

ՄՇԱԿՈՒԹԱԲԱՆԱԿԱՆ

Վահե Արսենյան

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ,
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ,
ORCID ID 0009-0005-9897-4771
vahearsen@yahoo.com

DOI: 10.54503/1829-0116-2024.1-219

ՇԵՔՍՊԻՐԻ «ՀԱՄԼԵՏ» ՊԻԵՍԻ ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ՎԵՐԱՐՏԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆԸ Ա. ԿՈՒՐՈՍԱՎԱՅԻ ԿՈՂՄԻՑ «ՉԱՐԵՐԸ ՔՆՈՒՄ ԵՆ ԱՆՎՐԴՈՎ» ՖԻԼՄՈՒՄ

Բանալի բառեր– «Նուար», ուրվական, կինոխորհրդանիշ, վրեժ, Համլետ, հայրեր և որդիներ, բյուրոկրատիա:

Ուիլյամ Շեքսպիրը մեկն է բոլոր ժամանակների ամենահայտնի և ուսումնասիրված հեղինակներից, նրա ստեղծագործությունները ուսումնասիրության նյութ են դարձել գրականագետների, թատերագետների, ինչպես և կինոգետների ու կինոռեժիսորների համար, ինչը կարելի է տեսնել հարյուրավոր գիտական աշխատանքներում, գրականագիտական ուսումնասիրություններում, թատերական բեմադրություններում և էկրանավորումներում: Գրական երկի էկրանավորումը հաճախ զուգորդվում է գրական տեքստը նույնությամբ, գրեթե աննշան փոփոխություններով ավելի նյութական և պատկերային դաշտ տեղափոխելու հետ, սակայն հարկ է նշել, որ այդ պարագայում կտրուկ նվազում է ռեժիսորի դերը որպես հեղինակ, ստեղծագործող, քանի որ տեքստի նույնական տեղափոխումը արվեստի մի ճյուղից մյուսը, որպես կանոն, չի ապահովում նորոյթ, մինչդեռ վերջինս այս ոլորտում կարևորագույն գործոն է: Սա է պատճառը, որ մեր ուսումնասիրության համար ընտրել ենք ճապոնացի կինոռեժիսոր Ակիրա Կուրոսավային: Վերջինս էկրանավորել է Շեքսպիրի երեք դրամա, սակայն ինչ նկատի ունենք՝ ասելով «էկրանավորում»: Ռեժիսորը վերցրել է թեմաները և տալով դրանց սեփական մեկնաբանությունը՝ կերտել նոր ստեղծագործություններ՝ միաժամանակ հազեցնելով դրանք ճապոնական մշակութային տարրերով, ինչպես և սեփական մտահղացումից և գրական տեքստի տարբեր հատվածների անձնական իմաստավորումներից բխող խորհրդանիշերով, ինչի արդյունքում գրական տեքստ-ֆիլմ անցման մեջ շրջադարձային փոփոխություններ կան, որոնք մեզ առավել մեծ հնարավորություն են տալիս կատարելու գրական տեքստի և ֆիլմի համեմատական վերլուծությունը՝ ուսումնասիրելով նույն մոտիվները, սակայն տարբեր, երբեմն անգամ հակադիր դրսևորումներում:

Սույն հոդվածի ուսումնասիրության կենտրոնում Ու. Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգությունը և Ա. Կուրոսավայի «Չարը քնում է անվրդով» ֆիլմն են, որոնց համեմատական վերլուծությունը կատարել ենք սոցիալական, քաղաքական, ինչպես և հոգեբանական դիտանկյուններից:

Vahe Arsenyan
*Doktor of philology, associate professor NAS RA,
Institute of literature, after M. Abeghyan, YSU
ORCID ID 0009-0005-9897-4771
vahearsen@yahoo.com*

AUTOR'S REPRODUCTION OF SHAKESPEARE'S PLAY «HAMLET» IN THE MOVIE «THE BAD SLEEP WELL» BY AKIRA KUROSAWA

Keywords: Noir, ghost, cinema symbol, revenge, Hamlet, fathers and sons, bureaucracy.

William Shakespeare is one of the most famous and researched authors of all times, his works have been studied by literary critics, theatrologists, as well as film scholars and directors, as can be seen in hundreds of scientific researches, literary studies, theatrical performances and screen adaptations. The screen adaptation of a literary text is often associated with the identical transfer of a literary text to a more material sphere with almost minute changes, but it should be noted that in that case the role of a director as an author and creator decreases sharply because an identical transfer of a text to another branch of art doesn't usually provide a novelty, while the latter is a most significant factor in this sphere. This is why in this research the Japanese filmmaker Akira Kurosawa has been chosen. He's made screen adaptations of three plays by Shakespeare, but what do we mean by "screen adaptation"? The filmmaker has taken the topics, interpreted them and created new works, enriching them with Japanese cultural elements as well as symbols deriving from his own ideas and the thoughts he had on different parts of the literary text. As a result, there are sweeping changes in the literary text-film transition, which give us a bigger opportunity to conduct comparative analysis of the literary text and film, investigating the same motives yet in different, sometimes even opposite manifestations.

The article discusses the play "Hamlet" by William Shakespeare and the film *Bad Sleep Well* by A. Kurosawa, comparative analysis in social, political, as well as psychological aspects has been conducted.

Vahe Arsenyan
*кандидат фил. наук, доцент НАН РА,
Институт литературы им. М.Абегьяна, ЕРУ
ORCID ID 0009-0005-9897-4771
vahearsen@yahoo.com*

АВТОРСКАЯ РЕПРОДУКЦИЯ ПЬЕСЫ ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ» В ФИЛЬМЕ АКИРА КУРОСАВЫ «ЗЛЫЕ СПЯТ СПОКОЙНО»

Ключевые слова: нуар, призрак, киносимвол, месть, Гамлет, отцы и сыновья, бюрократия.

Уильям Шекспир – один из самых известных и изучаемых авторов всех времен. Его произведения исследованы литературными критиками, театроведами, а также киноведами и режиссерами, что можно проследить в сотнях научных и литературных исследований, театральных постановках и экранизациях. Экранизация литературного текста часто ассоциируется с практически идентичным переносом литературного текста в более материальную сферу с минимальными изменениями. Однако следует отметить, что в этом случае роль режиссера как автора и создателя резко уменьшается, потому что идентичный перенос текста из одной области искусства в другую обычно не приносит никакой новизны, в то время как последнее является наиболее значимым фактором в этой сфере. Именно поэтому для нашего исследования был выбран японский режиссер Акира Куросавы. Он создал экранизации трех пьес Шекспира, но что мы подразумеваем под "экранизацией"? Режиссер взял темы, и интерпретируя их по-своему, создал новые произведения, обогатив их элементами японской культуры, а также символами, вытекающими из его собственных идей и личного осмысления различных частей литературного текста. В результате происходят значительные изменения в

переходе от литературного текста к фильму, что дает нам больше возможностей для проведения сравнительного анализа литературного текста и фильма, исследуя те же мотивы, но в разных, иногда даже противоположных проявлениях.

В статье рассматривается пьеса "Гамлет" Уильяма Шекспира и фильм "Злые спят спокойно" А. Куросавы, проведен сравнительный анализ социальных, политических и психологических аспектов данных произведений.

Մի շարք կինոքննադատներ նշում են, որ Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգության և Ա. Կուրոսավայի 1960 թ–ին նկարահանված «Չարերը քնում են անվրդով» ֆիլմի միջև զուգահեռները խիստ պայմանական են և վիճելի: Սակայն Շեքսպիրի մտահղացման խորքային և հեղինակի կողմից միտումնավոր թաքցված գաղափարները երևան հանելիս ակնհայտ է դառնում, որ երկու ստեղծագործությունների միջև նմանություններն ավելի քան բացահայտ են: Քանի որ ճապոնացի ռեժիսորի ֆիլմի հիմնաթեման որդիական վրեժի խնդիրն է. հենց այս համատեքստում էլ կփորձենք հիմնավորել մեր տեսակետը:

Կա ընդունված կարծիք, որ Դանիո արքայազն Համլետը, թեև ուշացումով, սակայն լուծում է հոր վրեժը և վերականգնում արդարությունը: Մենք հակադրվելու ենք այս կարծիքին՝ փաստելով, որ Համլետի կողմից հորեղբոր սպանությունը ոչ թե ծրագրված գործողություն է, այլ աֆեկտի պահին իրագործված սպանություն, որի հիմնային շարժառիթը ոչ թե արդարությունը վերականգնելն է, այլ ինքնապահպանման ու ծնողին՝ կյանքի ակունքը պաշտպանելու բնագոյներն են: Հիշենք, որ հորեղբորը խոցելիս թույնն արդեն սկսել էր իր կործանիչ ազդեցությունը Համլետի արյան մեջ, իսկ մոր խմած գինին նախատեսված էր հենց իր համար:

«Համլետ»-ի կարևորագույն թեման՝ վրեժի խնդիրը, հերոսի կողմից ընկալվում է ոչ թե նեղ անձնային տիրություն, այլ փիլիսոփայական ունիվերսալիզմի տեսանկյունից, ինչն էլ արքայազնին դարձնում է որոշումների մեջ անվճռական, մտքերի մեջ անհաստատ ու երերուն:

Լաերտը լիովին այլ ձևով է մոտենում իր բաժին վրեժի իրագործմանը: Լաերտի համար վրեժը զուտ նեղ անձնական խնդիր է և պետք է լուծվի հնարավորինս արագ և ուղիղ ձևով. հակառակորդի ֆիզիկական ոչնչացմամբ: Իր ուղղամտության պատճառով Լաերտը հեշտությամբ կուլ է տալիս թագավոր Կլավդիոսի խայծն ու դառնում վերջինիս գործիքը: Լաերտը լուծում է իր հոր վրեժը, սակայն մենամարտի ժամանակ ինքն էլ սպանվում է, և այդպիսով կտրվում է նրա տոհմի շարունակականության թելը: Վրեժը լուծված է ինքնակործանման գնով: Եվ վերջապես անդրադառնանք «Համլետ» ողբերգության մեջ հոր վրեժը լուծելու խնդրի առջև կանգնած երրորդ կերպարին՝ Ֆորտինբրասին, որը չի շտապում հարձակվել, այլ սպասում է հարմար պահի և զուգահեռաբար գորք է հավաքում հոր կորցրած հողերը հետ շահելու համար: Ֆորտինբրասի ընտրած լուծման տարբերակը կարելի է անվանել վրեժի լուծման միակ ռազմավարական տարբերակը պիեսում: Ֆորտինբրասի վրեժը ոչ փիլիսո-

փայական–ունիվերսալ տիրություն է, ո՛չ անձնային–իմպուլսիվ, այլ համակարգված–գիտակցված է և հիմքում ունի թագավորության վերականգնման առաջնահերթությունը: Եվ հենց Ֆորտինբրասն էլ կարողանում է վերականգնել թագավորությունն ու դառնալ արքա, ի դեպ, առանց մեկ կաթիլ արյուն թափելու: Մենք հակիրճ շարադրեցինք Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգության մեջ վրեժի լուծման երեք տարբերակները, այժմ անդրադառնանք Ա. Կուրոսավայի «Չարերը քնում են անվրդով» ֆիլմին, որի մեջ վրեժի խնդիրը նույնպես հիմնային է:

Ֆիլմը Կուրոսավայի այն քիչ ֆիլմերից է, որ պատկանում է «Նուար» ժանրին. քրեական սյուժե, մռայլ և ծանր մթնոլորտ, հերոսի և հակահերոսի հարաբերականություն, հոռետեսություն և անելանելիության զգացում: Ֆիլմ, որը ոչ միանշանակորեն ընդունվեց կինոքննադատների կողմից, իսկ հանդիսատեսի համար դարձավ դժվար հաղթահարելի մի կտավ, ինչը հասկանալի և ընկալելի է կինոյի իսկական սիրահարների համար, իսկ ուղերձներն ու ենթատեքստերն էլ տեսանելի են շեքսպիրյան դրամատուրգիային քաջատեղյակների համար: Ֆիլմում ստեղծված է թաքնված ուղերձների ու մտային խաբկանք–թակարարների մի ամբողջ համակարգ: Կուրոսավան կիրառում է երկրաչափական պատկերների, թվերի մոգության բարդ տեխնիկա: Բազմաթիվ բանալի տեսարաններում հանդիսատեսը հանդիպում է կերպարների համադրությամբ կազմվող եռանկյունու կամ ուղղանկյունու տեսողական պատկերին, և եռանկյունու խզումը հերոսի հոգեաշխարհի փլուզման ակնթարթն է խորհրդանշում, անելանելիության հոգեվիճակը: Օրինակ՝ Սիրայիի «դիմակազերծման» դրվագում (իրականում Նիսիի դավադրության հերթական գոհն է), երբ երեք կերպարների միջև եռանկյունում ձևափոխությունը կամ խախտումը ուղեկցվում է թակարդում հայտնված հերոսի նյարդային դիմախաղով կամ մարմնաշարժումով և այլն:

Ճապոնական կորպորացիաների, որոնք բառի բուն իմաստով թաղված են կոռուպցիայի մեջ, արատավոր ճահճում համլետների գոյությունն ինքնին դառնում է անհնարին: Ֆիլմի գլխավոր հերոս Նիսին իր հոր՝ Ֆուրուայի վրեժը լուծելու համար ստիպված է ոչ միայն ներկայանալ այլ անունով ու կերպարով, այլև որևէ դեպքում չի կարող ճակատային գործել: Ի դեպ, Նիսին Ֆուրուայի արտաամուսնական որդին է: Նրա՝ նախապես մանրամասնորեն ծրագրած վրեժի գործողությունների բազմաքայլ համակարգը կարելի է գործի դնել միայն ու միայն ծպտյալ ու նենգ ձևով: Բոլոր հարվածները հասցվում են թիկունքից, դավադիր ստոր եղանակներով, բանսարկություններ հյուսելով: Նախապես ծրագրված վրեժի գործողություններում չպետք է լինի բարոյականության և խղճի ոչ մի նշույլ. Նիսին նույնիսկ կնության է առնում իր ղեկավարի հաշմանդամ աղջնակ Յոսիկոյին:

Եվ գործողության ծրագիրը անշեղորեն է ընթանում մինչև իրագործողի հոգում խղճի և սիրո արթնացումը: Միայն բարոյական վեհ զգացմունքները կարող են խափանել մի ծրագիր, որ գործադրվում է բարոյապես հիմնովին ապականված և մարդկային ստորագույն գոյահամակարգով ապրող հասարակության ներսում:

Տեսախցիկը մշտապես կենտրոնանում է դավադրության հետևանքով հուսահատության հասած հերոսների դիմախաղի վրա: Ճապոնացի ռեժիսորը հատուկ ուշադրություն է հրավիրում հերոսների ինքնասպանությանը նախորդող վիճակի պատկերմանը:

Կուրոսավայի ֆիլմում էլ կա «ուրվական», սակայն դա համլետյան ուրվականը չէ: Ֆիլմում ուրվական է դառնում ապրող մարդը՝ Վադուն: Մարդ, որը, ըստ Նիսիի, մեղավոր է իր հորը ինքնասպանության հասցնելու մեջ: Եվ նրա համար ինքն ընտրել է ավելի բազմագույն պատիժ: Այս հերոսն ապրելու է որպես ուրվական, դառնալու է Նիսիի գործիքը: Չէ՞ որ Նիսին է նրան փրկել ինքնասպանությունից և հիմա, դարձնելով իր գործիքը, կարող է անվերջորեն զվարճանալ նրա սահմանային վիճակով՝ **Նիսի**. Այսօր բավական է: Միթե՞ զվարճալի չէ ուրվական լինելը: Ինչո՞ւ ես լռում: / **Վադու**. Մի՞թե դուք չտեսաք նրան, չտեսաք պարոն Սիրայի դեմքը: / **Նիսի**. Պարոնի՞, մի՞թե քեզ հաճույք չի պատճառում նրա տառապանքը տեսնելը (00:58:00):

Հետաքրքրական են Իվաբուչիի և նրա որդի Տացուոյի հարաբերությունները, որդին բացարձակապես չի համակրում հորը, և դրա պատճառը ոչ թե անձնական է, այլ կապված է հոր կարիերայի, նրա ֆինանսական, գիշատչային կոռուպցիոն և քաղաքական գործունեության հետ: Հայրեր և որդիներ խնդիրը որոշիչ դեր ունի ֆիլմում, դրանով սկսվում է ֆիլմի առաջին կոնֆլիկտային տեսարանը և դրանով էլ ավարտվում է ամբողջ ֆիլմը: Կուրոսավան իր ֆիլմը սկսում է հարսանիքի տեսարանով: Եթե ուշադիր կարդանք Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգությունը, կտեսնենք, որ դրա առաջին արարվածի առաջին տեսարանը անմիջապես հաջորդել է Կլավդիոսի և Գերտրուդի հարսանեկան արարողությանը: Մենք այդ հասկանում ենք Համլետի և Հորացիոսի զրույցից. «**Համլետ**. Պարո՛ն, ուրախ եմ, որ ձեզ տեսնում եմ: (Բեռնարդոյին) Բարի երեկո:— Ըի՛շտ, Վիտտենբերգից ինչո՞ւ ես եկել: / **Հորացիո**. Դատարկաշրջիկ բնավորություն, սիրելի/ տերս: / **Համլետ**. Թշնամուցդ անգամ չէի կամենա այդ խոսքը լսել. Դու էլ ականջս մի՛ բռնադատիր, Որ խոսքիդ լսե՛ անձիդ հակառակ. Լավ գիտեմ, որ դու այդպիսի մարդ չես. Բայց ի՞նչ գործ ունիս Էլսինորի մեջ: Մեկնելուցդ առաջ պետք է քեզ մի լավ խմել սովորեցնեմ: / **Հորացիո**. Տեր իմ, ես եկա ձեր հոր թաղումը տեսնելու համար: / **Համլետ**. Խնդրեմ, մի՛ ծաղրիր, ուսանող ընկեր: Կարծեմ թե եկար մորս հարսանիքը տեսնելու համար: / **Հորացիո**. Իսկապես, տեր իմ, շատ շուտ հաջորդեց մեկը մյուսին: / **Համլետ**. Խնայողությո՛ւն, խնայո՞-

դություն, Հորացիո: Մեռելաճաշի կերակուրները պաղ մատուցվեցան հարսանասեղանի հրավիրյալներին: Լավ էր, Հորացիո, որ իմ ամենեն անգութ թշնամուս երկնքում գտնեի, քան թե այդ օրը տեսած լինեի: Հա յրս... կարծես թե տեսնում եմ հորս» (Շեքսպիր 1951, էջ 14): Շեքսպիրը ընդգծելու համար թաղման արարողության և հարսանիքի միջև ժամանակային կարճ տարածքը հետաքրքիր երկիմաստություն է կիրառում՝ «Մեռելաճաշի կերակուրները պաղ մատուցվեցան»: Առաջինը՝ բառի բուն իմաստով նույն սնունդը (մեռելաճաշը), որ չի փչացել, միայն հասցրել է սառչել, մատուցվել է հարսանեկան արարողությանը: Եվ երկրորդ՝ հնում կար ավանդույթ, ըստ որի՝ մեռելաճաշի մասնակիցներին պաղ սնունդ էր մատուցվում:

Նույն սառը, մեռելային մթնոլորտում է անցնում Կուրոսավայի ֆիլմի առաջին՝ հարսանիքի տեսարանը: Այստեղ ուրախության նշույլ անգամ չկա, միայն պարտավորություն, հաշվարկ, ամոթ ու խղճմտանք: Փեսա Նիսին ինքնավստահ, հաղթանդամ, գեղեցկատես տղամարդ է, նրա հարսը՝ Յոսիկոն՝ անվստահ, մի ոտքը մյուսից կարճ, հոգեբանորեն ճնշված մի աղջնակ: Հարսանեկան արարողությունն ավելի շատ հրաժեշտի, հոգեհանգստի արարողություն է հիշեցնում: Այս անկումային տրամադրությունն էլ ավելի սրելու համար ճապոնացի ռեժիսորը ձերբակալություն է բեմադրում հենց հարսանիքի արարողության ժամանակ: Ձերբակալվում է քաղաքապետարանի բարձրաստիճան պաշտոնյա Վադան: Ձերբակալությունը տեղի է ունենում երկրաչափական հավասարակշռված կադրի միջոցով, որն այս ֆիլմում հիմնականում կերպարային եռանկյունու ձևով է ներկայացվում:

Համլետյան «Մկնաթակարդ» բեմադրության գուգահեռը ֆիլմում հարսանեկան երկրորդ տորթն է: Այն բոլորի համար անսպասելի ձևով և մեծ հանդիսավորությամբ սրահ են բերում առաջին տորթից անմիջապես հետո՝ հարուցելով ներկաների զարմանքը: Տորթն ունի կորպորացիայի շենքի տեսքը, իսկ յոթերորդ հարկի պատուհանից էլ դուրս է ցցված վարդ: Դա հենց այն պատուհանն է, որից նետվելով՝ ինքնասպան է եղել Նիսիի հայրը՝ Ֆրուան: Նիսին բացառիկ հանդարտ ու անվրդով է իր բեմադրած «մկնաթակարդ» ներկայացման ընթացքում: Նա ուշադիր հետևում է կորպորացիայի աշխատակիցների արձագանքին, երբ տորթը բերում են հարսանեկան արարողության դահլիճ: Ինքնասպանության պատճառների մեջ մեղքի իրենց բաժինն ունեցողներն ու կոռուպցիոն համակարգում Ֆուրուային վերադաս ու ստորադաս «գործընկերները» անմիջապես մատնում են իրենց. օրինակ՝ Սիրային ձեռքից գցում է խոհանոցային պարագաներով ավստեն, որը մեկնել էր Նիսիին առաջին տորթը կտրատելու համար:

Հերոսը կարողանում է վրեժխնդիր լինել իր հորը՝ Ֆուրուային ինքնասպանության հասցրած կորպորացիայի աշխատողներին ստորին և

միջին օղակներից, սակայն չարի բրգաձև գագաթի վերին շերտերին նրա ձեռքերը չեն հասնում, ինչը խորհրդանշում է, որ չարի ակունքը, դրա աղբյուրը ոչնչացնելն անհնար է: Չարը մարդու միջից արմատախիլ անել հնարավոր չէ, որովհետև այն մարդու մի մասն է, նրա ներսում գործող և ոչ թե արտաքին մի ուժ:

Միրային վրեժխնդիր է լինում չարի գործիքներից, բայց ոչ բուն չարից, որովհետև հենց չարն է նաև իրեն ուղղորդող ուժը և ինչպես ինքն է խոստովանում՝ «Վերջին հինգ տարին ես միայն մեկ նպատակի համար եմ ապրում՝ վրեժխնդիր լինել հորս մահվան համար» (01:21:30): Վրեժ-խնդրության գործում Նիսիին օգնում է նրա ընկեր Իտակուրան, որի հետ նրանք փոխվել են անուններով և փաստաթղթերով: Իրականում Նիսին հենց ընկերոջ անունն է: Այս կերպարը որոշակի նմանություն ունի Հորացիոյի հետ. նա նվիրական ընկեր է, Նիսիի երկրորդ ես–ը, ինչպես Համլետ–Հորացիո հարաբերությունն են դիտարկում ժամանակակից մի շարք շեքսպիրագետներ: Հենց նա է ֆիլմի ավարտին խորապես ողբում Նիսիի մահը և ողբերգականորեն գիտակցում համընդհանուր չարին հաղթելու անհնարինությունն ու իրենց ամեն ջանքի դատապարտվածությունը:

Ճապոնացի ռեժիսորը բավականին յուրօրինակ ձևով է ներկայացրել համլետյան վրեժի Շեքսպիրի կոնցեպցիան: Բազմաթիվ կինոգետներ բաց են թողել այն կարևոր հանգամանքը, որ Համլետն ավելի շատ մտորում և խորհում է վրեժի մասին, քան մշակում գործողությունների հստակ ծրագիր, որն էլ քայլ առ քայլ կիրագործեր: Եթե քիչ կտրուկ արտահայտվենք, կարող ենք նույնիսկ ասել, որ խորքային իմաստով Համլետն իր հոր վրեժը չի լուծում, այլ սպանում է հորեղբորը աֆեկտի ազդեցության ներքո, երբ ինքն արդեն խոցված է թունավոր սրով, և մայրն էլ աչքի առաջ մեռնում է՝ խմելով թունավորված գինին, որի գավը հորեղբայրը պարզել էր հենց իրեն՝ Համլետին, և պատահականորեն է հայտնվում մոր ձեռքերում: Ի տարբերություն Համլետի՝ Նիսին ունի հստակ խորքային և մանրամասն ծրագիր, որն իրագործում է անասան համբերատարությամբ, սակայն որոշ պահի նրա ձեռքն էլ է դողում, կամքը՝ երերում. **Նիսի.** — «Ես բավականաչափ կոշտ չեմ: Պետք էր Միրային դուրս նետել պատուհանից: Իմ ատելությունն այնքան չէ, որքան պետք է լիներ» (01:30:00):

Նիսիի կամքի թուլացման գործում մեծ դեր է խաղում սիրո զգացմունքը, որը սկսում է հերոսին հաշտեցնել կյանքի հետ, փափկեցնում է նրա սիրտը, դրա մեջ նվազեցնում չարության չափաբաժինը: Մերը Նիսիի համար դառնում է անհաղթահարելի ուժ, որը հոգեկան բավարարությունից գատ՝ նաև ցավ է պատճառում հերոսին և ի վերջո դառնում վրեժի բազմաքայլ ծրագրի խափանման հիմնական, բայց ոչ միակ պատճառը: Մյուս պատճառն էլ կարելի է համարել գործողություններին զուգահեռ Նիսիի կողմից կյանքի իրականության ավելի բազմակողմանի ընկալումը,

բյուրոկրատական համակարգի էության ճանաչումը, քանի որ այլ անվան տակ սողոսկելով այդ համակարգի մեջ՝ Նիսին, այնուամենայնիվ, դարձել է դրա մի մասնիկը, հսկայական ու կործանիչ մեխանիզմի մի պտուտակը: Ճանաչողությանը զուգընթաց Նիսին վերաարժևորում է նաև իր հոր կյանքն ու գործունեությունը, բացահայտում, որ իր հայրը զուտ անմեղ զոհ չէ: Ահա թե ինչ է ասում նա Վադուին, երբ վերջինս փորձում է դիմադրել Սիրային պատուհանից դուրս նետելու իր ծրագրին՝ «Այդքան փափկասիրտ մի՛ եղեք: Վերջիվերջո, ո՞վ եք դուք, որ նրան ներում շնորհեք: Դուք նրանցից մեկն եք եղել... և իմ հայրը նույնպես» (01:25:45):

Հենց վերջին միտքն էլ Նիսին թույլ չի տալիս իրագործել սպանությունը: Վերոգրյալ գործողությունից բուպեներ առաջ Նիսին Սիրային ու Վադուին հակիրճ պատմում է իր կյանքի պատմությունը: Այս դրվագը շատ բան է ասում հանդիսատեսին, նրա համար բացահայտում Ֆուրուայի բարոյական կերպարը, զոհաբերողի ու զոհի պայմանականությունը, արդարությանը հասնելու անհնարինությունը՝ «**Նիսի**. Կյանքը ծիծաղում է մեզ վրա: Ես միայն մեր մասին չեմ ասում: Հորս հետ հարաբերությունները... Արի պատմեմ քեզ հորս մասին: Անտեսելով ինձ և մորս՝ նա հաշվարկով ամուսնանում է, քանի որ դա է նրան խորհուրդ տալիս իր ղեկավարը: Ահա թե ինչպիսի մարդ է եղել իմ հայրը: Իմ ապօրինի զավակ լինելու մասին ես միայն դպրոցում եմ իմացել: Միշտ կարծել եմ, որ հայրս մահացել է: Երբ իմացա, որ այն մարդը, որին ես իմ քեռին եմ համարում, հայրս է, աշխարհն ուղղակի շուռ եկավ» (02:03:45):

Այստեղ յուրահատուկ երկակիություն կա: Նիսին, որ փորձում է հոր համար վրեժ լուծել բյուրոկրատական համակարգից, վրեժ ունի նաև իր հոր դեմ, որը փաստացի գոյություն չի ունեցել իր համար, մշտապես եղել է «մեռած», և որի «հարությունը» շրջել է իր ամբողջ աշխարհը, մեծ հոգեկան ցավ պատճառել: «Մեռած» հայրն ապրողից ավելի լավն է եղել, ավելի բարեբեր: Հոր «հայտնությունն» ու կորուստը նոր ճանաչողության հիմք են դառնում Նիսիի համար, որն այլ լուծում չի գտնում իր համար, քան համակարգին պատերազմ հայտարարելն ու դրանից վրեժ լուծելը: Նա, լուծելով վրեժ մի համակարգից, որի մասն է եղել իր հայրը, փաստացի հոր վրեժն ասես լուծի հենց իր հորից: Քանի որ Ֆուրուան ոչ միայն բյուրոկրատական գիշատչային համակարգի զոհն է, այլ այդ համակարգի գիշատիչներից մեկը, որի նմաններին համակարգը բնականորեն պարբերաբար զոհաբերում է ինքն իրեն փրկելու համար: Վադուն, որ ամբողջ կյանքում հլու ծառայել է այդ համակարգին կարճ ու դիպուկ նկարագրում է այն. «**Վադու**. Նա էլ ոչինչ չի ասի: Ինչքան ուզում եք, նրան այստեղ պահեք: Դուք չեք ճանաչում չինովնիկներին, նրանք երբեք չեն մատնի իրենց ղեկավարներին, ոչ մի պարագայում: / **Իտակուրա**. Որքան հուզիչ է: Նշանակում է. կոռուպցիան երբեք չի վերանա: Նշանակում է. վերում բազմածները շարունակելու են թալանել հարկատուներին, և դրանով

հանդերձ երջանիկ ապրել: / **Վադու.** Անտեղի է հեզնանքը. չէ՞ որ ես էլ եմ տառապում: Երբեմն չգիտեմ՝ արդեն թե ով եմ ես, կենդանի եմ, թե մեռած» (01:55:40): Բյուրոկրատական աղտավոր համակարգը մարդուն զրկում է ինքնությունից, նրան վերածում կենդանի-մեռելի, մի իսկական «ուրվականի»: Մարդ-ուրվականի կերպարը կարևոր դեր ունի Կուրոսավայի ֆիլմում, եթե չասենք՝ որոշիչ դեր: Հենց նրա միջոցով է բացահայտվում համակարգի էությունը, դրա կազմաքանդման ուժգնությունը մարդու հոգու ներսում:

Շեքսպիրի Համլետում ուրվականի կերպարը նույնպես բանալի է: Հենց ուրվականն է Համլետին և հանդիսատեսին հայտնում ճշմարտությունը: Հիշենք Համլետի և նրա հոր ուրվականի զրույցը: Զրույցի ամենասկզբում կարևոր բան է ասվում, ինչը հաճախ անուշադրության է մատնվում նաև այն պատճառով, որ Համլետի հոր բարոյական կերպարի մասին պիեսում շատ չի խոսվում, և այս թեման դուրս է մնում քննադատների աչքից: Նախ Մարցելլոսի և Հորացիոյի զրույցից տեղեկանում ենք, որ թագավոր Համլետը («մեր արի Համլետը») մենամարտում հաղթել և սպանել է Ֆորտինբրաս Նորվեգացուն, ինչի արդյունքում Դանիային են կցվել Ֆորտինբրասի «տիրած հողերը»: Այնուհետև արքայազն Համլետին դիմելիս թագավոր Համլետի մասին մեկ տողով արտահայտվում է թագուհին. «Հերիք է այդպես կախված կռվերով / Ազնիվ ծնողիդ որոնես հողում»: Սրանից հետո էլ Հորացիոն ու Համլետն են կարճ արտահայտվում թագավորի մասին. «**Հորացիո.** Տե՛ր իմ, մեկ անգամ եմ տեսել նրան. ի՛նչ թագավոր էր: / **Համլետ.** Մա՛րդ էր, Հորա՛ցիո, իր ամեն բանով: / Մեկ էլ չեմ տեսնի նրա նմանը»: Երկխոսության շարունակության մեջ Համլետը հորն անվանում է «ազնիվ»:

Հենց վերը մեջբերված այս և նաև պիեսի շարունակության մեջ հանդիպող այլ կարճ արձագանքներից կարելի է եզրակացնել, որ Համլետ ավագն ազնիվ, ընտանիքին նվիրված անհատ է եղել, նաև լավ թագավոր: Որոշ տեսաբաններ թագավոր Համլետի բարոյական կերպարն ու վեհությունը բխեցնում են և հիմնավորում արքայազն Համլետի սիրո և հոր համար անձնագոհության գնալու պատրաստակամությամբ (<https://www.bartleby.com/essay>), մյուսները Համլետ ավագի մեջ տեսնում են լավ թագավորի կերպար, ինչպիսինը հազվադեպ է հանդիպում Շեքսպիրի պիեսներում: Թագավոր, որը պետականամետ է, անշահախնդիր նվիրված է իր թագավորությանը: Նաև խաղաղասեր է, բայց հարկ եղած դեպքում պատրաստ է մենամարտելու իր հայրենիքի համար և շահել տարածքներ (ինչպես Ֆորտինբրաս Նորվեգիացու պարագայում)՝ մինևույն ժամանակ չունենալով ծավալապաշտական նկրտումներ (<https://www.shakespeare-online.com>): Սակայն պիեսում մի դրվագ կա (երբ արքայազն Համլետը հանդիպում է հոր ուրվականին), որը որոշ հարցեր է առաջացնում: Այդ դրվագում արքայազն Համլետը թագավորի ուրվակա-

նից բավականին ուշագրավ խոսքեր է լսում, որոնք հակասում են թագավորի մասին մինչ այժմ հնչած կարծիքներին. «Համլետ. Ո՛ր ես տանում ինձ: Խոսի՛ր, չեմ գալիս ավելի հեռու: / Ուրվական. Լսի՛ր: / Համլետ. Լսում եմ: / Ուրվական. Մոտ է իմ ժամը, / Երբ ծծմբային տանող բոցերին, / Պետք է որ կրկին անձնատուր լինեմ: / Համլետ. Ավա՛դ, ինե՛ղճ ոգի» (Շեքսպիր, 1951թ., էջ 23): Այստեղից հասկանում ենք, որ ավագ Համլետի հոգին բնավ դրախտում չէ, այլ տանջվում է դժոխային ծծմբե բոցերի մեջ: Եթե դիմենք կաթոլիկական եկեղեցու ավանդույթներին, որոնք գեղարվեստական գրականության տեսանկյունից լավագույնս արտացոլված են Դանտեի «Աստվածային կատակերգություն» ստեղծագործության մեջ, ապա կարելի է եզրակացնել, որ սպանված թագավորը ոչ թե դժոխքում է, այլ քավարանում: Թագավորի ուրվականն իր որդուն հայտնում է. «**Ուրվական.** Հորդ ոգին եմ. / Դատապարտված եմ որոշ ժամանակ գիշերը շրջել / Եվ ցերեկները փակված՝ ծոմ պահել կրակների մեջ, / Մինչև որ բոլոր կյանքիս օրերի պիղծ ոճիրները / Այրվին ու սրբվին»: Վերագրյալից հասկանում ենք, որ չնայած պիեսում հանդիպում ենք Համլետ արքայի վերաբերյալ միայն դրական բնորոշումների, ինչը լիովին հակասում է թագը զավթած Կլավդիոսի կերպարին, այնուամենայնիվ, Դանիայի օրինական թագավորը գործել է մեղքեր և մահից հետո հայտնվել քավարանում: Հնարավոր է, որ սրանով Շեքսպիրն ակնարկում է հենց մարդկային հասարակության բացառիկ արատավոր համակարգը, որտեղ գոյատևելու, էլ ուր մնաց թագավորելու (այն է՝ մեծ համակարգ կառավարելու) համար անհնար է հեռու և մաքուր մնալ մեղքերից և խարդավանքներից: Ի վերջո հենց մարդկային էության ու նրա ստեղծած համակարգերի համատարած աղտեղության ու ապականության պատճառով է, որ արքայազն Համլետը հրաժարվում է վրեժից, քանի որ մեկ չարագործի սպանելով, թեկուզև սրիկաներից ստորագույնին, աշխարհի կայացած ու ժամանակի մեջ անխափան գործող համակարգը չի փոխվելու: Մնում է հասկանալ, արդյոք ինքը կարո՞ղ է ընդունել համակարգի խաղն ու խաղալ այդ կանոններով, թե՞ ոչ. «Համլետ. Ա՛յ, ցավն այդտեղ է. քանզի այդ մահվան քնի ժամանակ / Ի՞նչ կերպ երազներ պիտի գան գուցե... / Թե ոչ, ո՞վ արդյոք կուզեր հանդուրժել / Աշխարհի այնքան նախատինքներին և մտրակներին, / Հարստահարչի անիրավության, / Մեծամիտ մարդու արհամարհանքին, / Քամահրած սիրտ տվայտանքներին, / Օրենքի բոլոր ձգձտումներին, / Պաշտոնյաների աներեսության, / Այն հարվածներին, որ համբերատար արժանավորը / Ստանում է միշտ անարժաններից, / Այնինչ կարող էր մարդ իր հաշիվը իր ձեռքով փակել / Մի մերկ դաշույնով» (Շեքսպիր, 1951թ., էջ 50):

Կուրոսավան իր ֆիլմում որպես համաշխարհային չարի խորհրդանիշ ու կենտրոն ներկայացնում է Ճապոնիայի բյուրոկրատական համակարգը, ինչի երկու հիմնական խորհրդանիշերն են շինարարական

կորպորացիան և քաղաքապետարանը: Հենց այս երկու կառույցներն են փողերի լվացման և կոռուպցիայի կենտրոնները՝ փողասեր և իշխանատենչ հասարակության փարոսները, որոնք միաժամանակ ստրկացնում ու բարոյապես կործանում են իրենց համակարգի դռներից ներս մտնող յուրաքանչյուր մարդու: Ինչպես Նիսիի ընկեր Իտակուրան է արտահայտվում Վադուի մասին՝ «Նա չինովնիկ է, իսկ չինովնիկը մարդ չէ» (01:57:00): Այս համակարգը մարդու մեջ ոչնչացնում է ամեն մարդկային բան, նրան զրկում ինքնությունից ու ուրիշի ցավը զգալու կարողությունից:

Ի տարբերություն Շեքսպիրի, որն իր պիեսում ազնիվ հերոսին հասցնելով անխուսափելի կործանման, միաժամանակ մահվանն է հանձնում նաև չարի գլխավոր մարմնավորողին՝ Կլավդիոս թագավորին, ճապոնացի ռեժիսորը այլ վերջաբան է ընտրում չարի հիերարխիկ բուրգի գագաթին բազմած իր հերոս՝ Իվաբուչիի համար: Նա չի սպանվում, սակայն զրկվում է կյանքի ամենաթանկ պարգևից՝ իր գավակներից՝ Յոսիկոյից և Տացուոյից, և իր վերադասի հրահանգով ստիպված է դառնալ աստանդական: Վերջնական հաղթանակը հենց նրանցն է: Կամային և բարոյական զարթոնք ապրելով՝ Տացուոն, հոգեկան ցավից կիսաուշաթափ քրոջը գրկած, հրաժարվում է իր հորից՝ փաստացի ապահովելով նաև արդեն սպանված Նիսիի «հաղթանակը»:

Գրականության ցանկ

1. **Շեքսպիր Վ.**, Ընտիր երկեր, «Հայպետհրատ», Երևան, 1951թ. (Shakespeare W., Yntirker, «Haipethrat», Yerevan, 1951).

References

1. **Anderegg, Michael.** Cinematic Shakespeare. Oxford: Rowman & Littlefield, 2004.
2. **Anderson, Joseph L., and Donald Richie.** The Japanese Film: Art and Industry. New Jersey: Princeton UP, 1982.
3. **Bartlett, John,** ed. A Complete Concordance to Shakespeare's Dramatic Works. Edinburgh: R.& R. Clark, 1855.
4. **Bradley, A. C.** Shakespearean Tragedy. 3rd. ed. New York: Palgrave, 1992.
5. **Brode, Douglas.** Shakespeare in the Films: From the Silent Era to Today. New York: Berkley, 2000.
6. **Davies, Anthony.** Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
7. **Gallimore, Daniel. Minami, Ryuta.** (2016). Seven stages of Shakespeare reception. Cambridge University Press.
8. **Garber, Marjorie.** Shakespeare After All. New York: Anchor, 2004.
9. **Goodwin, James.** Akira Kurosawa and Intertextual Cinema. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994.
10. **Greenblatt, Stephen.** Will in the World. New York: Norton, 2004.

11. **Margherita Laera.** (2019). Theatre and Translation. Bloomsbury Publishing.
12. **McAlindon, T.** Shakespeare's Tragic Cosmos. New York: Cambridge UP, 1991.
13. **Rackin, Phyllis.** Shakespeare's Tragedies. New York: Frederick Ungar, 1978.
14. **Richie, Donald. A** Hundred Years of Japanese Film. Tokyo: Kodansha, 2001.
15. The Films of Akira Kurosawa. Berkeley: U of California P, 1984.
16. **Rubin, Norman A.** "Ghosts, Demons and Spirits in Japanese Lore." 12 May 2006.
17. **Tanaka, Ikko** and Kazuko Koike, eds. Japan Color. San Francisco: Chronicle, 1982.
18. **Wimsatt Jr., William K. and Monroe C. Beardsley.** "The Intentional Fallacy." The Norton Anthology of Theory and Criticism. New York: Norton, 2001. 1374-87.

Համացանցի աղբյուրներ

1. https://www.bartleby.com/essay/When-Was-King-Hamlet-Young-Hamlets-Father-0497A0A539A09210#google_vignette (վերջին մուտք – 10.05.2024թ.)
2. <https://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet/elderhamlet.html> (վերջին մուտք – 10.05.2024թ.)

Վահե Արամի Արսենյանը ունի բ. գ. թ. կոչում, ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի գիտաշխատող է, ԵՊՀ դոցենտ: Հետաքրքրության շրջանակն է՝ անգլո-ամերիկյան 19-20 դդ. գրականություն, Շեքսպիր, համաշխարհային կինո և հոգեբանություն: Հեղինակ է էրեսունից ավելի գիտական հոդվածների:

ORCID ID 0009-0005-9897-4771

vahearsen@yahoo.com

Vahe Arsenyan, к.ф.н. доцент, работает в Институте литературы им. М. Абегяна НАН РА и преподает в ЕГУ. Сфера интересов: англо-американская литература 19-20 вв., Шекспир, мировое кино и психология. Автор более тридцати научных статей.

ORCID ID 0009-0005-9897-4771

vahearsen@yahoo.com

Vahe Arsenyan, Ph.D., associate professor, is employed at the Institute of Literature after M. Abeghyan of the National Academy of Sciences of RA, he also teaches at Yerevan State University. His areas of interest encompass Anglo-American literature of the 19th and 20th centuries, Shakespeare, world cinema, and psychology. Furthermore, he has authored over thirty scientific articles.

ORCID ID 0009-0005-9897-4771

vahearsen@yahoo.com

Ընդունվել է տպագրության 02.05.2024թ.: