

# ԼԻՐԸ ԵՎ «ԽԵՂՃ ՄԵՐԿ ԱՂՔԱՏՆԵՐԻ» ՊԱՏԿԵՐԸ

(Շեֆսպիրյան ողբերգության էկրանավորման սահմանները)

«Լիր արքա» (ռեժիսոր Գրիգորի Կոզինցև) ֆիլմի քննությանը նըվիրված սույն հոդվածում կշռափենք մի շարք հարցեր, որոնք կբացահայտեն ֆիլմի և դրամատուրգիայի միջև եղած առնչությունները՝ որպես թատերական և կինոարվեստների փոխհարաբերության խնդիր ընդհանրապես: Հուսով ենք այս հարցադրումով տալ բազմակողմանի մի բացատրություն ողբերգության էկրանային, ինչպես և գիտական մեկնաբանության տեսակետից, քանի որ շեֆսպիրյան տեքստին մշտապես անդրադառնալու ռեժիսորի եղանակը, նույնիսկ Պաստերնակի թարգմանության միջոցով հնարավորություն է տալիս որոշակի իմաստով ավելի խոր ըմբռնել Շեֆսպիրի երկի առանձնահատկությունները: Որպեսզի ֆիլմը ճանաչվի Շեֆսպիրի մեկնաբանության և ձևավորման օրինական միջոց, չպետք է էկրան հանվի միայն դրամայի լեզուն, այլ պետք է գտնվի նաև ֆիլմի յուրահատուկ լեզուն: Կատարելության կարելի է հասնել օպտիկական և ակուստիկական արտահայտչամիջոցների յուրահատուկ կապի և դրանց ամբողջական կիրառման շնորհիվ: Նշված գործոնները կախված են նաև կինոխցիկի դիրքից, շարժումից, ուղղությունից, լուսավորվածությունից, ինչպես և արտասանված բառից: Գրիգորի Կոզինցևը գտել է ֆիլմի լեզուն և, օգտվելով կինեմատոգրաֆիայի յուրահատուկ միջոցներից, տվել մի այնպիսի պատկերավոր մեկնաբանություն, որը ինչպես թատերական մեկնաբանության, այնպես էլ մեր ժամանակներում ողբերգության գիտական ըմբռնման համար մեծ հետա-

քրքրութիւնն է ներկայացնում: Այս մեկնաբանութիւնն այնքան բազմակողմանի, խոր և հիմնավոր է, որ ֆիլմի քննութիւնը նվիրված մի հոգովածով դժվար է ընդգրկել, ուստի սահմանափակվենք ողբերգութիւնն էկրանավորման էական մի առումը դիտարկելով:

1

Այս առումը վերաբերում է հերոսի ու հասարակութիւնն փոխհարաբերութիւնը, հատկապես ժողովրդի դերին և, ըստ այսմ, ժողովրդական տարրերի դերին՝ մի հարց, որը սույն ողբերգութիւնն մեջ հատկապես ակնբախ է ու քննութիւնն արժանի այն պատճառով, որ պատմականութիւնն ու արդիականութիւնն դիալեկտիկական շատ շուշափելի է «Լիր արքայում»: Մի հարց, որը կարևոր է այս երկը բնորոշող պատմական որակի ու նշված գործոնի գեղարվեստական նշանակութիւնը հասկանալու համար:

Ես կկամենայի նախ ուշադրութիւն դարձնել շորս կամ հինգ հիմնական սկզբունքների վրա, որով այս ողբերգութիւնն ժողովրդական հենքը դրամատիկական, նյութական, կառուցվածքային ու թատերական, ինչպես նաև ձևատեղծման առումով ստանում է մեծ դեր և ծավալումն նշանակութիւն:

Առաջին — Ահա ժողովրդական բանահյուսութիւնը, որը մեզ հաղորդվել է Սպենսերի, Հոլինշեդի, Հիգենսի և Շճմարիտ պատմական քրոնիկ Լիր արքայի մասին»-ի միջոցով, մի պատմութիւն ծիր թաղավորի մասին, որն ուներ երեք դուստր, ավագները ապերախտ և ընչաքաղց, կրտսերը մաքուր և հավատարիմ, սակայն չճանաչված: Ժողովրդական հեքիաթին հատուկ պարզեցումը և կրճատումը, հոգեբանական հիմնավորման մեջ նկատելիորեն ավելի է ուժեղացվել Շեքսպիրի կողմից՝ Վերածնութիւնն անմիջական աղբյուրների բնույթից անկախ: Սա հատկապես լավ է երևում ողբերգութիւնն առաջաբանում, Կորդելիայի լուութիւնն, Լիրի զայրույթի ու անեծքի, նրա հանկարծակի ինկադարութիւնն, ինչպես նաև հոգեբանական այլ մոտիվների մեջ:

Երկրորդ — էպիկական լծորդված՝ ընթացքի մեջ է դրվում ժողովրդական բանահյուսութիւնը, վերջինիս համապատասխան էլ՝ դիմակավորման մոտիվը, դերի ու դերակատարի միջև եղած կապը Շեքսպիրի մյուս ողբերգութիւնների համեմատ ձեռք է բերում դրամատուրգիական եղակի նշանակութիւն: Զգեստավորված և դիմակավորված

կերպարները խաղում են առաջին գործողության շորորդ տեսարանից ըսկրսած՝ ինչպես թեմայի, այնպես էլ գործողության ներկայացման համար բացառիկ նշանակություն ունեցող դերերում: Դրանք հենց զգեստավորման պայմանականությամբ գործող կերպարներ են, ինչպես Քենտրե և Էդգարը, որոնք ուղեկցում են արքային դեպի թշվառություն կամ երկրորդական գործողության հատուկ նախադրյալներից ելնելով՝ կատարում են այս կամ այն դերը: Դրամատուրգիական այս պայմանականությունները կատարված են ոչ միայն ժողովրդին մոտ կերպարների դիրքորոշմամբ, այլև պայմանավորվում և արտացոլվում են դրամատիկական խոսքում, որն ընդգրկում է բուն ժողովրդական բառապաշարից, արտահայտչաձևերից և ոճական այլ միջոցներից վերցված տարրեր, ինչպես, օրինակ, առած և անախրոնիզմ: Սրանք վերաբերում են նախ էդմոնդի դերի այն մասերին, որտեղ նա խայթիչ ծաղրով նահապետական մտածելաձևերի հաստատուն արժեքների դեմ ուղղված կոչ է անում:

Երրորդ — Այս կապակցությամբ հիշարժան է նաև ողբերգության կառուցվածքային սկզբունքը, քանի որ այստեղ գերիշխում է դրամայի ոչ թե կլասիցիստական, այլ ժողովրդական ավանդույթից սերված կառուցվածքը: Այս իմաստով, գլխավոր և երկրորդական գործողությունների բաժանումը, — գլխավոր և երկրորդական գործողություն բառիս բուն իմաստով, — առկա է հենց այս երկի մեջ, և Շեքսպիրի մյուս ողբերգությունների հետ ոչ մի ընդհանրություն չունի: Երկու գործողությունների փոխադարձ ստորադասումն այստեղ այնպիսին է, որ երկուսի մեջ էլ երաշխավորված է ժողովրդական արտահայտությունների և ժողովրդական ասացողների մշտական առկայությունը: Երկրորդական գործողության մեջ էդմոնդը հինգ անգամ ծաղրում է «legitimate» (I, 2, 16—21) բառը: Երբ նա հասնում է բարձր կոչումի և դիրքի, ապա ժողովրդին մոտիկ նրա դիրքը փոխարինվում է էդգարով, որը որոշում է «To take the basest and most poorest shape» (II, 3, 7), ինչպես և զրլ-խավոր՝ գործողության մեջ խելագարը կարող է հեռանալ հենց այն պահին, երբ խմբի (խորի) ընդհանրացնող դերն իր վրա է վերցնում «խելագար» դարձած Լիրը՝ որպես «natural fool of fortune» (IV, 6, 192):

Զորրորդ — Առանձնակի ուշադրության է արժանի ժողովրդական կերպարների պատկերումը և նրանց դրամատիկական դերը: Սա վերաբերում է նախ և առաջ ողբերգական կոնտեքստում արտակարգ խոր և լայն պատկերված խելագարի, ինչպես նաև խեղճ Թոմի դերին, որը (բխելով ժողովրդական թատրոնի խեղկատակային և դիմակավորված

կերպարների ավանդույթից) դառնում է խորթացված թշվառության պատկեր, հալածված գյուղացի և մուրացկան. նա «գյուղից-գյուղ մտրակահարվում է շղթաների մեջ, ճիպոտահարվում և վերջապես բանտ է ընկնում, ուտում է լողացող գորտ, դողոշ, խմում է «լճացած ջրափոսի դեղին ջուրը»: Ավելի հաճախ, քան ուրիշ երկերում, թագավորի կողքին կանգնած է խեղկատակը, և մուրացկանն ու կոմսի որդին դիմորդվում են որպես մեկ դրամատիկական դերի երկու տարբեր դեմքեր: Դրա միջոցով ժողովրդական կերպաբանները ոչ միայն լրացուցիչ հեռանկարների պատկերման խմբային (խորային) դեր են ստանում, ինչպես գերեզմանափորները «Համլետում», պահակները «Մակբեթում», պարտիզպանը «Ռիչարդ Ներկորդում», այլև նրանց վարքն ու բարքը մտցվում են գործողության մեջ և մասամբ համապատասխանում են գործողությանը: Կույր Գլոստերին ուղեկցող խեղճ Թոմը պալատական Օսվալդի համար դառնում է «լկտի գյուղացի» («bold peasant», IV, 6, 232), որն այնքան քաջություն ունի, որ ընդդիմանում է պալատականին ու սպանում նրան: «Լկտի գյուղացու» այս արարքը Շեքսպիրի մոտ ուժեղ շեշտվում է Թոմի ժողովրդական գավառաբարբառի միջոցով և արձագանք գտնում սպասավորի դիմադրության մեջ, որը ելնում է դաժան հերցոգ Կորնվալի դեմ և իր կյանքը վտանգի ենթարկելով՝ փորձում է պաշտպանել շղթայական Գլոստերին. «Ինչ-որ գյուղացի ապստամբում է» «A peasant stand up thus» (III, 7): Մի հասարակ գյուղացի ի կատար է ածում իշխողի դատը: Կորնվալի մահը, սակայն, դառնում է երկու քույրերի խարդավանքը վճռող պահ, Օսվալդի մահը բացահայտում է նրա դավաճանությունը և էդվարդի երկու դերերի իմաստը: Այս երկու հանգամանքը միասին բացահայտում են երկու հզոր թվացող հակառակորդների վերջնական կործանումը:

Վերջապես, գլխավոր հերոսների կազմավորումն ուղեկցվում է ինքնին «տարօրինակ փոխակերպումներով» «strange Mutations» (IV, 1, 11) դեպի խեղճ, մերկ թշվառների պլեբեյական աշխարհ: Սա վերաբերում է ոչ միայն էդգարին, այլև Գլոստերին և Լիորին: Վերջինս, խելագար վիճակում, իրենից ներկայացնում է «A sight most pitiful in the meanest wretch» (IV, 6, 206): Արքայական հերոսը ինքն է մուրացկան դառնում: Ժողովրդի հեռանկարը և կենսափորձը բաժանում է նաև զբլխավոր կերպարը: Այսպիսով, այդ երկու կերպարների ինքնին հասկանալի հարցը հանգեցվում է հարստության արդարացի բաժանմանը, և ամբողջ ողբերգության թեման դառնում է աշխարհի փորձն ու ճանաչողու-

թյունը, հասարակության, և սրանով պայմանավորված անհատ-հերոս-ների ազնվացման ու վերափոխման՝ դրամայի մեջ արմատավորված խոր թեման: Դրա համար էլ լիրի՝ որպես թագավորի աղետը միաժամանակ մարդկության աղետն է:

Poor naked wretches, wheresoe'er you are,  
That bide the pelting of this pitiless storm,  
How shall your houseless heads and unfed sides,  
Your loop'd and window'd raggedness, defend you  
From seasons such as these? O! I have ta'en  
Too little care of this! Take physic, pomp;  
Expose thyself to feel what wretches feel,  
That thou mayst shake the superflux to them,  
And show the heavens more just,

(III, 4, 28—36)

Խեղճ, մերկ աղքատներ, ուր էլ որ լինեք՝  
Այս ժանտ մրրիկից մտրակված, տանջված,  
Ի՞նչպես կարող եք ձեր անտուն գլխով  
Եվ սովալլուկ ձեր ստամոքսով  
Եվ պատառոտված ցնցոտիներով  
Պատասպարել ձեզ այսպիսի օդից:  
Օ՛հ, ես այդ մասին շատ քիչ եմ խորհել,  
Դեղ խմիր, ճոխություն, կըրիր մի անգամ՝  
Ինչ որ կրում են չքավորները,  
Որ դու էլ թափ տաս քո ավելորդը  
Խեղճերի համար, և ցույց տաս նրանց  
Գեթ մի ավելի ողորմած երկինք:  
(Թարգմ. Հովհ Մասեհյանի):

Այժմ պարզվում է, որ ողբերգության մեջ այսպիսի շեշտված ժողովրդական տարրը մարմնավորվում է ոչ միայն պիեսի դրամատուրգիական կառուցվածքի, լեզվի կամ նրա կերպարանավորման մեջ, այլև վերաբերում է ողբերգության արտահայտչաձևին՝ որպես ամբողջություն:

Ողբերգության ձևը, որը հարստացվում է ժողովրդական բանահյուսությամբ, և նրա բովանդակությունը, որը տրված է ժողովրդական ճըշ-

մարտացիությամբ ու աշխարհաճանաչողությամբ, այստեղ մտնում են մի ավելի խոր հարաբերակցության մեջ: Վերջինս ավելի ցայտուն է արտահայտված գլխավոր հերոսների գործունեության և ողբերգության կենտրոնական թեմաների մեջ: Մեծ հեղաշրջումների, այն «խառը անկարգությունների» («ruinous disorders», I, 2, 119) բանաստեղծական սրումով նորից են դրվում աշխարհայացքային հարցեր՝ մարդու հասարակական բնավորության և ամբողջականության, նրա «որտեղից և ուր»-ի, մարդկության փոփոխվող պահանջների վերաբերյալ: «Մարդը մի՞թե ավելին չէ, քան սա...», — նետում է կիրը ցրտահարված խեղճ Թոմի ուղիղ երեսին: Ո՞րն է այս աշխարհում «մուրացկանը», «վարձակալը» և «դահիճը»: Ո՞վ է գողը, ո՞վ՝ դատավորը: Ի՞նչ է հեղինակությունը: Այս հարցերի պատասխանները հասկացություններով չեն ձևակերպվում, բայց բանաստեղծական ճշմարտության հիմքը Շեքսպիրը գտնում է կյանքի, ժողովրդի և կենսափորձի մեջ:

## 2

Այստեղ պարզվում է, որ ողբերգության գլխավոր թեմաներն ամուրկապված են Վերածնության դարաշրջանի ժողովրդական թատրոնի դրամատուրգիական և լեզվական արտահայտչաձևերի հետ, որոնք, սակայն, ֆիլմը, որը բոլորովին այլ նախադրյալներից է օգտվում, պարզապես չի կարող վերարտադրել: Քանի որ ողբերգության նյութը ուրիշ ոլորտում է դրվում, էկրանավորումը չի կարող շեքսպիրյան թատրոնի պայմանականությունները որպես նախադրյալ օգտագործել, ինչպես և չի կարող եղիսաբեթյան բեմահարթակի հետ ժողովրդի ունեցած կապերը նորոգել: Ընդհակառակը, Գրիգորի Կոզինցևի էկրանավորման ըստեղծագործական միտքը հղնում է այն բանից, որ շեքսպիրյան բանաստեղծական հյուսվածքը գրքի էջերից տեղափոխվի էկրան և բեմը մղվի երկրորդ պլան: Շեքսպիրյան բեմական արտահայտություններից ոչ մեկը չպետք է անցնի ֆիլմ: Այս առումով՝ Շեքսպիրյան բնավորությունները և ճակատագրերը պետք է պատկերվեն համոզիչ կերպով, իրական և ոչ օտարացած: Ռեժիսորը լուծում է ֆիլմի շարժուն պատկերների և դրամատիկական լեզվի խոսքերի միջև եղած գլխավոր հակասությունը: Խոսքով արտահայտված և հանդիսատեսին ուղղված «բեմական արտահայտությունը» ֆիլմային իրականացում է ստանում:

Մի օրինակի վրա փորձենք պարզել, թե ինչպես է կինոնկարը ողբերգության ժողովրդական ըմբռնումը տեղափոխում մի այլ ոլորտ, շրջանցելով պատմական բեմականացման արտահայտչականությունը, որը կարող է պարզաբանել ձևի և մեթոդի վերաբերյալ մի օրինակ: Սա հիմնականում հաջողվում է այն բանով, որ կինոնկարը գտնում է մի հանգուցալուծում, բայց որի «խեղճ մերկ թշվառները», որոնց մասին խոսում է լիրը, հայտնվում են նկարի ֆաբուլայի վճռական կետերում իբրև պատկերներ և կապված են գործողության ողջ ընթացքի և լիրի կերպարի զարգացման հետ: Առաջին հայացքից մուրացկանների և գյուղացիների երևացող պատկերները թվում են աննպատակ ու ամենուրեք թափառող:

Սակայն նրանց հայտնվելը շորս գլխավոր կետերում իրականում պայմանավորված է գլխավոր գործողության ընթացքի և ողբերգության հիմնական թեմայի ծավալման հետ:

Նախ, առաջին կետում գյուղացիները և մուրացկանները համընդհանուր թափառումով սկսում են ֆիլմի գործողությունը, որը տեական ու տպավորիչ ներկայացման շնորհիվ անմիջապես լեյտմոտիվային որակ է ստանում և պատրաստում է հալածված ու թափառական հերոսների՝ լիրի և Գլոստերի դեգերումները: Սակայն գյուղացիների լեյտմոտիվային շափաղանցված սկզբնական թափառումը աննկատելիորեն վերածվում է մի նպատակադրված, գործողության հետ կապված դեգերման մի ուժգնացող հոսանքի, որը շրջանակում է թագավորական դահլիճ:

Այստեղ կայանում է ամբողջ դարպասների մոտ բարձր կանգնած լիրի և ժողովրդի առաջին հանդիպումը: Վերջինս խոնարհված է տիրակալի թվացող անմատչելիության առջև, լիրը կանգնած է իր իշխանության գագաթնակետին և արքայական ժառանգության բաժանման հարցն է դնում ժողովրդի առաջ, տիրակալի մոլորեցումը և մասսայի կույր հարգանքը համընկնում են իրար:

Երկրորդ հանդիպումը տեղի է ունենում խրճիթում, փոթորկի ծայրահեղ մղնեցության պահին, երբ լիրն իր դժվարին ճանապարհին իշխողի արժանիքներից արդեն մարդկային արժանիքին էր հասել և աղքատ, անտուն Թոմի կողմից որպես «unaccommodated man» (III, 4, 106) «անօթեան» մարդ է ճանաչվում. նա պատառոտում է իր հագուստները և պատվո նշաններ՝ որպես «ավելորդություններ»: Անօթեանների ներկայությունը խրճիթում և, դրանով իսկ, լիրի հետ նրանց երկրորդ հանդիպումը նախապատրաստված է էդգարի փախուստով, որը հետա-

պընդման ճնշման տակ և որպես մի խեղճ Թոմ՝ միանում է այնպիսի իրավագուրկների խմբերի, որոնց շրջապատում նա իրեն համարում է պաշտպանված չարաղետ անարդարությունից: Նրանց հանդես գալը և խրճիթում թաքնվելը շեքսպիրյան տեքստի մեջ ձևական չեն, նրանք ուղղակիորեն համապատասխանում են լիրի խոսքերին՝ «Poor naked wretches», — խեղճ մերկ թշվառներ, որոնք սովալլուկ և ցնցոտիներով կարող են ժանտ մրրիկի հարվածները տանել: Այս խոսքերը, որ Շեքսպիրի մոտ մենախոսության ձև ունեն, ֆիլմում գտնում են իրենց կինոպատկերային և իլյուստրատիվ համարժեքը, որը մենախոսության ճարտասանական և դրամատուրգիական ֆունկցիան փոխարինում է բառի և պատկերի ֆիլմային միասնությամբ: Լիրի մտավոր եզրակացությունը («Expose thyself to feel what wretches feel») «Ներշնչել իրեն զգալու այն, ինչ թշվառներն են զգում», ուղեկցվում է և ամփոփվում մի տեսողական գործողությամբ, որը ես կցանկանայի անվանել բանաստեղծական մենախոսության պատկերային համահարաբերական: Մերկ թշվառներին ուղղված լիրի հայացքը, ինչպես և առաջին տեսարաններում, նկարահանված է վերևից. նրա հայացքը վերստին նշանակում է վճռական մի նալվածք դեպի ցած, դեպի ամբողջ: Քանի դեռ նա բազմությունը նայում է ամբողջ պարիսպներից, նա դեռ արքա է, իսկ խրճիթում ինքն էլ անմիջականորեն մոտ լինելով և ապրելով թշվառների հետ, ինքնօտարված կանգնում է օտարականների շարքում: Նա դեռ շքախումբ ունի՝ դիմակավորված քննադատ, խենթը և որոնող Գլոստերը, նա դեռ թեթևակի բարձրացված դիտողի դիրք ունի, և խրճիթում դեռևս չի զգում իրեն իբրև հավասարը հավասարների մեջ: Կինոնկարում մուրացկանների շարժման հետ լիրի նույնացումը միայն երրորդ հանդիպման ժամանակ է կատարվում, որը, փաստորեն, այլևս «Հանդիպում» չէ, քանի որ արդեն կադրի առաջին տեսարանում նա խելագարված հերոս է միայն, բոլոր ուղեկիցներից լքված և հանդես է գալիս այն մուրացկանների թրվում, որոնց հետ հանդիպում է նաև կույր Գլոստերը: Պիեսի այս գազաթնակետում, երբ հիմնական և երկրորդական գործողության զլխավոր հերոսները՝ իրենց զավակներից դավաճանված և հալածված երկու հայրերը կանգնում են դեմ-դիմաց, հանդես է գալիս լիրը՝ զբլտված ճիշտ այնպես, ինչպես և մյուս թշվառները, որպես հավասարը հավասարների մեջ:

Լիրի լուանկարչորեն շեշտված կապը անօթևանների շարժման հետ ավելի ուժգին է արտացոլվում կինոխցիկի գնահատող և պարզաբանող

ընդմիջարկությամբ: Այն սերտորեն կապվում է Լիրի և Գլոստերի հետադա երկխոսության հետ, որտեղ հարց է դրվում իրավունքի և «authority»-ի (հեղինակության) մասին, և պատասխանը տրվում է ճնշված մուրացկանի տեսանկյունից, որի վրա հաշում է վարձակալի շունը: Երկխոսության մեջ «հեղինակության» իմաստի մասին դրված հարցը (պաշտոնավոր շանը հնազանդվում են) հարստացվում է էկրանացված գործողության միջոցով: Բանաստեղծական պատասխանը չի տրվում հասարակ կերպով, այն կինոնկարի պատկերների միջոցով ողջ գործողության հետ առնչվող փոխաբերական համապատասխանություն է գտնում: «Handy dandy» ասում է Լիրը, տեղերը փոխված են՝ ո՞վ է դողը, ո՞վ է դատավորը: Կինոխցիկը չի ներկայացնում լեզվական պատկերը, նա ցույց չի տալիս, թե ինչպես գրեթե իշխող դատավորը շարժւում է թշվառ գողին, նա չի էկրանավորում խոսքը, այլ էկրանավորում է խոսքի և գործողության ընդարձակված կապակցությունը: Նրա օպտիկական դիրքը հետևում է գործողությանն ուղղված «handy dandy» մեթոդին, տեղերը փոխված են՝ ո՞վ է այստեղ մուրացկանը, ո՞վ՝ թագավորը:

Բանաստեղծական խոսքի ֆիլմային համարժեքը դրանով ստանում է թեմատիկ նշանակություն, որը վերաբերում է ոչ միայն շարունակվող երկխոսությանը, այլև տեսարանին և, բացի դրանից, ամբողջ դրամային: Այս նույնը վերաբերում է նաև հերոսի և ժողովրդի չորրորդ տեսանկյունի կապին: Այդ կապն առաջանում է այն վայրկյանին, երբ արքան Կորդելիայի հետ միասին փախչում է թշնամու հետապնդումից: Կինոխցիկը ցույց է տալիս փախչող բազմություն, որոնց մեջ են Լիրն ու Կորդելիան՝ նույնքան կեղեքված, ինչպես և փախչող ժողովուրդը, պատերազմից ու ավերումից նույնքան տառապած, ինչպես և ժողովուրդը:

Այս օրինակները վկայում են, որ պատկերի մեջ կրկին երևացող բազմությունը չպետք է ընկալել որպես սոցիալական հենք կամ պատկերավոր միջնորդ: Ողջ կինոնկարի ընթացքի մեջ ներմտծված այս հատվածը ծառայում է ողբերգության գլխավոր թեմայի իրականացմանն ու մեկնաբանմանը: Եվ քանի որ «poor naked wretches» (խեղճ մերկ աղքատներ), էկրանացված պատկերները փաստորեն չեն ներկայանում որպես տեսանկյունի հավելում, նրանք ստեղծում են խոր կապ ժողովրդի հասարակական շարժման և հերոսի՝ որպես անհատի, զարգացման միջև: Դրամայում ինքնին հասկանալի անհատի և հասարակության դիալեկտիկան ասեղծվում է ֆիլմի օրենքների համաձայն, պատմության փորձի

հիման վրա՝ շրջանցելով եղիսաբեթյան «բեմական արտահայտության» միջոցները:

Ինչպես կինոխցիկն է որսում «անիրավացի» կյանքի բազմաձայնությունը և «թշվառության հրապարակն» ու «տեսանելի խումբը» և կապակցում ընդհանուր իրողության հետ, այնպես էլ բնության պատկերը (լուսանկարը) ծառայում է որպես դրամատիկական արտահայտության (ֆիլմային համարժեք) Դրանով բնության պատկերը ստանում է մի նրշանակություն, որը ֆիլմի լեզվին փոխաբերական որակ է տալիս: Երբ մեռած է Կորդելիան, կինոխցիկը շրջվում է դեպի հոսող գետի ալիքները: Շարժումը, որ ֆիլմի սկզբում սկսում է թափառող ժողովուրդը, վերջում չի ընդհատվում: Այստեղ էկրանացված բնությունը ստանում է բանաստեղծական նշանակություն ունեցող փոխաբերական համարժեք: Լիրի անսահման վիշտը հարաբերակցվում է բնության հավերժական շարժումների հետ: Ֆիլմի արտահայտությունը, ինչպես նաև դրամայինը՝ ողբերգական է, բայց ոչ նիհիլիստական: Հերոսի ճանապարհն ընթանում է դեպի «խելագարություն», բայց «խելագարությունը» չի վկայում ջրնորվածություն, այլ ճշմարիտ իրականության ավելի խոր խմացություն:

Այն ժամանակ, երբ բազմիցս նկարահանված գետը խիստ պայմանական է և անմիջականորեն հիշեցնում է այս ողբերգության գրեթե բոլոր հերոսների մշտական թափառումների, նրանց մշտապես ճանապարհի վրա լինելու մասին, էկրանացված բնությունը դառնում է շեշտված առարկայական համարժեք՝ դրամատիկական-բանաստեղծական ձևավորման համար: Այն բանից հետո, երբ Լիրին արհամարհում են դուստրերը, Գլոստերին դավաճանում է հարազատ որդին, մեռնող Կորնվալին խաբում է Ռեգանը, կինոխցիկը շրջվում է բեմից և կարճ հաջորդականությունում ցույց է տալիս վայրի կենդանիներ՝ գայլեր, արջեր, վարազներ, վայրի ձիեր՝ նորից բուռն շարժման մեջ: Այս բնապատկերի փոխաբերական որակը ակնհայտ է, գործողության հետ ֆունկցիոնալ հարաբերակցությունը ֆիլմում ստեղծում է անմիջականորեն փոխակերպված բանաստեղծական լեզվապատկերներ, այսպես կոչված, դրամատիկական տեքստի պատկերայնություն, որը Շեքսպիրի դրամաների կառուցվածքի էական տարրերից մեկն է: Սցենարում շեքսպիրյան լեզվի արտահայտչամիջոցների հետ վարվելով շատ խոհմաբար, գրեթե խնայողաբար, ֆիլմը այստեղ ևս ընտրել է այն, ինչ նրան համապատասխանում է իբրև արվեստի սպեցիֆիկ տեսակ: Ըստ ժան Կոկտոյի, պետք է ձգտել հասնելու ոչ թե պոեզիային ֆիլմի մեջ, այլ ֆիլմի պոե-

զիային: Կինոնկարը չի ներգործում որպես դրամատիկական խոսքի իլյուստրացիա և խոսքն էլ պատկերի լուսանկարչական մեկնաբանությունը չէ, այլ ֆիլմի լավագույն տեսարաններում խոսքը և պատկերը մի նոր միասնություն են կազմում:

\* \* \*

Ուրիշ շատ օրինակներ ևս կարող են վկայել ռեժիսորի ակնհայտ հաջողությունը շեքսպիրյան ողբերգության էկրանային հետևողական փոխակերպման մեջ:

Այս էկրանավորման հաջողության գնահատությունը, սակայն, չի նշանակում, թե մենք մոռանում ենք այն պրոբլեմատիկան ու դժվարությունը, որ վերաբերում է շեքսպիրյան բեմական արտահայտչականությանը, որով ներծծված է այս տեքստը: Էկրանավորման մեթոդն ու իրականացումը անհրաժեշտորեն (և օրինալափորեն) սուաջ են քաշում մի շարք պրոբլեմներ, որոնք կապվում են դրամատիկական խոսքի բանաստեղծական ու հեռտորական ոճավորման և՛ խոսքային, և՛ միաժամանակ տեսողական իրականացման հետ:

Ֆիլմի վրա կատարած աշխատանքի մասին իր նոթերում Գրիգորի Կոզինցևը նկարագրում է, որ Լիրի հենց առաջին՝ թագավորության բաժանման վերաբերյալ խոսքը էկրանավորող ռեժիսորի համար ծանր խրնդիր է. «Նոտսելաձևի հանդիսավեր սճը, գործողության միայն բառերով սահմանափակված հանգույցը ֆիլմի համար նվազ արտահայտիչ էր»: Անխուսափելի կրճատումների հետևանքով «չափածո խոսքը կորցնում էր իր ուժը և կինոլացիկին ոչինչ չէր մնում անհելու»:

Բայց այնտեղ, ուր բեմական արտահայտչականությունն ու պայմանականությունը պետք է փոխարինվի բնանկարային լուսանկարչական մանրամասնով և արարների բաժանումը պիտի ստանա իր էկրանային իրականացումը, բառերը կարծես հանդշում են, կերպարը դառնում է անգույն և կյանքի իրականությունը սպանում է պոեզիան:

Ռեժիսորը, հրաժարվելով տեքստին օտար բանավոր ղեկլամացիայից, ինչպես և տեսողական հիմնավորումներից, Լիրի մենախոսության մեջ կամքի ինքնարտահայտության համար փնտրում է էկրանային համարժեք, և Լիրի խոսքը գրվելով գործողության մեջ, հնչում է որպես «պատավճիռ»:

Արդեն երկրորդ տեսարանում պրոզայի ու պոեզիայի միջև հանդես

եկող հակադրությունը և ընդհանրապես խոսքի դանազան ձևերի բաղմն-  
րանգ ըմբռնումները բեմադրողին կանգնեցնում են «դրամատիկական  
մտքի» ու «լեզվական ոճավորման» ֆունկցիայի դժվարին հարցի առջև:

Որքանով որ ֆիլմը կարողանում է պատասխանել այդ հարցին, այդ-  
քանով էլ կարողանում է դրսևորել շեքսպիրյան ողբերգության տեսողա-  
կան իրականացման չափն ու սահմանները՝ հատկապես այնտեղ, ուր  
բեմական արտահայտչականությունը չի կարող լուծվել սովորական էկ-  
րանային պատկերով:

Ֆիլմային իրականացման ու թատերական ոճավորման միջև ու-  
ժիստոր տեսել է էդգարի կերպարի մեջ եղած այդ մեծ հակասությունը-  
«Երբ էդգարը խենթ է ձևանում, ճշմարիտ է արդյաբ, որ նու պատմու-  
թյաններ հնարի, ասացվածքներ ու երգեր օգտագործի՝ իրեն շատանելու  
համար: Ընդհակառակը՝ լուրջությունն ու կիսաձայն շշուկը ավելի քիչ ու-  
շադրություն կհրավիրեր նրա վրա և ավելի կհամապատասխաներ թաքնը-  
վելու նրա մտադրությանը»:

Կողինցը և կատի ունենալով «Լիր արքայի» մասին Տոլստոյի բըն-  
նադատությունը, հարց է սուաջադրում. «Արդյո՞ք իրավացի չէին նրանք,  
ովքեր հեղինակին նախատում էին անկանոնության, անշափավորության  
ու կյանքի ճշմարտության նկատմամբ ցուցաբերած անսարքերության  
համար»:

Ռեժիսորը, որը ցանկանում է շեքսպիրյան ճակատագրերն ու կեր-  
պարները համոզիչ, իրական և հարադատ ներկայացնել, ելնելով հենց  
իր գեղագիտական ըմբռնման ներքին տրամաբանությունից, ժխտում է  
այդ հարցը և դրա փոխարեն առաջ քաշում դրամատիկական խոսքի և  
կերպարի մի ըմբռնում, որը (չնայած իր հակասականությանը) ավելի  
շատ է համապատասխանում շեքսպիրյան դրամատիկական արվեստի  
ոգուն և որը թերևս անմիջականորեն նորից բերում ու հանգեցնում է  
«խեղճ մերկ աղքատներին» ներկայացնելու իր իսկ մտահղացմանը:

Այս հարցի ռեժիսորական լուծումն արժանի է ուշադրության, որով-  
հետև հենց նրանում արտահայտվում է շեքսպիրյան դրամաների էկրա-  
նավորման հիմնական հարցը՝ թատերական արվեստի և կինոարվեստի  
փոխհարաբերությունը:

Ելակետ է դռնում այն ըմբռնումը, որ ողբերգության մեջ «լիովին  
իրական պատկերված մարդիկ անկասկած շատ, չափազանց շատ բան  
են նշանակում, բայց ամենևին ո՛չ ամեն ինչ. դրաման դուրս է գալիս  
այն բանի սահմաններից, ինչ մենք «խարակտերներ» ենք անվանում,

որ իր մեջ պարունակում է «մի ինչ-որ բան» ևս և էկրանավորման գլխավոր դժվարությունը (ու նույնիսկ նաև իմաստը) թերևս հենց այդ է:

Այդ «ինչ-որ բանը» դուրս է գալիս «տվյալ մարդու ձայնից» («համոզիչ, իրական» բնավորության սահմաններից) և գնում է դեպի «կյանքի ձայները», նրա մեծ «խավերն ու խմբերը», որոնք վճռում են «պատմության ընթացքը»: Այսպիսով, էդգարի միայնակ ձայնի կողքին հանդես են գալիս «հզոր, միաձուլ խմբերի ձայները» և հենց այդ առանձին ձայնի ու «բազմաձայն իրավազուրկ կյանքի» համահնչունության մեջ է «Լիր արքա» ողբերգության դրամատիկական ողջ ուժն ու հզորությունը. էդգարը չէ, որ աղքատ է մեռնում, որպեսզի փրկվի հետապնդումից, դա ինքն աղքատությունն է, աշխարհով մեկ, մոռացող ու դառնացած թշվառությունը, ուժգնացող ողբն է, որ չի գտնում հանգրվան, և այլևս անտանելի է: Եթե դրանք միայն էդգարի բառերը լինեին, դա չափազանցություն կլիներ: Սակայն դրանց մեջ արձագանքում է իրավազուրկ կյանքի բազմաձայնությունը և այս դեպքում դրանք ոչ միայն անպայմանորեն անհրաժեշտ են, այլև չափազանց արժեքավոր. այստեղ է ողբերգությունը գտնում իր էմոցիոնալ ուժը:

Կոպիցեի եզրափակող խոսքն արտահայտվում է անօթեանների ու ստորալվաճների պատկերներում: Եվ երբ ամբողջ ֆիլմով անցնող «իրավազուրկ կյանքի» շարժումը դառնում է էդգարի դրամատիկական դերի էկրանային կոնտրաստիկալը և երբ այդ կյանքի ընթացքը ստանում է իր ֆիլմային փաստական իրականացումը, էդգարի բառերը կարող են դուրս մղվել ու նրան կմնա ասելու միայն այն, ինչ պայմանավորված է հոգեկան (կենդանի) դրամայով և ինչը անվիճելի ճշմարտություն է: «Հոգեկան դրաման» միաժամանակ ամփոփում է դեպի որդին՝ Լոգարի «աղքատ Թոմ» դառնալու թատերական կերպարանափոխումը: Վերջինս ավելի շուտ թեմատիկ-սիմվոլային, քան հոգեբանորեն պատճառաբանված կերպարանափոխում է, ստեղծում է մի մետամորֆոզ, որն իբրև սոցիալ-հոգեբանական պրոցես չի կարող դիտարկվել որպես «կյանքի ճշմարտություն» ու «կյանքի նմանություն»:

Այդ չափանիշներով գործող կինոխցիկը բախվում է անլուծելի խնդիրների հետ, այն ժամանակ, երբ կերպարանափոխման ճիշտ ընկալված ընթացքը հետևողականորեն պետք է ընդունի ցուցադրման լուսանկարչական տեսողական ձև:

Այդ կերպարանափոխումը, որ ինքնատիպ ձևով արտահայտված է Թենտի դերում՝ նրա պայմանական զգեստափոխման միջոցով, կա և

մնում է իբրև բեմական արտահայտչականության բաղկացուցիչ մաս, որը բխում է տեքստից և դարձյալ հանդում տեքստին: Նման դեպքում դժվար է ասել, թե ֆիլմն ինչքանով կարող է աչքաթող անել տեքստը: Բեմական պայմանականությունը կյանքի ընթացքի անմիջական իրականացում դարձնելու փորձը նշանակում է «ճշմարտացի ու համոզիչ» լուսանկարում, որը բոլոր դեպքերում ֆիլմի մեջ հանդեցնում է արհեստական և հեշտ մերժելի պատճառաբանումների: Այդ բանը, օրինակ, անխուսափելի է դարձել էդգար-Թոմի կամ հավատարիմ Քենտի զգեստափոխման էկրանային ձևակերպման ժամանակ (կեղծամենների օգտագործում): Եթե բեմադրողը նման դեպքում համապատասխան համոզիչ համարժեք չի գտել, ապա թերևս այն պատճառով, որ բեմական արտահայտչականության ոչ բոլոր տարրերը կարող են ատանալ իրենց էկրանային համարժեքը՝ առանց ֆարսուլային փոփոխության: Եվ այն վնասուր, որ ռեժիսորը հրաժարվել է այդ փոքր անհամապատասխանությունը վերացնելուց՝ վկայում է նրա ստեղծագործական պատասխանատվությունն ու լրջությունը և այն, որ «ոչինչ չի արվել ընդդեմ պոեզիայի»:

էկրանավորման յուրահատկությունը և ավանդական իմաստը նրշելու համար անհրաժեշտ է ուսումնասիրել այս ռեժիսորական կոնցեպցիան՝ ելնելով ուսական ռեալիզմի և հեղափոխական-դեմոկրատական գեղագիտության դրույթներից: Կոզինցեր, որ էկրանավորել է Գոգոլի «Շինելը» և Լեոնիդ Տրաուբերգի հետ միասին ստեղծել «Մաքսիմ» արվեստը, մտցնում է մի ավանդական գիծ, որը կարելի է բնորոշել այնպիսի գեղագիտական կատեգորիայով, ինչպիսին է «կյանքի ճշմարտանմանությունը» (արվեստի միասնությունն իբրև «կյանքի միասնություն»):

Այս դիրքորոշումների ըմբռնման դիալեկտիկան և կենսականությունը (սրունց կողմնակիցն է հայտարարում իրեն Կոզինցեր իր տեսական աշխատություններում) ակներև կդառնա, եթե հիշենք, թե ինչու այդ կոնցեպցիայի բացարձակացումը ժամանակին և Նիկոլաևիչ Տոլստոյին բերեց լիր արքայի ահավոր թյուրմբռնմանը: Տոլստոյը Շեքսպիրի մոտ չէր տեսնում «դրամատիկական արվեստի գլխավոր նախադրյալը» պատրանքը, որի շնորհիվ ընթերցողը կամ հանդիսատեսը մասնակից է դառնում գործող անձանց զգացումներին ու ապրումներին»: Եվ քանի որ նա մեծ նշանակություն էր տալիս «կենդանի մարդկանց բնական լեզվին», ապա չէր կարող չբախվել լիր արքայի «ճապաղ», անձնական որևէ յուրահատկությունից զուրկ լեզվի և, ամենից առաջ, «Գլոստերի և էդ-

զարի պես անշունչ կերպարների» հետ և «այդ անտանելի դիմակավորման, չճանաչելու և մասսայական վախճանների» հետ: Թերևս հենց սա է ֆիլմի ժամանակակից այն ասելիքը, որը հնարավորություն տվեց բացահայտելու Շեքսպիրի ղեղազիտական ըմբռնման ավանդույթի հետագա իսկապես արգելափակած ազդեցությունը և խթան դարձավ այս ողբերգության թերևս մեծագույն թյուրըմբռնման բարեբախտորեն հաջողված և կոնդենսիսլ սրբապրման՝ Տոլստոյի մի համերկրացու կողմից: Ի վերջո, այդ սրբազրույթունը համահանճար է ո՛չ այն պատճառով, որ այն ինքնին հաղթահարում է բնականության և հավանականության գեղազիտական դրույթների սահմանները, միաժամանակ «կյանքի իսկ ձայները» և «անարդար կյանքի բազմաձայնությունից» առաջ է քաշում դրամատիկական կերպարների «կյանքի ճշմարտանմանություն» պահանջը:

Շեքսպիրի ստեղծագործությունը, ըստ Կոզինցեի ըմբռնման, գուրս է գալիս այն բանի սահմաններից, որին «բնավորություններ» են անվանում: Թեև էդգարի խոսքը տառապում է ծանրաբեռնվածությամբ, բայց այդ անհատականության գերբեռնվածությունը հավասարակշռվում է ժողովրդի վերացական ձայներով: Եվ սա հենց խեղճ, մերկ թշվառների տեսանելի համարժեքն է, որը «կենդանի դրաման» ոճական խոսքի և բեմական արտահայտության գերակշռությունից ազատելով, ֆիլմի միջոցներով ձևավորում է «կյանքի ճշմարտությունը»: Այս իմաստով «բո՛ո՛ո՛ո՛ naked wretches»-ի պատկերումը գտնվում է ֆիլմի ռեժիսուրայի աշխարհայացքային և գեղազիտական ըմբռնման կենտրոնում, ինչպես այն որոշիչ է դառնում գլխավոր և երկրորդական գործողության, հատկապես իր՝ հերոսի, ողբերգական ճակատագրի համար: Իրավազուրկների և նրվատացածների թափառումներից պարզ է դառնում, թե ինչքան հավատարիմ է Կոզինցե ռուսական մեծ ռեալիզմի ավանդույթին, որը նա ստեղծագործաբար ղարգացնում է, և բավական է «реальность» հասկացողությունը, որպեսզի ուրվագծվի թափառական ժողովրդի և հերոսի՝ ինքնավեհացման ու «նսնմացման» և ինքնաբացահայտման խոր ներթափանցման մի քանի նախադրյալները: Այդ այն ավանդույթն է, որ Բեռլինսկուց մինչև Զերնիշևսկի և Դոբրոլյուբով հետևողականորեն տառնում է դեպի պատմական մատերիալիզմ: Ուշադրության կենտրոնում է գլխավոր հերոսի բացահայտումը, որը (Ն. Ա. Դոբրոլյուբովի խոսքերով) հենց ինքը, միայն ինքը կարող է լինել մեծ, որը «վարժված է իրեն որպես բոլոր սրախությունների, բոլոր տառապանքների սկզբնապատ-

ճառ, ամեն մի կյանքի սկիզբն ու վերջը» տեսնելու, և որը միայն որպես «սովորական մարդ... ապրում է այն ամբողջ ղեռախտություներ, որը կապված է մարդկային կյանքի հետ», որի միջոցով էլ «իր մեղքի դիտակցումի» և թշվառների նկատմամբ ունեցած կարեկցանքի» մեջ հանդես է գալիս նրա անձնավորության բացահայտումը:

Այս ըմբռնումն իր հետագա զարգացումն է ստացել միջազգային մարքսիստական քննադատության կողմից: Լիրի ողբերգության բացահայտումը որպես նրա զարգացման պատմություն՝ նախ իբրև թագավոր և հետո՝ մարդ «The story of his progress from being a king to being a man» խեղճ բովանդակության թշվառների և Լիրի ուրվականը դիտվում է որպես «absolutely central to the structure of the play». Գրեգորի կողմից ամրապնդում է այս պարզաբանման համոզիչ ուժը ֆիլմի ուրույն միջոցներով և հեղափոխական-դեմոկրատական քննադատության ավանդույթներից էական խթաններ ստանալով: Բացի դրանից, նա ականեր է դարձրել, որ այդ ավանդույթի ընդգծումը ժամանակակից մարքս-լենինյան գեղագիտության մեջ նախադրյալներ է ստեղծում սոցիոլոգիզմի հաղթահարման և միաժամանակ արվեստի մեջ ժողովրդի պատմական դերի մասին ճիշտ պատկերացումների խորացման համար: «Լիր արքա» ֆիլմում այս տեսանկյունից է պատկերվում Շեքսպիրի ստեղծագործությունը և միայն այստեղից են երկուսն էլ ականառու և հնարավոր,— դրամայի ֆիլմային փոխադրման մեջ շարժանկարային համարժեքի հետեղական ստեղծում և «խեղճ մերկ աղքատների» կինոսյուսակնումն ու տեսանելի հայտնաբերումը՝ որպես կենտրոնական առանցքային կետ ողջ ողբերգության ընթացքի ու կառուցվածքի մեջ: