

ՃԵՔՍՊԻՐԸ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

«ԼԻՐ ԱՐՔԱՅԻ» ՀԱՄԱՐ ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ԳՐԱԾ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆՐ

Թատերական արվեստի նկատմամբ հակում ունեցող կոմպոզիտորների մեջ ղեկավար է գտնել մեկին, որ գոնե մեկ անգամ անդրադարձած չլինի Շեքսպիրի թեմաների, սյուժեների, կերպարների անսպառ դանձաբանին: Համաշխարհային երաժշտական շեքսպիրականում իր ալմանդն ունի նաև Արամ Խաչատրյանը:

Դեռևս իր Թատերական գործունեության վաղ շրջանում Խաչատրյանը երաժշտություն է գրել Երևանի Սունդուկյանի անվան թատրոնի «Մակբեթ» բեմադրության համար (1933): 50-ական թվականների կեսերին ամբողջ սովետական արվեստում առանձնահատուկ հակում դրսևորվեց Շեքսպիրի հումանիստական, փիլիսոփայական թատրոնի նկատմամբ: Այս շրջանին են վերաբերում ն. Օխլոպկովի «Համլետ» բեմադրությունը Մայակովսկու անվան թատրոնում, քառասնամյա ընդմիջումից հետո «Մակբեթի» վերածնունդը Փոքր թատրոնում, Ս. Յուսկևիչի «Օթելլո» կինոնկարը, մեծ դրամատուրգի մի շարք ողբերգությունների և կատակերգությունների բեմադրությունները Մոսկվայի, Լենինգրադի և այլ քաղաքների թատրոններում, այդ ներկայացումների նկարահանումը (և ոչ միայն այդ. հիշենք «Ռոմեո և Ջուլիետ» ֆիլմ-բալետը՝ Ուլանովայի մասնակցությամբ), Շեքսպիրի երկերի հիման վրա ստեղծված սովետական ֆիլմերի ֆեստիվալը, Վ. Շեքսպիրի «Կամակոր կնոջ սանձահարումը» օպերան Ա. Մաճավարիանիի «Օթելլո» բալետը և այլն: Այս ամբողջ վերընթաց շարժումն իր մեջ առավ նաև Խաչատրյանին: Նա երաժշտություն գրեց Փոքր թատրոնի «Մակբեթ» բեմադրության համար (1955 թ.), նույն իսկ տարում ստեղծեց Ս. Յուսկևիչի «Օթելլո» կինոնկարի երաժշտությունը, մտադրվել էր գրել «Օթելլո» բալետը (այդ հղացումն այդպես էլ չիրագործվեց):

Հենց նույն շրջանում, 1958-ին հաշատրյանն իր մասնակցությունն է բերում Մոսսովետի անվան թատրոնի «Լիր արքա» բեմադրությանը¹։

Թատրոնը չցանկացավ օգտագործել «Լիր արքայի» երաժշտության նախկինում հայտնի նմուշները, մասնավորապես Բալակիրիի՝ արդեն դասական դարձած երաժշտությունը։ Այնքանաչափ, վերջինս չէր համապատասխանում ողբերգության բեմադրական պլանին, նրա նոր, ժամանակակից մեկնարանությունը։ Մեր օրերի կոմպոզիտորին դիմելը հնարավորություն բնօրինակ արդեն գոյություն ունեցող երաժշտական կոնցեպցիային հարմարվելու փոխարեն ունենալ նոր կոնցեպցիա։ Անհրաժեշտ է հենց այս տեսանկյունից էլ դնահատել հաշատրյանի աշխատանքը, որպես պիեսի տվյալ ընթերցման և տվյալ բեմադրության բաղկացուցիչ տարրը։

«Լիր արքան» նույնիսկ շեքսպիրյան երկերի շարքում աչքի է ընկնում մոտոմենտալությամբ։ Կայն և «Լիր արքայում» շոշափված խնդիրների շրջանակը։ Առաջատար թեմաներից մեկը՝ մարդկային հավատարմության փառարանում, կապված է Շեքսպիրի նախասիրած հնարի հետ, այն է՝ արտաքինի և էություն հակադրումը։ Ուտոի և ողբերգության կերպարները, որ հիպերբոլիկ են, լի վիթխարի ուժով, տրված են զարգացման մեջ։ Դա ամենից առաջ վերաբերում է հիմնական կերպարին՝ Լիրին։ Շեքսպիր անդրադառնում ենք նրան, նախ ատելություն ենք դրում այդ թեթևաբարոյնակալի նկատմամբ։ Բայց, հետեւելով դրամայի զարգացմանը, ավելի ու ավելի ենք հաշտվում նրա հետ, մարդը տեսնելով նրա մեջ, և ամեն ինչ ավարտվում է նրանով, որ զայրույթով ու այրող ատելությամբ ենք լրջվում արդեն ոչ նրա հանդեպ, այլ նրա և ողջ աշխարհի հետ մեկտեղ այն վայրենի, անմարդկային վիճակի նկատմամբ, որ կարող է ցոփ ու թեթևաբարոյ դարձնել անգամ Լիրի նման մարդկանց»²։

Լիրի հետ միասին, ողբերգության հիմնական կերպարներից մեկը խեղկատակն է։ Շեքսպիրը հաճախ է բեմ հանում նրան. հասարակությունից մերժված և մարդ չհամարվող խեղկատակն է դառնում ամենաբացահայտ ընդգլման արտահայտիչը։ «Լիր արքայում» առավել, քան մի այլ երկում, խեղկատակը ողբերգական ֆիգուր է։ Ժողովրդական իմաստությունը մարմնավորող ճշմարիտ փիլիսոփա է նա։ Այդ գրեթե ալլաբանական կերպարը ասես նպաստում է Լիրի բարոյական վերածնմանը։ Իսկ երբ կատարվում է այդ, խեղկատակը «դուրս է գալիս» պիեսից, անհետանում։ Պատահական չէ որոշ հետադուրդների այն կարծիքը, թե խեղկատակի դերը մոտ է անտիկ ողբերգության խոր-մեկնաբանի ֆունկցիային։

հեղկատակի կերպարի հետ էլ հենց կապված են Շեքսպիրի երկի այն հիմնական փոփոխությունները, որ կատարվել են Մոսսուլետի անվան թատրոնի բեմադրության մեջ: Վերջինիս հեղինակներին չի բավարարել այն, որ հեղկատակը սոսկ այլաբանություն է: Նրանք հեղկատակին դարձրել են գրեթե կենցաղային, ռեալ, հասարակ մի կերպար և թույլ չեն տվել աննկատ հեռանալ պիեսից: Այսպես, ներկայացման գլխավոր հանգույցներից մեկը դարձել էր հեղկատակի մահը, որ բացակայում է պիեսում (3-րդ գործողության 4-րդ պատկերից հետո՝ ըստ Շեքսպիրի): հեղկատակի մահով ավարտվում է փոթորկի ժամանակ լիրի թափառումների դրամատիզմով հագեցած փուլը: Սա բեմադրության մեջ սկզբնադրյուրից հեռանալու ամենից ակներև փաստն է:

Մամուլն այս բեմադրությունն ընդհանուր առմամբ գնահատեց որպես «ձեռքբերումներ և կորուստներ»³, բայց հաշատրյանի երաժշտությունը շատ բարձր գնահատականի է արժանացել: «Վիթխարի և միանգամայն ինքնուրույն է կոմպոզիտորի դերը ներկայացման մեջ: Ա. հաշատրյանը գրել է մի ամբողջ սիմֆոնիկ սյուիտ, որ օրգանապես հյուսված է ներկայացմանը և նպաստում է գործողության ու շեքսպիրյան խոսքի ընկալմանը»⁴: «... Ամեն ինչ ենթարկված է գեղարվեստական միասնական լուծման: Դա վերաբերում է և՛ Ա. Գոնչարովի ղեկորներին, որ հիշեցնում են հնադարյան փորագրությունները, և՛ Ա. հաշատրյանի տաղանդավոր, ողբերգականությամբ լի երաժշտությունը»⁵:

Ի՞նչ է ներկայացնում հաշատրյանի պարտիտուրը:

Երաժշտությունը բավականին մեծ տեղ է գրավում ներկայացման մեջ և օգտագործված է երկակի ձևով. այնտեղ, ուր պահանջվում է ըստ դրամատուրգի ռեմարկների և այնտեղ, ուր հարմար ու անհրաժեշտ են գտել ներկայացման հեղինակները: Երաժշտության մեջ չկա ոչ մի «սպասարկու» համար, որ խաբակտերային բնույթ չունենա, լիցք չհաղորդի ներկայացմանը: Եվ, ընդհանրապես, «հեղինակի կողմից» գրեթե բոլոր համարները արդարացված են բեմականորեն (իրագրությունը պահանջում է հնչյունի միջամտություն): Այսպիսով, կատարվել է թատերական երաժշտության արտահայտչական հնարավորությունների ոլորտների փոխթափանցում և փոխադարձ հարստացում:

Նախերգանք: հաշատրյանի երաժշտության նախերգանքն այն պլանով չի գրված, ինչպես գրում էին XIX դարի ուս թատերական կոմպոզիտորները (Գլինկա՝ «Իշխան Խոլմսկի», Բալակիրև՝ «Լիր արքա», Չայկովսկի՝ «Համլետ»): հաշատրյանի ինտրոդուկցիան նպատակ ունի հո-

գերանորեն տրամադրել հանդիսականին, հուզական առումով նախապատրաստել նրան, նախերգանքի երաժշտական կերպարը տալնապալի է, մտալ, լարված։ Ողջ հնչողությունն ասես խլացված է։ Մերթընդմերթ վառ բռնկում է մի որևէ ինտոնացիա, տեմբր, հարմոնիկ աջակցում... Հնչյունային այս բարդ համակարգի մեջ կարելի է տարբերել բառ-կար-նետի երգեցիկ նվագի լայն ալիքը (վերելք-անկում), բասերի վայրընթաց պիցիկատոն, փայտե փողայինների ինտոնացիաները, պղնձե փողայինների մեղմված շարագուշակ անմբրը... Տաղնապի, սպառնացող աղետի տնորոշ նախանշանների զգացողություն, — ահա՛ երաժշտության հարուցած տրամադրությունը։ Ողբերգության հիմնական բովանդակության հետ անմիջաբար կապված երաժշտություն, ուր ոչ մի կոնկրետ բանով չի մասնանշվում, թե խոսքը վերաբերելու է հասկապես այս և ոչ թե մի այլ ողբերգության։ Այս նախերգանքը երաժշտական-գրամատիկական կոնցեպցիայի առաջին օղակն է, որ հուզական միջոցներով տանում է դեպի ողբերգական գործողությունը։

«Ապաստե՛րկ» երաժշտությամբ շարքի մեջ մտնում են շեփոթները և քայլերգերը, ռազմական երաժշտությունը, պալատական արարողությունների հետ կապված երաժշտությունը։

... Սկսվում է առաջին գործողությունը։ Բեմի ետևից երկու անգամ հնչում են շեփոթները, պալատականներին հրավիրելով թագավորական գահադաշին։ Մի շեփոթը շարունակում է մյուսին, և երկուսը մեկտեղ կազմում են ինչ-որ ավելի ծավալուն կառուցվածքի կոշ-նախերգ։ Եվ, իրոք, արքայի հայտնվելը ուղեկցվում է հանդիսավոր քայլերգ-շքերթով, որ սկիզբ է առնում հենց այդ շեփոթներից, աճում ու ծավալվում։ Նրա հիմքում բնկած թեման գրամատուրդիական առումով չափազանց նշանակալի է։ Կոմպոզիտորը գրանով ասես խորհրդանշում է կիրի ինքնակալությունը։ Շեփոթների վերընթաց ինտոնացիան բնկավում է որպես կտրուկ-հրամայական, առարկություն չընդունող ինչ-որ բան։ Քայլերգն էլ համապատասխանաբար պերճաշուք է, հանդիսավոր-պաշտոնական։ Իհարկե, սա կիրի բնութագրումը չէ, սակայն սառը հանդիսավոր քայլերգում կարելի է նկատել կիրի՝ ինքնահավան այդ բռնակալի բնորոշ գծերը։

Այսպիսով, կոմպոզիտորն աշխատում է ինտոնացիոն-թեմատիկ միասնության միջոցներով հասնել տրամաբանական-ամբողջական ձևի։

Վառ կերպարային խարակտերայնությունն առկա է նաև շեփոթների կանչի սուր դիստանաներում՝ կիրին Կորնվոլ դուքսի կալվածներից դուրս

իշելուց առաջ: Զգայուն կոմպոզիտորը, որպես դրամատուրգ-համարեմադրող, գտնում է, որ անմարդկային հրամանն ազդարարող հնչյունները չեն կարող ընկալվել այլ կերպ, քան իբրև «գազանի ժանիքների կրճտոց»:
(Հնարավոր է, այստեղ խաչատրյանը կամա թե ակամա հետևել է Պրոկոֆևին հրաշալի գլուխին՝ «Ռոմեո և Ջուլիետի» դրամատուրգիայում):

Իլյուստրատիվ համարներից է նաև ճակատամարտի երաժշտությունը: Այս երաժշտական պատկերն ստեղծվում է արտահայտիչ և զարմանալի հակիրճ միջոցներով: Այստեղ առկա է ընդամենը երեք տնայրարութեամբ-ինտոնացիա. լարային գործիքները կիսատոների վրայով սահող, անընդմեջ հնչող տասնվեցերորդականներով ստեղծում են սոսափող ֆոն. փողայինները ճեղքում են դա՝ շեփորների դիսոնանսային թեմայով. փոքր թմբուկը անողորձ, հատու ռիթմով կազմակերպում է այս ամբողջ «եռացող» հնչողությունը: Ու թեև ճակատամարտը երաժշտությամբ ուղեկցվում է մեկ րոպեից ոչ ավելի, այնուամենայնիվ, նրա հուզական լարվածությունը հենց այս մի «ակնարկով» երկար է պահպանվում:

Փոքրոճիկը, որ վրա է հասնում կիրի և նրա ուղեկիցների թափառումների պահին, ամբողջ ողբերգությունը բնորոշող կերպար է: Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ (և ոչ միայն «Լիր արքայում») փոթորիկի մոտիվը պատահական չէ. այն խորհրդանշում է հերոսների հոգեկան խռովքը: Լիրի գիտակցական հեղաշրջումը կատարվում է հատկապես փոթորիկի ուղեկցությամբ և նրա ֆոնի վրա: Զգացումների պոռթկումը, որ ժայթքող հրաբուխի նման ցնցում է ծերունու ողջ էությունը, խորապես հարազատ է մոլեգնած տարերբին: Շեքսպիրն անընդմեջ ընդգծում է այդ կապը:

Քեևա.

...Որքան ապրում եմ,

Այսպիսի կայծակ, այսքան գոռ ուրտ,
Հողմի, անձրևի այսպիսի մըռունչ երբեք չեմ հիշում,
Որ լսած լինեմ: Մարդուս բնույթը չի կարող տոկալ
Այսչափ տառապանք, այսքան արհամարիք:

Լիր. Թընդա՛ ողջ ձայնով: Ժայթքի՛ր դու, կըրակ, տարափի՛ր, անձրև:
Մըրրիկ ու անձրև, փայլակ ու կայծակ, դուք դուստրերս չեք,
Զեղ չեմ պարսավում, ո՛վ անգութ տարերք, չարության համար:
...Բայց սըխալվեցի: Զեղ պետք է գոչեմ նրվաստ ծառաներ,
Որ երկու շարսիրտ աղջիկներին հետ միաբանելով
Պայթել եք գըլխիս՝ ձեր երկնածնունդ բոլոր ուժերով,
Այս ծե՛ր գլխիս դեմ, այսչա՛փ ըսպիտակ: Ամո՛թ ձեզ, ամո՛թ:

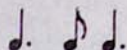
...Հոգուս մըրրիկը

Իմ մեջ խեղդել է ամեն բզեզացում:
... Այս փոթորիկը ինձ խանգարում է
հորհել առավել տանջանքի մասին:

Կոմպոզիտորը որոշակիորեն արձագանքում է գրամատուրդի մտահղացմանը: Երաժշտական համարը նա վերնադրել է՝ «Մարդկային հոգիների և սրտերի փոթորիկը», որով բնորոշվում է երաժշտական փոթորիկի նշանակությունն ու ներքին բովանդակությունը: Եվ ճիշտ այնպես, ինչպես փոթորիկի պատկերները հանգուցային են գրամատիկական երկում, այնպես էլ սիմֆոնիկ «փոթորիկը» կենտրոնական երաժշտական գրվազն է Մոսսոլվեաի անվան թատրոնի բեմադրության մեջ:

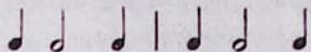
Սա մի ծավալուն հյուսվածք է՝ նյութի շարադրման և զարգացման բնորոշ սիմֆոնիկ հնարներով, լայն շնչով: Այստեղ կարելի է դանադանել մի շարք ինտոնացիոն-թեմատիկ կոմպլեքսներ, որոնք արամբրանորեն շաղկապված են միմյանց և նույնիսկ կաղմում են յուրատեսակ եռամասնություն: «Փոթորիկը» միասնական է, միաձուլվ: Այս միասնության կերպարային հիմքը զգացումների խլրտումն է, խռովքը: Դրա ինտոնացիոն, լադա-հարմոնիկ հիմքը՝ փոքրացվող համահնչունությունների և ինտերվալների մշտական զգացվող դերակազմությունը, մեղեդային հատիկի «ներփակումը» փոքրացված օկտավայի շրջանակներում (հնարանք, որ ընդհանրապես բնորոշ է խաչատրյանի «դթառառ», տրտում թեմա-մեղեդիներին), կիսատոնային հաջորդականությունները, խրոմատիզմը...

Բայց որպես ձևակաղմային հիմնական, գլխավոր տարր հանդես է գալիս ուրիշը: Երաժշտական հյուսվածքն «ստեղծում են» մի քանի ութմասֆորմուլներ: Դա շաղկապող



ութմասինտոնացիան է,

որ կոմպոզիտորի պատկերացման մեջ անբաժան է հառաչանքի, ողբի արտահայտություններից (հետաքրքրական է նշել, որ խաչատրյանի մոտ վշտի ոչ մի երաժշտական մարմնավորում չի կարելի գտնել՝ առանց նման հառաչ-հապաղումների): Դա նաև կոմպոզիտորի սրտին այնքան մոտ



սինկոպան է, որ հանդես է գալիս անկումներին

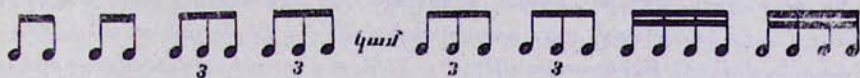
ժամանակ և իր նշանակությամբ մերձենում է հառաչ-հապաղումներին:

Մյուս կողմից, այստեղ առկա է և դինամիզմ հաղորդող



օստիննատային ֆորմուլը, որ զեմընդդեմ շարժվող բասների զուգորդման պալ-

մաններում հսկայական մղիչ ուժ ունի և սովորաբար անհրաժեշտ է խա-
շատրյանական կոլմինացիաներում, tutti-ներում: Առկա է նաև կոմպո-
զիտորի համար այնքան բնորոշ՝ համաշափորեն զարգացող մեղեդու
առաջ մղումը, արագացումը տրիոլներով, կվարտոլներով և այլն, որոնք
«շտապեցնում» են, ավելի մեծ էքսպրեսիվություն են հաղորդում նրան:



և այլն:

Ռիթմը ձև է կերտում և «...իր կենսականությամբ նույնիսկ անձնա-
վորվում է... փորձառու ռեժիսորի նման, որ ունկնդրի տրամադրությունը
վարպետորեն սեեռում է իր կամեցած պահերի վրա»⁶: Մետրա-ռիթմա-
կան հիմքի օգնությամբ ձև կերտելու հաշատրյանի այս ունակությունը
ուսումնասիրողները նշել են բազմիցս:

Երաժշտական փոթորկի հորձանքը համահնչուն է և՛ մոլեգնած տա-
րերքին, և՛ մարդկային հոգու բուռն ապրումներին, երաժշտությունն ու-
ղեկցվում է հոգմի ոռնոցով: Ասենք, երաժշտությունն ինքը չի խորշում
պատկերավորությունից (փայտե փողայինները «սուլում» են, «ռռնում»
և այլն): Բայց երաժշտության հիմնական խնդիրը հանդիսատեսի սրտում
կարեկցություն, ցավ, վրդովմունք հարուցելն է, նրա ուշադրությունը
զգայական միջոցներով շեքսպիրյան ամենակարող խոսքին սեեռել:

Հովվեցական երաժշտությունը ուրպես իմաստային կոլմինացիա:
«Փոթորիկը» ողբերգության դրամատուրգիական կենտրոնն է, նրա գա-
ղափարական ներվը: Այստեղից սկսվում է հերոսների հոգեկան վերածը-
նունդը: Այդ բարդ, տանջալի ու լարված ընթացքի ավարտը կոմպոզի-
տորն ընկալում է որպես ստեղծագործության իմաստային բարձրակետ:
Նա ուշադրությունն այս մասում կենտրոնացրել է Լիրի և Գլոստերի վրա:
Խաշատրյանը նրբորեն ըմբռնել է մեծ դրամատուրգի միտքը այդ երկու
ծերունիների ճակատագրերի նմանության վերաբերյալ: Եվ արտահայտել
է այս զուգահեռը ինքնատիպ ու համոզիչ:

Թե՛ Լիրը և թե՛ Գլոստերը դժբախտ հայրեր են: Երկուսն էլ
չարաչար խաբվել են՝ արտաքինը էության տեղ ընդունելով երկուսն էլ
դաժանորեն հատուցել են իրենց սխալի համար, բարոյական և ֆիզիկա-
կան անօրինակ տանջանքներ կրել և երկուսն էլ եկել են այն գիտակցու-
թյան, որ այնուամենայնիվ աշխարհում գոյություն ունեն ճշմարիտ սեր,
ու հավատարմություն: Լիրն ու Գլոստերը բարոյական վերածնունդ են

ապրում ողբերգության վերջում, երկուսն էլ կործանվում են՝ իրենց հոգիները մահվանից առաջ մաքրազորվելով:

Ահա այս էթիկական կատարման է արտահայտել կոմպոզիտորը լուսավոր-լիբիկական երկու ինտերմեդյուսում:

Դրանցից մեկը կապված է այն պահի հետ, երբ Լիրն արթնանում է Կորդելիայի վրանում: Հիվանդ ու տանջաճար ծերունուն փորձում են բուժել բնով, հանգստով ու... երաժշտությամբ (շեքսպիրյան շրջանում այն կարծիքը կար, թե երաժշտությունը կարող է բուժել հոգեկան վերքերը, մոռացնել ամենախորտնկ վիշտն անգամ): «Մեղձ երաժշտություն» (Շեքսպիրի սեմաբլեն է),— ահա առաջին բանը, որ պետք է զգա արթնացող Լիրը: Այս ամբողջ տեսարանում, որ ասես խաղաղ կղզյակ է նախորդած և հաջորդող փոթորիկների միջև, տիրում է սրտատուչ հանգստության ոգին:

Լիր. Որտե՞ղ էի ես, որտե՞ղ եմ: Յերեկվա լո՞ւյսն է:

... Կարծես ձեզ դիտեմ, այս մարդուն նույնպես.

Բայց կասկածում եմ, քանզի չդիտեմ,

Թե որտեղ եմ ես...

... Բայց ինձ թրվում է, որ այս տիկինը

Իմ Կորդելիան է:

... Արցունքդ թափ է: Այո, թրջում է: Մի՛ լար, խնդրում եմ:

... Պետք է ինձ ներես,

Աղաչում եմ քեզ, մոռացի՛ր, ների՛ր. ծեր եմ, հիմար եմ:

Ամբողջ ողբերգության մեջ չկա սրանից հարմար մի տեսարան՝ պայծառ, լուսավոր, լիբիկական երաժշտության համար: Նույնքան խոր ու թրթռուն զգացումներ են արտահայտվում կույր Գլոստերի երեակայական ինքնասպանությանն ուղեկցող երաժշտության մեջ: Իրավիճակը համանշան է՝ դարձյալ հիվանդ ու տառապյալ հայրը հանդիպում է հավատարիմ դավակին: Սա նույնպես յուրովի փորձում է ապաքինել հոր «մեղամաղձոտությունը» (միայն՝ ոչ թե երաժշտության, ինչպես Կորդելիան, այլ ուժեղ ցնցման միջոցով):

Իրավիճակների, ապրումների նմանությունը կոմպոզիտորն ընդգծել է երաժշտությամբ: Երկու համարն էլ միատեսակ են իրենց իմաստային հագեցմամբ՝ երկուսն էլ նպատակ ունեն լուսավորել հոգիները: Դրանց հիմնական բնույթը ոչնչով չմոռավորող քնարական իդիլիան է: Նման են և արտահայտչական միջոցները: Երկու դեպքում էլ տիրապետող մեղեդա-

լին լայն հիմքն է։ Բնույթով մեղմ, շոյող թեմաները զարմանալի երգային են, «անվերջանալի»։ Նրանք նույնիսկ ինտոնացիոն անորսալի նմանություն ունեն։ Երկու թեման էլ տրված են ֆլեյտայի լուսավոր, մաքուր տեմբրով։ Համարները նույնատիպ են նաև ձևով՝ թեմա-զարգացում-ռեպրիզ (առանց բարդ հորինվածքների կիրառման)։ Ռեպրիզում թեմաները փոխում են տեմբրը։ մի դեպքում (կիրի արթնանալու տեսարանում)—ալտերի, թավջութակների և ֆագոտների հյութեղ, լիարյուն, «միջին» ռեգիստրն է, մյուս դեպքում՝ մենանվագող ջութակի առավել պայծառ ու տաք տեմբրը։ Ե՛վ այստեղ, և՛ այնտեղ մեծ դեր են խաղում արտահայտիչ նվագակցությունները, որոնք կոնտրապունկտորեն «ներաճում» են հիմնական թեմա-մեղեդու մեջ։ Ե՛վ այստեղ, և՛ այնտեղ նուրբ ու զուսպ է ֆոնը՝ լարայինների կամ տավղի հաղիվ լսելի, թրթռուն նվագակցություն։ Երկու պարտիտուրն էլ ծայր աստիճան հստակ են ու մի տեսակ թափանցիկ։

Այս երաժշտական «իդիլիաներն» ասես ներդաշնակության մարմնացումն են և սակավաթիվ լուսատառ, անդորր պարզեղ դրվագները նաչատրյանի սիմֆոնիկ կոնցեպցիայում։

Թաղման երաժշտություն։ «Լիր արքայի» պարտիտուրում մի զուգահեռ ևս գոյություն ունի։ Այս անգամ արդեն նրա իմաստը մի փոքր այլ է։ Երկու ոչ մեծ ռեքվիեմները, երկու մահերը ներկայացումը գրեթե բաժանում են հավասար մասերի։ Առաջին հատվածով՝ «Խեղկատակի մահով», ավարտվում է փոթորկի պահին կիրի և նրա ուղեկիցների թափառումների դրամատիզմով լի փուլը։ Ինչպես արդեն ասացինք, թատրոնի առանձնապես շեշտում էր այս փուլի ավարտը։ Երկրորդ ռեքվիեմը՝ կիրի մահվան առթիվ, հնչում է ողբերգության վերջում (համապատասխան Շեքսպիրի վերջին ռեմարկի՝ «Թաղման քայլերդ։ Բոլորը դուրս են գնում»)։

Այս երկու երաժշտական համարի նմանությունը ևս անվիճելի է։ Սրանք հուղարկավորման արարողություններ են և այդ երկուսի կառուցվածքի միասնական սկզբունքի ընդհանրությունը ի հայտ է գալիս արտահայտչական տարբերում, շարադրանքի մարմնամասերում՝ պարբերության ձևը, Andante տեմպը, ինտոնացիա-լացի *doloros*-այնությունը, կանացի անխուս խորի բնորոշ տեմբրի օգտագործումը՝ որպես թաղման ողբի հուզական վառ գունավորում և այլն։

Արվեստագետի անսխալ զգացողությունը հանգեցրել է այն բանին, որ երկու ռեքվիեմներից ստացված տպավորությունը նույնական չէ։ Առաջինն ավելի վշտոտ է, անսահման տրտում։ Երկրորդը հաղեցած է դրա-

մատիկական պաթոսով և հետզհետե սկսում է դառնալ լուսավոր ու հան-
դարու Դա պատահական չէ. Շեքսպիրի ողբերգությունը նույնպես
ավարտվում է հանգիստ տրամադրությամբ.

Այս տրիստր ժամի ծանրը բեռան տակ հարկ է խոնարհվենք,
ինչ որ ըզդում ենք՝ այն պետք է ասենք.

Ամենից շատը աշխարհում տանջվեց ծերունի արքան,

Մենք, որ կրտսեր ենք, այգքան չենք տեսնի, չենք ապրի այգքան:

Ուտի և ներկայացման երաժշտական ավարտակետն ավելի մասըշ-
տարային է՝ խեղկատակի մահվան կամեբային ողբի համեմատությամբ
(տարբեր է հնչողության գինամիկան, գործիքավորման ամրությունը և
այլն):

Խաչատրյանի պարտիտուրը թերթիկուց հետո պարզ է դառնում, թե
ինչու Մոսսուվետի տնվան թատրոնը օգտագործել է նրա՝ ոչ թե Բալա-
կիրի կամ մի այլ կոմպոզիտորի երաժշտությունը: Այստեղ կարևորը
թատերական երաժշտության օգտագործման բուն սկզբունքն է: Բալակի-
րի նախերգանքն ու անտրակտները բնմից անկախ ներկայացնում են
ավարտուն երաժշտա-դրամատիկական կոնցեպցիա: Ավելին, դա չուրա-
տեսակ ծրագրային սիմֆոնիկ ստեղծագործություն է Շեքսպիրի ողբեր-
գության թեմաներով: Այդ մասին բազմիցս գրել են և՛ ինքը՝ Բալակիրը
(«...Դրաման ընթերցելով, ևս խանդավառվեցի նախերգանք ստեղծելու
ցանկությամբ»¹), և՛ նրան ողեշնչող Վ. Ստասովը («Լիրի» նախերգանքն
ու անտրակտները... հավասարազոր են, կարելի է ասել, մի ամբողջ օպե-
րայի՝ այնքան շատ բովանդակություն է ներգրված նրանց մեջ... «Լիրի»
նախերգանքը հոյակապ պոեմ է: Այստեղ պատկերված է վայրենի մի
գարաշրջան և Լիրի կիսաբարբարոս պալատը...»²):

Բալակիրի նամակներում գտնում ենք գրական ծավալուն ծրագիր,
չուրաբանչուր երաժշտական համարի, չուրաբանչուր թեմայի սյուժե-
տային բացատրությունը: Վերցնենք թեկուղ սիմֆոնիկ անտրակտների
ենթավերնագրերը. «2-րդ գործողության նախերգանքը: Բովանդակու-
թյուն. Լիրի շար աղջիկները: Հոր անհօքը»: «3-րդ գործողության նա-
խերգանքը: Բովանդակություն. Լիրն ու խեղկատակը անպատում: Փո-
թորիկ»: «4-րդ գործողության նախերգանքը: Բովանդակություն. Լիրի
արթնացումը Կորդելիայի ճամբարային վրանում՝ անգլիական ժողովրդ-
դական երգի հնչյունների ներքո»: «5-րդ գործողության նախերգանքը:
Բովանդակություն. ճակատամարտ: Լիրը մեռնում է Կորդելիայի դիակի
մոտ: Ապոթեոզ»:

Ակններև է, որ կոմպոզիտորը Շեքսպիրի ստեղծագործության զարգացմանը հետևել է բավականին հանգամանորեն ու հետևողականությամբ: Նման պատմողականությունը չափազանց բնորոշ է բալակիրևյան խմբի կոմպոզիտորների ծրագրային սիմֆոնիզմին: Եվ հենց այդպիսի սիմֆոնիզմի օրենքներով է գրված Բալակիրևի «Լիր արքան»:

Մինչդեռ հաշատրյանը, ժամանակակից թատերական երաժշտության սկզբունքների համաձայն, շատ ավելի սերտորեն է կապված բեմին: Նրա երաժշտությունը չի կարող գոյություն ունենալ թատրոնից, «Լիր արքայի» տվյալ բեմադրությունից անկախ, քանի որ օժանդակ բնույթ ունի: Դա, իհարկե, հաշատրյանի երաժշտության գեղարվեստական անկատարելության կամ դրամատուրգիական սահմանափակության վկայությունը չէ: Ոչ, իսկական թատերական երաժշտությունը, այսօրվա ըմբռնմամբ, լավ է հատկապես այն ժամանակ, երբ օրգանապես կապված է տվյալ բեմադրական աշխատանքին:

Եթե Բալակիրևը, ընթերցելով մեծ դրամատուրգին, ոգեշնչվել է իրենով՝ Շեքսպիրով, ապա հաշատրյանի խնդիրը եղել է շատ ավելի ուտիլիտար (բառի լավագույն իմաստով): Իհարկե, սա ժանրի ըմբռնման հարց է, իսկ ինչ վերաբերում է երաժշտության գեղարվեստական արժանիքներին՝ հաշատրյանը չի զիջում Բալակիրևին:

Այստեղից էլ մյուս բոլոր տարբերությունները. Բալակիրևը գրել է ինքնուրույն երաժշտական դրամա, ուր «թատրոնն առանց բեմի է»: Մինչդեռ հաշատրյանը, հավատարիմ, մնալով իր կայուն սկզբունքին, չի կրկնում բեմական կերպարները:

Եվ եթե Բալակիրևի նախերգանքը համերգային բեմերում կատարվում է նույն իրավունքներով, ինչ Չայկովսկու «Ռոմեո և Ջուլիետը» կամ «Փոթորիկը», ապա հաշատրյանի երաժշտությունը կարող է հնչել միայն թատրոնում: Ի դեպ, Ստասովն ու Բալակիրևը այդպես էլ պատկերացրել են իրենց խնդիրը՝ «Լիր արքան» լինելու է սիմֆոնիկ ստեղծագործություն. «Լիրը՝ Պետերբուրգով մեկ... Այժմ մինչև պասը կարողանայիք գրել-վերջացնել բոլոր անտրակտները... Դա, ինչ խոսք, մի այնպիսի՝ համերգ կլինի, որին ամբողջ Պետերբուրգը կգա»⁹:

Մեր կարծիքով Բալակիրևի երաժշտության հենց այս մոտումենտալությունը, ժավալայնությունն ու ինքնուրույնությունն են պատճառ եղել, որ Մոսսովետի անվան թատրոնն սկսել է որոնել ներկայացման երաժշտական ձևավորման ինչ-որ նոր ձևեր:

Բացի այն, որ հաշատրյանն ստեղծել է իր գործը՝ ելնելով ռեժիսորա-բեմադրական խնդիրներից, նա շատ ավելի նպաստել է ներկայաց-

ման ժամանակակից հնչողությունը՝ Դա պատահական չէ. հաշատրյանի երաժշտության լեզուն XX դարի կրակոտ, կենդանի լեզուն է։ Կոմպոզիտորին բնորոշ գծերը՝ ոճավորման լիակատար քաղցկալությունը, ցանկացած ժամանակաշրջանի մասին «ինքն իրենից» գրելու եղանակը, ի հայտ են եկել նաև այստեղ։ Խաչատրյանի երաժշտությունից չի կարելի հղրտակացնել, թե դեպքը կատարվում է հին Բրիտանիայում. ի դեպ, Շեքսպիրի երկրում նույնպես պատմա-աշխարհագրական տվյալները շատ մոտավոր են։ Բայց, դրա փոխարեն, երաժշտությունը ներքին միասնություն մեզ է սղրերգության ողու հետ։

«Լիր արքայի» երաժշտությունը եկավ շեշտելու «շեքսպիրյան թեմայի» կարեկրությունը Խաչատրյանի ստեղծագործության մեջ։ Ինչպես ամեն մի կոմպոզիտորի, այնպես էլ Խաչատրյանի համար Շեքսպիրին հանդիպելը և՛ բերկրավի էր, և՛ ուսանելի։

Մեծ դրամատուրգի անսպառ ժառանգությունից յուրաքանչյուր արվեստագետ ընտրում է այն, ինչ ամենից ավելի մոտ է նրա անհատականությանը, ստեղծագործական խառնվածքին։ Ընանաչելով Խաչատրյանի վառ, յուրօրինակ ոճը, կարելի է կանխավ ենթադրել, որ նա Շեքսպիրից վերցրել է շքեղ դեկորատիվացնություն, մոնումենտալություն, շարադրանքի ռոմանտիկ հնչողություն, էֆեկտավոր հակադրություններ և այլն։ Այլ խոսքով՝ այն հատկանիշները, որ ներդաշնակ են կոմպոզիտորի հակումներին։ Խաչատրյանին կարելի է դասել այն կոմպոզիտորների շարքը, ովքեր «Շեքսպիրին վերադաշնակում են ռոմանտիկական տոնայնության»։ Շարադրանքի բարձր ոճը, հուղական անմիջականությունը, զգացմունքների շիկացումը, կրքերի թափը անբաժան են նրա երաժշտությունից։ Ի հակադրություն ավելի «օբյեկտիվ» կոմպոզիտորների (Պրոկոֆևի տիպի), նա միշտ չէ, որ հետևում է Շեքսպիրի ոճական, կերպարային, ժանրային հարստություններին։ Այսպես, օրինակ, նրա տեսագաշտից դուրս է մնացել Շեքսպիրին բնորոշ այն ոլորտը, որ իշխում են հումորը, ֆարսը, բալագանը, ժանրային-կենցաղային տեսարանները և այլն։ Սա կոմպոզիտորի թերությունը չէ, այլ ինքնատիպությունը։ (Իրոք, կենցաղային հիմքն ընդհանրապես բնորոշ չէ Խաչատրյանին։ Ընդդէմ է, կենցաղային երաժշտության ինտոնացիաները երբեմն տեղ են գտնում նրա գործերում, բայց վառ արտահայտված ռոմանտիկական խառնվածք ունեցող մի այլ մեծ արվեստագետի՝ Չայկովսկու նման, նա նույնպես չի ձգտում կենցաղագրության։ Այժմ արդեն ոչ ոք չի զարմա-

նում, որ կոնֆլիկտի ընդհանրացված արտահայտություն ունեցող այն-պիսի մի գործում, ինչպիսին Չայկովսկու «Ռոմեո և Ջուլիետ» նախերգանքն է, տեղ չի գտել շեքսպիրյան տիպական կերպարներից մեկը՝ դայակը: Մինչդեռ վերջինս ի՞նչ հյուսիսեղություն է հումորով է մարմնավորված Պրոկոֆևի ստեղծագործության մեջ:

Ինչպես Չայկովսկու, այնպես էլ հաշատրյանի գործերում բացակայում է խարակտերայնության ձգտումը, ողբերգականի և կոմիկականի, բարձր ռոմանտիկականի և կենցաղայինի, փիլիսոփայականի և ֆարսայինի դուգորդման ձգտումը, որ բնորոշ է «շեքսպիրյան» կոմպոզիտորներից՝ Մուսորգսկուն, Շոստակովիչին, Պրոկոֆևին:

Սակայն հաշատրյանը Շեքսպիրից վերցրել է ոչ միայն ռեպրեզենտատիվության կամ ռոմանտիկական բարձր հնչողության արտաքին կողմերը: Կարելի է տեսնել հաշատրյանի ներքին խոր կապը Շեքսպիրի ստեղծագործության այն ոլորտի հետ, ուր փշխում է առողջ ոգին, կյանքի լիարյուն զգացողությունը, լինելիության բերկրանքը, հասարակ, հողաբույր մարդկանց անսպառ կենսասիրությունը: Այլ խոսքով, շեքսպիրյան թեմաներն արծարծելիս հաշատրյանը ելնում է իր ստեղծագործությանն այնքան հարազատ հումանիզմի սկզբունքներից: Եվ ամենից առաջ՝ գեղեցիկի հաստատման այն պաթոսի միջոցով, որ կապված է նրա ստեղծագործության բուն էությունը:

հաշատրյանի տաղանդն իր բնույթով պոզիտիվ է: Եվ այս առումով կոմպոզիտորը մոտ է այնպիսի արվեստագետների, ինչպիսիք են Բորոգինը, Պրոկոֆևը և ոչ Չայկովսկին, Շոստակովիչը: Նրա ելակետը կյանքում գեղեցիկի հաստատումն է: Մռայլը, բացասականը նրա համար ոչ թե ինքնակա գոյություն է, այլ սոսկ լուսավորի, դրականի այլակերպված արտացոլումը, որպես ներդաշնակության խախտում:

հաշատրյանի շեքսպիրյան պարտիտուրները, և սրանց շարքում «Լիր արբան», հարազատ են «Սպարտակին» և Նրկորդ սիմֆոնիային: Այստեղ բացահայտվում են կոմպոզիտորի տաղանդի այնպիսի կողմերը, ինչպես՝ սուր դրամատիզմը, ողբերգականության հակումը, թեկուզ և այդ դրամատիզմն ունի ռոմանտիկական արվեստի հատկանիշներ (ավելի շուտ «զգացմունքների դրամատիզմ» է դա, «մտքի դրամատիզմ»): Շեքսպիրի օգնությամբ հաշատրյանը խորացավ դրամատուրգի վարպետության մեջ, թափանցեց մեծ հոգեբանի և պատմաբան-սոցիոլոգի ստեղծագործական աշխարհը, սովորեց ավելի խոր ու բազմակողմանիորեն տեսնել և արտահայտել կյանքը՝ բոլոր բարդություններով, հակադրություններով, հակասություններով:

Շեքսպիրի նշանակությունը խաչատրյանի ստեղծագործության համար չի սահմանափակվում նրանով, որ կոմպոզիտորը խորացավ մեծ դրամատուրգի անմահ սյուժեներին, վիթխարի կերպարների ոլորտը: Կասկած չկա, որ հենց շեքսպիրյան եռագրության («Օթելլո» — «Մակբեթ» — «Լիր արքա») բնականոն հետևանքն էր այդ շրջանում ստեղծված «Սպարտակ» «խորհրդրաֆիկ սիմֆոնիան»: Իրոք, «Սպարտակի» բաղմնապլան, հակադրությունների վրա կառուցված շարադրանքը՝ էֆեկտավոր դրամատիկական անտիթեզերով, իր մեջ անուղղակիորեն արտացոլում է շեքսպիրյան դրամատուրգիայի սկզբունքները: Շեքսպիրն ուսուցանեց խաչատրյանին՝ ավելի խոր ընկալել կենսական կոլիզիաները, ավելի համարձակ ու վճռական ներթափանցել հոգեբանական ապրումների բարդ ոլորտը, ավելի հստակ տեսնել սոցիալական կոնֆլիկտները:

Գրամատիկական ներկայացման համար գրված երաժշտության կյանքը կարճատև է: Սակայն բացառիկ դեպքերում այդ կյանքը շարունակվում է համերգային բեմերի վրա: «Լիր արքայի» երաժշտությունը, «Դիմակահանդեսի» կամ «Վալենսիայի ալբին» պիեսի համար գրված հանրաժանոթ երաժշտությունից ոչ պակաս իրավունքով, բաժանի է ունկրնդիրների լայն շրջանների ուշադրությանը: Երաժշտական հասարակայնությունը հետաքրքրությամբ սպասում է այն օրվան, երբ կոմպոզիտորը կիրադործի իր մտահղացումը և «Օթելլոյի», «Մակբեթի», «Լիր արքայի» երաժշտության հիման վրա կստեղծի սիմֆոնիկ սյուիտ՝ շեքսպիրյան թեմաներով:

Մ Ա Ն Ո Ւ Ա Գ Ի Ո Ւ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. Բեմադրություն Յու. Զավագսկու, ռեժիսոր Ի. Անիսիմովա-Վուլֆ, նկարիչ Ա. Գոնչարով, Գերերում՝ Ն. Մորգվինով (Լիր), Ա. Բարանցև (եղկատակ), Լ. Շապոշնիկովա (Գոների), Ի. Կարտաշովա (Ռեզան), է. Կովենսկայա (Կորդելյա) և այլք:

2. Н. А. Добролюбов. Сочинения, СПб, 1896.

3. Ю. Калашников, Находки и потери, «Советская культура», 1958, 10 июня.

4. Նույն տեղ:

5. Л. Петрейков, Лир-Мордвинов, «Комсомольская правда», 1958, 28 сентября.

6. Б. В. Асафьев, Избранные труды, т. 1. 1952, էջ 232.

7. Переписка Балакирева с Чайковским, СПб, Изд. Циммермана, էջ 37.

8. В. Стасов, 25 лет русского искусства, Избранные сочинения, М., 1952, т. 1, էջ 548.

9. В. Стасов, Переписка Балакирева со Стасовым, ОГИЗ-Музгиз, 1935, т. 1, էջ 65.