

Ս. Ա. ԽՈՂՈՄԻՆՅԱՆ

ԱՐՏԱՍԱՆՍԱՆՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

Վերածննդյան դարաշրջան

Քայլառված է ՀՍՍՀ բաներաբայն և միջնակարգ
մանկագիտական կրթության մեթոդաբանական կազմից
ազգես ուսումնական նոնաակ բաների բանաբանական
ֆակուլտետներն ուսանողներն նամար

Խմբագիր՝ թեմ. դպր. գրադար. պրոֆ. Լ. Օ. ՄԱՐԳԱՐԻԱՆ
Գրախոս՝ ՀԱՅԱԿ ԳՈ ՔԱՐ. ԿԵԼԱՎ Մ. Մ. ՄԱՐԿԻԱՆ

Ստեփանյան, Ս. Ա.

Ս 694

Արտասահմանյան գրականության պատմություն — Վե-
րսեցության զարադրական հոգի. Լ. Օ. Ստեփանյան. — Սրբ.
Սրեանի Համալս. Հրատ., 1981, 336 էջ.

Ձեռքի թղթերով և երգչական գրականության պատմու-
թյանը հետևելով միջին դարերի գրականության պատմությանը և
Համալսարանի և ժողովրդական ինտելեկտների շահագործ-
ման խնդիրների ուսուցչական Համալս. հարց և պատմա-
թիվ երևույթների ուսուցչական Համալսարանի խնդիրների
հարցը.

4623070000—40

ԿՊՆ ԱՆ.3 (Ծ)

Ս 704 (02)—Ա1

Ս Ի

СОГОМОНЯН СОГОМОН АЛЕКСАНДРОВИЧ
ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Эпоха Возрождения
(На армянском языке)

Издательство Ереванского университета
Ереван — 1981

ՎԵՐԱԵՆՈՒԹՅԱՆ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆԻ ԸՆԿԱՆՈՒԹ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Եվրոպական նոր գրականության, գիտության, փիլիսոփայության, ինչպես և ամբողջ նոր պատմության թվագրությունը սկիզբ է առնում այն մեծ դարաշրջանից, որ հայտնի է Վերածննդային հանունով և XIV դարի երկրորդ կեսից է սկսվում: Թագավորական խոստովությունը, հենցվելով քաղաքների թնակչության վրա, փշրեց ֆեոդալական ազնվականության զորությունը և ստեղծեց խաչոր, փրեց էությունը ազգային միապետություններ, որոնց մեջ մնալով՝ վում էին արդի եվրոպական ազդերն ու արդի բուրժուական հասարակարգը: Ինչին աշխարհի շրջանակները փչրվեցին. ճշմարտապես հենց հիմա է, որ հայտնագործվեց նրկիրը... Խորակվեց եկեղեցու հոգևոր դիկտատուրան... գերմանական ժողովուրդներն իրենց մեծամասնությամբ ուղղակի թորափեցին այն և ընդունեցին բողոքականություն, մինչդեռ ուսմանական ժողովուրդների մեջ սկսեց ալվելի ու ալվելի արմատանալ արարներից անցած և նորաշյուտ հոնական փիլիսոփայությամբ սնվող կեմսախիմը ազատամտությունը, որը նախապատրաստեց XVIII դարի մատերիալիզմը¹:

Վերածնությունը մի հզոր մշակութային շարժում էր, մեծագույնը «...այն բոլոր առաջադիմական հեղաշրջումներից, որ մինչ արդ ապրել էր մարդկությունը, մի դարաշրջան, որը կարիք էր ըզգում տիտանների և որ ստեղծեց տիտաններ՝ մարի, տեկչի ու ժով ու բնավորությամբ, քաղմակողմանիությամբ և գիտունությամբ...»² Իտալիայում սկսվեց արվեստի չտեսնված ծաղկում, որ ասես թե հանդիսացավ դատական հնադարի յուրը, և որին արդեն երբեք այնև չէր հաջողվում հասնել: Իտալիայում, Ֆրանսիայում, Գերմանիայում առաջ եկավ նոր, ժամանակակից առաջին գրականությունը: Անգլիան և Իսպանիան դրանից հետո ապրեցին իրենց կրակի գրական դարաշրջանը... Այդ ժամանակից սկսած փոխալի յաջերով առաջ գնաց նաև գիտությունների զարգացումը³:

Բնական հնադարից հետո դա գրական երկրորդ մեծ դա-

¹ Զ. Կեյեր, *Բուքյան գիտելիքներ*, Երևան, 1950, էջ 8—9.

² Իսկ տեղում, էջ 7—8.

բաշխեցանք է, եվրոպական նոր ժամանակների դասական գրականության ատաղին փուլը՝ ներքին հարստությամբ, քարձր իղեպաներով, քաղմուզան ու ճոխ ձևերով: Վերածնությանն ստեղծեց նոր գեղարվեստական մտածողություն, նոր գեղարվեստական ստեղծագործական մեթոդ: Ռեալիզմը, որպես գեղարվեստական ստեղծագործական եղանակ, այդ դարաշրջանի ծնունդն է, այդ ժամանակ են ձևավորվել ու դասական կատարելության հասել արդի դրամատուրգիայի հիմնական ժանրերը՝ ողբերգությունն ու կատակերգությունը, այդ դարաշրջանից են սկիզբ առնում ժամանակակից ռեալիստական արձակի ժանրերը՝ վեպը, վիպակը, պատմվածքը:

Վերածնության գրականությունը դարձանում էր ընդմանոր հեղաշրջման պայմաններում, համակված էր նումանիստական ռեզակտիսական տրամադրություններով: Վերածնության գրողները հաճեա էին զայիս որպես ռեզակտիսական միտումների համարձակ մարտիկներ: Նրանք նոր տիպի գրողներ էին, ոչ մի հեղինակություն չէին ճանաչում, ինքնուրույն հայացք և սեփական համոզմունքներու հիմնիստական վերաբերմունք ունեին լուր ալմանական ճշմարտությունների մանդեպ: «Մտքերն արթնացել են, գիտությունները ծաղկում են, որքա՞ն հաճելի է աչքել այսպիսի ժամանակ,—բացականչում էր Ուրիխ ֆոն Հուտենը:

Արթնացած միտքը ամեն ինչ կատակի էր ենթարկում, ամեն ինչի ճշմարտությունն ստուգում էր քանականության միջոցով, դիտողության, իրական ճանաչողության, ճշգրիտ հետադիտության օգնությամբ: Դեն Գետելով անքննելի ճշմարտության ուժ ստացած միջնադարյան դոգմաները, գիտությունն ազատագրելով աստվածաբանության խճամակալությունից, առաջադն ժողերը ճշմարտությանն էին հասնում ոչ թե վերեից խելադրված հրահանգներով, այլ սեփական դատողության միջոցով,—և միայն սեփական դիտողությունից ու վերլուծությունից ձևեր բերած, համոզմունքի ուժ ստացած արդյունքներն էին իսկական ճշմարտություն համարում:

Ամբողջական քնալորություններ, քաղմակողմանի զարգացած, քարձր տենչերով, հավատով ու հեռանկարներով լեցուն գրողներ էին դրանք, որոնց մասին Ֆ. Լեգեյսը ասել է. «Բուրժուազիայի արդի տիրապետությունը հիմնուդրած մարդիկ ամեն քան էին, ինչ կամենաք, քայց միայն ոչ բուրժուականորեն սահմանափակ մարդիկ: Ընդհակառակը, նրանք չառ թե թիչ տողորված էին—այն ժամանակվա համար բնորոշ—համարձակ արկած որոնողների ոգով: Այն ժամանակ համարյա չկար և ոչ մի խոշոր մարդ, որը կատարած չիներ հետախոր ճանապարհորդություններ, չխոսեր չորս կամ հինգ լեզվով, չփազեր ստեղծագործության մի բանի

քննադատներում... Այն ժամանակվա հերոսները դեռ չէին դարձել աշխատանքի քաժանման ստրուկներ, որի սահմանափակող, միակողմանիությունը տեղեցությունը մենք այնպես հաճախ տեսնում ենք նրանց հետնորդների վրա: Բայց մի բան, որը հատկապես բնորոշ էր նրանց համար,—այն է, որ նրանք համարյա քոլորն էլ ապրում են իրենց ժամանակի քոլոր շահերով, մասնակցում են գործնական պայքարին, կանգնում են այն կամ այն կուսակցության կողմը և պայքարում են՝ ո՞րը խաբույժ ու գրչույ, ո՞րը սրույ, ո՞րն էլ թե՛ մկույզ և թե՛ մյուսով: Այստեղից էլ բնավորության այն փափատարությունը և ուժը, որ նրանք ամբողջական մարդիկ է դարձնում: Կարհենտային գիտնականներն այն ժամանակ քաջատուրյուն էին. դրանք՝ կամ երկրորդ ու երրորդ կարգի մարդիկ էին, կամ թե իրենց մատներն այրել չքանկացող ողջամիտ ֆիզիստերներ (ինչպես Էրասմը)²:

Ի Վերածնությունը տարբեր երկրներում յուրահատուկ բնույթ է ունեցել, որ քաջատուրվում է ազգային կյանքի ուրույն պայմաններով, սակայն գաղափարական խնդիրներով ու գեղագիտական անըզքունքներով դա միասնական գրական շարժում էր:

Արդ, որո՞նք են Վերածնության դարաշրջանի գրականության ընդհանուր առանձնահատկությունները:

Առաջին.—Վերածնության գրականության հիմնական գծերից մեկը հակաֆեոդալական, հակաեկեղեցական տրամադրությունն է: Թագավորական իշխանությունը, ազնվականությունը, ֆեոդալական քուրների իրավունքն ու կաժախականությունները, պալատական քարերը, կենցաղը, տիրող օրենքներն ու օրենքի մարդիկ, մի խոսքով՝ միջնադարյան քոլոր հասարակական և քաղաքական հիմնարկությունները համարվում էին ոչ-քանական, ոտուի և՛ խորտակման արժանի:

Վերածնության դարաշրջանի գրողների գրվածքներում ամենամեծ տեղը գրավում են քաջասական հերոսները, իսկ դրանց միջնադարյան հասարակության պաշտոնական ներկայացուցիչներն էին՝ բռնակալ, սահմանափակ, տգետ թագավորներ, իշխաններ, պաղատական հասարակություն, ազնվական դասի մարդիկ և ուրիշներ: Դրա թե՛ միտման քննադատության առարկա էին նաև միջնադարյան մշակույթը, սքոլաստիկական գիտությունն ու նրա ներկայացուցիչները, միջնադարյան մտածողության քոլոր ձևերը, խավարամտությունը, մախապաշարմունքները: Դա մի խոտապահանք մոտեցում էր՝ դատապարտվում էր այն ամենն, ինչ մարդկային անմատի շահերին չէր համապատասխանում:

² Եւթի անգամ. էջ 7—8.

Առանձնապես կրքոտ բնույթ ունեւր կրօնականեղեցական Ռաս-տատությունների քննադատությունը: Ումանք ապանիշ ծաղրով, ուրիշները ռեալիստական ընդհանրացված ճկարագրություններով մերկացնում էին Ռուկորական դասի ախտերը՝ ալլաւերվածու-թյունը, խաբէութիւնը, անատակութիւնը, կեղեցական պաշտոն-ների վաճառքը, նեղութիւններն ու դավերը: Մի շարք գրողների տեղեւագործութիւններում (Ինարի, Դեպերի, Մարտ, Մոյիեր և յորիշներ) կեղեցւո և Ռուկորականութեան քննադատութիւնը ա-թիւստական բնույթ ունեւր: Վերածնութեան գրականութիւնը քննա-դատական մեծ ուժ ունեւր, Ռաւնիսանում էր դարաշրջանի ճեղա-փոխական տրամադրութիւնների գեղարվեստական արտահայ-տութիւնը:

Նոր գրական շարժման առաջացման պատմական օրէկտիվ Ռիմքը Ռասարական կանցում տեղի ունեցած տեղաշարժերն էին: Ավատական դարաւոր իշխանութիւնը տեղի էր տալիս նորի աղեւ, սկսվում էր բուրժուական քաղաքակրթութեան դարաշրջանը: Բեւ ինոյ բուրժուազիան, ինունդ առնելով ավատական Ռասա-րակութեան ծեցում, վերելքի շրջանում էր գտնվում: Դա երկունքի ու պաշարի ժամանակաշրջան էր: Ավատական Ռասարակաթզը ծայրի ճման փակել էր առաջադեմ ուժերի ճանապարհը:

Առաջ գնալու Ռամար արգելքները պետք է Ռադթանարվին, անգուստիելի անհրաժեշտութեամբ բուրժուազիան պետք է պաշ-քարի դուրս գար միջնադարեան Ռասարակութեան դէմ: Դա պատ-մական օրենք է. յուրաքանչյուր նոր դասակարգ, տիրապետութեան Ռասնկու Ռամար, մալու և կենաց պաշքարի 1 դուրս գալիս իր դարն ապրած Ռնի դեմ, որովմեռւ Ռնի կործանման միջոցով է իրագործվում նորի Ռադթանակը: Վերք Եմբուպան դուրս կկալ միջնադարից, վերկլլի պրոցեսում գտնվող քաղաքալին բուրժուա-զիան Ռեղափոխական տարրն էր նրա մէջ: Ծանալված այն դիրքը, որ նա իր Ռամար նվաճեց միջնադարեան ավատական կարգի ներ-սում, արդեն յափազանց նեղ էր նրա ընդարձակվելու ընդունակու-թեան Ռամար: Բուրժուազիալի ազատ զարգացումն արդեն դարձել էր անհամատեղելի պետական սխտեմի Ռետ, ավատական սխ-տեմը պետք է ընկներ⁴:

Այդ նուրի վրա առաջացալ Վերածնութիւնը: Նորաստեղծ գր-րականութիւնը նոր Ռասարակական ուժի՝ ավատական միջնադա-րի դեմ պաշքարի ելան բուրժուազիալի Ռասարակական, քաղա-քական պաՌանջմունքների գեղարվեստական արտացոլումն էր, նոր միտումների, դեմոկրատական, Ռեղափոխական տրամադրու-

⁴ Կ. Մարտ, Զ. Կեկեր, Մոյիեր Կեկեր, Է. Զ. Երեւան, 1950, էջ 122.

թյունների արտամարտությունը: Պատմությունը ցույց է տալիս, որ քաղաքական հեղաշրջումներից միշտ նախորդում է գաղափարական հեղաշրջումը: Այդ իմաստով Վերածնությունը կարելի է համարել գաղիք քաղաքական հեղաշրջումների գաղափարական ներածություն:

Եկեղեցու, հոգևորականության, ընդհանրապես կրոնական հաստատությունների դեմ ծավալված պայքարը այլ ժամանակների համեմատական շարժման արտահայտություն: Այդ ժամանակ ֆեոդալիզմի դեմ մղված ամեն պայքար կրոնական կերպարանք էր ստանում, պետք է մղվեր առաջին հերթին եկեղեցու դեմ: Ինչո՞ւ:

Որովհետև եկեղեցին միջնադարյան ագլոտական հասարակարգի գաղափարական հենարանն էր, իրեն էր ենթարկել հասարակական և գաղափարական կյանքի բոլոր քննազավառները, իշխում էր մասսաների գիտակցության վրա: Ագլոտական տիրապետության ժամանակ գաղափարախոսության միայն մի ձև են իմացել՝ կրոն և աստվածաբանություն: Գիտությունը, ինչպես ճշտել են մարքսիզմի դասականները, «եկեղեցու հյուսվածքիցն էր, և նրան չէր թույլատրվում դուրս գալ հավատի որոշած շրջանակներից, կարճ ասած՝ նա ամեն ինչ էր, միայն գիտություն չէր... Միջին դարերը աստվածաբանությանը միացրին ու նրա ենթաբաժինները դարձրին գաղափարախոսության բոլոր մնացած ձևերը՝ փիլիսոփայությունը, քաղաքականությունը, իրավագիտությունը: Սրա հետևանքով ամեն մի հասարակական և քաղաքական շարժում հարկադրված էր կրոնական ձև ընդունելու: Մասսաների զգացմունքները սնվում էին քացառուիս կրոնական սնունդով. այս պատճառով փոթորկալի շարժում առաջացնելու համար, անհրաժեշտ էր, որ այդ մասսաների սեփական շահերը նրանց ներկայացվեին կրոնական հագուստով»: Մեկ ուրիշ տեղ Ֆ. Էնգելսը գրում է. «Նախքան յուրաքանչյուր առանձին երկրում ագիտացնել ֆեոդալիզմի դեմ պայքարի բռնվելը անհրաժեշտ էր խորտակել նրա այդ կենտրոնական սրբազան կազմակերպությունը»: Նաև պետք է նշել, որ քրիստոնեական եկեղեցին ագլոտական տիրապետությունը չընտարտել էր աստվածաբան սրբության լուսապսակով, թագավորական իշխանությունը, ազնվականության իրավունքը համարում էր վերուստ սահմանված կարգ: Ագլոտականության հիմքերը ստանալու, մասսաներին ընդհանուր հեղափոխական շարժման մեջ ներգրավելու համար պայքարն առաջին մեծ չափով պետք է ուղղվեր եկեղեցու հոգևոր իշխանության դեմ: «Որպեսզի հնարավոր լիներ հարձակվել հասարակական հարաբերությունների վրա, պետք էր պատռել նրանց սրբության քողը» (Ֆ. Էնգելս):

Այս իմաստով Վերածնության գրողները, սակայն նրանց դասակարգային դիրքից ու տեղեկիքի, օբյեկտիվորեն հանդես էին գալիս որպես քուրժուական զարգացման ներկայացուցիչներ, այսինչև՝ վիրջի վերջո, որպես քուրժուական շաֆերի արտառայություներ։ Որովհետև ավստականության դեմ ծավալված պայքարը պատմական զարգացման օբյեկտիվ ընթացքով կարող էր ավարտվել, և իրոք հետագայում ավարտվեց, քուրժուական հասարակարգի հաղթանակով։ Այդպես պետք է հասկանալ Ֆ. Էնգելսին, որը Վերածնության գրողներին ընդհանրապես համարում է գրութուագիտի արդի տիրապետությունը հիմնադրած մարդիկ։

Սակայն օբյեկտիվորեն Վերածնության հեղինակները Բուժամիստական ծրագրեր ունեին, սոցոքրված էին համաժողովային ձգտումներով և հանդես էին գալիս ոչ թե մի որևէ առանձին դասակարգի անունից, այլ միջնադարյան ավստական հասարակությունից դժգոհ, նրա կործանմամբ շահագրգռված ամբողջ տատապած մարդկության անունից։

Երկրորդ. — Վերածնությունը եվրոպական հումանիստական շարժման առաջին խոշոր փուլն է, որը զաղափարապես նախադառարատեց XVIII դարի լուսավորական շարժումը։ Վերածնության գրականության մեջ ամենից գլխավորը ազատ մարդու իրենդիրն էր, մարդկային անհատի ազատագրումը միջնադարյան հասարակական, րադաքական, քարոյական, հոգևոր կապանքներից։ Մնացած բոլոր պրոքլեմները այդ հիմնական հարցի հետ էին կապված, արտեղից էին գալիս Վերածնության դարաշրջանի գրողների հումանիստական տեղեկը՝ ազատություն, հավասարություն, արդարություն, քանականության թագավորություն և այլն։ Առաջին անգամ գեղարվեստական գրականության առանցքը դառնում է առանձին անհատը, որ ռադառագրված է երևում բնական և այ կապերից, որոնք պատմական նախկին դարաշրջաններում նրան դարձնում էին որոշ սահմանափակ մարդկային կոնգրմբատի պատկանելիությունը» (Կ. Մարքս)։

Պատկերելով մարդու իրական գրությունը, Վերածնության գրողները տալիս էին և իրենց տեղեկը մարդու մասին, այսինչև՝ պատկերում էին մարդուն, որը պետք է իր ճակատագրի տեղը լինի, ինքը տնօրինի իր կրանքն ու գործը, անկախ լինի երկնային ակնկալիքներից, աստվածաշին կամքորոշումից, թե ու թողնք փշրող, ամեն մի ինքնություն գործունեություն մեղցնող քմահաճ խաղերից։

Դա նոր մտեղում էր։ Գեղարվեստական գրականության մեջ առաջին անգամ տեղում էին մարդուն, որ ապրում է սեփական ինդելով, գործում է քանականությամբ, հավատում է իր ուժերին,

գիտակցում է, որ ունի իր պահանջները, զգացմունքները, բնական իրավունքները: Եվ որ գլխավորն է՝ կարող է պահանջել, իրավունք ունի պահանջելու, որ հաշվի առնեն իրեն հետ, հարգեն իր իրավունքները, մանապարհ տան իր կամքին ու ցանկություններին: Անորկության, նիստոսացման հազարամյակների պատմության խավարից առաջին անգամ մատագուժ է անհատական գիտակցությունը, մարդը... Այդ գիտակցությունից էր դրական հերոսն ստացում թողոր սեռակ մղումներ: Բազմակն ասում է. «Այսելով մտածել՝ մարդ սկսում է ապրումները»: Վերածնության դարաշրջանի մեծագույն նվաճումը մարդկային անհատի գիտակցության զարթոնքն էր: Առաջին անգամ մարդկային անհատը գեղարվեստական գրվածքում ինքնաբերական նշանակություն է ստացում, դիտվում է որպես ինքնություն արժեք, դառնում է հասարակության շահագրգիռ:

Երբեք.—Այստեղից էին բխում Վերածնության գրողների հասարակական տենչերը: Հասարակական, քաղաքական կարգի բանական կամ ոչ բանական լինելը հիմա որոշվում էր նրանով, թե՞ որդանով է համապատասխանում մարդկային անհատի շահերին, որդանով է ապահովում նրա բնական իրավունքները: Իդեալական էր համարվում այն հասարակությունը, որ նպատակ է մարդու ընդունակությունների ազատ դրսևորմանը, բնական հակումների զարգացմանն ու կատարելագործմանը, այն կենսամեղ, որտեղ ընդհանուրի շահերն ու առանձին մարդու շահերը իրար ներդաշնակորեն զուգադիպում են: Վերածնության գրողները հավատում էին մարդուն, գտնում էին, որ մարդը բնությանից ծնվում է բարի, ազնիվ մղումներով, ընդունակ է առաքինի գործերի, տղազորված է զեն հույսով: Մնացածը հասարակական պայմանների գործն է՝ կոր հասարակությունը կազմակերպված է բանական կերպով, մարդու մեջ արթնանում և գործում են ազնիվ հակումներ, իսկ երբ մարդը ապրում է ոչ բանական պայմաններում, կորչում են և բնական իրավունքները, և ներքին մարտությունը: Ազատությունը բարիք ու առաքինություն է ստեղծում, բռնությունը՝ չարք ու մղություն. տա էր Վերածնության գրականության սոցիալական փոփոխությունը:

Վ. Զ. Ռաբլին «Գարգանդյուս և Պանտագրյուել» վեպում նկարագրված է իդեալական կյանքի մի պատկեր, որտեղ մի օրենք զոյություն ունի՝ սկստաբիր, ի՞նչ ուզում ես: Բոլորը կատարում են այն, ինչ ցանկալի է մեկին, մեկը կատարում է այն, ինչ դուրսի է թուրքին: «Մրովհետե, — քաջատրում է հեղինակը, — բավ կազմակերպված հասարակության մեջ ազատ, ազնիվ, ուսյալ մարդիկ

արդեն ի թե՛ն տնտված են այնպիսի բնագոյով ու հակումով, որոնք առաքի՛նք գործերի են մղում և մղութլուն՛ներից հետո պահում: 1

Բոկաշոն, Մերվանտեար, Լուպէ դէ Վեզան, Օնցսայիրը երազում Լին այնպիսի հասարակութլուն, որտեղ դասային տարբերութլուն-ները վերացված են, մարդիկ իրավահալատար են, պետութլան գե-րազայն նպատակը մարդկային անհատի բարօրութլունն է ու ազատութլունը:

Ազատ անհատի իդեալը դեմ էր առնում Լրկու մեծ ժադի՝ դասային անհավասարութլանը և ճգնակեցական (ասկեռիկ) քա-րոյականութլանը: Դարերով սրբազորեված օրենքով ամեն տեսակ ազնվութլուն, առաքինութլուն, հերոսութլուն, խելք, շնորհք, իմաս-տութլուն վերացրվում էին միայն ազնվական դասի մարդկանց: «Լնտորին» դասի մարդկանց ի սկզբանե համարել են վե՛ն գործերի անբեղունակ, անդեմ, գորշ զանգված:

Վերածնութլունը նոր քարոյականութլուն մշակեց, հասակո-րեն ձևակերպեց այն կտրուկ պահանջը, թե՛ մարդուն պետք է գնահատել և հասարակութլան մեջ նրա տեղը որոշել ոչ թե բառ արտաքին նշանների, ծագումի, դիրքի, հարստութլան, արլան ժազնվութլան», այլ այն հիման վրա, թե իրական ի՛նչ առաքինո-թլունների, քարեմասնութլունների, շնորհքի տեր է: Այստեղից՝ դա-տային անհավասարութլան քննադատութլունը, մարդկանց իրալա-հավասարութլան պահանջը, մի մոտիվ, որ կարմիր լեղի նման անցնում է ամբողջ Վերածնութլան գրականութլան միջով:

Բ՛լերածնութլան գրականութլունը խորտակեց միջնադարլան ճգնակեցական քարոյականութլան հիմքերը, առաջ բաշեց այն գա-ղափարը, թե երչանկութլունն ա՛րս աշխարհում պետք է որոնել, ա՛յս կյանքում պետք է դրախտն տեղծել: Վերկնացին հավիտենա-կան երանութլան փառքը կորցրեց իր վարկը, աշխարհիկ բովան-դակութլուն հաստատվեց գրականութլան մեջ: Այստեղից՝ զվարթ կենսատիրութլունը, բնական զգացմունքների գովքը, սիրո, նրկ-րային վայելքների, մարմնական բաղկականութլունների փառա-բանումը, երկրային գեղեցկութլուններն ըմբոշխեցու ծարալը, հե-տաքրքրութլունը քնութլամբ, մարդու հոգեկան աշխարհով: Դա Վե-րածնութլան դարաշրջանի գրականութլան միուս կարևոր նշա-նումն է:

Չորրորդ. -- Դրա հետ անմիջապես կապված է դրական հե-րոսի հարցը: Վերածնութլան գրողներն, իդեալական հասարակո-թլան իրենց պատկերացմանը համապատասխան, կերտեցին զը-րական հերոսի նոր կերպար: Դրանց դրական հերոսը համամարդ-կային տենչերի կրողն ու մարմնացումն էր և, որպես այդպիսին՝ աղկել շուտ հուսմահաղտամբան պատրանքների ծնունդ էր, քան իրա-

կան հարաքերությունների հավաքականություն: Նա քննական վերաքննումը ունի աշխարհի նկատմամբ, հենվում է իր ուժերի վրա և ինքն է կերտում սեփական կյանքի պատմությունը: Նրա տիպական գծերն են՝ քնավորության ամբողջությունը, նպատակի և գործի միասնությունը, գիտության ծարավը, եռանդն ու ընդունակությունները գործի դեմքու փափազը, անձնագոհությունը, նա ծաղկալի է աչքելու և գործելու, կյանքի քոլոր ձևերն ու գույները նրա համար քաղցր են: Տիրող պայմանները նրան չեն գոհացնում, չեն նպաստում նրա առողջ տվյալների դրսևվորմանն ու գործադրմանը, քայք հոգեկան կորուվն ու կայտառությունը նա չի կորցնում, խորապես համակված է լավ օրերի սպասումներով ու գեղեցիկ պատրանքներով: Վերածնության գրականության առանցքը ձևն է այդ դրական թերոսի ընդմարումն է տիրող կարգի դեմ: Բոլոր գրողների համար ընդհանուր քալուման պատկերումը մեծ մասամբ լուծվում է քարեհաքող, որեմն՝ մարդասիրական տեղերի, ազատ անհատի իղեպի հաղթանակով:

Սակայն ազատ անհատի գաղափարը, ինքնին վերցրած, հղի էր ծուռ հետևանքներով՝ ազատ, անկախ անհատականությունը կարող էր տանել դեպի անհատապաշտություն, դեպի անհատական բնահանույթների ոլորտը, դեպի տարեքայնություն և քառս, վերջ ի վերջո՝ դեպի քուրծուական՝ էգոիստական «ատումներից» քաղկացած իրականությունը:

Պատահական չէ, որ որոշ քուրծուական գրականագետներ Վերածնության քովանդակությունը համարել են անհատապաշտության գաղափարախոսություն, դատապարտելով նրա հակաապատական, հակասեկեղեցական «ծայրամեղությունները», ստվերի տակ թողնելով նրա դեմոկրատական, ժողովրդական ուղղությունը: Արապես օրինակ, Մ. Ս. Կորեյինը անքողջ Վերածնության իմաստն ու արժեքը համարում է անհատապաշտության գաղափարախոսությունը: Նրա ասելով՝ Պետրարկան «հումանիստ էր այդ քառի իսկական իմաստով, այսինքն՝ զգալուն անհատապաշտ էր»: Այդ կերպ Վերածնության գրականության գաղափարական քովանդակությունը չափազանց մեղացվում է, բուն շարժումը զնահատվում այնքանով, որքանով այն համապատասխանում է քուրծուական անհատապաշտական մտայնությանը:

Այդ ազատ անհատը, ինչպես ասում է Կ. Մարքսը, «մի կողմից ավատական հատարակության ձևերի քայքայման, մյուս կողմից XVI դարից սկսած հոր գարգացող արտադրողական ուժերի արդյունքն է... Դա կանխում է գրուրծուական հաարակության», որ նախապատրաստվում էր XIII դարից: Ազատ մրցման այդ հաարակության մեջ առանձին անհատը ազատագրված է երևում քը-

ճական և այդ կապերից, որոնք պատմական ճախկին դարաշրջան-ներում նրան դարձնում էին որոշ սահմանափակ ժարդկային կոնգլումերատի պատկանելիություն¹։

Դա հարցի օբյեկտիվ կողմն է, պատմական պրոցեսի օբյեկտիվ իմաստը։ Սակայն սուբյեկտիվորեն, այսինքն՝ այնպես, ինչպես որ անհատի ազատագրման խնդիրն առաջադրված էր Վերածնության գրողների ստեղծագործություններում, — խնդիրն ուներ դեմոկրատական, հումանիստական բովանդակություն։ Բուրժուական անհատի ազատագրումը նրանք չէին առանձնացնում, չէին անջատում մարդու ազատագրման ընդհանուր իդեալից։ Լվելին՝ հաճախ բուրժուական անհատը հանդես էր գալիս իբրև գրվածքի գլխավոր դրական հերոս, օժտված մարդկային շատ գրավիչ հատկություններով։ Դասակարգային տեսակետից նրանք մարդկանց իրարից կտրուկ չէին զատում, նրանց համար որոշիչ դատարար-գային հատկանիշը չէր։ Մի թագավոր Գարսեգուդյն, մի իշխան Համդետ, մի վաճառական Անտոնիո պատկերվում, հանդես էին գալիս որպես հումանիստական վեճի տիպարներ։

Այսպես, ուրեմն, ազատ անհատի իդեալը՝ հակադրվելով միջնադարի հասարակական, քաղաքական կարգին, վերջինս ոչ-քանակում էր համարվում։ Արտեղից այն գործնական եզրակացությունն էր աղյուծ, որ պետք է խորտակել այդ ոչ-քանական կարգերը, ազատագրել մարդուն և ստեղծել այնպիսի կենսապայմաններ, որ համապատասխանեն մարդու ի ձեռք բերի բնությունը։

Եվ ապա՝ այդ իդեալը ենթադրում էր ոչ թե բուրժուական անհատի, այց ընդհանրապես ավատական հասարակության կապաճեցնելու գտնվող մարդու ազատագրումը։ Դա է հենց պրոբլեմի հումանիստական, դեմոկրատական բովանդակությունը։ Պետք է նկատի ունենալ, որ Վերածնության գրականությունը ժողովրդական լայն հոդի վրա էր զարգանում։

Խնդիրն այն է, որ այդ ժամանակաշրջանում բուրժուազիան մեծակ չէր գործում, հանդես էր գալիս ժողովրդի հետ, իր շահերը ներկայացնելով որպես ընդհանուր, ժողովրդական, համազգային շահեր։ Հեղափոխական վերելքի այդ տարիներին բուրժուազիայի և ժողովրդի հակասությունները ետին պլան էին մղված։ Այդ առնձն է պատճառը, որ Վերածնության գրականությունը, բնի պատմական օբյեկտիվ հիմքով կապված էր բուրժուազիայի առաջագման ու նրա զարգացման հետ, ամբողջապես ներթափանցված էր ժողովրդական առողջ մտածողությամբ։

¹ Կ. Մարքս, *Բուրժուազիայի քննադատության յոթրդ, երես, 1848, էջ 221—222*։

Խոր գաղափարականություն, ժողովրդայնություն և զեղար-վեստական կատարելություն՝ անա վերածնության գրականության ամենաբնորոշ հատկությունները: Ժողովրդայնությունը դրսևորվում էր տարբեր ձևերով՝ հումանիստական խնդիրների ամրոջց հա-մակարգով, ժողովրդի կյանքի, հոգսերի, պատկերացումների, հա-խապաշարումների արտացոլմամբ, ժողովրդական բանահյուսու-թյան, ըստ ու բանի, թեալոր խոսքերի, սրամտությունների օգտու-գործմամբ և այլն: Այդ է ամրոջց Վերածնության շարժումը դարձրել առավել կենսունակ ու առաջադիմական:

Հինգերորդ.—Վերածնության շարժումը հսկայական քնույթ ուներ: Ազատ մարդու, ազատ, ներդաշնակ կյանքի տենչերի կող-րին ընդունվում էր մասնավոր տեփականության իրականությունը, տեղ ու ծառայի, ընդհանրապես՝ տարբեր դասակարգերի գոյու-թյունը: Վերածնության հումանիստական իդեալները անիրագոր-ծելի երազանքներ էին, կապված էին երջանիկ գաղիքի հետ: Բայց այն հասարակությունը, որ պատմական զարգացման անխուսա-փելի ընթացքով պիտի գար, որը հետագայում եկավ, բուրժուա-կան հասարակարգն էր: Իսկ բուրժուական հասարակարգն իր էու-թյամբ հակառակորդն է: Հումանիստական երազանքները և բուր-ժուական կարգն անհամատեղելի են: Մարդկային անհատը, ա-զատագրվելով ավատական «կոնգլոմերատից», ընկնելու էր կա-պիտալիստական ստրկացման պայմանների մեջ: Այդ պրոցեսը ցնրող պատկերներով արտացոլել են ռոմանտիկներն ու XIX դա-րի ռեալիստները:

Հարցն այնպես չպետք է պատկերացնել, թե Վերածնության հեղինակները կապիտալիզմի օրհներգուներն էին, իդեալականաց-նում էին բուրժուական անհատին: Ամենին: Ինչպես յուրաքանչ-յուր շարժում, Վերածնությունն էլ ուներ իր պատմական և դասու-կարգային սահմանափակությունը, որն, իհարկե, կախում չուներ Վերածնության դարաշրջանի գրողների դիտավորությունից: Պար-զապես Վերածնության դարաշրջանի գրողները վերացական պատ-կերացում ունեին գաղիք հասարակարգի մասին: Կապիտալիզմը դեռևս անզարգացած վիճակում էր, նրան հատուկ հակասություն-ները թավականաչափ չէին դրսևորվել: Մյուս կողմից, ինչպես ա-վելց, ռադարական վերելքի շրջանում այդ հակասությունները ե-տին պղան էին մղվում, քողարկվում էին: Նույնիսկ XVIII դարի յոտավորիչները լավատեսական հայացք ունեին ապագա «բուր-ժուական դրամատի» մասին, ո՛ր մենք նրանցից երևու դար առաջ ապրող գրողները:

Այնուամենայնիվ, Վերածնության որոշ ներկայացուցիչներ նկատել են բուրժուական հասարակության պիտեղը նույնպես, մեղ

թողել են հիանալի գործեր, որոնցում գեղարվեստական խառնի հզոր ուժով մերկացվում են բուրժուական անհատի մի քանի տիպական գծեր: Կապիտալիզմի ստվերոտ կողմերի դիպուկ բնահաստությունը էական տեղ է գրավում Վերածնության գրականության մեջ: Լյնայիսի խոշոր գրողների ստեղծագործությունը, ինչպես՝ Շեքսպիր, Սերվանտես, Մոլիեր, անհասկանալի կոմս, էթե այս պարագան անտեսվի:

Խոսքը միայն Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականի», «Տիմոն Աթենացու» կամ Մոլիերի «Ժլատի» մասին չէ, որոնցում բացառապես կերպով, արվեստի անգերազանց ուժով մերկացված է բուրժուական անհատի էությունական, գիշատիչ բնավորությունը: Այդ գրողների ստեղծագործության բուն իսկ բովանդակությունը չեչտված հակաբուրժուական կրանգավորում ունի:

Վեցերոգ.—Վերածնությունը մշակութային մեծ շարժում էր: Նրա խոշոր արժանիքներից մեկն էլ այն է, որ սուսանիչ հարված հասցրեց միջնադարյան մտածելակերպին, դեռ նեոտեղ կրոնամիստիկական գաղափարախոսությունը և նոր, աշխարհիկ մոսածողության հիմքը դրեց: Ժխտելով միջնադարյան մտածողության ձևերը, Վերածնության գրողները մարդուն և նրա առարկայական շրջակայանը դարձրին հետազոտության և գեղարվեստական նկարագրության առարկան: Այդ դարաշրջանի պատմաբաններից մեկի արտահայտությամբ՝ «հայտնագործվեց աշխարհն ու մարդը»: Նոր էր հետազոտության առարկան, նոր էին մոտեցումը, բնկայման ու գեղարվեստական իմաստավորման եղանակները: Առարկայական աշխարհն ու մարդը հիմա չեն դիտվում որպես նախաինամության տեղեղնագործություն, երկնային արարչագործության պայմանական գործիքներ կամ ինչ-որ «դրսի ուժի» ձեռքին գրանրվող իրականություն, այլ որպես ինքնուրույն յոյեկտ, որ գոյություն ունի, շարժվում է անփական օրենքներով:

Այդպիսով, ստեղծվում է նոր, աշխարհիկ, իր քնությունով մատերիալիստական մտածողություն, որը փոխարինելու էր եկեղ միջնադարյան կրոնամիստիկական աշխարհայեցողությանը: Այդ հողի վրա առաջացավ և առաքին անգամ գրականության մեջ հաստատվեղ ոեալիստական ստեղծագործական մեթոդը, որ նոր դարաշրջանի գեղարվեստական մոսածողության խոշորագույն նկանումն էր:

Վերածնության գրականությունը ոեալիստական արվեստի առաջին խոշոր փողն է եվրոպական գրականության պատմության մեջ, ոեալիզմի առաջացման, ձևավորման, իբրև ստեղծագործական իշխող մեթոդ՝ գրականության մեջ հաստատվելու անդրանիկ շրջանը: Գեղարվեստական նկարագրության առարկան ֆանտաս-

տիկական, միատիկական, պայմանական որոշումներից փոխադրվեց իրական աշխարհ: Աշխարհն ու մարդը վերստացան իրենց զգայական, հյուսել, կենդանի, երկրային կերպարանքը, որը տար-քազանիվ էր միջնադարյան արվեստում: Ստեղծվեց կենդանի պատկեր, ռեալիստական քնավորություն, գրական տիպ՝ քնդհա-նուր քավանդակաբանք ու անմաստականությամբ: Ստեղծվեց գր-քական դիմանկար: Այդ քոյորդ ռեալիստական արվեստի գլխա-վոր պայմանն է: Առաջին անգամ կենսական ճշմարտությունը՝ կյանքի պատկերելը այնպես, ինչպես որ կա, գրականության մեջ հաստատվեց որպես: գեղարվեստական ստեղծագործական գր-խավոր օրենք: Դա ռեալիզմի մյուս հիմնական, գուցե ամենագր-խավոր պայմանն է: Ռեալիստական գրականության մասին առա-չին տեսական աշխատությունները հենց այդ ժամանակ են գրվել:

Վերածնության դարաշրջանի ռեալիզմը ցննդատական ռեա-լիզմն էր: Ճշմարտացիության սկզբունքը գիտակցված կերպով օգ-տագործվում էր տիրող կարգի ակտերը ցուրադրելու և դատա-պարտելու նպատակով:

Նաեւ չառնելով Վերածնության ռեալիզմի թուր յուրահա-տուկ կողմերի վրա, նշենք միայն մեկը, ամենաբնորոշը: Վերա-ծնության ռեալիզմը, այսպես առած, երկպառակի ռեալիզմն էր: Կենսական ճշմարտության օրենքը երկու իմաստ ուներ: Մի կող-մից, ճշմարտացիորեն նկարագրվում էր աշխատական հասարա-կության կյանքը որպես չարիքի աղբյուր: Դա գոյություն ունե-ցողի, իրականի արտացոլումն էր:

Սակայն Վերածնության գրողները դրանով չէին բավարար-վում: Տիպականը նրանց համար այն չէր միայն, ինչ գոյություն ուներ: Դար նաև քաղաքացույց ճշմարտություն՝ քանական ճշմար-տությունը, որը թեև իրական չէր, գոյություն չուներ, բայց դրան պետք էր ձգտել և պաշտարել, որպեսզի իրականանա: Այդ երկ-րորդ պլանով էին քաղաքացույց գրվածքների յուրահատուկ կա-ռուցվածքը, հերոսների ընտրությունն ու կերպավորման ձևերը, յուրջի և կատակի, իրականի և հնարանքի հարաբերակցությու-նը, բախումների բնույթն ու լուծման եղանակը և այլն: Վերածնու-թյան ռեալիզմի այդ քնորոշ գիծը հետագայում անցավ լուսավո-րական դարի ռեալիզմին:

Ողբերգիչ.—Վերածնության գրականության մյուս բնութագը-րական գիծը՝ հին հունական և հռոմեական գրականության ա-վանդների օգտագործումն է:

Դատական հնադարի մշակույթով ու գրականությամբ տար-վեց անցան ուժեղ էր, որ շատ գրականագետներ Վերածն-ության ամեղով, հասկանում էին քրիստոնեական միջնադարի

կողմից մոռացության ժառանգած դատական անադարի մշակույթի վերածնունդը: Այդ հիման վրա է, որ գրական նոր շարժունը՝ Վերածնությունը կոչվեց:

Հռոմեական կայսրության կործանումից հետո դատական հեղափոխության հարուստ մշակույթը՝ փիլիսոփայությունը, գիտությունը, գրականությունը, արվեստը ամբողջությամբ մոռացության էր մատնվել: Քրիստոնեական եկեղեցու ծառաները՝ միջնադարյան կրոնական գաղափարախոսության և եկեղեցականության հիմնական հեղափոխության ամբողջ հոգևոր ժառանգությունը սկիզբ հայտարարեցին, բոլոր միջոցներով պայքարում էին նրա դեմ: Նախ՝ ոչնչացնում էին դատական ժամանակի գրողների, գիտնականների, փիլիսոփաների ձեռագրերը, հունական ու հռոմեական մատարակետության ու քանդակագործության հույսակալ Ռուդարնաները: Վերածնության դարաշրջանի գրողները մոլորների տակից, վանքերի մոտ ու խոնավ ցեղաների խոշորներից լույս աշխարհ հանելով դատական հեղափոխության գեղարվեստը, գրականությունը, փիլիսոփայությունը, գիտությունը՝ նորից կենդանություն տվին նրանց: Բնականագիտության կործանման ժամանակ փրկված ձեռագրերում, Հռոմի ավերակների տակից սկզբնական անթիվ կոթողների մեջ հիացած Արևմուտքի առջև դիմականգնեց մի նոր աշխարհ՝ հունական հեղափոխությունը: Նրա լուսավոր սովորների առջև չհասցան միջնադարի ուրվականները⁴, զրեղ է Զ. Լեզելը: Դատական հեղափոխության հոգևոր մշակույթը նորից վերածնունդ:

Գրական նոր շարժունը՝ Վերածնությունը աճում և աճում, թեև տարբեր երկրներում տարբեր անուններով էր կոչվում: Իտալիայում Զինգվեչենո (այսինքն՝ XVI դար), Ֆրանսիայում ռենեսանս (բառացի՝ վերածնունդ), Գերմանիայում ռեֆորմացիա և այլն: Մեկայն, ինչպես ասում է Զ. Լեզելը, Վերածնությունը այնպիսի քաղաքագիտական շարժում էր, որ նրա գրականությունը այդ անուններից ոչ մեկով էլ չի սպաստվում:

Այսպիսին էր ամա գրական աշխարհի շարժումը, որ հանճարներ ծնեց և մեղ թողեց գեղարվեստական հանճարեղ կերտվածքներ, որոնք, և մարտի ուրիշ մի առիթով ասած խոսքերով՝ հեղափոխություն են գեղարվեստական հանճար պատմաբան մեղ և որոշ խնամքով պահպանում են նորմալ և անհասանելի տիպարի մշակությունը:

⁴ Զ. Լեզել. *Քաղաքի դեպի փոքր. Գերման. 1830. էջ 6-7.*

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Վերածնությունն սկսվեց Խալիայում, քաղնետն առաջին անգամ այստեղ հասունացան պատմական անհրաժեշտ նախադրյալները: «Առաջին կապիտալիստական ազգը Խալիան է եղել» (Ֆ. Էնգելս):

Սոցիալական հարաբերությունների զարգացումը Խալիայում ընթացավ ուրույն պայմաններում: Այստեղ համազգային բեղմահուր կյանք շտեղծվեց, կենտրոնացված իշխանություն՝ միապետություն շտաբացավ, ինչպես տեղի ունեցավ Ֆրանսիայում ու Անգլիայում: Խալիան, ինչպես և Պերմանիան, բաժանված էր բազմաթիվ ուվատական ինկուրույն իշխանությունների, մանր բազմությունների ու հազախ-կոմունների: Երկպառակություններն ու ներքին պատերազմներ սովորական երևույթներ էին:

Խալիան միևնույն ժամանակահատվածում ու մտածելակերպով երկիր էր: Հոգևոր կյանքի կենտրոնը եկեղեցին էր, ավետարանի խոսքը համարվում էր սրբազան, անհնկի նշմարություն, որի եկեղեցու հայլ նրա զվաճումն էր մեղ էր համարվում ու խստորեն պատժվում: Միակ նշմարիտ իմաստասիրությունը համարվում էր աստվածաբանությունը, մի զոգմատիկ անպատիկական մտածելակերպ, որ ծանր նստած էր մտքերի ու սրտերի վրա:

Առանձնապես հակամարդկային բնույթ ունեւ ուսմունքը երկրային և անդրիթիմյան կյանքի մասին: Քրիստոնեական կրօնը խնամով, ամենայն մանրամասնությամբ մշակել էր մի վարդապետություն, որի համաձայն երկրային կյանքը համարվում էր ունայն, վտանգավոր զայրակցությունների ու մեղքերի իրականություն: Հավիտենական երանության աշխարհը երկնայինն էր համարվում, իսկ երկրայինը՝ փորձության շրջան, Աստծո ամենատեսալիքը բոլորին հետևում է. և հայած՝ բն ով ի՞նչ վարժ ունի, ըստ այնմ էլ երկնում ստանալու է ըստ արժանիքայն: Մաքրու անհատականությունը տառալուծող եզնակեցական դիկտատն էր դա, որ խստորեն պանանում էր՝ հրամարվել երկրային վայելքներեց, աշ-

Ռեր փակել բնության գեղեցկությունների հանդեպ, նեոս մեայ ամեն տեսակ զգայականություններից: Մարդկային անհատականությանն առ ոչինչ էր համարվում: Սկսեց ազատ միտք, ինքնուրույն կարծիք, սեփական կամք: Ամեն ինչ ենթարկվում էր ասածն կամքին, վերստա սամմանված նախախնամությունն էր ամեն ինչ տեսնում, մարդու հակառակորդ կանխորոշված էր: Ուրեմն՝ երևազանգվիք, համակերպվիք բախաիդ, հյու կատարիք կոնսական պատգամներ: Ես այն մասնակակերպ տիրում էր և միջնադարյան գեղարվեստական զրախանության մեջ:

Միջնադարյան հասարակության զստավոր շեներ յուսով մեծ հեղհեր է առախ: Հասարակական կենտոնակ ոսներ ու մշակութային գործունեությունը միջնադարյան ղղչակներից փոխադրվում են հարսներ, ստեղ բուսն քալով քարգտնում են մանախակաւաւան, առնուր, Դրամական հարարերություններ լայն ծավալ են առնում, կուսակիսն կիւրն անգուսղ չափեր է ընդունում:

Դա, իհարկե, խաղաղ զարգացման ընթացք էր: Ավատական միջնադարից ղղի նոր հարարերություններ առնող հանադարեն արյունահեղ կոիվների միջով է անցել: Հիմնական հակաությունը ավատական ազնվականության և նորածաղ բուրժուազիայի միջև էր, մի անհայտ հակամարտություն, որ երկիր բամանկ էր երկու բշնամական բանակի: Կատաղի կոիվներ կին սուղի ունենում գիւրչիներէր և գուրչիներէր կուսակցությունների միջև:

Առաջին ավատական ազնվականության կուսակցությունն էր, հեղված գերմանական կայսրության՝ որպես ավատական կարգեր և ազնվական արտոնությունների պաշտպանի վրա: Ներհորդը՝ նորաստեղծ բուրժուազիայի կուսակցությունն էր, որ գործակցում էր Հոսով պապի հետ, հավատացած, ըն պաղի միջոցով նհարավոր է զալ ու չրիվ Իտալիան համախմբել մի ընդհանուր պետության մեջ: Բաման-բաման Իտալիայի միադարման, հզոր իշխանություն սուղծելու պանհալը հատունացել էր, զարծել խղախական պայախարի հիսխական պատնհաններից մեկը:

Յուրեւնջիան կատաղի ընդհարումների մարտապաշտ էր դարծել: Այդ խղախում մի ամբողջ հարյուրամյակ խաղանկում կին բշնամական սերը: Պայաբար յարունակվում էր փոփոխական նաչաղություններով: 1293 բվին վերջնականապես հաղթունակում են գուրչիներ, գիւրչիներին զրկելով բոլոր տեսակ խղախական և ազնվական արտոնություններից: Բայց կի տեսական, կայուն խաղաղություն չի ստեղծվում, որովհետեւ այժմ պայաբար ծավալվում է նոր կուսակցությունների՝ սպիտակներէր (նախկին գիւրչիներէր) և սննրէր (նախկին գուրչիներէր) միջև: 1302 բվականին սպիտակներէր պարտվում են, Յուրեւնջիայից անվերադարծ արտախվում:

Ակազում է տներին ահապար զատաստանը՝ շապիտակներին՝ զեմ տնուր, կռառած, կողապստ: Վնայիտակներին տները հիմներվան ավերվում են, գույքը, տնեցվածքը բռնագրավվում: Փաղափապներ միտ վրա ետան, վարչական համազգեստով ու զինված շխմեցով, անեմայ զեմ էր դատապարտվածների տները, տնանկու և համազվկու, ինչպես է պորժնա բերանում: Ռիյը, լաքը, պարավածների հատաշանեներն ու ազաշանեները ստրուտ էին ազգում, բայց չէին սեղում բշեամբներին:

Չգաշչում է կասարվում նաև հոգևոր կյանքում: Վնյո փոթոկայից Հուզումներով չի ժամանակը Խաչիայում երա կրթության ամենաբարձր ծաղկման շրջանն էր, որի ապացույցն են Դանեկի անմահ սուղծագործություններն ու Գուրգո Կավալյանների փիլիսոփայությունը և այլն (Կ. Մարտ):

Խաչական խաչակները հոր մշակույթի օրիններ են դասնում: Խոշոր կենտրոններից մեկը Զյուրենցիան էր, որ աշխատեին այնպիսի յուսատուններ է ավել, ինչպիսիք են՝ Գուրգո Կավալյանեան, Դանեալ Այրիկերին, Զառնիկա Պետրազյան, Զովանի Բոկայան, Միկայելյան Բանարասին և ուրիշներ:

Ակազում է վերածնությունը:

ԴԱՆՏԵ ԱԼԻԳԻԵՐԻ

Կյանքը

Դանտեն ապրել է փոթորկուտ կյանքով: Մեզիկ է 1265 թվականի մայիսի երկրորդ կեսին, Զյուրենցիայում, գուրիշյան բնտանիքում: Հայրը՝ Այրիկերո Այրիկերին իրավաբան էր, աշխատում էր բազաթի բանկային մի բաժանմունքում: Դանտեն երեխա հասակում կորցրել է մորը, հայրը մահացել է, երբ պատանի էր: Նրա մեջ փոքրուց էր առաջացել գրականության սերը: Նրա հոգևոր կյանքը, բազաթական, փիլիսոփայական, գեղարվեստական հայացքները մեծավորվել են մեկզավայրում, որտեղ առաջիկ է առաջին բազաթական մկրտությունը:

Հասարակական իրադրությունները խոր կնիք են թողել նրա կյանքում: Բնագործությամբ ու խառնվածքով եա գործնական մարդ էր, չէր կարող մարտազայտից լնուտ մնալ: Դանտեն մեկն էր վերածնության դարաշրջանի այն մարդկանցից, ովքեր ապրում էին

իրենց ժամանակի շահերով, կանգնում էին այս կամ այն կուսակցության կողմը և պայքարում էին՝ ումանք խոսքով ու գրչով, ումանք սրով, իսկ ումանք էլ թե՛ մեկով և թե՛ մյուսովս։ Որոտասար՝ դական տարիներից եւս ներգրավվում է քաղաքական գեղքերի ու յորապատույտի մեջ։ Գուելֆյան կուսակցության կողմից 1289 թվականի Հուլիսի 11-ի Կամպայդիենոյի ճակատամարտին մասնակցում է որպէս Հեծյալ գինգորւ Հետո, երբ գուելֆիների և գիբելինների փոխարեն հանդես են դալիս Սենթն ու Սպիտակները, անցնում է վերջինների կողմը։

Դանտեն Հետադայում պետական բարձր պաշտոններ է վարել, զիմանագիտական պատասխանատու հանձնարարություններ է կատարել, ժամանակի մի պատմաբան ասում է, որ երա հետ աշխատող մարդիկ երա կամքի հետ էին հաշվի նստում, «միայն երա ցուցմունքներն էին նկատի առնում»։

Ֆրանսիական Թագածտուանդ Կարլ Վալուան զորքով շարժվում է դեպի Ֆլորենցիա, վերջինիս համար ժանր զրոյթուն է ստեղծվում. թշնամին ուժեղ էր, սեփական ուժերով դիմադրել նարազոր էր։ Աղետը կանխելու համար հարկավոր էր շտապ դեսպանություն ուղարկել Հռոմի պապի մոտ՝ հաշտության և խաղաղության բանակցություններ վարելու։ Ռոմ ուղարկելու նառ ազգեցիկ, հեղինակավոր մարդ էր պետրո Բոյորի հայացքներն ուղղվում են դեպի Դանտեն։ Զովանի Բոկաչոն՝ Դանտեի առաջին կենսագիրը, պատմում է, երբ Դանտեին հարցրին, թե ինքն ի՞նչ կարծիքի է, եւ պատասխանեց. «Ըթն եւ մեամ, ո՞վ կզեւ։ Եթէ եւ գեամ, ո՞վ կմեա»։

Օրհասական պահին Դանտեի ներկայությունը եույրքան անհրաժեշտ էր, որքան և զիմանագիտական առաքելությունը։ Դանտեն իր զործունեության ընթացքում միշտ զեկավարվել է աղերվ մղումներով։ Եթն միացել է շտրաժ զործիչների հետ, միայն մի նպատակով՝ պաշտպանել հայրենի քաղաքի ազատությունն ու անկախությունը դրսից սպառնացող ժտանդներից։ Դանտեն մեծ զոհողություններ է կատարել հայրենի քաղաքի քաղաքության համար։

Իսկ ինչպե՞ս է վարձատրվել...

Գիմանագիտական առաքելությունից Ֆլորենցիա վերադառնալով, եւ տեսնում է Սենթի անդուսպ հաշվհհարդարը, պատմի ենթակա Սպիտակների ցուցակում էր նաև Դանտեի անունը։ Դատավերիո ձևակերպված էր այսպես. Սենթի գեմ պայքարելու համար 3000 լիր աուգանք, երկու տարվա աքսոր հոսկանայի սահմաններից դուրս, դույքի քանգրավում, տուն ու տեղի հիմնահատակ աղերում։ Հրամանի տակ աղերացված էր՝ երեք օրվա ընթացքում ներկայանալ քաղաքագլխին։

Դանտեն լի ներկայանում։ Քաղաքադուխը նախկին հրամա-

Նրան ավելացնում է, քանի որ դատապարտվածների շնորհայառաջը նշանակում է հանցանքը ընդունել, երանց համար եւոր դատավճիռ է նշանակվում՝ սկրակի վրա այրել, մինչև որ մահանաս: Այս հրամանը հրապարակվել է 1302 թվականի մարտի 10-ին: Դանտեի տունը հիմնահատակ քանդում է քաղաքապետի գլխաված ապականների խումբը, 130 քարտաշների հետ միասին:

Դանտեն ընտանիքով բռնում է տարազրույթյան տխուր նահապարհը, այլևս Ֆլորենցիայի երեսը չի տեսնում: Արքայի լորբերոց տարում նամակով հայրենի քաղաք վերադառնալու թույլտվություն է խնդրում: Գրավոր խնդիրը մեռնում է անհետևանք: 1315 թվականի մի որոշեցով նա կարող էր վերադառնալ Ֆլորենցիա, բայց ի՞նչ գնով՝ պայման է դրված՝ դատապարտյալը պետք է գա Ֆլորենցիա, երաշխավորագրի ներկայացնի, բանտարկվի, որից հետո բանտարկյալի անարգանքի գլխարկը գլխին, վառած մոմը մեղքին պիտի դնա Սան-Ջովանի եկեղեցին, խոնարհարար ծնկի գա, ապաշխարի, որպես «մեղքերը քաղոպ հանցագործ»: Դանտեի նման հպարտ մարդը չէր կարող ընդունել այդպիսի ստորացուցիչ պայմանը: 1316 թվականի հոկտեմբերի 15-ին մեկ անգամ նա որոշում է կայացվել՝ մահվան եւոր դատավճիռ այս անգամ բանաստեղծի նկատ աղքետների հետ միասին: Դատավճիռը հանդիսավոր կերպով հաստատել է փոխադրան:

Տարազրույթյան տարիներին Դանտեն վերադառնալու քաղաքական իրադարձություններին կենտրոնում է: Սկզբում նա փորձում է Ֆլորենցիայից արտաքսված «ազդեցականներին» իր չորրորդ համախմբել և շարունակել պայքարը: Բայց տեսնելով, որ նախկին կուսակիցները մտահոգված են անձնական, փառասիրական զորքերով, անտարբեր են Ֆլորենցիայի և Բուսյիայի հակառակորդի հանդեպ, սկսում է միայնակ գործել: Ֆլորենցիան Սենթի իշխանությունից ազատագրելու հույսը և մասնատված Բուսյիայի միավորման հեռանկարը նա կապում է գերմանական լեների Վիլ կայսեր հետ, որ այդ ժամանակ մեծ զորքով շարժվում էր դեպի Բուսյա:

Դանտեն շատ էր ոգևորված գերմանական կայսեր արշավանքով, հավատացած էր, որ հասել է տեղալի մամը, չուտով կիրակա-նանա վազուց փայփայած բազմանքը՝ սկիզբի խաղաղ արևը և արգաթույլունը կկենդանանա: Հայրենակիցներին հասցնազրած ուղերթներում նա հորդորում է՝ քաղաքացիները լայն քայլեր հյուսիսից եկող փրկչին յուրով ընդունելու համար: Դանտեն կարծում էր, թե լեների Վիլ-ը սերայքներ պետք է գործեր: Նա չհասկացավ, որ գերմանական կայսեր գալուտը պապական իշխանությունը հավատարազոր, զույն ավելի, ազգակործան լարիք էր, սկայսեր սկույ-

սուրկամպիքը պապի զեմ միջին դարերում հասցրեց թե՛ Գերմանիայի ե թե՛ Իտալիայի մասնատմանը (Կ. Մարքս):

Սակայն Դանտեն գործեց և հաճառով ու համոզմունքով՝ զեկազարկելով Զյուրիքցիայի բարոյություն, Իտալիայի միավորման ու հղորություն անկեպելքներով: Ընթերիկուսի մահվանից հետո իրական հետեկարներ շտեմելով, Զյուրիքցիա վերադասնալու հույսը կորցրած, քաղաքական ապարկեք թողնում է: Դանտեն իր վերջին տարիներն անց է կացրել Վերոնայում, ապա Ռափեննայում, որտեղ 1321 թվականի սեպտեմբերի 14-ին կերում է իր մահկանացուն:

Դանտեն և Վերածնությունը

Մի ժամանակ Դանտեին ամբողջապես հանձնում էին միջնադարին, երա ստեղծագործությունը կրթափակելով միջնադարյան գրականության պատմությունը: Այդ տեսակետը պաշտպանող գրականագետներ հիմա էլ կան: Ներկայումս հակառակ տեսակետն է իշխում: Դանտեին համարում են նոր շարժման առաջին կտրապետը: Վերածնության գրականությունը երանով են սկսում:

Որկու տեսակետները հաճախապես միակողմանի են, մի զեպցում յեյտը գրվում է միջնադարյան մտածողության ազդեցության վրա, անտեսելով նորի ընթելուները, երկրորդ զեպցում, ընդհակառակը, ուշադրություն կենտրոնացնում են նորի վրա, յկարեւորելով Դանտեի ստեղծագործություններում անց պտած միջնադարյան պոեզիայի մեներին:

Երրորդ տեսակետը պատկանում է իտալական գրականության պատմության խոշոր մասնագետ, հայազգի Ա. Կ. Զիֆելեզովին:

Դանտեին կոխրած մենագրությունում, խոսելով իտալական XIII—XIV դդ. ետրաստեղծ մշակույթի մասին, եա եչում է, թե ինչ եոր պահներն են առաջացել, եղեակեցության միտում, միջնադարյան հոգեոր ստրկությունից ազատագրվելու միտում, պայքար եկեղեցու իշխանության զեմ, երկրային վայելքների տենչ, աշխարհիկ պոեզիայի առաջին եմուշներ, երկրային իղեպներ ու բարոյականություն, թեն կրոնը զեւ յի միտվում: Ա. Կ. Զիֆելեզովը աչգ համարում է եոր շարժման առաջին փուլը, Վերածնության եախադատրաստման յրգանը, որը վերջերս կուվում է եախափեռանուրյուն:

Գալիս է երկրորդ փուլը, կույտուրան ամբողջապես աշատվում է եկեղեցու խեամակալությունից, շարժվում է կրոնից անշատ, ինքեուրույն հուեով: Կյանքի գրեթե յոշոր քեաղափաներից կրոնական յափանիչները գուրս են մղվում: Շաղաբաշեն մշակույթն ազատագրվում է միջնադարյան հատկություններից, զատնում առա-

վել չափ, համապարփակ՝ ռեալիստական համայնագրչային սահմանա-
դիմ է գրականության մեջ, — ամփոփում է Ա. Կ. Զիվկելզոլդը՝ Գան-
տե աստվածաբանն ու փիլիսոփան ամբողջապես անցյալին է պատ-
կանում, բայց Գանտե արվեստագետը նոր բարձրական մշակույ-
թի զավակն է... ես կանգնած է երկու զարաշրջանների սահմանա-
դրիին, տալով մեկի համադրությունը, չուսմանը մյուսի ուղի-
ները:

Այդ տեսակետը տեղ է գտել նաև Վ. Ն. Լազարևի ռեալական
Վերածնության ծագումը (1956) մեկադրության մեջ:

Ա. Կ. Զիվկելզոլդի բացատրությունը նիշտ է:

Գանտեն փոխանցման ժամանակի բանաստեղծ էր, բուռն խո-
բամներով լի մի շրջանի, երբ հինը գեո տիրաբար իշխում էր, նո-
րը փարթամ բնկույզներ էր արձակել, իսկ շրթաման գծերը գեոնս
հասակորեն իրարից լինի զատվել: Գանտեն, նախապատրաստեց
Վերածնությունը, բայց, դրա հետ միասին, նրա կապը միջնադար-
յան ժառանգության հետ այնքան օրգանական է, որ նիշտ չէր լինի
նրա ստեղծագործությունն ամբողջապես նոր շարժման սկիզբը հա-
մարել: Բայց մեծությունը մեծում է մեծություն:

Գանտեի մեծությունն այն չէ որ անպայման Վերածնության
բանաստեղծ համարվի, այլ այն, որ գեոարվեստական հզոր թափով
մարմնավորել է իր զարաշրջանը և, նեղակով միջնադարյան խա-
վարի պատենյները, կանգնել է դեպի նոր շարժումը տանող նախ-
պարհի վրա: Ֆ. Էնգելսը տվել է Գանտեի գրական ժառանգության
գեահատման նշմարիտ բանային, ռեալիստական միջնադարյան
մայրամուտը, ժամանակակից կապիտալիստական զարաշրջանի
արշալույսը նշված են վիթխարի մի գեմյով: Գա խալալի Գանտեն
է՝ միջնադարի վերջին բանաստեղծը և դրա հետ միասին նոր ժա-
մանակի առաջին բանաստեղծը:

Այս չափանիշով պետք է մոտենալ Գանտեի գրական ժառան-
գությանը:

ՏՆՈՐ ԿԱՆՈՐ

Իտալիան XIII դարում գեոնս ինքնուրույն գրականություն
չունեիր Որինակելի նմուշներ լին համարվում պրովանսական պոե-
զիան և Ֆրանսիայից մուտք գործող ասպետական վեպերը: Գարի
առաջին կենում ստեղծվում է սիցիլիական գալոսը, որ հանդիսա-
նում է պրովանսական բանաստեղծության մի նմանողություն՝ ան-
պատառիան սեր, վայելք՝ առանց իրական քովանդակության, բո-
ղոք՝ անգութ տրկնող խառության գեմ և այլն: Ըստ Լուիսյան՝ դա
ասպետական սիրո կոնցեպցիան էր իտալական իր տարրերակով:

Միջոցառման զարգացիւ Հաշորդում է տեսականական զարգացը, որից սկիզբ է առնում Եփրատփայական, ալլարաւական քա-
նաստեղծութիւնը: Մրա Հիմնական առարկան վերացական, խրա-
տական գաղափարներն են, ընդհանուր ձեռ՝ խորհրդապատկերները:
Այս զարգացիւ է պատկանում ժամանակի մեծ տեսն հանած Գոյի-
զանն զ՝ Արեւել, որի բանաստեղծութիւն առարկան կենդանի խրա-
կանութիւնը չէ, այլ գիտական, փոխառփայական մտերիւր՝ շարա-
դրված դաստգական բացատրութիւններով ու խրատական մտքե-
րի ձեռով:

Տեսականացիւներ մէջ առանձնապէս դեր խաղաց Գոյից Գլխ-
նիցիւն՝ փոխառփայական պոեզիայի կարկառուն ներկայացուցի-
լը: Բանաստեղծութիւն գլխավոր էլուիւր նա զարմուց սերը, ոգե-
շնչված երգից սիրած տրկուցը: Շատ կողմերով նա Հեռացած ա-
պետական պոեզիայից, բայց արովանաական տրուրագուրներէջ մի
էական գիծ ժառանգից, ամեն մարդու մէջ սիրո պզցմունքը Հոգ
չի գտնի, սերը վե՛հ սրտերի բաժինն է: Միտո պոեզիան նա բա-
նանում է աշուկա, Եմիայն ազնիվ սրտերում է սերն ապրումա,
սակրն ազնիվ սրտում է աշուկում, սակր ժնկում է միայն վե՛հ
սրտերումն և ալլե:

Գլխնիցիւն ժառայութիւնը մեծ է, որովհետեւ զարմաց Հիմնա-
դիրը այն պոետական զարգացի, որ գրականութիւն պատմութիւն
մէջ Հայտնի է Երազցը եւր ռեա առնուով: Դանտեն Գլխնիցիւն
Համարում է իր ժամանակի բանաստեղծների ուսուցիլը: ԵՄազցը
եւր ռեա պոետները՝ Գոյից Կազակաստին և ուրիշներ գրում էին
ժամանակակից խաչերենով, երգում էին առարիւնի, բարոյական
բարեր բարեմանութիւններով Եմոված կեոյ սերր: Միտած կեոյ
կերպարը երեսն է զայիս առանց զասայի նշանների, երկրպագու-
թիւն առարկա է ու թէ աշնվական ժազման Համար, այլ որպէս
առաջինութիւն մարմնացում:

ԵՄազցը եւր ռեա ամենախոշոր դեմքը Դանտեն է, իսկ պոե-
տական այդ զարգացի անմահ երկը՝ Ենոր կյանքրո, Դանտեի անգրա-
նիկ գրվածքը (1290): Սա բանաստեղծութիւնների մի ժողովածու
է, պարունակում է 24 առնետ, 3 կանցոն և մեկ բալլադ: Ժողովա-
ծուն յուրատիպ կատուցվածք ունի, յուրաքանչյուր բանաստեղծու-
թիւնը Հաշորդում է վերլուծութիւնը՝ ի՞նչ մասերից է բազկացած,
Ե՛րբ է հզացել, ի՞նչ ապրումներ է ունեցել գրելու պահին և այլիս:
Բայտ բանաստեղծութիւնները սիրային բովանդակութիւն ունեն,
նվիրված են աստվածային մազաննային՝ Քեատրիշին, արտահայ-
տում են քեարական Հերոսի Հափշտակութիւններն ու Հուսախա-
րութիւնները, Հրեմանքներն ու տառապանքները: Այդպիսով, ժողո-
ւածուն լափածո գրվածքների և արծակ շարադրութիւն Համակցումն

է: Քանի որ էյութի առանցքը պոռնի գորախտ սիրո պատմութիւնն է. ստացվել է թեմայի և մտադիւնների միաստութիւն: Ենթադրու է, որ Գանտեն համարում է իր ռեփորտաժաններին գիրքը, մի բաղադր պատմութիւն, որ ետը հանապարհներ է բացում: «Սկսվում է նոր կյանք», — ասում է բանաստեղծը:

Գրքի բովանդակութիւնն այս է: Ինք տարեկան էր. երբ առաջին անգամ հանդիպեց Բեատրիչէին, իսկ եւ ինք տարեկան էր առանց ինչ ամսի: Առաջին հանդիպումը իննամյա պատանու մէջ փոխորդ է առաջացնում: Միտո աստուծո՝ Ամուրի սլաքը դիպել է սրտին: Երկրորդ անգամ հրաշագեղ սիրուհուն հանդիպում է ինք տարի հետո: Միտո այդոգ զգացմունքը այլեւ քան ու զազար չի տալիս: Մտերիմների հարցերին սիրահարված պոռնի պատասխանում է. որ իր տվայտանքը Ամուրի պոքն է: Իսկ թէ ո՞ւմ է սիրում: Նա թաքցնում է:

Մի անգամ եկեղեցում մի տիկին իրեն վերադրելով Բեատրիչէին ուղղված կրքոտ հայացքները, սիրայիւ հայացքներով է պատասխանում նրան: Միտահարված պոռնի որոշում է ռեպուտացիոն-տիկնոցը հասցեայրել իր սիրային երգերը. որպէսզի թաքուն պահի իր սիրո բուն առարկային: Այդ շատ թանկ է եստում նրա վրա: Բեատրիչէն խոսում է, մոտովն անցնելիս չի տալիս երանելի ոգրույնը՝ ամենից քաղցր պարզեր պոռնի համար: Գա այնքան մեծ դառնութիւն է պատճառում, որ փակվելով տանը, անձնատուր է լինում արտասուքին, տրտունքներին: Եւ մուտը, օգնիր քո հավատարիմին: Նա հրամարվում է ծածկույթ տիկնոջից. հանգցնում է իր սերն արտահայտել առանց քողարկումների:

Գանտեն պոռնիայի երարարական դեմից մեկը հոգերանական վերլուծութիւնն է: Ենթադրում է հանդիպում են հոգեկան ապրումների ճշմարտապատում պատկերներ, հափշտակութիւն, երանութիւն զգացմունքների երթին եկարագրութիւններ, Բեատրիչէին հանդիպելիս՝ շփոթմունք, անհամարժեքութիւն և այլն: Տիկինները այդ եկատելով ծիծաղում են նրա վրա: Ծիծաղում է և Բեատրիչէն: Պոռնի կրկին առանձնանում է, տխուր մտորում. երբ այդ տիկնոջ մոտ է լինում, իր տեսքով ծիծաղ է առաջացնում. «Էլ ինչո՞ւ ես նրան տեսնելու առիթ որոնեմ: Եթէ եւ մի բան հարցնի, ինչպէ՞ս պիտի հետը խոսես, ի՞նչ պատասխան պիտի տաս նրա հարցերին:

Հոգեկան շփոթմունքը տպավորել է վերարտագրում ԼԵ-րդ գրքի տեսնաք, որին պոռնի հետեյալ բացատրութիւնն է տալիս. «Երբ այս տեսնաք գրեցի, իմ մէջ ցանկութիւն առաջացավ մի բանի խոսք ավերացնել իմ մէջ եղած այն յորս պահերի մասին. որ ինչպէս ինն թվում է, շարտահայտված են մեացել: Առաջին՝ ես ուզեցնել եմ

պատմել այն գլխի մասին, որ եւ զգում էի. Էրր մտածում էի, թե ի՞նչ է Ամուրը ինն դարերէլ: Երկրորդ՝ եւ ուզեցել եմ պատմել, ինչպէս Ամուրը հաճախ այնպէս է անուպատէի հարեակզում վրաս. որ եւ ապրում եմ միայն այն մտմանակ, Էրր մտածում եմ Տիկնոյ մասին: Երրորդ՝ եւ ձգտել եմ ներկայացնել Ամուրի հակառակմարտը: Նա ինն վրա այնպէս է հարեակզում, որ եւ դաշկացած և ուժաւատ զեւում եմ իմ տիրուհուն տեսնելու: Իս հաճատացած եմ, որ միայն երա տեսքը կփրկի ինն այդ հակառակմարտում... Զորրորդ՝ եւ պետք է խոստովանեմ, որ իմ Տիրուհուն տեսնելը ոչ միայն ինն չի պաշտպանում, այլև բոլորովին ի յիշ է դարձնում այն սակա՞վ կենսական ուժերը, որ իմ մէջ զեւ պահւած են:

Քաթմաթի նվագելէր զրոյի վերջում ափնչի են խոտանում: Բնաորիչն մահանում է և ամեն ինչ միանգամից խորտակւում է՝ կյանքի իմաստ, երբանկութիւն, յուսա՞վոր հեռանկարներ: Երբեքն ցիան որբացա՞վ, ամայացա՞վ, փայլից ու փառքից զրկվեց: Լացով ու արցունքով ոչրեկով ամայացած քաղաքում, երկրի տերերին եւ զրեցի այդ մասին, սկսելով Երեմիայի քառերով՝ու մի բան հայլեւ չի կարող թէթեացնել իմ վիշտը:

Այնուհետև տեղի է ունենում ուշադրութեան արժանի մի զեւք, որ տղում է շնոր կյանքիս կոնցեպցիան լրի՞վ պարզաթանելու: Մի անգամ, երբ, ինչպէս միշտ, Դանտեն տխուր հուշերի մէջ է, զյուխը քարծրացնում է և նկատում է մի սիրուն տիկնոյ, որ պատուհանից նայում է իրեն կարեկցանքով: Որտեղ հանդիպում էր երան, երա զեմքին հույն կարեկցանկան հայացքն էր տեսնում՝ շորպէս թե սիրո զույնն է հայտնւում երա այտերի վրաս: Ուրեմն՝ եւոր սիրո համար հո՞գ է տեսեմքում: Պետեղ չի թարցնում՝ ռհաճախ անգոր լինելով լացելու և վշտերս ցրելու, տանից զուրս էի գալիս. կարեկցող տիկնոջը հանդիպելու, իսկ եւս, թվում է, իր տեսքով իմ աշխից արցունքներ էր կորզում:

Այնպարհիկ տենչն ուժեղ է, բնդդիմազրել չի կարող: Նոր սեր է եկել, որբացած աշխարհն ու ամայացած քաղաքը եւոր հրապույր են ստանում: Վայդ ազնիւ տիկիներ, — մտորում էի եւս, — զեղեցիկ է, երթաասարգ և խելոք, հայտնվել է, ինչպէս կարելի է գտնել, Ամուրի կամքով, որ իմ կյանքում եւ հանգստութեան գտնելիս: Ներքին կոի՞վ է սկսւում, սիրտն ու բանականութիւնն իրար հետ վիճում են, յուրաքանչյուրն ապացուցում է իրեն: Բանականութիւնն ասում է. այդ ի՞նչ միտք է, սիրո միջոցով եւ ուզում սիրող պիտի: Միտքն ասում է. ճշու այնպիսի տառապազրիկ վիճակում եւ գտնւում, ինչո՞ւ, յեւ ուզում վշտերից ազատագրվել: Տեսնում եւս, որ զա Ամուրի զորեն է, սիրելու ցանկութեան է բերում և այլեւ: Հաղթում է բանականութիւնը: Բայց զա սիրո զգացմունքից հրա-

մարզկեսոս որոշում չէ: Պարզապես զգլում է, որ Քեատրիչից Հետո ուրիշ սեր է հայտնվել:

Ենոր կյանքը վերջանում է այսպես. պոետը որոշում է ումեր հաճաքել ավելի արժանի խոսք ասելու համար սիրեցյալի մասին: Քեատրիչի մասին ասելու այն, շինել ոչ մի ժամանակ զեն ասված չէ ոչ մի կեռչ մասին:

Ենոր կյանքին առանցքը բանաստեղծի անձն է, պատմությունն արվում է Դանտեի անունից: Ամեն ինչ եկարագրված է, որպես երա կյանքում տեղի ունեցած իրադրություն: Ըրկու գլխավոր Հերոսներ- ից մեկը Դանտեն ինքն է:

Քեատրիչի չուրչ տարրեր կարծիքներ են եղել: Շատերը եր- բան համարել են ժողովրդի անձնավորություն, զեղարվեստական Հնարանքի ծնունդ: Սակայն ստույգ տեղեկություններ են մեզ հա- տել, և ապացուցված է, որ Քեատրիչն իրական անձնավորություն է, ծնվել է Ֆլորենցիայում, Ֆլոկո Պարտինարիի ընտանիքում, ա- մուսեացի Ֆլորենտացի Սիմոնեդի Բարդիի Հետ և մահացել 1230 թվականի Հունիսի 19-ին:

Այդ փաստերն, իհարկե, միայն պատմաբանասիրական Հետա- ջրորություն են ներկայացնում: Ենոր կյանքին զեղազիտական բա- ցաբաբությունը յուկտը է կենսագրական էյութերով Հիմնավորել: Եթե ընկունում ենք, որ Քեատրիչն իրական անձնավորություն է, իսկ Դանտեի սերը՝ իրական էյմարտություն, ապա չի կարելի ստու- զապես ապացուցել, որ այդ սիրային պատմության բուրք ելնելնե- բր, Հոդկան պա՛ւերը, տեսիլները, Ամուրի հաճախակի հայտնվե- լը, երա խորհուրդները և այլն իրադրություն են, կատարվել են էնիշտ այնպես, ինչպես եկարագրված են:

Որք առում են, թե Ենոր կյանքը «Դանտեի սիրո պոետական պատմությունն է» (Զիվելեդով) կամ երա շինքնակենսագրությու- նը (Լագարե), ապա զա այնպես յուկտը է հասկանալ, թե լուկ պոե- տական էնի մեչ առնված ինքնակենսագրություն է: Այլապես զե- զարվեստական ընդհանրացման պարագան առաջնային կհամար- վի, իսկ տիպական էյանակությունը այրաթող կարվի: Կարեւորն այն չէ, թե ում մասին է խոսքը, այլ այն, թե՛ ինչի մասին է խոս- վում և պատմական ինչ էյմարտություն է արտահայտվում:

Ենոր կյանքը նուկրային սիրո մի ոդեշնչված զովք է, Եյնծա- ցող ու Թառապող Հոգու առաջին ինքնակենսագրությունը եոր զրա- կանության մեչը (Ա. Կ. Զիվելեդով): Այստեղ է պետք որոնել Դան- տեի զրվածքի պատմական և նորարարական էյանակությունը:

Ապոետական ընարերգության գլխավոր էյութը սերն էր, սեր են էրգել պրոֆանսական տրուրագուրները, Եթազքը եոր Ենի բա- նաստեղծներ Զվիելեդիին, Կավայկանտին, Զինո զա Պիստոյան և

շատ ուրիշներ, Այնուհանդերձ Գանտեն տարբերվում է քույր իր Էա-
խորդներին:

Միջնադարի գրականությունից Հայտնի է, որ ասպետական
քնարերգությունը Հնուս էր նկեղեցական պոեզիայից, աշխարհիկ
բովանդակություն ուներ: Նրա քնարական Հերոսը սոցիալական
տեսանկյունից որոշակի անձնավորություն է, ասպետ, որ պաշտում
է աստծի տիրուհուն, նրանով կապված է նրա հետ, պարտավոր
է ամեն ինչ անել նրա համար, անգամ կյանքը գտնել: Ենթ կյանքին
Հերոսի նման ես եռյակս կարող է ասել: Երբ տիրուհուս հանդի-
պում եմ, չեմ համարձակվում ցույց տալ իմ վիշտը: Ես կարող եմ
միայն նրան պաշտել:

Սակայն ասպետական պոեզիան զուրկ էր ներկային բովան-
դակությունից: Ասպետը Հնովից էր դիմում սիրեցյալին, ամենի
նիշտ՝ վարից վեր էր նրան եայում: Սրտի տիրուհին անհասանելի,
անմատչելի էր, սիրահարված ասպետն ու նրա սիրո առարկան սո-
ցիալապես անհավասար կողմեր էին: Գասային անհավասարության
պարագան է քնորոշում ասպետական քնարերգության բովանդա-
կությունը: Կիևը նրա տիրուհին է, նրանից քարն է կանգնած, Նը-
րամայողի, պահանջողի, կարգադրողի դերում է, իսկ ասպետը նրա
ստրուկն է, Ուսգանդ կամակատարը, հավատարիմ ծառան: Ենս
եկը հպատակն եմ, Տիրուհի, թեզմիշտ նվիրված եմ մեզ ծառայելու,
մեզ Հետ կապված եմ խոսքով ու նրանով: Կամ թե՛ Ենս եկը սե-
փականությունն եմ, զուր կարող եք ինձ վաճառել կամ նվաճել ում
կամենում եք: Մերը պարտավորեցնող հրամանն է, ծառայություն
պահանջող կարգադրություն, սա է ասպետական սիրային պոեզիայի
կոնցենդիան, որի իմաստը, վերջ է վերջը, այլ բան չէ, լան «թե՛»
վաստյական պարտականության բանաստեղծական արտահայտու-
թյուն:

Եթազցը նոր ոճին բանաստեղծները հրամարվեցին ասպետա-
կան պոեզիայի կոնցենդայից, նրանցի վեհ սերը, քարն առա-
քինություններով զմտված մադոննային: Գասային պարտան ուրա-
մողից, սրտի բնույալը փառաբանվում էր ու թե դասային զերա-
զանցություն, այլ միայն ասելով ն առաքելի լինելու համար: Ուսմեն՝
աղեկության լափանիքը դասային պարագա չէ, այլ մարդու իրա-
կան արժանիքը: Սա մի նոր, ազդեցիկ թալլ էր:

Սակայն Եթազցը նոր ոճին փառաբանված սերը գնեւ Հնուս էր
նրկային զգայական բովանդակությունից: Նրկային փոխադր-
վում էր հոգևոր բնագավառ, քնարական Հերոսուհին հոգևոր զու-
նավորում էր ստանում, նրա լափանիքը հոգևոր կատարելությունն
էր: Գրա Հետևերով հանդես էր գալիս փոխառական տարրը,
սիրո մտածվը վերացական տեսք էր ընդունում: Ամուսն ու Մադոն-

նան վերածվում էին ալլաքանական խորհրդապատկերների: Այստեղից՝ «քաղցր եօր ոճի» պոետական բովանդակությունն ու լեզվական ճարտերի պայմանականությունը: Սերը փառարանվում էր որպես բարձրագույն Լրանություն, բայց Լրկրային միտումը բացակայում էր: Սերը վայելքի առարկա չէ, այլ յողին ազնվացնող ուժ, առաքինության և բարության աղբյուր: Դա է պատճառը, որ սերն ու գիտությունը, միացն ու Լրնակայությունը, պոեզիան ու փիլիսոփայությունը հանդես են գալիս ձևոք-ձևորի տված:

Գուրգո Կազակնատին (1258—1300) «քաղցր եօր ոճի» պարագլուխը, շատ բան արեց ժամանակակից խտայերեն լեզվի մշակման համար, ոճով ու արվեստով Գվինիցեուց առաջ անցավ: Բայց երբ համար եույնպես պոեզիան պայմանական նշանակություն ուներ, գլխավոր նպատակը նա համարում էր փիլիսոփայական դատողությունները, իսկ կուումը՝ այդ դատողությունները պոետական խոսքով զարդարելը: Այդպիսով, բանաստեղծության մեջ ներխուժեցին ճարտասանությունն ու սիոյաստիկական դատողությունները:

Դանտեն պոետական եօր խոսք ու եօր մտածողություն բերեց: «Նոր կյանքում» նա գիտական, փիլիսոփայական, բարոյագիտական դատողություններ կան, բայց սրանք հանդիպում են մեծ մասամբ արձակ շարադրության մեջ, այսինքն՝ բացատրական ժառանգություններում, իսկ սոնետներում՝ նվազ չափով:

Գվինիցեուց է գալիս սրտի ազնվության կոնցեպտիան. սերն ազնվացնում է մարդու ռոգին, ազնիվ սիրտն ու սերն անբաժանելի են: Դրա հետ միասին Դանտեն մշակում է եօր բարոյական լափանիշ, որի համաձայն ազնվությունը որոշվում է անձնական բարեմասնություններով և ոչ ծագումով, տիադոսով կամ գրքով: Քնատրիյնի գրավությունը դասային նշաններից չի գալիս. իրենն է, հենց իր մեջ է: Դանտեն նա սերը համարում է ազնվացնող, սիրտը բարությանը լցնող ուժ: «Նոր կյանքի» սիրահարված հերոսն ասում է. երբ սպասում եմ Քնատրիյնի «հրաշայի բարեն առնելու, ինձ համար այլևս թշնամիներ գոյություն չունեն, գթության հուրն ինձ կյանում է, ստիպում վիրավորող քոյոր մարդկանց ներելու: Ծթն որն է մեկը որն է բանի մասին հարց է տալիս, իմ միակ պատասխանը լինում է՝ սեր, իսկ գեմքիս փայլում է հեղությունը:

Այդպիսի խոստովանությունն ամենին չի թեթևացնում այրվող սրտի առտապանքները, որովհետև նա սիրում է Լրկրային, իրական սիրով: Սրտի տիրուհին հեռվում գտնվող լեզոք էակ չէ, փիլիսոփայական կամ բարոյագիտական խորհրդածությունների առիթ չէ, իրենից դուրս չէ, այլ իր մեջ է, բերկրանքների, անհանգիստ մտորումների, հափշտակությունների ու տառապադին ապ-

քամների առարկան է, երջանկության ու վշտի աղբյուրը: Տանք թե զբառն երա մասին է մտածում հերոսը, երան է որոնում, երա հնաքերով երկչուտ քայլում՝ մի հատիկ բարեի համար, որ երան կյանք ու երջանկության է տալիս:

«Ահա ետ աստված, ինձից ավելի հոգը, եկե է ինձ վրա իշխելու: Նոր աստվածը երկրային կյանքի բուն տենչն է, «Ակրավում է ետ կյանքը: աշխարհիկ կյանքի նախապարհն է, երկրային սիրո պոետական պատկերը: Փրփռառենական եկեղեցու սյուներից մեկը՝ Ավգուստինոս Սրանելին, երկրային գայթակղություններից ապահով մեալու համար, պահանջում էր կյանքին նայել ոչ թե իրական աչքերով, այլ «հոգու տեսողությամբ»: Դանտեն ուրիշ բան է ասում, «Ամուրը հայտնվում է աշխարհի ազնիվ տեղից, ինչպիսին տիկնոջ աչքերն են»: Դանտեն Բնասրիչներն պիտի է աեղադր աշքերով, փնտրել է իրական երջանկության՝ երկրային սերը:

«Նոր կյանկի» պոետական իմաստը անհատի գիտակցության զարթոնի բանաստեղծացումն է, եկեղեցու իշխանությունից, քնդհանրապես՝ միջնադարյան կապանկենից մազու ապառազման միասուի առաջին զեղազմեստական արտահայտությունը եվրոպական գրականության մեջ: Դա է Դանտեի նորարարությունը: Նա եկելում է միջնադարյան պատկերներ և նախադրն բացում զեպի Պետրարկան և Բոկաչոն, դեպի Վերածնություն:

Այսուհանդերձ երկրային սիրո երգը հանգն է գալիս միջնադարյան քողով: Ենդիրը միայն պոետական մտածողությունը չէ: Բուն միասուր միջնադարյան հոգից չի կտրվել, ավանդական պատկերացումները զնոն ուժեղ են: Սիրո զգացմունքը երևան է գալիս հնովից նետված երկչուտ հայացքներում, Բարուն է պահվում, ալեւ չի շատ ներսից է այրում: Սիրո իրական վաշխը չկա: Ամբողջ երջանկությունն ամփոփված է միմիայն մի ցանկության՝ տիկնոջ բարեի, մեջ:

«...Այդ բարեի մեջ են եղել իմ բուր ցանկությունները: Բայց բանի որ ես ինձ զրկել է այդ բարեից իմ տիրակալ Ամուրի ողորմածությամբ իմ երջանկությունը ես կենտրոնացրի մի բանում, որն ինձից խել չեն կարող», — բացատրում է պոետը:

«Մենք չեզ ինդրում ենք ասել, «Դըն է քո երանությունը» — հարցապնդում են Բնասրիչի ընկերուհիները: Դանտեն պատասխանում է, «Իմ երգերում, որոնցով ես փառաբանում եմ իմ տիրուհուն: Անհատի գիտակցությունն արթնացել է, երկրային կյանկի տենչը կա, բայց երե կապերը խզելու համար զնոն ուժը չի բավականացնում: Միջնադարյանը կենտրոնացած է պոետի բուն իսկ գիտակցության, բարոյական ըմբռնումների մեջ: Ներքին պայքարն ունի զբաժատիկական բնափորություն, բայց զնո չի ընդու-

նէլ այն պայմանականութիւնը, որ Հասուիկ է Պետրարկայի սիրա-
յին քանաստեղծութիւնը:

Դրանով էլ պայմանավորված է շնոր կյանքին կառուցվածքն ու
պոետական պատկերների համակարգը: Մի կողմից, հանդիպում են
սեպտատական ընդհանրացումներ: Քնարական հերոսուհին ալլա-
բանութիւն չէ, իրական անձնավորութիւն է, անկախ այն քանից՝
իրականում իզն՝ է. թէ չէ, նրան տեսնում ենք իրական հանգա-
մաններում՝ ընկերուհիների շրջապատում, փողոցում քայլելիս,
նկեղնցում, հարսանեկան միջավայրում, հոր մահը կոծելիս և
ալլա միշտ է. պետք է նրան աստվածացնում է՝ սաղեմագույն առա-
քինութիւնը, սառաքինութիւն թագուհի, սեա հրաշք է, սորճեմի
տերը, որ այդպիսի անսովոր հակ է ասեղծելու, թախքան ակնիվ է,
բայր շնորհներով այնքան ուսոված, որ տեսնողների վրա նրանու-
թիւն ու ընդհանր է իրում, մոռնելուց հետո սեա դարձով հա-
միատեական կյանքի քաղաքացուհի և ալլ մակդիրների մի հա-
մակարգով, քալք Քնարիչի կերպարի ներքային բովանդակութիւ-
նը չի տարբարում:

Ռեալիտական վառ դուշներով է ուսոված կարեկցող տիկնոջ
կերպարը: Անգամ Ամուրը, որն ինքնին պիցարական կերպար է,
զեղարվեստորեն առարկայացված է, մարմնական տեսք ունի:
Ռեալիտական ընդհանրացումներն առանձնապէս նրան են գա-
լիս մտերմասնորում:

Պոետական լեզուն ժանրարեւելած է այնպիսի սիմվոլներով,
որ առանց Հասուիկ քացատրութիւնների չեն ընկալվում: Քնարի-
չին որքան էլ իրական հակ է ներկայացվում, այնուամենայնիվ,
մի սորով նրկրի վրա է կանգնած, մյուսով նրկնային տարածու-
թիւններում: Ընթ է նորի խառնուրդն ակերախ է:

Կարեւորն այն է, որ Դանտեն խարխիւց միջնադարյան աշխար-
հայեցողութիւն և զեղարվեստական մտածողութիւն հիմքերը, զերծ
մնաց մարգու հանգեպ եղած ավանդական անվտանգութիւնից, հր-
բաժարվից նրկնային խեղճակալութիւն սկատեզորիկն դոգմա-
ներից: Դանտեն առաջին քանաստեղծն էր, որ սիրային նրջանկու-
թիւնը գտնելու առաջին փորձն արեց և նրկնային զեղեցկութիւնը
նրկնց: Այնուամենայնիվ, եա դեռնա գտնվում էր նրկրի և նրկնցի
միջև:

Շնոր կյանքով սկսվում է նրկնրի ու նրկրի, սեղուս և ումար-
մքնի վնքը, որ շարունակելու են Պետրարկան և Բոկաչոն և որ հե-
տա դառնալու է Վերածնութիւն գրականութիւն գլխավոր պորբնե-
ներից մեկը:

Դա մի ակնոր է, որով Դանտեն մեղ է պարզում Վերածնու-
թիւն գրեկներին:

Դանձակի փխխտփաղակաճ-բարոյագիտական հայաբանքը

Ենթ կյանքըք չնտո Դանտե՛ն զրազվում է փխխտփաղա-
թյան, պիտոթյան և պատմության ուսումնասիրությամբ, որը աշո-
յունքները շարադրված են «Ինկույթս (1303—1306), «Ժողով՝ տա-
կան ճարտասանություն» (1303—1306) աշխատություններում:
Դանտե-պոետին փոխարինել է Դանտե-մտածողը:

Այդ երկերում ամփոփված են բանաստեղծի քաղաքական, պի-
տական, փխխտփաղական և զեղազխտական հայացքները և կարե-
վոր նշանակություն ունեն: Եսթո բազմականին նյութ են տալիս
Դանտեի գործունեության ընթացքին Նեոննյու և նրա ոսեղծագոր-
ծական նկարագիրը յրեզ բեկայելու: Երկրորդ, դրանք արտահայ-
տություններ են նախապատրաստական չղանի, կամուրջ են, որ
տանկու է զեղի «Անտփաճային կատակերգություն»: Երրորդ, գը-
բանցում շարադրված են կայուն հայացքներ, որոնք Դանտեի պոե-
մի համար պատրաստի չափանիշներ էին և բանայի էին նրա զե-
ղազխտական գործերի բացատրության համար:

Ենթ կյանքում խոսում էր բանաստեղծը, չիմա գործում է
գիտնականի և աստվածաբանի գրի:ր: Այստեղ փառարանվում էին
սիրային հափշտակություններն ու տառապանքները, այստեղ փի-
լիսոփան մտահայեցողական խորհրդածություններ է անում տիե-
զերի, անցավոր կյանքի, անմահության, հոգու և մարմնի մասին:
Այդ տարիներին գրած բանաստեղծությունների նյութը անգամ բա-
րոյագիտական կատեգորիաներն են: Հույական պոռոնկումներին ու
զգայական պատկերներին փոխարինել է փխխտփաղա՝ ու աստվա-
ծաբանի աշխարհական յեղուն:

Քերենք մի բնորոշ որինակ: Ենթ կյանքին կա՛նկզող տիկի-
նը, որ բեկազվում է որպես ոնայիստական վրձնով կնրտված հմա-
յի: կնոջ կնրպար, «Ինկույթում» այլ իմաստ է ստացել: Դանտեն
քացատրում է, որ կարեկցող տիկիներ իրական անենավորություն
չէ, այլ միայն՝ «մաղանեա-փխխտփառ», «Տիեզերքի տիրակալ
գուտբո:

Դանտեն լի նեմացնում իր երգերի գրքի արժեքը, բայց հի-
մա մտածում է, որ փխխտփաղական և բարոյագիտական նշմար-
տությունների միջոցով ավելի մեծ ազուտ կա: Քաղաքական գոր-
ծունեության ու կյանքի ճանաչողության ընթացքում նա գալիս է
այն եզրակացության, որ մարդկությունն ահավոր ժամանակներ է
ապրում, մոլորություններն սպառնալի չափեր են ընդունել, եթե
չարիրը հաղթահարելու հոգ չտարվի, անկումն անխուսափելի է: Այս
անհանգստացնող միտքն է ժառանգել նրա առար, և որոնումների
ճանապարհին նա այն համոզման է գալիս, որ սիրո երգերով, որ-

քան էլ զքանք բաղցր լինեն, զարաշրջանի ախտերը քուծելն անհրեաք է։ Ումեղ լծակ և զործուն միջոց են պետք։ Ումեղ լծակը Գանտեն համարում է բանականությունը, զործուն միջոցը՝ փիլիսոփայական գիտելիքներով մարդկանց յուսավորելը։

Կառուցվածքով տեսչությունը չիշեցնում է տեղը կյանքը, բազկացած է ենթածությունից և երեք մասից (տրակտատներից)։ Պարաբանությունը սկսվում է մի կանցունով։ Չափառն ձևակերպված մի թեզիս է դա, որին հաջորդում է կանցունում առաջադրած խեղդիքների բացատրությունը։ Ամբողջը պետք է բազկացած լինեք տասնհինգ մասից. ետևական պլանը լրիվ չի իրագործվել, ավարտված են միայն երեք կանցուն և յոթ տրակտատ։

Տեսչությունը բովանդակությունը կարելի է ձևակերպել այսպես. 1) փիլիսոփայական խեղդիքներ, գիտական հարցեր, ֆիզիկա, աստղաբանություն, երկնային յուսատուներ, արևի շարժում և այլն, 2) բարոյագիտական խորհրդածություններ ազնվության, առաքելության, հոգևոր և մարմնական սիրո մասին, 3) քաղաքական խեղդիքներ՝ միապետության առավելությունը, միապետի պարտականությունները, ազատություն, միասնություն, ժամանակակից բարքերի քննադատություն, հասարակական, քաղաքական, բարոյական իդեալներ ու զրանց իրականացման ճանապարհները։

Շարադրությունը ալլաբանական ձև ունի։ Խելությունը, որին Գանտեն մարդկանց հրավիրում է, նոխ սեղանը, համեղ ուտելիքները ալլաբանական իմաստ ունեն։ Խոսքը վերաբերում է հոգևոր սրերնչին, հոգևոր սեղանին։ Հնգհանուր նպատակը բարոյագիտական գիտելիքների տարածման ու ճանաչողության միջոցով կատարելագործել մարդկությունը։ Շատ բնորոշ է, որ խելությունը չեն կանչվում գիտնականների փառանգը, բնյաքազց նսամուլները, ազահները, այլ միայն յուսավորության տեսչով այրվող, կատարելագործման արժանի մարդիկ։

Գանտեի քաղաքական իդեալները

Գանտեի քաղաքական հայացքները շարադրված են և տերչությունում, և ավելի մանրամասն՝ «Միապետություն աշխատության մեջ»

Բուսլյան Գանտեի ժամանակ ավատական իշխանություններին ու ինքնավար քաղաք-կոմունաների բաժանված երկիր էր, չկար բնգհանուր շահերով ապրող համազգային կյանք։ Միակ կենտրոնացնող ուժը Հոռմի պապն էր, որ ձգտում էր իր հովանու տակ առնել ավատական իշխանություններն ու քաղաք-կոմունաները, գի-

մաղթելով գերմանական կայսրերի գերիշխանական գործադուլթյուններին:

Իշխանների ու հանրապետութիւնների մեծ մասը պապի կողմն էր: Մյուսները Բուալիայի միավորման հայսր կապում էին գերմանական կայսեր հետ: Այդպես էր մտածում Եան Դանտեն:

Սկեզելցու որբագործած այն իմպերատիֆին, թե՛ սփրիստոսի օրենքով թագավորները պետք է ենթարկվեն քահանայապետին, սկստված պապերին րետրել է, որ քահանայապետեր և թագավորներ լինեն, թե՛ սկամոքն աստծո պապի իշխանութիւնը պետք է տարածվի և աշխարհիկ գործերում,— Դանտեն պատասխանում է. ո՛չ, այդպես չէ, աստված ուրիշ օրենք է սահմանել:

Պապի և թագավորի իշխանութիւնը Դանտեն իրարից որոշակիորեն սահմանազատում է: Առաջինը սահմանափակվում է միայն հոգևոր քնազափառում, թույլատրելի չէ, որ պապը միջամտի աշխարհիկ գործերին:

Թագավորի իշխանութիւնը ժողովրդի աշխարհիկ հոգսերն են, և պետք չէ, որ նա միջամտի հոգևոր իշխանութիւն գործերին: Ո՛չ միապետութիւնը, ա՛յ միապետի օրենքները Դանտեն անվերապահօրեն չէր րնդունում: Նույն կրքով, որով ժանակում էր պապերին ու կարդինալներին, նա քննադատում էր օրինազանց թագավորներին, քնշարացց ու Լսամոյ իշխանավորներին: Աստված է հաստատել կայսրի իշխանութիւնը, նույն աստվածն էլ սահմանել է նրա պարտականութիւնները, հոգայ ժմարդկութիւն շահերը, ապահովել խաղաղութիւնը, ազատութիւնը: Այս պատժիբանք յիմացող կամ զանց առնող թագավորների դեմ Դանտեն կոչ էր անում, շփոթները նրանց կապանքները, ցույց տանք, որ ժմարդկային ցեղք ազատ է նրանց չղթաներիցս:

Դանտեի քաղաքական իղեայր միապետութիւնն է, Լպատակը՝ քանական գործունեութիւնը, ազատութիւնը, խաղաղութիւնը, մարդկանց նրդանկութիւնը: Դանտեն համոզված էր, որ միայն ուժեղ միապետութիւնը կարող է այդ պահանջներն իրագործել, ճրջմարտութիւն, առաքինութիւն և բարութիւն հովանավորող լինել:

«Միապետութիւն մասինն աշխատութիւնում Դանտեն տալիս է իղեայական պետական կարգի այսպիսի ծրագիր:

Առաջին.— Բազմիշխանութիւնը չարիք է: Ուժեղ միապետութիւնը վերք կտա բոլոր մեծ ու փոքր թագավորների իշխանութիւններին, Բուալիան կմիավորվի մի միասնական մարմնի մեջ, իր ձեռքը կվերցնի նրկերն ու իշխանութիւնը, կվերացնի ներքին կոռիւքներն ու պատերազմները, անօրինականութիւններն ու քմաւանդութիւնը, կպահպանի միաքանութիւն, խաղաղութիւն, կհոգա առաջադիմութիւն և կատարելագործութիւն համար:

նգրակացություն.—Առանց ուժեղ միապետության չի լինի ո՛չ խաղաղություն, ո՛չ միաբանություն, ո՛չ էնթարթություն։ Անկարգությունն ու քառսր իրենց զործր կշարունակեն։ Եկայսր մի միավոր է, որը սանձում է մարդկային կամքը։ Ինչ կստացվի, եթե այդ կատարի էիտ։ սանձը դաշտում արձակվի առանց միավորի։

Երկրորդ.—Միապետության հիմքը մարդկային իրավունքն է, միապետի գերագույն օրենքը՝ պարտականությունը ժողովրդի առաջ։ Կայսրը բոլորի ծառան է, եւ պետք է հասկանա, որ մարդիկ ծնվում են երբանիկ ապրելու համար, պետք է ծառայի այդ նպատակին։ Պետտն միապետական կարգին զօր է կարգում այն համոզմունքով, որ «միապետի իշխանության տակ զտեվող մարդը ամենից ավելի ազատ է...»։ Միայն ուժեղ միապետությունը կարող է ուղղել, բարեփոխել այլանդակված, փշացած պետական կարգերը։ Միշտ կազմակերպված պետական կարգի նպատակը մարդկանց ազատ, ապահով կյանքն ու առաջադիմությունն է։ «ԶԷ՝ որ քաղաքացիները չեն ապրում միապետների համար, ոչ էլ ժողովուրդը՝ թագավորի համար, այլ, ընդհակառակը, միապետներն են ապրում քաղաքացիների համար, թագավորը՝ ժողովրդի համար։ Ինչպես որ պետական կարգը չի հաստատվում հանուն օրենքների, այլ օրենքներն են հաստատվում պետական կարգի համար, այնպես էլ ոչ թե մարդիկ են հարմարվում օրենսդրին, այլ օրենսդիրն է հարմարվում մարդկանց։»

Նգրակացություն.—Աստված է միապետին ընտրել իր պաշտոնին, իսկ այդ պաշտոնն ստանալ եւ չի կարող, եթե մեծագույն առաքինություններ չունի։ Այդ պարտականությունը կատարելու համար պահանջվում է մեծագույն և ամենամարդկային հեղություն։

Երրորդ.—Ըստ Պետտի իդեալ միապետը պետք է առաքինության պաշտպան լինի, իսկ դրա համար ինքը պետք է առաքինի լինի ժողովրդի հոգսերը հոգալու համար պահանջվում է խոհուն, բանական գործունեություն։ Այդ նպատակին հասնելու համար փիլիսոփան և միապետը պետք է միասին գործեն։ Փիլիսոփայի հեղինակությունը չի հակասում միապետի հեղինակությանը։ «Միապետն առանց փիլիսոփայի վտանգավոր է, իսկ փիլիսոփան առանց միապետի՝ թույլ... Երկուսը միասին շատ օգտակար են և ամենայն ուժով կլիանան։»

Նգրակացություն.—Եթող փիլիսոփայական հեղինակությունը և կայսերական հեղինակությունը իրար միանան բարի և կատարյալ կառավարման համար։

Պետտի քաղաքական հայացքների մասին կարող ենք ասել, որ մենք գործ ունենք մի անդրդվելի դավանանքի հետ, որին հա-

որ ժողովրդական լեզուն որոշակի օգուտ կրերի, իսկ յատկեներեք օգուտ չի բերիս:

Մայրենի լեզուն միշտ հարազատ է եղել Գանտեի համար: ՊՔՆ. եւ հրամարմնի եւ յատկեներենից. գրել է նա, իմ արդարացումն այն է, որ դրան «մզել է մայրենի լեզվի քնական սերը»: Ժողովրդական լեզուն «եւ սիրում եմ եւ միշտ սիրելի եմ»:

Դասական յատկեներենի ներկայացուցիչները արհամարհում էին ժամանակակից խոսյալները: Գրական աշխարհում եւ թերահավատ կարծիք էր տիրում: Միջիշխական դպրոցի բանաստեղծները գրում էին ֆրանսերեն լեզվով: Գանտեն անեծքի խոսքեր էր ասում երանց մասին. «Հավիտենական ամոթ այն չարամիտ մարդկանց, որոնք զոգաբանում են օտար ժողովրդական լեզուն եւ արհամարհում իրենց սեփականը», որոնք ստոր պատճառներից մզված «խոսյալական քարտաղը համարում են գոհ՜իկ, իսկ պրովանսականը՝ երբին»:

Գանտեի կատարած գործի նշանակությունը միշտ գնահատելու համար պետք է նկատի ունենալ երեք հանգամանք:

Առաջին.— խոսակցական լեզուն կամ որեւէ բարբառ գրական լեզու դարձնելը դժուար բոլորը չէ: Անհրաժեշտ է հետորեն օգտագործել նրա բոլոր հնարավորությունները: Գանտեն այդ կատարելքի հոսկանայի խոսակցական լեզուն այնպիսի կատարելություն հասցրեց, առանձնապես «Աստվածային կատակերգությունում», լեզվական բազմազան երանգները, իմաստային, պոետական ինտենսիվներն այնպես ճշխարհեց, որ նրանից հետո յատկեներենին դիմելը անօգուտ քան էր համարվում: Այդ մի կատարյալ հեղաշրջում էր:

«Մի հսկայական քանցով, մի հանճարեղ թռիչքով Գանտեն բռնեղծեց այնպիսի լեզու, որ վեց հարյուր տարի ապրում է առանց հնանալու»,— գրել է Զիվելեզովը:

Նոր գրական լեզվի ստեղծման հարց հետազայում առաջացավ նաև նվրդական մյուս երկրներում, բայց առաջին անգամ այդ տեղի ունեցավ Իտալիայում: Մինչդեռ նվրդական երկրներում դժուար «չ'» նոր գրականություն կար, «չ'» նոր գրական լեզու, Գանտեն այնպիսի արդյունքի հասավ, որ այսօրվա իտալացիները «նոր կյանքն ու «Աստվածային կատակերգությունը» կարդում եւ ընկալում են այնպես, ինչպես Գանտեի ժամանակակիցները: Դժվար ընկալելի լեզվից չի գալիս, այլ այլաբանական խորհրդապատկերներից:

Երկրորդ.— Գանտեի նորարարության մեծագույն նշանակությունն այն է, որ գրականությունը կապվեց ժողովրդի հետ: Դա գրականության զեմոկրատացման խոսուն վկայություն է, Գանտեի

ստեղծագործութեան ժողովրդայնութեան քննարդ կողմերից մեկը։ Գրական լեզվի ստեղծման, ժողովրդական լեզուն գրականութեան լեզու դարձնելու զազափարը իրագործելի է գիտակցված ձևով։ Գանտեն իրեն զգացել է ժողովրդի քանաստեղծ։ Եթողովրդական լեզուն այնքան է մոտ մարդուն,—գրում է նա,—որքանով ես կապված է այդ լեզվի հետ, քանի որ ժողովրդական լեզուն է ամեն քանից առաջ ապրում երա հոգու մեջ, և ես կապված է մարդու հետ ոչ թե միայն ինքնին վերցրած, այլև շնորհիվ արտաքին հանգամանքների, քանի որ դա երա ամենամերձավոր մարդկանց՝ ազգականների, համաբաղաբացիների և համազգայիների լեզուն է։ Ահա թե ինչ է ժողովրդական լեզուն։ Քիչ է ասել՝ ես մոտ է յուրաքանչյուրին, այլ վերին աստիճանի մոտ է։ Այդ է պատճառներից մեկն այն սիրտ, որ ես տածում եմ մայրենի լեզվի նկատմամբ, որ բոլոր քաներից ավելի հարազատ է ինձու։

Էիդենց բեկչույթու։ Մարդկանց ես խնչույթի է հրավիրել և զրույցը անում էր հասկանալի, ժողովրդական լեզվով։ Սեղանի ոտնաստներից մեկը, ամենահամեղը, զարու հացն է՝ ժողովրդական լեզվի խորհրդանիշը։ Ուտեստները մատուցելով, Գանտեն ոգնչրելված ասում է. «Եվ այսպես, այդ կլինի այն զարն հացը, որով կհագնան հազարավորները... Այդ կլինի ետ լույս, ետ առն, ետ կրծագի այնտեղ, որտեղ մայր կմտնի սովորականը։ Այդ առն լույս կպարզել նրանց, ավեր զտեղում են խավարի ու մրուրյան մեջ, զի նին առն այլևս լույս չի տալիս նրանց»։

Էիդենցովն ասում է. զարու հացը գիտութեան հացն է, որ Գանտեն ուզում էր բոլորին մատելի դարձնել։ Ետ առն՝ մայրենի լեզուն է, համաժողովրդական մշակույթի գործիքը, նին առնվը, որ այլևս չի լուսավորում, լատիներենն է։

Ուրիշները այդ այլաբանութեանը այլ կերպ են մեկնաբանում, զարու հացը համարում են ժողովրդին մատելի, տարածված հացը, ոմանց էլ զարն հացի համեղութեանն են նշում։ Բնյպիսի մեկնաբանութեանն էլ տրվի, իմաստը մեկ է՝ մարդկանց նախապարհը լուսավորելու և քանկացած ավ տանելու միջոցը Գանտեն համարում է ժողովրդական լեզուն։

Նրորդ.—Ենչույթու և Եթողովրդական պերնախտութեան մասին աշխատութեանների մեջ Գանտեն պաշտպանում է ժողովրդական լեզուն գործածող խալական գրողի իրավունքը։ Նա պահանջում է, որ միայն սեր և անհատական զգացմունքներ նկարագրելու դեպքում չդիմեն ժողովրդական լեզվին, այլև գիտական, փիլիսոփայական, բարոյական խնդիրները նույնպես շարադրեն մայրենի լեզվով։

Սկզբում Գանտեն ուրիշ կարծիքի էր։ Ենոր կյանքումս, ցույց

առաջով ժամանակակից խառնուրդների պոետական գեղեցկություններն ու նկունությունը, եւ գտնում էր, որ ժողովրդական լեզուն հարմար է միայն սիրային բովանդակության արտահայտելու համար։ Հետագայում երա տեսակետը բյուրեղանում է, և հարցը լայն ժափալով է զննում։ Հիմա եւ ասպնջացում է, որ բոլորովորդական լեզվով կարելի է ամենաբարձր և եռազույն մտքերը շարադրել վայելույ կերպով։ յիակատար ու գեղեցիկ, գրեթե ինչպես յատիկներն ենք։

Այստեղից էլեկելով, Գաևտեն պահանջում է, որ գիտնականի ու փիլիսոփայի համար եւ գործածելի դառնա ժողովրդական լեզուն, որով կարելի է ամենաբարձր մտքեր ու վերացական հասկացություններ արտահայտել։

ՎԼԱՍՏՎԱԾԱՅԻՆ ԿԱՏԱՆԿԵՐՂՈՒՅՐՈՒՆ

ԿԱՏԱՐՎԱԾԻ

Գաևտենի պոետիզմըը ՎԼԱՍՏՎԱԾԱՅԻՆ ԿԱՏԱՆԿԵՐՂՈՒՅՐՈՒՆԵՆ է, որը Կ. Մարքսը համարել է առեմահ պոեմա։ Այլպես եւ գնահատել եւս ժամանակակիցներն ու հետագա սերունդները։

Միտքը հզացել է III դարի ինեսուտական թվականներին, Վերս տեսաւ, թե ինչպիսի խոստումով է վերջանում ռնոր կյանքը։ Վաստվածային տիկնոջ հիշատակը համարժայցնելու համար՝ տերա մասին աւել ալե, ինչ ու մի ժամանակ յի եղել ու մի կնոջ մասին։ Սկզբնական մտադրությամբ ՎԼԱՍՏՎԱԾԱՅԻՆ ԿԱՏԱՆԿԵՐՂՈՒՅՐՈՒՆԵՐ ալո խոստման իրականացումն է։ Գաևտեն սկսել է գրել 1308 թ., ավարտել է մահից առաջ՝ 1321-ին, Պոեմը Ուատրիչիի հիշատակի ոգելույն փառարանումը պետք է լինելու, Բայց հետո ալեպիսի լայն հունի մեջ է մտել, որ ազնվագույն տիկնոջը կերպարը միայն մասնակի տեղ է գրավում։

Վերնագիրը եղել է ՎԼԱՍՏԱՆԿԵՐՂՈՒՅՐՈՒՆ։ Վաստվածային մակգիրն ավելացրել եւ հետո։ Գրանով եկատի չեն ունեցել, որ գործողությունը կատարվում է երկնային ոլորտներում, այլ արտահայտել եւ գեղարվեստական վեհությունը՝ աստվածային գործ։ Վերնագիրն առաջացել է ժամանակի գեղարվեստական բժրոնողությունից։ Նթն գրվածքը ոգրերգական բովանդակություն էր արտահայտում և տխուր վախճան ուներ, համարվում էր ոգրերգություն, ուրախ վերջավորության զեպքում՝ կատաներգություն։ Պոեմը գրախոս զեպքեր է եկարագրում, բայց վախճանը բարեբաստիկ է, դրա համար էլ Գաևտեն ալե պարզապես վերնագրել է ՎԼԱՍՏԱՆԿԵՐՂՈՒՅՐՈՒՆ։

Պոեմը բաղկացած է երեք մասից. «Դժոխք», «Փափարան», «Դրախտ»։ Մասեր իրենց հերթին բաժանվում են առանձին մասերի. «Դժոխքը» բաղկացած է ինը պարունակներից, «Փափարանը» յոթ բույրականներից, «Դրախտը» երկնային ինը ոչորաններից։ Մասերից յուրաքանչյուրը բաղկացած է 33 երգից, նախերգանքի հետ միասին բոլորը 100 երգ է։ Պոեմը գրված է տերցիսներով՝ հանգավոր հաստողերով։

Տաղաչափության մեջ եւս երեքը մասնակցում է որպես հանգավորման սկզբունք. յուրաքանչյուր տերցիսի առաջին առջը հանգավորվում է երրորդ տողի, իսկ երկրորդ տողը՝ հայտնի տերցիսի առաջին է երրորդ տողերի հետ և այդպես՝ մինչև վերջ։

Շնոր կյանքումս շարունակ մասնակցում էր ինը թիվը, «Անսովաժային կատակերգությունում» մշտական մասնակցող թվերն են՝ երեքը, ինը և տասը։ Մասից վրա գանտեալեաները շատ են մտածել, միասնական խորհուրդ են գտել, գանազան բացատրություններ տվել, շնոր կյանքումս Դանտեն այդ առթիվ խոսում է Պաղոմենոսի, արաքական, սիրիական, քրիստոնեական թվագրական հաշիվների մասին, մեկ աստղաբաշխական բացատրություն է տալիս, մեկ ինը թիվը կապում սուրբ երրորդության հետ. «Թիվ երեքը իննի արմատն է... Ո՞րն երեքն ընդունակ է ստեղծել ինը, իսկ հրաշքների ստեղծագործողն իրոք Որրորդությունն է, այսինքն՝ Հայր, Որդի և Սուրբ Ոգի՝ երեքը մեկի մեջ, — ապա պետք է եղբայրացնել, որ այդ տիկնոջը ուղեկցում է ինը թիվը, որպեսզի բոլորը հասկանան, որ ես ինքը ինն է, այսինքն՝ հրաշք, և որ այդ հրաշքի արմատը միայն հրաշագործ Որրորդությունն է»։

Դանտեի բացատրությունը ոչ մի գաղտնիք չի բացում, նորագույն հետազոտություններն ասում են, որ այդ թվերը որևէ որոշակի քաղաքականություն չունեն, ո՛չ միասնական, ո՛չ որևէ այլ։

Դանտեի պոփոքործոցը մի վիթխարի կոթող է, անցման ջրը ջանի գեղարվեստական լայն ընդհանրացում, որ ամփոփում է միջնադարյան մշակույթը և արտացոլում նոր շարժման ընկալումը։ Դանտեն ամբողջապես այստեղ է՝ քաղաքական, փիլիսոփայական, գիտական ըմբռնումներով ու պոետական կրթով, բարոյական գատավերներով ու հումանիստական տենչերով, ստեղծագործական երևակայությամբ, թանկ, հաճախ պլաստիկ ընդհանրացումներով, ինքնատիպ կառուցվածքով, պատկերների համակարգով։

«Անսովաժային կատակերգությունը» համարիչ են գեղարվեստական հանրագիտարան, ելնով կենսական ընդդրվման լայն ջրը ջանակները։ Իրոք դա մեծ կտավ է, ապփա է հասարակական, քաղաքական, բարոյական բախումներով չի մի ամբողջ աշխարհ, հասարակական կյանք, քաղաքական աշխարհ, կենցաղ, ընտանիք,

քարքեր, գաղափարական քախումներ, Ֆյորենցիա, Բաալիա և Եզ-
րապա, պատմություն և արդիականություն, իրական կյանք և Հեա-
րանք, գիշարանություն և իրականություն, երկիր և երկիրք, ճշ-
մարտություն և իդեալ, պատմական զեմքեր և մտացածին պատ-
կերներ, ամենատարբեր դիրքի, պրագմատիկ, պաշտոնի մարդիկ՝
Քաղաքներ, իշխաններ, հոգևորականներ, ազնվականներ, գրող-
ներ, փիլիսոփաներ, քաղաքական գործիչներ, աստվածաբաններ,
փաստաբաններ, գորավարներ, գիտության մարդիկ, առևտրական-
ներ, բոլոր դասերի ու խավերի ներկայացուցիչներ: Ահա, ընդհա-
նուր կերպով ասած, պոեմի գեղարվեստական ընդգրկման սահ-
մանները:

Այդքան նարուստ բովանդակությունն ընդգրկելու համար
հարկավոր էր գեղարվեստական նկույն ձև որոնել: Ֆր. Ելեզելը Գան-
տեի գլուխգործոցը համարել է «մութ իր մեջ», այսինքն՝ ժանրային
անկրկնելի ախյ. որի նմանը չկա: «Անսովաժային կատակերգու-
թյունը» լպիկական լայն կտավի պոեմ է. կառուցվածքով իրոք
այնքան ինքնատիպ, որ մինչ այդ չի եղել, հետադայում չի կրկնվել:
Անմիջական Նյութը տեսիլ է. միջնադարյան հոգևոր պոեզիայում
տարածված, կոնսեկվենցիական աշխարհայացքի հարազատ մի ձև,
որ բովանկանի տեղ է գրավում «նոր կյանքում»: «Անսովաժային
կատակերգությունում» տեսիլքը զարմել է սյուժետային կառուց-
ման ընդհանուր ձև՝ ամբողջության մեջ և առանձին մասերում:

Գործողությունը կատարվում է հանգերձյալ աշխարհում, գոր-
ծող անձինք մարդկանց հոգիներն են: Գործող անձերի մեծագույն
մասը պատմական ծանոթ, իրական մարդիկ են: Պոեմը պատմում
է նրանց հոգիներին և երկրային գործերի, կենդանի ժամանակ կա-
տարած արարմունքների մասին: Պոեմը պատմողական ձև ունի:
Սյուժետային հենքը քանաստեղծի ֆանտաստիկական ճանապար-
հորդությունն է անդրյիբիմյան աշխարհում՝ դժոխքում, քավարա-
նում և դրախտում: Այս առանցքի վրա է հյուսված պոեմի կոմպո-
զիցիոն շնորք:

Բովանդակությունը

Առաջին երգում, Լախերգանքում, քանաստեղծը պատմում է,
որ երկրային իր կյանքի կենս արգեն ապրած, ճշմարիտ ճանա-
պարհը կորցնելով, բնկել է մութ անտառ: «Մ», զմվար է արտահայ-
տել, թե որքան վաղրի, զմեի ու մոայլ էր անտառն այդ, հիշելով այն
ես ստելում եմ դեռ այնքանու: Հեռվում ես յույսի չոգր է տեսնում,
սկսում է ազատ շնչել, սարսափն անցնում է, քայլում է գեպի փեր,
գեպի յույսը:

Բայց նրա ճամփան փակում են երեք վաղրի գազաններ՝ հա-

վաղը, առյուծը և գայլը: Վտանգը մեծ է, փրկության հույս չկա: Հանկարծ հայտնվում է ինչ-որ մարդ, դա Վերգիլիոսն է: «Գո՛ւ, ես Վերգիլիոսը, դո՛ւ, ես աղբյուրն անապատ, ուսկից էրգի գետ է հոսել լայնահուն: Ակա ոգեչունչ խոսքերով Գաետեն դիմում է Երբան, «Ո՛ր, դու բույր պոետների փառք ու լույս... Գու ուսուցիչն իմ, դու իմ սիրած վարպետ, լոկ դու ինձ ժառանգություն տվիր ամենուրեք փառաբանված գեղեցիկ խոսքը: Տե՛ս, դադանը, որ ճամփան է խափանում: Օգիկը ինձ, ով հայակաժողովմաստուն, ես իմ ողբ մարմինը դող է հանում... Ենդրում եմ քեզ, ով պոետ, հանուն աստծու, որին դու չես նախընտր, ապառի ինձ այս վիճակից լարադեմ, տար ինձ այնտեղ, որի մասին խոսեցիր, որ ես տեսնեմ զարպառ սուրբ Պետրոսի և երանց, որ հար տանջվում ես, ասացիր»:

Ի պատասխան Գաետեի աղայական խոսքերի Վերգիլիոսն ասում է. եթե ուզում է այդ վտանգից ապաստվել, նոր նախապարհ պիտի ընտրի ու ալլես վայրենի որջը յայտի վերադառնա: Ակա բացատրում է, որ երան կուսակի տանջանքներ լացի ու սրտակեղծք միչերի վայրերով, այսինքն՝ դժոխքի ու քաղաքների միջով, իսկ զբախաք երան անմատչելի է: Գեպի վեր ինքը պիտի շարունակի ճամփան, առանց իր ուղեկցության:

Մնացածային կատակերգությունը՝ ամբողջությամբ և առանձին մասերով ալլաբանական են ունի: Նախնորդանքի թույր պատկերները ալլաբանական խորհրդանշաններ են: Կյանքի կես նախապարհ, բայց Գաետեի պատկերացման, 35 տարեկան հասակն է. սարսափ ազդող մութ անտառը Երկրային կյանքի խորհրդապատկերն է, որտեղ մեղքերն աճավոր լսվենք են ընդունել: Գրանց հետևանքով է ինքը մոլորվել: Հաճախ հեշտապարտության խորհրդապատկերն է, ուրյուծը՝ ամբարտաճանության, եզ գայլը բնաբազդության, հեղձում ցղացող լույսը էշմարիտ նախապարհն է, Վերգիլիոսը՝ բանականությանը, որը տանելու է գեպի կատարելություն:

Սկսվում է նախաքննորդությունը՝ անդրչիրիմյան ոլորտներում: Մոտենալով դժոխքին, մուտքի նախադիմ Գաետեն կարգում է. «Ով մոտեցնե, բողև մե՛ր հույսը համայն»: Ակա սկսվում է ամեն տեսակ մեղքերի, աճավոր պատիժների նկարագրությունը՝ բայց չբանական:

Դժոխքի նախամուտքում կուսակված է խառնիճաղանձ ամբողջ՝ տենչերից, համոզմունքներից, դավանանքից զուրկ մարդիկ, որոնք չեն եղել ո՛չ անմեղ, ո՛չ մեղավոր, ո՛չ բարի գործ են կատարել, ո՛չ լար, հավատարիմ չեն եղել ո՛չ բարեկամներին, ո՛չ թշնամիներին: Քուս, ստորահան, անսկզբունք, քամու, բույր լար-

ժամերից թերզող, ամեն ինչի համակերպվող, բոլոր տեսակ տե-
րերին հազանդ, անդեմ, անողնաշար, անառաքաստ, այդպիսին է
զրանց եկարագրերը: Անկամ դժոխքը հրամարմնում է եման զատար-
կամուրներից, շեպիր ու անցիր, — արևամարհանքով բացակա-
նում է Վերգիլիոսը:

Ապա զայն է առաջին պարունակը՝ Ամբոսը: Այստեղ տեղա-
փոխված են առանց տանջանքների, կես երանությամբ ապրող հե-
թանոսական ժամանակների արդարամիտ մարդկանց ոգիները՝
զատական հնազարի փրկափառներ, զոսափառներ, իրական և դի-
ցարանական հերոսներ: Սրանց մեջ Գաեանն հանդիպում է Հռոմե-
րոսին, Հորացիոսին, Ուլգիոսին, Լուկանին, ակնածությամբ խո-
նարհվում է սրանց առջև և հպարտությամբ լքվում, որ իրեն բն-
զունեցին իրեն իրենց հազասարի:

Այստեղ ելնեք, որ ռևսափառային կատակերգության բոլոր
մասերում բազմականին տեղ են գրավում Հին Հունական և Հռոմեա-
կան ելանափոր զեմքերը: Անթուսիսիան պրականության բնորոշ
կողմերից մեկը զատական հնազարի գրականության, արվեստի,
փրկափառության պաշտամուրնն էր: Առաջին սրինակը ապիս է
Գաեանն, մի երբ ապացույց, որ երա բնորած ճանապարհը տանում
էր զեպի երառանկից գրական շարժումը:

Դրանից հետո զայն են ահաարսուտ չրբաններ, որտեղ տե-
ղափոխված են հեյտանքները, սրկրամուկները, եպիտեմոսները,
ժույլները, բոլոր երանք, որոնց մեջ առաքինության ոգին և զործե-
լու եռանդը թմբել են, կեղծափորներն ու բամբասախոսները, կա-
ժատներն ու չոգոբորթները, կաշառակերները, խաղախներն ու
խաղերանները, մարդասպաններն ու զաժանանները և ուրիշներ:

Պետի վերաբերմունքը միասեռակ չէ, միշտ զատապարտում
է, թայց երբեմն յի թաքցնում ենքին հուզմունքն ու կարեկցանքը:
Ե՛րբեքին հիեղերորդ երգում պատկերված է Ֆրանչեսկա զա Դի-
միեթի և Պաուլո Մալատեստայի ողբերգությունը: Կյանքով, Լուան-
դով, սիրով յի Ֆրանչեսկային հայրը կնության է ապիս հարուստ
բնուանիքի զաժան Զանյուտո Մալատեստային: Դժբախտ աղքիկը
միայն ամուսնությունից հետո է տեսնում անեռոնի, սլլանդակ,
կաղ ամուսնու կերպարանքը: Եւ սիրահարվում է ամուսնու կրքա-
սեք եղբորը՝ Պաուլո Մալատեստային: Ամուսինն այդ իմանալով,
երկուսին զաշունհար է անում: Սրանց տեղափոխելով հեյտասե-
րերի չրբանում, Գաեանն արցունքով ու կարեկցանքով է լսում զԺ-
բախտ սիրո պատմությունը: Տեսարանը փակում է այսպիսի խոս-
քերով:

Միչ աչպին էր բարբառում ախ մի Հոգին,
Մյուսը ախպե զաւերին էր Հնկնում,
Որ Հոգմտեքից եկազեք մահապին,
Ո՞վ էս բնեւ, ինչպեւ գիտն է բնիմում:

Տարրեր են մեղքերը, տարրեր են և պատմի չափերը:

«Ժապարաւիտ յո՞՞թ բոլորակները Գաեաեն ստեղծել է ալեւտա-
բաեակաւ յո՞՞թ մեղքերին Համապատասխան: Այստեղ ընթեռնակդ
ապաշխարողների Համար գրախոսի գոնեքը կարող են բացփել:
Ուրիշ է ոգմտեքի պատմիներ չափը, ուր տեղափորված են ան-
Հուսալի մարդիկ, որոնց նաեապարհը, զեպի ետ կամ առաջ, փակ
է: Բաեաստեղծի գաւազմիներն անողոր են, ահափոր, տաեքալի:

Գմտեքի առաջիկ սարսափելի պարունակներում պատմվում
են գունիքների ու գիթեղիների ներկայացուցիչները, Հայրենիքի
գաժաճանները, մատերիները, ուրացողները, զիբբ չարաշահողնե-
րը, բեզհետար գործն ի շահ անձնակաի փառքի բանեցեողները, ար-
յունաժարաժ խաեակի: իշխանափորները, բոեակալ թագափորնե-
րը, անձնապալտ ալեւալանները, մարդկալի իրաժուեները ու-
նահարողները, խարգախ խորհրդատուները, քաղաքակաե բաեաար-
կուները:

Ահնդ գաւաւտաւի էն կանչվում մաեաժաեղ էկեղեցակաե
պաշտուեներն առ ու ծախի առարկա դարձրած, մյաւ, վաւեղ, ա-
գահ, ցոփ կյանքով ապրող, գաժաճաեաւթյուններում, խարեաւթյուն-
ներում վարպետացած պապերը, անաւակ կարգիեալները, ինչպեւ
նաե Հերետիկոսակաե ալանդներ ի ներկայացուցիչները, աստփա-
ծուրացողները, կեղծ կրոեակաե ուսմուեներ տարածողները, աստ-
ծո գեմ ապաւամքողները:

Կա և մեղափորների մի ուրիշ մեծ խումբ՝ մյաւեներ, բիյա-
քաղցներ, խաքերաեներ, վաշխաւուեներ, զոփողներ, կուտակմաե
ծարաժիներ, սիրաե ու Հոգին մամունեալիե վաճառած անկույտ ա-
գահներ, գողեր, կեղծարարներ:

Գեւոր է ելել, որ միեևույե տեսակի մեղքերին բաեաստեղծն
տեղորացաւում է պոեմի քուր մասերում՝ խոսեկով եււյե մեղքը
կրող ալլեալլ անեաժաբությունների մասին:

«Դմտեքի ինք պարունակներն իրենց Հերթին բաժաեվում են
առաեմին ուրաւներին՝ խորխորաւներին, ձորերին, վիհերին և ալլե:
Մի պարունակից զեպի մյուսն անցեկով, զեպի խորքերը չարժե-
ւով, բեթերցաւտ առաջ բացվում են ալեկի գարհուրեկի, իրոք գմո-
խալիե պոտմի տեաւարաեներ:

Դագափարակաւ մաթիկեղ

Ճորհրդալի գաետեալեւտները ելել են, որ երկեալին թագա-
փորությունը «Աստփաժալին կատակերգությունումը վերակաւուց-

վել է Հեղինակի իդեալները համաձայն, գանձահայտ լափաներից երգի մինչև է. մեղադրանքները համախ զուգադիպում են ազնուարանական պատվիրակին, քայք Գանտեն իր գաղափերներն է կարգում, իր գաղափարներն է անում, որը Ա. Ն. Վեռնիգովսկին համարել է «մեղադրողական գաղափարների մարդկանց և իրադարձությունների նկատմամբ»։ «Աստվածային կատակերգության» զազափարական պաթոսը այդ անողոր գաղափարներն է, որը հայտնի չի հրատում արտաքին հեղինակությունների ու ազնուական արևելքների հետ, չի խնայում «; պապերին, արքաներին, Բազակիր իշխաններին, «; փառաբանված հերոսներին, բազարական գործիչներին։ Նա զմեռիքի խորքերն է հետում բոլոր հրանց, ում մեղադրում է համարում, և այդպես է վարվում ոչ թե բնահամոթն կամ անհնական նկատառումներից էլնելով, այլ կայուն լափաներից։ Իր եամակներից մեկում Գանտեն գրում է. «Բանականության մաստվածային ազատության մեղադրում ումեղ մարդիկ ոչ մի անհայտ ազատությանների իշխանություն չեն նախադրում։ Այդ զարմանալի չէ, որովհետև ոչ թե հրանք են առաջնորդվում արևելքներով, այլ արևելքներն են առաջնորդվում հրանցով։ Մա է Գանտեն գաղափարներ։

Գանտեն այնպիսի ինքնատիպ մե է ընտրել, որ գեղարվեստական պատկերն արդեն պարունակում է Հեղինակի վերաբերմունքը։ Գաղափարական գնահատականները բուն իսկ նկարագրության մեջ են՝ միասնական, միառայն։ Պոեմի կառուցվածքն ինքնին ցույց է տալիս, թե ի՞նչն է միապետ, ի՞նչը առաջադրվում է ի՞նչ տեղյալի համարվում։

«Աստվածային կատակերգության» մասնադրական մեղադրված են Գանտեն փոխադան, դիտականը, բարոյագետը, բազարական մտածողը։ Պոեմի մոտիվները շատ են, բազմազան։ Բոլորի միջով անցնում է երեք առաջատար մոտիվ՝ բազարական աշխարհի քննադատություն, հոգևորականության քննադատություն և բարքերի քննադատություն։

Գանտեն առանձին առաջնապետ ու անհանգստության մասնադրվում ժամանակի բարոյական ախտերը, կենցաղի պատրման, ընտանիքի քայքայման, բնական կապերի կործանման, մարդկային կերպարի աղնաման նրկությունները։ Բարոյական անկման նկարագրությունները բնթերցողին բերում են այնպիսի նըրականություն, որ կարելի է բնորոշել համընտր բառերով՝ «ժամանակը դուրս է եկել իր չափից»։

Այդպես է մտածել Գանտեն, և դրանով պետք է քաջատրել այն Բախմալի գույներն ու առաջնապալիք շնչանքը, որոնցով հրանգավորված է հրա պոեմը։ Հայրենի բազարի ալլապերությունը մրոռալ գույներով նկարագրելով, Ֆյոբենցիայից անցնելով Խապիա՝

Նույն պատկերն է տեսնում, Բուսիայից անցնելով Եվրոպային՝
Նույն դառնությամբ է խոսում: Ամեն տեղ Նույն ախտերն են: Ե՞ր-
բախտե՞ս զործող անձերից մեկն ասում է. «Անազնիվ մարդկանցից
հրամարվեցի. բեղմիչա թողնցի խարդախ աշխարհը և տանջանք-
ներից հետո մաշակում եմ այս աշխարհը: «Անսահմանորեն դառն
է աշխարհը: «Աշխարհը հիմա նամփից չեղզվել է. շուտ է գալիս
և այլն:

Այս մտախնայող յի սպառվում «Աստվածային կատակերգու-
թյան» քաղանկաւթյունը: Նրանում արծարծվում են ուրիշ կարե-
վոր խնդիրներ ևս, գիտական, փիլիսոփայական քննալիքի հարցեր:
Այնտեղ արտացոլված են իդեալական կյանքի մեներ. Նոր արամա-
դրություններ ու հովեր, քնության գունեղ տեսարաններ, ինչպես
և քաղականին տեղ են գրավում պատմական իրադարձություննե-
րի ու զեմքերի, ժամանակակից գրողների ու դրական կյանքի նկա-
րագրությունները: Մենք կանգ առանք զգլխավորապես այն մտախ-
նայի վրա, որոնք պոեմի հիմնական առանցքն են:

Պոեմը միայն դատաւիճիկներից չի բաղկացած: Դանտեն միայն
չի դատաւարարում, այլև էլք է որոնում: Նրան անհանգստություն
են պատճառում զարայրդանի խոցերը, սակայն պոետն ամենի
շատ ապրում է մեղքերի վերացման և նշմարիտ ուղի գտնելու հոգ-
ւերով: Վերը հիշատակված նամակում պոետի նպատակն է՝ «այս
կյանքում ապրողներին գուրս բերել ազնաւայի դրությունից և տա-
նել զեպի երջանիկ կյանք»: Այդ նպատակը նշված է նաև «Քաղա-
քանի» 32-րդ երգում, որտեղ հեղինակն ասում է, որ պոեմն ստեղ-
ծել է յարի մեջ խրված ու ապականված աշխարհն ուղղելու հա-
մար: Դանտեն զործնական նպատակ էր հետապնդում, հաճաա-
ցած էր, որ, նշմարությունը ցույց տալով, կարող է աշխարհը վե-
րափոխել: «Ամբողջը հղացված է ոչ թե հայեցողության, այլ զործու-
նեության համար»,—ասում է Դանտեն: Գործունեություն ասե-
լով պետք է հասկանալ՝ նշմարության և առաքիւնության մանաւո-
ղության միջոցով մարդկանց դաստիարակելը:

Դրանով են պայմանավորված այն հումանիտատական իդեալնե-
րը, որ կարմիր թելի նման անցնում են պոեմի ամբողջ հյւսված-
քի միջով: Բուսիայի միասնություն, հզոր միապետություն, արդա-
րամիտ միապետ, հասարակական ներդաշնակություն, մարդու կա-
տարելություն և այլն:

Հանախ քննադատական գիծն ու իդեալականի նկարագրու-
թյունը հանդես են գալիս միասին: Պոեմի առանձին մասերը հա-
պեցած են այսպիսի տեղնայի խոսքերով. որքա՞ն շատերը կործան-
վում են ազնաւոված հոգով և որքա՞ն լավ կլինի մարդուն զտել ախ-
տերից, միայն զեղեքիկը սերմանել նրա մեջ: Քաղաքացիական ան-

դորը. խաղաղ կյանք՝ այս է միշտ եղել Գանատի նրազանքը. «Ա՛խ, էթն սերունդները վերջապես մեռք քնքերն խաղաղություն, հաշտ ա: խաղաղ ապրելի՛ն»:

Պեճմի ընդհանուր կոնցեպցիան կարելի է մեակերպել այսպես. ժամանակը այնպիսի դրությամբ է հասել, որ հասարակական, քաղաքական, բարոյական ախտերն սպառնում են կործանել մարդուն (Քաղուտ անտառում՝ մուրդկիչ, երեք դպանների վտանգը): Տիրոջ ախտերի խառնման պատկերը տալիս է առաջին մասը (ԵՊր. Ժոխք): Գա իրական դրությունն է, Յույց է տրվում Լան Էլթը՝ հաղթահարել սպառնալի ախտերը, քաղել մեղքերը (ԵՓավարան-), բանականության (Վիրգիլիոս) միջոցով վերացնել մուրաբությունները և մարդկությունը տանել զեպի իսկական նրանության Քաղափորությունը (ԵՊրախոս)՝ զեպի մարդկային անհատի իգնաչական կատարելությունը (Քեաարիկ): Սա է այլաբանական մեծ Քար-երված գաղափարական առաջատար գիծը:

Պարզեցումը առանձնականություններ

Մետափածային կատակերգությունը և վրդապական գրականության մեջ մի սահմանագիծ է Լան զեղարվեստական մեթոդի տեսակետից:

Գանատի էյակետը իրական փաստերն են, կյանքի մանալոգությունն ու կենսական հարուստ փորձը: Նյութը ժամանակակից կյանքն է, հերոսները մեծ մասամբ իրական անմեղություններ են: Լեկայական գրականություն է կատակվել մետափածային կատակերգության գործող անձերի նախատիպերի մասին: Պեճմի կերպարները հատկապես գծազրված քնափորություններ են, անհատական դիմանկարներով ու մակառազներով: Մեական գույներով, երկրային հատկություններով ու շոշափելիությամբ նրանք միանգամայն տարբերվում են միջնադարյան գրականության անմարմին, վերացական կերպարներից: Զգայական վառ գույները, հոգեբանական վերլուծությունները, հետաքրքրությունը մարդու մակառազով, քննությամբ և այլն, իրոք, այնպիսի ունիթատական հատկություններ են, որ Գանատին կապում են վերածնության ունիթատական գրականության հետ:

Այնուամենայնիվ այդ բոլորը հիմք չեն տալիս մետափածային կատակերգությունը ունիթատական երկ համարելու, ինչպես անում են որոշ գանատագետներ: Տի կարելի համեմատել ոչ այն գանատագետների հետ, ովքեր մետափածային կատակերգության զեղարվեստական արժեքն ու պատմական նշանակությունը ունիթով են համարում, ոչ այն գրականագետների հետ, որոնք Գանատին քննադատում են միջնադարյան մտածելակերպի համար:

Վերջին տեսակետի պաշտպաններից մեկը Ռուսական գրականության պատմության հեղինակ զե Մանկտիսն է։ «Գանտեն պոեզիան համարում է ճշմարտության մարտիկ»,—գրում է նա,—մի ճշմարտություն, որ «թափման է հեռանքի թողի տակ», այնպես որ բնթերցողը «կոչա կեղծի տակ, գունազեղ խոսքի էստետ ոչտակար և հանելի տեղեկություններ է գտնում... Այսպիսով, ինքնին վերցրած, պոեզիան այլ թան չէ, թան էթն՝ զեղեցիկ սուտ և նրա արմերը միայն այն է, որ ծառայում է իրեն ճշմարտության պատյան։ Այդպիսի կեղծ պոետիկայի հիման վրա... Գանտեն վերացական գաղափարներ է մշակում»։

Գե Մանկտիսի ասելով, «կեղծ պոետիկան խանգարում է Գանտեի հանձնարեղ ինքնատիպությանը, ինչ-որ անփաստության, անափարզածության գրոշմ թողնում պոեմի վրա, իրար խառնելով անհամասեղների գույները»։ «Գրանից սուրում է ունի, հեռավոր, դժվարբնականի ասոցիացիաներով ծանրաբեռնված լինելով, տեղ-տեղ այն կորցնում է պարզությունը, զառնում է խենթված ու մթին... Մեր առջև մերթ գիտնական պոետն է, «հանգիստավոր», մերթ ժողովրդական բանաստեղծը, մերթ իր տեսադաշտից կորցնում է իրականությունը, մերթ այն որսում թռչչի պահին և նկարագրում գարձանայի պարզությամբ։ Մերթ հանգես է պալիս որպես հասարակ տարեկիր, մերթ որպես ավարտված արվեստագետ։ Մերթ խենթում է արտարանկարներում, մերթ հանկարծ երևան հանում կյանքի բնույթները։ Մի զեղքում նա միամիտ է, ինչպես երեխա, մյուս զեղքում՝ քաղերապոյե կատարների է հասնում։ Զբաղվելով որևէ սիլլոգիզմի մշակումով, աչքանդ էլ հանձնարք փայլում է հայոց պատկերով։ Աստվածաբանական գաղաղությունների կողքին առկայծում է անկեղծ զգացմունքի հուրը։ Երբեմն մեր առջև սառն այլարանություն է, և հանկարծ զգում ես, որ ներսում քաղախում է կենդանի մարմինը։ Մերթ ժպիտ է հայուցում նրա գլուխահավառությունը, մերթ վարմանը պատճառում շտեմնված համարանկարությունը»։

Գրանք բուրբուխի անտեղի, անհիմն մեղադրանքներ են։ Գե Մանկտիսն անտեսում է այն կարևոր հանգամանքը, որ Գանտեն մեռել էր անցման ժամանակաշրջանի, էր զեղարվեստական մրտաժողովուրդներն արդեն չարժեքում էր զեղի ունայիցմ, բայց խմորման պրոցեսը զեռ չէր ավարտվել, միջնադարյան կրեմաժոտիկականն ու ունայիստականը իրար միահյուսված էին։ Գե Մանկտիսը, կորցնելով պատմական մոտեցման բանալին, էլնում է ուշ շրջանի ունայիզմի բուրբուղացած լափանիշներից, որի հետևանքով նրա աչքին «կեղծ պոետիկա», «զեղեցիկ սուտ» են երևում այն ամենը, ինչ

Դանտեի ու Լորա ժամանակի համար քնական և օրինայափ երևույթ էր:

Պատմական մտեցման ղեկավար ղվվար չէ նկատել, որ Դանտեի աշխարհայացքի հակասություններն ու երկվություններն առկա են եւս ևրա գեղարվեստական մտածողության մէջ: Եւրբին հակասություններով ու երկվությամբ «Աստվածային կատակերգություն» այնուամենայնիւ սրգանական միասնություն է: Այդ միասնության մէջ, պատկերների, ոճի, արտահայտչական եղանակների ամբողջության մէջ պետք է քննել Դանտեի գեղարվեստական բստեղծագործական մեթոդի պրոբլեմը:

«Աստվածային կատակերգության» էյակետը իր ժամանակի իրականությունն է, բայց գեղարվեստական ատաղձը տեսիլքն է: Թեալ իրականությունը բնկվում է միջուղարյան մտածողության միջոցով. պոեմի առարկան իրական կյանքն է, բայց երկիրը փոխադրված է հանգեծիալ աշխարհ, ամեն ինչ այնտեղ է կատարվում: Հերոսներն իրական մարդիկ են, բայց նկարագրության առարկան Լրանց հոգիներն են: Միշտ է, Լրանք բնկալվում են որպես իրական տեմեալորություններ, այնուամենայնիւ, կտավի վրա մարմիներ չէ. այլ հոգիներ, երկրայինը պարուրված է հոգեկանի մէջ: Դա լոկ նկարագրական ձն չէ, այլ մտածողության եղանակ:

Դանտեն ինքը մատնացույց է անում այդ կողմի վրա: Խույն նամակում եա ասում է, որ պոեմի իմաստը սովորական չէ: «Անհրաժեշտ է տվյալ գրվածքի ուղղակի նշանակությունը քննել առանձին, Լրա այլարանական նշանակությունը՝ առանձին: Ծթն էլենք միայն ուղղակի նշանակությունից, ապա գրվածքի սյունեն հոգիների վիճակն է մահից հետո՝ որպես այդպիսին, դի այդ հիման վրա և դրա շուրջն է ամբողջ գործողությունը գարգանում: Իսկ եթե գրվածքը դիտենք այլարանական իմաստի տեսակետից, Լրա առարկան մարդն է և ապա՝ եայած Լրա վարմունքներին՝ ինչպիսի արդարացի պատիվ է Լրան շնորհվում կամ ինչպիսի արժանի պատմի ենթարկվումս:

Ծթն վերն ասածին ալեկալցեններ այն սխալատիկական դատողությունները, այլարանական նկարագրությունները, հաճախ անվերժանելի խորհրդապատկերները, աստվածաբանական իդեալներն ու պատկերացումները, որոնցով, իրոք, ծանրաբեռնված է «Աստվածային կատակերգությունը», ապա Դանտեի գեղարվեստական ստեղծագործական մեթոդի նիշտ նկարագիրը կարելի է ձեականրպէլ այսպես. «Աստվածային կատակերգությամբ» եղրափակվում է միջնադարյան գեղարվեստական մշակույթը, Լրանով միաժամանակ սկսվում է Լոր ժամանակի գեղարվեստական մտածողությունը: Ա. Զիվեյնզովը նիշտ է ասում, որ Դանտեն սկանգնած է

երկու դարաշրջանների սահմանագլխին՝ տալով մեկի համադրություններ և լուսավորելով մյուսի նախապահը:

Նորի գրանորոմները՝ քննադատական ոգին, բանականության գովքը, հավատը յավի հաղթանակի հանդեպ, հետաքրքրությունը զնայի մարդը, նրա ներաշխարհը, քնությունը, մարդու կատարելագործման, հասարակական ներդաշխակության իդեալները պատում են միջնադարյան մտածողության կեղևը և նախապահ հարթում աշխարհիկ, ռեալիստական, հումանիստական գրականության համար:

Սա է Դանտեի անմահության զագտնիքը:

Յ Ր Ա Ն Զ Ե Ս Կ Ո Պ Ե Տ Ր Ա Ր Կ Ա

Կյանքը

Ֆրանչեսկա Պետրարկան ծնվել է 1304 թ. հուլիսի 20-ին (հին տոմարով): Հայրը փաստաբան էր, հիանալի տիրապետում էր լատիներենին, եղել էր Դանտեի մտերիմը, քաղաքական համախոհը, «Սենթի» (գուելֆների) կուսակցության հաղթանակից հետո, 1302 թվականին, Դանտեի հետ արտաքսվել է Ֆյորենցիայից:

1312 թվականին Պետրարկայի ծնողները փոխադրվում են Ալֆինյոն՝ պապի աթոռանիստ քաղաքը: Պատանի Պետրարկան յուր տարի սովորում է տեղական դպրոցում, հետո ուսումնասիրում է իրավաբանություն՝ յուր տարի Մոնպելիեում, երեք տարի Բոլոնիայում: Պետրարկային փաստաբանի փառքը չէր գրավում: Նրա սիրած աշխարհը գեղարվեստական գրականությունն էր. իրեն ամբողջապես նվիրել էր դասական հնադարի գրողների և ժամանակակից բանաստեղծների ընթերցանությանը: Հայրը, զայրացած, որ եկամտաբեր պաշտոնն ու ապահով ապագան մի կողմ թողած, Ֆրանչեսկոն ռանգուտա գործով է զբաղվում, մի օր նրա գրքերը հավաքում, կրակն է նետում: Բայց հետո շատ զգչում է, տեսնելով տղայի լացն ու կակիժը և խղճալով նրան, հրի ճարակից փրկում է իրեն: Գիրք՝ ծիցերոնի ճառերը և Վիրգիլիոսի մի հատորյակը: Այդ գրողները Պետրարկայի հոգեւոր կյանքի ուղեկիցներն էին, նրանց անունները միշտ հիշատակվում են նրա գրվածքներում:

1326 թվականին, ծնողների մահից հետո, եա վերադառնում

է Ամփնյան: Բայց քանի որ ապրուստի միջոցներ չունեք, բնորոշում է Հոգեորականի կոչում:

Կյանքի իրական նախադրությունը Պետրարկային առաջին անգամ տվել է Ամփնյանը: Այստեղ նա տեսնում է՝ ցոփ կյանք, անառակություն, կեր ու խում, պաշտոնների վաճառք և այլն: Պետրարկան արդեն ձևավորվել էր որպես Հումանիստական իդեալներով համակված բանաստեղծ և, հասկանալի է, այն ամենը, ինչ տեսնում էր պապական միջավայրում, չէր կարող զգվանք ու վերդրվույթ լսողացնել: Երա մեղ: Նա բննադատական աուր խոսքեր է ասել պապական աթոռանիստ քաղաքում տիրող բարքերի մասին. Ամփնյանը համարել է բամենազարչելի քաղաք, ընդ Բաբելոն, սգալանանությունների քույն, լի ամեն տեսակ չարիքներով, ինչպիսիք միայն կարող են աշխարհում գոյություն ունենալ: Նրա ներշարաններում կույանքն ու ժերունիները անձնատուր են լինում ցոփությունների, իսկ նրանց մեղանկում կանգնած է Բենեդիկտուզը՝ մուշտակներով, հրավատությանը ու հայելիներով... Խաթնությունների սգախ, գաժան բանտ, որտեղ քարին կործանվում է, որտեղ միայն տիրում է յարք, ապրողների համար գոժիք, բն:աքաղց Բաբելոնն աստծո բարկությանը այնպես է ծանրաբեռնվել ամոթալի ու հանցավոր մուշտակներով, որ արդեն սկսում է պայթել:

Ընտազայում Պետրարկային զանազան պաշտոններ են առաջարկել, պատվով ու փառքով շրջապատել: Նա չալն կաղերի մեղ է եղել աշխարհիկ ու Հոգեոր բարձրաստիճան մարզկանց Հետ, մասնակցել է քաղաքական իրադարձություններին: Բայց նա զր:ի մարդ էր, նրա իսկական կոչումը գրականությունն էր, և միևն զմեռ նա հավատարիմ մնաց իր կոչմանն ու փայլալատ իդեալներին: Նրա գերագույն հանույքը ստեղծագործական աշխատանքն էր, «Իմ գրի:ր կդադարի գործելուց միայն այն ժամանակ, երբ ես այլևս չեմ լինի»,— ասում էր նա: Ուստի միշտ նրազում էր խաղաղ կյանք, Հոգեկան անզորք, մի խուլ անկյուն, որտեղ կարող է ամբողջապես եվիրվել սիրած գործին:

1337 թ. նա փոխադրվում է Սորդ հրաշալի աղբյուրի (որչոր աղբյուրների թաղուհին, — ասում է Պետրարկան) հովտում գտնվող Վոկլուոզ գյուղը: «Ըմայվելով այդ վայրով, ես այնտեղ փոխադրվելի իմ սիրելի գրքերի հետ: Այստեղ Պետրարկան չորս տարի ապրել է մենավոր կյանքով, գրակիցներից ու պաշտոնակիցներից կտրված, Ամփնյանի ախտերից հետո: Նրա ամենորյա շրջապատը եղել են պտոավ աղախիներ, երկու ծառաները, մեկ էլ իր հավատարիմ շուկը, որի հետ միշտ զրոսնում էր շրջակա լեռներում, իսկ ամենորյա գրազմուկն էին՝ գրական աշխատանքը և փոքրիկ հոգամասի մշակումը:

Իսկ ազատարարի ոգու յուրատեսակ փախուստ էր ժամանակակից հասարակությանը: Պետրարկան խոստովանել է, որ երկար տարիների թափառումների և գյուղական խուլ անկյունում մեկուսանալու միակ եզրատակը ունիշտ եղել է ազատության... Թող ինձանից վերցնեն այն բոլորը, ինչ ես ունեմ, թող մեռնեմ մեռել, ինչպես մեզիկ էմ, բայց իմ հոգուն թող խաղաղության ու անգործ առնե, և ես ինչ կ'ամարեմ մահկանացուներից ամենահարուստը: Պատահական չէ, որ ես այդ հրաշայի անկյունը մի առանձին ընթերցումս է եղել իր բանաստեղծություններում, միշտ հիշատակել իր եամականում և այլ գրվածքներում:

Մի տեղ Պետրարկան գրում է. «Այստեղ չկան ո՛չ ինքնահավան իշխաններ ու ամբարտաւան քաղաքացիներ, ո՛չ բամբաստան լար լեզուներ, ո՛չ կուսակցական կրքեր ու քաղաքական խռովություններ, ո՛չ հիշ ու ազմուկ, ո՛չ եախանն, ո՛չ էլ ազնվազարմ մեծամիտ մարդկանց ապարանքների չեմքերը մաշկուտ անհրամիշտություն, ընդհակառակը, այստեղ խաղաղություն է, ուրախություն, զեղքական պարզություն ու անմիջականություն, այստեղ ոչ ոք մեզմ է, հողը՝ թեթև, գաշտերը՝ արևոտ, առվակները՝ չիկել, անտառը՝ սափերախիտ»:

Այստեղ են անցել նրա գրական գործունեության թեզմեզոր տարիները: Իր ինքնակենսագրության մեջ՝ «Ծրանայցիակ Պետրարկայից» սղջույն սերեղինե եամակում, որտեղից արդեն մի քանի քաղվածքներ արվեց: Պետրարկան գրում է. «Այստեղ են կա՛մ զբոսնել, կա՛մ հաջգնել, կա՛մ սկսվել իմ հրատարակած գրեթե բոլոր երկերը. — իսկ գրանք այնքան շատ էին, որ մի քանիսը մինչև հիմա էլ զբաղեցնում ու անհանգստացնում են ինձ: Եստ գործեր, որտեղ հաջյումը թվում էր հեշտ, իսկ իրականացումը՝ զմեարին, ես թողնեի: Այստեղ հենց տեղի թնույթն ինձ միտք ենընդելեց հովհերգական երգ, անտառային պոեմ հորինելու: Այստեղ է զբոսնել և սեմքրեկատ պոեմը, որի հեռագիր հատվածներն արագությամբ տարածվել են:

Պետրարկայի գրական գործունեությունն սկսվել է XIV դարի քանակական թվականներին: Երեսնական թվականներին նրա անունն արդեն տարածվել էր Իտալիայում ու եվրոպական երկրներում: «Սեմքրեկատ պոեմը» նրան շունդայից համբավ է քերում:

1340 թվականին Պետրարկան երկու հրավեր է ստանում՝ ճակատը պտակով զարդարելու համար, մեկը Փարիզի համալսարանից, մյուսը Հռոմի սենատից: Պետրարկան ընտրում է վերջինը: 1341 թվականի ապրիլի 8-ի կիրակի օրը, Հռոմի հին Կապիտոլիումում, երաժշտական փողերի հանդիսավոր ելագի և հակայական քաղմության հրվաղքին հիշերի ու ժափերի տակ, սենատոր Փրոն

Յեղյա Անգղիյարայի ձեռքից պոետն ընդունում է զափնեպսակը: Պետրարկան եոր ժամանակի առաջին թանառեղծն է, որ արժանացել է այդ պատվին: Մինևույն ժամանակ սենատի սրույժամբ Պետրարկային արժում է Հռոմի քաղաքացու կոչում:

Պետրարկան չքաղապատված էր յանեղմած պատվով ու յուրով: Ինքնակենսագրական նամակում նա Համեստորեն խոստովանում է, սիջիանեների ու թազափորեների քարեհանությամբ ու ալեվական ժարդիկաց քարեկամությամբ նա աշխտեւ էի չքաղապատված, որ զա եույնիսկ նախանն էր չարժում... Իմ ժամանակի մեծագույն թագակիրները սիրելի ու հարգելի են ինձ... Երանցից մի քանիսի հետ նա պահել էր ինձ աշխտեւ, ինչպես երանք ինձ հետ, երանց քարեր զիրեն ինձ պատճառել է միայն շատ գլուրություններ, քայց ոչ երբեք, անգամ եփազազույն՝ Խաներույթ: Սակայն երանցից շատերից, ինձից շատ սիրվածներից նա հեռացաւ: Ազատության քնածին սերն իմ մեջ ախրան ուժեղ է եղել, որ նա բոլոր քանքերով խուսափել է երանցից, որոնց միայն անուսն անգամ հակառակ է թվացել այդ ազատությանը:

Գերմանական կայսրը, Հռոմի պապը, Իտալիայի թագավորները, իշխանները, կարգիկայները, Հանրապետական քաղաքները, մեծահարուստ և քարերատիազու քնտանիքները երան հրավիրում էին իրենց մաս: Բայց մեծ պատիվ էին Համարում երան ծանոթ լինելը: Անգամ թագավորական պալատներից երան հրավիրել էին ուղարկում, մեկը մյուսի ետեից պատկառելի պատգիրաչություններ առարում երա մաս, եկամտաւեր պաշտուներ, տխրողուներ, եփերներ, կալվածքներ առաջարկում: Բայց քաղաքի հյուրն էր: Արեցո քաղաքի այն տունը, որտեղ ծնվել է Պետրարկան, կատարյալ ուխտավայր էր զարմել, այցի էին գալիս Իտալիայի զանազան ժայրերից, եփրպական երկրներից:

Գրականության պատմաբանները շատ են ընդգծում Պետրարկայի փառասիրական ծարավը: Մ. Գերշենզոնը խիստ եփաստացեւող խոսքեր է ասում: Մ. Փասպարին գրում է, սերա այս չքանի Լգտումների ու մտորումների երկու ամենազգեսավոր զսպանակները եղել են փառքի ծարավը և բուն սերքս:

Պետրարկան, անշուշտ, մտերմական և պաշտոնական կապեր է ունեցել թագավորների, իշխանական տների հետ, կայսեր, Հռոմի պապերի, կարգիկայների հետ, մասնավորապես կարգիկայ Ջիովանի Կոլոնեսչի, որա եղբայր, մեծահարուստ Յակուպո Կոլոնեսչի, նեապոլի թագավոր Ռոբերտո Անժուացու հետ, որին նա Համարում էր «մեծ թագավոր և փիլիսոփա, եույնքան փառավոր իր գիտությամբ, որքան և կառավարությամբ»: Պետր վայելել է երանց մեկնասական օգնությունը և առատության եղբայրից հասող քարեր:

ներս Այնուամենայնիվ, ո՛չ պաշտոններն ու փառքը, ո՛չ հրազիր-ներն տարափն ու եզիրները երան լին շլացրին, լին եզակեցրին երա ինքնաբույնությունը, մանավանդ երբեք լին կարելի սիրած գործից՝ ստեղծագործական աշխատանքից:

Շիրանազան հանրագետությունը ետ է վերադարձնում Պե-րսիայի մեղեքներից բռնազրազած գույքը և Զոփանի Բոկայոյին երա մոտ ուզարկում խնդրելու, որ հայրենի քաղաք վերադառնա, ետրաքաց համայնարանում ուղած ամբիոնն ընտրի, ցանկացած դա-սախտությունները կարգա: Պատասխանը նշել է քաջասական:

Պետրարկան ոչ մի տեղ երկար չի մնացել, մի քանի անգամ հանապարհորդել է Ֆրանսիայում, Շվեդերիայում, Գերմանիայում, տրոհված Իտալիայի գանազան վայրերում, շարունակ տեղափոխ-վել է մի իշխանությունից մյուսը, մի քաղաքից մյուսը: Ամենուրեք երան բեղունել են շուրճ, այցելությունները քաղամամարդ հանդի-սավոր ցույցերի են վերածվել:

Զգվելով պաշտոնական միջավայրից, 1353 թվականին ետ մեկ-ընգմիշտ թաղում է Ամինյոնը, իր կյանքի վերջին քան տարին անցկացնում՝ սկզբում Վենետիկում, հետո Նեապոլում, վերջում Պադուայում, որտեղ և 1374 թվականի հուլիսի 18-ին կնքում է իր մահկանացուն:

Գիտական գործունեությունը

Իտալական գրականության պատմաբան Ա. Գաուպրինն առում է՝ Գաունի իշխում էր XIV դարի վրա: Երբ ծանոթանում ենք Պե-րսիայի և Բոկայոյի գրական ժառանգությանը, ապա չենք կարող այդ մտքին չամանակել: Գաունի ազանդույթները երկուսի հա-մար պարարտ հոգ լին: Սակայն Բոկայոն և Պետրարկան տարբեր որակներ են, յուրաքանչյուրն իր հանապարհ է անցնել, Եթե Բոկա-յոն իրոք իտալական Վերածնության հիմնադիրն է և ամբողջապես պատկանում է նոր շարժմանը, ապա եույնը չի կարելի անվերապա-հորեն անել Պետրարկայի մասին:

Պետրարկային համարել են առաջին ժամանակակից մտղը, Պատմական տեսակետից դա ճիշտ է: Բայց երա վրա էլ ծանր երա-տած էր միջնադարյան բնոր: Պետրարկայի աշխարհայացքը, մտա-ծելակերպը հակասական են: Քնարական պոեզիան Պետրարկայի գրական ժառանգության մի մասն է, որին ճիշտ քաջատրություն տալու համար անհրաժեշտ է գեթ համառոտակի կանց առնել երա փիլիսոփայական, քաղաքագիտական հայացքների վրա:

Պետրարկան գիտնական էր, մտածող և բանաստեղծ: Գրակա-նության պատմագիրներից ոմանք հատուկ ընդգծում են երա գի-
24

առկան ետադարանության նշանակությունը, Իրոք, առաջին անգամ
երա ձեռքով կատարվեց զասական Շաղարի գրականության վե-
տանկությունը: Հին հունական և հռոմեական գրողների ընթերցանեց
ուսումնասիրությունը, երանց ավանդույթների պատագործումը Պե-
տարկայի միջոցով մեկընդմիջտ հաստատվեց ետ գրական շար-
ման մեջ և վերանկության համար գրական գրոշ դարձավ:

Պետարկայի համար իդեալականը հին հռոմեական գրա-
կությունն էր. զասական կատարելատիպ նմուշները՝ Յիցերոն և
Վիրգիլիոսը: Առաջինին ևս համարում էր իր հայրը, երկրորդին՝ իր
նշույթը: Հատկապես սրանց էր Պետարկան նմանվում, սրանց
գրվածքներով զասական յարտիներն սովորում, երանցից վերցնում
արտահայտական եզանակներ, ձևեր, ոճական Շաբերը: Մոտ-
վին Պետարկան միշտ իրեն զգում էր զասական Շաղարի գրող-
ների հետ, երանց մեջ նմանակներ էր գրում հռոմեական, Վիրգիլի-
ոսին, Սենեկային, Հորացիոսին, Ագրիպուս Փալլոսին, Լիվիոսին,
Քվինտիլիանոսին, գրուցում երանց հետ, խորհրդածություններ ա-
նում, հարցեր տալիս, որպես թե երանք իր կենդանի ժամանակա-
կիցները լինեին: Բայց զեպրերում երանցից մեջերումներ էր ա-
նում, թեմբո խոսքեր, իմաստուն մտքեր բերում, երանց հեղինա-
կությունը դիմում՝ իր դիտողությունները հիմնավորելու համար:

Ճանապարհորդությունների ժամանակ պոետը որոնում էր հին
գրողների ձեռագրերը, անձամբ հայտնագործել է հին հռոմեական
գրողների մեկն այդ անհայտ մի շարք գրվածքներ, Գրամանդական
կյուսիքն քաղաքում՝ Յիցերոսի երկու ճառը, Վերոնայում՝ հին հո-
մեական գրողների նամակները: Զյուրիկցիայից երան սպարելում
են մի հին ձեռագիր, որը, ինչպես պարզվում է, Քվինտիլիանոսի
միակ մեկ հասած աշխատությունն է ճարտասանական արվեստի
մասին:

Պետարկան ջանադիր ուսումնասիրում էր զասական Շաղա-
րի պատմաբաններին, փիլիսոփաներին, գրողներին: Այդ երա հա-
մար հանապազորա սեուեց էր: Զրանսիայում, Անգլիայում, Իտա-
լիայում, իտալական զանազան բնակավայրերում ապրող իր գր-
չակից բարեկամներին նամակներ էր գրում՝ խնդրելով որոնել հին
գրողների ձեռագրերը և իրեն ուղարկել: Հայտնագործված ձեռագր-
րից պահում էր որպես սրբազան մասունք, հետազոտում էր,
մեկնաբանում, ճանթագրություններ գրում: Գասական Շաղարով
հափշտակվելն ախրան ուժեղ էր, որ իր մի քանի բնկերներին և
բարեկամներին վերականգնել է հին հռոմեական նշանավոր մարդ-
կանց տեսներով:

Գասական Շաղարով այդքան ուժեղ հետաքրքրվելը, գիտա-
կան և ուսումնասանական նպատակներից բացի, ուրիշ մղում ևս ա-

ներս Պետրարկան միայն Ալֆինյանում տիրող բարքերից չէր դժգոհ, այլևս թեզաներապես ժամանակի իրականությունից, նա ցավում էր, որ ապրում է ազդամեկի ժամանակաշրջանում և ոչ թե Հերոսական ժամանակի մեծ մարդկանց շրջապատում: Գտնում էր, որ Հին դարերի Հերոսական ոգու, ուժեղ քննադատությունների ու հաջքենասիրական սխառների փոխարեն իրեն բաժին է մնացել մի ազդամեկի իրականություն, որ ոչնորության համար թիչ բան է առաջիս Ուրեմն՝ զնայի անտիկ աշխարհը մոռովին փոխադրվելը ևս ժամանակակից տխուր իրականությունից վերանայու յուրատեսակ միջոց էր:

Պետրարկայի գիտական աշխատությունները վերաբերում են դասական հնագրի գրողներին, գործարկներին ու բազարական գործիչներին: Հեմեական աշխատությունը՝ «նշանավոր մարդկանց մասին» գիրքն է: Պյուտարբուսի «Համեմատական կենսագրություններ» նմանազույցամբ գրված այդ երկում Պետրարկան պատմում է Ալեքսանդր Մակեդոնացու, Պյուրոսի, Հաննիբալի, Հուլիոս Կեսարի, Հին Հռոմեական ուրիշ նշանավոր մարդկանց Հերոսական գործերի մասին:

Նյութը բազմա է Հին Հռոմեական պատմաբաններին, մեծ մասամբ Տիտուս Լիվիուսի աշխատություններից: Պետրարկան, իհարկե, պատմաբան չէր, սովորական կենսագրություններ տալու կամ պատմական իրադարձությունները մանրամասն շարադրելու միտք չուներ: Աշխատությունը բարոյախոսական-գաղափարակցական միտում ունի: Վերակենդանացնել Հին Հռոմի փառքի, ուժի, հզորության պատկերները, ժամանակակից սերնդի սրտերում յերմացնել Հին աշխարհի մեծ մարդկանց հիշատակը, որպես նմանվելու արժանի հիշատակներ, ևս ենթյն:ումների ու սխառների ազդյուր՝ սա է եղել Պետրարկայի նպատակը:

Մյուս աշխատությունը «Հիշարժան բաների մասին» ժողովածուն է, որ բաղկացած է պատմական իրադարձությունների նկարագրություններից, Հին գրողների երկերից արված մեջբերումներից, նշանավոր խառնաչիւրների, այդ թվում և Գաեանի մասին Հուլիոս վանդություններից, ժողովածուում տեղ են գտել թևավոր խոսքեր, սրամիտ արտահայտություններ, ասացվածքներ, անեկդոտներ: Այս վերջինները, որոնք գիտվում են որպես Պոլյո Բրայուլիի Ֆալցետիների նախատիպեր, հանդիսանում են ժողովածուի ուշադրաժ շնորհ, որոնց, գծրախառաբար, թիւ տեղ է հատկացվել:

Պետրարկայի շահագրգռությունները բազմազան են, բայց, ինչպես ինքն է ասել, իր սրտին շատ մոտ են եղել երկու բնագավառ՝ «բարոյական փոխադարձությունը և պոեզիան»: Հետո ավելացնում է՝ «ժամանակի ընթացում ևս անտարբեր դարձա, տարվելով սքրբազան գիտությամբ, որ սկզբում արհամարհում էիս:

Իրաք, Հետագայում պոեզիայից և պատմագիտական ուսումնասիրություններից Պետրարկան անցնում է փիլիսոփայական հարցերին: Քառասունական-հիսունական թվականներին դրում է իր Հիմնական փիլիսոփայական աշխատությունները՝ «Աշխարհն արհամարհելու մասին» (1342), «Անկուսացված կյանքի մասին» (1346), «Վանական պարսպ ժամանակի մասին» (1347), «Ոնդանկություն և զմքախտություն դեմ միջոցների մասին» (1350):

Խնդիրը լուրջ այն չէ, որ Հետաքրքրությունների առարկան աստիճանաբար փոխվել է: Դա արտաբերել կոդմն է: Պոետի հոգևոր կյանքում էական փոփոխություններ են կատարվել: Փիլիսոփայական աշխատությունները Պետրարկայի աշխարհայացքի նոր կոդմներ են երևան հանում: Այժմ առաջ ամբողջապես տրվել էր դասական հնագրքի գրողների ուսումնասիրությանը, Հիմա դրադվում է աստվածաբանությանը, որ, ինչպես ինքն է խոստովանում, առաջ բոլորովին արհամարհել է:

Այժմ նախորդ գրվածքների առարկան դասական հնագրքն էր, ապա փիլիսոփայական աշխատություններում մուտք է գործում միջնադարյան մտածողությունը, որը Պետրարկային կանգնեցնում է անյուժեղի հակասությունների առաջ: Ամենինի յհրամարվելով հումանիստական տենդերից, սկսում է երկյուղածությամբ ձեռք գալ հղանկեցական քաղաքականության առաջ, զոգաբանում է վանական մեկուսացված կյանքը, բարոյ է կարդում աշխարհի ռեալություն մասին, զգուշացնում է զայնակղություններից, Հիշեցնում, որ աշխարհում ամեն բան անցավոր է, մարդու նակատագիրը հեղհեղուկ է, երկրային վայելքները խանգարում են երկնային երանության հասնելուն և այլն:

«Աֆրիկա»

Պետրարկայի զեղարվեստական ստեղծագործության քուռն չրչանք վերաբերում է XIV դարի երեսնական-քառասնական թվականներին: Թեև նա իր փիլիսոփայական աշխատություններին մեծ նշանակություն էր վերագրում, սակայն նրա զեղարվեստական հանձարի ամենաուժեղ կոդմը պոեմական զգացմունքն էր:

Ի տարբերություն Դանտեի «Աստվածային կատակերգության», Պետրարկայի զեղարվեստական գրվածքներում համապարփակ խնդիրներ չեն արծարծվում: Ցուրաքանչյուր գրվածքի չրչանակները որոշակի են, յուրաքանչյուրում մի առանձին թեմա է մշակվում:

Վերցնենք «Աֆրիկան» (1338—1342), որ պոեմը համարել է ազգային հերոսական պոեմ, նոր էպոս: Գրված է Վիրգիլիոսի «Է-

եկականին նմանողությամբ: Քննան վերջերի է Տիտուս Լիվիուսի պատմությունից: Կլիավոր Հերոսը ավագ Աջիպոն Աֆրիկացին է: Պետրարկան փառաբանում է նրա բազադործություններն ու փառավոր հաղթանակը Լոռմի ահաբեկ: Ժրջակցի՝ Կարթագենի դեմ: Պոետը մեծ մասամբ հանդես է գալիս որպես պատմաբան, վերարտադրելով տարբեր աղբյուրներից բազած ավյալները: Հերոսական զնպքերի պատկերներին, գործողությամբ շարունակ ուղեկցում են բարոյախոսական գաղաղություններ, խրատներ: Իրական զնպքերի նկարագրություններին միգամտում են մտացածին տեսիլներ, պատմական գուպահոներ են անցկացվում հին Լոռմի ու մամանակակից Բուսիայի միջև:

ժամանակակիցները ռևիքրիկան շատ բարձր են գնահատել: սակայն պոեմը գեղարվեստական տեսակետից շատ պակասավոր կողմեր ունի: Հաս գույները պակասում են, գլխավոր Հերոսները հանդես են գալիս որպես բարձր առարկեությունների վերացական մարմնավորումներ: Համախափ չեզոմները, բարոյախոսական գաղաղություններն ու խրատական քարոզները հեռացնում են բուն նյութից և խախտում կառուցվածքի միասնությունը: Ամեն ինչից երևում է, որ բանաստեղծին հետաքրքրում է մերկ պատմությունը, քան պոետական կողմը: Համախա բանաստեղծն իր տեղը գիշում է պատմաբանին և քարոզչին, որի համար պոեզիան միայն օժանդակ միջոց է ծառայում պատմական զնպքերը վերարտադրելու, իր մտքերն ու նպատակները յափածա շարադրելու համար:

Եզուն վերամբարն է, Լոռոմ, պատկերներով ու ճարտասանական չեղտերով համեմված: Հատ ամենայնի ռևիքրիկայիս գեղարվեստական փայլն զգացվում է այն հատվածներում, որտեղ պոոթկում է քնարական հույզը (Պետրարկայի պոետական տաղանդի առավել ուժեղ գիծը), որտեղ նկարագրված են մարդկային ճակատագրեր, բնական զգացմուրներ, մանավանդ՝ սիրային հափշտակություններ ու տվայտանքներ:

Պետրարկային հուզել է ոչ թե պոետական կողմը, այլ գործնական նպատակը: ռևիքրիկայիս սյուժետային առանցքը հին Լոռմի փառքն ու անկումն է: Բանաստեղծը ողեղիչված երգում է Լոռմի երթմնի հղորությունն ու վեհությունը և վշտով նկարագրում նրա անկումը, ժամանակակից Բուսիայի թշվառ դրությունը: Հեղինակի հղացմամբ այդ միտումը պետք է գործնական նշանակություն ունենա: Պետրարկան հայրենասեր գրող էր, ժամանակակից Բուսիայի ճակատագրից եղել է նրա հոգսերի մշտական առարկան: Նա տեսնում էր միասնական Բուսիյա, հին հոռմնական հանրապետական կարգով, երթմնի հղորությամբ ու փառքով: Այդ է ռևիքրիկան պոեմի միտումը:

Պետրարկայի քաղաքական գործունեությունը միևնույն նպատակն է ունեցել: Մեծագույն շարիքը եւս համարում էր երկրի տրոհվածությունը, ներքին պառակտումները:

1347 թվին Կոլա դի Ռիենցույի պետավարությամբ Հռոմում տեղի է ունենում հակաազատական ապստամբություն, որ տապալում է քանազանական կարգը: Ռիենցուն իրեն հայտարարում է ժողովրդական տիրություն, հին Հռոմի օրինակով ստեղծում է ազատ հանրապետություն, հաշվհեարդար տեսնելով ազնվականության հետ: Պետրարկան ոգևորվում է, Հռոմի ապստամբությունը դիտում է որպես Բուալիայի միասնության և երբեմնի փառքի վերականգնման խոստումնալից սկիզբ, բանաստեղծական ուղերձներ ու երաժաններ է հղում Կոլա դի Ռիենցույին, պաշտպանում նրա գործը, պահանջում՝ փչրել տիրակալների լուծը, ոգեշնչված փառաբանում է ժողովրդական տիրությունին, նրան համեմատում է Ռոմուլի և Կամիլի հետ, համարելով հայրենիքին ազատություն քերոզ մի նոր Որոտոտ: Այդպիսի բովանդակություն ունեն սե՛մ Բուալիաս, ռժարժք ոգիս բանաստեղծությունները: Բառե՛ր ոգին Ռիենցույի քաղաքացիական արիության բանաստեղծական պատկերն է:

Պետրարկայի մյուս գեղարվեստական գործերն են՝ Վիրգիլիոսի հովվերգությունների նմանությամբ գրված 12 էկլոգները և ռեամաներ առանց հասցեիս երեք գրքերից բաղկացած յափածո երկը:

Քեն էկլոգներում արտացոլված են գեղջկական իդիլիան, հովիվների կյանքը, բայց Պետրարկան հաճատարիմ չի մնացել հովվերգական ժանրի կանոններին: Երբեմն ուղղակի, հաճախ այլաբանական եղանակով նկարագրում է ժամանակակից զեպրեր ու զեմբեր, ետից անդրադառնում Կոլա դի Ռիենցույին, քննադատության ենթարկում ազնվականությանը, Նեապոլի թագավորական պալատում տիրող բարքերը, պապին, Ավինյոնում տիրող բարքերը:

Րեամաններ առանց հասցեիս գրվածքում իշխող տեղ են գրավում բարոյախոսական խրատները, փիլիսոփայական դատադրությունները, խորհրդածությունները գրական և այլ խնդիրների մասին: Երկու գրվածքներում մեծ տեղ է գրավում բանաստեղծի անձը, հանդիպում են ինքնախոստովանություններ, սիրո տանջանքներից, սրտի հանապազորյա մորմոքներից, ինչպես և բնության գեղատեսիլ նկարագրություններ: Այս վերջիններում է փայլատակում Պետրարկայի պոետական տաղանդը:

Սրանք լիարժեք գեղարվեստական գործեր չեն: Բոլոր զեպրերում բանաստեղծական ձևն ոգտագործվում են ավելի շուտ քաղաքական, բարոյախոսական դատադրություններ, գիտական, փիլիսոփայական մտքեր ու տեսակետներ յափածո շարադրելու, քան պոե-

տական բովանդակութիւնն արտահայտելու համար, Պետրարկան յի թաքցնում, որ պոետական խոսքը օժանդակ ան է. «Պոետիան ինձ համար մեացել է որպէս զարդավորման միջոց».— գրում է նա:

Այստեղ անհրաժեշտ է նշել երկու բան:

Առաջին.— Պետրարկան «Աֆրիկա» պոեմն էր համարում իրեն փառք ու անմահութիւնն բերող գործ: Մենք արժէք էր վերագրում և փիլիսոփայական աշխատութիւններին, դրանք համարելով իր գրական գործունեութիւնն պսակը: «Հասարակ ժողովրդական» լեզվով գրած սիրային իր երգերը համարում էր ոչ յիարժեք արվեստ:

Երկրորդ.— «Աֆրիկան», գեղարվեստական նամականիւն, լեզուողները, պատմագիտական և փիլիսոփայական աշխատութիւնները գրված են յատիներեն լեզվով: Պետրարկան այն համոզմանն էր, որ իսկական գրական, օրինակելի, բաղմահարուստ, մկուռ լեզուն յատիներենն է: Ժամանակակից իտալիերներ, որով Դանտեն գրել է «Ենոր կյանքը», «Անտվածային կատակերգութիւնը», «Երեւոյսքը» գեղարվեստական յուրջ արձակի, բարձր պոետիայի լեզու չէր համարում: Նա գտնում էր, որ ժողովրդական լեզուն մեն մարեր ու բաղմազան զգացմունքներ արտահայտելու ընդունակ չէ:

Ժամանակը հերքեց թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը: Պետրարկայի պատմագիտական և փիլիսոփայական աշխատութիւնները երկար չապրեցին, երանց արժէքը դարաշրջանի հետ անցաւ: Լատիներենն այդպէս էլ համաիտայական լեզու չդարձաւ, իսկ «Աֆրիկա» պոեմը, որով պոետն այնքան ոգեւորված էր, թե՛ն հեղինակի նակատը զարդարեց զափեկպսակով, բայց չուտով մոռացութիւն մատնեց:

Իսկական փառք ու անմահութիւնն բերեցին ժամանակակից իտալերեն լեզվով գրված սիրերգերը (սոնետները), որոնք դարերի միջով անցնելով՝ հասել են մեզ, պահպանել իրենց թարմութիւնն ու պատմական նշանակութիւնը, գեղարվեստական բազմականութիւնն պատմաութիւնով այսօրվա սերունդներին:

«Երգերի գիրք»

Սոնետներ Եփրոված Լատալի կյանին

Պետրարկայի գրական ժառանգութիւնն ամենից արժեքավոր բաժինը սիրերգերն են՝ սոնետներն ու կանցոնները: Սոնետի ժանրը նա այնպիսի կատարելութիւն հասցրեց, որ հետագա ժամանակների անվանի բանաստեղծների համար նմանողութիւնն օրինակելի նմուշ էր և մինչև հիմա ապրում է որպէս պոետական կենսունակ մեծ Ազգեցութիւնն այնքան ուժեղ էր, որ Իտալիայում, Ֆրանսիայում, Անգլիայում, Իսպանիայում առաջացաւ պետարկիստների զարդ:

Պետարական անձնական յիշիկայի Հիմնադիրն է և առաջին խոշոր ենթակայացուցիչը եվրոպական գրականության մեջ:

Մարզկալէն անհատը երա համար ինքնուրույն արժեք է ենթակայացեալ, անկախ ծագման, գիրքի, հարստութեան: Շնթանայով Դանտեի գեան ճանապարհով, ես ես գտեալ եմ, որ բարբոսը միշտ միեւնոյն գոյնն ունիւ, բարձունքը մարդու ստորին ծագումից չի կորչում և չի ետեմտեում, միայն թէ իր կյանքով գրան արժանի չլինի, իսկական ազնւութիւնը միայն առաքիւնութիւնից է ծնունդ առեալ:

Պետարական Հումանիստական արամադրութիւններն ազնւի ուժեղ և ազնւի յիսկատար արտահայտիչ են երա անձնակերպում, որոնք ոչ միայն բանաստեղծի ապրումների ու ենթին ցափաղին պայքարի թարգմանն են, այլև ժամանակի հասարակական հոգեբանութեան արտացոլումն են:

Մտեաներն ու կանցեաները գրված են XIV դարի երեսնական-Հիսնական թվականներին: Հիսնական թվականների վերջերին բանաստեղծը բոլորը հափառել է մի ժողովածուի՝ մեկ և վերնագրել՝ «Կանցեաներն», այսինքն՝ «Երգերի գիրք»: Այստեղ ամփոփված են 317 անձն, 29 կանցն և քնարական ժանրի ուրիշ գործեր՝ սեռաբաներ, բալլադներ, մազրիկայներ:

Դա բոլոր կրքերով և հուզերով յի պոեզիա է, այլովոյ ու տանջովոյ հոգու պոետական պատմութիւն: Բացառութեամբ գանազան թեմաներով գրան մի բանի գործերի, բոլորի Հիմքում բանաստեղծի անձն է, բոլորի առարկան սերն է, բոլորում հառեալ է առափառային մազեանայի՝ Լատուայի հմայիլ կերպարը, բոլորը երգիքով են Լատուային: Երգիչն ինքն ամբողջապէս եփրված է երան, երանով է ապրում, իր Լութեան բոլոր խորքերում երա պատկերն է կրում:

Պետարական «Երգերի գիրքը» սիրո ոգեշնչված գովք է: Մերք փառաբանում է որպէս ուժեղ, զեղեցիկ, անհաղթահարելի զգացմունք:

«Անային անգամ, երբ եայեցի քո այրերին, ես դարձա, օ՛ սիրունի, երանց կայանափորը, գերին»: Միրո կրակն ուժեղ է, այրում է, և ես երկնային թագափորին աղայում է՝ փրկել տանջող կրակից, ազատել սիրո ամենակույ ցանցից, վերադարձնել առաջին ուրախ կյանքն ու անեղ որերը: Բայց դարձն այլևս անհասին է: Փորձում է թաքնուել, մոռանալ, փախել որ ու գիշեր հետապնդող երա պատկերից, բայց չի գտնում մի անկյուն, որտեղ ազատփի սիրո հմայիլ ուժից: Միրո զգացմունքը բացել է երբանկութեան յուսափոր գուռը, կյանքը եր իմաստ է ստացել, աշխարհը, բնութիւնը երա շնորհիվ զեղեցկացել են:

«Անշխարհն արամարհելու մասին աշխատության մէջ Ամգուստինոսը խորհուրդ էր տալիս սիրել Հոգեւորը, երկնայինը, Պետրարիան պատասխանում է՝ Լատուրայից բացի ուրիշ ոչինչ սիրել չի կարող. «Իմ Հոգին սովորել է երանով Հմայվել, իմ այրերը սովորել են միայն երան եայել և այն ամենը, ինչ եւ չէ, ինչում երան չեմ տեսնում. ինձ թվում է սգեղ ու զմոյշ, որին յսիրել չեմ կարող»։ Երանից հրամարդել, կենդանակէ՛ վերջ, եւ կորած եմ»։

Բանաստեղծը հափշտակված երգում է ոչ միայն սիրածին, այլեւ այն ամերը, որտեղ երևում է երա պատկերը, այն թփերն ու ծառերը, որտեղ տեսնում է երա այրերը, այն կանայր, որտեղ մեռցել են երա ոտնահետքերը, թփերը, որի միջից երա վարսերն են երևում, հավքերը, որոնց երգերի միջից երա ձայնն է լսում։ Հովերն ու առվի խոխոչը Լատուրայի սերն են հիշեցնում, դրա համար է եւ փառարանում Լատուրային և երա շնորհիվ՝ աշխարհը, թեությունը, կյանքը։

Ահա մի տեսեա, «Թրհնում եմ եւ այն տարին, որը, ժամը, այն պահը, ժամը, ակնթարթը և այն հիանալի երկիրը, այն դուրը, որտեղ երկու սիրելի այրերն ինձ ամբողջապէս զերեցին»։ Թրհնում եմ առաջին հուլմունքը, որ ինձ պատճառեց երա սերը, այն նետը, որ խրվեց սիրտս, երա հացքած այրող վերքի տանջանքը, որհնում եմ պոթկացող իմ խոսքը, որ հանապազօր երա անունն է տալիս, որհնում եմ իմ հառայանքները, թախծությունները, փափաղները, որհնում եմ իմ բոլոր զրածները, որ փառարանում եմ երան, իմ միտքը, որ միշտ երա մասին է խորհում, միայն երա մասին»։

Միւս զգացմունքը ամբողջապէս տիրել է երան «Անշխարհն արամարհելու մասին» (1342) փոխադասական աշխատությունում։

Ամգուստինոսն առարկում է պոետին, այդ սիրուց է քո հանապազօր տխրությունն ու այրերի մշտական թացությունը, մրթաղեմած միտքը, անհանգիստ բունն ու ազդողաթմ հառայանքները, տխրությունից եմպած ձայնը, կցկտուր, բայց պարզ լավոց խոսքերը երազում, բորբոքված հուլմունքն ու զմբախտության բոլոր եղանները... Երա զայուստով էր արեր ծագում քեզ համար, երա զեւայով էր զիչերը վերազանում, երբ երա զեմքի արտահայտությունը փոխվում էր, փոխվում էր և քո արամադրությունը, դու ուրախ էիր կամ տրտում, եայած ուրախ էր եւ, թե՛ տրտում, դու ամբողջովին երա կամքից էիր կախված։ Ամենուրեք երա պատկերն եւ քո մէջ կրել, ամենուրեք երա պատկերն է քեզ հեւ եզել։ Մի՞թե փառքի զամենին երա համար չես երազել, հանուն երա սիրտ չես զրել։ Այդ ժամանակից ի վեր քո զրդի տակից ոչ մի բանաստեղ-

ծություն զորս չի եկել, որի մէջ գափնին² (այսինքն՝ Լաուրայի տեւուք—Ս. Ս.) յէջովնրս։ Սա Ավգուստինուսի բերանով արտահայտւած Պետրարկայի ինքնախոստովանությունն է։ Լաուրան բաւաստեցնէ զորս է թերէլ ավանդական Հունից, զարեւոյթ սրբագործված սովորական նաեւապարհից, մոռացնել է տվել դախտ, երկնային Թագաւորություն, աստվածային երանություն, եկեղեցական բարոյականության պատգիրանները։

Պետրարկան զեղեցիկ կնոյ իղեայր չի երգում, այլ զեղեցիկ կնոջը։ Լաուրան եթերային պատվանդանից իյնցված է երկիր, սիրային զգացմունքը փիլիսոփայական արատաւեցիականերից տեղափոխվել է իրական աշխարհ։ Պետրարկայի ունայտաական ետրաբարությունն այն է, որ պոետական արատաւեցիականերից տեղեկ է կենդանի աննատականության, Լաուրայի կերպարը չորապատված է երկնային յուսապակով, պոետական պատկերները Համախ հոգեւոր բնութ ռենն՝ աստվածային, երկնային, դախտ և այլն.— բայց կենդանի անհատականությունը չի տարբարւածվում։ Լաուրան թեկալվում է Հմայի զեղեցիկություններով՝ կրակոտ աչքեր, փարթամ մազեր, գայթակգի կուրծք և այլն։

Թերեր ևս մի տեսեա, որտեղ Հանում է Լաուրայի երկրային կերպարը՝ մարմնական բոյոր զեղեցիկություններով. «Գեղեցիկությամբ տրտում տեսք զերում է ամբողջությամբ ու Հեզ Հմայրով։ Աստվածուհի՝ է եա, որ Թախում է որպէս մահկանացու, Թե՝ Թախության մէջ աստվածաւոր յույսն է չաղում։ Մազերը որպէս ոսկի, ունքերը՝ որպէս կրկնու, նակաւոր՝ որպէս ծայուն։ Այրերի աստղերում՝ սպասեալի նեա, որի Թայնով վարակվելը երանություն է։ Եւրք զոհարեղեն շուրթեր և կենդանի վարդեր թերույ։ զառն արրտուկներին թաղք զերին... Հառաշանքները՝ որպէս կրակ, արցունքները՝ որպէս ազամանեղենք։

Թական են Հչում և Հոգերանական վերլուծությունները, որտեղ երևան է Հանում փոթորկոտ Հոգու ամենատարրեր շարժումները, սիրոյ սրտի տանդանքներն ու զայարանքները։ Պետրարկայի ընտրական Հերոսը վերլուծում է իր Հոգեկան աշխարհը, ներքին շարժումները, Հակումները, զգացմունքները, երանք իմաստն ու առաջացման պատճառները։ Մարդն ինքնուրույն արժեք է ասա-

² Պետրարկան գափնին (խաչերեն—[SUFF]) շարունակ գրւածում է ոչ Թե սիրս (Լաուրա) և վաղի (զափնեպան) Համալոսթյան Եղատովով, ինչպէս տեղում են յառերը, այլ պարզապէս սիրտն փոյ տեսեղ ուղղակի ապ զգայտեալուց։ Օգտագործելով երկու արտահայտություններ լամաՀչայնութեղ (Լաուրա և յաւոր), գափնու պոետական պատկերով նաեւ Թալլեում է սիրտն տեսեր։ Հիշենք, որ Գառնեն ևս Թաալիչին տեսք Թալլում էր Եանկայթտիկու միջոցով։

ցել, երա անձը, վշտերն ու խեղությանները զեղարժեատան յիար-
մեք առարկա են դարձել: Դա մեծ հեղաշրջում էր պոետական մը-
տածողության մէջ:

Ամփոփենք. Պետրարկան պոեզիայի առարկա դարերէջ շղա-
յական աշխարհը, մարդուն երգէջ երկրային գրեւորումներով, ի-
րական կապերով ու հարաքերութիւններով: Ստեւարի մասը հա-
ցրեց բարձր կատարելութիւն: Երա երգերի թնորոյ գծերն են՝ պը-
յաստե՛կ պատկերներ, բարեմէ կառուցվածք, երաժշտական ռիթմ,
գույների բնական փայլ ու բազմաւանութիւն: Սա է Պետրարկա-
յի ռեալիստական եւրաբարութիւնը:

Սեւեռն եփրված Լաուրայի մակձոր

Պետրարկա-մտածողի աշխարհայացքը հակասական է եղել: Լակասական է և երա պոեզիան: Երա սիրերգերում հակասակ կող-
մերի պայքարը եղել է ավելի սուր, ողբերգական քան հարումն ավե-
լի ուժեղ: Ահա ինչու «Երգերի գիրքը» գուրկ է ներքին միասնու-
թիւնից: Պետրարկայի ստեղծներում ու կանցողներում կարծիք
թելի նման անցնում են երկու մասի՛: Մեկը սիրո ողելչյված փա-
ռարանումն է, որ ետ կյանք է ավել ու ետ հանապարհ բացել,
մյուսը՝ վշտի և արցունքների եփագներն են:

Դրան էլ համապատասխան «Երգերի գրքի» բանաստեղծու-
թիւնները դասավորված են:

Առաջին բաժնում իշխում են սիրո պայծառ հիշատակութիւն-
ները, երկրորդում՝ մռայլ գույներն ու հուսարե՛կ զեղումները: Մեկը
յաճատեանական, կենսահաստատող քովանդակութիւն ունի, որի
շնորհիվ աշխարհն ընկալվում է վառ ներքով, մյուսը ծանր է ու
անհեռանկար:

Մալոնեա Լաուրայի մահվանը եփրված ստեղծներում իշխո-
ղը ողբերգական եփագներն են, բոլոր ենցունկները խորտակվել են,
առանց Լաուրայի կյանքը որբացել է, առանց սիրո՝ ճանապարհը
խափարել: Վշտահար բանաստեղծը շարունակ քացականւում է.
«Ի՞նչ է երա հմայիլ գեմքը, գրափիլ հայացքը, «Ի՞նչ են երա թեթն
շարժումները, քաղցը խոսքերը, նազելի ծիծաղը, «Ի՞նչ է երա տի-
րական ոգին: «Ե՛ս գտն ապրում ի՞նչ հույսով ու անուրբներով, իսկ
երբ կենդանի կանթեղը հանգավ, հոգմը ցրիվ ավել իմ քոյո խոս-
տովանութիւններու: «Ե՛մ գիշերները սխուր են, ցերեկները մռայլ,
Լաուրան իմ քոյո խոհերն ի՞նչ հետ տարավ, ոչինչ չթողեց:

«Ե՛մ երգը արցունքի է վերածվել, ուրախութիւնս՝ արտմու-
թյան,—գրում է մեկ ուրիշ անգ պոետը,—արեւ խափարել է, բո-
լոր քաղցը խոհերս լքացել են իմ սրտից, մի բազմաւր է մնացել
միայն՝ վերջ տալ աչս տխուր կյանքին և հետե՛կ երան, որին այս-

սեղ հանդիպելու հույս չուներ այլևս: Եժ, անգուժ մահ, Ե՛, գա-
ման կշար: Մեկն ինն գյուղերի խորքը պորեց, մյուսը պահում է
այստեղ, հակառակ իմ ցանկության, յիղեկեղով, որ երան հետևեմ:
Իսկ ես ետքից միշտ ինն հետ է, սրտիս մեջ և տեսնում է, թե ի՞նչ
կշարով եմ ես ապրումս:

Ունեղ թափով է գրգռե հասկապես հասարայի մահվան եզիր-
վան բամեր արտաքին տեսեաց:

Կանաչ գափերն ապապեց: Գեղախով սյունն իմ
Փայ կափ: Ողբ աղաաաաաաա և որ եմ հիմա:
Ինչ տներ, չի կարող վերադարձնել այնպե՛ր
Ողաաաաաա մեկն Մափաաաաա կրիչ կեաքին
Ողա՛ց կարող եմ, գյուաաա թափաաաաա, զով սեղ գտեկ:
Ողա՛ց սեփաաա: Ողա՛ց կարա սրտիս այնպե՛ր
Բայրը մա՛ր իրից: Թ՛չ տներ, Ե՛ յափաաաա:
Թ՛չ ապրապան գա՛ր հասարեկ չեմ կարող
Նքրե՛նք կրկնա՛ն պարից: Ժողաաաաաա գյու հասա՛մ:
Ի՞նչ տներ հիմա: Գլաաա թըն՛մ արաաաաաաա աաա
եզ ամենաաաաաաաաա յո՛ւնք յա՛նմ:
Կշարն արաաաաաա գեղեցիկ է: Բայց ա՛նա միայն մի որ
Հանկա՛նք չլա՛մ: Կապաաաա չ տեսն ա՛ն յա՛րը:
Ինչ գաաաաաա եմ երկա՛ր տաքերե՛ր յա՛նքա՛մ:

Միայնիկ հափաաաաաաաա և աաաաաաաաա գիշա՛ր կարճ աաա՛ն
սրա՛նք են Պեաաաաաաա պեղեղաաի հիմաական մաաաաաաաա

Ոմա՛նք աչգ մաաաաաաաա յաաաաաաա են յակ կենաաաաաա
փաաաաաա: Աչգ տեսակաա հիմաաաաաաա հա՛մաք դրաղգիկ են
հաաաաաա տեսաաաաաաաաա գերաաաաա փաաաաաա: Երբե՛ն են
առճաական աքիթմե՛րք: պաաա գերեղմա՛ն են փորեկ, ա՛նյա՛նի մեջ
մեղաաի՛ն ու հաաաաա մահվա՛նք եզիրվա՛ն տեսն գա՛նք: Պեա-
աաաաաա կենաաաաաաաա պաաաաա են, որ բաաաաաաաա երբե՛ն-
յա՛նքի աաաաաաա մեզիկ է 1307 թվականին, Ամի՛նյա՛նում, Օղի՛րե՛րա
դի Նովե՛ր ըաաաաաաա: Ամաաաաաա է աղեղական ըաաաաաա
սրա՛ն Ողա՛ դի Ողա՛ն հետ, ունեցիկ է աաաաաաա գա՛մակ և մահա-
ցիկ 1348 թվականին, Ժաաաաաա հա՛մաաաաաա մա՛մաաա: Պեա-
աաաաաա երա և ի՛ր սիրո մաաին միայն տեսնաաաաա չի խաաա՛մ,
աչև հա՛մաաաաաա ու մյուս գրվա՛նքաաաա: Բայցի գրա՛նք մեզ
հա՛նք է մի գրա՛գա խաաաաաաաաաա, որ աաա՛նք պարզաաաաա
է մաղաա՛մ խեղճի մեջ:

Պեաաաաաաա գրե՛րից պահպա՛նա՛մ է Վիթղի՛յոսի՛՝ երա ա՛նե-
նից ա՛նքի սիրա՛ն բաաաաաաաա երկե՛ր ժողգա՛մա՛ն, որի երկ-
բորդ էրա՛մ Պեաաաաաաա մեղա՛մ յաաաաաաա գրի է ա՛նե՛մ հա՛նե-
յա՛ խաաաաաաաաաա: Եհաաաա, որը հա՛յա՛նի է ի՛ր աաաաաաա-
աաաաաա և որին իմ բաաաաաաաաաաաաաաաա երկա՛ր ժա՛մա-

նակ երգել էմ, առաջին անգամ իմ աչքին հայտնվեց վաղ երիտա-
սարգաթյանս ժամանակ, 1327 թվականի... ապրիլի 6-րդ օրը, Ավինյո-
յան Սանտա Կլարա եկեղեցում, առափույան: Միևեույն թաղաքում,
նույն ապրիլ ամսի վեցերորդ օրը, առափույան նույն ժամերին,
1348 թվականի գարնանը այս աշխարհից խլեցին այն լու-
սատուն, երբ ես, ամա՛ղ, իմ քախտին անտեղյակ, պատահմամբ
գտնվում էի Վերտեայում: Ողջացի լուրն իմ լոգովիկոյի նամակով
Պարմայից ինձ հասավ նույն տարին, մայիսի 18-ի առափույան.
երա անարատ ու զեղեցիկ մարմինը հոգին նե հանձնել մահվան
օրը երկնյան զեմ, Միևերիտ եղբայրների հանգստարանում: Իսկ
երա հոգին,—ի՛նչպե՜ս Մենեկան է ասում Սցիպիոն Աֆրիկացու մա-
սին,—ես հավատացած եմ՝ վերագարմնի է երկինք, որտեղից էր
Իսկ սույնը՝ ի տրամայի Հիշատակ եղելության, մի գառն սփոփան-
քով գրիչ վերցրի գրելու հենց նույն անգամ (Ավինյոյում), որ հա-
ճախ իմ աչքի առաջ է, որպեսզի հայտնեմ՝ այս կյանքում ու մի
քան այլևս չի կարող ինձ դուր գալ. որպեսզի սույն գրածիս հա-
ճախակի նայելը և մտորելը ինձ Հիշեցնեն կյանքի վազանցիկու-
թյան մասին. որ այն քանից հետո, երբ ամենաամուր կապանքնե-
րը փչրվեցին, ժամանակն է Քաղկեդոնից փախչելու, որ աստե՛ն ու-
ղորմածությանը կիրականանա, եթե խոտազույնս և արխարար
միտքս պահեմ անցած ժամանակի ունայն հոգսերը, սին հույսերը
և տխուր վախճանը:

Ձեռագիրը, կասկած չի հարուցել, Պետրարկայինն է: Լատուրա-
յի մասին խոսվում է նաև պոետի հոգևոր կտակում՝ «Այլաբերը
արժամարկելու մասին» գրքում: Այդ վկայությունները ցույց են
տալիս, որ, հիմալի, Լատուրայի սերը պոետական ներշնչումների
հորդաբուխ աղբյուր է եղել Պետրարկայի համար:

Մակայն Լատուրան զրա հետ միաժամանակ պոետական ցեղ-
հանրացած կերպար է, պատմական որոյակի հոգևրանություն է
արտահայտում: Այդ բովանդակությունը պետք է բացատրել որչե՛կ-
տիվ փաստերի հիման վրա: Եթե հարցի քննությունը անձնական
փաստերի ոչորտք փոխադրվի, Պետրարկայի պոեզիայի գագաթնիցը
կմեա չպարզաբանված:

Պետք է նկատի ունենալ մեկ ուրիշ հանգամանք ես: Խեղդիս
այն է, որ հոգեկան ողբերգության նե արտահայտում և ուրիշ
գրվածքներ՝ գրված Լատուրայի մահից առաջ և հետո: Թրինակ՝ 1336
թվականին գրած մի նամակից երևում է, որ պոետի հոգեկան աշ-
խարհում տեղի ունի կատաղի պայքար. «Դժոճան հակառակմարտը
նեկույսի միջև շարունակվում է ու մինչև երժա ելքը զեռ ստեղծված
չէ»:

Մի տարի հետո գրած մի այլ նամակում Պետրարկան խոսու-

վանում է՝ երբ կարգում է սուրբ Ամգուստինոսին, թվում է, թե խոր ընդդարձակում է. «Բայց իմ Լուսնյան Հոգեզնն ժառի ճշման սակ Քարթլիներս նորից փակվում են, Հետո՝ նորից արթնանում են և նորից ընդ մեզ ընկզմվում: Իմ հակումներ տատանվում են, իմ ցանկությաններ փնտում են իրար հետ և վիճելով՝ ինձ բզկաում»:

Դա աշխարհիկ ճանապարհը ուղի դրած նոր ժամանակի առաջադիմ ժառիգի ընդհարումն էր միջնադարյան հղանակեցական բարոյականության դեմ: Նա հրապարակում է երկրային կյանքով, բայց երկնային Քաղափորությանը սպառնալի նախազգուշացումներ է անում: Որքան ծերանում էր Պետրարկան, այնքան ավելի երկյուղածությամբ էր ունենդրում երկնային ժայռին: Երկնային տներն ու սիրտ ստափախ իրար հետ միշտ վեճի մեջ են եղել:

Ավելի ուշ չըլանում նա հաճախ է վիճում Ամուրի Հետ՝ «Այն ժամանակից հետո, էր երիտասարդ տարիներին հայտնվեցի նրա Քաղափորության մեջ, իմ բաժինը եղան միայն տանքանքներն ու գայությունը, որոնք ինձ ստիպեցին կյանքն ատել: Ես պատրաստ էի երկրային իրականությունից վեր բարձրանալ, իսկ նա՝ Ամուրը, ինձ զրկեց աշխարհից, աստծուց հեռացրեց, ինձից անդամեց իմ բույր խոհերն՝ ուղղելով դրանք դեպի մի կի՛ն: Վա՛յ ինձ: Ինչի՞ս են պետք երկնից տրված իմ բարձր քանքանն ու բնգունակությունները: Արդեն ճերմակն է դյուխս պատում, իսկ ես անդոր եմ համառ ցանկությունս փոխելու: Նա ինձ ստիպեց զեռ ու զեն ընկնել, հեռավոր երկրներում Քափառնի՝ ամենուրեք հետապնդելով ինձ, ոչ մի անգամ ինձ աշխարհ չանելով, նա՝ իմ մտերմուհին: ԾՐՆ ես լեմ կործանվել, ապա դա եղել է ու: Բն ինձ տանջողի պատճառով, այլ աստծո ոգորմածությամբ»:

Այդպիսի տառապագին հակասությունների միջով է անցել Պետրարկայի ճանապարհը:

Երկառված Հոգու ոգրերգությունը ավելի սուր կենդարան է ստացել «Էրույցների գիրք աշխարհն արևամարհելու մասին» (1342) գրվածքում, որ Պետրարկան կոչել է «Էմ զաղտնիք»:

Գիրքը բաղկացած է երեք մասից, գրույցները տեղի ունեն Ամգուստինոս Ծրանելու և Ֆրանչեսկո Պետրարկայի միջև: Պետրարկան հրաժարվել է ամանդական հշմարտություններից, ուզում է նոր աստծու երկրպագել, բայց երեքում է, զեռ հաստատ չի որոշել, ինչպես ինքն է ասում, «Երբ ուղիղ արահետով հասել եմ երկու ճանապարհների բաժանման կետին, ձախ ճանապարհն եմ ընտրել... Այն որվանից, երբ ընկել եմ այդ խուտոր և պիղծ ճանապարհը, հաճախ արտաձնելով ես եմ զարնել, բայց այլևս չեմ կարողացել ուղիղ ճանապարհով բայլել»:

Եվ ահա երկու բարի միջև այրվող բանաստեղծն ոգնաթյան է

կանելում Ավգուստինուս Յրանելու՝ ընտրած ճանապարհի էջմարտությունն ստուգելու: Եպատակով: Եւ՝ թրխառնեական եկեղեցու սյուներին մեկը, բանաստեղծի սերն ու երկրային հակումները համարում է պղծություն, ժանտախտ, հոգին բռնազատող չղթաներ:

«ՅՐԱՆԵԼՈՒՄ» — Բ, սաղմունք, սեր, կյանք չղթանք ևն:

ԱՎԳՈՍՏԻՆՈՍ — Այո՛, ժաշտ բոր չղթաներ բռնախնդ ևն եղե, բայց այդ եղևուն ևն չառ պինդ սիրել թեղ:

ՅՐԱՆԵԼՈՒՄ — Անթաշի բան եւ երբեք չեմ սիրել, եւ միայն սիրել եմ ամենազնվելապաշին՝ Լուսուշին Քոշեկ աղ սերը, հրամարդեկ երանք, կրակում է կրթանեմը...»

Պետրարկային համարել ևն համաշխարհային վշտի առաջին երգիչը եվրոպական գրականության մեջ: Իսկապես Վերածնության դարաշրջանի բանաստեղծներից ոչ մեկի պոեզիայում թախծի աղբամազությունը այնքան խոր արմատներ չի նետել, որքան Երա: Դա որոշակի հասարակական բովանդակություն ունի: Դարաշրջանը Պետրարկայի համար անհարազատ իրականություն է եղել: Եւ զգրել է, որ ինքը թի: չի տանջվել, երբ մտածել է, թե իրեն համար որքան խորթ է «այս դարը, որտեղ, ինչպես տեսնում ես, ամեն ինչ անամոթներին է բաժին հասնում՝ պատիվ, հույս, հարստություն, հաղթանակ, առաքինություն, երջանկություն»:

Մական վշտի մոտիվները ուրիշ ակունքներից էլ ևն գալիս:

Պետրարկային Դանտեից բաժանում է ընդամենը մի տառնամյակ, ուրեմն, եւ եւ տեղման շրջանի բանաստեղծ է, մի շրջանի, երբ տիրաբար իշխում էր Ավգուստինուս Յրանելու էջմարտությունը՝ «Անյխարեին եայել հոգու աշքերով, միտքը հեռու պահել պայական ազգամորություններից, իսկ մտածողությունը՝ սովորությունից»:

Այդ մի անկարեական վարդապետություն էր, որ բռնազատում էր առողջ բնազդներն ու հակումները, որի յթաքեմած միտումը անգիտաւությունն էր մարդու ընդունակությունների, ինքնուրույն գործունեության հանգեղ:

Միջնադարյան խոշոր փիլիսոփա Թոմմա Արվինացին կարող էգանակով հաստատում է, անհրաժեշտ է, որ ռորեւ մեկը զնկամարի մարդուն, զի երա կոչումը եախասահմանման է աստծուց: Իսկ դա չի իրականանա առանց երկեային աղիս: Դրանով էլ հիմնավորում էր աստծու խեամակայության անհրաժեշտությունը: Աստվածային եախախեամության օրենքը Արվինացին հիմնավորում է հետեյալ կերպ. եթե մարդու կոչումը բնական ընդունակությունները ցինեին, վերին զնկամար օրենքի կարիքը չէր լինի:

Վերուստ եախասահմանման մարդկային կոչումը հաճեանեական երանությունն է, որին հասնելու համար երա բնական ընդունակություններն անզոր ևն: Մարդն ինքն ի վիճակի չէ առաքինու-

թյան, կատարելություն հասնելու: «Ջի առաքիւնության նպատակն է մարդկանց հետո պահել անթույլատրելի վայելքներին, զեպի որոնք նրանք ի ընե հանգամ են... հետեաբար, անհրաժեշտ է նշել, որ ի վերս բնական և մարդկային սրենքի, աստված սահմաներ ի՞ր սրենքը, որը տանում է զեպի վերին նպատակը»:

Այդպիսի պարմաններում է մեազորգի Պետրարկայի հոգևոր աշխարհը: Այժմի գրող կամ մտածող չի կարող զերծ մնալ ժամանակի իշխող տրամադրության ազդեցութիւնից, Պետրարկան միջնադարյան պայմանների ժուռնալ էր, բայց դասական հնագործ գրողներն ու իմաստասէները, որոնց գրվածքները հափշտակությամբ կարգում էր, բացել էին նրա աչքերը, պատմում էին ուրիշ, աստվել հարուստ, աստվել զեղեցիկ ու հրապուրիչ կյանքի մասին: Եվ ապա՝ բացվում էր Վերածննդի արշալույսը, եւր մշակութային պայմաններում եւր զգացմունքներ, եւր հայացք ու վերաբերմունք էին առաջացրել: Մարդկային անհատականութիւնը բարձրան մեջ էր մտել, երկրային կյանքի ծարա՛վը թափանցել էր նրա լուծիւն խորքերը:

Նրկերն ամենին մեղա՛վոր աշխարհ չէ, ինչպես մինչեւ հիմա բարոյէ են: Մարդիկ ինքնախաշտանգման համար չեն ստեղծված: Ընմարտութիւնը երկրային կյանքում է, այստեղ էլ պետք է որոնել նպատակ, երբանկութիւն, բարոյական հարստութիւն: Գա անհատական ինկազիտակցութիւնը զարուհն է, որն արդեն սկսել է ընել անքննելի, իմանալ անիմանալի: Հայտնազործվում էին աշխարհն ու մարդը, մարդկային անեք զուրս էր դալիս աստվածային ինամակալութիւն իշխանութիւնից, դարերով սրբազործված կապանքները կապանքների էին ենթարկվում:

Միջնադարի բարոյականութիւնն ասում էր, սկստված հակառակ է աշխարհին, իսկ աշխարհը՝ աստծուն: Որոշակի բնութութիւն էր պահանջվում՝ կամ աստված, կամ աշխարհը: Պետրարկան երկու ռարով ամաւր կանգնած էր երկրի վրա: Ապացուցը 1342 թվականի «Իմ գագտնիքից» հետո, երկար ժամանակ ողնչւրծված եղել է լաւութիւն, կյանքը, աշխարհը: Միայն ժերութիւնն տարիներին սկսել է զգրանքի և ուշացած անեքի խոսքեր մրմնջալ: Մահից մի քանի տարի առաջ գրած «Ենամակ սերունդներին» անվարտ ինքնակենսագրութիւն մեջ կարգում ենք, «Պատանկութիւնն ինն խարել է, երիտասարդութիւնը հրապուրել, բայց ժերութիւնն ուղղել է ինն և փորձով ապացուցել այն քանի նշմարտութիւնը, ինչ շատ առաջ կարգացել եմ, այսինքն՝ որ երիտասարդութիւնն ու հեշտասիրութիւնը ունայնութիւն են... Իմ մարմինը երիտասարդ ժամանակ նշել է շատ ուժեղ, բայց չափից զուրս հարգակ, արտաքին աչքի չի ընկել զեղեցկությամբ, բայց ծաղկման տարինն

րիւն կարող էր դուր գալ... Երկտասարդ ժամանակ էս տառապել էմ այրող, բայց միակ է վայելուլ սիրով և դեռ երկար ժամանակ կտառապէի, եթէ անազորութիւն, բայց օգտակար մահը չհանգցնէր արդէն հանպիղ րոջը: Ես կուզէնայի իրավունք ունենայ ասելու, որ մարմնական կրքերը միանգամայն խորթ են եղել ինձ, բայց այդ ասելով ես կխաբէի: Մի բան համոզված կասեմ, որ թեպէտ երկտասարդութեան ու խառնվածքիս հուրը ինձ մղում էր դեպի այդ ստորութիւնը, հոգով ես միշտ անիծում էի այն: Ընդ որում, շուտով քառասուն տարեկանիս մոտենալով, երբ մէքս դեռ կրակ կար և քաղականին ուժ, ես քուրդովիւ հրաժարվեցի ու միայն այդ իողկաչի կրքից, այլև երա վերաբերյալ ամեն մի հիշողութիւնից՝ որպէս թէ երբեք կիւն տեսած չեմ եղել: Դա ես համարում եմ գրեթէ իմ մեծագույն երջանկութիւնը և Տիրոջից շնորհակալ եմ, որ զնոնս ատողցութեանս և ուժերիս փթթման ժամանակ փրկեց ինձ անարգ և ինձ համար մշտական ստրկութիւնիցս:

Ուշացած խոսքեր, որոնք չի կարելի կաուրայի սիրով հափոշտակված երգչի հոգեկան աշխարհի հայելիէ համարել: Իսկական ճշմարտութիւնը պետք է որոնել երկրի ու երկնքի մէջ շարունակ տեղի ունեցող համառ վեճի մէջ:

Հոգեկան երկպառակութեան քուն իմաստն այն է, որ ամբողջ ուժով իրար հետ բախման մեջ են մտել հին ու նոր ճշմարտութիւններ՝ միջնադարյան բարոյական օրենքներն ու նոր, աշխարհիկ, հումանիտարական տեսչերը: Դա մի անհաշտ, տանքաչի պայքար էր. ես որոշակի ընտրութիւն էր պահանջում՝ այո՛ կամ ո՛չ, այս կամ այն կողմ: Նրա սիրային երգերը մեզ փոխադրում են մի փոփոքկոտ, հուզումնայի աշխարհ, որտեղ մարմինն ու հոգին պառակտված են, երբեմնի խարուսիկ միասնութիւնը խախտված: Մեկը քաշում է դեպի երկինք, աստծո թագաւորութիւնը, մյուսն ամուր կանգնած է երկրի վրա, այստեղ է որոնում իր թագաւորութիւնը. մեկը երջանկութիւն է խոստանում հոգեւոր կատարելութեան մէջ, մզնակեցական ազդեցներում, անդրկողմյան դրախտում, մյուսն որոնումները երկրի վրա են, ուզում է բնական, ատող, յիսթերիկյաներով ապրել, իրական երջանկութեան, երկրային վայելքի է տենչում:

Հայերիս Հայնեն աշխարհը մեզստ գայթակղութիւնների աղբյուր համարող միջնադարյան սպիրիտուալիստական բարոյականութիւնը համարում էր միջնադարի մարդկանց մեծագույն դժբախտութիւնը, ընս կուգէի, որ հենց այստեղ, երկրի վրա հաստատվի այն երանավետ կյանքը, որ աստվածաձախ մարդկանց կարծիքով թագաւորելու է միայն երկնքում, ահեղ զատաստանից հետոս: Հայնենից վեց հարյուրամյակ առաջ իտալացի Պետրարկան

էր փափագում Լրկրի վրա տեսնել Լրանէկի դրախտը: Երազում էր, բայց չէր տեսնում, բուռն թափով ձգւում էր, բայց չէր կարող ^{ա՛յ} հիեր հաղթահարել, ^{ա՛յ} ոտնեղծել նորը, բազմային, իղեալականը:

Այստեղ մենք բնորոշ մոտենում ենք Պետրարկայի աշխարհայացքի և նրա պոեզիայի գլխավոր հարցին. որի նիշտ լուծումը լրիվ լույս կսփռէ նրա հոգեկան պայքարի վրա: Խեղդիւն այն է, որ սերդերի զբոխ հեղինակը լիովին չէր հաղթահարել միջնադարյան ավանդական նշմարտութիւնը, մյուս կողմից՝ ամուր կանգնած էր նոր աշխարհայնցողութեան դիրքի վրա: Հիեր կորցրել էր ինքնիշխան իր տիրապետութիւնը, այլևս լուներ առաջվա հմայքը, բայց շատ խոր էր նստած նրա հոգեկան աշխարհում, իսկ նորը գնահատելու ուժեղ չէր, որ կարողանար թոթափել հնի բեռը, վճռակա-նորեն, բոլորանվեր անցնէր նորի կողմը:

Եվ այնուամենայնիվ Պետրարկայի վիշտը միջնադարի վիշտ չէր, այլ նորի տեսչ: Լաուրայի սիրով հափշտակված՝ քրիստոնեական երկիւնքը մոռացութեան էր մատնել: Դե Սանկտիսը նիշտ է նկատել՝ ողն չէր դարձել նոր մարդ, բայց արդեն դադարել էր անցյալի մարդ լինելուց: Այդ է զաղտնիքը հոգեկան հանապազօր-յա պայքարի, որի վերջը եւ չէր տեսնում: Հա-ն կամ չէ-ն եւ որոշակի չէր ասում: Լաուրան Երկրային գեղեցկութեան, աշխարհիկ հրապույրների մարմնացումն է, դալթակցում է բանաստեղծին, միշտ զնայի իրեն ձգում: Սակայն հիւ մտածողութեան թոթափված բեռը խանդարում է վճռական քայլի գիմելու, մնում է կեւ նախա-պարհին:

Սրանով պետք է բացատրել սրտիթուներ այն հոգեկան հիփան-դագին պայքարի, որի վերջը բանաստեղծը չէր տեսնում: Պե-տրարկայի ստեղծողների հիմնական մոտիվը երկպառակված հոգու տառապագին ապրումներն են: Ստեղծողներից մեկում խզնի ձայնը բանաստեղծին սպառնում է. «կանգնի՛ր, ի՞նչ ևս անում, ողորմե-լի՛ք»: Եվ խզնի ձայնը նրան ցույց է տալիս երկնային ճանապարհը, Բայց մեկ ուրիշ ձայն կովի մեղ է մտնում. «Ո՛ր ևս փախում, իզո՛ւր, դու պետք է նորից գաս գեղեցիկ գոնեայի առջև կանգնես, դուիդ խոնարհես»: Ստեղծող վերջանում է այսպես. «Այդ ձայները եւ լսում եմ, բայց մոռայրեն լսում... Եվ նորից խոհերս ապրս-տամբում են իրար դեմ. ո՞վ կհաղթի, չգիտեմ. միշտ հիմա պայ-քարը շարունակվում է: Երկար կտեխի՛: Աստված գիտես»:

Այդ համառ, սրտակեղծ, զեռ չվճռված պայքարի մոտիվն անց-նում է նաև նրա նամակներում, ինքնախոստովանութիւններում, փիլիսոփայական ու բարոյախոսական աշխատութիւններում: Մեկ եւ իրեն երբանիկ է զգում, որ տերկրային երբանկութիւնն ամբող-ջապես լցրել է հոգին, մեկ խոստովանում է, որ այն օրվանից, երբ

երկրային հակումն ամբողջապես տիրել է սրտին. մի կատաղի կոխիլ է սկսվել հոգեկան աշխարհում և շերտի կողմերի կոխվելը շատանակվում է ու մինչև հիմա էլ չի վճռվել:

Ինչո՞վ բացատրել տատանումները, ինչո՞ւ, եւր ժամանակի առաջին մեծ բանաստեղծը վեոականերեն չի խզում կապերը հին աշխարհի հետ. որոշակիորեն չի անցնում նորի կողմը, ինչո՞ւ է տանելում Լերկոստանքի ոլորտում:

Ոմանք այդ բացատրում են Պետրարկայի կամքի ու համոզմունքների թուլությունը: Այդ բացատրությունը չի կարող մեզ բավարարել: Պետրարկայի աշխարհայացքի և նրա պոեզիայի հակասությունները չի կարելի անհատական թուլություններով բացատրել: Անպամ այդ թուլությունների մեջ պատմական կոնկրետ հոգեբանություն է թաքնված:

Ճրանչահո Պետրարկայի հոգեկան պայքարի միտումը մարդկային անհատի ազատագրումն է: Նրա սիրային պոեզիան, Հատուրայի սերը, Երկրային ղեղեցկության զովքը, աշխարհիկ զգացմունքների փառաբանումը այլ բան չեն, քան Լթն մարդու ազատագրման րուտն տենչի արտահայտություն, պոետական զովք մարդկային անհատականության, որ ուզում է միջնադարյան կապանքներից ազատագրվել: Նոր Հուկի մեջ մտնել, ազատ, անկաշկանդ, լիարժեք կյանքով ապրել: Ինչպես Գանտեն, Պետրարկան էլ ապրել է փոխանցիկ ժամանակ, Լրք հին Հարաբերությունները վերջնականապես լիին հաղթահարվել, կենսունակ էին, ավանդական պատկերացումները զնոնս իշխում էին մարդկանց վրա, դրա հետ միասին նոր Հարաբերություններն այնքան ուժեղ չէին, որ ամեն ինչ լուծված համարվեր ու պարզ լիներ:

Յ. Էնգելսն ասում է, որ ոչ մի մտածող այի կարող դուրս գալ այն շրջանակներից, որի մեջ նրան դրել է սեփական դարաշրջանը: Գաղափարներն իրենք առաջանում են այն ժամանակ, երբ հանգեսն են գալիս նրանց իրականացման նախադրյալները: Պետրարկան, որքան էլ հզոր կամքով օժտված լիներ, որքան էլ ազատ անհատականության իղևայլ փառարաններ, չէր կարող դարաշրջանի հակասությունները հաղթահարել: Անհատի ազատագրման գաղափարն ամբողջապես նրտն տիրել էր. քայց իրականացման լրիվ նախադրյալները չէին հասունացել: Այստեղից էլ՝ ներաշխարհի երկատված դրությունը, այստեղից էլ՝ սիրտ տվալատներնր, թախիծը, որոշակի ընտրություն կատարելու ղժվարությունը:

Սակայն մեծ պոետին դարդարում է այն, որ ամուր ոտք է դրել նոր դարաշրջանի սեմին: Ժիշտ են նկատել՝ եւս վիշտը միջնադարից հեամարվելու վիշտը չէ, այլ եւր աշխաւնի բուռն տենչի արտանայտություն: Դրանով է եւս դաւնել իտալական վերածնունդան

արշալույսի առաջին խոշոր թևաբերդուն, եոր ժամանակի առաջին ժարդը:

Դրանումն է նրա պոեզիայի պատմական նշանակությունը:

Ջ Ո Վ Ա Ն Ի Բ Ո Վ Ա Ձ Ո

Կյանքը

Ջովանի Բոկաչոն (1313—1375) Զերտալույսից Զյուրենցիա փոխադրված վաճառական Բոկաչինո դի Կելլինոյի ապարիների զավակն էր: Հայրը նրան նախապատրաստում էր առևտրական գործի համար: Այդ նպատակով տասնչորսամյա Ջովանուն ուղարկում է Նեապոլ: Պատանի Բոկաչոյին պրավում էին գիտությունն ու պոեզիան: Կենսագիրները պատմում են, որ այդ տարիներին նա անգիր գիտեր Դանտեի գրվածքները:

Նկատելով Ջովանու անտարրեր վերաբերմունքը առևտրական գործի նկատմամբ, հայրն ուզում էր, որ նա որևէ այլ նկատարներ մասնագիտություն ձևար րերի: Այդպիսին էր համարվում իրավաբանությունը: Բայց իրավաբանի փառքը նա չի գայթակղել Բոկաչոյին: Առևտրական գործի ու իրավաբանության ուսումնասիրությանը նվիրված տարիները նա հետագայում համարել է զուր կորցրած ժամանակ:

Նրիտասարգություն լավագույն տարիները (1327—1340) Բոկաչոն անց է կացրել Նեապոլում: Այստեղ ծանոթացել ու մերձավոր կապեր է ստեղծել հումանիստ գիտնականների ու գրողների հետ, զարծել նրանց խմբակի անդամը, բուռն հոանդով ուսումնասիրել դասական հնագրքի լեզուներն ու գրականությունը: Հեկերների միջոցով Բոկաչոն մուտք է գործել Նեապոլի թագավոր Ռոբերտ Անժուացու պալատը:

Ռոբերտ Անժուացին, Պետրարկայի բարեկամն ու հովանավորը, իրեն շրթապատել էր անժանի գիտնականներով, գրողներով, արվեստագետներով, հովանավորում էր նրանց գործը: Բոկաչոյի համար դա մի նոր աշխարհ էր, որտեղ մտայնից ճանաչում է արեստոկրատական կյանքը, պալատական միջավայրը: Նա սիրահարվում է թագավորի ապարիների գուստը, նշանավոր պալատականի տիկին Մարիա Արվինացուն: Բոկաչոն հետագայում խոստովանել է, որ այդ սերն է նրան մղել զնայի պոեզիա:

Առաջին գրական փորձերը Մարիա Աբգիեացու ներշնչման արդյունք են եղել: Մարիան Բոկաչույի համար եղել է նույնը, ինչ Քևառի, ինչ Գանտի համար, (առաջին՝ Պետրարկայի՝ Նրա բոլոր գեղարվեստական գրվածքներում Մարիան հանդես է գալիս Ֆրամեսա անունով):

Նույն այդ տարիներին գրել է սիրային քանաստեղծություններ, «Գիանայի որսը», «Ֆիլոլոյուս» (1336), «Ֆիլոստրատու» (1338) պոեմները, ինչպես և «Քեղեկիս» (1339) արձակ գործը, որ ավարտել է Ֆյորենցիայում (1340—1341):

Մարիա Աբգիեացին սկզբում Բոկաչույին պատասխանում է փոխադարձ սիրով, իսկ հետո նրանից նրան է քերում: Դա մեծ դառնություն է պատճառում պոետին: Հոր կարգադրությամբ 1340 թվականին նա վերադառնում է Ֆյորենցիա, իր հետ տանելով անհարող սիրո դառն հիշողություններ, հանալում գտած զրոյի անուն, անսփառս գրվածքներ և նոր գործերի հղացումներ: Ֆյորենցիայում նա գրում է «Ամետու» (1341—1344), «Սիրային տեսիլք» (1342—1343), «Ֆրամեսա» (1343—1344) և «Ֆիլոլոյայի հավերժահարսեր» (1343—1346) երկերը:

Քաղաքական հայացքներով Բոկաչուս հանրապետական էր, պարենում էր, որ հանրապետական Ֆյորենցիայի քաղաքացի է: Քառասնական թվականներից նա մեծ նաեղով ժառանգում է պետական կյանքին, դառնում հեղինակավոր քաղաքական գործիչ, ինչպես մի ժամանակ Գանտեն, նշանակվում է Նյուպատուս սկզբում Ռոմանիայում, հետո Ափինյոնում՝ Հռոմի պապի մոտ: Իբրև Ֆյորենտական հանրապետության զինանագիտական ներկայացուցիչ՝ քանակցություններ է վարում Նեապոլի թագուհի Զոֆաննայի, Քրանդևրուդի մարկգրաֆ Լյուդովիկոս Բավարացու հետ: Ֆյորենտական պետության հանձնարարությունները կատարելու համար լինում է Ռաֆեննայում, Պադուայում, Միլանում և այլուր:

Հոր մահից հետո Բոկաչույի նյութական պայմանները նպաստավոր չէին, սակայն նա խուսափում էր մեկնենասական հովանավորությունից ու նկամտաբեր պաշտոններից, մտածելով, թե կնորոգի պատասխանն ու ինքնուրույնությունը: Սկզբում մնալով, ինչպես հիմա, նա պատկանում էմ ինձ, հարուստ դառնալով և բարձր պաշտոն զբաղեցնելով, պետք է ապրեմ ուրիշների համար: Այստեղ, իմ դոքերով չբոսպատված, ինձ ափսոս էրդանիկ եմ ըզգում, քան թագերով պատկազարդ բոլոր իշխանները:

Բոկաչուս Պետրարկային վաղուց գիտեր, նրան համարում էր իր սուսցիլը, բայց անձամբ ծանոթ չէր: Երկու մեծերի առաջին հանդիպումը տեղի է ունեցել 1350 թվականին: Դա Բոկաչույի

կյանքի երջանիկ որերից էր Սրկու ֆյորենտացիներն միշտ ստեղծ-
վում է զերմ բարեկամության, որ շարունակվում է ջմաւ:

Բոկալոն յառ ջանքեր է գործադրել Պետրարկային ֆյորենցիա
բերելու համար, երա միջնորդությամբ ֆյորենտական սենյորիան
որոշում է ընկուծում Ֆրանչեսկո Պետրարկային հրաժիրել ֆյորեն-
ցիա, համալսարանում ցանկացած ամբիւնը զբաղեցնելու և խոս-
տանում վերադարձնել սենիւի իշխանության ժամանակ բռնազր-
բաժված երա հոր ժառանգությունը: Բոկալոն հասուկ մեկնում է
Պազուա այդ ուրախ յուրը հաղորդելու, բայց Պետրարկան հրա-
ժարվում է: Դա, իհարկե, դառնություն է պատճառում Բոկալոյին:
1348—1354 թթ. Բոկալոն գրում է «Դեկամերոնը»:

Իր կյանքի վերջին տարիները անց է կացրել հոր մեղաժաշ-
քում, Ջերասպո քաղաքում: Այսանկ սեորաւու (սենզաւու) աք-
ժակ պոնմից հետո եա անցնում է գիտական գործունեության, ու-
սումնասիրում է հին հունարենը, հունական դասական գրականու-
թյունը, փիլիսոփայությունը, ինչ պատմագիրներին: Դրում է եան
սկսածամենքի ժաղամբ, «Նշանավոր մարդկանց զմբախտություն-
ների մասին», «Նշանավոր կանանց մասին» և ուրիշ պատմագիտա-
կան աշխատություններ, քաղմագան տեղեկություններ հաղորդելով
անտիկ աշխարհի հոգևոր մշակույթի, դիցաբանության ու նշանա-
վոր մարդկանց մասին:

Այդ աշխատությունները մեծ հետաքրքրություն են առաջացրել
գրական և գիտական աշխարհում: Եթէ Պետրարկայի գիտական
ուսումնասիրության առարկան հռոմեական դասական հնագիտն էր,
այպա Բոկալոն առաջին տեղում հայտնաբերեց, այդ ժամանակ
զնոնս անհայտ, հունական դասական հնագորք: Եա իր մաս է իր-
բաժիրում հույն Լեոնտիոս Պիլատին, երա պնդությամբ ուսում-
նասիրում է Հոմերոսին, արտադրում տիշականիւ առաջին լրիվ
մեռագիրը, որը ցույց է տալիս Պետրարկային: Եթէ Դանտեի պաշ-
տամուսնի առարկան Վիրգիլիոսն էր, Պետրարկայինը՝ Հորացիո-
սը, Յիցերոնը ու Վիրգիլիոսը, Բոկալոյինը՝ Հոմերոսն էր: Բուայա-
կան գրականության պատմաբան Ա. Կիրպիլչիկովը գրում է.
«Զուգանք Բոկալոն, Պետրարկայի եման, հումանիտաի փառքին
միացրեց ազգային բանաստեղծի փառքը: Հումանիտա կամ հու-
մանիզմ անկույ, եա, ինչպես և եվրոպական գրականության պատ-
մաբաններից շատերը, եկաւի ունի դասական հնագորքի հոգևոր
ժառանգության հափշտակված ուսումնասիրությունը»:

Կիրպիլչիկովը գրում է, «Պետրարկան հումանիզմի հիմնադիրն
էր ու առաջինը ոչ այն իմաստով, որ հենքին ամենի լավ գիտեր,
բան երա նախորդներն ու ժամանակակիցները, այլ այն իմաստով,
որ ընդունակ գտնվեց զգալի լափով յուրացնելու հենքի աշխարհա-

յաջորդ, նրանց ուսումնասիրությունն էր համարում յուսադարձության և զննարվեստական բազմականության ազդեցությամբ՝ նման էր ասել, թե ինքը տեսավ այդ, այլև կարողացավ ուրիշներին տեսնելու՝ Հերթին տեսնելու իր աշխերով։ Նրա հետևորդներին մեռում էր շարունակելու նրա սիրած գործերը։

Պետրարկան և Բոկաչոն առաջին անգամ գտնական Շագարի և իրենց ժամանակի միջին անցկացրին մի կամուրջ, որով անցնելու էին Վերածնության դարաշրջանի բոլոր գրողները՝ Եկեսպիրից մինչև XVI դարի կլասիցիստներն ու Մոլիերը։

Բոկաչոյի գիտական գործունեության պսակը «Դանտեի կյանքը» (1351—1355) աշխատությունն է, որտեղ նա հիացմունքով է խոսում մեծ Ֆլորենտացու մասին, նրա ծառայությունների և գտնական արվեստի մասին, դատապարտելով հայրենակիցների անարդար վերաբերմունքը նրա հանդեպ։ Ֆլորենտական սենիորիայի հրապերով Բոկաչոն 1373 թվականի հոկտեմբերին թաղարում սկսում է հրապարակային դատախառություններ կարդալ «Դանտեի կյանքը» գրած զննարկական ուսումնասիրություն չէ, այլ Դանտեի պոեմի ծավալուն մեկնաբանություններ և ծանոթագրություններ։ Հիմնելությունը խանդաբեց սկսած գործն ավարտել, որ հասնում է մինչև «Դժոխքի» 17-րդ երգը։

Բոկաչոն վերադառնում է Ֆլորանցի, որտեղ մահանում է 1375 թվականի դեկտեմբերի 21-ին։

Ներառասարգակաճ շրջանի գրվածքները

Բոկաչոյի զննարկվեստական ստեղծագործության ամենաբնորոշ գիծը՝ գրական առաջին փորձերից մինչև «Դեկամերոն», գաղափարական, քննադատական և ռեալիստական միասնությունն է։ ՆՔՆ աշատեղ խոսվում է առանձին շրջանների մասին՝ ներառասարգական տարիներ, քառասնական թվականներ, «Դեկամերոնի» շրջան, ապա նկատի ունենք զննարկվեստական կատարելության տարիքը առթիվանները։

Առաջին շրջանն ընդգրկում է նեապոլյան տարիները՝ մինչև 1340 թվականի սկիզբը, մինչև «Դեկամերոն» (1341—1342) և «Սիրային տեսիլքը» (1342—1343)։ Այդ նրա աշխատակազմի և ստեղծագործական մեթոդի նկատմամբ շրջանն է, Բոկաչոն մշակում է թեմաներ, արեւործում պոեզիաներ և մաթեր, որոնք գտնելու են նրա հետագա գրվածքների առանցքը։

Բոկաչոյի գրական առաջին փորձերը համարում են Մարիա Ալֆինացու ներշնչանքի արդյունք։ «Ֆլորենտյան», ասում են, Բոկաչոն գրել է նրա ցանկությամբ։ Բոլորովին վերջերս Ն. Տոմաշևս-

կին ուրիշ կարծիք է հայտնում. «ենթացրելու հիմքեր կան,—գրում է նա,—որ այդ հանգամանքը գրողի հնարքն է: Ինչ էլ որ եղած լինի իրողությունը, մեզ պետք է հետաքրքրի գրվածքի օրյակտիվ նշանակությունը:

«Յիյուկույուն» համարվում է «Յուրիո և Բիանչիֆիորե» միջնադարյան յափածո վեպի արձակ վերապատմությունը: Գլխավոր հերոսները նույնանուն պերսոնաժներն են: Բիանչիֆիորեի կյանքը հակասադրական փորձանքների միջով է անցնում, ուխտագնացության ճանապարհին սպանում են հորը, մայրը մահանում է գերության մեջ, ինքը ծնվել է գերության մեջ, Հեթանոսների (սառացիների) թագավորը Յուրիոյի՝ արքայազն որդու անբխափափա համար, դավադրություններ է նյութում Բիանչիֆիորեի դեմ: Բայց Յուրիոն միշտ փրկում է աղքատ: Երկար արկածներից հետո Յուրիոն նրան գտնում է Ալեքսանդրիայում, բանտարկված, խիստ հսկողության ներքո: Իր հավատարիմ ընկերների միջոցով, ինչպես և Վենետիկի ու Մարսի օգնությամբ վերապես սիրելցյալին ազատում է ու հետև ամուսնանում: Վերջում Յուրիոն և նրա մտերիմ ջնկերները, հրաժարվելով իրենց կրոնից, ընդունում են քրիստոնեական հավատը:

Միջնադարյան վեպից Բուկաչոն միայն նյութը չի վերցրել, այլև կրոնական գերակշիռ մոտիվն ու արկածախնդրական ձևը: Եվ բոլորը մշակել ու վերաիմաստավորել է սեփական ոգով ու արվեստով: Միջնադարյան վիպի հիմնական պաթոսը քրիստոնեական հավատի հաղթանակն է Հեթանոսության դեմ: «Յիյուկույուն» զանգրուրդական տեղ է գրավում: Հիմնականը Յուրիոյի և Բիանչիֆիորեի սիրո պատմությունն է: Գործողությանը մասնակցում են հին հունական աստվածներից բացի նաև դիցաբանական հերոսներ, մի խոսքով, միջնադարյանն ու դասական հնադարյանը միահյուսվել են իրար: Վերնագիրը նույնպես հունական հնադարից է գալիս: «Յուրիո և Բիանչիֆիորե» վերնագիրը փոխադրված է «Յիյուկույուն» անունով: Վեպի վերջում Բուկաչոն բացատրում է՝ ֆիլոսոֆիան նշանակում է սեր, կոյուս՝ ջանք, Երկուսի միացումից ստացվում է սիրո ջանքեր անունը: Դրանում էլ խտացած է «Յիյուկույուն» առաջատար մոտիվը:

Իտալական գրականության յափազույն պատմաբաններից մեկը՝ Ազոյֆ Գասպարին, գտնում է, որ միջնադարյան թեման և դասական ձևը տարբորենակ հակասություն են ստեղծել: Քրիստոնեական հավատն ընդունած հերոսները բացականչում են՝ թող կրոնական ունայն ու կեղծ աստվածները, մենք պետք է պաշտենք իսկական ու ամենակարող աստծուն,— և այնուամենայնիվ, հեղինակը վեպը լցնում է այդ ունայն ու կեղծ աստվածներով, որոնք գոր-

ժողովրդյան իսկական շարժիչ ուժերն են։ Աստուծոն Բոկայուն իր անունով լի կոչում, այլ միշտ՝ Ամենաբարերար Ջեւ։ Աբարշի բառն ընդամենը առաջին մարդը Ադամը չէ, այլ Պրոմէթէոսը։ Երան գայթակղեցնողը սատանան չէ, այլ Պրուստեր և այլն։ Երկական աստուծուն ներկայացնում է որպէս պոետական դարդարանք, կնոյն և խաբեական անուն, քրիստոնեական այլոճին մշակելով Հեթանոսական ոգով։— գրել է Եշանավոր գրականագետը։

Ա. Փասպարին ճիշտ է Եշում փաստերը, բայց զատապարտում է այն, ինչ իրապէս բոկայության է՝ դասական Հնադարի գրական ձևերի պատգործումը, սիրո փառաբանումը։ Եշմարիտ է Փասպարին, որ «Ֆիլոսոֆիայի գրավիչ էջերից է Համարում սիրային հատկութի տեսարանը։

Քափառումները ժամանակ ձորքիտն նկարողի այգիներից մեկում հանդիպում է Ֆրամետային (ինչպէս Եշիչ ենք՝ Մարիա Արփիեացուն), գեղեցիկ տիկիներով ու առպետներով յրապատմած։ Երանք Ֆրոմիտին սիրով հրավիրում են իրենց մօտ, առթ որ ուրախ անցկացնելու։ Համար զովայուն։ Ենդ Հովարժում, բնորում Թագուհի և տասներեք Հարցեր տալիս սիրո մասին։ Օրինակ, «Ե՞ր գտնեան է աղկի զժրախ, եա՞, որ սիրած է ունեցել, և կորցրել է Երան, Թե՞ եա, որը կրքի սիրած ունեանալու։ Հույս ունի։ Եսերը բարի՞ք է, Թե՞ յարիքս։ Երի՞ն լավ է սիրել՝ որիորդի՞, այլի կեռ՞ք, Թե՞ ամուսնացած կնոյս և այլն։ Յուրաքանչյուր Հարցին նախորդում է բնագրական ներածութիւն, որը նովիչ կերպարանք է ստանում։ Գրանցից մի քանիսը Բոկայուն պատգործել է «Դեկամերոնում»։ Տասներեք սիրային Հարցերը ներդաշնակում են զովածքի ոգուն։

Բոկայուի Հարող զովածքը, որի թեման ես գրական աղբյուրներից է անոված «Ֆիլոսոֆատուն» է։ Ֆրանսիական դուստն Բենուա Դե Սենտ-Մարի «Տրոյայի մասին վեպի այն Հատման է դա, որ բովանկայում է Հայտնի պատմութիւնը տրոյական արքայազն Տրոյիի և Հույն գերուհի Բրիզիդայի (Բոկայուի մօտ՝ Գրիզիդա) մասին։

«Ֆիլոսոֆատուն» Տրոյիի, որ թիծաղում էր ամուսնացած բնկերների վրա, սիրահարվել է Գրիզիդային, տանջվում է, կորցրել է բունն ու հանգիստը, բայց սիրածն անմատչելի է։ Բոկայուն նկարագրում է Գրիզիդայի նազանքները, սիրային խորամանկ խաղերը։ Չեանում է, Թե լի ուղում Տրոյիի նամակներին նայել, բայց վերցնում է, ծոցում պահում՝ Հետ Թացուն կարգայու Համար, Տրոյիի Հետ հանգիստի լի ուղում, բայց Համաձայնում է՝ պայմանով, որ իրեն վայելու պահի։ Հանգուցյալ ամուսնուն Հովասարմության կրգում է աղկի՝ լավ է մահանալ, բան կապվել մեկ ուրիշի Հետ,

բայց խոստանում է Տրոյիչի հետ կապվել, պայմանով, որ ամեն ինչ զազարի մեա: Առերես առաքելի, անմատչելի, իրականում նա մտածում է՝ ինչու լահելութունս զայս կորչի, քաղաքում կին չկա, որ սիրեկան չունենա, և զա մեղք չէ, մանավանդ՝ Տրոյիչը խոստացել է մեր սերը զազարի պահել: Ի վերջո նա կատարում է այն քայլը, որ պատրաստ էր կատարել առաջին անգամ Տրոյիչին հանդիպելու սրբ:

Մերո վայելքները երկար չեն տևում: Գերիները փոխանակման մամանակ, հոր պահանջով, Գրիգորիզային ուղարկում են հունական համբարը: Մերահարգածները կռնում են իրենց շար բախար, արցունքներ թափում, ավելի լավ են համարում մեռնել, քան բռնակվել: Բայց մի փոքրիկ հույս սփռվում է Տրոյիչին. Գրիգորիզան խոստանում է որևէ առիթ հարել անպայման վերադառնալու համար. թող ամենաշատը տալիս որ պատի: Թշվառ Տրոյիչը սպասում է տալիս որ, քան որ, քառասուն, բայց՝ իսկուր: Գնա տեղ չհասած սիրային կապ է ստեղծվում Գրիգորիզայի ու երան ուղեկցող Գրամելդի միջև՝ էլի հանդուցյալ ամուսնուն տված երգումը հիշեցնելով, նույն նազանքներով ու սեթևեթանքներով, հերթական սերը զազարի պահելու խոստումներով: Թշվառ Տրոյիչը, խմանալով Գրիգորիզայի զափանհությունը, կոփի զալստ է նկատվում, մահանում Արիլլեսի սրից:

Եփրատաբառային համար նա Բոկայուն իմաստայից վերնագիր է բերել. հունարեն՝ ֆիլոսոֆիա — սեր, յառիներեն ստրատոս — զարկված, որ նշանակում է սիրուց զարկված:

Բոկայույի ռուսիստական արվեստը Եփրատաբառայումս հրատակ կերպարանք է ստացել: Բնույթի վերջ միայն անուններ ու թուրքիկ փաստեր է տվել, Բոկայուն դրանցից հյուսել է մի պատմություն, որի մասերը ներգայնակորեն կապակցված են իրար, գործողությունը շարվում է սահուն ընթացքով և բոլորը կազմում են մի միասնական ամբողջություն: Եփրատային վերաքանակն պատկերներին, հարստասանական ինտենսիվներին ու ձեղման նկարազրություններին փոխարինել են ռուսիստական ընդհանրացումներ ու պլաստիկ պատկերներ: Բոկայույազնունները առանձնապես նշում են բնագործությունների բնականությունը, նրանց վարժույթներին ու զգացմունքներին հոգեբանական հիմնավորումները: Պրոֆ. Ա. Ա. Մմրանովը Եփրատաբառին համարում է հոգեբանական վերադարձի արվագիր:

Բոկայույի ղեկարգմանական խառնվածքը Եփրատաբառայումս բյուրեղացած կերպարանք է ստացել: Պոեմի գործողությունը կատարվում է արշավան պատերազմի սրերին, գործում են ռիթմական և լայն ճեղքանքներ՝ Արիլլես, Տրոյիչ, Գրամելդ, Գրիգորիզա (Արիլլ-

չեսի հաքեր, որք «Ֆիլոսոփատայում» դարձի (Գրիգորիզա) և ուրիշներ: Պա Հերոսական Լպոսի Ելուժ (ք. սակայն Բոկայուն Լպոսի ճանապարհը չի բևարնի, այլ Լպիկական իրադրութայն մնը. սիրային պատմութայուն է Եկարագրում: Սա է «Ֆիլոսոփատայի» զեզարգիստական Կոնցեպցիան:

Նույնը հանդիպում ենք «Թեզնիզա» պոեմում: Այստեղ ես գործողութայնը մասնակցում են Հին Հունական Հերոսներ, Եկարագրվում են դուշմանական զեպքեր, Քերեի պիտոթյան բախտն է որոշվում, բայց Բոկայուն Քերեացի երկու երիտասարդների սիրո պատմութայունն է զարմնում պոեմի առանցքը:

Ոմանք զա համարն է Բոկայույի Քերությունը: Օրինակ, Ա. Ա. Մմիսեովը «Ֆիլոսոփատայուն» համարում է Կեղծ-Լպիկական պոեմ, իսկ Ա. Պասպարին ասում է, թե Բոկայուն ցանկացն է ռազմական զենք ու զրահի պոետ լինել, Լպուպեա զրեյ «Այստեղ հանդես են գալիս Հունաստանի ամենահայտնի Հերոսները, Երանց միջև տեղի են ունենում ճակատամարտեր, մենամարտեր, ինչպես Եկարագրն է և Հենրը, աստվածները երկնքից երկիր են իջնում մարդկային կերպարանքով... բայց այդ քույրը արտաքին չքեզություն է: Պոեմը կոչվում է «Թեզնիզա», բայց Քեզնուք չէ Հերոսը...»:

Սյա կարծիքներն զեմ կարող է միայն մի առարկութայուն լինել. Բոկայուն ամենեկին Հերոսական Լպուպեա զրեյու միտք չի ունեցնի. իսկ որտեղ նման մտահղացում չկա, Հարողութայն կամ անհարողութայն մասին խոսք լինել չի կարող: Պարուպրին ինքը բերում է «Ֆիլոսոփատայի» նախերգանքը, որտեղ Բոկայուն, Ապոլոնը և մուսաների փոխարեն, զիմում է իր սփրանին, իր ստեղծագործութայն ներշնչանքի աղբյուրին, որի առջև «Տրոյական պատերազմն ու Ռեկուայի զեպք չքանում են: Պարզ է, թե որն է մտահղացումը:

«Ամենուհե զեպ է, որի գործողութայնը մասնակցում են աստվածներ, հափերժահարներ և հովիվներ: Սկզբում հեղինակը ներկայացնում է գլխավոր Հերոսին՝ հովիվ Ամենույին: Սա սահմանափակ կյանքով ապրող մի երիտասարդ է, նախնադարյան կուպտութամբ, միամիտ, սահմանափակ աշխարհայացքով, մուլտանի գործերից անտեղյակ: Մերահարովն է հափերժահարս Լիային ու այդ սիրուց, Ֆիլոկույի նման, քունն ու հանգիստը կորցրել:

Ապա զեպը տալիս է Վեներայի տաճկատարութայն տեսարանը, որից հետո յոթ հափերժահարներ՝ Մուպան, Էմիլիան, Ակրիմոնիան, Ագրոնան, Ագապեան, Ֆիամենտան և Լիան հավաքվում են սիզամեն հովտում, զով մի տեղ, չքան կազմում և մերտեղում նստած Ամենույին թազավոր բերում: Ժամանակը ավելի հանկի անցկացնելու համար, Երանցից յուրացանչույրը պատմում է իր սիր-

քա պատմությունը: ԵՎԵՆԵՐԱՅԻ տանին ոչինչ այնքան տեղին չէ, որ բան այն, որ յուրաքանչյուրս պատմի իր սիրո մասին, — ասում է Լիան: Ամեն մեկն իր աստվածն ունի, սիրային պատմությունները վերջանում են աստվածներին նվիրված ձևներով:

Մեծնությունս արժանի ու չափածոն զուգակցվում են իրար հետ, ինչպես Գաեանի շուր կյանքում: ՆՔԻ այնտեղ արժան չափազանցությունը սիրային երգերի բովանդակությունը մեկնաբանելու գոր ունի, այնտեղ քնարական երգը փառաբանում և հաստատում է արժանիվ պատմածի բովանդակությունը:

Նախորդ գրվածքներում Բոկաչոն աստվածներին ինքնում է երկերից, մասնակից դարձնում մարդկանց գործերին: Բնայիտական ընդհանրացումը մեծնությունս ավելի է քյուրեղացել: Հավերժահարեր, դիցաբանական լավներ, քույր վեպում հանդես են գալիս որպես հոգեզնն արարածներ՝ զուտ մարդկային կրթելով ու զգացմունքներով: Նրանց դիմանկարները նշանակում են զասական հնադարի կանանց մարմարե արձանները, ֆյամանդական եկար: յության կտավների կանանց պատկերները: Բոկաչոն այնպիսի գույներ է գործածում, որ թափանցիկ զգեստների միջից նրանում է նախնադարերի հմայի: զեղնցկությունս պլաստիկ գծագրեր:

Հյուսիսի գույներով է պատկերված և սիրո վայելքը: Մուգսան, իրենից խուսափող երիտասարդին զայթակղելու համար, երկար զգեստը քարձարացնում է, իրեն, չուրն է մտնում, ցույց տալով զեղնցիկ ոտքերը: Հետո՝ իրեն թե տաթից զովանալու համար, ցույց է տալիս հմայի կուրծքը: Առհասարակ Բոկաչոն հավերժահարերի կյանքը ներկայացնում է որպես մարդկային իրականություն: Նրանց կյանքի պատմությունը՝ քնափորությունս մեափորումը, բնականական գաստիարակությունը, ամուսնությունը, սիրո ժնուղը, վարժուրդները պատկերված են մարդկային որոշակի փոխհարաբերությունների ու կապակցությունների մեջ: ՆՔԻ այս բոլորին ավելացնենք և այն, որ ալլաբանական ու գերբնական (դիցաբանական) պատկերները թափականին նվազեցնում են, ապա կարելի է ասել, որ մեծնությունս իրոր Բոկաչոյի ստեղծագործության մի նոր աստիճանն է:

Մեծնությունս լայն կտավի գրվածք է, հասարակական միջավայրը արտացոլված է բազմազան պատկերներով: Կենցաղ, բնականիք, բարքեր, բնություն և այլն: Վեպում հանդիպում են նաև նոր մոտիվներ: Գրանցից մեկը փողի ալլասերոզ ազդեցության բնեղատությունն է: Ազապեան պատմում է մոլությունների մեջ խրված իր մեղեքների մասին, տորեցից մեկը հանկերը խրում է աղքատների մարմնի մեջ, մյուսը մեղրանուշ լիզվով ծծում նրանց արյունը: Նրանք զկարողանում են մետաղից մետաղ ստանալու Փողը նրանց

ազնվական է դարձրել և սլազալով ոսկու մեջ ու գուռադարապ պար-
ժենայով կուտակած հարստությամբ, խելքներին փչել է սիրենց
ուժերը լափել էրկերի հետ: Ազապեայի նրանք կեռության եւ տա-
լիս հարստաւ, բայց ձեր մի մարդու, որի կենսական չյութերը վա-
զուց ցամաքել են Ազապեայի դժբախտությունը, տխուր օրերը, ա-
մուսնու հետ անցկացրած տանջալից գիշերները պատկերված են
հաստալիստական մաերամասնությամբ:

Եւրայի է և աղելով աշխատանքի գովչու: Աղիտեայի սիրալիս
պատմությունը այն միտքն է արտահայտում, թէ երչաւելի կյան-
քի, առաքիւնության, բարոյական կատարելության աղբյուրը աղ-
ելով աշխատանքն է:

Մակայն այլ բոլորը միջանկյալ ինձանէր են: Վեպի հիմնա-
կան առարկան սերն է:

Բաշաւան փառաբանում է ոչ միայն սիրո վայելքները, այլն
սիրո բարոյական ուժը: «Ամենայն հափերմահարսերը միայն կա-
նացիական գեղեցկության մարմնավորումը չեն, այլն հոգեւոր ու
բարոյական կատարելություններ: Սերը դաստիարակում է մար-
դուն, հարստացնում մտաւոր աշխարհը, ազնվացնում սիրան ու
հոգին, սա է «Ամենայն հիմնական մտափը, որ կրկնվում է յոթ
հափերմահարսերի պատմությունների մէջ: Գլխավոր հերոսի կյան-
քը այլ բան չէ, բան էթն՝ բարոյական վերամեծության պատմություն:

Դա առանձնապէս պարզ երևում է վեպի վերջին դրոյիներում՝
Ամենայի կերպարանափոխության տեսարանում: Ակզբում Ամենաւ
կանվում է հափերմահարսերի մարմինների գեղեցկությամբ, հետո,
երբ նրանց պատմությունները բացում են նրա այրերը, հմայվում
է նրանց հոգեկան գեղեցկությամբ: Ինչպէս հեղինակն է ասում՝
«Հիմա այլ կերպ էր տեսնում հափերմահարսերին, որոնք առաջ ա-
վելի շատ ուրախացնում էին նրա տեսողությունը, Բան հոգին, իսկ
նրմա ափելի շատ ուրախացնում են հոգին, Բան տեսողութունը:

Վեներայի հանդիսավոր հայտնությունից հետո հափերմահար-
սերը հանում են Ամենայի զգեստները, լողացնում ջրում: Ամենաւ
բոլորովին կերպարանափոխվում է, մարքովելով մարմնական ու
հոգեկան ազապեանությունից: Այսպիսով աստվածային գործությամբ
փայրի զազանից նրան մաշկ զաւեռին:

Սա է «Ամենայն զազափարական իմաստը:

«Սիրալիս տեւիքը գրված է «Աստվածային կատակերգու-
թյան եմանազությամբ: Տեւիքն ունի նախերգանք: Հայտնվում է
մի հայապապ կին՝ Հերոսին տանելու զեպի հափառեական երջան-
կության աշխարհը: Յրկնաուար ուղեկցուհին նրան տանում է զե-
պի մի ապարանք, ուր մուտք գործելու համար երկու ուղի կա: Մե-
կը ոչոր-մոյր, եւզ ու զմպարանց մի արահես է, որի վրա մակա-

զրգանք է՝ այս դուրս տանում է դեպի կյանք, պետք է հասկանալ՝ դեպի հաճախեալան նրանութիւն, գրախու՝ Մշտն դուրս լայն է, խոստանում է իշխանութիւն, հարստութիւն, փառք, վայելք։ Կանայեւութիւն, գալթակգութիւններն ու մեղքերի աշխարհն է։

Այդ մուտքը պետք չէ, զգուշացնում է երկնային ուղեկցուհին։ Բայց պոռնի Հերոսը նրան չի լսում, ուզում է իր աշխարհը տեսնել, լալի ու վատը ստուգել, հետո ընտրել լազազութիւնը։ Լայն դռնով ներս մտնելով նա տեսնում է այն թուրք, ինչի մասին մուտքից առաջ ասելի էր։ Ապա բնկնում է մի հրաշայի այդի, հանդիպում գեղեցիկ կանանց, նրանց մեջ սիրելի Ֆրամետային, որ ապրում էն ուրախ, գրալի։ Կյանքով։ Պոռնի Հերոսն իր տարերքի մեջ է։ Ուրախ է։ Երկնային ուղեկցուհին թարուական խրատներ է կարգում, ստիպում է իրեն հետնել, նրան բանի տեղ չի դնում, գրախան աղէկն գտած է նամարում։

Վաստաւաւային կատակերգութիւնից՝ վերցնելով կառուցվածքի մէջ, Բոկայուն երկնաւար տեսիլքը իմաստաւորել է իր իգնաւորների ու բարոյական ցածրանքի ողով։ Նրա Հերոսը իրական երջանկութիւնը որոնում է այս աշխարհում։ Բող որ նրա գտածը լոկ պատրանք է (հրաշայի տեսիլքը հանկարծ յրանում է այն պահին, երբ Հերոսը գիրկն էր առել իր մաղանեային), չնայած դա տեսական չէ, բայց ընկան է, գեղեցիկ, բազմալի։

Գասպարին նիշտ է ասում, որ Բոկայուն հեռացել է Գաւտիկ կեցեղացիայից։ Վիրային տեսիլքի միտքը, Գասպարիի կարծիքով, պետք է նույնը լինէր, ինչ Վաստաւաւային կատակերգութիւնը՝ յերկրային ունայեւութիւն նշումից ազատազրկել հաճախեալան նրանութիւն համար։

Բայց Մարիա—Ֆրամետան չի ուզում վերածնել սիմվոլի։ Վրային վաստաւաւային գեղեղաւորուհուն ազատ է թողնում բարոյախոսելու, որան իրեն հանելի է, իսկ ինքը վազում է գեղեցիկ կանանց ետեւից։ Պոռնի վերջանում է այնտեղ, որտեղ պետք է սկսվեր զրոյի բարոյախոսական բաժինը, երկիրը ներկայացվում է որպէս ամբողջապէս մեղաւոր աշխարհ։ Այստեղ գոյութեւ կա, բայց պակասում էն բազարանն ու գրախուր։

Գանտեական տեսիլքը վերջանում է այնտեղ, որտեղ բանաստեղծը հասնում է ետեւի աստծու հայեցողութիւնը։ Բոկայուն ալիւնանում է, երբ կարծում է, թէ իր գրկում պահում է իր մաղանեային։

Քառասնական թվականների երկերը

Վեմետայովն և Վիրային տեսիլքովն աւարտվում է Բոկայունի գրական գործունեութիւն նրա տաւարական շրջանը։

Այդ տարիներին հասակորեն գծագրվում են նրա ստեղծագործության թեմատիկական շրջանակները՝ աշխարհիկ կյանք, սեր, սիրային վայելքներ ու սիրո տառապանքներ: Դառնեն առում էր. «Պանտական սյուսեն լինում է երեք տեսակի՝ ռազմական տղամարդկության, առաքինության և սերո:

Բուկայուն իրեն համարում էր սիրո երգիչ:

Ամենույիս նախերգանքում ես գրել է. «մանց համար հանելի են արյունահեղ մարտերի նկարագրությունները, ուրիշների համար՝ փառասիրական հաղթանակները, հրերոցների համար՝ խեղամիտ խաղաղությունը, յարուրդների համար՝ սիրային գործերի պատմությունները: Են պատշան հարգանքով ծառայում եմ Ամուրին: Կզենվի»՝ արդյոք մտքով առողջ որևէ մեկը, որ նրան ծառայելուց հրամարդի է հարկե, ոչ: Եթեկ եթե զտեվի, ճիշտ եմ ասում, այդ ես չեմ: Եվ քանի որ Ամուրին եմ ծառայում, ապա ինձ վայել են ոչ թե Մարտի հաղթանակները, Բարոսի անասնությունը կամ Յերեբայի առատությունը երգել, այլ իմ տիրակալի հաղթանակները:

Սիրո երգով սկսվեց Բուկայոյի ստեղծագործությունը, սիրո երգիչ էլ մնաց մինչև վերջը, մինչև «Դեկամերոնը»:

Էին հունական և հռոմեական գրականությունից ու դիցարանությունից Բուկայուն վերցնում է թեմաներ, պատրաստի սյուսեններ, հերոսների անուններ, նկարագրական միջոցներ, գեղարվեստական պատկերներ: Դասական հնագրքի ավանդույթները «Ֆիամետոս»-ում ախքան մեծ տեղ են գրավում, որ Բուկայուն վեպին կցել է ժանոթագրությունների մի ընդարձակ ցուցակ: Փրիտանեական տերը կնքվել է, ինչպես վերը տեսանք, Ջեսի անունով, քիթիական Աղամբ Պրոմեթեոս է դարձել և այլև: Աստծու անունը հիշատակվում է, Ադուֆ Գասպարիի քառերով ասած, միայն հանուն պատշանության:

Խույն տարիներին ձևավորվում ու բյուրեղանում է Բուկայոյի ռեալիստական արվեստը: Այլարանական ձևերն աստիճանաբար դուրս են մղվում, հեթանոսական աստվածներն ու դիցարանական կեղևներ, ռեալիստական մտածողության բուրայի միջով անցնելով, մաքրվախնայվում են: Հանախ դիցարանականի ու իրական-մարդկայինի սահմանները չեն նկատվում:

Մրանց են Բուկայոյի երիտասարդական շրջանի ստեղծագործության ընտրագրական գծերը: «Ֆիեկուայի հավերժաճարսեր» պոեմը և «Ֆիամետոս» վեպը ցույց են տալիս, որ այդ ուղիով է Բուկայուն ընթացել նաև քառասունական թվականներին:

«Ֆիեկուայի հավերժաճարսեր» պոեմի նախերգանքում քանաստեղծն ասում է, որ Ամուրը միշտ խիզախումների է կոչել, լու-

սազուրիչ է իր նախապարհը, իսկ հիմա պահանջում է սեփական սիրային ավանդությունները երգել: Հին սիրային ավանդությունը Աֆրիկայի և Մենզուայի գծախառն սիրո պատմությունն է. որի գործողությունը կատարվում է այն ժամանակներում, երբ սիշխում էր կեղծ հավատքը, պաշտում էին ոչար, կույր, արատափոր կեղծ աստվածներին:

Սիրային զայթակղություններից հետո մեալու համար աղջիկները նվիրվում էին Դիանա աստվածուհուն: Նրանք պետք է հավատարիմ մնային ցմահ կույս մեալու երգմանը և նետահարին պատահած ազամարդուն: Նրանց հետևում է ինքը՝ Դիանան, յաբալար պատմում ռեկզություն յուրաքանչյուր փորձ՝ իր ուխտին նվիրված հավերժահարսերի հանդեպ: Ողբերգական շատ դուհի են եղել Քույրից շատ տուժել է Զիրաֆուայի գերզաստանը, հայրը և երկու եղբայրները զոհվել են Դիանայի ձեռքով: Հիմա մյուս որդուն է վտանգ սպառնում: Հայրը Աֆրիկային զգույսացնում է ետ կանգնել զայթակղությունից: Սակայն հոր խրատներն անզոր են: Աֆրիկան սիրահարվել է Մենզուային՝ Դիանայի հավերժահարսին: Վենեթայի օգնությամբ երան հաջողվում է սիրական սիրածին, բայց երջանկությունը կտրվել է տեսում:

Մենզուան, խեղդելով արթնացած սիրո զգացումը, այլևս հանդիպման չի գալիս: Տառապագին ապրումներից հուսարեկված Աֆրիկան ինքնասպան է լինում, իր արյունով ենթկնդով Ֆինզուայի կողքով հուսոյ գնտակը, որը երա անունով սկսում են Աֆրիկա կույն: Տանջվում է և Մենզուան, սիրո զգացումները ավելի է բռնկվում, էրբ նորածին երեխայի մեջ Աֆրիկայի նմանությունն է տեսնում: Դիանան՝ իմանալով հանցանքը, Ֆինզուայի մյուս կողմով հուսոյ գնտակի մեջ աղջկան չուր է դարձնում, որի անունով այն կույսում են Մենզուա: Նորածին Պրուենտին հանձնում են Աֆրիկայի ձեռքներին:

Ֆինզուայի հավերժահարսներն պոռնք սիրո ամենազոր զգացմունքի օգնչելված հիմն է: Մենզուային զիմնելով, Աֆրիկան բացահայտում է. դու սուրբ ես ինձ համար որպես աստվածություն: Աֆրիկան ամենուրեք սեր է տեսնում, բնությունը սեր է. կյանքը սիրովրա է հիմնված, — և ես օրհնում է այն տարին, ամիսը, որը, երբ ծնվել է Մենզուան, այն պահը, երբ առաջին անգամ հանդիպել է երան. սուս ամենայն բարի գործերի շուսատու, դու գեղեցկության կենդանի աղքատ, դու իմ բույր մտածությունների միակ կենտրոն, բույր գիտելիքների ոգի, դու, որ բարեբից ուղի ես ցույց առլիս ինձ, դու իմ կյանքը, իմ պաշտամունքը, իմ երջանկությունը, իմ միակ աստվածությունը:

Նախորդ գրվածքներից եկող ժանոթ թեման այսուեղ նոր երանդներ է ստացել: Նախ պարզ ցույց է արվում ողբերգականի պատ-

ճառը՝ շարիքի ազդեցությամբ կրոնա-քաղաքական օրենքներն են: Մեն-
զույան նման չի թեթևաբար Պրիզմիդային: Աֆրիկոյի զմբախտու-
թյան պատճառը Պրանայի դաման օրենքներն են: Հեթանոսական
ժամանակների աստվածուհին պոեմում դարձել է միջնադարյան
ճգնաժամական քաղաքականության անողոր զատաժողոր, որ ոչըն-
չացնում է այն ամենը, ինչ քնական է, մարդկային: Պոեմի նախեր-
գանցում զա համարվում է ոմոյի, կեղծ, կուպիտ, շար հավատա:

Պոեմի հերոսը երազվուտ սիրահար չի, այլ գործուն անձնա-
գործություն և բուն թափով ձգտում է նպատակին: Մակայն Պրա-
նայի իշխանությունը զնոնս գործիչ է: Պրանայի ողբերգական պեր-
սոնաժը Մենզույան է, որի ներքում տեղի է ունենում քնական զգաց-
մունքի և ճգնաժամական օրենքների ուժգին բախում: Մենզույան չի
զգրում, քայլ տանելովում է ոչ թե Պրանայի օրենքը խախտելու հա-
մար, այլ նրա համար, որ վախենում է Պրանայի պատմից: Նա
ինքն է խոստովանում՝ «մեզրը իմը չի, սարսափը չի թողնում աշ-
րոդ կրակի մառին մոտենալու: Բոկ Բոկայն ափնայցնում է,
«Մենզույան սիրում էր և չէր համարձակվում սիրել, նա ապրում էր
անազատ, հարկադրական կյանքով: Պրանային աված երգումը
ներքին ձգման արդյունք չէր, այլ կեղծ հավատից թելադրված հար-
կադրանք: Ազդիս ողբերգությունն այն է, որ չկարողացավ համար-
ձակ գնն նետել այդ հարկադրական ակտը:

Կա նաև մեկ ուրիշ հանգամանք: Աֆրիկոն էլ, որ վնասակա էր
իր գործողությունների մեջ, ողբերգական վախճան է ունենում: Ո-
րովհետև, այնուամենայնիվ, Պրանայի իշխանությունը, այսինքն
կրոնա-նկերչական քաղաքականությունը զեռ ուժեղ էր, հեյտ չէր
միանգամից թափափել:

Բոկայն, ինչպես վերածնության դարաշրջանի բոլոր գրող-
ները, բարձր հաղթանակի հավատով էր սողորդված: Վերջում գի-
ցարանական Աստուտը գալիս է Տոսկանա, բոլոր հափերմահարու-
թին հավատում սարերից ու անտառներից և ամուսնացնում: Պրա-
նայի իշխանությունը վերականգնում է: Պրանային չի տեսնում նախնի-
ների գլխին էկած փորձանքները և սկսում է նոր կյանքով ապրել:

Ռեալիստական արվեստի տեսակետից «Ֆրիզույայի հափերմա-
հարսերը մի նոր առաջընթաց է Բոկայնի ստեղծագործության մեջ:
Իշխանի մասո՛ւկ և առասպելական հետաքննար պատկերված են
որպես կենդանի անձնագործություններ: Հափերմահար Մենզույայի
կերպարը գծադրված է ավելի շոշափելի գույներով, քան Պետրար-
կայի Լուորան:

«Ֆրիզույայի հափերմահարները պոեմը Բոկայնի շափածո գրո-
վածքների գլուխգործոցն է: Գործողությունը շարժվում է ռիթմիկ
ռեթացրով: Հսկիական պատմությունը, լիրիկական պոռթկումնե-

բը, գույներն ու պատկերները միանշանակ են արդեն մուշտե ամբողջությամբ։ Ութնյակը (սկսած), որով գրված է «Ճինգույս-յի Հավերժահարսերը» համարվում է Քոկալոյի գյուտը և այնպիսի կատարելության է հասցված, որ պոեզիայում հաստատվել է որպես պոետական արտահայտչական դասական են, ինչպես Փանտեի տեքստը, Պետրարկայի ստեղծը։

Ռեալիստական ընդհանրացման տեսակետից «Ճինգույս-յի Հավերժահարսերից» մինչև «Գեկամերուր» բեղամներ մի քաջ է մնում, որ իրականացավ «Ճիամետա» վեպով։

Գեղարանական Նյութից Քոկալոն անցնում է իրական կյանքին։ Գործողությունը կատարվում է ժամանակակից Իտալիայում, Հերոսները իրական անձնավորություններ են, գեղարանական ակունքները ոգտագործվում են զուտ համեմատությունների համար։ «Ճիամետա» ժամանակակից կյանքի, իրական մարդկանց, բարքերի ռեալիստական պատմություն է։ «Ճիամետա» համարվում է Հոգեբանական վեպի առաջին օրինակը եվրոպական գրականության մեջ։ Չպետք է դրանից եզրակացնել, թե Հոգեբանական վեպի Հիմնադիրը Քոկալոն է, ինչպես պնդում են ոմանք։ Եվրոպական նոր ժամանակի ռեալիստական վեպն առաջացավ XVI—XVII դարերում, իսկ Հոգեբանական վեպի ժանրը ավելի ուշ շրջանի մեռնոց է։ Այնուամենայնիվ Քոկալոյի այս գրվածքի արտահայտչական եղանակը Հոգեբանական վերլուծությունն է։

Բն Հոգեբանական ապրումների նկարագրություններ հանդիպում են Քոկալոյի նախորդ շրջանի գրվածքներում ևս, քայք այստեղ նկարագրությունների ժանրության կենտրոնը փոխադրվել է ներաշխարհի խորին ոլորտները։ Այստեղ է գործողությունը ժամայվում ու առաջ շարժվում։ Գա բխում է ընտրած Նյութի քնույթից։ «Ճիամետա» պատմում է մի դժբախտ սիրո պատմություն։

Վեպի նախերգանքում դիմելով քեթերցողներին, Քոկալոն առում է. «Գուր այստեղ չեք գտնի ոչ նարանքներով զարդարված հուսական առակներ, ոչ արյամբ ցողված արոյական նախաժարտեր, այլ նուրբ կրքերով չի սիրո պատմություն։ Այստեղ գուր կգտնեք խզանարող արցունքներ, պոեթիկացող հառաչանքներ, լայտզին հեծեծանքներ ու խորհրդածություններ։

Սա է վեպի թեման։ Գլխավոր հերոսը Ճիամետան է, որի առևտից արվում է պատմությունը, այնպես որ «Ճիամետա» կարելի է համարել ինքնախոստովանություն։ Նախերգանքում Քոկալոն առում է, որ դժբախտ մարդկանց վշտերը թեթևանում են, տեք ժանրամասն քննում են իրենց զգացմունքները։ Ճիամետան վերարտադրելով իր դժբախտ սիրո պատմությունը՝ քննում, վերաու-

ծում, քաջատրում է իր զգացմունքներն ու վարմունքները: Մա նկարագրման նորարական ձգանակ էր:

Բովանդակությունը սա է. Ֆիամետան, ամուսնուց զազանի, սիրահարվում է երիտասարդ Պանֆիլոյին. առաջին անգամ նաշակելով սիրո քաղցրությունը: «Առաջին անգամ իմացա՝ ինչ է սերը, որ մինչ այդ ինձ համար անհայտ էր»,—ասում է նա: Սիրո ուժը նրա առաջ քաջում է երկրային կյանքի գեղեցկությունը: «Դրեանից հետո,—ասում է նա,—ես ավելի սկսեցի զնամանել կյանքը»: Բայց Պանֆիլոն մի փուլ մարդ է. այլասերված, Ֆիամետան նրա առաջին սիրուհին չէ: Խաբելով, թե՛ հայրը կանչել է իրեն ամուսնացնելու: և մի քանի ամիս հետո ինքը կվերադառնա, Պանֆիլոն գնում է: Պարսվում է, որ ամուսնացողը նրա հայրն էր. իսկ ինքը կապվել է ուրիշ կնոջ հետ: Սկսվում են Ֆիամետայի տան րալի ապրումները: Պառավ դայակը այդ սերը համարում է ապօրինի, հանցավոր կիրք: Ֆիամետան ինքն էլ է դատապարտում իրեն, քայք նրան գերել է Վենետիկի բարոցը. սերը սուրբ ու հպարտանք է, ամեն ինչ ենթակա է բնությանը, ոչինչ նրանից ազատ չէ. իսկ բնությունն ինքը նկատմամբ է սիրո ծայնին... Անքը հղորագույնն է, ու արեամատնում է բոլոր մեալյան՝ արենները: Սերը միայն վայելք ու երջանկություն չի բերում, այլև վնասնում է մարդուն, քաջում երկրային կյանքի իմաստը: «Ինձ թվում է,—ասում է Ֆիամետան,—որ ես գլխովս հրկինք եմ հասնում»:

«Ֆիամետայում» իրադրությունը շատ տարրինակ ու հակասական է: Պանֆիլոյին դատապարտում է նրանից խաբված մի կին, որ հենց ինքը խաբում էր իր ամուսնուն. դատապարտում է նրա այլասերված վարքը ու չի նկատում, որ ինքն էլ խախտում է հավատարմությունը: Բովանդակը զգացել է դա, ուստի հասկացնել է տալիս, որ խոսքը աղելով սիրո մասին է: Նա զգուշացնում է, որ իր հերոսուհու վարմունքը՝ հավատարմության խախտումը սովորական զեպք չհամարեն: Ֆիամետան շարունակ նախազգուշացնում է, որ տառիմանքը չէ իրեն զեկավարում, այլ ինչ-որ բարձր, մարտը զգացմունք: Մարմնական վայելքը սիրո ամենաաննշան պատճառն է, թեպետ չի միտում, որ դա իր համար բամենից ավելի թանկագինն է նշել: «Ինձ իմ պատմությունը ձեզ վերավորի»,—ասում է նա,—թող սերը անհապաղ հանդես գա ի պաշտպանություն ինձը:

Վեպում կենցաղի ու բարքերի նկարագրությունը բավականին տեղ է զբաղում, քայք «Ֆիամետան» կենցաղագրական վեպ չէ: «Ֆինդուայի հավերժահարսերի» և «Ֆիամետայի տարրերությունն այն է, որ այնտեղ չարիքը Դիանայի հակամարդկային օրենքն է, այստեղ՝ հասարակական հակամարդկային միջավայրը: Ֆիամետան երազում է սրտի ու զգացմունքների ներդաշնակություն,

ժառանգանի ու հոգեկանի կատարելություն: Բայց եւս ապրում է մի միջավայրում, որտեղ համոզական կրքերն են իշխում: Նրա վերջին եզրակացությունը նրան է պալիս մի տխուր մտորման մեջ, որի իմաստը «ա՛յ, այս ի՞նչ աշխարհ է, բոլորը միայն իրենց մասին են մտածում, իրենք կրքերի մեջ խրված՝ տրորելով ուրիշներին, իրենց բաժակահեռություններն են հոգում և ոչ ոք չի կարեկցում տառապանքներին:

Պանթիլոն այդպիսի համոզներից է, որի մասին Ֆրամենտն ասում է. «Ե՛ս բազաբբ չի է սևապարծ ճառերով ու ցածրհոգի վարձուներով, միշտ հյուսվում է արտաքին ու ներքին պատերազմներով, քնակեցված է ամբարտաժան, ժլատ և նախանձատ մարդկանցով»: Մանրագինն քննելով իր գծրախտության պատճառները, Ֆրամենտն հանդում է այս երակացության՝ դիտվոր լատիքը համոզական բարոյականությունն է. հարստություն կուտակելու կիրքը, որ ազավազում է մարդկանց հոգին, ալյասերում բարքերը, ապականում մարուր սերն ու զգացմունքները, «Աճա՛ղ, խորտակվեց վաղնիական իդիլիան, երբ առաջացան տիրապետման ժաբավք ու արշուկոտ հանցանքները, և անզորները դարձան մեծերի զու՛ր: Աշխարհ նկան հարստությունը, ժլատությունը, հպարտությունը, պերճությունը, բոլոր մեղքերը ու դրանց հետ միասին և անսանձ սերը»:

Ֆրամենտն մերթ հափշտակությամբ է հիշում անցած ոսկե-զաբբը, երբ մարդիկ ապրում էին ազատ կյանքով և քնական ազատ սիրով, մերթ նախանձով խոսում զեղբակական խրճիթների մասին, որոնցում ապրում են աղքատ, բայց ազնիվ, համերաշխ ու խաղաղ կյանքով:

Այսպիսով, «Ֆրամենտան» ստանում է հակաբուրժուական հեղեղություն. կրոնասակնատական քննադատությանն ամփականում է համոզական բարոյականության դատապարտման մոտիվը:

ԵՆԿԱՄԱՆՐՈՆ

ԵՆԿԱՄԱՆՐՈՆԷ՞ս ոմանք համարել են «վատահամբավ» գիրք, ուրիշները պնդել են, թե Բոկայոն Լպատակ է դրել զվարճություն պատճառի «կանանց, առանձնապես սիրահարված տիկիներին զվարճացնելու: «Վատահամբավի» մասին կիսովի հետո, ինչ վերաբերում է վերջին կարծիքին, ապա այդ մասին խոսող գրականագետները, հիբավի, հենվում են Բոկայոյի ասածներին վրա:

ԵՆԿԱՄԱՆՐՈՆԷ՞ս «Էնդիեակի» եզրակացությունը վերնազիրը կրթող վերջաբանում Բոկայոն ասում է, որ իր եռվելները գրել է «տիկիներին տխուր տրամադրությունները ցրելու նպատակով», որ

այդքան երկար աշխատանքի մեծարկել; և օերիտասարդ, ազնիվ տիկիներին սփռվելու համար: Բայց եույն հախազատութիւն շարունակութիւն մէջ Բոկաշոն ավելացնում է՝ «...և միաժամանակ զգտակաւ խորհուրդ, Լանի որ կիմանան, թէ ինչի՜ց պէտք է խոստովեն և ինչի՜ն ձգտեն»:

Այստեղ պէտք է որոնել «Գեկամերոնի» նշանակը:

Եղել են գրականագետներ, որոնք Բոկաշոյին համարել են ժինքնանկատակ արվեստի ներկայացուցիչ: Գերմանական գրականագետ Ռորերտ Զալլիկն ապացուցում է, որ ժինքնանկատակ արվեստը Բոկաշոյի համար ոչ միայն տեսութիւն է եղել, այլև ստեղծագործական սկզբունք: Բոկաշոն, որպէս արվեստագետ, ունի մի գիտափորութիւն չի հետապնդում, նրա վրա ծանրացած է միջնադարյան արվեստագետի միաժամութիւնը, ռամբադոզմի սուգովում է իրականութիւն խորքերը և ոչ մի ցանկութիւն յունի ազատագրվելու նրանից՝ այդ իրականութիւնից: Իր նովելներից շատերը Բոկաշոն պատմել է սոսկ պատմելու թափականութիւն նամար: Մի խոսքով, մինչև Արիստոտել ոչ մի գրող ստեղծագործական պրակտիկայում այդքան համարման չի գործադրել արվեստն արվեստի համար տեսութիւնը:

Բոկաշոն շատ հետո է եղել ժինքնանկատակ արվեստի մարից: Հանելին զուգակցել զգտակարի հետ՝ այս է նրա զեղազրտական զավանեւորը, որ եշանակում է հանույր պատեանել և զաստիարակել կամ, որ, մինեույն է, հանույր պատեանելով բարեփոխել կշանքն ու թարքերը, կատարելագործել մարզուն: Գեղարվեստական խոսքը զեղեցիկացնում է բարքերը, — ասում է «Գեկամերոնի» գործող անձներից մէկը: Մի ուրիշն ասում է՝ ինչ մարզու նկատմամբ չեն կարողացել անել հախառիւքներն ու պատիմները, ռարել է զեղարվեստական խոսքը: Մի այլ տեղ՝ «Գորութիւն»-ը շատ ավելին է, քան կարծում են նրանք, ովքեր փորձով չեն զգացել զաս:

Ճատարակական զգուտի գիրքից է Բոկաշոն պայքարել պոեզիան ու պոետի գործը փատարանողների զեմ: Ճատարանների ծագումը աշխատութիւն XIV և XV դրքերը այդ հարքին են նվիրված:

Ովքե՞ր էին փատարանում պոեզիան, ի՞նչ հարմակումներից է Բոկաշոն պաշտպանում զեղարվեստական գրականութիւն զատը:

Մի խումբը՝ ուտելը, իմելը, այլատեսութիւնը, արիւնկերութիւնը բարիբազույն թարիք համարող մարդիկն են, այսինքն՝ ազնորական զասակարգի ներկայացուցիչները: Մյուս խումբը՝ փատարաններն են, որոնք զեղարվեստական գրականութիւնը պախարակում են, որ եկամտաբեր չէ: Գրանց մասին Բոկաշոն ասում է, այո՞, պոեզիան նյութական հարստութիւն չի բերում, ինչպէս

այդ վաճառված լեզուների գործը, որոնք ողորմասանության արժանի են համարում միայն այն, ինչ ոսկու փայլ ունի:

Վերջապես, զեղարվեստական գրականության թշնամիները նկղեցականներն են, որոնց Բոկաչոն կոչում է փարխեցիներ, կեղծ բարեպաշտներ: Դրանք ուզում են առաքինի երևալ, զլուխը կախ, դանդաղ են բալլում, որ հիմարները կարեն, թե խորասուզված են վաճճ խոհերի մեջ, համեստ են հագնվում, ոչ երա համար, որ ուրիշներին խաբեն իրենց սրբությամբ, բարոյում են խոհեմության, արգարազատության, որոնցից իրենք շատ հեռու են: Մարդկանց խաբելով՝ երանք խառնվում են աշխարհիկ գործերի մեջ, խելույքների են մասնակցում և այլն: Եվ ահա դրանք ամեն տեղ աղապակում են, թե պոեզիան դատարկ բան է, ժիժաղի արժանի, բանաստեղծները խաբերակեր են, իսկ երանց գրվածքները՝ չի են անպատշաճությաններով, կեղծ պատմություններով հեթանոս աստվածների մասին:

Բնագատելով այդ մեղադրանքները, Բոկաչոն շեշտը դնում է զեղարվեստական գրականության հասարակական նշանակության վրա:

Նա գտնում է, որ զեղարվեստական գրականության նպատակը վեճ է ու ազնիվ, որովհետեւ խոսում է վաճճ հարցերի մասին: Պոեզիան այնպիսի իմացություն է, տղիտություն, որ Շարանքի կեղծի տակ առաքինությաններ է սովորեցնում: Պոեզիան ուսումնասիրում է քնության սրկները, մարդու մեջ վաճճ մտադրություններ է առաջացնում, սովորեցնում է հրաշալի պատկերներ ու զեղեցիկ խոսքեր: Աստվածային խորհրդարանից իրենից՝ նրկիր, նա սրկակություն է հաստատում ոչ պաշտներում, ոչ պերճ զրդյակներում, այլ քարայրներում ու կիրճերում, աշխատող մարդկանց թշվառ կացարաններում:

Բոկաչոն զեղարվեստական գրականության կոչումը համարում է լարիբը խորագանելն ու բարին շատագովելը, քարացաններին արթնացնելը, հանդուգներին զսպելը, մեղաճորներին սանձելը, արժանափոխներին փառաբանելը:

Բոկաչոն գատապարտում է այն պրոզներին, որոնք շահի համար արվեստի վաճճ կոչումը խախտում են, գրականության վեճ նպատակը մի կողմ թողնելով, ծառայեցնում են տղետներին կամ ամեններին: Քնտրել է, որ Բոկաչոն գատապարտում է նաև անպարկեշտ տեսարաններ նկարագրող զրոգներին, Այդպիսիներին պոետ չի կարելի համարել, որովհետեւ նրանց զեկավարում է վաճաշող կրքի շարժումը, ասում է նա:

Երկամերուքս քննադատության է ենթարկում մի ամբողջ հասարակություն իր բոլոր կողմերով, իսկ զե Սանկտիսը ասում է՝

«Զոգմանի Բուհ»-ն որոշ խմատով եղել է TIV դարի Վոյսերբու։ Այդպիսի գրվածք չէր կարող ստեղծել «՝ տիկիներն հանույթներին ժառանգ գրիւր, «՝ ի գեղարվեստ գեղարվեստի համար գազանանքին պատկանող գրողը։ «Գեղամներու պատկանում է համաշխարհային գրականութեան այն կոթողների թվին, որոնք համարվում են համբարձական ուղեկիցներ։



«Գեղամներու հարյուր ետիկների ժողովածու է, որոնցից յուրաքանչյուրը թմայով, հերոսներով, բովանդակութեամբ ինքնուրույն և ամբարոված գրվածք է, իսկ բոլորն իրար հետ կապակցված են արտաքին՝ կոմպոզիցիոն կապերով և զազափարական-թմա-տիկական քնդաներութեամբ։

Ժողովածուն սկսվում է մի քնդարձակ ենթածութեամբ, որտեղ եկարագրվում է 1348 թվականին Յուրենցիայում բռնկված ժանտախտը։ Դա մի ցեղող տեսարան է։ Ամեն որ հարյուրավոր կյանքեր են կործանվում, ամբողջ քնտանիքներ ոչնչանում, հիշակցները մնում են տեղեկական, տներում ու փողոցներում թափված զինանքներ ենթում են։

Ազետը միայն դա չէ։

Համահարակի տարածվել է բարբերի ուրաք։ Մարդիկ անասնացել են, պաշտօններին ապականվել, հարազատները մոռացել են իրար, բնիկներ քնկերոջը աղետից ենթում ենթ։ ի պարզում, զուրկ ու կարեկցութեամբ գերացել են։ Ամենի՝ այդ աշխարհի արևին ոմանք, թշվառների ողբերգական դրութեանից ազդվելով, հարստութեան զիզելով են դրազված, ուրիշներ՝ կերտալով ու անտանկ կյանքով։ Բարբերի անկումը ամենի ահաբեկ է, բան ժանտախտի համանաբակը։ Թվում է, դա սովորական ազետ չէ, այլ ժամանակակից ապականված բարբերի աշխարհի պատկեր, ինչպես զանտեղական զմոխքը։

Այդ արևին յոթ տիկիներն և երեք երիտասարդներ, նկեղցում հանդիպելով իրար, որոշում են ազետից ու անտանկ կյանքից հեռու մնալու համար թողնել Յուրենցիան և առժամանակ ապրել բլուրից գրկում։ Յուրաճատուի փախուստ այլանդակ իրականութեանից։ Ձիախտելով ողբախոհութեան սանձանները, նրանք իրենալիկ կարգ ու կանոն են սանձանում, իսկուր և վաշխույն ենթում անցկացնում իրենց օրերը։ Նրանք ուզում են մոռանալ մզմափանջը, իրենց մտածումների նպատակը զարմնելով «կյանքի ուրախութեան։ Ամեն որ մեկը թաղավոր է կարգվում, որ տեսիլնում է օրվա կարգը, բնտրում է որևէ գեղեցիկ անկյուն, որտեղ համարվում են և յուրաքանչյուրը մի ետիկ է պատմում։ Անդրդեռ տասը

որում պատմում են հարյուր եզեր, Դեկամերոն հունարեն բառ է, որ ելաեակում է առանալի:

Այսպիսով, եզերներում պատկերված կյանքից բացի, «Դեկամերոնում» եկարագրվում է առաք երիտասարդների կյանքի պատմությունը, երանց մտորումները, կարծիքները, երանց բարոյական աշխարհը: Գա արտաքին կոմպոզիցիոն շագանակ է:

Մյուս կողմից՝ եզերները դասավորված են էյուրթի ընդհանրության հիման վրա: Ամեն որ պատմությունն են անում մի ընդհանուր էյուրթի մասին: Առաջին և երրորդ որվա եզերներին ընդհանուր էյուրթը հոգևորականությունն է, յորրորդ որվա եզերներին ընդհանուր էյուրթը դասային անհավասարության հարցն է, յոթերորդ որվա եզերներին էյուրթը կենցաղն է: Գա եերքին կապն է՝ թե՛ մասերկական ընդհանրությունը:

«Դեկամերոնին» պիսավոր արժանիքներից է ներքին հարստությունը: Այստեղ ներկայացված է մի ամբողջ աշխարհ՝ բազմազան կապերով ու հարաբերություններով, մարդկային քնաժորություններով, թեմաներով, կոնֆլիկտներով ու պրոբլեմներով, հասարակական տարբեր խավերի ներկայացուցիչներով, թաղավորներ, իշխաններ, ազնվականներ, հոգևորականներ, զանազան մասնագիտություններ, պաշտոնների ու դիրքի մարդիկ: Բոլորի միջով անցնում են մի շարք մոտիվներ, որոնք հանդիսանում են «Դեկամերոնին» հիմնական բովանդակությունը:



«Դեկամերոնին» առաջատար մոտիվներից մեկը կենդանական հաստատությունների քննադատությունն է: Մի ամբողջ շարք եզերների առարկան են՝ լոռմի պապը, կարգիեալներ, հոգևորական դասի մեծ և փոքր ներկայացուցիչներ, ալիսարան, վանքեր, մենաստաններ, միաբանություններ ու կուսանոցներ: Այդ եզերների կոնցեպտիան սա է. կկեղեցին ու երա ժառաններն այն լեն, ինչ նրեվում են, քարազում են մի բան, իրականում կատարում հակառակը: Թեյպեա հայկական ժողովրդական առածն է առում՝ դուքսը քահանա, ներսը ստանա:

Երրորդ որվա նրկրորդ եզերի հերոսը սրբի համբավ ունի, բայց իրականում սպափության հավաքարան է: Տեսե՛նելով, որ իր քաղաքում աչլեա իրեն լեն հավատում, տեղափոխվում է Վենետիկ, վանք մտնում նգրայր Այրերոտ անուկով: Ենվ ահա այդ աժադակն ու կաժառը, այդ խաբերան ու մարդասպանը մի անկեթարթում մեծ քարադի: զարեմա՛ւ: Նա, իհարկե, անառակ կյանքից մեղք չի քաշում, սրբությունը նրա համար ապահով վահան է: Եզերից վերջանում է այսպես. սեկյո զայր հովիվ զարեմով, և այդ վայրերում եա

ուներ սուրբ մարդու ավելի մեծ համբավ, քան երբևէ ունեցել է սր. Զրանցիսիսն Ասիայում:

Առաջին նովելի Ներսիս Զապելիստոն է, որի կերպարը Բուկալուն զծաղրում է աշուղիսի հասկումը, ինքնակամ, կեղծիք կատարել, սուս վկայություններ ու երգում տալ, մարդասպանության կատարել, մարդկանց միջև խռովություն ու թշնամանք առաջացնել և դրանից հաճույք ստանալ, անտույզ վայրեր հանդիսել, հանդիսա խղճով զուգանալ ու կողոպտել, որկրամուլ, հարկեցող, խաբերա և այլն: «ԲՆ» հարկ ավելին ասելու, ավելի զարդելի մարդ, քան ես, թերևս չի ծնվել երբևէ:

Մահից հետո այդ մարդուն սուրբերի շարքն են դասում, երա գերեզմանը ուխտավայր է հայտարարվում, հաճառացյալներ են գալիս, մոմ վառում, երկրպագում, սրբապատկերներ կախում: Նովելն ավարտվում է հետևյալ տողերով. «Եվ երա սրբության համբավն ու երան պաշտելու սովորությունը այնպես տարածվեց, որ այլևս չկար մի մարդ, որ զծրախառնության զնայքում դիմեր այլ սրբի, և ոչ թե երան: Եվ երան անվանեցին ու մինչև հիմա էլ կոչում են սուրբ Զապելիստո: Եվ ասում են, թե ի սեր երա տերը շատ հրաշքեր է արել և դեռևս ամեն որ աշուղիսի հրաշքների է արժանացնում բոլոր երանց, ովքեր երկյուզած հույով դիմում են այդ սրբին: Գե Ասեկտիսն ասում է, որ «Զապելիստոն մի քանի դարով եսխորդում է Մուշեղի Զաքարյուքին»:

Բուկալուն համարի համանկեղեցական թեման մշակում է երգիծական ձևով: Եկեղեցու քարոզած զազափարները՝ զոհիրի, քաղաքանի, զբախտի, հանգերեկյալ կյանքի, սուրբ մասունքների, Քրիստոսի և սրբերի մասին, հրաշքները շարժի է վերածում: Այդ ձևով են պատկերված երրորդ որվա տասներորդ նովելի միամիտ մահ, մեղապան ազգիս արկածները քրիստոնեական վանքում, երրորդ որվա ութերորդ նովելի վանահոր սարքած քաղաքանի հրաշքը, որտեղ զյուզացու մարմինը ութ ամիս զանահարում են եկուղում, իսկ վանահայրը գիշերներն անց է կացնում երա կեոյ հետ: Երբ զյուզացին հարություն է առնում քաղաքանից և առն գալիս, «հրաշքը» անսահմանորեն քաղմապատկում է վանահոր սրբության համբավը:

Երրորդ որվա յուրրորդ նովելի բարեպաշտ վանականը սեահավատ ու տգետ Պուլույի ցույց է տալիս զբախտ զնալու այն կարն ճանապարհը, որի զազանիքը հայտնի է միայն Հոռոմի պապին ու քահանայապետներին: Մինչդեռ Պուլուն կարն ճանապարհով զբախտ ընկնելու նպատակով գիշերները Լուսեղազին աղոթում է, վանականը ավելի կարն ճանապարհով նույն գիշերները գալիս է երա տուն, երա երիտասարդ կեոյ անկողինը: Նովելի վերջում ծաղրն

ազնիք է շնչագում՝ «Պուլոն ապաշխարելով մտածում էր դրախտ թնկեկելու մասին, դրախտ ուղարկեց վանականին, որը երան ցույց էր տվել կարճ ճանապարհը»:

Վեցերորդ որվա տասներորդ նովելում Բուկալուն պատմում է մի Նոգեորականի մասին, որ ինդուզեկցիան վաճառելու համար Թուֆաֆի փետուրը և Հյուրանոցի ածխի կտորները գրուզացիներին ներկայացնում է որպես սրբազան մատուցներ:

Շատ բնորոշ է և առաջին որվա նրկերորդ նովելը, որտեղ Բուկալուն պատմում է, թե ինչպես հրեա Աբրահամը Փարիզից գալիս է Հոմ, տուրկալի աշխուղ տեսնի երան, ում աստծու տեղակալն են համարում երկրի վրա, տեսնել երան, ինչպես եան երա եղբայր կարգիեալների բարքերն ու ապրելակերպը»:

Հրեա Աբրահամը շատ քաներ է տեսնում, տեսնում է, որ սեր-րանք բույրն էլ ողբալիորեն մեղանելում են հնչաասիրությամբ, ոչ միայն երա ընական, այլև սողումական ձևով, լզգալով ո՛չ խղճի խայթ, ո՛չ ամոթ, որի հետևանքով երանց ողորմածությունը շահելու գործում անտառակ կանանց և մանկերի ազդեցությունը փոքր չէր: Երանք բույրն էլ որկրամուլներ են, հարբեցողներ, անասնակերպ արարածներ, որ ծառայում են միայն իրենց ստոր ցանկություններին, որովայնին: Աբրահամը համոզվեց, որ երանք այնքան բնաբաղջ էին և արծաթասեր, որ վաճառում և գնում էին մարդկային, եռյնիսկ քրիստոնեական արյունը և ամենայն աստվածային քան... Այդ աստվածային քաներով կրանք ազնիք շատ էին առեսուր տեսնում, և դրա համար ազնիք շատ միջոցներ կային, քան Փարիզում մահուղեղների կամ որևէ քանի առետրի մեջ: Բացահայտ սիմոնականությանը տալիս էին Նովանափորություն անունը, որկրամուլությունը անվանում էին կազգուրում...»:

Աթեն՝ սա էր Բուկալուն, թե չէ, տվյալ զեպքում կարեոր չէ: XVIII դարի Վոյտերի նման եա չէր ասում՝ թանգամ եթե աստված չկա, պետք է ստեղծել այն: Կարևորն այն է, որ «Գնկամներեք խորտակում է կրտեա-նկեղեցական հաստատությունների հեղինակությունը: Դա մեծագույն առաջադիմական քայլ էր, որովհետև հարվածում էր ֆեոդալիզմի հիմքերին: Ինչպես Յ. Էնգելսն է ասում, եկեղեցին գոյություն ունեցող ֆեոդալական հասարակարգի բաժնե-նից ազնիք բարեք սինթեզն ու սանկցիան էր»:

• • •

«Գնկամներեք մյուս հիմնական մոտիվը դասային անհավասարության քննադատությունն է: Մա բաղարական շատ սուր պրոբլեմ էր: Ֆեոդալական պաշտոնական բարոյականությունը հաստատում էր՝ երբ մարդն ազնվական է՝ ամեն ինչ է, ազնվական ար-

չուն շուկի՝ ոչինչ է։ Գրան Բուկայուն հակադրում է մարդկանց իրավահավասարության օրենքը՝ «Գնկամերունու մե առաջին ունգամ հատակորեն ձեակերպում է այն հումանիտական միտքը, թե մարդկանց մասին պետք է դատել ոչ թե ըստ ծագման, դ՛արքի, հարստության, այլ իրական արժանավորությունների։

Այստեղից եւ հետո էլ դասային անհավասարության վերացման եւ մարդկանց իրավահավասարության տեսակետին։ Մարդիկ բնությունից ձեւում են ազատ եւ հավասար։ Այ՛ս ք իրավունք չունի այդ իրավունքները խլել երա՛ջից։ Ովքեր խախտում են այդ օրենքը, ոտնահարում են բնությունը։

Գործորդ օրվա առաջին եռվեր պատմում է տոմիկ իշխան Տանկերդի դուստր Գիսմոնգայի եւ իշխանի ծառաներից մեկի՝ Գուխկարդոյի գործախոս սիրո մասին։ Գիսմոնգան՝ չբառնալոված ազնվական եւ հարուստ երիտասարդներով՝ հասարակ ծառայի եւ քնտրում, որովհետեւ, ասում է հեղինակը, Գուխկարդուն քառք ծագում չունի, բայց ազնվական եղիտասարդներից մի ուանի չլիով քառք է։ Իշխան Տանկերդի համար դա նշանակում է՝ հեռադարձակ՝ ժհասարակական դաշինքըս խախտել, իշխանական պատիվը աւարդել։ Եւ հրամայում է Գուխկարդոյին սպանել, սիրտն ուղարկել ազրկան։ Գիսմոնգան, իմանալով սիրած աղայի եղենական մահը, իրեն թունավորում է։

Ինչո՞ւ, այդ սերը ողբերգական վախճան ունեցավ, ո՞րն է լարիրի պատճառը՝ այս հարցերին է պատասխանում եռվերը։

Վերածնության դարաշրջանի գրականությունը միտումնավոր գրականություն էր, այդ բառի գրական իմաստով։ Բուկայոյի եռվիկների առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ զազափարական միտքը հաճախ թաքնված է գործողության, շատ զեպքերում զվարճալի զեպքերի խորքում։

Գիսմոնգայի գործախոս սերը պատմող եռվիում Բուկայուն միտումը չի թաքցրել։ Դիմելով հորը, Գիսմոնգան ասում է, «Ծն Գուխկարդոյին քնտրեցի ոչ թե պատահմամբ, ինչպես անում են շատերը, այլ միայն լոյորեն խորհելուց հետո երան զերազասեցի մյուսներից... Անշուշտ, հենց դրա եւ ոչ թե իմ սիրո համար եւ դու այդպիսի դատությունը ետխատում ինձ... Եվ ասում ես, թե եւ եզել եմ ստոր ծագում ունեցող մարդու հետ... Եվ դա ասելով՝ դու չես էլ նկատում, որ զատապարտում ես ոչ թե իմ, այլ ճակատագրի մեղքը, որ շատ հաճախ բարձրացնում է անարժաններին, իսկ ամենաարժանավորներին թողնում ներքեումս։

«...Բոլորիս մարմինն ատեղծված է,—չարունակում է Գիսմոնգան,—միևնույն մարմնաստեղծ նյութից, ե բոլորիս հոգիները ստեղծել է միևնույն աբարիշտ՝ միատեսակ հատկություններով ե միատե-

սակ կարողութիւններով: Առաքինութիւնն էր միայն, որ ի սկզբունի զանազանեց մեզ, որ ծնվել ենք ու ծնվում ենք որպէս հաճախար մարդիկ. և ովքեր ավելի շատ առաքինութիւն ունեն, և ովքեր ավելի գործունյա են եղել՝ կոչվեցին ազնիւ, իսկ մյուսները դարձան անազնիւ: Ու թէն հետագայում դրան հակառակ մի սովորութիւն եկաւ՝ ընչէր, այդ օրերը, բայց դա զետեւ չի ունշացված և արմատախիլ չի արված ո՛ր բնութիւնից, ո՛ր էլ մարդկային լավ բարքերի միջից, ուստի ով առաքինաբար է վարվում, նա առանց քաշվելու իրեն ազնվական է համարում: Եվ եթէ նրան կոչում են այլ կերպ, ապա դրա համար մեղավոր է ոչ թէ կոչողը, այլ կոչողը՝ նայիր շուրջ ու տես քո բոլոր ազնվականներին, քննիր նրանց կյանքը, բայքերն ու վառվեցողութիւնը, իսկ մյուս կողմից ուշադիր նայիր Քրիստոսը ու եթէ դատես անոխակալ կերպով, ապա ու նրան կ'ամարես ամենաազնիւ մարդը, իսկ քո ազնվականներին՝ անազնիւ... Եթէ դու նրան աղքատ անվանեիր, թերեւ կարելի կ'լինէր համաձայնվել քեզ հետ... Սակայն աղքատութիւնը մարդուց խլում է ոչ թէ նրա առաքինութիւնը, այլ միայն ունեցվածքը:

Դատավճռի բնույթ ունեցող այդ խոսքերից պարզ էրևում է եովելի միտքը:

Ողբերգական ճակատագիր է բաժին ընկել և զեղջկական բնտանիքից սերած Քրիզելիզային (X, 10), որի ազնվական ամուսինը, մարկիդ Փվայտերին, շարունակ կռպտում է, հիշեցնում նրա բատրոս ժազումը, եվստացնում ազնվականների առաջ: Քրիզելիզան հողու մեծ արիւթիմամբ տանում է այդ բոլորը, նովելում ասված է, թէ այդ բոլորը Փվայտերին կատարում է կնոջ համբերութիւնը փորձելու համար: Դա զեղարվեստական պայմանական ձև է: Նովելը ուրախ վախճան ունի, այսինքն՝ բարոյական հաղթանակը գլուղացու ժազումով աղբկա կողմն է: Երբ զեղջկական շրթերը փոխած Քրիզելիզային տեսնում են չքեղ հագուստների մէջ, պատմում է նովելը, Քրիզելիզան այնքան զեղեցիկ էր, այնքան բարեհամբույր էր դարձել, այնքան քաղցրալիք ու բարեկիրթ, որ կարծես ոչ թէ հասարակ հովիտ աղբիկ էր, այլ ազնիւ սենյորի գուետոր: Ոչ ոք չէր կարող զխի ընկնել, թէ այդքան մեծ բարեմասնութիւններ, այդքան շատ առավելութիւններ թաքնված են գլուղացիական արտաքինի տակ: Եվ Քրիզելիզան ավելի քան օրինակելի ամուսին է, մայր, տանտիկին, մարդ, հարեան:

Դասային անհավասարութիւնն պրոքրիւմի երկու տեսակ լուծում է հանդիպում Երեկամերտնում: Մի գեպքում բախումն անհաշտն, չի բնույթ ունի և նովելը ողբերգական վախճան է ունենում: Դա պատմական ճշմարտութիւնն է: Մյուս գեպքում դասային անհա-

վասարության բախումը ավարտվում է Հասարակական Ենթդաշ-
նակության Հաղթանակով: Դա գրողի երազանքն է:

Ենդերն այն է, որ Բեկյառն ոչ միայն ունայիտ էր, այլև հու-
մանիստ: Նրա գեղագիտական դավանանքը երկակի ընդլիժ ուներ.
ա) կյանքը շարագրել այնպես, ինչպես որ է և բ) կյանքը պատկե-
րել այնպես, ինչպես որ պետք է լինի: Գեղարվեստական ընդհան-
րացման երկու սկզբունքները «Գեղամներում» զործում են կողք-
կողքի: Մի գեպքում տեսնում ենք իրականը, մյուս գեպքում՝ քա-
նականը, տեկչային: Ահա ինչու էրա նովելներում թաղավորները
բարիք են գործում, ազնվականներն առարիկն են, ազնվականն ու
գեղջկուհին համերաշխ ընտանիք են կազմում:

Հեղհանրացման երկրորդ սկզբունքով են ստեղծված մասնա-
վորապես տասներորդ օրվա բոլոր նովելները. որտեղ ամանք Հա-
մարում են ռոմանտիկական գրվածքներ: Բոլոր նովելներում քա-
խումներն ավարտվում են ստորին դասի մարդկանց բարոյական
Հաղթանակով:

Ինչպիսի յուծումներ էլ առանև բախումները, բոլորի մի-
տումը մի է՝ ֆեոդալական հիերարխիկ Հասարակարգը ոտնահա-
րում է մարդկանց Հասարակական և քնական իրավունքները: Դա
ընտրյան օրենքների գեմ է, Հակամարդկային է: Պետք է Հաղթա-
հարել այդ Հակամարդկային կարգերը, մարդկանց վերադարձնել
այն, ինչ էրանց արված է ընտրյանից և ինչից ցրվել են տիրողները՝
երանց ազատութունն ու արժանապատվությունը: Սա է նովելների
գաղափարական կոնցեպցիան:

Որորդ օրվա երկրորդ նովելում Հեղինակը պատմում է, թե
ինչպես Ազիլուի թաղավորի Արապանը սիրահարվում է թաղու-
հուն և երան Հարողմում է կենակցել թաղուհու: Հետո Միտքն այս է,
ընտրյան օրենքների տեսակետից ասորենրություն լկա մի թա-
ղավորի ու մի Արապանի միջև: Թաղավորն, թաղուհու, Արապանի
կերպարները մարմնավորվում են մի ընդհանուր պլանի վրա,
մարդկային զգացմունքների տեսակետից՝ Հաժասար կապերի մեր:
Ոչ թաղավորի ծիրանին կարող է մարդուն բարձրացնել այդ օրենք-
ներից, ոչ էլ Արապանի պաշտոնը կարող է խլել նրա քնական զգաց-
մունքները: Ցիապանի մասին Բեկյառն գրում է, «Քեն ցածր ժա-
գում ուներ, բայց մեացյալ ամեն բանով շատ բարձր էր իր արևա-
մարհնի գրազմունքից և եուրեան զեղեցիկ էր ու բարձրահասակ,
որքան թաղավորը»:



«Գեղամներում» առանձնապես մեծ տեղ է զբաղում նախորդ
գրվածքներից ժանթ սիրո թեման, որ այստեղ ավարտված ընտրյթ

է ստացել: Գիշարանական և Եղարանական պատկերները թուր-
րովին յաջել են, սիրային վայելքներն այնպէս են նկարագրու-
ման, որ մի շարք նովելներում անվայելուչ աստիճանի է հասնում:
Այդ հիման վրա Ռեկամերոնքս համարել են ռֆտա համբավի
գիրքը (Ա. Օգնտ), Եանքարոյական գիրքը (Տիտուս), Եկանեց զը-
նափորության զգգնիք թուլութիւնների զոգարանութիւն (Լան-
դաու), իսկ Գառարին գրում է, որ Եանքարոյները Եկնոյր բարե-
րացրել են իդեալական պատմանդանի վրա, որպէս աստվածունու,
որին մոտենալ չը կարելի... Բեկաշոն աստվածութիւնը տապա-
լնցա:

Գրանք, իհարկե, անհիմն մեղադրանքներ են:

Եանք, սիրային վայելքների բացառաւոր նկարագրութիւնը Եո-
վելների մի մասում զազափարական գիր է կատարում: Յրինակ՝
Հոգեւորականութեան ու կրօնական հաճատայիքները ծաղրելու հա-
մար Բեկաշոն այդ մէկ է ազատագործում:

Երկրորդ, անվայելուչ նկարագրութիւնները Ռեկամերոնքս
նովելների միայն մի մասի մէջ են տեղ գտել: Բազմաթիւ նովել-
ներում հանդիպում ենք սիրո զգացմունքների, կեռչ առաքիւնութեան
ու հաճատարմութեան իդեալական որինակներ, որոնք փայլում են
պոետական հմայքով: Այդպիսին է Իգարեւտայի կերպարը, որի եղ-
բայրները սպանում են հասարակ ծագում ունեցող երա սիրած
տղային (IV, 3), Զիւրումուշի (IV, 5), Գիւմունդայի զգրախտ սիրո
պատմութիւնը, Ֆեդերիգոյի (V, 8) անմեղաւ և անպաճանան սերը:
Երկրորդ օրվա իններորդ նովելի Հեռուստու հմայքի կերպարով
Բեկաշոն դատապարտում է կանանց մասին եղած թեթեամիտ ու զը-
նահիկ կարծիքները:

Երրորդ, որոշ նովելներում սերը պատկերվում է որպէս միտք
ու սիրտը ազնվացնող ուժ, որ առաքիւնի գործերի է մզում մաշ-
դուն: Զինգերայ օրվա առաջին նովելի անտայ, բո՛ւ, սահմանա-
փակ Տիմոնի, Ամեռայի երկխոյսակի, Եկնում Երեւոն բարեմա-
նութիւնները սերն է արթնացնում, սիրո զգացմունքը ռայդ ու-
խարին մարդ է զարմրելու: Միաւարովելուց Հեռու յորս տարվա ըն-
թացքում Տիմոնին դառնում է ամենահաճելի երիտասարդը, որ
ունեւր շատ ազնիւ ակնառու արժանիքներ, քան որի մէկը կիպրո-
տում:

Այդ կերպարանափոխման մասին նովելում ասվում է, Եմարդ-
կային Հոգուն վայել առաքիւնութիւնները, որ Եանքանեւր բախտի
կողմից անբախտելի հանգույցներով կապկապած ու բանտված են
երա սրտի մի անկյունում, արձակվեցին միանգամից: Եվ դա արեց
սերը՝ լինելով բախտից առաջին գործը ուժ և հանդիսանալով Երե-
ւոյ դատաւութեան արթնացուցիչը, եւ իր գորութեամբ լույս աշ-

խաբ՜հ հանեց այդ առաքինությունները, որ ահազորժ խաղարով էին պատահաւ:

Ախր զհնության զովքն է արգում «Գնկամերոնի» յարաբանչ-յուր որը եզրափակող ստեղծներում ու հանցոններում: Ահա մի հաստիւն երբորդ որը եզրափակող հանցոնից.

Այ արեմն, Ան՛ը, որ ամեն հայտ
Եզ հարցաթղթան պատմանն եւ եղի,
Այ արգիւն մեկանդ, բայց ոչ թն զհաս
Հառաչանքներէ, վրտիտ մաքի,
Թն գրանց մէջ քաղցը եւ ստովիւր
Այ երգիւն հայե աշի, որում անքաղաւ
Այովիւ՛մ ապրում, ցեւում ենք պիտթ
Եզ արգիւն առան մեծարում եմ թող...
Եզ իմ հանույթը աշի է, որ եւ ինն
Ախրում է եղիքան, որքան եւ երան
Թա խաղիւ՛մ էր, Ան՛ը, որ աք աշխարհում
Պշտեցք ինն համար դարձով ինկալից:

Զորբորդ՝ չպետք է մոռանալ շանգախիւյոյն եովնչներ պատմող տիկիներէն ու երիտասարդներէ մաքուր վարքը: Վերքում, երբ երբանք պետք է առն վերադառնան, երանցից մեկն աւում է՝ թնն անվախիւյ: Բաներ պատմեցիք, բայց մեր մէջ ոչ մի չարմում, ոչ մի խոսք չեկատեցի, որ պաշտառակիւն աքմանի յինի: Հեղհապառակք, միայն աղիւ՛մ, մշտական համաձայնություն ու եզրայրու-թյուն տեսանք:

Այնուամենայնիւ, մարմնական կողմի մերկ նկարագրություն-ները քաղականին տեղ են դրաւում «Գնկամերոնում»: Այդպիսի պատկերներ հանդիպում են և նախորդ շրջանի գրգռքներում: Արինակ, «Շինգոյայի հավերժահարսներում»:

Ինչո՞ւ՞մ բացատրելի դա: Այդ գիծը մասամբ դաշիւ է ժողովրդա-կան անկեղծութիւն, առակներէց աւ որոյցներիդ, որ Բոկաւն առատորեն օգտագործել է: Սակայն երկրային սիրո թեման ավելի (ակհան նշանակություն ունի: Միջնադարյան կրօնակեղեցական բարոյականության և ետ, աշխարհիկ կուլտուրայի պայրաք խա-լական գրահանության մէջ սկզբում զեղուս և զմամմիւն բախման ձեքնուկնեց և փոխադրվեց սիրո ոյրութ: զԼողեք սիրոս և զմարմ-նական սիրոս զմեք առաջին օրինակը Գանտեն է ավել, բայց հար-քը չի յունել: Պետրարկան մի քայլ առաջ գնաց Գանտեից, բայց եւ եւ ճանապարհի կեռին մնաց:

Ինչ կիտաւ թղեցիէն Գանտեն ու Պետրարկան, ավարտեց Բո-կաւն: Երկրային վայելքներէ իրաւունքը՝ Վերամնության գրա-կանության իղեւոր, առաջին անգամ հառաւառվեց «Գնկամերոնում»:

եթե սիրո վայելքը Բոկայուն երթեմն մերկացնում է, ապա դա անում է երկրային կյանքի գեղեցկությունը ցցուն դարձնելու նպատակով։

«Գեկեմներունը անվայելույ համարող հակառակորդներին Բոկայուն պատասխանում է. «Այդ ես միտում եմ, ցանկի չկա մի այնպիսի անվայելույ պատմվածք, որը, եթե հաղորդվի պատշաճ արտահայտություններով, անվայել չիլի որևէ մեկին պատմելու համար. և, ինն թվում է, ես դա կատարել եմ, ինչպես որ հարկն է։ «Եթե որևէ նովելում անվայելույ բաներ կան,—ասում է Բոկայուն,—ապա դա պահանջել է պատմվածքի յուրահատկությունը, որին եթե հասկացող մարդու խոհուն աչքերով նայենք, ապա պարզ կլինի, որ դրանք այլ կերպ պատմել չլր չենիս։

Իր տեսակետը ամբողջովին համար Բոկայուն դիմում է գեղարվեստական խոսքին. «Մայց նախքան որևէ մեկին պատասխանելը, ես ցանկանում եմ, ի պաշտպանություն ինն, պատմել ոչ թե ամբողջական նովել, այլ նովելի մի հատված...

Մեր թաղաքում ապրում էր մի մարդ, որը կենդ մահից հետո մնալով մենակ, որտեղ նվիրվել աստծուն ծառայելու գործին և այդ մանապարհով էլ տանել իր որդուն։ Այդ պատճառով էլ ունեցած յուրեղածը բաժանելով աղքատներին, նա գնաց տեղավորվեց մարդկանցից ու աշխարհիկ կյանքից հեռու մի փոքրիկ խցում։ Շարունակ ազոթելով, նա ատանկնապես բանում էր որդու ներկայությամբ յիսուսի աշխարհիկ գործերի մասին, ոչ էլ նրան ցույց տալ որևէ աշխարհիկ հակում։ Գրա փոխարեն նրա հետ շարունակ խոսում էր հափառական կյանքի փառափառությամբ, աստծու, սրբերի մասին, ազոթներից քացի ոչինչ չլր սովորեցնում նրան։ Ով այդպես յառ տարիներու Հայքը երթեմն Ֆլորենցիա էր գնում անհրաժեշտ մթերքներ քնելու իր սակավապես կյանքի համար։ «Ով եղավ մի օր, որ ստիպված եղավ թաղաք գնալ՝ որդուն էլ տանելով։ Որք այստեղ երիտասարդը տեսավ պալատները, տները, կենդեցիները և այն ամենը, ինչով չի էր թաղաքը, նա սկսեց լափաղանց վարմանալ և յառ բան տեսնելիս հորը հարցնում էր. «Ես ի՞նչ է ե ինչպե՞ս է կոչվում։ Նրանք հանդիպեցին մի խումբ գեղեցիկ ու պեկնաչուր կանանց, որ վերադառնում էին հարսանքատնից։ Սրանց տեսնելուն պես տղան հարցրեց հորը. «Սրանք ի՞նչ բաներ են։ Այստեղ հայրն ասաց. «Ջաճակս, այդ գետին խոնարհիք, մի՛ նայիր դրանց, բանդի դրանք վատ բաներ են։ Այն ժամ տղան հարցրեց. «Ինչ ինչպե՞ս են կոչվում դրանք։ Հայրն էլ, որպեսզի ազդարի մեջ որևէ վաճառական հակում չտալապցնել, չցանկացավ նրանց կոչել իրենց իսկական անունով, այսինքն՝ կին, ասաց. «Գրանց կոչվում են մարի սպեկուս։

Ով ահա ինչն է զարմանալի՝ որդին, որ մինչ այդ կին չլր տե-

սել, այլևս չմտածելով ոչ պայատեների, ոչ եղան, ոչ միտ ու էջի, ոչ փողի կամ իր տեսած որևէ այլ քանի մասին, անմիջապես առաջ, ռձայր իմ, խնդրում եմ, այնպես անենք, որ մենք կարողանանք ձեռք բերել մի այդպիսի մարի սազս: Հայրը սաստում է յոն՝ ասելով, թե դրանք վատ բաներ են: «Մի՛թե վատ բաները այդքան շեղեցիկ են լինում,—հարցրեց նրիտառարդը,—Իսկ էթե ինձ հարցնելու լինեք՝ ես զեռ չեմ տեսել ոչ մի քան, որ այնքան զեղեցիկ ու դուրեկան լինեք, որքան դրանք: Դրանք ա՛վելի զեղեցիկ են, քան այն եկարի հրեշտակները, որ մի քանի անգամ ցույց եք տվել ինձ: Խնդրում եմ, էթե ինձ սիրում եք, եկեք այս մարի սազերից մեկը մեզ հետ տանենք մեր լնոր, այնտեղ ես ինքս կկերակրեմ երանու:

Պատմությունն ավարտվում է ասկետական սրենքի ազդեցությամբ մոլորված հոր դառն խոստովանությամբ. «Ես հենց այդտեղ էլ զգաց, որ քնությունն ավելի զորավոր է, քան իր բանականությունը և զգլաց տղային ֆորենցիա քերած լինելու համարս:

Այստեղ ամփոփված է երկրային սիրտ պրոբլեմի քուն իմաստը: Շեքսպիրն ու Լույս ղե Վեգան, ծագրելով աշխարհիկ կյանքից խուսափել ցածկացող կամ բնական զգացմունքները մեռցնել փորձող մարդկանց, Ռաբլեն, պատկերելով իր հերոսների առողջ ախորժակն ու կերուխումը, Վերածննդյան եկարիչները, որոնք կտավի վրա ցույց են տալիս զեղեցիկ կանանց հմայիչ մարմինները, մի եպատակ են հետապնդել՝ ցույց տալ աշխարհիկ կյանքի զեղեցկությունը: Առաջին անգամ այդ կատարեց Բուդալուն: Եվ «Դեկամերոնում» քարքերն այլասերող բան տեսնելը հույնն է, էթե Ռաբլեն, որը, ինչպես Բալզակն է ասում, չրից քացի կյանքում ույն: Ի խմել, մոլի հարբեցող համարենք կամ Վերածննդյան մեծ նկարիչներին մեղադրենք, որ երանք կեոչ մերկ մարմին եկարելով՝ այլասերում են քարքերը:

«Դեկամերոնում» արժարժվում են Լաև քաղաքական, բարոյական քնույթի խնդիրներ:

Բովայոլի քաղաքական հայացքները, ինչպես նրում է նրա ընշահավոր մարդկանց զմբախաությունների մասին գրվածքից, արմատական քնույթ ունեն: Ես իշխանների, պապերի, միապետների, թագավորների կոչում է ոչունադարձված ավանակներս, բրտնակալներ և այլն: Այստեղ է արտահայտվել այն թևավոր խոսքը, որ հետո կրկնել են շատերը. «Զկա աստծուն ավելի հաճելի դո՛ւ, քան բուսականի արյունըս:

Եույն տրամադրությունները արձագանք են գտել «Դեկամերոնում»: Փենագատական միտումը որոշ նովելներում ուղղակի ձևով է արտահայտվում: Տասներորդ օրվա երրորդ նովելի հերոսն իր զեմ մահափորձ կատարող մարդուն ասում է, թե այդ լար վար-

մանքը բոլորովին զարմանալի է, որովհետև՝ անշահավոր արքաները և մեծագույն թագավորները սպանությունների, անհամար մարդկանց կյանքի կործանման արվեստով, երկրներ հրի մատենով ու քաղաքներ ավերելով են տարածել իրենց թագավորությունը, և հետևաբար՝ իրենց փառքը։ Այդպիսի արվեստը թագակիր բռնակալների համար սովորական բան է։ Յոթերորդ արվա հիմնի բորդը ևովելյում քրեական գործերի պատավորի կերպարը շարժի աստիճանի է հասցնում։ Հեղինակը երան ռոյալտի գլուխն է անվանում, երան միծաղելի դրություն մեզ դնելով (դատական պրոցեսի ժամանակ երա վարտիքը հանում են)։ Յորրորդ արվա վեցի բորդը ևովելի հերոսուհուն հանկարծամահ եղած սիրած տղայի դիակը մեղզուների մոտ տանելիս դիշերային պահակները մերթափույցում են, քաղաքատուն տանում, հարցաքննում։ Բազաբապետը գործը մի կողմ թողած, ուզում է ոգովել երա գեղեցկությունից, քրեների խառնության և պատմի սպանեալիքով պահանջում է, որ վշտահար Ադրեոյան կատարի երա ցանկությունը, և դիմում է քննության։

Ռեալիստական ընդհանրացումն ավելի լայն ծավալ է ստանում երկրորդ արվա ևովելներում։ Գրանց ընդհանուր բնույթը Ռուկայան բնորոշել է՝ ինչպես մարդիկ զանազան մախորդություններից հետո և հակառակ իրենց սպասածի, բարենաբող կերպով հասել են իրենց նպատակին։ Միտքը այն է, թե մարդը պատահականությունների խաղալիք է։ Այդ տեսակետից քննարկ է երկրորդ արվա իններորդ ևովելը, հերոսուհին՝ յառ առաքինի կին է, ամուսնու մեղքով պիտի կործանվեր մի ալլախերգած մարդու ամբաստանությունների պատճառով, եթե պատահականությունը չլիներ, վերջում յարը պատժվում է, քաջը զարմյալ պատահականության հետևանքով։ Հեթերոգոլը տեսնում է, որ ապահով կյանք չկա, պատահականություններն են իշխում մարդու վրա։

Ենկամներին հիմնական պորբեմներից մեկն է, անմեական շահի և փողի վրա հիմնված խոխտական մորալի քննադատությունն է։

Բակալայի հերոսները հաճախ խորհրդանշում են բարքերի անասելի անկման մասին։ ԵՄեր քաղաքում խարդավանքն ու, ուրան տվելի են առատ, քան սերն ու հաճատարմությունը, — ասում է մեկը։ Եկառքինությունները չթել են մեզ՝ մարդկությանը թողնելով մուրթությունների տիգրույուն, — ասում է մյուսը։ Բարքերի անկման ցեցող պատկեր է ներկայացնում Ենկամներին ներածությունը։ Տասներորդ արվա ևովելների Ասպետը մեծահոգաբար բուժում է իր Բյնամուն և վերադարձնում ընտանիքի դիրքը։ Բարիք կատարիք և

մի՝ հարառացիք, կարալարներին ոգնիր և վարձատրություն մի՝ սպասիր՝ ու է Քակալոյի համաեկստական յափանդը:

Տասներորդ արփա եախափերջին եովելի Հերոսը՝ մի հարուստ Լորտաւորդ իր ամբողջ հարստութիւնը գործադրում է համարազարացիներին, հյուրասիրելով ու պատկերով, բայց Երանց մէջ չի գտնում ոչ մէկին, որ իրեն սիրէր: Վերջում Երան քաջատրում են զաղտնիքը: «Դու գիտես, որ ինքզի ոչ ոքի չես սիրում, և պատիժներն ու ծառայութիւնները կատարում ես ոչ թէ սիրուց զրդովմե, այլ փառասիրութիւնից: Ուրեմն սիրիր, և քեզ կսիրենա:

Առաջին արփա ութերորդ եովելի Հերոսը հարուստ, բայց մշատ մարդ է, որին Ալլաթակ են կոչում: Ընտրություն գիղելու կիրքը շորացրել է Երա Հոգին: Արք եւ խորհուրդ է հարցնում՝ ինչ Երկարէ սա իր տան զահչիճի պատին. Երան պատասխանում են, ռեկարել տվեր առաքելութիւնը: Այդ խորհուրդը վնասական ենր-գործութիւն է ունենում: Եովելը հետեւյալ կերպ է վերջանում, ժնգ ալնրան զարնդ է Գուխլիմայի (խրատատուի) խոսքի աղղեցութիւնը, որ այդ պահից ի վեր այդ մշատը դարձավ Զենեփայի ամենա-առատաձեռն ու սրտաբաց աղեփականը, որը պատվում է թե՛ օտարականներին և թե՛ համարազարացիներին:

* * *

Քակալոյի զրափան գործունեութիւնը ժողովրդական պարարտ հոգ է ունեցել: Ժողովրդականը Երա ստեղծագործութիւններում արտահայտվել է զանազան ձևերով: Միջնադարյան հասարակության ծագը, կրօնանկեղեցական բարոյականության միտումն ու աշխարհիկ վայելքների զովքը, աղեփական դասի արտոնութիւններին, դասային անհավասարության քննադատութիւնը այլ բան չեն, բան ժողովրդական արամադրութիւնների զեղարգիտական արտահայտութիւն: Դրան պետք է ավելացնել անհատի ազատագրման, հասարակական ներդաշխական իդեալները, ստորին դասի մարդկանց բարոյական գերազանցութիւն մտածիք, եւսն այն, որ հառարակ մարդիկ՝ գյուղացի, արհեստավոր, աշխատավոր, արժանի էլութ են եովելիների համար:

Ժողովրդական է Քակալոյի բուն իսկ զեղարգիտական մտածողութիւնը: Դա արտահայտվել է ոչ միայն Երանում, որ եւ արձագանքել է զեմոկրատական արամադրութիւններին: Քակալոյի եովելիների հիմնական աղբյուրը եղել են ժողովրդական պատմե-վածքները, գրույցները, անեկգոսները, առածները, ժողովրդական իմաստութիւնները, թեւովոր խոսքերը, կյանքի բեկալման ու գեահատման ժողովրդական պատկերացումները:

Քակալուն ռեալիստական եովելի հիմնադիրն է խաւայական գր-

գրականության մեջ և առաջին խոշոր ներկայացուցիչը Էփրայական գրականության մեջ: Ուփրայական XV—XVII դարերի նովելիստները Բակալոյի հարթած նախադարձով բնթացան:

Ռեալիզմը որպես գեղարվեստական ստեղծագործական մեթոդ գրականության մեջ հաստատվեց *ԵՒեկամերոնով*:

Բակական արվեստի նախապայմանը Բակալոն համարում էր էքստրապոլացիաներ: Պաշտպանելով այդ սկզբունքը, եւ դատապարտել է այն արվեստագետներին, ովքեր ստեղծագործում են ոչ թե հանուն էքստրապոլացան, այլ աշխարհի մեծերին դուր գալու համար: *ԵՒեկամերոնի* նովելներից մեկում նկարել էր հետոն սխակական արվեստագետ, ովքերենտական փառքի յուսատուս է համարվում, որովհետեւ եւ *էքստրապոլացան* է մարմնավորելու: Նրա արվեստը բնությանն այնքան հարազատ է, որ, թվում է, զա նմանություն է, այլ ափելի շուտ առարկան ինքն է:

Բակալոյի ռեալիստական ամենամեծ նորարարությունն այն է, որ գեղարվեստական նկարագրության առարկան՝ մարդը, բնությունը, ֆանտաստիկական, միստիկական բնագավառներից փոխադրեց առարկայական, իրական հողի վրա: Ընտանոթային կատակերգությանն առարկան մարդկանց հողիներն են այն աշխարհում, *ԵՒեկամերոնի* առարկան՝ մարդիկ իրենք են այն աշխարհում: Գեղարվեստական արտացոլման միակ աղբյուրը Բակալոն դարձրեց կենդանի մարդուն, նրա երկրային նյաճքը, գործերը, հողիկան ներաշխարհը, կրքերը, կենցաղը:

ԵՒեկամերոնով աշխարհիկ, առարկայական, զգայական բովանդակությունը հաղթական ձևով հաստատվեց գեղարվեստական գրականության մեջ, դուրս եղելով միջնադարյան տեսիլքների աշխարհ:

ԵՒեկամերոնը մարդկային բաղձապիտի բնավորությունների մի հարուստ շտեմարան է, որոնց միջոցով դարաշրջանի պատկերը արտացոլվել է ամենաբազմազան ձևերով:

ԻՏԱԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ XV—XVI ԳԱՐԵՐՈՒՄ

Բուայական գրականությունը XV—XVI դարերում բնթանում է վաղ Վերածնության ռահվիրաների հարթած նախադարձով: Պետրարկայի ազդեցությունը տեական բնույթ ուներ, պետարկիստների զգրոցի բախաստեղծների համար նրա պոեզիան նմանության զասական աղբյուր դարձավ:

Մեծ էր և Բաղադույի ազդեցութիւնը, XV—XVI դարերում Հանգեւ եկեղեցեցիականների մի ամբողջ սերունդ՝ Յրաւեկ Սահեւոր, Մագուռ, Պաւարդաստ, Զ. Բ. Զիրալդի, Զովանի Սերկամբի, Անյուր Ֆիրենցիոյա, Մատեն Բաղեկո, Պոյո Բրաւուլինի և ուրիշներ, որոնց համար «Գնկամներն» պոետիկան անփոփոխ կանոնն էլանակութիւն ուներ։ «Յրեք գրական ուղղութիւններ էին իշխում XV դարում.—գրում է Ա. Զիվիլեզովը.—կլասիցիզմ, պետարսիկզմ և քաղաւարտիզմ։

Կլասիցիզմ խոսքը վերաբերում է Թաւերազրութեանը, Վերածննդի վերաբերումը գրամատուրգիան առաջին անգամ ստեղծվեց Իտալիայում, Իմպրուպիան եւրոպականի առաջին ողբերգութիւնը Զ. Տրիսկինիի «Սոֆոնիզդան» է (1515)։ Իտալական Թաւերազրիները իրենց գրվածքների էլուքը վերցնում էին Հին Հունական ու Հռոմեական գրականութիւնից և շեքարանութիւնից։ Պլաւտուրի, Տերենտիուսի, Սենեկայի գրվածքների պատիկան, Արիստոտելի «Եռամիտանութիւն» որոնցք հաստատվեցին որպէս գրամատիկական արվեստի անխախտ կանոններ։ Փրականութեան պատմութեան մէջ այդ շրջանի իտալական գրամատուրգիան կրեւորվեց դիտական գրամա անունով։

Այդ շրջանի գրական մյուս ժանրերն են՝ Հովմերգական վեպը, Հերոսական պոեմը, քնարական զանազան տեսակները և այլն։

Այլ պատկեր է ներկայացնում XVI դարը, Իտալական գրականութեան պատմաբանները Ֆրենկուէնկեստե համարում են «Վերածննդի» վերջնական ժաշտամասը (Ա. Զիվիլեզով), «Վերածննդի» Հոգեարք, մշակույթի աստիճանական անկման դարը (Ս. Մակույսկի)։

Անկման պրոցեսն սկսվել էր XV դարի վերջին։ Պա Իտալիայի տեսնական և հասարակական կյանքում տեղի ունեցած մեծ փոփոխութիւնների հետեանք էր։ Ամերիկայի հայտնագործումից հետո համաշխարհային տնտեսական ծովային ճանապարհը Միջերկրականից փոխադրվում է Ատլանտյան օվկիանոս։ Իտալական վաճառաւոր քաղաքները փակուցու մեջ են ընկնում, քուրճուական զարգացումը խաթարվում է, աշխուժանում են ֆեոդալական ուժերը։

«Այն բանից հետո, երբ համաշխարհային շուկայի տեղափոխութիւնը XV դարի վերջից ունեւցեցեք Հյուսիսային Իտալիայի տնտեսական ուրիշիանութիւնը, սկսվեց շարժում հակառակ ուղղութեամբ։ Սկսվում է ֆեոդալական ռեակցիան, որին միանում է կաթոլիկական—եկեղեցական ռեակցիան, հակառակնութիւնը, պապական գրաքննութիւնը, արգելված գրքերի «Ինդեքս»-ը, պատապարտում, կրակի ճարակ էին դարձնում Իտալիայի լատագույն մտածողների աշխատութիւնները, «Գիտութիւնը, գրականութիւնը,

փոխափայտութիւնը, կրօնը ենթարկւում էին նրկաթէ թելադրանքին, ով ընդդիմադրում էր, անխեա ննչման էր ենթարկւում: Երբեմնի հումանիտարական ոգնորութիւնը սպառնում է, մեծ սերնդի վերջին ենթալայացուցիչները սփռաւ քարշ էին դաշխ Ֆեոդայական և կաթոլիկական ուսակցիայի հաղթականոցի ետեկցո (Ա. Քիվէնզով):

Մշակութային պայտները այս ամենի հետեանքով ծովափնյա քաղաքներէջ փոխադրւում են Ֆեոդայական իշխանական ղդպկները: Գրականութիւնն սկսում է հարմարվել պայտական հաշակին ու պահանջունքներին: Եթէ Պետրարկայի և Բոկայոյի դարաշրջանը կոչվում էր վաղ վերածնունդուն, ապա XVI դարի գրականութիւնն անվանում են ուշ վերածնունդուն: Այս անգամ վերածնւում է ու թէ դասական հաղարը, այլ միջնադարյան մշակութիւն: Թեմաներ, մասնորութիւնն մենը, հերոսներ վերցվում էին ալի իրականութիւնէջ, որ Բոկայոն դուրս էր մղել ղեղարկանական գրականութիւնէջ: Հետադիմական շարժման պատկերը ափելի պարը երեւում է լարիկական, հերոսական պոեմում, որը իշխող տեղ գրովեջ խաշայական XV— XVI դարերի գրականութիւնն մեր:

Այդ ժանրի առաջին որիւսակը Լուիջի Պուլլիի (1432—1484) «Մարգանտեն պոեմն է: Պուլլիին պատադրեկ է XIV դարի անտուն հեղինակի «Սրլանդոս պոեմը, որ համարվում է ֆրանսիական միջնադարյան «հերոսական լպոսի» «Ռուլանդի երգին խաշայական վերածնադարութիւնը:

«Մարգանտեն պատմում է, որ դավանան Գանելոնին հաղղվում է Ռուլանդին վարկարեկել կարլոս Մեծի աղբու ետովելով իր սլուգներէնէջ՝ Ռուլանդը, կյոր սեղանի ապեաների նման, դիմում է արկածախնդրութիւն: Հեկելելով մի վանք, նա տեսնում է, որ վանականները երեջ անհափառ հսկաների մեղքից ահ ու սարսափի մեղ են գտեվում: Ռուլանդը հսկաներից երկուսին սպանում է, երբորդի կյանքը խնայում, քրիստոնիյա դարմնում: Գա Մարգանտեն է, մի հիմար, քայց քարի ու հափառարիմ հսկա, որը հեղութիւմը հղատակվում է Ռուլանդին և միշէ մահ անմեղաբայ ծառայում երբան: Պոեմում քաղականին տեղ է գրափում Մարգանտենի առասպելական քաղադրութիւնների եկարագրութիւնը: Քիեզելով փշման կկեղեցու գանդի լեզվակով, նա անհափառների քանակներ է կործանում, թշնամիներին լեզապատառ փախուստի մատնում: Մարգանտեն հսկա է մարմնով ու վարմունքներով, մանավանդ հսկային վայել ախորժակով: Նա եղևիներ է արմատաւան անում, փղեր խորովում ու խմում: Եվ ինչի՞ց է մահանում այդ ահուկի հսկան՝ խեղդանի խայթոցից:

Գրեծագրութիւնն կենտրոնում են գտեվում Մարգանտեն և Ռուլանդը: Հուսով ափեկանում է երբորդը՝ կիսահսկա Մարգուսթը: Գաղ,

որկրամայ, անաղակ, առտեռն հայհայող մի հերոս է առ, որի կերպարում խառնված են բոլոր բյաթ մեղքերը: Սրա գոհնիկ կատակները մեծ հաճույք են պատճառում Մարգանտին:

Պեռնում բազմականիս տեղ են գրավում և Ռիկաչդի, Օլիվիերի, Կարյու Մեծի մյուս դյուցազունների թաղազործությունները, առաջնիկների հաճառափոխության տեսարանները, սիրային պատմությունները, մեղամարտերը, հակառակմարտերը: Գործողություններ վերջանում է Ռեռեսայի հակառակմարտով, Գանեսի ռդրերգական մահով, Կարյու Մեծի ու Ռոյանդի հաշտությամբ:

Միջնադարյան իպոպից վերցնելով էյուրթը, Պուլլին ամեններն անցյալը փառարանելու միտք չի ունեցել: Հերոսականը եւ փոխաբերեն է զգվելուով: Միծաղելի են պատկերված գրախոս պաշապան Պետրոս առաքյալը, Գարրինգ Հրեյուսկը, որ Ռեռեսայի կերեն է իջել մերթմեալ Ռոյանդին գրախոսից յուր հաղորդելու: Մարգանտին մառնի: Եւյն Ֆունկցիան ունեն Սրենկիցից զեպի Ռեռեսայ թոյոգ Ռիկաչդի ու Լոկու սատանաները: Հերոսական իպոոում փառարանված Կարյու Մեծը աշտեղ հանդես է գալիս որպես խելապահա՝ քեթեամբա, Հիմար Թերուկ:

Պուլլի Թադր Մրայն ուղղակի մեով չի արտահայտված, այն պոեմի հյուսվածքի մեջ է: Գեպերեն այնպես են յափազանցվում, առասպելական, անհավատալի, հերթաթայի յափերի հասցվում, որ թաղազործությունները անհեթեթությունների կերպարանք են բառանում: Հերոսականն արտահայտվում է գրոտեսկի մեով, յուրդն ու զգվելու միահյուսվել են իրար, և բեթերցողը չմարած իրեն հարց է տալիս՝ Ո՞րն է հեղինակի իսկական նպատակը, իսկ ամբողջությամբ վերցրած, առ ի՞նչ գրվածք է, կատա՞կ է, քե՞ յուրջ գործ:

Հենց դա էլ եզել է Պուլլի նպատակը՝ միջնադարի ֆեոդալ դյուցազունների թաղազործությունները ներկայացնել որպես անհեթեթ հերթաթարանություն:

Մազրելով ապոնական վեպերի ֆանտաստիկական, անհավանական պատմությունները, Պուլլին բեռագատում է ֆեոդալական հասարակությունը:

Այլ պատկեր է ներկայացնում Բոյարդոյի «Սիրահարված Ռոյանդը» պոեմը:

Մառն Բուսդոն (1434—1494) մեվել է տոմսիկ արիստոկրատի ընտանիքում, կյանքն անց է կացրել Զերարայի գրսի պալատում, պետական բարձր պաշտոններ գրադեցրել: Գրական գործունեություն սկսվել է Զերարայի իշխաններին փառարանող լիյոզներով, սիրային ստեղծներով ու կանցեղներով, որոնցում պարզ ձրնում է Պետրարկային աշակերտող գրիչը: Բոյարդոն գրականության պատմության մեջ տեղ է գրավել «Սիրահարված

Ռոյաւեղը Հերոսական պսակով, որի նշովքը վերցրել է միեւնոյն ազգայորից՝ Ռոյաւեղի երգիցս, առպետական վեպերից:

Բովանդակութեանը սա է.

Կարլոս Մեծի պաշտամ խնդույթ է, հաճարվել են բոլոր փառաբանված առպետները: Խնդույթի ժամանակ հայտնվում է գեղեցիկուհի Անժելիկան, լինական Փայաֆրոն Քաղափորի զուտարը, Արգայիա կըրոր և յորս հսկաների հետ: Նա բոլորին հրաժիրում է Արգայիայի հետ մեկամարտելու՝ պայմանով, որ պարտվողը իր գերին է զտնայու, իսկ հաղթողին տայու: Երբ սերը: Նրա եղբայրն է Յրանեփայի լավագույն զյուցազուներին արեկէջ տանել և հաճատացած է, որ կհարողի, որովհետեւ կըրոր Նիդալը կախարդված է, առաջին իսկ հարվածով տապալում է հակառակորդին:

Մեկամարտի ժամանակ Յերաու ապկտար սպանում է Արգայիան, որի կախարդված երգակն ընկնում է Աստուֆոյի ձեռքը: Անժելիկան փախուստի է գիծում, նրա գեղեցիկութեամբ հմայված առպետները ճանապարհ են ընկնում նրան որոնելու: Արգելեյան անտառում միեւնոյթ հրաշալործ ազգայորից յուր է խմում, որի հետեւանքով սերը փոխարինվում է ասեկութեամբ: Նույն պահին Անժելիկան սիրո ազգայորից է յուր խմում: Սկսվում են փոխազարծ հետապնդումներն ու արկածները: Անժելիկան վերազանում է իր հոր մայրաքաղաքը, իրենից պարտված Մայաշիշի կախարդին կարգադրում՝ Ռինալդին գտնելու:

Ռոյաւեղը հաճատարիմ առպետներին հետ հասնում է Արեկէր, Գրազուտիա փերին նրանց գերի է վերցնում: Անժելիկան ազատում է նրանց, պնտութեան զալով իր հորը, որ կովում է Քաթարների Քաղափոր Ազրիկանի գեմ: Ռոյաւեղն սպանում է Ազրիկանին, Ալքրակա մայրաքաղաքը պաշարումից ազատում: Անժելիկան յրսելով, որ Ռինալդը Յրանեփայում է գտնվում, Ռոյաւեղի հետ գնում է նրան որոնելու: Ռոյաւեղի սերը, տանեյանքները, հաճատարմութեանը նրա անգուծ սիրտը լեն չարմում:

Արգելեյան անտառով անցնելիս Անժելիկան այս անգամ ասեկութեան ազգայորից է յուր խմում, Ռինալդը նույն պահին՝ սիրո ազգայորից: Գերերը փոխվում են: Ռինալդը Ռոյաւեղին տնտնելով Անժելիկայի հետ, հարեակրում է նրա վրա: Վրա է հասնում Կարլոս Մեծը, մեկամարտը զաղարեցնում և Անժելիկային հանձնում Քաղաքիայի զուրս նամի պահպանութեանը: Բովանդակի Քաղափոր Մարսիլիան և Ալքիկայի Քաղափոր Ալքրամանալ իրենց զորքերով եներումէյ են Յրանեփա: Կարլոս Մեծը որոշում է՝ Անժելիկան երկու առպետներին բաժին կհասնի նրան, ով աչքի կընկնի հեթանոսների գեմ կովելիս: Միեւնոյթ ժամանակ Յրանեփա է զայիս սարսքիներին լավագույն առպետ Ռուշերը, որ կախարդ Աստուտի գե-

բության մեք է գտնվում: Առաջին ճակատամարտում, Պիրենեյան լեռների հովտում, քրիստոնյաների բանակը պարտություն է կրում և ետհանքում դեպի հյուսիս:

Այստեղ պոեմն ընդհատվում է:

Գործողության ընթացքը, դյուցազունների անուններն ու արկածները ցույց են տալիս, որ «Միրահարված Ռոյանդր» մեզ փոխադրում է կյոթ սեղանի ասպետական զնայերի ժամանակները: Պուլլին ծաղրում էր այդ աշխարհը, Բոյարդոն փառաբանում է՝ վերականգանացնելով ու բանաստեղծականացնելով մոռացության մատնված ֆեոդալական ժոկոտները:

Ասկայն պոեմի գործողությունից երևում է, որ Բոյարդոյի փառաբանած աշխարհը շատ խախտու է, եթե շասներ խարուսիկ է: «Միրահարված Ռոյանդր» շատ է հեռու «Ռոյանդրի երգից»: Այնտեղ հիմնական մոտիվը պետական շահն է, հերոսների շնահատման շահանքը՝ վասալական պարտականությունները, այսինքն՝ վերջի վերջը, երկրի և պետության անկախության համար մղվող անձնուրաց պայքարը: Բոյարդոյի պոեմի գործողության ու արկածների վնասն է մոտիվը սերն է, որը պատկերված է Ֆերարայի իշխանական պալատում տիրող ճաշակի և բարքերի ողով: «Միրահարված Ռոյանդր» դյուցազունները՝ օրհասական վտանգի ժամանակ Կարլոս Մեծին թողնելով մենակ, ընկել են խորամանկ կոկետուհու, Էտեֆից, որը սրանց տանում է ցանկացած երկրներ ու թագավորություններ և իր քմահաճ ցանկությունները թելադրում: Անժեյիկայի մի խոսքը, մի համբույրը բավական են, որ Ռոյանդրն անի այն ամենը՝ ինչ կամենում է ազդիկը: Երբ, վերջապես, Ռոյանդր վերադառնում է Արեմուտը, ապա ոչ միապետին օգնելու համար, որ երա հզոր ձեռքի կարիքն է պղծ, այլ Անժեյիկայի կամքով: Նա կեղծավոր խոսքերով թաքցնում է Ֆրանսիայում Ռինալդին տեսնելու նպատակը: Բոյարդոյի հերոսը միևնույն անգամ աստծուն խրեղրում է հազթանակը թշնամուն տալ, որպեսզի կովի մեջ ինքն աչքի ընկնի և Կարլոս Մեծը Անժեյիկային իրեն պարզեն:

Այսպիսով, եթե Պուլլին պոեմում հերոսականը շարժի է վերածվել, ապա «Միրահարված Ռոյանդրում» այն փոխարինվել է ասպետական-սիրային թեմայով:

Լոդովիկա Արիոստոս

Հերոսական պոեմի ժանրը կատարելություն հասցրեց Արիոստոսն: Լոդովիկո Արիոստոս (1474—1533) ծնվել է աքիստոկրատական ընտանիքում, մերձավոր կապերի մեջ է եղել Հռոմի պապի և Ֆերարայի դքսի հետ, նրանցից հովանավորվել է, կատարել նրանց

բազմաթիվ հանձնարարությունները, նաև ընդհարմել է նրանց հետ, չթարցնելով իր գծադասությունն ու վրդափմունքը: Եղել է պալատական տոնախմբությունների, ներկայացումների կազմակերպիչ:

Սկզբնական շրջանում գրել է տեղեկներ ու կանցյուններ, կատակերգություններ, որոնք բեմադրվել են Զեյնաբյի պալատում, Հոռմի պապի թատրոնում և ուրիշ քաղաքներում: Արիստոյի կատակերգություններն իրենց տեղն ունեն իսպառիկ: Վերածնության դարաշրջանի թատերագրության պատմության մեջ:

Սակայն Արիստոյի զեղարկեստական տեղեկագործության գլոսագործոցը «Մոլեղին Ռոյանդր» պոեմն է: Նյութը զարմյալ եռյակ աղբյուրից է վերցրած: Որտեղ վերջանում է «Միբահարված Ռոյանդր», այնտեղից սկսվում է «Մոլեղին Ռոյանդր»: Արիստոն ավելի, քան նրա նախորդները, ազատ մտածելում է ունեցել իր աղբյուրներին:

«Մոլեղին Ռոյանդր» գործողությունը լայն տարածություններում է կատարվում՝ Ֆինաստանից մինչև Զրանսիա, Հյուսիսային Աֆրիկայից մինչև Հուլանդիա, Անգլիա, Հոլանդիա: Գործողության կենտրոնում միայն Ռոյանդր չէ, այլև Կարյու Մեծը, Ռիսայդը, Բրազմանտան, Աստուֆը, Անժելիկան, Ռուչերը, Մեղորոն, որոնցից յուրաքանչյուրն իր տեղում զբաղվոր է նրա է դառնում: Գործողությունը միասնական հունով չի ընթանում, սյուժետային ճյուղերը շարժվում են զուգահեռ, իրար հանդիպում, բաժանվում, ֆանտաստիկայի հեղեղը ենթում, ետից մի տեղ հանդիպելու համար: Մի տեղ գործողության առանցքը Ռոյանդր և Անժելիկայի սիրո պատմությունն է, մի ուրիշ տեղ՝ Ռուչերի և Բրազմանտայի, հետո նաև՝ Անժելիկայի և Մեղորոյի սիրային արկածները:

Արիստոն սկզբում պատկերում է Ռոյանդր քաղաքապետությունները սարացիների դեմ, կռվի դաշտում: Ապա տեղում է նրա սիրո նկարագրության ելնելներին՝ Անժելիկային որոնելիս: Իմանալով, որ Անժելիկան սարացին ապեա Մեղորոյին է սիրում (ժառանգի բնորին կարգալով «Անժելիկա» և «Մեղորո» անունները), նա բանականությունը կորցնում է: Մոլեղան Ռոյանդր ժայռ է կործանում, անտառներ արմատահան անում, գյուղեր ու քաղաքներ կործանում, ժարգիանց կատարում: Վերջում գնեք ու գրահը մի կազմ ենտամ՝ չորիքը պատառոտում, մերկանգամ, զզգզված ժաղերով, ոգորմելի տեսքով գնում է Իսպանիա, Զիրբայտարի նեղուցով հասնում Աֆրիկա:

Այս վիճակից նրան փրկում է Աստուֆը: Այդ կենսուրախ, պարծենկառ, գլուցազնական գործերի անբեղունակ, քայք քարի ապեաը թնամոր թալունի վրա նստած լինում է գծոթքում, գրախտում, Հովհաննես առաքյալի միջոցով իմանում, որ Ռոյանդրին

բանականությանից աստիճան զրկել է անհամատ աղջկա սիրելու համար։ Աստույթը թալում է զեպի յուսին. մի հոգսում գտնում Ռոյանդի բանականությունը մի մեծ ու ծանր սրվակի մեջ, իյնելով երկիր՝ հանձնում նրան։ Ապարիկված Ռոյանդը վերստին վերադառնում է կոիվների առաքանց և իր սիրաներենը պահում անհամատների թաղամուր Ագրամանտին սպանելով։

Արկանների մի ուրիշ շարք պատվում է սարացին ասպետ Ռուչերի և քրիստոնյա Բրազամանտայի։ Ռինալդոյի քրոջ, սիրային պատմության շուրջը, Ռուչերը Հեթանոս է, բայց դրական Հերոս։ Կախարչ Ասյանտը շարունակ Հետապնդում է նրան, փորձանքների մեջ դնում։ Սկզբում նրան բանտարկում է կախարչված զոյակում։ Բրազամանտան Մելիսա կախարչուհու օգնությամբ ազատում է նրան։ Բրազամանտան կախարչված զոյակում հանդիպում է Ռուչերին, դուռնում են, բայց իրար չեն հանալում։

Արկանները շարունակվում են։ Փաշարված Փարիզն ազատագրվում է, սարացիները պարտվում են, կենդանի մնացածները նահանջում են Պրովանս, Ագրամանտը նոր գործ է հաժարում։ Ռուչերը իր հաժար փոխել է, քրիստոնյա դարձել և պետի ամուսնուհա Բրազամանտայի հետ, բայց իր թաղավորին տված նրդումը չի խախտում, նորից նկատվում է կոիվ դաշտ։ Բրազամանտան վրովվում է, տեսնելով գեղեցկուհի Մարքիզային Ռուչերի կողքին կատաղի կովելիս, նրա գալույթին ավելանում է խանդը։ Հետո է իմանում, որ Մարքիզան Ռուչերի քույրն է։

Փակաս Հերոսուհի չէ Բրազամանտան ինքր։ Նա փառապանեմ ասպետների է տապալում, շուրջը դիակներ փռում, ահ ու սարսափ տարածում թլեամու բանակում։ Վերապես գալիս է հարսանիքի ուր, ինչույ՞ի ժամանակ հայտնվում է սարացի ասպետ Ռոզմանտը և Ռուչերին հաժարափոխ, դաժանան է անվանում։ Նրանք մենամարտում են, Ռուչերը սպանում է Ռոզմանտին։

Ռոյանդ—Անժելիկա, Անժելիկա—Մեղորս և Ռուչեր—Բրազամանտա սիրային պատմությունները պոեմի կոմպոզիցիոն չորս թաշի հիմնական օղակներն են։

ԵՄոյեղին Ռոյանդու ավելի մաս է ֆրանսիական միջնադարյան Հերոսական էպոսին, քան Բոյարդոյի ԵՄիրահարված Ռոյանդու Պահպանված է և քրիստոնեական հաժարի գերազանցության մոտիվը։ Մակայն Արիոստոն բոլոր թելերով կապված էր Վերածնության շարժման հետ։ ԵՄոյանդի երգիչը գերզրած էյուրթ նա իմաստավորել է հումանիստական ոգով։ Սարացիների դեմ կովելիս նրա Հերոսներին օգնելուզը վասալական պարտականությունը չէ, այլ պետական շահը, երկրի անկախության դադափարը։ Հաժարի մոտիվը զերթ է միստիկական երանգներից։

Արիստոն Բոյարգոյի նման չի փառաբանում, այլ ժաղրում է միջնադարն ու միջնադարյան Հերոսներին: Միծաղելի տեսարաններ կան տաքացիներին ու Կարլոս Մեծի դյուցազունների ճակատամարտերի նկարագրութիւններում: Զավեշտական պլանով և պատկերված Ռոյաւդի մոլեգնութեան պատմութիւնը, քանականութեան կորուստը, ողորմելի վիճակը Աֆրիկայում: Նրդիժանքը սուր բնույթ է ստանում Աստուրիի արկածներում՝ ճանապարհորդութիւն անդրկողման անխաբհում, թոյնը դեպի յուսին և այլն:

«Մոլեգին Ռոյաւդում» կա մի ներքին հեղեանք, ըստ որում այդ միտումը ազնիւ նուրբ բնույթ է ստացել: Պոեմում թագաւորներէ, դյուցազուններէ, տղամարդ ու կին ասպետներէ բացի մասնակցում են և կախարդներ, չար ու բարի ոգիներ, առասպելական կենդանիներ, վհուկներ, զաճաճներ: Արիստոն ցոյց է տալիս, որ միջնադարյան Հերոսական Լպոսի դյուցազունները առանց այդ ո՛հենակներին անգոր են, Հերոսական սխրանքները առասպելական ուժերի միջոցով են կատարվում: Սա է «Մոլեգին Ռոյաւդի» զեղարվեստական կոնցէպցիան, որի իմաստն այն է, թե՛ բոլոր քաղաքութիւնները, այդ ամբողջ անխաբհ ֆիկցիա է: Արիստոն չարունակում է Վերածնութեան Հումանիստական, քննադատական դիրք:

Միջնադարյան անցյալից Արիստոյին զրաւում է ռումանտիկական փայլը՝ ասպետական ազնւութիւնը, հափատարմութիւնը, վեհանձնութիւնը: Հիշենք այն տեսարանը, երբ քրիստոնյա Ռիւալդը և սարացի Յերատոն կատաղի մենամարտը պաղարկեցում են, շտապում Անժելիկայի ետեից, որ երա հետքերը չկորցնեն: Սարացին ասպետը Ռիւալդին նստեցնում է իր ձիու զաւակին, «Մ. վաղձի ասպետական ազնւութիւն,— բացականչում է պոետը.— երկու ախոյաններ, տարբեր հափատի մարդիկ, դեռ վերքի ցաւն զգալով, մի ձիու վրա միասին նստած, իրիկնային մթնշաղիին գրնում են անտառի միջով, առանց որե՛կ կասկածանքի, մեկը մյուսին վստահելով»:

«Մոլեգին Ռոյաւդը» պոեմում, առասպելական նկարագրութիւններից բացի, հանդիպում են և ռեալիստական ընդհանրացումներ, ժամանակակից կյանքի ճշմարտացի պատկերներ: Արիստոն մոտիկից դիտեր Յերարայի պայառում տիրող բարբերք՝ ալլասերութիւնը, իշխանական ձմահաճուրդներն ու կոպտութիւնը, որոնք տեղ-տեղ ցոյանում են պոեմում: Այդ մասին է խոսում Արիստոն, երբ զատնորեն բացականչում է. «Շողորճութիւնն ու խեղկատակներ, մատնիչներն ու խտրիրաների բազմութիւնն է սիրվում ու հաճանակ տանում: Մինչդեռ՝ արժանաւորները սուհերի տակ են միում»:

եղ թեպետ առաջիններին հարազատ են էջը խողի հետ միասին, պաշտօնը երանց է առատ պատիվներ շնորհում:

Ս. Մակուլսկին գրում է, որ Վերածնության դարաշրջանի առաջադիմական շատ ձգտումներ տեղ են գտել Արիստոտելի ասեղ-ժաղարձությանում: Գրանցից մեկը կրթող բոլորքն է ընդգծմ անհեղհան տեղի ունեցող պատերազմների, որոնց ամբողջ ժանդարմությունը ընկնում է ժողովրդի վրի վրա: «Ա», հանապազօր զմայիստություն՝ ժողովրդին ուխտարի հետ են զարմերի, որի մեջ բունակայր միայն պիղծ սպուս է տեսնում:

Հումանիստ գրողի մային է խոսում այն տեսարանում, որտեղ վառողի գյուտը, Ժայռան եղկայի գեների գյուտը, մեծագույն յարիք է համարվում:

Այլ բայերը ցույց են տալիս, որ լոգովիկո Արիստոտելի ասեղ-ժաղարձությունը կապված է ոչ թե վերահաս տեսիլների, այլ Վերածնության առաջադիմական շարժման հետ:

Տորկուատո Տասսո

Հերոսական պոեմի վերջին կոթողը Տասսոյի «Ագատաղրված Սրուազեմես» է: Տորկուատո Տասսոն (1544—1595) ծնվել է Սորենտոյում: Հայրը եղել է քանաստեղծ, դասական կրթություն առնած քանաստեղծ: Բայարդոյի և Արիստոտելի աղղեցությունը եւ զգրի է Հերոսական պոեմ, վերամշակելով Ամադիս Գալիաչո, մասին ապետական վեպը: Սրիտասարդ Տորկուատոն ուսումնասիրել է դասական ճառարի գրականությունն ու փրիսոփայությունը՝ Պլատոն, Արիստոտել, Հոմերոս, Վիրգիլիոս, Քսենոֆոնտ, միջնադարյան աստվածաբանություն: Գրել է տեսական աշխատություն պոետիկական արվեստի, առանձնապես Հերոսական պոեմի մասին:

Նրա առաջին զեղարվեստական երկը Արիստոտելի հմանդությունը գրված «միննադու» էպիկական պոեմն է, որ նվիրել է Ֆերարայի դուքս Ալֆոնսո երկրորդի եղբայր կարդինալ Գ'Էստեին: 1565 թվականին պաշտոնի է անցել կարդինալի մոտ, հետո փոխադրվել Ֆերարայի դքսի պալատը: Այնտեղ գրել է «Ամինտաս հով-վերդական գրաման, որի բեմադրությունը ցնցող տպավորություն է թողել:

Խոսվելի կյանքով է ապրել Տասսոն Ֆերարայի պալատում: Դյաբոլոգիկո ինքնասիրությունը, սեփական արժանապատվության գիտակցությունը չեն թողել գլուխ խոնարհելու թագակիր մեծերի առաջ: Նա շարունակ ընդհարվել է դքսի հետ, մի քանի անգամ թողել է պալատը, նորից վերադարձել: Իշխանական պալա-

տի և բանաստեղծի այդ բախումները պատկերված են Փյոթեր - Տոր-
կուստե Տասսոս գրամայում:

Տասսոսյի գլուխգործոցներն են «Ամինտան» և «Անգատագրված
Երուսաղեմը»:

«Ամինտան» Հովվերգական ժանրի դործ է: Հովվերգական մո-
տիվները գալիս են Քեոկրիտոսի էկյոզներից և Վիրգիլիոսի բուկո-
լիկներից, որոնք առաջին անգամ ոգտագործի էն Բուկալոն «Ամե-
տոյում» ու «Ֆինեզուայի Հովերժահարսերում» և Անդրեո Պոլիցիանոն
(1454—1494) իր «Անք Օրփեոսի մասին» գրամատիկական պոե-
մում: Տասսոսյի անմիջական նախորդը եղել է Ծակուպո Մանեանուն
(1428—1520), Հովվերգական վեպի հիմնադիրը Վերածնության դա-
րաշրջանի գրականության մեջ: Նրա «Անկադեմիա վեպն» արտացո-
լում է Հովիվների երանելի աշխարհը, փառաբանում է բնության
զավակների պարզ կյանքն ու մարտի զգացմունքները: Մանեան-
ունի «Անկադեմիա» վեպի ազդեցությունն այնքան ուժեղ է եղել, որ
Հովվերգական պոեզիա ասելով, հասկացվում է անկադեմիական
պոեզիա:

Տասսոսն նկարագրում է Հովիվ Ամինտայի սիրային տառա-
պանքները: Միջվիան, Պրանայի Հովերժահարսերից ամենաանկու-
թը, նրանից հետո է փախչում, որոշել է կրքեր չամուսնանալ, ու-
րովհետև Համոզված է՝ ազամարդկանց մեջ միայն մարմնական
կիրքն է խոսում: Ամինտային ես ես թշնամի է Համարում. «Ես
ատում եմ նրա սերը, որովհետև ես ատում է իմ կուսությունը»:
Այնուամենայնիվ բնական զգացմունքը հաղթում է, Համոզվելով,
որ Ամինտան սիրում է մարտի իդեալական սիրով, Անվիան Հա-
մանայնում է նրա հետ ամուսնանալ:

Այդ Հովվական իդիլիան սոցիալական որոշակի բովանդակու-
թյուն ունի: Նախ՝ Տասսոսյի Հովիվները հիանալի դիտեն պաշա-
տում տիրող բարքերը, խոսում են կիրթ լեզվով, դատադուժյուն-
ներ են անում զինքարանական հերոսների, թաղարարթության,
պոեզիայի մասին: Պրանք Հովվական Հագուստներով զգեստաժո-
րված աղվակախեններ են: Այդ է ակնարկում և նախերգանքը՝ Ամուսր
Հովվական զգեստով: Իմ մայրը, ասում է ես, սեռփառ Վենե-
րան, ռուզում է, որ ես ապրեմ պաշտոններում, միայն այնտեղ, Թա-
զերի ու գալիստենների մեջ ցույց տամ իմ ուժը:

Այսպիսով, «Ամինտային» հիմնական մոտիվներից մեկը փա-
խուստն է պաշտական աշխարհից: Տասսոսն Հովվական պարզ
կյանքը հակադրում է պաշտական—արիստոկրատական բարքի-
րին: Հովիվներից մեկն ասում է. «Ժաղպարում չողորթրթ աղեր-
վականն ու խորամանկ թաղքենին լարամուրեն ծիծաղում են, Ժաղ-
րում մեզ՝ անփորն զննչուկներին... զգույնացիր նրանցից, խուսա-

փեր նորանն, խաչարդեա, փետրաճոր զգնարկներէց աւսկեզոծ բանկանակներէց. զգուշացիր, որ դժբախտ պատահմունքով կամ կրիտասարգական զվարճախրութեան ստիպմունքով չբնկնես երբանց մաս, որակզ ամեն ինչ առուծախի առարկա է դարձնուի:

Նույն հերոսը հիշում է վաղերական ժամանակները, երբ չէր ստեղծված սեափառութեան աւ շողորորթութեան կուտը: Այն ժամանակ բնությունը մի օրէնք էր ստեղծելի՝ օրինչ սրտին հանկէն է, քույրատրեւի է: Գաւսկեզարն էր: Իսկ հիմա ոսկու դարն է, միայն ոսկին է հաղթում: Գրամայի մեկ ուրիշ հերոս անիծում է առաջին մարդուն, որ սերը վաճառքի առարկայի է վերածել, զրկել ամութ, խածութիւնէր, փախու սեր, սեր—ստրկուհի ոսկե տիրոջը՝ ամենաուսկայի, զգլեւի հրեշտ:

Մի կարեւոր հարցում հասան հակադրում է Վերածնութեան դարայրբանի հումանիտական տենդենցին: հասանյի փառաբանած իղեալական սերը հեռանում է Բոկաւոյի երկած Լրկրային վայելքներին ոյորտից և մտտենում հոգեոր-ասկեաական սիրտ իղեալին: Եթէ դա ունակցիւ էլ չէ, համենայն դեպս ասկեաական ինքնազգրկման տենդենցի արտահայտութեան է:

Տարկուառա հասանյի շատերը համարում են կաթոլիկական աւանդիայի զարայրբանի տիպիկ երկայացուցիչը Բուայիայումս (Ա. Կիրպիշիկով), իսկ երա ժկպատագրված Երուսաղեմս հերոսական պոեմը՝ Վերածնութեան անկման արտահայտութեան: Գործողութեանը կատարվում է խաչակրաց առաջին արշավանքների ժամանակ:

Վեց տարի է, ինչ խաչակիրները պաշարել են Երուսաղեմը, կատաղի կռիվներ են մղում սուր բազաթի պարթապների տակ: Գրչխաճոր հերոսը Գոթֆրիդ Բույոնցին է: Պոեմը ներկայացնում է մի բազմազան աշխարհ, խաչակիրներ, Պետրոս անապատական, Ռիչարդ, Հրէշտակներ, Միքայել Հրեշտակապետ, Պլուտոն, կախարդներ, սատանաներ, ուրվականներ, գորգաւարներ, կին հերոսներ և այլն:

Քրիստոնեական բանակին, անհաճատներէց բացի, մեծ վնասներ են հասցնում զօոթքի յար ումերը, խոռվութեան առաջացնելով Գոթֆրիդի բանակում: Երեսանկան պաւերին միշտ օգնութեան է հասնում Միքայել Հրեշտակապետը: Պետրոս անապատականի խորհրդով գրահներէց առաջ շքերթներ են կազմակերպում, աստուծոյց օգնութեան խեղդում:

Պոեմում աւ միայն հարութեան են առնչ թիրիխական անուններն աւ միքնազարդան ուրվականները, այլն կրոնա-միստիկական մտածելակերպը: Միքայել Հրեշտակապետի աւ Պետրոս անապա-

տականի միջամտություններն այսպիսի տպավորություն են թողնում, որ, թվում է, ուղիղ կապ ունեն երկնային տիրոջ հետ:

Բազմազան իրադարձությունների առանցքը միշտ քրիստոնյաների պայքարն է մահմեդական Արևելքի դեմ: Հատ Տասույի մտահղացման՝ դա է Հերոսականը: Պոեմը ցատարանում է քրիստոնեական հավատի վեհությունն ու գերազանցությունը: Հակառակդ Բանակի մարդիկ են ամսված են պրական հատկություններով՝ խիզախ են, անվախ կոմում են, իրենց տերերին հավատարիմ են, վատը միայն այն է, որ քրիստոնյա չեն, իսկ էր քրիստոնեից հավատն են ընդունում, իսկական Հերոսների շարքն են անցնում:

Պոեմն ավարտվում է խաչակիրների հաղթանակով, Երուսաղեմն ազատում են, պարիսպների վրա փողփողում է Քրիստոսի դրոշմը:

Երկու աշխարհների՝ քրիստոնեական և մահմեդական, բախումը Տասույի ժամանակ շատ հրատապ նշանակություն ուներ: ԶԷ՝ որ ամբողջ Ոմրուպան զբաղված էր թուրքական խորհուրդների առաջնազացումը կանխելու հոգսով: Խաչակրաց արշավանքների զովքը Հերոսական ոգի էր ներշնչում, որպես կոչ էր բեկաչվում արևելքից սպառնացող վտանգի դեմ: Այս տեսակետից ռեզատացրված Երուսաղեմը արժագանքում էր ժամանակի հուզող տրամադրություններին:

Րեզատացրված Երուսաղեմում տեղ են գտել և առանձին լեռոսների ողբերգական ճակատադրեր, որոնք պատկերված են պոետական հոգի թագով ու եղերերգական գույներով: Այդպիսի բնույթ ունեն քրիստոնյա Սոփրոնիայի ու անհավատ Օլիեդի, դուցազուն ասպետ Ռինալդոյի ու սարաջինուհի Արմիդայի, պարսիկ իշխանուհի Կյորինդայի ու խաչակիր Տանկրեդի սիրային պատմությունները: Բնմիկնային հեղինակը պատկերում է սիրո ուժն ու ճմայքը, սիրային բազանակություններն ու տառապանքները, որոնք քրիստոնեական Հերոսական էպոսում տեղ են գրավել ու ոտնախորթ տարրեր: Սիրային պատմությունները Տասսոն իմաստալորել է նույն ուրով, Օլիեդը, Արմիդան, Կյորինդան հրաժարվում են իրենց կրոնից, քրիստոնեություն ընդունում, հոգով, արտով ու հավատով միանում խաչակիր ասպետներին:

Րեզատացրված Երուսաղեմի ստեղծագործական պատմությունը ցույց է տալիս, որ Տասսոն հոգևոր ծանր եղանակով է ապրել: Պոեմը, որ լույս է տեսել 1575 թվականին, առանց հեղինակի ցանկության, կրքոտ քննադատության է ենթարկվել: Քննադատական հարձակումները տեղում էին երկու կողմերից: Հուժանխառնական շարժման ներկայացուցիչները դատապարտում էին պոեմի

կաթոլիկական ոգին, իսկ կաթոլիկական ռեակցիայի եւրկայացուցիչները՝ ռոմանտիկական հնարանները, անտեղի էին համարում սիրային պատմությունները սրբաբաշխ պոեմում: Տասուն հիմնական է ընդունել այդ հարձակումները, սկսել է կասկածել՝ իրո՞ք հերետիկոսական մեղք չի գործել, դիմել է ինկվիզիցիային իր մեղքը պարզաբանելու նպատակով:

Ինկվիզիցիան արդարացրել է երան, թայց այնուամենայնիվ Տասուն արմատապես վերամշակել է պոեմը, խտացնելով ասկետական և միստիկական տարրերը: Ինչպես խաչական գրականության պատմաբանն է ասում՝ Տասուն մի կողմ է թողել ռոմանտիկական գունավորումները, դժւանեցրին եվրոպան էրբը և սայխատել է պոետական ձեռք արտահայտել այն գաղափարները, որ յուրացրել է Ավգուստինոս Երանելուց ու Քովմա Արվինացուց: Ինքնին հասկանալի է, որ փոքր լէք կարող հաղող յինելու (Ա. Կիրպիշնիկով):

Այսպիսին է միջնադարյան հերոսական պոեմի էվոլյուցիան Լուիջի Պուչինիք մինչև Տորկուատո Տասու: Ակսվելով ծաղրով, եւ ավարտվում է միջնադարյան կրոնական բովանդակության վերածրուսթյամբ:

Վերածնության գրականությունն Անգլիայում սկսվեց XVI դարի սկզբին, եզր թափ ստացավ ու իր զաղաթնակետին հասավ եռյե դարի վերջին և XVII դարի սկզբին:

Դա մի բուռն զարաշրջան էր, երբ մեծ փոփոխություններ էին կատարվում երկրի հասարակական, բաղաձայն և նոգնուր կյանքում: Մանուֆակտուրային արդյունաբերության և առևտրի զարգացման հետ միասին ստեղծվում էր նոր հասարակական բաղաձայն կարգ:

Բուրժուական բաղաձայնությունը մտավ էր զործում կյանքի բոլոր բնագավառներ, ֆեոդալական հարաբերություններ, ազնվական դասակարգումներն ու բարերը զուրա էին մզվում, ստեղծվում էին նոր հարաբերություններ, բարեր, կենցաղ, բուրժուականություն:

Հենրիկոս Ուրերոզ աբայի (1509—1547) ժամանակ անգլիական միապետությունը վերջնականապես հաղթանակում է իսկ նոխարեր 1 (1558—1603) քաղաձու ժամանակ ազնվի նոսրանում, ծաղկման բրջան է սպրում: Միապետությունն՝ իրեն բուրժուական զարգացման արդյունք, հանդես էր զայն ուղես առաքաղիմական սիւ, հաղթանարում էր ազատական ջրվածություն, ստեղծելով կենտրոնացված իշխանություն և համազգային միասնական կյանք:

Միապետության նենտրոններ էին եւր ազնվականությունը և բուրժուազիան: Հին սոնմիկ ազնվականների մեծ մասը նարմիւր և Սոլիտակ դիւստոթական կուսակցությունների աշյունանդ կրոնիվների ժամանակ (1455—1485) բնաշնչվել էր: Էին ազնվականությունն Անգլիայում Վարդերի կովի ժամանակ, բացառությամբ 28 բնտանիքի, ոչնչացված էր, նրան փոխարինել էր նոր ազնվականությունը՝ բուրժուական ծաղումով և բուրժուական տենդենցերով... Ազնվականությունն աշյտեղ գրերն ամբողջապես վերածվել էր հասարակ նոզազորների՝ բուրժուական եկամտի աղբյուրով (Յ. Նեզլյս): Ստեղծվում է նոր ազնվականություն, որը ոչ միայն չի հակառակում կապիտալիզմի զարգացմանը, աշյե նենց իներ

բուրժուականեանում է. հարմարվելով նոր պայմաններին: Յ. Էնգելսը ասում է. «նրանց սովորույթներն ու ձգտումները աշխարհային բուրժուական կին. Բան ֆեոդալական: Նրանք հիանալի գիտելիք փողի արժեք և իսկույն սկսեցին անշափ բարձրացնել նողային ռենտան, նողից դուրս էլելով նարչուրսվոր մանր վարձակալների և նրանց փոխարինելով ոչխարներով: Հենրիկոս Ուրբուրգը բուրժուասներից մասսայաբար ստեղծում էր լեղրուղեր. նրանց բաժանելով ու չնչին գնով վաճառելով և կեղծցապատկան հողերը. նույն արդյունքն ունեին մինչև XVIII դարավերջը շարունակվող խոշոր կալվածքների բռնագրավումները. որոնք հետո բաժանում էին նահապետներին ու կիսանորկույններին: Ուստի անգլիական «ազնվականությունը» Հենրիկոս Ուրբուրգի ժամանակներից ոչ միայն չէր բնորոշվում արդյունաբերության զարգացմանը, այլև, բնականուսկը, աշխատում էր նրանից ոգոտ Բողկա: Նեխայիթի ժամանակակիցներից մեկը՝ Հարրիսոնը «Անգլիայի նկարագրությունը» (1578) իր աշխատության մեջ գրում է. «Հեննալմեններն սկսել են առևտրով զբաղվել. ապրանքները դարձել են արդյունաբերողներ, գյուղացիների ուղիներն սկսել են հանսխել համապատասխան: Մաքրիկ, որ ունեին մեծ հարգանք ու հարստություն, դարձել են անասնապահներ, մսագործներ կամ կաշեգործներ»:

Այդ երևույթը արձագանք է գտել գեղարվեստական գրականության մեջ: Նեխայիթի «Միշարդ Սերուրդում» հանդիպում են այսպիսի խոստովանություններ. «Ամեն որ ազնվականության շարժերն են Բաշվում այնպիսի մաքրիկ, որոնք դեռ երեկ գրոշ չար. Միշին... Այն ժամանակից եկաւ, երբ ամեն ինքնաստակ սպաւրտում ազնվական էր դարձել, շուտով աղն՝ ալկաններ խեղկատակ կդառնան»:

Ուկղեկուս հարցում ևս միապետությունը ստալադիսական Բազանականություն էր վարում: Հենրիկոս Ուրբուրգը վերացնում է Հոգմի պապի իշխանությունը անգլիական եկեղեցու վրա, վաճառական հողերը բռնազրավում են, վաճառքը փակվում, միաբաններն ազատ արձակվում, որոնք լրացնում էին աղքատների բանակը: Միապետի ձեռքում է կենտրոնանում աշխարհիկ և հողեր իշխանությունը:

«Ոչխարներ կեռան մաղկանց» բնավոր խոսքով է գյուղացիության նողագրկման զարնուրկի պատկերը բնորոշել դարաշրջանի մեծ հումանիստ Քոմաս Մորը: Ռեական հուրից դուրս հանված, հողից և ապրուստի միջոցներից զրկված, անապահով, անօրեան, անենաանկար զանգվածները նկատվում են դեպի չուկա, որպես ուրեւից դուրս մնացած պրոլետարներ:

Այդպիսի պայմաններում ստալադալ վերածությունը Անգլիայում:

Տասնվեցերորդ դարը Անգլիայի համար միաժամանակ մեծ հեղաշրջումների դարաշրջան էր դիտության, փոխադարձության, գրականության բնագավառում: Ճեպզորվում էր նոր աշխարհայացք, ստեղծվում էր աշխարհիկ մտածողություն: Միջնադարյան դոգմաները, սրույաստիկական դիտությունները, միստիկական մրտաժեպակերպը դուրս են մղվում: Առաջանում է գիտնականի նոր տիպ, ստեղծվում են գիտական նոր օբյեկտներ: Առանձնահատուկ նշանակություն են ստանում Օքսֆորդի և Քեմբրիջի համալսարանները, որ դառնում էին հումանիստական գիտության խնկական դարբնոցներ: Գիտնականների ու գրողների մի մեծ սերունդ ուսումնասիրում է հին հույնական և հռոմեական փոխադարձությունն ու գրականությունը, թարգմանում դասական հեղադարձ գրողների ու փոխադարձների երկերը, օգտագործում նաև խալայական, ֆրանսիական, գերմանական Վերածնության փորձը, որտեղ այդ շարժումն ավելի շուտ էր սկսվել:

Հետաքրքրությունն առանձնապես մեծ էր խալայական Վերածնության հանդեպ: Ուսումնասիրում են խալայրեն լեզուն, թարգմանում խալայացի հեղինակների գրվածքները: Խալայական լեզուն ու գրականությունն իմանալը բարենկիրթ մարդու չափանիշ էր: Անգլիացի գրողներին շատերը հղել են Խալայում, մոտիկից ծանոթացել խալայական նոր գրականությանն ու գիտությանը, վերագարձել Անգլիա որպես հումանիստական գաղափարախոսության կարապետներ:

Նոր ժամանակների անգլիական առաջին խոշոր փոխադարձ և գիտնական Բեկոնն է:

Ֆրենսիս Բեկոնը (1531—1626) ծնվել է ազնվականի ընտանիքում: Հայրը նշխարաբեթ թագուհու պալատում մինիստրի պաշտոն է ունեցել: Ֆրենսիսը սովորել է Քեմբրիջի համալսարանում, շատ է սիրել փոխադարձությունը: Հակոբ առաջին թագավորի օրոք ինքը եղել է լորդ-կանցլեր, արժանացել է Վերույամի բարոնի տիտղոսին:

Բեկոնի փոխադարձական գլխավոր աշխատությունը «Նոր Օրգանոնն» է, որտեղ հատուկ ընդգծվում է գիտության ու բանականության նշանակությունը: Բնությանը տիրելու համար մարդիկ անապառ հնարավորություններ ունեն, բայց զոքախոսաբար երանք չգիտեն իրենց ուժը: Բնությանը տիրելու համար քանհամեմատ է բանականության համար նոր ճանապարհ բացելու: Այդ ուղին բնու-

թյան նրեւելիքներն իւր իմացությունն է՝ հետազոտության ու փոր-
նի հիման վրա։ Որպեսզի մարդ կարողանա իր կարողությունները,
կոչումը, հետաքննությունները հասկանալ, պետք է քանակա-
նելիություն ազատագրել միջնադարյան մտածողության կապանքնե-
րից։ Ամուր կանգնել իրական չոցի վրա, ուսումնասիրել նրկիքը,
հետաշնչի քնությունն ու կյանքը, բմրոնել նրա գործող արնքները, և
մարդը կտիրի քնությանը, ձևը քերելով հզորություն։ Այդ զննքում
մարդն արդեն կարող է տեսիլնել իր բախտը, հեշտ կշիռն նրա հա-
մար որդի՝ ինչպես գործադրել իր ուժերը։ Դա մատերիալիստա-
կան աշխարհայեցողություն էր։ Կ. Մարքսն ասել է. «Անգլիական
մատերիալիզմի և ամբողջ ժամանակակից փորձական գիտու-
թյան եւխարհայրը Բեկոնն էր։ Բնագիտությունը նրա համար հան-
գիստնում էր իսկական գիտություն, իսկ զգայական փորձի վրա
հիմնված ֆիզիկական՝ քնագիտության կարեւորագույն մասը»։

Բեկոնի դրշին է պատկանում «նոր Ատլանտիդա» ուսուպիա-
կան վնայր, որտեղ փառաքանկում են գիտությունն ու նրա ժող-
կումը։ Նոր Ատլանտիդան գիտության ու գիտնականների աշ-
խարհն է, իսկ նրա պարծանքը՝ Սոդոմոնի ուկաղնիմիան։ Վնայում
ասված է. «Այդ նրկրի գլխավոր հիմնարկությունների նպատակը
իրերի պատճառների ու շարժման զագտնիքների ուսումնասիրու-
թյունն է, մարդկային հզորության սահմանների րեզարմակումը՝
միւնել որ ամենայն հետաքննող քանի կատարումը հետաքննող պառ-
նաս»։

Անգլիական Վերածնության հումանիստական շարժման առա-
ջին խոշոր ներկայացուցիչը **Փոմա Մորե** է (1478—1535)։ Նա
սովորել է Օքսֆորդի համալսարանում, մտերմական կապեր է ու-
նեցել հումանիստների, այդ թվում նաև էրազմ Ռոտերդամցու հետ։
Մորեն ուսումնասիրել է հին հունական, հռոմեական և նոր ժամա-
նակի գիտությունը, փիլիսոփայությունը, գրականությունն ու ար-
վեստը։ Թաներկու տարեկան հասակում նա համայնքների պաշա-
տի անդամ էր։ Հենրիկու Ութերորդի որոր գլխավագիտական հանձ-
նարարություններ է կատարել, նշանակվել արքունական գրասեն-
յակի կատավարի, հետո՝ արքունական գանձագաւ, (անկաստերի
զքսության կանցլեր, վերջում՝ յորդ-կանցլեր)։

Մորեն այդ պաշտոնն զրազնցնելիս րեզհարվում է Հենրիկու
Ութերորդի հետ, թողնում քաղաքական աշխարհը, որպեսզի ամ-
բողջապես նվիրվի գրական-գիտական գործին։ Բայց այդ փա-
փազը չի կատարվում։ Որք նրանից համաստիաջման նրդում են
պահանջում Հենրիկու Ութերորդի կրտսեական-ռեֆորմիստական քա-
ղաքականության խնդրում, նա հրաժարվում է նրդում տալ։ Մորի
զնմ գատական գործ են սարքում, քանտ նեւում։ Դատարանը գրչ-

խառման դատավճիռ է կայացնում: Այդպիսի սղոթերգական վախճան է ունենում Այրիոնի առաջին մեծ մարզը:

Քոմաս Մորի անմահ գրվածքը կոչվում է «Ոսկե գիրք»՝ Եռյնքան հանելի, որքան և օգտակար պետությունը լավագույն կերպով կազմակերպելու և նոր կղզու՝ Ոստպիայի մասին (1515): Դա զուտ գեղարվեստական գրվածք չէ: Քոմաս Մորը առաջին կոմունիստն է եվրոպական նոր ժամանակի մտքի պատմության մեջ: «Ոսկե գրքում» եւ վիպական ձևով տալիս է կոմունիստական հասարակության պատկերը: Գիրքը բաղկացած է երկու մասից:

Առաջին մասում Քոմաս Մորը նկարագրում է ապրումների միջոցներին, սովամահության մատնված գյուղացիական զանգվածների թշվառությունը: Քննադատում է ժողովրդի աշխատանքով ապրող ազնվականներին, որ գյուղացիներին դուրս բռնցիկ տեղի ու հողից, երանց տեղը քրեականներին ղեկավարներ: «Ձեր աշխատե՛ք, սովորաբար այնքան հեղաբարո, շատ քիչով բավականացող, ասում են, հիմա այնքան անկշտում են դարձել, որ ուտում են մարդկանց, ամայացնում դաշտերը, տները, քաղաքները»:

Մորը դատապարտում է թագավորին, պետությունը, օրենքները, որոնք մահվան դատավճիռներ են կայացնում գողերի նկատմամբ: Ոչ ոք չի հարցնում, թե՞ ովքե՞ր են գողերը, ինչո՞ւ հայալքությունով ապրող մարդիկ չրքմոյիկ, գող դարձան:

«Ոստպիայի» առաջին մասը ոչ միայն արտացոլում է Անգլիայի իրական պատկերը, այլև բացատրում է դրա պատճառները: Այդտեղից է սկսվում Քոմաս Մորի կոմունիստական գաղափարաբանությունը: Ո՞րն է լարիքի պատճառը:—Մասնավոր սեփականությունը,—պատասխանում է «Ոսկե գիրքը»: Ո՞րն է նյքը:—Մասնավոր սեփականության վերացումը: Քոմաս Մորը ուսուցիստ էր, բայց զերծ լուսավորյալ միացեալության դանտեական ու ռաբլանական պատրանքներից: «Հասարակության բարեկեցության միակ ճանապարհը մասնավոր սեփականության լիակատար վերացումն է, գույքային հավասարությունը և քարիքների հավասար ու արդարացի բաշխումը»—գրում է նա:

Երկրորդ մասում, իբրև ժամանակակից անգլիական իրականության հակապատկեր, մանրամասն նկարագրված է մի իդեալական հասարակություն, որտեղ իշխում է սոցիալական, քաղաքական և գույքային հավասարություն: Բոլորն ազատ են, իրավահավասար, բոլորը աշխատում են և հավասարապես վայելում իրենց աշխատանքի քարիքները: Ֆկան խորականություն՝ արքունություն, բոնություն, քմահաճություն: Կանայք հավասարապես աշխատում են աղամարդկանց հետ՝ բացառությամբ ֆիզիկական ծանր աշխատանքների: Աշխատանքի տեղությունը վից ժամ է, մեացած

ժամանակը մարդիկ նվիրում են գիտությանը, արվեստներին, որն էլ ազատվեա ու հանդի գրադմուսը: Մասնավոր սեփականությունը, փոքր վերացված են: Ուկուց պատրաստում են գիշերանաթներ ու հնարարական զուգարաններ: Քաղաքական քարերագույն մարմինը ժողովրդական համաժողովն է, որը պետությունից բարձր է:

Անդգիսին է Ուսուցիա կզգու կյանքը: Քոմաս Մարը գիտակցում էր, որ եկարագրում է քանկային: Ուսուցիա հունարեն քառ է, որ նշանակում է երկիր (վայր), որ չկա: Դա այն աշխարհն է, որ Ք. Մարը հակադրելով ժամանակակից հասարակությանը՝ համարում էր իդեալական կենսանն և դեպի որը պետք է գնա մարդկությունը: Անգլիական գեղարվեստի պատմագիրները նշում են, որ Վերածնունդի ժամանակահատվածում հարթում Անգլիայում, Քանդակագործության ու ճարտարապետության մեջ իշխողը գոթական արվեստն էր: Իսկ եկարյություն մեջ մեծ տեղ են գրավում գիմանկարն ու մանրանկարությունը:

Անգլիական Վերածնունդի ժեմագույն նվաճումը գեղարվեստական գրականությունն է, որի մեջ լիությունը խառնվել են անգլիական ժողովրդի մտավոր և գեղարվեստական ընդունակությունները: Անգլիան, որի քնակչությունը հինգ միլիոնից ավել չէր, կարճ ժամանակամիջոցում չուրջ երեք հարյուր գրողներ տվեց: Տասնվեցերորդ դարում հանդես է եկել բանաստեղծների մի ամբողջ դրպրոց՝ Քոմաս Ուայտ, կոմա Մերեյ, Ֆրիչպ Միդլեն, էդմունդ Սպենսեր: Նրանք ստեղծեցին քարերարվեստ պոեզիա, կատարչության հասցրին մասնավորապես սոնետի ու պոեմի ժանրերը: Ենթադրի պոեմներն ու սոնետները ստեղծվել են այդ բանաստեղծների ձեռքի ազատգործման ճանապարհով:

Նույն ժամանակաշրջանում ստեղծվում է անգլիական նոր արձակը՝ վեպը, պատմվածքներ, որոնցում արտացոլված են դարաշրջանի տրամադրություններով համակված իրական քնաժողություններ:

Մտվում է բեմական արվեստը: Մինչ այդ Անգլիան լուսնը մշտական գործող թատրոն: Ներկայացումները կազմակերպվում էին սահմանափակ հանդիսականների՝ Քաղաքի ու պալատականների համար: Կային և չլրդի խմբի, որոնք Քափառում էին զավառից զավառ, էլյուրներ էին ունենում հրաբանեցներում, աղեմականների զգյակներում:

Տասնվեցերորդ դարավերջին հիմնադրվում են մշտական գործող թատրոններ, սեփական շենքերով, կայուն գերաստեական կազմով ու խաղացանկով: Ամենանշանավորը Լոնդոնի Միդլթոնս թատրոնն էր, որ հիմնադրել էր դերասան Էնյոն Քարրիջը 1576 թվա-

կանին, Այս թատրոնի հետ է կապված Շեքսպիրի գործունեությունը, որ եղել է նրա դրամատուրգը, զերասանը, հետո՝ բաժնետերը: Հանդես են գալիս տաղանդավոր զերասաններ՝ ոչընդուն Ռիչեարդ Բարբեյջը (Ջեյմսի որդին), կատակերգու Ուիլյամ Քեմպը, որոնց հետ մտերմական կապեր է ունեցել Շեքսպիրը:

Անգլիական Վերածնությունյան դրականության առաջին հարուստ բաժինը դրամատուրգիան էր:

Անգլիական Վերածնությունյան դրաման երկու աղբյուր ուներ՝ ժողովրդական ստեղծագործություններ և անտիկ, առանձնապես հին հոմերական դրամայի մեներն ու կանոնները:

Անգլիական թատրոնի միջնադարյան երկու ժանրերից մեկը՝ միստերիան արդեն զուրս էր մզվել, ժողովրդական առողջ նրակը բարախում էր մառախլանում: Այդ կենսունակ ժանրից է սկսվում անգլիական Վերածնությունյան դրամայի պատմությունը: Մինչև XVI դարի վաթսուհակն թվականները, զիռուկան դրամայի երևան գալը, մորալիստեն իշխում էր քեմի վրա և լայն ժողովրդականություն վայելում: Նրանք լույս աշխարհ էին գալիս հեղինակների անուն-ազգանուններով, նշանակում է՝ հանդես են գալիս պրոֆեսիոնալ թատերադերներ՝ անհատական մասնեկակներով ու ճնով: Այդ հոգի վրա առաջացան **Ջոն Լեյվուդի (1497—1580)**

ինտերլյուդները: Խտերլյուդը բաց էր լուսյան միջնադարյան ֆարսն է, որ Հեյվուդի մեծքին կատակերգության կերպարանք ստացավ: Հեյվուդն ստեղծեց դրամատիկական գործողություն, դիալոգ, հաստակ գծագրված բնավորություններ: Անգլիական ռեալիստական կատակերգության առաջին օրինակները նրան են պատկանում: Այստեղից մինչև բարեւ կառավերգությունը քիչ բան էր մնում:

Անգլիայում XVI դարի քառեական թվականներից սկսում են բեմադրվել Պլազետուսի, Տերենտիուսի կատակերգություններն ու Սենեկայի ողբերգությունները՝ սկզբում յատիկներեն, հետո անգլերեն թարգմանված: Հին հունական և հռոմեական դրամատիկական մեներն ու կանոնները, մանավանդ Սենեկայի կանոնը, հաճախ հանգանակ է դառնում: Այդ կանոններով են գրվել անգլիական ողբերգության առաջին նմուշները՝ «Գորբոզուկ» (1561), «Տանկերից և Գիամուկա» (1568), «Ռիչարդ Նրորդ» (1573):

Այսպես ուղեմն՝ մորալիստ, Ջոն Հեյվուդ, դասական դրամա, ինքնաբույն ողբերգության առաջին օրինակներ՝ սա է անգլիական դրամատիկական արվեստի պատկերը XVI դարի քառեական-սթուսական թվականներին:

¹ Ութուսական թվականներին ապագեղ է մտնում տաղանգաժոր դրամատուրգների մի թարմ սերունդ՝ Զոն Ալի, Զորյ Պիլ, Բոմաս Լոյ, Բոմաս Նեյ, Ռոքերա Գրին, Բոմաս Քիզ, Քրիստոֆեր Մարլո, որոնց սովորաբար անվանում են «համալսարանական մրտաքեր»։ Սրանց են Հեքսպիրի անմիջական եախորդները, անգլիական Վերածնության «եռյախտական դրամայի առաջին խոշոր ներկայացուցիչները։ Բայց դր համալսարանական կրթություն ունեին, հիանալի գիտնին հին Հունական, Հռոմեական և ժամանակակից իտալական գրականությանը։ Յուրաքանչյուրը նրանցից թերում էր նոր մտախմբեր, կերտում նոր ձևեր՝ նորաստեղծ ազգային գրականությանը հարստացնելով մեայան գրվածքներով։ Ավելի ուշ հանդես են գալիս Բովմաս Հեյլուդը, Զորյ Գեպմենը, Բոմաս Դեկկերը, Բեն Զոնսընը, Ֆրենսիս Բոմոնտը, Զոն Ֆլեուդերը, Զոն Ուերստերը, Ֆլիկա Մեյնելդը, Զեմա Հերլին, Բոմաս Միդլտոնը, Զոն Մարստեր, Սայրսլ Մըրեջըը։ Սրանց Հեքսպիրի ժամանակակիցներն են։

Հեքսպիրի եախորդների մեջ առանձնապես այդի են ընկնում Ալլին, Կիզը և Մարլոն։

Զոն Ալլիի (1555—1606) առաջին գրվածքը «Էվթուսս վեպն է, որ բազկացած է երկու մասից՝ «Էվթուսս, կամ Սրամտություն անառոմիան» (1579) և «Էվթուսսը Անգլիայում» (1580)։ Վեպը մեծ ընդունելության է ունեցել, երկու տարում վեց անգամ հրատարակվել է։

Դիտավոր Հերոսը Հույն Էվթուսսն է, քարեկիրթ, կենսասեր, զրքերի աշխարհում ապրող մի երիտասարդ, որ իր չըշապատից ծաներացած, գնում է Իտալիա։ Այստեղ ծանոթանում է շատ մարդկանց, մտերմանում Ֆիլավոի հետ, գայթակղում է նրա սիրած աղջկան, երկու երիտասարդներն իրար հետ թշնամանում են, քայք կույցիային, Ֆիլավոի սիրածին, գայթակղում է երրորդը։ Վշտահար սիրահարները թշնամանքը մոռանում են, նորից մտերմանում, միասին անիծելով թեթևարար աղջկան։ Սրանով վերջանում է վեպի առաջին մասը։ Երկրորդ մասում եկարագրվում է երիտասարդների կյանքն Անգլիայում։ Ֆիլավոը սիրահարվում է մի անգղուհու, հաստատվում Անգլիայում։ Էվթուսսը այստեղ ևս ծաներանում է, Հուստիարվում և վերադառնում է Աթենք, իրեն եվթիդով զրքերի աշխարհին։

Զոն Ալլին իր դրամատիկական գրվածքների էյուֆն ամենում է անտիկ աշխարհի դիցաբանությունից ու ժամանակակից կյանքից, «եռյախտական պատկերները միահյուսում է դիցաբանական ալլա-

քանությունները Հետո սերեր լուսնի վրա գրամայում եւ օգտագործել է հովվերգական ժանրը։ Բայց զեպքերում երանցում արտացոլվում են ժամանակակից տրամադրություններ։

Այսի ուժ գրամաներից չափք գրված են արձակ։ Այսին համարվում է արձակ ոճի ստեղծողը անգլիական դրամատուրգիայում։ Առաջինը եւ հասկացավ, որ դրամատիկական հերոսները միեւնոյն լեզվով լսվեալ է խոսեն։ Եթե ուշայ մարդիկ մարտը գրական լեզվով են խոսում, եւսյնը թույլատրելի չէ ժառանգրին, որ ունեն իրենց բնավորութանն ու միջավայրին հասուկ քառացանկեր։

Յոմա Քիդի (1558—1594) գրական ժառանգությունը մեծ չէ, երա գլխավոր գրվածքը ժուպանական ողբերգությունն է, որը բացառիկ ընդունելութիւն է գտել և մեծ դեր խաղացել ողբերգական ժանրի ձևավորման գործում։ Քիդի ողբերգության բնորոշ գծերից է գործագության բարդացումը՝ սպանությունների, մասսայական կործանումների ու արշուճայի տեսարանների միջոցով։

Բովանդակությունը սա է. իսպանական քանակը ներխուժել է Պորտուգալիա։ Իսպանական փառապանծ ասպետ Անգրեան պորտուգալական փոխարքայի որդու՝ Բալտազարի Հետ կռիվելիս սպանվում է։ Մահերիմ ընկերոջ վրեժն առնելու համար Իսպանիայի մարշալ Հիերոնիմոյի որդի Հորացիոն Բալտազարին մեղադարձի է կանչում, հաջթում երան ու որպես գերի բերում Իսպանիա։ Այստեղ Բալտազարը մտերմանում է Կաստիլիայի դրսի որդի Լորենցոյի Հետ։ Վերջինս որոշում է իր ջրոյը՝ Բելիմպերիային կնության տալ Բալտազարին։ Բելիմպերիան, Բալտազարի սրից զոհված Անգրեանի նշանածը, որ Հետո սիրահարվել է Հորացիոյին, մերժում է եզրոր պահանջը։ Լորենցոն ու Բալտազարը ամարդարար սպանում են Հորացիոյին, դիակը կախում երա ալգու ծառից։ Հորացիոյի մայրը վշտից ինքնասպանութիւն է գործում։ Հիերոնիմոն, երկար սրտումներից Հետ, իմանում է, թե ովքեր են իր որդուն սպանողները և զազտեիրը հայտնում է Բելիմպերիային։ Այդ եւսյն ժամանակ Իսպանիայի թագաւորը հաշտութիւն է կնքում Պորտուգալիայի փոխարքայի Հետ և խաղաղության դաշինքը ամրապնդելու նպատակով որոշում է Բելիմպերիային ամուսնացնել Բալտազարի Հետ։ Հիերոնիմոն որոշում է, որ եկել է վրեժի հարմար ժամը։ Հորաներից ժամանակ կազմակերպում է ներկայացում, որին՝ որպես դերակատարներ մասնակցում են ինչը Բելիմպերիան, Լորենցոն և Բալտազարը։ Բեմադրվող պիեսի հզացմամբ Լորենցոյին և Բալտազարին սպանում են այն գործող անձերը, որոնց դերերը կատարում են Հիերոնիմոն և Բելիմպերիան։ Ներկայացման ժամանակ, հանգիստեսների ալքերի առաջ կատարվում է խնկա-

կան արշուհահողմայուն, Հիերոսերմոն և Բելլիմպերիան սպանում են Լորենցոյին, Լորենցոյի հորը և Բալտազարին, հետո նաև իրենց։

Բովանդակությունից երևում է, որ գործողությունը հյուզամորժում է տարբեր սյուսմետային գծերի, որոնք իրար հետ կապւմ կցված են հղացման ընդհանուր պլանով։ Դեպքերի ընթացքը, մաղկանց վարմունքները պատճառաբանվում են հանգամանքներից և ընկալություններից ընդդ մոտիվներով։

ԵԻսպանական ողբերգությունն մյուս առաջնությունը համարվում է այն, որ ընկալությունների պարզացումը ցույց է տրվում գործողության պարզացման հետ միասին։ Այդ իմաստով հիանալի է կերտված Հիերոսերմոն, Քիդից սովորելու շատ քան ունեին Լույսիսիս աշկախի գրողներ, ինչպես Շեքսպիրն էր։ Վերբաղես սվրիմաուսթյան գաղափարը, որպես դրամատիկական երկի շարժիչ դրսպանակ, որ հետո այնքան լայն տարածում է գտնելու, Քիդից է գալիս։

Շեքսպիրի Լախորդների մեք ամենից ամենի տաղանդավոր էր **Քրիստոֆեր Մարլոն**(1564—1593)։ Նա ստեղծեց տիտանական հերոսներ՝ Հակայական ուժով ու ընկալություններ, հզոր կամքով ու կրքերով, ապրելու և իշխելու ժառանգով։ Դրանք ամուսնական քրեալություններ են, որոնց ամենաբնութագրական գիրը Լուստակի և գործունեության միասնությունն է։ Ակյուսթացի Հովիվ կաղ Քեմուրն ուղեց զենքի ուժով տիրել աշխարհին և տիրել։ Ծառուտը մտադրվեց գիտություն ուժով իշխել, ու մի արդիւնքի առաջ կանգ չառավ, հասավ Լուստակին։

Իր հերոսներին Մարլոն սմտել է քմբուստ ոգով։ Ոչ մի քանություն, արտաքին հեղինակություն երանք լին ճանաչում, կովի են դուրս գալիս աստվածների, իշխանության դեմ։ Մարլոյի հերոսները կուր տարերքի խաղալիքներ լին, իրենք են իշխում հանգամանքների վրա, արտաքին պայմանները ենթարկելով իրենց կամքին ու Լուստակին։ Նրանց մղումները, կրքերի զրդապատճառները մարդկայնացված են։

Բանասիրական կարգերի քննադատությունը լայն կառվով մրչակված է սկսին Քամերլանո ողբերգությունում։ Գլխավոր հերոսը Լենկթեմուրն է՝ արևածարավ, անգութ, դաժան մի բռնակալ։ Բրուսթյան մուլուցքը աշկախի լափերի է հասնում, որ գրաված երկըրների Քաղաքներին լծում է իր կապին, գանահարելով քում մի քաղաքից զնալ մյուսը։ Իր որդիներին նա դաստիարակում է միեկույն ոգով և քիչ է մնում իր ձեռքով սպանել միջեկն որդուն, որ զգվում է արշունից և խուսափում ճակատամարտերից։ Անավոր ալո բռնակալը միամտանակ մյուս տիրակալների հոգեռան է։ Ողբերգության միացը արդյոք այն չէ, թե՛ ոչ մի միապետի իշխանու-

թյուն անխախտելի չէ, որքան էլ հզոր լինի, երան էլ կարելի է խոր-
տակել: Այստեղ է պետք որոնել ողբերգություն անաղաատար միտու-
մը:

Մարլոյի ստեղծագործություններում ի մի են հյուսվել դասա-
կան դրամայի ավանդույթներն ու ժողովրդական ստեղծագործու-
թյան ձևերը: Առաջին անգամ եւ օգտագործեց գերմանական ժո-
ղովրդական գիրքը դեկտոր Ֆաուստի մասին, երա «Գոկտոր Ֆաուս-
տի ողբերգական պատմությունը» ողբերգությունը գիտության մի
հիմն է, Վերածնունդյանը հատուկ գիտության ժարավի դրամա-
տիկական զգվքը: Ինչ Քեկսեն առում է փիլիսոփայի լեզվով, եույնը
Մարլոն ցույց է տալիս գեղարվեստական եղանակով:

«Մայթացի հրեան» դրամայի պաթոսը փողի ազնատող դերի
քննադատությունն է: Դրամայի գլխավոր հերոս Վարավվային
կարելի է «Վենետիկի վաճառականի» Շայլոկի եւխատիպը համա-
րել: Քեկ Վարավվան վերջինի նման գծում չէ, բայց մամոնայի
կուռքը երանից խել է մարդկայինը: Կուտակման կիրքը երան մար-
դատյաց է զարժնել, հակուն վրեժի եւ պատրաստ է Մայթայի բո-
լոր չրերը թունավորել:

Մարլոյի «Էդուարդ Երկրորդ» ողբերգությունը պատմական
թրոնիկների առաջին նմուշներից է և ունի հակամիապետական,
հակաազնվական բովանդակություն:

ՈՒՒՎՑԱՄ ԵՆՔՍՊՈՐ

Կրանքը

Շեքսպիրի ստեղծագործությամբ անգլիական Վերածնունդյան
դրամատուրգիան հասավ անգերազանցելի առաժեռնի: XVI դարա-
վերջին և XVII դարում եվրոպական երեք երկրներում առանձնա-
պես բարձր ծաղկման հասավ թատերագրությունն ու թատերական
արվեստը: Իսպանիան ի ղեմս (այն ղե Վեգայի ստեղծեց իր ռեա-
լիստական, հումանիստական ոգով ազդորված դրամատուրգիան,
Ֆրանսիան՝ ի ղեմս Կոնտելի, Ռուսիևի և Մուլիերի ստեղծեց իր ազ-
գային դրամատուրգիան: Անգլիան եույնպես ի ղեմս Շեքսպիրի
ստեղծեց իր ազգային ռեալիստական բարձրարվեստ դրամատուր-
գիան:

Նգիսարեթյան չրդանի գրողների կյանքից թիլ ստեղծկություն-

ենք են մեզ հասել: Այն ժամանակ գրողի կյանքի ու գործի պատմությունը գրելը սովորություն չէր: Բավական է ասել, որ *Ենթադրյալ* կենսագրությունն առաջին անգամ գրվել է Նրա մահից զրեք մի դար հետո՝ 1709 թվականին, անգլիական դրամատուրգ Նիկլոս Ռոուի (1674—1718) ձեռքով, իսկ Ռոուին *Ենթադրյալ* կենսագրությունը կազմել է Նշանավոր գերասան Քոմա Քետտերսոնի (1625—1710) տվյալների հիման վրա: Քետտերսոնը *Ենթադրյալ* նրկեր-պագուներին էր, հատուկ գնացել է *Ենթադրյալ* մեկնադասյալը, մե-րուներին էր և այլ աղբյուրներին տեղեկություններ հավաքել, ին-չեւմբով գրի առել:

Ենթադրյալ կյանքից որոշակի հայտնի է հետեւյալը. մեզնի է 1584 թվականի ապրիլի 23-ին զավառական *Ստրեդֆորդ* քաղաքում: Կրթությունն ստացել է տեղական դպրոցում: Տասնութ տարեկան հասակում ամուսնացել է, ունեցել է երեք զավակ: *Շուրք* 1585 թվականին փոխադրվել է *Լոնդոն*, աշխատել *Քատրոն*ում որպես հուշարար ու դրամատուրգ՝ և վերամշակել է հին պիեսներ, նաև գրել է: *Մոտավորապես* 1583 թվականին մտել է *Բարեկյի* խմբի մեջ, աշխատել որպես գերասան և ղեկավար: Իր 1595 թվականին հիմնադրվում է *Եփորուս Քատրոն*, *Ենթադրյալ* գտնում է Նրա բաժնետերերին մեկը: Նյութապես բավականին ապահովվելով, *Ստրեդֆորդ*ում մնոր է քերում նրկա տուն, կալվածքներ, աղեմական կալում: 1612 թվականին նա թողնում է *Լոնդոն*, վերադառնում *Ստրեդֆորդ*, այստեղ անցկացնում կյանքի վերջին տարիները: *Մահացել է* հայրենի քաղաքում 1616 թվականի ապրիլի 23-ին: Պահպանվել է *Ենթադրյալ* կտակը՝ ստորագրված իր ձեռքով: Այդ ստորագրությունը շատ խոսակցությունների առարկա է դարձել: Ինչո՞րն է այն է, որ *Ենթադրյալ* մեկնագրերը չեն պահպանվել: Հավանաբար ոչնչացել են, երբ այրվել է *Եփորուս Քատրոն* (1612 թվականին):

Կցկուր տվյալները հետազայում առիթ են ծառայել *Ենթադրյալ* հեղինակ լինելու փաստը կասկածի ենթարկելու: Ամերիկացի գրականագետ *Նեյա Քեկոն* 1857 թվականին լույս է բերել մեծածավալ գիրք՝ *Ենթադրյալ* պիեսների փոխադասության մեկնա-ցումը, որով փորձում է ապացուցել, որ *Ենթադրյալ* չէ չեթադրյալ պիեսների հեղինակը, այլ *Ֆրենսիս Բեկոն*:

*Նեյա Քեկոն*ի գիրքը մեծ ազմուկ է բարձրացնում գրական աշխարհում, մանավանդ չեթադրյալների շրջանում: Որտեւմ-ներ են կատարվում *Ենթադրյալ* ժամանակ ապրած աղեմական բե-տանքների տոհմական արիթմերում, առաջադրվում *Ենթադրյալ* փոխարինելու կոչված նորանոր թեկնածուներ: Ամենահավանական թեկնածուները համարվել են լորդ *Ռյուդեն*ը, կոմս *Պեմբրոկ*ը և

կամ Դերբին, ետհրդային շնորհիբագետներից ամեն պաշտպանել և ոչույնեղյան հիպոթեզը:

Ինչ հիմքով է կասկածի ենթարկվել *Ենթադրի* Հեղինակության իսկությունը: Պատճառաբանվել է, որ *Ենթադրի*ից մնացած կտակը գրված է գրականության հետ կապ չունեցող մարդու մակարդակով: *Ենթադրի* չի ստացել համալսարանական կրթություն, արժանիքատական հասարակության ներկայացուցիչ չի եղել: Մինչդեռ նրա գրվածքները խոսում են մի Հեղինակի մասին, որը հիանալի գիտի պաշտպանական միջավայրը, բարձր խավերի բարձրն ու Հոգեբանությունը:

Այդ բոլորը, իհարկե, զուրկ է գիտական, փաստական հիմքերից: Կտակի իսկությունը ամենևին պարզված չէ: Հայտնի չէ՝ հիվանդ *Ենթադրի*ի գրվածքն է պատկանում, թե՞ մի ուրիշի մեղքով է գրված: Համալսարանական կրթության պարագան չի կարող լուրջ փաստարկ ծառայել տաղանդավորության ինդիքում: Վաղուց մերժված է այն հակադրամաբանական տեսակետը, թե, իբր, միայն ավելի զստակարգի ներկայացուցիչը կարող է հարազատորեն նկարագրել իր զստակարգի Հոգեբանությունը:

Լեռնիցը, *Երկրորդ* աղեկական չեն եղել, բայց հշմարտացի պատկերել են աղեկականության կյանքը: Անձնական շփումներից բացի կյանքի ճանաչման դանդաղան հանապարհներ կան:

*Ենթադրի*ին շնորհիբության գրվածքների խսկական Հեղինակ չը համարող գրողները հաշվի չեն առնում պատմական փաստերը:

Նախ, *Ենթադրի*ի պիտենքը քննադրվել են նրա անուկով, մեծ ընդունելություն են գտել: Նրա մտերիմներից, բարեկամներից, զբաղական հակառակորդներից ու բազմաթիվ հանդիսատեսներից ոչ մեկի մարդ չի անցել, թե *Ենթադրի*ի նաևում ուրիշ Հեղինակ էր թաքնված:

Երկրորդ, *Ենթադրի*ի կենդանության որոք նրա անուն ազգանունով ապագրվել են, անհետների գրքից ու երկու պոեմներից բացի, տասնյակ պիեսներ: Սրանց մեծ մասը մի քանի հրատարակություն է ունեցել: *Ենթադրի*ի մահից յոթ տարի հետո, 1623 թվականին, նրա բնկերները, զերասաններ Հեմինգսն ու Կոնդիլը, հրատարակել են նրա երկերի մոզովածուն: Դա առաջին զեպեթն էր, երբ հրատարակում են գրողի երկերի մոզովածուն:

Այստեղ առաջին անգամ աղվել է *Ենթադրի*ի նկարը, որին առգիր *Քեն Դոնտերի՝ Ենթադրի*ի ժամանակակից խոյոր գրամատուրգի՝ Հեռոնյալ առանալորը, սԱյտեղ, նկարում դու տեսնում ես *Ենթադրի*ի արտաքինը: Նկարիչը, որքան կարողացել է, քանացել է մրցել քնության հետ, 6", 6ՔՆ նրան հաշողվեր վերաբառադրել նրա խսկական գեմքը, նա կլիներ մեծ արվեստագետ: Բայց նա չի կա-

բազանքի, և իմ խորհուրդն է՝ Նախցեք գրքին և ոչ թե նկարին: Ո՛ր Հրատարակիչները, ո՛ր էլ ընթերցողները, որոնք **Ենթադիրին** անձամբ գիտեն, տեսնի նե, չփվել նրա հետ, այդ կապակցությամբ կապակածների որնէ արտահայտութուն չեն թողել:

Որոտոգ, **Ենթադիրն** տեսնել է բարեկամներ ու երկրպագուներ, գրական հակառակորդներ ու մրցակիցներ, որոնք թողնի նե Հիացական խոսքեր, զրգատական զեհատականներ, ինչպես և քննադատական գիտադութուններ: Ճրենսիս Մերեսը 1538 թվականին հրապարակած իր գրքում գրել է, «**Ինչպես որ Պալատուսը և Սենեկան համեմական գրողների մեջ համարվում են կատակերգութունների ու ողբերգութունների լավագույն հեղինակներ, այնպես էլ անգլիական հեղինակների մեջ Ենթադիրն է ամենալավագույնը** զրամատիկական այդ երկու տեսակներում: **Ինչպես էլ ինա Ստրիսեն է ասել, որ եթե իմաստունն ուղենա լատիներեն խոսել, կիսուք Պալատուսի չեզոքով, այդպես էլ ևս կասեն՝ եթե մուսաները ցանկանային խոսել անգլիերեն, նրանք կյուրացներին Ենթադիրի նորակերտ չեզուն:**»

Բեն Զոնսերը **Ենթադիրին** համարել է «իբր գարի ոգին»: Անհայտ հեղինակի «**Վերագարծ Պառնասիցս պիեսի հերոսներից մեկը տալիս է այսպիսի զեհատական, «Մեր համայնաբանական մարդկանցից բլերն են լավ պիեսներ գրում: Նրանք յափից զուրս փորձերում են Ուլիսիսին և ՈՄեհամորֆողները, լափազանց շատ են խոսում Պրոզերպինայի և Յուպիտերի մասին: Իսկ, ահա, մեր բարեկամ Ենթադիրը նրանց բոլորին հաղթում է, Բեն Զոնսերին էլ զրանց ավելյացրած:**»

Որեսունից ավելի այդպիսի տեղեկութուններ են մեզ հասել, որոնց հիշատակվում է **Ենթադիրի** անունը:

Թեև կապակածները հիմա էլ տեղ-տեղ շարունակվում են, չենթարագիտութունը վերջին շրջանում հիմնավորապես հերքել է բոլոր առասպելներն ու կապակածները:

Ենթադիրի գրչին են պատկանում «**Վեներա և Ազոնիս** (1533), «**Լուկրեցիա**» (1534) պոեմները և տեևետների մի գիրք՝ անգլիական Վերածնության բանաստեղծական արվեստի փառքուն մի լիք:

«**Վեներա և Ազոնիս** պոեմի հիմնական մտախմբ սիրս զովքն է: «**Լուկրեցիան**ս ուղղված է յարի, իշխողների բռնության դեմ, Թեևետները փառքում են զգացմունքների անմիջականությամբ, կրքերի բազմազանությամբ և ընարական նրբությամբ: Նրանք փառարանում են հպու վենութունը, սերը, ազնիվ ընկերոջը, զատապարտում ետապաշտ մարդկանց:

Ենթադիրի գրական ժառանգության մեջ ամենից արժեքավորը զրամատիկական երկերն են՝ ողբերգութուններ, կատակերգու-

թյուններ և պատմական քրոնիկներ։ Բոլոր զեպչերում երանցում գրեւորվում են զարաշրջանի ոգին և անգլլիական բնությունն ու գույները։ Ենթա պիւններում, որտեղ էլ գործողութիւնը կատարվի՞ր լինի.—գրում է Յ. Էնգելսը.—Իսապիայում, Յրանսիայում կամ Նավարայում, ըստ Հուժյան միշտ մեր առջին է մայր Բնգլլիան, երա խնկաւորն Հասարակ մարդկանց, երա իմաստասէրութիւն անող ուսուցիչներին, երա սիրալիր, տարօրինակ կանանց Հայրենիքը, բոլորում տեսնում ես, որ գործողութիւնը կարող է տեղի ունենայ միայն անգլլիական երկրներ տակ։

Ենգսպիրի գրական գործունեութիւնը բաժանվում է երեք շրջանին։ Առաջինն ընդգրկում է 1590—1601 թվականները, երկրորդը՝ 1601—1608 թվականները, և երրորդը՝ 1608—1612 թվականները։

Առաջին շրջանում իշխող տեղ են գրավում կատակերգութիւններն ու պատմական քրոնիկները, երկրորդ շրջանում՝ ողբերգութիւնները։ Երրորդ շրջանի գրամաները համակված են մոռաց գույներով և գրված են ֆանտաստիկական, ալլաբանական ձևերով։

Առաջին շրջան՝ կատակերգութիւններ

Ենգսպիրի կատակերգութիւնների ընդհանուր նկարագիրը կարելի է տալ այսպէս՝ առողջ ժիւղազ, ծագր, կենսասիրութիւն, ազատ կյանքի տենչ։ Գործող անձինք համակված են ազնիվ մղումներով, ծախսվի են երկրային վայելքների։ Կաշկանդումների բնորից եւր ազատված՝ տենչում են սէր, վայելք, ուրախ կյանք։ Խոսքը, իհարկե, գրական Հերոսների մասին է։

Կատակերգութիւններում պատկերված աշխարհը մեկուսացված չէ, Հասարակական միջավայրը որոշակի է, Հերոսները գործում են պատմական կոնկրետ հանգամանքներում։ Գա Ենգսպիրի ժամանակի անգլլիական իրականութիւնն է։ Արտաքին աշխարհը չեզոք ֆոն չէ, այլ գործուն միջավայր, որով պայմանավորված են ընդհարումների բնույթը, գործողութիւնի ընթացքը և, որից բխում են Հերոսների վարմունքների մոտիվները։ Այդ միջավայրից են գալիս հակասութիւնները, այսինքն՝ յարիքն ու արգելքները։

Ենգսպիրի կատակերգութիւնները երկպառակային կառուցվածքի ախպական սրիւնակներ են։ Մի պլանի վրա Հանդես են գալիս ժողովրդական բնութիւն, արիստոկրատական Նախապաշարումներ, ազնուական օրենքներ, անվստահութիւն, կասկածամտութիւն, առեւութիւն, Հալածանք, ազայական արհամարհանք Հասարակ մարդկանց նկատմամբ և այլն։ Այդպիսի պայմաններում են գործում Ենգսպիրի գրական Հերոսները։

Կատակերգութիւնի ներքին շարժումն այսպիսի ընթացք ունի՝

եռանդով ու գործուն ամերով չի Հերոսները պայքարում են իրենց կամքը հաստատելու համար: Հումանիտարական լավատեսությունը կանխորոշում է վախճանը. չարը պատժվում է, ոչ բաւական պայմանները պարտւում են. գործողութունն ավարտվում է ազատ անհատի հասարակական և բնական իրավունքների հաղթանակով: Սա իդեալական պլանն է. իրականն ու իդեալականը այնպիսի որ-գանական միասնության մէջ են հանդես գալիս, որ չի կարելի որոշակի ցույց տալ՝ որտե՞ղ են իրարից բաժանվում. որտե՞ղ՝ միասնում: Բայց դեպքերում մասերի համալսփութունն ու ներքին միասնությունը հետեւողականորեն պահպանված է:

«Միայնների կոմկոլիայի» գործողությունը կատարվում է այնպիսի իրականության մէջ, որտեղ վայրի սրենքներ են տիրում: Եփեռու և Սիրակուզա քաղաքների միջև թշնամանքն այն աստիճանի սրվել է, որ Եփեսոսում ծնված որևէ մէկը Սիրակուզա բնկնելով կամ Սիրակուզայում ծնված մարդը Եփեսոս ընկնելով, մահվան է ենթարկվում. ԼՔԻ իր կշանքը փրկելու համար մեծ փրկավճար չտա: Այդպիսի դրության մէջ է բնկնում գլխավոր Հերոսներից մէկը՝ սիրակուզացի Էդուներ: Դժբախտ դեպքերի թերումով նա կորցրել է կնոջը, նրկվորչակ որդիներին. որոնց որոնելու համար Լզել է ամեն տեղ և վերջն բնկել է Եփեսոս: Իր ունեցածը չնչին գումար է. քաղաքում ո՞վ ունի, որ անխուսափելի մահից ազատելու համար մեծ փրկադիւն փոխ տա:

Մյուս գործող անները նա չարված դրության մէջ են գտնվում: Փորձողությունն ընթանում է հակասությունների, փոխադարձ ըմբռնողության, թշնամանքի, ասելության, շարունակ կրկնվող թյուրիմացությունների միջով: Սա է սեռայ իրականությունը: Բայց չուտով մարդկայնության շնորհիվ ամեն ինչ բարեհաջող է ավարտվում՝ Էդուներ գտնում է կնոջը, զափակներին: Պիւսի սիրահար Հերոսների համար պարգովում է անտեղի խանդի ու ասելության, կասկածամտության պատհար: Հումանիտարական հավատը Հեղինակի մտտ այնքան ուժեղ է, որ անկամ Եփեսոսի դքսի կերպարը դրամիլ, քարի գծերով է ստեղծւած:

«Տասներկուերորդ գիշեր կամ ինչպես որ կամենաքս կատակերգությունում նմանապես հանդիպում են թյուրիմացություններ, դժբախտ պատահարներ, փոխադարձ անըմբռնողություն: Փորձողությունը հաղեցած է կենցաղային գունեղ տեսարաններով, աղերձական միջավայրի ժիժաղայարժ կերպարներով: Հեղհանուր Գուեում գործում են իշխանական կամայականությունն ու հակամարդկային սրենքները: Առանցքը մի սիրային պատմություն է, որ ավարտվում է բարեհաջող: Քույրն ու եղբայրը իրար գտնում են, հա-

կատարելությունները վերանում են, հազթում են ներդաշնակությունն ու փոխըմբռնողությունը:

Նրկու պլան կա պիեսում՝ մեկը ժամանակակից իրականությունն իր կենցաղով, մարդկանցով, սրենքներով, մյուսը՝ մարդկայինն է, զիզկցիկը:

«Ուշից շատ ազմուկ» կատակերգությունում աղեվական միջավայրը ամփոփ խտացված ձևով է արտացոլված: Գործողությունն սկսվում է ուրախ տեսարաններով, բարեկամները հավաքվում են միասեղ, տեղի է ունենում նշանագրություն, հաճախարարության խոստումներ են տալիս, կնատյացն ու մարդաստացը շուտով վերափոխվում են: Քվում է փոխադարձ կապերը ամուր հիմքերի վրա են դրված: Բայց ահա իշխանի եղբայրը ամեն ինչ պզտորում է: Գաղտնի նուսեն է, Յազոյի կամ էզմուկի, Լախնական ուրվագիծը: Նրա շարանեղ գործերի հետևանքով բարեկամական հարաբերությունները վերածվում են թշնամանքի, նշանագրությունը խանդարվում է, անմեղ ազգիկան անարգում են: Սակայն, ինչպես բոլոր կատակերգություններում, այստեղ ևս ասելությունը, թշնամանքը վերանում են, շարագործը պատմվում է:

Այս կատակերգությունների ընդգրկման շրջանակները քերված տեսարաններով չեն պատմվում: Բազմեղակությունը ավելի հարուստ է, տվյալ դեպքում մենք միայն վերցնում ենք, այսպես ասած, սյուժետային միջուկը:



Շեքսպիրն ամբողջապես պատկանում է Վերածնությանը: Նրա կատակերգություններում արտացոլված են Վերածնության դարաշրջանի հումանիստական տենդենցները՝ դասային անհավասարության վերացում, մարդկային անհատի քնական իրավունքների պաշտպանություն, միջնադարյան կրոնական բարոյականության քննադատություն: Բոլորի միջով անցնում է մի հիմնական մտայնություն՝ մարդու ազատ, անկախ, ինքնուրույն կյանքի հաստատումը: Այդ տեսակետից շատ բնորոշ են «Վերջն է պատկում գործը», «Միբո ապարդյուն ճիգերը», «Ինչպես կուգեք և «Վենետիկի վաճառականը» կատակերգությունները:

Շեքսպիրի գրվածքներում սփռված են հերոսների քերանով արտաճաշակված գառն խոսքեր իրենց ապրած ժամանակի մասին՝ «այս խղճով կապիտ աշխարհը», «այս ազնուալի դարը», «սաստիկ անզուր ժամանակներ», «այս բութ աշխարհը մի խղճանոց է», «մենք դարը աշխարհը արժանի կեր է անասունների և մարդկանց համար», «այնքան երգվողներ և սուտ ասողներ կան աշխարհում, որ կարող են հազթել պարկեշտներին և նրանց կախիչ»:

Երգուր տեղը մեծ ազմուկ։ Կատակերգության Հերոսուհին այսպէս է գատում. «Ընթեմ Լեւոնիչեսը եւ է. ով ափելի լավ է ստում ու երգում։ Նույն կատակերգության մյուս Հերոսն աղեվակտեւներն որակելով՝ «յակոսներ, պարենկոսներ, համբակներ», հոգում կուտակած դառնությունը թափում է այսպիսի խոսքերով. «սրանց ենթեր են լավ եմ տեսում՝ խարերաներ, կոխարարներ, պճնամոյներ, դատարկապարտներ, որ քնդունակ են միայն ստելու, խայթելու, զրպարտելու, չղորդքելու, քեքն ու մուսթը ծամածուելու, դատարկապարտ մարդիկ, որ կուգնեային տասնյակ ահեղ խոսքերով ու սպառնալի տեսքով հակառակորդին վախեցնել, եքն միայն համարակություն ունենան, ահա և յայտը»։

Վերջն է պսակում զործր։ Կատակերգությունում աւժում է. «եւա եման չէ Հիմիկիւ երիտասարդներին, ...սուր մարդ էր, բայց չէր վիրավորում, հպարտ էր, բայց մեծամիտ չէր... Ստորին դասի մարդկանց հետ վարվում էր որպէս պաշտոն ու դիրք ունեցողների և ծագումը նկատի չուներ... Ընթեմ որդիները հայրերից շատ հեռու են... Նա միշտ աւում էր, որ ուզում է ափելի շուտ մեռնել, բան ծիծաղի առարկա չինէլ այն մարդկանց համար, որոնք հարգում են միայն ներածնությունները, խոսում են միայն զգեստի, տարազների մասին, կարծիքները փոխում են ափելի շուտ, բան զգեստները...»։

Կարելի է նման արտահայտություններ առատորեն բերել՝ ցույց տալու համար Ենթադիրքի քննադատական վերաբերմունքը տիրող կարգի հանդեպ, հեշտությամբ որոշել նրա ստեղծագործության զազափարական ուղղությունը։ Լեւոնների հարձակումները դարաշրջանի դեմ և բացասական պնդումների ծաղրը անշուշտ կարեւոր փաստեր են, որ այսաթեղ չպետք է տեսնել։ Սակայն Ենթադիրքի դիրքը պետք է բխեցնել զրգանքի ընդհանուր կոնցեպցիայից, կոնֆլիկտների լուծումից, արծարծված խնդիրների ու կերպարների համակարգից։

Վերջն է պսակում զործր։ Կատակերգությունն ունի վերածրնության զարաշրջանի համար շատ բնորոշ, կարեւոր թեմա՝ մարդու հասարակական և բնական իրավունքների պաշտպանության խնդիրը։ Նյութը վերցված է Դեկամերոնից երրորդ որվա իններորդ հոգիից։ Ենթադիրքի կատակերգությունում թշնամական քախումբը կատարվում է տունական կոմս Բելյարամի և հասարակ ծագումով աղքատ, կոմսի տնային թռչկի գուսար Նյենայի միջև։ Նա սիրում է կոմս Բելյարամին, հասկանում է, որ դասային անհավասարության վիճակն անցնել չի կարող՝ «ես աղեվական չեմ, իմ նախորդները անհայտ են, իսկ նրա ստեղծը բարձր է, եւ իմ տերն է, եւ նրա ծառան։ Երբ թագաւորը Բելյարամին հրամայում է ամուսնանալ Ե-

լինելայի հետ, եւ վերաժողոված պատասխանում է. «Բժշկի ազգիկը իմ կի՛նը: Անպատգությո՛ւն և ամոթա՛նք»:

Շնչադիրը կատակերգության հերոսուհուն տեսել է քարոյական, հագնական, կանացի գեղեցկություններով: Բոլորը տեսնում են նրա գերազանցությունը, հիացած են նրանով: Բնութամբ մայրը եռյակ-պէս բարձր է գնահատում Ելենայի արժանեքները, նրան համարում՝ սկանանցից լավագույնը, որ սակզեմէ է ընտրուելու: Կոմսուհին ուրախ է այդ ամուսնության համար, դատապարտում է որդու ա-րիստոկրատական ամբարտաճանությունը: Պալատական բարձրա-տիպուս Լաֆյոն մտածում է՝ «Ես պետք է ասեմ, որ երիտասարդ կամար ծանր վիրավորանք է հասցրել միապետին, մորը, կնոջը, բայց ամենից շատ՝ հենց իրեն. ես զրկվել է մի կնոջից, որի գե-ղեցկությունը գերել է անգամ ըթացած հայացքները, որի խոսքե-րը հմայում են լսողությունը, որի կատարելությունները խոնար-հարար քնդուում է յուրացանչյուր զոռոզ մարդ և ուրախ կլինենք նրան ծառայելու: Բնութամբ մասիկ քարեկամները եռյակպէս ափ-սոսում են, որ ես «Երամարվել է այնքան արժանավոր, այնքան հիանալի կնոջից»:

Իսկ Բնութամբը, ի՛նչ է իրենից ներկայացնում: Բացի աղեվա-կան ծագումից, տիպոսի տված պաշտոնական շնորհներից ու մի արժանիք չունի, քարոյական փայլից զուրկ ամբարտաճանի մեկն է: Որպէս արիստոկրատական դասին պատկանող մարդ, ես այն համոզմունքն ունի, որ զիրքն ու տիպոսը իրավունք են տալիս ամեն ինչ անելու, և անպատիժ մնալու: Երկու պիտակներ հերոսե-րին կողք-կողքի գնելով՝ կատակերգությունը ցույց է տալիս սոո-րին ծագում ունեցող հերոսի գերազանցությունը:

«Վերջն է պսակում գործըս կատակերգության գազափարական կոնցեպցիան կարելի է ձեռնկերպել այսպէս. աղեվական ծագումը ամենեւին աղեվության վկայական չէ: Եթէ մարդկանց մասին դա-տեն, նրանց տեղը հասարակության մէջ որոշեն նրանց իրական, իսկական տվյալների հիման վրա, շատերի տեղերը կփոխվեն:

«Վենետիկի վաճառականում» այդ մասին եռյակպէս խոսվում է.

...Դե՛ս՝ մարդ եմք խաբէ իր բախտը.

Եվ Լուսնն պատմի, երբ արժանիքի գրքով քի կրում.

Ժող չժամայնի ոչ ոք ստանենէ մի իշխանութիւն.

Որքն արժան չէ՝ Ծ՛, երանք թն գիրք, պարտեն ու փառք

Ողտ միջոցներով անք լսեմքին,

Եվ անքին պատմեն ասացքիք միայն

Պատմի կրքի արժանեքներով, և ալի մամտեակ

Որքան պոփներ, այժմ անպիտարկ, պիտք է անկվին

Եվ որքան մարդիկ, որ հրամայում են, Շուքանկվին,

Որքան ասարկն չխանկանութիւն պիտք է գուրս անկվիք

Պատկը հարազատ սերնդի միջոց,
Ընդ սրբան պատկով պնդեց է վեր հանվեր
ժամանակների ավերածության և հարդի միջոց,
Ընդ նոր փայլ ասեր:

Գիմեկով կոմա Քելտրամին, Քաղապորը Նշենայի մասին ասում է.

Խորշում ես երա սուր ծագովից,
Ես կարգ եմ երան բարեբաղնի: Տարբիւն է,
Որ ծագվանց փառասում ես արշաւ կշտով:
Տէ՛ր որ նին մեր արշաւից լցնենք մի տեղի մեջ,
Ո՛չ իր չեղմովյաւր, ո՛չ խառնումը և ո՛չ էլ քաշով
Ճեւ կարգ մենք տարբերկ ժուռից:
Անա մի ապշիկ, որը չի է արժանիքներով,
Բայց դու երա մեջ արժանարժում ես արժիկ ազգանու,
Դու տեսնե ես փառասում և ոչ քորենք: Բզ՛ուր:
Ընդ որ կարգ է խնայութիւնը իրեն զարգանք,
Բայ որ ստորին ծագովի տէր է, ոգով բարձր է ...
Երեկ քորենով ես մարդիկ փառասում,
Երբի լսի հաճանե է կարեւոր, ոչ թե տեսեր...
Իսկ նին մեկը, որ տունի պատիկն է յարանակ իշում,
Մեծածաւառ պարկենում իր նախնիներով,—
Ողջ ոչինչ է, և իր պատկը ցնեւ է յարում:
Մերիւ այս հիանալի ազգանե,
Երա հարստութիւնը առաքինութիւնն է,
Դրանից ավելի թանկ տէրս չկա աշխարհում:

Վերջն է պատկում գործը կատակերգութիւնում երկու թեմա եւ կա, որն ամբողջացնում է երա գաղափարական բովանդակութիւնը:

Մեկը պայտասական ազնվականության տխրերի ընկալաւորութիւնն է՝ Քելտրամին հաճատարիմ մարդու՝ Պարոյի կերպարի միջոցով: Սա արժանարժանքով է եայում Նշենային, խրախուսում է կոմսի մշտութիւնները, երա տեսողակ վարմունքների միջնորդն ու գործակիցն է: Պարոյը վերին ոլորտները ձգտող փառամու է, խաղաղի, պատվից ու ինքնասիրութիւնից զուրկ, դատարկապաշտ: Այն բոլոր տեսարաններում, որտեղ նա երևում է, երկիմանքը սուր ցնույթ է ստանում: Քելտրամը և Պարոյը ազնվական հասարակության տխրերի մարմնավորումներն են:

Երկրորդ թեման մարդու նուանդի ու եւթամեծութիւնի գովքն է: Այս մասիվը մարմնավորված է Նշենայի կերպարում: Նա տեսնում է իր սիրո ճանապարհին ժառանգած արգելքները, բայց չի կշռում, իր սերը դատապարտված չի համարում: Դարձան, մեռնիւնք՝ ես հանգնե է գալիս որպէս իր բախտի տեսքներ, հայտը միայն իր զլոս է գնում, ինքն է իր չափերով հարթում իր ճանապարհը: Ենքը

ինքզ կարող ես քեզ ոգնել, ինչո՞ւ ազոթքներով նրկեքին դիմել: Մեզ է արժան ընտրությունը: Իրավացին էա է, ով խիզախում է: Ով ոգով թույլ է, չի կարող նպատակին հասնել: Միթա՞ն աշխատ քարն է, ես աշխատ ցածր, հեռվից եմ նայում նրան: Բայց... թշնամիք կարող է տարբերությունը չեղել: Ոչնեան չի տատանվում, Շաքազեա գործունեությամբ հաղթահարում է արգելքները և հասնում իր նպատակին: Վերջն է պատկում գործը:

ԱՅրա ազդեցյուն նիզերը կատակերգության ծագրի առարկան միջնագարյան հասարակության մեջ արիչ կոչմն է՝ նշանակեցական բարոյականությունը: Այստեղ միծաղելին ավելի թեթև թույլ ունի: Նախարայի թագավորը սրտում է երեք տարով կարվել ամեն տեսակ վայելքներից, ցերեկ ու գիշեր նվիրել գիտությանը: Երբեք և այս աշխարհի ցանկությունների հոծ բանակի գեմն կոչվել խիզախության համարելով, ես համոզված է, որ այդ նշանակով իրեն կանմահացնի: Որկու պայատականներ պայմանագիր են կնքում՝ չարաթվա մեջ մի որ ոչ մի բան չուտել, մյուս արեթին ուտել միայն մեկ անգամ, գիշերները քնել երեք ժամ, ցերեկները այդ չմահել: Ե՛վ, մի կին լպետք է մի մզոն հեռավորությունից ավելի մոտենա իմ պաշտոնի: Մտեցողները գրկվելու են չեզվից, եթե երեք տարվա նկատյան ընթացքում որևէ մեկը կնոջ հետ խոսեցիս նկատվի, աշխարհի հասարակական պարսավանքի է ենթարկվելու, որպիսին նպատակահարմար կդասի արքունիքը:

Որկուսը հոմարությունը ստորագրում են, միայն թիրտեն է տըրաքնում:

Մ. խիստ գովարեն և ծանր է կրկ այս դիմելները:
Կեցից խաչո տալ, ուսման նվիրվել, չուտել, լքել...

Եստով սկսվում է հույժ կատակերգական մասը: Ֆրանսիայից գալիս են ֆրանսիական արքայազուստը և երեք պայատական ազնվատուն արիարդներ: Թագավորն ու մյուս ուխտյալները սիրահարվում են, սկսում են անթիվ իրենց նրզումը, սիրային բանաստեղծություններ գրել: Ֆորթը արարվածում կա այսպիսի զավեշտական տեսարան: Որիտաարդները հերթով գալիս են հույն ծառի տակ, սիրային խոստովանություն անում, սիրածին նվիրած բանաստեղծություններ կարդում, հառաչում ու հեռանում: Մեկը մյուսի սիրային խոստովանությանը ակնհասեա է լինում, անտեղյակ լինելով, որ մյուսները թաքնված են թփերի մեջ:

Մագրի առարկան գործող անենրի հանկարծաեա սերը չէ: Հեղհակասակը, սիրո շանքերը պատկերվում են որպես կշանքի լիության արտահայտություն: Կատակը նրանով է գիպուկ հեղում, որ Ֆրանսիայից եկած կենսուրախ կանայք, խմտեալով սպառի մա-

սիկ, սկսում են ապօրինիների հետ յարաճեի խաղ խաղալ: Հիմա, երբ ուժայեղները զգաացի են, յարաքանկյութե ուզում է մտնելու իր սիրածին, խոսել իրեն այրող գոացմունքների մասին, քայք շարունակ հանդիպում է սրամիտ հարվածների:

Շքր քուրքը քուփում են, սկսում են մեկը մյուսին օխտազանցության մեջ մեղադրել: Քիրուք, որը քուրքից շուտ էր ժամադրափայլ եկել, գիմնելով քուրքին՝ համարեակ խոսքեր է ստում. «Ինչ երգում եմք տփել՝ պա՛ս պահել, գիտություններ սերտե՛լ, կանանցից հեռա՛ն փախել: Այդ ելանակում է երիտասարդությանը գափահանել... Զոր ու գիշեր գիտություն սերտելու երգում տալով, իսկական գիտությունից հրամարվել ենք: Ելանքը հայեցողության համար չէ: Ձեռք կարող, արքա՛, ու զուր, ոչ էլ մենք գիտության սթանչելի ակունքներին հասնել առանց կեռը գնդեցիկ զեմքի: Երանք են գրքերը, իմաստության ծովը, այն սկզբնաղբյուրը, որտեղից ժայթքում է պրոմեթեոսյան հլմարիտ հուրը: Հանապազօր տքեելով գրքերի վրա, ափա՛ղ, հողին եփաղում է, շղթայվում, արյունը պաղում...

Քուտը կանոց աչքերի կատարելության չկա,
Անտառյան կենի սխալ համարվեց,
Հիմուր կենեկը, երբ պաղպանեց մեր երգումները,
Հանեւ քանակն իմաստության, սրտիցս բանկ է,
Յուկեց մեր երգումները ի փութություն մեզ,
Երբ լինք ուզում ի ուր երգով՝ մեզ գեհարել...

«Վերքն է պսակում գործու կատակերգության Ելենան սկզբից սրուակի եղատակ է զնում, և երան հաղողվում է հանգամանքներն իրեն ենթարկել ու եղատակին հասնել: «Սիրո ապարդյուն միգերում» սխալը սկզբում է կատարվում: Քայք դրական հերոսների մեջ գործուն ուժերն արթնանում են, երբ սկսում են քանակական կերպով գործել: Նրա յնուրժիվ սխալն ուղղվում է, և հաղթում է քրեալությունը:

Ենթադրի կատակերգություններում մեծ մասամբ անամպ մթնոլորտ է տիրում, գույները պայծառ են, հակառակությունները քարեկաղաղ լուծում են ստանում: Նրա հետ միասին հանդիպում են և սղորդական ճակատագրեր: Այդպիսի քուրք ունի գործողությունը «Վենետիկի վաճառականում», «Երկու վերանացի» և «Եկչպեա կուզեք» կատակերգություններում: Մակալն սղորդական ելուքը Ենթադրը մյուսում է կատակերգական պլանով, այսինքն՝ լավատեսական ոգով: Ենթադրի առաջին շրջանի գրվածքների բնորոշ գիծն է սա:

«Երկու վերանացի» կատակերգության գլխավոր հերոսները և քիտասարդ ազնվականներ են, որոնց ընկերությունն սկզբում երեւում

զան է գալիս որպէս Հոգեհարազատության, Ենդաշեակության պոեզիա: Բայց շուտով գործողությունն ուրիշ ընթացք է ստանում: Վաչենտինը գնում է Միլան, դքսի պալատը, քույր շնորհներով այնք է ընկնում և դքսի առաջին սիրելին դառնում, սիրահարվում դքսի ազգական՝ Միլվիային, փոխադարձաբար սիրվում: Բարձր դիրքի Հասնելով, Վաչենտինն իր ընկերոջը լի մոռանում: Նրա ջանքերով Պրոտեստը Եռլեպէս գալիս է Միլան և դքսի ուշադրությանն արժանանում: Շուտով պատկերը փոխվում է: Պրոտեստն այն չէինք նրկում էր, եւ ուզում է զոգանալ ընկերոջ քախտը, տիրանալ Միլվիային և առաջինը լինել դքսի պալատում: Նրա ամբաստանությունների Հետեանքով, Վաչենտինը ծանր դրության մեջ ընկնելով, փախուստի է դիմում: Զարի Հաղթանակը նրկաբ լի տեսում, դիմակները պատռվում են:

Կանֆլիկտի Հիմքը Համանիտական իդեալների և ազնվական իրականության միջև եղած Հակասություններն են: Վերտեայի նրկու ազնվականները տարբեր մարդիկ են:

Ենդաշիքի Պրոտեստը Եախքան մատնության դիմեղք քննում է իր վարժուցը:

*Եռլեպէս Բագեմ՝ կլինեմ տխուրում,
Սիրվալին սիրեմ՝ կլինեմ տխուրում,
Ընկերոյր գալեմ՝ ազնի խոյր տխուրում կլինեմ:*

Սան ու Բեթն անելուց Հետս եւ Հաստատս որոշում է.

*Նքն երանց պահեմ, ին պետք է կորցնեմ,
Նքն երանց կորցնեմ, երանց կորսում
Վաչենտին փոխալին եւ ին կգտեմ,
Եռլեպէս փոխալին՝ կգտեմ Միլվիային,
Սեքս ին Համար ալիքի Բանկ եմ առնե ընկերոյր...*

Հաղթում է կոտիզը, որի զոհերը դառնում են սիրած ազգիկն ու ընկերը: Այդ կոտիտական կիրքն է դատապարտում կատակերգությունը: Այստեղ ծիծաղաշարժ տեսարաններ շատ չկան, գործողությունը շարժվում է սրտատուլ դրությունների միջով: Ենդաշիքը ցույց է տալիս, որ այդպիսի իրականության մեջ կործանվում է բարոյական ամենատուրք քանը՝ Հալատը մարդու Հանդեպ: Նրք Պրոտեստի դիմակն արդեն պատռված է, Վաչենտինը քաջականում է:

*Անա ին է Եռտեմում կեցե ընկեր լինեց,
Շու քորոյին գալանանեցիք— և ընկերոյր, և տեղը,
Բու գալանանեցիքս եւ չիմ Հալատս,
Նքն աշխարհն տեսած չլինեմ,
Հիմա ել երանց չեմ կարոյ առեց,
Բն գտեմ մի Հաս ընկեր տեմ եւ:*

Քննչան Շամառայ, ձոր որ այ մնաց
Այլքան զավազաբար որտե՛ն գտում է:
Պրանես, դու ինձ Շամար յառ խորթ ես արգեն,
Դու խախտեցիր իմ Շամար, մարդկուց Կհատումիր,
Վերջերից առավել խորաց անտեսանելի վերքն է:
Իմ թնկեր իմ թխմանն է: Ծ, խաթմարյան առեր գար:

Կատակերգության մեջ մթնոլորտ ստեղծողը Հումանիտար-
կան տրամադրությունն է: Անգամ դքսի կերպարը գրավիչ գույնե-
րով է գծագրված: Նա թեթևամտորեն չի ընդունում Պրանեսի
մատնությունը, ստուգում է, կոտորատում, սկսաբար է պնդելով իմ,
միգուցե զուր իմ կասկածում Վաչենտինին: Իսկ արգարությունը
տիրակալների առաջին պարտականությունն է:

Հնուաքրքրական է ազագահների տեսարանը: Գրանք անար-
գար օրենքներից ու իշխանությունից առժամ մարդիկ են, այսպես
ասած՝ զաղտփառական ավազակների առաջին օրինակը եվրոպա-
կան գրականության մեջ: Նրա նրանք Վաչենտինին առաջարկում
են իրենց պարագլուխը լինել, Վաչենտինը տալիս է իր Համաձայ-
նությունը՝ քրայք մի պայմանով, որ մեռք շտաք ո՛չ ազդատներին,
ո՛չ անպաշտպան կանանցու: Նույնքան խոստն է ազագահների պա-
տասխանը, սկյզպիսի անարգ, ստոր արարքից ինքներս ենք գար-
շումս:

Վերցում, երբ բարին հաղթում է, Վաչենտինը միայն իր եր-
ջանկության մասին չի հոգում, զքսից ինչդրում է վերականգնել
այդ թշվառների բազաբացիտկան իրավունքները, սկսյա վտարան-
գիները, որանց Հնո ես միացել եմ, երգվում եմ, արժանի մարդիկ
են: Ներք այն քույրը, ինչ նրանք կատարել են անտառում, թույլ
ազիք վերադառնալ իրենց տները: Դուք կարող եք, զուրս իմ, նը-
րանց վտանկը կարևորագույն գործերս: Դուքսը Համաձայնում է:

Հումանիտարական կոնցեպցիան ազնիվ բյուրեղացած կերպա-
րանք է առաջել սեկյուլես կուզերս կատակերգությունում: Սրա

* Վերնապիքը սուսերեն Քաղվանդան (՝ «Кан кан зыг канарычкан», Եկա-
պիտի երկերի առանքին Հրատարակության Կ Հատարի (1999) Խմբագրության
մեջ այդ առթիվ գրված է: Սկսյա վերնապիքը մի քանի ձեկնարակներով տեղիք
է առելու ՀՀ գրքի թնկադասերի մեծամասնությունը, վերնապիքը կարելի էր պեմ-
սի Վերնապի բովանդակության Հնո, հաղված էր վերնապիքը Համախալ, որպես
Եկապիտի պեմում առ Կանխարկաները՝ Եկապիտի լինելու, մեջ պեման լն-
գուներք, ինչպես կանխար, յուրաքանչյուր թույլ նրանում գտնի այն ու Հախ-
նարյան առ, ինչ նրան ազնիվ յառ գուր կգու: Խախտի նարագույն թնկադասերը
վերնապիքը պեմի բովանդակությանը լն վերադառնում, այլ միայն տեղանք, սկսյա
կարկեց լնչպես կուզերս: Եկապի անկնալով Կաղի անարագությունը, մեջ գա-
ղանում մեջ վերնապի առանքան ազնիվական Քաղվանդանությունը: Հ. Մանեկյան
Եկապիտ Քաղվանդան (՝ «Եկապիտ կուզերս:

Միտքը կարելի է ձևակերպել մի քանի բառով՝ եղբայրը եղբոր դեմ է, հարազատը հարազատին՝ թշնամի։ Գլխավոր կոնֆլիկտը ավագ զորսի ու սրա կրտսեր եղբոր՝ դուքս Ֆրեդերիկի միջև է։ Վերջինս ավատական կարգ ու վարքի տիպական մարմնացումն է, ավագ եղբորը զրկել է գահից, արքայից, իշխանությունը ու հարստությանը տիրացել, երա մտերիմներին հայտնում է, արքայում կամ մահվան դատապարտում, քաղորդի ունեցվածքը յուրացնում։ Փարեզ անձնից մեկի բերանով երա բնութագրող տրված է երեք բառով՝ սեռ-խանձուռ ու յարանեկզ բնավորություն։ Չի հանդուրժում երանց, ուղիներ հոգով ու վարքով գեղեցիկ են, բարի, հերոսական գործի ընդունակ։ ԵՓախյենք այստեղից, զնայի արքայ լենք գնում, այլ զնայի պատուով, ուսում է հարազատ աղջիկը։ Բրանկանության դաման պատկերը մյուս հերոսուհու բերանով բնորոշվում է այսպես. «Մ', որբա՛ն փչեր կան մեր այս առքյա կյանքում»։

Ավագ դուքսը կրտսերի հակապատկերն է՝ բարի է, հավատարիմ։ Ապրում է անտառում, բարեկամներով շրջապատված՝ սինչ-պես հնում Ռոբին Լուդ անգլիացին։ Իշխանության ու հարստության կորուստը երա հոգին լեն քնկել, ապրում է կենսուրախ, անկաշկանդ, ազատ կյանքով՝ իմանալով Օբլանդոյի դժբախտությունը, բացակայում է. «Մենա, տեսնում ես, միայն մենք լենք դժբախտ, համաշխարհային հակառակակ բեմի վրա շատ տխուր պիեսներ կան, առավել վշտայի, քան այն, որ այստեղ մենք ենք խաղում»։

Ֆրեդերիկի բնությունից փախած մարդիկ Արդենյան անտառ են գալիս, արքայված դուքսի մոտ, խտացնում երա շրջապատը։ Մեծական վիշտն անտեսելով՝ ես սփռվում է. «Հը՛, ինչ է, բարեկամներ և բախտակից արքայալեներ։ Մի՞թե մեր կյանքը, որին արդեն ընտելացել ենք, ավելի լավ չէ, քան եղել է խաբուսիկ հույսության մեջ։ Մի՞թե անտառն ավելի ազահով չէ, քան նենգ պաշտոնը»։

Մեկ ուրիշ տիպական պատմությանը եկարագրված են եռույն քնույթի թշնամանք, նենգություն, հայածանք՝ ազնվական ոչախի երկու եղբայրների՝ Օլիվերի և Օբլանդոյի միջև։ Կրտսեր եղբոր մասնագրական քաժնին տիրանալու համար Օլիվերը սուտ հանցանքներ է հետքում, զբսին յարում երա դեմ, չարախոսում, վատաբանում, վտանգավոր որոգայթներ է յարում։ Օբլանդոն օժտված է հոգու աղերվությամբ, բարի բնավորությամբ, խիզախությամբ, գիտությամբ և հենց այդ բարեմասնություններն էլ երա դժբախտության պատճառն են դառնում։

«Մեյն՝, ձեզ սիրում են։ Մեյն՝, դուք հեղ եք, այդքան ուժեղ ու քաղ։ Մեյն՝, հաղթեցիք քմահաճ զբոսի սիրած ըմբիշին... Մի՞թե

յգիտեք, որ մարդիկ կան, որոնց խիզախությունն ու քաջությունը
զուգահեռ իր թշնամիներն է համարում: Ահա այդպես և զույգ. «Գ՛. Ի՞նչ
աշխարհ է սա, որտեղ առաքինությունն սպանում է երանց, որտեղ
մեղ այն ապրում է: Այս խոսքերն ասում է Օրլանդոյի հոր ծա-
ռան՝ գաղամայ Ազամը: Մինևույն րանն ասում է զույգ Ֆրեդերիկի
պալատականը. «Միբեյիս, մեզ քարեկամական խորհուրդ կտայի՝
չուտ փախեք այստեղից: Քնն զույգ արժանի եք գովասանքի, ար-
գարացման, սիրո, բայց... Մեր զույգը կամակոր է, իսկ թե քնա-
վորությունը ինչպիսին է, պատշան է, որ զույգ իմանաք այդ, քան թե
ես ասեմ: Գծրախոս, ունեղրկված Օրլանդոյին ընկերանում է միայն
մի մարդ՝ նույն ծերունի Ազամը՝ հավաստվ ու նշմարաւթյամբ
ծառայելով փորձանքի մեղ ընկածին, երան տալով տարիներին ըն-
թացքում ինայած իր փողի քսակը:

Հարազատների մեղ կատարվող կոնֆլիկտի մի ուրիշ պլոմե-
տային դիմ էս կա: Այստեղ ղյխամփոր գործող անմինք արտաբոված
զքսի զուտոր Ռոզայիկյան է և բռնակալ ղքսի զուտոր Մելիան: Նա
ամբողջ գործողության ժամանակ Ռոզայիկյանի համար բարոյա-
կան նեցուկ է, ղհում է ամեն ինչ, իրեն ղրկում փաղքից, Հարրս-
տությունից, փառավոր ապագայից և Ռոզայիկյանի հետ ծպտված
փախուստի դիմում:

«Մելյակես կուղեքս կատակերգությունում բովական տեղ են ղր-
բավում հասարակ մարդիկ, հովիվներ, ղնղչուկներ, ղնղչուհիներ,
ծառաներ: Բուրբ քարի են, մաքուր սրտով, լեղծված ղյացմունք-
ներով, հովատարիմ վարքով, արտաքին փայլով ու նոխությամբ
լեն ղայթակղզում, հանաւում են իրենց արժանապատվությունը և
հպարտանում իրենց համեստ կենցաղով:

Ահա ինչ է ասում ծերունի հովիվը պալատական յուրք գո-
վարանղին, ավելի հիշա՝ պալատից փախածին. «Պարո՛ն, ես աղ-
նիվ աշխատող եմ, վաստակում եմ որվա ապրուստ, աղնիվ աշխա-
տանքով մեղք իրում հաղուստ, ոչ ոքի ղեմ լարիք լեմ ղործում,
ու ոքի նրղանկությանը լեմ նախանեմ, ուրիշի ուրախությամբ ու-
րախանում եմ, սեփական հոգսերս համբերությամբ տանում: Իմ
միակ հպարտությունն այն է, որ եայում եմ, թե ինչպես իմ աշխա-
րերն արածում են, իսկ ղառները երանց կաթր ծծում: Մի ուրիշ
տեղ, «Ծա վարձու հովիվ եմ, ես լեմ խուղում այն ու-
խարենրին, որ պահում եմ... Պալատական մարդկանց նուրք
շարժ ու մենքը նույնքան ծիծաղելի են ղյուղում, որքան ղյուղական
վարք ու քարքը անհեթեթ պալատում:

«Մելյակես կուղեքս կատակերգությունը երկղչանային կառույց-
վածքի վառ օրինակ է. երկու իրականություն, երկու տիղի մար-
դիկ: Մի կողմում զույգ Ֆրեդերիկն է, պալատական միջավայրը,

Օյիվները, մյուս կողմում՝ ավագ դուքսը, զրկվածները, արտոյայները, դուզական պարզ մարդիկ։ Մեկը իրական, ժամանակակից աշխարհ է իր հակամարդկային օրենքներով, բոունցքի իրավունքով ու բռնակալի քմահան գործերով, մյուսում քաղնալի աշխարհն է, որտեղ տիրում է սեր, համերաշխություն, բարություն։ Կատակերգությունում առկա է. սերկիկերը հրկում է, երբ երկրաշին արարածներին մեջ համերաշխություն է տիրում։ Բնությունն աշտեղ իդեալական միջավայր է, որտեղ հակասությունները վերանում են և մարդկանց միջև եղած կապերը պսակվում են ներդաշնակությամբ։ Գրվածքի կոմպոզիցիան հյուսվածքում քուրն իրար հետ կապակցված են, թեև իրականի և իդեալականի չորաման գծերը նկատելի են։

Հաճատեսական հայացքը պայմանավորել է դույներն ու դործողության վախճանը։ Օյիվները զգրում է, հոգեպես վերափոխվում, վերբում դատապարտում իր արարմունքները։ Տուն, տեղ, հայրական ժառանգություն գիրում է կրտսեր եղբորը և որոշում հովիվ դառնալ, հովվական կյանքով ապրել։ Զգրում է և դուքս Զրեդերիկը, արտոյայ եղբորը վերահանման գաղը, արտոյվածներին՝ երանց կալվածքները, իսկ ինքը հրամարվելով աշխարհիկ կյանքից, ինքնակամ հեռանում է։

✓ [Եվսենտիկի վախճանականում գործողությունը կատարվում է որոշակի գծազրված միջավայրում։ Պորցիայի հայրը մեռնելուց առաջ երեք տուփ է պատրաստել՝ ոսկուց, արծաթից և կապարից. մեկի մեջ դրել է դասեր նկարը և կտակ թողել՝ նա՝ կլինի Պորցիայի ամուսինը, ով կրկնորի նկարը պարունակող տուփը։ Մարդը մեռել գնացել է, քայք մեռածի կամքը ծանրացած է ապրողի սրտի վրա։ Անհատի ինքնությունությունը չգթայված է, նա չի կարող իր սեփական բախտը տեսիլնել։ Բույր տեղերից գալիս են, ճակատադրական տուփերին մատենում, իսկ Պորցիային միայն մի բախտ է կանխորոշված՝ «տաղեապալի օրեր ապրել»։ չլինի՝ հանկարծ անպիտանի մեկը իր բախտը որոշող տուփն բետրի։ Կա՝ աղնի ոգրերգական ճակատագիր ազատ, ինքնություն կյանքով ապրել կամենող մարդու համար։ Պորցիայի քողոցը հասկանալի է՝

...ճակատադրական վիճակնապր

Կամքով բետրելու ամեն իրավունք իսկ է լինից։

Շրրորդ արարվածի երկրորդ տեսարանում, երբ Բասանին է տուփին մղտենում, և ճակատադրի խաղը կարող է օրհասական վրէժի հանել,—քողոցը համարման կնով է արտահայտվում.

Անպիտան աշխարհ, ուր թունդ է գնում

Իրավասիրտը և կրա արդար իրավունքի մեջ։

Պարջիայի և Քասանիայի սերն արդեն բարեհաջող է յաճվում, քայքայողութեան միջոցառողք չի ցուցնում, ընդհանրապէս, քան ողորդութեանը հետք է սկսվում:

Վենետիկի վաճառականներն պատկերված է իրեն իրականութեան: Մենք Պարջիայի, Անտանիոյի, Քասանիոյի, արանց ընկերներն ու բարեկամներն, Ներիայի, Զեպիկայի աշխարհն է, որանց տիրում է ընական գաղափարներն ու հակումներն միասնութեանը: Անտանիոյի համար սկիզբն նպատակն է, եւ ապրում է ընկերներն համար, երանց ուրախութեանը իր ուրախութեանն է, պատրաստ է իշխանը զոհն ընկերապէս կորսնակացնելու: Համար, ինչպէս այդ կատարանց Քասանիոյի սերը հաջողացնելու համար:

Երա պէս բարի և արեւիկ մի մարդ լիս աշխարհում...
Համարուի մարդը, ունենից բարի և անխնայ հայն
Մարդկանց յանձնարան անելու համար
Մի մարդ, որի մեջ ինչ համեմատ արեւմտեան
Փայտն է ինչպէս ոչ մի մարդու մեջ ոչ Քասանիայում:

Ներգաղանակութեան աշխարհն գերազույցն նպատակը մարդն է, գերազույցն արեւորը՝ զուրկն ու արգարութեանը:

Ես ընդմիջ հայրանքի քան ը...
Յրեւմտեան է եւ արեւիկ համար և ստացողի,
Երբեք մեջ հարազատին է,
Ես ընդ զանազան արջայն համար
Քանից արեւիկ վաշտից զարդ է
Երա զայնանն արտաւայտիքն է կրկնային ումի,
Խորհրդանշին է փնտրութեան, անտարբարին,
Այնպէս է յաճում Քաղաքական վաշտն ու ուրախի,
Քայքայ զամբ բարի է զայնանակն իրականութեանը,
Քաղաքներն արեւոր մեջ է գիւղական գաւր,
Աստու հենց իր հասկանին է ուր,
Իմ աշխարհային կարգութեանը այն ժամանակ է
Ունից նման անտարբարին,
Երա գիւղական բարեկամում է արգարութեանը...

Սա Ենթադրի հումանիտական տեսն է:

Մյուս աշխարհը անկա իրականութեանն է, որանց գործում են Վենետիկի վաճառականներն հերոսները: Այստեղ մարդկային հարաբերութեաններն զուպանակն անձնական շահն է: Այդ իրականութեանը ներկայացված է Շալլոյի կերպարի միջոցով: Պետք է նկատի տանք, որ Շալլոյը քաղաքնիկ շարագործի տիպն է, անկա իրականութեան տիպական արտաւայտութեան է, օրենքով է գործում, օրենքի անունից է խոսում, որան զանակն ու մարդկանց ձեռքին իր իրավունքն է պահանջում և թքում է Վենետիկի հանրապետ-

սուժյան սրենքների վրա, եթե չեն կատարում իր օրինական պահանջը.

Դուք էլ, շատերդ, պատժվ գնա՜ զերիներ անկը,
Որ նկը կնքի, նկը յարկների և շնորհ պես
Մատակցեալ նրա տարակի անարդ գործեր անելու,
Բանի որ կրակի ցեղ էր ինքուհի:
Կար՛ց նմ ասել, բայց թափը պատկը
Կամ անուանացիք ժառանգներից չես.
Քնյո՛ւ, բնակե ասի յտակից նմ թափում.
Կրակի էլ նկը պես թափ լինե փափակ անկողնեներում,
Կրակից զիջների էլ թափ անարժ պատկ կարգակներէր:
Բայց զայր լին կրակը, սկսե տարակները մեկ նմ պատկանում:
Ու էլ նկը կուխան պատարանի կամո՛ւ.
Այս մի փուտ միտք, որ պահեցում եմ, չառ թանկ եմ գնել,
Ինձ էլ պատկանում և պետք է անեմ!
Ո՞րն ժողովք լին, թո՛ւ նկը սրենքին,
Նկը վնեմների հրապարակները ոչ մի բան չարժեն:
Դառն եմ պահելում: Պատարանի ամէր, անե՛մ նր. թե՛ որ

Եկրպարի ռեալիզմի յուրահատկութիւններից մեկն այն է, որ յուրյը միայն մի կողմի վրա չի սեղանում: Եվ նենտիկի վաճառականում պարզ՝ երևում է Շալլոկի կերպարի և՛ անհատականը, և՛ հասարակական-տիպականը: Եւթ՝ Շալլոկին, ինչպես թույլ գործող աննորթին, այնպես է ներկայացնում, որ իր արարմունքներն իր աչքին արդարացի են երևում, իրեն հրապարակով արդարացնում է, տվյալ դեպքում մի ֆուտ մսի պահանջը իր իրավունքն է համարում:

Երկրորդ, ցույց է տրվում, որ Անտոնիոն Շալլոկի մրցակիցն է, երանից չառ վիրավորանքներ է կրել, նվաստացել, հալածվել, և հիմա, հարմար առիթն ազատագրելով, վրեժ է լուծում. «Ըն պատարաստ եմ նկզանից գնել, նկը ծախել, խոսել նկը հետ, ման զալ նկը հետ և այլն, և այլն, բայց չեմ ուզում նկը հետ ուտել, նկը հետ խմել, ոչ էլ աղսթից նկը հետ»: Գիմեղով իրենից պարտք խնդրող Անտոնիոյին, Շալլոկը թափում է իր մազերը.

Երկրորդ Անտոնիո, չառ և չառ անկամ Երկրորդ
Պարտակ էր լին եմ պատկերի և փաշի ամուր.
Ու միտ տարել եմ և ամերթութեան տակն եմ թափել.
Համերթութեան մեր թույլ ցեղի հասակ նշանն է:
Դուք լին կույում նր անհամար հրեա, վնց կուրալ սթիկա,
Թքում հրեական վերադարձի վրա, և այլ թույլ
Առակ երա ամուր, որ գտե եմ գնում, լին որ լին է:
Եսա լամ, ինձ հիմա այնպես է թվում, որ ես պետք եմ նկը
Նվ խելուք երևում, զայն նր լին ժառ,
Նվ ամուր: Եւայրդ, փաշ պետք աննկը: Այլպես նր ամուր
Դուք, որ նկը թափ պատում էր ժողովքի վրա,

Դուք, որ բացեալ մի տաւր չաւ պէս
 Տէր դռան չեմքից սրում էիք ինձ,—դրա՞մ էք ազում:
 Եւր, ձեզ ի՞նչ տեսն, յառե՞մ ձեզ. «Մի՞թէ յանգ դառն ունի,
 Ես՝անն էլ հարցոյ է երեք հազար դուրսաւ պարտք տալ ուրիշիս:
 Բն՝ խոր պատի տում և սպիւնակն ձախեալ ու ձեւով,
 Եզազան չեւով և հեղ մշտունեալ աշտակն տանձ ձեզ.
 «Մի՞րեւի պարտն, յորեքստեմի որդ վրաս թրեցիք,
 Այդեւի որդ տաւովի անգամով աքիք,
 Մի ուրի: անգամ ինձ յան կանչեցիք.
 Այժմ, փոխարեւն այս բազարավարի ձեզ վարձուեցե՞նք՝
 Այսքան զամաւոր ձեզ պարտք եմ տալիսս:

Որոտորդ. Շայլոկը չի դատաւարաւորում իբրեւ հրեա: Շայլոկի գոստար Ընտիկան Եուլիպէս հրեա է, բայց մարդկայնորեն գեղեցիկ անձնավորութիւն է: Շնքսպիրը ոչ միայն չի դատաւարաւորում հրեային, այլև, թեղհակառակը, պաշտպանում է հրեական դատրո: Անտոնիոն Շայլոկին այնքան հալածել է, եզատաւցրել, ծաղրել է, «նով ի՞նչ տեղիք ունեք, այն որ ես հրեա եմ. ի՞նչ է, հրեան աշք լուսի՞», հրեան ձեռք լուսի, օրդաններ լուսի՞», անգամներ, զգայաբաններ, հակումներ, կրքեր լուսի՞», Եուլի կերակրով չի՞ սնվում. Եուլի գնեքերից չի՞ վերաճորվում, Եուլի հիվանդութիւններին ենթակա՞ չէ, Եուլի գեղեցիկ չի՞ բուժվում, ամառը չի՞ շոգում, ձմեռը չի՞ մրսում, հիշտ ինչպէս քրիստոնեան: Ո՞րն մեզ ծակեք, աքլուն չի՞ դուրս գա, Լ՞Քն խաղաւցներ, չե՞նք ծիծաղի, ե՞Քն թուեալուեք, չե՞նք մեռնի, ե՞Քն մեղ անարդեք՝ յա՞ն՞տք է վրեժխնդիր լինենք, Ո՞րն ամեն ուրիշ քաների մեղ ձեզ եման Լեք՝ այդ բանի մեղ էլ ձեզ եման ենք, ե՞Քն մի հրեա մի քրիստոնեայի չարութիւն անի, ո՞ւր է քրիստոնեայի անհիշալարութիւնը: Վրե՞ժ: Որք մի քրիստոնեա մի հրեայի չարութիւն անի, ի՞նչ պետք է լինի երա անհիշալարութիւնը՝ քրիստոնեայից օրինակ առնելով, վրեժը չէ՞: Ինչ անպիտանութիւն որ ինձ սովորացնես, ես էլ Եուլիք դործ կզեւեմ. և ինձանից վատ մարդ չկա, ե՞Քն սովորածիս վրա մի բան էլ չափեկացնեմս:

Շայլոկի թշնամանքի պատճառը հալածված հրեայի բողոքը չէ, այլ Ելութական հաշիվը: Անտոնիոն պարտքի դիմաց վաշխ չի առնում, զբանով խանգարում է Շայլոկի առևտրական գործերին: «Այդ սեանկը, այդ շուայր... վաշխառու: էր կանչում ինձ... Քրիստոսի սիրուն փող էր պարտք տալիս... ինձ խալաւառակ էր անում. կես միլիոն շահեց գրկել է ինձ, վնասներիս վրա ծիծաղում էր, ազգս անարգում էր, չարակամներիս բարբաբում էր...»

Ասում եմ երան, որ քրիստոնեա՛ն է,

Բայց էլ ամէլի, որ իր գոնկի պարզամտութիւնը,

Ասակց տալով փող է պարտք տալիս

Ով յանն տալիք մեզ մաւ, Կնեւորելով վար է ինչեղում:

Որն մի անգամ իմ Եանկը լեզկի,

Պետք է նրա զեմ անկցած ոխը կուշտ հափքենեմ:
Մարդը առում է մեք ուրեղյալ ազգը:
Նմ աշխուհ, ուր մեք վաճառականներն համարվում են,
նա միշտ լուստած է թափում ինն ժառ, առնուցիս ժառ,
Արդար լուծիս ժառ, որ վաշի է կուշում,
Անխնայ լինի իմ ամբողջ ցեղը, թե ներքեմ նրան:

Հայրենիքի քնափորության գլխավոր գիծը նյութապաշտությունն է,
Անուամական ծարավը, անենական շահը: }

Շեքսպիրի գրվածքներում պատկերված է երկու տեսակ լեզուգորմ:
Մեկը գահատիրական, փառամոլական ծարավն է, որը հույնական
վայրենի կերպարանք ունի: Այդ կիրքը մարմնավորված է գրեթե
թույր պատմական քրոնիկներում, ինչպես և երկրորդ շրջանի ող-
բերգություններում:

Լեզուգորմի մյուս տեսակը կապված է նյութական շահի հետ: Այս-
տեղ ևս փառամոլությունը երբեմն հանդես է գալիս որպես գոր-
ծողության հիմնական զուպանակ, թայց հիմնական նպատակը
հարստություն գիշելն է: Շաամոլական կրքերի ցնցող պատկեր է
ապրիս Շեքսպիրի «Տիմոն Աթենացի» ողբերգությունը (1607):

Տիմոնը Աթենքի ամենից ազնիւ պատվելի քաղաքացին է, քա-
րի, գթառատ, կարեկցանքով ու հավատով լի: Օգնում է կարոտ-
յալներին, քանտից փրկում թշվառներին, շուայ նվերներով գիմա-
վորում բոլոր մոտ ու հեռու ընկերներին: Նրա նշանաբանն է՝ քա-
րությունը վարձատրություն չի սպասում, չպիտի սպասի, հարբս-
տությունը նպատակ չէ, այլ միայն միշտ արժանի կյանքով ապ-
րելու համար: Տիմոնը զարմանայի անհոյ է սեփական անաճառ-
թյան գործելում, հույնքան առատամենն՝ ընկերների խնդրում:
Բայց ամեն հարստություն իր սահմանն ունի: Հաճատարիմ ծա-
ռաները զգուշացնում են, որ փողի քանկը դատարկվել է, անեց-
վածքն սպառվել, պարտքերը չատացել: Տիմոնի ի՞նչ հոգան է. է՛,
ի՞նչ կա որ, ընկերների հարստությունը իրենք չէ՞, այդ նրանք չէ՞ն
ամենօրյա խրախեմների ժամանակ խոստումներ չապշում:

Հուսով հակաապգրական պահը գալիս է: Ընկերներն ազնիւ
շուտ են այդ զգացել, բոլորն արդեն ևս են քաշվում, փողոցներում
հանապարհը չեղում են, երբ հանդիպում են նրա ծառաներին Մե-
կը հիվանդ է մեանում, մյուսը երգվում, որ զրպանում կուզեկ լու-
նի, երրորդը Տիմոնին պախարակում է, թե ինչու չապշության լա-
փը չիմացավ: Միևնույն օրը, երբ Տիմոնն իմանում է, որ իր հարբս-
տությունն արդեն սպառվել է, եույն օրը բոլոր ընկերներն ու հա-
րազատները լքանում են: Այդքան սուկալի ապերափառություն,
այդքան ամարդի երգմեազանցություն, այդպիսի աներևակայելի
ուրացում: Տիմոնը հոգեկան հավասարակշռությունը կորցնում է,

միջանորոգ գտնուում: Են միջանորոգ եմ և առում եմ ողջ մարդ-
կային քննել:

«Տիմոն Աթենացու» միտումը հումանիտաական պատկերա-
ցումների ու հազմատի խորատակումն է, մի մուտիվ, որ գտնուում է
երկրորդ յոդանի գրվածքների առանցքը: Տվյալ գեղարվ մեղ հե-
տադրորում է «Տիմոն Աթենացու» և «Վենետիկի վաճառականի»
ընդհանրութունը, երկու գեղարվ էլ Մենսպիրը ցույց է տալիս հու-
տակման ժարադի և ոսկու աղճատիլ գերը: Մի որ, հաղ փորելիս,
Տիմոնը ոսկու յնգը է գտնում և հուտակված գտնութունը գուրս է
ժայթքում:

Միս մի քուր կարդ է անն սպիտակ գարնիվ,
Տղեղն՝ սիրուն,
Արաղ՝ աղյու, սաւր՝ աղիվ, մերսիլն՝ յաւի,
Նիւլյուն՝ կարմն,
Մ՛, գոք առվածներ, առ հարկավոր լի, ինն տիկ պետք լի,
Էգոք առվածներ,
Սա քնդունի է ննդանից հնաքնի նր քարմելին ու
Սպառազարներին,
Մտնունի մարգկանց բարկերը քարի պիտառակիւնը
Միս գեղն սարսիկ է
Ոտկում մարգկանց կաղի ու քանդի սրբապն տխմի,
Նարկունն սրնիկ,
Քարառքունը գարնիկ պաշակի,
Նարկն քարը պաշունի կարկի,
Իրավունք, պաշիվ համառքուն տա
Ոտառարների գալին քաղմնիկ
Սա է խորաման աշի պառակն պաշկում նարի,
Քարառքունը կնոջը, որն անն տեսի
Վնքերը քունը հիմնիկանց գուրս կարկուն,
Առաւառում և համնում է
Նի տալիս նրան գարնն Քարառքուն և աղիւն փուլ:
Ս՛ի, կարկուն փուլ,
Համառ մարգկունը գու յարի պաշիկ,
Որ սերմնում և կով աղիւն տրտիկների մեղ...

Քերկիվ աշ մենախոսութունը, Կ. Մարքը գրում է, «Մենս-
պիր փուլի մեղ հատկապես ընդգծում է նրա երկու հատկութունը
1) Նա տեսնելի առավան է, ես մարդկային ու քնական քուր
հատկութունների վերածումն է իրնից հակադրութուն, իրերի ընդ-
հանուր խառնակումը և ալլառնումն է, ես նորալլացնում է ան-
հընարիկութունները: 2) Նա արնդերական պունիկ է, մարդկանց
և ժողովարդների համար ընդհանուր կազմառ:

Նույնը կարելի է ասիլ Մալլակի մասին: Վնկու կարկուն ժարա-
դը աղճատի է նրա սիրան ու հարն, ոչնչացրի քնականը, Քոդ-
նիվ միայն եւամուղ գիշառլին: Միակ գաւի կարառը սղում է

ուչ աշխատանքային հետ փախչելու համար, որքան այն բանի համար, որ տանից փող ու քանկարժեք իրեր է տարել: Անտանիս-
յին կործանել է ուզում ոչ այնքան իրեն հասցրած վիրավորանք-
ների ու հալածանքների համար, որքան այն բանի համար, որ իրեն
խանգարում է փող կուտակել:

Վենետիկի վաճառականին գործողությունն ավարտվում է
Շեքսպիրի առաջին չրլանի կատակերգություններից աղմուկ հանա-
թյունները հաղթահարվում են, տառապանքները մնում են ետևում,
քույր գրական հերոսները հաղթվում են Բեյմոսա, Պորցիայի զըզ-
յալը: Իրական աշխարհը, Վենետիկի դատարանը, օրենքները,
Շալլոկն իր վարքով ու կրքերով ներքևում են մնում: Բեյմոսաում
պատկերված է մի նոր աշխարհ՝ հումանիստական իդեալների հաղ-
թանակի աշխարհը, որով ավարտվում է գործողությունը:

Պատմական քրոնիկներ

Անգլիական Վերածնությունն ստեղծեց նրա դրամատիկական
ժանրը՝ աղբերգություն, կատակերգություն և պատմական լուսնիկ:
Վերջինը լայն տարածում ստացավ XVI դարավերջին և XVII դա-
րակզերին: Թրոնիկների թեմատիկան ազգային պատմությունն է,
իսկ ակունքը՝ պատմական տարեկրությունները (քրոնիկները), ա-
րից առաջացավ ժանրի անունը: Շեքսպիրի գրչի առկա նորաստեղծ
ժանրը կատարյալ և կայուն կերպարանք ստացավ: Շեքսպիրյան
առաջ քրոնիկներից ինը գրվել են 1590—1598 թվականներին: Բա-
յրի համար առաջ նյութ են տվել Հուլիոսիցի օմնեգլիայի, Շառ-
լանդիայի և Իդլանդիայի քրոնիկները (1577): Այստեղից Շեքս-
պիրը շատ քան է վերցրել՝ պատրաստ սյուժեներ, աղբերգական ի-
րադարձություններ, քաղաքական բախումներ, քնաժողովուրդներ, զեպեր
ու զեմքեր և այլն:

Շեքսպիրի քրոնիկների գործող անձինք պատմական անձնա-
վորություններ են, քախումները, որանց լուծումները պատմակա՝
հաճախ հիմքի վրա են խաբսիված: Շեքսպիրը պատմական ի-
րադարձությանը հիմնականում հաճառարիմ է մնացել, սակայն
նրա քրոնիկները պատմիչի հազորգածի հասարակ բեմականացում-
ներ չեն:

Հայրենի երկրի պատմությամբ հետաքրքրվելը ազգային գի-
տակության զարթոնքի արտահայտություն էր: Այդ հողի վրա ծա-
ղեց պատմական քրոնիկի ժանրը: Անգլիան գտնվում էր առաջա-
դիմության ու վերելքի ճանապարհին: Ազգային հպարտության
զգացմունքը սնուցող պարարտ հող էր ստեղծվել: Շեքսպիրի քրո-
նիկները Անգլիայի ուժի, հզորության, ազգային հպարտության

փառաբանման ոգեշնչված պատկերներ են տալիս: «Թիշարդ Որդ-
բորդի Բոլիներուկը, որին Թիշարդը Անգլիայից արտքում է, արտի
կակիծով քաջակախում է. «Մեա՛ս քարով, Հարազատ Անգլիա: Բռ-
փաղաքուշ ձեռքերում ինձ պահում ես իրբն մայր և դայակ: Եր էլ
ես թափառեմ, իմ ոգին հպարտ է՝ ամենուրեք ես անգլիացի եմ,
ամեն տեղ և միշտ»: «Թիշարդ Որդբորդի մյուս դրական Հերոսը՝
դահին Հափատարիմ ժառայող ծերուկ Գանաթ զրդովմունքով է խո-
սում Քաղափորի մասին, որ անվայել զործերով նսեմացնում է
Անգլիայի Հզորությունն ու փառքը: «Այս արքայական կղզին, զե-
հության Լրկիբը, Մարտի քնակաժայրը, արքայական զահը, այս երկ-
բորդ կղզմը, չարի ու պատերազմների սարսափների դեմ քնության
ձեռքով կերտված բնորդ, երբանկազույն տո՛ւմի Հայրենիքը, այս
ուրույն աշխարհը, օճկիանոսի արժաթն շրջանակի մեջ ամփոփված
Հիանալի այմաստը, որը որպես մի բերդապարիսպ՝ կղզին
պատսպարում է նվազ երյանիկ երկրների նախանձից, Անգլիան,
այն մեծ Քաղակիթների, քրիտանական Քաղաժորների Հոռո ցեղը
անցնող սրբազան երկիրը, որոնք հանուն ասեպտության ու քրիս-
տենություն կատարած փառքով փառաբանվել են իրենց Լրկիբ
սահմաններից շատ Հնոուններում... այս Քանկազին Հողը, մեծ Հռ-
զիների երկիրը, փառքի կաջարանը՝ այսօր տրված է կապալով որ-
պես ողորմելի կալվածք»:

Կարևոր միտք է արտահայտված «Ներերկրա Հինգերորդ» քրո-
նիկի երրորդ արարվածի նախերգանքում. «Մ՛, Անգլիա՛, Հոգեկան
զեհության սքանչելի տիպար, որ Հերոսական մեծ ոգին թաքցնում
ես փոքրիկ մարմնիդ մեջ, ինչպիսի սխրանքներ կկատարենք, եթե
քո բոլոր զավակները Հափատարիմ լինեն քեզ»:

Շեքսպիրի քրոնիկներում ազգային փառքի և Հզորության զոփ-
քը մասնակի արտահայտություն է: Շեքսպիրը մեզ փոխադրում է
XIV դարավերջին և XV դարաշրջանում ժամայված խռովություն-
ների ու ազգամիջյան կոիվների լարված ժամանակաշրջանը, Բո-
լորի Նյութը երկու ավատական թշնամական խճաժորումների՝
Կարմիր ու Սպիտակ վարդերի արյունահեղ կոիվներն են Քաղափո-
րական իշխանությանը տիրանալու համար: Անհաստատ զահեր,
աղեկական տների կործանումներ, սպանություններ, մատնություն-
ներ, թունաժորումներ, հակատամարտեր, զահակայների հեղեղուկ
հակատաղեր, կառափառանի զարհուրելի տեսարաններ, փառքի
հասնելու մայուցք՝ այսպիսի ատաղձից են Նյումված Շեքսպիրի
պատմական րոնիկները: Դժվար է ցույց տալ Վերածնություն դա-
րաշրջանի գրողներից որևէ մեկին, որ լայն կտափի վրա զեղարվեա-
տական այդքան Հոռո թափով պատկերած լինի ավատական միջնա-
դարի կռպտությունը, քառու, հասարակական, քաղաքական ան-

հաստատ դաշինքները, զահատիրական արյունածարավ կրքերը: Ենթադրյալն քրոնիկները բուհապետական իշխանության, պալատական միազմայրի, ազնվականության, ազատական անօրինությունների, տիտղոսավոր գործիչների ալլանդակ վարք ու բարքի ունալիստական մերկացումներն են:

Ռիչարդ Լեոուդին գործողությունը արյունոտ գործերի միջոց է անցնում: Ֆլեավոր Հերոս Ռիչարդը Հոգով, մարմնով ու վարքով կատարյալ միվազ է: Նրա կերպարը ամբողջացնելու համար օգտագործված են բոլոր սև գույները: Նրա մասին մայրն ասում է. խորամանկ, խարդախ, մեծամիտ ու արյունոտ, այն պատճառով փախեցավոր, որ իր շարությունը պարզության քողի տակ է թաքցնում... Մեքսիկոյում էս դու, թող քո վախճանը լինի արյունոտ, անարգ ապրելիք, շահաստակ լինես, ով դու անամթա: Նախկին ՔաղաՀին երան համարում է ողձալիքի սև միջնորդ, օսաստծո ստեղծածների զաղրելի կործանիչ: Ռիչարդը, դիմելով իրեն հազատարիմ մարդկանց, Հերթական զոհերից մեկի մասին ասում է. «Ֆլեաստի սրան, սուրբ Պոդուր վկա, ճաշի լեմ նստի, մինչև չտեսնեմ դրա զուխբա:

Այդպիսին է Ռիչարդ Նրորդը՝ եսապաշտ, զահածարավ, ոչ մի միջոցի առաջ կանգ չի առնում, թագավորական տան բոլոր անդամներին յարում է իրար դեմ, թագավորական իշխանության ժառանգական բոլոր շտապիղիներին՝ հաղազատ եղբայրներին, Լզբորորդիներին, մեծերին ու փոքրերին սպանում է, իր մտադրության դեմ հակառակփողներին կործանում, հարազատների դիակների վրայով ճանապարհ հարձում գնալի զահ: Նրք ես հասել է դահին, անգամ իր աշակիցներից, իր արյունոտ գործի մասնակիցներից, Լրես է թերում: Ռիչարդի կերպարը զահատիրական մուլոցքի, բուհակալության ու մատնությունների տիպական օրինակ է: Ենթադրի քրոնիկներում այդպիսի կերպարներ շատ են հանդիպում: Ռիչարդի կերպարը գրանց թարմ խտացումն է, ոճամշտիս Կլավդիոսի Կախահայր, Մակրեթի Կախատիպը:

Ռիչարդն ինքն է իրեն մերկացնում՝ օտարսափելի սպանությունների հաշիվը ես մոռացել եմ: Ենթադրը բուհությունների ու շարությունների պատկերը շարունակ խտացնում է, բայց չի մոռանում մարդուն: Այնուամենայնիվ, Ռիչարդը մարդ է: Նրք վերջում նրա մեջ մարդն արթնանում է, հենց այդ ժամանակ էլ սկսվում է աճեղ դատաստանը: Այդ տեսարանը տրված է հոգեբանական վերլուծության բարձր արվեստով: Հակառակորդ քանակներն իրար դեմ վրաններ են զարկել: Առաջույան արյունահեղ ճակատամարտ է լինելու: Ռիչարդը իր վրանում մենակ քնած է: Տանչալի, ալբոզ Երազներ, մզմավանչ, իր կողմից բոլոր սպանվածների սպվական-

Ենթե՛ր մեկը մշուսի՝ ետե՛րից գալիս էն, հիշեցնում իր կատարած եղեռ-
նակա՛ն գործերը, անիծում: Օձի՛ց խալթվածի պես Ռիչարդը զե՛ր է
թույում, խիզը՛ր արթնացել է, ա՛հեզ դառաւստանը՝ անկել հաշիվ է
պահանջում, և եւս ստիպված ինքն է խոսում իր արյունոտ գործե-
րի մասին.

Մի ուրիշ մի ավե՛ք, զերթեւս կապե՛ք:
Պես ինձ, միտաս Մ., առ երազ էր:
Կրկնու՛ խզմտանք, ի՛նչ եւ ինձ ասեցում:
Պակթե՛ք կապույտ լույսով է վառվում. կես պիչեր է խոր,
Մարմին գրգռվ է սառը ջրոթիթից:
Վախենա՛մ եմ, ինչ է. բույք ումի՛ք, ինչի՛ք.
Կապիս մարդ լիւ...
Մարդասպա՛ն, աշտե՛զ: Քիւ՛ մարդասպան,
Ք՛շ, կա՛, աչք է՛ս եմ... եւ ավելի շատ պետք է ինձ ասեմ.
Քի՛ որ իմ քրտնե՛ սկիզբ շատ էր
եւ պիկոս եմ...
Իմ խիզը՛ հազար լեզուներ ունի,
Իմ ամեն լեզուն՝ մի տարբեր հեքիաթ,
Իմ աչք թաղթել է պաղպղակում էն, որ պիկոս եմ,
Ուխտադրում եմ եւ բարեկապույն կարգի,
Մարդասպան եմ եւ սեխի՛զն, սեւեղի՛:
Բարք մեղքերը ծածու, բազմապիսի՛,
Դեռի՛ր դատաւան պատվարի եւ խու՛ւմ՝ քաղաքակեղծով,
«Եւս մեղադրաւուր եւս:
Վհառափշու՛ր պարտքում է ինձ. Ոչ որ ինձ լի սիրում,
Իմ պին մեռեմ, լաքալ լի լինի,
Իմ ինչ՛: պին, երբ որ կեքիս ասի
Ոնք իմ հանգիստ լսեմ խզմտանք:

Բույք մարդկայինը Ռիչարդի մեջ աշխարհ թույլ է, որ ապստամբում
է սեփական խզնի՛ր գեմ:

Ենթե՛ր կրկնու՛ր սպասարանն է.
Որ Ռաքված է թաղարի պին ասեմհարկու:
Մեք խիզը՛ մեք համկու, բազմին է,
Իսկ մեք պեկեք
Անպարճ սուրբ:

Հեքապիթը լսել չարագործությունները եկարագրելով լի գրադ-
վում, աչքն երկան է հանում գլխավոր հերոսի՛ վարքի ու գործերի
դրդապատե՛նաներն ու քաղաքական հետևանքները: Ռիչարդի կա-
տարած գլխավոր շարիքն այն է, որ եւամոլական, փառասիրա-
կան կրքերով վարակված՝ չլստում է պետության ումերը, երկիրը
զլորեկով ազդամիչյան կոթի՛ների գաշաը:

Թագաժառանգ իշխան Կլարենսը, Ռիչարդի միջնեկ եղբայրը,
ասում է, որ հալը՛ր մահի՛ց առաջ երեք եղբայրներին որ՛հեց և ա-

վանդ թողնց՝ իրար սիրելու և զգալով թագաւորը՝ Ռիչարդի ազագ ևզ-
բայրը, մեռնելուց առաջ ազանդում է. սերկրում իմ քարեկամների
համար ես խաղաղութիւն ստեղծեցի... Նրդվեցեք, որ թշնամանք-
ներին վերջ կտաք, հաճիտեական խաղաղության մեջ կապեքք։
Ռիչարդն ինքն էլ սկզբում քարեկամության, խաղաղության, համե-
քաշի գործունեության փքուն խոստումներ է տալիս, թագաւորա-
կան հանդիսավոր ժողովում քարեկամության ձեռք պարզում այն
բոլոր մարդկանց, որոնց շուտով մեկ-մեկ կառափնարան է ուղար-
կելու։ Այդ տեսարանով միամիտ թագուհին այնքան է ոգևորվել,
որ ուրախ քաջականչում է. «Այս օրը մենք պետք է պաշտամունքի
օր համարենք, որպէս սրբազան տոն։» Բարեկամության ու հաշ-
տության սրբազան տոնը շուտով սգի օրերի է փոխվում։ Պետական
շուն և անձնական եսամոլական փառասիրական կիտժ. այս է ռի-
չարդ Նրորդի հիմնական միտումը։ Ռիչարդի մեղքի ծանրությու-
նը միայն այն չէ, որ որպէս քանակալ՝ աչ ու ձախ սպանութիւններ
է կատարում, այլ այն, որ խորտակում է պետության միասնության
հազմատարիմ ուժերին։ Վերջում հաղթում են պետական շահի կը-
րողները։ Ռիչարդի դէմ հաղթանակ տարած Ռիչմոնդը, ապագա
Էնկերթկոս Յոթերորդ թագաւորը դիմում է քաղաքին.

Մենք Ապրտակ վարդը կձիափոխենք կամքը փարփ հետ.
Թոյ ինչու երկնքն այդ փառ գալիսքից.
Որ յառ է թխաւ երանց գտությամբ.
Ի՞նչ ազգազաւր տան՝ ես չեմ ապի խառք յանդիւ.
Անգլիան խեղճ էր երկուք ժամանակ.
Եւ հոյտում էր. զգկում իրեն.
Նգրալը եզրս արքանն էր ռիւմ անձն՝ ու, կուրքն՝,
Հայրը փարճութամբ սպանում էր որդուն.
Որպէն, անցն ընկած, իր հարն էր մարթում.
Եւ թխամարտն հանկատար է մար.
Իրար փնդ կան իշխաններ ու զորք.
Այլմ Ռիչմոնդն ու Նոյխարթիք՝
Ժաւանդներն երկու արքայական տան.
Թոյ ի կարգ առտեա հաճեա միտեան
Եւ երանց ցնդը,— թն տալում կամեց որդիս անեցան,—
Թոյ խաղաղութիւն սփռն գալիքում.
Թոյ մարդիկ ուրախ ապրեն աշխարհում.
Ի՞նչ տալում, փրկի՞ր տալն ազգազաւրի.
Որ այս արշաւաւս արեւը ետից զփնդարանան,
Անգլիան յազա արշաւն հարեանցում.
Դու թխալիկի այն մարդու տանք.
Որ կարն խաղի այս չքնաղ երկրի խաղաղութիւնը.
Եւր վերքը փակվեց. անգլալը է գտնվալ.
«Անձն» թարգմտի մեր տեղը բարեկարգ.

Թուրք քրոնիկներում ազգային պատմութիւնից վերցրած էլու-

Քի քաղաքական կողմն է Ենթապիլքին Հետաքրքրում, նրանցում գործողությունը խաբսիված է քաղաքական քախումներն վրա: Քրոնիկներին յարաքանչյուրը բնղղրվում է պատմական որոշակի մամանակաշրջան, գործողությունը որոշակի խնղրերներ չրջանակներն մնչ է առնվում: Նրա Հետ միասին քուրքի մնչ կա միասնական մի գիծ, մի բնղՀանուր պրորքիմ՝ Քաղավորական իշխանության կոիվը ավատական կննտրոնախույս ումներն գնմ: Նրան Համապատասխան դասավորվում են իրադարձություններն ու գործող անմները, որոշվում ենրանց գնահատման չափանիշները:

Բացասական կողմը գրավում են խոշոր ավատական տները՝ անքարիշա խոռվարարներ, Քաղավորի և Քաղավորական իշխանության Հակառակորդներ: Նրական կողմում են օրինական Քաղավորի, կննտրոնացված, միասնական իշխանության կողմնակիցները: Այնտեղ քառս է, կամայականություն, փառասիրական, գահակալական մուլացք, իշխանության Հասնելու ծարավ, օրին Հագուրդ տալու Համար ամեն ինչ գործադրվում է: Այստեղ՝ պարտքի գիտակցում, Հավատարմություն օրինական Քաղավորին, խաղաղության, Համերաշխության, պարտքի, ուխտի, երղումներն կատարում: Այդ ֆունի վրա Հառնում է պետության ճակատաղիբը, երկրն ճակատաղիբը, մարղկային անհատի ճակատաղիբը: Փաղափարական կանցնղցիան աշս է՝ չարիքի աղքայուրը կննտրոնախույս ումներն են, իշխանները, ուղքեր մողղրղին զղորում են աղղամիշյան կոիվներն մնչ, երկիրը մասնատում, պետությունը Քուչացնում, աղետի, քաղցի, կոտորածներն պատճառ դառնում: Նրան Հակառակ կննտրոնացված իշխանությունը պատկերվում է որղնս խաղաղության, առաջաղիմության, Հգորության, երկրն ու մողղրղի քարուրության գրավական:

Պահանջվում է զոհողության, քաղաքացիական քարնր գիտակցության, ամեն ինչ կննտրոնացված իշխանությանը ենթարկելու, միասնությունն ու խաղաղությունը ամրապնղղելու Համար: Ենթապիլքի քրոնիկներն ոնալխատական նվամումն ալն է, որ արտացուում է պատմական զարղացման զլխավոր ուղղությունը՝ ավատական տոՀմական իշխանական տներն խորտակումը և Քաղավորական իշխանության ամրապնղղման ու երկրի միասնության Հաղթանակը:

Առաջին օրինակը ոՀներինկու Վեցերորդս երեք մասինք քաղկացած քրոնիկն է, որում Հստակորեն գծաղրված է Ենթապիլքի դաղափարական և զնղարգնատական կանցնղցիան: Այստեղ պատմական չալն կտալի վրա ներկայացված է մի չարված իրականությունը: Ծրկիրը զղորված է աղղամիշյան կոիվներն ՀրղնՀի մնչ, Հասարա-

կուժյան բոլոր խազերը շարժման մեջ են գրված, ամեն ինչ քայ-
քայվում է:

Համառարած խոռվությունների պատմութիւնը պատկերված է
ու միայն որպէս Համազգային Քշիտութիւն, այլև որպէս անձ-
նական ողբերգութիւն: Երկրորդ արարվածի հիեղերորդ տեսիլի
եղծունական տեսարանում երիտասարդ գինգորը քարշ է տալիս ար-
յունաթաթափ սպանվածին և նոր միայն նկատում, որ դա իր ձեռ-
քով սպանված հոր դիակն է: Տարեց գինգորը քարշ է տալիս երի-
տասարդ գինգորի դիակը և հանկարծ նկատում է, որ իր միակ որ-
դին է, որին սպանել է իր ձեռքով:

Ազգամիջյան երկպառակութիւնները եզրորդ գույս են քննել
եզրորդ դիմ, ծնողներին՝ զավակներին, որդիներին՝ Հայրերի դիմ,
բարքերը վաշտեանցի են, բոլորը հոշոտում են իրար: Թե՛յ՝ Համար,
ս՝ում Համար, ի՛նչ նպատակով: Ետտերն իրենք էլ չգիտեն: Պատ-
ճառը ազգամիջյան երկպառակութիւններն են: Սա է սենթիկոս
Վեցերորդս ետերգութիւն առաջատար մոտիվը:

Ենթադիրք թազավորների ու պետական գործիչների կերպար-
ները հումանիտական ոգով է մեկնաբանել: Բանականութիւնը,
խիզմն ու արդարամտութիւնը դիտվում են որպէս միապետի դիմ-
քը զարգարող դեր: Բայց այդ թիւ է, հզոր թազուկ է պետք պետու-
թիւն զենք հաստատ պահելու, խաղաղութիւնն ապահովելու, կարգ
ու օրինականութիւն հաստատելու համար:

Ետերգութիւն կենտրոնական հերոսը՝ Հենթիկոս Վեցերորդը,
ողբերգական անձնավորութիւն է, քար է, խզնով, գթութ, մաաճում
է՝ սթարութիւնը է փառքս պատկաճ: Ապստամբ ուժերին խորտա-
կելու փոխարեն համերաշխութիւն ու խաղաղութիւն է հայցում:
Երիտասարդ, թուական, անվնասական, միասնութիւնը վնասական
գործողութիւնը ապահովելու անգոր՝ միայն ազնուում է, Հենթիկո-
սը անփական թուութիւնն ու անվնասական գործունեութիւնն զո՛ւն է:

Ենթադիրքի հումանիտական մոտեցման համաձայն թազա-
վորի անն ու անձնական շահը պետք է ենթարկվեն պետական շա-
հին: Գլխավորը պետութիւնն ապահովութիւնն է և ու թազավորի
բարեկեցութիւնը: Այստեղից թիւում է հիմնական յափանդիլ՝ պե-
տական շահը խախտողը հանցագործ է: Հետ այդմ էլ բնութագրե-
վում են կերպարները՝ պետական շահը խախտողները բացասական
կազմն են կազմում, պետական օրինականութիւնը պաշտպանող-
ները՝ դրական:

Սեփիւնը Երկրորդում ժառանգական օրենքով ու իրավունքով
ստացած թազավորը ներկայացված է իրեն բարեբաղույն հեղինա-
կութիւն: Նրա խոսքը յկատարելը մեղք է, նրա դիմ սուր բարեբա-
նելը հանցանք է: Ողբերգութիւնն դրական հերոսներին մեկը Երրորդ

դուքսն է, Քաղափորի նշխարը: Սա դժգոհ է Ռիչարդի ածարդար վեճիկներէ: Երբ Բոյիկերոկին, իր մյուս նշխար որդուն, Քաղափորն ածարդարացիորեն արտաքսում է Անգլիայից, գույքն ու կալվածքները բռնագրավում, եւ համարձակ բողոքում է արքայական վեոճի դեմ, զգուշացնում ազնուարքն Հետեանքների մասին: Դրա հետ միասին աշխուսմենայնիվ եւս անձնվեր ժառայում է Քաղափորին, բոլոր զնւյքներում հաճատարիմ է գահին, ղիմադրում է խոռվարարներին, անխժում երանց գործը: Իսկ երբ գահ է բարձրանում Հենրիկոս Զորքորդ Քաղափորը, հիմա էլ հաճատարմորեն ժառայում է սրան:

Երբ Յորքի դուքսն իմանում է պատրաստվող դաժադրութեան մասին, որին մասնակից է և իր որդին, անվարան սրանից խլում է դաժադիրների ցուցակը, շտապում պալատ և դաժան խստութեամբ Քաղափորից պահանջում՝ պատժել նախ իր որդուն, ապա մյուս դաժադիրներին: Յորքի համար՝ ով էլ լինի օրինական Քաղափորը, եւ բարձրագույն օրենք է, անքննելի, անհերքելի, սրբութիւն, աստուծոց և մարդկանցից սահմանված գերազույն պարտականութիւնը պահանջում է՝ ամեն ինչ պետք է նրան զոհարելու:

Ռիչարդը ներկայացված է որպես ցոփ կյանքով ապրող սովորական պալատական: Նրա շուայ, անհոգ վարքի Հետեանքով արքունի գանձաւարներ դատարկվել է: Իրեն շրջապատել է շողոքորթ, անարժան, ալլաւերված պալատականներով, որոնք նրան շարունակ մղում են անվայել վարմունքների, բորքորում նրա կրթերը: Այդպիսի կերպարներ շատ կան Ենթադիրի զովածքներում:

Ենթադիրը ժառանգական Քաղափորին ներկայացնում է որպես պետական իշխանութեան մարմնացում, բայց Քաղափորական իշխանութիւնն ու Քաղափորին լի նույնացնում: Ժառանգական օրենքով հաստատված Քաղափորը ներկայացված է որպես Հեղինակութիւն, բայց որպես անձնավորութիւն եւ բացասական կերպար է: Ռիչարդի ողբերգական ոխայն այն է, որ որպես Քաղափոր իրեն պետութիւնից վեր է դասում, իր անձի Հեղինակութիւնը նույնացնում է պետական իշխանութեան Հեղինակութեան հետ, իրեն ազատ է զգում ամեն ինչ անելու, առանց մասժելու զրանց Հետեանքների մասին, առանց իրեն հաշիվ տալու պետութեան, ժողովրդի հանդեպ ունեցած պարտականութեան մասին:

Դրանք Հերոսներից մեկը դատաւճիտ է կարգում. «Այն Անգլիան, որ միայն ծովի հաղթական տարերքով է կաշկանդվել և որի ափերը նեպտունի նախանձոտ զրահին միշտ հակահարված են ունեւել, հիմա ջգթայված է ամոթով... Այն Անգլիան, որ բոլորին հաղթել է, հիմա ինքն է իրեն ամոթահար հաղթելու: Եվ ղիմում է Ռիչարդ Քաղափորին՝ «Դու, Հիվանդոտ սծյալ, բախտդ անհոգա-

քար տվել ևս այն բծիչկներին. որոնք Քաւաճորն ան քեզ... Քաղզ փոքր է, ինչպես քա զրոյիւր և, այնուամենայնիւ, որքան էլ Քաղզ փոքր է, մեծ երկիրը մնում ևս: Դու երկիրը կապալով ավոզ կալ-վածատուր ևս և ոչ թե Քաղաճոր: Բա տիւղաւը, որենքների ամրո-ջը, այսուհետեւ կալվածատիրական սարկության մեջ էս:

Եւտաով Թիւարզը քոյոր Հենարանները կորցնում է: Տորքը դա-նորեն մտարում է. սկզբնականությունը փախում է, մոզովորդը յուս է... մեր պետության մեջ ամեն ինչ ժուռ ու մուռ է գետմաւ Բո-յորք զեզո՛ւն ևն: Բայտը ապստամբել ան՝ ծերերը, պատանիները, արհեստավորները, միևն անգամ կանայք ու տիրացուները:

Քնորչն այն է, որ, ինչպես քոյոր քրոնիկներում, այստեղ ևույնպես կոնֆլիկտն ավարտվում է դրական կողմի՝ պետական շահի միասնության և զահին հաճատարիմ ժառաջողների հաղթա-նակով:

* * *

Ենթադրիքի քրոնիկներում քաղաքական որոշակի ժրագիր չի շարադրված: Առհասարակ Ենթադրիքի ունայիլմը զերծ է քարոզ-յական միասնից: Ամեն ինչ գործողության, կոնֆլիկտների, Հերոս-ների քննադրությունների ու արարքների մեջ է: Այստեղից կարելի է բնեցնել Հեղինակի դիրքը, վերաբերմունքը, իդեալները: Այս իդեալը քայտուն կերպով մարմնավորված է սէներիկոս Զորբորգն և սէներիկոս Հիկեկորդոս քրոնիկներում:

Առաջինում գործողությունն սկսվում է քոյոր քրոնիկներին հա-տուկ յարված իրադրության մեջ՝ ազգամիջյան խռովության Հեղե-զր նորից ժայր է առել, միասնությունը նորից խախտված է, Հեն-րիկոս Զորբորգի դեմ ապստամբության դրոշ է քարձրացված: Որոք իշխանական տներ, քարտեղն առաջները դրած, Անգլիան իրար մեջ քաժանում են երեք մասի: Սա մի տեսարան է, որ արտացոլում է ավատական հասարակությանը տիպական կողմերը՝ Քաղաճորական իշխանության և ավատական խմբավորումների խախտա կապերը: Երկիրը երեք մասի քաժանող Անգլիայի ապաքա տերերի գաշիները Հենց սկզբից ավաղի վրա է Հիմնված: Ամեն մեկն ուզում է ավելի մեծ ու քերտաւու կտրերնը պահել, դեռ համերաշխ քանակ չկազ-մած, հաղթանակը յվաստակած, վիճում են, զժաղում, իրար կապ-աւում, ապանաւիքներ կարգում, մեկը մյուսից դեռես իրենց լը-պառականող կալվածքներից քաժին պահանջում:

Այդպիսի իրադրության մեջ Հենրիկոս Զորբորգը պատկերված է որպես պետական շահի մարմնացում: Նրա հազար կենարունացված, միասնական պետությունն է, ամեն ինչ անում է ազգամիջյան կը-ռիվներին վերջ տալու համար: Բայտը դեպքերում նա մեկ նպատակ

եք: Զեք դեմքին եւ սարսափ եմ տեսնում: Այստեղ անգլիական պալատ է, ոչ թե թուրքական:

Հետաքրքրական է այս տեսարանի մի մանրուք եւ. բոլորն սպասում են, որ զերազուրն դատավորը պիտի պատժվի: Զէ՛ որ Զայասաֆի հետ անտակ կյանքով ապրող, կոդուպուսով զբաղվող իշխան Հենրիկոսին, որը հիմա արդեն թագավոր է օծվել, վերաժողել է, բանտ նետել: Բայց նոր թագավորը գերեմ է ոխակալ կրթերից: Պատժի փոխարեն շնորհակալություն է հայտնում զերազուրն դատավորին՝ պորտականությունը նիշտ կատարելու համար. «Դուք ինձ բանտարկության եք դատապարտել, իսկ եւ վճռում եմ՝ այսուհետեւ եւ կրեցեք այն սուրբ, որը միևնույն հիմա կրել եք պատժով: Նրա հետ վարվեցեք նույնքան համարձակ, ինչպես այն անգամ. երբ այդ սուրն ուղղված էր իմ դեմ: Ահա իմ ձեռքը: Եղեք ինձ հայր... Իմ կամքը ենթարկեմ ձեր իմաստուն խորհուրդներին:

Այս տեսարանում պատկերված է Ենթապիթի իդեալական հերոսի քաղաքական հաժառամբը: Նոր թագավոր օծված Հենրիկոս Հինգերորդը առաջին որը դիմում է իշխան եղբայրներին ու պալատականներին. «Հենց հիմա մենք մեր բարձր պառլամենտը կզուժարենք, հուսալի խորհրդատուներ կընտրենք, որպեսզի Անգլիան ոչ մի բանով չգիբի այն երկրներին, որոնց կառավարությունը կատարյալ է:

Հենրիկոսը պատկերված է ոչ միայն իբրեւ արդարադատ, որին նապահ, բանականությունը առաջնորդվող թագավոր, այլև ազգային հերոս, որի հզոր բազուկը պահպանում է միասնությունն ու ներքին խաղաղությունը:

Իր հերոսին Ենթապիթն օժտել է քաղաքացիական առողջ գիտակցությամբ: «Ես գիտեմ, որ ո՛չ դափնին ու գալիստեր, ո՛չ իշխանությունը, սուրն ու զավազանք, ո՛չ արքայական պսակն ու գուհարներից հյուսված ծիրանին, ո՛չ թագավորի փքուն տխրոցը, նրա զանն ու այս շլացուցիչ պերճանքը, ոչ մի բան թագավորին չի ազահովի հանգիստ քուն, որ վայելում է աղքատ մարդը... Կարիքի դաժան հացն է եւ ճաշակում, բայց անքուն, գծեխային դիչերենքը նրան անժառնոթ են... Այդպես եւ ապրում է տարին բայր, ազատկար աշխատանքների մեջ շարժվելով դեպի գերեզման: Եթե ճոխությունը լլիկեր, աղքատ մարդը ցերեկն անցկացնելու աշխատանքի, դիչերենքը՝ քնի մեջ, ամեն ինչում թագավորից երդանիկ կշիներ: Տիչին ստրուկը տանը խաղաղ հանգիստ է վայելում և գլխի չի ընկնում, թե միապետին որքան թանկ է նստում հանգիստը, որ վայելում է գլուղացիներ: Հենրիկոս թագավորը ահեղ ճակատամարտից առաջ ծպտյալ չլրում է զորքի մեջ, ուղում է հրամանատարների ու զինվորների պրամագրությունն իմանալ: Շարքային զինվորների

չըլապատում թաղավորն ասում է. «Մեր մէջ ասած, թաղավորը
Լուսնայեւ ժարդ է, ինչպեւ եւ: Մանուշակը երա համար Լուսն
թուլն ունի, ինչպեւ ինձ համար: Երկիրքը երան պատկերանում է
Լուսն կերպ, ինչպեւ ինձ. երա բոլոր զգացմունքներն ալեպիսին են,
ինչպեւ բոլոր մարդկանց զգացմունքները: Եթէ վերջենէր ու մի
կողմ թողենէր երա բոլոր թաղավորական հանդերձները, իր մեծու-
թյամբ եւ կերեւա իրեն սովորական մարդ, և թեպետ երա ձգտում-
ները մեզանից բարձր են սովանում, ախուամենայնիվ, իրենում
են երկիր, ինչպեւ մեր բոլոր ձգտումները:

Թաղավորը Լուսն չարքային մարդն է. բայց որքան ծակը են
երա հոգները, որքան մեծ է երա պարտականութիւնը: Այդ բանի
զիտակցումն է զեհութիւն տալիս Հեկրիկու թաղավորի կերպարին:
Հեկրիկու Հիեզերորդի կերպարի մասին խոսքը կարելի է ա-
վարտել հենց իր բաներով՝ «Եթէ եւ աշխարհի յովագույն թաղա-
վորը չէ, ուրա համենայն զեպա յովագույն թաղավոր է իր հպատակ-
ների համար:



Ենթակերի քրտնիկներում պատկերված պատմական կարեւոր
ուժերից մեկը ժողովուրդն է, որը գործողութիւն մէջ տեղ-տեղ
հանդէս է գալիս որպեւ վեհական ուժ: Ռիչարդ Երրորդում ա-
ռաջնայված է ժողովրդի տրամադրութիւնը խառը ժամանակներում:
Բնորդ է այն տեսարանը, որ տեղի ունի լուզոնի փողոցներից մե-
կում: Հաճաքում են քաղաքացիները, զբոյսավոր խոսում, իրենց
մտքերը թաքցնելով առանձինքն ու խորհրդավոր, բազմանշանակ
համեմատութիւնների ետեւում:

Ռիչարդ Գլուստերն ինքը հասկանում է ժողովրդի ուժը, իշխա-
նութիւն հասնում է՝ քաղաքացիներին կեղծ խոստումներ տալու
միջոցով:

Ռիչարդ Երկրորդում ժողովրդի զգոհութիւնն ու քողոքը
ազնւի ուժեղ է երևան գալիս: Ռիչարդ թաղավորի անպատասխանա-
տաւ գործունեութիւնը զրգան է բոլորին: Բոլորը դատապարտում
են թաղավորի վարմունքը, ոմանք՝ բացահայտ, ուրիշները՝ անվեր-
սական, թաքուն: Ենթակիրը ցույց է տալիս, որ ամենից ուժեղը ժո-
ղովրդի բերանով արտաճայուած քողոքն է: Թերեւէ աշխուպանի և
աշխատավորի զրույցի տեսարանը:

ԱՅՈՒՄԻՆ ԱՇԽԱՏԱՎՈՐ.—Քեզ, առ ցանկապատի նկատմ., այս փորձիկ կը-
տը հայի վրա կորագ. չամբ, ներգտնափութիւնը պահպանի են, ամեն ինչ տե-
զիկ մշակի, միկնքեւ ծովով չըլապատված մեր աշին, մեր հաշմանի երկիրը մո-
լախաբ պատել է, երա յովագույն ծախիկները փայլել են, զապատա ծառերը վայ-
րի որսերի կը գտնեն:

ԱՅՈՒՄԻՆ.—Եթէ եւ (այսինքն՝ թաղավորը), որ իր այլում կողմ չի տեղ-

մէ. Սիւս ինչն է թաւանկա գտաւարարման. Արշարական ապաշինք մարկ եւ ապաւանսն է ամէկ անկէլաւում ու զԹաւակայ իշխանաւորին՝ Կրանց Համարելով իր Հինարանի Բայց Սիւս Բայնիքայից արմատից պակտում է այդ մայրամուտը...

ՆԱԽԼԻՆ ԱՇԽԱՏԱԳՈՐ.— Կրանց ծաւալքն էն:

ԱՄԻՆԳՈՐ.— Մանգաւն էն: Իսկ Բայնիքային մնալով յայնչ Բաղամուրդ գնի է վերջինն Ամաս, եւ յարհանեց, չիւրիտայից իր նրկիցը, ինչպէս մէկն ենք այնքն պահպանում: Մրդասու ծառիցը, Հայկի տառաւթյունից չիշանուցաւ Համար, ամէնայդ չիմից պահանք մէկն կարտաւում ենք: Եթէ մեծաւանկիկ աղիւնակուն- նելի Հեռ Բաղամուրդն արդիւն վարմի, Կրանց կանկնի Հոգաւ պետաւթյան, իսկ Բաղամուրդ կիւրիցից Համաւարմության պրուիցիցը: Մենք ամէնայդ չիմից կոր- տում ենք, որ Երգասու: Երգիւնն ապաւ անկն: Արդիւն վարմիցով, Բաղամուրդ խաղաղ կիւրաւարմիք, յայնչ եւ անվարն է, անկու: Բաւաթ է պիտոց է իր գաւը գիւն...

«Հենքիկու Զորրորդն է հենքիկու Հինգերորդն քրտնիկներում գործադրութիւնը երեք սյունիտային գիծ ունի. առաջինի վրա քաղա- քական աշխարհն է՝ Թաղամուր, պալատական միջաւայր: Երկրորդ պլանի վրա արտաքուրման է մի խալտարգեւ Հասարակութիւն, պատմական հունից զուրս կեանքան ապահանք, Զալտաւաթը, անաշխատ կյանքով ապրող բախտախնդիրներ՝ Զալտաւաթի շուրջը Համարվում մարդիկ, քաղաքացիներ, ժառանգներ, պանդոկներ, գի- նեանք մշտական խալտարգեւ Հաճախորդներով: Մշտմտային երրորդ գիծը բաղկացած է գլուղացիութիւն կյանքի, գորահամարն տեսարաններից ու ժողովրդի մարդկանց կերպարներով:

Արտաքուրմով պատմական գարգացման Համապարփակ պատ- փերը, Ենքալիքը ժողովրդի կեանքամբ առանձին հիւսցմունք չի տրտահայտում: Մինչև անգամ ոմանք Երան գիմանքոր են Համա- րում: Մակայն այդ Հարցը չպիտոց է կապիկ այն բանի հետ, թե Ենքալիքը ինչպիսի կրցով է մտնելում ժողովրդի թեմային: Համե- նայն զեպս «Հենքիկու Հինգերորդն քրտնիկում ծաղայուն տեսա- րաններ կան, որտեղ ժողովրդի մարդիկ՝ եւր գիմվորապրման գլու- ղացիները միանգամայն Համակրելի մեով են կիւրապրվում: Ապա- ների է Հասարակ գիմվորների տրամադրութիւնն արտաքուրդ տե- սարաններն իրար զուգորդելով, Ենքալիքը ապիւն է վերջինների առողջ մասնագութիւնը, խիզախութիւնը, պարտքի զգացմունքը, արմանապատմութիւնն զգացողութիւնը: Հենքիկու Թաղամուրը ծաղայւն Կրանց Հեռ զրուցելով, հիւանում է Կրանց ուղիւնական անդրգիւնի Համադմունքներով, Կրանց Համաւարմութիւնը:

Ենքալիքի պատմական քրտնիկներում ժողովուրդն անդեմ, կը- րամվորական Փոն լի: Միշտ է, թիւ տեղ է գրավում, բայց զեպքերին մասնակցում է խրքն գործուն սով:

«Հենքիկու Կնքերորդն եռերգութիւն երկրորդ մասում ժողո- վրդական ապստամբութիւնը Հանգեւ է գալիս որպէս ինքնուրույն

թեմա. պատկերվում են ժողովրդական ապստամբության հասարակական պատճառները, ազատության, արդարության, սոցիալական հավասարության նրազանքները:

Ապստամբության զենկավարը մահուցազուրկ Քեն Կեդն է. մի բախտախնդիր, փառասեր արհեստավոր, որն ոգավելով ազգամիջյան խառն զրույթունից, իրեն համարելով ազնվական ծագումով, բայց անհայտության մեջ մնացած, հանդուգն մտադրությամբ ուզում է որինական թագավորական իշխանությունը առաջախի, ազնվականությունը կործանել և իրեն թագավոր հռչակել: Կերպարը բացասական է ներկայացված: Սակայն կարևորն այն է, որ ծուռ հայելու միջից իսկական, շատ էական ու դառն նշմարտություններ է ցույց տալիս: Լորդին Կենը մեղադրական խիստ խոսքեր է ասում. «Դու քո ձին գարգարում ես թանկարժեք թիկնոցով, միևրդո քեզանից ալելի ալելի մարդիկ քայլում են հասարակ շաղկապներով ու բյուզներով»:

Պետք է նշել, որ Ենքսպիրը Կենին չի գրկել զրավիլ գծերից՝ նրան ներկայացնում է որպես ուժեղ, խիզախ, հերոսական քնավորություն:

Ժողովուրդը և հասարակ մարդիկ Ենքսպիրի գրվածքներում հաճախ էական դեր են խաղում: Առաջին շրջանի գրվածքներում ցույց էր տրվում ստորին դասի մարդկանց զենգեկությունն ու բարության, մտավոր առավելությունները: «Հենրիկոս Ջորջորգ» և «Հենրիկոս Հինգեթորգ» քրոնիկներում կերտված է Ֆայստաֆի հյութեղ, ունախտորեն վառ, անմահ կերպարը, նկարագրված են նրա խմբի մարդկանց՝ Բարդոլֆի, Պոլսի, Նիմի քնավորությունները, գյուղական դատավորներ Ենյոուի, Սայլբսի, սպաների, հասարակ զինվորների կերպարները, գորահավաքի տեսարանները: Սա այն է, ինչ Ֆ. Էնգելսը համարել է ֆայստաֆյան ֆուն: «Ֆեոդալական կապերի քայքայման այդ գարաշրջանը ինչպիսի ապշեցուցիչ քնորոշ կերպարներ է տալիս՝ հանձինս թափառաշրջիկ լքավոր թագավորների, մուրացիկ լանդսկենիտների և ամեն տեսակ ազատությունների՝ հիանալի ֆայստաֆյան ֆուն»:

Ենքսպիրի քրոնիկներում կոնֆլիկտները պատկերված են հասարակական որոշակի ֆունի վրա, պատմական կոնկրետ միջավայրում, ընդ որում այդ վերջինը կրավորական տարր չի, գործողությանը մասնակցում է. հաճախ վեոնիով թշնամական կողմերի պայքարի ելքը:

Նախորդ շրջանի պատմությունը Ենքսպիրի քրոնիկներում արտացոլված է որպես վերքեթաց ճանապարհ: Քալես Ս. Ս. Սմիթսոնը է ասում՝ ցույց տալով պատմական վերքեթաց առաջնազանցման անգիմագրելի բնթացը, Ենքսպիրը պատկերում է գլխավոր ուղղություներ՝ Նախնազարյան վայրենությունից դեպի քաղաքակրթու-

Քյուն, զեպի պատիժ ու մարդկայնություն, քաղաքական քառօնից զեպի առողջ պետականություն։ Դա է եղել անգլիական XV և XVI դարերի պատմության հիմնական բովանդակությունը։ Այդ իրականությունն է արտացոլված չեքսպիրյան գրոտիկներում։

Շատ բնորոշ է հետևյալ փաստը, երբ Ոգիստերթ Քազուհու զեմ պատրաստվում էր կոմս Հենքսի ապստամբությունը (1601), զափաշխերից մեկը ապստամբության նախադրյալին Քաաթոնին պատվիրում է բեմադրել «Ռիչարդ Ուեկոքոզը»՝ խոստանալով լքացույցի դրամական վարձատրություն։ Այդ բեմադրությամբ ապստամբության զեկավարներն ուզում էին ժողովրդին զրգոել Քազուհու և նրա իշխանության զեմ՝ Ռիչարդի և Ոգիստերթի միջև նմանություն տեսնելով։ Ապստամբության պարտությունից հետո զհրատաններին քանտարվում են, բայց հետաքննությունը ցույց է տրվել, որ նրանք ոչինչ չեն իմացել ապստամբների մտազրության մասին։ Սա խոսում փաստ է, ցույց է տալիս, թե ինչպես Շեքսպիրի պատմական գրոտիկներում ժամանակակիցները նմանություն էին տեսնում անցյալ պատմության և ժամանակակից իրականության միջև։

Պատմական գրոտիկները Շեքսպիրի ստեղծագործական կենսազրության մեջ առանձնահատուկ նշանակություն ունեն։ Այդ մի նախապատրաստական շրջան է, որ ամուր պատվանդան զարծած հետագա առաջընթացի համար, ղեկավարը, ղեկի արքան, ղեկի բեթը, «Ռեկլյուս» պատմական գրոտիկների որդանական շարունակությունն են, նրանցում արտացոլված կոնֆլիկտների ու պրոբլեմների մշակումը՝ նոր բովանդակությամբ ու ավելի բարձր աստիճանի վրա։

Առաջին շրջանի ողբերգությունները

Առաջին շրջանում Շեքսպիրը գրել է երեք ողբերգություն՝ «Տիտուս Անդրոնիկոս» (1594), «Ռոմեո և Ջուլիետ» (1597) և «Հուլիոս Կեսար» (1599)։

Առաջին շրջանի հումանիստական ոգին է տիրում «Ռոմեո և Ջուլիետ» ողբերգությունում։ Խորհրդային լավագույն չեքսպիրագետներից Ն. Յ. Բերկովսկին Շեքսպիրի հերոսներին համարում է պրոտագոնիստներ՝ միջնադարյան կապերից զուրս եկած ինքնուրույն, ազատ անհատականության հանապարհ մասն նոր մարդիկ։ Նրանք սիրում են իրար, ու մի արտաքին հարկադրանք չեն հանդիպում և անհաճոց, հետևողականորեն, վճռական մտազրությամբ զեմ են զեպի նպատակ։ Բայց դա զմբախտ սեր է։ Ողբերգականը հատուկ չեղածվում է վերջին տողերում։

*Տի եղև յուսեր սակ երբեք մի ոչք աշխատե իւր,
Որքան Զուլիստի և Ռոմեոյի վնասը սղաւոր:*

Եւզգիրն այն է, որ Ռոմեոն և Զուլիստը երկու թշնամական ընտանիքների զաւակներն են: Գործող անձերից մեկն առում է՝ Մոնտեգիներին և Կապուլիստիներին ընտանիքները շարժանիքներով իրար հակառակ են և, ափսոս, խռովությունն այդքան երկար շարունակվում է: Մի անշաւն առիթը բազմական է, որ հասցնի արյունահեղ հետեւիանքների: Այս միջադարձում սիրո, ամուսնության, խաղաղ բաղնիքամության մասին խոսք չիկնէ չի կարող: Նրիտասարդ Մեդկուլֆին, թշնամական կողմերից հեռու կանգնած մի կենսութախ, առողջամիտ երիտասարդ, Ռոմեոյի մտերիմ ընկերը, Կուլիստեզ զոհ է գնում թշնամական կողմերի ընդհարումներին, և մահացու վիրավորված, երիցս անիծում է. «Վիրավորված եմ: Ժանտախտը չափի երկու տներն էլ... Ժանտախտը իշնի մեր երկու գերդաստանների գլխին... Ժանտախտը չափի մեր երկու տները... Իմը ինձ հասավ, այն էլ շատ սաստիկ: Ա՛խ, մեր տները...»:

Ռոմեոյին և Զուլիստին ևս հայտնի է այդ լարիքը: Զուլիստը թախժոտ խորհրդածում է.

*Միակ սիրտն, ազնւ, զաւակն է միակ տախտ:
Եւտ տես երան, ոչ ճանաչեցի:
ԱնՌարին սեր մեկն իմ սրտում,
Նրք պէտք է պիտի իմ ճանա թշնամուն:*

Տոհմական օրերը ժանրացած է Ռոմեոյի և Զուլիստի ճակատագրերի վրա, երանք պարտավոր են, ըստ հաստատված սովորության, մտածել, վարվել, գործել այնպես, ինչպես պահանջում է ավանդությունը: Զարթի պատեաոր պարզ երևում է Զուլիստի տրիստը մտորումներում:

*Ի՞նչ է Մեանկին...
Ի՞նչ ձեռք է, ո՛ր սոց.
Ի՞նչ բազուկ, ո՛ր գեղք, ո՛ր էլ մի աչք մառ
Մազգուն պատկանող, Առ տրիչ անուն,
Ի՞նչ կա անվան մեր Աթ Զալֆեր, որ վտայ են անկանում,
Մի այլ անունով գարնայ կարճակեր Կուլիստի անուշ բույր
Կուլիստե Ռոմեոն, եթե Ռոմեո անվամբ չկազմեր,
Գարնայ կաննեաք աթ անպի ներքը, որ այժմ ունի
Անուն այդ կոչման: Կուլիստ անուն,
Գրա ժախարան, որ քո մտք չէ:
Եւ ինձ Զալֆեաք:*

Սա մարդու հասարակական և քնական իրավունքների, նրա անհատականության, արժանիքների ու պատվի գովք է: Տոհմական-

համայնական, այսինքն՝ միջնադարյան հարաբերությունները ոչընչացնում են մարդու քնական իրավունքները, տարբարում երեկնեղանի անհատականությունը: Ռոմենոյի և Զուլիետի ողբերգական սիրո պատմությունը հենց այդ հարաբերություններից դուրս գալու, միջնադարյան կապերից ազատագրվելու ձգտումն է: Աս է ողբերգության հիմնական պոռթկումը:

«Ռոմենոյի և Զուլիետի» ողբերգական կոլիզիան բացատրելու, դրա պատմական րոպանդակությունը նիշտ որոշելու համար պետք է նկատի ունենալ Կ. Մարքսի մի շատ կարևոր դիտողությունը: Խոսելով քրեական և այլ կապերից ազատագրված մարդկային անհատի մասին, այն կապերի մասին, «որոնք պատմական նախկին դառաչբաններում նրան դառնում էին որոշ սահմանափակ մաքրկային կոնգլոմերատի պատկանելիությունը», նշելով, որ այդ սահմանափակ մարդկային կոնգլոմերատից մարդկային անհատի ազատագրվելու պրոցեսն սկսվում է Վերածնության դարաշրջանում: [Ռոմենոյի և Զուլիետի ողբերգությունն այն է, որ լինելով միջնադարյան հասարակության օրենքի՝ սահմանափակ մարդկային և կոնգլոմերատի պատկանելությունն ի Կ. Մարքսը նաև ասում է՝ «կորագրատիվ ամբողջությամբ պատկանող նավելված»], (խախտում են այդ կոնգլոմերատի ավանդաբար գործող օրենքները, ուզում են ինքնուրույն լինել, իրենց սերը, կյանքը ինքնուրույն տնօրինել, և ...կործանվում են:)

Այստեղ, իհարկե, նպատակադրված, ծրագրված կամ պիտակցված պայքար չկա: Պոռթկում է սերը, որ ոչ մի ավանդական արգելիչ հանգամանք չի նաեալում: Ենթադիրք ունախատական վառ ընդաներացումներով պատկերել է այդ պրոցեսը: Իսկ դա ամբողջ Վերածնության գրականության հասարակական փիլիսոփայությունն է: Եթե Ռոմենոյի և Զուլիետի սերը ողբերգական վախճան է ունենում, այդ միայն նշանակում է, որ այդ միտումի լուծման պայմանները դեռ չեն հասունացել: }

[Միջնադարյան օրենքը «Ռոմենո և Զուլիետ» ողբերգությունում հանդես է գալիս հայրական իշխանության դիկտատի մեով (սՎենետիկի վաճառականում»՝ երեք տուփերի մեով): Եվ ահա մի օր հայր Կապուլետին կանչում է Զուլիետին և հայտնում, որ պատրաստվի նրկու օր հետո սուրբ Պետրոս եկեղեցում պսակվելու կոմս Պարիսի հետ: Հայտնում է որպես շատ քնական կարգադրություն, որ, իհարկե, պետք է կատարվի: Այդպես է ավանդական օրենքը՝ առարկություն, ընդդիմադրություն, հակառակություն չի կարող լինել, պատկերացնելի չէ:

Զուլիետը անակնկալի է գալիս, բայց փորձում է խուսափողական խոսքերով առարկել:

Քաջքից և հանդիսանում է սիրման և Լույսի տա ողբերգության գաղափարական պաթոսը:

Հուլիոս Կեսարում գործողությունն ընթանում է յայն հունով, Նյուիթը վերցված է Պլուտարքոսի «Համեմատական կենսագրություններին»։ Հերոսները պատմական անձնավորություններ են: Պատմական իրականությունը՝ զեպքերի ընթացքը, Հերոսների քննվորությունները, ժամանակի ոգին, տեղական կոյրերը վերարտադրված են հարազատորեն:

Բախումները կատարվում են Հուլիոս Կեսարի, Օկտավիոս Կեսարի, Մարկոս Անտոնիոսի և, մյուս կողմից, Մարկոս Բրուտոսի, Կասիոսի, սրանց կուսակիցների միջև: Կեսարը միահեծան ինքնակալության ժառմեացումն է, Բրուտոսը, Կասիոսը սրանց կուսակիցները հանդես են գալիս որպես հանրապետական իդեալի, ահհատի անկախության, ազատության, ժողովրդի բարեկեցության երկայացուցիչներ: Սկզբում պայքարն ուղղված է Հուլիոս Կեսարի դեմ, հետո հանդես է գալիս Անտոնիոսը, իսկ Օկտավիոսը՝ ափսոսի ուշ: Հռոմում բռնության տիրապետությունը ահափոր չափի է հասնել, ազատության ու անկախության կողմնակիցները այլևս չեն կարող հանդուրժել: Բողոքի ձայնը և պայքարի կոչը քաջահայտ ու համարձակ արտահայտվում է Կասիոսի և Բրուտոսի կերպարների միջոցով:

Բրուտոսի կերպարը փայլում է նպատակին հասնելու զնուականությամբ և անդրդվելի համոզմունքներով, որսնց համար պատրաստ է ամեն ինչ զահարելու: Այդ հասկությունները երան դարձնում են գառական ժամանակների հերոս: Նրա համար չկա անձնական և բարոյական պարտականության ողբերգություն: Հուլիոս Կեսարի մերժավոր մտերիմն է, սիրում է նրան և սիրված է նրանից: Շատ ազավորիչ է սրահար եղած Կեսարի քաջականությունը, երբ նրան տեսնում է զավաղիքների մեջ, սեղ զոհ, Բրուտոս, դե, մեղի, Կեսար:

Բրուտոսը Հուլիոս Կեսարի մեջ փառքի ծարավ և բռնատիրական գործունեություն տեսնելով, քաջ նակատով պայքարի է զուրս գալիս նրա դեմ: «Բրուտոսը գինվեց Կեսարի դեմ, ոչ թե նրա համար, որ ես Կեսարին պակաս էի սիրում, այլ նրա համար, որ ես Հռոմն ափսոսի սիրելի: Կուղենայի»-ը, որ Կեսարն ապրեր և ամենքս որպես ստրուկներ մեռնեինք, թե՛ այդ Կեսարը մեռներ և ամենքս ազավազրվեինք ստրկությունից... Ո՞վ կարող է այստեղ այնքան անարգ լինել, որ կամենա ստրուկ լինել, — գատում է ես:

Կասիոսի կերպարով խտացվում է ողբերգության համաձայնական բովանդակությունը: Նրա գործունեությունը հիմնավորված է մի քանի պատճառներով: Նա բողոքում է, որ չկա ազատություն

և անձի ազատագրության: «Ես չեմ ուզի ազդիկ այսպիսի ահ ու դա-
դի մեջ... Ես Կեսարի պես ազատ եմ մեզից: Ես պահանջում է մար-
դու անգն ու դիրք որոշել խնկարե արժանիքների հիման վրա և
քայլը է առյուծ, որ այդ քանը հնարավոր չէ միանձնեան իշխանու-
թյան պայմաններում: Մեզն՝ միայն մեկը իջի, ինչն՝ ամբողջ պե-
տությունը կենսարեւոյցված է Հուլիոս Կեսարի բռնե մեջ:

Իմ ինչու, ա՛յ մարդ, Կեսար քայքայեմ, ձե պետեան պես
Ես պետք է անցնի այդ եկեղ պիտարեմ, իսկ մեկը՝ մտերմոր
Հարկմեջ իր Կեսար պունքների տակ և ծանեկ ետքեջ
Ու անհարգելով փեսքեջ մեկ համար անպատիվ լիթիմ...
Քրատո՛ւն և Կեսա՛ր: Իմ ի՞նչ կա աղբյուր այդ սեռանքի մեջ,
Մեզն՝ անունն այդ քո անունիցը պետք չառ Մեջ:
Գրիք կազմակազմի, քանի էլ կրա պես պայծառ է լույսում,
Ճեղքի, և քանի էլ արտասանվում է ետքեջան քեթեթի,
Կրիքը՝ կրա չափ ծանր կշեռի...

Կասիոսը հանդես է գալիս որպես քաղաքական առողջ մտա-
նազույթյամբ օժտված հերոս: Միայն ահ ու դադը չի համարում լա-
քիքը, այլև քաջատրում է՝ ինչու այդպես ստացվեց:

Եսա անգամ խեղճ՝ մարտիկ ևն խեղճ բախտի սերերը,
Եթե մեկը աշխճ Կոստանդինոս մեջ, այդ բռնում, Քրատո՛ւն,
Մեկը մեջ մեղավոր, ոչ թե մեջ առաջը:

Հոռոմի նախահաջորդի հերոսական ոգին կհանգույրեմ՝ միա-
հենան քոնակալի տիրապետությունը: Անգա՛ղ, մարտիկ է հերոսու-
թյան հուրը, սկսածվարում է մեզ մեջ թալլլ մաշքերի ոգիներ:

Մեք առաջանքի աշխարհ չափ և փրկությունը
Կազմ քայլ ևն առյուծ, թե որ առաջինն մեկ իրադեջ մեջ...
Իմ ինչու հոգա թալլլ տա՛ Կեսար քոնակալ գառնու:
Ին՛դի մարդ, ես գիտեմ, ես գրեց չեք գառնու,
Եթե քոնակեք, որ համեալեք ոչխարի հոս մե:
Թալլում չեք կրիքի, եթե լիթեթեք կրկնա՝ աշխարհեք...

Կասիոսի քնափորությունը գլխավոր գիծը հետեզդականությունն
է՝ գառողություններում և գործունեության մեջ: Ինչպես Քրատո-
սը, Կասիոսը եւ անկրթվելի համոզմունքների տեք հերոս է, ազա-
տության և անկախության իդեալների անհաճանք մարտիկ: Բայց ես
ազելի մեծ թափի գործիչ է, քան Քրատոսը, ոչ միայն նշում է բռ-
նատիրական իշխանության մասը իրականությունը, ոչ միայն քա-
ղաքում է, ոչ միայն քոնակալի իշխանության պատեւադ քաջատը-
րում, այլև պայքարի կող է անում:

Նրկու գլխավոր հերոսներին՝ Կասիոսին և Քրատոսին, չպետք
է իրարից անշատեղ: Նրկուսը միասին մի հիմնական միտում ու-

ե են՝ պայքար բռնաժողովրդական կարգի դեմ հանուն ազատության, անկախության և ընդհանուր բարեկեցության: Երկուսն էլ համոզված են, որ՝ «մեզ պիտի հիշեն, որպես հայրենյաց փրկարարներին»:

«Հուլիոս Կեսարում» ժողովուրդը քիչ տեղ է զբաղում. հետևողական վարժունք չունի, հեշտ ենթարկվում է քաղաքական դժամագոյության:

Պա էլ ժողովրդի ողբերգությունն է: Այդ կույր վարժունքը վճռական դեր է խաղում Բրուտոսի և Կասիոսի հակառակորդում: Ազատության մարտիկները կործանվում են. հաջթանակում են Անտոնիոսն ու Օկտավիանոսը, Կեսարական միահեծան բռնակալությունը հաստատվում է Հռոմում: Նման լուծումը հռոմեական համարելով, չեքսպիրագետ Ա. Ալիքստը գրում է. «Հուլիոս Կեսարով» բացվում է Ենթակիթի ստեղծագործության ողբերգական շրջանը:

Ստեղծագործության Երկրորդ շրջանը

Ենթակիթի գրական գործունեության երկրորդ շրջանն ընդգրկում է 1600—1608 թվականները: Այդ տարիներին Էա գրել է «Համլետ», «Օթելլո», «Լիր արքա», «Մակբեթ», «Անտոնիոս և Կլեոպատրա», «Կորիոլանոս», «Տիմոն Աթենացի» ողբերգությունները, ինչպես և «Զափի դեմ լափ», «Տրոիլուս և Ժրեսիդա» կատակերգությունները:

ԻՄI դարի վերջին Ենթակիթի ստեղծագործական կյանքում էական փոփոխություններ են կատարվում: Այդ թեկումը պայմանավորված էր պատմական հանգամանքներով: Եղիսարեթի թագավորության վերջին տարիներին սկսվում է քաղաքական ռեակցիան: Միապետությունը, որ առաջադիմական ուժ էր, ֆեոդալական ռեակցիայի ուղին էր բռնել, սկսվել էր թագավորական իշխանության և առաջադիմական ուժերի մեծ գոտեմարտը: Վերածնության շարժումը հզորմամ էր ապրում, քննադատական միտքը, սկեպտիցիզմը, հումանիստական շահանիշներն սկսում են ավելի զգաստ գործել:

Այդ աշխարհն են արտացոլում Ենթակիթի երկրորդ շրջանի գրվածքները: Սրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր թեման, պրոթեմները, լուծումները: Հնդհանուրն այն է, որ բոլոր դեպքերում գործողությունը կատարվում է պայատական աշխարհում, գործող անձերը քաղաքական, պետական գործիչներ են, և այդ ֆոնի վրա հանում է մարդկային անհատի հակառակորդը՝ Ենթակիթի ստեղծագործական զրկավոր թեման:

Պետություն և անհատ—այն Ենթակիթի պետիկայի հիմնա-

կան մեծությունները, գրում է Ն. Քերկովսկին, այդ աշխարհում են հանդես գալիս անհատական նախատաքերը, ողբերգական կոյնդաները:

«Ահա Արքա մասյ տեսարանով է սկսվում: Առաջին արարվածում Պյուստերն իր ժամանակի մասին այսպես է խոսում. «Ահա, քը սառչում է, քարեկամությունը նվազում, եղբայրները պառակտվում են. քաղաքներում խռովություններ, դուռներում գետնություններ, պալատներում մառնություն, հոր և զավակի միջև կապը խզվում է... Որդին գինվում է հոր դեմ, թագավորը շեղվում է թեական ընթացքից. հայրը զավակի դեմ է ելնում: Մեր երանելի ժամանակներն անցան. մեքենայություններ, նենգություններ, զավաճանություն և ամեն տեսակի կործանելի խառնակություններ հետապնդում են մեզ անդադար մինչև մեր գերեզմանը»:

Սա պատմական այն միջավայրն է, որտեղից դալիս են նախատաքի անսպասելի փոփոխությունները: Լիր թագավորի, Կոր գեյնայի, Քենսի, Պյուստերի, Էդգարի կյանքի պատմությունը նույն զարհուրելի պատկերի արտացոլյն է:

Լիր թագավորի յազությունը սովոր է փրուն խոսքերի, սառնական Ուազանդությունը, քենսքն ու չոզոթորթությունը Էշմարիա առաքինության տեղ է ընդունում: Որք նրա դուստրեր Պոնեքիլի և Ռեզանի փրուն խոսքերի տարափից հետո կրտսերը՝ Կորգեյնան առում է, որ հարստան է սիրով, քան պերն խոսքերով, և հորն ախքան է սիրում, որքան պահանջում է որդիական պարտքը, այս անպակաս խոսքը Լիրին խիստ վիրավորական է թվում:

Ո՞րն է Կորգեյնայի հանցանքը, որ այնքան սաստիկ պատժվում է Լիրի կողմից.

Նույնպես այն է, որ զուրկ եմ խոսքի ողբի արվեստից

Անկու մի քան, որք չեմ խոսում,

Բայց եմ անում ասանց որե՛կ խոստովանություն...

Իմ գանձը այն է, ինչ որ ես յունեմ՝

Սղերսոյ ուշիւր, քոզալթ լիզու:

Ընդ է, որ յունեմ, Քեն գրանից

Ու վառվելի հայրական սրտից:

Բայցը տեսնում են Լիրի անարդար վերջը, բայց բողոքի նայն է քարեքայնում միայն կամ Քենսը. «Ազնվությունը քնկի է իջնում քենսքի աղբիս Ո՞չ, ազնվությունը ազնի պետք է, երբ միապետը անմատնում է... Անսիրտ չեն երանք, որտեղ չեն գտում, ում ներսն է դատարկ, ես՝ է որտում... Բանի դեռ իմ կոկորդում ում կա գոռուլու, քեզ պիտի ասեմ, որ վա՛տ ես անումս:—Այդ առում է մի մարդ, որը անխարդախ, աննկարագ ժառանգ է արքային: Մակայն Լիրն այդ չի ների. «Տառներուրդ որը եթն քեզ գտնեն մեր տերություն մեք, այդ բուպեն կլինի քո մահվան ժամըս: Ազնիվ

մարդիկ երկյուղով, ցածրաձայն մրմնջում են. «Ազնիվ, հավատարիմ Քենտն էլ արտոբված, իմ ինչ է նրա հանցանքը. ազնվությունը, Զարմանալի՝ էս, Զարթ ու բռնության զսեփ են դառնում և կոմս Գլոստերը, նրա որդի էղգարը, կոմսի ապօրինի զավակ էղմունդի նեկդ արարքների հետևանքով հայր ու որդի՝ ամբաստանված, մահից ու հետապնդումներից հազիվ փրկված՝ փախուստի են դիմում, ամայի տարածություններում զմբախտ կրթին հանդիպում, նրա հետ կոծելով իրենց տխուր բախտը:

Ո՛րն է գլխավոր հերոսի՝ կիր արքայի, ողբերգությունը:

Այս հարցին պատասխանելուց առաջ պետք է նշել, որ զբրվածքի գրեթե բոլոր հերոսները՝ կիրի երեք զուստերը, սրանց ամուսինները, Քենտը, Գլոստերը, էղգարը, էղմունդը, յուրաքանչյուրն իրենց պատմությունն ունենւ: Պիեւի գործողությունը տարբեր հյուգերով է շարժվում, քայց բոլորը միասին արտացոլում են քաղաքական տիրոջ կարգերի ամբողջացված պատկերը:

Կիրի ողբերգական սխալն այն է, որ պետության հետ թեթեւամտորեն է վարվում, Քրիտանիան իր սեփականությունն է համարում, որպես օժիտ նվիրելով զուստերին. ժառնք այս թաղը ու բաժանեցիք երկուսի միջև: Դրանից միայն ինքը չի տուժում, այլև, ազնիվ շատ, պետությունը: Որկիրը մասնատվում է, ազգամիջյան կոիվներ են սկսվում, զահատիրական կրքեր բորբոքվում: Սակայն այդ չէ միայն ողբերգականի գլխավոր պատճառը:

Կիրի զմբախտության պատճառը համարել են նրա զուստերի ապերախտությունը: Իրոք, նրա համար առավել ցավալին այն է, որ շարիքը գալիս է հարազատ աղջիկներից: Թագավոր-հայրը թագավորության է նվիրել նրանց, իսկ նրանք հարազատ հորը տնից դուրս են անում: Գռներիչը, Ռեգանը, Կորնվալը, Բուրգունդի դուքսը, էղմունդը զրվածքում էական տեղ են գրավում: Նրանց միջոցով Ենքսպիրը տալիս է պալատական ինտրիգների, փառամտության, զավերի, մատնությունների ընդհանուր պատկերը:

Այնուամենայնիվ այդ էլ չէ ողբերգության գլխավոր մատիվը:

Ն. Դորրոյյուրովը ուշադրավ միտք է արտահայտել. կիրը համակված է այն գոռոզամիտ գիտակցությամբ, թե ի՛նչը մեծ է, մեծ է ի՛նչնով և ոչ թե իր իշխանությամբ, քզործում է միմիայն անձնական քահանայքներին զոհացում տալու համար... սովորել է իրեն համարել ուրախությունների ու տխրությունների աղբյուր, իր թագավորության ամբողջ կյանքի սկիզբն ու վախճանը... քթոշում է իշխանությունն իրենից դեն ձգել, հավատացած լինելով, որ դրանից հետո էլ մարդիկ կշարունակեն զոգզոգալ իր առաջ:

Կիրի ողբերգությունը հիշտ պատկերացնելու համար պետք է նկատի ունենալ, որ ես հանգես է գալիս երկու տարբեր կերպա-

բանքով: Առաջինը՝ երբ ինքնակալ միապետ էր: Այդ դրությունն առաջին արարվածով վերջանում է: Երկրորդ դրությունն այն է, երբ հանգիստ է գալիս որպես սովորական մարդ, ենթացիկ է նույն պայմաններին ու օրենքներին, ինչպես բոլորը: Հիմնական գործադրությունն այստեղ է կատարվում: Երբ միահեծան տիրակալ էր, երկրի գերագույն տերը, զաման վճիռներ էր հանում, մարդկանց բախտեր որոշում, և ամեն ինչ օրինական էր թվում, ամեն ինչ իր իրավունքն էր համարում: Հիմա, երբ կյանքը տևելու է աշխարհ, ինչպես որ իրականում կա, սկսվում է կրթի ողբերգությունը:

Պիեռի գեղարվեստական յուրահասկությունն այն է, որ ճեքսպիրը, բռնատիրական կարգի պատկերը ապիսի է բռնակալի ընկալման միջոցով: Իրականում նույն մարդիկ են, նույն քաղաքներն ու օրենքները: Նույն իրականությունն է եղել կրթի զահակալության ժամանակ, նույն պատմությունն է շարունակվում հիմա: Միայն զահի բարձրությունից կրթը այդ ամենը չէր տեսնում, ամեն ինչ բնական էր համարում, հետո զատն փորձով հասկացավ, թե որքան սոսկալի է այն աշխարհը, որի տերը երեկ ինքն էր, այսօր՝ նրա ժառանգները:

Եվ որովհետև քաղվել են նրա սեղանի քաղաք լավագույն կողմերը՝ մեծահարգությունը, քնքշությունը, կարեկցանքը զբախտների հանդեպ, հիմա նրա քերական զատավճիռով հորդում չարի ու բռնության հասցեներ: Հիշենք Պյոտերի հետ տեղի ունեցած այն տեսարանը, որտեղ կրթը խոսում է բռնապետական իրականության մասին: «Աշխարհի գործերի ընթացքը տեսնելու համար մի՞ թե այլ է պետք: Տե՛ս, թե ինչպես այն դատավորը բղավում է այն հասարակ զողի վրա... Թող նրանք իրենց տեղերը փոխեն, Թող գողը նստի դատավորի տեղը, իսկ դատավորը կանգնի գողի փոխարեն, և ձեռնախփուկով ասա, թե ո՞րն է դատավորը, ո՞րը գողը: Տեսել ես, թե ինչպես ազարակատիրոջ չուր հաշում է մուրացկանի վրա և թե ինչպես այդ խեղճ մարդը փախչում է շնից: Ահա այդ է իշխանության խելական պատկերը: Հուներ մեծ պաշտոնյայի պարտականությունն է կատարում, ուրեմն պետք է հնազանդվել նրան»:

*Ողբալու միջից լեզին հանցանքը չուտ է երեւում,
Բայց պե՛րն դեմոսի և մուշտակի տակ
Մեծ միջին տեղում եկամտի լի: Մեղքը ուղիղմիր,
Եվ արդարության հոգը երկուքը կկարգիր խելույի:
Ողբալու մեջ գի՛ր՝ Բզուկի հարցը կնայի նրան:*

կրթին տանելու է ոչ այնքան հարազատ աղջիկների ապերախությունը, որքան իր արարածուցներին վերհաշվը: Դառն փորձությունների միջով անցնելով, երբ խիղճն արթնացել է, երբ կյան-

քին ու մարդկանց նայում է հասարակ մարդու այքերով, նոր միայն հասկանում է, թե ի՞նչ է եղել իր կառավարած երկիրը, հասկանում է, որ ինքն է եղել այդ ամենի տեսրինողը, որ ինքը մեղավոր է Կորդեքիայի հանգեպ, Փենտի հակառակորդում, և շատ բանեցում:

Այդ ամենի գիտակցումն է լիրի ողբերգությունը: Ինչպե՞ս է եղել, որ չի իմացել, չի հանայել իր ժողովրդին, շխեղճ, մերկ աղքատներին, ռանտուն գլխով, քաղցած փոքրով, ցնցոտիներով չթափոթներին:

Մ. եւ այդ ժամն քիչ եմ հոգացել: Բովվիր նշխարում,

եզ վրազ զբաւ ինչ որ զգում են լքաժորները:

Որ ազնւցուկը թափ տաւ ինչեներին.

Ճաշք տուր. որ կա զեթ մի ազնիւ բարերազօրեւ երկնք:

Ինչպես անեսում ենք, այս ողբերգությունն այնպես է հյուսված, որ քաղաքական կարգերի իրական պատկերը, գնահատականն ու դատաւիճիոր հենց նույն կարգի փրտը միջոցով է տրվում: Այսպես ասած՝ հեղինակի զերը թագավորին է տրվել: Լիրի ողբերգական հակառակորդում, այսպիսով, անդրադառնում է երկրի և ժողովրդի դրությունը:

«Մակրեք»: Մի ժամանակ Ենքսպիրի ողբերգությունները համարվում էին համամարդկային կրքերի մարմնավորումներ. «Համյիտը» անվճռական մարդու ողբերգություն, «Օթեյլուն»՝ խանդի, «Արքա լիրը»՝ որդիների ապերախտություն, «Մակրեքը»՝ փառասիրության ողբերգություն և այլն: Ենքսպիրե իրոք պատկերել է հոր կրքեր, որոնք պատմական կոնկրետ թովանդակություն ունեն:

Մակրեքը Ենքսպիրի կերտած ուժեղ քնավորություններից է, փառասիրական կրքերի մարմնացում, որը գրական գծերից զուրկ չէ. մեծ զորավար է. պետության հավատարիմ ռյունը, իր պարտքը գիտի, անձնազօհ ծառայում է երկրին: Վերջին գործը փառավոր հաղթությունն է պետության դեմ ապստամբած խռովարարների դեմ: Գրա համար Գունկան թագավորը նրան վարձատրում է, մեծարում, կալվածքներ ու տիրոգոս շնորհում, և հաջթանակը հանդիսավոր նշելու համար Մակրեթի ամբոցն է ընտրում: Մակրեթը չափազանց շայված է, և Գունկանին պատասխանում է, որ արել է այն, ինչ որ պարտ է:

Բայց Մակրեթի քնավորության ամենաուժեղ գիծը ռիստ քառք փառասիրությունն է: Կովի զաշտից վերադառնալիս նրա մեջ արգել անում են զավաղրական մտադրությունները: Նրա կերպարի լրացումը լեզվի Մակրեթն է. մի գիվային քնավորություն.

որը փառասիրական նպատակներին հասնելու համար ոչնչացնում է ամեն արգելք: Մակբեթի զահափրական մտադրությունը գուցե այդքան շուտ և այդպես դաժան ձևով գործի չգրվեր, եթե լեզի Մակբեթի հորդորները չլինեին: Հավատացած չլինելով, որ Մակբեթը վճռական կլինի, լեզին ինքն է Դուևկանի սպանության եղեռնական գործն իր ձեռքը վերցնում:

Մակբեթը, ինչպես Ենթապիլի մյուս հերոսները, հետևողական է, եթե մի անգամ ձեռքերն արյունոտել է: Բայց հեշտությամբ չի արյունոտ գործի դիմում: Երգըը քողոքում է:

Եղբի և յարության, զահափրական կրթի և քարի քնաժորության պայքարը մեծ թափով նկարագրված է առաջին արարվածի յոթերորդ տեսարանում: Դուևկանն իր հարազատն է, ինքը՝ միաժամանակ նրա հպատակը: Դուևկանն այնքան քառություներ է կատարել, իրեն տվել փառքի ու պատվի առաջին տեղը, ինչո՞ւ եղեռն էյութել նրա դեմ: Եվ ապա՝ չէ՞ որ ես իր հյուսնն է: Այդ առնչալից մտորումները թալանցնում են Մակբեթի վճռականությունը: Դա Մակբեթի անձնական ողբերգությունն է: Բայց այդ չէ ռեալիզմի հիմնական միտումը:

(Մակբեթը, ինչպես նկատել են ոմանք, որպես քարծր տղվալենքով օժտված ուժեղ քնաժորություն, ազնվի մեծ թափի ու գործի ընդունակ է, մասնում է, որ Դուևկանի տեղը զբաղեցրով՝ հաստատում է իր անհատականությունը: Գործողության ընթացքը այդպես մտածելու հիմք է տալիս: Մակբեթը ինքն իրեն հարց է տալիս՝ եթե պետության սյունն է համարվում, վտանգի պահին ինքն է առաջին շարքում, ինքն է կոում պետության ապահովությունը, ինչո՞ւ Դուևկանը ժայելի իր կատարածի արդյունքները: Վհուկների գուշակությունը նրա ներսում ամբարված ալդպիսի խորհրդածությունների, այսպես ասած, քննական թարգմանությունն է:

Դուևկանը օրինական թագավոր է, արդարադատ, քարի, մարդկանց գործերն ըստ արժանվույն զնախատող: Ինքը՝ Մակբեթը խոստովանում է. «Դուևկանն այնպես մեղմորեն գործի է դրել իր արքայական իշխանությունը, այնքան անբասիր է եղել ես միշտ իր պաշտոնում, որ նրա այնքան քառություները ձայն կբարձրացնեն... Նրա սպանման խոր ժանտության դեմ»:

Իսկ ինչպիսի՞ գրություն օտեղծվեց Մակբեթի զահակության ժամանակ. «աղետալի դար», «շողոքորթության գետեր», «սաստիկ անգութ ժամանակներ... այնքան երգվողներ և սուտ ասողներ կան աշխարհում, որ կարող են իրենք հաղթել պարկեշտներին և իրենք նրանց կախել», «Սա մի աշխարհ է, ուր չարիք գոր-

ծնելը Համախազ գաղտնի է, իսկ քարոթյունը Համարում զտանգաղար խելագարութունն:

Դունկանի սպանությունից Հետո քուրը զգուշաբար փախչում էն Մակրեթի պաշտօնից: Փախչենք այտանդից, տարկից ամեն զուժ անհետացի էւ,— ասում է մեկը: «Մի տեղ ենք Հիմա, որ դաշտայնէն կան մայիսներ թափու,— ասում է մյուսը: Քուրը ահ ու զոգի մեկ էն, ազնվությունը չի կարող պաշտ քարծրացենի, արդարամիտ մարդիկ չեն Համարեակզում ծաշն հանել քանության դեմ: Այդ քուրին տկանատես Մակրեթը ցաղով քաջականչում է.

Մ'է, ազ արարախա, ժղճտ տեղադա մի բանակոյի
Արշակաթաթով գաղաղակ տակ,
Մ'ըր պիտի տեսնես քա նախկին առաջ քիւր...
Թափի արշակ, Թափի, ինձն երկիր,
Ըզո՛ր բանություն, Հիմք եղի Հաստաւ,
Ազնվությունը չի Համարեակզում չեղ պիտադարկի:
Ծալց տար քաջաւաւ յարությունեղ,
Իրազուց Հիմա վաղերացված է:

Մակրեթը նույն քանն է ասում. «Մեր երկիրը անարգ չի՛ տակ Հոգի է տալիս, արցունք է Թափում, և ամեն նոր որ նոր վերք է քերում վերքերի վրաս: Հեղհանար պատկերը Ռաւը եղբափական է աշապիտ խոսքերով:

Ազո՛ւգ, ինձն երկիր, որ արարաւում է ինչն իրեն նայի,
Եմ որ չի կարող մեր ծալքը կոչիլ, այլ գերեզմանը,
Մեր ծախս զի ոչ ոքի գեղջին...
Մեր կիւ ու Հաստը, ոգը ու վախատան գաստում են ոգը,
Մակրեթ անցնում էն տկանութիւն,
Մեր քանն կակիկն առաջա գիշա է,
Մեր կըր Շչում է մեկերացանդ,
Ոչ ոք չի հարցնում՝ Թե ում Համար է,
Ու քարի մարգիտը կշաւքը խամքում է...
Մի ծով առաջիմ գիշաւ ծալքում է իրեն պատմային,
Ամեն մի քաղին նոր վիշա է մեծա:

«Մակրեթովն Հերսպիրն արեագանքի է անգլիական քաղաքական աշխարհին վերաբերող գեղցնորին: Քարիցը միայն այն չէ, որ Մակրեթը գաղկերով ու սպանություններով գաւին տիրացավ, այլն այն, որ պետական իշխանությունն ու ժողովրդին ծառայելու է անմեական կրքերին՝ օրենքից ու օրինականությունից իրեն վեր գտնելով, ամեն ինչ իրեն Թույլատրելի է Համարում:

Հերսպիրի նգրքագությունների յարազորն Հերսաները վերջում պատժվում են: Պատժվում է և Մակրեթը: Այստեղ մի ծառի վրա կա, որ «Մակրեթին քովանդակությանը նշանակալի նշան է տալիս: Դա քանությունը կազմակերպված ուժի միջոցով խորտակելու

մտախփել է։ Գրական հերոսների բանակում այսպիսի վճռական խոսքեր են լսվում։ «Ճեռական խոհերն անհաստատ հույսեր կարող են բաշխել, սրերը միայն կարող են վճռել վերջնական ելքը»։ Այսինքն բանը Կասիոսն էր ասում «Հալիոս Կեսարում»։

«Մակրեթում» ներկայացված են երկու տիպի միապետներ։ Մեկը բռնակալի տիպն է. «Զարամիտ, պաղտառ, որի վաժաշանքն անհատակ է, քույր կանայք, դուստրերը, մայր տիկիները, կույս աղբիկները չեն կարող լցնել նրա տոփանքի հորը», — անկուշտ, ազաւ է, «ազնվականներին կկոտորի նրանց հոգերին տիրելու համար», այլ է տեկում մեկի գանձերին, մյուսի սանն ու ունեցվածքին, ամեն ձեռք բերած ետք թան համեմ է ծառայում կոզուպտիւս քաղցն սովելի գրգռելու համար», պատրաստ է յուրաքանչյուր բարի մարդու դեմ անարգար վեճեր հերյուրելու, սքարդելով նրանց միայն ինչքերին տիրելու համար»։

Բարի միապետի ուրախավայել հատկությունները սրանք են.

Գթութիւն, Էմբարասման սեր, յափառութիւն,
Անհպարտութիւն, բարեբաւութիւն, Կարտեզութիւն,
Լեզամութիւն, բարեպաշտութիւն, Համբարդ ոգի,
Բաղաւորութիւն, կամք, պղծութիւն...

Սա է պետության գլուխ կանգնած մարդու գեահատման շեքսպիրյան չափանիշը։ Այս չափանիշով է գեահատվում Մակրեթի վարքն ու գործունեությունը։

«Օթելլո»։ Շեքսպիրի երկերում միշտ մեկից ավելի խնդիրներ են առաջ քաշվում, մեծ Բժիշկ մարդիկ են շարժման մեջ գրվում, զուգահեռ բախումներ ու սյուժետային էլյուդեր նկարագրվում։ Դա է պատճառը, որ Շեքսպիրի յուրաքանչյուր գրվածքին տարբեր մեկնաբանություններ են տալիս։

«Օթելլոյի» մասին զանազան կարծիքներ են եղել։ Ոմանք այն համարել են խանդի ողբերգություն։ Խանդի զգացմունքն այստեղ, անշուշտ, վճռական դեր է խաղում։ Ցազոն գտնելով Օթելլոյի «թույլ» կողմը՝ խանդոտ և շուտ բռնկվող քնաժողովրդուհի, և մեթոդապես գործելով՝ հասնում է նպատակին։ Օթելլոյի տերն ու խանդը սովորական չեն։ Ոթն խանդի պարագան նկատի ունենալով, ապա է՛րշտ կլինի ասել՝ ոչ այնքան այդ կիրքը, որքան ուժեղ սերը վճռական դեր խաղաց նրա նախատաղրում։ Ողբերգության վերջում Օթելլոն է՛րշտ խոստովանություն է անում, իրեն համարելով մի մարդ, որ ստիճեց ոչ խոհեմաբար, այլ սաստիկ ուժգին, գյուրավ խանդոտ լինի, բայց զգացմունքների փոթորկի մեջ մոլեգնություն հասավ»։

Ենթադիտագետներ կան, որ «Օթեկյոյի» Հիմնական մասովը համարել են ցեղացիներ խտրականության հանգամանքը: Այդպիսի բացատրությունը անհիմն չէ: Մագուսով, դիրքով, զորավարական տաղանդով, մարդկային արժանիքներով Օթեկյոն ոչ մեկին չի գիշում, եթե լասենք՝ բուլոբից բարձր է: Ինքը լավ գիտի սեփական արժանիքները:

Եթե դիտեմք, թե պարտենալը պատվ է թերում,
Անուշտ, Կհայանեմ, որ ես էլ կլսեմ և գոյություն
Գառ եմ գահակառ նախահայերի,
Եվ արժանիքներս իրավունք ունեն խելախ հավակնել,
Այն բարձր դիրքին, որին հասել եմ...

Բայց ես թխամորթ էլ, ուրեմն՝ սպիտակամորթ վենետիկցիների աչքին լիարժեք մարդ չէ: Ցագուն երա մասին խոսում է միայն արհամարհական կոչումներով. «սև Օթեկյոս, շնորհի մավթություն», «արարական ևիս, «սև պառավ խոյս, «թափառական և մշտապատույտ օտարական», «թափառական քաղաքառուս և այլն: Բրաբանցիոն վշտացած է, որ Դեզգեմոնան խույս է տալիս իր ազգի հարուստ, գանգրա՛ներ, սիրված պատանիներից, իրեն նետելով մրոտ գրկի մեջ սևամորթ մեկի, «սրին նայելուց անգամ սարսում էր»: Այդպես են մտածում և վենետիկի սենատն ու սենատորները:

Ցեղացիներ ատելության պարագան Ցագոյի ձեռքին ուժեղ գնեք է ծառայում Օթեկյոյի կրթանեղու համար: Նա հասկանում է, որ Դեզգեմոնային փախցնելու համար նրան չեն պատժի. «Այս նոր ծագած կիպրյան կովի մեջ ես այն աստիճան անհրաժեշտ մարդ է, որ կբա՛ն էլ ընկնեն, այն լավի մեկը չեն կարող գտնել. որ գործը վարի: Ծագուն իր գործն անում է՝ ցեղացիներ տարբերության հանգամանքը այնքան է կրկնում Օթեկյոյի աղանջին, որ ազնիվ Օթեկյոն վերջ ի վերջո հավատում է. «գուցե պատճառն այն է, որ սև եմ»:

Բայց դա էլ չէ «Օթեկյոյի» ողորդական Հիմնական կուլիդիան:

Պետականության և անհատականության պրոբլեմը հատուկ տեղ է զբաղում: Օթեկյոն վենետիկի սենատի համար միայն պետությունը ծառայող մեծ գորավար է, մեացած բոլոր քաղաքացիների սենատի համար նշանակություն չունեն: Եթե այդ պարագան լինեք, թխամորթին չլինե՛նք: Վենետիկի բարձրատեսակ ազգիկան գալթակցելու համար: Հեղահապառկը, դա մի ամուր կապ է գտնում սենատի և գորավարի միջև, որի կարիքը տվյալ պահին լավագույնց մեծ է. պետական շահը վտանգված է, թուրքական նավատորմիցը շարժվում է Կիպրոսի վրա, միայն Օթեկյոյին կարելի է անհետանգիլի գործը վստահել:

Դա գլուստ էր և Ցագոյի համար. նա հասկացավ, որ Օթեկյ-

յոյին կործանելու գործը միջոցը սենատին միացնող կապը խորտակելն է։ Առաջին արարվածից հետո գործողությունը փոխադրվում է Կիպրոս։ Թագավան զրույթուն է. այստեղ, Օրելլո-գորավարը բնականորեն զբաղվելու, Գեղզեմունյի սիրո քաղցրությունը վայելելու ժամանակ չունի։ Բայց երբ կասկածի ու խանդի թույլն սկսում է գործել, Օրելլո-գորավարի փոխարեն տեսնում ենք Օրելլո-ամուսնուն, անենական զգացմունքն է նրան պաշարում, որից սկսվում է անխուսափելի կործանումը։ Այն պահից, երբ Կիպրոսի պաշտպանությունն Հոգսը տեղի տվեց ամուսնական Հոգևորին, Օրելլուն ալլես կորցրեց իր նշանակությունը սենատի համար, նրան նա են կանչում, նոր մարզու նշանակում։ Սենատի ներկայացուցիչը նրա մասին այսպես է խոսում.

Սա՛ է, ուրեմն, այն ազնիվ մարդը,
Որին ոչ սենատը ամենակարգ մարդ է համարում,
Սա՛ է այն Լոյին, որին ոչ մի վեր չի կարող ցնցել,
Որի ամբողջ առաքելությունը
Գիզված էտեղի կամ բախտի ոլորտից
Ի՞նչ խաղաղվել է և ի՞նչ թափանցվել...
Հաս ջոզույի է, որ նրա մասին հասնիք եղա։

Պետականության և անհատականության թեմայով արտահայտվում է մի գաղտնի մարտություն՝ պետական լքողվածի զազափարր։ Փանի դեռ Օրելլուն Վենետիկի սենատին հարկավոր էր, գնահատվում էր։ Բայց երբ պետությունը ծառայելու հանգամանքը վերանում է, մեն մարդը և գորավարը արժեզրկվում է։ Միևնույն Ենթապիտի հումանիտական իդեալի համաձայն պետության նպատակը մարդը պետք է լինի։

Այնուամենայնիվ պետական պարտականության և անհատականության բախումը չի ոչոքրական հերոսի կործանումը որոշող գլխավոր գործոնը։

Հիմնական դեպքերը կատարվում են Օրելլոյի և Ցազույի միջև Օրելլուն հումանիտական արամագրությունների ծնունդ է, քաղի բնավորությամբ, մաքուր Հոգով ու սրտով, մարդու մասին վսեմ պատկերացումներով մի հերոս, որի բարոյական աշխարհը ոչ մի բանով պզտորված չէ։ «Այն եմ, ինչ որ կամ։ Ամեն մարդ պետք է այն լինի, ինչ որ թվում է»։ այդպես է մտածում նա։ Նրա բարոյական հարստությունը բոլորից լավ նկատել է Գեղզեմունան.

Ես Օրելլոյի Լոպո՛ւ մեկ տեսն երա երեք,
Իմ երա փառքի, և հերոսական թափանցելի է,
Որ եզերի իմ Լոյին ու բարոս

Որպես քննության անադարս զավան, նա ջոզրի մեջ բարություն է տեսնում, ջոզրին հավատում է, վստահում, չի կասկա-

ժուժ, որ մարդ կարող է այն լինել, ինչ որ թվում է։ Այդ համարը, բարությունն են նրա ողբերգական կործանման պատճառը։ Ցագոն հիանալի հասկանում է այդ վե՛հ հատկությունները, դրանք է գործի զնամ նրա զեմ։ «Մազբը մեծահոգի թեության տեր է... անկեղծ. սրտաբաց մարդ է, բոլոր պարկեշտ թվազողներին պարկեշտ է կարծում...։» Եւ հարգում է ինձ, ուրեմն՝ ազնւի գյուրավ կարող եմ մտադրածներս գործ զենլ վրան։

Որպէս մեծ գորավար Օթնլլուն անպարտելի մնաց, որպէս ազնիւ մարդ գյուրությամբ յարիքի զոհ դարձաւ։ Օթն հոգով ու քնավորությամբ ուժեղ այդ մարդը լեկատեց Ցագոյի նենգ որոգայթները, միակ պատճառը մարդու մասին ունեցած բարձր պատկերացումն է, չէր հավատում, չէր կարող մտածել, որ մարդ կարող է այդքան նենգ լինել։ Նրա սերն ու խանդը սերտորեն կապված են այդ համարի հետ։ Ի զեմ Դեզդեմոնայի եւ տեսնում է կատարյալ մարդուն, առաքինության, բարության, հոգեկան գեղեցկության իսկական տիպարին, այնքան, որ նույնիսկ մտածում է. «Եւտ է ինձ այդքան երջանկությունը։» Երբ կասկածը տիրում է նրան, մարդու մասին ունեցած համարն ու վե՛հ պատկերացումները փշրվում են։ Այդ է նրա իսկական ողբերգութիւնը։ Ձէ՛ որ իր զառն կյանքի ճանապարհին միայն Դեզդեմոնան հայտնվեց իբրեւ լուսավոր աստղ։ Ո՛չ այնքան խանդի կիրքը, որքան զառն հուսախաբությունն է մեծ մարդու թները կոտրել ու եղեռնական գործին մղել։

Օթնլլուն այդպիսի պատկերացում ունի և Ցագոյի մասին. վստահելի ու պարկեշտ մարդ է..., այնքան «պարկեշտ և ուղիղ, որ բարեկամի եղած զրկանքը ազդում է նրա ազնիւ սրտին», ռատում է այն տիղմը, որ փակչում է զազիր գործերին։ Այդպէս է Օթնլլուն բնգունում Ցագոյին, էգոիստական, հաճամարդկային իրականության տիպական ներկայացուցիչին։ Հումանիտական իդեալի բնդհարումը հակահումանիստական իրականության հետ՝ սա է «Օթնլլոյի ողբերգական կոյիգիան։ Այդ թեման ազնւի յայն պլանով մշակվել է «Համլետում»։

«Համլետ» ողբերգության մեջ մեկից ազնւի մարդկային ճակատագրեր ու նրանց բախումները կան։ Բոլորի կենտրոնում Դանեմարքայի իշխան, վիտենբերգի համալսարանի ուսանող Համլետի ողբերգական ճակատագիրն է։ Սրա շուրջն են պտտվում գեպքերը։

Գործողութիւնն սկսվում է շիկացած մթնոլորտում։ Սկզբից Համլետը ներկայանում է մտախոհ, մոռալ, ծանր վշտերի կիկքը զեմքին։ Հանկարծ ստացել է հոր անսպասելի մահվան լուրը, եկել

է Գանիա ե... աներեւակայելի, անսպասելի դեպքեր է տեսնում։
Եւր, երան ապշեցնում է մօր վարմունքը։ Գանիայի Քաղաւիհ,
Խշիան Լամշետի մայրը, որ սիրային հաճատարմության, եփիր-
վածության, հազիրմական սիրտ ինչպիսի՝ խոսքեր է շոռային մա-
հացած ամուսնուն՝ Լամշետ Քաղաճորին, Հիմա, այնքան արագ,
դեռ սօր արցունքները լցամաքած, ամուսնանում է հանգուցյալ
ամուսնու եղբոր Կլաճգիտի հետ։ Լամշետին արհերից դուրս են
հանում Քաղաճորի, Քաղուու, պալատականների զինչերային կե-
րտիւմները, ազմկայի ցնեությունը, զվարճությունները, որ եղա-
նաճորում են Քեղանութների համապարկերով։ Մինչդեռ հանգուց-
յալ Լամշետ Քաղաճորի շիրիմի հոգը դեռ չի շարացել։

Շուտով զայն է ամենազարուրեւելին Լոր ուրվականը բացում
է իր անսպասելի մահվան գազտները, տեւ խայթող սեղ եւ՝ է,
որ Հիմա իմ Քաղն է կրում։ Կայծակնային արագությամբ իշխան
Լամշետը բացականչում է՝ «Մարգարե՝ հոգիս, հորեղբա՛յրս։
Կասկածներն ու ետխազգուշացումը ճիշտ են եղել, Լամշետ Քա-
ղաճորը քնական մահով չի մահացել։ Քայից հետո, պարտեղում
քնած ժամանակ, երան թունաճորէլ է հարազատ եղբայր՝ Կլաճ-
գիտը, հետո յուր տարածել, թե սեն է խայթել՝

Այ՛, աչ քնաց ազգաճիտ լորը...
Իր ամբարի ցնկամության համար արա՛վ
Արաւառտ արկու արաւիկայուց Քաղուուս կոմքը
Համբ՛ա, ինչպիսի՝ մի սեղում էր աչ...
Քեկից վար քնիկն է տարածու՛մ մի աղբարի,
Որի քնատար արմենիկները աչքան ինչէ լին
Ինձ ին քաղաւառ... Աշիկն պարտեղում, կետից հետո,
Հետ ամենուր իմ ամբարիտան քնած էի եւ,
Ապուռճ ժամին հորեղբայրդ զայն, մահեում է ինձ,
Անիկուլ քնեղի քանիկը լքած մի սրկոկ մէյ,
Եղ բարտաքի Լուիք Քաղում է իմ արկեղեկում...
Աչպիսի՝ քնի մէյ իմ եղբոր ետքով
Քեկեղի կրակից, Քաղից, Քաղուուս...

Լամշետի վշտերի պատմութիւնը դրանցից չի սկսվում։ Գեւեռ-
հոր եղեռնական ապստամբյան մահաբաճանաւթիւնն իմանալուց
առաջ տխուր մտորումներն են երան պաշարել։

Աստու՛ն իմ, աստու՛ն,

Քեղուս տագնալի, անում ու աստու՛ն, քուս են թլում ինձ
Աղբարի բոլոր վարկայեկները։ Թա՛ւ երանց վար
Մի պարտեղ է դու, որ քաղուն ցեղած սերմի է հատել,
Ուր քնատ կոպիտ ու ընթա քնեկը ինչում են միայն

Եւր, քնակն է մտածում եւ երա միայն հաճատարիմ քնեկերը՝ Լորա-
ցիտն։ Լամշետը մտածող մարդ է, զրքերից շատ բան է իմացել,
իդեալների քարեր զիրքերից է ետում շրջապատին։ Մշուս կոզ-

մից, եւ մեծացել, դաստիարակվել է պալատում, մարդկանց հետ շփվել, կյանքը ճանաչել: Երբ եւ ասում է՝ «Որքա՞ն բաներ կան, Հորացիո, երկնքում և երկրի վրա, որ երթնիցն փխլխափայտությունք չի էլ երազել», — ապա այդ բառերով ամփոփում է սեփական կենսափորձը:

Հոր եղևոնական մահը, հորեղբոր տերազործությունը, Թագուհի մոր ամոթալի վարմունքը, անշուշտ, ծանր հարվածներ են քերում, քայք գրանց առիթներ են, որ բորբոքում են վաղուց կուտակված վշտերը ու, Համլետին կանգնեցնելով շար իրականության առջև, երան ստիպում է գործել:

Համլետի վշտերը անձնական քնույթ չունեն, Եթե անձնականը նշանակութուն ունենար, երա գործունեությունն ուրիշ րնթացք կստանար: Զէ՛ որ Դանիայի օրինական Թագաժառանգը եւ է, և, ուրեմն, միանգամայն քնական կլիներ, եթե կյալդդիոսի դեմ երա պայքարը զահի՛ն տիրանալու, նպատակ ունենար:

Քայք Համլետը Համլետ չէր լինի, եթե պայքարը դեպի այդ կողմը շեղվեր: Երա վթածառություն մտադրությունք, ճիշտ է, անհատական պատճառներից են գալիս, սակայն պայքարի դաշտը անձնական շրջանակներից շատ հեռու է: Եժամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքել, Մհ, բա՛խտ իմ դժիւմ, ինչո՞ւ, ծնվեցի, որ հենց եւ ուղղմա: Այս բառերն ասված են առաջին արարվածի վերջում, երբ գործողությունը նոր է սկսում ծավալվել: Ուրեմն, հենց սկզբից որոշակի է դառնում գլխավոր հերոսի գործունեության ուղղությունն ու մտադիր: Համլետի լեռնացած բողոքը տարածվում է Դանիայով, այնտեղից գնում դեպի ամբողջ մարդկությունը: Համլետը կանգնած է աշխարհի ու մարդկության, ինչպես ինքն է ասում՝ քցալ ու վշտերի մի ծովի ընդդեմ:

Մինչև այդ Համլետը հայեցողական վերաբերմունք ուներ: Հիմա հանգամանքները երան քաշել են իրադարձությունների կենտրոն, քզոռ բախտի պարսաքարերի և սլաքներիս դեմ դիմաց: Իշխան Համլետը վշտանալու շատ պատճառներ ունի:

Նախ՝ մոր վարմունքը խիստ խռցել է սիրտը, հանգիստ չի տալիս, տանջում է: Եվ ո՞ւմ հիշատակն է եւ անարդել: Եւմ է մոռացել, ում հետ է կապվել: Առաքինի, խիզախ Համլետ Թագավորից հետո նետվել մի գաղշ, խարդախ, կեղծավոր սրիկայի գիրկը:

Ի՞նչ, աշտեղ հասի, գնա երկու ամիս իր մահից շանցած.

Ոչ, ալգոսն լիա, երկու էլ չկա: Ի՞նչ մեծ Թագավոր,

Որ սրա մաս երե լը, ինչ Հիպերիոնի մի սասթի՛ր մաս...

Եվ արեհանգիթն մեկ ամիս շանցած: Ա՛խ, լնատեմ...

Թալուքյուն, անտեղ կին է:

Մի փոքրիկ ամիս, ետեքսն մաշկերն աբ կոշկները,

Որտեղով քալում էր եւ խեղճ հորս մարմնի նակնք,

Ինչպես նորին, Համակ արաստք, ես ինքը... ինքը...
Տե՛ր առավոտ, սերտն անտունն անգամ
Ավելի երկար սույ պիտի պահեր
Եվ ամուսնանա իմ հորեղբոր հետ, իմ հոր եղբոր հետ...
Ենկ ամիս չկա՞մ, ետքան քորքորված երա ուղեբեյ
Իր ամենակնիզ արտասուքների աղբ սրբիմ՝
Արդեն պակզվա՞մ, Օ՛, չար արտորանք,
Ստորալ ալիպիտի Հայդափանթյամբ զեպի պիզն ժամին,
Դա լավ չէ, ոչ էլ լավ պիտի լինի:

Ապա՝ Համլետը վշտանում է իր ազնիվ սերը վիրավորված տեսնելով, Նա հիասթափվում է Օֆելիայից, որովհետև պարզ տեսնում է, որ այդ հեղ, բարի, ազնիվ աղջիկը, կորցնելով իր ինքնությունությունը, պալատական որոգայթների գործիք է դարձել: Կույր հնազանդությունը կատարում է թագուհու, թագավորի, հոր՝ Համլետին լրտեսելու կարգադրությունները: Ի զեմս Օֆելիայի ողբերգական ճակատագրի Շեքսպիրը ցույց է տալիս մաքուր մարդու անկումը և բնական զգացմունքների եղծումը պալատական միջավայրում:

Համլետը եղկանքով է եայում իր մանկության ու դարոցական բնկերներին՝ Ռոզենկրանցին և Գիլդենստերնին, որոնց թագավորը պալատ է կանչել Համլետին լրտեսելու, երա զազտնի մտադրությունները դուրս քաշելու եպատակով: Ուրեմն՝ բնկերական սերը ես չարի ու մոլություն գործիք է դարձել: Համլետին զգվանք են պատճառում այդ քառ, շողորորթ, ստրկահաճ պալատականներ Պոլսնիուսը, Օզրիկը և ուրիշներ, որոնք թագավորին դուր գալու համար պատրաստ են ամեն ինչի, Քամելիոներ, որոնց ողորմելի հոգին շարժվում է՝ եայած քամին որտեղից է փչում:

Այս ամենը խթրապես զայրացնում են Համլետին և ավելի շատ՝ ենեզ ու լպիրշ գործերի, պալատական բանսարկությունների գլխավոր վարպետ Կլավդիոսը: Համլետի ամբողջ մոլուցքը երա զեմ է ուղղված: Հիմնական բախումը փոխադրվում է այս երկու կողմերի միջև: Համլետը հանգես է գալիս որպես Հումանիտական զեհ իդեալների կողմ, Կլավդիոսը՝ տիրող հասարակական, քաղաքական, պետական կարգի մարմնացում:

Այսպես ուրեմն, Վիտենբերգի համալսարանի ուսանող Համլետը, վերադառնալով թագավորական պալատ, այնքան բաների է ականատես ընկում, որ ոչ երեսկայել կարող էր, ոչ էլ երբևէ տեսել էր կյանքում: Արժանավոր թագավորին ու ազնիվ մարդուն սպանել են, անարժանները հասել են տիրապետության, թագուհին ամուսնացել է սպանված ամուսնու եղբոր հետ, պալատում տիրում է ցոփություն, ստորահանություն, գարշություն:

Ողբերգական բախումն սկսված է:

Համլետը քնն զքնի ու մտքի մարդ է, բայց գործում է կշռա-
զատված հեռանկատորեն, կարողանում է զսպել բորբոքված կրք-
քերն ու հորդացած զգացմունքները: Նա ուզում է ստույգիչ չստեղծե-
րի ու տեսանկերի հշմարտացիությունը: Գրա Համար խելագարված
է ձևանում իսկական հշմարտությունը երևան հանելու նպատա-
կով: Կլավդիոսը, Խնարկն, չի խաբվում, գործում է ավելի հզոր
զենքերով՝ հալածական սիրտ ու գործկանքի խռոքների տարափի
տակ ժառկելով իր իսկական մտազրույթյունները:

Ո՞րն է Համլետի ողբերգությունը:

Համլետը հումանիտական իդեալների՝ բարու, զեղեցիկի,
ազնվության, հոգեկան մաքրության մարմնացում է: Նրա գերա-
զույն հավատք մարդն է: Մարդու բարձր տիպարը տեսել է հոր
մեջ: Որք Հորացիոն ասում է՝ «Ի՞նչ քաղավոր էր», Համլետն իս-
կույն ուզում է. «Մա՛րդ էր, Հորացիո, իր ամեն բանով: Մեկ էլ
չեմ տեսնի նրա նմանը»:

Այդպես բարձր դիրքից նայելով կյանքին, Համլետը չի կարող
պատկերացնել, որ մարդը կարող է «ծալտալ և սրիկա ցինել»:
Մարդու իդեալը ավելի վառ երևում է Համլետի մեհախոսություն-
ներից մեկում.

Ի՞նչ բան է մարդ.

Ո՞րն իր կյանքի դիմադր չա՛ր և փոխադրե՞ր

Միմիա՞ն ուսել և քնել լինի.

Անաճ՛ն միայն, ոչինչ ավելի:

Անապրկույր, ես, որ մեկ ստեղծեց այս լույս հանձնարով,

Գնայ ես նույլ և գնայ սուտ:

Գարշնեց մեկ ախպետի մի մեծ ընդունակության

Ով աստվածանման բանականությամբ,

Որ նրանց տեղեց քրդառենն մեք մեյ...

Համլետն իր հայրենիքում տեսնում է ստորություն, փառամո-
լություն, զաղմուկություն, որենցի չարաշահում, մի ապական-
ված աշխարհ, որտեղ մարդը գլորվել է վեհության պատվանդա-
նից: Մտքիկից նահաշելով կյանքը, մարդկանց, ամեն ինչ Համ-
լետին երևում է իրական զեմքով, մարդիկ՝ իսկական գույներով:

Այս դիպացն ժամանակների պարարտության մեջ

Առաքինության ինչ է տիպված

Մղալյունիցք ներսն ագերակ, այ՛, խեղդովի

Ով համան ինքնի՝ նրան բարավան անկու, համար

Պատկան Համլետի համար մի բանն է, աշխարհը՝ զարշանք-
ներով չի մի մեծ նախն: Բերենց Համլետի բազմաթիվ ընդհանրա-
ցումներից մեկը. «Այս սրվա սրը պարկնդա մարդ ցինել, նշանա-
կում է ասուք հազարից մեկը ցինել»:
Որք Ռոզենկրանցն ասում

է. Բաշխարհը պարկեշտացնէ ինչ, Համլետը Հեղեակերով պատառ-
խանում է՝ «Որքան» վերջին գառաւորներ ժողովելու համար։ Այսինքն՝
պետք է յարաքանկչուր տալը հազարից մեկական պարկեշտի
տառաձեւացնել, մեղաւորներին ահեղ դատաստանի առաջ կանգնեց-
նել։

Համլետի մարդկային իգեալը սա է. «Ի՞նչ հրաշակերտ է
մարդը։ Որչա՞փ ազնիւ է նրա գառաւորութիւնը։ Որչա՞փ անսահ-
ման են նրա քնդունակութիւնները։ Կազմվածքը և շարժումը որ-
չա՞փ բարեկէս և հիանալի։ Կայ ու նիստով կարծես մի հրեշտակ,
եռնականությամբ՝ կարծես մի աստված։ Աշխարհի գեղեցկու-
թիւնը։ Կենդանիների կատարելատի՛պը։ Այս թուրքով հանդերձ՝
ի՞նչ է իմ աչքին հոգի այդ գերազույն գաղմածքը։ Մարդն ինչ չի
հիացնում, ո՛րչա՛։

Այսպիսով, հստակորեն գծագրվում են Համլետի ողորդա-
կան կռիւղիայի շրջանակները. մի կողմում՝ Հումանիտական
իգեալներով տաղարկած, առաքինի մարդ, մյուս կողմում՝ փառա-
մու, սերագործ, գաղման, արյունոտ զործերով ազատարկած թա-
գաւոր, թագուհի և ստորաքարչ պալատականներ։ Այս երկու կող-
մերի միջև է տեղի ունենում բախումը։

«Համլետի գործադուրջան գլխավոր զուպանակը հումանի-
տական վեճ իգեալների ընդհանումն է քրնակական աշխարհի
իշտականության հետ, մի բախում, որ լայն բովանդակութիւն ունի
և պարունակում է պատմական մեծ նշմարտութիւն։ Ի դեմս Կլավ-
դիոս թագաւորի, Գերարդոս թագուհու, պալատականների՝ Պոլո-
նիոսի, Ռոզմեկրանցի, Գիլգեմեսների, Օդրիկի մերկացվում է մի
ամբողջ հասարակութիւն։

Երապիրադիտութիւն մեզ երկար ժամանակ այն կարծիքն է
տիրել, որ Համլետը ոչ թէ գործի, այլ մտքի մարդ է, տեղեկական
է. Անդրեյ Կոստյուկովը թույլացնում է նրա վեճականութիւնը։
Դա են համարել պատեհալը, որ նա գանդալում է, չի կարողանում
գործել։

Այդ կարծիքը ճիշտ չի մեկնաբանում Համլետի կերպարը։

Էնեց սկզբից, ուրվականի տեսարանում, Համլետը ծրագրում է
անելիքը. թե՛ն մտքիւր չի հայտնում։ Հորացիոյին, ինչպէս և Մար-
ցելլոսին, որի վրա երգվել է առիս՝ զաղտելի պահել տեսածը և
հաճատարիմ մեայ իրեն հետազայում։ Այնուհետեւ նա գործում է
նպատակասլաց, քայլ առ քայլ նախադիւղ Կլավդիոսի նշլթած
որդալթները։ Նրա գործուն քնաւորութիւնը ցայլ տալու համար
թաւկան է նկատի ունենալ, որ բուն բախումներով չի ամբողջ
գործադութիւնը նա է առաջ շարժում։

Ճիշտ է, վերջինգորութիւնը հապաղում է, ճիշտ է, նա խորհրդ-

զածում է, կշռազատում, երբեմն նաև տատանվում: Քայլ այդ ամեններն չի նշանակում, թե նա վճռական գործելու, անընդունակ է կամ միտքը ճշում է նաևեղին:

Համշխտի կերպարը լրիվ բմբռնելու համար հարկավոր է երկատի ունենալ հետևյալ պարագաները:

Առաջին.—Համշխտ սուր է ընկալում դեպքերը, զգայուն է, կրքերը հորդում են, քայլ և ախպես նա չի շտապում: Վերջում է տեսածը, քննում, ստուգում, ընդհանրացնում: Հեղձին նա խղճի, բարոյթյան ու արդարության մարմնացում է, ինչպես կազմիտն է ասում՝ Երևությամբ ազնիվ և բարձր ամեն խարդավանքից: Նա ինքն է խոստովանում, որ ուրվականի ասածը թիչ է. «Իմ տեսած ողին զույգն զեն ինքն է... ազնիվ հաստատ հիմքեր պետք են ինձ»:

Միայն պալատական ներկայացման ժամանակ է պարզվում իսկական ճշմարտությունը: «Միթեյի Հորացիո, հազար ուկի գրավ կղենմ, որ ուրվականի ասածը ճշմարիտ էր: Գրանից հետո նա այլևս չի դանդաղում, ուղիղ նախապարհով դեպի վրեժ է գնում:

Մեքսպիրը նպատակ չի դրել Համշխտին զեմ առ զեմ կանգնեցնելու: Կազմիտի ատալ, և ուրիշ բացվելուց հետո անմիջապես սուր բարձրացնել տալու, ունրագործ թագավորի վրա: Եթե Համշխտի նպատակը դա լիներ, նա կարող էր խելույն գործել այն տեսարանում (արարված երկրորդ, տեսարան երրորդ), երբ կազմիտը, որի ներքին մարդը մի պահ արթնացել էր, մենակ, ծնկալսք, մեղքերի թողություն էր աղերսում աստծուց: Մեքսպիրը չի քանկացել ողբերգության մտահղացումը նեղ շրջանակների մեջ զենել, Համշխտի ողբերգությանն անձնական քննություն տալ: Նրա նպատակը առավել լայն է: Գործողությունը կերտել է ախպես, որ Համշխտի վրեժն անձնական երանգներից զերծ լինի, մեղկացումը նեղ շրջանակներում չկատարվի, այլ հրապարակորեն:

Երկրորդ.— Համշխտի նպատակը բարոյապես արդարացի է, պայքարը՝ օրինական: Անեղբրայելի է նրա գերազանցությունը հակառակորդի նկատմամբ: Կազմիտը արյունոտ գործերում փորձված մարդ է, որոգայթներ լարելու վարպետ, ուրեմն՝ բարոյապես դատապարտելի կողմ է: Քայլ մի խնդրում նա գերազանցում է Համշխտին՝ նա գործում է պետական միջոցներով, միակենտ արքա է, փազարույք բառերով համեմված նրա յուրացանչույք խոսքը, յուրացանչույք ակնարկությունն ընկալվում է որպես հրաման, որը պետք է կատարվի: Ցանկանում է, որ Համշխտը Վիսնիքից լվերադառնա, հրաման է, պիտի հնազանդվել: Որդուն սիրփնելու պատրվակով լրտեսներ է պալատ հրավիրում, իսկույն հայտնվում են: Անզգիա գետու, մասին խոսք է ասում՝ իսկույն Համշխտին տանում են դեպի նավ:

Վերջ ի վերջս Համլետը քույր զործողութիւններէ ընթացքում գտնւում է տեսլիկ բանաստեղծութիւն մէջ, հսկողութեան ներքո, չբռնենքով չբնապատկան։ Ամեն անկյունից, վարագույններէ ետեւից երան հետեւում են, խոսքերը որսում, Համլետի թուլութիւնը ոչ թէ երա անվճարականութեան, հապաղելու կամ խորհրդածելու մէջ է. այլ երա զործելակերպի մէջ։ Նա զործում է անհատական կերպով, որպէս առանձին անհատ, մեկուսացված, մենակի Դանեմարքայի որինական թագաժառանգն է, երան համակրում են, ժողովուրդը երա կողմն է, երան են ուզում թագաժոր անենալ, բայց նա չի սպաւում այդ հոգի միջոցներէր։

Այնուամենայնիւ, ամեն ինչ յաւիտ-մեծ է անում և դա զործողութեան ընթացքով արդարացվում է։ Առանձին անհատը պայքարի մէջ է մտել մի ամբողջ իշխանութեան դեմ։ Այդ է պատճառը, որ նա զործում է կշռապատկան, հետեւեալաորեն, ամեն մի քայլը չափած-մեծ։ Այդպիսի գոտեմարտը դուրսին չէ, որ մի հարվածով լուծի զորդեան հանգույցը։

Նորոգ.— Ձի կարելի ալքաթոյ անել սՀամլետո ողբերգութեան մէջ եղած սյուսեմտային զուգահեռ գեղերը, որոնք միայն զգածքը կենսական էլութեով հարստացնելու ինչոր չունեն, այլ ամբողջացնում են ողբերգական կոնֆլիկտը և քույրեղացնում զըլխավոր հերոսի կերպարը։

«Համլետում» պատկերված են երեք հայրերի սպանութեան զեղբեր, երեք տուած որդիներ և երեք վրիժառութեան եղատակներ՝ մեկը մեկից տարրեր թե՛ բնութեով և թե՛ լուծման միջոցներով։ Մեկը երիտաւարը Ծորաթերբրասն է՝ զահաժառանգը Նորվեգիայի, որին Դանեմարքայի արքա Համլետը սպանել է մեծամարտի ժամանակ և պայմանի համաձայն զրաժիկ երա հողերը։ Նորիտաւարը Ծորաթերբրասը եույնպէս ուզում է վրեժ լուծել, բայց երա եղատակը միայն հոր զա՛նն ու հողերը վերատանայն է։ Նա զործում է պետական միջոցներով և զուր չէ, որ երա եղատակը պտակվում է հաղութեամբ։

Մյուսը Լորանն է՝ Դանեմարքայի թագաժորական պալատի խորհրդական Պոլսեիսի որդին, որի հորը սպանել է իշխան Համլետը։ Նա նա վրեժ է որոնում, բայց երա եղատակը տենական բնութե ունի, արիտակրատական պատվի հարց է և բաժարարվում է միայն մեծամարտելով։

Համլետի եղատակը տարրերվում է թե՛ մեկից և թե՛ մյուսից։

Համլետի վշտի զլխավոր պատճառն այն չէ, որ կշաժգիտը չարանեղբորն սպանել է իր հորը, ոչ էլ այն, որ իրենից իշիկ են որինական իրավունքը՝ իշխանութեանը։ Դրանք, ցեցոյ իրողութե

թյուններ են, բայց դրանք նրա խոր վշտի գլխավոր պատճառները չեն:

Համլետի ողբերգությունը այն բանի գիտակցումից է, որ իշխանությունը, պետությունը ապականվել է, մարդկային բարոյական աշխարհը աղետավել է, իր փայփայած իդեալները խորտակվում են: Եմամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքել, Ե՛հ, բախտ իմ գմխեմ, ինչո՞ւ մեկնեցի, որ Հենց ես ուղղեմեմ:

Այստեղ պետք է որոնել Համլետին ողբերգական կոշիղիայի բուն իմաստը:

Նույն բանն է ասում Ելինել, թե չլինելն մենախոսությունը: Դա գործողության կույմիեացիոն կնեսն է, որտեղ տրված է Հասարակական, քաղաքական ախուրի խոսացած պատկերը:

...Թ՛զ արդյոք կուզեք Հեղափոխել
Քեյսերի աշխտ նախալիքներին ու մարմններին,
Հարստության՝ անիրավության,
Մեծմիտ մարգու արամարանքին,
Ժամերստ սիրս տխրասերներին,
Յրենքի բայոք ներքումներին,
Գալսեյաների աներեսության,
Այն հարգանքներին, որ Համբարստայ արմանափորը
Ստանում է միշտ ստորտաններին...
Թ՛զ կհեռաքեք աչքսն քեւ կշել,
Հենկէ ու ջրանկէ տաղառկ կշանքի տակ...

Մեն-մենակ կանգնած լնոնացած չարիքի դեմ, Համլետն իրեն հարց է տալիս՝ մի՞թե քաղաքով, զմզմությունք կարելի է փոխել աշխարհը: Հենց այստեղ է Համլետը դեմ առնում մի մեծ արգելքի, կարո՞ղ է արդյոք խորտակել բնությունն ու անիրենքի վրա հիմնրված կարգը: Նա կարող է արի մի հարվածով հաշիվը փակել Կլավդիոսի հետ, բայց դրանով կվերացնի՝ բնության թագավորությունը: Իսկ Ե՛զ պետք է խորտակի փառստ սխտանմը, ինչպե՞ս պետք է անել այդ: Սա է Համլետի ողբերգությունը:

Դրանում է Ելինել, թե չլինելն մենախոսության իմաստը:

Այնն թե չինն, այս է ինգիրը,
Թ՛քն է Հեղադես ափնի ափիմ,
Նանե՛, դու բախտ պարսաբարբք և ոչաքները,
Թե՛՝ զեկք վերքենէ քով ու վրանքի մի եմքի ընդդեմ
Ո՞ղ գիտազնիվ վերջ տալ յուրին:

Բնությունների, անիրենքի, չարի լնոնացած իշխանություն: Մյուս՝ կողմում՝ բարի, լավի, գեղեցիկի իդեալներով տոգորված անհատ: Այս երկու թշնամական կողմերի միջև տեղի է ունենում ողբերգական պայքարը: Հաղթել չի կարող, իդեալներից ու նպատակներից հրամարվել չի կարող, հաջողել չի կարող, Ե՛ս է Համ-

զեւոյն ողորդութիւնը՝ մասնաւոր մարզի ողորդութիւնը բնութեամբ
ու իմաստաւոր տնտեսական աշխատեալով:

Հովհաննէս Քաւաթարի միշտ է թեւաբար յանձնարարել
իշխանի ողորդական նախապաշարքը. Համլետը զիսկ ու տեսնում
է, որ աշխարհը դուրս է եկել իր նախապաշարքից և մարդը տառա-
պում է, զգում է, որ իրեն է տվեալ ինչ ինչ աշխարհը ուղիղ
համոզի վրա դնելու մէջ գործը... անիծում է իր նախապաշարքը, թէ
ինչու իրեն է տվեալ ինչ ինչ աշխարհը ու դժբախտ է իր աշխար-
հական զգեստի ու պաշտի մէջ... Համլետը թշնամութեամբ հաստատ
գտնելուց ու պարզ տեսնելուց հետո էլ՝ կասկածներ է հայտնում,
թէ զուցէ լավ չտեսնով, զուցէ լավ չիմացաւ: Նա տառապում և
կոպում է սիր համոզից դուրս եկած աշխարհը կարգի դնելու հա-
մար, մարդուն երջանկացնելու համար:

Ենթադրութիւններ

Վերածննդի զարաշրջանն ստեղծեց ռեալիստական գրա-
կանութիւն, իսկ ռեալիզմի գեղագիտութիւնը զիսկ չկար: Այդ
օրինաւոր երեւոյթ է: Գրական ուղղութիւնն ուսմունքը միշտ
հետո է ստեղծուում, արտիստի գեղագիտութիւնը այլ բան չէ, քան
եթէ գրական պրոցեսի տեսական բնութագրացումը: Այնուամե-
նայեւ, Վերածննդի զարաշրջանի գրողների ստեղծագործու-
թիւններում հանդիպում են հերոսների քերականով արտահայտ-
ված, գրվածքների առաջաբաններում կամ, նյութից չեզոքելու
գեղով մտքի ռեալիստական արվեստների օրինակների մասին:

Այդպիսիք հանդիպում են և Ենթադրութիւն գրվածքներում:
Համլետի քերականով Ենթադրութեան առում է, որ գեղարվեստի նպա-
տակը «թէ՛ հետո և թէ՛ հիմա միշտ էլ եղել է և է, այսպէս ա-
ռած, մի հայեցի պահել թեւութեան առաջ, ցույց տալ առաջնու-
թեան իր սեփական գեղարվեստը, մտաւորութեանը՝ իր պատկերը, իսկ յու-
րաքանչիւր գարին ու դասին՝ իր տեսքն ու տիպը»:

Սա ռեալիզմի առաջին պատկերան է: Այլ գրվածքներում
Ենթադրութեան գործածում է նմանութեան բացարձակ տեսակէտի գոր-
ծածը կյանքի նմանութեան է, իսկ նրա օրինակը՝ Էջմարտացիու-
թեանը, թեւականութեանը, պարզութեանը: Այդ վերաբերում է թէ՛
ամբողջին և թէ՛ մանրամասներին:

Նույն «Համլետում» գերազանց խաղից պահանջում է՝ շար-
ժանները հարմարեցնել բաներին. բաները՝ շարժաններին, ուղա-
ղիւր լինել և արեւական պարզութեանից զուր լզալ, արտիստի
ամեն բան, որ չափազանցված է, խաղի նպատակին հակառակ
է»:

Յրա հետ միասին Ենթապիրը գտնում է, որ գեղարվեստական գրվածքը չի կարող տալ կյանքի լիությունը: ԵԼԼԵՐԻԿԵՍ Հիեզերտը-դիս չորրորդ արարվածում Աղյեկույրի ճակատամարտի վերաբա-դրությունը համարում է սկզբի ողորմելի նմանությունը: Երազ-հետե հեղայական ճակատամարտի պատկերը ենթադրեցնում են շուրս կամ Հինգ գինձոր՝ ժանգոտած սրերը ողում Քափա՛հարե՛ լովա: Վերջերգում այդ խումբն ասում է. «Մեր հեղինակը պատ-մությունն ավարտեց՝ մեծ մարդկանց տեղավորելով նեղ չրգանում և թուլացնելով քաղաքործությունների փայլը»:

Ենթապիրը հիշու է դատում գեղարվեստական արտացոլումն ու իրականությունը նույն քանը չեն: Ուշադրա՛մն ախ է, որ գեղարվեստական արտացոլման մեջ Ենթապիրը մի մեծ առաջն-լություն է տեսնում՝ քննախնայացման ուժը: Եթե գեղարվեստական գրվածքը չի կարող կյանքն ամբողջությամբ ընդգրկել, ապա խտացումներ է կատարում, որի շնորհիվ ստացվում են կենսական հարստություն, խորություն, բազմազանություն: Դա նկատի ունի Ենթապիրը, երբ գերասանների մասին ասում է. «սրանք ժամա-նակի խտացումը և համառոտ տարեզրությունն են»:

Ենթապիրի գրվածքների մասին նույնը կարելի է ասել՝ երան-ցից յուրացանկույթը ժամանակի խտացումն ու հակիրճ տարեզրու-թյունն է:

Ենթապիրի տեղեկագործությունը Վերածնության դարաշրջա-նի տեղիստական դրամատուրգիայի զազաթն է. սկիզբը մի նոր ճանապարհի դասական Ուալդարի դրամատիկական գրականությու-նից հետո:

Ենթապիրի տեղիզմի ուժեղ կողմերից մեկը գործողության հարստությունն է. նրա համար գոյություն չունի կյանքիցիզմի գոր-ծողության միասնության օրենք, կյանքի նրելւյթները եւ չէր հարմարեցնում նախապես պատրաստած սխեմաներին: Ենթապիրի համար խորթ է «մաքուր ժանրի» կանոնը, որ թուլյաւորելի չի համարում իրար միախառնել ողբերգականն ու կատակերգակա-նը: Գեղեցիկն ու տգեղը եւ չի մեկուսացնում: Կյանքը տալիս է բազմազան իր գրանորումներով՝ յուրն ու առկնքը, զոհմն ու սուորը, ողբերգականն ու կատակերգականը, լացն ու ծիծաղը անթկայացնում է միասին: Այս առթիվ Գ. Մարքը նկատել է. «Անգլիական ողբերգության առանձնահատկություններից մեկը, որ այնքան զգվեցի է Ֆրանսիացու զգացմունքի համար, այնքան, որ Վոլտերը Ենթապիրին նույնիսկ հարթած վալքենի էր անվա-նում, հանդիսանում է զենի ու սուորի, տարսափելիի և ծիծաղելիի, հերոսականի և խեղկատակատալիի արտաոոց խառնուրդը: Թայլ

Շեքսպիրը ոչ մի տեղ ծագրաժողովրդա խնդիր չի գնում հերոսական դրամայի նախերգանքն արտասանելու:

Շեքսպիրի միևնույն զրվածքում, գլխավոր ուղղությունից բացի, պատկերվում են սյուժետային տարբեր գծեր, որոնք որդանապես միահյուսված են գլխավորի հետ: Ենթա (կրա ողբերգության մեջ կան մեկից ավելի տուժած հայրեր, ապերախտ դուստրերից բացի՝ նաև ապերախտ զավակ, տուժած դստեր կողքին՝ տուժած որդի: Գործողությունը ճյուղավորվում է տարբեր ուղղություններով, որոնցից յուրաքանչյուրում արտացոլված են տարբեր մարդկանց նախատաքեր:

Մարքսիզմի հիմնադիրները շատ բարձր են գնահատել այդ Զ. Հեգելսը ասում է. «Միայն Եվինսոթի զվարճասեր կանայք կատակերգության առաջին գործողության մեջ ավելի կյանք ու շարժում կա, քան ամբողջ գերմանական դրականության մեջ»:

Մեծ դրամատուրգի հերոսներն այդի են ընկնում կենդանությանը, ուժեղ կրքերով, տխտանական բնավորություններով, բազմակողմանիությամբ և ճշմարտացիությամբ: Նրա կերպարներից յուրաքանչյուրն ապրում է ի՛ր կյանքով, ունի ի՛ր շեշտված անհատականությունը, խոսում է ի՛ր լեզվով, գործում ի՛ր ձևով:

Շեքսպիրը չի ստեղծում միակողմանի բնավորություններ, չի տալիս զտարյուն հրեշներ կամ զտարյուն հրեշտակներ: Հերոսների մեջ ցույց է տալիս յույսն ու ստվերը, հրեշի մեջ տեսնում է մարդկայինը, հրեշտակի մեջ՝ քաջասական գծեր: «Շեքսպիրի ստեղծած գեմբերը, ինչ-որ կրքի, ինչ-որ մոլություն տպեր լին, ինչպես Մոյսիերի մոտ, այլ բազմաթիվ կրքերով, շատ արատներով չի գնեղանի լակներ... Մոյսիերի մոտ ժխտը ժխտ է և ուրիշ ոչինչ: Շեքսպիրի մոտ ճայլուկը ժխտ է, ուշիմ, վրիժառու, որդենք, սրբամիտ: Նրա զրվածքներում սյուրաքանչյուր մարդ սիրում է, ատում, տխրում, ուրախանում, քայց յուրաքանչյուրը յուրովի, իր ձևով» (Պուշկին):

Շեքսպիրն իր հերոսների բնավորությունները քաջահայտում է գործողության մեջ, գործողությունների միջոցով: Այս կողմը Զ. Հեգելսը համարել է նրա ամենաուժեղ գծերից մեկը: Լասալն գրած նամակում նա ասում է. «Անհաղ բնութագրվում է ոչ միայն նրանով, թե ինչ է անում նա, այլև նրանով, թե ինչպես է անում այդ և այս կողմից մեր դրամայի գաղափարական բովանդակությունը լեր տումի, ես կարծում եմ, եթե առանձին բնավորությունները մի փոքր ավելի խիստ զատորոշվեին ու ավելի սուր հակադրվեին իրար: Հնադարյան հեղինակների տված բնութագրերը արդեն բավական չէ մեր ժամանակ և այստեղ, իմ կարծիքով,

դուր կարող էիք առանց վնասի մի քիչ ավելի հաշվի առնել Ենթադիրի նշանակությունը դրամայի զարգացման մեջ:

Ենթադիրի ներուները անփոփոխ մեծություններ չեն, եւ ցույց է տալիս քննվորության ծրարը. ձեռնորումն ու զարգացումը գործողության ընթացքում: Գործողության սկզբում երա ներուները հանդես են գալիս որոշակի քննվորությամբ. հետակորեն զնա-գրքոված խառնվածքով ու հատկություններով:

Այդ հատկությունները մինչև վերջ անփոփոխ չեն մնում. քննվորությունները զարգանում են, աճում, նախկին գծերը փո-փոխության են ենթարկվում, առաջանում են նոր հատկություններ: Քննվորությունները գործողության սկզբում և վերջում միևնույն որակը չունեն: Այդ նշանակում է, որ եւ մարդկանց պատկերվում է կենդանի պրոցեսում. Օրինակ՝ Մահրէթը սկզբում հանդես է գա-լիս որոշակի քննվորությամբ՝ բարի է, ընկերասեր, խիզախ գո-րավար, հավատարմորեն ծառայում է Թազավորին: Միաժամանակ նկատելի է փառասիրության ծարավը: Հանգամանքների ազդեցու-թյամբ եւ փոփոխվում է, հանդես են գալիս քննվորության նոր գծեր, որոնց նմն առաջ ռթմրությանն մեղ լին, ամբողջ ուժով գրեւորվում են ու որոշում երա վարքը, մտադրություններն ու գործունեությունը:

Ենթադիրյան ներուները ակտիվ գործող ուժեր են, նախա-խնամությունը չի կանխորոշում երանց վարմունքներն ու ճակա-տագրերը. այլ հենվում են միայն սեփական ուժի վրա, գործում որպէս ինքնուրույն մեծություններ, ազդում հանգամանքների վրա: Հանգամանքներն էլ իրենց ներքին ազդում են երանց վրա, ուղ-ղություն տալիս կամ փոփոխում երանց գործունեության ընթացքը, ազդում երանց քննվորության ու հոգեբանության վրա: Այդ կերպ է արտացոլվում մարդկային անհատի և շրջապատի հարաբերու-թյուններն ու փոխազդան կապերը:

Հետ Ենթադիրի ռեալիստական մտածողության մարդ այս է. կամ այն է ոչ թէ երա համար, որ նախախնամությունն այդպէս է տեսրինել, այլ որովհետեւ երա քննվորությունը իրական պայ-մաններում այդպէս է ձեռնորդել: Ո՞րն եւ այս կամ այլ կերպ է գործում, ի վերուստ նախորոշված ճակատագրի թելադրանքով չէ. այլ բանի որ հանգամանքներն այդ ճանապարհի վրա են գրել երան և այդպիսի ուղղություն տվել երա գործերին: Մարդկային քննվորությունը, խառնվածքը, կրքերը հասարակական պայման-ների ազդուք են և, ուրեմն, երանց գործի ու վարքի մղումները պետք է որշեկտիվ, առարկայական, իրական պայմաններում որո-նել:

Ենթադրելի որոշ գովածքներում գեղեցական ուժեր կան։ Հիշենք ուրվականների տեսարանները «Համլետում», «Ռիչարդ Նորդում», «Լույիս Կեսարում», վեոկների տեսարանը «Մակբեթում» և այլն։ Մակալն զրանք պայմանական տարրեր են, ալիկի նիշտ՝ զեղարվեստական հնարանք, հերոսների հոգեվիճակի սովյալ պահը պատկերելու կամ գործողության որոշ կողմերի վրա յայտարարելու համար։

Ուշադրաւ է Հեղելի բացատրությունը, «Մակբեթի» վեոկները «հանգիստ են գալիս որպէս Մակբեթի ճակատագիրը նախագուշակող արտացոլի ուժեր։ Մակալն նրանց հայտնած դուշակությունը հանգիստում է Մակբեթի ծածուկ ցանկությունը, որ մտել է նրա գիտակցության մէջ և սովյալ զեղքում բացվում է միայն արտաքին տեսանկի գուշակման մէջ։

«Համլետի» մասին Հեղելը ասում է, «նկելի գեղեցիկ ու խոր է հոգու հայտնությունը «Համլետում», որ Ենթադրելի տգաւաւորել է իրքին Համլետի ներքին նախազգացումների սրկելովի մէջ Համլետին սկիւրում տեսնում ենք սղուտ զգացմունքով տանելիկիս, թե՛ ինչ-որ նշանավոր բան է կատարվել։ Դրանից հետո հայտնում է հոր ոգին և բացում կատարված ոնիրը։ Մենք սպասում ենք, որ զազտերը բացվելուց հետո Համլետը իսկույն ենթ ոնրագործին կպատմի և գտնում ենք, որ վրեժն առնելու լիակատար իրավունք ունի... Բայց Ենթադրելի այստեղ մի յատ նուրբ գիծ է մտցնում։ Համլետը զանգաղում է, որովհետեւ ուրվականին կուրորեն չի հաւատում... Մենք տեսնում ենք, որ ուրվականը, որպէս այդպիսին, տեսողականորեն չի զնկաւարում Համլետին։ Համլետը կասկածում է և, նախքան որեւ բան ձեռնարկելը, տեսնաւ ուղում է ստուգել հանցանքի իսկությունը։

Ենթադրելի մարդկայնացրեց զրամայի բովանդակությունը, արտացոլեց մարդկային իրական քնաւորություններ, մարդկային վարմունցներ, կրքեր, զգացմունքներ։ Հովհ. Թումանյանը հատուկ նշում է Ենթադրելի ունայիւղմի այս գիծը։ Սերվանտեսի և Ենթադրելի մասին եւ գրել է, «նրանք էին, որ հունական Ֆատալիզմից ու միջնադարյան միստերիայից, այլն իսրայելի Նեոլայի աւաւորությունից՝ ազատագրեցին մարդկային միտքը, պաշտոններից ու վանքերից զուրս բերին զեղարվեստն ու գրականությունը և այլն ու արեակ արեւ աշխարհը և տիրողներին քերին քիւղ մերկացրին ժողովուրդների առջև ու ցույց տվին մարդը՝ մինր իր բարեք հումորով, մյուսը՝ կյանքի ամենակողմանի ու խորին ըմբռնումով ու հանճարեղ վերաբաւարումով, և իրական կյանքի վրա գրին համաշխարհային եւր գրականության սկիզբը։

Ժամանակակից նոր գրականությունը Յրանսիայում առաջ եկավ XVI դարի առաջին կեսին: Դա հասարակության վերանա-
րոգման մի բուռն դարաշրջան էր: Յրանսիան գուրս էր եկել միջ-
նադարյան ֆեոդալական շրջանակներից և ուժ գրել պատմական
գարգացման նոր նախապարհի վրա: Տնտեսական, բաղաձայնական
կյանքում ու միջազգային հարաբերությունների ասպարեզում մեծ
ազդեցություն էին կատարել: Սկսվում է պատմական մեծ նակա-
տամարտը բուրժուազիայի և ֆեոդալական կարգի միջև:

Բուրժուական գարգացման նկատմամբ առաջանում է նոր
բաղաձայնական կարգ՝ միապետությունը, որ հաղթահարելով ֆեոդա-
լական մասնատվածությունը, Յրանսիան տանում է դեպի համազ-
գային միասնություն և ազգային շահերի ինքնագիտակցություն:
Ժամանակակից ֆրանսիացիները հաստատվում է որպես համազգային
լեզու գրականության մեջ և հոգևոր կյանքի բոլոր բնագավառնե-
րում:

Պաշտական նախադասություն սկսվում է և հոգևոր կյանքում:
Հումանիստական շարժման առաջին ուղիներն են հումանիզմը, փառելով
ֆեոդալական միջնադարը, բննադատական կրակի տակ են առնում
կրոնը, էկեղեցիք, աստվածաբանությունը:

Դասական հնադարն իր վերածնունդն է ապրում նաև Յրան-
սիայում: Ուսումնասիրվում են հին հունական և հռոմեական լեզու-
ները, գրականությունը, փիլիսոփայությունը, պատմությունը:
Թարգմանվում են հին հունական և հռոմեական գրողների, փիլի-
սոփաների, պատմաբանների (Հոմերոս, Պլատոն, Արիստոտել,
Թուկիդիդես, Քսենոֆոն, Պլուտարխոս, Դիոդոր Սիցիլիացի) գրե-
վածքները:

Յրանսիացիները օգտագործում են նաև իտալական վերա-
ծնության փորձն ու նվաճումները: Կրոնի՝ Փառիզից հեռու ֆրան-
սիական հումանիստական շարժման երկրորդ կենտրոնի, առևտրա-

կան կապերի և Ֆրանցիսկ Առաքինի իտալական արչավանճներ չնօրնիվ ճարտերություններ են ստեղծվում իտալական Վերածնության և ֆրանսիական նորաստեղծ կուլտուրայի միջև:

«Ֆրանսիայի երիտասարդ ազնվականները, Իռալիա բնկենլով, մեացել կին ապրած այն ամենից, ինչ տեսնում էին այնտեղ: Հոյակապ պալատներ, Բարախների հարստությունը, ճոխ հագուստեղենն ու տների կանաչությունը, գեղարվեստական շտեմեղծ կերպերը, շարժ ու ձևերի ներագեղությունը, վայելքներով լի ուտիս ու ազատ կյանք՝ հիացմունք էին պատճառում նրանց», — գրում է Ա. Ջիվլիբզովը:

Իտալական վերածնության դասականները մարդասերների տեղ էին բնդունվում: Իրար Լսելից ֆրանսերեն թարգմանությամբ հրատարակվում են Դանտեի, Պետրարկայի, Բոկաչչոյի, Սանանաբայի և արիչների գրվածքներ:

Միապետությունն օժանդակում էր նումանիստական շարժմանն ու երկրի առաքաղծությունը: Ֆրանսիայի միապետ Ֆրանցիսկ Առաքինը իրեն յոթապալա էր նումանիստ գիտնականներով, յուսավորական նոր օրախներ էր ստեղծում, Ֆոնտենըրրյոյում բացել էր արժուների գրադարան, օրաեղ կենտրոնացվում են դասական հնադարի նորագյուս ձևագրերը, ճին ու նոր ժամանակների փիլիսոփաների, գիտնականների, գրողների ու արվեստագիտների գրվածքները: Լա ստեղծում է նոր համայնարան, Իռալիայից հրավիրում է նումարեն լեզուն ու դասական արվեստներն ալանդող նշանավոր գիտնականների, այդ թվում նաև Սկալիգերին, որի «Պոեմական» աշխատությունը առաքին անգամ ազդել է Լիոնում (1551): Սուրբոնի համալսարանի՝ միչնադարյան սխոլաստիկական, զոգմաթիկական օրախի, կոզդին Փաթիգում հանդես է գալիս մի նոր գիտական-լուսավորական կենտրոն՝ Կոլեժ դը Ֆրանսը:

Դա վերածնության դարաշրջանի արչարույսն էր, ֆրանսիական նոր գրականությունը առգործած էր ճեղգափոխական, դեմոկրատական տրամադրություններով, նրա բովանդակությունը դառնում են կյանք, բնությունը և մարդը: Ստեղծվում են գրական նոր ժանրեր:

Ֆրանսիացիները օգտագործում էին ոչ միայն հին նունական ու նոսմեական գրականության ալանդույթները, ոչ միայն իտալական վերածնության գրական ձևերը: Ֆրանսիական վերածնության դարաշրջանի գրականությունն ստեղծվեց ժողովրդական հողի վրա:

Ֆրանսիական վաղ Վերածնության գեղարվեստական մեծ նվաճումը ռեալիստական արձակն է ու պոեզիան:

Ֆրանսիական Վերածնության դարաշրջանի պոեզիան սկսվում է Կլեման Մարոյով:

Կլեման Մարոն (1496—1544) ծնվել է բանաստեղծ Ժան Մարոյի ընտանիքում, ուսումն ստացել է Փարիզում, վանականների կոլեժում, ուսումնասիրել է դասական լեզուներ, գրականություն, առանձնապես իտալական Վերածնության դարաշրջանի գրողներին: Մարոն ապրել է Ֆրանցիսկ Առաջին թագավորի թրոշ՝ Մարգարիտա Նավարացու պալատում, հղել է նրա գրական խմբակի ալքի բնկեող ներկայացուցիչներից մեկը, հետո փոխադրվել է արքայական պալատ: Պալիայի նականամարտում վիրավորվել և Ֆրանցիսկ թագավորի հետ զերի է ընկել:

Ֆրանսիայի նոր ժամանակի առաջին մեծ բանաստեղծին, չնայած Մարգարիտա Նավարացու և Ֆրանցիսկ Առաջին թագավորի հովանավորությանը, կղերական խավարամիտները դատապարտել են որպես հերետիկոսի և ինկվիզիցիայի բանտը նետել: Ասում են՝ պոետին բանտարկել են մի պալատական նշանավոր տիկնոջ Դիանա դը Պուատիեի նկեղության հետևանքով:

Բանտից ազատվելուց հետո էլ ազատամիտ պոետին հանգիստ չեն տալիս: Մարոն ստիպված փախուստի է գիմում, թափառում է իտալական ու շվեյցարական քաղաքներում: Մահանում է Քուրթենում, որպես աքսորական:

Կլեման Մարոն համարվում է Ֆրանսիական Վերածնության դարաշրջանի մեծ պոեզիայի հիմնադիրը: Նրա ստեղծագործության ուժը քննադատական ըմբոստ բովանդակությունն է, որ արտահայտվել է հեղանքի, ուարչական կատակի ու ծիծաղի մեղով:

Հիմնական մոտիվներից մեկը հոգևորականության քննադատությունն է: Նա ցույց է տալիս, որ եկեղեցու ծառաները ամեն որ կատարում են այն, ինչ մեծ մեղք են համարում և ինչի համար դատապարտում են ուրիշներին: Թիրո հայր սուրբի մասին, որը ամեն երեկո լոր հացի մեջ փաթաթած օժանոժ է տապակում ու փառահեղ վայելում, — պոետը կատակով ասում է՝ խեղճ Թիրո, հյուսիսի վ, դալիացել, ամբողջ պատի ժամանակ լոր հացից բացի ունիլ լի կերել: Եվանկան կյուրենա, Եփարոն արքան և նրա ծառան և ուրիշ ոտանավորներում Մարոն ծաղրում է հոգևորականների գինեմոլությունը, ահառակ վարքը, կեղծավորությունը, դաժանությունը:

Կլեման Մարոյի սիրած թեման աշխարհիկ կյանքի, սիրային վայելքների, երկրային առողջ քնազգների գովքն է: Դիմելով Ամու-

բին. պոետն ասում է, որ իր երիտասարդութունը, իր եզարունն ու ամառն աւրդն անցել են, բայց զարծյալ նրան է երկրպագում:

Եւ քո ծառն եմ եղել հովտաբերմ.

Ա՛խ. եթէ կարողեալի եղից ձեզնի,

Ազնի ընձնանդ կտառայի թեզ:

Մարոյի պոեզիայում երկրայինն ու երկնայինն ուղղակի հակադրութիւն չկա, բայց սեր ու մարմնական քաղաքանութիւններ երգող նրա բանաստեղծութիւնների կոնցեպցիան սա է. դրախտն ու հովիտեանական երջանկութիւնն այստեղ է, Լրկրի վրա: Իր թարգմանած Դավթի սաղմոսների գիրքը նվիրելով Յրանսիայի տիկիններին և իրեն համարելով սիրո երգիչ, Մարոն ավելացնում է. «ես կուզեմայի կանանց մեջ սեր առաջացնել իսկական աստծու նկատմամբ, այն աստծու, որ թնյադրել է այդ սաղմոսները և շուտով կարտաքսի անհաստատ սիրո աստծուն»:

Մարոն մարմնական սեր է երգում, կեող հմայքը համարում է գեղեցիկ մարմնի. «Եթէ ուզում եք ընկերուհի ունենալ,— ասում է նա,— բնտրեցեք րաբեկազմ կին, պայծառ մտքով ու յիշք կրծքով, որի սիրտը լինի քեռույշ, խոսքը խելոք, որ սիրի պարել և լավ երգել, որի սիրտը հավատարիմ լինի, մարմինը՝ պիւրկ: Եթէ շատ երիտասարդ արիւրդ ընտրեք, հետը զրուցելու բան չեք ունենա: Եթէ հավատարիմ եք ուզում, ընտրեցեք թխահեր կեող, մարմնով լի, իրեն պարզ ու հավասարակշռված պահող: Այդպիսի գանձը արժէ, որ մարդ դուրս քա սիրային փառավոր որսի: Երջանիկ է նա, ով լավ ավար կուսենա»:

Կլեման Մարոյի նորարարութիւնը ցույց տալու համար՝ նրան համեմատում են Լիոնի պոետական դպրոցի բանաստեղծների հետ: Մրանց պոետական իդեալը Պետարական էր, հիմնական թեման՝ սերը: Լատուայի երգչի սիրո կոնցեպցիան թեցիները իմաստավորեցին պլատոնական իդեալիզմի ոգով. այն զտելով երկրային ամեղսավորութեանը ու զգայական տեսքից, Դրա հետ միահյուսվում էին կրոնա-ասկետական, միստիկական մոտիվներ, որ հաճախ արտահայտվում էին վերացական խորհրդապատկերներով, ալլաբանական մեներով:

Սիրո իդեալը Մարոն մաքրեց նեոպլատոնական փրփուրն շղարշից և սերը փառարանեց որպէս բնական, զուտ իրական զգացմունք: Մա է նրա նորարարութիւնը:

Կլեման Մարոն ամբողջապէս պատկանում է Վերածնութիւնի դարաշրջանին: Քննադատներից մեկը դիպուկ խոսք է ասել. Մարոն «եռույնքան ընդունակ լէր աստվածային տառապանքներն ու պասը երգելու, որքան Հովհան աստքայլը ընդունակ լէր կոմիկական օպերաներ գրելու»: Երկնային թաղավորութիւն հետ Մարոն

գործ չունենք, ամուր կանգնած էր երկրի վրա և երկրային, իրական երբանեկություն էր որոնում:

Քննադատելով տիրող ավատական կարգը, մի էպիգրամում Մարոն այսպիսի միտք է արտահայտում. «Եթե մեզ թույլ տային խաղաղ կյանքով ապրել, ժամանակն այնպես տեսրիենք, ինչպես մեզ հարմար է և ապրել ազատ, ինչպես պետք է ապրել՝ մենք կարիք չլինեք դոս զոյակներ հաճախելու, պայատներում լինելու, դատավճիռներով ու դատավարություններով զբաղվելու և հարուստ տներ գնալու, որոնք զորդարված են փառքով ու խունացած շքանշաններով»:

Մարոն մի կողմ թողնելով Խաչիայից եկած եկապատեանական նորամուծությունը, Ֆրանսիական նորաստեղծ ազգային պոեզիան մաքրեց ճարտասանական, այլարանական և միստիկական ձևերից: Նա ստեղծեց նոր պոեզիա, որի բնորոշ գծերն են՝ ուժի պարզությունը, անպաճույճ լեզուն, խոսակցական ձևը, զգայական վառ գույները, նուրբ կատակը, ժիժազը, հեղեանքը: Հին հոմանական երգիծաբանների երկրպագուներից է եղել Կլեման Մարոն: Նրա սիրած ժանրերը պոեմական փոքր ձևերն էին՝ էպիգրամ, քառյակ, ութնյակ, ոտնոց, բալլադ և այլն: Նա թարգմանել է լիբրգիյոսի, Օվիդիոսի Լուկիանոսի զրվածքները, հրեական թագավոր Դավթի սաղմոսները:

Ֆրանսիական Վերածնության դարաշրջանի պոեզիայի հաջորդ փուլը սկսվում է Պիեռ Բոնսարով ու Պլեազի պոետներով:

ԲՈՆԱՎԱՆՏԵՈՒՐ ԴԵ ՊԵՐԻԵ

Ֆրանսիական Վերածնության դարաշրջանի ոեալիստական արձակի հիմնադիրներն են Թարյեն, Գեյլերիեն և Մարգարիտ Նավարացին:

Բոնավանտյուր Գեյլերիեն (1510—1544) ծնվել է Բուրգունդիայում: Նրա աշխարհայացքը ձևավորվել է Հումանիստ գրողների շրջապատում: 1535 թվականին փոխադրվել է Լիոն, որտեղ ծանոթացել է Կ. Մարոյի և Յ. Թարյեի հետ: Գրել է բանաստեղծություններ, պոեմներ, քառյակադիտական տրակտատներ: Գրական առաջին փորձերից աչքի է ընկել ազատամիտ հայացքներով: Մի տարի հետո փոխադրվում է Մարգարիտ Նավարացու պալատը, նշանակվում թագուհու քարտուղար, զանոնում նրա գրական խմբակի ասադներից մեկը:

Այդ տարիներին է Դեպերինն գրել իր նովելները, որ չույս են տեսել նրա մահից հետո, ընդ որ զվարճանքներ և ուրախ գրույցներն զերեւազրով։ Փարիզյան հրատարակիչ Ժան Մորենը 1537 թվականին տպագրել է Դեպերինի «Անշխարհի ծննդան» աշխատությունը, առանց հեղինակի անունը նշելու։ Մորենի համալսարանի աստվածաբանները խիստ զատաստան են տեսնում, հրատարակչին բանտարկում են, դատի տալիս և որոշում զրկածքն այրել՝ «վնասակար գիրք» որակելով։ Դեպերինն ստիպված փախուստի է դիմում։ Մի քանի տարի ապրելով հայածական կյանքով, 1544 թվականին կիսում ինքնասպանություն է գործում՝ նեւովելով իր սրի վրա։

«Անշխարհի ծննդան» Վերածնության դարաշրջանի փայլուն կոթողներից է։ Բազկացած է չորս գիպոդից։

Առաջին գիպոդին մասնակցում են Մերկուրիոսը, Քիրֆանեսը, Կուրտալիոսը և պանդոկի տիրուհին։ Յուպիտերը Մերկուրիոսին երկիր է ուղարկել, նախատագրելի գիրքը կազմել տալու։ Դիալոգն սկսվում է Մերկուրիոսի մենախոսությամբ։ Առաջին տողներից երեւում է, որ աստվածների համբավաբերը հանդես է գալիս որպես կոմիկական գործող անձ՝ խաբեքա, գինեմուլ, զոզ։ Զավեշտորեն են պատկերված և Յուպիտերն ու Ելիմպիական աստվածները։ Մենախոսությունն սկսվում է մոլիերյան Սգանարելին հիշեցնող փնթիկեթոցով Յուպիտերի ու աստվածուհիների հասցեին, գիրքը կազմել տալու է ուղարկված, քայք ոչ ոք չի հիշում փայտե՝, թե՛ ստվարաթղթի կազմով, ոսկեզօծ երեսով, թե՛ ուրիշ։ Յուպիտերը այնքան է շտապեցրել, որ Մերկուրիոսը քոյոր մոռացել է Վեներան պատվիրել է Կիպրոսի կույսերին ինչ-որ բան հաղորդել գեմքի լավ գույնի մասին, Յունեան իր կողմից հանձնարարել է ինչ-որ ոսկե իր ճարել՝ ապարանջա՝ն, թե՛ մողալիկ գոտի։ Այդ գեռ քի է, մինչև Նրկիր իջնելը պետք է սաորերկրյա թագավորությունը տանել քսանյոթ զատարկապորտների, որոնք այս մի քանի օրը ձանձրույթից սատկել են փողոցներում, տասներեք գինեմուլների, որոնք իրար կտորել են գինեռներում ու հասարակաց տներում, ութ մանուկների, որոնք խեղդել են վնասալուհիները։ Ե՛րբ է կարողանալու այդքան պատվերները կատարել։

Նույնպիսի տեսարանով է սկսվում նաև երկրորդ գիպոդը։

Օլիմպոսից նոր պատվերներ են գալիս։ Յունեանյից՝ Կլեոպատրային հանձնել նամակով ուղարկած ղեղադրածը՝ «Երեխաներ արտադրել և ծննդաքերել նույնպիսի քավականությամբ, ինչպիսի քավականությամբ սկսել էս։ Ճարել թուփակ, որ կարողանա Հոմերոսի ամբողջ սիլիականը երգել, խոսող ագռավ, փիլիսոփայական քոյոր խրատներն իմացող կալազակ, ձողազնդակ խաղացող կա-

պիկ, առաջնութեան առջեւ վեճեցողական մեծ հայելի պահող կենդանի՝ երբ հագնւում և զարդարւում է, տասներկու զույգ ակնոցներ, անուշաբույր հեղուկներով օծված մեղմուսներ, թանկարժէք քարերից ապարանքան աճարել, ինչպե՞ս չէ, մի ակնթարթում հարեւոյ եմ,— զոյում է Մերկուրիոսը,— միամիտ մարդ եք դանել։ «Ան թո եամակն էլ, զեղատոմսն էլ (պատում է)։ Քեզ համար ուրիշ ծառա գտիր։ Անտժո մարմին։ Ինչպե՞ս եմ այդ բոլորը երկնք քաշ տալու։

Վեճերան կողմնառնության դասեր է տալիս՝ Կուպիդոնին հազորդիր, որ անմիջապէս զայնակդ վնասալուծիներին, որոնք իրենց աչքան խելոք ու ողբախոհ են մեացնում։ Տիկիւններին ու օրիորդներին թող խրատի, որ չքենն առանց սակրվելու, հիշեն ու անգիր անեն բոլոր նոր երգերը, փառաքուշ ու սիրայիթ լինեն երկրպագուների հետ, որպէսզի նրանց աչքում առատ ժես և շուրթերում խիստ շէշ լինի, շատ լշտապէն խոսքով համաձայնութիւն տալու և որքան կարող են ավելի մեացնեն, որովհետեւ ամենալավն այն է, որ խաղը խոստումներով սկսվի։

Քիրֆանեսն ու Կուրտայիուսը նկատում են Յուպիտերի առաքյալին, գիտեն, որ գալու է գինի խմելու ու որեւէ քան զոդանալու Իրոք, Մերկուրիոսի առաջին խոսքը լինում է. «Անտված մեզ պահապան, լավ գինի կա՞ այստեղ։ Ի սեր մարմնիս։ Ո՛ր թի սուրբ հոգու, այլ զատած մարմնիս անունից է երգում Մերկուրիոսը։ Քիրֆանեսն ու Կուրտայիուսն իրենց հաշիվներն ունեն, ուզում են նրա տուրքակի պարունակութիւնը պարզել։ Ենչույքի ժամանակ Մերկուրիոսը պանդոկի անկյուններն է քրքրում, բուֆետից արծաթե փոքրիկ սրբապատկեր զոդանում, նվեր տանելու իր զարմիկ Գանիմեդին, որ «Յուպիտերի սեղանի մեացորդներից իրեն միշտ նեկտար է տալիս, իսկ Քիրֆանեսն ու Կուրտայիուսը քացում են Մերկուրիոսի տուրքակը։ «Թ՛, տեր իմ... ինչպիսի հիանալի գլուտ, հրաշայի գիրք, մենք արդեն հարուստ ենք։ Աթենքի գրավաճառներից յուրաքանչյուրը միայն պատեննը հանելու համար տասը հազար էկյու կտաս,— զոյում են Քիրֆանեսն ու Կուրտայիուսը և զոդանում են աճակատագրերի գիրքը, տեղը ուրիշ գիրք գնում։

Ենչույքի ժամանակ Մերկուրիոսը զովում է գինին, «Անտժո՛ մարմին։ Յուպիտերն ինքը այդպիսի նեկտար չի խմելու։

ԿՈՐԲՅԱԻՐՈՒՄ.— Լավ կանչեք մեր խոսքերը։ Փոք սարսափելի կերպով աւարտում եք աստուե, երեւում է դուք սրբապիղծ մարդ եք։

ՄԵՐԿՈՒՐԻՈՒՄ.— Մի քաղկեմք, ես խմել եմ թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը և հազատեցեալ եմ մեզ, որ այս գինին ավելի լավն է։

ԿՈՐԲՅԱԻՐՈՒՄ.— Ես նեկտար չեմ խմել, որով դուք պարենեալ եք, բայց մենք հազատում ենք, թե ինչ է տալիս նրա ժամին սուրբ գրքում։ Ինչպե՞ս կարելի է գինին համեմատել նեկտարի հետ։ Այդպիսի խոսքի համար մեզ աշպիտ

«եղ Կանկնէ, կամ, որ եւեթ ամի մը ասեղք անկէ յնարգանայ-
կայն», աշտեղք. Բն չկ. եղգում եմ ուստե մտնմ. մեղ Կամար յառ զառ
կէնի»

Աստուռ անուսից խոսում են և աստուռ պատիվը պաշտպա-
նում եննգության փորձված վարպետները:

Երկրորդ գիւյուղի Հերոսները սփիլիսոփայական քառս որո-
նոց փիլիսոփաներն են՝ միջնադարյան սխոլաստիկ գիտնական-
ները. Երրորդ գիւյուղի «Հերոսները» մարդկային լեզվով խոսող
չենք են, որոնք գերազասում են շնամարի ապրել, քան ազովի
այդ չեղելից. որովհետեւ մարդիկ կատիպեն ապրել շնային բնու-
թյանը միանգամայն խորթ մեղով: Գրվածքի Հիմնական միտքը
առաջին և երրորդ գիւյուղներումն է: «Սրիկաները զոգայել են Յու-
պիտեղի Կախասանմանումների գիրքը...» աշտեղում և Մեղկու-
րիտը.— փոխարենը տապրակի մեղ խոփել մի գիրք, որտեղ նկա-
րագրված են նրա նրիտասարգական յարանձնությունները, որոնք
Հայտելի չեն «Նուեռնային, «Ն» աստվածներին, «Ն» մարդկանց: Սուրբ
գիրքը փոխարինված է աստուռ աներարդական վարժունք-
ները եկարագրող գրքով: Սա է «Անշխարհի ժեռգայի» պատկերային
առանցքը:

«Անշխարհի ժեռգան» աշտառնական մե ունի: Անկելի քան նրկու
զար քննադատներն գրազովի են խորհրդապատկերներն ու ժամկա-
նունները պարզաբանելու, բայց միեյն այսօր լրիվ վերջանելի չի
Հաղողի, Անգիլիի է Համարվում Հետեյալը. Յուպիտեղի Համ-
բավաքը Մեղկուրիտը Հիսուս Քրիստոսն է, որ, ինչպես ամենա-
բանում գրված է, երկիր է իջել Հին կտակարանը նոր կտակարա-
նով փոխարինելու: Երկու խաչերաները՝ Քիրիթանեսն ու Կուրտա-
լիտը, կաթուղիների ու բողոքականների պարագլուխներն են,
իսկ «մանց ենթադրությամբ» Պետրոսն ու Պողոս առաքյալները:
Գրքի առաջաբանի Քովմա Կլավի և Պետրոս Տրիոկան անունները
վերծանվում են՝ Քովմա Անհավատ և Պետրոս Հավատացյալ, առա-
ջինը Համարելով Դեպերիին: Ֆրանսերեն լեզվով գրված գրքի յա-
տիներեն վերնագիրը՝ *Cimbalum mundi*, ուստերեն Քարգմանու-
թյան Հեղինակ Վ. Ի. Պիկովը մեկնաբանում է այսպես. ««Անշխար-
հի ժեռգան» Դեպերիին պատկերացումով քրիստոնեական վարդա-
պետությունն է, որ աշխարհում մեկ զոգանեց, և փոխանակ էշմար-
տության, որով ուզում էր մարդկությանը նրշանկացնել՝ ստիքի
մերձավորել, որպես սիրում ես ինքդ քեզ, միայն դատարկախո-
սություն քերեց»:

Պետք է նշել, որ առանց խորհրդապատկերների ու անագրամ-
ները (ժամկանունները) վերծանելու, ենթադրողները նիշտ են Հառ-
կացնել «Անշխարհի ժեռգայի» միտքը: Պրոֆեսոր Նիշմաքը նիշտ է

ասում. «Տասնվեցերորդ դարի մարդիկ իրավացի էին, երբ «Անյապ-
հի ժնծղան» այնպիսի գիրք էին համարում, որն իր հետ հազարի
կործանում է բերում. երանք հիշտ էին զգացել զրքի սկեպտիկա-
կան ու հեղեական միտումը»:

Իսկ «²րեն է Դեպերիեի գրվածքի պաշտօնական կոնցեպ-
ցիան»:

Կոմիկական ենք բեթերցողի մեջ այնպիսի միտք է արթնաց-
նում, որ աստվածներն ու աստվածային սրբությունները կարող
են ժիծադի առարկա դարձնել: Այստեղից բխում է ամեն ինչ քրե-
նադատության դատաստանի առաջ կանգնեցնել սկեպտիցիզմի
ոգին: «Անյապհի ժնծղան» համարել են լուկիանոսի ոճով ստեղծ-
ված գրքի: «Լուկանասանի աստվածներին, որոնք արդեն մի ան-
գամ՝ ողբերգական ձևով մահացու վերք էին ստացել էսթիլիսի
«Շեղթայված Պրոմեթեոսում», վիճակվեց մի անգամ ևս կոմիկա-
կան ձևով մեռնելու լուկիանոսի «Ջրույցներում»,— ասել է Կ.
Մարքսը: «Անյապհի ժնծղայի» կոմիկական ծաղրը ևույնն է ա-
նում: Ինչպես մի ֆրանսիացի քննադատ ասել է, Դեպերիեի «յու-
կիանեզմին կլիեյակվեր հեղինակի հետ միասին ալլերը, եթե ևս
կենդանի չլիներ»:

Յուպիտերի զրքի վերնագրից դժվար չէ կառնել. թե ինչի
մասին է խոսքը: Բերթանենն ու Կուրտայիուսը կարգում են լա-
տիներեն վերնագիրը՝ «²րեն է քովանդակում այս գիրքը՝ Տարե-
գրություն հիշարժան գրքերի, որ Յուպիտերը կատարել է միևն
սեփական ծնունդը: Ժակատագրերի նախասահմանումները, կամ
ինչպիսի՞ք են ազագա իսկական նախասահմանումների էություն-
ը: Յանկ անմահ հերոսների, որոնց հալիտեական կյանք է վի-
ժակված Յուպիտերի հետ միասին: Հասկանալի է, որ հեթանոսա-
կան Հռոմը այնպիսի գիրք չի ունեցել: Խոսքն ուրեմն վերաբերում
է սուրբ գրքին, այսինքն՝ քրիստոնեական աստվածաշնչին:

Ամեն ինչից երևում է, որ ոլիմպիական առաջյալե ինչք
Յուպիտերի զրքի նշմարտությունը չի հավաստում և քանի տեղ չի
գնում: «Վերգիլում եմ,— խորհրդածում է Մերկուրիոսը,— ևս չեմ
հասկանում, ինչպես ենք դատարկաբանք չի ամաչում: Մի՞թե ևս
չէր կարող այս գրքում, որով ևս ամեն ինչ իմանում է, որեւէ նշու-
մով նախատեսել, թե նրա գրքին ինչ է պատահելու: Պետք է են-
թադրել, որ ևս իր սեփական լույսից կուրացել է: Անկապակած է,
որ այս անցքը երանում կանխագուշակված է, ինչպես մյուս քույր
դեպքերը: Հակառակ դեպքում սա սուտ գիրք է: Իսկ եթե ևս զայ-
րանում է, ապա թող քորկանա: Ոչինչ անել չեմ կարող»:

Այսպիսով, Բոնավանտյուր Դեպերիեն աշխարհին ժնծղա է
գարնում ազդարարելու, որ սուրբ գիրքը ամենեկին ախ սրբությունը

չէ, որ ենթակայացնում են Յուպիտերը կամ Հիսուս Քրիստոսը, այլ ստահող պատմություն է: Ունշխարհի ժնծղայիս սկեպտիցիզմն ու ժաղըը պատում են եկեղեցու և Հոգեւորականության սրբազան քողը ու փշրում կրօնի հիմքերը: Դա է Ունշխարհի ժնծղայիս քզիւնտէսեցան, որը Դեպերիեին կանգնեցնում է Ռաբբի կողքին:

Դեպերիեի նովելների նյութը նրա ժամանակի Ֆրանսիական հասարակության կյանքի է: «Նոր զվարճանքներ և ուրախ զուլյցներ» ժողովածուի առաջին նովելում, որը հեղինակը համարել է առաջաբան, Դեպերիեին ասում է, որ այդ պատմվածքների համար չի գնացել «ո՛չ Կոստանդնուպոլիս, ո՛չ Ֆլորենցիա, ո՛չ Վենետիկ, և ո՛չ էլ ուրիշ հեռավոր վայրեր», այլ «զտազոթծել է աշկախի դեպքեր, որ կատարվում են մեր աշքի առաջ»: Դեպերիեին պատրաստի սյուժեներ է վերցրել «Դեկամերոնից», Պաբո Բրաշլինիի «Յացե տիներից», Ֆրանսիական «Հարյուր նոր նովելներ» (1881) ժողովածուից, ժողովրդական զուլյցներից: Բոյոր դեպքերում դրանք մշակել է սեփական արվեստով ու ոգով:

Դեպերիեի ստեղծագործական օրենքը պարզությունն է, կենսական ճշմարտացիությունը և նովելի պլաստիկ կառուցվածքը: Նույն առաջին նովելում եւ հավատացնում է, որ նովելներում այլաբանական, միստիկական ու ֆանտաստիկական ուշիւշ չկա: «Կարիք չկա զուրա ջարդելու, քն ինչպես պետք է հասկանայ այս կամ այն խոսքը, ու մեկին պետք չեն ուլ բառարաններ և ուլ էլ ծանոթագրություններ»:

Յուրաքանչյուր նովել ավարտված, ամբողջական պատկեր է ապիս՝ կենդանի քնավորություններով, հետաքրքրաշարժ ինտրիգներով: Քննադատական միտումը կրքոտ հարձակումների կամ խրատական քարոզների միտցով չի իրականացվում, այլ ռեալիստական հանդարտ, միշտ զվարճալի, երգիծական նկարագրություններով: Նկարագրությունները համեմված են սրամիտ, պատկերավոր դարձվածքներով, ժողովրդական իմաստություններով ու քեւվոր խոսքերով:

Հանախ նովելի իմաստը ամփոփվում է մի սրամիտ առածի մէջ: 67-րդ նովելն սկսվում է այսպես. գլուղով անցնող գինվորական վաշտն իր վարմունքով հաստատում է առածի այն խոսքը, քն՝ «ինչպես որ փաստաբանը օրենքի չարքն է, տեղատարափ անծրնը՝ խաղողի, յուղը՝ հացի, խլուրդը՝ մարգագետնի, այնպես էլ սերժանտը գլուղի համար միայն չարք է»: Զինվորական վաշտը կողոպտում է գլուղը, չարդում և ամեն ինչ տակնուվրա անում: Երեք-չորս գինվորներ խժռում են մի քարի կնոլ ամբողջ ունեցվածքը: «Նրա նրանք ուտում էին կնոլ հավերքը, սա մի կտոր լոր հաց էր կրծում և «Հալը մեր» կարդում: Զինվորները քաղա-

քաղաքի ազաներ լին, երան դիմում են փառաքչական խոսքերով՝ «Այդպիսի սեուեղից սովամահ կլինեք: Ձեր հազն՝ չե եք ափսոսում, զե՛, զե՛, մեզ հետ միասին կերեք, և մեզ եման սասցեք՝ սատանան տանի ժյառներին»:

Վնոր զվարճանքներս ժողովածուն աչքի է ընկնում թեմաների ու մոտիվների բազմազանությամբ: Գործող անները ազնվականներ են, հոգևորականներ, աղետորականներ, արհեստավորներ, թմբկիներ, դասավորներ և այլն:

Ներածական նովելում գիմելով ընթերցողներին, Գնպերինն առում է, որ իր եղատակը զվարճանքն է, և դա լավագույն նովել է համարում, որովհետև ոկյանքի լավագույն որները լավ ապրելն ու ուրախանալն էս: Գնպերինի համար դրական հերոսի պրոքլեմ չկա: Գնպերինի նովելների զլխավոր առարկան ազնվականների, հոգևորականության խարերայությունները, որներ լաքաշահումները, միջնադարյան գիտեականների տգիտությունը, դասավորների հարպկությունները, հասարակ մարդկանց ծանր դրությունն են:

Բերեք մի քանի որինակ:

Ճոթանասուներեքերորդ նովելի հերոսը մի անկուշտ քահանա է, որ վանքի բոլոր վանականների որվա հաշը միանգամից խլծաում է: Նովելը վերջանում է այսպես. եթե նա վաճառական լինեք՝ բոլոր հանապարհները կամայաքներ Գաթիցք մինչև լիսն, Ֆյանգրդիա, Գերմանիա և Իտալիա. եթե մասպորե լինեք՝ իր բոլոր եզներն ու ուղևարները կուտեք՝ կառուներով ու սմբակներով, եթե փաստաբան լինեք՝ կուտեք իր թղթերն ու մազաղաթները, բոլոր կլինեաներին. սի զեպ առաե, մեացաե փաստաբանները կլինեաներին երանից վառ լլին ուտում,— իսկ եթե ամուսնացաե լինեք, նա չէր մեա կնոջալի թագավոր Կամրլնսից, որ մի գիշերում խժոեչ է կնոջը, մինչև վերջին սակորդ: Տե՛ր իմ, Այդ ինչ թագավոր է: Արգեն սկսել է մարդկանց խժոեչս:

Որեսուներեքերորդ նովելում դասավորը ընտելացրել է մի ազվեաք, որ ի թեև խորամանկ էր, տիրող գործերը տեսնելով, իր քեազորությունը գերազանցեք՝ կրկնակի ազվեանցավ: Թագաքի բոլոր հավաքները նա դատարկում, բերում, լցնում էր դասավորի խաճանոցը: Վերապես քաղաքի քնակիչներին ու մոտակա գյուղերի մարդկանց հաղողվում է թունել լարաղորդին և դատի տալ: Միտումը խոսացաե է դատավճռում, դատավորը ազվեաքին մեղադրում է գողությունների, խարդախությունների, կողոպուտների, կաշառակերությունների, զավաճանությունների, խարերայությունների և այլ հանցագործությունների համար: Միտքը վերաբերում է ազվեաքի տիրոջը՝ դասավորին:

Տասնութերորդ և քսաներեքերորդ նովելներում նկարագրվում

է, թե ինչպէս ազնկականի շուքը և պարոնի ազգմար շարունակ Կո-
ղսպատում են արհեստավորներին, իսկ տուժածները լին կարող ո-
լինել անել, որովհետեւ երանց տներըր նշանավոր մարդիկ են:

Դեպքերիերի ռնշխարհի ժնծղանս և ռնոր զվարհանքներ և ու-
րախ պատմվածքներս ժողովածուն ողով ու բովանդակութլամբ
միասնութլուն են կազմում:

ՄԱՐԳԱՐԻՏ ՆԱՎԱՐԱՅԻ

Մարգարիտ Նավարացին (1492—1549), Ֆրանցիսկ Առաջինի
բուլքը, Նավարայի թագուհին, բազմակողմանի զարգացած գրող
էր, ուսումնասիրել էր հին հունարենը, գոսական պրականութլուն-
ները, փիլիսոփաներին, հիանալի դիտեր լատիներեն, իտալական
Վերածնութլյան գրականութլունը:

Նավարայի թագուհին մեծ դեր է խաղացել Ֆրանսիայի ազ-
գային նոր մշակութլ խեղճելու գործում: Նրա նախածննութլամբ
ու մասնակցութլամբ հիմնադրվել է Ֆրանսիական նոր համալսա-
րան, Իտալիայից գասախոսներ են հրավիրվել, մշակութլային նոր
օջախներ ստեղծվել: Նրա պալատը հումանիստական շարժման
օջախն էր, որտեղ համարվել են գիտնականներ, նկարիչներ, ճար-
տարապետներ, գրողներ: Մարգարիտն ուներ իր խմբակը, որի
անդամները եղել են Ֆրանսիական Վերածննութլյան այնպիսի խոշոր
գրողներ, ինչպէս Կլեման Մարոն ու Բոնավանտյուր Դեպերիեն:
Միաժամանակ նրա պալատը հայածված հումանիստների ապաս-
տարանն էր: Նա պաշտպանել ու նյութապէս օգնել է Մարոյին,
Դեպերիենին և ուրիշ նշանավոր հումանիստներին:

Այդ ներելի բան չէր համարվում, և Սորբոնի համալսարանի
որոշմամբ Մ. Նավարացու ռմեղավոր հոգու հայելիս անանուն
հրատարակված աշխատութլունը արգելված գրքերի ցուցակի մեջ
է մտցվել:

Դարաշրջանի նշանավոր մեծուարիստ Բրանտոմը նրա մասին
գրել է. «Նա մեծ արքայադուստր էր, բարի, գթասիրտ, մեծ բարե-
գործուհի, բուլքի հետ մտերիմ ու բարեհամբուլք: Նրան հասցեա-
ղած նամակում էրազմ Ռոտերդամցին գրում է, որ ռհացած է
նրա աստվածաշնորհ բարձր քանցարով, փիլիսոփային վայել
իմաստութլամբ, ողջախոհութլամբ, լափավորութլամբ, բարեպաշ-

առաջամբ, զգուշանալու և զարգանալի արժամարժանքով
աշխարհի հեռավոր աշխարհի կապերի:

Մարզաբաժնի նախարացիին բանաստեղծ է և արժանապատիվ։ Նրա քանդակագործությունների մոզոպիկայում՝ ժողովրդական մարզաբաժնի մարզաբաժնիները, յուրաքանչյուր 1548 թվականին, նախարացիին երգում է Երկրային վայելքներ, սրտի ու մտքի ազատություն, ինչպես և խառնակահան իմ դարձի՝ աշխարհ կոչված նեղությունների պոեզիայից մասնակցած պատմական իրադարձության տեղը, քաղաքական ինքնակատարելագործություն։ Որոշ զբոսայգիներում հանդիպում են և Մանանթարոյի պոեզիայից նկարագրված մասնակցներ։

«Արքայազուարթերի մարզարխիսի մարզարխներում» քաղա-
կանին տեղ են գրավում նաև կրեակալն ու բարոյակալն թեմաներն
ու աշխարհակալն ձեռքը: Կյանքի գերդին շրջանում գրած «Ձեռնա-
ներս պոեմում» Մ. Նավարացին ասույթ է տվել միասնական աղա-
մազություններին, հրամարիմքի խոսքեր է ասում աշխարհիկ
փայլեցների մասին, երկրային ունայնություն համարելով, կյան-
քի իմաստը որոնում է ոչ թե երկրային, այլ «մեր փոքրիկ ուշե-
լիս» և աստվածային «մեծ ամեն ինչի» միասնության մեջ: Նրա
գրական մասունքության մեջ մեայունք «ձեռնամերձ» և «գեղե-
րի մոգովածուն» է:

Յրանախակա՛ն Վերածնունթյա՛ն գրականությա՛ն մէջ եզակեց
ապրածի՛նք ժանբ էր: Առաջին նմուշը սէպտյուր ետր եզակեց
(1481) անանուն ժողովածուն է, որին հաջորդեց ձե ուրիշ ժողո-
վածուներ: Բոլորի նամար թեզմնավոր աղբյուր էին նաե՛ր Մազույ-
շի, Մակեաթի, Բանդեղոյի եզակեներն ու Պոչո Բաշուլեկիի ֆաշե-
տիները: Նախարացին Բոկաչոյի երկրպագուն էր, իսպախին թեզ-
վով մի քանի անգամ կարգացել է սիեկամներու: Նրա ցանկու-
թյամբ քաղաքական կարճերգական մետառն ին Մասուր Բարզ-
մանէլ էր Բոկաչոյի գլուխգործոցը: Բոկաչոյի ազդեցությամբ Մ.
Նախարացին որոշում է ստեղծել Յրանախակա՛ն սիեկամներու:

Ե՛կեղատամերոնե՛ս ընդհանուր կառուցվածքը հյուսված է ԵԴԿ-
կամերոնե՛ս նմանողությամբ: Ներածնության մեջ Նավարացիներ պատ-
մում է, որ աշնանը, երբ Պիրենեայի կոտերն առողջարանից
պետք է վերադառնար, տեղատարափ անկրկներ են սկսվում,
հեղեղները փակում են ճամփաները, կամուրջներն ափերում, շա-
տերը խեղդվում են: Լեռնանցքներն ու անտառների կտածները
թռնած մարդկանց մեծ մասը ափազանկների ու արջերի բամբն է
զատնում, քաղցն ու ցուրտը մյուս կողմից են նեղում: Այսպիսով,
Ե՛կեղատամերոնե՛ս ազնաթի նկարագրությամբ է սկսվում. ԵԴԿ-
մերոնե՛ս ժանտափառ, ախտեղ՝ չըհեղեղ:

Մահից ու փորձանքից փրկված հինգ տղամարդ ու հինգ կանայք ապաստանում են Մերանի աստվածամոր վանքում։ Մտածում են՝ ինչպե՞ս օրերն անցկացնել մինչև երբ կամուրջ կապտորաստեն։ Պառավ Ուազիլը առաջարկում է ամեն առավոտ ու երեկո կարգալ սուրբ գրքի աղոթքները։ Իրկանը զսեռում է, որ պետք է այնպիսի քանով պրազվել, որ ռեզուս վնաս չբերելով, հաճելի լինի և մարմնի համարս։

Քննադատները ցույց են տվել, որ զրանք իրական անձնավորությունների ծածկանուններն են. Ուազիլը լուիզա Մադոյացին է, Մարգարիտի մայրը, Պարլամանտան Մարգարիտն ինքն է, Իրկանը նրա ամուսին Հենրիկոս Նավարացին, մնացածները նրա պալատական շրջանի մարդիկ են։ Վերջին խոսքը Պարլամանտան է ասում. «Ես կարծում եմ, որ բոլորը կարգացել են Բոկալոյի հարյուր եղբյւները, որ վերջինս խալիբներից թարգմանվել է Ֆրանսերեն և որոնք Ֆրանցիսկ Առաջին թագավորը, մոնպեյոր գոֆինը (թագածառանգը), նրա կիներ և Մարգարիտն այնպես են զովաբանել, որ եթե Բոկալոն իմանար, թե որքան է մեծարվում, մեռնելով մեր ազատ ժամանակից, մինչև կամուրջը կկառուցեն, ամեն օր կհավաքվենք լեռնային գետակի ափին, յուրաքանչյուրս մի պատմություն կպատմի։ «Տասը օրում կունենանք հարյուր այդպիսի պատմվածքներ»։

Այսպես է սկսվում «Հեպտամերոնը»։ Մահը խանգարեց Մ. Նավարացուն մտադրացումը լրիվ իրականացնելու։ Գրված են յոթանասուններկու եղբի, որի համար ժողովածուն վերնագրել է հնչյունամեծ՝ յոթօրյակ։

Մարգարիտ Նավարացին ունայիտս գրող է. «Հեպտամերոնի» ներածությունում նշելով, որ իր եղբյւները գրում է «Դեկամերոնի» նմանողությամբ, ես ավելացնում է՝ ինքը միայն մի քանում է Բոկալոյից շեղվել՝ չգրել ոչ մի եղբի, որը իսկական եղբյւրություն չլինի։ Պարլամանտան, դիմելով բոլորին, պատվիրում է՝ «Յուրաքանչյուրը թող պատմի որեւ պատմություն, որին ինքը վկա է եղել կամ յսել է վստահության արժանի մարդկանցից»։

Քննադատներն ապացուցել են, որ «Հեպտամերոնի» եղբյւները, իրոք, կատարված զեպքերի եկարագրություններ են. Գրա հեռ միասին որոշ զեպքերում Մ. Նավարացին մշակել է նաև գրական աղբյուրներից ու ժողովրդական ստեղծագործություններից վերցրած այուժները։

Մ. Նավարացուց առաջ էլ այդպես խոսողներ եղել են։ Օրինակ, նրա նախորդներից մեկը, Ֆիլիպ դե Վիելյոր, խոստովանելով, որ ռզովել է «Հարյուր երե եղբյւներ» ժողովածուից, իր եղբյւները

Համարում է ռեալիզմը իսկական եղելությունների մասին: Դա ղեկավար գրողների համար արտահայտական սովորական եղանակ է: Անթրանեսան ասում է, որ դոն Կիխոտի պատմությունը վերջերի է արար պատմարան Ահմեդ Քեն-խեյալի «Դոն Կիխոտ համակերպ պատմությունը» աշխատությունից: Վեպի հենց առաջին գլխում Անթրանեսան նախազգուշացնում է՝ ռեալիզմով դոն Կիխոտի մասին, մենք ոչ մի քալլ հշմարտությունից չենք չեղվել: Անգամ Ռարյեն հավատացնում է, որ Գարգանտուայի առասպելական քայազորությունները մաքուր հշմարտություն են:

Ռեալիզմն իրականում կատարված եղելությունների նկարագրությունը չէ: Պեղծիան ինքը հարանք է՝ գեղարվեստական երեվակայության ծնունդ: Ռեալիզմն այն է, թե որքան հշմարտացի է կյանքը նկարագրվում և ինչպիսի ընդհանրացումներ են կատարվում: Մարգարիտ Նավարացու «Հեպտամերոնի» արժեքն այն է, որ հեղինակը հշմարտացի կերպով պատկերել է ժամանակի բարքերը, կենցաղը, հասարակական, բարոյական ու կրոնական պատկերացումները:

«Հեպտամերոնի» առաջատար մոտիվներից մեկը հոգևորականության քննադատությունն է: Բուկայոյի նման Նավարացին ցույց է տալիս, որ եկեղեցու ծառաները ամենինն այն չեն, ինչ երևում են, բարոզում են բարություն, առաքինություն, հավատարմություն պատվիրաններին, քայց հենց իրենք են պիղծ գործեր կատարում, հարենցողությամբ զբաղվում, բռնախնդրելու քայքայում, ամեն տեսակ խաթերայությունների դիմում:

Քաներքերոզը և երեսունմեկերոզը նովելներում վանականները պատկերված են որպես մարդասպաններ, մարդկային սերն ու պատիվը ոտնահարող անառակներ: Հեղինակը ցույց է տալիս, որ նրանք անպատիվ չեն մնում: Վանականներին փակում են վանքում և սրբուրիշ կենդանի ալրում վանքի հետ մասին, որ մարդիկ հիշեն նրանց հանցանքները:

Այնուամենայնիվ Նավարացին «Նեկամերոնի» տեսակետին չի հանգում, քիստոնեական կրոնը դիտում է որպես բարոյական կատարելության միջոց: Ներածության մեջ Ուադիլն ասում է, որ իր ամբողջ կյանքում որոնել է թախծից փրկվելու սպեղանի և այն համոզման է եկել, որ միակ միջոցը սուրբ գիրքն է: «Հեպտոն իսկական ու կատարյալ քերկրանք տալիս է սուրբ գիրքը»: Որք առաջուտյան վեր է կենում, վերցնում է ավետարանը և կարգալով ամեն անգամ համակվում է զթությունքն աստծու, որ իր որդուն երկիր է ուղարկել մարդկանց ավետելու նրա սուրբ խոսքը: Աստծու որդին, որ ոմեղ սիրելով և հանուն մեզ տառապանքներ կրելով, խոստացավ թազություն տալ մեք բոլոր մեղքերին...»: Նույ-

եր կատարում է և թեկուց առաջ՝ առանձնանում է ներարանում, անձնատուր լինում խրատական խորհրդածությանների: Ոճհա, զավակներս, այն ժամանցը, այն հոգեկան հանգիստը, որ փրկարելի էմ այնքան երկար որոնումներից հետո և որչի ոչ մի բան հոգեկան հանգիստ ինձ չի տվելու:

Այդ է, երեխ, եկատի ունեցել Վ. Մ. Եղիշմարեք, որը նազարացու կրոնական աշխարհայացքը որակել է սքրիստոնեական միտքիական պանթիզմա, մի պաշտամուկը, երբ մարդ առանց կոզմոնակի միջնորդության ինքն է անմիջապես հաղորդակցվում աստծու հետ:

Թեպետի բացատրությունն էլ տրվելու լինի, կարևորն այն է, որ ռեկադամներումն ընկադատական փերաքերմուկը կա հոգևորականության ախտերի եկատմամբ:

Ռեկադամներին ռովելների մյուս մասի թեմատիկան սերն է, բնուակիքը, քարոշական կատարելության խնդիրը: Նազարացին եկարադրում է ամուսնական հազատարմության խախտումներ, սիրաշին խորամանկ արկածներ: Թեորոշ է, որ ռովելների ժողովածուն առաջին անգամ հրատարակվել է ռմիրաշին պատմությաններն խորադրով:

Նազարացին մարդու բնական զգացմունքները մեղցեղ զգոմաներ լի բնգունում, երա հերոսները բուռն ընազորություններ են, իրենց լին զրկում երկրաշին վայելչներեց ու լին մասնում երկնաշին երանության մասին: Դեկամերոնյան շատ երանգներ կան ռեկադամներումն, մի շարք ռովելներում վարազույքը լիովին բացվում է և մարմինն ու սիրաշին վայելչները պատկերվում են ամբողջ մերկությունը:

Մ. Նազարացու հերոսուհիները իրենց թախտին հյու համակերպվող կանայք լին: Առաջին տասնորշակի ռովելների բնգրանուր թեման է՝ Ռատմվածքներ այն մասին, թե կանայք ինչ խորամանկություններ են կատարել տղամարդկանց խաբելու և տղամարդիկ՝ կանանց խաբելու: Համարու Առաջին օրվա երրորդ ռովելի բովանդակությունն այն է, նեադուշի թազավորը դազմանում է կնոջը, թագուհին վրեժը լուծում է՝ կազվելով իր սիրույանի ամուսնու հետ և այդ սիրաշին կապը շարունակվում է մինչև իր կյանքի վերջը, բնգ որում թազավորն այդ մասին ոչ մի կասկածանք չունի:

Ամուսնական անհազատարմության զեպքերը, սիրաշին թեթեվարա զվարմությունները ռեկադամներումն զիտվում են արպես բարքերի անկման երևույթներ: Զորբորդ օրվա քառասունինեքորդ ռովելի կամուհին պատկերված է արպես աքիառակքատական հաաարակության անառակ վարքի տիպական արաաշայտու:

թյուն Այդպիսի պատմութիւններ շատ կան ժնկպատմերումս։ Սիրո հաճատարմության խախտման դեպքերը մի շարք նովելներում պատկերված են ողբերգական ձգանակով։ Մատառուլ գույներով էն երանգավորված և այն պատմվածքները, երբ ազնիվ սիրով սիրահարվածները իրենց նպատակին չեն հասնում։

«Անբայադուստրերի մարգարիտի մարգարիտներին» բարձր սիրո իդեալը տեղ է գտել և «Նկատմերումս»։

Երկրորդ օրվա տառնիկները նովելը խոսում է մի դժբախտ սիրո մասին։ Պոլինան և Երիտասարդ ազնվականը սիրում են իրար, բայց մարկիզն ու մարկիզուհին, որոնց հաճատարներն ծառայում են սիրահարվածները, արգելում են նրանց ամուսնութիւնը։ Պոլինան և երիտասարդը ուրիշ սեր ու երջանկութիւն չեն ճանաչում և, իրենց փափագին չհասնելով, նվիրվում են՝ մեկը վաճական միաբանությանը, մյուսը կուսանոցին, մինչև մահ չմոռանալով իրենց դժբախտ սերը։

Նովելն աճարտվելուց հետո, երբ պատմողների մեջ սկսվում է զրույցը, Պարլամանտան, այսինքն՝ Մարգարիտ Նաճարացին, շարադրում է իսկական սիրո իդեալը։ «Իսկական սերն այն է,— ասում է նա,— երբ սիրահարվածներն իրար մեջ կատարելութիւն են որոնում... երբ անընդհատ առաքելության են ձգտում և որտեղը այնքան ազնիվ ու բարձր են, որ պատրաստ են մեռնել, քան ազատութիւն տալ ստոր ցանկութիւններին, որոնք անհամատեղելի են խղճի ու պատվի հետ»։

Նաճարացու նովելների սիրո կոնցեպցիան որոշ քննադատներ համարում են հակասական, ճշակեցական ինքնազրկողության երանգներ են վերադրում նրան, երկրային բովանդակության կողքին պլատոնական տեւեր են տեսնում։ Իրոք դա այդպես է։ Միայն պետք է նկատի ունենալ հետևյալը։ Առաջին, սիրային թեման ինչպիսի պլանով էլ մշակի Նաճարացին՝ ասպետական, պլատոնական, իդեալական, ողբերգական, թե մարմնական, բոլոր դեպքերում քնական զգայական բովանդակութիւնը չի տարրայուծվում, միջնադարյան միստիկական սիմվոլիկան բացակայում է։ Երկրորդ, պլատոնական իդեալը երկրային վաշխներից հրաժարվելու քարոզ չէ, այլ քարոչական կատարելության, հոգիների ներդաշնակության հումանիստական իդեալի արտահայտութիւն։ Այդ է Մարգարիտ Նաճարացու սիրային նովելների հմայքը։

Նովելները պատմողները կենդանի անհատականութիւններ են, յուրաքանչյուրն ունի իր քնաժողովութիւնը, խառնվածքը, աշխարհայացքը։ Յուրաքանչյուր նովել աճարտելուց հետո նրանք մանրամասն քննության են տանում հերոսների վարմունքները,

պատմված էյուրթի բարոյական իմաստը և այլն։ Շատ զեպքերում այդ գաղափարներն ավելի մեծ տեղ են գրավում, քան բուն խոփելը։

ՃԲԱՆՍՈՒԱ ՌԱԲԼԵ

Ֆրանսիական Վերածնության գրականության գագաթը Ֆրանսուա Ռաբլեն է (1494—1553)։

Ռաբլեն ծնվել է Բուրեն գավառի Էրեն փոքրիկ քաղաքում, փաստարանի ընտանիքում։ 1510 թվականին հաջորդականում է լատակա Ֆրանցիսկյան վանքը, որտեղ նա ուսումնասիրում է հունարեն և լատիներեն լեզուները, հափշտակությամբ կարդում է հին հունական, հռոմեական և նոր ժամանակի գրողներին ու փիլիսոփաներին։ Ֆրանցիսկյան միաբանության սրենքերով այդ արգելված էր նրանից խլում են սիրած գրքերը, Համբրոսին, Հրազմ Ռուտերգամցուն, ազաշխարհների ենթարկում հանգուկե Նորդեմային։ Ռաբլեն միջոցներ է որոնում ուրիշ վանք փոխադրվելու։ Համար Հոմեր պապի թույլտվությամբ փոխադրվում է Բենեդիկտյան միաբանության, որտեղ հունարեն գրքեր կարգաւոր արգելված չէր։

1520 թվականին նա տեղափոխվում է Մոնպելյե, թշկապիտության ուսումնասիրում և 1527 թվականին ստանում թշկական պատվանդանների զոհաբեր աստիճան։ Երկար ժամանակ աշխատում է Լիոնում, որտեղ հրատարակվում է Հիպոկրատեսի թշկությանը վերաբերող նկուղներն իր ծանոթագրություններով։

Ռաբլեն մի քանի անգամ եղել է Իտալիայում՝ որպես ֆրանսիական պատվիրակության անդամ, հանդիպումներ է ունեցել Հուլիոս II պապի հետ։ Ռաբլեի անունն արդեն լայն տարածում ուներ նրան գիտելի Ֆրանցիսկ I Բարադորն ու պապը, Մորբուրի պրոֆեսորները, Հրազմ Ռուտերգամցին ու հումանիստական շարժման առաջնորդները։ Պատմում են, որ երբ մի անգամ Պապու III պապը հարցնում է՝ ի՞նչ չեորհ կուզենար ֆրանսիական պատվիրակի թմբիկը, Ռաբլեն պատասխանում է.

«—Վտարեցեք ինձ եկեղեցուց։

— Ինչո՞ւ։

— Այդ կիրկի ինձ խաբույկից։ Մի անգամ Լիոնում զահմենքը չէին կարողանում խաբույկը վանել գաղապարտյալի առքերի

տակ: Մի կին վրդովված քաջակալում է. «Այդ մարդուն, երեխ, պապն ինքն է եկեղեցուց հեռացրել, եթե անգամ կրակը երան լի վերցնումես»:

Ռարչեն Վերանուֆյան զարաչբախի տիտաններից է. որոնք փայլում էին օմսքի, ակելի ուժով ու ընաժորությամբ, բազմակողմանիությամբ և գիտությամբ: Բացի հունարենից, լատիներենից, նաև հրեական գիտեր խաչերեն, անգլերեն, գերմաներեն, քաջի զրականությունից ու փիթխոփայությունից, նաև մաթեմատիկա, աստղաբաշխություն, երկրաչափություն, աստվածաբանություն: Նրա մտերիմ ընկեր էտիեն Դոլեն, մեծ հումանիստ և բմբուս մառնող, որին 1546 թվականին խարույկի վրա այրել են, զրեւ է.

«Յրանաւ Ռարչեն, պատկի ու փառք գեաւթան.

Մեռանէրէն կարգ է փրկել, գերեզմանից եւ բերել

Առ նորից կյանք առ իրանց.

Ռարչեի զեղարվեստական հանճարը մարմնավորված է «Գարգանայում և Պանտադրյունի» վեպում. որ բազկացած է հինգ մասից: Առաջին մասը լույս է տեսել 1533 թվականին, (իսկում, «Մեծ հսկա Գարգանայության» որդի, Գիպոզոկերի թագավոր, արժանափառ Պանտադրյունի տարտափելի և ահավոր զորքերու վերնագրով, Ալկոֆրիքաս նազին ժաճկանուհով (Ռարչեի անուն ազգանվան անագրամն է):

Դրանից առաջ հրատարակվել էր «Մեծ և անգեահատելի ըրուներկներ մեծ և վիթխարի հսկա Գարգանայության մասին ժողովրդական գիրքը, որ, ինչպես գրում է Ռարչեն, «երկու տարում վաճառվել է այնպիսի բանակությամբ, որքան աստվածաշունչը լի վաճառվում ինք տարում»: Ռարչեն վեպ գրելու միտքը հղացել է ժողովրդական այդ վեպի ազգեցությամբ:

Երկրորդ մասը՝ «Պանտադրյունի» հայր մեծ Գարգանայության անգեահատելի կյանքը (որ հետո զարնել է վեպի առաջին մասը) լույս է տեսել 1534 թվականին, միևնույն ժաճկանուհով: Մնացած մասերը ազգագրվել են հեղինակի անուն ազգանուհով: Սորբոնի համալսարանը վեպի երկու մասերն էլ զատապարտել է: 1545 թվականին եւ թագավորից արտոնություն է ստանում զրբի հեռագա հրատարակության համար:

Երրորդ մասը լույս է տեսել 1546 թվականին, «Բարի Պանտադրյունի» հերոսական զորքերի ու ասույթների երրորդ գիրքը, բժշկության զեկտոր, մեծ Զրանաւ Ռարչեի սանդճագործությունը վեկագրով: Մնայած թագավորական արտոնությանը Սորբոնի համալսարանի աստվածաբանները այդ գիրքը եւ զատապարտեցին: Ռարչեն տիպված էր իր հետքերը թաքցնել, զազունք

զեալ Փարիզ, ապա՝ Մեց, որտեղ փախստականին ապաստան է տալիս և նյութապես ոգնում մի կարգիեալ: Այստեղից Ռաբլեն փոխադրվում է Իտալիա, Լիոնի հրատարակչին հանձնելով լոր-րորդ գրքի մի մասը:

Զորքորդ մասը լույս է տեսել 1552 թվականին, ռժադակորով Պանտագրյուելի հերոսական գործերի և ասույթների լորքորդ գիրքը, բժշկագիտության գովտոր, մետք Ծրանսուա Ռաբլեի ստեղծագործությունը: Վերնագրով: Վեպի այս մասի լույս տեսնելուց առաջ Ռաբլեն անհետանում է: Լիոնում լուր է տարածվում, թե Ռաբլեն ձերբակալել ու քանտ են նետել: Մի տարի հետո եա մահանում է Փարիզում:

Հինգերորդ մասը հրատարակվել է երա մահից հետո, 1564 թվականին. ժաբի Պանտագրյուելի հերոսական գործերը և ասույթների հինգերորդ և վերջին գիրքը բժշկագիտության գովտոր, մետք Ծրանսուա Ռաբլեի ստեղծագործությունը: Վերնագրով: Ենթադրում են, որ հինգերորդ գրքի միայն ուրվագիծն ու առանձին գլուխներ են պատկանում Ռաբլեի գրչին:

ԵՊարզանայուա և Պանտագրյուելը մի միասնական ամբողջություն է, սակայն հինգ մասերից յուրաքանչյուրն ունի իր թեման, գործողության տեղն ու շրջանակները:

Առաջին մասի բովանդակությունը Գարգանայուայի կյանքն է, ինչպես վերնագիրն է ասում: Գործողությունն սկսվում է բուռն վայելքների տեսարանով: Գարգանայուան ծնվում է խնչույթի թեմ պահին: Գրանգուդիեն մորթել է 357014 գեր եղեր, Գարգամելայի և հյուրերի հետ վայելում են յուզալի փորտիքը, երիկամները, թոքերը, Գինին հասում է տակաոներից, ուրախ կատակներից, ցեծության ձայներից մթնոլորտը անգամ գինովացել է: Մեկում է հերոսը, որի առաջին եխը սովորական ձայնարկություն չի չինում, այլ՝ ծեմե՛լ, խմե՛լ, խմե՛լ: Հայրն ուրախ քացականում է, ԵՔը գրան տյուա՝ ինչ առաջ կոկոռը ունեա: Նորածինն մի լավ գրի խմացնելուց հետո՝ այդ անունով էլ կնքում են՝ Գարգանայուա:

Առաջ կոկորդ ունեն և վեպի մյուս հերոսները՝ Գրանգուդիեն (մեծ կոկորդ), Գարգամելան (կոկորդ) և այլն: Ախորժակով ուտում-խմում են բոլոր գործողության ամբողջ ընթացքում: Էպիտեմուք մինչև անգամ խմում է գծիքում, որտեղ խաղողի տաղավարի ճակատին, որպես նշանաբան գրված է.

Պարե, ժեմազել ու զվարճանալ,

Երանավեա գինին խմելով...

Խմելով է սկսվում վեպը, և խմելը դառնում է վեպի ընդհանուր պատկերաչին հյուսվածքի հիմնական տարրերից մեկը:

Ակզորում եկարագրում է պատանի Գարգանայուայի անկանոն կյանքը, կուպիտ խաղերը: Ապա հրաժիրում էն մեծ աստվածաբան, մագիստրոս Տյուրայ Օյոֆերին: Սա այնպես է սովորեցնում աշուրներ, որ Գարգանայուան անգիր արտասանում է այն սկզբներից մինչև վերջ և վերջից սկիզբ: Դրա վրա Գարգանայուան կորցնում է հինգ տարի ու երեք ամիս: Նույն ձևով Գարգանայուան սերտում է յառիներին յերանկուսթյունը, ազոթագիրքը, եկեղեցական օրացույցը և այլն, քննության ժամանակ կարողանում էր բույրը անգիր պատասխանել սկզբից մինչև վերջ, վերջից սկիզբ: Դրա համար պահանջվեց տասներեք տարի վեց ամիս և երկու շաբաթ, իսկ մի քանի սքոլաստիկական զբոսն անգիր սերտեց տասնութ տարի և տամեմկ ամսում:

Հայրը տեսնում է, որ Գարգանայուան որքան շատ է կարդում, այնքան հիմարանում ու բթանում է: Գրանդուգինն նոր դաստիարակ է հրաժիրում երիտասարդ Պոնոկրատին: Սա քույրովին փոխում է Գարգանայուայի օրվա զրազմուրթներին, խաղերին, սեփնչու, քննչու և վերկենայու կարգը, կրթում և դաստիարակում է նաև ձևով ու նոր մեթոյներով: Պոնոկրատը հումանիտա գլխականեր տիպն է:

Գարգանայուային ուզարկում են Փարիզ ուսումը չարանակնչու: Փարիզի կյանքի եկարագրությունը մեծ անդ է դրավում վեպի առաջին և երկրորդ մասերում, իսկ երրորդ մասի ամբողջ գործողությունը կատարվում է Փարիզում:

Մինչդեռ Գարգանայուան ուսումով է զբաղված, հաքնան Պիկրոշույ Քազավորը, առանց պատերազմ հայտարարելու, հակայական զորքով ներխուժում է Գրանդուգինի երկիրը, ավերում, կողոպտում, հրկնում, ամեն ինչ տակնուվրա անում: Գրանդուգինն մեացել է չվարան: Ի՞նչ է պատահել, որ դաշինքը խախտելով, բարեկամությունը ոտնահարելով, իրավունքները զանցառելով ներխուժել են իր երկիրը: Ի՞նչ նա, ո՞չ նրա հպատակները ոչ մի մեղք չեն գործել: Ե՛րբ է օրենքը: Ի՞ր է քանականությունը: Ի՞ր է մարդկասխությունը: Պիկրոշույ արհամարհաբար ասում է՝ «Մենք մեզ կարկանդակներ ցույց կուտեր»:

Պարզվում է, որ Գրանդուգինի հովիվները Պիկրոշույի երկրի կարկանդակագործներին ցանկացել են կարկանդակներ գնել, քայք նրանց պատասխանել են ազայական հանոցով: «Ձեզպաների համար չեն մեր կարկանդակները, գնացեք մեր դարու հացը կրենք, դա էլ մեզ շատ է»: Վե՛րը հասնում է կովչուոցի: Հովիվները զատով հինգ դյումին կարկանդակ են անում, վերաելով արժեքից ավելին: Գրանդուգինն պատվիրակություն է ուզարկում Պիկրոշույին, հարյուրապատիկը վերադարձնում կարկանդակ վաճառողներին:

բայց ամբարտաճանք միայն մի պատասխան ունի. «Ես ձեր փոշին քամուս պիտի տամ»:

Երկրորդ մասից սկսվում է Պանտագրյունի շախմատների ու գործերի պատմությունը: Որոշ տեսարաններ հիշեցնում են առաջին մասը: Սկզբում շարադրվում է տեմի պատմությունը՝ Առաջին Պանտագրյունից մինչև Գրանգուգին, Գարգանայում, ինչպես այդ արվում է աստվածաշնչում (սա էլ յուրօրինակ ծաղր է), ապա՝ Պանտագրյունի ծնունդը, մանկությունը, պատանեկությունը, ուսումը տարբեր քաղաքներում: Իր հերոսին Ռարչեն ուղարկում է Մորթոնի համալսարան, որտեղ, ղենի թանգիչով փառաբանված գիտնականների հետ, ցույց է տալիս երանց անգիտությունը:

Մորթոնի համալսարանի պրոֆեսորների, աստվածաբանների կողքին հայտնվում է «անգլիական մեծ գիտնական» Տաունսոնի տիպը: Անգլիայից եա Փարիզ է եկել Պանտագրյունի հետ հրապարակային թանգիչի թանգիչու, բայց ոչ թե քառերով (ինչպես անում են սովետները կամ ակադեմիկոսները), այլ միայն նշաններով, լռելյայն, «գի թուր առարկաներն այնքան զգալի են թանգիչին, որ մարդկային քառերը այն չեն արտահայտում, ինչ որ ես կուզեիս: Եվ Անգլիայից եկած «մեծ գիտնականին» հազթում է ոչ թե Պանտագրյունը, այլ երա բաշակերտ» Պանուրգը: Պանուրգը իսպանական Պիկարոյի ֆրանսիական նախատիպն է, միայն ավելի բազմակողմանի քնափորությամբ: Ռարչեն երա գիտնակարր տալիս է աշակես. «Ղերին աստիճանի սիրալիք, ի գեղ՝ մի թիչ տեսողակ, ձեռնյառ սրից եմթակա մի հիվանդության, որի մասին այն ժամանակ ասում էին, «սիոդ յունենալը անտանկի հիվանդություն է»։ Այդ բուրբով հանդերձ՝ փող ձեռք բերելու վաթսուներեք եղանակ գիտեր, որոնցից ամենաազնիվն ու ամենասովորականը անեկատեղի գողությունն է: Ջարանքն է, խաբերա, ուտող, խմող, զրոսամուլ ու խորամանկ: Բայց բառ էություն՝ ամենահրաշալի մարդը մահկանացուների մեջ... Միշտ խաղեր է խաղում ուտիկանների ու գիշերային պահպնների գլխին... Երա ձեռքից առանձնապես կրակն են բեկել խեղճ մազաթորությունն ու աստվածաբանները, փողոցով անցնելու ժամանակ մեկի գլխին գոմազը է թափում, մյուսի նակից ազվեսի պու կպցնում»:

Մի ֆրանսիական վանականի, որ պատրաստվում է դատարանի մեծ դահլիճում պատարագ կարդալու, պատմուհանն անեկատեղի կարում է սքեմի ու վերնաշապիկի հետ, և, երբ խեղճ վանականը ուղում է պատմուհանը մի կողմ գնել, սքեմն ու վերնաշապիկն է հանում, բուրբի ներկայությամբ մերկանում:

Պանուրգը նաև սրամիտ է, հանդուգն, սկեպտիկ, իշխանական մեծությունների առաջ զլուխ լիսեաբեղող, փիլիսոփային ու քաղա-

քաղեսին վայել դատադատութիւններ է տնում, Բազմաբերքի, պապերի ու աշխարհի մեծերի մասին խոսում Հեղեանքով: Այդ թեւադրութիւնք եւ Պանտաքրիստիկ իմաստուն զրուցակիցն ու մտերիմն է դառնում:

Պանուրգը երբորդ գրքի գործադրութեան կենտրոնում է, նրա առաջ ծառացել է կենդանու մի խեղճը՝ ամուսնանա՞լ, թե՛ լամուսնանալ: Պատասխան ստանալու համար դիմում են զանազան մարդկանց՝ գույակի, վանականի, ծերունի պոետի, աստղաբաշխի, բժշկի, աստվածաբանի, արհեստագետի, գաղափարի, փիլիսոփայի, խեղկատակի, խենթի և այլն: Եպատակը այդ կամ ոչ լսելը չէ: Այդ առիթն օգտագործելով, Ռարչեն հարստացնում է իր էպիկական կտավը, լայն ընդհանրացումներ կատարում, արտացոլելով կյանքի զանազան թեւագծերն ու թեւադրութիւններ, հասարակական, քաղաքական, ընտանեկան կյանքի տիպական երևույթներ: Շրջորդ դիրքը վերջանում է երանով, որ պատրաստվում են գնալ Զինատանի կողմերում գտնվող լապտերների երկիրը Աստվածային չլիք լսելու պատասխանը՝ ամուսնանա՞լ, թե ոչ:

Յորբորդ և Հինգերորդ մասերում եկարագրվում է Պանուրգի և Պանտաքրիստիկ մանապարճնորդութիւնը՝ զնայի լապտերների երկիրը: Բանապարհին հանդիպում են կզգիներ ու երկրներ, որտեղ ապրում են զանազան ժողովուրդներ՝ ուրույն մարդկանցով, զբաղմունքով ու քարքերով:

Այստեղ գործածվում է վերը նշված եզանակը, Ժամանակի Ֆրանսիական ու եվրոպական հասարակութիւնը փոխադրվում է որեւէ կզգի, պատկերվում ալլաբանական և գրոտեսկային ձևով: Օրինակ՝ մի կզգի մուտք գործելուց առաջ լորս որ պետք է ծով պահել, «Այսպես է մեր կարգը: Ով համաձայն չէ մեր կարգին, հերետիկոս է, պետք է աչրել կրակի վրա»: Դա Հոռոմի պապական ամբողջ Հիերարխիայի պատկերն է:

Եթե երբորդ գրքում, Պանտաքրիստիկն ու Պանուրգին տանելով զանազան խորհրդատուների մոտ, Ռարչեն տալիս է սքոլաստիկականների, աստվածաբանների, փիլիսոփաների, 2 մասնավոր մարդկանց ու կենցաղի պատկերներ, ապա յորբորդ և Հինգերորդ գրքերի թուփանդակութիւնը հասարակական, քաղաքական և եկեղեցական աշխարհի ընդհանրացած եկարագրութիւնն է:

Վեպը վերջանում է կախարդական չլիք պատասխանով խնկը:

«Գարգանայուս և Պանտաքրիստիկ վեպը համապարփակ քաղաքակրթութիւն ունի, պատկերում է ոչ թե որեւէ առանձին թեւագծաւ, այլ ժամանակի Ֆրանսիայի կյանքը բոլոր էանքի կողմերով հասարակական և քաղաքական կարգ, եկեղեցի, մշակութային և հոգեւոր աշխարհ, ընտանիք, կենցաղ: Վեպական կտավի վրա են

փոխադրվել թուր դասերը՝ ազնվականության, հաղորդականության, առեփարկականների, գյուղացիների, բազաբային բնակչության, Գործողության մասնակցում են թուր դասերի, զբաղմունքի, դիրքի ու մասնագիտության մարդիկ։ Այդպիսի զբաղմունքները սովորաբար համարվում են զարաչրջանի հանրագիտարան։ Իհարկե, Ռարչին տեղեկություններ չի հաղորդում, այլ գեղարվեստական նպատակադրված ընդհանրացումներ է կատարում։

Ռարչի գեղարվեստական մեթոդի հիմնական գծերից մեկը հերոսների ու երանց գործերի լափազանցված նկարագրությունն է՝ հիպերբոյան, որ զալիս է հսկա Գարգանտյուայի կյանքը պատկերող ժողովրդական գրքից։ Դրանից բացի Ռարչին ոգտագործել է նաև Պուլչիի «Մորգանտես պոմի հիպերբոյիկ ձեր, Բնորոյ է. որ «Գարգանտյուա և Պանտագրյուելլո վնպում մի քանի անգամ հիշատակվում է Մորգանտեի անունը, առաջին անգամ Պանտագրյուելլոյի տահմագրության ցանկում, որ նշանակում է՝ Մորգանտեն Պանտագրյուելլի եախորդներից է։

Վնպր միայն լափազանչված պատկերներից չի բաղկացած։ Ռարչի ստեղծագործական մեթոդը գրտանակ է։ Պանտաստիկականն ու իրականը, լուրջն ու կատակը, ուսանելին ու ծիծաղելին միախառնված են, շարունակ փոխանցվում են մեկը մյուսին։ Գրանգուգիեի, Գարգանտյուայի, Պանտագրյուելլի լափազանցված կերպարներում մարդկային իրական հատկություններն են իշխում։ Առաջին երեք մասերի իշխող գիծը ռեալիստական ընդհանրացումներն են, նկարագրության առարկան իրական կյանքն է։ Զորքորդ և Հիեդերորդ մասերում իշխում է ալլաբանությունը։

Ռարչի հերոսները մտածող մարդիկ են, ու մի հեղինակություն և զոգմա չեն քնդունում, ինքնուրույն համոզմունք ու մտածողություն ունեն և իրենց ասածի էշմարտացիությունը հիմնավորելու համար հենվում են գիտության, բանականության և զասական հնադարի մտածողների վրա, որանցից բերում են օրինակներ, կարծիքներ ու ապացույցներ։ Դրական հերոսների գատողությունների ու խորհրդածությունների միջոցով Ռարչին համախա առտահայտում է իր մտքերն ու տենչերը։ ՔՀեղինակի կողմից առաջաքանում Ռարչին ընթերցողներին եախազգուշացնում է՝ արտաքին նշաններից չխաբվել, այլ թափանցել իրերի խորքը։

«Գրքերիս վերևագիրը կարգալիս հապենպ եզրականություններ լաներ, իրր օրանք միայն անհեթեթ քաների, հիմարությունների ու զանազան զվարճալի հերիաթների մասին են խստում... Դուք ինքներդ եք առում, որ վանականին շորով չեն ճանաչում... Ուստի իմ գիրքը քանցք և լավ մտածեցեք, թե ինչի մասին է այնանեղ խոսվում։ ...Դուք տեսած կլինեք, ինչպես է շունը առամեն-

բով պիտի թուում սակորը, ինչպիսի գգուշությամբ է կրծում: Ինչո՞ւ է այդպես վարվում, ի՞նչ է ուզում բոլորի համար անպետք սակորից: Պարզ է, շունն ուզում է ծծել սակորի միջի համեղ ծուծը: Այդ իմաստուն շան օրինակով պետք է կրծել իմ գրքի սակորը և ծծել նրա ուղեղային սուրստանցը, այսինքն՝ այն, ինչ ևս հասկանում եմ այդ պրոֆագորասյան խորհրդապատկերներում....»:

Թաքելի վնասը հիշա՞նք հետհատելու համար պետք է նկատի ունենալ պրոֆագորասյան սխմվելներն ու զվարենայի պատկերներում թաքնված ռուղեղային սուրստանցը և հերոսների դատապարտություններն ու խորհրդապատկերները:

Թաքելի ստեղծագործությունը ֆրանսիական վերածնության դարաշրջանի հումանիստական շարժման գեղարվեստական բարձր ընդհանրացումն է: Բարգանդայում և Պանտագրյունյո վնասում արժանանում են շարժման ամենաէական պրոբլեմները:

Գրանցից մեկը ֆեոդալական Ֆրանսիայի հասարակական և քաղաքական կարգի քննադատությունն է: Պիկրոշոյի և Անարիթ թագավորի կնիքարների միջոցով վնասը ժաղում է ավատական տիրակալների քահանայքները, քուհեքի իրավունքը, զավթողական ձգտումները: Գրանդուգիերի երկիրը ներխուժելու առիթը՝ հինգ զյուսիկ կարկանդակների պատմությունը, Պիկրոշոյի պաշտականների, գորավարների, քարձատուհմիկ մեծերի արարմունքների ու ակունքների՝ դուքս Անպետություն, կոմս Կոլարար, դուքս Կոդուպուս, գորապետ Խոռոզ, սենյոր Տակակը և ուրիշներ, ժաղը դատավճռի ուժ ունեն: Պիկրոշոյի մասին վնասում ասված է, որ սեփական օգուտից բացի, ուրիշ ոչ մի բան իմանալ չի ուզում, խիղճ չունի, պարտականության զգացմունք չունի, օրենք ու օրինականություն չգիտի, նրա արարմունքները հեռու են առողջ մտածողությունից և ճշակատակ են առողջ քանականությանը:

Գրանդուգիերի երկիրը գրավելը միայն իր առաջին քայլն է համարում, նպատակը ավելի հեռուներն է գնում՝ գրավել ամբողջ աշխարհը Եվրոպայից մինչև Եփրատ, Միջերկրական ծովից անցնելով, շարժվել ամենչև երկու Հայաստանները և երեք Արաքիաները, աշտանդից զնայի Ռուսաստան, Նորվեգիա, Ամվեդիա և այլն: Ինչպես նրան քննադատվում են՝ «Ձեր գերագահություն, դուք լինելու եք ամենաերգանիկ, ամենաանպարտելի թագավորը Ալեքսանդր Մակեդոնացուց հետո»:

Ֆեոդալական կարգի մեծագույն լարիքը Թաքելն համարում է զավթողական պատերազմներն ու ազգամիջյան կոիվները: Պիկրոշոյի և Անարիթ թագավորի օրինակով վնասը ցույց է տալիս, թե որքան ահավոր թշվառություններ են պատճառում տիրակալների

աշխարհակույ՝ ձգտումները: Այդ կարգի հանցագործները տեղա-
փոխված են դժոխքում (երկրորդ դիրք, XXII դրուխ): Մա զանա-
կան ռժժոխքի մի յուրատիպ տարրերակ է, որտեղ հաճաքվել են
հին ու նոր ժամանակների կայսրերը, թագավորները, զորավա-
րներն ու զինքարանակա՛ն հերոսները, սկսած Ազամեմեռեից, Փսեր-
քսեսից մինչև միջնադարյան ասպետական վեպերի հերոսները,
Պիկրոչույն ու Անարի թագավորը:

Միայն պատմի մեկ է փոխվել: Փառարանված մեծերին մար-
չին ինքեքել է հերոսական պատվանդաններից և ստիպել որվա ապ-
րուսաբ սեփական քրտինքով վաստակել: Այլերանցք Մակեդոնա-
ցին զուխը պահում է շաղվարներ կարկատելով, Հուլիոս Կեսարն
ու Պոմպեոսը՝ նավեր մյուսթելով, Սուլլան դարձել է յաստավար,
Արտաքսերքսեսը՝ պարանազործ, Արիլլեսը՝ խոտհար, Հենեսը՝ ջրա-
զանգա՛ն, Լուկուլլոսը՝ խոհարար, Տիգրանը տանիքազործ, Անտիո-
քոսը ժինկույզներ մաքրող, Փսերքսեսը՝ փողոցներում մանանեխ
վաճառող, Սցիպիոն Աֆրիկացին գինու մրուր վաճառող և այլն:

Այստեղ կուպրի չիկացած կարասներ չկան: Ինչպես դժոխքից
վերազարձած էպիտեմոնն է ասում՝ սաստանտները հիանալի
տղերք են: Մակախ ուրջեական ծաղրը նույնքան ուժեղ է վառում,
որքան Դանտեի ռժժոխքիս կուպրի կաթսաները:

Ժամանակակից քաղաքական աշխարհի մյուս շարիքը մար-
չին համարում է օրենքներն ու օրենքի ներկայացուցիչներին: Դա-
տարանի, դատական զանազան ատյանների, դատավորների խո-
րամակուսթյունների ու կաշառակերության, օրենքի յարաշահում-
ների ու կամայական գործադրումների ծաղրը վեպում գործում է
սկզբից մինչև վերջ: Նկարագրվում են դատական գործեր, կողմերի
վեճեր, դատավճիռներ, պառլամենտական ատյանների նիստեր,
դատական գործիչների տիպեր ու ապօրինի վարմունքներ, որոնք
բերում են մի եղբակացության, վա՛յ դատարանի հետ գործ ու-
նեցող մարդկանց, աղելի լավ է թակարդի մեջ նետվել, սքան
համաժայել, որ երանց իրավունքները թաղվեն դատական եղ-
բակացությունների ու որոշումների կույտի տակ:

Երգիծանքը ծաղրանկարի մե է ընդունում, երբ մարչին անցնում
է պալատական բարբերին ու ազնվականությանը: Այդ մեծ է
պատկերված Պիկրոչույն պալատը, տարիներ տեղոց դատավարու-
թյան պատմությունը երկու մեծատունիկ ազնվականների, որոնց
անունները վեպի ռուսերեն հրատարակության մեջ թարգմանված
է՝ Ամբլազ և Պելլիկո: Ազնվականներն ուրջեական յուրահատուկ
գործածությունը ռուսերեն թարգմանված է Д-ВОР-ВНЧНН, ա-
ռանձնացնելով ու ընդգծելով զոդ վանկը:

Ռարչէն Երրեմն հարցիւն մտածեալով է հակառակ կողմից: Երբ որոյ մասում Պանուրգը հանդես է գալիս որպէս խոշոր ֆեոդալ, երկու շարաքում խժռում է իր ամբողջ հարստութիւնը և պարտքերի մէջ խրվում: Երեք տարւա հարկն ու տուրքը միանգամից է հաճաքում, որովհետեւ կշռադատում է նա՝ ով գիտե, զուցէ Երեք տարի յապրի: Պանուրգ-Ֆեոդալի մասին վկայն ասում է՝ նա որոշեց վարվել այնպես, ինչպէս սկերակրվում են բոնապարտներն ու փաստաբանները, այսինքն՝ հպատակների քրտինքով ու արյունով:

Օրենքի մարդկանց մեծագոյն հանցանքը Ռարչէն համարում է այն, որ նրանք իրենց օրենքից բարձր են համարում, օրենքները գործադրում են քմահաճութեամբ, ինչպէս կամենում են, ինչպէս իրենց համար զգտաւեն է: Վեպի երրորդ մասում Ռարչէն հեզնական եղանակով պատմում է Բրիգուա դատավորի մասին, որը, օրենքներից ու օրենսդրքից անտեղյակ է: Դատավոր Բրիգուայի կերպարը ամփոփվում է այսպիսի խորհրդածութիւնով: զործը գառների բերումով լուծելը եւ ավելի վատ չլի համարի, քան զործը վճռելը երկերեսանիների ու կաշառվածների ձեռքով:

«Գարգանայում և Պանտագրուելը վեպը ներթափանցված է նաև հակաբոնական, հակաեկեղեցական մտայնութիւնով: Սա վեպի մյուս հակա արժանիքն է: Այս թեման պատկերված է ավելի լայն պլանով, ծաղրի առարկա են դարձել ոչ թե առանձին երկվույթներ, այլ կրօնա-եկեղեցական հաստատութիւնների ամբողջ համակարգը, հոգեբանական դասի ամբողջ հիերարխիան՝ պապերից ու կարդինալներից սկսած մինչև վանքերը, միաբանութիւնները, Մորրուր, ինկվիզիցիան, աստվածաբանները: Ըստ էութեան զա հակաֆեոդալական նույն տրամադրութեան արտահայտութիւնն է: «Եկեղեցականութեամբ թաղահայտվում է եկեղեցու ծառաների խոսքի և զործի հակասութիւնը, անշխարհի ծեծղայութեամբ բանական եղանակով, Ուլրիխ Ֆոն Լուտենի դիալոգներում կրքոտ թեւադատութիւնով, Պոլո Բալուինի ֆացետիւներում կծու հեղեանքով: «Գարգանայում և Պանտագրուելը վեպում գործածվել են քաղաքական ձևեր՝ երգիծանք, ուղղակի թեւադատութիւն, ծիծաղ, զավեշտ, գրոտեսկ, այլարանութիւն, սրամիտ համեմատութիւններ և այլն:

Հաճախ Ռարչէն այնպիսի սրամիտ խոսք է ասում, որ անմիջական առնչութիւն չունի տվյալ պահի, տեսարանի կամ տվյալ իրադրութեան հետ: Օրինակ, մտածում են՝ ինչո՞վ կերակրել Նորածին Գարգանայում: Կովի կաթով, թե Գարգանայի կաթը կրա՞վականացնի: Այս բանմեղք զրույցին իսկույն միջամտում է պաթուցիկ խոսքը: «Այդ կարծիքը Սերբոնը համարել է զատապարտելի, քարեպաշտ լսողութիւնը վերաճող, որից հերետիկո-

սուքյան հետ է փչում: Կամ բվանականներն ուսում են ոչ թե նրա համար, որ ապրեն, այլ ապրում են ուտելու համար. այդ է նրանց երկրային կյանքի ամբողջ իմաստը: Կամ թե՛ ժան վանականը, զովելով զինին, ասում է. «ԹՅԵ ևս ապրեի Հիսուս Քրիստոսի ժամանակներում,—ա՛յ ինչ սուրբ աստված է.—հրեաներին չէի թողնի Գեթսեմանի պարտեզում նրան ձերբակալել: Սատանան տանի, այդ պարոն առաքյալների թեկատակի շըրը կկտրեի, որ կուշտ ընթրելուց հետո, վախից փախել են, իրենց բարի տիրոջը թողնելով փորձանքի մէջ»:

Ռաբլեն առանձնապես հեղեանքով է խոսում պապերի մասին: Բռնիֆացիոս Ութերորդ պապը զօրեղում ժապավեն է վաճառում, Հուլիոս պապը՝ կարկանդակներ և արգեն երկար միջուր չի պահում, Նիկողայոս Որրորդ պապը՝ թուզթ, Ալեքսանդր պապը առնետներ է որսում, Միքսսոս պապը՝ քուժվում է վեներական ախտից:

Իւլյան Թե. ախտից էլ աչք տեսով վարակում են:

— Էն էլ իւլյան.— պատասխանում է էպիսկոսը.—այ մի սեղ այգքան յուս վարակեմներ չեմ տեսի:

Ռաբլեն պաշտոնական հասարակությանը փոխադրելով զօրեղ, նրա ներկայացուցիչների տեղերը փոխել է. ուղեր աշտ երկրում տերեր են եղել, այնտեղ կարիքի մեջ են և ողորմելի գոյութուն են բարչ տալիս: Հնդհակառակը, փրիստփաները և նրանք, ուղեր աշխարհում աղքատ են ապրել, այն աշխարհում կարևոր տերեր են դարձել: Գիտեմներ մահակով ծնծում է Ալեքսանդր Մակեդոնացուն՝ շալվարը վատ կարկատելու համար, Հուլիոս պապին ծնծում են կարկանդակները թանկ վաճառելու համար, բանաստեղծ և պատմաբան Ժան Լևեբը «նախկին բուշոր թագավորներին ու պապերին ստիպում է իր ոտքերը համբուլելու»:

Ռաբլեն միայն չի ծաղրում, այլև պատժում է այս բառի ուղղակի խմաստով:

Առաջին մասում կա մի այսպիսի տեսարան. վեց ուխտավորներ, պատերազմի պարմաններում փորձանքների ենթարկվելով, ընկնում են Գրանգույիկի մոտ: Ենդճները տուն-տեղ թողած ուխտի են գնացել Սուրբ Մերաստիան սրբավայրը, որ իրենց քաղաքը ժանտախտից փրկի:

ԳՐԱՆԳՈՒԶԻԿ.— Ենդգուրմէ՛ն, եք. ինչ է: Մի՞թե կործան եք, որ Սուրբ Մերաստիանը ժանտախտ է աղտոկում:

ՌԵՆԶԱՎՈՐ.— Այդպես է ասում մեր քաղաքիչը:

ԳՐԱՆԳՈՒԶԻԿ.— Այդ կնո՞ւս առաքյալները միայն չարիք են գործում: Նման քաղաքների համար ես մեկին աշխուս դատեմի, որ դռանից հետո աչ մի կնո՞ւ բարեգույտ չի համբանակում ջի՞՞ր խա՞նչ իմ տերապյան մեջ... Գրանց աղկի խիստ պետց է պատմել, որովհետև ժանտախտը ուղտում է մարմինը.

ինչ ալի տառաւ խորհրդերը թաւաժում են թլուտ ու հաւարակ մարդկանց հոգիները:

ԺԱՆ ՎԱՆՎԱՆՆ. — Թեպէ՛ս է մեր բարի գիտնոյ, սքսա Տրանսիլուր, Թե՛ն են տառն մեր վաւականները: Այ, միշտն դոք ուխտ եր գնում, երանք մեր կտակն ինչ ժամանակ են տեղեկացնում: Վերադառնաք, կտակն, որ մեր կուսայք հաւաքածք են ցարենք:

ԳՐԱՆԻՄԻՏԻՆ. — Գնացք մեր տները, հոգայք մեր բնակիչներէ մասին, յարգանայորք թող իր արեւով գրազլի, գառախարակնք մեր երկրաներին, և տարաւորնք չի լինի ո՛չ ժառախար, ո՛չ արեւ ալ: Հիմակոթյուն:

Ռարչիք ժիծաղը հանգում է կրօնադրժուծյան: Այդ համար, ծակ նիհիլիտական սգին էրևում է երգիծական տեսարաններում, աշխարհական պատկերներում, սրամիտ գարծմաբներում, ինչպէս և ուղղակի գատազուծյունների ձևով:

Բերենք Հերոսների թագմաթիվ գատազուծյուններից մի տեսարան: Ընթրիքի ժամանակ գրուցում են՝ ինչո՞ւ թոյորք ժիծաղում են վաճականների վրա: Որովհետեւ, պատասխանում է Պարզանայուն, երանք իշխել չեն տեսում, բայց խժոռում են աղիթով մարդկանց ստեղծած բարիքները: Թեյո՞ւ են թոյորք խորշում կապկից: Որովհետեւ նա չի պահում տունը, ինչպէս շունը, գոթան չի բաշում, ինչպէս եղը, ո՞չ կաթ է տալիս, ո՞չ թուրդ, ինչպէս աշխարք, բոռներ չի կրում, ինչպէս մին: Կապիկը միայն ամեն ինչ ապակաւում ու փշացնում է: Այդպէս էլ վաճականը, հոգը չի մարում, ինչպէս գյուղացին, հայրենիքը չի պաշտպանում, ինչպէս զինվորը, հիփանդներին չի բուժում, ինչպէս բժիշկը, ժողովրդին չի լուսավորում, ինչպէս լավ քարոզիչը, պետութեանը պատկար և անհրաժեշտ առարկաներ չի հայթայթում, ինչպէս վաճառականը: Ահա թե՛ ինչու են թոյորք ժաղքում վաճականներին ու արհամարհում երանք:



«Պարզանայուն և Պանտազրյունէս վնպում տեղ են գտել նաեւ բուրժուական կյանքի ներկայացուցիչները: Ռարչին ցույց է տալիս երկու տիպական երևույթ: Առաջին՝ փող կուտակելու ծարաժը, ընչացազուծյունը, որի համար գործադրվում են ամեն տեսակ միջոցներ: Երկրորդ՝ փողի ազնատի, ազդեցութիւնը հոգեկան ներաշխարհի վրա: Այդպիսիք են ռարչեական դժոխքում տեղավորված վաշխառուները: Թելեմի վանքի մուտքի վրա փորագրված ռաւանավորի մի ամբողջ հատված խոսում է բուրժուական աշխարհի մարդկանց մասին. գնում, վաշխառու, որի առաջ ամեն ինչից զրկված պարտապանը զոգզողում է, հոգին լորացած, մշտա, ընչաբաղք, հոգին մամոնային վաճառած, հաշվեմատյաններին կրած, միջին դիզելու մուկին կրթով վարակված:

Այսպէս ուրեմն, Թագավորական իշխանութիւն, աշնգականութիւն, արենքներ և որենքի մարդիկ, Էկեզէցի, Հոգևորականութիւն, աստվածաբաններ, պրոֆեսորներ, մագիստրոսներ, առևտրական աշխարհ, աշխիքն՝ ամբողջ ֆեոդալական հասարակ յրդե է «Գարգանայում և Պանտագրյունիչ» վնպի ծաղրի ատարձան: Իսմանակի իրականութիւն մեջ Ռարլեն յուսավոր կէս յի տեսնում, ամեն ինչ ծիծաղի ատարկա է դարձնում: Իսկ ռարլեական ծիծաղը ժխտական բովանդակութիւն ունի:

Հականկեզեցական բովանդակութիւն ունի նաև երկրային վայելքների գովքը: Այս մասի՛ր գեղարվեստորեն մասմնավորվել է ծիծաղել և խմել պատկերներով: Ռարլեն գեղարվեստական գորվածքը համեմատում է բժշկի գործի հետ: Բժիշկն իր գիտութիւնը է բուժում հիվանդին, ինքը՝ ծիծաղի միջոցով՝ ցրելով Թախտութիւնն ու կայտառացնելով հոգիները: Վնպի առաջին մասի նախերգանքում Ռարլեն ասում է, որ իր գիրքը հարգութիւնը ծիծաղեցնելու է բնթերցողներին:

Թե որ տխուր ես, թե որ գեղեցիկ եմ իմ թեգ.

Ուրիշ միջոցի դմել լմ կարող.

Ամէլի լով է գրել ծիծաղով, քան յաջով.—

Ին՝ որ ծիծաղելը հասուկ է մարդուն:

Խմելու պատկերը նույնպէս վնպի ամբողջ գործողութիւնում մասնակցում է:

Առաջին մասի նախաբանն սկսվում է հետևյալ դիմումներով: «Արժանափառ գինեմոլներ...», երրորդ մասի առաջաբանը՝ «Բարի մարդիկ, արժանափառ հարեցողներ... Դե, տղերք, խմենք: Բաժակները լիքը, բարեկամներու Գինու շիշը Ռարլեն համարում է իր ներշնչանքի աղբյուրը: «Եթե իմ մասին խոսելու են, թե ես գինու վրա ազնիւ եմ ծախսում, քան նրադի յուշի, ապա ես պարծենում եմ: Եթե իմ մասին ասում են, որ ես խմելու վարպետ եմ և գինու շիշն թշնամի լմ» այդ ինքն համար բարձրագույն գովք է:

Իհարկե, «Գարգանայում և Պանտագրյունիչ» հանելի ժամանցի գիրք է, ու էլ գինեմոլների ախորժակը գրգռելու համար է գրված: Ռարլեն ու գինեմոլ է եղել, ու ջատակեր, ինչպես Բայզակն է ասում, կյանքում ջրից բացի ուրիշ չի խմել: Ռարլեի վնպը երկրային վայելքների ու մարդկային բնական զգացմունքների մի հիմն է՝ ուղղված միջնագարջան ասկետական բարոյականութիւնի դեմ:

Ռարլեի վնպում խոսվում է պանտագրյունիզմի մասին. լինել լավ պանտագրյունիստ, գրում է հեղինակը, նշանակում է ժապրել խաղաղ, ուրախ, առողջ կյանքով, խմել ու քեֆ անելու: Սա Վերածնութիւնի դարաշրջանի հումանիստական կենսափոփոխա-

լությունն է՝ որոշակի կերպով ուղղված սփարիսեցիների ռեմակի, կեղծ բարեպաշտների, երկերևանիւնի, սուտ սուրբների, Թաքնված կնամոյների ու լիտիների դեմ, ինչպես և բոլոր այլ ազանդների ներկայացուցիչների դեմ: Նրանք ժողովրդին խաբելով, Թե միայն երկներին են հաղում ու աղոթում, պառ են պահում ու մարմինը մեղցնում... իրականում աստված զիտի ինչպես են լսվում: Բերելով Ցուվենայի խոսքերը՝ «արտաբուստ միայն գերապատիվ սրբութիւններ, բայց նրանց կյանքը անառակութիւն է ու շնութիւն», Ռաբլեն շարունակում է՝ «այդ բոլորը պարզ է մեծ տառերով գրված է նրանց կարմիր մոտիվների ու հաստիկ փոքրի վրա... Հեռու փախեք նրանցից»:

Ռարլէին Բոկաոյից և Պետրարկայից բաժանում է գրեթե նրկու դար: Եվրոպական երկրներում Վերածնութիւնը բնականուր շարժում էր դարձել, ձեռնդրվել էր մատերիալիստական աշխարհայեցողութիւն, երկրային տիրաբար մուտք էր գործել զեղարվեստի մյուս ճյուղերը՝ ճարտարապետութիւն, եկարչութիւն և այլն: Արեւմտեանայնիվ մարմնի և հոգու վեճը գեղես լուծված չէր: Եկեղեցական դիկտատը գործում էր ինկվիզիտորական խստութեամբ, Էդեակեցական բարոյականութիւնը իշխում էր գրականութեան մէջ՝ նեոպլատոնական սիրտ, նեոպետրարկյան պոեզիայի կամ արկադիական իդիլիանների ձեռով: Մարգու բնական զգացմունքների իրավունքը պետես հրատապ ու շատ էական պրոբլեմ էր:

«Գարգանայում և Պանտաղլոյիս երրորդ մասն սկսվում է Մարգարիտ Նաւարացուն եվիրված մի տառնակով՝ «Յրանսում Ռաբլեն Նաւարայի Թագուհուն վերնագրով: Դիմելով կյանքի վերջում աշխարհիկ պրագմատիկն հրաժեշտ տված, միատիկական տրամադրութիւններին տուրք տվող քանաստեղծունես, վիպասանը գոյում է. «Մ, բարեք ոգի, անարատ ու բարի, որ սովառնում ես դրախտի՝ քեզ հաքապատ երկնքի լաղուքներում, դու մոռացել ես քո մարմնական ապաստանը, քո զեղեցկութիւնը, մարմինը խիստ զրկելով այն ամենից, իւրով հանելի է մեր այս երկրային աշխարհը... Գեթ մեկ անգամ զեն նետիր Թախտութեան Էդեակութեան կապանքները, մտորումներիդ համար ուրիշ նպատակ ընտրիր և կարգա, ինչ է երկրորդ գրքում կատարելու բարեխիտ Պանտաղլոյիսը՝ ծնծաղելով»:

Սա նույն երկնքի ու երկրի վեճն է, որը Ռարլէի վեպում որոշակի լուծում է ստացել:

Ռարլեն չի զվարճանում միայն, այլև ուսուցանում է, միայն չի մխտում, այլև հաստատում է: «Գարգանայում և Պանտաղլոյիս» վեպը Վերածնութեան դարաշրջանի երկպառակային ուն-

շիզմի ցայտուն նմուշներէք է. իրական չես միասին այնտեղ պատկերված է և ցանկալին. ժամանակակից Հասարակության ներկայացուցիչների կողքին՝ Հումանիտական տեսչերով սոցորված Հերոսներ՝ զազափաբատիպեր: Մենք արդեն ցույց տվինք առաջին պլանի՝ քաղաքական, հշմարտութուններու:

Արդ՝ ի՛նչ խեղիքներ են արժարե՞վում երկրորդ պլանում:

Դրանցից մէկը Հասարակական ներդաշնակության իղեւյն է. Ռարչին երազում է աշպոխի կյանք, որի գերազույն սրենքը ազատութունն է. երա Հասարակական ու քաղաքական իրաւունքների ապահովութունը, անձնական և ընդհանուր շահերի միասնությունը: Եւ մտածում է. որ ընական Հիմունքներով կազմակերպված կյանքը չի արդեւակի, ընդհակառակը. կնպաստի մարդու ընդունակութունների զարգացմանն ու կատարելագործմանը: Բանական Հիմունքներով ստեղծված պայմանները տանում են գնդի ներդաշնակութուն, գեղեցկութիւն ու կատարելութուն: Դա վնասեմության զարաշրջանի բազմակողմանի զարգացած, ազատ, ներդաշնակ մարդու: Հումանիտական իղեւյն է՝ «Գարգանայում և Պանտաֆրյուկը վնայի Հիմնական մոտիվը: Այդ իղեւայը վիպական լայն կտափի վրա պատկերված է Քելեմի վանքին նվիրված դուրիներում:

Քելեմի վանքը սեման լէ ուրիշ ոչ մի վանքի: Բազմահարկ, լուսավոր շէնք է. հարտարապետական Հոյակապ կոթող՝ առանց վանքերին հատուկ, աշխարհիկ կյանքից մեկուսացնող անանցանելի պարիսպների:

Քելեմի վանքի մուտքը ամուր փակված է դռնի աշխարհի, աշխիքն՝ տիրող Հասարակարգի բոլոր ներկայացուցիչների համար: Մուտքի հակատին մեծ տառերով, փորագրված է մի ոտանավոր, որի տները սկսվում են սկզբով անցիր սողով, որ ազգարարում է. թե ո՞րքեր մուտք ունենալ չեն կարող:

Կողքով անցիր՝ երեսպաշտ, սուրբ ձեւացող կապիկ, ծուլլ միարան, բանասրկու, խաթերայութուն վաճառող, բթամիտ, յարություն ելութող կեղծ քաթեպաշտ, լարանենդ պապ, որ միշտ պատրաստ է կեղծ բաներով թունավորել: Մարդկանց սրտերը: Այստեղ մեզ ու մեր ստորութունները լին հանդուրժի:

Ուսանավորի մեացած տներում Հիշատակվում են Հերոսական գործերով պատկված, ազնիվ, անդաւման, պապերից հալածված ու հշմարտությանը նվիրված մարդիկ, որ ձգտում են քարուն և քարիք են ստեղծում:

«Գարության եկամամբ խուլ, սեւմեղ գրքագեւաներ լկան այս շէնքում, աշատեղ գիր ու գրականութունն են սիրում: Այստեղ

եկեր սրտաբաց, զեղեցիկ, պարզ մարդիկ, այստեղ կգտնեք ապաստան, պաշտպանություն, ապահովություն, հաց:

Թեկեմի վանք չեն ընդունելում ավելորդ բերանները: Դռները բաց են միայն գեղեցիկ, առողջակազմ, բարեկերթ երիտասարդ աղջիկներին ու տղաների համար: Նրանք վանք են ընդունելում ոչ թե որպես ցմահ ուխտյալներ: Կրթություն ու դաստիարակություն ստանալուց հետո նրանք ուղած ժամանակ կարող են տուն վերադառնալ:

Թեկեմի վանքում ուտում, խմում, վաշելում ու զվարճանում են: Այստեղ չպիտեն ինչ էլ պասք, ժամապահությունը, պատկերացում չունեն ինքնազրկություն բարու ող ռենքերի, երկնային երանության մասին: Մոպորական վանքերում, ասում է վեպը, վանականները էրեք երգում են տայիս՝ ռզբխաւություն, լքաւորություն ու հնազանդություն: Թեկեմի վանքում այլուրաքանչյուրն իրավունք ունի օրինական ամուսնության մասնանալ, լինել հարուստ և օգնվել լիակատար ազատությունից:

Թեկեմի վանքում բազմակողմանի կրթություն ու օրինակելի դաստիարակություն են ստանում, ուսումնասիրում են լեզուներ, գիտություններ, գրականություն: Ամենօրյա զբաղմունքները կատարվում են նպատակաւաց կերպով, կարգ ու կանոնով: Ամեն ինչ կազմակերպված է այնպես, որ հարմարվի ոչ թե զանգերի ժայնին, այլ առողջ մարդի թելադրությանը: Այստեղ կյանքը համապատասխանում է մարդկային առողջ հակումներին, նպատակ ունի այդ հակումների ու ընդունակությունների դրսևորմանը նպաստել: Դրա հետ միասին թեկեմցիները զբաղվում են խաղերով, որսորդությամբ, երաժշտությամբ, պարկեշտ և ուրախ ժամանցով:

«Այդ բոլոր մարդիկ, — ասվում է վեպում, — գիտակ մարդիկ են, նրանց մեջ չկա ոչ մի ազամարդ և ոչ մի կին, որ չկարողանար կարգալ, գրել, երաժշտական գործիքներ նվագել, հիեզ կամ վեց լեզուներով խոսել և այդ լեզուներին որևէ մեկով բանաստեղծություն կամ արձակ չստեղծեր»:

Թեկեմի վանքի գերագույն օրենքը ազատությունն է ու համերաշխ կյանքը: Ենթանց ամբողջ կյանքը, — գրում է Ռաբլեն, — օրենքներին չի ենթարկված, այլ բարի կամքին ու իրենց ցանկությանը: Վեր են կենում, երբ կամենում են, ուտում են, խոմում, աշխատում, քնում, երբ հարմար են գտնում, ոչ ոք նրանց չի արթնացնում, ոչ ոք չի ստիպում ուտել, խմել կամ որևէ գործ կատարել: Նրանց կանոնադրությունը բաղկացած է միայն մի օրենքից՝ կառախի՝ ինչ ուզում ես:

Այդ օրենքն ամենևին չի տանում դեպի անկարգություն կամ

էգոիստական քմահաճություն, Կրթութեան գործն այնպէս է զբ-
ւառ, որ թելեմքիների մէջ դաստիարակվում են նրանց ընական,
առողջ ու գեղեցիկ հակումները: Նրանց մէջ ծնավորվում է աշ-
պիսի գիտակցութիւն, այնպիսի ինքնություն մտածողութիւն, որ
ճանաչելով շարն ու քարին, կատարում են լոկ քարին, հետո վա-
նում շարը, անցանկալին, վնասակարը: Այսպիսով դառնում են
ինքնություն մարդիկ, որ գործում են բանականութեան մղումով:

Դրա հետ միասին նրանց մէջ իրեւոյական ներդաշնակութիւն
է տիրում: Տգամարդկանց ու կանանց միջն այնպիսի համաձայ-
նութիւն է տիրում, որ թն առաքինները և թն կանայք միեւնոյն
կտորի և գոյնի հագուստ են հագնում: Երբ ամուսնանում են, էջ
ափելի համեմաշխ կշանքով են ապրում և ուրիշն իրենց կշանքի
վերջն իրար սիրում են այնպէս, ինչպէս ամուսնութեան որը...»:

Սա է Ռարչիի հասարակական իդեալը: Իհարկե, սա ուստպիա
է: Փարզանայտայի և Պանտաղքիւնիի երկիրը այդպէս էլ կոչվում
է՝ Ուստպիա, ինչպէս Թոմաս Մորի պատկերած կոմունիստական
աշխարհը. երկիր, որ չկա, այսինքն՝ իրականութիւն չէ, այլ
քաղձանք, տեսլալի աշխարհ:

Սակայն, ուստպիա համարելով, Ռարեն հաճատում էր, որ
դրան, տվյալ դեպքում՝ Թելեմի գեղեցիկ աշխարհին, կարելի է
հասնել: Այդ հաճատը քիւում է նրա հասարակական և փիլիսոփա-
յական համոզմունքներից: Նա գտնում էր, որ մարդը ծնվում է
քարի բնավորութեամբ: Նայած, թն ինչպիսի պայմանների մէջ է
գտնվում և ինչպէս է դաստիարակվում, դրան համապատասխան
էլ դառնում է քարի կամ շար:

«Ձի ազատ, քարի ծնողներից սերված, լուսավորյալ, կանո-
նավոր միջավայրում դաստիարակված մարդկանց թնութիւնն
իսկն է ուտել այնպիսի բնագոյով ու զրդիլ ուժով, որ նրանց միշտ
մղում են դեպի քարի գործեր և հետո պահում մոլութիւններից, և
այդ ուժը նրանց մոտ կոչվում է պատիվ: Բայց երբ ստոր բոնու-
թիւնն ու հարկադրանքը ճնշում են այդ նույն մարդկանց, այն հու-
րը, որով կամավոր կերպով առաքինութեան էին ձգտում, նրանց
գործադրում են դեն նետելու և տապալելու բոնութեան յուժքը:

Սա հեղափոխական, դեմոկրատական կոնցեպցիա է:

Այնուհետեւ Ռարչին գտնում է, որ քաղձալի ուստպիայի հազ-
րանակը կախված է երկրի տերերից: Պիկրոշոյն ու Անարիսն էլ,
Փարզանայտան ու Պանտաղքիւնն էլ թագավորներ են: Առաքին-
ները պատերազմներով, ավերածութեամբ, կողոպուտներով են
զբաղվում, երկրորդների հոգսը ժողովրդի քարեկեցութեանն է, երկ-
րի քարզավանդումն ու առաջադիմութիւնը: Փարզանայտան ստեղ-

ծնց Թեյեմի կյանքը, Պանտազրյունը՝ դիպսոզների իղեալական կարգը:

Այստեղից է բխում Ռաբլիի քաղաքական իղեալը:

Ռաբլիի քաղաքական իղեալը յուսավորյալ միապետութունն է: Դրա կրողներն են վեպի առաջին մասում՝ Գրանգուզիեն ու Գարգանտյուան: Սրանց գործունեության գերագույն օրենքը քանականութունն է, արդարությունն ու մարդասիրութունը: Մի ուրիշ տալիս հիացմունքով րացականում է՝ «ներշանիկ է այն երկիրը, որտեղ այսպիսի մարդ է թագավորում»: Գարգանտյուան ավելացնում է. «Ահ հենց այդ մասին է Պլատոնն ասել՝ պետութունները միայն այն ժամանակ երբանիկ կլինեն, երբ թագավորները փիլիսոփաներ կդառնան կամ փիլիսոփաները՝ թագավորներու: Գրանգուզիեի և Գարգանտյուայի մեջ միավորված են փիլիսոփան և թագավորը:

Քերենց Գարգանտյուայի մի գործը: Պիկրոշոյին հաղթելուց հետո եա կարգադրում է հակառակորդի բանակի զինվորներին խնայել, երանց ուզարկում է իրենց երկիրը, իրենց տնտեսությունը կարգի բերելու: Բայց չարագործներին չի ներում՝ առանձնացնում է պատերազմի մեղավորներին՝ կարկանդակագործ խառնակիչներին, Պիկրոշոյի բոլոր խորհրդատուներին, գորավարներին, պաշտական մեղմավորներին, որոնք իրենց թագավորին խախտուսի են սահմանն անցնել և այնքան թշվառությունների պատճառ են դարձել: Կուսավորյալ միապետի փայլուն օրինակ է և Պանտազրյունը, որին զեկավարում է նախորդների օրինակը:

Ռաբլիի վեպում հատկորեն առաջադրված դասային անհավասարության խնդիրը չի արժարժված, ինչպես «Դեկամերոնում»: Բայց չկա և դասային պատկանելիության կամ դիրքի տարբերության զգացողություն: Գարգանտյուան, Պանտազրյունը և հասարակ ժողման տեր մարդիկ՝ Պոնոկրատը, Պանուրը, էվդեմոնը, Գիմեստը, էպիտեմոնը, ժանը, սեղան են նստում միասին, գործում են, վիճում, մտքեր փոխանակում, մեկը մյուսին սուր խոսքեր ասում: Բոլորովին չի զգացվում, թե մեկը թագավոր է, մյուսը միապետ, երրորդը սպասավոր, մյուսները՝ վանական, դաստիարակ և այլն: Հավասարության ու փոխադարձ հարգանքի գիտակցությունը ներթափանցված է վեպի ամբողջ պատկերապիսի հյուսվածքը:

«Գարգանտյուա և Պանտազրյունը» վեպում ժողովուրդը միայն ընդհանուր ձևով չի պատկերված: Գործողության ընթացքում հանդես են գալիս հասարակ մարդիկ՝ իրենց արժանապատվությունը գիտակցող կենդանի անհատականություններ: Այդպես են Գրանգուզիեի հովիվները, Պանտազրյունի՝ ժովի տարերքները հաղթա-

հարող եւովաստիները, Գարգանայուայի ե Պանտաղըյունի շրջապատի մերձավորները՝ Պոնոկրատ, Էմփեմոն, Պանուրգ ե ուրիշներ:

Վեպի շորքող մասի առաջաբանում Ռարլեն տալիս է փայտահատ Շուլլատիսի խտացած կերպարը, որը իր կացնով է վատակում օրվա հացը: Որքան մեծ վիշտ է եւ ապրում, երբ կացինը կորցնում է, օգի կացինից է կախված երա բարեկեցութիւնն ու ամբողջ կյանքը, կացնի շնորհիվ են երան փահատում ու հարգում բոլոր հարուստ փայտավաճառները, իսկ առանց կացնի երբան մեռւմ է քաղցից մեռնելու: Ժարահատայլ փայտահատը ծնկալոք ազոթում է Յուպիտերին՝ «կացի՛ն, կացի՛ն»: Ձայնը տեղ է հասնում, Յուպիտերը Մերկուրիոսին կարգադրում է՝ չտալ նրկիւր իջնել, Շուլլատիսի առաջ երեք կացին զնել, մեկը իր սեփականը, մյուս երկուսը՝ ոսկե ու արծաթե: Եթե իրենը վերցրեց, մյուս երկուսն էլ եզիրել, իսկ եթե ոսկին կամ արծաթը վերցրեց, սեփական կացնով զլուխը կտրել:

Փայտահատը ոսկե կացինը տեսնելով, ասում է՝ սա իմ կացինը չէ, սա ինձ պետք չէ: Արծաթե կացինն էլ եւ է տալիս: Իսկ իրենը տեսնելով, ուրախությամբ քացականում է՝ «Սա է իմը»: Մերկուրիոսը եզիրում է մյուս երկու կացիները: Երբ իմանում են Շուլլատիսի հարստանալու գաղտնիքը, ոսկու ծառավիները, իրենց ունեցած սրերը վաճառում են, կացիները զնում, դրանք կորցնում ե պաղատում Յուպիտերին՝ «կացի՛ն, կացի՛ն»: Մերկուրիոսը ետրից երկիր է իջնում ոսկե, արծաթե կացիներով, ե որովհետեւ բոլորը ոսկին են ընտրում, Մերկուրիոսը, Յուպիտերի կարգադրության համաձայն, բոլորին զխատում է: «Եկապիտով, կտրված զլուխների քանակը հաճախարվում ու համապատասխանում է կորցրած կացիներին քանակությանը»:

Լուսավորչայ միապետության գերագույն խնդիրը, վերջ է վերջո, ժողովրդի ապահովութիւնն է: Գրանցուղիեն Պիկրոշուի զեմ կատաղած է ավելի շատ ժողովրդին հասած թշվառութիւնների համար. «Թող իմ մարդկանց ոչ մի բանով չենղացնի»: Իհարկե, զրանով թագավորի ու ժողովրդի միջեւ եղած հասարակական ու քաղաքական սահմանները չեն վերանում: Խնդիրը փոխադարձ շահերի նիշտ ըմբռնումն է, կառավարման աշխատի սկզբունքը, որ ապահովում է շահերի միասնութիւնն ու հասարակական ներգաղնակութիւնը: Սա է Ռարլիի հումանիտարական իդեալը, որը մարմնավորված է Պանտաղըյունի կերպարում:

Ուտուպիայում աշխատի հաճախ է ախրում, որ մարդիկ իրենց ամբողջ կյանքում ոչ մի թագավորի չեն նահալում, չեն ուզում նահալել ու հարգել արեւ ալլ թաւավորի, քացի Պանտաղըյունից,

պատրաստ են կյանքից զրկվել, քան Հրաժարվել տիրենց քնական տիրոջը Հանդեպ ունեցած պարտականությունից: Անարի Քաղափորին Հաղթելուց Հետո Պանտաղրյունից մտադրվել է վերածնել Գիպոսդեան, որի համար Ուսուպիայից աչեսեղ է անդափառում մեծ քանակությամբ ընտանիքներ, զամեն անասն աբնասաժորներ ու բոլոր ազատ գիտությունների ներկայացուցիչներ, հաստատ համադրված լինելով, որ իր Հին Հաժատարիմները, որոնց ժնեղյան որից մոր կաթի հետ ծնել են Պանտաղրյունի կառավարման մեթոդի մեղմությունն ու հեղուկություն, սպարտականության զգացմունք ու խռաբուության սովորույթ կսերմանեն գիպոսդացիների մեջ: Եւ շխալվեց: Ե՞թե ուսուպիացիները Հաժատարմություն ու ընտրականության զգացմունք չին ցույց տալիս միևն զմեռաբնակվելը, ապա գիպոսդները մի քանի որ շփվելուց հետո, նրանց գերազանցեցին: Նրանք միայն ափսոսում են, որ առաջ չէին լսել Պանտաղրյունի մասին:

Աչեսեղ թելեմցիները, այստեղ ուսուպիացիները ազատ, բարեկեցիկ, համերաշխ կյանքով են ապրում շնորհիվ լուսավոր միապետի հոգատար կառավարման: Թշուկա հասարակական կյանքում, այնպես էլ քաղաքական աշխարհում Ռարչեի նրազանքը շահերի միասնությունն է: Հասարակության անդամը լպետք է ամուսնա իր պարտականությունը հաջրների հանդեպ, պետության հանդեպ, ընկերների հանդեպ:

Քաղափորի պարտականությունների մասին Ռարչեն աղելի մանրամասն է խոսում: Նրկիրը հնազանդության մեջ պահելու համար սրույրովին պետք չէ ժողովրդին կողոպտել, ձնչել, խեղդել, քաշքաշել, կեղծել և երկաթե զավազաններով կառավարել: Քաղափոր է, տիրակալ, իշխան կամ թե փոխափա՝ միայն այն զնպքում քարեհաջող կերպով կթաղափորի, եթե արդարությունը վեր զասի ուղղմական քաջությունից, որնեցները հարմարեցնել ժողովրդի կամքին ու հակումներին և մարդկանց ազատության տա:

Հետազայում Ռարչեի այդ գաղափարները անցնելու են Վուսերին, Եխլեքին, Լյուպոյին:

«Գարգանայում և Պանտաղրյունիս վեպում արժարժված հումանիտական պրոքլեմների թվին են պատկանում եւս քաղմակողմանի զարգացած մարդու իդեալն ու գիտության գովքը: Գիտությունը ուժ է, ուժը՝ գիտություն գաղափարը վեպում լայն պլանով է իմաստավորված:

Մարդկային անհատի ամբողջական քնավորության պայմանը Ռարչեն համարում է մտավոր բնդումկությունների, քարոյական ու հոգեոր հատկությունների զրտերումը՝ ամբողջ փայլը, ինչպես եւս այդ հատկությունների անընդհատ կատարելագործումը:

Պարզակերտյան փափագում է, որ Պանտազրյունը բարձրագույն կատարելության հասնի ոչ միայն առաքելությանը, բարեկրթությանը, այլև՝ ազատ ու ազնիվ գիտությունների բոլոր բնագավառներում:

Այս հումանիտական տենչը, որպես առաջատար մոտիվ, անցնում է ամբողջ վեպի միջով՝ Պանեկրատի կերպարից սկսած մինչև կախարդական շշի պատասխանը:

Ռաբլիի հերոսները ակտիվ բնավորություններ են, իրենք են իրադարձում իրենց կյանքի պատմությունը, ազդում են շրջապատի վրա, բովանդակության ու ուղղության տալիս նրան: Իրենց ուժը նրանք քաղում են կյանքի իմացությունից ու ինքնաճանաչությունից: «Ամբողջ փիլիսոփայության հիմքերի հիմքը՝ նաևալիք ինքը քեզ բանաձևն է՝ այդպես են մտածում Ռաբլիի հերոսները: Մարդ ինքը պետք է լինի իր կյանքի տերը, ինքը պետք է տնօրինի իր բախտը: Մին բան է հույսը զենկ նրկեային կամ նրկային տերերի կամքի վրա:

Հետաքրքրական է հետևյալ տեսարանը. ուժերի գերագույն չարումով հաճը փոթորկից փրկվելով, Հպիստոմենն այսպիսի դատալություն է անում. մարդ ամեն տեսակ փորձանքների ենթակա է, մարդու բախտը կախված է սմասամբ նրկեային ուժերից, մասամբ ինքն իրենից: Քոզ մարդը նրկեային ուժերին գիմի, ինդրի, աղթի, բայց զբանով հանգստանալ չի կարելի, պետք է բոլոր չանքերը գործադրել և բոլոր միջոցներով ոգնել նրկեային ուժերին նքն մարդ իր ուժին չի գիմում, ապա ռզուր է աստծուն գիմում: «Պատարկարանները, ուզում եմ ասել՝ աստվածաբանները, Քոզ ինն ենքեն, որ նրանց օրենքներին ես չեմ ենթարկվում...»: Հպիստեմենը այսպիսի խրատական եզրակացության է գալիս. «Արթնությանը, աշխատանքով, բոլոր ուժերի չարումով ահա թե ինչով է ձեռք քերվում յուրաքանչյուր գործի քանկալի և բարեհաջող էլքը»:

Դա անկախության ու ակտիվ ինքնագործունեության հանապարհ է:

Այս թեման ավելի խոր իմաստ է ստացել Առաքելության կղզու կառավարի մեսեր Պասանքի կերպարում: Աստվածաշնչի այն զոգմատիկ ուսմունքին՝ թե՛ բանն է սկիզբը ամեն ինչի, ամեն ինչ աստված է արարել, ամեն ինչ աստծու ձեռքին է, «Պարզակերտյան և Պանտազրյունը վեպը պատասխանում է՝ քաղաքակրթությունը մարդու ձեռքի գործն է: Անհրաժեշտությունն ստիպել է կենսական պայմաններ ստեղծել, և մարդ արարել է ամեն ինչ:

Ռաբլին Պասանքին ներկայացնում է այսպես. «Եթե կարծում եք, որ ագիտությունների ու արվեստների մեծագույն մագիստրոսը

կամքն է, ինչպես ասված է Յիցներուն մոտ, սխալվում եք, իսկ եթե կարծում եք, որ գիտությունների ու արվեստների գյուտը Մերկուրիոսին է պատկանում, կուզիտ սխալ եք կատարում: Մեսսեր Գաստերը, տիկին Կաթինը գեղարվեստական ընդհանրացած խորհրդապատկերներ են, որոնց միջոցով մարմնավորվում է քաղաքակրթության պատմությունը, որպես մարդկային մտքի ու ձեռքի ստեղծագործության արդյունք:

Դիտության զովքը վնասում արտահայտվել է դանազան ձեռքով. երրորդ մասից այդ թեման ընդունում է՝ ամուսնանալ, թե՛ լամուսնանալ առեղծվածի կերպարանք: «Յուրաքանչյուր մարդ,— դատում է Պանտագրուսը,— որ ուզում է ամուսնանալ, ինքը պետք է լինի իր մտադրությունների դատավորը և խորհրդակցի միայն ինքն իր հետ: Բայց Պանուրզը այդ խնդիրն ինքնուրույն լուծել չի կարող: Պատասխանը տալիս է աստվածային շիշը՝ խմել:

Ոչ ամուսնանալու խնդիրը, ոչ էլ խմելը կենցաղային սահմանափակ խմառ լուսնե: Այլարանորեն սա է խմաստը՝ խմելը ուժ ու հզորություն է տալիս, իսկ գինին մարդու հոգին ուցնում է ճշմարտությանը, գիտությանը ու իմաստությանը:

Վնասը վերջանում է մարգարեական պատվիրանով. «Ձեր փիլիսոփաները քրթմնվում են, թե հենքն ամեն ինչ արդեն ասել են. հայտնագործելու ոչ մի բան չեն թողել: Դա մուրումնային է: Այն ամենը, ինչ կա երկրում, երկրի վրա, ծովերում ու գետերում, ինչ թաքնված է երկրի ընդերքում, գեո անհայտ են: Եթե ձեր փիլիսոփաները առաքնորդվեն լուսավոր լապտերով, ամրոզչովին եվրոպեյն քանադիր հետազոտության, շատ զազուկիքներ կբացեն և կհասկանան, որ շիրենց բոլոր գիտելիքները ինչպես և իրենց եսխորդների իմացածը սոսկ եվագագույն մասն է այն ամենի, ինչ կա և ինչ գեո երանք չգիտեն:

Իմացիր բնությունը, հանալիր կյանքը, և դժվար չի լինի լուծել ոչ միայն ամուսնանալու առեղծվածը, այլև շատ ուժեղ մատերիաներ, ասված է վնայի առաջաբանում: Սա է Ռարյեի եզրակացությունը, որ միայն Պանուրգին չի վերաբերում, այլև ընթերցողներին:

ՊԼԱՆԳ

Պետրի գրական մանիֆեստը

1548 թվականին երիտասարդ քանաստեղծներ Պիեր Ռոնսարը (1524—1585), Ժառլեն Դյու Բելլեն (1522—1560) և Ժան Բա-

յիֆը (1531—1532) Հին Հռոմեանքի և գրականութեան իրենց ուսուցիչ ժան Գորաքի զննաւարութեամբ (1510—1533) կազմակերպում են մի պոետական խմբակ. որ սկզբում կոչվում էր *սքրիպտոր*. Շուտով նրանց միանում են Ռեմի Բեյլլեն (1528—1577), Հաթին ժոզէլը (1532—1573) և Պոետրուս Տիարը (1521—1605), իմբանկ ստանում է Պիեռը անուրը՝ յոթի Համաստեղութեան Գրականութեան պատմաբանները զա Համարում են Ֆրանսիական դասական պոեզիայի սկիզբը։

Իրոք, զա մի նոր մեծ շարժում էր պոետական արվեստի քննազննում։ Իմբանկի գեղարվեստական ստեղծագործական սկզբունքները շարադրված են Գյու Բեյլլի «Ճշմարտերեն լեզվի պաշտպանութեան» և *ժառաքանեմքս* (1549) տրակտատում, որ Պիեռի գրական մանիֆեստն է։

Պիեռը՝ առանձնապէս Ռոնսարն ու Գյու Բեյլլեն զուրս մղեցին միջնադարյան պոեզիայի յոյր մեներն ու ավանդութիւնները, մի կողմ նետեցին յատիներեն գրված պայտական պոեզիան, որի ներկայացուցիչները ոտանավորի երրահայտ մեներն ու հանգը գերազասում էին թովանդակութեան, միտեցին վրեժի պոետական դպրոցը՝ ենպլատոնիզմը, Հետադարանութեանը, այլաբանական խորհրդապատկերներով ժանրարեանդած ոտանավորը, կլիման Մարտին ու նրա դպրոցը Համարեցին մաշված հաւապարհ։

«Ճշմարտական պոեզիան եւ միշտ Համարել իմ ավելի բարեքը, ավելի կատարյալ ոճի ընդունակ, քան այն, որով նրկար ժամանակ մենք բաժարարվել ենք».— գրում է Գյու Բեյլլեն, որ Ռոնսարի Հետ մեկտեղ խնդիր էին գրել Հիմնովին նորակի Ֆրանսիական պոեզիան։ Ստեղծել նոր, կատարյալ պոետական արվեստ՝ Համանկրոպական նշանակութեամբ, գաղափարական մեծ թովանդակութեամբ ու դասական կատարելութեամբ, հալածանարական շնչով տոգորված, որ ընդունակ լինի արտահայտելու ազգային կյանքն ու ոգին, Ֆրանսիայի Հզորութեանն ու առաջադիմութեանը՝ սա էր նրանց պատմական կոչումը։

Պիեռի գրական մանիֆեստում առաջարկված էր նոր պոեզիայի ստեղծման Հետեյալ ծրագիրը։

Առաջին.—Ֆրանսիական պոեզիան պետք է ստեղծվի մայրենի լեզվով։ Գյու Բեյլլեն կրքոտ դատապարտում է տախմար մեծամասնութեանն ու հանդգնութեանքս այն հայրենակիցներին, որոնք «մեր ժողովրդական լեզուն գրականութեան Համար Համարում են ոչ պիտանելու։ «Ինչու՞ մենք օտարի այդքան մեծ նրկըրպագունել ենք։ Ինչու՞ այդքան տեսրդարացի ենք մեր նկատմամբ։ Ինչու՞ ենք օտար լեզուներին սգորմութեան խնդրում,

ինչո՞ւ ենք մեր լեզվով գրելը ամոթ համարում.— բացական-
չում է Պյու Քեյլեն Իսկ Ռոնսարը սեփական ազգի լեզվից հրա-
ժարվելու յուրաքանչյուր փորձ վիրավորական է համարում:

Էին հույների ու հռոմեացիների լեզուներն էլ ժամանակին
ազրատ ու բարբարոսական են եղել, բայց մշակվել են, հարջա-
տացել: Այդպես պետք է վարվեն և ֆրանսիացի գրողները: Ե՛մեր
ենթեւ ժողովրդական լեզուն եւ այերան ստոր ու արհամարհնի
չեմ համարում, ինչպես այդ անում են հուեարեն և լատիներեն
լեզուների մեծամիտ երկրպագուները:

Իրենց եւրոպացիներին, ինչպես և դասական հնագործից ու ժա-
մանակակից խաչերենից արված քարգմեռությունների օրինակ-
ներով Պյու Քեյլեն ապացուցում է, որ ֆրանսերեն ժողովրդական
լեզվով կարելի է հշմարտացի ու հոխ եներով արտահայտել
ամեն տեսակ բովանդակություն, ամենաբարդ գիտական մտքեր
ու գաղափարներ: Ե՛մեր լեզուն միայն հիմա է սկսում ծաղկել...
դեռ եւր է արմատներ ետեւել, կգա ժամանակ՝ եւ կանի. այն-
պիսի քարեւների ու վեհության կհասնի, որ կարող է հովասար-
վել հույների և հռոմեացիների լեզուներին, երանց նման տալով
Հոմերոսներ, Վեմաթենեսներ, Վիրգիլիոսներ ու Յիցերոսներ:

Դա ազգային սեռապարծության արտահայտություն չէր. այլ
մրցություն հերի հետ: Պլեադի բանաստեղծները իրավամբ, բար-
եւր լափանիշ էին ընտրել:

Այստեղից թիւում է, երկրորդ, Պլեադի պոետիկայի մյուս
կարեւոր կանոնը՝ նմանվել դասական հներին: Նրանց ժառանգու-
թյան օգտագործումը բւոյրի համար ընդհանուր կանոն էր դար-
ձել՝ Պյու Քեյլեն գրում էր. սկսանց հույներին ու հռոմեացիներին
նմանվելու յենք կարող մեր լեզվին տալ ուրիշ լեզուների շատ փա-
ռաքանկած կատարելությունն ու փայլը: Ե՛մերին, ամենից առաջ
կարգա ու եւրից կարգա, ապագա պոետ, գիշեր ու ցերեկ քերթիւր
հուեարեն ու հռոմեական նմուշները:

Երկրորդ.—նմանությունը չպետք է մեքենայական լինի, ար-
տաքիւր չպետք է ընդօրինակել, ինչպես այն մարդիկ, որ ցան-
կանալով սեմանվել մեծատոհմիկ աստիճանավորին, ա՛վելի չուտ
վերցնում են որե՛ւ աննշան մետր կամ վարմունքը, քան երա-
տաքեւություններն ու սիրալիրությունը: Պետք է յուրացնել
էությունը, օգին, արտահայտչական եղանակը, Ե՛ւրպես նմա-
նությունը կհիշեցնի կապիւն: Որոշ բանաստեղծների մաղին
Պյու Քեյլեն առում է, որ նրանք վերցնում են կաշին ու գույնը,
մինչդեռ պետք է վերցնել Եմարմիւրը, ոսկորները, երարգերն ու
արյունը:

Նմանվել, չի նշանակում եւրից կրկնել, այլ գառական հե-

րի արինակով ստեղծել սեփականը, ինքնուրույնը, ազգային ինքնատիպը։ Սա է նպատակը։

Երրորդ.— Պէնաղը դնն նետեց միջնադարյան պոետական քուրթ այն ժանրերը, որ տխրացնում են մեր լեզվի ոնը և ծառայում լուր որպէս տգիտության վկայութիւն։ Այդ թվում նաև կլեման Մարտի սիրած փոքր ժանրերը։ Դրանց փոխարեն Յէրանտերեն լեզվի պաշտպանութիւնն ու փառարանումը առաջարկում է հետևյալ ժանրերը. Էպիգրամ, Մարցիանի նմանոգությամբ՝ ռգտականը միահյուսելով հանելիթ հետ, կլեզիա, Եւքրոդ, որ դեռ անծանօթ են ֆրանսիական Մուսային։

Պէնաղի զրական մանիֆեստում խոսվում է նաև ժամանակակից ֆրանսիական պոետների, զրական լեզվի հարստացման ազդրւորների, ոտանավորի տեսակների, պոետական ոնի, յափերի ու հանգերի, փոխարեքութիւնների քաղմագանության մասին և այլն։

Տորրորդ.— Պահանջով էր ստեղծել այնպիսի պոեզիա, որտեղ ոչ միայն հույզն ու զգացմունքը պետք է գործեն, այլև բանականութիւնը։ Պոետի կոչումը միայն հանույք պատճառելը չէ, այլև ուսուցանելը։ Պոեզիայի տարերքը աստվածային ներշնչանքն է, որ պետք է վեհ նպատակների ծառայի։ Միայն նա՝ կարող է պոետ լինել, ով ինն կատիպի վրդովվել, հանգարտվել, ուրախանալ, քարկանալ, սիրել, ատել, հիանալ, զարմանալ, մի խոսքով, ով իմ զգացմունքների սաննը կրտել, տանելով ինն իր ուղած ուղղությամբ՝ դեպի այն կամ այս կողմ։ Ահա իսկական փորձաքարը, որի հիման վրա կարելի է որոշել քուրթ լեզուներով գրած անեղծագործութիւնների արժեքը։

Հինգերորդ.— Պէնաղի պոետիկան խոսում է նաև նոր տիպի պոետի մասին։ Միայն քաղմանողմանի զարգացած պոետը կարող է մեծ պոեզիա ստեղծել։ Բնության տված պարգևը՝ զեղարվեստական տաղանդը պոետը պետք է հարստացնի ռգեղեցիկ գիտութիւններով ու արվեստներով, տիրապետի իր արվեստի գաղտնիքներին, հիանալի իմանա հունական և հռոմեական դասականներին, իմանա կյանքը։

Մանիֆեստը նաև խորհուրդ է տալիս տերքեմն ալցելել ոչ միայն գիտնականներին, այլև զանազան մասնագիտության քանվորներին ու արհեստավորներին, ծանոթանալ նրանց կյանքին, մասնագիտությանը, խոսակցական լեզվին և այլն։ Միայն այդ ճանապարհով կարելի է քարկրանալ տհունական և հռոմեա-

կան ղեհապանե լեզուների աստիճանին: Մեր ժամանակներում իր ժողովրդի լեզվով նույն աստիճանին հասնլ է իտալացի Արիոստոն. որին եւ կհամարժանկվեի համեմատել Լոմբրոսոի ու Վիրգիլիոսի հետ:

Ով ուզում է բարձր կատարելության հասնել, մեծ փառքի արժանանալ, պետք է տոկա, մշակի, կատարածն ստուգի, վերամշակի: Միայն այդ բոլորով գինված պոետը կարող է տարշավանքի դուրս գալ եւ տեղ գրավել հունական եւ հռոմեական քաղաքի էսկադրոններում:

Պայատական բանաստեղծներին իրենց մանկյալիկներին ու ծառաներին հեռ Պյու Քելլեն ուղարկում է գումանկ կամ՝ բարձրատունմիկ իշխանների հարուստ յղյակներն ու թագավորների շքեղ պալատները, սկանանց ու օրիորդների շրջանը, որտեղ նրանց սեթևել⁷ գրվածքները կընդունվեն հիացմունքով ու պաշտամունքով. բայց լին կարող տեղ գտնել գիտական գրասենյակներում ու գիտության մարդկանց հարուստ գրադարաններում: Պյու Քելլեն կու է անում ըուր թագավորներին ու տերերին՝ սհատուկ էդիկտով թույլ լտալ հրապարակելու, իսկ տպագրիչներին՝ տպագրել այնպիսի անթմաստ ստեղծագործություններ, որ պահանջված լափով մշակված լին ու լին համապատասխանում պոետական լափանիշներին:

Պլեադի մանիթնստը վերջանում է ինքնավատահ կոչով՝

«Անա՛ր, Թրակսիցիե՛ր, քաղցնք համարեմ...»:

«Յրանսերեն լեզվի պաշտպանութունն ու փառաբանումըս փոթորիկ առաջացրեց: Կիւնի լատիներեն լեզվով գրող բանաստեղծներից մեկը պատասխանեց անանուն պարսավագրով, պալատական բանաստեղծները՝ Լպիգրամներով:

Պլեադը պարտքի տակ չէր մնում: «Պոետ-կսպոսիզան» բանաստեղծությունում Պյու Քելլեն ծաղրում է պայատական բանաստեղծին, որ քննում ու շողորթոթում է ազնվական մեծերին, արհամարհում ստեղծագործական տքեալան աշխատանքն ու գիտունեությունը: Այդ տիպի քերթուղին Պյու Քելլեն անվանում է «պալատական» պոետների մեջ, պոետ՝ պայատականների մեջ:

Վերածնության գրականության հետագա բնթացքը ցույց տվեց Պլեադի պոետիկաքի կենսունակութունն ու քեղմեալոբ արդյունքը:

Պլեպդի պարագլուխը և խոշոր բանաստեղծը Պիեր Ռոնսարն է։ Նրա ստեղծագործությունը համարվում է ֆրանսիական վերածնունդյան պոեզիայի ամենաբարձր փուլը։ Դարի հիմնական-թափանցանկալի թվականների բոլոր նշանավոր բանաստեղծները կրել են նրա ազդեցությունը։ Ռոնսարն այդ գգում էր և հպարտանում։ Իր զգրոցի բանաստեղծների մասին եա ասում էր, որ բոլորն իր առատությունը են հարստացել, «ես ձեր թագավորն եմ, դուք՝ իմ հարկատուները»։

Պիեր Ռոնսարը մեզնի է զափռուական ազնվականի յետաներում։ Հայրը իտալական արքայների ժամանակ մտերմանում է Ֆրանցիսկ Առաջին թագավորի հետ, որ տասնամյա Պիերին նշանակում է պալատական մանկավիճիկ։ Ռոնսարը նզն է նվաճական շատ երկրներում՝ Անգլիա, Հոլանդիա, Ֆլանդրիա, Դանիա, Ֆերմանիա, Բաագիա, Ժանոթ էր այդ ժողովուրդների հոգևոր կյանքին ու գրականությանը։ Կյանքի մեծ մասն անց է կացրել պալատում, սգովել է Կարլոս Իսկերորդ թագավորի ու Նկատերինա Մեդիչիի շնորհներից, փառաբանվել է պալատական բարձրաստիճիկ մեծերից։

Նա գտնվում էր պալատական պաշտոնական բանաստեղծի դրության մեջ։ Այնուամենայնիվ Ռոնսարը երբեք չի եահանչել իր հումանիստական զավանանքից ու գեղագիտական սկզբունքներից։ Մի շարք բանաստեղծությունների առաջատար մատիվը կարելի է բնորոշել մի եամակում զրաժ նրա բառերով. «ասում եմ պալատը, ինչպես մահը»։ Առհասարակ Ռոնսարի պոեզիայի արժեքն ու պատմական նշանակությունը չեն տեղավորվում պալատական շրջանակներում։

Ռոնսարի բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն յուր է տեսել 1550 թվականին «Ներքորդեկեր» վերնագրով։ Այստեղ, ինչպես և հետագա զրվածքներում, Ռոնսարն արտահայտում է իր գեղագիտական դավանանքը՝ գրել ֆրանսերեն, երգել Ֆրանսիան, իր ժողովրդի փառքն ու առաջադիմությունը։

«Պիեր Լ'Ակոյիկես պոեմում եա ասում է, որ սկզբում լատիներենն է իրեն գրավել, քայք հետո հասկացել է, որ լատիներեն լեզվով նշանակալից գործ ստեղծել չի կարող։ «Ձե՛ որ ես լիովին ֆրանսիացի եմ. լավ է մայրենի լեզվով լինել՝ եթե ոչ առաջինը, գտն երկրորդը, — քան վերջին տեղերի համար գնալ Համու»։

Պրշոն եմ եւ Պրանիայի ժառանգ. և որոնք եմ.

Քր գրեմով ազնիք զառ գառիմ կա, թոն պատ ու պարգևներ:

Ռոնսարն իր պոետական նախապարզը որոշում է այսպես. երբ մուսան ենդիլանցի թևեր ազնիք ինն, եւ մասնեցի սիրտս աչքոդ հուրը ստանալարով արտահայտել, բայց տեսա Պրանսիան լիզուն կապիտ է, ոչ գեղեցիկ. Սկսեցի աշխատել Պրանիայի համար, մայրենի լիզվի համար, բազմազգի, կենդանության ազի, հարթեցի թառեր, և իմ ստեղծագործությունը փառաբանվեց:

Ընդրին ուսումնասիրելով՝ բացեցի նախադրե իմ.

Բանդին կարգ ազի, ոչին՝ բազմապետության.

Պակցեցի համար համակարգ զառ, և մուսաների կամրով.

Քիչես համեմատեցի ու հայեր, մեծ Պրանիայից գարնա:

Ռոնսարի պոեզիայի հիմնական մասիվներինց մեկը բազա-
քացիական բարձր առաքելությունների գովքն է, հայրենասիրա-
կան և հերոսական գործերի փառաբանումը. «մա պարտք ունեմ
իմ դարի առաջ՝ երգել արժանավոր մարդկանց բարագործու-
թյունները, հաստատել նրանց անունների պատիվը»: Այս խղե-
ղիքը լսեցին համար Ռոնսարն ստեղծեց պոետական նոր ման-
րեր. Պիեղարոսի և Հորացիոսի նմանողությամբ՝ ենթադր, հիմն,
ուղերն, Համերոսի ու Վիրգիլիոսի նմանողությամբ՝ էպոպեա: Դա
նորարարության էր Պրանսիական Վերածնության պոեզիայում:

Հայրենասիրական ջնյով է գրված «Իմն Պրանիային» բա-
նաստեղծությունը: Ռոնսարն իրեն համարում է Պրանիայի փառ-
քի առաջին երգիչը, որ վեհապանե ընարով փառաբանել է նրան:
«Եվ արդ, նոր հիմն եմ հյուսում հարազատ երկրիս պատվին»: Ընթեր սկսվում է այսպես. հայեր միշտ գովքով է պատկել Հու-
նաստանը, իսպանացին իր երկրով է հպարտանում, բազդա-
խոս Ֆերարցին Իտալիային է սիրահարված, «իսկ ես, Պրանսիա-
ցիս, հիանալի Պրանսիան եմ երգում»:

Նա երգում է հայրենի թությունը, հողի հարուստ ջնդերը,
որտեղից ստացված մեծազներից հերոսներին հուշարժան են
կանգնեցնում և սուր կռում զոռոդ թշնամուս զառ տալու հա-
մար, երգում է Պրանսահիներին, որոնց այցելում Պրանիայի
փառքն է փայլում, հայրենի բազաքները, որտեղ գեղարվեստը
զաստիարակում է միտքը և հիացնում զգացմունքները, որոնց
մարմարե պալատները գերում են հարացքները, տաճարների կա-
մարերը երկրի լալուրին հասնում: «մա կարող էի երկար երգել
հիանալի Պրանսիան, որը յուրաքանչյուր գար ծնում է իր ընտ-
րյալներին, որոնց զլուխները պատկված են զամեններով»:

Ռոնսարը փորձել է նաև ազգային, հերոսական լպտ ստեղ-

ծել, Համերոսի «Իրիականի» և Վիրգիլիոսի «Էնեականի» նմանողությամբ գրված «Ֆրանսիադա» էպոպեան առան ընդունելություն և գտել, Եվ առաջին յորս նրդերը գրվելուց հետո ևս կիսատ է թողել այն: Հետագայում ուրիշ նշանավոր գրողներ ևս փորձել են ստեղծել իրենց ազգային «Իրիականը», բայց նույնպես հաջողություն չեն ունեցել: Դա օրինալատի երևույթ է: Նոր «Իրիական» ստեղծելու համար անհրաժեշտ են Համերոսի ժամանակի նախադրյալները: «Հունական արվեստի նախադրյալը հունական դիցաբանությունն է, Հնարավոր է արդյոք Աթինյանը վառողի ու կապարի շրջանում: Կամ ընդհանրապես «Իրիականը» տպագրական մամուլի և տպագրական մեքենայի հետ միասին» (Կ. Մարքս):

Ռոսսարը ստեղծել է նաև ուրիշ ժանրեր՝ սոնետ, էկլոգ, պոեմ և այլն: Պատկերների պլաստիկ փայլով, պարզությամբ, զգացմունքների քնականությամբ Ռոսսարի սոնետները կարելի է դասել Պետրարկայի ու Շեքսպիրի սոնետների կողքին:

Ռոսսարի սոնետների հիմնական թեման սերն է: Դրան է նվիրված «Սեր առ Կասանդրա» (1552), «Սեր առ Մարիա» (1555) և «Սեր առ Նյեմա» (1576) ժողովածուների սոնետների մեծ մասը: Պետրարկայի նման Ռոսսարը սերը նրդում է որպես իր էությունը լցնող հարստություն, կյանքի ու երջանկության աղբյուր: Դրա համար էլ իր սիրեցյալի «...հայացքն ավելին արժե, քան՝ Կեսարի ուժը և փառքը Ալեքսանդրին»:

Շատ քնորոշ է, որ Ռոսսարը ոչ միայն նրկնային թագավորությունից ուղև լի սպասում, այլև աստվածներին դուրս է տեսնում իր աշխարհից: «Ուզում եմ, «Իրիականը» կարդալով, գեթ երեք օր, մենակ ինքս ինձ հետ նրազելու: Պետքը պատվիրում է ծառային՝ ոչ ոքի առաջ դուռը լքացելու: Բայց եթե Կասանդրայից մարդ գա, թող դռան առաջ սպասի, վազելով կգամ դուռը կրացնել: Միայն սիրածը, միայն Կասանդրան: Անգամ եթե աստվածն ինքը հյուր գա. «պինդ փակիր դուռը, ինչի՞ս են պետք աստվածները»:

«Ձգիտեմ Դյու Քելլե...» ոտանավորում պոետն առում է՝ հենց որ ուզում է աստվածներին ու մահաանցուններին նրդել, լեզուն կապվում է, բայց նրր սերն է փառաբանում, «երգն ինքն իրեն հորդում է սրտից»:

Ռոսսարի սիրային պոեզիայում չկա միստիկական ու այլաբանական որևէ նշույլ: Թնարական հերոսուհին նրկան է դալիս կանաչիական իրական գրավչությամբ, ամոթխածությամբ, նազանքներով, մարմնական ու հոգեկան գեղեցկությամբ: Նրա

պոեզիային խորթ են թախծուտ տրամադրություններն ու երկատ-
ված հոգու ողբերգությունը:

Քե՛ն ճառ եկեք, բարեկամներս, այս - բնի է՛մ ևս անում,
Գնե՛ք լցու՛, Կարգու՛, Խաղաղ խմիչք թաղ հափ,
Նա պետք է ձեռքսե՛մ ի՛մ գնեցեցուհե՛ս,
Կառնեղապն կամ Մարիայն՝ միմեռայն յե՛ր որին-
Բայց ինն անգամ է - լեկամեն՝, բարերացնե՛ք Քառերը,
Անձան սառերի քանակով ևս ինք թառ և՛մ խմում:
Իսկ գու, Քնչո՛ւ, փառարանիք թնա՛հան սիրտույզ,
Գնա՛հա Մաղկեր կենացի Քառերը լցնե՛ք...
Բարեկամեն՝, խառնեք մա՛հին և խմե՛ք կենացը սիրտ,
Կարգ է վաղը և - բնի հավաքի՛կ լիարդանանք,
Այստ ապրում ենք, իսկ վաղը՝ ո՛վ կարգ է խմանայ:

Ռոնեսարի պոեզիայի հիմնական պրոքլեմներինց մեկը պայա-
տական, արխատկրատական աշխարհի քննադատությունն է:
Ռոնեսարը պայատական պաշտոնական բանաստեղծի դրությամ
մեջ է նդիլ, բայց երա բանաստեղծությունները, մանավանդ պա-
յատից հեռանալուց հետո գրվածները, տխուր հուշերի մասին
են խոսում:

«Ե՛մ գերեզմանի ընտրության մասին» ստանաճորում ևս
խնդրում է իրեն թաղել անտառի պուրակում, չիբմաքաքը գաթ-
դարեկ ոչ թե՛ մարմարով, այլ խաղողի թփերով ու կանաչ բա-
ղնեկներով: Իր գերեզմանին թաղ այցելի հովիվը, տխուր լուս-
թյամբ հոգեթառ բարերացնի ու հոգեթով խոսքեր մրմնեա, «Այս-
տեղ իր անմահ փառքով հանգչում է պոետը, որի նրզերը եր-
զում է ամբողջ ժողովուրդը: Նա լի հրապուրվիկ պայատական
սին փառքով, բարերատունիկ մեծերի գովասանքը լի որոնել,
զայրացել է, երբ պատերազմները ամբողջ ցեղեր են ոչնչացրել,
ստեղ է մեշումը և սպանությունները...»

Ռոնեսարը երզում է հասարակ մարզու հպարտ ինքնագիտակ-
ցությունն ու արժանապատվությունը: «Ե՛նեյո՞ւ, գու, աշխատաճոր,
խեղարհիկ ու զոզզոզում ևս թաղաճորի ստաքս, երա սովերն էլ
լցանալու է մի որ, քոյորի առաջ գժոխքի զոները բաց են, որունզ
փայտահառը սպասում է երան՝ թաղաճորին որպես ուզնիկից:
Այս սողները բերված են «Ե՛նեյո՞ւ, գու, աշխատաճոր...» ենքրողից:

Ռոնեսարը ժաղրում է և քուրժուական էյութապաշտական հո-
գեբանությունը: «Է՛կիմն ոսկուն» և այլ երգիծական բանաստեղ-
ծությունների ժաղրի առարկան փոզի քսակն է, կուտակման ժա-
րաճը, էյութապաշտական կրքերի այլասերող ազդեցությունը: Ան
ու ժախի աշխարհը խորթ է Ռոնեսարի համար:

«Մենեյոր Բերտրան Բերժիեին» ենքրողում, իրեն հակադրելով
այդ աշխարհին, ևս ամոթ է համարում իր անմահ նաճում»

կրել ապրանքներ, որ ազա՛ն վաշխատուն դիզում է ամբարներում:
«Մուսաների ապրանքները» շուկայական փայլի կարիք չունեն,
վաճառքի չեն հանվում և ոսկու հետ չեն փոխանակվում:

Նա, աստվածահիների պառզամարերս,
Մուսաներին եմ ծառայում
Եվ երանք պարգևները դարերին պարգևում...

Ռոնսարի ներշնչման համար կա միայն մի աշխարհ՝ քնու-
թյունը, գյուղը, ազնիվ աշխատանքով ապրող մարդիկ: Բանաս-
տեղծը հաճախ փախուստի է դիմում պայատից՝ բնության մեջ ու
գյուղում գտնելով հոգնկան հանգիստ: Այս թեմայով գրված քա-
նաստեղծությունները ևս, ինչպես սիրային երգերը, մեծ տեղ են
գրավում Ռոնսարի պոեզիայում: Մի շարք քանաստեղծություն-
ներում պայատն ու գյուղական կյաքը հակադրվում են իրար:

«Կարդիեալ դը Կոյիեյիին» ոտանավորում քանաստեղծը եր-
ջանիկ է համարում երան, ով համեստ հողագործ է, մշակում է
իր հողը, իր տունն ու օդախն ունի, իր հացն ու ապրուստը ինքն է
վաճառկում, թագավորական տոհմերի փոխարինումներով չի
հաշվում տարիների ընթացքը, այլ բնության եղանակներով: Եր-
ջանիկ է նա, ով քնում է կարկաչուն ատվակի կողքին, որի երա-
ժըշտությունն ավելի դուրայի է, քան պատերազմական փողի
ձայնն ու արյունահեղ կռվի շատալը: Երբանիկ է նա, ով դաշտում
քայլում է իր ճանապարհով, ռուշք չի դարձնում կարմիր պատ-
մունան հազած սենատորներին, թագավորներին, արքայազուն
իշխաններին, մեծատոհմիկ աստիճանավորներին, պայատին, որ՝
տեղ միայն չքեզ փայլն ու ստությունն են իշխում:

«Մեձ՝ ազատ մարդու» համար հարյուրապատիկ դուրայի է
ոչ թե ողորմությանը մեծք քերած հացը, այլ իմ դաշտերի ազատ
տարածությունը:

Առավել սիրելի է արևածաղից մեկն երկն հողը հերթի,
Քան սեպտուրիայմը հողն սիրտը
Եվ, թագավորին ծառայելով, ազատությանը մոխել:

Ռոնսարի հումանիստական իդեալը ավելի բարձր թույլ
ունի: Որոշ քանաստեղծություններում ժամանակակից իրական-
ւթյան քննադատությանը միանում են տխուր մտորումներ
քաղաքակրթության մասին: Ռոնսարը վերհիշում է անցած ռուսիկ
դարը, «նախնադարյան հավասարությունը», «Այնտեղ գութանի
սուր խոփը հողին չէր թողնում ձանձրանալ, որ, ինչպես զետեղի
հոսանքը, տեղ չէր հանալում: Մարդիկ միասին գին վայելում
բարիքները, առանց սիմ, քոս բառերի ու երկպառակությունների»:

Ապրիլ, երբեքից ահմ. Կեղեքի՜կ է բախաչ.

Ապրիլ՝ տառազանքեր լիմանուով:

Ու կուգի ապրիլ, ինչպես զս':

Պիեռ Ռոնսարի Հումանիստական Էրազմեքը հասուի է Վերածնության բուրք մեծ գրողներին: Ոմանք զգացել են, որ թրուսության ուժը շատ մեծ է և, պատկերելով Հումանիստական տենչերի բնդհարումը կուպիտ իրականության դեմ, մոայլ հայացքով են նայել գայիքի վրա: Ռոնսարը ևս զգացել է իր իդեալների ցնորական լինելը, բայց դրանից մոայլը չի պատել նրան: Ռոնսարը հավատում էր բանականության հաղթանակին:

ԷՏԻԵՆ ԺՈՒԵԼ

Ֆրանսիական Վերածնության գրամատուրգիան ստեղծվեց Պլեյադի պոետիկայում ելված կանոնով՝ զասական հնադարի գրամատուրգիայի եմանոզությամբ: Դյու Բեյլեն պահանջում էր դեռ նեոսել միջնադարյան գրամատիկական ժանրերը՝ մորալիտեն, միստերիան, ֆարսը, վերականգնել ողորդությունն ու կատակերգությունը սիրենց հեամյա վեհությամբ, հետևել հին հունական և հռոմեական գրամատուրգներին՝ որպես զասական եմուշներին:

Ֆրանսիացիք սկզբում թարգմանում էին Սոփոկլեսի և Եվրիպիդեսի ողորդությունները, նաև Տրիսիկոնյի «Սոփոսիզման»:
Հետո ավելի շատ դիմում էին Սենեկային, որ մեծ ազդեցություն է ունեցել ֆրանսիական գրամատուրգների վրա: Հիսնական թվականների սկզբից հիմք է դրվում ինքնուրույն գրամատուրգիային՝ լատիներեն լեզվով:

Միաժամանակ հանդես են գալիս առաջին տեսական բնդհանրացումները գրամատիկական ժանրերի մասին: Լագար դը Բաիֆը, Պլեյադի բանաստեղծ Ժան Անտուան Բաիֆի հայրը, Սոփոկլեսի «Էլլեկտրայի» թարգմանության առաջաբանում ելում է ողորդության սրարի քաղաքացիական կաշումը: Ողորդությունն ստեղծվել է թագավորներին ու անվանի մեծերին, իշխանությանը ցույց ապու ռանցողիկ իրերի անկայունությունն ու փոփոխականությունը, որպեսզի նրանք միմիայն առաքինությանը հավատան:

Ժակ Պելետիեի «Պետական արվեստ» (1555) տրակտատում

առաջին անգամ ձևակերպվում է կյասիցիստական կանոնը. «Մատրիկն կոյման կոմիկական պերսոնաժների փոխարեն ողբերգությունում հանդես են գալիս թագավորները, իշխաններ և մեծատոհմիկ աստիճանավորներ... Դեպքերն ուրախ ավարտելու փոխարեն, ինչպես լինում է կատակերգությունում, ողբերգությունում վերջավորությունը միշտ մոռալ է, կարեկցություն ու սարսափ է առաջացնում: Ողբերգության համար բովանդակություն են ծառայում սպանությունները, արտաքսումները, ունեցվածքի, զավակների ու ծնողների կորուստը... Ողբերգությունը քարձր ժանր է, բարձր առարկաների մասին է խոսում ինչպես հիմնական, այնպես էլ կողմնակի թեմաներում: Ընդհանրապես, իր գոթժող անձերի վերաբերմամբ ողբերգությունը ոչ մի բանով չի տարբերվում հերոսական երկերից»:

Պարբերախոսմամբ միշտ հեղինակի կողմն է, այսինքն՝ պետք է բացատրի գրվածքի գաղափարը և հեղինակի դատողությունները: Խոսմամբ է պետք է խոսի խրատական կերպով, աստվածների առաջ դողողա, մոլությունները դատապարտի, չարերին սպառնա, մարդկանց առաքիլության կոչի:

Ողբերգական ժանրի ավելի մանրամասն բնորոշումը տվել է Նշանավոր խոսալացի բանասեր Մկալիգերը: Ողբերգությունը, գրում է նա, «մարդկային նշանավոր ճակատագրի վերաբաղեցությունն է՝ դժբախտ վերջավորությամբ և լափածո: Մկալիգերը տարգելում է միևնույն պինտում ողբերգականը միախառնել կատակերգության հետ, առաջարկում է պոթժողությունը պատկերել վախճանին ամենամոտ պահին, խորհուրդ է տալիս ողբերգությունում ոգտագործել մտերիմներին, որոնք ունկնդրում են քմից դուրս կատարվող դեպքերի մասին պատմող հերոսների և քանքերների զեղումները»:

Մկալիգերը ձևակերպեց երեք միասնությունների օրենքը: IV/ դարի դրամատուրգիան ձգտում էր պատկերել արյունահեղ տեսարաններ, հենց դա էր համարվում իսկական ողբերգականը:

Ֆրանսիական վերածնության դրամատուրգիայի հիմնադիրը էսթեն ժողելն է, նրա «Գերված կլեոպատրան» առաջին ազգային ինքնուրույն ողբերգությունն է, իսկ «Եմվզենիա կամ Հանդիպումը» առաջին ինքնուրույն կատակերգությունը Ֆրանսերեն լեզվով:

«Գերված կլեոպատրայի» առաջին ներկայացումը, որին ներկա են եղել Հենրիկոս իրկորդը և պալատականները, այնպիսի հաջողություն է ունեցել, որ թագավորը քանամյա հեղինակին դրամ է նվիրել:

Ժամանակակիցներից մեկը գրել է. «Այդ կատակերգությունը (այսինքն՝ «Եմվզենիան») և «կլեոպատրան» քմադրվել են Հենրի-

կս թագաժողի ներկայութեամբ, Ռեյմսի Հրաբանացում, բոլոր հանգիսականները հիացական ցույցերով:

Ֆրանսիական գրամատուրդայի պատմաբանները ժողովի սկիզբագարանէ կատարայ զորք յեն համարում: Այդքան մեծ հաջողութեան զազանքն ալ է, որ XVI դարի ֆրանսիացիները առաջին անգամ բեմի վրա տեսնում են ազգային ինքնուրույն պիես մայրենի լեզովով:

Ժողովի պատմական նշանակութիւնն այն է, որ եւ ստեղծեց ողբերգական ժանրի կանոնական կառուցվածք. գործողութիւն հինգ արարվածով, չափածո խոսք, երեք միասնութիւնների սրենքի կիրառում, փոքրաքանակ գործող աններ, մտերիմների մասնակցութիւն գործողութեանը, պատմողական տարրի գերակշռութիւն, զնգքերի պատկերման փոխարեն՝ բեմից դուրս կատարվող իրադարձութիւնների հաղորդում դիալոգի միջոցով, քանք հանգիսավոր ոճ, անտիկ պատմութիւնն ու դիցաբանութեանը՝ թեմատիկական ազդիւր:

«Գերված կիսուպարայիս ելուիք՝ վերցված է Պլուտարքոսի «Համեմատական կենսագրութիւններէց», «Երեն զՇարերոզ Գիգոնայիս ելուիք՝ Վիրգիլիոսի «Էնեականէց»:

Այս երկերը եւրոպայատարատեցին ֆրանսիական կյանքիստական ողբերգութեան առաջացումը:

Հետին ժողիւր բացեց ֆրանսիական ինքնուրույն գրամատուրգիայի նաեւագարէր, որը շատ հետեորդներ ունեցավ:

XVII դարի ֆրանսիական գրականութեանը

Ֆրանսիական գրականութեանը XVII դարում մի ետ, լայն նաեւագարէ է ժաեում: Վերածննդիան զարաշրջանից հետո զա ետ ժամանակի գրականութեան երկրորդ մեծ փուլն է: Գեղարվեստական մտածողութեանը փալում է բազմազան ձեերով, բոլոր տեսակներում մեայտն արմեքներ են ստեղծվում, կատարելագործվում ու ժողկում են ետ ժամանակի գրականութեան բոլոր հիմնական ժանրերը՝ ողբերգութիւն, կատակերգութիւն, վեպ, պատմըվածք, պոեմ, եերրոզ, քեարական պոեզիայի զանազան ձեեր: Այդ բոլորի մեջ իշխող տեղ գրավեցին ողբերգութեանն ու կատակերգութեանը:

Տասնվեցերորդ դարը խոշոր ինքնակալութեանների ստեղծման զարաշրջան էր:

Այդ պրոցեսը, որ սկսվե էր Ֆրանցիսկ Առաջինի ժամանակից, կատաղի կոիվներով շարունակվում է բուրբոնների տան թա-

գաղութներ Հենրիկոս IV-ի, Լյուդովիկոս XIII-ի որոք, իսկ Լյուդովիկոս XIV-ի տիրապետության ժամանակ այնպիսի հզորության է հասնում, որի նմանը եվրոպական ոչ մի երկրում չի եղել: Քաղաքական միապետությունը Ֆրանսիայում ստանում է իր դասական կերպարանքը: Միապետության հզորացման խնդրում հսկայական դրոժ է կատարել Արման դը Ռիշլյուսն, Լյուդովիկոս XIII-ի պրեմիեր մինիստրը, Ֆրանսիայի փաստական տիրակալը, որ ստանում առիթ (1624—1642) միահեծան իշխել է իս խորտակում է ֆեոդալական իշխանների Լորենների անկախությունն ու արտոնությունները, ավերում գլխակներն ու ամբոցները, իրենց բռնում խնդդելով կենտրոնական իշխանության դեմ նյութվող դավադրությունները: Այսպես իս ստեղծեց հզոր, միահեծան պետություն, որի գերագույն կողերսը պահանջում էր պետական խառնուրդի կարգ ու կանոն և ամեն ինչ ենթարկել միապետի կամքին: Երբ 1643 թվականին մահացավ Լյուդովիկոս XIII-ը (1642 թ. մահացել էր Ռիշլյուսն), Քաղաքական գահը ժառանգեց հինգ տարեկան Լյուդովիկոս XIV-ը, ապագա «արև արքան», ապա իս ստացավ մի պատրաստի, հզոր պետական մեքենա, որը զործում էր գյուրին ու անխափան:

Այդ ժամանակ տեղի ունեցավ մի դեպք, որը խոր հետք է թողել երկրի քաղաքական կյանքում, Լյուդովիկոս XIII-ի և Ռիշլյուսի մահից հետո երկիրը կառավարում էին հանգուցյալ Քաղաքացիորի այրին՝ իսպանուհի Աննա Ավստրիացին և նրա հովանավորյալ խաղաղի Զույիս Մազարինին, Ռիշլյուսի փոխանորդը: Ավստական արքայադուստրական ուղղվածության գեկավարները, օգտվելով Ռիշլյուսի մահից հետո ստեղծված դրությունից (Քաղաքացիական պատերազմ էր, Քաղաքին և Մազարինին այն չէին, ինչ Ռիշլյուսն), իրենց կողմը դրավելով միապետական քաղաքականությունից դժգոհ խավերին (քուրժուպիս, քաղաքային աշխատավորություն, գյուղացիություն), ապստամբում են միապետության դեմ: Այս շարժումը պատմության մեջ հայտնի է Ֆրոնդա անունով:

Շարժումն իր բարեբաղկեաին հասավ, երբ ընդհարումը վերածվեց զինված ապստամբության (1648—1649): Դժգոհության փոխարեն արգեն զենքն ու բարեկազմներն էին խոսում: Քաղաքացիական ընտանիքը փախուստի է դիմում: Շարժման մասնակիցները բազմաաարք էին. շահերի ընդհանրություն կամ ծրագրի միասնություն չեն: Երբ կարող, Ազնվական խողարարները, այսինքն՝ ապստամբություն հրահրողները շուտով, վարագույրի նստում, գաղտնի բանակցության մեջ մտնելով և Մազարինից խոստումներ ստանալով, լքում են կովի գաշտը: Քուրժուպիս թնք կորցնելու ուրիշ լուծեր, իսկական խաղվածները և լքվածները քաղաքային

աշխատավոր և գյուղացիական զանգվածներն էին, որոնց հետ Մալաթիեի արյունոտ հաշիվ է տեսնում:

Ֆրանգյայի պարտութունից հետո վերջնականապես հաղթանակում է բացարձակ միապետությունը: Լյուդովիկոս XIV-ի որով միապետությունն այնպես էր հզորացել և կենտրոնացել երա ձեռքում, որ եւ կարող էր ասել՝ «պետությունը՝ եւ եմք: Միահեծան ինքնակալության հոգեբանությունը ցայտուն կերպով բնորոշում են Լյուդովիկոս XIV-ի խոսքերը. «Միայն թագավորին է պատկանում որոշումներ ընդունելու և վճիռներ կարգադրու իրավունքը»: «Ինչպես աշխարհիկ, այնպես էլ հոգևոր մարզկանց գույքի հետ ուղածին պէս ազատ վարվելը թագավորի բնական իրավունքն է»:

Թագավորական պալատը երկրի քաղաքական կենտրոնն էր: Այն միաժամանակ մշակութային կենտրոն էր: Լյուդովիկոս XIV-ը պալատ էր հրավիրել նշանավոր գրողներ, բանաստեղծներ, նկարիչներ, երաժիշտներ, դիտնականներ, երանց հովանավորում էր, կենսաթոշակ նշանակում, պալատական պաշտոններ, տիրուցոսներ, առատ պարգևներ շնորհում: Շնորհյալները պարտքի տակ չէին մեռում, փառարանում էին բարե արքային, ներքողներ ու ձուներգեր նվիրում նորին մեծությունը, կազմակերպում պալատական ներկայացումներ և այլն:

Այդ դարաշրջանի ֆրանսիական գրականության մեջ երեք հիմնական ուղղություններ կային՝ արխատկրատական-սալոնային, կլասիցիստական, ռեալիստական:

Արխատկրատական-սալոնային գրականությունը

Ֆրանկանության պատմության մեջ այս ուղղությունը կոչվում է պրեյիուզյին-նքբարարո, սեթենթոզ: Մրա օչախը արխատկրատական սալոններն էին, որոնցից ամենաազդեցիկը մարկիզուհի Ռամբուլիեի սալոնն էր: Մեծ համբավ ուներ և նշանավոր վիպասան Մադլեն դը Սկյուդերիի սալոնը: Այնտեղ մուտք ունեին ընտրյալները՝ մեծատոհմիկ կանայք, նշանավոր գրողներ՝ Մալերյը, Յուզ դը Բուլպակը, Վուաթյուրը, Շապլենը, Պիեր և Թովմաս Կորնելյները, տիկին դը Սենյեյեն, տիկին դը Լաֆայետը:

Արխատկրատական սալոններում քննության էին առնում գրական նորություններ, բարոյականության, զեղարվեստական ճաշակի, գրական լեզվի հարցեր: Այդտեղ մշակված տեսակետները մեծաներգովում էին իբրև վարքի, զեղարվեստական ճաշակի, ռճի, ստեղծագործական մեթոդի օրինակելի կանոններ:

Նրբաբարո գրականության զեղարվեստական մեջ գլխավոր տեղը գրավում է լեզվի հարցը: Սեմեղը իր «Պրեյիուզյիններ» մեծ

բառարանս (1661) աշխատության մեջ գրում է. «Անհրաժեշտ է, որ պրեքիպուհին խոսի ուրիշ կերպ, քան խոսում է ժողովուրդը, որ պրեքիպուհու մաքնոր հասկանալի լինեն միայն երանց, ովքեր ավելի պայծառ միտք ունեն, քան ամբոխը: Այդ եպատակի համար պրեքիպուհիներն իրենց քոյուր շահերը այնպես պիտի գործի դնեն, որ կործանեն հին լեզուն և ստեղծեն քոյուրովին նոր լեզու, մի լեզու, որը միայն իրենց է հատուկ»:

Դա սեթենթյալ, պաճուճավորված, վերամշարն համեմատություններով ժանրարեոնված լեզու է, որ խուսափում է պարզությունից, առարկաներն իրենց անունով կոչելու փոխարեն, արտահայտվում է մանվածապատ, ալյարանական, հաճախ անվերժանելի պատկերներով:

Սայունայի գրականության բնորոշ գիծը իրականության գուեղաբարդումն է: Ամեն ինչ իդեալականացնել, քովանդակությանը գրավիչ գույներով դարձաբել, էյուժը երբաբար ձևերով գեղեցկացնել: Սա է այդ գրական ուղղության ստեղծագործական օրենքը: Դրանով պետք է բացատրել, որ Հովվերդական ժանրը երանց համար դարձավ նմանության օրինակելի նմուշ:

Այդ ուղղության առաջին խոշոր գրողը ԴՅուրֆեն է (1562—1625), որի «Աստրեան վեպը մեծ համբավ քերեց Հեղինակին: Սա տիպիկ Հովվերդական վեպ է՝ ժանրին հատուկ քոյուր հատկություններով: Բովանդակության տեսակետից դա մի ռեակցիա է Վերածնության գրականության երկրային բովանդակության դեմ: ԴՅուրֆեն եկարագրած սերը թեն տարբերվում է հեղակելական կոեցնպցեայից, քայց չօված է նաև երկրային հատկություններից:

Դեղաբովանական տեսակետից ևս դա ռեակցիա է Վերածնության անայիդմի դեմ: Իրականությունը գուեղաբարդվում է, գործող անձինք պատկերվում են որպես պայմանական փաստեր:

«Աստրեանի» հերոսները երիտասարդ Հովիվ ու Հովվուհիներ են, ապրում են քեության ժողում, յուրաքանչյուր Հովիվ ունի սրտի ընտրած Հովվուհուն: Միրային պատմությունը լի է երբակերտ գեղումներով, վերամշարն խոստովանություններով ու դառն մտորումներով: Ավելի շատ տխուր պահեր է ապրում գլխավոր հերոս Սեյազունը: Հովվուհի Աստրեան այնպիսի սառը վերաբերմունք է ցույց տալիս, որ Սեյազունին մղում է ինքնազոհության: Վերջում ամեն ինչ բարեհաջող է ավարտվում: Ուրախ վախճան է ունենում նաև մյուս Հովիվ-Հովվուհիների սերը:

Միահարգված Հովիվները խոսում են երբաբար համեմատություններով ու չքեղ պատկերներով, դատաղություններ են անում գանդան խեղդիների մասին, փխխոսքանների անուններ հիշատակում: Նրանց խոսք ու գրույցը, սիրային սեթենթ շարժ ու ձևերը

բոլորովին չեն համապատասխանում ո՛չ Հովվական արտաքինին, ո՛չ էլ նրանց Հոգեբանությանը: Պարզ նրանում է, որ Հովվական զգեստների տակ արիստոկրատական սայրենների մարդիկ են:

Հովվական կյանքի ու կուսական ընտօթյան զովոր նպատակ ունի վերականգնելու իդեալականի ու մարմնականի երբեմնի ներգաշեակությունը: Այդ ներգաշեակությունը դ՛Պուրֆեն որոնում է արիստոկրատական միջավայրում: «Անտրեայում» պատկերված Հովվական կյանքը արիստոկրատական հասարակայնությանն է իդեալականացրած նկոմ: Ճիշտ է նկատվում, որ «Անտրեայի» լեռու, բարդյական պատկերացումները, գործող անձների Հոգեբանությունը վերջջված են Ռամբուլիեի սայրենից:

Ավելի մեծ համրավ ուներ Մադլեն դը Սկյուդերին (1607—1701): Արիստոկրատական սայրեններում նրան ընդունում էին իրեն երթակիրժ ճաշակի ու պալատական իդեալական վարքի օրենսգիր: Նրան կոչում էին «Եւր Սաֆու», «ՏՏաներորդ մուսա» անուններով: Անգամ Մադարինին ու Լյուդովիկոս XIV թագավորը ակնածանքով էին վերաբերվում նրան:

Սկյուդերիի վեպերի թեման մեկն է, «Երբահիմ, կամ Մեն փաշա» Վեպը սիրային բովանդակություն ունի. «Արտամեն կամ մեծըն կյուրուս» վեպի նյութը կյուրուսի և միդիական թագուհի Մանգանայի սիրո պատմությունն է: Այդտեղ հանդիպում են սիրային սեթենթ բացասություններ, ձեղզված նկարադրություններ, արիստոկրատական սայրենների բառարանից վերցրած ընտիր, հոնտարական գարեմոմերներ, տանջանքներ, հուսահատության, բերկբանքի ձեղզված պատմություններ, որտեղ ո՛չ կյանք ու բնականություն կա, ո՛չ շղարմուկ, ո՛չ տոնդիս: Տիկին դը Սկյուդերին ավելի շուտ սիրո օրենսգիրք է մշակում, քան իրական սեր նկադարում: Չուր չեն ասել, որ նա նպատակ է ունեցել նորարարող վերաբերմունքի և սայրենային սիրո կանոնադիրք ստեղծել: Շատ բնորոշ է, որ «Կելիսաս» վեպին հավելվածի նկոմ կցված է «Թընքյություն» նրկրի թարտեղըս որպես «Սիրո և պրենցիոզության նրկրի» տեղեկատու ուղեշուրջ:

Սկյուդերիի նկարագրած դեպքերը հնուու են պատմական ճշմարտությունից ու ժամանակի նրանեղից: Ռեյպես դ՛Պուրֆեի վեպում Փարիզի արիստոկրատ երիտասարդները, Հովվական զգեստներ հագած, տեղափոխվել են բնության դիրկը: Սկյուդերիի վեպերում Փարիզի սայրենների մարդիկ զգեստները փոխած փոխադրվել են պատմական զանազան ժամանակաշրջաններ:

«Կելիսայի» մասին, որի նյութը վերցրած է Հին Հռոմի պատմությունից, Քուայոն նկատել է՝ վեպում չկա ոչ մի հոռմեացի կին կամ տղամարդ, որ ուղղակի արտագրությունը չլինի այն թագա-

մասի բնակիչներին, որտեղ ապրում է վեպի հեղինակը՝ Եվեպերի հերոսները՝ դիպլոմում Բուայոն գրում է. «Պրանք հերոսներ չեն. այլ անբան դատարկապորտներ, ավելի ճիշտ՝ երեակայություն ցնորական հորինումներ, որոնք լինելով այսօր ապրող մարդկանց տափակ պատճենները, համարժեակել են լկտիարար իրենց ներկայացնել որպես հնադարյան մեծագույն հերոսներ... Բավական է պոկել նրանց զգեստները, որոնցում պարուրել են հորինողները, — և նրանք մեր առջև կենդանայանան այնպես, ինչպիսին իրականում կան»:

Մոլիերը ևս կծու ծաղրի է ենթարկել զբ Սկյուդերիին ու նրա գրչակիցներին:

Կյախցիկով

Ֆրանսիական XVII դարի գրականության մեջ իշխող ուղղությունը կյախցիկովն է. որի հիմնադիրները եղել են Պիեր Կոռնելյե (1606—1634) ու Ժան Ռասինը (1639—1699), իսկ տեսաբանը՝ Լեվոյա Բուայո-Դեպրեոն (1636—1711):

Կյախցիկով գրական հարուստ տրագիդիաներ է ունեցել Կոռնելյե, Ռասինը և Բուայոն առաքիորդվել են Արխատտելի «Պոետիկայում» շարադրված կանոններով, ոգտագործել են հին հունական և հռոմեական դրամատուրգիայի մեր, ինչպես և իտալական XVI դարի ոգիտական դրամայի փորձը: Ֆրանսիական վերածնության գրականությունը հոգե արդեն պատրաստել էր Առաքին քայլը կատարել է Պյեռագր՝ լեզվի բազմակցմամբ, բարբառային և գոհհիկ գործածությունները դուրս մղելով, դասական հնադարին նմանվելու կանոնով, էտիկեն Ժողելի և նրա դպրոցի թատերագիրների եռարարությունով:

XVII դարասկզբի մի շարք գրողներ՝ Ֆրանսուա զբ Մալերը, Գյոգ զբ Բալզակ, Կլոգ զբ Վոժյա, Դ՝Օքիյակ, Ժան զբ Եապլեն, հարթեցին զեպի կյախցիկով տանող ճանապարհը: Նրանք ապրտամբեցին վերածնության գրականության տանհատապաշտական աարերքի Դեմ, միտեցին ներշնչման ու հուզականության մասնակցությունը պոեզիայում և, հենվելով Դեկարտի ուղեիոնայիտական փիլիսոփայության վրա, պահանջեցին պոեզիան մաքրել ստեղծագործական քմահաճույքներից, սահմանել պոետական մքտածողության խիստ սկարզապահություն: Պոետի հիմնական խեղիորը նրանք համարում էին՝ գտեել ու հաստատել կայուն պոետական կանոն, որին պետք է ենթարկվի զեղարվեստական ստեղծագործության ամբողջ պրոցեսը՝ ելուքի բնորություն, ոճ, ին-

տոնացիա, քախումեների յուծում, գաղափարական ուղղութիւն և այլն: Այդպիսի ելակետ համարվեց քանականութիւնը, մի պարտադիր օրենք, որ պետք է կարգավորի ու կարգմանկերպի պոետական մտածողութեան աշխատանքը: Բանականութիւնը հայտարարվեց գեղեցիկի օրենսդիր, գեղարվեստականութեան նախապայման ու չափանիշ:

Կլասիցիզմի անմիջական նախորդը համարվում է Յրանստադր Մայերթը (1555—1628): Նա առաջին հոգևոր սեռանդր ստացել է Պէնայի ժառանգութիւնից, բայց Պէնայի քանաստեղծների մեջ տեսնում էր իրեն համար անհանդուրժող անհատապաշտական միտում: Մայերթը պահանջում էր «պոետական կազմակերպված մտածողութիւն», նյութի քանական մշակում, կարգապահութիւն ստեղծագործական պրոցեսի բոլոր օղակներում: Մայերթի ելակետը քանականութիւնն է, որը նա համարում էր ճշմարտութեան և գեղեցկութեան ճշմարիտ դատավոր: Նա թույլատրելի չէր համարում որևէ «պայմանականութիւն», մշուշավորութիւն, անխեամ մշակում, պարզունակութիւն: Պայատական յեղուն էր օրինակելի համարում, միաժամանակ պահանջելով՝ լմտանալ քաղաքում ապրողների յեզվի օգտագործումը, առաջարկում էր պահպանել Փարիզի յեզվի մաքրութիւնը, արգելելով գաղափարականութիւնների ու քաղաքականութիւնների ներխուժումը:

Մայերթը կլասիցիստ էր նաև պոեզիայում, պահանջում էր մասերի համալսարանութիւն, այնպիսի տրամաբանական դատարարում ու համաձայնեցում, որ ոչ մէկը ճշնում յորոժադրի մյուսի վրա: Այնպիսի ճարտարապետական համալսարան կառուցվածք, որ արտաքին ներդաշնակութիւնը համապատասխանի ներքին ներդաշնակութեանը, այսինքն՝ պահպանվի ինտոնացիայի միասնութիւնը: Մայերթը դեմ էր ոճերի խառնուրդին, որոշակիորեն սահմանադատում էր ժանրերը, պարտադիր համարելով ժանրի մաքրութիւնը:

Նրա սիրած ժանրը ներբողն էր, որով փառաբանում էր ինքնակայութիւնը, հպարտանում էր, որ միապետութիւնը կարգ ու կանոն ստեղծեց Յրանսիայում, երկիրը տանելով հզորացման ու ժողովման ճանապարհով:

Կլասիցիզմի ձևավորման գործում մեծ դեր է խաղացել կարգինալ զը Ռիշըրլյոյի հիմնադրած Փրանսիական ակադեմիան (1634), որն անմիջապէս ղեկավարում էր ինքը: Ակադեմիայում նա ներգրավել էր ժամանակի Նշանավոր գրողներին, գրականութեան ու յեզվի տեսաբաններին: Ակադեմիայի խնդիրն էր՝ մշակել գեղարվեստական ստեղծագործութեան կայուն կանոններ, պայթարել միապետութեան դեմ երևան եկող գրական երևույթների դեմ և մը-

շակել համագլուխի գրական օրինակելի լեզու: Մի խոսքով՝ նպատակը միապետության շահերին ծառայող ու այդ շահերին համապատասխանող գրականության ստեղծելն էր: Լեզվի հարցում Ավագեմիան գնում էր Մալեբրիկի նշած ուղիով, լեզվից դուրս մղելով հնարանությունները, քարոհարանությունները, օտար բաները, օրինակելի համարելով պայատի լեզուն, պայատական մաշակներին արժագանցող գրողների լեզուն:

Մա է կյասիցիգմի ռեախապամությունը:

Կյասիցիգմն ունեցել է իր ստեղծագործական ուրույն մեթոդը, իր ծրագիրը. գեղագիտական ու գաղափարական խնդիրները, նա հակադրական ազդեցություն է ունեցել նվթապական, ուսանական, ինչպես և հայ գրականության վրա: Եվրոպական երկրներում, Ռուսաստանում, ինչպես և մեզանում նրա նմանազույցամբ ստեղծվեց ազգային կյասիցիգմը:

Ժամանակին կյասիցիգմն այնպիսի հմայք ուներ, հեղինակություն, այնքան ուժեղ էր, որ նրա փայլը շատ շատերին չլացնում էր: Բայց հետո ընդհանուր մակառ ստեղծվեց կյասիցիգմի կոտորելի դեմ: Առաջին ուժեղ հարձակումն սկսեց Լեւոնգը: Այնուհետև գրական ամեն նոր ուղղություն, հոսանք, առանձնապես գերմանական ոգրո՛ւ և փոթորկիչ գրողներն ու ուժանտիկները, իրենց համար մանապարհ են հարթում հակակյասիցիստական պայքարի միջոցով: Պայքարն ու սուր վեճերը տևական ընթացք ստացան: Ենթադրելի հակադրում էին կյասիցիգմին թե՛ ուժանտիկները և թե՛ ռեալիստները:

Ռասին և Լևոնալիս անտիթեզը գործադրվում էր միևյն Հյուգոն և Ստեկոլայր: Վեճերի ընթացքում խորտակվեցին կյասիցիգմի պատվանդանները, իսկ Բեյրեսկուց հետո կյասիցիգմն այլ կերպ չէին կոչում, քան միայն՝ կեղծ կյասիցիգմ: Բեյրեսկին Կոռնելին և Ռասինին համարում էր ոչոքեռական ալլանդակություն, իսկ նրանց զրվածները՝ ո՛րոյնների կապկանման ժամանություններ:

Պուշկինը Ռասինին համարում է մարկիզ, սփրահարված կանանց և թագավորների երգիչ, որը «թագավորներին գվարժացնում էր պատվիրված օգրերգություններով»: Ավելի խստությամբ էին խոսում գերմանացիները: Այդ առթիվ ամատրիաքի գրող Գոթֆրիդ Կեյլերը գրում է. «Լեւոնգի ժամանակներից սկսած Գերմանիայում ամեն սրիկա իրեն իրավունք է վերապահում կեղտոտ կատակներ անել Կոռնելի և Ռասինի հասցեին»:

Միևյգես Կոռնելը, Ռասինը և Բուալյոն խոշոր մեծություններ են, իսկական կյասիկներ, թողն են այնպիսի դասական ժառանգություն, որ միևյն հիմա ապրում է: Կոռնելի և Ռասինի պատմական նշանակությունն այն է, որ նրանք առաջին անգամ ստեղ-

ծնցին ազգային ինքնությունը դրամատուրգիա, ինչպես Հեքսպիրն Անգլիայում, Լոպե դե Վեգան Իսպանիայում, ինչպես մեկ զարհե-տտ Լեսինգը Գերմանիայում:

Կլասիցիզմն առաջացավ երկուեքներով չի ժամանակ, իբրև իշխող ուղղություն ձևավորվեց, հաստատվեց ու զարգացման նա-նապարհ հարթեց սուր վեճերի ու պայքարի միջով: Պայքարը դո-նում էր թե՛ արխատեկրատական-սալոնային գրական հեղինակու-թյունների, թե՛ Ռաբլեից Լկոզ բառեղծագործական անարխիայի և թե՛ ժամանակակից ռեալիստական վեպի ներկայացուցիչների դեմ: Անկախ այն բանից, թե ի՞նչը դուր չի եկել կամ ի՞նչն է ցան-կալի եղել հետագա սերունդներին, պատմական նշմարտությունն-այն է, որ գրական մարտերում հաղթող դուրս եկավ կլասիցիզմը, հաստատվեց որպես իշխող ոճ, գեղարվեստական մտածողություն, ստեղծագործական մեթոդ, գեղարվեստական հեղինակավոր օրենս-գիր:

Դա պատահական չէր:

Կլասիցիզմի հիմնադիրները իրենց առջև որոշակի խնդիր էին դրել՝ հզորացած ազգային քաղաքական միասնության պայման-ներում ու դրանց հիման վրա ստեղծել այնպիսի գրականություն, որը կարողանար ոչ միայն բավարարել հասարակության վերին խավերի նաչակը, այլև համապատասխաներ ժամանակի հասա-րակական, քաղաքական և էթնիկական պահանջներին:

Ֆրանսիական գրականության խոշոր, լատենագետ Ս. Մոկույ-սկին կլասիցիզմը բնորոշում է որպես XVIII դարի ֆրանսիական ժապավենի կենտրոնացած ինքնակայության ոճն, որ կազմած է այդ դարաշրջանի առաջադիմական տեղեկեցիների հետ: Որ կլասի-ցիզմը կոլորովիկոս XIV-ի պայատական ոճն է, — վաղուց ասված խոսք է: Իսկ որ կլասիցիզմը կազմած է եղել դարաշրջանի առա-ջադիմական շարժման հետ, — պետք էր ապացուցել:

Իբրեք, կլասիցիզմը շատ թեկերով կազմած է եղել պալատի հետ, ծառայել է նրա քաղաքական և գեղարվեստական պահանջ-մունքներին: Կոռնեյր, Ռասին, Բուայոն միապետական Ֆրան-սիայի քաղաքական ամենազիխավոր խնդիրների արտահայտիչ-ներն են եղել: Բայց ասել դա ու վերբալեզու դեմ է, նիշտ չի լինի: Որովհետև կլասիցիզմը ավելի խոր բովանդակություն ունի, պատ-մական առավել նշանակալի խնդիրներ է արժանեցել, բան նրանք, որ սովորաբար կապում են պալատի հետ:

Նախ անդրադառնանք ողբերգականի պրոբլեմին:

Կոռնեյի և Ռասինի ողբերգությունները պատկերում են մի հիմնական բախում՝ պարոտակալության և կրթի պայքարը: Պար-տականությունը քաղաքական բովանդակություն ունի: Դա պետու-

թյան, հայրենիքի, թագավորի հանցիպ ունեցած պարտականու-
թյունն է: Կիրքը վերաբերում է անհատական ուրախին՝ ուր, անե-
նական կյանք, ևրանկություն: Պարտականության կրողները հան-
դես են գալիս որպես իսկական հերոսներ, որոնց գործունեությու-
նը վնասական չէր է խաղում պետության կյանքում: Անձնական
կրքի կրողները: Ան զստապարտվում: Երկուսն էլ հանդես են գա-
լիս որպես բարոյապես արդարացված կողմեր, բայց ուղիղության
բոլոր թախտմանում, բոլոր զեպրերում հաղթում են պետական
պարտականության ներկայացուցիչները, հակառակ կողմը միշտ
պարտվում է, որ նշանակում է՝ մարդկային անհատը, նրա նպա-
տակներն ու ձգտումները զոհարեցվում են բարձրագույն պահան-
ջին՝ պետական շահին:

Սա է Կոռնելի և Ռասսիի ողբերգությունների գաղափարական
կոնցեպցիան:

Կյստիցիստական ողբերգության պատմական իմաստն այն է,
որ եա պայքարում էր ամեն տեսակ ինքնիշխանուկւն՝ ձգտումնե-
րի, ազատական կենտրոնախույս ուժերի դեմ. պահանջում էր խրա-
տագույն կարգապահություն և ամեն ինչ: Ենթադիմը միապետի
կամքին: Ռուսին հայացքից թվում է, թե դա մի ունակցիա է Վե-
րածնության պարաշրջանի ազատ անհատականության հումանիտա-
տական իդեալի դեմ: Վերածնության գրականությունը պահան-
ջում էր աննի ազատություն, կյստիցիզմը՝ աննի զոհաբերության:

Քնպե՝ս զեհհատել Կոռնելի և Ռասսիի դիրքը այս խնդրում:

Պատմական տեսակետից անհատական կրքերը զոհարեցվու
և պետական շահը ճանաչելու պահանջը համապատասխանում էր
միապետության ամրապնդման քաղաքականությանը: Այս իմաս-
տով կյստիցիզմը թագավորական իշխանության շահերի գեղար-
վեստական արտահայտությունն է: Զուր չէին Ռիշլլյոն և Լյուդո-
վիկոս XIV-ը հովանավորում կյստիցիզմի ներկայացուցիչներին:

Սակայն պատմական հեռանկարը նկատի ունենալով, կյստի-
ցիստական ողբերգությունը ավելի լայն բովանդակություն ուներ:

XVII դարի միապետական Ֆրանսիան գտնվում էր բուրժուա-
զեմոկրատական հեղափոխության նախօրյակին, իսկ բուրժուա-
կան հասարակությունը տորքան էլ քիչ հերոսական է, բայց և այն-
պես նրա լույս աշխարհ գալու համար պահանջվեց հերոսություն,
անննազնություն, տնորը, քաղաքացիական պատերազմ և ժողո-
վուրդների ճակատամարտեր» (Կ. Մարքս):

Կոռնելին ու Ռասսին նկատեցին, որ բուրժուական անհատը ի
բնե անհատապաշտ է, քարծր տնելերի նկատմամբ անտարբեր,
հերոսական գործերի անընդունակ: Նրանց պատկերացումով Վե-
րածնության գրականության ազատ մարդու միտումը գործնակա-

նում առնում է զեպի անհատապաշտական կրքերի ոլորտը: Կո-
նեյի ու Ռասիի որդերգությունները քարոզում են կազմակերպ-
ված գիտակցություն, կարգապահություն, քաղաքացիական պար-
տականության նաեւում, պահանջում են իր անձնական շահերին
ժառանգ տարերային, նամույ մարդուն ենթարկել գերագույն պա-
հանքմունքի: Այս իմաստով կյանքիցվմն արժազանքում էր նաեւ
զայիք զեմոկրատական հեղափոխության պահանջմունքներին:

Սա է Ֆրանսիական XVII դարի կյանքիցվմի պատմական նշա-
նակությունը:

ԿԼԱՍԻՑԻԶՄԻ ՊՈԵՏԻԿԱՆ, ԲՈՒՍԼՈ

Կյանքիցվմի պոետիկան ռաքթոնալիստական պոետիկա է: Գե-
ղարվեստական մտածողությունը կազմակերպող և ստեղծագոր-
ծական պրոցեսը կարգավորող սկզբունքը նա համարում է բա-
նականությունը: Կյանքիցվմի տեսարանները հենվում են Ոքսն Գե-
կարտի (1596—1650) ռաքթոնալիստական փյիխտփայության վրա:

Գեկարտը գիտակցության շափանիչը չգաջողությունների վը-
կայությունները չի համարում, այլ բանականության աշխատանքը:
Ըստ սենսուալիստական փյիխտփայության՝ իմացության աղբյու-
րը արտաքին աշխարհից ստացած չգայական ընկալումներն են:
Գեկարտը բանականությունը համարում է՝ նաեւաղության ինք-
նուրույն աղբյուր, անկախ չգայական ընկալումներից: Ըստ Գե-
կարտի՝ նշմարության զատավորը բանականությունն է, իսկ նըշ-
մարության հասնելու ուղին՝ նաեւաղության գիտական մեթոդը:
Բանականությունը նշմարիտ է համարում յուկ այն, ինչ հասակե-
րեն պարզ է, ակերախ, կասկածի ոչ ենթակա: Ճանաչողության
մեթոդը պետք է լինի բացարձակ, տեսականորեն ստույգ, համա-
պարփակ, անփոփոխ, նաեւաղության քույր ոլորտներում միա-
տեսակ գործադրելի: Գիտական մեթոդի լուծյունը հանդիսանում
են սնչգրիտ և հասարակ կանոնները, որոնք չեն թազնում, որ սու-
տը նշմարության տեղ ընդունվի, և, առանց մտավոր ումների ա-
վելորդ վատնումի, իմացություններն առտիճանաբար և աներդ-
հատ ափելացնելով, մտածողությանն աղում է հասնելու այն ամե-
նի իմացությունը, ինչ նրան մատչելի է:

Գեկարտյան զեղադիտության մեջ ևս գերագույն որենքը բա-
նականությունն է: Գեկարտը պահանջում է մշակել անփոփոխելի
կանոններ, որ պետք է կարգավորեն զեղարվեստական ստեղծա-
գործական աշխատանքը, զսպեն կրքերի աշխարհը: Գեղարվես-
տական նրկում կարեւորը կառուցվածքի մաթեմատիկական պարզու-

թյունն ու նշտորոշությունն է. խոսքի տրամաբանական համոզ-
յությունը:

Ինչպես ղեկարայան փոխադասության մեջ բանականությու-
նը համարվում է նշմարտության օրենսդիրը, այնպես էլ կասի-
ցիստական գեոպոլիտիկայան մեջ զեղեցկության օրենսդիրը բանա-
կանությունն է համարվում: Այնտեղ աշխարհի մանաշողության
համար բանականությունը խմացության կայուն մեթոդ է մշտա-
պես գործող օրենքներ է ստեղծում, այստեղ բանականությունը
աշխարհի զեղարվեստական արտացոլման համար մշտական գոյ-
ծող, անխախտ ու անփոխարինելի կանոններ է մշակում:

Կասիցիստական պոետիկան ժխտում է ներշնչումն ու հու-
զականությունը, գտնելով, որ դրանք տանում են ղեպի անկանո-
նություն ու քառա: Բանականությունը պետք է իշխի ստեղծագոր-
ծական պրոցեսում՝ հզացումներ, զազափարական խեղդիւրներ, նյու-
թի բնարություն, գործողությունների, հերոսների գեահատման ու
կերպավորման ժամանակ, գործող անձերի դասավորման, դրա-
մատիկական քաշխումների պատկերման ու լուծման մեջ և այլն:

Կասիցիստական պոետիկան նորմատիվ պոետիկա է, և գրո-
զը պարտավոր է խստորեն հետևել անփոփոխ և անխախտելի կա-
նոններին, ստեղծագործել նախապես սահմանված օրենքների շր-
ջանակներում, առանց չեղվելու, առանց նախազեղված սահմանից
դուրս գալու:

Այդպիսի պոետիկա ստեղծեց Բուայուն:

Նիկոլա Բուայուն բազմակողմանի զարգացած մտածող էր,
գրականության տեսարան և բանաստեղծ, XVII դարի Ֆրանսիա-
յի պաշտոնական զազափարախոսը: Նա ազատ մուտք ուներ թա-
զափորական պայտա, գրական հարցերում նրա հեղինակությունն
էր բեղունվում: Լյուդովիկոս XIV-ը Բուայոյին ապահովել է կեն-
սաթոշակով: Նրա պահանջով Բուայուն ընտրվել է Ֆրանսիական
ակադեմիայի անդամ: 1677—1687 թվականներին Բուայուն, ժան
Ռասինի հետ միասին, գրել է Լյուդովիկոս XIV-ի թագավորու-
թյան պատմությունը: Ձեռագիրը հրդեհի ժամանակ այրվել է:

Բուայուն անկախ մարդ էր, ինքնուրույն և համարձակ մտա-
ծող, իր կարծիքները չէր հարմարեցնում իշխանավորների ցանկու-
թյուններին և իր համոզմունքներից չէր նահանջում: Իր բանաս-
տեղծություններից մեկում նա գրում է, որ պայտաական մեծերին
զուր գալու կամ հանդուսնայու բեղունակ չէ, չի կարող ոգամանին
Ասլանա դարձնել, իսկ վախկոտին՝ Հերկուլես:

Բուայուն գրել է ներբողներ, ուղերձներ, երգիծական բանաս-
տեղծություններ, սիրային երգեր:

Ներբողներում նա երգում է Ֆրանսիայի հզորությունը, Թա-

գավորի ուղղմական հաղթանակները, հայրենիքի առաջադիմությունը: Բուայոն սրամիտ երգիծաբան էր: Զուր չէ, որ նրա գրական մատերիմները Լզնյ և Մուրիերը, Լաֆոնտենը և Ռասինը:

Երգիծական բանաստեղծություններում նա ծաղրում է ծագումով ու տիտղոսներով պարծեցող ազնվականությունը, փողին վաճառված հողիներին, կեղծավորությունը, ստորաշահությունը, երկերեսանիությունը: Իր քնարական հերոսի դժբախտությունը Բուայոն համարում է այն, որ, ապրելով մի միջավայրում, որտեղ ժողով մոզայական արվեստը ճարպկորեն գողանալու արվեստն է, նա՝ մուլիերյան Ալսիստի նման, ասում է. «Ո՞ն ո՞չ խաբել կարող եմ, ոչ կեղծել, ոչ ստել... Օ՜հ հպարտ եմ ու անտաշ, իմ հողին կուպիտ է, իրերը կույտ: Ե՛մ իրենց անուններով, կառվին կատու եմ ասում, դատախազի՝ խարդախ: Ի՞նչ համար ատելի է գոռոզամիտ ազնվականը, ասում է Բուայոն, որ պարծենում է նախնիների արժանիքներով, խկ կյանքը պարապության մեջ է անցնում: Ինչ արժեք ունի նրա կեղծ փառքը, եթե միայն տոհմական հին թղթերի կապուցն է ցույց տալիս աշխարհին: «Ասա ինձ, ով հերոս, ով մեծղ մեծություն, դու ինքդ ի՞նչ ես արել, որ ծնկի գանք քո առջև և խաբերդ լանքս:

Բուայոյի բանաստեղծական գրվածքներում հատուկ տեղ են զբաղում ստեղծագործական, տեսական հարցեր՝ ժանրեր, լեզու, ոճ: Նա քննադատում է արհեստականությունը, անբնականությունը, կեղծիքը, ճոռոմ, զուսազարդող պատկերները: Առանձնապես ոչնչացնող ծաղրի է ենթարկում Պոլ Սկարոնի երգիծանքի ու լեզվի գոեհկությունը. «Պոետնար խոսում է շուկայի կանանց լեզվով».— գրում է Բուայոն «Պոետական արվեստում»: Ավելի սուր քննադատության են ենթարկված զը Սկյուդերիի վեպերի արհեստականությունն ու կեղծիքը:

Պրականության պատմության մեջ Նիկոլա Բուայոն մշտական տեղ է զբաղեցնում որպես կյասիցիզմի տեսաբան, նրա «Պոետական արվեստը»՝ կյասիցիզմի պոետական խնկման կողմնակա է:

Ասկայն պետք է նկատի ունենալ երկու բան:

Առաջինը.— Կոռնելյը, Ռասինը, Բուայոն ելևում էին պատրաստի նախադրյալներից՝ Արիստոտելի «Պոետիկայից», դասական հնադարի և եվրոպական XVI—XVII դարաշրջանի ողբերգության կանոններից ու տեսական տրակտատներից:

Երկրորդը.— Ֆրանսիական ակադեմիան մշակել էր կյասիցիզմի կանոնները, իսկ Բուայոյի «Պոետական արվեստին» (1674) հրապարակվելուց առաջ կյասիցիզմը, որպես գեղարվեստական մեթոդ, Կոռնելի և Ռասինի գրվածքներում աթոն են ձևավորվել, ավարտված կերպարանք էր ստացել: Կեչանակի Բուայոն չի կարող

կոռնեյի ու Ռաւիի ստեղծագործութեան որենադիրը համարվելու ձիշտն այն է, որ Բուայոն իր «Պոետական արվեստով» ընդհանրացրեց իր նախորդների և ժամանակակիցների փորձը:

Բուայոն դադափարական իմաստից է զնում զնայի կանոնները, մեծ պոեզիայի պայմանը համարում է մեծ բովանդակութունը: Գրանով է սկսվում «Պոետական արվեստը»: Գրողներ կան, գրում է Բուայոն, որ կարծում են թե պոեզիա՝ ստեղծել, նշանակում է խոսքը զարգարելով գրազգել կամ զեղծելի հանգեր ստեղծել: «H», հայտարարում է Բուայոն, — պոեզիայի էությունը գեղեցիկ մեր չէ... Ամենից կարևորը իմաստն է: Գրվածքի արժեքը որոշողը, կականը բովանդակութունն է, իսկ կանոններն ու մեծ՝ յեղուկ պատկերը, հանգը և այլն, բովանդակութունն արտահայտիչ դարձնելու նպատակին են ծառայում:

Փնդարվեստականության մյուս անհրաժեշտ պայմանը Բուայոն համարում է ներդաշնակությունը: Դիշտ է, առաջնայինը բովանդակութունն է, բայց առանց ներդաշնակության իմաստը կկորցնի իր նշանակությունը, իսկ մեն՝ իր արժեքը:

Ներդաշնակ կառուցվածքն ու մասերի համալսփ դասավորումը Բուայոն պարտադիր կանոն է համարում գրական բոլոր ժանրերի համար:

Բուայոն գտնում է, որ ներդաշնակության մեջ է պոետական խոսքը թափ ու զեղծելություն սաանում: Գրողը պետք է որոնի, քանք թափի, հզկի, մշակի, տրկու սող ալելադենի, վեցը ջնշի: Բանականության կուով հանգը կզա՝ «հարստություն բերելով իր տիրակալին», այսինքն՝ բովանդակությանը: Ով չի ունկնդրում բանականության ձայնին, տրան խորթ է կարդը և անհայտ է առողջ միտքը: Մուրյեկտիփիզմը, պոետական քմահանությունները հետո: են իսկական պոեզիայի աշխարհից, տրեն զսպել լկամեցող պոետը գրել չի կարող: Ներդաշնակության կանոնը պահանջում է նաև խուսափել մանրամասներից, գործողությունը լծանրաքնոնել ալելորդ փաստերով ու զնպքերով:

Բուայոն պահանջում է գործողությունը հենց սկզբից սահուն ընթացքի մեջ զնել և առանց մանվածապատ նկարագրությունների անցնել գլխավոր թեմային. յալ է ուղղակի ասել. ես Որեստեն եմ, քան անիմաստ, անվերջ նկարագրությամբ «հոգեկեցնել մեր յտղությունը և վրդովել մեր բանականությունը»: Բուայոն դատապարտում է այն գրողներին, որոնք ուզում են առարկան ցույց տալ բոլոր կողմերից:

* Ձերտառակից տխած միշկ Նրքոն, Ասինգ և Բեյթեկին գեղարվեստական գրականությունը պոեզիա բաւով էին կոչում:

Գոտաական արգիստումն հատուկ տեղ է արժում դրամատիկական ժանրերի տեսությանը: Կյանքիցիստական պոետիկան առհասկի՝ լին արժեր յի վերադրում ժնարական պոեզիան նույնպես մեծ պոեզիայի շարքից զուրս էր համարվում, որովհետև նրա առարկան անձնական հույսերի աշխարհն է: Բարձր լիբիկա Բուսյան համարում է ներդրող և հիմեր մեծ կտավի ժանրերից՝ Լուս. պեան:

Կյանքիցիստական պոետիկան ողբերգությունն էր համարում այն յարմեր ժանրը, որ կոչված է արտահայտելու զարաշրջանի հսկան բովանդակությունը: Կյանքիցիստ. որպես զեղարգիստական սեղծագործական մեկնող, ձևավորվեց ու յիանատար կերպարանը ստացավ յրամատիկական ժառանգում:

Կյանքիցիստական պոետիկան ընդունում էր միայն պրամատիկական երկու տեսակների գոյությունը՝ ողբերգության և կատակերգության, ինչպես տեսակները՝ Փո. Բ., որպիկմեղիկա, մորաշրջան և ազի միտում էր:

Ողբերգությունը համարվում էր բարձր ժանր, կատակերգությունը գտնվում էր ստորին ժանրերի շարքը: Նրկու ժանրերի միջև խտարոյ անըրպեսներ էին սահմանվում: Հնչհանրարպես կյանքիցիստական պոետիկան զեմ էր խառն ժանրերի, արգելում էր սարսափելի և միեղելի, բարձր և ստորին, ողբերգական և կատակերգական խառնուրդը: Ողբերգության համար առանձին, կատակերգության համար առանձին սահմանված կանոններ կան: Արգելվում էր անցումը մեկ ժանրային ընագավառից մյուսը:

Ողբերգությունն ու կատակերգությունը իրարից սահմանագտնվում են, նախ, նյութի ընայթով:

Ողբերգության առարկան պալատական միլավային է, քաղաքական, պետական աշխարհը: Կատակերգության առարկան ստորին դասի մարդկանց կյանքն է, նրանց կենցաղն ու բարքերը: Ողբերգության հերոսներ կարող են լինել թագավորներ, իշխաններ, պատմական հերոսներ: Ողբերգության խեղիքն է պատկերել նրանց գլխին եկած փորձանքներն ու բախտի ախուր փոփոխությունները: Ողբերգության ազգյուրը պատմությունն է, զլիավորապես հին հունական և հռոմեական դիցարանությունը: Կատակերգության առարկան ժամանակակից իրականությունն է: Ողբերգության մեք յուրը նկարագրությունն է ու հանդիսավոր մթնոլորտը, նպատակը՝ սարսափի ու կարեկցանքի միուցով ցնցելը:

Այստեղից բխում է յեզվա-ոճական ինտոնացիան՝ պաթետիկա, ներդրական յեշանք, խտարեն գտված յեզուի, որ յի ընդունում ոչ գոեկնություն ու բարբառային զործածություններ, ոչ անպարկեշտ արտահայտություններ:

Կատակերգության եղատակը զգարնացնէին է, ձեր՝ երգիծանքն ու զազեշաւը (եղուն առօրյա խոսակցականն է, այստեղ թույլատրելի են գտնիկ դարձվածքներ, կոպիտ տեսարաններ և այլն)։

Կլասիցիզմի ղեկավար կանոններից մէկը, ինչպես ոմանք աւում են՝ ոչրամայի տեսության անկյունաքարք, երեք միասնությունների սրենքն է։ Կլասիցիզմ ասելով Համախ այդ սրենքը եկաւի ունեն։

Տեղի միասնության սրենքի Համաձայն դրամատիկական երկի գործողությունը պետք է կատարվի միևնույն վայրում։ Ժամանակի միասնությունը պահանջում է, որ գործողության տեղողությունը մէկ որ ու դիշեր, այսինքն քսանչորս ժամից չանցնի։

Գործողության միասնության սրենքի Համաձայն՝ դրամայի Հիմքում պետք է ընկած լինի մի դեպք, որ պետք է առաջ բնթանա մի որդւակի Հուեով, առանց շեղումների, առանց զուգահեռ կամ կողմնակի պատմությունների։

Բուայն ժաղրում է Լույն դե Վեգային, որը երեսուն տարին տեղավորում է քեմական մի կարն օրվա մէջ. սկզբում Հերոսը Հանգես է գալիս որպես երեստասարգ, իսկ վերջում՝ մարուքով ձերուեի։

Երեք միասնությունների սրենքը կլասիցիզմի զեղապիտության թույլ կողմերից մէկն է։ Այդ սրենքը մի շարք պայմանականություններ է ստեղծում։

Պայմանական են զանեում գործողության վայրն ու ժամանակը, որի Հետեւերով բացակայում են պատմական կոնկրետությունն ու տեղի երանը։ Երեք միասնությունների սրենքը սահմանափակում է գործողության ժալայման շրջանակները, արգելում է արտաքին այխարհի մուտքը։ Կոննիլի և Ռասինի ողբերգություններում կյանքը, որպես կատարվող պատմություն, բացակայում է, գործողությունը կամ արգեն կատարվել է, կամ կատարվում է դրում, վարադուլքի ետեւում, քեմի վրա միայն պատմում են արգեն կատարված կամ կատարվող զեպքերը։ Դա է պատճառը, որ սուրհանդակները կամ Հերոսների մտերիմները Հանգես են գալիս իբրն անՀրամշյա անենք, որովՀետեւ մեծ մասամբ երանց միջոցով է Հազարզվում դրում կատարվող պատմությունը։

Առհասարակ դրամատիկական ժանրի տարերքը գործողությունն է, այսինքն՝ կյանքը կատարման պրոցեսի մէջ։ Մինչդեռ կլասիցիստական օղբերգության բնորոշ Հատկություններից մէկը պատմողականն են է՝ կատարվող անցքերի Հաղորդումը քեմից։

Երեք միասնությունների սրենքի Համար շատ են քննադատել Կոննիլին, Ռասինին և Բուայնին, էլի էն, որ Ֆրանսիական գրողները Հիշա չեն Հատկացել ո՛ր զասական Հեաղարի դրամատուրգ-

ներին, ո՛չ Արխատուցին։ Մակայն անհրաժեշտ է նկատի ունենայ
երկու բան։

Առաջին.— Կլասիցիզմի ներկայացուցիչները չեն գոհնկացրել
երեք միասնությունների սրենքը և իրենց խնդիրը պարզունակ չեն
հասկացել։ Նրանք համազգամ են եղել, որ սրենքի հմուտ և հետե-
վողական զործադրման զեպում կարելի է դասական գործեր
ստեղծել։ Գործադրելով այդ սրենքը, նրանք սեփականներին ժառան-
գություն են թողել իրոք դասական գործեր, որոնք մինչև հիմա հու-
զում են։

Երկրորդ.— Կլասիցիզմի դասական ներկայացուցիչները՝ Կո-
նեյը, Ռասինը, Բուայրե, սահմանափակ ժառանգներ չէին։

Այդ մասին Կ. Մարքսը ամենայն պարզությամբ ասում է. «Ունե-
տարակուսելի է, որ երեք միասնություններն այն ձևով, ինչպես
զրանք տեսականորեն կառուցում էին Ֆրանսիական դրամատուրգ-
ները Լյուդովիկոս XIV-ի ժամանակ, հիմնվում էին հունական դրա-
մայի (և Արխատուցի՝ որպես նրա մեկնաբանողի) սխալ ըմբռնե-
ման վրա։ Բայց, մյուս կողմից, եսլյերան անտարակուսելի է, որ
նրանք Հույներին հասկանում էին հենց այնպես, ինչպես դա հա-
մապատասխանում էր իրենց սեփական նյութատի պահանջունե-
քին։ Եվ դրա համար էլ զոհես երկար ժամանակ հետևում էին այդ,
այսպես կոչված, «կլասիկ» դրամային այն բանից հետո, երբ Գա-
սինն և ուրիշները նրանց համար նիշտ մեկնաբանեցին Արխատու-
սելին։»

ԳԻՆԻ ԳՈՌՆԵԼ

Պիեր Կոռնեյը ծնվել է 1606 թվականին Ֆրանսիայի Ռուան
քաղաքում, ուներ ընտանիքում։ Նրա հայրը զբաղվում էր իրա-
վաբանությամբ և քաղականին ճանաչված աստիճանավոր էր
Ռուանի պալատիկետում։ Նրա եկամուտները ամբողջանում էին ոչ
միայն պաշտոնավարության համար արժեղ ունեիվով, այլ նաև այն
անշարժ հարստությամբ, որ ուներ քան քաղաքում և նրա շրջա-
կայքում։

Ապագա մեծ ողբերգակը կրթության է ստանում հայրենի
քաղաքի նիվդիտական կոլեյում, սրև ավարտելուց հետո, Կոռնեյը
հոր ցանկությամբ ու սքեությամբ զբաղվում է իրավաբանությամբ։
Մակայն յատ չուսով զգում է, որ եղանավոր իրավաբան չի դա-

Նա, քանի որ չի տիրապետում հարստասեական արվեստին, Մյուս կողմից՝ ներքին մի ուժ նրան տիրականորեն տանում էր դեպի պոեզիան և դրամատուրգիան:

Հեղինակի ստեղծագործական կյանքում նշանակալից խթան և թախտորոշ նրեույթ հանդիսացավ անմիջական ծանոթությունը կարդիկնալ Ռիչարդսոյի հետ: 1633 թ. Աուդովիկոս XIII թագավորը՝ թագուհու և Ռիչարդսոյի հետ այցելում է Ֆորժ առողջարան: Այդ կապակցությամբ Կոռնելյո լատիներեն լեզվով գրում է մի ձև, որում միաժամանակ ընդգծված հիշատակում է իր հայրգությունները դրամատուրգիայի բնագավառում: Այս ձևը պատճառ է դառնում, որ Ռիչարդսոն, որ արդեն մասամբ ծանոթ էր Կոռնելյի միջ այդ դրած ստեղծագործություններին, նրան մասնի գրողների այն խմբի մեջ, որոնք ստեղծագործում էին իր գեղավարությամբ ու ցուցումներով: Գրողների մի հեղյակը գրում էր կոյնկադի ստեղծագործություններ: Ողջ խմբի մեջ, սակայն, Կոռնելին առանձնանում էր պոետական ու դրամատուրգիական իր ակնառու տաղանդով:

ԻՄII դարի Ֆրանսիական կյասիցիզմի վսեմ ողբերգության տաղանդավոր հիմնադիրն ու մեծագույն ներկայացուցիչն իր գրական-դրամատուրգիական գործունեությունն սկսեց ոչ թե ողբերգություններից, այլ ուրիշ ժանրի երկերից: Նա եախապես գրեց բանաստեղծություններ, որոնք հրապարակ իրան «Պոետական խառնուրդ» վերնագիրը կրող ժողովածուով: Այնուհետև իր տաղանդը փորձեց կատակերգության բնագավառում: Նրա առաջին կատակերգությունը, որ գրել է 1630 թ., կոչվում էր «Մեկխտա կամ կեղծված եամական», դարձավ այն շարքի սկիզբը, որ ամբողջացրին «Կլիտանդը կամ ազատագրված անմեղություն», «Այրին կամ պատժված դավաճանը», «Դատարանի սրահը կամ մրցակից ընկերուհին», «Աղախինը», «Արքայական հրապարակ կամ քանջառ սիրահարը»:

Ժանրի իր բմրեղությունն մեջ Կոռնելյո հիմում էր հիմնականում իրականության, մարդկային կենդանի կապերի, նրանց հարաբերությունների և վարքագծի ճշմարիտ ոճալիստական վերաբառադրության սկզբունքից: Նա գտնում էր, որ կատակերգությունը մարդկանց առարյա կյանքի ճշմարիտ պատկերն է: Մի կատակերգության առաջաբանում հեղինակը գրում է, թե «կատակերգությունը լուկ մեր գործողությունների և մեր խոսվածքի դիմանկարն է, որ արժեքավոր է այնքանով, որքանով ափելի է նման իրականին: Առաջնորդվելով այդ կանոնով, ես նկատում եմ իմ կերպարների շրթներով արտահայտել այն, ինչ հավանաբար կասեին ներառ...»:

Ժամանակի թատերական հանդիսատեսի կողմից արժանի ընդունելություն ստացան «Դատարանի սրահը» և «Անգախիներ» կատակերգությունները, որ ունեն որոշակի ընդհանրություն: Հաջողությունը պայմանավորված էր երանով, որ հեղինակը իր երկերում ավելի մոտ էր կանգնած ժամանակակից կյանքին, հասարակ մարդկանց առօրյային: «Դատարանի սրահում» հանդիսատեսի առաջ ներկայանում էր XVII դարի փարիզյան հասարակ մարդկանց կյանքի պատկերը, մայրաքաղաքի ժայռամասերից մեկը, որտեղ իրար են բախվում ազքատ Ամարանտի և երա հարուստ տիրուհու՝ Դաֆնիդի անձնական շահերը՝ սիրո և ամուսնության հողի վրա: Հանձինս Ամարանտի հեղինակը եկարագրում է խորամանկություններին, հաճախ անգամ խաբուսիկությունների դիմող սպասուհուն:

«Դատարանի սրահը» կատակերգության մեջ կիրառված անգախի կերպարը իր հետագա զարգացումն է ստանում «Անգախիներ» պիեսում:

Կոռնելի կատակերգություններում, այնուամենայնիվ, տակավին չկա դարաշրջանի հիմնական զաղափարախոսության՝ միապետության քաղաքական ամրապնդման միտումը, ինչպես և երա ստեղծագործական մարմնավորումը: Փաղաքացիականության այն ընդդժմած սկզբունքը, որ կազմում էր դարաշրջանի արվեստի և գրականության հատկանշական գիծը, Կոռնելի մոտ այդ ժամանակ դեռևս տիրապետող չէր: Հեղինակի կատակերգություններում գերազանցապես անձնական շահերի և երանց ներհակություններին ու բախումներին աշխույժ պատկերումն է:

Կատակերգությունն այն ժանրային տարատեսակը չէր, որում ազատ ծավալվեր ու լիակատար կոնկրետացում ռատեսար Կոռնելի պոետական տաղանդը և գրամատուրգի շնորհքը:

Դեպի ողբերգության ժանրը Կոռնելի կատարած չրդազարմի մեջ առիթ հանդիսացավ XVII դարի ֆրանսիացի դրամատուրգ Մեբրեի «Անֆոնիգրա» ողբերգության հաջողությունը: 1635 թ. Կոռնելը գրեց «Մեդեա» ողբերգությունը: Դիմելով հունական դիցաբանական նյութին՝ նա ավելի հետևեց սյուժեի հոմեոսական մշակույթին՝ Սենեկային, քան Ուլրիպիդեսին:

Կոռնելի առաջին ողբերգությունն առանձին ընդունելության լարժանացավ այն պատճառով, որ նա կատարել էր սյուժեի ոչ նպատակահարմար ընարություն: Նյութը չէր համապատասխանում Կոռնելի հեղինակային ինքնատիպությանը:

«Մեդեա» ողբերգության մեջ՝ Կոռնելի հատկանշական գծերից առանձնապես պետք է նշել այն, որ նա դիցաբանական կերպարները մարդկայնացնում է երանց վարքագիծն ու ապրումները

պայմանավորում զուտ մարդկային գործունեքով: Միաժամանակ ամեն կերպ ձգտում է նրկրորդական պյան մղել կերպարի նստմուշական ձգտումներն ու հակումները:

Կռռնելը-դրամատուրգի՝ որպես կյասիցիդմի Հիմնադիր ողբերգակի ստեղծագործական ուղին սկսվում է եշանավոր ռՄիդո ողբերգությամբ, որ բնմ քարնրացամ 1836 թ.:

ռՄիդոն կյասիցիստական վանմ ողբերգության զատական նըմուշներից է առանց տրագիկոմիկական հատկանիշի, որով նշանավորված է Հնդիկակի այս առաջին յուրը նրկի ֆիեալը:

Կռռնելը եյութ է քեսրել Իսպանիայի ժողովրդական Հնրոս Ռողբերգո Դիասի Հնրոսական արարքները պատկերող էպիկական պատումները, որ իրենց ամբողջացումն են ստացել ռՄողբերգոն, ռՊոնմ Միդի մասինն և այլ գրույցներում, ինչպես նաև իսպանական շատ դրամատուրգների մաս:

Իր ողբերգությունը գրելիս Կռռնելը հատկապես նկատի է ունեցել XVI դարավերջի և XVII դարասկզբի իսպանական դրամատուրգ Գիլլեն դե Կաստրոյի ռՄիդի պատանեկությունը: Կռռնելը կլիներ յափազանցել Հիշյալ պիեսի ազդեցությունը Կռռնելի ռՄիդին վրա: Միշտ է, ռՄիդին Հնդիկակը քավականին Հնտենել է դե Կաստրոյի սյուժետային գծին, ոգտագործել է նրա շատ դրվագներ: Մակալն ստեղծել է միանգամայն ինքնուրույն, իրոք տաղանդավոր, ժամանակակից Հնդկություն ունեցող և ֆրանսիական արվեստի ազդային կերթն ունեցող մեայուն նրկ:

Կռռնելն ամենից առաջ մի կողմ թողեց իսպանական սյուժեին հասուկ քարգությունները, կոմպոզիցիոն խճճվածությունը: Կռռնելի ռՄիդումն ամեն ինչ ենթարկված է կյասիցիստական հասակության ու յափավորության սկզբունքներին: Դրամատիկական գործողությունների առաջընթացն ապահովող հակասությունները տեղափոխեց Հնրոսների ներաշխարհը, նրանց հուզա-զգացողության և մտավոր-քանական հատկությունների փոխհարաբերությունների ոլորտը:

ռՄիդոն քացատիկ, միեյն այդ յտեսված քնդունելության արժանացամ հանդիսատեսի և քնդհանրապես ժամանակի ֆրանսիական գրական-գեղագիտական և հասարակական մաքի կողմից, քացատելով յեղոքության և տեսարբերության ամեն արտահայտություն: Դա նշանակում էր, որ Հնդիկակն առաջ է քաշել ժամանակաշրջանը հուղող ակտուալ հարցեր և գրանք ընեսրկել որոշակի Հոանկարների մեղ, հասցրել տրամարանակալն լուծման:

ռՄիդին Հնդիկակը միաժամանակ նորություններ էր բերել նաև ողբերգության մեկ, կառուցվածքի, բնական առանձնահատ-

կուժյուններին, ինչպես նաև լեզվաբանական ու քանաստեղծական չափի տեսակետից:

Ֆրանսիական հասարակությունը բաժանվեց երկու հակադիր խմբավորումների՝ կոռնեյականների և հակակոռնեյականների: Սովորական հանդիսատես հասարակությունը հիացած էր ողբերգուի թյամբ, երա բեմադրությունը հիացմունքով էր ընդունում, սակայն մտավորական այլերի մի բանակ, խիստ դժգոհ էր «Միդիքս» և երա հեղինակից, քանի որ կոռնեյը «խախտել էր» կյանքից-տական ողբերգության համար պարտադիր համարվող շատ դժմատիկ կանոններ, իսկ Լյուդեն նաև մեղանշել քաղաքական որոշ սկզբունքների դեմ:

Կյանքից-տական կանոնների ընդունների տեսակետից նշվում էին հիմնականում հետևյալ հանգամանքները: Նախ՝ խախտել է թեմատիկ՝ սկզբունքը՝ փոխանակ պիեսի համար նյութ բնորոշու շեստիկ հնազարի, հատկապես հին Հռոմի պատմությունից, ետ-խապատվություն է տվել իսպանական միքնազարին:

Ամբողջապես չի հետևել ծառայանություն սկզբունքին, ան-խախտ չի պահպանել հատկապես ժամանակի կանոնը: Այնուհետև խախտել է կյանքից-տական պոեզիայի լեզվական պահանջները, օգտագործել է ժողովրդական կենդանի լեզվի այնպիսի տարրեր, քանոր ու դարձվածքներ, որոնք չեն բավարարում լեզվի կյանքից-տական նրբազնություն և երաժշտականության պահանջներին:

Կոռնեյականները, հատկապես ինքը՝ կոռնեյը, անձամբ բանական ու տրամաբանական պատասխաններ տվին հակառակորդներին: Հեղինակը պատճառաբանեց ու արդարացրեց իր «մեղանշումները», հիմնովին հերքեց գրագողության և իր ստեղծագործության մեջ անբարոյականություն քարոզելու մեղադրանքները:

«Միդիքս» հեղինակի և երա ստեղծագործական գործունեության հետագա աղայրեթացի համար էական իմաստ ուներ կարդինալ Ռիշլյույի անբարոյացկամություն և մասնակի դժգոհությունը կոռնեյի առաջին ողբերգությունից:

Ռիշլյույի համար ժամանակի գերագույն շահը բացարձակ միապետական քաղաքական կարգն ու երա ամրապնդումն էր: Ամեն ինչ երկրում, այդ թվում և արվեստն ու գրականությունը պետք է նպաստեին այդ համազգային խնդրի իրականացմանը: Այս հիմքից ելնելով՝ Ռիշլյույն գտնում էր, որ «Միդիքս» հեղինակը իր պիեսում ինչպես հարկն է չի բարձրացրել ու պաշտպանել ժամանակի այդ գերագույն շահը:

«Միդիքս» ինքնին վերցրած փառաբանում է իսպանական ասպետին՝ Ռոդրիգոյին, երա քաջագործությունները այնպիսի ժամանակ, երբ բախվում էին Ֆրանսիայի և Իսպանիայի քաղաքա-

կան շահերը: Ժողաքաղաքականության սկզբունքը, էթն ոչ էտիկն, ապա հրկրորդական պլան է մղվել: Կաստիլիայի թագավորը, որպես թաքարձակ միապետության, երա հեղինակության և դերի մարմնացում, անգույն է ստացվել, որն է ժանրակից դեր չի խաղում ողորդության մեջ:

«Միդի» չորս ծավալված բախումները հասցրին այն բանին, որ ֆրանսիական ակադեմիան հարկ համարեց քննարկել պիեսը և իր հերքական որոշումը հանել ողորդության կապակցությամբ: Որոշումն էական էր երկու տեսակետից: Դրանով հավաստվում էր Կոռնելի ողորդության ակնառու արժանիքները, ստեղծագործողի անառարկելի տաղանդը: Լևիելի էական կողմն այն էր, որ այդ որոշումը կլասիցիզմն իր գեղագիտական համակարգով մեկ անգամ ևս հավաստվում էր որպես դարաշրջանի տիրապետող ուղղություն՝ արվեստի և գրականության մեջ:

Այդ ամենն իզուր լանցան հենց իր՝ Կոռնելի համար: Նա ավելի հաստատ կանգնեց կլասիցիստական պոետիկայի սկզբունքների վրա, ավելի հետևողականորեն արտահայտեց այդ սկզբունքները:

«Միդը» կլասիցիստական ողորդություն է ամենից առաջ երբանով, որ մարմնացում է տալիս կլասիցիզմի այն ելակետային սկզբունքին, համաձայն որի դրամատիկական կոնֆլիկտը պետք է կառուցվի, ծավալվի այն հակադրության վրա, որ տեղի է ունենում (կամ պետք է տեղի ունենա) անհատի զգացողական հակումների և երա բանականության միջև: Կոնֆլիկտի զարգացումը պետք է հանգեցնի այն քանին, որ քախման մեջ հաջթանակն անպայմանորեն վերապահվի բանականությանը, իսկ զգացողականի քնազավառը ամենուրեք ստորադասվի բանականության սթափ աստիճան:

Գեղագիտական այս ելակետը որոշիչ է նաև ողորդության կառուցվածքի, ինչպես նաև լեզվա-ոճական ողջ համակարգի համար: Կոռնելը հիմնականում հարազատ է մնում նաև իտալիական սկզբունքին, իրականացված են գործողությունների միջավայրի, ինչպես և հերոսների սոցիալական ծագման ու պատկանելիության հարցերը: Կոռնելն քնարել է պալատական-արիստոկրատական միջավայր՝ տոհմիկ ազնվականներով:

Նրկու նշանավոր արիստոկրատական ընտանիքների երիտասարդ ներկայաշուհիներ՝ Ողորդա Գիասը և Խիմենա Գոմեցը, փոխադարձաբար սիրում են միմյանց: Թվում է ոչինչ չի կարող մոռալիք երանց նրանեկությունը, քանի որ երկու ընտանիքներն եահապետներն էլ համաձայն են երանց ամուսնությունը: Սակայն հանգամանքները փոխվում են, կապված մանուկ արքայազնի համար դաստիարակ ընտրելու հետ: Կաստիլիայի թագավորական ըն-

տանիքի հետ անմիջապես կապված երկու ազնվականները՝ թե՛ Ռադրիգոյի հայրը և թե՛ Խիմենայի հայրը, արժանի են վաստակա-
թյան և կարող են ակնկալել արքայական շնորհք։ Մերսելի Դիասը
իր ողջ կյանքի ընթացքում միշտ եղել է միապետական կարգի հու-
սայի նեցուկներից, իսկ Գոն Գոմեզը թագավորության ռազմական
հետադարձն է։ Երկու նշանավոր այրերից յուրաքանչյուրը հավա-
սարապես մտածում է, որ թագավորը անպայման իրեն կրկնորի։
Նախապատվությունը տրվում է փորձառու ժերուկի Դիասին։ Գոն
Գոմեզը իրեն համարում է անարդարացիորեն տուժած և անհարկի
վիրավորում է Դիասին, ապտակում նրան։

Տոհմիկ ծագում ունեցող ոչ մի ազնվական չի կարող անտա-
րբեր անցնել անձնական վիրավորանքի կողքով։ Այդ կենդանակեր
ստորացնել ազնվականի իր արժանապատվությունը։ Ֆեոդալի-
ստական աշխարհի բարոյական նորմաները և սոցիալական ավանդույթ-
ները պահանջում են, որ յուրաքանչյուր վիրավորանք հասուցվի
հակառակորդի արյունով։

Դիաս հայրը ծնր է, չի կարող ինքն անձամբ վրեժխնդիր լի-
նել իրեն հասցված վիրավորանքի համար։ Մանր ղարտականու-
թյունն ընկնում է երիտասարդ Ռադրիգոյի վրա։ Նա պարտավոր է
մենամարտի հրավիրել իր հարսնացուի հորը, սպանել նրան կամ
սպանվել նրա կողմից։ Երիտասարդ Ռադրիգոյի համար ուրիշ ելք
չկա։ Նրա համար նույնպես սոցիալական պատվից բարձր ոչինչ չի-
նել չի կարող։

Մենամարտում նա սպանում է իր հակառակորդին և այս դեպ-
քից հետո այլևս չի կարող ակնկալել Խիմենայի հետ ամուսնանա-
լու։ Լրջանկությունը, Աղջիկը չի կարող լինել այն մարդու կինը, որն
սպանել է իր հորը։ Ավելին, նա, ազնվական բարոյականության
նորմաների տեսանկյունից, պարտավոր է վարվել նիշտ այնպես,
ինչպես վարվել է իր սիրածը՝ հակառակորդի արյամբ մաքրել
սոցիալական անվան անաղարտությունը։

Խիմենան այդպես է վարվում։ Նա երիտասարդ Մանչույին
ընտրում է իբրև ամուսին, որպեսզի վերջինս մենամարտի Միդի
հետ և իր հոր վրեժը լուծի։ Այդ մենամարտը, սակայն, տեղի չի
ունենում։ Կաստիլիայի թագավորը, իմանալով մավրերի դեմ ձե-
ղած մարտերում Միդի զխրանքների մասին, արգելում է մենա-
մարտը նրա հետ։ Միդի կյանքը պատկանում է պետությանն ու
հայրենիքին։ Թագավորը կարգավորում է երիտասարդ սիրահար-
ների հարաբերությունները, և դրաման այսպիսով, ունենում է եր-
բանիկ վախճան։

Կոռնելի դրամայում ողբերգականը ամբողջանում է կերպար-
ները, բանականության և զգացմունքների միջև տեղի ունեցող ներ-

Հանությունները միջոցով, Բաժնականությունն իրեն է ներարկում մարդկանց քույր արարքները, երանց ենթաշխարհի զգացողական ողջ հարստությունը:

«Միդիս կյանքիցիստական ինքյունը Հենց այն է, որ երա Հե-
րսաներն ամենուրեք առաքնորդվում են ազնվատունմական քառ-
յակականության ակնախառն սկզբունքներով: Երանց համար քառյակ-
ական այդ կոդեքսն անառարկելի նշմարտություն է: Յրկու Հերոս-
ներն էլ պատարաս են թնկուզ և իրենց կյանքի գնով պահել արիս-
տակրատական քառյակականության համակարգից բխող պարտա-
զիր սրկեքներն ու վարմունքի կանոնները: Ինչպես Միդք, այնպես
էլ Խիմենան անենական յուրաքանչյուր քայլ անվերապահորեն նե-
թարկում են բաժնականության սթափ օրենքներին, զործում երա
զնկազարությանը:

Արիստասարգ Ռոդրիգոն գիտի, որ մենամարտի հրավիրելով և
սպանելով Խիմենայի հորը, իր ձեռքով խորտակում է իր երջան-
կությունը: Սակայն այլ կերպ վարվել չի կարող: Թնկուզ և Հենց
այն քանի համար, որ արժանի լինի Խիմենայի սիրուն: Այնպես
կդառնա պատվազուրկ և որպես այդպիսին կարժանանա ազգիս
արդարացի արհամարհանքին: Մտածողության նման համակարգը,
արիստոկրատի սոցմական կոչման, պարտքի և անենական եր-
ջանկության միջև եղած այս հակադրությունը խորացնում է Միդի
ողքնորոգությունը, երան զնում ծանր ու հոգեմաշ վիճակը մեղ:

Նույն մասերվներն են զործում Խիմենայի մոտ: Նա էլ գիտի,
որ ինքը հաստատապես զնում է հակառակ իր երջանկության, սա-
կայն այլ կերպ վարվել չի կարող: Գիտի, որ առանց Ռոդրիգոյի
աշխարհն իր համար իմաստազրկվում է, սակայն պարտադիր է
զնաչ պարտքի անթերի կատարման ուղիով: «Կործանելով ինձ,—
ասում է ազգիկը,— զու իմ քաղաքականքն է՛ր ակնկալում, ես քո
կործանման մեջ քո գովասանքն եմ փնտրում»:

Կանեկի Հերսաները զրականի, շնորհալիի ու վսեմի մարմնա-
ցումներն են և Հենց իրենց այս բնույթով էլ ենթկայանում են որ-
պես կյանքիցիստական կերպարներ:

Կաստիլիայի թագավորը, որ ենթկայանում է որպես երկրի
քաղաքական շահերի մարմնացում, մերժում է պատվի բացար-
ժակության ֆուտուրական բմբոկողությունը, երանով պայմանա-
վորված մենամարտերը: Նա պաշտպանում է հայրենիքի և պե-
տության շահերի առաջնության համակարգը: Այդ ետր, ազնի տ-
ապեկային ու բնդհանրական քառյակականության ուժով էլ Խիմե-
նան պետք է հրամարվի սոցմական գրեմիսկորությունից և համա-
ժայի ամուսնանաչ Միդի Հեա:

միշտ է, Կոռնելյի ողբերգության մեջ միապետության և միապետի դերի ու դիրքի հարցը չի պատկերված իր ողջ վեհությամբ, քայքայեալ արևմտամենայնիվ հնչում է որպես մոտիվ:

Այդ հարցի հետ է առնչվում անհատի հնարավոր անձնական երջանկության հարցը: Կոռնելյի որոշակի միտումով առաջ է քաշում այն փաստը, թե հասարակության քաղաքական շահը իրենով պետք է պայմանավորի և եթազդի նաև անհատի շահը, նրա երջանկությունը: Միդի և Եթենեայի ամուսնության հեռանկարը հնարավոր է դարձնում, որ միապետության քաղաքական շահը դառնա անհատի քաղաքացիական պարտքի և անձնական երջանկության միասնականացման ուժն ու հիմքը:

Անհատի երջանկության և քաղաքական շահի միասնականացման հայացքը ավելի շուտ Կոռնելյի հումանիտական իդեալի արտահայտությունն էր, նրա ցանկալի պատրանքը, քան առարկայական իրողություն: Քաղաքական միապետության ամրապնդման պատմական խնդիրը ներկայանում էր որպես զարաշրջանի առաջադիմական ընթացքի արտահայտություն: Այն ապահովում էր հնարավորություններ՝ նրա տեսնական և մշակութային հետագա զարգացման համար:

«Միդե ողբերգությունը գրված էր մեծ ուժով, համապատասխան լեզվա-տեղական որոշակի կատարելությամբ, պոետական բարձր արվեստով: Այս ստեղծագործությունը հավաստում էր այն ճշմարտությունը, որ ֆրանսիական ազգային գրականության ու գրամատուրգիայի բնագավառը մուտք է գործել մի ինքնատիպ ազգանդ, որին վերապահված է խոստումնալից ապագա:

Ֆրանսիական հասարակությունն իր սպասումների մեջ հուսախաբ չիզավ: «Միդե ողբերգությամբ դառնալով ազգային տմենամեն գրամատուրգն այնպիսի ակնառությամբ որ չիպես հաստատում էր մի ժամանակակից հիացական քաղաքականությունը. «Արևը ծագեց, ծանկվիցե՛ր, աստղերու:

«Միդե» շուրջը ծագած բանավեճը, որի ժամանակ Կոռնելյի շատ համախոհներ ու մեծարողներ էլ հանդես եկան նրա դեմ, ստիպեց պետին բավականին յուրյ խորհել այդ հարցերի, մասնավորապես ժամանակակից կյանքիստական ողբերգության բրնույթի և առանձնահատկությունների մասին:

Նա իր գրամատուրգիական սկզբունքները համարեց, որոշակի շրջադարձ կատարեց զնայի դասական հնազարր: Այժմ նա իր ողբերգությունների համար թեմա է ընտրում անտիկ աշխարհի պատմությունից և դիցարանական սյուժեներից:

Ողբերգակի ստեղծագործական շրջադարձի զեղարվեստական առաջին նշանակալից արտահայտությունը իզավ «Հորացիոս» ող-

բերդությունը, Մեղանյումները, որ Կոռնելը ռմիդումս կատարել էր կյափցիստական պոեփիկայի առանձին սկզբունքների հանդեպ, շէորացիոսս ողբերգության մեջ ալլան լկան։ Դրա համար ելուք է ընտրել հին հռոմեական պատմության իրադարձություններից՝ Տիտուս Ալփինուսի «Պատմության» մեջ հիշատակված դրամատիկ մի շեպը։ Հռոմի և հարևան Ալթա-Լեկայի միջև պատերազմ է ծագում, որի էլքը պետք է վճույի երկու կողմերի ներկայացուցիչների մենամարտի արդյունքով։ Քեմայի ընտրության, կառուցվածքային-կոմպոզիցիոն պահանջների, լեզվի, ուսանավորի, ոճի հարցերում հեղինակը թույլ չի տալիս ոչ մի «շեղում» ընդունված սկզբունքներից։ Կոռնելն իր ողբերգության լեզուն ազատում է ընտրական երբագեղությունից և հետևում հանդիսավոր, սոնական, հատու պաթետիկ ոճի պահանջներին։ Նա հիմնականում կիրառում է ալեքսանդրյան ուսանավորը, որ ընդունված էր որպես կյափցիստական պոեփիկայի համար պարտալիք լափի։ Կոռնելը ոչքեյով չի խախտում եան տեղի, ժամանակի և գործողության միասնությունը։ Հեղինակի այս նրկբորդ եշանավոր պիեսը մնում է դուռ ողբերգականի չրդանակներում։ Այս ամենը «Շորացիոսս» ստեղծագործությունը դարձնում է հեղինակի առաջին՝ մանրամասների և ամբողջության մեջ լիովին կյափցիստական ողբերգություն։ Գազափարների և սկզբունքների այս համալիրը հեղինակը մարմնավորում է Հորացիոսների ընտանիքի, ծերունի Հորացիոսի և երա որդիների արարքների, հոգեբանության համակարգի միջոցով։ Ողբերգության մեջ հատկապես ընդգծվում է հայր Հորացիոսի կերպարը որպես հռոմեական քաղաքացիականության սկզբունքի անթերի մարմնացում։

Պետության և հայրենիքի նկատմամբ քաղաքացիական պարտքի խնդիրն առաջիկ համոզիչ արտահայտելու համար Կոռնելն ստեղծում է բարեկամական կապերի հատուկ համակարգ։

Ողբերգության մեջ պատմվում է այն մասին, թե ինչպես Հոռմի և Ալթայի միջև մղվող պատերազմում երկու կողմերից առանձնացված երեքական մարտիկների մենամարտի էլքը կորսչի հաղթողին։ Հռոմի շահր ներկայացնելու պատվին արժանանում են երեք Հորացիոս եղբայրները։ Հակառակորդի բանակից մենամարտի ասպարեզ են ելնում երեք Կուրիացիոս եղբայրները։ Մենամարտի դրամատիզմն ավելի է խորանում և եշանակալից դառնում երանով, որ այդ երկու ընտանիքների միջև կա բարեկամական կապ։ Հորացիոս եղբայրներից մեկի կինը՝ Սաբինը, Կուրիացիոս եղբայրների քույրն է, իսկ Հորացիոսների քույր Կամիլը Կուրացիոս եղբայրներից մեկի հարսնացուն է։

Հայր Հորացիոսը հրճվանքի և օրինական հպարտության զգա-

ցողութային է ապրում այն քանի համար, որ իր ընտանիքն արժանացել է Հոռոմի համար մարտնչելու մեծագույն շնորհին:

Մենամարտն սկսվում է: Շուտով հայր Հորացիոսը լուր է ստանում, որ իր երկու որդիները քաջարար զոհվել են մենամարտում իսկ երրորդ որդին վախկոտաբար թիկունք է ցույց տվել հակառակորդին և փախուստի դիմել:

Հայր Հորացիոսի համար դրանից ավելի մեծ անպատվություն չի եղել: չի կարող, եթե նա երկու որդիների զոհվելու լուրը ընդունում է հպարտ վշտով. զայրույթ է ապրում երրորդ որդու փախատյան լուրն ըմանալով: Նա երգվում է, որ ինքն իր մեղքով դատաստան կռեսնի նրա հետ:

Պարզվում է, որ երիտասարդ Հորացիոսը դիմել է ռազմական խորամանկության՝ առերեսույթ փախուստով իրարից հեռացրել է հակառակորդներին և, այնուհետև ետ շրջվելով, առանձին-առանձին հաղթել Կուրիացիոսներին: Ողբոր հաղթական վերադարձը ցասումով է դիմավորում Կամիլը: Նախատում է պետական օրենքները, որոնք խորտակում են մարդկային երջանկությունը. աշխարհից պահանջում է իր փեսացուին: Հայրենասեր երիտասարդը, չհանդուրժելով Հոռոմի հասցեին քրոջ արտահայտած անեծքները, մրան սպանում է:

Հայրենիքի ազատությունն ու բազաթական անկախությունը ապահոված Հորացիոսին այժմ մահապատիժ է սպանում: Մերունի Հորացիոսն արգաթացելով է որդուն, քանի որ Հոռոմը չի կարող իր աշատարարին մահվան դատապարտել: Նման դատավճիռը կլինե՞ր Հոռոմի շահերի անտեսում: Որիտասարդ Հորացիոսն անպարտ է նանալում թագավորի միջամտության շնորհիվ:

Ողբերգության մեղ պետության եկամտամբ անհատի ունեցած բազաթացիական պարտքի գիտակցության կրողներն են հայր և որդի Հորացիոսները: Նրանց համար էականը ընդհանրական շահն է: Կյանքում նրանք ամեն ինչ, այդ թվում՝ ընտանեկան, ազգակցական, ամուսնական ու հայրական կապերն ու հարաբերությունները ածառարկելիորեն ու անվերապահ ենթարկում են քաղաքացիական պարտքին:

Հորացիոս-հայրը արքայի գլխավորությամբ տեղի ունեցող յուրօրինակ դատական պրոցեսում որդուն պաշտպանում է ոչ այն քանի համար, որ այժմ նա միակ հույսն է, այլ իրրն հոռոմեական քաղաքացիականության անթերի արտահայտություն, որի յուրաքանչյուր քայլը պայմանավորված է եղել նրա քաղաքացիական պարտքի գիտակցությամբ: Իր քրոջն սպանող եղբոր թագուկը զեկավարվել է հայրենիքի եկամտամբ ունեցած անսահման ու նվիրակված սիրով:

Հորացիոս որդին իր կեռք՝ Սաբինին հրամենշտ տալիս խոսում է այն մասին, որ վերջինս պետք է հպարտ լինի ամեն դեպքում, ինչ էլ պատահելու լինի մենամարտի դաշտում: Քաղաքացիական-եռիթյան այս սկզբունքները, բարոյականության եռյե եորմաներն ընդհանրական են բոլոր Հորացիոսներին համար:

«Միդիս հետ համեմատած, «Հորացիոսս ողբերգության մեջ Կոռնելը առաջ է քաշել մի եոր մոտիվ, որ կապվում է Կամիլի հետ: Դա անհատականության ընդգծումն է: Կյանսիցիստական ողբերգության մեջ առաջին անգամ մարդկային անհատականությունը ընկզկում է քաղաքացիականության սկզբունքի միահեծան զերիչխանության զեմ: Առաջին անգամ մարդկային զգացումներին աշխարհը բացահայտորեն պահանջում է, որ հաշվի առնվեն իր կարեւորությունը մարդու համար: Կամիլը բացահայտորեն, հրապարակով անիծում է և՛ հարազատ եղբորը, և՛ Հոմմն ու երա օրենքները, որ արյունարբու հրեշի նման անընդհատ զոհեր են պահանջում: Այս սյունեհային զիծը Կոռնելը բոլորովին էլ չի ներկայացրել ու մեկնարանել որպես անընդունելի մի բան իր հումանիստականի ընդհանուր զաղափարի տեսակետից:

Հոմմի պատմության թեմաներով Կոռնելի զրած երկրորդ նշանավոր զործը «Ցինեա քաղաքական ողբերգությունն է, որտեղ բացահայտորեն բախվում են քաղաքական երկու հակադիր սկզբունքներ՝ միապետական և հանրապետական ուժերը:

Նոր ողբերգության համար հեղինակն այս անգամ ոգտվում է հին Հոմեհական փիլիսոփա և զրամատուրդ Սենեկայի «Գթաւըրտության մասին» զրքից:

Մինչ Կոռնելը, XVI դարի գիտնական-փիլիսոփա Միշել Մոնտենը իր «Փորձեր» երկասիրության մեջ վերապատում է Սենեկայի զրքում այդ մասին բերված համապատասխան զրվագները: Ազքատիկ այդ եյութը Կոռնելը վերամշակելով՝ ստեղծում է իր ապրած զարաչրյանի քաղաքական հրատապ հարցերն ու կարեւոր իրադարձություններն արտաշուրդ ամբողջական ստեղծագործություն: «Ցինեա ողբերգության մեջ ոչ թե թաղավորական զարաչրյանի, այլ կայսերական շրյանը թեակոխած Հոմմի քաղաքական կյանքի պատկերն է սրված:

«Ցինեա ողբերգության մեջ Ողոստոս կայսեր տիրապետության ժամանակաշրյանն է պատկերված: Պատմական եյութը հեարավորություն է տալիս ներկայացնելու հանրապետական և միապետական ուժերի բախման խորությունը և զործեականորեն արձագանքելու: XVII դարի կենդանի զեպքերին:

Ոկտավիանոս կայսրը ռնիրենրի զեով հասել է կայսերական զահին: Նրա արյունոտւշտ արարքները, բռնությունները ցասման և

վերեփեղբայրության այդք էն առաջացեալմ Հանրապետականորեն տրամադրված արիստակրատների մէջ: Յեւզորվում է Հանրապետականների զաւգորութիւնը կայսեր և ընդհանրապէս կայսերական կարգերի դեմ:

Գաւազորութիւն Հիմնական զեմքերն են՝ Պոմպեոսի թոռ Յիւնան, արիստակրատ Մարսիմը և Հանրապետական Համոզմունքների ափէի մարտական և Հետեղական կրող էմիլիան: Վերջինիս մօտ վերեփեղբայրանն ափէի բարբարոսն է, որովհետեւ նրա Հայրը զարեմ է Սկատալիանոս կայսեր զոհերից մէկը:

Կայսեր զեմ ուղղված Հանրապետական զաւգորութիւն զեւգաւարների միջն Հեղինակն ստեղծեց է սիրային Հարաբերութիւնների Համակարգ: Ինչպէս Յիւնան, այնպէս էլ Մարսիմը սիրում են էմիլիային, ոչ Յիւնայի, ոչ Մարսիմի Հանրապետական Հայացքները Հետեղականութիւնը այդք չեն ընկնում: Նրանց զաւգորութիւն ուղին բոնեց են էմիլիայի նկատմամբ տաճած սիրուց և ոչ Համոզմունքների անխուսափելի մղումներից: Կայսեր Հետ տենցած իր Հանդիպման ժամանակ Յիւնան առանձնապէս չի պաշտպանում Հանրապետական սկզբունքները: Հեղհակառակը, ես այն Հայացքին է. թե, այսպէս կուզեմ, լափից դուրս ազատութիւնը ոչ մի լազ բան չի խուսառնում: Նա միապետական սկզբունքը որոշակիորեն զերազատում է Հանրապետական Հայացքներից:

Իր Հայացքների կայունութիւնը առանձնապէս չի նշանավորվում եւս Մարսիմը: Յեւջած ես առաւելութիւնը տալիս է Հանրապետական կարգին, սակայն այդ չի խանգարում, որ զուգված իր անձնական զգացումներից մասեի զաւգորիներին: Հանրապետականների զաւգորութիւնն այնպէս էլ մախողվում է, և զաւգորիները կանգնում են Սկոստոս կայսեր դատաստանի առաջ: Հենց այստեղ է, որ Կոռնելը կանգնում է միապետական սկզբունքների պաշտպանութիւնն դիրքերում՝ առաջ քաշելով, սակայն, Հումանիտական իր նկատառումները և ցանկութիւնները բացարձակ միապետութիւնն վերաբերելու:

Ողբերգութիւն մեզ Գլուստոս կայսրն այն Հիմնական կենտրոնն է, որի շարքն ամբողջանում են Հեղինակի դրական, Հումանիտական իդեալները: Ողբերգութիւն մեզ եւս նրկակի թնութագրութիւն է ստացել: Այն տեսարաններում, որտեղում եւս Հանդես չի գալիս, այլ Հիշատակվում է արիշների կողմից, նոր առանձնապէս թնութագրվում է զաւգորիների թերանով, եւ պատկերացվում է որպէս մի բոնակալ, որը ծարավի է բուր Հոռմեացիների արշաւը:

Սակայն այս պատկերացումը ուժաղբկվում է, նոր Հանդես է գալիս ինքը՝ կայսրը: Նա խառնեւ ու լրջամիտ միապետ է, որին

ամենից առաջ հետաքրքրում են երկրի ընդհանրական շահը և ժողովրդի բարեկեցությունը: 'Դեռ ավելին' իր մենախոսության մեջ Սգոստոս կայսրը բնագոտական վերլուծության է ենթարկում իր անցած ուղին և որոշակի կասկածներ հայտնում, թե որքանո՞վ է արդյոք ինքը արդարամիտ իր որոշ արարքների մեջ: Կայսեր այդ կասկածների մեջ լինելության յուրատեսակ պրոցես կա՝ նա այժմ արդեն բացասականից բարձրանում է դրականի պատմանդանին: Այս պրոցեսի լիակատար ամրոցացման գործում լական զեր է կատարում Լիվիան՝ Սգոստոսի կիներ: Նա իր ամուսնուն խորհուրդ է տալիս, որ հետևի զթափարտության սկզբունքին և դավադիրներին ազատ արձակի: Կայսրը համաձայնում է կնոջ հետ: Հեղինակը ջանում է ցույց տալ, որ կայսրն այդ ուղին համեմատաբար հեշտ բնորոշ, քանի որ ինքն էլ ներքենապես նախապատրաստված էր նույն բանին:

Հակակայսերական-հանրապետական դավադրության զննվար ուժերի մեջ որոշակիորեն առանձնանում է Լմիլիան: Բանականության և զգացմունքների հակադրության ու բախման ուղեկուսչության անջ ըմբռնումը, համաձայն որի ամեն մի զգացողություն պետք է անվերապահորեն ստորագրավի բանականությանը, եղել է Կոռնելի նշանաբանը՝ իր հերոսուհուն կերտելիս: Լմիլիան սառն ու սթափ բանականության տնօրէն է, որ ամեն ինչ ենթարկում է իր քաղաքական նպատակներին: Նա իր գերագույն նպատակին է ենթարկում անգամ Ռիենայի նկատմամբ ունեցած իր սէրը: Նա համոզված, վճռական ու կայուն քաղաքական դորժիչ է, որ աներեր գնում է զեպի իր նպատակը: Ընթե քաղաքական պայքարի իր այդ նախապարհին նա պարտվում է և չի հասնում իր նպատակին, իր ծրագրերի իրականացմանը, ապա լուրջ այն բանի համար, որ նրա համախոհները լուսնին շարտիկին հատուկ հատկանիշներ: Վերջապես, պատմական իրադրությունն ընթանում էր զեպի կայսերական կարգերի ամրապնդումը:

Կերպարների անհատական առանձնահատկությունները, երբանց վարքափոխը՝ միագումարված պատմական ընթացքի զգացողության հետ, Կոռնելիի հասցնում են միապետության հաղթանակի անխուսափելիության, երա բանական և արդարացի լինելու գաղափարին:

Սակայն Կոռնելի միապետական քաղաքական հայացքները համեմվում են նրա իդեալով: Ըստ որի պետական իշխանությունն իրականանում է մարդկանց նկատմամբ բարյացակամ վերաբերմունքի, արդարության ու նշմարտության օրենքներով: Միապետի գործունեության և ցանկալի բնութագիրը Կոռնելը տալիս է Լիվիայի նշանավոր խոսքերով, երբ, զիմեջով ամուսնուն, նկատում է՝

գլխարարությանը այն ամենագեղեցիկ նշանն է, որով տիեզերքը նախում է խզական միապետին:

Սկտավիանոսի գործունեության համար բնութագրական է դառնում իր քաղաքական հակառակորդներին դաժան դատաստանից ազատելը: Սկտավիանոսը, ձեռքը պարզելով Ցիլենային, առում է՝ ոչինչներ քարեկամներ, Ցիլենա, ես եմ խեղդում քեզ այդ մառին:

«Ցիլենա» աղբերգության մեջ պաշտպանած կոռնելի համա-
նիստական իդեալը իրականում զմիար է համատեղել քաջարժակ
միապետության, սոցիալ-դասային բնույթի հետ, սակայն ես ու-
նե՞ր ժամանակից հեշտության, արժագանքում էր իր ապրած
ժամանակաշրջանի կենսական խնդիրներին:

Բանն այն է, որ ժամանակի ֆրանսիական քաղաքական կուր-
ը ժողովրդի նկատմամբ վայրազ քաղաքականություն էր վարում:
Հայտնի է, որ IVII դարի 30-ական թվականների վերջերին և 40-
ական թվականների սկզբներին Ֆրանսիան ապրում էր գյուղա-
ցիական ապստամբությունների վերելք: Հարկաշին դաժան քաղա-
քականությունը արդարացի ցատում էր առաջացնում գյուղացիա-
կան մասսաների մեջ: Այս տրանսում է ձեռավորվում ու ծավալվում
Ժան Բոկատեի կազմից գլխավորվող գյուղացիական ապստամբու-
թյունը, որը պատմության մեջ հայտնի է հենց քոկոտների ապրա-
ստամբության անունով: Ֆրանսիական իշխանությունները հրի ու
սրի ուժով ճնշեցին այդ ապստամբությունը, արյունալի մի էջ ես
ավելացնելով քաջարժակ միապետության պատմության մեջ: Կոռ-
նելը ցույց է տալիս, որ հակառակ դաժան իրականությանը ժո-
ղովրդի նկատմամբ, քաղաքական իշխանությունը պետք է դորձի
ոչ թե հալածանքների, հաշվեհարզարի, արյունալի դատաստանի
ուժով, այլ արդարամտության, նշմարության, գլխարարության
ու մեծահոգության յեղով:

«Ցիլենա կամ Սոդոստոսի գլխարարությունը» աղբերգության մեջ
միաժամանակ չի կարելի լսենելի ֆեոդալական որոշ խաղերի ու
խմբավորումների զմգուցության արտահայտության արժագանքն
ուղղված Ռիչլըյոյի քաղաքականության դեմ: Ֆրոնդի շարժումն
այդ զմգուցության գործնական արտահայտությունն էր, որն իր գե-
ղարվեստական արժագանքը գտնում է «Ցիլենայում» նկարագրված
հանրապետականների դավադրության մեջ:

Կոռնելի ստեղծագործության առաջին շրջանի նշանակալից
ստեղծագործություններից են եան «Պոլիեմկա» եահատակը և
«Պոմպեոսի մահը» աղբերգությունները:

«Պոլիեմկաում» հեղինակը պատմում է հայ երիտասարդ հա-
րսած ու մեծատուն Պոլիեմկոսի եահատակությունը՝ հանուն եր,

քրիստոնեական հավատի «Պոմպեոսի մահում» ներկայացվում են հռոմեական պատմության դեպքերը՝ հանրապետական տրիբուն Պոմպեոսի և Հուլիոս Կեսարի պայքարը: Որկու դեպքում էլ հեղինակը ստեղծում է քաղաքական սրված իրավիճակ, տարրեր քաղաքական շահերի բախումներ: Անգամ «Պոլիեմկտում», ուր թվում է, թե չարքը հիմնականում պետք է վերաբերի լուի հավատի ողբերգությունը, զուտ կրոնական թեմային, նորից քաղաքական բովանդակությունն է առաջին պլան մղվում: Քրիստոնեական կրոնը իր մեկնաբանությամբ Կոռնելի կապում էր միապետականության գաղափարի հետ: Բացարձակ իշխանության և քրիստոնեական միաստվածության համակարգի միջև տեսնում է անմիջական և ուղղակի պայմանավորվածություն: Կոռնելի այս երկու ողբերգությունների՝ էլ գրված են կյանքիցիստական գեղագիտության սկզբունքներով ու կանոններով:

40-ական թվականների կեսերից Կոռնելի ստեղծագործության մեջ տեղի է ունենում որոշակի քեկում: Մնալով կյանքիցիզմի գեղագիտության և պոետիկայի պահանջների չբյանակներում, Կոռնելը, սակայն, կատարում է որոշակի շեղումներ, ողբերգության և ողբերգականի վերաբերյալ: Ողբերգության մեջ, ըստ Կոռնելի, պետք է անցում կատարել զեպի բարդ ներթափանցումների, զրամատիկական առատ ու բազմերանգ շարժանքների ստեղծումը, անգամ սյուժետային խնդրվածությունը:

Կոռնելը փորձում է իր քեկումը հիմնավորել հենվելով Արիստոտելի և Երա հեղինակության վրա, թե ողբերգությունը հանդիսանալի մեջ պետք է առաջացնի վախ և կարեկցանք, և զսեում է, որ առօրյա նշմարատականությամբ բովանդակվող սյուժեն չի կարող հասնել այդ նպատակին: Դրա համար անհրաժեշտ է ոչ ճշմարտապատում, արտառոց սյուժե:

Այս երբ դեմք մասնակիորեն տեսնում էր զեպի մեյուդրաման, և Երա վրա չի կարելի տեսնել քարոկկո կոչված արխատկրատական պոետիայի ու Երա ռեի ազդեցությունը:

Այսուհե ոչ պակաս կարևորություն է ստանում միապետական քաղաքական կարգի նկատմամբ Կոռնելի վերաբերմունքի և հայացքների գաղափարը: 40-ական թվականների իր նշանավոր ողբերգություններում, եւ յուրատեսակ ձևով բնդառաչեց միապետական համակարգի քաղաքական գերիշխանության ամրապնդման պաշտոնական պահանջին: Հիշյալ դրամաներում ամբողջապես մի կողմ ետեց քննադատական յուրաքանչյուր տարր, որ կարող էր ուղղակի կամ անուղղակի ձևով ուղղված լինել քաղաքական միապետության դեմ: Կոռնելյան սույն ողբերգություններում միա-

պէս տիրակալները ամբողջովին կերտված են դրական Հասկանիչներով:

Վիճակը բուրբովին այլ է ռեդիկորդ փուլին ողորդութիւններում. ինչպես՝ «Ռոզագլուս», «Ենրակի», «Ենիկամեզ» և այլն: Ընդիւնակն արդէն ստեղծում է բացասական տիրակալներ. դաժան միապետների կերպարներ: Սա Հաջատում էր այն իրողութիւնը, որ Կոստէյի ստեղծագործութիւնը ընդլայնել է իր շրջանակները, աճել բազմազան զարմել իր կերպարների պատկերաւորւն: Բացասական կերպարների Հաճախ տարած Հաղթանակը երբեք չի կարելի գիտել որպէս Հեղինակի Հաջատի խախտում՝ աշխարհի և մարդու ունեւորութիւնների և ուժի նկատմամբ: Կոստէյի դաժան ուժերի տարած Հաղթանակը ժամանակավոր Հաղթանակ է: Եթէ «Ռոզագլուս»-ում Կիոպատարայի յարութիւնը կործանման է Հասցրելում Միշկէին, ապա այնուհետեւ Կիոպատարային Հաղթում է Անտիոքը:

Միապետների քննադատական կերպարները կերտելով, Կոստէյը, սակայն, այս ստեղծագործութիւններում էլ չի տալիս միապետական Համակարգի միտումը: Նա մերժում է քաղաքական կարգերի բացարձակ բնույթը, մի երևույթ, որ, ըստ Կոստէյի Հասցրելում է կամայականութիւնների, արշուկայի Հաշիւհարգարներ: Միապետութիւնը դրական հերոսի նկատմամբ Հանդես է գալիս իր թշնամական լուծումը:

Այս շրջանի այլ ստեղծագործութիւններում եւսիւպէս բացասական հերոսները Հանդես են գալիս որպէս առաջադիմութիւն, Համահասարակների և Հերոսականութիւն կատարող թշնամիներ, որ արժանի են միայն կործանման:

Բացարձակ միապետութիւն Հանդես Կոստէյի ողորդչիւն տրամադրութիւնների մէջ չի կարելի լսեմել, մի կողմից՝ Անդլիայում ժողովրդի բարձրական Հեղափոխութիւն և մյուս կողմից՝ Ֆրանսիական Ֆրոնտի շարժման ազդեցութիւնն ու արժագանցը:

30-ական թվականների վերջերից սկսած Կոստէյն այլևս Համարյա լսեղծեց այնպիսի ստեղծագործութիւններ, որ իրենց ուժով, աշխարհական բովանդակությամբ, զազափաշական խորութիւնը և գեղարժեւատական ձեռն կատարելությամբ կարողանային Համեմատուիլ 30—40-ական թվականների ողորդութիւնների Հետ:

Կոստէյի ստեղծագործութիւնը սկսեց խամրել, երբ 50-ական թվականներին Հրապարակ իրավ ժան Ռասիեր, երա Հետ ունեցած ստեղծագործական մի բանի մրցույթներում Կոստէյը պարտութիւն կրել՝ առաջնութիւնը զիջելով Ռասիերին:

Ֆրոնտի դեմ տարած իր Հաղթանակով միապետական կարգը

մանում էր զարգացման ու կայունացման նոր հուն: Իշխանությանն այժմ, ըմբոստությունները մեշեկուց հետո, առաջիկա չէր հանդարձում որևէ լափի քաղաքական ազատ մտածողություն:

IVII դարի 50-ական թվականների վերջերից սկսվում է հեղինակի ստեղծագործությանն հրորոգ շրջանը. որ համարվում է սերբոսլավոնական:

Կոստեյի հրորոգ շրջանի ստեղծագործություններում, միշտ էլ, չկա նախորդ շրջանների գործերի հարստությունն ու սեղարգիւտական կատարելությունը: Սակայն այդ ստեղծագործություններն այնուամենայնիվ կրում են հեղինակի անհատականության կերպը, յուրահում են նախան հարցեր:

Գնաց է առանձնացնել դրանցից «Էդիպ», «Սկրառորիսա» և «Սոֆոկրատ» ողբերգությունները: Նրանց դրական հերոսները քաղաքական իշխանությունների կողմից հայտնված անեծք են: Նրանց պահպանում են նախորդ փուլի դրական հերոսների հազարա հերոսականության հատկանիշները, հրքեք լին ընկնվում ու լին հուսալքվում: «Էդիպ» ողբերգության Դիրսեան, ինչպես և Սոֆոկրատս և Սկրառորիսաը համանուն ողբերգություններում հրքեք և ոչ մի գեղվ լին հաշտվում իրենց ստորացված վիճակի հետ, լին համակերպվում անարդարացի օրենքների հետ: Սոֆոկրատս, որ անօրինական կերպով գրկվել է կարթագենին տիրելու իրավունքից, համարձակորեն քաղցրում է, դիմադրում հոմանական քանակությունների բիրտ ուժին և պահանջում, որ իրեն վերադարձեն իր օրինական գահը:

Կոստեյի այս ստեղծագործություններում հանդիսավոր պատկերական ընդգծված է միշտ այնպես, ինչպես հեղինակի առաջին շրջանի լավագույն ստեղծագործությունները՝ «Սիրգ», «Շորացիսա», «Միսեան»:

Անկախ այն քանից, որ իր ստեղծագործության վերջին շրջանում Կոստեյն իր գիրքերը գրեց Ռասինին, այնուամենայնիվ ես մնաց որպես ֆրանսիական կլասիցիզմի թատրոնի և դրամատուրգիայի մեծ ներկայացուցիչը: Ողբերգակ-դրամատուրգի բացառիկ ժաղանգով ստեղծեց կլասիցիստական դասական պարզությամբ, կառուցվածքով անթերի մնայուն ստեղծագործություններ:

Կոստեյի լավագույն ողբերգությունները, անկախ անխուսափելի դասային-սոցիալական պայմանավորվածության, մասն ֆրանսիական ժողովրդի ազգային դրականության մեջ՝ որպես երա համազգային մշակութի քաղաքագույն արժեքներ: Կոստեյը ստեղծագործական ուժերի ծաղկման շրջանում քաղաքացիական անառակիչի հեղինակության աստիճանի, ունեցավ բազմաբանակ հետևորդներ, ստեղծեց իր ողբերգը:

Այդ զգրոցի առաջնէ նշանավոր գրամատուրգներէց ին՝ Ժան դը Ռասթրին, Տրիստան Է Լըմորը, Քամա Կոսենէ կըքայրը, Ֆիլիպ Կրիստէ և ուրիշներ, որ, սակայն, նորութեան չրերին ֆրանսիական ողբերգութեան ասպարեկում:

ԺԱՆ ՌԱՍԽԵՆ

Կլասիցիստական ողբերգութեան երկրորդ շրջանի ամենամեծ ներկայացուցիչը ֆրանսիայում եղաւ Ժան Ռասթինը: Նրա ստեղծագործութեան մէջ ողբերգութիւնը հասաւ զարգացման իր բարձրակէտին, ավելի հզօղից, զարեւաւ ողորկ, ստացաւ անհամեմատ ավելի նորագիւտ տեսք, մեծք թերեց ավելի վսեմ ու քնարական բրնայք: Զարգացման իր այս շրջանում կլասիցիստական ողբերգութիւնը մեծք թերեց արտահայտման, կոնկրետացման ու իմաստավորման նոր մեծք ու միջոցներ, ստացաւ նոր մեկնաբանութեան և նոր նշանակութեան:

Ժան Ռասթինը (1629—1699) ծնւել է Ֆերթե-Միլոն գեղաւանից վայրում, գաղափարական հարուստ աստիճանավորի ընտանիքում: Ռասթինները աւելավին XVI դարում ստացել էին ազնւականական կոչում: Հաստ վաղ զրկւելով ծնողներից, նա մնում է իր մորական տառի խնամակալութեան տակ, ստանում է յանձնիստական դաստիարակութեան բոլորովն զարգացներս կոչվող ուսումնական հաստատութեան մէջ, որ գտնւում էր Փարիզի Պոր-Ռոյալ արվարձանում: Այստեղ նա առանձնապէս ուսումնասիրում է դասական լեզուները և անտիկ գրականութիւնը: Բնադրով կարգում է հույն և հռոմեական դասական հեղինակներին՝ նախընտրութեան տալով Հոմերոսին, Սոփոկլեսին, Ուլիսիսիդեսին:

Ուսման տարիներին միաժամանակ հիմնավորապէս ուսումնասիրում է աստվածաբանութիւնը և դառնում աստվածայնի հաղվազյառ հմուտ գիտակներից մեկը ֆրանսիայում: Ռասթինը նաեւ հարգութեամբ բանաստեղծութիւններ էր գրում ինչպէս ֆրանսերէն, այնպէս էլ լատիներէն:

Ուսումնաստութիւնն ավարտելուց հետո ազազա գրամատուրը Փարիզի իր նշանավոր ազգականների միջնորդութեամբ մուտք է գործում բարձր հասարակութեան ոլորտները, ծանոթանում գրական շրջանների հետ և առանձնապէս մտերմանում Կոֆուսենի հետ: Այս նոր միջավայրը նրան աստիճանաբար հեռաց-

ևում ինչ յանձնեխտներէից, յափաճորության երանց զազանանքից: Ռասիկն սկսում է ավելի ազատ կյանք վարել, տրվել թափակա-
նություններին, մտերիմ կապեր է հաստատում ղերասանների հետ,
որպիսի հանգամանքը երան մղում է զրամատուրգիայի ասպարե-
զում իր ուժերը փորձելուն: Գրական-ստեղծագործական երա այս
նախնական քայլերի մէջ շատ թե քիչ եշանաւոր ստեղծագործու-
թյունը, որը և Հեղինակի համար լական եշանակություն ունեցաւ,
«Մենայի յրահարսները» ներրողն էր՝ զրված կոտորվիկոս XIV-ի
և Մարիա-Թերեզայի ամուսնության կապակցությամբ: Գրանով
եա ապահովում է իր մուտքը պայատական միջավայր:

Ապագա զրամատուրգի համար առանձնապէս լական եղաւ
ժանթությունը Մուլիերի և Բուալոյի հետ:

XVII դարի 60-ական թվականների սկզբներից Ռասիկը սկը-
սում է իր ուժերը փորձել վսեմ ժանրի ասպարեզում, սակայն ա-
ռանձին հաջողության չի հասնում: Որպէս Հեղինակ, եա ղեռն
լուներ ինքնուրույնություն, ավելի ձգտում էր նմանվել Կոռնելին
և երա Հետերոգներին, քան որոնել սեփական հունը: Ռասիկը,
կամենալով լսել Կոռնելի գովասանքն ու խրախուսանքը, երան է
ներկայացնում ու կարգում իր «Ալեքսանդր Մեծ» ողբերգությունը:
Կոռնելը եշում է երիտասարդ զրամատուրգի պոետական ակնառու
տաղանդը, սակայն գտնում է, որ եա չի կարող լինել ժամանակա-
կից ողբերգակ: Սա ոչ թե արվեստագետի նախանձի ու չկամու-
թյան արտահայտություն էր, ալ խոսում էր այն մասին, որ մի-
անգամայն տարրեր էին ողբերգության այդ երկու մեծագույն ներ-
կայացուցիչների ըմբռնումները ողբերգության՝ որպէս ժանրի, ինչ-
պէս և ողբերգականի կության հարցերում: Կոռնելի՝ ըմբռնումնե-
րը պատկանում էին անցյալին, Ռասիկը բերում էր նոր փուլին
համապատասխան ըմբռնումներ:

Ռասիկի բեղմնաւոր ստեղծագործական կյանքը ապրել է զար-
գացման երեք շրջաններ: Հեղինակի ստեղծագործության առաջին
շրջանը համընկնում է 60-ական թվականներին: Այս շրջանում եա
զրում է «Ալեքսանդր Մեծ», «Անդրոմաքե», «Բրիտանիկա և «Թերե-
նիս» ողբերգությունները:

Ստեղծագործական երկրորդ փուլն ընդգրկում է 70-ական
թվականները, որի ընթացքում երա զրած ողբերգություններից եր-
շանաւոր են՝ «Բայազետը», «Միհրդատը», «Իֆիգենյան Ալլիսում»
և «Ճեղրա» ողբերգությունները:

«Ճեղրա»ից հետո Ռասիկն ավելի քան մեկ տասնամյակ թող-
նում է ստեղծագործական աշխատանքը, որին վերադառնում է մի-
այն 80-ական թվականների վերերին: Երրորդ և վերջին շրջանում

գրած ստեղծագործություններից նշանավոր են «Էսթեր» և «Ար-
յալի» գրամաները:

Ռասինի առաջին իսկ ստեղծագործություններում նկատվում
է ենթադրյալ ճշգրտում՝ ընթանալ որոշակի մի ուղղությամբ և մի փոքր
անց եւ կարողանում է հաղթահարել Կոռնելի ազդեցությունը և
հակադրվել ողբերգականի ու ողբերգության նրա ըմբռնումներին
ու մեկնարանություններին: Որպես գրական-ստեղծագործական
ազանգույթ, մասամբ հիմք է ընդունում վերածննդի գրամատուր-
պիայի որոշ նրբությունները, մասնավորապես ժողելի, Գառնի, Մոնկ-
րեայենի: Ռասինին հատկապես հետաքրքրում էին համընդհանուր
դատապարտվածության և անխուսափելի խորժանման տրամա-
դրությունները: Ռասինի ստեղծագործական խառնվածքի համար
անընդունելի է Կոռնելի ուժեղ, հերոսական անհատների կերտման
սկզբունքը: Ռասինն ընթանում է այլ ուղիով: Այս տեսակետից
հատկանշական են հեղինակի հենց առաջին ողբերգությունները,
հատկապես «Ալեքսանդր մեծը»: Համարյա նրանց բոլոր կերպար-
ներն էլ ներկայանում են որպես թույլ ու անպաշտպան անձնավո-
րություններ, որոնց ուժերից վեր է իրենց համար ստեղծված ծանր
վիճակից էլք գտնելը և նրանք անխուսափելիորեն կործանվում են:

Կոռնելի ստեղծագործական «երկբորդ գրեյաձևի» ողբերգու-
թյունների, ինչպես օրինակ՝ «Նիկոմեդի» և «Ռոդոգունի» շատ
հատկանիշները ընդունելի էին «Անդրոմաքե», «Քերենի» և այլ
ողբերգություններում: Մական Ռասինի հալածված հերոսները հա-
կադրվում են ոչ թե ողջ իրականությանը, հասարակական-քաղա-
քական ողջ համակարգին, այլ առանձին բռնակալ անհատների:
Հակադրություն այսպիսով ստանում է մի տեսակ մասնակի ընդ-
հարման, եզակի ներհակության բնույթ: Ռասինի ողբերգություն-
ներում գործող հերոսների ներաշխարհում ամեն ինչ, ամեն անկ-
յուն էլ, որ անվերապահորեն զրկում է բանականության անա-
ռարկելի իշխանության ու միաշնչան տեսլիկության տակ, Կան
զգացմունքներ, հույզեր, որոնք գործում են բանականության իշ-
խանությունից ազատ և հաճախ առաջին պլան են մղվում:

Այս հարցերում ընթանալով Կոռնելին հակադիր ուղղությամբ,
Ռասինը ավելի մտռելում է լատիշուկոյի և Պասկալի հայացք-
ներին: Այն, ինչ Կոռնելի մոտ գիտվում էր որպես մարդկային
թուլությունների արտահայտություն, Ռասինի մոտ ներկայանում
է մարդկային անհատականության ուժի ընդգծման հնունկար, որ-
պես նման ու նշանակալից:

Ռասինի ստեղծագործական սկզբունքների զեղարվեստական
մարմնավորման տեսակետից ափսոսանք ստեղծագործություն էր
«Անդրոմաքե» ողբերգությունը, որ բռնական կյանքի ուղեգիր բո-

տացա՛վ 1667 թվականին, նրանով սկսվեց կաախիցիստական ողբերգության ու թատրոնի զարգացման երկրորդ, ավելի բարձր շրջանը:

Ռասինն ամենից առաջ ողբերգության մեջ հաստատեց քնարական պարզ, անպակաս ոճը, որով հակադրվեց Կոռնեյի հանդիսավոր, համախ վերացականության որոշակի հատկանիշներով ազդեցված ոճին: Այս խեղդիւրն ու նրա իրականացման ձգտումն է ինքնին պայմանավորել նաև թեմայի ընտրության ռասինյան սկզբունքը: Նա ձգտում է աշխարհի սյուժեներին, որ քնարական մանրակրկիտ վերլուծության լայն հնարավորություններ են բնօրնում: Այս տեսակետից պատահական չէ, որ նա հակվում է շատ ավելի դեպի հունական դիցաբանական սյուժեներ և ոչ դեպի հռոմեական յաղագրականությամբ նշանավորվող պատմության իրադարձությունները: Հեղինակի լավագույն ողբերգությունների հիմնական մասը գրված են հին հունական դիցաբանական սյուժեների մոտիվներով: Այն բոլոր դեպքերում, երբ Ռասինը դիմում է ոչ հունական թեմայի, աշխատմանայինով ընտրում է քնարական բնույթի նյութեր:

Հակառակ Կոռնեյին, Ռասինը բացարձակապես և ամբողջովին կանգնեց ռասսարակ լինելու սկզբունքի վրա և հանգեց այն նշարկացության, որ ողբերգության մեջ միայն նշմարաւթյունն է հուզում մարդկանց: Առարկելով բոլոր նրանց, ովքեր պարզ, դյուրընկալելին դիտում էին որպես երևակայության և հորինելու ունակության, ազատության արգասիք, Ռասինը գտնում է, որ, ընդհանրապէս, ռորինելու ողջ կարողությունը հենց այն բանի մեջ է, որ ունից ինչ-որ մի բան ստեղծվի: Երբ գրամատուրգը չի կարողանում հինգ գործողության ընթացքում հանդիսատեսի ուշադրությունը գրավել պարզ իրադարձություններով և տալ ուժեղ կրքեր և նրբագեղ արտահայտություններ, ուրեմն անգոր է: Ռասինն այն կարծիքին էր, որ երեքի միասնությունը հեղինակին ազատում է առատ նյութի դիմելու և արհեստական հնարանքներին դիմելու ահա՛նհատկանությունից: Ռասինյան ստեղծագործական առանձնահատկությունը և գրկամեկի ինքնատիպությունը մարդկային հոգեբանության, նրա ամենատարբեր թրթրաների բացահայտման մեջ է: Ռասինը մանրակրկիտ և ուշադիր մշակման ենթարկեց պոետական լեզուն և այս հարցում հիմնականը դարձրեց լեզվի իմաստային թուփանդակությունը, երբ կարճ ու հասարակ բառակապակցություններով արտահայտվում է ամբողջական բովանդակություն, ամփոփ ու ավարտուն իմաստ: Ռասինը ողբերգություններում իր լեզուն հասցրեց պատկերավորության բացա-

դիկ աստիճանի, տվեց տարողունակություն, նաև նրաժյուսական կրթություն:

Այս հարցում Ռասինը հանդես բերեց իրոք արխատկրատական երբանայականության բացառիկ լուրսնում, գեղարվեստական անթերի արտահայտման կարողություն: Ազատ մուտքը պայատական միշտվայր, ընդհանրապես արխատկրատական աշխարհի հետ ունեցած մտտիկությունն ոգնեցիին Ռասինին քնկալելու ժամանակի Ֆրանսիական պայատի հատուկ կենցաղավարության, հաշակի, սովորությունների, ասկացողությունների էությունը և կերտելու համադրի, այդ աշխարհը բնութագրող, իրենց զրահորման պարզության բնականության մեջ նշմարիտ կերպարներ:

Ռասինը ամենաօրինակելի կյանիցիստ ողբերգակն էր, որ հետեղական եղավ կյանիցիստական զրամատուրգիայի կանոնների պահպանման տեսակետից: Բուրբուրին օրինալափ էր, որ կյանիցիզմի տեսարան Բուայոն, իր տեսությունն ամբողջացնում է՝ ամենից առաջ նյնելով Ռասինի ստեղծագործությունից, հենվելով նրա վրա: Ռասինի մեծության զրավականներից մեկն էլ այն է, որ նա կարողացավ կյանիցիզմի համար անխուսափելի սահմանափակությունների մեջ կերտել արվեստի մեծ կոթողներ և անթերի արտահայտել իր խորն ու կենարար հումանիզմը:

Եկեղրոմաքեն հեղինակին բերեց համազգային հանայողություն, պոետական փառք և նրան դարձրեց Ֆրանսիայի ազգային ամենամեծ զրամատուրգն այդ շրջանում: Ֆրանսիական հանդիսատեսը կարծես վազուց էր սպասում այդ ողբերգությունը: Դրա հավաստումն էլ այն իրողությունը, որ Եկեղրոմաքեն բեմազրությունը, չուրք նրեք տասնամյակ անց, կրկնեց այն մեծ հարողությունը, որպիսին ունեցել էր Կոռնելի ԵՄիզըս 30-ական թվականների կեսերին:

Առաջինը Ռասինը չէ, որ ստեղծագործական մշակման է ենթարկել Եկեղրոմաքեն սյուժեն: Նա այտուեղ աշակերտել է մասնավորապես Համբուսին և Ուլրիպիդեսին: Դիցարանական սյուժեն նրա մաս բացահայտվեց նորովի: Ռասինի կերպարները ողբերգության մեջ մեալով հարազատ իրենց դիցարանական ժաղմանն ու էությունը, միաժամանակ համալրվում, ստանում էին ներաշխարհային ազրումների աշակիսի բովանդակություն, որպիսին հնազարի մեծ քերթողների ստեղծագործություններում չէր կարող լինել:

Եկեղրոմաքեն ողբերգությունը զրամատիկական կեթիլիտի ժավայման և ողբերգականի ստեղծման ու ամբողջացման մեջ լիովին կյանիցիստական ստեղծագործություն է:

Տրոյական պատերազմի ավարտից հետո Հեկտորի գեղեցկուհի ալլիեն՝ Եկեղրոմաքեն, իր որդու հետ գերեվարվում է հունական

Քաղաքի Պիրոսի կողմից, որ ենթադրւում է որպէս Արիւնի որդին: Պիրոս արքան գնդում է Անդրոմաքի գեղնցկւոյամբ, մոտանում իր արինական հարսնացուին՝ Լեւմիոնին, անգամ օրինական ամուսնութեան առաջարկ անում Անդրոմաքին: Եթէ Անդրոմաքն չամսնային իր առաջարկութեանը, ապա Պիրոսը կըսպանէ երա որդուն կամ կ'անեն իւրական կենտրոնական իշխանութիւնների մեղքը: Այդ բանի համար Օրեստէն առաջնում է Պիրոսի Քաղաքիութիւն: Անդրոմաքն կանգնած է բարդ, անլուծելի վիճակի առաջ՝ կամ պետք է զաւանանի ամուսնու սուրբ հիշատակին և ամուսնանա երան սպանողի որդու հետ, իր հայրենիքն ու Քաղաքիութիւնը կործանողներից մեկի հետ և այդ զեղձ փրկի որդու կյանքը, կամ զոհարի իր որդուն, զաւանանի մայրական պարտականութեանը:

Այս ողբերգական վիճակից ելլել Անդրոմաքն տեսնում է միայն իր կործանման մէջ: Նա որոշում է արտաքուստ համաձայնել Պիրոս Քաղաքի առաջարկութեանը, երանից արքայական անխախտ երգում ստանալ իր որդու կյանքի անվտանգութեան համար և հետո վերջ տալ իր կյանքին:

Մական իրադարձութիւններն այլ բնթացք են ստանում: Անդրոմաքն հարկ չի ունենում իրականացնելու աննկատառութեան իր որոշումը: Պիրոսի հարսնացու Լեւմիոնը, չկարողանալով հայտնել իր փեսայուի զաւանան վարքագծի հետ, ելուքում է Պիրոսի սպանութիւնը: Օրեստէսը Պիրոսի և Անդրոմաքի պսակադրութեան հանդեսի ժամանակ սպանում է արքային:

Օրեստէսը, որ արքայապալան էր դարձել՝ հույս ունենալով, թէ Պիրոսից հետո ինքը կ'արժանանա Լեւմիոնի սիրուն, տեսնում է իր հույսերի ի զերեւ լինելը, կոկիծից խեղազարմում է:

Ողբերգութեան մէջ Ռասինը հակադրութեան գիծ է անցկացրել մի կողմից Անդրոմաքի և մյուս կողմից մեացած հիմնական հերոսների միջև: Ռասինը ցույց է տալիս, որ Պիրոսը, Լեւմիոնն ու Օրեստէսը մարդկանց հետ ունեցած իրենց հարաբերութիւնների, իրենց վարքագծի մէջ չեղզում են բանականութեան սթափ ուղուց, երա էշմարիտ օրենքներից և զբաղւել իսկ նախապատրաստում իրենց ողբերգութիւնը: Առաջին պլան են մղում իրենց զգացողական հակումները, երանք զօրծում են բանականութեան կարգաւորչող ազդեցութիւնից պատ կրքերի մղումով: Ընկն այդ է պատճառը, որ վրա է հասնում անխուսափելի կործանումը: Կործանում ազրող կերպարներից յարաքանչուրը՝ թէ Պիրոս արքան, թէ Լեւմիոնը և թէ Օրեստէսը, անհասի իրենց պարտքը զոհարելում են իրենց զգացողական հակումներին, իրենց աննկական երջանկու-

թյան Հեռանկարին, մեզանչում բանականի, Հետևաբար նաև նրդ-
մարտության հանգնպ և այսպիսով բռնում ողբերգականի ուղին:

Այս խումբ կերպարների մեյ, անշուշտ, առանձնանում է Պի-
բոս արքայի կերպարը: Նա մի դաման բռնակալ է, որի համար իր
անձնական քմահաճույքը վեր է ամեն ինչից՝ որպես մարդ ուխ-
տաղրում է, որպես արքա՝ իր կամայականութուններին գերի, մը-
տաճողման միայն երանց իրականացման խնդրով, նրքեք չի մտա-
ծում նրքրի ընդհանրական լահերի մասին, չի մտաճողմում իր
մողովքրի վիճակով:

Ռասինք չէր կարող լսեսեսէլ, որ Ֆրանսիական քացարմակ
միապետությունը զնաւով ազնիլի որոշակի էր դրսևորում բռնու-
թյունների, միապետական կամայականութունների հակահումա-
նիտական հասկանիչներ: Քեկուզև անուղղակի, նա քննադատու-
թյան է ենթարկում ժամանակի Ֆրանսիական քացարմակ միապե-
տությունը:

Միապետի կերպարի քննադատությունը լմնաց որպես նգակի
մի բան, ալլ դարմավ յուրատեսակ սկիզբ նման կերպարների մի
նշանակալից պատկերասրահի:

Միանգամայն հակադիր Հիմունքներով է ամբողջացման ող-
բերգության կենտրոնական Հերոսի՝ Անդրոմաքի կերպարը, Հու-
մանիտականի ակնառու գներով սծովման ամբողջական ու հրա-
պուրիչ մի կերպար, որ իր անասան համողմունքներով, Հետե-
ղականությամբ և յողահայաց լիեսէլու կարողությամբ դառնում է
համաշխարհային գրականության կանացի հրապուրիչ կերպար-
ներից մեկը: «Անդրոմաքիս բեմադրության ժամանակ Ֆրանսիա-
կան հասարակությունը քամակմեց նրկու հակադիր քանակների՝
ոստինականների և հակաոստինականների: Պայքարը լավարտվեց
միայն «Անդրոմաքիս յուրդը ծավալման գրական թեմ ընդհա-
րումներով և կրքոտ բանավեներով:

«Անդրոմաքեսև հանդիսացավ Ռասինի ընդմնավոր կյանքի
սկզբնավորումը: «Անդրոմաքիես հայորդեցիև ծանրակշիռ արմեք
ներկայացնող ողբերգություններ, ինչպես՝ «Բրիտանիկը», «Թեթե-
նիսը», «Բայազետը», «Միհրդատը», «Բիգլենիան Ավլիսում»,
«Յեղրան» և ալլ սանդմագործություններ:

Ռասինի գորեղ գրչին տրվում են ն՝ հունական դիցաբանա-
կան թեմաները, ն՝ Հին Հոռմի պատմության զեպերը, ն՝ արեմի-
յան մոտիվները, ն՝ աստվածաշնչային թեմաները: Այս քաղմա-
գանությունը քուրտովին էլ արգելք չի հանդիսացէլ, որ Ռասինև
ամենուրեք ներկայանա որպես կլասիցիստական ողբերգության,
երա գեղապիտական սկզբունքների և պոետիկական կանոնների ու
որենքների չնրմ պաշտպան: Հեռավոր անցյալի իրադարձություն-

ների մէջ և կամ դիցարանական սյուժեներում նա արտահայտել է ժամանակի ֆրանսիական հասարակությանն անմիջականորեն հուզող և հետաքրքրող հարցեր:

Աթէ ԵԱնդրումաքէս և ապա ԵՔրիտանիկէ ողբերգութիւններում Ռասինը կերտեց այնպիսի թագաւորների կերպարներ, որոնք զերազանցաւելս բացասական գծերի խտացումներ են, ապա ԵԲերենիսա ողբերգության մէջ հեղինակը բռն է հանում դրական հասկանիչներով ռմտված միապետին, բանականության օրենքներով գործող, իր պարտքը խորապէս գիտակցող արքային, որ իր անձնական նշանակութիւնը զոհարելում է երկրի և ժողովրդի ընդհանուր բարօրությանը:

Ռասինի այս ստեղծագործութիւնը մարտահրավեր էր՝ նետած Կոռնելիէս, Վերդիէս Եույնպէս Եույն թեմայով ողբերգութիւն գրեց, որ վերնագրեց ԵՏիտուս և Բերենիսա: Մրցության մէջ երիտասարդ Ռասինը կատարյալ հաջթանակ տարավ իր վաստակաշատ ու անվանի գրչակցի եկատմամբ:

Ռասինի 60-ական թվականների ստեղծագործության մէջ ԵԲերենիսա առանձնանում է իր ինքնատիպութիւններով: Այս ողբերգութիւն մէջ դրական հերոսն արդեն անօգնական ու հալածական անհատը չէ, որը բոնության նիքաններում տառապելով հանդիսատեսներին մոտ կարեկցանք է առաջացնում, ինչպէս Անդրոմաքէս: Այս անգամ ռասինյան ողբերգության կենտրոնական կերպարները տիրակալներն են՝ մեկը Հռոմի կայսր Տիտոսն է, մյուսը՝ Պաղեստինի կայսրուհի Բերենիսը: Թագաւորների այս շարքը լրացնում է Կոմագենի թագաւոր Անտիոքոսը:

Սակայն Ռասինը հարազատ մեաց մարդու և մարդկայինի կշատիցիտական ռմբոնողութիւնն էր: Նրա Տիտոսը, Բերենիսը կամ Անտիոքոսը չեն ենթարկվում ոչ ոքի, արտաքին բռնութիւնը կամ հարկադրանքը չեն կարող որեւէ ազդեցութիւն ունենայ նրանց վրա: Ոչ ոք չի կարող ստորացնել նրանց արքայական ինքնատիպութիւնն ու մարդկային արժանապատմութիւնը: Նրանք այդպիսին դառնում են Ներքին տանջալից պայքարի, դժվարին մաքառումների ուղի անցնելուց հետո միայն:

Ռասինի ԵԲերենիսա ողբերգութիւնը նշանավորվում է նաեւ իր ընդգծված քնարականութիւնով, հերոսների բարդ ու բազմազան ապրումների մանրակրկիտ, իմաստայից վերլուծութիւնով: ԵԲերենիսաը միաժամանակ խորապէս քաղաքական բնույթ ունի, որովհետեւ նրանց տառապանքների հակասության հիմքերը, վերջին հաշիւով, ունեն քաղաքական պայմանավորվածութիւն:

Հռոմի Տիտոս կայսրը հետեւելով միապետի և քաղաքացու իր պարտքին, պետք է Հռոմից հեռացնէ, պարզապէս արտաքսի սի-

րած կնոջը՝ Քելեկիսին։ Այդպես եւ ցանկանում Հոռմի քաղաքացիները։ Նրանք երբեք չեն համաձայնի, որ իրենց կայսրը ամուսնանա այլազգի. Քելուզն Քաղափորական ժազում ունեցող կնոջ հետ։ Համաձայն Հոռմեական օրենքների այդպիսին չի կարող երբեք լինել կայսրուհի։ Տխուսը ներքին ծանր ու տատապալից ապրումներ ունենալով, այնուամենայնիվ, կարողանում է հրաժարվել անհասական երբանկությունից։

Տխուսը «Անդրոմաքես և «Քերիտանիկա ողբերգությունների հերոսների՝ Պիրոսի և Ներոնի հակադրությունն է։ Իր ներքին ողբերգության միջոցով Տխուս կայսրը զուլում, մաքրում է քաղաքացիական իր պարտքի նկատմամբ ունեցած յուրաքանչյուր տատանումից և երկվությունից։ Արքան կերտված է որպես շնորհալի, բարոյական վսեմ հատկանիշներով օժտված հումանիստ միապետ, որի այս աշխարհային կոչումը ճշմարտությանն ու բանականությանը ծառայել է։ Նա ամբողջապես նվիրված է իր երկրի և իր ժողովրդի բարօրության շահին։

Տխուսի կերպարի գրական հատկանիշները բնութագրական են նաև մյուս երկու հերոսներին։ Քելուզն Քերենիսը, այնպես էլ Ռևտիոքոսը ներկայացվում են որպես վսեմ, ողբերգականի բարձրության վրա կանգնած անհատականություններ։ Ռասինը նրանց մոտ էլ տեսնում է մարդկային, պարտքի վեճ գիտակցությունը, նրան աներոք հետեւելու պատրաստակամությունը։

Քերենիսը, ելնելով սիրող կնոջ ինքնասիրությունից և իր երջանկության խորտակման երկյուղից, բողոքում է Տխուս կայսեր վեճի դեմ, հանդիմանում է նրան։ Այնուամենայնիվ վերջում նա ստիպված է ընդունել, որ ինքն անիրավացի է իր հանդիմանությունների մեջ։ Նա ընդունում է այն ճշմարտությունը, որ կայսրն այլ կերպ վարվել չէր կարող և ինքն էլ պարտավոր է լսել քանականության ձայնը և սրբությանը կատարել իր պարտքը։ Սրանից ետ չի մեղում և Ռևտիոքոսը։ Նա, անհուն ու նվիրական սիրով է սիրում Քերենիսին, բայց ամեն ինչ անում է, որպեսզի սիրածն ու Տխուսը հասնեն երջանկության։ Երբ իրենի ընդմամբ նրանք իրարից բաժանված են, և Քերենիսը այնուամենայնիվ շարունակում է սիրել Տխուսին, Անտիոքոս արքան խորհում է ինքնասպանության մասին։ Օգնության է հասնում Քերենիսը։ Դիմելով իրեն սիրող միապետներին, պահանջում է, որ նրանք հրաժարվեն իրենց անձնական երջանկությունը կամ դժբախտությունը առաջին պլան մեղելուց։ Քերենիսը խոսում է այն մասին, որ նրանք պետք է կարողանան վեր կանգնել անձնական վշտերից, դառնան իրենց արքայական պարտքը սրբությանը կատարող անհատականություններ, օրինակ ցույց տան մյուսներին։

ՅՔՆ ի գեմս Տիտոս կայսեր Ռասինն ստեղծեց այն հակադիր կերպարը, որը բացասում էր նախորդ ողբերգություններում կերտած բացասական միապետների կերպարները, այսպես Քերենիսի միջոցով համայնեց Վեն մարդկայնությանը և կանացի վսեմ բարեմասնություններով օժտված կանացի կերպարների իր շարքը:

70-ական թվականների իր ստեղծագործություններում՝ «Բայազետ», «Միհրդատ», «Իֆիգենիան Ալգիրսում» և այլն, Ռասինը մի կողմից շարունակում է նախորդ շրջանի իր ողբերգություններին հատուկ գծերը, մյուս կողմից՝ հակվում է նոր տեկզենքների, որ տանում են դեպի դիչումներ, անգամ՝ նահանջի ուղին:

Շրջապատող թշնամական ուժերի դիմադրությունը հազթահարելու հնարավորության հարցում եղած որոշակի կասկածներն էլ հեղինակին ստիպում են ընտրել ստեղծագործական կերպարների կերտման զեղարվեստական համապատասխան ընթացք: Նա եզտում է ստեղծել դրական հերոսների ներաշխարհի աշխարհի ճրկվություն, երբ նրա մի կողմը կարող է լիապես ազատ լինել արտաքին գործոնների ազդեցությունից, պահպանել անհատական ինքնությունությունը, այն նվիրականը, որի կործանումը կարող է անհատին իրենցել բարոյական վեհության պատվանդանից: Ստեղծագործական այս խնդրի իրականացումն էլ Ռասինին տանում է դեպի հերոսների ներսուզման պատկերումը իր հուզական ներաշխարհի մեջ: Նա գտնում է, որ այլևս չի կարելի ամբողջապես ընդունելի համարել ողբերգականը հերոսականի հետ կապելու և հաճախ նրանով պայմանավորելու սկզբունքը: Այն իրադրությունը, երբ հերոսն իր գործած սխալներով այնուամենայնիվ հազթանակ է տանում և իշխում իրադարձությունների վրա, Ռասինի համար չէր կարող լինել ժամանակակից հարաբերությունները զեղարվեստորեն իմաստավորելու նախապայման:

Գեղագիտական այս ըմբռնողությամբ է պայմանավորված այն բանը, որ եույն շրջանի ռասինյան ողբերգությունների համար բնութագրական է դառնում անելանելիության մոտիվի տուալիս պլան բերվելը: Ստեղծագործական այս փուլում շատ ավելի բնութագրական եղան ոչ այնքան «Միհրդատը» կամ «Իֆիգենիան», որքան «Բայազետ» կամ «Ֆեդրաս ողբերգությունները»:

Իրականության մարդկային հարաբերությունների բնույթի վերաբերյալ ունեցած նման հայացքը հասցնում է այն բանին, որ «Բայազետ» և «Ֆեդրաս ողբերգությունների համարյա բոլոր դրական հերոսներն էլ ողբերգական կործանում են ունենում: «Բայազետում» կործանվում են սուլթան Ամյուրատի բռնակալության դեմ ելած բոլոր հերոսները՝ Բայազետը, Ատալիդը, Ռոքսանան և

ուրիշներ, և ույն բանն ենք տեսնում նաև Ռեզրառ ողբերգության մէջ՝ եղբորական վախճան են ունենում Յեզրան և Իզդիխոր:

Բրահանության եկատմամբ Ռասիկի այս խորագին պէտք-միտտական հայացքը, իւ հիմքում ունենալով ժամանակի բազա-քական իրադրութիւնները, տեսական զեղագիտական առումով ի-մաստավորվում էր մարդու և երա լուսնյան վերաբերյալ ուստիւյան հայացքների նոր համալիրով: Նա այն կարծիքին է, թէ մարդն այ-նուամենայնիվ այնպիսի հակասական էակ է. որ երա մօտ հաճախ իշխում է քաւութիւնը, նա լի կարողանում հետևողականորեն բն-թանալ բանականության ստուգված ճանապարհով: Բանականի սնազի վերահսկողութիւնից ու զերիշխանութիւնից դուրս գալով, մարդկային կրքերը, եթէ անգամ դրանք իրենց լուսնյան մէջ պար-սազնիք չեն, միեւնոյն է՝ մարդուն տանում են զեպի կործանում:

Այս հայացքներն ու տրամադրութիւնները Ռասիկը կոնկրետ մարմնավորում է այնպիսի կերպարների ու երանց ճակատագրե-րի մէջ, ինչպիսիք են Ատալիդը և Յեզրան:

Ատալիդան Բայազետի եկատմամբ տաժաժ անգուսպ ու պոռթ-կուն սերը յի կարողանում մինչև վերջ շրջապատից զազուտի պա-հել: Եւ ույն երևոյթն ենք նկատում նաև Յեզրայի կերպարի և երա վարքագծի ու գործունեության մէջ: Ռասիկն ոգտագործել է նաև Արեւելքի երկրների պատմության առանձին դրվագներ՝ իր ստեղ-ծագործական միտումներն արտահայտելու համար:

Այս քննատիկայով Ռասիկի գրած ողբերգութիւններից նշա-նազոր են հատկապէս «Միհրզատ» և «Բայազետ» ողբերգութիւն-ները:

«Միհրզատ» ողբերգութիւնը շատ ավելի պատմական ստեղ-ծագործութիւն կարելի է համարել ոչ միայն այն առումով, որ նրանում կենտրոն է դարձել նշանազոր Միհրզատ Պետտացին: Միաժամանակ պատմական իրադարձութիւնները համեմատաբար ավելի ստույգ են վերարտադրված:

«Բայազետ» ողբերգութիւնն ամբողջապէս վերաբերում է Ա-րեւելքին, ներկայացված է քուրդական սուլթանական հետադիմա-կան քաղաքական կարգի բռնութիւններն ու անօրինականութիւն-ները: Մարդկանց անձնական երջանկության վրա ունեցած նրանց կործանարար ազդեցութիւնը խտացված է ողբերգության կենտ-րոնական հերոսների՝ Բայազետի, Ատալիդի և Ռոքսանի կերպար-ների ու երանց ճակատագրերի վերարտադրումով:

«Բայազետ» ողբերգության մէջ կանացի համարյա բոլոր կեր-պարները իրենց քննադրութեամբ, վարքագծով լինելով հակադրու-թիւններ իրար եկատմամբ, այնուամենայնիվ յարգովի դրական են: Ժակատագրի անողորմութեամբ նետված սուլթանական բռնակալու-

թյան էփրանները, նրանք դատապարտված են տառապանքների, ռժալաչեսու ստեղծագործությունը կյանքից աստականի հիմունքներով ամբողջացված ողբերգություն է, որում, սակայն, գրամատիկական գործողությունների ընթացքը առաջ է մղվում արևելցիներին հատուկ զգացողական քուռն ու կրքոտ ներքինի արտահայտություններով:

Պիեռում ներկայացված հարեմական աշխարհի անծուկ միջավայրը ժայռահեղուրեն հակահումանիստական իրականության յուրատեսակ սիմվոլացումն է:

Քիչպես նկատեցինք, ողբերգության կանացի երկու զլխավոր կերպարները հակադրված են իրար: Ո՞րն Ատալիդը քնութագրվում է ընթույշ քնարականությամբ, հեղ է, ապա Ռոքսանան առափնյապես բոլորորուն ներաշխարհ, պոռթկուն կրքոտություն ունի: Մասինք ափնի ծանրացել է Ատալիդի կերպարի մանրակրկիտ վերլուծության, մեղմության արտաքինի տակ թովանդակվող խորն ու խաչարգեստ հույանքի և ապրումների քարգության բացահայտման գրու:

Ատալիդը անհուն կերպով սիրում է Բայազետին, սակայն նշելով նրա շահերից, խորհուրդ է տալիս, անգամ համոզում, որ ամուսնանա Ռոքսանի հետ: Հետևելով անձնականի զոհաբերության կյանքից աստական սկզբունքին և գործելով այդ ուղղությամբ, ախուամենայնիվ, չի կարողանում իր մեջ ուժ գտնել և միևնույն վերջ համակերպվել իր վշտի հետ և չորպապատից թաքցնել իր սերը:

Քուրբական պաշատի ստորաբարձ, նենդ ու զավաղիք միջավայրը կարող է միայն օժիրներ գործել: Մուլթան Ամյուրատը նշում է արշավների Պարսկաստանի դեմ: Դանապարհվելուց առաջ նա իր կանանցից մեկին՝ Ռոքսանին հանձնարարում է ամեն զեռով որևէ կերպ մեղսեցից վերացնել մուլթանի կղերք՝ Բայազետին: Մուլթանը տաղեսպում է, որ Բայազետը կարող է հափանություն ունենալ զահի նկատմամբ:

Ռոքսանը սիրում է Բայազետին, բայց այդ մասին ու որի խոստովանել չի կարող և սգտագործում է ստրկուհի Ատալիդին, որ արքայական ծագում ունի: Ատալիդը՝ թաքցնելով իր սերը Բայազետի նկատմամբ, նշելով հենց նրա շահերից, ու ապագայի հեռանկարներից, նրան համոզում է, որ ամուսնանա Ռոքսանի հետ: Նա խորը զրամա է ապրում՝ մի կողմից Բայազետին զրգում է ամուսնանալ Ռոքսանի հետ, մյուս կողմից սարսափում այդ տմուսնությունը պատկերացնելու մտքից անգամ: Հուզական տաղեսպակները այնքան են հյուսվում ու ծվատում նրան, որ նա չի կարողանում իշխել իր զգացմունքներին և մատնում է իր սերը:

Փույցն այդ բանը տեղի յունենար, եթե Բայազետը նույնպես

իբնե շտիբեր: Երբ Ռոբսանին հայտնի է դառնում Բայազետի և Ատայիդի փոխադարձ սերը, խանդից զրդված սպանում է Բայազետին: Բայց Ռոբսանը ինքն էլ է կործանվում: Մուլթան Ամյուրաւոր վերադառնալով, իմանում է ողջ հշմարտութիւնը և Ռոբսանին դատապարտում է մահվան:

Երայազետ: ողբերգութեան մեջ յարահառուկ է Ռոբսանի կերպարը: Բիշտ է, նա լուսնի ներքին հակասութեան, զրանից բխող բարոյութիւններ, նրկվութեաններ, որպիսին տեսնում ենք Ատայիդի մոտ: Մակայն Ռոբսանը գծված է որոշակիորեն նկատուի տեսնատեղանութեան հատկանիշներով: Նա իշխանատենէլ է, խանդի ուժեղ կրքին ենթակա, դաժանութեան մեջ վնասական:

Ռոբսանի մոտ հազաւար ուժով արտահայտվում են աշխարհի հակադիր զգացումներ, ինչպես սերը, խանդը, ստեղծութեան, փառամոլութեան և այլն: Իսկ վերջին հայտնով նա էլ է ներկայանում որպէս սուլթանական բռնակալական կարգերի զոհերից մեկը: Նրա պայքարի մեջ չի կարելի յտեսնել տեսնուի ազատութեան ձգտման ու երբեմնութեան արտահայտութիւնը:

Կանացի կերպարների հետ համեմատած՝ Բայազետը մի տեսակ տեղայն է ստացվել: Նա շատ ավելի վերացական է, կենսականութեանից զուրկ: Ողբերգութեան մեջ նա ներկայացված է կյանքից զուրկ քաղաքական իդեալի մարմնացում: Վերացականութեան ավելի է բնորոշվում, քանի որ նրա քաղաքական իդեալները լուսնն որեւէ տեղ հիմք ժամանակի թուրքական իրականութեան, ինչպես և բուն ֆրանսիական քաղաքական իրականութեան մեջ: Բայազետը ձգտում է վերափոխել կամ ստեղծել, բարեփոխել Թուրքիայի բռնապետական կարգերը և ստեղծել բռնական ու արդարացի միասնական համակարգ, որում ոչ թէ բռնութեանը պետք է լինի իշխող, այլ հումանիտականը, հերոսականը: Բայազետի այս ծրագիրը չի իրականանում և չէր էլ կարող իրականանալ:

Ռասիկի համար արեւելյան թեմատիկան ոչ թէ նպատակ էր, այլ միջոց: Նա տեսնում էր, որ ֆրանսիական բացարձակ միապետական քաղաքական համակարգն էլ, ինչպես սուլթանական կարգը Թուրքիայում, զուրկ է հերոսականութեանից: Բայազետի քաղաքական իդեալը, որ հենց իր՝ հեղինակի իդեալն է, երբեք իրականանալ չի կարող: Փայփայած քարը իդեալի տիրականանալի չենելու հեռանկարից էլ ամբողջանում է ողբերգականը: Սուլթանական կարգը և Այուդովլիկոս XIV-ի բացարձակ միապետութեան քաղաքական կացութեան միջև տարբերութիւններն, իրոք, շատ տեսչան էին: Երայազետ: ողբերգութեան քաղաքական քննադատութեանը իր հիմնական կողմերով հազաւարապէս վերաբերում

էր նաև Լյուզովիկոսի բացարձակ միապետության հակահամա-
կրօտական Լուսթյանը:

XVII դարի 70-ական թվականները Ռասիկի համար, անշուշտ,
Լզան ստեղծագործական ամենաբեղմնավոր տարիները: Արեւելյան
Ելութերի հիման վրա «Միհրդատ» և «Բայազետ» ողբերգություն-
ները ստեղծելուց հետո, նա ետքից անցավ դասական հնագրքի,
մասնավորապես հին հունական դիցաբանական թեմաներին: Նա
հրապարակ հանեց կատարելությամբ և վարպետության ուժով եր-
շանավորժող աշուղիսի գործեր, ինչպես «Իֆրգենիան Ավրուսում» և
«Ֆեդրա» ողբերգությունները: Վերջինն ամենայն իրավամբ հա-
մարվում է Ռասիկի գլուխգործոցը և համաշխարհային գրամա-
տուրգիայի նշանավոր երևույթներից մեկը:

«Ֆեդրայի» սյուժեն առաջինը, իհարկե, Ռասիկը չէ, որ գրա-
մատիկական մշակման է ենթարկել: Այդ մշակումներից պետք է
նշել առանձնապես Ծվրիպիդոսի «Իպոլիտը պսակազարդ» ողբեր-
գությունը և հին հռոմեական գրամատուրգ Սենեկայի երկը, որ
կոչվում էր «Ֆեդրա»:

Սյուժետային որոշ զեկերում Ռասիկի «Ֆեդրան» նմանություն-
ներ ունի նախորդ ողբերգությունների հետ: Նման պոտապորժման
զերք չպետք է գերազնահատել, որովհետև Ռասիկը կերտել է միան-
գամայն ինքնուրույն պիես, փոփոխելով շատ քան, համապատաս-
խանելքի իր դարաշրջանի կենսական հարցերի խնաստավորմա-
նը: Ողբերգության առաջաբանում հեղինակն ուղղակի գրում է, որ
սյուժեն վերցնելով Ծվրիպիդոսից, գործողությունների զարգացման
առումով ինքն ընթացել է այլ ուղիով: Ռասիկն ամենից առաջ
սյուժեն ազատեց դիցաբանականի ֆատալիզմից, աստվածների
կամքի և անառարկելի գերիշխանությունից մարդկանց հակառա-
դրի վրա: Ռասիկի ողբերգության մեջ մարդիկ անհատականաց-
ված են, իրենք են իրականացնում իրենց նպատակներն ու գործո-
ղությունները, իրենք են պատասխանատու իրենց վարքագծի, ա-
րարքերի համար: Հետ Լուսթյան գրանք XVII դարի ֆրանսիական
պայատական աշխարհի ազնվականներն են: Անտիկ զգեստներով
գործող հերոսների վարքագծի մեջ տիրապետողն ու վճռականը
դարձրեց հարաբերությունների մամանակակից եղմանները և սկզբ-
բունքները: Ռասիկի «Ֆեդրան» դարձավ կլասիցիստական ողբեր-
գության բարեբաղնիք:

Աթենյի Քեզես արքայի երիտասարդ կինը՝ Ֆեդրան սիրում
է իր խորթ որդուն՝ Իպոլիտին: Ֆեդրան չի կարող այդ մասին բա-
ցահայտարեն խոսել և յուր տանում է զազանի սիրտ ներքին կրո-
կիմը: Ծրք Քեզես արքան արշավանքի է գնում, և յուր է ստաց-
վում արքայի ու ողջ բանակի կործանման մասին, Ֆեդրան իրեն

ազատ է համարում և իրազեկեց զերապաւնում իր զգացմունքի զե-
րաքերչալ թացահայտփելու։ Իպոյիտը մերժում է Յեղրայի առա-
ջարկութիւնը, միանգամայն բանականօրէն և արդարացի նկա-
տելով, որ թուր զեպքերում Յեղրան իր հոր կիսն է, հետեարար
և իր մայրը, քնկուզ և խղթ մայրը։ Ինքը երբեք իրեն թույլ չի տա
ոտեմզութիւն կատարելու։ Հոր պատփի հանդեպ։ Դա կիսներ սրբ-
բապիղծ մի արարը։

Իպոյիտի արարը Յեղրայի վրա ժաւը է անդրազատեում։ Իր
իքեւասիրութիւնը, արխատկրատի ու թազուհու արժանապատփու-
թիւնը եւս համարում է վիրաւորփած, ստորացփած։ Արքայական
իր բարեւութիւնից իչիկ է ինքն իր չեղփով իր սերը թացատրելու
աստիճանին, և հանկարծ ստանում է աներկղիծի ու կարուկ մեր-
ժում։ Հերասուհու հոգնկան տաղապաւնքները թազմազան երանդ-
ներ են ստանում, երբ եւս իմանում է՝ Իպոյիտն իր սերը մերժել է
ու այնքան այն պատճառով, որ ինքը երա հոր կիսն է, այլ որով-
հետեւ սիրում է ուրիշին։ Այժմ Յեղրային այնկոծում է խանդը։

Հուսով պարզփում է, որ Քեզնու արքան ոչ միայն չի մա-
հացել, այլեւ զերազատեում է հաղթանակով։ Լուրջ շշմեցուցիչ ուժի
ազդեցութիւն է թազում Յեղրայի վրա։ Նրա ներաշխարհն այժմ
ափելի խորն ու աւարակ է սկսում տազեապել։ Յեղրան սարա-
փում է այն մտքից, որ եթե Քեզնուն իմանա իր այդ բայի մա-
սին, չարաչար կպատծի իրեն, ինքը պալատական աշխարհում
կպատփաղրկփի։ Աւարակփած Յեղրան որոշում է կատարփած ի-
րադարձութիւնները Քեզնու արքային ներկայացնել նենդափոխ-
փած։ Թացահայտրեն կեղծելով, մեղքն ամբողջապես բարդում է
Իպոյիտի վրա, իբր թէ եւս է ոտեմզութիւն կատարել իր արքա-
յական ու կանացի պատփի հանդեպ։ Քեզնուը այս լուրը լսելով,
չի կարող չարաչար լպատմել Իպոյիտին, քնկուզն իր որդին է։

Յեղրայի վիճակն այս հանցանքից հետո ոչ միայն չի թլթե-
վանում, այլեւ, բեղահառաւոր, ափելի է ժաւերանում։ Նա չի ա-
զատփում ներքին ծփատող ապրումներից, հոգնկան քախումներից,
ափելի խորն է մթնեփում զրանց մեջ։ Այժմ երան տանում է այն,
որ ինքը մեղանելի է մարդկային աղեմութիւն առաջ։ Այժմ երան
հանդիստ չի տալիս խղի խայթը։ Յեղրան գիտանցում է, որ ինքը
սիրեցչային զատապարտել է Քեզնու արքայի աւել ջատումին և
որոշում է թունափորփել՝ նախապես, սափայն, համարաութիւնը
խոտափանփելով արքային։

Այումքի նման ժափալման մեջ շատ հանգույցներ ու վիճակ-
ներ թուրբովին եւր են և չկային անտիկ դիցարանական սշումքի
և երա հումա-հումեական մշակումներում։ Դրանք ամբողջապես
Ռասինին են։ Հափառակ ծփրիպիգեսի և Սենեկայի, Ռասինը Իպո-

յիտի կեզծ մեղադրանքի խնդրում չի հասնում մինչև Բպոլիտի կողմից Ֆեդրային ուժով տիրանալու նախադպրատական վիճակին։ Նման հանգամանքը կվնասեր ողբերգականի վեմամբյանը, կհարգամեր մամանակի բարոյական համակարգին։ Գովանակված ամուսինը՝ արխատկրատական բարոյականության տեսակետից, կյանքիցիստական ողբերգության սրենքների և սկզբունքների տեսակետից, կարող էր չինել կատակերգական և ոչ նրբեք ողբերգական կերպար։

Ռասինը, այնուհետև, պատճառաբանում է նաև Բպոլիտի կերպարի մեջ իր կատարած փոփոխությունների հարցը։ Նվթրպիդիսին հանդիմանել են այն բանի համար, որ նա իր հերոսին պատկերել է որպես մի փոխառիտ, որը գերծ է թերություններից։ Այդ պատճառով էլ նրա կործանումը շատ ավելի ցատում է առաջացնում, բան կարեկցանք։ Գա հաշվի առնելով ինքն Բպոլիտին վերադրել է որոշ մեղք՝ նա սիրում է Արքային, որի հայրն ու եղբայրն իր հոր՝ Քեզնոսի երգվյալ թշնամիներն են։

Հեղինակի այս բացատրությունները լական են կյանքիցիստական ողբերգության հեղինակային ըմբռնողության տեսակետից։

Նրն Նվթրպիդիսի մաս Ֆեդրան հանդես է գալիս լակ որպես միտց առավանքների ձեռքին այն պայքարում, որ նրանք մգում են իրար հետ, իսկ Սենեկայի ողբերգության մեջ ենթկայացված է որպես ցանկաւեր, էրոտիկ հակումների տեր կին, լուրի կանացի ամոթխածության ու մի զգացողություն, ապա Ռասինի մաս նա բոլորովին այլ է։

Ռասինի Ֆեդրան հուզագգացողական ընդգծված հատկություններով օժտված անհատականության է, որի մաս, անկախ իրենից, մարդկային թուլությունները տիրական ու անհաղթահարելի ուժ ունեն։ Մեծ վարպետությանը, հոգերանական նրբությամբ պատճառաբանված է այն տեսարանը, երբ Ֆեդրան իզելի խայթից դրչված, կամենում է նշմարությունն ամբողջապես բացահայտել, սակայն իմանալով զեպի Արքեան Բպոլիտի տաժած սիրո մասին, խաւիտ ազդեցության տակ նույն պահին հրամարմում է իր մտադրությունից։

Ապրումների նման փոփոխությունը, նման թեկումները միանգամայն բնական են և պատճառաբանված այնպիսի մի անհատականության համար, ինչպիսին Ֆեդրան է։ Նա հուզական թեւզորություն է, որի համար իր զգացական աշխարհի պահանջները ավելի լական են։

Ֆեդրայի որպես զգացական անհատականության ստեղծագործության կենտրոնական հերոս դարձնելն ամենին չէր նշանակում, թե Ռասինն այստեղ որն է լակով հրամարմնել է կյանքիցի-

տական զեղազրտության ուղղիտնայիզմից կամ որեւէ կերպ մեղանշիչ երա զեմ:

Ռասիների մեղքաւ ողբերգության մէջ ողբերգականն ամբողջանում է Հենց այն պատճառով, որ հերոսութիւնն առեւաւրում է ուղղիտնայիտական բանականության որեւիտերբ, հակադրում է զրանց: Մեղքան մեղանշում է թազուհու քաղաքայիական պարտքի հանդեպ, թերանում ամուսնական պարտականությունների մէջ:

Ռասիներ Մեղքայի կերպարով մի եւր աստիւանի բարերացրեց անհատապաշտության այն զիծը, որ սկիզբ էր առնում Կռնեիշի Կամիլայից: Դրանով առաջ էր բաշում մարդու անհատական երջանկության իրազուների պորդիմը՝ բացարձակ միապետության միանեման տիրապետության պայմաններում: Ինչ խոսք, այս հարցում Ռասիների, և ոչ միայն Ռասիների, այլև կրասիցիտական ողբերգության մէջ ընդհանրապես, գոյություն ունի որոշակի հակասություն և չէր կարող գոյություն լուսնեայ: Մի կողմից բացարձակ միապետության շահերի ընդունումը և ապա անմեական երջանկության անվերապա՝ նեթարկման սկզբունքի զավանումը, և մյուս կողմից՝ անհատի անհատականության ազատ, ժազայման հումանիտական հայացքը լինի կարող իրական կշարների հարաբերությունները մէջ երկդաշնակեչ իրար:

Անխուսափելի հակասության անկայությունը կրասիցիտական ողբերգության առաջին մեծ երկայացուցիչների մոտ վկայում էր այն մասին, որ ազնվականական միապետական քաղաքական համակարգը որքան էլ լինելու ժողովրդի ազգային ընդհանրական շահերի, զարաշրջանի պահանքների արտահայտությունը, ախումմեայիշիվ իր լուծյումը հակասական էր, խորապես զասալին: Միապետական կարգը ինչպես ամենուրեք, ախպես էլ Մրանտիայում կուզած էր լինելու ազնվականության որպես տիրապետող զասի հաստատումը՝ հասարակության մեացած ուղղիտական իրազների ու զասակարգների վրա:

Դասային միապետության հակասական, անհատականությունը սահմանափակող ու մեշող էությունը զգում ու նկատում էին արվեստի մշակները և տալիս երա անմիջական, համախ նաև անուղղակի ընեադատությունը: Այս տեսակետից միանգամայն որինայափ է, որ Մեղքան քաջասական կերպար չէ՝ նա ասելություն յի առաջանում իր վարքազծով, այլ, ընդհակառակը, զրական կերպար է, անհատականության իր վառ ընդգծված արտահայտությամբ: Ռասիների պետական-ստեղծագործական տաղանդի մեծությունը Հենց երանում է, որ կարողացաւ ստեղծել հոգեբանական բարդ կերպար:

Պարագորսն այն էր, որ Ռասինի ամենանշանավոր ողբերգության առաջին բեմադրությունը որեւէ հաջողություն չունեցաւ: Անվիշ ճիշտ, մեծ ողբերգակի հակառակորդները, մասնավորապես արքունիքում բարձր դիրք գրավողները կազմակերպեցին բեմադրության ժախդումը:

«Ճեղքաչի» անհաջողությունը, ինչպես և Ռասինի հակառակորդների մեղադրանքը այն մասին, թե, իբր, եւ թեմից անբարոյականություն է բարդում, անգրագարման հեղինակի վրա և եւ աստիճանաբար քաշվեց զեպի քրիստոնեական կրօնը:

Ռասինի կենսասեր քննադրությունը, սակայն, սերը դեպի դրաման ու թատրոնը չէին կարող երան երկար թողնել: Կրօնի միառիկական մասլիս ենզ ու անձուկ շրջանակների մէջ պարտադրած Որոշ մամանակ անց Ռասինը վերադարձաւ դեպի ստեղծագործական կյանք:

Ռասինի վերդին՝ Էրբորդ շրջանի դրամատիկական ստեղծագործություններից առանձնապես նշանավոր են աստվածաշնչի թեմաներով գրված «Էսթեր» և մասնավորապես «Աթալի» (Գոթոպիա) ողբերգությունները:

Իր այս ստեղծագործություններով Ռասինը, կարծես, ամփոփեց ստեղծագործական իր ուղին՝ եւս գեների, եւս հայացքների ու միտումների կողքին վերականգնացնելով եւս անցած փայլի շատ սկզբունքներ: Եւ վերադառնում է իր թույլ ու անզոր հերոսներին, երանց և անմարդկային իրականության հակադրությանը, հովաստում անգործների ու հաշտվածների նշմարտության հաղթանակը:

Եթե «Աթալի» ողբերգության մէջ անզոր անմեղությունը մարմնավորել է երբայեցիների Գովթ թագավորի առհմից հաղիվ փրկված, արքայական տան միակ շատալիդը հանդիսացող պատանի Իոասի կերպարում, ապա «Էսթերում» ողբերգության պիսավոր կերպարն է դարձել այդ հատկանիշների կրողը:

Որբայական ծագում ունեցող Էսթերը՝ պարսկական Ասուր արքայի կինը, հակադրված է իր ամուսնուն և սրա ամենազոր ու դաման միեիսար Ամանին: Սրանց մէջ հեղինակը մարմնավորել է դաման տիրակալների: Ամանը վարում է երբայեցիներին քննելիչու քաղաքականություն: Էսթերն իր ազգակիցներին փրկելու անգործության մէջ հույսը դնում է ամենակարող աստծու գործության վրա: Ամանն իր ցեղասպան քաղաքականությունն իրացնելու հաւազարհին կանգ չի առնում ոչ մի միջոցի առաջ, չի ընդունում ոչ մի քաջասություն:

Էսթերի, ինչպես եւս Իոասի՝ որպէս թույլ ու անզոր, սակայն նշմարաւթյունն իրենց կողմն ունեցող հերոսների գործողության ընուլթը տարբերվում է Ռասինի առաջին շրջանի ստեղծագործու-

թյունների գրական հերոսների գործունեությունից: Անդրամաքեն համանուն ողբերգությունից և Ֆուկիան՝ «Քրիտանիկ» ստեղծագործությունից, ինչպես արդեն տեսանք, գործունեության իրենց պլաններում, արարքներում հենվում են իրենց ներքին հատկությունների ու կարողությունների վրա: Հսթերը և Իոասը գործողության ալլ չիմքեր ունեն, ավելի ներկայանում են որպես ամենակարող ասածու կամքի իրականացնելու միջոցներ:

Իր ժողովրդին սպանեացող ֆիզիկական քեռքեյման դեմ Հսթերը չիմացածով է լինում՝ չույսը գեկելով արարչական խորհրդավոր ուժի վրա: Նա զավանում է աստվածաբանական այն հայացքը, թե նրկքի և նրկնքի միակ և իսկական տիրակալը աստված է և ամեն ինչ տեղի է ունենում նրա միահեծան կամքով: Այս նույն զազափաքի պրոպագանդան մենք տեսնում ենք նաև «Աթալիա» ողբերգության մեջ՝ ժերուի Իոզայի իմաստությունների մեծով արտահայտված:

Աշխարհի տերերն տիրպված են քեզունեյ, որ իրենց էլ ամենազոր լին, ամեն ինչ լի, որ իրենց արվում է: Նման կասկածները նրանց մոտ ստեղծում են հոգեկան քաղեապալից գիճակ, մասլլ մտահոգություն, թե որբանե՞վ է անասան իրենց տիրապետությունը: Հեղինակը զարգացնում է նաև այն գիծը, որ նրանց դաժանություններն ու բռնությունները մասամբ արդյունք են հենց իրենց ամենազորության նկատմամբ ունեցած կասկածների: Այս հիմքով էլ պետք է բացատրել այն բանը, որ Ռասիկի գրական հերոսները չեն հակադրված ամբողջ արտաքին աշխարհին, կանդեաժ են առանձին անհատ տիրակալների դեմ հանդիման, իսկ ժողովրդական մասսաները հանդես են դալիս գրական հերոսների կողմում: Հենց այս էլ հիմնականում ապահովում է նրանց հաղթանակը:

«Աթալիա» առանձնահատուկ տեղ է գրավում ոչ միայն Ռասիկի ստեղծագործության, այլև կլասիցիզմի մեջ ընդհանրապես: Հեղինակին այստեղ շատ քիչ են հետաքրքրում կլասիցիստական պոետիկայի սրկնքներն ու պահանջները, ինչպես և կլասիցիստական ողբերգության դատալին պայմանավորվածության և միապետության հարցերը: Աստվածայնիային սյուժեն ձեղել է լոկ միջոց, որով Ռասիկը, այս անգամ արգեն ոչ թե առանձին արժապանքների կամ ակնարկումների մեծով, այլ ստեղծագործականի ողջ լուծյամբ, դրամատիկական գործողությունների ողջ ժափայմամբ, ներկայացնի դարաշրջանի կրոնաբաղադական կյանքը, ամենայն ուժով բացահայտի նրա հակաժողովրդական քեռլթը:

XVII դարի Ֆրանսիայի հասարակական-քաղաքական կյանքի հուզող հարցերից գուցե ամենակենսականներից էր կրոնադափա-

նաբանական հակասութիւններն ու բնդհարումները, նաեւսի էդիկտի վերացումից հետո, 1685 թվականից սկսած, Լյուդովիկոս XIV զաժան քաղաքականութիւն սկսեց քողոքական դաժանակրիս պատկանող մասսայի նկատմամբ, Հայածանքը հաճախ վեր էր ածվում ֆիզիկական հաշվեհարդարի, քնակչութիւն մի մասի անխիղճ քնաղելման, կրօնական չղարչի տակ չէր կարելի շտեմել քաղաքական տարբեր ուժերի սուր քախումները: Մարքսը նկատում է, թէ ինչպէս լինելիայում, այնպէս էլ այլ երկրներում քուրժուպիտիզմի զարգացող ուժերն այդ շրջանում իրենց պայքարը վարում էին հին կառնարանից փոխառած լեզվով: Երկրի և ժողովրդի կյանքի համար նշանակալից այդ իրադարձութիւններն իրենց զեղարկատական արտացոլումն են ստացել «Լեթալիս ողբերգութիւն» մէջ:

«Լեթալիս ողբերգութիւն» առանձնահատկութիւններից մեկը այն իրադութիւնն էր, որտեղ ինքնին էր հեղինակի կողմից՝ կրօնականեցական զաժանութիւնն ու միապետութիւնն զնապետիզմը միաժողովում են ժողովրդի դէմ պայքարելիս:

«Լեթալիս ողբերգութիւն» մէջ մեծ ուժով քննադատութիւնն են Լեթալիզմում ժամանակակից սոցիալ-քաղաքական և հոգեւոր-եկեղեցական իրականութիւնն շատ կողմեր: Լեթալիս տիրանալով երբայական գահին, անցնում է սաննարձակ Հայածանքներին: Նա արշաւանաւոր տիրակալ է, պատրաստ է կատարելու ամեն ունիք, միայն թէ անասան պահի իր գահը: Նրա զաժանութիւնը հակամարդկային տեսք է բնդունում երբայական թագաւոր Դաւթի ցեղի նկատմամբ: Միայն պատանի Թոմար իր դաստիարակ Իզալի շանքերով փրկվում է: Ողբերգութիւնն զորժողութիւնները ծաւալվում են հենց այն դեպքերի շրջանակներում, երբ Թոմար իր կողմնակիցներն հետ, ժողովրդի անմիջական ռմակակցութեամբ, պայքարում է իր օրինական գահին տիրանալու համար:

Իզալին և Թոմարն հաղթում է բոնակալի վայրագութիւնից զժողն և բմրոտացած ժողովրդի արդարացի ցասումը և ունն ոգտագործել: Լեթալիս բոնակալութիւնը տապալելու համար, որ փոխարինվում է Թոմար թագաւորութեամբ:

Ռասիկի ողբերգութիւնն նորարարական ուժը և սոցիալ-քաղաքական ակնհայտ արժեքը ժողովրդի ուժի և նրա սոցիալ-քաղաքական իրաւունքների նորովի մեկնաբանութիւնն և իմաստաւորման մէջ է, որպիսի՝ նրա հաղթանակ էր պատմական այդ շրջանում:

Ռասիկը ելնում է այն համոզումից, որ ժողովրդական շահերի կոպիտ ու անարդարացի ոտնահարման պայմաններում ժողովուրդն իրաւունք ունի դիմելու զինված պայքարի և խորտակելու բոնակալական կարգի ատելի լուծը: Ռասիկը կարծէս իր նախնական մեծ մեջ առաջ էր քաշում Ռուսոյի «Լատարակաց գաղիներ»

նշանավոր ներկայություն մեջ ամբողջական արտահայտություն ստացած որոշ գաղափարներ: ժողովրդական ուժի և նրա պայքարի նման պատկերումը միանգամայն նոր էր ֆրանսիական գրականության մեջ, և իր մեջ ուներ համարման կախազգուշացում՝ ուղղված ֆրանսիական բացարձակ միապետությանը: Զինված ժողովուրդը հակառակ կյանքիցիստական գրամատուրգիական ու քեմակական օրենքներին, բռն է կելում և հրապարակորեն մահապատժի ենթարկում բռնակալ միապետին:

Արդարության, հումանիզմի, ժողովրդական շահի ու նշմարատության կրողը ողբերգության մեջ փազանդառանց Բուսի գատիարակ, Լոգեորական Բոզան է: Նա բարոյում է աստվածային կամքի իր հասկացությանը, համաձայն որի այս աշխարհի յուրաքանչյուր արարք, այդ թվում նաև միապետն ու նրա արարքները ենթակա են ամենակարող դատավորի ահեղ դատաստանին: Ամենակարող արարիչը դատապարտում է այն ամենը, ինչ համամարդկային է, ինչ շեղվում է աստվածային արդարության ու նշմարատության ուղուց: Մրանք Ընդինակի հումանիստական գաղափարներն էին, աստվածաբանականը կոնկրետ գեղարվեստ արտահայտության արտաքինն ձև էր, որ միանգամայն հասկանալի էր XVII դարի պատմաըրջանի համար:

Ռասինի ստեղծագործական խորաթափանցությունը և համարձակությանն իրենց անսրող արտահայտությունն են ստացել պայտական միջավայրի նկարագրության, նրա քննադատական մեկնացման մեջ: Նա այն հայացքն է առաջ բաշում, թե միապետության բռնապետական գծերը, ինչպես և միապետի քմահաճ կամայականություններն արդյունք են ոչ թե այս կամ այն միապետի անձնական առանձնահատկությունների, այլ պայմանավորված են Ընեց իշխող միջավայրի օրգանական էությանը, նրա անբաժանելի առանձնահատկություններով, կեցության այն օրյեկտիվ գործոններով, որոնք անխուսափելի են այդ աշխարհի համար:

Բոզայի գատիարակական-խրատական խորհուրդներով ու բարոյներով Ռասինն այն միտքն է զարգացնում, թե պաշտոական աշխարհը նեխված, դավադրություններով, շողոքորթությամբ ու քեմակերով համակված աշխարհ է, ուր արիստոկրատ աշխարհի, պայտական ազնվական ստորաբարդություններն ու ստեղծմիտ խռնարության արտաքինն ձևերը միապետի մոտ աստիճանաբար քստեղծում են կամայականության ու բռնությունների հասկանալիչներ: Բոզան իր սանին խորհուրդ է տալիս հեռու մեկ պաշտոական միջավայրի հանդիպարությունների, կեղծիքի ազդեցությունից: Հանդիպարությունների տակ, ըստ ձեր իմաստունի, փախված են շատ նենգություններ և ստորություններ: Բոզայը չի

բացառում այն հանգամանքը, որ Ռուսի թագավորությունն էլ կարող է ընթանալ դեպի բռնակալության և դաժանությունների ուղի, եթե պալատական աշխարհը դառնա միապետի քաղաքական վարքագիծը որոշողը:

Նույն հայացքները Ռասինն արտահայտում է նաև Ռոդայի ազդեալ՝ Սուլամիթի քերականով: Նա բացահայտորեն այն մշտադատությունն է հայտնում, թե պալատական աշխարհն առաքելորդվում է բռնության օրենքներով՝ որպես միակ ընդունելի օրենքներ այդ աշխարհի համար: Սուլամիթը նկատում է, որ պալատական աշխարհում կուրքերայի աստիճաններով բարձրանում են միայն այնպիսի մարդիկ, որոնք տիրապետում են շոգոքորթության և քեճանքի արվեստին:

Ֆենադատության ենթարկելով միապետական-պալատական միջավայրում իշխող սովորույթներն ու բարքերը, հարաքերությունների շինծու պալատական ձևերը, Ռասինն առաջ է քաշում իր հեղինակային հումանիստական իդեալները:

Ինչպես իր համարյա բոլոր ողբերգություններում, այնպես էլ «Աթալիում» Ռասինն ինքեին, սուբյեկտիվորեն չի մերժում միապետությունը: Բայց միաժամանակ այն կարծիքին է, որ միապետությունն ու միապետը կարող են և պետք է խուսափեն դեպուտիզմից: Ֆենայած ողբերգության մեջ Աթալիեն ներկայացված է որպես ռեազորոթ թագուհի, այնուամենայնիվ, Ռասինը նրան դիտում է որպես քաղաքական իշխանության ամրապնդման, նրա հիմքերի կայունացման հարցերով շահագրգռված անձնավորություն: Նա մտահոգված է այն բանով, որ ստեղծի անսասան, իրոք պատկառազգու քաղաքական համակարգ և դրանով նա պատմականորեն կատարում է դրական դեր: Սակայն Ռասինը դեմ էլիքներով այդ դրականին, միաժամանակ գտնում է, որ հակաբանական և հակաբանական է, երբ քաղաքական իշխանության հզորությունն արտահայտվում է միապետի անձնական քմահաճույքի և անհատական կամայականության ձևով:

«Դատամուկները» կատակերգությունը գրված է Ռասինի ստեղծագործության առաջին շրջանում, բայց այն շուկեցավ իր շարունակությունը ու մնաց որպես եզակի արտահայտություն հեղինակի ողջ ստեղծագործության մեջ:

Ռասինը դրաշխեց նաև բանաստեղծական ժանրերով, որի արդյունքը եղավ «Ընդհանր երգեր» վերնագիրը կրող ստեղծագործությունը, որ XVII դարի ֆրանսիական պոեզիայի լավագույն արտահայտություններից է: Ռասինը հատկապես կարողանում է թափանցել մարդկային ներաշխարհի հակասական ապրումների խորքը, մանրակրկիտ վերլուծության ենթարկել, խմաստավորել

երա երթագոյն երանգավորումները, Հեղինակի պոետական վեր-
ձինը շատ ավելի վարպետորեն է գործում անհատի երկատվածու-
թյան պարզ, անքունագրոս նկարագրության մեջ:

XVII դարավերջից ֆրանսիական իրականության մեջ ավելի
ընդգծված էին արտահայտվում եր, առաջագիմական ուժերի ան-
բավականության տրամադրություններն ու քաջաճայտ ընդգիւծ-
ները քաջարձակ միտպետական քաղաքական կարգի և ֆեոդալա-
կան միջնագոյրյան կեցության ձևերի դեմ: Միապետական բոնու-
թյուններ, պալատական-արքայատկրատական աշխարհի իր բնեա-
դատության, ժողովրդական մասսաների ըմբոստացման իրավուն-
քի ընդգծման մեջ Ռասինը ներկայանում է որպես գայիք գարա-
շրջանի, XVIII դարի լուսավորության նախակարապետներից ու
նախապատրաստողներից մեկը:

ԺԱՆ-ԲԱՏԻՍՏ ՄՈՆԻԵՐ

XVII դարի ֆրանսիական գրականության երրորդ ուղղությու-
նը ռեալիզմն է, որին պատկանում էին տարբեր ժանրերի գրողներ՝
Եսրլ Մորիլը (1602—1674), Պոլ Սկարոնը (1610—1660), Ֆրյու-
սիերը (1620—1688) և Լաֆոնտենը (1621—1695)

Ինայիստական ուղղության ամենախոշոր ներկայացուցիչը
Մոլիերն էր:

Ժան-Բատիստ Պոլիկենը (այսպա մեծ գրամատուրգը) ծնվել է
1622 թվականի Հունվարի 15-ին Փարիզում, պաստառագործի ըն-
տանիցում, որ սպայատական սպասավորի տիտղոս ուներ: 1632
թվականին տասնամյա տղային տալիս են Կլերմոնի կոլեջը, լոր-
տեզ գլխավոր առարկաներն էին Հին Հունարենն ու յատիներենը:
Կենսագիրներն ասում են, որ երիտասարդ Մոլիերը կարգում էր
Պլավտուսի և Տերենցիուսի կատակերգությունները, Թարգմանել է
Լուկրեցիուսի տիբերի բնության մասին և փիլիսոփայական պոեմը:
Թարգմանության ձեռագիրը չի պահպանվել, ինչպես որ լին պահ-
պանվել Մոլիերի մյուս ձեռագրերը:

Կոլեջն ավարտելուց հետո Փարիզի համալսարանում Մոլիերն
ուսումնասիրել է իրավաբանութուն, ստացել է իրավաբանական
լիցենցիատի կոչում: Փաստաբանի պաշտոնով Մոլիերը աշխատել
է կարճ ժամանակ: Հայրն ուղում էր, որ ավագ որդին շարունակեր
իր նկամտաբեր գործը: Բայց Մոլիերի փափազն ուրիշ էր՝ ուղում

էր գերասան գտնուել: 1643 թվականին եւ կազմակերպում է թա-
աներական խումբ՝ Փառահեղ թատրոն անունով: Եւստով Փառահեղ
թատրոնը խրվում է պարտքերի մեջ: Պարտատերերի հետ հաշիվ-
ները փակելուց հետո Մոյիկը 1645 թվականին թողնում է մայ-
րաքաղաքը, մեկնում զավառ, այնտեղ փառք ու բախտ որոնելու:
1650 թվականին գտնում է չրչիկ թատրոնի անտրեն, սեմիսար,
զբամատուրգ և զիխավոր գերակատար:

Գաժառում Մոյիկը գործել է ափելի քան մեկ տասնամյակ
(1645—1658): Բայց եւ փափագում էր իր խմբով Փարիզ փոխա-
դրվել: 1658 թվականի հոկտեմբերի 24-ին, երիտասարդ կոպուլտի-
կոս թագավորի, երա մոր, եղբոր և պալատական խտարակոթյան
ներկայությամբ Մոյիկի խումբը ներկայացում է տալիս, որ պի-
տի վճեռի երա և ընկերների հետագա նակատագիրը: Սկզբում ցու-
ցադրում են կոտիկի Ներկամեղ ողբերգությունը, որ հաջողության
յի արժանանում: Վերքում ներկայացվում է Մոյիկի «Միրահար-
ված բոյնիկը» մի արարվածով ֆարսը, որտեղ Մոյիկը կատարում
էր զիխավոր կատակերգական գերը: Հաջողությունն այնքան մեծ
է լինում, որ թագավորի կարգադրությամբ Մոյիկի խմբին հառ-
կացվում է Պոփ-Բուրբոն պալատական թատրոնը:

Սկզբում է Մոյիկի ընձական և զբական գործունեության ա-
մենաթեղմամբ չբաւել: Մոյիկը դիմանում է Փարիզում գոր-
ծող թատրոնների մրցությանը: Այդ ընդունում էին նաև երա հա-
կատակորդները: Մրանցից մեկը գրել է. «Եւ զիսից միևիկ ոտրերը
գերասան է, թվում է, մի քանի ժայն ունի, երա մեջ ամեն ինչ խո-
տում է, բազմական է միայն մի քայլ անի, մպտա, այրերը կկոցի կամ
զիսով որևէ շարժում կատարի՝ և եւ ստիպում է իրերի նությունը
հազանույ շատ ափելի լավ, քան ամենահիանալի շատախոսը մեկ-
մամյա նառով..., զգացմունքների նշմարուցի պատկերումով, ար-
տահայտությունների բմբռնումով և արվեստի քուր երթություն-
ներով եւ հանդիսատեսներին այնպես է հիացնում, որ նրանք չեն
կարողանում տարբերել երա (Մոյիկի) պատկերած պերսոնաժին
այդ պերսոնաժի գեր խաղացող գերասանից, այսինչն՝ Մոյիկից»:

Մոյիկը ընձի մարդ էր: Ընձի վրա էջ մահացավ: 1673 թվա-
կանի փետրվարի 17-ին, տերեւկայական հիվանդա կատակերգու-
թյան ներկայացման ժամանակ Պրոքտի՝ երեւկայական հիվանդի
գերը խաղալիս Մոյիկը մահացու զգածումներ է զգում: Ուժերի
գերազույն լարումով եւ ներկայացումն աճարտում է և երան իս-
կույն պատգարակով առն են տանում: Մի քանի մամ անց կտր-
վում է մեծ կատակերգակի բուն կյանքի թելը:

Մոյիկը զբականության մեջ մտավ և ամուր տեղ զբավեց որ-
պես խոյոր զբամատուրգ, զարեւով ֆրանսիական ազգային տեա-

լիստական կատակերգության ստեղծողն ու Հիմնադիրը, հսկայական ազդեցություն ունեցած կատակերգական ժանրի հետագա զարգացման վրա թե՛ Ֆրանսիայում, թե՛ ողջ աշխարհում:

Մոլիերի գրական գործունեությունն սկսվում է զավառում եղած տարիներին: Առաջին թատերադրական փորձերը ժողովրդական ֆարսերի նմանողությամբ գրած պիեսներն են, որոնց մասին ժամանակակիցները բարձր կարծիք են հայտնել: Գրանցից պահպանվել են երկուսը՝ «Լարբուլյեի խանդը» և «Թույլ թիչկը», իսկ մնացածներին՝ լույս վերնագրերը՝ «Միբահարված թիչկը», «Երևելք թիչկները», «Հիմարացված դատախազը», «Գործիչուհի պարկի մեջ», «Գաղտնական վարժապետը»:

Մեզ հասած պիեսների ու վերնագրերի հիման վրա կարելի է տալ գրանց ընդհանուր բնութագիրը. թեմատիկ շրջանակներն ընդգրկում են քննադատ, կենցաղ, ամուսնական գծառնություններ, անգրագետ թիչկների, սրույաստ գիտնականների, խաբեքա փաստաբանների արամուսները:

Բոլոր ֆարսերում եկատվում է մի հիմնական միտում՝ դեպի տեսչիզմ, դեպի դարաշրջանի երգիծական պատկերումը: Սա է կարևորը:

Մոլիերի առաջին ինքնուրույն գրվածքը «Միծաղելի սեթևեթուհիներ» մի արարվածով կատակերգությունն է, որը լսեանված հաղորդություն է ունեցել: Հրատարակչներից մեկը հեղինակից զազուտի հրատարկում է պիեսը: Դա Մոլիերի առաջին տպագրված գրվածքն է:

Նյութը վերցված է ժամանակակից կյանքից, գործողությունը կատարվում է Փարիզում: Կատակերգության մեջ հանդիպում է հստակորեն գծադրված միջավայր, ժաղը որոշակի հասցն ունի: Սեթևեթուհիներ են Գործիչուհի դուստր Մադլենը և ձղրոր դուստր Կատոն: Սրանք սալոնային վեպերով, արխատկրատական մոդայով հրապուրված, կոտրատվող պյուրիտներ են: Որոշել են իրենց վարժուսները, խոսեպանը, լեզուն լափել-ձենել այնպես, ինչպես նկարագրված է տիկին ղը Սկյուդերիի վեպերում: Այստեղից էլ զայիս է Մադլենի քառերով ասած՝ «Երթական վարվեցողության ռեզյամենտը»: Իրենց անուններն էլ մոդայիկ վեպերից են վերցրել: Մադլենի փոխարեն՝ Պյուկսեն, Կատոյի փոխարեն՝ Ամինտա:

Որք Գործիչուհի փեսացուներ է տուն հրավիրում, կոտրատվող օրիորդները արհամարհական կեցվածք են ընդունում, քանի որ օրիորդ ղը Սկյուդերիի «կելիքա» վեպին կցած «Երբության երկրի քաղտնեղում» սիրային քաղատությունները բոլորովին ուրիշ կերպ են նկարագրված: Բայց Գործիչուհի գործնական մարդ է, օրիորդների վարժուսը չի հասկանում, չի ուզում հասկանալ: Մի-

թե օրինական ամուսնության առաջարկ անելը ազնվություն չէ, մի՞թե ամուր բնականորեն ստեղծելը սուրբ բան չէ։ Ազգիկը թե՛ «Այդ ի՞նչ էր ասում։ Դա սարսափելի քաղցրենիություն է, ձեր փոխարեն ես ամայում եմ։ Դուք պետք է մի քիչ զեղծելի վարվեցողության ձևեր սովորեք... Աստված իմ, եթե բոլորը ձեզ պես մտածեին, բոլոր վեպերը առաջին կից կավարտվեին»։ Եվ Մադլենը մանրամասն շարադրում է սիրո ռեքլամարտ կանոնները։ Մադլենն ու Կատոն խոսում են վեպերից յուրացրած շինծու պաճուճավորված բառերով։ Մադլենը կարգադրում է՝ շտապ բեր ռեքլամացիայի խորհրդատուին։ Իսկ ազախիկը որտեղի՞ց իմանա, որ խոսքը հայելու մասին է և խնդրում է. «Եթե ուզում եք, որ ես հասկանամ ձեզ, խոսեցեք մարդավարիս։ Բայց Մադլենն իրենն է շարունակում։ Փոխանակ ասելու՝ բազկաթուղ բեր, կարգադրում է. շուտ այստեղ բեր՝ գրույցի հարմարությունս»։

Վերավորված փեսացուներն իրենց ծառաներին պատվիրում են դաս տալ արխատկրատական հավակնություններով լեցուն քաղքենուհիներին։ Արք արխատկրատական փայլուն զգեստներով, հանդիսավոր կեցվածքով հայտնվում են՝ Մասկարիլը մարկիզի ժողյան ղեկավար կերպարանքով և ակում սեթենթ դարձվածքներով բարբառել կրքաբարո աշխարհիկ մարդկանց ու նրանց հետ ունեցած իրենց մտերմական կապերի մասին, ազգիկներն իրենց զգում են «երրազեղության երկրում»։ Իսկ երբ վրա են հասնում փեսացուները և զազանակների հարվածներով քշում Մադլենի ու Կատոյի պաշտեյիկներին, սրանք երբ են հաճանում, թե ինչ ժիժազելի դրության մեջ են ընկել։

Կատակերգությանը սեթենթյալ զրականության, արխատկրատական սալոններում տիրող ճաշակի ու մոդայի սպանելի ծաղրն է։ Այդ իմաստով «Ծիծաղելի սեթենթուհիները» կարելի է զրական պարոդիա համարել։ Դրա հետ միասին Մուլիերը ծաղրում է արխատկրատական ճաշակն ու քարքերը նմանակող, զեպի արխատկրատական վերնախավը ձգտող քաղքենիներին։

Գլխավոր հերոսուհիները ծառայում են որպես մի հայելի, որ անդրադարձնում է արխատկրատական սալոնային քարքերը։ Մադլի գլխավոր առարկան ու թե զավատական քաղքենուհիներն են, այլ հայելու մեջ անդրադարձած աշխարհը։ Սա է մոլեխրյան ինքնաթիպության գաղտնիքը։ Ս. Մոկուսկին նկատում է, որ Մուլիերը չէր կարող առարկաները կուլել իրենց անուններով և արխատկրատական սեթենթության ծաղրը նա սքողել է սեթենթ հերոսուհիների քաղքենիական կերպարներով։

«Ծիծաղելի սեթենթուհիներին» հետո Մուլիերը գրում է «Ազանարել կամ երևակայական ձգչուրակիբը» (1660) մի արարվածով

և ռՊՆ Փարսիա նախարացի կամ Խանդուտ իշխանըս (1661) Հինգ արարվածով կատակերգությունները: Արկուսի թեման էլ խանդն է:

Առաջինում պատկերված է խանդուտ ամուսնու անտեղի հետապնդումները, երկրորդում՝ խանդուտ սիրահարի անհիմն կասկածները: Առաջինի թեման վերցված է ժամանակակից քաղքենիական կյանքից, խանդուտ ամուսնիը փարիզարեակ բուրմուտ Փարմիբյուն է, երկրորդի գործողությունը կատարվում է միջնադարյան Իսպանիայում, ևյուրը վերցված է պալատական միջավայրից, զործող անձինք իշխաններ ու իշխանուհիներ են, խանդուտ հերոսը՝ Պոն Փարսիան, իշխանական տան զաւակ է:

Այդ կատակերգությունները տարբեր բնույթներով են են զբաղեցնում: Առաջինը գլխապատույտ հաջողություն է ունեցել: Առյիծոխի թե՛ բարեկամները և թե՛ հակառակորդները շատ պաական են գնահատել, ևշն են երգիծական արվեստի փայլը, ներդաշնակ կառուցվածքը, աշխույժ ինտրիգները, գործողության սահուն ընթացքը:

Արկուսի թեմադրությունը տապալվել է: Պատճառը համարել են այն, որ Առյիծոխը ցանկացել է ռհերոսական կատակերգությունս կամ որարքը կատակերգությունս ստեղծել:

Տեղամարդկանց խրատս (1661) և մի տարի հետո գրած ռկանանց խրատս կատակերգությունները այնպիսի շոնդալից հաջողություն ունեցան, որ ռՊՆ Փարսիա նախարացուս պատճառած տհաճությունը մոռացության մատնվեց:

Տեղամարդկանց խրատս կատակերգության գլխավոր հերոսները Արիստ ու Ազանարել, եղբայրներն են ու սրանց խնամքին հանձնված երկու քույրեր՝ Լեոնորը ու Իզաբելը:

Արիստը և Ազանարելը տարբեր բնավորություններն ունեն: Ազանարելը ավանդական պատկերացումների տեր մարդ է, ու մի եղրածնություն չի բնդուում, զգվում է ազնվաշուք երիտասարդներից, որոնք միայն զբաղված են կանանց դայթակեցնելով ու ամուսինների հակատենը եղբայրներով դարդարելով: Նրա պատկերացումով կիեր միայն մի պարտականություն ունի՝ դրազվել տեսլին գործերով. սպիտակեզներ կարկատել, կազամբը չրել, հավերին կերակրել, ամուսնուն հնադանց լինել: Այդպես էլ ես դատտիարակում է Իզաբելային, որին փակել է լորս պատերի ներսում և թույլ չի տալիս ու մի տեղ գնալ կամ ինքնուրույն քայլ առնել:

Հակառակ համոզմունքի մարդ է Արիստը, ես վստահում է Լեոնորային, հավատում է նրա առաքինությանը: Ենվելորդ խրատությունը վնասակար է, կիներ ստիպմունքով լպիտի հավատարիմ

լինի... ում ուզում է, թող առնի, ինչ կա որ, առանց ինձ էլ երջանիկ կլինիս, այդպես է մտածում Արիստը: Ազատություն, զատահոխյուն, հազատարմություն, փոխադարձ սեր ու 'արգանք' այս է նրա հազատամբը: Վերջում հաղթում է Արիստը:

Միծաղի առարկան Ազանարեչն է: Մինչդեռ նա համոզված է, որ իր համար Շաղանդ կին է պատրաստել: Իզաբելը ճարպիկ կերպով կապվում է սիրած երիտասարդի հետ, վհաների ներկայությամբ ձևակերպում է իր ամուսնությունը: Առավել միծաղելին այն է, որ նա՝ նամակատարը, նա՝ միջնորդը, նա՝ ամուսնության վհան Ազանարեչն ինքն է:

Նույնպիսի միծաղելի դրույթյան մեջ է ընկնում նաև Եկանանց խրատու կատակերգության գլխավոր հերոս քառասնամյա Առնոլֆը: Նա իրեն կյանք տեսած մարդ է համարում, քսան տարի փոխոցիայի նման մտորել է տղամարդկանց մասին, փորձով համոզվել, թե կանայք ինչպիսի խաղեր են խաղում ամուսինների գլխին: Որոշել է շատ լուրջ նախապատրաստել իր ամուսնությունը:

Իր խնամքին հանձնած գյուղական աղքատ այրու տասներեքամյա աղջկան նա քերում է քաղաք, առանձին սենյակ վարձում, պահապաններ նշանակում և դաստիարակում իր մշակած մեթոդով: Հնազանդության, կամակատարության, հազատարմության դասեր է տալիս, խրատում, զգուշացնում, հիշիր քո աղքատ անցյալը, ես եմ քո բարերարը, շուտով ամուսնանալու ենք, այժմվանից սերտիր պարտքդ, Եձեր սեռը ժնված է հնազանդվելու համար, կարգադրելու իշխանությունը մեզ է տրված, տղամարդու և կնոջ միջև չի կարող հազատարմություն լինել, մեկը կարգադրող է, մյուսը հնազանդվող, տղամարդը կնոջ գլուխն է, օրինական իշխանավորը: Առնոլֆը «Ամուսնության կանոնները կամ ամուսնացած կնոջ պարտականությունները» կանոնադրքի տասնմեկ կետերը սերտել է տալիս աղջկան, ապա և կանոնադիրքը տալիս է նրան, որ ուշադիր ուսումնասիրի: Առնոլֆը, սակայն, Նույնպիսի ապուշ դրույթյան մեջ է ընկնում, ինչպես և Ազանարեչը «Տղամարդկանց խրատում»: Ազնեան ամուսնանում է իր սիրած երիտասարդի հետ:

«Տղամարդկանց խրատ» և «Եկանանց խրատ» կատակերգություններով Մոլիերն ընդարձակում է կատակերգական ժանրի ընդգրկման շրջանակները, թևակոխելով հասարակական, էթիկական մեծ պրոբլեմների ոլորտը: Գեղարվեստական տեսանկյունից ևս մեծ քալ է արվել, բեղհաներացումները թանկը քնույթ են ստացել, միջավայրը արոշակի գծադիր ունի, բնավորությունները կենդանի անհատականություններ են:

Մոլիերի նախապարհը գրական սուր պայքարի միտով է անցել: Առաջին նակատամարտը տեղի ունեցավ «Միծաղելի սեթևե-

Քուհներին յարգը: Արխատկրատական սայունների խոցման ենթակայացիները այնպիսի ազմուկ քարերացրին, որ կատակերգության հետագա բեմադրութիւնն արդէն չէ: Միայն թագաւորի հատուկ կարգադրութեամբ ռՍԻմազնի սեփեմքուհիներն կատակերգութեանը թեմ քարերացնելու իրաւունք ստացաւ:

Նրկորդ փաթարէր հայթեց սկանանց խրատիս բեմադրության առթիւ: Հարձակումներ տեղում էին գրական ու բեմական հակառակորդների բանակից, արխատկրատական վերնախաւից, սայունային նորակիրթ կանանց կողմից: Հակառակորդները պնդում էին, որ պիտի անարժեք զորք է, լավ տեղերը արտագրման են ուրիշներին: Մոյիներին քարկոծում էին անվայելույ տեսարանների, առանձնապէս սկանանց խրատիս երկրորդ արարվածի հիշգրտող տեսարանի համար: Հոգեորականները մեղադրում էին կրօնական պառօգանները ծագրելու համար և այլն:

Մոյիները ընտրում է հակահարձակման այնպիսի մե, որը միանգամից եւ է մզում հակառակորդների բանակը: Գրական վեճը փոխադրում է թեմ: Գրում է մի արարվածով կատակերգութեան՝ «սկանանց խրատիս ընկալատութիւնը», որտեղ միշտեղ է ընտրում իր քույր հակառակորդներին: Մրանք հանդես են գալիս որպէս կեղծապաշտ, իսկական արվեստից անտեղյակ, բարձր նաշակից զուրկ մարդիկ, որոնց կարծիքները մեկ առ մեկ հերքում են պիտի հերաները:

«սկանանց խրատիս ընկալատութիւնը» Մոյիների առաջին գրական մանիֆեստն է, որ եւ համարել է ռդիսերտացիա դիպուկներով: Պետք է նկատի ունենալ, որ «սկանանց խրատիս ընկալատութիւնը» ինքնուրույն գրվածք է՝ պլատոնիկ գույներով գծադրված բեմադրութիւններով, հասարակական, կենցաղային երևույթների նկարագրութիւններով և միշտ բեմադրվել է «սկանանց խրատիս» հետ որպէս ինքնուրույն, ավարտված գործ:

Ըստով Մոյիները գրում է մի նոր ռդիսերտացիա դիպուկներով՝ «Վերապայան Լրայրոմտա» մի արարվածով կատակերգութիւնը: Դա Մոյիների ստեղծագործական երկրորդ մանիֆեստն է: Առաջինի գլխավոր առարկան գրական հարցերն են, երկրորդում առաջ են քաշվում բեմական արվեստի հարցերը: Մոյիները ընկալատում է Փարիզի առաջին թատրոնի Բուրգուիզյան Օտելի — վերածարձ ոճը, արհեստականութիւնը, կյանքից խտական պայմանականութիւնը, ճոռով պաթեթիկան:

«Վերապայան Լրայրոմտա» նույնպէս ինքնուրույն, ավարտված գրվածք է, որտեղ հանդիպում են ազնվական հասարակութեան գանազան տիպերի սեպիստական ընդհանրացումներ: Ժամանակակիցները պատմում են, որ երբ այս կատակերգութիւնը պաշտոնում

Քաղաքների ներկայությամբ բեմադրվել է, քաղաքատեմիկ հանդիսականներից շատերի գեմքի մկանները ժոմովում էին: Իրենց պատկերն էին տեսնում բեմի վրա:

Արանցով ավարտվում է Մոյիերի ստեղծագործական նախնական փուլը: Այս շրջանը կարելի է բնորոշել որպես սրտումների, ստեղծագործական մեթոդի կատակերգական ժանրի ձևավորման շրջան. որից հետո գալիս է իսկական Մոյիերը՝ բարձր կատակերգության, բարձր ու բնավորությունների կատակերգության մեծ պրոլեմների կատակերգուն:

Մոյիերը ստեղծել է դրամատիկական մի ինքնատիպ տեսակ, որը կոչվում է կատակերգություն-բալետ: Այս ժանրի առաջին փորձը «Տաղակալիներ» պիեսն է (1861), ժանրային բոլոր տղվայներու՝ այն ավարտված կատակերգական գրվածք է: Նյութը վերցվում է պալատական կյանքից: Մոյիերը բնթերցողի առջև դնում է մի ամբողջ շարք ձանձրալի, սեմմեք, ժիժաղելի մարդկանց, որոնցից յուրաքանչյուրը մի ավարտված տիպ է:

Գործողության կենտրոնում Արիստն է. որ ժամագրված է սիրած աղջկա՝ Ոֆելյայի հետ, անհամբեր երան է սպասում: Բայց մեկը մյուսի ետևից գալիս են ձանձրալիները՝ խաղամուր, սուսերամարտի հրավիրվածը, որսորդը, սեթևեթ կանայք, պեղանտ քենադատը, Արիստի գլուխը տանում, զոռով ստիպում են, որ լսի իրենց տաղտկալի շաղակրատությունները, իր կարծիքն աքտահայտի, վճիռ կայացնի: Ձանձրալիների ձեռքից պրծում չկա, սիրահարվածները չեն կարողանում հանդիպել իրար, խոսք փոխանակել, երանց պատճառով գժտվում են, իրար վիրավորում: Կատարյալ փորձանք, որը համբերությունից հանում է մարդուն, պղծադրում խաղաղ հոգին: Վերջում սիրահարվածներին հաղողվում է օժի, ետն ադատել է հասկանալ գրության կոմիզմը:

Նրգիժանքը որոշակի հասցն ունի, ժիժաղի առարկան արիստոկրատական հասարակության մարդիկ են: Ուրեմն՝ կատակերգության նպատակն իրագործված ու ավարտված է: Բայց դա բոլորը չէ, դրանով գրվածքը չի վերջանում: Կատակերգության ընդհանուր հյուսվածքին ավելացել են հասուկ զգեստներ հագած գործող անձերի պարային-մեյախաղային և պարային ելույթները, որոնց հանդես են գալիս արարվածների բեղմիշումներին: Պարային և պարային-մեյախաղային ժհավելումները Մոյիերը համարել է արարվածներն իրար հետ կապակցող, ինքնուրույն իմաստ ու արժեք ներկայացնող միջանկյալ տեսարաններ: Ինչպես «Ձանձրալիներին» ընթերցողին հասցնադրված առաջաբանում է տված, դա ճեղքություն է մեր թատրոնի համար:

Սա է ժանրային նորությունը կատակերգության մեջ:

Քերեուրույն գրվածք է եւս «Բոնի ամուսնություն» (1884) կատակերգություն-բալետը: Միծաղի առարկան քուրժուա Ազա-նարէն է: Արզնէ ծերության շեմին ոտք դրած, որոշել է ամուս-նանայ: Ուզած աղջիկը մի երիտասարդ սեփեկթուհի է, որ յը Հեռ քերում է իր սիրեկանին: Գործողությունը շարժվում է միծաղելի գրությունների միջով: Որք զգացած Ազանարէնը փորձում է ա-նասակ սեփեկթուհուց օժիցն ազատել, Գործմենի իղբայլը, մեր-կացրած տարը ձեռքին, երան մենամարտի է հրավիրում: Մարտ-փաւար Ազանարէնը ստիպված է անպատվությունը կույ տալ և ա-մուսնանալ: Մոլիերը ստեղծել է ռեալիստական արտահայտիչ գույներով գծազրված բնավորություններ՝ Ազանարէն, Գործմեն, արա Հայրը՝ Ալկանտորը, իղբայլը՝ Այսիդը, պերիպատետիկ և սկեպտիկ փոխադասեր:

«Բոնի ամուսնություն»ը համարվել է տարբայական քաշեռ, որովհետեւ լյուդովիկոս XIV թագավորը մասնակցել է քաշեռային տեսարաններում զենուի զգեստով: Մասնակցել են եւս զուքսեր, կոմսեր, մարկիզներ:

«Ձանձրայիններ» կատակերգությունը եւ ավարտուն պիես է, իսկ քաշեռայինը «Հազնէյալ» բեմական բաժին է, ինչպես Մոլիե-րըն է աւում՝ «կատակերգությանը միակցված զարգարանները կամ զարգարող ժանրամասներ»: Մոլիերը հատուկ հոգ է տարել ներկայացման միասնության համար:

«Նեփրցողին» հասցեագրված առարարանում եւ աւում է, «Որպեսզի աշխարհի մեղախաղերով պիեսի թելը լկարվի, մենք ո-րոշեցինք աշխարհաղերը որքան կարելի է սերտորեն կապակ-ցել այւմին Հեռ՝ քաշեռն ու կատակերգությունը իրար Հեռ միա-նելով մի ամբողջության մեջ»: Բաշեռային մեղախաղը մասնակ-ցում է քան գործողությանը, այսինքն՝ քաշեռային մեղով կրկնում են կատակերգության մեջ պատկերված գրությունները, տեսանե-լիորեն չոչափելի դարձնում գործող անձերի արարքները: Հետա-զայում Մոլիերը յախացրել է քաշեռային բաժնի չորանակները, պիես-պիես Դարներով ճոխացրել ներկայացումը:

«Ձանձրայիններից» և «Բոնի ամուսնությունից» Հեռա Մոլիերն ստեղծել է շատ ուրիշ կատակերգություններ՝ երամշտությամբ և քաշեռային ինտերմեդիաներով, որոնց մեծ մասը մոլիերյան քա-ղեր արվեստով կերտված՝ քաղերի ու բնավորությունների կա-տակերգություններ են, ռեալիստական ցայտուն ընդհանրացում-ներով, զվարճալի ինտրիգներով, ծթն երանք քաշեռային մասը հանվի, ամբողջը լի տուժի: Բազմական է ասել, որ սրանք շատ անգամ բեմադրվել են առանց քաշեռային բաժնի և մեծ ընդունե-

յության են գտել: Ինչ վերաբերում է «Ժորժ Դանգեն», «Պարոն զք Պուրսոնյակ», «Քաղցրենի աղնվական» և «Երեմկայական Հի-վանդ» կատակերգություններին, որոնց նույնպես առկա են քաղե-տային հավելումները, այս սրանք Լրդիժական արժեստի փայ-լուն արտահայտություններ են, որ կարելի է ղեկ «Տարայուֆի», «Միզանտրոպի», «Ժյառի», «Դոն ժուանի» կոչքին:

Դա արդեն մեծ կատակերգության շրջանն է:

«Տգամարզկանց խրատից» և «Կանանց խրատից» նուս գա-լիս է մի շրջան, որը հայագրի խոշոր մոյխերագետ Գ. Բոյաջինը համարում է բարձր կատակերգության կամ մեծ կատակերգության շրջան: Այս շրջանում է Մուլիերը գրել իր լավագույն երկերը՝ «Տարայուֆ կամ Խարերան» (1664), «Դոն ժուան կամ Քարն Հյուր» (1665), «Միզանտրոպ» (1666), «Ակամա բժիշկը» (1666), «Ժյա-տր» (1668), «Ամֆիտրիտ» (1668), «Ժորժ Դանգեն» (1668), «Պա-րոն զք Պուրսոնյակ» (1669), «Քաղցրենի աղնվական» (1670), «Ակապենի խարերայությունները» (1671), «Գիտեական կանայք» (1672) և «Երեմկայական Հիվանդ» (1672):

Մուլիերն արդեն մտել է իր իսկական Հուսի մեջ: Նախ՝ հարստ տալու է կատակերգության բովանդակությունը և բարձրացրել իր Լրդիժանքի հասարակական նշանակությունը: Նախորդ շրջանի կատակերգություններում գլխավոր տեղը զբաղում էին կենցաղա-յին և քնտանեկան երևույթները: Կենցաղը շարունակում է ունենալ իր տեղը, բայց հասարակական և էթիկական պրոբլեմներն են գլխավոր:

Երկրորդ՝ Մուլիերը կերտում է զեղարվեստորեն խոսացված ու ավարտուն տիպեր՝ Տարայուֆ, Այսևու, Դոն ժուան, Ժորժ Դան-գեն, ժուրգեն և այլն, որոնք համարվում են մարդկության «հա-վերժական ուղեկիցները»: Սրանք բնդհանրացած քնավորություն-ներ են, որոնց միջոցով Մուլիերը զարաշրջանի տարբեր քնազա-վաներ է քաջահայտում: Ծագրն ավելի սուր և բնդհանրական քնույթ է ստանում:

Մուլիերի քառե կատակերգություններում հանդիպում են գա-նազան հերոսներ՝ աղնվական, բուրժուա, ժառանգ, գաղառական մարդիկ, սակայն գլխավոր տեղը զբաղում են աղնվականի և բուր-ժուայի տիպերը, որոնք տրտացում են ժամանակակից հասարա-կության քարքն ու հոգեբանությունը:

Աղնվականն է Մուլիերի Լրդիժանքի գլխավոր առարկան: «Վերապյան Լքսարումտուն» Մուլիեր-ռեմիսորը իր խմբի գերասան Լազրանժին պատվիրում է՝ որքան կարելի է լավ խաղալ մարկիզի տեսարանում: Տիկին Մուլիերն առարկում է՝ «դարձյալ մարկիզ-ներ»: Ուշադրություն գառերեք Մուլիերի պատասխանին. «Այո՛»,

դարձյալ մարկիզներն էլ ինչպիսի՝ զեռ կարելի է գտնել, որ այս-
քան հաճելի լինի բեմի վրա: Մեր ժամանակ պիեսի ամենածիծա-
ղաշարժ զեմքը մարկիզն է: Ինչպես քույր հին կատակերգություն-
ներում միշտ կարելի է գտնել ուրախ ծառայի, որ հանդիսատեսին
ստիպում է հռչակել, այնպես էլ այժմյան պիեսներում ընդհանուր
զվարճության համար ծիծաղելի մարկիզ է հարկավոր:

Զպետք է մոռանալ, որ արխատերատական հասարակության
փալտն ենրկայացուցիչը միշտ ողբերգության կենտրոնական զեմ-
քերից էր, պատկերվում էր հանդիսավոր եղանակով՝ եզատակ ու-
նենալով կարեկցություն ու համակրանք առաջացնել: ԵՄոյիերը
համարձակորեն ծիծաղելի ծառային փոխարինում է ծիծաղելի
մարկիզով: Այդ մի կատարյալ հեղաշրջում էր կատակերգական
ժանրում:

Եվերսալյան լքսպրոմտորս շատ սրամիտ կառուցվածք ունի: Բե-
մը ենրկայացնում է Մոյիերի թատրոնի կուլիսները: Բոլորը հա-
վաքվել են փորձի, իսկ պիեսը չկա: Բազավորը պատվիրել է շտապ
և որ ենրկայացում պատրաստել, իսկ Մոյիերը պիեսը չի հասցը-
րել: Զդրված կատակերգությունը պետք է լինի Բուրգոնդյան պան-
դոկում բեմադրված Բուրսոյի շնկարչի պորտրեն կամ «Կանտեղ
խրատի» քենադատությունը՝ Մոյիերի դեմ ուղղված պիեսի պա-
տասխանը: Մոյիերը իր թատրոնի դերասաններին հավաքել է ծա-
նոթացնելու չգրված պիեսի բովանդակությանը և կերպարներին
որպեսզի խաղան հանպատրաստից, ինչպես խտայական ռդիմա-
կերի կոմեդիայում:

Դերասանները հանդես են գալիս իրենց անուններով ու սովո-
րական զգեստով: Մոյիերն ինքը պիտի խաղա չգրված պիեսի մար-
կիզի դերը և նույնպես հանդես է գալիս իր անունով, սովորական
զգեստով ու արտաքինով, տվյալ դեպքում միաժամանակ կատա-
րելով ուժիտորի դրոժը: Պարզ երևում է չգրված պիեսի բեռնիքը,
թեման, զաղափարը, կերպարները այն գործող անձների, որ պիտի
հանդես գան: Սա է պիեսի յուրատիպ կառուցվածքը:

Եվերսալյան լքսպրոմտորս առաջին անգամ բեմադրվել է թա-
գավորի և պալատական հասարակության առաջ:

Մոյիերը բեմից դիմելով թագավորի շուրջը խմբված պալա-
տականներին, համարձակ ձայնով ասում է. «Մի՞թե կարծում եք,
որ Մոյիերն իր կատակերգություններում սպառել է այն ամենը,
ինչ մարդկանց մեջ ծիծաղելի է: Եվ մի՞թե, պալատական շրջանից
դուրս չգալով անգամ, ես չի գտնի ես մի երկու տասնյակ բեմավո-
րություններ, որոնց զեռնա քույրովին չի դիպել: Մի՞թե այստեղ,
այս զահլիճում ետածներին մեյ, չի գտնի այնպիսիներին, որ ի-
րենց ձեռքնում են ամենալավ բարեկամներն այնտեղում, բայց

իրարից բաժանվելով, այրվում են մեկը մյուսին հոշոտելու ցանկությամբ: Մի՞թե այստեղ չկան այնպիսի երկրպագուներ ու հիմար շողոթորթներ, որոնք իրենց գովասանքները համեմտում են ամեն տեսակ աղով, որի հետևանքով նրանց շողոթորթությունը դառնում է սհաճ և սրտի խառնոց առաջացնում հենց այն մարդկանց մեջ, ում շողոթորթում են: Մի՞թե այստեղ չկան այնպիսի ստոր արքանյակներ, նախաազգրի այնպիսի ուխտադրում երկրպագուներ, որոնք հաջողակ օրերին խեղարկում են ձեզ և երես թեքում, երբ նեղության մեջ եք: Մի՞թե այստեղ չեն գտնվի այնպիսիներ, որ միշտ զմպո՛հ են պալատից, անօգուտ պալատականներին, պեղներես հացկատակներին, մի խոսքով նրանցից, որոնց ամբողջ ծառայությունն այն է, որ միշտ ձանձրացնում են և պարզենք են որոնում միայն այն բանի համար, որ տասը տարի շարունակ թագավորի գլուխը տարել են: ... Այո՛, այո՛, մարկիզ, Մուլիերի ձեռքին միշտ այլո՜ւմների աղատություն կլինի: Եվ այն ամենը, ինչ մինչև հիմա ես արժարժե՜լ է, գատարկ բաներ են՝ համեմատած այն բոլորի հետ, ինչ մնացել է:

Այստեղ շարագրված է Մուլիերի բարձր կատակերգության ծրագիրը:

«Տարտյուֆ կամ Խաբեբան» Մուլիերի ստեղծագործության այդ շրջանի առաջին գրվածքն է: Գլխավոր Հերոսը Տարտյուֆն է, մի կեղծ բարեպաշտ սրբության դիմակով թողարկվելով, մուտք է գործում Օրգոնի ընտանիքը, այնպիսի իշխանություն ձեռք բերում, որ դուրսահալած բուրժուան առանց նրա խորհրդի ու մի քայլ չի կատարում: Օրգոնի ընտանիքում ամեն ինչ խառնվել է: Բուլբոբ տեսնում են, որ Տարտյուֆի սուրբ բարեպաշտության դիմակի տակ վտանգավոր մարդ է թաքնված: «Մի՞թե կուրացել եք,— ասում է Կլեանտը Օրգոնին,— մի՞թե չեք տեսնում՝ որտե՞ղ է իսկական բարեպաշտությունը և որտե՞ղ՝ սուտը, մի՞թե չեք կարող տարբերել իսկական զեմքը կեղծ դիմակից, մաքուր սիրտը՝ դիմակավորված խաբեբայությունից, իսկական զրամը՝ կեղծ դրամից»:

Կրեանկան նախապաշարմունքն, իրոք, կուրացրել է Օրգոնին: Բարեկամությունն ազնվի ամրապնդելու համար ես որոշում է երիտասարդ Վալերի հետ նշանված դստերն ամուսնացնել Տարտյուֆի հետ, որդուն տեից դուրս է անում, ողջ ունեցվածքը ժառանգություն է ձևակերպում Տարտյուֆի անունով: Շուտով Տարտյուֆը երևում է իր իսկական զեմքով: Օրք Օրգոնն ականատես է լինում, թե ինչպես Տարտյուֆն ուզում է տիրանալ իր կնոջը, ապշահար քարանում է: Եվ վրդովված դուրս է հրավիրում խաբեբային իր տնից:

Տարտյուֆն արդեն մտնում է իր զերի մեջ՝ «ո՛ւ, այդ դուք

Նեղության կրեք դուրս գալու, այս տունն իմն է: Գալիս է դատական կատարածուն, Օրգոնի ստորագրությամբ Տարտյուֆի սեփականությունը դարձած տունը դատարկելու իր քնակիչներին: Ավելին. Քշմառ Օրգոնը ինչ-որ հակապետական բնույթի թղթեր է պահ տվել Տարտյուֆին: Վերջինս թղթերը վերցրել, Քազափորի մոտ է շտապել Օրգոնի դատաստանը տնոնելու: Մի ամբողջ ընտանիք կործանման էզրին է հասնում:

Բայց գործողությունն անսպասելի վախճան է ունենում: Ստիկանական սպան, Քազափորի հրամանով, ոչ թե Օրգոնին է ձերբակալում, այլ Տարտյուֆին:

«Տարտյուֆին» ստեղծված է իրական նյութի հիման վրա: Գրականության պատմագիրները հաղորդում են, որ Մոլիերի ժամանակ կեղծ բայելադատների մի ամբողջ բանակ կար, որի մեջ մտնում էին շատ ազդեցիկ մարդիկ, հատկապես հոգևոր գասի ներկայացուցիչներ, որոնք ազատ մուտք ունեին պալատ և մեծ դեր էին խաղում ժամանակի գաղափարական, բարոյական և քաղաքական կյանքում: Այստեղից որոշ ըննադատներ եզրակացնում են, որ Մոլիերը մեղակցնում է այդ տիպի տարտյուֆներին մեկին:

Այսուհանդերձ կատակերգությունն ավելի խոր քաղաքականություն ունի: Պիևսի պատկերային բեղհանությունը նյութանքում Տարտյուֆի կշիռը այն բանով չի որոշվում, որ ես կեղծ բարեպաշտ է, այլ որ ես հոգևորական գասի հեղինակավոր ներկայացուցիչն է, ռեառաբական ենցուկներինքս մեկը: Քազափորն անձամբ հանալում է նրան, ես ուղած ժամանակ հանդիպում է Քազափորի հետ: Օրգոնն ասում է, Տարտյուֆը ժառանգ է Քազափորին, արժանիքներ ունի, շատ գործերում Քազափորի խորհրդատուն է եղել, զեկավար գիրք է ունեցել: Այդ է ասում և վերջին անասրանք:

Տարտյուֆ և Օրգոնի ընտանիք՝ այս կողմերի միջև է կատարվում գործողությունը, որի իմաստը կարելի է մեակերպել այսպես. միևնույն կրոնական ըմբռնումը հաստատում է, որ հասարակության նեցուկը, բարոյական հարաբերությունների, ընտանիքի, նորմալ կյանքի հիմքը գեղեցիկն է, Մոլիերը ցույց է տալիս հակառակը՝ եկեղեցին խորտակում է հասարակության և ընտանիքի հիմքերը, այլասերում բարքերը, պառակտում առաջացնում մարդկանց միջև: Սա է «Տարտյուֆին» գաղափարական կոնցեպցիան:

Քվում է հանգույցի բարեհաջող լուծումը մեղմացնում է պրոբլեմի սրությունը: Միևնույն Օրգոնի ընտանիքը, տնից ու ունեցվածքից զրկված, զոգոգայով սպասում է, որ փողոց պիտի նետվի, հանկարծ լսում են, որ Քազափորը արդար վճիռ է կայացրել: Քազափորի ուղարկած սպան հայանում է, ռեզկ վրա իջնում է մի ճշմարտանք միայն, որի սուր հայացքը Քափանցում է բալորի

ու Ազանարեւը յրահեց՝ կշիռներէն, եթէ Պիեռն օգնութեան չհասնէր Դոն ժուանը զեռ չի հասցրել շորերը յորացնել, արդեն սեր է բացատրում և ամուսնութեան խոստանում երկու գնդակահարներին՝ Մատյուրիներէն և Շարլոտին՝ իրեն փրկող Պիեռուի հարեւացուին։

Ծրարոյ առարկածում Դոն ժուանը հանգես է գալիս քնափութեան ետը գծերով։ Ազանարեւը բանալին է սկսում տիրոջ դաշանանքն ստուգելու համար։

ԴՈՆ ԺՈՒԱՆ.— Ուշ է և հաջողութեամբ, եւ հաջողութեամբ է, որ երկու տեղում երկու յոր է։ Ազանարեւ։ Իսկ երկու տեղում յոր՝ ու՞ր։

ՄԳԱՆԱՄԵՆ.— Վատ հաջողութեամբ չէ։ Որքան տեսնում եմ ձեր կրօնը քնափութեան վրայ։

Խույն մտախիջ ավելի բշտութեամբում է հաջորդ մի տեսարանում։ Ազգաւոր ժողովներէն տեսարանում մեկուսացած տասը տարի ազդեցում է աստծուն, որ՝ ձեռք ամենայն բարիքներ առաքիւ։ Դոն ժուանն առաջարկում է. «Լավ է ուրիշի գործերէն յետանալու, աստծուն ազդեցիկ, թող քեզ հազաւատ տա։ Եթէ ամեն օր աստծուն ազդեցում ես, կեղանակի գործերը լավ են»։

ԱՂԲԱՏ.— Այնպէս, ձայն աստծուն ազգաւոր գործեան մէջ եմ ապրում, պարտեմ։

ԴՈՆ ԺՈՒԱՆ.— Կատարե՛ք ես տեսնու։ Ամբողջ օրը աստծուն ազդեցիկ մարդու գործեան չի կարող փութել չլինել։

ԱՂԲԱՏ.— Հաջողութեամբ եմ, պարտեմ, շատ տեղում յոր հաջի փրկանք չեմ տեսնում։

ԴՈՆ ԺՈՒԱՆ.— Ա՛յ, դու գործանալի չէ։ Բա այդ յետմտածութեան համար երկուսներ զատ է վարժարանում քեզ լե՛ր, Դոն ես քեզ մի ուրիշ կամ, եթէ աստծուն հաջողութեամբ... հաջողութեամբ աստծուն և աստծու ուրիշ գործեր։

Բարեկաշտ ժողովներէն Դոն ժուանի ասածը չի կատարում։ Այնուամենայնիվ, Դոն ժուանը ոսկի գրամը տալիս է, բայց ոչ երբեք բարեկաշտութեան համար. «Սա տալիս եմ քեզ հանուն մարդասիրութեան»։

Վերջին երկու առարկածները կատարւում են Դոն ժուանի տանը. երա քնափութեան մէջ երեսն է գալիս մի գին ես, որ ետը լույս է սփռում գրամի քնափութեան վրայ։ Դոն ժուանի վարքը զատապարտում է երա հայրը՝ զոն լուսնը. «Որքան մեծ է ձեր աստութեանը, Մի՞թէ գետիկ չեք մտնում... ունե՞ք իրավունք գեթ որե՛կ լափով պարծենալու ձեր ժողովում։ Ի՛նչ եք արել ձեր կյանքում, որ արդարացե՛ք ձեր ազնվական ժողովում։ Դուք կարծում եք ազնվականի տիրոջն ու շքանշան տեսնելու բաժական է, որ ազնվական ժողովում պարծենաք, երբ ապրում եք որպէս առարկ մարդ։ Ո՛ր, ո՛ր, ազնվական լինելու ուրիշ յարմար, եթէ բարոյական հատկութեանը չկան։ Մեր եստորոգման փառքին մենք կարող ենք արժանի լինել միայն այն գեղեցում, եթէ շանեք ներանց եմանգել...»։

Դոն ժուանը խոստանում է փոխվել, օրինակելի կյանքով ապրել: Ազանարելի գաղմանքին Դոն ժուանը պատասխանում է՝ ուշին, չի փոխվել, ուշին, չի փոխվելու, ինքը որոշել է յուկ քարեպաշտության դիմակ հագնել: «Է՛րիմա դա ամոթ բան չէ, երեսպաշտությանը սովորական արատ է, իսկ քույր մազայական արատները առաքինության տեղ են անցնում: Բարեմիտ մարզու ղերը Հիմա քույր ղերերից ամենալավն է, և կեղծավորի մասնագիտությանը գաղմանալի առավելություններ է մարդուն տալիս: Այդ մի արվեստ է, որ խաբերայությանը միշտ հարգել է տալիս: Անգամ, եթե խաբերային մերկացնում են, երա դեմ ոչ մի բան ասել չեն համարձակվում: Մարդկային քույր մյուս արատները քննադատության ենթակա են և յուրաքանչյուր մարդ իրավունք ունի հրապարակով հարձակվել դրանց դեմ, բայց երեսպաշտությանը արտանայ աբատ է, որ փակում է քույրի բերանը...»:

Ինչպիսին է Դոն ժուանը, դրական, թե՛ բացասական կերպար: Եվ այն է, և այս: Բացասական է քնտանիքի և սիրո խեղրում: Դրա հետ միասին խիզախ է, հումանիստ (ազգասոթի տեսարանն անտառում), անձնազոհ (գոն Կարլոսին ասպետաբար փրկում է ափազակներից): «Մեկի վրա հարձակվել են երեքը, ուժերը յափից դուրս անհավասար են, ևս չեմ կարող այդպիսի ստորությունը հանդուրժել», — մտորում է նա և գործում: Նա միտում է կրոնական ավանդական օրենքները, չի հաշտվում իշխող հասարակության կեղծ բարքերի հետ:

Դոն ժուանը բարդ և հակասական կերպար է: Որոշ գրականագետներ այն կարծիքն են արտահայտել, որ Մուլիները ալլաներված ազնվականի կերպարով ջուլջ է տվել ազնվական հասարակության քառյակյան անկումը: Եթե այդ քաջատրությունն ընդունենք, ուզա շատ կարևոր հարցեր մ.թ. են մեռնում. ո՞ւմ տեսական է պաշտպանում Մուլիները՝ Դոն Լուիսի՞, Ազանարելի՞, թե՛ ազգառ մարաշկանի:

Մուլիների հերոսները սովորաբար ընաժողություն միայն մի գծի մարմնավորումներ են, Տարալուիք խաբերա է, Ազանար խոսքը հակասին ասող, Արազգոնը՝ մյառ: Դոն ժուանի կերպարում միակցված են գանազան տիպական դեմքեր, որ տարրեր կոզմերից են յույս սփռում պիեսի բովանդակության վրա:

«Դոն ժուանում» արտահայտված են երեք Հիմնական մտածվելներ:

Առաջինը այսպես կոչված «դոնժուանություն» է: Սա բառերի վերածությունների դարաշրջանի գրականության պաշտպանած երկրային վայելքների միտումն է, որ Դոն ժուանի կերպարում գոնհացվել է և կոթիստական քնույթ է ստացել: Նա ռաեահարում է՝

մարդկային սկսեց ու բնականական պատիժը: Մոլիերը դատապարտում է Դոն ժուանի վարքը ոչ թե կեղեցական բարոյականության տեսակետից, այլ հումանիտական դիրքերից:

Երկրորդ մոտիվը ազատամտությանն է, առաժու հոյե: Թյան, ընդհանրապես: կյանքի ու կրոնական պատկերացումների միատուր: Իսկ է բուն Մոլիերի Դոն ժուանը, «Դոն ժուանի» գրական հերոսը: Իրա համատարբը երկու անգամ երկու շտապ է, և երկու անգամ շտապ՝ ուրբ, այսինքն՝ այն, ինչ ազդեցություն է ճշմարտության է, յոյափնչի իրականություն: Դոն ժուանի աստվածաբացությունը ամենին իր գոնժուանական վարքը արդարացնելու նպատակ չունի: ինչպես ոմանք կարծում են: Աստվածաբացությունն ու ազատամտությունը երա համոզմունքն է, երա կերպարի գլխավոր գիծը:

Երրորդ մոտիվը Դոն ժուանի բախումն է արխատկրատական հասարակության հետ: Մոլիերի երգիծանքն այստեղ շատ սուր ձևով է արտահայտվում: Իր հերոսին նա դիմակ է հագցնում ոչ թե հետագա վարմունքները քողարկելու համար, ինչպես Դոն ժուանն ինքն է խոստովանում, այլ արխատկրատական հասարակության կյանքը վերաբաղեցնելու այնպես, ինչպես այն կա իրականում:

Դործողության տրամաբանական բնթացքը ցույց է տալիս, որ առասպելի Դոն ժուանը երկրորդ արարվածով վերջանում է, երրորդ արարվածից սկսվում է մոլիերյան Դոն ժուանը և, թվում է, առասպելից եկող ալլասերության մոտիվը Մոլիերն զգտագործում է ազատամիտ, աստվածաբաց, արխատկրատական հասարակությունը մերկացնող հերոսի կերպարը ընդհանրացնելու համար: Այստեղ պետք է որոնել Մոլիերի «Դոն ժուանի» արժեքը:

«Դոն ժուանի» վերջավորությունը՝ կոմանդորի արձանի հայտնեղվելը, կայծակն ու որոտը և Դոն ժուանի կործանումը, Մոլիերն այնպես է հյուսել, որ ոչ թե «աստվածային պատիժ», այլ քեմական հրավառության կերպարանք է ստացել:

«Դոն ժուանի» քեմագրությունը ևորից ուտի հանեց Մոլիերի հակառակորդներին: Աղեղական և հոգեւորական ազդեցիկ դեմքերը ճիշտ հասկացան Մոլիերի պայթեցուցիչ միտումը: Մի հոգեւորական հրատաքակեց գրքույկ՝ «Մտորումներ Մոլիերի ժժարն հյուրս վերնադրով կատակերգության աթիվ», որտեղ նա Մոլիերին համարում է «ամենակատարելագույն Տարալուֆ և խելական կեղծավորս: Գրքույկի հեղինակը փորձում է ապացուցել, որ Մոլիերը «Դոն ժուանով» հաշոյում է աստծուն, խարխում է եղեկեցու և հավատի իմեքերը, և պահանջում է Մոլիերի վրա եկեղեցական քանադդանք դնել ու ստիպել, որ նա հրապարակորեն քաղի իր մեղքերը: Կրտնավորը գրում է, «Ո՞վ կարող է հանգստեմել խեղկա-

տակի հանգցնությունը, որ ծագր ու ծանակի է ենթարկում կրոնը, ազատություն է քարոզում, աստվածային վեհությունը խաղալիք դարձնում... աստծո վեհության վրա ժիծազոց անաստվածի և ծառայի մեղքին, որ ամենի պիղծ է, քան նրա տերը, որ ուրիշներին ստիպում է ժիծազել աստծո վեհության վրա:

Ախտ է արտահայտվում և պաշտական հասարակայնության մի ներկայացուցիչ: ԵՄԼԺ սրամտությամբ օժտված անաստվածին ստիպելով ամենասուկալի հայհոյանքներ արտասանել աստծո հասցեին, հեղինակը կրոնի պաշտպանությունը հանձնում է ծառային, որ, իբր, աստծուն պաշտպանելու և պատակով, ամենահանդուգն խոսքեր է արտաբերում... Եվ նա ուզում է, վերջ ի վերջո, աստծո դեմ ուղղված անարգանքներով չի իր կատակերգությունը պաշտպանել հրավառության միջոցով, որին նա աստվածային պատժի ժիծազաշարժ կատարողի կերպարանք է տալիս:

Այդպես են հակասակորդները զնահատել ԵՊՆ ժուանը: Ներանք Մոլիերի միտքը երջտ են հասկացել:

Մոլիերի երեք զլուխգործոցները՝ «Տարտյուֆ», «Դոն Ժուան» և «Միգանտրոպ», մի բնղհանուր պրոբլեմի արտահայտություններ են տարբեր դիտակետերից:

«Տարտյուֆի» առարկան հոգևորականությունն է, ԵՊՆ ժուանում: Ես նույն թեմային ավելանում են ազատամտության, աստվածուրացության և հասարակության բնեղադատության մոտիվները: «Միգանտրոպում» բնեղադատության կրակի տակ է առնվում պաշտական-արխայականության միջավայրը:

Միգանտրոպը Ալեստեն է, որ չի հանդուրժում կեղծավորությունը, չղոցորթությունը, անարգար գործերը: Նա ուղղամիտ է խոսքը կտրուկ, խարդախին խարդախ է անվանում, կեղծավորին՝ կեղծավոր, չղոցորթին՝ չղոցորթ: Ոչ ոքի չի խնայում: ԵԱրզն վազուց պալատն ու հասարակությունը զզվեցրել են ինձ, դառնությամբ թունավորել հոգիս... Ուր նայում ես՝ փոքրոգի չղոցորթներ են, փառասերներ, խորամանկ ճարպիկներ, ստոր սրիկաներ, անարդարներ:

Ալեստեի միակ ընկերը՝ Ֆիլիստը, նրա հակապատկերն է: Սրա քարոյական սրենքն է. հրաժարվիր անտեղի հարձակումներից, ինչ էլ անես, աշխարհը ես նախաճն է մնալու: Նա քարոզում է Ալեստեին՝ ուղղամտությունն ու ճշմարտախոսությունը կուռք ես դարձրել, իսկ ես պարզ կասեմ՝ քո անմիտ տրտունքներն ամեն տեղ ժիծաղ են առաջացնում: Դիշտ են ասում՝ մեր դարաշրջանի վրա հարձակվելու կիրքը անմտություն է ու ժիծաղելի: Պետք է հանդուրժել, մանր մեղքերի առաջ աչքերը փակել, ներել, ծայրահեղություններից խուսափել, թե չէ հասարակությունը քեզ խիստ

կղատապարտի: Անմիտ պետք է համարել նրան, ով կյանքն ուղ-
ղելու փորձ է անում: Ծա էլ ամեն որ շատ բաներ եմ նկատում,
շատ ալլանդակություններ տեսնում, բայց ես իմ բարկությունը
բարձրաձայն չեմ արտահայտում, սովորել եմ մարդկանց լեզու-
նեղ այնպես: Ինչպես որ կան, համբերում եմ, հանգուրժում, լաշտ-
վում: Ռահակակությունն ինձ թելադրում է՝ պալատին ու հասարա-
կությանը նայել փիլիսոփայի հանդարտությամբ և ոչ թե լույս
ու լեզի թափել:

Ի պատասխան Ֆիլիմոսի՝ Ալեսանն առարկում է. «Ես ասում
եմ մարդկանց, ոմանց այն բանի համար, որ չար են և վնաս են
հասցնում, ուրիշներին նրա համար, որ նրանց շարությունից չեն
զղվում, չարիքի դեմ չեն պայքարում: Ծա դատական գործ եմ ու-
նեցել մի սրիկայի հետ, որի համար դժգուր էր այլանշան գնմբը
գիմակի տակ թաքցնել, ամեն ինչ պարզ երևում էր, նրա դուք
հայցող հայացքը, փաղաքուշ խոսքերը միայն հեռավոր խույ անկ-
յուններից եկած միամիտներին կարող են խաբել: Բոլորը գիտեն
նրան, գիտեն, թե ինչ ճանապարհով է հասարակության մեջ մը-
տել, գիտեն, որ նենգ է, խարդախ, խարերա, սրիկա, անարդար-
ներից ամենաանարդարը, բայց հանգուրժում են, ամենուրեք նը-
րան դիմաժարում են ժպիտով և ուշադրությամբ, և եթե որե՛ մեկը
հովանավորության կարիք է զգում, առաջինը նրան են արժանաց-
նում: ԵՄեր ողորմելի դարում ալլանդությունն է իշխում: Բոլոր
մարդիկ նույնն են՝ խարդախ, ստոր, սրիկա, դավաճան, վաճառ-
ված: Հազիվ եմ ստորությունն ու նենգությունը՝ ոտնահարելով
խիղճ, պատիվ, ազնվություն...»

Միրան կերի՝ Անլիմենը, նրան խրատում է, որ բարձրանալու
համար պետք է պալատում այրի ընկնել, պաշտոն ձեռք բերել:

Ալեսանը հարցով է պատասխանում՝ «Ետեղ որոնել պալատում:
Ծա ուզում եմ մեկրեղմիշտ թողնել պալատը: Պալատական ոգին
տանել չեմ կարող... իմ միակ տաղանդը աղելով ու շիտակ լինելն
է: Իսկ պալատում տուալ գնալու համար ուրիշ հատկություններ են
պետք: Ծա բնզունակ չեմ խորամանկելու, իսկ ովքեր չողորթըթ-
ների քանակին չեն պատկանում, պալատի համար միշտ խորթ
կմնան: Այդ շրջանից դուրս ոչ հարգանք սպասիր, ոչ տիտղոս: Ծա
չեմ կարող տխմար չողորթըթի դեր խաղալ, զովեստներ շոսյել
կամ թեթևասույկ մարկիզների հիմարությունները տանել...»:

Եվ նրալլան էքսպրոմտում: Մուլիերն ասում էր, որ մարկիզները
առատ նյութ են տվել իր կատակերգությունների համար և նրանց
էլի անդրադառնալու է: ԵՄանդրալիներն կատակերգության բալե-
տի առաջաքանում Մուլիերը գրում էր. «Այստեղ ես պատկերել եմ
ձանձրալիների ու բոլոր տեսակները, որպիսիք գոյություն ունեն

աշխարհում: Եւ գիտեմ, որ դրանց թիվը մեծ է, ինչպես պաշտառում, աշխատեալ էլ ջաղացում, գիտեմ, որ միայն երանքից, առանց միջազնայների, կարող եմ գործողութիւնս հարուստ հինգ արարվածով կատակերգութիւն ստեղծել և ձեռքիս տակ էլի շատ էջութ կմեա... Ուստի որոշեցի այստեղ պիմել լոկ սակավաթիվ ձանձրալիներէ...»:

«Միգանտորպում» հանգես է գալիս մարկիզներն ու ձանձրալիներն մի ամբողջ շարան:

Այսօր տիկնայտական միջավայրի հետ կապող միակ թելը Մելիմենն է: Տեսնելով, որ եւս էլ բամբասանք, կեղծամբ, բոլորի հետ սիրաբանութիւն անող մի սովորական կոկետայն է: Այսօր տիկնայտը և մարդկանցից՝ զանաւորութիւնս արտահայտելով վերջին խոսքերը, «Բոլորն ինձ զավեցին, բոլորն անողոր են իմ հանգեպ, գեամ այս հորձանքից, որտեղ արատներն են իշխում, ով գիտե, գուցէ աշխարհում կա մի անկյուն, որտեղ մարդ կարող է ազատ ապրել»:

«Միգանտորպիս առանցքը ազնիվ, ուղղամիտ մարդու ընդհարումն է արիստոկրատական վերնախավի հետ»:

Պետք է նշել, որ դրական տիպ Մոլիերը մինչ այդ չէր ստեղծել: Յրգոնները, սգանարիկները, փականցի տակ պահճող կանայք, ազնիվ, բարի, անշար մարդիկ էին, բայց ոչ զազափարատիպեր: Երանց միջոցով Մոլիերը չէր կարող մեծ բովանդակութիւն արտահայտել: Մոլիերի ստեղծած կերպարների մեջ միայն Ալեսան է, որ հանգես է գալիս որպէս զարաշրջանի հումանիտատական տենչերի գեղարվեստական համադրութիւն: Դրանով էլ պայմանավորված է «Միգանտորպիս կառուցվածքը: Այստեղ լիովին բացակայում է զավեշտական տարրը: Ընդհակառակը, ստեղծված է դրամատիկական սրտառու միջոցառում, որ կարեկցութիւն է առաջացնում պիտիւնը հերոսի նկատմամբ:

Ալեսանի կերպարը միշտ զեաւատելու համար պետք է նկատի ունենալ հետևյալը:

Առաջին, պիտեւում համախ են հանդիպում այսպիսի դարձվածքներ. «Եւս ասում եմ բոլոր մարդկանց առանց բացառութիւն», «Բոլոր մարդիկ ստոր խաբերաներ ու զավճաններ են և այլն: Եթէ՝ կարեւի արդյոք Ալեսանին համարել ընդհանրապէս միգանտորպ, որ ասում է ամբողջ մարդկութիւնը: Ուրեմն, երա բողոքը զուրկ չէ՝ կոնկրետ բովանդակութիւնից:

Այսպիսի եզրակացութիւնը միշտ չի լինի: Մոլիերի հերոսը գործում է սոցիալական որոշակի միջավայրում և ցույց է արված, թէ ինչից է առաջացել երա ատելութիւնը, ո՛ւմ գեմ է ուղղված երա բողոքը և ինչ հասարակութիւնից է եւս փախուստի գիմում:

Յրկրորդ. Մաշինքի Հերոսի միակ զենքը շիտակ խուսի է: Եւ միայն բազմում է. Լեւադատում, Մեղեացնում, բայց գործնական պայքարի չի գիժում: Արդյո՞ք դա փախուստ չ'է՞ պայքարի դաշտից: Ա՛յ: Յուրաքանչյուր գրող առաջ է քաշում ախպիսի գազափառներ, որոնց լուծման եախադրյալները եւս տեսնում է իրականում: Մաշինքի ժամանակ արխատկրատական Հասարակությունը խորտակելու եախադրյալները զոհես լկաշին: Դրանք մի զար Հեռու էին գալու:

Հակաարխատկրատական բովանդակություն ունեն եւս Մաշինքի «Պարոն զր Պուրստեյակ», սժարժ Դանդենն ու սժաղքենին ազնվական կատակերգությունները:

«Պարոն զր Պուրստեյակի» գլխավոր Հերոսը, պարոն Պուրստեյակն է, որ զավառից մայրաքաղաք է եկել Հարուստ քուրժուա Սրոնտի աղչկա Հետ ամուսնանալու: Կատակերգությունը պատկերում է ազնվական մարդու սահմանափակությունը, հոգեկան ու մտավոր ազգատությունը, բարոյական քարձը հատկություններից զուրկ հոգեւանությունը:

Մյուս երկու կատակերգությունները Հիշեցնում են սժիժաղքի սեժենժուհիներին: Նյութը քուրժուական կյանքից է վերցված, ժիժաղքի գրության մեջ են գտնվում քաղքենիական միջավայրի մարդիկ, բայց միաժամանակ ժաղրի առարկան է եւս ազնվական խավը:

«Սժարժ Դանդենի» Հերոսը Հարուստ գյուղացի Դանդենն է, որ ազնվական տան աղչկա կին է առել և կրակն ընկել: Կինը ազնվական տխրոսի Հետ սիրած էլ է թերում: Դանուցած Դանդենն ստիպված է գլխին զարկել. «Դու ինքդ էիր այդ ուզում, ժարժ Դանդեն, դու ինքդ էիր այդ ուզում, այդպես էլ քեզ պետք է, լավ մշակեցին քեզ, ինչպես պետք է. դու քո արժանին ստացար»:

Կեռքը եւս բռնում է հանցանքի պահին, երա ժեռղենքին կանչում, ցույց է տալիս կատարվածը, բայց չի մեղավորն ինքն է դառնում, իրեն են ստիպում՝ ժնկի գալ, ենթադրյուն խեղդել, ազնվական կեռքը հանդիսավոր խոստում տալ, որ էլ չի խանդելու, չի խանգարելու, չի ենդացնելու:

Դանդենն անիժում է իր բախար. «Ա՛յ, այս ինչ փորձանք է ազնվական կին ունենալը: Ի՛նչ ուսանելի դաս է իմ ամուսնությունը քույր գյուղացիների համար, որոնք ուզում են իրենց գրությունից փեր քարձրանալ և հաճատարվել, ինչպես եւ, ազնվական ընտանիքներին... ժարժ Դանդեն, ժարժ Դանդեն, դու կատարեցիր աշխարհում լստեսնված, մեծագույն Հիմարություն»:

«ՍժաղԼԵՆԻՆ ազնվական» կատակերգության գլխավոր Հերոսը Հարուստ քուրժուա ժարդենն է, որին եույնպես տիրել է ազնվա-

կան դառնալու մայուցքը: Պալատական Գորանտի զննավարությանը առնելը լցվել է պարի, երգի, սուսերամարտության, փիլիսոփայության ուսուցիչներով, արխատուկրատական տարազների վարպետ գերմաններով, առավուրից միևնույն երեկո նա սովորում է արխատուկրատական ձևեր, սեփեկթանք, վարվելակերպ:

Մուլիների կատակերգությունների մյուս աղբյուրը բուրժուական կյանքն է: Մուլիները պատկերել է բուրժուական բնականական բարքերը, բուրժուական անհատի էգոիստական հոգեբանությունը: Այստեղ հանդիպում են երկու մասի՝ ափսոսանքի արեքների ժողովը և կանխիկ հաշվի վրա հիմնված ամուսնական գործարքներ: Երկու մասի միևնույն էլ ցայտուն գույներով մարմնավորված են ռեյալիստիկ կատակերգությունում:

ժյատ Արպագունի տղան ու աղջիկը սիրահարված են. Կյանքը՝ աղքատ բնույթների աղջիկ Մարիեանյան, էլիզան՝ Վալերին: Երբանք փոխադարձաբար սիրում են իրար, սիրում են համատարիմ, ուժեղ, անզավանակ սիրով, բայց ուժեղ արգելքներ կան ճանապարհին: Հայրը բուրժուական միտք լուրի ռեյալիստ, որոշել է աղջկան ամուսնացնել մի հարուստ աչքի կնոջ հետ, իսկ աղջկան կնություն տալ ձեռք, բայց հարուստ Անտոնին: Զավակները տեսնում են, որ հոր անսահման ժյատության ու խստության զոհերն են: Կյանքի սիրությունն ափսոսանքի է: Վախճանամյա հայրը ինքն է ուզում ամուսնանալ գեղատի Մարիեանյան հետ: Հոր ու որդու միջև մի նոր, ափսոսանքի անբնական հակադրություն է ստեղծվում:

Մուլիների մտադրությունը եղել է տալ ժյատ մարդու տիպը: Փող գնվելու կիրքը մեղքեր է Արպագունի մարդկային հասկացությունները: Գործող անձինք նրա մասին ասում են, որ նրա համար փողը ամենաթանկագին բանն է աշխարհում... ամեն ինչ փողի մեջ է՝ գեղեցկություն, երիտասարդություն, արժանավորություն, պատիվ, բարեմտություն... Նա փողը սիրում է ափսոսանքի, քան բարի անունը, պատիվը, առաքիլությունը: Նրանից փող ուզել, երջանակում է գիպել նրա ամենաթույլ երակներ... Ափսոսանքի լավ է նրա փորձերը թափել, քան փող խեղդել:

Արպագունի միտքով Մուլիները ցույց է տալիս, թե ինչպես փողային հարաբերությունները փչրում են մարդկանց իրար հետ միացնող բնական կապերը, ազնվատուն մարդու զգացմունքներն ու բարոյական կերպարը:

Ենթադրելով, Մուլիների ժամանակ ղեկ բուրժուական հասարակարգը հաստատված չէր, բայց բուրժուական անհատը արդեն ցույց էր տվել իր տիպական գծերը: Այդ ժամանակահատվածի մասին է Կ. Մարքսն ասել, որ «նորածին հապիտայի բուրժուական

կեններից, ուրիշ միևնույն գլուխ, արյուն ու կեղտ է հոսում: Տողատակի ծանոթագրության մեջ Կ. Մարքսը բերում է Գյուրինգի բաները, «Կադդիտալը ռոտնատակ է տալիս մարդկային բոլոր օրենքները»: Մոլիերը ճիշտ է եկատել ռեորատին կապիտալիս բնութագրական կողմերը:

Մոլիերը գրական հարցերի մասին տեսական աշխատություն չի գրել: Նրա գեղագիտական հայացքների մասին մենք դատում ենք գրական բանավեճի բնույթ ունեցող կառավերգությունների՝ «Միծաղելի սևթևեթուհիներ», «Կանանց խրատի» քննադատությունը, «Վերսայյան Լրսպրամտ», «Գիտական կանայք», կցած առաջաբանների հիման վրա:

Մոլիերը որոշակի վերաբերմունք ունի իր ժամանակի գրական ուղղությունների նկատմամբ: Նա ամբողջապես ժխտում էր արխատոկրատական-սպյունային գրականությունը և լուրջ բանավեճ մղում կյանքիստական ղողմատիկ պոետիկայի դեմ: Նա գտնում էր, որ գրողը յայտք է իրեն կաշկանդի պարտադիր կանոններով, կարող է մի կողմ թողնել դրանք, եթե յեն համապատասխանում իր նպատակին կամ խանգարում են մտահղացման իրականացմանը: Գլխավորը «գրողի առողջ մտածողությունն է»:

Եթե «առողջ մտածողությունը» մի ժամանակ ընդունել է Արխատոնյի և Հորացիոսի մշակած կանոնները, հիմա կարող է առանց դրանց իր գործը կատարել: Կանոններից ամենակարևորագույնը «ղուր զպլե» է: Եթե գրվածքը դուր է գալիս, ուրեմն գրողը կանգնած է ճիշտ ճանապարհի վրա, հասել է նպատակին: Մի՞թե ամբողջ հասարակությունը պետք է մի կողմ թողնի գեղարվեստական հաճույքը և հետևի, թե որքան ճիշտ են գործադրված կանոնները: «Ուզեք ավելի շատ են խոսում կանոնների մասին և բոլորից լավ գիտեն կանոնները, այնպիսի կատակերգություններ են գրում, որոնք ոչ ոք չի ընդունում»,— ծաղրել է Մոլիերը:

Եթե կանոններին համապատասխանող պիեսները դուր չեն գալիս և կանոններին չհամապատասխանողները դուր են գալիս, «ապա այստեղից հետևում է, որ կանոնները վատ են կազմված: Արհամարհենք քծախեղիր կանոնները, որ ուզում են իրենց ենթարկել հասարակության ճաշակը, և կատակերգության արժեքը համարենք այն, թե ինչպիսի ազդեցություն է թողնում մեզ վրա: Հավատարիմ մնանք այն կանոնին, թե գրվածքը օրգանով է մեր սրտին մոտ, և մեր բավականությունները չպղտորենք իմաստականություններով»:

Գուր գալու կարողությունը մեծ արվեստ է: Եթե «Կանանց խրատը» ողուր է եկել նրանց, ում համար գրվել է, կարծում եմ, 264

Հենց այդ էլ այդ կատակերգության համար բաժանան է, և կարիք չկա ուրիշ բանի համար անհանգստանալու:

Մոլիերը միտում էր նաև կյանքիցդժի տեսակները դրամատիկական էրկու ժանրերի մասին: Եւ գտնում էր, որ կատակերգությունը եռյեսթան կենսունակ ժանր է, որքան ողբերգությունը: Կատակերգությունը ոչ միայն կարելի է ողբերգության կողքին դնել, այլև դարաշրջանի պատկերը ճշմարտացի վերարտադրելու և թերություններն ուղղելու տեսակներից նրանից վեր դասել:

Մոլիերը չի միտում, որ ողբերգությունը գեղեցիկ կարող է լինել, երբ լավ է գրված: Բայց կատակերգությունն էլ իր գեղեցկությունն ունի: Նրա կարծիքով կատակերգություն ստեղծելն ավելի Հեշտ չէ, քան ողբերգությունը: Մոլիերը պնդում է, որ կատակերգություն ստեղծելն ավելի դժվար է:

Ավելի Հեշտ է բարձր ողբերգություն գրել, քան բարձր կատակերգություն, — հաստատում է Մոլիերը: Ինչո՞ւ: Այս հարցին «Կանանց խրատի» քննադատությունը: Կատակերգության եռյեսթան տեսարանում պատասխանում է Մոլիերի տեսակետն արտահայտող Հերոսը. «Մեծ թվում է շատ ավելի Հեշտ է ճախրել բարձր դասցմունքների ոլորտներում, ասանավորներով ճակատամարտել, բախտի աստվածուհու դեմ, ճակատագրին և աստվածներին մեղադրել, քան թափանցել, ինչպես հարկն է, մարդու ժիժաղելի կողմերի խորքերը և բնմի վրա ցույց տալ ընդհանուր թերությունների պատկերը»:

Սա բանավեճ է կյանքիստական պոետիկայի և ռեալիստական մտածողության միջև:

Մոլիերը կատակերգությունը համարում է «հասարակության հայելին», որ նշանակում է՝ դրականությունը կյանքի ճշմարտացի վերարտադրությունն է:

Մոլիերի նպատակն էր տեսականորեն հիմնավորել կատակերգական ժանրի գերն ու նշանակությունը:

Կատակերգության նպատակը միայն զվարճանքը չէ, այլ արատները մտրակելն ու թերություններն ուղղելը: Կատակերգությունը «բուժում է մարդկանց», հետաքրքրաշարժ պատկերներով «մերկացնում է մարդկային թերությունները»: Այդ նպատակը խրադործելու համար ոչ ոքի չպետք է խեղել, դիրքին ու աստիճանին չպետք է նայել: Թատրոնը ուղիղ ճանապարհի քերող մեծ ուժ ունի: Արատներին ծանր հարված կարելի է հասցնել՝ դրանք երեւան հանելով և ընդհանուր ծագրի առարկա դարձնելով: Մարդիկ կշտամբանքը Հեշտ են տանում, բայց ծաղրը նրանք տանել չեն կարող: Նրանք համաձայն են ապիկար լինել, բայց ժիժաղելի լինել չեն ուզում:

Այսպես է Մոլիերը քննարկում իր կոչումը. «Քանի որ կատակերգության պարտականությունը զվարճացնելով մարդկանց ուղղելն է, աւտի... այն լավագույնը, որ ես կարող եմ անել, ժիժագիշի կատակերգություններով իմ դարի թերությունները մերկացնելն է»:

Մոլիերը առանձնապես ընդգծում է նրդիժանքի ընդհանրացնող բնույթը. նթե մարդիկ գրողի նկարագրածի մեջ տեսնում են իրենց, այդ չի նշանակում, թե կատակերգությունը առանձին անհատի ունի: Ո՛ր, բացատրում է Մոլիերը, կատակերգությունը առանձին որոշակի անձնավորությունների կերպարներում խտացնում է ընդհանուր թերությունները: Նրդիժարանը որբոքերն ու անհատներին ծագրում է միայն ընդհանրացված ձևով:

Եվերալյան Լրսպրոմտիս Հերոսն այդ առթիվ նկատում է՝ միայն ցնորվածները կարող են կատակերգության մեջ որոնել իրենց երկվորյակներին:

Նթե կատակերգության խնդիրն է՝ պատկերել մարդկային թերություններն ընդհանրապես և, զլխավորապես, ժամանակակիցների թերությունները, ապա անհրաիք քան է, որ Մոլիերը այնպիսի բնավորություն ստեղծի, որը շհիշեցնի շրջապատի մարդկանցից որեւ մեկին:

Այդպես են Մոլիերին հասկացել և՛ ժամանակակիցները, և՛ լուսավորական ոեալիզմի տեսաբանները:

Մոլիերին համարում են կլասիցիստ կամ ոեալիստ կլասիցիզմի շրջանակներում: Դա ճիշտ չէ: Հարցին սպառիչ պատասխանելու համար պետք է ցույց տալ, թե ինչ գծերով է Մոլիերը նրմանվում կլասիցիզմին, ինչ գծերով տարբերվում, որն է նրա ստեղծագործական մեթողի իշխող սկզբունքը:

Մոլիերին կլասիցիզմի հետ կապողը եախ և առաջ երեք միասնությունների օրենքն է. թեև Մոլիերը երբեմն ազատ է վարվել նրա սահմանափակությունների հետ (օրինակ՝ «Դոն Ժուանում»), բայց իր կատակերգությունների մեծ մասում այդ օրենքը պահպանված է:

Մյուս նմանությունը գրական տիպ կերտելու եղանակն է:

Կլասիցիզմի ներկայացուցիչները ելնում են ընդհանուր կրթերից, և ոչ թե իրական, կենդանի մարդկանցից: Կոռնելյի և Ռաֆինի ստեղծած տիպերը մեծ մասամբ որեւ ընդհանուր կրթի անհնավորումներ են, որոնցում ընդգծվում է բնավորության մեկ գծեր: Թեև Մոլիերը զտնում է, որ բնավորությունները միադիծ չպետք է լինեն, միևնույն կերպարը կարող է մեկից ավելի գծեր ունենալ, բայց այս խնդրում ես մոտ է կանգնած կլասիցիզմին, հաճախ ընթանում է ընդհանրացման ճանապարհով:

Այդ մասին Պուշկինն ասել է. «Ներպպիրի ստեղծած գեմքերը ինչ-որ կրքի, ինչ-որ մոլուքյան տիպեր են, ինչպես Մուլիերի մաս, այլ բազմաթիվ կրքերով, շատ արատներով լի կենդանի էակներ. հանգամանքները հանդիսատեսի առաջ զարգացնում են ներքանց բազմազան և բազմակողմանի բնավորությունները: Մուլիերի մաս մյուսը մյուս է և ուրիշ ոչինչ: Ներպպիրի մաս Շայյակը մյուս է, ուշիմ, վրիժառու, որդեսեր, սրամիտ: Մուլիերի մաս կեղծավորը իր բարեբարի կեռչ նուկից քարշ է գալիս կեղծավորելով: Ներպպիրի մաս կեղծավորը ատենական դատավճիռ է պահանջում ամենայն խառուժյամբ, բայց իր որինական խառուժյունը արգարացնում է պետական մարդու խորամիտ դատողությամբ. անմեղությունը եւ զայնահզուցելում է ումեղ, սրավիշ ստիճատություններով և ոչ թե ժիժաղելի բարեպաշտությամբ ու կեամոլությամբ: Անյիւն կեղծավոր է, որովհետեւ երա ատերես գոյժողությունները հակասում են նրա թաքուն կրքերին»:

Մրանք են Մուլիերին կյանքիցիմին մոտեցնող գեմքը, մեացած բոլոր կետերում եւ ընթանում է իր նանապարհով:

Կյանքիցիտական ողբերգության աղբյուրը պատմական անցյալն է, Մուլիերի ստեղծագործության առարկան ժամանակակից ֆրանսիական կյանքն է: Կյանքիցիտական կանոնն արգելում է մեծատոմիկ մարդկանց կատակերգության նյութ գտնելը, Մուլիերը պատկերում է ն' ստորին դասի մարդկանց, ն' պաշտական հասարակության ներկայացուցիչներին: Կյանքիցիտական ողբ ծանրաբեռնված է հոետորական շեշտերով, ընդհանուր մթնոլորտը հանդիսավոր է: Մուլիերի ողբ, լեզուն պարզ է, ժողովրդական իմաստություններով, սրամտություններով ու թեւավոր խոսքերով լի: Այնտեղ իշխում է պայմանականությունը, այստեղ՝ նշմարատցիությունը:

Այս թուրք բերում են մի եզրակացության՝ Մուլիերը ֆրանսիական XVII դարի ռեալիստական ուղղության ամենախոշոր ներկայացուցիչն է: Շարունակելով նախորդ դարի նվաճումները, ռեալիստական գրականությունը եւ հասցրեց մի նոր աստիճանի: Ճիշտ է, երևում է կյանքիցիմի ազդեցությունը, սակայն գեղարվեստական մտածելակերպով, ստեղծագործական մեթոդով, նկարագրական եղանակների համակարգով Մուլիերը ռեալիստ գրող է:

Մուլիերի գործունեության պատմական նշանակությունն այն է, որ ժողովրդական ֆարսից և նախամուլիերյան կատակերգությունից ստեղծեց ռեալիստական բարձր կատակերգություն՝ հարուստ բովանդակությամբ, պորբիմներով հազեցած, գեմեղրատական մտայնությամբ ու հումանիստական ուղղությամբ:

Ֆրանսիական գրականությունը XVII դարում միայն ողորդություն և կատակերգության ուղղությամբ չզարգացավ: միշտ է, գրաման եղավ: դարաշրջանի ստեղծագործական մեծագույն նվաճումը, սակայն դրա հետ միասին և դրանից հետո զարգացում ապրեցին նաև այլ ժանրեր, ինչպես արձակը, բանաստեղծությունը, մասնավորապես առակը:

Ֆրանսիական գրականության մեջ րեզհաներապես և մասնավորապես կլասիցիզմի շրջանի առակի ընազավառում եղած նվաճումները կապվում են լաֆոնտեների անվան հետ:

Ժան դը Լաֆոնտենը (1621—1695) ծագում էր հարուստ բուրժուական ընտանիքից, նրա հայրը պետական աստիճանավոր էր և ցանկանում էր, որ որդին իրավաբանական կարիերա ստեղծի և հետագայում որդուն ժառանգություն է թողնում իր պաշտոնը: Սակայն լաֆոնտենը որևէ հակում չունեցրեց դեպի այդ գրաղմուսը, ոչ էլ դեպի հոգևոր կարիերան, եւ շատ ավելի սիրում էր աշատ ու անհոգ կյանք վարել: Հաճախորապես սիրում էր ինչպես հին հունական արվեստը, այնպես էլ վերածննդի գրականությունը և տարված էր նրանով:

Հաճանաբար այս էր պատճառը, որ նրա համար առանձին նշանակություն չունեին կլասիցիստական պոետիկայի նորմատիվ կանոններն ու գեղագիտության շատ սկզբունքներ: Լաֆոնտենը շատ ավելի հետևում էր ստեղծագործող անհատի ազատության նշանաբանին, քան կլասիցիզմի նմանողության սկզբունքին:

Գրական ստեղծագործական յուրյ աշխատանքով լաֆոնտենն շրաղվել սկսում է այն ժամանակվանից, երբ 1657 թ. հայրենի Շամպանից տեղափոխվում է Փարիզ: Ֆրանսիական մայրաքաղաքի գրական բուռն կյանքը նրիտասարգ լաֆոնտենին իր գրավիլ չբազուտյտի մեջ է վերցնում:

Համաշխարհային գրականությանը լաֆոնտենը գերազանցապես հայտնի է իր առակներով: Սակայն եւ գրել է եւս գրամատիկական գործեր, լափածո ստեղծագործություններ, արձակ երկեր:

Հեղինակի գրական-ստեղծագործական գործունեությունն սկզբընավորվում է շենրքիեիներս կատակերգությամբ (1654 թվական): Այս պիեսը, սակայն, գրական ու թատերական հասարակության կողմից որևէ ընդունելության չի արժանանում:

Այդ անուշադրությունից հետո լաֆոնտենը հրաժեշտ է տալիս գրամատուրգիային և անցնում բանաստեղծությանը: Այս շրբ-

լսելի առաջին արդյունքները լինում են նախ «Աղոթիս» ու «Կյի-
մենա» համեմատարար ծավալուն լափածո երկերը և ապա՝ «Երազ
Վոռմ» պոեմը։ Այս շրջանի պոետական արտադրանքը նշանավոր-
վում է բանաստեղծական լափերի քաղմզականությամբ և հարցա-
տալությամբ, բնության գեղեցկությունների ու թարմության նուրբ
զգացողությամբ և այնուամենայնիվ որևէ նորություն չէր բերում
Ֆրանսիայի ազգային պոեզիայի քնազավաղը։ Հաֆտեններ չհա-
սալ բանաստեղծական համբավի, որին նպաստում էր։

Հաֆտենների ստեղծագործության մեջ ուրույն տեղ են զբաղում
բանաստեղծական լափով գրված նրա հեքիաթները, որ լույս տե-
սան հինգ ժողովածուներում և նաև լույս բերեցին հեղինակին։
Ֆրանսիայի Հաֆտենները հիմնականում ոգտագործում էր խալիվան
ու ֆրանսիական վերածնության գրականության մեծ ներկայացու-
ցիչների երկերը, սակայն կարողանում է ստեղծել հեղինակային
իր ինքնատիպությունը կրող ստեղծագործություններ։ Դրանք նշա-
նավորվում են ոչ միայն ձևի կատարելության տեսանկյունից, այլև
նրանցում նկատելի է հեղինակի ազատամիտ հայացքը։

Հեղինակի գրական-ստեղծագործական ժառանգության ամե-
նաարժեքավոր բաժինը կազմում են նրա առակները։ Առակները
հրատարակվեցին 12 գրքով, լույս տեսան 1668—1694 թվական-
ների ընթացքում։ Այս առակները «Հեքիաթների» հետ միասին,
ամբողջացնում են նրա պոետական-ստեղծագործական կերպարն
ու հիմնական վաստակը ֆրանսիական և համաշխարհային գրա-
կանության մեջ։

Առաջին հայացքից կարող է խիստ անհարկի թվալ մի կող-
մից կլասիցիստական վսեմ ողբերգության և մյուս կողմից առա-
կի պարզության, առարկայական առօրեականության յուրատեսակ
գոյակցությունը կլասիցիզմի շրջանակներում։ Սակայն փաստ է,
որ Հաֆտենիան առակները հանդիսացան կլասիցիստական ող-
բերգականի յուրատեսակ ըմբռնողությունը և արտահայտությունը։
Հիմունքները, որոնցով Ռասին առաջնորդվում էր իր վսեմ ողբեր-
գությունների ամբողջացման պրոցեսում, ընդհանրական են եսե
Հաֆտենների առակների ստեղծման, նրանց ներքին բովանդակու-
թյան և իմաստի ամբողջացման համար։ Առակները ստեղծվել են
XVII դարի 60—70-ական թվականներին, երբ գրվել են եսե Ռա-
սինի լավագույն ողբերգությունները։

XVII դարի կեսերին տեղի ունեցող հեղափոխական բնույթի
շարժումները, ապա նրանց գաման ճնշումը, կղերա-միապետական
մտայլ հետադիմության որոշակի ամրապնդումը առաջին պլան էին
մղում սոցիալական անարդարությունների և քաղաքական բռնու-
թյունների արտացոլման խնդիրը։ Քուլյի և ուժեղի, Խիբակալի և

ստորագրայի, ինչպես և բուսության ուժի և համախառնական բա-
րության միջև եղած հակասությունները, հշմարտության և արգա-
րության առաւարտութիւնը աշխարհի կողմից ստեղծում էին անպաշտ-
պանների և հալածողների այն փոխհարաբերութիւնը, որ այնքան
էական տեղ է գրաւում լաֆոնտների ստեղծագործութեան մէջ:

Նա իր առակների համար կոյւթ է դարձնում իրաւանութեան
անեղբայրանկութիւնները, սոցիալ-գասային և քաղաքական
անարգարութիւնների այն համակարգը, որը տիրապետող էր մա-
մանակի ֆեոդալական հասարակութեան մէջ: Այս կերպ Հեղի-
նակը ստեղծում էր թույլ, անպաշտպան մարդկանց ողբերգութիւ-
նը: Լաֆոնտենն ամենուրեք տեսնում է պայքար ու ընդհարում
թշվառութեան ու զամառութեան ուժերի միջև: Նա գտնւի կակիժով
եկատում է, որ սոցիալական տարրեր վիճակիս պատկանող ա-
րարածները իրար եկատմամբ հակերմական պատերազմի մէջ են.
տիեզերքում կարծես մշտեղեկապես թաղափարում են զգոնող-
ները, անհամաձայնութիւնն ու անհաշտութիւնը:

Հեղինակը մտերին հասուկ գեղարվեստական լեզվով հաճա-
սում է այն ցավայի իրողութիւնը, որ սոցիալական տարարաման-
ման պայմաններում պատերազմներն ու ընդհարումները տարրեր
խափերի միջև մշտեղեկական են: Եներք տեսական ու անընդհատ
պատերազմների մէջ են կատուների հետ, կատուները՝ մկների հետ,
Հզոր թռչունները խժում են ափնի թույլերին ու անմեղներին և
այնն: Լաֆոնտենը ցույց է տալիս, որ թույլերի անպատիժ հալա-
ծանքը, երանց արժանապատգութեան անսեթնեթ ոտնահարումն ու
ստորացումը ժամանակի կյանքի քնութագրական դիմ է:

Լաֆոնտենը չի ընդունում պաշտոնական զաղափարախոսու-
թիւնը, համաձայն որի մարդկանց միջև իշխող սոցիալական հա-
րաբերութիւնները աստվածային են, անփոփոխ, մշտեղեկական.
Լաֆոնտենի համախառնական հայացքը չի կարող հաշտվիլ սոցիա-
լական տարաբանման այդ վիճակի հետ, և նա բացահայտում է
պաշտոնական զաղափարախոսութեան հակահամախառնական գա-
սային էութիւնը, մերժում երա յուրաքանչյուր արգարացում և հա-
մարձակ քննադատութեան ենթարկում այն:

Լաֆոնտենի առակների մէջ, երբեք է, թույլերն ու խեղճները,
խորամանկելուց ու խարդախումներից հեռու կանգնածները զառ-
նում են անխուսափելի զոհեր: Բայց սխալ կէիներ կարծիք, թէ Լա-
ֆոնտենը, անխուսափելի համարելով ժամանակի կյանքում թույ-
լերի զոհ գնալն ուժեղներին, մեռում էր անհասալիսութեան ու անե-
լանելիսութեան գիրքերում և ակամա համակերպվում դրանց գո-
յութեան հետ: Նրա առակների ներքին էութեան տեսանկիւնից տի-
պական է ոչ այնքան տեղանկիւնութեան զգացողութիւնը, որքան

ողբերգականությունը, որ ստեղծվում է թույլի դիմադրությամբ՝
ընդդեմ ուժեղի:

Հեղինակն այս կերպ ստեղծում է ողբերգականի յուրատեսակ
հերոսացումը: Ուժեղի կամքին, նրա բռնություններին դիմադրա-
վելու երևույթը (աֆոնտենի առակներում) իրականացման տարբեր
ձևեր է բնորոշում: Առարյա կենսական զգուշավորությունից անց-
նում է քաջահայտ դիմադրության և անգամ թույլի հարձակման
անցնելու ձևի:

Իր շատ առակներում նա թույլներին նախազգուշացնում է, որ
թույլները կույր հավատ յրեծայեն ուժեղների շաղակրատանքին,
միամտորեն նրանց հետ դաշինքի մեջ լմտեն: Մեր առևտրի տա-
ռապանքը փորձ ունի, և նա իրավացիորեն չի հավատում կատվի
շողոթորթությաններին: Աքյուրն այլևս չի խաբվում ազվեսի մեղ-
քածոր ճատերից: Ավենյին, (աֆոնտենի առակներում) թույլները հա-
ճախ կարողանում են խորամանկել, խաբել ուժեղներին և հաղթա-
նակել: Կաթա՛լը զրանով կարողանում է փրկել իր ճտերին, որսոր-
դի ու նրա շների հետապնդումն ու հալածանքը ապարդյուն են
անցնում:

Այս կարգի առակներում հեղինակը լավատեսական հայացքի
հիմքեր է ստեղծում, ցույց տալով, որ ուժեղները ամենազոր չեն:
Նրանց դեմ կարելի է և անհրամբշտ է պայքարել:

Հեղինակի առակներում հումորը բաժանակի են Նշանակալից
դեր է կատարում: Այն թույլ չի տալիս, որ ողբերգական իրադար-
ձությունները ճնշիչ ներդրություն ունենան մարդկանց վրա:

Ողբերգականի ըմբռնումն ու նրա բնթացքը (աֆոնտենի մոտ,
սակայն, երբեմն հակասական է): Քիչ չեն զեպքերը, երբ հեղինակը
իր առակներում առաջ է քաշում գոյություն ունեցողն իբրև փաստ
ընդունելու, նրա հետ համակերպվելու հայացքը: Այս կարգի հա-
կասությունները (աֆոնտենի համար անխուսափելի էին) Դրանք
ժամանակաշրջանի պատմական իրողություններով, նրանց առանձ-
նահատկություններով պայմանավորված երևույթներ էին:

Հատկանշական է, որ նկատելի հակասությունների հետ միա-
սին, (աֆոնտենն, այնուամենայնիվ, տարբերվելով ժամանակի
այնպիսի գրողներից, ինչպիսիք են (արտիֆուզոն կամ Պասկալը,
շատ ավելի հավատում է անարդարություններից ու կամայակա-
նություններից լավազույն ելքին, քան թե հակվում է զեպի ան-
հույս հոռետեսությունը: (աֆոնտենն իր առակներում առաջ է քա-
շում նաև թույլերի ու գրկվածների, հալածվածների ու մերժված-
ների միավորման գաղափարը: Հեղինակն այն համոզմունքին է,
թե միասնական ուժը շատ ավելի հեշտ կդիմադրի բռնությունե-
րին և կհասցնի ցանկալի արդյունքի:

Լաֆոնտենն այն հայացքն է զարգացնում, թե հասարակության յուրաքանչյուր երևույթ մարդկային է, ամեն ինչ կատարվում է մարդու ձեռքով: Ոչ ոք, ոչ մի արտարին ում չի խառնվում մարդու գործունեությունը հասարակության մեջ:

Այս հայացքներն իրենց քաջահայտ արտահայտությունն են գտել Հեդինսկի «Ճակատագիրը և մանուկը» ելանալուր առակում: Այս առակում Լաֆոնտենը ցույց է տալիս, որ մարդու հետ կատարվող ձախորդություններում ճակատագրական անխուսափելիություն գոյություն չունի, և միայն մարդն ինքն է մեղավոր դրանում, ուրեմն և ինքն է պատասխանատու ամեն ինչի համար:

Լաֆոնտենը գտնում է, որ հանախ սթափ վերաքերձունքը իրականության նկատմամբ, կյանքի էշմարտացի արտացոլումը փոխարինվում է անպտուղ ու անարդյունավետ երազայնությամբ, և ստեղծագործության մեջ իշխող դիրք է զբաղում վնասակար պատրանքայնությունը: Այս դեպքում մարդկանց մտտ առաջանում են անհարկի սեռապարծության, գոռոզամտության, իրական կյանքըն ու նրա ռեալ գործոնները հաշվի չառնելու, հավակնություն: Լաֆոնտենյան առակներում այն գաղափարն է առաջ քաշվում, թե ամենուրեք և ամեն ինչում մարդը պետք է հենվի ռեալ գործոնների վրա, իրական կյանքի և նրա գործոնների վրա ու ելնի նրանցից:

Հեդինսկի այս հայացքների մեջ չի կարելի լսեմանել յուրատեսակ ընդվզում բանականության և մտքի առաջնային լինելու այն անհարկի ընդգծման դեմ, որպիսին կատարում էր կլասիցիզմը, նրա ռացիոնալիստական գեղագիտությունը:

Իրականության ռեալիստական արտացոլման աստիճանական հաջթանակը գրականության մեջ առարկայական կոնկրետություն էր ստանում նաև մարդկանց ու ժողովուրդների փոխհարաբերության, նրանց սոցիալական հարաբերությունների գեղարվեստական նկարագրության մեջ: Բնութագրական է հատկապես այն առակը, որում պատմվում է դանուբյան գյուղացու մասին: Հեդինսկը ներկայացնում է խոիվ մազերով, հսկայական մորուքով, խիտ ու թավ հոնքերով մի արարածի, որն իբրև զգեստ կրում է այծի մորթի: Արտաքին ամեն ինչով, անգամ հայացքով, դիմագծերով նա ունիւմ, կարծես, չի տարբերվում սովորական վայրենուց: Սակայն այդ վայրենի արտաքինի տակ Հեդինսկը տեսնում է ոչ միայն սովորական միջին որակի բանական հատկություններ, այլև բավականին առողջ, երևույթների էության մեջ թափանցող գիտազնականություն, առարկաների խորքն ընթանալու կարողություն ունեցող խելք: Նա կարողանում է հստակ գնահատել և ճշմարտացի բնութագրել մարդկանց արարքներն ու գործողություն-

Ներքև Վերին աստիճանի դիպուկ, արգարացի Համարմակ ընտելացրում է Հոռի աշխարհակալ թաղաքականությունը, հոռիացիների ընդհանրապես և նրանց մասնագիտության համակարգը:

Լաֆոնտենի հերոսը հասարակ ժողովրդի իսկական ներկայացուցիչն է. աշտ ընտելան ազատաբազմ զավակը: Հեղինակը իր հերոսի ներքին և արտաքին բնույթի հակադրությունից անցում է կատարում զեպի հասարակ, նվաճված ու ստրկացված ժողովրդի և իշխող, ստարերկրյա աշխարհակալ թաղաքական ուժի հակադրությունը: ՇՔՆ Հոռի գետնային հասարակ ժողովրդին վերաբերվում է որպես վայրենիների, ապա Գանուրի հասարակ գյուղացին հանձնի հոռիացիներին տեսնում է իր վայրազ կեղծքիներին, ուրիշ ժողովուրդների կյանքի վրա բռնացողներին: Հոռի կողմից արևամարված, վայրենիների կարգը դասված գյուղացիների մեջ Լաֆոնտենը տեսնում է քաղ ու համարմակ մարդկանց, որոնք ունեն անսահման հոանդ, աշխատասիրություն և կամք՝ մշակելու հողը, ստեղծելու կենսական քարերներ, նաև կերտելու արվեստի հիմնաքի կոթողներ: Գյուղացին այնուհետև արժանապատվության մեծ զգացողությամբ խոսում է այն մասին, որ վաղ թն ուշ կգա ժամանակը, երբ ստրուկը ցատումնայից սուքի կնիքի և համարմակորեն զենք կվերցնի ընդդեմ բռնության և որ այն ժամանակ հոռիացի ստիպված կլինեն ողբալու իրենց վիճակը:

Հեղինակի առակներն իրենց առաջին իսկ հրատարակությունից սկսած գրավեցին ընթերցող հասարակության առաջադիմական մասի ուշադրությունը և մինչև այժմ էլ շարունակում են պահպանել իրենց թարմությունը: Մեկտեղ այն հակասություններից, որոնք անխուսափելի կն ընդհանրապես ժամանակի գրականության և հասարակական մտքի համար, Լաֆոնտենի առակները հզան XVII դարի ֆրանսիական գրականության նշանավոր երեւոյթներից: Նրանք բնագոտական իրենց ուղղվածությամբ, մարդկային հասարակության սոցիալական հարաբերությունների ոճադասական արտացոլման ուժով, ինչպես և ժամանակի պաշտոնական քաղաքականության ընդունված նորմաների ապակի: քրեաառադությամբ ու սլեշացնող ժաղրով հավասարաբեկվում են Մոլիերի կատակերգությունների հետ:

Ինչպես Մոլիերն իր կատակերգություններում, այնպես էլ Լաֆոնտենն իր առակներում, կարողացան ունենալ յուրաքանչեւ անկախություն կյանքիցիմի նորմատիվ, ստեղծագործական սկզբունքներից, համեմատաբար ազատ մեայ գրանցել:

Լաֆոնտենի առակները մանրի հնարավոր կատարյալ նմուշներն են, երբ արդեն պատրում են ավանդույթ դարձած քաղաք-

խոսականի շրջանակները: Նա կարողացավ առակի ստորին համարվող ժանրը այնպիսի մշակման ենթարկել և այնպես իմաստավորել, որ այն հանդիսացավ ժողովրդական շահերի արտահայտություն. հավաստեց հեղինակի գեմեղրատիզմն ու ժողովրդայնությունը:

Հաֆունտեհի ստեղծագործության առանձնահատկություններից պետք է համարել նաև այն, որ նրանցում, ինչպես մոլիերյան կատակերգություններում, հեղինակը չի բավականանում կամ սահմանափակվում հասարակության այս կամ այն առանձին վերցրած խափի ու դասի երգիծական բնագագաթայինը տալով: Ընդհին, նա տեսնում և խարազանում է գիտության, մշակույթի, մտավորականության շրջապատում գայություն ունեցող արատները և:

Հաֆունտեհի առակներում արտահայտված գեմեղրատիզմն ու ժողովրդայնությունը կոնկրետանում է նաև նրանց լեզվի պարզության, անպաճույճ ոճի մեջ:

Հաֆունտեհը իրավամբ համարվում է այնպահի երկրորդ մեծ առակագիրը Ոգովյուսից հետո: Ֆրանսիացի առակագրից այս կամ այն յափով եզրովել են հետագա շրջանների համարյա բոլոր առակագիրները:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՎԵՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԳԱՐԱԵՐՋԱՆԻ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲԱՆԹԱԳԻՐԸ	2
ՎԵՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԻՏԱԺՈՏՑՈՒՄ	7Է
Ներածաբան	17
Դանձե Պեղիկեր	19
Կրեկք	19
Դանձե և զերանեթյանք	22
Վեր կրեկք	23
Դանձի փխտեփայտե-բարդադեղանե Շայաքքները	22
Դանձի բազադան իրեկները	23
Դանձե դրանե խաչեկներ Նախադք	26
Վնազմանյն իստանկերգայթան	29
Կառաքմեքք	29
Բախեզանթյանք	41
Բազադանան ժախքները	44
Գնդադեղանան լուսանեՆազմեթյանները	47
Յառչեկե Պառադե	50
Կրեկք	50
Գրանան գրեանեթյանք	54
Վնքիթե	57
Վնքիթի գրք	60
Սենեաներ Եփրատ լառալի կրեկն	60
Սենեաներ Եփրատ լառալի ժախքներ	64
Ջախնի Բախք	72
Կրեկք	72
Օրդանադան ջրանի գրեանքները	76
Բառանան Բախեկների Երկերը	82
Վնքանյան	89
Բառանան գրեանեթյան XV—XVI գրեան	105
Լազիկե Սոխա	110
Տարաաաա Տաաա	114
ԱՆԿԻՆԱՆ ՎԵՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ	118
Լուսանեթանան լուսան սկզնալառն	121
Շխալիք Շախալիք	126
Քիլլաժ Շխալիք	128
Կրեկք	129

Առաջին շրջան՝ Կառավարություններ	132
Պատմական լրագրեր	133
Առաջին շրջանի ուղեգրություններ	163
Ուղեգրությունների երկրորդ շրջան	171
Շեքսպիրի սեպիզմը	180
ՅՐԱՆԱԴԱՆԱՆ ՎԵՐԱԵՆՈՒԹՅԱՆ ԿՐԵԱՆԱԴՈՒԹՅԱՆ	188
Կլեմեմ Մաքս	187
Բառախառնուր Դեղերին	189
Մարգարիտ Լավարայի	206
Յոսեփ Ուրլի	212
Պիոզ	222
Պիոզի գրական ժանրի հարց	223
Պիե Ռեյնար	228
Էսթեր Ֆայել	243
ՆՄԼ գրողի ֆրանսիական գրականությունը	245
Քրիստոսապաշտպանության գրականությունը	247
Կապիշիկ	250
Կապիշիկի պատկերը. Բուլգա	252
Պիե. Խանկ	261
Փան Ռաֆել	279
Փան-Քաթառ Մալիե	291
Լավաբեկ	298

ՅՐԱՆԱԴԱՆԱՆ ՈՐԴԱՐՈՒՆ ԱՆՈՐՈՇԱԿՐԻ

ԱՐՏԱՆԵՐԱՆԱՆ ԿՐԵԱՆԱԴՈՒԹՅԱՆ ՊԼԱՏԻՄԻՐՈՒՄ

Վրանդապետ գրադարան

Հրատարակության և երկրորդային համարների արտատվական գրականության ամբիոն

Հրատարակության խմբագիր՝ Ա. Մ. Պալմիրյան: Պատասխանատվական խմբագիր՝
Ն. Ա. Քալմախյան: Տեխնիկական խմբագիր՝ Ն. Գ. Սեփյան: Հրատարակող
ընկ՝ Մ. Գ. Քալմախյան

Իր 272

Վե 0002: Պատկեր 787: Տպագրական 5000: Լուսնագրի և լրագրերի 14.06. 1981 թ.:
Տպագրություն և ապագրություն 18.11.1981 թ.: Քաղք ՁԶ, լրագր՝ 80/100/100
Խառնուկայի՝ ռեֆերատներ, Տպագրության եղանակ՝ ռեֆերատ: Հրատարակու-
թյան 18 ժամուկ: Տպագրական 21 ժամուկ: Գինը՝ 80 կոպ.

Երևանի համալսարանի Հրատարակության, Երևան, Քաղքի ք. ՁԶ

Издательство Ереванского университета, Ереван, ул. Мираяна № 1.

Երևանի համալսարանի տպարան, Երևան, Քաղքի ք. ՁԶ:

Технография Ереванского университета, Ереван, ул. Абовяна № 62.