

ՉԱՅԿՈՎՍԿՈՒ «ՀԱՄԼԵՏ» ՆԱԽԵՐԳԱՆՔ- ՖԱՆՏԱԶԻԱՆ

Պ. Ի. Չայկովսկու Շեքսպիրի հետ ունեցած տոնշումների մասին խոսելը և՛ հեշտ է, և՛ դժվար։ Հեշտ է, քանի որ Չայկովսկին չորս մեծակտավ երկեր է ստեղծել Շեքսպիրի սյուժեներով՝ «Ռոմեո և Զուլիետ» 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 Զուլիետ» ու «Օթելլո» օպերաները։ Բայց և այնպես, հեշտ չէ դատել Շեքսպիրի հանդեպ Չայկովսկու ունեցած վերաբերմունքի մասին, որովհետև մեծ անզլիացու ստեղծագործությունը նա միշտ չէ, որ խանդաղատանքով է վերաբերվել, ինչպես, առհասարակ, Բելոխոդը 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։ «Զլինի՞ թե աղմուկստորացիան 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 հոգվածում, նա ասում է, «Առանձնապես խոր ողբերգությամբ են

տոգորված բոլոր այն տեսարանները, ուր հայտնվում է Դոննա-Աննան: Սպանված հոր դիակի վրա նրա աղեկատու ճիշերն ու հառաչները, նրա զգացած սարսափն ու վրիժառուության ծարավը այն տեսարանում, երբ նա հանդիպում է իրեն դժբախտացնողին, Մոցարտն այնպիսի վարակող 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 ինքնաներշնչումն 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. «Զեմ էլ իմանում, թե ինչպես շնորհակալ լինեմ ձեզանից ձեր առաջարկած հիանալի և վերին աստիճանի գայթակղիչ ծրագրի համար... «Փոթորիկ» սյուիտն 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, լուի 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 Զուլիետ» նախերգանքի շուրջը, «Այլևս չեմ խոսում «Ռոմեո» նախերգանքի մասին, որն աստված 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 իտալացի Ռոմեոյի պատանեկան կրքի շեքսպիրյան նկարագրության և իմ քաղցր ու թթու տվալտանքների կատարելապես անկապ լինելը»⁵: Այս խոսքերի անպատեհությունն ակնհայտ է: «Ռոմեո և Զուլիետ» 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. «Միծաղելի է, թէ ինչպէս ես մինչեւ հիմա չեմ նկատել, որ ասես ստեղծված եմ այդ դրաման երաժշտության վերածելու համար իմ երաժշտական բնավորութեանը ոչինչ ավելի հարմար չի գալիս: Թագավորներ չկան, քայլերգեր նույնպէս, ոչինչ չկա, ինչից կազմվում է մեծ օպերայի խարխուլ արդուզարդը. կա սեր, սեր և սեր, սիրային առաջին դուգերգը բոլորովին այն չի լինի, ինչ երկրորդը: Առաջինում ամեն ինչ լուսավոր է, վառ, սեր, սեր՝ ոչնչով չխափանվող: Երկրորդում՝ ողբերգութուն: Սիրո վայելքն անհունորեն ապրող երեխաներից Ռոմեոն և Ջուլիետը դառնում են սիրող ու տառապող, ողբերգական ու անհուսալի վիճակի մեջ ընկած մարդիկ»⁵: Բայց այս ցնծագին նամակից դրեթե անւիշապէս հետո Չայկովսկին կորցնում է «Ռոմեո և Ջուլիետ» օպերա գրելու ցանկութունը և ասպարեկի վրա նրա այդ հղացումից մնում է լոկ Ումեոյի և Ջուլիետի դուգերգը: Իսկ արդեն չորս տարի անց նա գրում է վերը բերված ժխտական խոսքերը «Ռոմեո և Ջուլիետ» նախերգանքի, հետեւարար և Շեքսպիրի սյուժեններով երաժշտութուն ստեղծելու իր հնարավորութունների մասին:

Կանգ առնենք «Ռոմեո և Ջուլիետ» ողբերգութեանը Չայկովսկու տված գնահատութեան վրա: Դա շատ նշանակալից է, որովհետեւ դրսևորում է կոմպոզիտորի կողմից բանաստեղծական այդ երկի խոր ըմբռնումը: Նույնն է ապացուցում նաև Չայկովսկու աշխատանքը նույնանուն նախերգանքի երաժշտութեան վրա, մի չափազանց խորազնին ու լրջմիտ աշխատանք, որ համակված է շեքսպիրյան արվեստի հանդեպ ցուցաբերվող հարգանքի ու պատասխանատվութեան զգացումով: Նախերգանքի առաջին տարբերակից (1870 թ.) դո՛հ չլինելով, կոմպոզիտորը երկու անգամ եւս անդրադարձավ դրան, կանգ առնելով, վերջապէս, երրորդ խմբագրութեան օրինակի վրա (1880 թ.):

Նախերգանքի համար Մ. Ա. Բալակիրեւի կողմից առաջարկված ծրագիրը մոտ էր պիեսի սյուժետային կառուցվածքին: Չայկովսկին, սակայն, հակառակ Բալակիրեւի ցանկութեան, հրաժարվեց սյուժետային այնպիսի մանրամասներից, ինչպիսիք են դայակի, Մերկուցիոյի կերպարները: Հրաժարվեց նույնիսկ... սգո քայլերդից: Դրամայի բովանդակութունն ու բնույթը նախերգանքում տրված են հակիրճ ու ընդհանրաց-

ված ձևով՝ սիրո թեման, թշնամության թեման, հայր խորհնցույի կերպարը, որ միջնադարյան մոռյլ 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. Ստասուվի 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՝ դիտակցելով 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 մեռ է արված (Վ. Վ. Ստասուվ—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 այդտեղ անպատեհ է: Իհարկե, Օթելլոն անմիջապես չէ, որ բաց է թողնում իր խանդի սանձերը, բայց առաջին հարվածն այդուհանդերձ նրա համար սոսկալի է, և նա այնպիսի մարդ էլ չէ, որ իսկույն չկառչի Յագոյի կողմից այդքան նենգորեն ստված 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 «Համլետի» ղեկավարը՝ երևաց: «Համլետի» հղացումը մի անգամ ևս դրա-

դեցրեց նրան 80-ական թվականների վերջերին, Ա. Դյումա-հոր «Քինը կամ Հանճարը և անառակությունը» ներկայացումը դիտելուց հետո, որ հերոսը պիտի կարգա «Լինել, թե չլինել» հայտնի մենախոսությունը, իր լավ ծանոթի, ֆրանսիական դերասան Լյուսիեն Գիտրիի տաղանդավոր խաղից տպավորված, Չալիովսկին նկատեց, որ «Հաճույքով երաժշտություն կդրեր այդ ողբերգության համար, եթե Գիտրին խաղար այնտեղ¹⁰»։ 1888-ին Պետերբուրգում նախատեսվում էր «Համլետի» բեմադրությունը, Գիտրիի մասնակցությամբ։ Բեմադրողների զրգամամբ 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), չուղենալով մերժել իր բարեկամին, Չալիովսկին 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 «Համլետ» 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 զրվագներում օգտագործված են Չալիովսկու 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 վկայումներ չկան։ Միայն Ն. Ֆ. Յոն Մեկկին 1888 թ. հունիսի 22-ին հղված նամակում ենք հանդիպում հետևյալ տողերին. «Այդ ընթացքում ես լավ աշխատեցի. ինձ մոտ սեազիր վիճակում պատրաստ են սիմֆոնիան (Հինգերորդը) և «Համլետ» ողբերգության նախերգանքը, որը ես վաղուց էի ուզում գրած լինել։ Եկող շաբաթ կանցնեմ թե մեկի, թե մյուսի գործիքավորմանը¹¹»։

«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 մոցրեց նախերգանքն իր համերգների ծրագրում, թեպետ այն միշտ էլ հաջողություն չէր գտնում: Չալկովսկին 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 Չալկովսկին 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 «Ամբուռադ Տոմայի «Համլետ» օպերան»: Այդ հոդվածում սուր քննադատության ձևով Չալկովսկին պարզ ու որոշակի արտահայտել է իր կարծիքը ոչ միայն բուն ողբերգության, այլև դրա երաժշտական մարմնավորման հնարավորությունների մասին: Բերենք քերական թափառում, 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 երաժշչությունն ընդունում է իր ժանրերից ավելի կարողունակ է արտահայտել այն խոր դադափարը, ինչով թրծել է Շեքսպիրն իր Արքայազնի անմահ կերպարը: Գերմանացիներին հատուկ քննադատական, նրբին վերլուծումով գերմանական դպրոցի կոմպոզիտորները կոհսում 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 ասուլիսը, չարակոտակումից փոքր-ինչ խանգարված նրա մտքի այն զուտ դատողական աշխատանքը, որ դարձրել են նրան մարդկային հոգու լավ կողմերին թերահավատ մոռյալ 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

սոսկ մի սովորական ողբերգական հերոսի, որ վրեժ է լուծում իր հոր մահվան համար, այդ հատուցմանը ղեկարհերելով հիասքանչ Օֆելիայի սերը¹³»։ Ահա հենց սա է կարևորը. ֆրանսիական կոմպոզիտորներին «արտաբերին էֆեկտիվայնություն» «Համլետի հոգեբանական նրբութուններն արհամարհելու»¹⁴ մեջ կշռամբելով, 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, անդամ դեպի Լանբորո։ 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 արքայադին 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 Հինդերբրդ սիմֆոնիային առընթեր, կոմպոզիտորի տաղանդի ծաղկման շրջանում, «Պիկովայա դամայի» և «Պաթետիկականի» ստեղծման նախօրեին։ Եվ «Համլետի» երաժշտության մեջ ընականաբար 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։ Դոտեմարտն ընդդեմ հասարակության, որ ճնշում է անհատին, վերջինիս համար մեծ մասամբ ողբերգական վախճան է ունենում, ավարտվում նրա կործանումով կամ հոգևոր մենությանը։ Այդպիսին են 4-րդ, 5-րդ և 6-րդ սիմ-

Ֆոնիաների հերոսի, Օնեգինի, Մանֆրեդի, Հերմանի ճակատագրերը... ճակատագրի բերումով էլ ղոհվում 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 նախերգանքֆանտազիան 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 (աղաժիո):

3 Համլետը ուրվականի հայտնվելուց հետո:

4 Նրա մահն ու Ֆորտինբրասը:

Ինչպես տեսնում ենք, ծրագիրը բավական մանրադնին է, միևնույն ժամանակ՝ անորոշ և ոչ այնքան հետամուտ ողբերգության գլխավոր հերոսների կերպարադժմանը: Բայց և այնպես, թեպետ Չայկովսկու համար առավել նախընտրելին գլխավոր հերոսների փոխհարաբերության պատկերումն էր, «Համլետի» օգտագործումը որպես ներկայացման նախերգանքի նյութ երաժշտությանը ինքնըստինքյան թատերականության պատրանք էր հաղորդում, ասես մոտեցնելով նրան Մ. Ի. Չայկովսկու առաջարկած ծրագրին: Նախերգանքի երաժշտության դարձացման մեջ, որ կենտրոնացված է Համլետի, Օֆելիայի և Համլետի հոր շուրջը, տեղ է ստանում նաև Ֆորտինբրասը, որի արժեքը պիեսում էլ տարակուսելի

է, նախերգանքում նա նկատելիորեն խոտորում, ավելի ճիշտ՝ թուլացնում է գրամատուրգիան և երաժշտության գրամատիզմը:

Եվ, այնուամենայնիվ, նախերգանքի կիլոպիեսը Համլետի կերպարն է, կերպար, որ մարմնավորում է պայքարի մղումը, հաղթահարված անվճռականությունը, դորժելու կամքը, բայց և պատմության դառնությունը, խմացության դառնությունը, կյանքի մասին առաապաից խորհրդածությունները և կրքոտ ու անխառն զգացումը դեպի սիրած աղջիկը:

«Համլետ» նախերգանք-Ֆանտազիան գրված է սոնատային ձևով, նախաբանով ու վերջաբանով: Նախերգանքի սոնատային աղեկորի առանձնահատկությունը մշակման մասին հակիրճ լինելն է, որի պակասը լրացվում է ռեպրիզում թեմաների ակտիվ զարգացումով:

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 Ֆորսինբրոսի հետ և աչքի է ընկնում այն բանով, որ հոր ու Օֆելիայի կերպարները վերարտադրվում են անմիջաբար հենց Համլետի ներքինկալումով, ասես նրա հայեցակետից: Զարգացման ընթացքում նրանք վերափոխվում են, ներհյուսվում Համլետի թեմային, նոր դժևր հավելելով նրա կերպարին, որակապես փոխելով նրա բնութագիրը:

Նախերգանքի երաժշտության առավել պատկերավոր ու տպավորիչ թեման նախաբանի առաջին թեման է: Վերջինիս գրամատիզմն ու խորությունն իրենց գրոշմն են դնում ողջ նախերգանքի վրա, համաձուլելով արտահայտվող մտքերն ու զգացմունքները, հոգեկան տառապանքի տրամադրություն խմորելով և երաժշտությունը ողբերգային-խոհակալական 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 $\text{♩} = 60$

V-le

V-celli

First system of musical notation. It features a grand staff with a vocal line (V-le) and a piano accompaniment. The piano part includes a timpani (Timp.) line and a woodwind line (Fag.). The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The timpani plays a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The woodwind line (Fag.) plays a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The system concludes with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4.

Second system of musical notation. It continues the vocal line (V-le) and piano accompaniment. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The timpani plays a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The woodwind line (Fag.) plays a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The system concludes with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4.

Third system of musical notation. It continues the vocal line (V-le) and piano accompaniment. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The timpani plays a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The woodwind line (Fag.) plays a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The system concludes with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4.

Fourth system of musical notation. It concludes the vocal line (V-le) and piano accompaniment. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The timpani plays a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The woodwind line (Fag.) plays a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note B3. The system concludes with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4.

վշտակեղ միտքն առաջին թեմայի ուղեկցության մեջ ասես ստանում է զգայական մի արձագանք, կոշտականը վերածվում է բուռն պոռթկումի:

Նախարանի առաջին թեմայի հետ մեկտեղ այս թեման ես փոխում է իր բնույթը: Սկզբում փոքր-ինչ երեւում, հետո աստիճանաբար զրկվում է հարմոնիկ անկայուն իր վերջավարտությունից և ենթարկվելով առաջին թեմայի տրամադրությանը, մերվում է ներածականի ընդհանուր հաստատական բնույթին, որ նշանավորում է Համլետի հոգու պայծառացումը, ազատագրումը: Հերոսի հոգեվիճակի այդ հակայական շրջադարձը, գերաճելով թեմայի հստակ ինտոնացիաների, մղվում է հնչյունների անզուսպ ինքնահոսին, որից աստիճանաբար ուրվագծվում են դրվաժներ պարտիայի ինտոնացիաները:



Դրվաժներ պարտիայի թեմայի հիմնական հատկանիշներն են պոռթկումը, սրընթացությունը, էներգիան. ասես, Համլետի հոգին ձերբազատվել է վերջապես փնտրումների և տարակուսանքների այն թելերից, որ մինչ այդ կապկպում էին նրան: Համլետի «վճռականություն» թեման փոխվում է հորոյի նուրբ մեղեդիով (օժանդակ պարտիայի թեման): Հասարակ ու պարզ թեման հիշեցնում է Օֆելիային՝ ստեղծելով աղջկա հրապուրիչ, անարատ կերպարը: Վալսի նրբորեն ընդգծված ռիթմը

օժանդակ պարտիայի մյուս թեմաներում արտահայտում է ասես սիրո տենչանքը: Այդ հասվածի երաժշտությունը պատմում է Համլետի հույսերի, երջանկության փափաղի մասին:

Allegro vivace $\text{♩} = 144$

Սիրարբուրի այս պատկերին փոքր-ինչ հակադրում է ուղեմատենչ, ինչ-որ շափով թեթևալիչի թեման, որը հավանաբար բնութագրում է Ֆորտինբրասին: Ասում ենք հավանաբար, քանի որ Չալիովսկու ոչ նամակներում, ոչ էլ նախերգանքի ձևագրում նշված չէ, թե դա Ֆորտինբրասի թեման է: Նույն հավանականությամբ այն կարող է համարվել Լաերտի թեման: Բայց դրա առնչությունը Ֆորտինբրասի հետ, թեպետ և անապացույց, հաստատովել է երաժշտագիտության մեջ:

Andante



Բայց ահա նորից է հայտնվում նախարանի առաջին թեման: Այն հնչում է խառաշունչ ու սպառնազին, ինչպես ճակատադրական մի նախազգուշացում: Նախերգանքի գրամատիկական բարձրակետն ընկնում է հակիրճ վերջարանի վրա, որտեղ կրկին որոշիչ նշանակություն է ստանում նախարանի առաջին թեման: Վշտալից, ասես հոգու խորքերից պոկվող թեմայի հնչեղությունը, լարայինների հոգեմաշ հառաչները, խոր սգերեղական բնույթ են հազորդում նախերգանքի երաժշտությանը:

Հերոսի հոգեվիճակի շրջադարձը անվճռականությունից դեպի դրա հաղթահարումը հանճարեղորեն վերարտադրող այդ թեման և առհասարակ նախարանի զարգացման ողջ բնույթը գրամատիկական առումով, շատ հետաքրքրական է: Եվ այստեղ համոզիչ չի թվում քննադատական գրականության մեջ հաստատված այն կարծիքը, թե հիշյալ թեման Համլետի հոր ուրվականի թեման է (Ա. Ն. Դուրժանսկի¹⁵, Յու. Կրեմլով¹⁶, Գ. Օրջոնիկիձե¹⁷): Զայկովսկու այն խոսքերը, թե Ֆրանսիացին Համլետին ընկալում է իրեն հոր մահվան վրեժն առնող սովորական ողբերգական հերոսի¹⁸, հիմք են տալիս ենթադրելու, որ հոր ուրվականը կոմպոզիտորը համարել է անկարևոր թատերական մի մանրամասն, առանց որի էլ երիտասարդ արքայազնի հոգեկան դրաման չէր զաղարում 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 խորխտանքը և... զրեթե 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»: (Աշխատ-

տանքի պրոցեսում sol-ը վերջնական խմբագրության մեջ փոխարինվում է mi նոտայով): Բայց մեղ 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 ու շրջանում է ծագել. երաժշտագիտական գրականության մեջ: Դրան, ըստ երևույթին, հիմք է տվել թեմայի հենց մուտքը. լիտավրոնների 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: Զէ՛ 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 լուի բացահայտվում է, այլ ոչ թե ինչ-ինչ փոփոխումներ ապրում: Նույնը երաժշտության մեջ. արտաբուստ 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, իսկապես «Համլետյան» է դառնում նախաբանի երկու թեմաների փոխադրեցությունը, շեքսպիրյան հարադատություն 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 մեղ հայտնի են Ա. Տոմայի օպերայի մասին նրա գրած ֆելիետոնից:

Իհարկե, Չայկովսկուն նույնպես չհաջողվեց երաժշտության մեջ արտահայտել Համլետի «սպանիչ իրոնիան»՝ «չարակուտակումից փոքր-

ինչ խանդարված նրա մտքի զուտ դատողական աշխատանքը: Համըկար Չաչկովսկու երաժշտության մեջ, ի նմանություն կոմպոզիտորի մշտա երկերի հերոսների, պարտության է մատնվում ճակատագրից: Նրան ինչ-որ շախմատ բնահատուկ են նաև բայրոնյան հերոսի դժբերք՝ մեկամղձություն, սոմանտիկություն, թեպետ նախերգանքի ձևագրի սկզբում Չաչկովսկու ձևագրով գրված է հետևյալը. «Անել արնակա, որ շատ նման չլինի Մանֆրեդին» Չաչկովսկու Համըկարին բնորոշ է պատանեկան ողբշնչվածությունը, լիրիզմը, երազկոտությունը:

Բայց միևնույն ժամանակ նախերգանքի երաժշտության մեջ հսկայական թափով ու հուզական խոր հաղեցվածությամբ վերապատկերված է Համըկարի ողբերգանությունը, նրա հոգու ղեղերումներն ու տառապանքը, նրա մտքի փլիխոփայական կերտվածքը:

Յալօր, նախերգանքի երաժշտությունը ղեռնա արժանի ճանաչում չի դառնում: Սակայն այդ երաժշտության անտարակուսելի և մնալուն արժանիքները թույլ են տալիս հուսալու, որ ապագայում «Ռոմեո և Ջուլիետ» նախերգանքի հետ միասին «Համըկար» նախերգանք-ֆանտազիան ևս իրավամբ արժանի տեղ կգրավի երաժշտական շեքսպիրականի ամենահետադրելի ու առավել հաջողված նմուշների կողքին:

Մ Ա Ն Ք Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

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: