նա իմ հասակը էնպես էր լափում իր ագահ հայացքովը, որ, ասես իր սոված աչքերը խոշորացույցեր դարձրած, դաղել էր ինձ ուզում նորանցով։ Էս նամակն էլ նորա համար է. նա էլ է ոսկի բանալիներ կրում, նա կատարյալ Գվիանայի ափերն է՝ ոսկով ու ամենայն առատությունով լի։ Ես երկուսի ավագ գանձապետը կդառնամ, նորանք էլ իմ գանձարաններս։ Թող ինձ համար երկուսով Արևելյան ու Արևմտյան Հնդկաստան լինեն, ես երկուսի միջին առևտուր եմ սկսելու։ Գնա՛, տար այս նամակը տիկին Փեճին, իսկ դու այս՝ տիկին Ֆորդին։ Մենք դեռ բախտի երես կտեսնենք, իմ ղոչաղ տղերքս, բախտի երես դեռ կտեսնենք։

Պիսթոլ—Ե՞ս պիտ դառնամ պարոն Պանդար Տրովացին, որովհետև ձեռքիս սուր կա։ Գրո՜ղը տանի։

Նիմ—Ես սուր քեֆեր հաջողեցնող չեմ։ Ե՛տ առ քո քեֆի նամակդ։ Ես չեմ ուզում անունս կորցնեմ։

Ֆալստաֆ—(Ռոբինին): *Դու տար, տղա՛, այս նամակներն հասցրո՛ւ։*
Բա՛ց առագաստ, նավըդ քշիր ոսկի ափ։
Դո՛ւրս, լակոտներ, կարկուտի պես հալվեցե՛ք.
Պախըրվեցեք, որ ձեր հոտն էլ չըմնա։
Ֆալստաֆն հիմա պիտ սովորի նոր ճաշակ՝
Նուրբ շարժումներ, մանկլավիկն էլ նույն տեսակ։

Ֆալստաֆ և Ռոբին գնում են:

Պիստոլ—*Ցինք ու բազեք աղիքներդ գըզգըզեն.*
Խարդախ խաղով աղքատ-հարուստ խաբեցիր.
Ես լիք-գըրպան քեզ կարոտյալ պիտ տեսնեմ,
Փռյուգիացի Թուրք ցածհոգի։
Նիմ—*Ես գլխումս էնպես հաշիվներ ունեմ, որոնց դիմաց ոխ հանելը քեֆ է։*
Պիստոլ—*Մի՞թե ոխ կա մտքումդ։*
Նիմ—*Վկա են երկինքն ու աստղեր։*
Պիստոլ—*Խելքով կուզե՞ս, թե թրով։*
Նիմ—*Երկու տեսակ քեֆով էլ։*
Նրա սիրո քեֆն ես Փեճին եմ հայտնելու։
Պիստոլ—*Իսկ ես երթամ Ֆորդին պատմեմ,*
Թե ինչ հույսեր է տածում՝
Հեզ տատրակին ու գույքին դեմ
Ինչ չարիք է մըտածում։
Նիմ—*Իմ քեֆը սառելու չէ, ես Փեճին էնպես բորբոքեցնեմ, որ նրա լեղին պատռի, էն ռումբը, որ իմ մեջ պայթելու է, շատ վտանգավոր է լինելու։ էդ է հիմա իմ քեֆը։*
Պիստոլ—*Հիմա տեսնում եմ, դու կատաղել ես ինչպես Արես, երբ որ բարկացնում են նրան։ Ես քեզ օգնելու եմ։ Դե, գնանք։*

Գնում են:

Դ. Երևույթ. մի սենյակ դոկտոր Կայուսի տանը:
Մտնում են՝ տիկին Քվիքլի, Սիմփլ և Հոոգբա:

Քվիքլի—*Ապա, Ջո՛ն Հոոգբա, խնդրում եմ մեկ գնաս լուսամուտից մտիկ տաս. տե՛ս, թե տերս, պարոն դոկտոր Կայուսը գալիս է, թե չէ։ Թե*

գա ու տեսնի, որ ստեղ օտար մարդ կա, վայն է եկել ստածու համբերությանն էլ, անգլերեն լեզվի գլխին էլ։

Հոռզրա—*Գնամ տեսնեմ։*

Քվիքլի—*Գնա՛, որ էս գշեր էն մնացած կրակի վրեն էլի փարեջուր ենք պատրաստելու տաք-տաք։*

Հոռզրա գնում է։

Խոնարհ, բարեհոգի, խոսք լսող տղա է, էդպես տան ծառա քիչ կըպատահի և, իսկն ասած, լուր տանող-բերող էլ չէ։ Դրա ամենամենծ պակասությունը էն է, որ աղոթքի համար մեռած է, էդ թուլությանը ճարը չկա, էհ, պակասություն չունեցող մարդ կա՞։ Դրա համար էլ սկի ուշք չենք դարձնում։ Պետրոս Սիմփլ է ասում ես անունդ, հա՞։

Սիմփլ—*Ի՞նչ անեմ, դրանից լավը չունեմ։*

Քվիքլի—*Տերդ էլ պարոն Սլենդերն է, հա՞։*

Սիմփլ—*Հա, իմ արևը։*

Քվիքլի—*Էդ էն մենծ կլոր միրուքավորը չէ՞, միրուքն էլ ասես կաշեգործի դանակ ըլնի։*

Սիմփլ—*Չէ, իմ արևը, նա նիհար փոքրիկ երեսով է ու դեղին սուր միրուքով։ Էն, որ թատրոնում Կայենին չէ խաղում, հենց խստակ էն գույնին է միրուքը։*

Քվիքլի—*Օվ շատ հեզ ու բարեսիրտ մարդ է, էնպես չէ՞։*

Սիմփլ—*Հա, իմ արևը, բայց մին մին ընենց է քաջությունը բռնում, որ սկի խելք կտրելու բան չէ։ Նա մին անգամ մին ալափստրակ պահողի հետ կռվել էր։*

Քվիքլի—*Ի՞նչ ես ասում։ Հմի միտս է գալիս, դա նա չէ՞, որ գլուխը եա գցած է ման գալիս ու ման եկած ժամանակն էլ ոտները ընենց հպարտ-հպարտ է գցում։*

Սիմփլ—*Հա էդպես է։*

Քվիքլի—*Դե, աստված տա։ Աննի բախտը դրանից պակաս հո ըլնելու չէ։ Հայր Իվենսին ասա՛, ինչ որ կարենամ կանեմ քո տիրոջդ համար։ Աննեն շատ բարի աղջիկ է ու ես կուզեմ որ...*

Մտնում է Հոռզրա։

Հոռզրա—*Վայն է եկել մեր գլխին։ Տերս գալիս է։*

Քվիքլի—*Դե հմի կտեսնես ոնց է մեզ վրա տրաքվելու։ Էստեղ վազի՛ր, հոգուդ մատաղ, մտիր էս սենյակը, նա երկար մնալու չի։* (Սիմփլին կոխում է սենյակը):

Հե՜յ, Ջո՛ն Ռոոգբա, Ջո՛ն, Ջո՛ն, քեզ եմ ասում, տղա, գնա՛, Ջոն, տիրոջդ հարցրու, վախենում եմ, կրնի հիվանդացել է, որ տուն չի գալիս։

Երգում է՝ *Գընաց, գընաց ու գընաց...*

Մտնում է դոկտոր Կայուս:

Կայուս—*Ի՞նչ ի կերգես, չեմ սիրեր ատանկ զոռու։ Քընթրեմ, քնա՛ իմ սենյաք, փեր* un boitier vert *տուփ, կանանչ տուփ մ'է։ Իմացա՞ր, ինչի կըսեմ, տուփ մի կանանչ։*

Քվիքլի—*Հա՛, իմ արեւ, հմի կբերեմ։* (Մի կողմ): *Լավ որ ինքը չի գնում բերի, թե նա էն ջահել տղին էնտեղ գտել է, կկատաղի։*

Կայուս—Fe, fe, fe, fe! ma foi, il fait fort chaud. Je m'en vois á la cour-la grande affaire։

Քվիքլի—*Սա՞ է, պարոն։*

Կայուս—Qui, mette le á mon *բրբան,* dèpêche *ժարպիք. ո՞ւր է անբրավ Ռոոկպա։*

Քվիքլի—*Հե՜յ, Ջոն Ռոոգբա, Ջո՜ն։*

Ռոոգբա—*Էստեղ եմ, տեր։*

Կայուս—*Թուն, Ժոն Ռոոկպա, թուն Օան Ռոոկպա, էկո՛ւր, առ քու սուր և էտես էկուր ի բակ։*

Ռոոգբա—*Պատրաստ է, տեր, էստեղ է, էս դրսի սենյակում։*

Կայուս—*Իմ արև, շատ ուշացա։ Տես քիչ մնաց.* Qu ái-jónblie, *իմ սենյաք քանի մի թեղեր ու ամեմներ կա, աշքարք տան օն չեմ թողներ։*

Քվիքլի—*Վա՜յ ինձ, նա հմի էն ջահել տղին էնտեղ կքթնի ու կգժվի։*

Կայուս—*O,* diable diable! *Ինչ կա իմ սենյաք։* Villain, larron! Քաշաքաշ դուրս է բերում Սիմփլին): *Ռոոկպա՛, իմ սուր։*

Քվիքլի—*Բարի տեր, հանգստացեք։*

Կայուս—*Ինչո՞ւ պիտոր անգիսթանամ։*

Քվիքլի—*Էդ տղեն պարկեշտ մարդ է։*

Կայուս—*Ի՞նչ բորղ ունի պարիկեշտ մարթ իմ սենյաք, նա չե պարիկեշտ մարթ, որ իմ սենյաք միտավ։*

Քվիքլի—*Խնդրում եմ ձեր հրամանոց միք բղենց շվարիլ։ Դրա շիտակը*

լսեցեք՝ նա մին անձնարարությունով է եկել քահանայի մոտից, հայր Հուգի մոտից։

Կայուս—*Փարի։*

Սիմփլ—*Հա, իմ արևը, ինչ է նրանից խնդրեմ, որ...*

Քվիքլի—*Սո՛ւս արա, խնդրում եմ։*

Կայուս—*Քու լեզու սուս արա։ Քոսե քու էքիաթ։*

Սիմփլ—*Որ էս պատվելի նաղիկ օրիվորդից խնդրեմ օրիվորդ Աննայի առաջին բարեխոսություն անի իմ տիրոջս համար հարսանքի խնամության վրով։*

Քվիքլի—*Հա, էդ ամենը ուղիղ է, էդպես է։ Համա ես իմ մատներս կրակին չեմ տալ, կարոտ չեմ։*

Կայուս—*Այր Օ՞գ քեզի քովրեզ. Հոոկպա,* baille moi *քիշ մի թուղթ։ Սպասե սակավիկ։*

Գրում է։

Քվիքլի—(Մի կողմ Սիմփլին)։

Ինչքան ուրախ եմ, որ հանգիստ է, թե նա օրինավոր նեղացած ըլներ, ինքդ կտեսնեիր, ոնց էր կանչ ու ճինչը գցելու, ինչպես էր նա տխրվելու։ Համա դրա չնայած, սիրելիս, քո տիրոջ համար ինչ լավություն որ կարենամ կանեմ և բանը հմի էն է, որ ֆռանկ դոկտորը, իմ տերս, ես նրան տերս եմ ասում նրա համար, որ, տե՛ս, ես նրա տունն եմ կառավարում՝ լվացքը անում եմ, լեղկում եմ, օշալտում եմ, եփում եմ, թխում եմ, նրա ուտել-խմելն եմ պատրաստում, տեղաշորն եմ գցում և էդ ամենը ես ինքս...

Սիմփլ—(Մի կողմ Քվիքլուն)։

Մեծ ծանրություն է մեկի տակին ըլնելը։

Քվիքլի—(Մի կողմ Սիմփլին)։

Դո՞ւ էլ ես էդ օրին, հա՞։ Հա, լավ ես իմացել՝ մենծ ծանրություն է և դրանից ջոկ՝ վաղ վեր կաց, ուշ պառկիր, համա, դրա չնայած, անկաճիդ եմ ասում, մեր մեջ մնա, չեմ ուզում որ ետո դրա խոսքն ըլնի, իմ տերը ինքն էլ է զարնված օրիվորդ Աննա Փեճին. համա դրա չնայած, ես լավ եմ իմանում օրիվորդ Աննի մտքումն ինչ կա, դրանից սկի բան չի դուրս գալ ոչ ստեղ, ոչ ընտեղ։

Կայուս—*Թուն, քելառ Օան, տուր այս նամակ տեր Օգին, իմ արև, սա կոչ է, մենամարտի կոչ. նորա բուկ պիտ կիտրեմ պարեաեւ մեջ.*

Ես ան քելաս Օան տերտերը զույգ պիտոր տամ, ինչ է քորգի մեջ բանտմիլ։ Կընաս երթալ, աղեկ չե ուշանաս։ Իմ արև, նորա երկու քարեր ալ կիտրեմ, իմ արև, քար չունենա շունի զարնել։

Սիմփլ գնում է։

Քվիքլի—*Տեր աստված, նա մենակ իր բարեկամին համար է խոսում։*

Կայուս—*Վինաս չունի. թուն ինք ասիր Անն Փաժ ինգի ամար է։ Իմ արև, ես պիտոր մեռցնեմ այդ տերտեր էլ ես ասի տեր* de la Jarretiére *մեր զենք չափեն։ Իմ արև, ես պիտոր առնեմ Անն Փաժ։*

Քվիքլի—*Աղջիկն էլ ձեզ է ուզում. ամեն բան լավ է պրծնելու։ Մարդիկ ինչ ուզում են խոսեն, մեզ ի՞նչ, հերն անիծած։*

Կայուս—*Հոռկըա, էկուր բակ եռեեր, իմ արև, թե Անն Փաժ իմ չե, քեզի թոնես թուրս կիվոնտեմ. եռես էկուր, Հոռկըա։*

Կայուս և Հոռգբա գնում են։

Քվիքլի—*Անն իմը չէ. հենց էդ էր պակաս։ Էն դարտակ գլուխդ է քոնը, ոչ թե Աննենը։ Չէ, ես Աննի միտքը լավ եմ իմանում. սկի ոչ մեկ ինիկ ողջ Վինձորում էնքան չէ իմանում Աննի միտքը, ինչքամ ես. և սկի ուշովի խոսքին էնքան նա չի անկան դնում, ինչքան իմին։ Փառք քեզ, տեր աստված, որ բանեց է։*

Ֆենտոն (*Ներսից*)։ *Հե՛յ, ո՞վ կա այդտեղ։*

Քվիքլի—*Ով է, մարդ իմանա, ներս արեք, խնդրում եմ ձեր հրամանոց։*

Մտնում է Ֆենտոն։

Ֆենտոն—*Ինչ կա ինչ չկա, քուրիկ, ո՞նց ես։*

Քվիքլի—*Կարա՞մ վատ ըլնեմ, քանի որ ձեր հրամանքը հարցնում ես։*

Ֆենտոն—*Ի՞նչ նորություն, ո՞նց է սիրուն օրիորդ Աննայի առողջությունը։*

Քվիքլի—*Ուղիղ ես ասում ձեր հրամանքը՝ նա համ սիրուն է, համ պարկեշտ է, համ ազնիվ է, համ էլ ձեր հրամանոց հավանում է, էդ ես կարամ ասեմ, մեր մեջ, փառք եմ տալիս աստծուն, որ ըդենց է։*

Ֆենտոն—*Մի բան դուրս կգա՞ դրանից. ի՞նչ ես կարծում, չե՞մ խայտառակվելու։*

Քվիքլի—*Ուղիղն ասած, տեր, ամեն բան էն բարձրյալի ձեռին է, համա*

դրա չնայած, պարոն Ֆինտոն, էն ավետարանը վկա, նա քեզ սիրում է։ Դուք ձեր աչքի վրեն մին նշան ունիք, չէ՞։

Ֆինտոն—*Հա, ուղիղ է, ունեմ, ի՞նչ կա որ։*

Քվիքլի—*Շատ լավ, դրա վրեն մի պատմություն կա, իմ արևը, դա մին ջոկ աղջիկ է, էդ Աննեն. հմա ես էն մրտածմունքին եմ, որ ըդենց աղնիվ աղջիկ սկի չի ճարվիլ։ էդ նշանի վրով մենք մին ժամիցն ավել խոսքակցություն ենք արել. ես սկի ոչ մեկ տեղ էնքամ չեմ ծիծաղում, ինչքամ Աննի մոտին։ Հմա, իմացած ըլնես, նա շատ է կորած էրածներ տեսնելու, հեքիաթի ու օտանավորի հմար։ Հմա քեզ հմար էդ լավ է։ Բանդ տե՛ս։*

Ֆինտոն—*Լավ, ես նորան այսօր ևեթ կտեսնեմ. մի էս մանր փողն առ, տե՛ս, իմ օգտին ես խոսելու, թե բան է, ինձանից առաջ նրան տեսար, բարով արա ինձնից։*

Քվիքլի—*էլ ի՞նչ ասել կուզե. իմ արևը, ըդենց ենք անելու. ես ձեր հրամանոց էն աչքի նշանի պատմությունն էլ ավելի երկար եմ անելու, երբոր նորից տեսնվենք, հլա էլի շատ ջոկ խնամությունների հմար էլ եմ պատմելու։*

Ֆինտոն—*Լավ, մնաս բարով, հմի շտապում եմ։*

Քվիքլի—*Ողջ ըլնես ձեր հրամանքը։ Ուղիղ է, շատ մարդավարի*

Ֆինտոն գնում է:

կտրիճ է։ Հմա Աննեն նրան չէ հավանում. ես Աննի մտքերը լավ եմ իմանում, էնքան լավ եմ իմանում, ինչքամ ոչով։ Ի՞նչ էի ուզում, հա, տե՛ս. քիչ էր մնում, որ մոռանայի։

Գնում է:

ԱՐԱՐ ԵՐԿՐՈՐԴ

Ա. Երևույթ. Փեճի տան առաջ:

Մտնում է տիկին Փեճ ձեռին մի նամակ:

Տիկ. Փեճ—*Այս ի՞նչ է. գեղեցկությանս տոն օրերին սիրո նամակի երես չտեսա։ Հիմա նո՞ր եմ նամակի առարկա դառնում։ Տեսնենք ինչ է։* Կարդում է: *«Մի հարցնիր, թե ի՞նչ խելքս փչեց քեզ սիրելու. թեև խելքը սիրո բժիշկն է, բայց սերը նրան իր խորհրդատու չէ ճանաչում։ Չես դու այլևս երիտասարդ, ես նույնպես. դա համակրանք է. դու ուրախ բնություն ունես, ես նույնպես։ Հո, հո, այդ համակրան-*

քից վեր է։ Գինուն դու ավելին ես սիրում, ես նույնպես. էլ դրանից կատարյալ համակրանք կարո՞ղ է պահանջվել։ Ուրեմն այսքանով էլ բավականացի՛ր. Թե գինովի սերը քեզ բավական է, քեզ սիրում եմ։ Ես չեմ ասում՝ խղճա՛ ինձ, այդ գինովի խոսք չէ. ես կասեմ սիրի՛ր ինձ։

Միշտ մըտերիմ
Քնիմ, թե զարթիմ.
Մինչև շիրիմ
Քեզ պիտ լինեմ
Հավատարիմ։
Ջոն Ֆալստաֆ»։

Սա ի՞նչ Հրեաստանի Հերովդես է։ Օ՜, խայտառակ, խայտառակ աշխարհ։ Ծերությունից քրքրված ջնջոցը ուզում է երիտասարդ կտրիճի բաներ անել։ Ո՞ր լկտի խոսքս է բռնել բանակցության միջոցին այդ ֆլամմացի գինու տիկնոջը, որ այժմ չար սատանան ինձ այդ կերպ փորձել է ուզում։ Երեք անգամ հազիվ ինձ տեսած լինի, ի՞նչ եմ կարող նրան ասած լինել։ Ես դեռ ուրախ էլ կարգին չեմ եղած. մեղա քեզ տեր։ Ճշմարիտ, ես մի խնդիրք կներկայացնեմ ազգային ժողովին, որ բոլոր էրիկ մարդիկ դուրս քշվեն աշխարհքիս երեսից։ Հիմա ի՞նչ կերպ ոխս հանեմ, որովհետև ճար չկա, ոխս պտի հանեմ, այդ նույնքան հաստատ է, որքան նորա փորոտիքի խաշ ու հարիսա լինելը։

Մտնում է տիկին Ֆորդ։

Տիկ. Ֆորդ.—*Տիկին Փեճ, իսկ եմ ասում, էս է ուզում էի տունդ գալ։*
Տիկ. ՓԵՃ—*Ճշմարիտ, ես էլ էի քո մոտ գալու։ Տխուր ես երևում։*
Տիկ. Ֆորդ—*Երբեք չեմ հավատալ։ Ես, հակառակ, շատ ուրախ եմ լինելու։*
Տիկ. ՓԵՃ—*Բայց իմ կարծիքով չեմ սխալվում։*
Տիկ. Ֆորդ—*Լավ, ասածդ լինի, բայց և այնպես կասեմ, որ սխալ ես, և այդ կարող եմ ապացուցանել։ Ախ, սիրելի տիկին Փեճ, խրա՛տ տուր ինձ՝ ի՞նչ անեմ։*
Տիկ. ՓԵՃ—*Ի՞նչ է պատահել, կնիկ։*
Տիկ. Ֆորդ.—*Օ, կնի՜կ, թե մի դատարկ բանի դեմ առած չլինեի, ես հիմա մի էնպես պատվի հասած էի որ...*

Տիկ Փեճ—*Դատարկ բանը դե՛ն գցիր, կնիկ, պատիվդ պինդ պահի՛ր, ի՞նչ կա, դատարկ բաները խաբուսիկ են, ի՞նչ կա։*

Տիկ. Ֆորդ—*Թե ուզենայի մի հավիտենական վայրկենի դժոխքն անցնել, ես կարող էի ասպետանալ։*

Տիկ. Փեճ—*Ի՞նչ. սուտ ես ասում, տեր Ալիսե Ֆորդ, այդ տեսակ ասպետությունը պատիվ չէ, պատիժ է. լավ է դիրքդ սկի չփոխես։*

Տիկ. Ֆորդ—*Մենք օր ցերեկով լույս ենք վառում։ Էս է կարդա՛. կարդա՛ և տե՛ս, թե ինչպես էի կարող ասպետանալ։ Ես պիտի այսուհետև ամեն գեր մարդու մասին վատ մտածեմ, քանի աչք ունեմ մարդկային կազմվածք որոշելու։ Եվ դարձյալ կասեմ, նա երբեք չէր նզովում, այլ միշտ գովաբանում էր կանացի պարկեշտությունը և այնպես պատշաճ ու մարդավարի արհամարհանքով էր խոսում ամեն տեսակ անվայելչության մասին, որ ես կարող էի երդվել, որ նրա խոսքը մտքին հետ մեկ է։ Բայց հիմա դուրս է գալիս, որ նրանք նույնքան են համարվել, որքան Հարյուրերորդ սաղմոսի խոսքերին «Զուլոյի» եղանակը։ Ո՞ր փոթորիկը դուրս գցեց այդ կետ ձկին իր ծանրաքարշ փորի ճարպովը մեր Վինձորի եզերքը։ Այժմ ի՞նչ կերպ պիտի ոխս հանեմ։ Իմ կարծիքով, ամենալավ վրեժխնդրությունը այն կլինի, որ նորան հուսով պահենք մինչև որ իր ցանկության անիծյալ կրակից իր ճարպերը մեջին հալվեն։ Սկի մի օր էսպես բան ունես լսա՞ծ։*

Տիկ. Փեճ—*Ինչպես չէ, բառ առ բառ. միմիայն Փեճ և Ֆորդ անունների մեջ է զանազանությունը։ Մխիթարվի՛ր, այդ վայրահաչ թղթի երկվորյակ եղբայրը ինձ մոտ է, ահա տե՛ս. բայց քոնը օրինավոր ժառանգը թող համարվի, իմը հրաժարվում է ժառանգությունից։ Ես հավաստի եմ, որ այդ նամակներից հազարներով նա պատրաստի գրած ունի, որտեղ անունների տեղերը դատարկ են թողած, ավելին ասեմ՝ սորանք երկրորդ հրատարակութենիցն են։ Նա դրանց դեռ տպելու է, որովհետև նա չէ հարցնում ինչն է մամուլի տակը գալու. քանի որ ինձ ու քեզ էլ էր ուզում մամուլի տակը դցել։ Ախ, երանի չէ՞ր հսկայուհի լինեի և Պելիոն-սարի տակին պառկեի։ Չէ, ավելի դյուրին է քսան անառակ աղավնյակ գտնել, քան մեկ անարատ տղամարդ։*

Տիկ. Ֆորդ—*Իրավ որ բոլորովին միևնույն բանն է՝ նույն ձեռքն է, նույն խոսքերն են։ Ի՞նչ է մտածում մեր մասին։*

Տիկ. Փեճ—*Չէ, չգիտեմ, ես կարող եմ կռվի ելնել իմ սեփական պարկեշ-*

ության դեմ։ Կարելի է, ես ինքս ինձ ամենևին չեմ էլ ճանաչում, որովհետև, խոսքս, թե նա իմ վարքիս մեջ ինձ դեռ անծանոթ մի հատկություն տեսած չլիներ, անշուշտ սիրտ չէր անի իմ եզերքս խարիսխ գցելու։

Տիկ. Ֆորդ—Խարիսխ գցե՞լ ես ասում դրան։ Ես ապահով եմ, իմ նեղուցից նա չի անցնի։

Տիկ. Փեճ—Օ՜, ես ես, թե նա իմ ծոցին մոտեցավ, էլ ես երբեք ծով չեմ մտնի։ Արի նրանից ոխերս հանենք. արի նրան ժամու տեղ նշանակենք, ձևանանք, որ սիրտ ենք տալիս ու հույսեր, ապա գցենք նրան այնպես նուրբ հյուսած որոգայթի մեջ, որ վերջիվերջո իր ձիանքն էլ «Ծնկակապի» պանդոկատիրոջ գրավ դնի։

Տիկ. Ֆորդ—Ես պատրաստ եմ ամեն տեսակ չարաճճի խաղեր հնարելու, միայն մեր պատվի փայլը անարատ մնա։ Օ՜, թե իմ մարդս այդ նամակը տեսնի, նրա խանդը հավիտենական սնունդ կգտնի։

Տիկ. Փեճ—Տե՛ս. գալիս է, իմ բարի մարդս էլ նրա հետ, նա խանդից նույնքան հեռու է, որքան ես առիթ տալուց, երկուսս էլ չափազանց քիչ ենք մտածում դրա մասին։

Տիկ. Ֆորդ—Բախտավոր կին ես։

Տիկ. Փեճ—Արի մի լավ մտածենք միասին, թե այդ ապուշին ինչ անենք։ Ապա եկ։

Հետ են քաշվում:

Մտնում են՝ Ֆորդ Պիստոլին հետ և Փեճ Նիմին հետ:

Ֆորդ—Լավ, բայց հույս ունեմ այդպես չէ։
Պիստոլ—Հույսը շատ տեղ անպետք շուն է պոչկըրտած,
Սըր Ջոնն կնոջդ սիրում է։
Ֆորդ—Ի՞նչ ես ասում. կինս հասակն առած է:
Պիստոլ—Նա որսում է հարուստ ու խեղճ, բարձրից ցած,
ջահել, պառավ միասին, պարոն Ֆորդ,
խառն մըսեր սիրող է նա, մըտածիր։
Ֆորդ—Մի՞թե նրան սիրում է։
Պիստոլ—Լյարդն է դաղվել։ Կնոջդ փրկիր, կամ փախի՛ր,
Ինչպես պարոն Ակտեոնը որսիցը։
Ամո՜թ նորա անունին։
Ֆորդ—Ինչի՞ ամոթ։

Պիսքոլ—Եղջրավոր էր, մնաս բարով։
Աչքերդ բա՛ց, գիշերն հըսկի՛ր, գողեր կան.
Ամառ չեկած, կըկուն չերգած, առաջն ա՛ռ։
Գնա՛, տասնապետ պարոն Նիմ.
Հավատա՛, Փեճ, խելացի է Նրա խոսքը։

Գնում է։

Ֆորդ—(Մի կողմ) Ես կհամբերեմ, ես հիմնովին պիտի տեղեկանամ։

Նիմ—(Փեճին) էդ ուղիղ է, ես ստի քեֆ չեմ սիրում։ Նա իմ քեֆիս դիպել է։ Ես էի տանելու այդ քեֆի նամակը, բայց ես սուր եմ կրում, կարող եմ նրանով խայթել, նեղը որ գցեն։ Նա կնոջդ սիրում է. առակի կարճն էլ էդ է, երկարն էլ, ինձ տասնապետ Նիմ են ասում. խոսքս՝ երդում։ Բանն էլ հենց էդ է, որ անունս Նիմ է և Ֆալստաֆը սիրում է քո կնոջ, մնաս բարով, ես պանիր ու հացի քեֆեր չեմ սիրում, իմ քեֆը ջոկ է։ Մնաս բարով։

Գնում է։

Փեճ—Իմ քեֆը ջոկ է։ Ինչպես երևում է մարդի ձեռքին «քեֆ» խոսքը մի օր պիտի գժվի։

Ֆորդ—Գնամ Ֆալստաֆին գտնեմ։

Փեճ—Կյանքումս դեռ չէի ականջ դրել այդպես լկտի ու ետեկած սրիկաների։

Ֆորդ—Իսկ թե ես դրանց հավատա՞մ։

Փեճ—Ես այդպես վայրենուն երբեք չէի հավատալ, եթե նույնիսկ նրա հավատարմության վկայականը քաղաքային քահանայի ձեռքովը գրված լինի։

Ֆորդ—Որ դա քաջ ու խելացի տղա է, հա՞։

Փեճ—Ի՞նչ կա, Մարգրիտ։

Տիկին Փեճ և տիկին Ֆորդ առաջ են գալիս։

Տիկ. Փեճ—Քեզ հետ եմ, Գեորգ, ո՞ւր ես գնում։

Տիկ. Ֆորդ—Ինչպե՞ս ես, սիրելի Ֆրանկ. տխուր ես երևում։

Ֆորդ—Ե՞ս տխուր, ես տխուր չեմ։ Գնա՛, տուն գնա։

Տիկին Ֆորդ—Դարձյալ ցնորքներ ունես գլխիդ մեջ։ Կգա՞ս ինձ հետ, տիկին Փեճ։

Տիկ. Փեջ—*Գնանք՝ ճաշի կգաս, չէ՞, Գեորգ։* (Մի կողմ տիկին Ֆորդին):
Տե՛ս, ով է գալիս, դա մեր սուրհանդակը կարող է լինել մեր երեկոյի ասպետին համար։

Տիկ. Ֆորդ—(Մի կողմ տիկին Փեջին):—*Հա, իրա՛վ, ես էլ նոր դրա մասին էի մտածում. ինչպե՞ս լավ ժամանակին է գալիս կանչածի պես։*

Մտնում է տիկին Քվիկլի:

Տիկ. Փեջ—*Գալիս ես աղջիկս՝ Աննային տեսնես, չէ՞։*

Քվիկլի—*Հրամանք ես, իմ արևը. խնդրում եմ, ինչպե՞ս է իմ սիրուն օրիորդ Աննեն։*

Տիկ. Փեջ—*Գնանք ներս, տե՛ս։ Քեզ հետ մենք մի ժամի չափ խոսելու բան ունենք էսօր։*

Տիկին Փեջ, տիկին Ֆորդ և տիկին Քվիկլի գնում են:

Փեջ—*Ինչ կա, ինչ չկա, պարոն Ֆորդ։*

Ֆորդ—*Լսեցի՞ր ինչեր էր ասում ինձ այդ ամբարտավանը, լսեցի՞ր։*

Փեջ—*Լսեցի, դու էլ լսեցի՞ր, ինչ էր ինձ մյուսը պատմում։*

Ֆորդ—*Կարծում ես դրա պատմածին մեջ ճշմարտություն կա՞։*

Փեջ—*Այդ անզգամները կախաղան հանելու մարդիկ են։ Ես չեմ կարող հավատալ, որ ասպետը այդպես բաներ անե։ Դորանք նորա վերա բարկացած են և ուզում են այդ կերպ վերան մեղք բանան, այդ լրբերը նորա ծառաներն են եղած և այժմ հեռացրած են իրանց պաշտոններից։*

Ֆորդ—*Նորա ծառաներն են եղած, հա՞։*

Փեջ—*Հապա՞։*

Ֆորդ—*Էհ, դարձը դորանից չէ շակվում։ Նա «Ծնկակապի» պանդոկումն է կենում, չէ՞։*

Պեջ—*Հապա՞։ Թե նա դեպի իմ կինս ուղևորվելու լինի, ամենևին չեմ խառնվելու՝ գիտեմ, որ կինս նորան մի լավ դաս կտա, բայց ինչ որ այդ դասից ավել եղավ, վզիս եմ առնում։*

Ֆորդ—*Ես բոլորովին վստահ եմ իմ կնոջս վերա, բայց նույնպես նորանց երկուսով չէի թողնիլ։ Այդպիսի անհոգություն վզիս չեմ առնիլ։ Այդ չափից դուրս կլինի։*

ՓԵՆ—*Տես, մեր «Ծնկակապի» շատախոս պանդոկապետը գալիս է, կամ գլուխն է գինով լիք, կամ գրպանը ոսկով, որ այդպես ուրախ է երևում։*

Մտնում է պանդոկապետը։

Ի՞նչ կա, ի՞նչ չկա, իմ պանդոկապետ։

Պանդոկապետը—*Ո՞նց ես, Գոմշի-բերդս, դու մենծավոր ես, դու ազնավոր դատավոր ես, ես ասեմ։*

Մտնում է Շալո։

Շալո—*Գալիս եմ, իմ պանդոկապետ, գալիս եմ։ Բարի իրիկուն, հազար բարի իրիկուն, իմ սիրելի պարոն Փեն։ Պարոն Փեն, չե՞ս գալ մեզ հետ. մենք մի ուրախ գործի վրա ենք։*

Պանդոկապետը—*Պատմիր դորան, իմ հաշտարար-ազնավորս, պատմիր դորան, Գոմշի-բերդ։*

Շալո—*Հապա, պարոնս, մի մենամարտի կռիվ է ըլնելու հայր Հուգ. վալիզեցի քահանայի ու Կայուս գաղղիացի բժշկապետի մեջ։*

Ֆորդ—*Իմ սիրելի պանդոկապետ, մի խոսք եմ ուզում քեզ ասեմ առանձին։*

Քաշում է նրան մի կողմ։

Պանդոկապետը—*Ի՞նչ կասես, Գոմշի-սարս։*

Շալո—(ՓԵՆԻՆ) *Չե՞ս գալ գնանք տեսնենք։ Իմ ուրախ պանդոկապետը զենքեր պիտի չափե և, կարծեմ, նա նրանց բոլորովին հակառակ տեղեր է նշանակել, որովհետև, լսել եմ, քահանան հանաք անող չէ։ Գնանք պատմեմ, թե ինչն է դորա ամենածիծաղելին։*

Մի կողմ քաշվում խոսում են։

Պանդոկապետը—*Իսկ դու ինքդ իմ հյուրիս դեմ, իմ ասպետիս դեմ ոչինչ գանգատ չունի՞ս։*

Ֆորդ—*Ոչ, հավատացնում եմ քեզ, բայց ես քեզ մի շիշ էն սեքի արաղիցն եմ խոստանում, թե թողնես, որ ես նրա մոտ մուտք գտնեմ և ասեմ, որ անունս Բրուկ է. միմիայն հանաքի համար։*

Պանդոկապետ—*Ձերդ, իմ Աժդահակ, դու ոչ միայն մուտք, այլև ելք կունենաս, լա՞վ ասացի, անունդ էլ Բրուկ լինի։ Օ, դա շատ ուրախ ասպետ է։ Դե, տղերք, գնացինք։*

ՓԵՋ—*Լսել եմ ֆրանսիացին շատ վարպետ սուր բանեցնող է։*

Շալո—*Էլ մի ասի, սիրելիս, դրա պատմությունը երկար է։ Մեր օրով հեռավորություններ են չափում ոտներով, հետ են գնում, առաջ են գալիս, հարվածներին նոր նոր անուններ են մտածում, էլ ես ինչ եմ իմանում ինչ ցույցեր են անում. բայց, իմացած ըլնես, ամեն բան սրտի մեջին է, սիրելի Փեջ, էստեղ է նստած, էստեղ։ Ես ընենց օրեր եմ տեսել, որ երբ իմ մենծ երկար սուրս առնում էի, չորս աժդահար տղերք ձեռքիս մեջ կարող էին մկների պես տրտինգ տալ։*

Պանդոկապետ—*Դե վազեցինք, վազեցինք, պարոններ, գնացինք։*

ՓԵՋ—*Մեզ էլ հետներդ առեք. լավ է նրանց վեճը լսեմ, քան կռվելը տեսնեմ։*

Պանդոկապետ, Շալո և ՓԵՋ գնում են:

Ֆորդ—*Թող խենթ Փեջը այդպես ապահով ու հանգիստ լինի, այդպես անհոգ դեպի իր կնոջ դյուրաբեկությունը, ինձ ի՞նչ. ես իմ կարծիքը չեմ կարող այդպես դյուրավ փոխեմ։ Կինս Փեջի տանն էր, երբ ասպետն էլ էր այնտեղ. և ինչ է այնտեղ պատահել, ես ինչ գիտեմ։ Լավ, ես այդ գործը պիտի քննեմ։ Տեսքս կփոխեմ ու կգնամ Ֆալստաֆի մոտ։ Թե կինս անարատ հայտնվեց, աշխատանքս կնշանակե զուր չէ կորել. Թե ոչ, աշխատանքս լավ գործադրված կլինի։*

Գնում է:

Բ. Ներսույթ. «Ծնկակապի» պանդոկում մի սենյակ:

Մտնում են Ֆալստաֆ և Պիստոլ:

Ֆալստաֆ—*Ես քեզ մի կոտրած դրամ փոխ չեմ տալու։*

Պիստոլ—*Լավ, աշխարհքը ինձ ոստրե,*
Ես նրան սրով կբանամ։

Ֆալստաֆ—*Ոչ մեկ դրամ։ Ես բան ասի՞, երբ դու իմ անունը իբրև գրավական գործածեցիր։ Ես իմ ազնիվ բարեկամներիս երեք անգամ նեղացրել եմ, խնդրելով, որ քեզ ու քո անբաժան Նիմիդ համար բարեխոսություն անեն դատարանի առաջ, թե չէ հիմա երկուսով, երկ-*

վորյակ կապիկների պես, վանդակի մեջ փակված, արանքներից դուրս էիք մտիկ տալու։ Ես արդեն առանց էն էլ դժոխքի եմ դատապարտված, որովհետև արժանապատիվ մարդոց առաջին մեղանչել եմ, երդվելով ձեր քաջ ու անվեհեր զինվորներ լինելու։ Եվ երբ տիկին Բրիջետ իր հովհարի կոթն էր կորցրել, ես իմ ասպետական պատվովս երաշխավորեցի, որ դու չես նրան թոցրել։

Պիստոլ—*Մի՞թե հետո բաժին չարինք. տասնուհինգ արծաթը դու չառի՞ր։*

Ֆալստաֆ—*Իրավունքով, լիրբ անզգամ, իրավունքով. ի՞նչ է, կարծում ես ես իմ հոգին ձրի պիտի կրակի մեջ գցեմ։ Մեկ խոսքով՝ էլ իմ վզից մի կախվիր, ես քո կախաղանը չեմ։ Գնա՛։ Քեզ պետք է մի կարճ դանակ ու նեղ փողոցի խառնակություն, քոնը էդ է։ Քաշվի՛ր, գնա՛ քո տոհմական նիստդ ի Լրբավան։ Գնա՛։ Դու ինձ նամակներ տանող չես, լիրբ անզգամ, հա՞, դու պատիվդ չես ուզում կոտրես, հա՞։ Դու բարձրաստիճան ցածությո՛ւն։ Ես ինչ որ կարող եմ անում եմ պատվի սահմանները որոշ պահելու համար։ Ես, ես շատ անգամ աստծու երկյուղը ձախ ձեռքումս թողած, պատիվս նեղ օրվա պահած, ցած եմ իջնում նենգավոր հնարագիտությունների համար ու պատերի տակին պառկում եմ գաղտնի խոսակցություններ լսելու։ Եվ դու, ամբարտավան, ուզում ես դեռ քո մուրտառ լաթերդ, քո կատվի հայացքդ, հարբած ճառերդ ու փողոցային հիշոցներդ պատվիդ ամպհովանու տակը գցես։ Դու չե՞ս այդ բոլորը անում, հա՞։*

Պիստոլ—*Այժմ զղջում եմ. ի՞նչ ես ուզում խեղճ մարդից։*

Մտնում է Ռոբին:

Ռոբին—*Տեր, ստեղ մին կին է եկել, ուզում է ձեզ հետ խոսի։*

Ֆալստաֆ—*Թող ներս գա։*

Մտնում է տիկին Քվիքլի:

Քվիքլի—*Բարի լուս ձեր հրամանոց։*

Ֆալստաֆ—*Սիրուն կնիկ, բարի լույս։*

Քվիքլի—*Խնդրում եմ ես ձեր հրամանոց, ոչ ըդենց։*

Ֆալստաֆ—*Դե ուրեմն, սիրուն կույս։*

Քվիքլի—*Կարամ երդվեմ էդ բանը, ոնց որ մերս ինձ բերելու ժամանակ։*

Ֆալստաֆ—*Ես երդումի հավատում եմ. ի՞նչ ունիս։*

Քվիքլի—Կարա՞մ ձեր հրամանոց բարեհաճեմ մեկ երկու խոսք խոսեմ։

Ֆալստաֆ—Չէ՛ թե մեկ-երկու խոսք, սիրուն աղջիկս, այլ հազար ու երկու խոսք և ես կբարեհաճեմ լսել։

Քվիքլի—Ստեղ մի տիկին Ֆորդ է կենում, խնդրում եմ ձեր հրամանոց մի քիչ դեսը կանգնաս, ես ինքս դոկտոր Կայուսի մոտին եմ կենում։

Ֆալստաֆ—Լավ, հետո՞. տիկին Ֆո՞րդ ես ասում։

Քվիքլի—Հրամանք ես, ուղիղ է, խնդրում եմ ձեր հրամանոց մի քիչ էլ դեսը կանգնաս։

Ֆալստաֆ—Վախիլ մի՛, մեզ լսող չկա, դրանք իմ մարդիկն են, իմ մարդիկը։

Քվիքլի—Ձեր մարդիկն են, հա՞։ Աստված օրհնե ու երկնային արքայության արժանացնի։

Ֆալստաֆ—Լավ, տիկին Ֆորդ, հետո՞, ինչ է նորան պատահել։

Քվիքլի—Ախ, տեր, նա մի բարեսիրտ արարված է. ախ, արարիչ աստված. ձեր հրամանքը շատ ես չար, մեղա քեզ տեր, մեղա։

Ֆալստաֆ—Տիկին Ֆո՞րդ։ Հետո, տիկին Ֆորդ ի՞նչ։

Քվիքլի—Դե, հմի դրա կարճն էլ է էդ, երկանն էլ։ Ձեր հրամանքը նրան մին էնպես կրակի մեջ ես քցել, որ հրաշք բան է։ Ամենալավ պալատականն էլ, թագավորի պալատը Վինձորում կացած ժամանակ, բանեց կրակի մեջ չէր կարացել նրան քցի։ Չնայած որ ընտեղ կային էլ ասպետներ ասես, էլ լորդեր ասես, էլ ազնվականներ ասես, ամենքն էլ իրանց կառքերովը, իմ արեր, կառք կառքի ետևից, նամակ նամակի ետևից, ընծա ընծայի ետևից, էն քաղցր ֆռան էլ վրաններիցը գալիս էր, էն մշկաֆառը, էն խշխշոցը, իմ արեր, ասլըր-շումն ու ոսկին հագին ու էնպես քաղաքավար խոսքաձգությունով, գինով ու մեղրով, էն էլ ընենց ամենալավ տեսակից, որ սկի ոչ մին կնկա սիրտ չէր կարա դիմանա, իմ արեր։ Համա դրա չնայած, սկի ոչ մեկին նրանցից նա մի աչքով էլ է մտիկ չարեց։ Հենց մենակ ինձ նրանք էն առավոտը քսան ոսկի էին տալիս, էն հրեշտակներով ոսկիներիցը, համա ես էն հրեշտակներին դեմ կեցա. հասկացրի, թե, ոնց որ ասում են. մենակ արդար ճամփով կառնեմ։ Եվ, իմ արեր, էլի բանն ընտեղ չէին կարացել հասցնեն, որ նրանցից ամենահպարտն էլ է նրա խմած բաժակից կարենար ինքն էլ խմեր։ Չնայած որ ընտեղ կային կոմսեր, էդ ի՞նչ է, թիկնապահ պարոններ կային. բայց նրա համար, իմ արեր, ողջ մեկ է։

Ֆալստաֆ—Լավ, բայց իմ մասին ի՞նչ է ասում, կարճ կապիր, սիրելի Մերկուրուհի։

Քվիքլի—Բանն էլ հենց էդ է, նա ձեր հրամանոց գիրն առել է. ու հազար շնորհակալութուն է ղարկում նրա համար ու այտնում է ձեր հրամանոց, որ նրա մարդը տանն ընելու չէ՝ տասից տասնմեկ։

Ֆալստաֆ—Տասից տասնմե՞կ։

Քվիքլի—Հա, իմ արևը, եառ ասում էր, հրամայես գաս պատկերքը տեսնես, ասում էր էն, որ ինքդ գիտես։ Պարոն Ֆորդը, նրա մարդը տանն ընելու չէ։ Ախ, խեղճ կնիկը լավ չէ ապրում նրա հետ, նրա մարդը շատ նախանձոտ մարդ է։ էդ կնիկը ի՞նչ է քաշում նրա ձեռին, էդ խեղճ բարեսիրտ կնիկը։

Ֆալստաֆ—Տասից տասնմե՞կ։ Բարով արա ինձանից, քո՛ւրիկ, ասա՛, գալու եմ։

Քվիքլի—էդ լավ ասացիր. համա ես մին ուրուշ անձնավարութուն էլ ունեմ ձեր հրամանոց։ Տիկին Փեճն էլ է ձեզ սրտանց բարով անում, և հրամայում է անկաճիդ ասեմ՝ նա մին խոնար, արդար, համեսք կնիկ է և, ես ասեմ, սկի ոչ առավոտվա աղոթքն է մոռանում, ոչ էլ իրիկութվա։ Սկի ողջ Վինձորում նրա նմանը չես քթնիլ։ Նա էլ ինձ խնդրեց ձեր հրամանոցն ասեմ, որ նրա մարդը քիչ է պատահում, որ տնից դուրս գա, բայց մենծ ույս ունի, որ եառ դրան էլ ժամանակ կճարվի։ Սկի օրումն չեմ տեսած, որ մեկ կնիկ մի մարդու ըդենց զարնված ընի։ Ձեր հրամանքը անպատճառ մի գրբացութուն ես իմանում, չէ՞. հա, իմ արևը, ըդենց է։

Ֆալստաֆ—Չէ, հավատացնում եմ քեզ, իմ գրավիչ անձնական շնորհքներից զատ, ոչ մի գրբացություն չեմ իմանում։

Քվիքլի—Աստոծ օրթնե ձեր հրամանոց։

Ֆալստաֆ—Ապա մի ասա, խնդրեմ, ուրեմն տիկին Ֆորդ և տիկին Փեճ պատմել են իրար, որ ինձ էդպես սիրում են, հա՞։

Քվիքլի—էդ լավ հանաք կըլներ, իմ արևը. աստծով, նրանք էդչափ միամիտ չեն, էդ երևելի խաղք կըլներ, իմ արևը։ Բայց տիկին Փեճը խնդրում էր ձեր հրամանոց, թե աստոծ սիրես, քո փոտիկ մանկլավկին նրա մոտն ըղարկես։ Նրա մարդը մին հրաշալի ակում ունի էն փոտի տղին վրեն. ու, իմ արևը, պարոն Փեճը մին արդար մարդ է։ Սկի մին կնիկ չկա ողջ Վինձորում, որ նրա չանք քաղցր կյանք ունենա։ Ինչ որ ուզում է՝ անում է, ինչ որ ուզում է՝ խոսում է, ուզածն առնում է, ուզածը վճարում է, պառկում ՝ երբ սիրտն ուզեց, վեր է կենում՝ երբ սիրտն ուզեց։ Միշտ սրտին ուզածը կատարվում է և, իմ արևը, նա արժանի է։ Թե Վինձորում մի սիրելի կնիկ կա,

մենակ նա է։ Ինչ ուզում ես արա, բայց մանկլավիկդ պտի ուղարկես նրա մոտ։ Դրա ճարը չկա։

Ֆալստաֆ—*Լավ, կուղարկեմ։*

Քվիքլի—*Անպատճառ ղարկես, մենակ տե՛ս, նա ետո ձեր մեջ գալու-գնալու է. լավն էն է, մին խոսք հնճարեք իրար հասկնալու համար, թող էդ խոսքը իր նշանակութունը չունենա, մին ցուկ նշանակութուն ունենա, որ էն տղեն չկարա բան հասկանա։ Լավ չէ, որ էրեխերը էղենց անասած բաներ սովորեն։ Պառավ մարդիք, գիտես, պտի խելոք ըլնեն, համ էլ աշխարհքիս բանը լավ իմանան։*

Ֆալստաֆ—*Դե, ողջ ըլնես, բարով արա՛ երկսին էլ։ Էս քեզ իմ քսակը՝ ես քեզ դեռ պարտական կմնամ։ Տղա, գնա էդ կնոջ հետ։ Այդ նորությունը ինձ շվարեցնում է։*

Տիկին Քվիքլի և Ռոբին գնում են:

Պիստոլ—*Կուպիդոնի նավերից է սուրհանդակը։*
Բա՛ց, առագաստ, հետքիցն ընկիր, պայթեցրու,
Կամ ինձ լինի, կամ թող անցնի ծովի տակ։

Գնում է:

Ֆալստաֆ—*Դե՜հ, քո ասածը չեղա՞վ, դու պառավ Օհան, բանդ տես. հիմա քո պառաված մարմնիդ համար ավելի եմ հոգս տանելու քան առաջ։ Քեզ վրա աչքեր կան տնկված։ Ուրեմն դարձյալ, այդքան թանկ նստելուցդ հետո, ուզում ես այժմ և շահ բերես։ Իմ բարի իրան, շնորհակալ եմ քեզնից. թող ասեն հիմա, որ դու ծանր ես. այդպես պատվի հասնելուցդ հետո, ինչ ուզում են, ասեն։*

Բարդոլֆ—*Սիր Ջոն, ստեղ մի ինչ-որ պարոն Բրուկ է եկել, ուզում է ձեր հրամանոց հետ խոսի ու ծանոթանա. մին շիշ էլ սեք է ուղարկել ձեր հրամանոց, առավոտներն անուշ անես։*

Ֆալստաֆ—*Անունը Բրո՞ւկ է։*

Բարդոլֆ—*Հրամանք ես։*

Ֆալստաֆ—*Կանչիր գա։* (Բարդոլֆը գնում է)։ *Էդպես Բրուկներ բարով գան, որոնց գավում խմիչքներ կան։ Հո, հո՜, տիկին Ֆորդ և տիկին Փեճ, ձեզ լավ ճանկեցի։ Դե, լավ. երթայք խաղաղությամբ։*

Վերադառնում է Բարդոլֆ, կերպարանափոխված Ֆորդի հետ:

Ֆորդ—*Աստված օգնական, տեր։*

Ֆալստաֆ—*Եվ ձեզ նույնպես, ինձ հետ խոսել կուզեիք։*

Ֆորդ—*Համարձակվում եմ ձեզ նեղություն տալու առանց երկար ու բարակ ձևականության։*

Ֆալստաֆ—*Բարով եք եկել. ի՞նչ եք կամենում։ Մեզ մենակ թող, տղա։*

Բարդոլֆ գնում է:

Ֆորդ—*Տեր, ես մի ազնվական եմ, ապրել եմ միշտ շռայլ, անունս Բրուկ է։*

Ֆալստաֆ—*Սիրելի պարոն Բրուկ, ուրախ եմ ձեզ հետ ծանոթանալու։*

Ֆորդ—*Սիրելի սըր Ջոն, նույնպես և ես ձեր վերաբերմամբ. բայց ձեզ ծանրություն տալու միտք չունեմ։ Պարտքս եմ համարում հայտնել, որ ես ավելի միջոց ունեմ փող վատնելու, քան դուք և այդ էր, որ ինձ քաջալերեց ձեզ նեղացնելու այսպես անսպասելի կերպով ու անժամանակ։ Չէ՞ որ ասում են՝ փողն առաջ գցես բոլոր դռները կբացվեն։*

Ֆալստաֆ—*Փողը, սիրելիս, երևելի զինվոր է, կոտրում մտնում է։*

Ֆորդ—*Հրամանք ես. ես հետս քսակ ունեմ լիքը փողով և այդ բեռը շատ է ինձ նեղացնում։ Կարելի է հանձն կառնեիք կրելն օգնելու, սըր Ջոն։ Առեք ամբողջովին, կամ գոնե կեսն առեք ձեր նեղության վարձատրություն։*

Ֆալստաֆ—*Սիրելի պարոն, չգիտեմ ինչով եմ արժանացել ձեր բեռնակիրը լինելու։*

Ֆորդ—*Ես ձեզ կպատմեմ, թե ականջ դնեք։*

Ֆալստաֆ—*Խոսեցեք, սիրելի պարոն Բրուկ, ուրախ կլինեմ ձեզ ծառայելու։*

Ֆորդ—*Տեր, լսել եմ, որ դուք գիտուն եք, ես կարճ կկապեմ, ես ինքս ձեզ վաղուց է, որ ճանաչում եմ, թեև մինչև օրս ավելի ցանկություն ունեի, քան դեպք ձեզ հետ ծանոթանալու։ Ես ուզում եմ մի բան պատմեմ, որով իմ պակասությունները ձեր առաջին պիտի բացվեն, բայց, սիրելի սըր Ջոն, երբ ձեր մեկ աչքը իմ խենթությունների վերա լինի, իմ պատմած ժամանակ, ձեր մյուս աչքը ձեր պակասությունների վրա դարձրեք, որ ես կարողանամ ավելի դյուրավ հասկացնեմ, թեև ինքներդ էլ լավ կիմանաք, ինչպես հեշտ է մեղքերի մեջ ընկնելը։*

Ֆալստաֆ—Շատ բարի, սիրելիս, շարունակեցեք։

Ֆորդ—Այս քաղաքում բնակվում է մի տիկին, նրա մարդու անունը Ֆորդ է։

Ֆալստաֆ—Շատ բարի։

Ֆորդ—Ես նրան երկար ժամանակ սիրել եմ և հավատացնում եմ ձեզ, շատ ջանք եմ թափել աչքը մտնելու՝ միշտ հետքից եմ վազել կարոտով ու միշտ դեպք եմ փնտրել նրան հանդիպելու։ Օգուտ եմ քաղել ամեն մի աննշան դիպվածքից, որ գոնե մի հարևանցի հայացքին արժանանամ, ոչ միայն անթիվ ընծաներ եմ գնել նրա համար, այլև առատապես փող եմ բաժանել այս ու այն մարդուն, որ իմանան, թե ինչ ընծա կցանկար։ Կարճ, ես նրան հանդիստ չէի թողնում, իսկ և իսկ այնպես, ինչպես իմ սերը ինձ, երբ հարմար դեպք էր պատահում թևեր էր առնում թռչելու։ Ինչ վարձատրության էլ արժանի լինեի իմ անխոնջ սիրուս փոխարեն նույնն է՝ ես գիտեմ, որ ոչինչ չեմ ստացել։ Փորձառությունը եթե գոհար է, ես նրան ձեռք բերի, բայց չափազանց թանկ գնով և թեպետ ուշ, բայց հասկացա, որ՝

Ստվերի պես է սերը փախչում, երբ որ հետքից նրա ընկնես.
Հետքիցն ընկնես, ինքն է փախչում, փախչես, կընկնի քո
հետքից։

Ֆալստաֆ—Մի՞թե ոչ մի խոստում չառավ նաև գոնե ձեզ լսելու։

Ֆորդ—Երբեք։

Ֆալստաֆ—Այդ ի՞նչ տեսակ սեր էր ուրեմն ձեր սերը։

Ֆորդ—Նա նման էր մի գեղեցիկ տան, օտար մարդու հողի վրա շինված, այնպես որ ես իմ տնիցս զրկվեցի, որովհետև ինձ չպատկանած հողի վրա էր կառուցված։

Ֆալստաֆ—Եվ հիմա ի՞նչ նպատակով եք ինձ այդ պատմում։

Ֆորդ—Այդ էլ որ ասեմ, ամեն բան ասած կլինեմ։ Բոլորի ասելով, չնայած որ նա դեպի ինձ այդպես անարատ է իրան բռնում, ուրիշ տեղեր նա իր ուրախ վարքովը այնքան հեռու է գնում, որ չարախոսության նյութ է դարձել։ Այժմ, սիր Ջոն, այստեղ է իմ խնդիրքիս միջուկը, դուք ազնվական եք և գերազանցորեն կրթված, զարմանալի ճառախոս եք, բարձրագույն շրջաններում ծանոթ, անձամբ ու աստիճանով նշանավոր և ընդհանրապես վաղուց ի վեր հարգված իբրև արժանավոր քաջ զինվոր, արքունի շքադիր և գիտնական։

Ֆալստաֆ—Ախ, ոչ, տեր։

Ֆորդ—Հավատացեք, թեև ինքներդ էլ այդ լավ կիմանաք։ Ահա ձեզ փող։ Վատնեցեք, մսխեցեք. վատնեցեք դրանից էլ. ավելի, վատնեցեք իմ ամբողջ հարստությունը, ինչ որ ունեմ, բոլորը։ Միայն ինձ ձեր ժամանակից այնքան բաժին հասցրեք, որքան հարկավոր է ձեզ այդ Ֆորդի կնկանը զգաստությունը պաշարելու համար։ Ձեր առնվանգելու արհեստը ամբողջովին գործադրեք, ստացեք նրանից ձեր ցանկության համաձայնություն։ Եթե այդ կարելի է, ձեզ և միմիայն ձեզ է կարող հաջողել։

Ֆալսթաֆ—Մի՞թե դորանից ձեր սիրո տագնապը չի սաստկանալ, եթե ես ստանամ այն, ինչ որ դուք ինքներդ եք այդպիսի կարոտով որսում։ Ինձ թվում է, որ դուք դորանով ձեզ ի վնաս եք գործում։

Ֆորդ—Օ՜, լավ հասկացեք իմ դիտավորությունս՝ նա այնպես է պատըսպարված իր առաքինության հաստ կեղևի մեջ, որ իմ հոգեկան անմըտությունը նրան ներկայանալու սիրտ չէ անում։ Նա ինձ համար չափազանց լուսավոր է, և ես նորան որ տեսնեմ կկուրանամ։ Եվ այժմ, եթե ես կարողանայի գալ նորա մոտ, նորա անհավատարմության ապացույցը ձեռիս, այն ժամանակ իմ սերս ու ցանկություններս առիթ կգտնեին նորա հրաժարականը տալու։ Այն ժամանակ ես կկարողանայի նրան իր մաքրության, իր բարի համբավին, իր ամուսնական ուխտին դիմակը կորզել նրա երեսից, որով նա իր ինձ դեմ ուղղած զորությունը կկորցներ։ Ի՞նչ կասեք դրան, սիրո Ջոմ։

Ֆալսթաֆ—Պարոն Բրուկ, նախ և առաջ պարտքս եմ համարում համարձակվել ձեր փողն առնելու, ապա տվեք ձեր ձեռքը և վերջապես իմ ասպետական պատվովս եմ ձեզ երաշխավորում, որ Ֆորդի կնիկը ձերն է երբ որ կամենաք։

Ֆորդ—Ախ, սիրելի տեր։

Ֆալսթաֆ—Ասում եմ՝ ձերն է։

Ֆորդ—Փողը չխնայեք, սիրո Ջովն, փողը միշտ անպակաս կլինի, որչափ կամեք։

Ֆալսթաֆ—Տիկին Ֆորդին չխնայեք, պարոն Բրուկ, տիկին Ֆորդը միշտ ձերն է, որչափ կամիք, ես նորա մոտ լինելու եմ և այն էլ միմիայն իր սեփական պատվերով, այդ ձեզ եմ միենակ ասում։ Դուք որ եկաք նորա օգնական կնիկը, որ և մեր միջնորդն է, նոր էր դուրս գնում իմ մոտից։ Ես ձեզ հայտնում եմ, որ տասից տասնմեկ նորա մոտն եմ լինելու. այդ միջոցին նորա նախանձոտ ցածահոգի մարդը տանը լինելու չէ։ Այս երեկո եկեք ինձ մոտ և ինքներդ կլսեք ինչ հաջողություն եմ ունենալու։

Ֆորդ—Ձեր ծանոթությունը ինձ աստծու օգնության պես բան է. այդ Ֆորդին ձեր հրամանքը ճանաչո՞ւմ եք։

Ֆալստաֆ—Գրողը տանի այդ խեղճ ողորմելի*։ Ես նորան չեմ ճանաչում, բայց կարծեմ նրան զրպարտում եմ խեղճ ասելով, որովհետև, լսած եմ, այդ նախանձոտ, ակներև խաբյալ անզգամը մեծ փողատեր է և այդ է պատճառը, որ նրա կինը ինձ սիրուն է երևում։ Թող նա իմ բանալին դառնա, որով ես նրա գանձարանի եղջրավոր խուփը բանամ։ Տես ոնց եմ ես իմ հունձը տանելու։

Ֆորդ—Կուզենայի, որ դուք Ֆորդին իրան էլ ճանաչեիք, որպեսզի պատահելիս, կարողանայիք նրանից խույս տալ։

Ֆալստաֆ—Գրողը տանի էդ փչված սրիկային։ Ես նրա գլխումը խելք չեմ թողնելու. ես իմ ձեռափայտովս նրան խոնարհության եմ սովորեցնելու։ Փայտս, փայլակի պես, պիտի նրա եղջրավոր գլխավերևը հետ ու առաջ պլպլա։ Դու, սիրելի Բրուկ, պիտի տեսնես, ոնց եմ ես էդ տխմարին տակս անելու։ Դու նրա կնկան կողքին պիտի պառկես։ Մենակ գիշերը մոտս եկ։ Ֆորդը լիրբ է ու անզգամ և ես այդ նրա տիտղոսը ավելի եմ ծաղկեցնելու։ Սիրելի Բրուկ, դու պիտի աչքովդ տեսնես, որ դա մի ցածահոգի է։ Միայն այս երեկո մոտս ե՛կ։

Գնում է։

Ֆորդ—Ի՜նչ անիծյալ էպիկուրյան սրիկա է եղել դա։ Սիրտս ճաքում է անհամբերությունից, ո՞վ կասե հիմա, որ իմ նախանձը վատ է գործադրված։ Կինս նորան մարդ է ուղարկած եղել. ժամ են իրար նշանակել, գործը պատրաստ է ու հասուն։ Այդ ո՞ւմ մտքից կանցներ։ Ի՜նչ դժոխային տանջանք է անհավատարիմ կին ունենալը։ Անկողինս ապականվելու վտանգի մեջ է, գանձարանս կողոպտվելու է, իմ անարատ անունս գզգզվելու է։ Բավական չէ, որ այդ պիղծ վիրավորանքը տանեմ, դեռ անարգ հայհոյանքներ էլ պիտի վերան ավելանան։ Տիտղոսներ, անուններ.—«Ամայմոն» լավ է հնչվում, «Լուցիֆեր» լավ է հնչում, «Բարբասոն» բարեհնչյուն է և սակայն դրանք սատանաների անուններ են, չար ոգիների անուններ են, բայց** ակներև։

* Հաջորդ բառը գրված չէ, թողնված է տեղը։

** Հաջորդ բառը բաց է թողնված։

Սատանան ինքն էլ այդպիսի մի անարգ անուն չէ կրում։ Փեճը էշ է, անհոգ էշ է, իր կնկանը հավատում է և ոչ կասկած ունի, ոչ նախանձ։ Չէ, լավ է ես մի ֆլամմացու իմ կարագս հավատամ, վալիսեցի տերտերին, այդ տեր Հուգին իմ պանիրս պահ տամ, մի իռլանդացու՝ արաղիս շիշը, կամ մի գողի՝ իմ սայլս, քան կնոջս ազատություն տամ՝ ինչ ուզենա անե։ Դորանով է դավադրություն, նենգություն ու վատ համբավի առիթ տրվում։ Եվ ինչ որ մի կնոջ սրտի մեջ մտավ, պիտի կատարվի, սիրտն էլ ճաքի պիտի կատարվի։ Փառք քեզ, տեր աստված, որ ինձ նախանձոտ ես ստեղծել։ Տասներմեկին է ժամը նշանակած, ես պիտի դրա առաջն առնեմ, կնոջս դիմակը պիտի երեսից պոկեմ ու գործը երևան հանեմ, պիտի մի լավ խայտառակեմ։ Հենց հիմա գնամ գործ սկսեմ։ Լավ է երեք ժամ առաջ, քան մի վայրկյան ուշ։ Ամո՛թ, ամո՛թ, ամո՛թ։

Գնում է:

Գ. Երևույթ. մի դաշտ Վինձորի շրջակայքում:
Մտնում են Կայուս և Հռոգբա:

Կայուս—*Ջան Հռոկպա՜։*
Հռոգբա—*Տե՞ր։*
Կայուս—*Ժամ ի ո՞ր է, Ջան։*
Հռոգբա—*Էն ժամն անց է, տեր, որ հայր Հուգը խոստացել էր գար։*
Կայուս—*Իմ արև, նա իր օգին փրկեց, որ նա ուշ եկավ։ Նա շատ աղոթեց յուր սաղմոզ, որ նա ուշ եկավ, իմ արև, Ջան Հռոկպա, նա մեռաջ էր արդեն, եթե նա եկաջ ուներ։*
Հռոգբա—*Նա խելոք է, տեր, գիտեր, որ ձեր հրամանքը նրան սպանած կըլներ, թե եկել էր։*
Կայուս—*Իմ արև,* jardine *այնպես մեռաջ չէ, ինչպես ես անիկա պիտոր մեռցնեյ։ Առ քու սուր, Ջան, ես քեզի պատմեմ ինչպես ես անիկա պիտոր մեռցնեյ։*
Հռոգբա—*Ախ, տեր, ես կռվել չեմ իմանում։*
Կայուս—Villain,, *ա՛ռ քու սուր։*
Հռոգբա—*Սպասի, տեր, մարդ է գալիս։*

Մտնում են՝ պանդոկապետը, Շալո, Սլենդեր և Փեճ:

Պանդոկապետը—*Բարի հաջողում, իմ գոմշի-դոկտոր։*
Շալո—*Աստված օգնական, պարոն դոկտոր Կայուս։*

ՓԵՃ—Ի՞նչ կա, ինչ չկա, պարոն դոկտոր։
Սլենդեր—Բարի լույս ձեր հրամանոց։
Կայուս—Ի՞նչ, ամենք՝ մեկ, երկու, երեք, չորս եկայք։
Պանդոկապետ—Որ քու կռվելդ տեսնենք, որ քո զենք բանեցնելդ տեսնենք, որ քո զենք բռնելդ տեսնենք, որ քեզ ատեղ տեսնենք, որ քեզ ընտեղ տեսնենք. քո հարվածելդ, քո չարդելդ, քո խափանելդ, քո պաշտպանվելդ, քո հրելդ տեսնենք։ Սպանվե՞լ է իմ հաբեշցին, սպանվե՞լ է իմ ֆրանկոսը, հա՞, իմ դամշի-բժիշկ։ Ի՞նչ կասես, իմ էսկուլապիոս, իմ Գալեն, իմ սրտիս կտորը, մեռե՞լ է նա, իմ Դոմշի-ջրվաթ, մեռե՞լ է։
Կայուս—Իմ արև, նա ամենավարբուկ պոռոտ-Օան է աշխարհի մեջ, նա դույզ չի տար յուր ի երես։
Պանդոկապետ—Դու Իսպանիո դոն-Սեդիլյան ես։ Դու Հունաստանի Հեկտորն ես, որդիս։
Կայուս—Քնթրեմ տուր ինձի վկայական, որ մենք վեց յոթ օրով սպասել ենք երկու, երեք ժամ է, նա ոչ եկավ։
Շալո—Նա իմաստուն մարդ է, պարոն դոկտոր, նա հոգի բժիշկ է, դու մարմին բժիշկ ես. թե կռվելու ըլնիք, ձեր արհեստին, ձեր կոչումին դեմ կվարվեիք։ Ուղիղ չե՞մ ասում, պարոն Փեճ։
ՓԵՃ—Պարոն Շալո, դուք էլ ժամանակին զոռ կռվող եք եղած, չնայած որ հիմա խաղաղության ու հաշտության պաշտոնյա եք։
Շալո—Ղորդ է, հերն անիծած. պարոն Փեճ, չնայած որ ես հմի պառավել եմ ու խաղաղության կողմն եմ անցել, էլի մերկ սուր որ տեսնում եմ ձեռքերս քոր են գալիս, կռվել եմ ուզում։ Չնայած որ մենք ատեղ դատավորներ ենք, բժշկապետներ ենք, սուրբ եկեղեցու պաշտոնյաներ ենք, սիրելի Փեճ, մեր մեջ ջահելության աղը դեռ մնացել է. ինչքան ըլնի մեզ կնիկմարդ է ծնել, պարոն Փեճ։
ՓԵՃ—Էդ շատ ուղիղ է, պարոն Շալո։
Շալո—Ըդենց է, պարոն Փեճ։ Պարոն դոկտոր Կայուս, ես եկել եմ քեզ տուն տանեմ։ Ես երդվյալ-հաշտարար-դատավոր եմ։ Մենք քեզ խելացի բժշկապետ ենք ճանաչում և տեր Հուգն էլ հայտնի է իբրև իմաստուն ու հեզ եկեղեցական. դու ինձ հետ ես գալու, պարոն դոկտոր։
Պանդոկապետ—Թողությո՛ւն արա, իմ հաշտարար, մին խոսք եմ ուզում ասեմ պարոն ջրվաթբան-վարպետին։
Կայուս—Շվաթափան ի՞նչ քոսք է։

Պանդոկապետը—*Ջրվաթարան մեր անգլերեն լեզվով մեծ մարդ է նշանակում, իմ գոմշի-բժիշկ։*

Կայուս—*Իմ արև, ուրեմ ես նույնի չափ շվաթափան եմ որչափ ամենայն անգլեզի։ Ատ բորոտ-Օան շուն ի տերիտեր, իմ արև, ես երկու ականչ ի պիտ որ կիտրեմ։*

Պանդոկապետը—*Նա էլ քո գլխին մի լավ գելի-սաղմոց կկարդա, իմ գոմշի-բժիշկ։*

Կայուս—*Գելի-սաղմո՞զ, ատիկա ինչ փան է։*

Պանդոկապետը—*Էդ նշանակում է՝ նա էլ պարտքի տակ չի մնալ։*

Կայուս—*Իմ արև, պիտոր տեսնանք, ինչի պես նա պիտոր գելի-սաղմոզ կարդա ինզի. իմ արև, պիտոր տեսնանք ատիկա։*

Պանդոկապետը—*Ես էլ նրան նեղն եմ գցելու որ կարդա, թե չէ ուր ուզում է գնա։*

Կայուս—*Շնորհակալ եմ ատոր ամար։*

Պանդոկապետը—*Եվ դրանից զատ, իմ աժդահակ, բայց ամեն բանից առաջ, պարոն հաշտարար, պարոն Փեճ և դու Սլենդեր վարպետ, գնացեք քաղաքի միջով դեպի Ֆրոգմոր։*

Մի կողմ դոռանց։

Փեճ—*Հայր Հուգն այնտեղ է, հա՞։*

Պանդոկապետը—*Այնտեղ է, տեսեք թե նրա քեֆը ոնց է։ Ես էլ դոկտորին եմ բերելու դաշտով. լավ չե՞մ մտածել։*

Շալո—*Լավ, մենք էլ ըդենց կանենք։*

Փեճ, Շալո և Սլենդեր—*Մնաս բարով, սիրելի դոկտոր։*

Փեճ, Շալո և Սլենդեր գնում են։

Կայուս—*Իմ արև, պիտոր մեռցնեմ ատ տերիտեր, նա քելառ Օանի օգուտի ամար խոսի Անն Փաժ։*

Պանդոկապետը—*Սըպանի, բայց առաջ մի քո սրտնեղութենդ գրպանդ դիր, մի սառը ջուր ածա քո բարկությանդ վրա. արի գնանք էս դաշտովը դեպի Ֆրոգմոր, ես քեզ օրիվորդ Աննա Փեճի մոտն եմ տանելու—նա մի կալվածատիրոջ մոտ հյուր է։ Գնանք. նոնիցն ընկեր ինչքամ սիրտդ ուզում է։ Լավ չե՞մ մտածել, լավ ասացի, չէ՞։*

Կայուս—*Իմ արև, ի շնորակալ եմ ատոր ամար, իմ արև, ես սիրեմ ի*

դրեղ, ես քեզի պիտոր քավրիմ լավ յուրեր՝ de *դուրս*, de chevaliers, de *լորդ*, de *ժանթլիման՝ իմ խլանդներ։*

Պանդոկապետը—*Եվ դրա փոխարեն ես քո հակառակորդը կլինեմ Աննա Փեճի մոտ։ Լա՞վ ասացի։*

Կայուս—*Իմ արև, լավ է, լա՛վ ասիր։*

Պանդոկապետը—*Դե, շա՛րժ եկ. գնացինք։*

Կայուս—*Ետևս էկոր, Օան Հոռկպա։*

Գնում են։

ԱՐԱՐ ԵՐՐՈՐԴ

Ա. Երեկոյ. մի դաշտ Ֆրոգմորի մոտ։
Մտնում են Հայր Հուգ Իվենս և Սիմփլ։

Իվենս—*Աղաչեմ կը, հիմի, պարոն Սլենդերի ծառա և բարեկամ, Սիմփլ մականվանյալ, մեյմ ըսա՛, ի՞նչ ճամփու վրա աշեցիր պարոն Կայուսին, որն որ ինքնիրեն վարդապետ բժշկարանության անվանե կը։*

Սիմփլ—*Իմ արևը, տե՛ր, փոքր անտառի կողմն էլ նայեցի, այգեստանի կողմն էլ նայեցի, ամեն կողմ նայեցի, հին Վինձորի կողմն էլ, մենակ քաղաքի կողմը չեմ նայել։*

Իվենս—*Աղուկ աղաչեմ կը մեյմ ան ճամփան ալ աշե՛։*

Սիմփլ—*Շատ բարի, տեր։*

Գնում է։

Իվենս—*Տեր ողորմյա՛, ինչըղ եմ ես բարկացե, սրտիս ալ դողը բռնեց։ Ուրախանամ պիտի, թե խաբե ու չգա։ Ի՞նչըղ տրտում ու դանդաղ եմ։ Կեցի մըյմ, ես էնոր ջրվժի շիլաները իրեն գլխուն կոտրեմ, կեցի մըյմ անգիպիմ իրեն։ Տեր ողորմյա։*

Երգում է. *Եզր առվակին կարկաչահոս*
Թըռչնակք երգեն զուաղ մեղրահոս.
Անդ վարդենյաց է բուրաստան,
Ծաղկապըսակ է անդաստան։
Եզր առվակին...

Մեղա քեզ, տե՛ր, մեղա։ Քիչ մընա կը օր լամ։

Երգում է. *Թռչնակք երգեն զուաղ մեղրահոս,*

Ի ջուրց նստյալ Փափիլոնի,
Ծաղկապըսակ է անդաստան,
Եզր առվակին...

Վերադառնում է Սիմփլ:

Սիմփլ—*Էնպես է, տեր, նա էն ճամփովն է գալիս։*

Իվենս—*Բարով գա։*

Երգում է: *Եզր առվակին կարկաչահոս...*

Տեր, կեցո՛ զարդարութենս։ Բերածն ի՞նչ զենք է։

Սիմփլ—*Սկի զենք չկա, տեր։ Տե՛ս, իմ տերն էլ եկավ, պարոն Շալոն էլ ու էլի ուրիշ մի պարոն էլ Ֆրոգմորից, ճամփու էն մեկ կողմովը։*

Իվենս—*Աղաչեմ կը, տո՛ւր վերարկուս հագնեմ, կամ թե չէ, լավ, չի ուզե, թող թևիդ մնա։*

Մտնում են՝ Փեճ, Շալո և Սլենդեր:

Շալո—*Աստված օգնական, բարի լույս, ավագերեց հայր։ Տեսնեմ ո՞նց ես պոկում խաղացողին իր քարերից ու թունդ գիտնականին իր գրքից։ Թե էդ աջողվի, մեծ հրաշք է։*

Սլենդեր—(Մի կողմ)—*Ախ, քաղցրիկ Աննա Փեճ։*

Փեճ—*Օրհնյա՛ լ տեր, հայր Հուգ։*

Իվենս—*Աստծու օղորմութենը ամենիդ ալ վրա անպակաս ըլլի ամենան ժամ։*

Շալո—*Էդ ի՞նչ է, համ զենք, համ աստծու օրենք, էրկսի միջին էլ ես վարժվո՞ւմ։*

Փեճ—*Ծվ միշտ երիտասարդ։ Անվերարկու այսպիսի մի ցուրտ ու հիվանդոտ օրով։*

Իվենս—*Ատիկ ալ իրեն հիմքն ու պատճառն ունի։*

Փեճ—*Մենք գալիս ենք ձեզ մի ծառայություն անենք, ավագերեց հայր։*

Իվենս—*Շատ փարի, ի՞նչ կա։*

Փեճ—*Էնտեղ մի շատ արժանավոր պարոն կա, որ երևում է իրան մեկիցն անպատված ճանաչելով, իր արժանավորության ու համբերության մեջ ինքն իրան այնպես է կորցրել, որ չտեսնված բան է։*

Շալո—*Ես էնքան տարի է ապրում եմ աշխարհքիս երեսին, բայց էլի օրումս չեմ տեսել, որ մի նրա չափ արժանավոր ու գիտուն մարդ էդքան ինքն իրան կորցնի ու մոռանա։*

Իվենս—*Ատիկ վե՞վ է։*

Փեն—Կարծեմ նորան հրամանքդ պիտի ճանաչես, դա հայտնի ֆրանսիա-ցի գիտնական բժշկապետ դոկտոր Կայուսն է։

Իվենս—Քրիստոսի սեր չարչարանքը մեզի օգնական. գիտեմ թե ամանըմ թանապուրի համար է խոսքդ։

Փեն—Ինչի՞։

Իվենս—Անիկ ի՞նչ գիտե Հիփոքրաթեսն ինչ է, Գալենն ինչ է. ատտից ալ ջոկ, անիկ վախկոտ մ՚է—անիկ մե անպես սիրտը դող վախլուկ մ՚է, որ, ատտից էվելին ուզես ալ չես գտնի։

Փեն—Գրազ կգամ, սա է էն մարդը, որի հետ նա կռվելու էր։

Սլենդեր—(Մի կողմ)—Ախ, քաղցրիկ Աննա Փեն։

Շալո—Սրին նայած էդպես է ըննելու։ Հեռու պահեք նրանց իրարուց՝ դոկ-տոր Կայուսը գալիս է։

Մտնում են պանդոկապետ, Կայուս և Ռուգբի։

Փեն—Ոչ, սիրելի ավագերեց հայր, զենքդ պահի՛ր։

Շալո—Դու էլ, սիրելի դոկտոր։

Պանդոկապետ—Զինաթափ արեք դրանց ու եկեք հարցի կանգնեցնենք։ Արեք էրկսով էլ ընկեք անգլերեն լեզվի ջանին. հայր ձեր կաշիներն էլ սաղ կմնան։

Կայուս—Քնթրեմ, մեկ քսուքմ ի քսեմ ձեր ականջին։ Ինչու թուք ոչ rendevous եկայք։

Իվենս—(Մի կողմ Կայուսին)—Աղաչեմ կը, անհամբերութեն մի էնե։ Աստվածդ սիրես։

Կայուս—Իմ արև, թուք եք վախլուկ de շունի Ջան, de պոպոտ Ջան։

Իվենս—(Մի կողմ Կայուսին)—Աղաչեմ կը, մեզի ուրուշ մարդոց քեֆի ծաղրածուն մի էնե։ Ես հետդ խռովել չեմ ուզե։ Ինչպես ա ըլլի քեզի բավարարութեն պիտի տամ։

Բարձրաձայն։

Ես քու ան ջրվթի շիլաներդ քու խելառ գլխուդ կոտրեմ պիտի որ, մեմա ըլլի տեղ օր նշանակես, ինքդ ալ գաս։

Կայուս—Diable! Ջան Ռուկպա, իմ տեր de la Jarretière, մենք ո՞չ սպա-սեղինք զանիկա Masacre անելին, ես ո՞չ եկա նեշանակյալ place։

Իվենս—Իմ քրիստոնական արևս վկա, տե՛ս, նշանակած տեղն ասիկ է։ Իմ սիրելի պանդոկապետը մեզի դատաստան ընե պիտի։

Պանդոկապետ—Դե լավ, սուս արեք ասում եմ, երկուսդ էլ, Վալլիա ու

Գալլիա. ֆրանսացի ու վալսացի, մարմնավոր բժիշկ ու հոգևոր բժիշկ։

Կայուս—*Օ, առիկա շատ փարի է,* excellent.

Պանդոկապետը—*Ասում եմ սո՛ւս արա, լսեցեք «Ծնկակապի» պանդոկապետին։ Քաղաքագե՞տ եմ ես, ճռեկա՞ծ եմ ես, Մաքիավելի՞ եմ ես։ Իմ դոկտորիս, իմ բժշկիս պիտի կորցնե՞մ, ո՛չ. նա իմ լուծիչս է տալիս. նա իմ մուծիչս է տալիս։ Պիտի կորցնեմ իմ ավագերեցի՞ս, իմ քահանայիս, իմ խոստովանահայր Հուգին, ո՛չ. նա իմ խրատս է տալիս, նա իմ մուրատս է տալիս։ Ձեռքդ տուր, ով հողեղեն, էդպես։ Ձեռքդ տուր, ով հոգեղեն, էդպես։ Ով գիտության զավակներ, ձեզ երկսիդ էլ խաբեցի. ձեզ երկսիդ էլ զանազան սխալ տեղեր էի նշանակել։ Հմի տեսանք՝ երկուսդ էլ պինդ, քաջ սրտեր ունեք, լավ է որ երկսիդ էլ կաշիները անվնաս մնան, և էդ գործը մենք հմի մի քանի շիշ լահեն սեքով կվերջացնենք։ Տվեք ձեր Թրերը ինձ գրավ։ Գնանք ինձ հետ, ով խաղաղության որդիք։ Դե արե՛ք, արեք, արեք։*

Շալո—*Իրավ որ գիժ պանդոկապետ ես եղել. դե՛հ պարոններ, եկեք երթանք, եկեք։*

Սլենդեր—(Մի կողմ)—*Ա՛խ, քաղցրիկ Աննա Փեձ։*

Շալո, Սլենդեր, Փեձ և պանդոկապետը գնում են։

Կայուս—*Ա՛, իմիք կռեսնամ, անոնք զմեզ* sot-*ի, քենԹի տեղ են Թրեր։ Ա՛-ա՛։*

Իվենս—*Աղպես լավ եղավ, անիկ մեզի բարի ցանկացող մ'է։ Աղաչեմ կը էկե բարեկամ ըլլենք. էկե խելքերուս զոռ տանք, աղ քուսոտ ու բոբոտ մեր անպետք բարեկմին՝ «Ծնկակապին» տիրոջը ոխեն գանք։*

Կայուս—*Իմ արև, ի սիրտե, նա ինզի քոստաղավ Անն Փեժին տուն ի տանել. իմ արև, անիկա զիս ալ քաբեզ։*

Իվենս—*Լավ կըլլի կը, կեցի ես անոր գլուխը ջարդեմ։ Աղաչեմ կը, էրԹանք։*

Գնում են։

Բ. Երեույթ. Մի փողոց։

Մտնում են տիկին Փեձ և Ռոբին։

Տիկ. Փեձ—*Առաջ խաղա, կայտառ մանուկ, դու սովոր ես միշտ հետևից ման գալու. հիմա պիտի առաջ ընկնես։ Քեզ համար ո՞րն է ավելի*

լավը, իմ աչքերիս առաջից գնալ, թե ուրիշ կրունկների հետևից վազել։

Ռոբին—*Իմ տեր, ես լավ է ձեր առաջիցը կընկնեմ կարիճի պես, քանց երեխի նման նրա ետևից վազեմ։*

Տիկ. ՓԵՃ—*Օ՜, դու տեսնում եմ, փոքրիկ շողոքորթ ես. հիմա ինձ պարզ է, որ դու պալատական դառնալու ծուռ մտքեր ունես։*

Մտնում է Ֆորդ։

Ֆորդ—*Բարի տեսանք, տիկին Փեճ։ Դեպի ո՞ր կողմը։*

Տիկ. ՓԵՃ—*Հենց ուղղակի ձեր կնոջ մոտ։ Տանն է անշուշտ։*

Ֆորդ—*Այո, տանն է. և այնպես անգործ, որ ձանձրությունից կկախվեր, եթե ընկեր գտնվեր։ Ինձ թվում է, որ, թե ձեր մարդիքը մեռնեին, դուք երկուսդ կկարգվեիք։*

Տիկ. ՓԵՃ—*Շատ ճշմարիտ է՝ երկու նոր մարդոց հետ։*

Ֆորդ—*Որտեղի՞ց այդ ձեր սիրուն փոքրիկ հոպոպը։*

Տիկ. ՓԵՃ—*Միտքս չէ գալիս այն անիծվելուն անունը, որից մարդս նրան առել է։ Քո ասպետից ի՞նչ են ասում, տղա։*

Ռոբին—*Սըր Ջոն Ֆալստաֆ։*

Ֆորդ—*Սըր Ջոն Ֆալստա՞ֆ։*

Տիկ. ՓԵՃ—*Այո, նա է նա. չեմ կարողանում անունը միտս պահեմ։ Իմ մարդս ու նա շատ սերտ բարեկամներ են։ Ձեր կինը տա՞նն է, իրավ։*

Ֆորդ—*Այո՛, ինչպես չէ. իրավ տանն է։*

Տիկ. ՓԵՃ—*Ուրեմն ներեցեք, նորան չտեսած ես հիվանդի պես եմ։*

Տիկին ՓԵՃ և Ռոբին գնում են։

Ֆորդ—*Սկի ուղեղ չունի՞ Փեճը. չունի աչք, սկի դատողություն չունի՞. հաստատ քնած է նա, որ ոչ մեկը իր ընդունակություններից չէ գործադրում։ Այս լակոտին համար քսան մղոնի վրա նամակ հասցնելը նույնպես դյուրին է, ինչպես մի թնդանոթի համար քսան տասնյակ քայլում նշանի չդիպչելը։ Նա ինքն է նպաստում իր կնոջ թուլություններին. նա ինքն է հաջողեցնում ու առաջ տանում իր կնոջ խենթությունները և հիմա նա գնում է կնոջս մոտ, Ֆալստաֆի տղեն էլ հետը։ Փոթորկի սուլոցն էլ չէ խլացնում անձրևի կարկաչը։ Ֆալստաֆի տղեն էլ հետը, հիանալի միաբանություն և արդեն ձևակերպ-*

ված. և մեր ապստամբած կանայքը մեկ խոսք են եղել այդ անիծյալ գործում։ Լավ, ես նորան պիտի բռնեմ, կնոջս պատժեմ. այդ սուտ սրբուհի ձևացող տիկին Փեճի երեսից անմեղության դիմակը կպատռեմ. Փեճին իրան էլ, իբրև մի անհոգ գլիցողամիտ Ակտեոն, հրապարակորեն պիտի ծաղրեմ, բոլոր հարևաններիս առաջ։ Կեցցեներ են ինձ կանչելու։

Ժամացույցը զարնում է։

Ժամացույցը միտս է գցում, որ փնտրոցի գնալու ժամանակն է. Ֆալսթաֆին պիտի այնտեղ գտնեմ։ Ես ավելի գովեստի եմ արժանի, քան ծաղրի, որովհետև Ֆալսթաֆի այնտեղ լինելը նույնչափ հաստատ է, որչափ երկրագնդի կանգուն լինելը։ Ես պիտի գնամ։

Մտնում են՝ Փեճ, Շալո, Սլենդեր, պանդոկապետը, հայր Հուգ Իվենս, Կայուս և Հոռգրա։

Շալո, Փեճ և այլք—*Բարով ձեզ, պարոն Ֆորդ։*

Ֆորդ—*է, ի՜նչ լավ ժողով է, իմ արևը։ Ես տանը մի շատ համով կերակուր ունեմ պատրաստած։ Խնդրում եմ հրամայեցեք ինձ մոտ։*

Շալո—*Ինձ կներես, պարոն Ֆորդ։*

Սլենդեր—*Ինձ էլ։ Ես օրիորդ Աննա Փեճին խոսք եմ տվել, որ նրա մոտ ճաշեմ. հմի չեմ ուզում նրա սիրտը կոտրեմ, թեկուզ էնքան փող տան ինձ, որ սկի համարել էլ չկարողանամ։*

Շալո—*Շատունց է, որ սպասում ենք մի պսակի. եղբայր Սլենդերը օրիորդ Աննին է առնում, էսօր գնում ենք խոսքն առնենք։*

Սլենդեր—*Հույս ունեմ, որ դուք ընդդեմ չեք, Փեճ հայրիկ։*

Փեճ—*Ես քո կողմն եմ, Սլենդեր վարպետ, ես մենակ քեզ համար եմ մտածում, իսկ կինս, պարոն դոկտոր, բոլորովին քո կողմն է ու քեզ համար է աշխատում։*

Կայուս—*Այո, իմ արև, և աքցիկ գիս ի սիրե, իմ տանտիկին Քվիքլի ինձի ամեն փան պատմեց։*

Պանդոկապետը—*Ի՞նչ կասեք երիտասարդ պարոն Ֆինտոնի համար։ Նա վազում է, նա պարում է, նա աչքերի մեջ ջահելության կրակ ունի, նա ոտանավոր է գրում, նա տոնախմբության ճառեր է խոսում, նա ապրիլ ու մայիս է բուրում։ Նա է Աննային առնելու, նա կառնի Աննային։ Նրա բախտին բախտ չի հասնիլ, նա կառնի նրան։*

ՓԵՃ—*Նա իմ ընտրածը չէ, իմ կամքովս չի առնի՝ այդ քեզ խոստանում եմ առաջուց։ Այդ պարոն ոչինչ չունի։ Նա վայրի իշխանի ու Փոյնսի հետ է ընկերություն արել, նա չափազանց բարձր շրջանից է, չափազանց շատ բան է տեսել։ Ոչ. իմ կարողությունը նրա բախտի կծիկը մանելու մատներ չունի։ Թե ուզում է աղջկանս առնի՝ թող առնե ինչպես կա։ Ինչ որ իմն է՝ իմ կամքին է ստորադիր, իսկ իմ կամքը այդ ճանապարհով չի գնում։*

Ֆորդ—*Սրտանց խնդրում եմ ձեզ հրամայեցեք այսօր ինձ մոտ ճաշի. ճաշից զատ մի լավ խաղ էլ կա պատրաստած. ես ձեզ մի չտեսնված հրեշ եմ ցույց տալու։ Պարոն դոկտոր, դուք գալու եք և դուք, պարոն Փեճ, և դուք, հայր Հուգ։*

Շալո—*Լավ, մնաք բարով. ուրեմն Փեճի մոտ ավելի ազատ ու առանց քաշվելու կարող ենք խոսենք մեր գործի մասին։*

Շալո և Սլենդեր գնում են։

Կայուս—*Օան Հոոկպա, բնա՛ տուն, ես իմա կուքամ։*

Հոգրա գնում է։

Պանդոկապետը—*Մնաք բարով, իմ սրտիս կտորները, ես իմ արդար, ասպրինի ասպետիս, իմ Ֆալսթաֆիս մոտ եմ գնում, որ նրա հետ մի շիշ սեք դատարկենք։*

Գնում է։

Ֆորդ—(Մի կողմ)—*Կարծեմ ես բեղանից առաջ եմ շիշը դատարկելու։ Սիրելի պարոններ, դե եկեք գնանք։*

ԱՄԵՆՔԸ—*Գալիս ենք, տեսնենք էդ ինչ հրեշ է։*

Գնում են։

Գ. Երևույթ. Ֆորդի տանը։

Մտնում են տիկին Ֆորդ և տիկին Փեճ։

Տիկ. Ֆորդ—*Հե՜յ, Օհան, հեյ, Հոռբերտ։*

Տիկ. ՓԵՃ—*Շտապիր, շտապիր լվացքի կթոցը...*

Տիկ. Ֆորդ—*Դե, իմ ասածն էլ հենց էդ է. հե՜յ, Հոռբերտ, քեզ եմ ասում։*

Ծառաները բերում են մի լվացքի կրոց:

Տիկ. Փեճ—*Եկեք, եկեք, եկեք։*

Տիկ. Ֆորդ—*Դրեք այստեղ։*

Տիկ. Փեճ—*Հրամանը տուր ծառաներիդ, չերկարացնենք։*

Տիկ. Ֆորդ—*Ուրեմն, ինչպես որ ասել եմ, Ջոնն և դու, Հոոբերտ, մոտիկ եղեք, կաթսատնից ոչ հեռու, բոլորովին պատրաստ կացեք՝ կանչածիս պես առանց այլևայլի եկեք ու վերցրեք կթոցը ուսերիդ վերա։ Երբ այդ էլ անեք, վաղեվաղ ամենայն արագությամբ բերեք թափիչների մոտ՝ Դաթչեթի դաշտը։ Այնտեղ շրջեցեք նրան ուղղակի կեղտոտ տղմի հորը, որ Թամեսի* կողմն է։*

Տիկ. Փեճ—*Այդպես էլ կանեք, չէ՞։*

Տիկ. Ֆորդ—*Ես նրանց արդեն վերից վար մեկնել ու բացատրել եմ, բան չէ մնացել ավելացնելու։ Դեհ, գնացեք, որ կանչածիս պես ներս գաք։*

Տիկ. Փեճ—*Ահա փոքրիկ Ռոբինն էլ եկավ։*

Մտնում է Ռոբին:

Տիկ. Ֆորդ—*Ո՞նց ես, Ջատիկ-բստոտ, ի՞նչ լուր ես բերում։*

Ռոբին—*Տերս, սիոր Ջոնը, ետևի դռնից ներս մտավ և ուզում է ձեզ հետ տեսնվի, տիկին Ֆորդ։*

Տիկ. Փեճ—*Դու փոքրիկ խամաճիկ, դու հո մեր գաղտնիքը չե՞ս բացել։*

Ռոբին—*Օ, կարամ երդում ուտեմ, տերս սկի չէ իմանում, որ դուք ստեղ եք, ինձ էլ հրամայեց, որ ձեզ սկի ոչինչ չասեմ, թե չէ, ասաց, ինձ դուրս կշպրտի, հենց ըտենց էլ ասաց, որ դուրս կանի ինձ։*

Տիկ. Փեճ—*Ապրես, էդ լռությունդ քո դերձակն է դառնալու, նա քեզ մի ձեռք նոր շոր կկարե, դե, ես պահվեցի։*

Տիկ. Ֆորդ—*Շատ բարի, գնա՛։ Գնա՛ տղա, տիրոջդ ասա մենակ եմ։ Տիկին Փեճ, պատգամդ չմոռանաս։*

Ռոբին գնում է:

Տիկ. Փեճ—*Հանգի՛ստ կաց, թե ես դերս լավ չխաղացի՝ կարող ես ինձ սուլել։*

Գնում է:

Տիկ. Ֆորդ—*Ուրեմն շո՛ւտ արա, բարի հաջողում. եկ այդ վատառողջ ջրգողած կոպիտ դդումին դաս տանք, թե ինչպես են աղավնուն ագռավից զանազանում։*

---

* *Խոսքը Թեմզա գետի մասին է։*

Մտնում է Ֆալստաֆ։

Ֆալստաֆ—*Քեզ հաղթեցի, ով երկնային իմ գոհար։ Հիմա ուրեմն թող մեռնեմ, որովհետև բավական երկար ապրեցի։ Փառքիս շրջանը լրացավ, ախ, օրհնյալ ժամ։*

Տիկ. Ֆորդ—*Օ՜, քաղցրիկ սըր Ջոն։*

Ֆալստաֆ—*Տիկին Ֆորդ, ես ճոռոմանալ չեմ իմանում, սիրուն խոսքեր չունեմ, տիկին Ֆորդ։ Ցանկություններս մեղսական են. կուզենայի, որ մարդդ մեռած լիներ, ես այդ ամենամեծ լորդի առաջին էլ կարող եմ ասեմ, ես քեզ իմ ասպետուհին կանեի։*

Տիկ. Ֆորդ—*Ե՞ս, ձեր ասպետուհի՞ն, սըր Ջոն, օ, դժբախտաբար ես շատ ողորմելի ասպետուհի կլինեի։*

Ֆալստաֆ—*Թող ֆրանսիական դուռը մի երկրորդ քեզ նմանը ցույց տա տեսնեմ։ Ես պարզ տեսնում եմ, ինչպես քո աչքերի մոտ ամենավառ ադամանդն էլ մութն է երևալու։ Քո աննման կամար հոնքերից զարդը միմիայն ամենաշքեղ ապարոշը պիտի լիներ. թե՛ նավաստու, թե՛ ամազոնի և թե՛ Վենետիկի նորատարազ ապարոշը։*

Տիկ. Ֆորդ—*Մի հասարակ առօրյա գլխակապ, սըր Ջոն, և այն էլ կարգին չէ վայելում։*

Ֆալստաֆ—*Աստված վկա, մեծ ապստամբություն է քո կողմից այդպես խոսելը։ Դու ամենավայելուչ պալատական կինը պիտի դառնայիր և քո ոտի հաստատուն քայլափոխը մի զարմանալի գեղեցիկ շարժում պիտի տար քո կիսաբոլոր շրջազգեստին։ Ես լավ եմ տեսնում ինչ էիր դառնալու, թե բախտն էլ քեզ նույնքան բարեկամ լիներ, ինչքան բնությունն է։ Թո՛ղ, դու այդ չես կարող ուրանալ։*

Տիկ. Ֆորդ—*Հավատացե՛ք, ես այդ հատկություններից ոչ մեկն էլ չունեմ։*

Ֆալստաֆ—*Ինչն էր ուրեմն իմ սիրահարության պատճառը, թե դու մի տարօրինակ ու արտասովոր հատկություն չունենայիր։ Տես, ես քծնել չեմ իմանում, ես չեմ կարող ասել՝ դու այս ես, կամ այն ես, ինչպես շատ շողոքորթներ, որոնք մարդու զգեստ հագած կանանց պես բուրում են ասես դեղատուն լինեն համեմահունձի ժամանակ։ Ես այդ չեմ կարող։ Բայց ես քեզ սիրում եմ, միմիայն քեզ և բացի քեզնից ոչ որին, և դու արժանի ես։*

Տիկ. Ֆորդ—*Միք խաբիլ ինձ, տե՛ր, վախ ունեմ, տիկին Փեճին եք սիրում։*

Ֆալստաֆ—*Նույնքան, որքան մարդ իր պարտատիրոջ, որը ինձ նույնքան ատելի է, որքան կրի մուխը։*

Տիկ. Ֆորդ—*Մենակ աստծուն է հայտնի որքան եմ ձեզ սիրում, դուք այդ մի օր ինքներդ էլ կիմանաք։*

Ֆայլսթաֆ—*Մտքիդ հաստատ կաց. ես կարժանանամ։*

Տիկ. Ֆորդ—*Օ՜, պետք է ձեզ ասեմ, որ դուք արդեն արժանի եք, ապա թե ոչ մտքովս էլ չէր անցնի։*

Ռոբին—(Ներսից)—*Տիկին Ֆորդ, տիկին Ֆորդ, ստեղ տիկին Փեճն է եկել, դռան մոտ կանգնել է, քրտնած, վախեցած, շվարած, ինչ էլ ըլնի ուզում է անպատճառ ձեզ հետ խոսի։*

Ֆայլսթաֆ—*Նա ինձ պիտի չտեսնի, ես վարագույրի ետևը կպահվիմ։*

Տիկ. Ֆորդ—*Հա, լավ է պահվիր. թե չէ նա շատ շատախոս կնիկ է։*

Ֆայլսթաֆ պահվում է:

Մտնում են տիկին Փեճ և Ռոբին:

Ի՞նչ է պատահել, ի՞նչ կա։

Տիկ. Փեճ—*Օ՜, տիկին Ֆորդ, էդ ի՞նչ ես արել, դու խայտառակվել ես, հմի տունդ քանդվեց. դու հավիտյանս հավիտենից կորար։*

Տիկ. Ֆորդ—*Ի՞նչ կա որ, սիրելի տիկին Փեճ։*

Տիկ. Փեճ—*Օ՜, այդ շատ լավ է քո կողմից, տիկին Ֆորդ, այդպես արդար ամուսին ունես և նրան կասկածի առիթ ես տալիս։*

Տիկ. Ֆորդ—*Ի՞նչ կասկածի առիթ։*

Տիկ. Փեճ—*Ինչ կասկածի առի՞թ։ Ամոթ քեզ, ինչպես սխալ էի քեզ մինչ օրս հասկացել։*

Տիկ. Ֆորդ—*Ա՜խ, տեր աստված, ի՞նչ է պատահել։*

Տիկ. Փեճ—*Մարդդ այս րոպեիս գալիս է, այ կնիկ, հետն էլ Վինձորի դատարանի բոլոր ծառայողները։ Գալիս են մի պարոն փնտրեն, որ նրանց ասելով, իբրև թե քո ցանկությունով եկել է ու այժմ այստեղ է գտնվում, որպեսզի մարդուդ բացակայությունը խայտառակ կերպով ի չարն գործածե։ Վայ քեզ։*

Տիկ. Ֆորդ—*Հույս ունեմ, որ այդպես չէ։*

Տիկ. Փեճ—*Աստված տա սուտ դուրս գա, որովհետև, իսկ եմ ասում, մարդդ գալիս է Վինձորի կեսն էլ հետքից գցած և մի ինչ-որ մարդ են փնտրում։ Ես շուտով առաջ վազեցի, որ գամ ասեմ, թե դու քեզ բոլորովին անարատ ես ճանաչում՝ շատ ուրախ կլինեմ, բայց թե մի բարեկամ ունես պահած, շուտով, շուտով ճամփու դի՛ր։ Ի՞նչ ես կանգնել շվարած, ուշքի եկ ու բարի անունդ փրկիր, ապա թե ոչ քո ամենաբախտավոր օրերիդ հավիտյան մնաս բարով կասես։*

Տիկ. Յորդ—*Ի՞նչ անեմ, ուղիղ է, ահեղ մի պարան կա, մի թանկագին բարեկամ և ես իմ ամոթից այնքան չեմ վախենում, որքան նրա փորձանքից։ Հազար ոսկի կտայի, որ այստեղ չլինեի։*

Տիկ. Փեն—*Էլ խոսիլ մի. ամո՞թ քեզ, այս կացի, այն կացի։ Մարդդ այստեղ է, հիմա կգա։ Լավ է մտածիր անելիքդ։ Նրան այստեղ տանդ պահել չես կարող։ Օ, ինչպես էի ես քո մասին սխալվում։ Տե՛ս, այստեղ մի կթոց կա, թե բարեկամդ խելոք է, կարող է մեջը մտնել, հետո կեղտոտ ճերմակեղեններդ վերան կցցես, իբրև թե լվացքդ ես պատրաստում։ Կամ ավելի լավ է հենց հիմա դուրս ուղարկիր, որովհետև լվացքի շաբաթ է։ Քո երկու մարդուցդ հրամայիր տանեն Դաթչեթի դաշտը։*

Տիկ. Յորդ—*Ախ, նա շատ գեր է, մեջը չի մտնի, ի՞նչ անեմ։*

Ֆալստաֆ—(Առաջ գալով)—*Մեկ տեսնեմ, մեկ տեսնեմ, ախ, մեկ տեսնեմ։ Կմտնեմ, կմտնեմ։ Լսեցեք ձեր բարեկամ տիկնոջ խորհրդին, կմտնեմ։*

Տիկ. Փեն—*Ի՞նչ, սիր Ջոն Ֆալստաֆ, այդ էր, ասպետ, ձեր նամակը, հա՞։*

Ֆալստաֆ—*Ես սիրում եմ քեզ, միմիայն քեզ։ Մենակ օգնիր ինձ այստեղից ազատվեմ, օգնեցեք դրա մեջ մտնեմ, էլ ես երբեք...*

Մտնում է կթոցի մեջ. կանայք ծածկում են նրան կեղտոտ լվացքով:

Տիկ. Փեն—*Օգնիր տիրոջդ ծածկենք, տղա։ Կանչի՛ր մարդուցդ, տիկին Յորդ։ Օ՛, դու անհավատարիմ ասպետ։*

Ռոբին գնում է:

Տիկ. Յորդ—*Հե՛յ, Ջոն Ռոբերտ, Ջոն դուրս տարեք այս լվացքը, շուտ։ Ո՞ւր է կթոցի փայտը։ Ինչպես դանդաղ եք շարժվում։ Տարեք լվացք անողների մոտ Դաթչեթի դաշտը. շուտ արեք գնացեք։*

Մտնում են Յորդ, Փեն, Կայուս և Տեր Հուգ Իվենս:

Յորդ—*Խնդրեմ ներս հրամայեցեք. թե կասկածս անհիմն է, ծիծաղեցեք վրաս, ծաղրեցեք որքան կամեք, ես արժանի եմ։ Այդ ի՞նչ է, ուր եք տանում։*

Ծառան—*Թափիչներին լվանալու։*

Տիկ. Ֆորդ—*Ինչի՞դ պետք է իմանաս թե ուր են տանում, էդ էր պակաս, որ լվացքիս մեջն էլ քիթդ կոխեիր։*

Ֆորդ—*Քիթս, ափսոս քիթս էլ չեն տանում լվանան, քիթս, քիթս, քիթս, ա՜խ, քիթս վատ հոտեր է առնում, հավատացնում եմ ձեզ, և ես պիտի իմանամ էդ ինչ հոտ է։*

Ծառաները կթոցը վերցնում տանում են:

Պարոններ, այս երեկո ես երազ եմ տեսել. ձեզ պիտի պատմեմ երազըս։ Ահա ձեզ, ահա ձեզ բանալիներս. մտեք սենյակս, փնտրեցեք, գտեք, հավատացնում եմ ձեզ աղվեսը ծակիցը դուրս պիտի գա։ Ապա մեկ առաջ այս ճանապարհները բռնեմ։ (Դուռը կողպում է)։ *Դե հիմա փորեցեք գտեք։*

Փեճ—*Սիրելի պարոն Ֆորդ, հանգստացեք, շատ եք վրդովվում։*

Ֆորդ—*Ուղիղ է, պարոն Փեճ, դե, պարոններ, առաջ անցեք, հիմա մի մեծ խաղ եք տեսնելու։ Գնանք, պարոններ։*

Գնում է:

Իվենս—*Ատիկ վերացական էրածամոլութեն է ու նախանձութեն։*

Կայուս—*Իմ արև, Ֆրանսա ասանկ* mode *չե կա. մարդիկ* jaloux *չե Ֆրանսա։*

Փեճ—*Դե լավ. գնանք նրա հետ, պարոններ, տեսնենք այդ փնտրոցը ինչով է պրծնելու։*

Գնում են Փեճ, Կայուս և Իվենս:

Տիկ. Փեճ—*Մի՞թե դա երևելի խաղ չէ երկսի համար էլ։*

Տիկ. Ֆորդ—*Իսկն ասա, ո՞րն է ավելի յուղոտ, մարդուս խարվիլը, թե սիրո Ջովնինը։*

Տիկ. Փեճ—*Տեսնես ինչ էր զգում, երբ մարդդ հարցրեց ինչ կա կթոցում։*

Տիկ. Ֆորդ—*Կարծեմ նա հիմա լվացվելու պետք կունենա, այնպես որ ջուրն ընկնելը նրա համար մեծ բախտ կլինի։*

Տիկ. Փեճ—*Տեղն է. անիծածին վարձն այդ է։ Էրնեկ բոլոր նրա պեսները այդ օրն ընկնեին։*

Տիկ. Ֆորդ—Ինձ թվում է, որ մարդս Ֆալստաֆին այստեղ գտնվելը առաջուց գիտեր, ես նրան դեռ երբեք այդպես շվար ու նախանձոտ չէի տեսած։

Տիկ. Փեճ—Լավ, կաշխատեմ այդ էլ իմանանք։ Մենք Ֆալստաֆի գլխին դեռ շատ գալիքներ ունենք անելու. նրա առևանգելու ախտը այնքան ծանր է, որ դժվար թե մեկ դեղով բժշկվի։

Տիկ. Ֆորդ—Արի էն գիժ տիկին Քվիքլուն էլի նրա մոտ ուղարկենք, թող ներողություն խնդրի ու ցավակցություն հայտնի ջուրը ընկածին համար ու թող դարձյալ նորանոր հույսեր տա, որ նրան մի անգամ էլ պատժենք։

Տիկ. Փեճ—Անպատճառ։ Եկ նրան վաղը առավոտ ութին այստեղ նշանակենք գա, անվտանգ կպահենք թող տանի։

Վերադառնում են Ֆորդ, Փեճ, Կայուս և Հայր Հուգ Իվենս:

Ֆորդ—Չեմ կարող նրան գտնեմ, կարելի է էդ թշվառական ասպետը իր ումից վեր էր պարծենում։

Տիկ. Փեճ—(Մի կողմ տիկին Ֆորդին) —Լսեցիր, չէ՞։

Տիկ. Ֆորդ—Շատ քաղաքավարի ես հետս վարվում, պարոն Ֆորդ, այնպես չէ՞։

Ֆորդ—Այնպես է։

Տիկ. Ֆորդ—Աստված տա, ինքդ ավելի լավ լինես, քան մտքերդ են։

Ֆորդ—Ամեն։

Տիկ. Փեճ—Դու ինքդ ես քեզ մեծ անարդարություն անում, պարոն Ֆորդ։

Ֆորդ—Այո, այո, ի՞նչ անեմ, այդ էլ պիտի համբերեմ։

Իվենս—Թե որ մարդըմ տունդ պարտկված ըլլի ու ծալքիդ կամ թե չէ սնդկիդ մեջեցեն էլնե՝ աստված ալ իմ մեղքերուս թողութենը տա դատաստանի օրը։

Կայուս—Իմ արև, ոչ մարդիք չիկա օս։

Փեճ—Ամոթ, ամոթ, պարոն Ֆորդ. չես ամաչում, էդ ո՞ր չար դեն էր, ո՞ր սատանան էր վառել քո երևակայությունդ։ Վինձորի պալատի բոլոր գանձերն էլ տային, էլի չէի ուզենալ վրդովմունքդ իմը լիներ։

Ֆորդ—Մեղքն իմն է, պարոն Փեճ, այժմ նրան քավում եմ, ի՞նչ անեմ։

Իվենս—Քու անմաքուր խճմտանքդ քավես կը, կնիկդ արդար կողակից մ'է. ադպես մեկ մ'ալ ուզենաս, հինգ հազար հինգ հարուրի մեջ ալ չես գտնի։

Կայուս—*Իմ արև, նա արդար կին։*

Ցորդ—*Լավ. ի՞նչ անեմ, ես ձեզ ճաշ եմ խոստացել։ Հրամայեցեք գնանք պարտեզ։ Խնդրեմ ներեցեք ինձ. ես ձեզ հետո կպատմեմ, թե ինչն ստիպեց ինձ այդպես վարվելու։ Կնիկ, արի, արի, տիկին Փեճ, խընդրում եմ ձեզ, ներեցեք ինձ. սրտանց խնդրում եմ, ներեցեք։*

Փեճ—*Գնանք, պարոններ, հավատացնում եմ ձեզ մենք դեռ նրա վերա կծիծաղենք։ Ես ձեզ բոլորիդ հրավիրում եմ վաղն առավոտ ինձ մոտ նախաճաշի, հետո միասին կգնանք թռչնորս։ Ես մի երևելի բազե ունեմ նոր ստացած։ Ուրեմն այդպե՞ս։*

Ցորդ—*Լավ, այդպես լինի։*

Իվենս—*Մե մարդովըմ ընկերութեն չի ըլլի. մեկմ ա պետք է օր էրկուս ըլլին, ատ մեկն ա թող ես ըլլիմ։*

Կայուս—*Մեկ երկու կա, ես կըլլամ երեք։*

Ցորդ—*Խնդրեմ հրամայեցեք, պարոն Փեճ։*

Իվենս—*Աղաչեմ կը էքվան մտածենք պիտի մեր ատ օչլոտ, ֆոտած պանդոկատիրոջը վրան։*

Կայուս—*Շատ փարի, իմ արև, ի սիրտե։*

Իվենս—*Օչլոտ լակոտ, հենեքներն ալ իրեն, ծաղրերն ալ։*

Գնում են:

Դ. Երևույթ. մի սենյակ Փէճի տանը:

Մտնում են Ֆինտոն և Աննա Փեճ:

Ֆինտոն—*Հորդ սիրտը չեմ գրավելու, տեսնում եմ,*
էլ նորա մոտ ինձ չուղարկես, իմ Աննի՛։

Աննա—*Վայ ինձ, ինչի՞։*

Ֆինտոն—*Ինքդ ինչ ես, այն եղիր։*
Ես չափազանց բարձր եմ ծնված, ասում է,
Եվ իբրև թե շռայլ կյանքիս վերքերը
Ուզում եմ իր հարստությամբ բժշկեմ։
Նաև հրում է այլ պարզունակ իմ առաջ՝
Իմ վայրենի ընկերներըս, անցյալըս։
Եվ ասում է՝ անկարելի բան է այդ,
Որ առանց փող կարողանամ քեզ սիրեմ։

Աննա—*Թե ուղիղ է ասածը՞։*

Ֆինտոն—*Աստված պահե իմ ապագան դորանից։*

Բայց ուրանալ ես չեմ ուզում, ուղիղ է
Առաջարկման միտքը տրվեց օժիտըդ.
Բայց խնամության առիթով որ քեզ տեսա,
Այժմ ինձ թանկ ես քան՝ գոհարըդ, քան ոսկիդ,
Ամենաթանկ գոհար այժըմ դու ինքդ ես։
Քեզ եմ ուզում։

Աննա—Պարոն Ֆինտոն, ով ազնիվ,
Ախ, գըրավի՛ր հորս սիրտը, գըրավիր։
Բայց մեր բախտը և քո խոնարհ աղերսը
Թե մեզ չօգնեն, այն ժամանակ... եկ, մի խոսք։

Մի կողմ քաշվում խոսում են:
Մտնում են Շալո, Սլենդեր և տիկին Քվիքլի:

Շալո—Դատարկ գրուցներդ թո՛ղ, տիկին Քվիքլի, իմ ազգականը ինքն է խոսելու իր համար։

Սլենդեր—Ես էդ գործը ընենց վերջացնեմ, որ ասես երկաթով եմ կարել։ Սպասի մի քաջություն դա։

Շալո—Վախիլ մի՛։

Սլենդեր—Նրանից չեմ վախում, էդ ի՞նչ է։ Ես ինքս ինձ սիրտ չեմ անում։

Քվիքլի—Ապա մի անկաջ դիր, պարոն Սլենդերը մի խոսք է ուզում քեզ ասի։

Աննա—Հիմա կգամ։ (Մի կողմ): Սա է հորս ընտրելին։
Ախ, այս ինչ խեղճ ու սրնապաշտ աշխարհք է։
Իր տարեկան երեքհարյուր ոսկով։

Քվիքլի—Ո՞նց եք, սիրելի պարոն Ֆինտոն, խնդրում եմ մին խոսք եմ ուզում անեմ ձեր հրամանոց։

Շալո—Գալիս է. դե, եղբայր, սկսի։ Ախ, տղա, դու մի էնպես հեր ես ունեցել, որ...

Սլենդեր—Ես մի էնպես հեր եմ ունեցել, օրիորդ Աննա, քեռիս կարա լավ լավ պատմություններ անի նրա մասին։ Խնդրում եմ, քեռի, պատմիր օրիորդ Աննին նրա էն մեկ պատմությունը. ո՞նց էր նա գոմիցը էն երկու սագը թռցրել, պատմի՛ր, սիրելի քեռի։

Շալո—Օրիորդ Աննա, իմ ազգականը սիրում է ձեզ։

Սլենդեր—Հա էդ ուղիղ է, էնքան եմ սիրում, որ սկի ոչ մեկ կնկա ողջ Գլոստր նահանգում էդքան չեմ սիրում։

Շալո.—Նա ձեզ մի ազնվական տիկնոջ պես է պահելու։
Սլենդեր—Հա, իմ արևը, թող գնան բոլոր մեծ ու փոքր փեշ ունեցող տիտղոսավորները նախանձից ճաքեն։
Շալո—Երբ որ օրըվարենք, նրա թողնելու ժառանգությունը թոշակ է՝ տարեկան հարուրիսցուն ոսկի։
Աննա—Բարի պարոն Շալո, թողեք նա ինքը իր համար խոսի։
Շալո—Ղորդ է, շնորհակալ եմ, շնորհակալ եմ, որ ըտենց սիրտ ես տալիս։ Եղբայր, նա քեզ է ուզում, ես գնացի, խոսեք երկուսով։
Աննա—Ուրեմն, պարոն Սլենդե՞ր։
Սլենդեր—Ուրեմն, սիրելի օրիորդ Աննա՞։
Աննա—Վերջը՞, ի՞նչ է ձեր կամքը։
Սլենդեր—Իմ վերջի կամքը՞։ Օ՜, դա երևելի հանաք է, հերն անիծած, ես իմ վերջի կամքը դեռ չեմ կարգադրել, փառք աստծու, ես դեռ ոչ հիվանդացած եմ, ոչ էլ էնքան թուլացած, որ իմ վերջի կամքիս մասին մտածեմ։ Փառք քեզ, տեր աստոծ։
Աննա—Իմ ասածը էդ չէ, պարոն Սլենդեր, ես ուզում եմ իմանամ՝ ինձ հետ ի՞նչ ունիք։
Սլենդեր—Իսկն ասած, իմ կողմից ես ձեզ հետ սկի բան չունեմ։ Ձեր հայրը և իմ քեռին իրար հետ էդ բանը էրկսով սարքել են։ Թե էդ ինձ է վիճակված՝ լավ. թե չէ ում որ բախտն է, նա թող հարսը տանի։ Նրանք ձեզ էդ պատմությունը ինձանից էլ լավ կարան անեն։ Ձեր հորը հարցրեք։ Ահա ինքն էլ եկավ։

Մտնում են Փեյջ և տիկին Փեյջ։

Փեյջ—Բարով, Սլենդեր, սիրիր նորան, աղջիկըս։
Պարոն Ֆենտո՞ն։ Ի՞նչ գործ ունի նա այստեղ.
Հաճախելով տանըս պատիվն եք կոտրում՝
Իմ աղջիկը ուրիշինն է ասացի։
Ֆենտոն—Մի՛ք նեղանալ, համբերեցեք, պարոն Փեյջ։
Տիկ. Փեյջ—Իմ սիրելի պարոն Ֆենտոն, երեխիս միք մոտենալ։
Փեյջ—Նա ձեզ համար չէ պահած։
Ֆենտոն—Ախ, լսեցեք։
Փեյջ—Ոչ, սիրելի իմ Ֆենտոն։
Պարոն Շալո, Սլենդեր որդյակ, ներս եկեք։
Պարոն Ֆենտոն, կնեղանամ, հասկացա՞ք։

Փեճ, Շալո և Սլենդեր գնում են:

Քվիքլի—*Տիկին Փեճի հետ խոսի՛ր։*
Ֆենտոն—*Ախ, տիկին Փեճ, հավատացեք, ձեր դստեր,*
Մաքուր սրտով ու պարզ մտքով սիրում եմ,
Չկարծեք, թե ձեր մերժումը արգելք է՝
Դարձյալ պիտի առաջ տանեմ գործըս,
Հետ չեմ քաշվի։ Դուք էլ անցեք իմ կողմը։
Աննա—*Անգին մայրիկ, մի տալ ինձ այն տխմարին։*
Տիկ. Փեճ—*Ոչ, աղջիկս, նրանից լավն էլ կճարվի։*
Քվիքլի—*Դա իմ տերն է, դոկտորն է։*
Աննա—*Ախ, լավ է, որ ձեր ցանքերում բողկի հետ*
Սաղ-սաղ թաղեք խեղճ գլուխս հողի տակ։
Տիկ. Փեճ—*Եկ, մի՛ տխրիր, պարոն Ֆենտոն, սիրելիս.*
Ոչ քո կողմն եմ, ոչ էլ քեզ եմ հակառակ։
Տեսնեմ իրա՞վ սիրում է քեզ աղջիկըս,
Եթե այո՛, ես էլ նրա մտքին եմ։
Իսկ մինչև այդ տերը քեզ հետ։ Եկ գնանք,
Մեզ սպասում են, կրնեղանա հայրիկդ։
Ֆենտոն—*Մնաք բարով, ազնիվ տիկին, մնաս բարով, իմ Աննիկ։*

Տիկին Փեճ և Աննա գնում են:

Քվիքլի—*Դե տես. էդ իմ սարքածն է։ «Ի՞նչ է, ասեցի, ուզում եք ձեր զավակը էն գժի ձեռը գերի տաք, թե էն բժշկին մատաղ անեք»։ Դե հմի տես ինչ դառավ, պարոն Ֆենտոն, էդ իմ սարքածն է։*
Ֆենտոն—*Շնորհակալ եմ. այս երեկո, խնդրում եմ,*
Այս մատանին Աննիկիս տաս. էս էլ քեզ։
Քվիքլի—*Աստված քո բախտը աջողացնի։* (Ֆենտոն գնում է):
Բարեսիրտ մարդ է, ես ըննեի ջուրն էլ կընկնեի, կրակն էլ ըդենց բարեսիրտ մարդու համար։ Ամա ես էլի կուզենայի, որ իմ տերս Աննին առներ, կամ թե չէ պարոն Սլենդերը առներ նրան. կամ հենց ուղիղ է, իմ արևը, լավ է, որ պարոն Ֆենտոնը նրան առնի։ Էն երեքի համար էլ պտի աշխատեմ։ Ես խոսք եմ տվել, չեմ ուզում խոսքիցս վատ դուրս գամ։ Ամա ամենից ավելի պարոն Ֆենտոնի համար եմ աշխատելու։ Դե, հմի ես էն մեկ անձնարարությունովն եմ գնալու սիրո

Ջոն Ֆալստաֆի մոտ իմ երկու կնիկների հրամանովը. քիչ էր մնում տավարի պես էդ էլ բաց թողնեի։

Գնում է:

Ե. Նույնը. «Ծնկակապի» պանդոկում մի սենյակ:

Մտնում են Ֆալստաֆ և Բարդոլֆ:

Ֆալստաֆ—*Բարդոլֆ, քեզ եմ ասում։*
Բարդոլֆ—*Էստեղ եմ, տեր։*
Ֆալստաֆ—*Գնա, մի չարեկ սեք քամի՛ր, բե՛ր. մեջն էլ մի կտոր պաքսիմաթ գցի՛ր։*

Բարդոլֆ գնում է:

Այդ օրն էլ պտի ընկնեի, որ ինձ լվացքի կթոցում, մսավաճառից դեն շպրտած թափանի պես, տանեին Թամիսի հորը գցեին։ Լավ, մեկ էլ թե այդպես բան ինձ պատահեց, թո՛ղ ուղեղս առնեն կարագի հետ քսած, շան առաջը գցեն նոր տարուն օրը։ Այդ անզգամները ինձ այնպես ջերմեռանդությամբ շրջեցին հորը, ասես կույր շան լակոտներ են ջրի մեջ խեղդում, տասնհինգը մեկ գցելով։ Եվ իմ կազմվածքից շատ դյուրին է հասկանալ, թե ինչ ժրությամբ կարող էի տակն անցնել։ Թե հորը դժոխքից էլ խորունկ անդունդ ունենար, էլի տակն էի գնում։ Եվ անպատճառ խեղդված կլինեի թե եզերքը ավազոտ ու ծանծաղ չլիներ. այդ մահից, որ ես զարշում եմ, ջուրը ուռեցնում է. ինչ պիտի դառնայի, թե ուռչեի՝ զմռսած սար։

Բարդոլֆ վերադառնում է սեքով:

Բարդոլֆ—*Ստեղ տիկին Քվիքլին է եկել, տե՛ր, ուզում է քեզ հետ խոսի։*
Ֆալստաֆ—*Շատ լավ, թող առաջ մի քիչ սեք խառնեմ Թամիսի ջրին, փորս այնպես է սառել, ասես ձյունի հատիկներ կուլ տված լինեմ երիկամունքս զովացնելու համար։ Կանչիր գա։*
Բարդոլֆ—*Ներս եկ, այ կնիկ։*

Մտնում է տիկին Քվիքլի:

Քվիքլի—*Ներեղություն։ Բարի լույս ձեր հրամանոց։*
Ֆալստաֆ—*Վերցրու տա՛ր այս բաժակները, գնա ինձ մի շիշ սեք քամի՛ր, բե՛ր, տես, ամենալավիցը։*

Բարդոլֆ—Մեջը ձու գցե՞մ։

Ֆալստաֆ—Չէ, բեր ինչպես կա։ Չեմ ուզում իմ խմիչքին հավի սերմ խառնվի։

Բարդոլֆ գնում է։

Ի՞նչ կա, ի՞նչ չկա։

Քվիքլի—Սաղութուն. գալիս եմ ձեր հրամանոց մոտ տիկին Ֆորդից. խեղճը ձեզ է նայում աչքերը ջուր։

Ֆալստաֆ—Աչքերը ջո՞ւր. չէ, շնորհակալ եմ. նրա ջրի մասին էլ խոսել մի. այդ ջրից հերիք է, արդեն բավական ջրվեցի, փորս լիքը ջուր։

Քվիքլի—Ախ, տեր աստված, էն խեղճ բարեսիրտ կնիկն ի՞նչ մեղք ունի։ Նա իր մարդոցը մի լավ, ոնց որ հարկավոր էր դաս տվեց դրա համար։ Նրանք իրանց պաշտոնը սխալ էին հասկցել։

Ֆալստաֆ—Ես էլ էի իմը սխալ հասկացել, քանի որ այդպես մի թեթև ցանցառ կնկա խոսքով շարժվեցի։

Քվիքլի—Ախ, տեր, հմի նա դրա համար ինքն է տրորվում, ընենց է ձենը քցել, որ սիրտդ կճաքի որ տեսնես։ Նրա մարդը էս առավոտ Ֆորսի է գնում։ Շատ է ուզում, որ էս առավոտ ութից ինը նրա մոտը գաս։ Ես հենց հմի պտի պատասխանդ տանեմ։ Նա քեզ անվնաս կպահի, ես ինքս էլ եմ խոսք տալիս։

Ֆալստաֆ—Դե լավ, ես կգամ, այդպես էլ կասես իրան. մենակ ասա՝ լավ մտածի թե մարդ ասածդ որքան փուխր արարած է և դրանից իմ անձնազոհությունս գնահատե։

Քվիքլի—Լավ, ըդենց էլ կասեմ։

Ֆալստաֆ—Այդպես էլ ասա։ Իննից տասը ասում ես՞։

Քվիքլի—Ութից ինը։

Ֆալստաֆ—Լավ, գնա՛, չեմ ուշանալ։

Քվիքլի—Ողջ ըլնեք։

Գնում է։

Ֆալստաֆ—Զարմանք բան, պարոն Բրուկից ոչ մի լուր։ Խնդրել էր տանը մնամ։ Ես նրա փողին հավանեցի։ Ահա ինքն էլ եկավ։

Մտնում է Ֆորդ։

Ֆորդ—Աստված օգնական, տեր։

Ֆալստաֆ—*Հիմա, պարոն Բրուկ, գալիս եք իմանաք, թե ինչ պատահեց իմ ու տիկին Ֆորդի մեջ, չէ՞։*

Ֆորդ—*Իրավ է, սիրը Ջոնի, դրա համար էլ եկա։*

Ֆալստաֆ—*Պարոն Բրուկ, ես ձեզանից ոչինչ ծածկելու չեմ, ուղիղ նշանակված ժամին նրա տանն էի։*

Ֆորդ—*Հետո՞, ինչպես անցավ ձեր տեսությունը։*

Ֆալստաֆ—*Շատ ողբալի կերպով, պարոն Բրուկ։*

Ֆորդ—*Ինչպես, մի՞թե փոխեց իր դիտավորությունը։*

Ֆալստաֆ—*Ոչ, պարոն Բրուկ, բայց էն սատկած պոզավորը, նրա մարդը, պարոն Բրուկ, որ մշտական ահի մեջ է գտնվում նախանձիցը, մեկ էլ տեսնես ներս մտավ հենց ճիշտ մեր տեսության րոպեին, նոր էինք գրկվել, համբուրվել, հավիտենական սեր երդվել և, այսպես ասած, մեր ներկայացումի նախերգանքը նոր էինք պրծել։ Ետնիցն էլ մի ահագին երամ ընկերներ գցած, որոնց բարկությանը միջոցին հավաքել բերել էր, ինչ է իր տանը, այդ էր պակաս, կնկա սիրականին փնտրեն գտնեն։*

Ֆորդ—*Ի՞նչ, ձեր այնտեղ գտնված ժամանա՞կ։*

Ֆալստաֆ—*Իմ այնտեղ գտնված ժամանակ։*

Ֆորդ—*Ձեզ էր փնտրում ու չէ՞ր գտնում։*

Ֆալստաֆ—*Բոլորը պիտի պատմեմ։ Բարեբախտաբար մի տիկին, Փեճ անունով, ներս է պրծնում հանկարծ ու հայտնում է մեզ, որ Ֆորդը շատ մոտ է ու այս է գալիս է։ Նա մի հնար մտածեց ու այն շվարած ու այլայլված տիկին Ֆորդի հետ կոխեցին ինձ լվացքի կթոցը։*

Ֆորդ—*Ի՞նչ, լվացքի կթոցը՞։*

Ֆալստաֆ—*Աստված վկա, լվացքի կթոցը, խառնեցին ինձ կեղտոտ շապիկների, վարտիքների, հնացած գուլպաների, մուռտառ ջնջոցների հետ։ Իմ արևը, պարոն Բրուկ, դորանից զզվելի գարշահոտություն երբեք մարդուս քթին չէ դիպած։*

Ֆորդ—*Եվ որքա՞ն ժամանակ մեջը մնացիք։*

Ֆալստաֆ—*Օ՜, կպատմեմ, պարոն Բրուկ, ինչ եմ քաշել այն կնկանը վատացնելու համար, ինչ է ձեզ լավություն անեմ։ Երբ ես այդպես կոխված էի կթոցում, տիկնոջ կանչելով եկան Ֆորդի լիրբ ծառաները, որ ինձ կեղտոտ լվացք անվանելով, տանեն Դաթչեթի դաշտը։ Բարձրացրին ինձ ուսերի վերա ու հանկարծ դռանը մեջ այն նախանձոտ անզգամին, իրանց տիրոջը, պատահեցին, որը նրանցից մեկ երկուս հարցրեց, թե ի՞նչ կա կթոցում։ Վախից դողս բռնեց, չլինի*

հիմա ինձ էդ խելքը կորցած անզգամը գանի, բայց, նրան եղջյուր-ներ վիճակող ճակատագիրը ձեռքիցը բռնեց ու չթողեց դիպչի։ Լավ, հետո գնաց սենյակները քրքրելու, իսկ ինձ տարին լվացքի տեղ փրփրելու։ Բայց լավ մտիկ արեք, պարոն Բրուկ, թե հետո ինչ եղավ՝ ես երեք տեսակ մահու դողի մեջ էի՝ նախ սոսկալի երկյուղ ունեի, որ ինձ այն նախանձոտ պղպղոր խաշնարածը կգանի, ապա՛, որ նա ինձ բռներ իսպանական պղպղատի պես բդուղը կխոթեր կոթը ծայ-րին, գլուխս ոտներիս ծալած, և վերջապես, որ ես խուփիս տակին, հոտած չնչոցներից քաշած թունդ արաղի պես, իմ սեփական ճար-պերիս մեջ կհալվեմ. մեկ մտածիր, մի մարդ իմ երիկամունքովս, մեկ մտածի՛ր, մի մարդ, որ շողիցը կարագի պես հալվում է, մի մարդ, որ անդադար գոլորշիանալու ու ցնդելու մեջ է գտնվում։ Մեծ հրաշք, որ ես չխեղդվեցի։ Եվ այդ բաղնիքի ամենավառ րոպեին, երբ ես համարյա ամբողջապես իմ ճարպերի միջին խաշվել էի հոլանդա-կան խաշի պես, ինձ գցեցին Թամիզ, որ նրա հոսանքում կրակ դարձած սառչեմ. ասես պայտ լինեմ. մի մտածիր, այնպես բորբոք-ված, կարմրած, որ ջրի մեջ ֆշշոց էր լսվում. մի մտածիր, պարոն Բրուկ։

Ջորջ—Իսկ եմ ասում, սեր, սրտանց ցավում եմ, որ դուք այդպես փոր-ձանքի եք հանդիպել իմ պատճառով։ Ուրեմն իմ հաջողությունը կասկածելի է, անշուշտ սիրտ չեք անել կրկին անգամ նրա մոտ գնալու։

Ջայլսբաֆ—Պարոն Բրուկ, ես ոչ միայն Թամիզի ջուրը, այլև էթնայի հրաբուխն էլ կընկնեմ ու ետ չեմ կանգնի։ Նրա մարդը այս առավոտ գնացել է թռչնորս և նա ինձ կրկին անգամ ժամանակ է նշանակել և ժամը որոշված է ութից ինը, պարոն Բրուկ։

Ջորջ—Ութը անց է արդեն։

Ջայլսբաֆ—Իրա՞վ։ Ուրեմն գնացի։ Երբ ժամանակ ունենաս եկ ինձ մոտ և ես կպատմեմ ինչպես կատարեցի գործս։ Այդ գործը քեզ հաջող-վելու է։ Նա քոնն է։ Մնաս բարով, նա քոնն է, պարոն Բրուկ։ Պարոն Բրուկ, դու դեռ Ջորջի գլխին եղջյուրներ կհագցնես։

Գնում է։

Ջորջ—Հըմ, հա՛. այս ի՞նչ երևույթ է։ Երա՞զ է. քնած եմ։ Պարոն Ջորջ, զարթի՛ր, պարոն Ջորջ։ Քո ամենալավ զգեստը ծակվել է, սիրելի

Ջորջ։ Դե, հիմա գնա՛ ու պսակվիր. հիմա գնա՛ ու լվացքներ, կթոցներ պահիր։ Լավ ես ցույց կտամ, թե ով եմ ես. էն հացկատակին կբռնեմ, նա իմ տանն է, ինձանից չի փախչիլ. էդ անկարելի է։ Նա հո չէ կարող քսակի մեջ պահվել կամ սաքդեղամանը մտնել։ Բայց չեմ թողնելու, որ նրա պահապան չար դևը նրան օգնե, անկարելի տեղեր էլ եմ փնտրելու։ Թեև ես էլ չեմ կարող չլինել այն, ինչ որ եմ, բայց այն, ինչ որ ես ակամա եմ, ինձ կակղեցնելու չէ. թե եղջրավոր եմ, որ կատաղեմ, կատաղությունս էլ եղջրավոր պիտի լինի։

Գնում է։

ԱՐԱՐ ՉՈՐՐՈՐԴ

Ա. Երեսույթ. մի փողոց։

Մտնում են տիկին Փեճ, տիկին Քվիքլի և Վիլիամ։

Տիկ. Փեճ—*Կարծում ես նա արդեն Ֆորդի տա՞նը կլինի։*

Քվիքլի—*Հա, իմ արևը, նա հմի ընտեղ է, ընտեղ չըլնի էլ հմի կգա։ Համա ո՜նց է կատաղած ջուրը քցածներին համար։ Տիկին Ֆորդը շատ խնդրեց, որ հենց հմի գնաս։*

Տիկ. Փեճ—*Հիմա կերթամ. մեկ էս պստիկ մարդուն դպրոց տանեմ, գամ։ Տե՛ս, նրա վարժապետը ինքն է գալիս։*

Մտնում է Տայր Հուգ Իվենս։

Բարի ողջույն, հայր Հուգ, այսօր ուսում չկա՞ ինչ։

Իվենս—*Ոչ. Սլենդեր վարպետը ասօր տղոցը արձակուրդ է էրե, օր էրթան խաղան իրենց համար։*

Քվիքլի—*Աստոծ օրթնե. բարեսիրտ մարդ է։*

Տիկ. Փեճ—*Հայր Հուգ, մարդս ասում է, տղես ոչինչ չէ սովորում իր գրքի միջից։ Խնդրում եմ մի քանի բան հարցնեք քերականությունից։*

Իվենս—*Էկե աշեմ, Վիլիհամ, գլուխդ վեր բռնե, էկե։*

Տիկ. Փեճ—*Եկ, տղա, գլուխդ բարձր պահի՛ր. պատասխանի՛ր վարժապետիդ, վախիլ մի՛։*

Իվենս—*Վիլիհամ, անուն գոյականը քանի՞ թիվ ունի։*

Վիլիամ—*Երկու։*

Քվիքլի—*Վայ, ես կարծում էի երեք։ Բա ինչի՞ են ասում՝ Համագոյական երրորդութուն։*

Իվենս—*Խելառ լեզուդ քե՛ղի քաշե։ Սիրունին ի՞նչ կըսեն, Վիլիհամ։*

Վիլիամ—Գեղապանծ։

Քվիքլի—Գելխտա՞նձ. գելխտանձն է՞լ սիրուն ընի։

Իվենս—Ես ի՞նչ զարտակ լփատան կնիկ ես էղե։ Աղաչեմ կը մեմ բաա աշեմ վեմն ի՞նչ է, Վիլիհամ։

Վիլիամ—Քար։

Իվենս—Քարն ի՞նչ է։

Վիլիամ—Երկանք։

Իվենս—Ոչ, վեմ է. մտեհան չենես։

Վիլիամ—Վեմ։

Իվենս—Տեսա՞ր, տղի՛ս, շատ լավ է, Վիլիհամ։ Անիկ ի՞նչ բան է, Վիլիհամ, ուրտից օր գիմարուշ հոդը փոխ առնվի կը։

Վիլիամ—Դիմորոշ հոդը փոխ է առնվում դերանունից և հոլովվում է հետևյալ կերպով՝ եզակի ուղղական՝ սա, դա, նա։

Իվենս—Սա, դա, նա։ Աղաչեմ կը լավ մտիկ էրա. սեռականը կըլլի՝ սորա։ Լավ ինչը՞դ կըլլի բացառական հոլովը։

Վիլիամ—Բացառականը՞. սովա։

Իվենս—Աղաչեմ կը միտքդ վրադ ըլլի. բացառականը կըլլի սմանե, դմանե, նմանե։

Քվիքլի—Մսոտ դմակի նման է։ Տո էդ խատակ միս ծախողի լեզու դառավ, իմ արևը։

Իվենս—Խելառ խելառ խոսկդ թող, կնի՛կ։ Գոչական հոլովը ինչըդ կըլլի, Վիլիհամ։

Վիլիամ—Ո՞վ, կոչականը՝ ո՞վ։ Եվ...

Իվենս—Լավ միտքդ պահե, Վիլիհամ, գոչական չիք։ Եվըդ շաղկապ է։

Քվիքլի—Շաղգամ է. է՞հ, էդ էլ վատ արմատ չէ։

Իվենս—Կնի՛կ, հերի՛ք է, բավական է։

Տիկ. ՓԵՋ—Դե լռի՛ր։

Իվենս—Սեռական հոլով հոգնակիդ ինչը՞դ կըլլի, Վիլիհամ։

Վիլիամ—Սիրական հոլո՞վ։

Իվենս—Հա։

Վիլիամ—Սիրական՝ սոցա, դոցա, նոցա։

Քվիքլի—Վա՜յ, ես քոռանամ։ Սիրականի անունն է տալիս, ամո՜թ քեզ, տերտեր։ Սկի մեկ էլ ըդենց խոսք չասես, տղա։

Իվենս—Մեյմ ամընչե՛, կնի՛կ։

Քվիքլի—Սկի լավ չես անում, որ երեխին հիմիկուց ըդենց բաներ ես սովորեցնում։ Ըդենց լեզու ծռելն ու սիրականների անուններ տալը ինքն իրան էլ կսավորի ժամանակը որ գա. ամո՛թ քեզ։

Իվենս—*Քա կնիկ, լուսնոտա՞ր, ինչ էղար։ Քու դդմիդ մեջ ի՞նչըր կըրնըն հավքի հոլովներ, եղակիներ, հոգնակիներ։ Ալ քեզնեն խելառ կնիկ չեմ տեսե։*

Տիկ. Փեն—*Դե, սո՛ւս արա վերջապես։*

Իվենս—*Հիմի մըմ էկե, Վիլիհամ, քանիմ դերանուններ հոլովե աշեմ։*

Վիլիամ—*Վայ, դերանունները մոռացել եմ։*

Իվենս—*Ոք, ոմն, իմն։ Թե դուն քու ոքըդ, ոմնըդ ու իմնըդ մտեհան էնես, իմացած ըլլես էտիկթիդ կարմրի պիտի։ Լավ, հիմի գնա՛, գնա խաղա՛։*

Տիկ. Փեն—*Էլի ավել է իմանում, քան ես կարծում էի։*

Իվենս—*Լավ սուր միտք ունի, իշողութենն ալ գեշ չէ։ Մնա՛ք բարով, տիկին Փեն։*

Գնում է։

Տիկ. Փեն—*Երթաք բարով, սիրելի հայր Հուգ։ Գնա տո՛ւն, տղա։ Եկ, գնա՛նք, շատ ենք ուշանում։*

Գնում են։

Բ. Երեույթ։ Մի սենյակ Ֆորդի տանը։

Մտնում են՝ Ֆայլսթաֆ և տիկին Ֆորդ։

Ֆայլսթաֆ—*Քո կսկիծդ, տիկին Ֆորդ, այնքան թունդ է, որ իմ հուզմունքն էլ է մոռացնում։ Տեսնում եմ, որ դու ինձ հնազանդորեն սիրում ես և երդվում եմ պատասխանը ամենայն նրբությամբ պիտի տամ. ոչ միայն, տիկին Ֆորդ, ջերմեռանդորեն ծառայելով, այլև սիրո պաշտամունքի բոլոր ծեսերով ու ձևակատարությամբ։ Բայց հիմա բոլորովին ապահո՞վ ես, որ մարդ չէ գալու։*

Տիկ. Ֆորդ—*Նա թռչնի որս է գնացել, իմ քաղցրիկ սիրո Ջովն։*

Տիկ. Փեն—(Դրսից)։—*Քուրիկ Ֆորդ, քուրիկ, քեզ հետ եմ։*

Տիկ. Ֆորդ—*Մտիր սենյակը, սիրո Ջովն։*

Ֆայլսթաֆ գնում է։

Մտնում է տիկին Փեն։

Տիկ. Փեն—*Ի՞նչ կա ինչ չկա, սիրելի քուրիկ, տանդ ո՞վ կա քեզնից ջոկ։*

Տիկ. Ֆորդ—*Ոչ ոք, մենակ իմ մարդիկն են։*

Տիկ. Փեն—*Ճշմարի՞տ։*

Տիկ. Ֆորդ—*Իսկ եմ ասում։* (Մի կողմ նրան)։ *Բա՛րձր խոսիր։*

Տիկ. Փեն—*Ինչքան ուրախ եմ, որ մարդ չկա։*

Տիկ. Ֆորդ—*Ինչի՞։*

Տիկ. Փեջ—*Մարդուդ գժությունը դարձյալ բռնել է։ Նա այնտեղ այնպես է ձայնը գցել մարդուս հետ, այնպես է խայտառակում բոլոր ամուսնացածներին, այնպես է անիծում Եվայի դստերը, ինչ կազմվածքի էլ լինեն, ինքն իրան այնպես է ճակատին տալիս ու կանչում՝ «Դե դո՛ւրս բուսիր, դո՛ւրս բուսիր», որ ամենասոսկալի կատաղությունն էլ, որ կյանքումս տեսել եմ, դրա դեմ հեզություն ու համբերություն կարող է համարվել։ Որքան ուրախ եմ, որ գեր ասպետը այստեղ չէ։*

Տիկ. Ֆորդ—*Ինչպե՞ս, մի՞թե նրան էլ է հիշում։*

Տիկ. Փեջ—*Միայն նրա անունն է տալիս։ Երդվում է, որ վերջերս իր փնտրած ժամանակը, նրան կթոցով դուրս են տարել։ Հավատացնում է մարդուս, որ հիմա էլ այստեղ է և նրան ու մյուս բոլոր հրավիրվածներին որսից հետ է արել, ինչ է իր կասկածը կրկին քննության տակ գցի։ Շատ ուրախ եմ, որ ասպետը այստեղ չէ, թող հիմա իր հիմարությունը ինքը տեսնի։*

Տիկ. Ֆորդ—*Շա՞տ է նա մոտեցել, տիկին Փեջ։*

Տիկ. Փեջ—*Շատ մոտ է. փողոցի ծայրին է հասել, հիմա կգա։*

Տիկ. Ֆորդ—*Վայն է եկել իմ գլխին. ասպետն այստեղ է։*

Տիկ. Փեջ—*Ուրեմն դու բոլորովին խայտառակվեցիր, իսկ նրան շանսատակ են անելու։ Ի՞նչ կնիկ ես եղել։ Դո՛ւրս արա, դուրս։ Գնա, լավ է խայտառակվես, քան սպանություն պատահի։*

Տիկ. Ֆորդ—*Ո՞ւր գնա։ Ինչպես դուրս անեմ նրան։ Մի՞թե դարձյալ կթոցի մեջը գցենք։*

Վերադառնում է Ֆալստաֆ:

Ֆալստաֆ—*Չէ։ էլ կթոցի մեջ չեմ մանի։ Չե՞մ կարող փախչել մինչև նրա գալը։*

Տիկ. Փեջ—*Ախ, պարոն Ֆորդի երեք եղբայրներն էլ դռան առաջ պահապան են կանգնած ատրճանակները ձեռքերին, որ ոչ ոք չկարողանա դուրս գնա. թե չէ հայտնի բան է, կարելի էր փախչել նա չեկած։ Բայց դուք այստեղ ի՞նչ գործ ունիք։*

Ֆալստաֆ—*Ինչ անեմ հիմա. ես հնոցի ծխանը կմտնեմ։*

Տիկ. Ֆորդ—*Ախ, այնտեղ նրանք միշտ իրանց հրացանների ավելցուկներն են դատարկում որսից հետո։ Մտեք հնոցի բերանը։*

Ֆալստաֆ—*Որտե՞ղ է։*

Տիկ. Ֆորդ—*Ա՜խ, ոչ. նա այնտեղ էլ կփնտրե. խոսք եմ տալիս։ Չկա արկղ, սնդուկ, պարկ, դարակ, հոր, պահարան, որը նա հերթով չքրքրե։ Բոլոր այդ տեղերի ցուցակը գլխումն է պահում։ Այս տանը մեջ չկա պահվելու տեղ։*

Ֆալստաֆ—*Ուրեմն կգնամ դուրս։*

Տիկ. Փեճ—*Թե ձեր իսկական կերպարանքովը դուրս գնաք, կսպանեն, սըր Ջոն։ Ուրիշ շորով պիտի փախչեք։*

Տիկ. Ֆորդ—*Բայց ի՞նչ շոր հագցնենք նրան։*

Տիկ. Փեճ—*Ախ, տեր աստված, ես ի՞նչ գիտեմ։ Ոչ մեկ կնկա շոր նրան չէ կարող հարմարիլ՝ բոլորն էլ նեղ կգան, թե չէ ինչ դժվար բան էր որ. մի գլխակապ, մի քնթակալ, մի հատ էլ թաշկինակ ձեռքը կարող էր դուրս գնալ։*

Ֆալստաֆ—*Ախ, հրեշտակներս, մի բան մտածեցեք, լավ է չեղած չտեսնըված բան, քան փորձանք։*

Տիկ. Ֆորդ—*Սպասի՛ր, իմ աղախնիս մորքուրը, էն հաստ բրենթֆորդցին մի շրջազգեստ ունի վերևում։*

Տիկ. Փեճ—*Խոսք եմ տալիս, որ նրան կհարմարի՝ նա սրանից պակա՞ս հաստ է ինչ, նրա գլխարկն ու գլխակապն էլ այնտեղ են։ Բարձրացեք վերև, սըր Ջոն։*

Տիկ. Ֆորդ—*Գնա վերև, գնա, սիրելի սըր Ջոն, ես ու տիկին Փեճը մի լաթ կգտնենք գլխիդ համար։*

Տիկ. Փեճ—*Շուտ, շուտ, մենք հիմա կգանք ձեզ օգնենք հագնվելու, դեռ առաջ մեկ ձեր կապան հանեցեք։*

Ֆալստաֆ գնում է։

Տիկ. Ֆորդ—*Կուզենայի մարդս նրան այդ շորովը պատահեր։ Նա այն պառավ բրենթֆորդցուն տեսնել չէ կարող։ Նա երդվում է, որ այդ պառավը կախարդուհի վհուկ է, նրան իր դռնից ներս մտնելն արգելել է և ասում է, թե մեկ էլ այստեղ տեսնի, փայտով է դուրս անելու։*

Տիկ. Փեճ—*Աստված տա, նա մարդուդ փայտի տակն ընկնի։ Սատանան էլ փայտը խաղացնե։*

Տիկ. Ֆորդ—*Մարդս իրա՞վ գալիս է։*

Տիկ. Փեճ—*Հանաք չեմ անում և անդադար կթոցի վրա է խոսքը, մարդ իմանա որտեղից է լուրը նրան հասել։*

Տիկ. Ֆորդ—*Լավ, մենք այդ էլ կիմանանք։ Ես մարդոցս կհրամայեմ կթո-*

ցը դարձյալ բերեն ու դռանը մեջ նրան հանդիպեն, ինչպես անցյալ անգամ։

Տիկ. ՓԵՃ—*Բայց նա հիմա կգա, եկ մեկ առաջ նրան այն բրենթֆորդցի վհուկին պես հագվեցնենք։*

Տիկ. ՖՈՐԴ—*Գնամ մարդոցս ասեմ կթոցը ուր բերեն դնեն։ Գնա՛ վերև, ես էլ հիմա գլխակապը կառնեմ կգամ։*

Գնում է։

Տիկ. ՓԵՃ—*Թող անառակ այդ լակոտին դաս լինի։*
Այդպեսներին թող այսուհետ դաս լինի։
Այս առակով մենք ամենքին պիտ պարզենք,
Որ բերկրանքը համեստության չէ արգելք.
Վատ չէ այն կինն, որ միշտ ուրախ է ու ժիր՝
Միայն անկարկաչ ջրերիցը վախեցի՛ր։

Գնում է։

Տիկին Ֆորդ վերադառնում է երկու ծառաների հետ, որոնք լվացքի կրոցն են բերում:

Տիկ. ՖՈՐԴ—*Գնացեք բարձրացրեք կթոցը ուսերիդ, ինչպես այն անգամ։ Պարոնը դուռն է արդեն։ Թե հրամայե, որ վար դնեք, իսկույն կատարեցեք։ Շուտ արեք չուշանաք։*

Գնում է։

Ա. ծառան—*Եկ, եկ բարձրացնենք։*

Բ. ծառան—*Աստված ոչ անե, որ էլի մին ասպետ միջին ըլնի։*

Ա. ծառան—*Աստծով էս անգամին նա մեջը չէ. կթոցը արճիճ լցվի ավելի թեթև կըլնի։*

Մտնում են՝ Ֆորդ, Փեճ, Շալո, Կայուս և Ճայր Հուգ Իվենս:

Ֆորդ—*Լավ. բայց թե ճշմարիտ դուրս գա, պարոն Փեճ, ի՞նչ միջոց ունեք պատիվս վերականգնելու։ Դրեք ցած կթոցը, անզգամներ։ Թող մեկը կնոջս կանչե գա։ Որձակ կա կթոցում։ Անզգամ կավատներ, բոլորդ*

էլ մեկ խոսք, ու մեկ միտք եք, մեկ խելքի ու մեկ գործի եք ինձ դեմ։ Բայց հիմա մենք այդ դևին պիտի խայտառակենք։ Կնիկ, եկ, քեզ հետ եմ։ Եկ այստեղ, եկ։ Նայի՛ր, տե՛ս, թե ինչ համեստ լվացք ես ուղարկում լվանալու։

Փեճ—*Էլ չափն անցավ, պարոն Ֆորդ. էլ ձեր ազատ ման գալը վտանգավոր է։ Ձեզ պետք է կապած պահել։*

Իվենս—*Ալ ատիկ լուսնոտություն է. ատիկ շան կատղելուն պես բան մէ։*

Շալո—*Էնպես է, պարոն Ֆորդ, լավ չես անում. էնպես է։*

Ֆորդ—*Ես էլ եմ ասում էնպես է։*

Վերադառնում է տիկին Ֆորդ։

Ապա մի եկ, տիկին Ֆորդ։ Տիկին Ֆորդ, դու համեստ կնիկ, զգաստ կողակից, առաքինի արարած, մի հիմար, նախանձոտ մարդու կին ես։ Կասկածս անհիմն է, այնպես չէ՞։

Տիկ. Ֆորդ—*Երկինք վկա, անհիմն է, թե քո կասկածը իմ հավատարմության մասին է։*

Ֆորդ—*Լավ ասացիր. բաց ճակատ։ Վերջդ բարի։ Դո՛ւրս, լակոտ։*

Քրքրում է կրացի լվացքը։

Փեճ—*Արդեն չափն անցկացրիր։*

Տիկ. Ֆորդ—*Ձե՞ս ամաչում։ Հանգի՛ստ թող լվացքը։*

Ֆորդ—*Հիմա պիտի գտնեմ քեզ։*

Իվենս—*Ատ քու էրածդ խելք չէ. կնկանդ շապիկ վարտիքը խոր մեջեն հանե՞ս պիտի։ Թող, մի՛ էնե։*

Ֆորդ—*Կթոցը շրջեցեք, ասում եմ։*

Տիկ. Ֆորդ—*Այ մարդ, ա՜յ մարդ...*

Ֆորդ—*Պարոն Փեճ, արևս վկա, այս նույն կթոցովը երեկ մի մարդ են դուրս տարել իմ տնից. ինչո՞ւ այսօր էլ չէ կարող մեջը մտած լինել։ Որ նա հիմա իմ տանն է գտնվում, այդ հաստատ. տեղեկությունս ճիշտ է, կասկածս հիմնավոր։ Բոլոր լվացքը քրքրեցե՛ք, տակնուվրա արեք։*

Տիկ. Ֆորդ—*Թե դու դրա միջին մի մարդ գտնես, լվի պես ջարդիր, սպանի՛ր։*

Փեճ—*Այստեղ մարդ չկա։*

Շալո—Կարգս վկա, լավ չես անում, պարոն Ֆորդ։ էդ բանը քեզ պատիվ չէ բերելու։

Իվենս—Պարոն Ֆորդ, աղոթք ընես պիտի, չէ թե սրտից երեխայութենովը խելոխ։ Ատիկ նախանձոտութենն ալ էվելի է։

Ֆորդ—Լավ, իմ փնտրածն այստեղ չէ։

Փեջ—Նա ոչ մի տեղ էլ չէ. մենակ քո ուղեղիդ մեջն է։

Ֆորդ—Այս մեկ անգամ էլ օգնեցեք ինձ տունս հետազոտեմ. թե կգտնվի փնտրածս, էլ ինձ ամենևին միք խնայիլ։ Ինձ այնուհետև մեր սեղանի մշտական ծաղրածուն արեք։ Թող բոլորի մասին փաթաթոց դառնամ, թող ամենքն ասեն. «Այնպես նախանձոտ, ինչպես Ֆորդն է, որ փտած ընկույզի միջին կնկա սիրականին էր փնտրում»։ Այս մեկ խնդիրքս էլ կատարեցեք. մեկ անգամ էլ եկեք ինձ հետ փնտրեցի։

Տիկ. Ֆորդ—Եկ, տիկին Փեջ, ցածիկ պառավ կնոջդ հետ, մարդս սենյակն է ուզում բարձրանա։

Ֆորդ—Պառավ կնի՞կ. այդ ի՞նչ պառավ կնիկ է։

Տիկ. Ֆորդ—Դե, մեր աղախնոջ մորքուրն է Բրենթֆորդից։

Ֆորդ—Այն վհո՞ւկը, այն պառա՞վը, այն ջադո՞ւն. չարգիլեցի՞ նրան տունս մտնել, եկել է մի պատվեր կատարելու, այնպես չէ՞։ Մենք միամիտ մարդիկ ենք, մենք ի՞նչ ենք իմանում, թե վիճարանելու անունով ինչեր են այստեղ կատարվում։ Նա կախարդում է, հմայում է, գուշակում է, էլ ես ինչ իմանամ ինչ ուրիշ սատանայություններ է անում։ Այդ բոլորը մեր տարբերից դուրս է, մենք դրա մեջ խելք ոչինչ չենք հասկանում։ Ցա՛ծ եկ, ջադու պառավ, ցա՛ծ եկ, բոշա, ասում եմ, ցա՛ծ եկ։

Տիկ. Ֆորդ—Ախ, ոչ, սիրելիս։ Սիրելի պարոններ, միք թողնիլ, որ նա պառավ կնկանը ծեծե։

Վերադառնում է Ֆալսթաֆ կնոջ շոր հագած և տիկին Փեջ։

Տիկ. Փեջ—Եկ, գավազա մայրիկ, եկ, ձեռքդ տուր։

Ֆորդ—Եկ, գավազա՛, ես քեզ գավազան եմ ուտեցնելու։

Ծեծում է։

Դո՛ւրս, վհուկ, դո՛ւրս, չար բու, դո՛ւրս, գարշահոտ կուզ, քաֆթառ, դո՛ւրս, դո՛ւրս։ Ես քեզ ցույց կտամ հմայել ու բախտ գուշակել։

Ֆալսթաֆ գնում է։

Տիկ. Փեճ—*Չե՞ք ամաչում. խեղճ պառավ կնկանը մեռցրիք ծեծելով։*

Տիկ. Ֆորդ—*Եվ շատ քիչ է մնում, որ բանը այդտեղ հասցնեն։ Այդ քեզ շատ մեծ պատիվ կբերե, չէ՞։*

Ֆորդ—*Սատկի այդ պառավը։*

Իվենս—*Ինչ ըսեմ, ես ալ այ հիմի նոր հավատացի օր ադ պառավը չատու է։ Չեմ սիրե, օր պառավ կնկտիք միրուք ունենան։ Ատ կնկանը դնչին աղլուխի տակիթիեն գիտես թե միրուքըմ տեսա։*

Ֆորդ—*Եկեք գնանք, պարոններ. խնդրում եմ եկեք։ Գոնե տեսեք, թե ինչով է իմ նախանձս պրծնելու։ Թե իմ հոտառությունս սխալ դուրս եկավ, էլ երբեք հաչոցիս միք հավատալ։*

Փեճ—*Դ՛ն լավ, եկեք այս անգամ էլ մի փոքր նրա կամքը կատարենք։ Գնանք, պարոններ։*

Փեճ, Ֆորդ, Շալո և Իվենս գնում են:

Տիկ. Փեճ—*Իրավ, որ նրան ողորմելի կերպով ծեծեց։*

Տիկ. Ֆորդ—*Շատ սխալ ես, իմ կարծիքով ամենաանողորմ կերպով ծեծեց։*

Տիկ. Փեճ—*Այդ փայտը այսուհետև օծված պիտի համարվի ու պիտի արժանանա եկեղեցու սեղանին կախվելու։ Նա մի առաքինի գործ է կատարել։*

Տիկ. Ֆորդ—*Ի՞նչ ես կարծում, կարո՞ղ ենք այլևս արդարացի ու մաքուր խղճով մեր ոխառությունը շարունակենք։*

Տիկ. Փեճ—*Շռայլության դիվահարությունից նրան, հուսով եմ, բոլորովին մաքրեցինք։ Թե դևը նրա հոգուն ամբողջապես տիրած չէ, դժվար թե նա այլևս փորձ անե մեզ դեպի չարը ղեկավարելու։*

Տիկ. Ֆորդ—*Արդյոք չպատմե՞նք մեր մարդոց, թե ինչ ծառայություն ենք նրան արել։*

Տիկ. Փեճ—*Հա, անպատճառ. ինչ ուզում է լինի, պետք է պատմել։ Գոնե քո մարդուդ գլխից գժությունը քերել հանելու համար պետք է հայտնել։ Թե սիրտ անես խեղճ անառակ ասպետին կրկին տանջելու, մենք պիտի այս անգամ նրանց հետ միասին գործենք։*

Տիկ. Ֆորդ—*Նրանք կուզենան նորան հրապարակորեն խայտառակեն և ես կարծում եմ մեր խաղը կատարյալ չէ կարող ճանաչվել մինչև նա հրապարակավ չխայտառակվի։*

Տիկ. Փեճ—*Շուտ արա, ուրեմն, դիր երկաթը սալին, քանի որ դեռ կարմիր է։*

Գնում են:

Դ. Նյույորք. «Մեկակապի» պանդոկում մի սենյակ։
Մտնում են պանդոկապետը և Բարդոլֆ։

Բարդոլֆ—*Տեր, գերմանացիքը ձեր ձիաններից երեքն են ուզում։ Իրենց դուքսը էգուց պալատն է գալու. ուզում են գնան դիմավորեն։*

Պանդոկապետը—*Էդ ի՞նչ դուքս է, որ բանից ծածուկ է գալիս։ Ես նրա մասին բան չեմ լսած պալատում։ Ես ինքս եմ էդ մարդոցը հետ խոսելու։ Անգլերեն հո խոսո՞ւմ են։*

Բարդոլֆ—*Խոսում են։ Գնամ կանչեմ գան։*

Պանդոկապետը—*Ձիաններս ես նրանց կտամ, մենակ նրանք ուզում են ինձ տուգեն։ Ես նրանց պլոկելու եմ։ Նրանք ողջ շաբաթը տանս մեջ հրամաններ էին տալիս. բոլոր հյուրերիս նրանց համար հետ եմ ճամփել։ Հմի ուզում են գնան, լավ. ես նրանց պլոկելու եմ։ Արի գնանք։*

Գնում են։

Դ. Նյույորք. մի սենյակ Ֆորդի տանը։
Մտնում են՝ Փեջ, Ֆորդ, տիկին Փեջ, տիկին Ֆորդ
և Սըր Հուգ Իվենս։

Իվենս—*Աափկ շատ մենծ, չտեսնված տարբինութեն մէ կնկանըմ համար։*

Փեջ—*Եվ այդ երկու նամակներն էլ նա միաժամանա՞կ ուղարկել էր։*

Տիկ. Փեջ—*Միևնույն քառորդ ժամումը։*

Ֆորդ—*Կնիկ, ների՛ր ինձ։ Ուզածդ արա՛ այսուհետ։*
Ավելի շուտ արևը ցուրտ կանվանեմ,
Քան քեզ դատարկ։ Հաստատ կանգուն քո պատվիդ
Հավատացող դարձա և ես այսուհետ
Անհավատըս։

Փեջ—*Լավ է, լավ է. մի՛ խոսիլ.*
Քո զովելդ էլ, ստորանալդ էլ չափ չունեն,
Ինչպես և քո նեղելըդ։
Եկ, լավ է գործն առաջ տանենք. թող տիկնայք
Մեկ անգամ էլ հրապարակավ խաղ սարքեն
Եվ թող կանչեն մեր անառակ ծերուկին,
Որ նրան բռնենք ու արժանի պատիժ տանք։

Ֆորդ—*Սրանց առաջարկածը ամենահարմարն է։*

ՖԵՆ—Ի՞նչ. նրան պատվիրեն կես գիշերին անտա՞ռ գա։
Է՛հ, թողեք, նա չի գալ։
Իվենս—Անոր ջուրն են ցրկե կըսեք ու պառավ կնկանըմ տեղ օղորմելի կերպով դմփել են։ Իմ խելքովս մըյմ վախը անոր սիրտն է ընկե, ալ հեչ չի գա։ Ալ հիմի անոր միսը լավ կակղած կըլլի, գեշ-գեշ ցանկութեններն ալ մեջեն թռել գնացել են։
ՖԵՆ—Ես էլ եմ այդպես կարծում։
Տիկ. Ֆորդ—Դուք մտածեցեք, թե ինչ անենք, երբոր գա,
Մենք երկուսըս նորա գալը կըհոգանք։
Տիկ. ՖԵՆ—Հինավուրց վեպն ասում է՝ Հերն որսորդը,
Որ շատ առաջ մեր անտառի պահակն էր,
Ձըմռան խաղաղ գիշերները գալիս է,
Մեծ եղջրավոր եղջյուրի կերպ ընդունած,
Թափառում է կաղնու շուրջը, ծառը գետին է գըցում,
Եղջյուրներին հըմայում է, նրանց կաթն արյուն դարձընում
Ու սոսկալի ձայն է հանում շըղթայի։
Անշուշտ դուք այդ ոգու մասին լըսած եք։
Մեր նախնիքը սընահավատ պարզ սրտով
Ընդունել են Հերն որսորդի այդ վեպը
Իրողություն ու մեզ էլ են ավանդել։
ՖԵՆ—Հա, ինչպես չէ. վախեցողն էլ պակաս չէ,
Որ այդ կաղնում սիրտ չէ անում մոտենա։
Լավ. ի՞նչ կա որ։
Տիկ. Ֆորդ—Նախագիծըս լըսեցե՛ք.
Այն կաղնում մոտ թող մեզ Ֆալըսթաֆն ըսպասե,
Եղջյուրն հագած այն որսորդի զգեստով։
ՖԵՆ—Լավ, դիցուք թե հավատացի, որ եկավ,
Զգեստավորված եկավ կանգնեց ձեր առաջ.
Ի՞նչ պիտ անեք, ի՞նչ է հետո ձեր միտքը։
Տիկ. ՖԵՆ—Այդ էլ արդեն մտածված է առաջուց՝
Պիտ Աննիկըս ու իմ փոքրիկ որդյակը
Եվ երեք-չորս նրանց հասակի մանուկներ
Թզուկներ դառնան ու ոգիներ կանաչ-ճերմակ շորերով։
Գլուխներին էլ սաղավարտներ վառ մոմով,
Իսկ ձեռքերին ճըռաններ։ Եվ հանկարծ,
Երբ մենք նոր ենք Ֆալըսթաֆին հետ տեսնըվել,

Ամբողջ խումբը հարձակվում է նըրա վըրա
Խառըն երգով։ Այդ որ տեսնենք, երկուսը
Պիտի փախչենք իբրև թե մեծ երկյուղից։
Հետո թող նրանք, նրա շուրջը պար բռնած,
Ոգիների պես այս սրբազան կըամըրթեն ասպետին
Ու հարցընեն, թե ինչպես է հանդըգնում
Ոգիների այս ժամուն գալ
Այդ պիղծ շըրով։

Տիկ. Ֆորդ—Մինչև ուղիղ խոսելը
Ոգիները թող նրան ճըմլեն, կըամըրթեն,
Դաղեն իրանց մոմերով։

Տիկ. Փեջ—Եվ իսկույն
Մենք էլ կգանք, եղջյուրները կըհանենք
Հետո կըծաղրենք նրան Վինձորում։

Ֆորդ—Մանկանցը
Պետք է շատ լավ վարժեցընել, լավ դուրս գա։

Իվենս—Ես խրատ կուտամ ինչպես իրենց բռնեն ու ինքս ալ խելառ
Օհանիմ շըր կհագնիմ, որ ասպետին ես ալ լավըմ դաղեմ։

Ֆորդ—Շատ լավ է դուրս գալու. գնամ դիմակները գնեմ։

Տիկ. Փեջ—Աննաս կըլնի ոգիների թագուհի
Ու զարդարուն ճերմակ ըզգեստ կըհագնի։

Փեջ—Գնամ աբրեշում նորան առնեմ։

Մի կողմ։

Նույն ժամուն
Սլենդերը նրան թող փախցընե դեպ Իթոն.
Գնա պսակվի։ Մարդ ուղարկեք Ֆալսթաֆին։

Ֆորդ—Մի անգամ էլ կերթամ նրա մոտ իբրև Բրուկ՝
Ինձ ամեն բան նա կըպատմե։ Նա կըգա։

Տիկ. Ֆորդ—Միք վախենալ. բերեք միայն ոգիների շորացուք և մնացյալ զարդերը։

Իվենս—Լավ կըլլի, եկեք աղպես ա էնենք։ Աղիկ զարմանալի հենեք կըլլի, շատ մենծ սատանկություն։

Փեջ, Ֆորդ և Իվենս գնում են։

Տիկ. Փեճ—*Գնա՛, տիկին Ֆորդ, ուղարկի՛ր տիկին Քվիքլուն Ֆալսթաֆի մոտն, իմանա։*

Տիկին Ֆորդ գնում է։

Գնամ դոկտորիս։ Մենակ նա է ընտրելիս։
Նորանից զոկ Աննին ոչ ոք պիտ չառնի։
Թեև Սլենդեր կալքեր ունի, բայց էշ է.
Մարդըս նրան է ամենքից շատ հավանում։
Բժիշկն հարուստ է և պալատում ընդունված.
Նրան պիտ երթա կամ ոչ ոքի իմ Աննան,
Քսան հազար էլ փեսացուներ եթե գան։

Գնում է։

Ե. Երևույթ. մի սենյակ «Մեկակապի» պանդոկում։

Մտնում են՝ պանդոկապետը և Սիմփլ։

Պանդոկապետը—*Ի՞նչ է պետք, գեղացի։ Ի՞նչ ունիս, հաստագլուխ. Դե ձե՛ն հանիր, դո՛ւրս տուր, ճառաբանի՛ր. բայց կարճ, արագ ու ճիշտ, դե շուտ։*

Սիմփլ—*Ախ, տեր աստոծ, գալիս եմ մենակ սիոր Ջովն Ֆալսթաֆի հետ խոսեմ պարոն Սլենդերից նրա առակայի վրով։*

Պանդոկապետը—*Էս քեզ նրա սենյակը, նրա տունը, նրա բերդը, նրա կողինքը, նրա տեղաշորը, չորս պատին էլ անառակ որդու առակը նիրնոր քաշված։ Գնա դուռը զա՛րկ ու կանչի՛ր. նա պատասխանդ կտա մարդաճարակի եղանակով։ Դուռը զարկ, ասում եմ։*

Սիմփլ—*Մին պառավ կնիկ, մին հաստ կնիկ է նրա մոտը գնացել ու սենյակն է մտել։ Ես ստեղ կսպասեմ մինչև նա ցած գա։ Իսկն ասած, ես նրա հետ եմ խոսելու։*

Պանդոկապետը—*Ի՞նչ. հաստ կնի՞կ։ Կարող է, ով իմանա, ասպետս թալանվի։ Ինքս նրան կկանչեմ։ Գոմշի ասպետ, գոմշի սիոր Ջովն, խոսի՛ր, տրաքեցրու, զարտկիր ռազմական թոքերդ. էստեղ չե՞ս։ Քո պանդոկապետդ է քեզ հարցնում, քո Եփեսցիդ։*

Ֆալսթաֆ (վերևից)—*Ի՞նչ կա, իմ պանդոկապետ։*

Պանդոկապետը—*Ստեղ մի բոշա թաթար է եկել, քո հաստ կնկանդ իջնելուն է սպասում։ Ասա ցած գա, իմ Աժդահակ, ասա ցած գա, իմ*

սենյակները պատվավոր են ու անարատ։ Ամոթ է, էդ ի՞նչ գաղտնի տեսություններ են։ Ամոթ է։

Ֆալստաֆը գալիս է։

Ֆալստաֆ—Էնպես է, իմ սիրելի պանդոկապետ, մի պառավ հաստ կնիկ եկել էր, գնաց։

Սիմփլ—Ներեցեք, տեր, դա էն իմաստուն կնիկը չէ՞ր, էն բրենթֆորդցին։

Ֆալստաֆ—Հայտնի բան է, նա էր, խեցքի տապակ, բայց քեզ ի՞նչ։

Սիմփլ—Իմ տերը, պարոն Սլենդերը ինձ նրա մոտն ըղարկեց, փողոցով անցնելն էր տեսել, ըղարկեց իմանամ, որ մի տղա կա Նիմ անվավոր, տիրոջս ժամացույցի շղթան էր թռցրել. էն շղթան մոտին պահած ունի՞ կամ թե չէ։

Ֆալստաֆ—Ես էն պառավ կնկա հետ դրա մասին խոսել եմ։

Սիմփլ—Ի՞նչ է ասում, հարցնելն ամոթ չլինի։

Ֆալստաֆ—Էհ, ի՞նչ պտի ասե. ասում է՝ էն միևնույն մարդը, որ պարոն Սլենդերի շղթան թռցրել է, միևնույն ժամանակ պարոն Սլենդերին իր շղթայից է զրկել։

Սիմփլ—Կուզենայի ինքս խոսեի էն կնկա հետ, ես էլի ուրիշ բաներ էլ պտի հարցնեի։

Ֆալստաֆ—Ի՞նչ բաներ, ասա տեսնեմ։

Պանդոկապետը—Հա, մի երկարացնի։

Սիմփլ—Էդ ես ձեզ չեմ կարա ասեմ. էդ ծածկվելու չէ։

Ֆալստաֆ—Ծածկի՛ր, թե չէ սաղ չես մնալ։

Սիմփլ—Էդ մենակ օրիորդ Աննա Փեճին համար էր՝ ուզում էի իմանայի, տիրոջս բախտը նա՞ է, թե նա չէ, նրան տերս կառնի՞ կամ թե չէ չի առնի։

Ֆալստաֆ—Էդ է. էդ է նրա բախտը։

Սիմփլ—Ինչը՞ որ։

Ֆալստաֆ—Որ տերդ նրան կառնի, կամ թե չէ չի առնի։ Գնա ասա՛ էն պառավը ինձ էդ գաղտնիքը հավատացել էր։

Սիմփլ—Կարամ հենց ըտենց ուղիղ ասե՞մ։

Ֆալստաֆ—Հա, տղա, մինչև անգամ դրանից էլ ուղիղ կարաս ասես.

Սիմփլ—Շնորհակալ եմ ձեր հրամանոց, էդ լուրը տիրոջս կուրախացնի։

Գնում է։

Պանդոկապետը—Գրագետ ես, սըր Ջոն, գրագետ ես։ Իրա՞վ մոտդ իմաստուն կնիկ է եկած եղել։

Ֆայլսթաֆ—Հա, ինչպես չէ, իմ պանդոկապետ, մեկը եկավ ու ինձ ավելի խելք սովորեցրեց, քան ես ամբողջ կյանքումս սովորել էի։ Եվ դրա համար ես ոչինչ չվճարեցի, դեռ մինչև անգամ համ դասն առի, համ էլ վարձն ինքս ստացա։

Մտնում է Բարդոլֆ։

Բարդոլֆ—Ախ, տեր աստված, չորս կողմդ էլ, ուր նայես փճություն է, մենակ փճություն։

Պանդոկապետը—Ձիանքս ո՞ւր են, լավ բան եմ ուզում լսեմ նրանց մասին, լակոտ։

Բարդոլֆ—Վեր են կացել փախել են էն փճերին հետ։ Հենց նոր էի դռնից դուրս եկել՝ ինձ բռնեցին ցած գցեցին գավակից աղբի փոսը, ձիանքը քշեցին ու կորան։ Էն երեք գերմանացի սատանաներին պես, ասես երեք դոկտոր Ֆաուստոսներ ըլնեին։

Պանդոկապետը—Նրանք դքսին դիմավորելու են գնացել, անզգամ։ Հենց խելույն փախցնելու մասին ես խոսում։ Գերմանացիք արդար մարդիկ են։

Մտնում է հայր Հուգ Իվենս։

Իվենս—Իմ պանդոկապետս որտե՞ղ է։

Պանդոկապետը—Ի՞նչ կա, հայր Հուգ։

Իվենս—Ունիմ-չունիմդ լավ պահե։ Բարեկամիս մեկը քաղաք էր գնացե, կըսե կը թե անտեղ երեք գերմանացի փճեր են էկե, երեք օրինավոր գողեր ու Ռիդինգի, Մեյդնհիդի, Քոլբրուքի բոլոր պանդոկապետներուն խաբեր, անոնց ձիանքն ու փողերը առեր փախեր են։ Ատիկ ես քեզի բարիդ ցանկալով կըսեմ։ Տե՛ս, դուն խելացի ես, սատանկություններ ու հեննեքպազություններ ալ սիրես կը, մեղք ես, աշե, քու գլխուդ ալ փորձանքըմ չբերեն։ Մնաս բարով։

Գնում է։

Մտնում է դոկտոր Կայուս։

Կայուս—Ո՞ւր է իմ hôte de la Jarretière?

Պանդոկապետը—Էստեղ եմ, պարոն դոկտոր, խռովության ու երկայրի հուսահատության մեջ։

Կայուս—Շեմ քիտեր ատիկա ինչ ըսել է։ Փայց մարդիկ եկավ ինձի ըսել, թու մենք preparation-ի մեջ ես due de Ժերմանի ամար, իմ արև, due չի կա, որ պիտոր քա․ պալատ միան չէն քիտեր due-ի ամար։ Ատիկա փարի սիրտով կըսեմ։

Գնում է։

Պանդոկապետը—Հիմա ոռնա՛ ու գոռա՛, անզգամ, գնա՛։ Օգնի՛ր ինձ, իմ ասպետ։ Տունս քանդվեց։ Փախի՛ր, կորիր, ոռնա՛ ու գոռա՛, անզգամ։ Տունս քանդվեց։

Պանդոկապետը և Բարդոլֆ գնում են։

Ֆալստաֆ—Կուզենայի բոլոր աշխարհ խաբված լիներ, որովհետև ինքս էլ եմ խաբված և դորանից ջոկ, ծեծ կերած։ Եթե պալատի ականջն ընկներ իմ քաշած այլակերպությունները, կերպարանափոխությունները, իմ ղավելս ու աաշվելը, իմ ճարպերս կաթ կաթ դուրս էին հալվեցնելու ինձանից ձկնորսի կոշիկ եղելու։ Գրազ կգամ, որ նրանք ինձ էնքան էին տանջելու իրանց կծու ծաղրերովը, մինչև որ ես փու-որ դրած տանձի պես թոշնեի։ Աստված երեսը դարձրեց ինձանից իմ սուտ երդումներիցս հետո։ Ճշմարիտ, թե շունչս աղոթք կարդալու բավեր, ես դեռ կըպավեի։

Մտնում է տիկին Քվիքլի։

Ի՞նչ կա, որտեղի՞ց ես գալիս։

Քվիքլի—Իմ արևը, երկսի կողմիցն էլ։

Ֆալստաֆ—Գրողը տանի մեկի կողմը և նրա տատը մյուսի կողմը։ Էն ժամանակ երկու կողմերն էլ իրանց տեղերը կընկնեն։ Ես նրանց համար ավելի եմ ցավ քաշել, ավելի, քան մարդկային խարխուլ, անհաստատ կազմվածքը կարող է դիմանալ։

Քվիքլի—Կարծում ես նրանք ցավ չե՞ն քաշել։ Հա, իմ արևը, նամանավանդ էն մեկը, էն տիկին Ֆորդը, էն խեղճ բարեսիրտ կնիկը, ընենց ծեծ է կերել, որ մսերը սև ու կապուտ են դաղվել, սկի սիպտակուցք չես կարա գտնի մարմնին վրա։

Ֆալստաֆ—Ինչ ես խոսում սևի ու կապտի մասին. իմ կերած ծեծս ծիածանի բոլոր գույներն էլ ուներ և բացի դրանից քիչ էր մնում ինձ բռնեին ու փակեին։ Մենակ պառավ կնիկ ձևանալու շնորհքս էր, որ ինձ փրկեց, թե չէ հիմա էն անզգամ ոստիկանը ծակն էր ինձ կոխել, էն շան ծակը, որտեղ վհուկներին են նստեցնում։

Քվիքլի—*Ես պտի ձեր հրամանոց սենյակը գամ հետդ խոսեմ։ Դու պտի իմանաս բանն ընչումն է ու ես էլ քեզ խոսք եմ տալիս, որ սրտիդ ուզածն ըլնի։ Ստեղ մին գիր կա, նրա մեջին ամեն բան գրված է, կարդա՛, կտեսնես։ Ախ, սրտիս կտորտանքը, ձեզ իրար մոտեցնելն ինչքամ դժար է եղել. մին չելավ, օր աջողացնեի։ Ձեզնից մեկի մեղքն անպատճառ շատ է, որ բանն ըտենց ձախլիկ է գնում։*

Ֆալսթաֆ—*Լավ. գնանք վերև, իմ սենյակը։*

Գնում են։

Զ. Երեույթ. Մի այլ սենյակ «Ծնկակապի» պանդոկում։
Մտնում են՝ Ֆենտոն և պանդոկապետը։

Պանդոկապետը—*խոսիլ մի՛, պարոն Ֆենտոն, քեֆս վրաս չէ, սկի լսելու սիրտ չունեմ։*

Ֆենտոն—*Չէ, պիտ լըսես ու պիտ օգնես իմ գործիս.*
Քեզ ազնիվ խոսք՝ վընասներդ էլ կըծածկեմ
Եվ դրանից ջոկ հարյուր ոսկի կըստանաս։

Պանդոկապետը—*Դե լավ. խոսիր լսեմ, պարոն Ֆենտոն, մեկ բան հաստատ, որ դիտավորությունդ մարդ չի իմանալ իմ բերնից։*

Ֆենտոն—*Քանի անգամ դու ինձանից լըսած ես,*
Որ ես քաղցրիկ Աննա Փեճին սիրում եմ
Ու փոխադարձ նորա սերն եմ վայելում։
Եվ այդպիսով նորա սըրտի ընտրելին
Մենակ ես եմ։ Այժմ ինձ նամակ է գըրել
Որ թե կարդաս, պիտ զարմանաս։ Նորա մեջ
Մի ծաղրական խաղի մասին է խոսվում,
Որ իմ գործիս սերտ կապված է, չի զատվիլ.
Քեզ երկուսն էլ պիտ բացատրեմ։ Գեր Ֆալսթաֆ
Ավագ դերն է կատարելու նորա մեջ։
Կարդա՛ խաղի ծրագիրը։ Մեկ լավ տես՝
Կեսգիշերին պիտի Հերնի կաղնու մոտ
Աննան դառնա ոգիների թագուհի.
Այժմ պիտ տեսնես ինչի համար։ Այդ շորով
Սլենդերի հետ, հայրը այդպես է ուզում,
Ներկայացման ամենաթունդ միջոցին,
Պիտի փախչի դեպի Իթոն և իսկույն

Պիտ պըսակվի. հոժարություն տվել է։
Այժմ լավ լսիր.
Այդ պըսակին հակառակ է նրա մայրը
Եվ պնդում է, որ նրան Կայուս դոկտորը
Նույնպես գաղտնի վարպետությամբ փախցընե
— Երբ ամենքը դեռ խաղովն են բըռնված—
Որ մատուռում նրանց սպասող քահանան
Պըսակն անե։ Նաև մորը ծըրագրին,
Նա համաձայն ձևանալով դոկտորին
Խոսք է տվել։ Ահա գործի բուն միտքը՝
Հայրն ուզում է, որ նա ճերմակ հագնվի,
Որ Սլենդերը, երբոր հասնի իր ժամը,
Նրան մոտենա, ձեռքից բռնե ու տանի
Եվ նա էլ գնա։ Մինչդեռ մայրը ուզում է,
Որպեսզի նրան դոկտորն խսկույն ճանաչե,
Որովհետև դիմակով են լինելու.
Նորա շորը լինի կանաչ ու շքեղ
Եվ փնջերով առատապես զարդարված։
Եվ դոկտորը, երբոր հարմար ժամ գըտնի,
Պիտի նորա ձեռքը սըղմե։ Աննիկն էլ
Այդ նշանով խոստացել է հետևել։
Պանդոկապետ—Այժմ ուզում ես մորը խաբե, թե՞ հորը։
Ֆենտոն—Երկուսին էլ՝ նա ինձ հետ է փախչելու։
Հիմա պետք է մի քահանա մեզ գըտնես
Եվ, կեսգիշերն անցածին պես, ուղարկես,
Որ մատուռում մեզ երկուսիս պըսակե՝
Շաղկապելով մեր սըրտերը հավիտյան։
Պանդոկապետ—Լավ. գործդ տե՛ս, ես քահանա կըճարեմ.
Դու հարսը բեր, չի ուշանալ քահանան։
Ֆենտոն—Ամբողջ կյանքըս քեզ պարտական կըմնամ
Եվ բացի այդ վարձդ էլ իսկույն կըստանաս։

Գնում են։

ԱՐԱՐ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

Ա. Երևույթ. Մի սենյակ «Մեկակապի» պանդոկում։
Մտնում են Ֆալստաֆ և տիկին Քվիքլի։

Ֆալստաֆ—*Խնդրեմ բավական է. վերջ տուր դատարկ դատարկ խոսելուդ։ Գնա՛ խոսքս խոսք է։ Այս արդեն երրորդ անգամն է. հույս ունեմ, որ կենտ թիվը բախտ պիտի բերե։ Գնա՛, ասում են կենտը սուրբ թիվ է թե՛ ծննդյան, թե՛ բախտի և թե՛ մահվան դեպքերում։ Գնա՛։*

Քվիքլի—*Ես քեզ համար շղթա կճարեմ ու ինչ որ կարենամ կանեմ՝ մին ջուխտ եղջյուր էլ ձեռք կբերեմ։*

Ֆալստաֆ—*Ասում եմ գնա՛, ժամանակը անց է կենում։*

Տիկին Քվիքլի գնում է։

Գլուխդ վեր բռնի՛ր ու քեզ արժանավոր կերպով պահիր։

Մտնում է Ֆորդ։

Ի՞նչ կա, պարոն Բրուկ։ Պարոն Բրուկ, գործս վերջապես հաջողվելու է այս գիշեր, կամ երբեք։ Մենակ կեսգիշերին անպատճառ անտառում Հերնի կաղնուն մոտը գտնվիս. հրաշքներ ես տեսնելու։

Ֆորդ—*Երե՞կ նրա մոտ չէի՞ք գնացել։ Չէ՞ որ ասում էիք ժամադիր եք։*

Ֆալստաֆ—*Գնացի մոտը, պարոն Բրուկ, մի խեղճ ծերուկի պես, ինչպես տեսնում եք, և վերադարձա, պարոն Բրուկ, խեղճ պառավ կնկա պես։ Այդ լիրբ անզգամ Ֆորդը, նրա մարդը, ամենանենգավոր դիվային նախանձով է բռնված, պարոն Բրուկ, դեռ ոչ մեկ մարդու ուղեղ այդպես դիվահարված չէ եղած։ Լսեցեք միայն՝ նա ինձ ամենասոսկալի կերպով ծեծեց, որովհետև պառավ կնկա կերպ էի ընդունել. տղամարդու կերպարանքով, պարոն Բրուկ, ես ոչ հսկա Գողիաթից եմ վախենում, ոչ էլ նրա գերանից, որովհետև ես գիտեմ մարդուս կյանքը թելից էլ բարակ է։ Ես շտապում եմ, գնանք ինձ հետ, ինձ մի փոքր ճանապարհ դրեք՝ ես ձեզ ամեն բան կպատմեմ, պարոն Բրուկ։ Դեռ իմ սագեր փետրահան արած, ուսումնարանից փախած ու տանտուրիկ ման բերած հասակիցս ի վեր մոռացել էի ծեծն ինչ է. հիմա տես։ Գնանք, զարմանալի բաներ եմ պատմելու այդ անզգամ Ֆորդի մասին. բայց այս գիշեր ոխս հանելու եմ ու նրա կնկանը ձեռքդ եմ*

հանձնելու։ Եկ գնանք, զարմանալի բաներ են կատարվելու, պարոն Բրուկ, գնանք։

Գնում են:

Բ. Երևույթ. Վինձորի անտառը:

Մտնում են ՓԵՋ, Շալո և Սլենդեր:

ՓԵՋ—*Եկե՛ք, եկե՛ք, պալատի փորվածքներից մոտիկ տանք մինչև մեր ոգիների լույսերը երևան։ Աղջկանս մտքից չհանես, որդյակ Սլենդեր։*

Սլենդեր—*Հա՛, իմ արևը, ես նրա հետ խոսել եմ դրա մասին՝ մենք մի խոսք ենք մտածել, նրանով ենք իրար ճանաչելու։ Ես պիտի գնամ սպիտակ շորավորին մոտենամ ու կանչեմ. «Սլիկ». նա էլ պիտի ասե «Գլիկ» ու մենք իսկույն ևեթ իրար ճանաչելու ենք։*

Շալո—*Էդ շատ լավ է. մենակ ինչների՞դ է պետք էդ Սլիկլին, քանի որ սպիտակ շորն էլ է բավական ճանաչելու համար։ Տասը զարկեց, չէ՞։*

ՓԵՋ—*Լավ մութ գիշեր է, կերոններն ու ոգիները շատ են մթությանը հարմարվելու։ Երկինքը նպաստում է մեր խաղին։ Ոչ որ մեզ հակառակ չէ սատանայիցը զատ, բայց բան չկա, մենք նորան պոզերիցն ենք ճանաչելու։ Եկեք գնանք, եկեք։*

Գնում են:

Մտնում են տիկին ՓԵՋ, տիկին Ֆորդ և դոկտոր Կայուս:

Տիկ. ՓԵՋ—*Աղջիկս կանաչ շորով է, պարոն դոկտոր, երբոր տեսնեք ժամանակն է, բռնեցեք ձեռքիցն ու շուտով դեպի երեցարան, այնտեղ ամեն բան արագ է կատարվում։ Առաջուց գնացեք անտառով, մենք երկուսս միասին ենք գալու։*

Կայուս—*Ես գիտեմ ինչ պիտոր անել։* Adieu.

Տիկ. ՓԵՋ—*Մնաք բարով, պարոն դոկտոր։*

Կայուս գնում է:

Արդյոք մարդուս ծիծաղն է շատ լինելու Ֆալսթաֆին բռնելուն մասին, թե բարկությունը աղջկանս դոկտորին գնալուն համար։ Բայց վնաս չունի. լավ է մի փոքր հուզմունք, քան ամբողջ կյանքը սրտի ցավ։

Տիկ. Ֆորդ—*Բայց ո՞ւր են մնում Աննիկն իր ոգիների գնացքովը ու էն վալիսեցի սատանան՝ Իվենսը։*

Տիկ. Փեջ—*Նորանք բոլորն էլ այնտեղ խոռոչքի մեջ ծալվել նստել են Հերնի կաղնուն մոտիկ, ծածկած կերոններով։ Սպասում են, որ Ֆալսթաֆը մեզ պատահի, իրանք էլ հանկարծակի գիշերվա մթության մեջ լույսերը արձակեն։*

Տիկ. Ֆորդ—*Այդ նորան, հայտնի բան է, կվախեցնի։*

Տիկ. Փեջ—*Վախենա էլ խայտառակելու ենք, չվախենա էլ խայտառակելու ենք։*

Տիկ. Ֆորդ—*Լավ բան ենք նրա գլխուն բերելու։*

Տիկ. Փեջ—*Թող քաղցրասերն ինքն ուտե իր բերածը՝*
Իր արժանի վարձն է այժմյան կերածը։

Տիկ. Ֆորդ—*Ժամը զարկեց. գնանք կաղնուն մոտ. չուշանանք։*

Գնում են:

Դ. Երևույթ. Վինձորի անտառը:

Մտնում է հայր Հուգ Իվենս կերպարանափոխված իբրև անտառի ոգի այլ ոգիների հետ:

Իվենս—*Քալինեք, քալինեք, ոգիներ, էրթանք. դերերդ մտեհան չենեք. չվախենաք, աղաշեմ կը։ Հետս եկեք փոսն էրթանք ու նշանը տվածիս պես, ինչըղ օր պատվիրել եմ անպես ա էրեք։ Քալինեք, քալինեք։*

Գնում են:

Ե. Երևույթ. անտառի մի այլ մասը:

Մտնում է Ֆալստաֆ Հերն որսորդի պես հագնված:

Ֆալստաֆ—*Վինձորի զանգը տասներկուսը զարկեց. մոտ է ժամը։ Հիմա, ով ջերմարյուն աստվածներ, օգնեցե՛ք ինձ։ Միտքդ բե՛ր, ով Արամազդ, դու չէ՞իր, որ ցուլ դարձար քո Եվրոպեիդ սիրուն. սերը գլխիդ պոզեր բուսցրեց։ Ով հզոր Սեր, դու ուղես անասունը մարդ կդարձնես, ուղես մարդն անասուն։ Դու, ով Արամազդ, դու կարապ էլ դարձար քո Լեդայիդ սիրուն։ Դու, ով ամենակարող Սեր, ինչքան ամենահզոր աստծուն հիմար սագին մոտեցրիր։ Առաջի մեղքդ տավարի կերպով գործվեց։ Ով Արամազդ, այդ ինչ չորքոտանի մեղք էր։ Մյուս մեղքդ էլ գործեցիր թեթև բմբուլ հագած. մեկ մտածի՛ր, ով*

Արամազդ, ինչ թեթևամիտ ըմբոստ մեղք էր գործածդ: Թե անմահ աստվածները այդքան հուռն արյուն ունեն, ապա ի՞նչ անե խեղճ մահկանացուն: Ինչ որ ինձ է հատկանում, ես միմիայն Վինձորի եղջերու եմ, և այն էլ, իմ կարծիքով, անտառի ամենագերը: Զովացրու կողույքս, ով Արամազդ, ապա թե ոչ, ո՞վ է կարող մեղադրել ինձ, թե ճարպս պակասի: Ո՞վ է գալիս. իմ եղնի՞կը:

Մտնում են տիկին Ֆորդ և տիկին Փեջ

Տիկ. Ֆորդ—*Սըր Ջոն, այստե՞ղ ես: Իմ անասունս, իմ եղջերուս:*
Ֆալստաֆ—*Իմ սևամազ եղնիկս: Հիմա թող երկնքից պորնչանի անձրև տեղա, թող ամպերը գոռան «Զալ էծի» երգը, թող շաքարեղեն ու խորբիղ գա ձյունի տեղ, թող գայթակղության ամբողջ փոթորիկ բարձրանա. ես այստեղ եմ պատսպարվելու:*

Գրկում է նրան:

Տիկ. Ֆորդ—*Տիկին Փեջն էլ է այստեղ ինձ հետ, իմ քաղցրիկ հոգիս:*
Ֆալստաֆ—*Բաժանեցեք ինձ, որսորդների պես, ձեր երկսի մեջ, ինչպես զարկած եղջերու՝ ամեն մեկիդ մեկ մեկ պուտ: Կողերս ինձ թող մնան, ուսերս որսապետին եմ կտակում, պոզերս ձեր ամուսիններին: Ի՞նչ որսորդ եմ, հե: Իսկ և իսկ Հերն որսորդին պես եմ խոսում, չէ՞: Այս անգամ Կուպիդոնը շատ մեծ խղճով է վարվում, ասես ուզում է վնասներս ծածկել: Ի՞նչ է նշանակում անարատ ոգի եմ: Ողջույն ձեզ:*

Դրսից աղմուկ է բարձրանում:

Տիկ. Փեջ—*Վայ ինձ, այս ի՞նչ աղմուկ է:*
Տիկ. Ֆորդ—*Մեղա քեզ, տեր, մեղա:*
Ֆալստաֆ—*Այս ի՞նչ կարող է լինել արդյոք:*
Տիկ. Ֆորդ
Տիկ. Փեջ } *Փախչենք, փախչենք:*

Փախչում են:

Ֆայլսթաֆ—*Երևի սատանան չէ ուզում ինձ դատապարտված տեսնել, վախ ունի, որ յուղերս կրակ գցեն դժոխքում. թե չէ ինչի՞ էր առաջս այս կերպ արգելքներ բուսցնում։*

Մտնում են նայր Հուգ Իվենս, կերպարանափոխված, ինչպես առաջ,
Պիսթոլ՝ Հոբգոբլինի պես հագնված, տիկին Քվիքլի, Աննա Փեճ և
ուրիշները իբրև անտառի ոգիներ՝ կերոնները ձեռքերին:

Քվիքլի—*Սև ու ճերմակ, թուխ ու կանաչ ոգիներ,*
Դուք անբաժան խոնավ լուսնի ընկերներ,
Ով անողոք ճակատագրի խորթ որդիք,
Մեծեր ու փոքրեր, կատարեցեք ձեր պարտիք,
Դու, Հոբգոբլին, ասա՛ ոգիք լուռ կենան։
Պիսթոլ—*Լուռ, ոգիներ, լուռ, լըսեցեք հըրաման։*
Դու, Տան-ոգի, մտի՛ր ամեն մի խոհանոց.
Թե բուվ տեսնես, կամ անմաքուր մի հընոց,
Ծըմլի՛ր՝ կապտի ծույլ աղախնոց մարմինը՝
Մեր թագուհուն ատելի է ծույլ կինը։
Ֆայլսթաֆ—*Ոգիներ են։ Սաղ չես մընալ, թե խոսես.*
Երեսըդ վար, որ իրանց էլ չըտեսնես։

Պառկում է երեսի վրա:

Իվենս—*Դու, Ցողկաթիլ, գնա՛։ Մի աղջիկ թե տեսնես,*
Որ քնիցն առաջ երեք անգամ աղոթեց,
Թո՛ղ մինչ երկինք նրա իրազը համբառնա,
Անմեղ մանկան քաղցրիկ նիրհով զովանա։
Բայց, թե տեսնես՝ մեկը պառկեց անաղոթք,
Քընած տեղը ճըմլիր նորա ձեռք ու ոտք։
Քվիքլի—*Եկեք, եկեք շուրջ կազմենք,*
Վինձոր-պալատն ներսից, դըրսից պաշարենք.
Բախտ տարածենք նորա օծյալ սրահներում,
Որ կանգուն մնան և ապագա դարերում.
Հավետ փայլե շըքեղությամբ ու լինի
Ինքն իր տիրոջ—տերն էլ իրան արժանի։
Շըքի պատվո աթոռները դրոշմեցեք,

Ազնիվ ծաղկանց բալասանովն օծեցեք.
Եվ նորընծա ասպետներին վրահ ու զենք,
Դրոշ ու վահան ծաղկանց հյութով ցողեցեք։
Երբ գիշերը դաշտում երգով սըլանաք
Շուրջ կապեցեք ծընկակապի նըմանակ
Եվ «Hony soit qui mal y pense» *թող գըրվի*
Զմրուխտ դաշտում կարմիր, ճերմակ ու մավի.
Ինչպես ազնիվ ծընկակապն է զարդարվում
Մարգարտաշար հակինթազարդ ապըրշում.
Ոգիներս ծաղիկներով ենք գըրում։
Այժմ ցըրվեցեք և ժամը մեկ դեռ չեղած,
Ձեր մըշտական սըլացքովը պար բըռնած,
Հերնի ծառն էլ չըմոռանաք այցելեք։
Իվենս—*Խնդրեմ պետք է ձեռք ձեռքի տված կարավեք.*
Քսան կայծ բոցոտ լուսավորող կանենանք,
Որ մեզ լույս տան, երբ մենք ծառին մոտենանք։
Բայց կաց. հոտ կա միջաշխարհիկ էակի։
Ֆալստաֆ—*Ախ, տեր աստված, պահի՛ր ինձ այդ վելսացի*
խալկից. նա ինձ կհմայե, մի կտոր պանիր կդարձնի։
Պիստոլ—*Սա ծագումով մի ստոր որդն է ցածհոգի։*
Քվիքլի—*Փորձի կրակով դաղեք, տեսնեմ, մատները՝*
Թե անմեղ է, չի վնասվիլ նրանց տերը։
Բայց, թե փորձին չըդիմացավ ցավն ըզգաց,
Փըչացված են սիրտն ու հոգին անկասկած։
Պիստոլ—*Փորձի կրակը։*
Իվենս—*Կըսքա, տեսնենք՝ շատ դեր է։*

Դիպչում են նրան վառ կերոններով:

Ֆալստաֆ—*Օ՜ֆ, օ՜ֆ, օ՜ֆ։*
Քվիքլի—*Փուչ է, փուչ է. ծուռ են նրա մըտքերը։*
Եկեք, ոգիներ, Ամոթի երգն երգեցե՛ք
Եվ երգելիս նրա մարմինը ճըմլեցե՛ք։

Ե ր գ ը:

Ամո՜թ մըտքերից մեղավոր,
Ամո՜թ, անառակ նենգավոր.

Հեշտանքն է արյան կրակ,
Շրռայլության պատրվակ,
Մարդու սիրտ է նա վառում
Բարձրը բարձրը բոցանում։
Ծրմլեցեք նրան, ոգիներ,
Էլ չունենա ծուռ մըտքեր։
Նրա մըսերը ճըմլենք, ղաղենք-շըտկընենն
Մինչև մոմեր, աստղեր, լուսին ծածկըվեն։

Այդ երգի միջոցին եռաճճ կսմթում են Ֆալստաֆին: Դոկտոր Կայուս գալիս է մի կողմից ու փախցնում է մի կանաչ հագած տղի: Սլենդեր գալիս է մի այլ կողմից ու նույնն է անում մի ճերմակ հագած տղի հետ: Ֆենտոն գալիս է ու փախցնում է օրիորդ Աննա Փեջին: Ներսից լսվում են որսական փողեր: Բոլոր ոգիները դուրս են փախչում, Ֆալստաֆ հանում է գլխից եղջյուրները և վեր է կենում:

Մտնում են՝ Փեջ, Ֆորդ, տիկին Փեջ և տիկին Ֆորդ:

Փեջ—Ոչ, մի՛ք փախչիլ. հիմա մենք ձեզ բռնեցինք.
Հերն որսո՞րդն էր այժմ ձեր վերջին ապաստան։
Տիկ. Փեջ—Խնդրեմ բավ է. եկեք վերջ տանք այդ խաղին։
Այժմ ի՞նչ կասեք դուք Վինձորի կանանցը,
Դե սիրելի ամուսիններ, այժմ տեսեք
Այս պոզերը անտառին են վայելում։
Ֆորդ—Հիմա տեսնո՞ւմ եք, պարոն, խաբվածն ով է։ Պարոն Բրուկ, Ֆալստաֆը լիրբ անզգամ է, խաբված լիրբ անզգամ։ Ահա և նորա եղջյուրները։ Եվ Ֆորդի սեփականությունից նա ոչինչ չվայելեց՝ լվացքի կթոցից, փայտից ու քսան ոսկուց զատ, և այդ քսան ոսկին պիտի հետ տրվեն Բրուկին։ Ֆալստաֆի ձիանքը գրավ են դրված դրա համար։
Տիկ. Ֆորդ—Սիրո Ջոն, մենք շատ անհաջողությունների հանդիպեցինք, մեկ չկարողացանք իրար պատահեինք։ Իմ սիրահարը դուք այլևս չեք կարող լինել, բայց իմ անասունս կմնաք այսուհետև միշտ։
Ֆալստաֆ—Ես նոր եմ սկսում հասկանալ, որ ինձ իշու տեղ էիք դնում։
Ֆորդ—Այո, և ոչ միայն իշու, այլև գոմշի տեղ, ապացույցներն այստեղ են։
Ֆալստաֆ—Եվ այդ ոգիները իսկական ոգիներ չէին։ Երեք-չորս անգամ մտքիցս անցավ, որ ոգիները իսկական չեն, բայց մեղաճանաչու-

թյունս, պատողության հանկարծակի թուլանալը այդ ակներև խաբեությունը անգամ իրողություն դարձրեց և ես հավատացի, որ դրանք ոգիներ են։ Տես, թե ինչպես է թուլանում մարդու խելքը, երբ արգելված ճանապարհներով է թափառում։

Իվենս—*Սըր Ջոն Ֆալստաֆ, աստծուն ծառայի՛ ու քու չար մտքերեդ ալ հրաժարվե, նաև ոգիներն ա քեզի չեն մըթխե ու կըղմթե։*

Ֆորդ—*Լավ ասացիր, Հուգ ոգի։*

Իվենս—*Դուն ա քու նախանձութանդ թարկը տու, աղաչեմ կը։*

Ֆորդ—*Էլ ես, մինչև քո մաքուր անգլերեն խոսելդ, կնոջս նեղացնելու չեմ։*

Ֆալստաֆ—*Այս ի՞նչ է. ուղեղս արևին չորանալու էի դրել, որ այսպիսի խաբեության դեմ կենալ չկարողացա։ Այդ վալիսեցի այծն էլ էր վերաս հեծնելու ու իր խեղկատակի գդակը գլխիս էր անցընելու։ Լավ չէր, որ հացի քաշած բոված պանիրով խեղդվեի։*

Իվենս—*Պանիրը չի քավի. կարագ էղ է պետք. փորդ ա լիքը կարագ էղ։*

Ֆալստաֆ—*Փուերդ ա լիքը կարագ էղ։ Այդ օրին էլ պիտի հասնեի, որ մեր անգլերենը պանիր դարձնողն էլ ինձ ծաղրեր։ Մենակ այդ էլ էր բավական, որ Անգլիայում առևանգելու ու անառակության արվեստը ընկներ։*

Տիկ. Փեճ—*Մի՞թե հավատում եք, սըր Ջոն, որ, եթե մենք նույնիսկ ամեն առաքինություն ու ամոթ մոռացած դեպի դժոխքն ուղևորվեինք, սատանան հենց մենակ ձեզ էր մեր սիրելին դարձնում։*

Ֆորդ—*Այդպես մի հարխա, այդպես մի տկճոր։*

Տիկ. Փեճ—*Այդպես մի փորը լցած խոճկոր։*

Փեճ—*Պառավ, պառավ ու թոշնած և անտանելի փորով։*

Ֆորդ—*Սատանայի պես էլ խաբեբա և ուխտազանց։*

Փեճ—*Եվ Հոբի պես աղքատ։*

Ֆորդ—*Եվ նորա կնոջը պես անաստված։*

Իվենս—*Ու ադպես գխտվելու, լկելու գերի ու սերի գինիի, գարեջրի ալ ես ի՞նչ գիտեմ ինչդ քեֆի խումի ու ալիպլիի համար մեռած։*

Ֆալստաֆ—*Դե հիմա կարդացեք, ես ձեր բնագիրն եմ, դուք երեսն եղաք, ես տապալված եմ և ուժ չունեմ նաև այս վալիսեցի գզված բրդին պատասխանը տալու։ Հիմարությունն անգամ եկավ վերաս նստեց ու ծանրացավ։ Հիմա ինձ հետ ինչ կուզեք արեք։*

Ֆորդ—*Դե լավ. մենք ձեզ Վինձոր ենք տանելու պարոն Բրուկի մոտ, որի քսակի գլխին նստել էիք և որին կավատի ծառայություն էիք անելու։ Բոլոր ձեր լսածների մեջ ամենակծու պատիժն անշուշտ այն է, որ դուք ձեր ծախսած բոլոր փողերը հետ եք դարձնելու։*

ՓԵՆ—*Լավ, թողենք այդ։ Ասպետ, դու այս գիշեր իմ հյուրս ես և թանապուրի ժամանակ կարող ես կնոջս վերան ծիծաղել, ինչպես նա քեզ վերա ծիծաղեց, ասա նորան, որ Սլենդերը նրա աղջկանը հետ կարգվել է արդեն։*

Տիկ. ՓԵՆ—(Մի կողմ)—*Այդ բանի մասին գիտնականները դեռ կասկած են հայտնում։ Թե Աննան իմ աղջիկն է, նա արդեն դոկտոր Կայուսի կինն է։*

Մտնում է Սլենդեր։

Սլենդեր—*Հեյ, ո՞ւր ես, քեզ հետ եմ, հայրիկ Փեճ։*

ՓԵՆ—*Ի՞նչ կա, որդի, ի՞նչ կա, իմ սիրելի որդյակ։ Վերջացրի՞ր գործդ։*

Սլենդեր—*Վերջացրի՞։ Գլոստր նահանգի բոլոր ազնվականները ողջով թող իմանան, թե չէ գրողն ինձ տանի։*

ՓԵՆ—*Ի՞նչն իմանան, իմ որդյակ։*

Սլենդեր—*Գալիս եմ Իթոն, օրիորդ Աննայի հետ պսակվեմ, դուրս է գալիս ի՞նչ՝ մին։ մենծ տղա է նրա տեղը։ Թե եկեղեցու մեջ չըլներ մինը ծեփելու էի։ Թե ես չէի հավատացել, որ դա օրիորդ Աննա Փեճն է, իմ ոտներս էլ բռնվին, ձեռներս էլ, դուրս է գալիս, որ դա փոշտի տղա է։*

Իվենս—*Տեր ամենակալ, ծո, պարոն Սլենդեր, ծո կո՞ւր ես, օր կերթաս մանչուն հետ կարգվիս կը։*

ՓԵՆ—*Ախ, որքան անախորժ բան է. բայց ի՞նչ ես կարող անես, դրա ճարը չկա։*

Տիկ. ՓԵՆ—*Սիրելի Գեորգ, մի նեղանալ։ Ես քո դիտավորությունները գիտեի, աղջկանս կանաչ շոր հագցրի։ Հիմա նա դոկտորին հետ երեցարանումն է ու արդեն կարգված։*

Մտնում է Կայուս։

Կայուս—*Ո՞ւր է* madame *Փաժ։ Իմ արև, զիս քաբեղ, ես կարգվեցա* garcon-*ի էտ, մանչի էտ։* Un paysan, *իմ արև, մանչ է։ Նա Անն Փաժ չե, իմ արև, զիս քաբեց։*

Տիկ. ՓԵՆ—*Ի՞նչ, մի՞թե կանաչ շորովը չէր ձեր տարածը։*

Կայուս—Qui, *իմ արև, ու մանչ է անիկա, ես պիտոր* tout *Վինձոր* alarmer *ընեմ։*

ՖՈՐԴ—*Զարմա՜նք բան. ո՞վ է տարել ուրեմն խեղական Աննա Փենին։*
ՓԵՆ—*Սիրտս գուշակում է։ Ահա՛ պարոն Ֆենտոնն էլ։*

Մտնում են Ֆենտոն և Աննա Փեն։

Ուրեմն, պարոն Ֆենտոն։
ԱՆՆԱ—*Թողություն, սիրելի հայրիկ, սիրելի մայրիկ, թողություն։*
ՓԵՆ—*Հիմա ասա՛ տեսնեմ, օրիորդ, ինչի՞ Սլենդերի հետ չես։*
Տիկ. ՓԵՆ—*Ասա տեսնեմ, աղջիկ, ինչի՞ դոկտորին հետ չես։*
ՖԵՆՏՈՆ—*Մի՛ք վախեցնիլ նրան այդպես, ես պատմեմ՝*
Դուք խայտառակ նրան կուզեիք պսակել.
Այդ կապի մեջ ոչ հակում կար և ոչ սեր։
Այժմ իմացեք. մեկ խոսք էինք մենք վաղուց
Եվ մեր կապը հիմա ոչ ոք չի խախտիլ։
Թե այդ մեղք էր օրհնյալ լինի այդպես մեղք,
Նա չէ կարող խաբեություն համարվել
Եվ ոչ պարտքի, խոնարհության եղծում է,
Որովհետև նա այժմեն իսկ արգելեց
Հազար ուրիշ չար ապագա մեղքերի,
Որ այդ բռնի պսակից պիտ ծագեր։
ՖՈՐԴ—*Մի՛ք այլայլվիլ, նույնն է, օգնել չեք կարող։*
Սիրո գործերն ասված է միայն որոշում՝
Հողը փողն է, կինը բախտն է ձեռք բերում։
ՖԱԼՍՏԱՖ—*Անչափ ուրախ եմ. չնայած որ ձեր բոլոր նետերը ինձ դեմ*
էիք միայն ուղղած, դարձյալ մեկն էլ է մոտովս անցավ, շփվավ։
ՓԵՆ—*Լավ, ճար չկա. քեզ էլ, Ֆենտոն, օրհնեցի.*
Ինչ որ փոխել չէ կարելի, թո՛ղ մնա։
ՖԱԼՍՏԱՖ—*Ծուռ է նետվում, երբ մութը տեղ մարդ որսա։*
Տիկ. ՓԵՆ—*Լավ, բարկանալ էլ չեմ ուզում, իմ Ֆենտոն,*
Աստված ուրախ օրեր ձեզ տա շատ ու շատ։
Սիրելի մարդ, թող ամենքն էլ մեզ հետ գան՝
Կըծիծաղենք վառ հընոցի առաջին.
Սըր Ջոն Ֆալստաֆ և ամենքն էլ։
ՓԵՆ—*Շատ բարի։*
Դուք ձեր խոսքը կատարեցիք, ով ասպետ,
Տիկին Ֆորդը պառկելու է Բրուկին հետ։

Գնում են։

— ՎԵՐՋ —

1910.

Ս. Պետերբուրգ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Շեքսպիրի կյանքը և ստեղծագործությունը

«Ռոմեո և Ջուլիետ» (Ողբերգության ժանրում աստիճանական զարգացման հարցի շուրջը)—Յուրի Շվեդով* *(Մոսկվա)* 7
Համլետի «Հանգիստը»—Հովհաննես Փիլիկյան *(Լոնդոն)* 33
Ողբերգությունից դեպի հեքիաթախաղի զարգացումն ու անընդմիջելիությունը «Ձմեռային հեքիաթում»—Ռոբերտ Վայման* *(Բեռլին, ԳԴՀ)* . . . 41
Շեքսպիրի գաղտնատույց փիլիսոփայության պատգամը «Փոթորիկ» պիեսում—Լյուսիեն Գիբար* *(Փարիզ)* 65
Ինչո՞ւ է Յագոն ատում Օթելլոյին—Վլադիմիր Ռոգով* *(Մոսկվա)* . . . 73
Շեքսպիրի մի անավարտ երկը—Նշան Մուրադյան 83

Շեքսպիրը և հասարակական միտքը

Հայ շեքսպիրագիտության սկզբնավորման հարցի շուրջը—Արշալույս Արշարունի *(Մոսկվա)* 93
Խ. Աբովյանը, Ֆ. Բոդենշտեդտը և Շեքսպիրի սոնետը—Սերգեյ Դարոնյան . 103
Ստեփանոս Նազարյանցը Շեքսպիրի մասին—Մուշեղ Նարյան 109
Ռուսական առաջին պիեսը Շեքսպիրի մասին—Յուրի Լևին* *(Լենինգրադ)* . . 115
Էջեր հայ շեքսպիրագիտության պատմությունից—Ռուբեն Զարյան . . . 126

Շեքսպիրի երկերի թարգմանության հարցերից

Շեքսպիրի վրաց թարգմանիչ Իվանե Մաչաբելին—Նիկո Կիասաշվիլի* *(Թբիլիսի)* 151
Մասեհյանի առաջին «Համլետը»—Էլեոնորա Վարդանյան 157
Արդյոք «Համլետի» մի նո՞ր թարգմանություն—Սիրարփի Ավագյան, Նաիրի Պանյավ 169
Նոր տվյալներ Մասեհյանի կյանքից—Վլադիմիր Վարդանյան . . . 176
Շեքսպիրի 66-րդ սոնետը և նրա հայերեն թարգմանությունները—Բյուրակն Անդրեասյան 184

Շեքսպիրը թատրոնում

Շեքսպիր. «Մեծ աղմուկ ոչնչից», Բենեդիկտ—Ռուբեն Սիմոնով* (Մոսկվա) . 213
Յագոյի դեմքն ու դիմակը (Զրույց Ավետ Ավետիսյանի հետ) 218
Մակբեթյան օրագիր (Պոլ Սկոֆիլդի դերափորձերը Պիտեր Հոլի բեմադրությամբ) Մարվին Ռոզենբերգ* (Բերկլի, Կալիֆորնիա) 225
«Վինձորի» գեր ասպետի անսպասելի կերպարանափոխությունը—Էրիկ Պայազատյան 267

Շեքսպիրը արվեստում

Համլետ, 1964,—Սուրեն Հասմիկյան 279
Գեորգ Յակուլովը և «Համլետը»—Սիմոն Ալաջալով* (Մոսկվա) . . . 296
Նկարիչ Ալեքսանդր Տիշլերը Շեքսպիրի մեկնաբան—Նոնա Ստեփանյան (Մոսկվա) 306
Չայկովսկու «Համլետ» նախերգանք-ֆանտազիան—Ժասմինա Բաղալյան . . 318

Հաղորդումներ և հրապարակումներ

Հովհ. Թումանյանի անավարտ և անտիպ մի հոդվածը—Հրապարակում և առաջաբան Արամ Ինճիկյանի 335
«Համլետի» մի անտիպ թարգմանություն—Հաղորդում Գոհար Ազնավուրյանի . 342
Մի մոռացված էջ Մասեհյանի կյանքից—Հաղորդում Վարազդատ Վարդանյանի 348
Վաղարշ Վաղարշյանի զրույցը Համլետի անձնավորման շուրջը—Հրապարակում և առաջաբան—Սոֆյա Անաստասյանի 350
Համո Բեկնազարյանը «Համլետի» բեմադրության մասին—Հրապարակում և առաջաբան—Արմիկ Խաչիկյանի 371
Շեքսպիրի կերպարները Ալեքսանդրապոլի թատրոնի էջերում—Հաղորդում Մուշեղ Նարյանի 372

Մատենագիտական ցանկեր

Շեքսպիրյան տարեգրություն (1966)—Նորա Էլրակյան 377
Մատենագիտական ցանկ (1966)—Նորա Էլրակյան 379

Հավելված

«Վինձորի ուրախ կանայքը». կատակերգություն Շեքսպիրի, թարգմանություն Վարդգես Սուրենյանցի 385

Աստղանիշ հոդվածները ռուսերենից հայերենի թարգմանել են Էմանվել Մանուկյանը, Սուրեն Խաչատրյանը և Վադիմ Մելիքսեթյանը, գերմաներենից՝ Դորա Սակայանը, ֆրանսերենից և անգլերենից՝ Հայկ Գասպարյանը։

СОДЕРЖАНИЕ

Жизнь и творчество Шекспира

«Ромео и Джульетта» (К вопросу об эволюции в жанре трагедии)—*Юрий Шведов* (Москва) 7
«Покой» Гамлета—*Ованес Пиликян* (Лондон) 33
Путь от трагедии к сказочной феерии и беспрерывность в «Зимней сказке»—*Роберт Вейман* (Берлин, ГДР) 41
Философия Шекспира в «Буре», доступная лишь посвященным—*Люсьен Гитар* (Париж) 65
Почему Яго ненавидит Отелло?—*Владимир Рогов* (Москва) 73
Об одном неоконченном произведении Шекспира—*Ишан Мурадян* . . . 83

Шекспир и общественная мысль

К вопросу о возникновении армянского шекспироведения—*Аршалуйс Аршаруни* (Москва) 93
Х. Абовян, Ф. Боденштедт и сонет Шекспира—*Сергей Даронян* . . . 103
Степанос Назарянц о Шекспире — *Мушег Нарян* 109
Первая русская пьеса о Шекспире—*Юрий Левин* (Ленинград) 115
Страницы из истории армянского шекспироведения—*Рубен Зарян* . . . 126

Вопросы перевода произведений Шекспира

Иванэ Мачабели—грузинский переводчик Шекспира—*Нико Киасашвили* (Тбилиси) 151
Первый «Гамлет» Масеяна—*Элеонора Вартанян* 157
Новый ли перевод «Гамлета»?—*Сирарби Авакян, Наири Пахлав* 169
Новые сведения о жизни Масеяна—*Владимир Вартанян* 176
66-ой сонет Шекспира и его армянские переводы—*Бюракн Андреасян* . 184

Шекспир в театре

Шекспир. «Много шума из ничего». Бенедикт— *Рубен Симонов* (Москва) 213
Лицо и маска Яго (беседа с Аветом Аветисяном) 218
Макбетовский дневник (Репетиции Пола Скофилда под руководством Питера Холла)—*Марвин Розенберг* (Беркли, Калифорния) 225
Неожиданное превращение толстого рыцаря из «Виндзорских кумушек»—*Эрик Паязатян* 267

Шекспир в искусстве

Гамлет, 1964—*Сурен Асмикян* 279
Георгий Якулов, «Гамлет»—*Семен Аладжалов* (Москва) 298
Художник Александр Тышлер—интерпретатор Шекспира—*Нонна Степанян (Москва)* 306
«Гамлет» увертюра-фантазия П. И. Чайковского—*Жасмина Бадалян* . . 318

Сообщения и публикации

Незаконченная и неопубликованная статья Ов. Туманяна—публикация и предисловие *Арама Инджикяна* 335
Об одном неизданном переводе «Гамлета»—сообщение *Гоар Азнавурян* 342
Забытая страница жизни Масеяна—сообщение *Вараздата Вартаняна* . 348
Беседа Вагарша Вагаршяна об образе Гамлета—публикация и предисловие *Софьи Анастасян* 350
Амо Бекназарян о постановке «Гамлета»—публикация и предисловие *Армик Хачикян* 371
Образы Шекспира на страницах Александропольского словаря—сообщение *Мушега Наряна* 372

Библиографические списки

Шекспировская летопись (1966)—*Нора Элбакян* 377
Библиографический список (1966)—*Нора Элбакян* 379

Приложение

Комедия Шекспира «Виндзорские кумушки», перевод *Вардкеса Суренянца* 385

CONTENTS

Shakespeare's Life and Works

„Romeo and Juliet" (On the Question of Evolution in Tragedies)—*Yuri Shvedov* (Moscow) 7
„The Rest" of Hamlet—*Hovhannes Piliguian* (London) 33
From the Tragedies to the Romances: Growth and Continuity in „The Winter's Tale"—*Robert Weimann* (Berlin, G. D. R.) 41
Shakespeare's Esoteric Philosophy in „The Tempest"—*Lucien Guitard* (Paris) 65
Why Does Iago Hate Othello?—*Vladimir Rogov* (Moscow) 73
An Unfinished Work of Shakespeare—*Neshan Mooradian* 83

Shakespeare and Public Thinking

On the Origin of Armenian Shakespearean Studies-*Arshaluys Arsharouni* (Moscow) 93
Kh. Abovian, F. Bodenstedt and Shakespeare's Sonnet—*Sergey Daronian* 103
Stepannos Nazariants on Shakespeare—*Moushegh Narian* 109
The First Russian Play about Shakespeare—*Yuri Levin* (Leningrad) . . . 115
Leafing Through the History of Shakespearean Studies in Armenian—*Rouben Zarian* 126

Highlighting Translations of Shakespeare's Works

Shakespeare's Georgean Translator Ivane Machabeli—*Nicko Kiassashvili* (Tbilisi) 151
Massehian's First Translation of „Hamlet"—*Eleanor Vardanian* 157
A New Translation of „Hamlet"?—*Sirarpie Avaguian, Nairi Pahlav* 169
New Facts from H. Massehian's Life—*Vladimir Vardanian* 176

Shakespeare's Sonnet 66 and Its Translations into Armenian—*Byurakn Andreassian* 184

Shakespeare and the Theatre

Shakespeare. „Much Ado About Nothing". Benedict—*Rouben Simonov* (Moscow) 213
Iago's Face and Mask (A Conversation with Avet Avetissian) 218
A Macbeth Journal: Peter Hall Rehearses Paul Scofield—*Marvin Rosenberg* (Berkeley, California, U. S. A.) 225
The Unexpected Transfiguration of the Fat Knight of Windsor—*Erik Payazatian* 267

Shakespeare and the Arts

Hamlet, 1964—*Souren Hasmikian* 279
George Yakoulov and „Hamlet"—*Simon Alajalov* (Moscow) 298
The Painter Alexander Tishler as an Interpreter of Shakespeare—*Nona Stepanian* (Moscow) 306
Tchaikovsky's Prelude-Fantasia „Hamlet"—*Jasmine Badalian* 318

Publications

An Unfinished and Unpublished Article by H. Toumanian—Compiled and Prefaced by *Aram Injikian* 335
An Unpublished Translation of „Hamlet"—*Gohar Aznavourian* 342
A Forgotten Page from Massehian's Life—*Varazdat Vardanian* 348
Vagharsh Vagharshian on the Personification of Hamlet—Compiled and Prefaced by *Sophy Anastassian* 350
Hamo Beknazarian on Staging „Hamlet"—Compiled and Prefaced by *Armik Khachikian* 371
Shakespeare's Characters in the Alexandrapol Dictionary—*Moushegh Narian* 372

Bibliographical Lists

Shakespeare Annals (1966)—*Nora Elbakian* 377
Bibliography (1966)—*Nora Elbakian* 379

Addendum

Shakespeare. „The Merry Wives of Windsor"...Translated by Vardges Sourenlants 385

ՆԿԱՏՎԱԾ ՎՐԻՊԱԿՆԵՐ

Էջ	Տող	Տպված է	Պետք է լինի
39	8 վ.	երբեմն չկա	երբեք չկա
43	2 ն.	(1508)	(1588)
45	12 վ.	1960 թ.	1600 թ.
113	3 ն.	(1849—1896)	(1849—1891)
174	12—14վ.	Սուրխանյանցի	Սուլխանյանցի