

ՄԻ ԿԵՐՊԱՐԻ ՈԳԵԿՈՉՈՒԹՅՈՒՆ

Պորագիտ «Համլետ»-ում. մեկնաբանության փորձ

Ձեր ուշադրությանը ներկայացվող հետազոտական աշխատանքը նվիրված է մարդկության, երևի թե, «ամենահայտնի ստեղծագործությանը»:

Վ. Շեքսպիրի հանճարեղ պիեսը դարեր շարունակ հաճույք է պատճառում թատրոնի բոլոր սիրահարներին: Միաժամանակ այն հուզում է մեծ դրամատուրգի արվեստի հարյուրավոր հետազոտողներին:

«Համլետ»-ի մասին տպագրվել են բազմաթիվ գիտական աշխատանքներ, որոնք այսպես թե այնպես մեկնաբանում են Դանեմարքում տեղի ունեցող իրադարձությունները:

Ստորև ներկայացված աշխատանքը ողբերգության գլխավոր գործող անձանց արարքները մեկնաբանելու, պարզություն մտցնելու և մեկ փորձ է:

Ավելին, այն, մեր կարծիքով, ծանրակշիռ հիմքեր է տալիս ողբերգության որոշ շեշտեր վերանայելու համար:

Հեղինակը քաջ գիտակցում է նման հաստատման համարձակությունը, բայց միաժամանակ հույս ունի, որ ներկայացված աշխատանքում բավական նյութ կա այդպիսի եզրակացություն անելու համար:

ՄԱՍՆ ԱՌԱՋԻՆ

Գյուտ արած չենք լինի, եթե ասենք, որ գրականությունը, ինչպես և մարդկային գործունեության ցանկացած բնագավառ, չի կարող զարգանալ մի ամբողջ շարք հանգամանքներից անկախ, հանգամանքներ, որոնք հիմնականում պայմանավորված են այս կամ այն դարաշրջանին բնորոշ առանձնահատկություններով: (Հնագույն ժամանակներում, օրինակ, ապրում և ստեղծագործում էին ոչ այնպես, ինչպես Միջնադարում կամ Ռեֆորմացիայի տարիներին:)

Յուրաքանչյուր ստեղծագործության թեման և խնդիրները, ձևն ու ոճը բնորոշ են իրենց ժամանակի համար և, որպես կանոն, ենթարկվում են տվյալ ժամանակաշրջանում տիրապետող ճաշակներին: Իրենց հանճարի ուժով ժամանակից առաջ անցած առանձին տիտանները միայն հաստատում են այդ հավերժական կանոնը: Հիրավի, նրանք զորու են, և այն էլ՝ նկատելիորեն, կանխագուշակել իրադարձությունների բնական ընթացքը, թեև ընդհանուր առմամբ ոչ մեկին չի հաջողվում կտրվել իր ապրած դարաշրջանից:

Այսպիսով, գրականությունը որոշակի սերնդի մտքերի և խորհերի նյութականացումն է:

Այս իմաստով, անկասկած, բացառություն չէ նաև ամենահայտնի գրական ստեղծագործություններից մեկը՝ «Համլետ»-ը:

Գիտենք, որ պիեսի սյուժեն ընդհանուր գծերով հայտնի էր շատ վաղուց: Ավելին՝ Օմլետի (Համլետ անվան հնագույն ձևը) մասին սկանդինավյան հինավուրց ավանդությունը հիմք հանդիսացավ Դանիայում, Ֆրանսիայում և Անգլիայում գրված ևս երեք ստեղծագործությունների համար, որոնք երևան եկան մինչև Շեքսպիրի պիեսը:

Դրանցից առաջինը պատկանում է Սաքսոն Գրամատիկուսի՝ 12-րդ դարի դանիացի պատմաբան-ժամանակագրի գրչին: Այդ երկը պատմում է Յուտլանդիայի

տիրակալի չարամիտ սպանության մասին նրա իսկ եղբոր ձեռքով, որը հետագայում անուսնացավ այրիացած թագուհու հետ, և ներկայացնում է երիտասարդ արքայազն Անլետուսի (հեղինակն այդպես է անվանել գլխավոր հերոսին) դաժան վրեժը, որը հաջորդել է այդ ոճրագործությանը: Հետագայում այդ ասքը հիմք հանդիսացավ ֆրանսիացի Բելֆորեի «Ողբերգական պատմությունների» համար (1576 թ.): Իսկ Շեքսպիրի հռչակավոր ողբերգության լույս ընծայումից 10 տարի առաջ Լոնդոնում ներկայացում խաղացվեց ըստ Թոմաս Քիդի պիեսի, որտեղ բեմ էր ելնում վրեժի կոչող դժբախտ հոր ուրվականը: Ցավոք, պիեսը չի պահպանվել: Վերոհիշյալ բոլոր երեք ստեղծագործություններն էլ գրված են, այսպես կոչված, «վրեժի ողբերգության» ժանրով, որն ածանցվել է դեռևս Սենեկայի օրոք տարածված «արունոտ ողբերգությունից»¹:

Չսենացնելով փքուն մենախոսություններով ու հանդիսավոր երդումներով «պճնված», մոլեգին կրքերով հագեցած վշտի և հուսահատության պատկերներով լեցուն այդ ստեղծագործությունների մի շարք ակնառու արժանիքները, նկատենք, որ վերը թվարկած հեղինակները, հարազատ մնալով իրենց դարաշրջանների պատմական և գրական առանձնահատկություններին, ինչպես նաև իրենց կարողություններից ելնելով, չէին կարող և, ամենայն հավանականությամբ, նպատակ էլ չունեին պատկերել մարդկային հարաբերությունների ամբողջ խորությունը: Նրանց ավելի շատ հրապուրում էր ապշահար հանդիսատեսին զանազան սարսափազդու տեսարաններ, չարագործություններ, սպանությունների անվերջանալի շարան ցուցադրելու հնարավորությունը:

Ուլիյան Շեքսպիրը, եթե կարելի է այդպես արտահայտվել, դանիական արքունիքի դժբախտություններով հետաքրքրված չորրորդ (համենայն դեպս՝ հետազոտողներին հայտնի) հեղինակն է:

Իր պիեսի ստեղծման պահին նա արդեն ուներ ոչ միայն ապագա ողբերգության մոտավոր հենքը, այլև շատ պատկերներ:²¹⁽²⁾ Հնարավոր է, որ Սաքսոն Գրամատիկուսից նա փոխառել է եղբայրասպանության, այրի թագուհու հետ արքայասպանի անուսնության, արքայազնի կարծեցյալ խելագարության, Համլետի և նրա մոր խոսակցությանն ականջ դնող մարդասպանի ընկերոջ պատահական սպանության, երկու պալատականների ուղեկցությամբ արքայազնին աքսորելու և նրան սպանելու խնդրանքի, արքայազնի ձեռքով նամակը փոփոխելու և, վերջապես, վրեժի հատուցման դրվագները: Պետք է նշել նաև «սիրային թեմայի» առկայությունը:³ Իսկ անմեղ նահատակված հոր ուրվականի դրվագը և «մկան թակարդի» տեսարանը, որը մարդասպանին դիմակազերծ անելու նպատակով խաղացվում է արքունքում, Շեքսպիրը կարող էր «փոխարինաբար վերցնել» Թոմաս Քիդի «Համլետ» և «Իսպանական ողբերգություն» ներկայացումներից:

Սակայն, եթե Շեքսպիրը միայն խստորեն հետևեր նախորդների մշակած հենքին, դժվար թե մարդկությանը հարստացներ անմահ ստեղծագործությամբ: Միջնադարում ապրած Սաքսոն Գրամատիկուսի պատումները, կամ նույնիսկ դարաշրջանի սահմանագծում ստեղծագործող անգլիացի մեծ դրամատուրգի ավագ ժամանակակցի պիեսները աչքի էին ընկնում պարզունակությամբ, պայմանականությամբ և մտահորիզոնի սահմանափակությամբ, մինչդեռ Շեքսպիրի ստեղծագործություններն

¹ Քիդի կորսված պիեսի մասին նման ենթադրություն թույլ է տալիս անել մեզ հասած նրա միակ ստեղծագործությունը՝ «Իսպանական ողբերգությունը», որը ըստ ժամանակակիցների, պահպանում է «ամպրոպի և արյան ողբերգության» լավագույն ավանդույթները:

² Բազմաթիվ հետազոտություններ հիմք են տալիս ենթադրելու, որ Շեքսպիրը լավ ծանոթ է եղել նախորդ աշխատանքների հետ:

³ Անլետուսն անուսնանում է Անգլիայի թագավորի դստեր հետ:

արդեն ամբողջովին պատկանում էին նոր ժամանակին, ներթափանցված էին մարդասիրության մեծ գաղափարներով: Եվ դա բնական է: 15-րդ դարի վերջին Անգլիայում սկսում են տարածվել անտիկ գրականությունն ու արվեստը: Ինչպես ավելի վաղ Իտալիայում, այստեղ նույնպես վիթխարի հեղաշրջում է կատարվում մարդու գիտակցության մեջ, ձևավորվում է մինչ այդ անծանոթ մի աշխարհայացք:

Անշուշտ, այդ ամբողջ պրոցեսն ընթանում էր կղերական սխոլաստների կողմից սանձազերծված դաժան հալածանքի պայմաններում: Սակայն, եթե Քիդի ժամանակների Անգլիայում գիտնականները նոր միայն սկսում էին պայքարել հելենական մշակույթը ուսումնասիրելու իրավունքի համար, ապա արդեն Շեքսպիրի «մեծ եռերգության» ստեղծմանը անմիջապես նախորդող տարիներին էրազմ Ռոթերդամցին գալիս էր Օքսֆորդ՝ հունարեն իմացության մեջ կատարելագործվելու համար:

Այսպիսով, դարաշրջանը Շեքսպիրին առաջադրեց միազամայն այլ, շատ ավելի բարդ խնդիրներ ու նպատակներ, քան նրա սակավ անվանի նախորդներին:

Եվ նրա համապարփակ հանճարը այդ խնդիրների փայլուն լուծումները գտավ իր ստեղծագործության անսահման բազմազանության մեջ:

Վերն արդեն նշեցինք, որ Սաքսոն Գրամատիկոսի, Բելֆորեի և, հնարավոր է, Թոմաս Քիդի ստեղծագործությունների հիմքում ընկած էր արյան վրեժի իրագործումը: Սակայն հարցադրման նման ձևը դժվար թե գոհացներ Շեքսպիրին, որն այդ ժամանակ իր քսանից ավելի պիեսների շարքում արդեն ստեղծել էր «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ը, «Յուլիոս Կեսար»-ը և իր առջև մեծ նպատակ դրել՝ «մաքրել աշխարհի կեղտոտ ստամոքսը», ինչպես նաև գրել էր անմահ ֆրազը՝ «նա մարդ էր եղել»:

Շեքսպիրը «Յամլետ»-ը պատկերացնում էր որպես ավելի մասշտաբային ստեղծագործություն, քան սկանդինավյան ասքի նախորդ վերապատումները. որպես փիլիսոփայական այլաբանություն աշխարհի աններդաշնակության մասին, որտեղ ընտանեկան դրաման վերաճում է համամարդկային ողբերգության: Բայց ոչ թե «վրեժի», այլ՝ «հոգու ողբերգության»:

Շեքսպիրի պիեսում Յամլետը ոչ միայն վրեժ է լուծում հոր սպանության համար, այլև փնտրում ու չի գտնում շրջապատող աշխարհը շտկելու ճանապարհները: «Յամլետ»-ը դրամատուրգի արձագանքն էր իր ժամանակի իրականության և, դրա հետ մեկտեղ, բոլոր ժամանակների մարդասերների մեծագույն հիմնը:

Իհարկե, Շեքսպիրի մյուս երկերն էլ իրենց ակնառու արժանիքներով (մտքի մշտապես լարված խաղ, կերպարների հոգեբանական խորություն, պոեզիա, տարաբնույթ դրամատուրգիական հնարների հրավառություն) իրավամբ բարձր տեղ են գրավում համաաշխարհային գրականության մեջ, սակայն «բանականության ողբերգությունն» իր առանձնահատկությունների շնորհիվ արժանացել է «մարդկության հավերժական ուղեկիցը» կոչվելու պատվին:

Տիեզերական նման խնդիրների իրականացման համար, անշուշտ, քիչ էր «արյունոտ ողբերգության» ժանրի նեղլիկ կապանքներից ձերբազատվելը, ինչը հանճարեղորեն արված էր դեռևս «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ում: Անհրաժեշտ էր սեփական հանճարով լուսավորել մարդկային կեցության հավիտենական և համընդհանուր հիմնահարցերը, ստեղծել մի երկ, որը հասցեագրված լիներ ոչ թե մի քանի հարյուր հանդիսատեսի, այլ աբողջ աշխարհին: Եվ այստեղ նրան օգնության եկավ միտք բանեցնելու, մարդկային բանականության ելևէջները վերծանելու և բազում իրարամերժ, բայց և՛ միմյանց լրացնող-ամբողջացնող խոհերից գրեթե ֆանտաստիկ խճանկար կազմելու նրա ունակությունը, որ այդքան հաճախ զարմացրել ու հիացրել է Շեքսպիրի գրական ժառանգությունն ուսումնասիրողներին:

Այո, նման հատկանիշներ ունեն Շեքսպիր բանաստեղծի և դրամատուրգի բոլոր գործերը: Սակայն «Յամլետ»-ում այդ փաստը դառնում է առավել ցայտուն ու

արտահայտիչ: Միտքը ներթափանցում է ողբերգության խորքերը՝ առաջինից մինչև վերջին գործողություն: Փիլիսոփայությամբ են համակված պիեսի բոլոր գլխավոր գործող անձանց դատողությունները, իսկ ինչ վերաբերում է Համլետին, հազվադեպ են նրա այն ֆրագմենտները, որոնք չեն կրում իմաստային լրացուցիչ բեռնվածություն:

Այստեղ պետք է առանձնակի նշել հետևյալ հանգամանքը. Դանիո արքայազնի մասին բոլոր ստեղծագործությունների համեմատական վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ դրանք առաջին հերթին տարբերվում են միմյանցից հենց Համլետի կերպարի մեկնաբանմամբ: Եթե նախորդների համար Համլետն ընդամենը վրեժի գործիք է, ապա Շեքսպիրի համար՝ գաղափարների և մտքերի խոսափող: Համլետն այս դեպքում ոչ միայն պիեսի գլխավոր անձն է, այլև հեղինակի փիլիսոփայության հիմնական կրողը:

Սակայն միտքն ինքնին դեռ ոչինչ է: Միայն արտահայտված լինելով այն կարող է գործողության կոչել: Եվ Շեքսպիրը փայլուն է լուծում այս խնդիրը:

Նա ողբերգության մեջ գործող անձ է մտցնում, որի օգնությամբ Համլետի մտքերը դառնում են լսելի: Պիեսում հայտնվում է Հորացիոն՝ միջնորդը Համլետի և մնացյալ աշխարհի միջև:

Նշենք, որ ոչ Սաքսոն Գրամատիկուսը, ոչ Բելֆորեն և, ամենայն հավանականությամբ, ոչ էլ Թոմաս Քիդը այդպիսի հերոս չունեն: Եվ դա բնական է: Չէ որ նման անձը նրանց ստեղծագործությունների սրընթաց, հուզական շիկացած մթնոլորտում «կարգեյակեր» իրադարձությունների ընթացքը, ինչը, իհարկե, չէր համապատասխանում հեղինակների համեստ մտադրություններին:

Ցավոք, հետազոտողները անարդարացիորեն ուշադրություն չեն դարձրել այդ նշանակալից փաստի վրա: Իսկ ակնհայտ է, որ Համլետի մասին վերոհիշյալ բոլոր ստեղծագործությունների դիպաշարի ընդհանուր նմանության պայմաններում Հորացիոյի առկայությունը Շեքսպիրի պիեսում կտրուկ փոխում է ամբողջ ողբերգության ընդհանուր ուղղվածությունը:

ՀԱՍԼԵՏ. – Եվ շնչիր դեռևս այս ժանտ աշխարհում,
Որ իմ պատմությունն ամենքին պատմես...

Իր ընկերոջից պահանջում է Համլետը:

Սերունդներին պատմել դանիական թագավորությունում տեղի ունեցած ողբերգության մասին, նախազգուշացնել ամբողջ մարդկությանը, արթնացնել նրան՝ ահա պիեսում Հորացիոյի առջև դրված խնդիրը:

Իհարկե, նման ոչ մի բան չկա և չէր էլ կարող լինել Շեքսպիրի նախորդների գործերում նրանց խնդիրները շատ ավելի համեստ էին: Օրինակ, Բելֆորեի մոտ համանման իրադրությունում Համլետը դիմում է իր հորեղբորը. «Պատմիր եղբորդ, որին դու այդպես դաժանաբար սպանեցիր, որ ինքդ էլ բռնի մահացար... թող նրա հոգին հանգստանա»:

Այսպիսով, Շեքսպիրը սկանդինավցի արքայազնի մասին պատմության մեջ մտցնում է նոր անձ՝ Հորացիոյին: Ակնհայտ է, որ դա արված է ոչ թե իրադարձությունների ավանդական ընթացքը փոխելու, այլ ստեղծագործության իմաստային ներուժը մեծացնելու նպատակով: Համլետին «սիրտը բացելու» հնարավորություն տալով, Շեքսպիրը վսեմ պոետականությամբ հագեցրեց իր երկը և, այդպիսով, իրավիճակն օգտագործեց սեփական խոհերն արտահայտելու համար:

Մի խոսքով, կոնֆլիկտի մեջ ներգրավված անձանց «պատրաստի» կազմի մեջ լրացուցիչ ու «ոչ ստանդարտ» կերպար ներմուծելով (ոչ զոհի և ոչ էլ՝ չարգործի, որոնց էլ, ի դեպ, բաժանվում են պիեսի բոլոր գլխավոր դեմքերը), Շեքսպիրը շարքային սյուժեից ստացավ մարդկային խորախորհուրդ մի ողբերգություն:

Սակայն նման միջնորդությունը և դրանից բխող շեշտափոխությունը, որոշակիորեն ազդեց պատուհի ընդհանուր տրամաբանության վրա: Չէ որ գլխավոր հերոսի բնավորության գծերը, նրա շուրջ խմորվող հանգամանքները պահանջում են, որ Համլետը անմիջապես անցնի ամենավճռական գործողությունների: Սակայն կիզակետային պահին նա հանկարծ նահանջում է, դանդաղում: Այնպիսի տպավորություն է ստեղծվում, որ Համլետի համար գլխավոր նպատակը ոչ թե իր թշնամու սպանությունն է, ոչ թե դժբախտ հոր վրեժը լուծելը, այլ ինչ-որ բարձրագույն ճշմարտության բացահայտումը: Այստեղից էլ լայնորեն տարածված է այն կարծիքը, թե «Համլետ»-ում սյուժեն միշտ չէ, որ համաձայնեցվում է գլխավոր հերոսի կերպարի հետ: Այս կապակցությամբ մի շարք հետազոտողներ գտնում են, որ պիեսի գործող անձինք, այդ թվում և Համլետը, գործում են ինչ-որ «բանաստեղծական» տարածության ֆոնի վրա, իսկ մյուսները չեն բացառում, որ ողբերգության մեջ առկա են պոեզիայի երկու գոյավիճակ: Ըստ նրանց, այդ գոյավիճակներից մեկը վերաբերում է բուն սյուժեին և համաքայլ է ողբերգության գործող անձանց արարքներին, մյուս՝ ավելի զգալի մասը, դուրս է գալիս տվյալ կոնֆլիկտի սահմաններից և «ձեռք բերում ընդհանրացված խորհրդանշանական իմաստ»:

Սակայն, արժանին մատուցելով այդ տեսակետներն ունեցող հեղինակների դիտողականությանը, պետք է, այնուամենայնիվ, ասել, որ նման դատողությունների որոշ վերացականությունը թույլ չի տալիս կոնկրետ եզրակացություններ անել տվյալ հարցի վերաբերյալ: Միևնույն ժամանակ Հորացիոյի կերպարի մեկ այլ, եղածներից զանազանվող, ավելի բարդ և ոչ միանշանակ մեկնաբանությունը, կարծում ենք, հնարավորություն է տալիս մասամբ ցրել դանիական արքունիքի վրա կուտակված մշուշը:

Դրա համար ավելի հստակ գծերը շրջանակն այն «պարտականությունների», որոնք Դանեմարքայի արքայազնի դասընկերոջ վրա բարդել է դրամատուրգը: Գիտենք, որ Շեքսպիրն իր գործող անձանց հաճախ է հանձնարարում, որ նրանք, հիմնական ֆունկցիաներից բացի, լրաբերի դեր վերցնեն իրենց ուսերին, հերոսներին ու հանդիսատեսին գործողության ընթացքում տեղեկացնեն այս կամ այն իրադարձությունների մասին, տեղի են ունենում ներկայացման մեջ, կամ կատարվել են, կամ էլ պիտի կատարվեն կուլիսների հետևում: Հիշենք դուքսի վերջնարարը «Չափն ընդ չափման» երկում կամ վարձու մարդասպան Թիրելի զղջումը «Ռիչարդ 3-րդ»-ում և այլն...

Համարվում է, որ «Համլետ»-ում անտիկ թատրոնի ավանդական նախերգակի պարտականությունները կատարում են գլխավոր գործող անձինք: Սակայն իրականում դա կատարում են միայն Համլետն ու Հորացիոն: Ավելին, արքայազնը միայն «մկան թակարդի» պատկերում է հանձն առնում այդ դերը:

Ի դեպ, դրա մասին ուղղակի ասում է Օֆելիան.

ՕՖԵԼԻԱ. – Դուք այնպես լավ եք մեկնաբանում, ինչպես խաղի նախերգակը:

Փաստորեն անցքերի և ապագայում սպասվող իրադարձությունների մասին ամբողջ տեղեկատվությունը հանդիսատեսին ու գործող անձանց հաղորդում է միայն Հորացիոն: Այդ թվում և նախաբանում.

ՀՈՐԱՑԻՈ. – Բայց իմ կարծիքի ընդհանուր հակումն ու սլացքն այն է, որ դա գուժում է մի մեծ սասանում մեր պետության մեջ...

Եվ վերջաբանում.

ՅՈՒՐԱՅԻՆ. – Եվ դուք կլսեք լկտի, արյունոտուշտ, հրեշավոր գործեր...

Նա էլ հենց տալիս է դրամայի հանգույցը՝ դժբախտ արքայազնին հաղորդելով, որ էլսինորուն հայտնվել է սպանված թագավորի ուրվականը:

ՅՈՒՐԱՅԻՆ. – Տեր իմ, կարծում եմ, որ երեկ գիշեր տեսա նրան:

ՅԱՍԼԵՏ. – Տեսա՞ր, ո՞ւմ:

ՅՈՒՐԱՅԻՆ. – Ձեր հորը, տեր իմ, թագավորին:

Կարևոր է նշել, որ պալատում ուրվականի հայտնվելը ինքնին դեռ ոչինչ չէր նշանակում: Միայն դրա մասին Յորացիոյի տված լուրը գործելու սկիզբ հանդիսացավ արքայազնի համար:

Այնուհետև Յորացիոն նախազուշացնում է արքայազնին, որ ուրվականը կարող է նրան խենթացնել:

ՅՈՒՐԱՅԻՆ. – Իսկ եթե նա ձեզ...

...Յասցնե խելագարության:

Ինչպես գիտենք, հետագայում Յամլետն իրոք խելագարվում է: Ավելի ստույգ՝ խելագար է ձևանում, հնարավոր է, նույնիսկ, օգտագործելով այն գաղափարը, որն ընկերն էր տվել: Դրա մասին էլ առաջին անգամ ասում է Յորացիոն:

ՅՈՒՐԱՅԻՆ. – Դրանք անհեթեթ, տարտամ խոսքեր են, սիրելի իշխան:

Յորացիոյից մենք իմանում ենք նաև, թե ինչ է տեղի ունեցել Յամլետի հետ Անգլիա կատարած ստիպողական ճանապարհորդության ժամանակ (արքայազնի նամակը): Նա էլ հենց հայտնում է, որ դավաճաններ Ռոզենկրանցին ու Գիլդենշտերնին արժանի պատիժ է սպասում:

ՅՈՒՐԱՅԻՆ. – Ուրեմն Գիլդենշտերնն ու Ռոզենկրանցը գնում են հիմա...

Նույն Յորացիոն է գուշակում Լաերտի մենամարտի տխուր հետևանքները:

ՅՈՒՐԱՅԻՆ. – Դուք այս գրավը կկորցնեք, տեր իմ:

Միայն Օֆելիայի հիվանդության մասին հաղորդում է ոմն Ազնվական:

ԱԶՆՎԱԿԱՆ. – Ձանձրացուցիչ է, իսկապես ցնդած...

Բայց ընդամենը երկու բառի համար լրացուցիչ գործող անձ ներմուծելու բացահայտ աննպատակահարմարությունը, ինչպես նաև այս տեսարանում Յորացիոյի բացահայտ անտրամաբանական ներկայությունը (եթե, իհարկե, նա չէ Օֆելիայի տկարության մասին տեղեկություն տվողը) հիմք են տալիս ենթադրելու, որ այդ ազնվականի առկայության համար մենք պարատական ենք նշանավոր ողբերգության վայ-ընդօրինակողների գրչին և որ Յորացիոյից, այլ ոչ թե ուրիշ մի աղբյուրից պետք է սզալի լուր ստանալինք արքայազնի սիրեցյալի մասին:

Նշենք նաև, որ Յորացիոյի ռեպլիկներում ու մենախոսություններում իսպառ բացակայում են բանաստեղծական պատկերները, և դա հիշեցնում է անտիկ երգչախմբի

դասական ելույթը: Հնարավոր է՝ դրանով իսկ հեղինակը ցանկանում էր ավելի ևս ընդգծել իր հերոսի խնդիրը:

Այսպիսով, Հորացիոյին գործնականորեն հանձնարարելով հետևյալ կոնֆլիկտի զարգացմանը, Շեքսպիրը Համլետին գրեթե ամբողջովին ազատում է նմանօրինակ պարտականություններից և հնարավորություն տալիս իմաստավորել աշխարհը, քննել-վերլուծել իրեն շրջապատող իրականությունը: Այստեղից էլ, երևի, նրա դանդաղ կոտորությունը, որի մասին այդքան հաճախ հիշատակում են հետազոտողները: Բանն այն է, որ Համլետին չի հուզում գործողության զարգացումը՝ նա զբաղված է ավելի կարևոր խնդիրներ լուծելով: Եթե այդպես է, ուրեմն սյուժեի և գլխավոր հերոսի կերպարի վերը նշված «անհամաձայնողականությունը» հույժ տրամաբանական է թվում:

Ինչ վերաբերում է պիեսում պոեզիայի տարբեր տիպերի առկայությանը՝ գործողության պոեզիա և մտքի պոեզիա, ապա, ըստ երևույթին, առաջինն «ապահովում են» ողբերգության բոլոր գործող անձինք՝ Հորացիոյի գլխավորությամբ, իսկ երկրորդը՝ նույն անձինք, բայց արդեն Համլետի ղեկավարությամբ:

Այսպիսով, Շեքսպիրը Հորացիոյին մտքեց իր նախորդների կողմից այդ արյունալի պատմության հերոսների վաղուց հավաքված կազմի մեջ, որ նա, առաջին հերթին, իր վրա վերցնելով լրաբերի դերը, ինքնուրույն «վարեր» ողբերգության սյուժեն (դրանով իսկ Համլետին հնարավորություն տալով չսահմանափակել Դանիայի արքունիքի մռայլ առօրյայով), և երկրորդ՝ որ միջնորդ դառնալով արքայազնի ու աշխարհի միջև, մարդկությանը հասցնի ողբերգության էությանը: Ուրեմն այս հանգամանքը, այսինքն այն, որ Հորացիոն «հատուկ առաջադրանք է կատարում», որ «նա օտար է» գործող անձանց խմբում, պետք է իր արտացոլումը գտներ բուն ստեղծագործության մեջ:

Վերը նշվեցին այն միջոցները, որոնց օգնությամբ Շեքսպիրն ընդգծում է Հորացիո-լրաբեր դերը: Նշենք նաև նրա զարմանալի իրազեկությունը. նախօրեին վերադառնալով հեռավոր Վիտենբերգից, նա դանիական թագավորության սպաներին պատմում է երկրում տեղի ունեցած անցքերի մանրամասները: Ավելին, պարզվում է, որ Հորացիոն հիշում է, թե ինչպես էր հագնված ավագ Համլետը Ֆորտինբրասի հոր հետ մենամարտի օրը:

ՀՈՐԱՑԻՈ. – Եվ ճիշտ այսպես էլ այն իսկ զրահը, որ նա խաչել էր, երբ այն փառամուլ նորվեգացու դեմ կռվի դուրս եկավ:

Մենամարտը տեղի էր ունեցել, ինչպես հայտնի է, այն օրը, երբ ծնվեց արքայազնը, ով, ըստ ամենայնի, Հորացիոյի հասակակիցն էր, եթե իհարկե, չշեղվենք կերպարի ընդունված մեկնաբանումից...

Հիմա փորձենք որոշել, թե ո՞րն է Հորացիոյի կերպարի տարբերությունը պիեսի մյուս գործող անձերից և ինչ տեղ է նա գրավում նրանց մեջ:

Պիեսում ցույց են տրված բոլոր գլխավոր անձանց ճակատագրերը, բացի Հորացիոյից:

Բոլոր անձինք, բացի Հորացիոյից, ինչ-որ բան անում են, յուրաքանչյուրն ունի կոնկրետ նպատակ:

Շեքսպիրը ցույց է տալիս բախման բոլոր գլխավոր մասնակիցների բնավորությունների զարգացումը, բացի Հորացիոյից (Համլետի կողմից իր համադասարանցու արժանիքների թվարկումը այդ բացը չի լրացնում):

Ողբերգությունում չարիքն ու աղետը վրա են հասնում բոլորին (նույնիսկ Համլետին ու Օֆելիային), բացի Հորացիոյից:

Էլսինորի բոլոր բնակիչների լեզուն, բացի Հորացիոյից, լի է բազմաբնույթ բանաստեղծական հնարքներով: Թերևս միայն մեկ կամ երկու անգամ է նա իրեն թույլ տալիս անպաճույճ փոխաբերություններ:

Համլետի բախումը գլխավոր անձերից յուրաքանչյուրի հետ, բացի Հորացիոյից, «հայացքների և զգացմունքների» անխնա մենամարտ է:

Հորացիոն միակ մարդն է, որին արքայազնը անվերապահորեն հավատում է, նրա մեջ տեսնելով «լավագույն արժանիքների մարմնավորում»: Միայն նա է տեղյակ արքայազնի բոլոր մտադրություններին: Եվ, վերջապես, բոլոր գլխավոր անձինք զոհվում են, մնում է միայն Հորացիոն:

Բազմիցս նկատված է, որ Շեքսպիրի դրամաների կառուցվածքն ունի մի քանի շերտ, որոնց վրա, ըստ իրենց կարևորության, դասավորվում են այս կամ այն պիեսի բոլոր գլխավոր անձինք: Մասնավորապես «Համլետի» համար ընդունված է հետևյալ դասակարգումը.

ՀԱՄԼԵՏ

**ԹԱԳԱՎՈՐ, ԹԱԳՈՒՀԻ, ՕՖԵԼԻԱ, ԼԱԵՐՏ, ՊՈԼՈՆԻՈՒՄ
ՀՈՐԱՑԻՈ, ՌՈԶԵՆԿՐԱՆՑ, ԳԻԼԴԵՆՇՏԵՐՆ:**

Սակայն, հաշվի առնելով պիեսում Հորացիոյի հատուկ դերի մասին դատողությունները, ճիշտ կլինի, ըստ երևույթին, դրամայի հերոսներին խմբավորել այլ կերպ.

ՀԱՄԼԵՏ

**ԹԱԳԱՎՈՐ, ԹԱԳՈՒՀԻ, ՊՈԼՈՆԻՈՒՄ, ԼԱԵՐՏ
ՕՖԵԼԻԱ, ՌՈԶԵՆԿՐԱՆՑ, ԳԻԼԴԵՆՇՏԵՐՆ
ՀՈՐԱՑԻՈ¹**

Ընդ որում Հորացիոն այստեղ տեղավորված է ոչ թե շարքի ներքևում, այլ՝ Համլետին սիմետրիկ: Պարզ ասած՝ հատակում, որտեղ և ամեն ինչ արտացոլվում է: Կամ, եթե կուզեք՝ բևեռներ, որոնք կարող են ինչպես նույնանալ, այնպես էլ տրամագծորեն տարբերվել միմյանցից:

Բայց, այնուամենայնիվ, ո՞վ է նա՝ շեքսպիրյան ողբերգության այդ ամենախորհրդավոր անձը: Համաձայն ժամանակակից շեքսպիրագիտության, Հորացիոն Համլետի համադասարանցին և ընկերն է, նրա գործերի պասսիվ հավատարմատարը: Սակայն վերը նշված մի շարք պատճառները մեզ հիմք են տալիս կասկածելու կերպարի այդչափ համեստ մեկնաբանման արդարացիությանը, իսկ հետագայում ներկայացվող որոշ տվյալներ թույլ կտան մեզ ենթադրել, որ Հորացիոյի նախատիպը մ.թ.ա. 1-ին դարի հռոմեացի բանաստեղծ Քվինթ Հորացիո Ֆլակն է:

ՄԱՍՆ ԵՐԿՐՈՐԴ

Հայտնի է, որ Շեքսպիրի, ինչպես նաև ցանկացած այլ արվեստագետի ստեղծագործությունը կապված է կյանքի ճանաչողության բնական ընթացքի հետ և փոխվում է կենսափորձի, միջավայրի առանձնահատկությունների, աշխարհայացքային շարժերին զուգընթաց:

¹ Համլետի և Հորացիոյի միջև գտնվող հերոսներին կարելի է այլ կերպ խմբավորել:

Առաջին տարիների կառնավալային կատակերգությունների թեթևախայտ ցուքերը, հրաշալիորեն միահյուսված անգլիական տարեգրության դաժան ճշմարտության հետ, աստիճանաբար իրենց տեղը զիջում են ավելի հասուն երկերի զսպվածությանն ու շրջահայացությանը: Իսկ արդեն մի քանի տարի անց հունանիզմի գաղափարների ուտոպիականության գիտակցությունը և հիասթափվածությունն աշխարհից մնայլ գույներով են երանգավորում նրա մեծ ողբերգությունների մթնոլորտը: Եվ, վերջապես, համաներման գաղափարը մեծ Դրամատուրգի և Մարդու կենսական ու ստեղծագործական ուղու բնական պսակն է դառնում նրա վերջին երկերում...

Անշուշտ, այս բոլոր մտահանգումները գծագրում են մեծ հունանիստի ստեղծագործական ընթացքի ընդհանուր պատկերը միայն: Եվ հաճախ ստիպված ես կռահել, թե ինչն է առիթ հանդիսացել այս կամ այն պիեսի ստեղծման, այս կամ այն հերոսի կամ երկխոսության ձևի ու բովանդակության ընտրության համար: Անհիմն չէ ենթադրել, որ հենց երիտասարդությունն է նրա առաջին ստեղծագործությունների բուռն լավատեսության աղբյուրը: Հիշենք նաև, որ այդ ժամանակ Շեքսպիրը հաճախ այցելում է կոմս Սաութհեմփթոնին՝ սկսնակ գրողների հովանավորողին:

Դա պալատ էր, որտեղ իշխում էր տոնը՝ կազմակերպվում էին պարահանդես-դիմակահանդեսներ, գրական երեկոներ, երաժշտություն էին լսում...

Ինչ վերաբերում է այն փաստին, որ Շեքսպիրն այդ ժամանակ հրապուրվում էր ոչ միայն կատակերգությամբ, ապա դա որոշակի բացատրություն ունի: 16-րդ դարի 80-ական թվականներին ժամանակագրությունների ժանրը «Վերածննդի բուռն հանճար» Քրիստոֆեր Մարլոյի ջանքերով մեծ հռչակ էր ձեռք բերել¹: Այդ ժանրի պիեսներ ավել կամ պակաս տաղանդով «թխում» էին ստեղծագործական ամենատարբեր կարողությունների տեր հեղինակներ:

Սա բացատրվում է, մի կողմից, ամբողջ երկրով մեկ հայրենասիրական զգացմունքների կտրուկ վերելքով², մյուս կողմից՝ հասարակության ամենալայն խավերին պատմական անցուդարձի հետ ծանոթացնելու միտումով: Ինչպես նկատել է ժամանակակիցը, դրամատուրգիայի նման ձևը «և տգետներին էր լուսավորում, և հնարավորություն տալիս թերուսներին իմանալու հայտնի ճշմարտություններ»:

Ուրեմն՝ պատահական չէ, որ Շեքսպիրը դիմեց ժամանակագրության ժանրին: Ավելին՝ բացառված չէ, որ դրանցից մի քանսով նա արձագանքում էր իր ժամանակների Անգլիայում տեղի ունեցող անցքերին: Այսպես, օրինակ,

«Ռիչարդ 3-րդ» հռչակավոր ստեղծագործությունը պատմում է Յորքերի տոհմի պարտության մասին Լանքաստերների դեմ մղված պայքարում և Անգլիո գահին վերջիններիս, ավելի ճիշտ, նրանց ազգական Թյուդորների տիրանալու մասին:

Եվ եթե հաշվի առնենք, որ այդ ժամանակ իշխում էր Էլիզաբեթ Թյուդորը, ապա կարելի է ընդունել, որ ապագա ստեղծագործության թեման Շեքսպիրն ընտրում էր ընթացիկ պահի քաղաքական առանձնահատկությունները հաշվի առնելով:

Կարելի է ավելի համոզիչ օրինակներ բերել նման կախվածության, ինչը հետազոտողները բազմիցս նկատել են նրա ստեղծագործությունների մեջ: Օրինակ, կոմս Սաութհեմփթոնի և նրա շրջապատի հետ ծանոթության հետևանք են Շեքսպիրի առաջին գործերը («Վեներա և Ադոնիս», «Լուկրեցիա»), որոնց անտիկ սյուժեների ընտրությունը հավանաբար պամանավորված է Իտալիայի հանդեպ մշտական հիացմունքի այն մթնոլորտով, որ տիրում էր կոմսի տանը:

Հայտնի է Շեքսպիրի ստեղծագործության վրա ֆրանսիացի փիլիսոփա Միշել Մոնտենի ազդեցությունը, որը բավականին հռչակավոր էր Անգլիայում

¹ Քրիստոֆեր Մարլոն անգլիական գրականության մեջ առաջին դրամատիկ ժամանակագրության «Էդուարդ 2-րդի» հեղինակն է:

² Դրան զարկ տվեց Անգլիայի փայլուն հաղթանակը Իսպանիայի դեմ՝ 1588 թ. հայտնի ծովային մարտում:

17-րդ դարի առաջին կեսին: Նշված է նաև ճանապարհորդ Ջորդանի «Բերմուդյան կղզիների հայտնագործումը» գրքի ազդեցությունը «Փոթորիկ»-ի սյուժեի վրա և այլն:

Ինչ վերաբերում է «Համլետ»-ին, ապա այդ գլուխգործոցի ստեղծման համար կարելի է ենթադրել մի շարք պատճառներ և առիթներ:

Իրոք, այն բանից հետո, երբ 1576 թ. ֆրանսիացի գրող Բելֆորեն իր «Ողբերգական պատմություններում» վերարտադրեց սկանդինավյան ասքը, խեղճ Համլետի դժբախտությունների պատմությունը որոշակի հետաքրքրություն առաջացրեց Անգլիայում: Համենայն դեպս, Համլետ անունը (խոսակցական՝ Համնետ) այդ ժամանակներում տարածված էր: Մասնավորապես այդպես էին անվանում ոչ միայն Շեքսպիրի շատ բարեկամներին, այլև՝ նրա որդուն (ենթադրվում է, որ այդ անունը նա ստացել է ի պատիվ Շեքսպիրների ընտանիքի բարեկամ Համլետ Սեդլերի):

Սթրեդֆորդից Լոնդոն Շեքսպիրի տեղափոխման թվականին (1556) մայրաքաղաքում կայացավ Թոմաս Քիդի «Համլետ» ողբերգության պրեմիերան: Եվ չնայած այդ ներկայացման մասին շատ քիչ բան է հայտնի, կարելի է ենթադրել, որ այն անհետևանք չանցավ դրամատուրգի համար:

1596 թ. մահացավ Շեքսպիրի միակ որդին՝ տասնմեկամյա Համլետը:

Դա տեղի ունեցավ ողբերգության առաջին հրապարակումից մի քանի տարի առաջ: Երեխայի կորստյան հետ կապված ծանր ցնցումը նույնպես կարող էր անուղղակիորեն արտացոլվել գրողի ստեղծագործության մեջ:

Այսպիսով, կարելի է ենթադրել, որ այդ իրադարձություններից յուրաքանչյուրը կամ դրանց միագումարն ազդեցին ապագա ստեղծագործության թեմայի ընտրության վրա:

Միևնույն ժամանակ Շեքսպիրի հետազոտողները բազմիցս նշել են, որ նրա ստեղծագործությունների ոչ միայն սյուժեները, այլև շատ հերոսներ վերցված են գրականությունից կամ կյանքում ունեցել են իրական նախատիպ: Նկատված է, օրինակ, Լեդի Մակբեթի և Սենեկայի «Ագամեմնոն»-ի Կլիտեմնեստրայի նմանությունը, Դիսդեմոնան առաջին անգամ հիշատակվում է իտալացի Չինտիոյի նովելներում, Ռոմեուսը և Ջուլիետան Արթուր Բրուքի պոեմի գործող անձինք էին, Լիրին՝ Բալդուդի որդուն մենք կարող ենք գտնել Յոլիմշեդի «Ժամանակագրություններում» և այլն:

Այդ իմաստով բացառություն չի կազմում նաև Շեքսպիրի ամենահայտնի ստեղծագործությունը՝ «Համլետ»-ը: Բազմաթիվ հետազոտողներ այդ պիեսի գործող անձանց համար, որոշակի վերապահումներով, առաջարկում են նախատիպերի մեծ ընտրություն:

Արդեն ասացինք, որ Օմլետին սկանդինավյան հինավուրց պատումների հերոս է: Կա այլ կածիք՝ թե Համլետի նախատիպը Ուելսի իշխանն է: Պակաս հիմնավոր չէ նաև գիտնականների ցանկությունը՝ իբրև դանիական արքայազնի նախատիպ տեսնել ֆրանսիացի մտածող Մոնտեմին:

Որոշակի ռիսկի դիմելով կարելի է նաև ենթադրել, որ Օֆելիայի անունը վերցված է 15-րդ դարի իտալացի գրող Սանաձարոյի «Արկադիա» հովվերգական վեպից, որն այդ ժամանակ տարածված էր Անգլիայում:

Ռոզենկրանցը դանիական դեսպանի ուղեկցի անունն էր, որն Անգլիա էր ժամանել 1603 թ.՝ Հակոբ 1-ի թագադրման կապակցությամբ: (Սակայն եթե զուգադրենք ողբերգության հրատարակման տարեթիվը և թագադրման տարին, ապա տվյալ վարկածը քիչ հավանական է թվում):

Գիլդենշտերնի անունը հանդիպում է Անգլիայում ճանապարհորդող դանիացիների ցուցակում: Այդ անունները նշվում են նաև Պադուայի և Վիտենբերգի համալսարանների ցուցակում: Այդպես էին կոչում նաև աստղագետ Տիտո Բրագեի նախնիներին:

Հետևաբար կարելի է ենթադրել, որ Հորացիոն էլ, որպես պիեսի գործող անձ, ուներ իր նախատիպը: Ո՞վ էր դա: Այդ պարզելու համար հիշենք այն հարցերը, որոնց շրջանակներում գործում է վիտենբերգցի ուսանողը:

Թեև հետազոտողները նկատել են, որ «fellow student»-ը (Համլետն այդպես է կոչում իր ընկերոջը) կարելի է թարգմանել և «ուսանող-ընկեր», և՛ «կուլեգա-գիտնական»: Առաջ անցնելով նշենք, որ հռոմեացի բանաստեղծ Հորացիոյի բոլոր կենսագիրները ընդգծում են այն փայլուն կրթությունը, որ նա ստացել էր և՛ Հռոմում, և՛ Աթենքում:

Ուրեմն, Հորացիոն պետք է «կառուցի» ողբերգության սյուժեն և սերունդներին հասցնի արքայազնի դժբախտությունների պատմությունը:

Պարզ է, որ այդ դեպքում Շեքսպիրի համար ավելի տրամաբանական է նման առաքելությունը վստահել գրչակից ընկերոջը, այսինքն՝ բանաստեղծ-գիտնականին: Ինչը և արվել էր: Այնպես որ պիեսի սկզբում Հորացիոյին հասցեագրված Մարցելլոյի բառերը՝ «Դու գիտում մարդ ես... Հորացիո», այս համատեքստում կոնկրետ իմաստ են ձեռք բերում: Ինչ վերաբերում է նրան, թե ինչու է ընտրված հենց հռոմեացի բանաստեղծը, ապա նախ և առաջ հիշենք պիեսի ստեղծման դարաշրջանը և թատերագրի կենսագրության որոշ մանրամասներ:

Վերածնունդ: Կանգ չառնելով այդ ժամանակաշրջանի առանձնահատկությունների վրա, որոնք լայնորեն հայտնի են, նշենք միայն հրապուրանքն անտիկ գրականությամբ, արվեստով, փիլիսոփայությամբ: Մասնավորապես, Վերածննդի շատ հեղինակների համար օրինակելի տիպար էին հանդիսանում անտիկ բանաստեղծներ Սենեկայի, Պլավտիոսի, Տերենցիոսի և այլոց ստեղծագործությունները: Լինելով իր դարաշրջանի ամենափայլուն ներկայացուցիչներից մեկը, Շեքսպիրը, բնականաբար, ինքն էլ էր օգտվում հանճարեղ նախորդների անգին գանձարանից:

Ինչքան էլ հեղինակավոր հնչի Բեն Ջոնսի այն դիտողությունը, թե Շեքսպիրը լատիներենին լավ չէր տիրապետում, պետք չէ նսեմացնել այն փաստը, որ Սթրեդֆորդի «քերականական դպրոցում», որտեղ ուսանում էր թատերագետը, հին հռոմեացիների լեզուն դասավանդման հիմնական առարկան էր: Եվ այնտեղ բնագրով ուսումնասիրվում էին անտիկ շատ բանաստեղծների ստեղծագործություններ:

Դրա հետ մեկտեղ կոմս Սալոթենմփթոնի պալատում անցկացված երիտասարդ տարիները, հարկավ, պետք է նրա մեջ եթե ոչ գիտելիքներ, ապա գոնե սեր ներարկեին այդ հնագույն քաղաքակրթության և նրա բանաստեղծների հանդեպ:

Հիշեցնենք, ի դեպ, որ «Վեներայի և Ադոնիսի» դիպաշարը վերցված է Օվիդիոսի կերպարանափոխությունների տասներորդ գրքից, իսկ «Պատվազրկված Լուկրեցիայի» սյուժեն՝ Տիտոս-Լիվոսից: Այդ պոեմների հռչակի համար ժամանակակիցները Շեքսպիրին կոչում էին «անգլիական Օվիդիոս»:

Հետևաբար, բոլոր հիմքերը կան ենթադրելու, որ արքայազնի ողբերգությունը ի լուր աշխարհի տարածելու առաքելությունը Շեքսպիրը կհանձնարարեր հենց հռոմեացի բանաստեղծին: Նման ենթադրության օգտին է խոսում նաև այն, որ քննարկվող ողբերգության մյուս հերոսների անուններն էլ՝ Կլավդիոս, Պոլոնիոս, Մարցելլոս, Ֆրանցիսկո և այլն, նույնպես ռոմանական են: Այնուհետև, Հորացիոն պետք է կատարելապես լատիներեն իմանար:

Այդ ժամանակներում ընդունված էր, որ ուրվականների հետ խոսակցությունները բացառապես այդ լեզվով կարող էին լինել:

Այսպես ուրեմն, հռոմեացի բանաստեղծ, և, ամենայն հավանականությամբ, մ.թ.ա. 1-ին դարում ապրող: Չպետք է մոռանալ, որ հենց այդ դարը աշխարհին տվեց մեծ բանաստեղծների համաստեղություն՝ Վերգիլիոս, Թիբուլ, Պրոպերցիոս, Օվիդիոս և վերջապես՝ Հորացիո: Այստեղ պետք է նշել, որ Վերածննդի դարաշրջանում Հորացիոն շատ հռչակավոր էր (մինչ այդ նրան բարդ էին համարում): Ավելին, Պետրարկայի

շնորհիվ նա դարձավ հումանիստների սիրելի բանաստեղծը: Համենայն դեպս, գրատպության հայտնագործությունը հետո նա մյուս հեղինակներից շատ էր տպագրվում: Իսկ եթե հիշենք, որ Հորացիոն բանաստեղծական արվեստին նվիրված իր աշխատության մեջ հատուկ ուշադրություն էր նվիրել դրամայի տեսությանը, ապա պարզ կդառնա, թե ինչու Շեքսպիրը նախընտրեց հենց նրան:

Շարունակելով ծանոթությունը թատերագրի կյանքի և գործունեության հետ, կարելի է նշել, որ նման ընտրության համար կային և այլ պատճառներ: Մասնավորապես, Հորացիոն թոմաս Քիդի «Իսպանական ողբերգության» հերոսն էր, պիես, որն ինչպես արդեն նշել ենք, զգալի ազդեցություն գործեց Շեքսպիրի վրա հենց «Համլետը» գրելիս: Այնուհետև, հռչակավոր ողբերգության ստեղծման տարիներին Անգլիայի մայրաքաղաքում բռնկվեց «թատրոնների պատերազմը», որը հանրածանոթ երկպառակության հրահրողներից մեկին ոգեշնչեց գրելու «Ուտանավոր թխող» պիեսը, որտեղ գործող անձերից էր Հորացիո բանաստեղծը: Դրա մասին հիշատակվում է Քեմբրիջի համալսարանի ուսանողների ակնարկի մեջ. «Ախ, այդ քոստո Բեն Ջոնսոնը: Նա իր պիեսում ներկայացրեց Հորացիոյին, որը բանաստեղծներին փսխադեղ է տալիս: Բայց մեր գրչակից Շեքսպիրն այնպիսի լուծողական տվեց նրան, որ նրա վարկը հօդս ցնդեց»:

Շեքսպիրը, հավանաբար, ուշադրություն դարձրեց այն բանի վրա, որ հենց բանաստեղծ Հորացիոյին, այլ ոչ ուրիշ մեկին, այդ պիեսում վստահված էր հատուկ առաքելություն: Բանաստեղծը բեմ էր ելնում պիեսի վերջում և ստիպում Բեն Ջոնսոնի հակառակորդ Մարսթոն-Ուտանավոր թխողին «ժայթքել իր գրած բառերը»:

Բացառված չէ, որ հենց այս հետաքրքրաշարժ փաստը կարող էր որոշակի դեր խաղալ այն անձնավորության ընտրության համար, որն արժանի էր արտասանելու պիեսի վերջաբանը:

Հետագայում Շեքսպիրը նորից, այս անգամ անուղղակիորեն, անդրադարձավ հռոմեացի բանաստեղծին, Հորացիոյի հովանավորներ Օկտավիանոսին և Մեկենասին դարձնելով «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգության գործող անձեր: Սա՝ ի միջի այլոց...

Իսկ որպեսզի անբռնազբոս թվա հռոմեացի բանաստեղծի ներկայությունը սկանդինավյան միջնադարայան լեգենդում, անհրաժեշտ է քննել թատերագրի ապրած դարաշրջանի ևս մեկ առանձնահատկություն:

Գիտենք, որ պատմությունն այն ժամանակ ներկայացվում էր որպես ավելի կամ պակաս նշանակալից տարեթվերի և փաստերի թվարկում, և պատմականությունը ոչ մի կերպ չէր առնչվում ոչ զեղարվեստական ստեղծագործության հերոսների հոգեբանությանը, ոչ էլ նրանց արտաքին տեսքին: Հաճախ անտեսվում էին ամենատարրական հնագիտական կամ աշխարհագրական տվյալները: Սակայն, նման անախրոնիզմը ոչ թե տգիտության հետևանք է, այլ, ավելի շուտ, այդ հեռավոր դարաշրջանի արվեստագետների հատուկ աշխարհայացքի դրսևորում, քանզի նրանց համար «անցյալը պատկերանում է որպես այժմեականության նմանակ»:

Մասնավորապես դա վերաբերում է նաև Շեքսպիրի գրականությանը, որտեղ, օրինակ, հեթանոս պատգամախոսը դրացին է Վերածննդի դարաշրջանի նկարչի, հռոմեական պլեբեյները առանց քաշվելու 16-րդ դարի գլխարկներ են կրում, եգիպտական թագուհի Կլեոպատրան բիլիարդ է խաղում, խաղ, որն ավելի ուշ էր հոիմվել: Նման «մեղանշումները» Շեքսպիրի ստեղծագործություններում շատ-շատ են:

Այսպիսով, Շեքսպիրը, առանց վարանելու, Դանեմարքի արքայազնի մասին իր պիեսում որպես գործող անձ կարող էր վերցնել այնպիսի մարդու, որը ծնվել էր դանիական պետության սահմաններից շատ հեռու և ապրում էր նկարագրվող իրադարձություններից շատ առաջ, և, որ շատ կարևոր է, թատերագիրն իրեն պարտավորված չէր զգում այդ անձնավորության համապատասխան դարաշրջանի ու

երկրի բնորոշ գծերը տալ: Կամ, այլ կերպ ասած, եթե Շեքսպիրն իրոք հռոմեացի բանաստեղծին դարձրել է իր ողբերգության հերոսներից մեկը, ապա ոչ նրա արտաքինի, ոչ էլ վարքի վրա դա առանձնապես չէր արտացոլվի:

Ի վերջո, նա հին լեգենդից սերված արքայազն Չամլետին ուղարկեց սովորելու հեռավոր Վիտենբերգ, չնայած այդ համալսարանն առաջին անգամ հիշատակվում է 1180 թվականին:

Վաղուց նկատված է, որ «Չամլետ»-ը «համաշխարհային դրամատուրգիայում ռեալիզմի գագաթներից մեկը հանդիսանալով», միևնույն ժամանակ ներառում է մի շարք ընդհանրացումներ, խորհրդանիշեր, այլաբանություններ, որոնք առաջին հայացքից պարզ ու մատչելի չեն: Այդ փաստը ոգեշնչել և շարունակում է ոգեշնչել հետազոտողների մի ամբողջ բանակի, որը փորձում է ավելի խորությամբ հասկանալ մեծ թատերագրի ստեղծագործությունը: (Նշանակալից խոսքերը՝ «Կարդացեք նրան նորից ու նորից» առաջին ֆոլիայի նախաբանից, հավանական է ուղղված էին ոչ միայն նրա երախտապարտ ընթերցողներին ու հանդիսատեսներին:)

Անշուշտ, շեքսպիրագիտությանը հայտնի երկու հազարից ավել աշխատությունները համարժեք չեն: Մեղմ ասած, վիճելի են այս կամ այն «սենսացիոն» երկերի եզրակացություններն ու դիտողությունները, որոնք «հարստացնում» են ոչ միայն գործող անձերի, այլև Շեքսպիրի կենսագրությունը: Հիմնվելով երկրորդական փաստերի վրա, կառուցվում են ֆանտաստիկ տեսություններ: Հնարավոր է նման տպավորություն է թողնում նաև ներկա աշխատանքը: Չէ որ անկախ այն բանից, թե որքանով համոզիչ կամ անընդունելի են վերը բերված փաստարկները, բնական հարց է ծագում. ինչո՞ւ Շեքսպիրն ինքը չի նշել դա իր պիեսում, ինչպես, օրինակ, արել է նրա մեծ գրչակից Դանթեն դրանից երեք հարյուր տարի առաջ՝ «Աստվածային կատակերգության» մեջ մտցնելով հռոմեացի բանաստեղծ Վիրգիլիոսին:

Ցավոք, տվյալ հետազոտության կոնկրետ նպատակը հնարավորություն չի տալիս ավելի մանրամասն կանգ առնել հանճարեղ Դանթեի ստեղծագործական մտահղացումների վրա, որն իր հետաքրքիր ընտրությամբ գուցեև ոգեշնչել էր անգլիացի թատերագրին¹:

Այդպես թե այնպես, Շեքսպիրի գործունեության հետագա վերլուծությունը թույլ կտա մի քանի դիտողություն անել, պարզելու համար, թե հեղինակն ինչու է լռության մատնել այդ փաստը:

Նախ և առաջ, ինչպես վերը նշվեց, իր ստեղծագործության առանձնահատկություններից ելնելով, Շեքսպիրը չէր էլ պատրաստվում պատմական կամ ազգային հատկանիշներով առանձնացնել իր ողբերգության որևէ գործող անձի: Նման աստիճանակարգման բացակայությունը լիովին համապատասխանում է պայմանական թատրոնի սկզբունքների ոգուն, որը տարածված էր Անգլիայում 16-րդ դարի վերջին և մոտ էր Շեքսպիրի ստեղծագործական նախասիրություններին:

Այնուհետև, երկրում քաղաքական իրադրության, Բերբեջի թատրոնի կարգավիճակի (որտեղ և աշխատում էր թատերագիրը) և հենց իր՝ Շեքսպիրի վիճակի փոփոխությունը ստիպում էր նրան լինել ավելի շրջահայաց: Համենայն դեպս, համեմատելով «Չամլետ»-ի երկու տարբերակները, հետազոտողները նշում են, որ վերամշակված երկրորդ հրատարակությունում հեղինակը, անկասկած, մեղմացրել էր շատ արտահայտությունների սրությունը:

Իհարկե, չի կարելի ուղղակի պնդել, որ նման նկատառումները պատճառ հանդիսացան արքայազնի ընկերոջ իրական դեմքի «քողարկման» համար: Հնարավոր է, դրա գաղտնիքը որոշ բազմանշանակ արտահայտությունների մեջ է. «Ես պետք է լռեմ»,

¹ Նկատի ունենք մ.թ.ա. 1-ին դարի հռոմեացի բանաստեղծի ընտրությունը որպես յուրահատուկ գործընկեր իր պոեմի գլխավոր հերոսի համար:

կամ՝ «Օ, ես կարող էի ձեզ պատմել: Սակայն թող այդպես մնա... մնացյալը լռություն է», որոնցով առատ է այս ստեղծագործությունը:

Որոշ վերապահությամբ կարելի է նաև ասել, որ այդ հուզումնալից տարիներին հռոմեացի խռովարար-բանաստեղծի կերպարը մասամբ քողարկելու մեջ որոշակի իմաստ, իհարկե, կար:

Շարունակելով դատողությունները նույն թեմայով, նկատենք նաև, որ Շեքսպիրի պիեսը հրատարակիչներին հասել էր այսպես կոչված «գրչի ավագակների» ձեռքով: Նրանք հենց ներկայացման ժամանակ, հեղինակից զաղտնի, օգտվելով սղագրության ոչ կատարյալ մեթոդներից, գրանցում էին դրամայի տեքստը:

Ուսումնասիրողները բազմիցս նշել են դրա հետ կապված բացթողումները, հավելումները կամ ակնհայտ սխալները, որոնք աղճատում էին ստեղծագործության բուն էությունը:

Հնարավոր է, այդ անճշտություններից մեկը մեզանից թաքցրել է ինչ-որ ռեպլիկ կամ արտահայտություն, որը կարող էր լույս սփռել թատերագրի մտահղացման վրա՝ Համլետի ընկերոջ վերաբերյալ: Համենայն դեպս, կա մի տեսակետ, որ պիեսի սկզբում Հորացիոյի մենախոսության.

«Մի հյուլ է դա մեր մտքի աչքը աղոտացնելու.

Այն օրերի մեջ, երբ Հռոմն հասել է փառքի գագաթին...»

հինգերորդ և վեցերորդ տողերի միջև եղել է առնվազն մեկ տող: Ըստ Անիկստի, «դա են վկայում տաղաչափական և այլ նկատառումները»:

Սակայն, միևնույն ժամանակ, ողբերգության տեքստի, ինչպես նաև Հորացիոյի կենսագրության ու ստեղծագործության մանրակրկիտ վերլուծությունը թույլ են տալիս մեզ պնդել, որ «Համլետ»-ում, բոլոր թերասացություններով ու հրատարակչական սխալներով հանդերձ, բավականին նյութ կա, որ պաշտպանվի մեր այս աշխատության մեջ առաջ քաշված գաղափարը:

Այսպես, օրինակ, եթե համադրենք հռոմեացի բանաստեղծի կյանքի հիմնական պահերը, նրա պոեզիայի թեմաներն ու ասելիքը, տեսակետները, ապա դրանք զարմանալիորեն համահունչ են Համլետի ընկերոջ կերպարի հետ:

Մենք արդեն նշել ենք, որ հռոմեացի Հորացիոյի հայրը իր որդուն տվել էր այն ժամանակների համար լավ կրթություն: Նշել ենք նաև շեքսպիրյան Հորացիոյի կրթությունը:

Բանաստեղծ Հորացիոն Կեսարի սպանության վկան էր, և ավելի ուշ, գովերգելով Օգոստոսին ու նրա խորթ զավակներին, փաստորեն դարձավ «Հուլիոսների ցեղի երգիչը»: Գուցեև պատահական չէ, որ Համլետի ընկեր Հորացիոն պիեսում հիշատակում է Հռոմը և հենց Կեսարի ժամանակների Հռոմը:

Պետք է հաշվի առնել, որ Շեքսպիրը «Համլետ»-ի վրա աշխատում էր այն բանից հետո, երբ ավարտվեց «Հուլիոս Կեսար» պիեսը, այսինքն՝ գտնվելով այդ իրադարձությունների թարմ տպավորության տակ, որոնք ցնցում էին հավերժական քաղաքը նրա նախորդ պիեսում: Ի դեպ, թերթելով Ֆիլիպների մոտ կայացած ճակատամարտի մասին փաստաթղթերը, նա կարող էր հիշատակության հանդիպել Հորացիոյի մասին, որը ժողովրդական տրիբուն էր Բրուտոսի զորքում:

Իր հայտնի մենախոսություններում Հորացիոն խոսում է Դանիո ժողովրդի մռայլ հեռանկարների մասին: Հիշենք, որ հռոմեացի Հորացիոսին նույնպես սարսափեցնում էր հռոմեական պետության կործանման հնարավորությունը: Հայտնի է, որ բանաստեղծը նման տրամադրության մեջ էր այն ժամանակ, երբ Հռոմ վերադարձավ ներում ստանալուց հետո: Հետաքրքրական է, որ գրական կերպար Հորացիոն էլ նույն բանի մասին խոսում է էլսինոր վերադառնալուց հետո:

Ինչպես գիտենք, իր քերթվածքներում Յորացիո-բանաստեղծը գրեթե շրջանցել է սիրո լիրիկան: Ողբերգությունում Յորացիոն նույնպես շրջանցում է այդ թեման: Փաստն ինքնին որոշիչ չէ, բայց կարող էր Շեքսպիրին հուշել տվյալ ընտրությունը: Յորացիո-հռոմեացու փիլիսոփայական իմաստությունը «աննկատ ապելու» կարգախոսի մեջ է: Նույնպես աննկատելի է ապրում Շեքսպիրի Յորացիոն: Նա միշտ հետին դիրքում է, բացի այն երկու դեպքերից, երբ փոխադրվում է առաջնագիծ՝ սկզբից՝ նախաբանում, ապա՝ վերջաբանում:

Բանաստեղծը բարեկանության էպիկուրյան տեսության կողմնակից էր (երրորդ սատիրա), այսինքն պահանջում էր «հավատարմություն» և ընկերների թերությունների նկատմամբ «ներողամտություն»: Ողբերգությունում Յորացիոն Համլետի միակ ընկերն է, որը «դիմացավ ժամանակի փորձությանը»:

Անտիկ բանաստեղծը հակվում է ստոիցիզմի փիլիսոփայությանը. «Ձգտիր պահպանել ոգուդ հանգստությունը»:

Այն, որ Յորացիոն ստոիկ է, ասում է ինքը՝ Շեքսպիրը: Մեզ հայտնի է հռոմեացու կարծիքը՝ բոլոր մարդիկ, բացի ստոիկներից, խելագար են: Հնարավոր է, դրա համար է Յորացիոն Համլետին հոգեկան հիվանդ հայտարարում, երբ վերջինս հոր սոսկալի սպանությունից հետո կորցրել է «ոգու հանգստությունը»¹:

Ի դեպ՝ Շեքսպիրն ինքն է նախապատրաստում ու նախանշում այդ միտքը.

ՀԱՍԼԵՏ. – Որքան բաներ կան, Յորացիո, Երկնքում և երկրի վրա,
Որ երբևիցե փիլիսոփայությունդ չի իսկ երազել:

Հնարավոր է, թատերագիրը նկատի ունի այն, որ Էլսինորի ողբերգությունը չի տեղավորվում նույնիսկ բանաստեղծ Յորացիոյի համապարփակ ստոիցիզմի սահմանների մեջ:

Պիեռի վերջում, վերադառնալով Անգլիայինց, Համլետն այլևս խելագար չի ձևանում: Նշանակում է, ըստ Յորացիոյի տեսության, բոլոր հիմքերը կան, որ նա վերադառնա ստոիկների ճամբարը: Ինչը և տեղի է ունենում:

ՀԱՍԼԵՏ. – Ես նախազգացումներից վախեցողը չեմ.

Մի ճնճղուկի ընկնելու մեջն անգամ հատուկ նախախնամություն կա:

Եթե հիմա պետք է լինի, ապագայում չի լինելու...

Խոսքը պատրաստ լինելն է...

Պետք է հատուկ նշել, որ Շեքսպիրի ժամանակներում այն համոզմունքը կար, «որ յուրացնելով ստոիկների բարոյախոսությունը, նմանվում ես Հին Հռոմի ականավոր մարդկանց»: Այստեղից է ծագում Համլետի ցանկությունը՝ ոչ միայն պարզապես ընկերոջը, այլև հռոմեացի պոետին մերձենալ:

7-րդ սատիրայում Յորացիոն պնդում է, որ «պարոնը մնում է իր կրքերի ստրուկը»: Ողբերգությունում էլ դանիական գահի ժառանգորդը չի կարող ինքն իրեն տիրապետել:

Հայտնի է, որ բանաստեղծի գլխով անցած ժանր փորձությունները նրան մարտիկ չդարձրին: Դա վերաբերում է նաև շեքսպիրյան Յորացիոյին:
Հիշենք ուրվականի հետ տեսարանը.

¹ Հետաքրքիր է, որ ուրվականի հետ հադիպման ժամանակ Համլետը դեռ ստոիկ էր: Շեքսպիրը դա ընդգծում է հետևյալ խոսքով.

ՀԱՍԼԵՏ. - Տետրակս, պետք է հուշագրեն այստեղ.

Թե մարդ կարող է ժպտալ...

Դա հիշեցնում է հռոմեացի ստոիկ Կեղծ-Պլուտարքոսին. «... հոգում մարդ գրանցում է իր յուրաքանչյուր միտքը, և նրա առաջին գրանցումը զգացմունքներով է կատարվում»:

ՀՈՐԱՑԻՈ. – Ոչ, չերթաք, տեր իմ:

Ինչպես նաև մենամարտի նախօրեի տեսարանը.

ՀՈՐԱՑԻՈ. – Եթե ձեր սիրտը չէ ուզում՝ հնազանդեցրեք նրան...

Պակաս կարևոր չէ նաև հռոմեացի բանաստեղծի հմտությունը. տարբեր գործող անձանց կարծես ստիպում է ինքնուրույն հանդես գալ ընթերցողի առաջ¹: Հիշենք Հորացիոյի՝ Համլետին «լսելու» ունակությունը:

Հորացիոյի բանաստեղծությունները, որպես կանոն, հղումի ձև ունեն: Բանաստեղծը կարծես «հասցեագրում է դրանք ինչ-որ երկրորդ անձի»:
Այսպիսով, Շեքսպիրը գտավ իր հիմնական խնդրի գերազանց կատարողին՝ վերջինս պետք է ժառանգներին հասցներ դանիական պետության արյունոտ արհավիրքների արձագանքը:

Ինչ վերաբերվում է խոսքին, ապա, ինչպես հայտնի է, հռոմեացի բանաստեղծը իր քերթվածքներում հաճախ է խրատաբանում: Իսկ «Համլետ»-ում գրեթե բոլորի խոսքը խրատաբանական ուղղվածություն ունի:

Ավելի միանշանակ է այն բնորոշումը, որը Համլետը տվել էր իր ընկերոջը՝ պալատական ներկայացման նախօրեին:

Վերլուծության նպատակով մենախոսությունը տրոհենք:

ՀԱՍԼԵՏ. – ...Բացի ուրախ բնավորությունից մի հասույթ չունիս
Ապրուստ ու հագուստ հոգալու համար:

Մտավորապես այդպիսին է նաև Հորացիո-բանաստեղծի «քչով բավարարվելու» տեսությունը: Մասնավորապես 6-րդ սատիրայում նա պատմում է, որ ինքն է շուկա գնում՝ համեստ սնունդ գնելու համար:

ՀԱՍԼԵՏ. – ...Շողոքորթի մեղրածոր լեզուն
Անմիտ պերճության ոտքը թող լիզե.
Եվ իր ծնկների ճկուն լիսեռներն այնտեղ կորացնե,
Ուր որ քծնանքով վարձ է սպասում:

Հիշենք Հորացիոյի «Պարսիկների շքեղությունն ինձ ատելի է, տղաս...» խոսքը և այլն:

Հռոմեացի բանաստեղծի 2-րդ գրքի 5-րդ սատիրայում ծաղրվում է քծնանքը, ստորաքարշությունը ստահակությունը, ինչին ընդունակ են շահամոլության հետևից ընկած անազնիվ մարդիկ:

ՀԱՍԼԵՏ. – Քանզի դու հավետ մի մարդ ես եղել,
Որ ամենայն ինչ կրելով հանդերձ՝
Ոչինչ չես կրում
Եվ բախտի ամեն վարձն ու հարվածը
Ընդունել ես միշտ միահավասար շնորհակալությամբ:

¹ Նկատի ունենք պատումի երկխոսական ձևը:

Հնարավոր է, թատերագիրը նկատի ունի այն տոկունությունը, որով հռոմեացին ընդունում է իր ճակատագրի հարվածները, թռիչքներն ու անկումները. ավելի քան հասարակ ծագում, ռազմական անփառունակ կարիերան Բրուտոսի մոտ, պարտությունը Ֆիլիպների մերձակայքում, Մեկենասի նվերները² և բարեկամությունը կայսեր հետ:

Ավելին, վերը բերված տողերը զարմանալիորեն հիշեցնում են բանաստեղծի միտքը.

«Փորձիր պահպանել ոգու հանգստությունը
Ծանր սգի ժամանակ, իսկ երջանիկ օրերին
Մի արբեցիր հրճվանքից...»:

Շարունակենք համեմատական վերլուծությունը.

ՀԱՍԼԵՏ. – Օրհնյալ են նրանք,
Որոնց մեջ արյունն ու դատողություններն
Այնպես համաչափ զուգախառնված են,
Որ լույ շվի չեն բախտի մատներին,
Որ ինչպես ուզե վրան նվազե:

Հայտնի է, որ բանաստեղծը մերժեց իր հովանավորի առաջարկը՝ նրա անձնական քարտուղարը դառնալ: Ազատությունը պահպանելու համար նա հրաժարվում էր գրել պաշտոնական թեմաներով:

Իր համար բնորոշ մենախոսություններից մեկում, դիմելով Հորացիոյին, Համլետն ասում է.

ՀԱՍԼԵՏ. – Տուր ինձ այն մարդը, որ իր կրքերի գերին չլինի,
Եվ ես սրտիս մեջ տեղ կտամ նրան, սրտիս սրտի մեջ,
Ինչպես այժմ քեզ...

Դժվար է պատկերացնել, որ նման խոսքերն ասվում են հասարակ ուսանողի մասին, որի կենսագրությունն ու տեսակետները այդպես էլ անհայտ են մնում մինչև պիեսի վերջը: Դրամատուրգիական տեսակետից դա անտրամաբանական կլիներ:

Մյուս կողմից, եթե Շեքսպիրը ինչ-ինչ նկատառումներից ելնելով իրոք որոշել էր իր պիեսում քողարկել բանաստեղծի կերպարը, ապա Համլետի բնորոշումը կարող էր ևս մեկ բանալի դառնալ նախնական մտադրության բացահայտման համար:

Հետաքրքիր է, որ թատերագիրը թյուրիմացությունից խուսափելու համար միանգամից զգուշացնում է, որ իր պիեսում տրված է բանաստեղծի անկատար կերպարը:

ԲԵՌՆԱՐԴՈ. – Ասա, Հորացիոն է դա:

ՀՈՐԱՑԻՈ. – Նրա մի մասը:

Ի դեպ, այս երկխոսությունը դարեր շարունակ վիճաբանության առարկա է շեքսպիրագետների շրջանում: Առաջարկվում են ամենաանհավանական բացատրություններ այս, ընդհանուր առմամբ, պարզ ռեպլիկի համար: Որոշ

² Մեկենասի հովանավորության պատմությունը Շեքսպիրին հիշեցնում էր, հավանաբար, իր հարաբերությունները կոմս Սաուփենմփթոնի հետ:

մեկնաբաններ ենթադրում են, որ ասելով «մի մասը», Հորացիոն նկատի ունի իր ձեռքը, որը նա մեկնում է ողջույնի համար, մյուսներին թվում է, որ Հորացիոն մրսել-սառել է և կատակում է, որ իրենից «մի մաս» է մնացել:

Կան կարծիքներ, որ այս պարզ արտահայտությունը իր մեջ կրում է փիլիսոփայական խոր միտք և այլն: Մեր դատողությունների սահմաններում, Հորացիոյի պատասխանը հնչում է շատ տրամաբանական:

Փոքր-ինչ ավելի ուշ նա նույնպիսի պարզությամբ պատասխանում է արքայազնին:

ՀԱՍԼԵՏ. – Շատ տարօրինակ... *(խոսքն ուրվականի մասին է):*

ՀՈՐԱՑԻՈ. – Ինչպես և այն, որ ես ապրում եմ *(ողջ եմ դեռ):*

Իրոք որ՝ անտիկ Հորացիոն է: Վաղուց է մեռել, բայց և քայլում ու խոսում է Ուրվականի պես: Եթե այս ռեպլիկում զուտ փիլիսոփայական ենթատեքստ լիներ ամփոփված, ապա, համարձակվում ենք ենթադրել, որ ռեպլիկը փոքր-ինչ այլ տեսք կունենար.- «Ինչպես որ մեր ապրելն է տարօրինակ...»: Մինչդեռ Հորացիոն խոսում է լոկ իր մասին՝ այն պոետի, որն ապրել է Քրիստոսից առաջ,

1-ին դարում: Ուստի այս ռեպլիկը որքան ընդհանրական-փիլիսոփայական, նույնքան էլ, եթե կարելի է ասել, կոնկրետ-ինքնակենսագրական է: Շեքսպիրի տեքստերը բազում բանալիներ ունեն...

Պետք է նշել, որ Շեքսպիրը հենց սկզբից հասկացնում է, որ Հորացիոն Դանիայի հետ ընդհանուր քիչ բան ունի: Հիշենք, որ Ֆրանցիսկոյի «Կաց, էհե՛յ, ո՞վ է» հարցին հետևում է Հորացիոյի աներկմիտ պատասխանը. «Բարեկամներն այս հողի»¹: Իսկ դրան հետևող Մարցելլոսի «Եվ հարկատուներ Դանիո արքայի» ռեպլիկը ավելի է ընդգծում այն փաստը, որ բեմի վրա տարբեր երկրների հպատակներ են:

Նման դատողություններից պարզ է դառնում, թե ինչու Հորացիոյի խոսքերում այդքան շատ են անտիկ աշխարհի հետ կապված պատկերները: Դա և՛ «Մեծ Հռոմն է», և՛ «Հզոր Հուլիոսը», և՛ «Արևածագի շեփորահար աքլորը», որն արթնացնում է «Ցերեկային Աստծուն» և այլն:

Ընդհանրացնելով, մեկ անգամ ևս նշենք հիմնական փաստը. պիեսում ամեն ինչ հուշում է, որ Հորացիոն հռոմեացի է: Միևնույն ժամանակ նրա մեջ գործնականորեն չկա ոչինչ, ինչը կարող էր վկայել նրա դանիական ծագման մասին:

Հետևաբար Գյոթեի արտահայտությունը, թե «Նա (Շեքսպիրը) գերազանց պատկերում էր հռոմեացիներին», մեր կարծիքով լիովին կարելի է հասցեագրել և այս կերպարին¹:

Իհարկե, կարելի է շարունակել դատողությունների այս շղթան, գտնել ու բերել նոր ապացույցներ, կարելի է փորձել պատասխանել Հորացիոյի կերպարի հետ կապված հանրահայտ հարցերին (օրինակ, նրա էլսինոր ժամանելու, Համլետի հետ առաջին հանդիպման և այլնի մասին), կարելի է նույնիսկ, շեղվելով հիմնական թեմայից, ուշադրություն դարձնել այն բանի վրա, որ Հորացիոյի 2-րդ սատիրայում հիշատակվում է ոմն Օֆել, կամ, օրինակ, ենթադրություն անել, որ Մարցելլոսը սպա չէ, ինչպես որ

¹ Սա անգլերեն բնագրի՝ «Friends to this ground», բառացի թարգմանությունն է, որը տարբերվում է Մասեիանի մեզ հայտնի թարգմանությունից՝ «հայրենակիցներ»:

¹ Միայն մեկ անգամ Դանիայի արքայազնը իր ընկերոջը կոչում է հին հունական պատմվածքի հերոսի անունով.

ՀԱՍԼԵՏ.- Գիտես, Դամոն, իմ սիրելի...

Հնարավոր է, որ Շեքսպիրին այստեղ թյուրիմացության մեջ է գցել անտիկ գրականության և դիցաբանության նրա ոչ կատարյալ իմացությունը, որի մասին նշել են շեքսպիրագետներից ոմանք: Ի վերջո՝ նա շփոթել էր Յունոնային և Վեներային «Ինչպես է դա ձեզ դուր գալիս» կատակերգության մեջ:

նշված է պիեսում (այստեղ նույնպես հնարավոր է հրատարակիչների սխալը), այլ, Յորացիոյի նման, Յամլետի դասընկերն ու բարեկամը (ի դեպ, Յին Յոնում կար նման ազգանունով բանաստեղծ՝ Մարցիալ): Կարելի է հիշել և տարակուսել, որ Շեքսպիրը ոչ միայն Դանիայի արքային կոչել է իտալական անունով, այլև, գուցե ակնարկել նրա ծագումը. «Նա մեծացել է ոչ թե էլսինորում, այլ իտալական որևէ փոքրիկ իշխանապետության արքունիքում»: (Այդ կապակցությամբ հետաքրքրական է հիշել հռոմեացի կայսր Կլավդիոսին, որը իր նախորդի իշխանության ժամանակ, կյանքը պահպանելու համար, Յամլետի նման խելագար էր ձևացել:) Կարելի է շատ այլ օրինակներ բերել, սակայն, հաշվի առնելով, որ այս աշխատությունը միայն տվյալ հարցի ուսումնասիրման նախնական փուլն է, իմաստ ունի սահմանափակվել արդեն բերված դատողություններով: Յնարավոր է, ի դեպ, որ դրանք շատերին կթվան մտացածին և Շեքսպիրի ստեղծագործության հետ ոչ մի կապ չունեցող:

«Շատ մեկնաբանների դատողություններ այնպիսի տեսք ունեն, կարծես Շեքսպիրը խնամքով քողարկել է իր այն մտքերը, որ նա ունի իր հերոսների դրամատիկ ճակատագրերի վերաբերյալ, և միայն նրանք, այդ քննադատները, ունենալով ծածկագրի բանալին, կարող են լուծել այն գաղտնիքը, որը թատերագիրը թաքցրել է բոլորից... Նման մոտեցումը հակասում է արվեստին և, առանձնապես, Շեքսպիրի արվեստին: Ով-ով, բայց Շեքսպիրը չէր թաքցնում իր դրամատուրգիական մտադրությունները: Նա, ճիշտ է, հարցազրույցներ չէր անցկացնում, ինչպես մեր ժամանակների թատերագիրները, իր պիեսների համար նախաբաններ և դրամայի մասին հոդվածներ չէր գրում, սակայն հանդիսատեսի հետ անկեղծ էր խոսում»:

Այս հիանալի բառերը պատկանում են հայտնի թատերագետ Ա.Անիկստին:

Այլ, ոչ պակաս հիանալի, բառեր պատկանում են Յորացիոյին:

ՅՐՐԱՑԻՈՒ. – Ես շատ ավելի մի հնադարյան հռոմեացի եմ.

Քան մի դանիացի...

Այսպիսով, Յորացիոն, ըստ մեզ, չէր քողարկում իր ով լինելը:

Դա գաղտնի չէր պահում նաև Շեքսպիրը՝ իր հերոսին կոչելով հռոմեացի բանաստեղծի անունով: