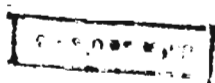


Ս. Դ. ԱՐՏԱՄՈՆՈՎ

XVII—XVIII ԴԴ.
ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՅԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

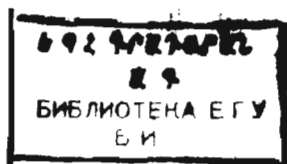
Թայլատրված է ՍՍՀՄ լուսավորության մինիստրու-
րյան կողմից որպես դասագիրք բուհերի բանասիրա-
կան ֆակուլտետների ուսանողների համար



Խ ա Ր զ մ ա ճ ի չ՝ բաճառ. գիտ. քեկե. Հ. Գ. ԲԱՆՁԻՆՅԱՆ

Խ ա Ր զ մ. խմբ.՝ Լ. Հ. ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ

Վ Ր ա խ ա ճ ե Ր՝ բաճառ. գիտ. դոկտոր, պրոֆ. Բ. Ի. ՊՈՒՐԻՇԵՎ,
բաճառ. գիտ. դոկտոր, պրոֆ. Վ. Ն. ԲՈԳՈՍՆՈՎՍԿԻ



ԱՐՏԱՄՈՆՈՎ, Ս. Դ.

Ա940 XVII—XVIII դդ. արտասահմանյան գրականության պատմություն:

Դասագիրք բուհերի բանասիրական ֆակուլտետների ուսանողների համար.— Եր.: Երևանի համալս. հրատ., 1986,— 600 էջ:

Վերնախորագր.՝ Երևանի պետ. համալս.:

Դասագիրքն բնագրվում է XVII—XVIII դդ. Արևմտյան Եվրոպայի երկրների՝ Իտալիայի, Իսպանիայի, Ֆրանսիայի, Անգլիայի, Գերմանիայի գրականության պատմության կարևորագույն երևույթների մանրամասն տեսությունը: Առանձին գլուխներ են հատկացված խոշորագույն գրողներ Լույսի դե Վեգայի, Կալդերոնի, Կոռնելի, Ռասինի, Մոլիերի, Միլթոնի, Վոլտերի, Ռուսսոյի, Բոմարշեի, Շիլլերի, Գյոթեի, Դեֆոյի, Սվեֆթի և այլոց ստեղծագործությունների ֆենությանը:

Դասագրքում արտացոլվում են այդ շրջանի գրական ոճերի (բարոկկո, կլասիցիզմ, վերածննդյան և լուսավորական ռեալիզմ) պատմությանը առնչվող գեղագիտական խնդիրները:

Հրատարակվում է հեղինակի կատարած որոշ կրճատումներով:

4603020000—30
Ա 5—86
704(02)—86

ԳՄԴ 83.34

ԳՐԱԴԱՐԱՆ

АРТАМОНОВ СЕРГЕЙ ДМИТРИЕВИЧ
ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVII—XVIII ВВ.
(На армянском языке)

Издательство Ереванского университета
Ереван—1986

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

XVII—XVIII դարերը համաշխարհային պատմության մեջ բացեցին մի նոր ժամանակաշրջան: Նրանք դարձան այն սահմանը, որը զատեց երկու սոցիալ-տնտեսական հասարակարգերը՝ ֆեոդալականը, որը գոյատևում էր Հռոմի կայսրության անկման շրջանից, և բուրժուականը, որի սկիզբը եղան ծավալով ու համաշխարհային-պատմական նշանակությամբ հզոր երկու հեղափոխությունները՝ XVII դարի անգլիականը և XVIII դարի ֆրանսիականը:

Հեղափոխական կոիվների ընթացքում, բանակների ճակատամարտերի ժամանակ, արյունահեղ ու դաժան իրադարձություններում, կուսակցությունների ընդհարումներում, հրապարակախոսական ելույթներում, փոխսփայական, քաղաքական, կրոնական և գեղագիտական գաղափարների պայքարում, բանաստեղծների երկերում, հոետորների ձառերում, ըստ էության, վճռվում էր մեկ հարց՝ ֆեոդալիզմի լինել-չլինելու հարցը: Բուրժուական հեղափոխությունների հաղթանակը պատասխանեց այդ հարցին: Ֆեոդալիզմը տապալվեց՝ տեղը զիջելով նոր հասարակարգին, որն առավել կենսունակ էր, առավել համապատասխան հասարակության ծավալած նյութական ու հոգևոր հնարավորություններին:

Հեղափոխությունները տեղի ունեցան Եվրոպայի երկու երկրներում՝ Անգլիայում և Ֆրանսիայում, սակայն նրանց նշանակությունը տեղային չէր: Այդ երկրներում կատարված տնտեսական և սոցիալական փոփոխությունները վճռական նշանակություն ունեցան ամբողջ Եվրոպայի համար: Այդ մասին համոզիչ կերպով գրել է Կ. Մարքսը, բացահայտելով կատարված փոփոխությունների էությունը. «1648 և 1789 թվականների հեղափոխությունները անգլիական ու ֆրանսիական հեղափոխություններ էին. դրանք եվրոպական մասշտաբի հեղափոխություններ էին: Նրանք ներկայացնում էին ոչ թե հասարակության ռոշ դասակարգի հաղթանակը ֆադաֆական հին կարգի հանդեպ. նրանք հուշակում էին եվրոպական նոր հասարակության ֆադաֆական կարգը: Բուրժուազիան հաղթանակեց այդ հեղափոխություններում. բայց այն ժամանակ բուրժուազիայի հաղթանակը նշանակում էր նոր հասարակարգի հաղթանակ, բուրժուական սեփականության հաղթանակը՝ ֆեոդալականի հանդեպ; ազգինը՝ գավառականության հանդեպ, մրցակցությանը՝ համքարային կարգի հանդեպ, սեփականության բաժանմանը՝ մայրրատի հանդեպ,

հողի սեփականատիրոջ տիրապետության հաղթանակը սեփականատիրոջը հողին ենթարկելու հանդեպ, լուսավորությանը՝ սնահավատության հանդեպ, ընտանիքինը՝ տոհմական հանդեպ, նախաձեռնությանը՝ հերոսական ծուլության հանդեպ, բուրժուական իրավունքները՝ միջնադարյան արտոնությունների հանդեպ... Այդ հեղափոխությունները շատ ավելի մեծ շահով ամբողջ այն ժամանակվա աշխարհի պահանջներն էին արտահայտում, քան աշխարհի այն մասերի պահանջները, որտեղ ներանք տեղի էին ունենում, այսինքն՝ Անգլիայի և Ֆրանսիայի»¹։ Համաշխարհային պատմության համար հսկայական նշանակություն ունեցավ նաև ամերիկյան հեղափոխությունը, որը կատարվեց ֆրանսիականից 13 տարի շուտ և զգալի ազդեցություն ունեցավ վերջինիս վրա։

Այդ իրողություններից դուրս անհնարին է պատկերացում կազմել այն ժամանակվա Արևմտյան Եվրոպայի հոգևոր կյանքի բովանդակության մասին։ XVII դարի պատմական իրողությունները նախապատրաստել է Վերածնունդը։ Նա է սկսել հարձակումն ընդդեմ ֆեոդալիզմի, որի դեմ պայքարն Արևմտյան Եվրոպայում առավել ուժգնորեն ծավալվեց XVII—XVIII դարերում։ Վերածննդի դարաշրջանի վիթխարի հայտնագործությունները արթնացրին ժողովուրդների գիտակցությունը և ցնցեցին քրիստոնեական գաղափարաբանության վրա հիմնված միջնադարյան կյանքի, միջնադարյան աշխարհայեցության ավանդական սկզբունքները։

XV դարի վերջերին Ամերիկայի հայտնագործումը հեղաշրջեց մարդկանց պատկերացումները Երկրի աշխարհագրական դիրքի մասին, Կոպեռնիկոսի կողմից արեգակնակենտրոն համակարգի հայտնագործումը փոխեց նրանց հայացքները տիեզերքի նկատմամբ, անտիկ մշակույթի վերածնունդը, որին այնպես եռանդալիս համագործակցեցին հումանիստ-գիտնականները, հեղաշարժեց մարդկային պատմության մասին նրանց պատկերացումը։ Դրան նպաստեցին նաև տեխնիկական նորամուծությունները։ «Տպագրության, վառողի և կողմնացույցի գյուտը այնպիսի ազդեցություն ունեցավ մարդկային հարաբերությունների վրա, ինչպիսին չի ունեցել ոչ մի իշխանություն, ոչ մի աղանդ, ոչ մի աստղ», — գրել է անգլիացի փիլիսոփա Ֆրենսիս Բեկոնը։

Աճող արտադրողական ուժերը գիտությունից պահանջում էին նոր սխրանքներ, նոր գյուտեր ու հայտնագործություններ։ Հասարակության կյանքում ուժեղանում էր բուրժուազիայի դերը։ Վերջինս, որպես աճող և ամրապնդվող դասակարգ, ղեկավարում էր առևտուրը, ներքին տնտեսության զարգացումը, իր ձեռքն էր առնում զորքերի սպառազինումը, ժողազնացությունը։ Նա ընկալեց գիտության և մատերիալիստական աշխարհայեցության գործնական նշանակությունը, ուստի և օժանդակեց գիտնականների սխրանքներին։ Նրան շահագրգռում էր աշխատանքային ազատ շուկան և բոլոր կարգի սահմանափակումներից զերծ առևտուրը,

¹ Կ. Մարքս և Ֆ. Էնգելս, *Ընտիր երկեր*, հ. I, Ե., 1972, էջ 182—183։

ուստի և նա ընդունեց հավասարության, ազգային շինարարության (տա-
րածքային միավորում, մշակույթի, լեզվի միավորում, ազատագրում
մարզայնությունից) հումանիտական գաղափարները: Նրա գաղափարա-
խոսները՝ Վերածննդի տիտանները, ապա նաև Լուսավորության գործիչ-
ները, ճանապարհ հարթեցին ողջ մարդկության համար: Նրանց իդեալ-
ները, նրանց ազնիվ նպատակներն, անշուշտ, բուրժուազիայի դասակար-
գային խնդիրներից շատ ավելի մեծ էին, բայց այդ պատմական ժամա-
նակաշրջանում այդ իդեալներն ամենից առաջ կապված էին բուրժուա-
զիայի և նրա գործնական շահերի հետ:

Եվրոպայի միապետները բուրժուազիայի մեջ գտնելով թագավորա-
կան հզոր, կենտրոնացված իշխանության պաշտպանին, XVI դարում
հովանավորում էին գիտության և արվեստի զարգացումը, փայփայում
արվեստագետներին, ողորմածորեն ներում նրանց հանդուգն հարձակում-
ները եկեղեցու դեմ: Նույնիսկ Հոմեր՝ կաթոլիկության պատվարը, ըն-
կավ ժամանակի ընդհանուր ազդեցության տակ, չգիտակցելով, թե ինչ
վտանգ է սպառնում իրեն նոր գաղափարախոսությունը, կուրորեն հա-
վատալով իր անխորտակ ուժին: Լևոն X պապը իրեն շրջապատել էր
գիտնականներով, նկարիչներով, քանդակագործներով և կատակներ էր
թույլ տալիս «Քրիստոսի առասպելի մասին»:

Բուրժուազիայի ելույթն ընդդեմ ֆեոդալիզմի որոշ երկրներում եկե-
ղեցական բարեփոխումների համար պայքարի ձև ընդունեց: Անգլիան,
Նիդեռլանդները, Սկանդինավյան երկրները, Զենովան, գերմանական իշ-
խանությունների մի մասը անջատվեցին կաթոլիկ Հռոմից: Գերմանիա-
յում մուլեգենց գյուղացիական Մեծ պատերազմը: Ֆրանսիայում բուր-
բուրգիզ կրոնական արյունահեղ պառակտչական մարտերը: Եկեղեցյա-
կան բարեփոխումների համար շարժումը, որ Արևմտյան Եվրոպայում
ժավալվել էր Վերածննդի դարաշրջանում, պատմագիտության մեջ ան-
վանվեց ռեֆորմացիա կամ բողոքականություն (պրոտեստանտիզմ): Այն
գլխավորում էին Մարտին Լյութերը և Ժան Կալվինը: Կրոնական պայ-
քարը, որ ալեկոծել էր ժողովրդական վիթխարի զանգվածների, ըստ էու-
թյան, սոցիալական պայքարի ձևերից մեկն էր և նախապատրաստում
էր բուրժուական հեղափոխությունները: Հեղափոխական մրրիկը արդեն
XVI դարում սպառնում էր քանդել ֆեոդալական հասարակության բոլոր
կառույցները, կործանել դարերով կերտված նրա տնտեսական և սոցիալ-
իրավական համակարգը:

Եվ այդ ժամանակ Եվրոպայի միապետները, Հռոմի պապը հասկա-
ցան, թե ինչ կրակի հետ են խաղացել: Սկսվեց ֆեոդալա-կաթոլիկական
ռեակցիան, կամ, ինչպես երբեմն ասում են՝ հակառեֆորմացիան:

1542 թ. կարդինալ Կառաֆի (հետագայում Պողոս IV պապ) նախա-
ձեռնությունը ստեղծվում է ինկվիզիցիայի՝ գերագույն դատարանը:

¹ Ինկվիզիցիա (լատ. inquisitio — հետաքննություն, հետախուզություն բառից)
որպես «հերետիկոսների» պատժիչ հաստատություն, ոստիկանական մարմին, ստեղծվել

1559 թ. հիմնադրվում է, այսպես կոչված, «կոնգրեգացիան», որը կոչված էր հսկողություն սահմանել մտքերի վրա և տնօրինել արգելված գրքերի ցուցակը՝ «Ինդեքսը»: Վերջինիս մեջ նշվում էին կաթոլիկ քրիստոնեության ոգուն և տառին հակասող տպագիր գրքերը: Այստեղ մենք գտնում ենք այնպիսի փառապանծ հեղինակների անուններ, որոնցով հպարտանում է մարդկությունը. էրազմ Ռոտերդամցի, Մոնտեն, Դիդրո, Վոլտեր, Հյուգո: «Ինդեքս» էր ընկել նույնիսկ XVII դարի անգլիացի աստղագետ Ջոն Ռիլլեինսի կազմած Լուսնի քարտեզը, նրա «Նոր աշխարհի հայտնագործումը» տրակտատի հետ մեկտեղ: «Ինդեքսն» ուժի մեջ մնաց ընդհուպ մինչև XX դարը և միայն 1962—1965 թթ. անցկացված տիեզերական ժողովում, «աթևիզմի դարում», ինչպես դառնությունը արձանագրել է եպիսկոպոսներից մեկը, այն վերջապես վերացվեց:

Վատիկանն ընդունեց, որ ժամանակները փոխվել են և հայտարարեց «աջորնամենտո» (նորացում): Տիեզերական ժողովը իր 168 նիստերի ընթացքում ընդունեց 139 կարևոր որոշումներ, որոնք, ըստ էության, հանգում էին քրիստոնեությունը տիեզերքի և ատոմի դարաշրջանի հետ որևէ կերպ հարմարեցնելու ձգտմանը: XVI դարում, սակայն, եկեղեցին դեռևս ուժեղ էր և, ռեֆորմացիայից երկյուղած, դիմում էր ծայրահեղ պատժամիջոցների, ձգտում ավելի ուժեղացնել կենտրոնացված հոգևոր իշխանությունը (Հռոմի պապի): Տրիդենտ քաղաքում կայացած տիեզերական ժողովը (1545—1563) ընդունեց պապի անսխալականությունը, այդպիսով շնորհելով նրան անսահմանափակ իրավունքներ:

1540 թ. Պողոս III պապը պաշտոնապես ընդունեց ճիզվիտների (եզվիտներ)¹ նոր հոգևոր միաբանությունը, որ կազմակերպել էր իսպանացի վանական Իգնատիոս Լոյոլան՝ բողոքականության (ռեֆորմացիայի) դեմ պայքարելու համար: Ճիզվիտական միաբանությունն ամենահրեշտավոր բանն էր, որ կարող էր ստեղծել կաթոլիկ եկեղեցին: Խստագույն կարգապահություն, հստակ նվիրապետություն (հիերարխիա) նրա անդամների միջև, անառարկելի կատարում բոլոր այն հրամանների, որ արձակում էր «սև պապը», միաբանության գեներալը, որը երբեմն ավելի հզոր էր, քան ինքը՝ պապը, նպատակին հասնելու միջոցների մեջ բացարձակ բարոյազրկություն (լրտեսություն, կաշառք, սպանություններ). այս ամենով միաբանությունը դարձավ պատժի ու ահաբեկման մի սարսափելի մարմին, մի ինքնատիպ կաթոլիկական մաֆիա, որի առաջ ղողում էին ոչ միայն հասարակ մահկանացուները, այլև թագավորներն ու պապերը: Միաբանությունն իր ձեռքին էր կենտրոնացրել վիթխարի հարստություն: Այն գոյատևում է մինչև օրս, ընդգրկելով տասնյակ

և հաստատվել է XIII դարում Ինոկենտի III (1198—1216) և Գրիգորիոս IX (1227—1241) պապերի օրոք: Պողոս IV-ը XVI դարում պայքարելով ընդդեմ ռեֆորմացիայի, ավելի մեծացրել է ինկվիզիցիայի իրավունքները, Հռոմում ստեղծելով ինկվիզիցիոն գերագույն դատարան:

¹ Հիսուս անունից է՝ «Հիսուսի եղբայրություն»:

հազարավոր անդամների, այսօր էլ իրագործելով միջազգային, ամենածայրահեղական ռեակցիայի գաղտնի գործողությունները: Ճիզվիտները խոշոր գեր խաղացին XVII—XVIII դարերում արևմտամիլոպական երկրների պատմության մեջ: Նրանք իրենց հսկողության տակ առան երիտասարդության դաստիարակության համակարգը, մի շարք երկրներում ստեղծեցին ճիզվիտական դպրոցներ (ճիզվիտական դպրոցում է սովորել նույնիսկ հոգևորականության ամենամուլի հակառակորդ՝ Վոլտերը):

Ֆեոդալա-կաթոլիկական ռեակցիան շոշափացրեց վերածննդի հիմնական նվաճումները, բայց կասեցրեց պատմության սրընթաց զարգացումը, որոշ խառնաշփոթ առաջացրեց առաջադիմության համար պայքարող մարտիկների շարքերում, ձգձգեց Արևմտյան Եվրոպայում ֆեոդալիզմի վերջնական ջախջախման ժամանակը, ֆեոդալական ազնվականությանը տվեց շունչ առնելու որոշ հնարավորություն: Մարդկանց գիտակցության մեջ նա մտցրեց ողբերգական երկփեղկվածություն, զաղափարական ընկճվածություն, ֆիզիկապես ոշնացրեց մարդկության բազմաթիվ հանճարեղ զավակների, ուղիղ ճանապարհից շեղեց որոշ ոչ բազմականաչափ կայուն ուղեղներ:

Սակայն պատմության առաջընթաց շարժումը չդադարեց: XVII դարը վիթխարի աշխատանք կատարեց գիտական մտածողության և բնության օրենքների ճանաչման ասպարեզում, մշակեց մաթեմատիկական տրամաբանության սկզբունքները և մեծ լուսմա ներդրեց այնպիսի գիտությունների ստեղծման գործում, ինչպիսիք են մաթեմատիկական (դիֆերենցիալ հաշիվ), ֆիզիկան, կենսաբանությունը:

Սպիտակ փրկիսոփայության մեջ ներմուծեց մտածողության մաթեմատիկական մեթոդները, նա, ինչպես և Բեկոնն ու Դեկարտը, գիտության զլխավոր խնդիրը հայտարարեց բնության ուժերին տիրապետելը: Մեծ փրկիսոփան մի շարք կարևոր դատողություններ արեց հոգեբանության բնագավառում (կրքերի, աֆեկտների մասին, վարքի դրդապատճառներից կամքի կախվածության մասին): Խոշորագույն փրկիսոփա և գիտնական Դեկարտը զբաղվեց ֆիզիկայով, մաթեմատիկայով, ֆիզիոլոգիայով: Նշանավոր գիտնական-մաթեմատիկոս և ֆիզիկոս էր Պասկալը:

XVII դարի գիտնականները շատ են զբաղվել աստղագիտությամբ: Կեպլերը շարունակելով Կոպեռնիկոսի գործը, նպաստել է գիտության մեծ հեղաշրջմանը, որ մի քիչ ավելի ուշ իրագործվեց Նյուտոնի կողմից: Գիտական խնդիրների հանդեպ հետաքրքրությունն արտահայտվեց նույնիսկ նկարիչների կտավներում. հոլանդացի գեղանկարիչ Թոմաս Քեյզերի «Անատոմիա» (1619) և նրա հայրենակից մեծ Ռեմբրանդտի «Թծիչ Տուլպի անատոմիայի դասը» (1632) նկարներում: Ֆեոդալա-կաթոլիկական ռեակցիան չկարողացավ ոշնացնել պատմական առաջընթացի հիմնական նվաճումները: Ֆեոդալական համակարգի քաղաքա-

կան վերակառուցումը, այն է՝ անցումը մարզայնությունից միասնական պետական կառավարման, հաստատվեց մի շարք երկրներում (Ֆրանսիա, Անգլիա) և տվեց դրական արդյունքներ: Միջնադարյան սիուլաստիկան՝ անդառնալիորեն ետ մղվեց վարզացող մարդկային մշակույթի մայրուղուց: Nullis in verba¹ — ոչինչ բառից, տառից, հեղինակությունից, տնհիմն ենթադրություններից. ամեն ինչ փորձից, փաստից, իրերի իրական աշխարհից՝ այս էր նոր ժամանակների գիտությունն նշանաբանը: Եվ դա Վերածննդի խոշոր նվաճումն էր, որն անկարող էր ոչնչացնել ֆեոդալա-կաթուղիական ռեակցիան:

XVII դարի ֆրանսիացի փիլիսոփա Դեկարտը սահմանել է գիտության գործնական նշանակությունը: Նա գրել է. «Կարելի է հասնել կյանքում շատ օգտակար գիտելիքների, և դպրոցներում դասավանդվող մշտահայեցողական փիլիսոփայության փոխարեն կարելի է ձեռք բերել գործնական փիլիսոփայություն, որի օգնությամբ, իմանալով կրակի, ջրի, օդի, աստղերի, երկնքի և մեզ շրջապատող մյուս բոլոր մարմինների ուժն ու ներգործությունը այնպես հստակորեն, ինչպես գիտենք մեր արհեստավորների տարբեր զբաղմունքները, մենք կկարողանայինք ճիշտ նույն կերպ օգտագործել դրանք բոլոր հնարավոր կիրառումների համար և ըստ այդմ դառնալ բնության տերն ու տիրակալը»:

Առանց XVII դարի գիտական մտքի գործունեության չէր կարող այնպես ուժգին և հաղթականորեն ծավալվել XVIII դարի ազատագրական շարժումը:

XVIII դարն իր ուշադրությունը բեկեռեց սոցիալական հարցերի լուծման վրա: Ծավալվեց մի համընդգրկուն սոցիալ-քաղաքական շարժում, որը պատմության մեջ անվանվել է լուսավորություն: Սկիզբ առնելով դեռևս XVII դարում (Հոբս, Միլթոն)՝ այն XVIII դարում համակողմանի քննադատության ենթարկեց ֆեոդալիզմի գաղափարախոսությունն ու սոցիալ-քաղաքական համակարգը: Այդ հարյուրամյակի ողջ արևմտաեվրոպական մշակույթն իր գլխավոր և առավել տաղանդավոր դրսևորումների մեջ ուներ լուսավորական, հակաֆեոդալական բնույթ: Սոցիալական և քաղաքական կյանքի իրողությունները, գիտական նվաճումներն ու հայտնագործությունները, նոր փիլիսոփայական համակարգերի ծրնունդը չէին կարող գեղագիտական հասկացությունների ու սկզբունքների մեջ չառաջացնել որոշակի տեղաշարժեր, չծնել գեղարվեստական ստեղծագործության նոր մեթոդներ:

XVII դարի արևմտաեվրոպական արվեստում հստակորեն տարբերակվում են երեք գեղարվեստական ուղղություններ՝ վերածննդյան ռեալիզմը, կլասիցիզմը և բարոկկոն, իսկ XVIII դարում՝ լուսավորական ռեալիզմը, որը մի կողմից շարունակեց կլասիցիզմի գեղարվեստական ա-

¹ XVII դարի անգլիական հեղափոխության ժամանակ գործող «Անտեսանելի կոնգրես» գիտական ընկերության նշանաբանն է:

վանդույթները, մյուս կողմից ծնեց սենտիմենտալիզմի արվեստը՝ իր ուրույն գեղագիտական ծրագրով: XVIII դարում ծագեցին նաև ռոկոկոն և նախառոմանտիզմը: Բոլոր այդ ուղղություններն ու գեղարվեստական դպրոցները կապված էին որոշակի սոցիալական և քաղաքական ուժերի, որոշակի փիլիսոփայական ուսմունքների հետ: Նրանց ծագումն ու ձևավորումն, անշուշտ, չէր ընթանում հովվերգականորեն: Արվեստի վարպետները ողջ կրքոտությամբ պաշտպանում էին իրենց գեղագիտական սկզբունքները, հաստատում մի բան, հերքում մեկ ուրիշը: Ընդհանուր առմամբ XVII—XVIII դարերի արևմտանվորոպական գրականությունը համաշխարհային ասպարեզ հանեց բազմաթիվ առաջնակարգ վարպետների, համաշխարհային արվեստի գանձարանը ներդրեց բարձրարժեք գեղարվեստական ստեղծագործություններ:

XVII ԴԱՐԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

XVII դարում տարբեր պատմական ճակատագիր ունեցան Արևմուտյան, Կենտրոնական և Հարավային Եվրոպայի ժողովուրդները: Համաշխարհային առևտրական ճանապարհների տեղափոխությունը կործանարար ազդեցություն ունեցավ Իտալիայի ներքին տնտեսության վրա: Երբեմնի ամենահարուստ երկիրը՝ XIV դարի եվրոպական և համաշխարհային մշակույթի կենտրոնը, XV և մասամբ XVI դարերում ենթարկվելով նաև ինտերվենտների մի շարք թալանչիական արշավանքներին, աղքատացավ, խամրեց նրա մշակույթը: Միայն Գալիլեյը՝ Վերածննդի իտալական մեծ մշակույթի վերջին մոհիկաններից մեկը, դեռևս զարմացնում էր աշխարհին, դեռևս իր վրա էր բեռում իր ժամանակաշրջանի լուսավոր մարդկանց հայացքները, բայց նա էլ հալածանքի ճնշման տակ սահմանափակեց իր գործունեության ասպարեզը և լքեց համալսարանական ամբիոնը:

Ֆեոդալ-կաթոլիկական ռեակցիան Իտալիայում տոնում էր իր հաղթանակը: Երկիրն ասես ետ էր ընկրկում, և նույնիսկ բուրժուազիան, որ թվում էր թե ամրապնդվել էր, զիջում է իր դիրքերը, թողնելով դրանք նախկին տիրոջը՝ ազնվականությանը: Դրա պատճառը հասարակության նյութական կյանքի նոր պայմաններն էին, որոնք ստեղծվեցին համաշխարհային առևտրական ճանապարհների տեղափոխության հետևանքով:

Մոտավորապես նման փոխակերպում ապրեց նաև Գերմանիան, որի տնտեսական, քաղաքական և մշակութային կյանքի վրա կործանարար ներգործություն ունեցավ ավերիչ Երեսնամյա պատերազմը:

Արևմտաեվրոպական երկրների մեջ կարճ ժամանակով առաջ ընկավ Իսպանիան: Զավթելով անդրծովյան մեծաքանակ գաղութներ, նոր հայտնաբերված Ամերիկայից ներմուծելով ոսկի, նա արագորեն հարըտացավ և XVII դարում վերածվեց հզորագույն երկրի: Բայց դա երկար չտևեց: Ամերիկայից ոսկու հոսքը դադարեց, իսկ մինչ այդ երկրի ներքին տնտեսական կյանքը, նրա սեփական արտադրությունն սկսել էր լիո-

վին քայքայվել: (Հուլս դնելով ամերիկյան ոսկու վրա, ոչ ոք չէր ուզում տանը զբաղվել տնտեսութեամբ, և դա հասցրեց ողբալի արդյունքի): XVI դարի վերջին Անգլիայի ափերին կործանվեց այսպես կոչված «Անհաղթ Արմադայի» զգալի մասը: Նիդեռլանդական հեղափոխությունը (1565—1609) ուժասպառ անելով Իսպանիային և անջատելով նրանից Նիդեռլանդների հյուսիսային հողերը, վերջնականապես խորտակեց նրա հզորությունը:

Սերվանտեսի «Դոն Գիշոտ» վեպը՝ իսպանական դեղարվեստական արձակի գազաթը, ստեղծվեց XVII դարի սկզբին (I մասը՝ 1605 թ., II մասը՝ 1615 թ.): Սակայն գաղափարների այն ամբողջ համալիրը, որ հեղինակը ներդրել է իր մեծ ստեղծագործության մեջ, ձևավորվել էր նախընթաց հարյուրամյակում: Վերածննդի ուժերը, իսկ վերջինս մի փոքրըր ուշացավ Իսպանիայում, XVII դարում ներկայացվեցին լուսնի դե Վեգայի փառահեղ տաղանդով, որ համակված է Վերածննդի գույներով ու լավատեսությամբ: XVII դարում ստեղծագործել են նաև արձակի խոշորագույն վարպետներ Քեվեդոն, Գեվարան, Գրասիանը: Հզոր էր և Կալդերոնի տաղանդը, բայց ինչպիսի՜ ճշացող հակադրություններ, ինչպիսի՜ սուր և ակնբախ հակասություններ են ներկայացնում նրա դրամաները: Նրանց մեջ մերթ Վերածննդի լուսավոր գույներն են, կյանքի ու սիրո կանչերը, մերթ՝ հոգեհանգստյան պատարագները, թաղման մեղեդիները, մահվան միստիկական օրհներգերը:

Արևմտյան Եվրոպայի գրական կյանքում XVII դարը Ֆրանսիայի դարն է: Անցնելով XVI դարի կրոնական մռայլ պատերազմների միջով, Ֆրանսիան XVII դարում հասավ քաղաքական որոշակի կայունության: Երկրում հաստատվեց արսուլյուտիստական դասային-միապետական վարչակարգը՝ իր ամենադասական ձևով: Ֆրոնդի շարժումը (ֆեոդալական ազնվականության ընդդիմադրության ելույթն արսուլյուտիզմի դեմ) Ֆրանսիայի կյանքում մեծ դեր չխաղաց և սոսկ կրկնեց այն ֆեոդալական ազնվականների անիշխանական-ընդդիմադրական հարվածը, որոնք XVI դարում հանդես էին եկել ընդդեմ ազգային միասնության գաղափարի:

Ֆրանսիայի ազգային միասնության իրագործումը XVII դարում տրվեց իր պտուղները: Լայնորեն զարգացավ մշակույթը: Հանձին Դեկարտի համաշխարհային ասպարեզ ելավ Ֆրանսիական փիլիսոփայությունը: Կոռնելլը, Ռասինը ստեղծեցին նոր դասական ողբերգության լավագույն նմուշները: Մոլիերը գրեց կատակերգություններ, որոնք Շեքսպիրից և Լուսնի դե Վեգայից հետո, մինչև Բոմարշի կատակերգությունների երևան գալը, Արևմտյան Եվրոպայում իրենց հավասարը չունեցան: Լաֆոնտենն ստեղծեց առակի դասական օրինակը: Նշանակալից հաջողության հասավ Ֆրանսիական արձակը. Աֆոբիստիկ (Պասկալ, Լառոշֆուկո, Լաբրուեր), հուշագրական (Կարդինալ դը Ռետց, դուքս Սեն-Սիմոն) երկերը, հոգեբանական վեպը (տիկին դը Լաֆայետի «Կլեմի իշխանուհին»):

XVII դարում Անգլիայի հասարակական կյանքում կատարված իրո-

ղությունները նոր էջ բացեցին մարդկության պատմության մեջ: Դարակեսին տեղի ունեցած անգլիական բուրժուական հեղափոխությունը նշանավորեց հասարակական հարաբերությունների ֆեոդալական համակարգի վախճանը և բուրժուական, կապիտալիստական համակարգի սկիզբը: Անգլահաստեղի է այդ հեղափոխության առաջադիմական նշանակությունը XVII—XVIII դարերի համար: XVII դարն Անգլիայում համաշխարհային ասպարեզ հանեց երկու խոշորագույն փրկիստիա-մատերիալիստների՝ Ֆրենսիս Բեկոնին և Հոբսին: Այդ շրջանի անգլիական գեղարվեստական գրականությունը մարդկությանը տվեց Միլթոնին, որն ստեղծել է XVII դարի հեղափոխական մարտերի հզոր արձագանքներով լեցուն, հույակապ «Կորուսյալ դրախտ», «Վերադարձյալ դրախտ» պոեմները և «Սամսոն մարտիկ» դրաման: XVII դարի Անգլիայի հեղափոխական իրողությունները մեզ անմիջականորեն տանում են դեպի XVIII դար, դեպի այն հարյուրամյակը, երբ Արևմտյան Եվրոպայի երկրներում վերջնականապես տապալվեցին ֆեոդալական կարգերը:

Որքան էլ ուժեղ էր ֆեոդալա-կաթուղիական ռեակցիան, որն իր կնիքն էր դրել XVII դարի գրողների գիտակցության և գեղարվեստական ստեղծագործության վրա, այնուհանդերձ առաջադիմության բեղմնավոր ու կենսահաստատ գաղափարը միջնադարյան գաղափարախոսության խավարի միջից ճանապարհ էր հարթում դեպի արվեստի կենսական ճշմարտությունը:

XVII դարի գրականության մեջ, ինչպես ասացինք, հստակորեն տարբերակվում են գեղարվեստական երեք ուղղություններ. վերածնունդյան ռեակցիոյզմը, որ կրում էր Վերածննդի հումանիստների ավանդույթները, կլասիցիզմը և բարոկկոն: Այդ ուղղություններից յուրաքանչյուրն ուներ իր գեղագիտական ծրագիրը, որ խստորեն ընդգծված էր և բավական հստակ ձևով արտահայտում էր ողջ ուղղությանը բնորոշ գեղարվեստական յուրօրինակությունը:

XVII դարի համաեվրոպական մշակույթի մեջ առանձին տեղ գրավեց բարոկկոյի արվեստը: Նրա առաջին նախանշաններն ի հայտ էին եկել արդեն նախընթաց հարյուրամյակին, ուշ Վերածննդի տարիներին, և այդ բառն ինքնին, որպես ինչ-որ մոալլություն, ծանրաքաշության հոմանիշ, արդեն հայտնվել էր Մոնտենի «Փորձերի» էջերում:

Ֆեոդալա-կաթուղիական ռեակցիան իր կնիքն էր դրել այդ ժամանակաշրջանի Արևմտյան Եվրոպայի ամբողջ հոգևոր կյանքի վրա:

Հումանիստների բանակը խուճապի էր մատնվել՝ վարակելով իր սերնդին սոցիալական առաջընթացի նկատմամբ խոր կասկածանքով: Միքելանջելոն ստեղծում է Գիշերվա թախծոտ արձանը՝ քնած կնոջ մի քանդակ, և բանաստեղծությամբ փառաբանում անէություն գրկում հանգչելը («Քաղցր է քնելը, քաղցր է լինել քար», «ամոթալի դարում», «չիմանա՛լ, չգա՛լ»):

Թախծով են ներկված Մոնտենի «Փորձերի» էջերը, կյանքից հեռա-

նալու մոտիվները լսելի են Շեքսպիրի պիեսներում¹։ Թախծոտ է Սերվանտեսը։ Եվ նույնիսկ Ռաբլեն, որ զվարթ ու կրակոտ էր իր վեպի առաջին գրքերում, մոռալ ու սարկաստիկ է դառնում վերջինների մեջ։

Հայտնի է Տորկվատո Տասսոյի կյանքի և ստեղծագործական ողբերգությունը. նրա ճակատագիրը ոգեշնչել է Գյոթեին ստեղծելու իր լավագույն դրամաներից մեկը։ Տասսոն ամբողջովին ենթարկված էր կաթոլիցիզմին։ Ի հաճույս ժամանակի նա փորձեց ստեղծել քրիստոնեական էպոս, Հոմերոսի և Վիրգիլիոսի էպոսների նմանությամբ, հայտարարելով, որ «նոր էպիկական պոեմի բովանդակությունը միայն քրիստոնեական պետք է լինի»։ Դա նրան փրկեց եկեղեցու ցասումից, բայց չաղատեց վերջինիս հանդեպ ունեցած սարսափից։ Հետապնդման մանիայից հյուծված, նա խելագարվեց։ Մոտենը XVI դարի 80-ական թթ. սկզբին լինելով Իտալիայում, տեսել է նրան պատին գամված։

Ֆեոդալիզմը սպառում էր իրեն, իշխող դասակարգն իջնում էր պատմության թատերաբեմից, բայց նրա հոգևորը դարեր տևեց՝ տանջալից, արյունահեղ։ Մարդիկ միշտ չէ, որ քաղաքական պայքարի մեջ մտնելիս հասկանում էին նրա բուն իմաստը։ Այդ պայքարի արյունալի իրողությունները ոմանք պատկերացնում էին որպես մի սարսափելի ճակատագիր՝ մարդկությանը հալածող, չարագույժ, անիմաստ, դաժան։

Այդպես ծնունդ առավ հուսահատությունը, այդպես այդ անցումային դարաշրջանում ծագեց բարոկկոյի արվեստը։ Նրա ներքին էությունը զգացմունքների ողբերգական պոռթկման ու բզկտվածության մեջ է, այն հակասությունների մեջ, որ առկա են Վերածննդի աշխարհայեցողության (որից չէին կարող հրաժարվել ո՛չ Տասսոն, ո՛չ նրա ժամանակակիցները, ո՛չ էլ հետագա սերունդները) և միջնադարյան քրիստոնեության, նրա մոռալ, ասկետական գաղափարների ծնունդը հանդիսացող աշխարհայեցողության միջև։

Տասսոյի «Ազատագրված Երուսաղեմը» այն դասական օրինակն է, որ ներկայացնում է հավերժ թշնամի և անհաշտ գաղափարների՝ վա-

¹ «Փոթորիկի» մեջ (բանաստեղծի յուրօրինակ ինքնանկարը) Պրոսպերոն հրաժեշտ է տալիս Վերածննդի շքեղ ժամանակներին.

Հանդեսն ավարտվեց։ Այս դերասաններն,
Ինչպես ասացի, բոլորն էլ միայն ոգիներ էին,
Որոնք հալվեցան, ցնդան օդի մեջ, անոսր օդի մեջ.
Եվ այս տեսիլքի անհիմ շենքի պես,
Բարձր ամպապսակ աշտարակները, պերճ պալատները,
Վեհ տաճարները, և նույնիսկ ինքը՝ մեծ երկրագունդը.
Այո, և բոլոր իր ստացվածքը, կհալվին, կերթան
Աննյութական տեսարանի պես,
Առանց մի մշուշ ետև թողնելու։
Մենք նույն նյութից ենք, ինչ երազները,
Եվ մեր կարճ կյանքը պարփակ է քնով։

յելքի ու քրիստոնեական ասկետիզմի գաղափարների միավորման ողբերգական ձգտումը¹։

Բարոկկոյի արվեստը XVII դարում ձեռք բերեց ավարտուն ձևեր։ Հոռետեսությունն ու հուսահատությունն իշխեցին ուղեղների վրա և ընդունեցին արվեստի յուրօրինակ գեղագիտական ձևեր։ Բանաստեղծներին, նկարիչներին, քանդակագործներին սկսեցին հրապուրել մղձավանջի ու սարսափի թեմաները։ Կրոնի հանդեպ սկեպտիկական վերաբերմունքին, որ բնորոշ էր Վերածննդի հումանիստներին, փոխարինեց կրոնամոլությունը (Կալդերոնի «Խաչապաշտությունը»)։ Աստված վերածվեց մռայլ, դաժան և անուղք ուժի։ Այդ ահեղ ուժի առջև մարդու ողնշուքյան թեման արծարծվեց բարոկկոյի արվեստում։ Բարոկկոյական գրողների համար աշխարհը լի էր արտառոց զուգորդություններով, խառնաշփոթ էր, անկապակից, հակասական։ Բարոկկոն լայնորեն ընդգրկեց XVII դարի Արևմտյան Եվրոպայի զանազան գրական շրջանակներ։ Այստեղ չի կարելի անցկացնել որևէ ճշգրիտ սահմանագիծ։ Բարոկկոյի ամենավառ արտահայտիչը Կալդերոնն էր։ Բարոկկոյի հետքեր կգտնենք Կոռնելի, Ռասինի («Գոթոդիա»), Միլթոնի, գերմանացի բանաստեղծների և նույնիսկ ժողովրդական գրող Գրիմելսհաուզենի երկերում։

Բարոկկոյի առավել հետևողական վարպետների ստեղծագործություններում մենք կտեսնենք զգացմունքների ծեծծեքվածություն՝ արտահայտված ճշացող հակադրությունների ու ձևի յուրօրինակ տարանջատվածության մեջ, ինքնահատուկ մտավոր արիստոկրատիզմ, որը կոչված էր փառաբանելու և հաստատելու սոցիալական արիստոկրատիզմը, մենք կտեսնենք նրբակիրթ զգացմունքների խաղեր՝ վերամբարձ խոսքի հանդերձանքի մեջ, «ներբազեղ», հասարակաց լեզվին խորթ բառապաշարով։ Կտեսնենք, թե ինչպես են զմայլվում գալանտ հերոսներով, հեռավոր էկզոտիկ երկրներով (մարինիզմը՝ Իտալիայում, գոնգորիզմը՝ Իսպանիայում, պրեցիոզային գրականությունը՝ Ֆրանսիայում)։ Գրականությունը մարդուն տանում էր անիրագործելի հրապանքների և անուրջների աշխարհը։

Բարոկկոյի ներկայացուցիչները, այնուհանդերձ, պահպանեցին կապը Վերածննդի արվեստի հետ։ Նրանք չկարողացան ազատվել այդ մեծ դարաշրջանի գաղափարների ու զգացմունքների իշխանությունից։ Իսպանիայում կաթոլիկ բանաստեղծ Կալդերոնը՝ քրիստոնեության կրքոտ ու մոլի հետևորդը, ստեղծեց մարդկային աշխարհիկ սիրո հոյակապ օրհներգը («Ծումահու սեր»)։ Անգլիացի Ջոն Դոննի պոեզիայում կրո-

¹ Գալիլեյը խստորեն քննադատել է Տասսոյին «Ազատագրված Երուսաղեմ» պոեմում աշխարհիկ և եկեղեցական մոտիվներն իրար խառնելու, Վերածննդի գաղափարներից նահանջելու և կերպարների նրբազեղացման համար։ Ֆրանչեսկո Ռինուչինիին գրած նամակներում նա հակադրել է Տասսոյին և Արիոստոյին, վերջինիս մեջ քնահատելով գեղեցկության և մարդկային քաջարիության երգչին, որը փառաբանում է սերը՝ «հերոսական մեծ գործերի» ակունքը։

նական միաստիկան միահյուսվեց մարմնական ղգացմունքների գովերգությունը:

Մեզ թույլ ենք տալիս անելու այսպիսի մի համեմատություն. բարոկկոն հիվանդոտ երեխա էր՝ ծնված ալլանդակ հորից և գեղեցկուհի մորից: Հեղոնիստական անտիկ գեղեցկությունը, որ Վերածննդի դարաշրջանում հառնեց մոխիրներից, և միջնադարյան ասկետականության մրուայլ ստվերը. սրանք են բարոկկոյի ծնողները: Եվ այդքան անհամապատասխան ծնողների երեխան արտասովոր եղավ. նրա անունն էլ հենց այդ է ակնարկում (barocco— անկանոն, տարօրինակ¹):

Որքան էլ մենք քննադատենք բարոկկոյի արվեստագետների գաղափարական դիրքերը, չի կարելի հերքել այն անժխտելի փաստը, որ նրանք ստեղծել են գեղարվեստական մեծարժեք ստեղծագործություններ:

XVII դարում լայն տարածում գտած երկրորդ գրական ուղղությունը՝ կլասիցիզմը, ծնունդ առավ համալսարանական շրջանակներում և անհրաժեշտաբար կրում էր գրքայնության հետքեր: Նրա հայրենիքն Իտալիան է: Կլասիցիզմը ծագեց վերածնված անտիկ թատրոնի հետ մեկտեղ և սկզբնապես ներկայանում էր որպես միջնադարյան «բարբարոսական» թատերգության հակադրություն: Այդ պատճառով կլասիցիզմը առավել վառ դրսևորում գտավ ամենից առաջ թատերգության մեջ: Վերածննդի դարաշրջանի հումանիստները մերժեցին միջնադարյան դրաման, թեև վերջինս արդեն հասցրել էր որոշ փորձ կուտակել և հարմարվել ժողովրդի գեղարվեստական ճաշակին: Նրանք որոշեցին մտահայեցողաբար, ամենևին հաշվի չառնելով ժամանակների ու ժողովուրդների ինքնատիպությունը, վերածնել Եվրիպիդեսի ու Սենեկայի ողբերգությունը, Պլավտուսի ու Տերենտիուսի կատակերգությունը: Նրանք էլ հենց դարձան կլասիցիզմի առաջին տեսաբանները (Սկալիգերի «Պոետիկան», 1561):

Անտիկ դրամայի մեջ իրավացիորեն տեսնելով գեղարվեստական կատարելության օրինակը, նրանք բանականորեն սահմանեցին թատրոնի որոշ անխախտելի ու հավիտենական օրենքներ, ելնելով այն օրինաչափություններից, որ նկատել էին անտիկ թատերգության մեջ:

Իտալիայում՝ կլասիցիստական թատրոնի հայրենիքում, մինչև XVII դարը դեռևս լայն ժողովրդականություն էին վայելում «հոգևոր ներկայացումները» (sacre rappresentazioni), որ նման էին իսպանական աուտո սակրամենտալի-ին: Սակայն հումանիստներն արդեն սկսել էին բեմադրել Սենեկայի ողբերգությունները: Տրիստինոն (1478—1550) Սոֆոկլեսի ու Եվրիպիդեսի հետևությամբ 1515 թ. գրեց «Սոֆոնիզբա» ողբերգությունը, որի սյուժեն վերցրել էր հոմեական պատմությունից՝ հիմք ունենալով Տիտուս Լիբիուսին:

Սյուժեի զարգացման ռացիոնալիստական խստություն, կանոնավոր

¹ Պորտուգալիայում «բարոկկո» ծածկանք տրվում է անկանոն ձևի մարգարիտին:

ու տրամաբանական ընթացք, բեմական գործողության նվազություն, գեղարվեստական պատկերի վերացականություն, բազմաբառ երկխոսություններն ու մենախոսություններ, խոսքի պաթետիկա, վսեմ շարժումներն ու կեցվածքներ, տասնմեկվանկյա չհանգավորված ոտանավոր. սրանք են այդ պիեսի հիմնական առանձնահատկությունները, որոնք պարտադրվեցին հետագա կլասիցիստական ողբերգություններին: Դա առաջին կլասիցիստական պիեսն էր, որը բացեց եվրոպական կլասիցիզմի դարաշրջանը: Կլասիցիզմն իտալիայից անցավ Ֆրանսիա, Անգլիա, Իսպանիա, Գերմանիա՝ քարոզվելով գլխավորապես համալսարանական շրջանակներից:

Կլասիցիզմը սկզբնապես հանդես եկավ որպես անտիկ արվեստի նմանողություն տեսություն ու գործունեություն: Անտիկ վարպետների փորձի ուսումնասիրումն ու յուրացումը և՛ անհրաժեշտ էին, և՛ բարերար: Առանց անտիկ արվեստի ավանդույթների իմացության այդպես ուժգնորեն չէր դրսևորվի Վերածննդի արվեստագետների տաղանդը: Սակայն այն տեսությունը, թե պետք է ընդօրինակել անտիկ հեղինակներին՝ առանց հաշվի առնելու պատմական ժամանակաշրջանների առանձնահատկությունները, անտիկ փորձի կանոնացումը, արգելակեց արվեստի զարգացումը:

Այսուհանդերձ, կլասիցիզմը կրում էր առողջ աշխարհազգացողություն: Նրան խորթ էին հուսահատության ու հոռետեսության տրամադրությունները: Բանականության հանդեպ հավատը նրան մերձեցնում էր Վերածննդին:

Բարձրարժեք բարոկկոյի և կլասիցիզմի արվեստին նույնապես բնորոշ է մոնումենտալությունը: Կալդերոնը, Միլթոնը, Կոռնելյը, Ռասինը նույնապես հակված են հոյակապության: Նրանց ողբերգական պատմությունների վրա կառուցված բախումները միշտ էլ ցնցում են: Սակայն բարոկկոյի և կլասիցիստ հեղինակների ողբերգականության միջև ընկած է մի մեծ անդունդ: Առաջինների ողբերգությունը ճնշում է, ներշնչում հուսահատության զգացում, իսկ վերջիններիս ողբերգությունը վսեմացնում է, հաստատում մարդու վեհությունը, որ ուժեղ ու գեղեցիկ է իր տառապանքի և կործանման մեջ:

Կլասիցիզմը միշտ համակված է եղել քաղաքացիական պաթոսով: Այդ իսկ պատճառով այն օգտագործեցին թե՛ արքայազններն իր ծագման ու կայունացման ժամանակ, և թե՛ Լուսավորությունը արքայազնների ճգնաժամի տարիներին՝ դասային-միապետական կարգերը ճնշելու և կործանելու համար: Կոռնելյի հերոսներն իրենց զոհաբերում են հանուն թագավորի և պետության, իսկ Վոլտերի հերոսները՝ հանուն ժողովրդի և ազատության: Բայց նրանց բոլորին էլ խորթ է երեսպաշտությունը: Նրանց համար իդեալներն ու սկզբունքները թանկ են անձնական շահերից: Այդ պատճառով, պատահական չէ, որ հեղափոխության տարիներին Փարիզի թատրոններում ներկայացվում էր Վոլտերի «Բրու-

տոս» կլասիցիստական ողբերգությունը: Հեղափոխությունը հերոսական-նություն կարիք ուներ, իսկ կլասիցիզմը արվեստի միջոցներով փառաբանում էր այն: Դավիդի կտավները կլասիցիզմ են գեղանկարչության մեջ: Գլյուկի հերոսական օպերաները կլասիցիզմ են երաժշտության մեջ: Հեղափոխության տարիներին Մարի-Ժոզեֆ Շենյեն գրում և բեմադրում է «Կարլոս IX» ողբերգությունը, որն ամփոփված էր հեղափոխական կլասիցիզմի կանոնիկ շրջանակներում:

Վերջապես՝ XVII դարի գրականության երրորդ ուղղությունը:

Վ եր ա ծ ն ն դ յ ա ն ու ա լ ի զ մ ր շարունակեց Վերածննդի հումանիստների դեմոկրատական ավանդույթները: XVII դարում այդ գրական ուղղության փայլուն ներկայացուցիչը՝ Լույս դե Վեգան, բարոկկոյական բանաստեղծությունների վհատությանը, հոռետեսությանը, հուսահատությանը հակադրեց արևով ու կենսական ուժերով լեցուն իր հոյակապ կատակերգությունների անսպառ լավատեսական կորովը: Լույս դե Վեգան մերժեց նաև կլասիցիստական տեսության «գիտական» դոգման, մարտնչելով հանուն արվեստագետի ազատ ոգեշնչման և լայն հասարակայնության հետ նրա մերձեցման:

Խեալիստական ավանդույթները զարգացնող գրողները ծաղրում էին մարինիստների, գոնգորիստների, պրեցիոզային հեղինակների փքուն նրբաբանությունները, «փոխաբերություններն ու բարբարոսական հակադրույթները (անտիթեզ), ապշեցուցիչ դարձվածքները, որոնց համար անվանում չես գտնի, և անվերջանալի բանդագուշանքը, որն ամենաճկուն միտքն անգամ փակուղու առաջ կկանգնեցնի»։ Ընդ սմին նրանք մատնացույց էին անում հասարակ ժողովրդին, ասելով, որ «ուզածդ անաշավաճառուհին» կկարողանա «հրաշագեղ հորինողներին» ապացուցել, որ նրանց բոլոր նրբաբանությունները «ոտքից գլուխ սխալ են», ինչպես ասում էր ֆրանսիացի գրող Շառլ Սորբելը:

XVII դարի վերածննդյան ուսուցիչի հեղինակները հավատարիմ էին այն կենսասիրական իդեալներին, որ առաջ էին քաշվել Վերածննդի մեծ դարաշրջանում: Սակայն նրանց երկերում արդեն չկային մտքի այն թափն ու խորությունը, աշխարհի հանդեպ այն համընդգրկուն հայացքը, որ բնորոշ էին Վերածննդի տիտաններին: Թերևս կարելի է խոսել նույնիսկ նրանց որոշ մակերեսայնության մասին: Նրանք խուսափում էին բարդ խնդիրներից, չէին ուզում գլուխ ջարդել աշխարհի դարավոր ողբերգական հարցերի վրա, որոնք հուզում էին բարոկկոյի գրողներին: Նրանց չէր գրավում նաև կլասիցիստ գրողների քաղաքական-հոգեբանական խնդիրները: Նրանք նույն չափով անբնական էին համարում կլասիցիստ գրողների քաղաքացիական պաթետիկան և բարոկկոյի գրողների տիեզերական մասշտաբայնությունը: Այդ հեղինակները պատկերեցին հասարակ մարդկանց կյանքը, նրանց առօրյա կենցաղային

հոգսերը, տխրությունն ու ուրախությունը, որ դուրս չէին գալիս սովորականի սահմաններից:

Այդ գրողների ռեալիզմն ուներ ընդգծված հողամերձ բնույթ: («Ես ձեզ կպատմեմ առանց սեթեթեքների և առանց ճշմարտության դեմ մեղանշելու մի քանի սիրային պատմություններ՝ կատարված այնպիսի մարդկանց հետ, որոնց չի կարելի կոչել հերոսներ ու հերոսուհիներ, քանի որ նրանք բանականներ չեն ղեկավարում, չեն կործանում պետություններ, այլ սոսկ հասարակ ծագմամբ սովորական մարդիկ են, որոնք անշտապ քայլում են կյանքի ճանապարհով»): Ֆյոդոր Ետյեր, «Քաղքենիական սիրավեպ», 1666):

ԻՏԱԼԻԱՅԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հնդկաստան տանող ծովային ճանապարհի հայտնագործումը Իտալիայի համար ճակատագրական եղավ: XV դարի վերջին համաշխարհային առևտրի մայրուղին ընկավ նրանից բավական հեռու, և դա ջլատեց նրա ներքին ուժերը: «... XV դարի վերջերից համաշխարհային շուկայի հեղափոխությունը ոչնչացրեց Հյուսիսային Իտալիայի առևտրական գերակշռությունը», — գրել է Կ. Մարքսը:

Դադարեց բրդի ներմուծումն Անգլիայից և Իսպանիայից, ուստի և իտալական քաղաքների մահուղի արտադրությունը գրեթե լիովին վերացավ: Եվրոպական պետությունները, որ զարգացնում էին իրենց սեփական արտադրությունը, այլևս չէին զգում իտալական ապրանքի կարիքը:

Ճիշտ է, ողջ Արևմտյան Եվրոպայի արվեստագետները առաջվա պես Իտալիա էին գնում գիտության համար, և Իտալիան առաջվա պես համարվում էր Եվրոպայի մշակութային կյանքի կենտրոնն ու միջնակետը, արվեստների ինքնատիպ համալսարանը: Անգլիայի, Ֆրանսիայի, Գերմանիայի, Իսպանիայի մեծահարուստները պատվերներ էին տալիս իտալացի վարպետներին, երբեմն շնկատելով, որ սեփական, աղագային մշակութային ուժերն արդեն հասունացել են: Սակայն Իտալիան արդեն տնտեսական հզորության մեջ անդարձորեն մյուս երկրներին էր զիջել իր առաջնությունը: Տեղափոխվել էին համաշխարհային առևտրի ճանապարհները: Կյանքն առավել եռանդալիս էր բորբոքվել Անգլիայում, Ֆրանսիայում: Իտալիան կողքի էր քաշվել: Երբեմնի աղմկոտ քաղաքները դատարկվել էին, աշխատավոր մարդիկ իրենց ձեռքի պահանջարկը չգտնելով, քաշվել էին գյուղերը: Գավառական տերերը նորից զգացին իրենց ուժի գերակշռությունը և երկիրը ձգեցին դեպի ֆեոդալական անցյալը:

Այնուհետև սկսվեցին պատերազմները: Իսպանիան և Ֆրանսիան կռվեցին իտալական հարստության համար, կռվեցին Իտալիայի տարածքի վրա: Օտարերկրյա զորքերը թալանեցին և ահաբեկեցին բնակչությանը:

XVI դարի երկրորդ կեսին Իսպանիան զավթեց գրեթե ամբողջ Իտալիան: Իրենց անկախությունը կորցրեցին Սիցիլիան, Սարդինիան և Հաբսբուրգյան Իտալիան, Տոսկանան, Մոնֆերատը, Զենոման, Միլանի դքսու-

թյունը, Պարման, Ռեչոն, Պիաշենցան, Ֆեռարայի դքսությունը, Մոդենան և մյուսները: Անկախության կորստի հետ մեկտեղ սկսվեց իտալական հողերի տնտեսական շահագործումը իսպանացի զավթիչների կողմից՝ ռազմատուգանքի և հարկերի ձեռով: Այդպես շարունակվեց նաև հաջորդ՝ XVII դարում:

Իտալացի ժողովրդի ազգային ողբերգութունն ամբողջացրեց կաթոլիկական ռեակցիան: Պապական իշխանությունը միավորվելով երկիրը ստրկացնող իսպանացիների հետ, իր ծանր, արյունոտ ձեռքը դրեց ժողովրդի ստեղծագործ մտքի վրա, և իտալիայի հզոր հանճարը, որ ստեղծել էր գեղարվեստի անզուգական գլուխգործոցներ՝ զարմացնելով ու հիացնելով աշխարհը, սուզվեց խոր ու դարավոր քնի մեջ:

Վերածննդի դարաշրջանի իտալացին հպարտորեն առաջ էր նայում, նա հավատում էր իրեն, հավատում էր բանականությանը, հավատում էր մարդկային ուժին: Նրան հուզում էին Տիեզերքի, Երկրի, մարդկային Հասարակության և իր՝ Մարդու կյանքի մեծ խնդիրները: Նա խիզախորեն գրոհում էր այն ամենի դեմ, ինչը խանգարում էր հասկանալ և լուծել այդ լուրջ խնդիրները, և նա համարձակ էր, կենսուրախ ու տաղանդավոր:

*Հեռանալով անձուկ և մթին քարայրից,
Ուր մոլորությունը հյուծել է ինձ դարեր,
Թողնում եմ ես այնտեղ շղթաներ, որոնցով
Թշնամական ձեռքն էր ինձ կաշկանդել...*—

բացականչել է Վերածննդի վերջին մարտիկներից մեկը՝ Զորդանո Բրունոն: Բրունոն մահապատժի ենթարկվեց Հռոմում, Մադիկների հրապարակում 1600 թ. փետրվարի 17-ին, XVII դարի երկրորդ ամսին: Ռեակցիան առավել դաժանորեն պատժեց Գալիլեյին: Եթե Զորդանո Բրունոյին այրեցին խարույկի վրա, չստիպելով նրան հնազանդվել, ապա Գալիլեյին թողեցին կենդանի՝ կտրելով նրա կամքը, անարգելով նրա գիտական խիղճը, ստիպելով նրան հրաժարվել իր ուսմունքից:

XVII դարի իտալացին դադարեց հավատալ բանականության ամենազորությանը, քանի որ իրականությունը ցույց էր տալիս նրան կրակի ու սրի կոպիտ ուժով բանականության ճնշման տխուր պատկերներ: Նա դարձավ մռայլ ու կասկածամիտ, կորցրեց համարձակությունը, տաղանդը: Առավել անսկզբունքային հեղինակները պահպանեցին ոգու բերկրանքը և մտքերի ու զգացմունքների թեթևությամբ դիմեցին բանաստեղծական մանրազարդերի:

Այդպիսին էր ծագումով նեապոլցի Զամբատիստ Մարինոն (1569—1625), որի անունով մկրտվեց մի ամբողջ գրական հոսանք:

Մարինիզմն ամենևին էլ զուտ իտալական երևույթ չէր: Իտալական մարինիզմի գրականության բնութագրական առանձնահատկությունները բնորոշ են և՛ նմանատիպ անգլիական գրականությանը, որ պատմության մեջ է մտել էվֆուիզմ անունով, և՛ իսպանականին, որ հայտնի է կուլ-

տիզմ¹ անունով, և՛ ֆրանսիականին, այսպես կոչված՝ պրեցիուզային գրականությանը²:

Մարինոն արկածախնդիր կյանք է վարել, մի քանի անգամ կալանավորվել է, փախել բանտերից, ապրել մերթ աղքատության մեջ՝ բավարարվելով մի կտոր հացով, մերթ ապահով բարեկեցության մեջ՝ զրվարթորեն սողալով արիստոկրատների առաջ: Նա բավական բանիմաց է եղել և, առանց քաշվելու, իր էջերն է ներմուծել այն, ինչ նրա փայլուն հիշողության մեջ պահպանվել է Օվիդիոսի և Վիրգիլիոսի, Լուկրեցիոսի և Պոլիցիանոյի երկերի ընթերցանությունից: 1615 թ. նա մեկնում է Ֆրանսիա, ներկայանում Մարիա Մեդիչիին, որ իտալուհի էր, 1610 թ. սպանված Հենրի IV-ի կինը: Այստեղ 1623 թ. նա հրատարակում է 45 հազար տողից և 20 երգերից բաղկացած «Ադոնիս» մեծածավալ պոեմը՝ ձեռնված երիտասարդ արքա Լյուդովիկոս XIII-ին: Արդեն բավական կարողությամբ վերադառնալով Նեապոլ, նա խանդավառությամբ է ընդունվում իր հայրենակիցների կողմից և մահից հետո վաստակում մեծ բանաստեղծի համբավ:

Նրա պոեմի սյուժեն նորություն չէր: Ինչպես հայտնի է, Շեքսպիրի գրչին է պատկանում գեղեցիկ պատանի Ադոնիսին սիրահարված Վենե-րայի մասին անտիկ առասպելի հոյակապ մշակումը: Մարինոն դիցուհու սիրո պատմությունը ներկայացրել է որոշ ծաղրական նրբագեղությամբ, խոսքը համեմելով էրոտիկ նուրբ ակնարկներով: Նրա ոտանավորը թեթև է, հղկված, աչքի է ընկնում հնչել հանգեցրով:

Նրա գրելաոճի առանձնահատկությունն անսպասելի փոխաբերությունները, պատկերներն ու համեմատություններն են: Դրանում է նրա փառքի գաղտնիքը: Ընթերցողը գտնվում է մշտական զարմանքի մեջ: Մարինոն գյուտարարն է, այսպես կոչված, «կոնչետի»-ների (conchetti)՝ ճարտար բառակապակցությունների, անսովոր կիրառվող մակդիրների, խոսքի անակնկալ դարձվածքների: Այդպիսին են, օրինակ, իրար բացառող հետևյալ հասկացությունների զուգորդությունները. «անկիրթ գիտնական», «համր ճարտասան», «հարուստ մուրացկան», «ուրախ վիշտ» և այլն: Մարինոյի բանաստեղծություններում աստղերը «հավերժական սիրո կայծեր» են, «շողշողուն դուկատներ երկնային դրամահատարանից», «երկնային քնքուշ պարուհիներ», «օրվա հուղարկավորության ջահեր»: Մարինոյի համար համբույրը «ամենաբուժիչ սպեղանի» է, գեղեցկուհու բերանը՝ «հրապուրիչ զնդան»: Համանման հարյուրավոր համեմատություններ են սփռված նրա բանաստեղծություններում, որոնք հմայում էին ժամանակի ընթերցողներին, զմայլում նրանց՝ ստիպելով տեսնել այդ հնարամիտ բանաստեղծի մեջ պոեզիայի մի նոր, դեռևս անհայտ ոլորտներ բացող հանճարի:

¹ Իսպաներեն cultos բառից:

² Precieux (ֆրանս.) — քանկագին:

Մարինոն զվարթ է, բայց այդ զվարթությունը ոչ թե բխում է լավատեսությունից, որով համակված էր Վերածնունդը, այլ կյանքի բոլոր հուզումների ու տագնապանների ունայնության գիտակցությունից: Դա հուսահատության զվարթություն է: Ինչո՞ւ վշտանալ, եթե միևնույն է շես փոխի աշխարհը: Ինչո՞ւ դուխ ջարդել տիեզերքի հանելուկների վրա: Զէ՛ որ դրանք անլուծելի են: Ավելի լավ չէ՞ թուլոտել թիթեռնիկի պես՝ անհոգ ու զվարթ: Եվ դա դուր էր գալիս այն մոայլ օրերին, քնեցնում էր վշտալից գիտակցությունը, օրորում տառապող հոգիները:

Եթե լրջորեն հարցնենք Մարինոյին, և նա արժանի համարի մեզ լրջորեն պատասխանել մարդկային կյանքի վերաբերյալ իր կարծիքների մասին, ապա պատասխանն այսպիսին կլինի.

Հենց որ ծնվում է մարդը աշխարհում,
Նրա աչքերը պատրաստ են լալու:

Դեռևս օրորոցի մեջ մարդը զրկված է ազատությունից, մի քիչ մեծանում է, սկսվում են ծեծը, անհագ կրքերը, որոնց հետևում են հիվանդությունները, տառապանքները, հետո ծերությունը, «և ահա գերեզմանային խավարն է նրան հավիտյան կլանում...» («Մարդկային կյանքի մասին»):

Բարոկկոյի փիլիսոփայությունն ամբողջովին իշխում է Մարինոյի գիտակցության վրա: Նա կատակելով արտահայտել է, օրինակ, այսպիսի մտքեր. «Խելացնորությունը գեղեցկացնում է աշխարհը, որովհետև, քանի որ այն լիովին կազմված է հակասություններից, այդ հակադրությունը առաջացնում է գրականություն, որը չի թողնում նրան կազմալուծվել»: Սա սովորական կատակ չէ: Այստեղ խկապես արտահայտված է Մարինոյի ջոցիալական փիլիսոփայությունը: Նա որպես օրինակ բերել է Ֆրանսիան: «Ողջ Ֆրանսիան լի է անհարիրություններով ու անհամաչափություններով, որոնք կազմելով մի ինչ-որ ներդաշնակ աններդաշնակություն, պահպանում են նրա գոյությունը: Արտառոց բարքերը, վայրագ կրքերը, անդադար հեղաշրջումները, անընդմեջ քաղաքացիական պատերազմները, անկարգ խռովությունները, անշափ ծայրահեղությունները, խառնաշփոթությունը, իրարանցումները, անմիաբանությունն ու անմտությունը, մի խոսքով՝ այն ամենը, ինչը նրան պիտի որ կործաներ, իրականում, ինչ-որ հրաշքով պահպանում է նրան» (Լորենցո Սկոտոյին գրած նամակը):

XVII դարում Մարինոյի փառքը տարածվում է գրեթե ամենուրեք: Նրան նմանակում են, գովաբանում, երկիրք հանում:

Սակայն Մարինոյի որոշ ժամանակակիցներ արդեն նրա ստեղծագործության մեջ վտանգ էին տեսնում հայրենի գրականության համար: Բանաստեղծ Գաբրիելո Կյաբրեռան (1552—1638) ձգտել է Մարինոյի սեթևեթ պոեզիային հակադրել ձևի անտիկ պարզությունը: Նա օրինակ է ընդունել Տորկվատո Տասսոյի ստեղծագործությունը, որի նմանությամբ

ստեղծել է հերոսական պոեմներ, գրել պատերազմներ, էկլոգներ, մելոդրամաներ ու ողբերգություններ, ճարտարորեն տիրապետելով ոտանավորին: Սակայն Կյաբրերայի պոեզիան էլ արիստոկրատական է. նրանում իշխում է նրբագեղության և գալանտ անակրեոնիզմի պաշտամունքը: Կյաբրերան անտիկ նիմֆերով ու ամուրներով հովվերգական գեղեկական բնականների բանաստեղծ է: Նա ինքը գրեթե ողջ կյանքն ապրել է աղմկոտ քաղաքներից հեռու, նրբագեղությամբ ու նազանքով համակված «խաղիկներում» (կանցոնետներ) գովերգելով իդեալականացված բնությունն ու քնքուշ գեղեցկուհիներին, որոնց բերանները նման են վարդի, շուրթերը՝ մարգարիտների, «ոտքերը հրաշք են», «հայացքը գրգվող» և մնացյալն էլ՝ նույն ոգով:

Ֆուվիո Տեստին (1593—1646)՝ ֆեոարյան պալատականը, կրել է Մարինյոյի և Կյաբրերայի ազդեցությունը: Նրա պոեզիան զուրկ չէ քաղաքական տարրից. նա դժգոհել է իր շնչին դարից, դառնորեն տրտնչացել Իտալիայի ազգային ստորացման առթիվ, երբեմն նույնիսկ ձայնը բարձրացրել ընդդեմ «ամբարտաժան ազնվականության»: Տեստին հրապուրվել է հին լատինական պոեզիայով, ընդօրինակել է Հորացիուսին, բայց նրա քերթվածներն էլ նրբացված-գալանտ են, ինչպես նրա գրչեղբայրներ Մարինյոյի և Կյաբրերայի բանաստեղծությունները:

Այստեղ պետք է հիշել նաև Վինչենցո Ֆիլիկայային (1642—1707): Նա, որ նույնքան բազմաբառ, արվեստական ու սեթևեթ էր, որքան նրա գրչակիցները, մի անգամ կարողացել է հասնել իսկական վարպետության բարձունքի: Նրա գրչին է պատկանում «Իտալիա՛, Իտալիա՛» սոնետը, որը հուզել է թե՛ նրա ժամանակակիցներին և թե՛ հետնորդներին: Բայրոնն այդ սոնետը թարգմանել է անգլերեն (*«Չայլդ Հարուդ»*, գլուխ IV, տուն 42):

Տխուր իրականությունը չէր կարող չհուզել XVII դարի Իտալիայի գրողներին: Նրանցից ոմանք կոչ են արել իտալացիներին միավորվել, համախմբել ուժերն ընդդեմ օտարերկրյա ստրկարարների: Անվիճելիորեն ականավոր հայրենասեր-բանաստեղծ է Ալեսանդրո Տասսոնին (1565—1635): «Ֆիլիպիկներ ընդդեմ իսպանացիների» երկում նա եռանդազին բողոքել է օտարերկրացիների դեմ, որոնք ճնշում էին Իտալիայի միտքն ու կամքը: Բանաստեղծը հուզվել է, վրդովվել և արթնացրել իր ժամանակակիցների հայրենասիրական զգացումները: Նա արհամարհանքով մերժել է Մարինյոյի և մարինիզմը («Խոհեր Պետրարկայի պոեզիայի մասին»), հանդես եկել ընդդեմ գրականության մեջ Արիստոտելի հեղինակության («Տարբեր խոհեր»), ճիշտ հասկանալով գրականության ինքնատիպ զարգացման համար ավտորիտարության (անառակելի հեղինակության) և նմանակության ոգու կործանարարությունը:

Տասսոնին «Առևանգված դույլը» (1622) նշանավոր երգիծական պոեմում ծաղրելով Իտալիայի մարզային անջատվածությունը՝ ազգային

միասնության կոչ է արել: Պոեմը մեծ հաջողություն է ունեցել թե՛ Տասսոնի հայրենակիցների մեջ և թե՛ Իտալիայի սահմաններից դուրս:

Պոեմի սյուժեի հիմքում ընկած է Բոլոնիա և Մոդենա քաղաքների բնակիչների վեճի երգիծական դրվագը: Մոդենացիները դեռևս 1325 թ. բոլոնիացիներից գողացել էին մի փայտե դույլ (այդ դույլը այժմ պահպանվում է Մոդենայում որպես պատմական մասունք), և այդ քաղաքների միջև սկսված երկպառակությունը տևեց երկար տարիներ: Էպիկական լրջությունը, որով հեղինակը պատմում է այդ այնքան աննշան իրողության մասին, թողնում է երգիծական տպավորություն: Սակայն միայն որոշ էջեր են գրված լրջորեն, վերամբարձ հնչերանգով, իսկ դրանց կողքին, ընթերցողների ծիծաղը շարժելու համար ներկայացված են գրոտեսկային, ծաղրանկարային պատկերներ: Ծերով Սատուրնը ինքն իրեն հոգնա է անում, Մարսը մինչև գոտկատեղը գուլպա է հագնում և գլխարկի վրա դնում փետրափունջ, Դիանան սպիտակեղեն է լվանում, պարկաները հաց են թխում, իսկ խարդախ Սիլենը աստվածների գինին խառնում է ջրով: XI երգն ընդգրկում է մի պատմություն «հավի սիրտ» ունեցող և ճարահատյալ մենամարտի գնացող ինչ-որ կոմսի և մենամարտի ժամանակ նրա սարսափի ու ողորմելի պահվածքի մասին:

Կոմսը գիշերը մենամարտի վախից
Չկարողացավ աչքը կպցնել...
Եվ այգաբացին այդպես դողահար
Նա ներկայացավ ստամոքսով տկար:

Տասսոնին իր զավեշտական կոմսի շուրթերին է դրել Մարինոյի գալանտ քնարերգության ոճի սիրային ոտանավորներ:

Ձեր մեջ, իմ հոգու բիբե՛ր, հայելինե՛ր,
Գեղեցկությունն է իրենով զմայլվում.
Ամուրի նետեր ունեք դուք, հոնքե՛ր,
Եվ աղեղների եք դուք նմանվում:

Իտալական գրականության մեջ երգիծական ուղղությունը մերձ էր ժողովրդական պոեզիային, որ որոշ չափով կոպիտ էր և հեռու արիստոկրատական փրոնությունից: Մեծ Միքելանջելոյի զարմիկը՝ Միքելանջելո Բուոնարոտի կրտսերը (1568—1646) ստեղծել է մի շարք կենսուրախ ժողովրդական կատակերգություններ («Տոնավաճառ», «Գեղջիկական կատակերգություն»)՝ հագեցնելով դրանք իտալական փողոցների մթնոլորտով, ժողովրդական բառ ու բանով, բեմ հանելով փողոցային ամբոխի բնահատուկ տիպեր: Սակայն բանաստեղծին չի հաջողվել լիովին ազատագրվել գիտական դրամայի ավանդույթներից: Նրա պիեսները բեմական չեն, ձգձգված են, նրանց մեջ կենդանի ու գունագեղ ժողովրդական տիպերի կողքին հանդես են գալիս նաև վերամբարձ ալլաբանական կերպարներ (Արվեստը, Առևտուրը և այլն):

XVII դարի վերջին իտալիայում հայտնվեց բանաստեղծների մի խումբ¹, հայտարարելով, որ իրենք ձգտելու են արմատախիլ անել մարինիզմի շարադետ ոգին և գրականությունը վերստին տանել դեպի պարզություն ու ճշմարիտ անկեղծություն:

Գահից հրաժարված և 1655 թ. Հռոմում հաստատված շվեդական թագուհի Քրիսթինայի պալատում ստեղծվեց բանաստեղծների, գիտնականների, քննադատների մի խումբ, որը խստորեն մերժում էր մարինիզմն ու գալանտ ալլասերվածությունը: Վերադարձ դեպի բարձրի անմեղ մաքրությունը. սա էր այդ խմբի բարոյական նշանաբանը: Թագուհու մահից հետո նրա սալոնի հաճախորդները հիմնադրեցին մի Ակադեմիա, որ կոչվեց «Արկադիա» (1690): Այն իր իսկ անունով խորհրդանշում էր ձգտումը՝ գտնել մի բաղձալի անկյուն, ուր երջանկությունը չի պղտորվում իրական կյանքի կոպտությունից: «Արկադիայի» հովանավորը համարվեց մանուկ Հիսուսը, իսկ խորհրդանշիչը՝ դափնու և սոճու ճյուղերով պատված հովվական սրինգը: Նրա անդամների հավաքները տեղի էին ունենում բնության գրկում, Հռոմի արվարձանների փարթամ պուրակներում:

«Արկադիայի» անդամները հանդես գալով ընդդեմ մարինիզմի և մշակելով հովվերգական պոեզիան, նրա բոլոր առանձնահատկություններով հանդերձ, շատ հեռու չանցան մարինիզմի առաջին քննադատ Կյարբերայից: Նրանց պոեզիան նույնքան կտրված էր ժողովրդից, որքան Մարինոյի ստեղծագործությունը: Հովվերգական հերոսներն իրենց գալանտ սիրով դարձան արիստոկրատական պոեզիայի ամենասիրելի կերպարները:

XVII դարի իտալական գրականության մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում Թոմազո Կամպանելլան (1568—1639), որը շարունակել է վերածննդյան փիլիսոփայական գրականության ավանդույթները:

Կամպանելլան մռայլ կյանք է ապրել: Տասնհինգամյա հասակից նա եղել է վանքում, որտեղ սովորել է փիլիսոփայություն և աստվածաբանություն: Չափահաս դառնալով, նա անմիջապես ընդգրկվում է այն պայքարի մեջ, որ ժամանակի լավագույն մտածողները մղում էին ընդդեմ սխոլաստիկայի և ավտորիտարության ոգու, ըստ այդմ վաստակելով ինկվիզիցիայի ցասումը: Այնուհետև այդ անխոնջ մտածողը սկսում է երազել իսպանական տիրապետությունից հայրենիքի ազատագրման մասին և կազմակերպում է ապստամբություն: Դավադրությունը բացահայտվում է, և նա ընկնում է բանտ: Քսանհինգ տարի ապրում է բանտարկության, կտտանքների, զրկանքի և ծաղր ու ծանակի մեջ: Ազատվելով և ազատության օդը շնչելով, նա անմիջապես կրկին մտնում է պայքարի

¹ Ինեդեռտո Մենցինի (1646—1704)՝ բանաստեղծ, գիտնական, գեղեցիկ բանասիրտության պրոֆեսոր, Կոմս Ֆրանչեսկո դե Լեմենե (1626—1702), Կառլո Մաթիա Մաչի (1630—1699), Զավանի Բատիստ Ցապպի (1667—1719):

մեջ: Երբ սկսվում է Գալիլեյի դատական հալածանքը, Կամպանելլան հանդես է գալիս նրա պաշտպանությունում: Կարո՞ղ էր նա անտարբեր նայել մարդկային մտքի ոտնահարմանը: Նորից հետապնդում են նրան, սպառնում նոր բանտարկությունում: Եվ Կամպանելլան ստիպված հեռանում է հայրենիքից: Հարազատ ավերից հեռու, Ֆրանսիայում նա կրնա բուռն է իր մահկանացուն:

Կամպանելլան այլ դարաշրջանի՝ Վերածննդի զավակն էր: Ըստ էության, նա չի էլ ապրել XVII դարում, երկար տարիներ հեռացված, մեկուսացված լինելով հասարակական կյանքից, մենախցի պատերի մեջ: Այդպես էլ նա XVII դարում գոյատևեց որպես Վերածննդի դարաշրջանի կենդանի ավանդություն:

Նրա «Արևի երկիրը» (1623) ուտոպիական վեպը լի է լուսավոր երազանքով մարդկային համակեցության լավագույն կառուցվածքի մասին: Հնդկական օվկիանոսի ինչ-որ կղզիների վրա մի ժողգնաց տեսնում է մի բոլորովին ուրիշ, եվրոպական հասարակական համակարգերից տարբեր մարդկային կյանք: Այնտեղ երկրպագում են Արևին, և գերագույն ղեկավարը կրում է Արևի անունը: Այնտեղ իշխանության գլուխ են կանգնած Հղորությունը, Իմաստությունը և Սերը: Ժողովուրդն ունի մի գիրք՝ գրված հակիրճ և բոլորին մատչելի, և այն կոչվում է «Իմաստություն»:

Այդ ժողովուրդը չի ընդունում սեփականությունը, տեսնելով նրա մեջ բոլոր շարիքների պատճառը: Այնտեղ բոլորն են աշխատում: Այնտեղ չկա ո՛չ նախանձ, ո՛չ փառասիրություն, և բոլորը ոգեշնչված են հայրենիքի սիրով: Բարձրագույն չափանիշը հասարակության շահն է¹:

Խոսելով XVII դարի իտալական արձակի մասին չի կարելի չհիշել նաև Գալիլեյին (1564—1642): Նախընթաց հարյուրամյակի հումանիստներին համանման այդ գիտնականը իր գիտական գաղափարները տարածելու նպատակով օգտագործել է հրապարակախոսության բանավիճային արվեստը: Նրա «Երկխոսություն աշխարհի երկու գլխավոր համակարգերի մասին» (1632) երկում վիճաբանում են Պտղոմեոսի և Կոպեռնիկոսի համակարգերի շուրջ: Պտղոմեոսի կողմնակիցը՝ Սիմպլիչիոն (Պարզամիտը) ամբողջ հոգով պաշտպանում է երկրակենտրոն համակարգը, որը հերքել էր Կոպեռնիկոսը: Ընթերցողը ծախտով է դիմավորում հիմարավուն Սիմպլիչիոյին: Վատիկանի գրաքննիչները հասկացրել են պապին, որ Գալիլեյն ի դեմս Սիմպլիչիոյի պատկերել է հենց իրեն՝ աստծո փոխանորդին: Այդ իսկ պատճառով Գալիլեյը ենթարկվել է ինկվիզիցիայի դատին: 1633 թ. հունիսի 21-ին գիտնականը հարկադրաբար հրաժարվում է Կոպեռնիկոսի ուսմունքից: Հաջորդ օրը Հռոմի Սանտա Մարիա եկեղեցում նա հրապարակաչորեն ապաշխարհում է և համարվում ինկվիզիցիայի կալանավոր:

Մեծ գիտնականի դատապարտումը, թերևս ավելին՝ նրա հրաժարու-

¹ Տե՛ս Թ. Կամպանելլա, Արևի երկիրը, Ե., 1969:

մը, խորապես ցնցեց աշխարհը և Լերկար ժամանակ բուն իսկ Իտալիայում ջլատեց ազատ միտքը:

XVII դարի իտալական արձակի համառոտ ակնարկի մեջ անգամ չի կարելի չհիշել նաև Տրայանո Բոկկալինիին (1556—1613), որը կյանքի մեծ մասն ապրելով նախընթաց հարյուրամյակում, նոր դարաշրջան բերեց հումանիստական ընդլզման անսանձ ոգին: Մահից առաջ Բոկկալինին հրատարակել է «Լուրեր Պառնասից» սատիրան, որն արագորեն տարածվեց հարևան Լերկներում, հետագայում թարգմանվելով Լվրոպական բազմաթիվ լեզուներով: Այդ խորամիտ, երգիծանքով և սուր հեղինակությամբ փայլող սատիրան ուղղված է ընդդեմ Իտալիան հարստահարող իսպանացիների, ընդդեմ արիստոկրատական պճնազարդության, ընդդեմ գրական մանրանդրության:

Բոկկալինին մարտնչել է ընդդեմ գրական արիստոսթության, որն ընդունում էր միայն Արիստոտելի գեղագիտական օրենքները, բարուրելով դրանց մեջ Լրիտասարդ տաղանդներին: Նա զվարճալի ձևի մեջ ներկայացրել է մի գրույց, որն իբր կայացել է արվեստների աստված Ապոլլոնի և Արիստոտելի միջև. «Ապոլլոնը չափազանց զայրալից դեմքով ու ձայնով, անչափ վրդովված հարցրեց Արիստոտելին, թե նա չէ՞ արդյոք այն անպատկառ և հանդուգն մարդը, որ համարձակվել է օրենքներ սահմանել և հրապարակել կանոններ վսեմ շնորհներով օժտված արվեստագետների համար, որոնց ինքը՝ Ապոլլոնը տվել է գրելու և ստեղծագործելու բացարձակ ազատություն. քանի որ իր գրողների կենդանի տաղանդները, ազատ լինելով որևէ օրենքի կապանքներից և կաշկանդված չլինելով պատվերների շղթաներով, ամեն օր, մեծագույն հաճույք պատճառելով իրեն, դպրոցներն ու գրադարանները հարստացնում են գեղեցկագույն ստեղծագործություններով»: Արիստոտելն արդարանում է, սակելով, որ տգետ մարդիկ օգտագործում են իր անունը՝ պոետներին ճնշելու համար, մինչդեռ ինքը միայն ցանկացել է օգնել չկայունացած տաղանդներին՝ գտնելու արվեստի ճշմարիտ ուղիները:

Բավական ուշագրավ է գրական սխոլաստիկայի այս քննադատությունը, եթե նկատի առնենք Արևմտյան Եվրոպայում և հատկապես Ֆրանսիայում հետագա երկհարյուրամյա պայքարն ընդդեմ սխալ հասկացված արիստոտելյան արվեստի սկզբունքների:

Եվ այսպես, XVII դարի իտալական գրականության մեջ մենք տեսնում ենք տարբեր ոճական ուղղությունների մի բարդ միահյուսվածք, նրանց պայքարն ու փոխազդեցությունը: Կյաբերան և դարավերջի «հովվերգու» բանաստեղծները պայքարել են ընդեմ Մարինյոյի և մարինիզմի, հանուն գրականության «հասարակացման», սակայն նրանք էլ մշակել են մի յուրօրինակ «ոգու արիստոկրատիզմ» և նույնպես պատկանում են բարոկկոյի գրականությանը՝ իրենց ստեղծագործության մեջ ներկայացնելով սոսկ նրա տարբեր հայեցակետերը:

Ալեսանդրո Տասսոնին մերժել է ինչպես բարոկկոյի ուղղության բանաստեղծներին (մարինիստներին), այնպես էլ իտալական պոեզիայի մեջ նմանակության և ավտորիտարության պաշտպաններին (կլասիցիստներին): Նրա «Առևանգված դույլը» երգիծական պոեմը գրված է Վերածննդի դարաշրջանի ընդլզող ռեալիզմի ոգով: Ամեն տեսակ կանոնների ու գրական դոգմատիկայի դեմ ուղղված նույն այդ բողոքի անսանձ ոգին է թևածում նաև Բոկկալինիի հոյակապ սատիրայի մեջ:

ԻՍՊԱՆԻԱՅԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ժամանակը փոխում է իրերի կերպարանքը: Նրեք հարյուր տարվա ընթացքում Իսպանիան կերպարանափոխվել է: Այժմ զբոսաշրջիկները խմբերը հեղեղում են նրա քաղաքները, հյուրանոցները, թանգարանները, ճանապարհները: Ամեն տարի մինչև երեսուն միլիոն մարդ է այցելում Իսպանիա, որի բնակչությունը ավելի քան երեսունհինգ միլիոն է: Սեփիլայում զբոսաշրջիկներին գրավում են Քրիստափոր Կոլումբոսի վեհաշուք արձանը և Ոսկե աշտարակը, որը մի ժամանակ կառուցվել է Ամերիկայի հնդկացիական ցեղերից կոնկիստադորների թալանած ոսկին պահելու համար: Առաջինը կրում է նրա փառքի, երկրորդը՝ խայտառակության հիշատակը:

Կաթոլիցիզմը և եկեղեցին այսօր էլ ուժեղ են Իսպանիայում, բայց նորի հատկանիշներն ամենուրեք զգացնել են տալիս իրենց: Հնօրյա շինություն մեջ, որտեղ մի ժամանակ հաստատված էին ինկվիզիցիայի գործատեղիները, այժմ կարելի է գտնել որևէ քանդակագործի կամ նկարչի արվեստանոց: Մագրիդում հին տաճարների ու պալատների կողքին վեր են խոյացել ապակուց և ալյումինից կերտված ժամանակակից հյուրանոցներ: Նրա փողոցներում ու նրբանցքներում սուրում են աշխարհի բոլոր մակնիշների ավտոմեքենաներ: XX դար: Իսպանիայի հրապարակում բրոնզյա Սերվանտեսն է, նրա հերոսներ Դոն-Քիշոտը, նիհարիկ Ռոսինանտի և Սանչո Պանսան՝ ավանակի վրա, նույնպես բրոնզաձուլ, առհավետ քարացած իրենց հավերժական դեգերման մեջ, խորհրդանշելով արվեստի անմեռ ուժը և հիշեցնելով մեզ XVII հարյուրամյակը:

Իսպանիան ճիզվիտների հայրենիքն է: Այստեղ, ավելի քան մյուս երկրներում, վայրագ դաժանություն մոլեգնել է ինկվիզիցիան: XVI—XVIII դարերում ինկվիզիցիայի խարույկների վրա այրվել է ավելի քան 30 հազար մարդ, և մոտ 300 հազար հոգի տանջահար են եղել բանտերում: Իսպանական կաթոլիկ եկեղեցին Հռոմի պապի քաղաքականության ամենահավատարիմ հետևորդն էր, եվրոպական կաթոլիցիզմի պահապան շունը:

Իսպանիայի թագավորը կոչվում էր «նորին կաթոլիկական մեծություն»: Եկեղեցին վիթխարի դեր ուներ ոչ միայն երկրի քաղաքական կյանքում, այլև տնտեսության մեջ. նա տիրում էր ամբողջ Իսպանիայի հողերի մեկ քառորդին: Մի խոսքով, «եկեղեցին դարձավ աբսոլյուտիզ-

մի անխորտակ զենքը»։ այսպես է բնութագրել Մարքսը եկեղեցու դերն Իսպանիայում։ XVII դարի կեսերին Իսպանիայում տառացիորեն յուրաքանչյուր հինգերորդ կամ վեցերորդ իսպանացի քահանայի կամ վանականի շուրջառ էր կրում։ Վեց միլիոն բնակչություն ունեցող երկրում կային 200 հազար քահանա, 700 հազար վանական, 300 հազար միանձնուհի, ընդամենը՝ մեկ միլիոն 200 հազար։

Ամեն ինչ ունի իր պատճառները. իր բացատրությունն ունի նաև իսպանական եկեղեցու այդքան լայն գործունեությունը, որն այնպես ուժգնորեն կրոնին էր ենթարկում ժողովրդի գիտակցությունը և այնքան երկարատև. մինչև նոր ժամանակները, մինչև մեր օրերը։ Ժամանակին կաթոլիկ եկեղեցին զլխավորել է մավրերի դեմ պայքարը և այդպիսով ժողովրդի աչքին ձեռք բերել բարոյական մեծ համարում։

Ֆրանսիայում և Անգլիայում աբսոլյուտիզմն իր ծագման ժամանակ և ֆեոդալական անարխիայի, մարզայնության ու տարանջատվածության դեմ պայքարելիս նշանակալիորեն նպաստեց ազգի ձևավորմանը, ժողովրդի տնտեսական, քաղաքական և մշակութային ուժերի համախմբմանը, Իսպանիայում այդպես չեղավ։ Աբսոլյուտիզմն այնտեղ միայն շատ սահմանափակորեն կատարեց իր պատմական դերը։ Թագավորական իշխանությունը հասավ ֆեոդալների որոշ սահմանափակման, իրեն ենթարկեց ասպետական հոգևոր միաբանությունները, բռնագրավելով նրանց վիթխարի հողային կալվածքները։ (Ասպետական հոգևոր միաբանությունների՝ ֆեոդալական ընդդիմադրության այդ խոշորագույն օջախների դեմ մղված պայքարի դրվագներից մեկն արտացոլված է Լուպե դե Վեգայի «Ուլխարի աղբյուրը» պիեսում)։

XV դարում թագավորական իշխանությունը կաստիլյան և արագոնյան քաղաքներում կազմակերպելով միություն («Սուրբ Գերմանդադա») և հենվելով դրան, կարողացավ խոշոր ֆեոդալներին մասնակիորեն զրկել ինքնուրույն պատերազմներ վարելու, դրամներ հատելու իրավունքից, ստիպեց նրանց քանդել ամրակուռ բերդերը, զրկեց նրանց երկրի առանձին մարզերը յուրատիպ պետություններ դարձնելու հնարավորությունից։ Սակայն այդքանով էլ ավարտվեց աբսոլյուտիզմի դրական դերն Իսպանիայում։

Անգլիայում և Ֆրանսիայում թագավորական իշխանությունը վարելով մերկանտիլիզմի (առևտրի և արդյունաբերության խրախուսման) քաղաքականություն, նշանակալիորեն նպաստեց երկրի տնտեսական աճին։ Իսպանիայում թագավորական իշխանությունը տեղի տալով ֆեոդալներին՝ անխոհեմ քաղաքականություն էր վարում արտաքին ռուստրի ասպարեզում. արտասահմանյան ապրանքների ներմուծումը խրախուսելով, նա փաստորեն թույլ էր տալիս, որ խարխուլվեն սեփական արտադրության հիմքերը։

Ամերիկյան գաղութներից Պիրենեյան թերակղզու տարածքը գետի պես հորդացող ոսկին Իսպանիայի համար դարձավ աստվածների նենդ

շնորհ: Ամեն ինչ կարելի էր գնել ոսկով, գնել սահմաններից դուրս: Վճարում էին անխնա. Ամերիկայի ոսկու պահեստներն ասես անսպառ էին: Արտասահմանից ապրանք էր գալիս, ոսկին գնում էր արտասահման, իսկ ներքին արտադրությունն ավելի ու ավելի նվազում էր: Ոչ ոք չէր տեսնում մոտալուտ հանգուցալուծումը: Երբ դադարեց ամերիկյան ոսկու հոսքը, երբ արտասահմանից ապրանք գնելու միջոց չմնաց, անդրադարձան սեփական աղբյուրներին և նոր միայն նկատեցին, որ Իսպանիայի տնտեսությունը կործանված է, որ երկրում չկա ո՛չ սեփական հաց, ո՛չ սեփական արհեստագործական արտադրություն:

1588 թ. իսպանական նավատորմի («Անհադթ Արմադայի») զգալի մասի խորտակումն Անգլիայի ափերին վերջնականապես փուլզեց երկրի ռազմական զորությունը: Սկսվեցին նաև հուլումներ իսպանական գաղութներում: Պատերազմները բերում էին նոր աղետներ: Անջատվեց բազմահարուստ Հոլանդիան, առանձնացավ նաև Պորտուգալիան:

Երկրի քարտեզից անհետացան մի շարք բնակավայրեր: Նոր Կաստիլիայի և Թուրեդոյի գավառներում վերացան մոտ երկու հարյուր գյուղեր, իսկ Հին Կաստիլիայում՝ մոտ երեք հարյուր: Կարճ ժամանակամիջոցում, XVI դարի վերջից մինչև XVII դարի կեսերը, Իսպանիայի բնակչությունը նվազեց ավելի քան երկու միլիոնով (8 միլիոն 250 հազարից մնաց 6 միլիոն): Արտադրությունը կտրուկ կրճատվեց: Սևիլիայում, օրինակ, այն նվազեց տաս անգամ, իսկ Թուրեդոյում 1616 թ. մնաց ընդամենը տասը ջուհակային հաստոց:

4. Մարքսը քննելով ուշ միջնադարի Իսպանիայի պատմությունը, նշել է երկրի ներքին ուժերի թուլացման հիմնական պատճառները: Դրանք հանգում են այն բանին, որ Իսպանիայում չաճեցին ընդհանուր շահերը, որոնք ծագում են աշխատանքի ազգային բաժանումից և ներքին փոխանակության բազմազանությունից: «Իսպանիան,— գրել է նա,— Թուրքիայի նման, մնաց վատ կառավարվող հանրապետությունների մի կուտակում՝ անվանական գերապետի գլխավորությամբ», երբ կառավարությունը «իր ողջ բռնակալությամբ հանդերձ... չէր խանգարում գավառներին՝ պահպանելու իրենց տարբեր օրենքներն ու բարքերը, տարբեր դրամական համակարգերը, տարբեր գույնի ռազմադրոշներն ու իրենց յուրահատուկ հարկային համակարգը»:

Աբսոլյուտիզմն Իսպանիայում չիրազդածեց երկրի տնտեսական ու քաղաքական միավորումը և սկզբից ևեթ դրսևորեց իր առավել բացասական կողմերը: Սոցիալական և ազգային ճնշումը մի շարք ժողովրդական ապստամբությունների պատճառ հանդիսացավ: Լոպե դե Վեգան հիշյալ «Ոչխարի աղբյուրը» պիեսում նկարագրել է այդպիսի մի ապստամբություն՝ իր հերոսականությամբ և հեղափոխական ուժանտիկայով:

XVI դարում լայնորեն և ուժգնորեն ծավալվեց մորիսկների ապստամբությունը, որի անմիջական պատճառը այլազգիներին հալածանքների ենթարկող իսպանական ինկվիզիցիայի գործունեությունն էր: Այդ

պատմական իրողությունը Կալդերոնն արտացոլել է «Շտմաճու սեր» դրամայում:

Կաթոլիկ եկեղեցին ժողովրդի հոգևոր ստրկացումը զուգորդելով ոստիկանական պատժամիջոցների ամենակատարյալ ձևերի հետ՝ Իսպանիայում դարձավ ռեակցիայի գլխավորիչ գործիքը, զանգվածների հեղափոխական բողոքի անողոք ճնշման զենքը:

XVII դարում Իսպանիան Արևմտյան Եվրոպայում երկրորդական երկիր էր: Նրա երբեմնի հզորությունն անցավ ավանդության գիրկը: Վերջին Հաբսբուրգները՝ Ֆիլիպ III-ը (1598—1621), Ֆիլիպ IV-ը (1621—1665), Կառլոս II-ը (1665—1700), կարողացան միայն պահպանել թագավորական իշխանության երևութական վարկը՝ անխախտ պահելով արքունական կյանքի սառը հանդիսակարգը և էսկուրիալի արտաքին շքեղությունը: Իսպանական թագավորները իսկական իշխանությունից զուրկ էին: Պատահական չէր, որ բանաստեղծ-արիստոկրատ Վիլյամեդյանան (1580—1622) իր սատիրաներում այնպես բացահայտորեն ծաղրել է իսպանացի թագավորներին.

Մենք ունենք մի հզոր արքա.

Դողացնում է ամեն մարդու:

— Բայց սոսկ նկարն է ահագու,

Լոկ մեծ ամպի ստվեր է նա:

Նույն սատիրայում («Երկու հովիվների զրույցը Ֆիլիպ IV-ի կառավարման մասին») բանաստեղծը ներկայացնում է երկրի վիճակը.

— Իշխանությունը աղքատ է.

Լաճ չեն գործերը նրա:

Ֆեոդալ-կաթոլիկական ռեակցիան, որ Արևմտյան Եվրոպայում խաչակրաց արշավանք էր սկսել ընդդեմ հումանիզմի գաղափարների, Իսպանիայում առավել բարենպաստ հող գտավ, որին ամեն կերպ նպաստեց երկրի ներքին իրավիճակը. տնտեսական քայքայումը, քաղաքական անմիաբանությունը, որ ծնում էր անիշխանություն և իրավաբանական կամայականություններ, թագավորական իշխանության և ազնվականության երկյուղը քաղաքի ու գյուղի աշխատավորական զանգվածների հեղափոխական ելույթներից:

Սակայն Վերածննդի հումանիստական միտքը ապրեց նաև Պիրենեյան լեռնաշղթայում: Երկու մեծ իսպանացիներ, որոնք դարձան ողջ մարդկության զավակները՝ Սերվանտեսը և Լոպե դե Վեգան՝ Վերածննդի վերջին տիտանները, իրենց դրոշների վրա հպարտ և հաղթականորեն կրեցին պատմական առաջընթացի գաղափարները, հավատը իրականության առողջ կողմերի, հումանիզմի գաղափարների ու ժողովրդայնության հանդեպ: Բայց այդ հսկաների ոտքերի տակ արդեն խոռվում էին ռեակցիայի պղտոր ալիքները: Դեռևս ապրում էր հումանիստական միտքը,

դեռևս դուրս էր հորդում նա կաթոլիցիզմի պատնեշից, բայց արդեն անկարող էր հաղթականորեն երկինք սլանալ, անկարող էր լայնորեն և հզորաբար տարածել իր թևերը:

Իսպանացի փիլիսոփա Ֆրանսիսկո Սանչեսը (1550—1632)՝ Բեկոնի ժամանակակիցը, շարունակելով Վերածննդի ավանդույթները, ջախջախել է միջնադարյան սխոլաստիկան, սակայն իր հայրենակիցներին աշխարհի ճանաչողության գաղափարով ոգեշնչելու փոխարեն, նա վհատորեն ձեռքերն իջեցրել է, հույս չունենալով ոչինչ ճանաչել: Նրա «Այն մասին, որ ճանաչում չկա» (1581) գիրքը դարձավ XVII դարի իսպանացի հոգևորականների և ազնուստիկների սուրբ գիրքը:

Բալթասար Գրասիանը (1601—1658) տիտուր կատակով ծաղրել է իր դարը, սակայն նրա փիլիսոփայական հեղանակների մեջ հնչում է անվստահությունը մարդկային ուժերի, աշխարհում որևէ բան փոխելու հնարավորության հանդեպ («Կրիտիկոն», 1650—1653): XVII դարի իսպանիայի փիլիսոփայական միտքը, որ միստիկ և հոգևորական է, առավել ակներև է ներկայացված Կալդերոնի դրամատուրգիայում:

Նույն ժամանակաշրջանի իսպանական գեղարվեստական գրականությունը չափազանց հարուստ է: Իսպանական Վերածնունդը որոշ չափով ուղացավ: Այն ժամանակ, երբ Իտալիայում և Ֆրանսիայում արդեն անցնում էր Վերածննդի լավագույն շրջանը, Իսպանիայում, որ կուտակել էր իր մշակութային ուժերը, այդ ծաղկումը, այդ լավագույն շրջանը նոր էր սկսվում: Իսպանական Վերածննդի ինքնատիպությունը նաև նրանում է, որ հումանիզմի (մենք այս տերմինը գործածում ենք նրա պատմական նշանակությամբ) գաղափարները հենց սկզբից արդեն ընդհարվեցին, իսկ մի շարք դեպքերում միահյուսվեցին Արևմտյան Եվրոպայի մշտավոր կյանքի նոր երևույթին, այն է՝ կաթոլիկական նորացած և մարտական գաղափարախոսությունը: Ուստի և իսպանական Վերածննդի արվեստն իր նշանակալից մասով ձեռք բերեց բարոկկոյի հատկանիշներ:

XVII դարի իսպանական գրականության մեջ բավական հստակորեն առանձնանում են երեք գրական ուղղություններ՝ վերածննդյան ոեալիզմ՝ Լոպե դե Վեգայի հզոր տաղանդի գլխավորությամբ, կլասիցիզմ, որ ներկայացվում է մի քանի գիտնական-բանաստեղծների կողմից, հովանավորվելով համալսարաններում, և բարոկկո, որի բարձրագույն արտահայտությունը Կալդերոնի ստեղծագործությունն է:

Այդ երեք գրական ուղղությունների ակունքները բխում են նախորդ հարյուրամյակներից: Այդ ուղղությունների մեջ մենք կտեսնենք և՛ միջնադարյան գրականության ավանդույթներ, և՛ այն նորը, որ բերեց Վերածննդի դարաշրջանը: Նրանց մեջ մենք կտեսնենք ինչպես ազգային, այնպես էլ համաեվրոպական հատկանիշներ:

Վերածննդյան ոեալիզմը զուգորդելով իր մեջ անտիկ մշակույթի փորձը և իսպանացի ժողովրդի ազգային գեղարվեստական ավանդույթները, XVII դարի առաջին կեսին հանդիսացավ իսպանիայի ամենազո-

րեղ, ամենաբեղմնավոր և խորապես ժողովրդային գեղարվեստական ուղղութիւնը:

Լոպե դե վեգա (1562—1635)

Վերածննդի լուսավոր ու կենսախինդ դարաշրջանը, որ ուներ հույսեր, ազնիվ պոռթկումներ և մեծ հավատ մարդկային բանականության զորութեան հանդեպ, XVII դարի առաջին տասնամյակներին էլ ծնեց մի քանի տիտաններ: Նոր հարյուրամյակում տասնվեց տարի ապրեցին Շեքսպիրն ու Սերվանտեսը, իր կյանքի կեսը XVII դարում ապրեց Լոպե դե Վեգան՝ մի պայծառ և անկրկնելի տաղանդ:

Լոպե դե Վեգան Վերածննդի զավակն էր: Ինչպես հեքիաթների հերոսները, որ անմահական ջուրը խմելով, դառնում են անխորտակ հրականներ, այդպես իսպանացի մեծ բանաստեղծն իրեն ծնող դարաշրջանից, նրա կենսահաստատ հումանիստական գաղափարներից ժառանգեց անսպառ հզորութեան տաղանդ, որ շքեղ է, գույներով ու լույսով առեցցուն և շռայլորեն սփռում է շորս դին իր ծաղիկները:

«Հայտնվեց բնութեան հրաշքը՝ մեծն Լոպե դե Վեգան», հիացմունքով ու զմայլանքով բացականչել է Սերվանտեսն իր կյանքի վերջում (այդ տողերը նա գրել է 1615 թ., մահից մեկ տարի առաջ), օրհնելով իր գրեղեբորդ: Իսպանացիները պաշտում էին իրենց ազգային հանճարին: Նրա անունը դարձավ ամենայն գեղեցիկի խորհրդանիշը: Նա ժողովրդի սիրելին էր, նրանով հպարտանում էին: Յուրաքանչյուր վարպետ գովաբանելով իր պատրաստած առարկան, սովորաբար ասում էր. «Նույնիսկ Լոպեն սրանից լավ չէր պատրաստի»: Լոպեն իր ժամանակի իսպանացու համար բանաստեղծական արվեստի աստվածն էր. նրա ձեռքից ելած ամեն ինչ հանճարի կնիք էր կրում:

Լոպե դե Վեգան գրել է թեթև և ազատ: Ինչպես անհատակ ծովից, հորդացել են նրա վայելչագեղ ու մեղեդային բանաստեղծությունները: Գիտնականները հաշվել են, որ Լոպե դե Վեգայի էպիկական պոեմներն ունեն 50 հազար տող, որ նա հեղինակել է 2989 սոնետ՝ 42 հազար տողաքանակով, իսկ նրա դրամատիկական երկերը, որոնց մեծ մասը չի պահպանվել, եղել են երկու հազարից ավելի: Այժմ հայտնի են նրա 426 կատակերգությունները և ավելի քան շորս տասնյակ «աուտո»-ները (հոգևոր դրամաներ):

Լոպե դե Վեգան ծնվել է Մադրիդում, 1562 թ. նոյեմբերի 25-ին: Նրա հայրը, որ ծագումով աստուրիական գյուղացիական ընտանիքից էր, Մադրիդում ունենալով ոսկեկարի սեփական արհեստանոց, բավական կարողություն էր ստեղծել: Նա որդուն տվել է բարձրագույն կրթության

և նույնիսկ պարգևել աղնվականություն, այն ժամանակվա սովորությամբ գնելով աղնվականի տիտղոսի արտոնագիր:

Լուպե դե Վեգան սովորել է համալսարանում, միառժամանակ դասախոսություններ լսել մաթեմատիկական գիտությունների Թագավորական ակադեմիայում: Գրել սկսել է վաղ հասակից, իր իսկ վկայությամբ՝ տասնմեկամյա տարիքից: Նա լավ գիտեր օտար լեզուներ, դրանց նըկատմամբ դեռևս մանկուց դրսևորել է մեծ հետաքրքրություն և այդ ասպարեզում ցուցաբերել փայլուն ընդունակություններ: Լուպե դե Վեգայի կյանքն արտաքնապես չի տարբերվում նրա շատ սերնդակիցների կյանքից, այն մարդկանց, որոնք ելել են նույն սոցիալական միջավայրից. հաղորդակցվել մտավոր աշխատանքին: Արգեն ամբողջ երկրով մեկ հրաշակված բաղամշնորհ բանաստեղծն ընդամենը քարտուղարի սյաշտոնով ծառայել է Իսպանիայի աղնվատոհմ անձանց՝ դուքս Ալբային, դուքս Մեսսին, մարկիզ դե Մալպիկին և այլոց:

Լուպե դե Վեգան մասնակցել է 1588 թ. իսպանական նավատորմի («Անհադթ Արմադայի») դեպի Անգլիայի ափերը կատարած անփառունակ արշավանքին, որի ընթացքում նա ընդօրինակելով Արիոստոյին, գրել է «Անժելիկայի գեղեցկությունը» պոեմը:

Անհոգ, կրակոտ խառնվածքի տեր Լուպե դե Վեգան բազմիցս ընկել է ճնշող վիճակների մեջ, որոնց պատճառը նրա սիրային հրապուրանքներն էին: Նա գրել է մի քանի չարամիտ էպիգրամներ, ուղղված իր սիրուհուն՝ դերասանուհի Ելենա Օսորյոյին, որն իրեն լքել էր, գտնելով հարուստ սիրեկան: Բանաստեղծը դատապարտվել է, մեղադրվելով զրպարտության մեջ և ութ տարի աքսորվել Մադրիդից:

Մոտեցող ծերության հետ մեկտեղ նրան համակել են կրոնականությունը և խոհերն անդրաշխարհի մասին: Եկեղեցին անդադրում հետևում էր իր հոտին, պատժում անհանգիստ, իրեն թշնամի տաղանդներին, սակայն հենց որ տրամադրության փոփոխություն էր նկատում այն մարդու մեջ, որ շնորհալի էր և ընդունակ իր փառքով ու խոսքով ուժեղացնելու եկեղեցու դիրքերը, ապա անմիջապես ընդառաջ էր գալիս նրան՝ իր գիրկն ընդունելու «մոլորյալ ոշխարին»։ Այդպես եղավ Լուպե դե Վեգայի հետ: 1609 թ. իսպանական կաթոլիկ եկեղեցին նրան վստահության նշաններ արեց՝ շնորհելով «սրբազան ինկվիզիցիայի մերձեցյալի» կոչում, իսկ ավելի ուշ՝ հոգևորականի աստիճան:

Կաթոլիկական ռեակցիան իր ամոթալի կնիքը դրեց նույնիսկ Վերածննդի այդ անխոնջ զավակի վրա: Լուպե դե Վեգայի ուշ շրջանի ստեղծագործության մեջ մերթ ընդ մերթ հնչում են մահերգական և միստիկական մոտիվները: Այդպիսին էր ժամանակի ազդեցությունը: Սակայն ռեակցիան չկարողացավ ամբողջապես իրեն ենթարկել իսպանացի մեծ գրողին: Նույնիսկ մահվան շնմին, խոր ծերության մեջ, նա դեռևս նախկին Լուպեն էր, որ դեռ ծիծաղում էր, կատակում, զվարճախոսում («Ֆիլիդա» պոեմը, 1635):

Լոպե դե Վեգան վախճանվել է 1635 թ. օգոստոսի 27-ին: Հարյուր հիսունհինգ իսպանացի բանաստեղծներ հանգուցյալ հանճարին ձոնեցին հիացական ներբողներ «Ծումահու փառաբանություն» ժողովածուի մեջ, իսկ հարյուր շորս իտալացի բանաստեղծներ արձագանքեցին իրենց մեծ ժամանակակցի մահագույժին («Բանաստեղծական հուղարկավորություն» ժողովածուն, հրատարակված Վենետիկում):

Լոպե դե Վեգայի գեղագիտական հայացքները: Լոպե դե Վեգա-թատերագիրն ի սկզբանե նկատել է, որ կլասիցիզմի խիստ օրենքներով գրված պիեսները ժողովրդի մեջ անհրաժեշտ արձագանք չեն գտնում: Հերոսների փքուն ճառերը սառնորեն են ընդունվում, մոլեգին կրքերը թվում են ծայրահեղ և անբնական... Լոպե դե Վեգան ցանկացել է դուր գալ հանդիսատեսին, նա գրել է հասարակ մարդկանց համար.

Մեր ժողովուրդն օրենքները

Շատ չի հարգում, ավելի շուտ՝ հակառակը:

«Դոն Թիշոտ» վեպում Սերվանտեսը նրան կոչել է «մեծագույն գրող»: Խոսելով Լոպե դե Վեգայի պիեսների մասին, նա հիացմունքով գրել է. «Որքա՞ն փայլ ու նրբություն կա նրանց մեջ, որքա՞ն սքանչելի տողեր, իմաստուն խոհեր և խորամիտ ասույթներ. մի խոսքով նրանց լեզուն ու ոճն այնքան վսեմ է, որ այդ կատակերգությունները հռչակվում են աշխարհով մեկ»: Շարունակության մեջ, սակայն, Սերվանտեսը նկատել է, որ դրանք բոլորը չէ, որ «հասնում են կատարելության»:

Դրա պատճառը «օրենքներից» հրաժարումն էր: «Դոն Թիշոտի» ըստեղծման տարիներին կլասիցիզմի տեսությունն ու գործունեությունը նոր էր ծավալվում: Ըստ էության այն գլխավոր փաստարկը, որ օգտագործում էին նոր մեթոդի (կլասիցիզմի) պաշտպանները, ճշմարտանմանության սկզբունքն էր, որի համար սահմանվեցին «օրենքներ»՝ տխրահռչակ եռամիասնությունը (տեղի, ժամանակի, գործողության):

Սերվանտեսն իր վեպի հերոսներից մեկի շուրթերով ասել է. «Ծվ իրավ, կարո՞ղ է ավելի մեծ անհեթեթություն լինել, քան այն, երբ առաջին արարի առաջին տեսարանում մեզ խանձարուրների մեջ փաթաթված երեխա են ցույց տալիս, իսկ երկրորդում դուրս են բերում արդեն հասակ առած, մորուքավոր տղամարդ... Նա տեսել եմ մի պիես, որի առաջին արարը կատարվում է Եվրոպայում, երկրորդը՝ Ասիայում, իսկ երրորդը՝ Աֆրիկայում...»:

Սերվանտեսն այս դեպքում վկայակոչում է արտասահմանյան հեղինակություններին (իտալացիներին). «Օտարերկրացիք, որ խստիվ պահանում են թատերագրության կանոնները, մեզ բարբարոս ու տգետ են համարում»¹:

Լոպե դե Վեգան ուղղակիորեն բանավիճելով Սերվանտեսի հետ, այդ առթիվ գրել է.

¹ Սերվանտես, Դոն Կիխոտ, հտ. I, Ծ., 1950, էջ 440:

... Ինձ ֆրանսիացիք
Եվ իտալացիք տգետ են կոչում.
Ի՞նչ պիտի ասեմ: Յայժմ գրել եմ
Արդեն շորս հարյուր և ութսուներեք
Կատակերգություն (հաշված նաև այն, որ նոր վերջացրի),
Դրանք բոլորը, բացառյալ վեցի,
Մեղանշել են խիստ կանոնների դեմ,
Բայց ես դրանցից չեմ հրաժարվում.
Եթե գրվեին դրանք ուրիշ կերպ,
Ավելի պակաս կհաջողեին:

Կլասիցիստական թատրոնի հիմնադիրները պահանջում էին տպավորության միասնություն, ողբերգության համար՝ ողբերգական, կատակերգության համար՝ ծիծաղելի, լուպե դե վեգան հրաժարվեց դրանից, հայտարարելով, որ կյանքում ամեն ինչ միայն ողբերգական կամ միայն ծիծաղելի չի կարող լինել, և հանուն կյանքի ճշմարտության, իր թատրոնի համար սահմանեց «ողբերգականի և զավեշտականի միախառնում», «վսեմի և ծիծաղելիի խառնուրդ».

Բնությունն էլ նրանով է հրաշագեղ,
Որ միշտ ունի երևույթներ ծայրահեղ:

Լուպե դե վեգայի կարծիքով անհեթեթություն է դրամատուրգին սահմանափակել քսանչորսժամյա ժամկետում և պահանջել նրանից տեղի միասնություն, սակայն ֆաբուլայի միասնությունն անհրաժեշտ է և գործողության միասնությունը՝ պարտադիր:

Դրամատուրգը մշակում է բեմական ինտրիգի տեսությունը. դա չափազանց կարևոր է պիեսի կառուցման նրա սեփական ոճի համար: Ինտրիգը պիեսի նյարդն է: Նա է պիեսը դնում ամբողջական կապի մեջ և իր զորությանը հանդիսատեսին պահում բեմի իշխանության ներքո: Սկզբից ևեթ, հենց որ բարձրանում է վարագույրը, հենց որ բեմահարթակի վրա հայտնվում են առաջին դերակատարները, անում առաջին շարժումները, ասում առաջին խոսքերը, ինտրիգն արդեն պետք է ամուր կապի իրողությունների հանգույցը, և, Արիադնայի թելերի պես, հանդիսատեսին տանի բեմական իրադարձությունների լաբիրինթոսով: Աստված չանի, եթե հանկարծ հանդիսատեսին հեռվից ցույց տաս վերջնագիծը, ժամանակից շուտ ակնարկես հանգույցի լուծումը. ներկայացման ամբողջ տպավորությունը կչքանա.

Թող ինտրիգը հենց պիեսի սկզբից
Հյուսվի, հետո ընթացքի մեջ քանդվելով,
Գնա դեպի իր լուծումը վերջնական:
Բայց այդ լուծումը չպետք է կատարվի
Ավելի շուտ, քան տեսարանը վերջին,
Քանզի դիտողն հենց ավարտը գուշակի,
Կհեռանա դահլիճից, էլ չուզելով
Այն, ինչին որ նա սպասել էր այնպես.
Քիչ է հուզում այն, ինչ գիտես նախապես:

Ինչպես տեսնում ենք սա բեմական հետաքրքրության միանգամայն տարբեր մեկնաբանություն է՝ անտիկ և կլասիցիստական թատրոնի լավագույն նմուշների համեմատ: Անտիկ դասական թատերական դպրոցը հանդիսատեսի հետաքրքրությունը չէր բեռնում բեմական ինտրիգի վրա, նա բոլորովին հաշվի չէր առնում դիստոպի անհագ հետաքրքրությունը (անտիկ ողբերգության սյուժեն և նույնիսկ հերոսները, որպես օրենք, նախապես հայտնի էին հանդիսականին): անտիկ ողբերգությունը հանդիսատեսին գրավում էր բնավորությունների ճշմարտությանը, մարդկային կյանքի հոգեբանական, բարոյական, սոցիալական և քաղաքական խնդիրների մեջ հեղինակի ներթափանցման խորությամբ: Հետագայում այդ ճանապարհով ընթացավ Ռասինի և Կոռնելիի դրամատուրգիան: Ֆրանսիացի հանդիսականը, որ երբեմն ոչ միայն ծանոթ էր Կոռնելիի ողբերգությունների սյուժեներին ու գործող անձանց, այլև անգիր գիտեր նրանց դերերը, այնուհանդերձ ձգտում էր կրկին և կրկին վայելել իր սիրելի հերոսների բեմական կյանքը դիտելու հաճույքը:

Բնութագրական է, որ Լոպե դե Վեգան մանրամասն խոսում է պիեսի ինտրիգի մասին և ոչինչ չի ասում դրամատուրգիայի առավել էական կողմերի՝ բնավորության բացահայտման ձևերի, գաղափարների, կենսական խնդիրների և նրանց արտացոլման մասին: Նա շատ կարևոր էր համարում բացատրել, որ

Հանգույցի համար է արարն առաջին,
երկրորդը՝ զանազան բարդությունների,
Ոչ ոք մինչև կեսը երրորդ արարի
Պիեսի ավարտը թող չգուշակի:
Հետաքրքրությունը պետք է պահպանել,
Ակնարկելով մարդկանց, որ ավարտը գործի
Կարող է սպասվածից շատ տարբեր լինել:

Այդ ամենն, իսկապես, կարևոր է, թեև ամենևին անհրաժեշտ չէ:

Լոպե դե Վեգան հակառակորդ էր բոլոր կարգի հոետորական զարդարանքների, նա պայքարել է հանուն գործող անձանց լեզվի կենցաղային, աշխույժ, արտահայտիչ պարզության:

... Թող լինի լեզուն կատակերգության
Մաքուր, հստակ, թեթև և ամենևին
Սովորական լեզվից չզանազանվի...
Գրքերից մեքերերել տեղին չէ բնավ,
Հարկավոր չեն նաև զարդարուն բառեր:

Լոպե դե Վեգան լի էր եռանդով: Նրա երկերը բոցկլտում են անբռնադժոխական զվարթությամբ և ամենամանրագույն սիրահարվածությամբ աշխարհի և աշխարհիկ բարիքների հանդեպ: Նրա թատրոնն էլ լուսավոր է, կենսահաստատ: Դրամատուրգը սիրել է կորովի, առողջ և հաղթական մարդկանց: Չկա մի պիես, որի մեջ չլինեն հեղինակի ողջ համակրանքը վայելող մի քանի դրական հերոսներ: Ըստ այդմ էլ նրա պիեսներում

դրամատուրգիական կոնֆլիկտը կառուցվում է պատվի և սխրանքի թեմաների վրա.

Պատվի թեմաները ամենից բարձր են,
Բոլորին անխտիր հուզում են դրանք,
Ապա գալիս են սխրանքի թեմաները.
Հիացմունք է ծնում ամեն մի սխրանք:

Լուպե դե Վեգայի կատակերգությունը, իր խոսքերով ասած. «կյանքի հայելի է», այն լի է սրամտությամբ, այնտեղ «թեթև զվարճանքին... միահյուսվում է միտքը», այստեղ կինը՝ ինչ-որ մի հրապուրիչ Լաուրենսիա, «սրտի մեջ ունի խորամանկություն», այնտեղ «ծիծաղաշարժ, անմիտ և դժբախտ է սիրահարը», մի խոսքով, այնտեղ կա այն ամենը, «ինչով լեցուն է մեր կյանքը»: Նա ցույց է տալիս, «թե ինչպես է զվարճանքի մեջ վրա հասնում մարդու դժբախտությունը», «ինչպես են կյանքում իրար հաջորդում մակերնթացությունն ու տեղատվությունը», սակայն ցույց է տալիս առանց ողբերգական ընկճվածության, թուլացիկ թախիծով, որպեսզի հետո անցնի ուրախության և դժբախտությունները փոխարինի բերկրանքով: Լուպե դե Վեգայի կատակերգությունը ամեն ինչ ցույց է տալիս, զանց առնելով կլասիցիստական օրենքները:

Իր «Մեր ժամանակներում կատակերգություններ հորինելու նոր արվեստ» տրակտատը, որտեղից մենք մեջբերումներ կատարեցինք, Լուպե դե Վեգան հասցեագրել է Մադրիդի ակադեմիային: Ոչ բոլորն են համաձայնել նրան: Կլասիցիստական օրենքների որոշ համակիրներ մամուլում հանդես են եկել Լուպե դե Վեգայի տեսության դեմ: Սակայն Իսպանիայի գրական հասարակայնությունը պաշտպանեց դրամատուրգին՝ տեսնելով նրա ստեղծագործության մեջ նշված տեսական դրույթների փայլուն հաստատումը: Լուպե դե Վեգայի տեսությունը հաղթանակեց, և Իսպանական թատրոնն ընթացավ իր ճանապարհով: Կլասիցիզմն Իսպանիայում լայն տարածում չգտավ: Լուպե դե Վեգայի հզոր տաղանդը չէր կարող ենթարկվել բանաստեղծական կաղապարներին: Հաղթանակեց ազգային ինքնատիպությունը, բանաստեղծական ձևերի ժողովրդայնությունը: Իսպանական թատերգությունն ընթացավ այն ուղիով, որ բացել էր «Ուխարի աղբյուրը» դրամայի հեղինակը: Սակայն Իսպանիայի գիտնական-բանասերները եռանդագին պաշտպանում էին կլասիցիզմը, որը նրանց կարծիքով իր դրոշմների վրա բերում էր անտիկ արվեստի ավանդույթները: XVII դարի ուսյալի աչքին կլասիցիզմը թվում էր քաղաքակրթության մի յուրատիպ դրոշակակիր, որ գալիս էր անտիկ մշակույթից՝ փոխարինելու միջնադարյան բարբարոսությունը: Այդպես էին մտածում շատերը նաև XVIII դարում (նույնիսկ լուսավորիչ Վոլտերը):

Իսպանիայում Լուպե դե Վեգայի գեղագիտության դեմ հանդես եկավ Մադրիդի ակադեմիան, հատկապես խստորեն քննադատեց նրան Ալկալայի համալսարանի պրոֆեսոր Թորես Ռամիրան, Լուպե դե Վեգայի «Ուսմկական» թատրոնն անվանելով «անկիրթ» և «բարբարոսական»: Սակայն

կլասիցիզմի կողմնակիցները ոչինչ չկարողացան հակադրել Լուպե դե Վեգայի համակարգին: Դրամատուրգն իր գեղագիտական ծրագիրը ձևակերպել էր ստեղծագործական փորձի հիման վրա, որպես արդեն կատարված աշխատանքի արդյունք և նվաճել ժամանակակիցների համակրանքը իր ժողովրդական, «ոտաբոբիկ», ինչպես ինքն է որակել, կատակերգություններով:

Լուպե դե Վեգայի և նրա դրամատուրգիական տեսության պաշտպանությամբ հանդես եկան մեծ թատերագրի հետևորդներն ու երկրպագուները՝ Թիրսո դե Մոլինան, Ռիկարդո դե Տուրիան, պրոֆեսոր Ալֆոնսո Սանչեսը և ուրիշներ: Թիրսո դե Մոլինան իր «Համեստը պալատում» (1624) կատակերգության վերջաբանում հիացմունքով գովաբանել է Լուպե դե Վեգայի համակարգը, որպես թատերգության ժողովրդական, ազգային տեսություն: Իսպանացի գրողներն առհասարակ Լուպե դե Վեգայի ստեղծած ժողովրդական դրաման հակադրում էին կլասիցիստական թատրոնին, որպես տիպիկ իսպանական դրամա, և հպարտանում էին դրանով՝ իրավացիորեն տեսնելով նրանում իսպանիայի լուսան համամարդկային մշակույթի մեջ: Թիրսո դե Մոլինան դատափետել է անտիկ հեղինակների փորձի կանոնացումը՝ ամենևին չնսեմացնելով նրանց արժանիքները: «Մենք օգտագործում ենք նրանց գիտելիքները», «նրանք լուսավորել են մեզ», «նվաճել մեր հարգանքը, քանզի հաղթահարել են այն դժվարությունները, որոնց շաղկապված է ամեն մի սկզբունք», բայց, բայց... «այսուհանդերձ... զանազան միջավայրերը և երկնային լուսատուների ու կլիմայի տարբեր ազդեցությունները... հաճախ նպաստում են փոխակերպմանը... և նույնիսկ ստեղծում զանազան նոր տեսակներ»:

Իսպանացիները Լուպե դե Վեգայի ստեղծագործության մեջ տեսնում էին անտիկ թատրոնի համեմատ դրամատուրգիական արվեստի մի նոր, առավել կատարյալ փուլ: «Նա կատակերգությունը հասցրեց այնպիսի կատարելության ու նրբության, որ այսօր բնորոշ է այդ ժանրին, և դա բավական է, որ այդ կատակերգությունն ինքը դառնա դպրոց և որ մենք բոլորս, նրա աշակերտները լինելու պատիվն ունենալով, մեզ երջանիկ զգանք, որ ունենք այդպիսի ուսուցիչ և մշտապես պաշտպանենք նրա ուսմունքը բոլորից, ով հանդես կգա կանխակալ կարծիքով», — գրել է Թիրսո դե Մոլինան:

Ռիկարդո դե Տուրիան չափազանց հետաքրքիր մտքեր է հայտնել իսպանական ազգային թատրոնի, մասնավորապես այն հարցի մասին, որ վերաբերում է իսպանական դրամատուրգիայի ժանրային առանձնահատկությանը: Վերջինիս մեջ չի եղել ողբերգության և կատակերգության հստակ տարբերակում, այդ ժանրերի կլասիցիստական հասկացությամբ: Իսպանական կատակերգությունն ընդգրկում էր թե՛ մեկի և թե՛ մյուսի տարրերը: «Իսպանիայում գործառնող կատակերգություններից ոչ մեկը զուտ կատակերգություն չէ, այլ սոսկ տրագիկոմիդիա,

որ կատակերգական և ողբերգական ժանրերի խառնուրդ է, փոխառելով առաջինից մասնավոր անցքերը, ծիծաղն ու սրամտությունը, իսկ երկրորդից՝ ծանրակշիռ անձանց, փառավոր արարքները, սարսափն ու կաթիկցանքը, և նման խառնուրդը ոչ ոքի անբնական չի թվում, քանի որ ո՛չ բնությանը, ո՛չ բանաստեղծական արվեստին չի հակասում միևնույն պատմության մեջ բարձր և նսեմ անձանց զուգակցումը... Եթե այդ ժանրը հայտնագործել են իսպանացիները, ապա դա ավելի շատ արժանի է դրվատանքի, քան պարսավանքի»:

Ասվածի նշանակությունն ըստ արժանվույն գնահատելու համար մի փոքր առաջ անցնելով նկատենք, որ XVIII դարում, այսինքն՝ կես հարյուրամյակ անց միայն Ֆրանսիայում սկսեցին վեհերոտ փորձեր անել՝ բարեփոխելու թատրոնը իսպանացիների այդ հայեցակետի ոգով: Սակայն XVIII դարում էլ Ֆրանսիայում այդ բարեփոխությունը չիրագործվեց: Միայն XIX դարի 20-ական թթ. ոտմանտիկներն ստիպեցին, որ ֆրանսիական բեմի վրա հաղթանակեն այն ձևերը, որոնք գործում էին իսպանիայում դրանից երկու հարյուրամյակ առաջ:

Հետաքրքիր է, որ Ռիկարդո դե Տուրիան իսպանական թատրոնի մեծ արժանիքն է համարել ռամիկ-փիլիսոփաների դերերը, «... բեմ են հանում լակիյին, նրա շուրթերին դնելով պետության մասին վերամբարձ խորհրդածություններ», — գրել է նա: Հիրավի, իսպանական թատրոնին շատ բնորոշ է այն, որ գեղջուկները, հովիվները «այնպես խելամիտ են, այնքան փիլիսոփա, բարոյական և բնական գիտություններին այնքան տեղյակ, որ թվում է, թե իրենց ամբողջ կյանքն անց են կացրել ամենափառապանծ համալսարաններում»: Ռամիկ-փիլիսոփաները դարձան թատերական ավանդույթ (Չիչոնը՝ Ալարկոնի «Սեգովիացի ջուլհակը» պիեսում):

Պաշտպանելով իսպանական թատրոնի սկզբունքները, Ռիկարդո դե Տուրիան վկայակոչել է իսպանական բնավորության առանձնահատկությունները, բնավորություն, որ պահանջում է տպավորությունների արագ փոփոխություն, որ չի հանդուրժում ոչ մի քարացած ձև և ցանկանում է ամեն ինչ միանգամից իմանալ: Ուստի և միևնույն կատակերգության մեջ պիտի լինի այն ամենը, ինչ որ կա կյանքում. և՛ կատակերգականը, և՛ սարսափելին, և՛ արքայի ծնունդը, և՛ նրա վերջին օրերը: Իսկ եթե այդպես է, էլ ի՞նչ ժամանակի միասնություն, որ կյանքի լայնարձակ աշխարհը դարձնում է փոքրիկ մի հրապարակ: «Իսպանական բնավորությանն ավելի հարմար է գեղանկարչությունը, քան գրականությունը... նկարը միանգամից ներկայացնում է այն ամենը, ինչ պատկերված է նրա վրա», — գրում է Ռիկարդո դե Տուրիան: Չվիճենք նրա հետ: Տվյալ դեպքում կարևորը ոչ թե նրա փաստարկների բացարձակ իրավացիությունն է, այլ իսպանացի դրամատուրգների և թատերական տեսաբանների շափազանց արդյունավետ ձգտումը՝ պաշտպանելու իրենց արվեստի ազգային ինքնատիպությունը, պաշտպանելու ողջամտորեն, առանց

ազգայնամոլական անհանդուրժողականության ու նեղմտության, հաշվի առնելով անտիկ գրականության դասական օրինակների նվաճումները:

Կլասիցիզմը, որպես արվեստի հիմնական սկզբունք, առաջ էր քաշում ուսուցողականությունը. Լոպե դե Վեգան դրան հակադրեց բավականության, հաճույքի սկզբունքը: «Մեր նպատակը հաճույք պատճառելն է».

Կատակերգությունը պիտ հաճելի լինի,
Պիտի լինի զվարթ, կայտառ ու թովռում:

Կրկնելով նրան, Ալվարո Կուբիլյո դե Արագոնը, դարակեսին, երբ թատերգության մեջ ուժեղացան քրիստոնեական-քարոզչական մոտիվները, իր «Մուսաների գաճաճը» (1654) պոեմում գրել է, որ թատրոնը քարոզչական ամբիոն չէ, որ եթե խրատաբանությունն ես ուզում, գնա եկեղեցի և քարոզ լսիր, դա նաև էժան կնստի, հեգնել է նա, կամ էլ ավելի հեշտ կլինի վերցնես Սուրբ գիրքը և կարդաս ինչքան ուզես:

Մի խոսքով, Իսպանիայում կարողացան հաստատել դրամատուրգիական արվեստի ազգային-ժողովրդական ինքնատիպությունը, և դրանում վիթխարի ավանդ ունի Լոպե դե Վեգան, որը դրսևորել է իսկական ստեղծագործական խիզախություն: Եվ այսպես, ազգային ինքնատիպություն, ժողովրդայնություն, ճշմարտացիություն՝ ընդհանրացման նշանակալիության զուգակցմամբ, բավականություն պատճառող գեղագիտական հմայք,— այս հիմնական պահանջներն էր դնում վերածննդյան ռեալիզմը, որը XVII դարում «ոսկե միջինն էր» (բառի լավ իմաստով) դոգմատիկ կլասիցիզմի և անկումային-անկանոն բարոկկոյի արվեստների միջև:

Լոպե դե Վեգայի դրամատուրգիան է Լոպե դե Վեգայի մասին եղել է յեգենդ, թե նա իր ողջ ստեղծագործական կյանքում իր երկերից ոչ մի տող չի ջնջել և չի մշակել իր բանաստեղծությունները, իբր ելնելով այն սկզբունքից, թե պոեզիան լոկ ներշնչման և ոչ թե աշխատանքի ոլորտ է: Բանաստեղծն ինքը հերքել է այդ լեգենդը: Նրա «Ոչխարի աղբյուր» պիեսի հերոսներից մեկը՝ գեղջուկ Մենգոն՝ զվարճասեր ու զվարճախոս մի մարդ, որ հարկ եղած դեպքում նաև բանաստեղծ է, սրամտորեն քննադատում է նրանց, ովքեր «հորինում են արագ», առանց աշխատանք թափելու, ովքեր

... երգերը իրենց

Տետրերն են լցնում, անփույթ և արագ,

Զգտելով ծածկել կպլում մեղրի տակ

Դատարկ մտքերի տոպրակները մեծ:

Լոպե դե Վեգան իր ուժերը փորձել է տարբեր ժանրերով: Գրել է սոնետներ, էպիկական պոեմներ՝ ընդօրինակելով մերթ Արիոստոյին, մերթ Տորկվատո Տասսոյին... Վերջինիս ոգով նա ստեղծել է «Նվաճված նրուսաղեմ» պոեմը: Գրել է նաև մի քանի նովելներ («Դիանայի արկածնե-

րը», «Քաջ Գուամանը» և այլն), «Սոխակ» գրական-քննադատական պոեմը, որի մեջ բերել է իր ժամանակի ավելի քան երկու հարյուր գրողների և բանաստեղծների անուններ: Իր դարաշրջանի ոգուն համաձայն գրել է նաև հոգևոր բանաստեղծություններ («Սուրբ բանաստեղծություններ» ժողովածուն): Սակայն նա առավելապես դրամատուրգ էր:

Լոպե դե Վեգան կես դարից ոչ պակաս ապրել է թատրոնի մթնոլորտում: Նրա պիեսը մերթ ողբերգություն է, մերթ հերոսական դրամա, իսկ հաճախ՝ պարզապես զվարճալի, երգիծանքով շողարձակող կատակերգություն: Դրանց սյուժեների սահմանները չափազանց լայն են: Մարդկային պատմությունը, Իսպանիայի ազգային պատմությունը, հատկապես ռեկոնկիստայի հերոսական ժամանակները, երկրի ամենատարբեր սոցիալական շերտերից ելած նրա ժամանակակիցների կյանքի իրողությունները, տարբեր ժողովուրդների կյանքի փայլուն դրվագները՝ այս ամենը, Լոպե դե Վեգայի թատրոնում որպես պայծառ, շարժուն պատկեր՝ կենդանի, խոսուն և հուզիչ, անցնում է մեր աչքի առջև:

Անդրադատանք մեծ դրամատուրգի կատակերգություններից երկուսին:

«Ուլխարի աղբյուր» (1612—1613) հեռուսակաճ դրամա: Ֆուենտե Օվեխունա բնակավայրը, որ թարգմանաբար նշանակում է Ուլխարի աղբյուր, գտնվում է Իսպանիայում, Կորդով քաղաքի մոտ: Այնտեղ՝ 1476 թ. բռնկվել է ժողովրդական ապստամբություն ընդդեմ Կալատրավի միաբանության (օրդենի) կոմանդոր ոմն Ֆերնան Գոմես դե Գուամանի: Ապստամբ գյուղացիներն սպանում են կոմանդորին: Այդ պատմական դրվագն է վերարտադրել դրամատուրգն իր պիեսում:

«Հոգևոր միաբանություն» հասկացությունը մեզ տանում է դեպի Իսպանիայի խոր անցյալը: Մի ժամանակ, դեռևս XII դարում, երկրում ստեղծվեցին հոգևոր-ասպետական միաբանություններ՝ ռազմա-վանական կազմակերպություններ՝ մավրերի դեմ պայքարելու համար: Միաբանության գլուխ էր կանգնած մեծ մագիստրոսը, որը ենթակա էր միաբանության խորհրդին և Հռոմի պապին: Մեծ մագիստրոսի իշխանությունն իրագործում էին կոմանդորները՝ մարզային ռազմական տեղապահները: Այդ միաբանությունները շուտով զավթեցին լայնածավալ տարածություններ, տնտեսապես ուժեղացան, ամրապնդվեցին և, քանի որ նրանք անմիջականորեն ենթարկվում էին ոչ թե թագավորին, այլ Հռոմի պապին, դարձան երկրում ֆեոդալական անիշխանության յուրօրինակ հենակետեր: Կոմանդոր Ֆերնան Գոմեսը, ինչպես վկայում է պատմական ժամանակագրությունը, ինքնակամ, թագավորի և Կորդով քաղաքի իշխանության կամքին հակառակ տիրացավ Ֆուենտե Օվեխունային: Նրա դեմ ապստամբած գյուղացիները տվյալ դեպքում մարմնավորում են ոչ միայն ժողովրդին ճնշողի դեմ պայքարողներին, այլև նրանց, ովքեր մարտնչում են հանուն երկրի քաղաքական միասնության, որը և ընդգծված է Լոպե դե Վեգայի պիեսում: Դա համընկնում էր իսպանական

թագավորների քաղաքական ծրագրին: (Կարլոս I-ը 1523 թ. իր իշխանությանը ենթարկեց երկրի հոգևոր եղբայրությունները): Այդ իսկ պատճառով կարելի էր այդպես համարձակորեն փառաբանել ապստամբ գյուղացիներին: (Չպետք է մոռանալ, որ լոպե դե Վեգայի ժամանակ բոցկըլտում էին ինկվիզիցիայի խարույկները և արթուն հսկում էին արքայական դատարանները, որպեսզի սաղմի մեջ խեղդեն ճնշվող դասակարգերի բողոքող միտքը):

Պիեսում մտցնելով ֆեոդալական անիշխանության դեմ հանուն թագավորական իշխանության ամրապնդման ժողովրդի պայքարի մոտիվը, դրամատուրգն արդեն ամբողջ ձայնով կարող էր խոսել գլխավորի մասին՝ ժողովրդի բարոյական բարձր հատկանիշների մասին, այն մասին, որ ժողովուրդը հրաշալի է, որ նա դաժանորեն ճնշված է և իրավունք ունի պայքարելու ընդդեմ ճնշողների: Պիեսը դարձավ պատասխանության ձայնափող և հետագայում ընկալվեց որպես հեղափոխության կոչ:

Եթե խոսենք լոպե դե Վեգայի ստեղծագործության գլխավոր պատժի, նրա, որպես մարդու և բանաստեղծի, հիմնական հատկանիշի մասին, ապա ամենից առաջ պետք է նշել նրա լավատեսությունը: Պատկերացնենք մի մարդու, որը չի ճանաչում հոգնություն, հուսահատություն, որը միշտ գործուն է, եռանդուն: Նրա աչքերը փայլում են և սիրահարված նայում աշխարհին, արտահայտիչ դեմքը միշտ փոփոխվում է՝ արտացոլելով նրա մտքի բոլոր շարժումները: Նա խոսում է արագ, և նրա խոսքը նույնքան եռանդուն է, որքան ինքը, իմաստով լեցուն: Նա սրամիտ է և հնարամիտ: Ահա նա կատակում է, և նրա շուրթերից թռչում է սրամիտ էպիգրամը: Դուք պատրաստ եք վերավորվել, բայց նրա բարի աչքերն արդեն ժպտում են, և շոյիչ մադրիգալն արդեն պատրաստ է փոխարինելու շարաճճի և սուր կատակին. նուրբ, հղկված, երգեցիկ մադրիգալը: Դուք կարող եք սրտնեղվել նրա անհոգությունից և ժպտող զսպելով, ասել նրան, որ վերջապես պետք է երբեմն էլ լուրջ լինել, բայց նա մնում է նույնը, և անկարելի է շփրել նրան, չհիանալ նրանով:

Այդպիսին է լոպե դե Վեգան: Նա չի ճանաչում տարիք, ծերություն. նա հավերժ պատանի է, անսպառ են նրա երիտասարդությունը, առողջությունը, լավատեսությունը և դրանցից բխող զվարթությունը: Նա անկարող է ո՛չ թաքցնել այդ կենսուրախությունը, ո՛չ էլ այն խեղդել իր մեջ նույնիսկ այն բուսկներին, երբ հարկավոր է տխուր լինել: Մենք այդ ամենը կտեսնենք նրա պիեսներում:

Պատանեկան աչքը միշտ սրատես է, նրան մատչելի են և՛ հեռավոր, և՛ մոտիկ առարկաները. պատանին միշտ անհագորեն է նայում աշխարհին և շատ բան է տեսնում: Լոպե դե Վեգայի պիեսներում կա մի ամբողջ աշխարհ. պատանի-բանաստեղծը այն ցույց է տալիս ձեզ. եզրակացություններ ինքներդ արեք. բանաստեղծը կարող է միայն կիսել ձեզ հետ իր սերը կյանքի, աշխարհի և մարդու հանդեպ: Մնացած «բարձր նյութի» համար գնացեք ուրիշների, առավել «տարեցների» մոտ:

Այս համեմատությունը թերևս ինչ-որ շափով կամայական է, բայց մեր կարծիքով այն ճիշտ է արտացոլում հանճարեղ բանաստեղծի ստեղծագործության բուն էությունը:

«Ուխարի աղբյուրը» լուրջ պիես է: Նա մեր դեմ բացում է մարդկային մեծ ողբերգություն, ոչ թե մեկ մարդու, այլ ամբողջ ժողովրդի ողբերգություն: Այնտեղ կան սարսափելի բաներ՝ վայրագ բռնություն, մարդու սրբազան իրավունքների ոտնահարում, վրեժի մոլուցք, սպանություններ: Ինչքան լիառատ նյութ կգտնեիր այնտեղ բարոկկոյի խոժոռ բանաստեղծը, Ինչպիսի՜ մոռյալ մտքեր կարտահայտեր նա բեմում կատարվող գործողության առթիվ: Սակայն լուպե դե Վեգայի պիեսում շենք գտնի ո՛չ մոռյալ մտքեր, ո՛չ թախծալից ասույթներ, ո՛չ էլ ցավագին հոգոցներ:

Դրամատուրգը բնավ չի խտացնում գույները և ամենևին չի գունազարդում իրականությունը: Ամեն ինչ այնպես է, ինչպես կյանքում: Բայց մոռյալ իրողությունների մասին բեմական պատմությունը ներծծված է հեղինակի լավատեսական հավատով դեպի ճշմարտության, արդարության, բարու և գեղեցիկի հաղթանակը: Եվ հեղինակը համոզում է թե՛ ընթերցողին, թե՛ հանդիսականին, որ այլ կերպ չի էլ կարող լինել:

Դրանում է լուպե դե Վեգայի՝ Վերածննդի զավակի, հիմնական տարբերությունը բարոկկոյի բանաստեղծներից ու դրամատուրգներից: Հարցի էությունը ոչ թե թեմաների և սյուժեների կամ պատկերվող իրողությունների մեջ է, այլ այդ թեմաների, սյուժեների, իրողությունների նրկատմամբ հեղինակի վերաբերմունքի մեջ:

Լուպե դե Վեգայի պիեսում ամեն ոք իր դեմքն ունի: Կոմանդորը կուպիտ է: Կուպիտ է ոչ միայն նրա խոսքը. նրա մտքերը, զգացմունքները, նրա բարոյականությունը, եթե տվյալ դեպքում կարելի է խոսել բարոյականության մասին, ամեն ինչ նրա մեջ կուպիտ է: Իսկ կոմանդորի բարոյականությունը պարզ ու հասարակ է. «Ե՛վ խաչը, և՛ սուրը պետք է կարմիր լինեն»։ անշուշտ, արյունից կարմրած: Նա իրեն չի նեղում կնոջ հանդեպ սիրով: Սերը նրա համար շատ վերացական հասկացություն է: Անտառում հանդիպելով մի կնոջ, նա կուպտաբար տիրանում է նրան:

Կոմանդորը Լաուրենսիայի հորը առաջարկում է նախատել աղջկան համառության համար և ապա պարծենում է, որ մեկ այլ գեղջկուհի ավելի զիջող է. և նա դա ասում է այդ գեղջկուհու ամուսնու ներկայությամբ: Կոմանդորի հիշողության մեջ մնացել են կրթության ինչ-որ հետքեր. հարկ եղած դեպքում նա էլ կարող է իր խոսքը համեմել Արիստոտելի անունով:

Կոմանդորն էլ ունի իր երազանքները, իր անբավարարությունը կյանքից.

Գեղջուկների մեջ տխու՛ր է որքան,
Ա՛խ, ուրիշ բան են քաղաքները շեն,

Ոչ մի գործի մեջ խուչնդոտ չունեն
Մարդիկ անվանի և անվական:
Ամուսինները շատ են զգացվում,
Երբ հյուր է գալիս իրենց կանանց մոտ...

Սակայն նրա առօրեական պատկերացումների վրա իշխում է այն միտքը, որ ինքը տեր է, կապույտ արյունով մարդ, իսկ դեղջուկները կամ քաղաքացիները, այսինքն՝ բոլոր նրանք, ովքեր ազնվական կոչվելու իրավունք չունեն, անասուններ են, կենսաբանական ստորին տեսակի էակներ և այդ պատճառով արժանի են արհամարհանքի:

Դրամատուրգը հատկապես այդ հարցի վրա է բեկոռում հանդիսականի ուշադրությունը: Բեմի վրա գլուղացու և ասպետի միջև մի յուրահատուկ բանավեճ է ծավալվում կապույտ և ոչ կապույտ արյան շուրջը: Գլուղացին հանդիսականի համար համոզիչ կերպով ապացուցում է, որ կոմանդորի արյունը վատն է, որ այն կեղտոտում է մարդուն և ավելի «պղտոր է» գեղջկական արյունից, քանի որ նրա վարքն ամոթալի է... Բանավեճն անցնում է պատվի հարցերին, որոնք ամենից հրատապ էին լոպե դե Վեգայի ժամանակ: Կոմանդորի համար ծիծաղելի է, որ գլուղացիներն էլ կարող են ունենալ պատվի ինչ-որ սկզբունքներ. չէ՞ որ պատվի սկզբունքը ազնվական սկզբունք է:

Պիեռի կենտրոնական դեմքը Լաուրենսիան է: Այդ գեղջկուհին հրապուրիչ է: Նա հպարտ է, ունի սուր լեզու, խելացի է և զուրկ չէ խորամանկությունից: Ամուր են նրա բարոյական սկզբունքները, ամուր է և կամքը: Նրա սեփական արժանապատվության զգացումը բավական զարգացած է, և նա թույլ չի տալիս վիրավորել իրեն: Նրա աշխատանքը հաջողակ է, երիտասարդ կյանքը դեռևս անամպ է: Նրա ճկուն մարմինը լի է առողջութամբ: Նա լավ տանտիրուհի կդառնա, լավ մայր, բայց դեռևս չգիտե, թե ինչ է սերը, նրան դեռևս դուր է գալիս

Վաղ արթնանալով, ճարպի մի կտոր
Կրակի վրա իր համար տապկել...

Կամ մորից թաքուն սափորից մի կում սառը կաթ խմել, կամ էլ

Նայել, թե ինչպես միսն ու կաղամբը
Հաճելի ձայնով, դուրս տալով քափը,
Ուրախ ու զվարթ սկսում են պարել:

Նրան արդեն սիրահետում են գլուղի տղաները, բայց առաջիմ նա և իր ընկերուհի Պասկուալան վճռել են, որ տղամարդիկ «բոլորն անխտիր սրիկաներ են»:

Ձինվորները Լաուրենսիային փորձում են նվերներով գայթակղել և թարհահաճութամբ համակել կոմանդորի հանդեպ, բայց աղջիկը արհամարհանքով պատասխանում է.

... հավիկն այնքան էլ հիմարիկ չէ,
Նրա հանդեպ էլ դաժան է մի քիչ:

Աղջիկը, սակայն, արդեն գիտե, որ կյանքում կա սեր. նա արդեն որոշակի փիլիսոփայություն է մշակել այդ հարցի շուրջ: Գեղարվեստական խոշոր ստեղծագործություններում միշտ էլ առկա են համամարդկային առումով կարևորն ու հետաքրքիրը: Լոպե դե Վեգայի պիեսի տեսարաններից մեկում պատանի գեղջուկների և գեղջկուհիների միջև վեճ է ծավալվում սիրո մասին: Ի՞նչ է սերը: Առհասարակ գոյություն ունի՞ սեր: Այս հարցերն են քննարկում երիտասարդները: Անհասկանալի է թվում, թե ինչո՞ւ է հեղինակն անդրադարձել պիեսի հիմնական թեմայից շեղվող այդ նյութին, ինչի՞ համար է սիրո մասին այդ սրամիտ բանակոխվել:

Սակայն և՛ ընթերցողը, և՛ հանդիսականը գամվում են այդ տեսարանին: Այդպես էր Լոպե դե Վեգայի ժամանակ, այդպես է լինում և այժմ, քանի որ ինքնին այդ հարցերն ու փաստարկները մեր օրերում էլ աքսիոմաներ չեն: Եվ հետո այդ լեզվակովի մեջ հստակորեն բացահայտվում են գործող անձանց բնավորությունները: Պիեսի ամենահետաքրքիր կերպարներից մեկը՝ գյուղացի Մենգոն, հերքում է սերը: Նրան համաձայն չէ մեկ այլ գեղջուկ՝ Բաոիլդոն.

Եթե լինեիր սերը, հավատա՛,
Զէր լինի նաև աշխարհը արար:

Խորն է այս միտքը: Հայտնի է, որ այն բանաստեղծական փայլով և փիլիսոփայական խորությամբ շարադրված է հին հռոմեական փիլիսոփա Լուկրեցիուսի «Իրերի բնությունը» պոեմ-տրակատառում: Դա հայտնի է նաև իսպանացի հեղինակին, որը ուսումնասիրել է Լուկրեցիուսին, բայց դա հայտնի չէ նրա գեղջուկ Բաոիլդոյին, սակայն դա չի խանգարում, որ վերջինիս առողջ միտքը հարցի էությանը մոտենա ճիշտ և փիլիսոփայորեն:

Մենգոն պատասխանում է, որ ինքը «թույլ փիլիսոփա է», որ չի կարող գրքեր կարդալ, բայց ո՞ւր է սերը, մտածում է նա, եթե աշխարհը մշտական պայքարի մեջ է,

... և տարեքները
Միշտ գտնվում են իրար հակառակ...

Եվ չնայած դրան, չնայած ուժերի հավերժական ներքին պայքարին, աշխարհը ստեղծում է կյանք («Մեր մարմինների բոլոր հյութերը, ինչպես մեր մաղձը, լորձն ու արյունը»): Ամենևին էլ վատ չի խորհրդածում այդ անգրագետ փիլիսոփան: Նա մեզ հիշեցնում է դիալեկտիկայի հին հունական հիմնադրին՝ Հերակլիտին, որ նշել է կյանքի այդ օրենքները՝ հակասությունների պայքարը, փոփոխությունն ու զարգացումը: Փիլիսոփայական վեճն ավելի է ծավալվում: Ըստ Բաոիլդոյի, աշխարհում իշխում է ներդաշնակությունը և նրան մարմնավորում է սերը, որը միավորում է աշխարհը.

... հենց սերն է, որ կա
Այդ դաշնությունը, նա է իմաստը
եվ արմատը մեր կյանքի, գոյության:

Մեզ հայտնի է, որ գերմանացի փիլիսոփա Լայբնիցը XVII դարում մի ամբողջ փիլիսոփայական համակարգի է վերածել համաշխարհային ներդաշնակության գաղափարը, որ XVIII դարի ֆրանսիացի լուսավորիչ Վոլտերը անողորմ քննադատությամբ հանդես է եկել այդ գաղափարի դեմ և ծաղրել այն իր նշանավոր «Կանդիդ» վեպում, բայց և մեզ համար հետաքրքիր է լսել Բառիլդոյին՝ իսպանացի սակավապետ գեղջուկին, որն ասես մարդկության բազմադարյա վեճի սկզբնավորողն է:

Կրկին բանավեճի մեջ է մտնում Մենգոն: Այժմ նա արդեն ապացուցում է, որ սերը բնության կողմից մեր մեջ դրված է գոյատևական զգացում է:

Ահա, իմ ձեռքը միշտ էլ իմ դեմքից
Հեռու է վանում ամեն մի հարված,
Ոտքերս, ասես աքսորից փախած,
Մարմինս են փրկում ամեն աղետից:
Իսկ երբ վտանգ է սպառնում բիբերիս,
Կկոցվում են իմ աչքի կոպերը:
Դա անում է իմ բնական սերը:

Ինքնապաշտպանության բնական զգացումը սիրուց վերադառնում է ինքն իրեն. ուրիշի նկատմամբ սերը նույնպես ինքն իրեն սիրելու մի յուրօրինակ ձև է, քանի որ իմ սիրո առարկան հաճելի է ինձ, ինձ ուրախություն և բավականություն է պատճառում: Այդպես է մտածում այդ հողվոր փիլիսոփան: Նա ով կարդացել է XVIII դարի ֆրանսիացի լուսավորիչ Հելվեցիուսի գրքերը («Մարդու մասին», «Նեյթի մասին»), որ քարոզում են «բնական էգոիզմի» գաղափարները, կհիշի դրանք, լսելով Լուպե դե Վեգայի հերոսի խոսքերը:

Ֆուենտե Օվեխունայի գեղջուկների քննարկած տեսությունները, որ սկիզբ են առել անտիկ աշխարհում և որդեգրվել Վերածննդի դարաշրջանի հումանիստների կողմից, կրկին քննարկման առարկա դարձան ֆրանսիական Լուսավորության դարաշրջանում, երբ փիլիսոփաները պայքարելով ընդդեմ ֆեոդալիզմի գաղափարախոսության, ընդդեմ քրիստոնեական ասկետիզմի տեսության՝ առաջ քաշեցին «բանական էգոիզմի» և վայելքի փիլիսոփայությունը: Զարմանալիորեն համարձակ էր Լուպե դե Վեգան, որն ինկվիզիցիայի վայրագ սանձարձակության ծանր տարիներին իր բեմական հերոսի շուրթերին է դրել այդ գաղափարները:

Լաուրենսիան (նրանով շարունակ հիանում է հեղինակը) համաձայն է Մենգոյին: Նա, ըստ էության, վեճն ամփոփում է և ձևակերպում «ի՞նչ է սերը» հարցի պատասխանը: Սերը, Լաուրենսիայի կարծիքով, «ձեռք-տալն է դեպի գեղեցիկը» և նրա վերջնականատակն է «ճաշակել հաճույ-

քը»։ Մեր առջև Վերածննդի կենսահաստատ, հակաասկետական փիլիսոփայությունն է։

Լատրենսիայի բնավորությունը միանգամից չի բացվում հանդիսականի առջև։ Մենք դեռևս չգիտենք, թե հոգեկան ինչ ուժեր է թաքցնում իր մեջ այդ գեղջկուհին։ Ահա գետափի տեսարանը։ Լատրենսիան սպիտակեղեն է պարզաչրում։ Գեղջուկ պատանի Ֆրոնդոսոն, որ տոշորվում է նրա սիրուց, իր զգացմունքներն է հայտնում։ Անհոգ Լատրենսիան ծիծաղում է նրա վրա։ Սիրահար պատանուն ծաղրելն ուրախություն է պատճառում նրան։ Բայց այդ ազնիվ, ճշմարտախոս պատանին դուր է գալիս նրան։ Հայտնվում է կոմանդորը։ Տեսնելով նրան, Ֆրոնդոսոն թաքնըվում է, իսկ կոմանդորը կարծելով, թե աղջիկը մենակ է, սկսում է նրան կոպտորեն նեղել։ Լատրենսիան մեծ վտանգի մեջ է, նա ստիպված օգնություն է կանչում։ Նա ձայն չի տալիս Ֆրոնդոսոյին, որը թաքնըվել էր թփերում, նա դիմում է երկնքին։ Այդպես նա ստուգում է Ֆրոնդոսոյի քաջությունը. ուժեղ է նրա սերը, ընդունա՞կ է նա անձնազոհության։ Եվ պատանին շտապում է օգնության։ Նրան մահ է սպառնում։ Բայց նա փրկում է աղջկան։

Ֆրոնդոսոն ստիպված է թաքնվել։ Կոմանդորի զինվորները փրնտրում են նրան, որ բռնեն ու պատժեն։ Բայց նա անզգույշ է։ Նա ձգտում է հանդիպել Լատրենսիային, նա սիրում է աղջկան և կրկին հայտնում է նրան իր սերը։ Այժմ աղջիկն էլ անկարող է շփրել նրան և պատրաստ է ամուսնանալ նրա հետ։ «Հարկավոր չեն ճոռոմ խոսքեր. ես համաձայն եմ», — ասում է նա տղային։ Ժողովրդից ելած աղջկան խորթ է վերամբարձ էմֆագի (ազդուաբանության) ոգին, որն այնքան մոգայիկ էր ազնվական շրջաններում։ Ֆրոնդոսոն երբեմն փորձում է սիրաբանել այսպես ասած «քաղաքային» արտահայտություններով, ինչպես. «զոհի՛ր ինձ քո ուշադրությունը»։ Նման խոսքերը խելամիտ գեղջկուհու ծիծաղն են շարժում։

Եվ այսպես, անհոգ Լատրենսիան, որ բոլոր տղամարդկանց սրիկա և խաբեբա էր համարում, սիրահարվում է։ Նա երջանկության շեմին է։ Շուտով կայանալու է նրա հարսանիքը։ Երիտասարդ զույգի ծնողները համաձայն են նրանց ամուսնությանը։ Բայց այդ ընթացքում կոմանդորն ու նրա զինվորները այնքան սանձարձակ են պահում իրենց, որ արդեն լցվում է ժողովրդի համբերության բաժակը։ Դրամատուրգը հետևողականորեն գործողությունը տանում է դեպի ողբերգական լուծում։ Մի անգամ գեղջկուհիները երկար մնալով դաշտում, շտապում են տուն գրնալ և խնդրում են գյուղացի Մենգոյին չլքել իրենց, երկյուղելով զինվորների հետ հանդիպելուց։ Օգնության կանչով, նրանց մոտ է վազում գեղջկուհի Հասինտան։ Նրան հետապնդում էին։ Աղջիկները սաքսափահար փախչում են։ Մնում է միայն Մենգոն Հասինտայի հետ։ Վտանգի պահին ինչպե՞ս պիտի վարվի «բնական էգոիզմի» փիլիսոփայության

այդ քարոզիչը Մենգոն ամենևին չի վախենում և չի փախչում: Նա քարերի է հավաքում և պատրաստվում է պաշտպանել դժբախտ կնոջը:

Սակայն անհավասար են ուժերը: Զինվորները կոմանդորի հրամանով բռնում են գյուղացուն, դաժանորեն ծեծում են, իսկ կնոջը անարգում: Մի կողմում «բնական էգոիզմի» փրկսոփայությունն է, որի կողքը Մենգոն է՝ նա որ մերձավորին աջակցելով, գնում է սխրանքի և անձնագոհության, իսկ մյուս կողմում՝ քրիստոնեական «մարդասիրությունը», որի խորհրդանիշը կոմանդորի՝ մարդկանց նողկալիորեն խոշտանգողի կրծքին կախված խաչն է. ի՞նչ ապշեցուցիչ հակադրություն: Այդ հակադրությունը պատահական չէ Լուպե դե Վեգայի պիեսում: Հեղինակը համակրում է զվարթ, չվհատվող Մենգոյին, որը գյուղական բանաստեղծ է, զվարճախոս, նաև՝ փրկսոփա: Հեղինակի սրտով է նաև կեղծ բարեպաշտությունից զերծ նրա առողջ փրկսոփայությունը:

Սարսափելի իրողություններ են կատարվում Ֆուենտե Օվելխունայում: Բայց բանաստեղծը նույնիսկ այդ մասին պատմելիս չի մոռացվում: Վհատության և հոռետեսության տրամադրությունը խորթ է նրան, ինչպես և նրա գեղջուկ-հերոսներին: Ծղմարտության հանդեպ հավատի և կայտառության ոգին անտեսանելիորեն ներկա են բեմում:

Հարսանյաց հանդես: Ֆրոնդոսոն և Լաուրենսիան ամուսնանում են: Գյուղացիները երգում են գովաբանական ու կենաց երգեր: Այնտեղ է նաև Մենգոն, որն ապաքինվել է ծեծից հետո: Նրան սիրում են, կարեկցում, բայց և անկարող են չծիծաղել նրա վրա: Կատակը առողջ, կենսուրախ մարդկանց ուղեկիցն է, մարդիկ հաճախ ծիծաղում են նույնիսկ սեփական դժբախտությունների վրա: Այստեղ էլ երջանիկ Ֆրոնդոսոն անկարող է ուրախ, սրամիտ խոսքով չհիշել իր ընկերոջ դժբախտությունը.

Մենգոն ափելի վարժ է ու գիտակ
Մեծող մտրակին, քան հանգ ու վանկին:

Մենգոն ամենևին չի վիրավորվում, նա հասկանում է կատակը և ինքն էլ զվարճալի ոտանավորով պատասխանում է երիտասարդներին.

Թող միշտ վայելեն երանությունը
Այսպես երկուսով, հարսը և փեսան,
Եվ թող նրանցից չքվեն հավիտյան
Խանդը, նախանձը և շարությունը,
Եվ թող որ պառկեն նույն գերեզմանում,
Երբ որ ձանձրանան պայծառ օրերից:

Հարսնատուն է գալիս կոմանդորն իր զինվորների հետ: Նա դժգոհ է. գոհը փախչում է իր ձեռքից, ընդ որում երջանիկ ախույանը հենց այն «ռամիկն է», որը մի ժամանակ իր դեմ զենք է բարձրացրել, պաշտպանելով Լաուրենսիային: «Բռնե՛լ երկուսին էլ» — հրամայում է եկեղեցու մոլեգնած ասպետը: Եվ հարսանյաց ամբոխը ցրվում է, նորապսակները

ձերբակալվում են, անջատվում, դժբախտ ծնողները ողբում են իրենց զավակներին: Ֆրոնդոսոյին մահապատիժ է սպառնում:

Երկարատև կտտանքներից և կեղտոտ ոտնձգություններից հետո Լաուրենսիան փախչում է կոմանդորի մոտից: Եվ ինչպե՞ս է նա վերափոխվում: Այլևս չկան անհոգությունը, խորամանկ հայացքը, զվարճալի խոսքերը: Նա մի մոլեգնած վագրուհի է, հպարտ, խիզախ և չքնաղ: Նա տանջահար է, բզկտված, բայց ոչ մի կաթիլ արցունք չի հոսում նրա աչքերից, ձեռքերն անզորությամբ չեն իջնում վար: Նա ամբողջովին կենդանի վրեժ է, կենդանի բողոք: Նա ներկայանում է ժողովրդական հավաքին, որտեղ մուտք չունեին կանայք.

Ինձ հարկավոր չէ ծայնի իրավունք,
Կինը ոգբալու իրավունք ունի...

Բայց ողբալու համար չէր եկել նա, այլ արտահայտելու իր արհամարհանքը ողորմելի տղամարդկանց, որ անկարող են պաշտպանել իրենց: Նրա ցասկոտ խոսքը լի է արհամարհանքով դեպի ստրկական փախստփայությունը, ուժեղի լկտիության առջև ողորմելիորեն ընկրկելը, դեպի բուժ հնազանդությունը: Նա հրաժարվում է հորից: Վերջինս իրավունք չունի նրան իր աղջիկը համարել: Նա անարգում է վախկոտ գեղջուկներին.

Դուք ոչխարնե՞ր եք, ապաստանը ձեր
Իդուր չի կոչվում Ուխարի աղբյուր...
Իսպանացի չեք, այլ վայրենիներ,
Վախկոտներ եք դուք, նապաստակի ցեղ:
Օ՛ դուք, թշվառնե՛ր, դուք որ ձեր կանանց
Կարող եք հանձնել ուրիշ այրերի,
Ինչի՞ համար եք դուք կրում սրեր.
Իլիկներ կախեք ձեր գոտիներից:
Երդվում եմ ձեզ, ես այնպես կանեմ,
Որ կանայք իրենք իրենց ձեռքերով
Լվանան պղծված պատիվը իրենց
Գարշ արյունի մեջ բռնակալների,
Ձեզ ապուշ կտրած թողնելով այսպես...

Լաուրենսիայի խոսքը բորբոքում է գյուղացիներին. նրանք ապրստամբում են, և նրանց մեջ առաջինը Մենգոն է, որի համար ապացույցի կարիք չունեցող ճշմարտություն է այն միտքը, թե «պետք է կործանել բռնակալներին»: «Մահ, մահ ուխտադրուժ բռնակալներին», — բացականչում է նա:

Ապստամբների մոլեգնությունն անողոք է: Կոմանդորն սպանվում է:

Պատկերելով ժողովրդական ապստամբության այդ փառաշուք էպոպեան, բանաստեղծն անկարող է չդիմել կատակի: Զվարճասիր Մենգոն երգում է, ծիծաղելով իր երբեմնի դժբախտությունների վրա.

Մի կիրակի ւր, վաղ լուսաբացին,
Իմ խեղճ հետույքը պատաստոնեցին,
Ոչ մի սպիտակ տեղ չմնաց վրան,
Բայց թանձր յուղով օծեցի նրան
նվ թեթևացավ նա բավականին:
Փա՛ռք ձեզ, քրիստոնյա մեր թագավորնե՛ր,
Զբվե՛ք մեր աչքից, բռնակալ շեն՛ր:

Գյուղացիներն իրենք իրենց դատի բեմականացումն են կատարում: Նրանք գիտեն, թե ինչ է սպասվում իրենց, գիտեն, որ կժամանի թագավորական դատակազմը, և իրենց դաժանորեն կպատժեն: Ուստի և որոշում են նախօրոք պատրաստել իրենց պատասխանները: Լաուրենսիայի հայրը կատարելով դատավորի դերը, չափազանց շռայլորեն նախշում է իր համագյուղացիներին վիրավորական մականուններով՝ «շուն», «գող» և այլն (ժողովուրդը այլ խոսքեր չի գտնում):

Թագավորական դատակազմն իսկապես չհապաղեց ներկայանալ դեպքի վայրը: Ամենայն վայրագությամբ է ընթանում դատաքննությունը: Մերերն ու երեխաները ենթարկվում են տանջանքների, բայց ոչ ոք չի տալիս պարագլխի և կոմանդորին սպանողի անունները: Բոլորը նույնն են պնդում՝ Ֆուենտե Օվեխունան, ամբողջ գյուղը, բոլոր գյուղացիներն են կատարողը: Երեք հարյուր մարդ անցնում է կտտանքների միջով, և ամեն ոք նույնն է պատասխանում: «Ի՛նչ ժողովուրդ է», — հիացած բացականչում է Լաուրենսիան և նրա հետ դրամատուրգն ու հանդիսականը:

Ամեն ինչ երջանիկ ավարտ է ունենում: Գյուղացիները հաղթում են: Այլ կերպ չէր կարող լինել, քանի որ, ըստ դրամատուրգի կենսափոխոսփայության, միշտ հաղթում է կյանքը, իսկ այնտեղ, ուր կա պայքար հանուն արդարության և կա հաղթանակի հավատ, այնտեղ էլ կյանքն է:

«Սևիլիայի աստղը» (1623): Այս պիեսում արդեն մեր առջև հանդես են գալիս ոչ թե հասարակ գյուղացիներ, այլ հարուստ և ազնվատոհմ մարդիկ: Նրանք էլ ունեն դժբախտություններ, նրանք էլ ճնշվում են առավել հարուստ, առավել բարձրատոհմ մարդկանց կողմից: Այստեղ էլ կա պայքար հանուն պատվի: Միգուցե ազնվական պատվի օրհնքների որոշ նրբություններ անհեթեթ թվան հասարակ մարդու առողջ բանականությանը, սակայն ստանձնած պարտականությունների ամեն մի անբասիր կատարում, ամեն մի անձնազոհություն հանուն որդեգրած սկզբունքների, ազնիվ է ու վսեմ: Պիեսի ավարտը տխուր է: Հրաժեշտ տալով նրա հերոսներին, մենք անկարող ենք ճնշել մեր մեջ այդ մարդկային ճակատագրերի հարուցած թախիծը: Բայց այդ թախիծը լուսավոր է: Պիեսի հերոսները չեն հասնում երջանկության, բայց նրանք հաղթում են, հաղթում է բարոյական տոկունությունը, մարդկային արժանապատվության զգացումը:

Գործողությունը կատարվում է Սևիլիայում, Անդալուզիայի կենտրոնում, կաստիլյան թագավոր Սանչո IV Խիզախի (1284—1295) իշխանության հեռավոր ժամանակներում: Բանաստեղծն այցելել է այդ քա-

դաքը XVII դարի առաջին տարիներին, սքանչացել է նրա գեղեցկությամբ և հետագայում հռչակել նրա բանաստեղծական լեզուներից մեկը:

Գործողությունն սկսվում է այն պահից, երբ Սևիլիա է ժամանում թագավորը: Քաղաքացիների մեջ նա տեսնում է մի արտակարգ գեղեցիկ կնոջ: Դա էստրելիան էր, որին կոչում էին Սևիլիայի աստղ: Թագավորը հիանում է նրանով, սիրահարվում և արդեն ասես բանաստեղծ դարձած, հնչուն տողերով հեղում է իր բուռն զգացմունքները.

Սևերի մեջ է, բայց վառ է աստղից,
Սև գիշեր է նա՝ ցերեկից չքնաղ,
Եվ այդ սևաթույր զգեստների մեջ
Ինձ ներկայացավ շողշողուն ու պերճ
Իր գեղեցկությամբ վսեմ, երկնային,
Եվ Իսպանիայի արևը պայծառ
Նավարից նրա աչքերի փայլից:

Թագավորին տեղեկացնում են, որ էստրելիան ապրում է եղբոր տանը և որ պատրաստվում են նրան ամուսնացնել: Թագավորը որոշում է իր կողմը քաշել աղջկա եղբորը, նրան առատ նվերներ պարգևել և այդ գնով ձեռք բերել նրա քրոջը: Բայց պատանի Բուստո Տաբերան՝ էստրելիայի եղբայրը, որ չափազանց հաստատակամ էր, հրաժարվում է թագավորական ողորմածությունից, իրեն արժանի չհամարելով դրան: «Ինչո՞ւ է ինձ հետ նա այսքան բարի,— մտածում է նա,— դրանում ինչ-որ կաշառք եմ տեսնում»:

Թագավորը որոշում է իր շքախմբով մտնել Տաբերայի տուն, բայց պատանի ազնվականը մերժում է այդ պատիվը: Թագավորը կատաղում է, բայց ցույց չի տալիս, ցանկանալով խորամանկորեն խաբել էստրելիայի անկաշառ եղբորը:

Մինչ այդ աղջիկը վաղուց արդեն սիրահարված է, և նրա սիրո առարկան պատանի Սանչո Օրտիսն է՝ «գեղեցիկ ինչպես կիսաստված» (այդպես է անվանում թագավորը նրան, առաջին անգամ տեսնելիս): Դոն Սանչոն էլ սիրում է էստրելիային: Նրիտասարդ զույգի սիրո բացատրությունը հիշեցնում է տրուբադուրների երկխոսությունները՝ պաթետիկ համեմատություններով, քնարական տոչորումով, մեղեդայնությամբ.

էստրելիա— Ահա իմ կյանքը տալիս եմ ես քեզ
Ահնուն սիրո հետ իմ անդամաճան:
Դոն Սանչո— Օ՜ իմ էստրելիա, դու իմ աստղն ես,
Աշխարհի լույսն ու խինջը անվախճան:
էստրելիա— Օ՜ ինձ կործանող դու իմ սե՛ր անգին:
Դոն Սանչո— Օ՜ դու պայծառ լո՞ւյս, արե՛՛ք իմ կյանքի,
Իմ երկինքներում բեռաստղի պես շողում ես վառման:

Թատրոնում այս երկխոսությունը, սովորաբար, երգվում է վինի նվագակցությամբ: Հոպե դե Վեգան պատահականորեն չի ընտրել սիրո

բացատրության այդպիսի ձև: Այն տարիներին, երբ կատարվել են նկարագրվող դեպքերը, դեռևս թարմ էին տրուբադուրական պոեզիայի մասին հիշողությունները, և իսպանական գրանդների պալատներում իշխում էին Պրովանսի տիրական անձերից փոխառված բարձր: Այստեղ առկա է նաև մավրերի պոեզիայի որոշ ազդեցությունը, այն արաբական ցեղի, որ դեռևս տիրում էր Իսպանիայի տարածքի մի մասին. այդ պոեզիայի ազդեցությունը տարածվում էր նաև ավելի հեռու. Պիրենեյներից անդին: Այդ մասին անցյալ դարում բավական գեղեցիկ է ասել Ֆրանսիացի գիտնական Դեմոսեն. «Արաբների քաղաքակրթության բանաստեղծական հեքը, Արևելքի բուրմունքը՝ հազեցված Անդալուզիայի ափերի և Ալգամբրայի դաուն նարնջենու անտառների հեշտանքով ու կրանուծյամբ, թափանցեց քրիստոնյա Եվրոպա»: Լուպե դե Վեգան բեմական պատմության մեջ ներմուծել է պատմական կոլորիտի տարրը՝ գործողությանը հաղորդելով հուզիչ բանաստեղծականություն: Սակայն զվարթ բանաստեղծն անկարող էր չդիմել շարաճճի կատակի, և հենց նույն տեղում երիտասարդ սիրահարների այնքան պաթետիկ երկխոսությունից հետո նա ստիպում է նրանց ծառաներին նմանակելու իրենց տներերին, զվարճացնելով հանդիսականին.

— Սե՛ր իմ, քերիչ հնչյունների տակ,
Բանաստեղծ դարձար ախոռում այս տաբ:

— Ա՛խ, իմ խնդություն:

— Ա՛խ, թո՛ղ ինձ, սե՛ր իմ:

— Ահա, տուրք տվինք մենք հոգոցներին:

Լուպե դե Վեգան հետևելով իր համակարգին, բեմական պատմության մեջ միախառնել է «վերամբարձն ու ծիծաղելին»:

Թագավորը ամենևին տեղյակ չէ երիտասարդների սիրո մասին, նա ինքը այրվում է որևէ կերպ էստրելիայի ննջարանը թափանցելու ցանկությունից: Եվ այդ հարցում նրան օգնում են ծառայամիտ պալատականները, էստրելիայի ստրկուհին կաշառվում է, և գիշերը թագավորը թիկնոցի մեջ պարուրված մտնում է Տաբերայի տունը: Բայց ապարդյուն: Հազիվ էր նա անցել տան շեմից, երբ հայտնվում է էստրելիայի եղբայրը՝ Տաբերան ճանաչում է թագավորին, բայց ձևացնում է, թե իբր չի ճանաչում եկվորին և կոպտորեն վռնդում է նրան: Կարճատև մենամարտից հետո, նկատելով, աղմուկից արթնացած ծառաներին, թագակիր սիրահարը ստիպված է լինում խայտառակ կերպով ծլկել:

Այլևս սերը ետ է մղվում: Սանչո IV-ը իրեն անարգված է համարում և ցանկանում է վրեժ լուծել, բայց վախենում է բացահայտորեն ցուցաբերել իր անարդարությունը, ժողովրդի վրդովմունքը չշարժելու համար: Եվ նորից հետևում են պալատականների նողկալի խորհուրդները: Որոշում են թագավորի գաղտնի հրամանով սպանել էստրելիայի եղբորը: Այդ բանն իրագործելու համար ընտրվում է դոն Սանչոն: Վերջինս հրդավում է կատարել թագավորի հրամանը: Նա դեռևս չգիտե, թե

ում պետք է սպանի, բայց արդեն համակված է միապետի պատիվը պաշտպանելու վճռականությունամբ: Նա էստրելիայից ստանում է մի երկտող, որտեղ աղջիկը հաղորդում է, որ եղբայրը համաձայն է իրենց ամուսնությանը: Երջանիկ անգիտությունամբ էստրելիան շտապեցնում է սիրեցյալին գալ իրենց մոտ և արդեն կոչում է նրան իր ամուսինը:

Այդպես սկսվում է սիրո և պատվի ողբերգությունը.

Ո՛չ, կկործանեմ կյանքս և հոգիս,
Սակայն պատիվս ես չեմ կործանի...
Ասպետ եմ պարտքի և պատվի ստրուկ:

Լուսին դե Վեգան դոն Սանչոյին անվանում է «պատվի ստրուկ»: «Ոչխարի աղբյուր» պիեսում էլ խոսվում է պատվի մասին, բայց այնտեղ չկան «պատվի ստրուկներ»: Դրանում խոր միտք կա: Հանուն ինչի՞ է կործանում իր երջանկությունը ազնվածին դոն Սանչոն: Հանուն տված խոստումի սրբության անցողիկ պատկերացման, թեկուզ և այդ խոստումը տրված է անգիտությամբ, թեկուզ այդ շմտածված երդումի կատարումը մահ բերի բոլորովին անմեղ մի մարդու, ընդ որում՝ իր բարեկամին, իր հարսնացուի եղբորը, թեկուզ այն դժբախտացնի իր ամենաթանկ էակին, իր պաշտելի էստրելիային, միևնույն է, խոստումը պիտի կատարվի: Նա պատվի ստրուկ է, նա չի հանդգնի ունենալ իր կամքը, ոչինչ կամենալ չի հանդգնի:

Դոն Սանչոն սպանում է Բուստոյին և հանձնվում իշխանությանը: Նրան դատում են: Թագավորը, որ կարող էր մեկ խոսքով փրկել նրան, հապաղում է: Նա ժաղրականորեն իր պատվիրակների միջոցով ցանկանում է ստիպել պատանուն խախտել խոստումը և տալ Թագավորի անունը, հայտնել, որ Բուստոյին սպանելով, նա կատարել է արքայի կամքը.

Թող որ նա անկեղծ ասի բոլորին,
Թե կատարելով հանցանքն այդ ստորին,
Ի՞նչ պատճառներ է արդյոք ունեցել,
Կամ ո՞ւմ վրեժն է ցանկացել լուծել.
Արդարացումն իր թող ներկայացնի,
Այլապես դաժան մահից չի պրծնի:

Թագավորի ինչի՞ն էր պետք դա: Ինչո՞ւ էր նա համառորեն ձգտում, որ Սանչո Օրտիսը բացի գաղտնիքը: Չէ՞ որ նա չէր ուզում, որ գաղտնիքը բացվի: Միառժամանակ տարակուսում է նաև հանդիսատեսը, նրան սկզբում անհասկանալի է կաստիլյան տիրակալի պահվածքը: Բանն այն է, որ Թագավորը լավ է գիտակցում իր վարքագծի ստորությունը, և նա ամաչում է այդ ազնիվ պատանուց, որն իր վրա էր վերցրել Թագավորի հանցանքը: Այդ մարդկային ազնվությունը ճնշում, ճզմում է նրան, դառնում տանջալից նախատինք նրա խղճի դեմ, և նա ցանկանում է ստորացնել դոն Սանչոյին, ցանկանում է տեսնել նրա բարոյական անկումը: Եվ նա ձգտում է դրան նույնիսկ հակառակ իր սեփական

շահերի: Թող խախտի խոստումը, թույլ ցուցաբերի իր թուլությունը, թող չլինի այդքան անդդովելի, և դա կթեթևացնի թագավորի անհանգիստ խիղճը: Բայց պատանին հասկանում է նրա՝ այդ բոլոր դժբախտությունների մեղավորի մտադրությունը: Դոն Սանչոյին հարցաքննում է պալատական դոն Արկասը, որի սաղրանքով էլ կատարվել սպանությունը և որը, հետևաբար, ամեն ինչ լավ գիտեր: Նա էլ ստիպում է բացել «գաղտնիքը», թախանձում է թագավորի անունով, խոստանում ազատություն:

Պատանի դոն Սանչոյին ստիպելով իր իսկ ձեռքով կործանել իր երջանկությունը, թագավորը և նրա պալատականը այժմ նրան ենթարկում են բարոյական կտտանքի: Բայց պատանին համառ է, նա լռելու է. թող թագավորն ինքը իր մեջ քաջություն գտնի՝ նայելու ճշմարտության աչքերին, թող խիզախություն ունենա (չէ՞ որ «խիզախ» մականունն է կրում) ընդունելու իր մեղքը:

Թագավորը տանջվում է, տատանվում որոշումների մեջ, բայց անգոր է խոստովանել: Նա անկարող է ստորագրել պատանու մահապատիժը: Նրա խիղճը թույլ չի տալիս անել այդ: Նա փորձում է բարեհաճությամբ ու ողորմածությամբ կաշառել դատավորներին, որ նրանք արդարացնեն պատանուն: Բայց դատավորները վճռում են մահապատիժ: Ի՞նչ անել: Ի՞նչ անել: Այդ ժամանակ ողորմելի, հանցագործ և թույլ թագավորին նույն պալատականը, նրա հանցանքի մասնակիցն ու վկան (նա, ըստ երևույթին ավելի շատ քաջություն ունեւ) հուշում է ելքը՝ «Ասել ամեն բան...»: Եվ ողորմելի թագավորը տեղի է տալիս, ստիպված խոստովանելով:

Ես եմ եղել այդ մահվան պատճառը,

Ես դարձրեցի նրան մարդասպան,

Նա մեղավոր չէ: Բավարարված եք:

Դոն Սանչոն արդարացվում է: Բայց ի՞նչ է տալիս նրան ազատությունը: Հստորելիան սիրում է նրան, ներում նրա ակամա մեղքը, բայց նրանք արդեն անկարող են միասին ապրել:

... եղբորս սպանողն

Իմ ամուսինը չի կարող դառնալ,

Չնայած նրան պաշտում եմ այնպես,

Չնայած նրան կսիրեմ հավերժ...

Եվ այդ «դառը վճիռը» պատանի Սանչոն համարում է արդարացի:

Դեռևս մինչև դատը աղջիկը թագավորից հատուցում է պահանջում, խնդրում է, որ ինքը լուծի իր վրեժը, և վախկոտ թագավորը, չկարողանալով խոստովանել իր սեփական մեղքը, նրա դատաստանին է հանձնում դոն Սանչոյին: Ճիշտ է, այդ ընթացքում նա ասում է, թե զազաններն անգամ զթասիրտ են լինում: Ինչպիսի՞ շար հեգնանք սրիկայի շուրթին: Լուպե դե Վեգան միշտ իր սիրելի հերոսների մեջ ընդգծել է ուժը, քաջությունը, անվահերությունը, բարոյական անսասանությունը, իսկ

այս թագավորի մեջ՝ թուլամորթությունն ու վախկոտությունը՝ անգամ նրա մարդասիրական ճիգերի պահին:

էստրելիան դոն Սանչոյին դուրս բերելով բանտից, վրեժ չի լուծում, չի սպանում նրան, նույնիսկ չի նախատում: Նա ազատ է արձակում նրան, չհարցնելով հանցանքի պատճառը.

Դոն Սանչո Օրտիս, դուք ազատ եք:
Գնացե՛ք, չկա ձեզ համար արգելք...

Պատանին ցնցվում է, վրդովվում, ապշանքից անկարող է սթափվել: էստրելիան միայն չքնադատես չէ, նա նաև աղնվասիրտ է, սրբուհի է նա.

Ինչպե՛ս, ո՛չ անե՛ծք, ո՛չ հանդիմանա՞նք.
Ո՛չ, հրամայի՛ր թող ինձ զլխատեն,
Օ՛ր իմ սրբուհի՛, մի՞ տանջիր այդպես,
Մեծահոգությանմբ ինձ խոշտանգելով
Եվ սպանելով ողորմածությամբ:

Եվ Սանչոն վերադառնում է բանտ, շրնդունելով իր սիրուհու վշտալի ներումը: էստրելիայի բնավորությունը պատկերված է ուժեղ և ճշմարիտ գծերով: Նրա մեջ չկա երեսպաշտության, սառը խրատաբանության կամ մոլեգին հիստերիկության ստվերն անգամ: Դա առողջ, բարոյապես կայուն խառնվածք է, և նրա սերը՝ ջերմագին է, կրքոտ, իսկապես անդալուզուհու կրակոտ սեր.

Հզոր է անհուն, անդարման վշտից,
Եվ մահից անգամ հզոր է սերն իմ:

Եվ այսուհանդերձ, նույնիսկ երբ պարզվում է Սանչոյի բարոյական անմեղությունը, աղջիկը դարձյալ հրաժարվում է նրանից: Եղբոր մահը երկու սիրահարների միջև անդունդ էր բացել: Եվ իրար համար ստեղծված երիտասարդները բաժանվում են հավիտյան: «Ի՛նչ ազնվություն, ոգու ի՛նչ կորով»,— բացականչում են պալատականները: Միայն ծառա Կլարինդոն համաձայն չէ այդ գնահատականին և այլ կարծիք է հայտնում. «Իսկ ես կասեի՝ ի՛նչ անմտություն»:

Ժողովրդական բարոյականությունը ավելի պարզ է, ավելի բնական: Նրա առաջին պատվիրանն է՝ երջանկություն մարդուն: Եվ եթե ոչինչ չի խոչընդոտում երջանկությանը, —իսկ այստեղ, Կլարինդոյի բնական տրամաբանությամբ, արգելքներ չկան, քանի որ իր տեր դոն Սանչոն հանցագործ թագավորի ձեռքին կույր գործիք է եղել,— ապա ինչո՞ւ փախչել երջանկությունից:

Կլարինդոյի առարկության մեջ թաքնված է հեղինակի մտքի բանալին: Նա բնավ «պատվի ստրուկների» կողմը չէ, բնավ կողմնակից չէ ազնվականների բարդ ու խրթին բարոյական դիպվածաբանությանը (կազուիստիկա): Բայց նա անկարող է չհիանալ իր հերոսների բնավորու-

թյան ուժով, բարոյական ամբողջամբ: Թեկուզ և սխալվում են նրանք, թեկուզ նրանց ղեկավարում են կեղծ սկզբունքները, բայց հրաշալի են նրանք՝ այդ զարմանալի մարդիկ:

Մենք դիտավորյալ անդրադարձանք լուպե դե Վեգայի այս երկու պիեսներին, որոնք գրված են պատվի և սխրանքի՝ նրա ամենից ավելի նախասիրած թեմաներով: Երկու պիեսներ, երկու տարբեր սոցիալական միջավայրեր: Առաջինի մեջ ժողովուրդն է և բարոյականության նրա ըմբռնումը. այնտեղ ամեն ինչ բանական է և բնական, այնտեղ չկա երկատվածություն: Երկրորդ պիեսում ազնվականությունն է և նրա խճճված բարոյական օրենսդրությունը:

Լաուրենսիան, ինչպես նրա համագյուղացիները, մաքուր խղճով է գնում պայքարելու ընդդեմ անարդարության: Իսկ դոն Սանչոյի խիղճը անհանգիստ է, երբ նա գնում է սպանելու իր ընկերոջը, կատարելով ասպետական խոստումը: Մերկացնելով սուրը, նա հասկանում է, որ շար ու անարդար գործ է կատարում, նա ինքն իրեն խոստովանում է այդ.

Արթա՛ն, արթա՛ն է ինձ մղում նման
Հանցագործության...

Լաուրենսիան և նրա համագյուղացիները, կատարելով իրենց պարտքը, երջանիկ են իրենց գործի արդարության գիտակցությամբ: Իսկ դոն Սանչոն կատարելով ասպետական խոստումը, ցավագին տառապում է, նրան տանջում է սեփական մեղքի գիտակցությունը. նա, որ ազնիվ մարդ էր, դառնում է մարդասպան:

Ասացինք, որ լուպե դե Վեգան՝ այդ հավերժ պատանին, անկարող է թաքցնել իր զվարթ ոգին, անկարող է խեղդել իր մեջ կյանքի վառվռու բերկրանքը նույնիսկ այն պահերին, երբ պետք է լուրջ կամ տխուր լինել: Բերենք մի օրինակ «Սեիլիայի աստղը» պիեսից:

Դոն Սանչոն բանտում է: Նրա երջանկությունը խորտակված է, և ամենից ավելի ինքն է պատժում իրեն: Նա այնպես է տառապում, որ ընկնում է ցնորանքի մեջ: Դրամատուրգն այդ տեսարանը պիտի ներկայացնի մոայլ գույներով (զառանցող մարդը ուրախ տեսարան չէ): Բայց մենք լիաթոք քրքրում ենք: Լուպե դե Վեգան շեղվում է: Զվարթ ոգին գլուխ է բարձրացնում: Ահա թե դրամատուրգն ինչպես է կառուցել այդ տեսարանը: Սանչոն ասում է, որ ինքն արդեն այն աշխարհում է: «Երևի դժոխքում», — կրկնում է ծառան: «Ինչո՞ւ դժոխքում», շատ սթափորեն հարցնում է խելակորույս Սանչոն: «Բանտը իսկական դժոխք է»: — «Այո՞, դու ճիշտ ես, Կլարի՛նդո, ահա տե՛ս տապալկում են ամբարտավաններին, ապստամբներին»: Եվ Կլարինդոն դերի մեջ է մտնում, նրա երևակայությունը բորբոքվում է: «Դերձակնե՛ր են այնտեղ և կառապաննե՛ր»: Ըստ երևույթին, նրան և իր տիրոջը քիչ հոգսեր չեն պատճառել դերձակներն ու կառապանները: «Բայց եթե սա դժոխքն է, ինչո՞ւ դատավորներին չեն բերում այստեղ», — նորից շատ սթափորեն հարցնում է ցնորված Սան-

շոն: «Նրանց չեն թողնում այստեղ, որ դատավեճեր չանկն», — պատասխանում է Կլարինդոն: «Եթե այստեղ դատավեճեր չկան, ապա սա դժոխք չէ, այլ դրախտ», — Լլորակացնում է Սանշոն: Հետո նրա վիճակն ավելի է ծանրանում, և Կլարինդոն, ի մեծագույն հաճույս հասարակության, սկսում է գլուխկոնծի տալ և հաշել, իբրև թե դժոխքի պահապան Կերբեր շունն է: Մոռյլ տեսարանը դառնում է զվարթ ու զավեշտական: Դժվար է դա բացատրել հեղինակի մտահղացմամբ, քանի որ այդպիսով նա մեզ շեղում է հիմնական հոգեբանական տպավորությունից (դոն Սանշոյի տառապանքը), սակայն այդպիսին է զվարթ բանաստեղծի անհոգ խառնվածքը: Հենց այստեղ էլ, ասես հարևանցիորեն նա իր հերոսների շուրթերին է դնում խորհրդածություններ պատվի մասին: Կլարինդոն հայտարարում է, որ «շատ հիմարներ ու խելագարներ տառապում են իրենց պատվի ձեռքին»: Դոն Սանշոն զառանցանքի մեջ այլ կողմից է մոտենում հարցին: Պատիվը վաղուց մեռած է, հիմա պատիվը փողն է, և ազնվությունը հենց երգումը դրժելն է և այլն: Այս զավեշտական տեսարանն ինքնին փայլուն է, սրամիտ, բայց այսուհանդերձ դժվար թե տեղին է պիեսի տվյալ կոնտեքստում:

Լոպե դե Վեգան ոչ միայն լավատես է, այլև լավատեսության ջերմեռանդ քարոզիչ: Տարբերություն կա լավատեսության և կենսասիրության միջև: Դրանք համարժեք հասկացություններ չեն: Կյանքից կառչած յուրաքանչյուր մարդ չէ, որ լավատես է, և այն մարդիկ, որոնք հանուն ազնիվ նպատակների անվախորեն գնում են մահին ընդառաջ, բնավ էլ հոռետես չեն: Լավատեսությունը կենսասիրության և կենսական ուժերի նկատմամբ հավատի, բարոյական կայունության զուգակցությունն է: Լավատեսությունը խիզախների փիլիսոփայությունն է, ուժեղ բնավորությունների փիլիսոփայությունը: Երբ դոն Սանշոն ցանկանում է մեռնել, բանզի գտնում է, որ արատավորվելով մարդասպանությամբ, կորցրել է ապրելու իրավունքը, նա հոռետես չի դառնում: Նա կանչում է երաժիշտների, որ իր կյանքի վերջին ժամին երգ լսի:

Թող իմանան, որ մահից առաջ էլ
Կուրծքս մնում է այսպես անհողողող,
Եվ որ մահն ինքը չի կարողանա
Հաղթահարել իմ ոգին զորավոր:

Ահա նա՝ խիզախների փիլիսոփայությունը: Եվ Լոպե դե Վեգան հիանում է դրանով, նա անկարող է չմասնակցել բեմական գործողությանը, չդիմել հանդիսատեսին, չասել նրան, որ լավ է և ազնիվ՝ լինել խիզախ, լինել ուժեղ անգամ մահից առաջ:

Օ՛, ինչպիսի վեհ ազնվություն է,
Նման պահերին խեղճ գերմանացին
Որքա՞ն կնվար, որքա՞ն կլացեր:

Մենք չգիտենք, թե ինչով է բացատրվում գերմանացիների նկատ-

մամբ հեղինակի բացասական վերաբերմունքը, բայց կարևորն այդ չէ: Կարևորն այստեղ փոքրագույն ձաղկումն է և արիության փառաբանումը:

* * *

Լույսն դե վեգան ստեղծագործել է մինչև կյանքի վերջը: Մահից մի քանի օր առաջ նա գրել է «Ոսկե դար» հոյակապ պոեմը: Նա փառաբանել է իր ժողովրդին, նրա ազգային պատմությունը, թեթև ու հղկված ոտանավորով պատկերել է իր ժամանակի իրողություններն ու բարքերը կամ հին կաստիլյան ժամանակագիրների զուսպ գրելաձևով ներկայացրել անցյալի հերոսական ավանդությունները («Աստուրիայի նշանավոր կանայք» պիեսը):

Բանաստեղծի ծերությունը թախծալի է եղել: Նրա վերջին ընկերուհին՝ Մարթա Նեվարեսը, որին գովերգել է Ամարիլյա անունով, կուրացել և խելագարվել է, դուստրը առանձնացել է վանքում, իսկ որդին ողբերգաբար զոհվել... Սակայն ոչ մի բան չի կարողացել խորտակել «Իսպանիայի մեծ փյունիկի», ինչպես կոչում էին նրան ժամանակակիցները, բարոյական ուժերը, և միայն մահը, ընդհատելով նրա սրտի զարկերը, ստիպել է, որ խզվի նրա բանաստեղծական ոգեշունչ ձայնը:

Լույսն դե Վեգայի դպրոցի իսպանացի դրամատուրգները

XVII դարն Իսպանիայում դրամատուրգիայի դար է: Լույսն դե Վեգան, այդ հզոր, հարուստ պայծառ տաղանդը թատրոնը հասցրեց համաժողովրդական արվեստի բարձունքի: Նրա պիեսներին ծանոթ էին բոլորը: Ազգի սիրեցյալի ասած յուրաքանչյուր նոր խոսքը շուրթից շուրթ էր անցնում. բոլորը խոսում էին թատրոնի մասին, բոլորը թատրոնի գիտականներ ու գնահատողներ էին: Գրել թատրոնի համար նշանակում էր խոսել ամբողջ ժողովրդի հետ, հավակնել ողջ ժողովրդի ուշադրությանը, և բանաստեղծները ձգտում էին թատերգության: Նրանք շատ էին գրում, ընդօրինակելով իրենց ուսուցչին, հաճախ օգտագործելով նրա պիեսների սյուժեները:

Լույսն դե Վեգայի դպրոցի ամենատաղանդավոր դրամատուրգներից մեկը պիտի համարել Գիլլեն դե Կաստրոյին (1569—1631): Նրա գրչին է պատկանում իսպանական ազգային հերոս Սիդի մասին նշանավոր դրամատուրգիական քրոնիկը («Սիդի պատանեկությունը»): Նրա առաջին մասը Կոռնելյը փոխադրել է ֆրանսիական բեմ և դրանով բացել ֆրանսիական կլասիցիստական թատրոնի դարաշրջանը: Սակայն շտապենք

ասել, ոչ իսպանացի դրամատուրգի «Սիդի պատանկության» և Կոռնելյ-
ւի «Սիդի» միջև եղած կապը շատ հարաբերական է: Երկու պիեսներն էլ
ունեն լիարժեք ստեղծագործական և ազգային ինքնուրույնություն:

Գիլյեն դե Կաստրոն Լոպե դե Վեգայի հետևորդն է, վերջինիս ռեա-
լիստական սկզբունքների պաշտպանը: Լոպե դե Վեգայի գեղարվեստա-
կան համակարգի ոգով նա օգտագործել է ազգային բանաստեղծական
ավանդույթները և փառաբանել ժողովրդական հերոսական ավանդու-
թյունները: Գիլյեն դե Կաստրոյի պիեսում ժողովրդական ասքերի ռո-
մանտիկան զուգակցվում է բնավորությունների և պատմական իրա-
դրության ռեալիստական պատկերմանը:

Պիեսի հիմքում ընկած է այն ժամանակներում շատ սովորական
դրամատուրգիական մի կոնֆլիկտ. երկու անվանի տոհմերի վեճ, վիրա-
վորանքներ, մենամարտեր, սպանություններ և այդ տոհմերի երկու դե-
ռահաս շառավիղների տառապանքը. սիրահարված պատանու և աղջկա,
որ տվայտում են գտնվելով «սեր կամ պատիվ» անխուսափելի ճակա-
տագրական երկընտրանքի առաջ: Մեկը լիովին բացառում է մյուսին:

Մեր առջև կենդանի մարդիկ են: Ամեն մեկն ունի իր դեմքը: Շրջա-
հայաց և զգուշավոր է դոն Ֆերնանդո արքան, ամբարտաշան և կոպիտ
է կոմս Լոսանոն՝ Հիմենայի հայրը, կրակոտ է և կանացի սեթևեթանքից
զուրկ չէ Հիմենան, նույնքան կրակոտ է Ռոդրիգոն (Սիդի): Չկա ոչ մի
շինծու կեցվածք ու ձևականություն, ոչ մի թատերայնություն: Պիեսի
հերոսների խոսքը աշխույժ է, երբեմն կոպտավուն, բայց նրա մեջ խը-
փում է իրական կյանքի զարկերակը: Երբ նոր-նոր ասպետություն ըն-
դունած պատանի Ռոդրիգոն մենամարտի է հրավիրում Լոսանոյին, որն
անպատվել էր նրա հորը, կոմսը վիրավորիչ ներողամտությամբ ասում
է նրան. «Դու դեռ բերանիդ կաթը սրբիր»: Ռոդրիգոյի և կոմս Լոսանոյի
փոխադարձ կոպիտ լեզվակոխվելը կատարվում է Հիմենայի և ինֆանտա
(արքայադուստր) դոնա Ուռակայի աչքի առաջ: Սիդի հայրը՝ Դիեգո
Լայնեսը որդու արիությունը ստուգելու համար կծում է նրա ձեռքը: Եվ
վրդովված Սիդը բացականչում է.

Թե չլինեիր հայրս հարազատ,
ես քեզ մի ապտակ կհասցնեի:

Եվ դա դուր է գալիս ծերունուն. որդին լալկան չէ, ոչ էլ կնակերպ պըճ-
նամուլ, այլ ռազմիկ է նա.

Որդի՛ս, ցասումդ ինձ ուրախացրեց,
ես օրհնում եմ քո դիմադրությունը:

Մեծ մարդիկ՝ մեծ կրքեր: Պատիվը բարձր է ամենից: Սիդի անարգ-
ված հայրը պատրաստ է մեռնել, եթե վրեժով չվանա իր ամոթը: Սիդը
երգվում է, որ եթե որևէ մեկը հաղթի իրեն, նա ինքնասպանություն
կգործի և նախնիների սուրբ ամոթից կթաքցնի կրծքի՝ մեջ: Այստեղ մար-
դիկ կասկածների մեջ տվայտելու ժամանակ չունեն. նրանք գործում են,

նրանց վճիռները վայրկենական են, արյունը՝ բորբոքուն: Մեր առջև կեսօրյա տոթակեզ, կրքոտ Իսպանիան է:

Ֆիլիպ II-ը բեմում չէր հանդուրժում թագավորների: Բեմը ստորացնում է միապետի վեհօրհայտը. այսպես էր դատում կաթոլիկ թագավորը: Լոպե դե Վեգան արհամարհելով նրա կարծիքը, հաճախ բեմ է հանել միապետներին՝ ամենաանվայելուչ կենցաղային վիճակներում: Նույնը Եսթրեմադան և նրա աշակերտները: Գիլյեն դե Կաստրոն ցույց տվեց թագավորի կախմածությունն իր վասալներից: Հաշվի չառնելով միապետի ներկայությունը, Լոսանոն և Դիեգո Լայնեսը վիրավորում և անարգում են իրար: Թագավորն իզուր ցանկանում է նրանց հաշտեցնել, նրանք չեն լսում միապետին: Լոսանոն ապտակում է իր հակառակորդին: Այդ բանն անելով թագավորի ներկայությամբ, նա դրանով արտահայտում է իր մեջ վերջինիս նկատմամբ հարգանքի լիակատար բացակայությունը: Ֆերնանդոն որոշում է պատժել ինքնիշխան վասալին, բայց ահա թե ինչ են ասում նրան.

Ո՛չ, ո՛չ տեք արքա՛, Լոսանոն հզոր,
Հարուստ և կոպիտ մարդ է սանձարձակ,
Ծվ այդ քայլը մեծ վտանգ կսպառնա
Ձեր տերությունը...

Այդպիսին է իսպանական աբսոլյուտիզմի պատկերը. թագավորական իշխանությունն անվանական էր, երևութական:

Իսպանացի մեկ այլ խոշոր դրամատուրգի՝ Ալարկոնի (1581—1639) գրական ճակատագիրը ծավալվեց որոշ յուրահատկությամբ: Նա համեմատաբար քիչ է գրել (26 պիես) և ժամանակակիցների կողմից առանձնապես ճանաչված չի եղել: Իսկ մահից հետո առհասարակ մատնվել է մոռացության: Եվ հանկարծ երկու հարյուրամյակ անց նրա մասին սկզբնեցին խոսել, գնահատեցին նրան, նա դարձավ նշանավոր և ուշացումով փառքի արժանացավ: Հայրենակիցները հիշեցին մոռացված և օտարների հիացմունքով հարություն առած իրենց դրամատուրգին:

Խուան Ռուիս դե Ալարկոնը ծնվել է Մեքսիկայում, արիստոկրատի ընտանիքում: Կրթությունն ստանալով օվկիանոսից անդին, նա վերադարձել է Իսպանիա և ամբողջ կյանքն ապրել այնտեղ, Պետական խորհրդում կատարելով Ամերիկայի հարցերի մասին զեկուցողի պարտականությունները:

«Սեգովիացի ջուհակը» Ալարկոնի լավագույն պիեսներից է: Այն պատմում է մարդկային բնավորության ուժի, անսասան կամքի ու սրխրանքի գեղեցկության մասին: Նրանում միատիկայի կամ որևէ կրոնական մոտիվի ոչ մի նշույլ չկա: Պատկերվում է մարդկանց սարսափելի ճակատագիրը: Իսկապես երկնակամարն իջնում է մարդու ուսերի վրա, և թվում է, թե նրան փրկություն չկա, թե նա կզոհվի, ճգմվելով անտանելի ծանրության տակ: Սակայն ինչպես հզոր Ատլանտը, նա իր ուսերին տանում է անսահման զժբախտությունների բեռը և չի հանձնվում,

այլ հպարտորեն մարտահրավեր է նետում աղետներին (ո՞վ կգերազանցի), և հաղթանակում է ուժեղը, խիզախը, սուղունը, արին։ Եվ որքան լավատեսություն կա կյանքին ու դժբախտություններին նետված այդ հպարտ մարտահրավերի մեջ.

... ուրախ եմ անչափ,
Որ դեռ ապրում եմ՝ լցված երկրային ուժերով, որ դեռ
Արյունս է եռում, և բազուկըս է ինձ հավատարիմ.
Օ՛հ, ո՛չ, հրաշք չեմ...

Բացականչում է պիեսի հերոսը՝ դոն Ֆերնանդոն։

Ալարկոնի պիեսի հերոսների լեզուն շքեղ է։ Պիեսի ողմանտիկ թեման պայմանավորում է բեմական հերոսների խոսքի ողմանտիկ փոխաբերականությունը։ Համեմատությունները սոսկ գեղանկարչական չեն. դրանք որոշ չափով վեր են իրականությունից, հիպերբոլիկ են, ինչպես հիպերբոլիկ են և իրենք՝ հերոսները, որը, սակայն նրանց չի զրկում ռեալականությունից։ «Իմ շրթունքներից հուր է դուրս գալիս շնչառության տեղ»,— ասում է թագավորը։ Այստեղ առկա է Գոնգորայի որոշ ազդեցությունը։ Գերեզմանափոսը համեմատվում է «սարսափի քարայրի» հետ, դավաճան կինը համարվում է «շար գալուհի», մարդու վշտի համեմատ «ժայռն անգամ ավելի նուրբ է», դեմքին իջած հարվածն այնքան ուժգին է, որ «նրա անատամ բերանը վերածվում է անապատի» և այլն։

Ալարկոնը բնավորությունների կատակերգության հեղինակ էր։ Այստեղ մենք տեսնում ենք իսպանական ժողովրդական թատրոնի օրգանական կապը վերածնված անտիկ արվեստի հետ։ Բնավորությունների կատակերգությունն ի հայտ է եկել դեռևս Հին Հունաստանում, Մենանդրոսի ժամանակ։ Այն անցել է հոմեական գրականություն, Պլավտոսի և Տերենտիոսի ստեղծագործության մեջ հասնելով նոր բարձունքների։ Իսկ այնուհետև, ինչպես հայտնի է, սկսվում է թատրոնի երկարատև լուծության շրջանը, երբ արվեստի այդ տեսակը մերժվում է քրիստոնեական եկեղեցու կողմից։

Գեղարվեստական հնօրյա ավանդույթները բազմադարյա ընդմիջումից հետո առաջինը կյանքի կոչվեցին իսպանական բեմում։ Ալարկոնը գրում է «Կասկածելի ճշմարտություն» պիեսը, որտեղ, որպես մարդկային արատ, ծաղրի է ենթարկվում ստախոսությունը։ Նրիտասարդ արիստոկրատ դոն Գարսիան հիվանդ է այդ արատով։ Ի դեպ, իսպանիայում ստախոսությունը համարվում էր ամենանողկալի չարիքը։ Ստախոսության մեջ մեղադրելը ծանր վիրավորանք էր, և գրեթե միշտ մենամարտի տեղիք էր տալիս։ Դոն Գարսիան ստում է շարունակ, յուրաքանչյուր քայլին, տեղին թե անտեղի, ստում է հնարամտորեն, գեղեցկաբար, տաղանդով։ Վերջիվերջո նա լիովին խճճվում է ստի մեջ։ Նրա սուտը ճշմարտանման է, նրան հավատում են մարդիկ։ Միայն մեկ անգամ դոն Գարսիային վիճակվում է ճիշտը ասել, և այդ ժամանակ նրան մեղադրում

են ստախոսութեան մեջ: Նա մոռացել էր համոզիչ կերպով ասել ճշմարտութիւնը:

Այդ պիեսը դուր է եկել ֆրանսիացի դրամատուրգ Կոռնէյլին, որը դրա հետեւութեամբ ստեղծում է իր «Ստախոսը» կատակերգութիւնը, և դրանից քսան տարի անց Մոլիերը բեմում տեսնելով Կոռնէյի կատակերգութիւնը, իր համար բացում է մի նոր աշխարհ. նա տեսնում է բնավորութիւնների կատակերգութիւնը և հետագայում խոստովանում, որ եթէ չլինէր Կոռնէյի «Ստախոսը», ինքը չէր ստեղծի «Միզանտրոսը»:

Դրամատուրգ Թիբսո դե Մոլինան (1571—1648) իրեն համարել է լուպե դե Վեգայի աշակերտը, հպարտացել է նրանով և պաշտպանել իր ուսուցչին կլասիցիստների հարձակումներից: Սակայն, եթե Ալարկոնի ստեղծագործութեան մեջ մենք տեսանք լուպե դե Վեգայի դրամատուրգիայի ռեալիստական հիմքերի օրգանական զարգացումը, ապա Թիբսո դե Մոլինան արդեն բացում է իսպանական թատրոնի մի նոր փուլ:

Քրիստոնեական ապաշխարութեան թեման նրան մերձեցնում է Կալդերոնին, վայելքի մեղսականութեան թեման վկայում է արդեն վերածննդյան աշխարհայացքից հրաժարվելու և միջնադարյան թատրոնի գաղափարական ավանդույթներին վերադառնալու մասին: Վերջապես, Թիբսո դե Մոլինան հրաժարվում է նաև իր ուսուցչի հիմնական պատվիրանից, որն օրինականացրեց այն հայացքը, թե կատակերգութիւնը գեղագիտական հաճույքի աղբյուր է: Նա վերադարձ է կատարում դեպի եկեղեցա-քարոզչական խրատաբանութիւնը:

Թիբսո դե Մոլինան վանական էր (նրա իսկական անունն է Գաբրիել Թելես), աստվածաբանութեան մագիստրոս, իսկ մահից մի փոքր առաջ դարձել էր վանահայր: Այն քրիստոնեական-քարոզչական ոգին, որի մասին նշեցինք քիչ առաջ, միանգամից չի համակել նրան: Ծարտաբորեն կառուցված ինտրիգներով, սխալներով ու կերպարանափոխութիւններով լի նրա մի շարք կատակերգութիւններ ունեն իսկական վերածննդյան զվարթութիւն: Ի դեպ, այդպիսի կատակերգութիւններ կգրուենք նաև Կալդերոնի ստեղծագործութեան մեջ («Տիկին-անտեսանելի»): Նա շատ է գրել: Նրա անունով պահպանվել են 86 պիեսներ, որոնցից հինգը առտոտ սակրամենտալներ են¹:

Համաշխարհային գրականութեան մեջ Թիբսո դե Մոլինան հայտնի է ամենից առաջ որպէս Դոն Ժուանի կամ իսպաներեն՝ Դոն Խուանի «հավերժական կերպարի» առաջին գեղարվեստական տարբերակի հեղինակ («Սեկիւյան շարաճճին կամ Քարե հյուրը»):

Մենք Դոն Ժուանին գիտենք մարդկութեան հետագա սերունդների

¹ Auto sacramentale— մեկ գործողութեամբ պիես հաղորդութեան խորհրդի և աստվածաշնչյան այլ առասպելների մասին: Ներկայացվում էր իսպանական քաղաքների հրապարակներում, զատիկ օրերին: Լուպե դե Վեգայի ժամանակակից Մոնտալվանի վկայութեամբ, այդ ներկայացումները նվիրված էին «Սրբերին, նրանց փառաբանութեանը, սրբազան կույսի և նրա միածին մանկան զովնբրգութեանը»:

(Մուլիեր, Բայրոն, Պուշկին) փիլիսոփայական խոր մեկնաբանությամբ և գրեթե մոռացել ենք նրա նախակերպարը:

Դոն Ժուանի թեման պատահական չէ, որ այգպիսի նշանակալից տեղ է գրավել համաշխարհային գրականության մեջ, քանի որ նրա հետ մեկտեղ ծագում են մարդկային կյանքի կարևորագույն փիլիսոփայական խնդիրներ, որոնք չի կարելի լուծել քննական հակիրճ շուտասելուկով: Նյութական աշխարհ և կրոն, բարոյական նորմեր և եսասիրական ձրդտուններին անսահմանություն, սեր և ցանկասիրություն՝ ահա հարցեր, որոնք գրականության մեջ դրվել են անզուսպ կնամուղի մասին իսպանական լեգենդի կապակցությամբ:

Այդ կերպարի ծագումը Թիրսո դե Մուլինայի թատրոնում բացատրվում է երկու պատճառաբանությամբ: Նախ, անհրաժեշտ էր վերջապես սանձել անառակ գրանդներին, որոնք կանանց հալածելը դարձրել էին մի յուրօրինակ մարգածև: Իսպանացի դրամատուրգները, սկսած Լոպե դե Վեգայից, բազմիցս բավական չարախնդորեն ծաղրում էին ազնվական անձանց «սիրային կիրքը» (Լոպե դե Վեգայի «Սևիլիայի աստղը» պիեսի թագավորը, Ալարկոնի «Սեգովիացի ջուլհակը» պիեսի դոն Խուանը): Երկրորդը, դատապարտելով անառակ արիստոկրատին, բարեպաշտ վանականն առհասարակ դեմ չէր պարսավելու ամեն մի մարմնական սեր, ամեն մի երկրային վայելք: Այդ պատճառները պետք է բավական հստակորեն սահմանազատել, և միայն այդ ժամանակ մենք կրնկալենք իսպանական դրամատուրգի մտքի էությունը:

Թիրսո դե Մուլինայի Դոն Ժուանը չափազանց անախորժ անձնավորություն է: Նա գայթակղեցնում է կանանց, դիմելով ամենաստոր ստի ու կեղծիքի, ցածորեն օգտվելով նրանց վստահությունից: Նա չգիտե, թե ինչ է սերը, ձգտում է լուկ մարմնական հաճույքի և դատարկ է հոգեպես:

Լոպե դե Վեգան և Ալարկոնը իրենց պիեսներում ցույց տալով անառակների տոփանքները, դրանց հակադրում էին մարդկային ազնիվ ու գեղեցիկ սերը: Թիրսո դե Մուլինան այդպես չի վարվել: Լոպե դե Վեգան և Ալարկոնը անառակներին դատում էին մարդկային դատարանի միջոցով. «Սևիլիայի աստղը» պիեսում թագավորը դատում է ինքն իրեն, և դա թողնում է ուժեղ (ի դեպ ասած՝ բարոյա-դատարակչական) ազդեցություն: Թիրսո դե Մուլինան իր անառակին դատում է աստծո դատարանի միջոցով: Այստեղ մեր առջև միջնադարյան կղերական թատրոնի մի պարզունակ սխեմա է, մեղսագործության պատժի մասին մի յուրօրինակ մորալիտե¹:

Վերջին տեսարանում մեռյալի հետ ընթրիքի պահին լսվում է անդրըլիրիմյան մի երգ:

¹ Մորալիտե— Միջնադարյան թատերական ալլաբանական երկ:— Մ. Թ.:

Նա, ով ապրում է դեռ այս աշխարհում,
Շատ կսխալվի եթե մտածի.
«Դեռ շատ ժամանակ ունեմ իմ առաջ».
Օ՛ր, դա շատ քիչ է քաղության համար:

Այստեղից էլ բխում է ապաշխարության, մարմնի ուրացման կոչը: Ոչ ոք չգիտե, թե երբ կգա մահը, ուստի և պետք է խոնարհ լինել, նեղել մարմինը՝ վաղվա օրվա առջև սարսափած: Պիեսում շարունակ հիշեցնում են պատուհասող աստծո մասին. «Աստծո հրաշքներին չափ ու սահման չկա»:

Թիրսո դե Մոլինայի պիեսը հարում է գրականության մեջ բարոկկոյական ուղղությանը: Բարոկկոյի ոգով է կառուցված ամբողջ վերջին տեսարանը: Այստեղ որոշակիորեն զգայելի է հիվանդագին ձգտումը դեպի սարսափելին: Հանդես են բերված անդրշիրիմյան մղձավանջներ՝ նատուրալիստական նողկալի մանրամասներով. խնջույքի նստածներն ուտում են իծերից ու մորմերից պատրաստված կերակուրներ, խմում գերեզմանային հնձաններից հոսող գինին և այլն: Անգլիացի իսպանագետ Զեմա Քելլին «Իսպանական գրականություն» գրքում գրել է, թե Թիրսո դե Մոլինան՝ «Դոն Ժուանի» հեղինակը, «գերազանցում է բոլոր հետևորդներին»: Դժվար է նրա հետ համաձայնել: Թիրսո դե Մոլինան տվել է թեման, իսկ դրա լավագույն մշակումները պատկանում են ուրիշներին:

* * *

Իսպանական բարոկկոյի գրականությունը: Ինչպես արդեն ասել ենք, իսպանական կլասիցիզմը՝ հենվելով անտիկ հեղինակությունների վրա, բայց բացառելով իսպան ժողովրդի գեղարվեստական ճաշակի ազգային առանձնահատկությունը և կանոնացնելով անտիկ արվեստի վատ հասկացված գեղագիտական սկզբունքները, դարձավ մի անկենսունակ երիվույթ և համալսարանական շրջանակներից լայն ասպարեզ դուրս չեկավ: Մինչդեռ իսպանական բարոկկոն XVII դարի Իսպանիայի և Արևմտյան Եվրոպայի միջազգային և ներքին պատմական պայմանների յուրահատուկ ծավալման հետևանքով, վերածվեց երկրի մշակութային հասարակայնության լայն շերտերն ընդգրկող մի հզոր ուղղության: Բարոկկոն երես չթեքեց Վերածննդի և անտիկ արվեստի գեղագիտական նվաճումներից, նա շարժամարհեց նաև ժողովրդի ազգային գեղարվեստական ճաշակը: Հենվելով Վերածննդի մշակութային նվաճումների վրա, իսպանական բարոկկոյի բանաստեղծները արդեն առավել բարձր գեղագիտական հիմքի վրա վերածնեցին միջնադարյան կղերական գրականության ավանդույթները, հնացած ձևերին հաղորդելով նոր, մոայլ, բայց գեղագիտորեն անկասելի ուժ:

Իսպանիայի գեղարվեստական կյանքի այդ երևույթները չի կարելի

քննել նրա ներքին պատմական իրավիճակից դուրս, ինչպես չի կարելի քննել դրանք Արևմտյան Եվրոպայի քաղաքական ու մշակութային կյանքի ընդհանուր պայմաններից դուրս:

Բարոկկոյական պոեզիան իր բոլոր առանձնահատուկ գծերով ամենից առաջ իսպանիայում ստեղծել է Գոնգորան (1561—1627), որի անվամբ կոչվում է մի ամբողջ գրական հոսանք: Նա ծագումով արիստոկրատ էր, կորդովյան քաղաքապետի (կոռեխիդոր) որդին. ստացել է բարձրագույն կրթություն, 24 ամյա հասակում արժանացել է հոգևոր աստիճանի և հետագայում դարձել թագավորական կապելլան (քահանա):

Գոնգորան իսպանական գրականության մեջ մտցրեց ողորկ ու նրբազդղ դրելատճ, որին սերտորեն զուգակցվում է խրթին միտքը: Նա իր դիրքորոշումը պատճառաբանել է «կուլտուրայի» ձգտումով, ի հակակշիռ պարզության, որ «գոեհիկ» ուղեղների մենաշնորհն է: Պետք է գրել ոչ թե բոլորի, այլ ընտրյալների համար, այն մարդկանց, որ «կուլտուրական են» («los cultos»). այսպես էին մտածում Գոնգորան և նրա հետևորդները: Այդպես ծնունդ առավ «կուլտերանիզմ» («culteranismo») տերմինը:

Ինչպես տեսնում ենք, կլասիցիստների և գոնգորիստների ելակետերը նույնն են: Նրանք բոլորն էլ ցանկանում էին գրել միայն «կուլտուրական» մարդկանց համար: Սակայն կլասիցիստների համար «կուլտուրական» մարդիկ նրանք են, ովքեր գիտեն անտիկ արվեստը և ընդունում են նրա նորմերը, ովքեր ծանոթ են տրամաբանության օրենքներին, ովքեր իրականության գլխավոր չափանիշն են համարում բանականությունը: Կլասիցիստները հանդես էին գալիս հանուն «քաղաքակրթված» անտիկ արվեստի, ընդդեմ «բարբարոս» միջնադարի: Ժողովուրդը չէր կարող արվեստագետի դատաւորը լինել, քանի որ, նրանց կարծիքով, ժողովուրդը խավար է, «անկուլտուրական», նրա ճաշակը ցածր է՝ «անկուլտուրականության» ու խավարամտության հետևանքով: Այստեղ դեռևս չկա ժողովրդի նկատմամբ արհամարհանք, այստեղ ավելի շուտ կա ձգտում բարձրացնել ժողովրդին, չխախտալով նրա ճաշակը, այլ լուսավորելով նրան, հասցնելով անտիկ մշակույթի բարձունքներին:

Այդպիսին չէին գոնգորիստները: Նրանց մոտ, ընդհակառակը, առկա էր ժողովրդի նկատմամբ ցցուն արտահայտված արհամարհանքը, արվեստի մեջ որոշ արիստոկրատիզմի մշակումը: Գոնգորայի և նրա հետևորդների համար «կուլտուրական» մարդիկ նրանք են, ովքեր կարող են «ըմբռնել» անիրականը, ենթագիտակցականը: Թող «գոեհիկ ամբոխը» (ժողովուրդը) կառչած մնա հողին, իր կոպիտ ճյուղավանդությանը. բանաստեղծը բարձր է նրանից և արհամարհում է նրան, նա իր հրգեթը հյուսում է քեթի, ընտրյալների, նուրբ խառնվածքների համար:

Երանելի է լուկ նա, ով նետում է քարերին
իր սեփական քնության ծանրության մասը ամբողջ,
Թեթևությունը համայն տալով վերին զեփյուտին,—

գրել է Գոնգորան իր սոնետներից մեկում:

Գոնգորան ընտրել է ամենաանհավանական բառակապակցություններ, ընդհարել իրար բացառող հասկացություններ, գտել անակնկալ համեմատություններ ու փոխաբերություններ, մի խոսքով արել այն ամենն, ինչ-որ արել է Մարինոն իտալական բանաստեղծության մեջ: Լուպե դե Վեգան (Գոնգորան նրան համարել է իր գլխավոր թշնամին) այսպիսի ծաղրական ձևի մեջ է ներկայացրել կուլտերանիստների բանաստեղծական հնարանքները. «Դուք քսանչորս ժամում կարող եք ստեղծել culto-բանաստեղծին. բառերի մի քանի տեղափոխություն, շորս բանաձևեր, վեց լատիներեն բառ կամ մի քանի փքուն դարձված, և գործն ավարտված է»: Գրող Քեմվեդոն ծաղրելով կուլտերանիզմը, մոտավորապես նույն կերպ է նկարագրել նրա ոճական առանձնահատկությունները՝ Նա գրել է. «Կուլտերանիստների ոսկերչական արհեստանոցում պատրաստվում են հոսող բյուրեղներ՝ առվակների, և սառած բյուրեղներ՝ ծովային փրփուրի համար, ինչպես և շափուղայն գորգեր՝ ծովի հարթ մակերեսի, և զմրուխտյա սփռոցներ՝ մարգագետինների համար: Այնտեղ կանացի գեղեցկության համար պատրաստված են հղկված արծաթե պարանոցներ, մազերի համար՝ ոսկե թելեր, աչքերի համար՝ մարգարտյա աստղեր, դեմքի համար՝ սուտակե և մարջանե շրթունքներ, թաթերի համար՝ փղոսկրյա մատներ, հեալու համար՝ համպարե շնչառություն, կրծքի համար՝ ադամանդներ, և մեծ քանակությամբ սադափ՝ այտերի համար... Նրանց երգերում կանանց կարելի է մոտենալ միայն սահանակներով, նախապես հագնելով մուշտակ ու կրկնակոշիկներ. ձեռքերը, ճակատը կուրծքը պարանոցը, ամեն ինչ սառույց է ու ձյուն»:

Գոնգորան սիրել է աչք ծակող մակդիրներ, հնարամիտ, դժվարիմաց բառաշրջումներ, վառվռուն համեմատություններ՝ հաճախ առնված պերճանքի զարդարանից. թանկագին քարեր, մետաղներ, մեծարժեք կերպասեղեն և այլն («արծաթե խոնավություն՝ շղթայված ոսկե ավազի մեջ», «Բյուրեղյա հատիկներ վարդի թերթերին» և այլն):

Գոնգորիզմը գրական բարոկկոյի հոսանքներից է: Կարևորը ոչ միայն գոնգորիստների բանաստեղծական ձևերի յուրահատկությունն է, այլև նրանց աշխարհայացքն ու կենսափիլիսոփայությունը: Մեր առջև միշտ նույն բարոկկոյական հոռետեսությունն է, ողբերգական փղձկանքը, անկանոնությունն ու ճշացող աններդաշնակությունը: Գոնգորայի սոնետներում միշտ առկա են նման հակասող զուգադրություններ. «Քաղցրագույն թույն», «գգվանքներ և հեծեծանքներ», «երանելի տանջանք»:

Ամեն ինչ ունայն և անցավոր է այս աշխարհում: Ի՞նչ է մարդկային կյանքը. «Ստվերին հետապնդող մի անմիտ գազան», «րոպեներ, որ մաշում են օրերը, օրեր, որ կրծում և խծում են տարիները»: Չե՞ք հավատում. հիշեք Կարթագենի՝ աղմկոտ, հարուստ քաղաքի ճակատագիրը: Մի գեղեցիկ օր այն կործանվեց, և այն հողը, որը մի ժամանակ հիմք էր ծառայել պալատների ու փողոցների համար, հիմա գութանն է

վարում: Եվ մենք չգիտենք, արդյոք եղե՞լ է Կարթագենը, տեսիլք չէ՞ նա, մեր երևակայության պտուղը չէ՞ նա: Այն փրիստոփայությանը մենք հետագայում կհանդիպենք Կալդեերոնի պիեսներում:

Գոնգորան իր պարտքն է համարել բանաստեղծականացնել մահը, տառապանքը և այն ամենը, որ կարող է մոռալ ու սարսափելի լինել կյանքում: Նա բազմիցս կրկնել է, որ աշխարհում ոչ մի հաստատ բան չկա, որ աշխատանքը զուր է, փորձը՝ անօգուտ.

Ջառամում է մարմինը, պողպատ ոգին ժանգոտվում,
եվ լողում է երկիրը, ինչպես ջուրը անհաստատ,
Փորձը նայում է, ահա, թե ինչպես է կործանվում
իդ աշխատանքը ամբողջ, այժմ արդեն անիմաստ:

Եվ բանաստեղծը հուսահատորեն բացականչում է. «Օ՜ անսահման աշխարհ»:

Ժամանակակիցները գնահատում էին կուլտերանիզմի հիմնադրին: Նույնիսկ Սերվանտեսը մեծ գովեստով է խոսել բանաստեղծի մասին, բայց՝ այն ժամանակ, երբ վերջինս նոր էր սկսել իր ստեղծագործական ուղին և դեռևս չէր ընկել արվեստականության մեջ: Սերվանտեսը Գոնգորային անվանել է «հազվագյուտ և անկրկնելի հանճար»: Բանաստեղծի մահվան թվականին, նրա բանաստեղծությունների ժողովածուն, որ կազմել էր նրա ջերմ երկրպագու խուան Լոպես դե Վիկունյան, լույս տեսավ մի բարձրագույն խորագրով. «Իսպանական Հոմերոսի չափածո երկերը»: Գոնգորայի անունով պահպանվել են 420 բանաստեղծական երկեր՝ 23 հազար տողաբանակով, գրված 1580—1626 թթ.¹:

* * *

Իսպանիայի գեղարվեստական արձակը առավելապես երգիծական բնույթի է: Մենք նրա մեջ չենք գտնի ո՛չ միստիկա, ո՛չ էլ քրիստոնեական իդեալիզմ, որով շնչում էր բարոկկոյի դրամատուրգիան: Սակայն նրանում կա մի բան, որը նրան մերձեցնում է արվեստի այդ ուղղությանը. դա իրականության բացասական երևույթներին նրա տված հոռետեսական գնահատականն է, որը «աշխարհի կարգավորման» խնդրում ոչ մի հավատի և հույսի տեղ չի թողնում: Աշխարհում շատ է չարը, բայց այդ չարն անխորտակ է և հավերժական, ինչպես ինքը՝ աշխարհը, — այդպիսին է իսպանացի գրողների երգիծական ելույթների ենթատեքստը:

XVII դարի իսպանական արձակի ամենանշանավոր ներկայացուցիչն է Քեվեդոն (1580—1645): Արիստոկրատ-գրողը, որ միառժամանակ վարել է կառավարության ֆինանսների մինիստրի պաշտոնը, աչքի

¹ Հավաքել է Անտոնիո Չակոնը, հրատարակել է Ֆուլչե-Գելբուսկը, լուրաքանչյուր երկի ճշգրիտ թվագրությամբ:

է րնկել անգուսպ բնավորությամբ ու եռանդով, որ իսկապես սահմաններ չի ճանաչել: Չնայած իր երկու ֆիզիկական արատներին (կարճատես էր և կաղ), Քվեկոն ամենամոլի մենամարտողի և կովազանի անուն էր վաստակել, քանի որ ամենաշնչին առիթով մերկացրել է սուսերը: Մի անգամ նրա վրա է հարձակվում վանդակից դուրս պրծած հովազը, և Քվեկոն սպանում է նրան:

Նրա Լրգիծանքը խոցել է արքունիքին և թագավորի ֆավորիտներին: Նրանից ցանկացել են ազատվել վարձու մարդասպանների միջոցով: Սակայն Քվեկոն մուրացկանի շորերով ծպտված կալողացել է փախել: Ամենալոկո մինիստր Օլիվարեսի դեմ նրա հարձակումները նրան բանտ են հասցրել: Անսանձելի ծաղրախոսին մեկուսացրել են Սան Մարկո վանքի մի խցում, գետնախորշի մեջ, և փակել այնտեղ շորս տարի: Օլիվարեսի անկումից հետո ազատվելով, նա երկար չի ապրել: Գետնախորշն ավելի ներգործուն միջոց էր, քան վարձու մարդասպանների դաշույնները:

Քվեկոն, որպես քաղաքական գործիչ, աբսոլյուտիզմի կողմնակից էր: Նա պաշտպանել է ուժեղ միապետական իշխանությունը և կառավարության հաստատուն քաղաքական գիծը: Գրողի քաղաքական օպոզիցիան բացատրվում է նրանով, որ նա չի ցանկացել հաշտվել թագավորական իշխանության թուլությանը, որի հետևանքով պետությունը խաղալիք էր դառնում որոշ արկածախնդիրների ձեռքին, որոնք պետական շահերը ստորադասում էին իրենց անձնական, նեղ շահադիտական ձրգտումներին: Լինելով Լոպե դե Վեգայի պոեզիայի երկրպագու, Քվեկոն պայքարել է հանուն ճշմարտախոս, պարզ ու հասարակ գրականության: Քննադատելով գոհգորիզմը, նա բացականչել է. «Թող սովորեցնի՝ մեղ Լոպե դե Վեգան իր պոեզիայի թափանցիկ պարզությունը»: Քվեկոն նաև բանաստեղծ էր: Նրա բանաստեղծություններն իրենց մոտիվներով անմիջականորեն հարում են բարոկկոյի գրականությանը: Այն թափանցիկ պարզությունը, աշխարհի նկատմամբ այն կենսախինդ սերը, որով շնչում էր Լոպե դե Վեգայի ողջ պոեզիան, բացակայում է նրա խանդավառ երկրպագուի բանաստեղծություններում: Իր ստեղծագործության ոգով ու տրամադրությամբ Քվեկոն ավելի մոտ էր մռայլ Կալդերոնին:

Իր սոսնետներից մեկում բանաստեղծը ներկայացրել է աշխարհի վայրենացման և ամայացման տխուր պատկերը: Երբեմնի հզոր քաղաքը վերածվել է ավերակների: Չքացել է անցյալի շքեղության փայլը, ամին ինչ մոխրացել է: Բանաստեղծը դաշտ է ելնում, բայց այնտեղ էլ չկա կյանք և խնդություն: Արևի ճառագայթները շորացնում են առվակները: Վերադառնում է տուն. ամենուրեք աղբ է ու փոշի, անպիտան հնոսիք, և նույնիսկ ծոված գավազանը կոտրվել է: Հավատարիմ սուրն էլ ծածկվել է ժանգով: Եվ ահա վերջին տողերը.

Ուր էլ որ աչք ածեցի, լուկ մշուշ էր ու բորբոս,
Որ հիշեցնում էին ինձ մահվան մասին ու շիրմի:

Կարդում ենք բանաստեղծի երկրորդ ստեղծությունը և դարձյալ նույն հոսանքի տրամադրությունն է ու վհատությունը, դարձյալ նույն անսահման տառապանքը:

Սակայն Քեվեդոյի փառքը բանաստեղծությունները չեն, այլ նրա նշանավոր «Տեսիլները» (1627), «Բուսկոնի կյանքի պատմությունը» (1626), ինչպես և «Գիրք ամեն ինչի և էլի շատ ուրիշ բաների մասին» երգիծական պամֆլետը, գրված ընտիր արձակով:

«Բուսկոնի կյանքի պատմությունը» վեպը արկածային-երգիծական պատմություն է ոմն Պաբլոյի մասին, որը վարսավիրի և փողոցային կնոջ որդի էր: Հեղինակն իր հերոսին տանում է կյանքի տարբեր աղետների միջով: Պաբլոն սրիկա է: Նա շունի բարոյական որևէ սկզբունք: Նա և՛ դերասան է եղել, և՛ սուտ հաշմանդամ-մուրացիկ: Նա ընկնում է գողերի խմբի մեջ և դառնում նույնիսկ վարձու մարդասպան: Նա շրջապատված է իր նմաններով: Պատկերները մուսյլ ևն, մարդիկ մեծ մասամբ գազաններ են, և աշխարհում ոչ մի մարդասիրական, մաքուր բան չկա:

«Տեսիլներում» արդեն կատարվում է երգիծական-փիլիսոփայական ընդհանրացում: Բոլորը գողեր են. և՛ նրանք, ովքեր զբաղվում են օրենքով պատժվող գողությամբ, և՛ պետական մինիստրները, որոնք գողանում են՝ հենվելով օրենքի վրա: Անդրաշխարհում գողերն ու պետական գործիչները միասին են, ինչպես միասին են մարդասպաններն ու բժիշկները, որպես «գործընկերներ»: Միայն ծաղրախոսներն են առանձնացված դժոխքի մյուս բնակիչներից, քանի որ իրենց ծիծաղով նրանք կարող են դժոխքի հուրը վերածել սառույցի:

Քեվեդոյի արձակին բնորոշ է մի կարևոր հատկանիշ. այն հագեցած է այսպես կոչված «կոնսեպտիզմներով» («conceptismo»)¹:

Իսպանիայում կոնսեպտիզմի հիմնադիր է համարվում բանաստեղծ Ալոնսո Լեզեսման (1552—1623), որը 1600 թ. հրատարակել է բանաստեղծությունների մի ժողովածու, որի խորագիրը, ելնելով բանաստեղծությունների բովանդակությունից, միայն շատ մոտավոր կերպով կարելի է թարգմանել՝ «Ուղեղային պարադոքսներ», «Ինտելեկտուալ հանելուկներ» կամ «Մտածողական ընկալումներ» («Conceptos espirituales»):

Այստեղ առկա է հասկացությունների, գաղափարների, տեսությունների մի նուրբ խաղ, մի յուրօրինակ զվարճություն այն խորագետ մարդկանց համար, որոնք փոխանակում են կիսակնարկներ և մտավոր հանելուկներ: Հեղինակի խոսքը համեմվում է անակնկալ համեմատություններով, զուգորդություններով (ասոցիացիա), վառ փոխաբերություններով: Սակայն այլաբերությունները (տրոպ) ունեն ոչ թե հուզական, այլ «մտա-

¹ Concepto (իսպան.) — սրբանություն: Ֆրանսերեն՝ pointe, իտալերեն՝ concetto, անգլերեն՝ conceit:

ծողական» բնույթ, որ կարելի է ըմբռնել բարդ զուգադրումների, իսկ երբեմն էլ դրանց մի ամբողջ շղթայի միջոցով: Կոնսեպտիստներն ընթերցողին առաջարկում էին յուրահատուկ սրաբանություններ և դրանցով գեղագիտական հաճույք պատճառում: Նույնիսկ ի հայտ եկավ կոնսեպտիստական արվեստի տեսություն: 1642 թ. Գրասիանը հրատարակել է «Սրաբանությունը և նուրբ մտքի արվեստը» տրակտատը:

Քվեդոյի արձակը ռացիոնալիստական է, նրանում չկա քնարական, հուզական տարր: Գրողը դիմում է ոչ թե ընթերցողի սրտին, այլ մտքին: Նրան գրավում էր ամենից ավելի տարասեր թվացող երևույթների անակնկալ մերձեցումների ու զուգադրումների մտային խաղը: Նա հաճախ պահպանում է անաչառ նկարագրողի, անհոգ ծաղրախոսի կեցվածքը, որ ասես չի ցանկանում որևէ մեկի վզին փաթաթել իր տեսակետը, իրերի նկատմամբ իր հայացքը: Մարդկային աշխարհի դեմ նրա երգիծական հարձակումների մեջ բավական տիրություն կա:

«Գիրք ամեն ինչի և էլի շատ ուրիշ բաների մասին» երկում Քվեդոն տալիս է բարոյական խնդիրների և նրանց լուծումների աղյուսակը: Ի՞նչ պիտի անի մարդը «որ սիրելի դառնա».— «Պարտք տուր և ետ մի՛ ուզիր, նվիրի՛ր, հյուրասիրի՛ր, ծառայություններ մատուցի՛ր, լո՛ր, թույլ տուր, որ քեզ խաբեն, համբերի՛ր, տառապի՛ր»: Ի՞նչ է հարկավոր, որ մարդիկ կատարեն քո ցանկությունը».— «Խնդրիր, որ նրանք խլեն քեզանից ինչ որ ունես, և նրանք հաճույքով կանեն այդ»:

Այդ մտայն մարդատյացության ոգով է համակված խնդիրների ամբողջ աղյուսակը: Քվեդոն ծաղրում է պաշտոնամուլներին, տգետներին, մարդկային թուլությունները, քաղքենիների բոլոր իձդերն ու ցանկությունները. «Հարուստ լինելու և շատ փող ունենալու համար մի՛ խնայիր փողը և կհարստանաս»: «Որ արագ հասնես բարձր պաշտոնների, բլուրից բլուր, սարից սար անցիր»: «Որ երբեք չճերմակես ու չծերանաս, մեռի՛ր, երբ դեռ մանուկ ես կամ նորածին» և այլն:

Տարրական ճշմարտությունների սրամիտ ընտրությամբ գրողը ծաղրում է իր ժամանակ մոդայիկ դարձած դիմագիտությամբ (ֆիդիոգնոմիկա) տարվելը. «Տեսնելով միաշքանի մարդու, այդ գիտության օգնությամբ դու կարող ես եզրակացնել, որ նրան պակասում է մի աչք».— «Մեծ քիթ ունեցողը բարձրաձայն է խնչում».— «Փոքր քիթ ունեցող մարդիկ հետաքրքրասեր չեն, քանի որ նրանք ոչինչ չունեն որևէ տեղ խոթելու համար».— «Ծաղատների գլխին մազ չկա» և այլն:

Այստեղ ծաղրի են ենթարկված նաև աստղագուշակները, աստղաբաշխական նախանշանակներն ու սնտոիապաշտությունը. «Պոչավոր աստղը անկասկածելիորեն ցույց է տալիս այն, որ եթե հասնես նրան, ապա կարող ես բռնել նրա պոչը, կանխագուշակում է բազում լայն բացված բերաններ, ձգված վզեր, մատնածայրերին ելած ոտքեր և լայնացած բիբեր՝ այն ավելի լավ դիտելու համար»:

XVII դարի սկզբին երկրագնդի վրայով անցած գիսաստղը հուզել

է շատերին: Կաթուղիկ եկեղեցին փորձել է տալ այդ երկնային հազվադեպ երևույթի բացատրությունը, հիշեցնելով մեղսալից աշխարհին սպասվող աստվածային դատաստանի մասին: Աշխուժացել էին խաբեբաստողաբաշխները, որոնց և նկատի ունի իսպանացի գրողը:

Հիշենք XVII դարի ևս երկու իսպանացի արձակագիրների անուններ. Լուիս Վալես դե Գեվարա և Բալթասար Գրասիան: Նրանք երկուսն էլ եղել են կոնսեպտիզմի համակիրներ: Գեվարան (1579—1644) իր ժամանակ հայտնի «Կաղ սատանան» վեպի հեղինակն է:

Վեպի հերոսը՝ ուսանող Կլեոֆասը աստղաբաշխի փորձանոթից ազատ է արձակում սատանային՝ «ղոթիային լվին», «մանրուքների դեին», որն զբաղվում է բամբասանքներով, շար բանասարկություններով ու խաբեություններով: Ի հատուցում սատանան ուսանողին ցույց է տալիս Մադրիդի գաղտնիքները: Հնթևոցողի առջև բացվում է գրողի ժամանակակիցների երգիծական դիմանկարների ցուցասրահը: Հաջորդ հարյուրամյակի սկզբներին այդ վեսլը անցավ Ֆրանսիա, և այժմ այն հայտնի է Լըսառի ֆրանսիական մշակմամբ:

Երկու վեպերի սյուժեն և երգիծական կերպարները նույնական են, սակայն տարբեր է գրության ոճը: Ֆրանսիացի գրողը իրողությունները շարադրել է անբռնազբոսիկ պարզամտությամբ ու պարզասրտությամբ, որի շնորհիվ նրա երգիծանքն առանձին հմայք է ստանում: Կոնսպետիստ Գեվարան, սակայն, դիմել է նրբագեղ սրաբանության: Նա ընթերցողի ուշադրությունը շարունակ բեռնում է շարադրանքի ձևի վրա և հաճախ պատմությունն ընդհատում է նմանօրինակ շեղումներով. «թող ներվի իմ համեմատությունների կայտառությունը» կամ «հիացմունք չենք պահանջում մեր փոխաբերությամբ» և այլն: Արդյունքն այն է լինում, որ ընթերցողի միտքը շարժվում է միանգամից երկու ուղղությամբ. մի կողմից նա հետևում է պատմության ընթացքին, վեպի հերոսների արարքներին ու արկածներին, մյուս կողմից՝ ստիպված է շեղվել պատմողի կողմը, որը չի ցանկանում մոռացվել և հիշեցնում է իր մասին մերթ ընթերցողին ուղղված անմիջական դիմումով, մերթ նուրբ-սրամիտ փոխաբերությամբ, որի նպատակն է ցնցել կամ հիացնել ընթերցողին: Այսպես, օրինակ, ամուսնական կապը կարող է քանդել ոչ թե պարզապես մահը, այլ «մահվան տեղապահը, անդրաշխարհի դատավորը». փողոցային «խարդախված աղջիկը» «կեղծ դրամ է», կաբալյերոն (ասպետը)՝ «նավ է թիկնոցով ու սուսերով», դատավորները՝ «արդարագատության կատուններ» են և այլն:

Բալթասար Գրասիանը (1601—1658) փիլիսոփա գրող է: Նրա արձակը նվիրված է մարդու կյանքի կարևորագույն խնդիրների շարադրմանը: Այստեղ դրված են կյանքի ու մահվան, փառքի ու պատմի, առաքինության ու արժանիքի, իմաստության ու իմացության և այլ հարցեր:

Մեծ ճանաչում է վայելել Գրասիանի «Կրիտիկոն» փիլիսոփայական վեպը: Ոմն Կրիտեյո ենթարկվում է նախաբեկության: Մի կղզու վրա նա

հանդիպում է վայրենի Անդրենիոյին, մտերմանում է նրա հետ, սովորեցնում է նրան իսպաներեն, ապա նրա հետ վերադառնում է Իսպանիա: Այստեղ վայրենին զրուցում է բազում մարդկանց հետ, ձգտելով պարզել կյանքի իմաստը: Անդրենիոյի կերպարը, որ Ուրբեթի նախատիպն է¹, անհրաժեշտ էր հեղինակին՝ փիլիսոփայական տարբեր թեմաների շուրջ խորհրդածելու համար:

Գրասխանը հեղինակն է XVII—XVIII դարերում Եվրոպայում ճանաչված «Առօրեական պատգամախոսարան կամ Ողջամտության արվեստ» փիլիսոփայական ասույթների ժողովածուի, որ թարգմանվել է գրեթե ամենուրեք: Նրա «պատգամախոսների» ողջ կառուցվածքի մեջ, նրա մտքերի բոլոր ուղղություններում զգացվում է բարոկկոյի գրողներին բնորոշ խոցվածությունն ու մռայլ տիրությունը. «Այս աշխարհը զրո է. առանձին վերցրած նա շարժե ոչինչ, բայց հրկնքի հետ զուգորդության մեջ շատ բան արժե»։ «Աշխարհում տիրող անհաստատության հանդեպ անտարբերությունը իմաստության նշան է»։ «Իմաստունին ինքն էլ բավական է»։ Սա մենակության ողբերգական ձայնն է: Այստեղ էլ նա ներփակման, մարդկանցից օտարվելու կոչ է արել. «Գաղտնիք չունեցող կուրծքը նման է բացված նամակի»։ «Ինչքան մարդու առաջ բացվում ես, նույնքան մարդուց կախման մեջ ես մտնում»:

Գրասխանի փիլիսոփայությունը և նրա գիրքը համակված են ասկետիզմի, մարդու կողմից մարդուն չվստահելու, հուսահատության և հոռետեսության ոգով: Նա էլ կոնսեպտիստ գրող է և նույնիսկ կոնսեպտիզմի տեսաբան: Նրա «Նուրբ մտքի արվեստը» տրակտատը կոնսեպտիզմի ջատագոգությունն է և ինքնատիպ տեսությունը: Նրա արձակը խայտաներկված է նմանօրինակ արտահայտություններով. «Ով երջանկության տունը մտնի հաճույքի դարպասով, այնտեղից դուրս կգա վշտի դարպասից, և հակառակը» կամ «Կան մեկ ֆասադ ունեցող մարդիկ... նրանց դրսի կողմը պալատի է, ներսինը՝ խրճիթի» և այլն:

Կալդերոն (1600—1681)

Լուպե դե Վեգայի փառքը միառժամանակ խամրեց նրա մահից մի փոքր անց: Դադարեցին վերահրատարակել նրա երկերը, դադարեցին բեմադրել նրա պիեսները, նրա անունը ավելի ու ավելի հազվադեպ էր հնչում ժողովրդի խոսակցության մեջ: Ֆեոդալա-կաթոլիկական ոեակցիայի դաժան ժամանակաշրջանը պղտորել էր Իսպանիայի երկինքը: Բանաստեղծի կենսախինդ տաղանդն արդեն հարմար չէր ժամանակին:

¹ «Կրիտիկոնը» անգլերեն է թարգմանվել 1681 թ.:

Իսպանիայի կուռքը դարձավ Կալդերոնը՝ մի մոայլ, մթամած բանաստեղծ։

Կալդերոնն այլ կարգի տաղանդ էր։ Նա հեռու էր այն բարձր ռեալիստական վարպետությունից, որին հասավ նրա նախորդը՝ Լոպե դե Վեգան, բայց նա կարողացավ հնչեցնել իր բանաստեղծական քնարի այն լարերը, որոնք ամենից ավելի էին հուզում և հետաքրքրում իր ժամանակակիցներին։ Լոպե դե Վեգան արևի երգիչ էր, բայց վանականի վեղարը սքողեց նրա կենարար շողերը։ Լոպե դե Վեգան կյանքի երգիչ էր, բայց ինկվիզիտորներն ամեն օր մարդկային ցնցված ամբոխների աչքի առաջ հանդիսավոր ծիսակատարություններ ոչնչացնում էին մարդու և երկրային երջանկության մասին նրա լուսավոր երազները։ Սարսափահար ժողովուրդը խորհում էր կյանքի ունայնության, մարդու անզորության և այն մասին, որ մարդը շնչին է քրիստոնեական աստծո մոթ, անհասանելի, ամենախորտակ ուժի առաջ, նա սարսուռ էր անդրաշխարհի մտքից, որ նրա առջև պատկերում էին եկեղեցական քարոզիչները, և նա արդեն անկարող էր ծիծաղել։ Ծիծաղն ու խնդությունը հակառակ են քրիստոնեական վարդապետությանը. պատահական չէ, որ գեղանկարիչների պատկերած քրիստոսներից ոչ մեկը չի ժպտում։ Կալդերոնն էլ գրել է. «գեղեցկուհիները հավերժ կենջեն փոշու վերմակի տակ»։ Վարդե՞րը. նրանք «ծաղկում են, որ հետո թոշնեն»։ «Մարդն ինքը դեռ նոր աչքերը բացած, հավերժ փակում է կոպերը»։ Եվ «վայրկենական է կյանքը աշխարհում», և տարիները սոսկ վայրկյաններ են, և օրորոցից մինչև գերեզման մի քայլ է միայն («Հաստատակամ իշխանը» պիեսի սոնետը)։ Իսկ ի՞նչ է մնում մարդուն։ Տառապել և հնազանդվել։ Այս եզրահանգման մեջ է ողջ Կալդերոնը, ինչպիսին եղել է նա իր ժամանակակիցների համար և ինչպիսին մուտք է գործել համաշխարհային գրականության մեջ։

Կալդերոնը ծագումով արիստոկրատ էր։ Դոն Պեդրո Կալդերոն դե լյա Բարկա էնաո դե լյա Բառեդա ի Ռիանյո, այսպես է հնչում նրա լրիվ անունը։ Նա ծնվել է Մադրիդում 1600 թվականի հունվարի 17-ին։ Նախնական կրթությունն ստացել է ճիզվիտական դպրոցում։ Տասնհինգամյա հասակում ընդունվել է Սալամանկայի համալսարանը, որտեղ ունկնդրել է աստվածաբանության դասեր։ Իր կյանքի առաջին կեսին Կալդերոնը սուսերակիր էր։ Մասնակցել է Իտալիայի և Ֆլանդրիայի դեմ ռազմական արշավանքներին։ Որպես Սանտ-Ցագո միաբանության ասպետ մասնակցել է Կատալոնիայի ապստամբության ճնշմանը։ Երիտասարդ հասակում նա բազմիցս մերկացրել է սուսերը մենամարտերի մեջ և մի անգամ նույնիսկ ծաղրելով մի քարոզչի ճոռոմաբանությունը, բանտ է ընկել՝ հոգևոր պատվաստիճանը վիրավորելու համար։

Կալդերոնի կյանքի երկրորդ կեսը նվիրվել է եկեղեցուն։ 1651 թ. նա օծվել է քահանա։ Երեսուն տարի անց արդեն նա նշանավոր հոգևո-

րական էր, թագավորի պատվավոր կապելլանը, իսկ 1666 թ.¹ ս. Պետրոսի միաբանության առաջնորդը:

Բանաստեղծը վախճանվել է խոր ծերության մեջ, 1681 թ.: Նրա գրասեղանին մնաց մի անավարտ հոգևոր դրամա (առւտո): Իր առաջին բանաստեղծական դափնիները Կալդերոնը վաստակել է 1622 թ., մասնակցելով ս. Իսիդորի տոնակատարության ժամանակ կայացած բանաստեղծական մրցույթին:

Լոպե դե Վեգան նկատել է նրան, երիտասարդ տաղանդին արժանացնելով շույիշ դրվատանքի: 1635 թ. Կալդերոնն ստացել է արքունական դրամատուրգի կոչում: Արքունիքի համար նա գրել է պիեսներ և երաժշտական կատակերգություններ, իսկ հոգևոր տոնակատարությունների համար, Մադրիդի քաղաքային իշխանությունների պատվերներով՝ մեկ գործողությամբ հոգևոր դրամաներ (առւտո սակրամենտալե): Բանաստեղծի մահից հետո լույս տեսած երկերի լիակատար ժողովածուի մեջ (1682—1699) ընդգրկված են 120 պիես, 80 առւտո սակրամենտալե և 20 ինտերմեդիա:

Կալդերոնի դրամատուրգիան: Կալդերոնը գրել է կատակերգություններ, շարունակելով իր մեծ նախորդի՝ Լոպե դե Վեգայի ավանդույթները: Իրանցից է հիշյալ «Տիկին-անտեսանելի» պիեսը, որին բնորոշ է թեթևությունը, կենսախնդրությունն ու սրամտությունը: Կալդերոնի «Սալամեական արկալդ» դրաման հիշեցնում է Լոպե դե Վեգայի «Ուխարի աղբյուրը» պիեսի սյուժեն: Մի գլուղացի, որին ընտրել էին արկալդ², դատում և պատժում է թագավորական բանակի մի կապիտանի, որը պատվազրկել էր նրա աղջկան՝ Իսաբելլային:

Սակայն այս պիեսներով չէ, որ հռչակվել է Կալդերոնի անունը, դրանք չեն, որ ներկայացնում են նրա դրամատուրգիական ստեղծագործության բուն էությունը: Իսկական Կալդերոնին՝ բարոկկոյի բանաստեղծին, պետք է որոնել հոգևոր դրամաներում (առւտոներում, ինչպիսին է «Բաղդասարի խնջուքը» պիեսը), կաթոլիկ դավանանքը պաշտպանող կրոնական թատերգերում («Սուրբ Պատրիկի քավարանը», «Խաչապաշտություն», «Հաստատակամ իշխանը»): Գիրխոփայական-այլաբանական դրամաներում, ինչպիսիք են՝ «Կյանքը երազ է» և «Հրաշագործ մոգը» (վերջինը Կ. Մարքսն անվանել է «կաթոլիկական Ֆաուստ», որից Գյոթեն «Իր «Ֆաուստի» համար քաղել է ոչ միայն որոշ հատվածներ, այլև ամբողջ տեսարաններ»):

Այս երկերում Կալդերոնը շարադրել և գովերգել է կյանքի իր փիլիսոփայությունը: Մենք չենք կարող ընդունել այդ փիլիսոփայությունը, բայց և չենք կարող հերքել նրա վիթխարի տաղանդը, որն ավելի ուժգին է դրսևորվել հատկապես այս, նրա համար առավել թանկ և մեզ համար իրենց ոգով առավել խորթ ստեղծագործություններում:

¹ Ալկալդ (իսպ. դատավոր) — Իսպանիայում ինքնավար համայնքի ղեկավար. ուներ վարչական և դատավորական պարտականություններ (Մ. Ք.):

«Խաչապաշտութիւն» պիեսը (1620) Կալդերոնը գրել է պատանի հասակում: Այն հրատարակվել է շատ ավելի ուշ: Նրանում դեռևս չկար այն փիլիսոփայական լրջութիւնը, որով աչքի ընկան նրա հետագա դրամատիկական երկերը, բայց արդեն որոշակիորեն արտահայտվում է բանաստեղծի մոլեռանդ կրոնականութիւնը:

Մի պատանի կրծքի վրա հրավառ խաչանշան է կրում: Նա չի ճանաչում ծնողներին: Նրան գտել են անտառի թավուտում, խաչի ստորոտին և մեծացրել գյուղում: Ինչ-որ մոգական ու խորհրդավոր կապ է միացնում նրան և այդ խաչանշանին: Խաչի պատկերը միշտ փրկում է նրան, զորավիգ լինում, և պատանին դողում է այդ խորհրդավոր ուժի առաջ ու երկրպագում այդ պատկերին: Տղան սիրում է մի աղջկա և պատրաստվում է ամուսնանալ նրա հետ: Հուլիան, այդպես էր աղջկա անունը, համաձայն է, բայց նրա հայրը և եղբայրը դեմ են: Հուլիայի եղբայրը վիրավորում է պատանուն, նրան մենամարտի է հրավիրում և զոհվում է: Երիտասարդ զույգի երջանկութիւնը խափանվում է: Հուլիան փակվում է մենաստանում, իսկ նրա սիրեցյալը՝ պատանի էռեսբրիոն դառնում է ավազակ:

Չկար այնպիսի հանցանք, որ չգործեր այդ թշվառականը: Նա թալանում ու սպանում է մարդկանց, բռնաբարում կանանց: Ողջ շրջակայքը տառապում է այդ շարագործի ձեռքից: Իմանալով, որ սիրած աղջիկը միանձնուհի է դարձել, նա գիշերը թափանցում է մենաստան, սողոսկում է նրա խուցը: Աղջիկն անկարող է ամուսնանալ նրա հետ, բայց պիտի դառնա նրա սիրուհին, հենց այդտեղ՝ աստծո տաճարում, մենաստանի մեջ: Ի՞նչ է դա. աստծո հանդեպ քամահրա՞նք, յուրատեսակ աստվածամարտութիւն: Բնավ ո՛չ: Էռեսբրիոն մնում է նույնքան կրոնասեր, ինչպիսին եղել էր:

Հուլիան նրան խնդրում է հեռանալ, դիմադրում է նրա ցանկութիւններին, բայց ավազակն անդրդվելի է, նա այրվում է կրքից: Վերջապես աղջիկը հանձնվում է: Մեղքը պիտի գործվի: Սակայն ավազակը Հուլիայի մերկ կրծքի վրա խաչանշան է տեսնում և փախչում է սարսափահար: Այժմ հերթը Հուլիայինն է: Այժմ նա է վառվում կրքից: Նա թողնում է մենաստանը, որոնելով սիրեցյալին: Համեստ Հուլիան դառնում է դիվային կին: Գնալով դեպի այն անտառը, ուր իր ավազակախմբով թաքնվել էր էռեսբրիոն, Հուլիան ճանապարհին առանց որևէ լուրջ պատճառի կատարում է մի քանի նողկալի սպանութիւններ: Նա սպանում է այն մարդկանց, ովքեր հյուրընկալել կամ օգնել էին նրան, սպանում է սոսկ սպանելու ցանկութիւնից մղված:

Երկնքից վիժած հրեշտակ եմ ես,
Դե եմ, քանի որ ընկնելով վերից,
Ապաշխարութիւն չեմ զգում իմ մեջ...
Գիտցի՛ր, ոչ միայն քաղցր էր ինձ համար
Կատարել այսքան զաղիւր հանցանքներ,
Այլևս տեսնում եմ կրկնել չրանք...

Պիեռի ողբերգական ավարտը կատարվում է անտառում, խաշի ստորոտին, այնտեղ, ուր մի ժամանակ գտնվել էր մանուկ էուսեբիոն: Այստեղ է գալիս Հուլիան, փնտրելով, համառորեն ձգտելով իրեն լքած մարդու սիրուն: Գյուղացիների խմբի հետ այստեղ է գալիս նաև աղջկա հայրը՝ էուսեբիոյին սպանելու նպատակով: Մոգական թևերով այդ մեղսական ընտանիքը խճճված գաղտնիքը վերջին րոպեին բացվում է: Հուլիան և էուսեբիոն կապված են արյունակցական կապով, նրանք քույր և եղբայր են: Մեռած էուսեբիոն մի պահ հարություն է առնում՝ մեղքերի թողություն ստանալու համար. Հուլիան, որին հայրը պատրաստվում է պատժել սրով, ցնդում է ծխի նման: Նրան փրկում է աղոթքը խաշի առջև և ապաշխարանքի նվիրվելու ուխտը:

Նվ այսպես, երկու ահավոր մեղսագործներ ներվում են, ներվում է «չարագործությունների կույտը»: «Այդքան մեծ նշանակություն ունի խաչապաշտությունը», — եզրակացնում է հեղինակը: Ամբողջ պիեսը համակված է մոռյլ գույներով: Զարագործություն, արատ, եղբայրասպանություն, արյունալի ծակաճանճի հակում. մարդկային բարոյականությանը սնահանդուրժելի նման երևույթներ են ընդգրկված այստեղ: Նվ ամեն ինչի վրա, որպես աստծո ահեղ կամքի խորհրդանիշ, իշխում է խաչը, նրա արյունակարմիր նշանը, որ դրոշմված է ներում ստացած մեղսագործների կրծքին:

Մարդիկ ազատ չեն իրենց արարքների մեջ, նրանք ողորմելի խաղալիքներ են բարձրալի ձեռքին: Հեղինակը պատկերելով ուժեղ մարդկանց, ուժեղ կրքեր, առավել ցցուն է դարձրել նրանց ոչնչությունը աստծո ամենախորտակ և անհասանելի զորության առաջ:

Կալդեերոնի աստվածը անողոք է: Դա ինկվիզիցիայի աստվածն է, հակառեֆորմացիայի և կաթոլիկական ռեակցիայի աստվածը, որ սարսափ է տարածում: Այստեղ չկա արվեստի համար ամենակարևորը՝ սերը մարդու հանդեպ:

Սակայն Կալդեերոնի մոլեռանդությունը գնալով դառնում է ավելի մեղմ, և նրա ստեղծագործության մեջ հնչում են առավել նուրբ ձայներանգներ: Նրա հասուն շրջանի պիեսը՝ «Կյանքը երազ է», վեր է հանում հոռետեսական վհատության ողջ խորությունը, բայց նրանում արդեն մարդասիրական գաղափարը գտնում է իր տեղը:

«Կյանքը երազ է» (1634): Դրամայի գործողությունը կատարվում է լեհաստանում, բայց այդ տեղավայրի հիշատակումը ոչ մի նշանակություն չունի: Նրանում չկա ո՛չ գործողության տեղ, ո՛չ ժամանակ, ո՛չ էլ պատմական որոշակի անձինք: Մեր առջև կերպարներով ու պատկերներով ներկայացված փրիստոփայություն է, փրիստոփայական այլաբանություն: Բնավորությունները շատ աղոտ են և նույնպես փրիստոփայորեն խորհրդանշական:

Պիեսն սկսվում է վայրի լեռների մոռյլ պատկերով: Զառիթափ ձորեր, բեկբեկուն ժայռեր, մթին աշտարակ, մառախուղ: Հայտնվում են

Ռոսսաուրան տղամարդու հագուստով մի կին, նրա հետ՝ ծաղրածու Կլարինը: Ինչո՞ւ են եկել: Ի՞նչն է բերել նրանց: Կինը խոսում է անորոշ: Ինչ-որ տագնապներ են ճգմում նրա սիրտը, ինչ-որ ճակատագրական բան նրան նետել է աշխարհի անժիր, անհարմարավետ տարածքները: «Կույր վհատությունք կերթամ ժայռերի նեղ արահետով» — խոսում է նա այսպես հանելուկներով, և մենք չգիտենք, թե ով է նա: Պարզ է միայն, որ վհատությունն է համակել նրա սիրտը: Նա գնում է՝ ենթարկված բախտի քմահաճույթին, «այլ ճանապարհ չտեսնելով», իսկ նրա բախտը սարսափելի է: Եվ ամեն ինչ այստեղ սարսափելի է, նույնիսկ արևից են դժգոհում այստեղ, «որ այդքան վառ է լուսավորում», և այն վայրը, ուր ժամանել են այդ խորհրդավոր ճամփորդները, անբերրի է և իր անպատների ավազի մեջ «արյամբ է ներկում հետքը» եկվորների:

Բավական է լսել այդ խորհրդանշական-փիլիսոփայական նախերգանքը, պարզ պատկերացնելու համար պիեսի գաղափարական բովանդակությունը: Աշխարհը մղձավանջային է, նա թշնամի է մարդուն: Մարդը ողորմելի է, շնչին, նա տառապում է, հեծեծում: «Բայց որտե՞ղ է խնդն այդ տեսել գթություն»: Ո՛չ գութ, ո՛չ օգնություն, ո՛չ էլ կարեկցանք չի գտնի մարդը աշխարհում: Այդպես է մտածում դրամատուրգը: Որքան կարդում ենք պիեսը, այնքան մոռալ է մեզ ներկայանում նրա կենսափիլիսոփայությունը:

Խափառականները տեսնում են աշտարակը, նրա բաց դուռը՝ «ոչ թե դուռ, այլ երախ», և նրա մեջ «գիշերն է սփռում իր հեքը խավար»: Աշտարակից լսվում են հառաչանքի նման ծանր հոգոցներ: Ո՞վ է հառաչում, ո՞վ է այդ նոր տառապալը: Նա չի՞ կանխագուշակում արդյոք նոր դժբախտություններ: Կյարինը և Ռոսսաուրան խուճապի մատնված ուղում են փախչել, բայց անկարող են. նրանց ոտքերը կապարի նման ծանրացել են: Աշտարակում կա մի «կենդանի դիակ», և աշտարակը նրա գերեզմանն է: Նա շղթաներով զամված է պատին, նրա հագին կենդանու մորթի է, և նա ինքը կեսմարդ, կեսզազան է:

Քրիստոնեական սիմվոլիկան բացվում է: Երկրային կյանքը բանտ է մարդու համար: Մարդը տառապում է զամված իր ճակատագրին: Բայց ինչո՞ւ պիտի մարդը տառապի: Ո՞րն է նրա մեղքը: Ի՞նչ հանցանք է գործել նա: Այդ հարցին կաթոլիկը մեզ կտա այսպիսի պատասխան. մարդու մեղքն այն է, որ նա ապրում է երկրի վրա. «Գոյությունը մեծագույն մեղքն է»: Եվ մարդու հանցանքն այն է, որ նա հանդգնել է աշխարհ գալ. «Ժանրագույն հանցանք է ծնվելը»: Ահա նա՝ հոռետեսության փիլիսոփայությունը, վհատության փիլիսոփայությունը:

Պիեսում այդ մտքերն է արտահայտում արքայազն Սեխիսմունդոն՝ աշտարակի բանտարկյալը: Մենք վերջապես իմանում ենք բնմում կատարվող գաղտնիքը: Լեհական թագավոր Բասիլիոն մի անգամ աստղագուշակներից իմանում է իր որդու՝ Սեխիսմունդոյի ճակատագիրը: Արքայազնը պիտի մեծանա շար և անողոր: Նրան վիճակված է սարսափելի

հանցանքներ գործել: Այդ են նախագուշակում աստղերը: Թագավորը, խուսափելու համար նախասահմանված ճակատագրից, որդուն բանտ է նստեցնում և երկար տարիներ փակում այնտեղ, հանձնելով հավատարիմ Վոտալդոյի խնամքին: Սակայն տարիներ անց թագավորն սկսում է կասկածել. ճիշտ է վարվել ինքը, արդյոք չե՞ն սառում աստղերը: Եվ ահա, որոշում է դիմել փորձության: Արքայազնին քնած վիճակում տեղափոխում են արքունիք, և նրան է հանձնվում ամբողջ պետության ղեկը: Ինչպե՞ս կվարվի նա:

Սեխիսմունդոն արթնանում է թագավորի պերճաշուք ննջարանում: Բազմաթիվ սպասավորներ կատարում են նրա ցանկությունները: Նրա խիստ բանտապանը՝ Վոտալդոն հայտնում է արքայազնին նրա ծննդյան գաղտնիքը: Սեխիսմունդոն վրդովվում է. նրան բռնությանմբ վանել են աշխարհից, նրան տանջել ու շարշարել են, դարձրել կեսգազան: Օ՛, նա այժմ դաժանորեն կհատուցի:

Ուշագրավ է նրա խոսակցությունը թագավորի հետ, որը եկել էր փարվելու որդուն.

Դու լինելով իմ հայրը հարազատ,
ինձ անսրտորեն վանել ես քեզից,
Փակել ես իմ դեմ դռները քո տան
եվ պահել ինչպես վայրի գազանի,
եվ շարշարել ես հրեշի նման
եվ ցանկացել ես վերջ տալ իմ կյանքին...

Կալդերոնի պիեսում ամեն ինչ խորհրդանշական է, և Սեխիսմունդոյի այս խոսքն էլ լի է փիլիսոփայական խոր սիմվոլիկայով: Տվյալ դեպքում դժբախտ և խենթ արքայազնը մարմնավորում է այն ապստամբ մեղսագործներին, որոնք աստծուն են ուղղում իրենց բողոքի ձայնը: Աստված կյանք է տվել մարդկանց և ինքն էլ նրանց ստիպում է տառապել. փակել է նրանց առաջ իր տան, այսինքն՝ երկնքի, դրախտի դռները, պահում է նրանց ինչպես գազանների, տանջում է, շարշարում: Մի՞թե աստված բռնակալ չէ, ինչպես Սեխիսմունդոյի աչքին բռնակալ է նրա հայրը՝ Բասիլիոն: Կյանք պարգևել և խլել երջանկությունը. դա չի՞ նշանակում խլել նաև կյանքը.

Եթե դու ինձ կյանք չպարգևեիր,
Ապա քո մասին չէի խոսի ես,
Բայց քանզի արդեն դու պարգևել ես,
Անիծում եմ քեզ, որ ետ խլեցիր,—

ասում է Սեխիսմունդոն իր հորը, ինչպես մեղավորներն են դիմում աստծուն:

Կալդերոնն այդ ընդլզման համակիրը չէր, նա ձգտել է պսակազերծել այդ բողոքի փիլիսոփայությունը, բայց որպես մեծ արվեստագետ, նա չէր կարող չնեղկայացնել այն իր հերոսի պերճախոս լեզվով: Այդ աստվածամարտության փիլիսոփայությունը քրիստոնեության ամենա-

վաղ դարերից ի վեր վրդովել է մարդկանց ուղեղները և քիչ անհանգրստութիւն չի պատճառել կրօնական դոգմաների պաշտպաններին: XVIII դարում, քրիստոնեւթյան դեմ ամենադաժան գրոհի պահին, Վոլտերն իր «Հանուն և ընդդէմ» փիլիսոփայական պոեմում աստօծ մասին գրել է.

Նա կույր է իր գթության մեջ, նա կույր է իր ցասումի մեջ.
Մարդկանց հազիվ կյանքի կոշտօժ, սկսեց նրանց ոչնչացնել:

Եկեղեցին աստօծն արդարացնում էր, վկայակոչելով «նախասկզբնական մեղքը», սակայն մարդու բողոքող միտքը այդ բացատրությանը չէր ուզում հաշտվել: Աստվածաբանների միջև դարեր շարունակ ծավալվել են վեճեր, թե արդյոք ազա՞տ է մարդն իր արարքների մեջ: Եթե ազատ է, ապա ինչո՞ւ է ամենակարող աստված թույլ տալիս մարդուն շարիքներ գործել, իսկ եթե մարդն ազատ չէ իր արարքների մեջ, ապա ինչպե՞ս հաշտեցնել աստօծ ողորմածության պատկերացումը՝ մարդու գործած շարիքների համար նույն աստօծ կողմից մարդու քինախնդիր հալածանքի հետ: Այսպես էին դատում միջնադարյան փիլիսոփա-աստվածաբանները: Սեխիսմունդոյի խոսքի մեջ արտացոլվել են այդպիսի բազում դատողութիւններ.

Օ՜ երկի՛նք, ես շատ կուգեմ իմանալ,
Թե ինչո՞ւ ես դու տանջում ինձ այսպես.
Ես ի՞նչ շարիք եմ գործել քո հանդեպ,
Տեսնելով լույսը առաջին անգամ:
Օ՜, սա ի՞նչ տեսակ արդարութիւն է...

Կալդերոնին բնորոշ է մտքի լայն թափը: Դրանով չէ՞ արդյոք նա բարձրանում կաթոլիկության շարքային քարոզիչներից: Նա ընդունակ էր արժեքավորել աշխարհը, մարդուն, և հակառակ քրիստոնեական ուսմունքի, որն արհամարհում է կնոջը որպես աստվածախորշ էակի (մինչև այժմ էլ արգելվում է կանանց մուտքը եկեղեցու բնմ), հակառակ կնոջ հանդեպ այդ բարբարոս հայացքի, Կալդերոնը, այդ մոյեռանդ կաթոլիկը, ընդունակ էր ոչ միայն արժեքավորել, այլև բանաստեղծականացնել կանացի-գեղեցկութիւնը: Լսենք նրա Սեխիսմունդոյին.

Ինձ վիճակվել է գրքերում կարդալ,
Որ երբ մեր տերը երկիրն արարեց,
Նա ամենից շատ հայացքն իր պայծառ
Մարդ արարածի վրա բեռեց:
Փոքրիկ աշխարհ է մարդը. կնոջ մեջ
Աստված բաց արեց մի փոքրիկ երկինք.
Եվ գեղեցիկ է կինը այր մարդուց,
Ինչպես երկինքն է երկրից գեղեցիկ:

Աստօծ նախասահմանութիւնը պետք է կատարվի: Սեխիսմունդոն ձեռք բերելով իշխանութիւն, մոլեգնում է: Նա անդունդ է նետում իր հետ վեճի բռնված պալատականին, մենամարտում է իր զարմիկի՝ մոս-

կովյան դուքս Աստուլֆոյի հետ, ցանկանում է բռնությամբ տիրանալ Ռոսաուրային, մահափորձ է կատարում Կլոտալդոյի դեմ, սպառնում է նույնիսկ հորը: Բասիլիոն փորձում է խաղաղեցնել նրան և մարդասիրության ու հնազանդության կոչ է անում: «Դու ամբարտավա՛ն, շարի սիրահա՛ր... հնազա՛նդ եղիր»: Պիեւում նորից ու նորից կրկնեցի նման հնչում է հիմնական թեման՝ «կյանքը երազ է»:

«Գուցե և դու քնած ես և լոկ անրջում ես» — բազմիցս կրկնում են շարացած ու մոլեգնած պատանուն: Վերջապես թագավորը այլևս հույս չունենալով ուղղել որդուն, կրկին աշտարակ է ուղարկում նրան, նախապես քնաբեր տալով: Եվ կրկին Սեխիսմունդոն շղթաված է: Այն ամենը, ինչ նա տեսել էր ու ապրել, երազ է թվում նրան: Միայն հիմա է նա հասկանում կյանքի ունայնությունը, ինչի՞ համար են կրքերը, փառասիրությունը, ինչի՞ համար է հաճույքներ փնտրելը, նույնիսկ՝ երջանկությունը. չէ՞ որ այդ ամենը լոկ երազ է: «Քնած է թագավորը և երազի մեջ թագավորություն է տեսնում ու անրջում է ցնորանքի մեջ», քնած է հարուստը և տագնապալից քնի մեջ հարստություն է տեսնում, քնած է աղքատը, տրտնջալով ճակատագրից, ինչ-որ մեկին նախատելով, չիմանալով, որ իր ողորմելի կյանքը ընդամենը երազ է, «և ամեն ոք երազն է տեսնում կյանքի»:

Բոլորը ձգտում են երջանկության, շտապում են, որոնում, պայքարում, իսկ կյանքը ցնորք է, սխալանք, և կյանքի լավագույն պահը, բերկրանքի, երանության, երջանկության պահը ընդամենը մոլորություն է: Ի՞նչ եզրակացության է հանգում Սեխիսմունդոն: Պետք է հրաժարվել պայքարից, բողոքից և հնազանդվել:

... զսպենք ուրեմն մոլեգնությունը,
Փառասիրության սանձերը քաշենք,
Սանձահարենք մեր վայրագությունը.
Չէ՞ որ գուցե և մենք քնի մեջ ենք,
Այո՛, քնած ենք...

Սեխիսմունդոն արդեն վերափոխվում է: Այլևս ոչինչ չի վրդովում նրան: Նա ձեռք է բերում հոգեկան հանգիստ, և երբ ապստամբած զորքերը նրան ազատում են, նա անտրամադիր է գնում մարտի: Բասիլիոն արքան ստիպված է լինում հնազանդվել և ծնկի գալ որդու առաջ, բայց Սեխիսմունդոն այլևս նախկինը չէ. նա իմաստուն է, արդարամիտ, մարդասեր: Եվ այդ ամենը նրան շնորհել է այն խորիմաստության գիտակցությունը, թե կյանքը երազ է:

Բասիլիոն իրավացի չէր, որ իրենից վանել էր որդուն, ենթարկելով նրան մենավոր բանտարկության տանջանքներին: Նա ևս դրսևորել էր անիմաստ հպարտություն: Նախասահմանությունը պետք է կատարվի, մարդը անզոր է փոխել աստծո կամքը: Այդպես է դատում կաթոլիկ բանաստեղծը: Երբ մարդը ձեռք բերի գործողության բացարձակ ազատություն, նա իր անմիտ ամբարտավանությամբ, պատահական քմահա-

ճուլքներից դրդված, կվերափոխի, կվերաձևի աշխարհը և արեն անգամ կկործանի.

Հնարավոր է հենց այդ պատճառով,
Որ չկարենաս այդ բանը անել,
Այժմ կրում ես աղետներ այդքան,—

ասում է Կալդերոնն իր պիեսի հերոսների շուրթերով: Այս տողերն ուղղված են մարդուն, հպարտ անհնազանդ մարդուն, որի մարմնավորումը նրա Սևիսմունդոն է: Վերջինս բացականչում է.

Մ, Լրկի՛նք,
Ինչ լավ է, որ ինձ զրկեցիր այսպես
Ազատութունից, հակառակ դեպքում
Ծա կդառնայի հանդուգն տիտան...

Սևիսմունդոն կերպար-այլաբանություն է: Նրա մեջ քիչ են կոնկրետ մարդու հատկանիշները: Որոշ չափով նա Սատանայի փոքր ինչ ձևափոխված կերպարն է, ինչպես նրան ստեղծել է միջնադարյան աշխարհայեցությունը, գահավիժած հրեշտակի կերպարը: Պիեսի սկզբում նա անհնազանդ, մոլեգին ապստամբ է, շղթաված աստվածամարտ, իսկ վերջում՝ ապաշխարած մեղսագործ, հնազանդված ու ներված:

Կալդերոնը սոսկ կաթոլիկ բանաստեղծ և քրիստոնեության քարոզիչ չէր: Նա նաև թագավորի նվիրյալ ծառայող էր: Հավատարմությունը թագավորին վեր է կյանքից և անգամ պատվից: Երբ պիեսի հերոսներից մեկը՝ Կլոտալդոն հնարավորություն է ունենում պետության ղեկավարի հրամանը խախտելով փրկել իր աղջկան, նա հրաժարվում է այդ անել.

Նախընտրելի չէ՞ կյանքից ու պատվից
Արքային լինել միշտ հավատարիմ:

Սևիսմունդոն, որ ապստամբած զինվորների միջոցով ազատվում է իր զնդանից, ներում է իր բանտապան Կլոտալդոյին, քանի որ նա կատարել էր արքայի կամքը և խստորեն պատժում է իրեն ազատած զինվորին, քանի որ վերջինս փրկելով նրան, խախտել էր իր թագավորի հրամանը:

Կալդերոնի ստեղծագործությունը միադեմ չէ: Մենք արդեն հիշեցինք նրա «Սալամեական ալկալդ» և «Տիկին-անտեսանելի» պիեսները: Հիշենք նաև նրա հայացքների համակարգի համար անչափ տարօրինակ մի պիես՝ «Ետմաճու սերը» (1651):

Մեր առջև Կալդերոնն է, նրա ստեղծագործական ոճը, նրա ձեռագիրը, և այսուհանդերձ թվում է, թե դա ինչ-որ ուրիշ մեկն է, որ նման չէ նրան: Պիեսը համակված է հումանիզմի և ուրիշ ժողովուրդների նրկատամբ հարգանքի շերմությամբ:

Դեռևս «Կյանքը երազ է» պիեսում Կալդերոնը Բասիլիո թագավորի շուրթերով քարոզել է հումանիզմի ազնիվ գաղափարներ.

*Դու սպանություն ես գործել ցամառի մեջ,
Ուրեմն ինչպե՞ս բեզ զրկեմ, ասա՛,
Երբ ձեռքս պիտի հպվի այն ձեռքին,
Որ ընդունակ է սպանություն գործել:*

«Ետմահու սեր» պիեսում հումանիզմի թեման դարձավ առաջնա-
յիննը: Հեղինակն այստեղ պատմում է Իսպանիայում մորիսկների պարս-
տամբության և նրանց դաժան ճնշման մասին: Մորիսկները, որոնք ռե-
կոնկիստայից հետո Իսպանիայում մնացած մավրական ցեղեր էին, կազ-
մում էին երկրի բնակչության ազգային ճնշվող փոքրամասնությունը:
XVI դարում նրանք բռնությամբ ընդունեցին քրիստոնեություն: Բայց դա
չբարելավեց նրանց վիճակը, նրանք ենթարկվեցին պարբերական հալա-
ծանքների ու հետապնդումների, թալանի ու կոտորածների: 1568—1570
թթ. տեղի ունեցավ Անդալուզիայի մորիսկների ապստամբությունը: XVII
դարում հարյուր հազարավոր մորիսկներ վտարվեցին Աֆրիկա:

Իր պիեսում Կալդերոնը մորիսկներին ներկայացրել է որպես հերոս-
ների: Նրանք պաշտպանում են իրենց գոյության իրավունքը, մարդկա-
յին արժանապատվությունը, սերն ու երջանկությունը: Այն պահին, երբ
կատարվում է դոն Ալվարոյի և նրա հարսնացու դոնա Կլարայի պսա-
կադրությունը, նրանց կյանքի այդ ամենաերջանիկ պահին հեռվից լրս-
վում են թմբուկի զարկեր: Գալիս են իսպանական զորքերը: Քաղաքն
ավերվում է, այրվում, մորիսկ բնակիչները կոտորվում են: «Կրակի լեռ-
նե՛ր» և «արյան ծովե՛ր»:

Դոնա Կլարան՝ քաջարի դոն Ալվարոյի չքնաղ սիրուհին, վայրագո-
րեն սպանվում է: Կալդերոնն այստեղ էլ հավատարիմ է իրեն, նրա բա-
րոկկոյական պոեզիան լի է մահերգական մոտիվներով. «ո՛վ ամուսնա-
կան մահճին էր սպասում, մահվան հանդիպեց»։ «չքնաղ պատկերը, որ
նրա պայծառ աստվածությունն էր, նրա դեմ ելավ դիակի նման»: Սա-
կայն այստեղ ոչ թե վերացական-հոռետեսական փիլիսոփայությունն է,
այլ սոցիալական կյանքի կոնկրետ շարիքը: Կալդերոնը զարմանալիորեն
վերափոխված է: Կաթոլիկ բանաստեղծը խոսքեր չի գտնում դատապար-
տելու համար այդ «անհավատներին», որոնք թեև քրիստոնեություն էին
ընդունել, սակայն ապրում էին իրենց ղուրանի օրենքներով: Իսպանացի
արիստոկրատը համակրանքով է լցված ճնշված ալյացեղերի հանդեպ և
պատկերում է նրանց, իբրև խիզախ, ազնիվ ու գեղեցիկ մարդկանց:
Քրիստոնեական ասկետիզմի պաշտպանը երգում է (և ինչպիսի՞ տողե-
րով) սիրո գեղեցկությունը, կնոջ գեղեցկությունը, աշխարհի գեղեցկու-
թյունը:

*Այստեղ, այս կանաչ, զով սարալանջին,
Որտեղ գույներով նուրբ ու հուրհուր,
Գարունն է կանչում դառ ծաղիկներին
Տոնահանդեսին այս համայնական,
Որպեսզի չթեղ այդ հավաքույթին
Ողջ ծաղիկները հնազանդության*

Երբ որ տան քնքուշ թագուհի-վարդին,
Որ գերագույնն է իր գեղեցկությանը,—
Իմ չքնաղ կինը, իմ կողակցուհին...

Կալդերոնը հոգևոր դրամաների (առուտ սակրամենտալե) լավագույն վարպետն էր։ Այդ ժանրի ոգին հարազատ էր նրան։ Որպես օրինակ, բերենք «Բաղդասարի խնջույքը» առուտն։ Բեմի վրա են Ունայնության, Կոապաշտության, Մահվան այլաբանական կերպարները։ Այստեղ է նաև 'Իանիել մարգարեն և մի ծաղրածու՝ Միտքը անունով։ Միտքը, կաթոլիցիզմի գաղափարաբանությամբ, մեղանշական է։ Աստծո հետ հաղորդակցվում են կույր հավատով, մինչդեռ միտքը ծնում է կասկած, նա սատանայի հնարանքն է։ Ուստի և այստեղ միտքը ներկայացված է ծաղրածուի կերպարով։

Միտքը հայտնում է, որ Բաղդասարը պետք է ամուսնանա արևելյան թագուհու՝ Կոքուհու (Կոապաշտության) հետ։ Դանիելը դառնորեն ողբում է բաբելոնյան գերության առթիվ։ Եվ ահա հայտնվում է Բաղդասարը մեծ շքախմբով։ Նա և նրա կինը՝ Ունայնությունը, դիմավորում են Կոքուհուն, որը պիտի դառնա թագավորի երկրորդ կինը։ Երկու կանայք թագավորին կանխագուշակում են իշխանություն ամբողջ աշխարհի վրա։ Նրանք ասում են, որ շուտով կավարտվի բաբելոնյան աշտարակի շինությունը։ Ուրախանում է Բաղդասար արքան։ Գոռոզ ինքնակուրացման մեջ նա արդեն համարում է իրեն տիեզերքի արքա և մեծամտորեն բացականչում. «Ո՞վ կհանդգնի ընդվզել իմ դեմ»։ Այդ ժամանակ հանդես է գալիս մինչ այդ լուռ մնացած Դանիել մարգարեն։ «Քեզ կպատուհասի՝ տիրոջ բազուկը»,— հայտարարում է նա։ Վրդովված թագավորը հրամայում է պատժել այդ հանդուգն մարդուն, բայց ոչ ոք չի կարող... մոտենալ երկնային պատգամաբերին։ Թագավորը բարկությամբ հեռանում է։ Դանիելը դիմում է աստծուն, խնդրելով պատժել իր դատաստանով մեծ մեղսագործ Բաղդասարին։ Ասես զետնի տակից հառնում է մի սև ասպետ՝ Մահ անունով։ Մտքի հետ միասին նա մտնում է այգի։

Ըոխ խրախճանքի մեջ է Բաղդասար արքան։ Երկու կանայք շրջապատել են նրան։ Մաղրածու Միտքը զվարճացնում է թագավորին, շեղելով նրան խղճի խայթից։ Իսկ Մահը փսփսում է նրա ականջին մռայլ ճշմարտություններ. «Հողի որդին ես և հող կդառնաս։ Աշխարհում ունայն է ամեն բան, ունայն է նաև քո վեհությունը», և այլն։ Սարսափահար թագավորը փախչում է դեպի անուշաբույր ծաղիկներով պատված տաղավարը։ Այստեղ Ունայնությունն ու Կոքուհին օրորում են նրան, և քրնում է արքան։ Այդպես միտքը, հաճույքը և ինքը՝ աշխարհի գեղեցկությունը մարդուն շեղում են բարեպաշտ վարքից, ապաշխարանքից, աստծուն ծառայելուց։ Բայց աստված ամենազոր է և քինախնդիր, իր հույզդեպ արհամարհանք չի հանդուրժում նա։

Թագավորը մի երազ է տեսնում (Կալդերոնի սիրած թեման)։ Նրա առջև հայտնվում են տեսիլներ։ Դրանք խորհրդանշում են մաքրկային

ցանկությունների ծանրությունն ու ցնորականությունը: Վերջապես Բաղդասարի աչքի առջև հայտնվում է իբր իսկ կերպարանքը՝ մի պղնձե սրձան, որի առջև դետնատարած խոնարհվում են ժողովուրդները, ինչպես աստծո պատկերի առաջ: «Հնազանդվի՛ր և ապաշխարի՛ր», — հնչում են ձայներ: Եվ թագավորը արթնանում է սարսափահար: Նա վախեցած է, ցնցված, պատրաստ է ապաշխարել, սակայն կրքի և հաճույքի կանչը ավելի ուժեղ է նրա կամքից: Եվ նորից խրախճանքի մեջ է Բաղդասարը: Զարկվում են թասերը, հոսում է գինին, տղամարդիկ գոլում են կանանց: Կոթուհին և Ունայնությունը, ասես ծաղրելով աստծուն, խնջույքի սեղան են բերում սրբազան սնոթներ և պղծում դրանք իրենց մատնահպումներով: Ծոխ բազմության մեջ, որպես ահեղ նախանշան, մերթայտեղ, մերթ այնտեղ հայտնվում է Մահը:

Վերջապես լցվում է աստծո համբերության բաժակը: Խավար է իջնում երկրի վրա: Ամպրոպի որոտի և կայծակների փայլատակման մեջ վիթխարի ձեռքը գրում է հրեղեն տառեր, որոնք թագավորի մահն են ազդարարում: Եվ հենց այդ պահին Մահը խոցում է թագավորին: Դանիել մարգարեն խրախճանքի սեղանը վերածում է զոհասեղանի՝ հացով և գինով: Կոթուհին ցնցվում է այդ ամենից և խոնարհվում է ամենազոր ու միակ աստվածության առջև: Այդպես փառաբանվել է աստծո գաղափարը և ասկետիզմի տեսությունը, այդպես բարոկկոյական բանաստեղծը երգել է երկրային երջանկության, երկրային գեղեցկության ցնորականության մասին և գովերգել ինքնահրաժարման գեղեցկությունը:

Կալդեերոնը զգացել է իր հոգևոր պիեսների (առևտո) գեղարվեստական անլիարժեքությունը և արդարանալով գրել. «Կգտնվեն մարդիկ, որոնք ձանձրալի կհամարեն այս առևտոների մեջ միևնույն գործող անձանց՝ Հավատի, Բախտի, Գինու, Բնության, Հուգայության, Հեթանոսության և մյուսների ելույթները: Թող նրանք բավարարություն գտնեն ներանում, որ որքանով առարկան միշտ միևնույնն է, այնքանով պետք է նպատակին հասնել միևնույն միջոցներով» («Առևտոս սակրամենտալես» ժողովածուի առաջաբանը): Արդարացումը թույլ է և անհամոզիչ:

Կալդեերոնը դրամատուրգիական արվեստի մասին չի գրել տեսական տրակտատներ, բայց նրա պիեսները կառուցված են նրա ընտրած խիստ համակարգով: Դրանք սովորաբար բաժանվում են երեք մասի՝ խորնադայի (jornada), որ թարգմանաբար նշանակում է «օրվա շրջան»: Պիեսներում ներկա է ժաղրածուն: Մաղրածու Կլարինը, «Կյանքը երազ է» պիեսի միակ ուրախ մարդն է, բայց նրա սրամտությունն էլ բավական տխուր է.

Գիշերն այնպիսի երազներ տեսա,
Որ երկրաշարժ է հիմա գլխիս մեջ.
Փողե՛ր, շեփորեն՛ր, ձեռնածուխունեն՛ր,
Ամբոխեն՛ր, խաչե՛ր, թափորեն՛ր երկար
Եվ ինքնաձազկող մարդկային դասե՛ր,
Ոմանք թռչում են, երկինք են հասնում,

*Ոմանք իջնում են, ընկնում, տեսնելով,
Որ ոմանց վրա արյուն է ծորում...*

Մեր առջև միջնադարյան Իսպանիան է՝ իր մոռյլ մոլեռանդությամբ, ինկվիզիցիայի խարույկներով, խաչերով, թափոռներով և ինքնաձաղկող ցավագարներով: Կլարինը՝ պիեսի միակ գործող անձը, որ իրեն թույլ է տալիս ժպտալ ու կատակել, դառնում է ողբերգական էակ. նրան բանտարկում են, քանի որ նա տեղյակ է վերադաս անձանց շատ գաղտնիքների, այնուհետև նա զոհվում է պատահականորեն և անփառունակ: Ինչո՞ւ է նա ապրել, ինչո՞ւ է ուղեկցել մոսկովյան արքայադուստր Ռոսսուրային դեպի հեռավոր Լեհաստան, վտանգի ենթարկելով իրեն. այս ամենը հանդիսականին այդպես էլ գաղտնի է մնում: Կաղերոնը պիեսի մեջ ներմուծել է մի քանի սյուժետային գծեր, չմտածելով գործողության միասնության մասին (Սևիսմունդո—Բասիլիո—Կլոտալդո, Աստալֆո—Ռոսսուրա—Կլոտալդո), նրա համար կարևոր էր լոկ պիեսի հիմնական գաղափարի միասնությունը...

Կաղերոնի պիեսների գործող անձինք արտասանում են երկար մենախոսություններ, և բոլորը փրկսոփայում են, թե՛ ծառաները, թե՛ իշխանները և թե՛ թագավորները: Նա սիրում է ուժեղ և համարձակ համեմատություններ ու փոխաբերություններ:

Կաղերոնը՝ վհատության բանաստեղծը, աշխարհի ողբերգական աններդաշնակության, անհաշտելի հակասությունների երգիչը, սիրել է խոսքի մեջ զուգակցել հակադիր երևույթներ, միմյանց բացառող հասկացություններ. «Ես սարսափից հուր եմ և սառույց». «Ես բանսարկու եմ բանսարկունների մեջ, յուրային եմ օտարների մեջ». «Քեզ տեսնելու համար մեռնում եմ, բայց թող մեռնեմ, երբ քեզ տեսնեմ». «Եթե այնպես է խափանվել գործիքը, որ ցանկանում է իրար միացնել խոսքի խաբկանքը և իսկությունը զգացմունքի...» և այլն:

Կաղերոնն ապրել է գոնգորիզմի ժամանակաշրջանում: Բարոկկոյական բանաստեղծը Գոնգորայի գրչեղբայրն էր և նրա փոխաբերությունների ու համեմատությունների մեջ շատ բան հիշեցնում է այն փրքուն ոճը, որը XVII դարում մոդայիկ էր Արևմտյան Եվրոպայի երկրներում: «Կյանքը երազ է» պիեսում ծաղրածու Կլարինը գոնգորիզմի ոգով նկարագրում է հեռվում վազող նժույգին, համեմատելով նրա մարմինը հողի, շնչառությունը՝ օդի, «շուրթերի փրփուրը»՝ ծովային ալիքների հետ: Նժույգը «հրեշն է հրի, հողի, ծովի, քամիների» (այստեղ էլ աններդաշնակություն է և քառու):

Կաթոլիկական ռեակցիայի և ինկվիզիցիայի սանձարձակությունների ժամանակաշրջանը արտացոլվել է անգամ Կաղերոնի պատկերային համակարգում: Ահա մի համեմատություն «Ծտմահու սեր» պիեսից.

*... ինչպես վառվող խարույկներ,
Կիզվում են նրա փոքրիկները ողջ,
Սպառնալիք հզում հեռու աստղերին:*

Կալդերոնի լեզուն ջերմագին է, զորեղ, խոսքը լարված է և կրքոտ։ Կալդերոնի դրամատուրգիայի նկատմամբ հետաքրքրությունը գնալով թուլացավ։ Նրա գաղափարները խորթ էին սթափ, ոացիոնալիստական XVIII դարին, լուսավորիչների դարաշրջանին։ Սակայն ումանտիկոմի դարաշրջանում, հատկապես XIX դարի առաջին տարիներին իսպանացի դրամատուրգի անունը նորից հնչեց Եվրոպայի գրական շրջանակներում։ Գերմանիայում ումանտիկոմի տեսաբան Ֆրիդրիխ Շլեգելը նրան հռչակեց «մեծագույն» բանաստեղծ և հաստատեց համաշխարհային դրամատուրգիայի գագաթնակետին։

XIX դարի ուսուցիչներն անտարբեր սոնցան Կալդերոնի կողքով, մինչդեռ դեկադանսի գրականությունը կրկին մեծարեց նրան։ Մեր օրերում արտասահմանում Կալդերոնը վայելում է չափազանց մեծ հռչակ, հատկապես էկզիստենցիալիստ-գրողների մեջ։ Կալդերոնի հետքը կա ժան Պոլ Սարտրի պիեսների վրա։

Ինքնասանները և քառուրդը XVII դարի Իսպանիայում։ Իսպանացիները սիրել են թատրոնը մոլություն աստիճան։ Մի օտարերկրացի XVII դարի կեսին լինելով Իսպանիայում, գրել է. «Փողովորդն այնքան է հրապուրվում այդ զվարճալիքով, որ տեղ գտնել (հանդիսասրահում — Ա. Ս.) շատ դժվար է, չափ տեղերը նախօրոք պատվիրում են... նույնիսկ Փարիզում, որտեղ ամենօրյա ներկայացումներ չկան, թատրոն զբնալու այդպիսի ցանկություն նկատելի չէ»։ Մեկ այլ ճանապարհորդ վկայել է. «Որոշ հանդիսականներ հենց բեմի առաջ ունեն իրենց տեղերը, որոնք որպես ժառանգություն անցնում են հորից որդուն, և դրանք չի կարելի ո՛չ վաճառել, ո՛չ էլ վաճառել, այդքան մեծ է թատրոնի հանդեպ նրանց սերը»։ Մադրիդում կային երկու մշտապես գործող թատրոններ։

Ներկայացումները տրվում էին ցերեկով, որը, ինչպես վկայում են դրանց ականատես օտարերկրացիները, չափազանց թուլացնում էր տպավորությունը։ Եվ միայն արքունական ներկայացումները, երբեմն չափազանց շքեղ, տրվում էին մոմերի (երեք հարյուր և նույնիսկ երեք հազար) լույսի տակ։ Ներկայացումները կազմակերպում էին հրապարակներում կամ բակերի մեջ։ Հանդիսականները տեղավորվում էին ոչ միայն բեմահարթակների մոտ, այլև գրավում էին տների տանքիները. պատշգամբները նույնպես յուրահատուկ օթյակների դեր էին կատարում։

Ընդմիջումներին, ինչպես մեր կրկեսներում, ներկայացվում էին յուրօրինակ ինտերմեդիա-կոունադաներ, որոնց ընթացքում ելույթ էին ունենում գրասիողները (ծաղրածուներ) և պարողները՝ կաստանյետներով և տավիղների ու կիթառների նվագակցությամբ։ Մի ականատես (Ֆրանսիացի կոմսուհի դ' Օնուան) այդ պարերից մեկի մասին հայտնել է. «Երբ նրանք պարում էին սարաբանդա, թվում էր, թե ոտքերով չէին հպվում գետնին, այնքան թեթեւ էին սահում... Նրանք սքանչելի էին շրկացնում կաստանյետները»։

Նկեղեցին թատերագիրներին պատվիրում էր հոգևոր պիեսներ՝ առատ սակրամենտալներ, շփոթուն սարքավորելով դրանց ներկայացումները, ոչինչ չինայելով՝ հավատացյալների հոգիները գրավելու համար։ Ահա դրանցից մեկի նկարագրությունը, որ կատարել է մի ականատես։ «Կենտրոնում գտնվում էր մի մեծ բեմահարթակ. թվում էր, թե այն կառուցված էր հրկար ժամանակ։ Նրա բարձունքի վրա սարքված էր մի ծով՝ 16 ոտնաչափ հրկարությամբ և 20 ոտնաչափ լայնությամբ, մեծաքանակ ջրով, որ մեծ վարպետությամբ բարձրացրել էին այնտեղ... ծովի վրա գտնվում էր մի հոյակապ նավ՝ առագաստներով ու թոկասարքերով, այնքան մեծ, որ նրա վրա տեղավորվում էին բազմաթիվ ուղևորներ և համագեկատ կրող նավաստիներ։ Այդտեղ ներկայացվում էր «Հովնան մարգարեի սուղվելը»։

Սակայն սովորական ներկայացումները տրվում էին ամենապարզունակ բեմական ձևավորմամբ, գործողության տեղի փոփոխությունը երբեմն նշվում էր դերասանների՝ բեմի մի կողմից մյուսը տեղափոխվելով կամ էլ բեմ էր բերվում որևէ առարկա, որը պետք է խորհրդանշեր անտառ, պալատ և այլն։ Զարդարուն դեկորացիաներ սովորաբար չէին լինում։ Հանդիսատեսի ողջ ուշադրությունը բեռնվում էր պիեսի տեքստի վրա։ Դերասանների վիճակը ծանր էր։ «Դերասանները երեսի քրտինքով և մեծ շարշարանքով էին վաստակում իրենց հացը», — կարեկցանքով գրել է Սերվանտեսը։

Իսպանիայով մեկ շրջում էին բազմաթիվ դերասաններ, որոնք սրնունդ էին հայթայթում իրենց դժվարին արհեստով, նրանց մեջ կային և՛ բավական մեծ, կազմակերպված խմբեր, որոնք ներկայացումներ էին տալիս քաղաքներում, և՛ ավելի փոքր խմբեր, որոնք գյուղից գյուղ էին անցնում, մեկ-երկու դերասանից բաղկացած խմբեր, իսկ երբեմն էլ միայնակ կատարողներ (մեկ դերասանի թատրոն), որոնք հանդես էին գալիս մի աման ապուրի կամ մի քանի պղնձե դրամի համար։

Սերվանտեսը իր վեպում նկարագրել է այդպիսի մի շրջիկ խմբերից մեկի հետ Դոն Թիշոտի և Սանչո Պանսայի հանդիպման գունեղ տեսարանը։ «... մի սայլ, որը լիքն էր այնպիսի տարօրինակ և ալլաղան դեմք ու կերպարանքներով, որ դժվար էր երևակայել։ Եղներն էր քշում ու սայլապանի պարտականությունը կատարում ինչ-որ մի անճոռնի դե։ Սայլը բաց էր, առանց կտավե ծածկոցի և հյուսած կողերի։ Առաջին կերպարանքը, որ ներկայացավ Դոն Կիխոտի աչքերին՝ ինքը Մահն էր, մարդու դեմքով։ Նրա կողքին հրեշտակ էր նստած, մեծ, ներկած թևերով։ Մյուս կողմից կանգնած էր Կայսրը, և նրա գլխին թագ կար, արտաբուստ զուտ ոսկուց։ Մահվան ոտների ներքո մի փոքրիկ աստված էր նստած, անունը Կուպիդոն։ Նրա աչքերը կապված չէին, ձեռքին կար աղեղ և նետերով լի կապարձ։ Ապա ոտից գլուխ զինված ասպետ էր կանգնած, միայն թե գլխին, սաղավարտի փոխարեն, գույնզգույն փե-

տուրներով զարդարված գլխարկ էր դրած: Ետևում ևս շատ ուրիշ մարդիկ կային, զանազան տեսքով և տարբեր հագուստներով...

— Սինյոր... Այսօր առավոտյան, տյսօն աստծո մարմնի տոնակատարության ութերորդ օրը, մենք այն բլուրի ետևում գտնվող գյուղում խաղացել ենք Մահվան Ապարանքի մասին ներկայացումը (հեղինակ՝ Լուպե դե Վեգա:— Ս. Ա.), իսկ երկոյան խաղալու ենք մի ուրիշ գյուղում, որն այստեղից երևում է: Քանի որ մոտ է, մենք խորհեցինք, որ շորեր հանելն ու կրկին հագնելը ավելորդ աշխատանք կլինի. ուստի և գնում ենք այն զգեստներով, որոնցով խաղում ենք»¹:

Մեզ է հասել XVI դարի վերջի մի վավերագիր, արձանագրության նման մի բան, որ սղագրվել է Ֆիլիպ II թագավորի հետ աստվածաբանների խորհրդակցության ժամանակ: Խոսք է գնացել թատերական ներկայացումների արգելման մասին: Աստվածաբանները դա հիմնավորել են հետևյալ փաստարկներով. «Ներկայացումները շատ լուրջ վնաս են հասցնում... Ժողովուրդը վարժվում է ծուլության, հաճույքների ու տոնականության և երես է թեքում ռազմական գործից... Նա տկարանում է, դառնում կանացի և աշխատանքին ու պատերազմին անընդունակ... Ողջամիտ մարդկանց կարծիքով, եթե թուրքական սուլթանը, խալիֆը կամ անգլիական թագավորը ցանկանային հայտնաբերել մի ինչ-որ վստահելի միջոց՝ մեզ կործանելու համար, նրանք ավելի լավ բան չէին գտնի, քան այս կատակերգուներին, որոնք ճարպիկ ավազակների նման, գրկելով, սպանում և թունավորում են մեզ իրենց ներկայացումների քաղցր համով»:

Թատրոնի նկատմամբ նման անհանդուրժող վերաբերմունք կտեսնենք նաև անգլիական պուրիտանների՝ իսպանացի կաթոլիկների հակառակորդների մոտ:

¹ Սերվանտես, Դոն Կիխոտ, հտ. 2, Ե., 1950, էջ 87:

ՅՐԱՆՍԻԱՅԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

XVII դարի Ֆրանսիան Արևմտյան Եվրոպայի ամենահզոր երկիրն էր: Միայն դարավերջին նրանից աստիճանաբար սկսում է առաջ անցնել Անգլիան: Մշակույթի ասպարեզում XVII դարը Ֆրանսիայում բեղմնավոր էր և արգասաբեր: Կոռնելյի «Սիդի» (1636) առաջին ներկայացումից հետո ֆրանսիական զրականությունը վիթխարի քայլերով ընթանում է առաջ: Օգտագործելով երկու հարևան երկրների՝ Իսպանիայի և Իտալիայի գեղարվեստական փորձը և շարունակելով ազգային գրականության ավանդույթները, ֆրանսիացի գրողներն ու բանաստեղծները ստեղծում են այնպիսի երկեր, որոնք հետագայում մուտք են գործում համաշխարհային մշակույթի գանձարանը:

XVII դարի Արևմտյան Եվրոպայի երկրների մեջ Ֆրանսիայի արտաքին քաղաքական և մշակութային գերակշռությունը միանգամից չի առաջացել և պայմանավորված է եղել երկրում կատարված ներքին տնտեսական և քաղաքական նշանակալից վերակառուցմամբ:

Ֆրանսիայի համար XVI դարն ավարտվեց, երբ իշխանությունն անցավ Հենրի IV-ին՝ մի սթափ քաղաքական գործիչ, որը կարողացավ հասկանալ պետության կարիքները և ճիշտ ուղիներ գտնել՝ լուծելու այն ներքին հակասությունները, որոնք բղկտում էին երկիրը, այսպես կոչված, կրոնական պատերազմների երկարատև և ժողովրդի համար ողբերգական ժամանակաշրջանում: Բողոքականներին (հուգենոտներ) տերվեց դավանանքի ազատություն և որոշ քաղաքական անկախություն:

Սակայն Հենրի IV-ին չհաջողվեց վերջնականապես իրեն ենթարկել խոշոր ֆեոդալներին: Նա կարողացավ միայն որոշ չափով և շատ հարաբերականորեն հասնել գերագույն, թագավորական իշխանության հեղինակության ամրապնդմանը, հետևելով քաղաքների բուրժուական շերտերի վրա հենվելու քաղաքականությանը, որը չափազանց ողջամիտ էր տվյալ դարաշրջանում, և որոշ զիջումներ կատարելով ֆեոդալներին, որոնք դեռևս հիշում էին այն ժամանակները, երբ թագավորը իշխանների և դուքսերի շրջապատում «առաջինն էր հավասարների մեջ»:

Հենրի IV-ը աստիճանաբար, քայլ առ քայլ, նեղացնում էր ֆեոդալների քաղաքական ինքնուրույնության սահմանները և ամրապնդում պետական մասշտաբով կենտրոնացված միապետական իշխանությունը:

1610 թ. Հենրի IV-ը սպանվեց գաղտնաբար ուղարկված մարդա-

սպանի ձեռքով, Փարիզի նեղ փողոցներից մեկում: Թագավորական իշխանությունն ընդհատեց իր զգալիորեն հիմնված էր Հենրի IV-ի անձնական հեղինակության վրա, սասանվեց: Թագավոր հռչակված նրա որդին, որ կոչվեց Լյուդովիկոս XIII, ընդամենը ինը տարեկան էր: Իշխանությունն անցավ դեռահաս թագավորի մոր՝ Ժաքոմոմ իտալուհի և քաղաքական ունակություններից զուրկ Մարիա Մեդիչիի ձեռքը: Ռեզնանտուհին շրջապատեց իրեն արկածախնդիր ֆավորիտներով (Կոնչինի, Լյուինյի), որոնք նույնքան ապաշնորհ էին քաղաքականության մեջ, որքան ինքը:

Ֆրանսիական ֆեոդալները որոշեցին, որ հասել է փոխհատուցման պահը, որ կարելի է, օգտվելով թագավորական իշխանության թուլությունից, ետ ստանալ երբեմնի արտոնությունները: 1614 թ. հրավիրվեցին գլխավոր շտատները՝ Ֆրանսիայի երեք դասերի, հոգևորականության, ազնվականության և քաղաքային բուրժուազիայի ներկայացուցիչները: Բայց կրկին, ինչպես առաջներում, սկսվեցին հակասությունները: Յուրաքանչյուր դաս իր կողմն էր քաշում: Ազնվականները ցանկանում էին նոր արտոնություններ, վաճառականներն, ընդհակառակը, պահանջում էին վերացնել ազնվականության բոլոր արտոնությունները և տարածել նրանց վրա հարկեր վճարելու պարտականությունը:

Հարցերը մնացին չլուծված, շտատները ցրվեցին, բայց բոլորն էլ հասկացան, որ հարկավոր է թագավորական իշխանություն. ազնվականության համար՝ որպես ռաժիկներից, իսկ բուրժուաների համար՝ ազնվականներից պաշտպանվելու միջոց: Այդպիսով, իր թուլությամբ հանդերձ, թագավորական իշխանությունը պահպանեց իր քաղաքական դիրքերը:

1624 թ., երբ Լյուդովիկոս XIII-ը արդեն կարող էր ինքնուրույնաբար կառավարել, քաղաքական ասպարեղ ելավ կարդինալ Ռիշելյոն: Երկար ժամանակ, մեթոդիկ կերպով, իրեն խանգարող մարդկանց խճճելով ինտրիգների ցանցերի մեջ, օգտագործելով նույնիսկ արքայամորը և դառնալով նրա սիրեկանը, Ռիշելյոն նկրտել էր իշխանության: Եվ վերջիվերջո հասավ իր նպատակին, դառնալով թագավորի առաջին մինիստրը:

Լյուդովիկոս XIII-ը սահմանափակ մարդ էր: Նա լավ է տիրապետել սուսերին, սիրել է պատերազմը որպես մոլի մարզաձև, լավ երգել է, նկարել, զբաղվել է թուղեններով ու շներով, իսկ պարահանդեսներին նրբակիրթ ասպետ է եղել: Ինչ վերաբերում է պետական գործերին, ապա այստեղ նա իրեն զգացել է ինչպես մութ անտառում և պետության ղեկը լիովին վստահել իր առաջին մինիստրին: Թագավորի մոտ դժգոհել են Ռիշելյոյից, նրա դեմ խարդավել է նախ արքայամայր Մարիա Մեդիչին, ապա թագուհի Աննա Ավստրուհին: Թագավորն ինքն էլ նեղվել է առաջին մինիստրից իր կախվածության համար, նա բազմիցս պատրաստ է եղել վանել իրենից Ռիշելյոյի ծանր ձեռքը, բայց հենց հիշել է, որ պիտի ստիպված լինի ինքնուրույն լուծել պետական հարցերը, մտածել ֆինանսների ու հարկերի, դասային գծությունների մասին, նրա վճռա-

կանությունն իսկույն չբացել է: Ռիշըլյոն կառավարեց միանձնյա և ան-
ընդմեջ ընդհուպ մինչև իր մահը (1642): Թագավորը նրանից հետո ապ-
րեց ընդամենը կես տարի:

Ռիշըլյոյի կառավարման տասնութ տարիների ընթացքում իրագործ-
վեց միապետական իշխանության ստեղծումը: Այն, ինչ սկսել էր Հենրի
IV-ը, ավարտեց կարդինալ Ռիշըլյոն: Նա չհրաժարվեց կրոնական հան-
դուրժողականության քաղաքականությունից, որ առաջադրել էր Հենրի
IV-ը, հուգենոտներին տրվեց դավանանքի լիակատար ազատություն:
Բայց կարդինալը վերացրեց նրանց քաղաքական իրավունքները: Հուգե-
նոտյան դիմադրության միջնաբերդը՝ Լա Ռոշել ամրոցը ուժասպառ ա-
նելով գրավեցին, և կործանվեցին հուգենոտյան դղյակները: Ռիշըլյոն
ոչ մի քաղաքական կախվածության չենթարկվեց նաև ֆեոդալական բնա-
կավայրում: Նա հրամայեց ավատատերերին իրենց իսկ ձեռքով քանդել
իրենց ամրակուռ բերդերն ու ամրոցները: Երբ դրան ընդդիմացավ դուքս
Մոնմորանսին, Ռիշըլյոն հրամայեց սպանել նրան:

Ֆրանսիական գավառները քաղաքական մեկ կենտրոնի ենթարկելու
համար նա սահմանեց ինտենդանտի (շրջանապետի) հատուկ պաշտոն,
հատկացնելով նրան դատական, վարչական և ֆինանսական բոլոր իրա-
վունքները: Կենտրոնին խստորեն ենթարկվող այդ պետական պաշտոն-
յաների իշխանությամբ նա իրագործեց տեղերում ընդհանուր պետա-
կան քաղաքականությունը: Թագավորական իշխանությունը ձեռք բերեց
վիթխարի ուժ: Ռիշըլյոն սահմանափակեց և կառավարական միասնա-
կան մարմնին ենթարկեց երկրի պետական, հասարակական և մշակու-
թային կյանքի բոլոր կողմերը: 1634 թ. հիմնադրվեց ֆրանսիական Ակա-
դեմիան, որպես պետությանը խստորեն ենթակա հաստատություն:

Ռիշըլյոն հովանավորեց վաճառականներին և արդյունաբերողներին,
առևտրի և ներքին արտադրության մեջ տեսնելով երկրի տնտեսական
բարգավաճման հրաշխիքը: Նա ստեղծեց մշտապես գործող բանակ և
նավատորմիդ: Նրա հարկային քաղաքականությունն այնքան դաժան էր,
որ տեղի տվեց մի շարք գյուղացիական ապստամբությունների (1636—
1637 թթ. Սենտոմում, Անգումուայում, Պուատուում, Գիենայում, 1639 թ.
Նորմանդիայում «ոտաբոբիկների» ապստամբությունը), որոնք ճնշվե-
ցին ամենայն վայրագությամբ:

Ռիշըլյոյի քաղաքականության այդ դաժանությունը քննադատեց նրա
ժամանակի առաջատար բանաստեղծը՝ Կոռնելլը, որը «Կիննա» ողբեր-
գության մեջ փառաբանեց կառավարման մարդասիրական ձևերը, որ-
պես պատմական օրինակ բերելով հին հռոմեական գրող Սենեկայի
պատմությունը Օգոստոսի «ողորմածության» մասին: Այսպիսին էր XVII
դարում ֆրանսիական դասային միապետության ստեղծման առաջին փու-
լը:

Այուդովիկոս XIII-ի մահից հետո սկսվեց այնպիսի մի ժամանակա-
շրջան, ինչպիսին նրա կառավարման սկիզբն էր: Նրա որդին՝ Այուդովի-

կոս XIV-ը ընդամենը հինգ տարեկան էր: Արքայամայր Աննա Ավստրոհին հռչակվեց ռեզենտուհի: Երկրի իշխանությունն իր ձեռքն առավ նրա ֆավորիտ կարգինալ Մազարինին:

Կրկին ոտքի էլավ անհանգիստ ազնվականությունը: Նրա հակակառավարական օպոզիցիայի վերջին պոռթկումը պատմության մեջ կոչվեց Ֆրոնդ (այդպես էր կոչվում քաղաքում արգելված մանկական խաղը): Այդ բառը մի տեսակ հեգնանքով գործածվեց օպոզիցիոն ազնվականության նկատմամբ և մտավ շրջանառության մեջ: Չորս տարվա ընթացքում (1648—1652) ֆեոդալական խմբակցությունը, օգտագործելով ունեւորկ խավի դժգոհությունը, պատերազմ մղեց ընդդեմ կառավարության: Եղան քաղաքային ներքնախավերի հեղափոխական էլույթների պահեր (1648 թ. օգոստոսի 26-ի բարիկադների օրը), Բայց վերջիվերջո ժողովուրդը ետ կանգնեց Ֆրոնդից, հասկանալով այդ շարժման ղեկավարների հակաժողովրդական շահերը:

1661 թ. վախճանվեց Մազարինին: Քսաներեքամյա կյուրովիկոս XIV-ը հայտարարեց, որ ցանկանում է ինքնուրույն կառավարել («Ես ինքս կլինեմ իմ առաջին մինիստրը»), և ավելի քան կես դար (մինչև 1712 թ.) կանգնեց պետության ղեկի առաջ: Կյուրովիկոս XIV-ի կառավարման ժամանակը պայմանականորեն կարելի է բաժանել երկու շրջանի: Առաջինը բնութագրվում է Ֆրոնդի խռովությունից հետո թագավորական իշխանության նոր կայունացմամբ: Թագավորը հենվում է տաղանդավոր քաղաքական գործիչների վրա, զարկ տալիս մերկանտիլիզմի քաղաքականությանը (առևտրի և ազգային արդյունաբերության խրախուսում): Երկրորդը հայտնի է որպես կյուրովիկոս XIV-ի միապետության անկման շրջան: Թագավորը վարում է մի շարք անհաջող պատերազմներ (Երրորդ պատերազմը Հոլանդիայի դեմ, 1687—1693, պատերազմը հանուն «իսպանական ժառանգության», 1701—1714):

Թագավորը հրաժարվում է կրոնական հանդուրժողականության քաղաքականությունից և 1685 թ. վերացնում է Նանթյան էդիկտը, որը հրապարակվել էր դեռևս Հենրի IV-ի կողմից և հուգենոտներին տալիս էր դավանանքի ազատություն: Բազմաթիվ հուգենոտներ՝ վաճառականներ, արհեստավորներ, լքում են երկիրը, հսկայական վնաս հասցնելով տնտեսական կյանքին:

XVII դարի վերջը տխուր էր Ֆրանսիայի համար: Ահավոր գերաբնակչությունը հյուսիս էր ժողովրդի ուժերը: Գյուղացիությունն ապրում էր սարսափելի ընչազրկության մեջ: Լարրյուները այսպես է նկարագրել իր ժամանակի ֆրանսիացի գեղջուկներին. «Ձեր առջև իգռական կամ արական սեռի ինչ-որ վայրի կենդանիների հատուկ տեսակ է. սև, կապտա-կապարագույն դեմքերով, արևից կիզված մերկ մարմիններով: Նըրանք գամված են հողին: Նրանք փորփրում են այն մի անդիմադրելի համառությամբ: Թվում է, թե այդ էակները խոսել գիտեն, և երբ նրանք ուղղվում են, տեսնում ես, որ նրանք մարդկային դեմքեր ունեն: Եվ իս-

կապես, դրանք մարդիկ են: Գիշերը նրանք քաշվում են իրենց որջերը, որտեղ սնվում են սև հացով և արմտիքով: Նրանք ազատում են մյուս մարդկանց հող մշակելու աշխատանքից, ցանելու և բերք հավաքելու անհրաժեշտությունից, և նրանք վաստակել են հաց ունենալու իրավունքը, հաց, որ հենց իրենք են ստեղծում»:

Ռասինը՝ մի նուրբ և մեղմաբարո անձնավորություն, փորձել է բացել թագավորի աչքերը, ցույց տալ իրերի վիճակը, հղելով նրան մի «Զեկույց ժողովրդի աղքատության մասին», սակայն դրանով միայն բորբոքել է ինքնակամ միապետի ցասումը: Թագավորը զառամյալ էր: Նրա հետ մեկանգ զառամում էր նաև այն աբսոլյուտիստական քաղաքական կարգը, որ դսրասկզբին դեռևս անհրաժեշտ էր Ֆրանսիային: Այժմ արդեն աբսոլյուտիզմը ոչինչ չէր կարող տալ պատմական առաջընթացին և վերածվել էր ծանրաշարժ սալլի, որն արգելափակում էր նոր ուժերի ճանապարհը: Անցյալ դարի ֆրանսիացի պատմաբան Գիզոն իրավացիորեն գրել է. «Միայն լյուդովիկոս XIV-ը չէ, որ ծերացել էր. միայն նա չէ, որ տկարացել էր իր թագավորության վերջում. ծերացել, տկարացել էր ողջ աբսոլյուտական իշխանությունը»:

XVII դարի արևմտաեվրոպական գրականության մեջ իշխող երեք ոճական ուղղություններից Ֆրանսիայում, ավելի քան որևէ այլ երկրում, հաղթանակեց կլասիցիզմը: Ֆրանսիական գրականությունը տվեց այդ ուղղության դասական օրինակներ: Կլասիցիզմը Ֆրանսիայում հասավ բարձրագույն կատարելության: Այստեղ բյուրեղացավ նաև կլասիցիզմի տեսությունը: Ֆրանսիացի կլասիցիստները կարողացան զուգակցել անտիկ գրականության փորձն իրենց ժողովրդի ազգային ավանդույթների հետ, մի բան, որ չհաջողվեց մյուս երկրների կլասիցիստներին:

XVI դարի վերածննդյան ռեալիզմի ավանդույթները շարունակվեցին գեղարվեստական արձակի, գլխավորապես՝ վեպի մեջ: Բարոկկոյական ուղղությունը դրսևորվեց արիստոկրատական, այսպես կոչված՝ պրեցիոզային գրականության, ինչպես և Ռասինի ուշ շրջանի ստեղծագործության մեջ («Գոթոդիա»): Սակայն դրանք երկրորդական, կողմնակի ուղղություններ էին, մինչդեռ կլասիցիզմը Ֆրանսիայում ներկայացնում էր հիմնական մայրուղին, որով ընթանում էր ժողովրդի գեղարվեստական միտքը:

Ինչո՞վ էր պայմանավորված Ֆրանսիայում կլասիցիզմի տիրապետությունը: Ինչո՞ շնորհիվ նա կարողացավ երկու հարյուրամյակի ընթացքում ներկայացնել ֆրանսիական գեղարվեստական մտքի հիմնական ուժերը: Դրա համար մի քանի պատճառներ կան: Առաջինն այն է, որ կլասիցիզմը XVII դարի Ֆրանսիայում դարձավ պետության կողմից ընդունված պաշտոնական գեղարվեստական մեթոդ: Թագավորը, իշխող դասերը խրախուսում էին կլասիցիստ բանաստեղծներին ու արվեստագետներին: Ռիշլեյոն, ապա նաև Կոլբերը տաղանդավոր կլասիցիստ-

վարպետների համար հաստատեցին միանվագ ցմահ թոշակի համակարգ: Աբսոլյուտիստական պետության քաղաքականությունը ֆեոդալական մարզայնությունից ու գավառականությունից համալգային միասնության անցման շրջանում համապատասխանում էր առաջընթացի պատմական անհրաժեշտ միտումին, ուստի և իր ժամանակի համար առաջադիմական էր:

Պետականության և քաղաքացիական կարգապահության սկզբունքը, որ այնպես անշեղորեն կենսագործում էր Ռիշըլյոն, խորտակելով հին ֆեոդալական կարգերը և հաստատելով աբսոլյուտիզմը, արվեստից էլ պահանջում էր ձևերի խստագույն կարգավորություն: Ինչպես քաղաքական կյանքում Ռիշըլյոն դաժանորեն խորտակում էր ամեն մի հակապետական ինքնիշխանություն, այնպես էլ կլասիցիստական արվեստի տեսություն մեջ մերժվում էր գեղարվեստական ներշնչանքի սկզբունքը, որին փոխարինում էին հատուկ, պարտադիր օրենքները: Ռիշըլյոն ինքը անդույ հետևում էր, որ բանաստեղծները չհեղվեին սահմանված նորմերից: Նա հանձնարարեց Ակադեմիային հսկելու գրողների գեղարվեստական կարգապահությունը: Ակադեմիան մանրակրկիտ քննության ենթարկեց Կոռնելլի «Սիդ» ուլբերգությունը «օրենքների» պահպանման հայեցակետից: Ռիշըլյոն փորձեց պետությանը ենթարկել նաև լեզուն: 1634 թ. նրա ստեղծած Ակադեմիան պիտի կազմեր ֆրանսերենի միասնական բառարանը և ապա անդույ հետևեր նրա մաքրությանն ու ճշտությանը:

Ֆրանսիան մարզայնությունից, գավառականությունից անցնում էր պետականության, Ֆրանսիան ազգ էր ստեղծում: Նրան հարկավոր էր համընդհանուր, հասկանալի լեզու: Այդ խնդիրը, Ռիշըլյոյի մտահոգամբ, պիտի լուծեր նրա ստեղծած Ակադեմիան: Բայց վերջինս չկատարեց և չէր կարող կատարել այդ պարտականությունը, քանի որ լեզուն չի կարող ստեղծվել այս կամ այն պետական հաստատության կողմից, այն ստեղծում է ժողովուրդը: Սակայն Ակադեմիայի աշխատանքը այդ խնդրի վրա բեռնեց հրկրի գրական հասարակայնությանը և որոշ չափով նպաստեց տերմինների և խոսակցական լեզվի գործառության միասնականացմանը: Սկզբնական շրջանում առաջացավ մի տեսակ երկլեզվություն: Մի լեզվով խոսում էին, մյուսով՝ գրում: XVI դարի գրողների լեզուն, որ ազատ էր ու գունագեղ, բայց գավառական խոսվածքներով լեցուն, դրվեց հանրագործածելի կանոնի սեղմ շրջանակների մեջ:

XVII դարի ոչ բոլոր գրողներն էին դրանից գոհ: Ֆենելոնը «Ուղերձ պերճախոսության մասին» երկում գանգատվում էր Ակադեմիայի օրինականացրած բառապաշարի աղբատությունից ու սահմանափակությունից, և ավստոսում էր XVI դարի գրողների լեզվի կորուսյալ ազատությունը: «Զգտելով մաքրել լեզուն, այն սեղմեցին ու խուզեցին... Պետք է ավստոսալ այն հին լեզվի կորուստը, որ գտնում ենք Մարոյի, Ամիոյի, և կարդինալ դ' Օսսայի երկերում. նրա մեջ կար մի ինչ-որ ինքնատիպ

սեղմություն, պարզություն, համարձակություն և արտահայտչականություն», — գրել է նա:

Լեզուն որոշ չափով դժգունեց, կորցրեց իր պայծառ, յուրահատուկ գույները, սակայն ձեռք բերեց համազգային հնչողության ուժ: Նրա բառապաշարի և շարահյուսության հիմքում դրվեցին իստագույն պարզությունը, ճշգրտությունը, տրամաբանությունը: Ակադեմիան խիստ կարգավորություն մտցնելով լեզվի մեջ, նույնպիսի կարգավորություն պահանջեց նաև գրականությունից:

Երկրորդ պատճառը, որով պայմանավորված է Ֆրանսիայում կլասիցիզմի ծաղկումը, այն չափազանց կարևոր հանգամանքն է, որ նրա գեղարվեստական մեթոդի փիլիսոփայական հիմքն իր հաստատումը գտավ Դեկարտի փիլիսոփայության մեջ, որը XVII դարում դարձավ ֆրանսիացի ժողովրդի փիլիսոփայական մտքի բարձրակետը:

Դեկարտի գիտական երկերի մատերիալիստական հիմքը (ֆիզիկայում) նրանց ողջ փիլիսոփայական մտքի վրա դրոշմել է սթափության կնիք:

Ֆրանսիական կլասիցիզմը օգտագործեց նաև Ֆրանսիայի մեկ այլ նշանավոր փիլիսոփայի՝ Պիեռ Գասենդիի (1592—1655) բեղմնավոր մտքերը, որ մտավոր լայն հորիզոն էր բացում XVII դարի մարդկանց համար:

Գասենդին՝ «Պարադոքսալ վարժություններ ընդդեմ արիստոտելականների» (1624) և «Փիլիսոփայության ամփոփում» (1658) երկերի հեղինակը, հանդես է եկել ընդդեմ միջնադարյան սխոլաստիկայի և կրոնական ասկետիզմի: Զարգացնելով անտիկ մտածողներ էպիկուրի և Լուկրեցիուսի գեղագիտական հայացքները, նա հաստատել է, որ հաճույքը բարիք է մարդու համար և հարկավոր չէ նրանից խուսափել, որ բարիքը մարդկային բարի գործերն են, առաջին հերթին հենց իրենց համար, քանի որ դրանք տալիս են մարդկանց բարոյական բավարարվածության երջանկությունը: Գասենդին քննադատել է Դեկարտին՝ փիլիսոփայության մեջ նրա ռացիոնալիստական սկզբունքների համար և զգայական փորձը համարել ամեն մի իմացության հիմնական աղբյուր: Նա զարգացրել է անտիկ մատերիալիստների ատոմիստական տեսությունները: Մոլիերի բազմաթիվ կատակերգությունների փիլիսոփայական բովանդակությունը, անկասկած, առնչվում է Գասենդիի տեսություններին ու հայացքներին:

Սակայն ֆրանսիական կլասիցիստների գլխավոր փիլիսոփայական ուսուցիչը Դեկարտն էր: Կլասիցիստները գտնում էին, որ բանականության տարրական պահանջները արվեստին պարտադրում են որոշակիություն, տրամաբանություն, պարզություն և կառուցվածքային ներդաշնակություն՝ գեղարվեստական ամբողջ նյութի շարակարգության մեջ: Երանք պահանջում էին դա, նաև հանուն անտիկ արվեստի օրենքների պահպանման: Ռացիոնալիզմը դարձավ կլասիցիստական արվեստի գլխավորիչ հատկանիշը:

Դեկարտը հիմնադրեց ռացիոնալիզմը, այսինքն՝ փիլիսոփայության մեջ այնպիսի մի ուղղություն, որը ճշմարտությունը փնտրում է ոչ թե փորձի, ոչ թե նյութական աշխարհի, այլ բանականության, մտահայեցական կառուցվածքների մեջ: Բանականությունը դարձավ ճշմարտության միակ աղբյուրը, և Դեկարտի ժամանակակիցները, կլասիցիզմի տեսաբանները լիովին հավատացին բանականության ուժին: Ոչ թե զգացմունքը, այլ միտքը դարձավ արվեստի տիրապետող տարրը: Լյուդովիկոս XIV-ը 1661 թ. արգելեց երկրի ուսումնական հաստատություններում Դեկարտի փիլիսոփայության ուսուցումը, սակայն դա ամենևին չվարկաբեկեց վերջինիս հասարակության լավագույն ներկայացուցիչների աչքին:

Կլասիցիստական տեսության կողմնորոշումը դեպի անտիկ արվեստը, արվեստագետներին մղեց ուսումնասիրելու և օգտագործելու անտիկ վարպետների փորձը, մի բան, որ այդ ժամանակաշրջանի համար անհրաժեշտ էր: Արիստոտելի գեղագիտությունը հիմնական գծերով մատերիալիստական գեղագիտություն էր, որն ամփոփել է անտիկ ռեալիզմի նվաճումները: Իրականության ճշմարտացի արտացոլման սկզբունքը, որ կլասիցիստները փոխառեցին Արիստոտելից, արդյունավետ եղավ, որքան էլ որ նրանք այն ընկալեցին նեղ և սխալաստիկորեն:

Զարմանալի չէ, որ կլասիցիստ գրողների երկերում մենք հանդիպում ենք ռեալիստական խոր դիտարկումների, գլխավորապես մարդու հոգեբանության ասպարեզում (Կոռնելի, Ռասինի ողբերգությունները, Մոլիերի կատակերգությունները, տիկին դը Լաֆայետի «Կլեմի իշխանուհին» վեպը, աֆորիստ-գրողներ Լառոշֆուկոյի և Լաբրյուերի ստեղծագործությունը): Կլասիցիստները նեղացրին իրականության ռեալիստական դիտարկման սահմանները, պատկերվող իրականությունը ենթարկեցին նախապես վերցված տեսական միտումներին, ստիպեցին արվեստագետին ընտրել կենսական նյութը և կազմավորել այն ըստ խստորեն հաստատված սկզբունքների:

Շեքսպիրի երկերում գեղարվեստական կերպարը լայն էր և բազմակողմանի, մինչդեռ կլասիցիստ գրողների ստեղծած կերպարը, նրանց տեսության տրամաբանության համաձայն, ներկայանում էր իր որևէ մի կողմով: Պետք է, սակայն, ասել, որ կլասիցիզմի մեծ վարպետները կարողացան այստեղ էլ հասնել արվեստի բարձունքի, բազմակողմանիորեն պատկերելով մարդկային բնավորության հիմնական գիծը (այս մասին կխոսվի Մոլիերի կատակերգությունների քննության ժամանակ): Քննադատելով կլասիցիզմի տեսությունը, չի կարելի չտեսնել նրա մեջ նաև որոշակի դրական գծեր, ինչպես և նրա պատմական անհրաժեշտությունը աբսոլյուտիզմի ծաղկման շրջանի Ֆրանսիայի համար:

Ֆրանսիացի պատմաբաններ Ժերմենա և Կլոդ Վիլարնները «Ֆրանսիական ազգի կազմավորումը» գրքում միանգամայն իրավացիորեն գրել են. «Կլասիցիզմը կարևոր փուլ էր ֆրանսիական մշակույթի կազմավորման մեջ: Խորապես կապված լինելով ազգային ավանդույթների հետ,

այն ուժեղացրեց և հարստացրեց դրանք: Կլասիցիզմն արտացոլեց մեծ առաջընթաց ազգային միասնության ամրապնդման գործում... Կլասիցիզմի մշակույթն արտացոլեց աբսոլյուտական միապետության առաջադիմական դերը ազգի կազմավորման մեջ, և այդ մշակույթը ծառայեց XVIII դարի բուրժուազիային՝ ֆեոդալիզմի դեմ մղած նրա պայքարում»: Կլասիցիզմը ծնեց դրամատուրգիայի այնպիսի տիտաններ, ինչպիսիք էին Կոռնելլը, Ռասինը և Մոլիերը: Կլասիցիզմը Ֆրանսիայում վառ դրոսկորվեց նաև դեղարվեստական արձակի մեջ:

Կլասիցիստական համակարգի հիմնական տարբերությունը Շեքսպիրի ռեալիստական մեթոդից երևան է գալիս կերպարների կառուցման մեջ: Կլասիցիստների բեմական կերպարը մեծ մասամբ միագիծ է, ստատիկ, հակասություններից ու զարգացումից զերծ: Դա կերպար-գաղափար է, որի լայնությունը պայմանավորված է նրա մեջ դրված գաղափարի պահանջով: Տվյալ դեպքում հեղինակային միտումը դրսևորվում է չափազանց միագծորեն ու մերկապարանոց: Տաղանդավոր դրամատուրգները՝ Կոռնելլը, Ռասինը, Մոլիերը, կարողացել են կերպարի նեղ միտվածության սահմաններում էլ լինել ճշմարտացի, բայց կլասիցիզմի գեղագիտության նորմատիվությունը այդուհանդերձ սահմանափակել է նրանց ստեղծագործական հնարավորությունները: Նրանք չհասան Շեքսպիրի բարձունքներին, և ոչ թե այն պատճառով, որ նրանց պակասում էր տաղանդը, այլ այն, որ նրանց ունակությունները հաճախ հակասությունների մեջ էին մտնում հաստատված գեղագիտական նորմերի հետ և ընկերվում էին նրանց առջև: Մոլիերը «Դոն Ժուան» կատակերգության վրա աշխատելով հապճեպորեն, նրա համար երկար բեմական կյանք չկանխորոշելով, թույլ է տվել իրեն խախտել կլասիցիզմի այդ հիմնական օրենքը (կերպարի ստատիկությունը և միագծությունը), գրել է, ելնելով ոչ թե տեսությունից, այլ կյանքից և իր հեղինակային ըմբռնումից, և ստեղծել է զգալի չափով ռեալիստական դրամա, որի մասին մանրամասն կխոսվի ավելի ուշ:

Կլասիցիզմի հիմնական սկզբունքները: Եվ այսպես, ո՞րն է կլասիցիզմի տեսության բուն էությունը: Նրա հիմնաքարը գեղեցիկի իդեալի բացարձակության, հավերժության մասին ուսմունքն է: Ստենդալը XIX դարում մերժելով կլասիցիզմի գեղարվեստական մեթոդը, առաջին հերթին հերքել է այդ ուսմունքը, ապացուցելով գեղեցիկի ընկալման հարաբերականությունը, փոփոխականությունը, պատմականությունը («Ռասին և Շեքսպիր»):

Գեղեցիկի իդեալի բացարձակության մասին կլասիցիստների այդ ուսմունքը վավերացնում էր ընդօրինակման անհրաժեշտությունը, քանի որ եթե մի ժամանակ ստեղծվել է գեղեցիկի իդեալական օրինակներ, ապա հետագա շրջանի արվեստագետների խնդիրն է առավելագույն չափով մերձենալ այդ օրինակներին: Ելնելով գեղեցիկի բացարձակության մասին ուսմունքից, կլասիցիստները հաստատեցին արվեստագետին անհրա-

ժեշտ խիստ օրենքներ, որոնք իբր պիտի օգնեին նոր վարպետներին առավելագույն չափով մերձենալու գեղեցիկի իդեալական օրինակներին:

Հանուն այդ ուսմունքի, մշակվեց գրական ժանրերի խստորեն սահմանված մի ստորակարգություն (էպոպեա, ողբերգություն, կատակերգություն և այլն), որոշարկվեցին յուրաքանչյուր ժանրի ճշգրիտ սահմանները, նրա առանձնահատկությունները, հաստատվեցին յուրաքանչյուր ժանրին պատշաճող լեզու և հերոսներ (ողբերգության համար՝ վերամբարձ, պաթետիկ լեզու, վերամբարձ զգացմունքներ, հերոսական անձնավորություններ. կատակերգության համար՝ ստորին հասարակ անձինք, առտնին խոսակցական լեզու և այլն), քանի որ ամեն մի ժանրի օրինակելի ստեղծագործությունները, կլասիցիստների կարծիքով, ըստեղծվել են հեռու անցյալում, և նոր ժամանակների համար մնացել է սոսկ խստորեն հետևել մեկընդմիշտ գտնված իդեալական օրինակներին:

Կլասիցիզմի գեղագիտության մեջ կարևոր տարր է ուսմունքը բանականության մասին, որպես գեղարվեստական ճշմարտության և հետևաբար՝ արվեստի մեջ գեղեցիկի գլխավոր չափանիշի: Ըստ կլասիցիստների, բանականության օրենքներով են ստեղծագործել անտիկ վարպետները, բանականության օրենքներով պետք է ստեղծագործեն նաև նոր ժամանակներում: Այստեղից էլ բխում է կլասիցիստների հաստատած արվեստի օրենքների ու կանոնների խիստ, մաթեմատիկական ճշգրտությունը: Դա կլասիցիստների ստեղծագործությունների վրա դրել է խոհականության սառը կնիք, որը կարողացել են հաղթահարել միայն մեծագույն վարպետներն իրենց տաղանդի ծաղկման լավագույն շրջանում:

Կլասիցիստների ռացիոնալիզմի և գեղեցիկի բացարձակության մասին ուսմունքի հետ սերտորեն կապված է նրանց ըմբռնումը մարդկային բնավորությունների ընդհանուր, համայնական տիպերի մասին: Արիստոտելի աշակերտ Թեոֆրաստեսը նկարագրելով անցյալում իր կարծիքով մարդկային գլխավորագույն բնավորությունները, կլասիցիստներին տվել է համապատասխան փաստարկներ՝ ապացուցելու համար այդ ըմբռնումը: Պատահական չէ, որ Թեոֆրաստեսի անունը XVII դարում այնքան հանրածանոթ էր Ֆրանսիայում:

Այստեղից էլ բխել է կլասիցիստական գրականության գեղարվեստական կերպարների որոշ վերացականությունը: Նրանք ստեղծվել են բանականության սառը հաշվարկով, նրանց մեջ ընդգծվել են ընդհանուր համայնական «հավերժական» գծերը (Միզանտրոպ, Ժլատ և այլն): Կլասիցիստները ձգտել են արտահայտել նաև կենսական երևույթների «հավերժական», համայնական, բացարձակ կողմերը, առանձնացնելով դրանք այն ամենից, ինչ ժամանակավոր է, պատահական, եզակի: Կլասիցիստներին անծանոթ էր այն օրենքը, որ գեղարվեստական կերպարին անհրաժեշտ է եզակիության, պատահականության տարրը, որպեսզի մարդն արվեստի մեջ ներկայանա ոչ թե որպես վերացական սխեմա, այլ՝ կենդանի ու իրական էակ:

Վերջապես կլասիցիզմի տեսության կարևոր տարրերից է արվեստի դաստիարակիչ դերի մասին ուսմունքը:

Կլասիցիստները միշտ, գեղարվեստական երկեր ստեղծելիս, կանգնած են եղել այն հարցի առաջ, թե արդյոք բավարար չափո՞վ են դրանց մեջ մերկացնում և պատժում արատները, արդյոք բավարար չափո՞վ են գնահատում առաքինությունները: Ռասինն արդարացնելով «Ֆեդրա» ողբերգության մեջ իր վերցրած թեման, ասել է, որ իր հերոսուհու յուրաքանչյուր արատավոր միտք, յուրաքանչյուր արատավոր հակում ենթարկվել է քննադատության: Կլասիցիզմի լավագույն վարպետները կարողացել են գեղարվեստական բավարար նրբազգացության մեջ իրենց երկերում իրագործել արվեստի խրատական, ուսուցողական սկզբունքը, մինչդեռ պակաս շնորհալիները ընկել են մերկապարանոց խրատաբանության գիրկը, հարկադրաբար պատկերելով չարագործների և հերոսների: Սառը խոհականությունն ամենից ավելի դրսևորվել է մոլթ և լուսավոր գույների պարզունակ տեղաբաշխման մեջ:

Կլասիցիզմի ուսուցողական միտումնավորությունը թույլ տվեց ներքան ֆեոդալիզմի դեմ գրոհի տարիներին էլ մնալ Ֆրանսիայում գլխավոր գեղարվեստական մեթոդը: XVIII դարի լուսավորիչները չհրաժարվեցին նրանից: Այդ ժամանակ նա ծառայեց արվեստի արդեն այլ պատմական խնդիրների: Վոլտերի կլասիցիստական ողբերգությունները («Էդիպ», «Բրուտոս», «Մուհամեդ») առաջ քաշեցին ազատագրական գաղափարներ և հագեցած էին քաղաքացիական բարձր պաթոսով:

Խռամատուրգիայի մեջ եռամիասնության օրենքը: Կլասիցիզմի տեսաբանների կարծիքով բանականության տարրական պահանջները պարտադրում են դրամատուրգին բեմական իրողության ողջ գործողությունը տեղադրել քսանչորս ժամյա սահմանների մեջ և ներկայացնել նրա կատարումը միևնույն տեղում, իսկ գեղագիտական ներգործության օրենքները դրամատուրգից պահանջում են սյուժեի միասնական գիծ: Այստեղից ծագել է երեք միավորների՝ ժամանակի, տեղի և գործողության, տխրահույս «օրենքը»: «... Անկասկած է, որ եռամիասնությունը, այն տեսքով, ինչպես որ այն տեսականորեն կազմել են ֆրանսիացի դրամատուրգները Լյուդովիկոս XIV-ի օրոք, հիմնված է հունական դրամայի (և Արիստոտելի, որպես նրա մեկնաբանի) սխալ ընկալման վրա: Բայց մյուս կողմից նույնքան անկասկած է, որ նրանք ընկալում էին հույներին ճիշտ այնպես, ինչպես դա համապատասխանում էր իրենց սեփական արվեստի պահանջին, ուստի և դեռ երկար ժամանակ կառչած մրնացին այդ այսպես կոչված «դասական» դրամային, այն բանից հետո, երբ Դասյեն և ուրիշները ճշտորեն մեկնաբանեցին Արիստոտելին»¹, — գրել է Կ. Մարքսը:

¹ Անդրե Դասյեն (1651—1706), որին հիշել է Կ. Մարքսը, ժողովրդական և հրատարակել է Արիստոտելի «Պոետիկան»: Իր ծանոթագրությունների մեջ նա համոզիչ

Ֆրանսիական կլասիցիստների տեսաբանն էր Բուալոն: «Ֆրանսիական հանգաթուխ սյուտների դատավոր»,— այսպես է կոչել նրան Պուշկինը: Բուալոն իսկապես «հանգաթուխների» անողորմ դատավորն ու խիստ քննադատն է եղել: Նրա առջև դոգացել են, նրա խայթող գնահատականից երկնչել: Ինչ վերաբերում է իսկական տաղանդներին, ապա քննադատը նրանց վերաբերել է հոգաժորեն: Նա Մոլիերին բարձր է դասել XVII դարի Ֆրանսիայի բոլոր բանաստեղծներից, իսկ Ռասինի հետ ամբողջ կյանքում բարեկամ է եղել:

Բուալոյի, որպես արվեստի տեսաբանի, հեղինակությունը, սկսած XVII դարի 70-ական թթ. մինչև ողմանտիզմի դարաշրջանը, չափազանց մեծ է եղել ամբողջ Եվրոպայում: Նա գրական ասպարեզ է իջել այն բանից հետո, երբ Ֆրանսիայում կլասիցիստական գրականությունն արդեն կազմավորվել էր և տվել հասուն պտուղներ: Նա ըստ էության ամփոփեց արդյունքը, ընդհանրացրեց բանաստեղծների փորձը: Կլասիցիզմի տեսությունը, իր բոլոր արժանիքներով ու թերություններով, կապված է նրա անվան հետ:

Այժմ կարգալուվ Բուալոյի «Քերթողական արվեստ» (1674) տրակտատը, որտեղ նա գրողներին հրահանգներ է տվել, նրա խորհուրդները վիճարկելու պատճառներ չես գտնի: Ամեն ինչ շատ բանական է: Բուալոն իր գործն սկսել է, բանաստեղծներին հիշեցնելով, որ գոյություն ունի «տաղանդ» կոչված մի հասկացություն, այլ կերպ ասած՝ նախազգուշացրել է անպտուղ գրամոլությունից:

Ստանալոր կերտելիս մի՛ վատնեք ձեզ անպտուղ,

Մի՛ բանեցրեք ձիրքն այնպես, որ դառնաք սոսկ հանգաթուխ¹...

Այնուհետև խորհուրդ է տվել շատ շոգևորվել, չընկնել ծայրահեղությունների մեջ, չլքնել ողբերգությունները «Մեռնողների հեծեծող բլուրներով բլուրավոր», խուսափել ճոռոմությունից, նկարագրության մեջ անտեղի մանրամասներից, չսավառնել մինչև ամպերը և չգահավիժել կեղտոտ խորխորատները («Թող մանրուքը անտեղի չհամակի ձեզ երբեք», «Ինչ էլ գրեք, խուսափեք ցածությունից նողկալի», բայց և «Ճոռոմությունը դատարկ տաղտկալի է ու տգեղ»): Բուալոն անհաշտ հակառկորդ էր ձևական ավելորդաբանությունների («Անմտությունն այդ փքուն՝ պատիր ու սին իր փայլով»): Մի խոսքով նա գրողներին կոչել է լրջմիտ զսպության, խորամիտ իմաստալիության, չափի զգացման: Անհնարին է չհամաձայնել Բուալոյին, երբ նա ասում է, թե ոչինչ այնքան գեղեցիկ չէ, որքան ճշմարտությունը: Առանձին բանաստեղծների

կերպով ցույց է տվել, թե որքան սխալ են հասկացել կլասիցիստները հին հունական փիլիսոփայի գեղագիտական ուսմունքը:

¹ Բուալո, Քերթողական արվեստ, թարգմ. Հ. Բախչինյանի «Ֆրանսիական կլասիցիզմ», Ե., 1982, էջ 398:

գնահատականների մեջ նա հաճախ դրսևորել է ընդունելի և նուրբ ճաշակ: Ցածի և կոպիտի նկատմամբ ունեցած իր ողջ անբարյացակամության մեջ հանդերձ, նա կարողացել է հասկանալ և գնահատել Ֆրանսուա Վիյոնի բանաստեղծական ձիրքը:

Բուալոն պայքարել է հանուն հերոսական արվեստի, հանուն հերոսական կերպարների և վսեմ զգացմունքների փառաբանության:

*Որպեսզի միշտ դուր գաք մեզ և երբեք չձանձրացնեք,
Ձեր հերոսին մեզ համար հետաքրքիր դարձրեք.
Շլացնելու չափ խիզախ ու քաջությամբ փառապանծ.
Ամեն ինչով թող լինի հերոսական չափազանց,
Սխրանքներով բյուրավոր թող որ բերվի նա հանդես.
Ալեքսանդրը, Կեսարն ու Լյուդովիկոսը որպես...*

Սակայն այստեղ չպետք է տեսնել սոսկ միապետներին փառաբանելու կոչում: Բուալոն, անշուշտ, տուրք է տվել արքունական ծառայամտությանը, հիշատակելով այստեղ Լյուդովիկոս XIV-ի անունը, բայց նրա միտքն ունեցել է այլ նպատակ. արվեստը պետք է լինի վսեմաբարո, հերոսական կերպարների և գործերի օրինակներով պետք է ուսուցանի մարդկանց:

Վոլտերը XVIII դարում օգտագործելով Բուալոյի պատվիրանները, փառաբանել է հանրապետականությանն ու քաղաքացիական զգացումներն իր «Բրուտոս» և «Կեսարի մահ» ողբերգություններում, որոնք ներկայացվել են Ֆրանսիայում, հեղափոխության օրերին:

Սակայն Բուալոյի համակարգը արվեստի ընդհանուր սկզբունքներ լույսի տակ դիտարկելիս, նկատելի է նեղությունն ու սահմանափակությունը գործունեության այն տարածքի, որ նա թողել է բանաստեղծին: Նա արվեստի ոլորտն է փոխանցել տրամաբանական մտածողության այն համակարգը, որ կազմել էր փիլիսոփա Դեկարտը: «Մարմինները,— գրել է Դեկարտը,— ճանաչվում են ոչ թե զգացումներով կամ երևակայության ունակությամբ, այլ միմիայն բանականությամբ: Ներանք հայտնի են դառնում ոչ թե այն բանի շնորհիվ, որ տեսնում կամ շոշափում են նրանց, այլ այն բանի, որ նրանց ընկալում են մտքով: Իսկությունը բնորոշ է ոչ թե զգացմունքին, այլ միմիայն բանականությանը, որ հստակորեն ըմբռնում է առարկաները» («Փիլիսոփայության սկզբունքները»): Դեկարտի այս դրույթը գեներ է եղել Բուալոյի ձեռքին:

Միտքը, բանականությունը դառնում են գեղեցիկի դատավորը, գեղեցիկի չափանիշը, իսկ բանականը՝ գեղեցիկի հոմանիշը: Բուալոն շարունակ վկայակոչել է միտքը: «Բանականության արև», «Նախքան գրելին, ուրեմն, սովորեցեք մտածել», «փայլուն մտքերը», «իմաստի շող», «ճանապարհը բանական»։ Նման արտահայտություններով է ողողված նրա տրակտատը: Վերջապես նա ուղղակիորեն ասել է բանաստեղծին.

*եվ արդ, իմաստը սիրեք, որպեսզի միշտ ձեր հրգով
Արտացոլեք լույ նրա՛ն՝ իր փայլով ու արժեքով:*

Բուալոն չի նկատել, որ բանաստեղծին կոչ է արել վերացական ռացիոնալիզմի, որ արվեստից վտարել է նրա գլխավոր տարրը՝ աշխարհի զգայական ընկալումը, նրա գեղարվեստական վերարտադրումը, որ հալածել է հույզը, սառը տրամաբանությանը ենթարկել զգացմունքը, շոր սիլլոգիզմով փոխարինել պոեզիայի պատկերային հուզականությունը: Նա ստեղծագործական ինքնուրույնությունը համարել է քրեամահաճույք, և գեղեցիկի մասին ամբողջ ուսմունքը հանգեցրել խիստ կանոնացման, շղթայել ստեղծագործական ինքնարտահայտման ազատությունը, հրապարակելով արվեստի հավերժական և անխախտելի օրենքներ:

Արհունիքի դիկտատը և ստեղծագործության հոգեբանությունը: Բուալոն կոչ է արել գրողներին. «Նիստուկացը իմացեք քաղաքի ու պալատի»: Ըստ էության նա ոչ մի նոր բան չի ասել: Արքունիքի դիկտատը արվեստի մեջ իր ամբողջ ուժով արտահայտվեց արդեն Ռիշըլյոյի օրոք: Այս առիթով Պուլկինը գրել է. «Ռիշըլյոն զգում էր գրականության կարևորությունը: Այդ մեծ մարդը, որ Ֆրանսիայում նսեմացրել էր ֆեոդալիզմը, գրականությունը ևս ցանկացավ կաշկանդել: Գրողները (Ֆրանսիայում խեղճ, ծիծաղելի և հանդուգն մի դասակարգ) արքունիք կանչվեցին և արժանացան թոշակների, ինչպես ազնվականները: Լյուդովիկոս XIV-ը հետևեց կարդինալի համակարգին: Շուտով գրականությունը կենտրոնացավ արքունիքի շուրջը: Բոլոր գրողներն ստացան իրենց պաշտոնները: Կոռնելյը, Ռասինը թագավորին զվարճացրին պատվիրված ողբերգություններով, պատմաբան Բուալոն երգեց նրա հաղթանակները և ի ցույց հանեց գրողների, որոնք արժանի էին նրա ուշադրությանը, կամերդիներ Մոլիերը ծաղրեց պալատականներին... Այստեղից էլ վայելուշ, նրբին գրականությունը, փայլուն, արիստոկրատիկ — մի քիչ սեթևեթ...»:

Բանաստեղծների մղումը դեպի պալատ, ինչպես պահանջել էր Բուալոն, արվեստին մեծ վնասներ հասցրեց: Բանաստեղծները կաշկանդված էին: Իրենց նվաստացած վիճակի գիտակցությունը խանգարում էր նրանց ազատ շարժվել: Նրանք զգում էին իրենց կախվածությունը ազնվականության ճաշակից: Բանաստեղծների ճնշված իրավագիտակցությունը չէր կարող շանդրադառնալ նրանց ստեղծագործության հոգեբանության վրա: Նրանց հոգեվիճակը հասկացել և խորաթափանցորեն ներկայացրել է Պուլկինը իր «Ժողովրդական դրամայի մասին» հոդվածում: Բանաստեղծը «ազատ և համարձակ չէր տրվում իր հղացումներին: Նա ձգտում էր գուշակել այն նրբաճաշակ մարդկանց պահանջները, որոնք իրենց կացությանը խորթ էին իրեն: Նա վախենում էր ստորացնել այսինչ վսեմ կոչումը, վիրավորել իր այնինչ ամբարտաժան հանդիսականին. այստեղից էլ ասացվածք դարձած վեհերոտ բժախնդրությունը, ծիծաղելի փբունությունը...»:

Գտնելով, որ արքունիքը և քաղաքը իսկական ճաշակի կենտրոնա-

տեղին ևն, Բուալոն մեծագույն արհամարհանքով է վերաբերել ժողովրդի «կոպիտ», «բարբարոսական» ճաշակին և մերժել է այն բանաստեղծներին, որոնք իջել են ժողովրդի մակարդակին, զվարճացրել նրան (այդպես նա քննադատել է Մուլիերին նրա «Սկապենի խարդախությունները» կատակերգության կոպիտ, «շուկայական» կոմիզմի համար)։

Վկայակոչելով Արիստոտելին և Հորացիուսին, Բուալոն հասել է արվեստի մանրախնդիր սահմանափակման, հաստատել է գրական ժանրերի ստորակարգում. լուրջ և վսեմ ժանրեր (պոեմ, ողբերգություն), ստորին և թեթև ժանրեր (վեպ, կատակերգություն), պայքարել է հանուն «օրենքների» (ժամանակի, տեղի, գործողության միասնություն. «Պիտի նաև ընդունեք միասնական կայուն տեղ»), սովորեցրել է դրամատուրգի մեջ խուսափել բեմական ավելորդ դինամիզմից և գործողությունը փոխարինել սլատմությամբ, որովհետև «գրողը ողջամիտ աշխատում է շատ բաներ մատուցելով ականջին, երբեք ի ցույց չհանել» և այլն։

Բուալոն օրինակելի բանաստեղծ է հռչակել Մալերբին (նա «չափավորեց մուսայի մոլությունները բոլոր»)։ «Դե ուրեմն դուք նրա պարզությանը հետևեք»։

Ֆրանսիական կլասիցիզմի սկզբնավորողը Մալերբն էր (1555—1628)։ Խստագույն խոհականության տեր բանաստեղծը գեղարվեստական ստեղծագործության ասպարեզում չի հանդուրժել ոչ մի անկանոնություն։ Նրա կարծիքով, ամեն ինչ պետք է ենթարկվի բանականության միասնական կազմակերպող կամքին։ Ինչպես քաղաքական կյանքում ֆեոդալների ինքնիշխանությունը պատճառ է հանդիսանում պետության քայքայման, համընդհանուր խառնաշփոթի, այդպես էլ արվեստի մեջ անկանոն հույզերը կազմալուծում են, այլաձևում արվեստագետի մտահղացումը, նրա ստեղծագործությունը զրկում կառուցվածքային ներդաշնակությունից, նպատակի հստակությունից։ Այստեղից հետևում է, որ բանականությունը արվեստագետի միակ ուղեցույցն է, այն տանում է դեպի հստակություն, ճշգրտություն, ազնիվ պարզություն։ Մալերբը գրել է ներբողներ։ Հանդիսավոր, խստորեն կարգավորված, որոշ չափով սառնաշունչ այդ երգերը աչքի չեն ընկել զգացմունքների անկեղծությամբ ու անմիջականությամբ, բայց մակդիրների և դիցարանական անունների պաճուճանքով միշտ պերճաշուք են եղել, ինչպես թագավորական շքեղ թիկնոցները՝ հանդիսավոր ընդունելությունների ու շքերթների ժամանակ։

Հենրի IV թագավորը Մալերբին հռչակել է արքունական բանաստեղծ, շնորհել նրան սենեկապետի (կամերգեր) կոչում։ Ռիշելյոն նրան դարձրել է Ֆրանսիայի գանձապետը։ Հազվագյուտ բանաստեղծներ են արժանացել այդպիսի բարձր պետական պաշտոնների։ Եվ Մալերբը պարտքի տակ չի մնացել։ Նա փառաբանել է պետության քաղաքականությունը, երգել է XVI դարի երկրորդ կեսի կրոնական պատերազմ-

ների խառնակությունից հետո ստեղծված ներքին կարգ ու կանոնը, գովերգել է թագավորի բացարձակ իշխանության սկզբունքը.

Օ՛ մեր արքա՛ ամենատեր,
Ի՞նչ զորավոր ես այնքան,
Ունես պայծառ հղացումներ,
Եվ հստակ է քո ճամփան։—

դիմել է Մալերբը Հենրի IV-ին: Նա դատապարտել է ֆեոդալական ընդդիմադրությունը, որ ծնում է երկպառակություն, խառնաշփոթ, անիշխանություն, և հավատացել է, որ անիշխանական ուժերը կճնշվեն, և կհաղթանակեն պետական, համազգային կենտրոնաձիգ ուժերը.

Անցնում է հողմը վերստին,
Քամին խաղաղ ափ է հանում,
Քմահաճույքը շար բախտի
էլ մեր կյանքին չի սպառնում:
Ձի վրդովում էլ ոչ մի բան
Անդորրը մեր երջանկության.
Գինի դարձան արցունքները.
Կողոպուտից, հրից, սրից,
Սուր սուսերից ու փշերից
Չեն դժգունի մեր վարդերը¹:

Բանաստեղծ Մալերբը Ֆրանսիայում բացեց կլասիցիզմի ուղին, սակայն կլասիցիզմին փառք բերեցին դրամատուրգները՝ երեք փայլուն տաղանդներ, Կոռնեյլը, Ռասինը և Մոլիերը: Առաջին երկուսը Ֆրանսիային տվեցին կլասիցիստական ողբերգության գլուխգործոցներ, իսկ վերջինը անցնելով իր երկրի սահմանները, աշխարհին տվեց կլասիցիստական կատակերգության լավագույն օրինակներ:

Կոռնեյլի և Ռասինի միջև ընկած է մի ամբողջ ժամանակաշրջան, որը փոխել է հանդիսականների մտայնությունը: Այս երկու անունների զուգակցումը մեր առջև կբացի ֆրանսիական կլասիցիզմի զարգացման ուղին, որը Ֆրանսիայում ծավալվել է մոտ երկու հարյուրամյակ:

Կոռնեյլ (1606—1684)

Պիեռ Կոռնեյլը ծնվել է Ռուանում 1606 թ. հուլիսի 6-ին: Նրա հայրը դատական պաշտոնյա էր, որը որդուն նույն ասպարեզն է առաջնորդել: Ավարտելով ճիզվիտական քոլեջը, ուսումնասիրելով իրավագիտություն և ստանալով փաստաբանի պաշտոն, Պիեռ Կոռնեյլը վարել է

¹ «Ձոռն Հենրի Մեծն թագավորին Սեղանյան արշավանքի երջանիկ և բարեհաջող ավարտման առթիվ»:

այն «առանց ուրախության և հաջողության»,— վկայել է նրա ազգական Ֆոնտենելը:

Ընտանեկան ավանդությունը պատմում է, որ մի անգամ պատանի Կոռնելլին նրա ընկերներից մեկը ծանոթացրել է իր սիրած աղջկա հետ: Այդ հանդիպումը ճակատագրական եղավ սիրահարի համար. աղջիկը Պիեռ Կոռնելլին գերագասեց իր նախկին սիրեցյալից: Այդ իրողության դավժնալի կողմը երիտասարդ Կոռնելլին մղեց գրելու մի կատակերգություն: Այդպես ծնվեց «Մեխտան» (1629): Այդ կատակերգությունը, ինչպես և դրանից հետո 1631—1636 թթ. Կոռնելլի գրած մյուս կատակերգությունները («Կլիտանգր», «Այրին», «Դատական սրահ», «Թագավորական հրապարակ»), այժմ մոռացված են, բայց ժամանակին ջերմորեն են ընդունվել հանդիսականների կողմից:

«Հեղինակի արժանիքները հնահատելու համար, անհրաժեշտ է նրան դիտել իր դարաշրջանի մեջ... «Մեխտան» աստվածային կթվա, ևթև այն կարդանք Հարդի¹ պիեսներից հետո, այն դրամատուրգի, որը սոսկ օրերով է նախորդել նրան»,— գրել է Ֆոնտենելը: Կոռնելլը իր ուժերը փորձեց նաև ողբերգության մեջ, Սենեկայի համանուն պիեսի մոտիվներով գրելով «Մեդեա» ողբերգությունը, բայց դա դեռևս նրա բանաստեղծական փառքի սկիզբը չէր: Նա գրում էր անհամաչափ: Հաճախ բանաստեղծական մեծ թռիչքներից հետո նա տալիս էր բեմական միջակ արտադրանք, և հակառակը:

Այսպես, «Կոմիկական պատրանք» պիեսից հետո, որ չափից ավելի լեցուն էր ցնորական էակներով ու իրողություններով, որն ի դեպ մոգայիկ էր այդ ժամանակ, Կոռնելլը ստեղծեց «Սիդը»՝ մի ողբերգություն, որը բացեց Ֆրանսիական ազգային թատրոնի փառավոր պատմությունը, դարձավ Ֆրանսիացիների իսկական ազգային հպարտությունը: Պիեսի փառքն արտակարգ էր: Ֆրանսիայում տարածվեց մի թևավոր խոսք. «Գեղեցիկ, ինչպես Սիդը»: Շուտով Կոռնելլի աշխատասենյակում առաջացավ մի ամբողջ գրադարան՝ ողբերգության գերմաներեն, անգլերեն, իտալերեն և այլ լեզուներով կատարված թարգմանությունների օրինակներից: Նույնիսկ իսպանացիները թարգմանեցին, չնայած այն բանին, որ Կոռնելլը զգալիորեն, որպես աղբյուր, օգտագործել էր իսպանացի դրամատուրգ Գիլլեն դե Կաստրոյի պիեսը՝ Սիդի պատանեկության և սխրանքների մասին:

«Սիդը» հեղինակին շնորհելով ժողովրդի հիացմունքն ու գովասանքը, միաժամանակ շարժեց միջակ դրամատուրգների նախաձեռն, ինչպես և կարդինալ Ռիշլյույի զայրույթն ու անբարյացակամությունը: Ինչ վերաբերում է վերջինիս, ապա դա առաջին հերթին ուներ քաղաքական պատճառաբանություն, այն է՝ Կոռնելլի պիեսում իսպանացի հերոսի

¹ Ալեքսանդր Հարդին (1569—1632) Բուրգունդյան թատրոնի հիմնական 4 հեղինակն էր XVII դարի առաջին երեսնամյակի ընթացքում:

առկայությունը: Ռիշըլյոն այն ժամանակ վարում էր հակաապստրիական արտաքին քաղաքականություն և, անշուշտ, հարգանք չէր տածում իսպանական Հաբսբուրգների նկատմամբ, որոնք այն ժամանակ զբաղեցնում էին այդ երկրի գահը: Ֆրանսիացի հեղինակի կողմից Իսպանիայի ժողովրդական հերոսի (Սիդի) փառաբանումը հնչում էր որպես կարգինալին նետված քաղաքական մարտահրավեր: Դժվար թե Կոռնեյլը իր պիեսը գրելիս մտածել է այդ մասին: Սակայն կարգինալը իսպանացի հերոսի մասին գրված այդ պիեսում տեսել է հատկապես այդ անցանկալի պատճառը: Լյուդովիկոս XIII-ի կինը՝ Աննա Ավստրիացին, որ Հաբսբուրգների տոհմից էր և կարգինալի հակառակորդը, նույն այդ քաղաքական պատճառով, ընդհակառակը, մեծ համակրանք է տածել «Սիդի» հեղինակի նկատմամբ և հաջողացրել է ազնվականություն շնորհել նրա հորը, որպեսզի Պիեռ Կոռնեյլը արդեն ժառանգական ազնվական համարվեր:

Ամեն ինչից զատ, Ռիշըլյոնի կրծում էր նաև նախանձը: Մեծ մարդիկ ունեն իրենց թուլությունները: Իմաստուն քաղաքագետը, (անվիճելիորեն ականավոր պետական գործիչը՝ Ռիշըլյոն վատ բանաստեղծ էր, և ինչպես բոլոր վատ բանաստեղծները չէր հանդուրժում ուրիշների հաջողությունը: Կոռնեյլի աննախագես հաղթանակը խորապես խճցում էր նրա բանաստեղծական ինքնասիրությունը: Եվ նա չհապաղեց արտահայտելու իր դժգոհությունը: Հանգաթուխների բազմությունը, նրանց թվում և Ժորժ Սկյուդերին, հարձակվեց Կոռնեյլի դեմ: Կարգինալի դերդուռով նորաբաց Ակադեմիան քրտնաջանորեն սկսեց բացահայտել «Սիդ» ողբերգության սխալներն ու շեղումները «օրենքներից» և ապա խստագույնա դատապարտեց այն: Ֆրանսիայի փաստական տիրոջ ցասումը վտանգավոր էր, և դրամատուրգը միառժամանակ լռեց, քաշվելով իր ծննդավայր Ռուան: 1639—1640 թթ. նա հանդես եկավ նոր հոյակապ ողբերգություններով՝ «Հորացիուս» և «Կիննա». 1643 թ. գրեց «Պոլիկտուսը»¹:

1652 թ. նա ստեղծագործական մեծ անհաջողություն է ունենում. «Պերտարիտ» ողբերգությունը ենթարկվում է լիակատար ձախողման: Ցնցված Կոռնեյլը յոթ տարի մատնվում է լռության և միայն 1659 թ. կրկին հանդես է գալիս «էդիպ» ողբերգությամբ:

1662 թ. դրամատուրգը հաստատվում է Փարիզում. նա շարունակում է գրել, բայց նրա փառքը խամրում է, թուլանում է նրա կերպարների բանաստեղծական հմայքը, մարում են ստեղծագործական ուժերը: Կոռնեյլն արդեն չի լսում ժամանակի ձայնը, չի տեսնում Ֆրանսիայում կատարվող փոփոխությունները:

Նրան փոխարինելու է գալիս մի նոր տաղանդ՝ Ռասինը: Կոռնեյլը

¹ Այս ողբերգության գլխավոր հերոսը՝ Պոլիկտոսը հայազգի քրիստոնյա նահատակ է: Տե՛ս «Ֆրանսիական կլասիցիզմ», Ե., 1982, էջ 90—168, 435—487:— Մ. Բ.: 108

դեռևս չի ցանկանում հանձնվել, նա չի հավատում, որ ֆրանսիացի հանդիսականը իր առնական հերոսներից ավելի կգերադասի Ռասինի «քաղցրավուն» հերոսներին (այդպես արհամարհանքով է իրոսել նրանց մասին): Նա չէր կարողանում հասկանալ, որ աբսոլյուտիստական պետության ստեղծման հերոսական ժամանակաշրջանն արդեն անցել էր և հասարակությունը թեկնոյսի վրա էր դրված:

Քաղաքական անկումը (դեգրադացիա) ուղեկցում է ստեղծագործական անկմանը: Նախկին հպարտ և անկախ Կոռնելյը իջնում է մինչև աշխարհի ուժեղների առջև ողորմելի ստորաքարշության:

Վոլտերը 1731 թ. գրելով «Ճաշակի տաճար» քննադատական պոեմը, պատկերել է Կոռնելյին, որն այրում է իր վերջին ողբերգությունները՝ «սառը ծերության հորինվածքները»:

Կոռնելյը դադարեց գրել 1674 թ. և տաս տարի անց, 1684 թ. սեպտեմբերի 30-ին լույս հոկտեմբերի 1-ի գիշերը վախճանվեց 78 տարեկան հասակում:

Բանաստեղծն ապրեց իր փառքից ավելի, բայց ժամանակակիցների համար որքան էլ հետագայում սկսեց վատ գրել, մնաց որպես մեծ Կոռնելյ: Ուշագրավ են Կոռնելյի մասին նրա ժամանակակիցների որոշ հուշեր և կարծիքներ: Դրանք պատկերում են դրամատուրգի ինքնատիպ դիմանկարը:

«Ծրբ առաջին անգամ նրան տեսա,— գրել է Կոռնելյի ժամանակակիցներից մեկը¹,— ես նրան ռուանցի վաճառական կարծեցի: Նրա արտաքինը ամենեկին չէր վկայում նրա խելքի մասին, և նրա խոսքը այնքան ծանր էր, որ հոգնեցնում էր նույնիսկ կարճ ժամանակում»:

Լաբրյուերը նրա մասին գրել է. «Հասարակ է, վեհերոտ, զրույցի մեջ ձանձրալի, բայց բեմում... չի գիշում Օգոստոսին, Պոմպեոսին, Նիկոմիդեսին, Հերակլեսին. նա արքա է, և մե՛ծ արքա, նա քաղաքագետ է, փիլիսոփա, նա ստիպում է հերոսներին խոսել, ստիպում է հերոսներին գործել, նա պատկերում է հռոմեացիների և նրանք ավելի մեծ են, ավելի հռոմեացի են նրա տողերում, քան պատմության մեջ»:

Մի անգամ Կոռնելյը գալիս է թատրոն, որտեղ չէր երևացել արդեն մի քանի տարի: Տեսնելով նրան, դերասաններն ընդհատում են խաղը, զահլիճում գտնվող հանդիսականները ոտքի են ելնում, նրանց մեջ էին նշանավոր գորավար Կոնդեն և իշխան Կոնտին: Պարտերը ողջունում է Կոռնելյին բուռն ծափահարությամբ և բարձրաձայն կանչերով: Օթյակները ստիպված հետևում են նրա օրինակին: Սակայն փառքը Կոռնելյին չտվեց նյութական ճոխ բարեկեցություն. կյանքի վերջին տարիները նա ապրեց ծայրահեղ աղքատության մեջ: Մահվան նախօրեին նա գրեթե առանց միջոցների էր մնացել: Ֆրանսիայի որոշ ստրկամիտ պատմաբաններ սրտաշարժությամբ գրել են, որ թագավորը լսելով բանաս-

¹ Բոնապարտի դ՝ Արգոնը, որ գրել է Վինյու դը Մարվի կենդանունով:

տեղծի այդ աստիճան «խղճուկության» մասին, ուղարկել է նրան... երկուհարյուր լուիդոր:

Յոնտենելը, որ կազմել է իր քեռու համառոտ կենսագրությունը, իմիջիպալոց այսպիսի մի հայտարարություն է արել. «... կարդինալ Ռիշըլյոյի հովանավորության տակ թատրոնն սկսում է ծաղկել: Իշխաններն ու մինիստրները հենց որ կամենան. կհայտնվին բանաստեղծներ, նկարիչներ, ինչ որ ուզեն»: Վոլտերը, կարդալով այդ կենսագրությունը, լուսանցքներում գրի է առել կծու դիտողություններ. «Նա շատ եմ կասկածում: Մեր լավագույն նկարիչ Պուսսենը հալածանքների է ենթարկվել... Ռամոն իր հրաշալի երաժշտական երկերն ստեղծել է մեծագույն արգելքների պայմաններում, իսկ ինքը՝ Կոռնելյը շատ քիչ է խրախուսված եղել: Հոմերոսն ապրել է մուրացկանի պես թափառելով, Տասսոն իր ժամանակի ամենադժբախտ մարդն էր, Կամոենսը և Միլթոնը է՛լ ավելի դժբախտ էին: Շապլենին վարձահատույց են լիզել, բայց ես չգիտեմ ոչ մի հանճարեղ մարդու, որը հալածանքների ենթարկված չլինի»:

Կոռնելյի դրամատիկական սկզբունքները: Կոռնելյի օրոք նոր-նոր էին սկսվել կազմավորվել կլասիցիստական թատրոնի նորմերը, մասնավորապես եռամիասնության՝ ժամանակի, տեղի և գործողության, օրենքը: Կոռնելյն ընդունել է այդ օրենքները, բայց կիրառել է դրանք շատ հարաբերականորեն և, անհրաժեշտության դեպքում, համարձակորեն խախտել: Նման դեպքերում իր քննադատներին նա հպարտորեն պատասխանել է. «Եթե ես շեղվում եմ դրանցից (օրենքներից— Ս. Ա.), ապա ամենևին ոչ այն պատճառով, թե չգիտեմ դրանք»:

Երբեմն նա նույնիսկ վիճարկել է այդ օրենքները, վկայակոչելով իր ժամանակակիցների համար անառարկելի հեղինակություններին. «Տեղի միասնության վերաբերյալ ես ոչ մի ցուցմունք չեմ գտնում ո՛չ Արիստոտելի, ո՛չ էլ Հորացիուսի մոտ» («Խոհեր եռամիասնության մասին»): Ժամանակակիցները բանաստեղծի մեջ բարձր են գնահատել պատմական կենցաղագրին: «Սիդը» (միջնադարյան Իսպանիա), «Հորացիուսը» (թագավորների դարաշրջանը հռոմեական պատմության մեջ), «Կիննան» (կայսերական Հռոմ), «Պոմպեոսը» (քաղաքացիական պատերազմները հռոմեական պետության մեջ), «Աթիլլան» (հունական արշավանք), «Հերակլիուսը» (Բյուզանդական կայսրություն), «Պոլիկտոսը» (վաղ քրիստոնեության դարաշրջան), այս և մյուս ողբերգությունները, որոնց վերնագրերը շնչեցինք, կառուցված են պատմական փաստերի օգտագործման վրա: Կոռնելյը պատմական անցյալից ընտրել է առավել սուր, դրամատիկ պահերը, պատկերելով տարբեր քաղաքական և կրոնական համակարգերի բախումները, մարդկանց ճակատագրերը պատմական խոշոր տեղաշարժերի և հեղաշրջումների ժամանակ: Կոռնելյը առավելապես քաղաքական գրող էր:

Հոգեբանական կոնֆլիկտները, զգացմունքների պատմությունները, սիրային արկածները նրա ողբերգություններում մղված են հոտին պլան:

«Ողբերգությունը կարիք ունի առավել ազնիվ և առավել առնական կրքի, քան սերը,— գրել է նա,— կան առավել մեծ դժբախտություններ, քան սիրունու կորուստը»։ Նա, անշուշտ, հասկանում էր, որ թատրոնը պառլամենտ չէ, որ ողբերգությունը քաղաքական տրակտատ չէ, ու «գրամատիկական երկը... մարդկային արարքների գեղանկարն է... և այդ դիմանկարը ինչքան նմանվում է բնագրին, այնքան ավելի կատարյալ է» («Խոհեր եռամիասնության մասին»)։ Եվ այսուհանդերձ նա իր ողբերգությունները կառուցել է քաղաքական դիսպոտների նմանողությամբ («Կիննայում» միապետության և հանրապետության մասին դիսպուտը, «Պոմպեոսում» քաղաքացիական պատերազմների քաղաքական քննությունը և այլն)։ Մի խոսքով, Կոռնելյը, ավելի քան XVII դարի դրամատուրգներից որևէ մեկը, քաղաքական բանաստեղծ էր։ Նրա գրական ժառանգության մեջ առավել վառ ու բազմակողմանիորեն ներկայացված է Հռոմի քաղաքական պատմությունը, որը խորհրդածության ծավալուն նյութ է տվել նրան։ Վոլտերը կոչել է նրան «հին հռոմեացի»՝ ֆրանսիացիների մեջ։

Կոռնելյի ողբերգությունների հիմնական գործող անձինք թագավորներ են կամ նշանավոր հերոսներ։ Նա չի գրել հասարակ մարդկանց մասին, գտնելով, որ ուժեղ, երևելի անձինք կամ անհատականությունները օժտված են իշխանությամբ, ուստի և ազատ են ու անկախ իրենց զղացմունքների դրսևորման մեջ, ավելի լավ ու ամբողջականորեն են օրոտահայտում մարդկային առավել ընդհանրական հատկանիշները։ Կոռնելյի ողբերգությունների հիմնական դրամատուրգիական կոնֆլիկտը ընկած է բանականության և զգացմունքի, կամքի և ցանկության, պարտականության և սիրո միջև։

Կոռնելյի պատմական ողբերգություններն ամբողջովին նվիրված են նրա ժամանակակից կյանքին. պատմական անունների տակ, պատմական իրողությունների ու բախումների մեջ ապրում, գործում է XVII դարի Ֆրանսիան։ Այդ բանը երբեք չպետք է մոռանալ։ Կոռնելյը պաշտպանել է ֆրանսիական աբսոլյուտիզմի քաղաքական սկզբունքները, և դա նրա ժամանակ պատմականորեն առաջադիմական առաքելություն էր։ Երբեմն քննադատում են Կոռնելյի «էդիպը», վկայակոչելով լուսավորիչ Վոլտերի հեղինակությունը, որը դատափետել է այն և գրել նրա մեկ այլ՝ լուսավորական տարբերակը։ Սակայն մոռանում են, որ Վոլտերի և Կոռնելյի միջև ընկած է մի ամբողջ հարյուրամյակ, որի ընթացքում Ֆրանսիայի առաջ ծառացել են պատմական այլ խնդիրներ, և այն, ինչ Կոռնելյի օրոք ժամանակի պահանջ էր, Վոլտերի օրոք դարձել է հետադիմական կանչ։ Այս առթիվ բերենք մի քանի տող Գ. Վ. Պլեխանովի «Ռուսական հասարակական մտքի պատմություն» գրքից. «Ա. Ֆոնտենը հրաշալի է բնութագրել ֆրանսիական ուսյալ հասարակության տրամադրությունների փոփոխությունը, զուգադրելով Կոռնելյի «էդիպը» Վոլտերի «էդիպի» հետ։ Կոռնելյի մոտ մենք հանդիպում ենք

XVII դարի Ֆրանսիային բնորոշ հետևյալ ասույթը. Le peuple est trop heureux quand il meurt pour ses rois (Ժողովուրդը շատ երջանիկ է, երբ մեռնում է հանուն իր թագավորների), Վոլտերի մոտ, հակառակը, էդիպն ասում է. Mourir pour son pays s'est le devoir d'un rois (Թագավորի պարտքն է մեռնել հանուն իր երկրի): Սա մի ամբողջ հեղաշրջում էր հպատակների հանդեպ միապետի վերաբերմունքի նկատմամբ եղած հայացքի մեջ»:

«Սիդ»¹, Կոռնեյլը ստեղծել է «հոգու վեհություն դպրոց», — գրել է Վոլտերը: «Սիդի» հեղինակը հիրավի մեծ է, և ոչ միայն չափածո խոսքի հմայքով, որով օժտել է իր առնական, զուսպ հերոսներին, զմայլված ֆրանսիացիների առջև բացելով նրանց լեզվի արտակարգ արտահայտչականությունն ու բարեհնչունությունը, այլև գլխավորապես մարդկային վսեմ ապրումների պոեզիայով: Կոռնեյլի հերոսները մարդկային սովորական հասակից բարձր են, այդ առումով նրանք որոշ չափով ումանտիկական են, բայց նրանք մարդիկ են՝ մարդուն բնորոշ զգացմունքներով, կրքերով ու տառապանքներով, և առաջինը, որ պիտի ասել նրանց մասին, այն է, որ նրանք մեծ կամքի տեր մարդիկ են:

Դրանք ֆիզիկապես և բարոյապես առողջ մարդիկ են, որոնք ընդունակ են հաղթանակել ոչ միայն մարտի դաշտում, այլև սիրո դեմ պայքարելիս, երբ նրանց կարծիքով, այն արժանի չէ տիրապետելու մարդկային սրտին: Նրանց հատուկ են ուժեղ զգացմունքներ, բայց այդպիսով առավել նշանակալի է հաղթանակը դրանց նկատմամբ: Կոռնեյլի հերոսները տառապում և հաղթանակում են առանց ցուցադրության, առանց ինքնահիացման, առանց զգացմունքային ինքնաձաղկման. նրանք լուրջ են և ուշադրությունը բեռնում են լուրջ բաների վրա. այս առումով նրանք վսեմ են, իզուր չէ Պուլկինը բացականչել. «Կոռնեյլի հանճարը վսեմ...»:

Իսպանացի հերոսի պատմությունը պատահականորեն չի գրավել ֆրանսիացի դրամատուրգին: Սիդի կերպարը, ինչպես ստեղծել է նրան ժողովուրդը, լայն ասպարեզ է տալիս բանաստեղծի երեակայությանը: Իր ողբերգությունը ձոնելով էգիյոնի դեսուհուն, խստասիրտ Ռիշելյոյի զարմուհուն, Կոռնեյլը գրել է նրան. «Այս կենդանի դիմանկարը, որ ներկայացնում եմ ձեզ, վերակենդանացնում է այն հերոսին, որն արժանի է իր գլուխը պսակող դափնիներին: Նրա կյանքը եղել է հաղթանակների մի ամբողջ պատկերաշար: Բանակի առջևով տարված նրա մարմինը հաղթանակ է շահել իր մահից հետո. նրա անունը ահա արդեն վեց հարյուր տարի հետո հաղթականորեն մուտք է գործում Ֆրանսիա»:

Սիդի՝ պատմական Ռոդրիգո Դիասի մասին տեղեկություններ Կոռնեյլը կարող էր քաղել իսպանացի հերոսին նվիրված միջնադարյան

¹ Կոռնեյլի ողբերգության մեր այս դիտարկման մեջ լայնորեն օգտագործել ենք Վոլտերի ծանոթագրությունները, որոնք անտարակույս կհետաքրքրեն մեր ընթերցողին:

հերոսական ասքից, ասպետական երգերից (ռոմանցերո): Կոռնելյը վկայակոչել է այդ երգերից երկուսը, ինչպես և Մարիանի «Իսպանիայի պատմությունը» և Սիդի մասին իսպանացի դրամատուրգ Գիլյեն դե Կաստրոյի պիեսը, որը բեմադրվել է 1618 թ. Վալենսիայում: Սակայն Կոռնելյի «Սիդը» լիովին ինքնուրույն, ազգային ֆրանսիական ստեղծագործություն է:

Սիդի անվան հետ կապված բազմաթիվ պատմություններից Կոռնելյը ընտրել է միայն մեկը՝ նրա ամուսնության պատմությունը: Նա առավելագույն չափով պարզեցրել է սյուժեի սխեման, գործող անձանց թիվը հասցրել է նվազագույնի, բեմից դուրս է հանել բոլոր այն իրողությունները, որոնք այս կամ այն չափով ազդում են նրա հերոսների մտքի ընթացքի վրա, և բեմի վրա է թողել սոսկ նրանց ապրումները: Գործողությունները կատարվում են ինչ-որ տեղ՝ բեմից դուրս, նրանց մասին սոսկ հարևանցիորեն տեղեկացվում է հանդիսատեսին, և հանդիսատեսը (ավելի ճիշտ՝ ունկնդիրը) ավելի շատ կլանված է իր երևակայությամբ, որը պատկերում է նրան այն բարդ ներքին պայքարի ցնցող տեսարանները, որ կատարվում է նրանց առջև պերճաբանող մարդկանց սրտերում:

«Ֆրանսիացիների մոտ ողբերգությունը սովորաբար խոսակցությունների շարք է, որ ընթանում է հինգ արարով՝ շաղկապված սիրային ինտրիգով»,— ժամանակին դժգոհել է Վոլտերը: Այդպես էր Կոռնելյի, այդպես էր նաև նրա հետնորդների մոտ: Կոռնելյի ոչ բոլոր ողբերգություններն են նույն չափով հաջողված, նրան ևս վիճակվել է կատարել ստեղծագործական սխալներ, բայց «Սիդի» մեջ կլասիցիստական ողբերգության թերությունը նա վերածել է արժանիքի:

Անդրադառնալով «Սիդ» ողբերգության քննությանը:

Գործողություն առաջին: Բեմում Հիմենան է, սեխյան հարուստ արիստոկրատ ղոն Գոմեսի դուստրը: Նրա հետ է էվլիրան, նրա մտերմահին: Խոսում են Հիմենային սիրահարված երկու երիտասարդների՝ Ռոդրիգո Դիասի և ղոն Սանչոյի մասին: Երկուսն էլ երևելի են, երիտասարդ և խիզախ, բայց Ռոդրիգոյին է ձգտում չքնաղ Հիմենայի սիրտը, և նրա հայրն էլ, ինչպես հաղորդում է էվլիրան, ավելի շատ Ռոդրիգոյին է հակամետ:

Ռոդրիգոն ազնվածին ղոն Դիեգոյի որդին է, և անկասկած, իր հոր նման խիզախ կլինի, մտածում է ղոն Գորմասը: Կոռնելյը նրբորեն է անցկացրել այս մանրամասնը. սիրահարների հայրերը երեկ բարեկամներ էին, այսօր դառնում են հակառակորդներ: Էվլիրան ի միջի այլոց տեղեկացնում է, որ թագավորը որոշել է իր որդու համար դաստիարակ ընտրել, և կոմս Գորմասը նկատի ունենալով իր վաստակը պետության առաջ, հույս ունի ձեռք բերել այդ պաշտոնը: Հիմենան ուշադրություն չի դարձնում էվլիրայի այդ տեղեկության վրա, նրա միտքը զբաղված է պատանի Ռոդրիգոյով. ամեն ինչ այնպես լավ է ընթանում. արդյոք

դա զալիք փոթորիկներ չի՞ կանխագուշակում: Որևէ պատահար երբեմն շատ կտրուկ փոխում է իրերի ընթացքը, մեծ երջանկությունը չփոխվի՞ հանկարծ մեծ դժբախտություն:

Այսպեսին է առաջին տեսարանը: Այն հանգուցում է սյուժեի բուլոր հետագա թելերը. հանդիսականն իմանում է Ռոդրիգոյի և Հիմենայի սիրո մասին, ինչպես և այն մասին, որ թագավորը ցանկանում է դաստիարակ ընտրել իր որդու համար, իսկ դա ողբերգական դեր պիտի խաղա երիտասարդների սիրո պատմության մեջ, և վերջապես Հիմենայի արտահայտած կանխազգացումը հանդիսականին նախապատրաստում է մոտալուտ ողբերգության:

Հիմենան և էլվիրան հեռանում են: Բեմում հայտնվում են Ինֆանտան՝ արքայադուստրը, նրա մտերմուհի Լեոնորան և պաժը:

Արքայադուստրը հուզմունքով հետևում է, թե ինչպես է աճում երիտասարդ զույգի մտերմությունը և տառապում է: Ի՞նչն է ստիպել Ինֆանտային այդպես սրտին մոտ ընդունել Ռոդրիգոյի և Հիմենայի սերը: Նա ինքն էլ սիրահարված է, սիրում է անհուսորեն, տառապազին, և ո՞ւմ. պատանի Ռոդրիգոյին, որի հետ չի կարող ամուսնանալ, քանի որ նա հասարակ ազնվական է, իսկ ինքը՝ արքայադուստր: Բայց ինչքան էլ ինքն իրեն նախատում է Ինֆանտան, ինչքան էլ պայքարում է ինքն իր դեմ, սիրո հմայքները համակում են նրան անդիմադրելի ուժով: Գտնելով, որ միայն հույսն է սնունդ տալիս իր սիրուն, նա ինքը ձգտում է վերջնականապես սպանել այդ հույսը: Ռոդրիգոյի ամուսնությունը կարող է առհավետ անանցանելի անդունդ բացել իր և նրա միջև, և սիրահարված արքայադուստրը սրտում կրելով տանջող գաղտնիքը, կազմակերպում է սիրած մարդու իր համար ատելի ամուսնությունը ուրիշի հետ, նրա, ումն իր սիրելին հավասար է իր հասարակական կացությամբ: Եվ ինչքան մոտենում է այդ մտահղացումը կատարելու ժամանակը, այնքան տխրում է նրա դեմքը, այնքան մոայլվում է նրա սիրտը: Ինֆանտայի այդ տառապալից կերպարը, որ պիեսում մղված է երկրորդ պլան, մի տեսակ մնալով իրողությունների ստվերի տակ, հուզում է հանդիսականին և, հեղինակը ցանկացել է թե ոչ, տխուր մտքեր է հարուցում այն դասային նախապաշարմունքների դատարկության և ունայնության մասին, որոնցով մարդիկ միմյանց հետ խճճել էին իրենց հարաբերությունները:

Օ՛, Արդար Երկինք, դու իմ ամոքիչ,

Ինձ ալեկոծող տվայտանքները մեղմացրո՛ւ մի քիչ,

Փրկի՛ր պատիվս, տո՛ւր հանգստություն: Կատարի՛ր դու ինձ.

Երջանկությունն իմ կախված է նրա՛նց երջանկությունից՝,—

Թախծում է Ինֆանտան, տեսնելով իր սիրո մեջ ինչ-որ արատավոր և իրեն ոչ վայել բան:

Սակայն, այն ինչ այդպես երկար և համառորեն պատրաստում էր Ինֆանտան, սկսեք է խորտակվի, Հիմենայի և Ռոդրիգոյի սերը, որ մոտ է երջանիկ ավարտին, պետք է ենթարկվի ծանր ու ողբերգական փորձության: Թագավորը իր որդու համար դաստիարակ է ընտրում դոն Դիեգոյին՝ Ռոդրիգոյի հորը: Կոմս Գորմասը՝ Հիմենայի հայրը, վիրավորված է. նրան աչքաթող են արել: Բևեմում խաղարկվում է երկու ֆեոդալների կռիվի վիճաբանությունը. մի վառ տեսարան ֆեոդալական երկպառակություն, խառնակություն և անիրշխանություն:

Որքան էլ վսեմ, բայց արքաներն էլ մարդիկ են մեզ պես,
Ուստի կարող է սխալներ գործել մեր տերը նույնպես,—

ասում է կոմս Գորմասը, ակնարկելով դոն Դիեգոյին արքայազնի դաստիարակ ընտրելը, որը նրա կարծիքով սխալ էր:

Ֆրանսիական արքայությունից հաստատման ժամանակաշրջանը չէր կարող չարտահայտվել Կոռնեյի ողբերգության մեջ, և մենք տեսնում ենք այստեղ արքայությունից հիմնական պետական սկզբունքների նպատակասլաց ջատագովություն:

Սակայն պետության առջև այն է մեր սրբազան պարտքը,
Որ միշտ կատարենք, առանց քննելու, արքայի կամքը,—

պատասխանում է դոն Դիեգոն կոմսին: Երկու գոռոզամիտ ֆեոդալների վեճն ավարտվում է ապտակով, որ կոմս Գորմասը հասցնում է Ռոդրիգոյի հորը: Դոն Դիեգոն ձեռքը մեկնում է սուսերին, բայց այն վայր է ընկնում նրա զառամյալ ձեռքից, Գորմասի առավել երիտասարդ բաղկի հարվածով:

Կոռնեյը հոգեբանորեն արդարացնելու համար Ռոդրիգոյի վրեժը հանուն անարգված հոր, ցույց է տալիս Գորմասի բացարձակ անարդարացիությունը. դոն Դիեգոն փորձում է ամեն կերպ խաղաղեցնել կոմսին, խնդրում նրա դստեր ձեռքը իր որդու համար, նշում նրա արժանիքները, բայց կոմսը հակառակվելով, չի ցանկանում ոչ մի բան լսել և ի վերջո դոն Դիեգոյին հասցնում է կոպտության և պատասխանում նրան ապտակով:

Եվ այսպես հայրերի վեճը արգելափակում է երիտասարդ զույգի երջանկության ճանապարհը: «Վրեժս լուծիր»,— պահանջում է դոն Դիեգոն իր որդուց և հիշեցնում ժամանակի այն սրբազան բանաձևը, թե մարդը չի կարող ապրել, եթե կործանված է նրա պատիվը: Դոն Դիեգոն գիտե, թե որքան թանկ է Հիմենան իր որդու համար, ուստի և՛ որքան ծանր է վրեժառուի նրա դերը, բայց այդպիսով առավել հարգարժան կլինի նրա ելույթը ի պաշտպանություն վիրավորված և անարգված հոր: Ռոդրիգոն չի տատանվի, նույնիսկ այն միտքը, թե կարելի է վիրավորանքն անհատույց թողնել, անպատվություն կլինի: Սակայն պա-

տանին տառապում է, նա գիտակցում է, որ առհավետ կորցնելու է սիրած էակին:

Կոռնելլը ողբերգության մեջ ներմուծում է քնարական տարրեր: Ռոդրիգոն մենակ մնալով արտասանում է թախծոտ և հնչեղ ստանսներ: Հայրը և սիրած էակը, պատիվը և սերը գտնվեցին անլուծելի հակասության մեջ, փոխադարձաբար բացառելով իրար: Մի որոշումը նրան բերում էր երջանկության կորուստ, մյուսը՝ անպատվություն:

Այն ժամանակներում, ինչպես վկայում է Վոլտերը, ողբերգությունների մեծ մասի մեջ ներմուծվում էին ստանսներ, բայց դերասանները դրանք չէին կարդում, գտնելով, որ դա խախտում է բեմական հերոսների խոսքի միօրինակությունը:

Կաստիլյան պալատական դոն Արիասը փորձում է թագավորի առունից խելքի բերել կոմս Գորմասին և ստիպել նրան ներողություն խնդրել այն մարդուց, որին անպատվել էր: Կոմսը հակառակվում է: Նորից ծավալվում է քաղաքական դիսպուտ, որի թեման արսուլյուտիզմի գաղափարն էր: Անհնազանդ վասալը արդարացնում է թագավորին չենթարկվելու իր իրավունքը: «Մեծ մեղք չի լինի, եթե մի փոքր շանսամ իր կամքին», — ասում է նա, գոռոզամտորեն հիշեցնելով պետության հանդեպ իր ունեցած վաստակը: «Նա կկորցնի իր գայիսոնը, թե չլինեմ ես: — Ասում է Գորմասը նկատի ունենալով թագավորին, — ուստի և նրա համար շափազանց թանկ է իմ կյանքը. եթե ընկնի իմ գլուխը՝ կընկնի և նրա թագը»: Այսպես էին մտածում այն անհնազանդ արիստոկրատները, որոնց ամբողջները խորտակվեցին Ռիչըլյոյի հրամանով և որոնց գլուխները կտրվեցին նրա արդարադատության սրով: Կոռնելլի հերոսի շուրթերով խոսում էր բանաստեղծի ժամանակակից ֆեոդալական ընդդիմադրությունը: Դրամատուրգն ամենևին պատահականորեն չի դրել Գորմասի շուրթերին հետևյալ մեծամիտ հայտարարությունը. «Իմ մահով իր ողջ իշխանությունը նա կկործանի»: Պալատական Արիասը պաշտպանում է արսուլյուտական իշխանության սկզբունքը:

Նրբին, իսկապես գալանտ դիսպուտով է սկսվում Ռոդրիգոյի և Գորմասի մենամարտը: Ռոդրիգոն չի կարող առել իր սիրած էակի հորը, Գորմասը չի կարող համակրանք չտածել իր դստերը սիրող պատանու նկատմամբ: Ուստի և այդքան տարբեր է առաջին տեսարանում դոն Իիեգոյի և Գորմասի, երկրորդ տեսարանում՝ Գորմասի և Ռոդրիգոյի միջև ծավալված վեճի հնչերանգը: Առաջին դեպքում Գորմասը կոպիտ է, իր մեջ եռացող գոռոզությունից ու նախանձից անզուսպ, իսկ երկրորդ դեպքում նա ավելի շատ թախծոտ է այն մտքից, որ առհավետ խորտակում է իր դստեր երազանքը: Մենամարտը կատարվում է բեմից դուրս: Իրողությունների մասին միայն պատմվում է բեմում, և ցույց են տրվում հետևանքները, որոնք այս կամ այն կերպ ազդում են մարդկանց ճակատագրերի վրա:

Բեմի վրա են Հիմենան և Ինֆանտան: Նրանք միայն տեղյակ են

հայրերի վեճին և կանխազգում են սարսափելի աղետներ: Հիմենան անիծում է փառասիրությունը, որ ամենալավագույն մարդկանց անգամ մղում է անարդարության: Ինֆանտան սփոփում է աղջկան, ասելով, թե նա իր մեկ-երկու խոսքով կկարողանա խաղաղեցնել Ռոդրիգոյին, մենամարտ չի լինի, իսկ հետո նրանց երջանիկ կապը կհաշտեցնի նաև նրանց հայրերին: Բայց կարո՞ղ է Հիմենան հանուն սիրո Ռոդրիգոյին մղել անպատվության: Աղջիկը սարսափելի երկընտրանքի մեջ է, ոչ մի ելք նրան ուրախություն չի կարող պատճառել: Եթե Ռոդրիգոն կատարի իր խնդրանքը, ի՞նչ կասեն մարդիկ նրա մասին: Եթե անսա իր պարտականությունը, ուրեմն վերջ սիրուն:

Սպասավորը ներս մտնելով ընդհատում է տանջալի խոհերը. Ռոդրիգոն և Գորմասը պալատից հեռացել են, չափազանց հուզված վիճաբանելով: Կասկած չկա, նրանցից մեկը կընկնի մյուսի ձեռքով: Դրժբախտ Ինֆանտան արդեն փախվալու է նաև իր հնարավոր երջանկության էգոիստական երազանքը, բայց Լեոնորայի կողմից հանդիմանվելուց հետո սարսափահար է լինում իր սեփական ծրագրերից. «հոգիս մոլոր է և ես՝ խելագար»: Կոռնեյլը հանդես է բերել նաև Կաստիլիայի թագավոր Ֆերնանդոյին, որպեսզի երրորդ անգամ խոսք բացի արսուլյուտիզմի մասին:

Օ՛ր աղար Երկի՛նք, իմ ստորադասը հանդգնի այնքան,
Որ մտքից հանի, թե ով է ինքը և ով է արքա՛ն:
Անարգել է՛ նա Դոն Դիեգոյին, ինձ արհամարհել,
Եվ իմ պալատում իմ հրամանը նա զանց է առել:
Թեկուզ և նա քաջ պատերազմող է և մեծ զորավար,
Բայց ես հեշտությամբ կկոտրեմ նրա ոգին սնափառ,
Թեկուզ նա լինի քաջությունն ինքը և Մարս աստվածը,
Պիտի ստանա ստամբակը իմ անեղ հարվածը:

Եվ սա ասում է թագավորը պետության անհուսալի ճգնաժամին: Հարձակման են պատրաստվում մավրերը, և յուրաքանչյուր մարտիկ, առավել ևս այնպես խիզախ, ինչպիսին է Գորմասը, անհրաժեշտ են երկրին: Վոլտերն այստեղ քննադատել է Կոռնեյլին դրամատուրգիական կոնֆլիկտի՝ իր կարծիքով, սխալ զարգացման համար: «Արդյոք մեծագույն սխալ չէ՞ այդքան անհոգորեն խոսել պետությանը սպառնացող վտանգի մասին: Արդյոք ավելի ազնիվ չէ՞ր լինի սկսել մավրերի արշավանքի առթիվ թագավորի խորին անհանգստության պատկերմամբ, և հետո միայն խոսել նրան նույնքան լրջորեն մտահոգող այն հարցի մասին, թե անհրաժեշտ է պատժել կոմսին, որի ծառայությունները տվյալ դեպքում այնքան օգտակար կլինեին: Արդյոք ավելի մեծ թատերական տպավորություն չէ՞ր առաջանա, երբ թագավորի այն խոսքին, թե «Իմ ամբողջ հույսը ես դնում եմ քաջ իմ կոմսի վրա», ներս եկողներից մեկը պատասխաներ. «Կոմսը սպանված է»: Եվ արդյոք դա ավելի մեծ արժեք չէ՞ր տա Ռոդրիգոյի ծառայությանը, որը նա մատուցում է

անմիջապես հետո, գործելով ավելի մեծ սխրանք, քան կսպասեին կոմսից»:

Չի կարելի չհամաձայնել Վոլտերի հետ, դա շատ հետաքրքիր կլինեն, շատ սպավորիչ, բայց դա կլինեն ոչ թե արսուլյուտիզմի գաղափարախոս Կոռնելի, այլ լուսավորիչ Վոլտերի պիեսը: Լուսավորիչ Վոլտերի համար այստեղ կարևոր էր ընդգծել ժողովրդա-քաղաքացիական մոտիվները, իսկ Կոռնելի համար՝ հաստատել բացարձակ իշխանության գաղափարը: Սրա վրա է խարսխված ողբերգության ողջ կոնֆլիկտը: Գորմասը ինքնիշխան ֆեոդալ է, որը չի ընդունում թագավորական իշխանության հեղինակությունը. այստեղից էլ բխում են բոլոր դժբախտությունները: Եթե Գորմասը հենց սկզբից ընդուներ թագավորի վճիռը, որը, ինչպես խորամիտ դոն Դիեգոն է ասում, ենթակա չէ քննարկման, ապա ոչ մի կոնֆլիկտ չէր առաջանա:

Ուստի և նկարագրվող տեսարանում Կոռնելը առաջնությունը տալիս է Գորմասի զանցանքին: Թագավորին չհնազանդվելը այստեղ մեկնաբանվում է որպես ավելի վտանգավոր շարիք, քան նույնիսկ թշնամական հրոսակների արշավանքը: Նման տրամաբանությունն, անշուշտ, խորթ էր լուսավորիչ Վոլտերին:

Առաջին 2 գործողություններում սիրահարները ոչ մի անգամ չեն հանդիպում հանդիսականների առջև: Երրորդ գործողության մեջ նրանք հանդիպում են, բայց ինչպիսի՞ հանգամանքներում: Գորմասը սպանված է: Հիմենան արգեն դիմել է թագավորին, խնդրելով պաշտպանություն և հատուցում, ծնրադիր ազաչելով մահվան դատապարտել իր հորը. սպանողին: «Սրբե՛ք արյունը արյամբ», — բացականչում է նա:

Հիմենան պահանջում է Ռոդրիգոյի մահը, բայց արդյոք նա ցանկանո՞ւմ է այդ: Ո՛չ: Նա խաբում է ինքն իրեն: Երիտասարդ պալատական դոն Սանչոն, որը սիրահարված է նրան, առաջարկում է իր ծառայությունները:

... եթե ինձ ձեզ ծառայելու իրավունք տրվի,
Ապա իմ սուրը ձեր ախոյանի կուրծքը կխրվի,
Ապա իմ սերը կլուծի արյան վրեժը ձեր հոր,
Եվ իմ բազուկը կդառնա անհաղթ և ամենազոր:

Իսկ ի՞նչ է պատասխանում Հիմենան: Նրա շուրթերից դուրս է թռչում լուկ մի բառ՝ նետված ողբերգական ցրվածության մեջ. «Օ՛ դժբախտություն»:

Նրան խնդրում են թույլ տալ և նույնիսկ հրամայել՝ սպանելու նրա ամենաթանկ մարդուն: Իսկ կարո՞ղ է կյանքը նրա համար որևէ իմաստ ունենալ առանց Ռոդրիգոյի: Նա չի ասում այդ մասին, բայց այն միակ բառը, որ ի պատասխան դոն Սանչոյի առաջարկի, դուրս թափ նրա շուրթերից, լի է խորին ողբերգականությամբ, և հանդիսականը հասկանում է նրան: Բանաստեղծի վարպետությունը երբեմն արաբաշայտվում է հատկապես նման հանճարեղ գյուտերի մեջ: Վոլտերը բարձր է

գնահատել այդ վարպետությունը: Ողբերգությունը կարդալիս նա լուսանցքում գրի է առել. «Այս «Օ՝ դժբախտություն» բառը, որ արտասանում է նա, համարյա չսեղծվ դոն Սանչոյին, հոյակապ է»: Հիմենան խոսում է էլվիրայի՝ իր մտերմուհու հետ, և հայտնում նրան իր հոգու գաղտնիքները: «... ոճիրն եմ դատում, սիրելով այդ ոճրագործին» — «... դուք դեռ սիրո՞ւմ եք նրան», — հարցնում է էլվիրան: «Սիրելը քիչ է, պաշտում եմ նրան, պաշտում, էլվիրա»: «Պիտի հալածեմ նրան, կործանեմ և ապա մեռնեմ», — այս է Հիմենայի վճիռը:

Ռոդրիգոն ինքն է գնում սիրած կնոջ տուն: «Այդ ո՞ւր ես եկել, օ՛ թշվառական», — կանգնեցնում է նրան էլվիրան: «Ես եկա այստեղ, որ դատավորին իմ ներկայանամ. իմ դատավորը իմ սերն է և իմ չըբնաղ Հիմենան», — պատասխանում է պատանին:

Կոռնեյլի ժամանակակիցները հանդիմանել են նրան տեղի միասնությունը խախտելու համար: Ինչո՞ւ է նա իր հերոսին բերել Հիմենայի տուն: Մի՞թե չէին կարող սիրահարները հանդիպել թագավորի պալատում: Այս հարցադրումն են արել կլասիցիստական նորմերի խիստ պաշտպանները, և նույնիսկ Վոլտերն այստեղ քննադատել է դրամատուրգին: Բայց Կոռնեյլի դրսևորած բանաստեղծական նուրբ զգացողությունը վիճարկելի չէ: Եթե սիրահարները պատահաբար հանդիպեին պալատում, ի՞նչ պիտի ասեր այնտեղ Ռոդրիգոն: Որ սիրո՞ւմ է, որ դժբա՞խտ է... Բայց մի՞թե նրա խոսքն այնտեղ կունենար այնպիսի ուժ, ինչպես այստեղ՝ Հիմենայի տանը: Զփախել, չթաքնվել հետապնդումից, այլ ինքնակամ գալ նրա մոտ, ուր այնքան մեծ վիշտ է պատճառել, գալ, ինչպես դատավորի մոտ, և լռելյայն նրա ձեռքը հանձնել մահապատժի զենքը: Դա իսկապես ցնցող է, և Կոռնեյլը խախտելով կլասիցիստական օրենքը, անսացել է իր բանաստեղծական ինտուիցիային, որ անհամեմատ ճիշտ էր գիտական դոգմաներից:

Սիրահարների հանդիպումը լի է հուզմունքով և իսկական մարդկային տառապանքով: Այստեղ չի կարելի խոսել դրամատիկական երկխոսության մասին, սա՛ավելի շուտ մի հոյակապ զուգբեզ է, որ զուգակցում է զգացմունքների բանաստեղծական քնարականությունը ու տանավորի հոգեթով երաժշտությանը: Ուտանավորները կարդում էին երգեցիկ ձայնով, հանդիսականները հաճախ անգիր գիտեին և սիրում էին դրանք, ինչպես այժմ գիտեն և սիրում են որոշ օպերային արիաներ: Մի անգամ դերասան Բարոնը Կոռնեյլի «Նիկոմիդես» ողբերգության մեջ փոփոխել է հեղինակի տողերը (դերասանը ցանկացել է դրանք մի փոքր շտկել), պարտերի հանդիսականներն անմիջապես ընդհատել են նրան և միաձայն վանկարկել դրամատուրգի իսկական տեքստը: (XVII դարում պարտերը սովորաբար զբաղեցնում էին հասարակ մարդիկ):

Հիմենան վանում է Ռոդրիգոյին, զայրանում, բայց երբ պատանին

առաջարկում է նրան սպանել իրեն և մեկնում է նրան իր սուսերը, նա վախենում է հպվել զենքին:

Երիտասարդ սիրահարները ճնշվում են իրենց պարտադրված բարոյական նորմերի ծանրության տակ: Հիմենան որոշ ռացիոնալիստական բժախնդրությամբ խորհրդածում է. «Դու ինձ արժանի դարձար՝ վրեժդ ինձնից լուծելով, ես քեզ արժանի կդառնամ՝ նույնը քեզ հատուցելով»: Սա չափազանց վերացական և մտահայեցողական է, մինչդեռ որքան սրտաբուխ է պարզ ու տխուր ճշմարտությունը. «Որքան արտասուք ու վիշտ բերեցին մեզ մեր հայրերը»:

Երկու սիրահարների այս հուզիչ տեսարանից հետո հանդիսականին է ներկայանում Ռոդրիգոյի հայրը՝ դոն Դիեգոն: Նա երջանկությունից կորցրել է իրեն, որ իր ալեհեր մազերի վրեժը լուծված է, որ անարգողը սպանված է, և նրա մտքով շի անցնում որդու տառապանքը: Երբ Ռոդրիգոն ասում է, որ նրան է տվել այն ամենը, ինչը իր համար սմենից թանկ էր, որ վերադարձրել է նրան այն ամենը, ինչ պարտավոր էր անել որպես զավակ, ծերունին շի կարողանում հասկանալ նրան: Նա մտածում է ծերունական տրամաբանության ողջ սառնությամբ.

Պատվը մեկն է, իսկ սիրուհիներ՝ որքան որ ուզես:
Սերը հաճույք է, մինչդեռ պատվը՝ պարտականություն:

Եվ այսպես, երկու երիտասարդ էականեր տառապում են: Հանդիսականը ամբողջ սրտով նրանց երջանկություն է ցանկանում, բայց ներքան՝ հանդիսականին էլ անախորժ կլինեք, եթե Հիմենան մոռանար հոր մահը և ընդուներ վերջինիս կործանող ձեռքի զգվանքը: Պետք է կատարվի մի ինչ-որ մեծ, վիթխարի, վսեմաշուք բան, որը արդարացնի Հիմենայի վճիռը՝ ներել Ռոդրիգոյին: Խնչ ավելի մեծ բան կարող է լինել հայրենասեր դրամատուրգի և հայրենասեր հանդիսականի համար, քան հայրենիքի և ժողովրդի ազատագրումը սպառնացող աղետից: Եվ կոռնեյլը իր հերոսին տալիս է այդպիսի քավության հնարավորություն:

Գլխավորելով ժողովրդական աշխարհազորը, Ռոդրիգոն ընդառաջ է գնում արշավող թշնամուն: Եվ ահա ժողովուրդը տարփողում է նրա սխրանքների մասին: Մավրերը ջախջախված են, նրանց երկու թագավորները գերված են, և դա արել է խիզախ Ռոդրիգոն:

Ռոդրիգոն խանդավառ ու զունագեղ պատմում է ճակատամարտի մասին: Նրա զորքերը ցուցաբերել են ոչ միայն հանդուգն խիզախություն, այլև ռազմական նուրբ հնարամտություն: Թշնամին համառորեն դիմադրում էր, բայց կարո՞ղ էր նա դիմագրավել մոլեգին հարձակումը նրանց, ովքեր պաշտպանում էին իրենց հարազատ տունը: Ռոդրիգոն փառաբանում է անանուն հերոսներին:

«Որքան սխրանքներ և խիզախումներ որքան վիթխարի՝ անփառք և անհուշ կորան այս գիշեր գրկում խավարի, ուր ամեն մեկը իր հերոսության վկան էր միակ»: Եվ ամենախիզախը Ռոդրիգոն էր: Դա հաստատում են մավրերը, պատանի մարտիկին տալով Սիդ անունը:

Սակայն քո գերած թագավորները քեզ վարձատրեցին.
Իմ ներկայությամբ նրանք քեզ իրենց Սիդը կոչեցին,
եվ քանի որ Սիդ նշանակում է նրանց լեզվով՝ տեր,
Քեզ, որպես պարգև, այդ պատվանունով պիտի մկտուել:
Սիդ կոչվիր, և թող քո այդ անունը սարսափ տարածի
եվ թուղոյի ու Գրանադայի գահերը ցնցի,—

Հանդիսավոր կերպով ասում է թագավորը: Բայց երբ Ռոդրիգոն արդեն փառքի բարձունքին է, երբ նա այնքան անհրաժեշտ է պետությանն ու ժողովրդին, նորից թագավորին է ներկայանում Հիմենան և խնդրում իր հոր վրեժը լուծել: Նա պահանջում է Ռոդրիգոյի մահը, և ոչ թե փառավոր մահը՝ պատվի և համընդհանուր հիացմունքի լուսապսակով, այլ՝ կառափնարանում: Ավելին, երբ թագավորը կոչ է անում նրան անսալ իր սրտին, որի վրա Ռոդրիգոն է իշխում, մուլեգնած կույսը դիմում է երիտասարդ մարտիկների փայլուն շքախմբին, առաջարկելով իր ձեռքը Սիդի մահվան դիմաց: Խնչն է փոխել Հիմենայի վճիռը: Ինչո՞ւ նա սկզբում մերժեց դոն Սանչոյի օգնությունը, ինչո՞ւ է նա հիմա այդքան պատրաստակամ հայցում այդպիսի մի օգնություն, ում կողմից էլ տըրվի այն: Հոգեբանորեն ինչպե՞ս բացատրել աղչկա այդ արարքը: Մի՞թե նա այլևս չի սիրում: Կոռնելյը երկու անգամ ընդգծում է, որ նրա զգացմունքները մնացել են անփոփոխ: Էվիրային, որը պատմում է Ռոդրիգոյի սխրանքների մասին, աղջիկը սրտի թրթիռով հարցնում է. «Վիրավո՞ր է նա»:

Հիմենան սիրում է, և դա անկասկած է: Ուրեմն ինչպե՞ս բացատրել նրա վարքագիծը: Արդյոք չի՞ խորամանկում նա, իմանալով, որ այժմ այնքան էլ հեշտ չի մահապատժի ենթարկել համաժողովրդական հերոսին և շատ խիզախներ չեն գտնվի, որ մենամարտեն նրա հետ: Խիզախը գտնվում է. դա Հիմենային սիրահարված դոն Սանչոն է: Ռոդրիգոն գալիս է հրաժեշտ տալու Հիմենային: Վերջինս ցնցվում է. հերոս Ռոդրիգոն, անհաղթ Ռոդրիգոն մահվան մասին է մտածում այժմ, ինչ-որ սակավափորձ մարտիկի հետ մենամարտելուց առաջ: «Ոչ թե կռվելու, այլ մեռնելու եմ գնում»,— պատասխանում է նրան Ռոդրիգոն: Նա ասում է, որ պատշաճ հարգանքով կվերաբերի Հիմենայի կամքը կատարողին, չի խուսափի նրա հարվածից: «Եվ ես կպարզեմ նրա սրի դեմ իմ կուրծքը անգն, պաշտելով ձեռքն այն, որ ինձ կխոցի ձերի փոխարեն»,— ասում է Ռոդրիգոն:

Զվարճասեր Վոլտերը ծաղրել է այս տեսարանը: Նույնն է արել նաև Լագարպը՝ XVIII դարի վերջի խիստ քննադատը: Սակայն Կոռնելյի պատկերած Ռոդրիգոն չէր կարող զենքի ուժով վերանվաճել սիրած էակին, որը մի ժամանակ նրա մահն է խնդրել: Բացի այդ նա երիտասարդ էր և անհաղորդ՝ սիրո բոլոր նրբություններին:

Հիմենան հաճախ հակասում է ինքն իրեն. նա, դոն Սանչոյին ուղարկում է Ռոդրիգոյի հետ մենամարտելու, ցանկանալով վերջինիս

անփառունակ մահը, բայց հենց որ տեսնում է իրեն մոտեցող Սանչոյին՝ սուսերը ձեռքին, կարծելով, թե նա սպանել է Ռոդրիգոյին, վանում է նրան, կատաղորեն անիծում, չցանկանալով լսել նրա բացատրությունը: Մինչդեռ դոն Սանչոն ընդամենը ցանկանում էր ասել, որ պարտվել է և արժանացել ազնիվ Ռոդրիգոյի գթությանը: Ամեն վայրկյան Հիմենան ալլ է. մերթ քնքուշ և ուրախ, մերթ մռայլ կանխազգացումներից տրրամած, մերթ մոլեգնորեն ցավատանջ, մերթ կատաղորեն բորբոքված. նա լալիս է և անիծում, սիրում է և ատում, ամպեր է կուտակում տարաբախտ Ռոդրիգոյի գլխին և ծածուկ թրթիռով ցրում այդ ամպերը. թախծոտ խոհերի մեջ հասկանում է Ռոդրիգոյի ողջ անմեղությունը և զայրույթի ու վշտի նոր պոռթկումի մեջ կրկին ու կրկին նրա գլխին է տեղում իր անեծքներն ու կշտամբանքները: Կոռնեյլը հոյակապ է պատկերել այդ խռովահույզ ուժեղ հոգին՝ իր բոլոր թուլություններով, իր ողջ անզսպությանը և տանջող հակասություններով, որոնք զգացմունքի և պարտքի ողբերգական բախման հետևանք են:

Ռոդրիգոյի և Հիմենայի բուռն կրքերով լեցուն, լարված տեսարանից հետո հանդիսականին է ներկայանում (արդեն քանի՜ անգամ) թախծոտ և վեհերոտ Ինֆանտան:

Ռոդրիգո, դու ինձ քո խիզախությանը դարձար արժանի,
Սակայն, ալա՛ղ, դու արքայորդի չես, խիզախ պատանի:

Խեղճ արքայադստերը վիճակված չէ ճանաչել սիրո բերկրանքը, և Ռոդրիգոն այդպես էլ չի իմանում նրա զգացմունքի մասին: Ինչո՞ւ է Կոռնեյլը շարունակ բեմ հանել մենության մեջ թախծող այդ աղջկան, իր գաղտնածածուկ, անիրազործելի և անդադրում երազանքով: Դժվար թե այն պատճառով, որ այլ բանով չի կարողացել լցնել բեմական ներկայացման համար նախատեսված ժամանակը, ինչպես կարծել է Վոլտերը: Շատերն են քննադատել Կոռնեյլին, այդ գործող անձի ներմուծման համար, նույնիսկ փորձեր են կատարվել լիովին վերացնել այն՝ կամայականորեն ներս խուժելով հեղինակային տեքստի մեջ: Լագարպը գրել է. «Կոռնեյլին իրավացիորեն կարելի է հանդիմանել առաջին հերթին Ինֆանտայի դերի համար, որը կրկնակիորեն անտեղի է, քանի որ բացարձակապես անիմաստ է և քանի որ անհարկի խառնվում է առավել հետաքրքիր իրավիճակներին»:

Դժվար չէ հասկանալ հեղինակի մտադրությունը: Նրան անհրաժեշտ է եղել հանդիսականի աչքին ուժեղացնել իր հերոսի հմայքները, արդարացնելու համար նրա նկատմամբ Հիմենայի սերը, որն անկարող էր մարել անգամ նրա ձեռքով սպանված իր հոր վշտից: Ռոդրիգոյին սիրում է ոչ միայն Հիմենան, այլև արքայադուստրը (իսկ դա այն ժամանակվա մարդու վրա չէր կարող մոգական ազդեցություն չունենալ), ուրեմն, այդ պատանու մեջ կա մի ինչ-որ հատուկ բան, և պատահական չէ, որ նրան այդքան ուժգին է սիրում նաև Հիմենան: Հանդիսականը հավատում է այդ սիրուն: Բացի այդ, Ինֆանտան պիեսին հաղորդում

է քնարական նոր հնչերանգներ, տալիս նրան յուրահատուկ, որոշ շափով մեծամաղձոտ հնչողութիւն:

Պատմում են, որ մի անգամ կոնսուլութեան շրջանում Նապոլեոնը թատրոնում դիտելով «Սիրը», նկատել է Ինֆանտայի դերի բացակայութիւնը: Բեմադրիչները այն կրճատել էին: Նապոլեոնի հարցին պատասխանում են, թե «նա ողբերգութեան մեջ անիմաստ է և ծիծաղելի»: «Ընդհակառակը,— դժգոհել է Նապոլեոնը,— նա շատ լավ է մտահոգւած: Կոռնելլը ցանկացել է մեզ իր հերոսի մասին ամենաբարձր պատկերացում տալ: Սիրված լինել ոչ միայն Հիմենայի, այլև իր թագավորի դստեր կողմից: Ոչինչ այդպես չէր վսեմացնի այդ պատանուն, ինչպես այդ երկու կանայք, որոնք վիճարկում են նրա սիրտը»:

Ողբերգութիւնն ավարտվում է երջանիկ լուծումով¹, Տոմական պատվի և արքան վրեժի պարտքը տեղի է տալիս քաղաքացիական և հայրենասիրական պարտքին: Պետական շահերը վեր են տոհմի և ընտանիքի շահերից: Այդպես կազմավորվեց պետական արքայադուստրիայի գաղափարախոսութիւնը, այն վարչակարգի, որը պատմական պայմանների հետեւանքով այն ժամանակ հանդես եկավ դասային միապետութեան ձևով և պայքարեց հաստատութիւնների ու բարքերի մեջ հակապետական անիշխանութեան և ֆեոդալական մասնատվածութեան դեմ:

«Հորացիոս»²: «Հորացիոս» (1639) ողբերգութիւնը Կոռնելլը նվիրել է կարդինալ Ռիշլլյոյին: Ընդհանուր պատկերացում ունենալու համար այն մասին, թե ինչպես է դրամատուրգն իրականում վերաբերվել Ռիշլլյոյին, արձակ թարգմանութեամբ բերենք նրա ստեղծած գրված Լյուդովիկոս XIII-ի մահվան առթիվ (թագավորը վախճանվել է իր մինիստրից կես տարի հետո)։

Սույն մարմարի ներքո հանգչում է բարեգործ միապետը,
Որի բարութիւնը միայն կարող էր դուր չգալ ֆրանսիացիներին,
Նրա սխալներն ու մոլորութիւններն արդյունք էին նրա վատ

ընտրյալի,

Որի ակամա գործակիցը եղավ չափազանց երկար
Փառասիրութիւնը, զոռոգութիւնը, ատելութիւնը, ագահութիւնը՝
Արքայական իշխանութեամբ օժտված, մեզ օրենքներ էին թելադրում,
Ու թեև ինքը՝ արքան ամենաարդարն էր արքաների մեջ,
Բայց նրա իշխանութիւնը միշտ եղավ անարգարութեան

իշխանութիւն:

Վսեմ նվաճողը՝ պետութեան սահմաններից դուրս, ողորմելի
ստրուկ էր իր տան մեջ.

Իսկ նրա և մեր բռնակալը աշխարհից դեռ նոր հեռացած

Իր ետևից գերեզման տարավ և թագավորին:

Արդ, արտոնելով իր ընտրյալին խափանել իր բոլոր

ձեռնարկումները,

¹ Այս պատճառով պիեսը նախապես կոչվել է տրագիկոմիդիա:

² Այս ողբերգութիւնը Կոռնելլի ժամանակ կոչել են և՛ «Հորացիոս», և՛ «Հորացիոս»:

նվ կորցնելով գահի վրա երեսուններեք տարի,
նոր էր սկսել արքան կառավարել, երբ իջավ շիրիմ:

Այսպիսի արտահայտիչ մահախոսությունը Կոռնելյը հրաժեշտ է տվել Ֆրանսիայի երկու թագավորների. Լյուդովիկոս XIII անունը կրող թագավորին և երկրի փաստացի թագավորին՝ կարդինալ Ռիշելյուին: Բայց անհնարին է չգարմանալ ժամանակաշրջանի բարբերի այն ուշագրավ վավերագրով, որպիսին է «Հորացիոս» ողբերգության հեղինակային ընծայագիրը ամենազոր կարդինալին, որը դեռևս ողջ էր ողբերգության գրության ժամանակ: Շողոմությունն այստեղ այնպիսի ձև է ընդունել, որ գրեթե մոտեցել է հեգնանքի:

«Դուք ազնվացրիք արվեստի նպատակը,— դիմում է Կոռնելյը կարդինալին,— քանզի փոխանակ այդ նպատակը տեսնենք ժողովրդին դուր գալու հնարավորության մեջ, ինչպես պատվիրել են մեր ուսուցիչները... դուք նշեցիք մեզ մեկ այլ նպատակ, այն է՝ դուր գալ և զվարճացնել ձեզ... Կարդալով ձեր դեմքի վրա, թե ինչն է դուր գալիս և ինչը դուր չի գալիս ձեզ¹, մենք սովորում ենք վստահորեն տարբերել, ինչն է լավ և ինչը վատ և սահմանել անխախտ օրենքներ այն բանի վերաբերյալ, թե ինչին է պետք հետևել և ինչից պիտի խուսափել»: Հիրավի միամտություն կլինի գեթ մի ճշմարիտ խոսք փնտրել այստեղ: Իր ստեղծագործությունների վերաբերյալ ժողովրդի գնահատականը ավելի շատ է հուզել Կոռնելյին, թեկուզ և տուրք տալով մարդկային թուլությանը, նա երբեմն գրել է նաև ի հաճույս իր ժամանակի ամենազոր անձանց: Մի անգամ երբ սկսել են քննադատել նրա ողբերգությունը, նա պատասխանել է. «Հորացիոսին դատել են երկապետները, բայց նրան արդարացրել է ժողովուրդը»:

Իր ողբերգության սյուժեն Կոռնելյը փոխառել է հռոմեացի պատմիչ Տիտուս Լիվիուսից (գիրք 1, գլ. 25): Խոսքը վերաբերում է հին հռոմեական պետության կազմավորման նախասկզբնական կիսաառասպելական իրողություններին: Երկու քաղաք-պետություններ՝ Հռոմը և Ալբա-Լոնգան դեպքերի բերումով դառնալով մեկ պետություն, դեռևս գտնվում են տարանջատված վիճակում, թեև նրանց բնակիչներն արդեն սերտորեն կապված են միմյանց ընդհանուր շահերով և շատ դեպքերում նաև ազգակցական կապերով:

Ո՛վ հարեաններ, ձեզ կին ենք տվել մեր աղջիկներին.

Զկա ավելի ամուր միություն. և հիմա արդյոք

Քի՜չ ազգականներ, զարմիկներ՝ ունեք դուք մեր որդոց մեջ:

Մեկ ժողովուրդ ենք, որ տեր ենք դարձել երկու քաղաքի.

Ինչո՞ւ մեզ պիտի գոտությունները իրարից զատեն:

¹ Ռիշելյուն ժողովուրդի «Անգուստներ» ցածրարժեք պիեսը համարել է «աստվածային»: Կոռնելյը անշուշտ գիտեր, որ դա արվել է ի հաճույս իրեն:

Քաղաքները պետք է միավորվեն. դա պարզ է բոլորին: Բայց ո՞ւմ առաջնություն: Այս հարցն է հուզում բոլորին: Հոռոմը պիտի լինի առաջատարը, թե՛ հարևան քաղաքը նրան պիտի ենթարկի իրեն: Որոշում են դիմել մենամարտի: Ռազմի դաշտ են ելնում հռոմեացի Պուրլիուս Հորացիուսի երեք զուգածին որդիները և Կուրիացիուս անունով երեք զուգածին եղբայրներ՝ Ալբա-Լոնգա քաղաքից: Հակառակորդները ոչ միայն ճանաչում են իրար, այլև ազգականներ են. կրտսեր Հորացիուսը Կուրիացիուսների քույր Սաբինայի ամուսինն է. Քամիլլան՝ ծերունի Պուրլիուս Հորացիուսի միակ դուստրը, նշանված է Կուրիացիուսներից մեկի հետ: Հասկանալի է, թե ինչու է այս սյուժեն գրավել դրամատուրգի ուշադրությունը: Այստեղ անմիջապես աչքի է զարկում շափազանց սուր, ողբերգական կոնֆլիկտը պարտականության և զգացմունքի միջև: Կոռնելյը նվազագույնի է հասցրել գործող անձանց թիվը: Հանդիսականի առջև Հորացիուսներից և Կուրիացիուսներից ներկայանում են միայն մեկական հոգի. նրանց եղբայրները մնում են բեմից դուրս: Բոլոր իրողությունները կատարվում են բեմի սահմաններից անդին, իսկ բեմում մնում են միայն այն հերոսները, որոնք պերճաբանորեն խոսում են իրենց զգացմունքների մասին: Պատկերման եղանակը նույնն է. քաղաքական դիսպուտների նմանվող երկարատև երկխոսություններ, ծավալուն մենախոսություններ: «Դերասաններն այն ժամանակ սիրում էին մենախոսություններ, — գրել է Վոլտերը, — արտասանությունը մոտենում էր երգին»:

Ողբերգությունն սկսվում է իրար հաջորդող երկու երկխոսությամբ. կրտսեր Հորացիուսի կինը՝ Սաբինան, ապա Հորացիուսի քույր Քամիլլան խոսում են Հուլիայի հետ: Հուլիայի դերը, որ երկրորդական է և ոչ մի ազդեցություն չունի գործողության ընթացքի վրա, կայանում է նրանում, որ մասնակցի երկխոսություններին, հարցումներ տա խոսակիցներին, այդպիսով նպաստելով նրանց մտքերի զարգացմանը, երբեմն էլ՝ հաղորդի բեմից դուրս կատարվող իրողությունների մասին: Նման դերեր ունեն գրեթե բոլոր կլասիցիստական պիեսները: Դա պետք է համարել էական թերություն: Սաբինան խոսում է այն փակուղու մասին, որի առաջ կանգնած է ինքը իրերի բերումով: Նա հռոմեացու կին է, ուստի և պիտի ցանկանա, որ պարտվի իր հայրենիքը. բայց այնտեղ իր հարազատներն են, իրեն մտերիմ մարդիկ: Եթե նա ենթարկվի ազգակցական զգացմունքներին, ապա դավաճան կլինի. իր ամուսնու և երկրորդ հայրենիքի հանդեպ: «Ալբան իմ առաջին հեքի քաղաքն է, իմ առաջին սիրո, Ալբա, իմ թա՛նկ հայրենիք: Երբ քո և մեր միջև ես պատերազմ եմ տեսնում, սարսափեցնում են ինձ և՛ հաղթանակը, և՛ պարտությունը»:

Վոլտերը հիացել է այս տողերով: Բծախնդրորեն քննելով դրամատուրգի յուրաքանչյուր բառը և հաճախ մեղադրելով նրան արվեստականության և վերամբարձ սառնության համար, այստեղ Վոլտերը նրան

արժանին է մատուցել: «Տեսեք, թե որքա՛ն են այս տողերը գերազանցում նախընթացներին. ո՛չ ծեծված ճշմարտություններ, ո՛չ դատարկ խրատներ, մտքերի և արտահայտությունների մեջ ոչ մի նրբագեղություն: «Ա՛լբա, իմ թա՛նկ հայրենիք», — սա ասում է ինքը՝ բնությունը: Ընդ սմին Կոռնելյի համեմատությունը ավելի լավ է դաստիարակում մեր ճաշակը, քան գիտական դիսերտացիաներն ու պոետիկաները»:

Նույնպիսի զգացմունքներ է արտահայտում նաև ավագ Հորացիուսի դուստր Քամիլլան: Հպարտ աղջիկն այլևս չի հավատում երջանկությանը: Ինչ էլ լինի ավարտը, այն ուրախություն չի բերի իրեն, նրա ամուսինը չի դառնա ո՛չ Հոռմին հաղթողը (կարո՞ղ է նա, լինելով հոռմուհի, հանդուրժել հայրենի քաղաքի պարտությունը), ո՛չ էլ նրա ստրուկը: Այդպիսին են Կոռնելյի ողբերգությունների կանայք: Նրանք սիրում են ուժգին և անձնվեր, բայց հանուն զգացմունքի չեն ոտնահարի իրենց հայրենասիրական պարտքը:

Իսկ ինչպիսի՞ն են տղամարդիկ: Բեմի վրա են երկու ապագա հակառակորդները՝ կրտսեր Հորացիուսը և նրա քրոջ փեսացու Կուրիացիուսը: Հորացիուսը երջանիկ է, որ իրեն և իր եղբայրներին տրված է այդպիսի պատվավոր խնդիր: Կուրիացիուսը տխուր է:

Տարբեր են հերոսների բնավորությունները: Կուրիացիուսը մեղմ է: Նա վշտանում է, որ պատերազմը բաժանել է իրենց, որ պարտականությունն ու զգացմունքը մրցավեճի մեջ են մտել: «Բարեկամությունն է երկնշում այն բանից, ինչ սպասում է հայրենիքը»: Իսկ Հորացիուսին կասկածը չի տանջում: Կյանք, սեր, բարեկամություն. ամեն ինչ պատրաստ է զոհել հայրենիքին՝ առանց տատանվելու և տրտնջալու: Եվ այսպես, նրանք իրենց իսկ ձեռքով պետք է արյունոտ զոհ մատուցեն հայրենիքին, սպանեն բարեկամներին, գրեթե իրենց եղբայրներին: «Ամենասարսափելի, վայրագ ու դաժան բաները շնչին են մեզ ներկայացված պատվի համեմատ», — բացականչում է Կուրիացիուսը վրդովմունքի մեջ: Բայց Հորացիուսին դա ամենևին չի վրդովում: Նրա դատողությանը, հանուն ընդհանուր գործի անժանոթ թշնամուն հաղթելը մի դժվարին պարտականություն չէ: Դա, իհարկե, արժանիք է, բայց սովորական արժանիք, բյուրավոր մարդիկ արել են այդ և դեռ շատ կանեն: Մեռնել հանուն հայրենիքի պատվաբեր բախտ է, դրան են ձգտում ամբոխները: Բայց կործանել այն, ինչ սիրում ես, պատերազմել նրա հետ, ով քո երկրորդ «ես»ն է, և, քանդելով թանկագին կապերը, զենքը ձեռքիդ գնաս նրանց դեմ, որոնց արյունը կուզեիր փրկել կյանքիդ գնով, — այդպիսի արիությունը շատ քչերին է հատուկ:

Բայց ամրությունդ հատկություն ունի բարբարոսության:
Ամենախիզախ ո՞ր դուրացունը կցնծար արդյոք
Ճակատագրական այս ճանապարհով փառքի գնալիս.
Անմահությունը քաղցրը է նրա հրաշք ծխի մեջ.
Բայց այսուհանդերձ կնախընտրեի ես մնալ անհայտ,—

ասում է Կուրիացիուսը Հորացիուսին:

Կուրիացիուսը Հորացիուսից ոչ պակաս հայրենասեր է: Նա չի նահանջի իր պարտքից, բայց այն կկատարի ոչ թե անմահության հպարտ հավակնությամբ, այլ անհրաժեշտության տխուր զգացումով: Նրան չի կարող ուրախացնել այն, որ իրեն վիճակված է փրկել հայրենիքը մերձավոր մարդկանց կործանելու գնով:

Ես հպարտ եմ այս տխրալի պատվով և չեմ նահանջի,
Մեր կապն ախտոս է, ուրախալի է պարգևը թեև
Իսկ թե Հռոմին պետք են ավելի մեծ տառապանքներ,
Ապա ես բնավ հոռմեացի չեմ, ուստի և իմ մեջ
Այն սոմենը, ինչ մարդկային է դեռ լրիվ չի մարել:

Հայրենիքի համար նա կանի նույնքան, որքան Հորացիուսը, նրա սիրտը նույնքան ամուր է, բայց նա մարդ է և չի կարող չդողալ սարսափից՝ ձեռք բարձրացնելով իր սիրած էակի եղբոր, իր քրոջ ամուսնու վրա: «Եթե Հռոմն ավելի մեծ արիություն է պահանջում, ապա ինձ մընում է միայն գոհություն հայտնել աստվածներին, որ ես հոռմեացի չեմ՝ հոգուս մեջ պահպանելու համար մարդկայնության գեթ մի մասնիկ»: Սա պիեսի ամենաուժեղ դրվագն է: Վոլտերի վկայությամբ, Կուրիացիուսի խոսքերը ցնցող տպավորություն էին թողնում հասարակության վրա և դառնում թեմավոր: Հորացիուսը չի ուզում հասկանալ Կուրիացիուսին: Առանց երկբայության և հոգեկան տագնապի նա զինվորական պատրաստակամությամբ հայտարարում է.

Հռոմն ի՛նձ ընտրեց, էլ մտածելու ոչ մի հարկ չկա:
Քույրդ իմ կինն է, ես պիտի ելնեմ նրա եղբոր դեմ,
Սակայն իմ սիրտը համակված է մի հպարտ խնդությամբ:
Ավարտենք արդեն խոսակցությունն այս անիմաստ ու սին.
Ալբայի ընտրյալ, այսուհետ արդեն դու օտար ես ինձ:

Հորացիուսն ազնիվ է: Նա ցանկանում է, որ իր կինը՝ Սաբինան, եթե զոհվի ինքը, շարունակի առաջվա պես սիրել եղբորը, թեկուզ և իր դժբախտության մեջ՝ մնա «հոռմեուհի»: Հորացիուսը քրոջն էլ պատվիրում է իր փեսացուի մեջ շտեմնել իր եղբորը սպանողին:

Վճռականությամբ էլ Կուրիացիուսը չի զիջում Հորացիուսին: Քամիլայի հետ երկարատև ու պերճախոս զրույցի մեջ Կուրիացիուսը ներան ապացուցում է, որ պարտականությունը բարձր է սիրուց: Քամիլան փորձում է հոտ պահել փեսացուին իր եղբոր հետ մենամարտելուց: «Ուրեմն, ո՛վ անգութ, դու կարող ես հանձնել ինձ նրա գլուխը և խնդրել իմ ձեռքը որպես պարգև քո հաղթանակի»: Կուրիացիուսը տըխուր վճռականությամբ պատասխանում է նրան. «Ձեզանից առաջ, ես պատկանում եմ իմ հայրենիքին»:

Սաբինան՝ Հորացիուսի կինը, Կուրիացիուսի քույրը, իր հարազատներին կոչում է եղբայրասպան կոպի:

Ինչպե՞ս, ուրեմն դուք հառաչում եք, գունատվե՞լ եք դուք.
Ի՞նչը ձեզ այսպես վախեցրեց, և դուք դուրսգազուններ եք.
Քշնամի դարձած այս քաղաքների մարտիկներն եք քաջ,—

դիմում է նա ամուսնուն և եղբորը, որոնցից մեկը այժմ մյուսի ձեռքով պիտի զոհվի: Կոռնելյի խոսքը այստեղ հասնում է բարձրագույն պաթետիկայի: Հանդիսականների առջև ներկայանում են իսկապես կամքի գիզանտներ, «պողպատյա սրտեր» (ces coeurs d'acier): Մահացու հարված ընդունել սիրող ձեռքից կամ մահացու հարված հասցնել սիրելի մարդուն հանուն հայրենիքի սուրբ իդեալների. այս ամենը ողբերգական է և վերամբարձ: Եվ զմայլված ու զգացված հակառակորդները կարողանում են միայն բացականչել. «Օ՛ իմ կի՛ն», «Օ՛, իմ քո՛ւյր»:

Փառապանծ մարտի ուղարկելու համար որդիներին օրհնելու է գալիս նաև ծերունի Պուբլիուս Հորացիուսը: «Գնացե՛ք, ձեզ են սպասում ձեր եղբայրները, մտածե՛ք միայն հայրենիքի հանդեպ ձեր պարտքի մասին»: «Ի՞նչ հրաժեշտ տամ ձեզ, ի՞նչ զգացմունքով,— ծերունուն է դիմում Կուրիացիուսը՝ նրա դստեր փեսացուն և այժմ արդեն նրա որդիների մահացու հակառակորդը:— Կատարե՛ք ձեր պարտքը, մնացյալը աստծո կամքն է»:

Հորացիուսների և Կուրիացիուսների պայքարը կատարվում է բեմից դուրս: Իրողությունները ծավալվում են այնտեղ, իսկ նրանց արդյունքն ու գնահատականը հանվում են բեմ: Բոլորը զոհվում են բացի մի Հորացիուսի, որը հաղթանակ է պարգևում իր քաղաքին¹:

Դրանով, թվում է թե պիտի ավարտվեր ողբերգությունը: Վուտերն իրավացիորեն նկատել է, որ «Այստեղ պիեսը վերջանում է, գործողությունը լիովին սպառվում է: Խոսքը վերաբերում էր հաղթանակին. այն իրագործվեց, Հռոմի ճակատագրին. այն վճռվեց»: Սակայն Կոռնելյը դրանով չի ավարտել ողբերգությունը և մեկ ու կես արարից ավելի նվիրել է այլ իրողության: Զվարթ, հաղթական, դեռևս ռազմական ավյունով լի Հորացիուսը վերադառնալով մարտի դաշտից հանդիպում է իր քույր Քամիլլային: Նա իր հաղթանակի համար ակնկալում է ցնծագին ողջուն, բերկրանք և գոհություն, բայց նրան դիմավորում են հեծեծանքներով ու արցունքներով, Քամիլլան ողբում է իր նահատակված փեսացուին: Հորացիուսը վրդովվում է: Ինչպե՞ս կարելի է ողբալ այդպիսի ռոպեններին: Ազգային ցնծության պահին արցունքները վիրավորական են: Եվ դա զայրացնում է դժբախտ աղջկան.

Օ՛ անգութ վա՛րդ, իսկ ես իրավունք չունեմ ողբալու.
Ես նրա մահը ընդունեմ և այդ մահով հիանամ,
Որ փառաբանեմ արյունոտ, զազիր քո հաղթանակը...

¹ Խոսյացիները այժմ էլ Հռոմից 25 կիլոմետր դեպի հարավ-արևելք, ճանապարհի մոտ ցույց են տալիս մի հռոմեական գերեզման, որտեղ, ըստ ավանդության, թաղվել են քաղաքի Հորացիուսներն ու Կուրիացիուսները: Գիտնականները, սակայն, պնդում են, որ այդ գերեզմանում ամփոփված են ավելի ուշ շրջանի աճյուններ:

Եվ Հորացիուսը մոլեգնանքի մեջ սպանում է իր, ինչպես ինքն է կարծում, հայրենիքին ոչ բավարար չափով նվիրված քրոջը: Ահա թե ինչի է հասցնում երիտասարդ հերոսին կատաղի մոլեռանդությունը: Նա դառնում է հանցագործ: Բոլորը հիանում էին նրանով, բայց բոլորն այժմ դառնորեն երևա են թեքում նրանից: Եվ հանդիսականի աչքին, որը նրա ցուցաբերած փայլուն հերոսության համար արդեն ներել էր նրա վեճը Կուրիացիուսի հետ, այժմ խամրում է նրա հմայքը, թեև դատում են նրան, թեև թագավորը պարսավելով նրա արարքը, ներում է նրան պետությանը մատուցած կարևոր ծառայության համար, միևնույն է նրա լերպարը այլևս երբեք առաջվա նման այնքան անբասիր և մաքուր չի լինի: «Սպանելով նրան, պատվազրկեցիր դու քո բազուկը», — ասում է նրան հայրը: Հորացիուսին մեղադրում է նաև կինը՝ Սաբինան, որն ըստ էության կրկնում է այն, ինչ մի ժամանակ Հորացիուսին ասել էր Կուրիացիուսը:

... անշուշտ, կմերժեմ հոռմեական քաջազնությունը,
Երբ ինձ ստիպի, որ անմարդկային քայլ կատարեմ ես:

Քամիլլայի սպանության և Հորացիուսի դատի տեսարանները տեղի են տվել բաղմաթիվ քննադատական դիտողությունների, ինչպես հեղինակի կենդանության օրոք, այնպես էլ հետագայում, Հին հռոմեացու արիությունը, ինչպես արտացոլված է լեգենդի մեջ, նոր ժամանակներում թվում էր շատ վայրագ: Նույնիսկ Մաքիավելին քննադատել է հոռմեացիներին, որ նրանք Հորացիուսին չեն վերաբերվել մարդասպանների նկատմամբ կիրառվող իրենց օրենքների ամբողջ խստությամբ: Այդ տեսարանները նաև խախտել են տեղի միասնությունը, ինչպես այն ընկալել են Կոռնելի ժամանակ: Բացի այդ Քամիլլայի սպանությունը կատարվում է հանդիսականի աչքի առաջ, ոչ թե բեմից դուրս, ինչպես ընդունված էր կլասիցիստական թատրոնում: Դա է՛լ ավելի էր վրդովում դրամատուրգի ժամանակակիցներին: Եվ այսուհանդերձ Կոռնելյը ոչ մի տող չփոխեց իր ողբերգության մեջ: Ինչպե՞ս բացատրել նրա համառությունը: Մի՞թե պատճառը նրա անհրաժեշտ ձգտումն էր գերադասել պետականության ձգտումը մնացած բոլոր բարոյական նորմերից: Հորացիուսին ներումն շնորհող թագավորի ավարտական խոսքի մեջ կարծես թե առկա է դրա հաստատումը:

Ապրի՛ր Հորացիուս, ապրի՛ր, ո՛վ ազնիվ, անվեհեր զինվոր:
Քո քաջությունը մեղմացնում է քո գործած հանցանքը:
Դու ենթարկվելով վսեմ պոռթկումին, գործեցիր մեղքն այդ...
Ապրի՛ր, որպեսզի մեր պետությանը ծառայես կրկին...

Սակայն այս ավարտական խոսքը չափազանց թույլ է և դժգույն՝ նախորդ գործողության ողջ ընթացքի համեմատ, երբ Հորացիուսի մոլեռանդ անհանդուրժողականությունը, որն ի վերջո հանգեցրեց նրան

հանցագործության, շարունակ և ամեն կերպ ընդգծվել և առանձնացվել է հեղինակի կողմից:

Կոռնեյլի քննադատները չեն նկատել, որ նրա պիեսի գլխավոր բեմական նյարդը ոչ թե երկու քաղաքների ընդհարումն էր, այլ այն բարոյական կոնֆլիկտը, որն այդ ժամանակ ծագեց Հորացիոսների և Կուրիացիոսների միջև: Այդ կոնֆլիկտի շուրջ են խմբավորվում բեմական գործողության բոլոր տարրերը, և եթե Կոռնեյլը լսեր իր քննադատներին և հրաժարվեր Քամիլլայի սպանության և Հորացիոսի դատի տեսարանից, նա ի չիք կդարձներ իր ստեղծագործության փիլիսոփայական բովանդակությունը:

Եվ այսպես, Կոռնեյլը ամենից բարձր է դասել պետականության սկզբունքը: Նրա տրամաբանությամբ, բոլոր անձնական ցանկությունները, իրավունքները, հակումները, կրքերը պիտի կորցնեն իրենց ուժը այդ բարձրագույն սկզբունքի առաջ: Եթե առանձին անհատը ընկնի այնպիսի վիճակի մեջ, որ նրա բարեկեցությունը հակադրվի հասարակական բարեկեցությանը, ապա առաջնությունը պետք է տրվի պետական շահերի հոգածությանը: Այս է Կոռնեյլի դրամատուրգիայի գլխավոր գաղափարը: Նապոլեոնը, որ հետագայում Ֆրանսիայում հաստատեց նոր, բուրժուական տիպի աբսոլյուտական պետություն, բարձր է գնահատել դրամատուրգի հենց այդ գաղափարը: Մի անգամ Սեն-Կլուի պալատականներին պարզելով բարձր ողբերգության իմաստը, նա ասել է. «Պետք է պետական գործիչ լինել նրա իմաստը հասկանալու համար: Ողբերգությունը բոցավառում է սրտերը, վեհացնում հոգիները: Ո՞վ գիտե, գուցե և Ֆրանսիան հենց Կոռնեյլին է պարտական իր վսեմ գործերի մի մասի համար: Մի խոսքով, պարոններ, եթե Կոռնեյլը կենդանի լիներ, ես նրան իշխան կդարձնեի»:

Կոռնեյլը, սակայն որպես քաղաքական մտածող, դեմ էր ծառայել պետությանը ծայրահեղ միջոցներով: Քաղաքական կյանքում Ռիշլևյոյի դաժանությունները նա պարսավել է իր «Կիննա» ողբերգության մեջ. այդ է ակնարկում հենց վերնագիրը՝ «Կիննա կամ Օգոստոսի ողորմածությունը»: Բարոյականության ասպարեզում նման ծայրահեղությունների դեմ է ելել նա, ինչպես տեսանք, նաև «Հորացիոս» ողբերգության մեջ (Հորացիոսի և Կուրիացիոսի վեճը, Քամիլլայի սպանությունը):

Կոռնեյլը ոչ միայն ստեղծել է ֆրանսիական ողբերգական թատրոնը, այլև հիմնադրել ֆրանսիական բեմավարությանը կատակերգությունը: Նրա «Սիդը» XVII—XVIII դարերի Ֆրանսիայում բացեց ողբերգությունների մի փայլուն պատկերասրահ, իսկ նրա «Ստախոսը» դարձավ այն ստեղծագործական ազդակը, որը ճիշտ ուղղություն տվեց Մոլիերի կատակերգական տաղանդին:

Բուալոյին գրած իր նամակներից մեկում Մոլիերը խոստովանել է. «Ես շատ բանով պարտական եմ «Ստախոսին» (Կոռնեյլի)... Ժանոթ չլինելով «Ստախոսին» ես անշուշտ կհորինեի որոշ կատակերգություն-

ինստրիդներ, ինչպես «Խելառ», «Սիրային ափսոսանք», բայց թերևս երբեք չէի ստեղծի «Միզանտրոպը»:

Այս խոստովանությունը չափազանց կարևոր է. այն ցույց է տալիս գեղագիտական ավանդույթների ուժը, այն վկայում է, որ նույնիսկ ամենաօժտված մարդու բանաստեղծական երկը երբեք չի ծնվում դատարկ տարածություն մեջ, նախորդների և ժամանակակիցների (նույն աղգի թև օտար) ստեղծագործությունից կտրված: Գեղարվեստական աշխատանքը, ինչպես ամեն մի այլ աշխատանք, միշտ էլ, ի վերջո, կոլեկտիվ աշխատանք է: Կոռնելյը ևս բնավորությունների կատակերգության առաջին ստեղծողը չէր: Նա օգտվել է իսպանական դրամատուրգիայի փորձից: Ֆրանսիական առաջին ողբերգությունը՝ «Սիդը» ծագել է իսպանացի Գիլյեն դե Կաստրոյի «Սիդի պատանեկությունը» պիեսից, իսկ Ֆրանսիական առաջին բնավորությունների կատակերգությունը՝ «Սըրտախոսը»՝ իսպանացի Ալարկոնի «Կասկածելի ճշմարտություն» կատակերգությունից:

Այս առիթով Վոլտերը գրել է. «Պետք է խոստովանել, որ Իսպանիային ենք պարտական առաջին հուզիչ ողբերգության և բնավորությունների առաջին կատակերգության համար, որոնք փառք բերեցին Ֆրանսիային: Զրկվենք այն բանի համար, որ բոլոր ժանրերի մեջ ուշացել ենք: Արդեն լավ է այն, որ այն տարիներին, երբ գիտեին միայն ողմանտիկ արկածներ ու տափակ սրամտություններ, Կոռնելյը թատրոն բերեց բարոյականություն: Դա միայն փոխադրություն է. բայց գուցե և այդ փոխադրությանն ենք պարտական Մոլիերի ծննդյան համար: Անհնարին է պատկերացնել, որ Մոլիերը դիտելով այդ պիեսը, անմիջապես չի հայտնաբերել այդ ժանրի վիթխարի առավելությունը մյուս բոլորի նկատմամբ և ամբողջովին չի տրվել դրան... Եվ այսպես, Կոռնելյը երջանիկ ընդօրինակությամբ հեղաշրջել է ողբերգական և կատակերգական թատրոնը»:

Ավարտելով, պետք է ասել, որ Ֆրանսիան ճանաչել է երկու Կոռնելյի. մեզ արդեն հայտնի Պիեռին և նրա հղբայր Թոմին: Վերջինս (նա 19 տարով փոքր էր եղբորից), շնայած գրել է բազմաթիվ պիեսներ, բայց տաղանդի ուժով ոչ մի կերպ չի կարող համեմատվել եղբոր հետ: Դա չի խանգարել հղբայրների մտերիմ կապին և համագործակցությանը: Նրանք ապրել են նույն տանը. նրանց կանայք քույրեր են հղել, որոնք իրենց ամուսիններին պարգևել են նույն քանակի երեխաներ: Պատմում են, որ երբ Պիեռը հանգեր չէր գտնում, նա սանդուղքով բարձրանում էր վեր, դիմում էր եղբորը, և վերջինս անմիջապես գտնում էր անհրաժեշտ հանգը: Թոմը Պիեռից հետո ապրել է 25 տարի: Նա չափածոյի է վերածել Մոլիերի «Դոն Ժուան» կատակերգությունը, կրճատելով առավել սուր տեղերը:

1677 թ. բեմադրվել է «Անդրոմաքեն»։ Ինչ-որ նոր բան բացվեց ֆրանսիական թատրոնում։ Դա ուրիշ ողբերգություն էր, որ տարբերվում էր Կոռնելի պիեսներից։ Ֆրանսիացի հանդիսականը մինչ այդ թատերական բեմերում տեսել էր ուժեղ և անխորտակ հերոսների, որոնք ընդունակ էին զգացմունքները ենթարկել կամքին ու բանականությանը, այժմ նրան ներկայացվեցին կրքերի որոգայթներում խճճված մարդիկ, որ անզոր են ճնշել դրանք, հաղթահարել իրենց հոգիները։ Հանդես եկավ բանաստեղծական մի նոր փայլուն տաղանդ, որին վիճակված էր խամբեցնել Կոռնելի հանճարը։ Դա Ժան Ռասինն էր։

Այդ երկու դրամատուրգների միջև ընկած է երեսուներեք տարի։ Կոռնելյը 61 տարեկան էր, Ռասինը՝ 28։ Երեք տասնամյակը բավական մեծ ժամանակամիջոց է։ Եկել էր մի նոր սերունդ։ Հասարակությունը թևակոխել էր զարգացման նոր փուլ։ Մտքերի և սրտերի վրա արդեն իշխում էին այլ գաղափարներ, զգացմունքներ, ճաշակներ ու հակումներ։ Եվ Կոռնելյը խամբեց։ Նա մնաց իր սերնդի հետ, որի հայացքները կազմավորվել էին դեռևս Ռիշելյոյի օրոք։ Նա արդեն անկարող էր ընդհանուր լեզու գտնել նոր հանդիսականի հետ։ (Նրա տեղն արդեն գրավել էր Ռասինը։ Ֆրանսիացիները սիրեցին վերջինիս) XVII դարի կին գրող տիկին դը Սեվինյոն, որ հայտնի է իր դատերը գրած նշանավոր «Նամակներով», Ռասինի «Միհրդատ» ողբերգության մասին գրել է. «Պիեսսը հմայիչ է։ Արտասովոր էս, շարունակ հիանում, դիտում ես երեսուն անգամ, և երեսուներորդ անգամ այն ավելի գեղեցիկ է թվում, քան առաջին անգամ դիտելիս»։ XVIII դարում Վոլտերը հիացմունքով է գրել Ռասինի «Իֆիգենիան Ավլիսում» ողբերգության մասին. «Օ՛, ողբերգությանց ողբերգություն։ Բոլոր ժամանակների և բոլոր երկրների թուլանք։ Վա՛յ այն բարբարոսին, որը չի հասկանում քո վսեմ արժանիքները»։

Ֆրանսիացիները որոշարկել են երկու հռչակավոր դրամատուրգների բանաստեղծական համակարգերի տարբերությունը։ Լաբրյուերը, որ նրանց ժամանակակիցն էր (նրա մասին կխոսենք հետագայում), գրել է. «Կոռնելյը մեզ ենթարկում է իր կերպարներին, իր գաղափարներին։ Ռասինը դրանք մերձեցնում է մեզ։ Առաջինը մարդկանց պատկերում է այնպես, ինչպես նրանք պետք է լինեն, երկրորդը՝ այնպես, ինչպես նրանք կան... Մեկը վեհացնում է, կախարդում, իշխում, ուսուցանում. մյուսը դուր է գալիս, հուզում է, սիրտ շարժում։ Առաջինի ասպարեզը այն ամենն է, ինչը բանականության մեջ առավել գեղեցիկ է, առավել ազնիվ, առավել վսեմ, մինչդեռ երկրորդի ասպարեզը այն ամենն է, ինչը զգացմունքների մեջ առավել նուրբն է, առավել քնքուշ։ Մեկի մոտ ասույթներ են, օրենքներ, պատվիրաններ, մյուսի մոտ՝ հույզեր։ Կոռ-

նկյւր ավելի շատ զբաղված է մտքով, իսկ Ռասինի պիեսները հուզում են: Կոռնելյւր ուսուցող է, Ռասինը՝ մարդկային, մեկը ընդօրինակել է Սոֆոկլեսին, մյուսը առավել պարտական է Եվրիպիդեսին»:

Ռասինը ծնվել է 1639 թ. դեկտեմբերի 21-ին, Ֆերտե-Միլոնում, գավառական դատական պաշտոնյայի ընտանիքում:

Վաղ հասակում կորցնելով ծնողներին, նա մնում է տատի խնամքի տակ, որը նրան տեղավորում է Բովե քաղաքի քոլեջում, ապա Պոր-Ռուլայի վանական դպրոցում: Նրա ուսուցիչները յանսենիստներ էին, աղանդավորներ, որոնք հակադիր էին իշխող կաթոլիկ եկեղեցուն:

Իրենց կրոնական համոզմունքներին նվիրված բարեպաշտ յանսենիստները (նրանք հալածական էին, և դա նրանց անկեղծությունը դարձնում էր անկասկածելի) իրենց դաստիարակությամբ խոր հետք են թողել Ռասինի մտածողության վրա: Նա ընդմիշտ մնաց երազող-կրոնական և որոշ չափով մեղամաղձի ու միստիկական հուզավառության (էկզալտացիայի) հակումների մարդ:

Ռասինը վաղ հասակից սիրել է պոեզիան: Գրեթե անգիր է իմացել Սոֆոկլեսին ու Եվրիպիդեսին: Քնքուշ ռոմանտիկ սիրո մասին հունական «Թեագեն և Խարիկլեա» վեպը, որ նա կարդում է պատահաբար, կախարհում է նրան: Վանականները երկյուղելով սիրային գրքի վատ ազդեցությունից, այդ վեպը խլում են նրա ձեռքից և այրում: Նա գտնում է ուրիշ օրինակ: Դա էլ են խլում: Այդ ժամանակ Ռասինը գտնելով գրքի մի նոր օրինակ, անգիր է անում, վախենալով, որ նորից կխլեն ու կոչընչացնեն:

1658 թ. հոկտեմբերին Ռասինը գալիս է Փարիզ, շարունակելու կրթությունը Գարկուր քոլեջում: Երիտասարդ բանաստեղծին քիչ էր գրավում փիլիսոփայությունը կամ ավելի ճիշտ՝ ձևական տրամաբանության վարժանքը, որպիսին էր այն ժամանակ փիլիսոփայական գիտությունների դասընթացը:

1660 թ. Փարիզը մեծ շուքով տոնում է երիտասարդ թագավոր Լյուդովիկոս XIV-ի հարսանյաց հանդեսը: Այդ առիթով բանաստեղծը գրում է մի ձոն, որ կոչում է «Սենայի Նիմֆը»: Ինչպես բոլոր սկսնակները, նա խրախուսվելու համար ներկայանում է պաշտոնական բանաստեղծներին: Այն ժամանակ նշանավոր և հետագայում հավիտյան մոռացված Շապլենը բարեհոգաբար է վերաբերվում երիտասարդ շնորհալի բանաստեղծին, նրա մասին զեկուցում է Լյուդովիկոս XIV-ի մինիստր Կոլբերին, որն այն ժամանակ բավական ազդեցիկ էր, և վերջինս թագավորի անունից նրան վճարում է հարյուր լուիդոր, իսկ շուտով նաև հատկացնում գրողի (homme de Lettres) թոշակ: Այդպես պաշտոնական ճանաչում է գտնում բանաստեղծ Ռասինը:

Քսաներկուամյա անգետ, ամբարտավան, համառ թագավորը, այն ժամանակ իր ձեռքն է առնում թագավորական իշխանությունը, որը վերջապես հզորության էր հասել Ֆրանսիայի շենքի մեծ ճարտարապետ-

ների դարավոր տքնության շնորհիվ՝ Լյուդովիկոս XIV-ը սիրում էր կանանց և իշխանությունը. հետագայում նա սիրեց այգիներ, դղյակների շինարարություն, կառքով զբոսանքներ մարտադաշտերում: Ամուսնանալուց անմիջապես հետո նա սկսեց զվարճանալ և զվարճացնել պալատականներին պարահանդեսներով ու կարուսեյներով, թատրոնի համար գրող բանաստեղծներին տալով գալանտ և պերճաշուք արքունիքի օրինակ», — գրել է Անատոլ Ֆրանսը Ռասինին նվիրված իր հոյակապ ակնարկում:

Թեագենի և Խարիկլեայի կերպարները, որոնք մի ժամանակ այնպես հրապուրել էին Ռասինին, հանգիստ չէին տալիս նրան: Իր այդ նախասիրած սյուժեով նա գրում է մի պիես և ցույց տալիս Մոլիերին, որն այն ժամանակ Պալե-Ռուայալի թատրոնի տնօրենն էր: Սկսնակ դրամատուրգի պիեսը թույլ էր, բայց նրբազգաց Մոլիերը նրա մեջ նկատեց իսկական տաղանդի կայծը, և Ռասինը սկսեց աշխատել մեծ կատակերգուի խորհուրդներով:

1664 թ. բեմադրվեց նրա առաջին ողբերգությունը՝ «Թեբեականը»: Մեկ տարի անց Ռասինը հանդես եկավ «Ալեքսանդր» ողբերգությամբ, որն իր վրա բեկեռեց Փարիզի ուշադրությունը: Նրան նկատեց նաև Ֆրանսիական ողբերգության հայրը՝ Կոռնեյլը: Սակայն Կոռնեյլի կարծիքը խիստ էր. երիտասարդը բանաստեղծական լավ ձիրք ունի, բայց դրամատուրգիայի ասպարեզում չունի ոչ մի ընդունակություն, նա պետք է ընտրի մեկ այլ ժանր: Ոչ բոլորը ընդունեցին այդ կարծիքը: Այն ժամանակ հայտնի գրող Սենտ-Էլբեմոնը, որի կարծիքը հարգում էր Ֆրանսիացի ընթերցողը, հայտարարեց, որ Ռասինի պիեսը կարդալուց հետո այլևս չի ափսոսում, որ ծերացել է Կոռնեյլը և այլևս չի վախենում, որ վերջինիս մահվամբ կմահանա նաև Ֆրանսիական ողբերգությունը: Շուտով Ռասինը թողնում է Մոլիերի թատրոնը և գերադասում է Պոտի-Բուրբոն թատրոնը, որին և բեմադրելու համար հանձնում է իր «Ալեքսանդր» ողբերգությունը:

Ռասինը դառնում է Ակադեմիայի անդամ, մտնում է ազգի պաշտոնապես ընդունված քառասուն նշանավոր մշակութային գործիչների շարքը: Ինչպես հայտնի է, Մոլիերը ակադեմիկոս չի ընտրվել. դրան խանգարել է դերասանի քամահրելի արհեստը, որից դրամատուրգը ոչ մի կերպ չի ցանկացել հրաժարվել: Ռասինն իր ընդունելության ավանդական ճառն արտասանում է այնքան վեհերոտ, այնքան ցածրաձայն և անորոշ, որ նրան լսելու համար նիստի եկած Կոլբերը ոչինչ չի հասկանում: Ակադեմիայի նիստերին Ռասինն այլևս չի ներկայանում. միայն, ավելի ուշ, երբ վախճանվում է Կոռնեյլը, Ռասինը Ակադեմիայում հանգուցյալ բանաստեղծի պատվին կարդում է մի փայլուն և հուզիչ գովաբանական ճառ:

«Ֆեդրա» (1677) ողբերգության հետ կապված է դրամատուրգի կյանքի մի տխուր պատմություն: Արիստոկրատների մի խումբ, կար-

դինաւ Մազարինիի մերձավոր ազգականների գլխավորութեամբ, որոշում է ծաղրի ենթարկել նրան: Մախու բանաստեղծ-պատկերագիր Պրագոնին դրդում են նույն այդ թեմայով գրել մի պիես և մրցակցել Ռասինի հետ:

Այդ խումբը նախապես գնում է թատրոնի բոլոր տեղերը, և Պրագոնի պիեսի ներկայացման ժամանակ սրահը լցվում է հանդիսականներով, իսկ այն օրերին, երբ ներկայացվում է Ռասինի «Ֆեդրան», տեղերը մնում են թափուր: Այդ կեղտոտ արարքը վիրավորում է դրամատուրգին: Նա վշտանալով, երկար ժամանակ թողնում է թատրոնը: Ինչպես իր բարեկամ Բուալոն, Ռասինը ստանում է արքունական պատմագրի պաշտոն և որոշում է այլևս երբեք պիեսներ չգրել:

Սակայն տասներկու տարի անց, տիկին դը Մենտրեննի խնդրանքով Ռասինը գրում է «էսթեր» (1689) պիեսը Սեն-Սիր պանսիոնի կույսերի համար, որոնք գտնվում էին այդ տիկնոջ խնամքի տակ: Պիեսն ունի երեք գործողություն: Նրանում չկա սիրային կոնֆլիկտ, ինչպես պահանջել էր թագավորի այդ բարեպաշտ ընկերուհին: 1691 թ. Ռասինը գրում է իր վերջին ողբերգությունը՝ «Գոթոդիան» և ընդմիշտ հեռանում թատրոնից:

Մի անգամ նա տիկին դը Մենտրեննի հետ խոսում է ժողովրդի ծանր վիճակի մասին: Վերջինս խնդրում է նրան ավելի մանրամասն շարադրել իր մտքերը հիշատակարանի ձևով: Ռասինը ջանադարբար անցնում է աշխատանքի, անկեղծորեն վշտանալով ժողովրդի տառապանքների համար և հուսալով ինչ-որ բանով թեթևացնել նրա դժբախտությունները: Մանրամասն գրված այդ հիշատակարանը ընկնում է թագավորի ձեռքը. նա թերթում է այն և շատ դժգոհ է մնում: «Եթե նա լավ բանաստեղծություններ է գրում, չի՞ մտածում նաև դառնալ մի-նաստր»,— ասում է կուղովիկոս XIV-ը:

Ռասինը երկյուղել է թագավորի անբարյացակամությունից: Մի անգամ Վերսալյան այգում զրոսնելիս, նա հանդիպում է տիկին դը Մենտրեննին: «Ձեր դժբախտության պատճառը ես եմ,— ասում է տիկինը,— բայց ես կվերադարձնեմ ձեզ թագավորի բարեհաճությունը, սպասեք համբերությամբ»։— «Ո՛չ, դա երբեք չի լինի,— պատասխանում է Ռասինը,— ինձ հետապնդում է ճակատագիրը: Ծա ունեմ մի մորաքույր (նա միանձնուհի էր, որը թատրոնը համարում էր սատանայական վայր, ուստի և դատապարտում էր իր դրամատուրգ զարմիկին:— Ս. Ա.), նա գիշեր ու զօր աղոթում է աստծուն, որ իմ գլխին աղետներ տեղա, նա ձեզանից ուժեղ է»։ Լսվում է կառքի ձայն: «Քաքնվե՛ք, թագավորն է գալիս»,— ճշում է տիկին դը Մենտրենը: Դժբախտ բանաստեղծը ստիպված է լինում թաքնվել թփերի մեջ:

Այդպիսի ժամանակներ էին, երբ միապետի մեկ դժգոհ հայացքը սուր ցավ էր պատճառում Ռասինի նման տպավորվող ու վեհերոտ մարդկանց: Ռասինը հիվանդանում է և վախճանվում 1699 թ. ապրիլի 21-ին:

Նա մասնացավ քրիստոնեական աստծո խորին հավատով, որ պատանու-
բշտն ժամանակ նրա մեջ ներարկել էին բարեպաշտ դաստիարակները,
և խորին զղջումով այն բանի, որ խախտելով Պոր-Ռուսյայի պատվի-
րանները, դարձել էր թատերագիր-բանաստեղծ: Իր կտակի մեջ նա գը-
րել է. «Հանուն Հոր և Որդվո և Սրբույն Հոգվո: Խնդրում եմ, որ իմ
մարմինը մահիցս հետո տեղափոխվի Պոր-Ռուսյալ դը Շամ և թաղվի
շիրմատանը, Ռամոնի գերեզմանի ստորոտին: Ես խոնարհաբար աղա-
չում եմ մայրապետին և կույսերին անելու ինձ այդ պատիվը, թեև խոս-
տովանում եմ, որ արժանի չեմ դրան և՛ իմ անցյալ խայտառակ կյան-
քով (Ռասինը նկատի է ունեցել իր բանաստեղծական գործունեությու-
նը:— Ս. Ա.), և՛ այնու, որ այնքան քիչ եմ օգտվել այդ տանը ստացած
հոյակապ դաստիարակությունից...»:

Ժամանակը, իշխող գաղափարախոսությունը իրենց կնիքն են դնում
մարդկության նույնիսկ լավագույն ուղեղների վրա: Ռասինի բարոյա-
կան ողբերգությունը բնորոշ էր այն ժամանակներին: Նույնն է ապրել
նաև Պասկալը: Մեզ մնում է միայն ավելացնել, որ Պոր-Ռուսյայի ար-
քայությունը 1705 թ. փակվեց կյուղովիկոս XIV-ի հրամանով, իսկ դրա-
նից հինգ տարի անց կործանվեց:

Կեղագիտական հայացքները: «Ժան Ռասինն ապրել է այն ժամա-
նակ, երբ Ֆրանսիական հանճարը հասավ իր ողջ կատարելության, իսկ
վերջնականապես կաղմավորված լեզուն դեռևս պահպանում էր ոսկե
դարի ողջ թարմությունը: Նա սովորել է անտիկ աշխարհի բանաստեղծ-
ներից, մեծ հաճությք ստացել նրանցից և մինչև վերջ պահպանել գեղեց-
կությամբ ու բանականությամբ լի հելլենական և լատինական այն ա-
վանդույթը, որ ստեղծել է բանաստեղծական ձևեր՝ ներբող, էպոպեա,
ողբերգություն և կատակերգություն: Քնքշությունը, զգայունությունը,
կրակոտությունը, հետաքրքրասիրությունը, նույնիսկ նրա թուլություն-
ները, այս ամենը նպաստել են նրան ճանաչելու ողբերգության էություն-
ը հանդիսացող կրթերը և արտահայտելու սարսափն ու կարեկցանքը»:
Այսպես է գրել Ռասինի մասին XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի
Ֆրանսիայի լավագույն գրողներից մեկը՝ Անատոլ Ֆրանսը: Ռասինը
հանդիսացավ XVII դարի Ֆրանսիայի բանաստեղծական ուժերի գա-
զաթը:

Նա չի գրել հատուկ տեսական տրակտատներ և իր գեղագիտական
սկզբունքները համեստորեն և հակիրճ շարադրել է իր ողբերգություն-
ների նախաբաններում: Այդ սկզբունքները դուրս չեն գալիս նրա ժա-
մանակ ընդունված կլասիցիստական տեսության նորմերի սահմաննե-
րից: «Բրիտանիկոս» ողբերգության առաջաբանում նա գրել է. «Ող-
բերգությունը կատարված գործողության վերարտադրություն է, ուր հա-
մատեղ գործում են բազմաթիվ անձինք. մի պարզ, բայց նյութով շատ
չժանրաբեռնված գործողության»: Ռացիոնալիստական հստակություն,
պարզություն, պիեսի սյուժետային ողջ գծի, կառուցվածքային և հա-

մակարդի տրամաբանական կապ. սրանք են ողբերգության ցանկալի հատկանիշները:

«Տեղրա» ողբերգության առաջաբանում Ռասինն ընդգծել է թատրոնի դաստիարակիչ բնույթը: Անհրաժեշտ է արատը ցույց տալ այնպես, որ «հասկանան և ատեն նրա ալլանդակությունը»: Նա վկայակոչել է հներին. «Նրանց թատրոնը դպրոց է եղել, որտեղ ուսուցանվել է առաքինությունը նույնպիսի հաջողությամբ, ինչպես իմաստասիրական դպրոցում... Մնում է ցանկալի, որ մեր գործերը նույնքան տևական լինեն և առաջ քաշեն նույնքան օգտակար դաստիարակչական հարցեր»¹: «Բանականությունը», «առողջ միտքը», կլասիցիստների համար կարևորագույն հասկացությունները թանկ են եղել նաև Ռասինի համար: Ստեղծագործության բոլոր հիմքերի, նրա գաղափարների, հույզերի, պատկերման միջոցների բանականությունը, Ռասինի կարծիքով, ճանապարհ է բացում դեպի ժամանակակիցների սրտերն ու ուղեղները և դեպի գալիք սերունդները, քանի որ, ըստ նրա, ողջամտությունը բոլոր ժամանակներում նույնն է:

«Ըստ ներգործության, որ մեր թատրոնի վրա ունեցել է այն ամենը, ինչն ընդօրինակել եմ Հոմերոսից կամ Եվրիպիդեսից, ես հաճույքով համոզվել եմ, որ ողջախոհությունն ու բանականությունը նույնն են եղել բոլոր դարերում: Պարզվեց, որ Փարիզի ճաշակը համանման է Աթենքի ճաշակին. իմ հանդիսականները հուզվեցին նույն այն բանից, ինչը մի ժամանակ արցունքներ է կորզել Հունաստանի առավել լուսավորյալ ժողովրդից»:

Ռասինը նշել է կլասիցիստական թատրոնի թերությունները, որոնք հատկապես ակնհայտորեն են դրսևորվել երկրորդական հեղինակների պիեսներում. սարսափների և պատահարների կուտակում, «անվերջանալի դեկլարացիաներ», բեմական գործողության հեղգություն, մի խոսքով այն թերություններից շատերը, որոնց պատճառով հետագայում, XIX դարում ողմանտիկները պարսավեցին կլասիցիստական թատրոնը: Ռասինի համար հենք են եղել գեղեցիկի իսկական գնահատողները, դատավորներն ու բարձրագույն հեղինակությունները: Նրանց է դիմել խորհուրդների, աշակցության և խրախուսման համար: «Մենք պիտի շարունակ հարց տանք մեզ. ի՞նչ կասեին Հոմերոսն ու Վիրգիլիոսը, եթե կարդային այս բանաստեղծությունները: Ի՞նչ կասեր Սոֆոկլեսը, եթե բեմադրված տեսներ այս տեսարանը»: Կլասիցիստների կարծիքով ողբերգությունը չպետք է պատկերի ժամանակակից կյանքը: Կլասիցիստական գեղագիտության այդ պահանջը կատարվում էր սրբորեն:

Ռասինը հիմնավորել է ողբերգության համար հին սյուժեների անհրաժեշտությունը: «Ողբերգության գործող անձինք պիտի դիտարկվեն

¹ Ռասին. Տեղրա, Թարգմ. Ն. Վարդանյանի, «Ցրանսիական կլասիցիզմ», Ե., 1982, էջ 329:

այլ հայացքով, ոչ թե այն, որով սովորաբար մենք նայում ենք մոտիկից տեսանելի մարդկանց: Կարելի է ասել, որ հերոսների նկատմամբ ունեցած մեր հարգանքը աճում է այն չափով, թե որքան են նրանք հեռանում մեզանից»:

Նապոլեոնը հետագայում քաղաքական նկատառումներով արգելում է ուլբերգական թատրոնի բեմ հանել ժամանակակից հերոսի: Նա հանձնարարում է իր ոստիկանություն մինիստր Ֆուլշին հետևել, որ ողբերգությունը չշեղվի հին սյուժեներից, և կլասիցիզմի այդ օրենքը նրա օրոք անխախտորեն պահպանվում էր:

«Անդրոմաքեի» առաջաբանում դրամատուրգը շատ հստակորեն, ընդ որում, իրեն հատուկ փափկությամբ, քննադատել է իր օրերի նրբաժգրականությունը, նրա «կատարյալ հերոսներին» (այս բառերը Ռասինը դրել է չակերտների մեջ), նրա ողորկ, նրբակիրթ, գալանտ, իր դամային ասպետորեն տրված Սելադոնին, որը պրեցիդզային վեպերի բոլոր «ժամանակակից հերոսների» բնորոշ ներկայացուցիչն էր դարձել: «Պյուռոսը չի կարդացել մեր վեպերը,— գրել է Ռասինը իր «Անդրոմաքե» ողբերգության հերոսի մասին,— նա ի բնե դաժան էր: Եվ ոչ բոլոր հերոսներն են ստեղծված՝ լինելու Սելադոններ»:

Մենք տեսնում ենք գրականությունը իրականության իդեալականացումից ազատելու որոշակի փորձ, որը դեռևս վեհերոս էր, խարսխված հին հեղինակությունների վրա: «Հորացիուսը խորհուրդ է տալիս Աթիլլեսին պատկերել խստասիրտ, հաստատակամ, ցասկոտ, ինչպես նա եղել է»: Անշուշտ, նա այդպիսին չպատկերվեց Ռասինի մոտ: Հեգելը իր «Գեղագիտության» դասախոսություններում ծաղրել է նրան. «Աթիլլեսը «Iphigenie en Avlid» («Ֆիդենիան Ավլիսում») պիեսի մեջ լիովին ֆրանսիացի իշխան է, և եթե գրված չլիներ նրա անունը, ապա ոչ ոք նրա մեջ չէր գտնի Աթիլլեսից որևէ նշույլ: Այդ դերը կատարող դերասանը բեմի վրա, ճիշտ է, կրում էր հունական հանդերձանք, և ավելին, հագնում էր սաղավարտ և զրահներ, սակայն նրա մազերը սանրված էին և պուդրայված, ազդրերը լայն էին երևում շնորհիվ poche-երի (ֆր. գրպանների), կոշիկները կարմրակրունկ էին և կապվում էին գույնը գույն թելերով»:

Հենվելով Արիստոտելի հեղինակության վրա, Ռասինը հրաժարվեց Կոռնելի թատրոնի գլխավորագույն տարրից՝ «կատարյալ հերոսից»: «Արիստոտելը ոչ միայն շատ հեռու է այն բանից, որ մեզանից կատարյալ հերոսներ պահանջի, այլև, հակառակը, ցանկանում է որ ողբերգական անձինք, այսինքն նրանք, ում դժբախտությունները ողբերգության մեջ կործանման են հասցնում, չլինեն ո՛չ մինչև վերջ բարի, ո՛չ մինչև վերջ չար»:

Ռասինի համար կարևոր էր հաստատել արվեստագետի իրավունքը՝ պատկերելու «միջին մարդուն» (ոչ թե սոցիալական, այլ հոգեբանական իմաստով), պատկերելու մարդկային թուլությունները: Նրանք

(ողբերգության հերոսները:— Ս. Ա.) պետք է ունենան միջին արժանիքներ, այսինքն՝ թուլության ընդունակ առաքինություն»:

«Անդրոմախե»: Հեկտորի և Անդրոմաքեի մասին հին հունական ավաճառությունը, որ հռչակել են Հոմերոսը, Եվրիպիդեսը և շատ ուրիշ անտիկ հեղինակներ, բազմիցս իր վրա է բեռնել նաև մարդկության հետագա սերունդների արվեստագետների ուշադրությունը: Ֆրանսիացիները Հեկտորի և Անդրոմաքեի պատանի որդու Աստիանաքսի մասին բանաստեղծական լեգենդը հարմարեցրել են իրենց ազգային պատմությանը, ինչպես հին հռոմեացիները տրոյացի էնեասին:

Պատանի Աստիանաքսը ոչ թե զոհվել է, ինչպես պատմել են անտիկ հեղինակները, այլ հրաշքով փրկվել և հիմնադրել ֆրանսիական միապետությունը, դառնալով ֆրանսիացի թագավորների նախահայրը: Այդպես են գրել հին ֆրանսիական ժամանակագրությունները: XVI դարի նշանավոր ֆրանսիացի բանաստեղծ Պիեռ Ռոնսարը գովերգել է Աստիանաքսին իր «Ֆրանսիագա» պոեմում:

Ի՞նչ է պատմում Ռաբինն իր ողբերգության մեջ:

Տրոյան կործանված է: Մեկ գիշերվա ընթացքում նահատակվեց փառապանծ քաղաքը, նրա բեկորների տակ կամ փառավոր մարտում ընկան նրա պաշտպանները: Կանանց և երեխաներին վիճակահանության մեջ, որպես ռազմավար, իրար մեջ բաժանեցին հաղթողները: Անդրոմաքեն և նրա որդի Աստիանաքսը վիճակվեցին Պյուռոսին՝ Հպիրոսի հզոր թագավորին:

Պյուռոսը՝ անվահեր մարտիկը, ռազմի դաշտում անողոր և անսասան, խստասիրտ տիրակալը, ենթարկվում է (թերևս կյանքում առաջին անգամ) սիրո անմար ղգացմունքին: Չքնաղ գերուհին՝ թախծոտ աչքերով, այնքան դժբախտություններ տեսած տանջահար սրտով, վերդովել է նրա անդորրը, կոտրել նրա կամքը, խորտակել բնավորության այն երկաթյա ամբողջականությունը, որն անհրաժեշտ է մարտիկին և պետության ղեկավարին: Անդրոմաքեն չի սիրում, անկարող է սիրել Պյուռոսին: Վերջինս Աբիլլեսի որդին է, իսկ նա սպանել է իր ամուսնուն: Նա իր դժբախտության, իր ժողովրդի դժբախտության պատճառն է: Առաջին անգամ Պյուռոսը նրան երեացել է բոցավառվող Տրոյայում, և տպավորությունը սարսափելի էր.

... Պյուռոսը շողուն և խստահայաց

Ներս մտավ ալրվող պալատների վառ ցուրների ներքո,

Բուրից հանգիստ, քայլելով կիտված դիերի միջով,

Կոտորածի էր կոշում, ձեռքերը արյամբ շաղախված:

Կարո՞ղ է Անդրոմաքեն մոռանալ այդ: Իսկ Պյուռոսը մոլեգնում է, տանջում նրան, մերթ սպառնում, մերթ աղաչում, մերթ հպարտորեն պահանջում հնազանդվել, մերթ, արցունքներ տեսնելով պաշտպանի կնոջ աչքերին, պատրաստ է գթալ նրան, արտասովել նրա հետ և այսպես.

... Նա քանի օր է փորձում է անվերջ
Մերթ սարսափ ազդել, մերթ էլ սիրո կայծ նետել նրա մեջ,
Մերթ սպառնում է սպանել որդուն և սիրտն է կրծում,
Մերթ էլ տեսնելով նրա արցունքը, սիրով է լցվում:

Արդեն մի քանի տարի նրա պալատում է ապրում Հերմիոնեն, Մենելաոսի և չքնաղ Հեղինեի դուստրը: Նա եկել է այստեղ որպես Պյուռոսի հարսնացու: Նա սիրում է իր անհավատարիմ փեսացուին, տառապում է և սպասում: Վիրավորված ինքնասիրությունը և այն անտարբեր ներողամտությունը, որ նրա հանդեպ շարունակ տածում է Պյուռոսը, տանջում են նրա հպարտ սիրտը: Նրա հարսանիքի այգքան երկարատև ձգձգումը անհանգստացնում է նաև Մենելաոսին, նրա հորը, իսկ պատանի Աստիանաքսը, որը թեև ապրում է արթուն հակողության տակ, օր-օրի առնականանալով, տազնապ է ներշնչում ողջ Հունաստանին: Ո՞վ գիտե, թե ինչ է թաքցնում իր մեջ Հեկտորի այդ ժառանգը: Ո՞վ գիտե, թե ինչ աղետներ է բերելու ապագան: Ավելի լավ չէ՞ միանգամից վերացնել վտանգը, սպանելով Աստիանաքսին: Հունաստանից որպես պատվավոր դեսպան էպիրոս է գալիս Ագամեմնոնի որդի Օրեստեսը իր ընկերոջ՝ Պիլադեսի հետ: Օրեստեսը պետք է Պյուռոսից պահանջի պատանու, որ տանի իր հետ և հանձնի դահիճներին:

Պյուռոսը հրաժարվում է տալ տղային: Թեկուզ ողջ Հունաստանն արշավի իր դեմ, նա ոչ ոքի չի տա Անդրոմաքեի որդուն: «Ափսոս է տըղան, և ես հակառակ ողջ Հելլադայի, ձեռքս չեմ թաթախի անմեղ արյան մեջ»:

Օրեստեսին ամենից քիչ է հուզում Աստիանաքսի ճակատագիրը, և նրա համար չէ՝ որ եկել է այստեղ: Օրեստեսի ողջ մտածմունքը Հերմիոնեն է: Նա մի ժամանակ սիրել է վերջինիս, երազել է կապել նրա հետ իր ճակատագիրը, այժմ էլ սիրում է նրան, ուժգին և վշտալից: Այժմ նա ուզում է աղչկան գաղտնաբար տանել էպիրոսից, պատանի Աստիանաքսի տեսքով: Ի՞նչ մեծ ծառայություն կմատուցեր նա Պյուռոսին, ինչքան հոգսերից ու դժվարություններից կազատեր նրան: Եվ դա չէր անցնում պարզասիրտ Օրեստեսի մտքով:

Հերմիոնեն արդեն պատրաստ է լքել էպիրոսը. միայն թե Պյուռոսը թող մեկնելու համար ձևական թույլտվություն տա: Աղջիկը խաբում է ինքն իրեն. նա ոչ մի թույլտվություն չի ուզում, և եթե Պյուռոսը թույլ տա իրեն մեկնել, նա մնալու առիթ կգտնի, քանի որ արդեն անկարող է ապրել այն մարդուց հեռու, որը տանջում է իրեն իր անտարբերությամբ և որին ինքը այդ պատճառով ավելի տանջալիորեն է սիրում:

Հուսավառված Օրեստեսը շտապում է Պյուռոսի մոտ: Բայց տարօրինակ փոփոխություն է կատարվել էպիրյան արքայի սրտում: Նա արդեն պատրաստ է տալ Աստիանաքսին և հայտնում է Հերմիոնեին, որ վճռել է ամուսնանալ նրա հետ: Հերմիոնեն երջանիկ է: Մոռացված են բոլոր տրտուռները, բոլոր գանգատներն ու անեծքները: Պարզասիրտ

Օրենստեսը չի կարողանում հասկանալ, թե ինչից են ծագել այդ փոփոխությունները, որոնք խլում են նրա երջանկությունը, նա չգիտե, որ Պյուռոսը խոսել է Անդրոմաքեի հետ, հայտնել է նրան Օրենստեսի գալու նպատակը, ասել է, որ պատրաստ է մինչև վերջ պաշտպանել նրա որդուն, և դրա փոխարեն պահանջել նրա սերը, և կրկին անդրդվելի Անդրոմաքեն գերադասել է մեռնել, քան ամուսնանալ ատելի մարդու հետ: Ուստի և այդպես փոխվել էր այդ մերժումից վիրավորված խոովահույզ Պյուռոսը:

Բայց ո՛չ այժմ արդեն երջանիկ Հերմիոնեն, ո՛չ նրան սրտագին սիրահարված և այժմ արդեն դժբախտ Օրենստեսը չգիտեն, թե որքան հեշտ է սանձել անզուսպ Պյուռոսին չքնաղ գերուհու մեն մի հայացքով, մեն մի խոսքով: Ահա նա մոլեգնում է Անդրոմաքեի հանդեպ իր շարություն ու ատելություն մեջ:

Հեկտորի կինն է նա, իսկ ես՝ որդին քաջ Աքիլլեսի,
Եվ թշնամանքի մեծ Վկիանոսն է զատում երկուսիս:

Նա նզովում է Անդրոմաքեին, ափսոսում, որ ամեն ինչ չի ասել, բավարար չափով չի հայտնել իր ատելությունը, և ցանկանում է վերադառնալ, որպեսզի նորից ու նորից նրա երեսին շարտի դառը խոսքերը: Ինչո՞ւ: Որովհետև սիրում է նրան, սիրում է անզուսպ և չգիտե, որ իր ցասման ու ատելության մեջ նույն այդ սերն է: Ռասինը մարդկային սրտի արտակարգ խորաթափանցությամբ է պատկերել սիրո այդ հակասական տրամաբանությունը:

Մի՞թե կարծում ես, թե իրոք նրան կարող եմ ներել,
Թե ես փնտրում եմ նրան, վազում եմ նրա ետևից:—

Ասում է Պյուռոսը իր ծերունի դաստիարակին՝ Փյունիկին, խաբելով ինքն իրեն, փորձելով խաբել նաև իմաստուն ծերուկին, որը նրանից ավելի լավ գիտեր մարդկային կյանքն ու մարդկային սիրտը:

«Սիրո՛ւմ ես նրան»,— պատասխանում է Փյունիկը: Եվ Պյուռոսը չի հակաճառում: Նրան հասկացել են, և նա անկարող է ձևացնել: Նա վշտանում է ու դժգոհում: Նրա խոսքը բեկբեկուն է, անկապակից, մեծ վշտով լեցուն:

Սիրե՛լ, ի՛նչ բառ է,
Նրան շոյում է իմ սերը, սակայն համառ է դարձյալ,
Չունի եղբայրներ, ընկերներ, ես եմ պաշտպանը միակ,
Աստիանաբսի՝ իր որդու կյանքը ինձնից է կախված:
Օտարուհի՛... ո՛չ, ստրկուհի է նա աստ՝ էպիրոսում:
Ես նվիրում եմ նրան ամեն ինչ՝ անճրա, իր որդուն:
Բայց ինչ էլ անեմ ինձ որպես պարզև հասնում է մի բան:
Դա նրա կողմից հալածականի կոչումն է միայն:

Անդրոմաքեն հասկանում է Պյուռոսին: Որքան էլ նա մեղավոր է իր և իր ժողովրդի ու հայրենիքի առջև, նա սիրում է իրեն, սիրում է

անկեղծ և տառապում է. դա լավ գիտի Անդրոմաքեն: Սակայն հավատարմությունը նահատակված Հեկտորին, պատվի և հայրենասիրական պարտքի մասին նրա պատկերացումը թույլ չեն տալիս նրան ընդունելու Պյուռոսի սերը: Նա պատրաստ է մեռնել, բայց չի դառնա վերջինիս էինը: Սակայն նա չի կարող շնորհունել Պյուռոսի արժանիքները.

*Տաքարյուն է, բայց անկեղծ է, այդպես նրան հասկացա.
Նախապես տված իր խոստումներից ավելին կանի:*

Եվ Անդրոմաքեն վճռում է դիմել խորամանկության: Որդուն փրկելու համար նա կպսակվի Պյուռոսի հետ և դրանով կպարտավորեցնի նրան հոգալ Աստիանաքսի համար, իսկ ինքը շնորհակալությամբ ամուսնական մահճին, ինքնասպանություն կգործի և այդպիսով կպահպանի հանգուցյալ ամուսնու հանդեպ հավատարմությունը: Անդրոմաքեի համաձայնությունը լսելուն պես Պյուռոսը նրա ոտքերն է ընկնում: Չիմանալով Անդրոմաքեի ծածուկ մտքերը, նա խոնարհվում է նրա առջև հավիտենական նվիրվածությամբ և խոստանում է պաշտպանել նրա որդուն:

Ուստի ընդհարում է Պյուռոսին և Հերմիոնեին: Հանդիսականի առաջ նրանք դեռ ոչ մի անգամ չէին կանգնել դեմ-դիմաց: Այժմ ինչպե՞ս պիտի նա նայի իր կողմից բազմիցս խաբված իր հարսնացուի երեսին, երբ խոստացած պսակադրության փոխարեն պիտի առաջարկի նրան հեռանալ էպիրոսից: Պյուռոսը չի արդարանում, չի փորձում խուսափել պատասխանատվությունից: Նա մեղավոր է: Նա ակամա խաբել է աղջկան, դավաճանել նրան: «Սերն ինձանից ուժեղ է, և Անդրոմաքեն միանգամից խլեց ինձանից միտքս ու հոգիս»:

Հերմիոնեն չի ցանկանում նրան հասկանալ: Սերը և խանդը կուրացնում են նրան: Նրա խոսքը չար է: Քիչ մտածելով նրա մասին, Պյուռոսն ամենևին չէր կարծում, որ աղջիկը կարող էր իրեն սիրել: Իրենց փոխադարձ պարտավորության մեջ նա տեսել է սոսկ քաղաքական կապ, որի մեջ զգացմունքները չէին կարող մեծ դեր խաղալ: Ուստի, երբ աղջիկը նրան կոչում է դավաճան, նա հանգիստ պատասխանում է. «Դավաճան լինելու համար նախ պիտի սիրված լինել»: Նա ցնցվում է իմանալով, որ սիրված է եղել:

Այդպիսով, ըստ էության, ավարտվում է Պյուռոսի և Անդրոմաքեի բեմական կոնֆլիկտը: Անդրոմաքեն համաձայնել է ամուսնանալ Պյուռոսի հետ, վերջինս, հետևաբար, բավարարված է, հետագա պայքարի համար առիթներ չկան, իսկ քանի որ պայքար չկա, չկա նաև բեմական գործողություն: Հանդիսականին դեռ կարող է հետաքրքրել, թե ինչպես պիտի Անդրոմաքեն կատարի իր մտադրությունը, ինչ ազդեցություն կունենա նրա ինքնասպանությունը Պյուռոսի վրա, բայց դա արդեն ավարտն է:

Սակայն ողբերգության մեջ գործում են նաև երկու այլ հերոսներ՝ Օրեստեսը և Հերմիոնեն: Ի՞նչ է նրանց ճակատագիրը: Ողբերգության

մեջ, ինչպէս ուսուցանել է Ռասինն իր գրչակիցներին, «համատեղ գործում են բաղմամբով անձինք, և գործողությունն ամենևին չի ավարտվում, եթե հայտնի չէ, թե այն ինչ վիճակի մեջ է թողնում այդ անձանց»:

Եվ այժմ, երբ Պյուռոսի և Անդրոմաքեի բեմական կոնֆլիկտը սպառված է, առաջ է քաշվում Պյուռոսի և Հերմիոնեի կոնֆլիկտը: Ավարտը ամենևին չի լինի այնպես, ինչպես երազում էր երջանիկ Պյուռոսը: Նրա երջանկությանը կիսոյնըոստի նաև վիրավորված Հերմիոնեն: Հենց որ հասկանում է, որ ամեն ինչ վերջացած է, որ իր սիրելին անհասանելի է իրեն, նրա գլխում ծնվում է մի սարսափելի միտք: Պյուռոսը պետք է մեռնի՝ Հերմիոնեն իր մոտ է կանչում Օրեստեսին: Աղջիկը մոլեգնանքի մեջ է և անիծում է Պյուռոսին: Օրեստեսը պետք է դառնա վրեժի գործիք:

Սիրահարված Օրեստեսը պատրաստ է կատարել Հերմիոնեի հրամանը: Նա ասում է, որ իր գորքի գլուխն անցած կապալարի էպիրոսը և առնական մարտի մեջ կկործանի իր սիրուհուն վիրավորողին: Բայց նա ճիշտ չէր հասկացել Հերմիոնեին: Վրեժ է պետք լուծել հենց հիմա, հարսանիքի ժամանակ, տաճարում հարձակվել անզեն Պյուռոսի վրա, նրա հանդիսության պահին, և ոչ թե մենակ, այլ մի քանի զինակիցներով, որպեսզի նպատակը հաստատապես իրագործվի: Դա վրդովում է ազնիվ Օրեստեսին. դա նման է մարդասպանության:

Վրեժ կլուծեմ նրանից, սակայն այդպես չեմ լուծի.
Ո՛չ, ոչ թե մի նենգ մարդասպանի պես, այլ ախույանի.
Կապանեմ մարտում, ոչ թե կիսոցեմ նրան թիկնքից
Նրա զո՛ւիւր պիտի մատուցեմ ես Հելլադային.
Ինձ իմ երկիրը տվել է մեկ այլ հանձնարարություն:
Իսկ ես այստեղ սոսկ մարդասպանությո՞ւն պիտի կատարեմ:

Հերմիոնեն չի ցանկանում հաշվի նստել Օրեստեսի պատվի, ազնւր-վության, բարոյական ըմբռնումների հետ, նրա համար միևնույն է, միայն թե Պյուռոսն սպանվի: Նա ծաղրում է Օրեստեսին, անվանում նրան վախկոտ, խոստանում նրան իր սերը, եթե նա կատարի իր ցանկությունը, խորամանկում է, վախեցնում նրան:

Քանի նա ողջ է, միշտ կկարենամ ես ներել նրան,
Եվ կցնդի իմ ատելությունը մշուշի նման,
Եթե շահնի նա հիմա, հետո նրան կսիրեմ:

Եվ պարզասիրտ Օրեստեսը հավատում է նրան, դիմում է հանցագործության, մոռանալով պատվի օրենքները: Նա այնքա՛ն է սիրում Հերմիոնեին, այնպե՛ս է հավատում իր երջանկությանը և այնքա՛ն քիչ է ճանաչում մարդկանց, այնքա՛ն քիչ է ճանաչում իր սիրած էակին:

Կզոհարեմ ձեր բոլոր, բոլոր թշնամիներին:
Եվ խոնարհաբար պատրաստ եմ սպասել ես ձեր շնորհին:

Եվ Հերմիոնեն չգիտի, թե ինչ կլինի իր հետ. նրան թվում է, թե

կուրախանա Պյուռոսի մահով, թե վրեժով հագեցած՝ կղառնա Օրեստեսի կինը. «Ծն կարդարացնեմ ողջ հույսերը ձեր»:

Հինգերորդ արարն սկսվում է Հերմիոնի մենախոսությամբ: Շուտով պիտի սպանվի Պյուռոսը: Ահա ուր որ է վրիժառուի սուրը կիջնի նրա գլխին, և նա կրնկնի անշունչ և արնավառ: Պյուռոսը, ի՛ր Պյուռոսը. այն մարդը, որին այնպես սիրում է, որի համար այնքան հոգեկան տառապանքներ է կրել: Դե ի՛նչ, նա արժանի է մահվան: Նա ոչ մի գութ, ոչ մի կարեկցանք չի դրսևորել իր վշտի հանդեպ, ոչ մի նըրբաղագացություն իր և իր սիրո հանդեպ: Նա ծիծաղել է իր վրա... Ուրեմն թող մեռնի: Ո՞վ մեռնի, Պյուռոսը: Եվ ի՛նքը կղառնա իր ամենաթանկ մարդուն սպանողը: Օ՛ո՛հ, երբե՛ք: Այսպես է պատկերել Ռասինը Հերմիոնեի բարոյական պայքարը:

Նրանք, ովքեր հետագայում քննադատել են կլասիցիստական թատրոնի հակումը դեպի մենախոսությունները, հերոսների երկարատև ելույթները, հաշվի չեն առել այն, որ հենց այդ մենախոսություններն են ընդգրկել բնական գործողությունը: Հերոսը խոստովանվել է հանդիսականի առաջ, ավելի ճիշտ հանդիսականի առաջ մնացել է միայնակ ինքն իր հետ, և հանդիսականը վկան է դարձել այն մեծ կյանքի, որը միշտ էլ փակ է կողմնակի աչքերից, մարդկային հոգո՛ւ կյանքի, և եթե այդ կյանքը ճշմարտացի է ցուցաբերված, ապա դժվար թե հանդիսականը նրա նկատմամբ անտարբեր մնար:

Ամեն ինչ կատարվում է այնպես, ինչպես պահանջել էր Հերմիոնեն: Տաճարում, պսակադրության ժամանակ, Պյուռոսը սպանվում է: Այդ մասին Օրեստեսն ինքը գալիս պատմում է Հերմիոնեին: Նա ոգևորված է: Նա կարծում է թե կուրախացնի աղջկան, որն այնքան ծարավ էր վրեժի: Բայց ատելության և արհամարհանքի սարսափելի արտահայտությամբ է նրան դիմավորում Հերմիոնեն: Օրեստեսը ցնցվում է. չէ՞ որ կատարել է նրա հրամանը. նա պահանջում էր, պնդում, շտապեցնում. «Օ՛ հրե՛շ, որքա՛ն նողկալի ես դու», — դաժանորեն հայտարարում է նա և զուտ կանացիական տրամաբանությամբ բացատրում:

Կամեցա, բայց դու, դու կարող էիր չհամաձայնել.

Կարող էի ես բյուր անգամ ասել, խնդրել, պահանջել,

Բայց դու պետք է, որ այդ մասին դարձյալ հարցնեիր ինձ

Եվ կրկին գայիր, կամ ավելի ճիշտ՝ փախչիր ինձից:

Խեղճ պատանի: Նա խաղալիք էր դարձել սիրահարված և տարաբախտ աղջկա ձեռքին, որն իր հերթին իր կրքերի զոհն էր: Հերմիոնեն Պյուռոսի վշտից ինքնառպան է լինում: Օրեստեսը խելագարվում է:

✓ Այսպիսին է ավարտը: Ի՛նչ սարսափելի ավերածություններ են գործում կրքերը մարդու կյանքում: Եվ մարդը անկարող է հաղթահարել դրանք: Կրքերին զոհաբերվում են պատվի սկզբունքները (Օրեստես), պետական շահերը (Պյուռոս) և մարդկային կյանքը: ✓

✓ Հիշենք, որ Կոռնելի հերոսները հաղթում էին կրքերին: Նրանք

տառապում էին, բայց ավելի ուժեղ էին իրենց կրքերից, հաղթանակում էր մարդու կամքը, բանականությունը, մարդը գերազանցում էր ինքն իրեն: Այդպես էր Կոռնելյի՝ ֆեոդալիզմի հերոսական շրջանի վերջին մոհիկանի մոտ: Միջնադարյան Ռուանդը և Կոռնելյան Սիդը որոշ շահով նույն անձն են. նրանց երկուսի համար էլ բարոյական սկզբունքները, պարտականության գաղափարը բարձր են զգացմունքներից: Այդպես չէ Ռասինի մոտ: Նա երեք տասնամյակով երիտասարդ էր Կոռնելից, բայց այդ երեք տասնամյակը ավելի շատ է զատում իրարից այդ բանաստեղծներին (որոնք ժամանակակից էին), քան հարյուրամյակները՝ Կոռնելյին և «Ռուանդի երգի» անհայտ հեղինակին:

Ինչ-որ բեկում էր առաջացել ֆրանսիական հասարակության մեջ: Կոռնելյը կորցրել էր կապը իր հանդիսականի հետ, բայց չէր կարողանում հասկանալ, թե ինչ է կատարվել: Ասում էին, թե Կոռնելյը կորցրել է տաղանդը և ծածուկ ծիծաղում էին նրա վրա և խղճում նրան, հարգելով նրա մեջ իրենց հայրերի կուռքին: Եվ վրդովված ու վհատված Կոռնելյը մրցամարտի մեջ մտավ երիտասարդ հակառակորդի հետ, ձեռք-տեղ հարմարվել հանդիսականի ճաշակին, կատարեց ստեղծագործական սխալներ և տառապեց, տեսնելով դրանք: Իսկ պատճառն այն էր, որ Ֆրանսիայի կյանքում սկսվել էր նոր ժամանակաշրջան. Կոռնելյը մնաց իր սերնդի հետ, նրան օտար էր նոր հանդիսատեսը, որը կորցրել էր հետաքրքրությունը պետական, քաղաքական խնդիրների նկատմամբ:

Կոռնելյը երգիչն է մարդկային ուժի, Ռասինը՝ թուլությունների: Այս հայեցակետից դիտենք Ռասինի «Անդրոմաքե» ողբերգությունը: Կա՞ այնտեղ գեթ մի ուժեղ մարդ: Պյուռոսը՝ հպարտ և առնացի մարտիկը, ամեն ինչ մոռանում է հանուն կնոջ և պատրաստ է ճակատամարտել ողջ Հունաստանի, իր հայրենիքի դեմ, ճակատամարտել հանուն մի կնոջ, որն իրեն չի սիրում: Հասկանո՞ւմ է նա, որ իր վարքագիծը պատվաբեր չէ: Հասկանո՞ւմ է, բայց նրա համար զգացմունքն ավելի թանկ է սառը մտքի դատողություններից: Օրենստեսը դավաճանում է իր հայրենիքի շահերը հանուն Հերմիոնեի: Հայրենասիրության գաղափարը խորթ է նրան: Նա խախտում է համամարդկային բարոյականության օրենքները. սպանում է անզեն, անպաշտպան մարդուն և ինքը հասկանում է իր արարքի ոճրականությունը. բայց նա սիրում է, և նրա համար զգացմունքը ամենից թանկ է: Հերմիոնեն ոչինչ չի ճանաչում սիրուց բացի: Նա Պյուռոսին սպանել է տալիս միայն նրա համար, որ վերջինս չի պատասխանում իր զգացմունքին: Նա ամենեկին չի մտածում այն մասին, թե ինքն արժանի՞ է Պյուռոսի սիրուն: Նա սիրում է, և դա բավական է: Պյուռոսը պարտավոր է սիրել նրան միայն այն պատճառով, որ նա սիրում է Պյուռոսին: Հերմիոնեն իր վրեժի զենքն է դարձնում պարզամիտ Օրենստեսին, օգտվելով վերջինիս կույր սիրուց և ամենեկին չմտածելով այն մասին, թե ինչպիսի անարգանք է հասցնում նրա դյու-

րահամատ նվիրվածությանը: Նրա սերը բռնատիրական է, եսասիրական: Բայց Հերմիոնեն ևս իր կրթերի զոհն է, մի շնչին տաշեղ՝ զգացմունքների ալեկոծ օվկիանում:

Վերջապես՝ Անդրոմաքեն. նա բոլորից ուժեղ է: Նա նվիրված է հայրենիքին, զոհված ամուսնուն, որդուն: Նա ետ է մղում Պյուռոսի բոլոր հարձակումները: Նրան չեն վախեցնում ո՛չ մահը, ո՛չ տանջանքները: Բայց նա էլ վերջիվերջո հանձնվում է: Նրա պարտությունն այն չէ, որ նա համաձայնում է ամուսնանալ, որպեսզի փրկի որդուն և մեռնի, չդառնալով իր տիրոջ կինը. նա պարտվում է, երբ ներում է Պյուռոսին, գնահատում նրա սերը, տեսնում նրա մեջ արժանիքներ, և տրամաբանությունը հանգեցնում է այն բանին, որ Անդրոմաքեն կարող էր և պարտավոր էր սիրել նրան:

«Անդրոմաքեից» հետո երկրորդ ողբերգությունը՝ «Ֆեդրան» բացահայտում է անհատի բարոյական պառակտման պատկերը: Դրամատուրգն իսկապես լույսի նշանառության ճառագայթ է նետել հոգու աղետների, այն սարսափելի կործանման վրա, որին ենթարկվում է մարդը, երբ նրա գիտակցության մեջ խորտակվում է ներդաշնակությունը պարտավորության պատկերացման և անձնական հակումների միջև, ցանկալիի և թույլատրելիի միջև: Ընդ որում դա ոչ թե սոսկ ցանկություն է, հակում. դա էքստազի հասած զգացմունք է, դա Կիրք է, և նրան հակադիր Պարտականությունը ոչ թե սոսկ պարտականություն է, այլ բարոյական կատեգորիկ պահանջ (իմպերատիվ), որը խախտելով, մարդը քայքայվում է որպես անհատ, կորցնելով իր նկատմամբ հարգանքը և այն ամբողջ ներքին կարգավորությունը, որը նրա էությունն է կազմում: Մի խոսքով, դրամատուրգը պատկերել է բարոյական ճգնաժամը՝ ծայրահեղ դրսևորման մեջ: Պետք է ասել, որ քրիստոնեության դարաշրջանում նա ձեռք է զարկել «վտանգավոր» սյուժեի, Դեռ վաղնշական անցյալում Եվրիպիդեսը, որն առաջինն է մշակել այդ սյուժեն բեմի համար, ենթարկվել է խստագույն քննադատության: Նրա ժամանակակից Արիստոֆանեսը «Գորտերը» կատակերգության մեջ նրան մեղադրել է աթենացի կանանց զրպարտելու մեջ, անվանել նրան երիտասարդության ապականիչ և զայրագին բողոքել, որ թատրոնի բեմը դարձել է «պոռնիկ-Ֆեդրաների» ասպարեզ:

Գիտակցելով իր վիճակի ողջ բարդությունը, Ռասինը ողբերգության առաջաբանում գրել է. «... չեմ համարձակվում դեռևս պնդել, որ այս գործը իմ ողբերգություններից լավագույնն է: Նրա իսկական գնահատականը թողնում եմ ընթերցողներին և ժամանակին: Սակայն կարող եմ վստահորեն ասել, որ այստեղ ամեն ինչ արել եմ առաքինությունը ցայտուն կերպով հանդես բերելու համար: Ամենափոքր սխալն անգամ կրթում է իր պատիժը: Հանցանքի մասին մտածելը նույն խստությամբ է ընդունվում, որքան կատարված հանցանքը: Սիրահարված սրտի թուլությունը համարվում է իսկական թուլություն: Այստեղ կրքերը ներկայաց-

ված են միայն նրա համար, որ ցույց տրվի նրանց պատճառած անկարգութիւնը, իսկ արատը նկարագրվում է ամենուր այնպիսի գունդերով, որոնք ի հայտ կբերեն բարոյագրկումը և ատելութիւն կառաջանեն նրա հանդեպ»:

Ողբերգութիւնն սկսվում է Հիպոլիտի և նրա խնամակալի՝ Թերամենի երկխոսութեամբ: Նրանց խոսակցութիւնից հանդիսականն իմանում է, որ Ֆեդրան ատում է իր խորթ որդուն, հետապնդում նրան: Սակայն պարզվում է, որ Ֆեդրան սիրահարված է Հիպոլիտին, ուստի և հետապնդում է նրան:

Ֆեդրան խորապես ապրում է իր անպատվութիւնը, բայց ոչինչ չի կարող անել: Հիպոլիտը նրա համար թանկ է ու սիրելի, պատանու կերպարը տիրաբար իշխում է նրա հոգու վրա: Նա աստվածների օգնութիւնն է հայցում, նրանց համար կառուցում տաճարներ, խելահեղորեն տրվում բարեպաշտութեանը, բայց զոհասեղանի առաջ էլ նա մտածում է միայն Հիպոլիտի մասին և աղոթելով աստծուն, աղոթում է ոչ թի վերջինիս, այլ ուրիշ, իր հոգու երկրային աստծուն՝ Հիպոլիտին: Բարեպաշտութիւնը «անբուժելի խոր սիրո բալասան է թույլ, անզոր»: Գալով այսպիսի եզրակացութեան Ֆեդրան ձգտում է այլ միջոցներով հասնել անդորրի. ատելի դառնալ Հիպոլիտին, որպեսզի իր և նրա միջև առհավետ ստեղծի մի ամուր պատենշ: Նա կարողանում է պատանուն վրտարել Տրոյզեն:

Այժմ արդեն խաղաղ են ընթանում նրա օրերը, և պատանու կերպարն աստիճանաբար սկսում է խամրել նրա հիշողութեան մեջ: Բայց հաճախ, Թեսեսը նրան տանում է Տրոյզեն, և նա կրկին տեսնում է գեղեցկատես պատանուն, նորից բոցավառվում է սերը, այժմ արդեն որպես ամենակույ հրդեհ:

5

Քանզի կյանքն էր ատելի, իսկ բոցն իմ մեջ՝ նողկալի.
Ու ցանկացա մեռնելով՝ պահել փառքս անաղարտ:

Դադարելով պայքարել իր դեմ, տրվելով խելահեղ կրթին, Ֆեդրան վերջապես խոստովանում է Հիպոլիտին: «... մտերիմ, հպարտ, նույնիսկ մի քիչ էլ վայրագ, երիտասարդ, հմայիչ... ինչպես կերտված մի աստված...»: Ինչո՞ւ ոչ թե Հիպոլիտը, այլ Թեսեսն էր այն ժամանակ եկել իր ետևից: «Այն ժամանակ ո՞ւր էիք... կուղենայի անձամբ ես ձեզ ուղեկցել անձնվեր», — ասում է նա ապշահար պատանուն:

Ի՞նչ եմ լսում, աստվածներ, մոռանում եք, արդ, տիկի՛ն,
Որ Թեսեսը իմ հայրն է և ձեզ հարգող ամուսին,—

բացականչում է Հիպոլիտը: Հնարագետ կինը նահանջում է, չէ՞ որ նա ոչ մի վատ բան չի ուղեցել ասել, և խելամիտ Հիպոլիտը տեղի է տալիս նրա խաբկանքին: Այո՛, այո՛, նա վատ մտքով է հասկացել խորթ մոր խոսքերը և շիկնում է իր ամոթալի ենթադրութեան համար:

Բայց ե՛՛ Ֆեդրան, ե՛՛ Հիպոլիտը միանգամայն վստահ են, որ հաս-

կացել են իրար: «Ռու շատ բան հասկացար»,— ասում է Ֆեդրան նրա
ևտքից: «Ֆեդրան... Բայց ո՛չ, աստվածնհր՛: Մոռացումի մեջ անհետ
սարսափելի գաղտնիքը թող պատանվի առհավետ»,— մտածում է Հի-
պոլիտը: Ֆեդրան վրդովված է. այժմ, անշուշտ, Հիպոլիտն ամեն ինչ
կպատմի հորը, և հավերժական ամոթանքով կծածկվի իր անունը, իր
երեխաները կամաչեն մոր անունը տալիս: Օ՛հ, այդ Հիպոլիտը. «Նա
հրեշ է կատարյալ, սարսափելի, աննկուն»: Նաժիշտը նրան խորհուրդ
է տալիս զրպարտել Հիպոլիտին նրա հոր առաջ, իբրև թե նա ձգտել է
ոտնահարել խորթ մոր պատիվը: Մտնում է Թեսևսը Հիպոլիտի ուղեկ-
ցությամբ: Ֆեդրան ճշալով կանգնեցնում է նրանց և փախչում. նա ա-
նարզված է և ամուսինը չի կարող մերձենալ նրան: Թեսևսը ցնցվում է,
բայց և որդին, որից ուզում է իմանալ, թե ինչ է կատարվել, պատառ-
խանում է տարօրինակորեն և նույնպես ուզում է փախչել: Պատանին
հուզված է: Մի՞թե խորթ մայրը որոշել է ամեն ինչ խոստովանել ա-
մուսնուն: Նա դեռևս չգիտի, թե ինչ է նյութել Ֆեդրան:

Էնոնը հոր մոտ զրպարտում է նրան: Թեսևսը մոլեգնում է. ի՛նչ
սրիկա է եղել իր որդին: Եվ վերջինս չի արդարանում: Նա իր վրա է
վերցնում ամբողջ հարվածը, չի ցանկանում հրապարակել Ֆեդրայի
գաղտնիքը, նա միայն խոստովանում է հորը, որ սիրում է Արիստին:
Բայց Թեսևսը չի հավատում, նա այդ խոստովանության մեջ լուկ խո-
րամանկ խաղ է տեսնում. «Միշտ երգվում են այն մարդիկ, որոնք խար-
դախ են, անարգ»,— ասում է նա և նզովելով, վտարում է որդուն:

Ֆեդրան ուշքի գալով, շտապում է կանխել դժբախտությունը, խոս-
տովանել ամեն ինչ և փրկել Հիպոլիտին, բայց Թեսևսը հաղորդում է
նրան, որ Հիպոլիտը սիրում է Արիստին: Եվ խոստովանանքը չի իրա-
գործվում: Ֆեդրան արդեն մտածում է իր ախոյանուհու մասին, որ հա-
մակում է նրա ուղեղը: «Այս ի՛նչ շանթ է, օ՛հ երկի՛նք, այս ի՛նչ լուր է
հոգեհան»,— մտածում է նա ալեկոծված և ապա համոզում նաժիշտին
սպանել Արիստին:

Թեսևսը իմանում է ճշմարտությունը, բայց ուշացումով. Հիպոլի-
տին սպանում է ծովային հրեշը, որին ուղարկել էր Նեպտունը: Մովերի
աստվածը պատժել էր նրան, անսալով հոր անեծքին: Ֆեդրան ինքնա-
սպանություն է գործում, իրեն ծովն է գցում նաև էնոնը՝ թագուհու չար
հանճարը:

Այսպիսին է արատավոր կրքի արդյունքը: Նա բերում է չարիք,
մտքի և սրտի փլուզում, հանցագործություն ու կործանում: «Չարիքն
այս, որ գործեց նա, որպես չար հուշ կմնա»,— ավարտել է Ռասինն իր
ողբերգությունը. այս խրատականը դնելով աղետներից պարտված Թե-
սևսի շուրթերին: Բազում հրեշների հետ է մարտնչել Թեսևսը, խոցել է
նրանցից շատերին, չէր տեսել միայն չարիքն իր տան մեջ, չէր տեսել
և չէր հաղթել:

Ռասինը գրել է նաև մի քանի փաղափական ողբերգություններ՝ «Բրի-

տանկու», «Բայազետ», «Գոթողիա»: Դրանց մեջ էլ նա շատ տարբեր է Կոռնելյից: Այլ է նրա քաղաքական դիրքորոշումը: Նա արդեն արժարժել է պետական բռնակալության թեման, որը դեռևս չկար «Սիդի» հեղինակի ստեղծագործության մեջ:

«Բրիտանիկուս» ողբերգության մեջ պալատականներից մեկը բացահայտ ցինիզմով շարադրում է բռնապետության ծրագիրը.

... տե՛ր, հռոմեացոց պիտի ճանաչեք...

Նրանք վախկոտ են, չար են, սա՛նձ դրեք նրանց բերանին,

Թե չէ կսկսեն հոխորտալ, թե վախ կարող են ազդել.

Այո՛, դարերով նրանք վարժվել են ծանրագույն լծին:

Նրանց սրտով է ձեռքն այն, որ իրենց շղթա է զարկում.

Նրանց կոշտն է միշտ գոհացում տալ վսեմ տերերին...

Կոռնելյի մոտ չկար և չէր կարող լինել նման հարձակում բռնապետության դեմ, քանի որ նրա համար կարևոր էր հանձին բացարձակ միապետի հաստատել պետականության սկզբունքը, և նա բարեխղճորեն արել է այդ: Բավական է հիշել, թե ինչ համակրելի միապետի կերպար է ստեղծել նա «Կիննա» ողբերգության մեջ ի դեմս Օկտավիանուս Օգոստոսի:

Ռասինը պակաս լավատեսությամբ է վերաբերել աբսոլյուտիզմին: Միահեծան իշխանության համակարգը հղի է ժողովրդի համար շատ վտանգներով: Արդեն այն միտքը, որ իշխանության գլուխ կարող են կանգնել ներոնները՝ ղեկավարվելով տվյալ դեպքում հիշյալ պալատականի շարադրած ծրագրով, անվստահություն է ներշնչում աբսոլյուտիզմի սկզբունքի նկատմամբ: Մեղմ, վեհերոտ Ռասինը շատ ավելի խիստ ու վճռականորեն է քննադատել բռնակալության ժայռահեղությունները, քան նրա խստաշունչ նախորդը, բայց նա ապրում էր արդեն այլ դարաշրջանում: Ֆրանսիական աբսոլյուտիզմը թևակոխում էր մի նոր փուլ: Կոռնելյի օրոք այն ազգային միասնությունը զոդող ուժ էր, իսկ Ռասինի օրոք արդեն դառնում էր ազգային աղետների աղբյուր (Ֆրանսիայի համար քայքայիչ պատերազմները, որ մղում էր Լյուդովիկոս XIV-ը՝ իր փառասիրությունը գոհացնելու համար): Հեղափոխության շանթերը դեռևս հեռու էին, բայց հստակ երկնքում արդեն սկսում էին երևալ մի քանի ամպեր:

Մի խոսքով, Ժան Ռասինի քաղաքական ողբերգությունների թեման է իշխանության չարաշահումը, բռնակալության արատները: «Բրիտանիկուս» ողբերգության մեջ ներոնի դարաշրջանն է, նրա իշխանության սկիզբը, երբ նա դեռևս չէր բացահայտել իր էության բոլոր նողկալի հատկանիշները, երբ դեռևս չէր գործել այն սարսափելի շարիքները, որոնցով լի է հռոմեական պետության մեջ նրա ոչ երկարամյա գահակալության շրջանը (մ. թ. 54—68 թթ.):

Սակայն ներոնի գահակալության պատմության մեջ նրա մեծ չարագործություններին նախորդած այդ շրջանն էլ, ինչքան էլ վերաբերում

է հեռավոր անցյալին, չէր կարող Ռասինի ժամանակակից հանդիսականների մեջ չծնել տխուր մտքեր: Հանդիսականին ներկայացվում է մի մուսլ պատկեր: Այնտեղ, իշխանության դեկի մոտ, ոչ մի սրբություն չկա. մարդկային կյանքը, ճշմարտությունը, պատիվը, ամեն ինչ դաժանորեն և հաճախ անիմաստորեն ոսնահարվում են հանուն բռնակալի քմահաճույթի կամ հանուն իշխանության ծարավի:

Ներոնը, որ միշտ պարտական է եղել իր մորը՝ Ագրիպինային, իր դիրքի, իշխանության, գահի համար և միշտ նրա նկատմամբ ցուցաբերել է մեծ պատիվ ու հարգանք, հանկարծ միանգամից փոխում է իր վերաբերմունքը, խուսափում նրանից, ցանկություն է հայտնում կառավարել միահեծանորեն: Ագրիպինան մտահոգվում է: Նրա համար իշխանությունը ամենից թանկ է, և որդուն գահ բարձրացնելով նա հույս է ունեցել միշտ տեսնել նրան հնազանդ, ցանկանալով կառավարել նրա անվամբ: Ներոնը միառժամանակ նրան թույլ է տվել անելու այդ: Եվ հանկարծ Ագրիպինան ետ է մղվում. նրան չեն թողնում մտնել որդու մոտ, ոչ ոք չի լսում նրան, ոչ ոք նրա հետ հաշվի չի նստում: Նա պատեպատ է դիպչում, տրտնջում իր անզորության գիտակցությամբ: Եվ ահա, վերջապես, նա հանդիպում է որդուն: Լսվում են կշտամբանքներ, բողոքներ, անեծքներ, կատարվում է հանցագործությունների մի սարսափելի, ցնցող խոստովանություն: Թող իմանա որդին, թե ինչ է արել ինքը նրա համար: Նա հարազատ քեռու կինն է դարձել, որպեսզի գահ պարգևի նրան՝ Ներոնին, որն ուրիշ հորից էր ծնված: Նա ղառամյալ կայսր Կլավդիուսին, իր ամուսնուն, ստիպել է վտարել հարազատ որդուն՝ Բրիտանիկուսին և իր որդին ու թագաժառանգը համարել Ներոնին: Որդու վիճակն ամրապնդելու համար նրան ամուսնացրել է Կլավդիուսի դստեր հետ, հրամայելով սպանել վերջինիս փեսացուին: Երբ Կլավդիուսը մահվան մահճում, զղջալով, ցանկացել է տեսնել իր որդուն, ինքը՝ Ագրիպինան թույլ չի տվել, և ծերունին մահացել է չփարվելով աքսորի մեջ տառապող Բրիտանիկուսին:

Ահա իմ բոլոր անցյալ գործերի խոստովանանքը,
Ահա իմ բոլոր մեղքերը, ահա և հատուցումըս:
Այս կես տարվա մեջ դառնալով արդեն երկրի սիրելին,
Նախ կարողացաք ինձ մեծարելով շնորհակալ լինել,
Հետո հոգնելով ձեզ մի քիչ նեղող ուշադրությունից,
Դուք մի հանդուգն արհամարհանքով ինձ վարձատրեցիք:

Այսպես է դատում Ագրիպինան: Ո՛չ մի խղճի խայթ, ո՛չ մի զղջում կատարած շարագործությունների համար: Նա ավելի շուտ իրեն համարում է մարտիրոսուհի, հերոսուհի, որ հանուն որդու երջանկության զոհել է իրեն: Իշխանության տանող ճանապարհը հանցագործություններով է սփռված: Այդ ճանապարհն է անցել Ագրիպինան:

Իսկ ինչպիսի՞ն է որդին: Ռասինը պիեսի առաջաբանում նրա մասին գրել է. «Նա դեռևս չի սպանել մորը, կնոջը, դայակներին, բայց

նրա մեջ թաքնված են նրա բոլոր ոճիրների սաղմերը... Մի խոսքով, այստեղ նա դեռ ծնվող հրեշ է, որը դեռևս չի համարձակվում դրսևորել իրեն և արդարացումներ է փնտրում իր շարագործությունների համար»։ Արատավոր է արքունիքի ընդհանուր մթնոլորտը .

Օ՜ այստեղ որքա՛ն ծածուկ են պահում իրենց մտքերը,
Եվ այդ մտքերից որքա՛ն հեռու են, ալա՜ղ, խոսքերը,
Լեզուները և սրտերը որքա՛ն տարանջատված են.
Ինչպե՛ս են խոցում բարեկամներին երեսպաշտորեն...
Սարսափելի է այստեղ, և օդը դաժերով է լի...

Ներոնի գլխին կա մի սպառնալիք։ Ողջ է Հռոմի հանգուցյալ կայսեր՝ Կլավդիուսի հարազատ որդին՝ Բրիտանիկուսը, գահի օրինական ժառանգը։ Ներոնը գիտակցում է իր հեղհեղուկ վիճակը և տագնապով հետևում է Բրիտանիկուսին։ Ինչի՞ց սկսել։ Ինչպե՞ս դրդել Բրիտանիկուսին կատարելու մի անիրավ քայլ, որպեսզի հետո այդ պատրվակով ոչնչացնի նրան։ Բրիտանիկուսն ունի Զունիա անունով մի հարսնացու։ Նա սիրում է աղջկան, նվիրված է նրան և հանուն նրա կարող է խենթություններ անել։ Եվ այսպես, պետք է սկսել Զունիայից։ Աղջկան բրոնոլթյամբ բերում են պալատ։ Ներոնը նրան առաջին անգամ է տեսնում։ Նա չքնաղ է։

Բրիտանիկուսն այժմ կրկնակիորեն ատելի է Ներոնին։ Հերիք չէ, որ նա իր իսկ գոյությամբ սպառնում է Ներոնին, նա նաև սիրված է Հռոմի գեղեցկագույն կանանցից մեկի կողմից։ Ներոնը խանդում է և ատում, խանդում է ավելի ինքնասիրությունից դրդված։

Նա հնարում է մի կատարյալ դաժանություն։ Զունիային հրամայվում է ձեռքով անտարբերություն և սառնություն ցուցաբերել Բրիտանիկուսի հանդեպ, միայն այդպես նա կկարողանա փրկել սիրած մարդուն։

Ես պահ մտնելով այս թաքստոցում, ձեզ կհետեմ...
Ինչ որ կատարվի, ես պիտի տեսնեմ հայացքով համր.
Թե հանկարծ նրան սիրող աչքերով նայեք, հառաչեք,
Ապա դրանով կդատապարտեք նրան ստույգ մահվան։

Եվ հանդիպումը կայանում է։ Բրիտանիկուսը չի կարողանում հեռանալ իր Զունիային։ Ո՛ւր են նրա քնքրությունը, բարի հայացքը, թուլիչ խոսքեր։ Կասկած չկա. նա այլևս չի սիրում իրեն, նրան այժմ Ներոնն է դուր գալիս։ Պատանին տառապում է, և Ներոնը գոհ է։ Կանչվում է թույն պատրաստող նշանավոր լուկուստան։ Նախաճաշին, մոտեմիկ զրույցի ժամանակ Ներոնը պատանուն է մատուցում մի թունավոր գավաթ։ «Ձեր երջանկության կենացը»,— ասում է նա, անմեղ հայացքով նայելով իր զոհին։

Թույն մատուցելիս, Ներոնի սիրտը հանգիստ էր անչափ.
Սառը հայացքը բացահայտում էր արհամարհանքը
Այդ բանականի, որ ոճիրի մեջ անփորձ չէր բնավ։

Թույնը խմելով պատանին ընկնում է մահից պարտված... «Մի՛ անհանգստացե՛ք, նա վաղուց է հիվանդ ընկնալորությամբ», — սառնորեն հայտարարում է Նևրոնը ներկաներին: Այն հաղվադեպ վայրկյաններին, երբ Նևրոնին տանջում է խղճի խայթը, նրան օգնության է հասնում պալատական Նարկիսը և սրիկայի սառը սրամաքանությամբ ամրապնդում է բռնակալի թուլացող կամքը, ցրում կասկածը և ի հայտ եկած մարդկային զգացմունքի թեթև ամպերը: Ռասինը իստորեն քընձադատել է իշխանության շարաշահումը և բռնակալության արատները: Նա Ագրիպինայի՝ բռնապետության պատճառի ու զոհի շուրթերին է դրել բոցաշունչ, բողոքով ու ցաամամբ շնչող մի անեծք՝ ուղղված բռնակալությանը:

Պիտ շարունակե՛ս, էլ վերադարձի ճանապարհ չկա.
Դու առաջինը եղբորդ արյամբ ձեռքդ ներկեցիր.
Հիմա հերթն իմն է. հարազատ մորդ նո՛ւյնը մատուցիր...
Սակայն իմ մահն էլ թող քեզ չբերի հանգիստ ու անդորր...
Թող տարեց տարի այսպես աճելով մոլեգնանքը քո,
Անվերջ, անդադար օրերդ լցնի արյան հորձանքով,
Բայց հավերժական մեր վրիժառուն մի օր կարթնանա,
Եվ կործանողը ինքը կործանման պիտ արժանանա:
Այդքան զոհերի արյունի համար, նաև ի՛մ արյան
Դու կվճարես քո արյան գնով ու քո կործանման,
Կհիշվես քո շար անվամբ, կիմացնես աշխարհին արար.
Թե ամենաժանտ բռնակալն ինչպես սպանվեց ժանտաբար:
Այս է պատգամն իմ, այս է քո հանդեպ իմ դատաստանը:

Ռասինը ավելին է արել: Նա ցույց է տվել ժողովրդի ուժը: Անտարբեր և անմոռնչ չի մնում հոռմեացի ժողովուրդը: Նա վերջ ի վերջո հանդես է գալիս ի պաշտպանություն Ջունիայի, որը փարվելով Օգոստոսի արձանին, դառնում է քրմուհի: Մոլեգնած ամբոխը սպանում է պալատական Նարկիսին, որը ցանկանում էր բռնել աղջկան: Մարդու և պետության կյանքի հանդ ժամերին ժողովուրդը դառնում է բարձրագույն դատավոր և վերացնում է շարիքը, երբ առանձին անհատների կամքն արդեն անզոր է այն վերացնել:

«Բայազետ» ողբերգության թեման դարձյալ բռնապետությունն է: Հանդիսականի առաջ կրկին բացվում է արքունիքի առօրյա պատկերը՝ խարդավանք, եսապաշտություն, դաժան բարքեր:

Շուայլ ճոխությամբ է լեցուն թուրքական արքունիքը: Սուլթան Ամուրադը արշավանքի է: Նրա փոխարեն կառավարում է կինը՝ Ռոքսանան: Արքունիքում որպես կալանավոր ապրում է սուլթանի եղբայրը՝ Բայազետը: Վաղուց ի վեր սուլթան Ամուրադը տագնապալի հայացքով է հետևում Բայազետին: Իր մյուս եղբորը, որը կարող էր իրեն գահընկեց անել, նա սպանել էր արդեն: Մնացել են երկուսը, որոնցից Իբրահիմը ցնորվել է և արդեն դարձել անվտանգ, իսկ Բայազետը երիտասարդ է, խիզախ, խելացի: Նա վտանգավոր է Ամուրադի համար: Եվ

սուլթանը սուրհանդակ է ուղարկում իր կնոջը՝ Ռոքսանային՝ Բայազետին սպանելու գաղտնի հրամանով:

Պատանի Բայազետը ազնիվ է, ճշմարտախոս, ասպետորեն հավատարիմ է ազնվատոհմ Աթալիդայի նկատմամբ իր քնքուշ սիրուն: Աթալիդան էլ սիրում է նրան: Սակայն Ռոքսանան տեղյակ չէ նրանց սիրուն: Նրան դուր է գալիս պատանի և գեղեցիկ արքայազունը և չի ուզում սպանել նրան: Եթե նա կարողանար սիրել իրեն, ապա այդ ժամանակ գահ կբարձրացներ այդ պատանուն: Նա հաճախ իր առանձնասենյակն է հրավիրում Բայազետին: Վերջինս պարկեշտ ու վախվորած է նրա հանդեպ: Եվ ավելի ու ավելի է բորբոքվում սուլթանուհու հեշտագին երևակայությունը: Մեծ վեպիր Աբումիտը, որը արքունի հեղաշրջման ծրագրեր է կառուցում, համոզում է Բայազետին պատասխանել Ռոքսանայի զգացմունքին: Պետք չէ անգամ, որ պատանին ձևացնի, կրթից կուրացած Ռոքսանան նրա ամենաշնչին ուշադրությունը սիրո արտահայտություն է համարում:

Խասինը նրբագույն վարպետությամբ է պատկերել կանացի հոգեբանությունը, որ սովորաբար կրքոտ, հարափոփոխ խառնվածք է՝ ընդունակ վայրկենապես սիրուց անցնելու ատելության, մոլեգնանքից՝ անսահման հիացմունքի, շնկրկելով ոչ մի բանի առաջ: Այդպիսին է նրա Հերմիոնեն «Անդրոմաքե» ողբերգության մեջ, այդպիսին է նաև «Բայսուզետ» ողբերգության Ռոքսանան:

Այժմ հոգ չէ ինձ՝ օրենքն իմ կողմն է, թե ինձ հակառակ,
Ինձ Բայազետն է մզում քամահրել ամեն, ամեն բան...

Երբեմն նրան համակում է կասկածը. երիտասարդ արքայազունը վեհերոտ է, զուսպ և սառն է իր հանդեպ: Սիրո՞ւմ է նա իրեն.

Նո նրա համար հավում եմ, սակայն պատասխան չկա:

Նրա ուղղակի տրված հարցումին Բայազետը պատասխանում է խուսափողաբար: Եվ ահա նա արդեն մոլեգնած է, ատում է արդեն: Թող զոհվի՛, թող կատարե՛ն սուլթանի հրամանը և սպանեն ինքնիշխան արքայազնին: Սակայն Բայազետը անսալով իր սիրած աղջկան, որը վախենում է նրա կյանքի համար, աննշան հույսեր է տալիս սուլթանուհուն, և ամեն ինչ մոռացվում է, նրան նորից սիրում է և երջանիկ է այդ կուրացած կինը:

Խասինը գիտե կանացի խանդի ուժը: Նա ընդհարում է սուլթանուհուն և Աթալիդային: Վերջինս փոխադարձաբար սիրում է Բայազետին: Ռոքսանան ոչինչ չգիտի այդ սիրո մասին, ոչինչ չի կասկածում, բայց Աթալիդան էլ կին է և նրան էլ հատուկ է խանդն ու անհետևողականությունը: Հենց նոր նա համոզում էր Բայազետին իր կյանքը փրկելու համար սիրո սուտ երդում տալ սուլթանուհուն և գրեթե վայրկենապես, շանթահարվելով այն մտքից, թե սուտ սերը կարող է իրական դառնալ,

արդեն իր խանդով տանջում է նրան: Եվ դա կտրատում է միահյուսված ճակատագրերի, ցանկությունների, կրքերի կծիկը: Երիտասարդները կատարում են անզգույշ քայլեր: Ռոքսանայի խանդոտ միտքը հասու է լինում ճշմարտությանը: Բայազետը փորձում է մեղմել նրա ցասումը շոալլ խոստումներով, երգվիլով սիրել նրան... ինչպես մորը, քրոջը, հարգանք ու պատիվ տածելով նրա հանդեպ:

Դու ի՞նչ կարող ես ինձ տալ, իմ սիրուն շարձազանքելով,
եվ երախտապարս լինելով, ինձ ի՞նչ կարող ես անել:—

պատասխանում է սիրուց խենթացած կինը: Եվ Բայազետը ղոհվում է Ռոքսանայի ձեռքով, իսկ վերջինիս սպանում է սուլթանի ուղարկած ստրուկը:

Այսպիսին է կրքերի կործանարար ուժը: Կործանվում է համակրի-
լի, նուրբ կիսաերանգներով պատկերված, մելամաղձոտ Բայազետը¹,
կործանվում է դաժան, տիրական, տառապող և սիրո ճակատագրական
ուժի առջև անզոր Ռոքսանան: Շարունակում է ապրել, բայց աննպա-
տակ կյանքով, Աթալիդան, որն անկարող էր հաղթահարել անգամ ռո-
պեական խանդի կասկածը.

... ահա՛ Վարկյանին անգամ սպասելով դժբախտություններ,
Ապրեց անխմաստ, տառապելով սոսկ ինքն իրեն համար:

Եթե Ռասինի ողբերգությունների հոգեբանական կոլիզիաները (ընդ-
հարումները) դիտարկենք կլասիցիստական թատրոնի օրենքների դիր-
քերից, ապա պետք է խոստովանել, որ այստեղ բացակա են Կոռնելի
ողբերգությունների մեջ իրար հակադրվող զգացմունքի և պարտականու-
թյան հստակ ուրվագծերը: «Հորացիոս» ողբերգության մեջ զգացմուն-
քի և պարտականության սահմանազատումը հիրավի կատարված է որո-
շակի հրեացող միջնագծով: Անհնարին է այն շտեմել: Այն անմիջա-
պես աչքի է զարնում թե՛ ընթերցելիս և թե՛ դիտելիս:

Պարտականությունը Կուրիացիուսներին սպանելու և Հոմերի հա-
մար հաղթանակ նվաճելու անհրաժեշտությունն է: Զգացմունքը մեր-
ձավոր, բարի ու սիրելի մարդկանց վրա ձեռք բարձրացնելու հոգետանջ
անցանկալիությունն է: Պարտականությանը հետևելը պատիվ է, զգաց-
մունքին հետևելը՝ անպատվություն: Ամեն ինչ պարզ է և հասկանալի:
Այդպես չէ Ռասինի «Բայազետ» ողբերգության մեջ: Ո՞րն էր Բայազետի
պարտականությունը: Աթալիդայի սիրո հավատարմությունը: Բայց այդ
հավատարմությանը նա տրվեց ամբողջ էությունը: Նրա պարտականու-
թյունն ու զգացմունքը անխախտ միություն մեջ էին:

¹ Ռասինի երիտասարդ հերոսները սովորաբար ամաչկոտ պատանիներ են՝ պար-
կեշտ, անկեղծ, զուսպ, անկարող են պայքարել հանգամանքների դեմ և կործանվում
են: Նրանք գրեթե միշտ ինչ-որ դիվային կանանց կրքերի զոհ են դառնում:

Սակայն երկրնտրանքն այսպիսին էր. մնալ ազնիվ և մեռնել, կամ դառնալ սրիկա և ապրել: Բայազետը գերադասում է առաջինը:

Ողբերգության մեջ կա ևս մի նշանակալից անձ՝ վեզիրը: Դա առավելապես մի քաղաքագետ է: Նրա համար ծիծաղելի են երիտասարդների, Բայազետի, Ռոքսանայի, Աթալիայի սիրո հուզմունքները: Քաղաքական խաղի մեջ չի կարող հաշվի առնվել որևէ բարոյական սկզբունք. խիղճը, խոսքի հավատարմությունը և այլ «խախտտ օրենքներ»: Նա համոզում է Բայազետին խաբել Ռոքսանային, չէ՞ որ միշտ էլ կարելի է վերանայել «երբեմնի խոստումները»: Նա անկեղծորեն հավատում է, որ պետության շահերը արդարացնում են ազնիվ բարոյականության ամեն մի խախտում, որ թագավորությունների հիմնադիրներն ու իսկական հերոսները պետական կարևոր խնդիրների լուծման ժամանակ միջոցների ընտրության մեջ երբեք բռնադատ չեն եղել:

Հաղթանակի ու դավանանքի մեջ լինելով ազատ,
Նրանք ամեն ինչ զոհեցին իրենց երկրին հարազատ,
Եվ հիմնադրվեց մի կես-կայսրություն սուրբ ու փառապանծ,
Այն բանի վրա — որ հաճախ խախտվեց երդոմը նրանց,—

ասում է վեզիրը: Բայազետը չի վիճում նրա հետ. այո՛, հիրավի, երկրի հաջողության համար նրանք շատ բանից են հրաժարվել. բայց երբ հարցը վերաբերել է նրանց անձին և կյանքին, ապա նրանք իրենց մորթը չեն պաշտպանել ստորությանը:

Մ՝ արիության սրբություն, օրե՛նք հավատարմության,
Թող ես կործանվեմ, բայց հիացած եմ ձեզնով անսահման,
Բայց պե՛տք է հանձնել ամեն ինչ խախտալ այդ օրենքներին:

Մաքիավելիի ժամանակներից բոլոր քաղաքական մտածողներին հուզել է բարոյական սկզբունքների և պետական շահերի միջև եղած հակասությունը: Մաքիավելին վճռականորեն հանդես է եկել հօգուտ վերջիններիս և գրել ծայրահեղորեն, թերևս նաև ցինիկորեն անկեղծ «Իշխան» գիրքը, որտեղ մի շարք պատմական օրինակների հիման վրա ցույց է տվել նույն այն դատողությունների ճշմարտացիությունը, որոնք Ռասինը գրել է իր վեզիրի շուրթերին:

Այս երկրնտրանքը (խիղճ — պետական շահեր) դեռևս չէր կարող ծագել Կոռնելիի թատրոնում, քանի որ դրամատուրգը ստիպված կլիներ պետականության սկզբունքը բարձր դասել ազնիվ բարոյականությունից, այսինքն՝ բացահայտորեն անցնել Մաքիավելիի կողմը. մի բան, որ նա անշուշտ չէր համարձակվի անել:

Խոսինն, ինչպես տեսնում ենք, ապրելով աբսոլյուտական պետության մեջ, անհատին հակադրել է պետությանը և անցել անհատի կողմը: Աբսոլյուտիզմը արդեն բացահայտորեն կորցրել էր իր հեղինակությունը XVII դարի ֆրանսիացի մտածողների աչքին:

Արքունական բանասերկունները վայրագորեն հալածելով բանաստեղծին, խեղդեցին նրա տաղանդը: Դրամատուրգը տառ տարվա ընթաց-

քում (1667—1677) ստեղծելով ութ հոյակապ ողբերգություններ, որոնք հերաժի կլասիցիստական թատրոնի գլուխգործոցներ են, հետագա տասներկու տարիներին ոչինչ չստեղծեց: Նրա վերջին երկու պիեսները, որոնք նա գրել է արգեն ընկճված սրտով և թագավորի ամենազոր ֆավորիտուհու՝ տիկին դե Մենտրենի խնդրանքով (պատվերով) իրենց բանաստեղծական փայլուն գունազարդությամբ հանդերձ հեռու են նրա առաջին ստեղծագործություններից: Մեր առջև արդեն նախկին Ռասինը չէ: Դա ավելի շուտ նույնպիսի պերճախոս քարոզիչ է, ինչպիսին նրա ժամանակակից հպիսկոպոս Բոսյունն էր, քան թե մարդկային սրտի բուրբ շարժումներին հասու արվեստագետ: Բոսյունն դիտել է Ռասինի վերջին պիեսների ներկայացումները և գոհ է մնացել:

Մերացող դրամատուրգի հոգեկան կյանքի մոայլ պատկերն է բացում մեր առաջ նրա վերջին ողբերգությունը՝ «Գոթոդիան» («Աթալիա»): Մոայլ է նրա բանաստեղծական երևակայության աշխարհը, մոայլ է գեղարվեստական կերպարների աշխարհը: Եվ առաջին բանը, որ ծագում է մեր մեջ ողբերգությանը ծանոթանալուց անմիջապես հետո այն գիտակցությունն է, որ ծանր է եղել բանաստեղծի հոգեվիճակը:

Ողբերգության սյուժեն վերցված է աստվածաշնչյան ավանդությունից: Արյունոտ, աստվածուրաց Գոթոդիան՝ Երուսաղեմի թագուհին, որ արդեն ծերացել էր, ոչնչացնում է իր ամբողջ տոհմին՝ որդիներին ու թոռներին, քանի որ նրանք Դավթի սերնդից էին, իսկ ինքը իսրայելյան թագավորների տոհմից էր, որոնք թշնամի էին երուսաղեմյան (հուդայական) թագավորներին: Տաճարում կատարվում է մի վայրագ սպանություն:

... արքայազունը, բոլոր ներկված կարմիր արյունով,
եվ Գոթոդիայի ժանտ ճիրաններում դաշույնը սուրսայր:

Արքայազուններից մեկը՝ Հովաս անունով, փրկվում է և թաքնվում մոլեգին ու քինախնդիր թագուհու աչքից: Երուսաղեմյան տաճարում քրմապետի արթուն հսկողության տակ և բոլորից ծածուկ մեծանում է նա:

Ռասինը ողբերգության առաջաբանում խոսել է ճշմարտանմանության մասին, որպես դրամատուրգիայի կարևորագույն սկզբունքի: Մի ժամանակ նա ճշմարտանմանության երաշխիքը համարել էր ծայրահեղություններից և բարի ու չար հերոսների ավելորդ հակադրությունից խուսափելու կարողությունը: Այժմ այդ սկզբունքը մոռացված է: «Գոթոդիա» ողբերգության մեջ մի կողմում բացարձակ չարագործներ են, մյուս կողմում՝ ոչ մի բիծ չունեցող առաքինի հերոսներ: Վերջիններիս թվին են պատկանում արքայազն Հովասը, Հովիադա քրմապետը, նրա կինը՝ Հովսաբեթը, նրա որդիներ Զաքարիան և Սուլամիթան, զորավար Աբենները: Նրանք բոլորը խորապես կրոնասեր են, ուստի և՛ ըստ հեղինակի տրամաբանության, ազնիվ են, բարի և արիասիրտ:

Չարի մարմնավորումը Գոթոդիան է, ինչու է նա այդպես դաժան, ինչու է կործանում իր թոռներին. պիեսն այդ հարցին չի պատասխանում: Նա աստվածուրաց է, ուստի և չարագործ է, նա չարագործ է, ուստի և աստվածուրաց է: Մոլեռանդորեն հավատացող մարդկանց համար նման փաստարկումն, ըստ երևույթին, համոզիչ էր:

Պիեսում երկրորդ չարագործը Բահալի քուրմ Մաթանն է: Նա ևս աստվածուրաց է, քանի որ Երուսաղեմի տաճարում նրա համար քուրմի տեղ չի գտնվել. փառասիրությանից զրդված նա ստեղծել է մի նոր աստված՝ Բահալին, համոզել է թագուհուն հավատալ այդ նոր աստվածությանը և դարձել վերջինիս քուրմը: Ինքն անձամբ ոչ մի բանի չի հավատում.

... և դու կարծում ես, թե ես այսպիսի ջերմեռանդությամբ
կարող եմ նանիր այս խրտվիլակին պաշտել կուրացյալ
Այս սովորական փայտի կտորին, որ օր, ըստ օրե
Փառում է արդեն, քանզի նրա մեջ որդիք են նստել...

Գոթոդիան երազում տեսնում է Հովասի դեմքը: Նա դեռևս չգիտե, որ իր թոռներից մեկը փրկվել է, բայց արդեն տազնապում է: Մտնելով Երուսաղեմի տաճարը (նրա մուտքն այնտեղ արգելված էր), նա տեսնում է Հովասին, ճանաչում է նրան (իրականության և երազի տղան միանման էին): Ըստ էության, պիեսի ամբողջ գործողությունը հանգում է Հովասի համար մղվող պայքարին: Գոթոդիան վերջիվերջո պարտվում է. նրան սպանում են իր իսկ հպատակները. Հովասը տիրանում է Հուդայի գահին:

Եվ այսպես մեր առջև դարձյալ բռնապետության թեման է: Վերահսկողություն չունեցող իշխանություն և նրա չարաշահում. ահա բոլոր աղետների ու չարագործությունների պատճառը.

Արքունիքի մեջ միակ օրենքը բռնությունն է ժանտ,
Այնտեղ իշխում է քմահաճույքը կույր ու ապիրատ,
Եվ միայն նա է այնտեղ ստանում բարձր աստիճան,
Ով որ կարող է ծառայել ստոր վարքով ստրկական:

Խասինն ամենուրեք ընդգծել է իր հակակրանքը արսուլյուտիզմի նկատմամբ: Պիեսում առկա է այդ վարչակարգի տեսության բացահայտ մերկացումն ու քննադատությունը.

Որ հնազանդ է թագավորը միշտ իր հզոր կամքին,
Ոտնահարում է ամեն ինչ, բազմած գահի բարձունքին,
Որ հպատակաց բախտն է միշտ կրել հոգս ու աշխատանք,
Եվ նրանց համար հարկավոր է պինդ, երկաթե մահակ...

Դրամատուրգը խոսել է ընչազուրկների և խեղճերի հանդեպ բարյացակամ լինելու մասին.

Քո և խեղճերի միջև դատավոր դարձրու աստծուն,
Քանզի ինքրդ էլ հազի՞դ կրել ես հասարակ շորեր,
Ինքդ էլ եղել ես աղքատության մեջ և որք ես եղել:

Այսպես է ուսուցանում Հովհան պատանի արքայազնին: Լյուդովիկոս XIV-ը աղքատ չի եղել, չի հագել հասարակ շորեր, բայց որք եղել է, պատանի հասակում կորցնելով հորը և կրելով արքայական պըսակ: Համանմանությունը բավական շատ է: Կարդալով այդ տողերը, հավատում ես, որ Ռասինը ժողովրդի աղքատության մասին հիշատակարան է գրել:

«Գոթոդիա» ողբերգությունը հեղինակի օրոք լայն հասարակությանը չի ներկայացվել: Սեն-Սիր պանսիոնի կույսերը մի քանի անգամ այն ցուցադրել են արքունիքում թագավորի և պալատականների նեղ շփանակի համար: «Գոթոդիան», ինչպես և «էսթերը» ուղեկցվել է երգչախմբով, որը կատարել է կրոնական-աստվածաշնչյան երգեր: Բեմադրությունը տրվել է որպես ժամերգություն, որպես հանդիսավոր պատարագ: Ռասինը նույնիսկ ներմուծել է երաժշտական նվագակցություն, պատճառաբանելով, որ «շատ մարգարեններ երաժշտություն լսելիս հաճախ ընկել են սրբազան մոլություն մեջ»: Ողբերգության համար երաժշտություն է գրել Ժան-Բատիստ Մորոն, իսկ ավելի ուշ՝ նշանավոր Մենդելսոն-Բարթոլդին:

Մոլիեր (1622—1673)

Կատակերգությունը թերևս գրականության ամենադժվարին ժանրն է: Նրա ներգործության բնույթի շուրջ խորհրդածել են անցյալի փիլիսոփաներն ու արվեստի նորագույն տեսաբանները: Սակայն դեռևս ոչ մեկը չի տվել սպառիչ բացատրություն: Անգլիացի դրամատուրգ Սոմերսեթ Մոեմը հայտարարել է, թե «կատակերգության նկատմամբ ռեալիստականության պահանջներ առաջադրելը հազիվ թե բանական է: Կատակերգությունը արվեստական ժանր է, նրան բնորոշ է միայն արտաքին ռեալականությունը: Միծաղելիության կարելի է հասնել միայն հանուն ծիծաղի»:

Մոլիերը՝ ֆրանսիական ազգային կատակերգության հիմնադիրը, որ դուրս է եկել իր դարի ու երկրի սահմաններից, համաշխարհային գրականության այդ մեծ դասականը իր ամբողջ ստեղծագործությամբ հերքում է կատակերգության վերաբերյալ նման հայացքը:

Նրա կատակերգությունն ամենից առաջ խոհական է, ավելին՝ փիլիսոփայական: Նա շարժում է հանդիսականի ծիծաղը, բայց դա «ծիծաղ չէ հանուն ծիծաղի», դա ծիծաղ է հանուն վիթխարի կարևորություն ունեցող բարոյական ու սոցիալական խնդիրների լուծման: «Միծաղը հաճախ դառնում է մեծագույն միջնորդ ճշմարտության ու կեղծիքի տարբերակման գործում», — գրել է Վ. Գ. Բելինսկին: Ծիշտ այդ-

պիսին էր Մուլիերի ծիծաղը: Մուլիերի թատրոնն, ըստ էության, մեծ դպրոց է, որտեղ դրամատուրգը ծիծաղելով ու զվարճաբանելով, ուսուցանում է հանդիսատեսին ուրախ, զավեշտական լեզվով, նրա առաջ դնելով քաղաքական, հասարակական, փիլիսոփայական, բարոյական խորագույն խնդիրներ: Պատահական չէ, որ իր որոշ կատակերգություններ նա այդպես էլ անվանել է՝ «Կանանց դպրոց», «Տղամարդկանց դպրոց»:

Մուլիերը (Ժան Բատիստ Պոկլեն) ծնվել է Փարիզում, 1622 թ. հունվարի 16-ին: Նրա հայրը, որ բուրժուա էր, արքունական պաստառող, ամենևին չի մտածել որդուն բարձր կրթության տալու մասին, և ապագա դրամատուրգը տասնչորս տարեկան հասակում հազիվ սովորել է գրել-կարդալ: Մնողները հասնում են այն բանին, որ իրենց արքունական պաշտոնը անցնի որդուն, բայց պատանին դրսևորում է արտակարգ ունակություններ և սովորելու համառ ձգտում: Հոր արհեստը չէր գրավում նրան: Պապի պնդումով հայր Պոկլենը որդուն մեծ տհաճություններ տեղավորում է ճիզվիտական քոլեջում: Այստեղ հինգ տարի Մուլիերը հաջողությամբ ուսումնասիրում է գիտությունների դասընթացներ: Նա բախտ է ունենում աշակերտելու նշանավոր փիլիսոփա Գասենդիին, որը ծանոթացնում է նրան էպիկուրի ուսմունքին: Պատմում են, որ Մուլիերը ֆրանսերեն է թարգմանել Լուկրեցիուսի «Իրերի բնության մասին» պոեմը (թարգմանությունը չի պահպանվել և այդ լեգենդն ապացուցող փաստեր չկան. որպես վկայություն կարող է ծառայել միայն այն առողջ մատերիալիստական փիլիսոփայությունը, որ նկատելի է Մուլիերի բոլոր ստեղծագործություններում):

Դեռևս մանկութ Մուլիերը հրապուրվում է թատրոնով: Թատրոնը նրա ամենանվիրական երազանքն էր: Կլեմմոնի քոլեջն ավարտելուց հետո, կատարելով կրթության ձևական ավարտման բոլոր պարտականությունները և Օռլեանում ստանալով իրավաբանի դիպլոմ, Մուլիերը շտապում է իր մի քանի ընկերների ու համախոհների հետ կազմակերպել մի դերասանական խումբ և Փարիզում բացել «Փառահեղ թատրոն»:

Ինքնուրույն դրամատուրգիական գործունեության մասին Մուլիերը դեռևս չէր մտածում: Նա ցանկանում էր լինել դերասան, այն էլ՝ ողբերգական ամպլուայի, այդ ժամանակ էլ հենց նա ընդունում է Մուլիեր կեղծանունը: Մինչ այդ ինչ-որ մի դերասան արդեն կոչվել էր այդ անունով:

Դա ֆրանսիական թատրոնի պատմության վաղ շրջանն էր: Փարիզում նոր էր հայտնվել դերասանների մի մշտական խումբ՝ ոգևորված Կոռնելի դրամատուրգիական հանճարով, ինչպես և կարդինալ Ռիշլյոյի հովանավորությամբ:

Մուլիերի և նրա ընկերների առաջին քայլերը, նրանց երիտասարդական խանդավառությունը հաջողությամբ չպսակվեցին: Թատրոնը ըստիպված փակեցին: Մուլիերը մտնում է թափառող կատակերգուների մի

խումբ, որը 1646-ից շրջագայում էր Ֆրանսիայի քաղաքներում: Նրանց կարևոր էր տեսնել Նանթում, Լիմոժում, Բորդոյում, Թուլուզում: 1650 թ. Մուլիերը և նրա ընկերները հանդես են գալիս Նարբոննում: Այդ թափառումները Մուլիերին հարստացրին կենսական դիտարկումներով: Նա ուսումնասիրեց տարբեր դասերի բարձրը, լսեց ժողովրդի խոսակցական լեզուն: 1653 թ. Լիոնում նա ներկայացրեց իր առաջին պիեսներից մեկը՝ «Խելառը»:

Դրամատուրգի տաղանդը նրա մեջ բացվեց հանկարծակիորեն: Նա երբեք չէր մտածում ինքնուրույն գրական գործունեության մասին և գրիչ առավ միայն իր խմբի խաղացանկի աղքատությունից մղված: Սկզբում նա միայն վերամշակեց իտալական ֆարսերը, հարմարեցնելով դրանք ֆրանսիական միջավայրին, հետո սկսեց աստիճանաբար հեռանալ իտալական օրինակներից, համարձակորեն ներմուծել դրանց մեջ ինքնուրույն տարրեր, և վերջապես բոլորովին հրաժարվեց դրանցից, անցնելով ինքնուրույն ստեղծագործության: Այդպես ծնվեց Ֆրանսիայի լավագույն կատակերգուն: Նա այդ ժամանակ երեսունից մի քիչ անց էր: «Մինչև այդ տարիքը դժվար է որևէ բանի հասնել դրամատուրգիական ժանրի մեջ, որի համար անհրաժեշտ են և՛ աշխարհի, և՛ մարդկային հոգու մասին գիտելիքներ», — գրել է Վոլտերը:

1658 թ. Մուլիերը կրկին Փարիզում է. նա արդեն փորձված դերասան է, դրամատուրգ և մարդ, որը ճանաչել է աշխարհն իր բոլոր իրողություններով: Հաջողություն ունեցավ Մուլիերի խմբի ելույթը Վերսալում, թագավորական արքունիքի առաջ: Խմբին թույլ տրվեց մնալ Փարիզում: Թատրոնը հաստատվեց նախ Պտի-Բուրբոն շենքում, հանդես գալով շաբաթը երեք անգամ (մնացած օրերին բեմը զբաղեցնում էր իտալական թատրոնը), ապա 1660 թ. Մուլիերին տրամադրեցին Պալե-Ռուայալի սրահի բեմը, որ կառուցվել էր դեռևս Ռիշլյույի օրոք մի ողբերգության համար, որի մի մասը գրել էր ինքը՝ կարդինալը: Շենքն ամենեկին չէր բավարարում թատրոնի բոլոր պահանջները, բայց Ֆրանսիայում այն ժամանակ ավելի լավ սրահներ չկային: Նույնիսկ մեկ դար անց Վոլտերը դժգոհել է. «Մեզ մոտ չկա ոչ մի տանելի թատրոն. հիւրավի գոթական բարբարոսություն, որի մեջ մեզ իրավացիորեն մեղադրում են իտալացիները: Ֆրանսիայում կան լավ պիեսներ, իսկ Իտալիայում՝ լավ թատերական սրահներ»:

Փարիզում իր տասնչորսամյա ստեղծագործական կյանքի ընթացքում Մուլիերն ստեղծեց այն ամենը, ինչը մուտք է գործել նրա հարուստ գրական ժառանգության մեջ (երեսունից ավելի պիես): Նրա տաղանդը շողաց ամբողջ փայլով: Նրան հովանավորում էր թագավորը, ամենեկին չհասկանալով, թե ինչ գանձ էր գտել Ֆրանսիան ի դեմս Մուլիերի: Մի անգամ Բուալոյի հետ խոսելիս թագավորը հարցնում է, թե ո՞վ կպանծացնի իր թագավորությունը և բավական զարմանում է, երբ խստապահանջ քենադատը պատասխանում է, թե դա կկատարի Մուլիեր անու-

նով դրամատուրգը: Մուլիերին վիճակված էր ունենալ բազում թշնամիներ, որոնք զբաղված էին ամենևին ոչ գրական հարցերով: Նրանց ետևվում թաքնված էին առավել դորեզ հակառակորդներ, որոնք խոցված էին Մուլիերի կատակերգությունների երգիծական նետերով. թշնամիները նյութում և տարածում էին ամենաանհավանական լուրեր այն մարդու մասին, որ ժողովրդի հպարտությունն էր:

Մուլիերը հանկարծամահ եղավ 52 տարեկան հասակում: Մի անգամ իր «Երևակայական հիվանդը» պիեսի ներկայացման ժամանակ, երբ ծանր հիվանդացած դրամատուրգը խաղում էր գլխավոր դերը, նա վատ է դրում իրեն և ներկայացման ավարտից մի քանի ժամ անց վախճանվում է (1673 թ. փետրվարի 17-ին): Փարիզի արքեպիսկոպոս Հաուլեյ դը Շանվալոնը արգելում է քրիստոնեական ծեսերով հողին հանձնել «կատակերգակի» և «ապաշխարություն չընդունած մեղավորի» մարմինը: Մուլիերին չհասցրեցին վերջին օծում տալ, ինչպես սահանջում է եկեղեցական օրենսդրությունը: Հանգուցյալ դրամատուրգի տան առաջ հավաքվում է մոլեռանգների մի ամբոխ, ձգտելով խանգարել հուղարկավորությունը: Դրամատուրգի այրին պատուհանից դրամ է շաղ տալիս, աղատվելու համար եկեղեցականների կողմից բորբոքված այդ ամբոխի վիրավորական միջամտությունից: Մուլիերին թաղում են գիշերը Սեն-Ժոզեֆ գերեզմանոցում:

Բուալոն մեծ դրամատուրգի մահվանը արձագանքել է բանաստեղծությամբ, պատմելով թշնամության ու հալածանքի այն պայմանների մասին, որոնց մեջ ապրել ու ստեղծագործել է Մուլիերը.

Երբ դեռ զագաղը փայտն և հողաթումբը սառած
Ձեին ծածկել առհավիտ Մուլիերի դին թառամած,
Կոմեդիաները նրա, որ մեծարվում են այսօր,
Քամահրանքով մերժում էր խնդկատակը բութ ու ստոր:
Հագնելով ճոխ, շողշողուն պալատական հանդերձանք,
Գալիս էին դիտելու նրան մարդիկ անգիտակ,
Եվ ամեն մի նոր պիես, ուր փայլում էր ամեն տող,
Նրանց կողմից ձաղկվում էր և համարվում անհաջող:
Պետք էր ուրիշ զվարճանք ազնվական այդ տոհմին.
Դուրս էր փախչում օթյակից սարսափահար կոմսուհին,
Եվ մարկիզը տեսնելով խիստ պատիժը կեղծողին,
Կուզեր խարույկ բարձրացնել այդ պիեսը ստեղծողին,
Ձեր խնայում վիկոնտը ամենաշար անեծքներ
Բանաստեղծին, որ իրենց համարձակվել էր ծաղրել:

Մուլիերի գեղագիտական հայացքները: «Տարտյուֆ» կատակերգության առաջաբանում Մուլիերը գրել է. «Թատրոնն օժտված է մեծագույն ուղղիչ զորությամբ»: «Մենք արատներին հասցնում ենք ծանր հարված, ենթարկելով դրանք համընդհանուր ծաղրի»: «Կատակերգությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մի սրամիտ պոեմ, որը մերկացնում է մարգկային թերությունները զվարճալի խրատներով»:

եմ աշխատեմ, կատակերգութեան առաջ դրված է երկու խնդիր՝ խրատել և զվարճացնել: Եթե կատակերգությունը զրկենք ուսուցողական տարրից, այն կվերածվի դատարկաբանության. եթե նրանից խլենք զվարճանքը, այն կդադարի կատակերգություն լինել և բարոյախոսական նպատակն էլ չի իրագործվի: Մի խոսքով, «կատակերգության պարտականությունն է ուղղել մարդկանց, նրանց զվարճացնելով»:

Դրամատուրգը լավ էր հասկանում իր հրգիծական արվեստի հասարակական նշանակությունը. «Ամենալավ բանը, որ ես կարող եմ անել՝ իմ դարի արատների մերկացումն է ծիծաղելի պատկերների մեջ»: Ակնբախ է Մուլիերի հակումը դեպի բեմական ճշմարտությունը՝ նրա ռեալիստական մեկնաբանմամբ, և միայն ժամանակը, իր դարաշրջանի ճաշակն ու հասկացություններն են խանգարել նրան շեքսպիրյան լայնությամբ ծավալելու իր տաղանդը: «Թատրոնը հասարակության հայելին է,— ասել է նա:— Մարդկանց պատկերելիս, դուք նկարում եք բնօրինակից: Նրանց դիմանկարները պետք է նման լինեն, և դուք ոչինչի չեք հասնի, եթե նրանց մեջ չճանաչեն ձեր դարաշրջանի մարդկանց»:

Կատակերգության խնդիրների վերաբերյալ Մուլիերի պատկերացումները դուրս չեն գալիս կլասիցիստական գեղագիտության սահմաններից: Նրա պատկերացմամբ, կատակերգության խնդիրն է «բեմում ներկայացնել ընդհանուր թերությունների զվարճալի պատկերը»: Նա այստեղ հանդես է բերել կլասիցիստներին բնորոշ հակվածություն դեպի տիպերի ռացիոնալիստական վերացարկումը:

Մուլիերն ամենակին չի վիճարկել կլասիցիստական օրենքները, դրանց մեջ տեսնելով «ողջամտություն», «անբռնազբոս հոգացողություն այն մասին, թե ինչպես չփչացնել բավականությունը պիեսի այդ տեսակից»: Ըստ Մուլիերի, ոչ թե հին հույներն են ժամանակակից ժողովուրդներին հուշել տեղի, ժամանակի և գործողության միասնության մասին, այլ՝ մարդկային առողջ տրամաբանությունը:

«Վերսալյան էքսպրոմտ» (1663) փոքրիկ թատերական զավեշտի մեջ Մուլիերը ցույց է տվել հերթական ներկայացմանը պատրաստվող իր խմբին:

Դերասանը չպետք է խաղա ինքն իրեն, սովորեցնում է դրամատուրգը: «... Դուք հիանալի դերասանուհի եք, քանի որ լավ եք պատկերում այն անձին, որը միանգամայն հակադիր է ձեր խառնվածքին»,— ասել է նա դերասանուհիներից մեկին: Դրամատուրգի խորին համոզմունքով, չափածո տողերը պետք է կարդալ «ինչպես խոսում են. պարզ, բնական», և դրամատուրգիական նյութն ինքը, Մուլիերի կարծիքով, պետք է լինի ճշմարտացի:

Մուլիերի կարծիքը ճիշտ էր, բայց նրան չհաջողվեց համոզել իր ժամանակակիցներին: Ռասինը չցանկացավ իր ողբերգությունները ներկայացնել Մուլիերի թատրոնում հենց այն պատճառով, որ այնտեղ շատ

բնական էր դերասանների կողմից հեղինակային տեքստի բեմական մեկնաբանության միջոցը:

Մոլիերի կատակերգությունը ռեալիզմի նկատմամբ իր ողջ հակվածությամբ հանդերձ, ընդգրկում է կլասիցիստական թատրոնին բնորոշ բոլոր առանձնահատկությունները: Այն կառուցված է կլասիցիստական ողբերգության սկզբունքով: Ինչպես Կոռնելյի «Հորացիոս» ողբերգության մեջ մենք ներկա ենք պետականության սկզբունքների մասին Հորացիոսի և Կուրիացիոսի փիլիսոփայական դիսպուտին, որին է ըստ էության հանգում նրա ողջ փիլիսոփայական-բարոյական բովանդակությունը, այնպես էլ Մոլիերի «Միզանտրոպ» կամ «Դոն Ժուան» կատակերգություններում մենք լսում ենք Ալցեստի և Ֆիլինտի, կամ Դոն Ժուանի և նրա սպասյակ Սգանարելի բանավեճերը, որոնք հանգուցում են այդ կատակերգությունների բեմական գործողությունը:

Պիեսի սկզբում սովորաբար դրվում է որևէ բարոյական, հասարակական կամ փիլիսոփայական խնդիր, հենց այստեղ էլ նշվում է ուժերի սահմանագծումը: Երկու հայեցակետ, երկու բացատրություն, երկու կարծիք: Պայքար է ծագում pro և contra-ի միջև, այն նպատակով, որ պիեսի վերջում տրվի իր՝ հեղինակի լուծումն ու կարծիքը:

Կլասիցիստական թատրոնի, թե՛ ողբերգության և թե՛ կատակերգության, երկրորդ կարևոր առանձնահատկությունն է բեմական միջոցների ծայրաստիճան կուտակումը հիմնական գաղափարի և այդ գաղափարը կրողի բնավորության գլխավոր հատկանիշի շուրջ (երեսպաշտություն— «Տարտյուֆ», ժլատություն— «Ժլատը» և այլն): Սյուժեի զարգացումը, դրամատուրգիական կոնֆլիկտը, կոլիզիաները և անգամ իրենք՝ գործող անձինք միայն ղարդանկարում են տրված թեման: Հեղինակն ասես բեմական ներկայացման հենց սկզբից հանդիսականին ասում է. «Տեսեք, թե կյանքում ինչ է պատահում մարդու հետ, երբ նա ենթարկված է այս կամ այն կրքին»: Ուստի դրամատուրգի ամբողջ ուշադրությունը բևեռված է հենց այդ կրքի պատկերման վրա: Դրանից դուրս գործող անձի կյանքը գրեթե ցույց չի տրվում: Նման մեթոդի մեջ կա որոշակի սահմանափակություն, որոշակի արվեստական միագծություն: Կյանքն ավելի լայն է այն շրջանակներից, որոնցով դրամատուրգը սահմանափակում է իր վերցրած թեման:

Սակայն դրամատուրգի միտքը այդ մեթոդի դեպքում ձեռք է բերում բավական հստակություն ու ծանրակշռություն: Մենք ասես դեն ենք նետում անհատի բոլոր երկրորդական, տվյալ դեպքում մեզ համար ոչ կարևոր հատկանիշները: Մեր հայացքն ասես սեփականում է մի կետի վրա: Սահմանափակվում է մեր տեսադաշտը, բայց նրա մեջ ամեն ինչ ավելի պարզ է ու հստակ:

«Միծաղելի սեթևեթուհիներ» կատակերգությունը Մոլիերի առաջին ինքնուրույն պիեսն է՝ բեմադրված Փարիզում (1659 թ. նոյեմբերի 18): Այն ունեցել է արտակարգ հաջողություն, և դրա պատճառն ավելի շուտ

ոչ թե նրա արժանիքներն էին, շնայած նրա մեջ արդեն բավական փայլով դրսևորվել էր դրամատուրգի վարպետությունը, այլ այն սկանդալային հուզմունքը, որ այդ պիեսի կապակցությամբ ծագել էր ֆրանսիական ազնվականության մեջ: Մոլիերը համարձակվել էր ծաղրել մարկիզուհի Ռամբուլեի սալոնը, որը ֆրոնդական ազնվականության կենտրոնն էր: Այն անլուր հանդգնությունը, որ ցուցաբերել էր նորաթուխ դրամատուրգը, լինելով նաև դերասան (իսկ ի՞նչը կարող էր, ըստ այն ժամանակների մտայնության, դերասանի արհեստից ավելի անպատվաբեր լինել), վրդովեցրեց ազնվականությանը, և պիեսը արգելվեց, ճիշտ է՝ ընդամենը երկու շաբաթ:

Կատակերգության ժամանակավոր արգելքը է՛լ ավելի գրգռեց հասարակության հետաքրքրությունը: Դրամատուրգի հանդգնությունը նաև այն էր, որ նա համարձակվել էր ոչ միայն ծաղրել պրեցիոզայիններին և նրանց հետ մեկտեղ ֆրոնդական ազնվականությանը, այլև այդ ամենն արել է խելացիորեն ու տաղանդով: Վերջինի համար արդեն նրան ոչ մի կերպ չէին կարող ներել մոգաների օրենսդիրները:

Սակայն արքունիքը պիեսին վերաբերվեց բարեհաճորեն և հետաքրքրությամբ (ինչպե՞ս չծիծաղել քաղաքական ընդդիմադիրների վրա): Մահամեծ կարդինալ Մազարինին ցանկացել է դիտել կատակերգությունը իր մոտ՝ արքունիքում: Ներկայացմանը ծածուկ ներկա է եղել նաև թագավորը՝ պատանի Լյուդովիկոս XIV-ը:

Զգուշավոր Մոլիերը չի ցանկացել իր դեմ գրգռել վտանգավոր տիկնանց, ուստի և ամեն կերպ իր սեթևեթուհիներին տարբերել է «իսկական պրեցիոզուհիներից»: Սակայն Փարիզում յուրաքանչյուրին հասկանալի էր դրամատուրգի ակնարկը, և մոլիերյան օրիորդների յուրաքանչյուր խոսքի մեջ գտնում էին ինչ-որ բան պրեցիոզուհիների տարրական ճշմարտությունների բառապաշարից:

Կատոն և Մադլոնը՝ երկու քաղքենուհիներ, պրեցիոզային վեպերով սնված, գալիս են Փարիզ, տենչալով տիկին դը Ռամբուլեի փառքը: Այդ ազնվական տիկնոջ անունը պիեսում տրված չէ, բայց ժամանակակից հանդիսականները հասկացել են, թե ում մասին է խոսքը: Աղջիկներն իրենց վերակոչում են պրեցիոզային վեպերի մոգայիկ անուններով՝ Ամինտա և Պոլիքսենա: Նրանք վրդովվում են, որ իրենց ներկայացող փեսացուները երբեք չեն տեսել «քնքշության քարտեզներ»: Այդպիսի մի քարտեզ էր կազմել այն ժամանակ մոգայիկ կին-գրող Մադլեն Սկյուդերին: «... Մենք ունենք մի մտերմուհի, որը խոստացել է մեզ մոտ բերել «Ընտիր երկերի ժողովածուի» բոլոր պարոններին», — ասում է Մադլենը: (1653—1662 թթ. մի քանի անգամ վերահրատարակվել է պրեցիոզային բանաստեղծներ Բենսերադի, Ժորժ Սկյուդերի, Բուառոբերի և այլոց ընտիր քերթվածների բազմահատոր ժողովածուն: Այդ բանաստեղծները հաճախում էին մարկիզուհի դը Ռամբուլեի սալոնը):

Մոլիերը ծաղրում է սեթևեթուհիներին, որոնք զառանցում են «իդեա-

լականությամբ» և արհամարհում «կոպիտ նյութը»: «Ա՛խ, աստված իմ, քնքուշի՛կս, որքա՛ն է ձեռք քո հոր բեռնավորված նյութով», — ասում է Կատոն իր ընկերուհուն: Պրեցիտոզայինները սիրում են խաղալ վերացական հասկացություններով: Այն գունագեղ հարասությունները, որոնցով նրանք շուայլորեն վարդարում են իրենց խոսքը, ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ կոնկրետ իրերի փոխարինում վերացական մտահորինվածքներով:

Սեթեթուհի աղջիկներին համապատասխան են նաև լակեյները՝ Մասկարիլը և Ժողկեն, որոնք հագնվում են մարկիզավարի: Նրանց հանդերձանքի, շարժուձևերի և խոսքի մեջ վառ կերպով ներկայացված են այն հատկանիշները, որոնք բնորոշ էին XVII դարի պճնամուլներին, ինչպես Փարիզի, այնպես էլ գավառների պրեցիտոզային սալոնների հաճախորդներին (գավառներում էլ կային պրեցիտոզուհիների սալոններ, և Մոլիերը բավականին զննել է դրանք, իր խմբի հետ երկրով մեկ թափառելիս):

Մոլիերյան սեթեթուհիների և զգեստափոխված լակեյների լեզվով՝ «սիրալիրությունը վեհացնում է գովասանքի շուայլությունը», «փետուրների շքեղությունը» տրվում է «անձրևային եղանակի դաժանության ողորմածությանը», բազկաթոռները «զրուցակցության հարմարանքներ են»: «Ձանձրանալ» բառի փոխարեն տրվում է մի ճոռոմ այլաբանություն՝ «տառապել զվարճանքների սարսափեցնող կերպակասությունից»։ Իսկ սովորական «հոտ քաշել» բառի փոխարեն՝ «ուշադրությունը բեռել հոտոտելիքի վրա» և այլն: Ահա թե ինչպես է դիմում սեթեթուհի Կատոն իր զրուցակցին. «Աղերսո՛ւմ եմ ձեզ, պարո՛ն, անգութ մի՛ եղեք այս բազկաթոռի նկատմամբ, որն ահա արդեն քառորդ ժամ է իր բազուկներն է կարկառել ձեզ. բավարարե՛ք ուրեմն ձեզ իր կրծքին սեղմելու նրա ցանկությունը»:

Բայց սեթեթուհիների սոսկ կեցվածքներն ու խոսքերը չէ, որ ծաղրում է Մոլիերը: Նա ծանակում է նաև նրանց երեսպաշտությունը, այն շափազանցված մաքրախնդրությունը, որ յուրացնում են ծերացած օրիորդները, դառնալով բոննաներ ու գովերնանտուհիներ: «Ծն ամուսնությունը համարում եմ մեծագույն անպարկեշտություն. ինչպե՞ս կարելի է հանդուրժել անգամ այն միտքը, որ կարելի է քնել լրիվ մերկ տղամարդու հետ», — այսպես է դատում սեթեթուհի Կատոն:

Իսկ ո՞վ է Մոլիերի այս մեկ արարով պիեսի գործող անձանց մեջ ողջամտության կրողը: Ոչ այլ ոք, քան բուրժուա, «ազնիվ քաղաքացի»՝ Գործիբյուրը: Նրա շուրթերով դրամատուրգը դատապարտում է պրեցիտոզային ոճը. «Սա ի՞նչ բարբաջանք է, հա իսկապես վսեմ պոլ»:

Ասում են, թե «իսկական պրեցիտոզուհիները» շիկնում էին իրենց ծիծաղելի նմանակողների փոխարեն, թե Ռամբուլեի սալոնը ծափահարում էր Մոլիերի պիեսը, բայց դա դժգոհության քողարկում էր սոսկ:

Մոլիերն իր կատակերգությամբ ոչնչացրեց Ֆրանսիայում պրեցիտ

դաշին ոճը: Բանաստեղծ Մենաժը՝ սալոնի մշտական այցելուներից մեկը, որ նշանավոր «ալկովիստ» էր, այդպես էին կոչում այն ժամանակ պրեցիդուհիների կրկրպագուներին¹, «Սեթեթուհիներ» ներկայացումից հետո Պաի-Բուրբոն թատրոնից դուրս գալիս, բանաստեղծ Շապլենին ասել է. «Մենք ձեզ հետ միասին խրախուսել ենք բոլոր այն հիմարությունները, որոնք քիչ առաջ քննադատվեցին այնքա՛ն նրբորեն և այնքա՛ն սթափ... և այս առաջին ներկայացումից հետո մարդիկ կհրաժարվեն այդ ողջ բարբառանքից ու բռնաձիգ ոճից»: Այդպես էլ եղավ. նախկինում հարգանքով արտասանվող «պրեցիդալին» բառը՝ «ներբին», «թանկարժեք» իմաստով, ձեռք բերեց «ծիծաղելի», «ղավջադան» իմաստը, որին շատ հարմար է «սեթեթ» հորջորջումը: «Պրեցիդալին» բառը մնաց որպես պատմական տերմին:

1661 թ. հուլիսին Մոլիերը Պալե-Ռուայալում բեմադրում է «Տղամարդկանց դպրոց» կատակերգությունը՝ նվիրված ընտանիքի հարցերին: Այստեղ դրամատուրգի առաջ քաշած գաղափարները նրա ժամանակաշրջանից շատ առաջ էին անցել: Պատահական չէ, որ անգամ բավական ուշ, արդեն XVIII դարում, Ժան-Ժակ Ռուսսոն բորբոքուն նիհիլիզմով հանդես գալով ընդդեմ քաղաքակրթության ու թատրոնի, ներկայացումների մասին դ՛ Ալամբերին գրած նամակում, Մոլիերին մեղադրել է «բարոյականության կործանման» մեջ: Մոլիերը՝ ընտանական նոր հարաբերությունների ազդարարը, սովորեցնում էր, որ ծնողներն իրավունք չունեն բռնանալ իրենց երեխաների կամքի վրա, նրանց ճակատագիրը կապելով չսիրած մարդկանց հետ, որ կինը ընտանիքում պետք է ազատ լինի, դառնա ամուսնու ընկերուհին և ոչ թե ստրկուհին: Երեք գործողությամբ այս կատակերգության սյուժեն կառուցված է տարբեր դրվածք ունեցող երկու ընտանիքների հակադրության վրա: Առաջինի ներկայացուցիչը Սգանարելն է, որը բռնակալ-ամուսնու և ստրկուհի-կնոջ կողմնակից է.

Որ հասարակ սարժ կրի կինը որպես հանդերձանք
նվ միայն տոն օրերին հագնի զգեստը իր թանկ.
Այս ու այն կողմ չգնա և միշտ իր տան մեջ փակվի,
Տնտեսական հոգսերին ամբողջապես ենթարկվի,
Շապլեններս կարկատի, հենց որ գտնի ժամանակ
նվ թող գործի գուլպաներ, որպես խաղ ու զվարճանք...

Սգանարելը ցանկանում է ամուսնանալ իր դաստիարակչուհու հետ, տալով նրան ամուսնության մասին համապատասխան պատկերացումներ: Նրա ավագ եղբայրը՝ Արիստը (այդ անունն արդեն ցույց է տալիս հեղինակի միտումը. «արիստ» հունարեն նշանակում է «լավագույն»)

¹ Ալկովում (անկողնախորշ) կատարվում էր ազնվական տիկնոջ առավոտյան զարդարման հանդիսավոր արարողությունը, որին ներկա էին լինում հրավիրված մարդիկ.

ընտանիքի և ամուսնության մասին ունի այլ հայացք: Ինչո՞ւ բռնադատել կնոջ կամքը. նա պետք է ազատ լինի.

Իզուր պիտի մենք հսկենք ամեն մի բայը նրանց.
Ավելի լավ չէ՞ արդյոք գերել սրտերը կանանց:

Սգանաբեւը ծիծաղելի է: Չհասկանալով իր անմիտ դերը, նա Իզաբելի հնարամիտ ինտրիգի զոհն է դառնում:

Այլ բան է կատարվում Արիստի հետ: Նա տարեց է, բայց սիրում է առանց խանդի ու կասկածանքի բռնակալության, և չեղնորը, նրա սիրած կինը, տարեց Արիստի նուրբ հոգատարությունը գերադասում է բարձրաշխարհիկ պճնամոլների «փքուն բարբաջանքից» և «անմիտ զրվարճանքից»: Կատակերգությունն ավարտվում է աղախին Լիզեթի՝ հանդիսականներին ուղղված ռեպլիկով (Մոլիերն իր կատակերգություններում հաճախ իր մտքերը արտահայտել է սպասավոր-հերոսների շուրթերով):

Քանի որ կան սյուպիսի ամուսիններ սլաշդակ,
Ապա նրանց հաճուքով օգտակար դաս մենք կտանք:

«Տղամարդկանց դպրոց» կատակերգությունից մեկ տարի անց Մոլիերը հանդես եկավ մի նոր պիեսով՝ «Կանանց դպրոց», որտեղ արծարծել է նույն գաղափարները կատակերգական բազմահարուստ նյութի վրա:

Մեծահարուստ բուրժուա Առնոլֆը նզովելով փշացած բարքերը և հավատ չընծայելով կանանց, որոշում է իր ապագա կնոջը դաստիարակել ըստ իր ճաշակի: Նրա մանկավարժական ծրագիրն ամենևին լայն չէ. «Կարողացիր սիրել ինձ, աղոթել, կարել և գործել»: Թեկուզ և կինը լինի հիմարավուն, «համարվի պարզամիտ դմբո», դա միայն կկրկնապատկի նրա ընտանեկան արժանիքները:

Իր մտադրությունն իրագործելու համար Առնոլֆը կնության է առնում Ագնեսին՝ մի խեղճ գեղջկուհու աղջկա և իր սեփական միջոցներով դաստիարակում է նրան մենաստանում: Աղջիկն իսկապես մենաստանից դուրս է գալիս չափազանց սահմանափակ և կենսափորձից լիովին զուրկ: Առնոլֆը գոհ է.

Ես հիանում եմ նրա մաքրությանը ու պարզությանը,
Բայց և երբեմն նա ինձ ծիծաղեցնում է անշափ.
Մի օր (ես ճիշտ եմ ասում, հավատացե՛ք խնդրում եմ)
Նա հուսալով, որ ես իր տարակույսը կցրեմ,
Անկեղծ սրտով, հարցրեց անմեղության մի անբիծ,
«Ճի՞շտ են ասում, երեխան ծնվում է մեր ականջից»:

Առնոլֆի ընկերը՝ Կրիզալդը կասկածում է «կանանց դաստիարակության» նման մեթոդի հաջողությանը: Շուտով այդ կասկածները գրտնում են իրական հիմք: Առնոլֆը կարճատև բացակայությունից հետո

վերադառնալով տուն, տեղեկանում է, թե արդյոք սպասե՞լ է իրեն իր հարսնացուն:

Նրան հաճախ էր թվում, թե դուք եկել եք դարձյալ.
Հենց մեր մոտից անցնում էր ինչ-որ մի էջ, կամ ջորի,
նա պատրաստ էր ձեր տեղը դնելու այդ բոլորին:—

Խորամանկորեն պատասխանում է աղախին Ժորժետը: Առնուֆը շտապում է հանդիպել Ազնեսին: Նրանց միջև սկսվում է մի զվարճալի դերույց: Աղջիկը հայտնում է նրան, որ լվերը խանգարել են իր քունը: Փնտացուն երկիմաստորեն ասում է, որ շուտով ինչ-որ մեկը կքշի այդ լվերին, աղջիկը հիմարագույն պարզամտությամբ պատասխանում է, որ ուրախ կլինի. անպարկեշտ ակնարկը չի հասկանում նա:

Սակայն պարզվում է, որ Առնուֆի բացակայության ժամանակ աղջիկը ծանոթացել է մի երիտասարդի հետ, որը նրա հետ խոսել է քննքուշ զգացմունքների մասին: Առնուֆը գործի է դնում ահաբեկման բոլոր միջոցները, սերը ներկայացնելով որպես «խստորեն պատժող մահացու մեղք»: Աղջիկն անկարող է հասկանալ այդ տրամաբանությունը: «Ասում եք մե՞ղք է, բայց ի՞նչ վատ բան կա այստեղ... Այդ ամենն, իսկապես, այնքա՛ն քաղցր է, այնքա՛ն հաճելի»:

Վերջիվերջո սերը վերափոխում է աղջկան. այժմ նա խելացի է, խորաթափանց, բայց այդուհանդերձ պահպանում է հոգու ուղ մաքրությունը, և անկարող է ստել ու ձևացնել:

1662 թ. մարտի 2-ին խոշոր արիստոկրատ, Ֆրոնդի երբեմնի գործուն մասնակից, Ֆրանսիացի գրող և նրբագույն երգիծախոս դուքս Լառոշֆուկոյի սալոնում Մուլիերն առաջին անգամ կարդում է իր «Ուսյալ կանայք» նոր կատակերգությունը: Մեկ շաբաթ անց այն բեմադրվում է Պալե-Ռուայալի թատրոնում:

Մուլիերը ծաղրո՞ւմ է կանանց «գիտականությունը»: Մուլիերը թողնո՞ւմ է կանանց խոհանոցում, սահմանափակո՞ւմ է նրանց գործունեությունը ընտանեկան օջախով: Այսպես եզրակացրին հանդիսականներից շատերը:

Եվ բանն այն է, որ կանայք խելացի են բավական,
Քանզի կարող են զատել, ուր է շապիկն, ուր գուլպան,—

ասում է կատակերգության հերոսներից մեկը: Տարածվեցին տարբեր մեկնություններ բանաստեղծի բարեկամների ու շարակամների շրջանում: Թատերասերները բաժանվեցին երկու խմբի. մի մասն անցավ «վիրավորված» կանանց, մյուս մասը՝ հեղինակի կողմը:

Ունե՞ն կանայք կրթության իրավունք, թե՞ նրանց տեղը սոսկ խոհանոցն է, ննջարանն ու մանկասենյակը: Մուլիերի ժամանակների համար դա շատ համարձակ հարցադրում էր, եթե հիշենք, որ միայն 1789 թ. հեղափոխությունից հետո ֆրանսուհիները մի հանրագրով դիմեցին Կոնվենտին, որպեսզի կանանց իրավունք տրվի մասնակցելու երկրի

հասարակական կյանքին, և դա քիչ վրդովմունք չպատճառեց դեպուտատներին: Նախագահող Թալեյրանը տվեց խուսափողական պատասխան:

Առաջին հայացքից թվում է, թե Մուլիերը բացասաբար է վերաբերում կանանց կրթությանը: Սակայն կատակերգության առավել խոր քննության ժամանակ միանգամայն որոշակի է դառնում, որ ոչ թե կանանց կրթությունն է բանաստեղծի ծաղրի առարկան, այլ գիտնականության հավակնությունը, կեղծ ուսյալությունը, սնապարծ փառատենչությունը, դատարկաբանությունը:

XVI դարի առաջավոր մտածողները պայքարել են ընդդեմ կրոնական ասկետիզմի, հանուն մարմնի ազատագրման և բնության օրենքներին ազատորեն հետևելու: XVII դարում կրոնական ասկետիզմը հանդես եկավ փիլիսոփայական հանդերձանքով: Հոգին մարմնից գերադասող «եկեղեցու հայրերի» հեղինակությունը զգալիորեն խամրեց, համենայն դեպս՝ ուսյալ մարդկանց շրջանում, սակայն եկեղեցականների գրքերին փոխարինելու եկավ անտիկ մշակույթից քաղված պլատոնյան փիլիսոփայությունը: Զգայական հաճույքները համարվեցին ստոր: Մարդկային գոյի բարձրագույն բերկրանքը, այդ «խելքների» կարծիքով պետք է լինի մտքերի վսեմ թռիչքը, և հանուն դրա լիովին հերքվեց այն ամենը, ինչը մարդուն կապում է մեծագույն մայր-բնությունը: Կատակերգության սկզբում հանդիսականների առաջ նման ծրագիր է ներկայացնում օրիորդ Արմանդան՝ պիեսի ամենաբացասական անձը: Նրա քույրը՝ Հենրիետը սիրում է պատանի Կլիտանդրին և ցանկանում է ամուսնանալ նրա հետ: Այդ ամուսնությունն և ընտանեկան խաղաղ բերկրանքի մեջ նա տեսնում է իր մեծագույն երջանկությունը: Իսկ ի՞նչ կոչ է անում նրան Արմանդան. «Դուք փիլիսոփայության հետ ամուսնացեք, քույրի՛կըս, նա մեզ բարձրացնում է մարդկությունից վեր և բանականությանը տալիս է բացարձակ իշխանություն, նրա առջև խոնարհեցնելով հոգու էությունը, որը կրքերի կոպտությամբ հավասարեցրել է մեզ կենդանիներին»:

Արմանդան բավական կրթված է, նա ոչ մի անգամ չի վկայակոչում աստծուն, բայց հանուն փիլիսոփայության կյանքն ուրանալու նրա քարոզը ամենևին չի տարբերվում մարդկային մարմինն ու աշխարհիկ կյանքը նզովող եկեղեցականների քարոզից: Նա ամուսնության մասին խոսում է նողկանքով (մեծ մասամբ՝ շինծու): «Ամուսնություն» բառն իսկ վիրավորում է նրա միտքը «այլանդակ պատկերով»: Հենրիետը համաձայն չէ քրոջ այդ խիստ վերաբերմունքին: Նա խելացի է ու դատող, համեստ է և հեռու ամեն կարգի պատվամոլությունից, որ այնպես ուժգին փոթորկում է թե՛ իր քրոջը, թե՛ մորը՝ Ֆիլամինտին և թե՛ մորաքրոջը՝ Բելիզին: Հենրիետը առողջ հայացք ունի: Ինչո՞ւ ընդդիմանալ բնությանը (նրա ընկալմամբ՝ աստծուն): Կինը պետք է մայր լինի, պետք է շամաչի դրանից և հասկանա իր կոշման վսեմ արժեքը: «Զէ՛

որ երեխաս կարող է իմաստուն ծնվել», — պարզասրտորեն հակաճառում է նա քրոջ վերամբարձ խորհրդածություններին:

Արմանդան (նա թերևս կատակերգության զլխավոր դեմքն է) կրթում է փառասիրության ամբողջ շարիքը, փիլիսոփայական բանավեճ է մղում Կլիտանդրի դեմ: Կրկին, ինչպես Հենրիետի հետ զրուցելիս (գործողություն I), քննարկվում է մարմնի և հոգու, նյութի և ոգու խնդիրը: Արմանդան առաջնությունը տալիս է հոգուն: Նրա տեսությամբ, մենք պիտի ոգուն հաղորդենք «մեր մաքրագույն զմայլանքը» և մոռանանք, որ «մարմին ունենք»: Կլիտանդրը (նրա շուրթերով այս դեպքում խոսում է հեղինակը) հարում է այլ փիլիսոփայության.

Իմ մեջ, օրիորդ, խնդրում եմ, հավատացե՛ք իմ խոսքին,
Գոյատևում եմ մեկտեղ և՛ մարմինը, և՛ հոգին:
Մարմինն ինչպե՞ս ուրանամ. նա ուժեղ է, հզոր տեր.
Եվ անկարող եմ նրան ինձնից զատել, անջատել:

Եվ այսպես, Մուլիերի պիեսում խոսքն ամենևին այն մասին չէ, թե հարկավոր է կնոջը կրթության տալ: Մեծ դրամատուրգը երբեք չի եղել և իր համոզմունքներից ելնելով չէր կարող լինել նահապետական գաղափարախոսության կողմնակից: Խոսքը վերաբերում է կեղծ ուսյալությանը, դրա հետ մեկտեղ նաև՝ իդեալիստական փիլիսոփայությանը, որի դիմակով էր հանդես գալիս միջնադարյան քրիստոնեական ասկետիզմը: Մուլիերի կատակերգության «ուսյալ» կանայք այդ փիլիսոփայության երգիծական մարմնավորումն են:

Արմանդայի մայրը՝ Ֆլամինտը հրապուրված է Պլատոնի իդեալիստական փիլիսոփայությամբ: Անշուշտ այստեղ խոսք չի կարող լինել այդ փիլիսոփայության սկզբունքային գնահատության կամ նույնիսկ քիչ թե շատ բավարար ընկալման մասին: «Ես վերացականության համար եմ հմայվել պլատոնիզմով», — խոստովանում է Ֆլամինտը: Նա ևս, իր աղջկա նման, սնապարծ միտումնավորությամբ մերժում է այն ամենն, ինչ երկրային է, մարմնավոր, հանուն իդեալականի, վերամբարձի, հոգևորի.

Ինչպե՞ս կեղտոտ նյութական հոգսերի գիրկը վիժենք
Եվ իդեալի բարձրագույն ոլորտները չհիշենք...
Ինչո՞ւ մարմինը շնչին այսքան հարգենք ու պատվենք...

Եվ նրանց ձայնակցում է կատակերգության երրորդ «ուսյալ» կինը՝ Բելիզը. «Մարմինը հոգուց միշտ մի քայլ ետ է մնում»: Հերքելով երեսպաշտ ասկետիզմի, մարդկանց նյութական կարիքների նկատմամբ արհամարհանքի փիլիսոփայությունը (որի մեջ սովորաբար թաքնվել է ժողովրդի նկատմամբ տերերի արհամարհանքը), Մուլիերը նաև անողորքաբար ծաղրել է իր «ուսյալ» կանանց դատարկ պատվամոլությունը, ինքնանպատակ ուսյալությունը:

Ծա պատրաստ հմ տալ կանանց գիտելիքներ, իրավունք,
Միայն կրթեք շտեմենմ նրանց մեջ կիրքն աշն մոլի,
Որ ձգսում են ուսանել հանուն «ուսյալ» կոչումի,—

ասում է նրա հերոս Կլիտանդորը:

Ուսյալ կանայք հիշեցնում են մոլիերյան նախկին կերպարներին՝ սեթեթեոհիսերին: Վերջիններիս նման նրանք էլ արհամարհանք են տաժում կոպիտ խոսակցական լեզվի նկատմամբ: Նրանք վատրում են աղախին Մարտինային, որը չէր կարողանում ենթարկվել Վոթելայի (XVII դարի ֆրանսիացի քերական) օրենքներին, գործածում էր «կեղտոտ, վայրենի» բառեր, ինչպես և «շուկայի ցեխոտ ջրափոսերից գրտած» ասացվածքներ: Աղախին Մարտինան՝ ժողովրդական առողջ մտքի մարմնավորումը, կոպտավուն պարզությանը պարսավում է իր տիրուհիների շինծու, կեղծ-գիտական տերմինաբանությունը. «Ինձ որ լսես, էն խոսքն է լավ, որը ես հասկանում եմ... Մենք խոսում ենք ոնց որ ամենքը, առանց էդ բաների»: Ուսյալ մոդայամոլուհիների շինծու, վերացարկված տերմինաբանության մեջ, ինչպես և կենդանի, պատկերավոր խոսակցական լեզվի պարսավանքի մեջ թաքնված է ժողովրդի հանդեպ խոր արհամարհանքը: «Ի՛նչ անտանելի են խավար ուղեղներն այդ»,— բացականչում է Բելիզը (գործողություն II, տեսարան V): Մոլիերը ծաղրելով այդ կատակերգական անձանց, նրանց տափակ փիլիսոփայական ծեծեքումները, պայքարել է հանուն ժողովրդայնության, հանուն կյանքի և նրա պահանջների հետ կապված գիտության, հանուն կանանց իսկակա՛ն և ոչ թե ցուցադրական կրթության:

«Ուսյալ կանայք» կատակերգությունը բեմում չի ունեցել մեծ հաջողություն: Ստեմբալը տվել է դրա հետևյալ բացատրությունը. «Ծա չեմ կարող ծիծաղել այն անձանց վրա, որոնց վճռականապես քամահում եմ»:

«Տարտյուֆ» (1665): Տարտյուֆի անունը հայտնի է աշխարհի բոլոր կրթված մարդկանց: Նույնիսկ նրանք, ովքեր երբեք չեն կարդացել Մոլիերի այս կատակերգությունը և չեն տեսել բեմի վրա, բազմիցս լրեսել են այդ անունը, և թերևս, իրենք էլ գործածել են: Այն մուտք է գործել համաշխարհային խոսակցության մեջ որպես մի համընդհանուր հասարակ անուն, որի իմաստը երեսպաշտությունն է իր բոլոր դրսևորումներով՝ ստորություն և յլլասերվածություն՝ պարկեշտության դիմակի տակ, ցուցադրական, կեղծ բարեպաշտություն, ամեն կարգի կեղծիք ու խաբեություն: Մենք հաճախ այդ անվանը հանդիպում ենք գեղարվեստական, քաղաքական, հրապարակախոսական գրականության մեջ որպես երեսպաշտության հոմանիշ: Բավական է ասել «Տարտյուֆ», և բոլորը կհասկանան, որ խոսքը վերաբերում է վերամբարձ ֆրաղներով փարիսեցիաբար քողարկված նողկալի կեղծիքին:

Մոլիերը Տարտյուֆի կերպարի ստեղծողն է: Նա իր բեմական հերոսի մեջ խտացրել է երեսպաշտի բոլոր բնութագրական գծերը, ցույց

է տվել դրանք խոշոր պատկերով, նետել դրանց վրա լուսարձակի շողը և հանդիսականին ստիպել առհավետ հիշել դրանք և հետագայում, արդեն առանց սխալվելու, ճանաչել հասարակական գործիչների խոսքի ու գործի, շրջապատի մարդկանց վարքագծի, երբեմն նաև իր ծանոթների, թերևս նույնիսկ բարեկամների մեջ:

Մոլիերի ժամանակ Փարիզում գործում էր կեղծ բարեպաշտների և սուտ ճգնավորների մի խումբ, որը կրում էր այն ժամանակվա համար շատ ազդեցիկ մի անվանում՝ «Սուրբ շնորհների ընկերություն»: Ընկերությանը գաղտնի հովանավորում էր արքայամայր Աննա Ավստրուհին, որը մի ժամանակ ապրելով ցուփ ու շվայտ կյանքով, դարձել էր մոլեռանդ հավատացյալ: Ընկերության անդամ էր Փարիզի պառլամենտի պրեզիդենտ Լամուսյոնը՝ թագավորից հետո երկրորդ դեմքը քաղաքացիական վարչության ասպարեզում:

Ընկերությունն իր անդամներին առաքում էր ազատախոհության մեջ կասկածվող մարդկանց տները՝ գաղտնի հսկողության ու լրտեսության նպատակով: Մոլեռանդ-լրտեսները շահում էին իրենց զոհերի վրատահությունը, հարցուփորձ էին անում, խոսք քաշում, դրդում էին անկեղծորեն արտահայտվել, նյութեր հավաքելով դատարանի համար: Այդ կազմակերպության գործունեությունն այնքան նողկալի էր, որ նույնիսկ Լյուդովիկոս XIV թագավորը նրան վերաբերվել է զզվանքով և հրամայել է արգելել «անօրինական ժողովները, եղբայրությունները, ընկերությունները և միաբանությունները»: Սակայն ընկերության գաղտնի գործունեությունը չգաղարեց, այլ միայն ավելի խոր ընդհատակ անցավ:

Մեծ դրամատուրգն իր հարվածն ուղղել է ընդդեմ մոլեռանդների և սուտ ճգնավորների այդ կազմակերպության: Սակայն «Տարտյուֆ» կատակերգության սկզբունքային իմաստն այնքան խորն է և ընդհանրացման ուժն ու ծավալը այնքան նշանակալից, որ այն վերածվեց մի հրզոր ելույթի ընդդեմ ողջ ֆեոդալա-կաթոլիկական ոեակցիայի: Պատմական նոր պայմաններում Մոլիերը պաշտպանեց Վերածննդի հումանիստների գործը: «Տարտյուֆը» բեմ հանելու համար մղվեց հնգամյա պայքար: Դրամատուրգը մի քանի անգամ վերամշակեց կատակերգությունը, ծածկագրելով նրա հակակղերական ոգին, այն թաքցնելու համար եղեկեցական գրաքննության մշտարթուն աչքից:

1664 թ. մայիսի 12-ին, Վերսալում ներկայացվեց կատակերգության առաջին տարբերակը: Փարիզի արքեպիսկոպոսը և արքայամայրը կարողացան արգելել այն: Նույն տարվա աշնանը Մոլիերը գրավոր խնդրանքով դիմում է թագավորին, խնդրելով թույլ տալ վերականգնել կատակերգության բեմադրությունը: Բայց նրա խնդրանքը չբավարարվեց: Մոլիերը շարունակում է աշխատել կատակերգության վրա և կատարելագործել այն: Նրան հաջողվում է պիեսը բեմադրել որոշ նշանավոր անձանց, տների փակ սրահներում: 1664 թ. նոյեմբերին կատակերգություն-

նը բեմադրվում է Ռենեսանս, Պալատինյան իշխանուհու դղյակում:

1667 թ. օգոստոսին թագավորը թույլ է տալիս բեմադրել «Տարտյուֆը»: Կատակերգության երկրորդ տարբերակն արդեն ներկայացվել էր Պալե-Ռուսյալի թատրոնում, բայց Փարիզի պառլամենտի պրեզիդենտ Լամուանյոնը, օգտվելով այն առիթից, որ թագավորը Փարիզից մեկնել էր, հենց երկրորդ օրը արգելում է պիեսի հետագա ներկայացումները: Փարիզի արքեպիսկոպոսը հրապարակում է մի կոնդակ, արգելելով հավատացյալներին կարդալ, կատարել կամ ունկնդրել Մոլիերի կատակերգությունը: Եվ միայն 1669 թ. փետրվարին թագավորը կրկին թույլ է տալիս թատրոնում վերականգնել պիեսը (երրորդ տարբերակը): Նրա հաջողությունը վիթխարի էր: «Երբեք ոչ մի կատակերգություն այսօրան ծափահարության չի արժանացել», — գրել են ժամանակի թերթերը: Ինչպես նշեցինք, Մոլիերը ստեղծել է կատակերգության մի քանի տարբերակներ: Նախապես Տարտյուֆը հանդես էր գալիս վանականի շուրջառով, որպես եկեղեցու ողջ զարշելիության կենդանի մարմնացում: Հետագայում եկեղեցական զրաքննության պահանջով դրամատուրգը ներան ներկայացրեց աշխարհականի հագուստներով, սակայն երեսպաշտվանականն արդեն դարձել էր հասարակ անուն, նրա վարքագիծը նույնն էր, և աշխարհիկ հագուստների մեջ էլ բոլորը ճանաչում էին Տարտյուֆին (երկրորդ տարբերակի մեջ Մոլիերը նույնիսկ փոխել էր նրա անունը՝ Պանյուֆ):

Կատակերգությունը կրկին ենթարկվեց կեղծ բարեպաշտների դաժան հարձակումներին: «Չնայած ես այն ներկայացրել էի «Խաբեբան» վերնագրով և հերոսին հագցրել աշխարհականի շորեր, չնայած նրան օժտել էի փոքրիկ շլյապայով, երկար մազերով, մեծ օձիքով, սուսերով ու ողջ հանդերձանքը պատող ժանյակներով, որոշ տեղեր մեղմացրել էի և փութաջանորեն կրճատել այն ամենը, ինչը կարող էր թեկուզ անշան չափով հիշեցնել իմ ստեղծած դիմանկարի նշանավոր սկզբնապատկերը, բայց այդ ամենն իզուր անցավ: Հրոսախումբը խլրտաց...», — գրել է Մոլիերը: Կեղծ բարեպաշտների՝ «բարեպաշտության դրամանենգների» հրոսախումբը:

Դրամատուրգը հիմնովին քննել է երեսպաշտի բեմական մարմնավորման բոլոր մանրամասները: Տարտյուֆը բեմում հայտնվում է ոչ միանգամից, այլ միայն երրորդ արարում: Երկու արարների ընթացքում հանդիսականը պատրաստվում է տեսնել սրիկային: Հանդիսականը լարված սպասում է այդ պահին, քանի որ միայն Տարտյուֆի մասին են խոսում բեմի վրա, նրա մասին են վիճում. ոմանք պարսավում են նրան, մյուսներն, ընդհակառակը՝ դրվատում: «Ես ամբողջ երկու արար հմ գործածել իմ սրիկայի հանդես գալը նախապատրաստելու համար: Նա ոչ մի վայրկյան ունկնդրի մեջ կասկած չի հարուցում. նրան անմիջապես ճանաչում են ըստ այն հատկանիշների, որ ես տվել եմ նրան. և սկզբից մինչև վերջ նա չի ասում մի բառ, չի գործում մի արարք, որոնք

հանդիսականին գունազարդորեն շներկայացնեին վատ մարդուն», — հայտնել է Մուլիերն իր աշխատանքի եղանակի մասին։ Այդպիսին է կլասիցիստական թատրոնը։ Լուսարձակի շողքն ուղղված է մեկ կետի, բնավորության նախապես ընտրված մեկ գծի վրա, մնացյալը այդ պայծառ շողքի սահմաններից դուրս է, ստվերի մեջ։ Մարդկային ողջ բնավորությունը ամբողջապես չի պատկերվում, քանի որ դա չէ հեղինակի խնդիրը, փոխարենը առավել ցցուն է ներկայացվում գլխավոր գիծը։

Պիեռի գործողությունն սկսվում է այն պահից, երբ պառավ Պեռնելը՝ ստեղծածափախ՝ Օրգոնի մայրը, կոպտաբար և անախարհորեն (դա հանդիսատեսին պարզ է) իր որդու տանը բռնորեն կշտամբում է, և նա էլ հենց Տարտյուֆի առաջին պաշտպանն է։ Նրա հետ վիճում են բոլորը, ովքեր ներկա են բեմում։ Պառավը ոչ ոքի չի կամենում լսել և պնդում է նույնը, որ Տարտյուֆը մաքրագույն հոգի է։ Աղախին Դորինան՝ պիեռի ամենաողջամիտ դեմքը, իմաստուն պարզասրտությամբ բացահայտում է Տարտյուֆի քարոզչների հակաբնական էությունը։

Երբ որ նրա խոսքերն ու խրատները դու լսես,
Ապա ինչպես էլ վարվես, ծանր ոճիւր կգործես...

Մուլիերը հավատարիմ է իր գեղագիտական ծրագրի գլխավոր սկզբունքին՝ ուսուցանել զվարճացնելով։ Նա ծիծաղեցնում է հանդիսականին, երբեմն դիմելով մերկ կոտնագայի հնարանքներին։ Զավեշտով է լի Օրգոնի և Դորինայի երկխոսությունը. «Ինչպե՞ս է Տարտյուֆը» — «Կերավ երկու կաքավ և մի ոշիարի հետույք»։ — «Ա՛խ, ինչ մեղք է» — «Քնեց ամբողջ գիշերը և անհանգիստ չէր»։ — «Ա՛խ, ինչ մեղք է» — «Խմեց մի շիշ՝ մինչև հատակը»։ — «Ա՛խ, ինչ մեղք է» և այլն։ Դորինան այլ բաներ է ասում Օրգոնի կնոջ մասին. «Երեկ տիրուհին վառվում էր տաքության մեջ»... — «Իսկ Տարտյուֆը» — «Թախծում էր տիրուհին»։ — «Իսկ Տարտյուֆը»։ — «Աչքը չփակեց տիրուհին»։ — «Իսկ Տարտյուֆը» և այլն։

Տարտյուֆի քարոզների էությունը հանդիսականին ներկայացվում է պարզամիտ Օրգոնի զավեշտական խոստովանություններում, երբ նա բարեպաշտական հիացմունքով պատմում է Տարտյուֆի քարոզներից ծնված իր զգացմունքների մասին և անգիտակ է, որ այդ զգացմունքներն իրենց էությամբ անմարդկային են։

Երանության է հասնում, ով հետևում է նրան,
Նրա համար զազիր են արարածները համայն.
Ես ուրիշ մարդ եմ դառնում, զրուցելով նրա հետ.
Նա աշխարհիկ աղտերը ինձնից վանում է անհեռ
Եվ բոլորի նկատմամբ ինձ դարձնում է օտար...

Տարտյուֆի «բարեպաշտությունից» կուրացած ու խաբված Օրգոնի հիացական ճառերը սարսափով ունկնդրող Կլեանտի պատասխանը լի է խորին հեզմանքով.

Տարտյուֆը նվաճել է Օրգոնին իր կեղծ բարեպաշտությամբ, ցուցադրական ինքնաստորացմամբ՝ երեսպաշտ վանականների վաղեմի զենքով: Այստեղ առկա է նաև ֆարսային (արտաքին) կոմիկականությունը: Այդպիսին է, օրինակ, Տարտյուֆի սխրագործության մասին հետեւյալ պատմությունը.

Վերջերս նա ինքն իրեն կշտամբում է շարունակ,
Որ մի լու է որսացել աղոթելու ժամանակ,
եւ ճգմելով այդ լվին, չի բորբոքվել լիովին:

Մոլիերը հիշել է իմաստուն օրենքը՝ հակառակորդներին ոչնչացնել ենթարկելով ծաղրի: Տարտյուֆը շահում է Օրգոնի ամբողջ վստահությունը, և տան մեջ իշխում ամեն ինչի վրա: Տանտիրոջ դստերը նախատեսել են կնության տալ նրան, մեծահարուստ Օրգոնի կարողությունն ընծայագրով անցել է նրա ձեռքը: Օրգոնը նենգ խաբեբային է վստահել անգամ գաղտնի (ըստ երևույթին՝ հակապետական) նյութեր ընդգրկող այն արկղիկը, որը մի ժամանակ նրան պահ էր տվել իր մի բարեկամը: Տարտյուֆը հանդիսականի աչքի առաջ վերամարմնավորվում է: Նա հրամայում է Դորինային թաշկինակով ծածկել կրծքի մերկ մասը, խուսափելու համար մեղսալի մտքերից, իսկ մեկ րոպե անց փորձում է գայթակղել չքնաղ էլմիրային՝ Օրգոնի կնոջը, խոստանալով նրան «առանց մեղքի հաճույք»: Նա բռնվում է հանցանքի պահին, բայց ամենեւին չի վրդովվում. նա ճարպկորեն արատի քարոզից անցնում է քրիստոնեական ինքնաձաղկմանը, մեղադրելով իրեն և ներելով «մերձավորներին»: Ամեն ինչ արվում է արտաքին տպավորության համար, որին և նա հասնում է. Օրգոնը հավատում է նրան, ինչպես ծխականներին կուրացյալ համայնքն է հավատում իր քահանային, չցանկանալով նրան արատավորող որևէ բան իմանալ: Օրգոնը տնից վտարում է որդուն, որը փորձել էր ցույց տալ նրան Տարտյուֆի կեղծարարությունը: Վերջապես Օրգոնն իր ականջներով լսում է իր սիրեցյալի պիղծ խոսքերը: Նա խելթի է գալիս, հասկանում, որ ինքը գտնվել է կեղծ բարեպաշտության թակարդի մեջ: Բայց կրկին բեմում հայտնվում է պառավ Պեռնելը, որպես մարդու բարոյական կուրացման կենդանի մարմնացում: Այժմ արդեն Օրգոնը ստիպված է համոզել մորը այն, ինչը մինչ այդ բոլոր տնեցիները երկար և ապարդյուն փորձում էին համոզել իրեն: Տարտյուֆը հանում է դիմակը: Նա իր շարաքաստիկ զոհին է ներկայացնում նրա ունեցվածքի նկատմամբ իր իրավունքը: Ներկայանում է դատական կատարածուն՝ լկտի, խայտառակության շափ ագահ, ներկայանում է և ինքը՝ Օրգոնի դժբախտությունների պատճառը, Տարտյուֆը, ոստիկանական սպայի ուղեկցությամբ, իր զոհին ձերբակալելու նպատակով:

Անշահախնդիր Վալերը՝ Օրգոնի դստեր փեսացուն, առաջարկում է իր

օգնութիւնը, Կլեանտը փորձում է ալղել Տարտյուֆի խղճի վրա, բայց իզուր: Տարտյուֆն այժմ էլ կեղծում է: Իր կողմից խաբւած ու վիրավորված մարդկանց վրդովմունքին, ցասմանը, արհամարհանքին նա պատասխանում է միայն փախիսեցիական հնազանդությամբ.

Ինձ այլևս չի հուզի ձեր այդ ճիշդ բարձրահունչ.

Ես վարժվել եմ աստուպել երկնի համար անտրտունը:

Խաբեբան ու սրիկան ցնծության մեջ է: Նրա կողմն է օրենքը, իրավունքը, սակայն անսպասելիորեն Տարտյուֆին է հասնում թագավորի պատժող ձեռքը, «արքայի սուր հայացքը թափանցում է բոլոր սրտերը և չի խաբվում սրիկայի հնարանքով»: Ոստիկանական սպան հայտնում է միապետի որոշումը՝ ձերբակալել շարամիտ խաբեբային: Սպան այդ ընթացքում մի հիացական ներբող է արտասանում թագավորի հասցեին: Դժգուր է կասկածել Մոլիերի անկեղծությանը. Լյուդովիկոս XIV-ը բարեհաճորեն է վերաբերել նրան, և դրամատուրգն իր պարտքն է համարել երախտահատույց լինել նրան, չէ՞ որ նույնիսկ «Տարտյուֆը» բեմ հանելու պայքարում թագավորն ի վերջո աջակցել էր նրան: Սակայն կատակերգության լուծումը այնքան անսպասելի է և այնքան անհավանական (չէ՞ որ աշխարհում շատ տարտյուֆներ ու օրգոններ կան, և արդյոք «խորաթափանց» թագավորը կարո՞ղ է միշտ ժամանակին օգնության հասնել դուրահավատ մարդկանց). դա չնայած հաճելի է հանդիսատեսին, որն անկեղծորեն ցանկանում է տեսնել արատը պատժված և առաքինութիւնը հաղթանակած, բայց և սկսպտիկ ուղեղներին կասկածանքի տեղի է տալիս. հնարավոր է նման լուծումը, առավել բնորոշ չէ՞ արդյոք հակառակը՝ երեսպաշտի հաղթանակը:

Մոլիերի պիեսը լի է կենսական նուրբ դիտարկումներով և ռեալիստական տարրերով: Մի՞թե գունագեղ չէ այն ժամանակվա Ֆրանսիայի գավառական կյանքի պատկերը, որ իր խոսքի մեջ թուցիկորեն ներկայացնում է խելամիտ Դորինան.

Ուղեկառքը կտանի ձեզ անվրդով մի քաղաք,

Ուր հարազատ մարդիկ կան անսպասելի, անքանակ,

Եվ որը լի է տաքուկ զրույցներով ընտանի:

Ձեզ ամուսինը ջահել նախ բարձրաշխարհ կտանի.

Ուր ձեզ պիտի նախասյես ծանոթացնի բազմազետ

Դատավորի ու նաև շահնապետի կնոջ հետ.

Եվ սրանք էլ սիրալիր կառաջարկեն ձեզ նստել:

Տոն օրերին կսպասեն ձեզ շատ ուրախ զրոսանքներ,

Պարահանդես, շեփոխներ, պարկապզուկ երկու զույգ,

Սաղրածուներ, աճպարար, կապիկներ, արջ ու թզուկ:

Մի՞թե նկատելի չեն այստեղ Բալզակի հանճարեղ «Գավառական կյանքի տեսարանների» և Ստենդալի, Զյուբերի, Մոպասանի նույնքան գունագեղ նկարագրութիւնների առաջին ուրվագծերը: Կյանքով և հավերժական ճշմարտությամբ է լի երկու սիրահարների՝ Վալերի և Մա-

րիանի վեճի տեսարանը, որը դրամատուրգը գրել է զվարթ ու բարի հումորով (գործողություն II, տեսարան IV): Մոլիերը պայքարել է հանուն չափավորության: Նա ծայրահեղությունների թշնամի է եղել: Այդ հումանիստական գաղափարը հատկապես ցցուն է սրիկա Տարտյուֆի և նրա քարոզած հակաբնական բարոյականության վճռական դատապարտման լույսի տակ: Օրգոնը մի ծայրահեղությունից մյուսին է անցնում. մարդու արժանիքների նկատմամբ ոչ մի կասկածանք չհանդուրժող կույր հավատից՝ բոլորի հանդեպ նույնքան կույր անվստահության:

*Ո՛չ, բավական է արդեն, պարկեշտ մարդկանց չեմ ուզում.
Ես սլաքաբույս եմ նրանցից սարսափահար փախչելու,—*

եզրահանգում է Օրգոնը, հիասթափվելով Տարտյուֆից: Նրա համոզմունքը փոխում է Կլեանտը՝ հեղինակի գաղափարների ձայնափողը: Ինչո՞ւ ընկնել ավելի մեծ սխալի մեջ: Ինչո՞ւ մի սրիկայի պատճառով դատապարտել բոլորին: Ինչո՞ւ պատվազուրկ համարել իսկապես ազնիվ մարդկանց: Աշխարհում կան բարի մարդիկ, և պետք չէ «ազատամիտների» նման ընկնել մարդատյացության գիրկը (գործողություն V, տեսարան I): Համեմատությունը նշանակալից է, եթե հիշենք Մոլիերի կողմից քննադատված Լաոռշֆուկոյի մարդատյացությունը:

*Տարօրինակ է կերտված մարդ արարածը իրոք,
Երբեք նրան չենք տեսնում մենք ողջամիտ ու խելոք,
Առողջ մտքի սահմանը նրան նեղ է զնդանից,
Եվ ձգտում է ամեն կերպ նա դուրս գալ այդ սահմանից,—*

դժգոհում է Կլեանտը: Չափավորություն, բնականություն, իրերի նրկատմամբ առողջ հայացք, մարդասիրական հանդուրժողականություն մարդու թուլությունների հանդեպ և անհանդուրժողականություն դեպի այն ամենը, ինչը փչացնում է մարդու կյանքը,— սա է Մոլիերի բարոյական փիլիսոփայությունը:

«Ի՞նչ ժուռն» (1665): Համաշխարհային արվեստին հայտնի է Դոն ժուանի կերպարի հարյուրից ավելի տարբերակներ: Կրակոտ, անհոգ իսպանացու՝ կանանց սրտերի նվաճողի ու գայթակղողի դիմանկարների փայլուն պատկերասրահի ստեղծմանը մասնակցել են խոշորագույն վարպետներ, հանճարեղ բանաստեղծներ, երգահաններ, գեղանկարիչներ:

Նրանց մոտ տարբեր են դեմքերը, բայց հերոսը նույնն է. դա հասարակ անուն դարձած նշանավոր Դոն ժուանն է: Բացահայտ ցինիկ, խաբեբա և շարագործ-բռնաբարիչ է Թիրսո դե Մոլինայի Դոն խուանը՝ բոլոր հետագա դոն ժուանների նախատիպը: Կնոջ պես գեղեցիկ, մանկան նման պարզամիտ է Բայրոնի «Դոն ժուան» պոեմի կրակոտ հերոսը, որը միշտ սիրահարված է գեղեցկությանը, միշտ պատրաստ՝ արձագանքելու կանանց սիրուն: Անհոգ զվարճասիր, զբոսամուլ, հանդրդնորեն ուժեղ և պերճաբան գայթակղիչ է Պուշկինի Դոն ժուանը, իսկ Լեսյա Ուլրաինկայի դրամայի հերոս Դոն ժուանը կնոջ գերի է: Ըստ

Մոպասանի հուշերի, Դոն Ժուանի մասին ցանկացել է վեպ գրել Ֆլոբերը, և մեզ մնում է միայն ափսոսալ, որ մեծ ռեալիստ գրողի մտահղացումը չի իրագործվել:

Բայրոնի պոեմի ազդեցությամբ ֆրանսիացի գեղանկարիչ Դելակրուան իր մի կտավը ձոնել է Դոն Ժուանին («Դոն Ժուանի բարկան»): Հանճարեղ Մոցարտը ստեղծել է «Դոն Ժուան» օպերան (Լորենցո դե Պոնտեի տեքստով), իսկ Գլյուկը երաժշտություն է գրել «Դոն Ժուան» բալետի համար: Այդ բազմաթիվ, երբեմն իրարից միանգամայն տարբեր գրական դոն Ժուանների մեջ իր նշանակալից տեղն ունի Մոլիերի Դոն Ժուանը:

Դրամատուրգն իր խմբին ժամանակավոր անգործությունից հանելու համար այս կատակերգությունը գրել է հապճեպորեն («Միզանտրոպը» դեռ ավարտված չէր, իսկ «Տարտյուֆը» արգելված էր), երկու շաբաթվա մեջ արձակ շարադրմամբ, մինչդեռ կլասիցիստական «բարձր» կատակերգությունն ընդունված էր գրել չափածո: Նա շտապել է և հրապուրվել իրեն քաջածանոթ բնավորության լայն պատկերն ստեղծելու գալթակղիչ հեռանկարով:

Պիեռն առաջին անգամ բեմադրվեց Պալե-Ռուայալի թատրոնում 1665 թ. փետրվարին: Մի քանի ներկայացումից հետո այն հանվեց խաղացանկից և այլևս չբեմադրվեց գրեթե երկու հարյուր տարի. մինչդեռ դա Մոլիերի լավագույն ստեղծագործությունն է: Կատակերգության նման ճակատագիրը բացատրվում է նրա արժարժած քաղաքական խընդիրների կարևորությամբ: Մոլիերի ժամանակ դրանք ավելի քան համարձակ էին: Ազնվականները դեռ կարող էին ներել հոգևորականներին ծաղրելը («Տարտյուֆ»), քանի որ իրենք էլ երբեք բարեպաշտությամբ աչքի չեն ընկել, նրանք ներողամտորեն ընդունեցին Ալցեստին, քանի որ ազնվական-հերոսն ի վերջո համակրելի էր («Միզանտրոպ»), բայց նրանց խորապես խոցեց մոլիերյան Դոն Ժուանը: Իշխան Կոնդեին վերդովեցրեց այդ պիեսը, մինչդեռ նա թույլ էր տվել իր տանը ներկայացնելու «Տարտյուֆը», հակառակ Փարիզի արքեպիսկոպոսի արգելքին:

Մոլիերից հարյուր տարի անց Բոմարշեն համարձակվեց ներկայացնել արիստոկրատին որպես բացասական կերպար, բայց նա էլ կարողացավ պատկերել միայն նրա արատներից մեկը՝ շվայտությունը, քանի որ արիստոկրատները հակված էին ընդունելու միայն այդ արատը: «Ճլուրիշ ի՞նչ հանդիմանանք կարելի է բեմից նետել ազնվականներին՝ ներանց բոլորին չվիրավորելու համար»,— գրել է Բոմարշեն «Ֆիգարոյի ամուսնությունը» կատակերգության առաջաբանում:

Ըստ ավանդության, Լյուդովիկոս XIV-ը ներողամտորեն է վերաբերել Մոլիերի հակաազնվական ելույթին: Դա կարելի է բացատրել պատմական յուրահատուկ պայմաններով: Թագավորական իշխանությունը նոր էր ճնշել Ֆրոնդի ընդվզումը և ոչ ծածուկ զոհունակությամբ էր նայում, թե ինչպես է ծաղրի ենթարկվում ֆրոնդական ազնվակա-

նությունը, թեկուզ և այդ ծաղրը բխում էր երրորդ դասի շրջանակներից, որին պատկանում էր Մոլիերը: Սակայն թագավորը չնպաստեց պիեսի բեմադրության վերականգնմանը, և Մոլիերն ինքը քաջ գիտակցելով իշխող դասի վտանգավորությունը, ոչ միայն չպայքարեց իր պիեսի համար, ինչպես «Տարտյուֆի» պարագայում, այլև նույնիսկ շօտվեց կատակերգությունը հրատարակելու իրեն տրված հնարավորությունից (այն առաջին անգամ տպագրվեց 1682 թ., դրամատուրգի մահից հետո):

Սեկիլիացի Դոն Խուանի կերպարը, որ կերտել էր իսպանացի դրամատուրգ Թիրսո դե Մոլինան 1620 թ., Մոլիերի ժամանակ արդեն բավական հայտնի էր արևմտաեվրոպական հասարակությանը և Ֆրանսիայում էլ ունեցել էր մի քանի դրամատիկական նոր մշակումներ: Սակայն սյուժեի այդ բոլոր նախասկզբնական տարբերակներում վերարտադրվել էր հանցագործի ոճրի և պատժի սովորական պատմությունը, որն իր հղացմամբ մոտ էր միջնադարյան մորալիստներին: Մոլիերն առաջինը այդ կերպարին տվեց ռեալիստական մեծ ընդհանրացում և որոշ փիլիսոփայական իմաստ: Մոլիերի կատակերգության մեջ բավական չէ տեսնել միայն շվաչություն կամ միայն ազնվականության երգիծանք: Նրա բովանդակությունն ավելի լայն է:

Կատակերգության մեջ կա երկու հերոս՝ Դոն Ժուանը և նրա սպասյակ Սզանարելը: Սզանարելն ամենևին չի ներկայացված որպես սոսկ սրտակից-սպասյակ, ճարպիկ սրիկա, և տիրոջ շահերին նվիրված ստահակ, ինչպես Պլավտուսի ժամանակներից ի վեր կատակերգական թատրոնում առաջարկվել է ներկայացնել ծառաներին: Սզանարելը սպասյակ-փիլիսոփա է, ժողովրդի իմաստության, առողջ մտքի, իրերի նրկատմամբ սթափ վերաբերմունքի կրող: Նրա փիլիսոփայական բանավեճերը, որոնք նա մղում է իր տիրոջ դեմ, զավեշտականությամբ հանդերձ խորապես իմաստալից են:

Դոն Ժուանի կերպարը, ինչպես բազմիցս նշել է քննադատությունը, հակասական է: Նրա մեջ համադրված են և՛ դրական, և՛ բացասական հատկանիշներ: Մոլիերի թատերգությանը դա այնքան ոչ բնութագրական է, որ փակուղու առաջ է կանգնեցրել նրա ստեղծագործական մտահղացումների մեկնաբաններից շատերին: Ավելին, Դոն Ժուանի կերպարը քարացած չէ, այն տրված է զարգացման մեջ, և դա էլ նրան դուրս է բերում կլասիցիստական թատրոնի շրջանակներից:

Հանդիսականը սկզբում ծանոթանում է Դոն Ժուանին՝ նրա սպասյակ Սզանարելի բնութագրմամբ: Նա «ամենամեծ անզգամն է... մի շուն, մի դե, մի թուրք, մի հերետիկոս, որը չի հավատում ո՛չ Երկնքին, ո՛չ սատանային», «մարդագալլ», «էպիկուրյան մի խոզ», «Սարդանապաղ»¹: Իսկ ո՛րն է Դոն Ժուանի հիմնական արատը: Նա աշխարհի «ա-

¹ Մոլիեր, Դոն Ժուան կամ Քարե հյուրը, թարգմ. Ա. Թոփչյանի, «Ֆրանսիական կլասիցիզմ», Ե., 1982, էջ 175:

մենաանդադրում» սիրտ ունեցող մարդն է. նա թեթևսուլիկ է, կնամոյ, աշխարհի բոլոր կանայք նրան գեղեցկուհի են թվում և նա ուզում է տիրել այդ բոլորին:

«Տե՛ր իմ, ես անկեղծորեն կասեմ, որ բնավ հավանություն չեմ տալիս ձեր մեթոդին, ես գտնում եմ, որ շատ տգեղ է սիրել ամեն հանդիպած կնոջ, ինչպես դուք եք անում»,— հայտարարում է իր տիրոջը խորամիտ Սգանարելը: Ի պատասխան հնչում է մի փայլուն ճառ ի պաշտպանություն գեղեցիկը սիրելու իրավունքի: Դոն ժուանը հաճույքով է զրուցում իր սպասյակի հետ, ըստ երևույթին, գնահատում է նրա անմիջական միտքը և բավականություն է ստանում այդ բանակովից, մանավանդ որ ծառային միշտ կարելի է առանց քաշվելու ընդհատել: «... մի գեղեցկուհու հանդեպ ունեցած սերս բնավ չի պարտավորեցնում ինձ անարդարացի լինել մյուսների հանդեպ. իմ աչքերը շարունակում են մնալ՝ մյուսների արժանիքները տեսնելու և, ինչպես բնությունն է մեղ ստիպում, յուրաքանչյուրին հպատակություն և տուրք մատուցելու... եթե տասը հազար սիրտ ունենամ, բոլորն էլ կտամ»,— այսպես է դատում Դոն ժուանը: Փիլիսոփա-սպասյակը շփոթվում է. իր տերն այնպես ճարտար է խոսում, «ասես գրքից է կարդում» և թվում է, անհնարին է նրա փաստարկներին հակաճառել. ամեն ինչ կարծես թե ճշմարիտ է, բայց իրականում (Սգանարելը դա քաջ գիտե) լրիվ սխալ է: «Աշխարհի ամենալավ մտքերն էին գլխումս, բայց ձեր խոսքերից բոլորը խառնվեցին»: Սգանարելն արդեն մեղմանում է, բայց մի բան անհանգստացնում է նրան. իր տերը չափից ավելի շատ է ամուսնանում: «Դրանից ավելի հաճելի բան կա՞»,— խորամանկորեն հարցնում է Դոն ժուանը: «... հաճելի է, շատ զվարճալի, ինքս էլ դեմ չէի լինի այդպես ապրել, եթե դա մի քիչ մեղսալի չլիներ»: Սգանարելը վերջնականապես խճճվում է: Դոն ժուանի տրամաբանությունը նրան հաղթում է, նա պարտված է: Մոլիերը հնարամտորեն իրեն՝ հանդիսատեսին է թողնում առարկելու Դոն ժուանին:

Սակայն Սգանարելը մնում է այն կարծիքին, որ իր տերը վատ բան է անում: Ոչ թե վատ, այլ՝ մեղսալի: Երկնքի հետ կատակելը վտանգավոր է: Դոն ժուանը արհամարհանքով ձեռքը թափ է տալիս. նրան ձանձրացնում է աստծո մասին խոսելը: Այժմ հերթը Սգանարելինն է. պաշտպանելով տեր աստծո սրբազան անձը, կարելի է արտահայտել ունևորների իշխանության մասին ամենաժածուկ մտքերը: Պաշտպանելով աստծուն, կարելի է թատերական բեմահարթակից ազնվականության դեմքին չպրտել ամենահանդուգն ճշմարտություններ: Եվ այդ հնարավորությունն օգտագործել է Մոլիերը: «Դուք կարծում եք, որ եթե ազնվական եք, որ եթե խարտյաշ և գանգուր կեղծամ ունեք, փետրավոր գլխարկ, ոսկեզօծ զգեստ և կարմիր ժապավեններ... ուրեմն կարծում եք, թե դուք ավելի ճարտար մարդ եք, թե ձեզ ամեն ինչ կարելի է և, որ ոչ ոք չի համարձակվի ճշմարտությունը ձեր երեսին ասել»:

Մտքով տեղափոխվենք Մոլիերի ժամանակներից հարյուր քսան տարի հետո, Բոմարշեի ժամանակները: 1784 թվական: Սալասյակ Ֆիգարոն իր տիրոջը՝ ազնվական Ալմալիվային նրա բացակայության ժամանակ իր նշանավոր մենախոսության մեջ, դիմելով հանդիսականին, ասում է. «Ազնիվ ծագո՞ւմ, հարստությո՞ւն, դի՞րք, բարձր պաշտոննե՞ր. այս ամենով պարծենալն անիմաստ է: Իսկ դուք ի՞նչ ջանքեր եք թափել հասնելու նման բարեկեցության: Դուք միայն նեղություն եք քաշել աշխարհ գալ, ոչինչ ավելի»: Մի՞թե նույն իրավիճակը չէ, նույն գաղափարները: Ֆիգարոյի մենախոսությունը բարկացրել է Լյուդովիկոս XVI-ին, որը վրդովմունքով շարտել է կատակերգության տեքստը և հայտարարել, որ Բոմարշեի պիեսը բեմադրելու համար պետք է կործանել Բաստիլը: Մոլիերյան Սգանարելի կրակոտ ճառը վրդովեցրել է իշխան Կոնդեին: Բոմարշեի պիեսը բացել է հեղափոխության վարագույրը, իսկ Մոլիերի պիեսը հեռավոր որոտի նախանշան էր, բայց անվիճելի է նրանք քաղաքական մերձությունը:

Մոլիերը Դոն Ժուանի շուրթերին ոչ մի փաստարկ չի դրել ի պաշտպանություն ազնվականության դասային պատվի: «Վե՛րջ տուր»: Սակայն հակաարիստոկրատական մերկացումները արդեն նետվել էին հանդիսասրահ. դրանք արգելվեցին, բայց առարկություն չգտան: Ո՞վ գիտե, թե դրանք ինչ կառաջացնեին հանդիսականների ուղեղներում:

Դոն Ժուանը դոննա էլվիրայի սրտում սիրո հուր է վառել: Աղջիկը հանուն նրա լքել է մենաստանը, անդրաշխարհի երանությունը փոխաբինելով երկրային սիրո երջանկությամբ: Դոն Ժուանը նրան հավերժական սիրո երդում է տվել: Կեղծե՛լ է նա: Ո՛չ: Երբ նա խոսել է սիրո մասին, նա իսկապես սիրել է, խոսել է միանգամայն անկեղծ և հավատացել իր ամեն մի խոսքին: Նրան կարելի է մեղադրել թեթևամիտ ինքնապատրանքի, ուրիշի ճակատագրի նկատմամբ դաժան անտարբերության, բայց ամենևին՝ կանխամտածված խաբեության մեջ: Անցնում են առաջին հրապուրանքները, և Դոն Ժուանն արդեն ձանձրանում է, նրան գրավում են ուրիշ ծաղիկներ, որոնք այնքա՞ն շատ են այս արևի տակ:

Դոն Ժուանը լքում է դոննա էլվիրային: Վերջինս հանդիպում է նրան այն ժամանակ, երբ նա արդեն նոր սիրո բոցերի մեջ է, նոր երջանկության հասնելու ճանապարհին: Հանկարծակիի գալով, նա շփոթվում է, փորձում խորամանկել, վկայակոչում է երկնքին, բայց չի կարողանում կեղծիքը ճարպկորեն քողարկել. «Խոստովանում եմ, տիկի՛ն, որ ես ձևացնելու ոչ մի տաղանդ չունեմ»: Եվ դոննա էլվիրան նրան սովորեցնում է կեղծելու արվեստը՝ պալատականների նուրբ վարպետությունը: «Ա՛հ, պալատական եք և ի՞նչ վատ եք պաշտպանվում, մինչդեռ նման բաները ձեզ համար պիտի սովորական լինեն: Խղճում եմ ձեզ այդպես շփոթված տեսնելով: Ինչո՞ւ չեք զինվում ազնիվ անամոթությամբ: Ինչո՞ւ չեք երգվում ինձ, որ շարունակ նույն զգացմունքներն

եք տածում իմ հանդեպ»։ Ազնիվ անամոթություն, անհոգի խեղկատակություն, ոչնչից շփոթովվող եսասիրություն, — ահա թե ինչը կարող էր մեզ վանել Դոն ժուանից։ Բայց այդ գծերից զերծ է մոլիերյան հերոսը։ Նա միշտ անհոգ և հետևանքների մասին շատածող զվարճասեր է միայն։

Մոլիերը ցուցադրել է Դոն ժուանի կողմից գեղջկուհի Շարլոտին գայթակղեցնելու տեսարանը։ Ժողովրդից ելած այդ աղջկա նկատմամբ Դոն ժուանը չի ցուցաբերում ո՛չ դասային գոռոզություն, ո՛չ էլ կոպիտ անպատկառություն։ Աղջիկը դուր է գալիս նրան, ինչպիսի հրանից մեկ րոպե առաջ նրան դուր էր գալիս մեկ այլ գեղջկուհի՝ Մաթյուրինը։ Դոն ժուանը համբուրել է սոհմիկ կանանց ձեռքերը, այժմ ոչ պակաս հիացմունքով համբուրում է Շարլոտի կոպիտ ձեռքը։ Նրա սպասյակի՝ Սգանարելի համար, Շարլոտի ձեռքերը «այնքան սև են, աստված գիտն ինչի նման»։ Ըստ երևույթին դրանք իրոք այդպիսին են, բայց Դոն ժուանի համար հրապուրիչ են։ Նա անկեղծորեն հիացած է գեղջկուհու գեղեցկությամբ, և երբ աղջիկը շփոթված շնորհակալություն է հայտնում հաճոյախոսության համար, նա ասում է, որ ոչ թե իրեն, այլ իր սեփական գեղեցկությանը պետք է երախտապարտ լինի։ Եվ կրկին սիրում է Դոն ժուանը, նորից երգվում է, շատածելով այն մասին, թե ինչ կլինի մի օր, մի ժամ, մի վայրկյան հետո։ Նա ավելի ազատ է գեղջկուհու, քան ազնվականուհու հետ, բայց անհոգ գայթակղիչի կողմից նրա նրկատմամբ չկա ոչ մի անհարգալից վերաբերմունք, չկան անպարկեշտ նկրտումներ։

Սակայն Դոն ժուանին բնավ խորթ չէ դասային բարոյականությունը։ Նա իրեն իրավունք է վերապահում ծեծել գեղջուկ Պիեռոյին, չնայած վերջինս փրկել էր նրա կյանքը։ Նրա կարծիքով ինքը մեծ պատիվ է անում իր սպասյակ Սգանարելին, հնարավորություն տալով նրան հանուն իր տիրոջ վտանգել կյանքը։ «Շո՛ւտ, հագի՛ր, ես քեզ մեծ պատիվ եմ անում, և երջանիկ է այն սպասյակը, որը կարող է տիրոջ համար մեռնելու փառքին արժանանալ»։

Դոն ժուանը խիզախ է։ Խիզախությունը միշտ էլ ազնիվ է։ Անտառում ճիչեր լսելով, նա օգնության է շտապում, վտանգելով կյանքը իրեն անծանոթ մի մարդու համար, որի վրա հարձակվել էին երեք ավազակներ։ «Իմ տերը գլխից ձեռք քաշած մարդ է, վազում է այն վրտանգի ետևից, որն իրեն չի փնտրում», — պարզասրտորեն և որոշ հիացմունքով մոթմոթում է Սգանարելը։ Պարզվում է, որ նա, ում փրկել են, գայթակղված էլվիրայի եղբայրն է։ Դոն ժուանն ամենևին չի վհատվում և պատրաստ է իսկույն ևեթ գոհացում տալ իր կողմից լքված կնոջ ոչ թե մեկ, այլ երկու վիրավորված եղբայրներին։ Երկու եղբայրների միջև վեճ է ծագում։ մեկը ծարավի է անհապաղ վրեժի, մյուսը իրեն իրավասու չի համարում մենամարտել այն մարդու հետ, որը հենց նոր փրկել է իր կյանքը։ Նա պաշտպանում է Դոն ժուանին, պատրաստ

է աշակցել նրան նույնիսկ ընդդեմ հարադատ եղբոր: Իսկ ի՞նչ է անում Դոն ժուանը իր ճակատագրի համար այնքան կարևոր այդ վեճի պահին: Նրան ամենևին չի հուզում դրա արդյունքը: «Ձեզնից ոչինչ չեմ պահանջում»,— հայտարարում է նա Դոն Կարլոսին, որը պաշտպանում է նրան ըստ պատվի պարտականութեան:

Ինչո՞ւ է Մուլիերն անդրադարձել իր հերոսի կյանքի այդ դրվագին, որը չկա ո՛չ Թիրսո դե Մուլինայի, ո՛չ էլ նրա հետնորդների մոտ: Մի՞թե Մուլիերին պարզ չէր, որ այստեղ նա վսեմացրել, ազնվացրել է շարագործին: Արդյոք դրամատուրգն այդ արել է հանուն կենսական ճշմարտության սիրո՞ւ, հանուն կերպարի ռեալիստական ամբողջականութեան: Դրա բացատրությունը, մեր կարծիքով, այն է, որ Լուկրեցիուսի փիլիսոփայական պոեմի թարգմանիչը խորշել է Դոն ժուանի կերպարի կրոնա-քարոզչական մեկնաբանությունից, որ կատարել են նրա նախորդները: Նրանք միացրել են աթեիզմը և փիլիսոփայական հաճույքը, նզովելով թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը: Հիշենք, որ պիեսի սկզբում Դոն ժուանին կոչում են «էպիկուրյան խող»: Կարո՞ղ էր դրան համաձայնել Մուլիերը: Չարագույժ ներկերով գծագրելով աստվածանարգող և անառակ Դոն ժուանին, այդ սյուժեի մինչմուլիերյան բեմական մշակումների հեղինակները, հանդես են եկել ի պաշտպանություն կրոնական ուղղափառության և կրոնական ասկետիզմի, իսկ վերջինս երբեք կենսասեր բանաստեղծի սրտով չի եղել:

Ո՞վ գիտե, չէ՞ր պատասխանի Մուլիերը պաշտոնական զաղափարախոսության քարոզիչներին իր Սգանարելի դժվարիմաց, բայց խորապես իմաստալից նախադասությամբ. «Իհարկե, իրավունք ունեք, եթե այդպես եք ցանկանում, ոչ ոք չի կարող հակառակվել, բայց եթե դուք այդպես չցանկանայիք, գուցե գործն ուրիշ լիներ»: Սրանով էլ հենց բացատրվում է Դոն ժուանի կերպարի երկվությունն ու հակասականությունը. հանդիսականը չգիտե՝ պարսավե՞լ, թե դրվատել բեմական հերոսին:

Մուլիերի ժամանակակիցներին ցնցել է Դոն ժուանի և Սգանարելի կրոնական բանավեճը, և հատկապես մուրացկանի տեսարանը, որը հիմք դրեց փիլիսոփայական կիզակետն է: «Դուք իսկապե՞ս չեք հավատում Երկնքին»,— հարցնում է Սգանարելը: Տրվում է անորոշ պատասխան: «Ուզում եք ասել, որ չեք հավատում,— եզրակացնում է սպասյակը,— իսկ դժոխքի՞ն»:— Քամահրական շարժում:— Նույնպես՝ ոչ: «Իսկ սատանայի՞ն»,— հեգնալից՝ այո: «Իսկ հանդերձյալ կյանքի՞ն»,— ժիծադ: Այդ ամենը հանդուրժում է խորամիտ Սգանարելը: Բայց պարզվում է, որ Դոն ժուանը չի հավատում նույնիսկ ուրվականին: Դա համբերությունից հանում է սպասյակին: Չհավատալ ո՛չ աստծուն, ո՛չ սատանային, դա դեռ ոչինչ, բայց չհավատալ ուրվականին, իսկապես հրեշավոր բան է: «Այս արդեն չեմ կարող ընդունել. ուրվա-

կանից ավելի հաստատ բան չկա, այնքան հաստատ է, որ պատրաստ եմ հանուն դրա նույնիսկ կախվել»:

Որքան հեզմանք կա այդ տեսարանում: Մի՞թե Մուլիերն այստեղ չի ծանակում սուտ ճգնավորներին: Արտաքնապես նա բարեհոգաբար ծիծաղում է ժողովրդական սնոտիապաշտության, ուրվականի հավատի վրա, որն ավելի բարձր է աստծո և դժոխքի հավատից, բայց այստեղ որոշ ծածուկ այլաբանություն կա. իրական է լոկ ուրվականի ուժը, նա իրական է նաև աստծուց ու սատանայից, քանի որ գոյություն ունի երկրի վրա, քանի որ ղեկավարում է մարդկանց մտքերն ու գործերը: Իսկ ինչի՞ն է հավատում Դոն Ժուանը: Այն բանին, որ երկու անգամ երկու շորս է: Փայլուն սլատասխան Մուլիերի ժամանակների համար: Հավատալ անառարկելի ճշմարտությանը, անվիճելի ակնհայտությանը՝ նշանակում է չհավատալ աստծուն, քանի որ մեկը բացառում է մյուսին:

Կատակերգության մեջ Սգանարելը հանդես է գալիս որպես կրոնական հայեցակետի պաշտպան: Նա վկայակոչում է եկեղեցականների սովորական փաստարկները. աշխարհը զարմանահրաշ է, նրա մեջ ամեն ինչ ներդաշնակ է, կանխամտածված, մեկը մյուսին հարմարեցված, ուստի և այդ ամենը վկայում է բարձրագույն բանականության, աստծո մասին: Զարմանալի արարած է մարդը: Նա կարող է ամեն ինչ անել: «Կուզենամ... կզնամ աջ, ձախ, ետ, առաջ, կպտտվեմ...»: Փիլիսոփայող Սգանարելը տարվում է և շրջվելով վայր ընկնում: Սովորական կատակերգական հնարանք: Արտաքին զավեշտ, ֆարս: Բայց Սգանարելի վայր ընկնելու իմաստը խորն է, իզուր չէին այդպես վիրավորվել դրամատուրգի կրոնասեր ժամանակակիցները:

«Ահա՛, քո դատողությունները քիթդ ջարդեցին»,— ծիծաղում է Դոն Ժուանը: «Քիթը ջարդեցին» կրոնը պաշտպանող դատողությունները: Մի՞թե համարձակ չէր դա: Երբ 1673 թ. Թոմա Կոռնելլը վերամշակել է Մուլիերի պիեսը, այն դարձնելով չափածո, նա կրճատել է իր ժամանակի համար «խայտառակ» այդ արտահայտությունը:

Պաշտպանելով կրոնի, Սգանարելը, ելնելով ժողովրդական առողջ մտածողությունից, բերում է այնպիսի փաստարկներ, որոնք հերքում են նրա սկզբնական դատողությունները: Աշխարհը չէր կարող առաջանալ ինքն իրեն, մտածում է նա, ինչպես ինքն իրեն չի կարող աշխարհ գալ մարդը: «Օրինակ՝ դուք, որ այստեղ կանգնած եք, ի՞նչ է, դուք ինքներդ մեն-մենա՞կ եք ստեղծվել»,— դիմում է նա իր փիլիսոփայական ընդդիմախոսին՝ Դոն Ժուանին: Մուլիերի ժամանակի կրոնասեր հանդիսականը, սպասում էր, որ այնուհետև կվկայակոչվի աստվածը, մարդու «արարիչը»: Քավ լիցի: Սգանարելին խորթ է այդքան բարդ մետաֆիզիկան, նրա մտքի ընթացքը պարզ է: Նա ասում է. «մի՞թե դրա համար պետք չի եղել, որ ձեր հայրը հղիացներ ձեր մորը»: Նա մոռանում է Կույս Մարիամի անարատ հղիացման մասին, և պատահական չէ, որ

նրան հասկանալի չէ բնական օրենքներին այնքան խորթ իրողությունը:

Դոն ժուանի և Սզանարելի փիլիսոփայական բանավեճին հետևում է մուրացկանի տեսարանը: Մուրացկանն ամեն օր աղոթում է այն բարի մարդկանց համար, ովքեր ողորմություն են տալիս իրեն: Հստ իրերի տրամաբանություն, թվում էր, թե Երկինքը գոհանալով աստծուն ջերմեռանդ մեծարողից, պիտի առաքեր նրան առատ պարգևներ: Բայց մուրացկանի վիճակը ողբալի է, նա ապրում է ծայրահեղ աղքատության մեջ: «Շատ վատ ես վճարվում քո Լուանդի համար: Դե լա՛վ, հիմա քեզ մի լուիդոր կտամ, պայմանով, որ դու աստծուն հայհոյես», — ասում է նրան Դոն ժուանը: Մուրացկանը տատանվում է. այնքա՛ն գայթակղիչ է առաջարկը և այնքա՛ն սարսափելի է երկնային պատիժը: Բարի Սզանարելը, որ ամբողջ հոգով կարեկցում է տառապող մարդուն, շատ է ցանկանում, որ այդ դրամը տրվի մուրացկանին: Նա մոռանում է սեփական բարեպաշտությունը, իր տիրոջ աստվածախորշ վարքը և ինքն էլ մարդասիրական ջերմագին զգացմունքով սկսում է համոզել մուրացկանին. «Լա՛վ, լա՛վ, մի քիչ հայհոյի՛ր, առանձնապես մի բան չկա»: Մուրացկանը մերժում է, և Դոն ժուանը տալիս է նրան դրամը՝ «մարդասիրությունից դրդված»: Ինչպիսի՛ չար հեգնանք: Մարդու բարօրության համար հոգացող աստվածը մուրացկանին մատնում է սովամահության, իսկ անաստվածը անշահախնդրորեն ողորմածություն է տալիս այդ մուրացկանին՝ «մարդասիրությունից դրդված»:

Դոն ժուանի և Կոմանդորի միջև կոնֆլիկտը պատճառաբանված չէ և հասկանալի չէ հանդիսականին: Այդ կոնֆլիկտը դուրս է բերված պիեսում շարադրվող իրողությունների սահմանից, բայց հատկապես Կոմանդորը՝ նրա քարե արձանն է պատուհասում Դոն ժուանին: Հետևաբար, ըստ արվեստի օրենքների, այդ կոնֆլիկտը, նրա ծագումը, պատճառները պետք է բավական ծանրակշռորեն հիմնավորված լինեին: Դրժվար թե Մոլիերը՝ բեմի հմուտ վարպետը, չի իմացել և հաշվի չի առել այդ հանգամանքը, և այնուամենայնիվ, նա ամենևին չի մեծացրել Կոմանդորի դերը թեթևաբարո պատանու շարանենգ արարքների շղթայի մեջ: Ավելին, նա որոշ չափով Դոն ժուանին բարձր է դասել Կոմանդորից, նրա շուրթերին դնելով մի խորամիտ դիտողություն այդ փառասեր մարդու մասին, որն իր կենդանության օրոք արդեն իր համար կառուցել էր մի հոյակապ դամբարան: «Ես չե՛ի տեսել, որ մեռած մարդու սնափառությունն այսքան հեռու գնա: Եվ ինչն է զարմանալի, որ այս մարդը ապրել է բավական համեստ կացարանում, ցանկացել է ունենալ շքեղը այն ժամանակ, երբ այլևս ոչնչով պետք չէ իրեն»:

Այսպիսին է Դոն ժուանը կատակերգության առաջին շորս արարներում: Նա խիզախ է և հանդուգն, և որ հատկապես կարևոր է, նա անկեղծ է: Բայց նրա հետ արտակարգ բան է կատարվել, նա հանկարծ վեբաժնավել է: «Դուք ինձ տեսնում եք մոլորություններից սթափված, ես այլևս երեկվանը չեմ, Երկինքն իմ մեջ անսպասելիորեն փոփոխու-

թյուն է կատարել, որը զարմացնելու է բոլորին: Նա դիպավ իմ հոգուն և բացեց աչքերս, և ես սարսափով նայեցի իմ երկարատև կուրությանը և իմ հանցավոր կյանքի անառակությանը»:

Նրա հայրը արտասովելով ողջունում է ապաշխարող անառակ որդուն, հիացմունքի մեջ է և Սգանարելը: Բայց Դոն Ժուանի վերածնունդը այլ բնույթի է. նա որոշել է շարախնդալ մարդկանց վրա, դնել Տարտյուֆի դիմակը և այդպիսով արժանանալ նրանց բարեհաճությանը: Երեսպաշտությունը մոդայիկ արատ է, հայտարարում է նա: Այն օրերին, երբ գրվում էր այս կատակերգությունը, Մոլիերը պայքարում էր «Տարտյուֆը» բեմ հանելու համար: Հետադիմության բոլոր ուժերը ծառացել էին նրա դեմ, և դրամատուրգին փոթորկող ցասումը այժմ ներարկվում էր Դոն Ժուանի փայլուն, սպանիչ մերկացման ուժ ունեցող խոսքի մեջ:

«Բարեպաշտ մարդու դերը լավագույնն է բոլոր դերերից, որոնք հնարավոր է այսօր խաղալ: Մեր օրերում երեսպաշտությունը հրաշալի առավելություններ ունի... Մարդկանց մյուս արատները դատապարտվում են, և յուրաքանչյուր ոք ազատ է գրոհել դրանց վրա, բայց կեղծավորությունը արտոնյալ արատ է. նա սեփական ձեռքերով փակում է բոլորի բերանը և անպատիժ մնալով՝ ազատ զվարճանում է: Իրար հետ շահախնդրությամբ կապված մարդկանց կեղծիքը միաբանում է որպես երեսպաշտների մի խումբ: Եթե մեկին դիպչես, մյուս բոլորը կհարձակվեն վրադ»:

Դոն Ժուանը որոշելով հարմարվել «իր դարի արատներին», իրեն հայտարարում է ապաշխարյալ և ցանկանում է հանդես գալ որպես «Երկնքի շահերի» պաշտպան: Այժմ վերածվելով կեղծ բարեպաշտի, նա պիտի լինի շար ու քինախնդիր, իրեն դուր չեկող մարդկանց կեղծ անասություններ և նրանց դեմ կգրգռի անմիտ մոլեռանդներին: Այժմ նա կարող է ուզածի շահ արատավոր լինել, և ոչ ոք իր ներկալությամբ չի համարձակվի իրեն վատ բան ասել, իսկ ով համարձակվի, ապա սուտ բարեպաշտների ու կեղծ սրբերի հրոսակները կգան իրեն օգնության և կրգկտեն այդ անհաջողակ խիզախին:

Եվ Դոն Ժուանը դառնում է կեղծ բարեպաշտ: Նա աչքերը հառում է երկինք, խոնարհաբար իջեցնում ձեռքերը, կարկամած խոսում աստծո մասին: Նրա հետ հանդիպում է էլվիրայի եղբայրը, որը մի ժամանակ փրկվել էր նրա ձեռքով և ազնվաբար հրաժարվել նրա հետ խաչել սրբոր: Այժմ Դոն Կարլոսը առաջարկում է ազնիվ մենամարտ: Առաջ Դոն Ժուանը առանց երկմտելու մարտի կնետվեր, այժմ խոնարհաբար հրաժարվում է. «... Երկինքը որոշակիորեն դեմ է դրան: Նա ներշնչել է ինձ փոխել կյանքս, և ես այժմ մտածում եմ միայն աշխարհիկ բաներից վերջնականորեն հեռանալու մասին»:

Դոն Ժուանն անճանաչելի է դառնում: Եվ այժմ նա իսկապես նողկալի է: Ազնվագույն Սգանարելը շփոթված է իր տիրող վերափոխումից: «Տե՛ր իմ, այդ ի՞նչ սատանայական ոճով եք խոսում: Սա առաջվանից

ալելի վատ է: Ես շատ կուզեի, որ դուք մնայիք այնպես, ինչպես նախկինում էիք»: Այդպիսին է և իր՝ հեղինակի գնահատականը, որին չի կարող չհամաձայնել հանդիսատեսը: Այժմ Դոն Ժուանը իսկապես դարձել է բացասական անձ և կարող է ու պետք է պատժվի: Հայտնվում է Քարե Հյուրի ավանդական կերպարանքը: Կայծակ ու որոտ է թափվում Դոն Ժուանի գլխին, պատռվում է գետինը և կուլ է տալիս մեծ մեղսագործին: Բայց սրբազան թրթիռով չեն համակվում հանդիսականները՝ երկնային պատժից սարսափած. նրանք զլարթ և անհոգ ծիծաղում են կենսասեր հեղինակի, ամեն կարգի միստիկայից զերծ բանաստեղծի կամքով: Հանդիսականները ծիծաղում են պարզասիրտ Սգանարելի վրա, որի ուղեկիցն է միշտ մաքրահոգի անմիջականությունը: Սգանարելը տեսնելով իր տիրոջ կործանումը, մտածում է ոչ թե երկնային պատուհասի, ոչ թե ահեղ աստծո, այլ իր կորած ոռճիկի մասին: Բուրբին գոհացնում է Դոն Ժուանի սպառիժը, և՛ վիրավորված Երկնքին, և՛ գայթակղված աղջիկներին, և՛ մոլեգնած ամուսիններին: Գոհ չէ միայն նա՝ տարաբախտ Սգանարելը: «Ռոճիկս, ոռճիկս» — բեմով մեկ վազվզում է Սգանարելը գավեշտական տառապանքով: Պիեսի ավարտը, ինչպես և պետք էր սպասել, վիրավորել է Մուլիերի կրոնասեր ժամանակակիցներին, և Թոմա Կոռնելյը, մշակելով կատակերգությունը, հանել է սպասյակի վերջին խոսքերը:

Եվ այսպես, ո՛ւմ դեմ է ուղղել Մուլիերն իր ևրգիծանքը, արդյո՞ք սոսկ թեթևամիտ գայթակղիչների, թե՞ նաև ընդդեմ երեսպաշտների, կեղծ բարեպաշտական աստվածավախության, որը մարդու կյանքից հալածում է բերկրանքը, արատը քողարկում է բարեպաշտության դիմակով: Մեր կարծիքով Դոն Ժուանի կերպարը մի յուրատեսակ լրացումն է Տարտյուֆի կերպարի, նույն բնավորության բացահայտումը տարբեր հայեցակետից: Բարոյա-քրիստոնեական թեման Մուլիերը օգտագործել է ի պաշտպանություն հումանիզմի, այն շրջելով ընդդեմ եկեղեցու և ասկետիզմի: Ստենդալը կարդալով պիեսը, գրել է. «Քրիստոնեական կրոնն ինքը նպաստել է Դոն Ժուանի սատանայական դերի ի հայտ գալուն»:

Պատահական չէ, որ և՛ եկեղեցին, և՛ ազնվականությունը պայքարել են Մուլիերի կատակերգության դեմ: Ինչ-որ մեկը դը Ռոշմոն կեղծանունով, մուլիերյան «Դոն Ժուանի» դեմ ուղղված «Դիտողություն» պամֆլետում մարդկությանը սպառնացել է երկնային բոլոր պատուհասներով՝ ժանտախտ, չրհեղեղ, սով, եթե չվերացվի «մարմնացյալ սատանայի»՝ Մուլիերի անպատվությունը:

Աբբա Թերասոնը «Ոգու փիլիսոփայություն» գրքում գրել է. «Բարոյականության համար ալելի կործանարար բան չկա, քան «Քարե Հյուրի» նման թատերական պիեսները»:

Մուլիերի «Դոն Ժուանը» մինչև այժմ բուռն բանավեճեր է առաջացնում ֆրանսիական մամուլում: Կատարվել են բեմական հերոսի մըտ-

քերի ու արարքների ամենատարբեր մեկնաբանություններ: «Դոն Ժուանի» նկատմամբ հետաքրքրությունն ավելի մեծացավ նշանավոր ֆրանսիացի ռեժիսոր Ժան Վիլարի նոր բեմադրության շնորհիվ: Ազգային ժողովրդական թատրոնը, որն իրագործել է այդ բեմադրությունը, եղել է ՍՍՀՄ-ում և այն ցուցադրել սովետական հանդիսատեսին:

«Միզանտրոպ» կատակերգությունը Մոլիերի ամենախորիմաստ պիեսներից է: Դրամատուրգը նրա վրա աշխատել է շատ երկար, հղկելով ամեն մի տողը: Ժամանակակիցները հիացմունքով են ընդունել այն: Նրա առաջին ներկայացումից (1666 թ. հունիս 4) երկու տարի առաջ արդեն Մոլիերը որոշ գործողություններ կարդացել է իր բարեկամների համար: «Միզանտրոպը» լուրջ կատակերգություն է: Նրա գլխավոր հերոսը՝ Ալցեստը ավելի ողբերգական է, քան ծիծաղելի, և որքան ծիծաղում ենք նրա վրա, այնքան տխուր է դառնում մեր ծիծաղը:

Ինչպես Մոլիերի մյուս կատակերգություններում, այստեղ էլ առաջին իսկ տեսարաններում առկա է հիմնական հարցադրումը: Մոլիերը վերադառնում է նույն այն մտքին, որը «Տարտյուֆ» կատակերգության մեջ արտահայտել էր պիեսի երկրորդական անձի՝ Կլեանտի շուրթերով.

Տարօրինակ է կերտված մարդ արարածը իրոք,
Երբեք նրան չենք տեսնում մենք ողջամիտ ու խելոք.
Առողջ մտքի սահմանը նրան նեղ է զնդանից,
Եվ ձգտում է ամեն կերպ նա դուրս գալ այդ սահմանից...

Այնտեղ՝ «Տարտյուֆ» կատակերգության մեջ այդ միտքն արտահայտված է թուուցիկ և նրա վրա չի բեռնված հանդիսականի ուշադրությունը: Այստեղ՝ «Միզանտրոպ» կատակերգության մեջ այն դառնում է գլխավոր: Դրամատուրգն այն դրել է բեմական ողջ գործողության կենտրոնում:

Կատակերգությունն սկսվում է երկու ընկերների բանավեճով, որի առարկան էլ հենց պիեսի հիմնական խնդիրն է: Մեր առջև նույն հարցի երկու տարբեր լուծումներ են, կյանքի երկու տարբեր փիլիսոփայություններ: Հետագա ընթացքը մեզ ցույց կտա, թե ում կողմն է հեղինակը:

Ինձ մեկամաղձն է պատում և ցասումը վիթխարի,
Երբ տեսնում եմ ինչպես է ապրում ցեղը մարդկային:
Ամենուրեք գտնում եմ միայն բժնանք ստորագույն,
Միայն գործեր անարդար, կեղծիք, դավ ու նենգություն՝,—

ասում է Ալցեստը, և Ֆիլինտը տրտմորեն եզրահանգում է, որ անցել են փառքի ու հերոսականության, մեծագույն սխրագործության ժամանակները.

Ծա էլ ձեզ պես ամեն օր նկատում եմ շատ բաներ,
Որ այլ ընթացք կառնեն, թե կյանքն այսպես չլիներ:

¹ Մալիեր, Միզանտրոպ, թարգմ. Հ. Բախչինյանի, «Ֆրանսիական կլասիցիզմ», Ե., 1982, էջ 239:

Բանավիճում են այն մասին, թե ինչպես պիտի վերաբերվել մարդկանց՝ այդ չափազանց անկատար արարածներին: Ալցեստը վճռականապես մերժում է թերությունների նկատմամբ ամեն մի հանդուրժողականություն: Նա բացարձակացնում է մարդկային արատները, չի ցանկանում որևէ մեկին ո՛չ խնայել, ո՛չ ներել և հանգում է յուրատեսակ մարդատյացության (միզանտրոպիա)։

Էլ անկարող եմ զսպել մոլեգնանքս անսահման
Եվ ես պիտի ընդզեմ ընդդեմ հանուր մարդկություն:

Ալցեստը չի ցանկանում նեղություն տալ իրեն¹՝ առավել ուշադիր զննելու մարդկանց, սահմանազատելու նրանց, տարբերելու բարին և չարը: Նրա համոզմունքով բոլորն են մեղավոր շարության համար, ուստի և արժանի են պարսավանքի։

Ոչ ոք չկա, անխտիր ատո՞ւմ եմ ես բոլորին.
Մի մասին՝ այն պատճառով, որ շարություն են անում,
Մյուս մասին՝ որ նրանց ներում: Են ու պաշտպանում,
Հանդուրժելով մեղքերն ու արատները այն բոլոր,
Որ պարտավոր է ատել մարդը կիրթ ու պատվավոր:

Այլ փիլիսոփայության է հարում Ֆիլինտը: Նա չի ցանկանում ատել անխտիր ամբողջ մարդկությանը: Կան սիրո և հարգանքի արժանի մարդիկ: Նա դեմ է մարդկանց նկատմամբ ծայրահեղ խստությանը: Ինչո՞ւ լինել այդքան անողորմ: Ինչո՞ւ փնտրել անբիծ մարդկանց, երբ նրանք չկան: Մենք ապրում ենք մարդկանց մեջ, և պետք է նրանց ընդունել այնպես, ինչպես նրանք կան, սիրելով նրանց և ներելով նրանց առանձին թերությունները: Ֆիլինտը հանդես է գալիս մարդկության թուլությունների նկատմամբ հանդուրժողականության փիլիսոփայությամբ: Պարսավանքի են արժանի հասարակական կյանքին չարիք պատճառող արատավոր մարդիկ, միջնդեռ ներելի են մարդկային անմեղ թուլությունները։

Եկեք մարդկանց նկատմամբ լինենք փոքր-ինչ բարեհաճ,
Մի կողմ թողնենք այդպիսի խստությունը ծանրագին
Եվ առավել մեղմությամբ նայենք նրանց մեղքերին:

Մոլիերն Ալցեստին կոչել է միզանտրոպ: Սակայն Ալցեստի միզանտրոպիան ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մի տխուր մոլեռանդ հումանիզմ: Ալցեստն իրականում սիրում է մարդկանց, ցանկանում է, որ նրանք լինեն արդարացի, ազնիվ, բարի, և չգտնելով որևէ թերությունից բացարձակապես զուրկ, անբիծ մարդու, նա մոլեռանդի անհանդուրժողականությամբ ձգտում է լքել մարդկային աշխարհը: Ալցեստը տվյալ դեպքում նմանվում է այն մարդուն, որը ցանկանում է հեռանալ արեւից, քանի որ նրա վրա բծեր կան:

Հումանիստական այլ փիլիսոփայություն է դավանում Ֆիլինտը: Ըստ էության, մեր առջև ներկայացվում է երկու կարգի հումանիզմ. առաջինը, որի քարոզիչը Ալցեստն է, դժժան, մոլեռանդ հումանիզմն է,

որը վերածվում է իր հակադրությանը. երկրորդը, որի քարոզիչը Ֆիլինտն է, մեղմ, հիրավի մարդկային հումանիզմն է, որն ընդունում է մարդկային թուլությունները, ուղղում մարդկանց ոչ թե արհամարհանքի ու բռնության միջոցով, այլ բարյացակամ հանդուրժողականությամբ:

Մոլիերի կատակերգությունն սաեղծվել է այն թվականին, երբ ֆրանսիացի ընթերցող հասարակությունը քննարկում էր լատոշֆուկոյի նոր լույս տեսած «Ասուլթները»: Արիստոկրատ-գրողը, որն իր երիտասարդությունն անց էր կացրել թագավորական իշխանության դեմ պայքարի բովում և կորցրել էր հավատը իր գործի հաջողության նկատմամբ (նա ցանկացել էր վերադարձնել իրեն հոգեհարազատ ֆեոդալական անցյալը), այժմ իր մաղձն էր թափում մարդկային ցեղի դեմ: Մոլիերի կատակերգությունը լատոշֆուկոյի գրքի յուրօրինակ արձագանքն էր:

Մոլիերի ժամանակակից գրողներ Կոտենը և Մենածը, հայտարարեցին, որ Ալցեստի մեջ իրենք տեսել են դուքս Մոնտոզյեին: Անատոլ Ֆրանսը այդ մեկնակերպին նվիրել է մի շքեղ գրական մանրանկար՝ «Երկխոսություն դոկտորում»։ «Ասում են, թե Մոլիերը Ալցեստին գծագրել է ըստ իր և պարոն դը Մոնտոզյեի պատկերի: Բայց որքա՛ն տարբեր են բնորդն ու ընդօրինակությունը: Դեպրեսոն (Բուալոն— Ս. Ա.) հպարտացել է, որ ինքը որպես բնօրինակ է ծառայել այդ կերպարի որոշ գծերի համար, որով նա սքանչացել է...»:

Անատոլ Ֆրանսը շատ է խորհել Ալցեստի կերպարի շուրջ: Ինչպես Մոլիերին, նրան էլ միանգամայն խորթ էին բոլոր կարգի ծայրահեղությունները: Նրա «Աստվածները ծարավ են» վեպի հերոսի մեջ որոշակիորեն տեսանելի են Մոլիերի կատակերգական կերպարի գծերը: Միայն թե այստեղ կատակերգությունը վերածվել է ողբերգության: «Վախենում եմ, որ մարդուն սպասում է երկուսից մեկը՝ նա կա՛մ հանցագործ է, կա՛մ ծիծաղելի»,— այդ առիթով գրել է Ֆրանսը:

Մոլիերն ամենևին չի ձգտել արատավորել իր Ալցեստին: Կատակերգության հերոսը ակնհայտորեն համակրելի է հեղինակին, ինչպես համակրելի է նաև հանդիսականին: Բայց Մոլիերն Ալցեստի կողմնակիցը չէ, նա շարունակ ցույց է տալիս իր հերոսի պարտությունը: Ալցեստը մարդկանցից պահանջում է բնավորության մեծ ուժ, անզիջում պայքար, նա չի ցանկանում ներել մարդկային թուլությունները, բայց ինքն էլ կյանքի հետ առաջին անգամ լրջորեն բախվելիս դրսևորում է թուլություններ: Նա սիրում է Սելիմենին, գիտե, որ աղջիկը թեթևամիտ է, շարախոս և չի կարող հարմարվել իր մշակած մարդկային մտահայեցողական իդեալին, գիտե այդ, դժգոհում է, բայց սիրում է նրան և անկարող է չսիրել:

Ես տեսնում եմ և դատում թերությունները նրա,
Այսուհանդերձ իր սիրով իշխում է նա ինձ վրա,
Զորեղ է իր թովչանքը, բայց և իմ սերն է ուժգին...

Նա սիրած կնոջից պահանջում է հավատարմություն, անկեղծություն և ճշտախոսություն, տանջում է նրան իր կասկածներով, անվստահությամբ, կտրուկ և երբեմն էլ կոպիտ է նրա հետ: Նա համարձակ է, քանի որ սպասում է աղջկանից առարկություն, արդարացում, հավատում է, որ ինքը սիրված է իսկապես, և սոսկ ցանկանում է սիրո նոր վկայություններ, նոր ապացույցներ: Երբ Սելիմենը ձանձրանալով նրա հետ վիճելուց և իր հավատարմությունն ապացուցելուց, հայտարարում է, թե չի սիրում նրան, ինչպե՞ս է փոխվում Ալցեստը, ինչպե՞ս է խեղճանում, ինչպե՞ս է ողորմագին գթություն հայցում: Նա հարձակումից անցնում է պաշտպանության, դիմում նահանջի:

Այն նամակը, որ քիչ առաջ Սելիմենի «հանցանքը» ապացուցող «զորեղ փաստարկ» էր, դառնում է «անմեղ», նա իր կասկածներն արդեն կոչում է «անտանելի», խնդրում աղջկան պաշտպանվել և պատրաստ է արդեն հավատալ ամեն ինչի, միայն թե պահպանի նրա սիրո և հավատարմության թեկուզ և ամենաաննշան հույսը: Դաժան ճշմարտության առաքյալն այժմ պատրական կեղծիք է պահանջում:

Ջանացեք դուք ամեն կերպ հավատարիմ երևալ.

Ես էլ, օրիորդ, ամեն կերպ կշանամ ձեզ հավատալ:—

Աղաչում է նա Սելիմենին: Մոլիերը ծաղրել է իր հերոսին և մարդկային թուլությունների հանդեպ նրա հպարտ անհաշտությունը: Նա ցույց է տվել, թե ինչպես է ինքն իրեն հակասում իր հերոսը.

... իզուր է և սխալ մեզ անվանել իմաստուն

Եվ թե բոլոր սրտերում կա մարդկային թուլություն:

Այս հայտարարությունը ավելի սազական է Ֆիլինտին, քան թե Ալցեստին՝ մարդկային անկատարելությունների խստապահանջ և անհաշտ դատավորին: Ալցեստի ու Ֆիլինտի փիլիսոփայական վեճը շարունակվում է բոլոր հինգ արարների ընթացքում: Բեմական դործողությունը միայն աշխուժացնում է այն, հանդիսականի առաջ բացելով Ալցեստի հիմնական միզանտրոպիական եզրահանգման սնանկությունը: Հինգերորդ գործողության մեջ Ալցեստը խոսում է դատարանի՝ իր հանդեպ անարդարացի վճռի մասին: Նա դժգոհում է, բայց և նրան ուրախացնում է այդ դեպքը, որը հաստատում է մարդկանց մասին իր դատողությունների ճշմարտությունը: Նա պատրաստ է տառապել մարդկային անարդարությունից, բայց այդ գնով նա իրավունք է ձեռք բերում նզովել մարդկանց: Եվ կրկին, դիմելով Ֆիլինտին, Ալցեստը տալիս է նույն այն հարցը, որ տրվել էր պիեսի սկզբում.

Կարո՞ղ եք դուք հանդգնել՝ ասելու իմ երեսին,

Որ ես ներեմ մարդկային արարքները ստոր ու սին:

Եվ կրկին Ֆիլինտը, ասես ավարտելով փիլիսոփայական բանավեճը, կոչ է անում չփախչել մարդկանցից, արհամարհելով նրանց արատավոր

էությունը, այլ նրանց հետ մնալ կապի մեջ, ասլրել նրանց կողքին, ջանալ ուղղել նրանց.

... համաձայն եմ ձեզ հետ, ես էլ կարող եմ ասել,
Որ բոլորը դարձել են մորթալաշտ ու շահասեր,
Որ հոգիները բոլոր կեղծիքով են համակված,
Եվ որ մարդը ուրիշ կերպ պետք է լիներ ստեղծված:
Սակայն մի՞թե աշգրտանը բավական է ձեզ համար,
Որ ցանկանաք մարդկային հանրութունից հեռանալ:
Այդ արատները բոլոր նրա համար են գուցե,
Որ մենք կյանքը մարդկային կարողանանք վերլուծել.
Չունի միտքը բանական ավելի մեծ նպատակ...

Այս կարծիքին է ինքը՝ Մուլիերը, որն իր հերոս Ֆիլինտի նման վերաբերում է Ալցեստին՝ մարդկության վրա նրա հարձակումների ողբերգականության տխուր ընկալումով:

Մուլիերը Ֆիլինտի շուրթերով մարդուն կապում է բնության վսեմ թագավորությանը: Մարդը բնության մի մասն է և իր մեջ, իր ֆիզիկական ու մտավոր աշխարհում կրում է նրա որոշակի հատկանիշները:

Այո՛, բոլոր մեղքերն այդ, որ խոցում են ձեր հոգին,
Ես ընդունում եմ որպես թերութուններ բնածին,—

ասում է Ֆիլինտը: Ցույց տալու համար Ալցեստի միզանտրոպիայի սընանկությունը, Մուլիերը որոշ դիտավորությամբ, նրան ընդհարում է ոչ թե հասարակության մարմինը կրծող իրական շարիքի, ոչ թե մարդկային վնասաբեր արատների, այլ մանր թուլությունների հետ, որոնք, անշուշտ, անախորժ են, բայց ոչ այնքան էական, որ նրանց պատճառով խիստ պարսավանքի ենթարկվի ողջ մարդկությունը:

Ոմն Օրոնտ Ալցեստի մոտ կարդում է իր սոնետը: Իր իսկ՝ Ալցեստի որակմամբ, Օրոնտը «հարգարժան է, պատվավոր և խիզախ ու կորովի» և Ալցեստի նկատմամբ էլ բարեկամաբար է տրամադրված, բայց Օրոնտը վատ բանաստեղծ է. նրա սոնետը չափազանց անհաջող է: Սակայն Օրոնտը թուլություն ունի հավանելու իր արվեստը և հավատում է իր «տաղանդին»: Ֆիլինտը բարեհաճորեն ծածկում է նրանից իր բացասական կարծիքը նրա բանաստեղծական շնորհքի մասին, որով բերկրում է այդ անհաջող բանաստեղծը: Ինչո՞ւ վիճաբանել, մի՞թե աշխարհը կփոխվի «Օրոնտի վատ բանաստեղծություններից»: Բանաստեղծին այդպես չի վերաբերում Ալցեստը: Իսկապես զավեշտական բորբոքումով նա հանդիսականների համընդհանուր ծիծաղի տակ, անիծում է Օրոնտին.

Այո՛, ես դեմ եմ խստիվ նրա ամեն մի տողին.
Կախել է պետք այդպիսի հիմարություն ստեղծողին:

Եվ Ալցեստը միանգամայն լրջորեն մոլեգնում է, կարդում կրթոտ մեղադրանքներ, իր դեմ արթնացնում մարդկանց ատելությունը, իր գլխին

բերում փորձանքներու Հարց է ծագում, արժանի՞ է մարդկությունը նր-
ման մանրութեան համար ենթարկվելու Ալցեստի այդ կրքոտ կշտամ-
բանքներին: Ալցեստը հրաժարվում է Սելիմենից, սիրուց, երջանկություն-
նից, որովհետև աղջիկը չի ցանկանում կիսել նրա հետ ինքնակամ մե-
կուսացումը, հոժարակամ աքսորը.

Իսկ ես, դաժան մարդկանցից այսպես խաբված ու խոցված,
կլքեմ այս անդունդը, որ մեղքերով է լցված
եվ կզնամ գտնելու ես մի անկյուն մենավոր,
Որտեղ մարդը կարող է ապրել կյանքով պատավոր:

Այսպիսին է Ալցեստի ինքնատիպ դոնքիշոտության տխուր ավարտը:
Նրան հակադրված ազնիվ և մարդասեր Ֆիլինտը հասնում է եր-
ջանկության: Ֆիլինտը երկար ժամանակ լուսլայն սիրում է էլիանտին:
Նա տառապում է, զիտենալով, որ աղջիկը, թեկուզ և ոչ փոխադարձա-
բար, սիրում է Ալցեստին: Նրա մեջ չի ծագում ոչ մի ատելություն կամ
հակակրանք իր երջանիկ հակառակորդի հանդեպ, չի հայտնվում նաև
սրտնեղության կամ խոցված ինքնասիրության զգացում: Նրա մարդա-
սիրական հանդուրժողականությունը այստեղ դրսևորվել է իր ողջ ալ-
ներևությամբ: Եվ երբ էլիանտը համոզվելով, որ երբեք չի կարողանա
հասնել Ալցեստի սիրուն, իր ձեռքն առաջարկում է Ֆիլինտին, վերջինս
երջանկանում է և սոսկ ցանկանում է մարդկային հասարակության գիր-
կը վերադարձնել ինքնակամ փախստականին:

Ցույց տալով Ալցեստի վերջնական եզրահանգման ողջ անիրավա-
ցիությունը, Մոլիերն այդուհանդերձ ամենևին չի ցանկանում ամբող-
ջապես պսակազրկել իր հերոսին: Ալցեստին սիրահարված էլիանտը
հենց նրա համար է ներմուծված բեմական գործողության մեջ, որպես-
զի դառնա տառապող փիլիսոփայի դատապաշտպանը, ծիծաղող հուն-
դիսականին ասի, որ Ալցեստի մեջ լավ բաներ էլ կան.

Տարօրինակ է, այո՞, նրա վարքը բավական,
Բայց, ճիշտն ասած, այդ մարդը դուր է գալիս ինձ այնքան.
Շիտակությունը նրա, որ մեզ շատ է անհրաժեշտ,
Ունի իր մեջ ազնիվ ու հերոսական ինչ-որ շեշտ:
Շատ հազվագյուտ է այսօր այդ արժանիքը իրոք,
Ես կուզեի, որ դրան ունակ լինեիր ամեն ոք:

Ալցեստի խիստ մերկացնող ճառերի մեջ («Ես պալատի բարձրիմ
անկարող եմ հարմարվել») նկատելի են Ժան-Ժակ Ռուսսոյի հակամիա-
պետական և հակաարխիստոկրատական ուղղվածություն ունեցող քաղա-
քական մերկացումների սաղմերը: Հենց իր՝ ժնկյան փիլիսոփայի կըր-
քոտ և անհաշտ բնավորության մեջ շատ բան կա Ալցեստից:

Միզանտրոպի կերպարը վաղ անցյալ ունի: Նախատիպ է եղել մ.
թ. ա. V դարում ապրած ոմն աթենացի՝ Տիմոն անունով: Այդ անունը
հնչել է Արիստոֆանեսի, Պլուտարքոսի, Լուկիանոսի երկերում: Շեքս-
պիրի գրչին է պատկանում «Տիմոն Աթենացի» ողբերգությունը: Մի-

զանտրուպը ողբերգական կերպար է: Մոլիերը, սակայն, երգիծել է այն, մարդկային ցեղի անտիկ պարսավողին հագցնելով XVII դարի պալատականի հանդերձանք:

«Փլատը» կատակերգությունն առաջին անգամ բեմադրվել է 1668 թ. սեպտեմբերի 9-ին և անընդմեջ հաջողությամբ ընթացել է հեղինակի կենդանության օրոք: Պիեռի հետագա բեմական պատմությունն առավել փայլուն է: Աշխարհի լավագույն դերասանները խաղացել են Հարպագոնի դերը, որն առաջինը կատարել է ինքը՝ հեղինակը: Պիեսը մուտք է գործել աշխարհի դրամատիկական թատրոնների կայուն խաղացանկի մեջ:

Փլատոնյան արատը վաղուց ի վեր գրավել է մարդկանց ուշադրությունը: Փլատոնների խոշորագույն կերպարներ են ստեղծել Շեքսպիրը, Պուշկինը, Բալզակը, Գոգոլը, Սալտիկով-Շչեդրինը: Փլատի կերպարը ասես դարձել է մարդկության ուղեկիցը, անտիկ ժամանակներից մինչև մեր օրերը: Եվ դա զարմանալի չէ, քանի որ պատմության այդ ամբողջ ընթացքում ուժի մեջ են մնացել Փլատոնյուն ծնող պատճառները՝ սևփականատիրության իրավունքը, մարդու կողմից մարդու շահագրգռումը և, հետևաբար, առանձին մարդկանց ձգտումը անսահման հարստության:

Մոլիերի պիեսը գրական ավանդույթով կապված է անտիկ աղբյուրների: Մոլիերյան Հարպագոնի նախատիպերից մեկը, անառարկելիորեն, հին հռոմեական գրող Պլավտուսի «Ննայատուսի» կատակերգության գծով կերպարն է, իսկ նրանից առաջ հին հունական գրող Թեոֆրաստեսը իր «Բնավորություններ» ակնարկներում նկարագրել է Փլատի հիմնական գծերը: Թեոֆրաստեսը մարդկային բնավորությունները դասակարգել է իշխող կրքերի սկզբունքով: Անտիկ (նորատիկյան և հին հռոմեական) կատակերգությունը օգտվել է այդ դասակարգումից: Այն ընդունել է նաև Ֆրանսիայի XVII դարի կլասիցիստական թատրոնը:

Մոլիերի կատակերգությունը տիպիկ «բնավորությունների կատակերգություն է»: Պիեռի հիմնական գաղափարի բեմական ձևավորումը կրում է պայմանականության գծեր: Պայմանական է սյուժեն՝ բարդ, խճճված, մի շարք արտառոց բախումներով, սխալներով, ճանաչումներով, որոնք բնորոշ են այսպես կոչված «սխալների կատակերգությանը»։ որոշ չափով պայմանական են պիեսի հերոսները, որոնք պարկեշտ երիտասարդներ են, ուշիմ և նվիրված ծառաներ: Մեր առջև առկա է կլասիցիստական թատրոնի սկզբունքներին համապատասխան որոշակի վերացարկում, որը, սակայն, այնպես վարպետորեն է ձևավորված բեմական ներգործության հայեցակետից, այնպես խելամտորեն է մատուցված հանդիսատեսին, որ Փլատոնյան գաղափարը, մարմնավորված լինելով Հարպագոնի կերպարի մեջ, դառնում է կոնկրետ և տեսանելի:

Մոլիերը պատկերել է ոչ թե մարդու բնավորությունը ամբողջ լայնությամբ և գծերի բազմազանությամբ, այլ սոսկ նրա մեկ, գլխավոր

գիծը, ենթարկելով նրան բեմական ողջ գործողությունը: Պուշկինն իրավացիորեն նշել է Ֆրանսիացի դրամատուրգի կատակերգության այդ առանձնահատկությունը. «Շեքսպիրի Շելլոկը ժլատ է, ուշիմ, քինախնդիր, որդևեր, սրամիտ: Մոլիերի ժլատը մի՛միայն ժլատ է»: Սակայն այստեղ արատի տրամաբանությունը բացահայտված է այնպիսի՝ անողոք ճշմարտությամբ, բեմական գործողության որոշակի պայմանականությունն ու միտումնավորությունը միայն ընդգծում են պիեսի հիմնական գիծը, դրա վրա բևեռելով հանդիսականի ողջ ուշադրությունը: Բեմում դերասանների արտասանած առաջին խոսքերից մինչև վերջինները, ամեն ինչ ուղղված է ժլատության բացահայտմանն ու ծաղրին:

Մոլիերի ժլատը ծիծաղելի է ու ողորմելի, ինչպես ծիծաղելի է նա անտիկ սկզբնաղբյուրներում: Նա նողկալի է, բայց ոչ սարսափելի: Դրանով է նա տարբեր Շեքսպիրի Շելլոկից, Բալզակի Գոբսեկից, Գրանդեից, Պուշկինի ժլատ ասպետից, Գոգոլի Պլյուշկինից, Սալտիկով-Շչեդրինի Իուդուշկա Գոլովլյովից: Շեքսպիրը, Պուշկինը, Բալզակը, Գոգոլը, Սալտիկով-Շչեդրինը ժլատության արատը հասցրել են մարդկային մեծագույն ողբերգության բարձունքին, մերկացրել նրա մռայլ, գրեթե գրոտեսկային գծերը: Մոլիերի Հարպագոնն ամենից առաջ կատակերգական կերպար է: Մոլիերը ցույց է տվել արատի ծիծաղելի կողմը, նա ստիպել է հանդիսականին ծիծաղել արատի վրա:

Պիեսի գլխավոր բացասական կերպարը ծերուկ Հարպագոնն է՝ ժլատության գաղափարի մարմնացումը: Նրան շրջապատում են լավ, բարի, ազնիվ մարդիկ: Նրանց մեջ է պատանի Վալերը, որը խելացի է, դատող. նա մի անգամ փրկել է Հարպագոնի դստերը և այնուհետև սիրահարվելով նրան, հանուն այդ սիրո ինքնակամ ստանձնել շողոթորթի խղճուկ դերը: Մոլիերը թուցիկորեն հայտնել է հետևյալ ուշագրավ միտքը. «... մարդկանց նվաճելու համար չկա ավելի լավ միջոց, քան ընդօրինակել նրանց վարքը, հետևել նրանց օրենքներին, հիանալ նրանց թերություններով և ողջունել այն ամենը, ինչ նրանք անում են: Պետք չէ վախենալ, որ ձեր հաճոյացումների ժամանակ կարող եք չափն անցնել: Թող ձեր խաղը նկատելի լինի. ամենանրբամիտ մարդիկ էլ, եթե նրանց շողոթորթեք, հիմարանում են...»:

Հարպագոնի դուստրը՝ էլիզը, մի քնքուշ, հաճելի արարած է, բայց և ընդունակ է պաշտպանել իր սիրելու իրավունքը: Գծուծ ծերուկի որդին՝ Կլեանտը, օրինավոր երիտասարդ է, հոր հայացքներից և կենսական սկզբունքներից հեռու: Կլեանտի ծառան ազնիվ է, անշահախնդիր և դրա հետ մեկտեղ հնարագետ է ու ճարպիկ, իզուր չէ, որ նա կոչվում է Լյաֆլեշ (թարգմանաբար՝ նետ): Նա ծերուկից գողանում է ոսկով լի արկղիկը, որպեսզի այն հանձնի Կլեանտին և օգնի նրան ամուսնանալու Մարիանի հետ: Աղջիկը աղքատ ընտանիքից է և նույնքան ազնիվ ու խելացի, որքան Վալերը, որը երջանիկ հանգամանքների բերումով պարզվում է, որ նրա եղբայրն է:

Համակրելի է քեռի ժակի կերպարը. նա միաժամանակ խոհարար է և կառապան, որը հուզիչ բարեսրտությամբ հանդուրժում է տիրոջ տրված ծեծը և անկաշառ աղնվությամբ պաշտպանում նրա շահերը: Դիդրոյի ժակ Ֆաթալիստը, անկասկած, կապված է մոլիերյան այս կերպարին: Նույնիսկ խորամանկ Ֆրոզինը, որ հարսնախոսուհի է, սիրային գործեր դասավորող և նպաստների անխոնջ որոնող, գծուծ Հարպագոնից շատ ավելի նախընտրելի է: «Ես քար սիրտ չունեմ»,— ասում է նա դժբախտ սիրահարներին, սրտանց ցանկանալով օգնել նրանց:

Բոլոր գործող անձինք խմբվում են Հարպագոնի շուրջը: Նա գործողության կենտրոնում է: Նրան է բեռնված հանդիսատեսի ուշադրությունը: Հարպագոնը ժլատ է, անսահման, աներևակայելի ժլատ, անբարոյականորեն ժլատ: «Պարոն Հարպագոնը բոլոր մարդկանց մեջ ամենանվազ մարդկային մարդն է և բոլոր մահկանացուների մեջ ամենաանհոգին է, ամենակծծին... Նրա կեղտոտ ժլատությունը կարող է հասցնել հուսահատության: Նրա առաջ սատկես էլ, տեղից չի շարժվի: Կարճ ասած, նա փողն ավելի շատ է սիրում, քան բարի անունը կամ առաքինությունը, և խնդրարկուններին տեսնելուն պես դողահար է լինում»,— այսպես է բնութագրում նրան ծառա կյաֆլեշը:

Հարպագոնը միայն ժլատ է: Նա այդպիսին է հինգ արարների ընթացքում, նույնիսկ այն պահին, երբ դատական պաշտոնյան արձանագրություն է կազմում ոսկու գողացման մասին, այդ գծուծը տնտեսելու համար ձեռքը պարզում է՝ հանգցնելու երկու մոմերից մեկը: Թվում էր ձանձրալիորեն միապաղաղ կլինի նրա վարքագիծը բեմի վրա, բայց այդպես չէ: Հեղինակը ստիպված չի եղել բեմական գործողությունը հագցնելու համար ներմուծել նոր մոտիվներ:

Հարպագոնի ժլատությունը դրսևորվում է այնքան բազմազան ձևերի մեջ, նրա կերպարն այնքան գունագեղ է, այնքան պատկերավոր, որ լոկ ինքն իրենով լցնում է բեմը և գրավում հանդիսականի ողջ ուշադրությունը: Հարպագոնը կասկածամիտ է: Նա ոչ ոքի չի հավատում, թաքնվում բոլորից, թաքցնում իր հարստությունը և ինքն էլ իր չափից ավելի կասկածամտության պատճառով մատնում է իր գաղտնիքները: «Այդ դո՞ւ ես տարածում, որ ես պահած փողեր ունեմ»,— հարցնում է նա ծառային: «Իսկ դուք ունե՞ք պահած փողեր»,— «Ո՛չ, անպիտա՛ն, ես այդ չասացի: Ես հարցնում եմ, թե դու որևէ մեկին չարությունից դրդված չե՞ս խաբել, թե ես փող ունեմ»: Յուրաքանչյուր մարդու մեջ Հարպագոնը տեսնում է իրական կամ հնարավոր գողի և այնքան է տարված իր կասկածներով, որ դուրս է գալիս իրականի սահմաններից: «Յո՛ւյց տուր ձեռքդ»,— գոռում է նա ծառայի վրա, որին կասկածում է գողության մեջ: «Ահա՛» — «Մյո՛ւսը»,— ճշում է գծուծը: Հարպագոնը գիտե, որ ինքը ժլատ է, բայց այդ ճշմարտությունը ինքն իրենից թաքցնում է իր հոգու խորին գաղտնարաններում, քանի որ իրեն անգամ հայտնի է, որ ժլատությունն արատավոր է ու ամոթալի:

«Ուզե՞ր ես այդ ժլատները»,— հարցնում է նա ծառային, որը հայհոյում է վատությունն ու ժլատներին: Հարպագոնը գիտե, որ խոսքը իր մասին է, որ ժլատը հենց ինքն է, բայց ուզում է, որ ուրիշներին համարեն, և եթե կաֆլեշը տար ուրիշ մեկի անունը, նա հաճույքով կշարախոսեր այդ ուրիշ ժլատի մասին:

Մոլիբերը ստեղծել է Հարպագոնի, էլիզի և Վալերի խոսակցության սքանչելիորեն գունեղ տեսարանը: Երիտասարդները սիրում են իրար և արդեն գաղտնի պսակվել են: Մերուկը չգիտե այդ և պատրաստվում է աղջկան ամուսնացնել մեծահարուստ ծերունի Անսելմի հետ: Աղջկը հակառակվում է, և Հարպագոնը օգնության համար դիմում է Վալերին: Աղջկան կնության են առնելու առանց օժիտի. այս է կծծի հոր գլխավոր փաստարկը: Վալերը չհակաճառելով ծերուկին, զարտուղի ճանապարհով փորձում է նրա մեջ մարդասիրական զգացում առաջացնել: Բայց ապարդյուն. ծերուկը միայն պնդում է՝ «Առանց օժիտի»:

«— Այդ փաստարկը այնքան ճնշիչ է, որ մնում է միայն համաձայնել դրան... ճիշտ է... խոսքն այն մասին է, որ պետք է լինել երջանիկ կամ մինչև մահ դժբախտ...»

— Առանց օժիտի՛:

— Դուք իրավացի եք, այդ հանգամանքը վճռում է ամեն բան... Թեև պետք է նկատել, որ նաև կան այնպիսի հայրեր, որոնց համար աղջկա երջանկությունը փողից թանկ է: Նրանք իրենց աղջկան չեն զոհաբերում իրենց շահերին...

— Առանց օժիտի՛:

— Դուք ճիշտ եք: Այս դեպքում խոսք չի կարող լինել: Առանց օժիտի՛: Այդ փաստարկին անհնարին է հակառակվել... «Առանց օժիտին» — փոխարինում է գեղեցկությանը, ջահելությանը, բարձրատոհմությանը, պատվին, ողջամտությանն ու ազնվությանը»:

Մերուկը չի հասկանում Վալերի հեզմանքը: «Ա՛յ, կարգին տղա՛, նա խոսում է մարգարեի պես»,— զարմանում է Հարպագոնը, ուրախանալով, որ գտնվել է իր նման մտածող մի մարդ, որը խրախուսում է իր կենսական սկզբունքները, իր պերճախոսությամբ դրանք դարձնելով հրապուրիչ (այդպես է թվում հիմարավուն ծերուկին): Դա է՛լ առավել ուրախացնում է Հարպագոնին, որ իր սրտի խորքում գիտե, թե իրականում որքան անհրապույր են այդ սկզբունքները, գիտե, չնայած վանում է իրենից ինքնաքննադատության բոլոր մտքերը: Հարպագոնն ինքը երբեք այդքան բացահայտորեն չէր արտահայտվի: Նա կարողանում է շահասիրական ձգտումները քողարկել մարդասիրական կեղծ դիմակի տակ: Իր ողջ հիմարավունությամբ հանդերձ Հարպագոնը երեսպաշտ է: Նա գաղտնաբար զբաղվում է վաշխառությամբ, պարտք է տալիս հսկայական տոկոսներով, փնտրելով զոհեր և սարդի նման խճճելով նրանց իր ոստայնի մեջ: Այդպիսի մի զոհ կարող էր դառնալ հենց նրա հարազատ որդին, եթե Հարպագոնն ու Կլեանտը գոռձաբքը կատա-

րկիս պատահաբար իրար շփանալին: Նա գիտե, որ իր տված պարտքերը կործանարար են, որ դրանք դժբախտություն են բերում մարդկանց: Բայց նրա կարծիքով, նա այդ անում է մարդասիրությունից դրդված: «Գթասրտությունը, քեռի Սիմոն, մեզ պարտավորեցնում է ծառայություն մատուցել մերձավորներին, քանզի մենք ի վիճակի ենք անել այդ»: Քրիստոնեական բարոյականությունն ի դեմս Հարպագոնի գտել էր իր միանգամայն արժանավոր քարոզչին: Եվ դա նշանակալից է, եթե հիշենք Տարտյուֆի շարաքաստիկ կերպարը: Մոլիերը դիմել է որոշ թատերական պայմանականության. ծպտված որդին ծպտված հորից կործանարար տոկոսներով դրամ է փոխառում: Իրավիճակն արտասովոր է: Սակայն այդ տեսարանի ամբողջ տպավորությունն այն է, որ գծուծն անսպասելիորեն ինքն է դառնում իր զոհը և իր իսկ դատավորը: Դրանից մի բոլորակ առաջ նա ուրախ էր, որ գտել է մեծահարուստ, մահամերձ հոր անշրջահայաց ժառանգի: Նա պատրաստ է օգտվել այդ պատանու անփորձությունից կամ նրան նեղող հանգամանքներից, նա խոսում է գթասրտության, մերձավորին օգնելու մասին: Բայց պարզվում է, որ «մեծահարուստ, մահամերձ հայրը» հենց ինքն է՝ Հարպագոնը, իսկ «անշրջահայաց ժառանգը, որը պատրաստ է քամուն տալ հոր կարողությունը»՝ իր որդի Կլեանտը: «Ինչպե՞ս թե, հայրի՛կ, ուրեմն այդ դո՞ք եք զբաղվում այսպիսի խայտառակ գործերով»:

Տեսարանը կերտված է ուժգին: Նրանում է ողջ պիեսի կիզակետը: Մոլիերը ոչ միայն ցույց է տվել ժլատության արատը, այլև այդ արատը սնող հողը, ոչ միայն փողի մարմաջը, այլև փող կուտակելու խայտառակ միջոցները: Մոլիերն այստեղ համարձակորեն դրել է «կողոպուտ» բառը: «Ձեր կարծիքով ո՞վ է ավելի հանցավոր. նա՞, ով կարիքից դրդված պարտք է անում, թե՞ նա, ով կողոպտում է փողերը, որոնք չգիտի էլ թե ինչ անի», — ասում է Կլեանտն իր վաշխառու հորը:

Մոլիերն, անշուշտ, այդ բառին չի տվել այնպիսի սոցիալական հնչեղություն, ինչպես հետագայում արել է ֆրանսիացի սոցիալիստ Պրուդոնը, հայտարարելով. «Սեփականությունը կողոպուտ է»: Մոլիերյան դարաշրջանի քաղաքական միտքը դեռևս հեռու էր նման ըմբռնումներից, սակայն Կլեանտի այդ խոսքը, ինչ չափավոր միտք էլ դրած լինի նրա մեջ դրամատուրգը, այն ժամանակ էլ հնչել է բավական ուժգին:

Դրամատուրգը պիեսի սյուժեի մեջ ներմուծել է հոր և որդու սիրային մրցակցության մոտիվը: Նրանք երկուսով սիրահարված են միևնույն աղջկան: Դրա մեջ կա որոշ արվեստականություն: Դժվար է պատկերացնել սիրահարված ժլատի, այն էլ ծերության հասակում: Սակայն որքա՞ն լրացուցիչ գույներ է ձեռք բերում Հարպագոնի ժլատությունը այդ սիրային մրցակցության լույսի տակ: Հարպագոնը, որ ցանկանում է ամուսնացնել իր աղջկան առաջին պատահածի հետ, միայն թե նստժիտ չպահանջի, ինքը երազում է իր հարսնացուից օժիտ ստանալ: Հարսնախոս Զրոգինը, որն ըստ իր մասնագիտության նրբագույն հո-

գեբան է, անմիջապես կոահում է ծերունու ցանկությունն ու մաքի ընթացքը: «Աղջիկն ունի տասներկու հաղար լիվր տարեկան եկամուտ», — հայտարարում է նա և ապա պարզում այդ գումարի բովանդակությունը. սակավապես աղջիկը նրան խոստանում է բիրել հրեք հազար լիվր՝ սնունդը տնտեսելու, չորս հազար՝ հագուստը տնտեսելու հաշվին, հինգ հաղար էլ կտա ծերուկին, հրաժարվելով թղթախաղից և այլն: «Այո՛, վատ չէ. սակայն այդ ամենը այնքան էլ էական չէ», — շփոթված ասում է ծերուկը, որը տեղն եկած դեպքում ինքն էլ կդիմեր նույն փաստարկումին, եթե պետք լիներ որևէ մեկին մղել ոչ ձեռնտու գործարքի:

Ֆրոնզինի հետագա դատողությունները Հարպագոնի «գեղեցկության» և Մարիանի զարմանալի ճաշակի մասին, որն իբր ծերերին գերադասում է ջահելներից, ինչպես և հիմարացված ժլատի պատասխանները զտագույն ֆարս Լն: Բայց այդ տեսարանում էլ Մոլիերը հմտորեն շարունակել է պիեսի հիմնական գաղափարը: Այստեղ հանդիսականի աչքի առաջ կատարվում է մրցակցություն գծած ժլատի և ճարպիկ, անպարտելի կորզիչ կնոջ միջև: Խորամանկ Ֆրոնզինի հարձակումները կատարվում են ըստ արվեստի բոլոր օրենքների, բայց ապարդյուն, ծերուկի ժլատությունը գերադանցում է նրա ճարպկությանը: «Անդրդվիլի է, անիծյալ՝ գծած», — տրտմությամբ ձեռքը թափ է տալիս հարսնախոսը հեռացող Հարպագոնի ետևից:

Պիեսի սյուժետային բարձրակետը Հարպագոնի մենախոսությունն է, երբ նա խենթանում է ոսկով լի արկղիկը կորցնելուց հետո: Ծերուկը պատեպատ է դիպչում, փնտրում հանցագործին: «Ո՛ւմ եք կասկածում գողության մեջ» — հարցնում է նրան դատական պաշտոնյան: «Բոլորի՛ն: Ես ուզում եմ, որ ձերբակալեն բոլորին թե՛ քաղաքում և թե՛ արվարձաններում»:

Պիեսն ավարտվում է զվարթ լուծումով. երիտասարդ զույգը հասնում է ցանկալի ամուսնության, և նույնիսկ Հարպագոնը երջանիկ է. նրան վերադարձնում են գողացված փողերը: Նա բեմից հեռանում է ուրախ բացականչելով. «Արա՛գ, դեպի իմ սիրելի արկղիկը»: Մոլիերը լավատես է, նա չի հավատում շարի հաղթանակին: Որքան էլ այլանդակ է արատը, հասարակության կյանքում առողջ սկզբունքը ավելի ուժեղ է:

«Քաղեհեին ազնվական» (1670) կատակերգությունը, որն առաջին անգամ բեմադրվել է Շամբոր դղյակում, թագավորական որսի առիթով կազմակերպված հանդիսությունների ժամանակ, ազնվականներին դուր չի եկել: Ընդհատ է, պիեսի մեջ ներմուծված հույսկապ բալետը (երաժշտությունը գրել է երգահան Լյուլլին), որը ծաղրի է ենթարկում թուրքական փեռն ծեսերը, հաճելի է եղել թագավորին: Բանն այն է, որ դրանից մի փոքր առաջ թուրքական դեսպանը ոչ բավարար հիացմունքով էր արտահայտվել Վերսալի շքեղության մասին և դրանով անասելիորեն վիրավորել էր Լյուդովիկոս XIV-ի ինքնասիրությունը:

Սակայն ոչ թե շքեղ բալետը, այլ ֆրանսիական իրականության

հրաշալի ունիւթստական պատկերները՝ գծված Մուլիերի վարպետ գրչով, շահեցին ժամանակակիցների և հետագա սերունդների հիացմունքը այս պիեսի հանդեպ: Վերսալի պալատականներն ունեին իրենց դժգոհությունն արտահայտելու պատճառներ այն գաղափարների առիթով, որոնք հեղինակը դրել էր այդ թատերական ներկայացման մեջ: Այնտեղ որպէս բացասական կերպարներ հանդես են բերված ազնվատոհմ մարդիկ՝ պատվազուրկ խաբեբա, սնանկացած կոմս Դորանտը և նրա սիրուհին՝ մարկիզուհի Դորիմենը: Կոպտավուն վաճառականուհի տիկին ժուրդենը ուղղամտորեն և արդարացի կշտամբում է նրանց. «Վաղուց հասկացել եմ, թե ձեզ մոտ ինչ է կատարվում: Ծա հիմար չեմ: Եվ շատ զգվելի բան է, որ դուք, ազնվական պարոն, խրախուսում եք իմ ամուսնու ապուշությունները: Դուք էլ, տիրուհի, ազնվատոհմ տիկնոջը ամոթ է և անվայել՝ կոխվ գցել տան մեջ, թույլ տալ իմ ամուսնուն, որ ձեզ սիրահետի»:

Քաղքենի ժուրդենը, տարեց հասակում ցանկանալով յուրացնել արիստոկրատական ծեսերը, վարձելով ուսուցիչների մի ամբողջ խումբ և երազելով տիտղոսներ ու կոշումներ, ծիծաղելի է ամենից առաջ այն պատճառով, որ այն մարդիկ, որոնց շարքերն է նա այնպես եռանդազին ցանկանում խցկվել, արժանի չեն նման տենչալի բաղձանքին. նրանք ավելի վատն են:

Մուլիերն ամենեւին «նրբակրթության» հակառակ չէ: Նա քաջ դիտակցում էր, որ կուլտուրան և նրա հետ կապված ամեն բան ազնվականության ձեռքին է: «Տղամարդկանց դպրոց» կատակերգության մեջ դրական հերոս Արիստը հայտարարում է.

*Բարձրախարհիկ դպրոցը ներարկելով նուրբ ճաշակ,
Մեզ կրթում է ոչ պակաս, քան գրքերը բովանդակ:*

Դորանտը ժուրդենի համեմատ թվում է քաղաքակիրթ մարդ՝ վայրենու առաջ: Մուլիերը ամենեւին չի ծաղրանկարել ազնվականին, ինչպէս վարվել է քաղքենի ժուրդենի հետ, դիտավորյալ ընդգծելով այդ գործող անձի զավեշտականութունը: Դորանտը քամահրում է ժուրդենին, ինչպէս ազնվականը կարող է քամահրել անտաշ «ռամիկին»: Եվ իսկապէս նրա նրբաշուք փայլի դիմաց ժուրդենի կոպիտ շարժումները չափից ավելի աչք են ծակում. սակայն հիմարավուն պարզունակությունը կարող է ուրախ ժպիտ առաջացնել, մինչդեռ Դորանտի սառը սրիկայությունը՝ սոսկ նողկանքի զգացում: Ընդ որում ժուրդենն այնքան էլ հիմար չէ: Նա աչքաբաց է: Որպէս կատարյալ բուրժուա, նա հաշվում է յուրաքանչյուր սուն: Առանց պարտացուցակին նայելու նա Դորանտին ասում է, թե վերջինս երբ, որտեղ և որքան է իրենից պարտք վերցրել: Նայելով դերձակի հագուստին, նա անմիջապէս գլխի է ընկնում, որ դերձակը իր տված կտորի մի մասն օգտագործել է իր համար: «Շատ լավ, բայց ինչո՞ւ վերցնել իմ կտորից», — հարցնում է նա շփոթված

դերձակին: Ժուրղենը իսկական սրամտություն է ցուցաբերում մարկիզի հետ խոսելիս: Մուլիերը, որպես նուրբ արվեստագետ, այստեղ էլ հմտորեն ընդգծել է Ժուրղենի դասային հոգեբանության հասկանիչները: «Ես շատ կուզեի, որ մարկիզուհին ինձ ընդուներ որպես չկեղծված դրամ», — հայտարարում է նա: «Զկեղծված դրամ»՝ լիարժեք, բարձր հարգի: Վաճառականի համար ի՞նչն է սրանից ավելի հոգեհարազատ:

Ժուրղենի զրույցը փիլիսոփայության ուսուցչի հետ (արար II, տեսարան IV) լի է խորիմաստությամբ: Ժուրղենն առաջին անգամ է լսում չափածոյի և արձակի մասին և իր համար կարևոր գյուտ է անում. պարզվում է, որ քառասուն տարուց ավելի է նա խոսում է արձակ, ինքն էլ շիմանալով այդ: Մինչ այդ նա հիանալիորեն կազմում է մարկիզուհուն ուղղված սիրային նամակի տեքստը: Նա այնքան խելք ու առողջ մտածողություն ունի, որ կարողանում է մերժել բոլոր այն փոփոխախաղասությունները, որ նրան առաջադրում է փիլիսոփայության ուսուցիչը: «Գրեցեք, որ նրա աչաց հուրը ձեր սիրտը մոխրի է վերածել, որ նրա պատճառով դուք զօր ու գիշեր կրում եք դաժանագույն...» — «Ո՛չ, ո՛չ, ո՛չ, այդ ամենը պետք չէ», — դժգոհում է բուրժուան: Դիմելով իր կատակերգական հերոսի ողջամտությանը, Մուլիերը հնարամտորեն ծաղրում է պրեցիդուպյին գրականության խրթին պերճաբանությունը: Նույն այդ պարզասիրտ Ժուրղենի շուրթերով Մուլիերը քննադատում է նաև իր ժամանակի մոդայիկ հովվերգերը: «Բոլորը հովիվ կամ հովվուհիներ են», — դժգոհ բացականչում է Ժուրղենը: Այդ մեծ երեխայի շուրթերով խոսում է ճշմարտությունը: Հարյուր տարի անց նույն դժգոհությունն է հայտնել Ժան-Ժակ Ռուսսոն ֆրանսիական գրականության «հովիվների» բռնատիրության առիթով:

Ժուրղենը, ինչպես բնորոշ էր նրա դասակարգին, մեծ լավատես է: Նա թշնամի է «թախծոտ երգերի», նա ուզում է խնդալ: Նրբին, մեղամաղձոտ երգերը, որոնք ընդունված էին ազնվականության սալոններում, քնեցնում են նրան: Նրա սրտով են «սիրուն Ժանեստի» մասին ուրախ-զվարթ քառյակները, որոնք նա երգել է ջահել օրերին:

Այսպիսին է Մուլիերի լավագույն կատակերգություններից մեկի հերոսը: Եղել են այս կատակերգության տարբեր մեկնություններ: Ոմանք հայտարարել են, թե Մուլիերը ծաղրելով քաղցքների Ժուրղենին, որը տենչում է դառնալ ազնվական, քարոզում է հաշտվողական, փոխզիջողական (կոմպրոմիսային) փիլիսոփայություն, իբրև թե՝ «Ամեն մեկն իր տեղը պետք է իմանա»: Կարիք չկա ապացուցելու, թե որքան հեռու էր դրամատուրգը նման փիլիսոփայությունից:

Ոմանք էլ պնդել են, թե Մուլիերը «բուրժուազիայի գաղափարախոս է», համակրել է իր դասակարգի մարդկանց և ձգտել է նրանց ետ պահել ազնվականներին նմանակելու կործանարար հետևանքներից: Մեր կարծիքով այս գաղափարն էլ բռնությամբ է փաթաթվել ֆրանսիացի գրողի վզին: Մուլիերն անշուշտ, ավելի մերձ է բուրժուազիային, քան

ազնվականությանը, թեկուզ և միայն այն պատճառով, որ ինքն էլ բուր-
ժուայի որդի է եղել և տառապել ազնվականների վերավորիչ մեծամտու-
թյունից: Ազնվականների նկատմամբ նրա անբարյացակամությունն ար-
տահայտվել է նրա բազմաթիվ պիեսներում, իսկ ներկայացվող կա-
տակերգության մեջ առկա է միայն բուրժուայի հանդեպ բարի երգի-
ծանքը: Սակայն Մուլիերը (և դրանում է նրա պատմական խորաթափան-
ցությունը) հրաշալիորեն հասկացել է, թե ինչ արատներ է կրում նաև
փողատեր դասը: Հիշենք նրա «Ժլատը» կատակերգությունը: Նույնիսկ
«Քաղքենին ազնվական» պիեսում նա մի բազմիմաստ ակնարկ է նե-
տել: Ահա թե ինչ է ասում տիկին Ժուրդենը. «Նրա երկու պապերը մա-
հուդ են վաճառել սուրբ Ինոկենտիի դարպասների մոտ: Երեսեքի հա-
մար փող են կուտակել և հիմա գուցե շահածի համար հատուցում են
այն աշխարհում. այդպիսի հարստությունը ազնվություն չես կոչի»: Ան-
շուշտ, սա դեռ հեռու է բուրժուազիայի դասակարգային էության քննա-
դատությունից, բայց և հեռու է նրա անվերապահ փառաբանությունից:

Իսկ ի՞նչն է ծաղրել Մուլիերն իր կատակերգության մեջ: Արդյոք
ա՞յն, որ նրա Ժուրդենը պատրաստ է նստել աշակերտական նստարա-
նին և ճիպոտով ծեծ ուտել, միայն թե դառնա ուսյալ մարդ: Ո՛չ, դրա-
նում ավելի շատ տխուր նոտաներ են հնչում. վատ չէր լինի, եթե Ժուր-
դենն իմանար այն ամենը, ինչ սովորեցնում են դպրոցում:

Հեղինակը ծաղրել է Ժուրդենի ուսմական ինքնաստորացումը, նրա
ստրկական հիացումն այն բանով, որ խաբեբա կոմսը նրա հետ վար-
վում է «ինչպես հավասարը հավասարի հետ», ծաղրել է նրա արհա-
մարհանքն այն մարդկանց հանդեպ, ովքեր շունեն ազնվական տոհմա-
նշան, հետևաբար և՛ ինքն իր հանդեպ. արհամարհանք, որը փոխառել
է նույն այդ ազնվականներից: Ժուրդենը մերժում է ազնիվ Կլեոնտին,
որը ցանկանում է ամուսնանալ նրա աղջկա հետ, մերժում է միայն այն
պատճառով, որ տղան ազնվական չէ: Երբ կինը չի ցանկանում հաս-
կանալ նրան, նա կատաղություն բացականչում է. «Ո՛նց են մտածում
սահմանափակ մարդիկ, նույնիսկ չեն ուզում վեր հառնել ոչնչությու-
նից»: «Սահմանափակ մարդիկ», «վեր հառնել ոչնչությունից», — մի՞թե
սրանք Ժուրդենի խոսքերն են: Նա սերտած դասի նման կրկնում է նույն
Դորանտի կամ նրա խմբից որևէ մեկի խոսքերը: Իբր քիչ է, որ ազնվա-
կաններն արհամարհում են հասարակ մարդկանց, վերջիններս իրենք
էլ սկսում են արհամարհել իրենց, կուրորեն ենթարկվելով տիրող դասի
կաստայական բարոյականությանը: Ահա թե ինչն է վշտացրել Մուլիե-
րին, որը խորապես արհամարհել է պորտաբույծ դասակարգին և հարգել
ստեղծարար-դասակարգին՝ երրորդ դասին, այլ կերպ ասած՝ ժողովրդին:
Պետք է հիշել, որ վաճառականությունն էլ Մուլիերի կարծիքով կատա-
րում է ազգի կարևոր առաքելություններից մեկը, նա աշխուժացնում է
հասարակության տնտեսական կյանքը: XVII դարը, ինչպես արդեն ասե-
լ ենք, այն ժամանակաշրջանն է, երբ տարածվում է մերկանտիլիզմի

տեսութիւնը, որը բաւական նշանակալից դեր էր հատկացնում վաճառականութեանը ազգի բարգաւաճման գործում: Լյուդովիկոս XIV-ի միւստր Կոլբերի քաղաքականութիւնը կենսագործում էր մերկանտիլիստների գաղափարները, իսկ Մոլիերը եղել է այդ քաղաքականութեան համակիրը:

* * *

Կլասիցիստական «բարձր» կատակերգութեան նորմերի պաշտպանները խստորեն դատապարտել են Մոլիերին նրա ֆարսերի համար: Ժողովրդական կոպտավուն, ղվարթ ու պարզասիրտ հումորը վիրավորել է ոչ միայն Բուալոյի, այլ հետագայում նաև Վոլտերի գրական ճաշակը:

Նման ֆարսի դասական օրինակ կարելի է համարել «Սկապենի խորամանկութիւնները» (1671) երեք գործողութեամբ կատակերգութիւնը: Այստեղ մեր առջև երիտասարդ անփորձ սիրահարներ են, որոնք անկարող են դիմակայել այն արգելքներին, որոնցով խոչընդոտում են նրանց ամուսնութիւնը գծուծ և հաշվենկատ հայրերը: Այստեղ է ճարպիկ, աչքաբաց և բարեսիրտ ծառա Սկապենը, որն ամեն ինչ հարթում է և լիովին իրագործում սիրահարների ցանկութիւնները: Այստեղ կան կերպարանափոխութիւններ ու խորամանկութիւններ, ճարպիկ հնարանքներ, կատակներ ու սրամտութիւններ, անսահման, անբռնազբոսիկ ծիծաղ: Սկապենն իր տիրոջից՝ գծուծ Ժերոնտից վրեժ լուծելու համար նրա դեմ կազմակերպում է ավազակների մի սուտ հարձակում: Նրան խցկում է պարկի մեջ և ճարպկորեն գանահարում: Այդ տեսարանը, որ ծիծաղեցրել է հասարակ ֆրանսիացուն, հատկապես խստորեն է քննադատվել Բուալոյի կողմից: Մոլիերը, Բուալոյի կարծիքով, չափից ավելի «սիրելիով ժողովրդին» և տուրք տալով նրա ճաշակին, երբեմն հանուն խեղկատակութեան մոռացել է նրութեան ու նրբագեղութեան մասին:

Այն պարկի մեջ ծաղրելի, ուր Սկապենն է խցկվում,
«Միզանտրոպի» հեղինակն այնքան խորթ է ինձ թվում:

Գրել է Բուալոն «Քերթողական արվեստ» տրակտատում:

Մինչդեռ նմանօրինակ ֆարսերի մեջ էլ Մոլիերը դրսևորել է կատակերգական մեծ վարպետութիւն: Չափազանց ուշագրավ է այն տեսարանը, երբ գծուծ Ժերոնտից կորզվում է 500 էկյու, նրա որդու հարսնացուին՝ գերված Հիացինտին փրկագնելու համար: Սկապենը հորինում է մի պատմութիւն, թե իբր Լեանդրին առևանգել են ավազակները: Մերունին առաջարկում է Սկապենին, որ վերջինս ինքը հանձնվի ավազակներին որպես Լեանդրի փրկագին: Սկապենը հասկացնում է նրան, որ ավազակներն այդքան հիմար չեն և չեն փոխանակի տիրոջը ծառայի հետ: Մերունին առաջարկում է վաճառել ցնցոտիները: Բայց դրանք ոչ

մի արժեք չունեն, նա շատ լավ է հասկանում այդ, այսուհանդերձ չի ցանկանում բաժանվել իր փողերից: «Դու կարծեմ ասացիր 400 էկյոն», — հարցնում է ծերունին: «Ո՛չ՝ 500»: Եվ մեծագույն հաճույք պատճառելով հանդիսատեսին, նորից հնչում են գծուծի վայնասունները: Վերջապես Ժերոնտը հաղթահարում է իրեն, հանում է փողերը, մեկնում Սկապենին, բայց այնուհանդերձ անզոր է տալ դրանք, նա մի կողմ է տանում ձեռքը և փողերը կրկին դնում գրպանը: «Դե՛ ես գնացի, իսկ դու իսկույն փրկիր որդուս»: — «Իսկ փողե՞րը» — «Ինչպե՞ս, մի՞թե շտըվեցի», — և նորից շարունակվում է նույն ոգով:

Ինչպես տեսնում ենք «ստորին» ժանրի՝ ֆարսի մեջ էլ, ուր շատ զուտ արտաքին կոմիզմ կա, Մոլիերը մնում է Մոլիեր: Գծուծ Ժերոնտը հոգեհարազատ է ժլատ Հարպագոնին:

ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԿԼԱՍԻՑԻՍԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿԸ

Ֆրանսիական կլասիցիզմը առավել վառ արտահայտվեց թատերգության մեջ, սակայն արձակի մեջ էլ, որտեղ պակաս խստորեն էր դրված գեղադիրտական օրենքների պահպանման պահանջը, նա ստեղծեց մի ինքնատիպ, իրեն բնորոշ ժանր. նկատի ունենք աֆորիզմի ժանրը: XVII դարի Ֆրանսիայում հանդես եկան մի քանի աֆորիստ-գրողներ: Այդպես ենք կոչում այն գրողներին, որոնք չեն գրել ո՛չ վեպեր, ո՛չ վիպակներ, ո՛չ նովելներ, այլ միայն համառոտ, ծայրաստիճան հակիրճ արձակ մանրանկարներ կամ գրառել են իրենց կենսական դիտարկումների և խորհրդածությունների արդյունքը հանդիսացող մտքերը:

Աֆորիզմը որպես գրական տեսակ դեռևս չի գտել ո՛չ իր պատմաբանին, ո՛չ էլ մեկնաբանին: Մինչդեռ այդ ժանրը ամուր հաստատվել է գրականության մեջ: Լառոշֆուկոն, Լաբրյուերը, Վովենարգը, Շամֆորը աֆորիզմի փայլուն վարպետներ են, որոնք տվել են այդ ժանրի դասական օրինակները: Նրա ակունքները պետք է փնտրել հին հույն գրող Թեոֆրաստեսի «Բնավորություններ» գրքում: Սակայն նշված հեղինակներին նախորդած ֆրանսիական գրականությունն արդեն ստեղծել է գեղարվեստական հատուկ միջոցներ, որոնց հիման վրա ծագել է աֆորիզմի ժանրը, որպես գրական տեսակ (Մոնտենի «Փորձերը»): Աֆորիզմի ժանրը պահանջում է մեծագույն վարպետություն: Բառն այստեղ ոսկու արժեք ունի: Այստեղ չկա, չպետք է լինի ոչ մի ավելորդություն: Լակոնիզմը աֆորիզմի գլխավոր արժանիքներից է:

Աֆորիզմի փայլուն վարպետ էր Լառոշֆուկոն (1613—1689): Նա եղել է արիստոկրատ, Ֆրոնդի մասնակից, բուռն երիտասարդությունից

հետո, տարեց հասակում զբաղվել է գրականությամբ և գրել «Խորհրդածություններ կամ Բարոյախոսական ասույթներ և մաքսիմներ» (1665) գիրքը: Նա ստեղծել է «Ընդհանրապես մարդու» յուրօրինակ մոդելը, պատկերել մի ինչ-որ ընդհանրական հոգեբանություն՝ բոլոր ժամանակներին ու ժողովուրդներին հարմար: Ֆրանսիացի հեղինակի հմուտ ու սառը գրչով գծված մարդկության բարոյական դիմանկարը լիովին զերծ է գրավչությունից: Չկա ոչ մի թեկուզ քիչ թե շատ տանելի գիծ: Պատկերը բավական մոայլ է: Գրողը չի հավատում ո՛չ ճշմարտությանը, ո՛չ բարությանը: Նույնիսկ ազնիվ ու մարդասիրական քայլերի մեջ նա հակված է տեսնել անբարյացակամություն, արտաքին կեցվածք, դիմակ, որոնք քողարկում են շահասիրությունն ու եսասիրությունը:

Ահա մի քանի օրինակ: Ինչ-որ մեկը գթացել է իր թշնամուն: «Ի՛նչ ազնվություն», — կասենք մենք: Լաոռշֆուկոն սկեպտիկորեն կծպտա և կհայտարարի, թե այդ անում ենք «ավելի շատ գոռոզությունից, քան բարությունից»¹: Մի՞թե հաճելի չէ ստորացնել թշնամուն՝ կարեկցելով նրան: Մերունին երիտասարդին ցանկանում է օգնել իր կենսափորձով: Լաոռշֆուկոն դառը սարկազմով նետել է հետևյալ խայթիչ ասույթը. «Մերերի խենթությունն ավելի խենթ է, քան երիտասարդներինը» կամ «Մերությունը մի բռնապետ է, որ մահվան սարսափի տակ մեզ արգելում է պատանեկության բոլոր վայելքները»: Սիրահարները միմյանց հանդեպ պահպանում են հուզիչ հավատարմություն: Մենք հիանում ենք նրանց անդամաճանությամբ: Լաոռշֆուկոն ջանում է ցրել մեր պատրանքները. «Կինը երկար ժամանակ է մնում իր առաջին սիրեկանի հետ, եթե չի գտնում երկրորդը»: Խստաբարո կանանց մասին նա հեգնանքով ասել է. «Պարկեշտ կանանց մեծ մասը թաքցրած գանձեր են, որոնք մնում են անհայտ, քանզի ոչ ոք չի փնտրել»:

Կան սուրբ արցունքներ, կարեկցանքի, վշտի արցունքներ, բաժանման և երջանիկ հանդիպման արցունքներ: Լաոռշֆուկոն այդ ամենին չի հավատում. նա ամենուրեք տեսնում է կեղծիք և սնափառություն: «Արցունքներ կան, որոնք ուրիշներին խաբելուց հետո, խաբում են նաև մեզ». «Չկա ավելի անտանելի բան, քան խելոք հիմարը». «Ոչինչ այնքան հազվադեպ չէ, որքան իսկական բարությունը, իսկ նրանք, ովքեր կարծում են, թե այդպիսին են, հաճոյակատար են կամ թուլակամ»: Աշխարհը ղեկավարում է մարդու շահասիրությունը, նրա գոռոզությունը, սնափառությունը, եսասիրությունը: Այդ մարդատյացական դիտարկումները, որոնք շարադրված են մեծ ոճաբանի փայլով, ցնցել են ֆրանսիացի ընթերցողին: «Բարձր հասարակությունը» ճանաչեց ինքն իրեն: Լաոռշֆուկոյի հոգեբանական էությունները, ինչպես արդեն ասացինք, հավակնել են համամարդկային ընդհանրականության:

¹ Ֆրանսուա դը Լաոռշֆուկո, Մաքսիմներ և բարոյախոսական խորհրդածություններ, Թարգմ. Ալ. Թոփչյանի, Ե., 1978, էջ 115:

Վերացարկման, գեղարվեստական պատկերի մեջ գաղափարի ծայրաստիճան մերկացման միջոցը թերևս այն ամենազլխավոր հատկանիշն է, որը Լաոռշֆուկոյին կապում է կլասիցիզմի գեղարվեստական մեթոդին: Նրա «Բնավորությունները» գրական վարպետության առումով ըստ էության այլ բան չեն, քան կլասիցիստական պատկեր-գաղափարներ՝ հասցված ընդհանրացման ծայրակետին, անհատի կոնկրետ գծերի բացարձակ բացակայությանը:

Լաոռշֆուկոյի «Ասույթները» լույս տեսնելուց մեկ տարի անց Մոլիերը բեմ է հանել «Միզանտրոպ» կատակերգությունը, որտեղ հասարակության քննությանն է հանձնել Լաոռշֆուկոյի գրքում առաջադրված հարցերը:

XVII դարի երկրորդ կեսի ֆրանսիական հասարակության բնութագրմամբ հանդես է եկել Լաբրյուերը (1645—1696): 1687 թ. նա հրատարակել է «Թեոֆրաստեսի Բնավորությունները, թարգմանություն հունարենից» գիրքը, որի յուրաքանչյուր վերահրատարակություն լրացվել է և բազմիցս սրբագրվել Լաբրյուերի կողմից: Հին հույն փիլիսոփայի՝ Արիստոտելի աշակերտի բնագրի պարզ թարգմանության նախնական մտահղացումը վերջիվերջո հանգեցրել է միանգամայն ինքնուրույն ըստեղծագործության՝ «Մեր դարի բնավորությունները կամ բարքերը»:

Բուրժուալի որդի Լաբրյուերը իր հայացքներով զգալիորեն տարբեր է արիստոկրատ Լաոռշֆուկոյից: Ազնվականության հանդեպ նրա վերաբերմունքը չափազանց քամահրական է. և ընդհակառակը, ժողովրդի մասին դատողությունները լի են խոր համակրանքով: Մենք արդեն բերել ենք ֆրանսիացի գյուղացիների մասին նրա հիշատակությունը: Լաբրյուերը ևս վեր է հանել մարդկային էության մի շարք արատներ, բայց կյանքի հանդեպ նրա հայացքը լուսավոր է: Նրա պատկերացմամբ մարդիկ ամենևին էլ այնքան սարսափելի չեն, ինչպես Լաոռշֆուկոյի մոտյլ պատկերի մեջ: Լաբրյուերի բնավորությունների համակարգը համակված է կլասիցիստական տեսության ոգով: Այստեղ էլ, ինչպես Լաոռշֆուկոյի մոտ, առկա է տիպերի համամարդկային ընդհանրականության ձգտում:

Սակայն Լաբրյուերն իր բնավորությունները դասակարգել է արդեն ըստ դասային հատկանիշների (վաշխառուներ, վանականներ, ազնվականներ, բուրժուաներ, գյուղացիներ և այլն): Անհրաժեշտ ենք համարում բերել այստեղ գրողի այն դիտարկումները, որոնք վերաբերում են նրա ժամանակ վեր բարձրացող բուրժուական աշխարհին. «Գոյություն ունեն նողկալի հոգիներ՝ ցեխից ու թափոնից սարքված, բարեկեցությանն ու շահին սիրահարված, ինչպես ազնիվ հոգիներն են սիրահարվում փառքին ու առաքինությանը: Նրանք ընդունակ են միայն մեկ հաճույքի՝ ձեռք բերել կամ ոչինչ չկորցնել. անհագ և հետաքրքրասեր են միայն տաստոկոսանոց օգուտի մասին լուրեր լսելիս. զբաղված են միայն իրենց պարտապաններով. միշտ անհանգիստ են գների իջեցմամբ

208

կամ փողի արժեքագրկամամբ. աղտոտված են համաձայնագրերի, գործարքների ու թղթերի մեջ: Նման արարածները այլևս մարդիկ չեն, նրանք փողատերեր են»:

Տիկին դը Լաֆայետի «Կլեվի իշխանուհին»: 1678 թ. Կլոդ Բարբենը՝ Բուալոյի, Լաֆոնտենի, Ռասինի, Լաոռֆուկոյի և XVII դարի մյուս նըշանավոր գրողների հրատարակիչը տպագրում է անհայտ հեղինակի «Կլեվի իշխանուհին» վեպը: Ֆրանսիական ավագանու նեղ շրջանակը անմիջապես ճանաչեց վեպի հեղինակին՝ տիկին դը Լաֆայետին, այն ժամանակ արդեն հայտնի վիպասանուհուն, որը մինչ այդ հրատարակել էր իր մի քանի երկերը:

Կոմսուհի դը Լաֆայետը (1634—1692) տիկին դը Ռամբուլեի սալոնի մշտական հաճախորդներից էր: Նա մեծ բարեկամությամբ է կապված եղել Լաոռֆուկոյի՝ աբսոլյուտիզմի արիստոկրատական ընդդիմադրության վետերանի հետ: Այդ սթափ, սկեպտիկորեն տրամադրված մտածողի որոշ ազդեցություններ է կազմավորվել փքունությունից զերծ այդ վեպի ոճը:

Եթե խոսելու լինենք գրական ավանդույթների մասին, ապա տիկին դը Լաֆայետի վեպը գրված է հուշագրական (մեմուարային) պատմությունների ոգով: Հուշագրություններ են ստեղծվել XVI դարում (Վուատյուր, Մարգարիտ Նավառացի և ուրիշներ), հուշագրություններով է լի XVII դարը (Կարդինալ դը Ռետց և ուրիշներ): Այդ ժանրի արժանիքը նկարագրման ճշգրտությունն է՝ պատկերավորման միջոցների առավելագույն զսպությունը: Հուշագիրները խուսափել են հոետորական պաճուճանքներից, փոխարենը ուշադիր հետևել են իրենց տեսած պատմական անձերի համանման դիմանկարների ճիշտ մատուցմանը: Որևէ պատմական անեկդոտ, որևէ մեկի պատահականորեն արտահայտած թեւավոր խոսքը անմիջապես որսում էին նրանք, որպեսզի հետո տեղադրեին իրենց հուշերի յուրօրինակ արձանագրություններում: Տիկին դը Լաֆայետը հուշագրական ժանրից է փոխառել նաև իր վեպի պատումի զգուճություն ու ճշմարտացիությունը:

Վիպասանուհին հնարամտորեն թաքցնելով իր հեղինակ լինելը, այս ստեղծագործության մասին գրել է. «Իմ կարծիքով այն շատ հաճելի է, չավ է գրված, առանց ավելորդ ողորկման, լի է սքանչելի նրբություններով, այն կարելի է կարդալ մի քանի անգամ, և հատկապես, նրա մեջ գտնում եմ պալատական հասարակայնության և նրա ապրելակերպի հրաշալի պատկերը: Նրանում չկա ոչ մի ռոմանտիկ, արտասովոր բան, կարծես թե վեպ չէ. ըստ էության, սա հուշագրություն է և, ինչպես ասել են ինձ, գիրքը նախապես այդպես էլ կոչվել է, և միայն հետագայում փոխել են վերնագիրը: Ահա, պարո՛ն, իմ կարծիքը «Կլեվի իշխանուհու» մասին»:

Տիկին դը Լաֆայետը բարեկամական հարաբերությունների մեջ է եղել Ռասինի հետ: Այդ բարեկամությունը բխել է ընդհանուր գրական

հետաքրքրություններին: Ֆրանսիական ողբերգության մեջ Ռասինի ներդրումը, այն է՝ խորագույն թափանցումը սրտի աշխարհը, տի՛խն դը Լաֆայետը դարձրեց վեպի սեփականություն:

Ռասինի ողբերգությունը, ուր առկա են հոյակապորեն կերտված հոգեբանական դիմանկարներ, գրողների համար դարձավ հոգեբանական վարպետության դպրոց: Տիկին դը Լաֆայետն առաջինը օգտագործեց դրամատուրգի նվաճումը, բայց այլ ժանրի՝ վեպի մեջ: Եվ նրա բացած ճանապարհով ընթացավ ֆրանսիական հետագա գրականությունը: XIX դարում Ստենդալը տիկին դը Լաֆայետի գեղարվեստական մեթոդը (բնավորությունների ճիշտ պատկերումը որպես վիպասանի գրել-խավոր խնդիր) հակադրել է Վալտեր Սքոթի մեթոդին, քննադատելով անգլիացի գրողի չափից ավելի հակվածությունը դեպի պատմական ռեալությունների, կամ ինչպես ասում էին XIX դարի 20-ական թթ. ֆրանսիացի ռոմանտիկները՝ տեղային կոլորիտի նկարագրությունը:

Անատոլ Ֆրանսը «Կլեվի իշխանուհու» մասին իր հոգվածում գրել է. «Տիկին դը Լաֆայետը առաջինն է վեպի մեջ ներմուծել բնականը, առաջինն է նրանում ներկայացրել մարդկային բնավորություններ և իսկական զգացմունքներ, նա արժանավորապես մուտք է գործել դասականների համերգը, ներդաշնակորեն արձագանքելով Մոլիերին, Լաֆոնտենին, Բուալոյին և Ռասինին, որոնք մուսաններին ուղղել էին դեպի բնությունն ու ճշմարտությունը: «Անդրոմաքեն» թվագրված է 1667-ին, «Կլեվի իշխանուհին»՝ 1678-ին. ժամանակակից գրականությունը բխում է այդ երկու տարեթվերից: «Կլեվի իշխանուհին» ֆրանսիական առաջին վեպն է, որտեղ հիմնական հետաքրքրությունը կենտրոնացված է կրքերի ճշմարտության վրա»:

Վեպի սյուժեն բարդ չէ: Այն կարելի է վերաշարադրել մի քանի տողով: Կլեվի ծերացող իշխանի երիտասարդ կինը պարահանդեսի ժամանակ հանդիպում է նույնքան երիտասարդ իշխան Նեմուրին: Երիտասարդները՝ սիրահարվում են: Կլեվի իշխանուհին ոչինչ չցանկանալով թաքցնել իր ամուսնուց, որին խորապես հարգում էր, պատմում է նրան իր նոր զգացմունքների մասին: Նյդ խոստովանությունը սպանում է ջերմորեն սիրող ամուսնուն: Կլեվի իշխանուհին հավատարիմ է մնում հանգուցյալի հիշատակին, իրենից առհավետ վանելով սիրած մարդուն: Ահա և ամբողջ պատմությունը:

Վեպի բովանդակությունն ամփոփված է զգացմունքների պատկերման մեջ: Կլեվի իշխանուհին չափազանց անկեղծ է, ճշմարտախոս, ազնիվ, ընդունակ չէ խորամանկության: Նա չի սիրում ամուսնուն, բայց և չի սիրում ուրիշ որևէ մեկի: Նա դեռևս զվարթ է և անհոգ, միայն նրա մայրը՝ կենսափորձով իմաստնացած մի կին, կանխատեսում է տխուր վախճանը, երկյուղում է դստեր ճակատագրի համար և անընդհատ հետևում նրան: Առաջին հուզմունքը, որ ապրում է Կլեվի իշխանուհին իշխան Նեմուրին հանդիպելուց հետո, ծածուկ չի մնում մոր ամենա-

տեա աշքից: Բայց երիտասարդ կիներ դեռևս չի զգում վտանգը, նրան հայտնի չէ, որ իրեն մինչ այդ անծանոթ այդ նոր զգացմունքը սերն է, որը բախում է նրա սրտի դուռը:

Մի անգամ բարձրաշխարհիկ բամբասողներից մեկը ասում է աղջըկան, որ իշխան Նեմուրը փոխադարձաբար վայելում է մեծ իշխանուհու համակրանքը: Երիտասարդ կիներ այլայլվում է: Ի՞նչ եղավ նրան: Ինչո՞ւ օտար մարդու զգացմունքը նրան այդպես անհանգստացրեց: Մի՞թե դրա հանդեպ նա չպետք է լիներ միանգամայն անտաքբեր: Արդյոք սիրահարված չէ՞ նա: Այդպես վրա է հասնում տխուր իրողության գիտակցությունը: Մայրը մեռնելիս ասում է աղջկան, որ վաղուց նկատել է նրա զգացմունքը իշխան Նեմուրի հանդեպ և զգուշացնում է. «Դուք անդունդի եզրին եք, թողե՛ք պալատը: Արիացե՛ք, դատրի՛կս, մի՛ երկնչեք ձեր հանդեպ գործադրելու ամենակտրուկ միջոցներ. որքան էլ դրանք սարսափելի թվան ձեզ, այնուամենայնիվ շատ ավելի ուրախառիթ կլինեն, քան այն հետևանքները, որ կունենան ձեր գալանտ արկածները»:

Երիտասարդ կիներ պայքարում է ինքն իր հետ, իր զգացմունքների հետ, խուսափում է իշխան Նեմուրի հետ հանդիպել, բայց սերը ճակատագրի նման հետապնդում է նրան: Մի անգամ նրա տանը հյուրերի ներկայությամբ իշխան Նեմուրը բոլորից աննկատ շրջանակից հանում է նրա նկարը և դնում գրպանը: Այդ գողությունը կատարելիս նա ակամա նայում է Կլեվի իշխանուհուն: Նրանց աչքերը հանդիպում են: Ի՞նչ անել: Հրապարակել իշխանի գողությունը նշանակում է բոլորին հայտնի դարձնել նրա սերը. լռել — նշանակում է դառնալ հանցակից, նրան հայտնի դարձնել իր սեփական զգացմունքները: Եվ Կլեվի իշխանուհին հայացքը շեղում է, իբրև թե ոչինչ չի նկատել: Այդպես տեղի է ունենում այդ սիրո առաջին խոստովանությունը, խոստովանություն առանց խոսքերի, բոլորի ներկայությամբ և բոլորից ծածուկ:

Մի ուրիշ անգամ, պալատի սովորական զվարճանքների պահին նա տեսնում է իշխան Նեմուրին սարսափելի վտանգի մեջ. պատանին քիչ էր մնում վայր ընկնել անվարժ ձիու թամբից: Մահվան գունատություն է պատում սիրահարված կնոջ դեմքը: Դա անհնարին էր չնկատել: Իշխան դը Գիզը, որը վաղուց հետամուտ էր նրա սիրուն, վիրավորված ինքնասիրության զգացումով հայտարարում է նրան. «Այսօր ես կորցրի իմ վերջին սփոփանքը՝ մտածել, որ բոլորը, ովքեր համարձակվում են նայել ձեզ, նույնքան դժբախտ են, որքան ես»: Կլեվի իշխանուհին սիրում է ուժգնորեն: Նա անկարող է հաղթահարել իշխան Նեմուրի նկատմամբ անզուսպ մղումը, բայց իր մեջ այնքան կամքի ուժ է գտնում, որ կարողանում է իր և սիրած մարդու միջև կանգնեցնել մի անանցանելի պատնեշ:

Իշխան Նեմուրը շատ է հիշեցնում Ռասինի երիտասարդ հերոսներին, որոնք մեղմ են, խորապես ազնիվ, անընդունակ են պայքարելու և նպատակասլաց մղումով պաշտպանելու իրենց շահերը: Այդպիսին

են Բայազետն ու Բրիտանիկուսը Ռասինի համանուն ողբերգություննե-
րում, այդպիսին է Հիպոլիտը՝ «Ֆեդրա», Օրեստեսը՝ «Անդրոմաքե» ող-
բերգության մեջ: Տիկին դը Լաֆայետը նույն գույներով է պատկերել
իր հերոսին: Սկզբից ևեթ ընթերցողը իշխան Նեմուրի պատանի հոգու
մեջ տեսնում է ինչ-որ մեկամաղձոտ, տառապալից գծեր: Իշխանը ան-
հուսորեն սիրում է Կլեմի իշխանուհուն, բայց ցանկանում է նրան խոս-
տովանել, որպեսդի շղրկվի նրան թեկուզ և հաղվադեպ տեսնելու, նրա
ձայնը լսելու, նրա հետ մի քանի բառ փոխանակելու վերջին երջանկու-
թյունից: Խոստովանությունը կատարվում է երկուսի կամքից անկախ,
և բոլորը դժբախտ են: Կլեմի տիրուհու ամուսինը կորցնում է անդորրը:
Նա խանդում է և ամաչում իր խանդից, նա հավատում է կնոջը և ան-
կարող է աղատվել տանջող կասկածներից: Կնոջ հետ նրա բացատրու-
թյունը մեզ հիշեցնում է կոռնելյան երկխոսությունների պաթետիկան:
«Ես ինձ արժանի չեմ համարում ձեզ, և դուք արժանի չեք թվում ինձ,
ես ձեզ պաշտում եմ և ասում, ես ձեզ վիրավորում եմ և աղերսում նե-
րել ինձ, ես սքանչանում եմ ձեզնով և ամաչում եմ այդ սքանչացու-
մից, և իմ մեջ չկա այլևս ո՛չ անդորր, ո՛չ բանականություն»:

Պարզվում է, որ այդ երեքից ամենաուժեղը Կլեմի իշխանուհին է:
Անատոլ Ֆրանսն իրավացիորեն նրա մեջ տեսել է այն կամքի ուժը,
այն համառությունը, որոնք Կոռնելյի հերոսներին օգնում են հաղթա-
հաբեղու սրտերի մեջ փոթորկվող կրքերը: Անատոլ Ֆրանսը տիկին դը
Լաֆայետի մասին գրել է. «Իր պարզության մեջ նա մնում է հերոսա-
կան, նա «Կիննայի» հեղինակի պես պահպանում է իր մեջ կյանքի փա-
ռավոր ու վսեմ իդեալը: Իր բուն էությունմբ նրա հերոսուհին նման է
էմիլիային, դա «չքնաղ Ֆուրիա է», եթե կուզեք, դա ողջամտության
Ֆուրիան է»: Անատոլ Ֆրանսը, որ էպիկուրյան մարդասիրական փիլի-
սոփայության կողմնակից էր, քննադատել է Կլեմի իշխանուհուն. «Հարց
ես տալիս քեզ, այդ բարձրամիտ առաքինության հիմքում ընկած չէ՞
արդյոք մի ինչ-որ գոռոզություն, որը ամեն ինչում մխիթարում է նը-
րան, նույնիսկ նրա գործած չարության մեջ» և գրողը «Կլեմի իշխանու-
հու գեղեցիկ, խարտյաշ մազերի մեջ» տեսնում է «մի քանի օձի գլուխ-
ներ»: Հերոսուհին հավատարիմ է մնում այն մարդուն, որին երբեք չի
սիրել և դժբախտացնում նրան, որին սիրում է: Ինչո՞ւ Արդյոք դա հակ-
վածություն չէ՞ դեպի սառն ու դատարկ վարվելակարգը (էտիկետ), դե-
պի մտացածին ու կեղծ սկզբունքները, հերոսական դիմադրություն բնու-
թյան օրենքներին, որոնք հանգում են երկրի վրա մարդու երջանկու-
թյան ապահովմանը, արդյոք դա անմտության ասպետություն չէ՞: Այս-
պես է դատել մեծ մարդասեր Անատոլ Ֆրանսը:

Տիկին դը Լաֆայետն իր հերոսների կյանքը վերագրել է Հենրի II
թագավորի գահակալության ժամանակաշրջանին: Սակայն մեր առջև
XVII դարի երկրորդ կեսի պալատն է, բարձրն ու մարդիկ: Վիպասա-
նուհին ամենեկին չի իդեալականացրել իր ժամանակակիցներին: Արիս-

տոկրատներին նախանձն ու շարությունը, միմյանց հանդեպ նրանց անբարյացակամությունը, սրտերի դաժան սառնությունը քողարկվում են բավական նրբակրթորեն: Արքունական բանսարկություններն ու բամբասանքները խճճում են պալատական հանրության յուրաքանչյուր անդամի: Արքունական հաճոյախոսությունների նրբագույն ժանյակները մեջ միշտ ներհյուսված են կեղծիքի, նենգ խարդավանքի, բացահայտ կամ ծածուկ ծաղրի թելերը: Եվ ոչ ոք ազատ չէ շարախոսությունից, նույնիսկ արքայի անձը: Պաբահանդեսին պալատականները ծաղրանքով բամբասում են Հենրի II-ին և նրա ֆավորիտուհուն՝ Դիանա դը Պուատյեին, որը մի ժամանակ եղել է նրա հոր Ֆրանցիսկ I-ի ֆավորիտուհին: Տիկին դը Լաֆայետը արքունական բարքերի մասին գրել է, ինչպես մի ինչ-որ շատ բնական երևույթի մասին, առանց ցասման ու պարսավանքի. «Արքունիքում մարդիկ գտնվում էին ինչ-որ անհանգիստ, բայց ոչ անկանոն, ակտիվության մթնոլորտում, և այդպիսով այն դառնում էր շատ հրապուրիչ, բայց և շատ վտանգավոր՝ երիտասարդի համար»:

Արքունիքում զգացմունքները զսպված են, ոչ ոք չի բարձրացնում ձայնը, ժպտում են, բայց բարձրաձայն չեն ծիծաղում, արցունք են թափում, բայց չեն հեկեկում: Բերկրանքն ու տառապանքը այստեղ ծածկված են նրբագույն «բարեկրթության» քողով: Տիկին դը Լաֆայետի վեպում իշխում է նույն ոգին: Սիրահարների ողբերգությունը խաղարկվում է խիստ բարեկրթ չափավորության շրջանակներում: Զգացմունքները, որքան էլ ուժգին են, արտահայտվում են զուսպ: Վեպի մեջ չենք տեսնում ո՛չ հեկեկոց, ո՛չ մոլեգնանք, ո՛չ ճիչեր: Ալեկոծվող կրքերը ասես ամփոփված են քարե հունի մեջ, դրանք դուրս չեն հորդում, բայց դրանց ուժն այդպիսով առավել վիթխարի է: «Դա վարվելակարգի հաղթանակն է, վարվելակարգ, որ հրեմն պահանջում է հերոսություն, քանզի հրեմն պետք է ունենալ ավելի շատ արիություն և ոգու ամրություն՝ խրախճանքի դահլիճում ժպտալու համար, քան մարտի դաշտում», — գրել է Անատոլ Ֆրանսը:

Տիկին դը Լաֆայետը խոր և սթափ մտքի տեր է: Հումանիզմի ժամանակաշրջանից նա փոխառել է կրոնի հանդեպ սկեպտիկ վերաբերմունք: Նա վարժվել է բարեկրթ կենսաձևին, բայց ո՛չ թագավորը, ո՛չ նրան շրջապատող մարդիկ նրան չեն ներշնչել ո՛չ հարգանք, ո՛չ հուզմունք: «Այդ խիստ բարոյական, աստվածասեր արիստոկրատուհուն կասկածում եմ այն բանի մեջ, որ նա առաքինությանը քնքան էլ վստահ է, քիչ է հավատում աստծուն և, որ հատկապես զարմանալի է նրա ժամանակաշրջանի համար, ատում է թագավորին: Իմ կարծիքով դա սարսափելի ուժ ունեցող միտք է: Նա իր գաղտնիքը չի բացել նույնիսկ «Կլեմի իշխանուհու» մեջ», — գրել է Անատոլ Ֆրանսը տիկին դը Լաֆայետի մասին:

Սուսկի ժանրը մարդկության չափ հին է և համամարդկային: Հին Հունաստանում եղել է Եզովպոսը, Հին Հռոմում՝ Փեդրոսը, Հնդկաստանում՝ «Փանջատատրայի» հեղինակը: Ֆրանսիայում առակը ծագել է XVII դարում, կլասիցիզմի տիրապետության դարաշրջանում: Եվ դա զարմանալի չէ. առակի ժանրի մեջ կան կլասիցիզմի «ոգուկ և տառիկ» մերձ հատկանիշներ: «Պատմություն և նպատակ՝ ահա առակի էությունը»,— գրել է Բելինսկին, այլ կերպ ասած՝ դիտողականություն և ուսուցողականություն, որոնք բնորոշ են կլասիցիզմին: Շարադրանքի սեղմություն, վերջնական տի հասցրած և ոչ մի շեղում, ոչ մի լրացուցիչ տարր չընդունող գործողության միասնություն, ընդհանրացման սկզբունք. այս ամենը առակը դարձրել են կլասիցիզմի նորմատիվ գեղագիտությանը շատ հարմար ժանր: Եվ Ֆրանսիայում հայտնվեց մի հոյակապ առակագիր՝ Ժան Լաֆոնտենը:

«Պետք է գիտակ լինել՝ Լաֆոնտենի մեջ բանաստեղծին գնահատելու համար, հասկանալ, թե նա որքան հնարավորություն է գտել պոեզիայի մեջ և ինչ հարստություն է դուրս բերել այնտեղից: Նրա ստեղծած արտահայտությունների համարձակ փոխաբերությունները սովորաբար վրիպում են ուշադրությունից, քանզի դրանք այնքան տեղին են, որ թվում է թե դրանք գործածելուց ավելի հեշտ բան չկա: Մեր բանաստեղծներից ոչ մեկն այդքան ազատ չի տիրապետել լեզվին, ոչ ոք, հատկապես, այդքան թեթևությամբ չի ենթարկել ֆրանսիական ոտանավորը նրա բոլոր ձևերին: Նրա մոտ լիովին անհետացել է այն միապաղաղությունը, որի համար քննադատվում է մեր տաղաչափությունը»,— այսպես է գրել Լաֆոնտենի մասին ֆրանսիացի նշանավոր քննադատներից մեկը՝ Լազարյուր:

Լաֆոնտենն իր ուժերը փորձել է բոլոր գրական ժանրերում, գրել է ողբերգություններ, կատակերգություններ, ներբողներ, ուղերձներ, վեպեր, առակներ, էպիգրամներ, երգեր, բայց նրա տաղանդն ամբողջապես դրսևորվել է երկու ժանրերում՝ առակ և համառոտ չափածո նովել: Լաֆոնտենն ամենից առաջ պատմող է: Նրա թեթև, նրբագեղ, որոշ չափով անպարկեշտ պատմությունները՝ առակի կամ չափածո նովելի ձևի մեջ, միշտ կենսախիճ են: «Նա գրում է բարի հեքիաթներ. ստիպում է խոսել գազաններին, ծառերին, քարերին, այսինքն՝ նրանց, որոնք չեն խոսում. նրա ստեղծագործություններում գտնում ենք թեթևություն, նազանք, չքնաղ բնականություն ու նրբագեղություն»,— Լաֆոնտենի մասին գրել է նրա նշանավոր ժամանակակից գրող Լաբրյուերը:

Ժան Լաֆոնտենը ծնվել է 1621 թ. հուլիսի 8-ին, Շատո Քլեոիում: Նրա հայրը եղել է ցածրաստիճան պաշտոնյա և ոչ հարուստ մարդ: Ապագա բանաստեղծը նախ սովորել է գյուղական դպրոցում, ապա՝

Մեյմսի քուլեջում: Քանի որ նա հորից պիտի ժառանգեր հարկահավաքի պաշտոն, ապա որոշ ժամանակ նա սովորել է նաև իրավագիտություն:

Գրել սկսել է ուշ, երեսուներեք տարեկան հասակում (1654-ից): Հրատարակել է «Ներքինի» կատակերգությունը, որը նրա աշակերտական շրջանի ստեղծագործությունն էր և Տերենտիուսին ընթերցելու արդյունք: Ներկայացվելով այն ժամանակ ազդեցիկ մինիստր Ֆուկեին, նա հովանավորվում է վերջինիս կողմից, ստանում է թոշակ և վաճառելով իր պաշտոնն ու Շատո Քյերիի անշարժ գույքը, մշտապես հաստատվում է Փարիզում: Այստեղ լաֆոնտենը մտերմանում է Բուալոյի, Մոլիերի և Ռասինի հետ (վերջինս նրանից 18 տարով փոքր էր): Նա այնքան է սիրում իր ընկերներին, որ նրանց ներկայացնում է իր «Փսիխեայի սիրային արկածները» վեպում՝ Արիստ (Բուալո), Ժելաստ (Մոլիեր) և Ականդ (Ռասին) անուններով: 1665 թ. հրատարակվում է նրա «Չափածո հեքիաթներ և պատմվածքներ», իսկ 1668-ին՝ «Ընտիր չափածո առակներ» ժողովածուն: Լաֆոնտենն առունին գործերի մեջ եղել է շատ պարզասիրտ, միամիտ, երբեմն էլ ծայրաստիճան մոռացկոտ ու ցրված: Ներկայացվելով թագավորին, որի մոտ կարողացել էր ընկնել՝ իր բանաստեղծությունների հատորյակը նվիրելու համար, նա ստիպված է եղել խոստովանել, որ գրքույկը մոռացել է տանը: Նրա անպարկեշտ նովելները՝ գրված Բոկաչիոյի ոգով, նրա դեմ լարեցին եկեղեցուն և թագավորին, որը միառժամանակ դեմ է եղել բանաստեղծին ընտրելու Ակադեմիայի անդամ: Նրա մասին պատմել են շատ անեկդոտներ. ասում էին, թե նա աշխարհում սիրում է միայն երեք բան՝ բանաստեղծություն, անբանություն և կանայք: Վերջինս կապում էին նրա անպարկեշտ նովելների հետ:

Լաֆոնտենը դա չի հերքել. նա մի անգամ, արդեն ծեր հասակում, իր ընկերոջը՝ բանաստեղծ Մոկրուային գրել է. «Հավատացնում եմ քեզ, որ քո լավագույն ընկերը երկու շաբաթ էլ չի ապրի: Ահա արդեն երկու ամիս է տնից դուրս չեմ գալիս, միայն երբեմն գնում եմ Ակադեմիա, քանի որ դա ինձ զվարճացնում է: Երեկ, երբ վերադառնում էի, Շանտրի փողոցում հանկարծ մի սարսափելի թուլություն իջավ վրաս, և ես վրձնեցի, որ հասել է իմ վերջին ժամը: Օ՛, թանկագինս, մեռնելը դեռ ոչինչ. բայց պատկերացրու, թե ես ինչպես պիտի ներկայանամ աստծուն, չէ՞ որ դու գիտես, թե ես ինչպես եմ ապրել»:

Նրա մեղքերին թողություն տվող քահանայն պահանջել է եկեղեցու օգտին նվիրատվություն անել: «Հա՛յր իմ, չէ՞ որ ես ոչ մի հոգեպահուստ չունեմ:— Մորմոքով պատասխանել է Լաֆոնտենը,— բայց շուտով լույս կտեսնի իմ չափածո նովելների գրքույկը, վերցրու 100 օրինակ և վաճառիր»,— խորամանկորեն ավելացրել է նա: (Այդ նովելները համակված էին անպարկեշտ հակաասկետիկ ոգով):

Լաֆոնտենը վախճանվեց 1695 թ. ապրիլի 13-ին, 74 տարեկան հասակում:

Առակները: Առակները միջազգային են: Նրանց սյուժեները համընդհանուր են: Սակայն յուրաքանչյուր ժողովուրդ առակի սյուժեի շարադրման մեջ ներդնում է իր սեփականը, յուրահատուկը: Լաֆոնտենի մոտ մենք կգտնենք այլ աղբյուրներից մեզ ծանոթ առակներ՝ ազուպի ու աղվեսի, գայլի ու գառի, ճպուռի ու մրջյունի և մյուսների մասին:

Լաֆոնտենի քաղաքական առակներն ամենևին անմեղ կատակներ չեն: Դրանք բավական խոցող են և երևան են հանում հեղինակի համակրանքը ժողովրդի հանդեպ: Բերենք «Գազանները ժանտախտի ժամանակ» առակը: Ժանտախտը հնձում է գաղաններին: Առյուծը ժողով է հրավիրում: «Բարեկամներ,— դիմում է նա գաղաններին,— Երկիքը բարկացել է մեր դեմ: Աստվածները քաղվածքյան նոխազ են պահանջում: Գտնենք մեր միջի ամենամեղավորին և հանձնենք նրան մահապատժի, միգուցե մեղ զթան աստվածները:

— Ես,— սկսում է նա իր մեղքերի պատմությունը,— բավական ոչխարներ եմ խժոել, խոստովանում եմ, որ երբեմն կերել եմ նաև հովիվներին:

— Օ՛ տեր իմ, դուք չափից ավելի եք զրպարտում ձեզ,— հանդես է գալիս աղվեսը:— Ոչխարներ ուտել. դուք դրանով մեծ պատիվ եք արել նրանց, իսկ հովիվներին տեղն է. ինչպե՛ս են ահաբեկում նրանք մեզ:

Աղվեսի ճառն արժանանում է գազանների բուռն ծափահարությունների: Արգարացնում են և՛ վագրին, և՛ արջին, և՛ անտառի մյուս տերերին: Բայց ահա սկսում է խոսել ավանակը:

— Ես արոտում պոկել եմ մի փունջ խոտ, իսկ այդ արոտը ճիշտն ասած ինձ չէր պատկանում: Ես քաղցած էի, և սատանան ինձ դրդեց:— Տրամորեն խոստովանում է ավանակը:

— Ա՛,— բացականչում են գազանները,— խոտ պոկել ուրիշի արոտում, հրեշավո՛ր ոճիր է, մահապատիժ, մահապատիժ:— Եվ ավանակը մահապատժի է ենթարկվում:

Դատարանը դատում է ըստ այնմ՝ զորեղ ես դու, թե անզոր»— ավարտում է Լաֆոնտենն իր առակը:

«Աքաղաքը և աղվեսը» առակի մեջ առկա է ֆրանսիացուն բնորոշ նուրբ հեգնանքը: Մերացած ու փորձված աքաղաքը ճյուղի վրա է, իր դիրքերում: Նա ժամապահ է: Աղվեսը վազելով գալիս է և քաղցր ձայնով ասում. «Եղբա՛յր իմ, մենք այլևս թշնամի չենք, այս անգամ համընդհանուր խաղաղություն է: Ես վազելով եկա, որ քեզ այդ մասին հայտնեմ: Դե, շո՛ւտ արա, իջի՛ր, որ փարվեմ քեզ, մի՛ դանդաղիր, ես դեռ պիտի վազեմ քսան ուղեկալ:

— Ի՛նչ ես ասում, սիրելի՛ս, ինչպիսի՛ նորություն: Եվ որքա՛ն հաճելի է դա հենց քեզանից լսել: Սպասիր ես կկանչեմ երկու զամփոե-րի, նրանք անմիջապես կգան և որքա՛ն կուրախանան համբուրել քեզ այդ բարի լուրերի համար:

— Ո՛չ, պետք չէ, ավելի լավ է մեկ ուրիշ անգամ, մնաս բարո՛ւ,—

աճապարում է Աղվեսը և շարտելով մողայիկ կոշիկները, փախչում է։
Իսկ ծեր Աբաղաղը ժպտում է. հապա ինչպե՞ս։ Խաբեբային խաբելը
կրկնակի հաճույք է»։

Լաֆոնտենի առակները ժողովրդական են իրենց թեթև, նուրբ հու-
մորով, որն այնքան բնորոշ է ֆրանսիացի ժողովրդին, իրենց առողջ
ժողովրդական իմաստնությամբ, բայց դրանք նաև նրբագեղ են, գա-
լանտ ու սալոնային։ Ահա, օրինակ, ինչպես է խոսում աղվեսը «Գայլը
և աղվեսը» առակում (աղվեսը նստած է դուլլի մեջ, ջրհորի հատակին,
որտեղ նա անմտորեն իջել էր ուտելիք գտնելու և այժմ համոզում է
գայլին՝ գրավել իր տեղը, իբրև թե ինքը ոչ մի կերպ չի կարողանում
ուտել այնտեղ գտած պանիրը)։ «Բարեկամս, ես ձեզ ուզում եմ հյուրա-
սիրել, դուք տեսնո՞ւմ եք այս առարկան. սա հատուկ պանիր է։ Ֆավ-
ների աստվածն է պատրաստել։ Ի՞նչ կովն է տվել իր կաթը, այս կերա-
կուրը կգրգռի անգամ Յուպիտերի խնորժակը, նույնիսկ եթե նա հի-
վանդ էլ լինի»։ Ինչպես տեսնում ենք, աղվեսը բավական ուսյալ է, ըստ
երևույթին գայլն էլ նրանից ոչ պակաս տեղյակ է անտիկ դիցաբանու-
թյանը, քանի որ աղվեսը նրան դիմում է այդպիսի գրական արտահայ-
տություններով։

Լաֆոնտենի առակներում կան նաև գրական անուններ. մոլիերյան
Տարտյուֆը և միջնադարյան փաստաբան Պատելենը այստեղ արդեն
հիշվում են որպես հանրահայտ հասարակ անուններ։ «Կատուն և Աղ-
վեսը, որպես երկու փոքրիկ սրբեր, զնացին ուխտի։ Նրանք երկու տարտ-
յուֆներ էին, երկու արհիպատելեններ, երկու խաբեբա...» — այսպես է
սկսվում «Կատուն և Աղվեսը» առակը։

Լաֆոնտենի առակները փիլիսոփայական են։ Դրանցից մեկում նա
խորհրդածել է հանճարի և ամբոխի մասին։ Հայրենակիցները դիմում
են նշանավոր բժիշկ Հիպոկրատին, խնդրելով նրան բուժել խելագար-
ված փիլիսոփա Դեմոկրիտին։ «Նա խելքը կորցրել է, ընթերցանությու-
նը կործանել է նրան... Նա ասում է՝ Աշխարհը անսահման է... Դեռ ա-
վելին. նա խոսում է նաև ինչ-որ ատոմների մասին», — թախծում են
պարզասիրտ արդերցիները, դիմելով Հիպոկրատին։

Առակների նյութը հաճախ ոչ միայն մարդկային արատներն են,
այլև հոգեբանական դիտարկումները՝ Լաոռշֆուկոյի կամ Լաբրյուերի
ոգով։ «Ամուսինը, կինը և գողը» առակում նա պատմում է, թե ինչպես
իր կնոջը սաստիկ սիրահարված մի ամուսին ոչ մի կերպ չի կարողա-
նում վայելել կնոջ համակրանքը։ Տարաբախտ ամուսինը նրա մեջ չի
գտնում ո՛չ փաղաքշական խոսք, ո՛չ քնքուշ հայացք, ո՛չ մտերմություն,
ո՛չ բարի ծպիտ։ Բայց ահա մի անգամ կինը ինքն է նետվում ամուսնու
գիրկը։ Պարզվում է, որ նա վախեցել էր գողից և փախչելով ապավինել
ամուսնուն։ Սիրահարված ամուսինն առաջին անգամ ճաշակում է իս-
կական երջանկությունը և երախտապարտորեն թույլ է տալիս գողին
վերցնել ինչ որ սիրտը ուզի։ «Ծրբեմն վախը ամենաուժեղ զգացումն է

և հաղթում է նույնիսկ նողկանքին,— եզրափակում է Լաֆոնտենն իր առակը:— Սակայն սերն ավելի ուժեղ է: Ապացույց՝ այս սիրահարը, որը կհրգեհներ իր տունը, միայն նրա համար, որ համբուրեր իր կնոջը և դուրս բերեր նրան բոցերի միջից: Ինձ դուր է գալիս նման հրապուրանքը»,— խոստովանում է բանաստեղծը:

«Մերացող առյուծի մասին» առակում խոսվում է ստորացման, ավելի ճիշտ ստորացման այն աստիճանի մասին, որը կարող է մարդը հանդուրժել: Ամեն ինչ իր սահմանն ունի, և ամենասարսափելի ստորացումը այն վիրավորանքն է, որ կրում ես քո կողմից արհամարհված էակից: Առյուծը՝ անտառների ահն ու սարսափը, կբել է տարիների բևեռի տակ, նա վշտանում է, ողբալով իր վաղեմի զորությունը և ենթարկվում է նույնիսկ իր հպատակների հալածանքին, որոնք «ուժեղացել են իր թուլությամբ»: Ձին նրան աքացի է տալիս, գայլը գլուխ է, ցուլը պողպահարում: Առյուծը, որ անկարող էր նույնիսկ մոնչալ, լուելյայն տանում է ծեծն ու վիրավորանքը, հնազանդորեն սպասելով մահվան: Բայց ահա նրա մոտ է գալիս ավանակը: «Օ՛, սա արդեն չափից ավելի է,— բացականչում է առյուծը,— Ես պատրաստ եմ մեռնել, բայց քո ծեծին արժանանալն արդյոք չի՞ նշանակում կրկնակիորեն մեռնել»:

Մեկ այլ առակի մեջ պատմվում է այն մասին, որ Սելը և Խենթությունը մի անգամ իրար հետ խաղալիս վիճաբանում են ու կռվում: Սերը այնպիսի ուժեղ հարված է ստանում գլխին, որ կորցնում է տեսողությունը: Հավաքվում են աստվածները, նրանց մեջ են նաև Յուպիտերն ու Նեմեսիսը: Ի՞նչ անել, ինչպե՞ս օգնել կուրացած Սիրուն: Եվ որոշում են Սիրո հավերժական ուղեկից-առաջնորդը դարձնել Խենթությունը:

Լաֆոնտենն իր առակների առաջաբանում նշել է իր արվեստի յուրահատկությունը: Նա ասել է, որ Փեղորսը (հին հռոմեացի առակագիր՝ մ. թ. ա. 30—40-ական թթ.) չի հասել լակոնիզմի, բայց այդ թերությունը քավել է զվարթությամբ: «Ես զվարթություն համարում եմ ոչ թե այն, ինչը ծիծաղ է առաջացնում, այլ այն հատուկ գրավչությունը, ընդհանուր ուրախ երանքը, որը կարելի է հաղորդել յուրաքանչյուր, նույնիսկ ամենալուրջ առարկային»:

Հետագայում Լեսինգը բավական խստորեն քննադատել է ֆրանսիացի առակագրին, մեղադրելով նրան այն բանում, թե նա իբր չի իմացել առակի ժանրային հիմունքները, թե առակը պատկանում է ոչ թե պոեզիային, այլ փիլիսոփայությանը: «Արդյո՞ք ֆրանսիացիները զվարթությունը բոլորից բարձր չեն դասում, զվարթությունը հակադիր չէ՞ արդյոք նրբագեղության զգացումին»,— տրտնջացել է քննադատը: Սակայն կարծում ենք, նա իրավացի չէր: Առակն առանց հումորի, առանց այն կենսախիստ զվարթության, որի մասին խոսել է Լաֆոնտենը, կկորցնի իր ողջ հմայքը: Բացի այդ «զվարթությունը» երբեք չի խանգարել մտքի լրջությանը:

«Հեփիաքներ և նովելներ»: Լաֆոնտենի չափածո նովելներում իշխում է մարդկային հարաբերությունների կենսախինդ պարզության ու զգացմունքայնության ոգին: Բանաստեղծն այստեղ լիովին Վերածննդի ավանդույթների հետևորդ է և փառաբանում է կյանքը: Երկինքն այստեղ անամպ է, արևը շոյում է, ջերմացնում, բայց չի այրում, այստեղ շար չեն մարդիկ, հանդուրժում են մարդկային թուլությունները, քինախնդիր չեն: Նրանք տրվում են տխրությանը, բայց ոչ երկարատև, չէ՞ որ աշխարհը պղծելի է, իսկ եթե կան թերություններ, ապա միևնույն է, մարդը դրանք չի ուղղի, բացի այդ, դրանք այնքան էլ մեծ չեն: Մի խոսքով, ինչ՞ո՞ւ մոռալվել տխրությամբ, ինչ է թե արևի վրա մի քանի փոքրիկ բծեր կան:

Նովելների սյուժեները փոխառված են Մարգարիտ Նավաուցուց, կամ Բոկաչիոյից ու Արիոստոյից: Դրանց մեջ չկա Վերածննդի կոպտավուն, բայց հզոր միտքը, դրանք անպարկեշտ են, համեմված թեթև սրամրտուխամբ և գալնատ շրջասություններով, որոնք մոզայիկ էին XVII դարի սալոններում: Այդպիսին է արաբական հեքիաթների ոգով գրված, զգայագրգիռ «Ջիոկոնդ» նովելը, որ շարադրված է թեթև, նրբորեն հրդկված ոտանավորով:

Որոշ նովելներ շատ հակիրճ են, ընդամենը մի քանի չափածո տող: Դրանք ավելի շուտ նովել-անեկդոտներ են, որոնց ամբողջ սրությունը տրամաբանական անակնկալ շրջադարձերի մեջ է: Այդպիսին է «Քույր Ժաննա» նովելը: Ոմն Ժաննա առանց ամուսնանալու երեխա է ունենում և իր մեղքը քավելու համար մտնում է մենաստան: Այնտեղ նա նվիրվում է սաստիկ բարեպաշտության և իր կրոնական եռանդով գրավում մայրապետի ուշադրությունը: Վերջինս իր մոտ է կանչում միանձնուհիներին և ասում նրանց. «Աստծուն ծառայեք նույնքան ջերմհոանդ, ինչպես քույր Ժաննան է»:— «Եթե մեղ էլ բախտ վիճակվեր կրելու այն, ինչ նա է կրել, ա՛խ, այդ ժամանակ մենք էլ այդքան ջերմեռանդ կլինեինք»,— հառաչանքով պատասխանում են կույսերը:

Այստեղ նուրբ ծաղրի են ենթարկվում եկեղեցու սպասավորները: Սակայն դա կրոնական ասկետիզմի այն նպատակասլաց, վճռական, փիլիսոփայորեն հիմնավորված պարսավանքը չէր, որով հանդես էին եկել XV—XVI դարերի հումանիստները, այլ՝ ընդամենը մի նրբագեղ լիբերտինաժ (անհավատություն), թեթևակի ազատամտություն, որին ներողամտորեն էին վերաբերվում նաև XVII դարի արիստոկրատական, հատկապես որոշ նախկին ֆրոնդականների շրջանակներում: Սակայն դա էլ բավական էր, որ բանաստեղծի դեմ լարվեին եկեղեցականները: Նրան մեղադրել են բարոյականության բոլոր օրենքները ոտնահարելու մեջ: Նույնիսկ XIX դարում Բուրբոնների ռեստավրացիայի երեսպաշտական ժամանակաշրջանում (1815—1830) նրա անունը գործածվել է որպես անառակության հոմանիշ: Ստենդալն իր «Կարմիրը և սևը» վեպում ներկայացրել է ռեստավրացիայի շրջանի ֆրանսիական գավառի սալո-

նային կյանքից մի արտահայտիչ դրվագ: Ժյուլյեն Սորելը Ռենալի տանը
լաֆոնտենի առակները անվանում է անբարոյական, արժանանալով
միապետականների (ոռյալիստների) համընդհանուր հավանությունը:

ԲԱՐՈԿԿՈՅԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Բարոկկոն Ֆրանսիայում ընդունեց յուրահատուկ ձև: Մղձավանջի
ու սարսափի պատկերները գրեթե չմերձեցան նրա գրականությանը: Ող-
բերգական բզկտումի, հոգեկան ընկճվածության մոտիվները հնչեցին
թերևս միայն Ռասինի որոշ ողբերգություններում («Գոթոդիա»)՝ Պոր-
թուգալի դպրոցում յուրացրած յանսենիզմի մռայլ փիլիսոփայության
ազդեցությամբ, ինչպես և՛ Պասկալի «Մտքեր»-ում: Բարոկկոն դրսե-
վորվեց կոպիտ ու դաժան իրականությունից հեռու գտնվող հատուկ
պատրանքային աշխարհի փնտրտուքի մեջ:

1610 թ., երբ դեռևս թարմ էին կրոնական պատերազմների արյու-
նոտ օրերի հուշերը, նույն այն թվականին, երբ մոլեռանդ մտազարդ
դանակահարեց Հենրի IV-ին և Ֆրանսիան սպասում էր նոր խառնա-
կությունների, գրող Օնորե Դյուրֆեն տպագրեց իր «Աստրեա» վեպը,
տանելով ընթերցողին դեպի IV դարի Գալլիան, հրաշքների, ասպետների
ու նիմֆերի, չքնաղ հովվուհիների ու հովիվների, փերիների, վեստալու-
հիների ու գալանտ սիրո երկիրը: Վեպի հերոսը՝ իդեալական սիրահար
Սելադոնը դարձավ ընթերցողուհիների կուռքը և տենչանքի առարկան:

1649 թ. լույս տեսավ Մադլեն Սկյուդերիի «Արտամեն կամ Կյու-
րոս Մեծ» վեպի առաջին գիրքը, իսկ ավելի ուշ հրատարակվեց նաև
նրա երկրորդ վեպը՝ «Քլելիան», «Կյուրոս Մեծը» անմիջապես թարգ-
մանվեց անգլերեն, գերմաներեն, իտալերեն և արաբերեն: Նրա հրա-
տարակիչը հարստացավ: Իր բոլոր վեպերում Մադլեն Սկյուդերին նկա-
րագրել է «քնքռության երկիրը», շլացուցիչ, չքնաղ, էկզոտիկ հեռուն,
ուր գեղեցիկ են մարդիկ, գեղեցիկ են զգացմունքները, բարքերը:

Մադլեն Սկյուդերին կազմել է «Քնքռության երկրի քարտեզը, նրա
մանրամասն նկարագրությամբ», այն զետեղելով «Քլելիա» վեպի մեջ:
Այստեղ է Սիրալիի ծառայություններ գյուղակը, որը գտնվում է Մնվող
բարեկամությունից մինչև Քնքուշ շնորհապարտություն տանող ճանա-
պարհի վրա: Պետք է անցնել Բանաստեղծական հաճելիության միջով՝
Քնքուշ հարգանքի քաղաքն ընկնելու համար: Այդ ճանապարհը՝ Բարե-
կամության ուղին, երկարատև է: Նա, ով մոլորվի, կհայտնվի Անտար-
բերության լճի մոտ: Այստեղից բխում է Հոգեկան հակվածության գետը,
որը թափվում է Վտանգավոր ծովի մեջ, իսկ նրանից անդին Անհայտ
երկրներն են և այլն: Թե որքան մոգայիկ էին նման քարտեզները, կա-

բելի է դատել այն բանից, որ նույն 1654 թ. ոմն աբբա Դ՝ Օբինյակ կալմել է «Սևթևեթության Լրկրի քարտեղը»:

Այդ կարգի զրականությունը կոչվել է պրեցիոզային: Ի՞նչ էին պահանջում նրա ստեղծողներն արվեստից: Առավելագույն հեռացում ստոր իրականությունից թե՛ սյուժեի ընտրության, թե՛ բանաստեղծական պատկերների համակարգի և թե՛ լեզվի ասպարեզում: Ոչինչ չպետք է հիշեցնի կյանքի կեղտոտ, նսեմ ճշմարտությունը: Միջնադարից նրանք վերցրեցին այլաբանական պայմանականությունը: «Վարդի մասին վեպը» դարձավ պրեցիոզային «քնքշության քարտեզների» բնօրինակը: Նրանք իրենց հոգեհարազատ վաղ ֆեոդալիզմից փոխ առան ասպետական վեպն ու քնարերգությունը՝ դամայի պաշտամունքով, նրբագեղ կուրտուղականությունամբ ու քաղաքական կոսմոպոլիտիզմով: Իսկ մոտ անցյալի հումանիզմի ճպնաժամից, որ ֆեոդալ-կաթոլիկական ռեակցիայի արդյունք էր, նրանք վերցրեցին նրբահյուս, քաղաքական հուղումներից զերծ հովվերգությունը: Սովորական խոսակցական լեզվից հեռու, յուրահատուկ բառապաշար, հիպերբոլաներ, անտիթեզեր (բառական հակադրություն), փոխաբերություններ ու շրջասություններ. այսպիսին է պրեցիոզային բանաստեղծության լեզուն: Խոսքի նրբացված գունադարձությունն ու խրթինությունը թափանցեց նաև իրականության, մասնավոր թղթակցությունների մեջ և վերածվեց համակրոպական մոդայի: Ֆրանսիայի պրեցիոզության անմիջական ակունքները Իտալիան և Իսպանիան էին:

Իսպանացի դիվանագետ Անտոնիո Պերեսը այսպիսի արտահայտություններով է դիմել լորդ Էսեքսին իր նամակներից մեկում. «Միլո՛րդ, և հազար անգամ միլո՛րդ, չգիտե՞ք դուք արդյոք, թե ինչից է լինում լուսնի և արևի խավարումը: Առաջինը կատարվում է, երբ երկիրը կանգնում է լուսնի և արևի միջև, երկրորդը՝ երբ լուսինն է կանգնում երկրի և արևի միջև: Եթե լուսնի, այսինքն՝ իմ փոփոխական, ինձ կործանման տանող ճակատագրի և ձեր՝ իմ արևի միջև տեղադրենք Բացակայությունը (քանի որ բացակայությունը իրարից բաժանված բարեկամների միջև նույնն է, ինչ լուսնի խավարումը), կամ եթե երկրի, այսինքն՝ իմ խեղճ մարմնի և իմ հանդեպ ձեր ազնիվ բարեհաճության միջև տեղադրենք իմ ճակատագիրը, մի՞թե չի տրտմի հոգիս, մի՞թե չի հայտնվի նա խավարի թագավորության մեջ» և այլն: Այսպիսի ոճով էին, ահա, գրում պետական գործիչները:

Եթե Գոնգորան իր բանաստեղծություններով ազդում էր ֆրանսիացիների վրա Պիրենեյներից անդին, ապա իտալացի Մարինոն ներգործում էր անմիջականորեն Ֆրանսիայում: Նա մարշալ Կոնչինիի կողմից հրավիրվել էր Մարիա Մեդիչիի՝ Հենրի IV-ի կնոջ և Լյուդովիկոս XIII-ի մոր արքունիքը: Փարիզում, 1623 թ. առաջին անգամ նա հրատարակում է իր նշանավոր վիթխարածավալ պոեմը՝ բաղկացած 40 հազար տողից: Նա արհամարհանքով է վերաբերվել ֆրանսիական «կոպտավուն» բա-

նաստեղծությանը, ծաղրելով ծերուկ Մալերին՝ այդ «այնքան շոր» բանաստեղծին: Արքունիքը հովանավորել է իտալացի բանաստեղծին: Նրա կողմն են հակվել երկրի երիտասարդ բանաստեղծական ուժերը:

Իտալական concetti-ները դարձան պոեզիայի պարտադիր տարրեր և թափանցեցին անգամ սալոնների կենդանի խոսքի մեջ:

Ի դեպ, սալոնների մասին: Դրանք շատ հետաքրքիր ու նշանակալից երևույթ էին XVII դարի Ֆրանսիայի մշակութային կյանքում, որը հետագայում իր ազդեցությունն է թողել այլ երկրների վրա:

Պրեցիդուցյանների նշանավոր սալոնը, որը ծաղրի է ենթարկել Մոլիերը «Միծաղելի սեթևեթուհիներ» կատակերգության մեջ, հիմնադրել է ծագումով իտալուհի, օրիորդական անունով՝ Զուլիա Սավելին, ամուսնական անունով՝ դը Վիվոնը: Նրա տանը ոգեշնչվել են իտալական և իսպանական բանաստեղծությամբ: Մարինոն գունագեղ մադրիգալներ է ձոնել նրա դստերը՝ Կատերին դը Վիվոնին, ապագա մարկիզուհի դը Ռամբուլեին: Մերացած Մալերին անգամ տրվել է ընդհանուր մոդային և երգել հմայիչ ու «անզուգական Արտենիսին» (Կատերին անվան գրաշրջությունը): Մարկիզուհու դուստր Ժուլիան երրորդ սերնդի մեջ շարունակեց իր տատի սկսած գործը:

Սուրբ Թոմայի փողոցի վրա գտնվող մենատունը, շրտեղ ապրել է մարկիզուհի Ռամբուլեն, Լուվրի արքայական պալատին մոտ էր և մերցակցում էր արքունիքի հետ: Այնտեղ հավաքվում էին բարձրամիտ ընդդիմադիր-արիստոկրատները՝ Կոնդեն, Կոնտին, դուքս Լառոշֆուկոն, Բյուսսին, Գրամոնը և ուրիշներ: Այնտեղ ոչ միայն տրվում էին պրեցիդուցյանների նուրբ ճաշակին համապատասխան բանաստեղծական անուրջների վայելքներին, այլև ձգտում էին իրենց կյանքն էլ ենթարկել պրեցիդուցյան բարոյականության օրենքներին: Ժուլիա Ռամբուլեն մինչև երեսունութ տարեկան հասակը չամուսնացավ, իրենից հեռու պահելով իրեն սիրահարված Մոնտոլյեին, որը տասներեք տարի անընդմեջ հավատարմորեն սպասում էր ստանալու նրա ձեռքը:

Մի անգամ նա սիրած կնոջը մատուցում է մի ալբոմ, որը նկարազարդված էր նշանավոր գեղանկարիչ Ռոբերի վրձնին պատկանող ծաղկանկարներով: Այն ժամանակվա Ֆրանսիայի տասնինը նշանավոր բանաստեղծներ այնտեղ գրի էին առել իրենց սոնետները, յուրաքանչյուր ծաղկի տակ այլաբանորեն գովերգելով Ժուլիայի հմայքները: Նրանց մեջ էին Գոդոն, Սկյուդերին, Շապլենը, Կոլլետեն և նույնիսկ Պիեռ Կոռնեյը, որը շուշանների և հիացիստների տակ գրի էր առել «պաշտելի Ժուլիային» ձոնված իր մադրիգալները:

Մարկիզուհի Ռամբուլեի սալոնը միայն պրեցիդուցյան կենտրոն չէր, այն նաև քաղաքական ընդդիմադրության կենտրոններից մեկն էր: Ֆրոնդի ղեկավարներն այնտեղ պատվավոր հյուրեր էին: Քաղաքական բանասարկուհիները՝ դքսուհի Մոնպասյեն, դքսուհի դը Լոնգվիլը և մյուսները պրեցիդուցյան առաջատարներն էին:

Մարկիզուհի Ռամբուլեի սալոնը բարգավաճեց հատկապես 1624—1648 թթ., բայց նրա հետևությունները, արիստոկրատները և նույնիսկ հարուստ բուրժուաները թե՛ Փարիզում և թե՛ գավառներում սկսեցին կազմակերպել գրական հավաքություններ և իրենց ղեկավարելու հաստատել դամայի մոդայիկ դարձած յուրօրինակ պաշտամունքը և շարժումների նրբագեղությունը։ Մի խոսքով, ստեղծվեցին «տիկնանց ակադեմիաներ», ինչպես դրանք կոչել է բանաստեղծ Շապլենը։ Գալանտության ոգին լայնորեն համակեց գրականությունը, հաղորդելով նրան յուրօրինակ, գուտ ֆրանսիական առանձնահատկություն։ Ավելի ուշ, Մուլերից հետո, որը ծաղրել էր պրեցիոզությունն իր նշանավոր կատակերգության մեջ, ֆրանսիացի բանաստեղծների գալանտությունն արդեն սոսկ ժպիտ էր առաջացնում։ Հեգելը իր «Գեղագիտության մասին դասախոսություններում» անողոքաբար ծաղրել է նրանց։ «Նրանց ճաշակը պահանջում էր կատարյալ, արքունական հասարակական կուլտուրա, մտատրամադրության և պատկերման միջոցի ճշտություն և պայմանական համընդհանրություն։ Նրբացված կուլտուրայի նույնիսկիսի վերացարկում մտքին նրանք նաև իրենց բանաստեղծության բառարանում։ Ոչ մի բանաստեղծ չպետք է գործածեր «cochon» (խոզ) բառը կամ անունով կոչեր գդալը, պատառաքաղը և հազարավոր այլ առարկաներ։ Այստեղից էլ բխել են ծավալուն սահմանումներն ու նկարագրական դարձվածները. օրինակ, «գդալ» բառի փոխարեն գրել են. «գործիք, որով բերանին են մատուցում հեղուկ կամ շոր սնունդը» և այլն։ Բայց հենց դրա հետևանքով նրանց ճաշակը մնում էր ծայրաստիճան սահմանափակ, քանի որ արվեստը փոխանակ հղկելու և կոկեյլու իր բովանդակությունն այնքան, որ այն վերածվեր ընդհանրական հղկված արտահայտությունների, ավելի շուտ նրան հաղորդում է ավելի ու ավելի մասնավոր գծեր, որոնք նրան դարձնում են կենդանի կամ անհատականացված»։

Այդ ամենը ճիշտ է։ Սակայն ֆրանսիական տիկնանց այդ գրական սալոններում էլ կար ինչ-որ մի օգտակարություն. սերունդների աչքին այդքան ծիծաղելի ֆրանսիական պրեցիոզիզներն էլ հասարակության մեջ խաղացել են մի յուրօրինակ «քաղաքակրթիչ» դեր։ Հիշենք, թե երբ են ստեղծվել սալոնները։ Դա երեսնամյա պատերազմի ժամանակ էր (1618—1648), որին մասնակցեց Ֆրանսիան, այնքան աղետներ բերելով իր ժողովրդին, Ֆրոնդի ժամանակ, որն այդ պատերազմի հետևանքն էր։ Իրանից մի փոքր առաջ Ֆրանսիան ապրել էր քառասնամյա քաղաքացիական պատերազմների մի ժամանակաշրջան։ Այդ ամենը չէր կարող ներգործություն չունենալ բարքերի վրա։ Մարդիկ կոպտացել էին։ Կոպտացել էին ճաշակները, լեզուն, բարքերը։ Եվ որպես այդ համընդհանուր վայրագացման հակազդեցություն, ծագեց արվեստական, իրականությունից գիտակցաբար հեռացած, պերճաշուք ղեկավարների պատերի մեջ ամփոփված արիստոկրատական կուլտուրան, քանի որ միայն արիստոկրատներն էին ընդունակ այդպիսի շքեղության։

Հասարակ մարդը մուտք չունի պալատական սրահներն ու շքեղ հյուրասենյակները, նա չէր տեսել, թե ինչպես են ապրում, խոսում թագավորներն ու պալատականները, բայց կանգնելով թատերասրահների պարտեռներում, նա լսում էր նրբագեղ խոսքը և դիտում նրբակիրթ շարժվածները, որ բեմից ցուցադրում էին պալատական զգեստներ հագած դերասանները:

Վուտերը խոսելով ֆրանսիական գրականության «բարեմայելու՞թյան, նրբագեղության» մասին, գրել է. «Երկու սեռերի տեական այդքան վառ և այդքան պարկեշտ համակեցությունը Ֆրանսիայում ստեղծեց մի յուրահատուկ կուլտուրա, որը ոչ մի ուրիշ տեղ չկար: Հասարակությունը ստեղծում են կանայք: Բոլոր այն ժողովուրդները, որոնք դժբախտություն են ունեցել մեկուսացնել նրանց, զրկվել են հասարակությունից»:

XVII դարի Ֆրանսիայի տիկնանց սալոնների ծիծաղելի հատկությունները դարձել են անցյալ, բայց այն հատուկ օրենսդրությունը, որ կենսագործեցին նրանք, ձևավորվեց, ստանալով «նրբակրթություն» անունը:

Նրբակրթություն հասկացությունն, ըստ էության, ընդգրկում էր այն արվեստը, թե մարդն ինչպես պիտի պահի իրեն հասարակության մեջ, որ շանձրացնի, լինի բնական և անկաշկանդ, բայց առանց սանձարձակության ու աննրբանկատության, թույլ չտա սեթևեթանք ու շինծու կեցվածքներ, շարտահայտի ծայրահեղ զգացմունքներ, խոսի առանց շողմուռության, կոռեկտ, ամեն ինչի մեջ դրսևորելով չափի զգացում ու նրբազգացողություն: Նույնիսկ որոշակի պահանջներ էին ներկայացվում շարժվածներին: Բարձր հասարակությունը չէր հանդուրժում այն մարդուն, որն ինքնամոռաց խոսում է և ձեռքերը թափահարում զրուցակցի դեմքին: Նրբավարությունն ու բարեկրթությունը դարձել էին ասես մարդու էությունից ծնված երկրորդ բնավորություն: Մի խոսքով նրբակրթությունն ընկալվում էր որպես հասարակությանը սեփական անձով շնորհաբեռնելու, մարդկանց շրջապատում հաճելի ու ցանկալի լինելու արվեստ:

Վերածննդյան ռեալիզմ: Ֆրանսիայում կլասիցիզմի ակնբախ գեղարկչության և բարոկկոյի ուղղության (պրեցիդալյին գրականություն) գրողների արդյունավետ գործունեության պայմաններում ապրում և եռանդագին գործում էր նաև գրողների ու բանաստեղծների մի խումբ, որը հավատարիմ էր Վերածննդի դարաշրջանի իդեալներին ու գեղարվեստական մտածողության ձևերին: Նրանք հստակորեն ձևակերպված գեղագիտական ծրագիր ունեցող միասնական դպրոց չէին կազմում, ինչպես կլասիցիստական կամ բարոկկոյական ուղղության գրողները: Նրանք գործում էին տարանջատված, քննադատաբար վերաբերվելով քարոկկոյին և շատ զսպորեն՝ կլասիցիզմին: Նրանք որոշակի ընդդիմադրության մեջ էին ժամանակի տիրող քաղաքական միտումների, հետե-

վաբար նաև՝ գրական հոսանքների նկատմամբ: Որպես ընդդիմադիրներ, նրանք կրում էին ղրկանքներ, երբեմն էլ ենթարկվում հոգևոր և աշխարհիկ իշխանության հալածանքներին (բանաստեղծ Թեոֆիլ դը Վիո):

Նրանց կենդանության օրոք նրանց նշավակել են «լիբերտեն, կեղտոտ գրչակ, կարմրամուկ պոետ» մականուններով: Նրանք օժտված էին «բոցաշունչ խառնվածքով, ապստամբ ոգով և փիլիսոփայական մեծ խիզախությամբ», ինչպես գրել է Պոլ Լաֆարգը: Թեոֆիլ դը Վիո, Պոլ Սկառոն, Շառլ Սորել, Ֆյուրետյեր, Սիրանո դը Բրըժերակ և ուրիշներ. ահա նրանց անունները: Նրանք ծաղրել են պրեցիդային գրականությունը, որի «բանաստեղծական թթիվորը կազմված է երեք տասնյակ բառից, որոնք լիովին բավական են թխելու փքուն վեպեր ու պոեմներ» (Ֆյուրետյեր): Նրանց բնորոշ էր ժողովրդի նկատմամբ համակրանքը և երբեմն՝ արիստոկրատիայի հանդեպ հպարտ անկախությունը: Շառլ Սորելն իր պարողիական «Ընծայականում» գրել է. «Ես այս ուղերձը գրել եմ ոչ թե ձեզ ընծայելու համար, այլ ձեզ տեղեկացնելու, որ այն չեմ ընծայում ձեզ... Մի՞թե ես կստորանամ այն մի խումբ մարդկանց առաջ, որոնք պարտ են փառաբանել ճակատագրին իրենց շնորհված հարստության համար, որը ծածկում է իրենց՝ թերությունները»: Նրանք բարձր են գնահատել արվեստի ճշմարտությունը («Ես չափազանց հարգում եմ իսկությունը», «Ես չափազանց անկեղծ եմ ճշմարտությունը թաքցնելու համար» և այլն. Սորել): Նրանք ակնհայտորեն գերադասում էին երգիծանքը, երբեմն՝ մղված նույն այդ ճշմարտության հանդեպ բուռն հակումից: «Որքա՞ն հաճելի և օգտակար բան ենք գտնում կատակերգական ու երգիծական երկերում: Ամեն ինչ այնտեղ մեկնաբանվում է բացարձակ անկեղծությամբ: Արարքները նկարագրվում են առանց որևէ ձևականության» (Շառլ Սորել):

Նրանց բոլորին բնորոշ է կրոնական սկեպտիցիզմը և եկեղեցու հանդեպ ծաղրական-քամահրական վերաբերմունքը: Շառլ Սորելի «Փրանսիոն» վեպը հագեցած է հետևյալ նմանօրինակ արտահայտություններով. «Երկնային արքայության կրծուկ», «Եթե անդրաշխարհի մասին պատմությունները փշոցներ չեն...», «Դուք լի եք բարեվայելչությամբ ու ծեսերով, ինչպես Հին կտակարանը և Հռոմի արքունիքը», քարոզչի և կավատի արհեստների՝ եկեղեցու համար անպատվաբեր համեմատությունը («ամեն մեկն իր արհեստն ունի». մեկը քարոզներով «զվարճացնում է հասարակ ժողովրդին», մյուսը դասավորում է սիրահարների հանդիպումները, «գթասրտորեն մարդկանց մեջ մարելով տոփանքի հուրը»):

«Զխոսենք ո՛չ պապի, ո՛չ էլ նրա պալատի մասին,— ասում է Փրանսիոնը,— Մենք գտնվում ենք Հռոմում, որտեղ ակամա պետք է շրջահայաց լինել. մի՞թե դուք չեք վախենում ինկվիզիցիայից»:

Վերածննդյան ռեալիզմի գրողների երկերում առկա է հեղոնիզմի ոգին: Թեոֆիլ դը Վիոյի պոեզիան լի է կյանքի և սիրո անզուսպ հրե-

վանքով («Բանաստեղծություններ», 1621): Նրա «Պիրամ և Տիղբա» (1617) ողբերգությունը աչքի է ընկնում քնարական անկեղծ հուզականությամբ, որը հեռու է կլասիցիզմի սառը պերճությունից:

Վերածննդյան ուղղության գրողների համար կլասիցիստական օրենքները ճնշող են եղել, նրանք չեն հերքել այդ օրենքները, օգտակար համարելով դրանք որոշ սահմաններում («Բանաստեղծություններ գրել ըստ կանոնների դժվար է և անհարմար. բայց եթե դրանք բոլորովին չպահպանենք, ապա ամեն ոք կսկսի խցկվել այդ գործի մեջ, և արվեստը կգոհականա» — Շառլ Սոքրել), բայց գերադասել են ստեղծագործական ազատությունը («Ինձ դուր չեն գալիս օրենքները, ես գրում եմ, ինչպես պատահի» — Թեոֆիլ դը Վիտ):

Նրանց գրավել է Վերածննդի վարպետների փրկիսոփայական ֆանտաստիկան: Սիրանո դը Բերժերակը գրել է վեպեր՝ լուսնային և արևային կյանքի մասին, լի փրկիսոփայական խոհերով («Այլ աշխարհ կամ լուսնի պետություններն ու կայսրությունները», «Արևի պետությունների և կայսրությունների աիեզերական պատմություն»):

Բացի վերը հիշված գրողներից, Ֆրանսիան հարուստ է եղել նաև ուրիշ նշանավոր անուններով: Նա ծնել է Բլեզ Պասկալին՝ հանճարեղ գիտնականին, նրբագույն մտածողին ու ոճաբանին: Նրա «Գավառացու նամակներ» պամֆլետները, «Մտքերը» ֆրանսիացիները որակել են որպես փրկիսոփայական արձակի գլուխգործոցներ: Ֆրանսիան ծնել է նաև Բոսյուեին՝ պերճաբան եպիսկոպոսին, որն իր նշանավոր դամբանական ճառերում «հանգուցյալ պսակակիր անձանց կյանքից «մեծ և ահեղ դասեր» է քաղել ապրող արքաների համար»: Ֆրանսիան ծնել է Ֆենելոնին՝ այն ժամանակ նշանավոր «Տելեմաք» վեպի հեղինակին, որն այդ վեպով արժանացել էր Լյուդովիկոս XIV-ի անբարյացակամությանը, քանի որ թագավորը հին Հունաստանի նկարագրությունների մեջ նկատել էր իր թագավորության մասին որոշակի ակնարկներ: Վերջապես Ֆրանսիան ծնել է Շառլ Պեռոյին, որը ստեղծել է համաշխարհային ճանաչում գտած մի շարք հեքիաթներ՝ «Մատնաշափիկը», «Կարմիր գլխարկը», «Կապույտ մորուքը», «Կոշկավոր կատուն», «Մոխրոտիկը»:

Մենք խոսեցինք XVII դարի Ֆրանսիայի տարբեր գրական դպրոցների և ուղղությունների մասին: Անշուշտ, պետք չէ կարծել, թե դրանք անջատված են եղել անանցանելի պատնեշներով: Եղել են և՛ փոխադրեցություններ, և՛ փոխներթափանցումներ՝ գրական մի յուրօրինակ դիֆուզիա: Մոլիերն, օրինակ, հաճախ «թափանցել է» վերածննդյան ոեալիզմի ճամբարը («Սկապենի խորամանկությունները»), որի համար ենթարկվել է կլասիցիստական արվեստի անադարտության պաշտպան Բուալոյի պարսավանքին: Ռասինի «Գոթոդիան» կրել է բարոկկոյին բնորոշ ողբերգականության գծեր: Ոմանք բարոկկոյի հատկանիշներ են գտնում Թեոֆիլ դը Վիտի պոեզիայի և Պոլ Սկառոնի ստեղծագործության մեջ:

ԳԵՐՄԱՆԻԱՅԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

XVII դարը ծանր ու մռայլ ժամանակաշրջան էր Գերմանիայի կյանքում: Երեսուն տարի (1618—1648) գերմանական հողերն առատորեն հեղեղվում էին նրա ժողովրդի արյամբ: Դանիան, ապա նաև Անգլիան ու Հոլանդիան, Շվեդիան, այլև Ֆրանսիան խառնվում էին երկարատև և երկրի համար աղետաբեր երկպառակություններ: Ամայանում էին գյուղերն ու քաղաքները, ճնշվում, թալանվում ու ոտնահարվում էին բազում բնակավայրեր, կործանվում էին միլիոնավոր մարդիկ (պատմաբանների հաշվարկով սպանվել է մոտ 13 միլիոն մարդ, որ կազմել է ամբողջ Գերմանիայի բնակչության երեք քառորդը, ավերվել են 1629 քաղաք և 18310 գյուղ, հրդեհվել՝ 1976 վանք): Գերմանիան արտամղված էր համաշխարհային առևտրի համակարգից, նրա նավարկելի գետերի ջրաբերանները զավթել էին օտարերկրացիները (շվեդները վերահսկում էին Վեզերն ու Օդերը, հոլանդացիները՝ Շելդան ու Ռեյնը, ֆրանսիացիները՝ Ռեյնի վերին հոսանքը): Գերմանիայի տնտեսությունը քայքայված էր, արհեստագործական արտադրությունը հասել էր նվազագույնի, գյուղերն ամայացել էին: «Երբ խաղաղություն հաստատվեց, Գերմանիան տապալված էր՝ անօգնական, տրորված, բզկտված, արյունաքամ» (Մարքս): Այդպիսին էին երեսնամյա պատերազմի հետևանքները:

Երկիրը, որ Վեստֆալյան դաշնագրով (1648) բաժանվել էր բազմաբանակ մանր իշխանությունների, մի ամբողջ հարյուրամյակի ընթացքում չկարողացավ ապաքինել պատերազմից ստացած վերքերը: Այստեղից էլ՝ նրա մշակույթի անկումը: Գերմանացի գրողները օրինակներ փնտրելով, դիմում էին հարևան ժողովուրդների գրականությանը: Իտալիա, Ֆրանսիա, Իսպանիա և Հին Հռոմ. ահա թե ուր էին բեռնվել XVII դարի գերմանական մշակութային գործիչների հայացքները. այնտեղ էր նրանց դպրոցը, այնտեղից էին փոխառում բանաստեղծական ձևեր և անգամ մայրենի լեզվի մեջ ներմուծում լատինաբանություններ, ֆրանսաբանություններ, իսպանաբանություններ, հաճախ՝ առանց որևէ անհրաժեշտության: «Գերմանիան, որն այնքան երկար ժամանակ հեղեղվել էր օտարերկրացիներով, լցվել ուրիշ ազգերով, գիտական և դիվանագիտական հարաբերությունների մեջ դիմել օտար լեզուների, ոչ մի կերպ չէր կարողանում մշակել իր սեփականը: Մի քանի նոր հասկացությունների հետ մեկտեղ նրա լեզվի մեջ թափանցեցին բազմա-

քանակ անհրաժեշտ և ոչ անհրաժեշտ օտար բառեր. նույնիսկ խոսելով հանրածանոթ բաների մասին, անհրաժեշտություն էին զգում դիմելու օտար դարձվածների ու արտահայտությունների: Գրեթե երկու դար շարունակվող աղետների ու խառնակությունների ընթացքում վայրենացած գերմանացին դիմում էր ֆրանսիացիներին՝ վայելչություն, և հոռմեացիներին՝ արտահայտչական արվեստ ուսանելու համար»,— գրել է Գյոթեն:

Անհրաժեշտ է նշել, որ XVII դարի գերմանացի գրողների դիմումը ավագ կամ ավելի հարուստ օտարերկրյա մշակույթներին պարունակում էր որոշակի դրական տարր. նրանք իրենց ժողովրդին հաղորդակից էին դարձնում ուրիշ ժողովուրդների բանաստեղծական փորձին: Գերմանացի բանաստեղծները դառնում էին գիտնական-բանասերներ, երբեմն թարգմանիչներ, հարստացնելով երկրի գրքային ֆոնդը գեղարվեստական թարգմանություններով: Նրանց երբեմն չէր բավականացնում սեփական ստեղծագործական ուժերը, նրանց երկերն աչքի էին ընկնում գրքայնությամբ, որոշ գիտական պեղանտիզմով, բայց նրանց գործունեությունը օգտակար էր հայրենի մշակույթի համար:

Նոր ժամանակի գերմանական մշակույթի կազմավորման գործում հսկայական դեր է խաղացել բանաստեղծ Մարտին Օպիցը (1597—1639), հատկապես նրա «Գիրք գերմանական պոեզիայի մասին» տեսական տրակտատը: Օպիցն իր գործընկերներին կոչ է արել ուսումնասիրել անտիկ աշխարհի բանաստեղծական փորձը: «Բանաստեղծը պետք է քաջատեղյակ լինի հունական և լատինական գրքերին, որոնք պիտի բանաստեղծական վարպետության դպրոց լինեն նրա համար»,— գրել է Օպիցը: Ամայացման և կուլտուրական վայրենացման պայմաններում, որոնց մեջ էր ապրում այն օրերի Գերմանիան, նման կոչն անտարակույս շատ օգտակար էր: Անտիկ գրականությունը, ինչպես և իտալացիների ու ֆրանսիացիների ձեռքբերումները, ըստ Օպիցի, պետք է օգտագործվեն՝ ազգային գերմանական պոեզիա ստեղծելու համար: Ընդ սմին Օպիցը սահմանել է նաև գրականության հիմնական խնդիրները, որոնք նրա կարծիքով, հանգում են մարդկանց բարոյական դաստիարակությանը: Ուստի և պոեզիայի գլխավոր արժանիքը պիտի լինեն նրա բովանդակության նշանակալիությունն ու կարևորությունը:

Օպիցը քաջ գիտակցել է ժամանակի պահանջները, ուստի և մեծ ուժով դրել է միասնական գրական գերմաներենի հարցը: Տվյալ դեպքում նա կրկին առաջ է քաշել այն խնդիրները, որոնք դրվել էին XVI դարի գերմանացի հումանիստների կողմից և դեռևս չէին լուծվել XVII դարում: Լյութերն Աստվածաշնչի իր թարգմանությամբ դրել էր գրական գերմաներենի հիմքը, բայց միայն Գյոթենն ու Շիլլերը, միայն XVIII դարի երկրորդ կեսի և XIX դարի առաջին կեսի փիլիսոփաների հզոր համաստեղությունը գրական գերմաներենին տվեցին հզոր ուժ ու ձևերի հարստություն:

Օպիցը ոչ միայն իր գրչեղբայրներին կոչ արեց մեծագույն սխրանքի փառս գերմանական պոեզիայի, այլև ինքն էլ կատարեց այդ դերը։ Նա բառի բուն իմաստով բանաստեղծ չէր, նրա բանաստեղծությունները գուրկ են այն անմիջական զգացմունքից, որը ցանկացած գեղարվեստական խոսքին՝ թե՛ արձակ և թե՛ չափածո, հաղորդում է համոզականության հմայք։ Նրա քերթվածները շարադրված են սառնաշունչ ոգով, կանխակալ դեղատոմսերով։ Այսուհանդերձ, նա շատ բան արեց հայրենի բանաստեղծության համար։ Ելնելով գերմաներենի նորմերից, նա բացահայտեց բանաստեղծական համակարգ, գտավ գերմանական տաղաչափության բանալին, և այդ հայտնագործությունը բանաստեղծական արվեստի մեջ համազոր էր հեղափոխության։

Օպիցը տաղաչափության մեջ հաստատեց վանկա-շեշտական համակարգը և գրականության ուղին բռնած տաղանդների համար բացեց լայն ասպարեզ։

Բանաստեղծը փորձել է սահմանակարգել գրականությունը, նրա համար հաստատել յուրօրինակ ստորակարգային ձևեր՝ բարձրից մինչև ստորինը։ Բարձր ժանրերում (էպոպեա, ողբերգություն), նրա կարծիքով, պետք է պատկերել աստվածների և հերոսների, դիմելով «շքեղ ու վսեմ» բառերի։ Ստորին ժանրերում (կատակերգություն, էկլոգ) պետք է ցույց տալ հասարակ մարդկանց և օգտագործել «ժողովրդային խոսվածքներ»։ Մեր առջև տիպիկ կլասիցիստական տեսություն է՝ սահմանակարգման իր ողջ խիստ համակարգով։

Օպիցին պաշտել են ժամանակակիցները, նրան կոչել գերմանացի Հոմերոս, Վիրգիլիոս, Հորացիոս։ Նրա տեսության խանդավառ հետեւորդները այն տարածել են համալսարաններում. Բյուխները՝ Վիտեմբերգում, Դախը՝ Կենիգսբերգում, Չեռնինգը՝ Ռոստոկում։ Երևան եկավ Օպիցի աշակերտների և ընդօրինակողների մի հսկայական բազմություն։ Անհրաժեշտ է նշել այդ ընդօրինակության մի քանի բացասական կողմերը։

Պոեզիան կտրվեց ժողովրդական հենքից։ Բանաստեղծները կողմնորոշվելով դեպի անտիկ օրինակները, արհամարհեցին ազգային բանաստեղծական ավանդույթները։ Ալեքսանդրյան ոտանավորը դարձավ ամբողջ XVIII դարի հիմնական չափը։

Պաուլ Ֆլեմինգը (1609—1640) Օպիցի առավել տաղանդավոր աշակերտն էր։ Նրա բանաստեղծությունները անպաճուճ են և հաճախ համակված հուզիչ անկեղծությամբ։ Նա եղել է կենսախինդ, խանդավառ և հեռու այն անսահման թախծից, որը տիրել էր նրա ժամանակակիցներին։ Ֆլեմինգն անհագորեն ուսումնասիրել է աշխարհը, ճանապարհորդել մի շարք երկրներում։

Ֆլեմինգի պոեզիան լավատեսական է։ Սեր, ջահելություն, աշխարհի և մարդու գեղեցկություն. այս է նրա քնարերգության առարկան։ Նրան

հուզել են հայրենիքի աղետները, որոնք, սակայն, ամենևին չեն կոտրել նրա արիությունը, կամքի անսակապ անդուլթյունը:

Ֆլեմինգը մահացել է երիտասարդ հասակում, ուժերի լիակատար ծաղկման մեջ: Նրա հետ մեկտեղ գերմանական պոեզիայից հեռացավ, համենայն դեպս XVII դարում, առողջ կենսախնդությունը, աշխարհին սիրահարված մուսան:

Կեցմանական բառակոն: Մուսյլ տրամադրությունն էր համակել գերմանացի բանաստեղծներին, գրողներին, դրամատուրգներին: Օտար-երկրյա զորքերի հետ մեկտեղ համաձայնական բարոկկոն խայտաբղետ զգգված շորերով, Գորգոնայի գլխով, լաց ու կոծերով, կատաղորեն կուրծքը ծեծելով, ներխուժեց գերմանական գրականության անդաստանը և խառնեց, ցրիվ տվեց կլասիցիստական խիստ, բայց դեռևս չկայունացած հիմքերը, որոնք սկսել էր հաստատել Օպիցի գեղագիտությունը:

Գերմանական բարոկկոն պայմանավորված էր երկու հանգամանքով: Առաջինը ժամանակի գերմանական ազնվականության, արիստոկրատական սալոնների, իշխանական պալատների ոգին էր: Ազնվականությունը տարված էր համընդհանուր մոդայով: Մարինոն և Գոնգորան, հովվական Արկադիաները՝ նուրբ բառախաղերը, զգացմունքների և հասարակացման խաղերը, այդ ամենն ըստ էության միևնույն երևույթի տարբեր կողմերն էին և բնորոշ են իրականությունից պատրանքային, մտացածին աշխարհներ գնալու ձգտմանը: Դեռևս XVI դարի վերջին նրբակերտ «Գալիացի Ամադիսը»՝ քսանչորս հատորներով, իսպանական ասպետական զրահներով հայտնվեց գերմանական հողում, դուքս Վյուրտեմբերգցու հրամանով թարգմանվելով գերմաներեն, և վերամբարձ ոճով, ժանյակազարդ մակդիրներով պատմեց կաթի գետերի և շաքարե ափերի, չքնաղ դամանների և ազնիվ արքայազուհիների մասին:

Երեսնամյա պատերազմի նախօրեին Վայմարում ստեղծվեց լեզվի մաքրության համար մի արիստոկրատական ընկերություն, որը սկզբում կոչվեց «Արգասաբեր ընկերություն», այնուհետև՝ «Արմավենու միաբանություն»: Ընկերության ղեկավարն էր դուքս Լյուդովիկոս Անգալտցին, ապա՝ Վիլհելմ IV Սաքսեն-Վայմարցին, իսկ հետո՝ դուքս Ավգուստ Սաքսոնացին: Ի՞նչ անուններ: Հայրենասիրական զգացմունքներով ղեկավարվող և մայրենի լեզվի համար հոգացող արիստոկրատներ: Բայց իրականում դա հայրենասիրության խաղ էր, հասարակացման խաղ, իտալական նույն տիպի ակադեմիաների նմանակում:

Արլունահեղ իրողությունների տարիներին, ազգային ողբերգության ամենաթեթ պահին արիստոկրատները զվարճանում էին այդ շափազանց անպատվաբեր խաղով: 1633 թ. Ստրասբուրգում ստեղծվում է «Մեծ սոճու ընկերությունը», 1643 թ. Համբուրգում՝ «Լավագույն գերմանացիների ընկերությունը», 1644 թ. Նյուրնբերգում՝ «Պեզնիցի հովիվների

ընկերությունը»։ Ընկերությունների անդամներն իրենց կոչում էին «Կերակրող», «Հաճելի», «Վարդ», «Շուշան», «Մեխակ» և այլն։ Նրանք օտար բառերի փոխարեն հորինում էին նոր, «հայրենական» բառեր և անվերջ վիճում դատարկ բաների շուրջ։

Այդ արիստոկրատական ընկերություններին հարող բանաստեղծները որպես արկադյան հովիվներ, իրենց նրբահյուս բանաստեղծություններում, որոնք զերծ չէին զգայագրգիռ էրոտիզմից, հրգում էին գեղեցկուհիների հմայքները։ Այսպիսին է գերմանական բարոկկոյի առաջին կողմը, որ պայմանավորված էր այն ժամանակվա ոչ միայն գերմանական, այլև ողջ արևմտաեվրոպական արիստոկրատիայի տրամադրությամբ, ճաշակով ու գաղափարներով։

Երկրորդ կողմն առավել լուրջ է, առավել ողբերգական և խորապես կապված XVII դարի Գերմանիայի պատմության մոռյալ իրողություններին։ Այստեղ արդեն արիստոկրատական թեթևաբարո էրոտիզմը չէ, զգացմունքների ու բառերի խաղը չէ. այստեղ առկա է իսկական ողբերուժությունը, վհատությունը, այստեղ այն մոռյալ արտացոլքն է, որ մարդկանց հոգիներում թողել են երեսնամյա պատերազմի արյունահեղ ավերածությունները։

Հակապատերազմական թեման և Գրիմելսհաուզենի «Սիմպլիցիսիմուս» վեպը։ XVII դարի Գերմանիայում չկար մի գրող, մի բանաստեղծ, որը այս կամ այն կերպ չարձագանքեր երեսնամյա պատերազմի իրողություններին։

Մարտին Օպիցը, որը չապրեց մինչև պատերազմի ավարտը, գրել է «Ներբողական խոսք պատերազմի աստծուն» հեղինական երկը, վերջալիորեն արձանագրելով, որ հնուց ի վեր պատերազմի աստվածը կրնակալու հետևում է մարդկային ցեղին, ստիպելով մարդկանց երկպառակության մեջ մտնել, ընդհարվել, զրգուելով նրանց ազահությունը, հափշտակելու և շահելու անհանգիստ կիրքը։ Միայն այն ժամանակ են մարդիկ երջանիկ եղել, հայտարարել է նա, երբ նրանք չեն իմացել «իմ» և «քո» հասկացությունները և սակավապետներն բավարարվել խոզակաղինով։

Նույն հակապատերազմական մոտիվներն են առկա նաև Պաուլ Ֆլեմինգի պոեզիայում։ «Ձոն նոր՝ 1633 թվականին» երկում նկարագրելով պատերազմի աղետները, բանաստեղծը երազում է խաղաղ կյանք, խաղաղ աշխատանք։ Այստեղ դեռևս չկա վհատություն, այստեղ առկա է ժողովրդի հանդեպ կարեկցանքը և մարդկային կեցության լուսավոր սկզբունքների հաղթանակի հանդեպ հավատը, որն արտահայտված չէ, բայց զգացվում է բանաստեղծության կայտառ կառուցվածքի մեջ։ Պատերազմի մասին է գրել Անդրեաս Գրիֆիուսը։ Գերմանիայում մինչև այժմ հիշում են նրա «Հայրենիքի արցունքները» սոնետը։ Երգիծաբան բանաստեղծ Ֆրիդրիխ Լոգաուն, գրող Մաշերոշը և ուրիշներ նույնպես

շէն շրջանցիկ պատերազմի թեման: Պատերազմին է նվիրված նաև Գրիգորիսահառուգենի «Սիմպլիցիսիմոս» նշանավոր վեպը:

Գրիմելսհառուգենը 23 տարեկան էր, երբ ավարտվեց պատերազմը: Նրա պատանեկությանն անց է կացել ժողովրդի տառապանքի ամենածանր տարիներին: Նա 20 տարի կրել է իր մեջ պատանեկության մռայլ դիտարկումները, որպեսզի հետագայում արտացոլելի դրանք ողբերգականության մեջ ու գեղարվեստական պայծառությամբ ցնցող պատկերներում:

Գրիմելսհառուգենը հավատարիմ է կենսական ճամարտությանը: Ոչ մի սլաճուճանք: Նրա խոսքը պարզ է, գրեթե առօրեական, հաճախ կոպտավուն, ինչպես այն բարբերը, որոնք նկարագրել է նա: Ահա օրինակներ. «Այս աղջկա մազերն այնքան դեղին են, ասես կեղտոտված խանձարուրներ լինեն, իսկ մազաբաժանն այնքան սպիտակ է և ուղիղ, ասես զլխի վրա խոզան են կպցրել... Ա՛խ, տեսե՛ք թե ի՞նչ սիրուն ճակատ ունի. մի՞թե դա ավելի նրբորեն չի դուրս ցցված, քան յուզոտ հետույքը, և ավելի սպիտակ չէ՞ տարիներ շարունակ անձրևի տակ կախված մեռյալի գանգից»: Ինչպես տեսնում ենք, հեգնանքը ոչ միայն կոպտավուն է, այլև մռայլ:

Նրա վեպը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մարդկային աշխարհի մասին փիլիսոփայական խորհրդածություն: Մռայլ են հեղինակի մտքերը, որ արտահայտված են նրա վեպի անձանց և պատկերների խայտաբղետ ցուցասրահում: Լույսի ոչ մի շող չի թափանցում նկարագրվող մղձավանջների խավար ծածկույթից:

Վեպի վեցերորդ գրքի XV—XVII գլուխներում հեղինակը ներկայացրել է Սիմպլիցիուսի զրույցը... զուգարանի թղթի հետ («Սիմպլիցիուսը մի առանձին տեղ փոքրիկ անցքի տակ զրուցում է ճմռթված թղթի հետ»): Թուղթը պատմում է իր ծագումնաբանության մասին: Սկզբում եղել է սերմը, որից աճել է կանեփի ցողունը, կանեփից պատրաստել են նուրբ կտավ, այն վերածվել է հնոտիի, որը ուղարկել են թուղթ պատրաստելու, թղթի վրա գրել են և վերջապես այն դարձել է զուգարանի թուղթ: «Ծիշտ աչդպես քեզ հետ կվարվի մահը, երբ քեզ կրկին կդարձնի հող, ինչից դու շինված ես, և քեզ ոչ մի բան տարկետում չի տա», — ավարտում է իր պատմությունը փիլիսոփայող թուղթը:

Գրիմելսհառուգենը մռայլ է վհատության աստիճան: Նա չի հավատում կեցության կայունությանը. ամեն ինչ փոփոխական է, ընդ որում աշխարհի փոփոխականությունը ողբերգական բնույթի է: Ամեն ինչ դեպի վատն է գնում: Մարդու ճակատագիրը ողբալի է. «Ես անցողիկ երջանկության գնդակն եմ, փոփոխականության պատկերը և մարդկային կյանքի անկայունության հայելին», «Դու վաղը չես լինի այն, ինչ այսօր ես... այժմ դու համակված ես ողջամտությամբ, իսկ վաղը կբորբոքվես հեշտանքով» և այլն:

Գրիմելսհառուգենը հաճախ ծիծաղում է և դիտմամբ բարձրաձայն է

ծիծաղում, բայց այդ ծիծաղը մոռալ է: Ինչպե՞ս զսպել «ծիծաղը» երբ թալանչի-զինվորները խեղճ շինականին ջղաձգելով սպանում են, ստիպելով այծին լիլել նրա մերկ ներբանները: Ինչպե՞ս զսպել «ծիծաղը», երբ դժբախտ զոհի կոկորդը մածուցիկ կոյաջուր են լցնում: Ինչպե՞ս զսպել «ծիծաղը», երբ գյուղացուն տապալկում են սովորական խոհանոցային վառարանում: Մի՞թե դա ծիծաղելի է: Այսպիսի սարկաստիկ ծիծաղով ասես հարց է տալիս հեղինակը, և այդ ծիծաղը խեղդում է մեզ:

Վեպի հերոսի անունը Սիմպլիցիուս Սիմպլիցիսիմուս է («Հասարակը հասարակագույններից»): Նման անուն ոչ ոք չունեի Գերմանիայում: Դա մտացածին անուն է, որ խորհրդանշում է վեպի փիլիսոփայական հիմքը: Հեղինակն առաջարկել է ընթերցողին նայել աշխարհին հասարակ մարդու աչքերով, որի տեսողությունը չի խամբել քաղաքակրթությունից, համալսարանական դասընթացներից, գրքերից, տեսություններից և պահպանում է բնական ողջախոհությունը: Սիմպլիցիուսի ամբողջ կյանքը բռնությունների մի ամբողջ շարան է՝ նրա անձի, կամքի, բնածին ողջամտության, բարության բնազդի և նույնպես բնությունից ստացած բարոյական սկզբունքների նկատմամբ: Գրիմելսհաուզենը իր հերոսի արկածները պատմում է բնավ ոչ նրա համար, որ զվարճացնի ընթերցողին և ոչ էլ հանուն ռեալիստական կենցաղագրության: Երբեմն գրողը հեռանում է ճշմարտությունից և իր վեպի մեջ ներմուծում ֆանտաստիկ դրվագներ: Այսպես, Սիմպլիցիուսն ընկնում է վհուկների գիշերաժողով, գնում է դեպի Երկրի կենտրոնը: Վեպի էջերում հայտնվում են ուրվականներ, տեսիլքներ: Սիմպլիցիուսի կյանքը, նրա ճակատագրի անակնկալ շրջադարձերն էլ ամենևին նման չեն իրական մարդու իրական կյանքի: Ամեն ինչ փիլիսոփայական այլաբանություն է: Վեպի երկրորդ գրքում պատմվում է այն մասին, թե ինչպես Գանաուի տիրոջ պալատում Սիմպլիցիուսին ցանկանում են խեղկատակ դարձնել: Նրան հարբեցնում են և ներկայացնում քավարանի ու դժոխքի տեսարաններ. սատանաների կերպարանք ընդունած մարդիկ ծովում են ու հետապնդում նրան: Սիմպլիցիուսին հորթի մորթի են հագցնում և պարանով քարշ տալիս: Այդ ամենն անում են նրա բանականությունը խախտելու, նրան խեղագարություն հասցնելու համար: Դժվար թե գրողն այս տխրագլարձ պատմությունն անելիս ցանկացել է զվարճացնել ընթերցողին իր հերոսի ևս մեկ արտասովոր արկածով:

Աշխարհը լի է անմտությամբ, կորսված է ամենասուրբ բանը՝ սերը մարդու հանդեպ: Մարդու դժբախտությունը դարձել է զվարճալիք, ծիծաղեցնում է մարդկանց: Սրանից ավելի սարսափելի ի՞նչ կարող է լինել:

Հեղինակը Սիմպլիցիուսին հանդիպեցնում է սոցիալական բազում տիպերի հետ, դնում նրան ամենատարբեր սոցիալական միջավայրերի մեջ, տանում մարդկային աշխարհի լայն տարածքներով և ցույց տալիս, թե ինչպես Սիմպլիցիուս Սիմպլիցիսիմուսը՝ հասարակը հասարակա-

գույններից, բարի, միամիտ պատանին՝ գեղեցիկ խոսքերին ու նուրբ շարժումներին անտեղյակ, որ նաև անգետ է արատներին, դառնում է այնպիսին, ինչպիսին բոլորն են:

Սարսափելի է մարդկային աշխարհը, որ բաժանված է հարուստների ու աղքատների, հզորների ու տկարների, սարսափելի է՝ մարդկային փոխադարձ ատելությունը, անառակությունը ու շահամոլությունը: Բայց մի՞թե ելք չկա: Մի՞թե ոչ մի բան չի կարող ուղղել այս արատավոր, կեղտոտ աշխարհը: Գրիմելսհաուզենը պատմում է, թե ինչպես իր հերոսը հանդիպում է մի մարդու, որն իրեն Յուպիտեր էր երևակայում: Ահա նրանց երկխոսությունը.

«— Մարդկային արատների մասին լուրերը երկինք են հասել, և աստվածների խորհրդածողովը վճռել է երկիրը ենթարկել նոր ջրհեղեղի: Բայց ես մարդկանց բարեկամն եմ,— ասաց Յուպիտերը,— և նախքան ծայրահեղ միջոցների դիմելը, ցանկացա ինքս իմանալ ճշմարտությունը նրանց կյանքի ու մտքերի մասին: Ես մարդկային աշխարհը տեսա առավել ողբալի վիճակում, քան սպասում էի: Բայց այսուհանդերձ ես խղճում եմ մարդկանց և չեմ ուղում ոչնչացնել ողջ մարդկային ցեղը: Թող պատժվեն միայն ամենաշարեն ու արատաժորները, իսկ մյուսներին ես կփորձեմ ենթարկել իմ կամքին:

— Պարոն Յուպիտե՛ր,— պատասխանեց նրան Սիմպլիցիուսը,— ձեր բարի սիրտը խաբում է ձեզ: Ոչ մի մասնակի միջոց արդյունք չի տա: Ի՞նչ կանեք դուք մարդկանց սոսկ մի մասին պատժելու համար: Եթե պատերազմ սկսեք, կշահեն միայն սրիկաներն ու խաբեբաները, իսկ տառապանքները կվիճակվեն ազնիվ մարդկանց .եթե սով ուղարկեք, դրանով օգուտ կտաք վաշխառուներին, որոնք կսկսեն հացը չարաշահել, եթե ժանտախտ ուղարկեք, շատերը կմեռնեն, իսկ նրանց ունեցվածքը կանցնի ագահ մարդկանց ձեռքը: Հավատացեք ինձ, հրաժարվե՛ք գթասրտությունից, և թող բոլոր մարդկանց գլխին տեղա երկնային պատուհասը:

— Դու անմիտ մարդու նման ես դատում: Միայն աստվածները կարող են հոգ տանել, որպեսզի մեղավորների հետ անմեղներն էլ չզոհվեն: Ես հատուկ ծրագրեր ունեմ: Ես մարդկանց մոտ կուղարկեմ իմ ընտրյալին, որը նրանց առաջ հանդես կգա որպես գերբնական ունակություններով օժտված հերոս: Նա կկործանի ամրակայված հողերը և կվերակառուցի ամբողջ Գերմանիան: Նա յուրաքանչյուր քաղաքի կհաստկացնի հարակից հողերը, և թող բնակիչներն իրար մեջ բաժանեն դրանք: Յուրաքանչյուր քաղաք կընտրի իր քաղաքացիներից երկու առավել իմաստուն և գործարար մարդու և նրանց կուղարկի պառլամենտ: Բոլոր գերմանական քաղաքները կմիավորվեն եղբայրական կապով: Եվ այլևս չեն լինի ո՛չ տասնորդական հարկեր, ո՛չ կոռ, ո՛չ պատերազմներ, ո՛չ հարկադրանք, և մարդիկ վերջապես կհասկանան, որ ես իրենց ստեղծել եմ երջանկության համար:

— Իսկ ի՞նչ կասեն սենյորներն ու իշխանները,— հարցրեց Սիմպլիցիուսը:

— Ես կսպանեմ բոլոր նրանց, ովքեր միանգամայն հանցավոր կյանք են վարում: Մյուսներին կբաժանեմ երկու մասի, նրանց, ովքեր կհրաժարվեն ընդունել իմ հաստատած կարգերը, կվտարեմ Հունգարիայից, Վալախիայից, Մակեդոնիայից անդին, ընդհուպ մինչև Ասիա: Այնտեղ նրանք բոլորը թաղավորներ կլինեն և թող պատերազմեն հավիտյան: Իսկ նրանք, ովքեր հայրենիքում խաղաղ ապրելը կգերադասեն հավերժական աքսորից, կապրեն ինչպես հասարակ մարդիկ, ճիշտ է՝ այդ ժամանակ գլուղացու վիճակը ավելի նախանձելի կլինի, քան այժմ իշխանի կյանքը... Վերջապես ես ինչս աստվածների ամբողջ դասով կիջնեմ Օլիմպոսից: Ես Գերմանիա էտեղափոխեմ Հելիկոնը և մուսաները մշտապես կհաստատվեն այստեղ: Ես կմոռանամ հունարենը և կսկսեմ խոսել գերմաներեն: Խաղաղության կհաստատվի գերման ցեղերի և աշխարհի բոլոր ժողովուրդների միջև, և մարդկային մտքի ազնիվ ստեղծագործությունները կփոխարինեն պատերազմի նողկալի հայտնագործություններին»:

Որքան գեղեցիկ է Գրիմելսհաուզենի այս լուսավոր երազանքը: Կհայտնվի Հերկուլեսի նման ուժեղ և խիզախ մի հերոս, գեղեցիկ, ինչպես ինքը՝ սիրտ դիցուհի Վեներան, և իմաստուն, ինչպես Մերկուրին: Այդ հերոսը կգումարի պառլամենտ: Այնտեղ կհավաքվեն Գերմանիայի լավագույն մարդիկ: Կստեղծվի սահմանադրություն: Կվերացվի ստրկությունը: Թագավորներն ու իշխանները կգրկվեն իրենց գահերից, և մարդկությունը «տիրակալ» բառն անգամ կմոռանա: Առհավետ կդադարեն պատերազմները. Օլիմպոսի վսեմ, բարերար աստվածներն իրենց բաշտոնքներից կիջնեն մարդկանց մոտ և կապրեն նրանց մեջ, քանի որ մարդկային կյանքը կնմանվի աստվածների կյանքին, և աստվածները կպահպանեն հավերժական խաղաղությունն ու ժողովուրդների բարեկամությունը: Ավա՛ղ, նրա վեպի միակ մարդը, որը հայտնում է այդ գեղեցիկ մտքերը, ընդամենը մի ողորմելի խելացնոր է, որն իրեն Յուպիտեր է հրեակայում:

Տեսարանն ավարտվում է նրանով, որ «Յուպիտերը» ոչ ոքից չամաշելով, հարևանների ազնիվ շրջապատի ներկայությամբ իջեցնում է անդրավարտիքը «և այնտեղից դուրս քշում լվերին, որոնք, ինչպես լավ երևում էր նրա կարմրած մաշկից, սոսկալիտքեն տանջում էին նրան»: Դրվագի զավեշտական ավարտը ցույց է տալիս հեղինակի վերաբերմունքը սոցիալական ուսուպիաների հանդեպ. ինչպե՞ս չծիծաղել այն խենթերի վրա, որոնք երազում են ուղղել աշխարհը:

Իսկ ինչպե՞ս է ավարտվում Գրիմելսհաուզենի վեպը: Սիմպլիցիուսը մի փոքրիկ կղզում, Հնդկական օվկիանոսի ջրերի վրա, գտնում է երանելի անկյուն: Այնտեղ չկան մարդիկ: Սիմպլիցիուսը հոգեկան անդորր է գտնում բնության գրկում խաղաղ աշխատանքի մեջ: «Այստեղ

խաղաղություն է, այնտեղ՝ պատերազմ. այստեղ չկան գոռոզություն, ժլատություն, ցասում, նախանձ, խանդ, կեղծիք, խաբեություն, այստեղ կա խաղաղ մեկուսացում՝ առանց վրդովմունքի, վեճերի, զզվելուտոցի, կա սնապարծ մտադրություններից փախչելու ապաստան, պատվարներ ընդդեմ անսանձ ցանկությունների, պատսպարան աշխարհի ամենատարբեր խարդավանքներից, անխախտելի անդորր...»:

Սարսափելի աղետների տարիներին ժողովուրդը երբեմն կորցնում է իր կենսական լավատեսությունը: Այդպես եղավ Գերմանիայում երեսնամյա պատերազմի ժամանակ, և ժողովրդական գրող Գրիմելսհաուզենը աշխարհը պատկերեց որպես չարիքի քառս, նա իրականության մեջ չտեսավ ոչ մի ղեկավարող, բանական օրինաչափություն, չցանկացավ այն տեսնել նաև արվեստի մեջ: Նույն քառսն է աշխարհում և արվեստի մեջ:

Իրամատուրգիան: Բարոկկոյի ոճը հատկապես ուժեղ ազդեցություն ունեցավ XVII դարի գերմանական դրամատուրգիայի վրա: Գերմանիայում ողբերգությունը վերածվեց մի իսկական արյան ճապաղիքի, պատկերելով ամենավայրագ չարագործություններ: Սպանություններ, անառակություն, արյունապղծություն, — սրանք են Կասպար Ֆոն Լոենշտայնի ողբերգությունների թեմաները («Սոֆոնիզբա», «Կլեոպատրա», «Ագրիպինա», «Սուլթան Իբրահիմ», «Իբրահիմ փաշա» և այլն): Այս ամենը համեմատ է բառային գունազարդությամբ և չի ընդգրկում ոչ մի լուրջ խնդիր:

Նույնը չի կարելի ասել Անդրեաս Գրիֆիուսի թատերգության մասին: Գրիֆիուսը տաղանդավոր, լուրջ բանաստեղծ էր: Նա ստեղծագործել է խորունկ մտքով, նրան խորթ չէ սոցիալական անարդարության հանդեպ քննադատական հայացքը: Իր «Լևոն Հայը» ողբերգության մեջ նա համակրանքով է պատկերել բռնակալի դեմ մարտնչողին: Բայց նրա բոլոր պիեսներում, ինչպես նրա ողջ ստեղծագործության մեջ մարդկային կյանքը ներկայացված է որպես վշտի մի անծայրածիր հովիտ: Նա գովերգել է քրիստոնեական մարտիրոսությունը: Նրա «Նկատերինա Վրացուհի» ողբերգության հերոսուհին, որ նահատակվում է հանուն Քրիստոսի սիրո, մեռնելուց առաջ կանչում է սփոփարար մահին. «Օ՛, մահ, օ՛ ցանկալի մահ, օ՛ սփոփիչ շնորհ» (գործողություն IV):

Գրիֆիուսը «Սպանված մեծությունը, կամ Կարլոս Ստյուարտ Մեծ Բրիտանիայի թագավորը» ողբերգության մեջ դատապարտել է թագավորին գլխատող անգլիացի հեղափոխական ժողովրդին: Բեմում հայտնվելում են մի խումբ թագավորներ, որոնք սպանվել են պատմական տարբեր ժամանակաշրջաններում. թագակիր ուրվականների խումբը վրեժխնդրության կոչ է անում, իր աղաչանքներն ուղղելով աստծուն: Ուրվականները, տեսիլքները, վհուկները Գրիֆիուսի ողբերգությունների մշտական գործող անձինք են:

Նույնիսկ «Կարդենիո և Յելինդա» կենցաղային դրամայում, որն

ուշագրաւ է թատերական ժանրերի էվոլյուցիայի տեսակետից, հանդես են գալիս նույն ուրվականները, խոսող դիակները և այլն: Գրիֆիուսը հռետտերեն է նայել աշխարհին, և նրա առավել նախասիրած ասուլի-թը էկլեզիաստեսի խոսքն է աշխարհի ունայնության, մարդկային գործերի անբության մասին¹:

* * *

Գրիմելահուզենի՝ XVII դարի Գերմանիայի առավել պայծառ տաղանդի տրամադրությունները բնորոշ էին ժամանակի բոլոր գրչի վարպետներին: Նրան հարազատ է Ֆրիդրիխ Լոգաուն (1604—1655):

Ֆրիդրիխ Լոգաունը երգիծաբան բանաստեղծ էր, նրա խոսքը խոցող է, կծու, երբեմն կոպիտ, բայց ուժգին ու հաստատ, սարկաստիկ ժպիտը շուրթերին նա խոսել է նոր ալքիմիկոսների մասին, որոնք ոսկի էին ստանում գերմանացիների արյունից: Սարսափելի հոգնածություն և ինչ-որ բարոյական ամայացում ու անհավատություն կա նրա բանաստեղծություններում: Նա գալիքի մեջ չի կանխատեսել ո՛չ լուսավոր օրեր, ո՛չ ուրախ ժպիտներ: Աշխարհում ապրում են զազաններ, և այդ զազաններն իրենց մարդ են կոչում:

Ինչպիսի՞ն էր Գերմանիան զազանացած ռազմամոլների երեսնամյա ավերածություններից, կողոպուտից ու սանձարձակություններից հետո: Ահա՛ նա, սպանիչ հեգնանքով պատասխանել է Լոգաուն իր «Պատերազմի ավարտից հետո» բանաստեղծության մեջ.

Ցնցոտիներ հագած,
Վշտերով համակված,
Գրպանները դատարկ,
Վերքերով դժնդակ,
Զինվորները տրտում
Գնում են զեպի տուն,
Ուր կանայք են պղծվել,
Եվ բիճեր են ծնվել,
Ամբարներն են սրբված:
Այս կովում անիծված
Լցրին գրպանները
Միայն օտարները:

Հակապատերազմական թեմային է նվիրված XVII դարի գերմանական արձակը: Գրող Մոշերոշը նույնպես երգիծաբան է և նույնպես չի խուսափել կոպիտ, ճշմարիտ խոսքից: Նրա «Ֆրիլանդր Ֆոն Զիտելվալդի տեսիլքը» (1642) երգիծական երկում, մարդկային արատների մերկացման, կյանքի փիլիսոփայության և բուն իսկ գրեթե մեջ առկա է

¹ Գրիֆիուսի բանաստեղծությունների ժողովածուները լույս են տեսել «Խոհեր գեղեցմանոցի մասին», «Բանաստեղծություններ գերեզմանից» խորագրերով:

ամենախսկական բարոկկոն: Մոշերոշը հետեւ է իսպանական օրինակին՝ Քելեդոյի «Տեսիլներին»:

«Ֆիլանդր Զիտեվալդցու արտասովոր և իսկական տեսիլները, որոնց մեջ բերված և ինչպես հայելու մեջ արտացոլված են համընդհանուր զննության համար աշխարհիկ գործերն իրենց բնական գույներով, ունայնությամբ, բռնությամբ, կեղծիքով և անմտությամբ» — գրքի այս վերնագիրն ինքնին ընդգրկում է հեղինակի փիլիսոփայությունը: Բացում ենք գիրքը: «Զինվորական կյանք» տեսարանը լի է պատերազմի մղձավանջներով ու սարսափներով: Մոշերոշը նատուրալիստական մանրամասներով պատմել է զինվորների սանձարձակությունների, ամենաանհավանական, ամենակատարյալ կտտանքների մասին: Դրան հաջորդում է «Իծոխքի զավակները» տեսարանը: Բայց ի՞նչ է դծոխքը: Մարդիկ խոսում են տարտարոսյան մղձավանջների մասին: Դա մանկական խաղ է այն ամենի համեմատ, ինչ որ կատարվում է երկրի վրա: Մի՞թե սատանան կարող է ավելի մեծ շարիքներ հորինել, որոնք գերազանցեին մարդու գործած շարիքներին: Ոչ մի տեղ չկա ճշմարտություն, բարություն, արդարություն, հատկապես տիրակալների պալատներում: «Ծանիծյալ կյանք, հավերժական խառնակություններ, հավերժական ատելություն, հավերժական երկպառակություններ, հավերժական շարիք, հավերժական կեղծիք» — ահա մարդկային աշխարհը: Եվ ոչ մի լուսավոր կետ չկա այնտեղ: Թվում է արտաքին տեսքը գեղեցիկ է, բայց պարզում ես ձեռքդ, և ամեն ինչ փոխվում է, ձեռքդ չի հպվի մարմնի, տեսիլն այդ ստվեր է: Եվ աշխարհի բոլոր տարեգիրները արձանագրում են լոկ կեղծիքը, արտաքին ձևը, որը գեղեցկության արտաքին փայլի տակ ծածկում է կեղտոտ ճշմարտությունը. «... բոլոր մարդկանց կեցությունը լոկ արտաքին դիմակ է, ունայն երեսպաշտություն»:

Մոշերոշի նախասիրած հնարանքը գրոտեսկն է, որը նա փոխառել է XVI դարի գրող Ֆիշարտից՝ Ռաբլեին ընդօրինակողից: Մոշերոշի գրոտեսկը մղձավանջային է: Եվ ասես լուսաբանելով աշխարհի ողբերգական բզկտվածությունը, այնտեղ տիրող սուր հակասությունները, խառնաշփոթը, քաոսը, Մոշերոշը դիմել է շարադրման նույն այդ ձևին: Թող կորչի՝ կառուցվածքի կանոնավոր ընթացքը, կորչի՝ դասականների ներդաշնակ գեղեցկությունը, պատկերների հստակությունը: Կեցցե՛ք քաոսը արվեստի մեջ, կոպիտ, չհղկված, հողմանման խոսքը:

Ընդհանուր հայացք նետելով XVII դարի գերմանական գրականության վրա անհնարին է շտեմանել այն ողբերգականությունը, որով համակվել է նա և ձեռք բերել մոռյլ երանգներ: Դրա պատճառը պատերազմի արհավիրքն էր:

Գերմանական կլասիցիզմի ձեռնարկումներն ընդհատվեցին պատերազմի և նրա՝ մշակութային կյանքի վրա ունեցած ազդեցության հետեւանքով: Հաղթանակեց բարոկկոն իր արիստոկրատական («հովվերգուներ», Կասպար Ֆոն Լոենշտայն և ուրիշներ) և ժողովրդական (Մոշերոշ,

Հոգաու, Գրիֆիուս և նրանց մեջ ամենապայծառը՝ Գրիմելսհաուզեն) ուղ-
ղություններով:

Գերմանական բարոկկոյի արիստոկրատական թևը սնվել է օտար
աղբյուրներից (մարինիզմ, գոնգորիզմ, իտալական և գերմանական հով-
վերգություն), իսկ ժողովրդականը բխել է ազգային ավանդույթներից:
Ազգային ողբերգությունը չէր կարող չծնել անկումային տրամադրու-
թյուններ: Հենց դա էլ պայմաններ է ստեղծել բարոկկոյի ծաղկման հա-
մար:

XVII դարի Գերմանիան աշխարհին տվեց խոշորագույն գրող Գրի-
մելսհաուզենին, որի «Սիմպլիցիուս Սիմպլիցիսիմուս» վեպը դուրս է
եկել իր ժամանակի, իր ժողովրդի շրջանակներից և մեր օրերում դրվել
համաշխարհային բարձրարժեք դասական երկերի կողքին:

ԱՆԳԼԻԱՅԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Անգլիայում դժվար է որոշարկել XVII դարում Արևմտյան Եվրոպայի երկրներում գործող երեւ ռեական ուղղութիւններ տարբերակիչ սահմանները: Առանձին գրողների ստեղծագործութիւններում երբեմն տարօրինակորեն համադրվել են կլասիցիզմի ու բարոկկոյի, կլասիցիզմի ու վերածննդյան ոեակիզմի հատկանիշները: Կլասիցիզմն իր, այսպես ասած, դասական ձևի մեջ, ինչպիսին ունեցավ Ֆրանսիայում, անգլիական իրականութիւն մեջ չէր կարող ամուր հիմք գտնել: Դա ուներ երկու պատճառ. երկրի քաղաքական վիճակը և Շեքսպիրի թատրոնի հեղինակութիւնը: Կլասիցիզմը Ֆրանսիայում գտավ այն ժամանակ դեռևս ուժեղ և ճգնաժամից հեռու գտնվող աբսոլյուտական պետութիւն հովանավորութիւնն ու աջակցութիւնը: Մինչդեռ Անգլիայում աբսոլյուտիզմն այդ ժամանակ արդեն հոգևարքի մեջ էր: Երկիրը աբսոլյուտիզմի կազմավորման և կայունացման շրջանն ապրել էր XVI դարում, Թյուդորների ժամանակ: XVII դարում, Ստյուարտների օրոք այն ապրեց իր ճգնաժամը, ապա հետեցին հեղափոխութիւնները և արդեն բուրժուական տիպի պետականութիւն կազմավորումը:

Ինչ վերաբերում է Շեքսպիրին, ապա նա այնքան էր խունացրել անտիկ դրամատուրգիայի նվաճումները, որ նրանից հետո պարզապես անիմաստ էր ամբողջովին ապավինել հին հունական հեղինակների օրինակին: Անգլիացի գրողները չէին կարող այնպես անվերապահորեն հետևել էսքիլեսին, Սոփոկլեսին ու Եվրիպիդեսին, ինչպես արեցին ներանց Ֆրանսիացի գրչակիցները, նրանց առջև կար Շեքսպիրի օրինակը, որը ստեղծագործել էր միանգամայն այլ համակարգով և հասել շտեմնելի արդյունքի:

Այս կապակցութեամբ անգլիական գրականութիւն պատմաբանի համար շահագանց հետաքրքիր է այն վավերագիրը, որ թողել է Զոն Դրայդենը (1631—1700), որը անշափ համակրել է ֆրանսիական կլասիցիզմը և սրտանց ցանկացել նրա նվաճումները փոխադրել անգլիական իրականութիւն: Խոսքը վերաբերում է Դրայդենի «Դրամատուրգիական պոեզիայի փորձի մասին» երկին: Դա մի տեսական տրակտատ է՝ գրված մի քանի անձանց զրույցի ձևով, թատերական երեք համակարգերի մասին՝ անտիկ, ֆրանսիական կլասիցիզմի և անգլիական ազգային: Զրուցակիցներից մեկը քննարկում է անտիկ թատրոնը և բավական

խստորեն քննադատում նրա թերությունները: Մյուսը համեմատելով ֆրանսիական և անգլիական թատրոնները, գերադասում է առաջինը, այսինքն՝ կլասիցիստականը: Երրորդը բերում է ֆրանսիական կլասիցիզմի թերությունների ծանրակշիռ ցանկը և շնայած լիովին չի հերքում այն, սակայն առավել հակված է ազգային թատրոնին:

Այդ հետաքրքիր ու խելամիտ բանավեճի մեջ, որ ծավալվում է Դրալդենի տրակտատի էջերում, ի հայտ է գալիս գեղագիտական խընդիրների, կասկածների ու տարակուսանքների այն բարդ համադրությունը, որի առջև այն ժամանակ կանգնած էր անգլիական ողջ գրականությունը: Մի կողմում այն ժամանակ մշակութային ամբողջ աշխարհում ընդունված անտիկ դասականների հեղինակությունն էր, մյուս կողմում՝ այն հեղինակությունը, որ ձեռք էր բերել ֆրանսիական գրականությունը Ստյուարտների արքունիքում, որոնք վերադառնալով վտարանդիությունից, Անգլիա էին բերել լյուդովիկոս XIV-ի պալատական ճաշակը, և վերջապես՝ անառարկելի և ժողովրդի մեջ արմատավորված սեփական ազգային գրականության նվաճումների հեղինակությունը: Անգլիան ասես կանգնած էր ճամփաբաժանի վրա:

Շեքսպիրի ժամանակաշրջանի ռեալիզմը, վերածննդյան ռեալիզմը XVII դարում շարունակում է զոյատեել, թեկուզ և թույլ ձևի մեջ պահպանելով իր հատկանիշները Բեն Ջոնսոնի երկերում, որն իր թատերգությանը հաղորդում էր նաև կլասիցիստական տարրեր, արժանանալով կլասիցիստ Դրալդենի դրվատանքին, ինչպես և երկու բարեկամների՝ Բեմոնթի ու Ֆլեթչերի ստեղծագործության մեջ:

Իեն Ջոնսոնը (1573—1637) Շեքսպիրի դարաշրջանը կապում է Միլթոնի դարաշրջանին: Իր կյանքի առաջին 43 տարիները նա միաժամանակ ապրել է Շեքսպիրի, իսկ հաջորդ 28-ը՝ Միլթոնի հետ: Նա ծանոթ ու մտերիմ է եղել առաջինին և թերևս չի իմացել երկրորդի գոյության մասին: Բեն Ջոնսոնը բանաստեղծ էր, դերասան, շվայտ արիստոկրատների բաժակընկեր, մենամարտող ու կովազան, բայց և միաժամանակ՝ անդուլ ընթերցող, անտիկ մշակույթի սիրահար, որը դեռևս ամբողջովին, իր մտքով, հակումներով, չափազանց անզուսպ խառնվածքով Վերածընդդի մեջ է եղել: Որպես Վերածննդի հարազատ զավակ, նա աստվածացրել է Շեքսպիրին. «0՝ մեր դարի հանճար, համընդհանուր զարմանքի ու հիացմունքի առարկա՝ և մեր բեմի հրաշք, ելի՛ր, Շեքսպիր իմ»: Նա իր տեսարանները լցրել է փողոցային աղմուկով, բեմ հանել բարձրագույն, բազմադեմ ամբոխին, հանդուգն անկեղծությամբ իրերը կոչել իրենց անուններով: Բայց Վերածննդից ինչ-որ բան արդեն խամրել էր նրա մեջ: Նրա երկերում լավեցին Վերածննդին խորթ ինչ-որ նոր հնչյուններ: Եվ շնայած իր ողջ հիացմունքին, նա Շեքսպիրին էլ ներկայացրել է արդեն նոր դարաշրջանի պահանջները: Նա չկարողացավ գնահատել շեքսպիրյան «Փոթորիկի» հմայքը: Զտալով նրա անունը, Ջոնսոնը քննադատել է նրան «ինչ-որ «հեքիաթների», «փոթորիկների»

և նման դատարկ բաների» համար: Նա փնթփնթացել է, որ անգլիացի գրողները «գրագողություն են արել... Մոնտենից» (Ինչպես հայտնի է, Շեքսպիրը շատ բան է փոխառել այդ ֆրանսիացի հեղինակից):

Շեքսպիրի նման նա ցանկացել է դիմել դաժան ուսուցիչի, ձգտել է ցույց տալ «բեմի մեծության մի հայելի... որի մեջ կոեսենն այլանդակությունը մեր դարի, և կցուցադրվի ամեն մի մկանը, ամեն մի նյարդը»:

Շեքսպիրի կամ իոպե դե Վեգայի նման նա մերժում է կլասիցիզմի նորմատիվությունը («Ես հնարավոր չեմ համարում բանաստեղծի ազատությունը կաշկանդել փրկիստփաների կամ քերականների թելադրած օրենքների նեղ շրջանակներում», «Հարկավոր չէ հեռանալ ինքն իրենից և ապրել ստրկության մեջ», «Գեղանկարիչ ու բանաստեղծ ծնվում են և ոչ թե դառնում» և այլն): Բայց նա արդեն որոշ զիջումներ է անում «օրենքներին» ու «կանոններին», գտնելով, որ բանաստեղծին անհրաժեշտ է դպրոց, որ հարկավոր չէ չափազանցել անտիկ գրողների հեղինակությունը, բայց նրանցից սովորել, այնուամենայնիվ հարկավոր է («Նրանք մեզ համար ճանապարհ են հարթել, բայց որպես առաջնորդներ և ոչ թե հրամայողներ»):

Բեն Ջոնսոնի լավագույն կատակերգությունները բեմադրվել են դեռևս Շեքսպիրի կենդանության օրոք, բայց դրանց մեջ ապրող միտումնավոր-մերկացնող ոգին դրանք ավելի մերձեցնում է կլասիցիստական թատրոնին, քան թե Շեքսպիրի դպրոցին: Շեքսպիրի կատակերգությունները անհավակնոտ են, նրանց աշխարհը գեղեցիկ է: Հեղինակը չի ձգտում որևէ բան սովորեցնել, որևէ մեկին կամ ինչ-որ բան մերկացնել: Նա ծիծաղում է, հաճույքով նայում իր պատանի հերոսների դուրեկան սխալներին ու մոլորություններին, իր հանդիսականների հետ մեկտեղ նախապես իմանալով, որ ամեն ինչ լավ կվերջանա, որ եթե պայծառ երկնքում որոշ ամպիկներ էլ երևան, ապա առաջին իսկ զեփյուռը նրանց կցրի, և նորից կշողա արևը: Նրա կատակերգություններում կա շատ արև ու խնդություն, իսկ չարագործները, եթե նրանք հայտնվում են բեմում, անվտանգ են, նրանց խորամանկություններն իսկույն բացահայտվում են:

Ամենևին նույնը չէ Բոն Ջոնսոնի կատակերգություններում: Դրանք բարոյախոսական են և խստորեն խոցող: Դրանք բացված, դրամատիկորեն ձևավորված առակներ են՝ իրենց անխախտ հատկանիշով՝ բարոյախոսությամբ: Բեն Ջոնսոնը՝ Անգլիայում ստեղծեց բնավորությունների կլասիցիստական կատակերգություն, որը խորթ էր Շեքսպիրի թատրոնին: Նրա առանձնահատկությունն այն է, որ այնտեղ «բնավորությունը» ընկալվում է ոչ թե որպես մարդու ծավալուն, համակողմանիորեն պատկերված հոգեբանություն, այլ սոսկ բնավորության մեկ գիծը, որը սովորաբար առանձնացվում է, ցուցադրվում խոշոր պլանով, ամենից հաճախ՝ չափազանցված, գերաճած գիծը: Բեն Ջոնսոնը բնավորու-

թյան այդպիսի գիծը կոչել է «հումոր» («Humour»), որն ունի «վարքագիծ» իմաստը: Բեն Ջոնսոնը ստեղծել է նաև հումոր-վարքագծի հատուկ տեսությունը, այն շարադրելով այսպես.

Այն ժամանակ, երբ կրքերից մեկը
Մեր հոգում այնպես վառվում է անշնչ,
Որ մեր հույզերը, տենչերն ու միտքը
Ջուլում է անիրախտ մի շղթայի մեջ...

Բեն Ջոնսոնի տեսությունը մերձ է հույն հեղինակ Թեոֆրաստեսի գաղափարներին. վերջինս, ինչպես նշել ենք, գրել է «Բնավորություններ» գիրքը, որին Ֆրանսիայում անդրադարձել են կլասիցիստները: Նրանց համար կարևոր է եղել ընդգծել իրենց ստեղծագործության հիմնական գաղափարը: Այդ նսլատակով նրանք իրենց հերոսներին օժտել են բնավորության մի որևէ գծով (Մոլիերի մոտ ժլատությունը «Ժլատ»-ում, սնապարծությունը «Ուսյալ կանայք», «Միծաղելի սեթևեթուհիներ» պիեսներում):

Շեքսպիրն, ինչպես հայտնի է, նույնպես օժտել է իր հերոսներին որևէ մի տիրապետող հատկանիշով (Օթելլոյի խանդոտությունը, Ռիչարդ III-ի փառասիրությունը), բայց այդ հատկանիշը չի որոշարկում նրա կերպարների բնավորությունը: Խանդոտությունը Օթելլոյի բնավորության բնութագրական հատկանիշը չէ, և պատահական չէ, որ թե՛ Վոլտերի և թե՛ Պոլշկինի համոզմամբ Օթելլոն ոչ թե խանդոտ է, այլ դյուրահավատ: Մինչդեռ Մոլիերի կատակերգության մեջ ծերուկ Հարպագոնի ժլատությունը ոչ թե կիրք է, այլ բնավորության հատկություն: Կլասիցիզմի տեսությամբ ժլատները ժլատ են և մի՛միայն ժլատ: Նրանք ժլատ են ի բնե, ի սկզբանե և առհավետ: Ուստի և կլասիցիստական բնավորությունների մեջ մենք երբեք շարժում չենք տեսնում, նրանք միշտ ստատիկ են:

Բեն Ջոնսոնի «Վոլպոնեն կամ Աղվեսը» (1606) կատակերգության մեջ ներկայացված է հարուստ և խորամանկ մի ծերուկ, որը հիվանդ և մահամերձ է ձևանում: Ժառանգություն ստանալու հույսով նրա մոտ են թռչում գալիս մարդկային ողջ տականքները: Կերպարանքները մրդալ են, անունները մռայլ. Վոլտորե (ուրուր), Կորբալլո (ագռավ), Մոպկա (ճանճ), որ իտալերենից վերցրած բառեր են:

Բեն Ջոնսոնի կատակերգությունը, բնավորությունների կատակերգությունը միաժամանակ և բարքերի կատակերգություն է՝ ժողովրդի կենսաձևի ու ապրելակերպի իմաստով: Դրամատուրգն իր կատակերգական բեմը բնակեցրել է ամենատարբեր և գունագեղ կերպարանքներով: Մեր առջև վերակենդանանում է միջնադարյան աղմկոտ, խռվա-հույզ քաղաքը: Այստեղ պանդոկների ու շուկաների հաճախորդները ստահակներ ու ռամիկներ են, առևտրական կանայք ու մեծահարուստ տիկնայք, խաբեբաներ ու գծուծներ, պճնամուկներ՝ եռակի օձիքներով ու ժապավենազարդ կոշիկներով, և ցնցոտիավոր անօթևան շրջմուկներ:

Անուրախ է այդ աշխարհը, բոլորը խաբում են իրար, խորամանկում, և ազահուժյունն է զավթում թե՛ խաբիբաների և թե՛ նրանց զոհերի հոգիները:

Բեն Ջոնսոնի պիեսներին (հատկապես ողբերգություններին, որոնք նվազ հաջողված են) բնորոշ է գիտականությունը: Նրա գործող անձանց խոսքը լեցուն է անտիկ անուններով, անտիկ առասպելաբանությամբ, միջնադարյան աստվածաբանների ու ալքիմիկոսների անուններով: Այստեղ խորհրդածում են Մաքիավելիի, Ժան Բոդենի, Մոնտենի և այլոց մասին: Կենցաղային նկարագրությունները շատ բան են տալիս մեր օրերի պատմաբանին: Անգլիացի գրողի գրքերի էջերում մեր առջև բացվում է Վերածննդի դարաշրջանը ապրած, բայց միջնադարի հատկանիշները դեռևս պահպանող Եվրոպան:

«Դուք պիտի սովորեք արծաթե պատառաքաղ բռնել»,— լսում ենք տեսարաններից մեկում: Անգլիան դեռևս չգիտեր, թե ինչ է պատառաքաղը, որ ներմուծվել էր Իտալիայից XVII դարի սկզբին, և դեռևս ոչ բոլորը գիտեին գործածել այն: «Դողդշի քարով խաղալիք»,— լսում ենք մեկ այլ տեսարանում: Դա ժամանակի հավատալիքներից էր: Իբրև թե դողդշի գլխից ստացած քարը բուժում է ստամոքսի ցավերը: «Ձեռքերի խոնավություն»,— ասվում է մեկ այլ տեղ: Խոնավ ձեռքերը վկայում էին մարու զգայունության և սեռական կարողության մասին: Եվ այլն, և այլն: Մենք նույնիսկ իմանում ենք կանանց ազգային բնավորությունների մասին, ինչպես որ նրանց ճանաչել են անգլիացիները, դրամատուրգի ժամանակակիցները («Ֆրանսուսին զվարթ, ոռու աղջիկը սառը և նեգրուսին կրքոտ»):

Բեն Ջոնսոնը XVII դարի Անգլիայի ամենախոշոր դրամատուրգն է: Անգլիացիները շատ են սիրել նրան: Վեսթմինսթերյան արքայության գերեզմանոցում, Անգլիայի մեծ զավակների պանթեոնում, դրամատուրգի շիրմաքարի վրա փորագրված է հետևյալ հիացական բացականչությունը՝ «O, rare Ben Jonson!» («Օ՛, սքանչելի Բեն Ջոնսոն»):

Իմոնթրի (1584—1616) և Ֆլեթչերի (1579—1625) պիեսներն անգլիական թատրոնի պատմության մեջ նշանավորում են արդեն մեկ այլ ժամանակաշրջան: Այն ժամանակ, երբ Բեն Ջոնսոնը դեռևս շարունակում էր XVI դարի ավանդույթները, պահպանելով իր կատակերգությունների ժողովրդական ազատությունը, Բոմոնթը և Ֆլեթչերը ձգտեցին արիստոկրատականացնել թատրոնը, բեմական ներկայացումների մեջ ներմուծել որոշակի նրբագեղություն ու բարեվայելչություն: Դաստիարակվելով ապահով և բարեկիրթ ընտանիքներում (Բոմոնթը դատավորի որդի էր, Ֆլեթչերը՝ եպիսկոպոսի), կրթվելով համալսարաններում (Ֆլեթչերը՝ Քեմբրիջում, Բոմոնթը՝ Օքսֆորդում), նրանք տարբերվեցին այն հեղինակների խմբից, որոնք այն ժամանակ գրում էին թատրոնի համար: Ցակոբ I-ի արքունիքը նրանց և նրանց ստեղծագործական գրեկակերպի վրա ունեցել է որոշակի ազդեցություն: Բոմոնթի

և Ֆլեթչերի թատրոնում ազնվական, միապետական գաղափարները դառնում են հատուկ ուշադրության առարկա: Բեմից շարունակ հնչում են թագավորին անձնուրացաբար ծառայելու կոչեր: Նրբեմն ամբողջ պիեսը նվիրված է նման կոչի («Հավատարիմ հպատակը», «Աղջկա ողբերգությունը»), ընդ որում նույնիսկ ցույց է տրվում թագավորի անարդարացիությունը՝ ընդգծելու համար հավատարիմ հպատակության գաղափարը (ոչինչ հաշվի չառնելով, զոհը հավատարիմ է մնում թագավորին ծառայելու իր պարտականությանը և այլն), այսինքն՝ քննարկման է դրվում միապետի ևնթագատության կամ անենթագատության հարցը, և հերթականները միշտ կողմնակից են երկրորդ լուծմանը: «Աղջկա ողբերգությունը» պիեսում թագավորն իր սիրուհուն ամուսնացնում է մի ազնվականի հետ: Կինը ամեն ինչ խոստովանում է ամուսնուն: Ամուսինը պատրաստ է սպանել իր հակառակորդին, բայց իմանալով, որ հակառակորդը արքան է, տեղի է տալիս: Աղջկա եղբայրը քրոջն ստիպում է սպանել թագավորին: Աղջիկը կատարում է այդ սպանությունը, բայց նրանից սարսափահար փախչում է ամուսինը, և նա հուսահատորեն լինքնասպան է լինում դաշույնով: Մի խոսքով, թագավորը սրբազան է և անձեռնմխելի: Այս է գաղափարը:

Հարցադրումն ինքնին նշանակալի է: Հասարակության մեջ ակնհայտորեն հասունացել էր հակադիր գաղափարը, այն է՝ թագավորը ենթագատ է և նրա անարդարությունները չեն կարող և չպետք է հանդուրժվեն: Բոմոնթի և Ֆլեթչերի պիեսները թեթև են, նուրբ, թեև երբեմն տառապում են մեկոդրամատիզմով:

Ջոն Դոննը (1579—1631), ինչպես Բեն Ջոնսոնը ստեղծագործել է երկու հարյուրամյակների սահմանագծին: Իր առաջին երկերը նա գրել է դեռևս XVI դարում: Նրա պոեզիայի մեջ, հատկապես ստեղծագործության առաջին շրջանում դեռևս հնչում են Վերածննդի հզոր դարաշրջանի ձայները: Վաղ շրջանի քերթվածներում (սոնետներ, էպիտալամաներ, եղերերգություններ) գովերգվում են կյանքը և սերը՝ զվարթ, զգացական, լի լուսավոր պոեզիայով: Բայց շուտով բանաստեղծը մի կողմ է նետում Վերածննդի հեղուհիստական թիկնոցը և հագնում վանական սև շուրջառ: Նրա մտքերն ուղղվում են դեպի գոյության ճակատագրական սահմանները: «Աշխարհի անատոմիա» պոեմում նա վշտալիորեն արձանագրում է «ունայնությունն այս աշխարհի»: Նա գրել է «Հոգու ճանապարհ» պոեմը, «Բարեվայելուչ սոնետներ», որոնք համակված են մռայլ, ողբերգական աշխարհազգացողության ոգով: Ջոն Դոննի բանաստեղծությունը իր ձևով ներկայացնում է մարինիզմի կամ գոնգորիզմի յուրահատուկ տարբերակը: Ուսանավորի նրբագեղ երաժշտական գործիքավորում, փոխաբերությունների, համեմատությունների, շարահյուսության մթամածություն. նրա բանաստեղծությունների այս ողջ արդուզարդը հիշեցնում է Իտալիայի և Իսպանիայի հիշյալ բանաստեղծների գրելաոճը: Դոննը, ինչպես և նրա հետևորդներ Ջոն Հերբերթն ու

Ռիչարդ Քրեշոն՝ կրոնականության ու միաստիցիզմի իրենց մղումով, Անգլիայում արտահայտել են բարոկկոյական արվեստի մոտիվները, որ այն ժամանակ լայնորեն տարածված էին Արևմտյան Եվրոպայում:

Վերջին ժամանակներս արտասահմանում շափազանց մեծացել է Ջոն Դոննի նկատմամբ հետաքրքրությունը: Նրա մասին գրում են մանրակրկիտ ուսումնասիրություններ, հրատարակում նրա ստեղծագործությունները, որոնք արդեն գրեթե մոռացված էին: Ջոն Դոննը անառարկելիորեն խոշորագույն բանաստեղծ է: Անցյալի գեղագիտական արժեքների հանդեպ ուշադրությունը միշտ էլ հարգանքի է արժանի: Սակայն այդ հետաքրքրությունը անգլիացի բանաստեղծի, նրա ուշ շրջանի ստեղծագործության մոտայ մոտայի և թերևս միմիայն այդ մոտայի հանդեպ, դժբախտաբար պատճառաբանվում է մեր օրերի արևմտյան էլիտայական գրականության ընդհանուր ձգտումով դեպի անցյալ մշակույթի անկումային մոտիվները:

* * *

Ո՛չ բանաստեղծությունը, ո՛չ էլ արձակը, այլ թատրոնը, դրամատուրգիան է գլխավորել XVI դարի և XVII դարի առաջին կեսի Անգլիայի համազգային մշակույթը, ուստի և անհրաժեշտ է այստեղ նշել երկրում այն ժամանակ տեղի ունեցած մի շատ կարևոր իրողության, այն է՝ թատրոնների փակման և թատերական ներկայացումների արգելման մասին: Թատերական բարքերն այն օրերի լոնդոնում բավական ազատ էին: Բացարձակ անկաշկանդություն էր իշխում թե՛ բեմի վրա, թե՛ հաղնիսասրահում: Ե՛վ դերասանները, և՛ հանդիսականները ոչ մի արտահայտությունից չէին խրտնում:

Բեմում կարելի էր տեսնել ձեռնածուին շան հետ, որը ներկայացնում էր «և՛ անգլիական թագավորին, և՛ ուելսյան իշխանին, իսկ երբ նստում էր պոչիկի վրա, նաև՝ Հոմերի պապին ու իսպանական թագավորին», ինչպես վկայում է Բեն Ջոնսոնի «Բարթոլոմիոսյան տոնավաճառ» կատակերգության «Թատրոնի պահակը»: Կատակերգության մեջ մի ինչոր միսիս կարող էր բեմից ասել, թե կարելի է մեզի միջոցով գուշակություն անել, կամ մի ջենթլմեն կարող էր գրի առնել, թե որտեղ է ինքը միզել: «Մեր բեմի վրա երբեմն նույնքան կեղտ ու գարշահոտություն կա, որքան Սմիթֆիլդում» (Լոնդոնի արվարձանը, ուր կազմակերպվում էին տոնավաճառներ, երբեմն էլ այրում էին հերետիկոսներին:— Ս. Ա.),— ասվում է Բեն Ջոնսոնի նույն կատակերգության մեջ: «Այնտեղ ամեն ինչ իրենց անուններով է կոչվում»,— արդեն XVIII դարում գրել է Վուտերը անգլիական թատրոնի մասին:

Թատերական բարքերի մասին կարելի է հզրակացնել այն անանուն վավերագրից, որ վերնագրված է «Դերասանների բողոքները կամ գանգատներն ընդդեմ իրենց մասնագիտության ճնշման և որոշ թատրոն-

ներից նրանց վտարման» (1643): «Մենք խոստանում ենք ապագայում երբեք մեր վեց պենսանոց օթյակները թույլ չտալ անբարոյական կանանց, որոնք գալիս են սոսկ այն պատճառով, որ նրանց այնտեղից իրենց հետ տանեն ենթավարպետներն ու իրավաբանների կլերկները, և այդ կարգի բոլոր կանանց, բացի նրանցից, ովքեր գալիս են իրենց ամուսինների կամ մերձավոր ազգականների հետ: Կիոսիվի նաև վերաբերմունքը ժխախտտի հանդեպ. այն չի վաճառվի... ինչ վերաբերում է զազրախոսությանը և նմանօրինակ ստորություններին, որոնք կարող են խայտառակել պարկեշտ մարդկանց, իսկ վատ մարդկանց մղել անառակության, ապա մենք դրանք լիովին կհալածենք կոպիտ և անբարոյական բանաստեղծ-հեղինակների հետ մեկտեղ»:

Նկեղեցին երկար ժամանակ և համառորեն պայքարել է ընդդեմ թատերական հանդիսությունների: «Թատրոնները լեցուն են, իսկ եկեղեցիները դատարկ», «բարեպաշտ արարողությունների վայրերը մնում են լքված»,— իր «Հորդորանքի» մեջ տրտնջացել է պուրիտան հոգևորական Ջոն Ռիլդը (1589): Թատրոնում «իշխում են ազատ շարժունները, անառակ խոսքերը, ծաղր ու ծիծաղը, համբույրները, գրկախառնումները և անհամեստ նայվածքները»,— ղեկավարել է ոմն Ֆիլիպ Սթեբս («Մեղադրության անատոմիա», 1583), «այնտեղ խախտվում է աստվածային խոսքը և գոհակացվում է մեր երկրում հաստատված աստվածային կրոնը»,— հայտարարել է Լոնդոնի քաղաքագլուխը 1594 թ. (գանձապետին ուղղված նամակում), և այլն:

Կային և պաշտպաններ: Դրամատուրգ Թոմաս Նեշը 1592 թ. գրել է, որ պիեսների սյուժեները վերցվում են անգլիական քրոնիկներից, «մոռացության գերեզմանից» դուրս են բերվում նախնիների վսեմ գործերը և ըստ այդմ պարսավանքի է ենթարկվում «անկումային և մեղկացած արդիականությունը», որ պիեսներում «դիահերձվում է արտաքինապես սրբությամբ ոսկեզօծված կեղծիքը»:

1642 թ. սեպտեմբերի 2-ին անգլիական պառլամենտը փակում է թատրոնները և արգելում բոլոր կարգի ներկայացումները, պատճառաբանելով, թե իբր դրանք «հաճախ արտահայտում են սանձարձակ զվարթություն և թեթևամտություն», մինչդեռ մարդկային մտքերը պետք է ուղղել «դեպի ապաշխարանք, հնազանդություն և դիմումն առ աստված»: Հինգ տարի անց պառլամենտը վերահաստատում է իր այդ որոշումը, առավել խստորեն արտահայտվելով և սպառնալով զանց առնողներին (դերասաններին) բանտարկել որպես հանցագործների:

1644 թ. քանդվում է շեքսպիրյան «Գլոբուս» թատրոնը, որը վերականգնվել էր 1613 թ., հրդեհից հետո. 1649 թ. քանդվում են «Փորթունա» և «Ֆենիքս» թատրոնները, իսկ 1655-ին՝ «Բլեքֆրայարսը»: Դերասանները ցրվում են երկրով մեկ, դառնում զինվորականներ, անհայտ կորչում են, ինչպես վկայում է XVII դարի մի անանուն հեղինակ («Historiā histrionica»):

1643 թ. դերասանները կազմում են մի հուզիչ անանուն վավերագիր՝ բողոք իրենց մասնագիտության ճնշման կապակցությամբ: «Մենք քեզ ենք դիմում, մեծ Փե՛րոս, և ձեզ ինը քույր մուսանե՛ր՝ մտքերի հովանավորներիդ և մեզ՝ խեղճ ու ստորացված դերասաններիս պաշապանողներիդ,— գրել են նրանք,— Եթե ձեր ամենագոր միջնորդության շնորհիվ մենք կարողանայինք վերստին հաստատվել մեր նախկին թատրոններում և նորից վերադառնայինք մեր դբաղմունքին...» Դերասանները գրել են, որ իրենց խաղացած կատակերգություններն ու ողբերգությունները եղել են «մարդկային արարքների կենդանի վերարտադրությունը», որ դրանց մեջ արատները պատժվել են, իսկ առաքինությունները՝ մեծարվել, որ «անգլերեն լեզուն նախկինում հնչել է սուսվել ձիշտ ու բնական»: Փեբոսը և ինը քույր մուսաները՝ արվեստների հովանավորները շարձագանքեցին: Թատրոնին հասցվել էր մի անուղղելի վնաս:

Անգլիական բուրժուական հեղափոխությունը: XVII դարն Անգլիայում հեղափոխության դար էր: Հեղափոխությունն իր կնիքը դրոշմեց երկրի ողջ հոգեւոր կյանքի վրա: Այդ ժամանակաշրջանից մնացած մշակութային ժառանգությունը այս կամ այն չափով ներկված է հեղափոխության գույներով: Հեղափոխության ահեղ երաժշտության լեյտմոտիվը երկար է հնչել նաև հաջորդ XVIII դարում, մերթ մարելով, մերթ կրկին բարձրանալով՝ նոր ուժով լցված:

Անգլիական բուրժուական հեղափոխության նշանակությունը եվրոպայի ժողովուրդների և ի վերջո նաև ողջ մարդկության համար վիթխարի է: Այն բացեց հասարակական հարաբերությունների մի նոր, դեռևս քիչ հայտնի աշխարհի դռները, ստեղծեց նոր կենսապայմաններ և մշակույթի նոր տիպ: Հենց այդ պատճառով էլ այդ նոր հասարակական հարաբերությունների ծագումը տեղի ունեցավ այնքան երկարատև, դժվար ու հիվանդագին:

Բանաստեղծ Ջոն Միլթոնը երգել է անգլիական հեղափոխությունը, այն ներկայացրել արվեստի գեղագիտորեն գեղեցիկ ձևերի մեջ: Նրա պոեմներում՝ այն հանդես է բերված հինկտակարանային հանդերձանքով և տիեզերական հերոսության ճաճանչների մեջ: Իրականության գույներն ավելի աղբատ էին, իրական կյանքը՝ ավելի դաժան, և միլթոնյան Սատանայի սև թևերը, որ ցուրածակում էին տիեզերական շողերի մեջ, իրականում կլինեին սոսկ պուրիտանի կոշտամազ զգեստներ՝ սպիտակ և ոչ միշտ մաքուր թեզանիքներով ու օձիքով, իսկ ապստամբ աստվածամարտիկի գեղեցիկ դիմագծերը՝ Սիթիի գծուծի մուսլատես, կնճռոտ, չորացած երես:

XVII դարի Անգլիայում հասունացել էր կոնֆլիկտը հասարակության նյութական արտադրողական ուժերի և գոյություն ունեցող արտադրական հարաբերությունների միջև: Այդ կոնֆլիկտը գրսևորվեց իրավիճակի նկատմամբ համընդհանուր դժգոհության ձևով և ի վերջո լուծվեց հեղափոխությամբ:

Անշուշտ, ամենից ավելի տառապում էին ընչազուրկները: Նրանց կյանքի մասին է պերճախոսաբար պատմում հետևյալ ժողովրդական երգը.

... Դուք տեսնում եք մեր աղքատությունը,
Մեր ցավը, հոգսը, մեր տխրությունը,
Մեր ծեծը, վախը ու մերկությունը:
Լսո՞ւմ եք. հայտնեք ձեր գո՞տությունը
Թագավորական խորհրդին բարի,
Բարձր խորհրդին մեր թագավորի:

Սակայն հեղափոխությունը կատարվեց ամենևին ոչ այն պատճառով, որ չափազանց վատ էր ապրում Անգլիայի բնակչության հիմնական զանգվածը՝ նրա աշխատավորները, գյուղացիներն ու քաղաքային բանվորները: Նրանք երբեք էլ լավ չեն ապրել, և հեղափոխությունն էլ չթեթևացրեց նրանց վիճակը: Հեղափոխությունը տեղի ունեցավ, քանի որ վատ էր բոլորի վիճակը: Ծանր կացության մեջ էին հասարակության բոլոր շերտերը: Բոլորը դժգոհ էին: Դժգոհ էր և թագավորը: Նրան ճնշում էր պառլամենտը, խանգարում էր ժողովել հարկերը, իսկ գանձարանը դատարկ էր: Թագավորը երազում էր բացարձակ իշխանություն, որին հասել էին մայրցամաքի թագավորները և որին չէր հասել ինքը՝ կղզիների երկրի թագավորը: Դժգոհ էին լենդլորդները, երկրի բնակչության արիստոկրատական մասը, որն ամենից մոտ էր գահին: «Գների հեղափոխությունը», որ կատարվեց XVI դարի արևմտամեյրոպական երկրներում՝ նոր հայտնագործված Ամերիկայի ոսկու և արծաթի հորձանքի տակ, քայքայեց նրանց տնտեսությունը (վարձավճարի չափը մնաց նույնը, իսկ դրամն էժանացավ): Նրանք նվիրատվություններ էին ակնկալում թագավորից, իսկ թագավորն էլ մուրալու համար ձեռքը պարզել էր պառլամենտին: Դժգոհ էին ջենթրերը՝ այն նոր ազնվականները, որոնք իրենց տնտեսությունները դրել էին առևտրական գործի մեջ, դժգոհ էին Սիթիի մեծահարուստները. հին իրավակարգի ողջ համակարգը կաշկանդում էր նրանց ձեռնարկչական եռանդը: Դժգոհ էին յոմենները՝ Անգլիայի ողջ գյուղացիությունը, և ֆրիգուդերները, և քուփիգուդերները. զավթման համակարգով նրանց պարզապես ոչնչացնում էին որպես դասակարգի: Գյուղացիության որպես դասակարգի վերացման այդ պրոցեսը Անգլիայում սկսվել էր դեռ վաղ անցյալում, XIII դարում, այն հատկապես բուռն ընթացք ունեցավ XVI դարում և ավարտվեց XVIII դարի կեսերին, այսպես կոչված, ագրարային հեղափոխության շրջանում: Անգլիական հասարակության ամենախոշոր զանգվածի՝ «հողից բռնություն» զրկված, վտարված և թափառաշրջիկների վերածված գյուղական բնակչության...» (Կ. Մարքս) հառաչանքը լսվում է XVII դարի լեռներների ճառերում ու պամֆլետներում, XVIII դարի սենտիմենտալիստ-գրողների երկերում:

XVII դարում պատմական պրոցեսը ղեկավարում էր արդեն ուժեղ

և ամուր արմատներ նետած բուրժուազիան: Արթնացնելով մշտապես տառապող ունեզուրկ խավի ընդերքում թաքնված հեղափոխական ոգու տիտանական ուժերը, թմրեցնելով նրան ազատության մասին մշուշոտ ճառերով, նա համարձակորեն ղրղեց ժողովրդին թագավորի և արիստոկրատիայի դեմ, կոտրեց նրանց դիմադրությունը և ապա Կրոմվելի ձեռքով կրկին կաշկանդեց ժողովրդի այն հեղափոխական ոգին արդեն նոր, բուրժուական պետականության շղթաներով: Այսպիսին էր իրականությունը, և՛ նրա վրայից նետենք մարդասիրության, ազատասիրության այն բոլոր ոռոմանտիկ քողերը, որոնցով այն ծածկել էր պուրիտանական երեսպաշտությունը:

Ջոն Լիբերնը՝ այն ժամանակվա Անգլիայի ազնվագույն մարդկանցից մեկը (նրան բանտում տանջահարել է Կրոմվելը), դիմելով ընչազուրկներին, գրել է. «Մինչ այս մեզ վրա իշխում էին թագավորը, լորդերը, համայնքները, այժմ՝ գեներալը (Կրոմվելը — Ս. Ա.), ռազմադաշտային դատարանը և համայնքների պալատը: Մենք ձեզ հարց ենք տալիս. ի՞նչը փոխվեց... Կատարվեց միայն անունների փոփոխություն»:

Անգլիայում հեղափոխական իրավիճակն սկսեց հասունանալ, երբ Ստյուարտների դինաստիան անցավ իշխանության ղեկին: 1603 թ. Ելիզավետ I թագուհու մահից հետո գահ բարձրացավ շոտլանդական թագավոր Յակոբ VI-ը, Անգլիայում դառնալով Յակոբ I, Հակառակ Անգլիայի ազգային շահերի, նա մերձեցավ երկրի վաղեմի թշնամու՝ Իսպանիայի հետ, բարոյական մեծ վնաս հասցնելով իր գահին: Արքունիքի վարկը, որ բավական բարձր էր Ելիզավետի օրոք, Ստյուարտներին օրոք սկսեց ահռելի անկում ապրել:

«Ազատ միապետությունների իսկական օրենքը» տրակտատում Յակոբ I-ը հրապարակեց թագավորի բացարձակ անմեղսունակության սկզբունքները, նրա լիակատար գերիշխանությունն ու անկախությունը պառլամենտից, ինչպես և թագավորական իշխանության աստվածային ծագումը: Ընդ սմին նա ֆինանսական քաղաքականության մեջ ցուցաբերեց մի ամբողջ շարք աննրբանկատ քայլեր և անտեղյակություն, իսկ կրոնական հարցերում՝ ծայրահեղ անհանդուրժողականություն (պուրիտանների հալածանքը): Անգլիական պառլամենտը, որ սովորաբար ընդունում էր Ելիզավետի բոլոր միջոցառումները, նրա հետևորդի օրոք սկսեց ցածրաձայն տրտնջալ:

1625 թ. գահ բարձրացավ Կարլոս I-ը: Քաղաքականությունը նույնը մնաց: Կառավարությունը կառույց էր ֆեոդալական հնացած իրավակարգին, հենվում մակաբույծ հողատիրական արիստոկրատիայի վրա, արգելակում երկրի տնտեսական զարգացումը հարկերի, տուրքերի քաղաքականությամբ, մոնոպոլիաների ֆեոդալական համակարգով: Հասունանում էր ճգնաժամը:

1628 թ. պառլամենտը դիմում է թագավորին «Իրավունքի մասին հանրագրով»: Վկայակոչելով հին վավերագրերը՝ XIII—XIV դարերի

Թագավորներ Էդուարդ I-ի, Էդուարդ III-ի օրինադրությունները (ստատուտ), դեռևս 1215 թ. Հովհան Անհողի արձակած «Ազատության մեծ հրովարտակը», հարգալից արտահայտություններով, բայց արդեն բավական կտրուկ և առանց փոխդիջման, նա պահանջում էր թագավորից պետության մեջ անհատի իրավունքների և գոյություն ունեցող օրենքների նկատմամբ հարգանք, որպեսզի նորին մեծության հպատակները «հակառակ օրենքների և սովորությաների» չենթարկվեն ձեռքակալության ու ճնշման, «չենթարկվեն մահվան՝ հակառակ երկրի օրենքների և ազատության»:

Թագավորական իշխանության կամայականությունը արտասովոր բան չէր անգլիացի ժողովրդի համար: Քմահաճ և անողոք Հենրիխ VIII-ի, նրա դստեր՝ Մարի Արյունարբուի, որ նաև կաթոլիկոսի էր, բազմաթիվ այլ պսակակիր բռնակալների գահակալությունը լի է ոճիրներով ու շարագործություններով: Կարլոս I-ը թերևս նույնիսկ եղել է նրանցից ավելի պակաս բռնակալ ու արյունարբու: Նա եղել է գեղեցկատես (կովորում պահպանվում է նրա դիմանկարը՝ գծված Վան Դեյկի նրբագեղ վրձնով), միշտ շափազանց վայելուչ և ամենից քիչ է նմանվել վայրագ բռնապետի: Բայց ժամանակները փոխվել էին: Բուրժուազիան և նոր ազնվականությունն ամրացել էին, զգացել իրենց ուժը: Միապետությունը սահմանափակում էր նրանց ձեռնարկչական ակտիվությունը, և նրբանք եկան այն եզրահանգման, որ այլևս դանդաղել չի կարելի, որ այժմ արդեն հնարավոր է հաջողություն ակնկալելով, պատերազմ հայտարարել և՛ թագավորին, և՛ հողատիրական արիստոկրատիային:

Կարլոս I-ը պառլամենտի գործունեությունը համարելով մեծագույն հանդգնություն, 1629 թ. ցրում է այն և 11 տարի երկիրը ղեկավարում ինքնիշխան, դաժանագույն ահաբեկումների քաղաքականությամբ փորձելով ճնշել ընդդիմադրությունը: Այդ քաղաքականության ոգեշնչողները նրա երկու մերձավորագույն խորհրդատուներն էին՝ կոմս Սթրաֆորդը և արքեպիսկոպոս Լոդը:

Թերևս հեղափոխությունն այդքան արագ չհասունանար, եթե թագավորն ու նրա խորհրդատուները օժտված լինեին քաղաքական խորամըտություն:

Անգլիական եկեղեցու առաջնորդ արքեպիսկոպոս Լոդը 1637 թ. Շոտլանդիայում մտցնում է անգլիական եկեղեցական Դատաստանագիրքը, այսինքն՝ փորձում միասնականացնել անգլիական և պրեսբիթերական եկեղեցիները: Դա Շոտլանդիայում ապստամբություն առաջացրեց: Կարլոս I-ը այնտեղ զորք ուղարկեց: Սկսվեց մի պատերազմ, որ ժողովրդի սրտով չէր, և որը սնանկացրեց թագավորական գանձարանը: Հարկ եղավ պառլամենտ գումարել և խնդրել նրան՝ ֆինանսավորելու պատերազմը: Դա հավասարազոր էր թագավորական իշխանության պարտության: (Նույնը կատարվեց XVIII դարում Լյուդովիկոս XVI-ի հետ, որ հրավիրեց Գլխավոր շտատները): 1640 թ. Կարլոս I-ի հրավիրած

պառլամենտը (այն կոչվեց «Երկարատև», գործել է 13 տարի) զգաց իր ուժը և անմիջապես վճռականորեն սկսեց նվազեցնել թագավորի անկախությունը: Ամենից առաջ նա հաստատեց այն օրենքը, որ հպատակները «չպետք է հարկադրված լինեն վճարել որևէ հարկ, տուրք, հաս, կամ այլ պարտիք, որը հաստատված չէ պառլամենտում ընդհանուր համաձայնությամբ»: Այդպիսով թագավորը ֆինանսական քաղաքականության մեջ զրկվում էր անկախությունից:

Ապա հետևեց այն որոշումը, որ «անօրինական և անվավեր» պետք է համարել պալատների արձակման մասին թագավորի տված ամեն մի հրահանգ (1641 թ. մայիսի 11): Դա արդեն նշանակում էր երկրի գերագույն իշխանության փաստական զավթումը պառլամենտի կողմից: Այնուհետև թագավորին ներկայացվեց «մեծ ռեմոնստրացիան», որի մեջ 204 կետով նշվում էին թե՛ արտաքին և թե՛ ներքին քաղաքականության մեջ թագավորական իշխանության ամենախոշոր և երկրի համար ավերիչ սխալները¹:

Դա ցնցող փաստաթուղթ էր, որ ցույց էր տալիս կառավարության անմտությունը, անօգնականությունը, գիշատչականությունն ու մակաբուծությունը: Հեղափոխության ահեղ ամպերը կուտակվում էին: Պառլամենտը դատի տվեց և մահապատժի ենթարկեց ժողովրդին ատելի լորդ Սթրաֆորդին, իսկ ավելի ուշ նաև՝ արքեպիսկոպոս Լոդին: Թագավորը ստիպված էր համաձայնել այդ զոհաբերությանը: Ի վերջո Անգլիան բաժանվեց երկու թշնամի ճամբարների: Մի կողմում ռոյալիստներն էին, թագավորի պաշտպանները՝ արիստոկրատները, «կավալերները», ինչպես նրանց կոչում էին այն ժամանակ, մյուս կողմում՝ բնակչության պլեբեյական մասը, որին առաջնորդում էին բուրժուազիան և նոր ազնվականությունը՝ «կլորագլուխները»:

Հեղափոխությանը կողմնակից ուժերը համասեռ չէին: Միանգամից շորոշվեց թագավորին մահապատժի ենթարկել: Թագավորական աստիճանն օժտված էր վաղնջական մտայնության մոգական ուժով: Ոգու վիթխարի ուժ և համարձակություն էր պետք, խորտակելու դարերով հաստատված ավանդույթների հոգեբանական պատնեշը: Այդպիսի ուժով էր օժտված Կրոմվելը: Թագավորի դատը մի ինքնատիպ մենամարտ էր սառնորեն բարեկիրթ Կարլոսի և կոպտորեն ցասկոտ Կրոմվելի միջև:

¹ Մասնավորապես խոսվել է անգլիական նավատորմի կորստի մասին լա Ռոշել ամրոցի առման ժամանակ (Կարլոս I-ի աշակցությունը կարողնալ Ռիլլյոյին՝ անգլիացիների կրոնական դաշնակից հուգենոտների դեմ պայքարելիս), Իսպանիայի դեմ պայքարի անհաջողությունների, «խորհրդատուների ու պալատականների» զավաճանական դերի մասին, որոնք մեծ վնաս հասցրին Անգլիային, շահադիտական նպատակներով օգնելով օտար իշխաններին ու պետություններին: Խոսվել է անօրինական հարկերի և շորթումների, առաջին անհրաժեշտության բոլոր առարկաների մենաշնորհների, անգլիական նավագնացությանը անհրաժեշտ շինարարությունից կողոպտելի, թագավորի կողմից համայնական հողերի հափշտակման և այլ հարցերի մասին:

«Կատարեք կարճ բայց արդարացի գործ,— ասել է Կրոմվելը, դիմելով կոմիսարներին:— Աստված սլահանջում է մեզնից պատժել Անգլիան ճնշողին: Բոլոր գալիք ժամանակներում բոլոր քրիստոնյաները սա կհիշեն հարգանքով, իսկ աշխարհի բոլոր բռնակալները՝ սարսափով»: Կրոմվելը սպառնում էր (Նրա ձևովին էր բանակը): «Ես ձեզ կասեմ. մենք կկտրենք նրա գլուխը թագի հետ մեկտեղ»: Եվ դատարանի վճիռն ի կատար ածվեց, ինչպես «պահանջել էր աստված»: 1649 թ. հունվարի 27-ին Գերագույն դատական պալատը կայացրեց հետևյալ վճիռը. «բոլոր դավաճանությունների ու ոճիրների համար... հիշյալ Կարլոս Ստյուարտը, որպես բռնակալ, դավաճան, մարդասպան և որպես ազգի լավագույն մարդկանց թշնամի, պետք է ենթարկվի մահվան՝ գլուխը մարմնից հատելու միջոցով»:

Իսկ հունվարի 30-ին հրապարակում, ժողովրդի վիթխարի բազմության առաջ կարմրալզևտ դահիճը կացնով կտրեց թագավորի գլուխը և մազերից բռնած բարձրացրեց, ցուցադրելով ցնցված հանդիսատեսներին: 1649 թ. մարտի 17-ին պառլամենտի որոշմամբ թագավորական իշխանությունը վերացվեց, համարվելով «անպետք, ծանրաբեռնիչ և վտանգավոր»: Մարտի 19-ին հրապարակվեց հանրապետություն, որն «այսուհետև պետք է ղեկավարվի ազգի բարձրագույն իշխանության՝ պառլամենտում ժողովրդի ներկայացուցիչների կողմից: Ընդ սմին չպետք է լինեն ո՛չ թագավոր, ո՛չ լորդերի պալատներ»:

Դա հեղափոխության զազաթնակետն էր: Նրա հաղթանակը զգալիորեն պայմանավորվեց Կրոմվելի բանակով: Հաստատակամ և տաղանդավոր զորավարը ռոյալիստների զորքերի դեմ պայքարելիս շահեց մի շարք փայլուն հաղթանակներ: Դառնալով գեներալ, նա բարեփոխեց հեղափոխական բանակը, վտարեց «ծերացած, քայքայված վարձկաններին, հարբեցողներին և նմաններին», հավաքեց «ոգու մարդկանց», «աստվածավախ մարդկանց, որոնք գիտակցում են, թե ինչ են անում», ինչպես ասել է նա 1657 թ. ապրիլի 18-ի իր ճառում:

Հեղափոխության տարիներին Անգլիայի նոր իրավակարգի մասին բանավեճերում ի հայտ էին գալիս դասակարգային հակամարտ միտումները: Գեներալ Այրթոնը՝ Կրոմվելի փեսան և համախոհը, ինդեպենդենթների (ունեւոր մարդկանց) կուսակցության ղեկավարը, պահանջում էր ընտրության իրավունք տալ միայն նրանց, ովքեր ունեին սեփականություն, այլապես մենք «կվերացնենք ամբողջ սեփականությունը»,— հայտարարել է նա: Նրա ընդդիմախոսները վճռականորեն հակաճառել են: «Պարզվում է, որ թագավորության մեջ սեփականություն ունեցող մարդկանցից բացի ուրիշ ոչ ոք չունի իրավունքներ: Ինձ զարմացնում է, որ մենք այդպես խաբվեցինք...» (1647 թ. հոկտեմբեր-նոյեմբերին ընտրական իրավունքների մասին Փութնեյան կոնֆերանսի բանավեճից):

«Իսկական լեկլերներին» կամ դիգգերի (անգլ. diggers— «փորողներ»)՝ չքավոր գյուղացիության կուսակցության ներկայացուցիչները ար-

ծարժում էին արմատական գաղափարներ՝ մասնավոր սեփականության և մարդու կողմից մարդու շահագործման վերացում: «Չէ՞ որ անկասկած է, որ մասնավոր սեփականության, «իմ» և «քո»-ի առաջացումն է մարդկանց հասցրել դժբախտությունների»: «Դադարեցրեք մեկի իշխանությունն ու տիրապետությունը մյուսի վրա, քանի որ ողջ մարդկությունը սոսկ մեկ շարժվող ուժ է»: («Արդարության նոր օրենք՝ ամբողջ աշխարհը ստրկությունից ազատագրելու համար»: Հունվար, 1649 թ.): Ամենուրեք խոսում էին ազատության, մարդու իրավունքների մասին, հոգ տանում, որ կրկին չհայտնվեն մեկ կամ մի քանի անձանց բռնակալության ներքո:

Սակայն ազատության և իրավահավասարության գաղափարները, որոնց համար Կրոմվելի բանակում պայքարում էին անգլիացի ունեզուրկները, փշրվեցին սեփականատիրության ժալոի վրա: Պետք է հիշել, որ բուրժուաները թագավորի և արիստոկրատիայի դեմ պայքարի էին ելել ամենից առաջ այն պատճառով, որ վախենում էին իրենց սեփականության նկատմամբ նրանց ոտնձգություններից: 1628 թ. հունիսին պառլամենտն ընդունել էր հատուկ դեկլարացիա, որն արտահայտում էր բուրժուական իրավունքի սրբության սրբոցը. «... օրենքը սրբության նման պահպանում է «իմ» և «քո»-ի բաժանումը, որը աշխատասիրության ստնտուն է և առաքինության մայրը... Առանց «իմ» և «քո»-ի այդ բաժանման պետության մեջ չի կարող լինել ո՛չ օրենք, ո՛չ արդարադատություն, քանի որ սեփականության պահպանումը հենց թե՛ մեկի և թե՛ մյուսի բուն նպատակն է»: Այդ դեկլարացիան ուղարկվել էր թագավորին, որը պառլամենտից դրամ էր պահանջել:

Այժմ հեղափոխության թեժ պահին բուրժուաներն իրենց հարստությանը սպառնացող վտանգ տեսան հավասարարների (լեկլերներն անգլերեն նշանակում է «հավասարարներ»), այսինքն՝ հասարակության ունեզուրկ խավի մեջ: Ռեակցիան եղավ առավել բուռն ու անգիշում: Ե՛վ Կրոմվելը, և՛ նրա ներկայացրած անգլիական բուրժուազիան վճռականորեն հանդես եկան ընդդեմ համընդհանուր ընտրության իրավունքի, հանուն որի պայքարում էին լեկլերները: Նրանք կանխազգում էին չքավորների կողմից մասնավոր սեփականության վերացումը: Նրանց մտքի տրամաբանությունն այսպիսին էր. չքավորները պառլամենտի մեջ կընտրեն չքավորների, իսկ վերջիններս էլ հարուստներից կխլեն նրանց հարստությունը: «Ի՞նչը կխանգարի այդպիսի պառլամենտի մեծամասնությանը օրենսդրական ճանապարհով ոչնչացնել սեփականությունը և կեցության մեջ մտցնել հավասարություն», — համառազմական խորհրդում ասել է գնդապետ Այրթոնը: Դա մի կողմի, այն է՝ սեփականատերերի կարծիքն էր, որն, ըստ էության, կիսում էին և՛ լենդլորդերը, և՛ Սիթիի մեծահարուստները, և՛ ջենթրերը:

Մյուս՝ բնակչության աղքատ շերտերից բխող կարծիքը արտահայտել է գնդապետ Ռեյնսբորոն, որին բզկտել է ոռյալիստների ամբոխը

1648 թ. դեկտեմբերի 29-ին: «Սըր»,— ասել է նա, դիմելով գնդապետ Այրթոնին,— ես տեսնում եմ, որ անհնարին է ազատություն ձեռք բերել, եթե չվերացվի սեփականությունը: Բայց ես կուզեի իմանալ. ինչի՞ համար էին մարտնչում զինվորները: Երևում է, նրանք մարտնչել են, որպեսզի իրենց հպատակեցնեն, իշխանությունը հանձնեն հարուստ մարդկանց, հողատերերին և իրենց դարձնեն հավերժական ստրուկներ»:

Ազատության և դեմոկրատիայի մասին այդ վիճաբանությունները ավարտվեցին նրանով, որ պառլամենտը 1653 թ. դեկտեմբերին հայտարարեց, որ բարձրագույն օրենսդիր և վարչական իշխանությունը «մընում է մեկ անձի մեջ» և այդ անձը լորդ-պրոտեկտորն է, և որ «Օլիվեր Կրոմվելը՝ Անգլիայի, Շոտլանդիայի և Իռլանդիայի զինված ուժերի գերագույն հրամանատարը, հայտարարվում է Անգլիայի հանրապետության, Շոտլանդիայի, Իռլանդիայի և նրան պատկանող տիրույթների լորդ-պրոտեկտոր»:

Երկյուղելով, որ հեղափոխությունն ավելի կզարգանա և «հավասարարները» (լեւելերների կուսակցությունը) կղավթեն իշխանությունը, անգլիացի բուրժուաները դաշնակցելով նոր, բուրժուականացած ազնվականության հետ, դիմեցին Կրոմվելի դիկտատին: Մեծ մտքի և վիթխարի կամքի տեր այդ մարդը, որը «մեկ անձի մեջ համադրել էր Ռոբեսպիերին ու Նապոլեոնին», ինչպես պատկերավոր ասել է էնգելսը, եռանդագին և վճռականորեն կասեցրեց ժողովրդական ներքնախավերի հեռահար տենչերն իրագործելու ձգտումները և հաստատեց խոշոր ձեռնարկատերերի տիրապետությունը:

Կրոմվելի կերպարը գունեղ է ու գրավիչ: Նա եղել է իր տնտեսությունն ինքնուրույնաբար ղեկավարող ոչ հարուստ հողատիրոջ որդի և ինքն էլ թերևս ամբողջ կյանքը կապերի որպես ոչ բարձր աստիճանի կալվածատեր ու վաճառական, որպես աստվածավախ ու տնտեսող ընտանիքի հայր (ունեցել է 8 երեխա), եթե չլինեին հեղափոխական իրադարձությունները: Լինելով բարձրահասակ, ամրակազմ և ուժեղ, ջահել հասակում հրաշալի մարզիկ և հեծյալ, արտահայտիչ դեմքով, խիտ մազերով, որոնք, ինչպես տարածված էր այն ժամանակ, ալիքաձև թափվում էին նրա ուսերին, մոխրակապտավուն աչքերի պողպատյա փայլով նա ուժեղ կամքի ու տիրական բնավորության տեր մարդու տպավորություն էր գործում և ակամա պատկառանք ներշնչում: Պառլամենտում նրա առաջին կտրուկ, հակիրճ ճառը, դեռևս անհայտ գավառացու, գյուղական սքվայրի ճառը ուժեղ տպավորություն է գործել: Քաղաքացիական պատերազմի տարիներին կաշվե բաճկոնով, պողպատե զրահով և պողպատե սաղավարտով, նա առաջնորդել է իր իսկ կազմակերպած հեծելազորը, դարձնելով այն ամբողջ հեղափոխական բանակի ռազմական միջուկը: 1654 թ. նա հանեց խթանավոր բոթֆորթները և հազավ կոշիկներ ու գուլպաներ, դեն նետեց գներալի համազգեստը և հազավ սև թավշյա զգեստ, զինարշավի թիկնոցը փոխարինեց սև պատմուճա-

նով և այդպես ներկայացավ Վեսթմինսթեր՝ լորդպրոտեկտորի լիազորու-
թյուն ստանալու ծիսակատարությանը:

Տալանդավոր գեներալը դարձավ ոչ պակաս տալանդավոր քաղա-
քագետ: Ռիշըլյոյից հետո նա խելքով ու եռանդով ամենախոշոր ղեկա-
վարն էր Եվրոպայում: Ժամանակի ծաղրանկարիչները նրան երբեմն
պատկերել են որպես լարախաղացի և ճարպկորեն խուսանավող քաղա-
քագետի: Նա ոչ միշտ էր հետևողականորեն դործում, սպասում էր, դի-
մում փոխդիշտմաների, բայց վճռական պահերին առանց կասկածելու և
երկբայելու հասնում նպատակին, կանգ չառնելով բարոյական ոչ մի
սկզբունքի առաջ, ոչնչացնելով իր ղոհերին ամենաանդրդվելի դաժա-
նություններով: Իոլանդիա արշավելիս, նա պառլամենտին ղեկուցել է. «Ես
արգելել եմ զթալ քաղաքում գտնվող զինված մարդկանցից որևէ մե-
կին: Կարծում եմ, որ այս գիշեր սրի է մատնվել 2 հազարից ոչ պակաս
մարդ»: Դրոգեդի առման ժամանակ երեք հազար կայազորից փրկվեց
հազիվ 30 մարդ, անգլիացիները կորցրին ընդամենը 30 զինվոր: Դա իս-
կական, կանխամտածված կոտորած էր: «Ես համոզված եմ, որ դա
աստվածային դատաստան էր այդ բարբարոսների նկատմամբ»,— գրել
է Կրոմվելը:

Կրոմվելին բնորոշ էր իսկական դուրսպրծուկ-քաղթենու քամահրան-
քը գոյություն միջոցներից զրկված մարդու հանդեպ: Զբավորը նրա աշ-
քին առհասարակ մարդ չէր: Սրտնեղելով իրավահավասարության մա-
սին լենլլերների ու դիգգերների տեսություններից, նա անգլիացիներին
վախեցնում էր պետության կործանմամբ. «Եթե պետությունը դատա-
պարտված է կործանման, ապա ճակատագրական հարվածը թող հասցը-
նեն նրա մարդիկ և ոչ թե այն արարածները, որոնք ավելի շատ նման
են կենդանիների: Եթե նա դատապարտված է տառապանքի, ապա ավելի
լավ է նա տառապի հարուստների ձեռքին, քան թե աղքատների»: Այս-
պիսի ճառ չէր համարձակվի արտասանել անգամ ամենամեծամիտ ու
ամբարտավան իսպանացի գրանդը կամ ֆրանսիացի սենյորը: Նույնիսկ
Կարլոս I-ը թերևս իրեն թույլ չտար նման արտահայտություն:

Պառլամենտը Կրոմվելին հրամցրեց Ուայթհոլլ թագավորական պա-
լատը և թագավորի ամառանոց Հեմփթոն-Քորթը: Նա լորդ-պրոտեկտո-
րին պարգևեց վիթխարի եկամուտ ունեցող հողեր: Կրոմվելն արդեն շըր-
ջում էր ոսկեզօծ կառքով, նրան ուղեկցում էին թիկնապահներն ու փայ-
լուն շքախումբը: Լորդ-պրոտեկտորի պաշտոնը ստանալու ծիսահանդե-
սին համայնքների պալատի սփիքերը (նախագահը) նրա ուսերին նետեց
կնգումի մորթով եզրանախշված ծիրանեգույն թիկնոց, ինչպես անում
էին թագադրության ժամանակ: Այդ ամենն, անշուշտ, շոյում էր նրա
ինքնասիրությունը, բայց այսուհանդերձ թերևս չպետք է վերագրել նը-
րան չափից ավելի շահախնդրություն ու փառասիրություն: Նա ինքն իր
մեջ տեսել է հասարակության կարգ ու կանոնը հաստատողին, Անգլիան
անիշխանությունից ազատողին: Նա ապրել և մտածել է իր դասակարգի

շափանիշներով և եղել է մասնավոր սեփականության սկզբունքի ջերմ պաշտպան, մոլեգնորեն ատելով նրանց, ովքեր նրա կարծիքով, սասանում էին այդ սկզբունքի հիմքերը. «Երբ ես հանդիպում եմ մի մարդու, որն այդ հարցում հակառակ կարծիքի է, ապա պատրաստ եմ մտովի անեծք տեղալ նրա գլխին... Ես պատրաստ եմ աքսորել նրան պետության սահմաններից... Նա ապրելու իրավունք չունի»:

Կրոմվելը շատ շուտ սկսեց զառամել և 1658 թ. սեպտեմբերի 3-ին վախճանվեց 59 տարեկան հասակում: Նա ըստ երևույթին շատ էր հոգնել և հրաժարվելով դեղերից ու սնունդից, ասել է. «Ես ուզում եմ որքան հնարավոր է շուտ հեռանալ»: Նրա մահվան օրը լոնդոնի վրայով անցավ մի շտենսկած ուժեղ մրրիկ: «Սատանան է եկել նրա հոգին տանելու»,— ասում էին հանգուցյալի թշնամիները: Նրան թաղեցին Վեսթմինսթերյան աբբայության շիրմատանը, որտեղ թաղում էին թագավորներին: Հուղարկավորությունը շքեղ էր ու հանդիսավոր:

Սակայն երեք տարի անց 1661 թ. հունվարի 30-ին, նրա գերեզմանը բացեցին, դազաղից հանեցին դիակը և բարձրացրեցին կախաղան: Ահա թե ինչպես է նկարագրել այդ եղելությունը մի ականատես. «Այսօր առավոտյան Կրոմվելի, Այրթոնի և Բրեդշոուի դիակները սահնակներով տեղափոխեցին Թայբերն, ապա դուրս բերելով դազաղներից, պատանքեցին և պարանոցներից կախեցին, և այդպես այդ դիակները կախված մնացին մինչև մայրամուտ: Իսկ երբ իջեցրին, կտրեցին գլուխները, մարմինները թաղեցին կախաղանների տակ, իսկ գլուխները ցցեցին տեգերի վրա և ի ցույց հանեցին Վեսթմինսթերյան պալատի մոտ»:

Բլեզ Պասկալը՝ Ֆրանսիայի թախծոտ փիլիսոփան, խորհրդածելով մարդկային խիզախումների ու գործերի ունայնության մասին, օրոնք կախված են չնախատեսված և ամենաաննշան պատահականություններից, որպես օրինակ բերել է անգլիացի լորդ-պրոտեստանտի ճակատագիրը. «... Կրոմվելն արդեն հասել էր այն սահմանագծին, որ կարող էր ջախջախել ողջ քրիստոնեական աշխարհը, կործանել թագավորական տոհմը, իսկ իր տոհմը առհավետ բարձրացնել հզորության գագաթնակետին, բայց մի փոքրիկ ավազահատիկ ընկավ նրա միզափամփուշտի մեջ. Հռոմն արդեն պատրաստ էր դողալ նրա առջև, բայց... այդ փոքրիկ հատիկը, շատ աննշան քարի կտորը, եթե մի ուրիշ տեղ լիներ... Իմ ահա արդյունքը. Կրոմվելը մեռած է, նրա տոհմը ստորացված է, և թագավորը կրկին գահի վրա է» («Մտքեր»):

* * *

Ինչպես ասել է Կ. Մարքսը. «Կրոմվելը և անգլիացի ժողովուրդն իրենց բուրժուական հեղափոխության համար օգտվել են Հին Կտակարանի լեզվից, կրքերից և պատրանքներից»:

Հիրավի, Աստվածաշունչը դարձավ անգլիական հեղափոխության

քարոզչական վավերագիրը: Այն կարդում և մեշ լին բերում կրոնական ու քաղաքական հոետորները: Աստվածաշնչյան բանաստեղծություններն արտասանում էին պառլամենտի ամբիոնից: Յուրաքանչյուր եկեղեցի առաջ քաշեց իր տեսաբաններին ու քարոզիչներին, անգլիականը՝ Զերեմի Թեյլորին, պուրիտանականը՝ Ռիչարդ Բաքսթերին: Աստծո անունից պահանջում էին մահապատիժ, հանուն աստծո կատարում սպանություններ: Մի անգամ ռազմական խորհրդի պատերի տակ Անգլիայի ապագա կառուցվածքի մասին ամենակրթոտ ու լարված վիճաբանության ժամանակ Կրոմվելի կարգադրությամբ սկսեցին աղոթքներ անել, խընդրելով աստծուն լուծել ժողովրդավարության հարցը: Աղոթքները տևում էին առավոտից մինչև կեսօր: Երբ Կրոմվելին վեաթմինսթրում շնորհեցին լորդ-պրոտեկտորի աստիճան, սփիթերը նրա մեջքին սուր կապեց և հանձնեց նրան գավազան ու Աստվածաշունչ՝ աշխարհիկ և հոգևոր իշխանության խորհրդանիշները:

Կրոնը օգտագործում էին որպես քաղաքական գործիք, բայց հավատում էին անկեղծորեն: Ըստ Ժան Կալվինի ուսմունքի, որին հետևեցին անգլիական պրեսբիթերական-պուրիտանները, մարդն ազատ չէ իր արարքների մեջ: Նրա բոլոր գործողությունները նախասահմանված են ի վերուստ: Ոմանց շնորհված է աստծո հատուկ ողորմածությունը, մի տեսակ ընտրյալություն, որով նրանք դառնում են անմեղսալի, մյուսները զրկված են այդ ողորմածությունից: Պապը և եպիսկոպոսներն այս դեպքում անզոր են որևէ բան փոխել: Հեշտ է պատկերացնել, թե դրան ինչպես են վերաբերվել պապը և եպիսկոպոսները, կաթոլիկ եկեղեցու համար այդ նոր կանխադրույթի (պոստուլատ) մեջ իրավացիորեն տեսնելով իրենց հեղինակությանը սպառնացող մեծ վտանգ, չէ՞ որ նրանք համարվում էին երկրի վրա աստծո տեղապահները, որոնց իրավունք էր վերապահված թողություն տալ մարդկանց մեղքերին, նրանցից ստանալով ճոխ պարգևներ:

Հենրիխ VIII-ի օրոք Հոռմից անջատված անգլիական պաշտոնական եկեղեցին սրբորեն պահպանեց քրիստոնեության կաթոլիկ տարբերակը և շընդունեց Կալվինի ուսմունքը: Ստյուարտների քաղաքական հակաակորդներն, ընդհակառակը, հետևեցին պուրիտաններին:

Ամբողջ XVII դարի ընթացքում բուռն կերպով քննարկվում էին կրոնական հարցերը: Բանավեճերը հանվում էին միջազգային ասպարեզ: 1608 թ. Հաագայում տեղի ունեցավ դիսպուտ պրեսբիթերյան քարոզիչների և եպիսկոպոսության (եպիսկոպատ) ներկայացուցիչների միջև: Դրանից տաս տարի հետո նույն հարցի կապակցությամբ գումարվեց Դորդրեխտի ժողովը, ուր Յակոբ I-ը ուղարկեց երկու պատվիրակ: Քենթրբերցի արքեպիսկոպոսը՝ անգլիական եկեղեցու ղեկավար լողը հանդես եկավ հանուն «կամքի ազատության» և արգելեց հոգևորականներին իրենց քարոզների մեջ խոսել հօգուտ նախասահմանության մասին կալվինյան ուսմունքի: Անգլիայի պրեսբիթերյան քարո-

զիշները (պուրիտանները) այժմ հնարավորութիւն ունեին հարձակվել գահի և եպիսկոպոսութեան դէմ որպէս քրիստոնեական վարդապետութեան մաքրութեանը նախանձախնդիր հավատացյալներ (պուրիտան. լատ. puritas — «մաքրութիւն» բառից)։ Եվ քանի որ նրանք գերակշիռ մեծամասնութիւն էին պառլամենտում, ուստի և վերջինս թագավորի դէմ մղած քաղաքական պայքարի մեջ օգտագործեց կրօնը։ Այս մասին համոզիչ կերպով գրել է այդ իրադարձութիւնների ժամանակակից Թոմաս Հոբսը. «Այն բանից հետո, երբ պառլամենտը ժողովրդին համոզեց, որ անարդարացի է նախկին տուրքի գանձումը (սահմանել է Կարլոս I-ը — Ս. Ա.) և այդպիսով նրան մղեց այն բանին, որ նա դա համարի բռնակալութեան արտահայտութիւն, նա (պառլամենտը) մեղադրեց թագավորին (նրա դէմ ատելութիւնն ուժեղացնելու համար) իբրև թե նա ձգտել է երկրում հաստատել հոմեական և կեղեցիկ և վավերացնել նրա գոյութիւնը։ Ժողովրդի համար դա ամենատեսիլի բանն էր և ոչ թե այն պատճառով, որ կաթոլիկ եկեղեցին կեղծ էր (դրա պարզաբանման համար նա շուներ բավարար չափով խելք և գիտելիքներ), այլ քանզի այդ եկեղեցուն հայտնում էին այն քարոզիչները, որոնց նա հավատում էր»։

Անգլիայում հակասութիւնները պատմում էին երեք եկեղեցիների շուրջ անգլիկանյան (ոգով կաթոլիցիզմին մերձ, բայց Հռոմին չենթարկվող), կաթոլիկ և բողոքական։ Ռեստավրացիայի ժամանակ բանաստեղծ և դրամատուրգ Ջոն Դրայդենը հաճոյանալով Ստյուարտներին, իսկ նրանք հակված էին կաթոլիցիզմին, հրատարակել է «Եղնիկը և հովազը» պոեմը՝ ի պաշտպանութիւն հոմեական, կամ ինչպես այն ժամանակ էին ասում՝ պապիստական եկեղեցու։ Սև, շար հովազը խորհրդանշում էր անգլիկանութիւնը, իսկ սպիտակ, անաղարտ եղնիկը՝ կաթոլիցիզմը։ Նույնիսկ XVIII դարում Ջոնաթան Սվիֆթը իր երկերից մեկը նվիրել է այդ երեք եկեղեցիների խնդրին («Հեքիաթ տակառի մասին», 1704)։

Եվ այսպես, կրօնը դարձավ քաղաքական սուր զենք, որով հեղափոխութեան օրերին սպառազինվում էին երկու հակամարտ կուսակցութիւնները։ Անգլիական բուրժուազիան արիստոկրատիայի դէմ պայքարելիս օգտագործում էր ժողովրդի կրօնական ու բարոյական զգացմունքները։ Ստյուարտները հարում էին կաթոլիցիզմին, դրանով է պայմանավորված հեղափոխական գրականութեան մեջ պուրիտանական գաղափարների կրքոտ քարոզը։ Հինկտակարանային պատկերները թեւածում էին ապստամբած Անգլիայի վրա։ Կրօնականութիւնն ինքնին արդեն համարվում էր հեղափոխականութեան հատկանիշ։ Իզուր չէր Կրոմվելը խոսում իր բանակի զինվորների «աստվածավախութեան» մասին։

Պուրիտանները ղեկավարեցին հեղափոխութեան գաղափարախոսական մասը։ Նրանք իրենց քննադատութեան սլաքներն ուղղեցին ընդդէմ «ճիշդփիտական պապիստների» (կաթոլիկների), ընդդէմ «եպիսկոպոսների և կղերականութեան փշաքած մասի, որոնք խրախուսում էին ծի-

սականությունն ու սնոտիապաշտությունը» հանուն «սեփական բռնատիրութեան ու տիրակալութեան» («Մեծ ռեմոնստրացիա»-ից)։

Ինչ վերաբերում է պուրիտանների բարոյական քարոզին, ապա այն խառնիված էր արիստոկրատների անառակութեան, շվայտութեան, ցուփութեան պարսավանքի և քաղաքացիների ընտանեկան առաքինութեան, կրոնասիրութեան, աշխատասիրութեան և տնտեսողութեան դրվատանքի վրա։ Ահա թե ինչու պառլամենտը հրապարակեց ամեն կարգի զվարճալիքներն ու թատերական ներկայացումները արգելող դեկրետներ։

Հեղափոխութեան օրերին Անգլիայում ի հայտ եկավ մտքերով, վարքով և նույնիսկ արտաքին տեսքով չափազանց բնութագրական պուրիտանի կերպարը, որը հետագայում այնքան ծաղրի, սարկավմի և քրննադատութեան ենթարկվեց գրողների ու բանաստեղծների կողմից։ Պատմաբան Մ. Ա. Բարգը ներկայացրել է XVII դարի պուրիտանների հոյակապ դիմանկարը. «Նրանց կարելի էր հեշտութեամբ ճանաչել ըստ այն արտաքին խստութեան, որ բխում էր նրանց ողջ կերպարանքից։ Նրանց դեմքի վրա կար ներքին կենտրոնացման և բարեպաշտութեան հավերժական կնիքը։ Նրանք մարդկանց հանդեպ խստասիրտ են ու լուակյաց. իրենց հակիրճ և գործնական խոսքը շարունակ համեմում են աստվածաշնչյան առակներով ու ասույթներով։ Պուրիտանի սև, անզարդ զգեստը իսկույն աչք է ծակում անգլիկանների վառ հանդերձանքի մեջ։ Նրա հասարակ կտավե օձիքներն ու թեզանիքները տարբեր են պզնվականների մետաքսից ու ժանյակներից։ Պուրիտանը չի հանդուրժում կենսախնդրութեան ամենաշնչին դրսևորումն անգամ՝ երգն ու ծիծաղը, պարն ու թատերական ներկայացումները, խաղն ու երաժշտությունը, այդ ամենը նրա համար սոսկ պախարակելի թեթևամտություն է, սատանայի տեսիլ, մեղքերի շարան։ Պուրիտանը ժլատութեան աստիճան տնտեսող է, նա աշխատասեր է և ժրաջան»։

Մենք կտեսնենք երեսպաշտ-պուրիտանի կերպարը Սվիֆթի «Հեթիաթ տակաոփ մասին» պամֆլետում, Ֆիլդինգի, Դիքենսի վեպերում։

Պուրիտանական բարքերն իրենց կնիքն են դրել ողջ անգլիական բուրժուական հասարակութեան վրա, ընդհուպ մինչև մեր ժամանակները։ XVII դարի պուրիտանների հետևորդները XIX դարում հետապնդել են Բայրոնին, Շելլին, Բիթսին, նրանք դատել են լուդդիթներին, աղքատների համար ստեղծել «աշխատանքային տներ», որոնց մղձավանջները նկարագրել է Դիքենսը։

* * *

Անգլիական բուրժուական հեղափոխության տեսական միտքը։ Թոմաս Հոբս։ Այն ժամանակ, երբ մղվում էին ճակատամարտեր, թնդում էին հրանոթները, հեղվում էր ֆեոդալիզմի կողմնակիցների ու հակառակորդների արյունը և մարտի դաշտերում վճռվում էր Անգլիայի քա-

ղաքական ճակատագիրը, եռանդագին և արդյունավետորեն աշխատում էր նրա նշանավոր մտածողների ուղեղը:

Դեռևս հեղափոխությունից շատ առաջ Ֆրենսիս Բեկոնը, շարունակելով Վերածննդի գործը, մարդկային փորձն ու պրակտիկ գործունեությունը դրել էր բոլոր գիտական որոնումների հիմքում, ընդ մին մատնանշելով գիտության գլխավոր նպատակը՝ բնության ճանաչումը և տիրապետությունը նրա վրա: Բեկոնի նշած ճանապարհով ընթացավ բնությունը, մարդուն և հասարակությանը ուսումնասիրող գիտությունը: XVII դարի Անգլիայի իռլոնդացույն, սթափ և խորիմաստ մտածողն էր Թոմաս Հոբսը, որն ապրելով 92 տարի և տեսնելով երկու սոցիալական սիստեմների պայքարի ամբողջ ընթացքը, կարող է համարվել անգլիական հեղափոխության քաղաքական փորձի գլխավոր մեկնաբանը:

Իր փիլիսոփայության մեջ Հոբսը արտահայտել է հասարակության և մարդու, անհատի և հասարակության, անհատի և պետության բուրժուական ընկալումը: Այդ ընկալման հիմքում ընկած է ինդիվիդուալիզմի սկզբունքը: Հասարակությունը բաղկացած է անհատներից (ինդիվիդուում), յուրաքանչյուր անհատ ինքնըստինքյան է, իր մեջ և իր համար, անհատները թշնամական են իրար հանդեպ և խուսափելու համար կործանարար առճակատումից, մարդիկ հոժարակամ ենթարկվում են պետությանը՝ իրենց վրա բռնացող մարմնին: Ահա ըստ էության նրա ողջ ուսմունքը, որն այժմ էլ իշխում է որոշ բուրժուական գաղափարախոսների և քաղաքագետների ուղեղների վրա: Արտաքինապես Հոբսի դիրքորոշումը ժամանակի թշնամացած ուժերի նկատմամբ կարող է ներկայացվել որպես «գոտեմարտից վեր»: (Անգլիայում քաղաքացիական պատերազմների ժամանակ և Կրոմվելի պրոտեկտորատի առաջին շրջանում Հոբսն ապրել է Ֆրանսիայում, վտարանդիության մեջ):

Հոբսն անձնապես, ըստ երևույթին, չի հարել ոչ մի կուսակցության և մտածել է միայն Անգլիայի և նրա ժողովրդի բարեկեցության մասին: Բայց, փաստորեն, նա պետության մասին իր ուսմունքով ծառայել է նոր ուժերին: Մարդկանց հավասարության գաղափարը («մարդիկ հավասար են ի բնե»), որ արտահայտել է Հոբսը, նրան միանգամից հեռացնում է այն ամենից, ինչի համար պայքարում էին թագավորը, բոլոր «կավալերները», անգլիական հոգևորականությունը, որոնց աշխարհայացքը կառուցված էր սոցիալական միջնորմների անսասանության պատկերացման, արտոնությունների աստվածային ծագման վրա: Հոբսը հասարակագիտության բնագավառում հրաժարվեց իրերի իրական վիճակի իդեալականացումից և մարդուն ու հասարակությանը դիտեց սթափ, գործարար անգլիացի-բուրժուալի աչքերով: Նա ամենեկին չհավատաց թե՛ թագավորի կողմնակիցների և թե՛ նրա հակառակորդների կրթող քարոզչական հայտարարությունների անկեղծությունը: Բոլոր վեժամբարձ խոսքերի մեջ նա տեսնում էր իրար դեմ պայքարող կուսակցությունների մեջ մտած անձանց նեղ անձնական, մասնավոր շահերը:

«Երբ պրեսբիթերյան կամ այլ քարոզիչներ լրջորեն ապստամբության կոչ էին անում և այս վերջին պատերազմի ժամանակ մարդկանց հրահրում հեղափոխության, նրանցից ո՞ր մեկը չուներ իր բենեֆիցիան, ո՞վ չէր վախենում երկրում կատարված փոփոխությունների հետևանքով կորցնել իր եկամուտի այս կամ այն մասը, ո՞վ ինքնակամ և առանց վարձատրվելու ակնկալիքի հանդես եկավ ընդդեմ ապստամբության նույնքան եռանդազին, որքան մյուսներն էին հանդես գալիս հանուն նրա»:

Որպես սթափ մտածող և մատերիալիստ, Հոբսը հասարակության իր մեղեքն սկսեց կառուցել մարդու բնության քննությանմբ («Մարդկային բնությունը», «Մարդու մասին», «Լեիաթան» գրքի առաջին մասը):

Մարդը ֆիզիկական կառուցվածք է: Նա բնության մասն է: Բնությունը նրա մեջ դրել է ինքնապաշտպանության բնազդ, բավականության և անբավականության զգացումներ, որոնք նրա մեջ արթնանում են շրջապատող աշխարհի հետ հաղորդակցվելիս, հակում դեպի բավականությունը և անբավականությունից խուսափելու ձգտում: «Թե ինչպես կգործի հակում ունեցող մարդը, թերևս կախված է հենց իրենից, բայց հակումն ինքը նրա ինչ-որ ազատ ընտրությունը չէ», — գրել է Հոբսը: Նրա ուսմունքը մարդու մասին բավական մոայլ է: Ստեղծալի «Կարմիրը և սևը» վեպի հերոս Ժյուլյեն Սորելը կարդալով անգլիացի փիլիսոփայի երկերը, դառնորեն բացականչել է. «Այս փիլիսոփայությունը, որ գուցե և ճիշտ է, ներշնչում է մեռնելու ցանկություն»:

Մարդիկ, ըստ Հոբսի, գործում են «հանուն իրենց և ոչ թե ուրիշների հանդեպ ունեցած սիրո», «եթե երկու մարդ ցանկանում են միևնույն բանը, որին չեն կարող տիրել երկուսով, նրանք դառնում են թշնամիներ»: Ուստի և «բնական վիճակում» մարդկանց ամեն մի ընկերակցություն անպայման պետք է վերածվի համընդհանուր թշնամության ու պայքարի, «բոլորի պատերազմը բոլորի դեմ»: Բնական իրավունքը բխում է յուրաքանչյուր մարդու իրավունքից՝ «անել այն ամենը, ինչ ցանկանում է և ում դեմ ցանկանում է»: Որպեսզի մարդիկ չշղջնա՞ցնեն իրենց «բոլորի դեմ մղված բոլորի պատերազմում», որպեսզի իրենց նմանների հետ ապրեն հարաբերականորեն անվտանգ պայմաններում, նրանք ստիպված են հոժարակամ սանձ կրել, ունենալ բռնության մարմին՝ պետություն (Լեիաթան հրեշը), հրաժարվել բնական վիճակից և անցնել քաղաքացիական հասարակության, գործել ոչ թե բռնազդով, այլ բանականությամբ, որը թույլ է տալիս նրանց ավելի ճշտորեն ու կատարելապես պահպանել իրենց իսկ շահերը:

Եվ այսպես, մարդիկ «բնական վիճակում», այսինքն՝ մինչ քաղաքակիրթ շրջանը, ի բնե հավասար էին, յուրաքանչյուր մարդ ամեն ինչի նկատմամբ ուներ հավասար իրավունք: Բայց քաղաքակիրթ հասարակության մեջ հավասարություն չպետք է լինի. ոչ թե այն պատճառով, թե դա վատ է, այլ որ դրան անհնարին է հասնել: «Ամեն ինչի վրա բո-

լորի իրավունքը անհնարին է պահպանել», ուստի և ինչ-որ մեկը ստիպված է լինում գիշել իր իրավունքներն ուրիշին, «հրաժարվել իր իրավունքից», «հեռանալ ուրիշի ճանապարհից» և շխուշը դուրսի այդ ուրիշին «օգտագործելու իր նախասկզբնական իրավունքը»: Հոբսի գաղափարները կաբինետային խորհրդածությունների արգասիք չէին: Դրանք այն ժամանակ թևածում էին մթնոլորտում, ընդգրկում էին դարաշրջանի կրքերը: Հանուն կամ ընդդեմ այդ գաղափարների արյուն էր թափվում, զոհվում էին մարդիկ գնդակների տակ կամ Թաուերի զնդաններում:

Մեզ են հասել այն քաղաքական բանավեճի արձանագրությունները, որ տեղի է ունեցել Կրոմվելի բանակում, 1647 թ. հոկտեմբերի 28-ին, լոնդոնի Փեթնի արվարձանում, համագինվորական խորհրդի խիստին: «Ժողովրդական համաձայնություն», «բնական օրենք», «սեփականության ազատություն». ամենից ավելի այս բառերն էին հնչում հոետորների ճառերում:

«Դուք ցանկանում եք կառել սոսկ բնական իրավունքից,— ասել է նրանցից մեկը,— բայց դրա հիման վրա դուք այս կամ այլ հողակտորի նկատմամբ ինձանից ավելի իրավունք չունեք. ես էլ նույն չափով, որքան և դուք ազատ եմ՝ հափշտակելու այն ամենը, ինչ անհրաժեշտ է սնվելու կամ իմ անձնական բավականության համար... ինձ սարսափ են ազդում այն հետևանքները, որ կարող է ունենալ նման առաջարկը...» (Այրթոն, գնդապետ, Կրոմվելի փեսան):

Եվ այսպես, ըստ Հոբսի, հասարակության մեջ որոշ մարդիկ պետք է հրաժարվեն իրենց իրավունքից՝ անելու այն ամենը, ինչ ցանկանում են և ում դեմ ցանկանում են և այդ իրավունքը տան ուրիշ մարդկանց: Հոբսն, անշուշտ, կոչ է անում մարդուն. «Մի՛ արա ուրիշին այն, ինչը չես ցանկանա, որ ուրիշն անի քեզ»: Բայց այս ավետարանական կոչն ամենևին չի գունազարդում նրա մոռյլ փիլիսոփայությունը, քանի որ նման կոչը կմնա անլսելի, քանզի մարդը, իր իսկ՝ Հոբսի ուսմունքի համաձայն, «ավելի գիշատիչ, ավելի անզուրթ գազան է, քան գայլերը, արջերն ու օձերը»:

Մարդու մասին բոլոր այս պատկերացումներից է բխել պետության վերաբերյալ Հոբսի ուսմունքը: Այն շատ նման է միապետի բացարձակ իշխանության մասին Մաքիավելիի տեսությանը: Այդպիսի բացարձակ, ըստ էության, հսկողությունից զուրկ իշխանությամբ է օժտել նաև Հոբսն իր պետության մոդելը: «Քաղաքացիները սեփական որոշմամբ իրենց ենթարկում են գերագույն իշխանություն ունեցող մեկ մարդու կամ մարդկային մի խմբի տիրապետությանը»: Այդ գերագույն իշխանությունը իր գործողությունների համար պատասխանատու չէ քաղաքացիների առաջ, նա «անպատիժ կերպով կարող է անել, ինչ որ կամենա»: Նա իրագործում է վերահսկողությունը մտքերի վրա: Նրան ամեն ինչ կարելի է, քանի որ նա հասարակությունը պաշտպանում է «բոլորի դեմ բոլորի պատերազմից», նա հասարակության մեջ խաղաղության և ան-

դորրի երաշխավորն է: Որքան էլ վատ և բռնատիրական լինի գերապոյն իշխանութիւնը, նա «այնքան կործանարար չէ, որքան նրա բացակայութիւնը...» Եվ իշխանութեան դեմ ժողովրդի ելույթը միայն այն ժամանակ է անհրաժեշտ ու օրինական, երբ այն դադարում է լինել բացարձակ, անսահմանափակ, երբ այն դառնում է «անբավարար»: Այն ժամանակ նա դադարում է կատարել մարդկային հասարակութեան մեջ խաղաղութեան պահպանի իր պարտականութիւնը, և հպատակները ազատագրւում են նրան հնթարկվելու անհրաժեշտութիւնից:

Հորսը հերքել է բարու և չարի հասկացութիւնների բացարձակութիւնը («Բարին և չարը պայմանավորված են տվյալ պահին ստեղծված պայմանների միագումարով», «Ցուրաքանչյուր մարդ բարի է կոչում այն, ինչը նրան դուր է գալիս կամ հաճույք է պատճառում, իսկ չար՝ այն, ինչը նրան դուրեկան չէ»): Հետևաբար, հասարակական բարոյականութեան ակունքները պետք է փնտրել մարդկանց անձնական կամ նրանց առանձին սոցիալական խմբերի ընդհանուր շահերի մեջ:

Անսահմանափակ պետական իշխանութեան մասին Հոբսի տեսութիւնը հաճո էր և՛ Կրոմվելին, որն ի վերջո դարձավ անսահմանափակ դիկտատոր, և՛ Ստյուարտներին: Կրոմվելը նշանավոր փիլիսոփային մեծարանքով է ընդունել Լոնդոնում, երբ վերջինս 1652 թ. վերադարձավ Անգլիա, իսկ Կարլոս II-ը 1660 թ. վերադառնալով վտարանդիութիւնից, մայրաքաղաք մտնելու հանդիսութեան ժամանակ ամբոխի մեջ տեսնելով Հոբսին, նրա առջև հանել է իր գլխարկը:

Անսահմանափակ պետականութեան վերաբերյալ Հոբսի տեսութիւնը բխել է այն խառնակութիւնից, անիշխանութիւնից, որը սովորաբար ուղեկցում է հեղափոխութեանը, և որը տեղ գտավ XVII դարի Անգլիայում: Թշնամի կուսակցութիւնների սանձարձակ կրքերն ու դաժանութիւնները համոզեցին Հոբսին, որ ճշմարիտ էին նրա պատկերացումները մարդու մասին, և «բոլորի դեմ բոլորի պատերազմի» խռովահոյզ վիճակն Անգլիայում, որի գլխին «կախված էին պառակտչական կոփմանքի արշուկան ամպերը» (ինչպես պատկերավոր կերպով ասված է պառլամենտի մի դեկրետում), համոզեցին նրան ժողովրդի ինքնիշխանութեանը հակադրել պետական գերիշխանութիւնը:

Սակայն պետութեան անվերահսկողութեան դադափարը հակասում էր բուրժուազիայի քաղաքական գլխավոր սկզբունքներին՝ ձեռնարկչութեան ազատութեանը և սեփականութեան անձեռնմխելիութեանը: Պետութեան չվերահսկվող իշխանութիւնը չէր ապահովում ո՛չ մեկի, ո՛չ մյուսի երաշխիքը: Արդեն բուն իսկ անգլիական բուրժուական հեղափոխութեան ընթացքում ծագեց իշխանութիւնների բաժանման գաղափարը, որը հարյուր տարի անց Ֆրանսիայում հրապարակեց Մոնտէսքիէ-ը («Օրենքների ոգին»):

Լեւելլերների (բնակչութեան պիւբլիկան մասի) կուսակցութեան դեկլարացիան՝ Զոն Լիւբերը 1649 թ. փետրվարին հաշտարարել է. «Անմիտ,

անարդար և ժողովրդի համար կործանարար է այն, որ օրենսդիրները միաժամանակ լինեն նաև օրենքների կատարողները»։ Անգլիական բուրժուական հասարակությունը հաստատվեց իշխանությունների բաժանման սկզբունքի վրա։

Միլթոն (1608—1674)

Անգլիական հեղափոխությունն ի դեմս Ջոն Միլթոնի գտավ իր բանաստեղծական մեկնաբանին, իր բանաստեղծ-տրիբունին։ Նա երգեց ու փառաբանեց այդ հեղափոխությունը, տարավ այն արվեստի տաճար, վսեմացրեց գեղագիտորեն գեղեցիկ ձևերի իդեալի մեջ։ Բանաստեղծը դեն նետեց նրա իրական պատկերի բոլոր անհրապույր գծերը և դարերի համար թողեց միայն այն, ինչը նրա մեջ հիրավի գեղեցիկ էր՝ մարդկային խռովված արժանապատվության ընդգլուծը, ապստամբությունն ընդդեմ բոլոր բռնակալների ու ամեն կարգի բռնատիրության, ինչպես և ազատության վերամբարձ ու գրավիչ գաղափարն իր ողջ մշտնջենականորոշությամբ։

Ըստ երևույթին նա միակն էր XVII դարում, որ հասկացել ու գնահատել է իր հայրենիքում կատարված իրադարձությունների համաշխարհային պատմական նշանակությունը։ Բանաստեղծն անշուշտ հեռու է եղել հեղափոխության բուրժուական բնույթի գիտակցումից և նրա մեջ տեսել է միայն մի բան. այն աշխարհին ազդարարել է ազատության գաղափարը, որը տենչում էին բոլոր ժողովուրդները։ Հեղափոխության անունից նա դիմել է աշխարհի ժողովուրդներին և կոչ արել նրանց հետևել Անգլիայի օրինակին, և նրան թվացել է, թե լսել է նրանց սրտերի պատասխանն ու համաձայն հնչյունը։

«Ինչպես վիթխարի բարձունքից ես դիտում եմ ծովի և ցամաքի լայնածավալ տարածությունը։ Այստեղ ես տեսնում եմ ստրկությունը քամահրող գերմանացիների համառ և առնական կորովը, այնտեղ՝ ֆրանսիացիների ազնիվ ու կենդանի խանդավառությունը. այս կողմում՝ իսպանացիների անխռով ու վսեմ խիզախությունը, այն կողմում՝ իտալացիների զուսպ ու շրջահայաց մեծահոգությունը։ Ամենուրեք ազատությունն ու առաքինությունը սիրող, մեծահոգի և իմաստուն մարդկանցից ոմանք գաղտնաբար ինձ կողմնակից են, մյուսները բացահայտ խրախուսում են ինձ... Ինձ թվում է, ամբոխներով շրջապատված, հստեսնում եմ, թե ինչպես հերկուպսյան սյուներից մինչև Հնդկական օվկիանոսը երկրի բոլոր ազգերը կրկին ստանում են այն ազատությունը, որից այնքան վաղուց զրկվել են» («Անգլիացի ժողովրդի երկրորդ պաշտ-

պանությունը անգլիացի Զոն Միլթոնի կողմից ի պատասխան անազնիվ գրքի», 1654):

Միլթոնը ծնվել է նոտարի ընտանիքում: Այն օրերին նոտարները հաճախ զանազան փաստաթղթերի (կտակներ, պարտագրեր, կալքագրեր և այլն) ձևակերպմանը զուգակցում էին ֆինանսական բնույթի գործողութայուններ. իրենք իսկ կատարում էին դրամական փոխառություններ կամ ստանում դրանք որոշ տոկոսներով, այսինքն՝ փաստորեն նաև բանկիրներ էին: Նրանք ունեւոր մարդիկ էին: Ունեւոր էր նաև Միլթոնի հայրը:

Ապագա բանաստեղծն ապրել է մի մթնոլորտում, որ համակված էր իւր կրոնականությամբ, պապի հանդեպ ատելությամբ և բողոքականության ծայրահեղ ձևերի համակրանքով: Միլթոնի դպրոցական ընկերը՝ ծագումով իտալացի Չարլզ Դիոդատին, նույնպես բողոքական ընտանիքից էր, որը ենթարկվելով հալածանքների, կաթոլիկների հետապնդումից նախ փախել էր Ֆրանսիա, ապա, բարժուղիմեոսյան գիշերից հետո՝ ժնև: Այն դպրոցը, որտեղ սովորել է Միլթոնը, եղել է Լոնդոնի ս. Պողոս եկեղեցուն կից, այնտեղ իշխել է պուրիտանության ոգին: Վերջապես Քեմբրիջի համալսարանը, որտեղ ընդունվել է Միլթոնը, այդ ժամանակ սկսել է զգալիորեն համալրվել պուրիտանական ընտանիքների պատանիներով: Այդ ամենը սնունդ է տվել Միլթոնի մարտնչող բողոքականությանը: Համալսարանը, որ իր գոթական կառույցներով գրավում էր Քեմբրիջի՝ Լոնդոնից 70 կիլոմետրի վրա գտնվող փոքրիկ քաղաքի կենտրոնը, որ հետագայում իր պատերի տակ տեսավ և՛ Նյուտոնին, և՛ Ռեզերֆորդին և՛ Դարվինին, այն օրերին, երբ նրա լսարաններում սովորում էր Զոն Միլթոնը, դեռևս միջնադարյան հին սխուլաստիկ գիտությունների միջնաբերդն էր:

Ֆրենսիս Բեկոնը այն ժամանակների համալսարանական դասախոսների մասին գրել է. «Նրանց տեսադաշտը սահմանափակված է մի քանի հեղինակների շրջանակներով (նրանց գլխավոր դիկտատորը Արիստոտելն է), ինչպես որ իրենք էլ փակված են վանքերի ու քոլեջների խցերում, և քանի որ չգիտեն ո՛չ պատմություն, ո՛չ բնություն, ո՛չ ժամանակ, ուստի և փոքրաքանակ նյութից և մտքի անսահման բորբոքումից մեզ համար հյուսել են գիտնականության այն ջանադրորեն գործված ուստայնը, որն առկա է նրանց գրքերում» («Գիտությունների առաջադիմության մասին»):

Եթե Թոմաս Հոբսը անգլիական հեղափոխության քաղաքական փորձի մեկնաբանն էր, որը կողքից էր նայում հեղափոխությանը, ապա Զոն Միլթոնն արդարացիորեն կարող է համարվել հեղափոխության գործող ուղեղը: Նրա մտքի ձևավորումը արժանի է պատմաբանի ուշադրությանը:

Միլթոնն առանձնանում էր ժարեկից ուսանողների միջավայրից: Պահպանվել են նրա համալսարանական ելույթների մի քանի գրառում-

ներ: Դրանք ցույց են տալիս նրա հոգևոր հետաքրքրությունների լայնությունը և Վերածննդի գաղափարների բացահայտ ազդեցությունը: Ելույթներից մեկում նա զարգացրել է այն դրույթը, «թե գիտությունն ավելի մեծ ևրջանկություն է բերում մարդուն, քան անգիտությունը», մեկ այլ տեղ նկատել է, որ ճանաչման նպատակն է «լայնացնել մարդու իշխանությունը՝ իրականացնելու այն ինչ հնարավոր է»: Դրանք Ֆրենսիս Բեկոնի ճանաչողական ծրագրի գլխավոր գաղափարներն էին:

Համալսարանական ծրագրերում այն ժամանակ դեռևս չէին մշտնում ո՛չ մաթեմատիկան, ո՛չ պատմությունը, ո՛չ բնական գիտությունները: Ուսանողները հիմնականում զբաղվում էին Արիստոտելի սիլոգիզմների վերլուծությամբ, մարդում իրենց ուղեղը ձևական տրամաբանության օրենքներով: Դա հոգին շտապեցնող տանջանք էր, որը իրավացիորեն ծաղրել է Ռաբլեն իր «Գարգանտյուա և Պանտագրյուել» վեպում և որը պարսավել են Վերածննդի բոլոր հումանիստները: Թողնելով համալսարանը, Միլթոնը արտասանել է մի հոյակապ ճառ հասարակաց դպրոցների համար, քննադատելով ժամանակի գիտնականների գիտական որոնումների նեղ տեսադաշտը և բարձրագույն դպրոցի կրթական ու ուսուցման համակարգը:

Միլոգիզմների վերլուծությունը, դիսպուտները «ապուշ զբաղմունքներ են», որոնց նպատակն է «ձեզ դարձնել առավել ավարտուն հիմարներ և առավել ճարպիկ խաբեբաններ, օծտել ձեզ առավել ճարտար անգիտությամբ»: Միլթոնն իր ճառն ավարտել է գիտության իսկական մի հիմներգությամբ, իր ունկնդիրների առջև բացելով նրա լայն հորիզոնները և մարդու ապագա տիրապետությունը բնության վրա: Նույնիսկ մեր օրերին Միլթոնի երազանքը հանդուգն է թվում. «... նրանց հետ, ովքեր տիրում են իմաստության այդ ամրոցին, դժվար թե կատարվի որևէ շնախատեսված կամ պատահական բան: Նրա իշխանությանն ու ղեկավարությանը կենթարկվեն աստղերը, նրա հրամանները կլսեն ծովն ու ցամաքը, նրան կծառայեն հողմերն ու փոթորիկները: Եվ վերջապես նրան կհնազանդվի ինքը՝ մայր-բնությունը, կարծես թե իսկապես ինչոր մի աստված հրաժարվել է համաշխարհային գահից և իր իրավունքները, օրենքներն ու միջոցները հանձնել է մարդուն, որպես տիրակալի»:

Համալսարանում Միլթոնը գրել է անգլերեն և լատիներեն բազմաթիվ քերթվածներ: Դրանցից մի քանիսի վերնագրերն իսկ վկայում են բանաստեղծի կրոնական հակումների մասին («Քրիստոսի ծննդյան առավոտին», «Տերունական կրքեր», «Տիրոջ թլպատությանը» և այլն, բայց նաև՝ «Շեքսպիրին»):

Համալսարանն ավարտելուց հետո ապրելով հոր քաղաքամերձ տանը՝ Գորթոնում, Լոնդոնից ոչ հեռու, Միլթոնն ստեղծում է իր առաջին բավական նշանակալի երկերը. երկու ոչ մեծ պոեմներ՝ «Զվարթը», «Մտահոգը», ինչպես և «Կոմուս» դրամատուրգիական փորձը: Երիտասարդ Միլթոնի երկերը հիանալի են իրենց կատարումով, լի են՝ այն

տրամադրութիւններով ու հակաօրինութիւններով (անտինոմիա), որոնք ձգվում էին քրիստոնեական միջնադարից: Դրանք հուզում էին եվրոպացիների մտքերը Ավգուստին Երանելիի ժամանակներից մինչև Պետրարկա: Դրանց էութիւնն այս է. աշխարհը լի է գեղեցկութեամբ ու հաճութիւններով, իսկ աստված պահանջում է ասկետիզմ: Ի՞նչ անել: Հետեւել աստծուն՝ նշանակում է զրկվել երկրային ուրախութիւնից, որն այնքան գայթակղիչ է, տրվել գեղեցկութեանն ու բերկրանքին՝ նշանակում է դառնալ մեղսագործ, զրկվել աստծո ողորմածութիւնից և հաւերժ տանջվել դժոխքում:

Դառը, մտացածին հակաօրինութիւն, որից հրաժարվել են Վերածննդի առավել ուժեղ բնավորութիւնները: XVII դարում այն կրկին իշխեց ուղեղների վրա: Ֆրանսիայում դրան լիովին հաժաւում էր ինքնադրուժ Պասկալը, Անյլիայում՝ Զոն Միլթոնը: Բանաստեղծին հուզում է գայթակղութեան թեման, Մեղքի և Առաքինութեան հակադրութիւնը՝ դրանց քրիստոնեական ընկալմամբ: Անշուշտ վեճը ավարտվում է հօգուտ Առաքինութեան: Անմեղ կույսը փրկվում է, գայթակղիչը՝ Կոմուսը, անտառի ոգին, դժոխքի ներկայացուցիչը, ամոթահար վտարվում է: Այսպիսին էր երիտասարդ Միլթոնը: Նա արտասանել է ճառեր ի պաշտպանութիւն գիտութեան, լայն գիտելիքների, բայց և քրիստոնեաբար վախեցել աշխարհիկ գայթակղութիւններից: Նա կառչել է Ավգուստին Երանելիի շուրջաօդից և մղվել դեպի Ֆրենսիս Բեկոնի պրոֆեսորական պարեգոտը (տոգա): Ի՞նչ էր սպասվում նրան: Առայժմ մի բան էր հայտնի. նա կարող էր դառնալ գիտութեան մոլեռանդ, կրոնի մոլեռանդ, վախ և կասկած չունեցող ապստամբ, բայց երբեք՝ ցոփ ու շվայտ:

Միլթոնը չափազանց կրթված էր ըստ ժամանակի չափանիշների, երբ կրթվածութիւնը չափվում էր գլխավորապէս հին լեզուների՝ հունարենի, լատիներենի և եբրայերենի իմացութեան աստիճանով: Կարդացածութեան և լեզուների իմացութեան տեսակետից Միլթոնին կարող էր նախանձել Վերածննդի յուրաքանչյուր խոշորագույն գործիչ: Ի դեպ, պետք է ասել, որ XVII դարում նման կրթվածութիւն ունեին Արեւմտյան Եվրոպայի բազմաթիւ շարքային մտավորականներ: Եվ այնուհանդերձ Միլթոնի փիլիսոփայական մտածողութիւնը ոչ մի կերպ չի բարձրացել Վերածննդի մտածողութեան մակարդակի: Ո՛չ Ռաբլեն, ո՛չ Մոնտենը, ո՛չ Շեքսպիրը լրջորեն չէին փառաբանի աշխարհիկ գայթակղութիւններից հրաժարվող կույսին կամ չէին գրի Քրիստոսի թլպատութեանը նվիրված բանաստեղծութիւններ: Միլթոնն այդ արել է թեմայի «կարեւորութեան» ամբողջ պատասխանատվութեամբ: Բանն այստեղ տաղանդը չէ, այլ ժամանակի ոգին: Պասկալը նույնպէս տաղանդավոր է, ինչպէս Մոնտենը. Միլթոնը թերեւ Շեքսպիրից պակաս օժտված չի եղել, բայց թե՛ Պասկալը, թե՛ Միլթոնը կաշկանդված են կրոնականութեան ոգով, որ սահմանափակում է Վերածննդի լայնաշունչ ազատութիւնը:

1638 թ. բանաստեղծը լինում է մայրցամաքում, այցելում է Ֆրան-

սիա: Ֆրանսիացի գրող Ալֆրեդ դը Վինյին իր «Սեն-Մար» (1825) պատմավեպում պատկերել է նրան Դեկարտի, Մոլիերի, Կոռնելի հետ զրուցելիս: Ֆրանսիական մշակույթի այդ կթրիֆենների հետ նրա հանդիպման մասին տեղեկություններ չկան: Բայց Իտալիայում, որտեղ այնուհետև եղել է անգլիացի բանաստեղծը, նա իսկապես հանդիպել է Կալիկլի՝ ժամանակի գիտական աշխարհի նահապետի հետ, որն արդեն հիվանդ էր, կուրացած և ինկվիզիցիայի կողմից խորապես ստորացված:

Անգլիայում հասունացող քաղաքական հակասությունները, որոնք շուտով էին մոտակա հեղափոխության մասին, բանաստեղծին ստիպեցին ընդհատել ճանապարհորդությունը և վերադառնալ հայրենիք: Այստեղ, սկսած 1640 թ. և մինչև 1660 թ., ընդհուպ մինչև Ստյուարտների վերադարձը Անգլիա, նա ծառայել է հեղափոխությանը: Ըստ էության, անպիական հեղափոխության համար Միլթոնը այդ ժամանակ արել է այն, ինչ որ XVIII դարի ֆրանսիական հեղափոխության համար արեցին Վոլտերը, Դիդրոն, Ռուսսոն:

Նա միայնակ է կատարել այդ լուսավորական աշխատանքը: Ծվ կարելի է լիիրավ ասել, որ XVII դարի անգլիական լուսավորությունը, որը նախապատրաստել և միաժամանակ իրագործել է հեղափոխությունը, զգալիորեն կենտրոնացել է Ջոն Միլթոնի գործունեության մեջ:

40—50-ական թթ. հրապարակախոսության մեջ նրա արծարծած թեմաների շրջանակը բավական լայն է՝ կրոն և կրոնաճանդործողականություն («Իսկական կրոնի, հերետիկոսության, հանդուրժողականության և պապիզմի աճի մասին» տրակտատը), անճատի ֆաղափաքական ազատություններ («Ծառ մամուլի ազատության մասին»), դաստիարակության հարցեր («Դաստիարակության մասին» տրակտատը), անձնական կյանքում մաքուր ազատության իրավունքը («Ապահարզանի մասին»): Վերջապես՝ անցանկալի կառավարության դեմ ժողովրդի ապստամբության իրավունքը (նշանավոր «Պաշտպանությունները»):

«Ծա հասկացա, որ կա ազատության երեք տեսակ, որոնք անհրաժեշտ են հասարակական կյանքում երջանիկ լինելու համար՝ կրոնական, ընտանեկան և քաղաքացիական»:

«Ապահարզանի մասին» տրակտատում նա առաջարկել է հասարակությանը թույլ տալ ամուսինների ապահարզանը ոչ միայն նրանցից որևէ մեկի անհավատարմության, այլև նրանց լսառնվածքների տարբերության դեպքում: Այդ հայտարարության համարձակությունը XVII դարի պուրիտանական Անգլիայի համար ակնհայտ է: Մամուլի ազատությունը (դրանից սակայն չպետք է օգտվելին կաթոլիկները) նրա կարծիքով «ժողովրդին կդարձնի գիտելիքներով հարուստ, մարգարենների, իմաստունների և արժանավոր մարդկանց ազգ», քանի որ շատ են «այն ուղեղները, որոնք պարապում են լամպի լույսի տակ, խորհում, որո-

նում, հորինում նոր հասկացություններ ու մտքեր, որոնք կարող են հաղորդել մոտեցող Վերափոխությանը...»:

Միլթոնի անունը հայտնի դարձավ Անգլիայի սահմաններից շատ հեռու, այն բանից հետո, երբ լույս տեսան նրա նշանավոր «Անգլիական ժողովրդի պաշտպանությունները»¹: Կարլոս I-ի մահապատիժը ցընցեց մայրցամաքի երկրները: Եվրոպայի միապետներն այդ մասին իմանալով, դողահար եղան: Անգլիացի ժողովուրդը դատի տալով թագավորին, փոշիացրեց հնօրյա տեսությունները՝ միապետի անձի անձեռնմխելիության, ավելի ճիշտ նրա իրավաբանական անենթադատության մասին, քանի որ նրանց անձեռնմխելիությունը մշտապես խախտվել է, և թագավորների սպանությունը բազմիցս կատարվել է թագավորական տների պատմության մեջ: Անգլիացիներն այդ մասին գիտեին դեռևս 1559 թ. հրատարակված «Հայելի վասն միապետաց» գրքից, որի մեջ հավաքված են միապետների բռնի մահվան մասին խրատական պատմություններ: (Բեն Ջոնսոնն իր կատակերգություններից մեկում թուցիկորեն հիշատակել է այն, որպես մի հանրաժանոթ գիրք, որն, այսպես ասած, բացատրության կարիք չունի):

«Թագավորների և դատավորների պարտավորությունը» պամֆլետում Միլթոնը տվել է թագավորի դատի և մահապատժի իրավաբանական հիմքերը: Նա գրել է. «Քանի որ թագավորը կամ դատավորը իր իշխանությունն ստանում է ժողովրդից և, ամենից առաջ, թե՛ ծագմամբ և թե՛ բնականորեն, նրա իշխանությունը ժողովրդի և ոչ թե նրա անձնական բարօրության համար է, ուստի և ժողովուրդն իրավունք ունի ուզած ժամանակ, եթե համարի, որ անհրաժեշտ է, ընտրել կամ մերժել, թողնել կամ գահազրկել նրան, թեկուզ և նա բռնակալ չլինի. պարզապես ազատածին մարդկանց իրավունքի ու ազատության շնորհիվ ղեկավարվել այնպես, ինչպես նրան ամենից լավ կլիպա»:

Միլթոնի պամֆլետը գրավեց պառլամենտի ուշադրությունը, և ներան հրավիրեցին վարելու «օտար լեզուների գծով» պետական խորհրդի քարտուղարի պաշտոնը: Միլթոնն ըստ այդմ անմիջականորեն ներգրավվեց քաղաքական գործունեության մեջ: Ռոյալիստները հրատարակեցին մի գիրք «Թագավորական պատկեր» («Eikon Basilike») խորագրով: Նրա հեղինակը քահանա Գոդենն էր («Նորին սրբազան մեծության իսկական պատկերը մենության և տառապանքների մեջ»): Նահատակ-թագավորի, նրա արտասովոր հոգեկան հատկանիշների մասին լեգենդը սկսել է հորինվել արդեն XVII դարում ռոյալիստ-պատմաբան Քլարենդոնի կողմից² և հասել մինչև մեր օրերը: Միլթոնը պատասխանել է

¹ «Անգլիացի Ջոն Միլթոնի կողմից անգլիական ժողովրդի պաշտպանությունը ընդդեմ Սալմասիայի», 1651 թ.: «Անգլիական ժողովրդի երկրորդ պաշտպանությունը անգլիացի Ջոն Միլթոնի կողմից ի պատասխան անազնիվ գրքի», 1654 թ.: Երկու պաշտպանություններն էլ գրված են լատիներեն:

² Կարլոս II-ի մինիստրը, «Մեծ խռովության պատմություն» գրքի հեղինակը:

«Պատկերամարտիկ» («Eikonoklastes») պամֆլետով, փայլուն ձևի մեջ կլևտ առ կեստ հերքելով Գոդենին:

Այսպես ներկայացավ Զոն Միլթոնն աշխարհին՝ Կրոմվելի պրոտեկտորատի վերջին տարիներին, որպես «դեռևս անհայտ բանաստեղծ, բայց քաղաքական գրող, որն արդեն հռչակվել էր Եվրոպայում իր դառը և բարձրավիճ պերճաբանությամբ», — ինչպես գրել է Պուշկինը: Միլթոնը հեղափոխության տարիներին գրած իր մի քանի սոնետներից մեկը նվիրել է Օլիվեր Կրոմվելին: Պուշկինն այդ սոնետը կոչել է «մարգարեական»: Միլթոնն այստեղ պրոտեկտորին նախազգուշացրել է անհատի բռնապետության կործանարար հետևանքների մասին:

Միլթոնը ռեստավրացիայի սառիմենդին: 1660 թ. Անգլիայում սկսվեց ռեստավրացիա (վերահաստատում): Վերադարձան Ստյուարտները: Նորից իշխանության գլուխ անցան արիստոկրատները: Նրանք մոլեգնած էին, վրեժի ծարավ և արյան կարոտ: Գործում էին սանձարձակ ու սրբապղծորեն: Միլթոնին մոռացան: Ողորմելի, կույր ծերունին (նա կուրացավ Կրոմվելի քարտուղարի պաշտոնում), թվում էր, պատժվել էր ճակատագրի կողմից և արդեն մարդկային դատի կարիք չկար: Նա ապրում էր Լոնդոնի արվարձանում, մի փոքրիկ տան մեջ, բուրդից լքված, քաղցած ու աղքատ: Բայց ստեղծագործում էր: Երեք տասնամյակում նա ստեղծեց իր ամենանշանավոր երկերը՝ «Կորուսյալ դրախտ», «Վերադարձյալ դրախտ» պոեմները, «Սամսոն-մարտիկ» ողբերգությունը: Աշխարհն ընդունեց նրան ոչ միայն որպես տաղանդավոր քաղաքական գրողի, այլև որպես մեծ բանաստեղծի:

«Կորուսյալ դրախտի» VII երգում նա իր մասին գրել է, որ ծնվել է «դառնագույն դարում», որ շրջապատված է «իրեն ատողներով ու վտանգներով», որ ապրում է «տխուր առանձնության խավարում», բայց միայնակ չէ, իր հետ է Ուրանիան՝ երկնքի մուսան, որը կենդանացնում է իր ստեղծագործական ոգին: «Օ՛, չքնաղ Ուրանիա, դու երկնային երա՛զ»: IX երգում նա կրկին խոսում է իր հովանավորուհու մասին, որն ամեն գիշեր իջնում է իր մոտ և հմայում իրեն գրավիչ հնչյունների երաժշտությամբ: Նրա կյանքում մնացել էր միայն բանաստեղծական գործունեությունը, և նա տրվել էր դրան մարտիկի ու հեղափոխականի իր ողջ եռանդով:

Դժվար է կռահել բանաստեղծի վերջնական քաղաքական եզրահանգումները: Արդյոք հիասթափվե՞լ էր նա հեղափոխությունից: Լորդ-պրոտեկտորի բռնատիրական հակումները, որոնք ավելի ու ավելի երևան եկան Կրոմվելի իշխանության վերջին տարիներին, նրան համոզեցին, որ վերջինս նահանջել էր ազատության գաղափարից: Այժմ էլ ահա՝ հեղափոխության պարտությունը, Ստյուարտների, շվայտ արիստոկրատների վերադարձը իշխանություն, նրանց սանձարձակությունները, նոր Սոդոմի ցոփությունը:

Միլթոնն արդյոք չէ՞ր հանգել այն մտքին, որ հարկավոր չէր զենքի

դիմել: Արդյոք այդ պատճառով չէ՞ր գրավել նրան «կորուսյալ դրախտի»՝ հրեշտակների անօգուտ և կործանարար ապստամբության թեման: Նա չապրեց մինչև Սուլուարտների երկրորդ վտարումը, մինչև հեղափոխության վերջնական հաղթանակը: Իր հարկադրական ճգնակեցության մեջ նա խորհրդածել է ոչ վաղ անցյալի ողբերգական իրադարձությունների մասին, որոնց այնքան ակտիվորեն մասնակցել էր, և միգուցե իր պոեմի հերոսների հետ մեկանել հայրց է տվել. «Ինչու՞ են բազմանում ուժերը թշնամյաց» կամ իր Սատանայի շուրթերով դիմել է իր ընկած զինակիցներին. «Արթնացե՛ք, հառնե՛ք կամ էլ հավիտյան մնացեք զոհված» (երգ I):

Այսպես թե այնպես, նա ստեղծեց իր պոեմները: Միլթոնը հավատարիմ մնաց իր ժամանակի ոգուն. նրա պոեմներում արտացոլված է Հին կտակարանի այն պատմությունը, որը հաճույքով օգտագործում էին անգլիական բուրժուական հեղափոխության գործիչները, նրա հետ կապելով կաթոլիկ սոդոմի կողմից անարգված ազատության և արդարության գաղափարները: Միլթոնն ստեղծեց տիեզերական պատկերների մի վիթխարի բույլ, որի մեջ ապրում և գործում էին նոր-նոր հանդարտված հեղափոխության մրրիկները: (Արդյոք Միլթոնը գիտակցե՞լ է այդ):

Հենց բացում ենք պոեմը, մեր դեմ են ելնում փոթորկածին հողմերը, ամպրոպն ու որոտը, մեզ կլանում են դժոխքի հրե լեզուները: Մենք տեսնում ենք, թե ինչպես են սասանվում ժայռերը, պատռվում է գետինը, կործանվում են աշխարհները, և տապալված հրեշտակների հըրաշք կերպարանքները երևում են մեզ իրենց հպարտ ու հավերժական գեղեցկության մեջ: Ի՞նչ ուժ, ի՞նչ եռանդ է եռում բանաստեղծի կրծքի տակ: Այլ կերպ չէր կարող լինել հարազատ որդին անգլիական հողի՝ կղզիների երկրի, որ շրջապատված է սառը ծովերով, որ բնակեցված է ծովի ու վտանգների մեջ կոփված, խիզախ ու խստաշունչ մարդկանցով: Նա՛ Շեքսպիրի հետնորդը, Բայրոնի նախնին, նրանց նման համակ եռանդ է, պոռթկում, խիզախում և արիություն: Շեքսպիրը, Միլթոնը, Բայրոնը մեկ հզոր ծառի երեք ճյուղերն են: Պուշկինը Բայրոնին համեմատել է ծովի հետ.

Նրա վրա պատկերն է քո,

Նա քո ոգով է արարված.

Նրա նման խորն ես, հզոր,

Նրա նման մոայլ, անսանձ:

Մա ամբողջովին վերաբերում է նաև թե՛ Շեքսպիրին, թե՛ Միլթոնին: Նրանց մերձեցնում է կորովը, եռանդի վիթխարի ուժը:

Եվ այսպես, մենք տիեզերական պատկերների մթնոլորտում ենք, որտեղ առկա են մարդկային գիտակցությանն անմատչելի երկու հաստատուն մեծություններ՝ Հավերժությունն ու Անսահմանությունը: Մեր դեմ տիեզերքի վիթխարածավալ պատկերն է: Դա վերացական խորհրդածում չէ, դա իսկապես բանաստեղծական վառ, շլացուցիչ պատկեր է, որ ստեղծել է տիեզերքով հիացած ու սքանչացած բանաստեղծի երե-

վակայությունը: Ինչպե՞ս է արարվել այս աշխարհը: Նյութերի անձև
զանգվածը հավաքվել է մի տեղ, անսանձելի քառու ենթարկվել է օրենք-
ների, անսահմանությունը ձեռք է բերել սահմաններ: Յրվել է խավարը,
ծագել է լույսը և անկարգությունը դարձել կարգավոր: Զորս տարրերը՝
ջուրը, հուրը, օդը և հողը ափեզերքում գրավել են իրենց տեղերը: Նըր-
բագույն եթերային նյութը տարածվել է աշխարհով մեկ, մասամբ ստեղ-
ծելով աստղազնդերը և ողողելով դրանք: Գնդերից մեկը երկիրն է, որ
լուսավորվում է արևի ու լուսնի շողերով:

Աշխարհում ամեն ինչ չէ, որ գեղեցիկ է: Կան մռայլ, գթությանն
ու ներողամտությանը անմատչելի ուժեր: Միլիոնը դրանք ներկայաց-
րել է Դժոխքի խորհրդանշական պատկերներով: Այնտեղ հոսում է մա-
հացու ատելության գետը՝ Ստիքսը, այնտեղ է խորախոր Աքերոնը՝ մահ-
վան գետը, այնտեղ են Լեթիի խաղաղ վտակները, որոնք մոռացում են
բերում: Ով խմում է Լեթից, մոռանում է անցյալն ու ներկան, ուրախու-
թյունն ու վշտերը: Բայց այն հսկում է սարսափելի Մեդուզան, որի
գլխին օձերի կծիկներ կան: Տանջահարներն իզուր շտապում են դեպի
այդ գետը, որ քնաբեր հեղուկի գեթ մի կաթիլով թրջեն շուրթերը և տըր-
վեն մոռացումին, ջուրը փախչում է նրանց շորացած բերաններից, և
չունեն նրանք հանգիստ: Ամենուրեք սառցե անապատներ են, բոցա-
վառվող լեռներ, հրաշունչ լճեր, վիհեր, ճահիճներ, հավերժական տա-
ռապյալների գունատ ստվերներ, հառաչանք ու ողբ: Այստեղ մեռնում
է կյանքը, այստեղ թագավորում է մահը: Այստեղ է գլորել Աստված
ապստամբ Լյուցիֆերին (Սատանային) և նրա բազմաթիվ գործակից-
ներին՝ ապստամբ հրեշտակներին: Այս դժոխային երկիրը ողողում է
մթամած օվկիանոսը, որը կոչ է տվել ժամանակն ու Տարածությունը,
Քառսի և նախասկզբնական Գիշերվա՝ տիեզերքի արարչուհու վիթխա-
րածավալ թագավորությունը:

Իսկ ինքը՝ Աստվածը ինչ-որ անմատչելի ոլորտներում է, որոնք լի
են լուսաճաճանչ փայլով: Այնտեղ նա ապրում է ծիածանաքարի աշտա-
րակներում, շափուղայից կերտված դղյակներում: Աստծո կացարանից
ձգվում է մի ոսկե շղթա մինչև հեռավոր աստղիկը՝ Երկիրը: Երկիր՝
Նա շնաշխարհիկ է: Ահա թե ինչպիսին է տեսել նրան առաջին մարդը՝
Ադամը, որին Աստված ստեղծել է հողից:

«Տեսնում եմ երկիրքներ: Մի քանի ըուպե նայում եմ անսահման
կամարին: Անտեսանելի ուժից մղված վեր եմ կենում... Լեռնե՛ր, հո-
վիտնե՛ր, ստվերախիտ անտառնե՛ր, դաշտե՛ր, վճիտ աղբյուրնե՛ր: Լը-
սում եմ թռչունների դայլայլը: Բնությունը ժպտում է ինձ, բուրմունք-
ներ արձակում: Խնդրությունն ու հիացմունքը համակում են ինձ: Նայում
եմ ինքս ինձ, ձեռքերիս, ոտքերիս: Ահա ես քայլում եմ, ոտքերս թեթև
են, ճկուն: Ուզում եմ խոսել, և լեզուս հնազանդվում է ինձ և անուն-
ներ է տալիս իմ տեսած ամեն ինչի: «Արև՛,— բացականչում եմ ես,—
և դո՛ւ, Երկիր՛, և դո՛ւք, լեռնե՛ր, հովիտնե՛ր, գետե՛ր, անտառնե՛ր, և

դո՛ւք կենդանի արարածներ, ասացեք, ինչպե՞ս ես հայտնվեցի այս-տեղ: Ո՞վ շնորհեց ինձ այս երանությունը: Ա՛խ, ասացեք ինչպե՞ս կա-րող եմ ճանաչել նրան...» (Լրգ VII):

Նույն զգացումներն է ապրում նաև Ադամի ընկերուհին՝ Եվան:

«Ամեն ինչ ինձ համար հաճելի է ու հեշտալի. վաղորդյան սյուքը թարմացնում է ինձ, թռչունների Լրգը զվարճացնում է ինձ: Արևն իր առաջին շողերով լուսավորում է աշխարհը, խաղում շաղերի, պտուղ-ների, ծաղիկների ու կանաչեղենի մեջ, անձրևից հետո գոլորշիացող խո-նավության բույրը շոյում է իմ հոտոտելիքը: Զքնաղ են իջնող երեկոյի լուսությունը, և անդորր գիշերները, և սոխակի երգը, և լուսնի լույսը, և կրակի ցոլանքը...»:

Միլթոնը զմայլված է աշխարհով, գովերգում է նրա գեղեցկություն-նը ինչ-որ ողբերգական ցավով, ինչպես այն մարդը, որն առհավետ կորցրել է այն և միայն այժմ է հասկանում, թե ինչ գանձ է կորցրել: Միլթոնը կույր է եղել, երբ գեղանկարել է աշխարհի բազմերանգ պատ-կերը:

«Ահա գիշերը: Ամեն ինչ հանդարտվեց: Քուն մտան գազաններն իրենց երկրային սնարներում, թռչուններն՝ իրենց բներում, և միայն սոխակն է երգում իր սերը, և ունկնդրող անդորրը ըմբոշխնում է նրա ձայնը: Մռայլ վսեմությամբ զգեստավորված լուսինը փոռում է իր ար-ծաթե թիկնոցը: Իջնում է գիշերը: Համայն բնության լուսությունը հան-զըստի է կոչում: Քնաբեր շաղը քնքշորեն փակում է ծանրացած կոպերը»:

Սակայն բնության բոլոր արարածներից ամենաբարձրն ու գեղեցի-կը Մարդն է: Միլթոնը Վերածննդի ոգով փառաբանել է նրան: Որքան էլ իր պոեմի վերջին երգերում բանաստեղծը ձաղկել է մարդու արատ-ները, նրա անկատարությունը, բայց միշտ համակված է եղել այն հա-վատով, որ մարդը կվերափոխվի, կհաղթանակեն նրա լավագույն սկզբ-բունքները: Միլթոնը հիացմունքով և զմայլանքով է պատկերել առաջին մարդկանց, այսինքն՝ առհասարակ մարդու ֆիզիկական գեղեցկությունը:

«Նրանք մերկ էին, բայց չէին ամաշում իրենց մերկությունից: Անա-րատության մաքրությունն էր նրանց հանդերձանքը: Եվայի շեկ, ալի-քավոր մազերը հասնո՛ւմ էին մինչև գետին և նման էին խաղողի նուրբ վազերի: Ծեփաշուք գանգուրները շրջանակում էին Ադամի հպարտ և առնական դեմքը: Նա ստեղծված էր խորիմաստության և առնականու-թյան համար, իսկ կինը՝ քնքշության և հոգեթով հմայքների: Ադամը աստծո համար էր, իսկ Եվան՝ և՛ աստծո, և՛ մարդու»:

Նույնիսկ Սատանան, որ նախանձելով մարդկանց, որոշել էր կոր-ծանել նրանց և այդպիսով վրդովեցնել աստծու, նույնիսկ նա, տեսնելով Ադամին և Եվային, չի կարողանում հաղթահարել իր մեջ հա-մակրանքը նրանց հանդեպ: Որքա՛ն չքնաղ են նրանք, որքա՛ն կատա-րելություն կա նրանց մեջ: Ստեղծված լինելով երկրային ընդերքից, նրանք գրեթե հավասար են երկնքի լուսաճաճանշ որդիներին: Սատա-

նան, ասես նրանց դիմելով, ասում է. «Ես ձեր թշնամին չեմ: Ես եկել եմ ձեզ նոր ուրախություններ պարգևելու: Ես կկապվեմ ձեզ հետ փոխադարձ սիրով: Ես կապրեմ ձեզ հետ, և մեզ ոչինչ չի բաժանի: Ձեր առջև կբացվեն դժոխքի դռները: Դժոխքը լայն է և ընդարձակ, այնտեղ ազատ կտեղավորվեք և՛ դուք, և՛ ձեր բազմաթիվ սերունդները»:

Ըստ աստվածաշնչյան առասպելի նախասկզբնական մեղքն այն էր, որ Եվան գայթակղվելով Սատանայից, ուտում է արգելված ծառի՝ բարու և չարի ճանաչման ծառի պտուղը: Եվան համոզում է նաև Ադամին, որը նույնպես իսխտում է արգելքը: Ուտելով արգելված պտուղը, նրանք ճանաչում են մարմնական սերը և դրա հետևանքը հանդիսացող ամոթը: Կնոջ և տղամարդու ամեն մի զուգավորություն քրիստոնեական կրոնի կողմից համարվել է կեղտոտ և ամոթալի գործ: Քրիստոսի սաղմնավորումը, ըստ առասպելի, անարատ է եղել, քանի որ այն կատարվել է առանց տղամարդու մասնակցության:

Ադամի և Եվայի հարաբերությունները մինչև այդ չարաբաստիկ խնձորը, եղել են անմեղ և միայն հետագայում են ձեռք բերել սեռական իմաստ: Այսպես է ըստ Աստվածաշնչի Միլթոնը հեռացել է նման մեկնությունից:

Ահա թե ինչպես է նա նկարագրել Ադամի և Եվայի առաջին հանդիպման հովվերգական տեսարանը. «Հենց նոր արարված Եվան (Ադամի կողից), առաջին անգամ բացեց աչքերը: Նրա զմայլված հայացքը տեսավ դրախտի այգիները: Նա վերկացավ, մոտեցավ ավազանին և տեսավ իր արտացոլանքը: Նա չգիտեր, որ ջրի հայելու մեջ երևացող այդ հրաշք կերպարանքը իր սեփական արտացոլանքն է, և կախարդվածի նման նայեց նրան, չկարողանալով հայացքը կտրել: Եվ այդ ժամանակ նա լսեց Ադամի ձայնը.

— Այն, ինչով դու զմայլվում ես, քո սեփական պատկերն է: Սակայն ե՛կ ինձ մոտ և կտեսնես, ոչ թե արտացոլանք, այլ կենդանի մարմին:

Ադամը կանգնած էր բարդու տակ, բարձրահասակ էր, առնական ու ձիգ: Նրա հպարտ կեցվածքը սկզբում շփոթեցրեց Եվային: Նա չգտավ Ադամի մեջ այն քնքուշ հմայքը, որով գերել էր իրեն ջրի մեջ արտացոլված կերպարանքը և հիասթափված շրջվեց ու հեռացավ: Բայց Ադամը հասավ նրա ետևից:

— Իմ քա՛ղցր սփոփանք, իմ հոգու հատո՛ր, իմ անբաժանելի ընկերուհի՛:

Գրկախառնվելով, նրանք զնացին դեպի տաղավառները: Եվան ամուսնական անկողինը զարդարեց ծաղիկներով»:

Միլթոնը խանդավառությամբ ու ներշնչանքով է երգել մարմնական սիրո հիմքը.

— Փառաբանո՛ւմ եմ քեզ, ամուսնական սե՛ր, կենաց աղբյու՛ր:
Քրիստոնեական կրոնը չի մերժում օրինական (ամուսնական) սիրո

ինտիմ ուրախությունները, ասես զիջում անելով բնականությանը: Սակայն Միլթոնն անհրաժեշտ է համարել պոեմի այդ հատվածում, ասես կանխազգալով կեղծ բարեպաշտների դժգոհությունը, բացականչել.

— Կորչեն պարսավիչները մաքրագույն և օրինական հաճույքի: Նա սրբացված է երկնային օրհնությամբ: Աստված կամենում է բնակեցնել երկիրը: Էլ ո՞վ պիտի արգելի սերը:

Ուշագրավ է, որ պոլսիտան-Միլթոնը, որ անկեղծորեն հավատացել է քրիստոնեական առասպելներին, նույն տեղում հիշատակել է նաև հեթանոս բանաստեղծի հեթանոսական պատկերները՝ Զևսի և Հերայի (Միլթոնի մոտ՝ Յուպիտերի և Յունոնայի) զուգավորության պատկերը: Դա այնքան կտրուկ հակադրություն է մարմնական սիրո հանդեպ քրիստոնեական վերաբերմունքին, որ ցանկանում ենք այստեղ մեջ բերել «Իլիականի» այն տողերը, որոնք հմայել են Միլթոնին և ասես վերջինիս կողմից կրկնվել նրա պոեմում.

Ասաց, զրկեց Կրոնոսյանն իր կնոջը հաղթ ձեռքերով:
Իսկ նրանց տակ երկիրը վեհ ծնեց բույսեր նորարոգորոջ՝
Փարթմաճոխ ցողուտ լուսուս, հակինթ, հորուտ, նաև քրքում,
Որոնք քնքուշ և փափկավետ, նրանց գետնից վեր պահեցին:
Եվ ննչեցին նրանք այդպես, ծածկված ափսոսման ոսկեշող,
Որոնք քնքուշ շաղ էր կաթում պայծառ, շքեղ և լուսաշիթ:
(Թարգմ. Հ. Համբարձումյանի):

Ադամի պատմությունը Եվայի նկատմամբ ունեցած զգացմունքների մասին իսկապես լի է դուրանյան հեշտանքով¹: Նա խոստովանում է, որ աշխարհում ոչ մի հաճույք չի կարող համեմատվել սիրո հաճույքի հետ: Նա Եվայի մասին ասում է.

— Ամեն ինչ խամրել է նրա գեղեցկության առաջ: Նրա աչքերը երկնային են: Նրանք հեղել են իմ մեջ մի անբացատրելի քաղցրություն: Ահա նա գալիս է. երկինքն է ցուլում նրա աչքերի մեջ: Ես նրան բերեցի ամուսնական տաղավար, որպես ոսկեհուր արշալույսի: Բլուրներն ու հովիտները ցնծացին, թռչունները զվարթ երգեցին, մեղմ ու զովասուն: Զեփյուռները խնդրություն սփռեցին անտառների վրա, թևերից թափ տալով բուրմունքը վարդի, սոխակը՝ գիշերվա քնքուշ երգիչը, դալլայլեց ամուսնական երգը, իրիկվա աստղը լսելով նրա ձայնը, լուսավորեց երկիրը ամուսնական ջահով:

Ադամն այդ մասին պատմում է Ռաֆայել հրեշտակին և հետո հարցնում նրան, թե արդյոք երկնաբնականները գիտե՞ն այդպիսի սեր և ինչպե՞ս են այն արտահայտում:

Հարցը հեթանոսական բնույթի է: Այդպես կարող էր հարցնել հին հույնը օլիմպիական աստվածների սիրո մասին, բայց քրիստոնյայի

¹ «Ղուրանի դրախտը ծաղաւտիճան զգայական է», — գրել է Ղուրանի հետազոտող Լ. Ի. Կլեմովիչը:

շուրթերից այն հնչում է սրբապղծորեն: Ըստ քրիստոնեական առասպելի, հրեշտակները սևեռ չունեն: Եվ այնուհանդերձ Միլթոնը համարձակվել է շոշափել այդ արգելված թեման: Հրեշտակը ժպտալով պատասխանում է Ադամին, որ երկնային էակները ունեն նույն զգացմունքները, ինչ որ մարդիկ, քանզի «չկա երանություն առանց սիրո»:

Այսուհանդերձ ո՞րն էր, ըստ Միլթոնի, նախասկզբնական մեղքը, որ պատճառ դարձավ կորցնելու դրախտը կամ այլ կերպ ասած՝ երջանկությունը: Դա չիմացության կորուստն էր: Բարու և չարի ճանաչման ծառը նա կոչել է բանականության ծառ: Մարդը, ի տարբերություն կենդանու, ձևարարությունների գիտակցում, որը նրան զրկեց հանգստից ու երջանկությունից: Իսկ դրան հաջորդեցին արատները՝ փառասիրություն, սնապարծություն, դաժանություն, շահախնդրություն, ապա նաև եղբայրասպան պատերազմներ, և չքնաղ ու բնական սերը վերածվեց կրքի, կրքերի շվայտանքի:

Սատանան ծածուկ լսում է Ադամի և Եվայի խոսակցությունը: Ինձ վախեցնում է «մահ» բառը, — ասում է Ադամը, — Մենք կճանաչենք այն, եթե մերձենանք բանականության ծառին: Այդպես է ասել Աստված:

Սատանան մտահոգվում է: Ինչո՞ւ արգելել ճանաչումը, ինչո՞ւ է դա հուզում Աստծուն: Ծանաչո՞ւմ. մի՞թե դա ոճիր է: Մի՞թե չիմացությունը երջանկություն կարող է բերել:

Որքա՞ն բազմաշնչանակ են այդ հարցերը: Դրանք վաղուց ի վեր տանջել են մարդուն: Եվ աստվածաշնչյան առասպելի ալլաբանության մեջ դրված են այդ հավիտենական հարցերը: Հին Եգիպտոսում, Աբու-Սիմբելի տաճարում, ինչպես հայտնի է, գրված է հետևյալ ասույթը. «Երբ մարդիկ կիմանան, թե ինչն է շարժում աստղերը, Սֆինքսը կծիծաղի և կյանքը կցամաքի»: Էկլեզիաստեսը նշում է իմացությունը («Ով բազմացնում է գիտելիքները, նա բազմացնում է վշտերը»): Իմացության (քաղաքակրթության) պարսավանք կա նաև Սվիֆթի երգիծանքի և հատկապես Ժան-Ժակ Ռուսսոյի «բնական մարդու» մասին ուսմունքի մեջ:

Միլթոնի պոեմի Սատանան լսելով Աստծո արգելքի մասին, ցնծում է. «Ուրեմն, Աստված արգելել է իմացությունը: Օ՛հ, նրանք իմ ձեռքում են: Ես նրանց կորոբոբեմ իմացության կրթով, նրանք կճաշակեն արգելված պտուղը և կմահանան»:

Բանաստեղծը կրկնել է աստվածաշնչյան առասպելները: Ինչ-որ չափով նա համաձայն էր բանականության նախկին պարսավիչների, քանի որ բազում տխուր ճշմարտությունների (մահվան գիտակցության) չիմացությունը կենդանիներին ազատում է ավելորդ տառապանքներից, ինչ որ չի կարելի ասել Homo sapiens-ի մասին: Սակայն լինելով նոր ժամանակաշրջանի մարդ, չուսավորիչ ու հեղափոխական: Միլթոնը, ան-

շուշտ, պետք է պաշտպանի քաղաքակրթության բարիքները: Նրա սատանան պերճաբանորեն և համոզիչ կերպով ապացուցում է քաղաքակիրթ մարդու առավելությունը վայրենու նկատմամբ:

Գայթակղեցնելով Եվային, Սատանա-օձն ասում է. «Ի ծնե ես նրման եմ եղել կենդանիներին, որոնք խոտ են ուտում, խոտ, որը տրորում ես դու քո ոտքերով: Իմ մտքերը նույնքան ցած էին, որքան իմ սնունդը: Ես ոչինչ չէի ուզում իմ քաղցը և զգացական ցանկությունները բավարարելուց բացի»:

Եվ ահա նա՝ կենդանին (մարդ-պրիմատը) մերձենում է իմացության ծառին. «Ոգիս պայծառացավ բանականության լույսով, լեզուս սկսեց բռնել արտասանել, շնայած արտաքին տեսքս նույնը մնաց: Այդժամ մտքերն իմ վեր խոյացան մինչև բարձրագույն դատողությունները. ես հայացքով ընդգրկեցի այն ամենն ինչ տեսնում էի երկնքում, երկրի վրա և օդի մեջ»:

Միլթոնի մտահղացմամբ (քանի որ դժվար է հավատալ, թե նա գիտակցաբար այլափոխել է քրիստոնեական դոգմաները) Աստված և նրա ամբողջ զորախումբը՝ հրեշտակապետներն ու սերովբեները, պիտի մարմնավորեին դրական իդեալներն ու արդարության համընդհանուր գաղափարը, և ընդհակառակը, Սատանան և նրա զորախումբը՝ ընդվզած և տապալված հրեշտակները, ներկայացնեին բացասական կերպարներն ու անիրավության համընդհանուր գաղափարը:

Սակայն հուզական գերակշռությունը փաստորեն անցել է երկրորդ կողմին: (Արդյոք դա գիտակցե՞լ է պոեմի հեղինակը):

Հայր-աստվածը, Ամենաբարձրյալը, Եհովան մնում է մեր երևակայության սահմաններից դուրս: Նա անմարմին է և՛ տառացի, և՛ կերպարային իմաստով: Երբեմն տարածվում է նրա ձայնը եթերային աշխարհում: Մեզ հայտնում են, որ նրա աջակողմում նստած է նրա սիրելի որդի Հիսուսը, բայց ո՛չ հորը և ո՛չ էլ որդուն մենք ոչ մի կերպ չենք պատկերացնում: Պոեմի մեջ նրանք վերացարկություն են: Գաբրիել, Միքայել և Ռաֆայել հրեշտակներին գոնե ինչ-որ կերպ տեսնում ենք մարմնավորված, ճիշտ է՝ իրար շատ նման, մինչդեռ Աստված կերպարանք չունի: Առաջին երգում Միլթոնը դիմել է նրան. «Դու, որ գիտես ամեն ինչ, դու, որ տեսել ես աշխարհի առաջին ակնթարթները, հավերժական քառուրդ, անսահման վիհը, լուսավորի՛ր և ուսուցանի՛ր ինձ, բարձրացրո՛ւ իմ ձայնը, լո՛ւյս վառիր իմ սրտում, որ ես կարողանամ մարդկանց աչքին արդարացնել քո գործերը»:

Արդարացնե՛լ, ուրեմն հարկավոր է արդարացնե՛լ: Ուրեմն Աստծո գործերի մեջ կան բաներ, որ արդարացման կարի՞ք են զգում: Նայենք իրերին XVII դարի մարդու, անգլիական հեղափոխության ժամանակաշրջանի աստվածավախ պուրիտանի աչքերով: Արդյոք տարօրինակ չէ՞ պոեմի հեղինակի դիրքորոշումը:

Եվ պետք է ասել, որ Միլթոնի Աստվածը համակրանք չի ներշնչ-

չում: Ինչո՞ւ է նա արգելք դրել բարու և շարի իմացության ծառի վրա: Այդ արգելքի համար Միլթոնը որևէ ծանրակշիռ պատճառ չի գտել: Նա՝ Տեր Աստվածը չի կամեցել, որ մարդիկ աստվածների նման լինեն: Բայց չէ՞ որ դա էսասիրություն է: Ինչո՞ւ է նա Ադամի և Եվայի ողջ սերնդին մատնում հավերժական տառապանքի, զրկում նրանց դրախտից, հանձնում դժոխքի տանջանքներին: Դա նման է անիմաստ դաժանության: Եվ պոեմում շատ համոզիչ է հնչում Ադամի տարակուսանքը. «Մի՞թե Աստված, այդ թեև ահեղ, բայց իմաստուն Արարիչը կուղևնա կործանել մեզ... Ո՞ւմ դեմ է նա արդյոք ուղղում իր ցասումը»:

Աստծո դաժանությունը արտահայտվում է այն ջրհեղեղով, որը ոչնչացրեց բոլոր մարդկանց ու կենդանիներին, բացի նրանցից, ովքեր տեղ գտան Նոյան տապանում: Այդ բոլոր դաժանությունների համար Աստվածաշնչում չկան համոզիչ բացատրություններ: Դրանք չի գտել նաև Միլթոնը:

Շատ հետաքրքրական է Ադամի խոսակցությունն Աստծո հետ, մինչև Եվայի հայտնվելը: Ադամն իր համար խնդրում է մի ընկերուհի, որը հավասար լիներ իրեն իր բանականությամբ ու բնականությամբ: «Ի՞նչ ես մտածում իմ մասին,— ասում է նրան Աստված,— մի՞թե ես կատարյալ չեմ: Ես ապրում եմ մենակ: Զկա ինձ հավասարը: Զրուցակից չունեմ»: Եվ Ադամը պատասխանում է Աստծուն.

«Դու քեզանից զատ ընկերակից չունես և չես փնտրում նրան, իսկ մարդը ինքնաբավ չէ: Դու հեղել ես ինձ քո շնորհներով, բայց ավա՜ղ, ես չեմ տեսնում ոչ մի արարած, որի հետ կարողանայի բաժանել զբրանք: Մի՞թե կարելի է երջանկությունը միայնակ վայելել: Ամեն ինչ միայնակ վայելելով ես կարո՞ղ եմ երջանիկ լինել»:

Եվ մեր առջև ներկայացվում է Աստծո միայնության ողջ սարսափը: Միլթոնի միտքը խորն է ու արտասովոր: Նրա Աստծո միայնությունը, ըստ էության, միայնությունն է նրանց, ովքեր այս կամ այն կերպ բարձր են դասված մարդկանցից. կա՛մ շնորհիվ իրենց տաղանդի, երբ մնացած բոլորը նայում են նրանց ինչպես աստվածների, կա՛մ շնորհիվ իրենց բացառիկ սոցիալական դիրքի (միապետը, ինքնակալը, տիրակալը իր ստրուկների մեջ, համընդհանուր ղեկավարը և այլն): Այդ կարգի դժբախտությունը երբեք չի եղել գեղարվեստական պատկերման առարկա. բայց դա առկա է իրականության մեջ, և թեև դժվար է պատկերացնել դրանից ավելի դառը դժբախտություն:

Եվ այսպես, միլթոնյան Աստվածը ոչ մի կերպ դրական կերպար չէ: Ընթերցողի սիրտը նրա հանդեպ մնում է սառը, և Ադամը բավական անգույն է երևում: Լինելով խեղճ ու թուլակամ, նա ի զորու չէ դիմակայել ո՛չ Աստծո արգելքներին, ո՛չ Եվայի գայթակղիչ հրապուրանքներին: Նա հնազանդ, խելամիտ ստրուկն է աստվածային կամքի: Նրա ցանկությունները չեն անցնում վերուստ հաստատված սահմաններից

այն կողմ: Նա «բանականության օրենքներով շաղկապված հաճույքներ» կողմնակից է:

Նա բարի է, անշար և իր պահանջների մեջ բավական սահմանափակ: Եվան նրա համեմատ ավելի գունեղ է. նա ունի կարիքներ, նա փնտրում է նորանոր հաճույքներ, թեկուզ և դրանք հուշում է Սատանան, նա դուրսահավատ չէ, ավելի շուտ հետաքրքրասեր է, եթե ոչ ավելին: Նրա կենդանի միտքը ավելի պայծառ է, թեև ըստ պուրիտան-հեղինակի հայեցակետի, ավելի նուրբ ընկալում պիտի ունենա տղամարդը, տրվյալ դեպքում՝ Ադամը: Միլթոնի պուրիտանական բարոյականությունը դրսևորվում է նաև կնոջ ստորադասական դերի ըմբռնման մեջ: Աստված խրատում է Ադամին նրա կնոջ՝ Եվայի կապակցությամբ.

— Նա ստեղծված է քեզնից և քեզ համար: Նա չքնաղ է, բայց գեղեցկությունը նրան տրված է, որպեսզի նա դուր գա քեզ:

Եվան, ըստ էության, կրկնում է այդ բանաձևը, բայց հաստատված բարոյական սկզբունքը նա վերածում է սիրո հիմնի:

— Ո՛չ զովն արշալույսի, ո՛չ արևամուտը, ո՛չ նրա շողերը, որոնք խաղում են ցողի, ծաղիկների, կանաչեղենի մեջ, ո՛չ հողի բուրմունքը բարեբեր անձրևից հետո, ո՛չ իրիկվա լուսությունը, ո՛չ գիշերվա անդորը, ո՛չ սոխակի ձայնը, ո՛չ լուսնի շքեղությունը, ո՛չ աստղերի փայլը, ո՛չ զբոսանքները նրանց աղոտ լույսի տակ, ինձ երջանկություն չէին տա՝ առանց Ադամի:

Միլթոնի պաեմում առաջին գծի վրա են տիեզերքը, բնությունը և նրա պսակը՝ Մարդը: Բնության և Մարդու վրա իշխում է մի անտեսանելի ստեղծագործ ուժ՝ «բոլոր իրերի սկիզբը և վերջը»: «Ես ինձնով յցնում եմ համայն անծայրածիր տարածությունը:— Ասում է Աստված իր մասին,— Անհրաժեշտությունն ու պատահականությունը հեռու են ինձնից: Ծակատագիրն իմ կամքն է»: Հրեշտակը բացատրում է Ադամին տիեզերքի կառուցման սկզբունքները. կատարելության մեջ բոլոր իրերը միանման են, դրանք միևնույն նյութից են, բայց տարբեր են ձևով, նյութական հատկությունների ու կյանքի տարբեր աստիճաններով: Միլթոնն, ըստ երևույթին, ընդունել է նյութից անջատված հոգու գոյությունը: Նրա հրեշտակները, այդ թվում նաև տապալվածները (Սատանան և նրա զորախումբը), կազմված են եթերային նյութից, նրանց անհնարին է սպանել, ինչպես անհնարին է մեռցնել կամ վիրավորել օդը: Նրանց գոյության յուրաքանչյուր տարր մտածում է, տեսնում, լրսում, զգում, կարող է ընդունել ուզած ձևը, խոշորանալ ու նվազել: Պոեմում հրեշտակը խորհրդածում է, թե միգուցե կգա ժամանակ, երբ մարդն էլ հրեշտակների նման կվերածվի զուտ հոգևորության: Ըստ Միլթոնի, աստծուն անհնար է տեսնել, Քրիստոսը «անտեսանելի աստծո տեսանելի պատկերն է», այսինքն՝ այն առարկայական խորհրդանիշը, որի մեջ ժարդիկ դրել են աստվածության մասին վերացական պատկերացումը:

Այսպես Միլթոնը՝ արդեն ետվերածննդյան մշակույթի ներկայացուցիչը, փորձել է համադրել նոր ժամանակաշրջանի փիլիսոփայական միտքը և քրիստոնեական վարդապետությունը: Թերևս իր պոեմն էլ նա դիտել է որպես աստվածաշնչյան պատկերների մեջ կատարված փիլիսոփայում: Այս կապակցությամբ ուշագրավ են Ադամին իրերի էությունը բացատրող Հրեշտակի խոսքերը. «Վսեմ իրերը կօծտեմ առարկայական ձևերով» (աստվածաշնչյան խորհրդանիշներ, որոնք օգտագործել է Միլթոնը):

Միլթոնին դժվար է դնել իր ժամանակի գիտության ու փիլիսոփայության առաջին շարքում: Նա եղել է Գալիլեյի տանը և զրուցել է ժամանակի գիտության նահապետի հետ, որի անունը հնչում է նաև Միլթոնի պոեմում, բայց անգլիացի հեղինակը հավատ չի ընծայել իտալացի գիտնականի հայտնագործություններին: Արևակենտրոն համակարգը, որ ստեղծել էր Կոպեռնիկոսը և որն արդեն XVI դարում ընդունել էին Արևմտյան Եվրոպայի բազմաթիվ առաջադեմ մտածողներ, չի համոզել Միլթոնին, և դատելով տիեզերքի նրա նկարագրությունից, բանաստեղծը հավատարիմ է մնացել Պտղոմեոսի համակարգին, երկրի շուրջը պտտվող յոթ ոլորտների տեսությանը: VIII երգում Ռաֆայել հրեշտակը Ադամին ուսուցանում է. «Արևն է ծագում երկրի վրա, թե՞ երկիրն արևի. մի՞ հոգնեցրու քեզ այդ հարցերով: Վայելիր կյանքը և քո ընկերուհուն, խոնարհաբար խորհիր և մի՛ երազիր ուրիշ աշխարհների մասին»:

Պրակտիցիզմի և սթափ չափավորության պուրիտանական ոգին շարակցում է Միլթոնի պոեմը: Նրանում հաճախ հնչում է այն կոչը, որ պետք է գոհանալ եղածով, սեփական ցանկություններն ու մտքի որոնումները չծավալել գործնական կարիքներից անդին, «անդորր և անխռով կյանքը ընդունվորել սին հետաքրքրասիրության տանջանքներով»:

Միլթոնի պոեմը գլխավորապես քաղաքական բնույթի է: Նույնիսկ Տիեզերքի, Բնության ու նրա պսակի՝ Մարդու մասին բանաստեղծի փիլիսոփայական, Վերածննդի ոգով կատարած փառաբանությունը կոչված է հիմնավորելու մարդկային համակեցության սոցիալական բարեկարգության քաղաքական գաղափարը: Բանաստեղծը ցանկացել է թե ոչ, բայց նրա ստեղծագործության գլխավոր հերոսը դարձել է Սատանան, որը մարմնավորում է ապստամբության գաղափարը: Նա իրենով է լրցնում ամբողջ պոեմը, մենք ոչ մի բան չենք զգում նրա բացակայությունը: Նա կա՛մ անձամբ է հանդես գալիս, կա՛մ խոսում են նրա մասին:

Բանաստեղծը բավարար չափով գույներ չի գտել Աստծո համար, մինչդեռ նրա ներկայակեր չափազանց հարուստ է եղել Սատանային պատկերելիս: Քաղաքական մտածողը կարող է շարադրելով մանրազնին քննված իր տեսության սխեման, ընթերցողից թաքցնել իր իսկական համակրանքն ու հակակրանքը: Բանաստեղծին մատնում են հույզերը:

Նրա պատկերների՝ մակդիրների, փոխաբերությունների, համեմատությունների հուզական ամբողջ ոլորտը կանչում է, գրավում ընթերցողին դեպի այն կողմը, ուր երբեմն ծածուկ հակվում է բանաստեղծի սիրտը: Այդպես է Միլթոնի մոտ:

Նա չի կարողացել թաքցնել իր ծածուկ համակրանքը տապալված հրեշտակի հանդեպ: Թեկուզ և ի հաճույս իր պոեմի սյուժեի և քրիստոնեական ուսմունքի նա Սատանային պատկերել է շար ու քինախնդիր և կրկնելով աստվածաշնչյան առասպելը, նրան ներկայացրել է մերթ որպես դողող, որը քնած Ծվային ներշնչում է մեղսալի ցանկություններ, մերթ էլ որպես օձ: Այդուհանդերձ ավելի հաճախ վեր է հանել նրա վիթխարի ողբերգական կերպարանքը: Լյուցիֆեր (լույս կրող) Սատանան: Նա իր շուրջն է նետում մոռյալ հայացքներ, որոնց մեջ կա վիշտ ու վհատություն, անհապ ատելություն ու անսանձ հպարտություն: Աստված բացել է նրա առջև վշտի ու մահվան անապատը, անմար կրակների օվկիանը, աղետների ու հավերժական հառաչանքների երկիրը, բայց Սատանայի երկնային շանթերից խանձված հպարտ անդրդվելի դեմքը անխռով է և հաղթողի հանդեպ քամահրանքով լի:

— Ես պիտի դողամ նրա առջև, որ դեռ վերջերս այնպես ահաբեկված էր իր իշխանության համար, ես պիտի խոնարհեմ գլուխս նրա առաջ, ծունկի իջնեմ, ողորմություն խնդրեմ: Թող նա հաղթանակելով, բերկրանքից արբած, երկնքում վայելի անսահման իշխանություն, ես կմնամ նրա հավերժական անհաշտ թշնամին՝ վրեժի հավերժական ծարավով:

Այսպես է խոսում Միլթոնի Սատանան: Եվ չքնաղ է նա՝ այդ տապալված հրեշտակն իր անկոտրելի վսեմության մեջ: Նրա աչքերը շողարձակում են: Նա նման է վաղնջական տիտաններին, որոնք երբևէ ցնցել են Յուպիտերի գահը: Ահա նա՝ հսկայական, ճախրում է լայնորեն թափահարելով իր զորեղ թևերը: Նա հրածեշտ է տալիս երկնքին: Այսուհետև նրա թագավորությունը դժոխքն է... «Ընդունի՛ր, ո՛վ խորխորա՛տ, քո նոր տիրակալին: Այստեղ ես ազատ եմ»:

Սատանան տապալված է, բայց ոչ ոչնչացած: Աստված չկարողացավ խլել նրա ուժերը: Երբեմն նա Հրեշտակի կերպարանք է ընդունում. «Երկնային պատանության ժպիտը խաղաց նրա դեմքին, նա ամբողջովին ցլաց գեղեցկությամբ ու նրբությամբ, ալիքավոր մազերը օղակների պես շաղ եկան նրա ուսերին, ոսկե աստղերով ծածկված թեթև թևերը սկսեցին խայտալ արևի շողերի տակ»:

Ահա նա մարտնչում է Միքայել հրեշտակապետի դեմ: Նրանք ասես երկնքի ճակատագիրը վճռող երկու աստվածներ են, հսկայական մեծության երկու արևներ, մինչդեռ նրանց շուրջ ամեն ինչ համակված է սարսափով: Սատանան՝ ոսկե և ադամանդե զրահով պառված, հպարտ հանդես գալով նման է աշտարակի: Նա վիրավորված է: Նրա եթերային կազմվածքից հոսում է նեկտարի նման ծիրանագույն հեղուկ: Արդյոք

գիտակցե՞լ է Միլթոնը, թե ինչպիսի փառատիրություն է արել իր Սատանային, թե ապստամբության մեծ ուժի և անհնազանդ առնականության հանդեպ ինչպիսի հիացմունք է ներշնչել իր ընթերցողին: Համենայն դեպս նրա ընթերցողները. Շամֆորը Ֆրանսիայում, Շելլին՝ Անգլիայում, Բելինսկին՝ Ռուսաստանում, նրա Սատանայի մեջ տեսել են «ապստամբության ապոթեոզն ընդդեմ հեղինակության» (Բելինսկի):

Պոեմում Սատանան միայնակ չէ: Նրան շրջապատում են իր սխրակիցների բազմությունը, որոնք հետևել են նրան և Աստծո կողմից նույնպես զահավիժել երկնային բարձունքներից: Նրա մերձավորների մեջ են հեթանոս աստվածներ Օսիրիսն ու Իզիդան, Մամոնան, Մուրքը և ուրիշներ: Նրա մերձավորագույն աջակիցն է Բեեզղեբուղը: Ապստամբները քննարկում են իրենց վիճակը: Ամբիոններից Լուլյթ ևն ունենում վսեմ ու պերճախոս հռետորներ: Նրանց խոսքերն ու ճառերը դիմավորում են խրախուսիչ բացականչություններով ու ծափահարություններով: Այդ ամենը հիշեցնում է հեղափոխության տարիների անգլիական պառլամենտի բուռն նիստերը: Հանդիսավոր կերպով տեղից ելնում է Բեեզղեբուղը: Նրա դեմքը շողարձակում է իմաստությամբ, շնչում է ընդհանրական բարօրության, երկնքի կողմից մերժված ուժերի բարօրության անդուլ նախանձախնդրությամբ: Բոլորը լուռ են, երբ հնչում է նրա ձայնը: Նա խոսում է Աստծո հետ հաշտվելու անհնարինության մասին:

— Ի՞նչ կարող է մեզ տալ հաշտությունը երկնքի հետ: Զնդաննե՛ր, շղթանե՛ր և անագորույն տանջանքնե՛ր:

Գիտակցե՞լ է արդյոք Միլթոնը, որ տապալված հրեշտակների դասին նա ներհյուսել է հեղափոխության երաժշտությունը:

Տապալված աստծո կերպարը բազմիցս բորբոքել է բանաստեղծների երևակայությունը: Հետաքրքիր է համեմատել այդ տապալված աստվածների տարբեր կերպարանքները՝ սկսած հին հունական Պրոմեթեոսից մինչև Գյոթեի Մեֆիստոֆելը: Գերմանացի բանաստեղծի մոտ դա փիլիսոփայական հակադրությունն (անտիթեզ) է ամեն մի դրական սկզբունքի, հակադրությունների դիալեկտիկական երկմիասնության երկրորդ տարրը: Որպես անձնավորություն, նա խորամանկ է, խարդախ, կասկածամիտ: Նա չունի ատելություն, քանզի ամեն ինչ չափազանց մանր է և արժանի չէ դժգոհության: Նա աշխարհի ու մարդու շնչինության նկատմամբ լի է քամահրանքով և թերևս կարող է միայն հեզնարար ծիծաղել ամենքի և ամեն ինչի վրա, մարդու միտքը հուզող մեծ ճշմարտությունների, նրա սիրտն ալեկոծող կրքերի, նրա որոնումների ու ցանկությունների վրա, քանի որ հավիտենության առաջ ամեն ինչ ունայնություն է ունայնությանց: Նա ծիծաղում է արարման գաղափարի, մարդու մահվան սարսափի վրա, քանի որ նրա աչքին կյանքը և մահը ունայնություն է: Նա չի տառապում: Նրա սառը, ամայացած գիտակցությանն անհաղորդ է անգամ վհատությունը: Նա ընդունում է աշ-

խարհն, ինչպես որ կա, քամահրելով այն և լիովին համոզված է, որ այն ուղղել անհնարին է և պետք էլ չէ:

Հունական Պրոմեթևսը տառապում է, ասում, նա և՛ սիրում է, և՛ հավատում աշխարհի ապագա վերափոխմանը, հավատում է բարուն, արդարությանը, ազատության հաղթանակին: Նա դարձել է խորհրդանշը ազատասիրության և անձնազոհության՝ ամեն կարգի բռնակալության դեմ մղվող պայքարում:

Միթոնյան կուցիֆերի մեջ ինչ-որ բան կա Պրոմեթևսից: Նա պարսավում և արհամարհում է Աստծո գահը շրջապատած ծառայամիտ հրեշտակներին. «Այդ մարտիկներն, ահա, այդ տաղասացները. ստրկանում են, զինվելով ընդդեմ ազատության»: Լծի տակ կքած, նրանք գովերգում են բռնակալին: Մինչդեռ Սատանան հպարտ է Պրոմեթևսի նման, բայց նա չունի այն ազնվությունը, որ բնորոշ է հույն աստվածամարտիկին: Պրոմեթևսը տառապում է հանուն արդարության գաղափարի, մինչդեռ միթոնյան Սատանայի անձնական արժանապատվությունն է վիրավորված, նրա հպարտ հոգին չի հանդուրժում, որ ինչ-որ մեկը ղեկավարի իրեն: Նրա դատողությամբ. «Թող դժոխք լինի, բայց ես առաջինը լինեմ այնտեղ»: Ավելի լավ է տիրակալ լինել տարտարոսի մեջ, քան թե ստրուկ՝ երկնքում: Նա գրավում է մեր սրտերը ինչպես ամեն մի ուժեղ, տառապող անհատականություն, բայց նրա ընդվզումը եսասիրական է, նա հանուն իր վրեժի, մարդկանց վտարել է տալիս դրախտից: Հայր-Աստծո դեմ նրա առաջին խռովությունը բխում է Որդի-Աստծո հանդեպ ունեցած նախանձից: Ինչո՞ւ է Հայր-Աստվածը իր՝ Սատանայի գլխին նոր տիրակալ դրել՝ Որդի-Աստծուն: «Արդարացի չէ օրենքով ճնշել ազատ էակին, հավասարների վրա թագավոր դնել և օժտել նրան բարձրագույն զորությամբ», — ասում է Սատանան: Սա այն ճառերի արձագանքն է, որոնք Անգլիայում ամբիոններից արտասանվեցին Կարլոս I-ի դատի օրերին:

Մեր զորությունը հենց մեր մեջ է ամփոփված: Մեր ձեռքը ցույց կտա մեզ մեծ սխրանքների ճանապարհը, որպեսզի փորձարկենք, որպեսզի ընդունենք զորությունը նրա, ով չի ցանկանում մեզ իր նմանը համարել: Ստրուկները չեն կարող ազատորեն փառաբանել աստծուն, նրանց գովասանքը չի կարող հաճելի լինել, քանի որ դրա մեջ միշտ ղգացվում է հարկադրանք, քծնանք ու շողոմություն: «Մենք ծառայում ենք Արարչին սեփական կամեցողությամբ: Մեր սերն ազատ է: Մենք կարող ենք սիրել ու շփրել», — պոեմում ասում է Ռաֆայել հրեշտակապետը: Ահա թե որն է ազատության հոգեբանական ներգործությունը:

Այն ուժերը, որոնք կանգնած էին այդ վսեմ ու գեղեցիկ քաղաքական սկզբունքների ետև, դրանք ընկալում էին գործնական տեսակետից որպես անհատի՝ ոչնչով շահմանափակված (ոչ մի դասային ու պետական արտոնություններով) ձեռնարկչական ու տնտեսական գործունեության ազատություն: Մտավորականությունն, անշուշտ, դրանք հաս-

կանում էր իր կարիքների համաձայն, որպես մտքի, խոսքի, մամուլի, ստեղծագործական աշխատանքի ազատություն:

Պոեմում առկա են միլիթոնյան դարաշրջանի շատ հատկանիշներ: Երկնային և տապալված հրեշտակների գոտեմարտող զնդերը ռազմի դաշտում նմանվում են կրոմվեի և թագավորի բանակներին: Սատանան հայտնագործում և գործի է դնում վառող, թնդանոթներ, կարծես դեպքերը կատարվում են ոչ թե Եհովայի վերապատմական ժամանակներում, այլ Միլթոնի օրերին: Հարց է ծագում. արդյո՞ք հրեշտակների ապստամբության մասին աստվածաշնչյան սյուժեն, որ օգտագործել է Միլթոնը, XVII դարի անգլիական բուրժուական հեղափոխության այլաբանական պատմությունը չէ, և արդյո՞ք բանաստեղծը այդ հեղափոխության դեկավար կրոմվեի մասին իր մտքերը չի դրել իր հերոսի՝ Սատանայի խորհրդանշական կերպարի մեջ:

Մենք Միլթոնի պոեմը ներկայացրինք արձակ վերաշարադրմամբ, մինչդեռ այն գրված է սպիտակ ոտանավորով, որն ամբողջ բովանդակությանը հաղորդում է ժամերգության հանդիսավորություն: Պատումը զարգանում է մերթ վիպական հանդարտությամբ, մերթ դրամատիկ լարվածության բուռն ընթացքով: Պատմողը չի շտապում, նա սիրում է հանգամանալիությունը, նա նաև գիտուն է, նրան անհրաժեշտ են ազատ, հեռորակ զեղումներ: Եբելան նրա պոեմների հերոսները համալսարանական ուսուցողականությամբ շարադրում են տիեզերքի տեսությունը (Ռաֆայել հրեշտակապետը, VIII գրք.): Նրա լեզուն խայտաբղետ է: Ինչ-որ գիտական լատինականացված տերմին զուգակցվում է փողոցային հյութեղ բառի հետ: («Պատերազմի պղնձե բուլը»): Նրա համեմատությունները թեմային համապատասխան հիպերբոլիկ են: Սատանան մերթ կրակե բուրգ է, մերթ ուրուր, մերթ «սանձեղ կբժող նըժույզ», մերթ վազր ու առյուծ: Դրանք պատումին հաղորդում են շարժունություն:

Միլթոնն իսկապես նոր ժամանակների էպոս է ստեղծել: Եվրոպայի բանաստեղծները՝ Հոմերոսի օրինակով ոգևորված, բազմիցս փորձել են մոտենալ անտիկ պոեմների վսեմ նմուշներին և ստեղծել իրենց ժամանակներին համապատասխան համանման երկեր: Իրենց ուժերն են փորձել և՛ Ռոնսարը («Ֆրանսիադա», XVI դ.), և՛ Վոլտերը («Հենրիական», XVIII դ.), և՛ շատ ուրիշներ: Ընդօրինակությունը սովորաբար հանգեցրել է ստեղծագործական անհաջողության: Միայն երկու բանաստեղծ Հոմի կայսրության անկումից հետո, կարողացել են էպոպեայի ժանրում հասնել իսկական վարպետության՝ Դանտեն XIII—XIV դարերի սահմանափակ և Միլթոնը՝ XVII դարում:

«Վերադարձյալ դրախտ»: Եթե Միլթոնի «Կորուսյալ դրախտ» պոեմում տեսնում ենք անգլիական հեղափոխության այլաբանական պատմությունը, ապա նրա երկրորդ պոեմն էլ՝ «Վերադարձյալ դրախտը», նույնպես յուրօրինակորեն շարունակում է խորհրդածություններն այդ

հեղափոխության մասին: Ըստ էության, թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ պոեմներում որոշակիորեն նկատելի է հետևյալ հարցադրումը. արդյոք հարկավո՞ր էր զենքի դիմել: Առաջին պոեմում հեղափոխությունը, նրա ոգին, նրա ընդվզող լավատեսությունը տառացիորեն դուրս են հորդում ամերիկացի Երկրորդի մեջ ապստամբության խանդավառությունն այլևս չկա: Փոխարինելու են գալիս հնազանդությունն ու խոնարհությունը:

Առաջին պոեմում զխավոր հերոսը Սատանան է, երկրորդում՝ Քրիստոսը: Առաջինում Քրիստոսը ասածն որդին է և ինքն էլ աստված է՝ «անտեսանելի տեսանելի պատկերը»: Երկրորդում նա մի նոր «Ադամ է, որ ապաշխարհում է Բարձրյալի առաջ»:

«Երգելով Ադամի անհնազանդությամբ կորսված դրախտը, այժմ երգում եմ նոր Ադամի հնազանդությամբ վերադարձված դրախտը»: Այսպես է սկսել Միլթոնն իր նոր պոեմը: Բայց որքա՞ն փոխված է նա: 'Իժգունել են բանաստեղծի ներկայակի գույները, թուլացել է ձայնը, որ մի ժամանակ ահեղ էր ու ներշնչված: Հրաբխային կրակով ու բորբոքուն եռանդով առկեսուն ապստամբի խանդավառությունը փոխարինվել է ծերունու բարոյաբանությամբ: Այնտեղ, ուր նախկինում առկա էին ցասումը, բողոքը, ընդվզումը, աշխարհի տիեզերական ծավալումը, դրախտի կուրացուցիչ գույները, բնության և մարդու օրհներգը, դժոխքի մռայլ վեհությունը, տապալված հրեշտակի հպարտ տառապանքը, այժմ, նոր ստեղծագործության մեջ դրվել է մի սառը բանակոծիվ Քրիստոսի, որին նախասահմանված է դիմադրել բոլոր գայթակղություններին և Սատանայի միջև, որը այդ վհատ զուգերգի մեջ առանց ավյունի կատարում է իր մասներգը, մի ընդդիմախոսություն Քրիստոսի և Սատանայի միջև: Երբեմնի հպարտ և անհնազանդ Սատանան, որ հարբած էր ցասմամբ ու վրեժի ծարավով, նսեմացել էր ու կծկվել: Նրան ընկրճել էին «դաժան ճակատագիրը» և «հիվանդությունների ծանրությունը» (չէ՞ որ սա իր՝ Միլթոնի մասին է): Այժմ Սատանան մտածում է ոչ թե իր վրեժի, այլ իր «չարությունները վերջ տալու» մասին, սակայն՝ «առանց փրկության որևէ հույսի»:

Ըստ «փրկության» պայմանի, Քրիստոսը («նոր Ադամը») պետք է գայթակղությունների հանդեպ տոկունության մի յուրօրինակ քննություն հանձնի: Այն «գայթակղությունները», որ Սատանան առաջադրում է Քրիստոսին, հաղթահարվում են հեշտությամբ, առանց պայքարի: Սկզբում տրվում են խիտրժալի կերակուրներ: Քրիստոսն, անշուշտ, մերժում է դրանք: Ապա առաջարկվում է հարստություն: Քրիստոսը հրաժարվում է նաև դրանցից, քանզի դրանք «թուլացնում են առաքինությունը»: Իսկապես իշխել նշանակում է իշխել ինքն իր վրա, կարողանալ սանձել սեփական կրքերը, ղեկավարել զգացմունքները, խրատաբանում է Քրիստոսը: Սատանան փորձում է Քրիստոսի մեջ փառասիրություն արթնացնել, հիշեցնում է նրան Ալեքսանդր Մակեդոնացու, Կեսարի փառքը, առաջարկում նրան Դավիթ թագավորի գահը:

Այստեղ Միլթոնը մի պահ բոցավառվում է, ցատկոտիվ պարսավում այն «հերոսներին», ովքեր հանուն անձնական փառքի հող ու մոխիր են դարձրել քաղաքները: «Կարելի՞ է նվաճողների կույր բռնությունը առաքինություն կոչել», — հարցնում է պոեմի Քրիստոսը:

Հիշատակվում է Սոկրատեսի անունը: Քրիստոսը դրվատում է հույն փիլիսոփային, որը հանուն ճշմարտության գնացել է մահվան: Բայց արդյոք հանուն ճշմարտության՞ է մեռել Սոկրատեսը: Միզուցե իր հոգում նա սոսկ փառք է տենչացել:

— Վա՛յ ուրեմն Սոկրատեսին, — ասում է Քրիստոսը:

Սատանան առաջարկում է Քրիստոսին Հոռմի կայսրությունը: Բայց փորձարկվողը դրանից էլ է հրաժարվում: Ընդ սմին, Քրիստոսը նզովք է կարդում Հոռմին: Հոռմն աղտոտվել է արատների ու բռնության մեջ: Հոռմեացիները հաճույքներ են գտել վագրերի ու առյուծների վայրագության մեջ, նրանք հանուն զվարճության հեղել են մարդկային արյունը: Հոռմը դարձել է ժողովուրդների հարստահարիչ: Ճնշված ժողովուրդն ինքը տառապում է ամոթալի ստրկության բեռան տակ: Նա արժանի է իր շղթաներին: Պե՞տք է ջարդել այդ շղթաները, եթե ժողովուրդն ինքն է շղթայում իրեն: Իրենց կրքերի գերին դարձած մարդկանց ինչի՞ն է պետք արտաքին ազատությունը: Քրիստոսի այս խոսքի մեջ հնչում է բանաստեղծի պարսավանքը ոչ միայն ընդդեմ Հին Հոռմի, այլև (թերևս ավելի շատ) ընդդեմ կաթոլիկ Հոռմի:

Սատանան վերջապես Քրիստոսին կանչում է Աթենք, բանականության և արվեստների թագավորությունը, Ակադեմոսների ու Լիկեյոնների պարտեզները: Քրիստոսը հին փիլիսոփաներին կոչում է սուտ իմաստուններ: Գնալ նրանց մոտ նշանակում է «ուղեկից ընտրել կույրերին և մոլորվել նրանց հետ»: Հույն բանաստեղծներին՝ աստվածաշնչյան մարգարեները: Միլթոնն, ինչպես տեսնում ենք, հրաժեշտ է տվել անտիկ մեծություններին, որոնք Վերածննդի ժամանակ մեղմացրել էին Աստվածաշնչի երբայական խստությունը:

Եվ այսպես, Սատանան նահանջում է, նա այլևս չի գտնում գայթակղիչ բարիքներ: Հաղթանակում է Քրիստոսը: Բայց դա պյուռոսյան հաղթանակ է: Իսկ ի՞նչ է թողել Միլթոնը մարդուն: Խոնարհություն և հնազանդություն, խելով նրանից ձգտումը դեպի իմացությունը, գեղեցկությունը, պոեզիան: Եվ այսուհանդերձ ապստամբը չի մեռնում Միլթոնի մեջ նույնիսկ այդ սառը խրատական պոեմում: Քրիստոսը հրաժարվելով այն բարիքներից, որ շուայլորեն նրան է առաջարկում Սատանան, անձնավորում է անկաշառության ու բարոյական տոկունությանը՝ գաղափարը: Այդ գաղափարը հատկապես հրատապ էր Ռեստավրացիայի օրերին, երբ Կրոմվելի երեկվա շողոքորթները մրցակցում էին Ստյուարտներին հաճությանալու մեջ:

«Սամսոն-մաքտիկը»: Միլթոնի վերջին ստեղծագործությունը՝ «Սամ-

սոն-մարտիկ» հերոսական դրաման, նույնպես ծագում է երրայական առասպելաբանությունից և նույնպես առնչվում է հեղափոխական իրադարձություններին, ինչպես և բանաստեղծի մյուս բոլոր երկերը: Այստեղ նա կրկին վերադարձել է տապալված հսկաների թեմային: Այժմ դա հսկա Սամսոնն է, օժտված տիտանական զորություններով, որն անկարող են խորտակել շար ու նենգ փղշտացիները: Սամսոնը դյուրահավատ է, բացի այդ նա սիրում է, սիրում է մի շքնաղ կնոջ, որն իր կի՛նն է՝ Դալիլան, մինչդեռ գաղափարին նվիրված հերոսը չպետք է տրվի կրքերին: Հենց այդ օրերը մոռանալն էլ կործանում է Սամսոնին: Փղշտացիների կողմից կաշառված Դալիլան դավաճանում է նրան: Սամսոնին կուրացնում են: Փղշտացիների երեկվա սարսափը այժմ կարող է գտնալ խեղկատակ ու զվարճացնել նրանց: Բայց տարաբախտ, տապալված հսկան չի հնազանդվում: Նա փշրում է վեմերն այն պալատի, ուր զվարճանում էին նրա թշնամիները, կործանում է նրանց և ինքն էլ զոհվում է բեկորների տակ:

Հեղափոխական իշխանության թղթերից կուրացած հպարտ և առնական բանաստեղծը, որն ասես արդեն դուրս էր նետված պատմության նավից ու կիսակենդան թաղվել մոռացության մեջ, հանկարծ վեր է խոյացել, կանգնել հասակով մեկ և մի պահ ձեռք բերելով նախկին կորովը, երգել իր կարապի երգը:

XVIII դարում Միլթոնը գրեթե մոռացվեց: Եկեղեցուն պատերազմ հայտարարած ֆրանսիացի լուսավորիչները նեղվել են նրա աստվածաշնչյան փոխաբերություններից: Իսկ անգլիացիները դեռ ուրիշ հոգսեր ունեին: Պուրիտանական պառլամենտարիզմի կայունացման ժամանակաշրջանում Միլթոնի հերոսական արտահայտչականությունը (էքսպրեսիվություն) թվում էր չափից ավելի, իսկ նրա պոեմների տիեզերական երաժշտությունը՝ չափազանց բարձր: Նրան հիշեցին XIX դարի ողմանտիկները: Անգլիայում Բայրոնին ու Շելլին գրավեց նրա հեղափոխական պաթետիկան, Շատոբրիանին և Ալֆրեդ դը Վինյին՝ նրա աստվածաշնչյան սիմվոլիկայի բարոկկոյական մոտիվները: Շատոբրիանը ֆրանսերեն թարգմանեց նրա «Կորուսյալ դրախտը», Ալֆրեդ դը Վինյին նրան ներկայացրեց իր «Սեն-Մար», իսկ Վալթեր Սքոթը՝ իր «Վուդսթոք» վեպում: Երիտասարդ Վիկտոր Հյուգոն պատկերել է նրան «Կրոմվել» դրամայում: Պուշկինը ծաղրել է ֆրանսիացի հեղինակին, դրամայում գտնելով բազում անհեթեթություններ, հատկապես այն տեսարաններում, որտեղ հանդես է գալիս Միլթոնը: Անգլիացի բանաստեղծը այդ դրամայում չնչին է ու ողորմելի, նա Կրոմվելի ծաղրի առարկան է և Թոչեսթերի շողոքորթը:

«Ո՛չ, պ. Հյուգո՛: Այդպիսին չի եղել Զոն Միլթոնը՝ Կրոմվելի մտերիմն ու զինակիցը, խստագույն մոլեռանդը, Պատկերամարտիկի և «Defensio populi» («Ժողովրդի պաշտպանությունը»:— Ս. Ա.) գրքի խըստառունչ ստեղծողը: Այդպիսի լեզվով չէր բացատրվի Կրոմվելի հետ

286

այն մարդը, որը ձոնել է նրան «Cromwell, our chief» etc. («Կրոմվելը, մեր ղեկավարը» և այլն:— Ս. Ա.) մարգարեական սոնետը»:

Անառակ Ռոչեսթերի և պալատական ծաղրածուների ծաղրի առարկան չէր կարող լինել նա, ով շառ օրերին, շառ լեզուների զոհը լինելով, աղքատության, հաշածանքների մեջ, կույր վիճակում պահպանել է հոգու ամրությունը և թելադրել «Կորուսյալ դրախտը»:

* * *

Ռեստավրացիայի շրջանի գրականությունը: 1660 թ. Դուվր իջավ Կարլոս II-ը, որին առաջարկվել էր անգլիական գահը:

Կրոմվելի պրոտեկտորատը անգլիացիներին նախապատրաստել էր միահեծանության գաղափարին: Նոր աղնվականությունը, երեկվա ինդեպենդենթները լորդ-պրոտեկտորի մահից հետո վախենում էին քաղաքացիական պատերազմի քառսից, խառնակություններից, ժողովրդական զանգվածների ելույթներից (լեւելերների և հատկապես դիզզերների ստվերները հալածում էին նրանց երեակալությունը): Միակ ելքը թրվում էր միապետության վերադարձը, և քանի որ սպանված թագավորի որդին ապրում էր մոտերքում՝ Ֆրանսիայում, Լյուդովիկոս XIV-ի արքունիքում և բացի այդ նա խոստացել էր նույնությամբ պահպանել բոլոր հաստատված կարգերը և ձեռք չտալ իր հոր հակառակորդներին, ուստի և նրան հրավիրեցին գահակալության:

Վերադարձած վտարանդիները երբեմն ատելությունից ու բողոքի ոգուց դրդված, մերժեցին ու կործանեցին մշակույթի այն սկզբունքները, որոնցով ապրում էր Անգլիան 1640-ից մինչև 1660 թ.: Հեղափոխության քսանամյակին: (Նրանք չկարողացան իրագործել տնտեսական ու սոցիալական բեկում: Կարլոս II-ը ասել է, թե չի ցանկանում նորից մեկնել «ճամփորդության»):

Ռեստավրացիայի շրջանում անգլիական հասարակության մեջ կատարված այդ փոփոխության մասին լավ է գրել Գ. Վ. Պլեխանովը իր «Նամակներ առանց հասցեի» երկում. «Բարքերի պուրիտանական խլատությունը տեղի տվեց ամենաանբեկակայելի սանձարձակության: Այն ժամանակ լավ սովորություն դարձավ սիրել և անել այն, ինչ որ արգելում էին պուրիտանները: Պուրիտանները շատ կրոնասեր էին. իսկ ռեստավրացիայի ժամանակների աշխարհիկ մարդիկ ցուցամուլում էին իրենց անասովածությամբ: Պուրիտանները հալածում էին թատրոնն ու գրականությունը. նրանց անկումն ազդանշան տվեց, որ մարդիկ կրկին և սաստիկ տարվեն թատրոնով ու գրականությամբ: Պուրիտանները կրում էին կարճ մազեր և դատապարտում էին հագնվելու նուրբ ճաշակը: Ռեստավրացիայից հետո հրապարակ եկան երկար կեղծամաներ և շքեղ զգեստներ: Պուրիտաններն արգելում էին թղթախաղը: Ռեստավ-

րացիայից հետո թղթախալը դարձավ մի մոլություն և այլն, և այլն»¹։

Ստյոպարտների վերադարձից հետո Անգլիայում ծագած գրականությունը կրում է բացահայտ և անզուսպ հեղոնիզմի ու նիհիլիզմի ոգի։ Ժամանակի պոեմներից մեկն այդպես էլ կոչվել է՝ «Ոչինչ» (Ոչինչ է մեր անցյալը, ոչինչ է գալիքը մեր)։ Կյանքը բնության անմիտ կատակ է։ Բնությունը ծիծաղում է մեզ վրա (Ռոչեսթեր)։ Այդ գրականության սպառողները՝ արիստոկրատները արդեն չէին հավատում և ոչ մի իդեալի։ Հոբսից նրանք յուրացրեցին միայն մի բան՝ մարդուն ղեկավարում է եսասիրությունը։ Չկա ո՛չ սեր, ո՛չ պատիվ, ո՛չ խիղճ։ Կա միայն մերկ շահ։ Նրանք ամբողջ աշխարհայացքի վրա դրված է անլույս վհատության կնիքը։ Նրանք գլուխները կորցրած նետվում էին հաճույքների հորձանուտը, շվայտ կյանք վարում, ընդ սմին չբաշվելով բոլոր միջոցներով հասնել հարստության։

Այդ ժամանակի ու միջավայրի վառ ու գունեղ ներկայացուցիչն է Ռոչեսթերը՝ խորապես էրոտիկ բնույթի կոմս-բանաստեղծը, որը վատնել է կյանքը խրախճանքների ու ցոփության մեջ (մահացել է 34 տարեկան հասակում)²։

Ռեստավրացիայի շրջանի դրամատուրգիան զուրկ չէ տաղանդից ու արտաքին փայլից։ Կատակերգություններում կան գունեղ, սրամիտ երկխոսություններ, սուր իրավիճակներ, հետաքրքրաշարժ ինտրինգներ և ոչ մի բարոյաբանություն։ Բեմում իշխում է էրոտիզմի ոգին, հրեման ամենաբացահայտ ձևերով։ XVIII դարի ֆրանսիական ոռկոկոն քիչ բան չի փոխառել այդ ժամանակաշրջանի անգլիացիներից։ Լի, Օթվեյ, Ուիլչերի, Քոնգրիվ, Դրայդեն. սրանք են այն հեղինակները, որոնք այն ժամանակ գրել են թատրոնի համար։ Դրայդենը նրանցից առանձնանում է որպես տեսաբան։ Ճիշտ է, նա իրեն հայտարարել է կլասիցիզմի հետևորդ, սակայն ընդունել է այն բավական մեծ վերապահումով։

* * *

XVII դարի Անգլիայի գրականության մեջ ոճական ուղղությունները չեն ունեցել նույնքան հստակություն ու որոշակիություն, որքան Իսպանիայում կամ Ֆրանսիայում էր։ Թերևս առավել գերակշռում էին բարոկկոյի հատկանիշները։

Ֆեոդալական համակարգի ճգնաժամը և նրա հետ կապված որոշակի տրամադրությունները (համաշխարհային աններդաշնակության զգացումը) արտահայտվեցին Զոն Դոննի ստեղծագործության մեջ, իսկ ավելի ուշ՝ Ռեստավրացիայի շրջանի կատակերգություններում, որոնք

¹ Պելխանով Գ. Վ., Գեղարվեստ և գրականություն, Ե., 1949, էջ 18—19։

² Արթուրի բարբերի մասին վկայում է XVII դարի փաստագրական արձակը, Սեն-յուան Փեփսի (S. Pepys) և Զոն էվելինի (J. Evelyn) օրագրերը։

համակված էին ժամանակի բարոյական նիհիլիզմի և կյանքի ողբերգական վատնումի ոգով:

Նզակի երևույթ էր Միլթոնը: Անգլիական հեղափոխության այդ տրիբունը մեն մենակ կատարեց այն վիթխարի լուսավորական աշխատանքը, որը Ֆրանսիայում հաջորդ դարում կատարեց բազմանդամ և լավ կազմակերպված տաղանդների մի ամբողջ փաղանգ, որի մեջ էին Վոլտերը, Դիդրոն, Ռուսսոն և ուրիշներ: Միլթոնն իր բանաստեղծական գլուխգործոցներն ստեղծել է ազգային աղետների, ռեակցիայի սանձարձակության, առաջադիմության ու ազատության իդեալների խորտակման ժամանակ: Դա չէր կարող ողբերգական երանգներ չհաղորդել նրա հերոսական էպոսին ու հերոսական դրամային: Ուստի և նրա ուշ շրջանի ստեղծագործության մեջ բարձր լուսավորական կլասիցիզմին սերտորեն միահյուսվել են բարոկկոյի մոտիվները: Միլթոնի և իսպանացի դրամատուրգ Կալդերոնի գաղափարների միջև անդունդ կա, բայց նրանք հոգեհարազատ խառնվածքներ են: Նրանց մերձեցնում է գեղարվեստական մտածողության վիթխարիությունը և ճգնավորության տխուր լրջությունը:

XVIII դարը Արևմտյան Եվրոպայի ժողովուրդների կյանքում հատկանշվում է սոցիալական վիթխարի ցնցումներով: Նախորդ հարյուրամյակում Անգլիայում տապալված ֆեոդալիզմը պիտի վերջնականապես պարտվեր 1789—1794 թթ. ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխության ընթացքում: Ըստ էության, ֆեոդալիզմի այդ պարտությունն արդեն կրում էր համընդհանուր բնույթ, որքան էլ Արևմուտքի և Արևելքի մյուս երկրների ժողովուրդները դեռևս խորապես թաղված էին ֆեոդալիզմի ճահճում: Հասարակական հարաբերությունների նոր ձևերը գտնված էին և հաստատված, աշխարհը պիտի վերափոխվեր և վերափոխվեց այդ նոր ձևերին համապատասխան:

Ֆեոդալիզմը գոյատևել էր բազում դարեր: Այնպիսի երկրում, ինչպիսին, օրինակ, Ֆրանսիան է, նրա պատմությունն ընդգրկել է տասներհինգ հարյուրամյակ, սկսած Հռոմեական կայսրության անկումից: Նույնքան տանջալից ու վիթխարիորեն պիտի կատարվեր տնտեսության, օրենսդրության, բարքերի, կենցաղի, մարդկային գիտակցության մեջ արմատավորված այդ վաղնջական հասարակական կյանքի ձևերի բեկումը:

Եվրոպական ֆեոդալիզմի ճակատագիրը վերջնականապես վճռվեց XVIII դարի Ֆրանսիայում: Հակաֆեոդալական հզոր շարժումը, որ ծավալվեց Եվրոպայի մյուս երկրներում, թեև XVIII դարում չհանգեց բուրժուական հեղափոխության, բայց այնուամենայնիվ արդեն նշանավորեց մարդկության անցումը պատմական մի նոր դարաշրջան:

XVIII դարը արևմտաեվրոպական գրականության պատմության մեջ առավել սուր հակաֆեոդալական պայքարի ժամանակաշրջան էր, որի ընթացքում ստեղծվեցին համաշխարհային նշանակության գեղարվեստական արժեքներ և դրվեցին նոր դեմոկրատական արվեստի հիմքերը: XVIII դարի ֆրանսիական գրականությունը՝ հարստանալով այն ժամանակ հեղափոխական բուրժուազիայի փիլիսոփայական ու քաղաքական ուսմունքներով, ղեկավարեց ֆեոդալիզմի սոցիալ-տնտեսական հա-

մակարգի գաղափարական ջախջախումը: Այն ստեղծվեց հեղափոխական մարտերի մեկնությունում: Այն արտացոլեց և հավերժացրեց երկու ուժերի տիտանական ընդհարումը. մի կողմից բազմադարյա, վաղնջական ավանդույթներով ամրապնդված, ժողովրդի կյանքում խորապես արմատավորված, սերունդների մշակույթով հարստացած ֆեոդալիզմի, մյուս կողմից՝ աճող, երիտասարդ, ժողովրդի անունից հանդես եկող բուրժուազիայի:

* * *

Արևմտյան Եվրոպայի երկրները XVIII դարում ներկայացնում են քաղաքական համակարգերի մի բավական խայտաբղետ պատկեր: Անգլիայում արսուլյուտիզմը դադարեց գոյություն ունենալ, թագավորական իշխանությունը վերածվեց մի տեսակ դեկորումի (զարդարանք), որը լուրջ ազդեցություն չունեց քաղաքականության վրա: Բուրժուազիան իր իշխանությունը կիսեց նոր ազնվականության հետ, հաղորդակից դարձնելով նրան տնտեսավարության բուրժուական ձևերին:

Ֆրանսիայում դեռևս ապրում էր արսուլյուտիզմը: Ֆեոդալ-գասալին միապետությունը ամուր կառչել էր հնավանդ կարգերին, չցանկանալով դիրքերը զիջել նոր հասարակությանը:

Գերմանիան քարշ էր տալիս իր ողորմելի գոյությունը, կոստորակվելով բազմաթիվ մանրագույն իշխանությունների, դքսությունների, կուրֆյուրստությունների: Առավել խոշոր ֆեոդալական շրջաններից էին Ավստրիան՝ Հաբսբուրգների դինաստիայով և Պրուսիան՝ Հոգենցոլլերների դինաստիայով: Ուստի և այստեղ հակաֆեոդալական պայքարը բարդանում էր երկրի ազգային միավորման խնդրով:

Իտալիան, որ Գերմանիայի նման բաժանված էր բազում մանր պետությունների, ենթակա էր նաև գաղութատիրական ճնշման (երկրի հյուսիսում, Ավստրիայի տիրապետության տակ ընկած շրջաններում) և պապական պետության լծին, որը քայքայում էր Իտալիայի ազգային հիմքերը, արգելափակում պետության ազգային միավորմանը: Հակաֆեոդալական պայքարն այստեղ ընթանում էր առավել բարդ իրավիճակում:

Գլխավոր խնդիրը, որ XVIII դարում դրված էր Արևմտյան Եվրոպայի գրեթե բոլոր ժողովուրդների առաջ, ֆեոդալիզմի վերացումն էր: Այդ ժամանակաշրջանի հասարակական կյանքն ու հասարակական միտքը հիմնականում միտված էին այդ խնդրի լուծմանը: Որքան էլ գրական պայքարը երբեմն արտաքնապես հեռու էր քաղաքական պայքարից, այնուհանդերձ նա քաղաքական պայքարի յուրօրինակ արտահայտությունն էր: Դա դրսևորվեց թե՛ ստեղծագործությունների թեմաների և թե՛ գեղարվեստական միջոցների ընտրության մեջ, գաղափարների և դրանց գեղարվեստական մարմնավորման, գեղագիտության ու գեղարվեստական գործունեության մեջ:

Քանի որ XVIII դարի Եվրոպայի առաջադիմական ուժերի քաղաքական պայքարը հիմնականում ուներ հակաֆեոդալական բնույթ, ուստի և այդ շրջանի գրականությունն էլ առավելապես հակաֆեոդալական էր, այլ կերպ ասած՝ լուսավորական:

«Լուսավորություն» տերմինը ընդհանուր առմամբ ընկալվում է որպես ժողովրդի լուսավորում, ժողովրդական զանգվածներին մշակույթի, գիտության ու արվեստի հետ հաղորդակցելու իմաստով:

Բացի այդ «Լուսավորություն» տերմինը ունի առավել նեղ պատմական իմաստ: Այդ տերմինով ընդունված է կոչել այն մտավոր շարժումը, որը ծավալվել է ֆեոդալիզմի դեմ բուրժուազիայի մղած վճռական մարտերի ընթացքում (գլխավորապես XVIII դարում) և ուղղված է եղել վերացնելու ճորտատիրությունը, ֆեոդալիզմը, նրա սոցիալ-տնտեսական հիմքերը, նրա քաղաքական հաստատությունները, գաղափարախոսությունն ու մշակույթը: «Լուսավորություն» տերմինը տվյալ դեպքում գործածվում է իր այս պատմական իմաստով:

Լուսավորիչների գրականության գեղագիտական սկզբունքները: Լուսավորիչներն իրենց գեղարվեստական ստեղծագործությունը ենթարկել են հասարակության վերակառուցման խնդրին: Լուսավորական գեղագիտության հիմնական սկզբունքը դարձավ արվեստի դաստիարակչական դերի, մարտական միտումնավորության, դեմոկրատական գաղափարայնության հաստատումը: Օգտագործելով արվեստի մասին Արիստոտելի մատերիալիստական ուսմունքը, լուսավորիչները սկսեցին դնել քննադատական ուսմունքի հիմքերը, մի ուղղություն, որը արվեստի մեջ հաստատվեց արդեն XIX դարում:

Լուսավորիչների երկերը խորապես փիլիսոփայական են: Մի շարք դեպքերում դրանք յուրօրինակորեն գեղարվեստականացրած փիլիսոփայական տրակտատներ են: Այստեղից էլ բխում է լուսավորիչների գեղարվեստական ստեղծագործության որոշ ռացիոնալիստությունը: Պայքարելով հանուն հասարակության վերակառուցման, հաստատելով հասարակական կարծիքի վրա արվեստագետի գործուն ազդեցության սկզբունքը, նրանք ստեղծեցին հրապարակախոսական փիլիսոփայա-քաղաքական վեպի, բարոյա-քաղաքական դրամայի և գրոտեսկա-կատակերգական պամֆլետի ժանրերը: Ընդ որում նրանք լայնորեն օգտագործեցին անտիկ վարպետների գրական ձևերը. Լուկրեցիուսի փիլիսոփայական պոեմը, Լուկիանուսի պամֆլետները, ինչպես և Վերածննդի երգիծական գրականությունը. էրազմ Ռոտերդամցու, Ֆրանսուա Ռաբլեի, Թոմաս Մորի երկերը, հեղինակներ, որոնց համարել են իրենց գաղափարական նախորդները:

Պաշտպանելով արվեստի դեմոկրատական ուղղությունը, լուսավորիչները գրականություն բերեցին նոր հերոսի, հասարակ մարդուն՝ որ-

պես դրական կերպար, երգեցին ու փառաբանեցին նրա աշխատանքը, բարոյականությունը, կարեկցաբար ու խորաթափանցորեն պատկերեցին նրա տառապանքները: Մերկացնելով տիրող դասի կամայականությունը, նրանք համարձակորեն գրականություն մտցրին քննադատական տարրը և ստեղծեցին բարձր քաղաքական ու գեղարվեստական բովանդակություն ունեցող երկեր:

Լուսավորիչ գրողների ընդգծված միտումնավորությունը այն օրերին, երբ նրանք ապրում և գործում էին, նրանց հիմնական ուժն էր, որ պատասխանում էր ժամանակի պատմական խնդիրներին: Այն անհրաժեշտ էր պատրաստվող սոցիալական հեղաշրջման դարաշրջանում: Օգտագործելով տպագիր խոսքն ու թատերական բեմը, լուսավորիչներն աշխարհի վերանորոգման կոչ էին անում, իսկ դա պահանջում էր գաղափարական դիրքերի մերկություն: Նրանք, անշուշտ, դեմ չէին մոլորեցնել իշխանություններին, դիմելով, Լրբեմն շատ ճարտարորեն, զանազան հնարանքների ու խաբկանքների: Բայց ընթերցողին ու հանդիսատեսին նրանց քաղաքական ծրագիրը պետք է լիովին պարզ լիներ... Այստեղ նրանք թույլ չեն տվել ոչ մի թերասություն և օբյեկտիվիստական հեղումներ:

Քննադատորեն վերաբերվելով կլասիցիզմին, նրանք, ընդ սմին, օգտագործել են կլասիցիստական արվեստի լավագույն գծերը՝ հերոսական պաթետիկան, քաղաքացիական զգացումներ, ծառայեցնելով դրանք հեղափոխական գաղափարներին (Վոլտերի «Բրուտոս», «Զաիր», «Մուհամեդ» կլասիցիստական ողբերգությունները):

Լուսավորիչները հուշակել են արվեստագետի իրավունքը՝ պատկերել հասարակ մարդու հերոսական արարքներն ու վսեմ զգացմունքները: Ըստ այդմ նրանք նպաստել են այն մեծ գրական շարժման կայունացմանը, որը լայն տարածում գտավ XVIII դարի վերջին տասնամյակներին Եվրոպայի գրեթե բոլոր երկրներում և կոչվեց սենտիմենտալիզմ:

Սենտիմենտալիզմը XVIII դարի առևմտավրոպական գրականության մեջ: Սենտիմենտալիզմը հզոր ալիքի նման անցավ XVIII դարի Եվրոպայով: Նրա հայրենիքը Անգլիան էր: Նրան այդ անվամբ է մկրտել Լորենս Սթերնը, Ֆրանսիայում կատարած իր ճանապարհորդությունը կոչելով «սենտիմենտալ», ընթերցողին ներկայացնելով մի յուրատեսակ «սրտի թափառումներ»: Սակայն զգացմունքների պաշտամունքը, հոգեկան տառապանքի աֆեկտացիան, արցունքների պոեզիան նրանից առաջ օրինականացրել էր Ռիչարդսոնը գրականության ու արվեստի մեջ, ապա նաև կյանքում:

Սենտիմենտալիստ գրողները գրականության մեջ ներդրեցին իրենց ծանրակշիռ լուծման: Նրանց ստեղծագործությունը էականորեն տարբերվում է կլասիցիստների երկերից, որոնց պաթետիկ ողբերգությունը առավելապես երգել է հերոսներին ու հերոսականությունը: Նշանավոր մարդիկ, նշանավոր իշագարծություններ, նշանավոր կրքեր. ահա այն նյու-

թը, որից կառուցվում էր ուղեւորական սյուժեն: Մինչդեռ սենտիմենտալիստները դիմում էին հասարակ, հալածված, ճնշված, թույլ մարդկանց: Նրանց հերոսների մեջ ոչ մի նշանակալից բան չկա: Նրանց տառապանքները չեն թուլում, չեն ցնցում, սակայն սրտառուչ են: Մի խոսքով, կլասիցիստների վսեմի ու վերամբարձի փոխարեն սենտիմենտալիստները գրականության բերեցին սրտառուչությունը:

Նրանք զգացմունքը դարձրին պաշտամունք, իսկ զգացմունքայնությունը՝ բարոյական ու գեղագիտական սկզբունք: Լուսավորիչները զինվեցին զգացմունքայնության սենտիմենտալիստական սկզբունքով: «Կանդիդ» մեջ Վոլտերը խոցել ու ծիծաղել է, մինչդեռ արտասովի է «Մերոպեի» կամ «Զաիրի» մեջ, Դիդրոն սրամտորեն ծիծաղեցրել է իր «Անհամեստ գանձերով» կամ «Ժակ-Ֆաթալիստով», բայց արցունքներ է հեղել իր դրամաներում: Ռուսոն արտասովել ու տրտնջացել է: Բոմարշեն ծիծաղել է, բայց նա էլ տուրք է տվել արցունքներին («Եվգենիա» դրաման, չորրորդ «Մեմուարը»):

Կլասիցիստները չէին նկատում բնությունը. սենտիմենտալիստները ստեղծագործություններում բնությունը պատվավոր տեղ գտավ: Նրա գեղեցկությամբ զմայլվելը, հասարակ, անշար մարդկանց խաղաղ հաղորդակցումը նրա հետ. այս էր սենտիմենտալիստների իդեալը:

Սենտիմենտալիզմը բարդ և հակասական երևույթ էր: Որպես XVIII դարի հասարակական մտքի գաղափարական ու գեղարվեստական հոսանք այն չի կարելի նույնացնել Լուսավորության հետ ամբողջովին վերցրած: Մի շարք դեպքերում այն հանդիսացել է Լուսավորական մտքի ճգնաժամը (Անգլիայում) և ընդգրկել է Լուսավորիչների պատմական լավատեսությունը խորթ մոտիվներ: Ընդ որում, Եվրոպայի տարբեր երկրներում նրա գույները տարբեր են եղել: Անգլիայում սենտիմենտալիստների ստեղծագործությունները զուգակցել են սոցիալական անարդարությունների քննադատությունը և անհիշալարության քարոզը, իդեալիզմը, միստիկան ու հոռետեսությունը (Գոլդսմիթի «Վեքսֆիլդյան քահանան», «Լքված գյուղը», Յունգի «Գիշերային խոհերը» և այլն):

Ֆրանսիայում և Գերմանիայում սենտիմենտալիզմը զգալիորեն միաձուլվեց Լուսավորական գրականությանը, իսկ դա էականորեն փոխեց նրա կերպարանքը անգլիական սենտիմենտալիզմի համեմատ: Այստեղ արդեն մենք կգտնենք նաև անհատի ակտիվ և կամային գործունեության, պայքարի կոչեր, այստեղ անհետացել են ֆեոդալական անցյալի իդեալականացման փորձերը, երևան է եկել սթափ մատերիալիստական աշխարհընկալում:

Սակայն և՛ գերմանական, և՛ ֆրանսիական գրականության մեջ սենտիմենտալիստական ուղղությունը զերծ չմնաց այն գաղափարներից, որոնք մերձ էին անգլիական սենտիմենտալիզմին: Գյոթեի «Երիտասարդ Վերթերի տառապանքները» վեպը համակված է մատերիալիստական աշխարհայեցողությամբ, բայց և հեռու չէ պասսիվ տառապանքի որոշակի

իդեալականացումից: Ժան-Ժակ Ռուսսոյի ստեղծագործութիւններում հեղափոխական բողոքը զուգակցված է առաջադիմութեան ու քաղաքակրթութեան քննադատութեանը:

Յուրաքանչյուր երկրում գրականութիւնն ունեցել է վառ արտահայտված ազգային բնույթ, ըստ ժողովրդի յուրահատուկ պատմական զարգացման, նրա ազգային հատկանիշների, ազգային ավանդույթների. այդ մասին կիսովի ազգային գրականութիւններին նվիրված գլուխներում: Սակայն XVIII դարի եվրոպական երկրների ողջ առաջադեմ գրականութեանը բնորոշ է համընդհանուր հակաֆեոդալական, ազատագրական ուղղութիւնը:

ԱՆԳԼԻԱՅԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ռեստավրացիան Անգլիայում տևելով 28 տարի, չկարողացավ ևս շրջել պատմության անիվը: Հեղափոխության նվաճումներն այնքան ամուր էին, որ դրանց շաստանեց քաղաքական ժամանակավոր վերափոխությունը (սպանված Կարլոս I-ի ժառանգների վերադարձը իշխանության գլուխ): Ռեստավրացիան միայն ցույց տվեց, որ պատմական զարգացումը չի կատարվում միագծորեն, որ սոցիալական լուրջ տեղաշարժերը կատարվում են հիվանդագինորեն, և որ, վերջապես, հասարակական հարաբերությունների հնացած, սպառված ձևերն իրենց դիրքերը չեն գիջում միանգամից, առանց դաժան պայքարի:

1688 թ. Յակոբ II-ը վտարվում է: Անգլիական բուրժուազիան դեռևս չպատկերացնելով պետությունն առանց թագավորի, գահակալության է հրավիրում Հոլանդիայի կուսակալ (շթաթգալթեր) Վիլհելմ Օրանցուն՝ Յակոբ II-ի դստեր՝ Մարիայի ամուսնուն: Նոյեմբերի 5-ին անգլիացիները Վիլհելմին խանդավառորեն դիմավորում են Բրիտանական կղզիներում և հանդիսավոր կերպով ուղեկցում Լոնդոն: Այդ օրվանից Անգլիայում սկսվում է բուրժուազիայի լիակատար տիրապետության դարաշրջանը: Այժմ արդեն նրան ոչինչ չէր խանգարում: Նոր թագավորը (Ռիլյամ III-ը) հրապարակում է «Բիլլ իրավունքների մասին», փաստական իշխանությունը հանձնելով պառլամենտին, իրեն թողնելով սիմվոլիկ իշխանություն (ըստ էության, արձանագրային գործերը, ներկայացուցչական պարտականությունները):

Թագավորական իշխանությունը (առանց իշխանության) դարձավ և մինչև այժմ էլ Անգլիայում մնում է պետության մի յուրօրինակ և բավական թանկագին զարդարանք:

Անգլիան XVIII դարում մղեց մի շարք պատերազմներ՝ նվաճելու նորանոր հողեր: 1707—1713 թթ. նա մասնակցեց իսպանական ժառանգության համար մղվող պատերազմին: Ուտրեխտյան դաշնագրով նա ստացավ Զիբրալթարը և Մենորկյան կղզիները: Այդպիսով Անգլիան զավթելով Միջերկրական ծովի դիրք-բանալիները, կարող էր վերահսկել այն, իր ցանկությամբ բացելով կամ փակելով նրա «դարպասները»: Նա իր ազդեցությանը ենթարկեց Պորտուգալիային, որը դարձել էր գյուղատնտեսական ապրանքների նրա մատակարարը: 1707 թ. Անգլիան իրեն միացրեց Շոտլանդիան: Դեռևս XVII դարի վերջին նա ճնշել էր Իռլանդիայի ապստամբությունը և այժմ անգթաբար շահագործում էր այդ երկիրը:

Անգլիական բուրժուազիան իր ազդեցությունը տարածեց նաև Ամերիկայի վրա, զավթելով հսկայական գաղութներ և ձեռք բերելով Աֆրիկայից այնտեղ ստրուկներ տեղափոխելու մենաշնորհը: Անգլիան մասնակցեց ավստրիական ժառանգության համար մղված պատերազմին (1741—1748), ընդ որում ձգտեց կաշառման, դրամական հատկացումների ճանապարհով օգտագործել օտարերկրյա զորքերը որպես թնդանոթի միս: Անգլիան մասնակցեց յոթնամյա պատերազմին (1756—1763), Ֆրանսիայից զավթեց Կանադան, իսպանացիներից՝ Ֆլորիդան, ֆրանսիացիներին արտամղեց Հնդկաստանից:

Հեղափոխությունից հարյուր տարի անց նա դարձավ աշխարհի ամենահարուստ երկիրը բնակչության մեկ շնչին ընկնող արտադրանքի ծավալով: Երկրում հեղափոխությունից հետո ջրի երես ելան բուրժուազիայի և շահագործվող զանգվածների միջև իղած խոր հակասությունները:

4. Մարքսն ամփոփելով անգլիական բուրժուական հեղափոխության արդյունքները, գրել է. «Այստեղ, ինչպես այլ դեպքերում, այն օրինակն է, թե ինչպես ֆեոդալական արիստոկրատիայի նկատմամբ բուրժուազիայի առաջին վճռական հաղթանակը ուղեկցվում է ժողովրդի դեմ առավել բացահայտ ուժակցիայով»:

Անգլիական բուրժուազիայի հետադիմականությունն առավել ցրցուն է դրսևորվում ֆրանսիական հեղափոխության տարիներին (1789): Այդ ժամանակ անգլիական բուրժուազիան ոչ միայն չի աջակցում Ֆրանսիայի հեղափոխությանը, այլև, ընդհակառակը, գլխավորում է եվրոպական ուժակցիան: Վտարված Բուրբոնները ապաստան են գտնում Անգլիայում: Վաթերլոյի ճակատամարտից հետո անգլիացիները դուքս Վելինգտոնի հսկողությամբ լյուդովիկոս XVIII-ին վերադարձնում են Փարիզ: Անգլիական բուրժուազիայի վերաբերմունքը ֆրանսիական հեղափոխությանը շատ բացահայտորեն արտահայտել է պառլամենտի անդամ էդմունդ Բերքը, 1790 թ. հրատարակելով «Խոհեր ֆրանսիական հեղափոխության մասին» գիրքը, որի մեջ նա խաչակրաց արշավանքի կոչ է արել ընդդեմ հեղափոխական Ֆրանսիայի և անեծքի ենթարկել լուսավորիչների գաղափարները: Եվրոպական միապետները ջերմորեն խրախուսեցին Բերքի ուժակցիոն քարոզը:

XVIII դարի անգլիական փիլիսոփայությունը: XVIII դարի առաջին կեսի անգլիացի բուրժուական մտածողները ղեկուս համարձակորեն մշակում են մատերիալիստական փիլիսոփայությունը, նրանք նույնիսկ հարձակվում են կրոնի ու եկեղեցու դեմ: «... Երբ անգլիական հասարակությունը վերակառուցվեց բուրժուական ձևով, Ամբակում մարգարիի տեղը բռնեց լոքը»¹: Լոքը մեծ դեր է խաղացել ֆրանսիական լուսավորության գաղափարական կազմավորման գործում: Եվրոպայի համար նը-

¹ Կ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին, հ. I, Ե., 1963, էջ 156:

րան բացահայտեց Վոլտերը: Լինելով փայլուն մասսայականացնող, նա Լոբի փրկստփայության վրա է բեկեղել իր հայրենակիցների, ապա նաև ժամանակի ուսյալ հասարակության ուշադրությունը:

«Փորձ մարդկային բանականության մասին» (1690) երկում Լոբը ցույց է տվել բնածին գաղափարների մասին դեկարտյան ուսմունքի սնանկությունը և ապացուցել է գաղափարների կախվածությունը զգայական օրգաններից, որոնք ընկալում են արտաքին իրերի աշխարհը: Լուսավորիչները դրանից եզրահանգեցին, որ մարդու միտքը կաղմավորվում է կենսական փորձի ընթացքում, որ գաղափարները աստվածատուր չեն, որ դրանք ներմոծվում են գիտակցության մեջ, որ ժողովրդի վրա եկեղեցու գաղափարական ազդեցությանը պետք է հակադրել ազատամիտ, լուսավորական ուսմունքների ազդեցությունը: Սրանով էլ պայմանավորված է նրանց անզիշում պայքարն ընդդեմ քրիստոնեական եկեղեցու և մեծ հավատը գաղափարների դաստիարակիչ ուժի հանդեպ: Լոբի սենսուալիզմը լուսավորիչներին զինեց աշխարհի նյութականության հանդեպ հավատով և ընդհանուր առմամբ՝ ռեալիստական սթափ մտածողությամբ:

Ֆրանսիացի լուսավորիչներին չափազանց հրապուրում էին նաև Լոբի մտքերը պետության մասին, այն մասին, որ մարդիկ իրենք են հաստատում և անհրաժեշտության դեպքում վերակառուցում իրենց հասարակական հարաբերությունները, որ պետության նպատակը անհատի ազատության պահպանումն է: Եկեղեցու և կրոնի քննադատությունը, որ սկսել է Լոբը, շարունակեցին Թոլանդը, Քոլինզը, Լայոնսը և ուրիշներ: Փրկստփա Ջոն Թոլանդը բոլոր կրոնները համարեց խաբեություն, քաղաքագետների ու քրմերի հայտնագործություն՝ ժողովրդական խավար զանգվածները ճնշելու համար («Քրիստոնեությունն առանց գաղտնիքների», «Նամականեր Սերենին»):

Այդ ամենը վկայում էր այն հսկայական առաջադիմության մասին, որը կատարեց Անգլիայի հասարակական միտքը XVII դարի հեղափոխության ժամանակների կրոնական պուրիտանական մոլեռանդությունից հետո: Կրոմվելի օրոք նման բան չէր կարող ծագել անգլիացիների մտածողության մեջ: Սակայն կրոնի հսկիչ ուժերը վճռականորեն գործեցին նաև XVIII դարում: Ընդդեմ Ջոն Թոլանդի և Ջոզեֆ Փրիսթլիի եկեղեցին կազմակերպեց մոլեռանդների այնպիսի հալածանք, որ փրկստփաները ստիպված էին թողնել երկիրը:

Սոցիալական սուր հակասությունները, որ ծագեցին Անգլիայում հեղափոխությունից հետո, և արդեն բուրժուական կեցության դասակարգային կոնֆլիկտները չէին կարող շանդրադառնալ փրկստփայության ու գրականության վրա: Ծագեցին նոր տեսություններ, որոնք բացառում էին այդ հակասությունների տրամաբանությունը կամ ձգտում էին հասարակական ներդաշնակության ուղիներ գտնել:

Այդպիսի մի տեսություն կնիքն են կրում կոմս Շեֆթսբերիի (1671—

1713) ստեղծագործությունները, որոնք միավորված են եղել մեկ խորագրի տակ՝ «Մարդկանց, բարքերի, կարծիքների և ժամանակների բնութագիր» (1711, 3 հտ.)։ Շեֆթսբերին ապացուցել է, որ բարոյականությունը, առաքինությունը ներքնապես բնորոշ է մարդուն։ Ղրսից չի փաթաթվում նրա վզին, առաքինությունը մարդկանց բնածին հատկությունն է։ Ինչպես ղեղեցիկի, այնպես էլ բարու գաղափարը ապրում է մարդու մեջ։ Բարին և ղեղեցիկը միաձուլվում են։ Նթի մարդու մեջ արթնանում է ղեղեցիկի զգացումը, ապա կարթնանա նաև բարու զգացումը։

Մանդևիլը ծագրել է Շեֆթսբերիի բարեհոգությունը իր «Առակ մեղուների մասին կամ Մասնավոր արատներն ընդհանուր շահն են» երկում։ Փեթակի մեջ հարմար տեղ գտած մեղուների պարսը ապրում էր լիակատար ճոխությունը։ Մեղուներն ունեն բանակ և նավատորմի, մեքենաներ ու նավեր, մինիստրներ ու ոստիկաններ, բարգավաճում են նրանց պիտությունն ու արվեստը։ Նրանք մարդկանց պես պայքարում են, վիճաբանում, տառապում և ուրախանում։ Նրանք ունեն երկու դասակարգ. մեկը ստեղծում է նյութական բարիքներ և չի օգտվում դրանցից, մյուսը ոչինչ չստեղծելով, ապրում է ըստ իր հաճույքի և դեռ հարստության ու վայելքի անհագ ծարավով սյահանջում ավելին, անգթաբար ճնշելով աշխատավորներին։ Նրանց մեջ շատ կան իաղամուկներ, գողեր, ճարպիկ ստահակներ ու իաբեբաներ։

Մեղվական հասարակության մեջ իշխում է շահամոլությունը, խաբեությունը, եսասիրությունը, Բիշկեներն ուզում են, որ շատ լինեն հիվանդները և իրենց եկամուտը չպակասի, իրավաբանները նպաստում են հանցագործության աճին, մտածելով միայն իրենց շահի մասին։ Մինիստրները կողոպտում են պետական գանձարանը, ճնշում աղքատներին, պաշտպանում հարուստներին։ Մի խոսքով, Մանդևիլը նկարագրել է անգլիական բուրժուական հասարակության կյանքի անուրախ պատկերը։ Սակայն նա կատարել է մի շատ անակնկալ եզրահանգում.

Այսպես, ամենուր արատն է իշխան,
Սակայն դրախտ էր փեթակը համայն։

Պարզվում է, որ, Մանդևիլի կարծիքով, մասնավոր արատները ներկայացնում են հասարակական շահը, հանդիսանում այն հիմքը, որի վրա բարձրանում է հանրության բարօրությունը։

Ժխտը հարստություն կուտակելով, վատնողը իր շռայլությամբ «օգնում են» աղքատներին, ապահովելով նրանց աշխատանքով. բազմաթիվ անբան կոկետուհիներ մի քմահաճույքից մյուսը նետվելով, աշխուժացնում են շուկան։ Մանդևիլի կարծիքով առանց արատների հասարակությունը չի կարող գոյատևել և այդ միտքը հաստատելու համար նա առակի երկրորդ մասում ցույց է տվել արատներից զրկված մեղվաբույնը։ Նոր գաղափարների ազդեցությամբ մեղուները որոշում են իրենց հարաբերությունները վերակառուցել՝ ազնվության ու առաքինության

սկզբունքներով: Նրանք դիմում են աստվածներին, և Յուպիտերը կատարում է նրանց ցանկությունը: Փեթակում տիրում է ազնվություն: Բայց այժմ ամեն ինչ փոխվում է: Դատարանն ու իրավաբանների դասը մատնվում է անգործության. ոչ ոք չկար, որ դատեին, բանտերը դատարկվում են, չկային հանցագործներ, առևտուրը դադարում է, քանի որ բոլորը տնտեսող են դառնում, և շքեղությունն այլևս ոչ ոքի չի հրապուրում: Քանդակագործները, գեղանկարիչները, ճարտարապետները, որ առաջ հայիվ էին հասցնում բավարարել հարուստների քմահաճ ճաշակը, այժմ նստած են անգործ: Մանուֆակտուրաները, ֆաբրիկաները, արհեստանոցները պատվերներ չստանալով անկում են ապրում: Նվաճողների փառքն այլևս չի գրավում ազնիվ մեղուներին, և բանակը ցրվում է: Նախկինում այնքան հարուստ, հզոր, շքեղ պետությունը սնանկանում է: Ուժեղ հակառակորդը հարձակվում է նրա վրա: Մեղուները արիաբար պաշտպանում են իրենց անկախությունը, շատերը զոհվում են, մյուսները լքում փեթակը:

Շեֆթսբերիի փիլիսոփայությունը հեզնաբար անվանելով «չենթըլմենների փիլիսոփայություն», Մանդեվիլը պնդել է, որ եսասիրությունն այն հիմքն է, որի վրա խարսխված է ժամանակակից բուրժուական հասարակությունը, որ նույնիսկ այդ հասարակության բարգավաճումն իսկ հիմնված է արատների վրա: Կ. Մարքսը «Սուրբ ընտանիք»-ում Մանդեվիլի մասին գրել է. «Նա ապացուցում է, որ ժամանակակից հասարակություն մեջ արատներն անհրաժեշտ են և օգտակար: Դա բնավ ժամանակակից հասարակության ջատագովություն չէր»:

Անգլիայում ի հայտ եկան իդեալիզմի էնտուզիաստներ: Դրանցից էր եպիսկոպոս Բերքլին (1684—1753), որը հանդես է եկել «Քրիստոնեական կրոնի պաշտպանությունն ընդդեմ այսպես կոչված ազատամիտների» երկով: Եպիսկոպոսն իր առջև խնդիր էր դրել կրոնը ամրապնդել փիլիսոփայությամբ: Դրա համար նա օգտագործել է լոքի սենսուալիզմը, մեկնաբանելով այն սուբյեկտիվ իդեալիզմի ոգով: Նրա դատողությամբ, «Առարկան և նրա զգայումը նույնական են, ուստի և չեն կարող տարանջատվել իրարից», այսինքն՝ այս աշխարհը գոյություն ունի սոսկ մեր ընկալման մեջ որպես զգայությունների միագումար: Բերքլին իր զխավոր թշնամիներն է համարել մատերիալիստներին ու աթեիստներին, որոնց դեմ է ուղղել իր գրիչը:

Բերքլիի ձգտումը՝ պաշտպանության տակ առնել փիլիսոփայության մեջ հետադիմական ուղղությունը, չափազանց հատկանշական էր: Դավկայում է այն մեծ փոփոխությունների մասին, որ կատարվել էին բուրժուազիայի աշխարհայացքի և գործելակերպի մեջ: Եթե իր պատմության վաղ շրջաններում բուրժուազիան մատերիալիստական փիլիսոփայության կարիք էր զգում և փառաբանում էր փորձն ու բանականությունը որպես իրականության ճանաչման հիմք, ապա իշխանություն

ձեռք բերելով թե՛ տնտեսության և թե՛ քաղաքականության ասպարեզում, նա հասկացավ, որ աշխատավորության հոգևոր ստրկացման համար իրեն անհրաժեշտ է կրոնը:

Դավիդ Յումը (1711—1776) հանդես է եկել ագնոստիցիզմի փիլիսոփայությանը, աշխարհի անճանաչելիության գաղափարով, այլ կերպ ասած՝ նույն իդեալիզմով, որի սոսկ հանդերձանքն էր տարբեր: Յումի փիլիսոփայությունը չափազանց հոռետեսական է, այն կասկած է ներշնչում մարդկային ուժերի հանդեպ: «Մարդկային կուրության ու թուլության մեջ համոզվելը ողջ փիլիսոփայության արդյունքն է», գրել է Յումը «Մարդկային բանականության հետազոտության» մեջ: Յումը Բերքլիի նման չի պաշտպանել աստծո գոյության գաղափարը: Ուստի և եկեղեցականները մոլեգնանքով հարձակվել են նրա վրա, վճռելով, որ նրա սկեպտիցիզմի մեջ մեծ վտանգ է թաքնված կրոնի համար: Սակայն Յումն ամենևին չի խախտել եկեղեցու հիմքերը, նա հայտարարել է, որ ժողովրդին անհրաժեշտ է աստծո գաղափարը, աստծո գոյությանը կասկածել կարող են միայն տիրող դասակարգերի ներկայացուցիչները:

Այսպիսով, XVIII դարի անգլիական փիլիսոփայության մեջ մենք տեսնում ենք մատերիալիզմի և իդեալիզմի պայքար: Անգլիական բուրժուազիայի քաղաքական հետադիմականությունը ավելի ու ավելի մղում է նրան ընդունելու իդեալիզմը որպես պաշտոնական փիլիսոփայություն: Բերքլին դառնում է փիլիսոփայության ասպարեզում բուրժուազիայի շահերի առավել հետևողական պաշտպանը: Իդեալիզմի և քաղաքականության մեջ հետադիմության դեմ հանդես են գալիս մատերիալիստ-փիլիսոփաներ Թոլլանդը, Հարթլին, Փրիսթլին: Պայքարն ընդդեմ ֆեոդալիզմի վերապրուկների, որոնք XVIII դարում դեռևս շատ ուժեղ էին, աստիճանաբար վերաճում է պայքարի ընդդեմ իր իսկ՝ բուրժուազիայի արատների: Հակադիր քաղաքական և փիլիսոփայական միտումների պայքարը նկատելի է նաև գեղարվեստական գրականության մեջ:

Դեֆո (1660—1731)

«Փառապանծ հեղափոխությունից» անմիջապես հետո է ստեղծագործել նշանավոր գրող Դանիել Դեֆոն: Նա խոսքի ուժով խրախուսել և պաշտպանել է բուրժուա-պառլամենտական կարգը արիստոկրատական ռեակցիայի հարձակումներից («Ձտարյուն անգլիացին», «Ալլախոհներին պատժելու ամենակարճ միջոցը» պամֆլետները): Դրանցից բացի իր «Նավապետ Սինգլթոն», «Ռոքսանա», «Մուլ Ֆլենդերս», «Գնդապետ Ջեկը» վեպերում նա համարձակորեն ցույց է տվել ազնվա-բուրժուական Անգլիայի հակառակ երեսը, իսկ «Ռոբինզոն Կրուզո» վեպում վեր-

արտադրել է բուրժուազիային բնորոշ այն պատրանքը, թե անհատը հասարակութունից անկախ է և կարող է ապրել առանձնակի:

Ակտիվ, հաստատակամ բնավորության տեր Դեֆոն բուռն կյանք է ապրել, համարձակորեն մասնակցել երկրի քաղաքական կյանքին, իր կայտառ գրիչը (հաճախ անշահախնդրորեն) ծառայեցնելով տարբեր քաղաքական կուսակցությունների, սակայն սկզբունքորեն ուղիղ պաշտպանելով Անգլիայի զարգացման բուրժուական ուղին: Ուրպես անհատականություն, նա շատ է նման Բոմարշեին: Նրանք շատ ընդհանուր բաներ ունեն: Ունենալով պլեբեյական ծագում, նրանք դեպի հեղափոխություն են ընթացել ապստամբի ողջ հանդգնությամբ, եղել են համարձակ, տաղանդավոր, եռանդուն: Դեֆոն արդեն կայացած հեղափոխությունը պաշտպանել է հետադիմականների նկրտումներից: Իսկ Բոմարշեն նախապատրաստել է այն: Թե՛ մեկի և թե՛ մյուսի կյանքը լի է պայքարով, թո՛ղչքներով ու անկումներով: Նրանց երկուսին էլ չի խնայել հասարակական շարախոսությունը:

Դեֆոն ծնվել է լոնդոնում: Նրա նախնիները (Ֆո սլոգանունով, որին գրողն ավելացրել է «դե» մասնիկը) բողոքականներ են եղել, XVI դարում փախել են Ֆլանդրիայից, կրոնական պատերազմի տարիներին խուսափելով կաթոլիկների հալածանքից:

Դեֆոյի հայրը եղել է արհեստավոր, ունեցել է մոմագործական փոքրիկ արհեստանոց, իսկ եղբայր Լոնդոնի արվարձանում, սեփական տանը: Լինելով խստակենցաղ պոլիտան և չափազանց ինսյուդ, նա որդուն տեղավորել է հոգևոր ճեմարան: Ապագա գրողն այնտեղ ստացել է պատմության, մաթեմատիկայի, աշխարհագրության գործնական գիտելիքներ, ուսումնասիրել է կենդանի (ֆրանսերեն, իսպաներեն, իտալերեն) և դասական լեզուներ (լատիներեն և հին հունարեն): Նա չի ցանկացել դառնալ քարոզիչ և զբաղվել է ձեռնարկչական գործունեությամբ ու առևտրով: Երիտասարդ հասակում նա զբաղվելով գինեվաճառությամբ, եղել է Ֆրանսիայում, Իսպանիայում, Իտալիայում, Պորտուգալիայում: Ռեստավրացիայի տարիներին մասնակցել է դուքս Մոնմութի ապստամբությանը, որը ձախողել և ճնշել է Յուկոբ II-ը:

«Փառապանծ հեղափոխության» ժամանակ Դեֆոն այն լոնդոնցի առևտրականների մեջ էր, որոնք մայրաքաղաքում հանդիսավոր կերպով դիմավորեցին նոր «բուրժուական» թագավոր Վիլհելմ Օրանցուն (Ուիլյամ III): Մի խոսքով, Դեֆոն ապրել է տիպիկ բուրժուա-առևտրականի կյանքով, զբաղվել է առևտրով, հարստացել ու սնանկացել, ամենևին չմտածելով գրական փառքի մասին: Գրել սկսել է ուշ, և նրա առաջին ստեղծագործությունները հեռու էին գեղարվեստական արձակից: Իր «Նախագծերի փորձ» երկում նա անգլիացիներին առաջարկել է մի շարք տնտեսական բնույթի բարեփոխումներ, խորհուրդ է տվել մեղմացնել օրենքների միջնադարյան խստությունը և աղքատների նկատմամբ ցուցաբերել Վարդասիրական վերաբերմունք: Ավելի ուշ նա տպագրել է մի

քանի քաղաքական պամֆլետներ «Աթենական Մերկուրի» թերթում, և վերջապես, 1701 թ.՝ «Զտարյուն անգլիացի» պամֆլետը, որը լայնորեն հռչակել է նրա անունն Անգլիայում: Դեֆոն ծաղրել է լորգերի հավանություններն իրենց արիստոկրատական արյան մաքրության և առհասարակ անգլիացիների արյան մաքրության մասին: Անգլիական ազգը պատմության ընթացքում կազմավորվել է ամենատարբեր ցեղերից: Նրա մեջ մտել են նորմաններ, անգլոսաքսեր, շոտլանդացիներ, ֆրանսիացիներ, դանիացիներ:

Բրիտանացի՝ դատարյուն. մի կերպ դրան հավատանք.
Մաղր ու ծանակ խոսքերում և գործերի մեջ պատրանք:

Այդ պամֆլետը նկատել է Վիլհելմ III-ը (արիստոկրատները նրան կոչում էին օտարերկրացի գահակալ) և պարզեցնել հեղինակին: Դեֆոյին շնորհակալ եղան նաև լոնդոնյան Սիթիի գործիչները, նրա մեջ տեսնելով իրենց ընդհանուր շահերի համակրողին ու պաշտպանին՝ ընդգեմ լորդերի:

Դեֆոյի երկրորդ պամֆլետը՝ «Այլախոհներին պատժելու ամենակարճ միջոցը», հեղինակի դեմ է լարում կառավարությանը, նա (այդ ժամանակ արդեն վախճանվել էր Վիլհելմ III-ը) անհրաժեշտ է համարում պատժել երգիծաբանին, որը «սրբապղծորեն ծաղրել էր անգլիական պաշտոնական եկեղեցին»: (Դեֆոն պուրիտան էր): Գրողն անցնում է ընդհատակ: Իշխանությունը հրամայում է որոնել նրան: «Միջին հասակի, մոտ 40 տարեկան, թուխ, մուգ-խարտյաշ մազերով, մոխրագույն աչքերով և բերանի մոտ մեծ գորտնուկով»: Այսպես են տրվել նրա նըշանները: Դեֆոյին անմիջապես գտնում են և բանտարկում, այնուհետև ի ցույց հանում անարգանքի սյունի մոտ, ոտնակռճերի մեջ: Դեֆոն ի պատասխան գրում է «Հիմն անարգանքի սյունին» երկը և նրա «անարգանքը» վերածվում է իսկական հաղթանակի:

Թագուհի Աննայի մինիստր Ռոբերթ Հարլին, որոշում է իր քաղաքական նպատակների համար օգտագործել Դեֆոյի գրական տաղանդը: Գրողին ազատ են արձակում: Նրան թույլ է տրվում հրատարակել իր թերթը՝ «Ֆրանսիական գործերի տեսություն» (Անգլիան այդ ժամանակ մրցակցում էր Ֆրանսիայի հետ): Դեֆոն պահպանելով իր դիրքորոշման արտաքին անկախությունը, այնուհանդերձ հավատարմորեն ծառայում է կառավարությանը, որից ստանում է նյութական պարգևներ, սակայն չի կեղծում իրեն, քանի որ այն ժամանակ Անգլիայի բուրժուական կառավարության քաղաքականությունը համընկնում էր լոնդոնյան Սիթիի, հետևաբար նաև իր՝ Դեֆոյի շահերին:

Նա շատ է գրել, հաճախ միայնակ լցրել է իր թերթի բոլոր սյունակները: Բացի այդ տպագրել է պամֆլետներ, վեպեր, պատմական երկեր, տրակտատներ: 1719 թ. լույս է տեսնում նրա նշանավոր «Ռոբինզոն Կրուզոն», որը համաշխարհային փառք բերեց գրողին:

ԻՄ Բ. լոնդոնյան թերթերից մեկը հաղորդել է. «Մի քանի օր առաջ վախճանվեց Դանիել Դեֆո-ավագը, որը շատ հայտնի է իր բաղմամբիվ ստեղծագործություններով»։ Մահը գրողին վրա է հասել այն ժամանակ, երբ նա թաքնվել էր իր պարտատերերից։ Նա վախճանվել է մենուկայան մեջ, իր բազմաճանաչ ընտանիքից հեռու։

«Ռոբինզոն Կրուզո»։ Դեֆոյի ժամանակ և նրանից ավելի առաջ էլ ընթերցողները գրականությանը, հատկապես արձակին ներկայացնում էին երկու փոխբացառող պահանջ. պատմությունը պետք է լինի մի ինչ-որ արտասովոր, բացառիկ բանի մասին, բայց և չպետք է լինի մտացածին, Դեֆոն կարողացել է բավարարել այդ երկու պահանջը։ Նա բացառիկի մասին գրել է այնքան ճշմարտանման, որ ոչ ոք չէր կարող այն մտացածին համարել։ Ռոբինզոնի մասին նրա վեպը մենք այժմ կվերագրեինք փաստագրական արձակի ժանրին։

Վեպի «փաստագրականությունը» հաստատում է և այն հանգամանքը, որ նրա Ռոբինզոնի նախատիպը եղել է իրական մարդ՝ շոտլանդացի նավաստի Ալեքսանդր Սելքիրքը, որը շորս տարի ապրել է անմարդաբնակ կղզում։ Նրա մասին պատմել են Վուծ Ռոչերսը և նավապետ Քուլքը, այնուհետև գրող Ռիչարդ Սթիլը։ Սելքիրքի պատմությունը դարձավ հանրահայտ։ Վեպի վերնագիրը միաժամանակ դարձավ նրա ծանուցումը, ժամանակի սովորությամբ մանրամասն ներկայացնելով բովանդակությունը, «Ռոբինզոն Կրուզոյի կյանքը, արտասովոր ու վարմանալի արկածները, այն յոթքսի նավաստու, որը քսանութ տարի բացարձակ մենուկայան մեջ ապրել է անմարդաբնակ կղզում։ Ամերիկայի ափերի մոտ, Օրինոկո մեծ գետի ջրաբերանին, որտեղ նա հայտնվեց նավաբեկությամբ, որի ժամանակ նավի ողջ անակազմը, նրանից բացի, զոհվեց, նաև այն մասին, որ նա անսպասելիորեն ազատվեց ծովահենների կողմից, ինչպես գրել է նա ինքը»։

Նվ այսպես, «արտասովոր ու զարմանալի արկածներ» և «ինչպես գրել է նա ինքը»՝ այդ արկածների հերոսը, հետևաբար իրողությունների իսկության նկատմամբ կասկած չլինել չէր կարող։

Գրառումների հեղինակը, ինչպես վկայում է գրքի վերնագիրը, եղել է նավաստի և ոչ թե գյուղ, ուստի բոլոր կարգի բանաստեղծական ներբությունները տեղին չէին լինի։ Պատմությունը պետք է լիներ ծայրաստիճան զուսպ ու շոր, այլապես ընթերցողն անմիջապես կնկատեր, որ այն սարքովի է։ Դեֆոն շատ բժախնդրորեն հետևել է այդ հեղինակալին ծրագրին։ Նրա ոճը խիստ է, զուսպ, ճշգրիտ և զերծ է բանաստեղծական արդուզարդից։

Հետագայում Դեֆոնը հանդիմանել է Դեֆոյին, որ նա չի ցանկացել պատկերել զգացմունքներ։ «Զգացմունքները» արձակի մեջ մուտք են գործում ավելի ուշ, Ռիչարդսոնի գրչով։ Իսկ մինչ այդ արձակի մեջ իշխում է դեպքերի առատությունը։

Վեպի ոճի մեջ արդեն նկատելի է ձեռնարկիչ-առևտրականը։ Հեղի-

նակը, որ սովոր է «կէքն ու մուտքը ամփոփել» («Նրանք շտապում են կէքն ու մուտքը ամփոփել», — գրել է Պուշկինը հեղափոխությունից հետո եկող սերունդների մասին), իր հերոսին էլ օժտել է ելք ու մուտքը հաշվարկող մտքով:

«... սկսեցի, որքան հնարավոր է, մխիթարել ինքս ինձ և բարին հակադրել չարին, որ կարողանայի հանգել մի բանի, որը իմ վիճակի գնահատականը լիներ, իմ ունեցած հարմարություններն ու մխիթարությունները հակադրելով այն թշվառություններին ու վշտերին, որոնք տանջում էին ինձ: Եվ ես այդ նշում էի շափազանց անկողմնապահորեն, ինչպես պարտապանը և պարտատերը:

ՉԱՐԸ

Ես շարտվել եմ մի ահավոր, ամայի կղզու վրա և փրկության ոչ մի հույս չունեմ:

Ես մեկուսացված, անջատված եմ ամբողջ աշխարհից և դատապարտված թշվառության:

Ես բաժանված եմ մարդկությունից, մենակյաց եմ, արտաքսված մարդկային հասարակությունից: Եվ այլն:

Իր պատմության ճշմարտանմանությունն ավելի մեծացնելու համար, Դեֆոն դիմել է օրագրի ձևին, որն իբր գրի է առել հերոսը, «քանի դեռ թանաք է ունեցել»: Գրառումները հակիրճ չեն, սեղմ, ինչպես նավամատյանի նշումները, և դա էլ հեղինակը նկատի է ունեցել որպես ճշմարտանմանության երաշխիք:

Նկարագրություններ, ըստ էության, չկան: Կա Ռոբինզոնի հետ կատարված դեպքերի, կոնկրիտ փաստերի, նրա առարկաների ու գործողությունների թվարկում: «Ամենից առաջ ես ջրով լցրի քառանկյուն մեծ շիշը», «Ջուրը վնասագերծելու, տենդ ու ցրտառություն առաջացնող հատկությունները վերացնելու համար, ես նրա մեջ քառորդ փինթ ում լցրեցի ու թափահարեցի», «Ես կտրեցի այծի միսը և խորովեցի ածուխի վրա» և այլն:

Ռոբինզոնը զգացմունքների մասին պատմել չգիտե (բայց այդպես

¹ Դեֆոն Դեֆոն, Ռոբինզոն Կրուզոյի կյանքը և զարմանալի արկածները, անգլ. Բարգմ. Ս. Ալեմյան, Ե., 1959, էջ 87:

էլ պետք է լինեն, չէ՞ որ նա նավաստի էր, գրքից հեռու մարդ), նա անօգնական է դառնում, հրե հարկ է լինում զգացմունքներից խոսել: «Ես չեմ կարող նկարագրել, այնպես ցնցված էր հոգիս» կամ «Անհնարին է նկարագրել այն տպավորությունը, որ դա թողեց ինձ վրա»: Մի խոսքով, հեղինակը ընթերցողներին է թողել իրենց հրեականության մեջ վերադարձը զգացմունքների պատկերը:

Փոխարենը Ռոբինզոնը շատ է խորհրդածում: Դեֆոն հոյակապ է պատկերել իր հերոսի բարոյական ու մտավոր կերպարը՝ նրա գրառումների միջոցով: Ռոբինզոնը համեստ է, սակավապետ, անկեղծ, նա Անգլիայի միջին քաղաքացիներից է:

Նա խոր մտածող չէ, բայց գործնականորեն խելամիտ է: Իր դաստիարակությամբ աստվածավախ է, սակայն հեռու է մոլեռանդությունից: «Ես նույնիսկ չէի էլ մտածում աստծո և նախախնամության մասին, ես գործում էի իբրև անբան անասուն, ղեկավարվելով միայն բնազդներով և կատարելով ողջամտության կամքը»: Ռոբինզոնը սլաքսավում է նախախնամության հանդեպ իր այդ անտարբերությունը, սակայն մենք ամենուրեք նկատում ենք, որ նա ավելի շատ հենվում է առողջ մտքի և իրականության վրա, քան թե ինչ-որ գերզգայական ու գերբնական երևույթների: Նա մշտապես համոզվում է, որ հրաշքներ չկան և այն ամենը, ինչը նախապես հրաշք է կարծել, ողջամտորեն դատելիս պարզվել է, որ բնական բաներ են: «Հրաշքը ցնդեց, և հասկանալով, որ այդ ամենը կատարվել է ամենաբնական ճանապարհով, պետք է խոստովանեմ, որ բավականին սառեց նաև իմ ջերմ գոհությունը նախախնամության հանդեպ»:

Դեֆոն պատահականորեն չի շոշափել այս հարցը: Մի քանի էջ հետո նա կրկին վերագործել է հրաշքին, նախախնամությանն ու բնականին: «Հացահատիկի աճելը, ինչպես արդեն նշել եմ իմ օրագրում, քարերար ազդեցություն ունեցավ ինձ վրա, և քանի դեռ դրանք վերագրում էի հրաշքին, լուրջ, երկյուղած մտքերը չէին լքում ինձ, բայց հենց որ հրաշքի գաղափարը ցնդեց, ինչպես արդեն ասել եմ, վեոացավ նաև իմ երկյուղած տրամադրությունը»:

Մի խոսքով, մեր առջև պատմության պատահական մանրամասնություն չէ, այլ սկզբունքային գաղափար, որ շատ կարևոր է հեղինակի համար: Դժվար է Դեֆոյին կասկածել անաստվածության մեջ, նա, անշուշտ, եղել է իսկական քրիստոնյա, բայց նաև գործնական մարդ է եղել, որը գործել է «Հուլյոսդ դիր աստծո վրա, բայց աչքդ չորս արա» սկզբունքով: Նրա հայեցակետի, ինչպես նաև նրա ամբողջ սերնդի աշխարհայացքի մեջ կարևորը եղել է անհատի կամային ակտիվության գաղափարը: Մարդը կարող է և պարտավոր է ինքը հասնել ամեն ինչի, հաղթել, խորտակել բոլոր արգելքները՝ ինչպես բնության, այնպես էլ մարդկային աշխարհում:

Դեֆոյի ժամանակների գաղափարների առումով չափազանց հե-

տաքրքիր է Ուրբաթի կերպարը, այն վայրենի պատանու, որը դառնում է Ռոբինզոնի ծառան և ընկերը: Ուրբաթը՝ Դեֆոյի խոսքերով ասած, «բնության զավակը», Ռոբինզոնի ղեկավարությանը քաղաքակրթության դասեր է ստանում: Վերջինս նրան, անշուշտ, ամենից առաջ դարձնում է քրիստոնյա: Ուշագրավ է, թե ինչպես է կատարվում դա, թե ինչպես է վայրենու անմիջական ուղեղն ընկալում քաղաքակրթ աշխարհի խորամանկությունները: Նա արագորեն յուրացնում է աստծո, աշխարհի վրա նրա իշխանության, նրա հզորության գաղափարը: Բայց ոչ մի կերպ չի կարողանում հասկանալ, թե ինչու է աստված հանդուրժում սատանային և նրանից բխող շարիքը: Եվ Ռոբինզոնը շփոթվում է. նա չգիտեր ինչպես բացատրել իրեն իսկ անհասկանալի հակասությունը բարերար, ողորմած աստծո ամենազորության և երկրում իշխող շարիքների միջև. «Եթե աստված ավելի ուժեղ, ավելի կարող, քան սատանան, ինչո՞ւ աստված չսպանի սատանան, որ նա էլ շարություն չանի»: Եվ Ռոբինզոնը պատասխան չի գտնում:

Դեֆոն ևս ունեցել է իր հայրենակիցների պատրանքը գաղութարարների քաղաքակրթիչ առաքելության մասին: Ուրբաթը «քրիստոնեության դասեր» ստանալով Ռոբինզոնից, նրան կոչ է անում գալ իր ցեղակից-վայրենիների մոտ:

«Լա՛վ, Ուրբա՛թ, եթե ևս գամ այնտեղ, ի՞նչ եմ անելու», — ասացի ես: Այս խոսքի վրա նա արագ շուտ եկավ դեպի ինձ և ասաց. «Դու ունիս շատ գործ այնտեղ. դու սովորեցնես վայրենի մարդկանց լինել բարի, համբերատար, ընտանի. ասես նրանց ճանաչեն աստված, աղոթեն աստծուն, ապրեն նոր կյանք»:

Դեռևս XVI դարում Լաս Կասասը պատմել է, թե ինչպես էին իսպանացի գաղութարարները «նոր կյանք» ստեղծում ամերիկյան հնդկացիների համար, պատմել է խաղաղասեր ցեղերի դեմ կատարած հրեշալուր գործողությունների, նրանց ոչնչացման սարսափների մասին:

Սակայն վերադառնանք Դեֆոյի գլխավոր հերոսին:

Ռոբինզոնը իրերի հանդեպ ունի սթափ, լավատեսական հայացք: Նա չի տրվում վհատությանը: Նրա բոլոր խոհերը, ըստ էության, հանգում են այն բանին, թե ինչպես ելք գտնել բոլոր այն դժվար վիճակներից, որոնց մեջ են նետում նրան հանգամանքները, և նա միշտ ելք է գտնում և հասնում հոգեկան անդորրի և ուրախության: «Ծս արդեն ձեռք եմ քաշել զուր հույսերից և բոլոր մտքերս ուղղել այն բանին, որ հնարավորին չափով թեթևացնեմ իմ գոյությունը», «... անհրաժեշտ դիտակցությամբ ես հասկացա իմ վիճակը... իմ վիշտը ասես դանակով կտրվեց. ես հանգստացա, սկսեցի աշխատել բավարարելու համար իմ առօրյա կարիքները և պահպանելու կյանքս», «Մենք միշտ էլ գտնում ենք որևէ սփոփանք»:

Դեֆոյի այս վեպը թերևս աշխարհի բոլոր գրքերի մեջ ամենաառույգ, ամենակենսահաստատ գիրքն է: Իզուր չէ, որ այդ գիրքն այն-

պես սիրում են երեխաները, որոնք միշտ լավատես են և տանել չեն կարող ձախորդներին: Նրանք հաճույքով հետևում են իրենց սիրելի հերոսների դժբախտություններին, բայց մի պարտադիր պայմանով՝ որ այդ հերոսներն ի վերջո հաղթանակեն, որ դժբախտությունների պատմությունն ունենա հրջանիկ և ուրախ ավարտ:

Մեր ժամանակներում ֆրանսիացի բժիշկ Ալին Բոմբարը փոքրիկ ռետինե նավակով, առանց իմելու ջրի և անդի իջել է օվկիանոս և 50 օր հոժարակամ ենթարկվել մահվան մշտական վտանգի ու ֆիզիկական ծանրագույն փորձությունների: Նա այդ արել է սպացուցելու համար, որ նավաբեկության ժամանակ մարդիկ զոհվում են ավելի շատ վախից ու հուսահատությունից, քան թե ջրի ու անունդի բացակայությունից: Արիության այդ եզակի փորձարկման մասին է պատմում նրա «Ինքնակամ ջուրն ընկած» գիրքը:

Դեֆոն չի իդեալականացրել բնությունը: Այն խիստ և երբեմն անգութ է մարդու հանդեպ: Ռոբինզոնի կյանքը հովվերգական չէ: Նրան շարունակ վտանգներ են սպառնում: Մահը կրկակոխ հետևում է նրան: Բայց այդպիսին է մարդու ուժը. նա իրեն է ենթարկում բնությանը: Դա պետք է հասկանալ լայն առումով. ոչ թե հանգամանքներն են իշխում մարդու վրա, այլ մարդը հանգամանքների: Եվ Դեֆոյի գիրքը դառնում է մարդու զորության, առույգության, ձեռնարկչության, հնարամտության ու եռանդի մի մեծ հուշարձան: Ինչպիսի՜ բավականություններ ենք մենք հաղորդակից լինում Ռոբինզոնի նորանոր հաղթանակներին, որքան՝ կարևոր ու նշանակալից են մեզ համար նրա կենցաղի բոլոր մանրամասները: Մենք առանց կտրվելու հետևում ենք նրա բոլոր գործերին: Մենք ուրախանում ենք նրա հետ մեկտեղ, երբ նա հայտարարում է. «Հիմա ես տուն ունեմ ծովի ափին և ամառանոց՝ անտառում», կամ «ես հենց նոր ավարտեցի ցանկապատը և սկսեցի վայելել իմ աշխատանքի պտուղները»: Այժմ բնությունն էլ դադարում է մարդու հանդեպ թշնամի լինել և ժպտում ու ողջունում է նրան. «Ես այնքան հմայված էի այդ հովիտով, որ այնտեղ անցկացրի գրեթե ողջ հուլիս ամսվա վերջը»:

Ռոբինզոնի կերպարը մտել է համաշխարհային գրականության մեջ: Նա դարձել է մարդկության հավերժական ուղեկիցը, ինչպես Դոն Գիշտը, Ֆաուստը, Համլետը, Գուլիվերը: Աշխարհի բոլոր անչափահասների ընթերցարանում անպայման կա նաև Դեֆոյի գիրքը: Երեխաների վրա նրա բարոյապես ազնվացնող ազդեցության մասին նշել է Ժան-Ժակ Ռուսսոն. նա իր «Էմիլ» փիլիսոփայական վեպի հերոսին ընթերցանության համար թողել է միայն մի գիրք՝ «Ռոբինզոն Կրուզոն»: Ժնևյան փիլիսոփային գրավել է բնության հետ «բնական մարդու» ձուլման գաղափարը, որը նա տեսել է Դեֆոյի գրքում: Անգլիացի գրողն, անշուշտ, հեռու է եղել այդ գաղափարից, բայց նրա գիրքը առատ նյութ է տվել բնական վիճակի բարիքների մասին ուղասոյական ուսմունքին:

Ռուսսոյին չէր կարող շճրապուրել, օրինակ, Ռոբինզոնի հետեւյալ հայտարարութիւնը. «Նս հստակորեն զգացի, թե իմ հիմիկվա կյանքը, իր բոլոր տառապանքներով ու դժվարութիւններով հանդերձ, որքան ավելի հրջանիկ է այն ամոթալի, մեղքով լի, նողկալի կյանքից, որ ես ապրել եմ անցյալում: Իմ մեջ ամեն ինչ փոխվել է, վիշտն ու ուրախութիւնը ես հիմա բոլորովին այլ կերպ եմ հասկանում, ուրիշ են իմ ցանկութիւնները, կրքերը կորցրել են իրենց սրութիւնը»:

Ռոբինզոնի այդ հայտարարութեան մեջ, անշուշտ, չկա քաղաքակրթութեան որեւէ քննադատութիւն և վայրենիների կյանքի փառաբանութիւն, որ ռուսսոյական տեսութեան գլխավոր տարրն էր: Ռոբինզոնի «Վերափոխութիւնը», ըստ Դեֆոյի հայեցակետի, արգասիք էր աշխատանքային ակտիվութեան և «բարեպաշտ» խոհերի, որոնց նա հաճախ էր տրվում աշետների ծանրութեան ներքո: Այստեղ արտահայտվել են նաև Դեֆոյի պուրիտանական հայացքները:

Դեֆոյի գիրքն օգտագործել են մանկավարժութեան խոշորագույն գործիչները, մասնավորապես գերմանացի մանկավարժ Իոահիմ Հենրիխ Կամպեն («Նոր Ռոբինզոն», հրտ. 1779 թ.):

Դեֆոյի գրքի վիթխարի մասսայականութիւնը առաջացրել է ընդօրինակումների ու մշակումների մի ամբողջ հոսանք: Ստեղծվել է «Ռոբինզոնադ» ժանրը, որի մեջ իրենց լուման են ներդրել մի շարք խոշոր հեղինակներ: Նրանց մեջ են Ժյուլ Վեռնը («Նորհրդավոր կղզին»), Քիփլինգը («Մաուզլի»), Բեռտուլը («Տարզան»), վերջին ժամանակներս նաև Գոլդինգը («Ծանճերի արքան»):

Ռոբինզոնի կերպարը գրավել է նաև բուրժուական քաղաքատնտեսութեան ստեղծողներին: Ադամ Սմիթը և Դավիդ Ռիքարդոն սկսել են խորհել առանձնացած անհատի արտադրական գործունեութեան մասին: Կ. Մարքսը ծաղրել է նրանց. «Հասարակութիւնից դուրս առանձնացված անհատի արտադրութիւնը... նույնքան անհեթեթ է, որքան լեզվի զարգացումն առանց համատեղ ապրող և իրար հետ խոսող անհատների»:

Դեֆոյի մյուս վեպերը («Մուլլ Ֆլենդերս», «Նավապետ Սինգլթոն», «Գնդապետ Զեկ» և այլն) նույնպես յուրօրինակ ռոբինզոնադներ են, միայն թե նրանց մեջ առանձնացված անհատը, միայնակ մարդը գտնվում է հասարակութեան, մարդկային թշնամական տարերքի մեջ: «Մարդը միայնակ է ամբոխի մեջ», — գրել է Դեֆոն: Միշտ նախապես լքված, մարդկանցից մերժված այդ մեկուսի անհատի կյանքի պատմութիւնը ավարտվում է նրա հաղթանակով, հասարակութեան մեջ նրա հաստատմամբ:

Դեֆոն գրել է բնութեան և հասարակութեան մեջ մարդու ինքնահաստատման պատմութիւնը: Ամենուրեք նա փառաբանել է անհատի արիւթիւնը ու տոկունութիւնը: Հասարակութիւնը նույնքան թշնամական է մարդու հանդեպ, որքան բնութիւնը: Ապրելու համար պետք է պայքարել, և փառք հաղթողին, փառք ուժեղին: Կյանքում տեղ գրտ-

ներու այդ պայքարի մեջ ետին պլան ևն մղվում բարոյական սկզբունքները: Դեֆոյի վեպերի հերոսները հանցագործ աշխարհից ևն: Մոլլ Ֆլենդերսը պոռնիկ է և գող, նախապես Սինգլթոնը՝ ծովահեն, գնդապետ Ջեկը՝ գող: Նրանք բոլորն ի վերջո հասնում ևն բարօրության: Ջեկը դառնում է գնդապետ, Մոլլ Ֆլենդերսը՝ ունևոր և առաքինի տիկին, Սինգլթոնը բավականին գումար ձեռք բերելով, թողնում է ծովահենի արհեստը և դառնում օրինավոր բուրժուա:

Դեֆոյի վեպերը մարմնավորում ևն Հոբսի փիլիսոփայությանը մարդկանց փոխթշնամանքի, մարդկային հասարակության մեջ իշխող հավերժական հակամարտության մասին («բոլորի պատերազմն ընդդիմ բոլորի»): Դրանց մեջ իշխում է բուրժուական ինդիվիդուալիզմի ոգին: Դա անհնար է շահանել, նրա ստեղծագործությունը ժամանակի դադարփարների լույսի տակ գնահատելիս: Բարեբախտաբար, դա չեն նկատում մանուկները: Կարդալով «Ռոբինզոն Կրուզո» վեպը, նրանք միայն մի բան են տեսնում՝ մարդու մեծագույն արիությունը, որը հաղթում է թըշնամական տարերքը և երջանկության հասնում իր խելքով, ձեռքով, հոռանդով: Եվ հարկավոր չէ նրանց վերահամոզել: Ի վերջո դա այն կարևորն է, որ Դեֆոն կտակել է դարերին, մնացյալը մնացել է իր ժամանակի հետ:

Սվիֆթ (1667—1745)

Ջոնաթան Սվիֆթի ստեղծագործության յուրահատուկ բնույթը, նրա մոռյլ պամֆլետները, նրա «Գուլիվերի ճանապարհորդությունը» վեպը, նրա ողջ սարսափելի, երբեմն սոսկանքի հասնող երգիծանքը վկայություն է ոչ միայն նրա անհատականության ու տաղանդի ինքնատիպության, այլև նրա ժամանակակիցներից ու հայրենակիցներից շատերին բնորոշ տրամադրությունների, վկայություն է Անգլիայի լավագույն և ազնվագույն մարդկանց հիասթափության՝ XVII դարի բուրժուական հեղափոխության արդյունքների հանդեպ, հիասթափություն, որ երբեմն ծնում է վհատություն և անվստահություն առհասարակ որևէ սոցիալական առաջադիմության հանդեպ:

Սվիֆթն առավելապես եղել է քաղաքական գրող և ամենից առաջ՝ հասարակական գործիչ: Նրա միտքն ամբողջովին զբաղված է եղել սոցիալական խնդիրներով: Նրան չեն հուզել տիեզերքի գաղտնիքները, գեղեցիկի հանելուկները, հոգեբանության խորքերը, զգացմունքների պոեզիան: Միայն հասարակության ցավերը իրենց ամբողջ միագումարով. անհեթեթ հաստատությունները, հրեշավոր նախապաշարումները, ճշնշողների դաժանությունը, ճնշվողների տառապանքները, բոլոր կարգի

Ճնշումները՝ սոցիալական, կրոնական թե ազգային, աննահանջ հետապնդել են նրան:

Սվիֆթը շատ սուր տեսողություն է ունեցել: Իրերն ու դեմքերը նրա առաջ կորցրել են կեղծիքի դիմակները, և շարք ի հայտ է եկել վախժույթ մերկություն: Նրան խորթ են եղել պատրանքները: Թերևս նա չի հավատացել արդարության վերջնական հաղթանակին, բայց ցած չի դրել ղենքերը: Նա ունեցել է մարտիկի խառնվածք և ճշմարտասերի անպիշում խիղճ:

Գրողի պապը, որ Կրոմվելի օրոք հանդես է եկել հեղափոխության դեմ, բանտարկվել է, զրկվել ունեցվածքից, և նրա տասը որդիները, այդ թվում նաև գրողի հայրը, ցրվել են աշխարհով մեկ՝ միջոցներ հայթայթելու:

Ճակատագիրը Սվիֆթի հորը նետել է Դուբլին, որտեղ նա աշխատել է որպես տեղական դատարանի շենքի վերակացու և վախճանվել է մինչև որդու ծնվելը: Իռլանդիան դարձել է գրողի հայրենիքը: Ծնված, տրորված, աչքիական կառավարության տնտեսական լծին ու վիրավորական ամբարտաճանությունը ենթարկված Իռլանդիան Սվիֆթի անձնական դժբախտություններին ավելացրել է իր համաժողովրդական աղետները: Գրողն էլ ավելի է սիրել այդ երկիրը նրա կրած անարդարության համար: Այստեղից էլ նրա վերամբարձ զգացմունքայնությունը դեպի այն քաղաքական խնդիրները, որոնք կապված էին բուրժուական հեղափոխության իրողություններին ու արդյունքներին, որ ճակատագրական դեր են խաղացել նրա անձնական կյանքում (աղքատություն, ստորացուցիչ կյանք հարուստ հովանավորների տներում) և Իռլանդիայի պատմության մեջ, որ Կրոմվելի կողմից վերածվել էր անգլիական գաղութի: Այսպես դեռևս պատանի հասակում սրվել է գրողի քաղաքական տեսողությունը:

Սվիֆթը գիտության դպրոց է անցել հարուստ ազնվական և դիվանագետ Թեմփլի տանը, նրա Մուր-Փարք կալվածքում: Լինելով Թեմփլի անձնական քարտուղարը, հանդիպելով նրա միջավայրի մարդկանց՝ դիվանագետների ու քաղաքագետների հետ, Սվիֆթն ապրել է իր տիրոջ քաղաքական և մշակութային հետաքրքրություններով, նրա առաջ երբեմն բացվել են գաղտնի դիվանագիտության անդրկուլիսյան մեխանիզմները, որոնք, անշուշտ չափազանց լայնացրել են նրա քաղաքական տեսադաշտը և միաժամանակ ուժեղացրել նրա անվստահությունը պետական կյանքի պաշտոնական կողմի հանդեպ: (Սվիֆթին վիճակվել է Թեմփլի հանձնարարություններով լինել նաև Անգլիայի Աննա թագուհու մոտ):

«Կրեկեի ճակատամարտը» պամֆլետը: Մեր դիվանագետ Թեմփլը չէր կարող չհետաքրքրվել, թե ինչ էր կատարվում Անգլիայի սահմաններից անդին, անշուշտ, հատկապես Ֆրանսիայում, որի մշակութային կյանքն այն ժամանակ գրավում էր ողջ ուսյալ Եվրոպայի ուշադրությունը: 1687 թ. գրող Շառլ Պեռոն հրատարակում է «Զուգահեռներ հների

ու նորերի միջև արվեստի և գիտության աստարեղում» գիրքը, որտեղ բորբոքուն ու պարագոքսալ ձևով հերքել է անտիկ հեղինակությունները և հակադրել դրանց նոր ժամանակների մտածողներին: Բորբոքվեց մի բուռն բանավեճ, որը XIX դարում մանրամասն ուսումնասիրեց և նկարագրեց Իպոլիտ Ռիգոն «Հների և նորերի պատերազմի պատմությունը» գրքում:

Պեռոյի դեմ գրական բանակոծի մղեցին Բուալոն և Ռասինը, իսկ նրանց դեմ իր գրիչն ուղղեց Ֆոնտենելը: Իրար անցյալ Ֆրանսիայի ողջ գրական աշխարհը, շատ նիզակներ ջարդվեցին: Բանավեճը դուրս եկավ երկրի սահմաններից, դրանով աշխուժորեն հետաքրքրվեց Թեմփլը, որը վաղեմի հակումներ ուներ Հունաստանի և Հռոմի հնությունների հանդեպ: Թեմփլը հրատարակում է «Հին և նոր գիտելիքների մասին» (1692) էսսեն, իրեն հայտարարելով Պեռոյի և նրա համախոհների հակառակորդ: Անմիջապես հետևեցին բողոքներ: Ռիչարդ Բենթլին և Ռիլլամ Ուոթսոնը վիճարկեցին Թեմփլի եզրահանգումները: Մի խոսքով, կրկնվեց այն պատմությունը, ինչ Ֆրանսիայում:

«Հների և նորերի պատերազմի» առարկան, պատերազմող կողմերի փաստարկներն այսօր պարզունակ են թվում: Սակայն այդ ուշագրավ գրական պայքարի ծագումն իսկ նշանակալից էր: Որքան էլ ծիծաղելի էր Պեռոն, երբ հարձակվում էր Հոմերոսի ու նրա հերոսների դեմ, որոնք «գալանտությամբ գիշում են» տիկին դը Սկյուդերիի և դ՛ Յուրֆեի հերոսներին, այնուհանդերձ, իր ժամանակի մշակույթը սլաշտպանող նրա ելույթի մեջ կար որոշակի իմաստ. անտիկ արվեստով տարվելը արդեն դառնում էր մտամոլություն և արգելակում նոր մշակույթների զարգացումն իրենց սլատմական և ազգային յուրահատկությամբ:

Ջոնաթան Սվիֆթը գրում է «Գրքերի ճակատամարտը» սրամիտ պամֆլետը, ձայնակցելով իր տիրոջը: Պամֆլետը լույս է տեսնում 1704 թ. արդեն Թեմփլի մահից հետո, բայց ցուցակների մեջ այն մտել էր դեռևս նրա կենդանության օրոք: Պամֆլետի սյուժեն այս է: Գրադարանում սկսվում է գրքերի ճակատամարտ: Ռիչարդ Բենթլին (Թեմփլի հակառակորդը) դարակների լավագույն տեղերը հատկացրել էր նոր հեղինակներին, իսկ հներին թափել մութ և անձուկ անկյուններում: Վիրավորված հին հեղինակներն ապստամբում են: Բարձրանում է մի հսկայական փոշու ամպ: Ճակատամարտն ընթանում է իսկական զինվորական մարտերի ձևով: Հեծելազորը ղեկավարում են Հոմերոսն ու Պինդարոսը, հրաձիգներին՝ Արիստոտելն ու Պլատոնը: Ինժեներային մասի հրամանատարն է էվկլիդեսը: Փառքի դիցուհին հավաքում է Օլիմպոսի աստվածներին: Հներին աջակցում է Թեմփլը:

Հակադիր ճամբարում Քննադատությունն է: Նա նենգ է ու շար, քանզի նրա ծնողներն են Գոռոզությունն ու Տգիտությունը: Նա շատ ծառանդներ ունի՝ Անամոթությունը, Աղմուկը, Մանրախնդրությունը, Բթությունը, Սնապարծությունը: Նրանց օգնում են Բենթլին և Ուոթսոնը: Զանգ-

վածային մարտերը փոխարինվում են մենամարտերով: Հոմերոսը մենամարտում է Պեոոյի, Արիստոտելը Բեկոնի հետ և այլն: Հները հաղթում են: Բենթլին և Ուոթոնը զոհվում են՝ հակառակորդների տեգերից խոցված:

Ժամանակակից ոլոռ ուսումնասիրողներ կարծում են, թե Սվիֆթի այս պամֆլետը սոսկ հաճոյախոսություն էր նրա տիրոջ հասցեին: Շատ հնարավոր է: Դժվար է կարծել, որ Սվիֆթը լինելով այդքան խորիմաց, կարող էր լրջորեն վերաբերվել բանավեճի առարկային: Այս կապակցությամբ շատ բազմանշանակ է Սարդի և Մեդվի դրվագը: Կոպիտ ու շար Սարդը գրքերի շուրջ հյուսում է իր ոստայնը: Թուշելով գալիս է թեթևաթև Մեդուն: Նա գալիս է աղատության և արևի աշխարհից: «Ես այցելում եմ բոլոր դաշտային ու պարտեզային ծաղիկներին, բայց այն, ինչ վերցնում եմ նրանցից, հարստացնում է ինձ, ոչ մի վնաս չհասցնելով նրանց գեղեցկությանը, բուրմունքին կամ համին», — ասում է Մեդուն: Սրանով թվում է, ամեն ինչ ասված է հելինակի դիրքորոշման մասին:

«Հեֆիաթ տակառի մասին» պամֆլետը: Մի հայր մեռնելիս իր երեք որդիներին որպես ժառանգություն թողնում է մեկական կաֆտան: Իր կտակի մեջ նա խստագույնս արգելում է որևէ բան փոխել դրանց մեջ: Եղբայրները, սակայն, չեն լսում հորը և շուտով հետևելով փոփոխական մոդային, սկսում են վերածնել ու վերափոխել դրանք: Ապա նրանց մեջ ծագում են վեճեր ու երկպառակություններ: Այսպիսին է պամֆլետի պարզունակ սյուժեն: Պամֆլետի խորագրի մեջ արդեն առկա է մի բազմաշերտ հեգնանք: Մի կողմից՝ հեգնանք իր իսկ և իր գրվածքի հանդեպ (նման դեպքերում հեղինակների սովորական սեթևեթ ինքնաստորացումը), մյուս կողմից՝ հեգնանք պամֆլետի հերոսների, հայրական ժառանգության, անարժան որդիների անհեթեթ երկպառակության այդ ողջ անմիտ պատմության և առհասարակ ամենքի և ամեն ինչի հանդեպ: Իսկ եթե նկատի ունենանք, որ «հայրը» քրիստոնեական աստվածն է, «ժառանգությունը» (կաֆտանները)՝ սուրբ գրքերն են, Աստվածաշունչը, որ «երեք եղբայրները» քրիստոնեական երեք եկեղեցիներն են. կաթոլիկությունը (եղբայր Պետրոս), լյութերականությունը կամ Անգլիկանություն՝ անգլիկանությունը (եղբայր Մարտին), կալվինիզմը կամ Անգլիկանություն՝ պուրիտանությունը (եղբայր Ջեյկ), ապա կատարյալ, որ անհեթեթ ու ցնորական է իսկապես անվերջանալի դատարկ տակառի (դատարկաբանության) հեքիաթը, քրիստոնեության ողջ պատմությունը:

Սվիֆթը հավատացրել է, որ ինքը հարգանքով է լցված հոր (աստծո) հանդեպ, որ ինքը միայն մտրակել է որդիներին, բայց ինչպես ծաղրանքով նկատել է Վոլտերը, «կասկածոտ մարդկանց կարծիքով մտրակներն այնքան երկար են եղել, որ դիպել են նաև հորը»: Երեք եղբայրներից պամֆլետում առավել տանելի է թվում եղբայր Մարտինը, որը մարմնավորում է անգլիկական եկեղեցին, որի հոգևոր ժառանգից

է ելլել ս. Պատրիկի տաճարի դեկան և պամֆլետի հեղինակ Զոնաթան Սվիֆթը: Դրանով է բացատրվում նրա ներսողամիտ վերաբերմունքը Մարտինի հանդեպ: Ինչ վերաբերում է մնացածներին, ապա Սվիֆթի սպանիչ հեգնանքը ոչնչացնում է ամեն մի ակնածանք ինչպես բուն իսկ եկեղեցական հաստատություն, այնպես էլ նրա դոգմաների հանդեպ: Սվիֆթը ծաղրել է «նախասահմանություն» տեսությունը, որով մի ժամանակ հանդես էր եկել ժնեյան քարոզիչ Ժան Կալվինը («Աշխարհի արարումից մի քանի օր առաջ նախասահմանված էր, որ իմ քիթը պետք է հանդիպի հատկապես այս սյան հետ»), քրիստոնյաների կապվածությունը սուրբ գրքերին (այն պատմությունը, թե ինչպես Զեկը հյուր լինելիս տակը կեղտոտում է, չհասցնելով հիշել «Պատվիրանի» այն մասը, որտեղ համապատասխան ցուցմունքներ են տրված բնական պետքերի մասին. նրա աղիքները գործում են, և տեղի է ունենում «նման դեպքերում սովորական տհաճություն»): Սվիֆթը ծաղրում է եկեղեցականների երեսպաշտությունը (Զեկը գարշելի բաներ որոշելիս, ջիմմեռանդորեն աղոթում էր) և այլն, և այլն:

1669 թ. վախճանվում է Ուիլյամ Թեմպլը: Սվիֆթը դառնում է փոքրիկ իռլանդական գյուղակի ծխատեր (նա եղել է քահանա, ունենալով աստվածաբանական ֆակուլտետի դիպլոմ), բայց մամուլում հանդես գալով փայլուն սատիրաներով ու պամֆլետներով, արագորեն նվաճում է ընթերցողների մի լայն լսարան և ամբողջովին ընկղմվում քաղաքական պայքարի մեջ: Դա ներդաշնակ էր թե՛ նրա խառնվածքին և թե՛ քաղաքականության հանդեպ ունեցած հակումներին:

Անգլիայում, որ նոր-նոր ձևեր էր բերել պառլամենտական ազատություն, իրար դեմ պայքարում էին վիգերի և թորինների քաղաքական կուսակցությունները: Վիգերի կուսակցությունը կապված էր XVII դարի հեղափոխությանը: Նրանք իշխանության ղեկը հանձնեցին իրենց «բուրժուական թագավորին»՝ Վիլհելմ III Օրանցուն: Վիգերը հրապարակեցին «Բիլլ իրավունքների մասին» և օրենք գահաժառանգության մասին, հաստատելով սահմանադրական միապետության իրավակարգը, վիգերն անդադրում հետևեցին, որ չամրապնդվի թագավորական իշխանությունը և յթույանա պառլամենտի, այսինքն՝ իրենց սեփական իշխանությունը, արդյունաբերողների ու ֆինանսիստների իշխանությունը: Թորինների կուսակցությունը կապված էր ֆեոդալական հնավանդ անցյալին, հողատիրական արիստոկրատիային, միապետական սկզբունքի կողմնակիցներին և հետևաբար՝ Ստյուարտների դինաստիային: Թորիններն արգելափակում էին երկրի բուրժուական վերակառուցմանը, ամբողջ ուժով ջանալով պահպանել միջնադարի մնացուկները պետության քաղաքական կառուցվածքի մեջ: Նրանք պահպանողականներ էին բառի բուն իմաստով և XIX դարում այդպես էլ կոչվեցին:

Սվիֆթը հարել է թորինների կուսակցությանը, թեև ո՛չ հասարակական դիրքով, ո՛չ քաղաքական հայացքներով նա չի պատկանել հո-

ղատիրական կամ եկեղեցական արիստոկրատիային: Սակայն նրա ժամանակ վիթխարի իշխանություն ունեին վիզերը, որքան էլ նրանց ընդդիմադրել է Բագուհի Աննան, որի եղբայր Յակոբը (հավակնորդը) ապրում էր Ֆրանսիայում, աքսորի մեջ: Վիզերի ղեկավարն էր դուքս Մալբորոն՝ անգլիական բանակի հրամանատարը իսպանական ժառանգության համար մղվող պատերազմում, որը ժողովրդի սրտով չէր և ծանր էր Անգլիայի համար: Վիզերը արտաքին քաղաքականության մեջ պաշտպանում էին միլիտարիստական ուղղությունը, իսկ ներքին քաղաքականության մեջ՝ աշխատավորության ամենաանողոք շահագործումը:

4. Մարքսը տվել է վիզերի սպանիչ բնութագիրը. դրանք «այլասեր տարրերի նողկալի խառնուրդ էին», «փողի տոպրակներ՝ ֆեոդալական նախապաշարումներով», «արիստոկրատներ առանց պատվի զգացման», «հետադեմներ առաջադիմական ֆրազներով», «կրոնի մեջ կեղծ բարեպաշտներ», «քաղաքականության մեջ տարտյուֆներ»: «Հանձին վիզերի, ժողովուրդը ատում է այն օլիգարխիան, որը ղեկավարում է Անգլիան հարյուր տարուց ավելի և որը հեռացրել է ժողովրդին իր սեփական գործերը վարելուց»:

1713 թ. Թագուհի Աննայի մահից հետո, երբ գահ բարձրացավ Գեորգ I Հաննովերցին, թորիններ վերջնականապես հեռացվեցին իշխանությունից, համենայն դեպս Սվիֆթի կենդանության օրոք, և գրողը, որ ակտիվորեն հանդես էր եկել մամուլում և շատ բան արել դուքս Մալբորոյին տապալելու և քայքայիչ պատերազմին վերջ տալու համար, գնում է Իռլանդիա, որտեղ ապրում է մինչև կյանքի վերջը, վարելով 'Իուրլինի ս. Պատրիկ տաճարի դեկանի եկեղեցական պաշտոնը:

Իռլանդիայում Սվիֆթը դարձավ ազգային-ազատագրական պայքարի ոգեշնչողներից մեկը: Անգլիական կառավարությունը Իռլանդիային վերաբերվում էր ամենաանողորմ դաժանությամբ:

Ահա թե ինչպես է անգլիացի պատմաբան Ա. Մորթոնը բնութագրել անգլո-իռլանդական հարաբերությունները: «Անգլիական կապիտալը Իռլանդիայի դեմ իր հարձակումն սկսել է դեռևս XVI դարում: Կանաչ կղզին նվաճելու առաջին փորձերը կատարվել են ավելի շուտ, բայց կործանումը տեղի ունեցավ XVII դարում, երբ Կրոմվելի բանակը սրով ու հրով Իռլանդիան վերածեց Անգլիայի գաղութի: Կրոմվելի հանրապետությանը իր տեղը զիջեց Ստյուարտների դինաստիային: Ստյուարտներին տապալեց և փոխարինեց Հաննովերյան դինաստիան: Բայց այդ բոլոր փոփոխությունները ամենևին չփոխեցին վերաբերմունքը Իռլանդիայի հանդեպ: Երկիրը հարաճուն չափերով ենթարկվեց ամայացման»:

1722 թ. Գեորգ I-ը դքսուհի Քենդալին Իռլանդիայի համար պղնձե դրամ կտրելու արտոնագիր է տալիս: Վերջինս այն վաճառում է արդյունաբերող Վուդին, որը դրամը կտրելով, մտադրվում է լցնել սեփական դրամական պահեստը: Սվիֆթը իր յոթ «Մահուղագործի նամակներում» անողոքաբար մերկացնում է այդ մեքենայությունը: Կառավարությունը

ստիպված է լինում նահանջել, ետ վերցնել արտոնագիրը և վճարել նրա տիրոջը հսկայական տուժանք: Քանի որ «նամակները» անանուն էին, ուստի և խոստանում են պարգևատրել նրան, ով կբացահայտի հեղինակի անունը:

«Գուլիվերի ճանապարհորդությունները»: Սվիֆթի խոցիչ պամֆլետները մեր օրերում պատմաբանի բացատրություն կարիք ունեն. շատ բան է փոխվել Անգլիայում այն օրերից ի վեր, երբ դադարեց գործել նրա մեծագույն երգիծաբանի գրիչը: Աշխարհը Սվիֆթին այժմ ճանաչում է թերևս միայն որպես «Գուլիվերի ճանապարհորդությունները» անմահ վեպով, որը ծաղրալից ու թախծալի խորհրդածություն է մարդկային ցեղի ճակատագրի մասին:

Սվիֆթի հերոսը՝ Գուլիվերը ճանապարհորդում է շորս շափազանց արտասովոր երկրներում: Դրանց մասին պատմությունը տրվում է ճանապարհորդի գործնական ու ժլատ արձանագրության ձևով: Գուլիվերը դժգոհում է, որ Անգլիան չափից ավելի լցված է ճանապարհորդական գրքերով, որոնց հեղինակները պատմելով զանազան սուտ բաներ, ձրգտում են միայն զվարճացնել ընթերցողներին, «մինչդեռ ճանապարհորդների հիմնական նպատակը պետք է լինի մարդկանց ավելի խելացի և ավելի լավ դարձնելու գործը և նրանց մտքի կատարելագործությունը՝ թե՛ լավ և թե՛ վատ օրինակներով այն ամենից, ինչ նրանք հաղորդում են օտար վայրերի վերաբերյալ»¹:

Այստեղ է Սվիֆթի գրքի բանալին. նա ցանկանում է «կատարելագործել մտքերը», ուստի և նրա ֆանտազիաների մեջ պետք է փնտրել փիլիսոփայական ենթատեքստ: Գուլիվերի՝ վիրաբույժի, նավալին բժշկի, շարքալին անգլիացու, տիտղոսներ ու հարստություն չունեցող մարդու համեստ և ժլատ գրառումները կազմված են ամենահասարակ արտահայտություններից, ինքնատիպ այլաբանությամբ ընդգրկում են մի ցրնցող երգիծանք՝ ուղղված մարդկային համակեցության բոլոր հաստատված և գոյություն ունեցող ձևերին և ի վերջո հանուր մարդկությանը, որն անկարող է հասարակական հարաբերությունները կառուցել բանական սկզբունքներով:

Սվիֆթի և նրա գրքի մասին գրած բազմաթիվ հեղինակներ ահագին ժամանակ ու ջանքեր են թափել գտնելու վեպում նկարագրված ֆանտաստիկ արարածների նախատիպերը, վերծանելու նրա գրքի քաղաքական ակնարկները, որոնք կապված են նրա ժամանակաշրջանի հրատապ հարցերին: Դա անշուշտ հետաքրքիր ու կարևոր է գրողի կենսագրի կամ պատմաբանի համար, որոնք հավաքում են իրողությունների այս կամ այն մութ կողմերը լուսաբանող փաստեր, վերջապես՝ նրա ստեղծագործության հոգեբանությունը պարզաբանելու համար, բայց դա այնքան էլ

¹ Ջոնաթան Սվիֆտ, Գուլիվերի ճանապարհորդությունները, անգլ. թարգմ. Կ. Միքայելյան, Ե., 1958, էջ 398:

կարևոր չէ գրքի բուն բովանդակության տեսակետից: Նրա իմաստը ոչ թե նախատիպերի և քաղաքական ակնարկությունների (ալյուզիա) մեջ է, այլ համամարդկային բնույթի գաղափարների ու խնդիրների: Դրանք են կազմում վեպի հիմնական բովանդակությունը, դրանք են հրապուրում ընթերցողների յուրաքանչյուր նոր սերնդի:

Սվիֆթի ժամանակակից Դանիել Դեֆոն ցույց է տվել նախասկզբնական հայտնագործումների ողջմտիկան, առաջագնացության սխրանքի գեղեցկությունը, ստեղծել է այսպես ասած, եվրոպացիների կողմից նոր երկրների իրացման պոեզիան: Սվիֆթը բացահայտել է այդ իրացման պրոդան, իրերի դաժան իսկությունը:

Գրողի կենսագիրները նրա գաղափարներն առնչել են թորիական համակրությունների ու հակակրությունների հետ: Բայց երբ Սվիֆթը քաղաքակիրթ ժողովուրդներին և առաջին հերթին իր հայրենակիցներին մեղադրեց գաղութատիրության հրեշավոր շարագործությունների մեջ, նա ո՛չ թորի էր, ո՛չ վիգ, նա հումանիզմի մեծ հանրապետության քաղաքացի էր:

Ահա թե ինչպես է պատկերել նա բարձրակիրթ ժողովուրդների կողմից նոր երկրների գործնական իրացումը.

«Օրինակի համար, փոթորիկն անհայտ ուղղությամբ տանում է մի խումբ ծովահենների, և ապա մի փոքրիկ տղա նավի կայմից նկատում է ցամաքը. նրանք ափ են իջնում, որպեսզի ավազակություն և կողոպուտներ անեն. նրանք այդտեղ գտնում են մի անվնաս ժողովուրդ, որ նրանց սիրալիր ընդունելություն է ցույց տալիս. նրանք այդ երկրին նոր անուն են տալիս և օրինական կերպով իրենց թագավորի համար տիրապետում... Եվ այսպես հիմք է դրվում մի նոր տիրապետության, որ ձեռք է բերված ա ս տ վ ա ժ ա յ ի ն իր ավ ու ն ք ո վ: Առաջին պատեհ առիթով նավեր են ուղարկում այնտեղ. բնիկներին կամ դուրս են քշում, կամ ջարդում. նրանց իշխաններին տանջանքի են ենթարկում, որպեսզի նրանք երևան հանեն իրենց ոսկին, և անառակ ու տմարդի գործողությունների համար ազատություն է տրվում. երկիրը ներկվում է իր զավակների արյունով: Եվ այդ մսագործների զարշելի խումբը, որ կատարում է նման բարեպաշտ արշավանքներ, դառնում է մի ժ ա մ ա - ն ա կ ա կ ի ղ գ ա ղ ու թ, որ առաքված է կռապաշտ և վայրենի ժողովրդին դարձի բերելու և քաղաքակրթելու համար»:

Սվիֆթը դիմել է աշխարհի ողջ մարդկությանը, և գլխավորապես այսպես կոչված քաղաքակիրթ ժողովուրդներին ամենադաժան մեղադրանքներով: Նա անողոք է իր հարձակումների մեջ: Նրան կոչել են միզանտրոպ, մարդատյաց, իսկ նրա երգիծանքը՝ շարամիտ: Նրա մերկացումները դուր չէին գալիս, դրանք տանջում էին խիղճը, և որքան շատ էր նրանց մեջ ճշմարտությունը, այնքան ավելի էին դրանք վրդովեցնում:

Երգիծաբանն իրեն հայտարարել է նվաճողական պատերազմների

վճռական հակառակորդ, և այս անգամ էլ հանդես է եկել ոչ թե թորիների կամ վիզերի անուհից, որոնք Երկուսն էլ, սնշուշտ, կողմ էին նման պատերազմների, այլ հումանիստների հանրապետության անուհից: Հսկաների թագավորը, ինչպես պատմում է Գուլիվերը, «դարմացավ, երբ ես պատմեցի մեր մեծածախս և երկարատև պատերազմների մասին: Կամ, ասաց նա, մենք կովարար ժողովուրդ ենք, կամ մեր հարևաններն են վատ: Իսկ մեր զորապետները պետք է որ ավելի հարուստ լինեն, քան մեր թագավորները: Նա հարցրեց, թե ի՞նչ գործ ունենք մենք մեր կղզուց դուրս, բացի առևտրից ու դաշնագրություններից և մեր ակերը մեր նավերով պաշտպանելուց»:

Հսկաների թագավորը, իսկ նրա ետևում կանդնած է ինքը՝ Սվիֆթը, սարսափահար է լինում, երբ Գուլիվերը պատմում է նրան ռազմական տեխնիկայի ասպարեզում նորագույն հայտնագործությունների մասին: «Նա զարմացավ, թե մի այդպիսի անկարող և շնչին միջատ... ինչպե՞ս կարող է այդչափ տմարդի գաղափարներ ունենալ և այնքան ընտելանալ դրանց, որ անտարբեր լինի արյան ու ավերի տեսարաններին, որ ես նկարագրեցի, իբրև մի սովորական հետևանք այդ կործանարար մեքենաների, որոնց առաջին գյուտարարը, նրա ասելով, պետք է որ շար հանձար լինի և թշնամի ամբողջ մարդկության»։ Գրողի այս բոլոր հայտարարությունները չափազանց արդիական են և XX դարում, երբ հայտնագործվել են առավել սարսափելի զենքեր:

Անպահանջկոտ, համակերպվող, համբերատար Գուլիվերը, ինչպես վայել էր այս աշխարհի հզորների առաջ ստորաքարշելու ոգով դաստիարակված անգլիացուն (Սվիֆթի բացահայտ հեգնանքը) այնուամենայնիվ իր մեջ ուժ և համարձակություն է գտնում հրաժարվելու ծառայել ժողովուրդների ստրկացման ու ճնշման գործին: «Ես վճռականորեն հայտարարեցի, որ երբեք չեմ համաձայնի խիզախ և ազատ ժողովրդին ստրկացնող զենք դառնալ»։ Սվիֆթին հետազոտողներից ոմանք այն կարծիքն են հայտնել, թե հսկաների իմաստուն ու մարդասեր թագավորի կերպարում Սվիֆթը արտահայտել է իր պատկերացումները իդեալական լուսավորչալ միապետի մասին:

Սակայն Սվիֆթի գրքի ողջ տեքստը վկայում է, որ նա առհասարակ հակառակ է եղել բոլոր կարգի թագավորներին: Հենց որ նա ձեռք է զարկել այդ թեմային, իսկույն նրա խառնվածքին բնորոշ ողջ սարկազմը դուրս է հորդացել: Նա ծաղրել է մարդկանց խոնարհումը միապետների առջև, նրանց ձգտումները՝ իրենց թագավորներին հասցնելու տիեզերական հիպերբոլների ոլորտը:

Լիլիպուտների պատլիկ թագավորին նրա հպատակները մեծարում են որպես «հզորագույն կայսեր», կոչում նրան «տիեզերքի ուրախություն և սարսափ», «միապետաց միապետ», «Մարդկության զավակներից վսեմագույնը, որն իր ոտքերով հենված է աշխարհի կենտրոնին և գլխով հավում է արևին» և այլն:

Գուլիվերը, որ իր հայրենիքում դաստիարակվել է թագավորների հանդեպ ստրկամտությամբ և աստվածավախության ոգով, լիլիպուտների երկրում էլ մնում է նույնը: «Ծա պառկեցի գետնին համբուրելու համար կայսեր և կայսրուհու ձեռքը»: Ժողովուրդը, Գուլիվերի նման, չնայած իր հսկայական ծավալին ու վիթխարի ուժին, որով կարող է հեշտությամբ կորածնել թագավորների թվացյալ զորությունը, վախվորած խոնարհվում է նրանց առաջ, ինքնահոժար տրվելով ստրկության: «Երբեմն ես միտք էի անում դիմադրել,— ասում է Գուլիվերը,— հասկանում էի, որ քանի դեռ ազատ էի, կարող էի քարեր շարտել և ամբողջ մայրաքաղաքը վերածել ավերակների...» Գուլիվերն այդ գիտակցելով հանդերձ թույլ է տալիս, որ երկաթե շղթաներով իրեն պատին գամեն: Հեղինակի հեգնանքը պարզ է:

Թագավորները դաժան են, անսահմանորեն դաժան, ընդ որում նրանք իրենց յուրաքանչյուր դաժանություն ծածկում են մարդասիրության դիմակով: «Ոչինչ այնքան չի վախեցնում ժողովրդին, որքան կայսերական ողորմածության գովասանքները, քանզի դառը փորձը ցույց է տվել, որ ինչքան ծավալուն ու ճամարտակ են դրանք, այնքան անմարդկային են պատիժները և անմեղ զոհերը»: Երբ լիլիպուտների պետական խորհրդում վճռում են Գուլիվերի բախտը, մի ոմն մինիստր, որ բարյացակամ էր նրա նկատմամբ, առաջարկում է հանել նրա աչքերը, հայտարարելով, որ «այդպիսի միջոցը... հիացմունք կպատճառի ամբողջ աշխարհին, որը կողջունի միապետի բարեհամբույր ողորմածությունը, նույն չափով նաև՝ ազնվությունն ու մեծահոգությունն այն անձանց, որոնք նրա խորհրդատուները լինելու պատիվն են ունեցել», որ կուրծքով կստիպի Գուլիվերին (այսինքն՝ ժողովրդին) «ամեն ինչի վրա նայել մինիստրների աչքերով»:

Սվիֆթի արհամարհանքը թագավորների հանդեպ արտահայտվում է նրա պատումի ողջ կառուցվածքով, այն բոլոր կատակներով ու ծաղրանքներով, որ նա անում է ամեն անգամ թագավորների ու նրանց ապրելաձևի մասին հիշատակելիս (թագավորական պալատում Գուլիվերը հրդեհը հանգցնում է «առատությամբ ու շեշտակի» միզելով և այլն):

Մեկ ուրիշ երկրում պատմում է Գուլիվերը, տեղական սովորությանմբ, դիմում են թագավորին խնդրելով «որ նա բարեհաճի նշանակել այն օրն ու ժամը, երբ ես պատիվ կունենամ լիզելու նրա ոտնաթոռի առջևի փոշին»:

Առաջին մասում («Ճանապարհորդություն դեպի Լիլիպուտիա») հեգնանքն արդեն կայանում է նրանում, որ այդ ժողովուրդը նման լինելով մյուս բոլոր ժողովուրդներին, նրանց բնորոշ հատկություններով, նույնպիսի հասարակական հաստատություններով, ինչ որ ունեն բոլոր մարդիկ, լիլիպուտներ են: Ուստի և նրանց բոլոր պահանջները, բոլոր հաս-

տատությունները, ողջ կացութեամբ լիլիպուտական է, այսինքն՝ ծիծաղելու չափ պատշիկ ու ողորմելի:

Երկրորդ մասում, որտեղ Գուլիվերը ներկայացվում է հսկաների շրջապատում, նա ինքն է դառնում պատշիկ ու ողորմելի: Նա մարտնչում է ճանճերի դեմ, նրան ահաբեկում է գորտը, մի տղա զվարճանալու համար նրան խցկում է ոսկորի մեջ, նա քիչ է մնում խեղդվի ապուրի ամանում և այլն: «Մեծ և փոքր հասակացությունները հարաբերական են»,— փիլիսոփայել է հեղինակը: Բայց այդ իմաստալից խոսքի համար չէ, որ նա արել է իր երգիծական պատմությունը, այլ՝ մարդկային ցեղը ևս պահելու այն անմտությունից, երբ որոշ մարդիկ ձգտում են ունենալ ինչ-որ արտոնություններ ուրիշների նկատմամբ, ինչ-որ հատուկ իրավունքներ և առավելություններ: Հսկաների արքան նայելով աննշան Գուլիվերին և լսելով նրա պատմություններն ու դատողությունները, բացականում է. «Որքա՜ն չնչին է մարդկային վեհությունը, եթե այսպիսի պատշիկ միջատները կարող են հավակնել դրան: Բացի այդ,— ասաց նա,— գրազ կգամ, որ այս արարածները տիտղոսներ էլ ունեն...»:

Ինչպես տեսնում ենք, լուսանքը ընդունում է խիստ սոցիալական երանգներ: Սվիֆթը նույնպիսի քամահրանքով է վերաբերել նաև ազնվականությունը, ինչպես թագավորներին: Նա ծաղրել է կուսակցությունների դատարկ ու անմիտ պայքարը (ցածրակրունկների և բարձրակրունկների, որոնց մեջ պետք է տեսնել թորիներին ու վիզերին), բթածայրերի ու սրածայրերի դատարկ ու անմիտ զզվուտոցը, որ տեղի է տվել արյունահեղության ու դաժանությունների (ակնարկված են կրոնական պատերազմները):

Նա ծաղրել է նաև դատարկ ու անմիտ ծեսերը, որոնց ինչպես վայրենի, այնպես էլ քաղաքակիրթ ժողովուրդները հիմարաբար մեծ նշանակություն են տալիս («Երդումի ծեսը հետևյալն էր. ես ձախ ձեռքով պիտի բռնեի աջ ոտքս, միաժամանակ աջ ձեռքիս միջնամատը դնելով գագաթիս, իսկ բթամատը՝ աջ ականջիս վերնածայրին»):

Բուրժուական Անգլիան պարծեցել և մինչև օրս էլ պարծենում է իր պառլամենտական ազատությամբ ու օրինականությամբ: Սվիֆթը ավելի քան երկու հարյուր հիսուն տարի առաջ արդեն մերկացրել է այդ թվացյալ ազատությունն ու օրինականությունը: «Օրենքներն ամենից լավ բացատրվում, մեկնաբանվում և գործադրվում են նրանց կողմից, ովքեր ամենից ավելի շահագրգռված են դրանցով և կարող են խեղաթյուրել, խճճել և շրջանցել դրանք»,— գրել է նա իր գրքում:

Սվիֆթին քննադատել են գիտությունների նկատմամբ նիհիլիստական վերաբերմունքի համար: Հիրավի, նրա սարկազմը, նրա հարձակումներն ընդդեմ Թագավորական ընկերության (Անգլիայի Գիտությունների Ակադեմիայի), որը նրա գրքում հանդես է բերված կազադոյի լուսարձակների Ակադեմիա անվամբ, այնքան էլ տեղին չեն, քանի որ իսկական գիտնականներն ամենեկին արժանի չէին նրա ոչնչացնող բնու-

Թագրումներին: Սակայն Սվիֆթի զրգովածությունը բացատրվում է նրա այն դժգոհությամբ, որ գիտնականները զբաղվելով ու տարվելով զուտ գիտական խնդիրներով, չէին տեսնում, նրա կարծիքով, առավել կարեւոր սոցիալական խնդիրները: Փիլիսոփաներն իրենց քաղաքական հրկերը նվիրում էին գոյություն ունեցող իրերի վիճակն արդարացնելուն, գիտնականներին չէր մտահոգում, թե ինչպես կկիրառվեին իրենց գիտական հայտնագործությունները: Սվիֆթի վեպում հսկաների արքան ասում է, թե «ոչ մի բան այնքան բավականություն չի պատճառել իրեն, որքան արվեստի ու բնության բնագավառում արած նոր գյուտերը», սակայն նա դեմ է այն գյուտերին, որոնք մեծացնում են պատերազմական զենքերի ու ռազմական ուժերը:

Սվիֆթի վեպը ծայրաստիճան միտումնավոր է: Նրա մեջ որոշակիորեն հակադրված են երկու ծայրաբևեռներ՝ դրական և բացասական: Առաջինն են պատկանում հուիսհնչյունները (ձիերը), երկրորդին՝ եհուները (այլասերված մարդիկ):

Եհուները ձիերի երկրում ապրող կեղտոտ ու շար արարածների մի նողկալի ցեղ են: Դրանք այլասերված մարդիկ են: Սվիֆթի պատմական կանխատեսումներն, ինչպես տեսնում ենք, անհույս են: Մարդկությունը հետադիմում է, գնում է դեպի կործանում, այլասերում: «Ես համակվեցի մռայլ մտքերով, տեսնելով մարդկության այլասերումը վերջին հարյուրամյակում», — գրել է Սվիֆթը: Նա հոռմեական սենատը համեմատել է ժամանակակից պառլամենտի հետ: «Առաջինը թվում էր հերոսների ու կիսաստվածների հավաք, երկրորդը՝ փերեզակների, գրպանահատների, թալանչիների ու կովազանների խառնածողով»: Մի խոսքով, մարդկությունը գնում է դեպի իր վերջը, նա դառնում է եհու:

Մարդկային ցեղի այդ անկման պատճառները «մարդկության ընդհանուր հիվանդություններն են»։ հասարակության ներքին երկպառակությունները (ազնվականությունը պայքարում է հանուն իշխանության, ժողովուրդը՝ հանուն ազատության, իսկ թագավորը՝ հանուն բացարձակ տիրապետության»), պատերազմները ժողովուրդների միջև: Դրանց առիթը «միապետների փառասիրությունն է. նրանց համար միշտ քիչ են իրենց իշխանության տակ գտնվող հողերն ու մարդիկ. երբեմն՝ միևիստրների փշացածությունը. նրանք իրենց տերերին մղում են պատերազմների, որպեսզի խլացնեն ու շեղեն հպատակների դժգոհությունը իրենց վատ կառավարությունից» և այլն:

Եհուների, այսինքն՝ անմիտ, խարդախ, փառասեր, դաժան մարդկանց ճիշտ հակապատկերն են հուիսհնչյունները (ձիերը): Նրանք չեն հեռացել բնությունից, «որի բոլոր ստեղծագործությունները կատարյալ են», նրանք չգիտեն ինչ է պատերազմը, նրանք չունեն թագավորներ և առհասարակ որևէ տիրակալ, նրանք չգիտեն «իշխանություն, կառավարություն, պատերազմ, օրենք, պատիժ և հազարավոր այդպիսի հասկացություններ»: «Հուիսհնչյունների լիզվում ամենեկին չկան կեղծիք ու

խաբեութիւն բովանդակող բառեր»։ Նրանք շունեն «կարծիք» հասկացութիւնը, քանի որ «կարծիքը» մի դատողութիւն է, որը կարելի է վիճարկել, մինչդեռ ողջամիտ ձիերի երկրում չէին կարող լինել վիճելի դատողութիւններ։ Նրանք միայն հաստատում էին այն, ինչը հաստատապէս գիտեին, ուստի և նրանց մոտ չկար ո՛չ պայքար և ո՛չ էլ պատերազմ, որը ծագում է հակադիր կարծիքներից։

Ֆրանսիացի լուսավորիչները Սվիֆթի ժամանակ փառաբանում էին բանականութիւնը, համոզված լինելով, որ այն մարդկութեանը կկանգնեցնի բարեկեցության ու արդարութեան ճանապարհին։ Նրանց անգլիացի գրչեղբայր Սվիֆթը (նա ծանոթ և մտերիմ է եղել Վոլտերի հետ) չի ունեցել բանականութեան հանդեպ այդ հավատը, գտնելով, որ «այլասերված բանականութիւնը թերևս վատթար է ամեն մի կենդանական բնութիւնից»։

Ֆրանսիացիները նոր էին պատրաստվում կատարելու բուրժուական հեղափոխութիւն, որից հետո, նրանց կարծիքով, պիտի սկսվեր բանականութեան, երջանկութեան ու բարութեան դարաշրջանը։ Անգլիացիներն արդեն կատարել էին այդ հեղափոխութիւնը և բավական կշտացել էին նրա բերած «բարիքներից»։ Նրանց հիասթափութիւնը բուրժուական հեղափոխութեան արդյունքներից, բուրժուական առաջադիմութիւնից, բուրժուական բարքերից արտացոլվեց Սվիֆթի մռայլ հոռետեսութեան մեջ։ Նա իր վեպով մտադրվել էր «կատարելագործել մտքերը» կամ իր իսկ խոսքերով ասած՝ «անհեթեթ դիտավորութիւն է ունեցել բարեփոխել եհոնների ցեղը», բայց համոզվել է, որ անհնարին է ուղղել աշխարհը և «առհավետ հրաժարվել նման քիմեական ծրագրերից»։

Զիերի (հուհիհոնհոնների) մասին Սվիֆթի առակի այլաբանական իմաստը բավական հասկանալի է. գրողը հասարակացման, բնութեան գիրկը վերադառնալու, քաղաքակրթութիւնից հրաժարվելու կոչ է արել։ Մի քանի տասնամյակ հետո քաղաքակրթութեան դեմ այդ հարձակումները և հասարակացման կոչերը, որոնք հնչում են Սվիֆթի վեպում, ֆրանսիացի հեղինակ ժան-ժակ Ռուսսոյի երկերում ձեռք բերեցին մըշակված սոցիալական ուսմունքի բոլոր հատկանիշները։

Դեռևս Վերածննդի դարաշրջանում առաջացած երկու գրական ժանրեր՝ ճանապարհորդութեան (ուղեգրութեան) և ուտոպիայի ժանրերը, Սվիֆթի, ինչպես և Դանիել Դեֆոյի վեպերի համար օրինակ են ծառայել։ «Պատանի հասակում ես մեծագույն հաճույքով կարդացել եմ շատ ճանապարհորդութիւններ, բայց... տեսնելով այդ բազմաթիվ առականների սնանկութիւնը, զզվանքով լցվեցի այդ կարգի ընթերցանութեան հանդեպ», — ասում է Գուլիվերը։ Այդ խոստովանութիւնը, անշուշտ, կատարվել է ընթերցողներին համոզելու, որ այդ պատմութիւնը ստույգ է ու ճշմարտացի. եթե ուրիշների պատմութիւնները լի են ամեն տեսակ ստերով ու փշոցներով, ապա ինձ մոտ, թանկագին ընթերցող, ամեն ինչ հավաստի է, ես տանել չեմ կարող սուտը, — կարծես ասում է ճա-

նապարհորդության հեղինակը: Եվ նա ամբողջ էջեր է նվիրում ամենատարբեր գործնական հաշվարկների ու թվարկումների, աշխարհագրական տեղեկանքների, երկարության ու լայնության ցուցմունքների, նկարագրությունները հազեցնում աշխարհագրական ու նավարկության տերմիններով, ամենուրեք ընդգծելով նկարագրությունների ճշգրտությունն ու իսկությունը, մի բան, որ տեսանք նաև Դեֆոյի «Ռոբինզոն Կրուզո» վեպում: Այդ հնարանքն այստեղ օգտագործված է բացահայտ երևակայական հորինվածքին ճշմարտամանության պատրանք հաղորդելու նպատակով:

«Օտար երկրներ տեսնելու անհագ ցանկությունն ինձ հանգիստ չէր տալիս».— ասում է Գուլիվերը: Այդպիսի խոստովանություն կարող էին անել հազարավոր իրիշխի ծովագնացներ ու առաջագնացներ Վասկո դե Գամի, Քրիստափոր Կոլումբոսի, Մագելանի ժամանակներից ի վեր: Միջնադարն անցյալ էր դառնում: Մարդիկ հրաժարվում էին տըքնաջան տնտեսավարությունից, կենցաղային հնավանդ պայմաններից և ձգտում դեպի անհայտ ափերը, անծանոթ կղզիներն ու մայրցամաքները, զոհվում էին կամ հարուստ տպավորություններով վերադառնում: Եվրոպան բացահայտում էր աշխարհը:

Էկզոտիկ երկրները, էկզոտիկ ժողովուրդները, էկզոտիկ բարքերը, որոնց մասին պատմում էին հաճախ հրաշքով փրկված ու ետ վերադարձած ճանապարհորդները, դյութում էին ընթերցողներին, արթնացնելով նրանց մեջ նոր երկրներ գտնելու կիրքը, իսկ գրողներին ու քաղաքական գործիչներին առատ սնունդ էին տալիս սոցիալական ֆանտազիաների և ուտոպիաների համար: Այդպես ծագեց ճանապարհորդության ժանրի եղբայրակից ուտոպիայի ժանրը, որի առաջնեկը եղավ Թոմաս Մորի նշանավոր գիրքը:

XVI—XVIII դարերում ստեղծվեցին Ռաբլեի «Տելեմի մենաստան» («Գարգանտյուան և Պանտագրյուելը» վեպում), Կամպանելլայի «Արևի քաղաքը», Սիրանդո դը Բրեժերակի «Ճանապարհորդությունը» դեպի լուսին և արև, Վոլտերի և այլոց ուտոպիաները: Այդ շարքին է պատկանում նաև Սվիֆթի վեպը, որ լի է շար ու սպանիչ սարկազմով:

Սվիֆթը հեգնական պատումի վարպետ է: Նրա գրքում ամեն ինչ համակված է հեգնանքով: Եթե նա ասում է «վսեմագույն» և «ամենագոր», ուրեմն խոսքը վերաբերում է շնչինին և անզորին, եթե խոսում է ողորմածության մասին, ապա անպայման նկատի ունի որևէ դաժանություն, իսկ երբ ասում է իմաստություն, անպատճառ պիտի խոսվի ինչ-որ անհեթեթության մասին:

Աշխարհի բոլոր մանուկները, տակավին չհասկանալով սվիֆթյան այլաբանությունների իմաստը, հրապուրված կարդում են վեպի առաջին մասերը, հետևելով բարի ու սիրելի Գուլիվերի արտասովոր, տարօրինակ վերափոխումներին. նա ամենազոր հսկա է լիլիպուտների մեջ և խեղճ ու աննշան է հսկաների շրջապատում: Մեծահասակները վերըն-

թերցելով վեպը, նրա գրոտեսկային կերպարների ու պատկերների մեջ տեսնում են շար ու դաժան երգիծանք ընդդեմ ողջ մարդկության, որն անզոր լինելով ողջամտորեն կառուցել իր կյանքը, լցնում է այն պատերազմներով, գաժանություններով, նախապաշարումներով ու անհեթեթություններով:

Ռիչարդսոն (1689—1761)

Ռիչարդսոնը չի մտադրվել գրող դառնալ, երբեք չի մտածել գրական փառքի մասին, և նրա ձիրքը բացահայտվել է պատահաբար: Նա եղել է ատաղձագործի որդի, դեռևս պատանի հասակում ծառայության է անցել մի տպագրիչի ու հրատարակիչի մոտ, հասունացել նրա ձեռքին, ապա ամուսնացել նրա աղջկա հետ և ինքը դարձել տպագրական ձեռնարկատեր:

Մի անգամ նամակագիրք հրատարակելու անհրաժեշտություն է լինում: Նման գրքերն այն ժամանակ շատ տարածված էին: Մասնավոր նամակագրությունը բարձր մակարդակի վրա չի եղել: Թերուս, բայց փառասեր թղթակիցները միշտ չէ, որ կարողանում էին «վզացմունքայնորեն» ու «նրբաբանորեն» արտահայտել իրենց մտքերը, ուստի և դիմում էին նամակի պատրաստի ձևերին, որ նրանց ընձեռում էին ձեռներեց տպագրիչները: Հարմար տեքստ չունենալով, Ռիչարդսոնը որոշում է ինքը կազմել, մանավանդ որ մանկուց հմտացել էր նամակներ գրել իր անգրագետ ընկերների փոխարեն: Հարմարության համար հորինվում է մի սյուժետային հանգույց: Հեղինակը ոգևորվում է և ստեղծում նամակագրական վեպ, որն էպիստոլյար (նամականու) ժանրի առաջնեկն էր («Փամելա, կամ Վարձատրված առաքինություն», 1741): Այդպես հիստենամյա տպագրիչը աշխարհին է ներկայանում որպես գրող:

Վեպի վերնագիրն իսկ վկայում է նրա բարոյախոսական ուղղվածության մասին: Կոնֆլիկտը սոցիալական է՝ առաքինի աղախին Փամելայի պայքարը իր երիտասարդ տիրոջ, անառակ լորդի հետ, պայքար հանուն կուսական պատվի:

Արիստոկրատը դիմելով բոլոր միջոցների՝ ընդհուպ մինչև ամենակուպիտ և անպատիվ արարքները և չկարողանալով հաղթահարել ռամկուհու տոկոնությունը, ի վերջո ամուսնանում է նրա հետ (այստեղից էլ՝ «վարձատրված առաքինությունը»): Վեպի երկրորդ մասում Փամելան, որ արդեն ազնվական տիկին է, առաքինության դասեր է տալիս ուրիշներին: Օգտագործելով նամակագրության ձևը, որ տրամադրում է ինտիմության ու քնարականության, Ռիչարդսոնը բացում է իր հերոսուհու հոգեկան աշխարհը: Ընթերցողներն առաջին անգամ տեսան, որ

կարող են հետաքրքրություն շարժել ոչ միայն վիպական հերոսների արկածները, հարափոփոխ գործողությունների ու դեպքերի գունապատկերները, այլև զգացմունքների աշխարհը: Արձակը մինչ այդ բավարարում էր ընթերցողի հետաքրքրասիրությունը, միշտ լարված պահելով նրա ուշադրությունը, այժմ այն հուզում էր նրա սիրտը, արցունքներ քամում:

Եվ նրա հիացմունքն անսահման էր: Ռիչարդսոնը անսպասելիորեն հայտնվեց փառքի գագաթին: Ինչպես միշտ լինում է նման դեպքերում, ի հայտ եկան պամֆլետներ, պարոդիաներ. «Հակա-Փամելա», «Դատապարտված Փամելա»: Անգլիացի խոշորագույն գրող Ֆիլդինգը հրատարակեց «Ջոզեֆ էնդրուս» վեպը, որ Ռիչարդսոնի «Փամելայի» պարոդիան էր: Սակայն այդ վեպը դուրս եկավ պարոդիայի սահմաններից և այսօր կարդացվում է մեծ հետաքրքրությամբ, քան նրան ծնող բնօրինակը:

Մի քանի տարի անց Ռիչարդսոնը հրատարակում է իր երկրորդ վեպը՝ «Քլարիսա Հարլաու կամ Երիտասարդ լեդիի պատմությունը»: Այս վեպն է՛լ ավելի հրապուրեց ժամանակակիցներին: Երիտասարդ արիստոկրատի կողմից դաժանորեն խաբված աղջնակի՝ Քլարիսայի տառապանքները, նրա կործանումը հուզեցին ընթերցողների ու ընթերցողուհիների սրտերը, որոնք արցունքի շիթեր հեղեցին վեպի էջերին: Փայլուն կավալեր լովելասը (նա դարձել է հասարակ անուն), որ գայթակերդում և կործանում է Քլարիսային, հեղինակի կողմից բնավ չի պատկերված սև գույներով: Ռիչարդսոնը պատկերել է մի իրական բարձրաշխարհիկ երիտասարդի՝ հմայիչ, թեթևամիտ, որ ընդունակ է խելքահան անելու հասարակության միջին (բուրժուական) խավից ելած երիտասարդ, անփորձ աղջկան: Նրա ռեալիստական դիմանկարը շատ հաջող է ստացվել, և ազնվամիտ ու բարձրաբարո հեղինակի համար կատարվեց անսպասելին. ընթերցողուհիներին դուր եկավ նրա բացասական հերոսը: Ուստի Ռիչարդսոնը, որ ամենևին չէր ցանկանում մարդկանց արատներ ուսուցանել, ստեղծում է իր երրորդ և վերջին վեպը՝ «Սըր Չարլզ Գրանդիսոնի պատմությունը» (1753), փառաբանելով իսկապես բարոյական տղամարդուն՝ լովելասի ճիշտ հակապատկերի առաքինությունը: Վեպը ստացվեց սառն ու մտացի, դրական հերոսի բնավորությունը՝ տափակ ու սխեմատիկ, հեղինակի միտումը աչք էր ծակում: Ընթերցողները մոռայիկ հեղինակի այս ստեղծագործությունն էլ գովաբանեցին, կարդացին, ստիպեցին իրենց հուզվել, բայց՝ արդեն չապրեցին այն հիացմունքը, որ պատճառել էին նրա առաջին վեպերը:

Ռիչարդսոնն իրավամբ կարող է համարվել սենտիմենտալ վեպի և սենտիմենտալիզմի հիմնադիր: Սակայն XVIII դարի երկրորդ կեսի սենտիմենտալիստներից նա տարբերվում է նրանով, որ տուրք տալով զգացմունքայնությանը, սկզբունքային հակառակորդ է եղել զգացմունքին, կրքերին:

Սենտիմենտալիստները, ինչպես և Ռիչարդսոնը, զգալիորեն ճնշված էին խոհականությանը, բայց տեսության մեջ նրանք զգացմունքը բարձր էին դասում բանականությունից: Զգացմունքի, կրքոտության և նույնիսկ խելացնորության մեջ ավելի մեծ ճշմարտություն կա, քան մտքի սառը հաշվարկների, հայտարարել են նրանք: Ռիչարդսոնն այդ հարցում կանգնած էր հակառակ դիրքերում: Նրա հերոսները հենց նրբանով էին աչքի ընկնում, որ իրենց զգացմունքները ստորադասում էին բանականության կամքին, պարփակում դրանք խոհականության խիստ շրջանակների մեջ:

Հաշվարկի դուրաշրջանն իր հետքն է թողել ինչպես Դեֆոյի, այնպես էլ Ռիչարդսոնի ոճի վրա: Ինչպես նշեցինք, Ռոբինզոնը կաղմում է շարի ու բարու ելքի-մուտքի ցուցակը, Քլարիսան էլ խոհականորեն դասակարգում է լուվելասի արժանիքներն ու թերությունները: «Փամելա» վեպում հեղինակը տվել է իր հերոսուհու առաքինությունների յուրահատուկ քարտարանը:

Զգացումների խոհական համակարգումը, բարոյական արժանիքների ու արատների վերլուծանքը, նկարագրությունների հաշվապահական մանրաստույգությունը՝ ռեալիստական գրելաոճի առաջին նախնական ձևերն էին: Արձակը դարից դար ուժ հավաքելով, XIX դարում արդեն վերածվում է լիարյուն և բազմաշերտ ռեալիզմի:

Ռիչարդսոնի վեպերն այժմ մոռացված են, և թերևս՝ առհավետ: Արդեն Պուշկինի ժամանակ դրանք բավական հնացած էին թվում: Ծիշտ է նրա հերոսուհի Նատալյա Պավլովնան հեռավոր գյուղում դեռևս կարդում էր այդ վեպը՝ «երկա՛ր, երկա՛ր, բարոյախոսական և բարեվայելուչ» («Կոմս Նուլին»), և նրա Տատյանան դեռևս «հիանում էր Ռիչարդսոնի և Ռուսսոյի ստեղծված», բայց մայրաքաղաքում նրա մոդան արդեն անցել էր: «Ռիչարդսոնին կարդալն ինձ խորհրդածելու առիթ է տվել. ի՛նչ սարսափելի տարբերություն կա տատերի և թոռների իդեալների միջև», — գրել է Պուշկինը: Հիրավի, խոր միտք է: Մենք ոչ միշտ կարող ենք հասկանալ մեր նախնիների հրապուրանքներն ու ճաշակը: Թե՛նչն է դուր եկել նրանց արվեստի այս կամ այն ստեղծագործության մեջ». հարց ենք տալիս մենք, գիտենալով, թե ինչ հիացական վերաբերմունք են ունեցել նրա հանդեպ, ինչպիսի կրթով են դատել նրա մասին: Բերենք նույն Ռիչարդսոնի մասին նրա ժամանակակցի, XVIII դարի ամենասթափ և սկեպտիկ մտածողներից մեկի՝ Ֆրանսիացի լուսավորիչ Դենի Դիդրոյի կարծիքը. «Քլարիսան ինձ պարզեցել է մեկամաղձ, որը շարունակվում է և իմ հաճույքներից մեկն է հանդիսանում... «Փամելա», «Քլարիսա», «Գրանդիսոն» — ահա երեք մեծ դրամաներ: Եթե մի անհրաժեշտ պարտականություն ինձ շեղում էր իմ սիրելի ընթերցանությունից, ես բարկանում էի և զգում խոր նողկանք: Մեկ րոպե անց ես թողնում էի իմ գործը և կրկին բացում Ռիչարդսոնի վեպերից մեկը: Հանո՛ւն ա-

մեն ինչի սիրո, Լթե դուք որևէ կարևոր գործ ունեք, ապա մի՛ բացեք այդ հմայիչ Երկերից մեկը»:

Ռիչարդսոնի և Նրա հերոսների անունները գտնում ենք նրա ժամանակակիցների մասնավոր թղթակցության մեջ, և միշտ՝ ամենահիացական մակդիրների լուսապսակով: Ահա թե ինչ է գրել Բոմարշեի կրտսեր քույրը՝ Ժյուլին, իր նշանավոր եղբորը. «Ծա կիսով չափ ավելի լավը դարձա, Երբ ճանաչեցի Քլալիսային, ես ավելի ազնվացա, կարդալով «Գրանդիսոնը»: «Գրանդիսոնը» ինչպիսի՜ օրինակ է. ինչքա՛ն է դուր գալիս ինձ այդ գիրքը, ինչպե՛ս է ինձ հուղում»:

Բոմարշեի հայրը՝ Ժերոնի ժամագործ Կարոնը, մի հաշվենկատ, իրիստ և զգացմունքային բուրժուա, որ «խանդավառանքի արցունքներ» է հեղել իր որդուն գրած նամակների էջերին, նույնպես գովաբանել է Ռիչարդսոնին. «Ծա կարդացի «Գրանդիսոնը» և որքա՛ն համանման ազնիվ գծեր գտա Գրանդիսոնի և իմ որդու միջև»:

Ըստ երևույթին, ժամանակակիցների վրա Ռիչարդսոնի վեպերի նրման ազդեցության գաղտնիքը տպավորության անակնկալ նորության մեջ էր, թեմայի, ոճի, բովանդակության նորության մեջ: Դրանք դարակազմիկ իրադարձություններ էին, սենսացիաներ, որոնք բացեցին ընթերցողների առաջ դեռևս անհայտ զգացողականության դարաշրջանը, հանդիսացան գրականության մեջ մեծ հեղաշրջումների վկայություն, հերքեցին կլասիցիզմի քարացած նորմերը: Ռիչարդսոնի հերոսներն արդեն XIX դարի ընթերցողին թվում էին խստաբարո, բայց ժամանակին ընդունվում էին որպես իսկական զգացմունքների մարմնավորում, որպես կենդանի պարսափանք ընդդեմ կլասիցիստական հերոսների սառնության ու խստաբարո վարքի:

Բոմարշեն Դիդրոյի հետ մեկտեղ դիմելով դրամատուրգիական բարեփոխման, ստեղծելով սենտիմենտալ դրամա (արցունքի կատակերություն), հենվել է Ռիչարդսոնի փորձի վրա: «Ծթե որևէ մեկը այնքան ետ է շնացել և համոզվածորեն նվիրված է կլասիցիզմին, ապա... նա պետք է կարդա Ռիչարդսոնի վեպերը, որոնք ինքնին իսկական դրամաներ են», — գրել է նա «Դրամատիկական լուրջ ժանրի մասին ակնարկում»:

Առանց չափազանցության կարելի է ասել, որ Ռիչարդսոնը վիպական արձակում հեղափոխություն է արել: Նրանից առաջ նույնիսկ ամենանշանավոր համաշխարհային մեծություններն իրենց ծավալուն գրքերն, ըստ էության, կազմում էին նովելների շարքերից: Նրանք կապակցում էին այդ նովելները ընդհանուր հերոսներով, որոնք թափառում էին և ենթարկվում տարբեր արկածների, որոնցից յուրաքանչյուրը մի ավարտուն ինքնուրույն նովել էր, և դրանք կարելի էր անվերջ բազմացնել: Այդպես են գրվել միջնադարյան ասպետական վեպերը ինչ-որ լանսկալիեր կամ Ամադիս Գալիացու արկածների մասին: Այդպիսին էր Աղվեսի մասին միջնադարյան երգիծական վեպը, որը մեկ և կես հար-

յուրամյակ հրապարակվել է առանձին ճյուղերով («branches»)։ Այդպիսին էին նաև Ռաբլեի ու Սերվանտեսի վեպերը, առաջինը՝ Գարգանտյուալի և Պանտագրյուելի, երկրորդը՝ Դոն Գիշոտի և Սանչո Պանսալի թափառումների ու արկածների մասին։

Երբեմն հեղինակները դիմել են առավել նվազ օրգանական կապի, ստիպելով իրենց հերոսներին պատմել միմյանց զանազան հետաքրքրաշարժ պատմություններ (Բոկաչիոյի «Դեկամերոնը»)։ Հեղինակները չէին կարողանում պատմել զգացմունքների մասին (բացառություն է կազմում XVII դարի գրող տիկին դը Լաֆայետի «Կլեմի իշխանուհին» վեպը, որը, սակայն, իր ժամանակ մի տեսակ աննկատ մնաց)։ Պատմելով իրողությունների կամ իրենց հերոսների խորհրդածությունների մասին, ներանք գրեթե աչքաթող էին անում զգացմունքները, ցույց տալով միայն նրանց արտաքին դրսևորումները («շիկնեց», «գունատվեց», «արցունք թափեց» և այլն)։

Ուիլյամսոնը ընտրել է նամակի քնարական «խոստովանական» ձևը, որ անհատին ինքնարտահայտման հնարավորություն է տալիս։ Նրա վեպերի սյուժեները կարելի է շարադրել կես էջի վրա։ Դրանց մեջ քիչ են պատահարները, բայց փոխարենը առկա է զգացմունքների լայն պատկերը։ Հեղինակի նորարարությունը նկատվել, գնահատվել և յուրացվել է այլ գրողների կողմից, որոնք անգլիացի համեստ գրողի նորամուծությունը XIX դարում հասցրել են կատարելության։

Ֆիլդինգ (1707—1754)

Հենրի Ֆիլդինգն իր վեպերով հարթել է ռեալիզմի ուղին, որով հետագայում անցել են Անգլիայի խոշորագույն ռեալիստները՝ Դիքենսը, Թեքերեյը, Գոլստորսին, նաև ամերիկացի վիպասաններ Մարկ Տվենը, Թեոդոր Դրայզերը։ Նա ինքն իրեն համարել է «գրականության նոր տեսակի ստեղծող», ուստի և իրեն ազատել բոլոր կարգի օրենքներից ու կանոններից։ Գրականության այդ նոր տեսակի գլխավոր խնդիրը նա համարել է իրական մարդու պատկերումը իրական հանգամանքներում։

Ֆիլդինգի հանձն առած գլխավոր գրական խնդիրն էր գեղանկարել բնավորությունը, «ընկնելով հրաշալիության մեջ», այսինքն՝ իրական բնավորությունը, և իր հերոսի արարքները կշռադատել նրա բնավորությամբ։ Նրա կարծիքով, մարդուն հատուկ չէ գործել իր բնույթին հակասող արարքներ, ինչպես գետը չի կարող նավակը բշել իր հոսանքին հակառակ։ Չի կարելի շոալություն ակնկալել ժլատից, պեղանտից՝ անփութություն, պարզամիտից՝ հնարամտություն ու հնարագիտություն։

Ուստի և գրողը պետք է «կարողանա տարբեր հանգամանքներում մարդկանց արարքները գուշակել նրանց բնավորությունների հիման վրա»:

Ֆիլդինգն այսպիսով լիովին հերքել է գրողի բոլոր կամայականությունները: Գրողը չի կարող և չպետք է սեփական քմահաճույքով խախտելով իրողությունների բնական ընթացքն ու բնավորության բնական տրամաբանությունը, մարդկանց վերագրի նրանց ոչ բնորոշ զգացմունքներ ու արարքներ, իսկ իրողություններին՝ նրանց ոչ բնորոշ ընթացք: Լեյտենդից էլ ռեալիստական ռճի առաջին օրենքներից մեկը՝ «միշտ մընալ հնարավորի սահմաններում»:

Եվ այսպես, այդ վեպի, «գրականության այդ նոր տեսակի» գլխավոր խնդիրն է գեղանկարել բնավորությունը. «Մեր պատմաբանների ու գրողների գրչի բարձրագույն առարկան մարդն է. և նկարագրելով նրա գործողությունները, մենք պետք է ըստ լամենայնի զգուշանանք, որպեսզի որևէ կերպ չանցնենք նրա համար հնարավորի սահմանը»: Ֆիլդինգն, անշուշտ, չի հերքել գրականության մեջ ուժմանտիկ ֆանտազիաները: Դրանց բացակայությունը կաղքատացնել գրականությունը: Բայց դրանց համար արվեստի մեջ կա առանձին ոլորտ, բանաստեղծական տենչանքի ոլորտը. «Մեզ կլինեն որոշակի սահմանների մեջ փակել այն բանաստեղծների հրաշալի հորինումները, որոնց ստեղծագործության համար մարդկային բնության շրջանակները շատ նեղ են. նրանց ստեղծագործությունները պետք է դիտել որպես նոր աշխարհներ, որտեղ նրանք իրավունք ունեն վարվել ուզածի պես»: Ըստ Ֆիլդինգի, գրողի էթիկական և գեղագիտական ծրագրի մեջ պետք է ընդգրկվի հետևյալը.

— Մարդասիրությունը, որը «իսկական հանճարի գրեթե անբաժան ուղեկիցն է»:

— Գիտականությունը, «առանց որի հանճարը չի կարող ստեղծել ոչ մի մաքուր, ոչ մի հաստատ բան»:

— Փորձը, այլ կերպ ասած՝ մարդկանց և կյանքի ճանաչումը: Այն անմատչելի է «պեղանտ-մենակյացին, որքան էլ նա կրթված ու խելացի լինի»: Պետք է իմանալ հասարակության բոլոր խավերի ներկայացուցիչներին, մինիստրից մինչև բանտապան, դքսուհուց մինչև պանդոկապանուհի:

Սա պետք է լինի ծրագիրը յուրաքանչյուր գրողի, ով ցանկանում է վերարտադրել կյանքի ճշմարիտ պատկերները: Ինչ վերաբերում է անձամբ իրեն, ապա Ֆիլդինգն իր առաջ դրել է մի քանի, ուրիշ գրողների համար ոչ պարտադիր խնդիրներ:

1. Օգտագործել կոնտրաստի (հակադրության) հնարանքը: Մենք կտեսնենք, թե ինչպես է գրողը դա իրագործել:

2. Լռելայն շրջանցել այն, ինչը չի կարելի բավարար չափով վառարտահայտել, տվյալ դեպքում ազատություն տալով ընթերցողի երևակայությանը:

3. Գրել ժպիտով: Ֆիլդինգը դիմել է իր մուսային. «Հումորով լըցրու էջերն իմ»:

Դժվար է եղել գրողի կյանքը: Լինելով ծագումով ազնվական (նրա հայրը գեներալ էր), նա իր մի կտոր հացը վաստակել է գրողի աշխատանքով: Ութ տարի անց է կացրել Իթոնի արիստոկրատական քոլեջում, որտեղ «երկրպագել է գիտությանը և իսկական սպարտայական արիությանը զոհաբերել իր արյունը նրա կենու բազինին»: Այնուհետև սովորել է Հոլանդիայում, Լեյդենի համալսարանի փիլիսոփայության ֆակուլտետում, բայց առանց ավարտելու վերադարձել է Անգլիա և դարձել դրամատուրգ: Տաս տարվա ընթացքում նա լոնդոնում Դրուրի-Լեյնի թատրոնում բեմ է հանել 25 կատակերգություն: Դրանց մեջ կան բազմաթիվ վառ ու ինքնատիպ պիեսներ («Քաղաքագետը սրճարանից», «Դոն Գիշտոն Անգլիայում», «Պատմական օրացույց» և այլն):

Ֆիլդինգին հավասարապես խորթ էին կլասիցիզմը՝ իր բարձր պաթետիկայով, և բարոկկոն՝ իր ծայրաստիճան կրքերով: Երգիծաբանի յուրահատուկ տաղանդով նա բեմ է հանել դատավորների՝ կորգիչների, քաղաքական խաբեբանների, ժլատների: Սակայն 1737 թ. ընդունվում է գրաքննության մասին օրենքը: Եվ երեսնամյա գրողը ստիպված է լինում նստել աշակերտական նստարանին և իրավագիտություն սովորել՝ ստանալու համար դատական աստիճանավորի պաշտոն և հետևաբար՝ մի ինչ-որ կայուն աշխատավարձ: Ստանալով դատավորի պաշտոն, նա անցնում է արձակի:

Բեռնարդ Շոուն հետագայում գրել է. «1737 թ. Հենրի Ֆիլդինգը՝ բոլոր պրոֆեսիոնալ դրամատուրգներից մեծագույնը, որ հայտնվել է Անգլիայում միջին դարերից մինչև XIX դարը, բացառությամբ միայն Շեքսպիրի, իր հանճարը նվիրել է այն ժամանակ իր բարձրակետին հասած պառլամենտական կաշառակերության (կոռուպցիա) մերկացման ու վերացման խնդրին: Ուղիղը ի վիճակի չլինելով երկիրը ղեկավարել առանց կաշառակերության, իսկույն թատրոնի բերանը խցկեց գրաքննությամբ, որը լիովին ուժի մեջ է նաև այսօր: Վտարվելով Մոլիերի ու Արիստոֆանեսի համաքարությունից, Ֆիլդինգն անցավ Սերվանտեսի համաքարությունը, և այդ ժամանակվանից անգլիական վեպը դարձավ գրականության հպարտությունը»:

Ֆիլդինգը վախճանվել է 47 տարեկան հասակում, Լիսաբոնում, որտեղ մեկնել էր բուժվելու: Այնտեղ էլ նա թաղված է:

Ֆիլդինգը սթափ հայացքով է նայել աշխարհին, չընկնելով պատրանքի մեջ: Այդ աշխարհի սոցիալական կարգը ամենևին չէր բխում արդարության սկզբունքից, և դա քաջ գիտակցում էր գրողը: 1743 թ. նա գրում է «Ջոնաթան Ուայլդ Մեծի պատմությունը»: Գող, խաբեբա, հանցագործ Ջոնաթան Ուայլդը Ֆիլդինգի վիպակի էջերում մեղադրանք է նետում ողջ բուրժուական հասարակությանը: Կանխելով Պրուդոնին, նա կարող էր հայտարարել, որ սեփականությունը կոդուպուտ է: Հա-

մենայն դեպս այդ է բխում նրա բնութագրումներից, որով ներկայաց-
րել է բոլոր կարգի հարստությունների ակունքները:

Ասեմք նրա դատողությունները. «Շուրջդ նայի՛ր և տե՛ս, թե ովքեր
են ապրում հոյակապ շենքերում, փորները լցնում ամենահամեղ կերա-
կուրներով, աչքները շոյում գեղեցկագույն նկարներով ու քանդակներով
և հագնում ամենաշքեղ ու ճոխ զգեստներ, և ասա՛ ինձ, արդյոք դա չի՞
սովում նրանց, ովքեր ամենաշնչին մասնակցություն անգամ չեն ունե-
ցել այդ բոլոր բարիքների ստեղծման գործին և շունեն դրա ամենա-
շնչին ունակությունը: Այդ դեպքում ինչո՞ւ պիտի գողի վիճակը տարբեր-
վի մնացյալ բոլորից»:

Ջոնաթան Ուայլդը բալզակյան Վոսրենի նախատիպն է: Նրանց
բաժանում է մեկ հարյուրամյակ, բայց նրանք իրավամբ կարող են լի-
նել ժամանակակիցներ, քանի որ XIX դարի Ֆրանսիայում հաստատված
հասարակական հարաբերությունները և դրանցից բխող բոլոր բարոյա-
կան հետևանքները լիովին գոյություն ունեին Անգլիայում, միայն թե
մեկ հարյուրամյակ շուտ: Ռիչարդսոնի «Փամելա» վեպի հրատարա-
կությունից հետո Ֆիլդինգը լույս է ընծայում իր պարոդիան՝ «Ջոզեֆ
էնդրուսի և նրա ընկերոջ՝ Աբրահամ Ադամսի արկածների պատմությու-
նը» (1742):

Ջոզեֆ էնդրուսը Ռիչարդսոնյան նշանավոր Փամելայի եղբայրն է:
Նա իր քրոջ պես գեղեցիկ է, նա էլ ենթարկվում է իր տանտիրուհու սի-
րահետումներին, բայց ի տարբերություն իր քրոջ, նա չի ցանկանում
զոհաբերել իր անկախությունը և հրաժարվում է իր համար հաճելի ա-
ղախին Ֆանիից: Ուշագրավ է Փամելայի խոսակցությունը եղբոր հետ,
որը ցանկանում է ամուսնանալ աղախնի հետ:

«Ես համոզված եմ, որ Ֆանին առնվազն հավասար է ձեզ», — ասում
է Ջոզեֆը քրոջը, որը համոզում է նրան շանել այդ քայլը:

«Նա ինձ հավասար կլինի, բայց ես այժմ ոչ թե Փամելա էնդրուսն
եմ, այլ ջենթլմենի կին, և որպես այդպիսին բարձր եմ նրանից»:

Ֆիլդինգին զայրացրել է Ռիչարդսոնի պտրիտանական խանդավա-
տանքը, նրա հավատը դեպի բուրժուական առաքինությունը: Գրողը չի
հանդուրժել խոտտական կեղծիքը, չի հանդուրժել Լոնսդալտաթյունը
թե՛ կյանքում, թե՛ արվեստի մեջ: Պետք է գրել ճշմարտությունը, խիստ
և անսքող, չվախենալով վիրավորել բարոյականությունը, որ ավելի հա-
ճախ կեղծ է և սքողված, այլապես «ոչ մի հեղինակ չի համարձակվի
որևէ բան գրել բառարաններից ու այբբենարաններից բացի»: Պետք է
մտնել «բնության մեծ թատրոնի կուլիսները», տեսնել «կրքերի արտա-
նովոր ու ինքնահաճ ընթացքը»:

«Խոսմ Ջոնս ընկեցիկի պատմությունը» Ֆիլդինգի ամենահայտնի
վեպն է: Այն մտել է համաշխարհային գրականության գանձարանը և
ի տարբերություն Ռիչարդսոնի վաղուց մոռացված ստեղծագործությու-
նի:

ների, մեր օրերում էլ ապրում է կենդանի գրական երկի լիարժեք կյանքով, մշտապես մնալով ընթերցանության գիրք:

Վեպի սյուժեն կառուցված է հնավանդ թեմայի վրա. սիրահար գույգի դժբախտ ճակատագիր: Երկու սիրահար սրտեր անկարող են միանալ: Նրանց խանգարում են և՛ շար մարդիկ, և՛ հանգամանքները, և՛ սեփական սխալներն ու վրիպումները:

Հաղարամյակներ շարունակ մարդիկ հմայված լսել են նման պատմություններ, նրանց գրավել են գեղեցիկ ու հավատարիմ երիտասարդ սրտերը, որոնք պահպանել են սերը, կրելով ամենասարսափելի ու հրեշավոր տառապանքներ: Վեպի հերոսներ Թոմ Զոնսը և Սոֆյա Վեսթեոնը մեծացել են բնության գրկում, ընկերացել են մանկուց և ապա անձնվիրաբար ու հավերժորեն սիրահարվել: Նրանք այն գրավիչ գույգն են, որ մեզ ծանոթ է հավերժական սիրո մասին հյուսված հին հեքիաթներից: Սակայն Թոմ Զոնսը, որ ավանդականորեն օժտված է երիտասարդության ու գեղեցկությամբ, ամենևին չի ներկայանում որպես իդեալական սիրահար, նրան բնորոշ չէ առաքինությունը և առհասարակ այն հատկությունները, որոնցով հեղինակներն անհրաժեշտաբար օժտել են իրենց սիրահար-հերոսներին, նույնիսկ Ֆիլդինգից շատ ավելի ուշ: (Բավական է հիշել Վալթեր Սքոթի կամ Վիկտոր Հյուգոյի երիտասարդ հերոսներին):

Թոմ Զոնսն իր ողջ գրավչությամբ հանդերձ (բարություն, անշահախնդրություն, ազնվություն) աչքի է ընկնում իդեալական սիրահարին բոլորովին անհարիր մի հատկանիշով. նա թեթևամիտ է: Կրքերը նրա հետ միշտ շար կատակներ են անում: Որքան էլ սիրում է նա իր Սոֆյային, այնուհանդերձ չի կարողանում հաղթահարել երիտասարդ մարմնի ձգտումը, հեղինակի խոսքերով ասած՝ «ճաշակել ամեն կնոջից»: Նա թույլ է տալիս տասնյակ վրիպումներ, սխալներ, անմտություններ, դրանց հետևանքով կրում շատ տհաճություններ, բայց միշտ համակրելի է մնում ընթերցողին, որը հեղինակի տեսողությամբ գինված, շատ լավ հասկանում է, որ դրանց պատճառը երիտասարդ և անհմուտ սրտի անփորձությունն է ու պոռթկունությունը:

«Էլիզիումը (դրախտ) նրանց համար չէ, ովքեր չափից ավելի բանական են երջանիկ լինելու համար» («Ճանապարհորդություն անդրաշխարհ»),— կպատասխաներ գրողը իր չափազանց խիստ ընթերցողներին, որոնք կուզեին պարսավել իր հերոսին:

XVII դարի հեղափոխության շրջանի կրոնական մոլեռանդությունն ու պուրիտանական բարոյականությունը XVIII—XIX դարերի Անգլիայում ծնեցին երեսպաշտություն ու կեղծ բարեպաշտություն, որոնք դարձան գրողների շար ծաղրանքի առարկան: Նրանցից առաջինը Սվիֆթն էր, որ խարաղանել է երեսպաշտությունն ի դեմս եղբայր Զեկի («Հեքիաթ տակառի մասին»): Սակայն անգլիական բուրժուազիային բնորոշ

դարձած երեսպաշտության արատը ռեալիստական ամբողջականությամբ պատկերել է Ֆիլդինգը:

✓ Նրա վեպի էջերում հանդես է բերված երեսպաշտների մի ամբողջ պատկերասրահ: Նրանց մեջ առաջին տեղն է զբաղում սբվայր Օլվերթիի բույր միսս Բրիջեթը, ապա միսիս Բլայֆիլը, որը պուրիտանական բարոյականությունից սարսափած զրկվել էր երջանկությունից և իր որդի Թոմին արժանացրել ընկեցիկի սոսկալի ճակատագրին, որին գաղտնի կամ բացահայտ քամահրում էին մարդիկ: Ապա հետևում է այդ տիկնոջ օրինական որդին՝ միսթր Բլայֆիլ կրտսերը, որն իսկական սրիկա-երեսպաշտի օրինակ է: Ապա հետևում են Թոմ Ջոնսի և Բլայֆիլի ուսուցիչները՝ Թվաքոմբ և Սքվիլը, որոնց անգթությունն ու դաժանությունը միշտ քողարկված են բարոյականության ու առաքինության մասին վերամբարձ դատողություններով: ✓

Գրողը միշտ թերահավատորեն է վերաբերել մարդկանց ընդգծվածորեն անբասիր առաքինությանը, ունենալով կեղծիքի ու երեսպաշտության կասկածներ: «Թթու, փնթփնթան, միշտ պարսավելու հակված մաքրությունը երբեք չի կարող անկեղծ լինել», — գրել է նա («Փորձ մարդկային բնավորությունները ճանաչելու մասին»):

Ֆիլդինգի վեպն ունի երջանիկ ավարտ: Արատը պատժվում է. երեսպաշտ և սրիկա Բլայֆիլը վտարվում է Օլվերթիի տնից: Բարին հաղթանակում է: Թոմ Ջոնսը և Սոֆյա Վեսթեռնը հասնում են ընտանեկան երջանկության, ունենում են երեխաներ և բազմապատկում իրենց հարստությունը: Գրողը չի խուսափել սիրային-արկածային վեպերի ավանդական happy end-ից (երջանիկ ավարտ), մանավանդ որ ինքն էլ ծաղրանքով գրել է. «Որոշ աստվածաբաններ, ավելի ճիշտ՝ բարոյախոսներ, ուսուցանում են, որ այս աշխարհում առաքինությունը՝ երջանկության, իսկ արատը՝ դժբախտության տանող ուղիղ ճանապարհ է: Այս տեսությունը բարերար է և սփոփիչ, նրա դեմ կարելի է միայն մի առարկություն անել, այսինքն՝ որ նա չի համապատասխանում իրականությանը»: Այսուհանդերձ գրողն իր սկզբունքը մինչև վերջ պահպանել չի կարողացել. նա չափից ավելի է սիրել իր երիտասարդ հերոսներին և չափից ավելի է սիրել բարին, որպեսզի նրանց պարտություն մատներ: Նրա սոցիալական քննադատությունը խիստ չէ, բայց բավական տեսանելի է: Ակնհայտ է նրա դեմոկրատական համակրանքը, իր Թոմի հետ մեկտեղ նա ջերմորեն կարեկցում է ունեզուրկ ու ստորացված աղքատներին, ամբողջ սրտով ցանկանում թեթևացնել նրանց ծանր վիճակը: Սակայն ունեզուրկների հանդեպ նրա համակրանքը չի վերածվում քնքշալի ու քաղցրավուն գորովանքի, որը երբեմն նկատելի է Ռիչարդսոնի վեպերում: Ֆիլդինգը հարգալից չէ արիստոկրատների հանդեպ: Նենգ, խարդախ և անառակ լեդի Բեկանսթոնը մարմնավորում է պալատականների բոլոր արատները: Գրողը մեծազույն քամահրանքով է գրել նրանց մասին:

Իր գրեւառճով Ֆիլղինգն ավելի շատ պատմող է, քան գեղանկարող: Նա պատմում է անշտապ, հաճախ ընթերցողի հետ խոսելիս զորսւորում զրուցասիրություն, անմիջականորեն դիմում է նրան իր հերոսների այս կամ այն արարքի մասին պատմելիս: Նա գրում է ժպիտով: Մենք զգում ենք այդ ժպիտը վեպի գրեթե բոլոր էջերում: Երբեմն այդ ժպիտը շար է և սարկաստիկ, երբ նա շահախնդրության ու դաժանության վայրագ դեմքից պոկում է կեղծիքի դիմակը, բայց ավելի հաճախ այդ ժպիտը մեղմ է ու բարեհոգի, երբ խոսքը վերաբերում է մարդկային թուլություններին:

Բերենք վեպից մի քանի պատահական նախադասություններ. «Նա երեսուն տարեկան էր, քանզի ինքն իրեն քսանվեց էր ներկայացնում»: «Նրա առաքինությունը վարձատրվեց ամուսնու մահով և մեծ ժառանգության արժանանալով», «մտքերի կրոնական բնույթը նրա համար միանգամայն անհրաժեշտ դարձրեց նոր ամուսնությունը»: «Այնժամ Գոնորան տեղին համարեց լաց ու կոծ անել»:

Ֆիլղինգի դիմանկարը չի պահպանվել: Մենք չգիտենք, թե ինչպիսի արտաքին է ունեցել նա: Նրա երկերի 1762 թ. հրատարակության մեջ դրվել է մի դիմանկար, որ գծագրված է... նշանավոր դերասան Գարիկից: Ֆիլղինգը շատ բարձր է գնահատել այդ դերասանին: «Իմ ընկեր Գարիկը... մեծագույն ողբերգակն է, որ երբեք ծնվել է աշխարհում», — գրել է նա:

Ինչպես հայտնի է, Գարիկը երկարատև մոռացումից հետո վերածնել է շեքսպիրյան թատրոնը, վերականգնել Շեքսպիրին (գոեհիկ մշակումներից ու խեղաթյուրումներից հետո) իր իսկական տեսքով և ռեալիստական կատարման հնարաններով:

Գարիկն օժտված է եղել մարդկանց նմանակելու անզուգական տաղանդով և իր ընկերոջ մահից հետո համաձայնել է նկարիչ Հոգարթի բնորդը դառնալ... Ֆիլղինգի դերում, սիրո և բարեկամության իր տուրքը տալով մեծ գրողին:

Սմոլեթ (1721—1771)

Ռեալիստական ոճով ու մեթոդով Ֆիլղինգին մերձ է եղել Քոբայաս Զորջ Սմոլեթը՝ հեղինակը նշանավոր «Փերիգրին Փիքլի արկածները», «Ռոդերիք Ռենդոմի արկածները» և այլ վեպերի, որոնց մեջ մոայլ սարկազմով պատկերել է աղքատների դժբախտություններն այն աշխարհում, որտեղ դրամի իշխանութունը կյանքի հիմնական սկզբունքն է:

Ունենալով շոտլանդացի ազնվականի ծագում, նա ապրել է աղքատության մեջ, ինչպես իր ավագ գրչակիցը: (Այդ երկու գրողները, սակայն, իրար չեն սիրել: Չար և սարկաստիկ Սմոլեթը բազմիցս հանդես է եկել Ֆիլդինգի դեմ և միայն նրա մահից հետո է հաշտվել նրա հետ): Նա ամբողջ կյանքում մնացել է «գրչի օրամշակ», գրել է սատիրաներ, ներբողներ, բանաստեղծություններ, պատմական երկեր («Անգլիայի պատմություն»), կատարել է թարգմանություններ (լեռսժի «Ժիլ Բլասը», Սերվանտեսի «Դոն Ժիշոտը», Վոլտերի երկերից): Նա վեպերում իր բարոյաբանական խնդիրն է համարել արթնացնել «ազնիվ դժգոհություն», «ընթերցողին տրամադրել ընդդեմ մարդկային ստոր ու արատավոր հակումների»:

Նրա հերոսները, Ժիլ Բլասի նման, ենթարկվում են ճակատագրի խաղերին, մատնվում աղետների ու դժբախտությունների: «Ես ցանկացել եմ պատկերել համեստ արժանիքը՝ պայքարի մեջ ընդդեմ այն բոլոր դժվարությունների, որոնք կարող են վիճակվել միայնակ որբին, ինչպես կենսափորձի պականության, այնպես էլ ինքնասիրության, նախանձի, չարության և մարդկային ստոր անտարբերության պատճառով»:

Սմոլեթի նախասիրած գրական հնարանքը գրոտեսկն է, կերպարների դիմանկարները ամենից հաճախ ծաղրանկարային են («Քիթը ասես վառողի փողակ լինի», «երկար կնճռոտված դեմքը նման էր պավիանի մուկի», «նա նմանվում էր ձգված մորեխի կամ սարդի» և այլն): Նրա ներկայացրած պատկերները մոայլ են: Սմոլեթի վեպերի էջերում չենք գտնի այն լուսավոր լավատեսությունը, որը Ֆիլդինգի երկերում մեղմացնում է չարության սրությունը և մեզ հավատ է ներշնչում բարու, գեղեցիկի ու երջանկության հանդեպ: Չկա այն հաճելի մեղմությունը և ներողամիտ մարդասիրությունը, որով մեզ այնպես գրավում է Ֆիլդինգը: Սմոլեթի աշխարհը հարմարավետ չէ, այնտեղ հեղձուցիչ է կյանքը, Ֆիլդինգի աշխարհը թեև կատարյալ չէ, բայց բավական լայն է՝ երջանկություն գտնելու համար:

XVIII ԴԱՐԻ ԱՆԳԼԻԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ

XVIII դարի անգլիական թատրոնի պատմությունը սերտորեն առնչվում է այն քաղաքական միտումներին, որոնք ծագեցին երկրի հոգևոր կյանքում և պայմանավորված էին նախորդ հարյուրամյակի հեղափոխական իրադարձությունների հետևանքներով: XVII դարի թատրոնը Անգլիայի պտրիտանական բուրժուազիային ներկայացել է որպես ցոփության ու անառակության թատրոն, արիստոկրատների ճաշակին ծառայող և հասարակ մարդկանց ապականող թատրոն: Ուտտի և իշ-

խանությունը գրավելուն պես նա իսկույն փակեց թատրոնները և առգելեց բոլոր կարգի ներկայացումները:

1660 թ. իշխանության ղեկին վերադարձած Ստյոպարտները նորից բացեցին թատրոնները, և Վերածննդի դարաշրջանի փայլուն, բայց անբարոյական կատակերգությունն ասես հաստատեց այն բացասական գնահատականը, որ Կրոմվելի գործակիցները տվել էին թատրոնին:

Վիլհելմ III-ը չփակեց թատրոնները, սակայն 1698 թ. փետրվարի 13-ի հրամանագրով խստորեն նախադգուշացրեց դերասաններին, որ եթե նրանք շարունակեն խաղալ «կրոնին ու պատշաճությանը անհաճո արտահայտություններ բովանդակող» պիեսներ և բեմում թույլ տան «աստվածանարգություն և անբարոյականություն», ապա դրա համար «գլխով պատասխան կտան»:

Նույն 1689 թ. հրապարակվեց ոմն պուրիտան-աստվածաբան Զերեմի Քոլյերի տրակտատը մի շատ գունեղ վերտառությամբ՝ «Անգլիական բեմի անբարոյականության և անօրենության համառոտ ակնարկ»: Աստվածաբանը խստորեն դատապարտել է գոյություն ունեցող թատերական պրակտիկան: Նա գրել է, որ բեմում «քիչ է մնում աստվածացվեն քենն ու շարությունը, արյունն ու բարբարոսությունը», որ «այլասերվում է պատիվ հասկացությունը, ստորացվում են քրիստոնեական սկզբունքները», որ «սատանաներն ու հերոսները կերտվում են նույն մետաղից» և պահանջել է արմատապես վերակառուցել թատրոնների գործունեությունը, դրանք վերածել առաքինության, բարեկրթության ու բարեվայելչության յուրահատուկ դպրոցի. «Պիեսի նպատակն է խրախուսել առաքինությունը և մերկացնել արատը, ցույց տալ մարդկային վեհության տկարությունը, ճակատագրի հանկարծակի փոփոխությունները և բռնության ու անարդարության կործանարար հետևանքները»:

Անգլիական բուրժուազիան արդեն ցանկանում էր ոչ թե փակել թատրոնները, ինչպես նախկինում, այլ ծառայեցնել դրանք իր դասակարգի շահերին: Թեև «Փառապանծ հեղափոխությունը» 1688 թ. իրագործեց բուրժուազիայի և նոր ազնվականության միությունը, սակայն թշնամանքը դեռևս շարունակվում էր: Լենդլորդերի դիրքերը դեռևս ուժեղ էին, արիստոկրատները չնայած ենթարկվում էին իրերի գրությանը, բայց ամենևին էլ վերջնականապես չէին հաշտվել: Ուստի և գրականության մեջ շարունակ լսվում են այն ներքին պայքարի արձագանքները, որ կատարվում էր Անգլիայի իշխող դասակարգի ներսում: Արիստոկրատիայի դեմ հարձակումները նկատելի են վեպերում, պամֆլետներում, ամսագրային հոդվածներում և անշուշտ՝ թատերական ներկայացումներում:

Զերեմի Քոլյերի տրակտատը ազդեցություն ունեցավ մտքերի վրա: Նրա անմիջական ներգործությամբ Անգլիայում ծագեց բարոյախոսական դրամատուրգիան: Գրողներ Սթիլը և Ագիսոնը՝ երգիծական-բա-

րոյախոսական «Հանդիսատես» ամսագրի խմբագիրները, պաշտպանեցին պուրիտան-աստվածաբանի գաղափարները:

1713 թ. Զոգեֆ Ադիսոնը (1672—1719) փորձեց անգլիական բեմում հաստատել կլասիցիստական ողբերգությունը, հին հռոմեական պատմության հիման վրա գրելով «Կատոն» ողբերգությունը, փառաբանելով իր հերոսի քաղաքացիական և ընտանեկան առաքինությունները: «Կատոնի խրատներն ու օրինակը կարող են հանդիսականների մեջ արթնացնել ազատության արժեքի գիտակցությունը, երբ նրանք տեսնեն, որ ավելի հայրենասերը գերադասում է մեռնել, քան պարտական լինել բռնակալին, որն ընդունակ է իր երկրի պետական կարգն ու մարդկանց ազատությունը զոհաբերել իր փառասիրությանն ու քինախնդրությանը», — գրել է Ժամանակակիցներից մեկը: Սակայն բարձր ողբերգությունը Անգլիայում կենսահող չգտավ, ժամանակն էլ արդեն ուրիշ էր՝ բնավ ոչ հերոսական: Հեղափոխական մարտերը դադարել էին: Սկսվել էր բուրժուական շահակուտակման առօրյան: Հարկավոր էին գրական նոր ժանրեր՝ իշխող դասակարգի ոգուն առավել մերձ և պարտված դասակարգի մշակույթին խորթ: Մի խոսքով, հարկավոր էր վերացնել Ռեստավրացիայի շրջանի արիստոկրատական կատակերգությունը:

Սթիլը Զերեմի Քուլլերի ոգով Զորջ էթերիջի «Մոդայի երկրպագուն» կատակերգության մասին գրել է. «ներսում չկա մի այնպիսի բան, որ կառուցված չլինի առաքինության ու անմեղության վիրավորանքի վրա», որ «այդ կատակերգության մեջ կյանքը ճշմարտացի է պատկերված, բայց այդ կյանքը վերցված է փշացածության ու այլասերվածության ամենածայրահեղ դրսևորումների մեջ»:

Սթիլը ոչ միայն ընդվզել է արիստոկրատական թատրոնի դեմ, այլև փորձել է հակադրել դրան նոր թատրոնը, որտեղ պիտի փառաբանվեր բուրժուական առաքինությունը: Իր «Ստախոս սիրեկանը» (Կոռնելի «Ստախոսի» վերամշակումը) կատակերգության առաջաբանում նա գրել է. «Անգլիական թատրոնը մինչև օրս եղել է մեր ժողովրդի բարքերի ու կրոնի խայտառակությունը. այժմ հարկավոր է վերջապես ստեղծել այնպիսի կատակերգություն, որը կարող է պատշաճորեն զվարճացնել ուսյալ քրիստոնյաներին»:

Բարոյախոսական կատակերգությունը, սակայն, փառաբանելով հասարակ մարդու ընտանեկան առաքինությունները և պատժելով արատները, կամա թե ակամա դուրս էր գալիս կատակերգական ժանրի սահմաններից: Կատակերգությունը պիտի ունենա happy end (երջանիկ ավարտ), մինչդեռ այդպիսի ավարտ չէր կարող լինել նոր պիեսներում պատկերվող հանցագործների համար: Այդպես ի հայտ եկավ «ընտանեկան ողբերգությունը», կամ քաղբենիական դրաման: Այդ դրամայի օրինակը տվել է Զորջ Լիլոն (1693—1739): Հարուստ վաճառական Լիլոն գրել է «Լոնդոնցի վաճառականը» դրաման և նվիրել այն վաճառա-

կանները ավագ Զոն էյլսին: Դա հերավի զուտ դասակարգային ելույթ էր: Պիեսի բարոյախոսությունն է՝ փառաբանել մասնավոր սեփականության սրբությունը, կուտակման, խնայողության բերկրանքը, դատապարտել շռայլությունը:

Բուրժուայի համար ամենածանր արատը շռայլությունն է՝ այն հիմնական պատճառը, որի հետևանքով պիեսի հերոսը՝ վաճառականի որդի Զորը Բարենվիլը, նստում է մեղադրյալի աթոռին և տարվում կառափնարան: (Զորը Բարենվիլը սիրահարվում է մի կուրտիզանուհու և վերջինիս դրդմամբ սպանում է իր հարուստ հորեղբորը):

Դրաման ավարտվում է հանցագործի մահապատժով. նա ապաշխարելով, ուսուցանում է հանդիսականին. «Թող մեր օրինակով բոլորը սովորեն, որ հարկավոր է իսկույն փախչել, հենց որ սկսում է արատը մոտենալ»: Զորը կիլոյի դրամայի հերոսը հասարակ մարդն է, մինչդեռ կլասիցիստական ողբերգությունների հերոսները թագավորներ են, «արքայական անձինք և նմաններ», ինչպես գրել է հեղինակը դրամայի առաջաբանում («Ընծայական»): Դա գնահատվել է որպես մեծ նորարարություն և երկար ժամանակ ապահովել է պիեսի հաջողությունը հանդիսականների մեջ թե՛ Անգլիայում և թե՛ նրա սահմաններից դուրս: կիլոյի պիեսին հաջորդեց էդուարդ Մուրի «Խաղամուլը» (1753) պիեսը՝ մոտավորապես նույն բարոյախոսությամբ ու թեմայով: (Այստեղ թրդթամուլությունը հերոսին հասցնում է ողբալի ավարտի՝ ինքնասպանության):

Եվ այսպես հայտնվեց մի նոր ժանր՝ դրաման, բայց կատակերգությունը չէր ուզում զիջել իր դիրքերը: Հանդիսականները արցունքներ հեղելով «լոնդոնցի վաճառականը» դիտելիս և պիեսի մռայլ ավարտից սարսափահար, ցանկանում էին երբեմն-երբեմն նաև ծիծաղել: Նրանց այդ հնարավորությունն ընձեռեցին Ֆիլդինգը, ավելի ուշ՝ Օլիվեր Գոլդսմիթը և Ռիչարդ Բրինսլի Շերիդանը:

Գոլդսմիթը ցանկացել է վերականգնանքներ Եփսայիի և Բեն Զոնսոնի ժամանակների «ուրախ կատակերգությունը»: Իր «Փորձ թատրոնի մասին, կամ Ուրախ և զգացմունքային կատակերգությունների համեմատություն» (1772) տրակտատում նա ուղղակիորեն ասել է այդ մասին և գրել է մի քանի կատակերգական պիեսներ առանց բարոյախոսության, առանց հատուկ միտումների, զվարթորեն ծիծաղելով խաբկանքին հեշտությամբ տրվող երիտասարդների անփորձության վրա: Նրա պիեսները լի են զվարճալի սխալմունքներով, քվի-պրո-քվո-ներով, բնավորությունները դրանց մեջ պատկերված են միանգամայն բնականորեն («Բարեբարոն», 1768, «Սխալների գիշերը», 1772):

Սակայն այդ շրջանի անգլիական դրամատուրգիայի պատմության մեջ առավել մեծ հետք է թողել Ռիչարդ Բրինսլի Շերիդանը (1751—1816): Նա երկար չի ստեղծագործել: Նրա բոլոր լավագույն պիեսները ստեղծվել են հինգ տարվա ընթացքում (1775—1779)՝ «Մրցակիցները»,

«Դուենյան», «Ուղևորություն Սքարբորո», «Քննադատը», և առավել նշանավորը՝ «Զարախոսության դպրոց»։ Իր կենսական ուժերի մեծ մասը գրողը նվիրել է պառլամենտական գործունեությանը և «Դրուրի-Լեյն» թատրոնի ղեկավարմանը, որի տերն ու տնօրենն է եղել մի ժամանակ։

Լինելով հրաշալի հոեատոր, նա փայլուն ճառերով հանդես է եկել պառլամենտական ամբիոնից, երբեմն մերկացնելով անգլիական քաղաքականության այն կողմերը, որոնք երկրի տերերը ցանկանում էին թաքցնել լայն հասարակայնությունից։ Ի վերջո նրան հեռացնում են պառլամենտից։ Դրուրի-Լեյն թատրոնի հրդեհը նրան վերջին հարվածը հասցրեց։ Նա վախճանվեց ծայրաստիճան աղքատության մեջ։

Շերիդանի պիեսները, որ գրված են նրա կյանքի փառավոր հնգամյակին, երբ նա երիտասարդ էր և վարդապետյն տենչերով լի, զվարթ են, սրամիտ և շեն հավակնում խորիմաստության։ Բեմական հետաքրքրությունը կենտրոնանում է երիտասարդ սիրահար զույգի շուրջը, որը հաղթահարում է ցանկալի ամուսնությանը խոչընդոտող արգելքները։ Պիեսներում օգտագործված են «սխալների կատակերգության» ավանդական հնարանները։ «Մրցակիցները» պիեսում պայքար է ծավալվում որդու համար հարսնացու փնտրող հոր և վերջինիս ընտրությանը հակառակվող որդու միջև։ Որդին շգիտե, որ հոր ընտրած հարսնացուն հենց այն աղջիկն է, որին սիրահարված է ինքը։ Թյուրիմացությունից բխող կատակերգական իրավիճակները շարժում են հանգիսականի ուրախ ծիծաղը։ «Դուենյա» պիեսում շահախնդիր փեսացուն, որին հայրը ընտրել էր իր դստեր համար, թյուրիմացության ու սխալների հետևանքով ամուսնանում է պառավ դուենյայի հետ, իսկ աղջկա երիտասարդ ընտրյալը ամուսնության համաձայնություն է ստանում խաբկանքին անտեղյակ նրա հորից։ Մի խոսքով, հաջողությունն ու բախտը միշտ ուղեկցում են երիտասարդ, անշահախնդիր սիրահարներին, իսկ անհաջողության մատնվում են անարդարացի ծնողները և օժիտի հետամուտ շահախնդիր փեսացուները։

Շերիդանը բնավորություններ գեղանկարող վարպետ է։ «Մրցակիցները» պիեսում հոյակապ է կերտված խորապես ազնիվ և իր սեփական կասկածամտությունից անվերջ տառապող երիտասարդի հոգևոր դիմանկարը։ Դա պատանի Ֆոքլենդն է։ Նա սիրում է Ջովիային։ Նա փրկել է աղջկա կյանքը։ Ջովիայի հայրը մեռնելիս օրհնել է նրանց ապագա ամուսնությունը։ Ջովիան էլ անձնվիրաբար սիրում է Ֆոքլենդին։ Թվում է ոչ մի կասկած չկա։ Բայց այդպիսին է երիտասարդի դժբախտ բնավորությունը։ Նրան տանջում են ծանրագույն կասկածները։ Արդյոք սիրո՞ւմ է իրեն Ջովիան։ Արդյոք նա սիրո հետ չի՞ շփոթում երախտապարտությունն իր հանդեպ։ Ինչո՞ւ է նա իր բացակայության ժամանակ երգել ու պարել։ Ինչո՞ւ վեճից հետո նա առաջինը հաշտության ձեռք մեկնեց և այլն։ Այդ կասկածների կատակերգական կող-

մը ականհայտ է հանդիսականին, բայց հերոսի բնավորությունն ինքնին չափազանց իրական է և գունեղ:

Շերիդանը դեմ չի եղել որոշ դեպքերում դիմել նաև գրոտեսկի: «Մրցակիցներ» պիեսում գրոտեսկային գծեր է ձեռք բերում միսիս Մալափրոնը (Անտեղին), որը պարծենում է իր կրթվածությամբ, անխղճաբար շփոթում է բառերը. չարացած, կոպիտ և ուրիշ ամեն ինչի զգացմունքայնորեն սիրահարված մի հիմնամյա տիկին: Գրոտեսկը հատկապես նկատելի է Շերիդանի «Չարախոսության դպրոց» պիեսում: Այս կատակերգությունը մեծ հաջողություն է ունեցել դրամատուրգի կենդանության օրոք և մտել է համաշխարհային թատերական խաղացանկ: Այնտեղ որպես հիմնական ցուցանմուշ ներկայացված է բարձրաշխարհիկ չարախոսությունը: Դա է պիեսի գլխավոր հերոսը: Ապահով, հագեցած, ձանձրացող լեդիներն ու ջենթլմենները հմտանում են բամբասանքներ հորինելով, նրանք «ստերի ցրիչներ են, զրպարտության վարպետներ և անուն սևացնողներ», «չարագործ շատախոսներ են, երկսեռ բամբասկոտներ, որոնք ժամանակ սպանելու համար սպանում են ուրիշների վարկը»: Շերիդանը ծաղրել է արիստոկրատական շրջանակները՝ բարոյական անմաքրությունը, եսամոլությունը, չարախոսությունը:

Պիեսում մենք տեսնում ենք այն իրավիճակը, որ մեզ ծանոթ է Ֆիլդինգի «Թոմ Ջոնս ընկեցիկի պատմությունը» վեպից: Երկու եղբայրներ են. մեկը արտաքնապես պատկառելի է և ներքնապես արատավոր (Ջոզեֆ Սերֆես). նա մարմնավորում է պուրիտանական կեղծ բարեպաշտությունն ու երեսպաշտությունը, որոնք արդեն թափանցել էին նաև արիստոկրատական միջավայրը, մյուսը շռայլ է ու զբոսասեր, բայց, ըստ էության, կարգին տղա է (Չարլզ Սերֆես):

Շերիդանն ունեցել է թատրոնի օրենքների հոյակապ իմացություն, բեմական զգացողություն: Գործողության սրընթաց զարգացումը, իրավիճակների սուր կոնֆլիկտայնությունը, հղկված երկխոսությունները, հիմնական երգիծական թեմայի հստակ գիծը, որը ամբողջ գործողությունը բերում է ի մի, և վերջապես անբռնազբոսիկ զվարթությունը իսկապես անմահություն են շնորհել «Չարախոսության դպրոց» կատակերգությանը: Մենք այսօր այն դիտում ենք թերևս ոչ պակաս հետաքրքրությամբ, քան դրամատուրգի ժամանակակիցները:

Սթերն (1713—1768)

Այժմ XX դարի դիրքերից նայելով Անգլիայի երկու հարյուր տարի առաջվա գրականությանը, առանց չափազանցության կարող ենք ասել,

որ այն ժամանակվա գրականության առավել նշանակալից երևույթներից մեկն է Լորենս Սթերնի ստեղծագործությունը:

Նրա երկու գրքերը՝ «Թրիսթրամ Շենդիի կյանքն ու կարծիքները» և «Սենտիմենտալ ճանապարհորդություն», ցնցել են ժամանակակիցներին իրենց արտասովորությամբ: Դրանք թվում էին տարօրինակ, ամեն ինչից տարբեր և թերևս նաև՝ անհեթեթ: Լոնդոնյան հրատարակիչը հրաժարվեց տպագրել «Թրիսթրամի» առաջին պրակները, հեղինակն էլ համենայն դեպս տիտղոսաթերթի վրա չէր գրել իր անունը:

Սակայն գրքի արտասովորությունն ինքնին շարժեց առաջին ընթերցողների հետաքրքրությունը: Նրա մասին սկսեցին խոսել: Հետաքրքրվողների մեջ եղան խելացի մարդիկ, որոնք հեղինակի «անհեթեթություններին» ու տարօրինակության մեջ տեսան խոր իմաստ, և այդ նոր գրողը, որ ընդամենը յոթըշիրցի քահանա էր, հռչակվեց Անգլիայով մեկ ու նրա սահմաններից դուրս, և ժամանակի հեղինակությունները (Վոլտերը, Դիդրոն, Լեսսինգը, Գյոթեն) նրան տեղ տվին իրենց կողքին:

Ժիշտ է, ոչ բոլորը գնահատեցին «Սենտիմենտալ ճանապարհորդության» հեղինակի ոճը, ընդ որում, նրա հակառակորդների մեջ գտնվեցին նաև հեղինակներ, որոնք հռչակել էին զգացմունքայնությունը՝ Լիչարդսոնը և սենտիմենտալիստ-գրող Գոլդսմիթը: Հետագայում էլ նրա նկատմամբ վերաբերմունքը միասնական չէր. նրան դրվատել են Հայնրիխ Հայնեն, ավելի ուշ՝ երիտասարդ Լև Տոլստոյը և սաստիկ հայհոյել են Բայրոնը, Թեքերեյը և Շարլոթա Բրոնթեն:

1760 թ., երբ յոթյան տպագրիչը հրատարակեց «Թրիսթրամի» առաջին երկու հատորները, Լորենս Սթերնը արդեն 47 տարեկան էր: Այդ համեստ, անպահանջկոտ մարդը հարեք հասարակության մեջ առաջին տեղի հավակնություն չի ունեցել և անշուշտ չի մտածել գրական փառքի մասին, որը թափվեց նրա գլխին կյանքի վերջին տարիներին (Սթերնը ապրել է 56 տարի):

Նրա կյանքը դեպքերով հարուստ չի եղել: Հայրը, որն ըստ երևույթին նույնքան համեստ ու անպահանջկոտ է եղել, որքան իր նշանավոր որդին, 20 տարի ծառայել է որպես ենթասպա և միայն մահից առաջ ստացել լեյտենանտի կոչում: Նա վախճանվել է Զամայկայում, դեղին տենդից:

Սթերնն իր գրքերի էջերում ներկայացրել է բեղուլագ-սպաների մի քանի համակրելի կերպարներ, որոնք ազնվաբար կատարում են իրենց պարտքը, բայց չեն ձեռք բերում քարակերտ պալատներ: Առավել արտահայտիչ է պատմությունը կապիտան Լեֆեվրի մասին («Թրիսթրամ Շենդի»), որը վախճանվում է գավառական քաղաքի հյուրանոցում, որտեղ բախտը նետել էր նրան իր փոքրիկ տղայի հետ, առանց որևէ միջոցի: Երբ, ինչպես գրում է Սթերնը, «փակվեցին հաշիվները... Լեֆեվրի և մարդկային ողջ ցեղի միջև», հանգուցյալի ունեցվածքից «մնաց միայն մի հին գնդային համազգեստ և սուսերը»: Կասկած չկա, որ գրողն այդ

պատմութեան մեջ գրել է հուշերն իր հոր մասին, որին կորցրել էր դպրոցը նոր ավարտելիս:

Ավարտելով Քեմբրիջի համալսարանը, Սթերնը Յորքշիրում դառնում է ծխատեր քահանա և կյանքի մեծ մասն ապրում որպէս գովառական տերտեր, ոչնչով չտարբերվելով իր նման հարչուրավորներից: Քահանա Յորիքը, որին հանդիպում ենք նրա «Թրիսթրամ Շենդիի կյանքըն ու կարծիքները» վեպի առաջին էջերում, գրողի յուրօրինակ ինքնանկարն է:

Մի խուլ գուլդակ նետված, լղարիկ յաբուով շրջակայքը պտտող, ինքն էլ նույնքան նիհար, անբուժելի հիվանդ («Թոքախտը շուտով ներան գերեզման կիջեցնի») Յորիք-Սթերնը նման էր «տխուր պատկերի ասպետին», միայն թե նա ի տարբերություն Դոն Քիշոտի հասկանում էր աշխարհը փոխելու բոլոր ձգտումների ապարդյունությունը, չնայած հիանում էր «լամանչեցի անզուգական ասպետի հոգեկան ազնիվ հատկություններով», գնահատում նրան շատ ավելի, քան «սոնցյալի մեծագույն հերոսին» և ամբողջ հոգով սիրում նրան «իր բոլոր խենթություններով հանդերձ»:

Եվ եթե Սթերնը կյանքի վերջում գրող չդառնար և իր տարօրինակ ստեղծագործություններով շցնցեր աշխարհը, նրա, ինչպես Յորիքի մասին, կարելի էր ասել. «Նա հանգչում է իր ծխական շիրմատանը, հարթ շիրմաքարի ներքո», «արահետը հատում է գերեզմանոցը հենց նրա շիրմի եզրից»: Այժմ անշուշտ Սթերն-Յորիքի գերեզմանն էլ մոռացված կլիներ, ինչպես և շիրիմը նրա կողակցի, որ մի դժգույն կին է եղել, մի խելագար, որի հետ գրողն ապրել է իր կյանքը առանց սիրո և ընտանեկան ուրախությունների: Միգուցե խորհրդածելով իր կյանքի մասին, նա կազմել է իր դամբանագիրը՝ «Ես՝ լճ Յորիք», որը գրի է առել իր հերոսի շիրմաքարի վրա: Տերտեր Յորիքի հոգեբանական դիմանկարին կարելի է նաև ավելացնել գրողի խոսքերը, որ «դրամասիրությունը նրա թուլությունը չէր», որ «նա ինքն իրեն ծիծաղելի էր թվում», որ «պրակտիկ գործերում նա ամենաանփորձ մարդն էր», «անվարժ, անհմուտ էր կյանքում» և աչքի էր ընկնում «ծայրաստիճան անզգուշությամբ ու թեթևամտությամբ», մինչդեռ «Ողջամտությունը (նաև՝ սեփական բարեկեցությունը, կավելացնեինք մենք) պատվիրում է զուսպ լինել»¹:

Զգտնելով և ըստ երևույթին չփնտրելով կենսական բարիքներ, չորեն Սթերնը ամբողջովին նվիրվել է մտավոր աշխատանքին: Նրա հոգևոր կյանքի պատմությունը կարող էր չափազանց հետաքրքիր լինել, եթե այն հնարավոր լիներ վերականգնել: Դատելով նրա գրքերից, նա

¹ Սթերնը 1760 թ. հրատարակել է իր քարոզները՝ «Միսթր Յորիքի քարոզները» խորագրով: Դրանք մամուլում համարվել են ամենից «անվայելույթ» քրիստոնեության ամբողջ պատմության մեջ:

շատ է կարդացել, ունեցել է շատ լայն և բազմակողմանի կրթվածություն: Նրա գրքերը լի են անտիկ (հունական և լատինական), միջնադարյան, վերածննդի և իր ժամանակակից հեղինակների երկերի վկայակոչումներով: Իր գիտականությունը նա քողարկել է տարօրինակությամբ ղեկավարող տակ, ծաղրելով պեդանտիզմն ու սխոլաստիկան, բայց նա իսկապես խորագիտակ է եղել և շատ կարդացած:

Ինչ վերաբերում է նրա աշխարհայացքին, ապա ամենից առաջ պետք է նշել նրա անառարկելի ոչկրոնականությունը: Սուրբ գիրքն ու աստվածաբանական տրակտատները, որոնք ընթերցել է նա, ոչ մի կերպ չեն կարողացել ստիպել նրան հավատի հարցերում համակվելու անկեղծ ջերմեռանդությամբ: Նա անշուշտ չի ցուցադրել կրոնի հանդեպ իր անտարբերությունը և նույնիսկ իր հերոսներին օժտել է որոշակի աստվածասիրությամբ, բայց ավելի շուտ՝ քրիստոնեության, որպես մարդասիրական ուսմունքի ընկալմամբ: Սթերնի ժամանակ Անգլիան արդեն ապրել էր հոգևոր մեծ էվոլյուցիա և զգալիորեն հեռացել էր այն կրոնական մոլեռանդությունից, որին ենթարկվել էր XVII դարում, և անգլիկանյան քահանան կարող էր երբեմն կաթոլիցիզմի քննադատության քողի տակ թույլ տալ իրեն որոշ ազատություն առհասարակ կրոնի հարցերում: Մի խոսքով, ո՛չ աստվածաբանական կրթությունը, ո՛չ, յայսպես ասած, զբաղմունքի տեսակը ամենևին չեն արտացոլվել Սթերնի աշխարհայացքի մեջ: Նա բոլոր իմաստներով աշխարհիկ գրող էր: Մենք նրա գրքերում շատ կատակներ կգտնենք աստվածաբանական ուսմունքների կազուկստիկայի կապակցությամբ: Այդպիսին է, օրինակ, «Թրիսթրամ Շենդիի» գլուխներից մեկը, որտեղ քրիստոնեական հեղինակությունների վկայակոչումներով ծաղրական խոսակցություն է ընթանում այն մասին, թե կարելի՞ է արդյոք երեխաներին մկրտել մինչև նրանց ծնվելը (ներարկման միջոցով): Ընդ սմին Սթերնը իրեն թույլ է տալիս ամենահանդուգն ձևով ծաղրի ենթարկել Թովմա Աքվինացուն («Ա՛խ, Թովմա՛, Թովմա՛»)՝ եկեղեցական ամենահարգի հեղինակին, որի կյանքի և ուսմունքի մասին մեր օրերում էլ գրվում և հրատարակվում են դիսերտացիաներ Արևմտյան Եվրոպայի և Ամերիկայի համալսարանական տպարաններում:

Սթերնը հաճախ է հիշատակել իր հայրենակից փիլիսոփա Ջոն Լոքին, որի մատերիալիստական ուսմունքը զգալությունների մասին զենք է դարձրել իր համար, չնայած, ինչպես կտեսնենք, դա արել է յուրահատուկ ձևով: Ինչ վերաբերում է նրա հոգևոր գրչեղբայրներին, ապա դրանք առավելապես փիլիսոփա-գրողներ են՝ էրազմ Ռատերդամցի, Ֆրանսուա Ռաբլե, Սերվանտես, Մոնտեն, Վոլտեր, իսկ հայրենակիցներից՝ Շեքսպիր, Բեն Զոնսոն, Բերթոն: Նրանցից յուրաքանչյուրից Սթերնը վերցրել է ինչ-որ բան: Շեքսպիրից ու Մոնտենից՝ ազատությունը նախապաշարումներից ու մտքի իմաստուն անկաշկանդությունը, էրազմից ու Ռաբլեից՝ փիլիսոփայական գրոտեսկները, Բեն Զոնսոնից՝ հու-

մորի նշանավոր տեսությունը, որ նա այլափոխեց «ծիուկների» տեսության, Սերվանտեսից՝ նրա հերոսների Դոն Գիշտին ու Սանչո Պանսային, որոնց վերաբնակեցրեց Անգլիայում կապիտան Թոբի Շենդիի և նրա սպասյակ կապրալ Թրիմի անուններով, Վոլտերից՝ Պրոպոնտիդը, որտեղ առօրյա աղետներից ու հողմերից պատասպարվել էին նրա նշանավոր «Կանդիդ կամ Լավատեսություն» վիպակի հերոսները։ Վոլտերյան Պրոպոնտիդը դարձել է Շենդի-Նոլլ ավան, Յորքշիրի ճահճների ու անտառների մոտերքում։

Այդ մշակութային ավանդը, որ ներմուծվել է Սթերնի գրքերի մեջ, բավական նկատելի է, բայց այն ամենին չի խափանում գրողի ստեղծագործական ինքնուրույնությունը։ Սթերնի գրքերը հաբազատ են մընում հիշյալ մեծ և անմահ ստեղծագործություններին, բայց դրանք այնուհանդերձ ապրում են ինքնուրույն կյանքով, ինչպես երեխաները, որոնք կրում են ծնողների ժառանգական գծերը և միաժամանակ ունեն ինչ-որ նոր, միայն իրենց հատուկ, անկրկնելի ու եզակի հատկություններ։ Եվ եթե քնենք Սթերնին հաջորդած գրականությունը, ապա նրա շատ գծեր կտեսնենք և՛ Դիքենսի, և՛ Բեռնարդ Շոուի, և՛ անգլիացի ու ոչ անգլիացի ուրիշ գրողների երկերում։

Յուրաքանչյուր անհատի աշխատանք, որքան էլ ինքնուրույն ու տաղանդավոր լինի, միշտ էլ ի վերջո կուեկտիվ աշխատանք է։ Մարդկության մեծագույն մտածողների ստեղծագործություններում միշտ էլ դրված է ողջ սերնդի աշխատանքի դրոշմը։

«Թրիսթրամ Շենդիի կյանքն ու կառժիֆները»։ Այս վեպը, որ արտաքնապես զավեշտական է, հիմարավուն, ծաղրական, խկապես մի ինքնատիպ գրական կլոունադա, ներբուստ համակված է խոր փիլիսոփայությամբ։ Գրողը խայտում է, խեղկատակում, ծիծաղում ամենքի և ամեն ինչի վրա։ Գրքի հենց սկզբում նա խոստովանում է իր հակակրանքը «խստության» հանդեպ։ Նա չի ցանկանում կաշկանդել իրեն տեսական օրենքների դոգմատիկ ծանրակշռությամբ։ «Թեկուզ և չորացիուսի օրենքները լինեն», նրա սրտին մոտ է վոլտերյան խելացի ու հնարամիտ զավեշտականությունը։ Իզուր չէ նա ասել իր մուսային. «Լուսավոր դիցուհի, եթե դու շատ զբաղված չես Կանդիդի և միսս Կունիգունդայի՝ գործերով, քո հովանավորության տակ վերցրու նաև Թրիսթրամ Շենդիին»։ Նա իր ստեղծագործությունը նվիրել է... Լուսինին, որի վրա, ըստ հին զավեշտական ավանդության, մահից հետո ընկնում են երկրում ապրող բոլոր խենթների հոգիները։

«Խստություն» ասելով Սթերնը նկատի է ունեցել փքուն պեղանտությունը, անգետ ու տկարամիտ մարդկանց ծանրամտությունը, որ կասկածամտորեն են վերաբերվում կատակներին, կենդանի մտքի խա-

¹ Կանդիդը և միսս Կունիգունդան Վոլտերի «Կանդիդ կամ Լավատեսություն» վիպակի հերոսներն են։

զերին, անդոր լինելով հասկանալ ու գնահատել անփութ և անփորձ մարդկանց (ինչպիսին Յորիքն էր) հոգու գեղեցկությունն ու մաքրությունը: Այդ «խիստ» մարդիկ, որոնք «ճիշտ են» սլաշտոնական բարոյախոսություն տեսակետից, ըստ էության սառը, եսասեր ու դաժան սրարածներ են: Նրանք նենգ են: «Խստության բուն էությունը ետին միտքն է և, հետևաբար՝ խաբեությունը. դա հին հնարք է, որի օգնությամբ մաքդիկ ձգտում են տալավորություն ստեղծել, թե իբր նրանք ալիլի շատ խելք ու գիտելիքներ ունեն, քան իրականում է»:

Սթերնի գրքի ձևն իսկ «ճշտության», «խստության» հակոտնյան է. ալիլ: անփութ է ու զվարթ և առավել հաստատում է նրա փիլիսոփայությունը: Նրա կերպարները խենթեր են, որոնք զբաղվում են անհեթեթություններով, բայց նրանք «վտանգավոր» չեն, նրանք պարզահոգի և համակերևի են նույնիսկ իրենց թուլություններով, մինչդեռ «խստության» աշխարհը, լրջության մեծ աշխարհը, որ ծավալվում է Շենդի-Հոլլի փոքրիկ աշխարհից այն կողմ, սարսափելի է ու վտանգավոր:

Շենդի-Հոլլը խաղալիքային աշխարհ է: Այնտեղ ապրող մարդիկ հրապուրված են խաղալիքներով, նրանք լուրջ տեսքով զբաղվում են դատարկ բաներով, հուզվում են, հրապուրվում երեխաներին բնորոշ ամենայն անմիջականությամբ, ու կրթով: Բայց դա ոչ մի վնաս չի բերում, մինչդեռ... այնտեղ, այդ փոքրիկ ավանի սահմաններից դուրս կատարվում են հանցագործություններ ու մեծ աղետներ:

Բայց արձագանքներն այն ալեկոծվող ու մռնացող օվկիանոսի, որտեղ ապրում է մարդկությունը, երբեմն հասնում են Շենդի-Հոլլի խաղաղ կղզին: Քեռի Թորիի ծառան՝ կապրալ Թրիմը, օրինակ, կարող է քահանա Յորիքի պատահաբար գտնված քարոզի ձեռագիրը: Շենդի-Հոլլի այդ հեթաթային, խաղալիքային աշխարհն է ներխուժում իսկական ոչխաղալիքային աշխարհի դաժան իրականությունը:

«... Մի սլահ ինձ հետ միասին մտեք ինկվիզիցիայի բանտերը... Նայեք այս Կոռնին՝ նրա ոտքերի մոտ շղթայակապ Ողորմածության ու Արդարության հետ. ուրվականի նման սարսափելի բազմել է նա դատավորի սև բազկաթոռին՝ հենված գեղարանների ու տանջանքի գործիքների վրա: Ականջ դրեք. լսում եք այն աղիողորմ հառաչը: (Այստեղ Թրիմի դեմքը մոխրագույն դարձավ): Նայեք այդ խեղճ տառապալին, որ ալվալում է այդ հառաչը (այստեղ նրա աչքերից արցունքներ գլորվեցին). նրան հենց նոր են բերել, որպեսզի ենթարկեն այս կեղծ-դատարանի շարշարանքին և ամենակատարյալ կտտանքների, որ կարող է հայտնագործել դաժանության արթնամիտ համակարգը»:

Սթերնի վեպի լույս ընծայումից մի փոքր առաջ Ֆրանսիայում հրապարակվել էր Վոլտերի ուղանավոր «Կանգիդ» վիպակը: Սթերնը մեծ հաճույքով կարդացել էր այն: Վոլտերը վիպակում պատմելով իր հերոսների դժբախտությունների, նրանց սկզբնական պատրանքների մասին, այն մասին, որ աշխարհում ամեն ինչ շատ վատ է, իր աստանդական-

ներին բերում է Պրոպոնտիդի ասիերը: Պարզամիտ, պարզասիրտ Կանդիդը, նրա ուսուցիչ «բազմիմաստ», բայց արդեն անքիթ Պանգլոսը, երբեմնի ջահել գեղեցկուհի Կունիգունդան այստեղ գտնում են ուշացած անդորր: Յրվում են նրանց պատրանքները, նրանք տեսել էին աշխարհի ողորմելի պատկերը, և հույս չունենալով այն ուղղել, սկսում են «մշակել իրենց այգին»:

Հին հույները Պրոպոնտիդ էին կոչում Գարգանելի և Բոսֆորի նեղուցը (պրոպոնտիդ՝ ծովի մուտք, «նախածով»): Վոլա, իրից հետո սկսեցին պրոպոնտիդ կոչել կյանքի փոթորիկներից հետո խաղաղ նավահանգիստը:

Սթերնի վնասում Շենդի-Հոլլը նույնպես մի ինքնատիպ պրոպոնտիդ է: «Հյուրընկալ տնակ... փոքրիկ տնամերձով: Տնակի մոտ կես ակր տարածությամբ մի բանջարանոց» բարձր տնկովի ցանկապատից, կարմրածառերից այն կողմ՝ մի փոքրիկ բացատ»:

Ուլբեհր են ապրում այդ սթերնյան պրոպոնտիդում. պատերազմում խեղված և զորացրված կապիտան Թորի Շենդին, նրա սպասյակ կապրալ Թրիմը, որ նույնպես ծանր վերք է ստացել նույն այդ պատերազմում և հաճախ ծանրագին տառապում է ցավից: Այնտեղ է ապրում նաև Թրիսթրամի հայրը՝ Շենդի-ավագը, որ երբևէ եղել է առևտրական, իսկ այժմ՝ փիլիսոփայող կավածատեր է, Թրիսթրամի մայրը՝ վեհերոտ, անգույն մի կին, որ միշտ ամեն ինչում համաձայնում է ամուսնու հետ, դրանով հաճախ շարժելով նրա զայրույթը: Այնտեղ է ապրում նաև այն փոքրիկ արարածը, որի կյանքն ու կարծիքները պիտի ներկայացվեն գրքում, այսինքն՝ Թրիսթրամ Շենդին: Երբեմն Շենդի-Հոլլ է այցելում քահանա Յորիքը, հայտնվում է այնտեղ նաև տգետ բուժակ Սլոփսը: Շենդի-Հոլլի մերձակայքում ապրում է մի այրի, որ սիրահարված է զորացրված կապիտանին՝ քեռի Թորին:

Գրքի գլխավոր հերոսներն են քեռի Թորին և նրա սպասյակ կապրալ Թրիմը: Նրանց միավորում է իսկապես եղբայրական բարեկամությունը: Թրիմը պաշտում է իր տիրոջը: Թորին շարունակ հիանում է իր սպասյակի և երբեմնի զինակցի բարոյական բարձր հատկություններով: Նրանց է բեռաված հեղինակի հիացական հայացքը: Նրանք երկուսն էլ հեռացել են այն սարսափելի իրականությունից, որ խեղանդամել է ներանց և հաստատվել են Շենդի-Հոլլի այդ փոքրիկ երկրում, ուր անշար ու մաքուր հոգով տրվել են խաղերին:

Կապիտան Թորին և Թրիմը հրապուրված կառուցում են ռազմական խաղալիք-ամրություններ, ռազմական շինարարության բոլոր օրենքներով, մղում ամրոցների ու քաղաքների առման խաղամարտեր, խաղի ընթացքում կրկնելով այն, ինչ կատարվել է իրական աշխարհում, այն ժամանակ իսպանական ժառանգության համար մղվող պատերազմի դաշտերում: (Վնայի գործողությունը կատարվում է XVIII դարի առաջին տասնամյակներին, վնայի գրությունից մոտավորապես հիսուն տարի ա-

ռաջ): Սթերնը քեռի Թորի հրապուրանքը կոչել է «ձիուկ», բարեհոգաբար և սիրալիր ծիծաղելով նրա վրա: «Թող խաղաղությունն ու հանգիստը հավիտյան հովանի լինեն քեզ: Դու չես նախանձել ոչ մեկի ուրախությանը, ոչ մեկի պատիվը չես վիրավորել, ոչ մեկի անունը չես արատավորել և չես խլել ոչ մեկի պատառը: Անաղմուկ, հավատարիմ Թրիմի ուղեկցությամբ մանրիկ վարգով անցել ես դու քո հաճույքների փոքրիկ շրջանակը, ճանապարհին ոչ ոքի չհրելով. ամեն մարդու վշտի համար արցունք ունեցար. ամեն կարիքավորի համար մի շիլլինգ գրտար»: Շենդի-Հոլլի այդ փոքրիկ երկրում կատարվում են փոքրիկ իրողություններ, որոնք նրա բնակիչներն ընդունում են մեծ հուզմունքով, իբրև մեծագույն կարևորություն ունեցող իրադարձություններ:

Քեռի Թորին ենթարկվում է այրի Վոդմենի հարձակմանը: Սթերնը հմայիչ կոմիպմով է պատմում այրու նույր խորամանկությունների մասին, որոնցով վերջինս ցանկանում է որսալ ծեր զինվորի սիրտը: Նա երգիծական մանրամասնությամբ պատմում է քեռի Թորի, Թրիմի և Շենդի-Հոլլի մյուս բնակիչների հոգսերի ու տագնապների մասին՝ այն վառ կարմիր անդրավարտիքի առիթով, որով կապիտանը վճռել էր ներկայանալ այրուն ամուսնության առաջարկ անելու: Վառ կարմիր անդրավարտիքը վերջիվերջո մերժվում է չափազանց մաշված լինելու պատճառով: Հոյակապ են այն էջերը, որոնք ներկայացնում են քեռի Թորի և նրա սպասյակի հանդիսավոր երթը դեպի հիշյալ այրու տունը, քեռի Թորի վախճանագրությունն ու ամաչկոտությունը, ծեր ամուսնի անվերձապանությունը և նրա սաստիկ շփոթվածությունը:

Սթերնը շարունակ բանավեճ է մղում այն լուրջ, խիստ աշխարհի դեմ, որն այնքան խորթ է կատակի ու հաճելի անգործնականության շիտակ, մաքրահոգի աշխարհին: «Խիստ», «լրջմիտ» մարդիկ, «մեծ կեղծամեններ», «ժանրակշիռ կերպարանքներ», «երկար մորուքներ», «հիմարության Magna charta»¹, «փքված մարդիկ: իրենց փռունությամբ». նրանք բոլորը ողորմելի են ու շնչին: «Նկատի առեք, ես նրանց համար չէ, որ գրում եմ», — նրանցից երես է թեքում հեղինակը և իր գործվալից հայացքը ուղղում դեպի իր Շենդի-Հոլլի սիրելի խենթերը:

«Ազնիվ հոգիներ, աստված օրհնի՛ ձեզ և ոմբարձակները ձեր»:² Իրական աշխարհից հեռացել է նաև Թրիսթրամի հայրը, պաշտպանվելով նրանից փիլիսոփայությամբ, բայց այդ փիլիսոփայությունն էլ իսկական չէ, այլ խաղալիք: Շենդի-ավագը ստեղծում է խրթին, անհեթեթ փիլիսոփայական համակարգեր, որոնք սակայն, ավելի անհեթեթ չեն, քան այն փիլիսոփայությունները, որոնցով մարդիկ «լուրջ» աշխարհում զբաղեցնում են իրենց ուղեղներն ու ժամանակը: Շենդին կազմում է

¹ Մագնա խարտա (լատ.) — մեծ խարտիա (հրովարտակ): Հայտնի է Անգլիայի Թագավոր Հովհան Անհողի ազատությունների մեծ խարտիան (1215), որով սկիզբ է դրվել միապետական իշխանության սահմանափակմանը — Մ. Թ.:

պատճառահետեանքային մի ամբողջ շղթա, կապված մարդկանց անունների, նրանց քթերի և ալյնի հետ: Նա ցանկանում է որդուն դաստիարակել մանկավարժական տեսության խիստ եղանակով, բայց ոչ մի կերպ չի հասնում արագ հասունացող տղայի էտեկից:

Ինչ վերաբերում է Թրիսթրամին, ապա նա գրքի վերջում դեռևս չի թևակոխում իր հնգամյա տարիքը, բայց և արդեն հասունացած է և գիրք է գրում իր մասին: Նա էլ ունի իր «ծիռուկը»՝ դա վիպասանությունն է: Նա անվերջ մեր գլուխը տանում է իր գրքով և մեր առջև ներկայանում է ոչ իր լավագույն տեսքով, մենք նկատում ենք, որ ժառանգը միամտությամբ ու անգործնականությամբ արժանի է իր ծնողներին, որ նա բավական անմիտ է, բավական հիմարավուն, բայց և նույնքան բարի արարած է, որքան նրան շրջապատող մարդիկ:

Կրթում շատ է ծիծաղելին ու զվարճալին. ամենուրեք զգում ենք բարեհոգի, ներողամիտ մարդասիրության շունչը: «Հումանիզմ» բառը այստեղ թերևս հարմար չէ, իսկ եթե այնուհանդերձ հարմարվի, ապա դա շմարտնշող հումանիզմ է, առանց պատժող սրի և ընդունակ է ավելի շատ արցունք թափելու, քան դիմելու գործողության:

Հեղինակն ասես մի կողմ է կանգնում, իրեն իրավասու չհամարելով որևէ բան փոխել այս աշխարհում, որտեղ ամեն ինչ՝ մեծ թե փոքր, կոչված են ապրելու: Քեռի Թորին որսում է իրեն ձանձրացնող ճանճին: Բայց չի սպանում նրան, այլ մոտենում է պատուհանին և ազատ արձակում: «Աստված քեզ հետ, խեղճ արարած, ինչի՞ համար ես քեզ նեղացնեմ, աշխարհը մեծ է, այնտեղ բավական տեղ կգտնվի և՛ քեզ համար, և՛ ինձ համար»:

Պատմելով այդ մասին, Թրիսթրամը, նրա հետ նաև ինքը՝ հեղինակը ավարտում է. «Նա տաս տարեկան էի, երբ դա կատարվեց... իմ մարդասիրության կիսով ես պարտական եմ այդ պատահական տպավորությանը»:

Եվ այսպես, զավեշտական լրջություն, անկաշկանդ ծաղր («որոշ սերվանտեսություն», «զվարթ պոռթկումներ»), բայց ոչ սատիրա: Սատիրան միշտ չար է: Նրա մեջ շատ մաղձ կա: Սթերնի ծիծաղը մեղմ է: Սատիրայում ծաղրի են ենթարկվում հեղինակին ատելի առարկաները, մինչդեռ Սթերնը ծիծաղում է ամենամերձավոր էակների, և առաջին հերթին իր վրա: Իր գրքում նա ոչ մի անգամ չի տվել Սվիֆթի անունը (Սվիֆթի խիստ ու անողոք սատիրան խորթ էր նրան), մինչդեռ շատ հաճախ հիշատակել է Սերվանտեսին («Իմ թանկագին Ռաբլեն և առավել թանկագին Սերվանտեսը»): Նրան հարազատ ու թանկ է եղել իսպանացի գրողի անհավակնոտ, անչար ու տխուր ծիծաղը մարդկային հասարակության անսարքության և մարդու անկատարելության վրա: Նույն տխուր իմաստությունն է նա գտել Մոնտենի մեջ:

Գիրքը լի է շեղումներով, երբեմն դիտավորյալ արված երկարաբանություններով կամ չարդարացված վերջատումներով: Այն լի է անա-

կընկալ և անհասկանալի անցումներով խոսակցութեան մի նյութից մյուսը: Հեղինակը հաճախակի ընդհատում է իր պատմութիւնը և ամենաանհարմար պահին, երբ դուք տարվում եք սյուժեով, ձեզ հետ զրույցի է բռնվում ամենաներկորդական և ձեզ քիչ հետաքրքրող բաների մասին: Դուք դժգոհում եք. «Ներեցե՛ք, ո՛վ հեղինակ, նախ ավարտե՛ք ձեր խոսքը, ինչպե՞ս վերջացավ ձեր պատմութիւնը»:— «Հետո, հետո,— վրստահեցնում է նա,— այսինչ գլխում դուք կգտնեք շարունակութիւնը»: Բայց դուք չեք գտնի ո՛չ նշված գլուխը, ո՛չ էլ պատմութեան շարունակութիւնը: Գրողը ծիծաղում է.

— Ա՛, սիրելիդ իմ ընթերցող, դուք վարժվել եք միակազմ և ուղղագիծ պատմութիւններին, հետևողականութեանն ու տրամաբանութեանը, ավարտվածութեանն ու ամփոփումին, բայց ես ձեզ նմանօրինակ բաներ չեմ տա, քանզի դեմ եմ ամենայն ինչի մասին ավանդական պատկերացումներին: Շնո՞րհ արեք, ընդունեք ինձ այնպես, ինչպես որ կամ, ապա թե ոչ՝ մնացե՛ք բարով, հիշե՛ք ինձ բարի խոսքով:

Պետք է ասել, որ Սթերնի այդ ոճը երբեմն զայրացնում է, չափից ավելի աչք ծակելով և լինելով չափից ավելի ընդգծված ու դիտումնավոր: Նրա երկրորդ գիրքը՝ «Սենտիմենտալ ճանապարհորդութիւնը», ավելի քիչ է տառապում այդ թերութեամբ, ուստի և ավելի հեշտ է ընթերցվում: Գիրքը լույս է տեսել 1768 թ. երկու փոքրիկ հատորներով՝ «Սենտիմենտալ ճանապարհորդութիւն Ֆրանսիա և Իտալիա» խորագրով: Գիրքը մնացել է անավարտ: «Ճանապարհորդութիւն Իտալիա» գիրքը այդպես էլ երևան չեկավ: Հեղինակը վախճանվեց, չավարտելով իր ստեղծագործութիւնը:

Ինչպես նշեցինք, ճանապարհորդութեան ժանրը բավական մոդայիկ էր: Նոր երկրներէ հայտնագործումը, արդեն բավական արդունավետ համաշխարհային առևտուրը, գաղութների նվաճումը և վերջապես ազնվական երիտասարդների կրթական ճանապարհորդութիւնները սովորաբար դեպի Իտալիա՝ արվեստների հայրենիքը, այս ամենը պայմանավորել է ճանապարհորդութեան ժանրի թե՛ ծագումը և թե՛ ծաղկումը: Սակայն Սթերնի «Ճանապարհորդութիւնը...» հատուկ տեսակի է. այդ է վկայում «սենտիմենտալ» բառը:

Ամեն ճանապարհորդ նույնը չէ, նախապատրաստում է հեղինակն իր ընթերցողին: Կան պարապ, հետաքրքրասեր, սնապարծ և այլ կարգի ճանապարհորդներ, մինչդեռ ինքը՝ Սթերնը (կամ քահանա Յորիքը. նորից այսպես է կոչել իրեն հեղինակը, վերցնելով շեքսպիրյան ծաղրածուի անունը), զգացմունքային ճանապարհորդ է, այսինքն՝ զգացմունքներ որոնող: Նրան հետաքրքրում են ոչ թե նոր երկրները, արտառոց բարքերը և հեռավոր աշխարհների տարօրինակութիւնները, այլ զգացմունքները, այլ կերպ ասած՝ մարդկանց մեջ մեծահոգութեան, մարդասիրութեան, ասպետական անձնութեան, դրսևորումները: Նա այդ զգացմունքները հայտնաբերում է ամենուրեք: Ամենեկին պետք չէ

դրանք որոնել ինչ-որ հատուկ, արտակարգ հանգամանքներում: Ուշադիր դիտողը դրանք կարող է նկատել կենցաղային մանրուքներում, անշնան արարքների մեջ:

Քահանա Յորիքին շրջապատում են մուրացկանները: Այն օրերին նրանք շատ էին Ֆրանսիայում: Յորիքը հայտնում է նրանց, որ իր մոտ ընդամենը 8 սուկա, և յուրաքանչյուրին կարող է ընդամենը մեկական սուկ տալ: Բայց մուրացկաններն ավելի շատ են: Եվ նրանցից մեկը՝ «շապիկ չունեցող մի խեղճ գջլոտ» ետ է քաշվում, հրաժարվելով իր բաժնից: Մի՞թե դա ասպետական անձնուրացություն չէ: «Շապիկ չունեցող գջլոտը» մտածեց իրենից ավելի խեղճերի մասին:

Երկրորդ մուրացկանը՝ «մի խեղճ գաճաճ», իր ընկերներին ծխախոտ է հյուրասիրում: Սթերն-Յորիքը նրա ծխախոտամանի մեջ երկու սուկ է դնում և վերցնում է մի պտղունց ծխախոտ: Նա հետևում է, թե մուրացկանն ինչպես կարձագանքի: «Այդ խղճուկը զգաց երկրորդ շնորհի ավելի մեծ կշիռը առաջինի համեմատ. դրանով ես նրան պատիվ արեցի, մինչդեռ առաջինը սոսկ ողորմություն էր»: Հարգանքի զգացումն ավելի բարձր է գնահատվում, քան նյութական օգուտը: Իսկ չէ՞ որ նա սովալլուկ մուրացկան էր:

Սթերնը մի քանի էջ է նվիրել նկարագրելու իրերով բեռնավորված ավանակին, որ մի անգամ նեղլիկ փողոցում փակել էր իր ճանապարհը: Եվ այդ խեղճ կենդանուն նա դիտում է զգացմունքների պրիզմայով, լցվելով անսահման համակրանքով նրա հեղուկյան և անսպառ համբերատարության հանդեպ, զգալով «նրա անտրտունը վերաբերմունքը տառապանքին, որ պարզասրտորեն արտացոլված էր նրա աչքերում ու ողջ կերպարանքի մեջ»:

Գրողին շարունակ հիացնում է իր ծառան՝ Լա Ֆլերը. մի խեղճ պատանի որ գրպանում չունի ոչ մի սուկ և ձեռք բերելու հույս էլ չունի, բայց որին բնությունը շոայլորեն օժտել է անսպառ կենսասիրությամբ ու բարություն: Նա կանանց սիրելին է, ուրախ ու զվարթ, ասես ամբողջովին կազմված է երգից ու բերկրանքից, ամենուրեք ցանկալի հյուր է և քայլում է կյանքի ճանապարհով, քաղելով նրա ծաղիկները, չմտածելով վաղվա օրվա մասին¹:

Սթերնը դեմ է եղել այն պայմանականություններին ու նախապաշարումներին, որոնք կյանք էին մտել քաղաքակրթիչների իմաստակություն: Նրան հիացնում է մի ինչ-որ տիկնոջ պատասխանն այն հարցին, թե ի՞նչ է հարկավոր նրան. «Rien que pisser» («Միայն միզել»): Նա առանց որևէ պարսավանքի պատմում է իր Յորիքի զգայական տեն-

¹ Սթերնը չի «հորինել» իր ճանապարհորդությունը դեպի Ֆրանսիա. նա իսկապես կատարել է այն, և նրա բոլոր գրառումները իրական դիտարկումների արգյունք են: Նրա ծառա Լա Ֆլերը նույնպես իրական դեմք է եղել (անունը փոխառված է Ֆրանսիացի հեղինակ Ռենյարից):

չերի մասին, դրանց մեջ գնահատելով բնության առողջ կանչը: Գրողը չի իդեալականացնում մարդուն և ցույց է տալիս, թե ինչպես են նրա մեջ բարի մղումները պայքարում ընդդեմ եսասիրության, եսամոլության, շահասիրության ու փառատենչության:

Այսպես, Էրբ քահանա Յորիքին համակում է անծանոթ տիկնոջ հետ ճանապարհորդելու ցանկությունը, նա լցվում է կասկածով ու վախով: Նրա մեջ արթնանում են ժլատությունը, Զգուշավորությունը, Վախկոտությունը, Խոհամտությունը, Երեսպաշտությունը, Ստորությունը: Այս տհաճ «անձերից» յուրաքանչյուրն ասում է իր խոսքը, և քահանա Յորիքը հրաժարվում է իր մտադրությունից: Զգացմունքների աշխարհը, որ փառաբանում է Սթերնը, հատուկ նշանակություն ունի նրա կենսափիլիսոփայության մեջ: Դա էլ մի յուրօրինակ Պրոպոնտիդ է:

Բնությունը և մարդկային աշխարհը կատարյալ չեն: Նրանք շարունակ ներկայացնում են մեզ հոգեւորանք պատկերներ: Ո՞ւր փախել նրանցից, որտե՞ղ թաքնվել աշխարհի տառապանքներից ու վշտերից: Մի՛միայն զգացմունքների աշխարհում: «Սիրե՛ք և մխիթարվե՛ք», — կարծես ասում է Սթերնը իր ընթերցողներին: «... Եթե ես հայտնվեի անապատում, անպայման կգտնեի այնտեղ ինչ-որ բան, որն ընդունակ կլիներ արթնացնել իմ մեջ մտերմիկ զգացումներ: Եթե ավելի լավ բան չգտնվեր, ապա դրանք կկենտրոնացնեի բուրավետ մրտենու վրա կամ կգտնեի մի մեղամաղձոտ նոճի, որ կապվեի նրա հետ. ես դուրս կբաշեի նրանց ստվերը և մտերմաբար շնորհակալություն կհայտնեի՝ ինձ պաշտպանելու և պատսպարելու համար, նրանց վրա կփորագրեի անունս և կերզվեի, որ նրանք ամենաչքնաղ ծառերն են ամբողջ անապատում. երբ թառամեին նրանց տերեւները, ես կվշտանայի և երբ դալարեին կցնծայի նրանց հետ մեկտեղ»:

Ըստ էության, Սթերնը իր ողջ կենսասիրությամբ հանդերձ չափազանց ողբերգական է: Նրա բոլոր հերոսները հեռանում են պայքարից, սարսափելի իրականությունից դեպի փոքրիկ ուրախությունների իրենց իսկ հայտնաբերած խաղաղ անկյունները: Գրողի այդ ողբերգականությունը առաջին անգամ նշել է Հայնրիխ Հայնեն, կոչելով նրան «ողբերգության գունատ դիցուհու սիրելին»: «Սթերնի սիրտը և շուրթերը տարօրինակ հակասության մեջ են. երբ նրա սիրտը ողբերգական ալեկոծման մեջ է, և նա ցանկանում է արտահայտել իր խորախոր, արյունաքամ, անկեղծ զգացմունքները, նրա շուրթերից, ի զարմանս նրա, դուրս են թռչում զվարճալի, ծիծաղելի խոսքեր»: «Օ՜ բանաստեղծի պատանի սիրտը խեղճ», — բացականչել է Հայնեն, խոսելով Սթերնի մասին, նա «արյունաքամ էր լինում», «հասկանում էր այս աշխարհի ողջ տառապանքը և լցվում անսահման կարեկցանքով»: Գերմանացի բանաստեղծը խոսելով անգլիացի հեղինակի մասին, գիտե՞ր արդյոք, որ գրում էր նաև իր մասին:

Զգացմունքայնությունն ու ծագը Սթերնի ստեղծագործության մեջ:

Գրականության մեջ, թերևս, երբեք մինչև Սթերնը չէին միաձուլվել քնարականությունն ու ծաղրը: Քնարականությունը հմայում է, համակում թախիծով, արցունքներ քամում կամ թնավորում է մեզ, ծնում մեր մեջ բուռն խնդություն, հիացմունք, պայծառ երազներ:

Այլ զգացումներ են բխում ծաղրանքից: Նա մեզ ցած է զլորում Օլիմպոսից, որտեղ էլնում ենք երևակայությամբ, ստորացնում աշիարհը մեր աչքին, խորտակում արբեցնող պատրանքները, ցրում լուսավոր երազները, շորացնում նույն այն «քաղցր արցունքները», որոնք հաճույք էին պատճառում Հոմերոսի հերոսներին: Սթերնը առաջինն է մերձեցրել զգացմունքայնությունն ու ծաղրը: Նա հասկացել է, որ դա գրեթե սրբապղծություն է գեղագիտական հնավանդ պատկերացումների հանդեպ («Ես թեթևամտորեն գրում եմ անվնաս, անմիտ, զվարթ շանդիական՝ գիրք», «Ժանրային իմաստով պարականոն մի գիրք»): Եվ ընդ սմին նա պաշտպանել է կատակի լրջության իրավունքը («Աշխարհում ամեն ինչ կարելի է վերածել կատակի. և ամեն ինչի մեջ կա խոր իմաստ»):

Կատակասիրությունը բնավորության հատկություն է. այն երկնային շնորհ է: Կատակասիրությունը սովորովի չէ, այն բոլորին չի տրվում, ինչպես բանաստեղծական և առհասարակ ամեն մի տաղանդ: «Կատակասիրությունը (չնայած նա բարի աղջնակ է) կանչելով չի գա, թեկուզ թագավորություն փռես ոտքերի տակ»:

Քնարականությունը Սթերնի մոտ ծաղրական շորեր է հագնում և ըստ այդմ ձեռք բերում յուրահատուկ հմայք. «Անշափահասի քույրը երկնքից հափշտակած իր ձայնով սկսեց երգել», «Նա չի մեռնի, գրո՛ղը տանի,— բացականչեց քեռի Թորին: Ամբաստանող ոգին այդ հայհոյանքով թռավ երկնային գրասենյակ և շիկնելով հանձնեց այն, իսկ մատենալար-հրճատակը գրի առնելով այն և նրա վրա արցունք կաթեցնելով մաքրեց հավիտյան»:

Քեռի Թորիի «հայհոյանքը» և մատենալար-հրեշտակի «արցունքը» մի տեսակ խորհրդանշում են քնարականության ու ծաղրի գրական համակցությունը (սիմբոլը), որ իր գրքերում իրագործել է Սթերնը:

Սթերնի գեղագիտական ծրագիրը: Քանի որ Սթերնի գրքերը արտասովոր են, ծայրաստիճան ինքնատիպ, ուստի նրա գեղագիտական հայացքները մեզ համար հատկապես հետաքրքիր են: Առաջին ստեղծագործական սկզբունքը, որով ղեկավարվել է նա գրիչ վերցնելիս, եղել է լիակատար անկախությունը գրական օրենքներից ու հեղինակություններից: Նա սկզբից ևեթ մտադրվել է ստեղծել «մի նոր բան, տրորված ճանապարհներից հեռու» (of the beaten track): Նրան չէին վախեցնում ընդունելություն գտնելու դժվարությունները: Դրանք անխուսափելի են նորարարի ճանապարհին, բայց «յուրաքանչյուր հեղինակ յուրովի է պաշտպանվում»: Նա իր գրքերը կոչել է «ռապսոդիական», ելնելով բա-

¹ Shandy— Յորքշիրի բարրառով՝ «խենթ»:

«ի նախնական իմաստից» («ռապսոդ» հին հունական մեկնաբանությունը նշանակում է «երգեր կապակցող»)։ Թերևս այդ հնարանքը բխել է Մոսկովինից։ Վերջինս իր «Փորձերը» գրելիս ղեկավարվել է երևակայության, որը նրան մտքերի լաբիրինթոսով հասցրել է գլխավոր նպատակին։ Սթերնը իր գրքերում «միահյուսել և խճճել է առաջընթաց շարժումները», «կարթել մի անիվը մյուսից», «իրար խառնել ստեղծագործության հիմնական թեման ու երկրորդական մասերը» և այլն։

Այս գրեւաձևով թվում է հեղինակի մտքերը թղթին են հանձնվում, չենթարկվելով ոչ մի մշակման։ Ասես գրի է առնվում մտքի ողջ ընթացքը շեղումներով, ետ դարձերով ու թռիչքներով։ «Թրիսթրամի» վեցերորդ հատորի XV գրքում Սթերնը նույնիսկ գծագրորեն է ցույց տալիս իր գրելաձևը, նկարելով մի տարօրինակ ոլորապտույտ գիծ, ընդ սմին ծաղրելով իր ըննադատներին, որոնք բացասաբար են վերաբերվել նրա այդ ոճին։

«... Ոչ մի անհնարին բան չկա, նորին բնեկենտյան սրբազանության թույլտվությամբ, ես այնքան հմտանամ, որ կշարժվեմ այսպես՝ այսինքն՝ այնպիսի ուղիղ գծով, որն ի վիճակի կլինեմ գծել վայելչագրության ուսուցչի քանոնի օգնությամբ... շեղվելով ոչ ա՛ջ, ո՛չ ձախ։

— Այդ ուղիղ գիծը այն ճանապարհն է, որով պիտի քայլեն քրիստոնյաները, — ասում են աստվածաբանները։

Մոսկովինը մի անգամ իր դղյակում դիտելով, թե ինչպես է վարձու նկարիչը նկարազարդում պատերը, ազատորեն հետևելով իր երևակայության թռիչքին, ընդ սմին ստեղծելով գրոտեսկային կերպարանքների մի արտաոռց զարդագիր, միտք է արել, թե արդյոք այդ ոճը հնարավոր չէ՞ կիրառել նաև խոսքի արվեստում, մի բան, որ նա հետագայում արեց, դառնալով էսսեի ժանրի հիմնադիրը։ Նրա մոտ դա ստացվեց հոյակապ, չափազանց բնական և անբռնազրոսիկ։ Մենք ասես ընկնում ենք մեծ մարդու մտավոր աշխարհը։

Շեքսպիրը անգլիական գրականության մեջ հաստատեց «դիմանկարային» գրականությունը։ Բնավորության ճշմարտությունը դարձավ գրողների գլխավոր նպատակը։ Նրանք, ովքեր Շեքսպիրից հետո կրեցին կլասիցիզմի ազդեցությունը, սկսեցին գեղանկարել բնավորությունը, առանձնացնելով նրա մեջ մի որևէ հիմնական գիծ, որևէ գերակշռող հատկանիշ։ Բեն Ջոնսոնը դա կոչեց «հումոր», իսկ Սթերնը՝ «ձիուկ»։ Նրա կարծիքով, ամեն մարդ ունի որևէ կիրք, հրապուրանք, իր ձիուկը, որին թամբում է և մեկնում իր տենչերի աշխարհը։

Գրողը ցանկացել է դիտել մարդու ներաշխարհը, «տեսնել մարդու հոգին բացարձակ մերկությամբ», հետևել նրա բոլոր ծածուկ մտքերին, տարօրինակություններին (առաջին հերթին դրա՛նց), «հետամտել, թե ինչպես է նա վազվզում ու ցատկոտում ազատության մեջ» և այնուհետև վերցնել գրիչը և ամեն ինչ հանձնել թղթին։ Գրողի դատողությամբ, կա բնավորությունը գեղանկարելու մի վերամբարձ միջոց, ինչ-

պես, օրինակ, Վիրգիլիոսի մոտ (Դիդոնան և էնեասը): Այդ միջոցը «խաբուսիկ է, ինչպես և շունչը փառքի»: Ուրիշները օգտվում են «առտաթորանքներից» (Սթենի բառային կոոունադը, ինչպես ամեն մի կոունադ, որոշ կոպտություն ունի): «Ստեղծվում են դիմանկարներ փակ կամերաներում, դիմանկարներ լույսին հակառակ: Մարդու դիմանկարը պետք է սկսել նրա «ձիուկից»:

Հետաքրքիր է հետևել հեղինակին, երբ նա ղննում է մարդկանց և կյանքը, երբ նախապես հիշողության մեջ տպավորում է մարդկային բնավորությունների դրսևորումները, որոնք հետո տեղադրում է իր զբոքների էջերին, ինչպես է մշակում իր մեջ այն ունակությունը, որով «առազորեն հստակ խոսքերի է վերածում ամենատարբեր հայացքներն ու մարմնի շարժումներն իրենց բոլոր նրբերանգներով: Անձամբ ես երկար սովորության հետևանքով դա անում եմ այնքան մեխանիկորեն, որ զբոսնելով լոնդոնյան փողոցներով, ամբողջ ճանապարհին զբաղվում եմ այդպիսի վերածումներով: շատ է պատահել, որ մի փոքր կանգ առնելով մարդկային ինչ-որ խմբերի կողքին և ընդամենը մեկ-երկու բառ լսելով, այնտեղից մի երկու տասնյակ երկխոսություններ եմ քաղել, որոնք կարող էի ճշտորեն գրի առնել, երգվելով, որ դրանց մեջ ոչինչ չեմ հորինել: Բնավորությունը հաճախ երևում է մանրութների (minuties), միայն նրանց հատուկ գծերի՝ շարժումների, բառերի մեջ»: Ուստի և, նրա կարծիքով, մարդկանց պետք է զննել պաշտոնական հանգամանքներից դուրս, քանզի պաշտոնական հանգամանքներում նրանք ամենից քիչ են նմանվում իրենք իրենց և ավելի շատ նմանվում են ընդհանրապես բոլոր մարդկանց, և նույնիսկ տարբեր ժողովուրդների ներկայացուցիչներ ընդունում են միևնույն դեմքը:

«Ինձ թվում է, թե ես կարող եմ ազգային բնավորությունների հըստակ տարբերակիչ հատկանիշները նկատել ավելի շուտ նմանօրինակ անհեթեթ minuties-ների, քան ամենակարևոր պետական գործերի մեջ, երբ բոլոր ազգերի մեծ մարդիկ խոսում և վարվում են այնքան միանման, որ ես ինը պենսանոց անգամ չէի տա նրանց միջև ընտրություն անելու համար»:

Սթենի համար աշխարհում դատարկ բաներ չկան: Ամեն ինչ ի վերջո նշանակալից է. և՛ տարերքի սանձարձակությունը, և՛ թիթեռնիկի թռիչքը, և՛ տիեզերքը, և՛ ավազահատիկը: Իր փիլիսոփայությունը նա ծաղրականորեն հասցնում է ընթերցողին՝ մանրութների հանդեպ դիտումնավոր ուշադրությամբ («Vive la bagatelle!»— ֆրանս. «Կեցցի՛ չնչին բանը», «Ամենակարևորը այն կերպարանքն է, որ օդի մեջ ձեռնափայտով նկարել է իմ քեռի Թորին» և այլն): Այստեղից էլ բխում է բնավորությունների պատկերման ժամանակ մանրութներին դիմելու Փիլիսոփայական սկզբունքը դառնում է ստեղծագործական սկզբունք: Կ. Ն. Ատարովան իրավացիորեն նկատել է, որ «Սթենը եվրոպական վեպի պատմության մեջ առաջինն է մշակել մի այնպիսի մասշտաբ, որի շը-

նորհիվ հնարավոր է խոշոր պլանով ցույց տալ դիմաշարժումը, ժեստը, հնչերանգը, կեցվածքը և նույնիսկ ոչ թե բուն կեցվածքը, այլ մի կեցվածքից անցումը մյուսին»:

Սթերնը մեծ կարևորություն էր տալիս շեղումներին. «Շեղումները... ընթերցանության կյանքն ու հոգին են... հանքը դրանք այս գրքից, և այն կկորցնի իր արժեքը»: Նա գրել է այն մարդկանց համար, ովքեր հմտացել են ընթերցանության արվեստի մեջ, ինչ-որ շափով հագեցել կարգալուց, նրանց համար, ում ձանձրացրել են սյուժեի կամ հեղինակային մտածողության միագիծ կամ ուղղագիծ զարգացում ունեցող գրքերը: Նա ցանկացել է ունենալ նրբորեն զարգացած մտապաշարի տիր, այսինքն՝ կրթված, կարդացած և խելացի ընթերցող: Ուստի և նա ամենևին չի կաշկանդել իրեն, չի ձգտել բացատրել ու մեկնաբանել իր մտքերը, ակնարկները, այլաբանություններն ու բառախաղերը (կալամբուր)։ Դա նույնքան ձանձրալի կլիներ, որքան հումորից զուրկ մալուկանց անեկզոտներ բացատրելը: Միշտ չէ, որ հեշտ է լինում որսալ հեղինակի միտքը, որը սկուտեղով չի մատուցվում, նրան պիտի հետամուտ լինել և որսալ: Սթերնը քանիցս խոստովանել է, որ «Ընթերցողի մտքին հարգանք մատուցելու լավագույն միջոցն է մտերմաբար հաղորդակցվել նրա հետ, որոշ աշխատանք ընձեռելով նաև նրա երևակայությանը»: «Ինչ վերաբերում է ինձ,— ավելացնում է գրողը,— ապա ես շարունակ անում եմ նրան այդ սիրալիրությունը, գործադրելով բոլոր ջանքերս՝ նրա երևակայությունը պահելու նույնպիսի գործուն վիճակում, ինչպես իմն է»:

Մի խոսքով, գրողը չի ցանկանում և չի սպասում ընթերցողից պասսիվ ընթերցում, երբ անխռով ու թեթևորեն հետևում են սահուն զարգացող իրողություններին. մի բան, որ առաջարկում էր ընթերցողին ավանդական պատմելաոճը, մինչդեռ Սթերնը հաճախակի առաջարկում է նրան դժվար հանելուկներ: Բոլորը չէ, որ գիմացել են փորձությանը, և մեր օրերում էլ ամեն ոք չի կարող խիզախել հեղինակի հետ միասին հասնել գրքի վերջին նախադասությանը:

Սթերն իր պատումը համեմատել է մի անշտապ ճանապարհորդության հետ, որ կատարվում է հանուն ճանապարհորդության, երբ շտապելու տեղ չկա, երբ ճանապարհորդը կանգ է առնում մերթ աշտեղ, մերթ այնտեղ, շեղվում այս ու այն կողմ. չէ՞ որ շորս բոլորը ամեն ինչ այնքան հետաքրքիր է ու հիանալի, քանզի աշխարհն իր ողջ անկատարելությամբ հանդերձ և մարդիկ, որ բնակվում են այնտեղ, գեղեցիկ են: Չէ՞ որ եթե մարդու մեջ «կա հոգու գեթ մի կայծիկ, նա չի կարող խուսափել այն բանից, որ մի հիսուն անգամ չշեղվի մի կողմ, հետևելով ճանապարհին հանդիպած այս կամ այն խմբին. գրավիչ տեսարանները կթուվեն նրա հայացքը, և ինքն էլ անզոր կլինի դիմակայել դրանցով սթանշանալու գալթակողությանը»:

Սթերնը և սենտիմենտալիզմը: Սթերնը մկրտել է XVIII դարում

երևան եկած մի ողջ գրական ուղղություն, որը կոչվեց սենտիմենտալիզմ, նրա «Սենտիմենտալ ճանապարհորդություն» վեպի լույս տեսնելուց հետո:

Սենտիմենտալիզմը ձեռք բերեց միջազգային նշանակություն. նրան ձեռք զարկեցին համաշխարհային հռչակ ունեցող այնպիսի հեղինակներ, ինչպես Շիլլերն ու Գյոթեն, Ժան-Ժակ Ռուսսոն ու Դիդրոն, իսկ գեղանկարչության մեջ՝ Շարդենն ու Գրյոզը:

Սակայն սենտիմենտալիզմի պատմության մեջ առաջինը թերևս պետք է տալ Ռիչարդսոնի անունը: Նա առաջինն է զգացմունքայնությունը վերածել գեղագիտական սկզբունքի: Նա իր ժամանակի ընթերցողների հիացական աչքերի առաջ բացահայտեց, որ պատմության հիմնական բովանդակությունը կարող են լինել ոչ թե իրողությունները, ինչպես հաստատում էր հին ավանդույթը, այլ զգացմունքներն ու նրանց փոփոխությունները: Գրողներն ու բանաստեղծները՝ ոգևորված Ռիչարդսոնի հաջողությամբ և սրտահույզ արցունքների քաղցրությունը վայելած ընթերցողի պահանջով, հետևեցին նրան:

Սենտիմենտալիզմը ձեռք բերեց սոցիալական գունավորում, նրանում հնչեցին նաև որոշ քաղաքական նոտաներ: Կարեկցանք ոչ թե առհասարակ մարդու, այլ աղքատ մարդու հանդեպ: Եվ կարեկցանքի բարոյական սկզբունքը դարձավ քաղաքական սկզբունք: Աղքատը, սոցիալապես ստորացված և ընշազուրկ մարդը դարձավ հասարակական ուշադրության առարկա: Այն արհամարհանքը, որով նախկինում շրջապատված էր նա (հիշենք, թե ինչ քամահրանքով էր Կրոմվելը վերաբերվում աղքատներին), փոխարինվեց նրա հանդեպ խղճահարության զգացումի, և հասարակության բարոյական գիտակցության մեջ այդ շրջադարձը կատարեց գրականությունը:

Սթերնը սենտիմենտալիզմին տվեց փիլիսոփայական հիմնավորում:

Սենտիմենտալիզմը ծնվեց Անգլիայում: Նրա ծագումն ունի սոցիալական պատճառներ: Հիշենք, որ XVIII դարում Անգլիայում տեղի ունեցան իրենց նշանակությամբ հեղափոխության հավասարազոր տրեսական խոշոր տեղաշարժեր՝ ագրարային և արդյունաբերական հեղաշրջումներ: Եթե 1700-ից մինչև 1760 թ. պառլամենտն ընդունել էր գյուղացիական հողերի զավթման 208 որոշում, ապա 1760-ից մինչև 1801 թ. ընդունվում է արդեն նման 2000 որոշում, որը գրեթե լիովին հողազրկում էր անգլիացի գյուղացիությանը: Գյուղերն ամայացան: Մուրացկանների բազմությունը հեղեղեց ճանապարհներն ու քաղաքները: Նահապետական կարգերը անցյալի գիրկն էին անցնում:

Մի քանի կարևոր հայտնագործություններ (ջուլհակի հաստոցը, շոգեմեքենան և այլն) պայմանավորեցին արդյունաբերական արտադրության տեխնիկական վերազինումը: Հին մանուֆակտուրային ձևն իր տեղը զիջեց ֆաբրիկային: Ունենալով գրեթե ձրի բանվորական ուժի անսպառ շուկա, կապիտալիստական արդյունաբերությունն առաջ էր

ընթանում յոթ մղոնանոց քայլերով, գործարանատերերին ու ֆաբրիկանտներին, բանկիրներին ու ֆինանսիստներին բերելով մինչ այդ չտեսնված շահույթներ՝ աշխատավորական զանգվածների ամենասանձարձակ շահագործման հաշվին։ Իդուր չէ, որ ավելի ուշ՝ XIX դարի սկզբին Բայրոնը ելույթ ունենալով պառլամենտում, հայտարարել է. «Ես եղև եմ Թուրքիայի մի քանի դաժանորեն ճնշվող գավառներում, բայց ոչ մի տեղ, նույնիսկ Թուրքական բռնատիրական կառավարության լծի տակ, չեմ տեսել այսպիսի սոսկալի աղբատուօթյուն, ինչպիսին իմ վերադարձից հետո գտնում եմ այստեղ, քրիստոնեական երկրի սրտի մեջ»։ Կապիտալիզմի եսամոլական և անհոգի կերպարանքը այսպիսի սարսափելի որոշակիություն բացահայտելի մտածող մարդկանց աչքերի առաջ, ծնելով խոհեր հայրենիքի ու ժողովրդի բախտի մասին։

Սենտիմենտալիզմը ներկայացավ աշխարհին որպես հասարակական համակարգի բուրժուական վերակառուցման հակաշարժում։ Անգլիան XVIII դարում միակ երկիրն էր, որտեղ այդ վերակառուցումը կատարվում էր ողջ լարվածությամբ, ընդ որում ամենից առաջ աներևակայելի ունչացման ենթարկվեցին գյուղերը։ Ուստի և սենտիմենտալիզմը կրում էր հակաուրբանիստական միտումներ և լի էր գեղջկական կյանքի ու բնության հրաշալիքների կորուսյալ հովվերգության թախծով։

Գրողները, բանաստեղծները, որ միշտ պատրաստ են արձագանքելու ժողովրդի տառապանքներին կարեկցանքի խոսքով, այժմ էլ չէին կարող անտարբեր մնալ, երբ նրանց աչքի առաջ հառնում էին աշխատավոր մարդկանց աղետները։ Նրանք պատասխանեցին սենտիմենտալիզմի երևույթով, որ կուտակել էր իր մեջ նրանց սրտերի ողջ արժանիքները և նրանց քաղաքական ու փիլիսոփայական մտածողության ողջ թուլությունը։ Նրանք սկսեցին փառաբանել անցյալը, նահապետական գյուղի հրաշալիքները, պատկերել խաղաղ բնության հովվերգական տեսարաններ, որոնց անդորրը խախտել էր առաջադիմությունը։

Մենք Սթերնի մոտ չենք գտնի բնության հուզառատ ու պաթետիկ նկարագրություններ, ինչպիսիք արել է Ռուսսոն, բայց նրա գրքում նրկատելի է հիացումը գյուղական կյանքով. «Բնությունը շաղ է տալիս իր հարստությունը յուրաքանչյուրի փեշին», «երաժշտությունը չափ է տալիս աշխատանքին, և բոլոր երեխաները նրա ճյուղերն են հավաքում», «Խաղաղություն քեզ, ո՛վ ազնիվ հովիվ... Սրջանիկ է խրճիթը քո. և երջանիկ է նա, ով քեզ հետ կիսում է այն. երջանիկ են նաև քո շուրջը վազվզող գառները»։

Սթերնի անվստահությունը բանականության հանդեպ, այն ժամանակ, երբ Ֆրանսիայում լուսավորիչները բանականության մեջ տեսնում էին բոլոր սոցիալական աղետների սպեղանին, արտահայտվել է այն ծաղրանքով, որ ուղղված է Թրիսթրամի հոր փիլիսոփայությանը, փիլիսոփաների ու աստվածաբանների վեճերին և նույնիսկ Զոն Լոքին, որին

նա անառարկելիորեն գնահատել է: Իր երկրորդ գրքում արդեն նա օրհներգել է խենթությունը:

Մարիա անունով չքնաղ ու բանաստեղծական մի դժբախտ գեղջկուհի խնկարվում է: Հագած ճերմակ շրջագգեստ՝ ուսին բաց կանաչ մի ժապավեն, սրինգը ձևոքին, նա թափառում է չքնաղ բնության մեջ, նույնքան չքնաղ ու թախծալի, տանելով իր հետ մի ուլիկի և շրջակա հովիտները լցնելով իր տխրաթախիժ երաժշտությամբ:

Սթերնի համար զգացմունքայնությունը բարձր է ամենից, նա այն անվանել է «աշխարհի մեծ Սենսորիում» և ըստ էության մարդկությանը մատնանշել է այն երկիրը, ուր նա կարող է թաքնվել բոլոր սոցիալական աղետներից, որոնցից չի կարողանում այլ ճանապարհով ազատվել, մոռացումի երկիրը, որտեղ և՛ հարուստը, և՛ աղքատը անդորր կգտնեն, ըմպելով զգացմունքի աստվածային նեկտարը: «Հաճելի զգացմունքայնություն, մեր ուրախության մեջ ամենայն թանկագինի և մեր տխրության մեջ ամենայն վսեմի անսպառ աղբյուր: Դու գամում ես քո նահատակին հարդե մահճին և երկինք ես բարձրացնում նրան մեր զգացմունքների ակունքը հավերժական: Ես հիմա գնում եմ քո հետքով, դու հենց այն «աստվածությունն» ես, որ շարժվում է իմ մեջ»:

Մյուս սենտիմենտալիստ գրողների ու բանաստեղծների մոտ մենք կգտնենք կորուսյալ նահապետական անցյալի թախծի նույն մոտիվները, գյուղի իդեալականացումը, աղքատի հանդեպ կարեկցանքը, մեկամաղձը որպես ընդհանուր տրամադրություն, զգացմունքայնության բանաստեղծացում:

Օլիվիեր Գոլդսմիթը (1728—1774) իր «Լքված գյուղը» պոեմում վըշտագին բացականչել է.

... Ո՛ր ես արոտները՝ դրախտ ծաղկավետ,
Ո՛ր ես գեղջուկների խաղերը խանդավառ,
Ո՛ր է ճոխ դաշտերի գեղեցկությունը վառ.
Լուսթյուն է մեռյալ, մարել են երգերը:

Այս մոտիվները կգտնենք նաև Զեյմա Թոմսոնի (1700—1748) «Տարվա եղանակները» և «Անգործության դղյակ» պոեմներում:

Մեկամաղձի թեթև ծխի մեջ պատկերվում են խաղաղ բնակարանի: Բնությունը ներկայանում է իր ողջ գեղեցկությամբ, տարվա բոլոր եղանակներին: Բնության գրկում ապրում են խաղաղ ու հեզ մարդիկ, գեղջուկներ: Նրանք աշխատում են համերաշխ և երջանիկ են: Դա հովվերգական երջանկություն է, որ ինչպես անուրջը բանաստեղծի ընթերցողին կոչ է անում առանձնանալ, հեռանալ նենգամիտ քաղաքից, «կյանքի կեղտոտ պայթարից»:

Մեկ այլ բանաստեղծ, արդեն ծերացած էդուարդ Յունգը (1683—1765) հրաժարվելով ռացիոնալիստական կլասիզիցից, որով հրապուրվել էր երիտասարդ հասակում, ստեղծում է վիթխարի, 10 հազար տողից բաղկացած «Գանգատ կամ Գիշերային խոհեր կյանքի, մահվան և ան-

մահության մասին» պոեմը: Դա փիլիսոփայական ստեղծագործություն է. վերնագիրն էլ վկայում է այդ մասին:

Մեկամաղձի նույն ծխի մեջ ընթերցողին են ներկայանում գիշերային պատկերներ, գերեզմանոցային տեսիլներ և հեղինակի խորհրդածությունները մարդկային խիզախումների, մարդկային մտքի ապարդյունության ու ոչնչության մասին: Յունգը վճռականորեն հերքել է լուսավորական «բանականությունը», նգովել Պիեր Բեյլին ու Վոլտերին և հակադրել նրանց Պողոս առաքյալին¹:

Թոմաս Գրեյի (1716—1771) «Եղբերգություն գրված գյուղական գերեզմանոցում» նշանավոր քերթվածում ևս արժարժվել են սենտիմենտալիստ բանաստեղծների նախասիրած գերեզմանոցային մոտիվները:

Սենտիմենտալիստների բանակից է նաև Օլիվեր Գուդսմիթը, որի բանաստեղծությունները արդեն հիշատակել ենք: Այդ երազող թափառաշրջիլը դեգերել է Արևմտյան Եվրոպայի բոլոր երկրներում, ճամփորդական պարկը ուսին, նա սնունդ է հայթայթել ֆլեյտա նվագելով, «կառուցելով վաղվա համար օդային ամրոցներ կամ երեկվա մասին հորինելով եղբերգներ» (Թեքերեյ): Անհոգ, անվհատ և տաղանդավոր Գուդսմիթը շատ է գրել, բայց աշխարհին նա հայտնի է իր «Վեքֆիլդյան քահանան» վեպով: Այդ վեպը մի քանի տարի մնացել է երկշոտ հրատարակչի դարակում, մինչև որ արժանացել է տպագրության: Հեղինակն այն ժամանակ մոտ քառասուն տարեկան էր և արդեն հասցրել էր լինել պարտային կալանատանը:

Վեպում տրվում է մի ընտանիքի պատմություն, տխուր, եթե չասենք սարսափելի մի պատմություն: Գյուղական քահանա Պրիմրոզը բարեհոգի և անգործունյա մի մարդ, ենթարկվում է մեծ աղետների: Տեղի երիտասարդ, անբարոյական սքվայրը խորտակում է նրա ընտանիքի հովվերգական երջանկությունը. գայթակղում է մի աղջկան, առեւվանգում մյուսին, իսկ քահանային նստեցնում պարտային կալանատանը: Պրիմրոզը քարոզում է համընդհանուր հավասարություն, տենչում մի այնպիսի հասարակություն, որտեղ «բոլորը հավասար լինեն», բայց ո՛չ նա, ո՛չ էլ վեպի հեղինակը ամենևին չեն մտածում ծավալել ակտիվ գործողություններ՝ իրենց իդեալներն իրագործելու համար: Նըրանց գեղեցկամիտ գլուխների վրայով ճախրում է հնազանդության ու հեղության հրեշտակը: Հումորը մեղմացնում է վեպում ներկայացված սոցիալական սարսափների պատկերը, հեղինակի բարի ժպիտը հրաշք է կանխագուշակում, և հրաշքը կատարվում է. շարագործ սքվայրի հորեղբայրը հեղինակի կամքով միջամտում է իրողություններին և վերականգնում արդարությունը:

¹ Պոեմը մեծ հետաքրքրություն է առաջացրել Եվրոպայում: Ի. Ա. Էբերտի գերմաներեն արձակ թարգմանությունը և Պ. Լետուրների ֆրանսերեն արձակ վերամշակումը այն հաշվեցին Գերմանիայում և Ֆրանսիայում:

Զարմանալի պարագոքս: XVIII դարի գործարար, գործունյա բուրժուական Անգլիան ծնեց մի ամբողջ շարք համակրելի խենթեր, գեղեցկահոգի դոնքիշոտներ, որոնք հանգիստ խորհրդածում են համաշխարհային խնդիրների շուրջ և անկարող են գլուխ հանել ամենապարզ կենցաղային հարցերում: Գրողները բողոքելով հոգին շորացնող պրակտիցիզմի դեմ, գրականությունը լցրել են այդ հմայիչ խենթերով և իրենք էլ եղել են այդպիսին:

Ռոբերտ Բյորնս (1759—1796)

Սենտիմենտալիստ բանաստեղծների թախծոտ հառաչներից հետո մեզ թարմացնող ու սթափեցնող սյուբեր է բերում Ռոբերտ Բյորնսի պոեզիան: Այն բերում է նաև բուրմունքը դաշտերի ու անտառների, շողերն արեգակի և կապույտը երկնքի:

Բանաստեղծն, անշուշտ, տուրք է տվել սենտիմենտալիզմին: Նրա գեղջկական հոգուն հաճելի էին բնության գիրկը վերադառնալու կանչերը և աղքատ գեղջուկի ճակատագրի մասին այն թախծոտ խոհերը, որ առկա են սենտիմենտալիստների երկերում: Նրա հրաշալի երգերում էլ հնչեցին եղերերգական նոտաներ.

Դաշտում ձյունի, անձրևի տակ
Իմ լա՛վ ընկեր,
Ընկե՛ր իմ հեզ,
Կառնեի քեզ թիկնոցիս տակ,
Որ չմրսե՛ս,
Որ չմրսե՛ս:

Նրա մեկ այլ երգ-բանաստեղծության մեջ վեհերոս ու անհիշաչար հոգու սիրո մեղեդին բխում է թեթևամիտ սիրեցյալի կողմից լքված աղջկա հանդիմանանքից.

Դու կատակներ արիր ինձ հետ,
Դու իմ հոգու հետ խաղացիր.
Երգվեցիր հիշել հավետ,
Բայց լքեցի՛ր:
Բայց լքեցի՛ր:

Ճակատագրին հնազանդվելու սենտիմենտալիստական եղանակով, բայց առանց սենտիմենտալիստների քաղցր-մեղցր զգացմունքայնության ավարտվում է այդ հուզիչ սիրո պատմությունը, որ ներկայացվում է պարզ ու անհավանոտ.

Խող շուտ հասնի մեր հանգստյան
Պահը երանավետ,
Եվ կենջեմ ես առհավետ,
Կենջեմ, Զեմի, հավիտյան,
Կենջեմ հավետ:

Սենտիմենտալիստ բանաստեղծը այդ պատմությանը կիսառներ սոցիալական մոտիվներ (իբր աղջկան գայթակղում է մի հարուստ թեթևսուիկ), բայց դրանք տեղին չէին լինի, և դա նրբորեն զգացել է պլեբեյ-բանաստեղծը, որը ամենից ավելի է ենթարկվել սոցիալական անհավասարության ճնշմանը:

Քաղաքական բողոքը հնչել է Բյորնսի այլ բանաստեղծություններում և հնչել է այլ կերպ: Դրանց մեջ արտահայտվել են ոչ թե սենտիմենտալ տրտունջներ, ոչ թե ողորմածության ու կարեկցանքի կոչեր, այլ պլեբեյական հպարտ քամահրանք՝ ազնվական-պարոնի հանդեպ: Այդ քամահրանքը գեղջկական ճիպտորի նման դաղել է ինքնահավանություն ու բթությունը նրանց, ովքեր օգտվում էին հարստության և իշխանության բարիքներից:

Այս ծուռտիկը՝ ի ծնե լորդ.
Պիտ խոնարհվենք, մեր տերն է նա.
Որքան լինի բարձրադորդ,
Փայտը էլի փայտ կմնա:

Բյորնսի ճակատագիրը բուրժուական Անգլիայի հավիտենական խայտառակությունն է: Ամբողջ կյանքը կարիքի մեջ ապրած, շտուլանդացի գեղջուկի որդին հռչակվելով և ճանաչվելով որպես երկրի լավագույն բանաստեղծ, ստիպված է եղել հանձն առնել ակցիզային (բաժային) աստիճանավորի հիմար դերը և բանաստեղծական հրաշքներ ստեղծելու փոխարեն, որի համար կոչված էր և որին ձգտում էր ողջ էությանմբ, «վիճաբանել մաքսանենգների ու գինեգործների հետ, ճարպի համար մաքսատուրք գանձել և չափել գարեջրի տակառները: Այդպիսի աշխատանքի մեջ ցավալիորեն կորչում էր այդ հզոր ոգին», — գրել է բանաստեղծի հայրենակից Քարլայլը: Լինելով միշտ կարիքի մեջ և զուրկ կենցաղային պրակտիցիզմից, Բյորնսը ամենեկին չէր խնայում իր փողերը, երբ ունենում էր: Իր առաջին հոնորարից նա մի մեծ գումար է հատկացրել բանաստեղծ Ֆերգյուսոնի հուշարձանը կառուցելու համար: Այնուհետև գնել է մի թնդանոթ և ուղարկել Ֆրանսիա, ապստամբած ժողովրդին գինելու: Այդ թնդանոթն, անշուշտ, բռնագրավում են Դուլրում և իշխանությունն սկսում է կասկածանքով նայել բանաստեղծին:

Անշուշտ, նա տառապել է ստորացուցիչ աղքատությամբ: Ահա թե ինչ է գրել նա իր մահից քիչ առաջ իր մի թղթակցուհուն.

«... դժվար թե գտնվի ավելի տխուր պատմություն, քան բանաստեղծի կյանքը... Վերցրեք ցանկացած մարդու, օժտեք նրան ուժեղ երեվակայությամբ և նուրբ ընկալունակությամբ... դրեք նրա մեջ մի ան-

զուսպ ձգտում դեպի ազատ տենչանքը, նույնիսկ դեպի քմահաճույքը, ինչպես, օրինակ՝ դաշտային ծաղիկներից պսակ կազմել, գտնել այն տեղը, ուր թաքնված է ծղրիդը, հետեւելով նրա երգին, դիտել ձկների խայտանքը արևավառ լճի մեջ կամ գուշակել թիթեռների սիրային մտադրությունները և այլն: Մի խոսքով, տրամադրեք նրան զբաղմունքներ, որոնք շարունակ շեղեն նրան շահույթի ճանապարհից և միաժամանակ օժտեք նրան, որպես անեծք, նաև այն հաճույքների ծարավով, որոնց համար փող է պետք, ավելացրեք նրա դժբախտությունը, ներշնչելով նրան սեփական արժանապատվության զգացումը, և դուք կստանաք մի արարած, որ գրեթե նույնքան դժբախտ է, որքան բանաստեղծը»:

Կարիքից ընկճված (մահից առաջ նա մի կերպ խուսափել է պարտային կալանատնից) մեծ բանաստեղծը, Շոտլանդիայի հպարտությունը, վախճանվեց 37 տարեկան հասակում: Այժմ նրա ծննդյան օրը նրա հայրենիքում նշվում է որպես ազգային տոնահանդես:

Բանաստեղծի մեզ հասած դիմանկարը ներկայացնում է խոշոր աչքերի լույսով ողողված երիտասարդ, գեղեցիկ, նրբագիծ մի դեմք, ներքին կրակով ու կոտրվով լի, կենսախինդ մարդու դեմք: Այդպիսի մարդը՝ ժողովրդի որդին, հողի զավակը գետնի վրա պիտի քայլեր վստահ և համարձակ: Բյորնսի պոեզիայից բխում է զգացմունքայնության առողջ ոգին: Նրա սիրային քնարերգությունը չքնաղ է: Նրանում չկա ոչինչ Լիեստավրացիայի շրջանի բանաստեղծների նրբացված ցոփությունից, այն խորթ է նաև պուրիտանական քնարերգության խստաբարո ողջամտությանը: Բյորնսը երգել է առողջ սերը, սեռերի փոխադարձ բնական հակումները: Բանաստեղծների հորինած սիրային երգերի մեջ Բյորնսի երգերը պատկանում են ամենամաքուր և բանաստեղծական հորինվածքների շարքին: Նրա «Գիշերօթեան ճանապարհին» բանաստեղծությունը իսկապես մի անուշաբույր պատմություն է սրտերի միացման գեղեցկության մասին:

Մազեր ուներ մետաքսաթել,
Հմուտի պես հյուսվում էին,
Նա բուրավետ վարդի թերթ էր.
Նա, որ բացեց ինձ անկողին:
Կլորիկ էր կուրծքը նրա.
Թվում էր, թե ձյունն առաջին
Նետել էր իր քողը ճերմակ
Այդ զույգ փոքրիկ բլուրներին:
Համբուրեցի շուրթը նրա,
Որը բացեց ինձ անկողին,
Անաղարտ ու անբիծ էր նա
Ինչպես այս բուքը լեռնային:
Ինձ հետ իմ սերը չվիճեց
Եվ չբացեց աչքերը իր,
Այդպես իմ ու պատի միջև
Նա քուն մտավ կես գիշերին:

Զարթնեցի վաղ առավոտյան
 Ու սիրեցի նրան նորից.
 — Կործանեցի՞ք ինձ հավիտյան,—
 Իմ սիրելին շնչաց ինձ:
 Համբուրելով աչքերը թաց,
 Վարսերը նուրբ հմույի պես,
 Ասի.
 — Բազում, բազում անգամ
 Ինձ անկողին դու կբացես:

Բյուրենը զվարթ է, կենսախիռն, բորբոքուն, հաճախ հանդուգն, ծաղ-
 րասեր: Նրան դուր է գալիս կենսական ուժը ամեն ինչի մեջ, նա զմայ-
 վում է բնությունը, բայց առանց սրտաշարժության, որ բնորոշ էր նրա
 ժամանակաշրջանի սենտիմենտալիստական պոեզիային: Ահա ծաղիկը
 խոնարհվեց արորից: Ա՛խ տարաբախտ բեղումա՛գ: Այնտեղ մաճկալը
 վախեցրեց դաշտամկանը. մի՛ բարկացիր բարկեամա: Նա օրհներգել է
 բնությունը, գարեհատիկը: Հավերժական կյանքի խորհրդանիշ է գարե-
 հատիկը: Այն անկործանելի է, նրա մեջ կա ինքնաստեղծման հավեր-
 ժական ձգտում, նոր կյանքի արարման անխորտակ կամք: «Զոն-Գարե-
 հատիկ» այդպես է կոչվում այդ փիլիսոփայական բալլադը: Զոնը ամե-
 նատարածված անունն է Անգլիայում: Զոնը ինքը ժողովուրդն է, հա-
 սարակության բոլոր բարիքների ստեղծողը, նրա բարոյական ու ֆիզի-
 կական առողջության կրողը:

Բանաստեղծը գրել է մի շարք ծաղրական էպիգրամներ, ծանակել է
 թե՛ ամբարտավան լորդին, թե՛ շահախնդիր մեծահարուստին, թե՛ քա-
 հանային: Վերջինիս դեպքում նա հիրավի հոգեհարազատ է Վոլտերին,
 ատելով քրիստոնեական կրոնի ծառայողների սուտ ճգնավորական ու
 կեղծ բարեպաշտական կեցվածքները: Նրա «Թեմ օ՛ Շենթեր» զվարթ
 պոեմը լի է ժողովրդական հումորով: Վհուկների գիշերաժողովը, որ
 երևում է հարբած Թեմի աչքին որպես ծննդյան տոնի ուրվատեսիլ, տո-
 նական է, զավեշտական և անշուշտ դերժ է միստիկական սարսափից,
 որ նմանօրինակ սյուժեներում նախասիրել են սենտիմենտալիստ, իսկ
 ավելի ուշ՝ նաև ռոմանտիկ բանաստեղծները: XVIII դարի վերջում Բյուրե-
 սը անգլիական գրականություն բերեց բարոյական առողջության և լա-
 վատեսության մի կայտառ վտակ, որի կարիքն այդ ժամանակ անչափ
 զգում էր այդ գրականությունը:

* * *

XVIII դարի Անգլիայի նշանավոր գրողներից հիշենք Ալեքսանդր
 Փոփին (1688—1744): Վերջինս անգլիական կլասիցիզմի ներկայացու-
 ցիչներից է, իր ժամանակ լայն ճանաչում գտած «Փորձ մարդու մասին»
 պոեմ-տրակտատի, «Խոպտաի առևանգումը» երգիծական պոեմի և այլ
 գործերի հեղինակը: Նրա գեղագիտական սկզբունքները թերևս ավելի

մոտ են ֆրանսիական կլասիցիստական ճաշակին, քան անգլիական գրականության ավանդույթներին: Նա հրատարակել է հոմերոսյան պոեմները՝ իր «գալանտ» թարգմանություններով և Շեքսպիրի երկերը՝ նույնպես «գալանտ-սալոնային մաքրազարդումներով»: Այդ հրատարակություններն այժմ թվում են անհեթեթ ու ծիծաղելի, բայց այն ժամանակ բարձր են գնահատվել:

Ցանկանում ենք հիշատակել նաև գրողներ, քաղաքական գործիչներ և փայլուն հրապարակախոսներ Բոլինգբրոֆի (1678—1751) և Չեսթերֆիլդի (1694—1773) անունները: Նշանավոր է հատկապես վերջինիս «Նամականեր որդուս» երկը¹:

¹ Չեսթերֆիլդի այս գործը անցյալ դարում թարգմանվել է հայերեն և լույս տեսել «Ազգասեր» (Կալկաթա) շաբաթաթերթում (1846—1848):— Մ. Թ.:

ՖՐԱՆՍԻԱՅԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ֆրանսիան զլիսավոր դեր է կատարել Արևմտյան Եվրոպայի ընդհանուր սոցիալ-քաղաքական և մշակութային կյանքում: Հենց այդ պատճառով XVII դարի արևմտաեվրոպական գրականության ակնարկի մեջ առավել հանգամանալիորեն անդրադարձանք Ֆրանսիային: Նույնը ցանկանում ենք անել և այժմ, XVIII դարի գրականության ակնարկում:

Ֆ. Էնգելսը Մարքսի «Լուի Բոնապարտի բրյումերի տասնութի» գերմաներեն երրորդ հրատարակության առաջաբանում գրել է. «Ֆրանսիան այն երկիրն է, որտեղ պատմական դասակարգային պայքարը ավելի շատ է, քան ուրիշ երկրներում, ամեն անգամ հասել է մինչև վճռական ավարտի: Ֆրանսիայում առավել կտրուկ գծագրությամբ կոպիվել են այն փոփոխվող քաղաքական ձևերը, որոնց ներսում շարժվել է այդ դասակարգային պայքարը և որոնց մեջ իրենց արտահայտությունն են գտել նրա արդյունքները»: «Միջին դարերում լինելով ֆեոդալիզմի միջնակետը, միօրինակ դասային միապետության օրինակելի երկիրը Վերածննդի ժամանակներից, Ֆրանսիան մեծ հեղափոխության ժամանակ կործանեց ֆեոդալիզմը և հիմնադրեց բուրժուազիայի մաքուր տիրապետություն՝ այնպիսի դասական պարզությամբ, ինչպիսին չի ունեցել եվրոպական ոչ մի ուրիշ երկիր»:

Վաղ միջնադարում Ֆրանսիայում ավելի արդյունավետ, քան Արևմտյան Եվրոպայի մյուս երկրներում, ձևավորվում և առավել ավարտուն տեսք են ստանում միջին դարերի գրականությանը բնորոշ բոլոր հիմնական ժանրերն ու տեսակները (ազգային հերոսական էպոս, ասպետական վեպ, ֆաբլիո, կենդանական էպոս, միջնադարյան կղերական դրամատուրգիա): XVII դարում Ֆրանսիայում ավելի քան Եվրոպայի մյուս երկրներում ծաղկում է կլասիցիզմը (Բուալո, Կոռնեյլ, Ռասին, Մոլիեր):

XVIII դարում Ֆրանսիայում վիթխարի ուժով, լիակատարությամբ և հեղափոխական հետևողականությամբ ծավալվեց լուսավորական շարժումը, աշխարհին տալով լուսավորական գեղարվեստական գրականության առավել բնորոշ նմուշներ:

XVIII դարն առավելապես Ֆրանսիայի դարն է:

Գրեթե ողջ XVIII դարի ընթացքում Անգլիայի և Ֆրանսիայի միջև մղված բազմամյա պատերազմներում վճռվում էր նրանց առաջնության

հարցը ծովերում և գաղութներում: Անգլիան տարեցտարի ուժեղացնում էր իր դիրքերը, օգտագործելով կամ դիտավորյալ կոնֆլիկտներ ստեղծելով մայրցամաքում, դրանց մեջ ներքաշելով Ֆրանսիային (խապանական ժառանգության համար պատերազմը 1701—1714 թթ., լեհական ժառանգության համար պատերազմը 1733—1738 թթ., ավստրիական ժառանգության համար պատերազմը 1740—1748 թթ., Յոթնամյա պատերազմը 1756—1763 թթ.):

Դարասկզբին Ֆրանսիան կորցրեց Ամերիկայում մի շարք գաղութներ (Հուդզոնի ծոցի շրջակա հողերը, Նյուֆաունդլենդը), Յոթնամյա պատերազմից հետո նա ստիպված եղավ Անգլիային զիջել Կանադան, իր գաղութները Հնդկաստանում և նույնիսկ կործանել սեփական ռազմական նավահանգիստը Դյունքերում: Պատերազմները թուլացրին Ֆրանսիային, խախտեցին երկրի ներքին տնտեսական կյանքը: Պետական գանձարանը դատարկվեց: Ֆրանսիական բարոյությունից ստացված կառավարության ինչպես արտաքին, այնպես էլ ներքին քաղաքականությունն անօգնական էր: Պետությունը մի քանի անգամ իրեն սնանկացած (բանկրոտ) հայտարարեց, իսկ այդ ժամանակ արքունիքը կլանում էր պետական միջոցների առյուծի բաժինը, պալատում բազմացան զանազան շինծու պաշտոնները: Այսպես, օրինակ, գոյություն ունեւ թագավորական լերեւոկա-շնիկների կապիտանի պաշտոն՝ բավական բարձր վարձատրությամբ: Ումն Դյուկրո վարսավիր է եղել մադամուազել դ'Արտուայի մոտ, որը մահացել է երեքամյա հասակում: Դրա համար նա ստացել է 1700 լիվր թոշակ: Կար թագավորական գավազանը պահպանողի պաշտոն և այլն: Կառավարությունն անկարող էր անգամ կազմակերպել հարկահավաքություն և այդ գործը հանձնարարում էր կապալառուներին, որոնք պետությունից գնելով հարկեր հավաքելու իրավունքը, ժողովում էին դրանք իրենց համար շահեկան տոկոսներով:

Երկրում թափառում էին մոտ 1,5 միլիոն մուրացկաններ (Ֆրանսիայի բնակչության թիվն այն ժամանակ 24 միլիոն էր): Օուբանի դուքսը մի անգամ թագավորին ցույց է տալիս խոտից թխած հացի մի կրտոր, հայտնելով, — որ Տուրենի իր կոմսությունում մեկ տարի է ինչ գյուղացիները այդպիսի հացով են սնվում: Երկրում առանձին շրջանների միջև անհիշելի ժամանակներից հաստատված էին մաքսային սահմաններ, որոնք ժայռաստիճան դժվարացնում էին առևտուրը: Ապրանքը մի գավառից մյուսը տեղափոխելիս հարկավոր էր մաքսատուրք վճարել, իսկ դա թանկացնում էր ապրանքը: Ժամանակակիցները հաշվարկել են, որ ավելի էժան էր ապրանքը բերել Ամերիկայից ֆրանսիական նավահանգիստ, քան ֆրանսիական նավահանգստից մինչև Փարիզ:

Ավատատիրական պարհակների, սահմանափակումների ու կանոնակարգերի, մաքսային արգելքների հին համակարգը անանցանելի պատենշ էր դնում հասարակության զարգացող արտադրական ուժերի

հզոր շարժման առաջ: Բուրժուազիան, որին ֆեոդալական կարգերը խան-
գարում էին շահույթ վաստակել, տրտնջում էր:

Անգլիացի նշանավոր գյուղատնտես Արթուր Յունգը XVIII դարի
80-ական թթ. լինելով Ֆրանսիայում ցնցվել է անտնտեսավարության ու
տնտեսական լճացման այն տեսարանից, որ բացվել է նրա առաջ կա-
մանշն անցնելուց անմիջապես հետո: Ամայացել էին հողային վիթխա-
րի զանգվածներ, արգավանդ դաշտերը լցվել մոլախոտերով, մինչդեռ
երկրում հացի սուր կարիք էր զգացվում, և հացի գինը չափից ավելի
բարձր էր: Դատական գործերի մեծ մասը վերաբերում էր հացի խա-
նութների ու կրպակների կողոպուտին:

Հայտնի է, որ հեղափոխական մթնոլորտ ստեղծվում է այն ժա-
մանակ, երբ արտադրողական ուժերը այլևս չեն կարող զարգանալ գո-
յություն ունեցող արտադրական հարաբերությունների համակարգում:
Ճիշտ այդպիսին էր վիճակը նախահեղափոխական Ֆրանսիայում: Տըն-
տեսական կյանքի դեկանիվն ասես կանգ էր առել, չկարողանալով պը-
տըտվել ֆեոդալական հարաբերությունների կաշուն տիղմի մեջ: Ահա
թե ինչ էլ գրել Արթուր Յունգը իր ճամփորդական օրագրում. «1788 թ.
սեպտեմբերի 5, Մոնտաբան... Այն հողի մեկ երրորդը, որ ես տեսա
այս գավառում, անմշակ է, և գրեթե մնացած ողջ մասը ողորմելի վի-
ճակում է»: Այսպիսի գրառումներ շատ կան Յունգի օրագրում: Անգ-
լիացի ճանապարհորդը ժամանակի առաջադեմ մարդկանցից էր և աղոտ
էր պատկերացնում երկրի տնտեսական լճացման պատճառները: «Թա-
գավորների, մինիստրների, պառլամենտների և շտատների դեմ ի՛նչ
սոսկալի մեղադրանքի են նման այն միլիոնավոր գործազուրկ մարդիկ,
որոնք սովահարության ու անբանության են դատապարտված՝ բռնապե-
տության նողկալի սկզբունքներով և ֆեոդալական ազնվականության ոչ
պակաս նողկալի նախապաշարումներով», — գրել է նա:

Հասարակության բոլոր դասակարգերը դժգոհ էին տիրող կարգե-
րից, նույնիսկ իշխող դասակարգը՝ ազնվականությունը, որը տեսնում
էր, թե ինչպես էին սնանկանում երբեմնի հարուստ ազնվական տոհմե-
րը, ինչպես էին աղքատանում հնագույն ֆեոդալական կալվածքները և
ոսկու պահեստները կենտրոնանում էին երրորդ դասի ֆինանսիստների
ձեռքին: Ազնվականությունը ցանկանում էր ամրացնել իր դիրքերը, նա
հին ժամանակների մեջ իր համար փնտրում էր ապրելակերպի օրինակ-
ներ:

Ֆրանսիա այցելած օտարերկրացիները որոշակիորեն զգացել են
երկրում հեղափոխական իրողությունների մերձությունը: Անգլիացի գը-
րող Գուդսմիթը 50-ական թթ. լինելով մայրցամաքում, գրել է. եթե
ֆրանսիացիներն ունենան «թեկուզ ևս երեք թույլ միապետ... երկիրն
անկասկած նորից կազատագրվի» («Աշխարհաքաղաքացին կամ լոնդո-
նում ապրող չինացի փրիլիսոփայի նամակներն իր ընկերներին», 1762):

Այդպիսի «թույլ» թագավոր եղավ Լյուդովիկոս XVI-ը: Հեղափոխու-

թյան անհրաժեշտությունը հասունանում էր: Միայն հեղափոխությունը կարող էր լուծել հասարակության առաջ ծառացած տնտեսական, սոցիալական, քաղաքական և մշակութային խնդիրները:

Աբսոլյուտիզմի քայքայման պրոցեսը, որպես Ֆրանսիայի ֆեոդալական համակարգի ճգնաժամի ցուցանիշ, սկսվեց Լյուդովիկոս XIV-ի գահակալության վերջին տարիներին և տարեցտարի սրվեց նրա հաջորդների օրոք՝ ռեգենտ Ֆիլիպ Օռլեանցու, Լյուդովիկոս XV-ի, Լյուդովիկոս XVI-ի, և ավարտվեց 1789—1794 թթ. բուրժուական հեղափոխությամբ:

Հեղափոխության պայթյունին նախորդեց մի երկարատև, լարված պայքար գաղափարախոսության ասպարեզում: Ազնվականությունը հենվում էր իր բնակի ու ուստիկանության, դատական-բյուրոկրատական ապարատի, իր գույքային և սոցիալական արտոնությունները հաստատող օրենքների վրա. նա օգտագործում էր նաև եկեղեցու հեղինակությունը:

Եկեղեցին ֆեոդալիզմի պատվարն էր: Հենց այդ պատճառով նրա հետ հաշվի էին նստում իշխող դասակարգերը: Բացարձակ միապետը միշտ չէ, որ համարձակվում էր հակաճառել եկեղեցական պատվիրագրերին, քանի որ դրանց մեջ վիթխարի ուժ էր տեսնում, որն անհրաժեշտ էր իրեն իշխանությունը պահպանելու համար: XVIII դարի առաջագեմ մարդիկ դա քաջ գիտակցում էին: Պոլ Հոլբախը իր «Մերկացած քրիստոնեություն» գրքում գրել է. «Կրոնը մարդկանց թմրեցնող արվեստ է՝ նրանց մտքերը շեղելու այն շարիքից, որ այս աշխարհում պատճառում է նրանց ունևորների իշխանությունը: Մարդկանց վախեցնում են անտեսանելի ուժերով և ստիպում նրանց անտրտունը կրել այն տառապանքների լուծը, որ պատճառում են նրանց տեսանելի ուժերը. նըրոնց երանություն են խոստանում այն աշխարհում, եթե նրանք այս աշխարհում հաշտվեն իրենց տառապանքներին»:

Ֆրանսիական ազնվականությունը միշտ չէ, որ պատկերացնում էր իրեն սպառնացող վտանգը: Սակայն նրանց մեջ ամենից ավելի հեռատես մարդիկ արդեն խորհրդածում էին գալիք ահեղ իրողությունների մասին: «Նառնակությունը կարող է վերածվել խռովության, իսկ խռովությունը կարող է դառնալ լիակատար ապստամբություն. կընտրեն իսկական ժողովրդական ներկայացուցիչների, իսկ թագավորից ու նրա մինիստրներից կխլեն ժողովրդին անպատիժ վնասելու հնարավորությունը», — 1751 թ. գրել է Ֆրանսիայի վերադաս ազնվականներից մեկը՝ դ՛Արժանսոնը: Նա գիտեր պատմությունը, գիտեր, թե ինչպես դրանից հարյուր տարի առաջ Անգլիայում Ստյուարտների արքունիքի համար ավարտվեց նրանց ապաշնորհ և երկրի համար կործանարար քաղաքականությունը:

Հեղափոխական շարժումը, որ իր դրոշների վրա կրում էր առաջադիմության գաղափարը, Ֆրանսիայում գլխավորեցին լուսավորիչները:

Նրանց անվամբ էլ այդ ժամանակաշրջանը կոչվեց Լուսավորության դարաշրջան: Մոստեսքյոն, Վոլտերը, Ռուսսոն, Դիդրոն, Հոլբախը, Հելվեցիուսը և ուրիշներ հանրամատչելի լեզվով սահմանեցին հասարակության առաջ դրված խնդիրները, իրենց ժամանակակիցների աղոտ կոահումներն ու ակնկալումները վերածեցին բավական կառուցիկ հեղափոխական տեսությունների:

Այն լայն մտավոր շարժումը, որ պատմության մեջ մտել է Լուսավորություն անունով, աճեց և ամրապնդվեց Ֆրանսիայում հեղափոխական իրավիճակի հասունացման հետ մեկտեղ: Որքան հասունանում էր հասարակության հեղաշրջման անհրաժեշտությունը, այնքան բարձր էր հնչում Լուսավորիչների ձայնը, այնքան ըմբռնելի էր այդ բողոքի ձայնը ժողովրդական լայն զանգվածներին:

Հասարակական հեղաշրջման կարիք էր զգում ֆրանսիական բուրժուազիան. նա առաջինն էլ հենց քաղեց այդ հեղաշրջման պտուղները: Բայց հեղափոխության կարիքն ավելի շատ զգում էին գյուղի ու քաղաքի աշխատավոր զանգվածները, որոնց ուսերին էր ծանրացած երկրի տընտեսական լճացման լուծը: Ուստի բուրժուազիան հանդես եկավ ողջ ժողովրդի անունից և պատրական խոստումներ տալով, թե իբր հեղափոխությունից հետո կստեղծվի համընդհանուր բարօրություն, օգտագործեց աշխատավորության զանգվածների վիթխարի հեղափոխական ուժը:

Հեղափոխության գաղափարը աստիճանաբար հասունացավ: Ֆրանսիական Լուսավորության խոշորագույն գործիչներն անգամ թերևս չեն գիտակցել, որ բանը կհասնի բարիկադրների, փողոցային մարտերի ու գիլյոտինի, որի տակ կընկնի Բուրբոններից մեկի գլուխը: XVIII դարի ամենասկզբին ֆեոդալիզմի քննադատությունը բավական խստորեն հընչեց լրսածի «Տյուրկարե» (1709) կատակերգության մեջ: Դրանից 9 տարի հետո Վոլտերի «էդիպ» ողբերգության մեջ արդեն նետվում է հայտնի լուզունը՝ «Թագավորի երջանկությունն է ծառայել իր ժողովրդին»: Մեկ հարյուրամյակ առաջ Կոռնելիի մոտ հակառակն էր. «Ժողովրդի երջանկությունն է ծառայել իր թագավորին»: «էդիպից» երեք տարի հետո Մոստեսքյոն իր «Պարսկական նամակներում» որոշակիորեն հայտարարում է, որ ժողովուրդն իրավունք ունի չենթարկվելու վատ միապետին, այլ կերպ ասած՝ ժողովուրդը իրավունք ունի հեղափոխություն անել:

Այնուհետև գրեթե 30 տարվա ընթացքում Լուսավորության դրոշմ տանում է Վոլտերը, մինչև դարակեսերին նրան օգնության են հասնում երիտասարդ տաղանդները, հեղափոխության հզոր կոհորտան, որը Վոլտերին համարելով իր ուսուցիչն ու առաջնորդը, նշանակալիորեն առաջ է անցնում նրանից քաղաքական ռադիկալիզմի (արմատականություն) մեջ:

1748 թ. միաժամանակ լույս են տեսնում Մոստեսքյոյի գլխավոր աշխատությունը՝ «Օրենքների ոգին» և Մարլիի առաջին գիրքը՝ «Հան-
24—499

րային իրավունքը Եվրոպայում»։ Դրանից երկու տարի առաջ Կանդիլ-յակը հրատարակել էր իր նշանավոր փիլիսոփայական տրակտատը՝ «Ակնարկ մարդկային գիտակցության ակունքների մասին»։ 1746 թ. իր առաջին ստեղծագործությունն է հրատարակում Դիդրոն, իսկ 1749-ին հանդես է գալիս Բյուֆոնը («Բնական պատմություն», հ. I)։

Մեկ տարի անց լույս է տեսնում Ռուսսոյի առաջին երկը՝ «Խորհրդածություն գիտությունների ու արվեստների մասին»։

1751 թ. Դիդրոն և դ՛ Ալամբերը հրատարակում են «Հանրագիտարանի» ուրվագիրը և սկսում են այն իրագործել։

Դիդրոն՝ «Հանրագիտարանի» գլխավոր խմբագիրն ու ըստ էության ստեղծողը, կարողացավ իր ժամանակի Ֆրանսիայի մտածողներին համախմբել այդ բազմահատոր հրատարակության շուրջ, որ պիտի ամփոփեր դարերի ողջ իմաստությունը։ Լուսավորիչների «Հանրագիտարանում» ամեն ինչ, սկսած մեծ հոգվածներից մինչև մանր տեղեկատու նյութերը, համակված էր իր դարն ապրած ու լիովին ներած ֆեոդալիզմը կործանելու գաղափարով, ամեն ինչ կոչում էր առաջ։ Ավելի ուշ, պայքարին միացան Հոլբախը («Մերկացած քրիստոնեություն», 1756), Հելվեցիուսը («Մտքի մասին», 1758) և ֆեոդալիզմի այլ հակառակորդներ։

Ինելուզ նոր աշխարհայացքի տաղանդավոր քարոզիչներ, նրանք առաջին հերթին ելան ընդդեմ ֆեոդալիզմի գաղափարախոսական հիմքերի։ Նրանք նոր դարաշրջան բացեցին Ֆրանսիայի հասարակական մտքի, նրա հասարակական շարժումների ու մշակույթի պատմության մեջ։ Իրենց ստեղծագործություններում լուսավորության գաղափարն հն քարոզել գեղարվեստի մի շարք մեծ վարպետներ. նշանավոր քանդակագործ Ֆալկոնեն, դրամատուրգ Բոմարշեն, կոմպոզիտոր Գրետրին, գեղանկարիչներ Գրյոզն ու Շարդենը։ Լուսավորիչները հենվել են իրենց անմիջական նախորդների՝ Վերածննդի դարաշրջանի հումանիստների մշակութային ժառանգության վրա։ Լուսավորիչների արժարժած շատ հարցեր արդեն դրվել և լուսաբանվել էին XVI դարի հումանիստների կողմից։

Ինչպես Վերածննդի հումանիստներին, այնպես էլ XVIII դարի լուսավորիչներին բնորոշ էին սերը ամենայն երկրայինի, իրականի հանդեպ՝ ի հակակշիռ միջնադարի ասկետական իդեալների, կողմնորոշումը դեպի մատերիալիստական փիլիսոփայություն՝ ի հակակշիռ միստիկայի և ֆեոդալիզմի, որ քարոզում էր եկեղեցին։ Լուսավորիչները հետաքրքրություն ցուցաբերեցին մանկավարժության խնդիրների հանդեպ, այս դեպքում էլ շարունակելով հումանիստների գիծը։

Լուսավորիչների ընդհանրությունն ու տարակարծությունները։ Լուսավորիչները միասնական ճակատով են գործել, երբ գործը վերաբերել է ֆեոդալիզմի վերացմանը, բայց այդ պատմական խնդրից դուրս ներքին ճանապարհները բաժանվել են։ Նրանք վիճաբանել են և երբեմն հասել բացահայտ թշնամության։

Լուսավորիչների բանակում առավել շահավոր քաղաքական հա-
յացքներ ունեին Վոլտերը, Մոնտեսքյոն, Բյուֆոնը, դ՛ Ալամբերը, Տյուր-
գոն: Մյուսները, որ կապված էին Ֆրանսիայի բնակչության առավել
դեմոկրատական շերտերին (Ռուսսո, Մաբլի, Մորելլի) նրանցից առաջ
են անցել, հասնելով մինչև մասնավոր սեփականության քննադատու-
թյանը: Ժան-ժակ Ռուսսոն իր «Մարդկանց միջև անհավասարության
ծագման և հիմքերի մասին» տրակտատում բացահայտել է քաղաքա-
ցիական անհավասարության իսկական պատճառները, նշելով մասնա-
վոր սեփականությունը որպես հասարակական բոլոր աղետների հիմ-
նական աղբյուր:

Լուսավորիչները մեծ տարակարծություններ ունեին փիլիսոփայու-
թյան հարցերում: Առավել հետևողական մատերիալիստներ էին Դիդ-
րոն, Հոլբախը, Ռոբինսոն, որոնք հասնում էին մինչև ասեիզմի: Մինչդեռ
Ռուսսոն փիլիսոփայության մեջ հակված էր աշխարհի իդեալիստական
բացատրությանը: Լուսավորիչները բավական շահադանցնում էին գա-
լափարհների ուժը: Նրանց կարծիքով գաղափարները կարող են հրաշք-
ներ գործել հասարակության կեցության մեջ, հեղաշրջել մարդկանց գի-
տակցությունը, իսկ նրա ետևից նաև՝ հասարակության նյութական կյան-
քը: Դա նրանց բազում մոլորությունների պատճառը հանդիսացավ: Այդ
մոլորություններից առաջինը հավատն էր դեպի լուսավորյալ միապե-
տությունը:

«Լուսավորյալ միապետության» տեսությունը: Մատերիալիստ և աս-
թեիստ Հոլբախը գրել է. «Ճակատագրի կամքով գահի վրա կարող են
հայտնվել լուսավորյալ, արդարամիտ, քաջարի, առաքինի միապետներ,
որոնք իմանալով մարդկային աղետների իսկական պատճառները, կձգ-
տեն վերացնել դրանք իմաստության ցուցմունքով»:

Վոլտերը Պրուսիայի թագավոր Ֆրիդրիխ II-ին գրած նամակում
այսպես է շարադրել իր տեսակետը. «Հավատացե՛ք, իսկապես լավ
թագավորներ եղել են միայն նրանք, ովքեր ձեզ նման սկսել են այն
բանից, որ մարդկանց ճանաչելու համար կատարելագործել են իրենց,
սիրել են ճշմարտությունը, ատել հալածանքն ու սնահավատությունը:
Չի լինի այնպիսի թագավոր, որն այդպես մտածելով, իր տիրակալու-
թյունը շտաներ ոսկե դար»: Նրանք կապի մեջ էին գահակալների հետ,
չխնայելով նրանց գովեստի խոսքեր ու շոյիչ մակդիրներ, երբեմն աչք
փակելով նրանց արատների ու թերությունների առաջ, չցանկանալով
հրաժարվել իրենց պատրական տեսությունից:

Լուսավորիչները գործել են որպես ոգեշունչ երազողներ: Շահա-
խնդրության նշույլ անգամ չկար նրանց շոյիչ նամակներում ուղղված
ազնվականներին ու գահակալներին: Հիրավի մանկական ոգեւորությամբ
էին նրանք հավատում իրենց երազանքի հնարավորությանն ու իրագոր-
ծելիությանը: «Նա կգա, նա կգա՝ երբևէ, այն արդար, լուսավորյալ,
ուժեղ մարդը, որին դուք սպասում եք, քանի որ ժամանակն իր հետ

բերում է այն ամենն, ինչ հնարավոր է, իսկ նման մարդը հնարավոր է», — գրել է Դիդրոն: Երբեմն, սակայն, այն հաճոյախոսությունները, որ լուսավորիչները շուայում էին որոշ թագավորների հասցեին, ունեին զուտ տակտիկական բնույթ:

Այս կապակցութեամբ իրավացիորեն գրել է Ֆ. Մերինգը. «Իրենց նպատակներն անցկացնել արքունիքում, իրագործել դրանք թագավորների օգնութեամբ. նման տակտիկական բնութագրում է բուրժուական լուսավորութեան զարգացման մի որոշակի պատմական և բավական երկարատև փուլը: Թագավորներն ու նրանց արքունիքները այդ լուսավորութեան համար միշտ մնում են որպէս սոսկ միջոցներ իրենց նպատակներն իրագործելու համար»: Սակայն ոչ բոլոր լուսավորիչներն էին լուսավորյալ միապետութեան կողմնակից: Ռուսոն որոշակիորեն արտահայտվել է հանուն հանրապետութեան, բայց նա էլ չի բացառել լուսավորյալ միապետութեան հնարավորութիւնը՝ պետական իդեալական կառուցվածքի պայմաններում:

Մյուս կողմից, Վոլտերը նույնպէս չի հերքել պետութեան հանրապետական ձևը: Նա նույնիսկ 1765 թ. գրել է հատուկ ուսումնասիրութիւն՝ «Հանրապետական գաղափարներ»:

Լուսավորիչների քաղաքական ծրագրում ելակետային էր «օրենք» բառը: Դրանից կարծես ճառագել էր մեզ ծանոթ, հաճախ իմաստով բավական մշուշապատ, բայց միշտ վառ գունազարդված և հրապուրիչ բաները՝ «Ազատութիւն, Հավասարութիւն, Եղբայրութիւն»: Լուսավորիչները «Ազատութիւն» ընկալում էին որպէս ինքնակամ հնազանդութիւն օրենքին: «Հավասարութիւնը» նույնպէս նրանց մոտ ուներ քաղաքացիական իմաստ, որպէս բոլորի՝ հովվից մինչև արքա, հավասարութիւն օրենքի առաջ: Ազնվական-միապետական Ֆրանսիայում դա ամենից առաջ նշանակում էր վերացնել բոլոր դասային արտոնութիւններն ու թագավորական անսահմանափակ իշխանութիւնը, որ շատ հստակորէն ձևակերպված է Լյուդովիկոս XIV-ի նշանավոր սնապարծ աֆորիզմում՝ «Պետութիւնը ես եմ»: Ինչ վերաբերում է երրորդ բառին՝ «եղբայրութիւն», ապա այն լուսավորիչների քաղաքական ծրագրի սոսկ հուզական զարդարանքը մնաց:

Հիմնական սկզբունքի, այն է՝ օրինականութեան պահպանման դեպքում, պետական իշխանութեան ձևերը լուսավորիչների համար արդեն չունեին սկզբունքային նշանակութիւն: «Հավագույն կառավարութիւնը այն է, որի օրոք ենթարկվում են միայն օրենքներին», — գրել է Վոլտերը «Փիլիսոփայական բառարանում»:

Լուսավորիչների վերաբերմունքը մասնավոր սեփականութեան իրավունքի նաեւ: Լուսավորիչներից ոչ մեկը չի համարձակվել հանդես գալ մասնավոր սեփականութեան սկզբունքի դեմ: Նրանց մեջ ամենաառաջադեմ մտածողները հասել են այն գիտակցութեանը, որ հասարա-

կության անդամների միջև հարստության անհավասար բաշխումն ամենամեծ սոցիալական անարդարությունն է:

Ռուստոն «Մարդկանց միջև անհավասարության ծագման մասին» տրակտատում ձաղկել է հարուստներին ու պորտաբույծներին և ցավով նկատել, որ անհիշելի ժամանակներում, երբ առաջին մարդը ցանկապատելով հողի մի կտոր, հայտարարել է՝ «Սա ի՞մն է», ոչ ոք չի համարձակվել քանդել այդ ցանկապատը և պատասխանել. «Պատուները բոլորին են պատկանում, իսկ հողը՝ ոչ մեկի»: Ռուսսոյի դատողությամբ, այդ իմաստուն հանդուգնը որքա՛ն ոճիրներից, պատերազմներից, աղետներից ու սարսափներից ետ կպահեր ողջ մարդկությանը:

Բայց Ռուսսոն ինքն էլ իր մեջ բավարար քաջություն չի գտել՝ հայտարարելու մասնավոր սեփականության ոչնչացման անհրաժեշտությունը: Նրա հետևորդ աբբա Մարլին այդ ուղղությամբ հայտնել է մի քանի համարձակ մտքեր: Ըստ Մարլիի, լավագույն կարգը համընդհանուր նյութական հավասարությունն է: Բայց դա, նրա կարծիքով, անհասանելի է, քանզի ուժեղը երբեք չի հրաժարվի իր իշխանությունից, հարուստը՝ իր կարողությունից: Փիլիսոփան առաջարկել է օրենսդրական ճանապարհով սանձել մարդկային առավել սարսափելի կրքերից մեկը՝ ազահությունը, օրենքներ հրապարակելով ընդդեմ շքեղության, որպեսզի հարստություն կուտակեն իմաստից զրկվեր («Քաղաքացու իրավունքների ու պարտականությունների մասին»):

Հեղափոխության տարիներին յակոբինների առաջնորդ Ռոբեսպիերը կենսագործելով Ռուսսոյի ծրագիրը, լինելով լուսավորական մտքի արմատական եզրահանգումների առավել հետևողական կողմնակից, մասնավոր սեփականությունը ոչնչացնելը համարել է անլուծելի խնդիր և սոսկ երազել է թուլացնել հարստության բևեռացումը, կոչ անելով «հարգել» աղքատներին:

«Իհարկե, առանց հեղափոխության կարելի էր ապացուցել աշխարհին, որ հարստության բաշխման ժայրահեղ անհամաչափությունը շատ աղետների ու ոճիրների աղբյուր է հանդիսանում, բայց դա ամենևին չի նվազեցնում մեր հաստատ համոզումը, որ ունեցվածքի հավասարությունը սոսկ քիմեո է... Առավել կարևոր է ստիպել հարգել աղքատությունը, քան ոչնչացնել հարստությունը», — ասել է Ռոբեսպիերը:

Բարոյականության մասին լուսավորիչներն արտահայտել են այնպիսի մտքեր, որ մեծագույն դժգոհությամբ են համակել բոլոր երեսպաշտներին, այն մարդկանց, ովքեր վարժվել էին իրենց եսամոլական, շահադիտական նկրտումները քողարկել քրիստոնեական մարդասիրության ու անձնուրացության դիմակով: Լուսավորիչները բացահայտորեն ընդունել են, որ անձնական շահն է ուղղություն տալիս մարդու բոլոր գործողություններին, որ նրա բոլոր համակրանքներն ու հակակրանքները, բոլոր դատողություններն ու գնահատանքները կախված են այն քանից, թե ինչն է նրա համար շահավետ և ինչը՝ ոչ: Շահը դառնում է

ոչ միայն առանձին անհատի, այլև ողջ դասի և անգամ ամբողջ ժողովրդի գործունեության ազդակը: Իսկ ինքը՝ շահը թելադրվում է մարդու նյութական բնությանը: Այս է լուսավորիչների տեսությունը «բանական էգոիզմի» մասին: Հելվեցիուսը դրան է նվիրել իր երկու գրքերը՝ «Մտքի մասին», «Մարդու մասին»:

Լուսավորիչների գրականության փառափառ միտումնալուրսությունը: Լուսավորիչներն իրենց առաջ դրել են գործնական նպատակներ՝ ներգործել ուղեղների վրա և մղել դրանք կատարելու սոցիալական վերափոխումներ: Արվեստը նրանց համար ֆեոդալիզմի դեմ պայքարի առավել ներգործուն միջոց էր: Նրանք իրենք են նշել իրենց ստեղծագործության ստորագրասական դերը, դրանից ամենևին չվշտանալով, այլ ընդհակառակը՝ ընդգծելով դա: «Մենք բոլորս պետության զինվորներ ենք: Մենք ծառայում ենք հասարակությանը: Մենք վերածվում ենք դասալիքների, երբ լքում ենք նրան», — գրել է Վոլտերը: «Պետք է հաշիվ տալ տաղանդի համար», — կոչ է արել Դիդրոն: Ահա թե ինչու լուսավորական գեղագիտության հիմնական սկզբունքն է եղել հասարակական կյանքին արվեստագետի ակտիվ միջամտության պահանջը: Արվեստը ոչ միայն կենցաղագիր է, նա նաև դատավոր է, նա պատժում է ոճրագործ գահակալներին, ճշող-բռնակալներին, նա փառաբանում ու վսեմացնում է ժողովրդի բարոյական առաքինությունը: Լուսավորիչների ստեղծագործությունները սկզբունքորեն միտումնավոր էին: Նրանք, որպես դրական հերոս, գրականություն բերեցին ազնվական տիտղոսներ ու հարստություն շունեցող նոր մարդուն: Ազքատ ուսուցիչ Սեն-Պրեն Թուսսոյի «Նոր էլիզ» վեպում, ծառա ժակը Դիդրոյի «Ժակ-Ֆաթալիստ» վիպակում, Կանդիդը Վոլտերի համանուն վիպակում, վերջապես Ֆիգարոն Բոմարշեի նշանավոր դրամատուրգիական եռագրության մեջ. սրանք բոլորը ժողովրդից ելած մարդիկ են, որ տառապում են տիտղոսավոր անձանց քմահաճույքից:

Թատրոնը լուսավորիչների ամբիոնն էր: Վոլտերը 60 տարի գրել է թատրոնի համար: Նրա ողբերգություններն ու կատակերգությունները ներկայացվել են XVIII դարի գրեթե բոլոր եվրոպական թատրոններում: Նրա «Բրուտոս», «Կեսարի մահ» հանրապետական ողբերգությունները հեղափոխության օրերին ոգեշնչել են փարիզցիներին: Դիդրոն, Բոմարշեն, Մերսյեն, Մարի-ժոզեֆ Շենյեն կատարեցին թատրոնի լուսավորական բարեփոխում, այն մերձեցնելով ժամանակակից կյանքին, պատկերման առարկա դարձնելով սոցիալական աշխարհի իրական կոնֆլիկտները և հերոսներ ընտրելով «երրորդ դասից»:

Լուսավորիչներն իրենց հրապարակախոսական գործունեության մեջ ընտրեցին կարճ, հղկված, սրամիտ քաղաքական կամ փիլիսոփայական բրոշյուրի ձևը, որը հնարավոր էր մասսայական էժանագին հրատարակությամբ տարածել ընթերցող լայն հասարակայնության մեջ (Վոլտերի «Փիլիսոփայական բառարանը», Հոլբախի «Գրպանի աստվածաբանու-

թյունը», Դիդրոյի «Երկխոսությունները» և այլն): Լուսավորիչների այդ բրոշյուրները, որ սրամիտ են, հստակ, առանց ծանրակշիռ գիտականության ու ծանծրալի պեղանտիզմի, ընթերցվում էին մեծ հետաքրքրությամբ, ժողովրդի մեջ առաջացնելով այն հեղափոխական վերելքը, որին գիտակցարար ձգտում էին լուսավորիչները:

Լուսավորիչներն ստեղծեցին գեղարվեստական հրապարակախոսական արձակի հատուկ ժանր՝ փիլիսոփայական վեպ (Մոնտեսքյոն՝ «Պարսկական նամակներ», Ռուսսո՝ «Էմիլ», «Նոր էլիզ») և փիլիսոփայական վիպակ (Վոլտեր՝ «Կանդիդ», «Զադիգ», «Պարզահոգին» և այլն, Դիդրո՝ «Ռամոյի ազգականը», «Ժակ-Ֆաթալիստ» և այլն):

«Այս ժանրը հեշտ թվալու դժբախտություն ունի, բայց այն պահանջում է հազվագյուտ տաղանդ, այսինքն՝ կարողանալ կատակի, երեվակայության նրբագծի կամ հենց վեպի իրողությունների միջոցով արտահայտել խոր փիլիսոփայության արդյունքները», — գրել է Կոնդորսեն:

Լուսավորիչները ձգտել են բարեփոխել ազնվական արվեստը, այն մոտեցնել ժամանակին, ժողովրդականացնել: Սակայն նրանք չեն հերքել նաև կլասիցիզմի արժանիքները և ստիպել են նրան ծառայել նոր գաղափարներին: Կլասիցիզմն իր հերոսական պաթոսով հեղափոխության օրերին բավական հնչեղ էր: Ինչ վերաբերում է սենտիմենտալիզմին, ապա նա էլ Ֆրանսիայում նպաստավոր հոդ գտավ: Լուսավորիչներն օգտագործեցին այն իրենց նպատակների համար: Դիդրոն «զգացմունքայնությունը» ներմուծեց դրամայի մեջ, Ռուսսոն ստեղծեց զգացմունքի մեջ ողջ փիլիսոփայություն: XIX դարում Բալզակը որպես լուսավորիչների գրականության կարևոր արժանիք նշել է «փաստերի առատությունը, կերպարների սթափությունը, սեղմությունն ու ճշգրտությունը, Վոլտերի հակիրճ ֆրազները և հատկապես, որ առավել բնորոշ է XVIII դարին՝ կոմիկականի զգացումը» («Էտյուդ Բեյլի մասին»):

Լուսավորիչները պայքարել են հանուն գրողի լեզվի ճշգրտության ու պարզության: Վոլտերը կիրառության մեջ դրեց հակիրճ և նետի պես սրված խոսքը: XIX դարի ֆրանսիացի մեծ ռեալիստներ Ստենդալը և Բալզակը բազմիցս դրվատանքով են խոսել այդ մասին, հատկապես Ստենդալը, որը պայքարել է Շատոբրիանի մշուշոտ, ու ճոռոմ ոճի դեմ, որն այնքան մոգայիկ էր XIX դարի առաջին քառորդին:

Պուշկինը «Արձակի մասին» հոգվածում նշել է Վոլտերին, որպես լեզվի հոյակապ վարպետի. «Վոլտերը կարող է համարվել ողջամիտ խոսքի լավագույն օրինակը: Իր «Միկրոմեգասում» նա ծաղրել է նրբագեղ, նրբին արտահայտությունների հեղինակ Ֆոնտենելին, որը երբեք չկարողացավ ներել նրան: Ճշգրտություն և հակիրճություն՝ ահա արձակի առաջին արժանիքները: Այն պահանջում է մտքեր ու մտքեր. փայլուն արտահայտություններն առանց դրանց ոչ մի դեր չեն կատարի»:

Գեղարվեստական արձակի հոյակապ վարպետ է Ռուսսոն: Վոլտերը և Դիդրոն դիմել են նուրբ հեղանքին, Ռուսսոն՝ բարձր պաթետիկային:

Ռուսսոյի հուզաթաթաւ, գեղանկարչական ու երաժշտական արձակը նրման է տրիբունի ճառի. իզուր չէ ֆրանսիական հեղափոխութեան օրերին Մարատը Փարիզի փողոցներում ապստամբութեան ելած ժողովրդի աղմըկալի ծափահարութեաններէ տակ կարդացել Ռուսսոյի ստեղծագործութեանները:

XVIII դարի ֆրանսիական լուսավորիչների գեղարվեստական ժառանգութեանը առհասարակ մուտք է գործել համաշխարհային դասական գրականութեան գանձարանը:

Լուսավորիչներէ երկերը նրանց կենդանութեան օրոք արգելվել են, դատապարտվել (այլվել են դահիճների ձեռքով), հրապարակայնորէն դատել են նրանց հեղինակներին, բանտ նստեցրել:

1770 թ. օգոստոսի 18-ին լուսավորիչներէ գրքերի ու հրատարակութեաններէ առթիւ դատական նիստում պետական դատախազն ասել է. «Մտածողութեան ազատութեան՝ ահա նրանց ռազմականչը, որով թնդացնում են ողջ երկրագունդը: Նրանք մի ձեռքով փորձում են ցնցիլ գահը, մյուսով կործանել զոհասեղանը: Նրանք ձգտում են ոչնչացնել հավատը և փոխել հասարակական կարծիքը կրոնական ու քաղաքացիական հաստատութեաններէ մասին և լիովին հասնում են իրենց նպատակին»:

Որքան էլ դեռևս ուժեղ էր կաթուղի կեղեցիկն՝ ֆեոդալիզմի պատվարը, որքան էլ ամուր էր թվում պետական ապարատը (բանակը, ոստիկանութեանը, դատարանը)՝ արթուն պաշտպանը հնի, որ սպառնում էր ռեակցիայի գաղափարախոսների ջանքերին հակառակ, այնուհանդերձ անկասելիորէն աճում էր նորը, զգացնել էր տալիս իրեն, ի վերջո հասնելով հաղթանակի:

Լըսատ (1668—1747)

Լըսատը՝ նշանավոր երգիծական վեպերի հեղինակը, ծնվել է Ներքին Բրետանում 1668 թ., փաստաբանի ընտանիքում: Մանուկ հասակում կորցնելով ծնողներին, նա վաղ է ճաշակել կարիքի ծանրութեանը, հմտանալով մի կտոր հաց ճարելու արվեստին: Ավարտելով ճիզվիտական քոլեջը նա 1692 թ. մեկնում է Փարիզ, ուսումը շարունակելու և այնտեղ նվիրվում գրական աշխատանքին. թարգմանում է Լուպե դե Վեգայի, Կալդերոնի մի քանի պիեսներ, ինչպես և մի իսպանական վեպ՝ «Դոն Ժիշոտի» չափազանց անհաջող շարունակութեանը, որ պատկանում է բելետրիստ Ավիլանեդի գրչին: Նա անդուլ աշխատում է որպէս պրոֆեսիոնալ գրող, չխորշելով նաև Փարիզի տոնավաճառային թատրոններ:

րից, մատակարարելով դրանց որոշ կոպտավուն հումորով օծոված պարզ պիեսներով:

Լըսաժը ուշադրություն է գրավում «Տյուրկարեն» հինգ արարով կատակերգությանը, ցույց տալով կապալառուի շարաքաստիկ կերպարը: Կապալառության համակարգը ֆեոդալական պետության ներքին քաղաքականության ստվերոտ կողմերից էր: Պետությունը ազատելով իրեն ժողովրդից հարկ հավաքելու դժվարությունից, այդ իրավունքը տալիս էր խոշոր ֆինանսիստներին՝ դրամական խոշոր կանխավճարներով: Կապալառուները ստանում էին խոշոր շահույթներ, մեծացնելով հարկերի առանց այն էլ անտանելի ծանրությունը:

Պիեսի շուրջ, մինչև նրա բեմադրվելը, բորբոքվում է մի իսկական պայքար: Կապալառուները, խոշոր բանկիրները, վաճառականները հարձակվում են սիլեսի դեմ, երկնչելով հասարակական կարծիքից: Նրանք աղքատ միջոցներով ապրող հեղինակին առաջարկում են մի նշանակալից կաշառք՝ 100 հազար ֆրանկ, բայց Լըսաժը հրաժարվում է: Պիեսը բեմադրվում է 1709 թ. փետրվարի 14-ին դոֆինի՝ Թուլլուվոթյամբ: Արքունիքում Լըսաժի կատակերգության մեջ նկատում են շար երգիծանք ընդդեմ ամրապնդվող բուրժուազիայի: Արիստոկրատները ծափահարեցին պիեսը, որտեղ ծաղրի էին ենթարկված նրանց համար ատելի կապալառուները, բանկիրները, վաշխառուները, որոնք վիթխարի տոկոսներով փոխառում էին նրանց փողերը և սնանկացնում նրանց:

Պիեսի կենտրոնական դեմքը Տյուրկարենն է: Դա մի միլիոնատեր է, որ երբեք եղել է լակեյ: Նա հսկայական հարստություն է կուտակել, խաբելով, զեղծարարություններ անելով, սնանկացնելով ուրիշներին: «Ճանապարհ հարթելու համար ամենեկին մեծ խելք հարկավոր չէ, — ասում է նա: — Գրպանի հարցերը ճարպկորեն լուծելու համար հարկավոր է միայն որոշ հմտություն: Տես ումից ինչ կարելի է թոցնել ու մի՛ դանդաղիր. ահա մեր ողջ իմացությունը»:

Իր ժամանակի սոցիալական կյանքի առավել լայն ու գունեղ պատկերներ է ցուցադրել Լըսաժը «Կաղ սատանան» և «Ժիլ Բլաս» վեպերում: «Կաղ սատանան»² առաջին անգամ հրատարակվել է 1707 թ.: Այն մեծ հետաքրքրություն է առաջացրել ընթերցողների մեջ: Գիրքը թոցրել են վաճառասեղաններից, և նույնիսկ մի անգամ խանութում երկու հոգի սուսերով մենամարտել են գրքի վերջին օրինակի համար:

Այդ գիրքը դժվար է վեպ անվանել. այն ավելի շուտ կյանքի թուփցիկ նկարագրությունների մի շարք է, որի մեջ դրված են երկու-երեք նովելներ՝ քիչ թե շատ ծավալուն սյուժեներով: Այդ նկարագրությունները մեկ ամբողջության մեջ միավորելու համար, հեղինակը ողջ գրքի

¹ Այդ տիտղոսն են կրել ֆրանսիացի գահաժառանգները մինչև XVIII դարի վերջի և 1815—1830 թթ. բուրժուական հեղափոխությունները: — Մ. Ք.:

² Տե՛ս Ա. Լըսաժ, Կաղ սատանան, թարգմ. Գ. Արեյանի, Ե., 1965:

մեջ հանդես է բերել երկու գործող անձանց՝ ուսանող Կլեոֆասին և ներան առաջնորդող սատանա Ասմոդեյին: Ուսանողի այդ առաջնորդը՝ Ասմոդեյը սիրո զվարթ սատանա է: Բանաստեղծները ոսկե հանդերձներ են հագցրել նրան և տվել մի գեղեցիկ անուն՝ Կուպիդոն, մինչդեռ իրականում նա մի փոքրիկ ճիվաղ է՝ այծի ոտքերով: Ասմոդեյը ուսանողին ցույց է տալիս սոցիալական տիպերի մի ողջ պատկերասրահ: Ահա ժլատը՝ բուռն կրթով հակված դեպի ոսկու ձուլակտորները, իսկ հարևան սենյակում նրա ժառանգները հարց են տալիս գուշակին, թե արդյոք շո՞ւտ կմեռնի իրենց հայրը: Ահա պառավ պոռնկուհին պառկում է քնելու, սեղանի վրա դնելով կեղծամը, դնովի ատամներն ու թարթիչները: Այնտեղ ալքիմիկոսն է ապարդյուն փնտրում իմաստության քարը¹, գանձապահը յուրացնելով շորս միլիոն, այժմ ցանկանում է մեղքերը քափել, կառուցելով մի մենաստան ամենաողջամիտ ու հեզ վանականների համար և այլն, Պատկերները փոփոխվում են ինչպես գունադիտակի մեջ:

Կլեոֆասը տեսնում է բանտը, որտեղ հանցագործների հետ մեկտեղ տանջվում են նաև անմեղները: Անմեղները դատված են, մինչդեռ որոշ իսկական ոճրագործների ազատութուն է շնորհված: Ասմոդեյը ցույց է տալիս մի շարագործ բժշկի, որը պիտի ազատվի բանտից, քանի որ «նա ինֆանտի (արքայազնի) դայակի ազգականն է»:

Իրար ետևից աղոտ պատկերանում են դեմքերը: Նրանց դիմանկարները գծագրված են ժլատորեն, բայց չափազանց արտահայտիչ: Այլոց ծառայող կանաչք, ամբարտաձև ազնվականներ, ժլատներ, դաժան հայրեր, վատ դաստիարակված երեխաներ և այլն: Շատ գունեղ է վիթխարի տոկոսներ առնող վաշխառուի պատկերը: Նա աստվածավախ է և կանոնավոր կերպով գնում է եկեղեցի քարոզներ լսելու: Նրա սիրտը հատկապես շարժում են վաշխառության դեմ ուղղված քարոզները:

Ասմոդեյը Կլեոֆասին տանում է խելագարների մոտ: Նրանց խելագարության պատմությունը ուսանելի է: Մեկը ցնորվել է մեծ ժառանգություն ստանալու ուրախությունից, երկրորդը՝ սիրուհու դաժանությունից: Դատավորի կինը ցնդել է այն բանից, որ նրան մի անգամ քաղքենի են կոչել, վաճառական-այրին՝ այն բարկությունից, որ իրեն չի հաջողվել ամուսնանալ ազնվականի հետ. պառավ մարկիզուհին՝ իր զառամյալ ու կնճռոտ դեմքը հայելու մեջ տեսնելով: Այստեղ կան ոճրագործության զոհեր. մի անշափահաս պատանի, որին դաժան ինամակալը խելագար է հայտարարել, ցանկանալով ձեռք ձգել նրա հարստությանը: Պատանին ընկնելով խելագարների մեջ, իսկապես ցնորվել է:

Աշխարհը լի է խելագարներով, նրանք հանգիստ թափառում են քաղաքի փողոցներով, և ոչ ոք չի մտածում նրանց մեկուսացնել հա-

¹ Միջնադարյան ալքիմիկոսների պատկերացումով՝ այն հրաշագործ նյութը, որով կարելի է բոլոր մետաղները ոսկի դարձնել, այլև բուժել բոլոր հիվանդությունները: — Ս. Բ.:

սարակությունից: Մեր ամուրին ամեն օր առանց գործի գնում է առաջին մինիստրի ընդունարանը, ցանկանալով միայն ցույց տալ մյուսներին, որ ինքն ազդեցիկ դեմք է: Հարուստ կանոնիկոսը (կաթոլիկական մայր տաճարի քահանա) ապրում է կիսաքաղց կյանքով, բայց գնում է կտավներ, հազվագյուտ կահույք, թանկարժեք քարեր և դարսում պահեստարանում. նա ցանկանում է կոլեկցիոնների համբավ ունենալ: Մի խոսքով, «ուր էլ նայենք, ամենուր կտեսնենք խախտված ուղեղներով մարդկանց», ասում է Ասմոգեյն իր ուղեկցին: Ցնորված, պորտաբույծ, ավելորդ մարդիկ են եղել նաև նրանք, ում աճյունները հանգչում են շիրմատանը, որտեղ Ասմոգեյը բերում է ուսանողին:

Ահա մի պալատականի դամբարան: Նա վաթսուներեք տարի ներկա է եղել թագավորի հանդերձավորմանը: Դրա համար նրան շտալել են արքունի պարզևներ, շքանշաններ ու նվերներ: «Ա՛խ, սրիկա՛, եթե մարդկային հասարակությունից ցանկանային վտարել ավելորդ մարդկանց, պետք է սկսեին այս պալատականից», — բացականչում է ուսանողը:

Այգաբացին Ասմոգեյը որոշում է ցույց տալ Կլեոֆասին մարդկանց երազները: Մարդկանց նվիրական տենչերը, ցանկությունները կամ երկյուղներն արտացոլող երազները լավագույն ձևով են բնութագրում այն գլուխները, որոնց մեջ ծնվում են դրանք: Կնամոլ կոմսը երազում տեսնում է դերասանուհու. գավառական ազնվականը տեսնում է, թե իբր հրապարակային արարողության ժամանակ գրանդը իրեն զիջում է ճանապարհը: Մի ազնվական սարսափահար արթնանում է. նրա աչքին երևացել էր, թե իբր առաջին մինիստրը իրեն ծուռ հայացքով է նայել: Բոլոր այդ մարդկանց ալեկոծում են փառասիրությունը, սնապարծությունը, անպարկեշտ զգացումները: Ամեն ինչ վարակված է արատով: Ամենուրեք ոճիրներ են, մահապատիժներ, պնազնիվ արարքներ: Անբանների, անառակների, շվայտների, ժլատների ու գողերի համայնապատկերի վրա գրողը ցույց է տալիս մի ազնիվ մարդու: Դա մի կոշկակար է: «Որդի՛ս, ես ետ եմ բերել քո քսակը, վերցրո՛ւ քո փողերը: Ես ուզում եմ ապրել իմ արհեստով: Ես ձանձրույթից մեռնում եմ այն օրից ի վեր, ինչ դադարել եմ աշխատել», — հայտարարում է ծերունին, որդուն վերադարձնելով այն փողերը, որ վերջինս տվել էր նրան աշխատանքից ազատելու համար:

1715 թ. լույս տեսան լրսածի հիմնական ստեղծագործության՝ նշանավոր «Ժիլ Բլաս դե Սանտիլյան» վեպի առաջին հատվածները:

Այստեղ, ինչպես նրա մյուս երկերում, գործողության միջավայրը Իսպանիան է: Լրսածն այնպես է մերվել այդ երկրի բարբերին, սովորույթներին, պատմությանը, որ ամենից հարմար է գտել իր ֆրանսիացի հերոսներին հագցնել իսպանական թիկնոցներ և տալ նրանց իսպանական անուններ: Սակայն այդ դիմակավորումը ունեցավ շատ անակնկալ հետևանքներ. գրողին մեղադրեցին գրագողության մեջ, թե իբր նա հրմտորեն օգտագործել է իսպանական բնօրինակը: «Ժիլ Բլասի» ամբողջ-

ջական տեքստի լույս ընծայումից մոտ հիսուն տարի անց ոմն հայր Իելա այն ֆրանսերենից թարգմանում է իսպաներեն այսպիսի խորագրով՝ «Ժիլ Բլաս դե Սանտիլյանի արկածները՝ իսպաներենից առևանգված, պարոն Լըսաթի կողմից ֆրանսերեն հարմարեցված, հայրենիքին ու մայրենի լեզվին վերադարձված՝ մի նախանձախնդիր իսպանացու կողմից, որը չի հանդուրժի, որ ծաղրեն իր երկիրը»։ Նրկար ժամանակ և շատ մանրակրկիտ ուսումնասիրություններ պահանջվեց ճշմարտությունը հաստատելու համար։

«Ժիլ Բլաս» վեպը ստեղծվել է քսան տարվա ընթացքում։ Լըսաթը այն հրատարակել է հատվածաբար։ Գրքի սկզբում Ժիլ Բլասը մի անփորձ պատանի է, վերջին գլուխներում՝ արդեն ճակատագրի բազում փորձությունների ենթարկված հասուն տղամարդ։

Այս վեպը «Կաղ սատանայից» տարբերվում է կերպարների ծավալուն բնութագրությամբ, մանրամասների հանգամանալի մշակմամբ, առավել կուռ կառուցվածքով։ Սա արդեն ոչ թե թուցիկ նկարագրությունների շարք է, ինչպես առաջին վեպը, այլ մի մեծ սոցիալական կտավ, որի վրա գրողն աշխատել է երկար, հիմնավորապես, ձգտելով բավական հստակորեն պատկերել յուրաքանչյուր անձի, իսկ դրանք վեպում հասնում են հարյուրների։

Գրողն իր առաջ դրել է զուտ բարոյական նպատակներ, մերկացրել է այն արատավոր բարքերը, որ արգասիք են շահախնդրության, փառասիրության, ազահության, ազնվականների դասային սնապարծության։ Նա ոչ մի տեղ չի հասնում ցասկոտ պաթոսի, մերկացնող սարկազմի, մռայլ հոռետեսության։ Նրա կատակը զվարթ է և նրբագեղ, նա միշտ կենսուրախ է, և տխրության այն թեթև ստվերը, որ երբեմն իջնում է նրա հերոսի՝ Ժիլ Բլասի դեմքին, արագորեն փոխարինվում է զվարթ, անվհատ և իր երջանկությանը հավատացող մարդու լուսավոր ծպիտով։

Տասներկու գրքերից բաղկացած վեպն, ըստ էության, կրորդ դասից ելած մարդու կյանքի ու արկածների պատմությունն է, նրա բարոյական կենսագրությունը և ընդ սմին մի ամբողջ հասարակության բարոյական բնութագրեր։

Ժիլ Բլասը ձիապանի որդի է. իր կանոնիկոս հորեղբորից նա ստացել է համեստ կրթություն։ Չափահաս դառնալով, այդ բավական խելոք ու բարեսիրտ երիտասարդը հեռանում է հայրական տնից և մեկնում գտնելու իր տեղը կյանքում։ Իրականության մասին նրա պատանեկան ազնիվ երազանքը իսկույն խորտակում է կյանքը. նրան խաբում են, կողոպտում, ծաղրի ենթարկում, որպես միամիտ գեղջուկի, ապշելով նրա դյուրահավատությունից։ Ժիլ Բլասն ընկնում է ավազակների մեջ, ապա բանտ, որտեղ օրենքի կատարածունները նրան թալանում են մեծ ճանապարհի ավազակներից ոչ պակաս։

Նրան հանդիպում են նաև անշահախնդիր, ազնիվ մարդիկ, որոնք

ըստ արժանվույն գնահատում են նրա բնավորության լավ գծերը, բայց նման մարդիկ քիչ են մարդկային ծովում, որտեղ անվարժորեն թալըրտում էր պատանին. նա ավելի շատ հանդիպում է խորամանկ, շահամուլ, նենգ ու հաշվենկատ մարդկանց, որոնք ի շարն են գործադրում նրա դյուրավատահությունը:

Ժիլ Բլասը հասունանում է: Նա հասկանում է, որ իր բարեհոգությամբ չի կարողանա ապրել այս աշխարհում և դառնում է «մի քիչ պիկարո», ինչպես կոչում է նրան վեպի հերոսներից մեկը՝ դուքս Լերման: Ժիլ Բլասը դառնում է մի խաբեբա-բժշկի օգնական, իսկ հետո ինքն էլ հագնելով համապատասխան հանդերձանք, սկսում է «բժշկությամբ պարապել» շունենալով ո՛չ անհրաժեշտ կրթություն, ո՛չ բավարար փորձ: Ժիլ Բլասն այնուհետև դառնում է մի նշանավոր դերասանուհու ծառա, հաղորդակցվում նրա միջավայրի ազատ բարքերին և իր անփորձության մնացուկներն արագորեն կորցնում է կանանց հետ շփվելիս: Այնուհետև հանգամանքներից դրդված նա ծանոթանում է գողերի հետ և ինքն էլ մասնակցում գողությունների: Սակայն կարողանալով ժամանակին քննադատել իրեն և իր արարքները, նա լքում է դերասանուհու տունը, գողերի հետ խզում կապերը:

Չնայած Ժիլ Բլասը ենթարկվում է շատ ձախորդությունների և հաճախ հուսախաբ լինում մարդկանցից, այնուհանդերձ նա դեռևս հավատում է մարդու բարի էությանը: Նա որպես վերակացու ծառայում է մի նշանավոր ազնվականի տանը և ոչ թե վախից, այլ խղճից ելնելով տիրոջ ունեցվածքը պաշտպանում է գող-ծառաններից: Նա այնքան ջանադիր է ծառայում ազնվականին, որ ծանր հիվանդանում է: Տերը կարգադրում է հիվանդին տնից տեղափոխել մի ինչ-որ նկուղ և թողնել բախտի քմահաճույթին:

Ժիլ Բլասի ընկերը՝ Ֆաբրիցիուսը շատ կոպիտ խոսքերով է արտահայտվում ազնվական տիտղոսների մասին. «Ամեն մի սրիկա ստիպում է մեծարել իրեն՝ դո՛ն Ֆրանցիսկո, դո՛ն Գաբրիել, դո՛ն Պեդրո, դո՛ն սատանան տանի և այլն, այնպես որ ես ակամա պիտի ընդունեմ ազնվական տիտղոսը որպես մի ամենասովորական բան և նույնիսկ հանգում եմ այն մտքին, որ տաղանդավոր ռամիկը մեր իսպանական ազնվականությունը մեծ պատիվ է անում, նրանց շարքը դասելով իրեն» (գիրք VII, գլ. XIV): Այդպես Ֆրանսիայի երրորդ դասը ի դեմս Լըսափի խիզախորեն հարձակվել է ընդդեմ Ֆեոդալիզմի դարաշրջանի իշխող դասակարգի սրբություն-սրբոցների:

Տաղանդավոր ռամիկ Ժիլ Բլասն ի վերջո ընկնում է արքունիք: Նա դառնում է սիրելի քարտուղարը ամենազոր առաջին մինիստրի՝ դուքս Լերմայի, մի սառը սնապարծի, որը հարազատ որդուն անգամ ատել էր, նկատելով նրա հանդեպ թագավորի համակրանքը: «Իսպանական թագավորական արքունիքը նույն հատկություններն ունի, ինչ տիրա-

հուշակ լեթե գետը. նա ստիպում է մուռանալ հարազատներին ու բարեկամներին, որ գտնվում են դժբախտ վիճակում»:

Ժիլ Բլասը հասկանալով արքունական կյանքի մեխանիզմը, սկսում է հարստանալ: Նա կերմայի ձեռքով բաժանում է պաշտոններ ու աստիճաններ, փոխարենը վերցնելով խոշոր կաշառքներ. դրանց կեսը տրվում է առաջին մինիստրին: Սուզվելով արքունական բանսարկությունների, անդրկուլիսյան անազնիվ մեքենայությունների այդ աղտոտ աշխարհի մեջ, նա օրեցօր փշանում է: «Մինչև արքունիք ընկնելը ես ի բնե կարեկից էի ու պատրաստակամ, բայց իսպանական արքունիքում շուտով բուժվեցի այդ թուլություններից և դարձա կաթճարի պես ամուր», — ասում է Ժիլ Բլասն իր մասին: Լերման մի մեծ խաղ է սկսում գահաժառանգի հետ, գաղտնաբար տալով նրան խոշոր գումարներ զբվարձանքի համար: Ժիլ Բլասի միջոցով նա արքայազնի համար սիրունի է գտնում՝ մի թեթևաբարո աղջկա: Թագավորն իմանալով այդ մասին, հրամայում է Ժիլ Բլասին փակել Մադրիդի բանտում: Դուքս Լերման իրեն չվարկաբեկելու համար չի ցանկանում օգնել իր կամակատարին: «Այսպիսի շնորհակալիք կաբող են ակնկալել բոլոր մանր արբանյակներն ու գործակիցները, որոնք ծառայում են այս աշխարհի հզորներին որպես գաղտնի ու վտանգավոր բանսարկությունների միջնորդներ», — դառնորեն, բայց ուշացումով եզրահանգում է Ժիլ Բլասը:

Ժիլ Բլասին մեծ դժվարությամբ հաջողվում է ազատվել բանտից: Որոշ ժամանակ անց նա դառնում է գյուղական կալվածատեր շնորհիվ իր հարուստ բարեկամների, որոնց ժամանակին բավական օգնել էր: Բայց ահա, վախճանվում է ծերունի արքան, որին փոխարինում է որդին: Առաջին մինիստր է ընտրվում Օլիվարեսը, որ նույնքան սնապարծ էր որքան Լերման: Ժիլ Բլասը նորից արքունիքում է և նորից վայելում է ամենագոր մինիստրի սերը: Շատ բան էր սովորել Ժիլ Բլասը: Նա այլևս չի կամենում կեղտոտ գործերի մեջ մտնել, խառնվել քաղաքականությանը, սակայն անհնարին է լինել պալատում և շարատավորվել որևէ անազնիվ արարքով: Ժիլ Բլասի միջոցով կործանվում է փոքրիկ Լուկրեցիան՝ տասնչորսամյա մի աղջնակ, որը նրա երբեմնի մտերմուհու՝ դերասանուհի Լաուրայի հմայիչ և բարոյապես մաքուր դուստրն էր: Օլիվարեսի դրդմամբ Ժիլ Բլասը աղջկան տանում է երիտասարդ Թագավորի մոտ, և աղջիկը չդիմանալով անպատվությանը, վշտից մեռնում է, իսկ Ժիլ Բլասը «Թագավորին հատուկ ծառայություն մատուցելու համար» ստանում է ազնվականի տիտղոս: «Ինձ ավելի ստորացուցիչ, քան թե պատվավոր էր թվում օգտվել այդ պատվից», — հայտնում է նա իր զգացումների մասին:

Ժիլ Բլասը հեռանում է արքունիքից: Նրան զգվեցրել էին Թագավորին շրջապատող միջավայրի բարձրը: Հողին հանձնելով Օլիվարեսին, որի մոտ ծառայել էր նրա պաշտոնաթողությունից հետո, Ժիլ Բլասը հաստատվում է իր փոքրիկ գյուղական կալվածքում: «Ես երանելի

կյանքով եմ ապրում՝ շրջապատված իմ հոգուն այնքան թանկագին մարդկանցով», — ավարտում է նա իր պատմությունը: Լրսածն իր հետոսի համար գտնում է աշխարհում մի հովվերգական անկյուն:

Գրողը դեռևս հավատում էր ֆեոդալիզմի սոցիալական կարգի անխախտելիությանը և այն քննադատում է առանց իստության ու դաժանության:

Նա հավատում էր, որ սոցիալական շարիքը կարելի է ուղղել, աղնւմականներին կոչելով բարոյական վերափոխման, ազնվության, անշահախնդրության, հասարակ մարդու արժանապատվության հանդեպ հարգանքի: Այդ նպատակով նա վեպի մեջ ներմուծել է Ալֆոնս դե Լեյվալին, որը Ժիլ Բլասին կալվածք է նվիրում և նրա հանդեպ ցուցաբերում ընկերական վերաբերմունք: Ալֆոնս դե Լեյվան ներկայացված է վեպում որպես ազնվականության միակ դրական ներկայացուցիչ: Սակայն Ժիլ Բլասը նրան էլ վերաբերում է ոչ որպես հավասարի, որին բացի այդ շատ ավելի լուրջ ծառայություններ էր մատուցել, այլ որպես բարերարի:

Լրսածը «Ժիլ Բլաս» վեպում քննադատել է արքունի արվեստը: Նա իր գրքում այդ հարցին բազմիցս անդրադարձել է: Լեզվի փքունություններ, խոսքի անբնականություններ, վիճակների ու կերպարների կեղծություններ, անկենսականություններ արժանացել են գրողի պարսափանքին:

Լրսածի ռեալիզմը Բալզակի, Ստենդալի ու Ֆլոբերի ռեալիզմի համեմատ անտարակույս դեռևս շատ անկատար է: Նրա կերպարները դժգույն են, երբեմն սոսկ նրանց ուրվագծերն են երևում վեպի մեջ: Գրքում շատ կան արհեստականորեն դրված և այն ծանրաբեռնող նովելներ ու դրվագներ. որոշ անձեր մի անգամ երևան են գալիս, ապա անհետ կորչում, շատերն էլ նմանվում են իրար: Լրսածը հաճախ պատմում է, բայց չի ցուցադրում, շարադրում է սյուժեն, բայց այն չի բացահայտում գործողության մեջ:

Մոնտեսքյո (1689—1755)

«Ավարտվում էր XVII դարը և նրա իրիկնային մթնշաղից արդեն նայում էր մի հրաշալի դարաշրջան, հզոր, գործնական XVII դարը. ժողովուրդներն արդեն նայում էին իրենց, արդեն գրում էր Մոնտեսքյոն, և հեղձուցիչ էր դառնում օդը մոտեցող ամպրոպից», — գրել է Ա. Ի. Գերցենը: Ամպրոպը պայթեց XVIII դարի վերջին: Դա հեղափոխությունն էր, որ Ֆրանսիայում ոչնչացրեց ֆեոդալիզմը և այն ցնցեց Նվրոպայի մյուս երկրներում:

Մոնտեսքյոն կանգնած էր հեղափոխությունը նախապատրաստող

դադափարական շարժման ակունքներին: Նա առաջիններից մեկն էր, որ կոչ արեց ֆրանսիացի ժողովրդին իրագործելու սոցիալական վերափոխումներ՝ քաղաքացիական հավասարության, դեմոկրատական ազատության, խաղաղության և հումանիզմի հիման վրա: Վոլտերի հետ մեկտեղ նա բացեց ֆրանսիական լուսավորության դարաշրջանը: Շարունակելով Վերածննդի հումանիստների՝ կրոնական խավարից մարդկային ուղեղների ազատագրության համար պայքարող մարտիկների ավանդույթները, նա արժարժել է իր ժամանակի ամենակենսական հարցերը, լիաձայն խոսել դրանց մասին և դրանց վրա բեռեղ ոչ միայն ֆրանսիական, այլև ողջ եվրոպական հասարակության ուշադրությունը:

Նրա երիտասարդությունն անցել է Լյուդովիկոս XIV-ի գահակալության վերջին, ամենաանփառունակ շրջանում, երբ ամբողջ ուժով իրենց զգացնել տվեցին Ֆրանսիայի նվաճողական պատերազմների տրիսուր հետևանքները, որոնք երկիրը հասցրին լիակատար քայքայման ու աղքատացման: Ծիշտ է, Մանսարի, Լեբրենի, Լենոտրի հանճարով ստեղծված Վերսալը պահպանեց իր հույակապ շքեղությունը, բայց այդ կղզյակի սահմաններից դուրս, ազնվական դղյակներից ու պուրակներից անդին ծավալվում էր ժողովրդական աղքատության վիթխարի ծովը:

Մոնտեսքյոն ամենից տարեցն էր ֆրանսիական լուսավորիչների շրջանում: Նա ծնվել է 1689 թ. Լա-Բրեդ դղյակում, Բորդոյից ոչ հեռու, ոչ հարուստ ազնվական ղը Սեկոնդի ընտանիքում: Նրա անզավակ քեռին՝ Մոնտեսքյոն, Բորդոյի պառլամենտի պրեզիդենտը (դատարանի նախագահը), ժառանգում է նրան իր անունը, կարողությունը և պաշտոնը: Դա կանխորոշում է ապագա գրողի կյանքի ճանապարհը:

Շառլ Մոնտեսքյոյին հանձնում են հոգևոր ուսումնարան՝ օրատորյան քոլեջ, Մոյի մերձակա Ժյուիլյի գյուղում, որտեղ նա ապրում է հինգ տարի մինչև 1705 թ., այնուհետև սկսում է իրավագիտություն սովորել, պատրաստվելով դատավորի պաշտոնի: «Երբ ես դուրս եկա քոլեջից, ինձ մի իրավագիտական գիրք տվին, և ես սկսեցի փնտրել իրավունքի գաղափարը», — հիշել է նա հետագայում: Ֆրանսիական օրենսդրության լուրջ ուսումնասիրությունը և կենսական դիտարկումները հնարավորություն տվեցին Մոնտեսքյոյին նկատելու երկրի տնտեսական, սոցիալական և քաղաքական թերությունները:

Զբաղեցնելով քեռուց ժառանգություն ստացած պաշտոնը, նա շուտով ընտրվում է Բորդոյի ակադեմիայի անդամ, ամենագործուն մասնակցություն բերելով նրա աշխատանքներին, հանդես գալով հասարակական և ճշգրիտ գիտությունների զանազան հարցերի նվիրված մի շարք ուսումնասիրություններով:

1720 թ. Մոնտեսքյոն գրում է «Պարսկական նամակներ» վեպը, որը հրատարակում է հաջորդ տարին՝ առանց հեղինակի անվան: Վեպի հիմնական գաղափարները նա հետագայում շարադրում է «Խորհրդածություններ Հոտմի կայսրության վերելքի և անկման պատճառների մասին»:

(1734) աշխատութեան մեջ և արդէն որպէս մշակված, բավական կուտ համակարգ՝ «Օրենքների ոգին» (1748) գրքում:

Մոնտեսքյոն եղել է գիտնական-մարտիկ, որը գիտական խնդիրները հետազոտել է ոչ թե ակադեմիական հետաքրքրությունից մղված, այլ հանուն հասարակական կյանքի վերակառուցման: «Արդյոք գեղեցիկ չէ՞ աշխատել հանուն այն բանի, որ քեզանից հետո մարդիկ լինեն ավելի երջանիկ, քան մենք ենք եղել»: Ինչ էլ ստեղծել է Մոնտեսքյոն՝ գիտական տրակտատ, թե «Տաճար կնիդումի» նման թեթև արձակ պոեմ, ամենուրեք նա իր միտքը ներկայացրել է «Փրանսիական սրամտութեան թեթև շողշողուն խաղերով» (Ա. Ի. Գերցեն):

«Պատկական նամակներ»: Մոնտեսքյոնի այս վեպ-տրակտատում քաղաքական ուսմունքները ներկայացված են կերպարներով ու կենդանի պատկերներով: Այստեղ շենք գտնի բնավորությունների համակողմանի լուսարանություն, հեղինակի համար կարևոր է եղել հրապարակախոսական սուր ձևի մեջ, գեղարվեստական կոնկրետությամբ ընթերցողին հասցնել փիլիսոփայական և քաղաքական գաղափարներ:

Վեպի սյուժեն ծավալվում է այսպես. պարսիկ հարուստ իշխան Ուզբեկը և նրա ընկեր Ռիկան մեկնում են Եվրոպա՝ ծանոթանալու իրենց համար օտար բարքերին ու մշակույթին: Հայրենիքում Ուզբեկը թողնում է բարեկամներ, շքեղ ապարանք (սերալ), քաղաքամերձ տներ և բազմաթիվ կանայք, որոնք փակված էին հարեմում՝ սպիտակամորթ և սևամորթ ներքինի ստրուկների անդուլ ու դաժան հսկողության տակ: Ուզբեկի, նրա ընկերների, ներքինիների և կանանց նամակներում բացահայտվում է վեպի բովանդակությունը: Պատումի այդ ձևը հեղինակին ընձեռել է մեծ ազատություն, մանավանդ որ հարկ է եղել շոշափելու չափազանց սուր քաղաքական հարցեր: և անհրաժեշտ է եղել քաղաքական միտումնավոր ելույթը ներկայացնել եվրոպական «քաղաքակրթության» մասին կարծիքներ փոխանակող «վայրենիների» թեթև և հրապուրիչ թղթակցությամբ:

Դուրս չգալով նամականու ժանրի շրջանակներից, Մոնտեսքյոն իր երկը վերածել է քաղաքական տրակտատի: Բայց այն ավելի ճիշտ կլինի համարել փիլիսոփայական վեպ. մի ժանր, որ ստեղծել են XVIII դարի ֆրանսիացի լուսավորիչները: Գրողն իր վեպում քննել է պետության երկու տիպ՝ արևելյան բռնատիրությունը և եվրոպական միապետությունը, քննադատելով այդ երկու տիպը հանուն հանրապետության: Միապետությունը կացության լիակատար բռնություն է, որ միշտ վերածվում է բռնատիրության: Պատվի, փառքի և առաքինության սրբավայրը հատկապես հաստատվել է հանրապետություններում և այն երկրներում, որտեղ թուլատրվում է «հայրենիք» բառը, ասում է Ուզբեկը: Ուստի և գիրքը կառուցված է երկու պլանով՝ մի կողմում բռնատիրական Պարսկաստանն է, մյուս կողմում՝ միապետական Ֆրանսիան:

Հասարակության մասին լուսավորական ուսմունքի հիմնական դը-

րույթներից մեկն է եղել այն փաստի ընդունումը, որ բռնատիրութիւնը համահարթում է մարդկանց, ճնշում է բնավորութեան անհատական գրծերի ազատ դրսևորումը: Այդ միտքն առաջին անգամ արտահայտված է Մոնտեսքյոյի փիլիսոփայական վեպում:

«Մեզ մոտ բոլոր բնավորութիւնները միանման են, որովհետեւ նրանք բոլորը բռնադատված են. մենք մարդկանց տեսնում ենք ոչ այնպիսին, ինչպիսին նրանք կան իրականում, այլ ինչպիսին նրանց ստիպում են լինել: Սրտի ու մտքի այդ ստրկացման մեջ լսվում է միայն վախի ձայնը, իսկ վախը լոկ մի լեզու ունի. նրա մեջ չկա ձայնը բնութեան, որն արտահայտվում է այնքա՛ն բազմազանորեն և դրսևորվում այնքա՛ն շատ ձևերով»,— իր նամակներից մեկում խորհրդածում է պարսիկ Ուզբեկը:

Ֆրանսիացի լուսավորիչները ստեղծեցին ուսմունք մարդու բնական իրավունքների մասին: Նրանք պնդել են, որ բնութիւնն ինքը մարդկանց շնորհել է երջանկութեան, ազատութեան, մարմնական և հոգեւոր բնական կարիքները բավարարելու իրավունք: Լուսավորիչների տեսութեան իրերի այդ բնական ու բանական կարգը. այլապես ժողովուրդն իրավունք կունենա մերժել և՛ կառավարութիւնը, և՛ օրենքները, որոնք հակասում են իրերի բնական կարգին: Այսպես է ծագել բռնատիրութիւնը՝ բռնութեամբ տապալելու ժողովրդի բարոյական իրավունքի մասին ուսմունքը:

Լուսավորիչների այդ հիմնական հեղափոխական ուսմունքն առաջինը մշակել է Մոնտեսքյոն և՛ ամենաանհավանոտ ձևով՝ արեւելյան հարեմների բարբերի պատմութեամբ: Ուզբեկի հարճերից մեկի՝ Ռոքսանայի ընդվզումն ընդդէմ հարեմի օրենքների, որոնք հակասում էին բնականութեանը, Մոնտեսքյոյի վեպում ձեռք է բերում փիլիսոփայական և քաղաքական խոր իմաստ: «Ծա քո օրենքները փոխարինել եմ բնութեան օրենքներով»,— հպարտորեն հայտարարում է Ռոքսանան իր ճնշողին: Ռոքսանան պիտի մեռնի: Նրան սպասում է սարսափելի մահապատիժ: Բայց նա կմեռնի հաղթանակած: Բարոյական ճշմարտութիւնը նրա կողմն է:

«Եթե թագավորը հպատակներին երջանիկ կյանք ապահովելու փոխարեն ձգտի նրանց ճնշել կամ ոչնչացնել, հպատակվելու առիթը կվերանա. հպատակներին այլևս ոչինչ չի կապի թագավորի հետ և նրանք կվերադառնան իրենց բնական ազատութեանը»,— գրել է Մոնտեսքյոն:

Հեղինակի տեսութեամբ, միապետութիւնը որոշ առավելութիւններ ունի բռնատիրութեան համեմատ: Նրանում կա ավելի շատ ազատութիւն, որ և իր նամակներում նշում է Ուզբեկը, կինը այնտեղ այնպիսի ճնշված վիճակում չէ, ինչպես Պարսկաստանում: Միապետութեան մեջ մարդկանց զսպող կամ գործողութեան մղող հիմնական ազդակը պատիվն է, մինչդեռ բռնատիրութեան մեջ այդ դերը կատարում է վախը:

Սակայն միապետությունը միշտ էլ կարող է հեշտությամբ վերածվել բռնատիրության: Դրանում է նրա թերությունը:

Մոնտեսքյոյի քննադատությունը համարձակ է և հիմնավոր: Նա թիրախ է դարձնում ֆեոդալական պետության ամենաէական կողմերը՝ թագավորական իշխանությունը և կաթոլիկ եկեղեցին: XXXVII նամակում Մոնտեսքյոն պատկերել է «արև-արքա» Լյուդովիկոս XIV-ին, որ դարձել է բացարձակ միապետի դասական օրինակ: Ինչպիսի՞ն է ֆրանսիացի թագավորը:

Վսեմության թատերական դիմակը հանված է, և մեր առջև մի ապաշնորհ ու սնապարծ մարդ է, որ թուրքական ու պարսկական բռնատիրությունը համարում է ղեկավարման ցանկալի օրինակ: Նա սիրում է փառքն ու ռազմական ավարը, բայց և վախենում է զորքի ղեկավար դարձնել լավ գեներալի, նա պարզեատրում է լակեյին և աչքաթող է անում բազմավաստակ հայրենասերին: Վերջապես, նա ամբողջովին իր ութսունամյա սիրուհու (տիկին Մոնտընոնի) իշխանության տակ է: Հետագայում Մոնտեսքյոն Լյուդովիկոս XIV-ին անվանել է «իր ժողովրդի հանդեպ ազահ»: Նա սարկազմով է հարձակվել նաև կաթոլիկ եկեղեցու դեմ:

Եպիսկոպոսների դերը հանգում է այն բանին, որ նրանք թույլ են տալիս հավատացյալներին համապատասխան դրամական ներդրումներով խախտել օրենքները, հեգնել է Մոնտեսքյոն: Նույն դերն է կատարում նաև Հռոմի պապը՝ «հին կուռքը, որին խնկարկում են ըստ սովորության»: Մոնտեսքյոն 1728 թ. լինելով Հռոմում, ներկայանում է պապին: Վերջինս նրան ընդունում է շատ սիրալիորեն և նույնիսկ թույլ է տալիս նրան և նրա ընտանիքին ամբողջ կյանքում պաս չպահել: Մոնտեսքյոն գոհության խոսքեր է հղում այդքան շոյիչ արտոնության համար: Սակայն երկրորդ օրը պապը նրան ուղարկում է պասից ազատվելու կոնդակ և մի կլորիկ հաշիվ: Ծաղրասեր գրողը պապին է վերադարձնում և՛ կոնդակը, և՛ հաշիվը, հայտնելով, որ հավատում է նրա բանավոր խոսքին:

Մոնտեսքյոն խստորեն քննադատել է Լյուդովիկոս XIV-ի կրոնական անհանդուրժողականությունը, որի պատճառով նա վերացրել է Հենրի IV-ի Նանթյան էդիկտը¹: Նա հայտարարել է, որ կրոնական մոլեռանդությունը պատճառ է դարձել անհաշիվ արյունահեղությունների, ոճիրների, անիմաստ պատերազմների: «Երբեք չի եղել մի արքայություն, որտեղ կատարվեին այնքան երկպառակություններ, որքան Քրիստոսի արքայության մեջ»:

Գրողը դիպել է ոչ միայն եկեղեցուն, այլև կրոնին: Երկիրը սոսկ

¹ Այս էդիկտը (հրամանագիր), որ հրատարակվել է 1598 թ., հուլենոտներին դավանանքի ազատություն է շնորհել: 1685 թ. Լյուդովիկոս XIV-ի կողմից այդ էդիկտի վերացման հետևանքով հուլենոտները զանգվածաբար վտարանդվեցին Ֆրանսիայից, վիթխարի նյութական ու բարոյական վնաս հասցնելով երկրին:

«ատում» է, «սոսկ մի կետ տիեզերքում», իսկ աստվածները ընդամենը երեակայության ծնունդն են իր իսկ մարդու, որ ստեղծել է նրանց ըստ իր պատկերի և նմանություն: «Ինչ-որ մեկը,— գրել է նա,— իրավամբ նկատել է, որ եթե եռանկյունիները իրենց համար աստված ստեղծեին, ապա նրան կտային երեք կողմեր»:

1751 թ. ոմն աբբա Գոթյե գրողի դեմ հանդես է եկել մի բրոշյուրով, որի վերնագիրն է՝ «Պարսկական նամակները» սրբապիղծ գիրք է»:

Մոնտեսքյոն համարձակվել է սրամիտ կատակներ ու բառխաղեր անել աստծո սրբազան անձի նկատմամբ: Նա քաջ գիտակցել է եկեղեցու և կրոնի քաղաքականորեն հետադիմական էությունը: Նրա թղթերում պահպանվել է մի այսպիսի գրառում. «Քրիստոնեությունը, ինչպես և մահմեդականությունը մտահոգված են միայն ապագա կյանքի բարօրությունամբ և զոհաբերում են երկրային կյանքը, և ըստ այնմ, ինչպես կրոնը մեր մեջ սանձում է երկրային բարօրության ապահովման ձգտումը, բռնատիրությունն էլ, որ տարածված է ամենուր, մեզ ավելի ու ավելի է ճնշում» («Մտքեր և բեկորներ»):

Մոնտեսքյոն հարել է աշխարհի նյութականության և նյութի շարժման մասին ուսմունքին: «Աշխարհը, սիրելի Ռեդի, ամենևին անփոփոխական չէ: Դա վերաբերում է անգամ երկնքին: Աստղագետները անձամբ համոզվում են այնտեղ կատարվող փոփոխություններին, որոնք նյութի համընդհանուր շարժման միանգամայն բնական հետևանքն են»:

Ուզբեկի նամակներում բազմիցս սրամտորեն մերկացվում են պորտաբուծությունը, սնապարծությունը, պճնամոլությունը, դատարկաբանությունը, բամբասկոտությունը և ֆրանսիական ազնվականների մյուս արատները:

Մոնտեսքյոն վճռականորեն դատապարտել է օտար հողերի զավթումը, այսպես կոչված, քաղաքակիրթ պետությունների գաղութատիրական քաղաքականությունը, բնիկների հանդեպ անմարդկային դաժանությունը: Գաղութարարներին նա կոչել է բարբարոսներ, որոնք ցույց են տալիս աշխարհին, թե ինչ աստիճանի կարող է հասնել դաժանությունը: Նա անհաշտ հակառակորդ է եղել ստրկավաճառության, նեգրերի բռնագաղթին դեպի Ամերիկա: Նա ընդունել է արդարացի պատերազմի սոսկ երկու տեսակ՝ հայրենիքի պաշտպանությունն օտարերկրյա զավթիչներից և օգնություն՝ հարձակման ենթարկված դաշնակցին: Մյուս բոլոր պատերազմներն իրենց էությունամբ անարդարացի են և հակաօրինական: Հակաօրինական է երկու պետությունների դաշինքը՝ երրորդին ճնշելու համար: Ժողովրդի անձեռնմխելիությունը, անկախությունը նրա բնական իրավունքն է, այնպես, ինչպես խաղաղ կյանքի նրա իրավունքը: «Խաղաղության պայմանագրերը այնքան սուրբ են մարդկանց համար, որ կարծես ներկայացնում են նրանց իրավունքները հրապարակող բնության ձայնը»:

Մոնտեսքյուն իր հերոսների նամակներում երբեմն անդրադարձել է հին պատմությանը, խորհրդածել ժողովուրդների իրավունքների մասին: Այդ խորհրդածությունները երբեմն բավական պարզամիտ են, ինչպես, օրինակ, այն հայտարարությունը, թե «Արդարությունը հավերժական է և բնավ կախում չունի մարդկային օրենքներից»: Մոնտեսքյոյի տեսությունամբ, արդարությունը բուն իսկ իրերի մեջ է, այն գոյություն ունի մարդուց անկախ և միշտ միևնույնն է, ով էլ զննի նրան:

Արդարություն հասկացության բացարձակության մասին այդ տեսությունից է անմիջականորեն բխում Մոնտեսքյոյի այն լիովին իդեալիստական միտքը, թե արդարության գաղափարը ներքնապես հատուկ լինելով բոլոր մարդկանց, մի մեծ սոցիալական գործոն է, որ հակադրում է բռնակալության ու բռնատիրության շարաշահումներին:

«Մենք շրջապատված ենք մեզանից ուժեղ մարդկանցով, որոնք կարող են մեզ վնասել հազար ու մի ձևով, ընդ որում՝ մեծ մասամբ անպատիժ: Ինչպիսի՞ հանգստություն է մեզ համար գիտակցել, որ մարդկանց սրտերում կա մի ինչ-որ ներքին էություն, որը մշտապես պայքարում է մեզ համար և պաշտպանում մեզ նրանց նկրտումներից»:

Մոնտեսքյուն հակասել է իրեն: Այդ մտքերն արտահայտող Ուզբեկը, ըստ երևույթին, իր մեջ չի գտել արդարության այդ ներքին էությունը, երբ իր կանանց ենթարկել է անմարդկային տանջանքների ու պատիժների: Մոնտեսքյուն մոլորվել է և այն ժամանակ, երբ հայտարարել է, թե «Տիրակալի հոգին մի կաղապար է, ըստ որի ձուլվում են մյուս բոլորը»: Այս չափազանցված նշանակությունը, որ բոլոր լուսավորիչները տալիս էին պետության մեջ միապետի դերին, ծնել է լուսավորյալ միապետության սխալ տեսությունը:

Լուսավորիչները չեն գիտակցել այն հանգամանքը, որ միապետն ինքը տիրող դասակարգի կամքի արտահայտողն ու կատարողն է, և հենց որ նա շեղվի տիրող դասակարգի առաջադրած ճանապարհից, իսկույն որևէ պատշաճ պատրվակով նրան կփոխարինեն:

Մոնտեսքյուն բավական բարձր է դասել մասնավոր սեփականության սկզբունքը: Նա հայտարարել է, թե այնտեղ, ուր օրենքով ապահովված չէ մասնավոր սեփականության անձեռնմխելիությունը, այնտեղ չի կարող լինել հասարակական բարեկարգություն, այնտեղ չի կարող լինել առաջընթաց: Իր գրքի էջերում նա ծավալել է մի մեծ բանավեճ Ուզբեկի և նրա ընկերոջ՝ Ռեդիի միջև այն հարցի շուրջ, որը հետագայում դրել է Դիժոնի ակադեմիան և որի պատասխանն է դարձել Ժան-ժակ Ռուսսոյի առաջին տրակտատը («Նպաստե՛լ է արդյոք գիտության և արվեստի զարգացումը բարքերի մաքրմանը»): Այդ հարցը հուզել է Մոնտեսքյոյի ժամանակակիցներին: Ռեդին քաղաքակրթության հակառակորդ է: Նրա կարծիքով, ամեն մի նոր հայտնագործություն միայն նպաստում է բռնակալներին: «Միայն ռումբի հայտնագործությունը ազատագրկեց Եվրոպայի բոլոր ժողովուրդներին»: Ռեդին ասում է, որ

քիմիան պատճառ է դարձել վիթխարի ամայացումների, որ ուշ թե շուտ կհայտնագործվի մի այնպիսի բան, որ կոշնչացնի ողջ մարդկությունը: Գիտության և արվեստի իր այդ հոռետեսական հերքումը նա ավարտում է հետևյալ խոսքերով. «Նրանելի է Մուհամմեդի որդոց տգիտությունը: Օ՜ հաճելի պարզություն՝ մեր մարգարեին այնքան սիրելի, դու միշտ հիշեցնում ես ինձ նախասկզբնական ժամանակների պարզասրտությունը և մեր նախահայրերի սրտերում իշխող անդորրը»:

Ուզեցե՛ք, նրա հետ նաև գրքի հեղինակը, վիճարկում է Ռեդիի արտահայտած մտքերը: Նա, ընդհակառակը, հաստատում է գիտության ու արվեստի զարգացման առաջադիմական բնույթը, սակայն այդ հարցին մոտենում է զուտ բուրժուական հայեցակետից: Նրա կարծիքով առաջընթացի շարժիչը հարստանալու կիրքն է, որ անցնում է հասարակության բոլոր շերտերի միջով, սկսած արհեստավորից մինչև մինիստր: Կուտակման կիրքը ծնում է աշխատանք և հնարամտություն. «շահը մեծագույն միապետն է աշխարհում»:

Այն պետությունը, որտեղ կընդունվեն միայն մարգու կարիքների համար անհրաժեշտ արվեստները և կմերժվեն այն արվեստները, որոնք ծնվում են շեղության ու հաճույքի ձգտումից, կլինի ամենից ողորմելին և կկործանվի, «կդադարի կապիտալի շրջանառությունը և եկամտի աճը»:

Այսպես XVIII դարի Ֆրանսիայում, որ լճացել էր ֆեոդալական հարաբերությունների վաղուց հնացած ձևերի մեջ, իրագործվում էր բուրժուական հարաբերությունների գաղափարաբանական նախապատրաստությունը:

Մոնտեսքյոյի «Պարսկական նամակներ» գիրքը ժամանակակիցների մեջ ունեցավ ցնցող հաջողություն: «Գրավաճառները անում էին ամեն բան, գրքի շարունակությունը ձեռք բերելու համար: Նրանք բռնում էին բոլոր անցող-դարձողների փեշից և ասում. «Պարո՛ն, հորինե՛ք ինձ համար «Պարսկական նամակներ»»,— հետագայում հիշել է գրողը:

«Նամակների» հեղինակի անունը շուտով բոլորին հայտնի դարձավ: Գրքի թեթև, նրբագեղ և որոշ չափով սեթևեթ շարադրման ձևը այն ընդունելի դարձրեց նաև արիստոկրատական սալոններում, որտեղ կարդալով դրանք, հրապուրվել են արևելյան սերալների՝ կյանքի նկարագրությամբ, Ֆրանսիայի արքունական կյանքի ամոթալի կողմերի վերաբերյալ ակնարկներով, չթափանցելով գրքի բուն իմաստի մեջ:

Եկեղեցականները, սակայն, գրքի մեջ տեսան մեծագույն վտանգ գոյություն ունեցող հիմքերի համար: Երբ ֆրանսիական Ակադեմիայում առաջ քաշվեց Մոնտեսքյոյի թեկնածությունը, «Պարսկական նամակները» լուրջ խոչընդոտ դարձան նրան ակադեմիկոս ընտրելու համար: Գիրքը ենթարկվեց եկեղեցական արգելքի:

¹ Սերալ— Արևելքի երկրներում պալատ, նրա ներքին հարկաբաժնիներն ու հարեմը.— Մ. Ք.:

Սակայն այդ ստեղծագործությունն ապրեց, լայն ճանապարհ հարթելով ժողովրդական զանգվածների մեջ: Ամփոփված լինելով գեղեցիկ ձևի մեջ, այն էլ ավելի մատչելի և հասկանալի դարձավ լայն ընթերցողի սրտին: Մոնտեսքյոյի ոճը «Ֆրանսիական մտքի իսկական հորձանք է. նա հոսում է մի քիչ քարքարոտ ձորակով. բայց ի՞նչ վճիտ են ջրերը. որքա՛ն զվարթություն, հմայք և լույս կա նրա շիթերի ու փոքրիկ ջրվեժների մեջ: Այդ հորձանքն ընթանում է դեպի Վոլտերն ու Բոմարշեն», — գրել է Ֆրանսիացի պատմաբան Սորելը Մոնտեսքյոյի գրքի մասին:

Մոնտեսքյոն «Պարսկական նամակներից» հետո այլևս լրջորեն չի անդրադարձել գեղարվեստական ստեղծագործությանը: Ճիշտ է, նա գրել է երկու գալանտ պոեմներ՝ ժամանակի կլասիցիստական պոեզիայի ոգով՝ «Տաճար Կինդում» և «Ճանապարհորդություն դեպի Պաթոս»: Այդ պոեմներին Մոնտեսքյոն ինքը մեծ նշանակություն չի տվել: Նա ամբողջովին նվիրվել է հետազոտական աշխատանքին՝ պատմական և իրավաբանական գիտությունների ասպարեզում: «Պարսկական նամակներում» շարադրված մտքերը շարունակել են հուզել գրողին:

Մոնտեսքյոն ստուգելու համար իր հայացքների ճշտությունը քաղաքական հաստատությունների, օրենսդրության, պետական տարբեր համակարգերի նկատմամբ, ճանապարհորդել է Արևմտյան Եվրոպայում: Նա երեք տաշի (1728 թ. ապրիլից մինչև 1731 թ. ապրիլը) ապրել է Ֆրանսիայից դուրս, լրջորեն և հիմնավորապես ուսումնասիրելով Իտալիայի, Հոլանդիայի, Գերմանիայի և հատկապես Անգլիայի սոցիալ-քաղաքական կառուցվածքը:

Մոնտեսքյոն նկատել է բուրժուական համակարգի արատը: «Մենք տեսնում ենք, որ այն երկրներում, ուր մաքուր կանոն ու գեղարվեստ է սոսկ առևտրի ոգին, մարդկային բոլոր գործերը և անգամ բարոյական առաքինությունները դառնում են աճուրդի առարկա» («Օրենքների ոգին» գիրք XX, գլ. II): Մեկ այլ հետազոտության մեջ էլ ասել է. «Անգլիայում դրամը մեծ հարգանք ունի, պատիվն ու առաքինությունը քիչ են գնահատվում, և կաշառակերությունը թափանցել է բոլոր շերտերի մեջ» («Դիտողություններ Անգլիայի մասին»):

Սակայն ընդհանուր առմամբ Մոնտեսքյոն շատ գոհ է մնացել 1688 թ. «փառապանծ հեղափոխությունից» հետո Անգլիայում հաստատված կարգերից: Նա վերադարձել է Ֆրանսիա որպես անգլիական քաղաքական հաստատությունների համոզված կողմնակից և նույնիսկ իր պուրակը վերակառուցել է անգլիական պուրակների ճաշակով. «Ինձ համար տոնակատարություն կլինի ուղեկցել ձեզ իմ Լա-Բրեդ կալվածքով, որտեղ դուք կգտնեք մի դղյակ, որը ես հրաշալիորեն զարդարել եմ Անգլիայից փոխառված գաղափարի համաձայն», — գրել է նա իր բարեկամներին:

Մոնտեսքյոն Անգլիայում հանդիպել է ժամանակի նշանավոր քա-

դաքական գործիչներ Ուոլփուլի և Բուլինգբրոքի հետ: Իսկ կոմս Չեսթըրֆիլդի հետ միասին ճանապարհորդել է Եվրոպայում: Չեսթրֆիլդի մոտ Մոնտեսպյոն ծանոթացել է Սվիֆթի և Բանաստեղծ Փոփի հետ: Նա նաև ներկայացվել է Թագուհուն: Անգլիայում նա ընտրվել է Թագավորական գիտական ընկերության անդամ:

Վերադառնալով Ֆրանսիա, Մոնտեսպյոն որոշ չափով աջ է դիրքորոշվել: Նա արդեն Անգլիայի օրինակով ցանկալի է համարել բուրժուազիայի միավորումն արիստոկրատիայի հետ, գտնելով, որ դա լավագույն ելքն է և պաշտպանել է արիստոկրատիայի արտոնությունները: Դիմելով մինիստրներին, նա գրել է. «Օ՜ դո՛ւք, որոնց վստահված է Ֆրանսիական ազնվականության շահերը, անկշտում աչքերով մի՛ նայեք այդ դասի պատվավոր իրավունքներին և ձեր ազահ ձեռքերը մի՛ մեկնեք նրանց ունեցվածքին»: Նա խնամքով կաղմել է իր տոհմաբանությունը, մինչդեռ «Պարսկական նամակներում» ծիծաղել էր նրանց վրա, ովքեր ձգտում են «սրբագործել նախնիներին և կառքերի դոնականները զարդարել տոհմանշաններով»:

Ֆրանսիա վերադառնալուց քիչ անց նա գրել է «Խորհրդածություններ Հոմերի կայսրության վերելքի և անկման պատճառների մասին» գիրքը: Այստեղ նա հաստատել է, որ հոմեոնացիները ուժեղ և հզոր են եղել քանի դեռ հետևել են ազատության սկզբունքներին, մինչդեռ բռնակալությունը կործանել է նրանց՝ այլասերել է, տկարացրել, նրբացրել անիմաստ շքեղության մեջ, խորտակել ողջ հասարակության բարոյական հիմքերը:

«Օրենքների ոգին»: Մոնտեսպյոն 20 տարուց ավելի աշխատել է իր հիմնական ստեղծագործության վրա, որը վերջնական տեսքով ներկայացնում է հեղինակի հայացքների համակարգը օրենքի էության հանդեպ: Նրա դատողությամբ, արդար օրենքը բխում է մարդու բնական իրավունքներից: Օրենքը հաստատագրում է այն անհրաժեշտ հարաբերությունները, որոնք ելնում են իրերի բուն էությունից: Այն հասարակության խիղճն է:

Օրենքը պետք է դասվի ամեն ինչից վեր: Ժողովրդի և առանձին անհատի ազատությունը դրսևորվում է օրենքին ենթարկվելու մեջ: Առավել ընդունելի է պետության այն տեսակը, որը առավելագույնս ապահովում է օրենքի անձեռնմխելիությունը բռնակալի ոտնձգություններից: Դրա համար Մոնտեսպյոն տեսականորեն սահմանազատել է երեք կարգի իշխանություններ, որոնք պիտի վերահսկեն միմյանց, անհրաժեշտության դեպքում վետո (արգելք) հայտարարեն և լինեն իրարից անկախ. դրանք են օրենսդիր, գործադիր և դատական իշխանությունները:

Առաջ քաշելով «Իշխանությունների հավասարակշռություն» գաղա-

փարը, Մոնտեսքյուն հնարավոր է համարել ապահովել օրենքի ուժը ոչ միայն հանրապետական, այլև սահմանադրական-միապետական կարգի և մասնավոր սեփականության առկայության պայմաններում: Կ. Մարքսը քննադատել է Մոնտեսքյոյի «իրավաբանական պատրանքները»:

Կրտսեր սերնդի ֆրանսիացի լուսավորիչները որոշ շահով մնացել են չբաժարարված՝ փրկսոփայի այդ երկով: Նրանք ցանկացել են պատասխան գտնել այն հարցին, թե ինչ կարգեր է հարկավոր ստեղծել Ֆրանսիայում այն ժամանակ գոյություն ունեցող ֆեոդալա-աբսոլյուտիստական պետության փոխարեն: Դիդրոն և Հելվեցիուսը քննադատաբար են վերաբերվել Մոնտեսքյոյի գաղափարներին: Նրանք չեն համակրել փրկսոփայի ձգտումները՝ պահպանել ազնվականության արտոնությունները, լուծել Ֆրանսիայի կենսական սոցիալական հարցերը 1688 թ. անգլիական փոխգիշման (կոմպրոմիս) ոգով: Հելվեցիուսը գրել է Մոնտեսքյոյին նրա գրքի հրատարակման առիթով. «Հիշեք, թե ինչպես էի ես վիճարկում ձեր սկզբունքները Լա-Բրեդ դոյակում: Ես այն ժամանակ ասում էի, որ այդ սկզբունքները բխում են գոյություն ունեցող իրավիճակից, մինչդեռ գրողը, որ ցանկանում է օգտակար լինել մարդկանց, պետք է ավելի շատ զբաղվի ապագա լավագույն կեցության իսկական սկզբունքների բացահայտմամբ, քան թե պահպանի հին սկզբունքները, որոնք այնքան վտանգավոր են, հատկապես հիմա»:

«Օրենքների ոգին» հրատարակելուց հետո Մոնտեսքյուն այլևս նոր աշխատանքներ չի ձեռնարկել: Սպառվել էին նրա ֆիզիկական ուժերը: Նա առաջվա նման Լա-Բրեդ դոյակի իր աշխատասենյակում հաճույքով առանձնանում էր իր սիրելի հեղինակների հետ, բայց արագորեն մոտեցող ծերությունը խեղդում է նրա դեռևս կենդանի եռանդը: Թուլանում է տեսողությունը, աչքերը հազիվ են նշմարում առարկաները: Նա այլևս չի կարողանում կարդալ: «Ես ավարտված մարդ եմ, փամփուշտներս կրակված են, մոմերս հանգած»: Բայց ահա նրա ականջին է հասնում, որ մի ֆրանսիացի պրոֆեսոր Դանիայի համալսարանում քարոզելով «Օրենքների ոգին» գրքի գաղափարները, Պրուսիայում ձեռքբերել է Ֆրիդրիխ II-ի ուստիկանության կողմից և հանձնվել ֆրանսիական կառավարությանը, որը փակել է նրան Բաստիլում: Մերացող փրկսոփան իր քաղաքացիական պարտքն է համարում օգնել իր գաղափարների այդ խիզախ քարոզչին: Նա թողնում է Լա-Բրեդ դոյակը, գալիս է Փարիզ, բայց պրոֆեսորին ազատելու հոգսերի մեջ հիվանդանում է և վախճանվում 1755 թ. փետրվարի 10-ին: Լուսավորիչներից միայն Դիդրոն է կարողացել մասնակցել Մոնտեսքյոյի հուղարկավորությանը: Վոլտերը հեռու էր, նրա մուտքը մայրաքաղաք արգելված էր:

Նշանավոր «Հանրագիտարանի» հինգերորդ հատորում դ՛ Մլամբերի ստորագրությամբ դրվել է «Դրվատական խոսք Մոնտեսքյոյին»: Գրողի գերեզմանը կտրած է:

Վոլտերն իրավամբ կարող է համարվել ֆրանսիական լուսավորիչների պարագլուխը, թեև նրա սոցիալական ու քաղաքական համոզմունքները շատ ավելի չափավոր էին Դիդրոյի, Ռուսսոյի, Մաբլիի, հատկապես վերջին երկուսի հայացքներից։ Վոլտերը նրանցից առաջ է պայքարի մեջ մտել ընդդեմ ֆեոդալիզմի։

Լուսավորական շարժումը ամբողջ լայնությամբ ծավալվեց XVIII դարի կեսերին, երբ Վոլտերը արդեն 50 տարեկան էր և հայտնի էր որպես գեղարվեստական, փիլիսոփայական և գիտական բովանդակության բազմաթիվ նշանավոր երկերի հեղինակ, երբ նրա անունը թնդում էր ամբողջ Եվրոպայում։ Վոլտերը ֆրանսիական մտածող-հեղափոխականների այդ հզոր սերնդի ոգեշնչողն ու դաստիարակն էր։

Ժան-Ժակ Ռուսսոն հիշելով իր պատանեկությանը, «խոստովանության» մեջ գրել է. «Ուշինչ այն ամենից, ինչ ստեղծել է Վոլտերը մեզ աննկատ չի մնացել։ Նրա երկերի հանդեպ իմ հակումը իմ մեջ ծնել է մի մեծ ցանկություն գրել նրբագեղ և ընդօրինակել այդ հեղինակի շքեմադ ոճը, որով ես զմայլված էի։ Մի փոքր անց ի հայտ եկան նրա «Փիլիսոփայական նամակները»։ Թեև դա, անշուշտ, նրա լավագույն ստեղծագործությունը չէ, բայց հատկապես դա էր, որ ամենից ավելի մղեց ինձ դեպի գիտությունը, և իմ մեջ ծնված այդ կիրքը այդ ժամանակից ի վեր չայլևս չմարեց»։

Լուսավորիչները Վոլտերին կոչել են իրենց ուսուցիչը։

«Օ՛, թանկագին ուսուցիչ...»,— Վոլտերին դիմել է Դիդրոն։ «Թանկագին ուսուցիչ, որ գլխավորում եք գրականությունը»,— դիմել է Վոլտերին դ՛Ալամբերը։

Վոլտերը ոգեշնչել է իր բարեկամներին ու համախոհներին, խրախուսել նրան, ով կորցրել է ուժն ու հավատը, երբեմն նրանց սովորեցրել է պայքարի տակտիկա՝ կարողանալ խորամանկել իշխող դասերի հետ, շրջանցել գրաքննության արգելքները, դիմել եզովպոսյան լեզվի։ «Արձակե՛ք նետերը, թաքցնելով ձեռքերը»,— գրել է նա Դիդրոյին։

Վոլտերը կարող է համարվել ֆրանսիական լուսավորիչների պարագլուխը նաև իր չափազանց բազմակողմանի գործունեությամբ։ Լինելով փիլիսոփա, բանաստեղծ, դրամատուրգ, քաղաքական գործիչ, չգերազանցված հրապարակախոս, նա կարողացել է լուսավորության գաղափարները հասցնել ժողովրդին, նրա ձայնն ունեցել է չափազանց մեծ հնչեղություն, և Ֆրանսիայում լուսավորական շարժման յուրաքանչյուր նոր խոսք նա հաստատել է իր իսկապես անսասան հեղինակությամբ։ Վոլտերի խրախուսանքը գոյության իրավունք էր տալիս, Վոլտերի կարծիքը լսում էր ողջ հասարակությունը։ Գնահատելով Վոլտերի գործունեությունը, պետք է խոստովանել, որ հեղափոխության գործի համար

նա արել է իր բոլոր համախոհներից ավելի շատ բան, թեև ուղի միայն իր վիթխարի հեղինակության շնորհիվ: «Ոչ մի արքա չի ղեկավարել հասարակական կարծիքն այդպիսի տիրակալությանմբ», — գրել է Վոլտերի մասին նրա ժամանակակից Դյուվեբրենն:

Վոլտերը ծնվել է 1694 թ. Փարիզում: Նրա իսկական անունն է Ֆրանսուա-Մարի Արուե (Վոլտերը նրա գրական անունն է): Նա ծագումով ազնվական չէր: Նրա հայրը ունեւոր բուրժուա էր, սկզբում եղել է դատական պալատի նոտար, ապա գանձատան պաշտոնյա: Բանաստեղծն իր սկզբնական կրթությունն ստանում է արիստոկրատական ուսումնարանում՝ Լյուդովիկոս Մեծի ճիզվիտական քոլեջում:

Լեգենտ Ֆիլիպ Օուլեանցուն և նրա դստերը՝ Բեռիյան դքսուհուն երգիծելու համար նրան վտարում են մայրաքաղաքից, և նա ութ ամիս ապրում է Սյուվլիում: 1717 թ. գարնանը Վոլտերը տասնմեկ ամիս բանտարկվում է Բաստիլում: Ձերբակալման պատճառը եղել է նրա «Puero regnante» («Տղայի թագավորության մեջ») սատիրան, որտեղ մերկացված են արքունիքում տիրող ալլասերված բարքերը:

Բանաստեղծը բանտում աշխատել է Հենրի IV-ի մասին էպիկական պոեմի և «էդիպ» ողբերգության վրա: 1718 թ. նոյեմբերի 18-ին ողբերգությունն առաջին անգամ ներկայացվեց Փարիզի թատրոնում: Երիտասարդ բանաստեղծի մեջ տեսան Կոռնելլի ու Ռասինի արժանավոր հետեւորդին: Ֆիլիպ Օուլեանցին ցանկանալով «ընտելացնել» Վոլտերին, նրան շնորհել է պարգևներ, թոշակ և սիրալիր ընդունելություն արքունիքում: Վոլտերը շնորհակալություն է հայտնել և որոշ հեգնանքով խնդրել ռեգենտին այլևս չանհանգստանալ իր համար «բնակարան» փնտրելով:

Վոլտերի ընդդիմադրական տրամադրությունները, որ նկատելի էին «էդիպ» ողբերգության մեջ, որոշակիորեն երևացին «Լիզա» պոեմում (ապագա «Հենրիականի» սուաջին տարբերակը): «Լիզան» գաղտնի տրպազրվել է Ռուանում: «Ես իմ ստեղծագործության մեջ չափից ավելի էի պնդել հանդուրժողականությունն ու խաղաղասիրությունը կրոնի ապարեզում, ես չափից ավելի շատ դառն ճշմարտություններ էի ասել հռոմեական արքունիքին և ոչ բավարար մաղձ էի թափել ռեֆորմատորների հասցեին, որպեսզի հույս ունենայի այդ գիրքը հայրենիքում տպագրելու թույլտվություն ստանալ», — ասել է Վոլտերը:

Վոլտերի գաղտնաբար տարածված պոեմը շուտով հայտնի դարձավ ընթերցող լայն հասարակությանը: Վոլտերին հուշակեցին Ֆրանսիայի լավագույն բանաստեղծը: Նրան բարձր դասեցին Հոմերոսից ու Վիրգիլից: Արիստոկրատները հաճոյանում էին նրան: Դուքս Սյուվլին, որի նախնիներին իր պոեմում փառաբանել էր Վոլտերը, ըստ ամենայնի հոգում էր նրա համար: Սակայն հասարակ մարդը որքան էլ տաղանդավոր լիներ և մեծ վաստակ ունենար հայրենիքի հանդեպ, լիովին անպաշտպան էր ցանկացած բարձրաշխարհիկ անպատկառի առաջ: Այդ-

պես էր և Վոլտերի պարագայում: Նա անզգուշություն է ունեցել առաջացնելու շնչին ազնվական դը Ռոգանի դժգոհությունը, և վերջինս հրամայել է իր ծառաներին ճիպոտներով ծեծել երկրի առաջին բանաստեղծին:

Ազգի հպարտությունը մարմնավորող մարդու վերավորանքը մնաց անպատիժ: Վոլտերի բարձրաշխարհիկ «բարեկամները», այդ թվում նաև Սյուլլին, այդ դեպքին արձագանքեցին սոսկ ուրախ ժպիտով:

Կառավարությունը հաշվի առնելով դը Ռոգանի բողոքը Վոլտերի դեմ, որը պատրաստվում էր մենամարտի հրավիրել վերավորողին, ինչպես և այլ մատնությունների հիման վրա շտապեց բանաստեղծին բանտարկել Բաստիլում, այնուհետև վտարել Ֆրանսիայի սահմաններից: Այսպես Վոլտերը կրկին բխվեց աբսոլյուտիզմին, կաստայական արտոնություններին և հասարակ մարդու բացարձակ իրավագրկությանը ֆեոդալիզմի պայմաններում:

Վոլտերը երեք տարի ապրեց Անգլիայում: Նա շատ է աշխատել այնտեղ, ուսումնասիրել է անգլիական մատերիալիստական փիլիսոփայությունը, գրականությունը, ծանոթացել երկրի գիտական մտքի նվաճումներին: Հատկապես ուժեղ տպավորություն գործեցին նրա վրա մատերիալիստ փիլիսոփա Լոքի և գիտնական Նյուտոնի երկերը: Հետագայում Վոլտերը դարձավ այդ երկուսի փայլուն մասսայականացնողը: Նրա ժամանակակիցներից մեկը գրել է. «Նյուտոնը, մեծ Նյուտոնը, ինչպես ասում են, խորը թաղված էր գրքերի կրպակում այն հրատարակչի, որը հանդգնել էր հրատարակել նրան: Նյուտոնը չափում էր, հաշվում, կըշռում, բայց չէր խոսում... Վերջապես հայտնվեց պ. Վոլտերը, և իսկույն լսելի դարձավ Նյուտոնը. ողջ Փարիզը թնդում է Նյուտոնի անունով»:

Հիրավի, մինչև Վոլտերը Նյուտոնի և Լոքի անունները անհայտ էին Ֆրանսիայում: «Են առաջինն եմ համարձակվել հասկանալի լեզվով բացատրել իմ ժողովրդին Նյուտոնի հայտնագործությունները»: «Երբ ևս դրվատեցի Լոքին, վայնասուններ ելան և՛ իմ, և՛ նրա դեմ», — ասել է Վոլտերը:

Վերադառնալով Ֆրանսիա, Վոլտերը 1734 թ. Ռուանում հրատարակում է «Նամակներ Անգլիայի մասին» գիրքը, որտեղ քննադատել է ֆրանսիական ֆեոդալական համակարգը և քարոզել մատերիալիստական փիլիսոփայություն: Գիրքը դատապարտվել է և հրապարակոթեն հրկիզվել: Մինչ այդ նա գրել էր իր նշանավոր «Բրուտոս» (1730) և «Զաիր» (1732) ողբերգությունները:

Միառժամանակ թափառելով Ֆրանսիայում, Վոլտերն ի վերջո երկար ժամանակ հաստատվում է իր մտերմուհուն՝ մարկիզուհի դյու Շատլեի հին ու մեկուսի Սիրեյ դղյակում: Էմիլիա դյու Շատլեն եղել է ժամանակի Ֆրանսիայի ուսյալ կանանցից: Նա ուսումնասիրել է լեզուներ, ճշգրիտ գիտություններ, ֆրանսերեն է թարգմանել Նյուտոնին: Վոլտերը

շատ քան է արել, տասնչորս տարի ապրելով Յիբելյում: Նրա մտավոր հետաքրքրությունները չափազանց բազմակողմանի էին: «Ես սիրում եմ թուր ինը մուսաներին և ձգտում եմ ուժերիս ներածին չափով հաղողության հասնել այդ տիկիններից յուրաքանչյուրի մոտ»,— կատակել է բանաստեղծը¹:

Վոլտերը գրում է պատմագիտական, մաթեմատիկական ու փիլիսոփայական ուսումնասիրություններ, ինչպես և ողբերգություններ ու կատակերգություններ: Այստեղ նա ստեղծում է «Օռլեանի կույսը» նշանավոր երգիծական պոեմը: Այդ տարիներին է նա գրել «Մուհամեդ» (1740), «Մերոպե» (1743) ողբերգությունները, «Անառակ որդին» (1736), «Նանինա» (1749) կատակերգությունները, «Զադիգ» (1748) փիլիսոփայական վիպակը և այլ երկեր:

Սիրելյում Վոլտերի համար բավական հանգիստ ու բարենպաստ պայմաններում ընթացող մեծ և լարված աշխատանքի շրջանն ավարտվեց 1749 թ. մարկիզուհի դյու Շատլեի մահվամբ: Նա ծանր ապրեց այդ կորուստը: Էմիլիա դյու Շատլեն միակ կինն էր, որին նա ջերմորեն սիրել է և որը եղել է նրա անկեղծ, խելացի, զգայուն և հոգատար ընկերը:

Վոլտերին վաղուց ի վեր իր մոտ էր հրավիրում պրուսական թագավոր Ֆրիդրիխ II-ը: Այժմ նա կրկնապատկում է «բարյացակամ բարեկամի» իր ջանքերը: «Ինչ ստրկությունից, ինչ դժբախտություններից, ինչ փոփոխություններից պիտի վախենաք այն երկրում, որտեղ ձեզ գնահատում են նույնքան, ինչքան ձեր հայրենիքում, և ազնիվ սիրտ ունեցող ձեր բարեկամի տանը»,— գրել է նա Վոլտերին: Մոռանալով Ֆրանսիական աբսոլյուտիզմի տված դասերը, վիրավորանքները, հալածանքները, բանտարկությունը Բաստիլում, Վոլտերը մեկնում է պրուսական աբսոլյուտիզմի երկիրը, որ Ֆրանսիայից ավելի մռայլ էր ու դաժան: «Խնչն է ձգել նրան Բեռլին, նրա ինչի՞ն էր պետք իր անկախությունը փոխարինել ինքնահաճ ողորմածությամբ այն թագավորի, որ օտար էր իրեն և շուներ ոչ մի իրավունք նրան ստիպել այդ...»,— հետագայում դառնորեն հարց է տվել Պոլշկինը Ֆրանսիացի բանաստեղծին նվիրված իր հոգվածում:

Ֆրիդրիխի շողում նամակները ներգործել են Վոլտերի վրա: «Սովորաբար մենք՝ գրողներս ստիպված ենք լինում հաճոյանալ թագավորներին. մինչդեռ այս թագավորն ինքն է փառաբանում ինձ ոտքից գլուխ»: Հենց այդ ժամանակ է Վոլտերը մերձեցել լուսավորիչների կրթասեր սերնդի հետ, որ միավորված էր «Հանրագիտարանի» հրատարակ-

¹ Հին հույներն ունեին ինը մուսաներ՝ գիտությունների և արվեստների առասպելական հովանավորներ, որոնք Զևսի և Հիշողության դիցուհի Մեմնոսինի դուստրերն էին. Կալիոպեն էպիկական պոեզիայի մուսան էր, Եվտերպեն՝ լիրիկայի, Էրատոն՝ սիրերգերի, Մելպոմենեն՝ ողբերգության, Թալիան՝ կատակերգության, Տերփսիքորեն՝ պարերի, Կլիոն՝ պատմության, Ուրանիան՝ աստղաբաշխության, Պոլիհիմնիան՝ սրբազան ձոներին:

շության շուրջ: Վոլտերը գործնական թղթակցություններ է վարում «Հանրագիտարանի» խմբագիրների հետ, եռանդագին մասնակցում նրա հրատարակությանը: Պոտսդամից գրած նամակներից մեկում նա դիմել է դ' Ալամբերին. «Դուք և պ. Դիդրոն ստեղծում եք մի աշխատանք, որ փառք կբերի Ֆրանսիային»: Վոլտերը նյութեր է պատրաստում «Հանրագիտարանի» համար, գրում հոդվածներ: Նա մտահոգվում է իր աշխատանքների որակի համար, ցանկանում որքան հնարավոր է մանրակրկիտ մշակման ենթարկել, քանի որ շատ բարձր է գնահատել «Հանրագիտարանի» համադրային նշանակությունը: «Ես ամեն անգամ դողում եմ ձեզ հոգված ուղարկելիս... Կրակը նետեք այն ամենն, ինչ ձեզ դուր չի գա», — գրել է նա դ' Ալամբերին և Դիդրոյին:

Վոլտերը շուտով համոզվում է, թե որքան է սխալվել պրուսական թագավորի հարցում: Ֆրիդրիխ II-ը, դաստիարակված լինելով բռնակալության ու քծնանքի խեղդող մթնոլորտում, գահ բարձրանալով հոր ցինիկորեն բացահայտ բռնատիրությունը փոխարինել էր այլ կարգի բռնատիրությամբ, քողարկելով այն Վոլտերից ու նրա համախոհներից վերցրած ֆրազներով: Մինչև գահ բարձրանալը նա գրել է «Անտի-Մաքիավելի» տրակտատը, որտեղ առաջ է քաշել մարդասիրության և արդարության սկզբունքները: Դառնալով թագավոր, Ֆրիդրիխը մոռանում է իր այդ խրակատարը և առաջնորդ ունենալով փառասիրությունը, երկիրը վերածում է ռազմական ճամբարի, ձգտում նվաճել նորանոր հողեր: Վոլտերին գրած նամակներից մեկում նա այսպես է բացատրվել. «... զորքերի պատրաստությունը անհապաղ ռազմական գործողությունների, դրամական խնայողությունների մեծ պաշարը և իմ բնավորության առույգ գությունը. սրանք էին այն հիմքերը, որոնք ինձ մղեցին պատերազմ հայտարարել Մարի-Թերեզին՝ հունգարական ու բոհեմյան թագուհուն»: Եվ ապա. «Փառասիրությունը, խնայողությունը, իմ մասին լուրեր տարածելու ցանկությունը գերակշռեցին, և պատերազմը վճռվեց»:

Վոլտերը համոզվեց, որ բացի ֆրանսերեն վատ բանաստեղծություններից, որ առատորեն ուղարկում էր նրան թագավորը՝ ուղղելու համար, և փիլիսոփայական ճառերից, ոչինչ չէր կարելի սպասել Ֆրիդրիխ II-ից լուսավորության գործի համար: Հետագայում նա խստորեն դատապարտել է պրուսական պետական համակարգը. «Կառավարման այդ յուրահատուկ ձևը, այդ է՛լ ավելի տարօրինակ բարքերը, ստոյիցիզմի և էպիկուրականության, ռազմական խիստ կարգապահության և արքունի շվայտ կենցաղի այդ հակասական զուգակցումը. այդ պաժերը, որոնց հետ զվարճանում էին իրենց առանձնասենյակներում և զինվորները, որոնց միապետի պատուհանի տակ և նրա աչքի առաջ երեսունվեց անգամ քշում էին գավազանաշարքերի միջով, բարձր բարոյականության մասին ճառերը և սանձարձակ անառակությունը. այս ամենը

ընդհանուր միազումարով ներկայացնում էր մի արտառոց պատկեր, որ այն ժամանակ միայն քչերին էր ծանոթ»:

Գործն ավարտվեց նրանով, որ Վոլտերը ետ ուղարկեց թագավորին իր բոլոր արքունական կոչումները. սենեկապետի բանալին և շքանշանը, ապա նաև շտապեց թողնել Պրուսական պետության սահմանները: Մայնի-Ֆրանկֆուրտում ոստիկանությունը նրան ենթարկեց մեկ ամսյա կալանքի և ստորացուցիչ խուզարկման: Այդպիսին էր նրա նոր բախումը՝ այժմ արդեն օտարերկրյա աբսոլյուտիզմի հետ:

Նորից զուրկ մնալով ապաստարանից, Վոլտերը որոշում է այլևս չկապվել նրան իր մոտ հրավիրող եվրոպական որևէ այլ թագավորի հետ: Նա դառը փորձով համոզվեց, որ պատրական է միապետի «ողորմածությունը»: Անհնարին էր մնալ Ֆրանսիայում, որտեղ կյուրզվիկոս XV-ը նրա հանդեպ ուներ չափազանց անբարյացակամ վերաբերմունք: Շվեյցարիայում, որտեղ նա ցանկանում էր վերաբնակվել, նա ընդհարվեց ժնևյան կալվինիստների հետ, որոնք կազմակերպեցին նրա հալածանքը: Վոլտերը ցանկանում էր գտնել մի այնպիսի անկյուն, որտեղ կարողանար ունենալ հարաբերական անկախություն:

Դեռևս երիտասարդ հասակում բանաստեղծը վճռել էր հեռու լինել վերադաս հովանավորների քմահաճությներից և այդ նպատակով դիմելով առևտրական գործողությունների, նա ստեղծում է պատշաճ կարողություն: «Ես տեսել եմ այնքան աղքատ ու արհամարհված գրողներ, որ վաղուց ի վեր վճռել էի ինձանով չբազմացնել նրանց քանակը», — գրել է նա իր հուշերում: Այժմ արդեն Վոլտերը հարուստ էր: 1785 թ. նա գնում է մի ոչ մեծ կալվածք (Ֆերենյ)՝ Ֆրանսիայի և Շվեյցարիայի սահմանին և այնտեղ անց է կացնում կյանքի վերջին տարիները: «Իմ կյանքը ես վերջապես այնպես դասավորեցի, որ ունեմ անկախություն թե՛ Շվեյցարիայում, թե՛ ժնևյան տարածքում և թե՛ Ֆրանսիայում», — գրել է նա:

Ֆերենյան հնակերտ դղյակից հնչում էր ձայնը ֆրանսիական լուսավորության առաջնորդի, «ֆերենյան պատրիարքի», ինչպես կոչում էին նրան: Վոլտերը իրազեկ էր բոլոր իրողություններին: Փոստը բոլոր կողմերից ամեն օր թղթակցություններ էր բերում նրան: Օր չկար, որ ամեն կողմից հյուրեր չգային հյուրընկալ գրողի մոտ: Ֆերենյը դարձավ ուխտատեղի, «եվրոպական իջևանատուն», ինչպես կատակով ասել է Վոլտերը:

Ֆերենյում կազմակերպվել է տնային թատրոն: Բեմադրվել են Վոլտերի պիեսները: Ներկայացումներին մասնակցել է նաև հեղինակը: Այնտեղ ժամանել են նաև ֆրանսիացի լավագույն դերասաններ Վերոնեն ու Լեկենը: Նշանավոր անգլիացի դերասան Գարիկը 1755 թ. այցելելով Վոլտերին, հայտնել է իր տպավորությունները. «Ես ձեզ գրում եմ մեծ մարդու տնից, ուզում եմ ասել՝ մեր փառապանծ Վոլտերի մոտից, որի

հետ անց եմ կացրել իմ կյանքի ամենաթանկ և ամենանվիրական ուժ օրերը... Ի՞նչ մարդ է «Հենրիականի» խղճ աստվածային ստեղծողը»:

Վոլտերի այդ շրջանի կյանքի հոյակապ ուրվանկարներ է թողել շվեյցարացի նկարիչ Ժան Հյուբերը: Բարեհոգի հումորով համակված այդ նկարները ֆերենյան նահապետին ներկայացնում են կենցաղային վիճակներում. առավոտվա սուրճի բաժակի մոտ կամ ֆերենյան պուրակում ծառ տնկելիս, կամ զվարթորեն նոր հյուրերը ընդունելիս: Նա մեր առջև հառնում է, ինչպես հոյակապորեն դիմանկարել է նրան Պուշկինը.

Աչքերով շարժւն, աղոտ մտքերի հայելիներով,
Կնճառո ժպիտից կծկված շուրթերով:

Ժան Հյուբերի նկարները, որոնք որոշ չափով սրտենդություն են պատճառել Վոլտերին, լայժմ պահպանվում են էրմիտաժում:

Վոլտերը՝ անզոր մարմնով զառամ ծերունին, լցված է եղել անսպառ եռանդով: «Ապում են, թե պ. Պիգալը պետք է գա դեմքս քանդակելու, բայց, տիկի՛ն, — կատակելով դիմել է փրիսոփան տիկին Նեկկերին, — պիտի «նենայի ես այդ դեմքը. ընդ որում դժվարությամբ կարելի է գլխի ընկնել, թե ուր է այն. աչքերս երեք մատնաչափ փոս են ընկել, այտերս նման են հին մագաղաթի, որ շատ թույլ են ամրացված ոսկորներին, որոնք առհասարակ ոչ մի բանի ամրացված չեն: Այն մի քանի ատամները, որ ունեի, անհետացել են»:

Վոլտերը մինչև կյանքի վերջը շատ է աշխատել, հեռու Ֆերենյից դեկավարել է Լուսավորության հզոր, ահագնացող շարժումը: Ֆերենյում էլ նա մնաց որպես անխոնջ մարտիկ:

Ֆեոդալական Ֆրանսիայի դատական գործունեությամբ զորացող Լեոնական մոլեռանդության, վայրագության, դաժանության առավել ցցուն փաստերը նա դարձրել է լայն հասարակայնության սեփականություն: Նա անարգանքի սյունին է գամել հենց տեղ աստծուն, հանուն որի ոճիրներ են գործվել: «... Սուրբ Կույսի որդու մահից հետո, հավանաբար, չի եղել մի օր, որի ընթացքում հանուն նրա զոհված չլինի որևէ մեկը»:

Վոլտերը բարձրացրել է իր ձայնը՝ ի պաշտպանություն մոլեռանդության զոհերի, բայց ապարդյուն: Այսպես, խարույկ է բարձրացվել տասնիննամյա պատանի դը Լա Բառը, որն իր ընկերոջ՝ դ՛ էտալոնդի հետ մեղադրվել է Արվիլի կամրջի փայտե խաչելությունը սրբապղծելու մեջ: Նախ պոկել են պատանու լեզուն, կտրել աչ ձեռքը և ապա այրել քաղաքի հրապարակում: Դատարանի վճիռը հաստատել է Լյուդովիկոս XV-ը: Դը Լա Բառի հանցանշաններից մեկը համարվել է Վոլտերի «Փրիսոփայական բառարանը», որ գտել են նրա մոտ:

«Արևելին-մարդակերներ... Խարույկի տեսարանից հետո շտապե՛ք դեպի պարահանդես և Գրեի հրապարակից դեպի կատակերգական օպերա. անվահարե՛ք Կալասին, կախե՛ք Սիրվենին, այրե՛ք խեղճ պատա-

նիններին... ես չեմ ուզում ձեզ հետ նույն օդը շնչել», — վրդովված գրել է Վոլտերը: Եվ սրամիտ, ծաղրասեր, կատակասեր Վոլտերը արդեն հրաժարվում է իր նախասիրած գենքից: Դա հարկավոր չէ մարդասպանների դեմ պայքարելու համար: Անհրաժեշտ է ժողովրդական տրիբունի պողպատի պես սուր, թրի պես հատու լեզուն: «Ո՛ր, ո՛ր, հիմա կատակելու ժամանակը չէ: Սրամտությունը անտեղի է սպանդանոցում»:

Եվ որքան հասարակության մեջ ընկնում էր աբսոլյուտիզմի վարկը, այնքան ավելի էր ուժեղանում ժողովրդի ատելությունը ֆեոդալական վարչակարգի հանդեպ, այնքան ավելի ու ավելի էր բարձրանում Վոլտերի հեղինակությունը:

Վոլտերը հուշակվել է հանճար, Ֆրանսիայի ազգային հպարտությունը: Նրան անչափ լատող կյուղովիկոս XV-ը անգոր է եղել կասեցնել գրողի հեղինակության ու փառքի աճը: 1774 թ. գահ բարձրացած կյուղովիկոս XVI-ը, որ սահմանափակ ու աստվածավախ մարդ էր, իր նախորդից ժառանգեց այդ ատելությունը լուսավորիչների հանդեպ, բայց ոչ մի կերպ չկարողացավ խանգարել 1778 թ. Վոլտերի ժամանումը Փարիզ: Փիլիսոփայի վերադարձը Փարիզ, ուր անցել էր նրա երեսասարդությունը, ուր առաջին անգամ նա բախվել էր աբսոլյուտիզմի հետ, ուր առաջին անգամ իր «էդիպով» արժանացել էր հանդիսատեսների հիացմունքին ու ծափահարություններին, ծերունազարդ Վոլտերի համար եղավ մեծ հաղթանակ: Ցնծացող բազմությունը ողջունում էր նրան: Փիլիսոփայի մեծարումը լուսավորական հզորացող գաղափարներիցույց էր: «Վոլտերի ժամանումը Փարիզ ժողովրդի վրա այնպիսի ներգործություն ունեցավ, ասես ինչ-որ աստվածություն էր իջել երկիր», — գրել է Դ. Ֆոնվիզինը, որն այդ ժամանակ եղել է Փարիզում:

Վոլտերը մահվան շեմին, 84 տարեկան հասակում հղանում էր վիթխարի ծրագրեր և լի էր պատանեկան եռանդով: Իր վերջին՝ «Իրինա» ողբերգության ներկայացմանը նա ներկա է եղել: Դերասանները բնաբերում Վոլտերի մարմարե կիսանդրին՝ դափնեպսակով զարդարված, հանդիսականները բանաստեղծի պատվին մեծարման ցույց են կազմակերպում:

Վոլտերը Փարիզում ծավալում է շափազանց եռանդալիս գործունեություն: Մեծ խանդավառությամբ ու եռանդով նա սկսում է գրել միևնոր ողբերգություն՝ «Ագաթոկլես»: Նա դրդում է ֆրանսիական Ակադեմիային որոշում կայացնել՝ կազմելու ֆրանսերեն լեզվի ակադեմիական բառարան: Նա ինքը հանձն է առնում կազմել «Ա» տառի հատորը: Երեսասարդական ուժերն ասես վերադարձել էին նրան այստեղ, իր հայրենիքի մայրաքաղաքում, որից երկար տարիներ կտրված էր եղել: Բայց տարիները արել էին իրենց գործը. Վոլտերը վախճանվեց 1778 թ. մայիսի 30-ին:

Վոլտերը երկյուղել է, որ իր մահից հետո իր մարմինը անարգանքի

կենթարկվի մոլեռանդ տերտերների կողմից: «Սա բնավ չեմ ուզում աղբանոց նետվել, ինչպես խեղճ կկուլտերը», — ասել է նա:

Վոլտերի երկյուղը հիմք ուներ: Ահա թե ինչ է գրել այն ժամանակ Փարիզում ապրող իշխան Բարյատինսկին Նկատերինա II-ին. «Վոլտերի հիվանդության և վտանգավոր վիճակի մասին լուրը շուտով տարածվեց Փարիզում: Տերտերներն ու աստվածավախ մարդիկ շատ ուրախացան. բոլոր կարգին մարդիկ խորապես վշտացած էին... Բայց տերտերական ատելությունը, որը երբեք չի ներում, դրսևորվեց իր ողջ գործունեությանմբ: Սուտ բարեպաշտները սկսեցին դիմել Փարիզի արքեպիսկոպոսին, պահանջելով չթաղել Վոլտերին, երբ նա մեռնի: Նա հանդիսավոր կերպով խոստացավ այդ: ... Բոլոր տերտերները արտահայտում են անզուսպ ուրախություն»: Վոլտերի մարմինը գաղտնի տեղափոխվում է Շամպայն և թաղվում Սեյնի արքայությունում: Կառավարությունը արգելել էր հուղարկավորել նրան Փարիզում:

1791 թ., հեղափոխության օրերին, Վոլտերի աճյունը հանդիսավոր կերպով տեղափոխվեց մայրաքաղաք: Ապստամության ելած ֆրանսիացի ժողովուրդը դիակառքի վրա գրի է առել մի նախադասություն, որ ամփոփում է մեծ լուսավորչի ողջ գործունեությունը. «Նա մեզ նախապատրաստեց ազատության»: Այժմ նրա աճյունը հանգչում է Ֆրանսիայի մեծ գավակների Պանթեոնում:

Վոլտերի գեղագիտությունը և գեղարվեստական ստեղծագործությունը: Վոլտերն իր բուն օժտվածությամբ նախ և առաջ գեղարվեստական խոսքի վարպետ էր: Ինչպես բոլոր լուսավորիչները, նա իր արվեստի առաջ դրել է մոտակա գործնական նպատակներ՝ արվեստի միջոցով ներգործել մտքերի վրա և ստեղծելով նոր հասարակական կարծիք, նրապաստել սոցիալական հեղաշրջմանը: Արվեստը, նրա կարծիքով, գաղափարներ տարածելու առավել ներգործուն միջոց է, ուստի և նա լայնորեն օգտագործել է այն ֆեոդալիզմի դեմ պայքարելիս:

«Փիլիսոփայական բառարանում» նա գրել է, որ ֆրանսիական ազգը «կշտանալով երջանկության ու ջղաճգության մասին գրված բանաստեղծություններից, կատակերգություններից, ողբերգություններից, վեպերից, բարոյախոսական խորհրդածություններից ու աստվածաբանական վեճերից, վերջապես սկսեց խորհել հացի մասին»: Վոլտերը առաջիններից մեկն է, որ արշավանք է սկսել կլասիցիստների գեղագիտության դեմ: Նա սկսել է հիմքերից, այսինքն՝ հերքել է գեղեցիկի իդեալի հավերժության մասին կլասիցիստների տեսությունը:

«Ժողովուրդների սովորույթները, լեզուն, ճաշակը, եթե անգամ ներանք ապրում են մերձավոր հարևանությամբ, միշտ իրարից տարբեր են: Ինչի՞ մասին է խոսքը. միևնույն ժողովուրդն անգամ անճանաչելի է դառնում երեք-չորս հարյուրամյակ հետո: Արվեստների մեջ, որոնք ամբողջովին ենթակա են երևակայությանը, նույնքան հեղափոխություններ են կատարվում, որքան պետությունների մեջ. նրանք փոխվում են

հազար ձևի, այն դեպքում, երբ մարդիկ ձգտում են նրանց հաղորդել անշարժություն» («Փորձ էպիկական պոեզիայի մասին»):

Հանդես գալով ընդդեմ կլասիցիստական գեղագիտության հիմքերի, Վոլտերը համակված է եղել ամենահիացական զգացումով դեպի Կոռնելյն ու Ռասինը: «Այս երկու անձինք ազգին սովորեցրել են մտածել, զգալ և արտահայտել իրենց հոգեկան ապրումները»:

Նա գնահատել է Կոռնելյի դրամատուրգիայի բարձր քաղաքացիական պաթոսը, նրա ողբերգությունների ազնիվ զգացմունքներն ու ուժեղ բնավորությունները: «Կոռնելյը՝ այդ հին հռոմեացին ֆրանսիացիների մեջ, ստեղծել է հոգու վեհություն դարձրել: Ֆրանսիական կլասիցիզմի ծաղկման շրջանի այդ առողջ գծերը Վոլտերն ընդունել ու զարգացրել է լուսավորական գաղափարների լույսի տակ: Ընդ սմին, նա ամենևին չի չափազանցրել ֆրանսիական կլասիցիստական ողբերգության արժանիքները: «Ֆրանսիացիների մոտ ողբերգությունը սովորաբար հինգ գործողության ընթացքում կատարվող և սիրային ինտրիգով շաղկապված խոսակցությունների շարք է»: Նա դրամատուրգիայից պահանջել է ճշմարտացիություն և գործողություն: «Ողբերգության մեջ պատկերված անձինք պետք է խոսեն այնպես, ինչպես խոսում են մարդիկ իրականում, իսկ բանաստեղծական լեզուն վեհացնելով հոգին և հմայելով լսողությունը, ոչ մի դեպքում չպետք է վնասի բնականությանն ու ճշմարտացիությանը... Հին դասական ոճի ողբերգությունը արթնացրել է գեղեցիկ զգացում, բայց չի ցնցել»:

Բնական է, որ Վոլտերին գրավել է Շեքսպիրի դրամատուրգիան, քանի որ վերջինիս մեջ արտացոլվել է կյանքն իր բոլոր խիստ ու իրական վիճակներով, լարված կոնֆլիկտներով:

«Ես հիշում եմ,— գրել է նա,— մի տեսարան երբևէ լոնդոնում իմ դիտած մի պիեսից, որ կառուցվածքով գրեթե լիովին անկանոն էր և գրեթե բոլոր կողմերով վայրի: Տեսարանն ընթանում էր Բրուտոսի և Կասիուսի միջև: Նրանք, պետք է խոստովանեմ, շատ անպարկեշտորեն էին վիճում: Նրանք ասում էին իրար այնպիսի բաներ, որոնք մեզ մոտ բարեկիրթ և լավ դաստիարակված մարդկանց ականջին չեն հասնում: Բայց այդ ամենը այնքան լի էր բնականությամբ, ճշմարտությամբ և ուժով, որ ինձ անշափ հուզեց: Երբեք մեզ այդպես չեն հուզի այն քաղաքական սառը դիսպուտները, որոնցով մի ժամանակ մեր թատրոնը սքանչացրել է հանդիսականներին»:

Ֆրանսիացի ողմանտիկները XIX դարում նսեմացնելով Կոռնելյի ու Ռասինի հեղինակությունը, նրանց հակադրել են Շեքսպիրին: Նրանցից առաջ Գերմանիայում Շեքսպիրին պրոպագանդել են Լեսսինգը, ապա նաև Գյթեին ու Շիլլերը: Սակայն առաջինը, որ մայրցամաքային Եվրոպայի համար բացահայտել է Շեքսպիրին, եղել է Վոլտերը:

Վոլտերը դեռևս Անգլիայում ծանոթանալով Շեքսպիրի թատրոնին, դարձավ նրա տաղանդի ջերմ երկրպագուն և նրա անդուլ քարոզիչը

Ֆրանսիայում: Նա թարգմանել է Շեքսպիրի պիեսներից առանձին տեսարաններ, ընդօրինակել նրան, փոխառելով շեքսպիրյան պիեսների սյուժեները կամ օգտագործել նրանց դրամատուրգիական կոնֆլիկտները («Համլետի» սյուժեն օգտագործված է Վոլտերի «Շամուրամադ», իսկ «Հուլիոս Կեսարի» սյուժեն՝ «Կեսարի մահը» ողբերգության մեջ: «Օթելլոյի» դրամատուրգիական կոնֆլիկտն է դրված «Զաիր» ողբերգության հիմքում և այլն):

XVIII դարի 70-ական թթ. Ֆրանսիայում հրատարակվեցին Շեքսպիրի պիեսները՝ լետուրների թարգմանությամբ: Ամենուրեք սկսեցին հրատարակել անգլիացի դրամատուրգով: Գյոթեի «Գյոց ֆոն Բեռլինգեն» (1775) դրաման կառուցված է Շեքսպիրի թատրոնի սկզբունքներով: Նրանից ծագեցին ողմանտիկ բնույթի հարյուրավոր նմանողական պիեսներ. այսպես կոչված «ասպետական դրամաներ» միջնադարյան դարաշրջանից:

Վոլտերը դաստիարակվել է կլասիցիստական թատրոնի ավանդույթներով, մանկուց վարժվել է նրբագեղ վայելչությանն ու գալանտությամբ, որի ծայրահեղությունները գեռեա XVIII դարում ծաղրի էր ենթարկել Մոլիերը: Շեքսպիրի հասարակ խոսքը վանել է XVIII դարի այսպես կոչված «բարեկիրթ» արիստոկրատներից շատերին: Նախապաշարմունքի ուժն այնքան մեծ է եղել, որ XIX դարում «Կոմեդի ֆրանսեզ» թատրոնի դերասանուհի Մարսը հրաժարվել է Շեքսպիրի «Օթելլո» ողբերգության մեջ կատարել Դեզդեմոնայի դերը միայն այն պատճառով, որ անհրաժեշտ էր արտասանել այն ժամանակ շատ կոպիտ թվացող «թաշկինակ» բառը:

Հենց այդ սովորությամբ, «կենցաղի բռնակալ ուժով», ինչպես արտահայտվել է ինքը՝ Վոլտերը, կարելի է բացատրել նրա հարձակումներն ընդդեմ Շեքսպիրի պիեսների «կոպտությունների»: «Շեքսպիրը մեծ հանճար է եղել, բայց նա ապրել է կոպիտ դարում. նրա պիեսներում երևան է գալիս այդ դարի կոպտությունը», — գրել է Վոլտերը «Փիլիսոփայական բառարանում»:

Վոլտերը երկյուղել է ֆրանսիական թատրոնի համար: Նա վախեցել է, որ հերքելով կլասիցիստական թատրոնի անշարժությունը, երիտասարդ հեղինակները, ճիշտ չհասկանալով Շեքսպիրին, իրենց պիեսները կլցնեն «հրեշավոր արկածների քառասյին բազմությամբ»: Ուստի տեսնելով շեքսպիրյան դրամատուրգիայի հարաճուն տարածումը Ֆրանսիայում և նրա առավել մեծացող ազդեցությունը երիտասարդ հեղինակների վրա, նա հատուկ ուղերձով դիմել է Ակադեմիային, զգուշացնելով այդ վտանգի մասին: Վոլտերը հուզվել ու դժգոհել է, իրեն բնորոշ կրքոտությամբ նա ձգտել է վերականգնել Կոռնյիլի ու Ռասինի ողմանհարված հեղինակությունը: Նա չափազանցրել է վտանգը, Ֆրանսիային տեսել արդեն «բարբարոսական վիճակում», «պղծության վիհը գահավիժելիս», «ազգային անմոտության մեջ»: Եվ այդ ամենում մեղավոր

են Շեքսպիրը, նրա թարգմանիչ Պիեռ Լետուրները, և ինքը՝ «ցնդած ծերունի» Վոլտերը, որը ֆրանսիացիներին տրամադրել էր կարդալ Շեքսպիրին: «Իմ թանկագին փիլիսոփա՛,— դիմել է Վոլտերը դ՛ Ալամբերին,— հարկավոր է ցույց տալ ազգին նողկանքն ու սարսափն այն ճաճուտի, որի մեջ ընկել է նա, պահպանել մեր պատիվը, եթե դեռ պատիվ ունենք»:

Չնայած Շեքսպիրի դեմ մղված այս պատերազմի զավեշտական կողմին, նա խստորեն բողոքել է, երբ ձգտել են նրան ներկայացնել որպես անգլիացի դրամատուրգի հակառակորդ: 1766 թ. նա գրել է Գոբաս Ուոլփոլին. «Դուք գրեթե համոզել եք ձեր ազգին, թե ես արհամարհում եմ Շեքսպիրին: Մինչդեռ ես առաջինն եմ նրան ծանոթացրել ֆրանսիացիներին և թարգմանել նրանից մի շարք հատվածներ ահա արդեն քառասուն տարի առաջ»:

Իր դրամատուրգիայի մեջ Վոլտերը ձգտել է շեքսպիրյան թատրոնի և կլասիցիստական դրամատուրգիայի դրական կողմերի մի յուրօրինակ զուգակցման: Մասնավորապես, նա որոշ շափով թույլ է տվել ողբերգականի և կատակերգականի խառնուրդ, որն այնքան բնորոշ է Շեքսպիրին:

Քննելով իր «Անառակ որդին» կատակերգությունը, Վոլտերը գրել է. «Մենք նրա մեջ տեսնում ենք լրջության և կատակի, ողբերգականի ու կատակերգականի միախառնում. այդպես խալտաբղետ է նաև մարդկային կյանքը. հաճախ միևնույն եղելությունն իր հետ բերում է բոլոր այդ հակադրությունները»: XVIII դարի ֆրանսիական թատրոնի համար այդ նորույթը Վոլտերը ներմուծել է դեռևս անհամարձակորեն, այն էլ լոկ կատակերգության մեջ: Նա վճռականորեն քննադատել է գերեզմանափորների կատակները Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգության մեջ:

Վոլտերի վարպետությունը զգալիորեն տուժել է իր ժամանակակիցների հնացած հայացքներին ու ճաշակին շարունակ տեղի տալուց: Այդ առիթով իրավացիորեն դժգոհել է Ժան-Ժակ Ռուսսոն. «Նշանավոր Արուե՛, ասա՛ մեզ, որքա՛ն մեծ ու առնական գեղեցկություններ ես զոհաբերել մեր կեղծ նրբագեղության համար: Եվ որքա՛ն մեծ երկերի գնով ես ձգտել գոհություն տալու ժամանակի մանր ոգուն»:

Վոլտերի բանաստեղծական ժառանգությունը բազմաժանր է. նա գրել է էպիկական, փիլիսոփայական և հերոսա-երգիծական պոեմներ, քաղաքական և փիլիսոփայական ներբողներ, սատիրաներ, էպիգրամներ, շափածո նովելներ և քնարական բանաստեղծություններ, ամենուր մնալով մարտիկ ու լուսավորիչ:

Անձնական քնարերգության մեջ, ուր հնչում են սիրո զգացմունքը, խոհեր, թախիծ կամ կասկածներ, Վոլտերը ամենուր մտածող է, լուսավորիչ, բանականության ջատագով:

Վոլտերը «Հեցեիական» էպիկական պոեմի հեղինակն է: Իր տեսակի մեջ այս եզակի երկը ստեղծելիս նա իր առաջ երկու խնդիր է դրել.

Ֆրանսիային շնորհել նրան արժանի ազգային էպոս, ինչ որ արել են Վիրգիլիոսը, Տասսոն, Կամոենսը, ընդօրինակելով Հոմերոսին, և դրա հետ մեկտեղ փառաբանել բանականությունը, ծաղկել մոլեռանդությունը, գովերգել իդեալական թագավորին, որը երկրում հաստատել է կրոնահանդուրժողականություն, դադարեցնելով կրոնական պատերազմները, մոլեռանդի ձեռքով զոհված տառապալա-արքային:

Հետևելով նախօրինակներին, Վոլտերը պահպանել է հին էպիկական պոեզիային բնորոշ հատկանիշները, բայց նոր դարաշրջանի գրողի գրչի տակ դրանք կորցրել են կենդանի անմիջականությունը և ձեռք բերել ռացիոնալիստական շորություն և մտացածինություն: Օլիմպոսի աստվածների փոխարեն գործում են Երկպառակության, Մոլեռանդության դևի ալլաբանական կերպարանքները, սուրբ Լյուդովիկոսի ստվերը և այլն: Դանտեի նման Հենրի IV-ը ուղևորվում է դժոխք, ուր տանջվում են բռնակալները, ապա դեպի երկինք, ճակատագրերի տաճարը և այլն: Հոմերոսի պոեմների հեքիաթային տարրը ընթերցողին կաշառում է այն մանկական պարզամիտ հավատով, որ անտիկ երգիչը տաժում է դեպի իր պատկերած առասպելական պատկերները, ուստի և նրանք ամենևին չեն կորցնում իրենց գեղարվեստական ճշմարտությունը: Նույնը չէ լուսավորիչ-փիլիսոփայի մոտ, որը հերքել է հրաշքների ու նախասահմանության մասին հոգևորականների անմիտ բարբառանքները: Տվյալ դեպքում ալլաբանական տարրը անբնական է թվում: Ինքը՝ Վոլտերը որոշ չափով կարողացել է հասկանալ այդ: «Ես չէի կարող օգնության կանչել ֆանտազիային, ինչ որ հաճախ անում են Արիոստոն և Տասսոն: Մեր դարի խստությունն ու իմաստությունը թույլ չտվեցին այդ: Մեզանից նա, ով կփորձի չարաշահել նրանց օրինակը, հին առակաները խառնելով լուրջ և հետաքրքիր իրողություններին, միայն ալլանդակություն կստեղծի»: Եվ սակայն նա ենթարկվել է հին գեղագիտական նորմերին: Արվեստի առաջընթացը միշտ չէ, որ զուգահեռ է հասարակության ողջ նյութական մշակույթի առաջընթացին: Նա ունի իր զարգացման օրենքները, և Հոմերոսի էպոսը, որ հնում եղել է հոյակապ ու գեղագիտորեն անշափ հմայիչ, նույն գեղարվեստական մակարդակով չէր կարող կրկնվել նաև նոր ժամանակներում: Դա իրավացիորեն ցույց է տվել Կ. Մարքսը. «Քանի որ մեխանիկայի և այլնի մեջ մենք առաջ ենք անցել հներից, ապա ինչո՞ւ պիտի մենք չստեղծենք նաև մեր էպոսը: Եվ ահա «Իլիականի» փոխարեն երևան է գալիս «Հենրիականը»¹:

Նախապաշարմունքների և կրոնական ցավագարության մերկացման ու ծաղրի լուսավորական թեմայով է գրված Վոլտերի «Օուլեանի կույսը» հերոսա-երգիծական պոեմը, որը XVII դարի Ֆրանսիայի պաշտոնական բանաստեղծ Ժան Շապլենի «Կույսը կամ Ազատագրված Ֆրանսիա» (1656) պոեմի պարոդիան է:

¹ Կ. Մարքսը և Ֆ. էնգելսը արվեստի մասին, հ. 1, էջ 229:

Ֆրանսիացի ժողովրդի հիշողության մեջ գեղջկուհի Ժաննա դ' Արկը, որ հերոսաբար զոհվել է 1431 թ. Ռուանում, միշտ մնացել է որպես ազգային հպարտություն, որպես հայրենիքին անշահախնդիր և անձնուրաց ծառայության օրինակ։ Վոլտերն ինքը խոր համակրանք է ունեցել պատմական Ժաննա դ' Արկի հանդեպ։ Իր «Հենրիականում» նրան կոչել է «խիզախ ամազոնուհի», «անզլիացոց ամոթ»։ «Փորձ բարբերի մասին» երկում էլ նրան համարել է «առնական աղջիկ, որին ինկվիզիտորներն ու գիտնականները իրենց վախկոտ դաժանությամբ խարույկ բարձրացրին»։

Վոլտերը զայրաճալով երեսպաշտ եկեղեցականների դեմ, որոնք հերոսական կույսին նախ խարույկ հանեցին, ապա սուրբ հռչակեցին, ցնցող սարկազմով գրված իր պոեմում հեղել է իր ատելությունը եկեղեցու մոլեռանդության հանդեպ։ Երգիծաբանորեն պատկերելով միջնադարյան ֆեոդալ-կղերական Ֆրանսիան, Վոլտերը միաժամանակ մերկացրել է իր ժամանակի իշխող դասի զազրելիությունը։ Ողորմելի Կարլոս VII-ի և նրա սիրուհի Ագնես Սորելի կերպարների մեջ Վոլտերի ժամանակակիցները հեշտությամբ ճանաչել են Լյուդովիկոս XV-ին և մարկիզուհի Պոմպադուրին։

Վոլտերի ժամանակակիցներից ոմանք ասել են, որ բանաստեղծը ծաղրելով Ժաննա դ' Արկին, նրա հանդեպ ավելի դաժան է վարվել, քան Բովե քաղաքի եպիսկոպոսը, որն այրել է նրան խարույկի վրա։ Վոլտերն, անշուշտ, դաժանորեն է ծաղրել. նա ցույց է տվել զայթակղեցուցիչ ժաննային, ներկայացրել նրան ամենաներկամաստ և անպարկեշտ տեսարաններում։ Բայց նա ծաղրել է ոչ թե ժողովրդի ծոցից ելած աղջկան, որը անկեղծորեն հավատալով իր աստվածաշնորհ հայրենասիրական առաքելությանը, ֆրանսիացիներին մարտի է առաջնորդել ընդդեմ թշնամու և անվախորեն բարձրացել խարույկ, պատմության մեջ թողնելով իր ազնիվ անունը և մարդկայնորեն գեղեցիկ կերպար։ Նա ծաղրել է այն, ինչ կատարել են եկեղեցու քարոզիչները Ժաննայի անվամբ, նրան խարույկ հանելուց հետո հռչակելով «սրբուհի»։

Ինչպես նշեցինք, XVII դարում Շապլենը գովերգել է «տիրոջ ընտրյալուհու» սխրանքները։ Այդ ստեղծագործության ճամարտակ կեղծությունը, պաշտոնական միտումնավորությունը, նողկալի կանխակալությունը ձանձրույթ են պատճառել նույնիսկ նրանց, ովքեր բավական շուայլորեն վարձատրել են բանաստեղծի եռանդը։

Կրոնական կեղծ բարեպաշտությունը միշտ զայրացրել է Վոլտերին, իսկ այստեղ նա ամեն ինչից զատ տեսել է ժողովրդական հերոսուհու անվան շարաշահում։ Եվ ի պատասխան սուտ բարեպաշտ Շապլենի, ծաղրելով այն քաղցրավուն լեգենդը, թե իբր Ժաննան իր անաղարտ կուսության համար դարձել է աստծո ընտրյալը, ծանակելով քահանաներին, վանականներին, եպիսկոպոսներին, նրանց բոլոր սրբերին, նա

ստեղծել է մի հանդուգն ու հախուռն պոեմ՝ համեմված զվարթ ծաղրա-
բանությամբ ու համարձակ տեսարաններով:

Լրջմիտ մարդիկ ասել են, թե այն անպարկեշտ իոսսքերը, որոնցով
լի է պոեմը, կարող են անուղղելի վնաս հասցնել բարոյականությանը:
Զվարթ մարդիկ պատասխանել են նրանց, որ կատակը երբեք չարիք չի
բերի, որ չուրջ գաղափարները կարող են ապրել ոչ միայն սիլլոգիզմի
սեղմ շրջանակներում, այլև զվարթ-թովոուն բառախաղի, զավեշտական
ոտանավորի, սրամտության և նեղ անձնական բնույթի անհամեստ տե-
սարանի մեջ:

Վուլտերի զավեշտական պոեմն ամենևին չի սասանել Ֆրանսիայի
ժողովրդական հերոսուհու հեղինակությունը, վնաս չի հասցրել բարո-
յականությանը, բայց սասանել է եկեղեցու հեղինակությունը, զգալի
վնաս հասցրել դոգմատիկ մտածողությանը:

Ֆրանսիացի արհեստկրատները սիրել են զվարճանալ էրոտիկ բը-
նույթի բաց նկարներով: Մոդայիկ է եղել ռոկոկոյի արվեստի նրբագեղ
ու գալանտ էրոտիզմը: Լուսավորիչները դատափետելով աղնվականու-
թյան ճաշակը, այնուհանդերձ իրենք էլ երբեմն տրվել են համընդհա-
նուր հրապուրանքին: Վուլտերի պոեմը հեղվել է նույն հոսանքի մեջ.
այն մտահղացվել է ընթրիքի պահին մեծագույն անպարկեշտ և թեթե-
վամիտ դուքս դը Ռիշլեյոյի մոտ, որի հետ Վուլտերը սովորել է քոլեջում:

Զի կարելի նաև կասկածի տակ առնել Վուլտերի հայրենասիրու-
թյունը: Նա խոր վշտով է արձագանքել Հարյուրամյա պատերազմի ժա-
մանակաշրջանի Ֆրանսիայի աղետներին, ժողովրդի տառապանքներին:
Պոեմի զավեշտի, ծիծաղի ու խեղկատակության մեջ մեկ էլ հանկարծ
նա զսպում է իր մոլեգին ֆանտազիան, որպեսզի դառնագին ու լրջորեն
խոսի պատերազմի աղետների մասին.

Օ՛, դո՛ւստր մահվան, պատերա՛զմ անգութ,
Դու հերոսություն կոչվող կողոպո՛ւտ,
Ենթհիվ քո ժանտ հատկությունների
Հողը արյամբ ու արցունքով է լի:

Պոեմի հերոսների բնավորությունները տարբեր են. Կարլոս VII-ը
թուլակամ է ու հեշտասեր, որպես տիրակալ չափազանց ողորմելի է,
նրա սիրուհի Ագնեսան միամիտ է, բայց և զուրկ չէ ճարակութունից,
ժաննան գեղջկուհու կոպտություն ունի և անշափ պարզամիտ է: Նա
թուխ է, ամրակազմ. բերանում շարված են բոլոր երեսուներկու ձյու-
նաճերմակ ատամները և «ժպտում է մինչև ականջները»: Տերտերները,
վանականները, ինկվիզիտորները, «սրբազան» ավազակ-մարտիկները
գծագրված են սուր երգիծական գրչով: VII երգը (Դորոթեայի դժբախ-
տությունների պատմությունը) ընթերցողի դեմքից լիովին չբացնում է
ժպիտը. այստեղ կատակը տեղին չէ. պատմությունը մոռյլ-ողբերգա-
կան է: Ֆրանսիացի Լա Տրիմուլլի և անգլիացի դ'Արոնդելի միջև ծա-
գած բարեկամությունը պոեմում խորհրդանշում է ժողովուրդների միջև

եղած թշնամության անմտությունը: Պատերա՛զմ, պատերա՛զմ, դրա պատճառը թագավորները չե՞ն արդյոք: «Երջանիկ է նա, ում վիճակված է խաւաղ աշխատանք»: Մի խոսքով, նրանք, ովքեր հակված են խորհրդածելու սոցիալական կյանքի մեծ խնդիրների շուրջ, այս զավեշտական պոեմի մեջ էլ բավական սնունդ կգտնեն:

Պոեմի առաջաբանում Վոլտերը ցույց է տվել այն բանաստեղծական ավանդույթը, որին հետևել է: Նա հիշել է և՛ «Մկների ու գորտերի պատերազմը» հերոսական պոեմը, որը հին հույները վերագրել են Հոմերոսին, և հոմեացի հեղինակներ Պետրոնիուսի ու Ապուլեյի վեպերը, և՛ իտալացի Պուլչիի, Բոյարդոյի, Արիոստոյի ասպետական պոեմները, և՛ Վոլտերի հայրենակիցներ Ռաբլեի ու Լաֆոնտենի երկերը: Անշուշտ, այդ բոլոր հեղինակությունները հիշատակված են սոսկ նրա համար, որպեսզի ավանդույթի հիման վրա արդարացվեն այն անպարկեշտությունները, որ իրեն թույլ է տվել պոեմի հեղինակը: «Մեր «Վուլսի» մեջ շատ ավելի քիչ հանդգնություն ու անպարկեշտություն կա, քան այդ ձևով գրած բոլոր մեծ իտալացիների մոտ»: Վոլտերի այդ երկը լույս մասամբ է հերոսական դուցազնեցության պարողի, այն ավելի մեծ չափով մոտ է Վերածննդի զավեշտական ասպետական պոեմին, առաջին հերթին՝ Արիոստոյին: Վոլտերին համահունչ է «Մուլեգին Ռոլանդի» նրբագեղ էրոտիզմը և նրա բանաստեղծական պատկերավորությունը:

«Օուլեանի կույսը» Վոլտերի թերևս ամենահանդուգն հակաեկեղեցական երկն է: Միեւրոյմ մարկիզուհի դու Շատլեի ջանքերով պոեմը հուսալիորեն և երկար ժամանակ թաքցված էր անիրազեկ մարդկանց աչքից: Միայն 32 տարի հետո է Վոլտերը համարձակվել այն տպագրել: Պոեմը կարգում էին նրա քիչ թվով բարեկամները: Կարդում էին և անշուշտ, արտագրում իրենց համար: Արտագրություններից մեկն ընկնում է արկածախնդիրների ձեռքը: 1755 թ. Վոլտերի թշնամիներից մեկը հրատարակում է պոեմը Մայնի-Ֆրանկֆուրտում: Վոլտերն իսկույն հրաժարվում է պոեմի հեղինակությունից: Բացի, այդ, տեքստում կային բազմաթիվ աղճատումներ և շատ անվայելուչ արտահայտություններ: Հրատարակիչներն ակնհայտորեն ցանկացել էին «արգելված ապրանքով» հարստանալ և միաժամանակ կործանել հեղինակին: Մեկ տարի անց պոեմը կրկին լույս է տեսնում: Հրատարակիչները պոեմի տեքստին կրցել էին հեղինակի դեմ գրած իրենց պամֆլետները, ծաղրելով նրան: Նրանց սպասումներին հակառակ, նրանց այդ հարձակումները զգալիորեն թեթևացրին Վոլտերի խնդիրը: Այժմ նա ներկայանում էր որպես չարագործների խաբեության զոհ: Բայց հորձանքն արդեն անհնար էր կասեցնել: Պոեմը լույս է տեսնում 1757 թ. Լոնդոնում, գալթակղիչ նկարազարդումներով, և վեբջապես՝ 1759 թ. Փարիզում: Այն արդեն հայտնի էր բոլորին, և ոչ ոք չէր կասկածում, որ նրա հեղինակը Վոլտերն է, և 1762 թ. բանաստեղծն ինքը տպագրում է պոեմը, անձնատուր եղած պատրաստվելով ամեն կարգի փորձության: Բայց ամեն ինչ բարեհա-

չող անցավ: Լրջմիտները մոլեգնեցին, անհոգ ու զվարթ մարդիկ ծիծաղեցին: Իշխանությունները մտածում էին, թե ինչ պատիժ տան այդ հանդուգն և այդ (ավա՛ղ) նշանավոր հեղինակին, իսկ ժամանակն անցնում էր...

1774 թ. Վոլտերը կրկին վերադարձավ իր հանդուգն պոեմին, վերանայեց, շտկեց այն և լույս ընծայեց, վերջնականապես հրաժեշտ տալով նրան: Այդ հրատարակությունը կանոնիկ դարձավ նրա բոլոր հետագա հրատարակությունների համար:

Վոլտերի քատրոնը: Վոլտերի դրամատուրգիական ժառանգությունը վիթխարի է և բազմաժանր: Նա գրել է ողբերգություններ, արձակ դրամաներ, կատակերգություններ, օպերաների լիբրետոներ և դիվերտիսմենտներ¹: Վոլտերի թատրոնը ամենից առաջ և բացառապես քաղաքական ամբիոն է: Յրել սնահավատության ու նախապաշարմունքների խավարը, ծնել ատելություն կրոնական մոլեռանդության ու բռնակալության հանդեպ, փառաբանել ազատության ու քաղաքացիական հավասարության գաղափարները. այս խնդիրներն է դրել իր առաջ հեղինակը: «Բրուտոս», «Կեսարի մահը», «Մուհամեդ», «Ալզիր» և նրա մյուս ողբերգությունները հազեցած են քաղաքական գաղափարներով:

Վոլտերի պիեսները միշտ չէ, որ ազատ մուտք են ունեցել թատերական բեմերում: Դրամատուրգը խորամանկել է, դիմել հնարամտությունների՝ նրանց այդ մուտքն ապահովելու համար: Այս առումով թե՛ բովանդակությամբ և թե՛ բեմական պատմությամբ ուշագրավ է նրա առավել նշանավոր պիեսներից մեկը՝ «Մոլեռանդություն կամ Մուհամեդ մարգարե»: Կարդինալ Ֆլյորին՝ Ֆրանսիայի առաջին մինիստրը, մի զառամ ծերունի, սիրալիր զրուցակից և անդրդվելի հետադիմական, արգելել է բեմադրել պիեսը, նրա մեջ գտնելով «ոչ բավարար չափով հղկված» մասեր և խնդրելով հեղինակին պիեսը հասցնել բարձրագույն կատարելության (մինիստրը խորամանկությամբ չէր զիջում Վոլտերին): Այն ժամանակ Վոլտերը դիմել է Հռոմի պապին՝ խրախուսելու իր պիեսը, որ խարազանում է «կեղծ ու բարբարոս» մուսուլմանական կրոնը:

Բենեդիկտ XIV-ը՝ 254-րդ պապը, ծնված Բոլոնիայում, աշխարհիկ անվամբ Պրոսպերո Լամբերտինի, սիրել է արվեստը, ինքն էլ ստեղծագործել է, բարեհաճ է եղել նկարիչների հանդեպ, բավական անբարյացակամորեն է դիտել եկեղեցու շափազանց ջանադիր ծառայողներին, մոլեռանդներին ու մտազարնեիրն. նա շատ աշխարհիկ կյանք է վարել, որ շփոթեցրել է նրա հոգևոր ծառաներին և շատ դուր է եկել փիլիսոփաներին: Մելիսիոր Գրիմը նրան համարել է պապերի մեջ ամենից «անմեղսագործը». մի խոսքով, այդ պապին հատուկ էր XVIII դարի սկեպտիկ ոգին: Նա Վոլտերին պատասխանել է սիրալիր նամակով, վար-

¹ Հիմնական ներկայացումից հետո արվող էստրադային փոքրիկ համարներից բաղկացած թատերական ներկայացում:— Մ. Բ.:

ձատրել նրան առաքելական օրհնություն մը և հայտնել, որ նրա «հիանալի» ողբերգությունը կարգացել է մեծագույն հաճույքով: Պապը ուղարկել էր Վոլտերին նաև մի մեղալ իր պատկերով՝ վեր ցցված քթով մի թմփլիկ դեմք, ծիծաղելու աստիճան պարզահոգի:

— Է՛, նա կարգին տղա է, և կարծես ինչ-որ բան հասկանում է,— ծիծաղել է Վոլտերը:

Նորին սրբազանությունը, սակայն, հայտնի չեն եղել «Մուհամեդի» հեղինակի հետևյալ տողերը. «Բոլոր բռնակալություններից ամենաանհեթեթը... հոգևորականների բռնակալությունն է, իսկ բոլոր քրմական տիրակալություններից ամենահանցավորը, անտարակույս, քրիստոնեական եկեղեցու հոգևորականների տիրակալությունն է»:

Վոլտերն իր ողբերգությունը կառուցել է կլասիցիզմի բոլոր օրենքների համաձայն, չլիճելով ժամանակաշրջանի հետ, հաշվի առնելով բոլոր իշխող ճաշակները: Պիեսում պահպանված է «եռամիասնությունը», ունի հինգ արար, բեմական գործողությունը հասցված է նվազագույնի և լայն տարածություն է տրված խոսքին: Այն համակված է վսեմ պաթետիկայով, գրված է ավանդական ալեքսանդրյան շափով: Այդ ամենը բխել է դարաշրջանից: Ինչ վերաբերում է պիեսի գաղափարախոսությանը. ապա դա արդեն ինքը՝ Վոլտերն է, լուսավորությունն է, դայն է, ինչ հակասել է ավանդույթներին, հակառակ ընթացել պաշտոնական գաղափարախոսությանը, խորտակել տիրող պատկերացումները:

Մուհամեդը, Վոլտերի պատկերմամբ, խաբեբա է, անարգ սրիկա, նողկալի ինքնակոշ, ստահակ (այդպես է բնութագրում նրան Մեքքայի տիրակալ Սաֆիրը՝ պիեսի դրական կերպարներից մեկը): Մուհամեդը խորամանկորեն օգտագործում է ամբոխի սնոտիապաշտական զգացմունքները, նրա տգիտությունն ու գյուրահավատությունը: Խավարամիտ սրիկան, որ մանր ստորություն համար պատժվելուց մի կերպ խուսափել էր, այժմ առաջնորդում է իրեն մուլեռանդորեն երկրպագող մուլագար ամբոխին: «Մուլեռանդություն», «սնահավատություն», «նախապաշարմունքներ», «տգիտություն». սարսափելի իմաստ են պարփակում այս բառերը:

Լավագույն սրտերը կամայացնե նա՝

Սնահավատության ժանտությունը համառ:

Մուհամեդի նողկալի խաբեության զոհն են դառնում Մեքքայի ազնիվ տիրակալ Սաֆիրի որդիները: Զարագործ Մուհամեդը Պալմիրային ու Սեիդին դեռևս մանուկ հասակում առևանգել էր հորից: Նա սովորեցրել է նրանց անառարկելիորեն ենթարկվել իրեն, նրանց դարձրել իսլամի մուլեռանդ հետևորդներ: Նրանք վարժվել են, տեսնել Մուհամեդի մեջ երկրի վրա աստծո փոխանորդին և սնահավատորեն դողում են նրա առաջ: Կապված լինելով ընդհանուր ճակատագրով, չիմանալով իրենց ծնողներին, իրենց հարազատական կապի մասին, նրանք իրենց բարե-

կամական կապվածությունը միմյանց հանդեպ սեր են համարում, և Մուհամեդը, տեղյակ լինելով նրանց ծննդյան գաղտնիքին, հովանավորում է այդ հանցավոր սերը: Նա մի նենգ ծրագիր է կազմում: Սեիդը պետք է կործանի իր հորը, այն միակ մարդուն, որը հասկանում է Մուհամեդին:

Իսլամի հիմնադիրը չի ընդունում ոչ մի բարոյականություն, արյան ու սրի միջոցով ամբողջ ցեղերի թելադրելով իր կամքն ու օրենքները: Նա քամահրում է ժողովրդին, որի համար, նրա կարծիքով, միևնույն է, թե քրմերն իրենց ինչ են քարոզում՝ ճշմարտություն թե կեղծիք, միայն թե համոզեն իրեն և հրաշքներ խոստանան:

Գիտեմ ժողովրդիս՝ խաբվելու միշտ պատրաստ.

Ճշմարիտ է, թե սուտ՝ նրան պետք է հավատ,—

ասում է նա Սաֆիրին: Մուհամեդը ցանկանալով իրեն ենթարկել Մեքքան, դիմում է խորամանկության և խոստանում Սաֆիրին վերադարձնել առևանգված երեխաներին:

Սերունին հուզմունքի մեջ է. նա որդիներին հավիտյան կորած էր համարում: Նրա առջև մի սարսափելի հարց է ծառանում. ի՞նչ գնով կարող է ետ ստանալ զավակներին: Նա պատրաստ է զոհել կյանքը, ինքնակամ տրվել ստրկության: Բայց նրանից պահանջում են դավաճանություն: Դրան ընդունակ չէ ազնիվ Սաֆիրը.

Օ՜ հայրական սրտի հուզումնե՛ր անսահման,

Գտնեմ որդիներիս տասնհինգ տարի անց,

Գրկեմ, գիտենալով, որ իմ մահվան պահին

Պիտի ինձ սփոփեն. օ՜, ինչ՝ երանություն:

Բայց եթե... պիտի ես զավեմ հայրենիքիս,

Կամ թե իմ իսկ ձեռքով սպանեմ իմ որդոց...

Ապա հայտնի է քեզ արդեն պատասխանն իմ:

Մեհա՛ս բարով:

Այդ ժամանակ Մուհամեդը իրագործում է իր հանցավոր ծրագիրը: Սեիդը՝ Սաֆիրի որդին, Մուհամեդի հրամանով պիտի սպանի հորը: Սեիդը տատանվում է. նա համակրում է ազնիվ ժերունուն, որն իր բարությանը ու անկեղծությանը գրավում է մաքուր հոգիները: Դիմում են Պալմիրայի օգնությանը, և հանուն նրա սիրո պատանին որոշում է սպանել իր անճանաչ հորը: Մուհամեդի կողմից խաբված Պալմիրան ինքն է դրդում եղբորը սարսափելի ոճրագործության, դառնալով հայրասպանության հանցակից: Ամեն ինչ բացահայտվում է: Արշունաքամ ժերունին գրկում է զավակներին: Մուհամեդը թունավորում է Սեիդին, որն արդեն խանգարում էր նրան: Մուհամեդը հանցավոր կիրք է տածում չքնաղ Պալմիրայի հանդեպ և շտապում է նրան իր հարձը դարձնել: «Իր հարազատի դիակի վրայով իմ գիրկը թող գա»: Սակայն ահավոր ճշմարտության իրազեկ դարձած Պալմիրան անիծում է մարգարեին, որին այնպես չեքմագին և երկյուղածորեն երկրպագում էր, և

սրահար է անում իրեն: Մերկացման ու պատժի երկյուղից հալածական Մուհամեդն իր կողմից խարված մարդկանց դիերի վրայով գահ է բարձրանում, բայց չի հասնում երջանկության: Այսպիսին է ողբերգության ավարտը: Վոլտերը ողբերգության մեջ իր գաղափարների ձայնափողն է դարձրել Սաֆիրին: Սաֆիրը քարոզում է հանդուրժողականություն, սեր մարդու հանդեպ: Նա նվիրված է հայրենիքին և իր ժողովրդին, նա սըրտաճմլիկ ողբում է որդիների կորուստը: Նրա ողջ կերպարը համակված է ջերմությամբ ու հեղինակի համակրանքով: Սաֆիրը մարդկանց հավասարության մասին դատողություններ է անում, որպիսիք շարադրված են Վոլտերի «Փիլիսոփայական բառարանում»:

Հավասար են մարդիկ, և ոչ թե ծագումով,
Այլ արիությամբ ենք զանազանում նրանց:

Վոլտերը պահպանել է որոշ պատմական ճշմարտանմանություն: Մուհամեդը ելել է ժողովրդի ժոցից. նա անկասկած տաղանդավոր է.

Իր փառքով պարտ է նա իրեն, ոչ թե նախնյաց.
Եվ աշխարհի միակ տերը պիտի դառնա:

Ինչպես հիշել է Թալեյրանը, երբ 1805 թ. էրֆուրտի թատրոնում երկու կայսրերի՝ Նապոլեոնի և Ալեքսանդր I-ի հանդիպման ժամանակ դերասանները արտասանել են այս տողերը, բոլոր հանդիսականների հայացքներն ուղղվել են դեպի այն օթյակը, ուր նստած է եղել Նապոլեոնը:

Նապոլեոնը գերադասել է Վոլտերի այս պիեսը: Նա նույնիսկ առաջարկել է որոշ շափով մշակել այն, կրճատել որոշ տեսարաններ, ներմուծել նորերը և հաճախ խոսել է նրա մասին:

«Այն արժանիքները, որով լի է Վոլտերի այս գլուխգործոցը, առաջնություն են շնորհում պիեսին և այն դարձնում մեր բեմի զարդը», — ասել է Նապոլեոնը: Բայց... այդ դրվատական տրիպդին հետևել են նաև մի շարք լուրջ առարկություններ:

Նապոլեոնին, ըստ երևույթին, հուզել է Մուհամեդի պատմական կերպարը: Նրա համար Մուհամեդը հազվագյուտ հատկությունների տեր մարդ է եղել: «Վոլտերն այս պիեսում աղճատել է պատմությունն ու մարդկային սիրտը: Նա Մուհամեդի մեծ կերպարը պոռնկացրել է ստոր ինտրիգների մեջ: Նա այդ մեծ մարդուն, որ փոխել է աշխարհի դեմքը, ստիպել է գործել իբրև կախաղանի արժանի, անարգ ելուզակ: Տիեզերքի կերպարանքը այլափոխող մարդիկ երբեք չեն զբաղվում տիրակալների անձով: Նրանք գործ ունեն մասսաների հետ: Բանասարկության ճանապարհով իշխանության հասնելու միջոցը տալիս է սոսկ երկրորդական արդյունք: Աշխարհը փոխելու համար հանճարի թափ է հարկավոր...»:

Վոլտերի պիեսում, զարգացրել է իր միտքը Նապոլեոնը. «Պալմիրայի հանդեպ Մուհամեդի սերը Սեիդի սիրո կողքին անճաշակություն է թը-

վում և վանող տպավորութիւն է թողնում, բացի այդ, այդ սերը դուրս է ողջ պիեսի կառուցվածքից: Մուհամեդը երկու անգամ դիմում է թուլ-նի: Ինչպե՞ս, Մուհամեդը, որ տապալել է հին աստվածներին, խորտա-կել է աշխարհի կեսի կռապաշտների տաճարները, ընդունվել Կոստանդ-նուպոլսում, Դելիում, Կիպրոսում, Մարոկկոյում, այդ ամենին հասնում է մանր խաբեութիւնների միջոցով... Դեռ պետք է բացատրել, ինչ-պես, ինչպիսի հրաշքներով է հաջողվել այդքան կարճ ժամանակամի-ջոցում նվաճել աշխարհը 50—60 տարում: Եվ ո՞ւմ միջոցով. անապա-տային քոչվորների, որոնք փոքրաքանակ էին, տգետ, պատերազմին անպատրաստ, առանց կարգ ու կանոնի, առանց համակարգի և ընդդեմ հարուստ միջոցներ ունեցող քաղաքակիրթ աշխարհի: Դա մոլեռանդու-թյամբ չես բացատրի. դրա համար էլ ժամանակ էր պետք, իսկ Մուհա-մեդն ուներ ընդամենը 13 տարի»:

Քննադատութիւնը տեղին կլիներ, եթե Վոլտերն իր առջև դրած լի-ներ պատմական Մուհամեդի կերպարն ստեղծելու խնդիրը: Բայց նա այդ խնդիրը չի դրել: Նա ձգտել է բոլոր միջոցներով համոզել իր ըն-թերցողներին, հանդիսականներին, որ կրոնական մոլեռանդութիւնը նող-կալի և կործանարար է ժողովրդի համար, որ ամեն մի կրոն ունի իր մեջ մոլեռանդության շարիք: Նա պատմութիւնից ընտրել է Մուհամե-դին միայն նրա համար, որպեսզի մարմնավորի այդ գաղափարը: Մյուս կողմից, այնքան էլ ճիշտ չի լինի «Մուհամեդ» ողբերգութիւնը դիտել որպես սոսկ հակակեղեցական և հակակրոնական պիես: Դրանով չի սպառվում նրա բովանդակութիւնը:

Պիեսում դրված է Լուսավորությանը բնորոշ՝ թագավորի և ժողո-վրդի խնդիրը:

Վոլտերի Մուհամեդը ոչ թե սոսկ նոր կրոնի հիմնադիր է, այլ նաև մարդու հոգիների վրա տարածվող նոր տիպի բռնակալության հիմնա-դիր: Նա չի բավարարվում սովորական հնազանդությամբ, նա ցանկա-նում է հոծարկամ հնազանդութիւն, ոչ թե հարկադիր, այլ հոգու թե-լադրանքով, սրտից բխող ինքնամոռաց հնազանդութիւն: Այստեղ ար-դեն խոսքը վերաբերում է ոչ թե կրոնական, այլ քաղաքական մոլեռան-դությանը: Դրա համար Մուհամեդն իրեն կիսաստված է ներկայացնում:

Այստեղից էլ Մուհամեդի մեծագույն երեսպաշտութիւնը. նա ինքն իրեն հռչակում է աստված: Նա կարողանում է շահագործել մարդկանց զգացմունքները, նրանց բնական մղումը դեպի բարոյական իդեալները: Օգտագործելով այդ մղումը, երեսպաշտորեն ներկայացնելով իրեն որ-պես արդարության ու բարության մարտիկ, նա մարդկանց սրտերում վառում է մոլեռանդ հավատ և օգտվելով նրանց կուրացումից, կատա-րում է սրբապիղծ գործեր: Կիսաստված երևալու համար, նա ուրիշներից թաքցնում է իր զգացմունքները:

Նապոլեոնը տեղին չի համարել պիեսում Մուհամեդի սերը Պալմի-րայի հանդեպ: «Քաղաքագետի սիրտը պետք է գլխի մեջ լինի»,— հայ-

տարարել է նապուլեոնը: Բայց Վոլտերն իր խնդիրներն է ունեցել, նրան հարկավոր է եղել սիրել տալ Մուհամեդին, որպեսզի նրան հանգեցնի անձնական կործանման: Լսելով Պալմիրայի մահվան մասին, Մուհամեդը պատրաստ է ոռնալ ցավից, բայց ներկաներից ոչ մեկին հայտնի չի դառնում այն փոթորիկը, որ ալեկոծվում է այդ սառն ու հաշվենկատ քաղաքագետի սրտում: Ոչ ոք չպետք է իմանա, որ նա տառապում է սովորական մահկանացուի նման: «Ես պիտի աստված լինեմ, այլապես երկրային իշխանությունը կփլվի», — ասում է նա ինքն իրեն:

Ըստ էության, Վոլտերն իր ողբերգության մեջ ծավալուն բանավիճ է մղել ընդդեմ հանրաճանաչ իտալացի քաղաքական գրող Նիկոլո Մաքիավելիի, որը «Իշխան» (1515) տրակտատում շարադրել է ուժեղ անհատի կողմից իշխանության զավթման և պահպանման ծրագիրը: Նա հայտարարել է, որ բռնություն, խորամանկություն, նենգություն, կեղծիք, ուխտազանցություն, ամեն ինչ թույլատրելի է և արդարացի, երբ խոսքը վերաբերում է իշխանությանը: Մաքիավելիի գիրքը կոչել են «բռնակալության դպրոց»: Վերածննդի հումանիստները և հետագայում լուսավորիչները խստորեն հանդես եկան նրա դեմ: Կարելի է հասկանալ Մաքիավելիին, նա ապրել է պառակտչական պատերազմներից բզկետված մի երկրում, որ գտնվել է մշտական խառնակության մեջ: Անընդմեջ գծտությունները տկարացրել էին նրան և դարձրել անզոր՝ օտար-երկրացիների հարձակումների առաջ: Մաքիավելին երազել է տեսնել իտալիան հզոր, միասնական, համախմբված, ուժեղ կենտրոնացված իշխանության ներքո: Ուստի և, Դանտեի նման, նա հարել է բացարձակ միապետի գաղափարին: Բայց նրա գիրքը, եթե վերանանք այն պատմական կոնկրետ խնդիրներից, որ իր առաջ դրել է հեղինակը, անկեղծ եթե ոչ ցինիկ ձևի մեջ ներկայացնելով «իդեալական» արքայի հատկությունները, հերավի թվում է հրեշավոր:

Զարմանալի չէ, որ Ֆրանսիացի լուսավորիչները, որոնք վճռակա-նորեն մերժել են աբսոլյուտիզմը, երազել «լուսավորյալ» մարդասեր միապետ, այնքան սուր և հիվանդագին են արձագանքել Մաքիավելիի բոլոր քաղաքական հանձնարարականներին:

Վոլտերն անմիջական բանակով մեջ է մտնում Մաքիավելիի հետ, նրա գաղափարները դնելով իր հերոսի գոռոզ ու ցինիկ խոսքի մեջ.

Մութ է տիեզերքը, նոր ջահ է հարկավոր.
Կտամ մի նոր հավատ, կտամ շղթա ներ նոր...
Կփոխվի դասն անկարգ պատիր աստվածների,
Ծվ աշխարհի վրա՝ մոլորված ու թմրած,
Կհառնի անսասան ու դաժան մի աստված...
Վճռաբար կկանգնեմ գործի զլուխն անձամբ,
Կարգ-կանոն կհաստատեմ խռով ու բյալն սանձամբ,
Հայրենիքիս մի մեծ փառքի կարժանացնեմ,
Ուստի ժողովրդին պիտի ստրկացնեմ:

Վոլտերն, ինչպես և վայել էր լուսավորչին, լի էր պատմական լավատեսությամբ: Պիեսի վերջում Պալմիրան մեռնելիս բացականչում է.

Օ՜ դիւ շատ հեռու է փրկութիւնն աշխարհի,
Բայց լուսը կհաղթի՝ և բարին կտիրի:

Փիլիսոփայական վիպակները: Փիլիսոփայական վիպակները բնորոշ են Վոլտերի ուշ շրջանի ստեղծագործությանը: Դժվար թե նա դրանց լրջորեն է վերաբերվել: Բեռլինից գրած նամակներում նա իր բարեկամներին շատ և հաճույքով է գրել իր «Լյուդովիկոս XIV-ի դարաշրջանը» պատմական աշխատության մասին, որն այն ժամանակ գրավել էր նրա ողջ ուշադրությունը: Սակայն ոչ մի խոսք չի ասել նույն այդ ժամանակ գրած փոքրիկ ու հրաշալի «Միկրոմեգաս»¹ վիպակի մասին, որտեղ պատմվում է մեր մոլորակի վրա հայտնված երկու տիեզերական եկվորների մասին:

Մեր օրերում, երբ մարդիկ արդեն եղել են լուսնի վրա, տիեզերական ճանապարհորդության թեման իսկ ավելի քան երկու հարյուր տարի առաջ գրված ստեղծագործության մեջ, համարյա թե գիտական կանխատեսություն է թվում: Բայց վիպակն ունի այլ խնդիր: «Միկրոմեգասն» ստեղծելիս Վոլտերն ամենից քիչ է մտածել գիտական ֆանտաստիկայի մասին: Միրիուսի և Սատուրնի բնակիչները նրան պետք են հեղել միայն «թարմացնելու» ընթերցողի ընկալումը. մի հնարանք, որից նա օգտվել է իր բոլոր փիլիսոփայական վիպակներում: Այդ հնարանքը, որ գրական շրջանառության մեջ է մտել Մոնտեսքյոյի կողմից, հնարավորություն է տալիս սովորական իրերը դիտարկել «ուրիշների», «նորեկների» աչքերով: Այդ «նորեկները» զուրկ են սովորույթի ուժով ստեղծված կանխակալության շղարշից, ուստի և իսկույն նկատում են այն անհեթեթությունները, որոնց մյուս մարդիկ վարժվել են, հաշտվել և համարել բնական: «Միկրոմեգաս» վիպակում մենք մեր աշխարհին նայում ենք տիեզերքից եկածների աչքերով: Այդ վիպակն առավելապես փիլիսոփայական է: Այստեղ հիշատակվում են Լայբնիցը, Մալբրանշը, Պասկալը, որոնց հետ համաձայն չի եղել Վոլտերը, հիշվում են նաև Լոքն ու Նյուտոնը, որոնց պաշտել է նա: Այստեղ կան խորհրդածություններ իմացաբանական խնդիրների, ընկալման համակարգի, զգայությունների մասին, դրված են բարոյագիտական խնդիրներ: Բայց հիմնական միտքը հանգում է նրան, որ մարդիկ չեն կարողանում երջանիկ լինել, որ նրանք իրենց պստիկ աշխարհը լցրել են չարիքով, տառապանքներով ու անարդարությամբ: Ընթերցողն իմանում է, որ մոլորակը անսահմանորեն փոքր է տիեզերքի մասշտաբների մեջ, որ մարդը անսահմանորեն փոքր է այդ անսահմանորեն փոքր մոլորակի մասշտաբների մեջ: Այդ մասշտաբների հեգնական միախառնումը օգնել է

¹ Կազմված է հուն. *միկրոս* (մանր) և *մեգաս* (խոշոր) բառերից (մանրախոշոր):

Վոլտերին ցույց տալ «աշխարհի հզորների» երկրային վսեմության խաբուսիկությունը և նրանց նկրտումների անհեթեթությունը: Երկիրը սոսկ մի ցեխի կույտ է, փոքրիկ մրջնանոց. Միջերկրական ծովը փոքրիկ ճահճուտ է, իսկ Մեծ Օվկիանոսը՝ ողորմելի լճակ: Եվ այդ «ցեխի կույտի» ավելորդ մի կտորի համար վեճերը ծիծաղելի են, ցնորական. այդ ընթացքում, սակայն, մարդիկ իրենց տերերի կամքով անհեթեթ և կործանարար պատերազմներում ոչնչացնում են միմյանց:

«Կամա-ակամա ցանկություն եմ զգում մի երեք քայլ անելու և ոտքի երեք հարվածով ճգմելու ողորմելի մարդասպանների այս ողջ մրջնանոցը»,— ասում է Սիրիուսի մոլեգնած բնակիչը: «Այդ հոգսը դուք ձեզ լ'րա մի վերցրեք, նրանք պակաս ջանք չեն թափում իրենց ոչնչացման համար»¹,— պատասխանում է Սատուրնի բնակիչը:

1758 թ. Վոլտերը գրել է իր լավագույն վիպակը՝ «Կանդիդ կամ Լավատեսություն» («Ի՞նչ բան է լավատեսությունը» — «Ավա՛ղ,— ասաց Կանդիդը,— դա մոլեգնության հասնող մի կիրք է, որով համակվածները կուզեին պնդել, թե ամեն ինչ լավ է, երբ իրականում ամեն ինչ վատ է»):

Տեղին է հիշել XVII—XVIII դարերի հոգևոր կյանքի մի քանի մանրամասներ: Նշանավոր աստղագետ Քեփլերը 1619 թ. «Աշխարհների ներդաշնություն» երկում սահմանել է մոլորակների շարժման օրենքները. աշխարհում ամեն ինչ ներկայացավ կարգավորված ու նպատակասլաց: Հետագայում Լայբնիցը զարգացրել է համաշխարհային ներդաշնության ուսմունքը: Նրա ըմբռնմամբ, բարին ու չարը անհրաժեշտություն են և մի տեսակ հավասարակշռում են միմյանց: Դրան համաձայնել են շատ մտածողներ, այդ թվում նաև Վոլտերը:

Բայց ահա, 1755 թ. երկրաշարժը կործանեց Լիսաբոնը: Զոհվեց մի քանի տասնյակ հազար մարդ: Համաշխարհային շարիքի մասին հարցը կրկին դարձավ փիլիսոփայական խորհրդածությունների առարկա: Միտքը տարեբային աղետներից անցում կատարեց դեպի սոցիալական աղետները: «Լիսաբոնի կործանման մասին» (1756) պոեմում Վոլտերը հայտարարել է, որ ինքը հրաժարվում է ընդունել «համաշխարհային ներդաշնությունը» և Լայբնիցյան լավատեսությունը: Այդ տեսության պակասը բռնաբանել է նվիրված «Կանդիդ» պոեմը: Անքիթ Պանզուրը՝ հալածված, ծեծված, բզկտված, կախաղանից մի կերպ ազատված, խաբույկից մի կերպ խույս տված, հրաշքով փրկված և կրկին նետված աղետների ծովը, կույր, բարեհոգի անմտության հավերժական օրինակը, քարոզում է... լավատեսություն («Ամեն ինչ դեպի լավն է գնում այս ամենալավ աշխարհում»):

Բարեհոգի ու պարզամիտ Կանդիդը չի համարձակվում կասկածի տակ առնել իր ուսուցչի քարոզը: Նա պատրաստ է հավատալ Պանզու-

¹ Վոլտեր, Հնարի երկեր, Թարգմ. Գ. Մաշարյանը, Ե., 1958, էջ 140:

սին. բայց... «Թանկագին իմ Պանգլոտ», — ասաց նրան Կանդիդը, — երբ ձեզ կախում էին, մորթում, անխնա ծեծում, երբ դուք մատնված էիք Թիպարտուսյան, մի՞թե դուք շարունակում էիք կարծել, որ աշխարհում ամեն բան դեպի լավն է գնում:

— Ես միշտ հավատարիմ եմ մնացել իմ նախկին համոզմունքին, — պատասխանեց Պանգլոտը: — Վերջիվերջո ես փրկիստփա եմ»:

Փաստերի աշխարհը հերքում և ջարդուփշուր է անում Պանգլոտի տեսությունը, ընդ որում ամենից ավելի տուժում է նա ինքը: Բայց ի՞նչ անել այժմ: Ընկնել հուսահատության գի՞րկը: Անիծել տիեզերքը և աշխարհը լցնել տրտունջով ու հառաչանքով: Ո՛չ, երբե՛ք: Վիպակի մեջ հոռետեսություն քարոզող մոռյլ դառնամաղձոտ Մարտենը ամենևին ո՛չ Կանդիդի, ո՛չ հեղինակի սրտով չէ: Ո՞րն է եզրահանգումը: Վոլտերը չի տվել կոնկրետ հանձնարարականներ, նա միայն վարակել է ընթերցողին աշխարհի անկատարելության զաղափարով: Ինչ վերաբերում է հետագա հեռանկարներին, ապա՝ չէ՞ որ «մարդը հանգստի համար չի ծնվել», «պետք է մշակես քո այգին», քանի որ «աշխատանքը մեզանից վանում է երեք մեծ շարիք՝ ձանձրույթը, արատը և կարիքը»:

Հերքելով լայնիցի և XVIII դարի անգլիացի փրկիստփաների (օրինակ՝ Շեֆթսբերիի) փրկիստփայությունը, որոնց լավատեսությունը մղել է հաշտվել շարի հետ, Վոլտերը եղել է այլ կարգի լավատես, այն է՝ հավատացել է մարդկության և նրա բոլոր հաստատությունների ապագա կատարելագործմանը: Նրա վիպակում կարևոր տեղ է գրավում էլդորադո (իսպ. el dorado — «ոսկե», «երջանիկ») իդեալական պետության նկարագրությունը: Էլդորադոյում չկան վանականներ, այնտեղ չկան բանտեր, այնտեղ ոչ ոքի չեն դատում, այնտեղ չկա բռնակալություն, և «բոլորն ազատ են»: Վոլտերը փառաբանել է այդ պատրական երկրի բնակիչների «անմեղությունն ու բարօրությունը»: Սակայն ժողովրդի «անմեղության» գովքը չպետք է հասկանալ «բնական վիճակի» ուսսոյական իդեալականացման մոտեցումով: Էլդորադոն միանգամայն քաղաքակիրթ երկիր է: Այնտեղ կա գիտությունների մի հոյակապ պալատ, որ «լի է մաթեմատիկական և ֆիզիկական գործիքներով»:

Ուշագրավ է «Կանդիդի» հրատարակման պատմությունը: Վիպակը ստեղծվել է ծածուկ, 1758 թ.: Հաջորդ տարվա հունվարին ժնեյան հրատարակիչներ Կրամբերները այն տպագրում են 6 հազար օրինակ տպաքանակով: Այն ժամանակների համար դա բավական շատ էր: 1759 թ. փետրվարի 20-ին գիրքը հայտնվում է Փարիզում: Սկսվում է նրա հաղթական երթը դեպի ընթերցողների սրտերը:

Փարիզի պառլամենտը (դատարանը) անմիջապես հրապարակայնորեն արգելեց գրքը: Գիրքն արգելեցին նաև ժնեյան քահանաները, կոչելով այն «աստվածախորշ և անբարոյական»: Բայց արդեն մարտին, միայն մեկ ամսում Փարիզում իրագործվեց գրքի հինգ նոր հրատարակություն: Ընթերցողների հետաքրքրությունը գնալով մեծացավ, և տար-

վա վերջին արդեն շնայած արգելքներին ու ոստիկանության ահաբեկումներին, վիպակն արդեն քսան անգամ հրատարակվեց: Վոլտերի կյանքի վերջում հրատարակությունների թիվը հասավ 50-ի: Նույն այդ թվականին վիպակը թարգմանվել է անգլերեն և իտալերեն:

Վոլտերը շատ լրջորեն հերքել է իր հեղինակ լինելը, նեղացել է, վիրավորվել: «Ի՛նչ անգործներ են ինձ վերագրում մի ինչ-որ «Կանդիդ», դստրոցականների մի զվարճալիք: Ծիշտն ասած, ևս ուրիշ գործեր ունեմ» (նամակ աբբահայր Վեռնին), «Ես վերջապես կարդացի «Կանդիդ», պետք է անխելք լինել ինձ մի այդպիսի անհեթեթություն վերագրելու համար: Փա՛ռք աստծո, ես ավելի օգտակար զբաղմունքներ ունեմ» (նույն աբբահորը), «Թանկագին մարկիզ, ես վերջապես կարդացի այդ «Կանդիդը», որի մասին ասել եք ինձ, և որքան ծիծաղում էի, այնքան ավելի ցավում էի, որ այն ինձ են վերագրում: Սակայն ինչ վիպեր էլ որ հորինեն, երևակայության համար դժվար է մերձենալ այն բանին, ինչ իրականում կատարվում է մեր տխուր ու ծիծաղելի գնդի վրա» (նամակ մարկիզ Տիբուլիին):

Վոլտերի փիլիսոփայական վիպակները մեծ մասամբ կառուցված են փոփոխվող ճանապարհային պատկերների տեսքով: Նրա հերոսները կատարում են հարկադիր կամ հոժարակամ թափառումներ: Նրանք տեսնում են աշխարհը նրա ողջ բաղմազանության մեջ, տարբեր ազգությունների, ռասաների, դավանանքների մարդկանց, տարբեր սոցիալական խմբերի: Այդպես է կառուցված նաև «Բաբելոնի արքայադուստրը» (1768) վիպակը, որտեղ արքայադուստր Ֆորմոզանի հանդեպ գեղեցիկ պատանի Ամազանի սիրո պատմությունը ներկայացված է աշխարհագրական և էթնիկական շատ հարուստ ֆոնի վրա: Առավել մոայլ գույներով է պատկերել Վոլտերը Իտալիան, Հռոմը, պապի աթոռանիստը, այն երկիրը, որ աղտոտված էր նախապաշարմունքներով, լցված եկեղեցականների սև բանակով: «Տիբերի դեղին ջրերը, ժանտախտավարակ ճահիճները, հազվադեպ, հյուժված, նիհար բնակիչներն ու մուրացկանները՝ մաշված ու ծակված թիկնոցներով, որոնց միջից երևում է նրանց չոր, կնճռոտ մաշկը», — այդպես է ներկայացել Ամազանի աչքին Հռոմը, ուր իշխում է «յոթ բլուրների ճգնաժողովը» (պապը):

Իսպանիայում տեր ու տնօրեն են իրենց տեսքով անգամ սարսափ տարածող ինկվիզիտորները՝ անտրոպոկայաները (մարդկանց այրողները), Գերմանիայում վիստում են իշխանները, ֆրոյլեններն ու մուրացկանները... Ընթերցողի աչքի առջևում են թագավորներ, որոնք «խուզելով մերկացնում են իրենց հոտը» (հպատակներին), դանդաղկոտ և մարդկանց հանդեպ անտարբեր Ալբիոնի բնակիչները (անգլիացիները), մանուկների պես շատախոս ու չարաճճի ֆրանսիացիները...

Փիլիսոփայական վիպակում Վոլտերը չի ձգտել համակողանիորեն վերհանել բնավորությունները. դա նրա խնդրից դուրս է եղել: Նրա համար կարևոր է եղել նպատակասլաց ու հետևողական պայքարն ընդդեմ

իրեն թշնամի գաղափարների, ընդդեմ խավարամտության ու նախապաշարումների, բռնության, մոլեռանդության ու ճնշման: Լուծելով այդ խնդիրը, նա ստեղծել է գրոտեսկա-երգիծական, ծայրահեղորեն սրված կերպարներ:

Պայքարելով ընդդեմ ֆեոդալա-աբսոլյուտական կարգի մութ ուժերի, Վոլտերը փիլիսոփայական վիպակի մեջ շարունակել է հավատարմորեն քարոզել լուսավորական գաղափարներ և աշխարհի մասին գիտական պատկերացումներ:

Վոլտերի վիպակները բազմաբառ չեն: Յուրաքանչյուր բառ ունի իմաստային մեծ կշիռ: Նա տանել չի կարողացել իր ժամանակ հրատարակվող բազմահատոր վեպերի շատախոս հեղինակներին: «Դաժանություն է ինձ նման առույգ մարդուն ստիպել կարդալ մի ամբողջ ինք հատոր, որոնց մեջ բացարձակապես ոչինչ չեն բովանդակում», — գրել է նա իր մտերմուհուն՝ տիկին դը Դյուֆանին:

Դիդրո (1713—1784)

Դիդրոն քառորդ դար գլխավորել է մի այնպիսի վիթխարի ձեռնարկություն, ինչպիսին էր նշանավոր «Հանրագիտարանի» հրատարակությունը, նպաստելով ժողովրդական զանգվածների հեղափոխական գիտակցության զարթոնքին ու աճին: Դիդրոյի մատերիալիզմը շատ առաջ անցավ Վոլտերի՝ լուսավորիչների նահապետի, նրանց ավագագույն և բոլորի կողմից ընդունված ղեկավարի փիլիսոփայական համակարգից: Դիդրոն կանգնել է դիալեկտիկական մատերիալիզմի շեմին: Նրա կյանքը լի է մտքի բնագավառում ամենալարված պայքարով, ամենաեռանդազին գործունեությամբ և չափազանց պարզ ու աղքատիկ է իրադարձություններով և շատ սովորական է իր արտաքին կենցաղային ընթացքով:

Դիդրոն ծնվել է 1713 թ. Լանգրում՝ մի հին ֆրանսիական քաղաքում, որ նշանավոր է եղել միայն իր պատմական հուշարձաններով՝ հռոմեական ամրոցների ավերակներով և XII դարի հույկապ տաճարով: XIX դարում քաղաքի այդ տեսարժան կառույցներին ավելացավ Ֆրանսիայի մեծ մտածողին նվիրված մոնումենտալ հուշարձանը: Դիդրոյի հայրը եղել է ժառանգական արհեստավոր, որի նախորդները հորից որդի փոխանցել են դանակների դրվագման արվեստը: Նրա ընտանիքը ունեւոր է եղել, և դա հնարավորություն է տվել Դենի Դիդրոյին կրթություն ստանալ մայրաքաղաքի լավագույն ուսումնական հաստատություններից մեկում՝ Գարկուր քոլեջում:

Նախապես Դենին նախադադարաբեկ էին հոգևոր գործունեության

համար, և նա ինքը հրապուրվել է սուրբ գրքերի ընթերցանությամբ: Սակայն նրա հետաքրքրասեր միտքը չէր կարող բավարարվել եկեղեցական դոգմաներով. նա նախ հանգում է դեիզմի, ապա նաև կրոնի հերքմանը:

Դիդրոն բուլեշում հետաքրքրությամբ սովորում է հին ու նոր լեզուներ. հետագայում նրան հրապուրում են ճշգրիտ գիտությունները, արհեստների տեսական հիմունքները, արվեստը, փիլիսոփայությունը: Հայրը տեսնելով, որ որդին չի հետևում իր ցուցմունքներին և չի պատրաստվում դառնալ քահանա, դադարում է նյութական օգնություն ցույց տալ նրան: 1733 թ. Դիդրոն իրենով համալրում է փարիզյան մտավորականների մեծ բազմությունը, որոնք շնչին վարձատրությամբ կատարում էին պատահական գրական աշխատանքներ. նրանք առավոտյան արթնանալով, չգիտեին, թե կկարողանա՞յին վաստակել իրենց ճաշը. ապրում էին մայրաքաղաքի լատինական թաղամասի ձեղնահարկային սենյակներում:

Այն, ինչ գրում էր Դիդրոն, իսկ նա շատ էր գրում, միայն մասամբ էր տպագրվում, հեղինակի նկատմամբ առաջացնելով աշխարհիկ ու հոգևոր իշխանությունների ատեղությունն ու հալածանքը: 1746 թ. լույս է տեսնում «Փիլիսոփայական մտքեր» գիրքը: Փարիզի դատարանը (պառլամենտը) այդ ստեղծագործությունը դատապարտում է ոչնչացման, և այն այրվում է դահճի ձեռքով: 1749 թ. Դիդրոն գրում է «Նամակ կույրերի մասին ի խրատ տեսնողների» ըստ ամենայնի աթեիստական երկը, որի համար հարյուր օր բանտ է նստում (Վենսենյան դղյակ):

1746 թ. հրատարակիչ լեբրետոնը նրան հրավիրում է որպես «Հանրագիտարանի» խմբագիր: Լեբրետոնը ցանկանում էր սոսկ հրատարակել ինքնուրույնության և մեծ գիտականության հավակնություն չունեցող մի բառարան՝ թարգմանված որևէ օտար օրինակից: Դիդրոն հրատարակչի այդ փոքրիկ առևտրական մտադրությունը վերածում է վիթխարի մշակութային ու քաղաքական կարևորության ձեռնարկության: Ֆրանսիական լուսավորության բուրբ գործիչների հետ մեկտեղ նա ըստեղծում է համազգային նշանակության մի մոնումենտալ երկ և մինչև կյանքի վերջը զբաղվում է այդ գործով, հազթահարելով բազում խոշընդոտներ, գրաքննության դիմադրությունը, իր հրատարակչի երկյուղը, իշխանությունների արգելքներն ու հալածանքները: Նա ինքն անձամբ «Հանրագիտարանի» համար գրել է հազարի չափ հոդվածներ:

«Հանրագիտարանը» հրատարակվել է երեսուն տարվա ընթացքում: Կառավարությունը մի քանի անգամ ձգտել է խեղդել սկսված գործը. հալածական դ՛Ալամբերը չի դիցամել պայքարի լարվածությանը և ետ է

¹ Տասնյոթ հիմնական հատորները լույս են տեսել 1751—1765 թթ., տասնմեկ լրացուցիչ հատորները՝ մինչև 1771 թ., և հինգ հատոր՝ 1776—1777 թթ. և 1780 թ.՝ երկու տեղեկատու հատորները:

քաշվել հրատարակության ղեկավարությունից: Դիդրոն միայնակ է գործը հասցրել ավարտի:

Երբեմն «Հանրագիտարանին» «փրկել են» արքունիքի քմահաճույքները: Վոլտերի վկայությամբ, մի անգամ Տրիանոնում սկսում են խոսել այն մասին, թե ինչպես են ստանում վառող (դուքս Նիվերնուան տեղյակ չէր դրան), ինչպես են պատրաստում կարմրաներկ ու մետաքսե գուլպաներ (դրան տեղյակ չէր թագավորի ամենագոր Ֆավորիտուհի մարկիզուհի Պոմպադուրը): Անդրադառնում են «Հանրագիտարանին»: Իմասնում են և հիանում: Այդպես վճռվում է նրա բախտը:

«Հանրագիտարանի» հրատարակությանը մասնակցել են բոլոր լուսավորիչները. Ռուսսոն գրել է հոդվածներ երաժշտության, Տյուրգոն՝ քաղտնտեսության մասին: «Բանականություն» հոդվածը գրել է Վոլտերը: Մոնտեսքյուն գրել է մի հետաքրքիր աշխատանք գեղագիտության շուրջ («Ծաշակ» հոդվածը): Կրոնի հարցերի մասին գրել է Հոլբախը:

Լուսավորիչների «Հանրագիտարանն», անշուշտ, տարբերվում է մեր ժամանակակից հանրագիտարաններից: Դա ավելի շուտ մի վիթխարի կոլեկտիվ գրական-հրապարակախոսական, բանավիճային երկ է, քան թե ուղղակի իմաստով գիտական տեղեկատու: Լուսավորիչների «Հանրագիտարանի» նյութերն իսկ վկայում են, որ չի եղել նախապես պատրաստված և գիտականորեն մշակված բառացանկ, ծավալի ճշգրիտ հաշվարկով՝ ըստ բառահոդվածի կարևորության ու նշանակության, ինչպես արվում է այժմ նման հրատարակությունների ժամանակ: Ուստի ժամանակակից ընթերցողին տարօրինակ կթվա, որ «Եվրոպա» հոդվածի համար «Հանրագիտարանում» հատկացված է միայն մեկ սյունակ (հտ. IV), իսկ նրա կողքին «ռազմական էվոլյուցիաներ» (Evolutions militaires) տերմինը գրավել է մի քանի էջ (169—207), որ շատ կարևոր բաներ առհասարակ բացատրված չեն. օրինակ, չկա հոդված Շեքսպիրի մասին: Մի շարք դեպքերում «Հանրագիտարանում» բերված նյութերը չեն համապատասխանել անգամ այն ժամանակվա գիտության մակարդակին:

Պետք է նկատի ունենալ փոքրաքանակ խմբագիրների աշխատանքային դժվարությունները. նրանք չունեին ո՛չ աշխատակիցների համապատասխան հաստիքներ, ո՛չ էլ բավարար քանակության բարեխիղճ հեղինակներ: «Դուք վատ զինվորներ ունեք, լավ գեներալներ»,— գրել է Վոլտերը դ'Ալամբերին: Խմբագիրները երբեմն գիտակցաբար տպագրել են նյութեր, որոնք հակասել են նրանց հայացքներին (հիմնականում կրոնի ու աստվածաբանության հարցերի մասին): Դրա համար նրանք հանձնարարում էին գրել հենց հոգևորականներին: Այսպես, օրինակ, «Հանրագիտարանում» կրոնի մասին երկար ժամանակ գրել է ոմն աբբաճայր Մալլե, որի հոդվածների մասին Վոլտերը գրել է. «սիրտս խառնում է, երբ կարդում եմ դրանք»: Դիդրոն և դ'Ալամբերը «Հանրագիտարանի» IV հատորի առաջաբանում առանձնապես հայտարարել են

իրենց սկզբունքը. «Մենք նույնիսկ պատրաստ ենք թույլ տալ տպագրել նույն թեմայի մասին հակադիր հայեցակետերի հոդվածներ, եթե հարցը արժանի է դրան»: Նրանք այդպես էլ վարվել են. տպագրել են երկար, չափազանց ձանձրալի աստվածաբանական հոդված, նրա կողքին տեղադրելով ինչ-որ մի անեկդոտ հրաշքների մասին, մի ծիծաղաշարժ պատմություն սրբերի մասին կամ մի հեզնական բառախաղ քրիստոնեական դոգմաների կապակցությամբ: Ընթերցողներն, անշուշտ, շրջանցում էին խոնարհամիտ աբբահոր խորհրդածությունները և կարդում, հիշում և ուրիշներին հաղորդում որևէ կծու հակաեկեղեցական անեկդոտ:

«Հանրագիտարանի» խմբագիրների մտադրությունն, անկասկած, հասկացել են կառավարությունն ու հոգևորականությունը: Իզուր չէ Վոլտերի և լուսավորիչների ոխերիմ թշնամի լրագրող Ֆրերոնը «Հանրագիտարանի» խմբագիրների մասին գրել. «Դրանք ոչխարի մորթիներ հագած վտանգավոր գայլեր են»:

Կղեմենտիոս XIII պապը 1759 թ. սեպտեմբերի 3-ին հատուկ կոնդակով «Հանրագիտարանը» դատապարտել է հրկիզման: Ֆրանսիացի ճիզվիտներն ի հիշատակ այդ իրողության կտրել են մեղալ ալյապիսի արտահայտիչ լատիներեն արձանագրությամբ՝ «Morosophia impia calcata» («Ուտնահարված պիղծ իմաստություն»): Մեղալի վրա պատկերված էին գլոբուս և գիրք («Կեղծ իմաստություն»), որոնց ճնշում («ոտնահարում») է խաչը («հաղթանակող եկեղեցին»):

1773 թ. Դիդրոն ընդունում է Եկատերինա II-ի առաջարկը և մեկնում Ռուսաստան: «Հանրագիտարանի» ուղղությամբ հիմնական աշխատանքն ավարտված էր, և նա կարող էր միաժամանակ թողնել Ֆրանսիան:

Մեկ տարի անց վերադառնալով հայրենիք, Դիդրոն այլևս ոչ մի տեղ չի մեկնում. նա վախճանվում է 1784 թ.: Դրանից մի փոքր առաջ Եկատերինա II-ը նրա համար գնել էր մի առանձնատուն Փարիզի ազնվական շրջանում, Սեն-ժեմեն արվարձանում, որտեղ տեղափոխվել էր գրողը լատիական թաղամասի տներից մեկի շորրորդ հարկի իր աղքատիկ բնակարանից:

* * *

Իդրոյի փիլիսոփայական աշխատությունները¹: Դիդրոն նախապես անկեղծորեն ընդունել է քրիստոնեական աստծուն: Տվյալ դեպքում իշխող գաղափարախոսությունը ներգործել է երիտասարդ մտածողի դեռևս անփորձ և անհմուտ ուղեղի վրա (անգլիացի փիլիսոփա Շեֆթսբերիի գրքի ազատ թարգմանություններն ու ծանոթագրությունները, որ լույս է ընծայել «Բարոյական փիլիսոփայության սկզբունքները կամ պ. Շեֆ-

¹ Տե՛ս Գ. Դիդրո, Փիլիսոփայական և գեղագիտական երկեր, Ե., 1963:

թըսերիի փորձերը արժանապատվության և առաքինությունների մասին» վերտառություն, 1745):

Մեկ տարի անց իր «Փիլիսոփայական մտքեր» ինքնուրույն աշխատության մեջ Դիդրոն արդեն հրաժարվել է անառարկելիորեն ընդունել բրիստոնեական աստծուն: Փարիզի պառլամենտը այդ աշխատությունը դատապարտելով հրկիզման, իր վճռի մեջ գրել է, որ Դիդրոյի «Փիլիսոփայական մտքերում» բոլոր կրոնները կեղծ ձեականությունամբ գրվել են մեկ մակարդակի վրա, ի վերջո դրանցից ոչ մեկը չընդունելու համար: «Նամակ կույրերի համար ի խրատ տեսնողների» երկում նա հերքել է կրոնը ոչ թե սուրբ գրոց անհեթեթությունների մերկացմամբ, ինչպես արել էր նախկինում, այլ շարադրելով մատերիալիզմի հիմնական սկզբունքները, որոնք հանգում են կրոնի մերժմանը: Ֆրանսիայի լուսավորական շարժումը Դիդրոյի այդ աշխատության մեջ նոր խոսք է ասել, կատարել նոր առաջընթաց քայլ:

Գիտնական-մաթեմատիկոս Սաունդերսոնը, որ Դիդրոյի այդ աշխատության մեջ կույր է ներկայացված, իր գործունեության մեջ հասու լինելով շոշափելիքի զգայարանի յուրահատուկ ուժին, հերքում է աստծո գաղափարը, քանի որ նրան անհնարին է շոշափել: Աշխարհը նյութական է, մենք այն ճանաչում ենք մեր զգայական օրգանների միջոցով: Ամեն մի գաղափար մեր ուղեղի գործունեության արդյունքն է սոսկ, որոշակի նյութական էության արտացոլանքը: Դիդրոն հանդես է եկել XVIII դարի առաջին կեսի անգլիացի փիլիսոփա, եպիսկոպոս Բերքլիի սուբյեկտիվ իդեալիզմի դեմ, նրբորեն նկատելով, որ միայն զգայության ընդունումը կարող է հանգեցնել և՛ իդեալիզմի (Բերքլի), և՛ մատերիալիզմի (Լոք): Իր աշխատությունը Դիդրոն ուղարկել է Վոլտերին, ցանկանալով ձեռք բերել ֆրանսիական Լուսավորության առաջնորդի պաշտպանությունն ու խրախուսանքը: Վոլտերը, սակայն, չի խրախուսել հայտարարելով, թե անպատկառություն կլինեի պարծենալ աստծո էության իմացությունամբ, բայց և հանդգնություն է հերքել նրա գոյությունը: Դիդրոն չի վիճաբանել «մետրի» (ուսուցչի) հետ: «Ուս հավատում եմ աստծուն, թեև համբարախ եմ աթեիստների հետ», — խուսափողաբար գրել է նրան:

Դիդրոն հաստատորեն կանգնել է մատերիալիզմի և աթեիզմի դիրքերում: Նա խորապես ուսումնասիրել է անցյալի մատերիալիստական գրականությունը, հատկապես նորագույն ժամանակների մատերիալիզմի հիմնադիր Բեկոնին: Իր հաջորդ փիլիսոփայական աշխատություններում՝ «Մտքեր բնության բացատրության մասին և փիլիսոփայական սկզբունքների» (1754), «Դ՝ Ալամբերի խոսակցությունը Դիդրոյի հետ», «Դ՝ Ալամբերի երազը» (1769), «Բնախոսության տարրերը» (1774—1780) և այլն, Դիդրոն փայլուն, սրամիտ ձևի մեջ շարադրել է մատերիալիստական սկզբունքները:

Դիդրոյի քաղաքական և սոցիալական գաղափարները մերձ էին Վոլ-

տերի գաղափարներին: Ինչպես ֆերենյան նահապետը, նա մեծ հույսեր է կապել լուսավորչալ միապետի հետ: «Որն է թագավորի միաձուլեք փիլիսոփայի հետ և կունենաք կատարելագույն տիրակալ», — գրել է նա «Փիլիսոփա» հոդվածում («Հանրագիտարանի» XII հատորում):

Ինչպես բոլոր լուսավորիչները, նա ևս հավատացել է օրենքի հիմք ծառայող ուժին («Միայն օրենքն է ամենագոր», «Եվրոպայի ժողովուրդներն ապրում են ոչ այն բանի համար, որ ծառայեն մի դյուժին թագավորների քմահաճույքներին»):

Դիդրոյի գեղագիտությունը: Դիդրոն ֆրանսիացի մյուս լուսավորիչներից շատ ավելի է զբաղվել արվեստի տեսության հարցերով: Այդ բնագավառում նրա գիտելիքները շափազանց բազմակողմանի էին՝ երաժշտություն, գեղանկարչություն, քանդակագործություն, դրամատուրգիայի և բեմական վարպետության տեսություն. այս ամենը մտել է նրա հետաքրքրությունների հատուկ ուսումնասիրությունների շրջանակներում: Դիդրոյի արվեստի փիլիսոփայությունը վերածվել է գեղագիտական կուռ ուսմունքի:

Դիդրոն մասնակցել է «Գրական, փիլիսոփայական և քննադատական թղթակցություն» ձեռագիր ամսագրի հրատարակությանը, որը 15 օրինակով հրապարակվում էր Փարիզում Մելիսիոր Գրիմի խմբագրությամբ և ուղարկվում էր այն ժամանակվա Եվրոպայի թագավոր բաժանորդագիրներին: Դիդրոն այդ ամսագրում գետնից է իր քննադատական ակնարկները, որոնք նվիրված էին ամեն երկու տարին մեկ լույսով բացվող նոր նկարների ցուցահանդեսներին և ստացել «Սալոններ» անվանումը: Նույն այդ անվանումով էլ տրվում էին թղթակցությունները: Վառ, բանավիճային ձևով գրված ակնարկները տարածում և զարգացնում էին նոր գեղագիտական սկզբունքներ: Փիլիսոփան, որի ձայնին ունկնդրում էր գրական, երաժշտական և գեղանկարչական հասարակայնությունը, բավական արդյունավետորեն ներգործում էր լուսավորական գաղափարներով համակված առաջադեմ արվեստի կազմավորմանը: Նա հաստատել է, որ արատավոր սոցիալական համակարգը այլասերում և աղճատում է ճաշակը: «Բռնակալության օրոք գեղեցկությունը ստրուկների գեղեցկություն է»:

Դիդրոն կոչ է արել արվեստագետներին մի մեծագույն նպատակի՝ ծառայել ժողովրդին: «Ամոթանքի ենթարկի՛ր մոլեռանդ ժողովուրդներին, որոնք փորձում են ամոթանքով պատել նրանց, ովքեր լուսավորել են իրենց և բացել իրենց առաջ ճշմարտությունը, ծավալի՛ր իմ առջև մոլեռանդության արյունոտ տեսարանները: Ցո՛ւյց տուր տերերին ու ժողովուրդներին, թե ինչ մեծ աղետներ կարելի է սպասել խաբեության այդ անիծյալ քարոզիչներից: Ինչո՞ւ չես ուզում բազմել մարդկության դաստիարակների կողքին, նրա տառապանքները սփոփողների, ոճրագործությունների համար վրեժ լուծողների և առաքինության համար պարգևատրողների կողքին» («Փորձեր գեղանկարչության մասին»):

Դիդրոն առաջադրել է մի լրջագույն խնդիր, որը բազմիցս քննարկվել է գրականության մեջ նրանից առաջ և հետո. արվեստագետի բարոյական նկարագրի խնդիրը: Այն մարդը, որ իրեն չի դաստիարակել հասարակության մեջ ապրելու համար, իր գիտակցության մեջ չի հաստատել բարոյական ամուր սկզբունքներ, չի կարող դառնալ իսկական բնաստեղծ, երաժիշտ, գեղանկարիչ: Ուստի և արվեստագետի առաջին խնդիրն է ճիշտ կազմավորել սեփական անհատականությունը: Գեղագիտությունը, որպես արվեստի մասին գիտություն, չի կարող շրջանցել հասարակության բարոյական, քաղաքական, սոցիալական ու տնտեսական կյանքին վերաբերող հարցերը:

«Ինչպե՞ս կարող է երաժշտական գործիքը ճիշտ հաղորդել մեղեդին, եթե խափանված է:— Գրել է նա,— Ճիշտ պատկերացում կազմե՞ք կյանքի մասին, համաձայնեցրե՞ք ձեր վարքագիծը պարտականությանը, դարձե՞ք առաքինի մարդ և հավատացե՞ք, որ մարդու վրա ծախսված աշխատանքն ու ժամանակը հեղինակի համար իզուր չեն անցնի: Բարոյական կատարելությունը, որ կիշխի ձեր բնավորության ու նկարագրի վրա, վսեմության ու արդարության ցուքեր կնետի այն ամենի վրա, ինչ կգրեք»:

Դիդրոն բարձր է գնահատել Ռիչարդսոնի տաղանդը: Նա անգլիացի գրողի մահվան առիթով գրել է «Գովերգ Ռիչարդսոնին» երկը, շարադրելով արձակի մասին իր հայացքները: Արձակագիրը պետք է ձգտի փառաբանել հասարակ մարդու բարոյական կայունությունը՝ ի հակակշիռ արիստոկրատների այլասերվածության: Արձակագիրը պետք է զննի կյանքը նրա իրական դրսևորումների մեջ և իր գեղարվեստական կտավի վրա ներկայացնի աշխարհի կոնկրետ իրողությունները: «Ռիչարդսոնի վեպում, ինչպես իրականության մեջ, մարդիկ բաժանվում են երկու դասակարգի՝ երանություն վայելողների ու տառապողների»:

Դիդրոն կոչ է արել արվեստագետներին թափանցել գործող անձանց հոգեբանության սոցիալական արմատների մեջ, գտնել նրանց արարքների ու վարքագծի սոցիալական պատճառները: «Հասարակության մեջ ամեն միջավայր ունի իր բնույթն ու դրսևորումը՝ արհեստավոր, ազնվական, ռամիկ, գրող, հոգևորական, պաշտոնյա, գինվորական»:

Փիլիսոփան պարսավել է ռոկոկոյի արվեստը: Այդ ոճի առավել վառ արտահայտչին՝ գեղանկարիչ Բուշեին, որ նկարել է արիստոկրատների նախասիրած էրոտիկ թեմաներով, նա քննադատել է անողորմաբար: Նման քննադատության են ենթարկվել նաև պատմական թեմայով, սառը, պերճաշուք նկարները, որոնց մեջ այլաբանական տարրը գրեթե առաջնակարգ տեղ է գրավում («Այլաբանությունը հազվադեպ է լինում վսեմ, համարյա միշտ այն սառն է ու մշուշոտ»):

Նա պարսավել է նաև կլասիցիզմի նորմատիվ գեղագիտությունը, տխրահռչակ «օրենքները», որոնք բռնակալորեն տիրել են ոչ միայն դրամատուրգիայի, այլև արվեստի մյուս տեսակների մեջ. «Օրենքներն ար-

վեստը հանգեցնում են հնամուտության», «Այդ օրենքների մեջ գրեթե չկա մեկը, որին չկարողանա հաջողությամբ շրջանցել հանճարը»:

Հաստատելով արվեստի մեջ գեղեցիկի կատեգորիայի հարաբերականության սկզբունքը, Դիդրոն գրել է. «Արատավոր է այն քննադատությունը, որը դիտարկելով կատարյալ ստեղծագործությունները, սահմանում է բացարձակ օրենքներ, կարծես թե դուր գալու միջոցներն անսահման չեն»: Նրա գեղեցիկի տեսությունը բխում է արվեստի ճշմարտացիության սկզբունքից:

«Գեղեցիկն արվեստի մեջ ունի նույն հիմքը, ինչ ճշմարտությունը փիլիսոփայության մեջ: Ի՞նչ է ճշմարտությունը: Մեր դատողությունների համապատասխանությունը առարկաներին: Ի՞նչ է ընդօրինակման գեղեցկությունը. պատկերման համապատասխանությունը առարկային»: Ընդ սմին, նա գեղեցիկի հասկացությունը առնչակցել է օգտակարության սկզբունքին: Գեղեցիկը միշտ բարերար է: Գեղեցկությունն ու բարությունը միշտ անխախտորեն կապված են: Հաստատելով բնության առաջնությունն արվեստի նկատմամբ («Նկարներից լավագույնի ներդաշնությունը բնության ներդաշնության սոսկ չափազանց թույլ ընդօրինակությունն է»), նա նաև հակառակ է եղել բնության պատճենահանմանը. «Բնությունը երբեմն չոր է, մինչդեռ արվեստը երբեք չպետք է չոր լինի», «Եղբ ծիածանի աշակերտը, բայց ոչ նրա ստրուկը», «Եթե դուք կարող եք հաղորդել կրքերն առանց նրանց բնորոշ ծամածռությունների, ապա դուք ոչնչի առաջ չեք մեղանչի»:

Դիդրոն պայքարել է արվեստի պարզության համար, տեսնելով դրա մեջ գեղեցիկի էական տարրը: «Պարզությունը գեղեցիկի գլխավոր հատկություններից մեկն է. այն վեհի անկապտելի հատկանիշն է»: Սակայն՝ «Այն ամենն ինչ սովորական է՝ պարզ է, բայց ամեն մի պարզ բան սովորական չէ»: Դա վերաբերում է նաև արվեստի ճշմարտացիությանը. «Այն ամենն, ինչ ճշմարտացի է՝ բնական է, բայց ամեն մի բնական բան ճշմարտացի չէ»:

Դիդրոն խորհրդածել է անտիկ վարպետների ստեղծագործությունների անզուգական կատարելության մասին. նրա կարծիքով այն արմատավորվել է նրանում, որ գեղեցիկի զգացումը եղել է համընդհանուր, որ ժողովուրդը եղել է ոչ միայն արվեստը գնահատող, այլև՝ արվեստի բնօրինակ:

Դիդրոյի գեղագիտական աշխատություններում շատ կան նուրբ դիտարկումներ, որոնք բացառիկ արժեք ունեն արվեստագետի և արվեստի բոլոր գնահատողների համար: Օրինակ, «Չկա ավելի հուզիչ բան, քան զավեշտական սյուժեի մեջ մեկամաղձի տարրը»: «Լաոկոոն» անտիկ արձանախումբը նրան սքանչացրել է մարդկային արժանապատվության զգացումով, որ իր դրսևորումն է գտել անգամ տառապանքի մեջ:

Իրամատուրգիական տեսությունը: Դիդրոյի դրամատուրգիական տեսությունը կարևորագույն ներդրում է թատերական արվեստի ասպա-

րելզում և նշանավորում է ֆրանսիական թատրոնի պատմության մի նոր փուլ: Դրամատուրգիայի տեսության վերաբերյալ Դիդրոյի աշխատությունները («Խոհեր դրամատիկական պոեզիայի մասին» և այլն) գրվել են նրա դրամատուրգիական փորձերի առնչությամբ:

Դիդրոյի մտահղացած թատերական ռեֆորմն ամենից առաջ բխել է լուսավորության քաղաքական ինդիվիդուալիզմից, և նույն այդ դիրքերից է կատարվել կլասիցիզմի քննադատությունը: Մի նոր հերոս պիտի գար արվեստ, և թատերական բեմերը, որոնց վրա արդեն հարյուրավոր տարիներ կլասիցիստական ողբերգության բարձրագույն հերոսը վերամբարձորեն արտասանել էր պերճաշուք ալեքսանդրյան ոտանավորներ, պիտի ընդունեին արդեն բուրժուա-հերոսին, ռամիկ-հերոսին: Պիեսներում պիտի արժարժվեին նոր խնդիրներ, նոր թեմաներ:

«Որդի՛ս, եթե ցանկանում եք իմանալ ճշմարտությունը, գնացե՛ք դեպի կյանք... Ժանթագե՛ք տարբեր հասարակական վիճակների, եղե՛ք գյուղերում, մտե՛ք հյուղակիները, հարց ու փորձ արեք նրանց, ովքեր ապրում են այնտեղ, կամ ավելի լավ է նայե՛ք նրանց անկողիններին, հացին, կացարանին, շորերին. և դուք կիմանաք այն, ինչ ձեր շողոթորթները կջանան թաքցնել ձեզանից: Հաճախ հիշեցրեք ձեզ... որ բնությունը չի ստեղծել ստրուկներ և որ ոչինչ այս լուսնի տակ չունի նրանից ավելի մեծ իշխանություն, որ ստրկությունը ծնունդ է արյունահեղության ու նվաճումների, որ բարոյականության ամեն մի համակարգ, քաղաքական ամեն մի կարգ վատն է, եթե ուղղված է բաժանելու մարդուն մարդուց»:

Մի խոսքով, հարկավոր է արվեստը մերձեցնել կյանքին, երկնային ոլորտներից, ֆանտազիայից ու պատրանքներից իջեցնել մայր հողի վրա՝ իր բոլոր երկրային խնդիրներով ու կոնֆլիկտներով: «Մեր դարի հանճարեղ մարդիկ փիլիսոփայությունը երևակայական աշխարհից տեղափոխեցին իրականություն: Արդյոք չի՞ գտնվի մի հանճար, որը նույնպիսի ծառայություն մատուցի քնարական բանաստեղծությանը և որը ֆանտազիայի բնագավառից այն կիջեցնի երկիր, ուր բնակվում ենք մենք»:

Հետաքրքիր են Դիդրոյի այն մտքերը, որոնք վերաբերում են ավանդույթի ու նորարարության խնդրին:

Նույն չափով վատն են թե՛ նրանք, ովքեր ստրկաբար ենթարկվում են օրենքներին և թե՛ նրանք, ովքեր հանդգնաբար հերքում են մարդկության բոլոր նվաճումները գեղարվեստական վարպետության բնագավառում. «Մեկը ոչնչի է հանգեցնում անցած դարերի փորձն ու դիտարկումները և արվեստը վերադարձնում նրա մանկությանը, մյուսը կանգնեցնում է նրան տվյալ վիճակում և խանգարում նրան շարժվել առաջ»:

Դիդրոն առաջարկել է կլասիցիստական ողբերգությունն իր բարձրագույն հերոսներով, անցյալի, առասպելաբանության իր միտվածու-

թյամբ, փոխարինել նոր ժանրով՝ դրամայով («արցունքի կատակերգությամբ»), նվիրելով այն արդիականություն ու հասարակ հերոսներին: Որպես նման դրամայի օրինակ նա «Կոմեդի ֆրանսեզ» թատրոնին է հանձնել իր «Ապօրինի որդին» պիեսը, որը բեմադրվել է, անհաջողությամբ մատնվել և հանվել խաղացանկից: Երկրորդ պիեսը՝ «Ընտանիքի հայրը» (1758), կատարման իմաստով արդեն ավելի հասուն է, ներկայացվել է 1761 թ., նույն թատրոնում և հանդիսականների մեջ ունեցել որոշ հաջողություն:

Դիդրոն որպես հանդիսականի վրա ներգործող հիմնական հուզական միջոց պիեսների մեջ ներմուծել է զգացմունքայնության տարրը: Գրողը նոր ժանրի («արցունքի կատակերգության») սրտառուչությունը հակադրել է հնի (կլասիցիստական ողբերգության) վերամբարձ պաթետիկային: Նրա բոլոր ձեռնարկումներն էլ մեջ նկատելի է լուսավորչի միտումը. գրողը մարդու սովորական բարոյական արարքների անկաշկանդ գեղեցկությունը բարձր է դասել այն մարտաշունչ հերոսականությունից, որը այնքան սիրված և փառաբանված էր քսուլյուտիստական պետության պաշտոնական արվեստում:

«Ամենափայլուն սխրանքների մասին հուշերը չեն կարող համեմատվել հիշողության հետ այն մի բաժակ ջրի, որը մարդասիրությունից դրդված տրվել է ծարավից տանջվողին»:

«Պարադոքս դեռասանի մասին»: Դիդրոն գրել է մի հատուկ ուսումնասիրություն դերասանի վարպետության վերաբերյալ՝ «Պարադոքս դերասանի մասին» (1773): Այդ աշխատության առաջին տարբերակը լույս է տեսել Մելիտոր Գրիմի «Գրական թղթակցություն» ամսագրում: Ամբողջական բնագիրը լույս է տեսել հեղինակի մահից հետո, 1830 թ.:

Դիդրոն դերասանի վարպետությունը հավասարազոր է համարել բանաստեղծի, դրամատուրգի, երաժշտի վարպետությանը, ցասումով քողոքել է այն ժամանակ դերասանի հանդեպ իշխող քամահրական վերաբերմունքի դեմ (Մոլիերն, ինչպես հայտնի է, Ակադեմիայի անդամ չի ընտրվել միայն այն պատճառով, որ չի ցանկացել հրաժարվել բեմից, իսկ XVIII դարի նշանավոր դերասանուհի Լկովրերը զրկվել է քրիստոնեական ծեսով թաղվելու իրավունքից): «Ես բարձր եմ գնահատում մեծ դերասանի տաղանդը. նման մարդը հազվադեպ է հանդիպում, նույնքան և թերևս ավելի հազվադեպ, քան մեծ բանաստեղծը»:

Դիդրոն հերքել է տեսությունը դերասանի ենթագիտակցական զգացման և այն մասին, թե նա իբր ընդունակ է լիովին վերամարմնավորվել բեմում ներկայացվող հերոսի մեջ, հրաժարվելով իր սեփական անհատականությունից, մի բան, որ հակասում է բոլոր բնական օրենքներին: Դերասանի վարպետությունը խարսխվում է մեծ, տքնաջան աշխատանքի վրա, բեմի օրենքների, հեղինակի միտումների, գեղարվեստական կերպարի էության խոր իմացության և իր բեմական կարողությունների ճանաչման ու հոյակապ ինքնատիրապետման վրա: «Դերասանները հան-

դիսականի վրա տպավորութիւն են գործում ոչ թե այն ժամանակ, երբ մոլեգնում են, այլ երբ լավ են խաղում մոլեգնանքը: «Պարագոքս դերասանի մասին» հրկն առաջին գիրքն է, որի մեջ դերասանական արվեստի փիլիսոփայութիւնը դրված է գիտական ամուր հիմքերի վրա:

Դիդրոյի փիլիսոփայական վիպակները: Դիդրոյի գեղարվեստական տաղանդը դրսևորվել է ոչ թե դրամատուրգիայի, այլ հոյակապ արձակ նովելների մեջ: Կ. Մարքսը սքանչացել է, կարդալով Դիդրոյի «Ռամոնի ազգականը» վիպակը: 1869 թ. ապրիլին նա գրել է էնգելսին. «Այսօր ես պատահաբար հայտնաբերեցի, որ մեր տանը կա «Ռամոնի ազգականի» երկու օրինակ, ուստի մեկը ուղարկում եմ քեզ: Այդ անզուգական երկը մի անգամ էլ հաճույք կպատճառի քեզ»: Դիդրոյի նովելի մասին նույն կարծիքն է ունեցել նաև Ֆ. էնգելսը, որ հետագայում «Անտի-Նյուրինգի» ներածականում այդ երկը համարել է «դիալեկտիկայի բարձրագույն օրինակ»: Գյոթեն հիացմունքով է արտահայտվել Դիդրոյի «Ժակ-Ֆաթալիստ» վիպակի մասին:

«Ռամոնի ազգականը» Դիդրոյի լավագույն երկերից է: Այն գրված է ֆրանսիացի լուսավորչներին բնորոշ փիլիսոփայական երկխոսութեան ձևով, որը նրանք փոխառել են անտիկ փիլիսոփաներից: Դա երկու սրամիտ մարդկանց զրույց է, որոնցից մեկը (ինքը՝ հեղինակը) բարձր բարոյականության տեր աղքատ մարդ է, իսկ քամահրելով հարուստների շահերը, նվիրվել է մարդկային իդեալներին ծառայությանը, իսկ մյուսը (եղբորորդի Ռամոն) մի մարդ է, որ հրաժարվել է սեփական արժանապատւության զգացումից, բարոյականությունից, ընդունելով սոսկ մեկ կենսական սկզբունք՝ ստոր բնազդների գոհացումը:

Վիպակի գլխավոր հերոսի նախատիպը իրականում գոյություն է ունեցել և հավանաբար քաջ հայտնի է եղել Դիդրոյին: Նա իսկապես եղել է ֆրանսիացի նշանավոր կոմպոզիտոր Ժան-Ֆիլիպ Ռամոնի եղբորորդին, վարել է ստորաբարձր պորտաբույծի կեղտոտ ու ողորմելի կյանք և վախճանվել է 1771 թ. առօթեանների ապաւտարանում:

Դիդրոն այդ մարդու ճակատագրի մեջ տեսել է դարի բնորոշ գծերը և այդ մասնավոր կերպարը հասցրել է սոցիալական մեծ ընդհանրացման բարձունքին:

Ռամոնի ցինիկ խոստովանությունները վերածվել են հասարակության անողորմ մեղադրանքի: «Ռամոն մյուսներից ավելի կամ պակաս նողկալի չէր, բայց առավել անկեղծ էր ու հետևողական, իսկ երբեմն նույնիսկ խորիմաստ էր իր փշաքածությունների մեջ», — գրել է Դիդրոն նրա մասին:

Ռամոն կարող էր հասարակության շատ օգտակար անդամներից լինել: Նա խելացի է, խորաթափանց, նրա դիտարկումները ճշգրիտ են: Նա սիրում է երաժշտությունը և ըստ երևույթին լավ երաժիշտ կլիներ: Նրա առողջությունն ամեն ինչ թույլ է տալիս, և նա կենտախինդ է շնայած իր բոլոր ծախսերին: Նա փորձել է մի շարք մասնագի-

սուբյուկտներ և ընտրել է ամենահեշտը՝ պորտաբույծ-հացկատակի մասնագիտությունը:

Այդ դերը, սակայն, իր դժվարություններն ունի, քանի որ մեծ խելք ու հնարամտություն է պահանջում: Նույնիսկ շողմությունը, որով նա դիմում է իրեն ճաշի հրավիրած տանտիրոջը, պետք է բազմազան լինի, որ ձանձրույթ չպատճառի: Նույնիսկ սեփական անձը ծիծաղի առարկա դարձնելը պետք է հատուկ նրբությամբ արվի: Խելք ու հնարամտություն պետք է բանեցնել նույնիսկ այն ժամանակ, երբ հարուստ տիրոջը քեզ ստորացնելու և վիրավորելու հաճույք ես պատճառում: Իսկ այդ ընթացքում ինչպիսի՞ անհաճո անակնկալներ է բնությունը մատուցում մարդուն: Այն հաճախ, ամեաանհարմար պահին սկսում է ընդվզել, հայտարարել իր իրավունքների մասին: «Արժանապատվությունը, որ բնորոշ է մարդկային բնությանը, որին ոչինչ չի կարող խլացնել... որտեղից որտեղ գլուխ է բարձրացնում», — դժգոհում է հացկատակը: Ռամոն շոշափելով հասնում է սոցիալական անարդարությունների ակունքին, ներանց պատճառներին, որ տեսնում է մարդկանց նյութական անհավասարության մեջ: «Ի՞նչ սատանայական կարգ է. մեկը խժռում է, մյուսը, որ նույնքան մեծ ախորժակի տեր է, չունի ոչ մի պատառ»: Ռամոն անարգ է ու ստոր, և ինքն էլ գիտե այդ: Բայց այդ հանգամանքը նրան ամենևին չի հուզում: Սոցիալական կյանքում մարդկանց հարաբերությունների դիտարկումները նրա մեջ ծնում են տխուր մտքեր: «Բնության մեջ բոլոր տեսակի կենդանիներն են խժռում իրար, հասարակության մեջ՝ բոլոր դասերը»:

Փողի համար ամեն ինչ ներվում է. «Հարստությունը քողարկում է արատներն ու ոճիրները», «Ով մեծահարուստ է, ինչ էլ որ անի, չի կարող իրեն պատվազրկել»: Հարուստները ժողովրդին թալանող ավազակներ են: Իսկ ի՞նչ եզրակացություն է գալիս Ռամոն. արհամարհել հարստությունը, քանզի այն ածադատիվ է, ազնիվ լինել սրիկաների աշխարհում. ո՛չ, երբե՛ք: «Ռամոն պետք է երջանիկ ավազակ լինի հարուստ ավազակների մեջ»:

Նա չի ընդունում բարոյականությունը («փոփոխական այդ առարկան»), նա չի հավատում մարդու կյանքը լուսավորող ոչ մի իդեալի, նրա մոտ ամեն ինչ կենտրոնանում է ինքնապաշտպանության բնազդի մեջ. «Թբած այն ամենակատարյալ աշխարհի վրա, բոլորը ես չկամ»:

Վերջին րոպեին բոլորը միանման հարուստ են. և՛ Սամուել Բերնարը, որ թողնում է քսանյոթ միլիոն ոսկի՝ կուտակված գողությամբ, կողոպուտով, սնանկացումներով, և՛ Ռամոն, որ չի թողնի ոչ մի սուս: Միևնույն չէ՞ պառկել մարմարի տակ, թե փտել հողում: Հետևաբար պետք է լինել այն, ինչ շահեկան է լինել՝ լավ կամ վատ, լրջմիտ կամ խեղկատակ, պարկեշտ կամ անպատկառ, ազնիվ կամ արատավոր, նայած հանգամանքներին: Ո՞վ է դաստիարակել Ռամոնի մեջ այդ հրեշավոր բարոյականությունը. նրա՞նք, ում առաջ հաճույացել է նա, քժնել,

խելկատակել հանուն ողորմության, մի աման համեղ ճաշի կամ մի կրտոր հացի. այսինքն՝ տիրող դասի ներկայացուցիչները:

«Մի օր Ֆրանսիայի թագավորի մինիստրներից մեկի սեղանակիցն էի, մի մարդ, որի խելքը չորս հոգու հերիք կաներ: Լավ ուրեմն, նա «մեկին մեկ՝ երկուս»-ի պես պարզ ու հստակ ապացուցեց, թե ժողովուրդների համար ոչինչ այնքան օգտակար չէ, որքան սուտը, և ոչինչ այնքան վնասակար՝ որքան ճշմարտությունը: Լավ չեմ հիշում նրա փաստարկները, բայց դրանցից ականերևորեն հետևում էր, թե հանճարեղ մարդիկ զարշելի են, և եթե մի երեխա ծնվելիս ճակատին կրում է բնության այս վտանգավոր պարզիկ նշանը, պետք է կամ խելդղել նրան, կամ էլ ձկներին նետել»: Ռամոն իր դարի այլանդակ զավակն է: Իշխող դասերի անբարոյականությունն է ծնել նրան և սնել նրա ողջ ողորմելի, խայտառակ գոյությունը:

Վիպակ-երկխոսության հատուկ ժանրը հնարավորություն է տվել Դիդրոյին օգտագործել դրամատուրգիական գրականության հիմնական տարրերից մեկը՝ խոսակցական լեզուն: Ոչ միայն Ռամոյի արտահայտած մտքերն են բնութագրում նրա բարոյական ու մտավոր կերպարը, այլև լեզուն, շարադասությունը, բառապաշարը, մակդիրները: Ռամոյի խոսքը հագեցած է աֆորիզմներով: Նա ցինիկ է, իրերը կոչում է իրենց անուններով, դեն նետելով նքքացման, այլաբանության բոլոր տեսակները, ինչպես և բարդ շարահյուսական կառուցվածքները, որոնք հաճախ երեսպաշտ մարդկանց մեծապես ագնում են թաքցնելու իրենց մտքերը: Նրա աֆորիզմները կտրուկ են ու ձևով կոպիտ, ինչպես դրանց մեջ դրված իմաստը. «Չկա փառք, հոշակ, բայց կա արգանակ», «Ապուրի ամանի առաջ հաշտվում են մուրացկանները բոլոր», «Եթե աշխարհում ամեն ինչ լիներ հիանալի, ապա ոչ մի բան չէր լինի հիանալի», «Աշխարհում ավելի շատ կեցվածքներ կան, քան կարող է վերարտադրել պարարվեստը», «Ես ամպերը տրամադրում եմ կռունկներին և չեմ բաժանվում հողից» և այլն:

Դիդրոն վիպակի վրա սկսել է աշխատել 1762 թ.: Նրա վերջնական տարբերակը վերաբերում է 1779 թ.: Բայց վիպակը հեղինակի կենդանության օրոք չի հրատարակվել և հայտնի է եղել Դիդրոյի ժամանակակիցներից մի քանիսին միայն արտագրությունների միջոցով: Միառժամանակ այն կորած է համարվել: 1805 թ. նրա ընդօրինակություններից մեկը ընկել է Շիլլերի ձեռքը, վերջինս էլ այն հանձնել է Գյոթեին, որը հրատարակել է Ֆրանսիացի լուսավորչի վիպակն իր գերմաներեն թարգմանությամբ: Միայն դրանից տասնվեց տարի հետո է Ֆրանսիացի ընթերցողը ծանոթանում Դիդրոյի այդ երկին, որը վերաթարգմանվում է Գյոթեի կատարած թարգմանությունից, և միայն 1823 թ. գտնվում է բնագիրը ու հրատարակվում Ֆրանսիայում:

«Ժակ-Ֆաթալիստը»: Նույն ճակատագիրն է ունեցել Դիդրոյի «Ժակ-Ֆաթալիստը և նրա տերը» հոյակապ վիպակը: Դիդրոն այն գրել է Ռու-

սաստանում, բայց վերադառնալով հայրենիք չի հանձնել տպագրության: Այն արտագրվելով, անցել է ձեռքից ձեռք: 1785 թ. Շիլլերը այն թարգմանել է գերմաներեն և հրատարակել վիպակի մի մասը «Կնոջ վրեժը» («Տիկին Պոմերի պատմությունը») վերտառությամբ:

Վիպակը Միլիուսի գերմաներեն ամբողջական թարգմանությամբ լույս է տեսել 1792 թ.: Ֆրանսիայում այն առաջին անգամ տպագրվել է 1796 թ.: Այստեղ էլ օգտագործված է երկխոսության ձևը: Ի դեպ, վիպակը վերամշակվելով, բեմադրվել է 1850 թ. Փարիզի «Վարյետե» թատրոնում (վոդելի «Ժակ-Ֆաթալիստը»):

Վիպակում կան շատ գործողություն, կոմիկական վիճակներ, էպիկուրյկ կերպարներ, աշխարհը պատկերված է լայնորեն, ամբողջականորեն, բազմակողմանիորեն: Սպասավոր Ժակի և նրա տիրոջ երկխոսությանը շարունակ միջամտում է հեղինակը, որ անմիջականորեն դիմում է ընթերցողին:

Ժակի տերը մի շատ տխուր ու ձանձրալի արարած է: Դիդրոն անուն չի տվել նրան, ընդհանրացնելով նրա մեջ բոլոր ծառայատերերին: «Նա չի քնում, նա նաև արթուն չի մնում. նա տրվում է գոյության ընթացքին. դա նրա սովորական դերն է»:

Անհոգ ղավեշտի ձևի մեջ Դիդրոն դրել է քաղաքական մի խոր միտում՝ իշխող դասի պորտաբուծության պարսավանքը: Զավեշտական այլաբանությամբ նա արտահայտել է այն ոչ պակաս համարձակ միտքը, թե բոլոր մարդիկ հավասար իրավունք ունեն վայելել հողի բարիքները, և անթույլատրելի է սեփականել հողը: Ծամփողները մոտենում են վիթխարի դղյակին, որի ճակատին գրված է. «Են չեմ պատկանում ոչ մեկին և պատկանում եմ բոլորին: Դուք մինչև մտնելը եղել եք այնտեղ և կմնաք դուրս գալուց հետո», — գրել է Դիդրոն:

Սպասավոր Ժակի կերպարը շատ գունեղ է: Մեծ լուսավորչի ողջ համակրանքը ժողովրդի հանդեպ դրսևորվել է այն գրավիչ ջերմության մեջ, որով նա պատկերել է ժողովրդի ներկայացուցիչներին: Ժակը ձեռներեց է և գործուն, նա ունի սուր, գործնական միտք: Նա արդար է և անշահախնդիր, ըստ այդմ նաև ճարպիկ, թույլ չի տա, որ իրեն վիրավորեն, հարկ եղած դեպքում կարող է գործի դնել ոչ միայն ուժը, այլև խորամանկությունը: Ժակը բարեհոգի է ու կենսասեր: Անսպառ է նրա լավատեսությունը, իսկ երկնային կամքի նրա մշտական վկայակոչումները («Այդպես էր նախասահմանված վերուստ») ամենևին միատիկական բովանդակություն չունեն: «Այդպես է նախասահմանված վերուստ», — ասում է քրիստոնեական պատգամը: Ամեն օր դա արտասանվում է եկեղեցու բնից, և նույնը կրկնում են դուրսահավատ ունկնդիրները: Ժողովուրդը վարժվել է այդ խոսքին, ընդունել նրա մոռյլ իմաստը և փիլիսոփայական հանգստությամբ վերաբերվել իր դժբախտություններին ու հասարակական անարդարությանը: Ինչո՞ւ է Ժակը ծառայում իր տիրոջը: Մի՞թե նա վերջինիցս ավելի խելոք, ձեռներեց ու եռանդուն

չէ: «Դա, ճիշտ է, նախասահմանված է վերուստ», բարեսրտորեն եզրահանգում է ժակը: Ինչո՞ւ է ժողովուրդը հանդուրժում իրեն ճնշող ունեւորներին, բոլոր արտոնյալ դասերին, որոնք ապրում են մակաբույծ կյանքով, շահագործելով ժողովրդի միտքը, եռանդը, ունակութիւնները: Դա, ճիշտ է, նախասահմանված է վերուստ,— եզրահանգում են բազմամիլիոն ազնիվ աշխատավորները, պարզասրտորեն ենթարկվելով խաբկանքին:

Երբ անշահախնդիր ժակը վերադարձնում է տիրոջ կորցրած քսակն ու ոսկե ժամացույցը, հանուն «տիրոջ ունեցվածքի» ենթարկվելով հազար ու մի վտանգների, ծուլլ պորտաբույծը նրան դիմավորում է կոպիտ կշտամբանքներով: Տե՛րը անկարող է գնահատել ծառայի ազնվութիւնը և պատրաստվում է ծեծել նրան: Ինչի՞ համար, ինքն էլ չգիտե: Պարզապէս այն պատճառով, որ ժակը ծառա է, իսկ ծառային պետք է ծեծել: «Հանգի՛ստ, տե՛ր իմ, ես այսօր ի վիճակի չեմ հարվածներ կրել. մեկը դեռ ոչինչ, մյուսին կփախչեմ և ձեզ կթողնեմ այստեղ»,— համարձակվում է բողոքել բարեհոգի ժակը: Սակայն նա համաձայնում է մեկ հարվածին: Ինչո՞ւ: Մի՞թե վաստակել է այն: Ո՛չ: Բայց նա ծառա է, և տերն. իրավունք ունի ծեծել իր ծառային: Ինչո՞ւ: Ժակը չի ուզում գլուխ ջարդել այդ խնդրի վրա: «Ճիշտ է, այդպես է նախասահմանված վերուստ»: Բայց ընթերցողին այդ խնդիրը հուզում է, մանավանդ որ ժակը նրա համար շատ համակրելի է:

Ժակի կերպարի մեջ շատ բան կա Ռաբլեի Պանուրգից, Սերվանտեսի Սանչո Պանսայից: Ժակի խոսքը որքան էլ կոպտավուն է, շատ արտահայտիչ է ու սրամիտ: «Ժակ ֆաթալիստը և նրա տերը» XVIII դարի գրականութան ամենաուշագրավ երկերից է:

1760 թ. Դիդրոն գրել է «Միանձնուճիւն» վեպը, որտեղ մերկացրել է եկեղեցու ոճիրները: Սյուզան Միմոնենին իր կամքին հակառակ վանք են ուղարկում: Աղջիկը խելացի է, գեղեցիկ, առողջ: Բնութիւնը նրան ստեղծել է ապրելու համար: Մինչդեռ նախապաշարմունքներով ղեկավարվող հասարակութիւնը դատապարտում է նրան ասկետորեն ուրանալ բոլոր հետաքրքրութիւնները, ցանկութիւնները, հակումները: Բնութիւնը նրան ազատ է ստեղծել: Մինչդեռ եկեղեցու քարոզած հակաբնական բարոյականութեամբ ղեկավարվող հասարակութիւնը շղթայում է նրան: Եվ աղջիկը բողոքում է, պաշտպանելով կյանքի ու երջանկութեան իր իրավունքները:

Սյուզանի համար նողկալի են վանական բոլոր կարգերը, որոնք մարդու բնութեան ընկալման ամենաահալոր խեղաթյուրումն են: Ընկնելով կուսանոց,— նա ընդհարվում է ընկնավորական ինքնաձաղկմանն ու զգացմունքների հիվանդագին խեղաթյուրմանը: Արպաժոնյան վանքի ժայռապետը հալածում է երիտասարդ աղջկան հանցավոր նկրտումներով, հակաբնական կիրք տածելով նրա հանդեպ: Միանձնուհիները, որ Քրիստոսի անվամբ հաստատված այդ մռայլ բանտում կորցրել էին իրենց

մարդկային կերպարը, աղջկան համոզում են կեղտոտ հարաբերության մեջ մտնել պառավի հետ: Նա փախչում է կուսանոցից: Բայց նրա առջև նախապաշարմունքների ահեղ ուժն է կանգնած: Նա այժմ դառնում է օրենքից դուրս մարդ, հանցագործ, միայն նրա համար, որ չի ցանկացել ենթարկվել հասարակության ոճրական օրենքին: Նա թաքցնում է անունը և ապրում մշտական տագնապների մեջ, ծառայում մի լվացարարուհու, կատարելով տաժանելի աշխատանք: Տանը, աստիճանների վրա կամ փողոցում ամեն մի փոքրիկ աղմուկից ահաբեկվում է նա: Ծվ աշդպես ամեն օր:

«Եթե երբևէ հարկ լինի կրկին վերադառնալ որևէ կուսանոց, ապա ոչ մի բանի համար պատասխանատու չեմ. ամենուրեք խորունկ ջրհորներ կան», — ասում է աղջիկը: Վեպը գրված է խոստովանագրերի ձևով: Սյուզանը ընթերցողին ներկայանում է որպես ղգայուն, կարեկցող, միամիտ և որոշ չափով խորհրդածության հակված աղջիկ: Նա խորապես կրոնասեր է, և այդուհանդերձ (դրանում դրսևորվել է Դիդրոյի բացառիկ գեղարվեստական նրբազգացությունը) նրա ամեն մի քայլը, նրա սրտի ամեն մի շարժում բողոք է ընդդեմ կրոնի: Նրա միամտությունը մարմնավորում է «բնական մարդու» առողջ միտքը: Այդ միամիտ «բնական մարդու» հայացքի առաջ վայր են ընկնում քաղաքակրթության արատները քողարկող դիմակները: XVIII դարի ֆրանսիացի լուսավորիչների նախասիրած հնարանքն էր դա՝ դատել ժամանակի հասարակական սխտեմը («քաղաքակրթությունը») միամիտ մարդու կամ վայրենու միջոցով:

Միամիտ պարզասրտությամբ է համակված վեպի ամեն մի տողը: Բոլոր նկարագրությունները լակոնիկ են, հասցված նվազագույնի: Այնտեղ չկան բնության բազմերանգ տեսարաններ, որոնցով լի է Ռուսսոյի «Նոր էլիզ» վեպը, չկան զգացմունքների պոեզիան բացահայտող քնարական էջեր: Մեր առջև բավական չոր, գրեթե արձանագրային ոճ է:

Դիդրոն միշտ, իր բոլոր երկերում ամենից առաջ փիլիսոփա է, գիտնական: Ի դեպ նշենք, որ Բալզակը նրան զրկել է գրող կոչվելու իրավունքից:

Ռուսսո (1712—1778)

Ռուսսոն ծնվել է Ժնևում, 1712 թ. հունիսի 27-ին: Նրա նախնիները, ծագումով ֆրանսիացի, դեռևս XVI դարում կաթոլիկ եկեղեցու հալածանքներից փախել են Շվեյցարիա: Ռուսսոյի հայրը մասնագիտությամբ ժամագործ է եղել: Մայրը մահացել է ծննդաբերության ժամանակ, և ապագա գրողը հազիվ դուրս գալով մանկական տարիքից, ապ-

րել է ինքնուրույն կյանքով: Պատանի Ռուսսոյի առաջին տպավորութուններն աշխարհի հետ բախվելուց հետո շատ տխուր էին: Երբ լրանում է նրա տաս տարին, նրա հայրը լքելով ընտանիքը, փախչում է փնկից. իշխանությունը հետապնդում է նրան՝ մի ազնվականի վիրավորելու համար: Պատանին ուղարկվում է գյուղ՝ քահանայի մոտ լատիններեն սովորելու: Երեք տարի անց նրան ուղարկում են սովորելու նոտարի մոտ, բայց շուտով վերջինս վճռում է նրան որպես անպարտաճանաչ աշակերտի: Տասներեքամյա Ռուսսոն ոչ մի կերպ չէր կարողանում վարժվել գրասենյակային ուժասպառող աշխատանքին: Հետագայում նա դառնում է փորագրիչի աշակերտ: Նրա կյանքն ավելի է ծանրանում. տերը բռնակալորեն ստորացնում, վիրավորում ու ծեծում էր նրան: Մի կիրակի օր Ռուսսոն քաղաքի արվարձանում գրոսնելիս սովորականից ավելի է ուշանում: Վազելով դեպի քաղաքի դարպասները, տեսնում է, որ դրանք փակված են արդեն, կախովի կամուրջն էլ բարձրացված: Եվ դա վճռեց նրա ճակատագիրը: Նա տասնվեց տարեկան էր, նրա առջև մի վիթխարի ու անհայտ աշխարհ էր, և նա գնում է երջանկություն փնտրելու, ապավինելով պատահականությունյանը, հավատալով հաջողությանը: «Ազատ մարդն իր գլխի տերն է, ես երևակայում էի, որ կարող էի ամեն ինչ անել, ամեն ինչի հասնել. պետք էր միայն վազել առաջ, որ բարձրանայի և ճախրեի օդում: Ես վստահորեն մտա աշխարհի լայնարձակ տարածությունը», — գրել է Ռուսսոն հետագայում իր «Խոստովանություն» մեջ:

Սովոյայում մի քահանա գրկաբաց ընդունում է թափառականին և որոշում է պատանի բողոքականին վերադարձնել կաթոլիկ եկեղեցու գիրկը: Նա Ռուսսոյին ուղարկում է երիտասարդ կալվածատիրուհի տիկին Վարենսի մոտ, որպեսզի պատանին նախապատրաստվի հրաժարվելու կալվինիզմից:

«Ի՞նչ կատարվեց ինձ հետ այդ կնոջ տեսնելիս: Ես պատկերացնում էի մի մռայլ, աստվածավախ պառավի... Բայց տեսա հմայքներով լի մի դեմք, չքնաղ կապույտ աչքեր՝ քնքշությամբ լեցուն... — Ա՛խ, մանկի՛կ,— ասաց նա մի ձայնով, որից ցնցվեցի,— այսքա՛ն երիտասարդ թափառում եք աշխարհում»: Կան տպավորություններ, որոնք հետք են թողնում ամբողջ կյանքում: Մահվան շեմին Ռուսսոն գրել է. «Այսօր զատիկ է, հրաշալի օր: Ուղիղ հիսուն տարի է անցել տիկին Վարենսի հետ իմ առաջին հանդիպումից»:

Երիտասարդ Ռուսսոն այնուհետև ընկնում է Թուրին, նորահավատների ապաստան: Անփորձ պատանին հայտնվում է շրջմոլիկների, մոլթանձանց շրջապատում, որոնք հանուն սննդի ժամանակ առ ժամանակ փոխում էին իրենց դավանանքը: Նրանց չէին զիջում նաև իրենք՝ քահանաները: Ապաստանում մեկ ամիս մնալուց հետո Ռուսսոն հրաժարվում է կալվինիզմից: «Ինձ հագցրին հատուկ ձեռնոցներ, որ զարդարված էր սպիտակ վրակարերով և նախատեսված էր նման դեպքերի

համար: Երկու հոգի իմ առջևից ու ետևից տանում էին պղծյա թասեր, քանակիներով զնգացնելով դրանք. ներկաներից յուրաքանչյուրը դրանց մեջ փող էր գցում ըստ իր բարեպաշտության կամ նորահավատի հանդեպ ունեցած կարեկցանքի: Մի խոսքով, կաթոլիկական ճոխությունից ոչինչ չէր մոռացվել, որպեսզի հանդիսությունը ավելի խրատական լիներ հասարակության և ավելի ստորացուցիչ՝ ինձ համար»,— գրել է Ռուսսոն «խոստովանության» մեջ:

Պատանին կաթոլիկ դառնալուց հետո այլևս չի հետաքրքրում քահանաներին, որոնք ընդամենը 20 ֆրանկ տալով նրան, բաց են թողնում վանքից: Ռուսսոն դառնում է կառավարիչ, ապա լակեյ: Դատարկ գրքապանով հայտնվելով լոգանում, նա իրեն հայտարարում է երաժշտության դասատու: Նա նույնիսկ ձևնարկում է գրել մի երաժշտական պիես՝ համերգի ժամանակ կատարելու համար: Բայց այն լիովին ձախողվում է, կատարողները զվարճանում էին, իսկ ունկնդիրները փակում էին ականջները: «Լավ չէր վիճակս այն ժամանակ. ամեն ոք կմտնի դրությունս մեջ. բայց անշուշտ ես արժանի էի այդ ամենին»,— հիշել է Ռուսսոն: Հետագայում Ռուսսոն ծառայության է անցնում Երուսաղեմից եկած ինչ-որ մի վարդապետի մոտ որպես քարտուղար ու թարգմանիչ: Այդ հույն վանականը նվիրատվություններ էր հանգանակում «Տիրոջ գերեզմանը վերականգնելու համար»: Պարզվում է, որ նա խաբեբա է: Թողնելով նրան, Ռուսսոն թափառում է քաղաքներում ու գյուղերում: 1732 թ. նա նորից հանդիպում է տիկին Վարենսին և մի քանի տարի ապրում նրա մոտ:

Համեմատաբար ապահով վիճակը նրան ազատում է սնունդ հայթայթելու մշտական հոգսից և թույլ է տալիս նրան զբաղվել ինքնակրթությամբ: Նա ուսումնասիրում է երաժշտություն, շատ է կարդում: Եվ վերջապես 1741 թ. մեկնում է Փարիզ: Նա 29 տարեկան էր և դեռևս չգիտեր իր իսկական կոչումը, սիրում էր երաժշտությունը և մտածում, որ այդ ասպարեզում ամենից ավելի ամբողջականորեն կդրսևորի իրեն: Նա Փարիզ է բերում իր հայտնաբերած նոր երաժշտական համակարգի նախագիծը: Ակադեմիան հավանություն է տալիս, բայց այդ համակարգը չի կիրառվում: Ապրելով ձեռնահարկում մի կտոր հաց ու ջրով, Ռուսսոն թատրոնի համար գրում է «Գալանտ մուսաններ» օպերան և «Նարկիսոս» կատակերգությունը, որոնք հաջողություն չեն ունենում:

Անցնում են տարիներ: Բայց ահա 1745 թ. փետրվարին Վերսալում բեմադրվում է «Նավառյան իշխանուհի» օպերա-բալետը, որը գրել էր Վոլտերը որոշ հեգնանքով, որպես մի ինչ-որ եթերային ստեղծագործություն, զվարճացնելու համար այն մարդկանց, որոնք չեն ծանրաբեռնում իրենց ուղեղը մտքերով և սիրտը՝ զգացմունքներով: Օպերան հրապուրում է արքունիքին:

Ի՞նչ նշանակություն ունեն Վոլտերի համար արքունական տոնահանդեսի առթիվ գրած այդ օպերա-բալետը: Դա խաղալիք էր, մի նըր-

բագեղ դատարկաբանություն: Բայց այդ ժամանակ Փարիզում, լատինական թաղամասի մի ձեղնահարկում Ժան-Ժակ Ռուսսոն դրա հետ մեծ հույսեր էր կապում:

Նա այդ ժամանակ արդեն այնքան էլ երիտասարդ չէր (33 տարեկան էր), ապրել էր զրկանքներով, տառապանքներով, բարոյական անկումներով և մտքի ու զգացմունքի վսեմ թռիչքներով լի մի կյանք: Այդ նրբագեղ դիմագծերով, տենդագին վառվող աչքերով, գունատ ճակատով մարդը դեռևս ոչ ոքի հայտնի չէր: Շուտով նա պիտի դառնար մի ամբողջ սերնդի մտքերի տիրակալը: Նրա կիսանդրին պիտի զարդարեր զբոսայգիների ստվերախիտ ծառուղիները, նրա անունը պիտի արտասանեին երազկոտ աղջիկները... Նրա ցասկոտ տողերը, նրա հոգետանջ պերճախոսությունները պիտի արթնացնեին նիրհող ուղեղները: Նա պիտի կանգներ Վոլտերի կողքին, գուցե և բարձրանար նրանից, բայց առայժմ նա անհայտ երաժիշտ էր ու բանաստեղծ, որ նոր էր եկել Փարիզ՝ առանց կանոնավոր կրթության, առանց դիպլոմների, առանց այն ժամանակ պարտադիր լատիներենի իմացության, ժնեցի ժամադրոծի որդին, երեկվա թափառաշրջիկը, աղքատը, որ այժմ իր մեջ տարտամորեն զգում էր տաղանդ կոչված անհանգիստ հիվանդությունը:

Դուքս Ռիշլիյոն Ռուսսոյին հանձնարարել էր Վոլտերին որպես հեղինակակցի: Ինչպե՞ս էր այդ անունը հասել դուքսի ականջին, հայտնի չէ: Եվ ահա Ժան-Ժակ Ռուսսոն ստանում է մի նամակ գրված իր՝ Վոլտերի ձեռքով: «Դուք, պարո՛ն, ձեր մեջ զուգակցում եք երկու տաղանդ, որոնք մինչև այժմ երբեք չեն պատկանել միևնույն մարդուն: Դա ինձ ստիպում է հատկապես գնահատել ձեզ: Ես միայն ափսոսում եմ, որ այն բանը, ինչի համար պիտի օգտագործվեն ձեր երկու տաղանդը, չարժեն դրան»: Ռուսսոն կարդում է այդ նամակը, որպես ճակատագրի ուղերձ: Ահա վերջապես այն մեծ, բաղձալի, անհոգ ու կուրացուցիչ բանը, որ կոչվում է «փառք»: Վոլտերը, Ռամոն և նրանց կողքին ինքը՝ Ժան-Ժակ Ռուսսոն: Աշխատանքային անքուն գիշերներ: Ռուսսոն ամբողջապես տրվում է գործին: Դա նրա «փորձնական աշխատանքն էր», այն «գլուխգործոցը», որով միջնադարում մարդիկ դառնում էին վարպետ:

Նա խնդրում է Վոլտերին թույլ տալ որոշ չափով փոխել լիբրետոն, նույն նամակում արտահայտելով իր ամենանուրբ ու ամենահիացական զգացմունքները այդ մեծ մարդու հանդեպ: «Ահա արդեն տասներհինգ տարի ես աշխատում եմ, որպեսզի արժանի լինեմ ձեր մեն մի հայացքին»:

Վոլտերը զգացվում է, թեև նման նամակներ ստացել էր բազմիցս: Նա ամենայն անկեղծությամբ գրում է իր ստեղծագործության մասին. «Ես գիտեմ, որ այդ ամենը շատ չնչին է, որ դա վայել չէ մտածող մարդուն, որ ցանկանում է ինչ-որ լուրջ բան ստեղծել այդպիսի դատարկութունից»: Ռուսսոն համակվում է ներշնչանքի հրով: Իր ոգևորության մեջ նա չի նկատում, թե որքան ճշմարիտ էր Վոլտերը. առավել ևս նրա

համար սարսափելի եղավ այդ փառավոր մարդկանց հետ համագործակցության ավարտը:

Հասավ ներկայացման օրը: Ռուսսոն բացում է ծրագիրը: Այնտեղ նշված էր միայն երկու անուն՝ Վոլտեր և Ռամո: Ռուսսոյին մոռացել էին: Տոնահանդեսի կաղմակերպիչները շփոթեին ով է նա: Ռամոն և Վոլտերը դրան ոչ մի նշանակություն չտվեցին, ինչպես ոչ մի նշանակություն չլին տալիս այդ ստեղծագործությանը:

Մինչդեռ Փարիզի Լատինական թաղամասի ձեղնահարկերից մեկում ապրող մարդը, որ Երջանկությունից երկինք էր թռչում, պատռեց արքայական տոնահանդեսի ծրագիրը: Հետագայում «Խոստովանության» մեջ, որ աշխարհի ամենաանկեղծ գիրքն է, նա պատմել է այդ պահին ունեցած իր ապրումների մասին: Վրդովմունքն այնքան մեծ է եղել, որ նա հիվանդացել է:

Փառքը պիտի այցելեր Ռուսսոյին հինգ տարի անց, անակնկալ ու շլացուցիչ, երբ նա հրատարակեց իր տրակտատը գիտությունների ու արվեստների մասին:

Ինչպե՞ս է դա կատարվել: 1749 թ. Ռուսսոն մեկնում է այցելելու իր բարեկամ Դենի Դիդրոյին, որն այդ ժամանակ գտնվում էր բանտում, Վենսենյան դղյակում, «Նամակ կույրերի մասին ի խրատ տեսնողների» փիլիսոփայական երկի համար: Ծանապարհին նա կանգ է առնում հանգրստանալու և բացելով «Ֆրանսիական լրաբեր» թերթը, կարդում է Դիժոնի ակադեմիայի հայտարարած մրցույթի մասին հետևյալ թեմայով՝ «Ինչի՞ն է նպաստել գիտությունների ու արվեստների վերածնունդը, բարքերի մաքրմանը, թե՞ արատավորմանը»: Ռուսսոյին ցնցում է այդ հարցը: Վաղուց արդեն նրա մեջ ծնվել էր այն միտքը, թե կործանարար է այն քաղաքակրթությունը, որն հիմնված է մեկի ստրկության և մյուսի իշխանության վրա: Այժմ Դիժոնի ակադեմիայի թեման նրա գիտակցության մեջ հանկարծակի լուսավորեց մի ամբողջ աշխարհ: Գալով Դիդրոյի մոտ, նա բացում է վերջինիս առաջ իր մտքերը, և Դիդրոն պաշտպանում է նրա ձգտումը՝ խարազանել ճնշողների մշակույթը:

Եթե հավատանք Ռուսսոյին, ապա նա շատ է զղջացել այդ ճակատագրական պահի համար, որ վճռել է նրա ողջ հետագա ճակատագիրը, և մեղադրել է իր բարեկամին, որ չի փորձել ետ պահել իրեն: «Իմ հետագա ողջ կյանքի բոլոր դժբախտությունները այդ ընդհանրական մոլորության արդյունքն են»: Մեկ տարի անց լույս է տեսնում Ռուսսոյի առաջին փիլիսոփայական տրակտատը՝ «Խորհրդածությունների գիտությունների և արվեստների մասին»: Նրա անունը տարածվեց Ֆրանսիայով մեկ, ապա նաև Նվրոպայում, ուղեկցվելով մի կողմից հայհոյանքով ու բամբասանքով, մյուս կողմից՝ մեծագույն հիացմունքով:

Ոչ մեծ տրակտատում Ռուսսոն շարադրել է իր հայացքների համակարգը, որը հետագայում հասարակական մտքի պատմության մեջ մրտավ ռուսոֆիզմ անունով:

Տրակտատի հիմնական գաղափարը հանգում է այն բանին, որ քաղաքակրթությունը ոչ միայն երջանկություն չտվեց մարդկանց, այլ ընդհակառակը, խորացրեց մի մասի ողբալի վիճակը և մյուս մասի մակաբուծությունը, բաղձացրեց արատները: («Գիտություններն ու արվեստները անվերջ կատարելագործվում են, իսկ մարդիկ գնալով վատթարանում են... չարի ու բարու իմացության ծառն աճում է, իսկ կենաց ծառը չորանում»): Տրակտատը վերածվում է գիտության, առաջընթացի, քաղաքակրթության հերքման: («Գրքային հավերժական իմաստությունը ծնվում է ստորին ակունքից. աստղագիտությունը՝ սնահավատությունից. սերճախոսությունը՝ փառասիրությունից, կեղծությունից, շողմությունից. երկրաչափությունը՝ ժլատությունից. ֆիզիկան՝ սին հետաքրքրասիրությունից, իսկ բարոյագիտական փիլիսոփայությունը, ինչպես և ողջ մնացյալը՝ մարդկային հպարտությունից»): Ռուսսոն անդրադարձել է պատմական հեռավոր անցյալին, հիշել է պարսիկների, սկյութների, գերմանների նախասկզբնական պատմությունը, դրվատել նրանց հասարակ, անկաշկանդ կյանքը, որ հիմնված էր աղատության, արդարության, ճշմարտության և անկախության հարգանքի վրա: Ռուսսոն նույնիսկ պաթետիկորեն փառաբանել է հին Սպարտան: «Սպարտա, Սպարտա, դու հավերժական հանդիմանանք կլինես դատարկաբան գիտնականների համար: Դու ատելի ես դոկտրինյորներին ու գրքային տառակերներին»:

Սոցիալական արատների ամբողջ մեղքը Ռուսսոն վերագրել է գիտությանը, արվեստին, քաղաքակրթությանը, հնարավորություն տալով, որ քննադատեն իրեն և՛ լուսավորության հակառակորդները, հետադիմականները, որոնք նրա հակասական, կրքոտ բողոքի մեջ նրբորեն նրկատում էին հեղափոխական շեշտեր, և՛ իր գրչեղբայր-լուսավորիչները, որոնք գիտությունների ու արվեստների առաջընթացի մեջ տեսնում էին մարդկության ապագա նորացման երաշխիքը: Վոլտերը հեզաբար է վերաբերվել Ռուսսոյի տրակտատին:

Լեհ թագավոր Ստանիսլավ Լեշչինսկին հանդես է եկել մամուլում, քննադատելով Ռուսսոյին, որն իբր ցանկանում է ոչնչացնել մարդկության բոլոր մշակութային նվաճումները: Իր պատասխանի մեջ Ռուսսոն հերքել է իր տրակտատի նման մեկնաբանությունը, հայտարարելով, որ ինքը ամենևին չի ուզում ոչնչացնել գիտություններն ու արվեստները: Հետագայում նա խոսելով իր առաջին տրակտատի մասին, խոստովանել է. «Իմ գրչին պատկանող բոլոր երկերից դա ամենաթույլն է դատողության առումով» («Խոստովանություն»):

Ռուսսոյի գիրքը, թեև ամբողջապես չէր համընկնում Դիդրոյի ցանկություններին, սակայն նրա կողմից չափազանց բարձր գնահատվեց: «Այս գիրքը գնալով ավելի բարձր հասարակական կարծիքի է արժանանում», — գրել է նա: Անշուշտ Դիդրոյի հիացմունքը պայմանավորված չէր Ռուսսոյի գրքում ընդգրկված գիտության, արվեստների ու քա-

ղաքակրթության պերճախոս հերքումով: Լուսավորության ջատագով, հեղափոխական մտածող Դիդրոն այդ գրքի մեջ տեսել է բանական հատիկ, այն է՝ հեղափոխական բողոք ընդդեմ ֆեոդալական Ֆրանսիայի սոցիալական կարգերի, կրթոտ ատելություն տիրող դասակարգի և ջերմ համակրանք հասարակ ժողովրդի հանդեպ: «Հոգու ուժերն ու առաքինությունը թաքնված են երկրագործի գեղջկական հանդերձանքի և ոչ թե պալատականի ոսկեփայլի մեջ»,— համարձակորեն հայտարարել է Ռուսոն իր առաջին տրակտատում:

1754 թ. Ռուսոն հանդես է գալիս նոր ստեղծագործությանմբ, դարձյալ Դիժոնի ակադեմիայի առաջադրած թեմայով՝ «Մարդկանց անհավասարության հիմքերի ու պատճառների մասին»: Այս երկն արդեն չի արժանանում Դիժոնի ակադեմիայի մրցանակին (դրան արժանանում է աբբաճայր Տալբերի երկը, որ դրված էր պաշտոնական գաղափարախոսության ու Լրոնականության խիստ շրջանակների մեջ), բայց այն ավելի նշանակալից էր նրանում արտահայտված առավել հասուն գաղափարներով: Այստեղ կրկին դրվում է բնության ու մշակույթի հարցը: Ռուսոն առաջ է քաշում «բնական մարդու»: Բնության մարդու գաղափարը: Բնության մարդուն էա հակադրում է «հասարակության ստեղծած մարդուն»: «Արարչի ձեռքից դուրս եկած ամեն ինչ գեղեցիկ է, ամեն ինչ փշանում է մարդու ձեռքին»,— գրում է նա: «Մարդկանց անհավասարությունը կանխորոշված է հենց բնության կողմից»,— հայտարարում էին ֆեոդալիզմի պաշտոնական գաղափարախոսները: «Ո՛ր, դա իր իսկ մարդու ստեղծածն է և հակասում է բնությանը»,— բողոքում է Ռուսոն: Հասարակության բաժանումը հարուստների ու ազգատների, ունեւորների ու ճնշվածների, մարդկանց ձեռքի գործն է: Մարդն ի բնե բարի է. միայն թե ապրելով այլասերված հասարակության մեջ, նա դառնում է չար ու արատավոր:

«Նա, ով առաջինը ցանկապատելով մի հողակտոր համարձակվել է ասել՝ «Այս հողն ի՛մն է» և գտել է մարդիկ, որոնք այնքան պարզահոգի են եղել, որ հավատացել են դրան, եղել է քաղաքացիական հասարակության իսկական հիմնադիրը: Որքա՛ն ոճիրներ, որքա՛ն պատերազմներ, որքա՛ն աղետներ ու սարսափներ կվաներ մարդկային ցեղից նա, ով պոկելով սյուները և լցնելով խանդակները, որ սահմանաբաժանի դիր էին կատարում, մարդկանց դիմելով կբացականչեր. «Զգուշացե՛ք անսալ այդ խաբեբային: Դուք կորած եք, եթե մոռանաք, որ պտուղները պատկանում են բոլորին, իսկ հողը՝ ոչ մեկի»: Այս երկի մեջ էլ Ռուսոն հակվում է այն մտքին, որ մարդկային այլասերվածության մեղքը քաղաքակրթությանն է, որ մարդն իր նախասկզբնական վիճակում երջանիկ է եղել: «Ծն փնտրել և դտել եմ առաջին մարդկանց նախասկզբնական ապրելակերպը և համարձակորեն գծագրել եմ այդ պատկերը. ես բացահայտել եմ մարդկային անհեթեթ խաբեությունները և արհեստական մարդուն համեմատել բնական մարդու հետ. ես նրանց թվացյալ կատա-

րելագործման մեջ համարձակվել եմ ցույց տալ նրանց իրենց դժբախտությունների իսկական ակունքը»: Ռուսսոն գովերգում է վայրենիքների կյանքը, նրանց, որոնք հագնում էին վայրի գաղանների մորթիներ, զինվում քարե կացիներով և չգիտեին, թե ինչ է պետություն ու հասարակություն:

Իր ստեղծագործության մի օրինակ ուղարկելով Վոլտերին, Ռուսսոն «Ֆերնեյան նահապետից» ստանում է մի հեգնական պատասխան. «Դեռևս ոչ ոք այնքան ջանք ու եռանդ չի վատնել, որպեսզի մեկ գաղաններ դարձնի: Ձեր գիրքը կարդալիս չորեքթաթ անելու ցանկություն է առաջանում: Բայց դժբախտաբար ես վաթսուն տարի է ետ եմ վարժվել այդպես քայլել, ուստի ինձ համար այժմ դժվար է վերավարժել: Ծա այդ հաճույքը թողնում եմ ուրիշներին, ինձանից և ձեզանից ավելի արժանավորներին»:

Ռուսսոյի այն հայտարարությունը, թե «իրերի բնական վիճակին հակառակ է, երբ երջանիկների մի խումբ լողում է ճոխության մեջ, իսկ սովյալ զանգվածը զրկված է ամենաանհրաժեշտ բաներից», անմիջականորեն վերաբերում էր ժողովրդական զանգվածների կյանքին, արթնացնում էր նրանց հեղափոխական գիտակցությունը: Հեղափոխության օրերին Մարատը Փարիզի փողոցներում կարդում էր Ռուսսոյի մերկացումները, իսկ 1792 թ. դիմելով ժողովրդին ասել է. «Գահաժառանգը իրավունք չունի ճաշել, երբ դուք հաց չունեք... համախմբվե՛ք, զո՛րք կազմեք և իրար մեջ բաժանե՛ք հողն ու ունեցվածքը այն սրիկաների, որոնք թաղել են իրենց ոսկին և թույլ են տալիս, որ դուք մեռնեք սովից, զոհվեք ստրկության ու կարիքի մեջ»:

Ռուսսոն գծադրում է Վոլտերի ու դ՛Ալամբերի և նույնիսկ իր բերեկամ և ուսուցիչ Դիդրոյի հետ՝ «Հանրագիտարանում» դ՛Ալամբերի տպագրած «Ժնե» հոդվածի համար: Դ՛Ալամբերը պարսավել էր ժնեցիներին, որոնք թույլ չէին տալիս քաղաքում թատրոն բացել: Ռուսսոն պաշտպանում է նրանց և 1758 թ. մի խիստ նամակով պատասխանում է դ՛Ալամբերի հոդվածին: Նա մերժում է թատրոնը, այն համարելով ժողովրդի ալյասերման միջոցներից մեկը: Լուսավորիչները չէին կարող համաձայնել դրան, ինչպես և առհասարակ Ռուսսոյի այն տեսությանը, որ քաղաքակրթությունը կործանարար է մարդկային հասարակության համար: Մինչ այդ Ռուսսոն Վոլտերին էր ուղարկել մի նամակ նրա «Լիսաբոնի երկրաշարժի մասին» պոեմի առիթով: Պոեմում Վոլտերը Լիսաբոնում կատարված այդ սարսափելի արհավիրքի ազդեցության տակ պարսավել էր եկեղեցականներին, նրանց քարոզները մարդու համար հոգացող ամենողորմ աստծո մասին և այլն: Վոլտերը պոեմում արտահայտել է աստծո հավատը, բայց և, շեղվելով բնության մեջ կատարվող երևույթների գնահատումից, իր ողջ ուշադրությունը բեռնել է հասարակության և նրա մեջ իշխող ճշացող հակասությունների վրա: «Աստված

չի ստեղծել հարուստների ու աղքատների Մարդիկ իրենք են իրենց համար ստեղծում արհեստական, անբարոյական կյանք և հետո դժգոհում են աստծուց»:

Վոլտերը սասանել է եկեղեցու և կրոնի հիմքերը: Ռուսսոն ձգտել է ավելին անել, հասնելով մարդու կողմից մարդու ճշման ու ստրկացման ողջ համակարգին: Ուստի զարմանալի չէ, որ «անասոված» Վոլտերը ավելի էր հանդուրժում արիստոկրատներին, քան աստվածասեր Ռուսսոն: Եվ եթե Վոլտերը Ռուսսոյին անվանել է «արհիսեկազար», ապա նրա թղթակցուհի տիկին դյու Դեֆանը նրա մասին գրել է. «Ժան-Ժակը հակակերի է. նա պատրաստ է ամեն ինչ վերածել քաոսի»: Ֆրանսիացի լուսավորիչներից ոչ մեկը այնպիսի սուր ատելություն չի տածել տիրող դասակարգի հանդեպ, ինչպես Ռուսսոն: «Ես ատում եմ այս աշխարհի հզորներին, ես ատում եմ նրանց վիճակը, դաժանությունը, նախապաշարումները, մանրությունը և բոլոր մյուս արատները, և ես նրանց ավելի կատեի եթե պակաս արհամարհեի»: Ռուսսոյի մոլեգնանքը, նրա անհանդուրժողականությունն ու խստությունը հայտնի էր այն օրերի ողջ մշակութային աշխարհին: Նրա ժամանակակից անգլիացի գրող Գոլդսմիթը նրա մասին գրել է. «Ժնեցի Ռուսսոն անհույս մարդատյաց է կամ փրիսփա, որ մոլեգնած է մարդկության մի մասի հանդեպ, այն բանի համար, որ վերջինս անխուսափելիորեն դժբախտ է դարձնում մյուս կեսին: Նման զգացումները սովորաբար արգասիք են շատ բարի սրտի և սակավ փորձի»:

Ռուսսոյի «էմիլ» փրիստփայական վեպի հրատարակությունից հետո սկսվում է գրողի կյանքի ամենածանր շրջանը: Փարիզի պառլամենտը (դատարանը) 1762 թ. հունիսի 9-ին որոշում է այրել գիրքը և ձերբակալել հեղինակին: «էմիլը» և «Հասարակաց դաշինքը» դահճի ձեռքով խարույկ նետվեցին նաև Ռուսսոյի հայրենիքում՝ Ժնևում: Հալածական գրողը ստիպված էր փախչել Ֆրանսիայից, փախչել Ժնևից: Նրան չընդունեց նաև Բեռնը: Ռուսսոն միառժամանակ թաքնվում է մի լեռնային խուլ գյուղում: Նեղատել շրջանը, ուր ժամանակավոր ապաստան գտավ գրողը, այն ժամանակ գտնվում էր պրուսական թագավորի տիրապետության տակ: Ռուսսոն ստիպված է լինում նամակով դիմել Ֆրիդրիխ II-ին: Նա այդ անում է խորին քամահրանքի զգացումով. «Ես ձեր մասին շատ վատ բաներ եմ ասել: Գուցե հետագայում ավելի շատ ասեմ: Բայց հալածված լինելով Ֆրանսիայից, Ժնևից, Բեռնի կանտոնից, ես պարտադրված եմ ապաստան փնտրել ձեր տիրույթներում»: Սակայն այդ հեռավոր խուլ վայրն էլ չփրկեց Ռուսսոյին: 1762 թ. օգոստոսին Փարիզի արքեպիսկոպոս Քրիստոֆոր Բոմոնը կոնդակներ է հղում բոլոր եկեղեցիներին, Ռուսսոյին հայտարարելով աստծո և մարդկանց թշնամի:

Քահանաները բեմերից կարդալով կոնդակի տեքստը, սնահավատ ամբոխի մեջ մոլեռանդ ատելություն էին արթնացնում գրողի հանդեպ: Ռուսսոն պատասխանում է ցասմամբ ու դառնությամբ լի մի նամակով:

Ռուսսոյի դեմ հեղեղվեցին տասնյակ պամֆլետներ: Իր թշնամիների և հայհոյողների այդ կեղտոտ ամբոխի դեմ գրողը նետեց իր «Նամակներ Սարից» գիրքը: Դա է՛լ ավելի բորբոքեց եկեղեցականների ատելութունը: Նրան կոչեցին սատանա: Գիրքը խարույկ հանվեց փնեւում, Հաագայում և Փարիզում, Վոլտերի «Փիլիսոփայական բառարանի» հետ մեկտեղ:

Ռուսսոն թաքնված էր Վալում, որի բնակիչները եկեղեցականների ազդեցությամբ գրողի հանդեպ համակվեցին անվստահությամբ ու անբարյացակամությամբ: Լուրեր տարածվեցին (քահանաների մասնակցությամբ), թե նա կախարդ է: Նրան սկսեցին հալածել փողոցներում: Մի անգամ մոլեռանդների մի բազմություն հարձակվում է նրա տան վրա և քարերով ջարդում պատուհանների ապակիները: Ռուսսոն փախչում է Բիենյան լճի դը Սեն-Պիեր փոքրիկ կղզյակը, բայց Բեննի կառավարությունը հրամայում է նրան թողնել կղզին: Հիվանդ, տանջահար Ռուսսոն 1766 թ. մեկնում է Անգլիա: Բայց այստեղ էլ նա հանգիստ չի գտնում: Փիլիսոփա Դավիդ Յումը, որը հրավիրել էր նրան, շուտով գրծովում է նրա հետ և շատ խստորեն հանդես գալիս նրա դեմ մամուլում: Խայտառակ պատմությունների անհազ սիրահար արիստոկրատական ամբոխը մեծ հաճությամբ սկսեց քննարկել երկու նշանավոր անձանց տարածայնությունը: Վիրավորված Ռուսսոն լռում էր: Հետագայում, Սեն-Ժերմենին գրած նամակում նա դառնությամբ խոստովանել է. «Ամենուրեք կեղծիք է, դավեր և ոչ մի մարդկային դեմք» (1770 թ. փետրվարի 17):

Հանճարեղ պլեբեյը, որ համարձակորեն ու պերճաբանորեն արտահայտում էր ճնշվող զանգվածների պահանջները, արժանացավ Նվրոպայի բոլոր պետությունների արտոնյալ դասերի ատելությանն ու հակակրանքին: Այդ բորբոքուն, անկեղծ ու ազնիվ մարդու ձայնով խոսում էր ինքը՝ ժողովուրդը, ուստի և իշխող դասակարգի առաջ ժնեցի ժամագործի այդ հանդուգն որդին ծառացավ որպես ահեղ դատապարտող:

Ռուսսոն հպարտ ու անկախ էր նաև թագավորի հանդեպ: Դեռևս 1753 թ. բեմադրված նրա «Գյուղական կախարդ» կատակերգական օպերան հիացրել է փարիզցիներին, այդ թվում նաև Լյուդովիկոս XV-ին, որը ինչպես պատմել են այն ժամանակ, իր չափազանց վատ ձայնով օրերով երգում էր մի մասնորգ այդ օպերայից: Ռուսսոն իմանալով, որ թագավորը գալու է թատրոն, դիտմամբ ներկայանում է չսփրված, վատ կեղծամով և շատ աղքատիկ հագուստով: Նրբ նրան ասում են, որ թագավորը ցանկանում է ներկայացումից հետո նրան ընդունել իր օթյակում և խոստանում է նրան հատկացնել ցմահ թոշակ, Ռուսսոն հեռանում է թատրոնից, չսպասելով ներկայացման ավարտին: Նա չէր ցանկանում ողորմություն ստանալ իր համար ատելի կառավարությունից:

Վերջին տաս տարին նա ապրեց Փարիզում, ազքատության մեջ,

հրաժարվելով հոնորարներից, ունևոր երկրպագուների նվերներից ու թոշակից: Իր հացի փողը նա վաստակում էր նոտաներ արտագրելով, էջին 10 սու: Ռուսսոն վախճանվեց նույն թվականին, ինչ Վոլտերը: Նա Փարիզում էր, երբ «Ֆերնեյան նահապետը» հաղթականորեն մուտք գործեց մայրաքաղաք: 1773 թ. մայիսի 20-ին Ռուսսոն մեկնում է դը Ժիրարդենի կալվածքը՝ էրմեննովիլ, Փարիզից քսան մղոն հեռու: Այնտեղ նա հանկարծամահ եղավ 1773 թ. հուլիսի 2-ին: Նրան թաղեցին զբոսայգու լճակի կղզու վրա, բարդիների տակ, ինչպես խնդրել էր ինքը մահից առաջ: Հեղափոխության ժամանակ նրա մարմինը տեղափոխվեց Փարիզ՝ Ֆրանսիայի մեծ զավակների պանթեոնը, ուր այժմ հանգչում է նա:

Ռուսսոյի փիլիսոփայական հայացքները: Ռուսսոյի, ինչպես և նրա ժամանակակից լուսավորիչների երկերը գրված են մեկ նպատակով՝ քարոզել ազատադրական գաղափարներ: Դրանք ամփոփում են իրենց մեջ հեղափոխության այրվող նյութը: Նրա քաղաքական տրակտատները հասնում են բարձր գեղարվեստական հրապարակախոսության մակարդակի: Փիլիսոփայական վեպերը, որտեղ գիտական սիլլոգիզմներին զուգակցվում է գեղարվեստական հորինումը, խստորեն սահմանազատված չեն քաղաքական տրակտատներից, և նրանց նման, հրապարակախոսական են: Ռուսսոյին ավելի, քան լուսավորիչներից որևէ մեկին, բնորոշ է իր գաղափարների պաշտպանության ու պրոպագանդման կրթոսությունը: «Փիլիսոփայական անտարբերությունը (ինդիֆերենտիզմ) նմանվում է հանգստության բռնատիրական կառավարության մեջ. դա մահվան հանգստություն է. այն առավել ամայեցնող է, քան պատերազմը», — գրել է նա «էմիլ» վեպում:

Ռուսսոն իրեն չի հատկացրել փիլիսոփայական որևէ ուղղության: «Իդեալիստների ու մատերիալիստների բոլոր դիսպուտները ինձ համար զուրկ են որևէ իմաստից»: Իր հայացքներով նա ավելի շուտ մերձ է դուալիստներին, այսինքն՝ ընդունում է երկու սուբստանցների՝ նյութականի և հոգևորի գոյությունը: Նա իրավացիորեն պնդել է, որ աշխարհը նյութական է և գոյություն ունի մարդուց անկախ, որ մարդը ճանաչում է աշխարհը զգայությունների միջոցով: «Այն ամենն, ինչ ես գիտակցում եմ ինձանից դուրս և այն, ինչ ներգործում են իմ զգայարանների վրա ես կոչում եմ մատերիա»: Ռուսսոն արտահայտել է զգայությունների վերաբերյալ ճիշտ դատողություններ, որոնք հաստատում են աշխարհի նյութականությունը: «Իմ զգայությունները կատարվում են իմ մեջ... բայց նրանց պատճառն ինձ համար ինչ-որ կողմնակի բան է»: Նա շատ ճիշտ է բացահայտել մարդկային մտածողության ընթացքը՝ «Զգայությունների միջոցով առարկաներն ինձ ներկայանում են տարանջատված, մեկուսացված, այնպես, ինչպես բնության մեջ են. համեմատությունների միջոցով ես տեղաշարժում եմ դրանք, տեղափոխում, այսպես ասած, դնում իրար վրա, որպեսզի տեսնեմ նրանց տարբերությունը»:

ներ կամ նմանությունը և առհասարակ նրանց բոլոր հարաբերությունները»:

Այս համոզումներով Ռուսսոն դեռևս մատերիալիստների հետ է: Բայց այնուհետև սկսվում են նրա տատանումները, կասկածներն ու իդեալիստական եզրահանգումները: Վոլտերի նման նա հանգում է դեիզմին: Նրան հասկանալի չեն մատերիայի շարժման օրենքները: Նրան անհեթեթ է թվում այն միտքը, թե շարժումը մատերիայի գոյության ձևն է: «Նյութի բնական վիճակն է՝ մնալ հանգստի մեջ», — պնդել է նա:

XVIII դարի մատերիալիստները շարժում ասելով հասկանում էին սոսկ ֆիզիկական փոփոխությունը, շարժումը տարածության մեջ: Ռուսսոն նշել է նման ըմբռնման անբավարարությունը: Սակայն նա այդ հայացքին ոչինչ հակադրել չի կարողացել: «Փորձը և դիտարկումները մեզ հանգեցրել են շարժման օրենքների ճանաչմանը. այդ օրենքները որոշարկում են գործողությունները, շնչելով պատճառները. դրանք բավարար չեն բացատրելու տիեզերքի ընթացքի ու աշխարհի համակարգը»: Խոսելով Նյուտոնի կողմից հայտնաբերված ձգողականության օրենքների մասին, նա հայտարարել է. «Թող Նյուտոնը ցույց տա մեզ այն ձեռքը, որը նետել է մոլորակներն իրենց պատկանող ուղեծիրներին»: Եվ նա Վոլտերի նման եզրահանգել է, որ գոյություն ունի մի բարձրագույն արարած, ինչ-որ մի համաշխարհային բանականություն, որը տվել է տիեզերքի կյանքի առաջին ազդակը և սահմանել գոյության օրենքները:

Այստեղից բխում է նրա բնական կրոնի տեսությունը: Ճիշտ է, ասես պատասխանելով եկեղեցականներին, որոնք հաստատում էին աշխարհի աստվածային ծագումը, նա շփոթված հայտարարել է. «Ստեղծել է նա նյութը, մարմինները, հոգիները, աշխարհը, ես չգիտեմ: Արարչագործության գաղափարը շփոթեցնում է ինձ և գերազանցում իմ իմացությանը»: Հերքելով կատարելագործված մատերիայի մտածելու և զգալու կարողությունը, Ռուսսոն հանգում է այն բանին, որ մարդու մեջ ընդունում է հոգու գոյությունը: «Ես կարծում եմ, որ հոգին վերապրում է մարմնից հետո»: Չնայած Ռուսսոյի այս բացահայտ իդեալիստական եզրահանգումներին, եկեղեցին նրան հայտարարել է հերետիկոս, ավելի սարսափելի, քան բոլոր աթեիստները:

Հոգևորականների մոլեգին հարձակումները մեծ գրողի դեմ պայմանավորված են քրիստոնեական կրոնի նրա պերճաբան քննադատությամբ: Ռուսսոն հերքել է «հրաշքների» մասին հեթաթյունները: Նա մերկացրել է եկեղեցու պաշտոնյաների գործունեությունը: Նա մերժել է քրիստոնեական աստծուն, որի պաշտամունքը ծառայել է մարդկանց բռնությանն ու ստրկացմանը, «քինախնդիր, մոլեգին, աշառու, մարդկանց ատող աստծուն, պատերազմի ու արյունահեղության աստծուն, որ միշտ պատրաստ է քանդել ու ավերել, որ մշտապես մտածում է տանջանքների ու մահապատիժների մասին և նույնիսկ փառաբանվում է անմեղներին պատժելու համար»: Ռուսսոն խաբաղանել է այդ աստծո ծա-

ռաներին որպես խավարամոլների, որ ահաբեկում են մարդկային բանականությունը, որպես բռնության քարոզիչների և ազգային երկպառակությունների հրահրողների: «Ձեր աստվածը մերը չէ», — ցատկոտ բացականչել է Ռուսսոն, դիմելով «Քրիստոսի փոխանորդներին»: Այդ «պատերազմի աստծուն» նա հակադրել է «խաղաղության աստծուն»: «Կա բոլորի համար բացված մի գիրք. դա բնության գիրքն է: Այդ մեծ ու վսեմ գրքով ես սովորում եմ ծառայել ու երկրպագել նրա աստվածային հեղինակին»:

Ֆեոդալիզմի գաղափարախոսության և նրա պատվարի՝ քրիստոնեական եկեղեցու դեմ մղվող պայքարի ժամանակ Ռուսսոյի «բնական կրոնի» տեսությունն ընդգրկում էր որոշակի հեղափոխական տարրեր: Նշելով այդ տեսության իդեալիստականությունը, չպետք է մոռանալ այն պատմական իրավիճակը, որի մեջ ապրել է գրողը, այն իրական ուժերը, որոնց դեմ նա պետք է պայքարեր հանուն իր ըստ էության խորապես ժողովրդային գաղափարների: Փառաբանելով բնությունը և այն հրաշալի կարգ ու կանոնը, որ տիրում է վերջինիս մեջ, նա հեղափոխական պաթոսով ձաղկել է անկարգությունն ու անարդարությունը, որ իշխում էին սոցիալական աշխարհում. «Բնության պատկերն ինձ ներկայացնում է միայն ներդաշնակություն ու համամասնություն, իսկ մարդկային ցեղի պատկերը՝ միայն խառնակություն ու անկարգություն: Տարերքների միջև իշխում է դաշնություն, մինչդեռ մարդիկ գտնվում են քաոսի մեջ»:

Եկեղեցին իրեն էր ենթարկում ժողովրդի գիտակցությունը ու կամքը անդրշիրիմյան սարսափելի տանջանքների հեքիաթներով: Ռուսսոն դժգոհ պատասխանել է դրան. «Ի՞նչ կարիք կա դժոխքը փնտրել ապագա կյանքում: Այն արդեն գոյություն ունի ներկայումս»: Իսկ ո՞վ է մեղավոր, երբ «շարը վայելում է, իսկ արդարը մնում է ճնշված»: Հենց իրենք՝ մարդիկ, — պատասխանում է Ռուսսոն: «Ո՞վ մա՛րդ, մի՛ փնտրիր շարաց մեղավորին, այդ մեղավորը դու ես»:

Արդյո՞ք սա նշանակում է, թե բոլոր սոցիալական շարիքների արմատը մարդու բարոյական փլացածության մեջ է: Ամենևին ո՛չ: Ռուսսոն ամենաբարձր կարծիքի է մարդկանց արժանիքների մասին: Մարդը բնության թագավորն է: Նա օժտված է մտքով ու զգացմունքով: Նա կրում է իր մեջ բարու և արդարության նախասկզբնական գաղափարը:

Ռուսսոյի խորհրդածությունները մարդու մասին իդեալիստական են: Դրանցում կա շատ ազնիվ ու մանտիկա, բայց քիչ է առողջ միտքը: Մարդու համար գոյություն ունենալ նշանակում է զգալ: Մարդու ուժը ոչ թե բանականության մեջ է, ինչպես պնդում էր Վոլտերը, այլ նրա զգացմունքների: Ցուրաքանչյուր մարդու հոգու խորքում բնակվում է արդարության ու առաքինության բնածին սկզբունքը, որի անունն է «խիղճ»: «Խի՛ղճ, խի՛ղճ, աստվածային բնա՛զդ, անմահ և երկնային ձա՛յն, բարու և չարի անբասիր դատավո՛ր, որ մարդուն դարձնում է աստվածաման», — կրքով բացականչել է Ռուսսոն:

Մարդը հակասական է: Նրա մեջ մշտապես պայքարում են երկու նախահիմքեր՝ մարմնականն ու հոգեկանը, վիճում են երկու ձայն՝ «Խըղ-ճի, որ հոգու ձայնն է, և կրքի, որ ձայնն է մարմնի»: Բայց այնուհանդերձ հաղթանակում է խղճի ձայնը, եթե մարդը վերջնականապես չի փշացել: Իդեալիստորեն է հնչում Ռուսսոյի տեսությունը մարդկային բարոյականության բացարձակության ու հավերժության մասին: Գրողը վեճի է բռնվում Մոնտենի հետ, որը հաստատել է բարոյական կատեգորիաների հարաբերականությունն ու պատմական պայմանավորվածությունը: «Նայեք աշխարհի բոլոր ազգերին, դիտարկեք բոլոր պատմությունները. այնքան անմարդկային ու արտառոց պաշտամունքների մեջ, բարբերի ու բնավորությունների հրեշավոր զանազանության մեջ, ամենուրեք կգտնեք արդարության ու ազնվության նույն գաղափարները, ամենուրեք բարոյականության նույն սկզբունքները, ամենուրեք շարի ու բարու նույն հասկացությունները»:

Մարդը, ըստ Ռուսսոյի գործուն է: Դա անձի լավագույն գծերից մեկն է: Գրողը խստորեն մերժել է մարդու արարքների մեջ նախաստամանության, աստծո կամայականության կամ աստվածային շնորհի եկեղեցական դադափարները: «Մարդը ազատ է իր արարքների մեջ», — հայտարարել է Ռուսսոն, և մարդկանց այդ գործնականության մեջ տեսել է նրանց ապագա նորացման երաշխիքը, սոցիալական աշխարհը ուղղելու և վերափոխելու ունակությունը:

Հասարակաց դաշինքի մասին Ռուսսոյի տրակտատը (1762) նրա քաղաքական ծրագիրն է: Եթե իր առաջին երկու գրքերում նա մերկացրել և ձաղկել է իր ժամանակի հասարակության արատները, ապա այստեղ փորձել է նշել այն հնարավոր միջոցները, որոնցով կարելի է ոչնչացնել սոցիալական արատները և հաստատել մարդկային համակեցության լավագույն ձևեր:

«Մարդը ծնված է ազատ, մինչդեռ նա ամենուրեք շղթայված է», — նշել է Ռուսսոն սոցիալական աշխարհի հիմնական հակասությունը:

«Քանի դեռ ժողովուրդը ստիպված է հնազանդվել, հնազանդվում է, ճիշտ է վարվում, բայց հենց որ հնարավորություն է ունենում նետել իր լուծը, նետում է այն, ավելի ճիշտ է վարվում, քանի որ ժողովուրդը վերադարձնելով իրեն իր ազատությունը նույն այն իրավունքով, ինչ որ այն խլված էր իրենից, իրավունք ունի վերադարձնել այն, այլապես ոչ մի հիմք չկար այն խլել նրանից»: Այլ կերպ ասած, եթե ազատությունը բռնությամբ խլված է ժողովրդից, ապա ժողովուրդն էլ բռնությամբ կարող է այն վերադարձնել:

Ռուսսոն հասկացել է, որ իրեն պիտի հայհոյեն «անիշխանության», «խառնակության», «անկարգության» կոչ անելու, «քաղաքացիական անդորրը» խախտելու համար: «Հանգիստ ապրում են նաև բանտերում» — ասել է նա: Աշխատավորների ու ձրիակերների բաժանված, այլասերված հասարակության մշակույթը արատավոր է ու վնասակար: Նոր

սկզբունքների վրա խարսխված հասարակության մշակույթը մարդու համար կլինի բարեբար: «Չնայած հասարակական վիճակում մարդը զրրկվում է բազմաթիվ առավելություններից, որոնք նա ունի բնական վիճակում, բայց փոխարենը նա ձեռք է բերում ավելի մեծ առավելություններ. նրա ունակությունները մարզվում ու զարգանում են, նրա միտքը ծավալվում է, զգացմունքներն ազնվանում են, և նրա ամբողջ հոգին վսեմանում է այն աստիճան, որ, եթե կյանքի նոր պայմանների շարաշահումները նրա վիճակը հաճախ շնսեմացնեն ավելի, քան իր ելակետն էր, ապա նա պիտի անդադար փառաբաներ այն երջանիկ պահը, երբ պոկվել է իր նախկին վիճակից և բուժ ու սահմանափակ կենդանուց վերածվել մտածող արարածի, մարդու»:

Ռուսսոն իր գրքերում հաստատել է ժողովրդի գերապատվությունը: Միայն ժողովրդին պիտի տրվի օրենքներ հրապարակելու իրավունքը: Միայն ժողովուրդը պիտի ունենա փաստական իշխանություն: Կառավարությունը, ինչպիսին էլ այն լինի (միապետական, արիստոկրատական, դեմոկրատական) պետք է լինի ժողովրդի կամակատարը, վերահսկվի ժողովրդի կողմից և կատարի կառավարության դերը միայն այնքան ժամանակ, որքան այն անհրաժեշտ է ժողովրդին:

Գրքում շարադրված որոշ մտքեր (միապետության, արիստոկրատիայի, դեմոկրատիայի, իշխանության բաժանման մասին) ավելի վաղ արտահայտել է Մոնտեսքյոն, որին Ռուսսոն անվանել է «հանճարեղ գրող»: Ռուսսոյի քաղաքական ծրագիրը Մոնտեսքյոյի ծրագրից ավելի դեմոկրատական է. նրանում լսելի է Ֆրանսիայի ունեզուրկ շերտերի ձայնը:

«Հասարակաց դաշինքը» մեծ դեր է կատարել ֆրանսիական հեղափոխության պատմության մեջ (Ռոբեսպիերը եղել է Ռուսսոյի կրքոտ երկրպագու և ձգտել է կենսագործել նրա քաղաքական ծրագիրը):

Ռուսսոյի գեղագիտական հայացքները: Ռուսսոն բոլոր լուսավորիչների հետ մեկտեղ հանդես է եկել կլասիցիզմի գեղագիտության մի շարք սկզբունքների սահմանափակության ու պայմանականության դեմ, հանուն դեմոկրատական ու ռեալիստական արվեստի: «Արվեստի մեջ ավելի շատ կյանք ու ճշմարտություն: Լայնացրե՛ք ձեր դիտարկումների շրջանակները, գրե՛ք հասարակ մարդկանց՝ արհեստավորների, գեղջուկների մասին, խոսե՛ք հասարակ լեզվով», — այսպիսի կոչերով է նա դիմել իր ժամանակի գրողներին: Նա քննադատել է Վոլտերին այն գիշումների համար, որ վերջինս արել է, տուրք տալով արիստոկրատների ճաշակին, քննադատել է Կոռնելլին ու Ռասինին, որոնք ի վնաս ռեալիստական ճշմարտության հակվել են դեպի արտաքին տպավորություններն ու խրատաբանությունը: Նրանց ողբերգությունները կոչել է «պերճաբան երկխոսություններ»: Թատրոնի մասին Ռուսսոյի նշանավոր նամակը դ՛ Ալամբերին, չնայած հիմնական դրույթի սխալականությանը (Թատրոնի դաստիարակիչ դերի հերքումը) ընդգրկում է բազմաթիվ շատ

կարևոր դատողություններ, որոնք ամենևին չեն հակասում լուսավորիչների ընդհանուր գեղազիտական ծրագրին, թեև, ինչպես նշեցինք, «Նամակը» ուղղված էր ընդդեմ Վոլտերի, դ՛ Ալամբերի և Դիդրոյի: Ռուսսոն մերժել է կլասիցիստական ողբերգության վերամբարձությունն ու փքունությունը, նա խստորեն քննադատել է թատրոնում դասային ստորակարգության համակարգը, երբ բարձր զգացմունքների ու հերոսական սխրանքների իրավունքը հատկացվում է միայն ողբերգություններում հանդես բերված բարձրադաս անձանց: Սակայն նա նրբանկատորեն նշել է նաև նոր ժանրի այսպես կոչված «արցունքի կատակերգության» թերությունները, և վճռականորեն քննադատել Դիդրոյի բարոյախոսական դրամաներին բնորոշ հակումը դեպի խրատաբանությունը («Ապօրինի որդին», «Ընտանիքի հայրը»):

Ռուսսոյի ժամանակակիցներին հիացրել է նրա «Նոր էլոիզ» (1761) վեպը: Դա նրանց համար անակնկալ երկ էր, քնարական արձակ, սիրո մեղեդի՝ լեցուն հրով, զգացմունքների պոեզիայով, բնության ու նրա գեղեցկության խորին երկրպագությամբ: Նրանք նման բան չէին հանդիպել իրենց գրականության մեջ: Հետագայում ողմանտիկներն այդ վեպը կոչեցին «արձակ պոեմ», համեմատելով այն Մոցարտի երաժշտության հետ:

Վեպի հիմք դարձնելով XII դարի սիրահարներ Աբելյարի և էլոիզի ողբերգական պատմությունը, նա պատկերել է նման իրավիճակ իր ժամանակի Շվեյցարիայում և Ֆրանսիայում:

Գործողությունը ծավալվում է Ալպերի ստորոտին, Շվեյցարիայի հրաշալի բնության գրկում: Հարուստ և բարձրատոհմիկ Յուլիա դ՛ Էտան-ժի համար ուսուցիչ են հրավիրում, որ ավարտի աղջկա կրթությունը: Դա երիտասարդ Սեն-Պրենն է: Նա խելացի է, բարետես, բայց աղքատ է և չի պատկանում ազնվական դասին: Սեն-Պրենն ուժգին սիրահարվում է իր ջահել աշակերտուհուն: Նույնքան ջերմագին սիրահարվում է նրան նաև Յուլիան: Սեն-Պրենն հայեցող բնավորության տեր է: Նա շատ զգայուն է, բայց գրեթե անընդունակ է գործել, պայքարել՝ իր տեղը գտնելու, իր երջանկության համար: Յուլիան, ընդհակառակը, ուժեղ բնավորություն ունի, հաստատակամ է, գործուն: Նա հասկանում և գնահատում է Սեն-Պրենի մտավոր ու բարոյական գերազանցությունը իր շրջապատի մարդկանցից և չվախենալով վերջիններիս պարսավանքից, տեղի է տալիս իր զգացմունքներին:

Երիտասարդ սիրահարներն իրենց հարաբերությունների մեջ ոչ մի արատավոր բան չեն տեսնում. նրանք խախտել են այն օրենքը, որ արգելում է հասարակ մարդու և արիստոկրատի ամուսնությունը, բայց նրանք ենթարկվել են բնության օրենքին, ըստ որի երկու սիրահարների կապը, ինչ դասակարգի էլ նրանք պատկանեն, բնական է և անհրաժեշտ: «Իսկական սերը բոլոր կապերից ամենաողջամիտն է», — գրում է Յուլիան իր սիրեցյալին: Սակայն այդ հարցին այլ կերպ էին վերաբերում

Յուլիայի ծնողները, հատկապես հայրը, որին Սեն-Պրեի հետ իր դասեր ամուսնություն միտքն անգամ վերավորում էր:

Եվ այսպես, վեպում տեսնում ենք կոնֆլիկտը «բնական բարոյականություն» և «քաղաքակիրթ» հասարակության կեղծ պատկերացումների միջև: Սեն-Պրեն մերժվում է, քանի որ նա ազնվական չէ: Բայց... «Այդ ազնվականությունը իր նախնիների անպատկառությունից ու կոդուպուտից զատ ի՞նչ արժանիքներ կարող է ցուցաբերել... Ինչով կարող է հպարտանալ ձեր ազնվականությունը, որով այնպես պարծենում եք: Ի՞նչ է արել նա հայրենիքի փառքի և մարդկային երջանկության համար: Ի՞նչ է ծնել նա՝ օրենքների ու ազատության ոխերիմ թշնամին, ժողովուրդների շնշումից ու բռնությունից զատ»:

Յուլիան ստիպված է ենթարկվել հոր կամքին՝ «դատարկ տիտղոսի նախանձախնդիր պաշտպանին»: Նա ամուսնանում է ազնվական Վոլմարի հետ: «Քաղաքակիրթ» հասարակության օրենքը պահպանվում է, բայց խախտվում է բնության սրբազան օրենքը, որ արգելում է մարդուն ամուսնանալ առանց սիրելու: «Մտածեք, օ՛ դաժան հայր, որ այնքան քիչ եք արժանի այդ քաղցր անվանը, մտածե՛ք, թե ի՞նչ սոսկալի որդեսպանություն եք գործում, ստիպելով ձեր քնքուշ ու հնազանդ դստերը զոհաբերել իր երջանկությունը ձեր նախապաշարումներին», — գրում է Սեն-Պրեն Յուլիայի հորը:

Յուլիան ամեն ինչ պատմում է իր ամուսնուն: Ազնիվ Վոլմարը հասկանում է նրան: Անցնում է վեց տարի, Յուլիան արդեն իր ընտանիքին ու զավակներին նվիրված մայր է: Նա շատ աստվածավախ է և ամեն անգամ դիմում է աստծուն, երբ զգում է, որ պատրաստ է անսալով իր սրտի ձայնին, մղվել դեպի Սեն-Պրեն: Նա առաջվա պես սիրում է Սեն-Պրենին, ուստի և դժբախտ է: Վոլմարը Յուլիայի նախկին ուսուցչին հրավիրում է իր կալվածքը: Սիրահարները կրկին հանդիպում են: Նրանց կյանքը վերածվում է մի տանջալից պաշքարի նրանց կապող զգացմունքի և նրանց կապին արգելակող պարտականության միջև:

Մի անգամ նավակով լճի վրա զբոսնելիս, նրանք հեռանում են կողմնակի աչքերից: Փոթորիկը նրանց քշում է դեպի այն ժայռը, ուր մի ժամանակ Սեն-Պրեն միայնակ թախծել է կ գրել սիրուհու անունը քարի վրա: Հուշերը վերածնում են նրանց երբեմնի հարաբերությունների հաճելի մանրամասներ: Յուլիան հուզվում է և շտապում է հեռանալ: Նա սկսում է բարոյաբանել, ձգտելով բանականության ձայնով խլացնել իր սրտի ալեկոծությունը: Նա սփոփում է իրեն ամենաանհավանական սոփեստություններով: «Այն ինչ երկար ժամանակ խաբել է ինձ, և այն, ինչը թերևս այժմ էլ խաբում է ձեզ, այն միտքն է, թե սերն անհրաժեշտ է երջանիկ ամուսնության համար», — գրում է նա Սեն-Պրենին:

Սակայն կյանքը ցույց է տալիս Յուլիայի դատողությունների ողջ սնանկությունը: Նա դժբախտ է, վախենալով խոստովանել իրեն: Նրա կործանումը պատահական է: Փրկելով խեղդվող երեխային, նա սաստիկ

մըսում է և անբուժելի հիվանդանում: Մահը դառնում է նրա կյանքի իրողությունների տրամաբանական ավարտը: Այն գալիս է որպես փրկիչ:

Այս է վեպի հիմնական գիծը, նրա հիմնական կոնֆլիկտը «բնական բարոյականության» և նախապաշարմունքներից աղտոտված հասարակական բարոյականության հակադրությունը: Վեպի փիլիսոփայական կոնցեպցիան Ռուսսոն հաստատել է ոչ միայն Յուլիայի ու Սեն-Պրեի ճակատագրով: Նա հակադրել է նաև երկու աշխարհ՝ «քաղաքակիրթ Փարիզի» բարքերը և վայրենիների ապրելակերպը: Սեն-Պրեն մեկնելով Փարիզ, Յուլիային գրած նամակներում հաղորդում է իր տպավորությունները մայրաքաղաքի բարձր հասարակության կյանքից: «Թվում է, թե բնական զգացմունքների ողջ կառուցվածքն այստեղ փուլզված է»: Կատարելով շուրջերկրյա ճանապարհորդություն և այցելելով քաղաքակրթությունից զերծ մնացած կղզիներ, Սեն-Պրեն հիացմունքով փառաբանում է կյանքը բնության գրկում:

Ռուսսոյի վեպի քաղաքական ու բարոյական ազդեցությունը ժամանակակիցների ու հետագա սերունդների վրա շատ ուժգին է եղել: Ստենդալը, որ դեռևս մանկության տարիներին կարդացել է այդ վեպը, իր հուշերում գրել է. «Սեն-Պրեի խղճամտությունը ինձ խորապես ազնիվ մարդ է դարձրել»:

Ռուսսոյի երկրորդ փիլիսոփայական վեպը՝ «Էմիլը» գեղարվեստականացրած մանկավարժական տրակտատ է: Դաստիարակության հարցերը մտնում էին լուսավորիչների հիմնական հետաքրքրությունների շրջանակներում: Նրանք հույս ունեին դաստիարակության միջոցով վերացնել հասարակական արատները, արմատախիլ անել սոցիալական չարիքը: Դաստիարակության խնդրով զբաղվել են լուսավորիչների նախորդները՝ Վերածննդի դարաշրջանի հումանիստները, և՛ նույնպես քաղաքական նպատակներով: Անհրաժեշտ է թագավորին դաստիարակել հումանիզմի փիլիսոփայության ոգով. այսպես է դատել Ռաբլեն, իր լուսավորչալ միապետ Գարգանտյուային դաստիարակության տալով հումանիստ փիլիսոփա Պոնոկրատին: Վոլտերը երկու հարյուրամյակ անց ամենայն լրջությամբ ձգտել է նման խնդիրն իրագործել, զբաղվելով պրուսական Ֆրիդրիխ II, և ռուսական Եկատերինա II միապետների «դաստիարակությամբ»:

Ռուսսոն իր ժամանակակիցների ուշադրությանն է ներկայացրել արիստոկրատի դաստիարակության նախագիծը (Էմիլը ունեւոր ազնվականի որդի է), քանի որ աղքատի որդին «ինքը կսովորի ապրել»: Փիլիսոփայի այս երկում կան մի շարք ճիշտ դատողություններ, նուրբ դիտարկումներ երեխայի հոգեբանության ու մարդկային հարաբերությունների բնագավառից, կան նաև բազմաթիվ միամիտ կարծիքներ, անիրագործելի հույսեր ու ակնկալիքներ:

Իր մանկավարժական տեսությունը նա զարգացնում է Էմիլի դաստիարակության օրինակով: Մանկության տարիներից տղային ուղեկ-

ցում է մի դաստիարակ, որը հոգացողաբար, օրեցօր քսան տարվա ընթացքում կազմավորում է նրա բնավորությունը, միշտ և ամենուրեք լինելով նրա հետ, որպես նրա դաստիարակը, ավագ ընկերն ու սրտակիցը: Տղայից սլահում են բոլոր գրքերը, որոնք կարող են միայն այլասերել նրան: Թողնում են միայն Ռոբինզոն Կրուզոյի պատմությունը, քանի որ նրանում կան մարդու և բնության կապի վառ ու կենդանի պատկերներ: Տղային հեռացնում են քաղաքից, քանի որ «քաղաքը մարդկային ցեղը կործանող անդունդ է»:

Սակայն գրքի իմաստն ու արժանիքները էմիլի դաստիարակության այդ ուսուցիական միջավայրի մեջ չէ: Ռուսսոյի տրակտատի արժեքը պայմանավորված է այն ընդհանուր լուսավորական սկզբունքներով, որոնք դրվել են նրա մանկավարժական համակարգի հիմքում: «Մեկը, որ ծանոթ է ինձ միայն իր տիտղոսով, ինձ առաջարկեց դաստիարակել իր որդուն... Եթե ինձ հաջողվեք... նրա որդին կհրաժարվեք իր տիտղոսից, նա չէր ցանկանա լինել իշխան», — գրել է Ռուսսոն: Ռուսսոն միամիտ հույս ունենալով արտոնյալ դասերին սովորեցնել «հրաժարվել տիտղոսներից», գրել է իր մանկավարժական տրակտատը, որ լի է երգիծական հարձակումներով ընդդեմ ֆեոդալիզմի թղջ սոցիալական համակարգի: «Քաղաքակիրթ մարդը ծնվում, ապրում ու մեռնում է ստորկության մեջ. ծնվում է՝ բարություն են նրան, մեռնում է՝ դնում դազաղի մեջ. քանի դեռ պահպանում է մարդկային կերպարանքը, նա կաշկանդված է մեր հաստատություններով»:

Ո՞րն է փիլիսոփայի կարծիքով դաստիարակության նպատակը: Տալ հասարակությանը պիտանի մարդ: «Ապրել — այս է այն արհեստը, որ ուզում եմ նրան սովորեցնել: Ես ընդունում եմ, իմ ձեռքի տակ նա չի դառնա ո՛չ դատավոր, ո՛չ զինվոր, ո՛չ քահանա. նա ամենից առաջ մարդ կլինի»:

Ի՞նչ է հասկացել Ռուսսոն «ապրել» ասելով: Ամենից առաջ՝ գործելու և զգալու ունակություն: Առաջին պատվիրանը, որ տալիս է փիլիսոփան այն մարդուն, որը ցանկանում է «ապրել», հետևյալն է՝ լինել ազատ, չլինել ոչ մեկի ստրուկը և ոչ ոքի շտրկացնել: «Միայն նա է կատարում իր կամքը, ով դրա համար ուրիշի ձեռքի կարիքը չի զգում. այստեղից բխում է, որ բոլոր բարիքներից առաջինը ոչ թե իշխանությունն է, այլ ազատությունը: Իսկական ազատ մարդը ուզում է միայն այն, ինչ կարող է, և անում է այն, ինչ ուզում է: Ահա իմ հիմնական կանոնը: Մնում է միայն կցել այն մանկությանը, և դաստիարակության բոլոր կանոնները կբխեն նրանից»:

Ռուսսոն կոչ է արել մարդու մեջ դաստիարակել մարդասիրության վսեմ զգացմունքներ: Նա ջերմագին կոչով դիմել է բոլորին. «Մարդկային եղե՛ք, մարդի՛կ, դա ձեր առաջին պարտականությունն է. այդպիսին եղե՛ք բոլոր վիճակների, բոլոր տարիքների և այն ամենի համար,

ինչ խորթ չէ մարդուն: Ի՞նչ իմաստություն կարող է լինել ձեզ համար մարդկայնությունից դուրս»:

Ինչպե՞ս դաստիարակել երեխայի մեջ քաղաքացիության, ազատասիրության, հումանիզմի վսեմ զգացումներ: Ո՞ւր է այն գիրքը, որ կբացի նրա առաջ կենսական մեծ ճշմարտությունները և կսովորեցնի նրան մարդ լինել: Այդ գիրքը բնությունն է: «Զննե՛ք բնությունը և ընթացե՛ք այն ճանապարհով, որ նա մատնացույց կանի ձեզ»,— կոչ է արել Ռուսոն:

Ռուսսոյի գրչին է պատկանում իր մասին ամենաանկեղծ ու ճշմարտախոս գրքերից մեկը՝ «Խոստովանությունը» (1770): «Ես ցանկանում եմ ցույց տալ մարդուն իր ողջ անպաճույճ իսկության մեջ և այդ մարդը ես ինքս եմ»,— գրել է նա «Խոստովանության» առաջաբանում: Եվ նա ցույց է տալիս այդ «անպաճույճ իսկությունը», չթաքցնելով ոչինչ, իրեն իրավունք չվերապահելով որևէ բան ծածուկ պահել իր կյանքի ու անձի վերաբերյալ:

Սակայն նրա գրքի բովանդակությունը սոսկ իր մասին այդ ցնցող ճշմարտությունը չէ: Այնտեղ բացահայտված է կյանքի լայն, վառ ու հուզիչ ճշմարտությունը, սոցիալական իրականության, ժամանակի բարքերի ու կենցաղի պատկերը, աղքատ մարդու գոյության պայքարի պատմությունը, սոցիալական անարդարությունների աշխարհում հանճարեղ անհատի ինքնահաստատման պայքարի պատմությունը:

Ռուսսոյի արձակի գեղարվեստական առանձնահատկությունները: Ռուսսոյի երկերը պատկանում են փիլիսոփայական վեպի ժանրին, որ ստեղծել են XVIII դարի լուսավորիչները: Վոլտերի և Ռուսսոյի վեպերը այդ ժանրի երկու ծայրաբևեռներն են. առաջինի մոտ փիլիսոփայական կոնցեպցիան ներկայացվում է կատակերգական պրիզմայով, մյուսի մոտ այն պատվում է սրտառուչության քողով. մեկը ընթերցողի մեջ արթնացնում է լուսավորիչների քաղաքական թշնամիներին ոչնչացնող ծիծաղ ու քամահրանք, մյուսը՝ արցունքներ ու ատելություն սոցիալական շարիքի մեղավորների հանդեպ: Դժվար է ասել, թե ով է ավելի խոր խոցել: Ըստ Գերցենի, «Վոլտերի ծիծաղն ավելի է խորտակել, քան Ռուսսոյի լացը»:

Ռուսսոյի գեղարվեստական երկերը նշանակալից դեր են կատարել մարդկության գեղագիտական զարգացման սլաոմության մեջ: Ֆրանսիացի գրողը հանդես է եկել որպես մարդկային զգացմունքների ազատության նախագուշակ և իր ժամանակակիցների ուշադրությունը բևեռել է զգացմունքների աշխարհի հուզիչ տեսարանների վրա, մարդու ներաշխարհի վրա: «Օ՜. զգացմունք, ո՞ւր է այն երկաթյա սիրտը, որը քեզ երեք չի ճանաչել»,— բացականչել է նա: Եվ ժամանակակիցներին հիացրել է պերճաբան ու մեղեդային լեզվով փառաբանված այդ զգացմունքների պոեզիան:

Ռուսսոն գրել է Մելիսիոր Գրիմին, որ վեպեր հոբինողը պետք է

«իմանա մարդկային սիրտը և սիրո տարօրինակությունները» («extravagances de l'amour»)։ Սիրո տարօրինակությունները, այսինքն՝ զգացմունքների այն բարդ միահյուսումը, որ ենթակա չէ վերլուծական սառը դատողությանը։

Նապոլեոնը Սուրբ Հեղինե կղզում կարգացել է «Նոր էլոիզը», ինչպես վկայել է լաս Կազենն իր «Հիշատակարանում» («Մեմորիալ»)։ «Նա հաճախ կանգ էր առնում, նշելով դատողությունների ուժը, վարպետությունը, ոճի և առանձին արտահայտությունների գեղեցկությունը»։ Նապոլեոնը, սակայն, չի համաձայնել գրողին։ «Ժան-Ժակը չափազանցում է. նա պատկերում է կրթի մոլեգնանքը։ Սերը պիտի բերկրանք բերի և ոչ թե տառապանք։ Բայց վեպը լի է կրակով, հուզում է, տանջում»։ XIX դարի ռեալիստական վեպը օգտագործել է Ռուսսոյի հայտնագործությունը։ Նրբագույն հոգեբան Ստենդալը ելել է «Նոր էլոիզի» հեղինակի դպրոցից։

Ռուսսոն տառապանքով է գրել՝ Նա չի ունեցել գրչի այն թեթևությունը, որին տիրապետել է Վոլտերը։ «Ջնջտված, մրտաված, վերծանության շենթարկվող խառը հատվածներով իմ ձեռագրերը վկայում են այն աշխատանքի մասին, որ թափել եմ դրանց վրա։ Զկա ոչ մի էջ, որ ես տպագրության հանձնելուց առաջ արտագրած չլինեմ շորս-հինգ անգամ»։

Նրա պատումը քնարական է, լի պաթետիկ բացականչություններով՝ ցասկոտ, թախծալի, հիացական։ Երբեմն այն հանդարտ է, անշտապ, ինչպես գետի հոսանքը, բայց հանկարծ ընդհատվում է բուռն հույզերի ջրվեժներով։ «Պատկերների պարադոքսալ կուտակումը, պերճախոսության ուժը, համարձակ զուգադրումները, գրչի եռանդագին շարժումները, դիմումը ընթերցողի զգացմունքին, երևակայությանը, զգացմունքայնությանը. այս ամենը եթե հանկարծ ընկնում է իսկության հունի մեջ, ապա ամեն ինչ խորտակում է, տապալում... Այսպիսին է Ժան-Ժակ Ռուսսոն», «Գաղափարների մոլեռանդը», — իր մոլեգին բարեկամի մասին գրել է Դենի Դիդրոն։

Ռուսսոյի քնարական սրճակը դարձավ «ինքնաարտահայտման գրականության» առաջին նմուշներից մեկը։ «Գիտեմ, ընթերցողը կարիք չունի լսել այս ամենը, բայց ե՛ս, ե՛ս ունեմ նրան այս մասին պատմելու կարիքը», — գրել է Ռուսսոն։ Պատահական չէ, որ նա իր ամենավառ, ամենասրտակից երկերից մեկը կոչել է «Խոստովանություն»։

Ռուսսոյի քաղաքական տրակտատները դարձել են հոետորական արվեստի դպրոց։ Նրանց հստակ, հղկված նախադասությունները խոցել են, համոզել, կոչել։ Նրա լեզուն դարձել է հեղափոխության հոետորների՝ Ռոբեսպիերի, Մարատի, Սեն-ժյուստի լեզուն։

Ռուսսոյի մասին ստեղծել է զգացմունքի պաշտամունք («Մենք մեծ ենք մեր զգացմունքներով»)։ Ռուսսոյի ողջ ստեղծագործությունը կապված է նրա փիլիսոփայության, նրա «սրտի կրոնի» հետ։ Այն մար-

դը չի շատ ապրել, ով ավելի շատ տարիք ունի, այլ նա, ով ամենից ավելի է զգացել կյանքը», — գրել է Ռուսսոն «էմիլ» վեպում:

Ռուսսոն ֆրանսիացի առաջին արձակագիրներից էր, որ ուշադրություն դարձրեց բնության գեղեցկության վրա և կարողացավ երգել այն: Ժամանակակիցներին հուզել և հմայել են ալպիական բնականների այն երփներանգ պատկերները, որ կախարդական վրձնով նկարել է խոսքի այդ սքանչելի գեղանկարիչը: «Մեր ժողովուրդը նորերս բացահայտել է բնության գեղեցկությունը: Վոլտերին դեռևս անհայտ էր այն. ասպարեզ հանեց Ռուսսոն», — գրել է Ստենդալը:

Որքան էլ տարօրինակ է ու պարագոքսալ, Ռուսսոն XVIII դարի լուսավորիչներից միակն է, որ «վերապրել է» 1789—1794 թթ. հեղափոխությունը, անցել նրա պատմական սահմանից և մինչև այժմ մնում է մարդկության հոգևոր կյանքում որպես կենդանի ու գործուն երևույթ: Նրա գործակիցները արևցին իրենց գործը, նախապատրաստեցին հեղափոխությունը, նպաստեցին նրա իրագործմանը և անցան իրենց դարաշրջանի հետ: Նրանց այժմ կարդում են ամենևին ոչ այն բանի համար, որ նրանք քննադատել են ֆեոդալիզմը, այլ՝ հիանալու նրանց խոսքի գեղեցկությամբ: Նրանց հուզող խնդիրները վաղուց դադարել են հետաքրքրել մարդկանց: Նույնիսկ կրոնի նրանց վառ ու սրամիտ քննադատությունը այժմ, խիստ գիտական մտքի օրոք, չափազանց մակերեսային է թվում:

Մինչդեռ Ռուսսոն մարդու առողջ բնականությունը այլանդակող, բնական կապերն ու բնության դաշնությունը խորտակող քաղաքակրթության դեմ իր մոայլ հարձակումներով հանդերձ հուզում և տանջում է XX դարի մարդու միտքը որպես կանխատեսի ուրվական: Դեռևս XIX դարում Գերցենը խորաթափանցորեն նկատել է Վոլտերի ու Ռուսսոյի տարբերությունը. «Վոլտերը դեռևս պայքարում է ընդդեմ տգիտության հանուն քաղաքակրթության, իսկ Ռուսսոն արդեն նշավակում է այդ արվեստական քաղաքակրթությունը»:

Ռուսսոն գտնվել է ֆրանսիական լուսավորական շարժման ձախ ծայրաթևում: Նրա հետևորդները հեղափոխության ժամանակ աչքի ընկան առավել խոր արմատականությամբ: «Նա՛ էր հեղափոխության մեղավորը», — մի անգամ ասել է Նապոլեոնը: Եվ այնուամենայնիվ լուսավորության ու հեղափոխության ամենամոլի հակառակորդները XIX դարում դրվատել են Ռուսսոյին և բանադրանքի ենթարկել Վոլտերին: Արիստոկրատ, վտարանդի, ռոմանտիկների մեջ առավել հետադեմ Շատոբրիանը եղել է Ռուսսոյի ամենանվիրյալ երկրպագուն:

Ռուսսոյի քաղաքական ուսմունքները, սոցիալական արատների ներա կրքոտ քննադատությունը ետին պլան մղվեցին, բայց այն, ինչ պատմության մեջ մտել է ռուսսոփյալ անունով, այն է՝ քաղաքակրթության, բնականության մերժումը, «բնական մարդու» տեսությունը, կոչը դեպի բնություն, զգացմունքի փառաբանությունը, սրտի կրոնը հնչեցին

նոր ուժով XIX դարի առաջին տասնամյակների ուսմանտիղմը ներկից դրանք ամենաողբերգական գույներով:

Շատոբրիանի հերոսը Ռենե Սեն-Պրեի նման Եվրոպայի քաղաքակրթությունից հեռանում է, գնում Ամերիկայի վայրենիների մոտ: Ռուսսոյի ջղապարտությունը, մոայլ կրքոտությունը համահնչուն եղավ այն սերնդի տրամադրություններին, որ նապոլեոնի անկումից հետո եկավ ֆրանսիական գրականություն:

Բոմարշե (1732—1799)

XVIII դարի Ֆրանսիայի լուսավորական, հեղափոխական գրականության մեջ ժողովրդական զանգվածների վրա ունեցած իրենց ազդեցության ուժով Բոմարշեի կատակերգությունները գրավել են գլխավոր տեղերից մեկը: Բոմարշեի ժամանակակից Մելիտր Գրիմը իր հուշերում գրել է. «Իրավացիորեն շատ էին դրվատում Վոլտերի, Ռուսսոյի և էնցիկլոպեդիստների երկերի ազդեցության ուժը, բայց նրանց քիչ էր կարգում ժողովուրդը, մինչդեռ «Ֆիգարոյի ամուսնության» և «Սափրիչի» ներկայացումը կառավարողներին, մագիստրատուրային, ազնվականությանն ու ֆինանսիստներին ներկայացրեց Ֆրանսիայի մեծ ու փոքր քաղաքների ողջ բնակչության դատին»:

Բոմարշեն պրոֆեսիոնալ գրող չէր: Նա դիմել է գրչին հանգամանքներից դրդված, երբ անհրաժեշտ է եղել դիմելու լայն հասարակությանը («Հուշեր»), կամ պարապ ժամերին, երբ նա կարող էր ազատորեն տրվել մշտապես դեպի արվեստը հակված իր սրտի հրապուրանքներին:

«Երբ գլուխս լի է հոգսերով՝ գրողի ծոցը գրականությամբ զբաղվելը, բայց երբ ավարտվում են գործերը, ձեռքս մղվում է դեպի թուղթն ու գրիչը, և ես հաճույքով դատարկաբանում եմ»:

Բոմարշեի կյանքը ամենազարմանալի իրողությունների, արկածների, թռիչքների ու անկումների մի տարօրինակ շղթա է:

Նա լինելով ժամագործի որդի և հմուտ ժամագործ, կատարելագործում է ժամացույցի մեխանիզմը: Փորձում են վիճարկել նրա հայտնագործությունը: Պատանին համարձակորեն պայքարի մեջ է մտնում և փայլուն կերպով ապացուցում իր հեղինակ լինելը: Նրան նկատում են արքունիքում, և նա դառնում է Փարիզի ամենամոդայիկ ժամագործը, բայց շուտով թողնում է արհեստը, պալատականի պաշտոն է գնում և իր իսկական Կարոն ազգանունը փոխում ազնվական դը Բոմարշե ձևով: Ամեն ինչ ասես հաջողվում է նրան: Նա դառնում է ազդեցիկ մարդ: Թագավորի դուստրերը նրա մոտ սովորում են տավիղ նվագել: Լյուդովիկոս XV-ը երբեմն տրվում է զվարճախոս Բոմարշեին լսելու հաճույ-

քին: Դոֆինը (գահաժառանգը) զարմանքով նկատում է, որ ամբողջ պետության մեջ թերևս կա միայն մի մարդ, որը չի վախենում իր երեսին ասել ճշմարտությունը: Այդ պլեբեյին հարգալից ողջունում են բարձրաստիճան անձինք Վերսալյան զբոսայգու ծառուղիներում, բայց հաճախվում են միլիոնատեր Պարի Դյուվերնեն, որի հետ չվճռված դրամական հաշիվները նրան դնում են սնանկացման սպառնալիքի տակ: Դատարանը միլիոնատիրոջ ժառանգների կողմն է: Բոմարշեն գրում է իր նշանավոր «Հուշերը»: Ամբողջ Եվրոպան հետաքրքրությամբ հետևում է, թե ինչպես է պլեբեյ Կարոն-Բոմարշեն մենամարտում Փարիզի ողջ իրավաբանական մարմնի դեմ: Եվ պլեբեյը հաղթում է, նվաճելով Ֆրանսիայի հասարակական կարծիքը: Նրան պարսավում են, նախանձում, զրպարտում, բայց նա անխորտակ է:

Նրբեմն նա գլուխը կորցրած նետվում է ամենավտանգավոր արկածների մեջ (նրա ճամփորդությունն Իսպանիա մի իսկական դրվագ է ասպետական վիպից: Տե՛ս Գլոթեի «Կլավիխո» դրաման): Լյուդովիկոս XV-ի և նրա հաջորդի՝ Լյուդովիկոս XVI-ի հանձնարարությամբ նա խորհրդավոր այցելություններ է կատարում Լոնդոն: Նյուրնբերգյան անտառում նրա վրա են հարձակվում ավազակները: Նա տեսակցում է ավատորիական կայսրուհի Մարի-Թերեզին և ձերբակալվում ավատորիական մինիստր Կաունիցի հրամանով և այլն:

Բոմարշեն տաղանդավոր էր: Նա օժտված էր շոալլորեն, առատորեն, տաղանդավոր էր ամեն ինչում: Նա մեխանիկ էր և գյուտարար, երաժիշտ ու բանաստեղծ: Նա առևտրական էր ու դիվանագետ: Նա հղանում և իրագործում էր առևտրական վիթխարի գործարքներ, ճարպկորեն դուրս գալիս ինտրիգների ու բանսարկությունների լաբիրինթոսից: Հարկ եղած դեպքում գրավում, հրապուրում էր անհրաժեշտ մարդկանց, ինչպես անժանոթ ջրերում նավը կառավարող հմուտ նավատար շրջանցում բոլոր խութերը, ստորջրյա ժայռերը:

Գրիչը ձեռքն առնելուն պես էջերը լցվում էին դիպուկ, խոցող ու ծանակող արձակ տողերով: Որպես թատերագիր նա հիացրել է աշխարհը հանճարեղ կատակերգություններով: Նա պաշտպանել է Դիդրոյի ռեֆորմը թատրոնում և Գլյուկի ռեֆորմը երաժշտության մեջ: Նա օգնել է ամերիկացի ապստամբներին, ուղարկել զենքով լի նավեր, ընդ սմին երբեք չմոռանալով իր անձնական շահերը: Նա բուրժուա էր: Հեղափոխության օրերին նա արտասահմանում գնում է տասնյակ հազար հրացաններ, կանխազգալով միապետական կռաւիցիաների ինտերվենցիան: Նա հրատարակում է Վոլտերի երկերի ժողովածուն: Նա ամեն ինչ անում է մեծ չափերով, չիմանալով ինչպես ծախսել իր մեջ հորդացող եռանդը:

Բոմարշեն ամենեկին լուսավորական շարժման ղեկավար չէր, ինչպես Վոլտերը, Դիդրոն կամ Ռուսսոն, թեև նրա երկերը յուրահատուկ

ձևով կազմակերպել են համաժողովրդական արշավանքն ընդդեմ ֆեոդալիզմի: Նրա բնավորության մեջ շատ գծեր կային, որ հասուկ էին երիտասարդ բուրժուազիային նրա հաղթանակի նախօրեին՝ համարձակություն և ինքնավստահություն, ծաղրական, քննադատական վերաբերմունք հին կարգերի, հայացքների, հաստատությունների հանդեպ:

Հաճախ նա իր հերոսի՝ Ֆիգարոյի նման դրսևորել է ճարպկություն, խիզախություն, հնարամտություն: Եվ այդ հնարամտության, այդ հանդուգն խիզախության մեջ այնքան բացահայտ քամահրանք է եղել ավատատիրական ավնվականության հանդեպ, որ անհնարին է դրանում էլ շտեմանել նրա յուրահատուկ խռովարարությունը: Բոմարշեն մարտնչել է հանուն իր անձնական ճակատագրի, երբեմն մենամարտի հրավիրելով ողջ իշխող դասակարգին և օգնության կանչելով ամբողջ ժողովրդին: Նրա կյանքը հասարակ մարդու պայքարն է հանուն մարդ կոչվելու, աշխարհում ապրելու և նրա բարիքներից օգտվելու իրավունքի: Առանց այս ճշմարտության անհնարին է հասկանալ ո՛չ նրա գեղարվեստական մտահղացումները, ո՛չ էլ նրա երկերի հասարակական հնչեղությունը:

Բոմարշեի ողջ համակրանքը լուսավորիչների կողմն է եղել: Նա հարել է աջ, քաղաքականորեն չափավոր թևին, երկրպագել է Վոլտերին, գնահատել Դիդրոյին և բավական սառն է վերաբերվել Ժան-ժակ Ռուսոյին: Դրանում վառ կերպով արտահայտվել է «Ֆիգարոյի ամուսնությունը» կատակերգության հեղինակի քաղաքական կողմնորոշումը:

Բոմարշեի առաջին դրամատուրգիական երկերը առնչվում են Դիդրոյի թատերական ռեֆորմին: Դիդրոն և նրա կոչին հետևած հեղինակները (այդ թվում նաև Բոմարշեն), քննադատել են կլասիցիստական ողբերգությունը՝ իրականության սահմաններից դուրս եկող ժայռահեղ չափազանցումների համար, կրքերի, ոճիրների, արատների, տառապանքների վիթխարիության համար: «Ամեն ինչ չափազանցված է այդ պիեսներում. կրքերը միշտ խելացնոր են, ոճիրները՝ միշտ սարսափազդու, բայց և նույնքան հևուտ են մարդու բնությունից, ինչպես և տեսնված չեն մեր բարբերում. այնտեղ քայլում են միայն ավերակների վրա, արյան հեղեղների ու դիերի մեջ և հասնում են կործանման միայն թունավորման. սպանության, արյունապղծության կամ հայրասպանության միջոցով», — գրել է Բոմարշեն «Փորձ դրամատիկական լուրջ ժանրի մասին» տրակտատում:

Խոսքը վերաբերում է ոչ թե Կոռնելյին ու Ռասինին, այլ Կրեբիյոնին, որը զգալիորեն նահանջել է կլասիցիզմի թատրոնի նվաճումներից:

Դիդրոյի, Սեդենի, Բոմարշեի կարծիքով, առավել նախընտրելի է զննել սովորական մարդկանց, պատկերել նրանց համեստ ուրախություններն ու տառապանքները, փառաբանել աննկատելի արիությունը, բարոյական սրտառուչ գեղեցկությունը: Այդ ժամանակ տեսարանն իսկապես կհուղի հանդիսականին: Գործող անձի մեջ նա կտեսնի իրական

մարդու, պատկերված իրողութիւնների մեջ՝ կյանքի ճշմարտութիւնը: «Որքան տառապող մարդու վիճակը մոտ է իմին, այնքան ուժգին է նրա դժբախտութիւնը համակում հոգիս», — գրել է Բոմարշեն:

Սրտառուշ, սենտիմենտալ լուսապսակով է պատկերել նա իր պիեւներում երրորդ դասի մարդկանց բարոյական մաքրութիւնն ու ընտանեկան առաքինութիւնը, իսկ ի դեմս թեթևամիտ լորդ Կլարինդոնի («Եվգենիա») խարազանել է արիստոկրատների բարոյական նիհիլիզմը:

«Եվգենիան» Բոմարշեի առաջին պիեսն է, որ հեղինակին բերել է որոշ համբավ: Այն բեմադրել են թե՛ Յրանսիայում և թե՛ Գերմանիայում, Անգլիայում ու Ռուսաստանում:

Բոմարշեի երկրորդ «սրտառուշ» դրաման՝ «Երկու ընկերը», հաջողութիւն չի ունեցել: «Սրտառուշ» դրաման չէր նրա կոշումը: Իր խառնըվածքով նա ավելի շատ հակված էր ծիծաղելու, քան արտասուք թափելու: Նա իրեն ավելի ազատ էր զգում հնարամիտ կատակների, սրամիտ բանակոխիչների, ծիծաղի ուրախ ու բերկրալից աշխարհում: Դա նրա տարերքն էր, և այդտեղ նա ամենազոր էր:

Ինմարշեի արձակը: Բոմարշեն XVIII դարի 70-ական թթ. իր վրա էր բեռնել լայն հասարակայնության ուշադրութիւնը: Ողջ Յրանսիան սկսած հազիվ տառաճանաչ ենթավարպետից մինչև դուքսն ու թագավորը Կարդում էր նրա «Հուշերը»: Մի մեծ սենսացիա էր դա: Ինքը՝ հեղինակը «Կոմեդի ֆրանսեզ» թատրոնի ֆոյեում բաժանում էր նորատիպ օրինակները:

Դրանց մեջ կար ամեն ինչ՝ և՛ քաղաքական մերկացումներ, և՛ երգիծական դիմանկարներ, և՛ խելացի զվարթութիւն, և՛ նույնիսկ սրտառուշ զգացմունքայնութիւն, որ եվրոպացիներին սիրելի էր դարձել XVIII դարի երկրորդ կեսին:

Որպես քաղաքական, փիլիսոփայական վավերագիր Բոմարշեի «Հուշերը» (դրանք ավելի շուտ կարելի էր կոչել «պամֆլետներ»), լուսավորական գաղափարախոսության ծնունդ են: Պատահական չէ, որ լուսավորիչները մեծ հիացմունքով են ընդունել դրանք: Բոմարշեն ժողովրդին է հատկացրել պետական բոլոր հարցերը լուծելու իրավունքը: Ժողովուրդը եղել և մնում է բոլոր դատավորների դատավորը:

Ժիշտ է, գրաքննության պայմաններում լուսավորական բովանդակութիւնը հաճախ քողարկված է Բոմարշեի «Հուշերում»: Այդ բովանդակութիւնն է դրված ֆրանսիական դատավորների երգիծական դիմանկարներում, կաշառակերութիւն համակարգի մերկացման մեջ: Բոմարշեն կարծես ասում է իր ընթերցողին՝ տեսե՛ք ի՞նչ ալլանդակ դեմքեր են, ո՞ւմ է վստահված մեր ճակատագիրը, ովքե՛ր են մեր դատավորները: Եվ դա, անփիճելիորեն, ավելի մեծ ազդեցութիւն է ունեցել, քան վերացական դատողութիւնները: Եզակի փաստը գեղարվեստական փայլուն ձևի շնորհիվ հասնելով ընթերցողի գիտակցութիւնը, ձեռք է բերել ընդհանրացման հսկայական ուժ: «Հուշերում» հնչում է մերթ տրիբունի

կրթոտ ծայնը, մերթ երգիծաբանի մերկացնող սարկազմը, մերթ մեղմ հումորը, իսկ երբեմն էլ սենտիմենտալ սրտառուչ ոճը: Այստեղ կենդանի մարդիկ են, գունեղ դիմանկարներ, երբեմն շարժուն դրամատիկ տեսարաններ. պատահական չէ, որ Վոլտերը խորհուրդ է տվել Բոմարշին «Հուշերը» վերածել պիեսի:

Բոմարշիի «Հուշերը» թերևս գրականության մեջ միակ օրինակն է, երբ իրավաբանական բողոքարկումը (ապելյացիա) վերածվել է գեղարվեստական երկի (սկզբնապես դրանք իրոք մտահղացվել են որպես սոսկ բողոքարկումներ): Սա նշանակալից և իր տեսակի մեջ եզակի երևույթ է համաշխարհային գեղարվեստական գրականության մեջ:

Վոլտերը Բոմարշիի «Հուշերի» մասին գրել է. «Երբեք ոչ մի բան ինձ վրա այսքան ուժգին տպավորություն չի գործել. չկա ավելի ծիծաղելի կատակերգություն, ավելի հուզիչ ողբերգություն, ավելի լավ ներկայացված պատմություն և չկա խճճված գործի ավելի պարզ շարադրանք»:

«... աշխարհի լավագույն գիրքը Բոմարշիի «Հուշերն» է: Անհնարին է լինել ավելի սրամիտ, առավել հաճելի»,— գրել է Ստենդալը:

Բոմարշիի «Հուշերի» հաջողությունը վկայում էր նաև հասարակական կարծիքի հարաճուն ուժի մասին, որի գեմ անգոր էր Ֆրանսիայի աբսոլյուտիստական կառավարությունը: «Հուշերը» հրապարակայնորեն խարույկ հանվեցին դատարանի վճռով: Հեղինակին քաղաքավարի, բայց բավական կտրուկ հաղորդեցին, որ թագավորը չի կամենում տպագրված տեսնել «Հուշերի» նման գրքեր: Սակայն Բոմարշիի կողմից քննադատված դատարանը ստիպված է եղել ընդունել իր պարտությունը: Ամենուրեք Բոմարշին ընդունում էին ջերմագին ծափահարություններով...

Ֆեոդալական կարգերի պաշտպաններն, ընդհակառակը, աղմուկ բարձրացրին «Հուշերի» «անպարկեշտության» առթիվ, դատապարտելով հեղինակի անհարգալից վերաբերմունքը թագավորական հաստատությունների հանդեպ: Նույնպիսի մեղադրանքով նրանք հանդես եկան նաև նրա նշանավոր պիեսների առթիվ, որտեղ սրամիտ Ֆիգարոն ծաղրի է ենթարկում ֆեոդալական Ֆրանսիան: «Վոլտերի, Բոմարշիի, Պոլ-Լուի Կուրիեի սուր բանավեճն «անվայելուչ բանավեճի կոպտություններ» էին անվանում նրանց հակառակորդները... ինչը շխանգարեց, որ այդ «կոպտությունները» այժմ ճանաչվեն որպես գրականության նշանավոր և օրինակելի երկեր»¹,— գրել է Ֆ. Էնգելսը:

Բոմարշեն լավատես է: Նա կենսասեր է ու ոգելից: Նրա կրակոտ, տղայական շարաճճի կատակասիրությունը նրա տաղանդի բնորոշ հատկանիշն է:

Բոմարշիի կատակերգական քառուրդ: Բոմարշիի ամենախոշոր նա-

¹ 4. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին, հտ. I, էջ 95:

խորդը ֆրանսիական կատակերգության պատմության մեջ Մոլիերն է։ Բոմարշեն կատակերգական արվեստում չի զիջում իր մեծ հայրենակցին։ Բայց նրա կատակերգությունն արդեն ուրիշ է։ Դա հասկանալի է։ Ուրիշ էր նաև ժամանակը. թատերական աշխարհում շատ բան էր փոխվել։ Արդեն XVIII դարի սկզբին նկատելի էր, որ ֆրանսիական կատակերգությունը շեղվել էր այն ճանապարհից, որով ընթացել է «Տարտյուֆ» հեղինակը։

Մոլիերի կատակերգությունը փիլիսոփայական է։ Այն քննարկման է դնում հասարակական կյանքի լուրջ ինդիքներ, մերկացնում է «դարի արատները»։ Մոլիերը տանում է իր հանդիսականին դեպի պետական մտածողության բարձունքը։ XVIII դարի առաջին կեսին Մարիվոն՝ մի հետաքրքիր ու ինքնատիպ հեղինակ, կատակերգությունը տանում է սըրտի ինտիմ աշխարհը։ Նրան քիչ են հետաքրքրում փիլիսոփայական կամ քաղաքական հարցերը։ Սերն է նրա գլխավոր թեման։ Սիրո թեման առկա է նաև Մոլիերի մոտ (հիշենք «Տարտյուֆ» կատակերգության մեջ Մարիանի և Վալերի վեճի ու հաշտության հոյակապ տեսարանը), բայց այնտեղ այն երկրորդական է։ Մինչդեռ Մարիվոյի մոտ այդ թեման գերիշխում է։

Բոմարշեն վերադարձ է կատարում դեպի Մոլիերը, սակայն՝ հարստացած Մարիվոյի ձեռքբերումներով։ Թատրոնում նորից հնչում է քաղաքական ու փիլիսոփայական թեման, բայց կատակերգությունն արդեն ազատագրված է ռացիոնալիստական խստությունից, ուղղագծությունից և երկրորդական մանրամասների հանդեպ անհանդուրժողականությունից։ Բոմարշեի գրչի տակ այն թերևս դարձավ որոշ չափով անկանոն, քառսային, բայց նաև տոնական, շենշող և որ թերևս առավել էական է՝ նրա գործող անձինք սոսկ գաղափարների մարմնավորումներ չեն։ Բոմարշեի կատակերգությունը թեթև է, նրբագեղ, ասես ճախրում է։ Սիրահարներն առաջին պլանի վրա են, բայց նրանք ապրում են քաղաքականության մթնոլորտում։ Նրանց յուրաքանչյուր խոսքն ու շարժումը կրում են ժամանակի կնիքը, և հանդիսականը հետևելով նրանց շարունակ անգիտակցաբար զամված է հեղինակի քաղաքական իդեալներին, որոնց էությունն է՝ ազատություն և հավասարություն, այսինքն՝ այն, ինչի համար մարտնչում էին լուսավորիչները։

Դեռևս 1772 թ. Բոմարշեն գրել է մի կատակերգական օպերա, որը «Սեիլյան սափրիչի» առաջին տարբերակն է։ «Բտալական կատակերգության» թատրոնը մերժեց այդ պիեսը։ Բարեկամները սփոփում էին հեղինակին. «Սեիլյան սափրիչը» մեծ հաջողություն կունենա Մոլիերի թատրոնում, քան թե Ալեկլինի»։ Պիեսի նոր տարբերակը բեմադրվեց «Կոմեդի ֆրանսեզ» թատրոնում, 1775 թ. փետրվարի 23-ին։

Կատակերգության սյուժեն և դրամատիկական կոնֆլիկտը նորություն չէին ֆրանսիացի հանդիսականի համար։ Անմիտ ծերուկները, որոնց ծառաների միջոցով հնարամտորեն խաբում ու ծաղրում էին երի-

տասարդները, թատրոնի հնամենի հերոսներ էին: Խճճված ինտրիգը, սխալներն ու ճանաչումները, հերոսների կերպարանափոխումները, այդ ամենը ևս հայտնի էր Մենանդրոսի ու Պլավտուսի ժամանակներից: Սակայն օգտագործելով կատակերգության ավանդական հնարանները, Բոմարշեն ծառայել է ամենակենսական արդիականությանը, նա մղվել է նորին, նոր գաղափարներին, նոր փիլիսոփայությանն ընդառաջ: Արդեն դերասանի առաջին խոսքերից մենք մտնում ենք լուսավորական մտքի ոլորտները, միտք, որ հասնում է մեզ ազատ ու թեթևորեն, չոգնեցնելով խրատաբանությամբ:

Բացվում է վարագույրը: Երիտասարդ կոմսը ուսանողի մուգ թիկնոցով կանգնած է Ռոզինայի պատուհանների տակ: Բեմում հայտնվում է մի նոր գործող անձ՝ Ֆիգարոն: Կոմսն ու ծառան ճանաչում են իրար: Ֆիգարոն պատմում է իր կյանքի դժբախտությունների մասին, և սեկլյան սափրիչի յուրաքանչյուր հրացայտ խոսքը քաղաքական լիցք է կրում:

«Ողորմած եղիր, ողորմած եղիր, բարեկամս, մի՞թե դու էլ ես ոտանավորներ հորինում»,— զվարթորեն հարցնում է Ալմավիվան: «Հենց դա է իմ դժբախտությունը, ձե՛րդ պայծառություն,— պատասխանում է Ֆիգարոն,— ... երբ մինիստրը իմացավ, որ իմ ստեղծագործություններն այդպես տաք-տաք հանձնվում են տպագրության, նա լըր-ջորեն նայեց գործին և կարգադրեց ինձ պաշտոնազուրկ անել, պատճառունելով թե գեղեցիկ խոսքի սերը չի սազում ծառայության գործին»: — «Եվ դու շառարկեցի՞ր նրան...»,— հարցնում է կոմսը: «Ես երջանիկ էի, որ ինձ մոռացան. իմ կարծիքով, եթե պետք մեզ շարիք չի պատճառում, ապա դա արդեն մեծ բարիք է»:

Երբ կոմսը Ֆիգարոյին հանդիմանելով, կոչում է «ստահակ», վերջինս պատասխանում է. «Ա՛խ, աստված իմ, ձե՛րդ պայծառություն, աղքատը ոչ մի թերություն չպետք է ունենա. դա ընդհանուր կարծիք է»:

«Եթե քննության առնենք այն բոլոր արժանիքները, որ պահանջում են ծառայից, ապա արդյո՞ք, ձե՛րդ պայծառություն, շատ տերեր կգրտնըվեն, որ ծառա դառնալու արժանի լինեն»:— «Խեղոք է ասված»— նկատում է կոմսը:

Կատակերգության մեջ աղքատը հակադրված է արիստոկրատին, և հեղինակի ողջ համակրանքը առաջինի կողմն է: Այդ հակադրությունը զետեղված է պիեսի բուն կառուցվածքի մեջ: Գլխավոր հերոսը ոչ թե Ալմավիվան է կամ Ռոզինան, այլ՝ Ֆիգարոն: Պիեսում ամենից խելացին նա է: Նա նաև առավել կենսախիղճ է, համարձակ, ճարպիկ:

Ֆիգարոն կոմսից ավելի լավ է հասկանում Ռոզինայի բնավորությունն ու հոգեմիջակայքը: «Ա՛խ այդ կանայք: Եթե ուզում եք, որ նրանցից ամենապարզամիտը սովորի խորամանկել, ապա արգելափակեք նրան»: Եվ դրանով նա բացատրում է հանդիսատեսին աղջկա վարքագիծը:

Նա մարդկային է, խորաթափանց: Նա լավ գիտի մարդկանց, հրաշալիորեն է բնութագրում նաև Բարթոլոյին ու Բագիլին: Նա ամենևին չի գայթակղվում իր հանդեպ կոմսի բարեկամական վերաբերմունքից: «Շահն է ստիպել ձեզ խախտել մեզ բաժանող սահմանը»: Ֆիգարոն խորամանկ է: Նա խոստովանում է, որ «բոլորին հերթով սափրել է», այսինքն խորամանկել է, երբ հարկ է եղել: Բայց նրա համար համոզմունքն ու խիղճը ամենևին դատարկ խոսքեր չեն. նա ասում է, թե իբր օգնում է կոմսին իր շահերից դրված, բայց դա մասամբ է ճշմարիտ. դժվար թե նա օգներ նաև Բարթոլոյին, եթե անգամ վերջինս նրան ավելի մեծ շահ խոստանար. արդարությունը սիրահարների կողմն է, ուստի և Ֆիգարոն աջակցում է նրանց:

Նա ամբողջությամբ եռանդ է ու կորով. «Ծն կմտնեմ այդ տունը և իմ արվեստի օգնությամբ կախարդական փայտիկի մեկ հարվածով նինջ կբերեմ սթափությանը, կարթնացնեմ սեր, խելքից կհանեմ նախանձը, գլխիվայր շուռ կտամ բոլոր դավերը և ցրիվ կտամ արգելքները բոլոր»: Մի խոսքով, Ֆիգարոն շահում է մեր ամենաջերմ համակրանքը, նրա խելքը, եռանդն ու ճարպկությունը գրավում են մեզ:

Այսպես ներկայացավ նախահեղափոխական Ֆրանսիայի հանդիսականի առաջ երրորդ դասի ներկայացուցիչը: Ֆիգարոն, նրա բնավորությունը, նրա համարձակությունն ու լավատեսությունը կրում են ժամանակի դրոշմը: Նա նախահեղափոխական շրջանի մարդ է: Իզուր չէ Բարթոլոն մոայլորեն հայտարարում. «Ամենուրեք հանդուգն, ձեռներեց մարդիկ են»: Ֆիգարոն միայնակ չէ, նա ներկայացուցիչն է այն հազարհազարների, որոնք դադարել են «դողալ»: Ֆիգարոյի այն խորամիտ խոսքը, թե «Դողալը վերջին բանն է. երբ չարիքի առաջ վախ ես զգում, ապա արդեն սկսում ես զգալ վախի չարիքը». շատ բազմիմաստ է հնչել այն շիկացած տարիներին: Մինչև հեղափոխությունը մնում էր 14 տարի:

Կատակերգության մեջ չկա ոչ մի հենց այնպես ասված խոսք: Ամեն ինչ զվարթ է ու միաժամանակ լուրջ, սրամիտ է ու խորամիտ: Անբռնազբոսիկ խոսքակոխներում առկա են օրվա հրատապ քաղաքական, փիլիսոփայական կամ գեղագիտական թեմաները:

Առաջին գործողության մեջ լսում ենք հետաքրքիր երկխոսությունը Թոգինայի և նրա խնամակալ ծերուկ Բարթոլոյի միջև: Ընդամենը մի քանի թոռցիկ խոսքերով գնահատվում են XVIII դարի նվաճումները, և այդ գնահատականը տալիս է Բոմարշեն իր կատակերգական հերոսի շուրթերով:

«Բարբարոսության դար», — աղաղակում է Բարթոլոն: «Դուք միշտ պարսավում եք մեր խեղճ դարը», — անկաշկանդ պարզությամբ ասում է երիտասարդ սանուհին: Նա չի հասկանում քաղաքական, փիլիսոփայական, գիտական ու սոցիալական խնդիրները, բայց ջահելության լավատեսությունը հակառակվում է իր սերնդի ու ժամանակաշրջանի մրուռյլ հերքմանը:

Բարթոլոմե վրդովվում է Ռոզինայի պատասխանից: Նա պատրաստվում է երկար բանավեճ մղել: «Խնդրում եմ ներել իմ հանդուժողությունը, բայց ի՞նչ մի լավ բան է տվել նա մեզ, որի համար կարողանանք գովաբանել նրան: Ամեն կարգի անմտություններ. ազատամտություն, երկրի ձգողականություն, էլեկտրականություն, այլ կրոնների հանդուրժողություն, ծաղկապատվաստում, խինին, հանրագիտարան և քաղքենիական դրամաներ...»:

Դրամատուրգներն ունեն շատ հնարանքներ անուղղակիորեն հաղորդել հանդիսականին իրենց մտքերը: Մեր առջև այդպիսի մի օրինակ է՝ գովեստ փնթփնթան լուսանքի ձևով: Թող մոլեզնեն խավարամուկները, նրանց մոլեզնանքը վկայում է նոր ուժերի հաղթանակի մասին: Բարթոլոմե դժգոհում է, ուրեմն ամեն ինչ լավ է ընթանում, և հրաշալի է մարդկությանն այդքան բան շնորհած այդ դարը: Բարթոլոմեի և Ռոզինայի մեկ այլ երկխոսության մեջ հնչում է ֆեոդալական պետության իրավական կարգերի համարձակ քննադատությունը. «Իսկ ի՞նչ իրավունքով, թույլ տվե՞ք ձեզ հարցնել» — «Առավել հանրաճանաչ՝ ուժեղի՞ իրավունքով»:

Ուժեղի իրավունքի մասին Բարթոլոմե խոսում է մի քանի անգամ: Նա ուսուցանում է ծառաներին, թե ուժեղը կարող է անարդար լինել և նա ունի այդ իրավունքը, քանի որ ուժեղ է. «Արդարություն, այդ դուք եք, ռամիկնե՛ր, ձեզ ու ձեզ խոսում արդարության մասին, իսկ ես՝ ձեր տերն եմ, ուստի և միշտ իրավացի եմ»: Նրան լրացնում է մեկ այլ գործող անձ՝ երաժշտության դասատու Բազիլը: Նա շահամուլ է ու ծախու և իր ստորությունը վերածում է սկզբունքի: Բոմարշեն Բազիլի շուրթերով արտահայտել է նշանավոր խորհրդածությունը զրպարտության մասին: Մարդուն խճճել կեղտոտ բամբասանքներով ու զրպարտությանմբ, անհեթեթ բանասերկություններով, վերածել զրպարտությունը ատելության ու պարսավանքի. այս է Բազիլի դավադրական տակտիկան: Բազիլի կատակերգական կերպարը խորհրդանշում ու մարմնավորում է հետադիմության մռայլ ուժերը:

* * *

«Սևիլյան սափրիչից» ինը տարի անց բեմադրվում է «Ֆիգարոյի ամուսնությունը» (1784 թ. ապրիլի 27-ին): Այդ ընթացքում ֆրանսիական հասարակությունը մի վիթխարի քայլով առաջ էր անցել և արդեն կանգնել էր հեղափոխության շեմին: Հետագայում Նապոլեոնը հայտարարել է, թե «Ֆիգարոյի ամուսնությունն» արդեն գործող հեղափոխությունն էր:

Կատակերգության հաջողությունն արտակարգ էր: Հանդիսականները բաժանվել էին երկու բանակի. հին կարգերի պաշտպանները դժգոհում էին, մեղադրում հեղինակին անբարոյականության մեջ, պնդում, որ նա խորտակում է հիմքերը, մինչդեռ դեմոկրատ հանդիսականը հիաց-

մունքով ծափահարում էր Ֆիգարոյի քաղաքական հարձակումները, սըր-տանց ծիծաղում կատակերգական կերպարների՝ տխմար դատավոր Բրի-դուպոնի, դատարանի քարտուղար կաշառակեր Դուբլանի, Բազիլի, Բարթոլոյի, ինչպես և Ալմափիվայի վրա, որն անհաջող կերպով ճգնում է իր խելքով շափվել Ֆիգարոյի հետ:

Կատակերգության մասին խոսում էր ողջ Եվրոպան: 1785 թ. միայն Գերմանիայում պիեսն ունեցել է 12 թարգմանություն: Սակայն ամենուրեք չէ, որ հնարավոր է եղել այն բեմադրել: Պիեսն Ավստրիայում արգելվել է, և Մոցարտը, որ 1785 թ. նոյեմբերից սկսել էր աշխատել օպերայի վրա, ստիպված է եղել հրաժարվել պիեսի մի շարք սուր քաղաքական հատվածներից, որպեսզի գահակալները թույլատրեին բեմադրել օպերան (առաջին ներկայացումը տեղի է ունեցել Վիեննայում, 1786 թ. մայիսին):

Պիեսի առաջաբանում Բոմարշեն հայտնել է իր հայացքները կատակերգության մասին. «Դրամատիկական գործողության մեջ առանց սուր վիճակների, որոնք անընդհատ ծնվում են սոցիալական երկպառակությունից, անհնարին է բեմում հասնել ո՛չ բարձր պաթետիկայի, ո՛չ խորին բարոյախոսականության, ո՛չ էլ իսկական և բարեբեր կոմիզմի»:

Սա արդեն նոր արվեստի մի ամբողջ ծրագիր է: Գեղանկարել դասերի պայքարը, վեր հանելով դրամատիկական կոնֆլիկտներ. այս է թատրոնի խնդիրը: Ավելին, այդ պայքարի ոլորտներից դուրս չկա իսկական արվեստ: Բոմարշեի պիեսի քաղաքական բնույթը համահնչյուն է նրա գեղագիտական համակարգին:

«Ֆիգարոյի ամուսնությունը» ավելի նշանակալիորեն, լուրջ ու համարձակ է դնում այն սոցիալական խնդիրները, որոնց անդրադարձել էր «Սևիլյան սափրիչ» պիեսում: «Թատրոնը մի հսկա է, որ մահացու վիրավորում է նրանց, ում ուղղում է իր հարվածները»,— գրել է Բոմարշեն պիեսի առաջաբանում:

Ազնվական Ալմափիվային հակադրված է ուսմիկ Ֆիգարոն՝ «ազգի առավել խելամիտ մարդը»: Սակայն այստեղ սովորական հակադրություն չէ, ինչպես «Սևիլյան սափրիչում», որտեղ պլեբեյն իր խելքով ու կենսունակությամբ շահեկանորեն տարբերվում է արիստոկրատից, այստեղ պլեբեյն ու արիստոկրատը թշնամիներ են: Նրանց մեջ դաժան պատերազմ է մղվում: Նրանց հակադրության ու պայքարի մեջ է պիեսի նյարդը: Ֆիգարոն ցասկոտ է, Ֆիգարոն պատրաստվում է մարտի: Բայց դա բաց ճակատամարտ չի լինի. քանզի անհավասար են ուժերը, Ալմափիվայի ձեռքին է իշխանությունը: Ֆիգարոն կյանքի դաժան դպրոց է անցել և վաղ է ճանաչել տերերի ու ստրուկների բաժանված հասարակության բարոյական օրենքները. «Ամեն ոք ուզում է առաջինը հասնել, բոլորը նեղում, հրում, տրորում, վանում են միմյանց. ով ավելի ճարպիկ է կռուի իրենը, մնացածին կճգմեն»:

Մեր առջև ոչ թե սոսկ մի զվարճախոս է և խորամանկ ինտիրգների հմուտ վարպետ, այլ մտքի ու բնավորության վիթխարի ուժով օժտված մարդ: Ինչի՞ վրա է ծախսվում այդ ուժը: «Միայն սնունդ հայթայթելու համար ես ստիպված եմ եղել ցուցաբերել այնպիսի իրազեկություն և այնպիսի հնարագիտություն, որպիսին այս հարյուրամյակի ընթացքում չի պահանջվել ողջ Իսպանիան կառավարելու համար», — ասում է նա: Ֆիգարոյի կյանքը հասարակ մարդու մշտական, անդուլ, լարված ու դաժան գոյության պայքար է: Ոչ մի հանգիստ բոլոր, ոչ մի խաղաղ օր, միշտ և ամենուրեք կախված է կարիքի դամոկլյան սուրբ, անօթևան մնալու սպառնալիքը: Նա ձեռք է զարկել բոլոր մասնագիտություններին. եղել է վարսավիր ու դրամատուրգ, զբաղվել է բժշկությամբ ու քաղտնտեսությամբ, ընդհարվել դատական իշխանություններին: Մամուլում քննադատական ելույթների համար ենթարկվել կառավարության հալածանքին, բանտ նստել: Նա «տեսել է ամեն ինչ, զբաղվել ամեն ինչով, կրել ամեն փորձություն»: Եվ այդ փշոտ ճանապարհը Ֆիգարոն անցնում է, չկորցնելով իր կենսուրախությունն ու լավատեսությունը:

Ֆիգարոն և Սյուզանը իրենք են կյանքում հաստատում իրենց, ոչ ոքից չեն սպասում օգնություն, ոչ ոքի չեն ապավինում: Նրանց ղենքը խելքն է, կամքը, իրենց իրավացիության գիտակցությունը: Եվ նրանք հավատում են իրենց ղենքի ուժին: Նրանք իրենց տերերին վերաբերում են որոշ ներողամիտ քամահյուսքով. տերերի կողմն են հարստությունն ու կոշտաները, բայց դա բացահայտ անարդարություն է, քանզի այդ տերերն իրենք թույլ արարածներ են, որ անգոր են պաշտպանել իրենց: Ֆիգարոն և Սյուզանը ուժեղ կամքի տեր մարդիկ են: Նրանք չեն վհատվում և կարողանում են հասնել իրենց ուզածին: Այստեղից էլ բխում է նրանց գրավիչ զվարթությունը, նրանց անսպառ լավատեսությունը: Հեղինակը սիրում է նրանց, հիանում նրանցով, անվերջ, անդադար, և նրանց հանդեպ իր սիրով վարակում նաև հանդիսատեսին:

Քիչ չեն քննադատական դիտողությունները, որոնք ցրված են պիեսում և նետված են ասես պատահաբար: Պատանի հոտաղը իմանալով, որ կոմսը ցանկանում է դատավորներին հրավիրել դղյակ, հանձն է առնում գտնել բերել նրանց: Նա հաճելի պարզասրտությամբ հայտարարում է. «Ես էստեղի բոլոր սուտիկ դատավորներին անգիր գիտեմ»: Բարեսիրտ ալգեպան Անտոնիոն՝ Սյուզանի քեռին, կոմսին ասում է. «Այնուամենայնիվ, գրողը տանի, արդարություն կա՝ աշխարհում. դուք էլ, ձե՛րդ պայծառություն, մեր կողմերում էնքան փորձանքներ եք բերել, որ հիմա հարկավոր է ձեզ էլ...»:

Ֆիգարոն համարձակ և նույնիսկ հանդուգն է կոմսի հետ: Առաջին պիեսում նա կոմսին ներողամտաբար ծանակում է, այստեղ նա երբեմն հասնում է բացահայտ թշնամանքի:

Կ ո մ ս — Դու շատ վատ համբավ ունես:

Ֆիզարո — Իսկ եթե ես ավելի լավն եմ իմ համբավի՞ց: Շատ ազնվականներ կարող են նույնը իրենց մասին ասել:

Կամ՝

Կոմս (ծաղրաբար) — Դատարանը ոչինչ հաշվի չի առնում, այն օրենքից զատ...

Ֆիզարո — Որ ներողամիտ է ուժեղների և անողոք է թույլերի հանդեպ:

Անմիտ ու անտեղյակ դատավոր Բրիդուազոնի կերպարը, զավեշտական դատաքննությունը աբսուլյուտիստական Ֆրանսիայի դատական հաստատություն ծաղր ու ծանակն է: Որքա՞ն հեգնանք է դրել Բոմարշեն այն դատավճիռների մեջ, որ կայացնում է Ալմավիվան դատական գործի ընթացքում: Երբ քննվում է գրական երկի հեղինակի հարցը, Ալմավիվան հայտարարում է. «Թող ազնվականը նրա տակ գրի իր անունը, իսկ բանաստեղծը ներդնի նրա մեջ իր տաղանդը»: Ալմավիվան հրաժարվում է քննել այն երկրագործի բողոքը, որը մեղադրում է հարկահավաքին անօրինական հարկահանության մեջ:

Ազատ մտքի ու տպագիր խոսքի սահմանափակման քաղաքականության մասին, որ վարում էր թագավորական իշխանությունը, Ֆիզարոն հանդիսասարհ է նետում հետևյալ թեմավոր խոսքը. «Այնտեղ, ուր չկա քննադատության ազատություն, այնտեղ ոչ մի գովեստ չի կարող հաճելի լինել»:

Ֆիզարոն հանդես է գալիս որպես ողջ հասարակական համակարգի մեղադրող: Նրա քննադատությունը հասնում է պետական մարմնի ամենավերին շերտերը: Լսում ես նրան ու մտածում, թե արդյոք նա նկատի չունի՞ հենց Լյուդովիկոս XVI-ին, երբ կոմսի հետ խոսելիս համարձակ վրձնահարվածներով ճեպանկարում է ինչ-որ մի «կարևոր անձի» գունեղ պատկերը: Լյուդովիկոս XVI-ը գահ բարձրանալով Ֆրանսիացիներին ուրախացրել էր իր ծրագրերի լիբերալիզմով. նա ժամանակի տալադեմ մտածողներից մեկին՝ Տյուրգոյին շնորհել էր մինիստրական պորտֆել և խոսում էր, թե և բավական տարտամորեն, ինչ-որ ռեֆորմների մասին: Ֆրանսիացիները ցնծում էին, նրանք հրճվանքի բացականչություններով էին դիմավորում արքայական կառքը Փարիզի փողոցներում: Բայց պատրանքները շուտով ցրվեցին: Տյուրգոն հրաժարական է ստանում: Ոչ մի ռեֆորմ չկատարվեց, և Ֆրանսիացիներն իրենց թագավորի մեջ տեսան մի ողորմելի մարդու, որ խաղալիք էր ատելի ավստրուհու՝ Մարի-Անտուանետի ձեռքին. մի թույլ, շնչին մարդու, որ ձգտում էր պետական գործչի դեր խաղալ: «Կարևորը, պետք է ձևացնել, թե կարող ես գերազանցել ինքդ քեզ, հաճախ մեծագույն գաղտնիք սարքել այն բանից, ինչը ոչ մի գաղտնի բան չունի իր մեջ, փակվել քո առանձնասենյակում միայն փետուրները սրելու և խորիմաստ երևալու համար, երբ գլխիդ մեջ, ինչպես ասում են՝ քամիներ են պտտվում. լավ թե վատ, կարևոր անձ ձևացնել...»:

Բոմարշեն քաջածանոթ է եղել արքունի կյանքին: Եվ այն, ինչին տեղյակ էր դրամատուրգը, այլաբանորեն, զվարթ կատակով ժողովրդին էր հաղորդում նրա հերոսը: Նա տեղեկացնում էր ժողովրդին նաև այն, թե ինչպես է «քաղաքականությունը» սարքվում, ցույց էր տալիս նրա անդրկուլիսյան կողմը: Ֆիգարոն պոկում է դիմակները: Մերկացնում է քաղաքական երեսպաշտությունը: «Ձևացնել, թե չգիտես այն, ինչ հայտնի է բոլորին, և որ քեզ հայտնի է այն, ինչ ոչ ոքի հասկանալի չէ, և չլսել այն, ինչը լսելի է ամենքին»:

Պիեռի քաղաքական շիկացումն իր գագաթնակետին է հասնում Ֆիգարոյի մենախոսության մեջ (գործողություն V, տեսարան III): Լյուդովիկոս XVI-ը ժանոթանալով դրան, բացականչել է. «Սա բեմ հանելու համար պետք է կործանել Բաստիլը»: Թագավորը չէր սխալվում: Բաստիլը կործանվեց պիեռի բեմադրությունից մի փոքր անց: Անշուշտ, Բոմարշեի պիեսը չէ, որ հեղափոխություն ծնեց, բայց այն նշանավորեց հեղափոխության առաջխաղացումը: «Ֆիգարոյի ամուսնությունն» արդեն ինքը՝ հեղափոխությունն է:

«Ազնիվ ծագում, հարստություն, դիրք, բարձր պաշտոններ. այս ամենով պարծենալն անիմաստ է: Իսկ դուք ի՞նչ ջանքեր եք թափել հասնելու նման բարեկեցության: Դուք միայն նեղություն եք քաշել աշխարհ գալ, ոչինչ ավելի»: Սա ուղղակի հարձակում էր ընդդեմ ողջ ազնվականության, ընդդեմ նախահեղափոխական Ֆրանսիայի ողջ ֆեոդալական դասի: Ֆիգարոյի ձայնի մեջ հնչում է պլեբեյի ապստամբող ուժը, որ պատրաստ է վերջապես խորտակել շղթաները: Դանտոնը հեղափոխության տարիներին հայտարարել է. «Ֆիգարոն սպանեց արիստոկրատիային»:

Պիեռի լուսավորական բնույթը ընդգծվում է վերջերգի ավարտական տներում: Այստեղ նշվում է Վոլտերի անունը, փառաբանվում է խելքը, տաղանդը և կրկին հնչում է պիեռի լեյտամոտիվը՝ դասային արտոնությունների ոչնչության մասին գաղափարը:

Եվ այսպես. «Այս պիեռի հիմնական հետաքրքրությունը քաղաքական է. այն շար սատիրա է ընդդեմ XVII դարի արիստոկրատիայի» (Բելինսկի): Բոմարշեի ժամանակակիցները նրանում փնտրել են «այն, ինչ ցանկացել են իրագործել հեղափոխության ընթացքում. հավասարության, ազատության գաղափարները և սանկյուլոտյան զառանցանքի բոլոր մանկական քիմեռները», — գրել է մի անանուն հեղինակ Բոմարշեին նվիրված գրքույկում, որ լույս է տեսել դրամատուրգի մահից քիչ անց («Բոմարշեի անձնական կյանքը», Փարիզ, 1802): Նիհիլիստորեն գունավորված «մանկական քիմեռներ», «սանկյուլոտյան զառանցանք» խոսքերը վկայում են այդ հեղինակի քաղաքական դիրքորոշման մասին, բայց նույնիսկ դասակարգային ատելությամբ համակված փաստի արձանագրումն էլ մնում է ճշմարիտ: Ֆիգարոյի «սանկյուլոտյան» խռովարարությունը Բոմարշեի պիեռի հիմնական թեման է:

Պիեբեյ Ֆիգարոյի ձայնը արձագանք գտավ նաև 1871 թ. փարիզյան կոմունարի սրտում: Կոմունայի հակառակորդ քննադատ Սարսեյը այդ տարիներին թունալիցորեն նկատել է, որ փարիզյան կոմունարների մեջ շատերը Ֆիգարոյի նման կբացականչեին. «Ի՞նչ են արել նրանք՝ այդ բուրժույնները: Նրանք միայն նեղություն են քաշել ծնվել, մինչդեռ ես, գրողը տանի...»:

Քաղաքական թեման կատակերգության մեջ զլխավորն է, բայց ոչ միակը: Երկրորդը, որ օրգանապես կապված է առաջինին և ողջ պիեսին հատուկ գունագեղութուն է հաղորդում, սիրո թեման է: Կատակերգության բոլոր հերոսների շուրթերին սիրո խոսքեր կան: Սլյուսմ էն Ֆիգարոն ու Սյուզանը, սիրում են կոմսն ու նրա երիտասարդ կինը, սիրահարված է նույնիսկ Բազիլը, սերը որպես մի ինչ-որ գեղեցիկ ու հանելուկային բան ներկայանում է Քերուբինոյի և Ֆանշետի երևակայությանը: Բոմարշեն սիրո զգացմունքը ներկայացրել է նրբագեղությամբ ու լավատեսությամբ: Ամեն ինչ շողարձակում է խնդությամբ: Հիմնական բեմական կոնֆլիկտի լույսի տակ Քերուբինոն պիեսում ավելորդ դեմք է: Առանց նրա էլ Սյուզանի համար Ֆիգարոյի և կոմսի միջև պայքարը գերազանց ընթացք կունենար: Բայց պակերացնենք «Ֆիգարոյի ամուսնությունն» առանց Քերուբինոյի: Պիեսում շատ բան կկորչեր, Քերուբինոն սիրո այդ ամբողջ բազմաձայն երգչախմբին, որին լսում ենք պիեսում, հաղորդում է ինչ-որ մանկական մաքրություն, վսեմություն, գեղագիտորեն լուսավոր մի բան:

Բոմարշեի կատակերգությունները գրավիչ են իրենց խելացի զվարթությամբ: Դրամատուրգը ստեղծագործել է «հին ֆրանսիական հանճարի» ոգով: Խորամանկ ժպիտը, սուր խոսքը, կայտառ երգը ֆրանսիացիների վաղեմի բարեկամներն են: «... ես փորձել եմ «Սեիլյան սափրիչի» մեջ թատրոնին վերադարձնել նրա երբեմնի անկեղծ զվարթությունը, այն զուգակցելով ժամանակակից զավեշտի թեթևությանը», — գրել է նա:

Մենք կարող ենք մի պահ մոտք գործել դրամատուրգի ստեղծագործական աշխատանքը: Նա ինքն է մեզ տանում այնտեղ: Բացենք «Սեիլյան սափրիչի» առաջին էջը: Ֆիգարոն բանաստեղծ է: Նա գրում է բանաստեղծություններ, կարդում բարձրաձայն, պատռում է, դատապարտում, որոշում հասնել լավագույնին: «Զեղա՛վ, սա տափակ է: Այն չէ... այստեղ հակադրություն է պետք, հակաթե՛զ»: Հակադրություն, հակաթե՛զ. ահա Բոմարշեի ոճի բանալին: Նախադասությունը պետք է խռովի ընթերցողի միտքը: Խոսքի սահուն ընթացքը թմրեցնում է ականջը, այն կարող է քնեցնել: Կյանքը պայքար է: Մտածողությունը ևս պայքար է, «հանուն» և «ընդդեմ» փաստարկների պայքար: Մտածողության ընթացքը ասես կրկնում է մշտական պայքարի վրա խարսխված կյանքի ընթացքը:

Բոլոր երկխոսությունները կառուցված են հակաթեզի սկզբունքով:

Մենք շարունակ գտնվում ենք բանակովի շրջապատույտի մեջ: Զրուցակիցներն ասես սուսերամարտում են. մեկը հարվածում է մյուսը պաշտպանվում և հակառակը:

Բոմարշեի լեզուն եռանդագին է ու շափազանց արտահայտիչ:

Կատակերգություններում ամեն ինչ հարվածում է մեկ նշանակետի: Սոցիալական կոնֆլիկտները բացահայտվում են բեմական կոնֆլիկտների միջոցով, գեղարվեստական միջոցների ու պատկերների միջոցով: Լարված, հակադրական հրկիսությունը, որ ունի Բոմարշեին բնորոշ խոսքային հակաթեզ, համակված է նախահեղափոխական տարիների պայքարի, հուզումների, կրքերի ոգով: Եվ անգամ նրանց տոնական, վառ ու երփներանգ գունագեղությունը վկայում է մոտեցող հեղափոխության հաղթանակի հանդեպ հավատի մասին:

Դրանով, ըստ էության, ավարտվում է Բոմարշեի կատակերգական թատրոնը: Նա երկու դրամատիկական գլուխգործոցների հեղինակ է: Պատմությունն ընդունել է միայն դրանք, ինչպես և նրա «Հուշերը», որպես հրապարակախոսական արձակի գլուխգործոց:

Բոմարշեն գրել է նաև «Տարար» փիլիսոփայական օպերայի լիբրետոն, որի երաժշտությունը ստեղծել է Գլյուկի աշակերտ Սալիերին (առաջին անգամ ներկայացվել է 1787 թ. հունիսի 8-ին): Հեղափոխության տարիներին նա բեմադրել է Ֆիգարոյի մասին եռագրության վերջին մասը՝ «Ոճրագործ մայրը» (1792 թ. հունիսի 26-ին): Դա արդեն դրամա է, այն զգացմունքային-սրտառուչ ժանրը, որով Բոմարշեն սկզբնից էր թատերագրի իր ճանապարհը:

Ֆիգարոն այդտեղ առաջվա նման չի ծիծաղում: Նա մտահոգ է, նրան ճնշում են հոգսերը: Նրա աչքի առաջ խորտակվում է կոմսի ընտանեկան երջանկությունը, իսկ նա այժմ շափազանց նվիրված է կոմսին: Չկա այլևս քաղաքական խռովարարությունը, պլեբեյի դասային ատելությունը արիստոկրատի հանդեպ: Ֆիգարոն վերափոխված է: Եվ պիեսի ողջ կազմվածքը, նրա ներքին բովանդակությունը, նրա ընդհանուր գունավորումը ամենևին այն չեն ինչ որ եռագրության առաջին երկու պիեսներում: Նրանում չկա նաև կյանքի վառ ճշմարտությունը:

Բոմարշեն իր նոր աշխարհազգացողությունը բացատրել է ծերությանմբ. «Տարիների հետ մեր տրամադրությունը գնալով դառնում է մռայլ, բնավորությունը փշանում է: Չնայած բոլոր ճիգերին, ես այլևս չեմ ծիծաղում»:

Սակայն տվյալ դեպքում եղել են նաև այլ պատճառներ, որոնք ավելի կարևոր էին, և որոնց մասին նա լռել է. նա տագնապած է եղել հեղափոխության թափից: Նրան վախեցրել է այն վիթխարի բեկումը, որ կատարվել է նրա աչքի առաջ: Նա թերևս կցանկանար արդեն կանգնեցնել հեղափոխությունը: Քանի որ դասային արտոնությունները վերացված էին, քաղաքացիական ազատությունները հաստատված, էլ ավելի ի՞նչ էր պետք: Բավական է:

Ուստի և նրա հերոս Ֆիգարոն խոտվարարից վերածվում է հավատարիմ ծառայի, որ նվիրված է իր տիրոջը: Տերն էլ արդեն այլ է: Դա նախկին բռնակալը չէ, անառակ արիստոկրատը, որ պաշտպանում է իր դասային արտոնությունները, այլ մի մարդասեր, որ ազնվաբար ներում է կնոջ ակամա դավաճանությունը, մի մարդ, որ ունի այլ քաղաքական հայացքներ: Նրա առանձնասենյակում դրված է Վաշինգտոնի կիսանդրին:

* * *

Աբբա Պրեոյի (1697—1763) հոգեբանական վեպը: Լուսավորական գրականությունը եղել է այն մայրուղին, որով ընթացել է XVIII դարի ֆրանսիական գեղարվեստական միտքը: Բայց այդ ճանապարհը միակը չէր: Գոյություն ունեին նաև այլ, կողմնակի ճանապարհներ: Հնարավոր չէ այստեղ կանգ առնել այն բազմաթիվ երկրորդական անունների վրա, որոնք նշանակալից են եղել իրենց ժամանակաշրջանի համար, բայց այժմ մոռացված են: Սակայն անհրաժեշտ է այստեղ հիշատակել Աբբա Պրեոյի անունը, այն հեղինակի, որ ստեղծել է «Մանոն Լեսկոյի և ասպետ դը Գրիշոյի պատմությունը» վեպը (1731 թ., Ամստերդամ, Ֆրանսիայում առաջին անգամ հրատարակվել է 1753 թ.), որը ժամանակին մեծ աղմուկ է հանել և ընթերցվում է նաև մեր օրերում¹:

Պատմության թեման պատկանում է այն թեմաների թվին, որոնք մերձ են եղել լուսավորական գրականությանը: Հասարակության տարբեր աստիճանների վրա կանգնած սիրահարների՝ ազնվական ասպետ դը Գրիշոյի և անբարոյական կին Մանոն Լեսկոյի ողբերգությունը, ներանց սերն ու տառապանքներն են կազմում գրքի բովանդակությունը: Լուսավորիչները բարեհաճորեն վերաբերեցին այդ վեպին, բայց այն իրենցը չհամարեցին: Ինչո՞ւ էր այն տարբեր XVIII դարի հեղափոխականների փիլիսոփայական վեպից:

Լուսավորական վեպն առավելապես ռացիոնալիստական է և քաղաքականորեն միտումնավոր: Աբբա Պրեոյի գիրքը հեռու է դրանից: Հեղինակին գլխավորապես հետաքրքրել է այն սոցիալական կոնֆլիկտի հոգեբանական կողմը, որը արտացոլվել է սիրահար զույգի ճակատագրի մեջ: Սերը ճակատագրական զգացմունք է, նա իշխում է հոգիների վրա, նվաճելով մարդու ողջ էությունը: Նրա առջև նահանջում են հասարակական բոլոր նորմերը, և՛ բարոյականությունը, և՛ սոցիալական տարբերությունները: Նա նման է լեռնային հեղեղատի, որի համար չկան խոչընդոտներ:

Աբբա Պրեոն խորին նրբությամբ է վերլուծել սիրո հոգեբանությունը: Դրանով նա մի կողմից մերձենում է Ռասինին, մյուս կողմից՝ XIX

¹ Տե՛ս Աբբա Պրեո, Մանոն Լեսկո, թարգմ. Վ. Գիլանյանի, Ժ., 1966:

դարի ռեալիստ գրողներին: Մանոնը սիրում է շատ ասպետների, սիրում է անկեղծ, մաքուր, բայց նա կուրտիզանուհի է: շրջապատի մարդկանց հայացքները, հասկացությունները, բարոյական պատկերացումներն ամբողջովին իշխում են նրա վրա, և նա խորամանկելով սիրեցյալի առաջ, վաճառում է իր մարմինն ուրիշներին, չհասկանալով, թե ինչու է իր սիրեցյալը դրանից այդպես վրդովվում: չէ՞ որ իր սիրտը միայն նրան է պատկանում:

Մանոն Լեսկոյի հոգեկան մաքրությունն անբասիր է, նրա սերն ազնիվ է, բարձր, հանուն սիրո նա կարող է զոհաբերել ամեն ինչ, կարող է խարույկ բարձրանալ, բայց մի՞թե կարող է նա տեսնել իր սիրածին քաղցած կամ նրա առաջ հայտնվել վատ հագնված, վատ կարված զգեստով: Եվ Մանոնը գնում է անառակ արխատկրատի ննջարանը՝ դրամ ձեռք բերելու:

Դը Գրիյոն անկարող է հասկանալ Մանոնին: Նա այլ շրջապատի, այլ բարոյական պատկերացումների մարդ է: Նրանց բաժանում է ոչ միայն սոցիալական միջնորմը, այլև այն ամենը, ինչը կազմավորել է նրանց անձը: Նրանք տարբեր մարդիկ են թե՛ ծագմամբ, թե՛ հասարակական դիրքով և թե՛ մտածողությամբ ու գիտակցությամբ: Նրանց միացնում է սերը: Այդ ի՞նչ ուժ է, որ հակառակ ամենքի ու ամեն ինչի իրար է կապում այդ հակադիր արարածներին: Այդ ուժը անբացատրելի է առկա բանական կատեգորիաներով, արանում կա ինչ-որ խորհրդավոր և մարդու համար ճակատագրական մի բան: Այդպես է դատում հեղինակը: Դա չէին կարող ընդունել «Հանրագիտարանը» ստեղծած սթափ մտածողները: Նրանց համար ամեն ինչ պարզ էր մարդու մեջ, որ բնության որդին է և նրանց համար անձնավորում է «բարձրագույն բանականությունը»: Աբբա Պրեոյի վեպը մնաց որպես եզակի նմուշ XVIII դարի ֆրանսիական գրականության մեջ:

Մոպասանը «XIX դարի վեպի էվոլյուցիան» հոգվածում նշել է երեք ուղղություն, որոնցով պիտի ընթանա ֆրանսիական գրականության մեջ այդ ժանրի զարգացումը: Բոլոր այդ ուղղությունները, նրա կարծիքով, բխում են XVIII դարից: Լքածը, Ժան-Ժակ Ռուսսոն և Աբբա Պրեոն են կանգնած դրանց ակունքներին, նրանք հիմնադիրներ են: Առաջինը բացել է մի պատկերասրահ, որտեղ «երազկոտ-ռացիոնալիստները» դիտում են աշխարհը իրենց սենյակի պատուհանից, և «ծաղրասեր հոգի-բանները» իրենց տեսածը պատկերում են հեգնանքով: Երկրորդն իր ետեվից է տանում փիլիսոփա-վիպասաններին, որոնք վեպեր են ստեղծում՝ գեղանկարելու համար նախապես վերցրած գաղափարները: Այդ երկուսին էլ համամիտ չէ Մոպասանը: Նրա կարծիքով, առաջինը գեղարվեստական պատկերների փոխարեն ստեղծում է «ընդամենը աշխույժ տիկնիկներ», իսկ երկրորդը պերճախոս, ճարտար, գայթակղիչ քարոզիչ է, որ երազկոտ է, տարտամ, նվազ դիտունակ: Եվ միայն երրորդը, «Մանոն

լեակո» վեպի անվանի հեղինակը՝ Աբբա Պրեվոն է ծնել «հոգեբանների, ճշմարտագիրների», «գիտարկողների հզոր ցեղը»:

Մոպասանի ասածների մեջ կա որոշ ճշմարտություն: Սակայն հարկավոր չէ ամբողջովին վստահել նրա դատավճռին: Նա հակառակորդ է եղել լուսավորիչների սթափ փիլիսոփայության և հավատացել է սոսկ «գաղափարների հարաբերական արժեքին»: «Ես չեմ կարող խանգարել ինձ՝ քամահրելու միտքը, այնքան տկար է այն, և նրա ձևը, որ անկատար է այնքան», — խոստովանել է նա: Սակայն Աբբա Պրեվոյի վեպի արժանիքների մասին նրա դատողություններն անվիճելի են:

«Մանոն Լեակոն»՝ այդ անզուգական գլուխգործոցը կատարում է կանացի սրտի մի հիասքանչ վերլուծություն, որ ամենանուրբը, ամենաճշգրիտը, ամենախորաթափանցը, ամենամբողջականն ու թերևս առավել մերկացնողն է բոլոր եղածների մեջ...» — հիացմունքով գրել է Մոպասանը:

Աբբա Պրեվոյի վեպը բացառիկ մասսայականություն է վայելել թե՛ հեղինակի կենդանության օրոք և թե՛ հետագայում: Մանոնի կերպարը ոգեշնչել է բանաստեղծներին, կոմպոզիտորներին, նկարիչներին: Հայտնի են Օբերի, Մասսենի, Պուլչինիի օպերաները:

Աբբա Պրեվոյի նշանավոր ստեղծագործությանը գրեթե հասակակից են Մարիվոյի «Մարիանի կյանքը» (1731—1741) և «Գեղջուկ-դուրսպրծուկ» (1734—1735) վեպերը: Հերոսների զգացմունքների սենտիմենտալորեն տրված պատկերներ, նրանց կյանքը՝ կենցաղի սուր կերպով գծագրված, ռեալիստական տեսարաններով, որոշ էրոտիզմ, որն այնքան բնորոշ էր ռոկոկոյի գրականությանը. այս ամենը հատուկ է Մարիվոյի պատմողական արձակին: Իր ժամանակի համար նա անշուշտ եղել է նշանակալից երևույթ, բայց XIX դարի ռեալիստական վեպի նվաճումներից հետո դժվար թե կարելի է լրջորեն խոսել Մարիվոյի հոգեբանական վարպետության մասին: Վոլտերը թերևս որոշ հիմք ունենալով, մի անգամ ասել է. «Մարիվոն գիտե մարդկային սրտի բոլոր կածանները, բայց չգիտե նրա գլխավոր ճանապարհը»:

Այստեղ հարկ է հիշատակել նաև Շոդերլո դը Լակլուի (1741—1803)՝ «Վտանգավոր կապեր» վեպի հեղինակին: Այստեղ ընթերցողի առջև ներկայանում է XVIII դարի ֆրանսիական ազնվականության ծայրահեղ ալլասերվածության պատկերը: Շոդերլո դը Լակլոն, անշուշտ, քննադատել է ազնվականության բարքերը, բայց չափազանց բացահայտորեն ցույց տված էրոտիկ տեսարանները նրա վեպում մի տեսակ զուգակշռում են գրքի քննադատական տարրին: Դա անհրաժեշտ է նկատել:

Լուսավորիչները և ռոկոկոյի արվեստը: Լուսավորական մշակույթը ընդգրկելով փիլիսոփայությունը, գրականությունը, արվեստը, XVIII դարի Ֆրանսիայի ողջ մշակույթի գլխավոր մասն է կազմել: Գրչի մարդիկ (Վոլտերը, Ռուսսոն, Դիդրոն և ուրիշներ), վրձնի ու հատիչի մարդիկ (Գուգոնը, Գրյոզը, Շարդենը), երաժիշտները (Ռամոն, Գլյուկը) ներկա-

յացնում էին երկրի հիմնական մշակութային ուժը, որ մղված էր առաջադիմության՝ հագեցած հասարակական լուսավորական գաղափարներով: Սակայն այդ ուժից բացի Ֆրանսիայում գործում էին նաև ուրիշներ, այն է՝ գրողներ, բանաստեղծներ, նկարիչներ, որոնք ստեղծում էին այսպես կոչված ռոկոկոյի արվեստը (ֆր. «Rocaille» — «խեցի» բառից): Արդեն XIX դարում այդ բառը գործածվել է որպես հնացածության ու հնաոճության հոմանիշ:

Լյուդովիկոս XV-ի օրոք մոդա է եղել շինությունների ու սպասքավորման առարկաները զարդարել սեթևեթ նախշերով, որ նման էին խեցիների պարուրազներին: Այդտեղից էլ բխել է այդ բառը: Ռոկոկոյին բնորոշ թեթևությունը, հեղհեղուկությունը, նրբագեղությունը փոխարինեցին կլասիցիզմի ու բարոկկոյի մոնումենտալությանն ու շքեղությանը: Արվեստն ասես հրաժարվում էր ամեն մի լուրջ բանից և հրապուրված մղվում դեպի մանրազարդերը: Գեղանկարիչները նախասիրեցին նուրբ երանգները: Նրանց կտավները ծածկեցին բաց-վարդագույն և բաց-երկնագույն ներկերը: Մարդիկ ձևոք բերեցին ճախրալից շարժումներ ու շարժուձևեր: Բանաստեղծներն իրենց քերթվածները սկսեցին պաճուճել բանաստեղծական նրբագեղ պաճուճանքներով: Սերը դարձավ թեթև հրապուրանք, հպանցիկ քմահաճույք (ամուսնական սերը, որպես ծանր ու պարտադիր զգացմունք, անշուշտ, մերժվեց): Գունեղ է ներկայացրել ռոկոկոյի բարոյախոսական ծրագիրը բանաստեղծ Պարնին:

Եկեք խաղա՛նք այս կյանքի հետ,
Երգե՛նք, պարե՛նք թև-թևի,
Թող խոռվվի ամբոխը խենթ.
Մենք նրան չենք հետևի:

Ինքնին հասկանալի է, որ ռոկոկոյի բարքերն ու ճաշակը առնչվել են իշխող դասակարգին՝ ազնվականությանը: Թեթև, անպարկեշտ ոտանավորները, էրոտիկ պոեմները, Բուշեի կտավները, ճարտարապետական պաճուճանախշերը գրավում էին արիստոկրատների սրտերը: Լուսավորիչները մերժում էին նման արվեստը, որպես զվարճության կամ ավելին՝ արատավորության արվեստ: Դիդրոն «Սալոններում» խստորեն պարսավել է այն ժամանակ մոդայիկ գեղանկարիչ Բուշեին, որը հեղինակել է էրոտիկ նկարներ («Վենեթայի զարդասենյակը», «Դիանայի լողանքը» և այլն): Ռուսոն դժգոհ էր Ալամբերին գրած իր հայտնի նամակում բացականչել է. «Այն, ինչ վատ է բարոյականության մեջ, վատ է նաև քաղաքականության մեջ»:

Սակայն լուսավորիչներն իրենք էլ չեն խուսափել ռոկոկոյի ազդեցությունից: Անպարկեշտությունն ու էրոտիզմը հաճախ են հյուրընկալվել նրանց երկերում: Ռոկոկոյի ոճի մոդայիկ էրոտիզմից զերծ չէ Վոլտերի նշանավոր «Օդեանի կույսը» պոեմը, այդ էրոտիզմն առկա է նաև Դիդրոյի «Անհամեստ գանձեր» վեպում: Արտասահմանյան որոշ հեղի-

նակներ մեր օրերում հակված են լուսավորության ողջ գրականությունն առհասարակ համարել ռոկոկոյան ոճի, որ անշուշտ ընդունելի չէ:

Ռոկոկոյի բանաստեղծների ու գրողների հեղինակմի ու կրոնական ազատամտության մոտիվները որոշ չափով նրանց մերձեցնում են լուսավորիչներին և այդքանը միայն: Ռոկոկոյի արվեստը XVIII դարում ունեցավ միջազգային տարածում: Նրա մասին (գեղանկարչության ու ճարտարապետության վերաբերյալ) ստեղծվել է ծավալուն գրականություն: Ինչ վերաբերում է ռոկոկոյի ոճի պոեզիային ու արձակին, ապա դրանց շուրջ քննադատական ուսումնասիրությունները սակավ են:

Սենտիմենտալիզմը Ֆրանսիայում: Զգացմունքայնության պաշտամունք, բնության պաշտամունք, հակաուրբանիզմ — անգլիական սենտիմենտալիզմին բնորոշ այս հատկությունները հստակորեն արտահայտված են նաև ֆրանսիական գրականության մեջ: Մի շարք դեպքերում կարելի է խոսել գաղափարների ու գեղագիտական սկզբունքների փոխառության մասին, որ կղզիների երկրից անցել է ֆրանսիական իրականություն: Թոմսոնի «Տարվա եղանակները» ֆրանսերեն է թարգմանվել 1760 թ., իսկ շուրս տարի անց արդեն ի հայտ եկավ ֆրանսիացի բանաստեղծ Սեն-Լամբերի «Տարվա եղանակները»: Ժակ Դըլիլը՝ «նկարագրական դպրոցի» հեղինակներից մեկը, 1782 թ. հրատարակում է «Պարտեզներ» գիրքը: Նրա բանաստեղծական ժողովածուների վերնագրերն իսկ վկայում են նրա պոեզիայի սենտիմենտալ ուղղության մասին. «Դաշտերի մարդը», «Բնության երեք արքայությունները», «Կարեկցանք» և այլն: Ժիշտ է, կլասիցիզմն իր կնիքն է դրոշմում ֆրանսիացի բանաստեղծների սենտիմենտալիստական հայեցողությունների վրա (փբուն տիրադներ, վերամբարձ փոխաբերություններ, խրատաբանություն):

Սոցիալական մոտիվները (աղքատի հանդեպ կարեկցանքը), որ այնքան վառ դրսևորում էին գտել անգլիական սենտիմենտալիզմի մեջ, որոշակիորեն նկատելի են նաև այստեղ և՛ թերևս նույնիսկ առավել ցրցուն ձևով: Գրող Ռետիֆ դը Լա Բրետոնը՝ Ռուսսոյի երկրպագուն ու հետևորդը, 1775 թ. տպագրում է իր նշանավոր «Այլասերված գյուղացին, կամ Քաղաքի վտանգները» վեպը, գեղանկարելով ռուսսոիզմի գաղափարները (բարոյապես անբասիր գյուղացին «բնական մարդը» ընկնելով քաղաք՝ «քաղաքակրթության որջը», վերածվում է անբարոյական հրեշի): Ընդօրինակելով Ռուսսոյին, Ռետիֆ դը Լա Բրետոնը գրել է իր «Խոստովանությունը»՝ 16 հատոր կազմող մի վիթխարի աշխատանք, որ ներկայացնում է XVIII դարի ֆրանսիական հասարակության քարքերի համայնապատկերը:

Բնության պաշտամունքը գրավեց նաև գիտությանը: Այստեղ պետք է հիշատակել Բյուֆոնին (1707—1794), որին ֆրանսիացիները գրող են համարում և գրականության դասընթացներում տրամադրում նրան բավական էջեր: Բյուֆոնն, անշուշտ, ամենից առաջ գիտնական-բնախույզ է ինչպես և նրա ժամանակակից լինելը: Նա եղել է ակադեմի-

կոս, բուսաբանական այգու տնօրեն և քառասուն տարվա ընթացքում գրել է իր 36-հատորյա «Բնական պատմությունը»՝ բնության մասին տեղեկությունների մի վիթխարի հավաքածու։ Նա հայտնել է բազմաթիվ ճշմարիտ և իր ժամանակի համար համարձակ գաղափարներ Երկրի ու ողջ կենդանի բնության պատմության մասին, բայց իր գիտական աշխատանքը նա գրել է որպես ոգեշունչ բանաստեղծ։ Նրան է պատկանում «ոճը մարդն է» նշանավոր ասույթը։ Նա երկրագեղ է բնությանը և իր զգացմունքները ներգրել նրա արքայության վիթխարի տեսության մեջ։ Նրա ժամանակակիցներից բոլորը չէ, որ ընդունել են «Ֆիզիկայի ու լիրիկայի» նման միահյուսումը։ Դ՝ Ալամբերը, որ եղել է գիտնական-մաթեմատիկոս և ինքն էլ օժտված է եղել արտակարգ գրական տաղանդով, խստորեն քննադատել է նրան։ Չարախնդացել է նաև Վոլտերը, մինչդեռ Ռուսսոն Բյուֆոնին այցելելիս ծնկի է իջել նրա տան շեմքին։

Ռուսսոյի երկրպագու Բեռնարդեն դը Սեն-Պիերը (1737—1814) նույնպես գրել է «էտյուդներ բնության մասին» ոգեշունչ գիրքը։ Բայց նա գիտնական չի եղել և իրեն անվանել է «առվակ, որ կարկաշում է անտառի թավուտներում և հիանում դրանցով»։ Նա փնտրել է մարդու ձեռք չդիպած կուսական բնություն։ 1787 թ. նա հրատարակել է «Պոլ և Վիրգինիա» վեպը, մի բանաստեղծական հեքիաթ այն սիրահար զույգի մասին, որ թաքնվել է քաղաքակրթությունից մի շնաշխարհիկ կրդզում։ Ռուսսոն շատ մտերիմ է եղել Սեն-Պիերի հետ։ Նրանք երկուսով հաճախ զբոսնել են Փարիզի շրջակայքում։

Ի՞նչ կապ ունի Ռուսսոն Ֆրանսիական սենտիմենտալիզմի հետ։ Եթե մակերեսորեն նայենք, ապա նրա ստեղծագործության մեջ ամեն ինչ մերձ է ու հարազատ այդ գրական հոսանքին. և՛ բնության պաշտամունքը, և՛ զգացմունքի պաշտամունքը, և՛ աղքատի հանդեպ կարեկցանքը, և՛ բացահայտ ատելությունը դեպի քաղաքը։ Բայց դա՝ սոսկ առաջին հայացքից։ Իրականում Ռուսսոն, անշուշտ, բարձր է կանգնած սենտիմենտալիստ հեղինակներից։ Վերջիններս հարձակվում էին հասարակական անսարքության, մասնավոր, առանձին կողմերի դեմ, միամտորեն հավատում կարեկցանքի (զգացմունքաբանության) ուժին, գործվանքով ողբում նահապետական անցյալը, նահապետական գյուղը, նահապետական գեղջուկին։ Նրանց պատկերներում ինչ-որ բան կար հնօրյա հովվերգություններից։ Նրանց մեկամաղձն ինչ-որ թատերական բան ուներ։ Մինչդեռ Ռուսսոն իսկապես ողբերգական էր։ Նրա սիրտն արյունաքամ էր լինում։ Նա մարտահրավեր էր նետում ողջ մարդկությանը, պարսավում նրա ողջ պատմական ուղին, որ սկզբնապես սխալ ընթացք է ունեցել (ինչ-որ մեկը ցանկապատել է մի կտոր հող, այն հայտարարելով իրենը, այդպես ծագել է մասնավոր սեփականության իրավունքը, իսկ հետո նաև՝ սեփականությունից ծնվող բոլոր արատները)։ Հետևաբար, ո՛չ արցունքները, ո՛չ էլ կարեկցանքը չեն կարող ապաքինել մարդ-

կությանը, հարկավոր են արմատական միջոցներ՝ նույնքան էական, որքան այն դժբախտությունը, որը մարդիկ շկարողացան ժամանակին կանխել (մասնավոր սեփականության ծագումը):

ՀԵՂԱՓՈԽՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

1789 թ. հրավիրվում են Գլխավոր շտատները, որոնք չհավաքվեցին 1614 թ.: Նրանցում ընդգրկված երեք դասերի ներկայացուցիչները պետք է քննարկեին պետության վիճակը: Ֆինանսների մինիստր Նեկկերը թագավորի կամքին հակառակ հրապարակեց տեղեկություններ պետական բյուջեի մասին: Հայտնի դարձավ այն, ինչին տեղյակ չէր ժողովուրդը. երկիրը գտնվում էր ֆինանսական կործանման եզրին, թագավորական տան անմիտ ծախսերը սնանկացրել էին երկիրը: Թագավորի եղբայրները՝ Պրովանսի կոմսը (ապագա Լյուդովիկոս XVIII թագավորը) և կոմս դ'Արտուան (ապագա Կարլոս X թագավորը) պետական գանձարանից վերցրել էին 10 միլիոն լիվր, դուքս դը Ռոզանին, որ վիթխարի պարտքեր էր ստեղծել, տրվել էր 30 միլիոն: Մարի-Անտուանտի զվարճանքները, արքունիքի հանդիսությունները խժոճել էին աղգային եկամուտի առյուծի բաժինը:

Թագավորական տան հանդեպ դժգոհությունը համակել էր բնակչության գրեթե բոլոր շերտերին, և Գլխավոր շտատները պատմության մեջ առաջին անգամ դրսևորեցին հայացքների հարաբերական միասնականություն. 1789 թ. հուլիսի 17-ին կայացվեց երրորդ դասի ներկայացուցիչների որոշումը Գլխավոր շտատները Աղգային ժողովի վերածելու մասին:

1789 թ. հուլիսի 9-ին Աղգային ժողովն իրեն հայտարարում է Սահմանադիր ժողով: Այն արդեն դառնում է Ֆրանսիայի փաստական կառավարությունը: 1789 թ. հուլիսի 13-ի լույս 14-ի գիշերը թագավորի ննջարանն է վազում դուքս Լառոշֆուկո դը Լիանկուրը.

— Տե՛ր արքա, ապստամբ ժողովուրդը գրավեց Բաստիլը:

— Չէ՛ որ դա խռովություն է,— տազնապած բացականչում է թագավորը:

— Ոչ, արքա՛, դա հեղափոխություն է:

Հուլիսի 14-ին զինված ժողովուրդը գրավում է Բաստիլը և կործանում այն: Աբսոլյուտիզմի բանտարկյալներն ազատվում են զնդանից: Հնօրյա ամրոցի բեկորների վրա ապստամբները գրում են Վոլտերի ու Ռուսսոյի անունները: Հեղափոխությունն սկսվում է: 1789 թ. հոկտեմբերին ժողովրդի կամքով թագավորը Վերսալից մեկնում է Փարիզ: Այժմ նա

պետութեան կալանավորն է: Ժողովուրդը պահանջում է վերացնել ազնւ-
վական արտոնութիւնները, լուծել ագրարային հարցը, շեղյալ համարել
գյուղացիների պարտային հանձնառութիւնները, երկրագործների հա-
մար պահանջում հողաբաժիններ: Սահմանադիր ժողովը տատանվում է:

Այդ ժամանակ բոցավառվում են ազնւականների դշյակները: Գյու-
ղացիները դիմում են կացնի: Դա ստիպում է Ժողովին 1789 թ. օգոս-
տոսի 4-ի գիշերը որոշում ընդունել դասային արտոնութիւնների վե-
րացման մասին: Ֆեոդալիզմի դեմ առաջին հարվածը կատարված էր:
Բայց Լիրորդ դասի պլեբեյական մասը զենքը ցած չի դնում: Նա հառ-
կանում է, որ «իրենց բոցավառվող դշյակների կրակները տեսնելով մի-
այն նրանք (արիստոկրատները:— Ս. Ա.) իրենց մեջ գտան ոգու ան-
հրաժեշտ վեհութիւն՝ հրաժարվելու համար մարդկանց շղթայակապ ա-
նելու արտոնութիւնից»,— գրել է Մարատը «Ժողովրդի բարեկամը» թեր-
թում:

Հեղափոխութիւնը քայլում էր առաջ, ընդգրկելով բնակչութեան ա-
ռավել խոշոր զանգվածներ, մեկը մյուսի ետեւից հարվածներ տեղալով
ֆեոդալիզմի հաստատութիւնների դեմ: 1791 թ. հրապարակվեց Սահ-
մանադրութիւն: Այն դեռևս շատ չափավոր էր: Ծիշտ է, վերացվում էին
մաքսային սահմանները, որոնք մեծապես արգելակում էին երկրի տըն-
տեսական զարգացմանը, բայց խոսք չկար հանրապետութեան մասին:
Միապետութիւնը մնում էր, թեկուզ և՛ սահմանափակ ու սահմանա-
դրական: Խոշոր բուրժուազիան հասել էր իր ուզածին: Ավելին հարկա-
վոր չէր նրան: Գործում էր նոր կառավարական մարմին՝ Օրենսդիր ժո-
ղովը:

Բայց հեղափոխութիւնը կանգ չառավ: Քաղաքացիական պատե-
րազմը շղաղարեց: Ժողովրդի ամենաընչազուրկ և մեծագոյն մասը տա-
ռապում էր քաղցից ու ավերումներից: Քաղաքներում ալյուրի կրպակ-
ների առաջ հերթեր էին գոյանում: Մթերքը չէր բավարարում: Հակա-
հեղափոխութիւնը գլուխ էր բարձրացնում: Թագավորը փորձում էր փախ-
չել: Արտասահմանում վտարանդված արիստոկրատները բախում էին
օտարերկրյա արքունիքների դռները, օգնութիւն մուրալով:

Պրուսիան և Ավստրիան 1792 թ. պատերազմ են սկսում ընդդեմ
հեղափոխական Ֆրանսիայի: Ինտերվենտների զորահրամանատար
Բրաունշվեյգյան դուքսը սպառնում է կործանել Փարիզը, եթե մի բան
պատահի Լյուդովիկոս XVI-ին և թագուհի Մարի-Անտուանետին:

Ֆրանսիայի գլխին մահացու վտանգ է կախվում: «Հայրենիքը վը-
տանգի մեջ է»,— բացականչեցին հայրենասերները: Ծրկրում սկսվում
է հեղափոխական ուժերի համախմբում: 1792 թ. օգոստոսի 10-ին թա-
գավորին տապալում են և բանտարկում: Սեպտեմբերի 20-ից իշխանու-
թիւնն անցնում է Ազգային Կոնվենտին: Հեղափոխութեան ղեկավարու-
թիւնն ստանձնում են Ֆրանսիայի բնակչութեան ամենաաղքատ շերտի-

րի՝ յակոբինյանների առաջնորդները՝ Ռոբեսպիերը, Սեն-ժյուստը և ուրիշները:

Ֆրանսիայի հեղափոխական գործերը ջախջախում են ինտերվենտների բանակը (ճակատամարտերը Վալմայի մոտ 1792 թ. սեպտեմբերին և Ժեմապի մոտ, նոյեմբերին) և ծավալում օտարերկրյա պետությունների տարածքների վրա հեղափոխության ոգին: 1793 թ. հունվարի 21-ին տեղի է ունենում Լյուդովիկոս XVI-ի և ավելի ուշ՝ Մարի-Անտուանետի մահապատիժը:

Հակահեղափոխությունը կազմակերպում է դավեր ու ապստամբություններ: Հակահեղափոխական խռովություն է բռնկվում Վանդեում: Յակոբինյան կառավարությունը դիմում է դաժան միջոցների: 1793 թ. մարտին և ապրիլին ստեղծվում են Հեղափոխական դատարանը, հասարակական անվտանգության և հասարակական փրկության կոմիտեները: Վերջինիս մեջ ընդգրկվում են ինը մարդ, որոնք իրենց ձեռքին են կենտրոնացնում ողջ իշխանությունը: Յակոբինյանները Կոնվենտից վտարում են հեղափոխության աջ տարրերի ներկայացուցիչներին (ժիրոնդիստներին, դանտոնիստներին և այլոց) և տեղոր են հայտարարում: Կոնվենտի մի շարք օրենսդիր ակտեր թեթևացրին գյուղացիների վիճակը (նրանք հող ստացան և առանց փրկագնի ազատվեցին ավատական պարահաններից): Հարուստներից գանձվող հարկերը մեծացրին: Կոնվենտը անողոր պայթար մղեց սպեկուլյացիայի դեմ:

Դա հեղափոխության գազաթնակետն էր:

Տերմիդորի 9-ը (1794 թ. հուլիսի 27-ը) ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխության վերջին օրն էր: Այդ օրը մահապատժի ենթարկվեցին Ռոբեսպիերը և նրա զինակիցները: Սկսվեց հեղափոխության անկումը: Վերացվեց Յակոբինյան 1793 թ. սահմանադրությունը, ցրվեց Կոնվենտը:

XVII դարի անգլիական հեղափոխության գործիչներն, ինչպես հայտնի է, ձգտում էին բանաստեղծականացնել հեղափոխության տարիների գաղափարներն ու իրողությունները հինկտակարանային կերպարներով, մինչդեռ XVIII դարի վերջի Ֆրանսիայի հեղափոխականները դիմեցին անտիկ դիմակին:

Անտիկ կերպարներ: Անտիկ արվեստի հանդեպ հետաքրքրությունը մեծացավ XVIII դարի երկրորդ կեսին ոչ միայն Ֆրանսիայում, այլև Անգլիայում և Գերմանիայում:

1769 թ. Անգլիայում հրատարակվում է Ռոբերթ Վուդի «Փորձ Հոմերոսի ինքնատիպ հանճարի մասին» գիրքը, որի մասին հիացական կարծիք է հայտնել Գյոթեն. «Այդ պատկերներում մենք տեսանք արդեն ոչ թե հերոսների վերաբերյալ բռնաձիգ ու փքուն պատմություններ, այլ հնագույն իրականության ճշմարիտ արտացոլում և ձգտեցինք որքան հնարավոր է մերձենալ նրան»:

Դերասաններ Կերոնեն ու Լեկենը՝ Վոլտերի սաները, խաղալով Կոռ-

նեյլի ու Ռասինի պիեսներում, հրաժարվեցին Լյուդովիկոս XIV-ի ժամանակի ավանդական հագուստներից, կեղծամներից ու կրինոլիններից և հագան հունական ու հռոմեական հագուստներ: Նրանց օրինակին հետևեց նաև նշանավոր դերասան Տալման:

Կոմպոզիտոր Գլյուկը, որի անունն այն ժամանակ արդեն հայտնի էր աշխարհին, այդ հանճարեղ երաժիշտն ու նորարարը, օպերային արվեստի ասպարեկում, առավել մեծ հետաքրքրություն արթնացրեց իսկական հերոսական անտիկ աշխարհի հանդեպ իր «Օրփեոս», «Ալցեստ», «Իֆիգենիան Տավրիսում» օպերաներով, որոնք առաջին անգամ ներկայացվեցին Փարիզում: Գլյուկի հերոսական երաժշտությունը այն ժամանակ հնչում էր հեղափոխականորեն: Գերմանական թերթերից մեկը («Allgemeine musikalische Zeitung») 1800 թ. հունիսին իրավացիորեն դրել է. «Գլյուկի օպերաները ոչ միայն արթնացրին փարիզցիներին Լյուլլիի և Ռամոնի կատարելության հարմարավետ երազից, այլև նրանց մեջ առաջացրին այն տրամադրությունը և այն ուժգին զգացմունքները, որոնք անհրաժեշտ էին ահեղ դրաման՝ հեղափոխությունը բեմ հանելու համար»:

Գերմանիայում Վինկելմանն իր նշանավոր «Հին արվեստի պատմություն» աշխատությամբ հեղաշրջեց անտիկ աշխարհի նկատմամբ եղած հայացքները: Հունական արվեստի ինքնատիպությունը, նրա ժողովրդականությունը, նրա խոր կապերը ժողովրդի կյանքի հետ առաջին անգամ բացահայտվեցին այդ նշանավոր մտածողի կողմից: Վինկելմանի աշխատությունը XVIII դարի 60-ական թթ. թարգմանվել է ֆրանսերեն:

Լուսավորիչները հետաքրքրվում էին անտիկ արվեստով, փնտրելով նրա մեջ կերպարներ ու պատկերներ, որոնք համահունչ էին իրենց գաղափարներին: Դիդրոն ուսումնասիրել է Լուկրեցիուսին՝ հին աշխարհի մատերիալիստ-բանաստեղծին: Ռուսսոն ոգեշնչվել է Պլուտարքոսի հերոսներով և հռոմեական արիստոկրատիայի այլասերվածությունը ձաղկող հռոմեացի պատմիչ Տակիտոսի երկերով: Մոնտեսքյոն գրել է «Խորհրդածություններ Հոռմի կայսրության վերելքի և անկման պատճառների մասին» պատմական ակնարկը, որտեղ փառաբանել է Հոռմի քաջարի հանրապետականներին:

Ֆրանսիացի նշանավոր հնագետ Կոմս Կեյլուսը 1757 թ. հրատարակում է «Հոմերոսի և Վիրգիլիոսի պատկերները» գիրքը, կոչ անելով ժամանակակից նկարիչներին սյուժեներ փնտրել հերոսական անտիկ աշխարհում: Օգտագործելով Կեյլուսի գրքերի նյութերը («Ձգիպտական, էտրուսկյան, հունական, հռոմեական և գալլիական հնությունների հավաքածու», 7 հատոր հրտ. 1752—1767), Ժան-Ժակ Բարթելեմին հեղափոխության նախօրյակին (1789 թ.) հրատարակում է իր նշանավոր «Պատանի Անախարսիսի ճանապարհորդությունը Հունաստանում» վեպը, որտեղ փառաբանել է հանրապետական Աթենքի քաղաքական կառուցվածքը, հին հույների քաղաքացիական ազատությունն ու արիությունը: Այս

ամենը նախապատրաստել է այն հրապուրանքը անտիկ հերոսների կերպարներով, որ նկատելի էր ֆրանսիական հեղափոխության տարիներին: Գեղանկարիչ Դավիդը 1784 թ. ավարտում է իր լավագույն կտավը՝ «Հորացիոսների երդումը»: Երեք հայրենանվեր եղբայրները, որոնք մարտնչել են հայրենի քաղաքի ազատության համար, որոնք գովերգվել են անցյալում և նոր ժամանակներում, Կոռնելի նշանավոր ողբերգության մեջ, այժմ արտացոլվել էին նկարչի կտավի վրա, խորհրդանշելով այն հեղափոխական պաթոսը, որը ոգեշնչել է ֆրանսիացի ժողովրդին Բաստիլի առման նախօրյակին: 1789 թ. Դավիդը ստեղծում է «Բրուտոս» նկարը:

1790 թ. նոյեմբերին Փարիզում վերականգնվում է Վոլտերի «Բրուտոս» ողբերգության բեմադրությունը: Բրուտոսի հայրենասիրությունը, քաղաքացիական արիությունը և նվիրվածությունը ազատության գաղափարներին խորապես հուզել են հանդիսականներին: Ընդմիջումների ժամանակ տարբերայնորեն միտինգներ էին առաջանում, կրքոտ ու կրակոտ ճառերով ելույթ էին ունենում հեղափոխական հռետորները: Դահլիճում գտնված և իրենց դժգոհությունն արտահայտող արիստոկրատներին վռնդում էին թատրոնից:

Ժամանակակից գաղափարներն անտիկ հերոսական կերպարների մեջ ձեռք էին բերում առանձնահատուկ գեղեցկություն ու վեհություն: Լուսավորիչներն իրենք, որ նախապատրաստեցին հեղափոխությունը, բայց շտեման այն, մարտական օրերին, ապստամբած ֆրանսիացիների աչքին հասան անտիկ իդեալի բարձունքին: Անհայտ հեղինակի «Միրաբոյի ստվերը» պիեսում, որ բեմադրվել է նշանավոր հռետորի մահից հետո (1791 թ. ապրիլի 4-ին), ներկայացվում է Վոլտերը, որը Ելիսեյան դաշտերում հանդիպում է Միրաբոյի ստվերին: Փոխադրված Միրաբոյի գլխին քաղաքացիական պսակ է դնում: Մեծ հռետորին ողջունում է նաև Լուսսոն, որի կողքին է Բրուտոսը:

Հրապուրանքը հերոսական անտիկ աշխարհով նկատելի է նաև Անդրե Շենյեի (1762—1794) ստեղծագործության մեջ: Բանաստեղծը մահապատժի է ենթարկվել, չհասցնելով հրատարակել իր բանաստեղծությունները, որոնք լույս տեսան միայն 1819 թ.: Անդրե Շենյեի եղբերգությունները, էկլոգները, յամբերը ասես վերածնունդ էին հռավոր անտիկ աշխարհը, բայց նրանցում արտահայտված էին արդիական գաղափարներ:

Անդրե Շենյեի եղբայրը՝ Մարի-Ժոզեֆը՝ հեղափոխության դարաշրջանի բանաստեղծն ու դրամատուրգը թատրոնի համար նույնպես ընտրել է անտիկ սյուժեներ, փառաբանելով հների հանրապետական արիությունը: Այդպիսին է նրա «Կայոս Գրակոս» ողբերգությունը: «Կարլոս IX», «Հենրի VIII» պիեսներում նա բնմ է հանել նոր ժամանակների պսակակիր մարդասպանների, հանդիսականի մեջ ատելություն սերմանելով դեպի արքայազնություն: «Կոմեդի ֆրանսեզում» բեմադրված «Կար-

լուս IX» պիեսը արգելվել է դեռևս Լյուդովիկոս XVI-ի կառավարության կողմից, սակայն դա այնպիսի վրդովմունք է առաջացրել ժողովրդի մեջ, որ թագավորը ստիպված է եղել փոխել իր որոշումը: Մարի-Ժոզեֆ Շենյեն գրել է «Կալաս» պիեսը, արտացոլելով մոտ անցյալը:

Հեղափոխական գործիչները լայնորեն պրոպագանդում էին լուսավորիչների, հատկապես Վոլտերի ու Ռուսսոյի անունն ու գործերը: 1791 թ. մայիսի 30-ին, Վոլտերի մահվան տարելիցին, փիլիսոփայի աճյունը հանդիսավոր կերպով տեղափոխվում է Պանթեոն, և այդ իրողության առաջացրած համաժողովրդական վերելքը այդ հանդիսությունը վերածեց հեղափոխական գործողության: Դավիդը ձևավորեց հուղարկավորությունը, Մարի-Ժոզեֆ Շենյեն գրեց մի մաղթերգ ի պատիվ Վոլտերի, իսկ կոմպոզիտոր Գոսսեկը ստեղծեց երաժշտությունը:

Մարի-Ժոզեֆ Շենյեն գրել է նաև «Հուլիսի 14-ի երգ» ձևը, որտեղ լուսավորիչների ոգով բացականչել է. «Թող խորտակվեն շղթաները, խաղաղվի՜ աշխարհը: Թող օրենքների ոգին ստեղծի նոր պետություն, որը լինի նույնքան հավերժական, որքան շողերն արեգակի: Թող քավվի երկարատև ոճիրը խաբեության դարերի: Երկինքը ազատության համար է ստեղծել մարդկությունը»: Այս ձևը ևս հնչեց Գոսսեկի երաժշտությամբ:

Յակոբինյան հեղաշրջումից հետո, 1793 թ. առանձնահատուկ մասսայականություն վայելեց Ժան-ժակ Ռուսսոյի՝ ֆրանսիացի ամենաարմատական լուսավորչի անունը: 1793 թ. օգոստոսի 10-ի տոնահանդեսին էրո գը Սեշելը Ռուսսոյի գաղափարների ոգով մի ճառ է կարդացել.

«Օ՜ բնություն, ընդունի՛ր քո օրենքների նկատմամբ ֆրանսիացիների հավիտենական հավատարմության արտահայտությունը... Մոլորությունների ու ստրկության այսքան դարերից հետո, օ՜ բնություն, պետք էր վերադառնալ քո նախասկզբնական պարզությանը՝ կրկին զրտնելու համար ազատություն ու հավասարություն»:

Քարոզելով Ռուսսոյի գաղափարները, Մարի-Ժոզեֆ Շենյեն կոմպոզիտորներ Գոսսեկի և Մյուզելի հետ ստեղծել է հանդիսավոր, հեղափոխական ներշնչանքով լի մաղթերգեր՝ «Մաղթերգ Բնությանը», «Մաղթերգ Հավասարությանը», «Մաղթերգ ազատությանը»: «Թանկագին ազատություն, թանկագին ազատություն, բնություն, հայրենի՛ք», — այսպիսի կանչեր են հնչում «Մաղթերգ Հավասարությանը» երգում: Այդ մաղթերգերը երգում էին խմբերով, հանդիսությունների օրերին, կամ կատարում էր հրապարակում հավաքված ողջ ժողովուրդը: Հեղափոխության տարիներին թատրոնում բեմադրվեց «Ժան-ժակ Ռուսսոյի ապոթեոզը» չափածո պիեսը:

Հեղափոխական երգերը: Լուսավորիչների գաղափարները, որ արտահայտվում էին բանաստեղծություններում, հոստորական ճառերում ու ամսագրային հրապարակախոսական հոդվածներում, երաժշտության մեջ ու գեղանկարչական պատկերներում, ոգեշնչում էին հեղափոխական

Ֆրանսիային: Ֆրանսիացի ժողովրդի հանճարը հեղափոխության դարաշրջանի արվեստի մեջ ներմուծեց իր լավագույն ստեղծագործություններից՝ «մեկը՝ երգը: Ֆրանսիացիները միշտ սիրել են երգը: «Երգի և ուրախ կատակի ժողովուրդ» այսպես է որակել Վոլտերն իր հայրենակիցներին: Ֆրանսիական հեղափոխության թեթև, զվարթ, զվարճալի, մարտական կրակով հուրհուրացող երգերը թեաժեցին աշխարհով մեկ որպես հեղափոխական ավանդույթների կենդանի և հավիտյան ջահել մարմնավորում: «Շա օրա», «Մարսելյոզ» և «Կարմանյոլ»: այս երեք երգերը մարմնավորեցին Ֆրանսիացի ժողովրդի հեղափոխական ոգին: Դրանք ստեղծվեցին ժողովրդի մեջ, ծագեցին տարերայնորեն և հնչեցին բոլորի շուրթերից:

Առաջինը ծնվեց «Շա օրա» երգը: Հայտնի չեն նրա խոսքերի և երաժշտության հեղինակները: Ո՞վ է առաջին անգամ երգել այն: Գուցե մի փարիզցի տղա, այն օրերի մի ինչ-որ Գավրոշ: Գուցե և աղքատ, բայց երբեք չվհաստվող մի ուսանող: Ոչ ոքի հայտնի չէ: Բայց այն հանկարծ սկսեցին երգել բոլոր հեղափոխականորեն տրամադրված ֆրանսիացիները. մի բան, որ խորապես վրդովեց արիստոկրատներին: «Մերկյուր դը Ֆրանս» հետադիմական թերթը արտահայտելով պալատական շրջանների տրամադրությունները, իր հաշվետվության մեջ ցատումով է գրել 1790 թ. հուլիսի 14-ի հանդիսության մասին (Բաստիլի առման առաջին տառելիցը). «Երգերի մեծ մասի կրկներգն էր՝ Շա օրա!, արիստոկրատներին դեպի լապտերասյուն, թող սատկեն՝ արիստոկրատները»:

Դժվար է թարգմանել «Շա օրա» բառերը. «Ամեն ինչ լավ կլինի», «Ամեն ինչ կանցնի»: Ֆրանսերեն այս երկու կարճ բառերի մեջ մեծ իմաստ կա: Դրանց մեջ հնչում է ապագայի հանդեպ հավատը և միաժամանակ ինչ-որ ծաղրական, զավեշտական, հեգնական բան: Դեռևս իշխում են արիստոկրատները, մարդիկ դեռևս վատ են ապրում, մտրակում է անձրևը, և ցնցոտիների միջից ջուրը լցվում է օձիքից ներս: Բայց ամեն ինչ կանցնի, ամեն ինչ լավ կլինի՝ հակառակ բոլոր արիստոկրատների ու վատ եղանակի: Շա օրա! Սատկե՛ք արիստոկրատներ: Այսպես է հնչել այն ժամանակ այդ առաջին հեղափոխական երգը, որը հին կարգերի պաշտպանները կոչել են «արյունարբու»:

1792 թ. ապրիլին սկսվում են հեղափոխական պատերազմները: Ինտերվենտների բանակները շրջապատեցին Ֆրանսիան, պատրաստվելով խեղդել հեղափոխությունը: «Հայրենիքը վտանգի մեջ է» համաժողովրդական կոչը սավառնեց երկրով մեկ և առաջացրեց վիթխարի հայրենասիրական վերելք: Այդ օրերին ծնվեց երկրորդ հեղափոխական երգը՝ «Մարսելյոզը»: Այն ստեղծել է անհայտ սակրավոր կապիտան Ռուժե դը Լիլը, որն այն ժամանակ իր գնդով գտնվել է Ստրասբուրգում: Նախապես այն եղել է «Ռեյնյան բանակի մարտական երգը»: Մարսելցիների գումարտակը գալով Փարիզ, այդ երգը բերում է իր հետ: Հատուկ քայլերով անցնելով մայրաքաղաքի փողոցներով, մարսելցիները ներ-

դաշնորեն շեշտաշափում էին երգի մարտական ութթմը: Հրաշալի մեղեդին շեշտեց հուզիչ կոչը՝ «Առաջ, հայրենյաց զավակներ, հասավ օրը փառքի»: Եվ Ռուժե դը Լիլի երգը պատմության մեջ մնաց որպես «Մարսելցիների երգ» կամ ավելի կարճ՝ «Մարսելյոզ»:

Լյուդովիկոս XVI-ը ընտանիքի հետ ցանկանում էր փախչել Ֆրանսիայից՝ ինտերվենտների զորքերով ետ վերադառնալու համար: Բայց նա բռնվում և բանտարկվում է 1792 թ. օգոստոսի 13-ին: Այդ ժամանակ ծնվեց Ֆրանսիական հեղափոխության երրորդ երգը՝ «Կարմանյոլը»: Պարային եղանակով երգում էին երգիծական քառատողեր թագավորի և նրա կնոջ՝ ատելի ավստրուհի Մարի-Անտուանետի մասին. «Մոսյե Վետոն խոստացավ հավատարիմ լինել հայրենիքին, բայց խաբեց»: Ո՞վ էր այդ մոսյե Վետոն: Այդպես ծաղրաբար կոչվել է թագավորը, լատիներեն veto (արգելում եմ) բառից. թագավորը շատ հաճախ էր վետո դնում պառլամենտի որոշումների վրա: «Կարմանյոլը» ծաղրել է նաև թագուհուն. «Մադամ Վետոն սպառնում էր մորթել ամբողջ Փարիզը, բայց նրա գործը չստացվեց...»:

Հայտնի չէ «Կարմանյոլի» հեղինակը: Ընդ որում նրա քառատողերը շարունակ փոփոխվել են ըստ օրվա պահանջի: Ժողովրդի անանուն արվեստը նպաստել է հեղափոխության գործին:

ԳԵՐՄԱՆԻԱՅԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Անգլիան և Ֆրանսիան՝ XVIII դարի Եվրոպայի երկու խոշորագույն պետությունները, որոնք պայքարում էին գաղութների նվաճման և համաշխարհային շուկայում առաջնություն ձեռք բերելու համար, ձգտում էին պահպանել Գերմանիայում հաստատված քաղաքական համակարգը, նրա մասնատվածությունը, օգտագործել գերմանական առանձին իշխանությունների երկպառակությունները: Նրանք գերմանացի իշխաններին ներքաշում էին պատերազմի մեջ: Անգլիան՝ ընդդեմ Ֆրանսիայի, Ֆրանսիան՝ ընդդեմ Անգլիայի: Գերմանական պետություններն Անգլիայից ու Ֆրանսիայից ստացել էին դրամական վիթխարի նպաստներ (սուբսիդիա): Ֆրանսիան 1750—1772 թթ. ընթացքում Ավստրիային հատկացրել էր 82 միլիոն լիվր, Սաքսոնիային՝ 9 միլիոն, Բավարիային 9 միլիոն, Պֆալցին 11 միլիոն և այլն: Անգլիան Յոթնամյա պատերազմի ժամանակ Պրուսիային հատկացրել էր 21 միլիոն ֆունտ-ստերլինգ:

Օտարերկրյա նպաստներն ամենևին չէին օգնում Գերմանիայի տնտեսական վերելքին: Այն պատերազմները, որոնց մասնակցում էին գերմանական իշխանությունները, ավելի ու ավելի քայքայում էին նրանց նյութական հիմքերը: Բավարիայում աշխատուժի սակավության հետևանքով XVIII դարի վերջին հողի մեկ երրորդը մնում էր չմշակված, ընդ որում՝ արգավանդ հողերը: Յոթնամյա պատերազմը շատ ծանր էր Սաքսոնիայի համար: Այդ պատերազմը Հաննովերի բնակչությունը կրճատեց 96 հազար մարդով:

Մի շարք իշխանություններում տնտեսական կյանքը տարեցտարի ավելի ու ավելի էր քայքայվում: Դրա ցցուն օրինակն է Նյուրնբերգը, որտեղ բնակչությունը երկու հարյուր տարվա ընթացքում (1580—1780) կիսով չափ նվազել է արտադրության աստիճանական կրճատման և քաղաքից աշխատուժի արտահոսման հետևանքով: Գերմանիան տեխնիկապես ետ էր մնում այն ժամանակվա Անգլիայից ու Ֆրանսիայից:

Այնուհանդերձ, XVIII դարում, հատկապես դարի երկրորդ կեսին, Գերմանիայում ֆեոդալիզմի տնտեսական համակարգի ընդերքում նրկատվեցին արտադրության աճի, տնտեսության բուրժուական տարրերի առաջացման որոշ միտումներ: Արտադրության զարգացումը Գերմանիայում, անշուշտ, կատարվում է շատ ավելի փոքր չափերով, քան Ֆրանսիայում և հատկապես Անգլիայում: Բուրժուական հեղափոխության

հեռանկարները Գերմանիայում դեռևս շատ հեռու էին, ավելի հեռու, քան Ֆրանսիայում: Գերմանական բուրժուազիան դեռևս թույլ էր, ցրված, անկազմակերպ, զուրկ այն մարտական, հարձակվողական ոգուց, որ բնորոշ էր ֆրանսիական բուրժուազիային հեղափոխության նախօրյակին:

Պատմական իրավիճակն էլ պայմանավորում է գերմանական լուսավորության առանձնահատկությունները: Ֆրանսիայում լուսավորիչներն արդեն գրոհում էին ֆեոդալական բաստիոնների դեմ, մինչդեռ Գերմանիայում լուսավորիչները դեռ շատ տարտամորեն էին պատկերացնում պայքարի խնդիրները:

Ֆրանսիայում լուսավորության հիմնական խնդիրը հանգում էր ժողովրդական զանգվածների նախապատրաստմանը բուրժուական հեղափոխությանը: Գերմանիայում այդ խնդիրն նախորդում էր մեկ այլ խնդրի՝ ազգային միասնականությունը, որն արդեն կատարվել էր Ֆրանսիայում: Հետևաբար գերմանական լուսավորության ազատագրական միտումները սերտորեն միահյուսվել են ազգային ինքնագիտակցության, գերմանացի ժողովրդի ազգային միասնականության գաղափարին: Ազգային միավորման համար պայքարը դարձավ գերմանական լուսավորության առաջնահերթ խնդիրը: «Մենք՝ գերմանացիներս դեռևս ազգ չենք», — տրտնջացել է Լեսինգը: «Թող որ Գերմանիան լինի այնքան միասնական, որ գերմանական տալերներն ու գրողները ունենան միևնույն արժեքը ամբողջ պետության մեջ, այնքան միասնական, որ ես կարողանամ տանել իմ ճամպրուկը բոլոր երեսունվեց պետություններով, ոչ մի անգամ չբացելով այն ստուգման համար: Թող նա այնքան միասնական լինի, որ Վայմարում տրված քաղաքային ճանապարհային անձնագիրը հարևան պետության սահմանային պաշտոնյայի կողմից անվավեր չհամարվի, ինչպես օտարերկրացու անձնագիրը: Գերմանական պետության սահմաններում չպետք է խոսք լինի իր երկրի և արտասահմանի մասին. թող Գերմանիայում միասնական լինեն չափերն ու ամեն ինչ, առևտուրն ու շրջանառությունը և հարյուրավոր նման բաներ, որ հիմա ես ի վիճակի չեմ հիշատակել», — գրել է Գյոթեն:

XVIII դարի գերմանական մշակույթը դուրս է եկել ազգային շրջանակներից և մտել համաշխարհային մշակույթի մեջ որպես նրա անկապտելի մասը: Գերմանիան ծնում է համաշխարհային նշանակության գրական հսկաների՝ Լեսսինգին, Գյոթեին, Շիլլերին, արվեստի տեսաբան Վինկելմանին, «Գրոհ և փոթորիկ» գրական շարժման տաղանդավոր ներկայացուցիչներին: XVIII դարի վերջերին չտեսնված բարձունքի է հասնում գերմանական երաժշտությունը՝ Մոցարտի և Բեթհովենի հանճարեղ ստեղծագործություններով: Գերմանիան աշխարհին է տալիս նաև խոշորագույն մտածողներ՝ Կանտ, Ֆիխտե, Հեգել:

Գերմանական իդեալիստական փիլիսոփայությունը: Ֆրանսիայում փիլիսոփայական մտքի շարժումը հանդիսացավ հեղափոխության գա-

ղափարախոսական նախապատրաստությունը: Գերմանիայում դա տեղի չունեցավ: Այնտեղ հեղափոխական խիզախումների բոլոր ուժերը փոխակերպվում էին փրկիսոփայական մտքի, հեռանալով այն բարդ խընդիրների վերացական ոլորտները, որոնք հաճախ շատ կարևոր էին մարդկանց մտավոր գործունեության համար, բայց հեռու էին քաղաքական կյանքի կոնկրետ, էական կարիքներից: Ընդ որում փրկիսոփայման ձևն իսկ ձեռք բերեց մի վերացականություն, որ դժվար մատչելի էր անփորձ ընթերցողի մտքին:

Հայնրիխ Հայնեն «Գերմանիայում կրոնի և փրկիսոփայության պատմության շուրջ» գրքում, որտեղ փայլուն կերպով ներկայացրել է գերմանացի փրկիսոփաների մշուշապատ տերմինաբանությունը դյուրեմբուների լիզվով, կատակով հայտարարել է. «Ես այստեղ անդրադառնում եմ ընդհանրապես մեր փրկիսոփաների կոմիկական կողմին: Նրանք շարունակ դժգոհում են, որ իրենց չեն հասկանում. Հեգելը մահվան մահճում ասել է. «միայն մի մարդ ինձ հասկացավ»,— բայց անմիջապես բարկություն բռնկեց ինձ հակառակում»:

XVIII դարի գերմանական փրկիսոփայությունը պատմության մեջ նվաճել է իր տեղը: Գերմանիան իր առանձնահատուկ լուծման է ներդրել եվրոպական ժողովուրդների հասարակական զարգացման մեջ մաքուր մտածողության ձևով: Մարքսը գրել է. «... Գերմանիան ուղեկցել է ժամանակակից ժողովուրդների զարգացումը սոսկ մտածողության վերացական գործունեությամբ, գործուն մասնակցություն չունենալով այդ զարգացման իրական մարտերին»:

Շիլլերը «Ֆիեսկոյի դավադրությունը» պիեսում ներմուծել է մի նշանակալից դրվագ: Նրա հերոսը վռնդում է նկարչին. «Դու կտավի վրա տապալում ես բռնակալներին, իսկ ինքդ մնում ես ողորմելի ստրուկ: Վրձնի հարվածով դու ազատագրում ես պետություններ, բայց ի զորու չես խորտակել քո սեփական շղթաները: (Բարձրաձայն, հրամայաբար): Հեռացի՛ր, քո աշխատանքը խեղկատակություն է: Հայեցողություն, զիջի՛ր քո տեղը գործողությանը...» (արար II, տեսարան 17):

XVIII դարի երկրորդ կեսի և XIX դարի սկզբի գերմանական փրկիսոփայությունը առավելապես իդեալիստական էր: Սակայն նրա նախորդ մեխանիստական մատերիալիզմի համեմատ այն մի քայլ առաջ էր անցել, հարստացնելով մարդկային միտքը իրականության ճանաչման մի նոր, չափազանց կարևոր մեթոդով՝ դիալեկտիկայով: Պայքարի միջով, մեխանիստական, մետաֆիզիկական մատերիալիզմի ժխտման միջոցով այն մարդկությանը մոտեցրեց փրկիսոփայության բարձունքին՝ դիալեկտիկական մատերիալիզմին, հող նախապատրաստեց նրա համար: Ինչպես հայտնի է, Կ. Մարքսի դիալեկտիկական և պատմական մատերիալիզմը օգտագործել է Հեգելի դիալեկտիկան:

Կառնտ (1724—1804): Գերմանական դասական փրկիսոփայության առաջին խոշորագույն ներկայացուցիչն է էմանուել Կանտը՝ «մտքի թա-

դավորության Ռոբեսպիերը», ինչպես բնութագրել է նրան Հայնրիխ Հայնեն: Իր գործունեությամբ նա սկզբնավորել է այդ փիլիսոփայության ծաղկման դարաշրջանը:

Փիլիսոփայի կյանքում հսկայական դեր են կատարել Ռուսսոյի ստեղծագործությունները և ֆրանսիական հեղափոխության իրողությունները: Ռուսսոն ստիպել է նրան խորհրդածել քաղաքացիական ազատության խնդրի շուրջ, իսկ հեղափոխությունը նրա հայացքը բեկեռել է հասարակական հարցերի վրա և մղել մշակելու իր պատկերացումները պատմության փիլիսոփայության մասին:

Կանտը հանգել է լավատեսական եզրակացության. պատմության ընթացքը անխուսափելիորեն տանում է առաջադիմության, քաղաքացիական իդեալական հասարակության («Համընդհանուր պատմության գաղափարը համաշխարհային-քաղաքացիական հարաբերության մեջ»): «Ազատությունն ու հավասարությունը մարդու անօտարելի իրավունքներն են», — հայտարարել է նա: Ռուսսոյիստական հանրապետականության ոգով նա զարգացրել է «կոլեկտիվ կամքի» մասին ուսմունքը: «Հավերժական խաղաղության մասին» երկում նա, որպես փիլիսոփայական եզրահանգում, խոսել է մարդկության պատմության այն փուլի մասին, երբ մարդկությունն անխուսափելիորեն կհասնի հավերժական խաղաղության՝ «ժողովրդական մեծ միության», «միավորված զորության», «միավորված կամքի» հիման վրա:

Կանտը վիթխարի լուծա է ներդրել տիեզերքի ճանաչման գործում: Մեծագույն մտածողները, այդ թվում նաև Նյուտոնը, տառապել են տիեզերքի ծագման հարցի վրա և վերջիվերջո հանգել այն բանին, որ ընդունել են աստծուն, որպես տիեզերքի առաջացման սկզբնապատճառ: Կանտը մշակել է աստղերի ու աստղային համակարգերի բնական ճանապարհով առաջացման ու զարգացման տեսությունը: Կանտը չհերքեց օբյեկտիվորեն գոյություն ունեցող մատերիան, բայց (և դրանում է նրա իդեալիզմը) հերքեց նրա ճանաչման հնարավորությունը («ինքնին իր»):

Նա հակադրել է փորձն ու զուտ մտածողությունը: Այն պատկերացումները, որ ծնվում են մեր մեջ աշխարհը դիտարկելիս (տարածությունը, ժամանակը, պատճառականությունը, բնության օրենքները), իրականում մեզ տրվում են ոչ թե փորձի միջոցով, այլ արգասիք են զուտ մտածողության: Այս էր փիլիսոփայի կարծիքը: Նրա դատողությունների մեջ շատ հետաքրքիր ու բեղուն մտքեր կան, սակայն կարդալով նրա գրքերը («Զուտ բանականության քննադատություն», «Պրոլեգոմեններ») ի վերջո գալիս են այն տխուր եզրահանգման, որ աշխարհն անձանաչիլի է, որ մենք չենք կարող դուրս գալ ապրիորային գիտելիքների շրջանակներից, որ մեր բանականության և իրական աշխարհի միջև ընկած է մի անանցանելի անդունդ: Կանտը ցույց է տվել մտածողության հին մետաֆիզիկական մեթոդի անլիարժեքությունը և կատարել է առաջին քայլերը դեպի այլ՝ դիալեկտիկական մեթոդը. գլխավորապես դրանում է

նրա փիլիսոփայության պատմական վաստակը: Սակայն նրա այն վերջնահանգումը, թե իրականությունն անմատչելի է մտածողությանը, մեզ վերադարձնում է վհատ ազնուստիցիզմի ոլորտները:

Կանտի «Պրակտիկ բանականության քննադատությունը» նվիրված է մարդու բարոյական վիճակի խնդրին: Ֆրանսիացի լուսավորիչները մարդուն մերձեցնում էին հողին, բերկրանքի կոչ անում: Նրանք միակ բարոյական օրենքը համարեցին մարդու ձգտումը երջանկության: Իսկ ի՞նչ է տվել Կանտը այս խնդրի լուծման համար: Նա մշակել է մի վերացական տեսություն մի ինչ-որ «կատեգորիկ իմպերատիվի» մասին: Մարդը պետք է ենթարկվի պարտականությանը: Ոչ թե վախը կամ խրախուսանքը, այլ ներքին բարոյական հրամանն է նրան ենթարկում այդ պարտականության գաղափարին: «Դա հենց այն մեծությունն է, ինչը մարդուն բարձրացնում է ինքն իրենից (որպես զգայական աշխարհի մի մասնիկի), ինչը նրան կապում է իրերի կարգին, որը բանականությունը կարող է միայն պատկերացնել», — պաթետիկորեն խորհրդածել է նա: Պարտականության այդ գաղափարի մեջ ինչ-որ բան կա հին, քրիստոնեական ուսմունքներից. վարվիր այնպես, ինչպես կուզեիր, որ ուրիշներն էլ վարվեին քեզ հետ, կամ Կանտի տերմինաբանությամբ՝ «Վարվիր այնպես, որ քո կամքի մաքսիման միշտ կարողանա լինել նաև համընդհանուր օրենսդրության սկզբունք»:

Աշխարհում կան մարդիկ, որոնք չեն ենթարկվում պարտականությանը և շահում են, և հակառակը՝ կան պարտականությանը ենթարկվող մարդիկ, որ դժբախտ են ու հալածական: Ո՞ւր է մարդու բարոյական ազնվության և բարեկեցության ներդաշնությունը: Չարերը վայելում են, բարիները տառապում: Քրիստոնեությունը այդ հարցին պատասխանում էր, հիշելով անդրշիրիմյան փոխհատուցումը: Նույն բանին է հանգել և Կանտը, իր եզրահանգումը պատելով վերացական-փիլիսոփայական հանդերձանքով, մի ինքնատիպ գիտակերպ սոփիստությամբ: Զուտ բանականության հայեցակետով չի կարելի ապացուցել աստծո և անմահության գոյությունը, պրակտիկ բանականության հայեցակետով աստվածը և անմահությունն անհրաժեշտ են: Միայն աստծո և անմահության մասին պատկերացումը կարող է խոստանալ մարդուն բարոյական օրենքի ու բարեկեցության ներդաշնություն: Ինչպես տեսնում ենք, սա հին երգն է նոր եղանակով: Զկարողանալով բացատրել սոցիալական կյանքի իրական հակասությունները, Կանտը դիմել է անդրաշխարհի կյանքին:

Կանտը առանձնահատուկ տեղ է հատկացրել գեղագիտությանը, վեհացնելով այն: Նրա համակարգում գեղագիտությունը փիլիսոփայության գագաթնակետն է դառնում («Դատողության ունակության քննադատություն»): Արվեստը լուծում է բոլոր փիլիսոփայական հակասությունները: Եթե ազատության և անհրաժեշտության միջև ներդաշնակություն չկա, ապա այն ձեռք է բերվում արվեստի մեջ, եթե համա-

սլատասխանություն չկա պարտականության գաղափարի (բարոյական օրենքի) և բարեկեցության միջև, ապա մենք այդ համապատասխանությունը գտնում ենք արվեստի մեջ: Արվեստի մեջ գեղեցիկը մեզ տալիս է այն ամենը, ինչը մենք ապարդյուն փնտրում ենք իրական աշխարհում:

Գեղեցիկի ընկալման համար անհրաժեշտ է պրակտիկ բանականությունից կտրված ինչ-որ մի ճաշակ: Դուք տեսնում եք գեղեցիկը ինչ-որ, այսպես ասած, ներքին աչքով, ձեր սիրտը, ձեր միտքը կտրված են այն ամենից, ինչը այս կամ այն կերպ կարող է ներգործել ձեր դատողության ունակության վրա, կտրված են բոլոր պրակտիկ շահերից, օգուտից, բարուց և այլն: Դա զուտ, «անշահագրգիռ» հայեցողություն է: Դուք ըմբռնում եք միայն գեղեցիկի «ձևը»: Մեծ է հանճարի առաքելությունը: Նա ստեղծագործում է ազատորեն: Ոչինչ չպետք է և չի կարող ճնշել նրա ազատությունը:

Այդ ամենը զտագույն իդեալիզմ է: Սակայն եթե Կանտի հայացքով նայենք սոցիալական հակասությունների պայմաններում գեղագիտական արժեքներ ստեղծող արվեստագետի պարտականությունը, ապա փիլիսոփայի՝ հանճարի ստեղծագործական ազատության կոչը այլ կերպ կհնչի: XVIII դարի ֆեոդալական Գերմանիայում հանճարի ազատության մասին Կանտի տեսությունը, որ հանդերձավորված է պայմանական, վերացական տերմինաբանությամբ, արվեստագետին կոչ էր անում սրիւրանքներ գործել հանուն ճշմարտության, հանուն բարձրագույն էթիկական խնդիրների:

Կանտի փիլիսոփայական դուալիզմին փոխարինել է Ֆիխտեի (1762—1814) սուբյեկտիվ իդեալիզմը: Մեր առջև հին բերքլիական իդեալիզմն է, որին հանդիպեցինք Անգլիայում XVIII դարի սկզբին:

Ֆիխտեն մերժել է կանտյան «ինքնին իրը», ցանկանալով միաձուլել աշխարհն ու մարդուն, վերացնել օբյեկտի և սուբյեկտի կանտյան հակասությունը և հանգել է օբյեկտիվ աշխարհի ռեալության հերքմանը: Աշխարհը սոսկ մեր գիտակցության ծնունդն է:

«Ի՛նչ անպատկառություն,— բացականչել են բարի մարդիկ,— այդ մարդը չի հավատում, որ մենք գոյություն ունենք, մենք, որ ավելի շատ միս ունենք, քան ինքը...» Տիկնայք հարց էին տալիս. «Նա գոնե հավատո՞ւմ է իր կնոջ գոյությանը»: — Ո՞չ,— Եվ տիկին Ֆիխտեն հանդուրժո՞ւմ է դա», — սպանիչ հեգնանքով գրել է Հայնրիխ Հայնեն:

Իր փիլիսոփայության մեջ այդքան տեղ հատկացնելով անհատի կամային գործունեությանը (ըստ էության, հակադրելով անհատի «ես»ը մնացած ամեն ինչին), Ֆիխտեն օբյեկտիվորեն բավական նպաստել է հասարակական գիտակցության ակտիվացմանը: Տվյալ դեպքում նրա փիլիսոփայության նպատակը հակադիր է եղել բերքլիական իդեալիզմի նպատակին: «Ես ճշմարտության քուրմն եմ, ես ծառայում եմ նրան, ես

պարտավորվել եմ անել նրա համար ամեն ինչ՝ և՛ խիզախել, և՛ տառապել», — հայտարարել է նա:

Ֆիխտեն խանդավառորեն է ընդունել ֆրանսիական հեղափոխությունը, նա ակտիվորեն պայքարել է հանուն մտքի ազատության («Ֆրանսիական հեղափոխության մասին հանրության կարծիքների ուղղմանը նպաստելու փորձ», 1793):

Ֆրանսիական լուսավորական մտքի ոգով Ֆիխտեն խորհրդածել է սոցիալական խնդիրների շուրջ. «Մարդկության երկրային կյանքի նպատակն է (Ֆիխտեն չի հերքել անդրշիրիմյան կյանքը) այդ կյանքը կազմակերպել ազատորեն՝ բանականության համաձայն»:

Այն օրերին, երբ ստեղծվում էր Ֆիխտեի փիլիսոփայությունը, այդ խոսքերի մեջ հնչում էին որոշ հեղափոխական շեշտեր, որոնք միայն լսում էին այն մարդիկ, ովքեր ծարավ էին սոցիալական վերափոխումների: Ըմբոստացող, անհանգիստ փիլիսոփան արժանացել է եկեղեցու և կառավարության անբարյացակամությանը:

Ֆրանսիական հեղափոխությունը և Հեգելը: Գերմանական դասական փիլիսոփայության գազաթնակետը դարձավ Հեգելի (1770—1831) փիլիսոփայությունը: Այն ստեղծվեց արդեն XIX դարում («Ոգու ֆենոմենոլոգիան», 1807, «Տրամաբանության գիտությունը», 1812—1816, «Փիլիսոփայական գիտությունների հանրագիտարան», 1817 և այլն), ուստի և դուրս է այս գրքի սահմաններից: Սակայն այստեղ անհրաժեշտ է նշել, որ Հեգելի փիլիսոփայությունն էլ Ֆրանսիայի հեղափոխության տարիների իրողությունների մի ինքնատիպ արձագանքը եղավ: Նա մտքի ասպարեզում կատարեց այն, ինչ արեց ֆրանսիական հեղափոխությունը սոցիալական իրականության մեջ:

Հեգելն ընդունեց հեղափոխության մեծ արարչական առաքելությունը. «Ֆրանսիացի ժողովուրդը իր հեղափոխության մկրտությանմբ ազատագրվեց բազմաթիվ հաստատություններից, որոնք մարդկային ոգին թողել էր իր ետևից որպես մանկական կոշիկ, և որոնք այդ պատճառով նեղում էին նրան և դեռ նեղում են ուրիշների, ինչպես անկյանք շղթաներ» (նամակ Ցելմանին, 1807 թ.):

Հեգելը դեռևս երիտասարդ հասակում խանդավառորեն գրել է պատմության առաջադիմական բնույթի մասին, այն մասին, որ մարդկությունը ընթանում է առաջ, ազատագրվում է բռնակալության շղթաներից ազատության լույսի համար, և որ գեղեցիկ է այս աշխարհը:

«Կարծում եմ, որ չկա ժամանակի ավելի լավ հատկանիշ, քան այն, որ մարդկությունը հարգանքով է վերաբերում իր հանդեպ. դա ապացույցն է այն բանի, որ չքանում է այն լուսապսակը, որով պատված են ճնշողների ու երկրային աստվածների գլուխները: Փիլիսոփաները ապացույցներ են բերում այդ արժանիքի օգտին, ժողովուրդները կարող են համակվել դրա գիտակցությանմբ, նրանք ոչ թե կ'պահանջեն, այլ իրենք կ'վերադարձնեն և վերստին կ'յուրացնեն իրենց»

կորցրած իրավունքները» (ընդգծումը մերն է — Ս. Ա.): Հեգելը հասել է բարձրագույն պաթետիկայի, խոսելով սուրբ ազատության մասին. «Ես նորից ու նորից կոչ եմ անում կյանքի շիվերին. «Զգտե՛ք դեպի արևը, բարեկամնե՛ր, որպեսզի շուտ հասունանա մարդկային ցեղի փրկությունը: Փուլթ չէ, որ մեզ խանգարում են տերևներն ու ճյուղերը. մղվե՛ք դեպի արևը» (նամակ Շելլինգին, 1795):

Սեր առջև գերմանական փիլիսոփայության հաղթանակներն ու պարտություններն են. նրա անտարակուսելի արժանիքները, նրա անտարակուսելի նպաստը պատմության առաջընթացին, նրա մոլորություններն ու թերությունները, որոնք հետագայում օգտագործեցին հետադիմական ուժերը առաջավոր գաղափարների դեմ պայքարելիս:

Գնահատելով գերմանական դասական փիլիսոփայությունը, չի կարելի հաշվի չառնել նրան ծնող պատմական պայմանները, պետք է պատկերացնել մի հետամնաց, մանր իշխանությունների բաժանված, բռնակալության տակ ճնշված մի երկիր, որտեղ լավագույն ժամանակների միակ հույսը տեսնում էին գրականության մեջ: Ինչպես գրել է Ֆ. էնգելսը. «Քաղաքական և սոցիալական տեսակետից ամոթալի դարաշրջանը հենց միաժամանակ եղավ գերմանական գրականության մեծ դարաշրջանը: 1750 թվականի մոտերը ծնվեցին Գերմանիայի բոլոր մեծ մտածողները՝ բանաստեղծներ Գյոթեն և Շիլլերը, փիլիսոփաներ Կանտը և Ֆիխտեն, իսկ քսան տարի անց՝ գերմանական մեծ մետաֆիզիկ Հեգելը: Այդ դարաշրջանի յուրաքանչյուր նշանավոր երկը տոգորված է այն ժամանակվա գերմանական ամբողջ հասարակության դեմ ուղղված մարտահրավերի, վրդովմունքի ոգով»¹:

* * *

Գերմանական գրականությունը, որ XVII դարում արտացոլել էր Ծրեհնամյա ավերիչ պատերազմից հետո ժողովրդի բարոյական խոր ցնցումները, համակվելով բարոկկոյի գաղափարներով ու գեղագիտությամբ, XVIII դարում սկսում է աստիճանաբար ավելի սթափ ու հանգիստ հայացքով նայել իրերին: Խոսք է բացվում ազգային միասնության և միասնական գրական լեզվի մասին: (Գոտշեդ, 1700—1766): «Նյութեր գերմանական լեզվի, պոեզիայի և պերճախոսության քննադատական պատմության համար»: Երկրի քաղաքական մասնատվածությունը չէր կարող չազդել ժողովրդի լեզվի վրա:

Տեղային բարբառները, լեզվի աղտոտումը բազմապիսի օտարաբանություններով խանգարում էին ստեղծել համազգային նշանակություն ունեցող գրականություն:

Գոտշեդը գերմանական գրականության պատմության մեջ է մտել

¹ Կ. Մարքսը և Ֆ. էնգելսը արվեստի մասին, հտ. I, Ե., 1963, էջ 606:

որպէս բարոկկոյի ոճի հակառակորդ («Ռացիոնալ ճարտասանություն», 1728, «Պոեզիայի քննադատական տեսության փորձ գերմանացիներին համար», 1730, «Գերմանական ոճի հիմունքները», 1748)։

Նա բարոկկոյի գրականությանը հակադրել է կլասիցիզմի ռացիոնալիստական հիմքերը։ Միտք և տրամաբանություն, պարզություն, ճշմարտանմանություն, հասարակություն. սրանք են արվեստի զարգարանքները, իսկ նրա նպատակն է քաղաքացիական դաստիարակությունը։ Այսպէս է նա ձևակերպել իր գեղագիտական սկզբունքները։ Դրանց հետևությամբ նա գրել է «Մեռնող Կատոնը» (1732) ողբերգությունը, որտեղ փառաբանել է հանրապետական Կատոն կրտսերի քաղաքացիական արիւթյունը, որը չի ցանկացել ապրել հանրապետության վերացումից հետո և ինքնասպան է եղել, երբ իշխանությունն անցել է Լուվրոս Կեսարի ձեռքը։ Պիեսը շուրջ քսան տարի հաջողությամբ է ընդունվել հանդիսականի կողմից։

Սակայն օժտված չլինելով բանաստեղծական բավարար ձիրքով՝ ստեղծելու համար մեծ վարպետության երկեր, Գոտշեդն ինքը ընթացել է կեղծ ճանապարհով. մեխանիկորեն գերմանական գրականություն փոխադրելով ֆրանսիական կլասիցիստական գրականության մեթոդները։ Նա գերմաներեն է թարգմանել Կոռնելի և Ռասինի ողբերգությունները, չփորձելով փնտրել ժողովրդական բանաստեղծական ավանդույթների մեջ անհրաժեշտ ակունքներ՝ նորացնելու համար ազգային գրականությունը։ Գոտշեդի սեփական և թարգմանական պիեսները ընդգրկվել է այն վեցհատորյակի մեջ, որ հրատարակել է նա 1740—1745 թթ. («Գերմանական թատրոնը՝ հաստատված հին հույների և հռոմեացիների օրենքներով»)։

Ժամանակին նոր խոսք ասելով, Գոտշեդը սակայն շատ շուտ հնացավ, ետ մնաց ժամանակի պահանջներից։ «Եթե Գոտշեդը ցանկանար դարի հետ առաջ ընթանալ, եթե նրա ճաշակն ու հայացքները կարողանային լայնանալ և մաքրվել միաժամանակ իր դարի հայացքների ու ճաշակի հետ, հնարավոր է, որ նա իսկապես հանգաթուխից վերածվեր բանաստեղծի», — գրել է Լեսինգը («Համբուրգյան դրամատուրգիա»)։

40-ական թթ. բռնկվեց նշանավոր բանավեճը Գոտշեդի և շվեյցարացի գրողներ Բոդմերի ու Բրեյտինգերի միջև։ Նրանք մերժեցին Գոտշեդի նորմատիվ կլասիցիստական գեղագիտությունը, որ գրեթե արդեն կանոնական էր դարձել և հռչակեցին բանաստեղծի ստեղծագործական ազատության իրավունքը։

Բանավեճն անմիջականորեն վերաբերում էր այն հարցին, թե իրավունք ունի՞ արդյոք բանաստեղծը հորինելու, ստեղծագործության մեջ ներմուծելու հրաշքի տարրեր, իրավունք ունի՞ կատարելու ազատ համեմատություններ, նկարագրության մեջ դիմելու պատկերայնության ու գեղանկարչականության։ Այս ամենն անհարիր էր Գոտշեդի խիստ խոհականությանը։ «Շվեյցարացիները» հայտարարում էին, թե բանաս-

տեղծական խոսքը կարող է համարձակորեն բառեր ու դարձվածներ փոխառել գեղջուկների լեզվից: Դա էր հատկապես զայրացնում Գոտշեդին: «Շվեյցարացիների» որոշ ազդեցությամբ 1741 թ. չափածո թարգմանությամբ լույս է տեսնում մի հատված Շեքսպիրի «Հուլիոս Կեսար» ողբերգությունից (թարգմանիչը Լոնդոնի պրոսական դեսպան Կասպար Վիլհելմ ֆոն Բորկն էր): Գոտշեդը չափազանց վրդովվում է և շատ բացասական կարծիքներ հայտնում Շեքսպիրի մասին:

«Շվեյցարացիներին» պաշտպանում էին բանաստեղծական երիտասարդ ուժերը: Բոդմերի և Բրեյտինգերի հրատարակած «Ցյուրիխյան բանավիճային հոգվածներ գերմանական ճաշակի ուղղման մասին ընդդեմ գոտշեդյան դպրոցի» երկը կարդում էին ամբողջ Գերմանիայում: Գոտշեդին ծաղրի էին ենթարկում, նրա մասին էպիգրամներ էին գրում, ներքան նվիրում երգիծական պոեմներ (Վիլանդի «Դունցիականը»): Չար լեզուները կատակում էին, որ եթե Կատոնը ելներ գերեզմանից և կարդար Գոտշեդի «Մեռնող Կատոնը» ողբերգությունը, ապա երկրորդ անգամ ինքնասպան կլիներ:

Գոտշեդի հեղինակությունը վերջնականապես խորտակվեց: Նրա ժամանակն անցել էր: Գերմանական գրականության մեջ սկսվել էր մի նոր ժամանակաշրջան: Բոդմերը և Բրեյտինգերը դիմեցին ժողովրդական բանաստեղծական ավանդույթներին, հին գերմանական պոեզիային: Բոդմերը հրատարակեց «Նիբելունգների երգը»՝ միջնադարյան միլենարիստների պոեմը: Գոտշեդի հակառակորդների սեփական բանաստեղծական արտադրանքը կատարելությամբ չէր փայլում, սակայն ներքանց արժանիքն այն էր, որ նրանք մատնացույց արեցին գրականության ազգային ակունքը:

Պայքարելով ընդդեմ ֆրանսիական կլասիցիզմի, որ տարածում էր Գոտշեդը, Բոդմերը գերմանացիներին ծանոթացրեց անգլիական պոեզիայի նմուշներին, թարգմանեց հին անգլիական բալլադները և Միլթոնի «Կորուսյալ դրախտը»: Սակայն ըստ այդմ, գերմանական գրականության մեջ թափանցեց կրոնական, միստիկական տարրը: Բանաստեղծներն սկսեցին հրապուրվել քրիստոնեական լեգենդներով: Բոդմերն ինքը գրեց աստվածաշնչյան թեմաներով պոեմներ:

XVIII դարի Գերմանիայում լայն ճանաչում գտած բանաստեղծ Ֆրիդրիխ Գուտլիբ Կլոպշտոկը (1724—1803) գրել է «Մեսսիադա» (1748—1773) էպիկական պոեմը, որ կազմված է քսան երգից: Պոեմի սյուժեի հիմքում ընկած են Հիսուս Քրիստոսի կատարած գործերի մասին լեգենդները՝ վերցված Նոր կտակարանից: Միլթոնի նման Կլոպշտոկը ևս պատկերել է տապալված հրեշտակ Աբբադոնին, բայց վերջինս զգալիորեն տարբերվում է միլթոնյան հերոսից: «Կորուսյալ դրախտի» Սատանան ծառանում է տիտանական կեղպարանքով. աքսորված է, բայց չհաղթված, հպարտ աստվածամարտիկ է նա: Մինչդեռ Կլոպշտոկի Աբբադոնը

ապաշխարող մեղսագործ է, թախծող, արտասովոր, իր անկման մեջ թըշ-
վառ:

Կանգնած եմ մույլ՝ ես աքսորական որք ու տխրաղեմ
Տիեզերքի այս գեղեցկության մեջ: Երկի՛նք հարազատ,
Ես քեզ տեսնելիս դողում եմ. այնտեղ ես կորցրել եմ
Երանությունը, աստծուն մերժելով, դարձել մեղսասպարտ,—

տրտնջում է նա:

Լեւինգը, Շիլլերը, Գյոթեն քննադատաբար են վերաբերել «Մես-
սիադային»: Լեւինգը որոշ հեգնանքով հարց է տվել. «Ո՞վ չի դրվատի
Կլոպշտոկին: Բայց ո՞վ է նրան կարգում: Զէ՛, ավելի լավ է մեզ քիչ
դրվատեն, բայց շատ կարգան»: Շիլլերը պարսավել է Կլոպշտոկին նրա
բանաստեղծական հորինումների չափից դուրս վերացականության հա-
մար: Գյոթեն չի կարողացել հաշտվել Կլոպշտոկի քրիստոնեական միս-
տիցիզմի հետ:

Բացի էպիկական պոեմից Կլոպշտոկը գրել է նաև մի քանի դրա-
մաներ նույնպես կրոնական սյուժեներով, փոխառելով դրանք Հին կտա-
կարանի առասպելաբանությունից. «Ադամի մահը» (1757), «Սողոմոն»
(1764), «Դավիթ» (1772):

Բանաստեղծը մերժել է Գոտշեդի կողմնորոշումը դեպի ֆրանսիա-
կան կլասիցիզմը, կլասիցիզմի գեղագիտությունը համարելով գերմա-
նացիների ազգային ոգուն հակադիր: Սակայն նրա բոլոր նշված ստեղ-
ծագործությունները, որոնք կապված են աստվածաշնչյան առասպելա-
բանությանը, ակնհայտորեն բխել են այն հրապուրանքից, որ նա վաղ
շրջանում տածել է XVII դարի անգլիական պոեզիայի նկատմամբ: Իզուր
չէ Գյոթեն պարսավել նրան, նկատելով, որ նա կոչ անելով «երկրպագել
հարազատ կաղնուն», ինքը սակայն աղոթել է «օտար աստվածներին»
(Միլթոնին):

Կլոպշտոկի քնարերգությունը, որ զգացմունքային է, մեկամաղձոտ
և իր ժամանակին մեծ հաջողություն է ունեցել ընթերցողների մեջ, գո-
վերգում է սերը, բարեկամությունը, ոգեշունչ, որոշ չափով վերամբարձ
արտահայտություններով փառաբանում բնության գեղեցկությունը: Բնու-
թյամբ զմայլվելուց հետո նա սովորաբար ներբողել է աստծուն որպես
աշխարհի գեղեցկության ու ներդաշնակության կազմակերպչի («Գարնան
տունը» ներբողը): Ավելի ուշ Կլոպշտոկը գրել է հայրենասիրական ներ-
բողներ, փառաբանելով ժողովրդին ու հայրենիքը: Կլոպշտոկը գերմա-
նական պոեզիայում շրջանառության մեջ մտցրեց հունական հեկվամետ-
րը: Հետագայում Գյոթեն արդեն ազատորեն օգտագործում է հեկվամետ-
րը «Հերման և Դորոթեա» պոեմում:

Իր ստեղծագործության երկրորդ շրջանում Կլոպշտոկն անդրադար-
ձել է ազգային պատմությանը, գրելով մի եռագրություն Արմինիուսի
մասին («Ճակատամարտ Տևտոբուրգյան անտառում», 1769, «Արմինիուսը
և իշխանները», 1784, «Արմինիուսի մահը», 1787), որ զգալիորեն նը-

պատել է այն ժամանակվա առաջադեմ գերմանական հասարակության հեղափոխական և ազգային ինքնագիտակցության զարթոնքին: Նրա կողմը՝ հեղել «բռնակալների արյունը հանուն սուրբ ազատության» («Ճակատամարտ Տևտոբուրգյան անտառում»), գրկաբաց է ընդունվել առաջադեմ մարդկանց կողմից:

Կլոպշտոկի դրամաները նվազ պիտանի են բեմի համար: Նրանք աղքատ են գործողությանմբ: Շիլլերն անհնարին է համարել դրանք բեմադրել Վայմարի թատրոնում: Սակայն բարդերի հոյակապ խմբերգերի համար երաժշտություն է գրել Գլյուկը: (Եռագրությունը ստացել է «Բարդիտա» անվանումը):

Ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխության տարիներին Կլոպշտոկը գրել է բորբոքիչ ներբողներ, ողջունելով ապստամբած ֆրանսիացի ժողովրդին: Նա քննադատել է իր հայրենակիցների քաղաքական պասսիվությունը, որ խանգարում է նրանց հետևել ֆրանսիացի հեղափոխականների օրինակին: Այդ շրջանում գրված նրա ներբողներից մեկի վերնագիրն իսկ պերճախոս կերպով վկայում է այդ մասին՝ «Նրա՛նք, ոչ թե մենք» (1790): Ֆրանսիական Կոնվենտը Կլոպշտոկին շնորհել է ֆրանսիական հանրապետության քաղաքացու կոչում:

1793 թ. յակոբինյան դիկտատուրայի ժամանակ Կլոպշտոկը հրաժարվում է նախկին խանդավառությանմբ ընդունել ֆրանսիական հեղափոխությունը:

Իր ստեղծագործության բնույթով Կլոպշտոկին բավական մերձ է եղել Վիլանդը (1733—1813)՝ իր գործունեության սկզբում: Նրա առաջին ստեղծագործություններին բնորոշ են կրոնական ուսուցողականությունը և հինկտակարանային սիմվոլիկան («Տասներկու բարոյախոսական շափածո համակներ», 1752, «Աբրահամի փորձությունը», 1753 և այլն): Նույն այդ շրջանում Վիլանդը հրապուրվել է Ռիչարդսոնով, որն այդ ժամանակ լայն ճանաչում էր գտել Եվրոպայում: Ռիչարդսոնի «Գրանդիսոն» վեպի հետևությանմբ նա գրել է «Կլեմենտինա Պորետա» դրաման: Սակայն նրա դրամատիկական փորձերն անհաջող էին, ինչպես և էպիկական պոեմ ստեղծելու նրա փորձը: Շուտով բանաստեղծը լքում է իր կուռքերին՝ Կլոպշտոկին, Բոգմերին, Ռիչարդսոնին, հրաժարվում է կրոնականությունից և սկսում է ստեղծել իր էրոտիկ «Զավեշտական պատմվածքները», երգելով կյանքի բերկրանքը, սիրո վայելքը, նրբագեղ, որոշ չափով անպարկեշտ ոտանավորներով, բանաստեղծական բանաստեղծների պաճուճանախշերով: «Աղաթոն» (1766—1794) վեպում Վիլանդը պատկերել է ներդաշնակորեն զարգացած մարդկային իդեալական անհատականությունը, որ կարողանում է հաշտեցնել իր մեջ բանականության պահանջն ու սրտի ցանկությունը: Վեպի գործողությունը կատարվում է Հին Հունաստանում: Աղաթոնը ենթարկվում է ճակատագրի տարբեր քմահաճույքներին, սեփական կենսափորձով ձեռք բերում իմաստություն: Սուփեստ Հիպարիոսի հետ զրուցելիս նա իմանում է նոր

փիլիսոփայության սկզբունքները: Հույն իմաստունի շուրթերով Վիլանդը շարադրել է ֆրանսիացի մատերիալիստ Հելվեցիուսի ուսմունքը: 1770 թ. լույս է տեսնում «Աբդերացիների պատմությունը» երգիծական վեպը: Պատմելով հունական քաղաքի բնակիչների զվարճալի պատմությունը, Վիլանդն իրեն բնորոշ նուրբ հումորով պատկերել է իր հայրենիքի խուլ գավառը՝ խրված մանր շահերի տիղմի մեջ:

Վիլանդը գերմաներեն է թարգմանել (արձակ) Շեքսպիրի քսաներկու պիեսները (1762—1766)¹, և անգլիացի մեծ դրամատուրգի ազդեցության մեջ ստեղծել իր լավագույն, մինչև այժմ իր թարմությունը պահպանած «Օբերոն» բանաստեղծական էպոպեան (տասներկու երգ, 1780), որը Գյոթեն անվանել է «քերթողական արվեստի օրինակ»: Պոեմում ցույց է տրված էլֆերի հեթաթախին աշխարհը՝ վառ գույներով, կենսախինդ ֆանտաստիկայով:

Ինչպես հիշել է Ա. Թալեյրանը, Նապոլեոնը Գյոթեի հետ հանդիպման ժամանակ նրան ասել է, թե բոլոր գերմանացի գրողներից ինքը ճանաչում է միայն նրան: Գյոթեն համեստորեն հրաժարվել է Գերմանիայում «միակը» լինելու պատվից և նշել մի շարք անուններ, որոնք հետո երկշտորեն ներկայացան հպարտ նվաճողին: Նրանց մեջ է եղել Վիլանդը: Գյոթեն բարձր է գնահատել այդ բանաստեղծին, հատկապես՝ նրա զավեշտական, նրբագեղ ոտկոկոյի ոճով գրված «Օբերոն» պոեմը:

Վիլանդին է հարել Գեսները, մի բանաստեղծ և գեղանկարիչ, որ ստեղծել է XVIII դարում նշանավոր «Հովվերգերը» (1756—1772): Գեսների հովիվների ու հովվուհիների հովվերգական աշխարհի քնքուշ պատկերները կտրված էին իրական աշխարհից, բայց դրանցում ավելի շատ կյանք կար, քան Կլոպշտոկին նմանակողների ծանրակշիռ պեդանտիզմի մեջ:

Գերմանական և համաեվրոպական մշակույթի զարգացման մեջ հրակայական դեր է խաղացել արվեստի նշանավոր պատմաբան Իոհան Վինկելմանը (1717—1768), որ ստիպել է իր ժամանակակիցներին այլ հայացքով նայել անտիկ արվեստին և հրապուրվել նրանով:

Նրա գլխավոր աշխատությունը՝ «Հին արվեստի պատմությունը» (1764), որ պայծառ լույսով լուսաբանում է Հին Հունաստանի բարձրագույն մշակութային արժեքները, բովանդակել է հետևյալ լուսավորական դրույթը. «Երկրի կառավարման և պետական կառուցվածքի մեջ իշխող ազատությունը, Հունաստանում արվեստի ծաղկման գլխավոր պատճառներից մեկն էր»:

XVIII դարի սկզբից գերմանական գրականության մեջ նկատվում է ազգային ինքնագիտակցության աստիճանական հասունացում: Գերմանական լուսավորությունը նախքան վերածվելը այն քաղաքական

¹ Շեքսպիրի երկերն ամբողջությամբ գերմաներեն է լեհերուզը (1775—1777): Շեքսպիրի դասական թարգմանություն է կատարել Ավգուստ Շեգելը (1791—1801): Վիլանդը թարգմանել է նաև Լուիդանոսին:

շարժման, ինչպիսին եղել էր Ֆրանսիայում, պետք է անցնէր մի բարդ նախապատրաստական ուղի: Լուսավորությունը Ֆրանսիայում միանգամից ընդունեց քաղաքական, ազատագրական բնույթ, իր առջև ունենալով մեկ խնդիր՝ ֆեոդալիզմի վերացումը, քանի որ այդ շրջանի Ֆրանսիայի համար ազգային միավորման խնդիր գոյություն չուներ (այդ խնդիրը լուծվել էր XVI դարի արյունահեղ կրոնական պատերազմներում): Գերմանիայում պատմական զարգացման յուրօրինակությունը իր կնիքն է դրել լուսավորական շարժման բնույթի վրա: Գերմանական Լուսավորության առաջ դրված էր երկու խնդիր՝ իրագործել երկրի ազգային միասնականությունը և նախապատրաստել բուրժուական հեղափոխությունը, որ կոչված էր վերացնելու ֆեոդալական համակարգը:

Գերմանական գրականությունը երկրում լուսավորական շարժման միակ լծակն էր: Գերմանական Լուսավորության ծնունդը համընկնում է Լեսինգի վիթխարի երևույթի հանդես գալուն, մի գրող, որը կարողացավ գիտակցել իր ժամանակի հիմնական խնդիրները և արթնացնել ժամանակակիցների մտքերը: Սակայն մեր թվարկած հեղինակները գործելով ժամանակի հրատապ խնդիրների ոգով, նախապատրաստել էին մտքերի մեծ զարթոնքը:

Գոտշեդը գերմանական գրականությունն ազատագրել էր բարոկկոյից, նա գրական հասարակությանը կոչ էր արել ստեղծել ազգային գրական լեզու: Կլոպշտոկը և Բոդմերը մատնանշել էին ժողովրդական ավանդույթները և ըստ այդմ նպաստել գերմանացիների ազգային ինքնագիտակցության արթնացմանը: Կլոպշտոկի ստեղծագործության մեջ նաև հնչեցին ազատագրական գաղափարները: Վիլանդը ամրապնդելով Գոտշեդի և Կլոպշտոկի ստեղծագործության առողջ տարրերը, մերժել էր վերջինիս մշուշապատ միստիցիզմը, գրականությունը վերադարձնելով երկրային կյանքին, ներմուծելով նրա մեջ ռեալության արթուն ոգին:

Մշակույթի աստիճանական առաջընթացը, որ նկատելի էր XVIII դարի Գերմանիայում, հող նախապատրաստեց համաշխարհային նշանակություն ունեցող բանաստեղծներ Գյոթեի և Շիլլերի ասպարեզ գալուն: Սկսելով շտյուրմենների ապստամբ բողոքից, նրանք իրենց ստեղծագործական հասունությունը նշանավորեցին սոցիալական մեծ ընդգրկում և ռեալիստական բարձր վարպետություն ունեցող ստեղծագործություններով: Լեսինգի հետևությամբ նրանք գերմանական մշակույթը գավառական խուլ անկյուններից դուրս հանեցին համաշխարհային մշակույթի լայնարձակ հորիզոնները և մարդկությանը հարստացրին մտքի ու արվեստի նորանոր գանձերով:

Գերմանական Լուսավորությունն աշխարհին տվեց լուսավորական հերոսական դրամայի լավագույն օրինակները: Ժողովրդական հզոր շարժումներ (Գյոթեի «Գյոց ֆոն Բեռլիհինգենը», Շիլլերի «Վիլհելմ Տելլը»),

կամ առանձին անհատի պայքարն ընդդեմ քաղաքական ճնշման (Լեւսինգի «Էմիլիա Գալոտտին», Շիլլերի «Սեր և խարդավանքը»։ սրանք էին գերմանացի լուսավորիչ-դրամատուրգների հիմնական թեմաները։ Գերմանական լուսավորական թատրոնը անհատի ու ժողովրդի ազատագրման խնդիրը դրեց ավելի համառոտությամբ, քան այդ արել էր Վոլտերի թատրոնը։ Գերմանական լուսավորական թատրոնի հերոսական, ազատագրական միտումը, որ բացահայտված է առավել նոր շրջանի պատմության նյութի վրա՝ ի տարբերություն վոլտերյան դրամատուրգիայի անտիկ սյուժեների, անտարակույս, քաղաքականապես առավել սուր էր և կոնկրետ։

Գերմանական լուսավորական թատրոնը ֆրանսիականի համեմատ շատ ավելի մերձեցավ Շեքսպիրի ռեալիստական համակարգին (Գյոթեի «Գյոց ֆոն Բեռլինգենը», «Էգմոնտը», Շիլլերի «Վալենշտայնը», «Մարիա Ստյուարտը»)։ Բեմական կերպարները դրանց մեջ ներկայացված են գեղարվեստական բազմակողմանիությամբ։

Գերմանական լուսավորական թատրոնը դրամատուրգիայի համաշխարհային զարգացման մեջ Վոլտերի և Դիդրոյի թատրոնից հետո ներկայացրեց մի արդեն ուրիշ, առավել բարձր փուլ։ Մենք այստեղ բացառում ենք կատակերգական ժանրը, որտեղ առաջնությունը մնում է ֆրանսիացիներին (Բոմարշե)։

Գերմանական լուսավորությունն աշխարհին տվեց գեղարվեստական արձակի հոյակապ օրինակներ (Գյոթեի «Երիտասարդ Վերթերի տառապանքները», «Վիլհելմ Մայստերը»), որոնց մեջ քաղաքական և փիլիսոփայական միտումները վարպետորեն ներհյուսված են իրականության ռեալիստական պատկերմանը։ XVIII դարի գերմանական գրականության մեջ բարձր զարգացման հասավ լուսավորական և փիլիսոփայական քնարերգությունը (Շիլլերի «Բերկրանքին» և Գյոթեի «Հանիմեդ» քերթվածները)։ Գերմանական լուսավորության առաջադրած ժողովրդայնության խնդիրը, որպես քաղաքական կարևորագույն խնդիրներից մեկը, իր արտահայտությունը գտավ ոչ միայն դրամատուրգիայի, այլև քնարերգության մեջ։ Դրա ցցուն օրինակն են Շիլլերի և Գյոթեի բալլադներում բացառիկ վարպետությամբ օգտագործված ժողովրդական լեզուները, ժողովրդական բանաստեղծության գեղարվեստական միջոցները։ Գերմանական լուսավորությունը մարդկությանը հարստացրեց նաև գեղագիտական մտքի ասպարեզում (Լեսինգի, Գյոթեի, Շիլլերի տեսական ժառանգությունը)։

Այն ամեն լավագույնը, մեծն ու նշանակալին, որ առկա էր XVIII դարի գերմանական լուսավորության մեջ, մարմնավորվել է Գյոթեի անմահ երկի՝ «Ֆաուստ» էպիկական ողբերգության մեջ։

XVIII դարի 50-ական թթ. Գերմանիայի հասարակական մտքի ասպարեզում հանդես է գալիս Գոտտհոլդ էֆրաիմ Լեսինգը. մի խորիմաստ մտածող, գրական քննադատ, բանաստեղծ, դրամատուրգ և ամենից առաջ՝ հասարակական գործիչ, որ հսկայական ազդեցություն է ունեցել ոչ միայն Գերմանիայի, այլև այն ժամանակվա ողջ Եվրոպայի մտավոր կյանքի վրա: Լինելով մեծ մտքի և բազմակողմանի գիտելիքների տեր մարդ, նա միաժամանակ օժտված է եղել ամուր կամքով ու բնավորությամբ, որոնք անհրաժեշտ են գաղափարական առաջնորդին: «Այնպիսի մարդ, ինչպիսին Լեսինգն էր, հարկավոր է մեզ, որովհետև նա մեծ էր շնորհիվ իր բնավորության, իր հաստատակամության», — ասել է Գյոթենը¹:

Լեսինգը դաժանագույն քննադատության է ենթարկել գերմանական արքայադուստրիզմի գաղափարախոսությունը, ատելություն արթնացրել բրնձակալության և արհամարհանք՝ գերմանական իշխանական տների հետադիմության հանդեպ: «Նա իր ժամանակի կենդանի քննադատությունն էր, և նրա ամբողջ կյանքը բանավեճ էր: Այդ քննադատությունը հետքեր է թողել մտքի ու զգացմունքի ամենալայն ասպարեզներում, կրոնի, գիտության և արվեստի մեջ», — գրել է Հայնեն Լեսինգի մասին:

Իր տեսական աշխատություններով («Համբուրգյան դրամատուրգիա», 1768), դրամաներով («Միսս Սառա Սամփսոն», 1755, «Միննա ֆոն Բեռնհեյմ», 1763—1767, «Էմիլիա Գալոտտի», 1772) նա ստեղծեց ազգային թատրոն, դնելով այն ռեալիստական հիմքերի վրա, օգտագործելով թատրոնը որպես քաղաքական ամբիոն, որը նրա լուսավորական քարոզիկ տալիս էր վիթխարի հնչեղություն:

Լեսինգն ստեղծել է մատերիալիստական գեղագիտություն, շարունակելով անտիկ մեծ մտածող Արիստոտելի գործը: Լեսինգի «Լաոկոոն» (1766) տեսական տրակտատը մինչև այժմ պահպանում է գեղագիտության մեջ իր առաջնակարգ նշանակությունը:

Նա ծնվել է 1729 թ. սաքսոնական ոչ մեծ Կամենց քաղաքում, քահանայի ընտանիքում: Ստացել է փայլուն կրթություն, որին հասել է առավելապես իր ուժերով, քան դպրոցական և համալսարանական ուսուցիչների ջանքերով, որոնք կրթության արժանիքը տեսնում էին միայն լատիներենի իմացության մեջ: Մայսենյան իշխանական դպրոցը նա ավարտել է ժամանակից շուտ, ստանալով լրիվ դասընթացի ավարտման դիպլոմ: Այնուհետև ընդունվել է Լայպցիգի համալսարանը, որտեղ սովորել է երկու տարի: Այդ ժամանակ նա տարվել է թատրոնով և սկսել է փորձել իր ուժերը դրամատուրգիայի ասպարեզում: Նրա առաջին կա-

¹ Էֆրամ, Զրույցներ Գյոթեի հետ, թարգմ. Հ. Հակոբյանի, Ե., 1975, էջ 160:

տակերգութիւնը՝ «Երիտասարդ գիտնականը», որ գրված է Մուխրերի ոգով, մեծ հաջողութիւն է ունեցել:

1748 թ. Լեսինգը տեղափոխվում է Բեռլին, ապա՝ Վիտտենբերգ, որտեղ ստանալով մագիստրոսի կոչում, ձեականորեն ավարտում է իր ուսումը: Ծանր կարիքը հետապնդում է բանաստեղծին: Միառժամանակ նա դառնում է Վոլտերի քարտուղարը, երբ վերջինս ապրում էր Բեռլինում: Վոլտերը չի հիշել նրան, իսկ Լեսինգի հուշերը Վոլտերի մասին այնքան էլ նպաստավոր չեն: Ըշմարտութիւն որոնող գերմանացի երիտասարդ գրողին զարմացրել է նշանավոր փիլիսոփայի խորամանկութիւնն ու շահասիրութիւնը: Մասամբ այդ թուլութիւնը նկատի ունենալով, Ֆրիդրիխ II-ը կատակել է. «Դուք աստված կլինեիք, եթե չլինեիք Վոլտերը»:

Լեսինգի կյանքն արտաքնապէս աղքատ է եղել իրողութիւններից: Նա հազվադեպ է համաձայնել ծառայութեան մտնել, գերադասելով գրողի անկախ վիճակը, գիտենալով, որ այն ժամանակվա Գերմանիայում պաշտոնական պարտականութիւնները մարդուց պահանջում էին հրաժարվել սեփական քաղաքական համոզմունքներից: «Պրուսական թագավորը վճարում է միայն նրանց, ովքեր համաձայն են հրաժարվել իրենց անկախութիւնից»,— հայտարարել է նա մի անգամ: Նա դրանում առավել համոզվել է, երբ 1760 թ. գավառապետ Սիլեզիի մոտ ստանձնել է քարտուղարի պարտականութիւնը:

1767—1769 թթ. Լեսինգն ապրել է Համբուրգում, որտեղ գործուն մասնակցութիւն է ունեցել թատրոնի կազմակերպմանը: Նրա թատերախոսականներից հետագայում կազմվել է «Համբուրգյան դրամատուրգիա» գիրքը, որը մտել է թատերական արվեստի հարցերին նվիրված տեսական գրականութեան ոսկե ֆոնդը:

1770 թ. ծայրահեղ կարիքը ստիպել է Լեսինգին ստանձնելու Վոլֆենբուտելյան դքսական գրադարանի վարիչի պաշտոնը: Չնչին աշխատավարձը մի կերպ բավարարել է նրա կարիքները, որոնք ավելի մեծացան նրա ամուսնութիւնից հետո (1777 թ.): Լեսինգը վախճանվել է 1781 թ., 52 տարեկան հասակում՝ մշտական կարիքից ու անշափ աշխատանքից հյուծված:

* * *

Լեսինգը հաճուն գերմանական գրականության վերափոխման պայմարում: Ունենալով հստակ միտք, վիթխարի մտահորիզոն, որ անհրաժեշտ էր ոչ միայն նոր տեսութիւն ստեղծելու համար, այլև խորտակելու Գերմանիայի հասարակական մտքի զարգացմանը խանգարող հին հեղինակութիւնները, օժտված լինելով հայացքների համարձակութեամբ ու անկախութեամբ, այլև մեծ կամքով ու բնավորութեան ուժով, Լեսինգը կարողացել է մաքրել ազնվական-իշխանական հետամնաց մշա-

կույթի ավգյան ախոռները, ցույց տալ այն գրողների ու բանաստեղծների շնչինությունն ու գաղափարական աղքատությունը, որոնք քծնում էին արքունիքին, քամահրում ժողովրդին և պարծենում իրենց երևակայական գիտականությանը:

Դեռևս քսաներկուամյա հասակում Լեսինգը հանդես է եկել արքունական բանաստեղծ Լանգեի կեղծ գիտականության դեմ, մի մարդու, որ համարվել է անտիկ արվեստի մեծ գիտակ, հռոմեացի բանաստեղծ Հորացիուսի հետազոտող: Մերկացնելով Լանգեի տգիտությունը, բթությունն ու սնապարծ պոռոտախոսությունը, Լեսինգն առհավետ ոչնչացրել է նրա փբուն փառքը: Նա միաժամանակ ցույց է տվել գերմանական ողջ հասարակությանը, թե ինչ ողորմելի ոչնչության է նա երկրպագել:

Ավելի ուշ, «Անտիկվարային նամակներում» Լեսինգը մերկացրել է նաև երևակայական գիտականությունը ոմն Կլոցի՝ մի բանսարկուի և ծանակագրողի (պասկվիլյանտ), մի քննադատական ամսագրի հրատարակչի, որ գրականություն էր բերում հոռի բարքեր, խեղդելով ամեն մի ազնիվ ու համարձակ ելույթ: Հարկավոր էր գերմանական գրականությունից արմատախիլ անել ստոր հարմարվողականության ոգին, և Լեսինգն արեց այդ, ոչնչացնելով այն ժամանակվա գրողների միջավայրում շողորթություն, սնապարծության և ծախվածության առավել հայտնի ներկայացուցիչներից մեկի հեղինակությունը: Լեսինգի քննադատությունը դաժան է եղել: Բայց այդ էր պահանջում գրականության նորացման ազնիվ գործը: «Ես չեմ կարող խնայել նրան, չղավաճանելով այն գործին, որ պաշտպանում եմ նրանից»,— գրել է Լեսինգը: Նա խստորեն քննադատել է Գոտշեգին, պարսավել նրա սառը պեղանտության ոգին, որ սպանում է այն ամենն, ինչ թարմ է ու բանաստեղծական, քննադատել է նրա նմանակությունը օտար օրինակներին և շողոմությունը արքունիքի առաջ:

Մերժելով Գոտշեգի հեղինակությունը, Լեսինգն ամենեկին չի խնայել նաև նրա հակառակորդին՝ Բոդմերին: Նա պարսավել է նաև Կլոպշտոկին՝ նրա բանաստեղծությունների վերացականության ու միստիցիզմի համար:

Քննադատ-Լեսինգը եղել է խիստ ու անողոք, բայց դա անհրաժեշտ էր, այդ էր պահանջում ժամանակը:

«Նամակներ նորագույն գրականության մասին» (1759—1765) երկում նա գրողներին անկախության կոչ է արել: Գրականությունը պետք է ազատ լինի և չժառայի արքունիքի ճաշակին. նրանից հարկավոր է առհավետ հեռացնել ստրկամտության և հաճոյականության ոգին. միայն այդ ժամանակ գրականությունը կդառնա ժողովրդի շահերի իսկական արտահայտիչը և կժառայի առաջադիմության գործին:

Լեսինգի փիլիսոփայական և քաղաքական հայացքները: Մերժելով այն ժամանակվա մոդայիկ պոեզիայի մշուշապատ միստիցիզմը, Լեսինգը եղել է մատերիալիստական առողջ ու սթափ աշխարհայեցողու-

թյունից: Նա ուսումնասիրել է Սպինոզայի փիլիսոփայությունը և ընդունել նրա վերջնական եզրահանգումները: «Սպինոզայի ուսմունքները» գրքի հեղինակ Ֆրից Յակոբին պատմել է Լեսինգի հետ ունեցած իր մի զրույցի մասին, երբ ցույց է տվել նրան Երիտասարդ Գյոթեի «Պրոմեթեոս» բանաստեղծությունը, որ համակված է պանթեիզմի գաղափարներով: «Այս տեսակետը ես լիովին ընդունում եմ,— ասել է Լեսինգը:— Ուղղափառ աստվածն ինձ համար վաղուց արդեն գոյություն չունի, նա պարզապես նողկալի է ինձ համար: Միասնական ամեն ինչ, ուրիշ ոչ մի բան չեմ ընդունում: Այդ է ասում և Գյոթեի բանաստեղծությունը: Խոստովանում եմ, այն ինձ մեծապես գոհացրել է»:

Լեսինգը կատաղի թշնամին է եղել այն ժամանակ Գերմանիայում տիրող սոցիալական համակարգի: Նա ատել է գերմանական իշխանների, պալատականության, յունկերների բռնատիրությունը: Լեսինգի էպիգրամներն ընդդեմ իրեն ատելի կարգերի, շարախինդ են ու խոցող: «Թագավորը հարցնում է իմաստունին, թե ո՞րն է ամենակեղտոտ կենդանին: Իմաստունը պատասխանում է՝ «վայրի կենդանիների մեջ՝ բռնականալը, ընտանիների մեջ՝ շողոթորթը»:

Գեղագիտական աշխատությունները: Լեսինգն ստեղծել է երկու մոնումենտալ գեղագիտական աշխատություն՝ «Լաոկոոն» (1766) տրակտատը և «Համբուրգյան դրամատուրգիա» (1767—1769) թատերախոսականների հավաքածուն:

«Լաոկոոն» տրակտատում, որ նվիրված է անտիկ նշանավոր արձանախմբին, Լեսինգը սահմանադատել է արվեստի երկու տեսակները՝ գեղանկարչությունն ու բանաստեղծությունը: Արվեստի յուրաքանչյուր ոլորտ ունի իր առանձնահատկությունը, իր օրենքները, որոնք չի կարելի զանց առնել: Գեղանկարչությունը տարածության բնագավառ է, բանաստեղծությունը՝ ժամանակի: Պլաստիկ և շեշտային արվեստների այդ տարբերությունը պետք է միշտ հիշել. գեղանկարիչը մի առարկան տեղադրում է մյուսի կողքին, նա ներկայացնում է գործողության մի որևէ պահ, մինչդեռ բանաստեղծը նկարագրում է գործողությունները՝ նրանց ժամանակային հաջորդականության ու շարժման մեջ: Հոմերոսն Աքիլլեսի վահանը ներկայացնում է ոչ թե տարածական պատկերացմամբ, ինչպես կաներ գեղանկարիչը, այլ՝ ժամանակային: Անտիկ բանաստեղծը այդ վահանը ցույց է տվել Հեփեստոսի կողմից դրա պատրաստման ընթացքում: Ընթերցողի առաջ իրար հետևից բացվում են շարժումով լի, վառ պատկերներ:

Որքան էլ բանաստեղծները ջանան ճշտորեն վերարտադրել մարդու կերպարանքը, մանրամասնորեն նկարագրելով նրա դիմագծերը, նրանք ընթերցողի մեջ չեն առաջացնի բավարար չափով հստակ պատկերացում այդ դեմքի մասին: Հոմերոսի պոեմում Հեղինեի գեղեցկությունը տրոյացիների և հույների միջև ծագած երկարատև պատերազմի պատճառն էր: Հետևաբար ընթերցողը պետք է հավատա, որ Հեղինեն իրոք գեղե-

ցիկ է, որ նրա գեղեցկությունը կարող էր երկսլառակության պատճառ դառնալ: Մինչդեռ Հոմերոսը ոչ մի տեղ չի տվել Հեղինեի դիմապատկերը, ինչպես կաներ նկարագրական դպրոցի ժամանակակից բանաստեղծը: Նա Հեղինեի գեղեցկությունը ցույց է տվել ծերունիների ընկալմամբ: Ծերմակահեր, անկիրք ու անկրակ ծերունիները տեսնելով Հեղինեին, չեն կարողանում զսպել իրենց հիացմունքը:

Եվ երբ տեսան Հեղինեին դեպի բուրգը ընթանալիս՝
Այն ծերերը իսկույն միմյանց այս թևավոր խոսքն ասացին.
«Ո՛ր, պարսուկ է չի կարելի շարայացոց և տրովացոց,
Որ այլ կնոջ համար բազում ցավ են քաշում այսքան տարի.
Եվ իսկապիս, կարծես անմահ դիցունհի է նա իր տեսքով»:
(թարգմ. Հ. Համբարձումյանի)

Լեսինգն ընդգծել է արվեստի ակտիվ, կամային դերը: Նրա այդ երկն, ըստ էության, ուղղված էր ընդդեմ նկարագրական և հայեցողական բրնույթի պոեզիայի: Այն հսկայական տպավորություն է թողել ժամանակակիցների վրա և կատարել է մի իսկական հեղաշրջում արվեստի նրկատմամբ եղած հայացքների մեջ: Գյոթեն իր հուշերում («Պոեզիա և ճշմարտություն») պրել է.

«Պոեզիա է վերատիմ պատանի դառնալ, հասկանալու համար, թե ինչ ցնցող տպավորություն է թողել մեզ վրա Լեսինգն իր «Լաոկոոնով», տեղափոխելով մեր միտքը տխուր ու մշուշոտ հայեցողությունների ոլորտից դեպի մտքի լուսավոր ու ազատ աշխարհը: Մինչ այդ կատարված կեղծ մեկնաբանությունները մի կողմ նետվեցին, և բացատրվեց պլաստիկ ու խոսքային արվեստների տարբերությունը»:

Հնօրյա վեճերն այն մասին, թե ո՞րն է բարձր՝ արվեստը թե կյանքը, Լեսինգը լուծել է հօգուտ կյանքի: «Կյանքը գերազանցում է նկարին»: Գեղեցկության բարձրագույն ձևը կենդանի մարդու գեղեցկությունն է: Գեղեցիկն ամենևին վերացական իդեալ չէ, այն ամփոփված է բուն իրականության մեջ, և գործողությունը, որպես մարդու գոյության դրսևերում, պոեզիա է լինի բանաստեղծության հոգին: Լեսինգն իրեն երդվյալ հակառակորդ է համարել ամեն կարգի այլաբանությունների ու պայմանականությունների, որ այնքան սիրված էին իր ժամանակի գրականության մեջ: Նա հանդես է եկել ընդդեմ կլասիցիստական ողբերգությունների լեզվի նրբագեղության, փքունության, խստականոնության, նրանց բարձրատոհմ հերոսների: Գեղագիտությանն ու արվեստին վերաբերող նրա բոլոր արտահայտությունների մեջ զգացվում է նրա հակաֆեոդալական, հակաազնվական դիրքորոշումը:

«Ես վաղուց արդեն այն կարծիքին եմ, որ արքունիքն ամենևին այնպիսի տեղ չէ, որտեղ բանաստեղծը կարող է ուսումնասիրել մարդու բնությունը»: Արքաների ու հերոսների անունները կարող են ճոխություն ու վեհություն հաղորդել պիեսին, բայց բնավ չեն նպաստի նրա

հուզականությունը» և այլն: Իր դրամատուրգիական տեսության մեջ Լեսինգը հենվել է Դիդրոյի հայացքների վրա:

Եթե կլասիցիստական տեսությունը ընդգրկել է բնավորությունների որոշակի տիպերի հավերժականության, ոչպատմականության հաստատումը, ապա Դիդրոն և նրա հետևորդամբ նաև Լեսինգը ապացուցեցին, որ մարդու բնավորությունը պայմանավորված է սոցիալական միջավայրով: Բնավորությունը կրում է դասային գծեր: Ուստի և դրամատուրգիական կոնֆլիկտը պետք է կառուցվի ոչ թե բնավորությունների հակադրության վերացական սկզբունքով, այլ վերարտադրի դասային իրական կոնֆլիկտները, դասերի միջև եղած պայքարը:

Մերժելով ֆրանսիական կլասիցիստական թատրոնը, Լեսինգը բանաստեղծներին հրավիրել է հին հունական դրամատուրգների և Շեքսպիրի ստեղծագործական աշխատանքը: Նրանցից պետք է սովորել հասարակության իրական կյանքը պատկերելու հնարանքը: Սակայն պետք է սովորել նրանցից կյանքն իր կոնֆլիկտների մեջ հասկանալու կարողությունը, շնամանակելով նրանց և չփոխառելով նրանցից: «Շեքսպիրը պահանջում է ուսումնասիրել, բայց թույլ չի տալիս կողոպտել իրեն»:

Լեսինգի դրամատուրգիան: Լեսինգը Գերմանիայում ստեղծել է դրամայի ժանրը, հակադրելով այն կլասիցիստական ողբերգությանը: Ներառաջին դրաման՝ «Միսս Սառա Սամփսոնը» (1755) ի հայտ է եկել Դիդրոյի պիեսներից առաջ. ֆրանսիացի լուսավորիչը նկատել է այն և ըստ արժանվույն գնահատել: «Գերմանական հանճարն արդեն անդրադարձել է բնությանը. դա է ճշմարիտ ուղին: Եվ գնում է նա այդ ուղիով», — գրել է Դիդրոն «Միսս Սառա Սամփսոնին» նվիրված իր գրախոսության մեջ: Պիեսում ներկայացված են Սառա Սամփսոնի տառապանքները, այն աղջկա, որը խախտել է ընդունված բարոյական նորմերը և տրվել իր զգացմունքին: Աղջիկը արհամարհելով հասարակական կարծիքը, համոզված է, որ սիրո հարցերում կարևորը սրտի ձայնն է: «Ինձ համար ամբողջ աշխարհում թանկ է միայն մի պատիվ՝ ձեր սիրո պատիվը: Ես հասարակության համար չեմ, որ ուզում եմ կապված լինել ձեզ հետ, այլ՝ ինքս ինձ համար»:

Պիեսը վիթխարի հաջողություն է ունեցել: Հանդիսականը հուզվել է: Նա առաջին անգամ բեմի վրա տեսավ հասարակ, սովորական մարդուն, ոչ թե կեղծ թատերական պայմաններում այլ սովորական, բնական իրավիճակում. տեսավ մարդու և ոչ թե վերացական հերոսականության ու շինծու առաքինության մտացածին սխեմայի:

1763—1767 թթ. Լեսինգն ստեղծում է իր երկրորդ պիեսը՝ «Մինեա ֆոն Բերենհիմլը»¹, Կատակերգության գործողությունը կատարվում է Յոթնամյա պատերազմից անմիջապես հետո: Սպա ֆոն Թելլհայմը, որ ծագումով պրուս է, սիրում է սաքսոնուհի Միննային: Նրանք վաղուց

¹ Տճ՝ Գ. Է. Լեսինգ, Գրամաներ, թարգմ. Հ. Հակոբյանի, Ե., 1970, էջ 17—161:

արդեն փոխանակել են ամուսնական մատանիները: Նրանց երկրները պատերազմել են իրար դեմ, բայց դա չի խանգարել նրանց փոխադարձ սիրուն: Պատերազմի ավարտից հետո Թելլհայմը զորացրվում է: Նրան նաև կասկածում են, թե իբր փորձել է յուրացնել ուրիշի փողերը, այն դեպքում, երբ նա իր անձնական հաշվից ռազմատուգանք էր վճարել մի քաղաքի բնակիչների փոխարեն: Մնալով առանց միջոցների և արատա-վորված անունով, նա չի համարձակվում խնդրել սիրած աղջկա ձեռքը: Աղջիկը ճանաչելով Թելլհայմի ազնիվ բնավորությունը, ձևացնում է. թե իբր ինքն էլ կորցրել է իր կարողությունը, որպեսզի նա կրկին իրեն հավասար համարի իր սիրած կնոջը: Միջամտում են Թելլհայմի ընկեր-ները: Ամեն ինչ լավ ընթացք է ունենում, նրա անունն ու պատիվը վե-րականգնվում է: Սիրահարների երջանկությունն ի վերջո իրագործվում է: Պիեսում արտացոլված են Գերմանիայի կենցաղն ու բարքերը, ցու-ցաբերված են ազգային բնավորություններ:

Լևսինգի լավագույն պիեսը «էմիլյա Գալտտի» ողբերգությունն է: Այն գրվել է 15 տարվա ընթացքում (1757—1771): Դա իսկական լուսա-վորական ստեղծագործություն է: Առաջին իսկ տեսարաններից ի հայտ է գալիս հեղինակի քաղաքական միտումը:

Իշխան Գոնցագայի մոտ է գալիս խորհրդատուն և հաղորդում, որ հարկավոր է ստորագրել մի մահվան դատավճիռ: «Մե՛ծ հաճույքով... Տվե՛ք այստեղ, շտա՛պ»: Ապշահար խորհրդատուն կրկնում է, որ դա սովորական բան չէ, այլ մահվան դատավճիռ: «Իմ լսողությունը շատ լավ է: Հիմա արդեն ստորագրած կլինեի: Ես շտապում եմ», — պատառ-խանում է իշխանը: Մարդկային ճակատագրի նկատմամբ այդպիսի ան-տարբերությունից ցնցված խորհրդատուն չի համարձակվում ստորա-գրել տալ արձանագրությունը. «Ինչպես երևում է, ես այն մոռացել եմ ինձ հետ վերցնել, ներեցե՛ք ինձ, ձե՛րդ պայծառափայլություն: Դա կա-րելի է հետաձգել վաղը», և հետո մնալով մենակ, կրկնում է բռնապետի խոսքերը. «Մեծ հաճույքով: Մահվան դատավճիռը մեծ հաճույքով: Այդ պահին ես չէի ցանկանա իմ որդեսպան ռճրագործի դատավճիռն անգամ ստորագրել տալ: Մեծ հաճույքով: Ինչպե՛ս է խոցում իմ հոգին այդ սարսափելի «մեծ հաճույքովը»:

Այսպիսին է ողբերգության գործող անձանցից մեկը՝ իշխան Գոն-ցագան: Նա ղվարթ է, անհոգ, քմահաճ, վայելքների սիրահար: Մի ան-գամ իշխանը տեսնում է էմիլյային՝ խուլ գյուղում մեծացած մի ազնիվ ու բարոյապես մաքուր աղջկա, և իմանում է, որ նա արդեն նշանված է կոմս Ապպիանիի հետ: Բայց էմիլյան դուր է գալիս նրան, և դա բավա-կան էր, որ խորտակեր երիտասարդ սիրահարների երջանկությունը: Սենեկապետ Մարինյեյին՝ իշխանի ցանկությունների ճարպիկ ու նենգ կատարածուն, հարսանեկան թափորի վրա կազմակերպում է ավազա-կային հարձակում: Փեսացուն սպանվում է, իսկ էմիլյային իբր թե փր-կելով, տանում են իշխանի սպասավորները: Իշխանի լքյալ սիրուհին՝

կոմսուհի Օրսինան, ողջ ճշմարտությունը պատմում է էմիլյայի հորը՝ Օդոարդո Գալոտտիին: էմիլյան խնդրում է հորը իր կյանքին վերջ տալով ազատել իրեն իշխանի բռնությունից: Օդոարդոն կատարում է դրստեր կամքը, դաշունահար անելով նրան:

Ըստ Լեսինգի գեղագիտության, ողբերգության հերոսի կործանումը պետք է պայմանավորված լինի ոչ միայն ողբերգական հանգամանքներով, այլև իր իսկ՝ հերոսի ողբերգական մեղքով: Բացարձակապես անբասիր մարդու կործանումը, դրամատուրգի կարծիքով, կարող է միայն սրտնեղել հանդիսականին, նրան բարոյապես ազնվացնելու փոխարեն: Հետևելով հերոսի ողբերգական մեղքի մասին իր տեսությանը, Լեսինգը ցույց է տվել էմիլյայի մարդկային թուլությունները: Նա վախենում է ոչ թե բռնությունից, այլ գայթակղությունից. նա չի վստահում իր բարոյական ուժին, ուստի և խնդրում է հորը սպանել իրեն:

«Գայթակղություն, ահա իսկական բռնությունը... Իմ երակներում արյուն է հոսում, հայր: Երիտասարդ, ջերմ արյուն: Եվ մարդկային են իմ զգացմունքները: Ես ոչ մի բանի համար երաշխավորել չեմ կարող: Ես գիտեմ Գարիմալդու տունը: Դա ցոփության տուն է: Ես միայն մի ժամ եմ անցկացրել այնտեղ իմ մոր հայացքի ներքո, և իմ հոգում բարձրացավ այնպիսի ուժեղ խռովություն, որ կրոնի ամենախիստ հրահանգները շաբաթների ընթացքում հազիվ մեղմացրին այն», — ասում է էմիլյան:

Ո՞րն է ողբերգության իմաստը: Այն զուտ քաղաքական է: «Դողահար անել պսակակիր մարդասպանին», «մերկացնել նենգ շարագործին, անմեղությունը ճնշող արյունարբու բռնակալին»: Պիեսի վերջում զրնգապետ Օդոարդոյի ահեղ խոսքը հնչում է ապստամբորեն: «Այսպե՛ս, իշխա՛ն, նա հիմա է՛լ է ձեզ դուր գալիս: Հիմա է՛լ է գրգռում ձեր կիրքը, այդ արյան մեջ, որ վրեժ է գոշում ընդդեմ ձեզ»:

Լեսինգը պատկերել է իշխանին ամենևին ոչ որպես շարագործի: Երբ Գոնցագան իմանում է կոմս Ապպիանիի մահվան մասին, նա ցրնցվում է, քանի որ ամենևին չէր սպասում, չէր ցանկանում այդ մահը: «Երգվում եմ աստծով: Երգվում եմ ամենակարող աստծով, ես մեղք չունեմ այդ արյան մեջ: Եթե դուք ինձ նախօրոք ասած լինեիք, որ դա կոմսի կյանքը պիտի արժենար: Ո՛չ, ո՛չ, եթե անգամ դա իմ սեփական կյանքը պահանջեր...», — բացականչում է նա:

Եվ այնուհանդերձ, Ապպիանին դաժանորեն սպանվում է, և վերջին հաշվով՝ սպանվում իշխանի մեղքով, քանի որ Մարինելլին հղացել և իրագործել էր իր նենգ ծրագիրը իշխանի քմահաճույթը գոհացնելու համար: Այսպիսին է բռնակալության տրամաբանությունը: Ինչպիսին էլ լինեն միահեծան իշխողի անձնական հատկությունները, բարի լինի նա թե չար, նրա տիրությանը կիշխի անարդարությունը: Եվ պատահական չէ, որ Օրսինան մոլեգնանքով բացականչում է. «Իշխանը մարդասպա՛ն է: Կոմս Ապպիանու սպանո՛ղը: Կոմսին սպանել են ոչ թե ա-

վազակաները, այլ իշխանի գործակիցները, նրան սպանել է իշխանը»։ Եվ իշխանի այն ամբողջիչ խոսքը, թե «իշխանները նույնպես մարդ արարածներ են», թե «սատանաներն էլ նրանց բարեկամներ են ձևանում», հնչում է որպես ողորմելի արդարացման մի փորձ՝ մարդկանց և սեփական խղճի դատաստանի առաջ։

Լևսինգի վերջին դրաման՝ «Նաթան իմաստունը» (1779), նվիրված է կրոնի հարցերին։ Այս պիեսի գրության պատմությունը հետևյալն է։ 1774—1779 թթ. Լևսինգը հրապարակում է համբուրգցի պրոֆեսոր Հերման Սամուել Ռեյմարուսի ձեռագրերը, որոնք հայտնաբերել էր Վոլֆենբյուտելյան գրադարանում։ Պրոֆեսոր Ռեյմարուսը կասկածի էր ենթարկել Աստվածաշնչի իսկությունը և կատարել կրոնին վերաբերող որոշ դատողություններ, որոնք հնչում էին բավական աթեիստորեն։ Հրապարակված նյութերը («Անհայտի Վոլֆենբյուտելյան պատասոիկները») կղերական շրջաններում ընդունվեցին շատ դժկամորեն։ Համբուրգի քահանա Իոհան Մելխիոր Գյոցեն հանդես է գալիս մի մոլեգին քարոզով ընդդեմ պրոֆեսորի քննադատական կարծիքների։ Լևսինգն ի պատասխան իրար ետևից սկսում է հրատարակել պամֆլետներ ընդդեմ քահանայի, կոչվում դրանք «Անտի-Գյոցե»։ Սակայն բրաունշվեյգյան դուքսը արգելում է Լևսինգին բանավիճել եկեղեցու հետ։ Այդ ժամանակ գրողը դիմում է փորձված Վենքին՝ դրամային։

Դրամայում օգտագործված է այն հին առակը, որտեղ պատմվում է, թե ինչպես հայրը իր երեք որդիներին կտակում է մեկական մատանի, որոնք պիտի մշտապես հիշեցնեին նրանց իրենց եղբայրության մասին։ Այդ մատանիներով դրամատուրգն այլաբանորեն ներկայացրել է երեք կրոնները՝ քրիստոնեությունը, հուդայականությունը, իսլամը։ Դրանցից ո՞րն է ճշմարիտը։ Երեքն էլ միանման են։ Անառարկելի է սոսկ այն, որ մարդիկ եղբայրներ են՝ ինչ հավատի էլ որ պատկանեն։ Այսպես է քարոզում իմաստուն հրեա ծերունի Նաթանը։

Նաթանը մարդասեր է և ցանկանում է ծառայել մարդկանց բարոյական կատարելագործմանը։ Նաթանը պարսավում է իր բարեկամ դերվիշին՝ իր նման ազնիվ ու մարդասեր մեկին, որը չի կարող ապրել մարդկանց մեջ և հպարտորեն առանձնանում է անապատում, որպեսզի այնտեղ մենության մեջ պահպանի իր բարոյական մաքրությունը։ Նաթանը դատապարտում է այդ փախուստը ակտիվ գործունեությունից։ Նա պատմելով երեք մատանիների առակը, ամենևին չի ցանկանում հաստատել այս կամ այն կրոնի անհրաժեշտությունը։ Ըստ էության նա անտարբեր է կրոնի հանդեպ։ Բնության իսկական աստվածը, որի համար արժե ապրել և աշխատել, ինքը՝ մարդն է։

Հավատա, Դա՛յա, որ մարդը մարդուն

Թանկ է ավելի քան հրեշտակը։

Նա որդեգրում և դաստիարակում է քրիստոնյա աղքիկ Բեխային, որը սիրում է նրան ինչպես հորը։ Բայց քրիստոնյա պատրիարքը՝ «պա-

բարտ ու կարմիր» «մի ինքնագոհ քուրմ», պնդում է, որ Նաթանը ոճիր է գործել, քրիստոնյա աղջկան ազատելով աղքատությունից ու կործանումից:

Նա պիտի այրվի՝ Ավելի լավ էր,
Որ նա կործանվեր թշվառության մեջ,
Քան թե այս ձևով հավիտենական
Կորուստի մատնվեր:—

Այսպես է դատում եկեղեցու մոռյալ սպասավորը:

«Նաթան իմաստունը» գերմանական լուսավորական շարժման հուժանիստական իդեալների ազնվագույն հուշարձանն է:

Լեսինգը բավական առաջ մղեց XVIII դարի Գերմանիայի հասարակական մտքի զարգացումը: Նրա ազնիվ գործը շարունակեցին Գյոթենն ու Շիլլերը:

«ԳՐՈՂԻ ԵՎ ՓՈԹՈՐԿԻ» ՇՐՋԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ (70—80-ԱԿԱՆ ԹԹ.)

XVIII դարի 70—80-ական թթ. Գերմանիայի մշակութային կյանքում տեղի ունեցավ մի խոշոր իրադարձություն: Գրական ասպարեզ իջավ երիտասարդ բանաստեղծների մի խումբ, որ ստացել է «Գրոհ և փոթորիկ» անվանումը:

Գյոթինգենում հանդես եկան Գ. Բյուրգերը, Ֆ. Մյուլլերը, Ի. Ֆոսսը, Լ. Հելտին, Ստրասբուրգում՝ Վ. Գյոթեն, Յա. Լենցը, Ֆ. Կլինգերը, Գ. Վագները, Ի. Հերդերը. Շվաբիայում՝ Ք. Շուբարտը, Ֆ. Շիլլերը: Գերմանիայում երիտասարդ բանաստեղծների աննախադեպ ստեղծագործական ակտիվությունը մղվեց ստեղծելու երկեր՝ համակված դեռևս վերջնականապես չձևավորված քաղաքական խռովարարությամբ, որի մեջ, սակայն, որոշակիորեն նկատվում էր դժգոհությունը այն ժամանակվա Գերմանիայի սոցիալական վիճակից, ունեորենների իշխանության լծից, իշխանական բռնակալությունից, գյուղացիության աղետալի կացությունից:

Այդ շարժման ոչ բոլոր մասնակիցների անուններն են մնացել գերմանացիների հիշողության մեջ, նրանց ոչ բոլոր երկերն են դուրս եկել Գերմանիայի ազգային սահմաններից, շատ բան, իրավացիորեն, մոռացության է տրվել:

Բանաստեղծ-շտյուրմերների հանդես գալը Գերմանիայի գրականության ասպարեզում եղել է կայծակնային ու շլացուցիչ:

Փրկրի տարբեր քաղաքներում գրեթե միաժամանակ ասպարեզ իջան երիտասարդ բանաստեղծներ՝ ընթերցողի համար շատ անսպասելի:

խոռվարարական հայտարարութիւններով: Նրանք «հանդուգն կործանիչներ» թվացին գերմանացի զգուշավոր բյուրգերներին, որոնք գաղտնաբար ցանկանում էին սոցիալական բարեփոխումներ, բայց վախենում էին թտածել անգամ այդ ասպարեզում որևէ գործնական քայլ կատարել: Իշխանութիւնները (իշխաններն ու կուրֆյուրստները) կասկածամբ տորեն վերաբերեցին գրական նոր երևույթին, իսկ նրանցից առավել անհանդուրժողականները անմիջապէս դիմեցին ահաբեկումներին:

Այդ գրական խմբերի բոլոր մասնակիցները երբեմն շատ խառնաշփոթ ձևով արտահայտեցին բողոք ընդդէմ հնապաշտության ու քարացածության, որ կաշկանդում էին Գերմանիայի սոցիալական կյանքը, և անշուշտ, ամենակարևորը՝ ընդդէմ երկրի ֆեոդալական վարչակարգին:

Կլինգերի (1752—1831) «Գրոհ և փոթորիկ» (1776) պիեսում, որի անվամբ է մկրտվել ողջ շարժումը, խոռվության գաղափարն առաջ է քաշված ավելի շատ հանուն խոռվության, քան թե հանուն ինչ-որ գիտակցված գործնական նպատակի: «Եկեք կատաղենք ու աղմկենք, որպիսզի զգացմունքները պտտվեն ինչպես տանիքների հողմացույցները փոթորիկին: Վայրի դղրդոցի մեջ ես բազմիցս հաճույք եմ վայելել, և կարծես ավելի թեթև եմ զգացել ինձ», — ասում է պիեսի հերոսը՝ պատանի Վիլլը: «Փոթորիկի մեջ մոռացում գտնել», «վայելել խոռվքը». ահա երիտասարդ շտյուրմերների խոռվության նախասկզբնական իմաստը, երբ նրանք բողոքում էին վայրագացման ու կյանքի ճահճացման դէմ, դեռևս չիմանալով ինչպես փոխել այդ կյանքը: Կլինգերի պիեսի հերոսը՝ Վիլլը, սակայն, գտնում է իր ուժերի գործադրութիւնը. նա գնում է Ամերիկա և մասնակցում Մետրոպոլիսայի դէմ ապստամբների ազատագրական պատերազմին:

Որոշ դեպքերում շտյուրմերների բողոքը անարխիական մոլեգնանքի այլանդակ ձև է ընդունել: Կլինկում Հայնզեն ստեղծել է մի կերպար, որի համար «ազատութիւնը» ուժեղի իրավունքն է՝ դրսևորելու իր բնավորության վայրի բնազդները («Արդինգելլո», 1787): Կլինգերի «Ֆաուստի կյանքը, գործերն ու կործանումը» վիպակում (1791) սոցիալական բողոքն արդեն հնչում է առավել որոշակի: Այստեղ խոսվում է ժողովրդի աղետների և ֆեոդալների բռնակալության մասին:

«Գրոհի և փոթորիկի» շարժմանն են առնչվում խոշորագույն գրողներ Եիլլերի և Գյոթեի ստեղծագործական առաջին քայլերը: Գյոթեի ազատագրական գաղափարներով համակված «Գյոց ֆոն Բեռլինգեն» մոնումենտալ դրամատիկական էպոպեան, Եիլլերի «Ավագակները» և «Սեր և խարդավանքը» այն լավագույն ստեղծագործութիւններն են, որոնք արտացոլում են երիտասարդ ազնիվ տաղանդների զգացմունքներն ու գաղափարները, որոնք «շտյուրմերներ» անվամբ հանդես եկան բողոքելով ֆեոդալական Գերմանիայում տիրող սոցիալական անարդարութիւնների դէմ: Շտյուրմերների ստեղծագործութիւնային մեջ ուժգին և ա-

պըստամբորեն հնչեցին զրկված ու զարկված հասարակ մարդուն պաշտպանող ձայները:

Վազների «Մանկասպանը» պիեսում ներկայացված է անառակ սպայի կողմից գալթակղված և դաժանորեն իաբաված աղջկա ճակատագիրը: Աղքատությունից, քաղցից և համընդհանուր արհամարհանքից հուսալքված աղջիկը ոճիք է գործում և բարձրանում կառափնարան:

Լևնցի «Հորֆմայստեր» (1774) պիեսում ներկայացված է տերերի ստորացմանն ու վիրավորանքներին ենթարկված տնային աղքատ ուսուցչի կյանքը:

Շուբարտը «Իշխանական դամբարանում» (1781) զայրացկոտ հեղնանքով բացականչել է բռնակալ իշխանների գերեզմանի առաջ. «Բայց դո՛ւք բոլորդ, որոնց թշվառացրել են նրանք, ձեր աղիւղորմ կանչերով մի՛ արթնացրեք նրանց, քշե՛ք ագռավներին, որ նրանց կռավոցից շարթնանա որևէ բռնակալ: Թող այստեղ լաց չլինի որբը, որի հորը խլել է բռնակալը. թող չհնչի այստեղ օտար երկրում խեղձած հաշմանդամի անեծքը... Նրանց գլխին առանց այդ էլ շուտով կպայթի ահեղ դատաստանի ամպրոպը»:

Հեղափոխական բողոքը, ազատության կոչը, ազատության մեծ մարտիկների փառաբանությունն է հնչում Ֆրից Շտուբերգի «Ազատությանը» (1775) ներբողում:

Հանուն հայրենյաց սուրբ լուկ սուրն է սուրբ ազատության:
Մարտի աղմուկի մեջ շողարձակող սուրն ազատության
Նման է շանթի գիշերվա հողմում: Փլվե՛ք, պալատնե՛ր,
Աստծուն անարգող դուք բռնակալնե՛ր, կործանվե՛ք իսպառ,
Հաղթիք ձեր նման հնչող անուննե՛ր՝ օ՛, Թիմուխե՛ն,
Արմի՛նիուս, Բրուտո՛ս, Կլո՛պշտոկ և Տե՛լլ:

Այսպիսին էր շտյուրմենների ապստամբ ոգին:

Անհանգստացած ազնվականությունը խիստ միջոցներ ձեռնարկեց կասեցնելու գրական շարժումը, որ սպառնում էր նրա սոցիալական բարեկեցությանը:

Բանաստեղծ Քրիստիան Շուբարտի (1743—1791) ճակատագիրը տխուր նախազգուշացում եղավ երիտասարդ բանաստեղծների համար: Շուբարտը Ուլմում հրատարակելով «Գերմանական ժամանակագրություն» ամսագիրը և խստորեն հանդես գալով իշխանների կամայականության դեմ, դավադրաբար բերվում է Վյուրտեմբերգյան դքսության տարածքը և նետվում է բանտ, որտեղ փակվում է տաս տարի: Ֆրիդրիխ Շիլլերը, փրկվելով դուքսի հալածանքներից, փախչում է Վյուրտեմբերգից:

Եվ այսպես, «Գրոհի և փոթորիկի» գրականության հիմնական միտումը այն պատմական ժամանակահատվածում, երբ ստեղծվեց այն, եղել է հակաֆեոդալական բողոքը: Դա հասարակության վերջնականապես չգիտակցված, բայց և համառ պահանջն էր՝ վերափոխել երկրի

տնտեսական, սոցիալական և քաղաքական կարգերը: Շտյուրմերները երբեմն իրենք էլ չգիտակցելով, արտահայտել են հասարակության հենց այդ պահանջը:

«Գրոհի և փոթորիկ» շարժումն երբեմն համարում են ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխության գերմանական տարբերակը: Նրա քաղաքական խռովարարությունը հակաֆեոդալական լուսավորության դրսևորումներից մեկն էր: Սակայն ֆրանսիական լուսավորության և գերմանական շտյուրմերների տարբերությունն այն էր, որ առաջինն ունեցել է գործունեության իրական ծրագիր՝ բավական ողջամիտ, բավական մտածված, մինչդեռ շտյուրմերների մոտ ամեն ինչ հանգում էր անարխիալան խռովարարության: Նրանք ալեկոծվում էին, մոլեգնում, սպառնում էին ցնցել ևրկինքը, բայց վերջ ի վերջո կամ կոտրված, ժամանակից շուտ հեռանում էին կյանքից, ինչպես Յակոբ Լենցը, կամ հնազանդվում էին, տարիքի հետ «հանդուգն կոթանիչներից» վերածվելով անգործի և կարգ ու կանոնի պատվական, կարգապահ ու պարկեշտ պաշտպանների՝ պրուսական թագավորի կամ մեկ այլ նույնքան միահեծան տիրակալի իշխանության տակ:

Շտյուրմերները որքան էլ համակրել են հասարակ ժողովրդին, աշխատավորությանը, տառապող ընչազուրկներին, չեն հավատացել ժողովրդի հեղափոխական ուժին: Նրանց կարծիքով, ժողովուրդը անզոր է վերանվաճել իր երջանկությունը, այդ բանը նրա փոխարեն կանեն ուժեղ և ազնիվ հերոսները: (Նման մտքերի կհանդիպենք Գյոթեի «Գյոց ֆոն Բեռլինգեն» և Շիլլերի «Ավազակներ» «շտյուրմերական» դրամաներում):

Ելնելով դրանից, շտյուրմերները գովերգել են առանձին հերոսական անհատների և կոչել իրենց «բուռն հանճարներ», իսկ ողջ դարաշրջանը՝ «հանճարների դար» (die Geniezeit): Նրանց քարոզած հերոսական անհատի պաշտամունքը իր կնիքն է դրել թե՛ նրանց գեղագիտական ծրագրի և թե՛ նույնիսկ նրանց բարոյագիտական համոզմունքների վրա: Նրանց կարծիքով, ինչպես հերոսական անհատը կարող է վերափոխել հասարակությունը, այնպես էլ, հանճարեղ բանաստեղծն է վերափոխում արվեստը: Գրականությունը երկար ժամանակ կրել է օրենքների, գեղագիտական կանոնների, դոգմաների ծանր շղթաները՝ ժամանակն է վերջ տալ դրան: Կորչեն արվեստից օրենքներն ու սառը ռացիոնալիզմը: Ազատություն հանճարին: Կեցցե՛ զգացմունքը և բանաստեղծական ներշնչանքը:

Քամահրելով կարգավորությունն ու խոհականությունը որպես մանր պրակտիցիզմի մեջ աղտոտված քաղքենիների, ինքնագոհ ու գոեհիկ ուղեղների հատկություն, նրանք մղվել են դեպի ծայրահեղություններ, կրքոտությունը, չափազանցությունը: Նրանք նույնիսկ քաղաքական ազատությունն էին ընկալում որպես «հանճարների և ծայրահեղությունների» տարածք (Կարլ Մոորը Շիլլերի «Ավազակներ» դրամայում): Նը-

րանք հիացմունքով փառաբանում էին Շեքսպիրին, բայց նրա մեջ տեսնում էին լոկ համարձակ գրողին, որը չի երկնչել արվեստի մեջ ներմուծելու «կոպիտն ու ցածր», «այլանդակն ու նողկալին»։ Հատկապես այդ առումով էին նրանք ձգտում նմանվել մեծ դրամատուրգին (չար լեզուները Կլինգերին անվանել են «խելացնոր Շեքսպիր»)։

Կանտը «պրակտիկ բանականության քննադատության» մեջ տրտընջացել է. «Սին ցանկությունները և անհասանելի կատարելության փափագը ծնում են միայն ումանտիկ հերոսներ, որոնք չափից ավելի գնահատելով զգացմունքը չափազանց մեծի հանդեպ, դադարում են ուշադրություն դարձնել պրակտիկ կյանքի կարիքների վրա, դրանք համարելով շնչինորեն փոքր»։ Նրանց վրա մեծ ազդեցություն են ունեցել անգլիացի սենտիմենտալիստները՝ Յունգը, Մաքֆերսոն-Օսսիանը, Գրեյը, Գոլդսմիթը և ուրիշներ։

Բանաստեղծ-շտյուրմերների ստեղծագործության մեջ առկա են անգլիական դամբանական պոեզիայի տխուր հնչյունները (Բյուրգերի «Լեւորա» պոեմը)։ Դամբանական պոեզիայի զինանոցից է օգտվել նաև Գյոթեն իր «Կոռնթոսյան հարսնացու» պոեմն ստեղծելիս։ Չարք է ծագում. ինչո՞ւ են վհատության հասնող թախծի մոտիվները գրավել գերմանացի բանաստեղծ-շտյուրմերներին։ Ինչո՞ւ են նրանց երիտասարդ ուղեղներում ամբողջվել մռայլ պատկերները, հուզել և անհանգստացրել նրանց։ Մի՞թե դա սոսկ գրական ազդեցության արդյունք է։ Անտարակույս այդ տրամադրությունների արմատները թաղված էին գերմանական հողում։ Երազանքի և իրականության միջև այն ողբերգական երկփեղկվածությունը, որ հիվանդագիտորեն զգում էին շտյուրմերները, ներքանց թախծի և դամբանական սիմվոլիկայի հիմնական աղբյուրն էր։

Շտյուրմերների վրա մեծ ազդեցություն է ունեցել նաև Ժան-ժակ Ռուսսոն։ Շիլլերն իր վաղ շրջանի բանաստեղծություններից մեկում հիացմունքով ներբողել է նրան։ Գերմանացի գրողի առաջին դրաման՝ «Ավազակները», համակված է Ռուսսոյի դեմոկրատական գաղափարներով։

«Ե՛կ, ղեկավարի՛ր ինձ, Ռո՛ւսսո», — բացականչել է Հերդերը։ Ռուսսոյի անունը հնչել է բոլորի շուրթերից։ Այն ժամանակ Գերմանիայում Ռուսսոյի կիսանդրիները զարդարում էին զբոսայգիների արհեստական կղզյակները կամ անտառի բանաստեղծական թափուտները։ Այդպես գերմանացի արիստոկրատներն արձագանքում էին դարի մոգային։

Ի՞նչ են վերցրել շտյուրմերները Ռուսսոյից։ Կանտը խոստովանել է, որ «ժնեցի փիլիսոփան» սովորեցրել է իրեն «սիրել ժողովրդին»։ Նույն զգացմունքներն է ծնել Ռուսսոն նաև շտյուրմերների մեջ։

Շտյուրմերներն իրենց ֆրանսիացի ուսուցչից վերցրել էին այլ բան ևս, այն է՝ անվստահությունը բուրժուական առաջընթացի գաղափարի նկատմամբ։ Նրանք կարծես «ժնեցի փիլիսոփայի» հետ մեկտեղ նայեցին մեկ հարյուրամյակ առաջ և ետ նահանջեցին այն «դրախտից», որ

տենչում էին ուրիշները, հավատալով բանականության վերափոխիչ ուժին: Այն պատմական լավատեսությունը, որ թե էր տալիս Վոլտերին, 'Իդրոյին և շտյուրմերների հայրենակից Լեսինգին, նրանց՝ շտյուրմերների համար, կորցրել էր իր հմայքը: Նրանք Ռուսսոյի հետևությունները սկսեցին նվազեցնել ևնթարկել «քաղաքակրթությունը» և երգել մարդու բնական վիճակը, ժխտել բանականությունը, խոհականությունը, ռացիոնալիզմը, գովերգելով սիրտը, զգացմունքները: Այդ ռուսսոստական գաղափարները երկար պահպանվեցին գերմանական գրականության մեջ:

«Ֆաուստի» երկրորդ մասում Գյոթեն պատկերել է Ֆիլեմոնի և Բաուկիսի կյանքի հովվերգական պատկերը: Հին տնակը՝ նահապետական ժերունդների այդ խաղաղ ապաստանը խորտակվում է քաղաքակրթության պողպատե զենքով: Բանաստեղծը (նա վաղուց արդեն հեռացել էր շտյուրմերությունից) գիտակցում է առաջնիթացի անհրաժեշտությունը, բայց որքան ափսոսանք կա նահապետական հոգեհարազատ անցյալի հանդեպ:

Շտյուրմերների տեսաբանն էր Հերդերը (1744—1803), որ հեղինակել է հետևյալ նշանավոր աշխատությունները՝ «Դրվագներ գերմանական նորագույն գրականության մասին» (1766—1768), «Քննադատական թավալներ» (1769), «Շեքսպիրի մասին» (1770), «Օսսիանի և հին ժողովուրդների երգերի մասին» (1773), «Մտքեր մարդկության պատմության փիլիսոփայության շուրջ» (1784—1791)¹: Այդ խոշոր գիտնականը, քննադատը, խորաթափանց մտածողը, անառակելիորեն, բարերար ազդեցություն է ունեցել Գերմանիայի ազգային մշակույթի զարգացման վրա:

Չափազանց մեծ է եղել Հերդերի ազդեցությունն իր ժամանակի բանաստեղծների վրա: Գյոթեն «Պոեզիա և ճշմարտություն» երկում նրա մասին գրել է. «Նա մեզ սովորեցրեց հասկանալ պոեզիան, որպես ողջ մարդկության ընդհանուր շնորհ, ոչ թե մի քանի կատարելապետացած ու զարգացած անձանց մասնավոր սեփականություն... Նա առաջինը միանգամայն պարզ ու պարբերաբար սկսեց դիտել ողջ գրականությունը որպես կենդանի ազգային ուժերի արտահայտություն, որպես իր ողջ լրիվությամբ ազգային քաղաքակրթության արտացոլում» (գիրք 10):

Շտյուրմերները դարերին թողնեցին, սերունդներին ու ողջ մարդկությանը կտակեցին մի կարևոր արգասաբեր գաղափար: Նրանք ստեղծեցին գեղարվեստական ստեղծագործության ժողովրդական հասկացությունը: Այժմ այդ հասկացությունը հաստատապես մտել է

¹ Այս աշխատության մեջ Հերդերը խոսել է նաև հայերի և Հայաստանի մասին: Հայերենը համարելով «հնադարյան հրաշալի լեզու»՝ նա նշել է, որ այդ լեզուն կրող ժողովրդի երկիրը դարեր շարունակ ասպատակել են պարսիկները, հոմեաքիները, թուրքերը և ուրիշներ, որոնք խանգարել են նրան կառուցելու «գիտության ու պետության իր շենքերը»։— Մ. Բ.

գրական շրջանառության մեջ, մինչդեռ այն ժամանակ թվում էր սրբապիղծ նորարարություն, որ խորտակում էր գեղագիտական հնավանդ պատկերացումները: Այդ գաղափարի մոնետիկը Հերդերն էր՝ շտյուրմենների տեսական առաջնորդը:

Ժողովրդայնության գաղափարը շտյուրմեններից հետո, Հերդերի պերճաբան, ժողովուրդների պատմության ու գեղարվեստական կյանքի փաստերով հագեցած քննադատական աշխատություններից հետո տիրեց մարդկության լավագույն զավակների մտքերի վրա: Ամենայն իրավունքով կարելի է ասել, որ Գրիմ եղբայրների հեքիաթները, եվրոպացի ռոմանտիկ բանաստեղծների բուռն հետաքրքրությունը ժողովրդական ստեղծագործությամբ, ողջ բանագիտությունը բխում է Հերդերից, որը ժողովրդայնության գաղափարը հասցրեց մեծ սկզբունքային կարեւորության բարձունքին: Այդ է նրա մեծագույն ծառայությունը մարդկային մշակույթին:

Ժողովրդական բանավոր պոեզիայի նկատմամբ հետաքրքրությունը ծագել է Հերդերից առաջ: Անգլիացի գիտնական-հնագետ Վուլդը գրել է մի գիրք Հոմերոսի մասին («Փորձ Հոմերոսի ինքնատիպ հանճարի մասին», 1769), գիտնական Պերսին հավաքել է հին անգլիական բալլադները («Հին անգլիական պոեզիայի նշխարներ», հտ. 1—3, 1705):

Սակայն Հերդերն անդրադարձավ ժողովրդական ստեղծագործության ուսումնասիրությանը, որպես համընդհանուր խնդրի, ժողովրդայնության գաղափարին տվեց փիլիսոփայական հնչողություն, ստեղծեց, այսպես ասած, «ժողովրդայնության փիլիսոփայություն», տվեց նրան գիտական ու բանաստեղծական ձև, մի խոսքով, վարակեց այդ գաղափարով ժամանակակիցների հարցասեր մտքերը:

Հերդերը դիմել է հեղինակավոր անունների, որոնք իրենց ժամանակին հետաքրքրություն են հանդես բերել ժողովրդական ստեղծագործության նկատմամբ, հղել է Մոնտեսին և իր հայրենակից Լյութերին: Նա հենվել է Լեսինգի հետևյալ խոսքերի վրա. «բանաստեղծներ ծնվում են աշխարհի բոլոր երկրներում», «կենդանի զգացմունքները քաղաքակիրթ ժողովուրդների արտոնությունը չեն»: Իր հոգվածներից մեկում նա Շեքսպիրի «Տասներկուերորդ գիշերից» մեջ է բերել մեծ հումանիստի դրվատական խոսքը ժողովրդական երգին:

Ժողովրդական ստեղծագործության նկատմամբ այս հետաքրքրության մեջ մենք տեսնում ենք դեմոկրատիայի հանդեպ այն համակրանքը, որ ունեցել է Հերդերը, որը նման համակրանք է փնտրել նաև ուրիշ, իր համար հեղինակավոր անհատների մոտ: Բացի այդ մենք տեսնում ենք նաև մեկ այլ բան, այն է՝ քաղաքակրթության հանդեպ բնական վիճակի առավելության մասին ռուսոփստական գաղափարներ: Նա

խրախուսել է «անարվեստականությունը, լեզվի ազնիվ սյարգությունը, որը հին ժամանակների ոգին էր», և մերժել է գրքային պոեզիան: «Մենք սկսեցինք աշխատել հետևելով օրենքների, որոնք հանճարը միայն հազվագյուտ դեպքերում կարող է ընդունել որպես բնության օրենքներ. հորինել բանաստեղծություններ առարկաների մասին, որոնց առիթով ոչինչ չի կարելի ո՛չ մտածել, ո՛չ զգալ, ո՛չ երևակայել. հորինել կրքեր, որոնք անհայտ են մեզ, նմանակել հոգեկան հատկություններին, որոնցով օժտված չենք. և ի վերջո ամեն ինչ դարձավ կեղծ, շնչին, արվեստական»: Հերդերը հանգել է նույնիսկ կտրուկ դատողությունների, որոնցից սովորաբար խուսափել է, վախենալով բանավեճերից:

«Լապլանդացի պատանին, որ չի տեսել դպրոց ու կրթություն, մայր Կլայստից ավելի լավ է երգում»: Այստեղ նկատելի է Գերմանիայի երիտասարդ գրական ուժերի բողոքն ընդդեմ «գիտական», «գրքային», «իրազեկ գրողների», որոնց անդրադարձել է Մարքսը իր «Վիճաբանություններ մամուլի ազատության մասին» հոդվածում:

Հնասիրական հետաքրքրությունը չէ, որ Հերդերին մղել է որոնումների, այլ ժողովրդի հոգին ճանաչելու, նրա կենդանի ձայները լսելու ձգտումը: Նրա կաղմած երգերի ժողովածուն այդպես էլ կոչվում է՝ «Ժողովուրդների ձայները»: Հետազոտողի համար նույն չափով կարևոր են եղել հին գերմանական բարդերի երգերը, սկանդինավյան էդդաները, Հոմերոսի ստեղծագործությունը, սլավոնական երգերը, Սիդի մասին իսպանական ողմանսները:

Հերդերի օրինակը գրավել է շատերին: Ժողովրդական երգեր են գրառել Գյոթեն ու Բյուրգերը և գրել նրանց նմանությամբ: Գյոթեի նշանավոր «Վարդը» շփոթեցրել է Հերդերին, և նա դա ընդունել է որպես զուտ ժողովրդական երգ: Ժողովրդական պոեզիայի ազդեցությունն է կրել Գյոթեի «Անտառի թագավորը» բալլադը: Հերդերը հրատարակել է նաև իր թարգմանությունները արևելյան պոեզիայից (Սահադիի բանաստեղծություններ): Հետևելով նրան, Ֆորստերը գերմանացիներին է ներկայացրել Կալիդասայի «Շակունտալան»:

Ժողովրդական պոեզիայի նկատմամբ հետաքրքրությունը ծավալվեց բոլոր երկրներում: Գիտնական-բանասերները, բանաստեղծները մեկը մյուսի հետևից անհադորեն ունկնդրում են ժողովրդի ձայները: Անկասկած ժողովրդական իմաստության հարստագույն ակունքի առաջին բացահայտողի պատիվը պատկանում է Հերդերին:

«Գրոհի և փոթորիկի» շարժման բանաստեղծները նշանակալից տեղ են գրավել գերմանական մշակույթի պատմության մեջ: Իրենց բոլոր մոլորություններով հանդերձ, նրանք, անկասկած, իրենց ժողովրդի կյանքում կատարել են առաջավոր դեր:

Շիրլերի կյանքը ծանր է եղել, ինչպես այն ժամանակվա գերմանացի մտավորականներից շատերի կյանքը։ Նա ծնվել է 1759 թ., Վյուրտեմբերգի դքսության Մարբախ փոքրիկ քաղաքում։ Նրա մայրը գյուղական հացավաճառի աղջիկ էր, հայրը՝ զինվորական բուժակ։

Որպես դքսական բանակի սպայի որդի, նա ընդունվում է Շտուտ-հարտի ռազմական ակադեմիան։ Զափազանց տպավորվող պատանին, ընկնելով մի քահանայի ազդեցության տակ, որը նրա առաջին դաստիարակը եղավ, ամենևին չէր համապատասխանում զինվորի այն իդեալին, որպիսին մշակել էր ակադեմիայի հիմնադիր՝ Վյուրտեմբերգի դուքս Կարլ Եվգենին։ Շիրլերը չէր կարողանում ենթարկվել այն բթացնող խստավարժությանը, որը կազմում էր այն ժամանակվա գերմանական բանակի ռազմական ուսուցման համակարգը, երբ բանաստեղծի խոսքերով ասած, ձգտում էին մարդուն քար դարձնել։

Շիրլերը սովորում է ակադեմիայի բժշկական ֆակուլտետում, ավարտում է 1780 թ. և որպես գնդի բժիշկ ծառայության է անցնում շատ աղքատիկ աշխատավարձով, նրա վիճակն ամենևին չի բարելավվում։ Նույն խստավարժությունն էր իշխում նաև գնդում։ Դեռևս զինվորական դպրոցում Շիրլերը տարվում է բանաստեղծությանը։ Նրա որոշ քնարական բանաստեղծություններ այն ժամանակ արդեն լույս են տեսնում։ Բանաստեղծը դպրոցում ծածուկ կարդում է Ռուսոյ, Լեսինգ, Շեքսպիր, Պյուտարբուս։ Նա գիշերները ծածուկ գրում է նաև «Ավազակներ» դրաման, որը հետո ցերեկը նույնպես ծածուկ կարդում է իր դպրոցական ընկերների համար։ Նրանցից մեկը՝ Ֆ. Հեյդելբերգ տուշով գծագրել է մի այդպիսի դրվագ։ Դրամայի գրությունն ավարտվում է 1781 թ., երբ Շիրլերն արդեն ավարտել էր դպրոցը։ Պիեսը բեմադրության համար ընդունում է Մանհայմի թատրոնը։ Բանաստեղծը երկու անգամ առանց թույլտվության մեկնում է Մանհայմ՝ ներկայացումներին ներկա լինելու։ Երբ նա մի անգամ դիմում է Կարլ Եվգենին բացակայելու խնդրանքով, վերջինս կոպտորեն մերժում է և պահանջում առավել ջանադրությամբ նվիրվել ծառայության գործին։ Շիրլերը հեռանում է առանց թույլտվության, որի համար մենախուց է ընկնում։ Պիեսը բեմադրվելով, արժանանում է ողջ Գերմանիայի խանդավառ ընդունելությանը։ Սակայն Կարլ Եվգենին զայրանալով այն բանից, որ իր զինվորը գրում է «հանցավոր» երկեր, հայտարարում է. «Այլևս չհամարձակվես որևէ բան գրել, բացի բժշկությունից։ Զեռ լսի՝ բանտ կընկնես»։

Շիրլերին այլ բան չէր մնում, քան փախչել Վյուրտեմբերգի դքսության սահմաններից, որը և նա անում է 1782 թ. սեպտեմբերի 17-ին։ Մի մութ գիշեր հավաքելով իր ձեռագրերը, նա փախչում է Շտուտհարտից։ Միառժամանակ բանաստեղծը թափառում է Գերմանիայով մեկ,

ապաստան չգտնելով, այնուհետև նա հաստատվում է Բաուերբախում, իր դպրոցական ընկերոջ մոր՝ տիկին Վոլցոգենի մոտ: Շուտով, 1783 թ. նա ավարտում է իր երկրորդ դրաման՝ «Ֆինսկոյի դավադրությունը», իսկ 1784 թ.՝ «Սեր և խարդավանքը» (սկզբնապես վերնագրվել է «Լուիզա Միլլեր»):

Նրա թափառումները շարունակվում են: Նա բնակվում է Մանհայմում, ապա մեկնում է Լայպցիգ, այնուհետև՝ Դրեզդեն: Այդ տարիներին նա խորապես զբաղվում է պատմությամբ, գրում է «Միացյալ Նիդերլանդների անջատման պատմությունը», «Երեսնամյա պատերազմի պատմությունը»: Շիլլերի պատմագիտական աշխատությունները գրվում են գիտական աշխարհի ուշադրությունը: 1788 թ. նրան որպես պրոֆեսորի հրավիրում են Իենի համալսարան:

Կյանքի վերջին տարիներին Շիլլերը, ինչպես Գյոթեն, ապրել է Վայմարում: Բանաստեղծի նյութական վիճակը որոշ չափով բարելավվում է (նա թողակ է ստանում իր տաղանդի ունեւոր երկրպագուներից): 1790 թ. ամուսնանում է Շառլոտա Ֆոն Լենգենֆելդի հետ:

Վայմարում Շիլլերն ուսումնասիրում է Կանտին, գրում է մի շարք հոդվածներ գեղագիտության մասին՝ «Ողբերգական արվեստի մասին», «Վեհի մասին», «Պարզունակ և զգացմունքային պոեզիայի մասին», «Նամական մարդու գեղագիտական դաստիարակության մասին» (1795): Այստեղ նա մտերմանում է Գյոթեի հետ: Նրանք համատեղ ստեղծում են «Օրեր» («Horen»)¹ ամսագիրը, ստանձնելով ընթերցողների գեղագիտական դաստիարակությունը, նպատակ ունենալով «տարանջատված քաղաքական աշխարհը միավորել ճշմարտության ու գեղեցկության դրոշի ներքո» (ամսագրի հրատարակության մասին հայտարարությունից):

Մրցելով Գյոթեի հետ, Շիլլերը գրում է իր բալլադները՝ «Պոլիկրատեսի մատանին», «Իբիկուսի կռունկները», «Գավաթը», «Ձեռնոցը» և այլն: 1792—1799 թթ. նա ստեղծում է «Վալլենշտայն» եռագրությունը («Վալլենշտայնի բանակը», «Պիքոլոմինիներ», «Վալլենշտայնի մահը»): Վայմարյան մթնոլորտը նպաստում է Շիլլերի դրամատուրգիական վարպետությանը: Վայմարի թատրոնը գտնվում էր Գյոթեի և Շիլլերի տրամադրության տակ, և նրանք երկուսն էլ գրում էին թատրոնի համար: 1800—1802 թթ. Շիլլերն ստեղծում է «Մարիա Ստյուարտ» և «Օդեանի կույսը» ումանտիկական ողբերգությունները, 1803-ին՝ «Մեսսսինյան հարսնացուն», որտեղ անտիկ ողբերգության հետևություններով է երգախումբ: 1804 թ. Շիլլերն ավարտում է իր վերջին դրաման՝ «Վիլհելմ Տելլը»:

Բանաստեղծը մահացել է 1805 թ. մայիսի 9-ին:

«Ավազակներ»: Շիլլերի առաջին դրաման՝ «Ավազակները» գրված է իշխան Կարլ Նվգենիի ճնշող բռնակալության ներգործությամբ: Դրա-

¹ Օրեր— ժամանակի դիցուհիների հին հունական պանթեոնում:

մայի բնաբանը ուղղակիորեն վկայում է նրա սոցիալական ուղղվածության մասին՝ in Tyranos!» («Ընդդեմ բռնակալների»): Վիթխարի է եղել Շիլլերի պիեսի հասարակական հնչեղությունը: Ֆրանսիայում հեղափոխության տարիներին այն բեմադրվել է Փարիզի թատրոններում:

Դրամայի հերոսի բողոքն ընդդեմ սոցիալական աշխարհի բոլոր անարդարությունների ունի անարխիական բնույթ:

Երիտասարդ Կարլ Մորը կարդում է Ռուսսոյի կրակոտ էջերը, սքանչանում Պլուտարքոսի հերոսներով: Նա ասում է իր դարաշրջանը, որտեղ ոչ մի հերոսականություն չկա, որտեղ կենցաղային ձանձրալի պրոզան ճահճի տիղմի նման կլանել է ամեն ինչ: «Զգվում եմ այս թուղթ մրոտող դարից, երբ Պլուտարքոսի մեջ երևելի մարդկանց վարքն եմ կարդում... Ահա մկների նման սողում են Հերակլեսի մկունդի վրա... Ֆրանսիական մի աբբա վարդապետում է, թե Ալեքսանդր Մեծը մի երկչոտ նապաստակ էր. մաշարական ցավով քամված, ամեն մի բառի վրա անուշադրի հոտ անող մի պրոֆեսոր, զորության մասին ճառ է ասում: Մի դավակ գոյացնելուց հետո ուժաթափվող թշվառները Հաննիբալի ռադմական տակտիկան են քննադատում... Վա՛յ այս ներքինիացածների դարին, որ ընդունակ է միայն ծամծմելու հին ժամանակների գործերը, մեկնություններով լլկելու և ողբերգություններով կեղեքելու հնության մեծ դյուցազուններին»:

Մեր առջև «Գրոհի և փոթորկի» տիպիկ մի հերոս է, որ մերժում է քաղքենիական կարգավորությունը, բանական հավասարակշռությունը, բողոքում ընդդեմ բռնակալության, հանուն անհատի ազատության, որն ընկալում է բացարձակ իմաստով, որպես անկախություն հասարակական բոլոր նորմերից:

Ֆրանսիացի լուսավորիչները պայքարում էին հանուն օրինականության սկզբունքի, օրենքի մեջ տեսնելով անհատի ազատության և անկախության գլխավոր երաշխիքը: Շիլլերի հերոսը մերժում է առհասարակ բոլոր օրենքները: «Պահանջում են, որ մարմինս կապերով պրկեմ և կամքս օրենքներով կաշկանդեմ: Օրենքը՝ խիսունջի նման սողալ է ստիպում այն մարդուն, որը կարող էր թռչել արծվի պես: Օրենքը երբեք մեծ մարդ չստեղծեց, մինչդեռ ազատությունը հսկաներ է առաջ բերում և դյուցազուններ»: Նա ինքնավստահորեն հավատում է միավորի ուժին, որ ունակ է հասարակության մեջ իրագործել վիթխարի հեղաշրջումներ: «Տո՛ւր մի գունդ ինձ նման կտրիճներ՝ Գերմանիան կդառնա մի հանրապետություն, որի առաջ կուսանաց վանքեր կթվան Հռոմն ու Սպարտան», — հայտարարում է երիտասարդ հերոսը:

Սկզբում Կարլ Մորի բողոքն ընդդեմ իր դարի բարոյական նորմերի հանգում էր այն բանին, որ նա վարում է մոլի զբոսասերի ազատ կյանք, միշտ ցուցաբերելով իր քամահրանքը «բարեմիտ» մարդկանց

հանդեպ: Մի անգամ, խելքի գալով, նա որպես անառակ որդի, ապաշխարական նամակ է գրում իր հորը, բայց նրա եղբայր Ֆրանցը՝ ամենամոռաց գույներով պատկերված մի անձնավորություն, խոշընդոտում է հոր և որդու հաշտությանը: Կարլը գնում է բոհեմյան անտառներ, հավաքում խիզախ մարդկանց մի խումբ և դառնում ավազակ: Ազնիվ ու մաքուր են նրա մղումները, նա երազում է վերափոխել հասարակությունը: Նա վրեժ է լուծում բռնակալներից: «Այս աղամանդը ես հանել եմ արքունի գանձապետի աջ ձեռքից, որ պատվո պաշտոններն աճուրդով էր վաճառում և իր շեմից հեռու քշում վշտահար ազգասերին: Այս ազատը կրում եմ ի հիշատակ ձեզ կարգակից մի տերտերի, որին հաւուկ շեռքովս մորթեցի, որը վայ էր կարգում բեմի վրայից, թե ինչպիսիքիան խափանվելու վրա է» (արարված II, տեսարան III):

Կարլ Մորը խստորեն դատապարտում է տիրող դասակարգերի ծախվածությունն ու եսամոլությունը: «Կոտորատում են իրենց գլուխը՝ հասկանալու, թե ինչպես ստեղծեց բռնությունը մի Հուդա Սկարիտովտացու, մինչդեռ իրենցից ամեն մեկը պատրաստ է մի տասնյակ դահեկանով մատնել նույնիսկ աստծո երրորդությունը»:

Ինչպես տեսնում ենք, նա մի սովորական ավազակ չէ. նա ապրստամբ է, քաղաքական խռովարար:

Սակայն նրա ենթականերին չեն հուզում ազնիվ, մարդասիրական իդեալները: Նրանք թալանում են, սպանում կանանց, երեխաների, և Կարլը ի վերջո հեռանում է նրանցից: Համոզվելով, որ անզոր է, նա հրաժարվում է խռովությունից: «Վա՛յ ինձ, հիմարիս, որ երազում էի աշխարհը ոճիրներով բարվոքել և օրենքները անօրինության մեջ դնելու: Ես անվանում էի այս վրեժխնդրություն և իրավունք... Ես հանդգնում էի, ո՞վ նախախնամություն, նորից սրել բթացած սուրդ և ուղղել ակնառությունդ... Ների՛ր, ողորմի՛ր երեխային, որ կամենում էր խախտել քո օրենքը: Վրեժխնդրությունը քե՛զ է միայն պատկանում: Մարդկային աջակցության դու կարոտ չես»:

Պիեռն ավարտվում է մի վիթխարի և իր իմաստով սարսափելի տեսարանով. այրվում և փլվում է Մորների դղյակը, մեռնում է ծերունի Մորը, ինքնասպան է լինում Ֆրանցը, մոլեգնած Կարլը սպանում է Ամալիային: Ընդհարվել էին երկու շարիք՝ բռնակալությունը (Ֆրանց) և բռնությունը (Կարլ): Կարլը մարմնավորում է ժողովրդի ցասման տարերքը, խռովության կորովը, բայց՝ կույր, անարխիական խռովության: Դրաման գրվել է ֆրանսիական հեղափոխությունից ութ տարի առաջ, բայց նրա մեջ, հատկապես փուլզման ու հրդեհի վերջին տեսարանում, ֆրանսիացի որոշ հեղինակներ հետագայում տեսան ֆրանսիական հեղափոխության մարգարեական պատկերը՝ իր բոլոր հայեցակետերով: Շիլլերի պիեռն իսկապես հնչել է մարգարեաբար: Եվ թերևս Ֆրանսիայում այն ժամանակ ի հայտ չեկավ մի ստեղծագործություն, որ ավելի հագեցած լիներ ապստամբության գաղափարներով, քան գերմանացի

հեղինակի այս պիեսը: Լյուդովիկոս XVI-ը երկյուղ էր կրում Ֆիգարոյի մենախոսությունից, սակայն ֆրանսիացի դրամատուրգի պիեսը, որը «բացում էր հեղափոխության վարագույրը», ինչպես ասել է Նապոլեոնը, Շիլլերի պիեսի համեմատ շատ անմեղ էր թվում:

Շիլլերը քննադատաբար է վերաբերել ֆրանսիական կլասիցիզմին, այդ հարցում հետևելով Լեսինգին: Նա գրել է. «Պիեռ Կոռնելյի հերոսներն իրենց կրքերի սառցե հայեցողներ են, իրենց զգացմունքների ծերունաբար խոհամիտ պեղանտներ... Գոհհիկ բարեպաշտությունը Ֆրանսիայից դուրս է վանել կենդանի մարդուն» («Ժամանակակից գերմանական թատրոնի մասին», 1782): Շիլլերը ձգտել է ցույց տալ իր հերոսին, զանց առնելով կլասիցիստական կանոնները: Նա չի պահպանել ժամանակի միասնությունը (նրա հերոսի բեմական պատմությունը տևում է երկու տարի), տեղի միասնությունը (հանդիսականի առջև ներկայացվում է մերթ Ֆրանկոնիայում Մոորների դղյակի դահլիճը, մերթ մի գինետուն Սաքսոնիայի սահմանի մոտ, մերթ Ամալիայի սենյակը, մերթ անտառ և այլն): Բեմի վրա կատարվում են ամենադրամատիկ ու դինամիկ իրողություններ, որ անբեկակայելի են կլասիցիստական թատրոնի համար (Ֆրանց Մորը կախվում է հանդիսականների աչքի առաջ, այրվում է Մոորների դղյակը, թռչում են քարեր, փշրվում ապակիներ և այլն):

Վերջապես նրա հերոսների կրքոտ խոսքը լի է ամենաանվայելուշ արտահայտություններով ու բառերով, որ անհարիր էին կլասիցիզմի պահանջներին: Լսենք Կարլ Մորին վերջին տեսարանում. «Ո՛վ սիրո բերկրանքի մեջ իմ սրով մորթվածների հոգիներ, ո՛վ սուրբ քնի մեջ իմ ձեռքով ջարդվածների հոգիներ... հա՛, հա՛, հա՛... Արդյոք լսո՞ւմ եք վառողի աշտարակի պայթյունը անպարտների գլխի վրա, տեսնո՞ւմ եք բոցավառ լեզուների ճախրումը ծծկեր մանկանց օրորոցի վրա... Արյո՞ւն, արյո՞ւն: Սա միայն մի կանացի հրապույր է... Տվե՛ք ինձ արյուն խմել՝ և կանցնի... Այս ի՞նչ է: Զի՞ թքում վրաս...» և այլն:

Տվյալ դեպքում Շիլլերի համար օրինակ է ծառայել Շեքսպիրի կրքոտ թատրոնը, թեև նրա կերպարների միտումնավորությունը նրան բավական հեռացնում է անգլիացի դրամատուրգից:

Շիլլերի երկրորդ պիեսը՝ «Ֆիեսկոյի դավադրությունը Ջենովայում», հեղինակի կողմից կոչվել է «հանրապետական ողբերգություն»: Գործողությունը կատարվում է XVI դարում, Ջենովայում: Գլխավոր հերոսը՝ կոմս Ֆիեսկոն «ծաղկող գեղեցկությամբ երիտասարդ է»: Գործող անձանց մեջ են Ջենովայի ժեռունի դոժ Անդրեաս Դորիան և մի խումբ դավադիր հանրապետականներ: Վերջիններիս հետ է ազնիվ հանրապետական Վեռինան:

Շիլլերն իր դրամայում առաջադրել է մի շատ կարևոր քաղաքական խնդիր. ի՞նչն է բռնապետության պատճառը: Շատ մտածողներ, այդ թվում նաև ֆրանսիացի լուսավորիչները, չարիքի արմատը տեսել են տիրակալի բնավորության մեջ, տարբերակել են բարի և չար միապետ-

ներ: Կերմանացի բանաստեղծը վճռականորեն մերժել է նման դատողությունները: Զենովայի ծերունի դոժ Անդրեաս Դորիան բարի է և ազնիվ, նա շատ բարիքներ է գործել ջենովացիների համար: Սակայն նա այնուամենայնիվ բռնակալ է, նա թույլ է տալիս իր ժառանգորդին՝ իր զարմիկ Զանետտինո Դորիային՝ Զենովայի բախտի ապագա տնօրենին, անպատիժ կերպով սանձարձակություններ անել:

Զանետտինոն կոպիտ է, տգետ, արատավոր: Նրա սանձարձակություններին վերջ չկա, նա ոչ ոքի հետ հաշվի չի նստում իր ցանկություններն ու կրքերը գոհացնելիս: Նա սառը ատելությամբ է վերաբերում իր հորեղբորը, որը չափից ավելի է ապրել և խանգարում է իրեն պետության մեջ գրավելու առաջին տեղը: «Ես կհրամայեմ հորեղբորս ոսկորների վրա մի կախաղան սարքել, որի վրա Զենովայի ազատությունը միայն ոտքերով կկայտա մահվան առաջ», — լպիռորեն ասում է նա (արարված I, տեսարան V): Նույնքան արատավոր է և Զանետտինոյի քույրը՝ Զուլյան, Իմպերիալի կոմսուհին, որը փորձում է թունավորել Ֆիեսկոյի կնոջը: Զենովայի «բարի» տիրակալի՝ ծերունի Դորիայի օրոք կատարվում են սարսափելի շարագործություններ: Զանետտինոն դիմում է բռնության, երբ նրան այցելում է Վեռինայի դուստր Բերթան: Եվ այս անգամ էլ անպատիժ է մնում: Նա վարձու մարդասպան է ուղարկում Ֆիեսկոյի մոտ: Նրա հանցավոր մտադրությունը բացահայտվում է, բայց դարձյալ սանձարձակ սրիկան մնում է անպատիժ:

Զարմանալի չէ, որ ազնիվ հանրապետականները ասում են «բարի» ծերունի Դորիային, որի թողտվությամբ հնարավոր են դառնում նման շարագործությունները: Իմաստուն և հաստատակամ Վեռինան գիտե, որ միայն հանրապետության մեջ, միայն ժողովրդի ազատ կամահայտության պայմաններում է հնարավոր խուսափել բռնակալությունից. ամենահոյակապ, ամենատաղանդավոր, ամենաարժանավոր հանրապետական քաղաքացին անգամ միահեծան իշխանության հասնելիս կվերածվի բռնակալի: Այդպես չի մտածում Ֆիեսկոն: «Իշխանությունը միշտ չէ, որ բռնակալներ է ծնում», — հայտարարում է նա (արարված V, տեսարան 16): Այդ մտքի ժխտմանն է նվիրված Շիլլերի ողջ պիեսը, որ զբրված է ջերմ ու սրտահույզ:

Ֆիեսկոյի կերպարը տրված է վառ գույներով: Նա ամենևին չարագործ չէ. խելացի է, համարձակ, վճռական, ընդունակ ազնիվ գործերի: Նրան սիրում է ժողովուրդը, նրա մեջ տեսնում են հանրապետության հույսը: Լեոնորան ամուսնանալով նրա հետ, ամբողջ հոգով սիրելով իր փեսացուին, ծածուկ հպարտությամբ ասում է. «Ֆիեսկոն կազատագրի Զենովան բռնակալից» (արարված I, տեսարան 1): Նրան հավատում են հանրապետականները: Մի ժամանակ Ֆիեսկոն ինքը ատել է բռնակալությունը և վրդովվել «գահ» բառն անգամ լսելիս: Բայց բոլորից անկատ, երիտասարդի մեջ կատարվում է ներքին հեղաշրջում: Փոխվում են նրա քաղաքական հայացքները. նա արդեն միապետության կողմնա-

կից է: Այս կապակցութեամբ նշանակալից է նրա զրույցն ամբոխի հետ (արարված II, տեսարան 3): Ֆիեսկոն պատմում է մի այլաբանական պատմութիւն: Կենդանիների աշխարհում իշխում է շունը: Նա դառնում է բռնակալ: Վրդովված կենդանիները նրան սպանում են և հաստատում դեմոկրատիա: Բայց ահա գալիս է թշնամին և դեմոկրատական պետութիւնը (իսկ այնտեղ շատ վախկոտներ կային) հանձնվում է առանց դիմադրութեան: Կառավարական այդ ձևն էլ անհաջող եղավ: Կենդանիներն ընտրում են ներկայացուցչական վարչութիւն: Ի՞նչ է ստացվում: Ոչ մի լավ բան: Եվ բոլորը միաբերան ընտրում են կրկին միապետի (առյուծին):

Եվ Ֆիեսկոն միայնակ, մյուսներից ծածուկ, պատրաստվում է հեղաշրջում կատարել: Նա անճանաչելի է դառնում: Կազմակերպում է պարահանդեսներ, դիմակահանդեսներ, ճոխ խրախճանքներ: Բոլորի ներկայութեամբ սիրահետում է իմպերիալի կոմսուհուն, մոռանալով իր կնոջը՝ Լեոնորային:

Բայց այդ ամենը երևութական է: Անհոգ զբոսասերի դիմակի տակ Ֆիեսկոն թաքցնում է իր գաղտնի մտադրութիւնը և ուժեր հավաքում հանդես գալու Դորիայի դեմ: Երբեմն Ֆիեսկոյին համակում են կասկածները: Արդյոք ճիշտ է վարվում, ձգտելով իշխանութիւն: Ավելի լավ չէ՞ նվիրվել ժողովրդին ծառայելու գործին և հաստատել հանրապետութեան ամուր հիմքերը: Հանրապետական Ֆիեսկո թե՛ դուքս Ֆիեսկո: Այս երկընտրանքի առաջ է կանգնում երիտասարդ փառասերը, որի սրտում դեռևս չեն սառել ազնիվ մղումները. «Տեսնել, որ ջենովացիների սրտերն իմն են, որ ահեղ Զենովան խոնարհվում է իմ ձեռքի շարժմամբ... Օ՛, ճարպիկ ես դու, գայթակղիչ, քո դժոխային սպասավորները մեզ ներկայանում են հրեշտակային կերպարանքներով... Զարդետ հպարտութիւն, Հավիտենական մեղք, քո համբույրը ստիպել է հրեշտակներին մոռանալ երկինքը, և քո արգանդը մահը ծնել... (Ս ա ր ս փ ի ց դ ո Ղ ա լ ո Վ): Հրեշտակներին դու գայթակղել ես անսահմանութեան երզով... իսկ մահկանացուների համար քո խայծը ոսկին է, կանայք և թագերը: (Մ տ ո Ր Ե Լ Ի Ը ց հ Ե տ ո լ Հ ա ս տ ա տ ո Ր Ե Ն): Նվաճել թագը մեծագույն սխրանք է: Բայց վանել այն՝ սխրանք է աստվածային: (Վ Ճ ո ա կ ա ն): Կործանվի՛ր, բռնակալ: Ազա՛տ եղիր, Զենո՛վա, ես ևս (զ գ ա ց վ ա ծ) քո քաղաքացին եմ»:

Ֆիեսկոյի վերջին խոսքերում ամփոփված է այն իմաստութիւնը, որ հեղինակը ցանկացել է քարոզել իր հանդիսականներին ու ընթերցողներին: Ազատագրել հայրենիքը բռնակալութիւնից, վանել թագը, եթե այն առաջարկում են քեզ, վանել միահեծան իշխանութիւնը և դառնալ քաղաքացի, երջանիկ քաղաքացի դեմոկրատական ազատ պետութեան մեջ. այս երազանքը պիտի ոգեշնչի յուրաքանչյուր մարդու: Բայց Ֆիեսկոն լուկ մի պահ է բռնկվում այդ ազնիվ մղումով: Փառասիրու-

թյունը հաղթում է: Այստեղից էլ նրա բոլոր դժբախտությունները և կործանումը, որպես ողբերգության տրամաբանական ավարտ:

Ֆիեսկոն նմանվում է սրիկա Ջանեստինո Դորիային, որը նույնպես դավադրություն է կազմակերպում՝ հորեղբորը տապալելու և իշխանությունը նվաճելու համար: Նրանց միջև էական տարբերություն չկա: Դրամատուրգը դա ընդգծել է այն փաստով, որ զոդ և մարդասպան Մավրը, որը մի ժամանակ կատարում էր Ջանեստինոյի ոճրական հանձնարարությունները, հետագայում դառնում է Ֆիեսկոյի ծառան: Միայն այն հանգամանքը, որ Ֆիեսկոյի գաղտնի հանձնարարությունների կատարողը դառնում է կեղտոտ շրջմուկիկը, վկայում է փառասերի մտահոգումների ոճրականության մասին: Եվ իշխանությունը զավթելու բոլոր այն ծրագրերը, որ մանրակրկիտ մշակել ու հաջողությամբ իրագործում էր Ֆիեսկոն, ի վերջո խորտակվում են ներքնապես արատավոր լինելու պատճառով:

Լեոնորան իմանալով ամուսնու մտադրությունը, փորձում է համոզել նրան ետ կանգնելու փառասիրական ծրագրից: Բայց ապարդյուն: Ֆիեսկոն խելագարի պես տարված է իշխանատենչությամբ, չնկատելով իր առջև բացված անդունդը: Ահավոր նախանշան է դառնում նրա կնոջ ողբերգական մահը: Փողոցում հանդիպելով նրան՝ դիմակով և թիկնոցով, Ֆիեսկոն սուսերով հարձակվում է նրա վրա և սպանում, կարծելով թե դա Դորիայի զարմիկն է: Ծակատագրական սխալը նրան տառապանք է պատճառում, բայց խելքի չի բերում: «Ես Ջենովային կտամ մի տիրակալ, որի նմանը չի տեսել Եվրոպան, գնա՛նք: Այս իշխանուհու համար ես մի այնպիսի՝ թաղում կկազմակերպեմ, որ կյանքը կգրկվի իր հետևորդներից, իսկ մահը կշողշողա հարսնացուի նման», — հպարտորեն բացականչում է նա:

Երիտասարդ փառասերին հակադրված է իմաստուն և ազնիվ հանրապետական Վեոինան: Նրա համար հայրենիքն ու ազատությունը բարձրը են ամենից: Վեոինան անկաշառ է: Աշխարհի ողջ գանձերն անգամ չեն գայթակղի նրան: Նա հպարտ է և երբեք չի խոնարհի գլուխը բռնակալի առաջ, չի ստորանա ոչ մեկի առջև: Նա կռահում է Ֆիեսկոյի մտադրությունը: Որքան էլ սիրում է նա այդ երիտասարդին, հայրենիքն ու ազատությունը նրա համար առավել թանկ են: Նա որոշում է սպանել փառասերին: «Ֆիեսկոն անկասկած կտապալի բռնակալին: Ավելի անկասկած է, որ Ֆիեսկոն կդառնա Ջենովայի ամենաահեղ բռնակալը», — դատում է նա:

Վեոինան հիմք ունի ատելու բռնատիրությունը. նրա դուստրը ենթարկվել է նոգկալի բռնության: Հայրը երգվել է վրեժ լուծել սրիկա Ջանեստինոյից: Սակայն նա ատում է ոչ միայն բռնակալի անձը, այլև միապետական իշխանության բուն սկզբունքը: Ուստի և որքան էլ ատում է Դորիայի զարմիկին և, հակառակը, որքան էլ սիրում է Ֆիեսկոյին, նա իր բոլոր մտադրությունները կենտրոնացնում է վերջինիս վրա, քա-

նի որ նրա մեջ էր ավելի շատ վտանգ տեսնում հանրապետության համար: «Առաջին միապետը մարդասպան էր և հագավ կարմիր պատմունճան, որ արյան գույնը ծածկեր հետքերն իր շարագործության: Լսի՛ր, Ֆիե՛սկո, ես մարտիկ եմ. ես չեմ կարող լաց լինել: Ֆիե՛սկո, սրանք իմ առաջին արցունքներն են: Նետի՛ր այդ պատմունճանը», — համոզում է Վեոինան Ֆիեսկոյին: Բայց փառասերը չի լսում նրան: Այդ ժամանակ ահեղ հանրապետականը ծովն է նետում նրան:

Ֆրանսիական Կոնվենտը Շիլլերին շնորհել է Ֆրանսիայի պատվավոր քաղաքացու կոչում նրա կերտած այդ ազնիվ հանրապետականի կերպարի համար:

«Սեւ և խաղավաճճ»: Ժամանակակից գերմանական իրականության մասին պիես գրելու մտահղացումը Շիլլերի մեջ առաջին անգամ ծագել է մենախցում, որտեղ փակվել էր Վյուրտեմբերգի դուքսի հրամանով, երբ դրամատուրգն առանց թույլտվության մեկնել էր Մանհայմ՝ «Ավազակների» ներկայացմանը մասնակցելու: Շտուտհարտից փախչելուց հետո Շիլլերը Գերմանիայով մեկ թափառելիս աշխատում է պիեսի վրա, որն անվանել է «համարձակ սատիրա և ծաղր ու ծանակ ընդդեմ ազնվականության մեջ եղած խեղկատակների ու սրիկաների ցեղի» (նամակ Դալբերգին, 1783 թ. ապրիլի 3-ին): Վյուրտեմբերգի փոքրիկ դքսությունը, բռնակալ, անառակ Կարլ Եվգենին, նրա ֆավորիտուհի կոմսուհի Ֆոն Հոգենհեյմը, մինիստր Մոնմարտենը, որոնք այլ անուններով պատկերվել են պիեսում, պահպանելով իրենց դիմանկարային նմանությունը, վերածվել են հսկայական ընդհանրական կերպարների, ֆեոդալական Գերմանիայի տիպերի: Խուլ գավառի նեխած աշխարհում, բանասարկությունների ու ոճիրների, դքսական արքունիքի ցոփության ու շվայտության, ժողովրդի սոսկալի թշվառության պայմաններում է ծավալվում երկու ազնիվ էակների՝ Ֆերդինանդի և Լուիզայի վերամբարձ սիրո ողբերգական պատմությունը:

Պիեսում հակադրված են երկու հասարակական խմբեր. մի կողմից դուքսն է (նա չի երևում հանդիսականին, բայց մշտապես անտեսանելիորեն ներկա է բեմում՝ իր անվամբ կապելով իրողությունների ողբերգական շղթան), նրա մինիստր Ֆոն Վալտերը՝ մի սառը, հաշվենկատ կարիերիստ, որ սպանել է իր նախորդին և ունակ է հանուն կարիերայի ամեն մի ոճրագործության. դուքսի սիրուհի լեդի Միլֆորդը՝ մի գոռոզ բարձրաշխարհիկ գեղեցկուհի. ստոր և խորամանկ Վուրմը՝ մինիստրի քարտուղարը. փքուն Ֆրանտ ,հիմար և վախկոտ հոֆմարշալ Ֆոն Կալբը: Մյուս կողմից՝ երածիշտ Միլլերի ազնիվ ընտանիքն է, նրա բարեհոգի կինը, նրա բարի, քնքուշ, զգալուն դուստր Լուիզան: Այդ խմբին է պատկանում նաև լեդի Միլֆորդի այն սպասավորը, որ քամահրանքով մերժում է իր տիրուհու առաջարկած փողի քսակը:

Մեր առջև խոր անդունդով բաժանված երկու աշխարհ է: Մի մասն ապրում է ճոխության մեջ, ճնշում մյուսներին, նրանք արատավոր են,

ազահ, եսամու. մյուս մասը աղքատ է, հալածական, ճնշված, բայց ազնիվ ու պարկեշտ: Այդ ընչազուրկ մարդկանց մոտ է գալիս Ֆերդինանդը՝ դուքսի մինիստրի որդին, քսանամյա մայոր, հինգհարյուրամյա ազնվական տոհմից:

Ֆերդինանդը գալիս է նրանց մոտ ոչ միայն նրա համար, որ ներան հրապուրել է Լուիզյայի գեղեցկությունը. նա հասկացել է իր դասակարգի բարոյական սկզբունքների արատավորությունը: Համալսարանն իր նոր լուսավորական գաղափարներով նրա մեջ հավատ է ներարկել ժողովրդի ուժի հանդեպ, որի հետ շփումը լուսավորում և ասես վսեմացնում է մարդուն (Շիլլերը դա հետևողականորեն ընդգծել է): Ֆերդինանդը Միլլերի տանը գտնում է այն բարոյական ներդաշնությունը, այն հոգևոր մաքրությունը, որ չէր կարողանա գտնել իր միջավայրում: Ֆերդինանդի առջև կա երկու կին: Երկուսն էլ սիրում են նրան: Մեկը փայլուն բարձրաշխարհիկ գեղեցկուհի է, մյուսը անկաշկանդ, իր պարզության ու անմիջականության մեջ չքնաղ մի քաղաքացուհի: Եվ Ֆերդինանդը կարող է սիրել միայն ժողովրդից ելած այդ աղջկան, միայն նրա հետ կարող է գտնել բարոյական բավարարություն և հոգեկան հանգիստ:

Շիլլերի պիեսն առաջին անգամ բեմադրվել է 1784 թ. մայիսի 9-ին, Մանհայմի թատրոնում: Այն արտակարգ հաջողություն է ունեցել: Հանդիսականներն իրենց առջև տեսան ժամանակակից Գերմանիան: Այն ճշացող անարդարությունները, որ կատարվում էին բոլորի աչքի առաջ, բայց որոնց մասին վախենում էին խոսել, ներկայացվում էին այժմ բեմական կենդանի ու համոզիչ պատկերներով: Բանաստեղծի հեղափոխական, ապստամբական գաղափարները հնչում էին թատրոնների բեմերից, նրա հերոսների հուզիչ խոսքերով: «Իմ հասկացությունները մեծության ու երջանկության մասին քիչ այլ են, քան ձերը», — ասում է Ֆերդինանդն իր հորը: Նրա խոսքը ուղղված էր այն ժամանակվա Գերմանիայի ազնվականությանը. «Դուք ձեր բարեկեցությունը համարյա միշտ հիմնում եք ձեր մերձավորի կործանման վրա: Նախանձ, վախ, կշտամբանք. ահա դժբախտ այն հայելիները, որոնց մեջ ինքն իրեն ժպտում է իշխանավորի մեծությունը: Արցունք, անհժք, հուսահատություն. ահա սարսափելի այն խրախճանքը, որի շուրջը փարթամություն են ապրում գովերգված այդ բախտավորները»:

Էնգելսը Շիլլերի պիեսը համարել է «... գերմանական առաջին քաղաքական միտումնավոր դրաման»:

«Իոն Կարլուս՝ Իսպանիայի քաղաքապետը» պիեսը Շիլլերը կոչել է «դրամատիկական պոեմ»: Այն չափածո է: Այստեղ էլ քաղաքականությունը գլխավոր տեղ է զբաղում: Բանաստեղծին ամբողջ կյանքում հուզել են ազատության գաղափարները: Նա միշտ մտածել է այն մասին, թե ինչպես պետք է հաստատել ժողովրդի երջանկությունը: «Ավագակներում» Կարլ Մորը դրան ձգտեց հասնել անհատական խռովու-

թյան միջոցով և մատնվեց անհաջողության: «Ֆիեսկոյի դավադրությունը» պիեսում արդեն ցույց է տրված ժողովրդական ապստամբությունը, բայց ժողովուրդը խաբվում է փառասեր Ֆիեսկոյի կողմից: «Դոն Կառլոս» պիեսում Շիլլերը կրկին դրել է նույն այդ խնդիրը և փորձել է լուծել այն ֆրանսիացի լուսավորիչների՝ ուսյալ միապետի մասին տեսության հայեցակետով:

Մեր առջև XVI դարի Իսպանիան է, Ֆիլիպ II-ի գահակալության շրջանը: Պիեսի կենտրոնական դեմքը մարկիզ Պոզան է: Իր մտածելակերպով դա «Ֆիեսկոյի դավադրության» Վեռինան է: Նա ասում է.

Ողջ մարդկությանն եմ

նվիրել սերս, իսկ եթե, արքա՛,

Միապետության համար ծառայեմ,

Այնժամ ես պիտի միայն ի՛նձ սիրեմ՝:

ապստամբություն

Մարկիզ Պոզայի փիլիսոփայության մեջ դրսևորվում են Շիլլերի բոլոր հակասությունները: Բանաստեղծն ատել է իր ժամանակակից ֆեոդալական իրականությունը: Նա իր իդեալական հերոսներին հակադրել է իրական աշխարհին, բայց նրանց ազնիվ մղումները միշտ փշրվում են այդ ատելի իրականության հաստ պատերի վրա: Նրանք նահանջում են, պահպանելով իրենց սրտերում աշխարհի լավագույն վերակառուցման մասին լուսավոր երազանքը: Այդպիսի ավարտ ունեն «Ավագակները», «Ֆիեսկոյի դավադրությունը» և անգամ «Մեր և խարդավանքը» (մեռնող Ֆերդինանդը հաշտության ձեռք է մեկնում հորը՝ իր բոլոր դժբախտությունների պատճառին): Ո՞րն է պատճառը: Այս հարցի պատասխանը տալիս է Պոզան.

Նորամուծության

Մադրիլի կիրքը, որ ոչ թե փշրում,

Այլ ծանրացնում է բռնության շղթան,

Երբեք չի կարող ինձ ոգևորել:

Իմ իդեալների համար դեռևս

Հասուն չէ դարը: Ես ապագայի՝

Քաղաքացին եմ:

Սրանում է ողջ Շիլլերը: Նա կրքոտ կերպով ազատություն ու երջանկություն է ցանկանում ժողովրդին: Բայց նրա կարծիքով, համընդհանուր ապատիայի և ստրկական հնազանդության դարում աճատություն է մտածել խռովության մասին: Ուստի և իր իդեալները նա վերագրում է հեռու ապագային: Պոզայի խոսքը արտահայտիչ է: Դրանում է պիեսի հիմնական իմաստը: Դա ազատության և մարդու իրավունքի կրքոտ, ազնիվ պաշտպանությունն է: Պոզան ասում է թագավորին.

Մարդն ավելին է,

Քան դուք կարծում եք: Նա կխորտակի

Իրեն կաշկանդող դարավոր շղթան
Եվ կնվաճի իր իրավունքը:

Շիլլերը՝ «ապագայի քաղաքացին», շերմորեն հավատում է դրան: Խոսելով ազատության մասին, մարկիզ Պոզան մատնանշում է բնությունը:

Ահա նայեցե՛ք,
Պերճ բնությանը: Նա ազատության
Վրա է հիմնված և ազատությամբ
Հարուստ է ողբան:

Մարկիզ Պոզան դառնում է պատանի արքայազնի՝ գահաժառանգ Դոն Կարլոսի դաստիարակը: Նա դաստիարակում է իր սանին, որպես ապագա ուսյալ միապետի: Գիտենալով, որ շուտով պետք է մեռնի, նա խնդրում է Ելիզաբեթ թագուհուն:

Ասե՛ք, թող իրագործի
Մեր նոր պետության շքեղ երազը:

Եվ իր առաքելությունն ավարտված համարելով, նա գիտակցաբար գնում է մահվան, Դոն Կարլոսին փրկելու համար, խաղաղ սրտով գընում է մեռնելու, ասելով. «Ի՛նչ գեղեցիկ է կյանքը»:

Դոն Կարլոսն իր ազնիվ դաստիարակի արժանավոր աշակերտն է: Նա ոգեշնչված է ուսուցչի գաղափարներով, սիրում է ժողովրդին և երազում է երջանկացնել նրան: Բայց նա սիրահարված է, և նրա բուռն սիրո առարկան իր խորթ մայրն է՝ երիտասարդ Ելիզաբեթ թագուհին: Ելիզաբեթը նույնպես սիրում է երիտասարդ արքայազնին: Խանդոտ թագավորը սպանում է որդուն: Մեռնում է Դոն Կարլոսը, նրա հետ նաև՝ այն «դրախտը միլիոնների համար», որ նրա հոգում այնքան անձնվիրաբար ստեղծել էր մարկիզ Պոզան: Ազատասիրական գաղափարների իրագործումը դարձյալ անհնարին եղավ:

* * *

1788 թ. Շիլլերը Ռուդոլֆտադտում ծանոթանում է Գյոթեի հետ: Նրանց առաջին հանդիպումը կայացել էր դեռևս 1779 թ., երբ Շվեյցարիա մեկնելիս Գյոթեն այցելել էր Վյուրտեմբերգ: Կարելի է պատկերացնել երիտասարդ Շիլլերի և նրա ընկերների՝ ակադեմիայի ունկընդիրների զգացումները, երբ նրանք տեսան իրենց կուռքին՝ Գյոթեին, որն արդեն հանրաճանաչ էր ողջ Գերմանիայում և գտնվում էր ֆիզիկական ու ստեղծագործական ծաղկման մեջ: Գյոթեն, անշուշտ, այն ժամանակ ակադեմիայի պատանի ունկընդիրների մեջ չէր նկատել զմայլանքով իրեն նայող կապուտաչյա, շիկահեր պատանուն, որի հետ հետագայում պիտի կապվեր ստեղծագործական բարեկամությամբ: Դրանից ինը տարի անց նրանք առաջին անգամ զրուցակցում են իրար հետ:

«Կարող եմ վերջապես պատմել քեզ Գյոթեի մասին,— գրել է Շիլլերը Կլերնհերին սկստեմբերի 12-ին— Ես նրա հետ անցկացրի ամբողջ անցյալ կիրակի օրը... Մի իռուքով, այն բարձր պատկերացումը, որ ունեի նրա մասին, շնվազեց, բայց կասկածում եմ, որ մենք երբևէ կմտերմանանք: Շատ բան, որ ինձ հետաքրքրում է, որ իմ տենչերի ու հույսերի առարկան է, նրա համար արդեն անցյալի գիրկն է անցել: Նա այնքան է առաջ անցել ինձանից (ոչ միայն տարիներով, այլև փորձով և անհատական դարգացմամբ), որ մենք չենք կարող երբևէ մտերմանալ: Նա ամբողջապես ինձնից տարբեր է, նա այլ աչքերով է նայում աշխարհին, տարբեր են մեր բոլոր հայացքները: Սակայն չի կարելի եզրահանգել այսպիսի մի հանդիպումից. ժամանակը ցույց կտա»: Գյոթեն այն ժամանակ նոր էր վերադարձել Իտալիայից, հանդարտված, խաղաղված, սկսելու իր ստեղծագործության այն շրջանը, որ կոչում են վայմարյան կլասիցիզմ: Այն երիտասարդ խռովարարությունը, որ փոթորկել էր նրան նախկինում, այժմ նրան մանկամտություն էր թրվում: Իսկ Շիլլերը դեռևս բորբոքված էր «Գրոհի և փոթորիկի» զգացմունքներով ու գաղափարներով: Ուստի և սկզբնապես նրանք չեն գտել ընդհանուր լեզու:

Սակայն Շիլլերն էլ շուտով վերափոխվեց: Նա զբաղվեց պատմությամբ ու փիլիսոփայությամբ: Նույն 1788 թ. նա Գյոթեի որոշ միջնորդությամբ որպես պրոֆեսոր հրավիրվում է Իենի համալսարան:

* * *

Շիլլերի գեղագիտական աշխատությունները: Շիլլերը երկար ժամանակ թողնում է դրամատուրգիան: Բանաստեղծի ուշադրությունը գրավում է արվեստի տեսությունը: Սակայն այդ ասպարեզում էլ նրան հուզում են ոչ թե գրողի մասնագիտության նեղ հարցերը, այլ նույն քաղաքական մեծ խնդիրները, որ նա դրել էր իր պիեսներում: Գեղագիտությանը նվիրված երկերում Շիլլերը մնում է ժողովրդի երջանկության նույն որոնողը: Նրա մոտ գեղագիտական խնդիրները դառնում են քաղաքական խնդիրներ:

Արվեստը գոյություն ունի ոչ թե հայեցողության ու հաճույքի համար, այլ կյանքի վերափոխման, աշխարհում մարդու երջանկության հաստատման: Արվեստը պետք է մարդուն մղի սխրանքների: Սակայն բանաստեղծն այս անգամ խռովության, ապստամբության կոչ չի անում: Նա դիմում է ողջ մարդկությանը, բոլոր մարդկանց՝ ինչ սոցիալական խմբերի էլ նրանք պատկանեն, կոչ անելով, հուսալով, հավատալով նրանց բարոյական վերափոխմանը՝ արվեստում գեղեցիկի իդեալի ներգործությամբ:

1795 թ. նա տպագրում է «Նամակ մարդու գեղագիտական դաստիարակության մասին» երկը: Նա կոչ է անում աստիճանաբար գեղա-

գիտորեն դաստիարակել մարդկանց: «Ամբողջ հարյուրամյակների ընթացքում փիլիսոփաներն ու արվեստագետները ջանք են թափում ճշմարտություն ու գեղեցկություն ներարկել մարդկության ներքնախավերի մեջ. առաջինները անցնում են, բայց ճշմարտությունն ու գեղեցկությունը հաղթականորեն ի հայտ են գալիս իրենց հատուկ անխորտակ կենսական ուժով»: Շիլլերի համոզմամբ, մարդիկ գեղեցկության ազդեցությամբ կդառնան մարդասեր, արդարամիտ, և այն ժամանակ կվերանա արատը, և կսկսվի բանականության, ազատության, հավասարության, երջանկության արքայությունը:

Իսկ ինչպիսի՞ն պետք է լինի արվեստագետը, որպեսզի իր երկերով նախապատրաստի ազատության արքայությունը, ստեղծի գեղագիտական պետությունը: Շիլլերը առաջարկել է նման արվեստագետի դաստիարակման մի ամբողջ համակարգ: Նա պետք է լինի իր դարի զավակը և ոչ թե ստրուկը կամ շփացած երեխան: «Ապրի՛ր քո դարի հետ, բայց մի՛ եղիր նրա ստեղծագործությունը. ծառայի՛ր քո ժամանակակիցներին, բայց այն բանով, ինչ նրանց պետք է, ոչ թե ինչ որ նրանք գտնում են», — խորհուրդ է տվել նա արվեստագետին:

Շիլլերի երկրորդ խոշոր տեսական աշխատությունը «Միամիտ և զգացմունքային պոեզիայի մասին» հոդվածն է: Այստեղ բանաստեղծը նշել է արվեստի զարգացման երկու փուլ՝ հնագույն, անտիկ, ինչպես և Վերածննդի արվեստ, որ նա կոչել է «միամիտ», և իր ժամանակների նոր արվեստը որ անվանել է «զգացմունքային»: Միամիտ պոեզիայի մեջ իդեալն ու իրականությունը գտնվում են միասնության, ներդաշնության մեջ: Միամիտ բանաստեղծն աշխարհն ընկալում է անմիջականորեն («Միամիտ պետք է լինի յուրաքանչյուր իսկական հանճար, այլապես նա հանճար չէ»): Զգացմունքային արվեստի մեջ չկա ներդաշնություն իրականության և իդեալի միջև: Ընդհակառակը, նկատելի է ողբերգական հակասականություն: Ուստի և զգացմունքային պոեզիան առավել հակված է դեպի երգիծանքը, քննադատությունը կամ եղբերագութությունը, թախիծը:

Շիլլերի գեղագիտական հայացքների վրա մեծ ազդեցություն են գործել Ռուսսոն և Կանտը: Առաջինը սովորեցրել է նրան արվեստին նայել որպես բարոյական իդեալների սրբազան խորհրդի, ատել ռատավոր և անբարոյական արվեստը, երկրորդը կոչ է արել նրան արվեստագետի մեծ սխրանքի հանուն ժամանակավոր օգտապաշտական նպատակներից զերծ, վսեմ արվեստի:

* * *

Տասնամյա ընդմիջումից հետո Շիլլերը կրկին անցնում է թատերգության և ստեղծում «Վալլենշտայն» (1796—1799) եռագրությունը, որտեղ ներկայացրել է XVII դարի սկզբին, Երեսնամյա պատերազմի

ժամանակ Գերմանիայում կատարված պատմական իրողությունները: Ծնագրության գլխավոր հերոսը՝ Ալբերտ Վալլենշտայնը եղել է իրական պատմական դեմք, որպես զորավար ծառայել է ավստրիական կայսր Ֆերդինանդ II-ի բանակում: Դրամատուրգը ձգտել է ճշտորեն վերարտադրել պատմական իրավիճակը: Վառ գծերով են պատկերված ժողովրդական տիպերը. վախտմայստեր, փողհար, հրետանաձիգ, նշանառուներ, զրահակիրներ, ուլաններ, դրագուներ, քաղաքացիներ, գյուղացիներ, մարկիտանտուհիներ, երաժիշտներ:

Ամենուրեք տիրում է ավեր, սով ու կոտորած: Ծնագրության հերոսներից մեկը՝ Մաքս Պիքոլոմինին խաղաղություն է տենչում.

Երևե՛կ այն օրվան, երբ որ զինվորը
Հայրենի օջախ կդառնա նորից¹:

Նա դժգոհում է իշխաններից. ֆեոդալներից, որոնք խանգարում են խաղաղության հաստատմանը.

Դո՛ւք եք, որ դեմ եք խաղաղությանը...

Նրկրի բարօրության, օտարերկրյա լծից ազատագրելու համար են գործում զինվորները, որ մարտնչում են Վալլենշտայնի դրոշի ներքո: Եվ զորավարն ինքն է նրանց առջև դրել այդ նպատակը: Բայց այլ է նրա ծածուկ նպատակը: Մեր առջև մարդու պարտականության, հասարակական պարտքի և եասիրական, փառասիրական տենչերի կոնֆլիկտն է: Վալլենշտայնը տաղանդավոր զորավար է, նա խելացի է, օժտված է ուժեղ կամքով, եռանդուն է: Շատ հաղթանակներ են տարել նրա զորքերը: Մարտի մեջ նա ուշիմ է, խորաթափանց ու վճռական: Նրան սիրում են զինվորներն ու սպաները: Վալլենշտայնը, սակայն, աստիճանաբար դառնում է դավաճան: Երբ մի անգամ նրան զգուշորեն ակնարկում են, որ նրա անձնական բարեկեցության համար նա կարող է շվեդներին զիջել Գերմանիայի տարածքի մի մասը, նա զայրույթով մերժում է ամոթալի առաջարկը.

Թող ոչ ոք չասի, որ ես Գերմանիան
Մնանկ դարձրեցի, տվեցի այլոց,
Որպեսզի ինքս բաժին ունենամ:

Բայց ահա զորավարի սիրտն է սողոսկում կայսեր փոխարեն երկրի տերը դառնալու փառասիրական տենչը: Նա միայն իրեն է ընդունակ համարում կառավարելու պետությունը և դարձնելու ուժեղ ու անմատչելի՝ թշնամիների համար: Օրեցօր նրա փառասիրական ծրագրերը հասունանում են: Նա շատ գաղտնի է պահում դրանք և վերջապես ծածուկ քանակցություններ է վարում թշնամու հետ: Նա հասկանում է, որ ոճիր է գործում և փորձում է արդարանալ.

¹ Երևե՛ր, Վալլենշտայն (Թարգմ. Հ. Հակոբյանի), Ե., 1977, էջ 89:

Արքան ինքն է ինձ այդ բանին հասցրել.

Այլևս նրան ազնիվ ծառայել

Հնարավոր չէր, ստիպված էի

Այդ քալիին դիմել, որ գիտեմ, ճիշտ չէ:

Ողբերգական հանգուցալուծումն անխուսափելի է: Վալլենշտայնը զոհվում է, բայց ոչ թե մարտի դաշտում, ազնիվ պայքարի մեջ, այլ իր իսկ սպայի ձեռքով, որը սպանում է նրան՝ հայրենիքը նոր աղետներից ազատելու համար:

«Վալլենշտայն» եռագրության մեջ ողջ ուժով բացահայտվել է Շիլլերի դրամատուրգիական տաղանդը: Գյոթեի որոշ բարերար ազդեցությանմբ բանաստեղծի վարպետությունը բավական մեծացել էր: «Ջարմանալի է, տարիների ընթացքում որքան ունակիստական բան է հայտնվում ու զարգանում իմ մեջ այն ժամանակվանից, երբ ես անընդհատ շփվում եմ Գյոթեի հետ և ուսումնասիրում հներին, որոնց ես ծանոթացա միայն «Կարլսսից» հետո»,— գրել է Շիլլերը 1786 թ. Հումբոլդտին: Գյոթեն հուզմունքով է հետևել Շիլլերին՝ եռագրության վրա աշխատելիս: «Ձեր Վալլենշտայնի ճակատագիրը մեզ համար ունի մեծագույն տեսական և գործնական նշանակություն»,— գրել է նա Շիլլերին: Եվ իսկապես, եռագրությունը, որ ստեղծվել է ունակիստական գեղագիտության սկզբունքներով և ներկայացրել պատմական իրողությունների վառ պատկերներ ու մարդկային կենդանի կերպարներ, հանդիսացավ գերմանական ազգային թատրոնի մեծագույն նվաճումը:

Շիլլերի հաջորդ դրաման՝ «Օդլեսնի կույսը» նվիրված է ֆրանսիական պատմությանը: Բանաստեղծն այն կոչել է «ռոմանտիկական ողբերգություն»: Դրամայի գործողության հիմքում կրկին ընկած է անձնական զգացմունքի և հասարակական պարտքի միջև կոնֆլիկտը:

Ժաննա դ' Արկը ֆրանսիական բանակի գլուխն անցնելով, հաջողությամբ վարում է ռազմական գործողությունները, ազատագրում Օուլեսնը: Նրա ողբերգությունն սկսվում է այն ժամանակ, երբ նա զգում է իր մեջ հանկարծակի բռնկված սերը: Սուրբ բարձրացնելով տապալված թշնամու՝ անգլիացի զորավար Լիոնելի վրա, նա հանկարծ կանգ է առնում, նկատելով պատանու իր վրա սեռոված գեղեցիկ աչքերը: Այդ պահից նրա սիրտը հանգիստ չի գտնում, և նրա աստվածային ուժի նըշույլն անգամ չի մնում:

Ժաննայի հայրը չի հավատում դստեր սիրանքներին, նա կարծում է, թե սատանայական ուժն է ղեկավարում նրան, և հրապարակայնորեն դստերը կոչում է կախարհուհի: Ժաննան զգալով իր մեջ սիրո հուրը, որն անզոր է մարել, և դրա համար մեղադրելով իրեն, լռում է, ասես համաձայնելով հոր մեղադրանքին: Մոլեգնած ամբոխը վտարում է նրան:

Շիլլերը շեղվել է պատմական ճշմարտությունից: Ժաննան պիեսում ոչ թե զոհվում է անգլիացիների խարույկի վրա, ինչպես եղել է իրա-

կանում, այլ մարտի դաշտում: Մահացու վերք կրելով, նա մեռնում է դրոշը ձեռքին, երջանիկ, որ ժողովուրդն ընդունել է իրեն:

Իմ ժողովրդի մեջն եմ ես ուրեմն:
Էլ արհամարհված չեմ ես ու մերժված,
Չեն անիծում ինձ: Ամենքը քաղցր
Աչքով են նայում:

Ժաննան այժմ արդեն իրեն իրավունք է վերապահում, ասելու, որ ինքը սատանայի հետ ոչ մի ընդհանուր բան չունի: «Կախարդուհի չեմ ես», — ասում է նա: Աղջիկն իր տառապանքով քավում է իր թուլությունը: Նա հաղթահարում է անձնական զգացմունքը, որը խանգարում էր իրեն մինչև վերջ ծառայելու հասարակական գործին:

* * *

Ֆրանսիական հեղափոխության օրերին Շիլլերն ապրում է հոգեկան խոր ճգնաժամ: Սկզբում նա խանդավառորեն է ընդունում Փարիզում կատարվող հեղափոխական շարժումների լուրը և ջերմագին ողջունում է ապստամբներին: Սակայն, երբ կուղովիկոս XVI թագավորը դատի է տրվում և խոսք է բացվում նրա մահապատժի մասին, Շիլլերը դառնում է նրա «դատապաշտպանը»: Ռոբեսպիերի հայտարարած տենետորը է՛լ ավելի է վրդովեցնում Շիլլերին: 1798 թ. նա գրում է «Երգ զանգի մասին» բանաստեղծությունը, որտեղ դատապարտում է հեղափոխական ապստամբության, միապետներին բռնությամբ տապալելու գաղափարը («Ինքնագլուխ ժողովուրդը չի հասնի մեծ բարեկամության»): Հեղափոխությունն արդեն թվում է նրան մի ամենակործան ու մոլեգին ժողովրդական տարերք:

Դատապարտելով հեղափոխությունը որպես սոցիալական կյանքի վերակառուցման բռնի գործողություն, բանաստեղծն այնուհանդերձ, չհրաժարվեց ազատասիրական իդեալներից և շանցավ հետադիմության ճամբարը, չհամալրեց արիստոկրատ բանաստեղծների ու փիլիսոփաների շարքերը, որ ահաբեկվում էին լուսավորության ու հեղափոխության գաղափարներից: Ընդհակառակը, բանաստեղծը դատապարտեց նրանց և մահվան նախօրեին գրեց իր ամենալուսավոր և ազնիվ ստեղծագործությունը՝ «Վիլհելմ Տելլ» դրաման, որ համակված է ազատասիրության գաղափարներով և կոչ է անում ակտիվորեն պայքարել հանուն դրանց: Շվեյցարիայի ժողովրդական լեգենդար հերոս, ազատ նետաձիգ Վիլհելմ Տելլը խաղաղասեր է և համակերպվող. ավելի հակված է հանդուրժել վիրավորանքը, քան դիմել ուժի ընդդեմ ճնշողների:

Ամեն մարդ խաղաղ որ իր տանն ապրի,
Ոչ ոք չի կարող նրան վնասել:

Նա անկեղծորեն հավատում է, որ գյուղացիների հնազանդությունն ու համբերությունը վերջիվերջո զինաթափ կանեն բռնակալներին:

Բայց իրականությունը խորտակում է նրա պատրանքները: Ազատ Շվեյցարիան ստրկացրած ավստրիացիների ոճիրներին ու շարագործություններին վերջ չկա: Մերունի Հայնրիխ Հալդենի աչքերը հանում են այն բանի համար, որ նա չէր ասել, թե որտեղ է թաքնվում իր որդին, որը համարձակվել էր դիմադրել բռնաբարիչներին:

Տեղը դեռևս ապստամբների հետ չէ: Նա իր ընտանիքի հետ ապրում է առանձնացած: Խիզախ ու կորովի որսորդը ամեն օր մենամարտում է ահեղ տարերքի հետ և հաճույք է ստանում կենաց-մահու կռիվ տալով:

Այն ժամանակ եմ լուկ կյանք վայելում,
Երբ որ ամեն օր մի բան եմ որսում:

Նրան լուրեր են հասնում, որ ժողովուրդը ոտքի է կանգնում, որ պատրաստվում է գյուղացիական համընդհանուր ելույթ ընդդեմ ավստրիացիների: «Եթե իմ երկիրն ինձ օգնության է կանչում, ես չեմ դավի նրան»,— վճռում է Տեղը: Հրաշալի է այն տեսարանը, երբ Տեղը զրուցում է իր որդու հետ ալպիական բնության գրկում, ժայռերի ու ձյունապատ բարձունքների, ձյան ճանապարհը փակող թավ անտառների շրջակայքում: Հայրը պատմում է որդուն այն հովիտների չքնաղ այգիների մասին, որտեղ ամեն ինչ ասես ստեղծված է մարդու երջանկության համար:

ՎԱԼՏԵՐ

Իսկ ապա ինչու՞ չենք իջնում դեպի
Այդ լավ երկիրը, փոխանակ այստեղ
Ահ ու դողի մեջ ընդմիշտ տանջվելու:

ՏԵՂԷ

Երկիրը բարի և գեղեցիկ է
Երկնքի նման, բայց նրանք, ովքեր
Մշակում են այդ երկիրը, նրանք
Չեն կարողանում վայելել, ավա՜ղ,
Իրենց քրտինքի, արյան պտուղը...
Հողի տերերն են եպիսկոպոսը
Եվ թագավորը:

Պատանի Վալտերը ցնցվում է. «Թագավորն ո՞վ է, որ ամեն մարդ վախենում է նրանից»: «Նա է, ով կերակրում և պաշտպանում է նրանց»,— հեգնանքով պատասխանում է Տեղը:

Բայց միայն չքնաղ հովիտներում չէ, որ տիրում է բռնության ու անարդարության դաժան օրենքը: Այդ սարսափելի աղետը, մռայլ օրենքը, որ մարդկանց բաժանում է ճնշողների ու ճնշվողների, թափանցում է նաև խստաշունչ լեռները, որտեղ որսորդն իրեն ավելի ազատ էր զգում: Տեղը չի խոնարհվում կայսերական տեղապահի գլխարկի առաջ: Նրան բռնում են: Նրան մահապատիժ է սպառնում: Գեսլերը հաճույքի համար

նրան ստիպում է նետ արձակել այն խնձորի վրա, որ դնում են նրա որդու՝ պատանի Վալտերի գլխին: Գեսլերը ծանակում է հոր զգացմունքները: Բայց հետո էլ, երբ Տելլի դիպուկ նետը առանց տղային վնաս տալու դիպչում է խնձորին, նետածիգն ապատ չի արձակվում, և սոսկ հրաշքով է փրկվում: Տելլի սիրտը բռնկվում է սուրբ վրեժխնդրությամբ: Նախկին խաղաղասեր մարդը դառնում է ահեղ վրիժառու: Նրա նետը խոցում է բռնակալի սիրտը, և պիեսն ավարտվում է ազատության զոհավոր կոչով:

Հետագեմ քննադատները հետագայում քննադատեցին նրան, այոպես ասած, «դավադրական սպանության» փառաբանության համար: Շիլլերը կանխատեսել էր այդ և պիեսում ներմուծել Պարրիցիդայի տեսարանը: Այդ տեսարանը, որ իր սյուժեով ամենևին չի կապվում պիեսում ծավալվող գործողությունների հիմնական գծին, բանաստեղծին անհրաժեշտ է եղել է՛լ ավելի ընդգծելու շվեյցարացի որսորդի արդարացիությունը: Տելլի տանը հյուրընկալվում է աշխարհով մեկ թափառող, հալածական ավստրիացի մի դուքս, որը սպանել էր իր կայսր հորեղբորը: Մարդասպանը հույս է ունեցել, որ Տելլը կհասկանա իրեն, կկարեկցի և ապաստան կտա:

Օ՛, թշվա՛ռ, մի՛թե դու հանդգնում ես
Փառասիրության արյունոտ գործը
Համեմատել իմ հայրական արդար
Պաշտպանության հետ: Դու պաշտպանեցիր
Քո զավակների թանկագին կյա՛նքը,
Թե՛ սրբությունը քո ընտանիքի:
Կամ հեռացրի՛ր արդյոք քո տանից
Ինչ որ վերջինն է ու սարսափելի:
Ես դեպի երկինք եմ պարզում ահա
Մաքուր ձեռքերս, անիծում եմ քեզ
Ծվ անիծում եմ քո արած գործը:
Ես վրեժխնդիր եղա քնության
Սրբության առաջ, որ դու պղծեցիր:
Ես քեզ ընկեր չեմ: Մարդասպա՛ն ես դու.
Ես պաշտպանեցի, ինչ որ ամենից
Թանկ է ինձ համար:—

Ասում է նրան վրդովված Տելլը: Նողկանք է առաջացնում դուքսի ողորմելի անձնավորությունը: Հավիտենական ամոթով է պատված նրա անունը: Տելլը տնից դուրս է հանում կնոջն ու երեխաներին, որ նրանց չարատավորի մարդասպանի ստվերը, նրա շնչած օդը: Որքան ահավոր ու կեղտոտ է այդ արքայական զարմիկի ոճիրը, որ կատարված է շահադիտական նպատակներով, այնքան մաքուր և ազնիվ է ժողովրդական վրիժառու Վիլհելմ Տելլի սխրանքը՝ ի պաշտպանություն մարդու ոտնահարված իրավունքի:

Այսպիսին է Շիլլերի պիեսը: Նրա նախապատրաստական աշխատանքը տե՛ս է մի ամբողջ տարի (1802—1803): Տասնհինգ տարի անց

Գյոթենն հիշել է Շիլլերի այդ աշխատանքը. «Նա իր սենյակի բոլոր պատերին փակցրեց Շվեյցարիայի ամենատարբեր բնապատկերները: Այնուհետև սկսեց կարդալ այդ երկրի նկարագրությունները, մինչև հիմնովին ծանոթացալ գործողության տեղի բոլոր ճանապարհներին ու արահետներին»: Շիլլերի ուժին հատուկ է հոետորական վերամբարձությունը: Նա սիրել է կտրուկ հակադրություններ: Նրա մոտ չկան կիսատոներ: Նա իր կտավների վրա դրել է թանձր ներկեր: Նրա փոխաբերությունները, համեմատությունները մի ծայրահեղ գծից մյուսն են անցնում, շլացուցիչ լույսից՝ խորին խավարի: «Մեր հոգիները մաքուր են ինչպես զվարթ եթերը». «Մահը կշողա հարսնացուի պես». «Խոստացի՛ր ինձ ի պարգև այս աշխարհի բոլոր գահերը, խոստացի՛ր ինձ ի պատիժ բոլոր կրտսանքները». «Նա փակված է իմ ետևից կյանքի զնդանում և կբացի հավերժական գիշերի կացարանը». «Երգվում եմ չհանդիպել ցերեկվա լույսին, մինչև որ հայրասպանի արյունը՝ այս քարի մոտ հեղված, չելնի մինչև արեը» և այլն: Նույնպիսի հակադրություններ կան նաև կերպարների մեջ. հպարտ ու կտրուկ է Կարլ Մորը, իսկ Ամալյան՝ հեղհամբույր, նույն Կարլը շիտակ է, հուզականորեն անհավասարակշիռ, իսկ Ֆրանցը ստոր է, անհուսորեն բարոյազուրկ: Հակադրված են նաև բարոյական աշխարհները. արիստոկրատների, պալատականների աշխարհը լի է ստորությունմբ, եսամոլությունմբ, շահասիրությունմբ, բարոյազրկությունմբ, մինչդեռ աղքատների աշխարհում տիրում են բարոյական բարձր հատկանիշները («Մեր և խարդավանք»):

Շիլլերի ֆեաբեգությունը: Շիլլերն առավելապես դրամատուրգ է: Դրամայի ասպարեզում առավել մեծ ուժով է բացահայտվել նրա տաղանդը: Սակայն նրա գրական ժառանգության զգալի մասն է կազմում քնարերգությունը: «1782 թվականի անթոլոգիա» գրքում տպագրվել են Շիլլերի վաթսուներից ավելի բանաստեղծություններ: Դրանք հիմնականում քաղաքական և փիլիսոփայական քերթվածներ են, որտեղ բանաստեղծը փոռաբանել է խռովության գաղափարը, քաղաքական բողոք արտահայտել և սպառնացել բռնակալներին («Վատ միապետներ», «Ռուսոս», «Սպինոզա» և այլն):

1785 թ. բանաստեղծը գրում է «Բերկրանքին» նշանավոր բանաստեղծությունը, որ մի պաթետիկ օրհներգ է ի փառս կյանքի: Աշխարհը գեղեցիկ է, Կորնելն անարդարությունն ու չարիքը: Թող որ մարդիկ առանց ազգային ու ցեղային խտրականության միավորվեն եղբայրական կապով, և լուսավոր, կենսահաստատ բերկրանքը տիրի ամբողջ աշխարհում: Այս բանաստեղծության համար երաժշտություն է գրել Բեթհովենը (իններորդ սիմֆոնիայի ավարտական խմբերգը):

Հետագա բանաստեղծություններում (ընդհուպ մինչև 1795 թ.) Շիլլերը զարգացրել է մարդկանց գեղագիտական դաստիարակության գա-

ղափարը: «Կյանքի պոեզիան», «Երգի իշխանությունը», «Պեգասը լծի տակ» և այլ բանաստեղծություններով նա փառաբանել է գեղեցկությունը, որն ըստ բանաստեղծի փիլիսոփայության, կարող է բարոյապես կազդուրել մարդկությանը:

Համաշխարհային ճանաչում են գտել Շիլլերի բալլադները՝ գրված 1797—1798 թթ.: «Գավաթը», «Ձեռնոցը», «Պոլիկրատեսի մատանին», «Իբիկուսի կոունկները» և մյուսները ստեղծված են ժողովրդական լեգենդների հիման վրա: Ընթերցողին գրավում են խոսքի պարզությունն ու հոգեպարարությունը, պատումի դրամատիզմը, գեղանկարչականությունը: Սխրանքի գեղեցկությունն է գովերգվում «Գավաթը» բալլադում: Խորին համակրանքով պատկերելով ծովի ալիքների մեջ զոհվող խիզախ պատանուն, բանաստեղծը նրան հակադրել է քմահաճ ու կամակոր թագավորին, որի անմիտ քմահաճույքը պատանու մահվան պատճառն է դառնում: «Ձեռնոցը» բալլադում բարձրաշիւարհիկ անհոգի գեղեցկուհին մանր սնապարծությունից դրդված իրեն սիրող ասպետին ուղարկում է անխուսափելի մահվան: «Պոլիկրատեսի մատանին» բալլադում հնչում է մի ահեղ մարգարեություն՝ ուղղված գոռոզ ու երջանիկ բռնակալներին:

Երջանիկ ես երկնի կամքով,
Բայց սոսկում եմ ես քո բախտից¹:

Ժողովրդական վրեժի ու ցասման թեման է արծարծված նաև «Իբիկուսի կոունկները» բալլադում:

Երեսն'կ նրան, ով կրճբի տակ
Ունի մանկան սիրտ սնապակ.
Մեր վրեժից նա չի սոսկում,
Բաց է նրա ուղին կյանքում:
Բայց վա՛յ նրան երկրի վրա,
Ով եղևուն է գործում գաղտնի.
Նա դուստրերից մութ գիշերվա
Չի աղատվի, ուր էլ լինի:

Շիլլերը մեծ հումանիստ էր, թեկուզ և որոշ չափով երազկոտ ու ոռոմանտիկ, համակված գեղեցիկ հավատով գեղեցկության ու բարության ուժի հանդեպ: Նրա բարոյական սկզբունքների անաղարտ, բյուրեղյա մաքրությունը գրավել է իսկական հեղափոխականների բազում սերունդների, որոնք պնացել են մահվան՝ հանուն հումանիզմի, ճշմարտության ու բարության իդեալների իրագործման:

¹ Շիլլեր, Բալլադներ, Ե., 1957, էջ 54:

Գյոթեի մանկությունը և պատանեկությունը: Իոհան Վոլֆգանգ Գյոթեն ծնվել է 1749 թ. օգոստոսի 28-ին, բյուրգերական ապահով ընտանիքում, Մայնի-Ֆրանկֆուրտ քաղաքում: Նրա մայրական կողմի պապը քաղաքում բարձր դիրք էր գրավում: Հայրական կողմի պապը արհեստավորի որդի էր: Ապագա բանաստեղծի հայրը իրավաբանության դոկտոր էր: Գյոթեի մանկության տարիներն անցել են հայրենի քաղաքում, մշտական պարապմունքների մեջ՝ հոր և տնային ուսուցիչների հսկողության տակ:

Տասնվեցամյա Գյոթեն մեկնում է Լայպցիգ՝ համալսարանում դասախոսություններ լսելու: Նա սովորում է առանց մեծ հրապուրանքի: Զվարթ ու անհոգ պատանին հակված չէր լրջորեն վերաբերելու այն ժամանակվա համալսարանական գիտությանը: Մի փոքր ուշ նրա դիմանկարն այսպես է ներկայացրել Հերդերը. «Դա շատ հաճելի, շատ տաղանդավոր երիտասարդ է, բայց չափազանց թեթևամիտ»:

Գյոթեն ստեղծագործել է վաղ հասակից: Լայպցիգում գրած նրա բանաստեղծությունները համակված են այն ժամանակ մոդայիկ նրբագեղ ու զարդարուն ոտկոկոյի պոեզիայի ոգով: Դրանցում գերիշխում էին անակրեոնյան մոտիվները: Սերը նա երգել է թեթև, զավեշտային ձևի մեջ.

Ես իմ սիրած կույսի ետքից
Թափ անտառը մտա
Ու գրկեցի, ասաց նա ինձ.
«Տե՛ս, կշճամ հիմա»:
«Մեկ խոնհարողը համրանա՛»,—
Ճշացի ես հուզված.
«Ի՛նչ ես ճշում,— շնչաց նա,—
Մեկ կլսեն հանկարծ»:

Գյոթեն դեռևս ձևավորված չէր, ո՛չ որպես մարդ, ո՛չ որպես բանաստեղծ: Սակայն ապագա հանճարի վարպետությունն զգացվում է նաև այստեղ, բերկրանքով, լույսով, զվարթ կատակով լի այս առաջին բանաստեղծություններում:

1769 թ. բանաստեղծը հիվանդանում է և ստիպված է լինում առանց համալսարանն ավարտելու մեկնել տուն: Մեկ տարուց ավելի նա անց է կացնում անկողնում, կարդալով Աստվածաշունչ, որը երբեմն համակում է նրան մռայլ մտքերով: Սակայն այդ տրամադրություններն անցողիկ էին: 1770 թ., ապաքինվելով, նա մեկնում է Ստրասբուրգ: Նրա տաղանդն ամրանում է, նրա բանաստեղծություններում հնչում են խոր մտքեր և մեծ զգացմունքներ: Պահպանվել է ոմն Մեցհերի նամակը, որը Գյոթեի մասին հաղորդել է հետևյալը. «Այստեղ Ֆրանկֆուրտից

կա մի ուսանող՝ Գյոթեն անունով: Նա հանդես եկավ Հիսուսի մասին մի զեկուցումով, որտեղ փորձեց համոզել, որ Հիսուս Քրիստոսն ամենևին էլ կրոնի հիմնադիր չէ, որ կրոնը ստեղծել են բազում իմաստուններ, որոնք օգտվել են այդ կեղծանունից: Նա փորձեց համոզել նաև, որ քրիստոնեական կրոնը սոսկ շատ բանական քաղաքական հաստատություն է: Բարեբախտաբար նրան արգելեցին տպագրել այդ զեկուցումը: Գյոթենն ուսումնասիրել էր Սպինոզայի փիլիսոփայությունը և դարձել նրա հետևորդը: Այդ փիլիսոփայությունը բարերար ազդեցություն է ունեցել բանաստեղծի աշխարհայացքի կազմավորման վրա:

Հետագայում «Պոեզիա և ճշմարտություն» ինքնակենսագրական երկում նա գրել է. «Այն մտածողը, որ այնքան վճռականորեն է ազդել ինձ վրա և որին վիճակված էր այդքան մեծ ներգործություն ունենալ իմ ողջ մտավոր կազմվածքի վրա, եղել է Սպինոզան: Ողջ շրջապատող աշխարհում իմ կրթոտ խառնվածքին հարմար դաստիարակչական միջոցների զուր փնտրողներից հետո, ես դեմ առա այդ հեղինակի «Բարոյագիտությանը»: Թե ի՞նչ վերցրի ես այդ երկից, ի՞նչ սեփական մտքեր դրեցի նրա մեջ ընթերցանության ընթացքում, դժվարանում եմ ճիշտ պատասխան տալ, բավական է ասել, որ ես այնտեղ հանգիստ գտա իմ կրքերի համար, և ինձ թվաց, թե իմ առջև բացվում է մտավոր ու բարոյական աշխարհի մի մեծ և ազատ տեսարան»:

Գյոթենն «Ֆաուստի» առաջին նախաբանում բանաստեղծի շուրթերով խոսում է ստեղծագործական անհատի զարմանալու, ամեն առարկայի մեջ հրաշքը տեսնելու մշտական ունակության մասին.

Երբ մշուշ էր աշխարհը ողջ,
Հրաշքի մայր՝ ամեն բողբոջ,
Երբ ծաղկանց բույրն էր ինձ դուրսում
Ամեն դաշտում, ամեն հովտում:

Գյոթենն միշտ զբաղված է եղել մեծ հարցերով: Դեռևս ուսանողական տարիներին նա հետաքրքրվել է տարբեր կրոններով և նրանց ծագումնաբանությամբ:

Պանթեիզմի փիլիսոփայությամբ է համակված նրա նշանավոր «Հանիմեդ» բանաստեղծությունը՝ գրված 1774 թ.: Զևսի կողմից առևանգված գեղեցկատես պատանի Հանիմեդի մասին առասպելը բանաստեղծն իմաստավորել է որպես մարդու և աստված-բնության միավորում: Այստեղ Գյոթենն օրհներգել է չթնաղ բնությունը, կյանքը և մարդուն՝ բնության որդուն.

Իմ այս ձեռքերով
Ա՛խ եթե քեզ փարվեմ,
Քո կրծքի վրա
Կպառկեմ թափորեն:
Սաղկունքդ, սեզերդ
Իմ սիրտն են պատում:

Եվ հագեցնում է

Սարափս տանջող

Սյուբբ վաղորդյան.

Մշուշոտ հովտից

Սոխակն է սիրո

Երգով ինձ կանչում:

Գյոթեի փնտրեցությունը: Գյոթեն գրել է մոտ 1600 բանաստեղծություն: Դրանցից շատերը ժողովուրդը յուրացրել է և դարձրել ժողովրդական երգեր. աշխարհի լավագույն կոմպոզիտորները դրանց համար երաժշտություն են գրել: Բանաստեղծը զգայունորեն ունկնդրել է ժողովրդի ձայնը, նրա երգերը, նրա խոսքը. նա կարողացել է վերցնել ժողովրդական բանաստեղծության ակունքից նրա ձևի սքանչելի հմայքը. կրկներգեր, երգային ճկունություն և մեղեդայնություն, արտահայտիչ նկարչականություն, համեմատություններ, զուգահեռականություններ, հակադրություններ. նա կարողացել է գտնել, հասկանալ և գնահատել մայրենի լեզվի գեղեցկությունը և կատարելագործել այն: Գյոթեի քնարական գլուխգործոցները՝ «Անտառի արքան», «Թափառականի գիշերային երգը», «Դաշտի վարդը», «Կոռնթոսյան հարսնացուն», Մինյոնի երգը «Վիլհելմ Մայստերից», համաշխարհային ճանաչում են գտել:

Գյոթեի քնարերգությունը կենսախիղ է ու կենսասեր: Այն ընդգրկում է բնության և մարդու գեղեցկության ճանաչման հազվագյուտ և մեծագին զգացմունքը: Մարդը՝ իր անձնական ղզացմունքներով, կյանքի բոլոր գույներով ծաղկող, բուրդ և ապրող բնությունը. ահա նրա քնարերգության երկու գլխավոր հերոսները: Գյոթեի բանաստեղծությունները միշտ եղել են նրա կյանքի այս կամ այն իրողության արձագանքը, ուստի և դրանք համակված են այնքա՛ն հուզականությամբ ու անմիջական զգացմունքներով: Ըստ Գյոթեի, չի կարելի գրել բանաստեղծի կյանքից անկախ քնարական բանաստեղծություններ, այլապես դրանք կլինեն սառը և վերացական չափածո՝ դատողություններ. «Աշխարհն այնքան մեծ ու հարուստ է, և կյանքն այնքան բազմաձև, որ բանաստեղծություն գրելու համար միշտ էլ շարժառիթ կգտնվի: Սակայն բոլոր բանաստեղծությունները պետք է «շարժառիթային» լինեն. դա նշանակում է, որ նրանց առիթ ու նյութ տվողը իրականությունը պիտի լինի: Առանձին դեպքերը ընդհանրական իմաստ են ստանում և դառնում բանաստեղծական, որովհետև դրանց մշակողը բանաստեղծ է: Իմ բոլոր բանաստեղծությունները ծնվել են շարժառիթներից. նրանք տոգորված են իրականությամբ, ունեն հիմք ու միջավայր: Այն բանաստեղծությունը, որ կյանքից չի վերցված, ինձ համար ոչինչ է»:

1773 թ. Գյոթեն գրում է «Պրոմեթևս» փիլիսոփայական դրաման: Այն ծավալուն չէ, բայց նրանում ընդգրկված մտքերը ուշագրավ են: Պրոմեթևսը չի ենթարկվում Զևսին, նա ստրկության հակառակորդն է: Նա հպարտորեն պատասխանում է Մերկուրիին, որ չի ենթարկվի աստվածներին: Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ աստվածները ցանկացան Պրո-

մեթևսին էլ բաժին հանել իրենց իշխանությունից, նա հրաժարվում է: Գյոթենն համակրում է այդ ապստամբին: Աստվածուհի Միներվան (Իմաստությունը) Պրոմեթևսի կողմնակիցն է.

Հարգում եմ հորս, բայց քեզ
Սիրում եմ, օ՛հ, Պրոմեթևս:

Գյոթեի ողջ համակրանքը Պրոմեթևսի կողմն է: Նա իմաստուն է, ազնիվ և մարդկանց բարեկամ է: Նա սովորեցնում է մարդկանց աշխատել: Իսկ Յուպիտերը (Զևսը) դաժան է և քամահրում է մարդկանց.

Կանգնի ցեղն այս որդերի
Ամբոխը իմ ստրուկների:

Բանաստեղծը իր հերոսի՝ Պրոմեթևսի շուրթերով խոստովանում է. մի ժամանակ ևս նայում էի աշխարհին և մտածում, որ նրան վերուստ ղեկավարում է ինչ-որ մեկը: Բայց ո՛չ: Դա հնարանք է: Մարդիկ փառաբանում են աստվածներին այն ամենի համար, ինչը իրենք են իրենց աշխատանքով ստեղծել:

Այս դրաման դուրս չեկավ բանաստեղծի ստեղծագործական աշխատանոցից: Ընթերցող լայն շրջանները բավական ուշ իմացան դրամասին: Պրոմեթևսի մենախոսությանը դեռևս ձեռագիր վիճակում ծանոթացել է Լեսինգը և տվել շատ բարձր գնահատական: Գյոթենն ձեռագիրը հրատարակել է 1830 թ.:

«Գյոց ֆոն Բեռլինգեն» դրաման գրված է 1771 թ. (հրատարակվել է 1773 թ.): Դրանով Գյոթենն ձեռք է բերել իր առաջին դասինները: Նրա համբավը տարածվեց Գերմանիայով մեկ: Բանաստեղծին ոգեշնչել է միջնադարյան ապստամբի առնական կերպարը: «Ես դրամատիկական ձևով մարմնավորում եմ այդ ազնվագույն գերմանացու պատմությունը, մոռացությունից փրկում այդ հոյակապ մարդու հիշատակը»,— գրել է Գյոթենը: Այդ մոտումենտալ ստեղծագործությունը հեղաշրջել է այն ժամանակվա Գերմանիայի գեղարվեստական ճաշակը: Տասնյակ երիտասարդ գրողներ ու բանաստեղծներ սկսեցին ընդօրինակել Գյոթեին, երեվան եկան բազմաթիվ այսպես կոչված «ասպետական դրամաներ»:

Պիեի գործողությունը վերաբերում է XVI դարի սկզբին: Գյոթենն մեծ ճշրգտությամբ է վերարտադրել Գյուղացիական մեծ պատերազմի դարաշրջանը: Եվ այն հանգամանքը, որ նա ընտրել է ժողովրդական զանգվածների հեղափոխական վերելքի ժամանակաշրջանը, վկայում է նրա տրամադրությունների, քաղաքական կողմնորոշման մասին: Դրաման գրված է այն ժամանակ, երբ Գյոթենն առավել հրապուրված էր Շեքսպիրով¹: Այն հորինված է շեքսպիրյան քրոնիկների ձևով: Այստեղ

¹ 1771 թ. «Շեքսպիրի օրվա առթիվ» հոդվածում Գյոթենն գրել է. «Շեքսպիրի առաջին իսկ էջը, որ ես կարդացի, գրավեց ինձ առհավետ, իսկ երբ վերջացրի նրա առաջին գործը, ես կանգնեցի, ինչպես ի ձեռն կուլրը, որին մի հրաշագործ ձեռք հանկարծ տեսողություն էր շնորհել»:

չկան կլասիցիստական թատրոնի տիրահռչակ միասնությունները, գործողությունը ծավալվում է ազատորեն, առանց տեղի ու ժամանակի սահմանափակման: Կարճ, արագ փոփոխվող տեսարանները ասպետական դրշակից մեզ տեղափոխում են քաղաքային խորհրդարան, կամ անտառ՝ գնչուական թափառախմբի մոտ, կամ գեղջկական ուրախ հարսանքավայր: Գյոթեն ցույց է տվել այն ժամանակվա Գերմանիայի կյանքի լայն, համակողմանի պատկերը: Պիեսը բազմամարդ է: Այստեղ ընդգրկված են բոլոր դասերի ու շերտերի ներկայացուցիչներ՝ ասպետ, եպիսկոպոս, կայսր, գյուղացի, վաճառական: Յուրաքանչյուրին տրված է իր մտածելակերպն ու խոսքի յուրահատկությունը:

Գյոթեն ցույց է տվել ֆեոդալական մանր իշխանների երկպառակությունները: Մաքսիմիլիան կայսրը՝ ծեր ու բարի, բայց թուլակամ մի տիրակալ, անզոր է որևէ բան անել: «Նոր գծություններն աճում են հիդրայի գլուխների նման»: Սակայն նրանց մեջ կան նաև ազնիվ ասպետներ, որոնք կարեկցում են տառապող ժողովրդին, ցանկանում են վերջ տալ մշտական ընդհարումներին, ծառայել միացյալ երկրի միահեծան տիրակալին: Այդպիսին է Գյոց ֆոն Բեռլիհինգենը: Դա մի ծեր քաջ սուսերամարտիկ է: Նա օժտված է առնական մեծ ուժով: Նրան կոչել են «Երկաթե բազուկ», քանի որ մարտում կորցրել էր աջ ձեռքը և դրա փոխարեն կրում էր երկաթե բազուկ: Մանր էր նրանց վիճակը, ովքեր մարտի դաշտում ելնում էին նրա դեմ: Գյոցին սիրում էին որպես առնական ու ազնիվ մարդու: «Աստված պահպանի նրան: Արդար ազնվական է», — ասում էին գյուղացիները: Գյոցին սիրում է նաև երիտասարդ ու կրակոտ Ֆրանց ֆոն Զիքինգենը և հատկապես նրա պատանի զինակիր Գեորգը: Գեորգը մարմնավորում է ընկերական հավատարմությունը, անձնվեր ծառայությունը պարտքին: Դա պիեսի ամենահամակրելի կերպարներից է: Պիեսի գործողությունը ծավալվում է մի քանի սյուժետային գծերով: Դրանցից մեկը Վալսլինգենի և Մարիայի պատմությունն է:

Գյոցը գերի է վերցնում եպիսկոպոսի մերձավորներից մեկին՝ Վալսլինգենին: Վերջինս գտնվելով գերության մեջ, սիրահարվում է Գյոցի քրոջը՝ Մարիային, որ քնքուշ, մաքուր, խորամանկության ու շահախնդրության անընդունակ աղջիկ է: Նա գրավում է իր պարզությամբ, միամըտությամբ ու սրտաբացությամբ: Նրա մեջ ինչ-որ բան կա ապագա ֆաուստյան Գրեթիենից:

Մարիան նույնպես սիրահարվում է իր եղբոր գերուն: Շուտով նրանք ամուսնանում են, և Գյոցը ազնիվ խոսք առնելով, ազատ է արձակում Վալսլինգենին: Բայց ոչ մեծ դժվարությամբ եպիսկոպոսը կարողանում է իր մոտ վերադարձնել Վալսլինգենին՝ Ադելգեյդայի միջոցով, որ հազվագյուտ գեղեցկության ու խելքի տեր մի կին էր՝ նաև դաժան ու արատավոր:

Ադելգեյդան ծիծաղում է ասպետական պարտքի, տված խոսքին

հավատարիմ մնալու մտայնություն վրա: «Հերի՛ք է, հերի՛ք է: Պատմեք այդ ամենը աղջնակներին: Ասպետական պա՛րտք: Մանկական խաղ է»: Եվ Վայսլինգենը ենթարկվում է այդ կնոջ դատողության տրամաբանությանը: Նա տարվում է այդ կնոջով: Մոռանում Մարիային, իր երգումը և ամուսնանալով Ադելգեյդայի հետ, դառնում է նրա ստրուկը: Որոշ ժամանակ անց կինը դաժանորեն հայտնում է նրան, որ չի սիրում նրան, որ սխալվել է նրա հարցում:

Ադելգեյդան տեսնում է բարձր դիրքեր: Ընկնելով կայսեր արքունիքը, նա հմայում է պատանի գահաժառանգին, ապագա Կարլոս V-ին: Նա իր ճանապարհից հեռացնում է իրեն խուլընդոտող ամուսնուն: Նա օգտվում է իրեն սիրահարված պատանի պաժի՝ Վայսլինգենի զինակրի սիրուց, առանց տատանվելու տանում է նրան իր ննջարանը և նրա միջոցով թույլ է ուղարկում ամուսնուն:

Վայսլինգենը թունավորվում է: Նա մեռնում է, ստորագրելով ձեռքակալված ու բանտարկված Գյոցի մահվան դատավճիռը: Նախկին բարեկամները դառնում են թշնամիներ: Գալիս է Մարիան՝ եղբոր համար ներումն խնդրելու: Մարիան արդեն ամուսնացած է ուրիշի հետ: Նրան սիրահարվել էր խիզախ և ազնիվ ասպետ Ֆրանց Ֆոն Զիբլինգենը: Վայսլինգենն իր վերջին բուպենին անց է կացնում Մարիայի հետ: Նա գիտե, որ թունավորված է (պատանի պաժը խոստովանել էր), պատռում է Գյոցի մահվան դատավճիռը: Գիտակցելով, որ խեղել ու ապականել էր իր կյանքը, նա տառապում է. «Ինչո՞ւ եկար. որպեսզի արթնացնե՞ս իմ մեջ նիրհած տխուր հուշերն իմ մեղքերի մասին: Թո՛ղ ինձ, թո՛ղ ինձ, թո՛ղ որ մեռնեմ»:

Պիեսում ներմուծված է Ադելգեյդայի գաղտնի դատաստանի ողմանտիկ տեսարանը: Մռայլ դահլիճում դիմակավոր դատավորները կայացնում են ոճրագործուհու ահեղ դատավճիռը. «Նա պետք է մեռնի՛, մեռնի՛ կրկնակի և դառը մահով: Թող կրկնակիորեն քալի՛ սրով և պարանով, իր կրկնակի շարագործությունը: Կարկառե՛ք ձեր ձեռքերը և մահվա՛ն կոչեք նրան: Տանջա՛նք, տառապա՛նք: Տրված է ձեռքը վրիժառուի»: Այսպես է ավարտվում պիեսի այս գիծը:

Ապստամբությունը ճնշվում է: Գյոցի հավատարիմ զինակիրը զոհվում է: Ինքը՝ Գյոցը, վերքերից արնաքամ մեռնում է բանտում: Մահից առաջ իմանալով իր ընկերների կործանման մասին, նա բացականշում է. «Մեռի՛ր, Գյո՛ց, դու վերապրեցիր ինքդ քեզ, վերապրեցիր ազնվագույններին»: Խորհրդանշանորեն են հնչում մեռնողի վերջին խոսքերը. «Փրկնային օ՛ղ, Ազատութիւն, Ազատութիւն»: Գյոթեն փառաբանել է իր հերոսին. «Ո՛վ ազնիվ ա՛յր, ո՛վ ազնիվ ա՛յր, վա՛յ քեզ վանող դարին», «վա՛յ սերունդներին, եթե նրանք քեզ չգնահատեն»:

Գյոթենի դրաման նորարարական էր, այն հեռու էր կլասիցիզմից: Շեքսպիրի անունը շտյուրմենների համար դարձել էր գրական վերափոխումների դրոշ: Ուշագրավ է, որ ո՛չ Դիդրոն Ֆրանսիայում, ո՛չ Լե-

սինգը Գերմանիայում ստեղծելով «սրտառուլ դրաման» ի հակակշիռ կլասիցիզմի պաթետիկ ողբերգության, չէին հենվում Շեքսպիրի վրա և հեռու էին նրա հանճարը հասկանալուց: Վոլտերն առաջինը ծանոթացնելով Նվրոպային Շեքսպիրի երկերին, առաջինն էլ հենց հանդես եկավ նրա դեմ, երբ տեսավ երիտասարդության հրապուրանքը անգլիացի դրամատուրգով:

Գերմանիայի երիտասարդությունը, Գյոթեն, որպես նրա արտահայտիչը, բոլոր շտյուրմերները Հերդերի գլխավորությամբ Շեքսպիրի մեջ տեսան այն ողմանտիկ հերոսականությունը, որ չկար կլասիցիստական սառը և վերամբարձ ողբերգություններում: Հանդիսականները հետևեցին Գյոթեին: Իր դրամայով նա գերմանական գրականության մեջ բացեց մի ողջ դարաշրջան:

«Մերտասառդ Վերթերի տառապանքները»: 1774 թ. գտնվելով Վեցլարում, Գյոթեն ծանոթանում է Շառլոտա Բուֆի՝ իր ընկեր Կեստների հարսնացուի հետ: Բանաստեղծը հրապուրվում է նրանով, բայց հեռանում է, չցանկանալով խորտակել երիտասարդ զույգի կապը: Շառլոտան ամուսնանում է Կեստների հետ: Հենց այնտեղ՝ Վեցլարում դժբախտ սիրուց ինքնասպան է լինում դեսպանատան քարտուղարը: Այդ ամենը Գյոթեին մղում է գրել մի վեպ: Այս էր «Վերթերի» ստեղծման շարժառիթը:

Վեպը գրված է նամականու ձևով, որ միանգամայն համապատասխանում է նրա բովանդակությանը, ներաշխարհի կյանքի, զգացմունքների ու ապրումների տրամաբանության բացահայտմանը: Դա վեպի ձևով գրված մի արձակ քնարերգություն է: Վերթերը կրթված և տաղանդավոր երիտասարդ է, ունևոր բայց ոչ: ազնվական ծնողների զավակ: Նա ծագումով բյուրգեր է: Հեղինակը ոչ մի տեղեկություն չի տալիս նրա ծնողների մասին, բացի մոր մասին մի քանի հիշատակություններից: Երիտասարդին չի սիրում տեղի ազնվականությունը, նախանձում են նրա տաղանդի համար, գտնելով, որ նա արժանի չէ դրան: Տեղի ազնվականությանը զայրացնում են նաև Վերթերի անկախ հայացքները, նրա անտարբերությունը, երբեմն էլ՝ քամահրանքը արիստոկրատների տիտղոսների նկատմամբ:

Գյոթեն շատ ժլատորեն է խոսում Վերթերին շրջապատող արտաքին միջավայրի մասին: Նրա ամբողջ ուշադրությունը բեկոված է երիտասարդ հերոսի հոգեկան աշխարհի վրա: Սկզբում Վերթերի նամակներում բացահայտվում են նրա հակումները, սովորույթները, հայացքները: Վերթերը զգայուն է, մի փոքր զգացմունքային: Պատանու առաջին նամակները բացահայտում են նրա հոգում տիրող լուսավոր ներդաշնակությունը: Նա երջանիկ է, նա սիրում է կյանքը: «Մի հրաշալի պայծառություն է պարուրել հոգիս, ինչպես և այն քաղցր առավոտները, որոնք ես վա-

յելում եմ ի բոլոր սրտե», — գրում է նա իր բարեկամին¹։ Վերթերն ինքնամոռացության աստիճան սիրում է բնությունը։ «Նրբ շուրջս իմ սրտին սիրելի հովտից շոգի է բարձրանում, միջօրեի արևը դադար է առնում անտառի անթափանց խավարի վրա և միայն եզակի ճառագայթներ են սողոսկում նրա սրբազան ընդերքը, իսկ ես պառկած արագահոս առվակին առափնյա բարձր խոտի մեջ՝ գետնին կպած հազարաձև խոտատեսականներ եմ տեսնում, երբ սրտիս ավելի մոտ եմ զգում ցողունների մեջ վխտացող անթիվ, անհամար զեղունների ու միջատների անմեկնելի կերպարանքների փոքրիկ աշխարհը... երբ մշուշապատվում են աչքերս, և երկիրը շուրջս ու երկինքն ինձնից վեր սիրեցյալի կերպարանքի պես պտտվում են իմ հոգում, և հաճախ տառապում եմ տենչանքից ու մըտածում։ «Ա՛խ, կկարողանա՞ս դու, արդյոք, արտահայտել, կկարողանա՞ս, արդյոք, կյանք ներշնչել ու թղթին հանձնել այն, ինչն այնքա՛ն լիակատար, այնքա՛ն ջերմ ապրում է քո մեջ...»։

Վերթերն անբաժան է Հոմերոսի պոեմների հատորից, ընթերցում և վերընթերցում է այն բնության գրկում։ Նա զմայլվում է մեծ բանաստեղծի միամիտ աշխարհայեցությամբ, անզարդ պարզությամբ և զգացմունքների անմիջականությամբ։ Վերջին նամակներում Վերթերը մռայլ է. վհատությունն ու մահվան գաղափարը համակում են նրա հոգին, և Հոմերոսից նա անցնում է Օսսիանին։ Օսսիանի երգերի ողբերգական շունչը համահնչյուն է նրա հիվանդագին տրամադրությանը։

Վերթերը հայեցողական կյանք է վարում։ Նրա դիտարկումները տխուր մտքերի տեղիք են տալիս։ «Եվ մի՞թե սա չէ մարդու ճակատագիրը՝ բաժին ընկածի չափով տառապել և բաժակը մինչև մրուրը խմել»։

Վերթերը լինելով Ռուսսոյի հավատարիմ հետևորդը, սիրում է բնության գրկում ապրող հասարակ մարդկանց, սիրում է նաև երեխաներին, որոնք սրտաբացորեն հետևում են իրենց սրտի կամքին։ Նա շփվում է գեղջուկների, գեղջուկ երեխաների հետ և դրանում գտնում է մեծ բերկրանք։ Շտյուրմերների նման նա բողոքում է ընդդեմ կյանքի քաղքենիական պատկերացման, ընդդեմ խստորեն սահմանափակված կենցաղի, որ պաշտպանում էին քաղքենիները։ «Ա՛խ, դո՛ւք, խելամիտ մարդի՛կ, — ժպտալով բացականչեցի ես, — կի՛րք, հարբեցողությո՛ւն, ցնորվածությո՛ւն։ Իսկ դո՛ւք, առաքինի մարդի՛կ, անհաղորդ՝ մի կողմ եք քաշվում, նախատում եք հարբեցողներին, խորշում ցնորվածներից, քահանայի պես անցնում նրանց կողքով և փարիսեցու պես փառք տալիս աստծուն, որ ձեզ նրանց պես չի ստեղծել։ Ըս շատ անգամ եմ հարբած եղել, կրքերիս մեջ ցնորվածությունից հեռու չեմ եղել և երկու դեպքում էլ ամենևին չեմ զղջում, քանի որ իմ ըմբռնողության չափով հասկացել եմ, թե ինչու բոլոր աչքի ընկնող մարդկանց, որոնք որևէ մեծ, առերես անհնարին բան են ստեղծել, ի սկզբանե հարբած կամ ցնորված են հայտարարել։ Սա-

¹ Կյաքե, Երիտասարդ Վերթերի տառապանքները, Քարթմ. լ. Տեր-Մինասյանի, Ե., 1981, էջ 7։

կայն առօրյա կյանքում էլ անտանելի է լսել, թե ինչպես համարյա յուրաքանչյուրի ետևից, ով ամենաշնչին չափով փորձում է որևէ համարձակ, ազնիվ, աննախադեպ գործ կատարել, բղավում են. «Բայց սա հարբած է: Սա ցնորված է»: Ամաչեցե՛ք, ողջամիտ մարդի՛կ: Ամաչեցե՛ք, իմաստուն մարդի՛կ»:

Վերթերը շտյուրմենների նման ռացիոնալիզմի հակառակորդ է և բանականությանը հակադրում է զգացմունքը և կիրքը. «մարդը միշտ էլ մարդ է մնում, և բանականության հատիկը, որ թերևս նա ունի, շատ շնչին դեր է խաղում կամ ամենևին չի խաղում, երբ կիրքն է մոլեգնում, և մարդկային բնության սահմանները նեղ են գալիս նրան»:

Միակողմանադիտության մեջ փորձեր են արվել նույնացնելու Գյոթեին իր հերոսի՝ Վերթերի հետ: Սակայն բանաստեղծն իր վեպում պատկերել է ոչ թե իրեն (թեև, ինչպես ասացինք, որոշ ինքնակենսագրական պահեր այստեղ արտացոլում են գտել), այլ իր ժամանակի երիտասարդությանը բնորոշ տրամադրություններ ու զգացմունքներ: Վերթերի կերպարով նա պատկերել է Գերմանիայի այն երիտասարդներին, որոնք դժգոհ են եղել տիրող վիճակից, որոնք փնտրել են նորը, բայց չեն ունեցել ո՛չ որոշակի սկզբունքներ ու հստակ գաղափարներ, ո՛չ բավարար կամք՝ դրանք իրագործելու համար:

Վերիտասարդ Վերթերի տառապանքները՝ վեպը կառուցվածքային առումով կարելի է բաժանել երեք մասի. Վերթերի ծանոթությունը Շառլոտայի հետ, ծառայությունը դեսպանատանը և վերադարձը Շառլոտայի մոտ: Շառլոտտան չափազանց լուրջ աղջիկ է բարոյական ամուր սկզբունքներով, որոշ չափով խոհական և առաքինի: Վերթերը սիրահարվում է նրան, թեև նա արդեն նշանված է և շուտով պիտի ամուսնանա ուրիշի հետ:

Վերթերը հաճախ էր լինում աղջկա տանը, նրան սիրում էին տենցիները, և աղջիկն էլ համակրում էր նրան: Շուտով գալիս է Շառլոտտայի փեսացուն՝ Ալբրտը. մի լուրջ երիտասարդ, շատ գործնական ու գործունյա: Վերթերի խառնվածքը հասկանալի չէր նրան:

Վերթերը տառապում էր, բայց ըստ էության նա ինքը չգիտեր, թե ինչ էր ուզում, ինչի էր ձգտում: Նա մեկնում է, անցնում դիվանագիտական ծառայության: Վտտտեն (Շառլոտտան) ամուսնանում է: Վերթերը երկար չի ծառայում: Մի անգամ նա մնում է մի ծանոթ արիստոկրատի՝ կոմս Բ-ի տանը: Հավաքված էին տիտղոսավոր մարդիկ. նրանց դուր չէր գալիս, որ իրենց կողքին է այլ խավի պատկանող մեկը: Բանն ավարտվում է նրանով, որ կոմսը մի կողմ է տանում Վերթերին և ներողություն խնդրելով, նշում այդ հանգամանքը: Վերթերը ստիպված հեռանում է: Հաջորդ օրը ամբողջ քաղաքը խոսում է այն մասին, թե ինչպես են երիտասարդ «ամբարտավանին» վրնդել արիստոկրատական տնից: Լուրերը հասնում են Վերթերին: Նա վրդովվելով, հրաժարական է տալիս և հեռանում քաղաքից:

Վերթերը կրկին հանդիպում է լոտտեին, հաճախ լինում նրա մոտ, անկարող է դառնում ապրել առանց նրա: Նրա վարմունքն արդեն ուշադրութուն է գրավում: Ալբերտը հայտնում է Շառլոտտային իր դժգոհութունը և առաջարկում նրան հասկացնել Վերթերին, որ հարկավոր է դադարեցնել իրենց վարկաբեկող այդ այցելությունները: Վերթերը հասկանում է իր վարմունքի անթույլատրելիությունը, բայց անգոր էր որևէ բան անել:

Նրա տրամադրությունն էլ ավելի ու ավելի մոայլ է դառնում: Եթե վեպի առաջին էջերը լի են արևով ու բերկրանքով, ապա վերջիններում խտանում են ստվերները, հերոսին համակում են վհատությունն ու տխրությունը, ծավալվում են ողբերգական իրողությունները:

Մի անգամ Վերթերը հանդիպում է լոտտեին միայնակ: Նա կարդում է աղչկա համար Օսսիանի երգերը, որ համակված էին թախծոտ ու միստիկ տրամադրությամբ: Առաջին անգամ տեղի է ունենում սիրո խոստովանությունը: Լոտտեն համոզում է պատանուն հեռանալ, գտնել ուրիշ մի կնոջ, մոռանալ իրեն, ուշքի գալ: (Բայց սրտի խորքում նա ցանկանում էր, որ պատանին մնար իր կողքին): Հաջորդ օրը Վերթերը ծառայի միջոցով մի գրութուն է ուղարկում Ալբերտին, նրանից փոխարինաբար ատրճանակներ խնդրելով: Շառլոտտան դրանք հանձնում է ծառային, մաքրելով դրանց վրայի փոշին: Վերթերն իմանալով, որ ատրճանակները հենց ինքը՝ լոտտեն է տվել, դա համարում է երկնային նախանշան և համբուրում է զենքը: Գիշերը նա ինքնասպան է լինում: «Գինուց նա միայն մի բաժակ էր խմել: Գրակալի վրա բաց դրված էր «էմիլիա Գալոտտին»:

Շեղվենք Վերթերի, որպես կամազրկության առաքյալի նկատմամբ եղած ավանդական հայացքներից: Մի փոքր այլ կերպ նայենք նրա վարքագծին, նրա արարքներին և վերջին քայլին՝ ինքնասպանությանը: Այստեղ ամեն ինչ այնքան էլ սովորական չէ: Վերթերը հասկանում էր, որ Շառլոտտայի հանդեպ իր սերը խենթություն է: Բայց այդ խենթությունը ոչ թե այն էր, որ չէր կարելի սիրել ուրիշի հարսնացուին և ապա կնոջը, որ չէր կարելի պահանջել նրանից խզել կապերն իր փեսացուից և ապա ամուսնուց: Դրա համար Վերթերը կունենար բավարար շահով կամք ու համառություն: Խենթությունն այն էր, որ նա դիպչում էր այն ներդաշնակությանը, որի մեջ ապրում էր Շառլոտտան: Վերջինս ապրում էր ողջամտության աշխարհում, որտեղ ամեն ինչ սահմանափակված էր, կարգավորված, և նա ինքը այդ աշխարհի մի մասնիկն էր, այսինքն՝ նույնպես ողջամիտ էր ու կարգավորված: Հեռացնել Շառլոտտային այդ աշխարհից նշանակում էր կործանել նրան: Վերթերը շունեի դրա բարոյական իրավունքը: Վերթերն ինքը ապրում էր զգացմունքի աշխարհում, նա ընդունում էր միայն այդ աշխարհը և չէր ցանկանում, չէր հանդուրժում իր նկամամբ ոչ մի հովանավորություն, նա ցանկանում էր զգացմունքների լիակատար ազատություն, անկաշկանդություն ու անկախու-

թյուն: Ապրել և գործել ոչ թե ըստ պարտքի, այլ ըստ զգացմունքի: Վերթերը հասկանում էր, որ այն հասարակության մեջ, որտեղ ապրում էր ինքը, դա ինքնին խենթություն է: Կարո՞ղ էր նա խենթության մղել և իր սիրած կնոջը: Նա հասկանում էր, որ Ալբերտը՝ այդ ողջամիտ, գործնական մարդը, ողջամիտ, գործնական աշխարհի ծնունդը, երջանկության կրեթի Շառլոտտային, կտա նրան հասարակության հետ այն հարմարավետ ներդաշնակությունը, որն ինքը անկարող է տալ: Եվ նա հեռանում է, լիովին վերացնում իրեն: Նա այդ ավելի շուտ կաներ, եթե Շառլոտտան փոխադարձոր իր զգացմունքները: Վերթերը վարվեց այնպես, ինչպես կվարվեր յուրաքանչյուր կարգին մարդ, որ տառապում է անբուժելի հիվանդությամբ: Դա ոչ թե պարտություն էր, այլ բարոյական հաղթանակ, ի վերջո՝ պարտքի հաղթանակը զգացմունքի նկատմամբ:

Գյոթեի վեպի հրատարակությունից շատ լանցած Քրիստոֆ Ֆրիդրիխ Նիկոլային՝ գերմանական լուսավորության գործիչներից մեկը, լույս ընծայեց իր «բարելավված» «Վերթերը» («Նրիտասարդ Վերթերի ուրախությունները— Այր Վերթերի տխրություններն ու ուրախությունները»): Նիկոլային տվել է այլ հանգուցալուծում. Վերթերն ամուսնանում է Շառլոտտայի հետ և գտնում ընտանեկան երջանկություն, դառնալով ողջամիտ ու օրինավոր ամուսին: Հարց է ծագում. ցանկանո՞ւմ էր Գյոթեի Վերթերը նման երջանկություն, ցանկանո՞ւմ էր ինքը՝ հեղինակը նման ճակատագիր իր հերոսի համար:

Որտե՞ղ է դրսևորվել Գյոթեի վեպի ըմբոստ, խոտվարարական ոգին: Դա առկա է հենց այն մերժողական վերաբերմունքի մեջ, որ ունեցել է հեղինակն այն ժամանակվա Գերմանիայում տիրող մթնոլորտի, հասարակության կյանքի ողջ կառուցվածքի հանդեպ:

Դիրքը հոգեցունց տպավորություն է գործել: Այն միանգամից ձեռք բերեց համաշխարհային հնչելություն: Վեպը թարգմանվելով բազմաթիվ լեզուներով, տարածվեց աշխարհով մեկ: Երկու սերունդ ապրեց այդ գրքով: Նրիտասարդ Նապոլեոնը այն կարդացել է յոթ անգամ և Աստվածաշնչի նման այն տարել իր հետ Եգիպտական արշավանքի:

Գյոթեի կյանքը Վայմարում: 1775 թ. Գյոթեն հաստատվում է Վայմարում: Նրան հրավիրում է սաքսեն-վայմարյան դուքս Կարլ Ավգուստը, մի ոչ խորամիտ, բայց բարի մարդ, ինչպես որակել է նրան Գյոթեն:

Կարլ Ավգուստը սնապարծեղեն ձգտում էր իր պատվիկ արքունիքի շուրջ հավաքել Գերմանիայի մեծ մարդկանց: Վայմարում իսկապես հավաքվեցին նշանավոր գրողներ. Վիլհելմ, Հերդերը, ավելի ուշ Իենից այնտեղ է մեկնում նաև Շիլլերը:

Վայմարը այն ժամանակվա Գերմանիային շատ բնորոշ փոքրիկ քաղաք էր: Քայքայված դքսությունը ուներ շուրջ 300 զինվորից բաղկացած մի բանակ: Դուքսը Գյոթեին ընդգրկում է պետական ծառայության մեջ: Նա սկզբում նշանակվում է խորհրդատու, ապա մինիստր և նույն-

նիսկ առաջին միևնույն, այսինքն՝ ղեկավարում էր իշխանությունը: Գյոթենն էր տնօրինում արտաքին քաղաքականությունը, ֆինանսները, անտառաբուծությունը, բանակը, հսկողությունն իննի համալսարանի, դրքսական գրադարանի վրա և այլն: Բանաստեղծը եռանդագին գործի է լծվում, ծրագրում է մեծ բարեփոխություններ (փոխել հարկահանության կարգը, որոշ չափով թեթևացնելու համար գյուղացիների ու արհեստավորների վիճակը): Բայց, անշուշտ, ոչինչ չստացվեց: Եվ Գյոթենն նահանջեց, վարելով այնպիսի գործեր, որոնք, ինչպես ասում էին շար լեզուները, չէին վարկաբեկում արքունիքը ո՛չ պետական գործերի նկատմամբ անհոգությանը, ո՛չ էլ չափազանց հոգածությանը:

Նրա տաղանդի երկրպագուները իմանալով նրա հրապուրվող բնավորությունը (երիտասարդ հասակում նա իսկապես այդպիսին էր), անհանգստանում էին, վախենալով, թե նա կթողնի գրականությունը: Ժամանակակիցներից մեկը նույնիսկ նրան կոչել է «մարդ մեծություն» (Eine verschollene Berühmtheit): Բայց մտածողն ու բանաստեղծը չմարեց վայմարյան միևնույնի մեջ: Գյոթենն աճեց: Նրա տաղանդն առնականացավ և ամրապնդվեց օր-օրի:

Խալիլայում: Չնայած արտաքին հանդարտությանը, բանաստեղծը չէր կարող սահմանափակվել դեռի արքունիքի միջավայրով: Նա տարտամորեն զգում էր մի անբավարարություն: Եվ մի անգամ, 1786 թ. ժածուկ թողնելով՝ Վայմարը, նա մեկնում է Իտալիա և ապրում այնտեղ երկու տարի: Այդ տարիներին նա ապրում է, զննելով ու հետազոտելով անտիկ արվեստի հուշարձանները: Այդ ժամանակից ի վեր նրա բոլոր ստեղծագործություններում նկատելի է անտիկ արվեստի ոգին, հանդարտության, ներդաշնակության իդեալը: Նա Գերմանիա է վերադառնում արդեն բոլորովին այլ մարդ դարձած:

Մերժման ու բողոքի տրամադրությունները, որոնք այնքան ուժգին էին նրա վաղ շրջանի երկերում, փոխարինվում են հասարակության զարգացման տրամաբանության, մարդկային համակեցության նորմերի ու օրենքների իմաստավորման ձգտումով:

Ըստ բանաստեղծի, աշխարհում իշխում է անհրաժեշտությունը և դրա հետ պետք է հաշվի նստել: Սակայն մարդն ինքն իր առաջ պետք է դնի բարոյական կատարելագործման խնդիրներ և ձգտի հստակ, հանդարտ ու ներդաշնակ աշխարհայեցության.

Մարդը ազնիվ
Պիտի լինի:
Բարի, լայնասիրտ.
Անդուլ պիտի
Նա ստեղծի
Օգտակարը,
Ճշմարիտը:

1 Գյոթեն, Բանաստեղծություններ, Ե., 1946, էջ 60: Բանաստեղծությունը վերնագրված է «Անտվաժայինը»: Գյոթենն այն տպագրել է նաև «Մարդը» վերնագրով:

Բանաստեղծի անձնական կյանքում կատարվում է մի կարևոր իրադարձություն: Մի անգամ վայմարյան պուրակում զբոսնելիս նա հանդիպում է Քրիստինա Վուլպիուսին՝ հասարակ ծագումով մի աղջկա: Վերջինս դառնում է նրա կյանքի ընկերը: Այդ երիտասարդ, շկրթված, բայց չքնաղագեղ աղջկա մեջ նա տեսավ կանացիության իդեալը, նրան է ձոնել իր հոյակապ «Հոռմեական եղերերգությունները»:

Մինչև իտալիա մեկնելը Գյոթենն արդեն սկսել էր աշխատել, այսպես կոչված, դասական շրջանի իր նշանավոր ստեղծագործությունների վրա՝ «Իֆիգենիան Տավրիսում», «Տորկվատո Տասսո», «էգմոնտ»:¹ Վերադարձից հետո նա ավարտում է դրանք:

«Տորկվատո Տասսո»: Մի անգամ Գյոթենն խոստովանել է իր քարտուղար՝ էքերմանին. «Ես գիտեի Տասսոյի կյանքը, գիտեի նաև ինքս ինձ. երբ ես սկսեցի համադրել այդ երկու կերպարները, իմ մեջ ծնվեց իմ Տասսոյի կերպարը: Արքունիքը, կենսական պայմանները, սիրային հարաբերությունները Վայմարում շատ կողմերով նույնպիսին էին, ինչպես Ֆերարում»:

Տասսոյի ողբերգությունը Վերածննդի գործիչներից շատերի՝ Զորդանո Բրունոյի, Թոմաս Մորի, Միքայել Սերվետի և այլոց ողբերգությունն է: Խարույկ, դահճի կացին, ինքնասպանություն, խելագարություն. ահա թե ինչին էին մղում այն ժամանակ ամենազոր եկեղեցին, ֆեոդալական ռեակցիան և թագավորների ինքնիշխանությունը մարդկության լավագույն զավակներին: Տասսոն ապրել է ռեակցիայի, իտալական հումանիզմի ճգնաժամի պայմաններում:

Նրա խելագարության մասին հյուսել են մի լեգենդ: Ասում էին, թե նա սիրահարվել է էլեոնորա դ՝ էստեին՝ ֆերարյան դուքս Ալֆոնս II-ի քրոջը: Վիրավորված դուքսն իբր զնդան է նետում դժբախտ բանաստեղծին, կենդանի թաղելով նրան այնտեղ: Այդ լեգենդը Գյոթենն դարձրել է իր դրամայի հիմքը: Գյոթենն կարեկցում է տառապող իտալացի բանաստեղծին, բայց ամենևին չի մեղադրում Ալֆոնս II-ին, ոչ էլ նրա քույր էլեոնորա դ՝ էստեին, որոնք ներկայացված են որպես ուսյալ և լուսավորյալ մարդիկ: Տասսոն ինքն է իր դժբախտությունների պատճառը, նա ձգտել է անհնարին: Տասսոյի ողբերգությունն այն էր, որ նա անկարող է եղել ետ կանգնել, չի ձգտել հնարավորին:

Սպասիր, Տասսո, կան բաներ, որոնք
Ուժգնությամբ միայն պիտի մենք տրեհենք,
Եվ կան բաներ էլ, որոնք տքնությամբ,
Ողջամտությամբ կարող ենք հասնել:

Տասսոն չի գիտակցում այդ իմաստությունը, ուստի և կործանվում է: Զափն ու ներդաշնակությունը, հստակությունն ու համամասնությունը,

¹ Գյոթե, Տորկվատո Տասսո, Քարգվ. 2. Հակոբյանի, Ե., 1981, էջ 64:

հանդարտ վեհաժողովունը, ազնիվ պարզությունը պիտի տարբերեն մարդուն և ղեկավարեն նրա բոլոր քայլերը:

Դրան իր հանգել Գյոթեն: Ըստ էության, նրա Տասսոն նույն Վերթերն է, միայն թե այլ պատմական իրավիճակում, և Տասսոյի խենթությունը նույն հատկությունն ունի, ինչ որ Վերթերի խենթությունն էր: Նրանք երկուսն էլ մղվում են դեպի «անհնարինը»: Տարբերությունը, սակայն, այն է, որ փոխված է հեղինակի դիրքորոշումը: Վերթերի պատմության մեջ հեղինակը իր հերոսի կողմն էր, մեղադրելով հասարակությունն ու տիրող կարգերը: Այստեղ նա հասարակության ու տիրող կարգերի կողմն է:

Գյոթենն դեռևս 1775 թ. մտահղացել էր «Էգմոնտ» պատմական դրաման, որը ավարտել է 1787 թ.: Պիեան առաջին անգամ բեմադրվել է 1794 թ. Վայմարի թատրոնում, զգալի շտկումներով, որ կատարել էր (Գյոթեի համաձայնությամբ) Շիլլերը: Գյոթենին պատահականորեն չի գրավել պատմական հեռավոր ժամանակաշրջանը (իսպանական տիրապետությունը Նիդերլանդներում, ժողովրդի պայքարն ընդդեմ օտարերկրյա լծի, իսպանական թագավորի տեղապահ դուքս Ալբայի դաժան ու նենգ քաղաքականությունը, էգմոնտի մահապատիժը Բրյուսելում, 1568 թ.): XVIII դարի 80-ական թթ. քաղաքական մթնոլորտը հագեցած էր հեղափոխության շնչով: Ամերիկայում պայքար էր մղվում հանուն անկախության և հեղափոխական վերափոխումների: Որոշակիորեն զգացվում էր Գերմանիային դրացի Ֆրանսիայի հեղափոխության մերձությունը: Գյոթեի պիեսում դեռևս կենսունակ են նրա «շտյուրմերական» երիտասարդության տրամադրությունները: Նրան հրապուրում են հերոսական կերպարները:

Այդպիսին է էգմոնտը: Նա շատ հեռու է պատմական էգմոնտից: Վերջինս մահապատժի նախօրեին եղել է ծեր, բազմամարդ ընտանիքի հայր (ունեցել է 11 որդի), զգուշավոր մարդ: Գյոթեի մոտ նա երիտասարդ է, պոռթկուն, անզգույշ, անհոգ: Երբ նրա բարեկամը խորհուրդ է տալիս զգուշանալ, շրջահայաց լինել, նա ծիծաղելով պատասխանում է. «Ո՛վ բարի և մեծապատիվ ծերունի՛, մի՞թե դու երիտասարդ հասակում ամեն ինչ կշռադատել ես, ինչպես անում ես այժմ: Մի՞թե դու երբեք չես բարձրացել պարսպի հրակնատի վրա: Եվ մարտերի մեջ մի՞թե գործել ես այնպես, ինչպես հուշել է քեզ ողջամտությունը. թիկո՛ւնք ես անցել: Հաճելի հոգացողություն: Նա ուզում է, որ ես ապրեմ ու երջանիկ լինեմ, և չի հասկանում, որ միայն սեփական անվտանգության համար հոգալով ապրելը նշանակում է մեռնել»:

Էգմոնտը խիզախ մարտիկ է, ազնիվ, ուղղամիտ մարդ: Նա ամենեին ժողովրդական ապստամբության առաջնորդ չէ և միտք էլ չունի լինել: Նա սիրում է կյանքը, քիչ է մտածում մարդկանց տխուր վիճակի մասին, գերադասում է անհոգորեն փնտրել բերրիանք ու հաճույքներ: ԸԾԹԵ ես զվարթ եմ, ամեն ինչին թեթևորեն եմ նայում, ամեն ինչին

արձագանքում եմ հպանցիկ, ապա դա իմ երջանկությունն է, և ես այն չեմ տա հանուն դամբարանի անվտանգություն», — ասում է նա իր մասին: Պիեսի երկրորդ գործող անձը՝ Օրանյան իշխանը՝ մի զգուշավոր, շրջահայաց քաղաքագետ, որ կարողանում է կանխորոշել իրողությունները, առավել ունակ է գլխավորել ժողովրդական ապստամբությունն ընդդեմ իսպանական լծի:

Ժողովուրդը սիրում է էզմոնտին: Նա պարզահոգի է և անհոգ, նա մարդամոտ է, խոնարհ, նրա մեջ տեսնում են ազգային բնավորության գծեր: էզմոնտը սակայն հասկանում է, որ դեռևս ոչնչով չի արժանացել ժողովրդի սիրուն. «Օ՛, եթե ես մի որևէ բան անեի նրա համար, եթե լարողանայի դեթ մի բան անել: Բայց նա պարզապես ուզում է ինձ սիրել»: Միայն վերջին արարվածում, դարանն ընկած էզմոնտը դուքս Ալբայի մոտ արտահայտում է իր քաղաքական հայացքները:

Մեր առջև ներկայանում է մի խորիմաստ քաղաքական մտածող, ժողովրդի իրավունքները պաշտպանող հանրապետական, ազգային անկախության մի քաջամարտիկ: «Թագավորը վճռել է մի բան, որ ոչ մի աիրակալ չպետք է վճռի: Նա ցանկանում է կոտրել, ճնշել, թուլացնել ժողովրդի զորությունը, նրա ոգին ու ինքնասիրությունը լոկ նրա համար, որ կարողանա ավելի հարմար ձևով ղեկավարել նրան: Նա ցանկանում է ոչնչացնել նրա ինքնուրույնության խորունկ հատիկը», — համարձակորեն ասում է էզմոնտը իսպանական թագավորի բռնակալության մասին նրա դաժան տեղապահին:

Սակայն այստեղ էլ էզմոնտն իր մտքերն արտահայտում է ոչ թե որպես քաղաքական գործիչ, այլ որպես մասնավոր անձ: Նա կարծում է, թե Ալբայի հետ սոսկ քաղաքական բանավեճ է մղում և ոչինչ ավելի: Բանտում նա վերջնականապես հասունանում է, բայց արդեն ուշ էր. նա պետք է գլուխը դնի կառափնակոճղին՝ ի սարսափ ապստամբ ժողովրդի: էզմոնտի կերպարն ինքը կրում է Գյոթեի կենսափոխությունը: Ընթերցողի ու հանդիսականի առաջ բացելով էզմոնտի աշխարհազգացողությունը, Գյոթեն կարծես ասել է. «Սիրե՛ք կյանքը այնպես, ինչպես անհոգ, անփութ, զվարթ էզմոնտը, կարողացե՛ք գեղեցկացնել այն, ինչպես կարողանում էր անել էզմոնտը, մի խոսքով, երջանիկ եղեք էզմոնտի նման»: Ինչո՞ւմ էր, սակայն, այն երջանկությունը, որն այնքան առատորեն վայելում էր Գյոթեի դրամայի հերոսը: Այն բարոյական գոհացումի մեջ էր, սեփական արարքների իրավացիության գիտակցման մեջ: էզմոնտը երբեք հոգեպես չէր ծամածովում, ազնիվ էր, համարձակ, ճշմարտախոս, խղճի և իր գիտակցած պարտքին հակառակ ոչինչ չէր անում: Ուստի և անգամ մահը թեթևությամբ է ընդունում: «Ինձ համար ամեն մի օրը ուրախություն է եղել, ամեն օր ես մղվել եմ կատարելու իմ պարտքը, ինչպես թելադրել է ինձ իմ խիղճը... Սա դադարում եմ ապրել, բայց ես ապրել եմ»:

«Վիլհելմ Մայսաեր»: Գյոթեի երկհատորյա վեպը՝ «Վիլհելմ Մայստերը» («Ուսման տարիները» և «Թափառումի տարիները»), ներկայացնում է արվեստագետի անհատականության կազմավորումը: Խելքով ու տաղանդով օժտված մարդը անցնում է կյանքի դպրոցը: Իր ճանապարհին նա հանդիպում է տիբրության և ուրախության, շարի և բարու: «Այն ամենն, ինչ կատարվում է մեզ հետ, իր հետքն է թողնում, ամեն ինչ անկատելիորեն նպաստում է մեր զարգացմանը»,— գրել է Գյոթեն: Վեպն ստեղծվել է մի քանի տասնամյակի ընթացքում. մոտ 20 տարի՝ առաջին մասը (1777—1796), 20 տարուց ավելի՝ երկրորդ մասը (1807—1829):

Վեպի հերոս Վիլհելմ Մայստերը արտիստիկ խառնվածքի տեր է. նա ստեղծված է արվեստին ծառայելու համար, չի ջնջելու գոհճիկ արհեստագործության մակարդակի, այլ հասնելու «մարդկային հրաշալի կերպարներ և գեղեցիկ զգացմունքներ արտահայտելու կարողության»:

Սակայն արվեստն ամենևին հեշտալի զվարճանքների բնագավառ չէ, և բանաստեղծը մարդկանց իր երգերով արբեցնող կախարդ չէ: Նա բարյացակամ դաստիարակ է, իմաստուն է նա: Բանաստեղծը նաև ուսուցիչ է, մարգարե, աստվածների և մարդկանց բարեկամը: Մարդկանց սովորեցնելու համար պետք է շատ բան ճանաչել ու իմանալ: Եվ ահա, Գյոթեն պատկերում է, թե ինչպես կյանքի բովում կոփվում է Վիլհելմի արտիստիկ անհատականությունը, ինչպես է «ներս սրտի ընդերքի սերմից աճում իմաստության գեղեցիկ ծաղիկը»:

Վիլհելմը բյուրգերի որդի է, նա ծագումով չի պատկանում բարձր դասին, և դա, ըստ Գյոթեի, առաջին արգելքներից է, որ խանգարում է նրան կազմավորվել որպես իդեալական անհատականություն: «Գերմանիայում միայն ազնվականին է մատչելի որոշակի ընդհանուր, կուզեի ասել, անձնական զարգացումը: Բյուրգերը կարող է աչքի ընկնել իր ծառայություններով և, առավելագույնը, կազմավորել իր միտքը, բայց նրա անհատականությունը ոչնչանում է, որքան էլ նա ջանք թափի»: «Իմ մեջ կա մի անհաղթահարելի ձգտում՝ ներդաշնակորեն զարգացնել սեփական անհատականությունս, մի բան, որից զրկել է ինձ իմ ծագումը»,— ասում է Վիլհելմը:

Գյոթեի վեպը փխտոփայական է: Այն կենսական սուր կոնֆլիկտները, որոնց ընդհարում է հեղինակն իր հերոսին, գեղապատկերում են բուն իսկ անհատի բարդությունը: Բանաստեղծն արդեն դատում է բոլորովին այլ կերպ, քան իր «շտյուրմերական» երիտասարդության շրջանում: Այն ժամանակ նա փառաբանում էր խռովությունը, ծայրահեղությունները, խենթությունը, բողոքն ընդդեմ չափավորության ու ողջամիտ պրակտիցիզմի: Այժմ, ընդհակառակը, նա կոչ է անում հաշտվել իրականության հետ. «Մեր աշխարհը հյուսված է անհրաժեշտությու-

նից և պատահականությունից: Մարդու բանականությունը կանգնում է այդ երկուսի միջև և կարողանում է հաղթանակել նրանց: Նա անհրաժեշտությունն ընդունում է իր կեցության հիմքը. իսկ պատահականությունը կարողանում է շեղել, ուղղել և օգտագործել: Եվ մարդը երկրային աստծո տիտղոսին արժանի է դառնում միայն այն ժամանակ, երբ նրա բանականությունը կանգնած է ամուր և անսասան: Վա՛յ նրան, ով վաղ հասակից վարժվում է անհրաժեշտության մեջ փնտրել մի ինչ-որ կամայականություն և դրանից իր համար նույնիսկ կրոն է ստեղծում»:

Ինչո՞ւմ է մարդու կյանքի իմաստը: Գործունեության մեջ: Մարդն աշխարհ է գալիս ստեղծելու համար: Դրանում է նրա գոյության արդարացումը: Առանց գործունեության նա կորցնում է գոյության իրավունքը: Մարդու բնությունն ինքը նրան մղում է գործունեության: Վեպում հանդես բերված խելագար տավղահարը ազատագրվում է մեծագույն բարոյական տանջանքներից, հնարավորություն գտնելով ողջամրտորեն աշխատել: Աշխատանքի մեջ մարդը ճանաչում է իր արժեքը, և դա խոր գոհունակություն է պատճառում նրան: «Ամեն մի կասկած կարելի է փախտել միայն գործունեությամբ»:

Վեպը լի է ծավալուն փիլիսոփայական շեղումներով, տասնյակ էջեր են նվիրված կյանքի այս կամ այն խնդիրների կամ մարդկանց հասարակական հարաբերությունների շուրջ հերոսների դատողություններին: Վեպում նկատելի է նաև սիմվոլիկայի և ռոմանտիկ ֆանտաստիկայի տարրը: Այսպես, «Համլետի» ներկայացման ժամանակ, որին մասնակցում է նաև Վիլհելմը, բեմում հայտնվում է թագավորի խորհրդավոր ստվերը, որ հանելուկ է մնում Շեքսպիրի ողբերգության մեջ խաղացող դերասանների, ինչպես և վեպի ընթերցողների համար: Հմայիչ է աղջնակ Մինյոնի կերպարը: Նրա հրաշալի երգը լի է մի կարոտակեզ հայրենաբաղձությամբ և թերևս ավելի հուզիչ է, քան վեպի հերոսների շատ իմաստուն դատողություններ:

Վեպի առաջին մասում («Ուսման տարիները») պատմելով ներդաշնակ անհատականության կազմավորման մասին, Գյոթեն երկրորդ մասում («Թափառումի տարիները») արդեն անդրադառնում է հասարակական իդեալական հարաբերությունների խնդրին: Նա շարադրում է մի քանի սոցիալական ուտոպիաներ: Գյոթեի կարծիքով, հասարակության կառուցվածքն այնպիսին պետք է լինի, որ լավագույնս ապահովի անհատի ներդաշնակ զարգացումը և նրա բոլոր ձիրքերի ազատ դրսևորումը: Ինչպես անհատի, այնպես էլ հասարակության գոյության իմաստն ու արդարացումը գործունեությունն է, հասարակության կյանքի ոչ մի վայրկյանը չպետք է անցնի առանց ստեղծագործական աշխատանքի:

Կյանքում վախեցի՛ր դու հապաղումից,

Կյանքդ նվիրի՛ր լուկ աշխատանքին:—

Երգում են վեպում մի համայնքի աշխատավորները:

«Ամեն վայրկյան պետք է ինչ-որ բան արվի»,— գրում է Գյոթեն գրքի մեկ այլ էջում: Բանաստեղծը դիմում է ընթերցողներին, քարոզելով միասնականություն, ժողովուրդների խաղաղ կյանք, կոչելով համախմբման. «Մարդն ինչի էլ ձգտի, ինչ գործի էլ լծվի, նա միայնակ անգոր կլինի. հասարակությունը միշտ էլ հանդիսանում է յուրաքանչյուր բարեմիտ մարդու բարձրագույն պահանջմունքը»:

«Մարդիկ ասում և կրկնում են. «Որտեղ ինձ համար լավ է, այնտեղ էլ իմ հայրենիքն է»: Սակայն այդ մխիթարական ասույթն առավել հաջող կլինե՞ր ձեռքերս ձգելու, եթե լինե՞ր այսպես. «Որտեղ ես օգուտ եմ բերում, այնտեղ էլ իմ հայրենիքն է»:

Վիլհելմ Մայստերը անցնելով կյանքի երկար ճանապարհ, տեսնելով աշխարհն ու ամենատարբեր վիճակի մարդկանց, գալիս է այն վերջնական եզրակացության, որ մարդու գոյության նպատակը պրակտիկ գործունեությունն է, և ինքն էլ լծվելով գործի, դառնում է բժիշկ:

Գյոթեն միշտ էլ արվեստը դիտել է որպես մարդկանց դաստիարակության և բարոյական կատարելագործման միջոց: Նրա «Վիլհելմ Մայստեր» վեպը գրված է լուսավորական փիլիսոփայական վեպի ժանրով, այն որոշ չափով ուսուցողական է: Հեղինակը ավելի շատ ձգտել է բացահայտել այս կամ այն լուսավորական գաղափարը, քան պատկերել բնավորություններ:

Գյոթենի արձակը պարզ է, ճշգրիտ, գեղանկարչական ու մեղեդային: Հայնրիխ Հայնեն իրեն բնորոշ պերճախոսությամբ ու պատկերավորությամբ գրել է. «Նրա արձակը թափանցիկ է, ինչպես կանաչ ծովը, երբ պայծառ կեսօր է ու անդորր և կարելի է հստակորեն տեսնել նրա խորքերում պառկած խորտակված քաղաքները իրենց անհետացած գանձերով, իսկ երբեմն նրա արձակը լի է այնպիսի մոգական ուժով, այնպիսի խորաթափանցությամբ, որ նմանվում է իրիկնային մթնշաղղով պատված երկնքի, և գլոթեական մեծ մտքերը այնտեղ հայտնվում են մաքուր ու ոսկեփայլ աստղերի նման»:

Գյոթենի արձակ ժառանգությունը բավական մեծ է. «Պոեզիա և ճշմարտություն», «Վերթեր», «Ընտրական ազգակցություն», «Վիլհելմ Մայստեր», «Խալական ճամփորդություն», «Նամականեր Շվեյցարիայից», օրագրեր, ակնարկներ, գրականության, արվեստի և գիտության տարբեր հարցերի շուրջ բազմաթիվ հոդվածներ: Բանաստեղծից մնացել է 15 հազար նամակ:

* * *

«Ֆաուստ»: Գյոթեն աշխատել է «Ֆաուստի» վրա ավելի քան 60 տարի: Ճշմարտության մեծ որոնողի կերպարը նրան հուզել է դեռևս պատանի հասակում և ուղեկցել նրան մինչև կյանքի վերջը: Ստրասբուրգում, ուսանողական տարիներին նա արդեն մտահղացել էր Գյոց

Ֆոն Բեռլիհֆինգենի և Ֆաուստի տիտանական կերպարներն ստեղծելու վիթխարի ծրագրերը: Երբ Գյոթեն ծանոթանում է Հերդերի հետ, որը նրանից տարիքով մեծ էր և իր որոշ ստեղծագործություններով Գերմանիայում արդեն մեծ համբավ էր գտել, ցույց է տալիս նրան իր առաջին ստեղծագործությունները, քնարական բանաստեղծությունները, «Մեղսակիցներ» պիեսը, բայց ոչինչ չի ասում «Ֆաուստի» վերաբերյալ իր ծրագրերի մասին: Նա վախենում էր նյարդային Հերդերի սառը դատողություններից: «Ես առավելապես ջանում էի թաքցնել նրանից իմ հետաքրքրությունը այն կերպարների հանդեպ, որոնք սերմանված էին իմ մեջ և պատրաստ էին աստիճանաբար արտահայտվել բանաստեղծական ձևի մեջ: Խոսքս Գյոց Ֆոն Բեռլիհֆինգենի և Ֆաուստի մասին է: Առաջինի կենսապատումը մինչև հոգուս խորքը համակել էր ինձ: Այդ խիստ, բարի և ինքնիշխան մարդը, որ ապրել է վայրենի անիշխանական ժամանակներում, իմ մեջ մեծագույն համակրանք էր առաջացրել: Երկրորդի վերաբերյալ փառապանծ տիկնիկային կատակերգությունը ամբողջ ուժով հնչում էր ու ղողանջում իմ մեջ: Ես ևս դեգերել եմ իմացության բոլոր ասպարեզներում և գիտակցել նրա ողջ նանրությունը: Ես ևս անցել եմ կյանքի բոլոր հնարավոր փորձությունների միջով. դրանք տանջեցին ինձ և իմ հոգում թողեցին ավելի մեծ մի անբավարարություն: Ես կրում էի իմ մեջ այդ բոլոր թեմաները, ինչպես և շատ ուրիշ բաներ, դրանցով զվարճանում էի մենության պահերին, բայց ոչինչ գրի չէի առնում», — հետագայում հիշել է Գյոթեն «Պոեզիա և ճշմարտություն» գրքում:

Գիտնական-գրբաց դոկտոր Ֆաուստի մասին լեգենդը ծագել է դեռևս XVI դարում: Ժողովրդի մեջ անհավանական հրաշքներ էին պատմում դոկտոր Ֆաուստի մասին, որը կարողանում էր անգամ անէությունից կանչել Հոմերոսի երգած չքնաղ Հեղինեին:

Ֆաուստի մասին զրույցներն այնքան տարածվեցին, որ 1587 թ. Ֆրանկֆուրտում լույս տեսավ ոմն Իոհան Շպիսի գիրքը, որտեղ գրբացը մեղադրվել է սատանայի հետ կապված լինելու համար: 1599 թ. տպագրվեց Ֆաուստի մասին երկրորդ գիրքը՝ Վիդմանի հեղինակությամբ: Ֆաուստի մասին լեգենդը տարածվեց և ուրիշ երկրներում: 1588 թ. Անգլիայում Շեքսպիրի նախորդը՝ Քրիստոֆեր Մարլոն այն մշակել է թատրոնի համար («Դոկտոր Ֆաուստի ողբերգական պատմությունը»): XVII և XVIII դարերում Գերմանիայում տարածվեցին բազմաթիվ ցածրաձաշակ գրքեր դոկտոր Ֆաուստի մասին: Միջնադարյան գրբացը տոնավաճառային բալագանների ու տիկնիկային թատրոնների մշտական հերոսն էր: Մարդկանց մեջ անհիշելի ժամանակներից ապրում է երազանքն այն մարդու մասին, որ կարողանում է հասկանալ բնության գաղտնիքները և այն ենթարկել իրեն: Զարմանալի չէ, որ դոկտոր Ֆաուստի՝ անխոնջ, կարող և հաջողակ իմաստունի մասին լեգենդը հու-

զել է ժողովրդի երևակայությունը: Գյոթեն վերցրել է այդ ժողովրդական լեգենդը և այն վերածել վիթխարի ազգային էպոպեայի:

Նրա երկը գրված է ողբերգության ձևով, թեև շատ է դուրս գալիս բեմի հնարավորության սահմաններից: Դա ավելի շուտ երկխոսության ձևով էպիկական պոեմ է՝ խորագույն փիլիսոփայական բովանդակությամբ, կյանքի արտացոլման համակողմանիությամբ:

«Նախաբան քառուղունում»: Այստեղ արտացոլվել են Գյոթեի գեղագիտական հայացքները: Զրուցում են թատրոնի դիրեկտորը, բանաստեղծը և կատակերգական դերասանը. ի՞նչ պիտի ցուցադրվի բեմում. այս հարցի շուրջ նրանք հայտնում են իրենց կարծիքները, որոնց մեջ չկան կտրուկ հակաճառություններ. նրանք երեքը ասես լրացնում են իրար, և արվեստի նպատակի ու էության մասին նրանց դատողություններից ընթերցողը իմանում է, թե գեղագիտական ինչ համոզմունքներ ունի «Ֆաուստի» հեղինակը: Բանաստեղծը պաշտպանում է արվեստի վսեմ կոչումը: Ոչ թե խաբուսիկ փայլը, որ միայն մի պահ կարող է խաբել միամիտ աչքը, այլ արվեստագետի բազմամյա խոհերի մարմնավորումը հանդիսացող կատարյալ ու ճշմարիտ գեղեցկությունն է արվեստի էությունը: Նման արվեստը դառնում է դարերի սեփականությունը, սերունդների հիացմունքի առարկան:

Բայց սերունդների մասին չէ, որ մտածում է կատակերգու դերասանը: Եվ նրա առարկությունն իրավացի է, չէ՞ որ արվեստն առաջին հերթին հասցեագրված է ժամանակակիցներին և միայն նրանց միջոցով է անցնում սերունդներին, դարերին: Գնալ դեպի կյանքը, համարձակորեն քաղել նրանից իրողություններ, կոնֆլիկտներ, զգացմունքներ: Թող հանդիսականը տեսնի իր ապրածը բանաստեղծի գեղեցիկ հորինումի մեջ: Գյոթեն բացում է մեծ ստեղծագործությունների հմայքի գաղտնիքը. դրանք յուրաքանչյուրին սնունդ են տալիս, զարմանալիորեն կարողանալով բավարարել բոլորին: Ամեն ոք նրանց մեջ փնտրում և գտնում է իրենը, այն, ինչ համահնչուն է իր մտքերին, զգացմունքներին, տրամադրություններին:

Թող ամեն մարդ գտնի այնտեղ, ինչ որոնի.

Թե շատ ունեք, շատ բան կտաք ձեզ լսողին,

Գոհ կթողնի նա սրահը ձեր թատրոնի՝

Նախաբանում թատրոնի դիրեկտորը պահանջում է.

Նեղ տնակում այս փայտաշեն

Ընդգրկեցե՛ք աշխարհն արար,

Դեզերեցե՛ք խոհեմաբար

Երկնից երկիր, մինչև գեհն:

Եվ այսպես դարերի ընթացքում մարդկությանը հուզող փիլիսոփայական վիթխարի խնդիրները պիտի ներկայացվեն ողբերգության մեջ

¹ Գյոթե, Ֆաուստ, I մաս, Ե., 1963, էջ 10:

այլաբանորեն, կենցաղային պատկերներում, զավեշտական տեսարաններում:

Ողբերգությունն իր հնչերանգով, կերպարներով, իրականության ընդգրկման լայնությամբ լինելով էպիկական, միաժամանակ նաև ոգեշունչ-քնարական է: Այնտեղ պիտի հեղվեն «անկաշկանդ հույզերը, երջանկությունը տանջալից, ուժը սիրո, ատելության...»:

Երկրորդ նախերգում («Նախաբան երկնքում») բանաստեղծն անմիջականորեն անդրադառնում է իր ընտրած թեմային: Այստեղ է ողջ երկի բանալին: Այստեղից է բխում հիմնական գաղափարը: Իմանալու համար, թե ինչպես է այն լուծվում, մենք պիտի երկար դեգերենք Ֆաուստի և Մեֆիստոֆելի հետ: Մեր առջև Աստվածն է, հրեշտակապետներն ու Մեֆիստոֆելը: Գյոթեն այլաբանորեն փառաբանում է հավերժական նյութական աշխարհը, օրհնելով մայր-բնությանը: Տիեզերքի ներդաշնության մեջ անխորտակ են նյութի գոյության հավիտենական օրենքները:

Ուրտներում եղբայրական
Մրցման հիմն է երգում արփին,
Ավարտելով որոտածայն
Վերուստ նշված ուղին իր հին:

Եվ ոչինչ հանգիստ վիճակում չէ, ամեն ինչ շարժվում է, փոփոխվում («... հլու են և՛ ժայռ, և՛ ծով երկրի վազբին հավերժական»): Բանաստեղծը տիեզերքից հետո իր հայացքը բևեռում է մարդու վրա:

Ի՞նչ է Մարդը այս վիթխարի, ներդաշնակ ու կատարյալ տիեզերքի մեջ, Ավա՛ղ, նա դժբախտ է, նա մշտապես տառապում է: Նա ավելի լավ կապրեր, եթե չլիներ նրա բանականությունը՝ աստվածային կայծը:

Բանականություն, աստվածային կա՛յծ: Այս բառերով արդեն գերմանացի բանաստեղծը խոնարհվել է մարդու մտավոր ունակության առաջ: Բայց բանաստեղծն անմիջապես շտապում է մեզ ասել, որ օժտված լինելով այդ հրաշագործ գործիքով, Մարդը չի կարգավորել իր կյանքը: Նրա ողբերգության հերոսը՝ ծաղրասեր ու սկեպտիկ Մեֆիստոֆելը, ամենևին չի խեղաթյուրում փաստերը, երբ ասում է, թե մարդկային աշխարհը վատ է կառուցված. այնտեղ «մարդիկ այնքա՛ն են աղետյալ, խեղճ ու անկամ»: Մարդը մտածում է, բայց դրանից թերևս ավելի շատ է տառապում, քանի որ հասկանում է սոցիալական շատ հաստատությունների, օրենքների, սովորույթների, նախապաշարմունքների անհեթեթությունը, հասկանում է, որ սոցիալական աղետների մեջ մեղավոր է ոչ թե բնությունը, տիեզերքը, այլ ինքը՝ Մարդը:

Արևներից, աշխարհներից ի՞նչ ասեմ քեզ.
Հասու եմ ես միայն Մարդու տառապանքին:
Փոքրիկ աստվածն այդ երկրային նույնն է կարծես,
Տարօրինակ, ինչպես որ կար օրն առաջին:
Ավելի լավ կապրեր էակն այդ անդադրում,

Թե չտայիր շողը լույսիդ: Այդ ձիրքը նա
Դատողություն է անվանում և գործադրում
Որ ավելի քան անասունն անասնանա:

Գյոթենն կշտամբում է ողջ Մարդկությանը: Մենք լսում ենք այդ մեղադրողի ահեղ ձայնը և արդարացման խոսքեր չենք գտնում: Մարդկության ողջ պատմությունը, որ լի է պատերազմներով, բռնություններով, ոճիրներով, ճշացող անարդարություններով, ամեն ինչ հաստատում է նրա ճշմարտացիությունը:

Մեֆիստոֆելն արդեն չի հավատում, որ Մարդն ի վիճակի է ուղղել իր «անասնական կյանքը», իր ներողամիտ քամահրանքով նա նույնիսկ խղճում է Մարդուն, բայց Աստվածը՝ աշխարհի արարիչը, որ պանթեիստ Գյոթեի համար բարերար Բնությունն է, լավատեսորեն է նայում Մարդուն:

Անշուշտ կատարելություն չէ Մարդը, բայց նա ձգտում է կատարելության, և դրանում է նրա ապագա հաղթանակների երաշխիքը: Նա արել և հավանաբար կանի շատ անմտություններ, բայց ի վերջո դուրս կպրծնի հասարակական ու անձնական խառնաշփոթության լաբիրինթոսից:

... մարդը բարի
Մութ ձգտման մեջ չի կորցնի հար
Կարողը ճիշտ ճանապարհի:

Աստված և Մեֆիստոֆելն սկսում են խոսել Ֆաուստի՝ այդ անհանգիստ, փոթորկուն, որոնող և չզոհացող հանճարի մասին: «Ծանաչո՞ւմ ես դու Ֆաուստին»,— հարցնում է Աստվածը: «Այն դոկտորի՞ն»,— ուզում է ճշտել Մեֆիստոֆելը: «Իմ ծառայի՛ն»,— պատասխանում է Աստված:

Խոսակցությունն այդ նշանակալից է: Մեֆիստոֆելը Ֆաուստին անվանում է դոկտոր, գիտնական, այլ կերպ ասած՝ մի ինքնաբավ ուժ: Իսկ Աստծո համար նա ստրուկ է: Եվ քանի որ Գյոթեի ողբերգության սիմվոլիկայի մեջ Աստվածը մարմնավորում է Բնությունը, ապա անմիջապես հարց է ծագում. ո՞վ է Մարդը, Բնության ստրուկը, թե՞ ինքնուրույն, ինքնին և իր համար գոյություն ունեցող ուժ: Պատասխանը թաքնված է Աստծո հաջորդ խոսքի մեջ.

Թե այժմ էլ ինձ մոլորությանմ ե ծառայում,
Ծն ցույց կտամ նրան ուղին ճշմարտության:

Այո՛, Մարդը Բնության ստրուկն է, քանի որ ծառայում է նրան, այսինքն բանականորեն օգտվում է նրա օրենքներից, որոնք անհնարին է արհամարհել, բայց այդ ծառայությունը նա կատարում է իր օգտին: Բնությունն ինքն է նախասահմանել Մարդուն առաջադիմության ուղին: Ըստ էության, Գյոթենն այստեղ վճռում է արտահայտել իր հայեցակետը այն դժվարագույն հարցի շուրջ, որի վրա մինչև այժմ գլուխ են ջար-

դում փիլիսոփաներն ու գիտնականները. այն է՝ ունի՞ բնությունը նպատակ:

Մեֆիստոֆելը բնութագրում է Ֆաուստին, այլ կերպ ասած՝ Մարդուն և Մարդկությանը՝ ի դեմս Ֆաուստի. կարծում ենք, որ ոչ ոք այսպիսի լիակատար ամբողջությամբ և անառարկելի համողչականությամբ չի խոսել Մարդու մասին.

Յնորթներով դեգերում է հեռաստանում,
Հագիվ է իր խենթությունից գլուխ հանում:
Տենչում է թե՛ երկնի աստղերն ամենալավ,
Թե՛ երկրային երանություն, վայելք անբավ:
Բայց ոչ մի բան՝ ո՛չ մերձավոր, ո՛չ հեռավոր,
Զի ամբողջ նրա հոգու խռովքը խոր:

Սովրատեսից ի վեր, որ կոչ է արել «ծանիր զքեզ» («ճանաչիր քեզ»), մարդիկ ձգտել են հասկանալ, թե ի՞նչ է Մարդը, ինչո՞ւ է ապրում, ուրո՞նք են նրա հիմնական հատկությունները: Հին հույները նույնիսկ իրենց տաճարներում արձանագրում էին իրենց մեծ փիլիսոփայի հոգետանջ պատվիրանը: Քրիստոնյա քարոզիչները խոսում էին մարդու մեղսականության, արատավորության ու ապականվածության մասին, բայց և տեսնում էին նրա մեջ «աստվածային լույսը», չէ՞ որ նա Աստծո արարածն է՝ ըստ իր պատկերի ու նմանության: Վերածննդի հումանիստները փառաբանեցին մարդուն, ձոնեցին ոգեշունչ օրհներգեր՝ նրա մտքին, նրա մարմնական գեղեցկությանը: Շարժումներով նման է հրեշտակի, իսկ մտքերով՝ Աստծուն: «Բնության թա՛գ», — բացականչել է Շեքսպիրը Համլետի շուրթերով: Մոռտները մարդուն է ձոնել իր «Փորձեր» գիրքը, նրա հոգեբանության մեջ շատ բան բացահայտելով պատմաբանի, քաղաքագետի ու արվեստագետի համար:

Մարդու պրոբլեմին անդրադարձել են նաև Մաքիավելին, Հոբսը, որոնք իրենց քաղաքական ուսմունքը կառուցել են, ելնելով մարդու հոռի գծերից ու հատկություններից: Այդ խնդրով զբաղվել են նաև Մանդևիլին ու Շեֆթսբերին Անգլիայում, Ռուսսոն՝ Ֆրանսիայում: Ոմանք մարդու մեջ տեսել են նախասկզբնական շարը (Մաքիավելի, Հոբս), մյուսները՝ բարին (Շեֆթսբերի, Ռուսսո): Ոմանք էլ նրան համարել են միջավայրի ու դաստիարակության արգասիք (Լոք): Գյոթենն նրա մեջ տեսել է բարերար և առաջադիմությանը անհրաժեշտ հավերժական հատկություններ:

Միշտ անհանգիստ է մարդը, միշտ որոնում է նորը, երբեք չի բավարարվում ձեռք բերածով, լի է պայքարի մղող անսպառ եռանդով, դժվարություններ հաղթահարելու, արգելքները նվաճելու ավյունով. այսպիսի բնազդներ է դրել մարդու մեջ մայր բնությունը: Եվ թող օրհնյա՛լ լինեն այդ բնազդները, քանզի դրանք կատարելության են մղում թե՛ մարդուն, թե՛ հասարակությանը և թե՛ իրեն՝ բնությանը:

Ըստ էության, Գյոթենն արդեն ասել էր այն ամենն, ինչ ցանկացել

էր ասել: «Նախաբան երկնքում» նախերգի մեջ բացահայտվել է նրա փիլիսոփայությունը, նրա հայացքները մարդու, հասարակության և բնության մասին: Այնուհետև սկսվում է հիմնական թեմայի զարգացումը: Նրա պոեմը նմանվում է մի վիթխարի սիմֆոնիայի, որի միջով տարափոխվելով ու ելևէջվելով, ընթացքի մեջ ընդգրկելով նորանոր մոտիվներ, մարելով ու կրկին բռնկվելով, նորից ու նորից անցնում է միակ թեման՝ Մարդը, Հասարակությունը, Բնությունը:

«Նախաբան երկնքում» տեսարանն իսկ հիշեցնում է Հին կտակարանի Հոբի գիրքը, հնագույն փիլիսոփայական (ըստ էության աստվածամարտական) պատմությունը:

1825 թ. հունվարի 18-ին իր քարտուղարի՝ էքերմանի հետ զրուցելիս Գյոթեն խոստովանել է. «Իմ «Փառուսի» նախերգանքը որոշ նմանություն ունի «Հոբ»-ի հետ»: Գյոթենին դեռևս պատանի հասակից գրավել է Աստվածաշունչը, և դրանում որոշակի դեր է ունեցել նրա ավագ ընկեր Հերդերը:

Հերդերը առաջինն է դիտել Հին կտակարանը որպես գեղարվեստական ստեղծագործություն, տեսնելով նրա մեջ ժողովրդական ավանդությունների ու երգերի մի հավաքածու («Եբրայական պոեզիայի ոգու մասին»: «Հոբի գիրքը» Հին կտակարանի լավագույն և մշակված գրքերից է): «Գրոհի և փոթորիկի» երիտասարդ խռովարարներին, այդ թրվում նաև երիտասարդ Գյոթենին չէր կարող չգրավել այդ հին լեգենդը համակող ինքնատիպ աստվածամարտության ու ընդվզման տարերքը:

Այդ գիրքը ժանրային առումով մերձ է դրամային: Ունի մի քանի գործող անձ: Նրանց մեջ են Աստվածը և Սատանան, Հոբը և նրա ընկերները: Սաստիկ կրթոտությունը ու փաստարկման վիթխարի ուժով վիճաբանում են շարի և բարու, տիեզերական արդարադատության շուրջ: Վեճի ելակետը հետևյալն է. ինչի՞ համար պիտի սիրաշահել Աստծուն, փառաբանել ու հնազանդվել նրան:

Աստծո կարծիքով մարդու հնազանդությունը, ծառայությունն Աստծուն պետք է լինի անշահախնդիր, այսպես ասած, մաքուր սիրով: Սատանան այլ կերպ է նայում իրերին, Աստծո նկատմամբ մարդու հնազանդության մեջ նա տեսնում է որոշակի շահախնդրություն. «Մի՞թե Հոբը ձրի է պաշտում Աստծուն, — հարցնում է նա Աստծուն, — չէ՞ որ դու նրան և նրա տունը և նրա բոլոր ունեցվածքների շուրջը ցանկով պատեցիր, նրա ձեռքերի գործերն օրհնեցիր, և նրա ստացվածքը երկրի վրա շատացավ: Բայց հիմա ձեռքդ երկարիր և նրա ամեն ունեցվածքին դիպիր, և կտեսնես, թե՞ ինչպես քեզ կհայհոյի»:

Դժգոհ Աստվածը թույլ է տալիս Սատանային փորձարկել Հոբին, ուղարկելով նրան զանազան աղետներ: Ծվ Սատանան դժբախտ մարդուն պատճառում է ամենածանր մարմնական ու հոգեկան տառապանքներ, խլում է նրա զավակներին, կարողությունը, վարակում նրան սոսկալի հիվանդությամբ: Կարողությունից ու որդիներից զրկված, բորոտություն-

նից այլանդակված Հոբբը սարսափելի է դառնում բոլորի համար, ովքեր նախկինում ճանաչել ու հարգել են նրան: Բոլորը փախչում են նրանից.

Իմ շունչը ատելի եղավ կնոջս, և իմ աղաչանքներն՝ իմ մոր որովայնի որդիներին...

Ոսկորներս մաշկիս ու մարմնիս կպան...

Երեսս լացից ուռեց, և աչքիս թարթիչների վրա մահվան ստվեր կա (զլ. 16, 19):

Եվ անշար Հոբբը, որ միշտ փառաբանում էր Աստծուն և միշտ հնազանդ էր նրան, բացականչում է. «Ես Ամենակարողի հետ խոսել և իմ իրավունքներն Աստծուն ներկայացնել եմ փափագում» (զլ. 13):

Մեր առջև ընդվզող մարդն է: Մարդը համարձակվում է բողոք ներկայացնել Աստծուն, հրաժարվել հնազանդությունից: Եվ դա արվում է «սուրբ» գրքում, երկու եկեղեցիների՝ հուդայական և քրիստոնեական, կանոնիկան գրքում: Փիլիսոփայական առումով դա ընդվզում է ընդդեմ բնության ու հասարակության օրենքների և կարգերի: Հոբբը ջախջախում է տիեզերական շարը: Նա մեղադրում է Աստծուն և պետք է ասել, որ այդ մեղադրանքը շատ համոզիչ է. «Որբերի էջերն առնում-տանում են», «Աղքատներին ճամփից մոլորեցնում են», «Գիշերը առանց հանդերձի պառկեցնում են մերկին ու ցուրտ ժամանակ թողնում առանց ծածկոցի», «Քաղաքի մեջ մարդիկ հեծում են, և աղաղակում է վիրավորվածների հոգին, բայց Աստված նրանց արածը անզգամություն չի համարում»: Հոբբը տասնյակ կրթոտ տողերով դատապարտում է Աստծուն, մինչև որ վերջինս մոլեգնած պատասխանում է «փոթորիկի միջից»։ «Իմ դատաստանն ես ուզում խափանել, քեզ արդարացնելու համար ինձ հանցավոր ես ուզում հանել»:

Ինչպե՞ս է, սակայն, պաշտպանվում Աստվածը, ի՞նչ փաստարկներ է բերում վանելու իրենից Հոբբի մեղադրանքները: «Աստծո պես բազուկ ունե՞ս: Եվ քո ձայնով կարո՞ղ ես նրա պես որոտալ»: Ինչպես տեսնում ենք, փաստարկը զորավոր չէ: Հին կտակարանի հեղինակներն անկարող են եղել արդարացնել իրենց Աստծուն, ճիշտ է, նա բավական գունեղ է ներկայացնում իր արարած աշխարհը, իր զորությունը, շարունակ հարցնելով Հոբբին, թե արդյոք կարո՞ղ էր նա անել նման բան: Բայց թե ինչու է Աստվածը հանդուրժել տիեզերակին շարին, «Հոբբի գրքի» ընթերցողն այդպես էլ չի իմանում: Այդ հարցի համար Աստված պատասխան չունի: Իր խոսքի վերջում «փոթորիկի միջից» նա բարձրամտորեն հարցնում է Հոբբին. «Արդ Ամենակարողի հետ վիճողը մի բան պիտի սովորեցնի՞: Աստծո հետ վիճաբանողը թող պատասխան տա»: Հոբբը գլխահակ պատասխանում է. «Ահա ես նվաստ եմ, քեզ ի՞նչ պատասխան տամ. ձեռքս բերանիս վրա կդնեմ»: Եվ գոհացած Աստվածը վերադարձնում է Հոբբին այն ամենն, ինչ խել էր նրանից և նույնիսկ կրկնապատկում է նրա հարստությունը, և վախճանվում է Հոբբը խորին ծերության մեջ, «լեցուն օրերով»:

«Հորի գրքի» ներածությունը Գյոթեն պահպանել է իր պոեմի նախերգում («Նախաբան երկնքում»), բայց այստեղ այլ է պրոբլեմատիկան: Խոսքը վերաբերում է արդեն մարդու բարոյական կայունությանը, ստոր բնազդներին դիմակայելու նրա ունակությանը:

Ինչպես և «Հորի գրքում», Գյոթեի այս նախերգում էլ Աստված առաջարկում է փորձարկել մարդուն: Թող Մեֆիստոֆելը փորձի գայթակղեցնել Ֆաուստին, թող սպանի նրա մեջ վսեմ մղումները, հասցնի նրան անասնական վիճակի:

Թող հաղթանակն այդ վայելեմ ես լիովին.

Մի օր փոշի պիտի լափի նա անպայման

Իմ մորաքրոջ՝ հռչակավոր օձի նման:

Աստված չի հավատում Մեֆիստոֆելի հաղթանակին, բայց այնուհանդերձ թույլ է տալիս նրան գայթակղեցնել Ֆաուստին: Մեծ դժբախտություն չի լինի: Թող դեռ տանջի, հուզի, ալեկոծի մարդուն, թույլ չտա նրան թափանալու ինքնագոհության ու ծուլության մեջ: Մեր կրքերը, հրապուրանքները, որոնց մարմնավորումն է տվյալ դեպքում Մեֆիստոֆել-սատանան, մեզ բերում են տառապանքներ, շեղում են երբեմն ուղիղ ճանապարհից, բայց հենց դրանք են մեր մեջ վառ պահում կենսագործունեության հավերժական կրակը: Եվ վերջապես, դիմելով հրեշտակապետներին, որոնք այդ տեսարանում փառաբանում են աշխարհի ներդաշնությունը, Աստվածը, որպես բարի հայր (չէ՞ որ նա ինքը Բնությունն է), կոչում է նրանց իմաստության ու գթության զավակներ, հրահանգում նրանց դիտել ու սքանչանալ աշխարհի այդ հրաշալի ներդաշնությամբ, տեսնել աշխարհը հավերժական շարժման, պայքարի, տառապանքների մեջ, խորհել ու հասկանալ այն:

Ֆաուստ և Մեֆիստոֆել: Գյոթեի փիլիսոփայության մեջ հակադրությունների դիալեկտիկական միասնության գաղափարը թերևս զրևավոր գաղափարներից մեկն է: Հակադրությունների պայքարում ստեղծվում է աշխարհի ներդաշնությունը, գաղափարների բախման մեջ՝ ճշմարտությունը: Բանաստեղծը շարունակ հիշեցնում է մեզ այդ (Գյոթեի օրոք, ինչպես հայտնի է, ստեղծվում էր Հեգելի դիալեկտիկան): Գերմանացի բանաստեղծի պոեմի երկու հերոսները՝ Ֆաուստը և Մեֆիստոֆելը ակներև ներկայացնում են դրական և բացասական նախասկիզբերի այդ դիալեկտիկական մերձությունը:

Ժողովրդական սնոտիապաշտական երևակայությամբ ծնված Մեֆիստոֆելի կերպարը Գյոթեի ստեղծագործության մեջ մարմնավորում է բացասման և կործանման ուժին:

Մեֆիստոֆելը շատ բան է կործանում ու ոչնչացնում, բայց նա անկարող է ոչնչացնել հիմնականը՝ կյանքը:

Նշովյալ ցեղն անասնական ու մարդկային

Անկարող եմ բնաշնչել, հանձնել մահին:

Քանիսին եմ ես կործանել, բայց ապարդյուն.
Կյանքի սրտում ետում է միշտ նոր, թարմ արյուն:

Հստ էության, նա էլ է արարում բացասման միջոցով.

Մասնիկն եմ այն ուժի, որ հավիտյան
Տենչում է շարիք, բայց բարիք է գործում միայն:

Ֆաուստի և Մեֆիստոֆելի վեճի մեջ պետք է միշտ տեսնել միևնույն գաղափարի փոխընդդիմությունը: Գյոթենն միշտ չէ, որ Ֆաուստի կողմն է և դեմ է Մեֆիստոֆելին: Ավելի հաճախ նա ընդունում է թե՛ մեկի և թե՛ մյուսի իրավացիությունը:

Իր կերպարներին օժտելով փիլիսոփայական խոր այլաբանությամբ, Գյոթենն ամենևին չի մոռանում կերպարի գեղարվեստական կոնկրետությունը: Ֆաուստի և Մեֆիստոֆելի մեջ կան որոշակի մարդկային գծեր. բանաստեղծը պատկերել է նրանց բնավորությունների յուրօրինակությունը: Ֆաուստը չբավարարվող, խռովահոյզ, «բուռն հանճար է», կրքոտ է նա և պատրաստ ջերմորեն սիրել և ուժգնորեն ատել, նա կարող է մոլորվել ու գործել ողբերգական սխալներ: Նա ունի ջերմ ու եռանդուն խառնվածք, չափազանց զգայուն է, նրա սիրտը հեշտ է վիրավորել, երբեմն նա անգիտորեն անհոգ եսասեր է և միշտ անշահախնդիր, կարեկից, մարդկային: Նա միշտ որոնում է: Նրա միտքը շարունակ կասկածանքների ու տագնապի մեջ է: Նա կրքոտ կերպով մղվում է ճանաչելու ճշմարտությունը: Ֆաուստը և Մեֆիստոֆելը հակոտնյաներ են: Առաջինը ծարավի է և անհագ, երկրորդը՝ լիովի կուշտ ու հագեցած, առաջինը Մոստենի նման ձգտում է au delà («սահմանից դուրս»), երկրորդը գիտե, որ այնտեղ ոչինչ չկա, դատարկություն է այնտեղ, և Մեֆիստոֆելը խաղում է Ֆաուստի հետ, ինչպես անմիտ երեխայի, նրա բոլոր մղումները համարելով քամահանություններ, որոնք ուրախությամբ խրախուսում է, չէ՞ որ պայման է կապել հենց իր՝ Աստծո հետ:

Մեֆիստոֆելը հավասարակշռված է, կրքերն ու կասկածները չեն ալեկոծում նրան: Նա նայում է աշխարհին առանց սիրո և ատելության, նա արհամարհում է ամեն ինչ: Նրա խալթող խոսքերի մեջ շատ տխուր ճշմարտություններ կան: Դա ամենևին չարագործի տիպ չէ: Նա ծաղրում է մարդասեր Ֆաուստին, որը կործանում է Մարգարիտին, բայց նրա ծաղրի մեջ ճշմարտություն կա, որ դառն է անգամ իր՝ խավարի ու կործանման ոգու համար: Դա այն մարդու տիպն է, որը հոգնել է, երկար ժամանակ շարը տեսնելով և այլևս չի հավատում լավին ու բարուն: Նա նման չէ Միլթոնի Սատանային: Վերջինս տառապում է. կրակ կա նրա կրծքի տակ, և նա ափսոսանքով է հիշում կորուսյալ դրախտը և ատում է Աստծուն: Նա ծարավի է վրեժի և անկոտրում է, հպարտ ու ազատասեր: Ազատությունը նրա համար թանկ է դրախտից: Գյոթենի Մեֆիստոֆելը չի տառապում, քանի որ չի հավատում ո՛չ բարուն, ո՛չ

շարին, ո՛չ երջանկությանը: Նա տեսնում է աշխարհի անկատարելությունը և գիտե, որ այն հավերժական է, որ ոչ մի ճիգով այն չի վերափոխվի: Նրա համար ծիծաղելի է մարդը, որն իր շնչինությամբ հանդերձ ձգտում է ինչ-որ բան փոխել աշխարհում: Նրան զվարճացնում են մարդու այդ ճիգերը, նա ծիծաղում է: Այդ ծիծաղը ներողամիտ է: Այդպես ծիծաղում ենք մենք, երբ երեխան բարկանում է փոթորիկի դեմ: Մեֆիստոֆելը նույնիսկ խղճում է մարդուն, գտնելով, որ նրա բոլոր տառապանքների աղբյուրը այն աստվածային կայծն է, որը մղում է մարդուն դեպի անհասանելի իդեալն ու կատարելությունը:

Մեֆիստոֆելը խելացի է: Որքա՛ն հեզնանք ու ծաղր կա նրա խոսքի մեջ կեղծ գիտականության, մարդկային սնապարծության հանդեպ, երբ նա Ֆաուստի կերպարանքով զրուցում է ուսանողի հետ.

Գորշ է ամեն մի տեսություն, հղբա՛յր անգին,
Դալա՛ր է միշտ ոսկեպտուղ ծառը կյանքի:

Գյոթեն հպանցիկորեն Մեֆիստոֆելի շուրթերով պարսավում է հասարակության իրավական հիմքերի պահպանողականությունը.

Իրավունքն ու օրենքն, ավա՛ղ,
Ժառանգական ախտ են կարծես.
Միշտ սերնդից սերունդ անցել,
Իրենց տեղն են փոխել դանդաղ:
Խենթություն են խելքը դարձնում,
Բարի գործը՝ շարիք անմիտ,
Վա՛յ քեզ, եթե թոռն ես պապիդ,
Իրավունքդ չեն էլ հարցնում:

«Ֆաուստի» կոմպոզիցիան: «Ֆաուստը» բաղկացած է երկու մասից: Առաջինն ունի 25 տեսարան, երկրորդը ընդգրկում է հինգ գործողություն: Կառուցված լինելով շեքսպիրյան քրոնիկների ձևով, բազմաթիվ դրվագային անձերով, բազմաթիվ հակիրճ, ամենաբազմազան տեսարաններով, այն ընթերցողին տեղափոխում է աշխարհի մի ծայրից մյուսը, վճուկների գիշերածողովի ֆանտաստիկ միջավայրը Հարց լեռներում («Վալպուրգյան գիշեր») կամ զվարճասեր հարբեցողների խնջույքը Հայպիգում, Աուերբախի նկուղում, Մարգարիտի սենյակը կամ խավար բանտը, որտեղ տառապում է ջահել մեղսագործուհին: Իրականի և երևակայականի միախառնումը, պատումի յուրօրինակ երկպառանդությունը ընթերցողին ստիպում է շարունակ վեր բարձրանալ փաստից, եզակիի մեջ փնտրել ընդհանրացնող օրինաչափությունը, փոքրի մեջ տեսնել մեծը: Մարդկության կյանքն իր վսեմությամբ ինչպես և մանր ու մշտահոգ անհանգստության մեջ դարձել է այստեղ հեղինակի բանաստեղծական խոհերի, տխրության, հիացմունքի ու հուզմունքի առարկան: Բանաստեղծին հուզում է ոչ թե առանձին մարդու ճակատագիրը, այլ ամբողջ աշխարհը, վիթխարի, դեռևս մինչև վերջ չճանաչված աշխարհը, հանուր մարդկությունը՝ իր պատմական ճակատագրով:

Մասն առաջին: Ֆաուստը բազում տարիներ է նվիրել գիտութ-
թյանը: Նա իմաստուն է և բազմագետ: Նրա մոտ հեռուներից ծամանում
են աշակերտներ: Նրա լայն գիտելիքների համբավը տարածվել է ամե-
նուր: Բայց Ֆաուստը թախծում է: Նա ինքը միայն գիտի, թե որքան
չնչին են իր գիտելիքները բնության շրջահայտված գաղտնիքների ծո-
վի համեմատ: Նա բացում է գիրքը և տեսնում մակրոկոսմոսի նշանը:
Ամեն ինչ պայծառանում է նրա մեջ: Նոր ուժեր են հեղվում նրա կրծքի
մեջ: Նա կրկին համակվում է եռանդով: Քննասեր միտքը նրան անընդ-
հատ մղում է առաջ: Վայրկենական վճատությունը չքանում է: Ո՛ր, նա
բնության ստրուկը չէ, մանր որդ չէ. նա բնության արքան է, աստված
է նա.

Աստված եմ. շորս դիս այնպե՛ս լուսացավ:
Երկնոց բնության ուժն է հոգուս դեմ
Այս պարզ գծերից ճանաչում, գիտեմ:

Ֆաուստը պատրաստ է նետվել մարտի, խոյանալ ընդդեմ մարդու
անհամար թշնամիների, որոնք խանգարում են նրան վայելել կյանքը,
արգելափակում նրա երջանկության ուղին.

Ուզում եմ աշխա՛րհ նետվել համարձակ,
Կրել երկրային բախտ ու տառապանք,
Մորիկների դեմ անհաշտ մարտնչել...

Գյոթեն շարունակ անդրադառնում է բնության թեմային: Մարդը
հմայվում է նրանով, սքանչանում նրա հավերժական գեղեցկությամբ,
բայց ամենից առաջ ճանաչում է նրան, և Բնության այդ ճանաչման
մեջ է, թերևս, մարդու երջանկության աղբյուրը:

Ֆաուստն ապրել է ներքին չափազանց ուժգին ցնցումներ: Նա կաս-
կածում է իր մտավոր ուժին: Երկարամյա տքնաջան աշխատանքից հե-
տո նա հանկարծ զգում է իր գիտելիքների չափազանց նվազությունն ու
անգամ խաբուսիկությունը:

Այդ ուժեղ, բորբոքուն խառնվածքի տեր մարդը պատրաստ է այժմ
ամեն ինչ հերքել: Քայքայվել է նրա հոգու հարմարավետ դաշնություն-
ը, կործանվել են սովորական կենսական սկզբունքները, որոնց վրա
հենվել է նա, որոնց հավատացել է: Հուսահատության մեջ նա նույնիսկ
պատրաստ է վերջ տալ իր կյանքին, և միայն զանգի ղողանջը, որ հի-
շեցնում է նրան իր անամպ մանկությունն ու կյանքի գեղեցկությունը,
կանգնեցնում է նրա ձեռքը, որ ցանկանում էր շուրթերին մոտեցնել
թույնով լի գավաթը: Դա կատարվում է զատկի օրերին: Ցնծացող ժողո-
վուրդը, տաղերգությունն ի փառս Քրիստոսի հարության, գարնանային
երկինքը, այս ամենը խորհրդանշում են Գյոթեի ալեկոծված հերոսի
կենսական ուժերի զարթոնքը: Բայց նա լի է սարկազմով: Նա անեծքի
կարկուտ է թափում ամենի և ամենքի գլխին: Մարդկանց հանրության
մեջ իշխում են արատները՝ կեղծիքը, խորամանկությունը, շահախնդ-

րությունը, որոնք զավթում են նրանց հոգիները: Նրանց վրա իշխում է ոսկե կուռքը՝ Մամոնան: Թող անիծյա՛լ լինի Մամոնան, թող անիծյա՛լ լինեն ընտանեկան երջանկության երազանքները, սիրո պատրանքները՝ իրենց կրթերի արբեցմամբ, հույսերը, վսեմ մղումները, այն ամենը, ինչ արբեցնում ու գայթակղեցնում է մարդուն: Եվ հատկապես թող անիծյա՛լ լինի «համբերության» պատվիրանը և այն «հավերժական երգը, որով մանկուց թմրեցրել են մեր ականջները»: «Հնազա՛նդ եղիր, կարողացիր հրաժարվել, ցանկացիր մատչելին, կարողացիր զրկել քեղ»: Մենք լսում ենք երիտասարդ Գյոթեի, շտյուրմերի, բուռն հանճարի ձայնը, երիտասարդ Վերթերի ձայնը, որ չէր ցանկանում ընդունել քաղաքականների այդ հաստատված իմաստությունը: Բայց, ինչպես գիտենք, Գյոթեն հրաժարվել էր իր ընդվզումից: «Ցանկացի՛ր հնարավորը» կոչն արդեն հնչել էր «Տորկվատո Տասսո» դրամայում. մի՞թե այժմ նա կըրկին իր անհատնում դառնության ու տրտմության մեջ վերադառնում է իր խռովահույզ պատանությանը: Ըստ երևույթին բոլոր կրակները չէ, որ մարել էին նրա մեջ: Ինչևէ, Գյոթեն նախազգուշացնում է մեզ, որ Ֆաուստը չի մտնի անհույս հոռետեսության ոլորտները, որ խորտակված ներգաշնության բեկորների վրա նա կկառուցի նորը: Ոգիների խումբը, որոնց մեջ հստակորեն լսվում է իր իսկ՝ հեղինակի ձայնը, կոչ է անում Ֆաուստին ուշքի գալ:

Քանդեցիր այսօր
Մի աշխարհ՝ չքնաղ...
Մա՛րդ հզորագույն,
Կերտի՛ր կատարյալ
Նոր աշխարհ՝ քո
Դու կրժքիդ ներքո՝
Առավել չքնաղ:

Ֆաուստի հուսահատության պահին վրա է հասնում Մեֆիստոֆելը: «Ա՛, նա հրաժարվեց բանականությունից, նա հիասթափվեց գիտության ուժից: Դե ի՛նչ, նա այժմ իմ ձեռքում է, ի՛մն է նա», — գոհունակորեն ձեռքերն է շփում սատանան: Նա ցանկանում է Ֆաուստին ընկղմել կըրքերի ճահիճը: Ֆաուստը պայման է կապում Մեֆիստոֆելի հետ, նրա նենգ մտադրությանը լինելով անգետ: Գյոթեն հատուկ փիլիսոփայական իմաստ է հաղորդել ողբերգության երկու հերոսների պայմանադրությանը: Ըստ Ֆաուստի, մարդկային տենչերը անսահման են և մարդուն միշտ կուղեկցի անբավարարության զգացումը: Մեֆիստոֆելը հսկառակն է պնդում. բավական է տալ մարդուն ամենաստորին վայելքներ, և նա կմոռանա ամեն ինչ և հավերժական առաջընթաց շարժումից կգերադասի տեղում դդփել՝ հանուն վայրկենական զվարճությունների:

ՖԱՌՈՒՍ

Երբ բազմոցիս թիկնեմ խաղաղ ու գոհունակ,
Թող զա՛յ օրհասն այն ժամանակ,

Երբ դու այնպես շողոթորթես վարպետորեն,
Որ ինքս ինձ դուր գամ արդեն,
Երբ հավատամ Երանության կեղծ անուրջին,
Թող դա լինի օրն իմ վերջին:
Գրա՛դ կգամ:

ՄԵՖԻՍՏՈՖԵԼ

Հա՛վ, գրադ գանք:

ՖԱՌԻՍ

Դե՛հ, ձեռքդ տո՛ւր:
Նրբ ևս առնեմ ակնթարթին.
«Կա՛նգ առ, վայրկյա՛ն, չքնա՛ղ ևս դու»,
Ինձ շղթայի՛ր, նետի՛ր դետնին.
Ես մահապարտ գերին եմ քո:

Պայմանը կնքվում է: Մեֆիստոֆելը քամահրելով մարդկանց և նրա ներկայացուցիչ Ֆաուստին, չի կարողանում հասկանալ նրան: Նրան թվում է, թե Ֆաուստը չափից ավելի է փիլիսոփայում, այն ժամանակ, երբ պետք է եսասիրաբար կյանքից վերցնել նրա շռայլորեն սփռած բերկրանքները: Ֆաուստը վիճում է նրա հետ: Նա հոգում է ոչ թե իր, այլ ամբողջ մարդկության ճակատագրի համար: Նա ցանկանում է հասկանալ կյանքի իմաստը.

Ես չեմ ձգտում զվարճության. ձոնում եմ ինձ
Արբեցումին, մոռացումին տառապալից,
Զոնում եմ ինձ սիրաբորբոք ատելության
Եվ ամոթիչ մի դառնության:
Ապաքինված իմացության ախտից՝ հիմա
Ցավերի դեմ չե՛մ փակի սիրտն իմ՝ իշտակի:
Ամենքի հետ կճաշակեմ ես մինչ ի մահ,
Ինչ կոչվում է ողջ մարդկության ճակատագիր,
Կշափեմ խորքն ու բարձունքն այդ ճակատագրի,
Կրժքիս ներքո կամբարեմ խինդ, վիշտ ու կական,
Մարդկությանը կծուլեմ անձն իմ սեփական,
Մինչև ինձ էլ նրա նման մահը գերի:

Աուերբախի նկուղի տեսարանը: Մարդկանց առատների ու մոլորությունների փիլիսոփայական այլաբանությունը: Եվ Մեֆիստոֆելը կատարում է Ֆաուստի ցանկությունները, ցույց է տալիս նրան «մարդկային աշխարհը»: Նրանք լայացիգում են, Աուերբախի նկուղում: Գունագեղ է հարբեցողների խնջույքի ռեալիստական տեսարանը: Զվարթ, կոպտավուն կատակներ, ծիծաղ, երգեր.

Տե՛ս, ապրելը որքա՛ն է հեշտ.
Տոն է այստեղ ամենայն օր:
Խելքները քիչ, հաճույքը շատ՝
Պտտվում են անհոգ, ազատ:

Այդ «ըստ ամենայնի գեղեցիկ անասնական» տեսարանով Մեֆիստոֆելը հաստատում է իր հոռետեսական հայացքը մարդու հանդեպ: Նա խորամանկորեն նայում է Ֆաուստին, կարծես ասելով նրան. «Ահա քո «մարդկությունը» և նրա «վսեմ» մղումները»:

Լայն ժողովրդականություն է վայելում Մեֆիստոֆելի երգը, որ նա կատարում է Աուերբախի պանդոկում, հարբած զվարճասերների խմբի առաջ: Այն ունի քաղաքական բովանդակություն: Արքայի քմահաճույքով լույս դառնում է միխստր, ձեռք բերելով պատիվ ու ճոխ հարստություն: Պետություն գլխի մոտ կանգնած շատ անձիք են տեսել իրենց մեֆիստոֆելյան լվի մեջ:

Կախարդի խոհանոցի տեսաբանը: Իդեալիզմի և կրոնի ֆենադատությունը: Մեֆիստոֆելը տանում է Ֆաուստին կախարդուհու քարայրը, նրան կրկին երիտասարդ դարձնելու համար: Անթառամ ջահելության մասին մարդկության հավերժական երազանքը ներկայանում է այստեղ Ֆաուստի հոգու աչքերի առաջ որպես սերունդների նվիրական ձգտում, որպես մարդկային բանականության գործունե կյանքի հեռուն կանչող նպատակ:

Բնությունը կամ այլ ոգի մի՞թե, ասա՛,

Ձի հանճարել դեռ բալասան:

Կախարդուհին և նրան սպասավորող կապիկները մարմնավորում են բանականությանը թշնամի ուժերը: Պատահական չէ, որ կախարդուհին իր հմայական ողբերգերի մեջ ասում է, թե մտածող մարդկանց համար անմատչելի է բուն ճշմարտությունը, թե միատիկական հայտնությունը տրված է սոսկ այն էակներին, ովքեր զուրկ են բանականությունից:

Ո՛ւմ է հայտնի

Իմացության

Ուժը գաղտնի.

Նրա՛ն միայն,

Ով չի խորհում,

Ձի մտորում:

Կախարդուհին բացում է գիրքը և կարդում անիմաստ հմայական խոսքեր: Ֆաուստը վրդովվում է այդ զառանցանքներից: Մեֆիստոֆելը ծաղրաբար ակնարկում է նրան, որ կախարդուհու կարդացած այդ ողջ բարբառանքը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ անիմաստությամբ ու հակասություններով լի «սուրբ գիրք»:

Նրան երկար դեռ կլսես.

Այդ է ամբողջ գրքի ոգին:

Ժամանակ շատ եմ սպանել, բայց գուր դարձյալ.

Հակասություն է կատարյալ՝

Անմատչելի թե՛ հիմարին, թե՛ խելոքին:

Մեֆիստոֆելի հաջորդ դատողություններում քննադատվում է քրիստոնեական աստծո եռամիասնությունը, նրա երեք ինքնությունների գաղափարը.

Մեկ ու երեք, երեք ու մեկ ամենայն օր,
Մոլորություն՝ ճշմարտության հերոս արդար,
Ուսուցանում, շողակրատում են անարգել...

Նշանավոր է Ֆաուստի և Մարգարիտի գրույցը կրոնի մասին: Աղջիկն անհանգիստ հարց է տալիս, թե արդյոք նա հավատո՞ւմ է աստծոն, և դոկտորը պատասխանում է, շարադրելով պանթեիստական փիլիսոփայության հիմունքները: Աստվածը ողջ բնությունն է՝ իր վսեմությունամբ, գեղեցկությամբ, բազմազանությամբ, իր հավերժական կյանքով:

«Ֆաուստի» առաջին մասի լավագույն էջերը նվիրված են դոկտորի և Մարգարիտի հանդիպման, նրանց սիրո և աղջկա ողբերգական վախճանի պատկերմանը: Այդ հատվածները հետագայում վերածվել են երգերի ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Գունոյի «Ֆաուստ» (1858) նշանավոր քնարական օպերայում:

Մարգարիտի կերպարը: Մարգարիտի (գերմաներեն կրճատ, փաղաքշական՝ Գրեթխեն) մեջ կարելի է գտնել «Գյոց ֆոն Բեռլիհինգեն» դրամայի Մարիայի և «Երիտասարդ Վերթերի տառապանքները» վեպի լոտտեի որոշ գծեր: Նա օժտված է բանաստեղծի համար այնքան սիրելի հոգեկան մաքրությամբ, պարզահոգությամբ, զգայունությամբ: Նա ամբողջ հոգով հավատում է Ֆաուստին՝ գեղեցկատես անծանոթին, որի հետ պատահաբար հանդիպում է գյուղական տոնահանդեսին: Ֆաուստը տիրում է նրա սրտի ու մտքի վրա: Աղջկա բոլոր մտքերը, տենչերն ու հույսերը խտանում են այդ մարդու մեջ: Մարգարիտի աշխարհը մեծ չէ: Նա մանկութիւն վարժվել է տնային աղքատիկ կահավորմանը, գյուղական փողոցին, հանդերին, կեչու անտառին և մեղմազանգ եկեղեցուն: Աստվածավախ մայրը և գյուղի քահանան ներշնչել են նրան բարոյականության մի քանի խիստ օրենքներ, որոնք նրա համար դարձել են կյանքի սրբազան օրենքներ: Նա աշխատում է օրն ի բուն, ամենևին չլինելով աղքատության լծից և ընդունում է աշխարհն ինչպես որ կա, առանց խորհրդածելու, առանց իմաստակության: Երբ ինչ-որ բան նրան վատ է թվում, նա սուսկ աղոթում է աստծուն, գտնելով, որ միայն Տերն է իրավասու վերացնել չարիքը:

Ֆաուստը գրավում է նրան իր խելքով: Աղջիկը նրա խոսքերից տարտամորեն զգում է, որ բացի իր սովորական հասկացությունների ու պատկերացումների շրջանակից, կա մեկ այլ, ավելի մեծ աշխարհ, որ անծանոթ է իրեն, մտավոր կյանքի հարուստ աշխարհը.

Տե՛ր իմ աստված, ինչքա՛ն գիտուն,
Ինչքա՛ն, ինչքա՛ն խելոք է նա.
Զկա մի բան, որ չիմանա:
Ինչից խոսեր, ամոթահար,
«Այո» էի ասում անվերջ:

Աղջիկն իր խառնվածքով հակված է սիրելու, ներողամտաբար վերաբերելու թերություններին, հաշտվելու: Նրան խորթ է կասկածանքի, բացասման, պայքարի ոգին: Ուստի և նա իրեն կորցնում է Մեֆիստոֆելի առաջ: Վերջինիս ծաղրական հայացքը, խայթող խոսքերը նրան սարսափ են ներշնչում: Նա վախենում է Մեֆիստոֆելից, բնազդաբար զգալով նրա մեջ իր անշար խառնվածքին հակադիր գծեր:

Ո՛չ, նրա հետ չարժե ապրել և ոչ մի օր:
Հանկարծակի կանգնում շեմքին,
Նայում է ներս, և հեգնանքն է խաղում դեմքին՝
Զուսպ շարունջամբ:
Կարեկցության ո՛չ մի նշույլ քո նկատմամբ,
Ասես զրված է ճակատին պարզ ու հատու,
Որ ըի սիրում ոչ մի մարդու:

Ֆաուստը հմայվում է Գրեթխենի հոգեկան մաքրությամբ: Սակայն աղջկա սերը նվաճելուն պես լքում է նրան: Զգայական հաճույքները անկարող են բավարարել Ֆաուստի բոլոր պահանջները: Մռայլ են «Ֆաուստի» առաջին մասի վերջին էջերը: Վալսուրգյան գիշերի սարսափելի ու ալյանդակ կերպարանքները, որպես հասարակության բոլոր մութ ու ժերի խորհրդանիշներ, անցնում են դոկտորի և Մեֆիստոֆելի առջևով: Մարգարիտը բանտում սպասում է մահապատժի: Գիշերը սևաթույր ձիերով նրա մոտ են սլանում դոկտորը և սատանան: Այդ ոտմանտիկ տեսարանը փորագրանկարով պատկերել է ֆրանսիացի նկարիչ Դելակրուան: Գյոթեն հետագայում մեծ դրվատանքով է արտահայտվել այդ նկարի մասին: Մարգարիտը ցնորվում է: Նա գիտակցում է իր ահավոր մեղքը, բայց առաջվա նման ձգտում է դեպի Ֆաուստը, և նրա վերջին խոսքերը ուղղված են Ֆաուստին:

Այսպես է ավարտվում Գյոթեի ողբերգության առաջին մասը:

Գյոթեն՝ այդ խոր ու ստեղծագործ միտքը մեծագույն քամահրանք է տածել այն գիտնականների դոգմատիկ պեղանտիզմի հանդեպ, որոնք բոլոր ժամանակներում կառչելով հեղինակություններից ու «աքսիոմաներից», արգելակում են գիտության զարգացումը: Նա հակադրել է գիտնականի երկու տեսակ՝ Ֆաուստին և Վագներին: Առաջինի բնորոշ գիծն է անհանգիստ ստեղծագործական անբավարարությունը ձեռք բերածով: Երկրորդի հատկանիշներն են՝ կասկած չունեցող գիտականությունը, գոհ-հիվ, բութ ինքնագոհությունը, կտրվածությունը ժողովրդից և իրական կյանքից:

Ֆաուստն ասում է իր գործընկերոջը.

Ով թափանցել է խորքն այս խորհրդի,
Ձի սանձահարել խոյանքն իր սրտի,
Եվ ամբոխի դեմ իր սիրտն է բացել,
Խաչվել է կամ թե խարույկ բարձրացել:

Վագներին բնավ չեն հուզում նման մտքերը, նա հեռու է դրանցից:

Նա գրքային գիտնական է։ Նա փակվում է իր մութ առանձնասենյակում, ինչպես խխունջը խեցիի մեջ։ Վազների՝ «երկրի թշվառագույն զավակի» հետ այդ զրույցը խորապես վրդովում է Ֆաուստին։ Նրա միտքն ակամա մղվում է դեպի մարդկային թուլություններն ու թերությունները։ Որքա՛ն ցանկություններ ու ձգտումներ կան մարդու մեջ, որքա՛ն ազնիվ մղումներ, բարի տենչեր, և այդ ամենը ջարդվում են բախվելով կենցաղային մանրուքներին, խորտակվում առօրյա հոգսերի ճահճում։

Ոգուղ վայելած հրաշալիքին
հառնվում է ինչ-որ խորթ բան շարունակ։
Երբ հասնում է մարդ կյանքի բարիքին,
լավը թվում է ցնորք ու պատրանք։
Մեզ կյանք սնուցող հույզերն են անվերջ
համրում երկրային ունայնության մեջ։
Երբ խիզախորեն միտքդ ես հուսավառ
Պարզում հավերժին, ապա քեզ համար
էլ պետք չէ մեծ տեղ, թե ժամանակի
Հորձանուտն հանկարծ բախտդ խորտակի։
Սրտիդ խորքերում հոգան է բույն դնում,
Անթիվ, անմեկին ցավերով լցնում,
Անվերջ խափանում հանգիստ ու բերկրանք,
Եվ իր դիմակն է փոխում շարունակ։
Մերթ մանուկ է դա, մերթ կին, մերթ էլ տուն,
Մերթ հուլ է, մերթ չուր, կամ դաշույն ու թույն։
Քեզ շապահացող վտանգից սոսկում,
Զկորցրածդ ես ողբում ու սգում։

Ողբերգության մեջ նշանակալից է Աստվածաշնչի վերաբերյալ դրվագը։ Ֆաուստը ցանկանում է գրքի հին այլալեզու տեքստը թարգմանել «սիրած լեզվով գերմաներեն»։ Բայց անմիջապես ծագում են որոշ դժվարություններ։ Ինչպե՞ս հասկանալ Աստվածաշնչի առաջին խոսքը (Ավետարան ըստ Հովհաննեսի)։ «Ի սկզբանէ էր Բանն» (հունարեն՝ լոգոս)։ «Արդյոք խո՞սքը», — տարակուսում է Ֆաուստը, միգուցե մի՞տքը։ «Ի սկզբանէ էր միտքն» (իդեալիստների հին համոզմունքը. առաջնայինը գիտակցությունն է)։ Բայց Գյոթեին հետաքրքրում է հարցի մեկ այլ կողմը. ի՞նչն է գլխավորը կեցության մեջ. խոսքը, միտքը, ուժը թե՞ մեկ ուրիշ բան։ Եվ Ֆաուստը հունարեն լոգոս բառը թարգմանում է գործ (Die Tat)։ Այս միտքը նա զարգացնում է իր ողբերգության երկրորդ մասում։

«Ֆաուստի» երկրորդ մասը գրված է արդեն XIX դարում։ Այդ ընթացքում մեծ իրողություններ էին կատարվել աշխարհում. ֆրանսիական հեղափոխությունը, նապոլեոնյան պատերազմները, Ռեստավրացիան Ֆրանսիայում և Իտալիայում 1815-ից հետո։

Բուրժուազիայի տիրապետությունը բերել էր նոր հայացքներ, նոր ըմբռնումներ։ Կապիտալիստական կուտակման ոգին համակել էր իշխող դասակարգերին։ Շատ նոր երևույթներ ներկայացան մեծ Գյոթեի հոգու

աշքին և արտացոլվեցին նրա ստեղծագործության մեջ: Ֆաուստն ապրեց բարոյական խոր ճգնաժամ, կորցնելով ողբերգաբար վախճանված Գրեթխենին: Նա հասու եղավ «կշտամբանքի դաժան ցավին», ներքին ծանր պայքարին: Նա շատ է տառապել: Հոգնած, անհանգիստ քնի մեջ նա այժմ պառկած է ծաղկած հովտում: Նրա գլխի վերև ճախրում են լուսավոր ոգիները՝ էլֆերը, որպես կյանքի հավերժական բերկրանքի խորհրդանիշ: «Ո՛վ է նա, սո՛ւրբ է, թե ահավոր մեղսագործ», — հարցնում են նրանք: Մի բան պարզ է. նա դժբախտ է, և թող մոռացվեն վշտերը նրա: Թող չեն՝ մոռացության գետը իր շաղով ապաքինի նրա բարոյական վերքերը, և թող նա առողջ ու ամրակազմ վերադառնա կյանք:

Նայի՛ր փայլին արեգական,
Որ հասնես քո բաղձանքին:—

Հենց նույն է քնած Ֆաուստի ականջին զարթոնքի ոգին և կոչ անում նրան կատարելու մեծ գործեր, բարոյապես կատարելագործվելու: «Ամենազոր է, ով մաքուր է հոգով»: Եվ Ֆաուստն արթնանում է քնից, մղվում գործունե կյանքի, փառաբանում կյանքը, աշխարհն ու ողջ բնությունը: Այնուհետև Ֆաուստը կայսերական պալատում է: Այստեղ այլաբանական ձևով քննարկվում են Գյոթեի ժամանակի սոցիալական ու քաղաքական խնդիրները: Կայսեր պալատականներից մեկի հետևյալ խոսքերը հենց նույն են որպես ահեղ սպառնալիք՝ ուղղված պսակակիր բռնակալներին.

Երբ ծով են դարձել տանջանք ու ոճիր,
Զեր գլխին էլ, տե՛ր, մի փորձանք կգա:

Մեկ այլ պալատական ավելացնում է.

Բայց կան արքաներ, որ չեն էլ կարծում,
Թե աղետ է դա, և աշք են գոցում:

Ֆաուստը և Մեֆիստոֆելը կազմակերպում են դիմակահանդես և մի մեծ թատերական ներկայացում: Դիմակահանդեսային հանդերձներով ներկայանում են այլաբանական կերպարանքներ. ժլատը ոսկու կտորով, անդրաշխարհի աստված Պլուտոնը, ճակատագրի դիցուհին՝ Դեմոֆոնը՝ մարդկային կյանքի թելերը մանող Պարկաները, վրեժի դիցուհին՝ Գորգոնները: Դիմակահանդեսի ժամանակ բռնկված հրդեհը խորհրդանշում է հեղափոխությունը: «Արքան ի՛նքն է բոցերում... Արքան չունի՛ փրկության ճար», — բացականչում է ամբոխը:

Գյոթեի ակնարկը հասկանալի է: Նա հեղափոխության համակիր չէ, բայց այն համարում է անխուսափելի, երբ չափից դուրս չարաշահվում է բռնակալությունը, հաստատելով չարի ու արատի տիրապետություն:

Ֆրանսիական հեղափոխությունը բացեց դրամի իշխանությունը: Դրամը դարձավ բուրժուական հասարակության սրբազնագույն կենսական սկզբունքը, ինչպես ասել է Մարքսը: Գյոթեի ողբերգության մեջ

Մեֆիստոֆելը ստեղծում է հարստության պատրանք: Նրա մտքրած թղթ-թաղրամներն արթնացնում են կայսեր մերձավորների գիշատչական բնազդները: Ամեն ոք երազում է ճոխություն, վայելքներ, խրախճանք, և ոչ մեկի մտքով չի անցնում, որ իսկական բարեկեցությունն ստեղծվում է աշխատանքով: Խոհեմության խորհրդանշական կերպարը դիմակահանդեսի ժամանակ իզուր է հիշում աշխատանքը (գործը), ասելով Հաղթանակի դիցուհուն.

Փայլ ու փառք է շորս կողմ սփռում,
Լույս շնորհում ողջ աշխարհին,
Նրա անունն է Հաղթանակ,
Նա է Գործի աստվածուհին:

Դրամի իշխանությունը, նվաճողական պատերազմները, արյունահեղությունը, ժողովուրդների ստրկացումը, այս ամենը ի դեմս Գյոթեի գտնում է իր անողոք դատավորին:

Մեծն արվեստը գոեհկացվում է ձրիակերների աշխարհում: Անտիկ վերածնված արվեստը հանձինս Հեղինեի և Պարիսի, որ ներկայացվում է արքունի թատրոնի բեմում, լուկ գոեհիկ կարծիքների տեղիք է տալիս: Միայն Ֆաուստը, որ քամահրում է կայսեր գահը շրջապատող կեղծավորների աշխարհը, ցնցվում է Հեղինեի գեղեցկությունից: Կրակոտ և անհանգիստ սիրտը նրան մղում է նոր նպատակի: Այդ նպատակը գեղեցիկն է: Հեղինեն Հին Հունաստանում ծնված անթառամ գեղեցկության խորհրդանիշն է: Ֆաուստը բոցավառվում է. նա թվում է, թե արդեն հասկացել է կյանքի իմաստը, այն է՝ ծառայել գեղեցկությանը.

Ուրիշ ի՞նչ է մնում: Քե՛զ եմ հանձնում
Ինձ, այն ամենն, ինչ իմն էի կարծում:
Թույլ տուր ազդարարել ոտդ ընկած.
Դո՛ւ ես ընտրյալ իմ թագուհին միակ...

Ֆաուստը կրկին իր մուժ առանձնասենյակում է: Երկար թափառումներից հետո նա կրկին հանդիպում է Վագների հետ: Դոկտորը կյանքում փնտրել էր մարդկանց գոյություն իմաստի բացատրությունը: Վագները՝ նրա գրչակիցը, փակվելով առանձնասենյակի խավարում, մեկուսանալով ողջ աշխարհից, ստեղծել էր արհեստական մարդու:

Նրա երեակայության արգասիքն է Հոմունկուլոսը, մի փոքրիկ էակ, որը կարող է ապրել միայն սրվակի մեջ:

Հին հունական մատերիալիստ փիլիսոփա Թալեսը, որ հանդես է բերվում Գյոթեի ողբերգության մեջ, Հոմունկուլոսին նետում է օվկիանոսի հատակը՝ նրան վերադարձնելու համար կյանքի նախահիմքերին, լուծելու նրան կենդանի նյութի մեջ և ըստ այդմ տալու նրան իսկական կյանք:

Առասպելական աստված Պրոթեոսը, որ մարմնավորում է նյութի

անվերջ փոփոխման գաղափարը, Հոմոնկուլոսին առնում է իր հովանավորության տակ:

Ֆաուստը գեղեցիկը ուռնելիս: «Ֆաուստի» երկրորդ մասում ընթերցողի առջև ներկայացվում է անտիկ աշխարհը՝ մշակութային-պատմական լայն կտրվածքով: Հին հունական առասպելները, որ գեղագիտորեն գեղեցիկ պատկերների մեջ ընդգրկում են դրանց ստեղծող մարդկանց գաղափարներն ու զգացմունքները, Գյոթեի կողմից օգտագործված են Ֆաուստի կենսագործունեության այլաբանական պատկերման համար: Առասպելական սիրենները թովիչ երգերով շեղում են մարդկանց աշխատանքից ու պայքարից, ներքաշում նրանց պասսիվ ինքնահայեցության ոլորտները: Մինչդեռ ծերուկ Սեյսմոսը իր հզոր ձեռքերով ցնցում է երկիրը: Այստեղ են նաև անշարժ սֆինքսները, որոնք հազարավոր տարիներ կանգնած են նույն տեղում, խորհրդանշելով մռայլ, պահպանողական ուժերը, որոնք խոչընդոտում են մարդկության առաջընթաց շարժումը:

Ֆաուստը և Մեֆիստոֆելը կրկին անց են կացնում, այժմ արդեն դասական Վալպուրգյան գիշեր, անտիկ առասպելաբանության ոգիների հետ: Այստեղ են «հավետ մռայլ» կախարդուհի էրիխթոն, վիթխարի մրջյունները, հրեշավոր գրիֆները: Անտիկ արվեստի մեջ արտացոլված լուսավոր, կենսախիսնդ աշխարհայացքը կարող էր հաստատվել միայն այս մթին ուժերի դեմ պայքարի մեջ:

Հեղինեն որպես անտիկ գեղեցկության մարմնավորում: Ֆաուստը կարող էր այժմ մերձենալ անտիկ արվեստի կատարյալ գեղեցկությանը, որի խորհրդանիշն է Հեղինեն, որը խիզախում է մենամարտել շար ուժերի դեմ: Ինչպես առասպելական երգիչ Օրֆեոսը իր սիրուհուն՝ էվրիդիկեին որոնելիս իջնում է Աիդ, անդրաշխարհ, այդպես էլ Ֆաուստը գնում է այնտեղ՝ Հեղինեին գտնելու:

Պառավ Մանտոն, որ բարյացակամ է մարդկանց հանդեպ և ապաքինում է նրանց վշտերը, օրհնում է նրա վտանգավոր ճամփան: Նա հիանում է Ֆաուստի վճռականությամբ, խիզախությամբ, նրա պատրաստակամությամբ՝ կատարել անհնարինը, հասնելու համար իր նպատակին:

Սիրում եմ, երբ ձգտում են անհասին:

Հաճախ է Գյոթեն անդրադարձել այս գաղափարին: «Անհասին», «Անհնարինին» ձգտեց Վերթերը և զոհվեց, արժանանալով հեղինակի կարեկցանքին, «անհնարինին» ձգտեց Տորկվատո Տասսոն և զոհվեց, գտնելով հեղինակի պարսալը: Այժմ պառավ Մանտոն կրկին փառաբանում է մղումը դեպի «անհասը»: Բանականությանը ենթարկվելու, անհրաժեշտության գիտակցության և ներդաշնակության փիլիսոփայությունը, որ իր համար մշակել էր բանաստեղծը, ըստ երևույթին միշտ չէ, որ բավարարել է նրան:

Ինչպես նկատել է Ֆ. Էնգելսը, Գյոթեի մեջ «շարունակ պայքար է մղվում հանճարեղ բանաստեղծի, որին շրջապատող միջավայրի արատավորությունը նողկանք է պատճառում, և ֆրանկֆուրտյան պատրիկի շրջահայաց որդու, վայմարյան պատվարժան գաղտնի խորհրդականի միջև, որն իրեն ստիպված է համարում այդ արատավորության հետ զինադադար կնքելու և հարմարվելու նրան: Լյսպես, Գյոթեն մերթ վիթխարիորեն մեծ է, մերթ՝ մանր. նա մերթ անհնազանդ, ծաղրասեր, աշխարհը քամահրող հանճար է, մերթ լզուշավոր, ամեն ինչից զոհ, նեղ ֆիլիստեր»:

Ինքը Գյոթեն ծաղրել ու դատապարտել է ֆիլիստերի հոգեկան տագնապները.

Ի՞նչ անի նա՝ գնա՞, մնա՞:
Ո՛չ կվճռի, ո՛չ կիմանա,
Եվ մեջտեղում ուզիլ ճամփի
Կտատանվի, կխարխափի:
Ոչ մի բան չի թվում շիտակ,
Ողջ աշխարհն է կեղծ լույսի տակ:
Արդեն տանջվում է շնչասպառ,
Բևռ է իր թե ալոց համար,
Ո՛չ մեռած է, ո՛չ կենդանի,
Ո՛չ նվիրված ինչ-որ բանի,
Ոչ այդ բանից հիասթափված...

Ֆաուստը վանում է Հոգսին: Նրան խորթ են այն մարդիկ, ովքեր վախենում են փոթորիկներից, վտանգներից, ոխակից: Նա միշտ նետվել է պայքարի մեջ, քայլել շտրոգված ճամփաներով, փնտրել ու խիզախել:

Ֆաուստը կրկին դեգերում է, որոնում ճշմարտությունը: Նա կարծում էր, թե դա գեղեցկության մեջ է: Բայց ո՛չ, իրականությունը հերքեց նրա համոզմունքը:

Մեֆիստոֆելը փորձում է հրապուրել նրան հարստությամբ ու փառքով: Նա պատմում է Ֆաուստին թագավորների շռայլ կյանքի, Վերսալի շքեղության մասին: «Վատ է, թեև մոզայիկ է», — պատասխանում է Ֆաուստը: Մեֆիստոֆելը պատմում է նրան այն թագավորության մասին, որ մանրատված է և գտնվում է ներքին դաժան պատերազմների մեջ (նկատի ունի Գերմանիան), այլև ժողովրդին շահագործող գիշատիչ եկեղեցականների մասին: Ֆաուստը քամահրանքով է արտահայտվում նրանց և ամբողջ տիրող դասակարգի մասին, որ պետությունը տանում են կործանման:

Մեֆիստոֆելին հաջողվում է միառժամանակ Ֆաուստին ներքաշել պատերազմի մեջ: Սատանան նույնիսկ նրան հաստատում է կովոդ կողմերից մեկի բարձրագույն հրամանատարության մեջ, բայց Ֆաուստը շուտով հասկանում է ամեն ինչ. նողկալի է պատերազմը և սոսկալի են նրա հետևանքները:

Կարո՞ղ է արդյոք մարդը վերջնականապես բավարարված լինել: Ո՛չ, պատասխանում է Ֆաուստը, քանզի մարդու ձգտումը սահմաններ չունի, քանզի ամեն մի սահման շարժման վախճան է, իսկ մարդը միշտ պետք է առաջ ընթանա:

Ֆաուստը պայքարում է տարերքի դեմ: Նա ծովից նվաճում է ցամաք և նրա վրա բնակեցնում տարբեր ժողովուրդներ: Նա կառուցում է: Նա ցանկանում է ժողովրդին տեսնել երջանիկ, ազատ, նյութական ճոխության մեջ: Այժմ նա հասկանում է կյանքի նպատակը. այն ստեղծարար աշխատանքի մեջ է հանուն մարդկության բարօրության, այն պայքարի մեջ, որ մղվում է հանուն մարդկության լավագույն իդեալներին: Գտնված է այն ճշմարտությունը, որ նա այնքա՛ն երկար որոնել էր, տառապելով ու մոլորվելով: Գեղեցիկ է այդ ճշմարտությունը, և Ֆաուստը երջանիկ է, նա ապրում է իր կյանքի ամենալուսավոր պահը.

Սա է միայն վերջին պատգամն իմաստության.

Նա՛ իրավունք ունի կյանքի, ազատության,

Ով ամեն օր դրանք կով՞ով կնվաճի:

Խող իրենց դարն այդպես ապրեն մանուկ ու ծեր,

Արհավիրքի դեմ պայքարեն, անդուլ գործեն:

Իմ երազանքն ունի միայն մի կատարում.

Տեսնել ազատ մի ժողովուրդ ազատ երկրում:

Այնժամ կասեմ ականթարթին.

«Զքնա՞ղ ես դու, կա՛նգ առ, վայրկյա՛ն»:

Արդեն գրկում հավերժության

Ձի կորչի հետքն իմ երկրային:

Կանխազգալով նման վսեմ երջանկություն,

Վայելում եմ ես ականթարթն իմ գերագույն:

Այս մտքին հասնելով, Ֆաուստը մեռնում է: Մեֆիստոֆելը և բոլոր մութ ոգիները փորձում են հերքել Ֆաուստի բարոյականության կենսահաստատ էությունը, հակադրելով դրան հոռետեսության փրփրոփայությունը, ծանակելով մեռած իմաստունի աճյունը: «Ամեն ինչ գնում է դեպի ոչնչացում»,— հայտարարում է Մեֆիստոֆելը, և նրան կրկնում է մահվան ոգիները՝ լեմուրների խումբը:

Գյոթեն չի կամենում շրջանցել հարցի դժվարությունները: Այն ժաղրական խոսքի մեջ, որ Ֆաուստի դիակի մոտ ասում է սկեպտիկ Մեֆիստոֆելը, կա խոր իմաստ.

Վե՛րջ: Օ՛, միամիտ մոլորություն.

Ի՞նչ վերջ, երբ ոչինչ ու վերջը բաներն են նույն:

Սերունդներ ու ժողովուրդներ են եկել-գնացել: Նրանց հետքը կորել է մոռացության մեջ: Արդյոք միևնույն չէ՞, եթե նրանք առհասարակ գոյություն չունենային («ոչինչն ու վերջը բաներն են նույն»).

«Վե՛րջ»— ընդերքն այս բառի պե՛տք է պեղել,

Երբ եղածը կարծես չի էլ եղել,

Լինելու պատրանքն է եղել միայն:

Ամեն ինչ անցնում է անվերադարձ: Անցյալը ցնդում է երազի ելստ, վերածվում անգոյություն և ի վերջո համազոր է պատրանքին, անիրականությանը («պատրանքն է եղել միայն»): Այստեղից հարց է ծագում.

Ո՞րն է խորհուրդն հավերժ այս արարման,
Երբ ոչինչն է արարածի ճամփան:

Մեֆիստոֆելի այս մուսյլ փիլիսոփայության մեջ խտացված են հոռետեսների բոլոր փաստարկները, սկսած աստվածաշնչյան էկլեզիաստեսից մինչև ժամանակակից էկզիստենցիալիստները: Ի՞նչ պատասխան է տալիս ինքը՝ Գյոթեն: Համաձայն է նա իր Մեֆիստոֆելին: Ուղղակի պատասխան չկա: Սատանայի խեղկատակություններից հետո բեմում հայտնվում են Պատեր Պրոֆունդիսը (Վիհլը) և Պատեր Սերաֆիկուսը (Երկինքը): Նրանք խոսում են աշխարհի ներդաշնակությունը խորհրդաճանշող սիրո մասին: Սերն ամեն ինչ միավորում է, այլ կերպ ասած, ամենուրեք իշխում է տիեզերքի իդեալական կարգավորվածությունը.

Ոտերիս տակ անդունդն ի վար
Ժայռն է կախվել, հենվել ժայռին,
Հազար առու փրփրագալար
Նևտվում են ցած թափով վայրի:
Անզուսպ մղումն է սևփական
Մառն կրկինքն ի վեր տանում...
Ամենազոր սերն ամեն բան
Արարում է ու պահպանում:

Գյոթեն չի վիճում Մեֆիստոֆելի հետ: Անհեթեթ կլինեք հերքել նրա փաստարկները հօգուտ անուրախ հոռետեսության: Անշուշտ, գոյություն ունի մահը, գոյություն ունի կործանումն ու վախճանը թե՛ վատի և թե՛ աշխարհում ամենագեղեցիկի համար: Մոռացումը ծածկում է անցյալը և ասես լիովին ոչնչացնում է այն ամենն, ինչ գոյություն է ունեցել, կարծես թե ոչինչ չի եղել, բայց... բայց... համենայն դեպս աշխարհը գեղեցիկ է, և արժե ապրել, պայքարել, ստեղծել: Վերջնական պատասխանը տալիս է Խորուս Միստիկուսը (անհասանելի ճշմարտությունների խումբը): Նա երգում է այն մասին, որ երջանկության, գոյության նպատակը ակտիվ գործունեության մեջ է, նպատակամղվածության մեջ («Այստեղ ենք հասնում մեր երազածին»): Այդ նպատակին է մեզ մղում մեր մեջ հաստատված արարման հավերժական ու անխորտակ բնազդը: Մենք ապրում ենք նոր կյանք ստեղծելու համար: Դրանում է «ճշմարտության նվիրականությունը»: «Մեզ վեր է հանում հավերժ կանացին» (կինը ծնում է կյանքը. կանացիությունը արարման խորհրդանիշն է): Այս տողերով էլ ավարտվում է մեծ Գյոթեի աշխարհի նման լայն, խոր ու բանաստեղծական անսպառ մտքերով հարուստ ողբերգությունը:

Ինչպես նշեցինք, Գյոթեն իր ողբերգությունն ստեղծել է 60 տարեկա ընթացքում, և այդ երկը դարձել է նրա յուրօրինակ օրագիրը: Նրանում կարելի է առանց դժվարության նկատել հեղինակի հոգեկան կյանք-

քի տարբեր շրջանների «շերտերը»: Մենք դիտարկեցինք շատ քիչ, սոսկ տեսանելի մասն այդ մտքի վիթխարի այսբերգի: Դժվար թե առհասարակ հնարավոր լինի այդ պոեմ-ողբերգության սպառնիչ մեկնությունը: Գյոթեն «ողջ աշխարհն է տեղադրել բեմում», իսկ աշխարհը մեծ է և անսպառ: Գյոթեն պատգամել է մարդկությանը սեր կյանքի ու բնության հանդեպ, տիեզերքի օրենքների լավատեսական ընկալում և հավերժական, երբեք չբավարարվող արարման լավատեսական գաղափար:

Մեր հասկում Գյոթեն մի առիթով խոստովանել է էքսերմանին. «Ասում են, թե ես երջանիկ մարդ եմ, բայց երբ ես ետ եմ նայում, ապա տեսնում եմ անթիվ անհամար հրաժարումներ, անթիվ անհամար մերժումներ այն ամենի, ինչ ցանկացել եմ ես: Ես տեսնում եմ անդուլ աշխատանք, և միայն հազվադեպ իմ ճանապարհը լուսավորվել է այն ճառագայթով, որ երջանկություն է հիշեցնում»: Եվ այսպես է եղել ամենասկզբից մինչև ամենավերջը: Գյոթեն ջերմորեն սիրել է իր հայրենիքը, իր ժողովրդին, իր մշակույթը:

«Ինձ անտարբեր մի՛ համարեք... Գերմանիան անշափ թանկ է և իմ հոգուն,— ասել է Գյոթեն 1813 թ. պրոֆեսոր Լուգենին,— Մեզ անձամբ մնում է առաջժմ յուրաքանչյուրիս, ըստ սեփական տաղանդի, կոշման և դիրքի, աշխատել մեր ժողովրդի դաստիարակության վրա, այդ դաստիարակության ամրապնդման և տարածման վրա բոլոր ուղղություններով, և՛ վերևում, և՛ ներքևում, որպեսզի նա ետ չմնա մյուս ժողովուրդներից»:

* * *

Գյոթեն վախճանվել է 1832 թ. խոր ծերության մեջ, 83 տարեկան հասակում: Նա 32 տարի ապրել է XIX դարում: Դա արդեն այլ դարաշրջան էր մարդկության կյանքում: XVIII դարի վերջի ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխությունը դարձավ այն սահմանը, որ զատեց ֆեոդալիզմը և բուրժուազիայի տիրապետությունը:

Գյոթեի համընդգրկուն միտքը նրբորեն ընկալեց այդ հեղաշրջումը, գնահատելով ֆրանսիական հեղափոխության համաշխարհային-պատմական նշանակությունը: Վալմի մոտ մղված ճակատամարտի ժամանակ, երբ հեղափոխական բանակը ջախջախեց ինտերվենտների զորքերը, բանաստեղծը գտնվել է Բրաունշվեգյան դուքսի ճամբարում: «Պարոնա՛յք, մենք ներկա ենք նոր դարաշրջանի ծնունդին, և դուք իրավունք ունեք ասելու, որ սեփական աչքերով տեսել եք նրա սկզբնավորումը»,— այն ժամանակ հայտարարել է Գյոթեն: Ճերմակահեր, միշտ առույգ, ժամանակի քաղաքական ու մշակութային իրողություններով աշխուժորեն հետաքրքրվող Գյոթեն XIX դարում եղել է հիրավի աշխարհի ողջ բանաստեղծական ուժերի ղեկավարը: Գերեզման իջնելով, նա հայրաբար ողջունել է երիտասարդ տաղանդներին: Նա հանճարեղ Պուշկինին

է ուղարկել իր գրիչը, դառնորեն վշտացել վաղամեռ Բայրոնի համար: Նա ողջունել է ֆրանսիացի մեծ ռեալիստ Ստենդալի առաջին ստեղծագործական քայլերը, այն ժամանակ, երբ գրողի անունը դեռևս անհայտ էր նույնիսկ նրա հայրենիքում:

Գյոթենն պարսավել է XIX դարի սկզբի ռոմանտիկներին նրանց սուրբ-յեկտիվիզմի համար: Նա հիացմունքով է խոսել Բերանժեի քաղաքական քնարերգության մասին, գտնելով նրանում «նշանակալից անհատի իմաստալիություն»:

Գյոթենն, ինչպես մի ժամանակ Վոլտերը, իր կողմն էր ձգում, նոր-նոր բացահայտվող բանաստեղծական տաղանդներին: Վերջիններիս համար նա մի նահապետ էր, որի օրհնանքը անհրաժեշտ էր նրանց ապրելու, աշխատելու, պայքարելու համար: 1824 թ. կայացավ պատանի Հայնեի և Ժերուլմի Գյոթեի հանդիպումը: «Ձերդ գերազանցություն, խնդրում եմ ինձ երջանկություն պարգևել, թույլ տալով մի քանի ըոպե կանգնել ձեր առաջ: Չեմ ուզում նեղություն պատճառել ձեզ իմ ներկայությամբ, ցանկանում եմ միայն համբուրել ձեր ձեռքը, և հեռանալ: Ինձ կոչում են Հայնրիխ Հայնե, ես ծագումով ռեյնցի եմ, վերջերս հաստատվել եմ Գյոթինգենում, իսկ մինչ այդ մի քանի տարի ապրել եմ Բեռլինում, որտեղ ծանոթ եմ եղել ձեր վաղեմի ծանոթներից ու երկրպագուներից շատերի հետ և սովորել եմ օրեցօր ձեզ ավելի շատ սիրել: Ես ևս բանաստեղծ եմ և երեք տարի առաջ համարձակություն եմ ունեցել ուղարկել ձեզ իմ «Բանաստեղծությունները», իսկ մեկ և կես տարի առաջ՝ «Ողբերգությունները»՝ «Քնարական ինտերմեցցոյի» հավելմամբ: Բացի այդ ես հիվանդ եմ, ապաքինվելու համար ճանապարհորդել եմ Հարց, և այնտեղ, Բրոկենում, համակվեցի Վայմար գալու և Գյոթեին երկրպագելու ցանկությամբ: Ես եկել եմ այստեղ որպես ուխտավոր, այս բառի ողջ իմաստով. եկել եմ ոտքով և մաշված շորերով, և ակընկալում եմ իմ խնդրանքի կատարումը: Մնում եմ բոցավառ համակրանքով ու նվիրվածությամբ — Հայնրիխ Հայնե»:

Գյոթենն ընդունել է երիտասարդ բանաստեղծին, որի անունը շուտով հայտնի դարձավ ամբողջ աշխարհին: Ութ տարի անց, երբ «Ֆաուստի» հեղինակն այլևս չկար, Հայնեն հիշել է Վայմարում կայացած այդ հանդիպումը: «Նրա արտաքինը նույնքան նշանակալից էր, որքան նրա երկերում ապրող խոսքը, և կերպարանքը նրա նույնքան ներդաշնակ էր, լուսավոր, բերկրալից, ազնվածին, համամասն, և նրանով, ինչպես անտիկ արձանով, կարելի էր ուսումնասիրել հունական արվեստը: Նրա աչքերը հանգիստ էին, ինչպես աստվածության աչքեր... Ճիշտ է, ժամանակը նրա գլուխն էլ ծածկել էր ձյունով, բայց չէր կարողացել խոնարհեցնել այն: Նա շարունակում էր կրել այն բարձր ու հպարտ, և երբ խոսում էր, թվում էր, թե նրան հնարավորություն է տրված մատով ցույց տալու աստղերին այն ճանապարհը, որով նրանք պետք է անցնեն երկրնքում»:

Քայրունը «Ֆառուսի» հեղինակին ուղարկել է իր «Սարգանապալը»,
մականգրելով. «Մեծն Գյոթեին օտարերկրացին հանդգնում է գրական
վասալի հարգանքի տուրքը մատուցելու իր ավատային տիրոջը, ժա-
մանակակից գրողներից առաջինին, որ գրականութունն է ստեղծել իր
սեփական հայրենիքում և փառավորել գրականութունը հմրոպական»:

ԻՏԱԼԻԱՅԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

XVII դարի Իտալիայի մշակույթն արդեն զգալիորեն ետ էր մընում մյուս արեւմտաեվրոպական երկրների մշակույթից։ Եվ դա զարմանալի չէ։ Երկիրն անընդհատ ոտնահարվում էր, նրա հողերի վրա մրցակցող պետությունները լուծում էին իրենց տարածքային հարցերը։ Նրան ճնշում ու կողոպտում էին։ Այդ մասին վրդովմունքով գրել է Ա. Ի. Գերցենը.

«Կարլոս V-ը և Ֆրանցիսկ I-ը ընտրել էին նրա դաշտերն արյունահեղ պատերազմի համար, պատերազմ, որ շարունակվեց հարյուր տարուց ավելի։ Այդ պատերազմը կործանեց երկիրը։ Իտալիան դիմացավ, դիմացավ... Բայց ի վերջո նրա ուժերը չկարողացան դիմակայել այն զորքերին, որոնք անվերջ ուժեղանում էին նորանոր բազմություններով՝ Ֆրանսիայից, Գերմանիայից, Իսպանիայից և ազատավարձու զորքերով՝ Շվեյցարիայից։ Միգուցե, եթե ժողովրդի միասնության գաղափարը, պետության գաղափարը զարգացած լիներ Իտալիայում, նա կկարողանար պաշտպանել իրեն, բայց այդ գաղափարը չկար... Այդ ժամանակվանից անցել են Իտալիայի համար երկու հարյուր խավար տարիներ, և երկու հարյուր տարի բոլոր այդ վամպիրները՝ չկարողացան մինչև վերջ ծծել նրա արյունը. զարմանալի՝ ժողովուրդ է»։

Մանրատված, ուրիշ պետություններից կախյալ Իտալիան ընկղմված էր ֆեոդալիզմի ճահճում։ Բնական է, որ ժողովրդի լավագույն ուղեղները մտածում էին և՛ սոցիալական բարեփոխումների և՛ ազգային միավորման մասին։ Հակաֆեոդալական, լուսավորական շարժումը Իտալիայում շունեցավ այնպիսի հետեանքներ, ինչպես Ֆրանսիայում, բայց մի շարք անուններ անհրաժեշտ է հիշատակել։ Իրավաբան Չեզարե Բեկկարին (1738—1794) հեղինակել է համաշխարհային ճանաչում գտած «Ուճիրների և պատիժների մասին» երկը, որ մեր օրերում էլ չի կորցրել իր արժեքը։ Զամբատիստո Վիկոն (1668—1744) ստեղծել է պատմության շրջապտույտի տեսությունը, որ ընդհանուր առմամբ շափազանց վիճելի է, բայց ունի որոշակի լուսավորական թեքում («Ազգի ընդհանուր բնույթի մասին նոր գիտություն հիմունքները»)։ Այս երկու հեղինակներն իրենց լուսման են ներդրել համաեվրոպական լուսավորական շարժման մեջ։

Իտալիայի մտավորականությունը շատ էր զբաղվում երկրի պատ-

մությամբ (Մուրատորին տպագրել է արխիվային վավերագրեր, Զան-նոնեն՝ «Նեապոլիտանական թագավորության պատմությունը», Դենի-նան՝ «Իտալիայի հեղափոխությունները», Տիրաբոսկին՝ «Իտալական գրականության պատմությունը» և այլն): Ստեղծագործական նախաձեռ-նությունը իտալացիներից անցել էր հարևան ժողովուրդներին, իտալա-ցիները XVIII դարում արդեն «դպրոցի» համար գնում էին ֆրանսիա-ցիների մոտ, որոնք այն ժամանակ գրական ճաշակի օրենսդիրներն էին: Երիտասարդ Ալֆիերին իր առաջին փորձերը («Ֆիլիպ» և «Պոլինիկ» ող-բերգությունները) նույնիսկ գրել է ֆրանսերեն: Ողբերգությունը, որպես առավել մշակված և ընդունված ժանր կլասիցիզմի գրականության մեջ, օրինականացվեց նաև Իտալիայում: Այստեղ, սակայն, տվյալ ժամա-նակաշրջանում այն ունեցավ նմանողական բնույթ: Իտալիայի սահ-մաններից դուրս նկատեցին «Մերոպե» ողբերգությունը, որ կլասիցիս-տական խիստ օրենքներով գրել էր բանաստեղծ Մաֆֆեին (1675—1755): Վոլտերը գնահատել է այն, և նույնիսկ լեասինգը՝ կլասիցիզմի հակառակորդը, նրա մեջ տեսել է գրական արժանիքներ: «Որքան անու-րախ էր դարասկզբին իտալական թատրոնի վիճակն առհասարակ, այն-քան փայլուն էր Մաֆֆեի հաջողությունը, և այնքան աղմկալի էր այն հիացմունքը, որով ընդունվեց նրա «Մերոպեն»,— գրել է լեասինգը («Համբուրգյան դրամատուրգիա», հոդված 41-րդ): Սակայն գերմանացի հեղինակը գրվատել է պիեսը կլասիցիզմից այն մի քանի շեղումների համար, որ նկատել էր նա, և անշուշտ՝ լուսավորական, հակաբոնատի-րական միտումների համար:

Ժամանակակիցների վրա ուժեղ տպավորություն է թողել Պիետրո Մետաստազիոն (1698—1782): Նրա գրական ժառանգությունը հսկա-յական է (60-ից ավելի պիեսներ): Գրականության պատմության մեջ նա ամենից առաջ պետք է գնահատվի որպես օպերային լիբրետիստ: Երաժշտական քնարական ողբերգությունը հիրավի նրա գրչի ստեղծա-գործությունն է: Նա ֆաբուլաները վերցրել է անտիկ առասպելաբանու-թյունից ու պատմությունից, շատ հմտորեն է կառուցել սյուժեները, հրա-շալիորեն է ներկայացրել կերպարները և այդ ամենը հաղորդել է հրդե-կած, մեղեդային ոտանավորով: Նրան չի հաջողվել բարձր պաթետի-կան: Նա ունեցել է «հեզաբարո վարք և բարհոգի փիլիսոփայություն» և հաղորդել է «սիրո լեզվին մի սրտառու կրքոտություն»,— նրա մա-սին գրել է նրա հայրենակից Գուլոնին: Ստենդալը կոչել է նրան մեծ բանաստեղծ («Մետաստազիոն, որին Ֆրանսիայում արժանին չեն մա-տուցում»): Պուշկինը, սակայն, նրան հանդիմանել է Ռասինին ընդօրի-նակելու համար:

Կլասիցիստական ողբերգության մեծ վարպետ է եղել նաև Վիտտորիո Ալֆիերին (1749—1803): Նրա ստեղծագործության մեջ էլ լսվում են «ֆրանսիական տարբեր ողբերգությունների որոշ տարտամ արձագանք-ներ», ինչպես խոստովանել է նա իր ինքնակենսագրության մեջ:

Ալֆիերին գրել է 21 ողբերգություն, որոնք կրում են հակարոնատիրական և ազատասիրական լիցքեր («Ռուտոս I», «Ռուտոս II»՝ «ազատության ողբերգություններ», ինչպես կոչել է դրանք ինքը՝ հեղինակը): Հեղափոխության տարիներին Ալֆիերին եղել է Ֆրանսիայում և այն ընդունել գրկաբաց: Ռոբեսպիերի տեռորը, սակայն, նրան նետել է հեղափոխության թշնամիների ճամբարը: Ալֆիերիի ողբերգությունները գնահատվել են XIX դարի իտալացի ռոմանտիկների կողմից: Պուշկինի կարծիքով դրանք օրինակ են ծառայել Բայրոնի որոշ դրամաների համար:

Կոմեդիա դել արտե: Իտալիայում դեռևս XVI դարում ծագել է մի ինքնատիպ թատերական ժանր՝ կոմեդիա դել արտեն: Արդեն անվանումըն իսկ (commedia dell'arte — «պրոֆեսիոնալ կատակերգություն») ցույց է տալիս, որ այն կատարվել է պրոֆեսիոնալ դերասանների կողմից և պահանջել դերասանական բարձր վարպետություն՝ ի տարբերություն այսպես կոչված «գիտական կատակերգության» (վերջինս սովորաբար ներկայացվել է հարուստ տներում, արիստոկրատ-սիրողների կողմից): Կոմեդիա դել արտեն ունեցել է մի շարք օրենքներ ու առանձնահատկություններ. կատակերգական անձինք հանդես էին գալիս ծաղրանկարային դիմակներով (այստեղից էլ ժանրի երկրորդ անվանումը՝ «դիմակների կատակերգություն»): Ողջ պիեսը մի սցենար էր, որտեղ դերերը թեթևակիորեն նշված էին, և դերասանները հանպատրաստից ասում էին իրենց երկխոսություններն ու մենախոսությունները (այստեղ դրսևորվել է իտալացիների հանպատրաստից ստեղծագործության ունակությունը), կայուն, մշտական էին կատակերգության գործող անձինք և անգամ նրանց անունները: Այսպես, դիմակների կատակերգությանը մասնակցում էին տասից մինչև երեսուն գործող անձինք. երկու զույգ սիրահար, երկու կատակերգական ծերունի, երկու սպասավոր, մի աշխույժ աղախին, մի վախկոտ ու պարծենկոտ «կապիտան» և էլի երկու-երեք երկրորդական անձինք: Բոլոր այդ հերոսներն ունեին հաստատված հատկանիշներ: Սիրահար պատանիներից մեկն աչքի էր ընկնում խիզախ ու կրակոտ բնավորությամբ, մյուսը՝ ամաչկոտությամբ ու վեհերոտությամբ. տարբեր էին նաև սիրահար աղջիկների բնավորությունները: Այդ երկու զույգին դրամատուրգը (ավելի ճիշտ՝ սցենար կազմողը) կարող էր խմբավորել տարբեր միջոցներով, նրանց մեջ ստեղծելով թյուրիմացություններ, խանդ, վեճեր ու հաշտություն: Կատակերգական ծերունիներից մեկը (առավել տարածված և կայուն կերպարը հանպատրաստից կատակերգության մեջ) կոչվում էր Պանտալոնե և ներկայացնում էր ժլատ ու հարուստ վենետիկցի վաճառականի: Երկրորդ կատակերգական ծերունին ներկայացնում էր բուրժուազի գիտնականի (Բուրժուայում կար նշանավոր համալսարան): Սպասավորները կոչվում էին «ձաննի»։ դա «Ջիովաննի» անվան փոքրացուցիչ ձևն էր և համազոր էր «պարզամիտ» բառին: Առաջին և երկրորդ ձաննիներն իրա-

րից տարբերվում էին եռանդով ու ծագմամբ. մեկը գեղջուկ էր Բերգամոյից, մի շատակեր, դմբո, մյուսը քաղաքացի ճարպիկ ստահակ էր: Առկնկինո, Պուլչինելա, Բրիգելլա, Տրուֆալդինո. սրանք էին այդ անձանց առավել տարածված անունները: Աղախինը սովորաբար կոչվում էր Կորալլինա, Ամերալդինա կամ Կոլոմբինա:

Այդ հերոսների կերպարների ու բնավորությունների մեջ սկզբում եղել է սուր ու շարամիտ ծաղր: Վենետիկցի վաճառականը եղել է ժլատ ու ողորմելի անառակ. ոչ ոքի պետք չեկող սխուրաստիկ գիտելիքներով լցված բոլոնիացի գիտնականը եղել է ծայրաստիճան մանրախնդիր: Առավել մեծ սարկազմով է պատկերվել «կապիտանի» կերպարը, որի մեջ բոլորը տեսել են իսպանացի լկտի ու հարբած սպային (այդպես կոմեդիա դել արտեն խարապանում էր Իտալիան ստրկացնողներին):

Հանպատրաստից կատակերգության պայմանականությունը, որ նախապես առաջացել է տիպայնացման ձգտումով, սկսեց ավելի ու ավելի արգելակել այդ ժանրի զարգացումը: Գործող անձանց սոցիալական սրտիթյունը զնալով խոնացավ, իրենք՝ հերոսները կորցրեցին հրատապությունը (այսպես, XVIII դարի վերջին, երբ իսպանական տիրապետությունը փոխարինվեց ավստրիականով, ավելորդ դարձավ իսպանացի կապիտանի կերպարը):

Սկսեցին խոսել դիմականների կատակերգության ժանրի անկման մասին: Բռնկվեց մի բուռն բանավեճ XVIII դարի իտալացի երկու դրամատուրգների՝ Գոլդոնիի և Գոցցիի միջև: Առաջինին վանել է այդ ժանրի հնացածությունն ու գրական անլիարժեքությունը, նրա սահմանափակ բեմական հնարավորությունները, երկրորդին՝ ընդհակառակը, գրավել է նրա ազգային ինքնատիպությունը:

Դիմականների հանպատրաստից թատրոնը դեռևս դուր էր գալիս իտալացիներին: Գյոթեն տեսնելով այն, գրել է իր տպավորությունները. «Շնտեսա դիմականերով հանպատրաստից խաղ, որ կատարվում էր մեծ բնականությամբ, խանդով ու ոգևորությամբ: Անմիտ սյուժեն... երեք ժամից ավելի զվարճացրեց հանդիսականներին իր անհասանելի բազմազանությամբ: Բայց այստեղ էլ ժողովուրդը այն հիմքն է, որի վրա այդ ամենը դրվում է. հանդիսականները մասնակցում են խաղին, և ամբոխը ձուլվում է բեմին. ամբողջ օրն անընդհատ ափին և հրապարակում, գոնդոլների վրա և պալատում, վաճառողն ու գնորդը, մուրացկանը, նավազը, հարեանուհին, փաստաբանը ու նրա հակառակորդը, ամեն ոք ապրում է, շարժվում և ինչ-որ բանի հոգ տանում, խոսում է ու երգվում, ճշում է ու առաջարկում, երգում է ու նվագում, զազրախոսում ու աղմկում: Իսկ երեկոյան նրանք գնում են թատրոն, որտեղ տեսնում ու լսում են իրենց ցերեկային կյանքը, որ հմտորեն խմբավորված է, ներբորեն զարդարված, հեքիաթի հետ հյուսված, դիմականների շնորհիվ իրականությունից շեղված և նրան մերձ՝ իր կենցաղային բնույթով: Դրանից

նրանք երեսաների պէս ուրախանում են, նորից ճշում, ծափ տալիս ու աղմկում» («Ճանապարհորդութուն Իտալիա»):

Ֆրանչեսկո դե Սանկտիսը իր «Իտալական գրականության պատմութունը» գրքում այսպես է նկարագրել կոմեդիա դել արտեի նշանակութունը XVIII դարի Իտալիայի համար. «Այն հին գրականության միակ դեռևս կենդանի մնացած ժանրն էր, որ համարվում էր Իտալիայի մասնահատկութունը, միակ բանը, որ դեռևս հիշեցնում էր Եվրոպային իտալական արվեստի մասին»:

Գրողները, սակայն, նոր ձևեր էին որոնում: Դա նրանք համարում էին նաև հայրենասիրական խնդիր: Գոլդոնին խոստովանել է. «Ծաւալով տեսա, որ մի շատ էական բան է պակասում այն երկրում, որը նոր ժամանակաշրջանի մյուս բոլոր ժողովուրդներից ավելի շուտ է հաղորդակցվել դրամատիկական արվեստին: Ծաւնչափ ուզում էի, որ իմ հայրենիքը հասնի մյուս երկրների մակարդակին, և ես խոսք տվեցի նըպաստել դրան»:

Իրամատուրգին պարզ էր իր խնդիրը. պետք էր ազատվել դերասանների հանպատրաստից խաղից, նրանց «երեսայնութունից», հանդիսականների աղմկոտ մասնակցութունից, որոնք սովորաբար ճշում էին, աղմկում ներկայացման ժամանակ, ակտիվորեն արձագանքելով այն ամենին, ինչ կատարվում էր բեմում և իրենք էլ բավական բան էին ներդնում ներկայացման մեջ. հարկավոր էր վերջապես հանել դերասանների դիմակները, որոնք թատերական ռեկվիզիտի մշտական պարագաներն էին, և հանդիսականների առաջ բացել դերասանների ղեմքը, դարձնելով այն պիեսի գլխավոր գործող տարրերից մեկը: Նա հասկացել է, որ այդ ամենը չի կարելի միանգամից անել, որ ստեղծվել և հաստատվել են իտալական թատրոնի հպտուկ ավանդույթներ, որ հանդիսականը չի հանդուրժի անակնկալ փոփոխութունները: Ուստի հեղինակը նախ գրել է մի դեր, հանձնարարել այն մի խելամիտ դերասանի, իսկ մնացած ամեն ինչ թողել հանպատրաստից թատրոնի սովորական համակարգում: Հաջողութունը լիակատար էր: Սակայն դերասանները անհանգստացել են: Նրանք իրենց ողջ թատերական, ըստ էության՝ պրոֆեսիոնալ կյանքը և իրենց աշխատավարձը կապել էին դիմակների հետ, հարմարվել դրանց, կազմել իրենց յուրօրինակ խաղացանկը, մասամբ օգտվելով գրական աղբյուրներից (ինչպես այժմ անում են համերգավարները): Դիմակների ու հանպատրաստից խաղի կորուստը նրանց համար հավասարազոր էր մասնագիտության ու աշխատավարձի կորուստի: Պետք էր կամ վերավարժվել կամ էլ հեռանալ թատրոնից: Հեշտ է պատկերացնել այն դիմադրութունը, որ ցույց է տվել թատերական հասարակութունը նոր դրամատուրգիային և նրա բարեփոխմանը:

Բայց Գոլդոնին հետևողականորեն ու մեթոդիկ կերպով կատարել է իր գործը և հասցրել ավարտի, այսինքն՝ ստեղծել է իտալական թատրոն, նման այն թատրոններին, որ ունեին Ֆրանսիան, Իսպանիան, Անգ-

լիան, թատրոն՝ պիեսի պարտադիր ու անփոփոխ տեքստով, դերասանի բաց (առանց դիմակի), գործող դիմախաղով: Բարեփոխումն այդ էր: Ինչ վերաբերում է պիեսների բուն բովանդակությանը, ապա նրանց գլխավոր գեղարվեստական տարրը բնավորությունն է: Գուղոնիի ընկալմամբ, դրամատուրգի հիմնական խնդիրն է գեղանկարել բնավորություններ:

Նրա համար գեղարվեստական նախօրինակներ են եղել անտիկ հեղինակները. Պլավտուս, Տերենտիուս, Մաքսիմելիի «Մանդրագորը» և առաջին հերթին՝ Մոլիերը: Գուղոնիի պիեսները զգալիորեն տարբերվում են Մոլիերի պիեսներից: Ֆրանսիացի հեղինակի կատակերգությունները զվարթ են, զավեշտական, և դուրս չեն գալիս ժանրի սահմաններից: Իսկ Գուղոնիի պիեսները հաճախ լցվում են զգացմունքային բովանդակությամբ ու վերածվում դրամաների: Գուղոնիս կլասիցիստական թատրոնի եվրոպացի բարեփոխիչներից մեկն էր. նա ևս ստեղծել է սրտառուլ դրամայի այն տեսակը, որը պաշտպանել են Դիդրոն, Բոմարշեն, մասամբ Վոլտերը («Նանինա»)՝ Ֆրանսիայում և Լեսսինգը՝ Գերմանիայում: Գուղոնիի հակառակորդ Գոցցին մերժել է նրան այդ նորարարության և այն բանի համար, որ «նա նորություններ է փնտրել հրաշքների աշխարհում, ապա արցունքոտ ոռոմանտիզմի մեջ, մոլորվել ողբերգականի թավուտներում»:

Վոլտերը Ֆրանսիայից ողջունել է Գուղոնիի բարեփոխությունը. «Դուք դուրս կորզեցիք ձեր հայրենիքը առեկտիստների ձեռքերից»: Գուղոնին անշափ հպարտացել է այդ խրախուսանքով: Սակայն ընտանեկան առաքինությունները գեղանկարող սրտառուլ դրաման, «արցունքոտ ոռոմանտիզմը», ինչպես սրամտորեն արտահայտվել է Գոցցին, իտալացի դրամատուրգի գլխավոր արժանիքը չեն: Նրա զվարթ, անկաշկանդ կատակերգությունները՝ հնարամիտ ինտրիգներով և պարզ մշտքով, դուր էին գալիս իտալացիներին, կյանքի ճիշտ պատկերման համար:

Գյոթեն 1786 թ. Վենետիկում տեսնելով Գուղոնիի պիեսներից մեկը, գրել է. «Սա երբեք չեմ ապրել այդպիսի ուրախություն, որը աղաղակելով արտահայտում էր ժողովուրդը, տեսնելով իր և իր մերձավորների այդքան բնական պատկերը: Միծաղն ու զվարթ ցնծությունը հնչում էին սկզբից մինչև վերջ»: Գուղոնիին գնահատել է Վենետիկի հասարակությունը: Դրամատուրգի գրական հակառակորդները նրան կոչել են «Վենետիկի ամբոխի կուռք»:

Գուղոնիի բարեփոխության դեմ հանդես է եկել Կառլո Գոցցին (1720—1806): Նա եղել է արիստոկրատ, իր նախնիներից ստանալով կոմսի բարձր տիտղոս և շնչին միջոցներ, պահպանել է իր դասակարգի բոլոր նախապաշարումները: Թերևս Գուղոնիի հանդեպ նրա հակակրանքի մեջ որոշ բաժին է ունեցել նաև արիստոկրատական սնոբիզմը՝ քամահրանքը դեպի պլեբեյ-դրամատուրգը, որը մտադրվել էր բանաստեղ-

ծականացնել պլերեյական բարքերը: Այդ թատերական բարեփոխության մեջ նա տեսնել է քաղաքական վտանգ Խտալիայի հաստատված և անխախտ ֆեոդալական հարաբերությունների համար, և իր՝ Գոցցիի «ժողովրդականությունը», որի անունից հանդես էր գալիս նա ընդդեմ Գոլդոնիի, ուներ այդ պահպանողական, քաղաքական ենթատեքստը: «Ես իմ գիտակցության մեջ ոչ մի կերպ չէի կարողանում համակերպվել, թե ինչպե՞ս կարող է գրողը այնքան ստորանալ, որ նկարագրի հասարակության դարձահոտ տականքները, ինչպե՞ս է նա համարձակություն գտնում բեմ բարձրացնել նրանց, և հատկապես, ինչպե՞ս կարող է նա այդպիսի երկերը հանձնել տպագրության», դժգոհել է Գոցցին:

Գոցցին թատրոնի համար գրել է թվով տաս փայլուն ու գունագեղ հեքիաթ-պիեսներ (ֆյաբ): Պիեսներում գործում են ավանդական դիմակները: Այդ հեքիաթները հեղինակը հակադրել է Գոլդոնիի թատրոնին: Գոցցիի ֆյաբները, ինչպես բնորոշ է հեքիաթներին, խստորեն սահմանադատում են շարն ու բարին, գեղեցիկն ու տգեղը, միշտ ապահովում են բարու և գեղեցիկի հաղթանակը, լի են հետաքրքիր արկածներով, այլև սրամիտ են, զվարթ ու զավեշտական, իրենց ողջ նրբագեղությամբ ու բանաստեղծականությամբ հանդերձ¹:

Մի խոսքով, երկու հակառակորդները՝ թե՛ Գոլդոնին և թե՛ Գոցցին օգտակար են եղել արվեստին: Նրանց կենդանության օրոք, սակայն, այդ պայքարն այնքան էլ հովվերգական չի եղել, ինչպես կարող է թրվալ այժմ, երբ թե՛ մեկի, թե՛ մյուսի պիեսները համերաշխորեն բեմադրվում են միևնույն թատրոնում: Գոցցին իր հաջողությամբ, իսկ նրա ֆյաբների հաջողությունը ցնցող էր, ստիպել է Գոլդոնին առհավետ թողնել հայրենիքը և հաստատվել Ֆրանսիայում, որտեղ նա ապրել է մինչև խորին ծերություն, դառնալով արդեն ֆրանսիացի հեղինակ (Գոլդոնին Ֆրանսիայում գրել է ֆրանսերեն պիեսներ):

¹ Ե. Բ. Վախթանգովը Մոսկվայում ներկայումս իր անունը կրող թատրոնում 1922 թ. իրագործել է Կ. Գոցցիի «Տուրանդոտի» մինչև այժմ ներկայացվող բեմադրությունը: Երևանի պատանի հանդիսատեսի թատրոնում բեմադրվել է (1959) Գոցցիի «Ագռավը», որը նաև լույս է տեսել առանձին գրքով (Ե., 1976):— Մ. Թ.

ԱՐԵՎՄՏԱԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՆԱԽԱՌՈՄԱՆՏԻԶՄ

Մենք դիտարկեցինք Արևմտյան եվրոպայի երկրների երկու հարյուրամյակի գրականությունը: Այդ ժամանակաշրջանի ժողովուրդների գրականությունը, ինչպես և ողջ հոգևոր կյանքը, այսպես թե այնպես կապված էր ֆեոդալիզմի ճգնաժամի հետ, ֆեոդալիզմի համակիրներին ու հակառակորդներին բախման հետ, բուրժուական հարաբերությունների ծագման հետ: Ինչպես տեսանք, XVIII դարի գրականությունը հիմնականում ուներ լուսավորական բնույթ: Սակայն նրա մեջ արդեն ի հայտ եկան այնպիսի ուղղություններ և գեղագիտական համակարգեր, որ շեղվում էին լուսավորական ուղղությունից (սենտիմենտալիզմ), կամ բացահայտորեն հակառակ էին լուսավորական ուսուցիչին (նախառամանտիզմ):

Անգլիան նախաձեռնեց լուսավորական շարժումը, որ իր էությունով հակաֆեոդալական էր, նա սկզբնավորեց նաև սենտիմենտալիզմը, որպես հատուկ ուղղություն լուսավորական մշակույթի մեջ, նա տվեց նաև նախառամանտիզմի առաջին նմուշները, որպես հիասթափություն ֆեոդալիզմին փոխարինած բուրժուական կարգերից, հետևաբար նաև՝ լուսավորական շարժման առաջ քաշած սկզբունքներից:

Այս կապակցությամբ մի քանի խոսք պետք է ասել սենտիմենտալիզմի մասին, որին վերևում արդեն անդրադարձել ենք:

Անգլիայում հաղթանակած բուրժուազիան շարդարացրեց այն հույսերը, որ կապում էին նրա հետ: Ծիշտ է, վերացվեցին դասային արտոնությունները, միջնադարյան սահմանափակումներից ազատագրվեց երկրի տնտեսական կյանքը, մի շարք քաղաքական իրավունքներ տրվեցին բնակչության համեմատաբար լայն շերտերին, սակայն մնաց և ավելի աճեց նյութական անհավասարությունը, շարունակվեց սոցիալական ու ազգային ճնշումը (Շոտլանդիա, Իռլանդիա):

Առաջին գրողը, որ արտահայտել է հիասթափությունը բուրժուական հարաբերություններից, եղել է Զոնաթան Սվիֆթը, որին հետևել են Գոլդսմիթը, Յունգը, Սթերնը և մյուս բոլոր սենտիմենտալիստները:

Սենտիմենտալիզմը դեռևս կապերը չի խզում Լուսավորությունից: Նրանց մերձեցնում են դեմոկրատական գաղափարները, համակրանքը բնակչության ընչազուրկ շերտերի հանդեպ: Սենտիմենտալիզմը քաղա-

քական իմաստով առավել արմատական էր լուսավորությունից կամ կանգնած էր նրա ձախ ծայրաշարքերում, մինչդեռ միանգամայն տարբեր էր լուսավորությունից իր հայացքով դեպի բանականությունը, բանականության դերը՝ ինչպես անձնական, այնպես էլ հասարակական կյանքում:

Սենտիմենտալիստները մերժեցին բանականությունը որպես ճշմարտության, գեղեցիկի չափանիշ, նրանք պարսավեցին ռացիոնալիզմի հիմքի վրա խարսխված կյանքն ու մշակույթը, պարսավեցին քաղաքը, որպես այդ կյանքի ու մշակույթի կենտրոն և այդ ամենին հակադրեցին զգացմունքը, որին հատկացրին ճշմարտության ու գեղեցիկի չափանիշի դերը: Նրանք քաղաքին հակադրեցին գյուղը և բնությունը: Մենք տեսանք բոլոր այդ գաղափարները Սթերնի, Յունգի, Գոլդսմիթի, Ռուսսոյի, երիտասարդ Գյոթեի ստեղծագործություններում: Սենտիմենտալիստները ետ քաշվեցին ուղղափառ լուսավորությունից, բայց նրանից լիովին չիզեցին իրենց կապերը: Սթերնը որպես արվեստագետ և կենցաղագիր հակվել է դեպի ռեալիզմը: Նա չափազանց սթափ էր և հեգնոտ, որպեսզի հրապուրվեր հեքիաթային պատկերներով ու միատիկ տեսիլներով: Նրան չէր կարող ռեալիզմի միջնադարյան մեկամաղձոտ հուզականությունը (էկզալտացիա): Նա դեռևս ամուր կանգնած էր «հեթանոսական», երկրային, «անտիկ» ռեալիզմի հողի վրա, այսինքն՝ ուներ իրերի ռեալության սթափ գիտակցություն: Սակայն երբեմն նրա մեջ համակրանք էր առաջանում դեպի միջնադարյան երազայնությունը, որ արտացոլված է իդեալական սիրո մասին ասպետական վեպերում և զանազան բանաստեղծական լեգենդներում: Նա նույնիսկ դրանք հակադրել է սթափ և հողամերձ անտիկ արվեստին. «Ամեն մի զգայուն մարդու կյանքում կա մի հրաշալի շրջան, երբ նման պատմությունը ավելի շատ սնունդ է տալիս ուղեղին, քան թե անտիկ արվեստի բոլոր բեկորները, մնացորդները, թերմացքները»:

Բոլոր սենտիմենտալիստ գրողները կանգնած են եղել ռեալիստական դիրքերում, եթե ռեալիզմ ասելով հասկանանք կյանքի ճշմարտացի պատկերումը: Սենտիմենտալիստները, թերևս, իրենց ռեալիստական մղումների մեջ ավելի հետևողական էին, քան ուղղափառ լուսավորիչները: Գյոթեի «Վերթերը», երիտասարդ Շիլլերի դրամաները, Ռուսսոյի «Նոր էլոիզը» արտացոլել են դարաշրջանի կենդանի ճշմարտությունը՝ երբեմն նույնիսկ հանդգնորեն մերկացրած (Ռուսսոյի «Խոստովանությունը»):

Բայց նրանց կողմից զգացմունքի մեծարումը և անվստահությունը բանականության ու քաղաքակրթության հանդեպ, անցյալի ու անադարտ բնության նկատմամբ նրանց եղբրերգական կարոտը նրանց դարձրել է XIX դարի ողորմականների անմիջական նախորդը:

Ռոմանտիզմը շատ բան է փոխառել սենտիմենտալիստներից, ամենից առաջ՝ համընդհանուր մղումը դեպի զգացմունքը և անվստահու-

թյունը բանականության հանդեպ: Նա Սթերնից վերցրել է հեգնանքը՝ «Մենմոսինների կրտսեր աղջկան, կատակի վարդագույն դիցուհուն» (Հ. Հայնե): Ֆրիդրիխ Շլեգելը նույնիսկ ստեղծել է «ռոմանտիկական հեգնանքի» մի ամբողջ տեսություն, իսկ Հայնրիխ Հայնեն դրանով լցրել է իր հրաշալի քերթվածները:

Սենտիմենտալիստների մոտ արդեն երևան է եկել պատրանքի մեջ երջանկություն գտած «երջանիկ» խենթի կերպարը: Սթերնի մոտ այդպիսին է ցնորված գեղջկուհին («Սենտիմենտալ ճանապարհորդություն»): Ավելի ուշ, ռոմանտիկների երկերում հանդես են գալիս խենթեր, որոնք իրականության մոայլ աշխարհից գնում են իրենց երազների աշխարհը (Հոֆմանի «Մուր կատվի գրառումները» վեպի երաժիշտ Կրայսլերը, «Սերապիոն եղբայրներ» վեպի անապատական Սերապիոնը):

Ռոմանտիզմի նախորդներն էին այսպես կոչված գոթական վեպի հեղինակները, որոնք հանդես են եկել Անգլիայում:

XVIII դարի երկրորդ կեսի անգլիական մտավորականության մի մասը դժգոհ լինելով ստեղծված իրավիճակից, հրապուրվել է անցյալով, հին տոհմական համայնքի ժամանակաշրջանով կամ վաղ միջնադարով: Դրանով կարելի է բացատրել այն նշանավոր գրական կեղծանքները, որ կատարել են տաղանդավոր պատանի Չաթերթոնը (1752—1770), որին աղքատությունը հասցրել է ինքնասպանության, ինչպես և Մաֆֆեյսոնը (1736—1796), որի հոյակապ «Օսսիանի երգերում» արտահայտված են ըստ հնի ոճավորված տրամադրություններ ու գաղափարներ, որոնք բնորոշ են սենտիմենտալիզմին: Հոռետեսությունը և դատապարտվածության, պատմական անհեռանկարության զգացումն են գրականության մեջ ծնել այսպես կոչված «գոթական վեպը»:

Սակայն այստեղ անհրաժեշտ է հիշել Սվեդենբորգին:

* * *

1745 թ. Եվրոպայի մշակութային աշխարհում կատարվեց մի արտակարգ իրողություն. հարգելի և բոլորի կողմից ընդունված մի գիտնական, որ զբաղվում էր մաթեմատիկայով, աստղագիտությամբ, մեխանիկայով, հանքագործությամբ, այսինքն՝ ամենալուրջ, ճշգրիտ, մենք կասեինք՝ մատերիալիստական գիտություններով, իրեն հայտարարում է... «հստակատես» և «ոգետես», հայտարարում աշխարհին, որ ինքը՝ Աստվածն է հանձնարարել իրեն մարդկանց ցույց տալ Աստվածաշնչի իսկական իմաստը: Դա շվեդ էմանուել Սվեդենբորգն էր (1688—1772): Այդ նորահայտ թեոսոֆը հրատարակում է Աստվածաշնչի ութ հատոր մեկնություն՝ «Երկնային գաղտնիքներ» խորագրով: Դա մեծ աղմուկ բարձրացրեց XVIII դարում:

Սվեդենբորգը հայտարարել է. աշխարհը բնակեցված է ոգիներով, նրանք հաղորդակցվում են իրար հետ, երբեմն նաև մարդկանց հետ մի

խիստ ստորակարգութեան սկզբունքով: Որոշակի բարեպաշտական կատարելութեան աստիճանի հասած մարդիկ հնարավորութիւն են ստանում հաղորդակցվել նրանց հետ:

Գյոթեն, որ լինելով սթափ ուղեղի տեր, չի հանդուրժել միստիկական դիվայնութիւնը, «Ֆաուստի» մեջ, սակայն, օգտվել է Սվեդենբորգի, ինչպես և XVI դարի ֆրանսիացի միստիկ Նոստրադամուսի (Միշել դը Նոտր Դամ, 1503—1566) սպիրիտուալիզմի ռեկվիզիտից: Ֆաուստը նույնիսկ ասես կրկնում է Սվեդենբորգի ուղին: Վերջինիս նման նա էլ կյանքի կեսը զբաղվել է գիտութիւններով: Այնուհետև զգալով ձեռք բերած գիտելիքների ունայնութիւնը, դիմում է մոգութեան՝ հասկանալու համար «գոյութեան իմաստը», «ներքին կապը տիեզերքի հետ»:

Սվեդենբորգի անցումը միստիկային, թերեւ, կարելի է բացատրել հոգեկան խանգարումով (նա հալուցիկացիաները իրական է համարել), բայց Եվրոպայի հոգեւոր կյանքի վրա դա թողեց իր հետքը:

Շվեդ միստիկի անունը հաճախ հնչել է արիստոկրատական սալոններում: Հայտնվեցին բազում խաբեբաներ, որոնք յուրահատուկ բիզնես արեցին, օգտագործելով դյուրահաւատ մարդկանց: Եվրոպայում գործում էր կոմս Կալիստորոն, որն ասում էր, թե ինքը ապրում է արդեն երկու հազար տարի, որ հրաշքներ է գործում, ոգիներ կանչում...

Նրեան եկան զանազան աղանդներ (Ֆրանսիայում «Իլլումինատների» աղանդը, որին հարել է նաև գրող Ժան Կաղոտը): Վերջապես ծագեց մասոնների կամ ֆրանկմասոնների (ազատ որմնագիրների) կազմակերպութիւնը, նախ Անգլիայում ապա ամբողջ աշխարհում: Այն մինչև այժմ գոյատևում է (կենտրոնն Ամերիկայում է) ամենահետադիմական ֆինանսային ու արդյունաբերական մագնատների հովանութեան տակ: Մասոնական ժողովարանի ծեսերում շատ բան է մտել ոգետեսների ռեկվիզիտից:

Եվրոպայի գրողների որոշակի մասը տարվել է այդ մոգայիկ դարձած միստիկական հոսանքով: Նման գրողների համար աշխարհը ասես երկատված է տեսանելի, իրական և գաղտնի, խորհրդավոր հատվածների: Խորհրդավոր աշխարհի ճանաչումը պահանջում է հատուկ, արտատրամաբանական, իռացիոնալ միջոցներ: Մի խոսքով, բանականութեանը, որին հավատում էին Վերածննդի դարաշրջանից ի վեր, գիտութեանը, առողջ ու սթափ մտածողութեանը հակադրվում էր միստիկան:

Նախառոմանտիկները հերքեցին լուսավորական բանականութիւնը, գտնելով, որ այն անկարող է թափանցել իրերի բուն էութեան մեջ և հակադրեցին նրան ոչ թե սենտիմենտալիստական «սիրտն ու զգացմունքը», այլ մի ուրիշ բան՝ ներքին ենթագիտակցութիւնը, այլ կերպ ասած՝ գիտակցութեան այն հատուկ տեսակը, որ գործ ունի ոչ թե մտքի աշխատանքի, տրամաբանութեան, համադրութեան ու վերլուծութեան, այլ ինտուիցիայի հետ: Հատուկ, ենթագիտակցական աչքով նր. Կոթ ա-

սևս տեսնում էին իրերի այլ օրինաչափություններ, նրանց առջև բացահայտվում էին այդ իրերի գաղտնի կապերը և այլն:

XIX դարի առաջին տասնամյակներին, ռոմանտիզմի դարաշրջանում սպիրիտուալիզմը ուժեղացնում է իր դիրքերը: Նախառոմանտիկներն ունեին հայացքների ու հետաքրքրությունների շփման մեկ այլ ընդհանուր կետ ևս՝ հրապուրանքը գոթիկայով (միջնադարով): Միջնադարը հրաշքների, գերբնականության հավատի ու միստիկայի թագավորություն էր, ուստի և այդ հրապուրանքը շատ հասկանալի է:

Առաջին նախառոմանտիկներից է Օրաու Ուոլփուլը, որը 1764 թ. հրատարակել է իր միակ վեպը՝ «Օտրանտո դղյակը», որ լի է մոռյլ ֆանտաստիկայով ու տեսիլներով: Վեպի գործողությունը վերաբերում է խաչակրաց արշավանքների ժամանակաշրջանին: Օտրանտո դղյակի տերը՝ Ալֆոնսո Բարին սպանվում է իր վասալներից մեկի՝ Ռիկարդոյի ձեռքով, որը կեղծ կտակով ժառանգում է այդ դղյակը: Մարդասպանի թուր գիտե իր հարստության ծագման պատմությունը, գիտե նաև, որ այն պետք է անցնի նրա իսկական տերերին: Դրա շուրջն էլ հենց ծավալվում է վեպի ողջ ուրվացնորանքը (ֆանտաստիկա): Հսկայական սաղավարտը ընկնում է և սպանում երիտասարդ ժառանգին, վաղուց մահացած Ռիկարդոն իջնում է նկարից և խոսում իր թոռան հետ, դղյակում շրջում է մի ասպետի վիթխարի կերպարանքը, արձանի քարե ունեգերից հոսում են արյան կաթիլներ, Ալֆոնսոյի սուրը հագիվ են կարողանում բարձրացնել հարյուր զինակիրներ և այլն:

Սարսափի տրամագրությունը համակում է վեպի էջերը: Իրողությունների նախասահմանության, ճակատագրի գաղափարը կարմիր թելի պես անցնում է ողջ պատմության միջով: Մարդկանց, աշխարհի վրա իշխում է մի անհասանելի ուժ, որը վարում է պատմության ողջ ընթացքը, և մարդը կարող է սոսկ խոնարհվել այդ խորհրդավոր ուժի անհասանելի ու անսասան կամքի առաջ: Ուոլփուլն իր համար կառուցել է միջնադարյան ոճի մի դղյակ (Սթրբերի-Հիլ), բացելով ճարտարապետության մեջ գոթական ոճով հրապուրվելու ժամանակաշրջան: Քսան տարի անց Ուոլփուլին կրկնեց մեկ ուրիշ մեծահարուստ՝ Ուիլյամ Բեֆֆորդը, որը նույնպես հեղինակել է մի ստեղծագործություն՝ «Վարեք» (1787)՝ վիպակը և նույնպես իր համար կառուցել գոթական ոճի մի է՛լ ավելի շքեղ դղյակ:

Բեֆֆորդը անդրադարձել է Արևելքին՝ այն ժամանակ մոդայիկ դարձած հրաշքների էկզոտիկ աշխարհին: Այստեղ ամենալայն հնարավորություն է տրվել երեակայությանը: Արևելյան բռնակալ Վարեքը իր համար կառուցում է հինգ զգայարանների մի դղյակ: Նա ցանկանում է ամեն ինչ իմանալ և ամեն ինչ զգալ: Նա չի ընդունում ոչ մի տաբու, ոչ մի արգելք, ո՛չ խիղճ, ո՛չ էլ բարոյական խոչընդոտներ: Նա գործում է հրեշավոր գաժանություններ, ամենևին չափսոսալով իր զոհերին: Վեր-

ջապես, արգելված իմացության ծարավից մղված նա իջնում է դժոխք և ներկայանում տարտարոսի տիրոջը՝ էբլիսին:

«... կրակի գնդի վրա նստած էր ահեղ էբլիսը: Նա նման էր քսան տարեկան երիտասարդի. նրա ուղիղ և ազնիվ դիմագծերը թալկացել էին վնասաբեր գոլորշիներից: Նրա հսկայական աչքերում արտացոլված էին հուսահատությունն ու ամբարտավանությունը, իսկ ալիքաձև մազերը մատնում էին, որ նա տապալված հրեշտակն է լույսի: Նուրբ, բայց շանթերից սևացած ձեռքին բռնել էր պղնձե գավաղան, որի առաջ ողբերգական ձայնով, որ ավելի մեղմ էր, քան կարելի էր սպասել, բայց որը խոր վիշտ էր ազդում, էբլիսն ասաց նրանց. «Հողի որդիներ, հս ձեզ ընդունում եմ իմ արքայությունը... Դուք շատ բան կգտնեք, որ կգոհացնի ձեր հետաքրքրասիրությունը»:

Բեքֆորդը դատապարտել է իր Խալիֆին, բայց և վսեմացրել է նրան: Նա դատապարտել է «կույր հետաքրքրասիրությունը», ձգտումը՝ «թափանցել այն պատենշից, որ արարիչը դրել է մարդու ճանաչողության առաջ» և այնուհանդերձ նա զմայլվել է այդ ճանաչողությանը հասնելու՝ մարդու հպարտ կամեցողությամբ:

Ավելի ուշ ստեղծվեցին Աննա Ռեդքլիֆի սարսափներով ու մղձավանջներով լի վեպերը: Սպանություններ ու ոճիրներ, խորհրդավոր ուրվականներ, մարդագայլեր, հրեշավոր վամպիրներ, մի խոսքով այն ամենը, ինչ կարող է ծնունդ առնել հիվանդագին երևակայությունից, հեղեղել են այդ վեպերը:

Ֆրանսիայում նախառոմանտիկական գրականությունը ներկայացրել է Ժան Կազոտը՝ Լուսավորության հակառակորդը, հստակատեսների («իլյումինատների»)՝ պայծառացյալների) աղանդի անդամը, որ 1792 թ. մահապատժի է ենթարկվել, որպես թագավորի համակիր: Նրա «Սիրահարված սատանան» (1772) վիպակը լի է ամենաֆանտաստիկ բնույթի դրվագներով: Մի երիտասարդ իսպանացի արժանանում է սատանայի տարփանքին: Վերածվելով հմայիչ աղջկա, սատանան ուղեկցում է պատանուն: Մեր առջև ղեկավարեն նկարագրված սիրո տեսարաններ են, ճշտորեն պատկերված բնավորություններ, ստուգաբար ներկայացված իրականություն և այդ ամենի կողքին՝ մի իսկական ուրվացնորանք. ոգիներ, կերպարանափոխություններ, տեսիլներ, հմայություններ, խորհրդավոր նշանագրեր և այլն և այլն: Ընթերցողը, ինչպես և վիպակի հերոսը, վերջնականապես խճճվում է: Եվ դրանում է հենց վիպակի փիլիսոփայական իմաստը. «Որտե՞ղ է հնարավորը... Որտե՞ղ է անհնարինը», — ինքն իրեն հարց է տալիս իսպանացի Ալվարը, նրա հետ նաև ընթերցողը: «Ինձ ամեն ինչ երազ է թվում, բայց մի՞թե մարդկային կյանքը այլ բան է»:

Մի խոսքով, նախառոմանտիկական գրականության մեջ ամենուրեք մենք տեսնում ենք հերքումն այն բանականության, որ ճանաչում է ղեկավարականությունը և այն ղեկավարությունը, որ շրջապատում է մեզ, և

հռչակվում է մեկ այլ բանականություն՝ հանելուկային, մեր կամքին չենթարկվող, բանականություն-ինտուիցիան, բանականություն-մտապայծառությունը, բանականություն-կանխատեսությունը. հռչակվում է մեկ այլ իրականություն, առավել ունակ, քան այն, որ մենք տեսնում ենք մարդկային կարճատես աչքով. նրանում գործում են այլ օրենքներ, այնտեղ դադարում են գոյություն ունենալ ժամանակը, տարածությունը, աշխարհի նյութականությունը. այնտեղ զուտ հոգևորության արքայությունն է, որ ընդունակ է ընդունել ցանկացած նյութական ձևեր և գործել այդ ձևերի համաձայն:

Այս է նախառոմանտիկական գրականության փիլիսոփայությունը: Նա դժգոհություն է արտահայտել բուրժուական առաջադիմության, լուսավորական ռացիոնալիզմի պարզունակության, մեխանիկականության հանդեպ, բայց միստիկայից ու միջնադարի իդեալականացումից բացի ոչ մի ավելի լավ բան չի կարողացել առաջարկել իր սերնդին: Երբ տեղի ունեցավ ֆրանսիական հեղափոխությունը, ռոմանտիզմը և առաջին շրջանում հետադիմական ռոմանտիզմը, որպես «ուսուկցիա ֆրանսիական հեղափոխության և նրա հետ կապված լուսավորության» (Վ. Մարքս) որդեգրեց իր անմիջական նախորդների գաղափարները: Բայց նրան փոխարինած XIX դարի ուսուկիզմը վերադարձավ աշխարհի նկատմամբ այն սթափ հայացքին, որ բնորոշ էր XVIII դարի լուսավորչներին:

XX դարը, հատկապես նրա երկրորդ կեսը գրականության մեջ նշանավորվեց յուրօրինակ վերադարձով դեպի լուսավորության դարաշրջանի գրականության փիլիսոփայությունը: Գաղափարական այլ դիրքերում, բարոյական այլ հիմքի վրա, հուզական այլ տոնայնության մեջ կրկին հնչեցին նովել-առակները (պրիտչա), վեպ-առակները, պիես-առակները, իսկ երբեմն նաև անձնավորված փիլիսոփայական տրակտատները:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն	3
XVII ԳԱՐԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ	10
Իտալիայի գրականությունը	19
Իսպանիայի գրականությունը	29
Հոպե դե Վեգա	34
Հոպե դե Վեգայի դպրոցի իսպանացի դրամատուրգները	60
Կալդերոն	74
Ֆրանսիայի գրականությունը	91
Կոռնյիլ	106
Ռասին	132
Մոլիեր	154
Ֆրանսիական կլասիցիստական արձակը	204
Հաֆնտեն	212
Բարոկկոյի գրականությունը	218
Գերմանիայի գրականությունը	225
Անգլիայի գրականությունը	238
Միլթոն	263
XVIII ԴԱՐԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ	290
Անգլիայի գրականությունը	296
Դեֆո	301
Սվիֆթ	310
Ռիչարդսոն	324
Ֆիլդինգ	328
Սմոլեթ	334
XVIII դարի անգլիական դրաման	335
Սթերն	340
Ռոբերտ Բյորնս	360
Ֆրանսիայի գրականությունը	365
Լեսաժ	376
Մոնտեսքյո	383
Վոլտեր	394
Դիդրո	420
Ռուսո	435
Բոմարշե	457

Հեղափոխության տարիների գրականությունը	478
Կերմանիայի գրականությունը	486
Հեսինգ	501
«Գրոնի և փոքորիկի» շրջանի գրականությունը (70—80-ական թթ.)	510
Շիլլեր	518
Գյոթե	539
Իտալիայի գրականությունը	583
Արևմտաեվրոպական նախառոմանտիզմ	590

XVII—XVIII ԴԴ. ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՅԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

Հրատարակության է ներկայացրել համալսարանի
արտասահմանյան գրականության և
գրականության տեսության ամբիոնը

Հրատարակչության խմբագիր՝ Օ. Պ. Համբարձումյան
Գեղարվեստական խմբագիր՝ Ն. Ա. Թովմասյան
Տեխն. խմբագիր՝ Հ. Ս. Ալվրցյան
Վերստուգող սրբագրիչ՝ Ս. Վ. Ղազարյան

ԻՐ 699

Հանձնված է շարվածքի 12. 3. 1986 թ.: Ստորագրված է տպագրության 17. 06. 1986 թ.:
Չափեր $60 \times 90^{1/16}$: Թուղթ տպագրական № 2: Տպագրության եղանակը «Բարձր»: Հրա-
տարակչական 36,6 մամուլ: Տպագրական 37,5 մամուլ: Տպաքանակ 5000: Պատվեր 499:
Գինը՝ 2 ռ. 40 կ.:

Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, Երևան, Մռավյան փ. № 1:
Издательство Ереванского университета, Ереван, ул. Мравяна № 1.

Երևանի համալսարանի տպարան, Երևան, Աբովյան փ. № 52:
Типография Ереванского университета, Ереван, ул. Абовяна № 52.