ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՄԱՄԻԿՈՆՅԱՆ

ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ՎԵՐԱԾՆՈՒԹՅԱՆ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆ

ՁԵՌՆԱՐԿ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԲԱՐՁՐԱԳՈՒՅՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱԿԱՆ ՀԱՍՏԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԲԱՆԱՍԻՐԱԿԱՆ ԵՎ ԼԵԶՎԻ ՈՒ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԲԱԺԻՆՆԵՐԻ
ՈՒՍԱՆՈՂՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՐ

Երկրորդ, վերամշակված և լրացված հրատարակություն

ՀԱՅՊԵՏՀՐԱՏ
ԵՐԵՎԱՆ—1961

ОГАНЕС ЛЕВОНОВИЧ МАМИКОНЯН

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Эпоха Возрождения

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Դանթեով ավարտվում է ֆեոդալական միջնադարը և միաժամանակ սկսվում նոր դարաշրջան Արևմտյան Եվրոպայի կուլտուրայի ու գրականության պատմության մեջ, որն ընդունված է անվանել **Վերածնության** *դարաշրջան, կամ ինչպես ֆրանսիացիներն են ասում՝* **Ռենեսանս:**

Վերածնությունն ամենից առաջ սկսվեց Իտալիայում, մոտավորապես XIV դարի երկրորդ քառորդից, իսկ XV դարի երկրորդ կեսից իրենց վերածնունդն ապրեցին Գերմանիան, Նիդեռլանդները, Ֆրանսիան, Անգլիան, Իսպանիան:

Եվրոպական ժողովուրդների կյանքում տեղի ունեցած այդ հեղաշրջումը, որ Էնգելսն անվանել է մեծագույնը «բոլոր այն առաջադիմական հեղաշրջումներից, որ մինչ այդ ապրել էր մարդկությունը», օրգանապես կապված էր ֆեոդալական հասարակության քայքայման և նոր, բուրժուական կարգերի ձևավորման հետ:

Վերածնունդը պատմականորեն զուգադիպեց կապիտալի նախասկզբնական կուտակման շրջանին, որի բուն էության դասական բնութագիրը տրված է Մարքսի «Կապիտալ»-ի առաջին հատորի 24-րդ գլխում:

Կապիտալի նախասկզբնական կուտակման Մարքսի տեսության գլխավոր միտքը Ֆ. Էնգելսը ձևակերպել է այսպես. «Նախակապիտալիստական ժամանակաշրջանում, գոնե Անգլիայում, գոյություն ուներ մանր արտադրությունը, որը հիմնված էր՝ իր արտադրամիջոցների նկատմամբ աշխատողի ունեցած մասնավոր սեփականության վրա: Կապիտալի այսպես կոչված նախասկզբնական կուտակումը տվյալ դեպքում կայանում էր այս անմիջական արտադրողների սեփականազրկման մեջ, այսինքն՝ սեփական աշխատանքի վրա հիմնված մասնավոր սեփականության ոչնչացման մեջ... Այս ոչնչացումը, արտադրության անհատական և մանրատված գործիքների փոխարկվելը հանրորեն-կենտրոնացած միջոցների, կապիտալի նախասկզբնական պատմությունն է կազմում» [1]:

[1] Ֆ. Էնգելս. *Անտի-Դյուրինգ*, 1952, Հայպետհրատ, էջ 170—171:

Նախասկզբնական կուտակման մյուս բնորոշ մոմենտները համայնական հողերի կողոպուտն է, գաղութների ու պետական պարտքերի սիստեմը, հովանավորական մաքսը[1] և այլն։

Մարքսը նշել է, որ կապիտալի նախասկզբնական կուտակման այդ տարբեր մոմենտները պատմական որոշ հաջորդականությամբ բաշխվում են Արևմտյան Եվրոպայի տարբեր երկրների միջև (Իսպանիա, Փորթուգալիա, Հոլանդիա, Ֆրանսիա և այլն), բայց դասական ձևով այն տեղի ունեցավ միայն Անգլիայում. այդ է պատճառը, որ «Կապիտալ»-ում իբրև օրինակ վերցվում է գլխավորապես այդ երկիրը։

Գյուղացիների բռնի հողազրկումը կամ գյուղացիական հողերի բռնագրավումն ու «ցանկապատումը»՝ ոչխարաբուծության համար կերի բազա (արոտավայրեր) ստեղծելու նպատակով՝ Անգլիայում սկսվեց XV դարի վերջերին և մասսայական բնույթ ստացավ հատկապես XVI դարում։ Դրան զարկ տվեց սկզբում Ֆլանդրիայում և ապա Անգլիայում մահուդեղենի մանուֆակտուրայի արագ զարգացումն ու բրդի գների բարձրացումը։

Գյուղացիության բռնի հողազրկում տեղի ունեցավ նաև Ֆրանսիայում, Նիդեռլանդներում և մի քանի այլ երկրներում։ Սակայն գյուղատնտեսական արտադրողների այդ ունեզրկումը ավելի արագ էր տեղի ունենում, քան մանուֆակտուրային արտադրության զարգացումը։ Այդ պատճառով էլ տնից ու տեղից արտաքսված միլիոնավոր մարդիկ իրենց աշխատուժը վաճառելու համար շուկա չէին գտնում։ Նրանք մասսայորեն, ինչպես նշում է Մարքսը, դառնում էին մուրացիկներ, ավազակներ, թափառաշրջիկներ։

Գյուղացիության բռնի հողազրկման զուգընթաց տեղի է ունենում քաղաքի և գյուղական արհեստավորության քայքայում, հատկապես մանր արհեստավորությունը պետական ծանր հարկերի հետևանքով կանգնում է վարձու բանվոր կամ թափառաշրջիկ դառնալու փաստի առաջ։

Մուրացկանությունը և թափառաշրջիկությունը այնպիսի «վտանգավոր» չափերի հասան, որ արդեն XV դարի վերջերից և մասնավորապես XVI դարի ընթացքում հրապարակվում են բազմաթիվ օրենքներ, որոնք, նրանց հեղինակների կարծիքով, պետք է վերջ դնեին այդ «ամոթալի երևույթին»։ Այդ օրենքներով թափառաշրջիկների և մուրացկանների համար սահմանվում էին մտրակահարություն, խոշտանգում, խարան, ճորտակալություն և մինչև իսկ, որպես պետական հանցագործի և հասարակության թշնամու՝ մահապատիժ։ Անդրադառնալով այդ «արյունոտ» օրենքների բուն իմաստին, Մարքսը գրել է. «Հողից բռնի սեփականա-

---

[1] Բացի Կ. Մարքսի «Կապիտալի» քսանչորսերորդ գլխից, տե՛ս նաև՝ Վ. Ի. Լենին, «Մարքս Մարքսա» (Երկեր, հ. 2)։

զրկված, վտարված և լայն չափերով թափառաշրջիկ դարձած գյուղական բնակչությանը, այդ հրեշավոր ահաբեկիչ օրենքների վրա հենվելով, մտրակով, խարաններով ու խոշտանգումներով աշխատում էին ընտելացնել վարձու աշխատանքի կարգապահության»[1]։

Այդպիսի բռնի միջոցներով ստեղծվում է կապիտալիստական արտադրության գլխավոր նախապայմաններից մեկը՝ բանվոր դասակարգը։

Կապիտալի նախասկզբնական կուտակման պրոցեսի մյուս բնորոշ կողմը համայնական հողերի կողոպուտն էր։ Անդրադառնալով այդ հարցին, Մարքսը գրել է. «Եկեղեցական գույքերի կողոպտումը, պետական հողերի խաբեբայական օտարումը, համայնական գույքերի հափշտակումը, որ կատարվում է ուզուրպացիայի և անողոք տեռորիզմի միջոցով, ֆեոդալական սեփականության ու կլանների սեփականության փոխարկումը արդի մասնավոր սեփականության,— սրանք են նախասկզբնական կուտակման բազմազան իդիլիական մեթոդները»[2]։

Կապիտալիստական արտադրության ձևավորման ու զարգացման համար հսկայական նշանակություն ունեցավ նաև այսպես կոչված գաղութային սիստեմը, որը նախնական կուտակման բնորոշ կողմերից մեկն էր։ Խոսքը վերաբերում էր նոր հայտնագործված երկրների գաղութացմանն ու կողոպուտին։

Եվրոպական առաջին գաղութարարների մեջ ամենից առաջ աչքի ընկան իսպանական ու փորթուգալական ազնվականները և, ապա, անգլիական և հոլանդական վաճառականները։ «Ոսկու և արծաթի հանքավայրերի հայտնագործումն Ամերիկայում, բնիկների բնաջնջումը, ստրկացումն ու ողջ-ողջ թաղումը հանքերում, Արևելյան Հնդկաստանը նվաճելու և կողոպտելու առաջին քայլերը, Աֆրիկան սևամորթներին որսալու արգելադաշտ դարձնելը — ահա արտադրության կապիտալիստական դարագլխի արշալույսը»[3]։ Եվ այդ երկրներից «կողոպուտի, բնիկների ստրկացման, սպանությունների միջոցով ձեռք բերված գանձերը հոսում էին դեպի մայր երկիրը և այնտեղ էլ դառնում էին կապիտալ»[4]։

Բուրժուազիան հսկայական հարստություն հուտակեց նաև մի այլ աղբյուրից, որ կոչվում էր պետական պարտքերի կամ փոխառությունների սիստեմ և որը Մարքսը համարում է «նախասկզբնական կուտակման ամենազորեղ լծակներից մեկը»[5]։ Այդ սիստեմը, որի սաղմերին հանդիպում ենք դեռևս Դանթեի ժամանակվա Իտալիայում (Ջենուա, Վենետիկ, Ֆլորենցիա), լայն ծավալ ստացավ մանուֆակտուրային ժամա-

---

[1] Կ. Մարքս, Կապիտալ, հ. I, 1954, Հայպետհրատ, էջ 770։

[2] Նույն տեղում, էջ 766։

[3] Նույն տեղում, էջ 783—784։

[4] Նույն տեղում, էջ 786։

[5] Նույն տեղում, էջ 787։

նակաշրջանում։ Բուրժուազիան մեծ սիրով պարտք էր տալիս դրամի կարիք ունեցող պետություններին և բարձր տոկոսներ ստանալու ճանապարհով բազմապատկում իր կապիտալը։ Պետական պարտքերի սիստեմի հետևանքով ստեղծվեցին «ակցիոներական ընկերություններ, ամեն տեսակ արժեթղթերի առևտուր, ժխրտաժ, մի խոսքով՝ բորսային խաղն ու արդի բանկոկրատիան»[1]։ Պետք է նկատի ունենալ նաև այն, որ պետական պարտքերի սիստեմը միաժամանակ նշանակում էր հարկերի բարձրացում, որն իր ամբողջ ծանրությամբ իջնում էր ժողովրդի վրա և նպաստում մանր արտադրողների քայքայմանն ու սեփականազրկմանը։

Թե այս բոլորին ավելացնենք նաև այն, որ հովանավորման սիստեմի հետևանքով նույնպես բուրժուազիան հսկայական հարստություն կուտակեց, ապա միանգամայն պարզ կլինի, թե ինչպիսի գիշատիչ կողոպուտի, բռնության ու հրեշավոր տեռորիզմի հետ էր կապված այդ դասակարգերի, ինչպես նաև կապիտալիստական հասարակության առաջացումը։ Ժողովրդական մասսաների զարհուրելի սեփականազրկումը, գրել է Մարքսը, «կատարվում է ամենաանխնա վանդալիզմով և ամենաստոր, ամենակեղտոտ, ամենամանր ու ամենակատաղի կրքերի ազդեցության տակ»[2]։

Եվ, այնուամենայնիվ, Արևմտյան Եվրոպայի տնտեսական կյանքում տեղի ունեցած այդ խոշոր փոփոխությունները պատմականորեն հսկայական առաջադիմական նշանակություն ունեցան։ Կապիտալի նախասկզբնական կուտակումը ստեղծեց կապիտալիստական արտադրության համար անհրաժեշտ երկու գլխավոր նախադրյալները՝ արտադրության միջոցների կենտրոնացումը մասնավոր ձեռքերում, իսկ մյուս բևեռում հանդես եկավ իր աշխատուժը իբրև ապրանք վաճառող բանվոր դասակարգը։ Էնգելսը Վերածնունդը համարում է առաջադիմական մեծագույն հեղաշրջում, ամենից առաջ նկատի ունենալով բանվոր դասակարգի պատմական ասպարեզ գալը և դասակարգային պայքարի ելնելու նրա առաջին նկատելի փորձերը։ «Եվ մինչդեռ քաղաքացիներն ու ազնվականությունը դեռ շարունակում էին իրար մեջ տուրուդմբոցը, գերմանական գյուղացիական պատերազմը մարգարեաբար նշեց գալիք դասակարգային ճակատամարտերը, քանի որ նրանում ասպարեզ ելան ոչ միայն ապստամբած գյուղացիները,— դրա մեջ արդեն ոչ մի նորություն չկար,— այլ նրանց հետևից երևացին ժամանակակից պրոլետարիատի նախորդները՝ կարմիր դրոշը ձեռքներին և գույքի հանրայնության պահանջը շուրթերին»[3]։

---

[1] Կ. Մարքս, Կապիտալ, հ. I, 1954, Հայպետհրատ, էջ 788։

[2] Նույն տեղում, էջ 795։

[3] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հ. II, Հայպետհրատ, 1950, էջ 66—67։

Վարձու բանվորների դասակարգը պատմական ասպարեզ իջավ XIV դարի երկրորդ կեսին. դա մանուֆակտուրային պրոլետարիատն էր, կամ նախապրոլետարիատը, որը չնայած իր դասակարգային գիտակցությամբ շատ էր տարբերվում զարգացած կապիտալիզմի շրջանի արդյունաբերական պրոլետարիատից, բայց և այնպես հանդիսանում էր այն ժամանակ դոյացած պլեբեյական բանակի ամենահեղափոխական տարրը։

Պլեբեյական բանակը, կամ օպոզիցիան, բացի նախապրոլետարիատից իր մեջ միացնում էր հին, ֆեոդալական և համքարական հասարակության քայքայվող տարրերին՝ ենթավարպետներին, հողազրկված և իրենց մշտական բնակավայրից արտաքսված գյուղացիներին, որոնք իրենց վիճակով մոտենում էին բանվորներին, բայց որոնք դեռ տակավին պրոլետարներ չէին կարողացել դառնալ[1]։ «Պլեբեյներն այդ ժամանակվա միակ դասակարգն էին, որը պաշտոնական հասարակության շրջանակներից միանգամայն դուրս էր գտնվում։ Նրանք չէին մտնում ֆեոդալական և բյուրգերական կապակցությունների մեջ։ Նրանք ոչ արտոնություններ ունեին և ոչ էլ սեփականություն. նույնիսկ՝ դժնդակ պարտավորություններով ծանրաբեռնված գույք, ինչպիսին գյուղացիները և մանր քաղաքացիներն ունեին։ Ամեն տեսակետից նրանք ընչազուրկ էին և իրավազուրկ, նրանց կյանքի պայմանները մինչև անգամ անմիջական չափում չունեին այն ժամանակ գոյություն ունեցող հաստատությունների հետ, որոնց կողմից նրանք միանգամայն անտեսվում էին»[2]։

Պլեբեյների այս դրությամբ էլ բացատրվում է այն իրողությունը, որ ձևավորվող բուրժուական հասարակության այդ նոր խավը արդեն այն ժամանակ «չէր կարող սահմանափակվել ֆեոդալիզմի և արտոնյալ քաղաքացիների դեմ մղվող պայքարով», որ նա պետք է անխուսափելիորեն «դուրս գար, գոնե երազանքներում, հազիվ ծնունդ առնող բուրժուական հասարակության շրջանակներից» և «կասկածի տակ պիտի առներ այն հաստատությունները, հայացքները և պատկերացումները, որոնք դասակարգային ներհակությունների վրա հենվող հասարակական բոլոր ձևերի համար ընդհանուր էին»[3]։

Վերածնության դարաշրջանի գրականության մեջ միայն այս հողի վրա կարող էին առաջանալ սոցիալիստական այն ուտոպիաները, որոնք ոչ այնքան այդ ժամանակի պլեբեյների պահանջների արտահայտությունն էին, որքան «այդ պլեբեյների միջից հազիվ ծնունդ առնող պրոլետարական տարրերի ազատագրման պայմանների հանճարեղ կանխարկումը»[4]։

---

[1] Հմմ. Ֆ. Էնգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, 1940, Հայպետհրատ, էջ 39—40։

[2] Նույն տեղում, էջ 49։

[3] Նույն տեղում, էջ 50։

[4] Նույն տեղում, էջ 61։

Կապիտալի նախասկզբնական կուտակման պրոցեսում առաջացած մյուս դասակարգը՝ բուրժուազիան, այն ժամանակ ռևոլյուցիոն դասակարգ էր և պատմականորեն առաջադիմական դեր էր կատարում։ Բուրժուազիայի այդ ռևոլյուցիոն դերը փայլուն կերպով բնութագրված է «Կոմունիստական պարտիայի մանիֆեստ»-ում։ Բայց մյուս կողմից անհրաժեշտ է նշել, որ բուրժուազիան իրրև շահագործող դասակարգ հանդես բերեց մի քանի հատկանշական գծեր, որոնք իրենց լիակատար արտահայտությունը գտան հետագայում։ Վախենալով բոնի կերպով սեփականազրկված և մուրացկանության ու թափառաշրջիկության գիրկը նետված աշխատավոր մասսաների բողոքից ու ցասումից, ծավալվող և իրենց պահանջների մեջ հաճախ շատ հեռու գնացող գյուղացիական ապստամբություններից ու շարժումներից, բուրժուազիան ֆեոդալիզմի դեմ մղած պայքարի ընթացքում հանդես է բերում անվճռականություն, տատանումներ, ֆեոդալական ազնվականությանը զիջումներ անելու և նրա հետ համաձայնության գալու հակումներ։ Այդ գիծը առավել ցայտուն կերպով դրսևորեց հատկապես գերմանական բուրժուազիան, որը սարսափելով գյուղացիական պատերազմներից, Լյութերի գլխավորությամբ «ոչ միայն ժողովրդական, այլև բյուրգերական շարժումը մատնեց իշխաններին»[1]։

Բուրժուական հասարակությունն իր հետ բերեց դասակարգային հակասությունների ու պայքարի նոր ձևեր, որոնց մեջ ամենակարևորը պրոլետարիատի և բուրժուազիայի միջև եղած անտագոնիզմն էր։ Բայց, ինչպես նշել է Մարքսը իր նամակներից մեկում, «բուրժուազիայի և ժողովրդի միջև սուր անտագոնիզմ, բնականաբար, սկսվում է միայն այն մոմենտից, երբ բուրժուազիան իրրև երրորդ դաս դադարում է ազնվականությանն ու հոգևորականությանը հանդիպադրվելուց»[2]։

Ֆեոդալական կապերի քայքայման և բուրժուական հարաբերությունների զարգացման հետևանքներից մեկն էլ բուրժուական ազգերի ձևավորումն էր։ Արդյունաբերության, առևտրի, գյուղատնտեսության կապիտալիստական զարգացումը տանում է դեպի եվրոպական ժողովուրդների միավորումն ու միասնական ազգություն կազմելը։ Արևմտյան Եվրոպայում «առաջին կապիտալիստական ազգը Իտալիան է եղել»[3], որովհետև ազգության համար անհրաժեշտ պատմական նախադրյալներն առաջին անգամ այդ երկրում են ստեղծվել։ Մի շարք այլ երկրներում բուրժուական ազգերի ձևավորմանը զուգընթաց ստեղծվեցին նաև բացարձակ միապետություններ։ Այս տեսակետից աչքի էին ընկնում հատկապես

---

[1] Հմմ. Ֆ. Էնգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, 1940, Հայպետհրատ, էջ 56։

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, 1953 г., стр. 80.

[3] Տե՛ս «Կոմունիստական պարտիայի մանիֆեստ»-ի Էնգելսի՝ իտալական հրատարակության առաջաբանը։

Ֆրանսիան և Անգլիան, որտեղ ազգությունների և բացարձակ միապետությունների ձևավորման պրոցեսը տեղի ունեցավ գրեթե միաժամանակ։ Ճիշտ է, ֆրանսիական և անգլիական ազգերի ձևավորումն այդ շրջանում չավարտվեց, բայց այդ երկրների առանձնահատկություններից մեկն էլ հենց այն էր, որ այնտեղ ստեղծվեցին ըստ էության ազգային միապետություններ, որոնց մեջ իրենց հետագա զարգացումն ստացան թե՛ այդ երկրների բուրժուական ազգերը և թե՛ առհասարակ բուրժուական հասարակությունը։

Այլ էր դրությունը Գերմանիայում։ «Մինչդեռ Անգլիայում և Ֆրանսիայում առևտրի և արդյունաբերության վերելքը միահյուսում էր բովանդակ երկրի շահերը և դրանով իսկ առաջ էր բերում քաղաքական կենտրոնացում, այդ նույն պրոցեսը Գերմանիայում տարավ դեպի շահերի միավորում միայն ըստ նահանգների, զատ տեղական կենտրոնների շուրջը, և դրա համար էլ՝ դեպի քաղաքական մանրատում, որը շուտով հաստատապես ամրապնդվեց շնորհիվ այն բանի, որ Գերմանիան դուրս մղվեց համաշխարհային առևտրից»[1]։

Զարգացման իրենց ազգային առանձնահատկություններն ունեին նաև Իսպանիան, Նիդեռլանդները, որոնց մասին խոսք կլինի իր տեղում։

***

Արևմտյան Եվրոպայի տնտեսական, հասարակական և քաղաքական կյանքում տեղի ունեցած վերոհիշյալ փոփոխությունների հետևանքով առաջացած գաղափարախոսական շարժման մեջ սովորաբար տարբերում են երկու հոսանք. դրանցից մեկը հանդես եկավ կրոնական քողի տակ և հայտնի է ռեֆորմացիոն շարժում կամ պարզապես ռեֆորմացիա անունով։ Այս հոսանքի ներկայացուցիչները իրենց գլխավոր խնդիրը համարում էին կաթոլիկական եկեղեցու բարեփոխությունների հարցը։ Հանդես գալով դավանական նոր ուսմունքով (լյութերականություն, կալվինականություն և այլն), նրանք փաստորեն պայքարում էին բուրժուական եկեղեցու համար։ Ռեֆորմացիոն շարժումը լայն թափ ու ծավալ ստացավ հատկապես Գերմանիայում, որտեղ մեծ դեր խաղաց Մարտին Լյութերը իր գործունեությամբ ու իր անունով կոչվող դավանաբանությամբ։ Այդ շարժմանը հանդիպում ենք Շվեյցարիայում, ինչպես նաև Ֆրանսիայում՝ Կալվինի գլխավորությամբ, որը, ինչպես նշել է Էնգելսը, առաջին պլանի վրա մղեց ռեֆորմացիայի բուրժուական բնույթը։

Թե ինչու նոր, պատմականորեն առաջադիմական գաղափարախոսու-

---

[1] Ֆ. Էնգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, 1940, Հայպետհրատ, էջ 29—30։

թյուններն այդ դարաշրջանում հաճախ հանդես էին գալիս կրոնական քողի տակ. այդ երևույթի պատճառը բացատրել է Էնգելսը: Ըստ որում հատկանշական է, որ այդ երևույթը խիստ բնորոշ է ոչ միայն բուրժուազիայի շահերը արտահայտող գաղափարախոսական նոր ձևերին, այլև այն ձևերին, որոնք արտահայտում էին պլեբեյական խավերի և նույնիսկ նախապրոլետարիատի շահերը:

Անդրադառնալով այս երևույթի պատճառին, Էնգելսը գրել է. «Միջնադարը զարգացել էր միանգամայն պրիմիտիվ վիճակից: Նա ջնջեց երկրի երեսից հին քաղաքակրթությունը, հին փիլիսոփայությունը, քաղաքականությունը և իրավագիտությունը և ամեն ինչ սկսեց սկզբից: Միակ բանը, որ միջնադարը վերցրեց կործանված հին աշխարհից, դա քրիստոնեությունն էր և մի քանի կիսաքայքայված, իրենց երբեմնի քաղաքակրթությունից զրկված քաղաքներ: Դա այն հետևանքն ունեցավ, որ հոգևորականներն իրենց ձեռքն առան մտավոր կրթության մենաշնորհը, և դրանով իսկ կրթությունը գերազանցապես աստվածաբանական բնույթ ստացավ, ինչպես դա տեղի է ունենում զարգացման բոլոր սկզբնական աստիճանների վրա: Քաղաքականությունն ու իրավագիտությունը, ինչպես և մնացած բոլոր գիտությունները, հոգևորականների ձեռքում աստվածաբանության հասարակ ճյուղեր դարձան և նրանց հիմքում դրվեցին նույն սկզբունքները, որոնք տիրում էին աստվածաբանության մեջ: Եկեղեցու դոգմաները միաժամանակ և քաղաքական աքսիոմաներ էին, իսկ աստվածաշնչի խոսքերն ամեն մի դատարանում օրենքի ուժ ունեին: Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ արդեն կազմվել էր իրավաբանների առանձին դասը, իրավագիտությունը դեռ երկար ժամանակ մնում էր աստվածաբանության խնամակալության տակ: Մտավոր գործունեության բոլոր բնագավառների վրա տարածվող աստվածաբանության գերիշխանությունը միաժամանակ այն հանգամանքի անհրաժեշտ հետևանքն էր, որ եկեղեցին գոյություն ունեցող ֆեոդալական հասարակարգի ամենից ընդհանուր սինթեզն ու սանկցիան էր հանդիսանում»[1]:

Վերոհիշյալ հանգամանքներով էլ Էնգելսը բացատրում է այն երևույթը, թե ինչու ֆեոդալիզմի և ամենից առաջ եկեղեցու դեմ ընդհանուր բնույթ կրող հարձակումները, «ինչպես նաև ուղղուցիոն, հասարակական և քաղաքական բոլոր ուսմունքները, միաժամանակ նաև աստվածաբանական հերետիկոսություններ պիտի լինեին: Տիրող հասարակական հարաբերությունների վրա հարձակումը հնարավոր դարձնելու համար անհրաժեշտ էր հեռացնել սրբության այն շղարշը, որով ազդված էին այդ հարաբերությունները»[2]: *Մեզ համար շատ կարևոր է նաև Էնգելսի այն*

---

[1] Տ. Էնգելս, *Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում*, էջ 45—46:

[2] *Նույն տեղում*, էջ 46:

դիտողությունը, որ ֆեոդալիզմի դեմ ուղղված ռևոլյուցիոն օպոզիցիան, նայած ժամանակի պայմաններին, հանդես է գալիս «մերթ իբրև միստիկա, մերթ որպես բացորոշ հերետիկոսություն, մերթ որպես զինված ապստամբություն» [1]:

Մյուս հոսանքը հանդես էր գալիս առանց կրոնական քողի, որի ներկայացուցիչները հայտնի են հումանիստներ անունով (լատիներեն humanus *բառից, որ նշանակում է «մարդկային»), իսկ ամբողջ հոսանքը սովորաբար անվանում են հումանիստական, շատ հաճախ էլ՝ պարզապես հումանիզմ:*

Գաղափարական ու կուլտուրական այդ նոր շարժման հսկայական նշանակությունն այն էր, որ այդ դարաշրջանում, ի հակադրություն միջնադարյան կղերա-ֆեոդալական կուլտուրայի, ստեղծվեց նոր կուլտուրա, որի գաղափարական հիմնական բովանդակությունը հումանիզմն էր, և որը չնայած միատարր շարժում չէր, բայց ամբողջությամբ վերցրած իր սայրով ուղղված էր ֆեոդալիզմի, նրա գլխավոր հենարանը հանդիսացող կաթոլիկական եկեղեցու, թեոլոգիայի, սխոլաստիկայի, առհասարակ կղերա-ֆեոդալական աշխարհայացքի ու աշխարհընմբռնման դեմ:

Կղերա-ֆեոդալական աշխարհընմբռնման դեմ նման մի ըստ էության ռևոլյուցիոն շարժում կարող էր առաջանալ միայն այն ժամանակ, երբ բնության ու հասարակական ուժերի դիցաբանական ու ապա միջնադարյան աստվածաբանական ֆանտաստիկական արտացոլումներին փոխարիներ գիտական աշխարհաճանաչողությունը՝ թեկուզ առաջին սաղմնավորումների ձևով: Ասում ենք առաջին սաղմնավորումների ձևով, որովհետև գիտական աշխարհաճանաչողությունը չէր կարող հանդես գալ միանգամից. նախ անհրաժեշտ էր, որպեսզի մարդկային միտքը ազատագրվեր աստվածաբանության դարավոր տիրապետությունից: Պայքարն այդ ազատագրության համար սկսվեց վերածննդյան դարաշրջանում, ըստ որում հատկանշական է, որ գլխավոր ճակատամարտը այն ժամանակ տեղի էր ունենում բնափիլիսոփայության բնագավառում:

Գիտական աշխարհաճանաչողության հիմքերը դնելու համար հսկայական նշանակություն ունեցան բնական գիտությունների առաջացումն ու զարգացումը. բոլորովին պատահական չէ, որ էնգելսը Վերածննդի բնորոշ առանձնահատկություններից մեկը համարում է աշխարհի հայտնագործումը: «Ժամանակակից բնագիտությունը,— միակը, որի մասին կարող է խոսք լինել իբրև գիտության մասին, հակառակ հույների հանճարեղ ենթադրությունների ու արաբների ցաքուցրիվ, միմյանց հետ կապ չունեցող հետազոտությունների,— սկզբնավորվում են այն հոյակապ դարաշրջանից, երբ բյուրգերությունը խորտակեց ֆեոդալիզմի հզո-

[1] Նույն տեղում, էջ 46:

բուրժուան, երբ քաղաքացիների ու ֆեոդալական ազնվականության միջև տեղի ունեցող պայքարի հետին պլանում հանդես եկավ ապստամբ գյուղացիությունը, իսկ նրանից հետո՝ ժամանակակից պրոլետարիատի ուտոպիստներն ու նախորդները, արդեն կարմիր դրոշները ձեռքներին և կոմունիզմը շրթներին,— այն դարաշրջանից, որը Եվրոպայում ստեղծեց խոշոր միապետություններ, խորտակեց պապի հոգևոր դիկտատուրան, վերակենդանացրեց հունական հնադարը և նրա հետ միասին կյանքի կոչեց արվեստի բարձրագույն զարգացումը նոր ժամանակներում, որը խորտակեց հին աշխարհի սահմանները և, իսկն ասած, առաջին անգամ հայտնագործեց երկիրը» [1]:

Բնագիտության բուռն զարգացման հետևանքով Վերածնության դարաշրջանի մարդկանց հայացքը արմատապես փոխվեց բնության մասին: Երկրի հայտնագործմանը մեծապես նպաստեցին աշխարհագրական մեծ հայտնագործությունները, որոնք, էնգելսի արտահայտությամբ, բացառապես տեղի էին ունենում շահույթի համար, այսինքն՝ վերջին հաշվով արտադրության պահանջների բեռնատրանքով: Առհասարակ ոչ միայն աշխարհագրական հայտնագործությունների, այլև բնական գիտությունների բուռն զարգացման սոցիալական պատճառն այն էր, որ «Բուրժուազիային իր արդյունաբերությունը զարգացնելու համար հարկավոր էր գիտություն, որը հետազոտեր ֆիզիկական մարմինների հատկությունները և բնության ուժերի դրսևորման ձևերը: Իսկ մինչ այդ գիտությունը եկեղեցու հլու աղախինն էր և նրան չէր թույլատրված դուրս գալ հավատի որոշած շրջանակներից, կարճ ասած՝ նա ամեն ինչ էր, միայն գիտություն չէր: Այժմ գիտությունն ապստամբեց եկեղեցու դեմ. բուրժուազիան գիտության կարիք ուներ և մասնակցեց այդ ապստամբությանը» [2]:

Աշխարհագրական հայտնագործությունները իրենց հերթին խթան հանդիսացան աշխարհագրության, կենդանաբանության, բուսաբանության, երկրաբանության զարգացման համար: Վերածնության դարաշրջանի գրականությունը բավականաչափ հարուստ է ուղեգրական բնույթի գործերով, որտեղ հանգամանորեն նկարագրվում են նոր հայտնագործված երկրները, նրանց աշխարհագրական դիրքը, բուսական ու կենդանական աշխարհը, բնիկների կյանքն ու կենցաղը: Եվ որ ամենից հատկանշական է, այդ բոլորը ոչ միայն նկարագրվում են, այլև ուսումնասիրվում: Եվրոպային մինչ այդ անհայտ կենդանիների ու բույսերի օգտագործման առաջին փորձերն են կատարվում, հիմնվում են առաջին կենդանաբանական ու բուսաբանական այգիները:

Փոխվում և հարստանում է նաև մարդկանց հայացքը աստղաբաշ-

---

[1] Տ. Էնգելս, *Բնության դիալեկտիկա*, Հայպետհրատ, 1950, էջ 213—214:

[2] Կ. Մարքս, Տ. Էնգելս, *Ընտիր երկեր*, հ. II, Հայպետհրատ, 1950, էջ 122—123:

խության բնագավառում։ Կոպեռնիկոսը, Գալիլեյը, Ջորդանո Բրունոն իրենց ուսումնասիրություններով արմատապես հեղաշրջում են կաթոլիկական եկեղեցու կողմից սրբագործված հայացքը տիեզերքի մասին։ Եվ հենց այս բնագավառումն է, որ հումանիստները տալիս են առաջին մեծ զոհերը. «Մեծ իտալացիների հետ միասին, որոնցից նոր փիլիսոփայությունն սկսում է իր ժամանակագրությունը, նա իր նահատակներն է տվել ինկվիզիցիայի խարույկների ու զնդանների համար։ Եվ բնորոշ է, որ բնության ազատ ուսումնասիրությունը հետապնդելու մեջ բողոքականները գերազանցեցին կաթոլիկներին։ Կալվինը այրեց Սերվետին, երբ վերջինս ընդհուպ մոտեցել էր արյան շրջանառության հայտնագործմանը, ըստ որում ստիպելով նրան ողջ-ողջ խորովել խարույկի վրա, ինկվիզիցիան բավականացավ համեմատաբար դեպ այն բանով, որ ուղղակի այրեց Ջորդանո Բրունոյին»[1]։

Այս բոլորից հետո դժվար չէ հասկանալ, թե ինչու բնությունը այնքան մեծ տեղ էր գրավում Վերածնության դարաշրջանի արվեստի ու գրականության մեջ։ Բնությունը այդ ժամանակվա մարդկանց աչքում արդեն դադարում է «արցունքի ու տանջանքի հովիտ» լինելուց։ Հենվելով գիտության նվաճումների վրա, մարդը սկսում է բնության ուժերը օգտագործել իր շահերի համար։ Իմացության ծարավը, բնության գաղտնիքների մեջ թափանցելու անդիմադրելի ձգտումը, Վերածնության դարաշրջանի մարդկանց ամենաբնորոշ գծերից մեկն է, որը իր ամենավառ արտահայտությունն է գտել Ռաբլեի վեպում։ Միայն այս պայմաններում կարող էր առաջանալ նաև Ֆաուստի կերպարը, որն արդեն Մարլոյի մոտ բնության գաղտնիքների մեջ թափանցելու ճանապարհով ձգտում էր տիրանալ նրա բոլոր հարստություններին, իր իշխանությունը տարածել բնության ուժերի վրա։ Վերածնության դարաշրջանի մեծ ռեալիստների մոտ, Բոկաչիոյից սկսած, շատ ուժեղ է այն գիտակցությունը, որ մարդը բնության մի մասնիկն է, բայց միաժամանակ նաև այն գիտակցությունը, որ այնքան սքանչելի կերպով արտահայտել է Համլետը. «Ի՜նչ հրաշակերտ է մարդը. որչափ ազնիվ է նրա դատողությունը. որչափ աննախանձ են նրա ընդունակությունները. կազմվածքը և շարժումները որքան բարեձև ու հիանալի, կց ու նիստով կարծես մի հրեշտակ. խոհականությամբ կարծես մի աստված. աշխարհի գեղեցկությունը, կենդանիների կատարելատիպը... հողի... գերագույն զուտածքը...»։

Սա արդեն մարդու մասին նոր, հումանիստական հայացք էր, որ տարբերվում էր մարդու թե՛ դիցաբանական և թե՛ աստվածաբանական ըմբռնումից։ Մարդը կարծես առաջին անգամ տեսնում, ճանաչում և հայտնագործում է ինքն իրեն, իր բնական էությունը, հիանում իր բանա-

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, *Ընտիր երկեր*, հ. II, Հայպետհրատ, 1950, էջ 68—69։

կանությամբ և անսահման ընդունակություններով, հրճվում, որ ինքը բնության գեղեցկությունն ու զարդն է, երկրագնդի «գերագույն զուվածքն» ու տիրակալը։

Եթե դիցաբանական աշխարհըմբռնումը ենթադրում էր մարդու գրեթե լիակատար ենթակայությունը նրա համար միանգամայն օտար ու անհասկանալի արտաքին բնությանը, եթե աստվածաբանական աշխարհըմբռնումը ասկետիզմի ու միստիցիզմի իր դաժան ու մռայլ-անշունչ քարոզով պարզապես ոչնչացնում էր մարդուն՝ նրան զրկելով իր մարդկային էությունից, ապա Վերածնունդը առաջին անգամ փորձում է մարդուն ազատագրել արտաքին բնությանը լիակատար ենթարկվածության վերուստ սահմանված ճակատագրական անհրաժեշտությունից, վերադարձնել նրան իր բնական էությունը, բարձրացնելով հասցնել նրան բնության ուժերի և արտաքին հանգամանքների վրա իշխող դրության։ Ահա թե ինչու հումանիստական շարժման պռաջադրած գլխավոր սկըզբունքներից մեկը անհատի բնական ինքնորոշման հարցն էր, մարդու ընդունակությունների ու կարողությունների անկաշկանդ դրսևորման ու զարգացման հարցը։ Խոսքը պատմականորեն վերաբերում էր կղերա-ֆեոդալական կապանքներից մարդկային անհատականության ազատագրմանը։ Ի հակադրություն միջնադարյան մարդու, որը դասային ու կորպորատիվ բազմաթիվ թելերով ամրացված էր իր «բնական տերերին», հումանիստները առաջ քաշեցին կղերա-ֆեոդալական կաշկանդումներից ազատ, ուժեղ, գործնական ու գործունյա, բազմակողմանիորեն զարգացած անհատի իդեալը, որը ոչ թե ֆեոդալական միջնադարի մարդու նման հայացքը հառում է երկնքին ու երազում հոգին փրկելու մասին, այլ ապավինելով ինքն իր ուժին, «երանություն» է որոնում ու նվաճում այն իրական աշխարհը, որտեղ նա ապրում է։

Մարդու մասին այդ նոր հայացքների առաջացումը նույնպես կապված էր կապիտալիզմի զարգացման հետ։ Վ. Ի. Լենինը «Նարոդնիկների տնտեսական բովանդակությունը» աշխատության մեջ այդ մասին գրել է. «Կապիտալիզմի առաջադիմական նշանակությունը հենց այն է, որ նա խորտակեց մարդու կյանքի նախկին նեղ պայմանները, որոնք մտավոր բթության էին ծնում և հնարավորություն չէին տալիս արտադրողներին իրենց բախտը իրենց ձեռքն առնելու։ Առևտրական հարաբերությունների ու համաշխարհային փոխանակության հսկայական զարգացումը, բնակչության հսկայական մասսաների մշտական տեղափոխությունները քանդեցին տոհմի, ընտանիքի, տերիտորիալ համայնքի հնամենի կապերը և ստեղծեցին տաղանդների այն բազմազանությունը, հասարակական հարաբերությունների հարստությունը», որն Արևմտյան Եվրոպայի նորագույն պատմության մեջ այդպիսի խոշոր դեր է խաղում» [1]։

[1] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հ. I, Հայպետհրատ, 1950, էջ 535։

Լենինը միաժամանակ նշում է, որ այդ հողի վրա էլ տեղի է ունենում «անհատների զգացմունքների» և անհատական արժանապատվության գիտակցության բարձրացում։ «Հենց կապիտալիզմն էր, որ պոկելով անհատին ճորտատիրական բոլոր կապանքներից, նրան դրեց շուկայի վերաբերմամբ ինքնուրույն հարաբերության մեջ, դարձնելով նրան ապրանքատեր (և որպես այդպիսին՝ նրան հավասար դարձնելով ամեն մի այլ ապրանքատերի), և ստեղծեց անհատի զգացմունքի բարձրացում»[1]։

Վերածնության դարաշրջանը անհատականության և «անհատի զգացմունքի» զարթոնքի ու բարձրացման մի այդպիսի շրջան էր, «մի դարաշրջան, որը տիտանների կարիք էր զգում և որը ծնեց տիտաններ՝ մտքի, տենչի ուժով ու բնավորությամբ, բազմակողմանիությամբ ու գիտունակությամբ»[2]։

Խոսելով Վերածնության դարաշրջանի այդ տիտանների մասին, Էնգելսը կանգ է առնում հատկապես նրանց երկու բնորոշ գծերի վրա. նախ այն, որ «բուրժուազիայի արդի տիրապետությունը հիմնադրած մարդիկ ամեն ինչ էին, ինչ կամենաք, բայց ոչ երբեք բուրժուական սահմանափակներ։ Ընդհակառակը, նրանք շատ քիչ տոգորված էին համարձակ արկած որոնողների՝ այն ժամանակվա համար բնորոշ ոգով։ Այն ժամանակ համարյա չկար և՛ ոչ մի խոշոր մարդ, որ կատարած չլիներ հեռավոր ճանապարհորդություններ, չխոսեր չորս կամ հինգ լեզվով, չփայլեր ստեղծագործության մի քանի բնագավառներում»[3]։

Էնգելսը բերում է Վերածնության դարաշրջանի մարդկանց համար բնորոշ այդ բազմակողմանիության մի քանի օրինակներ. Լեոնարդո դա Վինչին մեծ նկարիչ էր, մաթեմատիկոս, մեքենագետ, ինժեներ, «որին կարևոր հայտնագործումների համար պարտական են ֆիզիկայի ամենաբազմազան ճյուղերը»։ Ալբրեխտ Դյուրերը նկարիչ էր, փորագրիչ, քանդակագործ, ճարտարապետ և, բացի դրանից, գտավ «ամրաշինության այնպիսի սիստեմ», որը բովանդակում էր շատ գաղափարներ, որոնք իրենց զարգացումն ստացան հետագայում։ Մաքիավելլին պետական դործիչ էր, պատմաբան, բանաստեղծ և բացի դրանից «նոր ժամանակվա առաջին հիշատակարժան ռազմական գրողը»։

Մյուս բնորոշ գիծը Էնգելսը համարում է այն, որ այդ դարաշրջանի մարդիկ «համարյա բոլորն էլ ապրում են իրենց ժամանակի բուն շահերով, կենդանի մասնակցություն ունեն գործնական պայքարին, կանգնում են այս կամ այն պարտիայի կողմում և պայքարում են ոմանք խոս-

---

[1] Նույն տեղում, էջ 536։

[2] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հ. II, Հայպետհրատ, 1950, էջ 67։

[3] Նույն տեղում։

քով ու գրչով, ոմանք սրով, իսկ ոմանք էլ թե՛ մեկով և թե՛ մյուսով միասին։ Այստեղից էլ բխում է բնավորության այն լիակատարությունը և ուժը, որոնք նրանց դարձնում են ամբողջական մարդ» [1]։

Այս բոլորից հետո դժվար չէ հասկանալ, թե ինչու Վերածնության դարաշրջանում արմատապես փոխվեց դիցաբանական և միջնադարյան աստվածաբանական հայացքը մարդու մասին։ Դրան մեծապես նպաստեց նաև բնական գիտությունների զարգացումը. կազմախոսության (անատոմիա) սկզբնավորման հետ միասին մարդու մարմինը, որ միջին դարերում համարվում էր «մեղքի անոթ» և մերժվում ամենայն վճռականությամբ, այժմ հատուկ հետաքրքրության և ուսումնասիրության առարկա է դառնում։ Հատկանշական է, որ այն ժամանակ այդ գիտությամբ զբաղվում էին ոչ միայն գիտնականներն ու բժիշկները, այլև նկարիչները, քանդակագործները, ճարտարապետներն ու գրողները։

Մարդու անհատականության նկատմամբ հանդես բերած այդ բուռն հետաքրքրության արտահայտություններից մեկն էր այն երևույթը, որ արվեստի ու գրականության մեջ մերկ մարմինը դառնում է գլխավոր թեմաներից մեկը, փառաբանվում նրա գեղեցկություններն ու կատարելությունները։ Կերպարվեստի պատմության մեջ մերկ մարմնի պատկերման ռեալիստական դպրոցի հիմքն է դրվում, որի ամենափայլուն ներկայացուցիչները Լեոնարդո դա Վինչին ու Միքելանջելոն էին։ Արվեստի ու գրականության մեջ այդ մարմնապաշտությունը, մարդու մարմնական պահանջների փառաբանությունը ֆեոդալական եկեղեցական կապանքներից ազատագրության ձգտող անհատի ռաբլեական կամ «դեկամերոնյան» հրճվանքն էր, անհատի բնական ինքնորոշման հրամայական պահանջի արտահայտություններից մեկը։

«Անհատների զգացմունքների բարձրացման» հետ սերտորեն կապված էր նաև այն հետաքրքրությունը, որ հանդես են բերում այդ դարաշրջանի գրողները մարդու հոգեկան կյանքի նկատմամբ։ Գրականության ու արվեստի գլխավոր առարկան դառնում է իրական մարդը իր իրական ապրումներով ու զգացմունքներով, իր իրական խոհերով ու հոգեկան անհատականությամբ։ Սովորաբար սրա հետ են կապում արվեստի պատմության մեջ դիմանկարի և մասնավորապես հոգեբանական դիմանկարի առաջացումն ու ծաղկումը։ Բայց մարդու ներքին աշխարհի պատկերման բնագավառում մեծ նվաճումների հասան հատկապես գրողները։ «Անհատների զգացմունքների բարձրացման» հետ էր կապված սուբյեկտիվ լիրիկայի առաջացումն ու զարգացումը, որի մեջ ամենավառ կերպով արտահայտվել է ֆեոդալական կապանքներից ազատագրվող մարդու ապրումներն ու մտորումները, հրճվանքն ու տարակուսանքները, մարդկային

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, *Ընտիր երկեր, հ. II, Հայպետհրատ, 1950, էջ 68։*

արժանապատվության խոր գիտակցությունը, կյանքի գեղեցկություններ վայելելու անսահման ծարավը։ Սակայն մարդկային հոգեկան աշխարհի առավել ուժեղ ու ամբողջական նկարագրությանը հանդիպում ենք այդ դարաշրջանի դրամատուրգների մոտ. այստեղ բավական է հիշել թեկուզ միայն Շեքսպիրին։

Բնության ու մարդու հետ միասին գրականության ու արվեստի հետաքրքրության առարկան դառնում է նաև հասարակական-քաղաքական կյանքը։ Շատ ստեղծագործություններում հնչում է նոր թեմա, որ անշուշտ կապված էր ազգությունների առաջացման հետ։ Ազգությունների ու «հայրենիք», «հայրենասիրություն» գաղափարների սկզբնավորման հետ էր կապված նաև այն հետաքրքրությունը, որ այդ շրջանում հանդես են բերում պատմական անցյալի նկատմամբ։ Ոչ միայն գրվում են պատմական մի շարք աշխատություններ, այլև արվեստի ու գրականության մեջ մուտք է գործում պատմական թեմատիկան, առաջանում է պատմական ողբերգությունն ու քրոնիկան, որոնք այդ շրջանում իրենց ամենակատարյալ արտահայտությանն են հասնում Շեքսպիրի մոտ։

Վերածնության դարաշրջանում ստեղծված նոր, հումանիստական կուլտուրայի ձևավորման ու զարգացման համար հսկայական նշանակություն ունեցավ դասական հնադարի կուլտուրան։ Հումանիստներից շատերը հսկայական դեր խաղացին հին Հունաստանից ու Հռոմից մնացած կուլտուրայի հուշարձանների, զանազան տեղերում ցրված ձեռագրերի հավաքման, ուսումնասիրության, նկարագրության ու մեկնաբանության բնագավառում։ Այդ հսկայական աշխատանքը կատարվեց ոչ թե դասական կուլտուրայի ներկայացուցիչներին մեխանիկորեն կրկնելու կամ ընդօրինակելու նպատակով, այլ ֆեոդալական միջնադարի դեմ ուղղված իրենց պայքարի ընթացքում, իր բուն էությամբ այդ աշխարհիկ (հեթանոսական) կուլտուրայի վրա հենվելու, իրենց առաջ դրված կոնկրետ խնդիրները լուծելու ժամանակ այդ կուլտուրայից լիցք ստանալու, նրա անվանի գործիչների հեղինակության վրա հենվելու նպատակով։

Ֆեոդալական միջնադարի դեմ պայքարելու ընթացքում բուրժուազիան հետագայում նույնպես դիմել է անտիկ աշխարհի օգնությանը, և այդ երևույթի պատճառը սքանչելիորեն բացատրել է Մարքսը. «Բոլոր մեռած սերունդների տրադիցիաները, որպես մղձավանջ, ծանրանում են կենդանի սերունդների մտքերի վրա։ Եվ հենց այն ժամանակ, երբ մարդիկ կարծես թե զբաղված են միմիայն նրանով, որ ձևափոխեն իրենց և շրջապատը և ինչ-որ աննախընթաց բան ստեղծեն, ուևոլյուցիոն ճգնաժամերի հենց այդպիսի դարաշրջաններում նրանք երկյուղով դիմում են մեռելահարցության, իրենց օգնության կանչելով անցյալի հոգիներին, նրանցից անուններ, մարտական լոզունգներ, զգեստներ են փոխ առնում,

2751—2

արևելքի հնությամբ սրբագործված այդ զգեստով, փոխ առած այդ լեզվով համաշխարհային պատմության նոր տեսարանը խաղան» [1]։

Այնուհետև նշելով, թե ինչպես բուրժուական ռևոլյուցիաների շրջանում «բուրժուական հասարակության գլադիատորները», դիմելով հռոմեական ռեսպուբլիկայի «կլասիկորեն խիստ» ավանդություններին և այնտեղ գտնելով «իդեալներ և գեղարվեստական ձևեր», պատրանքներ, որոնք անհրաժեշտ են նրանց, որպեսզի իրենցից թաքցնեն իրենց պայքարի «բուրժուականորեն սահմանափակ բովանդակությունը», Մարքսը նշում է, որ այդ մեռելների հարությունը ծառայում էր նոր պայքարը մեծարելու և ոչ թե «հնին ծաղրանմանվելու համար»։

Դասական հնադարի այդ «ուրվականները» բուրժուազիային ուղեկցում են ֆեոդալական միջնադարի դեմ մղած նրա պայքարի բոլոր էտապներում. բայց երբ բուրժուազիան քաղաքական իշխանություն նվաճեց, այդ ուրվականները այլևս պետք չէին նրան. «Բայց հենց որ հասարակական նոր ֆորմացիա կազմավորվեց, անհետացան անդրջրհեղեղյան հսկաները և նրանց հետ էլ մեռելներից հարություն առած հռոմեական ամբողջ հնությունը,— բոլոր այդ բրուտոսները, գրակքոսները, պուբլիկոլաները, տրիբունները, սենատորները և ինքը Կեսարը։ Զգաստ պրակտիկ բուրժուական հասարակությունն իր համար իսկական մեկնաբանողներ և ներկայացուցիչներ գտավ հանձինս սեյերի, կուզենների, ռուայե-կոլարների, բենժամեն կոնստանների և գիզոնների. նրա իսկական զորավարները նստած էին առևտրական գրասենյակներում, նրա քաղաքական գլուխն էր ճարպագլուխ Լյուդովիկոս XVIII-ը։ Ամբողջովին կլանված հարստության ստեղծումով և մրցակցության խաղաղ պայքարով, այդ հասարակությունը մոռացավ, որ իր օրորոցը պահպանում էին հռոմեական ուրվականները» [2]։

Այժմ, թվում է, միանգամայն պարզ է, թե ինչու Վերածնության դարաշրջանի գրականության ու արվեստի մեջ այնքան մեծ դեր էին խաղում անտիկ թեմաները, դիցաբանական սյուժեներն ու առհասարակ դասական հնադարի «ուրվականները»։

Դասական հնադարից բացի Վերածնության դարաշրջանի հումանիստական կուլտուրայի ձևավորման համար ոչ պակաս դեր խաղաց ժողովրդական ստեղծագործությունը՝ բանահյուսության լայն օգտագործումը։ Բոլոր քիչ թե շատ ականավոր գրողները, որոնք իրենց հաստատ տեղը գրավեցին այդ շրջանի գրականության պատմության մեջ, առավել կամ պակաս չափով հենվել են ժողովրդական հարուստ ստեղծագործության վրա, լայնորեն օգտագործել այն, իսկ մի շարք գործեր այն ժամանակ

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, *Ընտիր երկեր, հ. I, Հայպետհրատ, 1950, էջ 281։*

[2] *Նույն տեղում, էջ 281։*

շատ տարածված ժողովրդական ստեղծագործությունների առաջին վերամշակություններն էին, ինչպես օրինակ՝ Ռաբլեի «Գարգանտյուա և Պանտագրուել»-ը կամ Մարլոյի «Ֆաուստ»-ը և այլն։ Ժողովրդական ստեղծագործությունները մեծ նյութ էին տալիս հումանիստներին հատկապես կաթոլիկական եկեղեցու և հոգևորականության դեմ մղած պայքարի բնագավառում։ Բոկաչիոյի հակակղերական շատ նովելներ ունեն ժողովրդական ծագում։

Հումանիստական շարժման ծավալման համար մեծ նշանակություն ունեցավ հատկապես երկու հանգամանք. գրքի տպագրության գյուտը (մոտավորապես 1440 թ.) և ազգային լեզուների ձևավորումը։

Գրքի տպագրության գյուտը հումանիստների ձեռքին մի հզոր միջոց հանդիսացավ հասարակության լայն շրջաններում իրենց գաղափարները տարածելու համար։ Արևմտյան Եվրոպայի գրեթե բոլոր երկրներում ստեղծվում են տպարաններ, որտեղ տպագրվում են հարյուրավոր, իսկ երբեմն էլ հազարից ավելի օրինակներով գիտական, փիլիսոփայական, գեղարվեստական և այլ բնույթի գրքեր։ Իսկ դա մեծապես հեշտացրեց գիտական և գեղարվեստական փորձի փոխանակությունը տարբեր երկրների միջև։

Ինչ վերաբերում է նոր ձևավորված ազգային լեզուներին, ապա նրանց դերը նույնպես հսկայական էր հումանիստական կուլտուրայի ստեղծման պատմության մեջ։

Վերածնության դարաշրջանում, Արևմտյան Եվրոպայի գրեթե բոլոր երկրներում բուրժուական ազգերի ձևավորման հետ միասին ստեղծվում են ազգային լեզուներ։ Այդ նոր, ազգային լեզուներով էլ ստեղծվեց Վերածնության դարաշրջանի գրականությունը Իտալիայում, Գերմանիայում, Ֆրանսիայում, Անգլիայում, Իսպանիայում և կենտրոնական Եվրոպայի մի քանի այլ երկրներում։ Ճիշտ է, հումանիստների մի զգալի մասը շարունակում էր գրել ու ստեղծագործել շատերի համար անհասկանալի լատիներենով, բայց այդ շրջանի գեղարվեստական գրականության բոլոր լավագույն ստեղծագործությունները գրված են նոր, ազգային համաժողովրդական լեզուներով։ Բոլոր ականավոր հումանիստները, չնչին բացառությամբ, հանդես էին գալիս նոր, ազգային համաժողովրդական լեզվի պաշտպանի դերում, իրենց տեսական հոդվածներով ու ստեղծագործություններով նպաստում նրա զարգացմանը։

❋❋❋

Հումանիստական կուլտուրան իր ընդհանուր բնույթով ազգային էր և իրոք այդպիսին, ինչպես ամեն մի ազգային կուլտուրա, միատարր չէր։ Այդ կուլտուրայի մեջ բավականին շեշտված ձևով հանդես էին գալիս

դեմոկրատական և սոցիալիստական կուլտուրայի տարրեր. դեմոկրատական տենդենցներին հանդիպում ենք Բոկաչիոյի առանձին գործերում, մասնավորապես «Դեկամերոն»-ում, Ռաբլեի, Սերվանտեսի, Լոպե դե Վեգայի ու մի շարք այլ գրողների ստեղծագործություններում։ Սոցիալիստական տարրերը հանդես էին գալիս բացառապես սոցիալիստական ուտոպիաների ձևով (Թոմաս Մորի «Ուտոպիան», Թոմազո Կամպանելլայի «Արևի քաղաքը»), որոնք անդրադարձնում էին բռնի կերպով սեփականազրկված գյուղացիության և արդեն կապիտալիստական շահագործման ոլորապտույտն ընկած նախապրոլետարիատի (մանուֆակտուրային պրոլետարիատի) մտորումներն ու խոհերը՝ իրենց վիճակն արմատապես բարելավելու, մասնավոր սեփականության ու սոցիալական անհավասարության վերացման, գույքի հավասարության և ապագա հասարակության մասին, մի հասարակության, որտեղ չեն լինի հարուստներ ու աղքատներ, ճնշում ու անարդարություն, քաղց ու թշվառություն։

Ուտոպիստական սոցիալիզմին մոտեցող դեմոկրատական տենդենցները երբեմն հանդես էին գալիս կրոնական քողի տակ, ինչպես նշել է Էնգելսը, Թոմաս Մյունցերի գործունեության մասին խոսելիս։

Սակայն, լենինյան նշանավոր դրույթի համաձայն, յուրաքանչյուր ազգային կուլտուրայի մեջ կա նաև բուրժուական կուլտուրա, իսկ մեծ մասամբ նաև սև-հարյուրակային ու կղերական կուլտուրա, այն էլ ոչ թե միայն «տարրերի», այլ տիրապետող կուլտուրայի ձևով։

Վերածնության դարաշրջանում ստեղծված նոր կուլտուրան իր տիրապետող ուղղությամբ բուրժուական կուլտուրա էր. հումանիստների մի զգալի մասը կտրված էր ժողովրդից, արհամարհական վերաբերմունք ուներ դեպի ժողովուրդը, վախենում էր ժողովրդական շարժումներից։ Լինելով շահագործող դասակարգի գաղափարախոսներ, այդ կարգի հումանիստները ֆեոդալիզմի դեմ պայքարելու ընթացքում հանդես էին բերում անվճռականություն, տատանումներ (Պետրարկա, Արիոստո), ժողովրդական շարժումների ծավալման հետ միասին ավելի ու ավելի դառնում էին չափավոր՝ լայն զիջումներ անելով ֆեոդալական դասակարգերին (Էրազմ Ռոտերդամցի)։ Նրանցից ոմանք անցան ֆեոդալական ռեակցիայի կողմը։

Ժողովրդից կտրված հումանիստների այդ մասն իբրև կանոն գրում էր հասարակության լայն շրջաններին անհասկանալի լատիներեն լեզվով։ Եվ միանգամայն ճիշտ են սովետական այն պատմաբանները, որոնք հումանիստների այդ մասի բնորոշ գծերից մեկը համարում են ազնվապետականությունը (արիստոկրատիզմ), որը դրսևորվում էր գլխավորապես դեպի ժողովուրդը ունեցած նրանց աղայական, արհամարհական վերաբերմունքի մեջ։ Դրանք քաղաքներում իշխանության գլուխ

անցած պատրիկության գաղափարախոսության հետ կապված այն կաթինետային գրողներն էին, որոնց Էնգելսն անվանել է «մատները այրել չցանկացող ողջամիտ ֆիլիստերներ»։

***

Արևմտյան Եվրոպայի արվեստի ու գրականության պատմության մեջ Վերածնության դարաշրջանը ռեալիզմի ձևավորման շրջան էր։

Ճիշտ է, ռեալիզմը առանձին տարրերի և նույնիսկ տենդենցների ձևով գոյություն ուներ հին հունական գրականության ու արվեստի մեջ, բայց ռեալիզմը իբրև ուղղություն, իբրև ստեղծագործական մեթոդ դասական հնադարին հայտնի չէր։ Մասնավորապես հին հունական արվեստն ու գրականությունը օրգանապես կապված էին դիցաբանության հետ, որը, ինչպես նշել է Մարքսը, հունական արվեստի ոչ միայն զինարանը, այլև հողն էր։ Իսկ բնության ու հասարակության դիցաբանական այն ըմբռնումը, որ ընկած էր հունական երևակայության և, հետևաբար, նաև արվեստի ու գրականության հիմքում, չէր կարող իրականության ռեալիստական պատկերացման ռեալիստական մեթոդի հիմք հանդիսանալ։ Բնության ու հասարակության նկատմամբ դիցաբանական վերաբերմունքի սոցիալական հիմքը հանդիսանում էր նախնադարյան տոհմատիրական հասարակությունը, որն իր ծաղկած շրջանում «ենթադրում էր մի չափազանց անզարգացած արտադրություն, ուրեմն նաև չափազանց նոսր բնակչություն լայնածավալ երկրամասի վրա, այլև մարդու գրեթե լիակատար ենթարկվածությունը նրա համար միանգամայն օտար, անհասկանալի բնությանը, որն իր արտացոլումն է գտնում կրոնական երեխայական ու պարզամիտ պատկերացումների մեջ» [1]։

Միջին դարերում նույնպես բնությունը մարդու համար մնաց վերջ ի վերջո մի օտար և անհասկանալի բան. բնության ուժերին մարդու գրեթե լիակատար ենթարկվածությունը շարունակվում էր։ Հատկանշական է, որ ֆեոդալական միջնադարի ընթացքում թե՛ կաթոլիկական եկեղեցուն Արևմտյան Եվրոպայում և թե՛ հայ եկեղեցուն մեզ մոտ երբեք չհաջողվեց ժողովրդի միջից արմատախիլ անել «հեթանոսության» մնացուկները։ Եվ դրա պատճառն այն էր, որ միջին դարերում դիցաբանական մտածողության համար անհրաժեշտ ոչ բոլոր նախապայմանները վերացան։ Համենայն դեպս գլխավոր նախապայմաններից մեկը՝ մարդու գրեթե լիակատար ենթարկվածությունը բնությանը, շարունակեց գոյություն ունենալ։ Սրանով պետք է բացատրել այն երևույթը, որ միջին դա-

---

[1] Տ. Էնգելս, *Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը*, էջ 114, 1932 թ., Երևան։

րերում ստեղծված մի շարք վիպերգություններում, այդ թվում նաև մեր ժողովրդական էպոսի՝ «Սասունցի Դավթի» մեջ, կրոնական մտածողության հետ միասին շարունակում էին գոյություն ունենալ բնության նկատմամբ դիցաբանական վերաբերմունքի շատ մնացուկներ։ Եվ, այնուամենայնիվ, միջնադարյան աշխարհայացքը ոչ թե դիցաբանական էր, այլ, ինչպես բազմաթիվ առիթներով նշել է Մարքսը, գերազանցապես թեոլոգիական, իսկ եկեղեցական դոգման ամեն մի մտածողության ելակետն ու հիմքն էր։ Ինքնըստինքյան հասկանալի է, որ թեոլոգիական (աստվածաբանական) աշխարհայացքն ու բնության քիչ թե շատ գիտական բացատրությունը երկու հակադիր բևեռներ էին։

Աշխարհի ու մարդու աստվածաբանական ըմբռնումը ընկած էր նաև ֆեոդալական միջնադարի արվեստի ու գրականության հիմքում, իսկ այդ ըմբռնումն իր բուն էությամբ թշնամական էր ռեալիզմին։ Ռեալիզմը իբրև ուղղություն, իբրև ստեղծագործական մեթոդ ոճ հայտնի չէր նաև ֆեոդալական միջնադարին։ Ճիշտ է, արդեն ուշ միջնադարում, մասնավորապես Դանթեի մոտ, հանդիպում ենք ռեալիզմի առանձին տարրերի, բայց դա արդեն «մեծ ֆլորենտացու» այն գծերից մեկն է, որով նա կապվում է Վերածննդության դարաշրջանի հետ։

Վերոհիշյալ նկատառումներով պետք է ճիշտ համարել սովետական մի շարք գրականագետների այն պնդումը, որ Արևմտյան Եվրոպայում ռեալիզմն իբրև գրական ուղղություն, իբրև ստեղծագործական մեթոդ Վերածննդության դարաշրջանի ծնունդն էր։ Նրա առաջացումը կապված էր Արևմտյան Եվրոպայի տնտեսական, հասարակական ու քաղաքական կյանքում տեղի ունեցած այն արմատական փոփոխությունների հետ, որոնք հնարավորություն տվեցին մարդկային միտքը ազատագրել աստվածաբանության տիրապետությունից և հիմք դնել բնության ու հասարակական կյանքի ազատ ուսումնասիրությանը։

«Մարդու և երկրի հայտնագործումը» հսկայական նշանակություն ունեցավ նաև գրականության և արվեստի համար։ Առանց այդ հայտնագործման և առանց վերև նշված մյուս հանգամանքների ռեալիզմը իբրև ուղղություն, իբրև իրականության պատկերման ստեղծագործական մեթոդ, հանդես գալ չէր կարող։ Եվ ահա մենք տեսնում ենք, որ Արևմտյան Եվրոպայի բոլոր գլխավոր երկրներում ժամանակակից նոր գրականության ստեղծման հետ միասին առաջատար, իշխող ուղղություն է դառնում ռեալիզմը, որն իր ամենաբարձր զարգացմանն է հասնում Իտալիայում՝ Բոկաչիոյի, Ֆրանսիայում՝ Ռաբլեի, Իսպանիայում՝ Սերվանտեսի ու Լոպե դե Վեգայի, Անգլիայում՝ Շեքսպիրի մոտ։

Վերածննդության դարաշրջանի ռեալիզմի պատմականորեն առաջադիմական նշանակությունն այն էր, որ գրական այդ նոր ուղղությունն իր գաղափարական բովանդակությամբ ուղղված էր ֆեոդալիզմի և նրա

գլխավոր հենարանը հանդիսացող կաթոլիկական եկեղեցու դեմ։ Ֆեոդալական աշխարհի դեմ մղած իրենց պայքարով այդ շրջանի մեծ ռեալիստները օբյեկտիվորեն հանդես էին գալիս իբրև «բուրժուազիայի ժամանակակից տիրապետությունը հիմնադրող մարդիկ», անկախ այն բանից, թե որչափո՛վ էին գիտակցում այդ։

Բայց, մյուս կողմից, Վերածնության դարաշրջանի ռեալիզմի էական առանձնահատկություններից մեկն էլ այն էր, որ այդ ուղղության առավել խոշոր ներկայացուցիչների ստեղծագործություններում արդեն մենք հանդիպում ենք դրամի իշխանության դեմ ուղղված առաջին դժգոհությանն ու բողոքին։ Բոլորովին պատահական չէ, որ Մարքսը փողի սեսությունը շարադրելիս մեջբերումներ է անում այդ շրջանի գրողներից, մասնավորապես Շեքսպիրից։ Մարքսի այն դիտողությունը, թե «Շեքսպիրը սքանչելի կերպով պատկերացնում է փողի էությունը», կարելի է տարածել նաև այդ շրջանի մի շարք այլ գրողների (Թոմաս Մոր, Սերվանտես, Ռաբլե և այլն) վրա։

Սակայն սխալ կլիներ կարծել, թե Վերածնության շրջանի բոլոր հումանիստները, առանց բացառության, դժգոհ էին ոսկու իշխանությունից։ Նրանցից ոմանք, համակված լինելով կապիտալի նախասկզբնական կուտակման շրջանի «սրի և հրի» պրակտիկայի **«բարոյախոսությամբ»**, առանց վերապահումների արդարացնում էին այդ պրակտիկան, փառաբանում էին բուրժուական էգոիզմի ու ինդիվիդուալիզմի ամենապայլանդակ դրսևորումները, ղեկավարվելով այն սկզբունքով, թե «նպատակը արդարացնում է միջոցը»։ Այդ դարաշրջանի գրականությունն ուսումնասիրելու ժամանակ չպետք է մոռանալ, որ Թոմաս Մորից, Մյունցերից, Ռաբլեից, Սերվանտեսից ու Շեքսպիրից բացի կար նաև Մաքիավելլին։ Եվ այն, ինչ կոչվում է «մաքիավելլիզմ», Մաքիավելլու «անձնական» տեսությունը չէր։ «Մաքիավելլիզմի» մի քանի սկզբունքներով ոգեշնչված են, օրինակ, Շեքսպիրի գրեթե բոլոր «չարագործ» տիպերը՝ Ռիչարդ III-ը, Յագոն, Էդմոնդը և մյուսները։ Շեքսպիրը նրանց, իհարկե, չի արդարացնում, բայց քիչ գրողներ չկային, որոնց համար բուրժուական էգոիզմն իր գռեհիկ նյութական պրակտիկայով մի տեսակ «հերոսություն» էր համարվում։

Կապիտալի նախասկզբնական կուտակման շրջանի այդ հերոսների՝ «քսակի ասպետների» հետ միասին Վերածնության դարաշրջանի գրականության մեջ մուտք գործեցին նաև մտքի, կրքոտության և բնավորության ուժով բազմակողմանիությամբ ու գիտնականությամբ օժտված այն կարգի տիտանները, որոնց մասին խոսում է Էնգելսը։

Այդ շրջանում էր, որ ստեղծվեց Ֆաուստի տիտանական կերպարը, որը բնությունը և անսահման տիեզերքը ճանաչելու, բնության գաղտնիքների մեջ թափանցելու, բնության ուժերը՝ մարդու կամքին ենթարկելու

համար մարտահրավեր է նետում սատանային ու իրեն՝ աստծուն։ Ոմանք հակված են կարծելու, որ մի յուրահատուկ տիտան էր նաև դոն Ժուանը, որը նույնպես ֆոլկլորային ծագում ունի և որը Ֆաուստի հետ միասին մեծ դեր է խաղացել եվրոպական գրականության պատմության մեջ։

Այդ կարգի տիտաններ հանդես եկան նաև գեղարվեստական գրականության մեջ. Ռաբլեի Գարգանտյուան և Պանտագրուելը, Մաուրոյի Թամեռլանն ու Ֆաուստը, Սերվանտեսի դոն Կիխոտը, Շեքսպիրի Համլետը և շատ ուրիշներն իրենց մեջ մարմնավորում էին Վերածնության դարաշրջանի մարդկանց բոլոր էական գծերը։ Մերժելով ու դատապարտելով բուրժուական հասարակության կենտրոնական հերոսի՝ էգոիստական անհատի ծնունդն ու «ամենաստոր, ամենակեղտոտ, ամենամանր ու ամենակատաղի կրքերի» առաջին պոռթկումները, մեծ հումանիստները ֆեոդալական-եկեղեցական կապանքներից ազատագրված մարդու մեջ խրախուսում էին լավը, գեղեցիկը, ազնիվը, կատարյալն ու վեհը։ Նրանք անկեղծորեն հավատում էին մարդկային անհատականության ներդաշնակ ու անկաշկանդ զարգացման հնարավորությանը։ Բայց պատմական իրականությունն այն էր, որ եթե, մի կողմից, Վերածնության շրջանի խոշոր գրողները մարդուն համարում էին բնության ամենակատարյալ ստեղծագործությունն ու զարդը, ինչպես արտահայտվում է Համլետը՝ «կարծես մի աստված, աշխարհի գեղեցկությունը, կենդանիների կատարելատիպը»,— ապա, մյուս կողմից, կյանքում արդեն սկիզբ էր առնում մարդկային արժանապատվությունը փոխանակային արժեքի վերածելու պրակտիկան։ Դա հակասություն էր, աղաղակող հակասություն, որը չէին կարող չնկատել այն շրջանի մեծ գրողները։ Բայց նրանցից շատերը չկարողացան ելք գտնել։ Նրանցից միայն շատ քչերը եկան այն եզրակացության, որ հասարակական թշվառության ու կարիքի գլխավոր պատճառը մասնավոր սեփականությունն է, որ հասարակական չարիքն ու թշվառությունը վերացնելու համար անհրաժեշտ է վերացնել մասնավոր սեփականությունը։ Ճիշտ է, այդ գրողների առաջարկած ծրագիրը ուտոպիական էր, բայց նրանք հանճարեղորեն կռահեցին, որ լավագույն իդեալը լավագույն կյանքի մասին կարող է իրականանալ միայն այն ապագա հասարակության մեջ, ուր մասնավոր սեփականություն, շահագործում ու կեղեքում չի լինի։

***

Անցնելով Վերածնության դարաշրջանի ռեալիզմի մյուս առանձնահատկություններից մի քանիսին, այստեղ նախ անհրաժեշտ է կանգ առնել այն հարցի վրա, որը վերջին շրջանում հաճախ է քննության առնվում

գրականագիտական բնույթի հոդվածներում: Խոսքը կոնֆլիկտի, մասնավորապես դրամատիկական կոնֆլիկտի մասին է:

Վերածնության դարաշրջանի բոլոր լավագույն ստեղծագործությունները խարսխված են սուր բախումների, կոնֆլիկտների ու պատմական մեծ կոլիզիաների վրա: Այստեղ խնդիրը միայն այն չէր, որ ֆեոդալական կապերի քայքայման այդ դարաշրջանը սուր բախումների ու կոնֆլիկտների համար շատ հարուստ նյութ էր տալիս: Վերածնության դարաշրջանի բոլոր խոշոր գրողները առանց սուր բախումների ու կոնֆլիկտների նկարագրության գեղարվեստական գործ, մասնավորապես դրամատիկական ստեղծագործություն չէին պատկերացնում: Նրանք բոլորն էլ, գրեթե առանց բացառության, սուր բախումների, հարուստ ու լարված գործողությունների նկարագրության սիրահարներ ու մեծ վարպետներ էին: Գործող անձերը նրանց մոտ, ամենից առաջ, իսկապես որ գործում էին, պայքարում, աշխատում հաղթահարել իրենց առաջ կանգնած, առաջին հայացքից անհաղթահարելի թվացող խոչընդոտները: Եվ այդ սուր բախումների, կոնֆլիկտների, լարված գործողության մեջ էլ դրսևորվում են նրանց բնավորության էական, հատկանշական, կամ ավելի լավ է ասել՝ տիպական գծերը:

Հատկանշական է նաև այն, որ մեծ վարպետությամբ նկարագրված այդ բախումներն ու կոնֆլիկտները ոչ թե վերացական էին՝ ժամանակից ու տարածությունից կտրված, հնարովի, կամ, ինչպես ասում են, մատից ծծած, այլ ունեին կոնկրետ պատմական բնույթ ու բովանդակություն: Երբ կարդում ենք, օրինակ ,Սերվանտեսի կամ Շեքսպիրի ստեղծագործությունները, ապա չի կարելի չնկատել, որ նրանց մեջ նկարագրված կոնֆլիկտներն իրենց բնույթով ու սոցիալական բովանդակությամբ կարող էին տեղի ունենալ միայն այդ դարաշրջանում:

Մյուս բնորոշ գիծն այն է, որ Վերածնության դարաշրջանի գրականության լավագույն գործերի մեջ նկարագրված սուր կոնֆլիկտները չունեին անհատական, նեղ, ճղճիմ բնույթ. գործող անձերը իրենց պայքարի շարժառիթները վերջ ի վերջո ստանում էին, Էնգելսի բառերով ասած՝ «այն պատմական հոսանքից, որը կրում է նրանց»[1]: Պայքարի նպատակը շատ հաճախ կարծես թե մասնավոր, միայն տվյալ գործող անձի շահերը շոշափող բնույթ ունի: Բայց կոնֆլիկտը ծավալվելու ընթացքում նա, իբրև կանոն, ստանում էր լայն հասարակական իմաստ:

«Դեկամերոն»-ի հերոսներն ու հերոսուհիները, ինչպես հայտնի է, տիտաններ չեն. նրանց մեծ մասը սովորական մարդիկ են, որոնց ցանկություններն ու խոհերը, ձգտումներն ու բաղձանքները դուրս չէին գալիս սիրո, ամուսնության, ընտանեկան հավատարմության ու դավաճա-

---

[1] Տե՛ս Էնգելսի նամակը Լասալին, «Մարքսը և Էնգելսը արվեստի մասին», էջ 73:

նության, կյանքն իր բոլոր գեղեցկություններով ու հաճույքներով վայելելու սահմաններից։ Բայց այդ մասնավոր նպատակի իրագործման ճանապարհին նրանք հանդիպում են բնավ էլ ոչ մասնավոր այնպիսի խոչընդոտների, ինչպիսիք են անհատի ֆիզիկական, հոգեկան ու մտավոր կարողությունները կաշկանդող կղերա-ֆեոդալական կապանքներն ու ասկետական բարոյախոսությունը։ Եվ ահա, մասնավոր բնույթ ունեցող կոնֆլիկտը, նույնիսկ շատ հաճախ այդ հերոսների համար աննկատելի կերպով վերածվում է ֆեոդալական միջնադարի դեմ ուղղված սուր պայքարի։ «Դեկամերոն»-ը միջնադարյան կապանքները թոթափող կամ արդեն այդ կապանքներից ազատագրված մարդկային անհատականության ծառացումն ու ըմբոստությունն է մարդու աստվածաբանական ըմբռնման միջնադարյան տեսության ու պրակտիկայի դեմ։ Այդ պատճառով էլ հաճախ մի քանի էջից բաղկացած այդ նովելների հիմքում ընկած է երկու դարաշրջանների, մարդու նկատմամբ ունեցած երկու տարբեր վերաբերմունքի, երկու տարբեր ըմբռնումների միջև ծավալված սուր կոնֆլիկտն ու բախումը։

Նույնը կարելի է ասել նաև Շեքսպիրի կոմեդիաների մասին։ Այդ կոմեդիաների հերոսներից շատերը նույնպես տիտաններ չեն. նրանց հետաքրքրությունների ու շահագրգռությունների շրջանակները դեկամերոնյան չափագծերից լայն չեն։ Բայց տեսնք, թե մարդկային բնությունը այդ կոմեդիաներում ինչպիսի հզոր թափով ու հաղթական քրքիջով է ծառանում այդ նույն միջնադարյան կապանքների ու կաշկանդումների դեմ։ Շեքսպիրյան կոմեդիաների հերոսների, մասնավորապես հերոսուհիների, այդ «համակրելի կանանց», ինչպես նրանց մասին արտահայտվել է Էնգելսը, արկածների ու պայքարի հասարակական իմաստը՝ մարդկային անհատականության ինքնորոշման, մարդկային բնական էության ազատ դրսևորման, մարդկային բոլոր լավագույն կարողությունների ազատ ու անկաշկանդ զարգացման պաշտպանությունն է և միաժամանակ մարդու ասկետական միջնադարյան ըմբռնման ամենաուժեղ և ամենահամոզիչ հերքումներից մեկը։

Իսկ եթե կոմեդիաներից անցնենք Շեքսպիրի ողբերգություններին, ապա այստեղ կոնֆլիկտների հասարակական մասշտաբները հսկայական չափերով մեծանում են։ Համլետը անձնական վրեժխնդրության աստիճանից բարձրանալով՝ հասնում է դարաշրջանային նշանակություն ունեցող և նույնիսկ այդ սահմաններից դուրս եկող հարցերի ու խնդիրների մակարդակին։ Այդպես է ոչ միայն «Համլետ»-ը. այդ սկզբունքով գրված են Շեքսպիրի ողբերգություններից շատերը, այդ սկզբունքին հանդիպում ենք նաև մյուս խոշոր գրողների մոտ։

Վերածնության դարաշրջանի լավագույն գործերի հատկանշական գիծը գործողության այն հարստությունը, այն հորդաբուխ կյանքն ու

շարժումն է, որի մասին այնքան մեծ հիացմունքով են խոսել Մարքսն ու Էնգելսը։ Էնգելսը նույնիսկ գրել է, որ «Վինձորյան զվարճասեր կանանց» միայն առաջին գործողության մեջ ավելի կյանք ու շարժում կա, քան իր ժամանակի ամբողջ գերմանական գրականության մեջ։

Վերածնության շրջանի ռեալիզմի մյուս բնորոշ գիծը հանդես էր գալիս տիպական հանգամանքները նկարագրելու բնագավառում։ Բոլոր խոշոր գրողները առավել կամ պակաս չափով տիպական բնավորությունների հետ միասին ձգտում էին տալ պատմական լայն կյանքի պատկերը։ Ճիշտ է, ելակետը բոլոր դեպքերում անհատական կյանքի նկարագրությունն է. հերոսները, իբրև կանոն, գործում են շատ կոնկրետ վայրում, քաղաքում, գյուղում, ամրոցում կամ պալատում։ Բայց, նախ, իրենք հերոսները հասկանում են, թե ինչ դարաշրջանում են ապրում, տեսնում են այն սերտ կապը, որ գոյություն ունի իրենց անձնական կյանքի ու ապրած ժամանակաշրջանի միջև, և ապա՝ ամբողջ գործից ամեն քայլափոխում զգացվում է ամբողջ դարաշրջանի ոգին, նրա բուն էությունը։ Եվ միանգամայն ճիշտ են սովետական այն գրականագետները, որոնք անհատական կյանքի ու պատմական իրականության այդ խտացած, լայն ու ամբողջական ընդգրկումը համարում են Վերածնության դարաշրջանի ռեալիզմի առանձնահատկություններից ու մեծագույն նվաճումներից մեկը։

Վերածնության դարաշրջանի ռեալիզմի առանձնահատկությունները վերոհիշյալ կողմերով չեն սպառվում։ Ռեալիստական առանձին գործերի համար հատկանշական էր ժողովրդական ստեղծագործություններից եկող ֆանտաստիկան, արկածախնդրությունը, դիցաբանական կերպարների օգտագործումը և այլն։ Բայց դրանց, ինչպես նաև մի շարք այլ առանձնահատկությունների մասին խոսք կլինի, երբ կանցնենք առանձին հրկրների գրականություններին։

***

Վերածնության դարաշրջանի գրականությունը աչքի էր ընկնում նաև գրական ժանրերի հարստությամբ։ Էպիկական, լիրիկական ու դրամատիկական երեք հիմնական սեռերը իրենց ամենաբազմազան տեսակներով հանդես եկան գրեթե բոլոր գլխավոր երկրներում։ Իհարկե, դասական հնադարին և միջին դարերին հայտնի գրական ժանրերի մեջ տեղի ունեցան զգալի փոփոխություններ։ Շեքսպիրի դրամատիկական գործերը կամ Սերվանտեսի, Ռաբլեի վեպերը զգալիորեն տարբերվում են անտիկ դրամայից ու ասպետական վեպերից։ Բացի այդ, ստեղծվեցին մի շարք նոր ժանրեր, ինչպես օրինակ՝ արձակի բնագավառում նովելը, վիպակը,

վեպը։ Մի շարք երկրներում զարգանում է հատկապես երգիծական ժանրը։

Պետք է նկատել նաև, որ այդ շրջանի շատ գործերի բնորոշ կողմերից մեկն էլ կոմիկական ու ողբերգական տարրերի առկայությունն է միևնույն գրվածքում։ Ողբերգության մեջ կոմիկականի, իսկ կատակերգության մեջ ողբերգականի ներկայությունը շեքսպիրյան պոետիկայի գլխավոր սկզբունքներից մեկն էր։ Եվ ոչ միայն Շեքսպիրի. առհասարակ ողբերգականն ու կոմիկականը, վիշտն ու ծիծաղը, գեղեցիկն ու տգեղը, ազնիվն ու ստորը, վեհն ու գռեհիկը—այս բոլորը կողք-կողքի հանդես են գալիս այդ շրջանի գրեթե բոլոր խոշոր գրողների ստեղծագործություններում։

Վերածնության դարաշրջանում ստեղծված հումանիստական կուլտուրայի բնորոշ կողմերից մեկն էլ այն էր, որ՝ ինչպես այդ ժամանակվա արվեստն ու գրականությունը, ամբողջությամբ վերցրած, այնպես էլ նրանց տարբեր ճյուղերը, սեռերն ու տեսակները միահավասար ու համաչափ զարգացում չունեցան։

Իտալիայում, օրինակ, չտեսնված թափով զարգացավ ու ծաղկեց արվեստը. բարձր զարգացման հասան առանձնապես ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը, նկարչությունը։ Այդ շրջանում է, որ ապրում ու գործում էին այնպիսի աշխարհհռչակ արվեստագետներ, ինչպիսիք են՝ Լեոնարդո դա Վինչի (1452—1519), Ռաֆայել (1483—1520), Միքելանջելո (1475—1564), Ջորջոնո (1478—1510), Տիցիան (1477—1576) և ուրիշներ։ Եվ միանգամայն ճիշտ են իտալական գրականության այն պատմաբանները, որոնք պնդում են, թե իտալական Վերածննդի բուն ոգին առավել պայծառությամբ ու խորությամբ արտահայտվել է ոչ թե գրականության, այլ արվեստի մեջ։

Վերածնության դարաշրջանի Իտալիայում նոր դրականություն նույնպես ստեղծվեց, բայց զարգացան գրական ոչ բոլոր ժանրերը։ Վաղ Վերածնության շրջանում առաջին պլանի վրա մղվեց գլխավորապես լիրիկական բանաստեղծությունը, իսկ արձակի բնագավառում՝ նոր ստեղծված նովելը։ Հետագա շրջանի գրականության մեջ աչքի ընկնող երևույթը էպիկական պոեմն էր, որը, ի դեպ, իր գաղափարական բովանդակությամբ ու հակասություններով արտահայտում էր իտալական Վերածննդի ճգնաժամը։ Հանդես եկան նաև վեպը, ողբերգությունը, կատակերգությունը, բայց դրանք էական դեր չխաղացին ոչ իտալական և ոչ էլ եվրոպական գրականության պատմության մեջ։

Գերմանիայում, Նիդեռլանդներում, Ֆրանսիայում, Իսպանիայում և Անգլիայում առաջատար դեր են խաղում գրական այլ սեռեր ու տեսակներ։

Ֆրանսիայում, չնայած հանդիպում են գրական գրեթե բոլոր սեռերն ու տեսակները, բայց առաջնության դափնին շահեց վեպը՝ ֆրանսիական Վերածնության բոլոր էական կողմերի ու առանձնահատկությունների իր լայն ընդգրկումով։ Ռաբլեն դառնում է ֆրանսիական Վերածնության գագաթը ու միաժամանակ այդ դարաշրջանի և, առհասարակ, եվրոպական գրականության ամենամեծ հանճարներից մեկը։

Գերմանիայում բարձր զարգացման հասավ բացառապես երգիծական ժանրը, կրոնական-քաղաքական պարսավագիրը, ագիտացիոն կոչը կամ դիալոգը (արձակ և չափածո)։ Իսպանիայում վեպի հետ միասին գրեթե նույնքան կարևոր տեղ է գրավում դրաման։ Առաջնությունը սովորաբար տալիս են «Դոն Կիխոտ»-ին, և այդ ճիշտ է. իսպանական Վերածննդի գագաթը Սերվանտեսն է։ Բայց, միաժամանակ, չպետք է մոռանանք Լոպե դե Վեգայի և Կալդերոնի այն դրամաները, որ «Դոն Կիխոտ»-ի հետ միասին մինչև այսօր շարունակում են ապրել և՛ գրականության մեջ, և՛ բեմում։

Ինչ վերաբերում է Անգլիային, ապա այստեղ անվիճելիորեն առաջին փլանի վրա մղվեց դրամատուրգիան, իսկ դրամատիկական ժանրերի մեջ՝ ողբերգությունը, որն իր ամենաարժեքավոր կատարելագործությանը հասավ Շեքսպիրի մոտ։

Վերածնության դարաշրջանի կուլտուրայի պատմությունը ո՛չ միայն գրականության տարբեր սեռերի ու տեսակների, արվեստի տարբեր ճյուղերի անհամաչափ զարգացման ցայտուն օրինակներ է տալիս։ Հատկանշական է, որ, օրինակ, XIII դարի Իտալիայում արդեն ստեղծվել էին Վերածնության համար բոլոր անհրաժեշտ նախադրյալները և, այնուամենայնիվ, այդ շրջանում կուլտուրայի բնագավառում վերածնունդ տեղի չունեցավ։ Ինչ վերաբերում է Դանթեին, ապա նրա ստեղծագործություններում զգացվում են միայն Վերածնության առաջին հովերը. Վերածնունդը տեղի ունեցավ XIV դարում (վաղ), այլ խոսքով այդ հեղաշրջման համար տնտեսական անհրաժեշտ նախապայմաններ ստեղծվելուց գրեթե մեկ դար հետո։

Եվ ապա՝ XV դարի վերջը և XVI դարը Իտալիայի տնտեսական, հասարակական ու քաղաքական կյանքում վայրէջքի, անկման շրջան էր։ Բայց Իտալիայի տնտեսական կյանքի այդ անկման շրջանը միաժամանակ եղավ արվեստի բարձր զարգացման ու ծաղկման շրջան։

Նման երևույթի պատճառը Մարքսի հայտաբերած այն անհավասար զարգացումն է, որ գոյություն ունի կուլտուրայի զանազան ձևերի և նյութական արտադրության միջև։ Ինչպես հայտնի է, ըստ Մարքսի, այդ անհավասար զարգացումը ունի երկու կողմ. նախ՝ նյութական արտադրության զարգացման անհավասար հարաբերությունը ինչպես կուլտու-

րայի զանազան ձևերի, այնպես էլ գեղարվեստական արտադրության նկատմամբ ամբողջությամբ վերցրած, և ապա՝ դրա հետ կապված կուլտուրայի զանազան ձևերի, ինչպես նաև գեղարվեստի տարբեր ճյուղերի անհավասար զարգացումը։

Անհավասար զարգացման այդ երկու կողմերն էլ ցայտուն կերպով դրսևորվել են Վերածնության դարաշրջանի կուլտուրայի պատմության մեջ։ Իսկ այդ ընդհանուր երևույթի կոնկրետ պատճառներին կծանոթանանք, երբ այժմ անցնենք ամեն մի երկրի գրականության պատմության ուսումնասիրությանը։

ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴԸ ԻՏԱԼԻԱՅՈՒՄ

ԱՌԱՋԻՆ ԳԼՈՒԽ

ՖԵՈԴԱԼԱԿԱՆ ՄԻՋՆԱԴԱՐԻՑ ԴԵՊԻ ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴ

1. ԻՏԱԼԻԱՆ XIII—XIV ԴԱՐԵՐՈՒՄ

Իտալիան սովորաբար համարվում է եվրոպական Վերածննդի հայրենիքը. այս պետք է հասկանալ այն իմաստով, որ Վերածնունդը ամենից վաղ սկսվեց Դանթեի հայրենիքում։ Սրանով էլ բացատրվում է այն հսկայական նշանակությունը, որ ունեցավ իտալական Վերածնունդը Արևմտյան Եվրոպայի մյուս երկրների հումանիստական կուլտուրայի ձևավորման ու զարգացման պատմության մեջ։

«Կապիտալ»-ի III հատորի ուռաջաբանում Էնգելսը Իտալիայի մասին գրել է. «Իտալիան ամեն ինչի դասական երկիր է։ Այն մեծ ժամանակից սկսած, երբ այնտեղ ծագեց ժամանակակից աշխարհի արշալույսը, այդ երկիրը ծնեց վեհ, վսեմ, վեհապանծ խարակտերներ, դասական անհասանելի կատարելության հասնող խարակտերներ՝ Դանթեից մինչև Գարիբալդին»։

Իտալիան այդպիսի մեծ դեր կատարեց այն պատճառով, որ նա Արևմտյան Եվրոպայի մյուս երկրների համեմատությամբ առաջինը բռնեց կապիտալիստական զարգացման ուղին, որի հետևանքով էլ գալծավ «առաջին կապիտալիստական ազգը»։

Դրան նպաստեցին հատկապես երկու հանգամանք. նախ այն, որ ֆեոդալիզմը Իտալիայում համեմատաբար թույլ էր զարգացած և ճորտատիրական հարաբերությունները չընդունեցին այն «կլասիկ» ձևերը, ինչ որ մենք տեսնում ենք Ֆրանսիայում և Անգլիայում։ Պատմական մի շարք այլ պատճառների հետ միասին այդ բանում հսկայական դեր խաղացին հին Հռոմեական շրջանից մնացած քաղաքները, որոնք Իտալիայի պատմության, ինչպես նշում են պատմաբանները, տալիս են յուրա-

2751—3

հատուկ քաղաքային բնույթ։ Կարևորը հատկապես այն էր, որ այդ քաղաքներում զգալի չափով պահպանվել էին ապրանքային-դրամական հարաբերությունները, որոնք մեծ թափով սկսեցին զարգանալ հատկապես X դարից սկսած։ Այստեղ մեծ դեր խաղաց Իտալիայի աշխարհագրական դիրքը, ծովափնյա մի շարք քաղաքներ արդեն այդ շրջանում դառնում են արևմուտքի և արևելքի միջև ծավալվող առևտրի միջնորդներ և նույնիսկ կենտրոններ (հատկապես Վենետիկը և Ջենովան)։ Իտալական ծովափնյա քաղաքների տնտեսական զարգացման համար ուժեղ խթան հանդիսացան նաև բոլոր չորս խաչակրաց արշավանքները։ Արևելքը գաղութացնելու դրդապատճառներով սկսված այդ արշավանքների մեջ Իտալիայի հյուսիսում ընկած քաղաքները (Վենետիկ, Ջենովա, Պիզա և այլն) իրենց ձեռքը վերցրեցին Եվրոպայի և Արևելքում խաչակիրների հիմնած տերությունների միջև ծավալված առևտրի բոլոր իշխող դիրքերը։ Խաչակիրները իտալական վաճառականներին տվեցին մեծ արտոնություններ, որոնք և նպաստեցին իտալական քաղաքների տնտեսական զարգացման հետագա վերելքին։

Իտալական ծովափնյա քաղաքների տնտեսական վերելքի ու հզորացման հետ միասին սկսվում է նրանց պայքարը ֆեոդալ-սինյորների գերիշխանությունից ազատագրվելու համար։ «Որբ Եվրոպան դուրս եկավ միջնադարից,— գրել է Էնգելսը,— վերելքի պրոցեսում գտնվող քաղաքային բուրժուազիան ռևոլյուցիոն տարրն էր նրա մեջ։ Ճանաչված այն դիրքը, որ նա իր համար նվաճեց միջնադարյան ֆեոդալական կարգի ներսում, արդեն չափազանց նեղ էր նրա ընդարձակվելու ընդունակության համար։ Բուրժուազիայի ազատ զարգացումը արդեն դարձել էր անհամատեղելի ֆեոդալական սիստեմի հետ, ֆեոդալական սիստեմը պետք է ընկներ»[1]։

X—XIII դարերում իտալական հյուսիսային գրեթե բոլոր քաղաքները ձեռք են բերում անկախություն։ Դեմոկրատական ինքնավարության սկզբունքի վրա ստեղծվում են քաղաք-ռեսպուբլիկաներ կամ, ինչպես այն ժամանակ էին ասում, քաղաք-կոմունաներ։ Մի շարք քաղաքներ այնքան հզորացան, որ արդեն այդ ժամանակ հանդես էին գալիս իբրև այն ժամանակվա սմբհմաններում, միջազգային նշանակություն ունեցող տերություններ։ Ջենովայից ու Վենետիկից բացի աչքի էին ընկնում նաև Ֆլորենցիան, Միլանը, Պիզան և այլ քաղաքներ, որտեղ, ի դեպ, տեղի է ունենում Շեքսպիրի կոմեդիաների մի զգալի մասի գործողությունը։

Սկսե XII—XIII դ. դ. իտալական քաղաք-ռեսպուբլիկաներում եռում էր առևտրական կյանքը, մեծ թափով զարգանում դրամի վաճառքը՝ վաշ-

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հ. II, էջ 122։

խառությունը, արհեստն ու համքարությունը, ապա XIV դարում առանձին քաղաքներում ձևավորվում են կապիտալիստական արտադրության առաջին սաղմերը, առաջանում են առաջին կապիտալիստական մանուֆակտուրաները։ Այս տեսակետից մի շարք քաղաքների հետ միասին աչքի էր ընկնում հատկապես Դանթեի հայրենի քաղաքը՝ Ֆլորենցիան։

XIII դարում Ֆլորենցիան Իտալիայի արդյունաբերական կենտրոններից մեկն էր. նա հայտնի էր ոչ միայն իր աշխույժ ու հարուստ առևտրական կյանքով, բանկով ու բանկիրներով, այլև մահուդի ու մետաքսյա գործվածքի արդյունաբերությամբ։ Կապիտալիստական մանուֆակտուրաներ առաջացան նաև արդյունաբերական մյուս խոշոր կենտրոն Միլանում և մի շարք այլ քաղաքներում։

Կապիտալիստական արտադրության տարրերի զարգացումը քաղաքներում հսկայական նշանակություն ունեցավ Իտալիայի գյուղական շրջանների համար։ Սկսվում է, նախ, ֆեոդալական ազնվականությանը բռնի ճանապարհով «քաղաքացի դարձնելու» (քաղաքաբնակ) մի երկարատև ու համառ պայքար։ Քաղաքացիները սովորաբար ավերում էին ֆեոդալների ամրոցները, բռնագրավում կալվածքները, իսկ կալվածատերերին ստիպում բնակություն հաստատել քաղաքներում։

Դրան զուգընթաց սկսվում է նաև գյուղացիության ազատագրությունը ճորտատիրական կապանքներից։ «Իտալիայում,— գրել է Մարքսը,— որտեղ կապիտալիստական արտադրությունն ամենից վաղ է զարգացել, ամենից վաղ էլ քայքայվել են ճորտային հարաբերությունները։ Ճորտն այստեղ ազատագրվել է, նախքան իր համար հողի վաղեմության որևէ իրավունք ապահովելը։ Այդ պատճառով էլ նրա ազատագրումը նրան անմիջապես դարձնում է օրենքից դուրս հայտարարված պրոլետար, որը, բացի դրանից, իսկույն նոր տերեր է գտնում քաղաքներում, որոնք մեծ մասամբ դեռ հռոմեական ժամանակաշրջանից են մնացել»[1]։

Ճորտատիրական հարաբերություններին ուժեղ հարված հասցրին նաև գյուղացիական ապստամբությունները, որոնք պաշտպանություն էին գտնում բանվորական ուժով շահագրգռված քաղաքների կողմից։ Ապրստամբություններից ամենամեծը տեղի ունեցավ Դանթեին իր հայրենի քաղաքից աքսորելու տարիներին՝ 1304—1307 թթ., Դոլչինոյի գլխավորությամբ։

Ֆեոդալիզմի և կաթոլիկական եկեղեցու դեմ ուղղված Դոլչինոյի գլխավորած ապստամբությունը տեղի ունեցավ կրոնական քողի տակ։ Դա ֆեոդալիզմի դեմ ուղղված այն աստվածաբանական հերետիկոսություններից մեկն էր, որի մասին խոսում է Էնգելսը։ Դոլչինոյի քարոզած

---

1 Կ. Մարքս, Կապիտալ, հ. I, Հայպետհրատ, 1954, էջ 749 (189-րդ ծանոթագրությունը)։

գլխավոր սկզբունքներից մեկն այն էր, որ բոլոր թշվառությունների գլխավոր պատճառը մասնավոր սեփականությունն է։ Առաջ քաշելով գույքի համայնացման պահանջը, Դոլչինոն համոզում էր, որ առանց բռնություն գործադրելու և մասնավորապես առանց հոգևորականությանը գլխովին բնաջնջելու չի կարելի հասնել սոցիալական արդարության։ Բայց նա ոչ միայն խանդավառ քարոզիչ էր, այլև տաղանդավոր կազմակերպիչ։ Իր հերոսուհի կնոջ՝ Մարգարիտայի հետ միասին անցնելով գյուղացիներից ու գեղջկուհիներից կազմված ջոկատների գլուխ (մոտ հինգ հազար հոգի), երեք տարի հերոսաբար պայքարեց ֆեոդալական ազնվականության ու եկեղեցու դեմ, կործանեց շատ ֆեոդալների ամրոցներ, կաթոլիկական շատ վանքեր ու մենաստաններ, նույնիսկ ծանր պարտության մատնեց եպիսկոպոսների ուղարկած ուժերին։ Կղեմես V պապը խաչակրաց արշավանք հայտարարեց հերետիկոսների դեմ։ Դոլչինոն, որ իր վինված ջոկատներով քաշվել ու ամրացել էր Նովարայի (Լոմբարդիա) լեռներում, պարտություն կրեց ոչ թե հակառակորդի գերակշռող ուժերից, այլ քաղցից. սովը ստիպեց դադարեցնել դիմադրությունը։ Ահավոր խոշտանգումներից հետո Դոլչինոն իր հավատարիմ զինակից Մարգարիտայի և ուրիշների հետ այրվեց խարույկի վրա։

1347 թ. Հռոմում պլեբեյական լայն շերտերին հաջողվեց կարճ ժամանակով տապալել ֆեոդալական ազնվականության իշխանությունը և ստեղծել ռեսպուբլիկա՝ Պետրարկայի բարեկամ Կոլա դի Ռիենցիի գլխավորությամբ։

Այս բոլորի հետ միասին պետք է նկատի ունենալ նաև Իտալիայի տնտեսական, հասարակական ու քաղաքական կյանքի զարգացման մի քանի առանձնահատկությունները, որոնք իրենց կնիքն են դրել այդ շրջանի ամբողջ կուլտուրայի վրա։

Առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ Իտալիայի ոչ բոլոր մասերում արագ թափով զարգացավ կապիտալիզմը, և ոչ բոլոր մասերում քայքայվեցին ճորտատիրական հարաբերությունները։ Հենց նույն ճյուսիսային Իտալիայում, որտեղ մեծ թափով զարգացան քաղաք-ռեսպուբլիկաները, կային շրջաններ ու քաղաքներ, որտեղ ֆեոդալական ազնվականությունը շատ երկար ժամանակ պահպանեց իր իրավունքներն ու արտոնությունները։ Այդ տեսակետից աչքի էին ընկնում հատկապես Ֆեյդրարը, Պարմը, Ուրբինոն, Ռավեննան, Մոդենը և մի քանի այլ քաղաքներ, որտեղ Դանթեի ժամանակ հաստատվեցին ֆեոդալական ուժեղ առաջնորդի բռնակալական իշխանություններ։ Ֆեոդալական հարաբերությունները նույնիսկ ուշ Վերածնության շրջանում պահպանվեցին ամբողջ հյուսիս-արևմտյան Իտալիայում։

Մյուս կողմից քաղաք-ռեսպուբլիկաները իրար հետ հաշտ ու խաղաղ չէին ապրում։ Գրեթե բոլոր քաղաքները արտաքին շուկայում կա-

տաղի մրցակիցներ էին և նրանց մեջ եղած սուր պայքարը հաճախ վեր էր ածվում զինված ընդհարումների ու ծովային մարտերի։ Այսպես, 1298 թվին Ջենովան ծովային մարտում կործանեց Վենետիկի գրեթե ամբողջ նավատորմիղը։

Ավելի հզոր քաղաք-ռեսպուբլիկաներն աշխատում էին մյուս քաղաքների հաշվին ընդարձակել իրենց տերիտորիան, առավել ուժեղները պայքարում էին մյուս քաղաքներն իրենց ենթարկելու և երկրի ներսում գերիշխող դիրք գրավելու համար։ Այս համառ պայքարը Դանթեի ժամանակ ոչ մի արդյունք չտվեց. քաղաք-ռեսպուբլիկաներից ոչ մեկին չհաջողվեց իր գերիշխանությունը տարածել Իտալիայի կարևոր մասերի վրա։ XIII—XVI դարերում Իտալիան մնաց մասնատված, առանց ընդհանուր տնտեսական ու կուլտուրական կյանքով ապրող միասնական պետության։

Ինչ վերաբերում է քաղաք-ռեսպուբլիկաների ներքին կյանքին, ապա ամենաբնորոշ կողմերից մեկը սոցիալական սուր շերտավորումն էր և տարբեր խավերի ու դասակարգերի միջև ծավալված սուր պայքարը։ Վաճառականություն, վաշխառուներ, ասպետություն ու ֆեոդալական ազնվականություն, հոգևորականություն, արհեստավորություն՝ համքարություններին հատուկ շերտավորումով, բանվորական ուժը վաճառելու նպատակով քաղաք եկած գյուղացիներ, մանուֆակտուրաներում արդեն աշխատող բանվորներ, օրամշակներ,— այս էր քաղաք-ռեսպուբլիկանեռի բնակչության սոցիալական պատկերը։

Գլխավոր պայքարը տեղի էր ունենում ֆեոդալական ազնվականության և վաճառականական-արհեստավորական շերտերի միջև։ Երկու կողմերն էլ ունեին իրենց քաղաքական պարտիաները, որոնք կոչվում էին գիբելիններ և գվելֆներ։ Գիբելինների պարտիան, որ արտահայտում էր գլխավորապես ֆեոդալական ազնվականության շահերը, ուժեղ դիրքեր գրավեց արդյունաբերական տեսակետից համեմատաբար թույլ զարգացած քաղաքներում, որտեղ իշխանությունը գտնվում էր ֆեոդալական ազնվականության ձեռքին։ Ֆեոդալական ազնվականությունը և նրա պարտիան իրենց դիրքերը պահպանելու համար մղած երկարատև ու համառ պայքարի ընթացքում հույսը դնում էին գերմանական միապետների օգնության վրա և ամեն կերպ աջակցում Իտալիան նվաճելու նրանց քոլոր ծրագրերին։ Բայց, միաժամանակ, հատկանշական է նաև այն, որ ֆեոդալական ազնվականության և նրա պարտիայի ներսում ներքին միասնություն ու համաձայնություն չկար։ Ֆեոդալական առանձին ուժեղ տոհմերի միջև գոյություն ուներ մշտական թշնամանք. սուր բախումներ էին տեղի ունենում, օրինակ, Բուոնդելմոնտիների և Ուբերտիների ֆեոդալական տոհմերի միջև Ֆլորենցիայում, Մոնդեգյուների և Կապուլետների միջև՝ Վերոնայում և այլն։

Գվելֆների պարտիան, որ արտահայտում էր վաճառական-արհեստավորական շերտերի շահերը, անհամեմատ ուժեղ էր արդյունաբերական տեսակետից զարգացած քաղաքներում՝ Ֆլորենցիայում, Միլանում, Բոլոնիայում և այլն։ Այդ քաղաքներում գվելֆները երկարատև ու հաճախ արյունահեղ պայքարից հետո XIII դարում իշխանությունը վերցրել էին իրենց ձեռքը և վճռականապես պայքարում էին գերմանական միապետների բոլոր ոտնձգությունների դեմ՝ պաշտպանելով իրենց կոմունաների անկախությունը։ Դանթեի ժամանակ, ինչպես նաև ամբողջ XIV դարում, պայքարը գվելֆների և գիբելինների միջև շարունակվում էր։ Երբ քաղաքական պարտիաներից մեկը անցնում էր իշխանության գլուխ, հակառակորդ պարտիայի ինչպես ականավոր անդամների, այնպես էլ կողմնակիցների դեմ դաժան հալածանք էր սկսվում. սովորաբար բռնագրավում էին նրանց գույքը, աքսորում, դատական պատասխանատվության ենթարկում և այլն։

Արդյունաբերական խոշոր կենտրոններում ծավալված սոցիալական հակասությունների մյուս բնորոշ գիծը այն պայքարն էր, որ սկսվեց բնակչության հիմնական մասը կազմող աշխատավորական լայն շերտերի՝ պլեբեյական օպոզիցիայի, և վերնախավերի՝ պատրիկության միջև։ Պլեբեյական օպոզիցիայի ամենաառևոլյուցիոն տարրը նախապրոլետարիատն էր, մանուֆակտուրային պրոլետարիատը, որն արդեն սկսել էր ճաշակել կապիտալիստական շահագործման առաջին դառը պտուղները։ Պայքարի գլխավոր ձևերն էին բոյկոտը, առաջին գործադուլները և, վերջապես, առանձին քաղաքներում նույնիսկ առաջին ապստամբությունները։ Ամենամեծ ապստամբություններից մեկը տեղի ունեցավ 1378 թ. Ֆլորենցիայում, որը պատմության մեջ հայտնի է չոմպիների ապստամբություն անունով։ Դա իտալական քաղաքներում XIV դարում արդեն որոշակիորեն ձևավորված պլեբեյական օպոզիցիայի առաջին մեծ ելույթներից մեկն էր։ Ճիշտ է, ապստամբությունը հաջողություն չունեցավ, բայց դա շատ բնորոշ է կապիտալիստական արտադրության առաջացման հետ միասին դասակարգային նոր հակասությունների ու պայքարի նոր ձևերի սաղմնավորման համար։

Վախենալով ժողովրդական լայն մասսաների հուզումներից ու ապստամբություններից, իտալական բուրժուազիայի վերնախավերը (հարուստ վաճառականներ, բանկիրներ և այլն) կամաց-կամաց սկսում են հրաժարվել քաղաք-կոմունաներում հաստատված դեմոկրատական կարգերից և ձեռնարկում բռնակալություններ ստեղծելու գործը։ XV դարում իտալական գրեթե բոլոր քաղաքներում ստեղծվում են բուրժուական-ազնվականական բռնապետություններ. իշխանության գլուխ են անցնում պատրիկական կամ աղնվական տոհմերը։

❋❋❋

Իտալական Վերածնության պատմության մեջ սովորաբար նշում են երեք շրջան, որոնք սերտորեն կապված են Իտալիայի տնտեսական, հասարակական ու քաղաքական կյանքի զարգացման գլխավոր փուլերի հետ։ Առաջին շրջանն անվանում են վաղ Վերածնություն, որն ընդգրկում է ամբողջ XIV դարը։ Այս շրջանում Իտալիայի կյանքում մեծ դեր են խաղում քաղաք-ռեսպուբլիկաները, որտեղ նոր, կապիտալիստական հասարակության ձևավորման պրոցեսի հետագա զարգացման հիմքի վրա ստեղծվում է նոր, հումանիստական կուլտուրան։

Երկրորդ շրջանը կապված է իտալական քաղաքներում բուրժուական-ազնվականական բռնապետություններ ստեղծելու ընթացքի հետ (XV—XVI դ. դ.), որն իր խոր կնիքն է դնում հումանիստական ամբողջ կուլտուրայի վրա։ Երրորդ շրջանը հիմնականում ընդգրկում է XVI դարը, որը կապված է իտալական քաղաքների տնտեսական անկման և ֆեոդալական ռեակցիայի հետ։

Դանթեի կյանքը և գործունեությունը ժամանակագրական տեսակետից չի վերաբերում Վերածնության դարաշրջանին, այդ պատճառով էլ որոշ պատմաբաններ նրան տալիս են միջին դարերին։ Էնգելսի այն դիտողությունը, թե Դանթեն միաժամանակ հանդիսանում է միջին դարերի վերջին և նոր ժամանակների առաջին պոետը, մեզ լայն հիմք է տալիս նոր ժամանակների գրականության պատմությունն սկսել նրա «առաջին» պոետով՝ Դանթեով։

2. «ՆՈՐ ՔԱՂՑՐ ՈՃ»

Իտալիայի տնտեսական-հասարակական կյանքում տեղի ունեցած փոփոխությունները XII—XIII դ. դ. չառաջացրին կուլտուրական արմատական հեղաշրջում։ Բայց, այնուամենայնիվ, այդ բնագավառում նույնպես նկատվում են որոշ տեղաշարժեր։ Մարդու և բնության աստվածաբանական ըմբռնումը, որ տիրականորեն իշխում էր ամբողջ միջին դարերի ընթացքում, առաջին հարվածներն է ստանում։ Գրականության ու արվեստի մեջ մուտք են գործում մարդկային կյանքի առաջին իրական կողմերը. սերն այլևս անվերապահորեն հանցանք չի համարվում, իսկ բնությունը՝ «արցունքի ու տանջանքի հովիտ»։ Այս նոր տենդենցները գրականության մեջ արդեն բավականին որոշակիորեն նկատվում են այն գրողների ստեղծագործություններում, որոնք հանդիսանում էին այսպես կոչված «նոր քաղցր ոճի» գրական հոսանքի ներկայացուցիչները։

Դանթեն ինքն է այդպես կոչել գրական այդ նոր ուղղությունը, այն տարբերելու համար մինչ այդ հայտնի սիցիլիական դպրոցից։

Այս վերջին դպրոցը ստեղծվել է Սիցիլիայում՝ Ֆրիդրիխ II կայսեր պալատում։ Ֆրիդրիխը, որ ինքն էլ բանաստեղծություններ էր հորինում, իր շուրջը համախմբեց բանաստեղծների մի խումբ, որի մեջ մտնում էին բացառապես իր մտերիմներն ու պալատական հավատարիմ պաշտոնյաները։

Սիցիլիական դպրոցի բանաստեղծների հորինվածքները ֆրանսիական ասպետական լիրիկայի, մասնավորապես նրա ամենադասական արտահայտություններից մեկի՝ պրովանսական լիրիկայի դժգույն ընդօրինակություններն էին։ Պրովանսական սիրային լիրիկայի կլասիկ բնութագիրը տվել է Էնգելսը. «Իր կլասիկական կերպարանքով Պրովանսում այն (ասպետական սերը — Հ. Մ.) իր առագաստները լիովին բացած նավում է դեպի ամուսնական անհավատարմությունը, և տեղական բանաստեղծները փառաբանում են այն։ Պրովանսական սիրո բանաստեղծությունների ծաղիկը «ալբաներն» են, այսինքն արշալույսի երգերը։ Նրանք վառվռուն գույներով նկարագրում են, թե ինչպես ասպետն իր գեղեցկուհու հետ,— մի ուրիշի կնոջ հետ,— քնած է նրա անկողնում, մինչդեռ գրսում կանգնած է նրա հավատարիմ պահակը, որը ձայն է տալիս նրան, հենց որ բացվում է առաջին արշալույսը (alba), որպեսզի նա կարողանա աննկատելի կերպով հեռանալ. ապա գագաթնակետը կազմում է սիրահարների անջատման տեսարանը»[1]։

Սիցիլիական բանաստեղծների ամենասիրած ժանրը կանցոնն էր, որի հիմքում ընկած էր «տիրուհու» վասալական սպասարկումը։ Չնայած խարհիկ գեղեցկությունների մարմնացում «սրտի դիցուհին» սովորաբար անտարբեր է իրեն ստրկորեն ծառայող ասպետի նկատմամբ, նրա սիրո բոլոր բռնկումներին պատասխանում է սառնությամբ ու խստությամբ, բայց ասպետը շարունակում է ապրել ու շնչել նրանով և հաճախ էլ սպառնում է, թե վշտից կմահանա։

Սիցիլիական դպրոցի բանաստեղծները որքան էլ խոսեին իրենց սրտի ու ապրումների մասին, այնուամենայնիվ, նրանց ստեղծագործությունները գրված էին առանց սրտի ու ներքին հուզական աշխարհի մասնակցության։ Բացակայում էր լիրիկական բանաստեղծության համար այնքան անհրաժեշտ անհատական ոգեշնչումը, բացակայում էին ապրումն ու զգացմունքը։ «Տիրուհին» էլ ներկայանում էր տարատեսակ, անգույն ու անորոշ գծերով, իբրև բանաստեղծի սառը երևակայության մեջ ապրող մի վերացականություն և նույնքան վերացական, անշոշափելի գեղեցկությունների մեխանիկական գումար։

Ով, այնուամենայնիվ, ճիշտ են իտալական գրականության այն

---

[1] Ֆ. Էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը 1932, Երևան, էջ 79։

պատմաբանները (Գասպարի, Օվետ, Ջիվիլեգով, Մակուլսկի), որոնք պնդում են, թե սիցիլիական սիրային բանաստեղծությունը զգալի խթան հանդիսացավ իտալական լիրիկայի հետագա զարգացման համար։ Պալատական բանաստեղծների ջանքերով իտալական լիրիկայի մեջ մուտք գործեցին և իրենց հաստատ տեղը գրավեցին կանցոնն ու սոնետը, որոնք այնքան մեծ դեր խաղացին Դանթեի ու Պետրարկայի պոեզիայում։ Բացի այդ, սիցիլիական դպրոցին հարում էին մի շարք բանաստեղծներ, որոնք մեծ չափով օգտագործում էին իտալական ժողովրդական ստեղծագործությունները, որոնց մեջ արտահայտվում էին հակակղերական ու հակաբռնակալական տրամադրություններ։ Բարձր գնահատականի էին արժանացել հատկապես Յակոպո դա Լենտինիի սոնետները, որոնք թափանցված էին էպիկուրյան տրամադրություններով, և Ռինալդո դ'Ակվինոյի բանաստեղծություններից մեկը, որտեղ պատկերված է, թե ինչպես երիտասարդ աղջիկը լաց լինելով բողոքում է եկեղեցու և բռնակալների դեմ, որոնք նրա սիրած տղային ուղարկել են խաչակրաց արշավանքի։ Վերջապես, սիցիլիական դպրոցի բանաստեղծները հրաժարվելով լատիներենից, իրենց ոտանավորները հորինում էին իտալերեն լեզվով, որը նույնպես պակաս նշանակություն չունեցավ նոր գրական լեզվի ձևավորման համար։

XIII դարի սկզբներին սիցիլիական բանաստեղծությունը լայն տարածում գտավ Տոսկանայի և Ռոմանայի քաղաքներում։ Բայց այստեղ այդ բանաստեղծությունները զգալի փոփոխություններ կրեցին թե՛ բովանդակության և թե՛ ձևի տեսակետից։ Փոփոխության գլխավոր տենդենցն այն էր, որ ասպետական-վասալական անկենդան ու անշունչ սերը սկսում է փոխարինվել իրական սիրով, վասալը կերպարանափոխվելով՝ սկսում է ստանալ առհասարակ մարդու կերպարանք, իսկ «տիրուհին» էլ ձեռք է բերում իրական կնոջ մի քանի գծեր։ Սակայն դրանք առանձին տենդենցներ էին միայն և մինչև Պետրարկայի հանդես գալը մնացին այդ սահմաններում. վերջնական հաղթանակի համար նրանք պետք է անցնեին մի երկար ու հակասական ուղի, որ ձգվում է XIII դարից մինչև Պետրարկան։

Այդ ուղու սկզբին կանգնած է **Գուիդո Գվինիցելլի** *(1240—1276)*, որին Դանթեն համարում է իր ուսուցիչը՝ սիրային լիրիկայի բնագավառում։

Գվինիցելլին սկզբում հանդես եկավ իբրև սիցիլիական ասպետական լիրիկայի տրադիցիաների շարունակող, բայց ապրելով Բոլոնիայում, այն ժամանակվա Իտալիայի ամենակուլտուրական քաղաքում (որտեղ հիմնվեց առաջին համալսարանը Եվրոպայում), նա հրաժարվում է ասպետական սիրային լիրիկայից և իրեն նվիրում իտալական ինքնուրույն ու ինքնատիպ պոեզիա ստեղծելու գործին։ Այս ոգով գրած նրա ստեղ-

ծագործություններից շատ քիչ բան է մնացել՝ ընդամենը մեկ կանցոն և մի երկու սոնետ, բայց դրանք էլ բավական հստակ գաղափար են տալիս այն նորության մասին, որ բերեց իր հետ «նոր քաղցր ոճի» գրական ուղղության այդ առաջին ծիծեռնակը։

Իսկ նորությունը ակնհայտ է. Գվինիցելին իր կանցոնում այն միտքն է հայտնում, որ սերը «միայն և բացառապես» «ազնիվ ու առաքինի սրտի» սեփականությունն է, որ սերը առաքինի սրտերի մեջ ապրում է այնպես, ինչպես «թռչնակը ծառերի սաղարթներում», և որ սերը ազնիվ սրտերից անբաժանելի է, «ինչպես արևի փայլը արևից»։ Այլ խոսքով՝ սերը նրա մոտ մեկնաբանվում է իբրև ազնվության ու առաքինության աղբյուր։

Դժվար չէ նկատել, որ սա արդեն ամուսնական անհավատարմության դրվատող ասպետական սերը չէ և ոչ էլ սիրո այն ասկետական մերժումը, որ հատկանշական է կղերա-եկեղեցական գրականության համար։ Բայց մյուս կողմից սիրո այդ նոր ըմբռնումը, որ իր սուր ծայրով ուղղված է միջնադարյան ըմբռնումների դեմ, այնուամենայնիվ տակավին մի ամբողջ դարով հետ է մնում սիրո այն հումանիստական ըմբռնումից, որ ընկած է «Դեկամերոն»-ի հիմքում։ Գվինիցելիի «տիրուհին» նույնպես տարբերվում է եկեղեցական լիրիկայի «մադոննաներից» ու ասպետական պոեզիայի «սրտի դիցուհիներից», բայց, մյուս կողմից, նա արդեն գրեթե փիլիսոփայական վերացական գաղափարի այլաբանություն է։ Գվինիցելին իր «տիրուհուն» իդեալականացնում է, նա դառնում է անմարմին, անարյուն՝ սրբազան երկրպագության ու ջերմեռանդ պաշտամունքի առարկա։

Իտալական լիրիկայի պատմության մեջ հետագա քայլը, մինչև Դանթեն, եղավ սիրո և առաքինության, սիրո և ազնվության կատարյալ նույնացումը։ Այդ տեղի ունեցավ «նոր քաղցր ոճի» բանաստեղծների մոտ։

Այդ դպրոցն ստեղծվեց Ֆլորենցիայում գվելֆների ու գիբելինների միջև տեղի ունեցած ամենասուր պայքարի տարիներին։ Դանթեից բացի, այդ հոսանքի ականավոր ներկայացուցիչը Գուիդո Կավալկանտին էր (1254—1300)։ Նա ծնվել էր գվելֆյան ընտանիքում, ականավոր փիլիսոփա էր և Դանթեի մտերիմ բարեկամներից մեկը։

Կավալկանտիի ստեղծագործություններում շատ որոշակիորեն հանդես են գալիս «նոր քաղցր ոճի» բոլոր էական առանձնահատկությունները։

Կավալկանտին նույնպես ունի իր «մադոննան», որ պայմանականորեն կոչվում է Պրիմովերա, այսինքն՝ «գարուն»։ Բայց դարձյալ, եթե մի կողմից Պրիմովերան կարծես թե իրական, երկրային արարած է, ապա մյուս կողմից բանաստեղծը իդեալականացնում է նրան, նրա մեջ

տեսնելով աստվածային ինչ-որ մի բան։ Սոնետներից մեկում փառաբանելով բնության ու մարդկային կյանքի գեղեցկությունները, բանաստեղծը հարց է տալիս. «Ի՞նչ են այդ բոլորը իմ դիցուհու գեղեցկության ու առաքինության առաջ. հայացքի անարժան, անցավոր մի բան։ Ինչպես երկնքի դիմաց խավարում է ամեն ինչ, այնպես էլ ինչ որ տեսնում եմ ես՝ մթնում ու աղոտանում է տիրուհուս առաջ։ Առաքինության միանալը նրա հետ՝ բերկրանք է»։

Կավալկանտիի մոտ, առանց վերապահումների, ոչ միայն սերն է նույնանում առաքինության հետ, այլև տիրուհին զրկվում է կանացի հրական գծերից և, հաճախ, հանդես է գալիս որպես վերացական որևէ փիլիսոփայական կամ բարոյախոսական սկզբունքի մարմնացում, սիմվոլ։

Այդպես են ըմբռնում ու երգում սերը նաև «նոր քաղցր ոճի» մյուս բանաստեղծները, նրանց թվում նաև Դանթեն, որն իր հանճարի ստվերի տակ թողեց և՛ Կավալկանտիին, և՛ այդ հոսանքի մյուս գրողներին։

«նոր քաղցր ոճը» իբրև գրական հոսանք, իր բոլոր հակասություններով հանդերձ, հսկայական դեր խաղաց իտալական ինքնուրույն և ինքնատիպ լիրիկա ստեղծելու պատմության մեջ։ Այդ ուղղության լավագույն բանաստեղծների գործերում արդեն երևում են հետաքրքրության առաջին նշանները իրական կյանքի ու մարդկային իրական հարաբերությունների նկատմամբ, արտահայտվում են առաջին տարակուսանքներն ու դժգոհությունը աշխարհի ու մարդու .աստվածաբանական ըմբռնման դարերով սրբագործված սկզբունքների դեմ։ Սիցիլիական դպրոցի հորինած ցուրտ, անկենդան, նմանողական արտադրանքին փոխարինում է մի նոր, ջերմ, հուզական, վարակիչ լիրիկա, սկսվում է մի նոր շրջան, երբ բանաստեղծր գրում է միայն ստեղծագործական ներշնչման ու ոգեշնչման թելադրանքով։ Կատարելագործվում ու հարստանում են բանաստեղծական հնարանքները, տեխնիկան, ինքնուրույնությունն ու ինքնատիպությունը դառնում է ստեղծագործական աշխատանքի գլխավոր սկզբունքներից մեկը։ Հենվելով Ֆլորենցիայի բարբառի վրա, «նոր քաղցր ոճի» բանաստեղծները ձգտում են ստեղծել գրական նոր լեզու։

XIII դարում որոշ տեղաշարժեր են նկատվում նաև արձակի բնագավառում։

Թեև լիրիկայի մեջ, իբրև գլխավոր տեսակներ, հաստատվում են կանցոնն ու սոնետը և մասամբ բալլադը, ապա արձակի բնագավառում սկսվում է պատմվածքի կամ, ինչպես իտալացիներն են անվանում, նովելի («նովելինո») ձևավորման պատմությունը։

XIII դարի վերջերին Ֆլորենցիայում բավականաչափ հայտնի դարձավ նովելների մի ժողովածու, որն ուներ «նովելինո կամ ճարտար ճիշ

պատմվածքներ» խորագիրը. հեղինակը կամ կազմողը հայտնի չէ, միայն ենթադրվում է, որ եղել է ֆլորենտացի։

Ժողովածուի մեջ տեղ են գտել ամենաբազմազան բնույթի ժողովրդական անեկդոտներ ու պատմվածքներ, որոնք իրենց հերթին քաղված են ամենաբազմազան աղբյուրներից։ Սակայն ներկա դեպքում կարևորը ոչ այնքան աղբյուրներն են, որքան այն նոր տրամադրությունները, որ արտահայտվել են այդ նովելներում։

Նոր տրամադրությունների համար խիստ բնորոշ է, օրինակ, տասնյոթերորդ նովելը. թագավորներից մեկը որդի է ունենում։ Գիտնական աստղագետները գուշակում են, որ եթե երեխան ապրի և տասը տարին լրանալուց առաջ արևի երես տեսնի, անպայման կկուրանա։ Թագավորը կարգադրում է երեխային մեկուսացնել, և երբ անցնում է սահմանված ժամկետը, կարգադրում է ցույց տալ նրան «լույսը և երկինքը, ծովը, ոսկի և արծաթ, կենդանիներ, մարդկանց»։ Երբ որդուն ցույց են տալիս կանանց և նա հարցնում է, թե «դրանք ի՞նչ բան են», թագավորը հրամայում է պատասխանել՝ «Դևեր են»։ Այն ժամանակ որդին ասում է. «Դևերն ինձ համար ավելի սիրելի են, քան մյուս առարկաները»։ Որդու այս խոսքերից թագավորը այսպիսի եզրակացության է գալիս. «Այդ բոլորից երևում է, թե կնոջ գեղեցկությունը ինչպիսի հիասքանչ բան է»։

Եթե այս նովելը համեմատելու լինենք «Դեկամերոն»-ի չորրորդ օրվա ներածական մասի նովելի հետ, ապա կտեսնենք, որ ոչ միայն սյուժետային, այլև գաղափարական տեսակետից որոշ շփման եզրեր կան։

Սիրո և կնոջ ասկետական հին ըմբռնումները տարակուսանքի տակ դնելուց բացի «Նովելինո»-ի մյուս բնորոշ գիծը բավականին շեշտված հակակղերական բնույթն է։ Մի շարք նովելներում պատկերվում ու քննադատվում են կաթոլիկական հոգևորականության այլասերվածությունը, հատկապես հոգևորականության բարձր խավերի «սիրային արկածները» և այլն։ Այս տեսակետից խիստ բնորոշ է հիսունհինգերորդ նովելը։ Պորչելինո անունով (Ջանակում է խոճկոր) մի քահանայի մեղադրում են այն բանում, որ նա կանանց պատճառով վատ է կատարում իր պարտականությունները։ Եպիսկոպոսը, որ նույնպես անառակ կյանք է վարում, քահանայի գործը հետաքննելով, գալիս է այն եզրակացության, որ մեղադրանքը ճիշտ է։ Հոգևոր կոչումից արձակվելու որոշման ապաստող քահանային գիշերը թաքցնում են եպիսկոպոսի մահճակալի տակ։ Գիշերը ականատես լինելով սուրբ հոր սիրային արկածներին, առավոտյան քահանան ասում է. «Սուրբ Հայր, չէ՞ որ այդ նույն հանցանքի մեջ ինձ են մեղադրում։ Եվ մեզնից ո՛վ կարող է այլ կերպ վարվել»։ Եպիսկոպոսը, բնականաբար, ներում է նրան, բայց հրապարակորեն շարունակում է մեղադրել ու ապտակել։

Մի շարք նովելներից երևում է, որ խախտվել է հավատը նաև կրոնի-ու եկեղեցու նկատմամբ։ Կաթոլիկությունը այլևս անվերապահորեն ամենաբարձր կրոնը չի համարվում։ Այս տեսակետից խիստ բնորոշ է յոթանասունհինգերորդ նովելը, որը հետագայում վերամշակել է Բոկաչիոն։

Այդ նովելի համառոտ բովանդակությունը այս է. սուլթանը, որ դրամի խիստ կարիք ունի, որոշում է այն ձեռք բերել մի շատ հարուստ հրեա վաճառականից։ Կանչելով իր մոտ վաճառականին, սուլթանը նրան հարց է տալիս, թե գոյություն ունեցող երեք կրոններից ո՞րն է նրա կարծիքով ամենից բարձրը. «Եթե ասի հրեականը,— մտածում է սուլթանը,— ապա կասեմ, որ հայհոյում է իմ հավատը, եթե ասի մահմեդականը, ապա կասեմ՝ այդ դեպքում ինչո՞ւ ես պաշտում հրեական կրոնը»։ Սուլթանի հարցին հրեան այսպիսի պատասխան է տալիս. վաղ ժամանակ ապրում էր մի մարդ, որն ուներ ակնազարդ մի շատ թանկագին մատանի։ Նրա երեք որդիներից ամեն մեկը ցանկանում էր դառնալ այդ մատանու տերը։ Հայրը պատվիրում է նույնանման երկու մատանի և գաղտնի բաժանում որդիների միջև. նրանցից ամեն մեկը համոզված է, որ իսկական մատանու տերը ինքն է, մինչդեռ այդ գաղտնիքը հայտնի է միայն Հորը։ «Այսպես էլ կրոնները,— եզրակացնում է հրեան,— որոնք երեքն են. միայն ամենակալ Հորն է հայտնի, թե որն է նրանցից ամենալավը, իսկ որդիները, այսինքն մենք, ենթադրում ենք, թե ամենալավը մեր պաշտած կրոնն է»։

Կաթոլիկ դավանաբանության բուն ոգուն հակասող այս բացատրությունը ցույց է տալիս, թե ինչպիսի խմորումներ էին տեղի ունեցել նաև Ֆլորենցիայի հասարակության գիտակցության մեջ։

«Նովելինո»-ում տեղ գտած շատ պատմվածքներում նկարագրվում են սովորական մարդիկ՝ ուչանողներ, բժիշկներ, աշխատավոր ժողովրդի ներկայացուցիչներ։ Առհասարակ իրական կյանքի զանազան կողմերի ճշմարիտ նկարագրության ձգտումը պատմվածքների այդ ժողովածուի գլխավոր տենդենցներից մեկն է։

Բայց չնայած լիրիկայի և արձակի բնագավառում տեղի ունեցած այդ փոփոխություններին, այնուամենայնիվ, ամբողջ XIII դարի ընթացքում աստվածաբանական աշխարհայացքը Իտալիայում շարունակում է իշխել։ Այդ աշխարհայացքի սահմաններից դուրս չեկավ նաև Դանթեն։ Սակայն նրա ստեղծագործությունների ու հայացքների մեջ հակասությունները ավելի աղաղակող էին, իսկ նորը այնքան ցայտուն էր և ուժեղ, որ էնգելսը նրան անվանել է միջին դարերի վերջին և նոր ժամանակների առաջին խոշոր բանաստեղծը։

3. ԴԱՆԹԵ ԱԼԻԳԵՐԻ
(1265—1321)

Դանթեի մոտ արդեն կարելի է տեսնել Վերածնության շրջանի մարդկանց հատուկ այն մի քանի գծերը, որոնց մասին խոսել է Էնգելսը։ Եվ իսկապես, Դանթեն նույնպես ապրում էր իր ժամանակվա բուն շահերով, մասնակցում գործնական պայքարին թե՛ գրչով և թե՛ սրով, անցնում այս կամ այն պարտիայի կողմը։ Ճիշտ է, Վերածնության դարաշրջանի տիտանների նման նա հեռավոր ճանապարհորդություններ չէր կատարում, բայց նա նույնպես աչքի էր ընկնում բնավորության ուժով ու կրքոտությամբ, գիտնականությամբ ու բազմակողմանիությամբ։

Դանթե Ալիգերին (իսկական անունը Դուրանթե էր, որ կրճատելով դարձրել է Դանթե) ծնվել է Ֆլորենցիայում, ազնվական ընտանիքում։ «Աստվածային կատակերգության» մեջ նա հպարտությամբ է խոսում իր ազնվական ծագման մասին և մեծարում ասպետ Կաչագվիդային, որը, ինչպես ինքն է պնդում, եղել է նրա նախնին և մասնակցել երկրորդ խաչակրաց արշավանքին։ Բայց Դանթեն որքան էլ հպարտանար իր ազնվական ծագումով, այնուամենայնիվ, Ալիգերիները վաղուց կորցրել էին իրենց հին ասպետական փառքն ու շուքը։ Նրա հայրը փոխելով ժառանգաբար սերնդից-սերունդ անցնող ասպետների «պրոֆեսիան», զբաղվում էր իրավաբանությամբ։ Բացի այդ, նա գվելֆյան պարտիայի անդամ էր և ակտիվ մասնակցություն էր ունենում Ֆլորենցիայի հասարակական-քաղաքական կյանքին։

Դաստիարակվելով գվելֆյան ընտանիքում, Դանթեն նույնպես հետագայում դարձավ այդ պարտիայի անդամը և ականավոր գործիչներից մեկը։

Նախնական կրթությունը նա ստացել է հայրենի քաղաքում, միջնադարյան սխոլաստիկական դպրոցների ծրագրերի սահմաններում։ Նման դպրոցում շատ բան չէր կարելի սովորել. ինքը Դանթեն հետագայում հաճախ գանգատվել է, որ իր գիտելիքները խիստ անբավարար են, և ուսման թերությունները լրացրել է ինքնակրթությամբ։

Երիտասարդական տարիները Դանթեն անց է կացրել Ֆլորենցիայում։ 1289 թ. նա մասնակցել է հայրենի քաղաքի կազմակերպած երկու ռազմական արշավանքներին և սուրը ձեռքին կռվել է Կամպալդինոյի և Կապրոնի արյունահեղ ընդհարումների ժամանակ։ 1295 թ. նա դառնում է դեղագործների համքարության անդամ։ Դա Ֆլորենցիայի այն ժամանակվա ամենաուժեղ համքարություններից մեկն էր, որի մեջ ընդգրկված էին նաև բժիշկներ, գրավաճառներ, նկարիչներ, առհասարակ քաղաքի մտավորականությունը։ Դանթեն, իհարկե, ոչ մի արհեստով չէր զբաղվում, բայց ինչպես բոլոր ազնվականները, այնպես էլ նա զրկված էր քաղաքական բոլոր իրավունքներից և այդ իրավունքները կարող էր

վերականգնել միայն այն դեպքում, եթե դառնար որևէ համքարության անդամ։ Վերականգնելով քաղաքական իրավունքները, Դանթեն սկսում է ակտիվ մասնակցել հայրենի քաղաքի հասարակական-քաղաքական կյանքին։

1296 թ. Դանթեն ընտրվում է Ֆլորենցիայի այսպես կոչված Հարյուրի խորհրդի անդամ և հանդես է գալիս իր առաջին քաղաքական ճառով։ 1299 թ. նա մի շարք քաղաք-կոմունաներում աշխատում է իբրև Ֆլորենցիայի դիվանագիտական ներկայացուցիչ, իսկ 1300 թ. ընտրվում է պրիոր, Ֆլորենցիայի կառավարության անդամ։

Այդ ժամանակ գվելֆների պարտիան, որ անցել էր իշխանության գլուխ, պառակտվում է. գվելֆների այն մասը, որ դիմադրում էր Հռոմի պապի՝ Ֆլորենցիան իրեն ենթարկելու փորձերին, կոչվեց «Սպիտակ», իսկ մյուս մասը, որ օժանդակում էր պապին, «Սև» գվելֆներ։ Բոնիֆիցիոս VIII պապը «Սպիտակներին» և «Սևերին» հաշտեցնելու պատրվակով իր ներկայացուցիչը ուղարկեց Ֆլորենցիա։ Արդյունքը եղավ այն, որ «Սևերը» գրավեցին իշխանությունը և սկսեցին դաժան դատաստան տեսնել «Սպիտակների» հետ։

Գվելֆների պառակտման ժամանակ Դանթեն անցավ «Սպիտակների» կողմը և դարձավ նրանց ղեկավարներից մեկը։ 1302 թվի հունվարի 27-ին Դանթեն դատապարտվեց 2 տարվա աքսորի։ Դատավճռի մեջ մեծ գրողը մեղադրվում էր Հռոմի դեմ «ինտրիգներ լարելու», կաշառակերության և մի շարք հանցանքների մեջ։ Նա ենթարկվեց նաև մեծ տուգանքի և զրկվեց հասարակական որևէ պաշտոն վարելու իրավունքից։

Դանթեն այդ բուռն իրադարձությունների ժամանակ գտնվում էր Հռոմում և դատարան ներկայանալու պահանջին ոչ պատասխանեց, ոչ էլ ներկայացավ։ Վերանայելով Դանթեի գործը, դատարան չներկայանալու ու տուգանքը չմուծելու պատրվակով, այս անգամ նրան դատապարտեցին ցմահ աքսորի։ Ի միջի այլոց, դատական որոշման մեջ ասված էր, որ եթե Դանթեն որևէ ճանապարհով երևա Ֆլորենցիայում, ապա պետք է ձերբակալվի և ողջակիզվի։

Այսպիսով, 1302 թվականից սկսած Դանթեն դառնում է քաղաքական տարագիր, և սկսվում է նրա աքսորական կյանքի ծանր պատմությունը, որ նա հետագայում այնքան արտառուչ տողերով հիշում է իր «Աստվածային կատակերգության» մեջ։

Ֆլորենցիայից արտաքսված «Սպիտակ» գվելֆների ոչ մի ականավոր գործիչ այնքան ծանր չապրեց աքսորի տարիները, ինչպես Դանթեն։ Եվ դա հասկանալի է. Դանթեն այդ պարտիայի գուցե միակ գործիչն էր, որին Ֆլորենցիայի և առհասարակ իր ժամանակվա Իտալիայի ճակատագիրը ամենից շատ էր հուզում։

Աքսորի տարիներին Դանթեն լինում է Իտալիայի այլ քաղաքներում

(Վերոնա, Մանտուա, Պադուա, Ռավեննա և այլն), ավելի մոտիկից ծանոթանում իր հայրենիքի ներքին վիճակին։ Ամեն տեղ նա տեսնում է նույն ներքին երկպառակությունները, գժտությունները, միասնության լիակատար բացակայությունը։ Նրան այժմ այլ լույսի տակ է ներկայանում գվելֆների և գիբելինների պայքարը։ Ճիշտ է, աքսորի առաջին տարիներին նա չի կորցնում Ֆլորենցիա վերադառնալու հույսերը։ Նա նույնիսկ մոտ կապեր է հաստատում գիբելինների պարտիայի գործիչների հետ. այդ շրջանում է, որ նա՝ մտածում է Հենրիխ VII-ի միջոցով տապալել «Սևերի» իշխանությունը Ֆլորենցիայում, բայց Հենրիխը, որ խոստացել էր զենքի միջոցով Դանթեի հայրենի քաղաքում «կարգ ու կանոն» հաստատել, հանկարծամահ է լինում, իր հետ գերեզման տանելով նաև Դանթեի բոլոր հույսերը։ Եվ միայն այն բանից հետո, երբ շատ ներված աքսորականների ցուցակների մեջ երկար ժամանակ ոչ միայն բացակայում էր Դանթեի անունը, այլև նոր որոշումներով նորից ու նորից վերահաստատվում էր նախկին դատավճիռը, մեծ տարագիրը հրաժարվում է Ֆլորենցիա վերադառնալու բոլոր մտադրություններից։

Աքսորի տարիներին բավականաչափ փոխվում են Դանթեի քաղաքական համոզմունքները։ Մինչ այդ նա ականավոր գվելֆյան էր, քաղաք-կոմունաների և նրանց դեմոկրատական հասարակական կառուցվածքի կողմնակից. այժմ դառնում է միապետական։ Իտալիայի մասնատվածությունը, քաղաք-կոմունաների կղզիացած ու մեկուսացած կյանքը Դանթեն համարում է ամենագլխավոր չարիքը։ Նա սկսում է երազել Իտալիայում միասնական ուժեղ պետություն ստեղծելու մասին. այդ նրան ներկայանում է բացարձակ միապետության ձևով։ Դանթեն իր քաղաքական այդ նոր ծրագիրը հանգամանորեն շարադրում է «Միապետություն» (1313) աշխատության մեջ։

Աքսորի տարիներին Դանթեն վերսկսում է նաև իր պարապմունքները միջնադարյան սխոլաստիկական փիլիսոփայության, ինչպես նաև անտիկ աշխարհի գրականության ուսումնասիրության բնագավառում։ Նա հիմնավորապես ուսումնասիրում է Վերգիլիոսի, Հորացիոսի, Օվիդիոսի, Սենեկայի, Յուվենալի և այլ գրողների գործերը։ Վերջնականապես ձևավորված իր փիլիսոփայական-բարոյախոսական հայացքները Դանթեն շարադրում է «Խնջույք»-ում (1307—1309)։ Վերջապես, աքսորի տարիներին է, որ նա գրում է իր գլուխ-գործոցը՝ «Աստվածային կատակերգություն»-ը (1307—1321)։

Կյանքի վերջին մի քանի տարիները Դանթեն անցկացրեց Ռավեննայում, որտեղ և մահացավ 1321 թվականի սեպտեմբերի 14-ին։

Մինչև այսօր էլ նրա գերեզմանը գտնվում է Ռավեննայում։ Դանթեի գերեզմանը Ֆլորենցիա տեղափոխելու բանաստեղծի համաքաղաքացիների բոլոր խնդիրները ռավեննացիները մերժեցին։

❁❁❁

Դանթեն իր գրական գործունեությունն սկսել է դեռևս Ֆլորենցիայում՝ երիտասարդական տարիներին։ Նրա ստեղծագործական կյանքի համար կարևոր նշանակություն է ունեցել առաջին սիրո տխուր պատմությունը, որը հանգամանորեն պատմել է ինքը բանաստեղծը։ Տասնութ տարեկան Դանթեն սիրահարվում է Բեատրիչե Պորտինարիին, որը նրա հոր ընկերոջ՝ Ֆոլկո Պորտինարիի դուստրն էր։ Բեատրիչեն ամուսնանում է մեկ ուրիշի հետ (մահացել է 1290 թվին)։ Դանթեի այս սիրո պատմությանն է նվիրված նրա սոնետների և կանցոնների ժողովածուն, որ հայտնի է «Նոր կյանք» (1292 թ.) անունով։ Բեատրիչեն էական դեր է խաղում նաև նրա մյուս ստեղծագործություններում։

Դանթեի երախայրիքը՝ «Նոր կյանքը», սերտորեն կապված է «նոր քաղցր ոճի» հետ և հանդիսանում է գրական այդ ուղղության ամենափայլուն և ամենաբնորոշ ստեղծագործությունը։

«Նոր կյանք»-ում ժամանակագրական կարգով հավաքված են այն բանաստեղծությունները (21 սոնետ, 5 կանցոն և մեկ բալլադ), որ Դանթեն գրել է 1283—1290 թթ.։ Սյուժետային մի ընդհանուր գծով իրար հետ օրգանապես կապված այդ բանաստեղծություններին Դանթեն կցել է արձակ բացատրություններ, որոնք ունեն ինքնակենսագրական, հաճախ նաև փիլիսոփայական-բարոյախոսական բնույթ։

Առաջին արձակ բացատրության մեջ Դանթեն պատմում է, թե ինչպես ինքը, երբ ինը տարեկան էր, հանդիպում է այն չնաշխարհիկ աղջկան, որին բոլորը Բեատրիչե[1] անունն են տալիս, չնայած չգիտեն, թե ինչ է նշանակում այն։ Բեատրիչեն, որ նույնպես ինը տարեկան էր, վառ կարմիր հագուստով, ցնցող տպավորություն է թողնում բանաստեղծի վրա։ Նրա երկրորդ հանդիպումը Բեատրիչեի հետ տեղի է ունենում ինը տարուց հետո. Բեատրիչեն, այս անգամ սպիտակ հագուստներով, փողոցով անցնելիս մի այնպիսի ջերմ փաղաքշանքով է բարևում երիտասարդին, որ նրան թվում է, թե ինքը հասել է «երանության վերջին սահմանը»։ Երջանիկ Դանթեն շտապում է տուն, փակվում սենյակում, խորհում Բեատրիչեի անսահման բարության մասին։ Իր մտքերի ու խոհերի մեջ խորասուզված բանաստեղծը երազ է տեսնում. սիրո աստվածը Բեատրիչեին գրկած հայտնվում է Դանթեին և ստիպում, որպեսզի Բեատրիչեն ուտի նրա սիրտը։

Այս երազն էլ հանդիսանում է առաջին սոնետի բովանդակությունը։

Բանաստեղծի սերը Բեատրիչեի նկատմամբ այնքան ուժեղ է և անդիմադրելի, որ նա անքուն ու անհանգիստ գիշերներ է անցկացնում։

---

[1] Դանթեն բացատրում է, որ Բեատրիչե նշանակում է երանելի։

Ընկերները նկատում են, որ նա նիհարում է, և գուշակում, որ նա սիրահարված է։ Բայց ո՞ւմ. «Ես ժպտալով էի նայում բոլոր նրանց, ովքեր այդպիսի հարց էին տալիս, և ոչինչ չէի պատասխանում»։ Դանթեն իր սերը թաքցնում է նաև Բեատրիչեից։ Ծկեղեցում հանդիպելով նրան, բանաստեղծը ձևացնում է, որ իբր թե իր ուշադրության առարկան ոչ թե Բեատրիչեն է, այլ մի այլ «դոննա»։ Նման վերաբերմունքը զանազան մեկնաբանությունների առիթ է տալիս, իսկ Բեատրիչեն նրա վարքագծից զայրացած ու վիրավորված է. նա պարզապես չի պատասխանում Դանթեի բարևին։

Մի այլ անգամ հարսանիքի առիթով հավաքված հասարակության մեջ Դանթեն նորից հանդիպում է իր «դոննայինն» ընկերուհիներով շրջապատված։ Բեատրիչեն ինչ-որ բան է պատմում, և բոլորը միասին ծիծաղում են Դանթեի վրա։ Նա խորապես հուզված հեռանում է, երկար արտասվում և որոշում այլևս չհանդիպել իր «տիրուհուն», այլ երջանկություն որոնել նրան երգելու ու փառաբանելու մեջ։ Այս տրամադրությամբ էն գրված նրա մի քանի սոնետները, որոնք իտալական պոեզիայի լավագույն գոհարներն են համարվում («Սերը և ազնիվ սիրտը միևնույն բաներն են», «Իմ տիրուհու աչքերի մեջ արտահայտվում է սերը» և այլն)։

Այնուհետև իմանում ենք, թե ինչպես Բեատրիչեի հոր մահից հետո մահանում է նաև ինքը՝ «տիրուհին»։ Բանաստեղծը ծանր հուսահատության մեջ է. մի որոշ ժամանակ նա տարվում է իրեն կարեկցող մի այլ «դոննայով», բայց դա ժամանակավոր մի բան է. վերջ ի վերջո նա հրաժարվում է այդ «դոննայից», որոշում է մինչև կյանքի վերջը հավատարիմ մնալ Բեատրիչեին և հավերժացնել նրա հիշատակը. «Այս սոնետը գրելուց հետո իմ աչքին զարմանալի տեսիլ երևաց. ես շատ բան տեսա, որ ինձ ստիպում է լռել մինչև այն ժամանակ, երբ ես ի վիճակի կլինեմ խոսել արժանի ձևով։ Նպատակս իրագործելու համար ինձ անհրաժեշտ է շատ սովորել ու աշխատել, և այդ նրան իհարկե հայտնի է։ Եթե աստված երկարացնի կյանքս մի քանի տարով, ես նրա մասին կասեմ այն, ինչ չի ասել ոչ մի բանաստեղծ ոչ մի կնոջ մասին»։

Դանթեն հետագայում իր այս խոստումը կատարեց։ Բեատրիչեին մենք հանդիպում ենք նաև նրա մյուս ստեղծագործություններում։

Դանթեի այս առաջին ստեղծագործության մեջ արդեն շատ որոշակիորեն դրսևորվում են այն հակասությունները, որոնք բնորոշ են նրա հետագա շրջանի բոլոր գեղարվեստական գործերի համար։

«Նոր կյանք»-ում Դանթեն մի կողմից հանդես է գալիս իբրև մի գրող, որ շատ թելերով կապված է ֆեոդալական միջնադարի հետ. և այդ վերաբերում է նրա այդ գործի ոչ միայն գաղափարական բովանդակությանը, այլև ձևին։ Բայց, մյուս կողմից, հանդես է գալիս իբրև նոր ժամանակների առաջին բանաստեղծ։

Նախ հատկանշական է, որ «Նոր կյանք»-ում շատ էական դեր է խաղում ինը թվանշանը. Դանթեն ինը տարեկան էր, երբ հանդիպեց ինը տարեկան Բեատրիչեին, երկրորդ հանդիպումը տեղի է ունենում ինը տարի հետո, Բեատրիչեն մահանում է 1290 թվի հունիսի 9-ին և այլն։ Այս դեռ բավական չէ. Դանթեն հավատացնում է, որ աստրալական օրացույցի համաձայն հունիսը իններորդ ամիսն է։ Երեք, յոթ, ինը, երեսուներեք թվանշանները մեծ դեր են խաղում նաև «Կատակերգության» մեջ։ Դանթեի մեկնիչները այդ թվանշանները սովորաբար կապում են սուրբ երրորդության հետ։ Բացի այդ, «Նոր կյանք»-ում շատ մեծ դեր են խաղում զանազան գլուխ շշմեցնող տեսիլներն ու սիմվոլները, որոնք ամբողջ գործին հաղորդում են այլաբանական, իսկ երբեմն էլ միստիկական բնույթ։ Իր ստեղծագործության այս բոլոր կողմերով Դանթեն կապվում է միջին դարերի հետ, հանդես է գալիս իբրև միջին դարերի «վերջին բանաստեղծ»։

Այդ հակասությունները արտահայտվել են նաև Բեատրիչեի կերպարը գծագրելիս. իր «տիրուհուն» Դանթեն ներկայացրել է «նոր քաղցր ոճի» գրական ուղղության բոլոր տրադիցիաների համաձայն։ Նա իդեալականացվում է, աստվածացվում, իսկ վերջում շատ որոշակիորեն վերածվում առաքինության սիմվոլի։ Նույն երկվությունը հատկանշական է նաև Դանթեի երգած սիրո համար։ Նրա ըմբռնումով սերը, իհարկե, հանցավոր մի բան չէ, և նրա լիրիկական հերոսը, որ վերջ ի վերջո ինքն է, սիրում է իր հոգու ամբողջ թափով։ Բայց, մյուս կողմից, նա իր սերը թաքցնում է ոչ միայն ընկերներից, այլև Բեատրիչեից, իսկ «Նոր կյանք»-ի վերջին էջերում այդ սերը շատ որոշակիորեն միստիկական բնույթ է ստանում։ Ամեն քայլափոխում երևում է, որ սիրում է աստվածաբանական սկզբունքներին խորապես հավատացող մարդը, որը մի կողմից չի կարող չսիրել, բայց մյուս կողմից, ինչպես ինքն է ասում, «սարսափելով է սիրում»։

Այս բոլորի հետ միասին «Նոր կյանք»-ը իր մի շարք կողմերով նախորդում է Պետրարկայի լիրիկային։

Հատկանշականը, նախ, այն է, որ նրա բանաստեղծությունների գլխավոր թեման իր՝ բանաստեղծի հոգեկան կյանքն է, նրա սրտի պատմությունը, նրա անդիմադրելի սիրո, ապրումների, զգացմունքների ու խոհերի, ուրախության ու վշտի պատմությունը։ Դանթեն եվրոպական գրականության մեջ առաջին բանաստեղծն է, որ պոեզիայի թեման դարձնում է մարդու խոհերի ու զգացմունքների փոթորկահույզ աշխարհը։ Նա այդ մասին ասում է.

Ծաղիկներից քաղցրաբույր նոր-նոր խոսքեր կազմեցի,
Ծաղիկներով անթառամ իմ բալլադը հյուսեցի,

Եվ նրա մեջ դրեցի այնպիսի մի սիրո զարդ,
Որպիսին դեռ չի տեսել աշխարհումս ոչ մի մարդ [1]։

Եվ իսկապես, Դանթեն իր պոեզիայի մեջ դրել է նախ և առաջ իր ախրտը, իր ապրումներն ու զգացմունքները, և այս է այն գծերից մեկը, որ նրան դարձնում է նոր մարդ ու կապում Վերածննդության դարաշրջանի հետ։ Առանց բացառության նրա բոլոր կանցոններն ու սոնետները շնչում են ջերմ, վարակիչ հուզականությամբ։

Ահա բազմաթիվ օրինակներից մեկը.

Ում հոգին որ վառվում է, լույս է տալիս,
Բոլոր նրանց սոնետս կհասնի,
Ով բաց կանի գաղտնիքներն իմ երգերիս,
Իմ սիրածից քող նա բարև ընդունի։
Լույս են տալիս թե՛ մոլորակ, թե՛ լուսին,
Ու իմ առջև հայտնվեցավ իմ սերը,
Հիմա էլ դեռ երբ հիշում եմ այդ մասին,
Սարսափում եմ, խռովում են մտքերս [1]։

Բացի այդ. Բեատրիչեն որքան էլ աստվածացվում է, այնուամենայնիվ, չի կարելի նրա մեջ մի քանի իրական գծեր չտեսնել. նա իրական կյանքում ապրող աղջիկ է, և այդ իրականությունն էլ շատ կոնկրետ է՝ Ֆլորենցիան է։ Նա ունի ընկերուհիներ, նրանց հետ երբեմն անցնում է Ֆլորենցիայի փողոցներով, գնում է եկեղեցի, լինում է հավաքույթներում ու հարսանիքներում, բոլոր նշաններից երևում է, որ անտարբեր չէ Դանթեի նկատմամբ, խիստ վիրավորվում է, երբ վերջինս իր սերը թաքցնելու նպատակով հետաքրքրվում է ուրիշներով։ Բեատրիչեն Դանթեից նույնիսկ մի տեսակ վրեժ է լուծում. հավաքույթներից մեկում ընկերուհիների հետ միասին ղվարճախոսում է նրա հասցեին։ Վերջապես, նա ունի հայր, որ մահանում է, ինքն էլ է մահանում, որովհետև սովորական մահկանացու է։

Այս բոլորից հետևում է, որ Դանթեն որքան էլ կապված լիներ միջին դարերի հետ, այնուամենայնիվ նրա մեջ հետաքրքրություն է առաջացել դեպի իրական կյանքն ու իրական մարդը, դեպի մարդուն շրջապատող իրական աշխարհը։ Ճիշտ է, այդ բոլորը նրա առաջին գործում շատ ժլատ գծերով են ներկայանում, բայց դրանք տենդենցներ են, որոնք ավելի են խորանում «Կատակերգության» մեջ։ Վերջապես ոչ պակաս կարևոր նշանակություն ունի նաև այն փաստը, որ «Նոր կյանք»-ը գրված է ոչ թե լատիներեն, այլ իտալերեն։

Գրականության մի շարք պատմաբաններ այն կարծիքն են հայտնել,

---

[1] Թարգմ. Սաքո Սարգսյանի։

որ եթե Դանթեն չգրեր իր «Աստվածային կատակերգություն»-ը, այնուամենայնիվ, «Նոր կյանք»-ով կմտներ եվրոպական և համաշխարհային գրականության պատմության մեջ իբրև մեծահանճար բանաստեղծ։ Դա, իհարկե, չափազանցություն է։ «Նոր կյանք»-ը անպայման «նոր քաղցր ոճի» ամենանշանավոր ստեղծագործությունն է, բայց Դանթեն նոր դարագլուխ բացեց եվրոպական գրականության պատմության մեջ ամենից առաջ իր «Աստվածային կատակերգություն»-ով։ Սակայն այդ նշանավոր գործը գրելուց առաջ նա հսկայական նախապատրաստական աշխատանք է կատարել։ Մասնավորապես աքսորի առաջին տարիներին, ինչպես տեսանք, նա զբաղված էր փիլիսոփայության ու միջնադարյան գիտությունների ուսումնասիրությամբ։ Նրա այդ քրտնաջան ու համառ աշխատանքի առաջին արդյունքը «Խնջույք»-ն էր, որը մնաց անավարտ։ Բացի այդ գործից, Դանթեն մինչև «Կատակերգության» ավարտելը գրում է մի շարք աշխատություններ («Միապետության», «Ժողովրդական լեզվի մասին»), որոնք շատ կողմերով լուսաբանում են նրա փիլիսոփայական, հասարակական-քաղաքական, լեզվագիտական, ինչպես նաև գրական-էսթետիկական հայացքները։

Համառոտ կանգ առնենք այդ գործերի վրա։

❁❁❁

«Խնջույք»-ը պետք է նման լիներ «Նոր կյանք»-ին, այսինքն՝ պետք է բաղկացած լիներ չափածո գործերից և նրանց կցված արձակ բացատրություններից։ Բայց «Նոր կյանք»-ից այս գործը տարբերվում է նրանով, որ սա ավելի շուտ պետք է լիներ փիլիսոփայական-բարոյախոսական աշխատություն, որտեղ Դանթեն մտադիր էր 14 կանցոնների ու նրանց կցված բացատրությունների միջոցով շարադրել իր հայացքները ամենաբազմազան հարցերի մասին։

Պատմաբաններից ոմանք «Խնջույք»-ը համարում են միջնադարյան սխոլաստիկական գիտությունների մի կատարյալ հանրագիտարան, իսկ ոմանք էլ գտնում են, որ դա իտալական արձակի առաջին նմուշներից մեկն է։

«Խնջույք»-ի ամենահետաքրքիր գլուխներից մեկը ներածությունն է, որտեղ հեղինակը բացատրում է իր ստեղծագործության վերնագրի իմաստը։ Նա նշում է, որ խոսքը վերաբերում է «մտավոր խնջույքին», և նա մի այդպիսի խնջույքի է հրավիրում ամենից առաջ հասարակ մարդկանց, որոնք «անասունի նման խոտ ու խոզակաղին որոճալու են դատապարտված»։ Դրա պատճառն այն է, որ հասարակ մարդկանց համար անհասկանալի լատիներեն լեզուն փակել է նրանց առաջ գիտու-

թյունների ու լուսավորության բոլոր դռները։ Ժողովրդին լուսավորելու, գիտություններին հաղորդակից դարձնելու համար անհրաժեշտ է անցնել նրան հասկանալի լեզվին, և գրականությունը՝ թե՛ գիտական, թե՛ գեղարվեստական, ստեղծել այդ լեզվով։ Դանթեն գրում է, թե իտալերենը «գարի հաց է, որով կշտանալու են հազարավորները։ Դա կլինի նոր կույս, նոր արև, որ կծագի այնտեղ, ուր մայր կմտնի հինը, և իր վառ ճառագայթներով կլուսավորի նրանց, որոնց շուրջը գիշեր ու խավար է, որովհետև հին արևը նրանց չի լուսավորում»։

Հին արևը, պարզ է, լատիներենն է, որը հազարավոր հասարակ մարդկանց չի լուսավորում և պահում է խավարի մեջ, իսկ նորը՝ իտալերեն լեզուն, պետք է այն դերը խաղա և այն նշանակությունը ունենա ժողովրդի կյանքում, ինչ որ գարի հացը։

Նոր, ժողովրդական լայն մասսաներին հասկանալի լեզվի պաշտպանությանն է նվիրված նաև Դանթեի «Ժողովրդական լեզվի մասին» աշխատությունը, որտեղ նա ավելի հանգամանորեն հիմնավորում է, թե ինչու պետք է հրաժարվել «հին արևից» և անցնել «գարի հացին»՝ ժողովրդական լայն մասսաներին հասկանալի լեզվին։ Թե՛ այդ աշխատության մեջ և թե՛ «Խնջույք»-ում Դանթեի գլխավոր դրույթներից մեկն էլ այն է, որ իտալերեն լեզվով կարելի է գրել փիլիսոփայական ու գիտական ամենաբարդ հարցերի մասին, և որ չկա գիտության որևէ բնագավառ, որևէ պրոբլեմ, որ հնարավոր չլինի լուծել ու շարադրել այդ լեզվով։

Նոր գրական լեզու ստեղծելու համար Դանթեի ծավալած այդ խանդավառ պայքարը նրա գործունեության այն առաջադիմական կողմերից մեկն էր, որով նա կապվում է նոր ժամանակների հետ։

Պետք է միաժամանակ նշել, որ այդ բոլորի հետ միասին «Խնջույք»-ում Դանթեի շոշափած փիլիսոփայական ու գիտական հարցերը դուրս չեն գալիս միջնադարյան աստվածաբանական մտածողության սահմաններից։ Նա երկարորեն խոսում է աստծո, ոգու, հոգու անմահության, երկրային անցավոր կյանքի, քրիստոսի, հրեշտակների և նման բազմաթիվ հարցերի մասին, աստվածաբանությունը համարում է բոլոր գիտությունների գիտությունը։ Դանթեն խորապես համոզված էր, որ եթե «հաղարավորներին» հասկանալի լեզվով կարողանա մատչելիացնել միջնադարյան սխոլաստիկայի գլխավոր հիմունքները, ապա «Խնջույք»-ը հնից դրանով կնպաստի ժողովրդի կուլտուրական մակարդակի բարձրացման գործին։

«Խնջույք»-ը իր բարոյախոսական ու փիլիսոփայական բովանդակությամբ ամբողջությամբ վերցրած պատկանում է անցյալին, ֆեոդալական միջնադարին. բայց միաժամանակ չի կարելի չնշել, որ Դանթեի սխոլաստիկական-աստվածաբանական դատողությունների մեջ հանդի-

պում ենք նաև առաջադիմական այնպիսի դրույթների, որոնք նրան կապում են Վերածնության դարաշրջանի հետ։

Իբրև բնորոշ օրինակ, Դանթեին նվիրված գրականության մեջ, բերում են երրորդ կանցոնի արձակ բացատրությունը, որը նվիրված է ազնվական ծագման հարցերին։ Դանթեն, որ նույնպես ազնվական ծագում ուներ և, ինչպես տեսանք, հաճախ պարծենում էր իր ծագումով, այն կարծիքն է հայտնում, որ մարդուն պետք է գնահատել՝ ելնելով ոչ թե նրա տոհմից, ծագումից, տիտղոսից, այլ նրա անհատական ընդունակություններից ու տաղանդից. «Ոչ թե տոհմն է մարդուն ազնիվ դարձնում, այլ մարդն է ազնվացնում իր տոհմը»,— ասում է Դանթեն։ Սա արդեն մի դրույթ է, որին մենք հաճախ կհանդիպենք Վերածնության դարաշրջանի հումանիստների մոտ։

«Խնջույք»-ում Դանթեն անդրադարձել է նաև գրական-ստեղծագործական հարցերին։ Նրա ստեղծագործական մեթոդի առանձնահատկությունները հասկանալու համար առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում հատկապես նրա տեսությունը գեղարվեստական ստեղծագործության նշանակության մասին։ Այդ տեսության համաձայն ամեն մի գեղարվեստական գործ, մասնավորապես չափածո ստեղծագործությունը, պետք է ունենա չորս նշանակություն՝ ուղղակի, այլաբանական, բարոյախոսական և այսպես կոչված անագոգիկ։ Ուղղակի նշանակություն ասելով Դանթեն հասկանում է այն, որ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ նկարագրված ամեն մի երևույթ, առարկա և այլն պետք է ունենա այն իմաստն ու նշանակությունը, ինչ որ ունի իրապես, իրականության մեջ։ Ասենք, «Դժոխք»-ի առաջին երգում նկարագրված է անտառ, ապա առաջին, ուղղակի իմաստով նա պետք է լինի անտառ իր բոլոր առանձնահատկություններով։ Բայց, մյուս կողմից, այդ անտառը պետք է ունենա նաև այլաբանական նշանակություն։ «Կատակերգության» բոլոր մեկնիչները միաձայն պնդում են, որ անտառը Իտալիայում գոյություն ունեցող ֆեոդալական մասնատվածության, Իտալիայի առանձին քաղաքների ու մասերի անմիաբանության, այլ խոսքով՝ քաղաքական անմիաբանության այլաբանությունն է։ Այդ նույն անտառը Դանթեի մոտ ունի նաև մի երրորդ իմաստ. ամենատարածված մեկնաբանությունների համաձայն, բարոյական տեսակետից, անտառը այն կենսական վիճակն է, մոլորությունները, որոնց մեջ ընկնում է մարդը իր կյանքի բարդ ու դժվարին ճանապարհին։

Ինչ վերաբերում է գեղարվեստական ստեղծագործության վերջին, անագոգիկ նշանակությանը, ապա Դանթեի կարծիքով ամեն մի ստեղծագործություն ունի իր առաջմղիչ, դրդիչ ազդակը, որը և հանդիսանում է տվյալ ստեղծագործության ներքին ոգին։ «Նոր կյանքի», «Խնջույք»-ի և «Աստվածային կատակերգության» համար այդպիսի ազդակ, Դանթեի

պնդումով, եղել է Բեատրիչեն, ավելի ճիշտ՝ իր սերը Բեատրիչեի նկատմամբ։

Իր գեղարվեստական ստեղծագործությունները գրելու ժամանակ Դանթեն ղեկավարվել է վերոհիշյալ սկզբունքներով, այդ պատճառով էլ նրա գործերը առանց մեկնաբանությունների դժվար է հասկանալ։ Բայց հատկանշական է, որ չնայած Դանթեն այդքան մեծ տեղ է տալիս սիմվոլներին ու այլաբանություններին, այնուամենայնիվ իրականության ուղղակի նկարագրությունը նրա պոետիկայի պարտադիր կետերից մեկն է. իր այդ պահանջը նա մեծ վարպետությամբ իրագործել է հատկապես «Կատակերգության» մեջ, այդ պատճառով էլ այնտեղ մենք հանդիպում ենք ռեալիզմի առանձին տենդենցների։

***

«Միապետություն»–ը շատ կարևոր մի գործ է Դանթեի քաղաքական հայացքները հասկանալու համար, մանավանդ եթե նկատի ունենանք, որ այստեղ արծարծած շատ սկզբունքներ գրեթե նույնությամբ արտահայտվել են «Կատակերգության» զանազան մասերում։

Այս աշխատությունը նույնպես խորապես հակասական մի գործ է։ Իր տեսությունը քաղաքական իշխանության մասին շարադրելու ժամանակ Դանթեն ելնում է այն դրույթից, որ մարդը կազմված է մարմնից ու ոգուց. այդ պատճառով էլ նա հետապնդում է երկու նպատակ՝ ժամանակավոր՝ երկրային, և հավիտենական՝ երկնային։ Այդ նպատակներն իրագործելու համար մարդը կարիք ունի երկու տիպի կամ կարգի իշխանության՝ աշխարհիկ ու հոգևոր։ Աշխարհիկ իշխանության գլխին պիտի կանգնի միապետը, որի գործն է զբաղվել մարդկանց աշխարհիկ գործերով և մտածել նրանց երկրային երջանկության մասին, իսկ հոգևոր իշխանության գլխին պետք է կանգնի պապը, որը պիտի զբաղվի մարդկանց հոգևոր գործերով և մտածի հավիտենական երջանկության մասին։ Մարդկանց և ժողովուրդների կյանքը ճիշտ կազմակերպելու համար անհրաժեշտ է, որ այդ երկու իշխանությունների միջև գոյություն ունենան համաձայնեցված աշխատանք և հավասարակշռություն։ Բայց Հռոմի պապերը այդ հավասարակշռությունը խախտել են. Իտալիայում վաղուց վերացել է միապետությունը, և Հռոմի պապերն աշխատում են ամեն ինչ իրենց ձեռքը վերցնել։ Իտալիայի քշվառության, ներքին անմիաբանության, քաղաքների ու պարտիաների մեջ եղած մշտական պայքարի գլխավոր պատճառը աշխարհիկ իշխանության՝ միապետության բացակայությունն է։ Իտալիան այդ վիճակից դուրս բերելու համար անհրաժեշտ է ստեղծել մի միասնական, երկիրը մի ընդհանուր քաղաքա-

կան ամբողջության մեջ համախմբող կենտրոնացված իշխանություն՝ միապետի գլխավորությամբ։

Եթե մի կողմ թողնենք աշխարհիկ իշխանություն ստեղծելու անհրաժեշտության աստվածաբանական մեկնաբանությունը, ապա դժվար չէ նկատել, որ Դանթեն ընդհանուր առմամբ կանգնած է պատմական բեն առաջադիմական դիրքերի վրա։ Իսկ առաջադիմականն այն է, որ այստեղ նա առաջ է քաշում Իտալիայի ֆեոդալական մասնատվածությունը վերջ տալու և մի ընդհանուր միասնական պետության մեջ համախմբելու հարցը։ Ճիշտ է, Դանթեն միապետության կողմնակից էր, բայց դա էլ այն ժամանակ պատմականորեն առաջադիմական պահանջ էր։ Առաջադիմական էր նաև այն, որ Դանթեն դուրս էր գալիս ամբողջ իշխանությունն իրենց ձեռքը կենտրոնացնելու Հռոմի պապերի ձգտումների դեմ, պահանջում էր պետությունը բաժանել եկեղեցուց և խստորեն որոշել նրանց գործունեության սահմանները։ Իր այս պահանջներով Դանթեն ընդառաջում էր իտալական հասարակության այն շերտերին, որոնց մեջ հասունանում էր իտալական ազգային պետություն ստեղծելու անհրաժեշտության գաղափարը։

Այս բոլորի հետ միասին Դանթեն արտահայտում է նաև այնպիսի մտքեր, որ ոչ մի ձևով չի կարելի առաջադիմական համարել։ Նա, օրինակ, գտնում էր, որ միապետություն պետք է ստեղծել ոչ միայն Իտալիայում, այլև ամբողջ աշխարհը պետք է համախմբել մի ընդհանուր միապետական կարգերի մեջ՝ մեկ միապետի գլխավորությամբ։ Ըստ որում նա գտնում էր, որ Իտալիան իր հավիտենական քաղաք Հռոմով այն միակ երկիրն է, որն աստծո կողմից համաշխարհային միապետության կենտրոն է ընտրված։ Իր այս միտքը ապացուցելու համար Դանթեն հենվում է «Էնեական»-ի վրա, որի հեղինակը՝ Վերգիլիոսը, նրա պատկերացումով հռոմեական միասնական միապետության առաքյալն ու երգիչն էր։

Հին հռոմեական կայսրությունը վերականգնելու այդ միջնադարյան պատրանքները իրենց արտահայտությունն են գտել նաև «Կատակերգության» մեջ։ Սակայն Դանթեն իր այդ պատրանքներով և ռեակցիոն քաղաքական ակնկալություններով պատկանում է ֆեոդալական միջնադարին։ Նրա մոտ պատմականորեն առաջադիմականը այն է, ինչով նա կապվում էր նոր ժամանակների հետ։

❋❋❋

«Աստվածային կատակերգություն»-ը մի այնպիսի ստեղծագործություն է, որն իր նմանը չունի նախորդ շրջանի գրականության պատմության մեջ։

Դասական հնադարի մայրամուտից հետո հարյուրամյակներ շարունակ Արևմտյան Եվրոպայի ոչ մի երկրում չենք հանդիպում մի այնպիսի ստեղծագործության, որն իր ընդգրկման խորությամբ ու լայնությամբ, շոշափած հարցերի բազմազանությամբ, ծավալով կարելի լիներ համեմատել այդ գործի հետ։

Բայց հարցը միայն այդ չէ. այդ գործը մինչև այսօր էլ ապշեցնում է նրա հիմքում ընկած տարբեր մասերի իդեալական համաչափությամբ։

Ամբողջ ստեղծագործությունը բաժանված է երեք նվագի («կանտիկա») կամ մասի։ Ամեն մի մասում պատկերացվում է հանդերձյալ կյանքի (կաթոլիկական ուսմունքի համաձայն) երեք բաժիններից մեկը՝ դժոխք, քավարան, դրախտ։ Ամեն մի մասը բաղկացած է 33 երգից. բացի այդ, առաջին մասին՝ «Դժոխք»-ին կցված է մի ընդհանուր նախերգանք (առաջին երգը), այսպիսով դուրս է գալիս՝ $3\times33=99+1=100$ երգ։ Ամբողջ պոեմը բաղկացած է 14 230 չափածո տողից, իսկ ամեն մի մասը միջին հաշվով 4 700 տողից, ըստ որում ամեն մի մասի վերջին եռատողը ավարտվում է «աստղեր» բառով։

«Կատակերգություն»-ը գրված է տասնմեկոտնյա եռյակներով՝ տերցիններով. դա համարվում է ամենաբարդ չափերից մեկը, որը բանաստեղծից պահանջում է շատ մեծ վարպետություն։ Տերցինի առանձնահատկությունն այն է, որ հանգավորվում են ոչ միայն ամեն մի եռյակի առաջին և երրորդ տողերը, այլև հաջորդ եռյակի առաջին տողը հանգավորվում է նրան նախորդող եռյակի միջին տողի հետ հետևյալ կարգով՝ aba—bcb—cdc—ded—efe—fgf և այլն։ Այսպիսով, նույն հանգերը հաջորդաբար կրկնվում են երեք անգամ։

Երեք և ինը թվանշանները մեծ դեր են խաղում նաև Դանթեի պատկերած հանդերձյալ կյանքի կառուցվածքի մեջ. այսպես, դժոխքը բաժանվում է ինը ենթաշրջանի (պարունակ), քավարանը՝ յոթ (ըստ մարդկային յոթ մեղքերի), դրախտը՝ ինը։

Այժմ եթե հիշենք, որ «Նոր կյանք»-ում նույնպես ինը թվանշանը մեծ դեր է խաղում, ապա դժվար չէ հասկանալ դրանց ընդհանուր նշանակությունը։ Երեքի և իննի այս պաշտամունքը, ինչպես նշվեց, Դանթեի մոտ կապված է այսպես կոչված սուրբ երրորդության հետ և ցույց է տալիս, թե ինչպես նրա կապը ֆեոդալական միջնադարի հետ իր արտահայտությունն է գտել նույնիսկ նրա պոեմի կառուցվածքի մեջ։

Դանթեն ինքը իր պոեմն անվանել է «Կատակերգություն» և այդ խորագրով էլ հայտնի է եղել մինչև XVI դարը։ «Աստվածային» բառը վերնագրին կցվել է XVI դարում միայն և այդպես էլ մնացել է մինչև այսօր։ Այդ բառն ավելացնելով վերնագրին, ցանկացել են ասել, թե Դանթեի պոեմը մի այնպիսի հիանալի ստեղծագործություն է, որ կարելի է աստվածային անվանել։

Ինչ վերաբերում է այն հարցին, թե ինչու է պոեմը կատակերգություն կոչվում, ապա այդ մասին ինքը Դանթեն գրել է. «Բովանդակությունը սկզբում սարսափելի է ու տխուր («Դժոխք»), իսկ վերջը գեղեցիկ է և ուրախ («Դրախտ»), իսկ ողբերգություն կոչվում է այն ստեղծագործությունը (Դանթեն Վերգիլիոսի «Էնեականն»-ը համարում է ողբերգություն), որը սկսվում է հանդարտ ու հաճելի, բայց ունենում է տխուր ու սարսափելի վերջավորություն։ Լեզվի տեսակետից նույնպես նրանք տարբերվում են. ողբերգության լեզուն հանդիսավոր է, վեհամբարձ, իսկ կատակերգության լեզուն խաղաղ է, անբռնազբոսիկ, ըստ որում նաև ժողովրդական է (ռամկական), որով իրար հետ խոսում են նաև կանայք»։

Այստեղից պարզ երևում է, որ Դանթեն կատակերգություն ասելով հասկանում է ամեն մի գործ, անկախ նրա տեսակից ու սեռից, որ ունի տխուր սկիզբ, բայց երջանիկ վախճան, և, ընդհակառակն, ողբերգությունն ունի հաճելի սկիզբ, բայց տխուր կամ սարսափելի վախճան։

Դանթեագետները հանգամանորեն ուսումնասիրել են այն բազմաթիվ ու բազմազան աղբյուրները, որ օգտագործել է Դանթեն «Կատակերգությունը»-ը գրելիս։

Սովորաբար նշում են երեք տիպի կամ ուղղության աղբյուրներ՝ կղերա-եկեղեցական, դասական և ժողովրդական։

«Կատակերգության» սյուժետային գլխավոր գիծը՝ ճանապարհորդությունը հանդերձյալ կյանքում տեսիլքի կամ երազի միջոցով, ֆեոդալական միջնադարի կղերա-եկեղեցական գրականության ամենասիրած թեմաներից մեկն է եղել։ Կար նույնիսկ հատուկ ժանր, որ կոչվում էր «տեսիլք» կամ «տառապանքի ուղիներով», որի գլխավոր խնդիրն էր պատկերել հանդերձյալ կյանքը։ Դա գեղարվեստական որևէ արժեքից զուրկ սխոլաստիկական ու միստիկական մի գրականություն էր, որի միջոցով քարոզում էին կաթոլիկական ուսմունքը հանդերձյալ կյանքի մասին։ Այդ ժանրը բավականին տարածված էր միջնադարյան կղերա-եկեղեցական գրականության մեջ։ XII դարի կեսերին Իտալիայում բավականին հայտնի էր վանական Ալբերիկոյի «Տեսիլը», որը և դանթեագետները համարում են «Կատակերգության» անմիջական աղբյուրը։ «Տեսիլք»-ի ժանրը Դանթեից առաջ իտալական գրականության մեջ գործածել է նրա գրական ուսուցիչներից մեկը՝ Բրունետտո Լատինին, որը փվելֆյան պարտիայի ականավոր գործիչներից մեկն էր և որին Դանթեն «Դժոխք»-ում ջերմ տողեր է նվիրել։

Որ Դանթեն իր պոեմը գրելիս օգտագործել է միջնադարյան «տեսիլքի» այդ ժանրը, անվիճելի է համարվում։ Բայց, մյուս կողմից, ճիշտ են այն դանթեագետները, որոնք գտնում են, որ «Կատակերգության» և «տեսիլքի» ժանրի միջև կան սկզբունքային տարբերություններ։ Իտա-

լական գրականության սովետական մասնագետներից մեկը՝ Մակուլսկին, այդ մասին միանգամայն իրավացիորեն գրել է. «Միջնադարյան «տեսիլքների» խնդիրն էր հեռացնել մարդուն աշխարհի ունայնությունից, ցույց տալ աշխարհիկ կյանքի մեղանչականությունը և մարդու մեջ նրա միտքը դեպի հանդերձյալ կյանքը դարձնելու ցանկություն առաջացնել։ Դանթեն օգտագործում է «տեսիլքի» ձևը ոեալ, իրական կյանքը արտացոլելու նպատակով. նա դպրոցական է տեսնում մարդկային հանցագործությունների և արատների հետ ոչ թե աշխարհիկ կյանքը իբրև այդպիսին մերժելու համար, այլ դրանք ուղղելու նպատակով, որպեսզի մարդկանց ստիպի ապրել այնպես, ինչպես պետք է» [1]։

Դասական հնադարի աղբյուրներից սովորաբար նշում են Վերգիլիոսի «Էնեական»-ը, որտեղ նույնպես նկարագրված է անդրշիրիմյան մի ճանապարհորդություն. Էնեասը Սիվիլլիայի ուղեկցությամբ գնում է մեռածների աշխարհը։ Վերջապես, անդրշիրիմյան ճանապարհորդությունների նկարագրության հանդիպում ենք նաև ֆեոդալական միջնադարի մի շարք ժողովրդական ծագում ունեցող առասպելների ու պատմվածքների մեջ, որ Դանթեն անպայման հաշվի է առել ու օգտագործել։

Բայց ինչ աղբյուրներ էլ օգտագործած լինի Դանթեն, «Կատակերգությունը» միանգամայն ինքնուրույն մի ստեղծագործություն է. նրա մեջ մի կողմից ամփոփված են միջնադարյան կուլտուրայի, գիտության, փիլիսոփայության բոլոր էական կողմերը, իսկ մյուս կողմից պատկերված է մի ամբողջ դարաշրջան իր հիմնական կողմերով։ Դանթեի այն էական առանձնահատկությունը, որի մասին խոսել է Էնգելսը, նրա ոչ մի ստեղծագործության մեջ այնքան ցայտուն կերպով չի դրսևորվել, ինչպես այդ գործում։

«Կատակերգության» մեջ շոշափած հարցերին անդրադառնալուց առաջ համառոտակի ծանոթանանք նրա հեղինակային գլխավոր գծին։

❋❋❋

Կիսաճամփին մեր կյանքի երկրային
Ես կորցրի ճանապարհը ճշմարիտ
Եվ ինձ գտա մի անտառում մթագին [2]։

Այս տողերով է սկսվում Դանթեի «Կատակերգություն»-ը։ Արթնանալով խոր քնից, Դանթեն նկատում է, որ կորցրել է ճանապարհը և

---

[1] История западноевропейской литературы. Раннее средневековье и Возрождение, 1947, Москва, стр. 245.

[2] *Քաղվածքները՝ բերվում են «Դժոխքի» նոր, հիմնականում վերամշակված թարգմանությունից, որ թարգմանիչը՝ Արբուն Տայանը, պատրաստել է նոր հրատարակության համար։*

գտնվում է մի «թաղ, դժնետեսիլ ու վայրի» անտառում։ Վրդովմունքով ու երկյուղով պատած, նա փորձում է դուրս գալ անտառից, բայց նրա ճանապարհը հաջորդաբար կտրում են երեք գազաններ՝ նախ հովազը, ապա առյուծը և ապա «չոր կազմվածքով» ու «անհագուրդ տենչերով» մի էգ գայլ։ Բանաստեղծը բոլորովին մոլորվում է, շփոթվում, փորձում է փախչել, բայց ոչ մի ճանապարհ չի տեսնում։

Ահա այդ տագնապալի ժամին բանաստեղծին օգնության է հասնում Վերգիլիոսը. նրան ուղարկել է Բեատրիչեն։ Վերգիլիոսը պատրաստ է օգնել Դանթեին, եթե նա հետևի իրեն դեպի անդրշիրիմյան աշխարհը։ Դժոխքում և քավարանում Դանթեին կուղեկցի Վերգիլիոսը, իսկ դրախտում՝ Բեատրիչեն։ Դանթեն մեծ ուրախությամբ համաձայնվում է, և սկսվում է նրա անդրշիրիմյան ճանապարհորդությունը։

Նրանք նախ լինում են դժոխքում։ Ինչպես դժոխքի, այնպես էլ ամբողջ հանդերձյալ աշխարհի կառուցվածքը նկարագրելու ժամանակ Դանթեն առաջնորդվել է միջին դարերում կաթոլիկական եկեղեցու կողմից սրբագործված տիեզերագիտական հայացքներով։ Այդ հայացքների հիմքում ընկած էր հունական աստղաբաշխ Պտղոմեոսի (մեր թվ. II դար) տիեզերագիտությունը, որի համաձայն էլ կաթոլիկ եկեղեցին կառուցում էր ամբողջ հանդերձյալ աշխարհը։

Հետևելով Պտղոմեոսի տիեզերագիտությանը, Դանթեն «կատակերգության» մեջ երկիրը համարում է տիեզերքի անշարժ կենտրոնը, որի շուրջը պտտվում են տիեզերական մյուս մարմինները, զանազան լուսատուներ, որոնցից ամեն մեկը կոչվում է այն ժամանակվա հայտնի որևէ մոլորակի անունով։ Այդ շարժվող մարմինների վերևում գտնվում է անշարժ աստղերի շրջանը, որի գագաթը կազմում է այսպես կոչված էմպիրեյը։ Հենց այդ էմպիրեյում էլ գտնվում է ս. երրորդության գահը։

Դժոխքը, ըստ Դանթեի, գտնվում է Հյուսիսային կիսագնդում. նա առաջացել է այն բանի հետևանքով, որ Սատանյելը կամ Լյուցիֆերը երկընքից ընկնելով, նետի նման խրվել է երկրի մեջ, և նրա անկման տեղը առաջացել է ձագարաձև խոր վիրապ, որի սուր ծայրը ուղղված է դեպի երկրի խորքը։ Երկրի խորքում կամ դժոխքի վերջին աստիճանում գտնվում է դժոխքի տերը՝ Լյուցիֆերը։ Երկրագնդի մյուս կեսն ամբողջովին ջրով է պատած, բայց Լյուցիֆերի անկման հետևանքով այնտեղ մի սար է գոյացել. դա քավության լեռն է, որի լանջերին գտնվում է քավարանը, իսկ գագաթին՝ երկրային դրախտը։ Դրանից վերև սկսվում է երկնային դրախտը. այստեղ պտտվող մոլորակների վրա (Լուսին, Մերկուրի, Արև, Մարս, Յուպիտեր, Սատուրն և այլն) ապրում են դրախտ ընկած հոգիները։

Դժոխքը Դանթեն բաժանում է ինը պարունակների։ Այնտեղ տեղա-

վորված են հոգիներ ըստ իրենց մեղքի չափի ու աստիճանի. որքան խորանում ես դեպի ներքև, այնքան մեծանում է պատժի չափը, որովհետև ցածր աստիճաններում տեղավորված են ավելի ծանր հանցագործներ։ Նույն սկզբունքով շրջանների է բաժանված նաև քավարանը, որի ամեն մի աստիճանում հոգիները քավում են իրենց գործած մեղքերից մեկը։ Դրախտում, որ բաժանված է ինը շրջանների կամ սֆերաների, հոգիները տեղավորված են ըստ իրենց երանության չափի. որքան նրանք բարձր են գտնվում, էմպիրեյի մոտ, համապատասխանաբար երանության չափն էլ մեծանում է։

Նկարագրելով անդրշիրիմյան աշխարհը, Դանթեն ղեկավարվել է կաթոլիկ եկեղեցու այն ուսմունքով, որի համաձայն, երբ մարդը մեռնում է, ապա նրա հոգին ընկնում է այդ երեք աշխարհներից մեկը՝ մեղավորներինը՝ դժոխք, արդարներինը՝ դրախտ, իսկ նրանք, ովքեր ոչ մեղավոր են և ոչ էլ արդար՝ քավարան։ Բայց, մյուս կողմից, հանցանքներն ու պատիժները սահմանելու ժամանակ Դանթեն ամեն քայլափոխում շեղվում է կաթոլիկական «բարոյախոսությունից» և հանդես է բերում լիակատար ինքնուրույնություն։

Վերգիլիոսի ուղեկցությամբ մոտենալով դժոխքի դռներին, Դանթեն կարդում է.

Ինձանով են գնում քաղաքն ահավոր,
Ինձանով են գնում տանջանքն անվախճան,
Ինձանով են գնում մարդկանց ախտավոր։

Արդարությունը վարեց իմ արարչին.
Ինձ հաստեցին աստվածային ուժը մեծ,
Իմաստությունը վեհ և սերն առաջին։

Ինձնից առաջ ստեղծվեցին միմիայն
Հավերժ գոյերն, և ես հավետ կտևեմ.
Դուք, մտնողներ, թողեք հույսերդ ամենայն։

Այս մահասարսուռ խոսքերից դեռ ուշքի չեկած, Դանթեն լսում է ահռելի վայնասուններ ու կատաղության սուր ճիչեր. Վերգիլիոսը բացատրում է, որ դրանք այն կարգի հոգիներն են, որոնց նույնիսկ դժոխքը չի ընդունում, որովհետև՝

Այս վիճակը ողբալի
Ունեն ճգճիմ հոգիներն այն, որ կյանքում
Ոչ գովելի գործ արին, ոչ բարեբեր։

Դրանք անդեմ, անսկզբունք, ամեն ինչի նկատմամբ անտարբեր մարդիկ են, որոնք կյանքում ոչ գովաբանության և ոչ էլ հանգիմանու-

թյան են արժանացել։ Սրանց մեջ կան նաև հրեշտակներ, որոնք ոչ ըմբռնտացել են աստծո դեմ և ոչ էլ պաշտպանել նրան, այլ բռնել են չեզոք դիրք։

Դանթեն մեծագույն արհամարհանքով է խոսում այդ երկչոտ ու անսկզբունք մարդկանց մասին, որոնք «ոչ աստծուն են հաճելի, ոչ դևերին», և նրանց համար սահմանում է այսպիսի պատիժ.

Անարգներն այս, որ չունեցան կենսուղի,
Մերկ էին և խայթվում էին հարաժամ
Ոռեխներից ու բոռերից այնտեղի։

Միշտ արյուն էր հոսում նրանց դեմքերից,
Իսկ արյունը արցունքի հետ խառնված՝
Թափվում էր ցած և ծծվում պիղծ որդերից։

Մեռնում է այն, ինչ ապրում է, բայց որովհետև Դանթեի կարծիքով այդ անդեմները չեն ապրել, ապա «սրանք չունեն մահվան իսկ հույս հավիտյան»։ Եվ քանի որ նույնիսկ մեռնելու արժանի մարդիկ չեն դրանք, ապա ամեն վիճակի վրա նախանձում են։

Այս տեսարանում արդեն երևում է Դանթեի ամենաբնորոշ գծերից մեկը՝ նրան իրավացիորեն համարում են համաշխարհային գրականության ամենատենդենցիոզ և ամենապարտիական գրողներից մեկը։ Նա չի սիրում իր ստեղծագործության տենդենցը թաքցնել։ «Կատակերգության» մեջ շոշափած բոլոր խնդիրների մասին նրա դիրքը որոշակի է, կարծիքը՝ պարզ ու ակնհայտ։ Եվ ահա, հենց սկզբից մենք տեսնում ենք, որ նա չի կարողանում անտարբերությամբ խոսել այն ողորմելի մարդկանց մասին, որոնք ռուսական առակի ասած՝ ոչ միս են, ոչ ձուկ, որոնք չեզոք դիրք են բռնում հասարակության շահերը շոշափող իրադարձությունների նկատմամբ և մտածում միայն իրենց անձնական շահի, բարօրության և ողորմելի գոյության մասին։ Մեծ բանաստեղծի կարծիքով մարդը, եթե ցանկանում է արդարացնել իր կոչումը, պետք է ակտիվ լինի, գործունյա, պայքարի ընդհանուր գործի ու հասարակության ընդհանուր շահի համար։ Դանթեն, որ այնքան անխնա է իր քաղաքական հակառակորդների նկատմամբ, այնուամենայնիվ, նրանց դժոխքում տեղ է տալիս։ Դրանք մարդիկ են, որոնք ունեցել են դեմք, սկզբունքներ, պայքարել ու պայքարել են և մեռնելու իրավունք ունեն, բայց նրանք, որոնք անտարբեր են եղել Իտալիայում տեղի ունեցող բոլոր իրադարձությունների նկատմամբ և ձգտել են միայն անձնական խաղաղ կյանքի, այդպիսի մարդկանց Դանթեն նույնիսկ մեռնելու իրավունք, ուրեմն և դժոխքում տեղ չի տալիս։

Դժվար չէ նկատել, որ մարդու մասին դա մի նոր, պատմականորեն այնպիսի հայացք էր, որ Դանթեին դարձնում է «անհատի զգացմունքի

վերելքի» առաջին արտահայտիչներից մեկը և նրան կապում վերածնության դարաշրջանի հետ։

Անցնելով Ախերոն գետը, Դանթեն և Վերգիլիոսը վերջապես ոտք են դնում դժոխքի առաջին պարունակը։ Ախերոնի ու դժոխքում նկարագրված այլ գետերի մասին Դանթեն լայն բացատրություն է տալիս տասնչորսերորդ երգում. Կրետե կղզու լեռան ներսում կանգնած է մի հսկա ծերունի։ Նրա գլուխը ոսկուց է, ուսերը, կուրծքն ու բազուկները՝ արծաթից, իրանը, մինչև ազդրերը՝ պղնձից, ոտքերից մեկը՝ երկաթից, մյուսը՝ կավից։ Մարմնի ամեն մի մասի վրա (բացի ոսկու մասից) կան խոր վերքերի հետքեր, որոնցից կաթում են արցունքներ։ Արցունքի այդ կաթիլներից էլ գոյանում են դժոխքի գետերը՝ Ախերոնը, Ստիքսն, Ֆլեգեթոնն ու Կոկիտը։

Մեկնաբանիչներից ոմանք պնդում են, որ այդ ծերունին ընդհանուր փիլիսոփայական իմաստով ժամանակի այլաբանությունն է, իսկ մյուսներ կարծում են, որ քաղաքական իմաստով միապետության կամ հին հռոմեական կայսրության խորհրդապատկերն է։

Դժոխքի առաջին պարունակում Դանթեն տեղավորել է գլխավորապես դասական աշխարհի նշանավոր փիլիսոփաներին, գիտնականներին, գրողներին ու բժիշկներին։ Այստեղ նա հանդիպում է Հոմերոսին, Հորացիոսին, Օվիդիոսին, Լուկանին, Օրֆեոսին, Սենեկային, նշանավոր գիտնականներից ու փիլիսոփաներից՝ Արիստոտելին, Սոկրատեսին, Պլատոնին, Դեմոկրիտեսին, Թալեսին, Հերակլիտեսին, Զենոնին, Էվկլիդեսին. Պտղոմեոսին, Հիպոկրատեսին և այլն։ Այստեղ է նաև Ավիցիննան, ինչպես նաև արաբական փիլիսոփա Ավերրոյին։ Այս պարունակում հանդիպում ենք նաև դասական հնադարի մի քանի հերոսների, հերոսուհիների ու քաղաքական գործիչների, ինչպես, օրինակ՝ Հեկտորին, Էնեասին, Լուկրեցիային, Կոռնելիային, Հուլիոս Կեսարին և այլն։

Երկրորդ պարունակում գտնվում են «մարմնասեր մեղավորները», որոնք «իրենց միտքը ենթարկել են ցանկությանն»։ Այստեղ են գտնվում Շամիրամը, Կլեոպատրան, նշանավոր Հեղինեն, Դիդոնը, Պարիսը, Աքիլեսը, Տրիստանը և այլն։

Այս պարունակում Դանթեի ուշադրությունը գրավում են հատկապես երկու ոգիներ, որոնց հետ նա զրույցի է բռնվում. դրանք Ֆրանչեսկա դա Ռիմինին և Պաոլոն են։ Ֆրանչեսկան բանաստեղծի խնդրանքով պատմում է իր և Պաոլոյի սիրո ու մահվան դժբախտ պատմությունը, որը «կատակերգության» ամենահուզիչ ու սրտաշարժ տեսարաններից մեկն է։

Երրորդ, չորրորդ, հինգերորդ և վեցերորդ պարունակներում Դանթեն տեղավորել է որկրամոլներին, ժլատներին ու շռայլներին, զայրացկոտներին, հերետիկոսներին։

Կեղծավորներ, շողոքորթներ, կավատներ,
Ձեղծարարներ, սրբապիղծներ, կախարդներ,
Խարդախներ ու գողեր և այլ գարշանքներ։

Վեցերորդ պարունակում, ի միջի այլոց, հանդիպում ենք էպիկուրին և նրա այն բոլոր հետևողներին, «ըստ որոնց՝ մարդու հոգին մարմնի հետ է մահանում»։ Դրանց մեջ տանջվում է նաև Ֆրիդրիխ II-ը որի մասին ասում էին, թե չի հավատում հոգու անմահությանը։ Այդտեղ Դանթեն տեղավորել է նաև գիբելլինյան պարտիայի հայտնի ղեկավարներից մեկին՝ Ֆարինատային և իր մտերիմ բարեկամ, բանաստեղծ Գուիդո Կավալկանտիի հորը, որը գվելֆյան պարտիայի գործիչներից մեկն է եղել։

Ամբողջ յոթերորդ պարունակում տեղավորված են ամեն տիպի ու կարգի բռնակալներ, «որ արյան ու ինչքի էին ծարավ»։

Այդ պարունակի երրորդ վիրապում Դանթեն հանդիպում է Նիկողայոս III պապին, որ մյուս սիմոնականների՝ հոգևոր պաշտոնները և սրբազան իրերը փողով վաճառողների հետ գլխիվայր ցցված է մի խորշի մեջ՝ սրունքները դուրս.

Այրվում էին ներբանները բոլորի
Եվ հոդերը պրկվում այնպես ուժգնորեն,
Որ կապերն իսկ կքանդեին լարերի։

Ինչպես երբ չուղուտ մի բան է այրվում,
Բոցը նրա երեսովն է շրջում լոկ,
Այսպես էին այստեղ ոտները վառվում։

Հատկանշական է, որ Նիկողայոս պապը Դանթեին շփոթում է այն ժամանակ դեռևս կենդանի Բոնիֆացիոս VIII պապի հետ և նրան դիմում է այսպիսի խոսքերով.

Բոնիֆացիոս, այդ դո՞ւ ես,
Այստեղ կանգնողն իրոք դո՞ւ ես, շուտ ասա,
Թախտագիրքը խաբեց ուրեմն ինձ այսպես։

Ունեցվածքից, գահից արդեն կշտացա՞ր,
Որոնց համար դու նենգորեն խաբեցիր
Ջքնաղ կնոջ, ապա նրան տիրացար։

Բանից պարզվում է, որ Նիկողայոս պապի գլխի տակ ընկած են այլ պապեր, և նա սրտատրոփ սպասում է, թե երբ պետք է գա Բոնիֆացիոս VIII պապը, որ նույն ձևով գլխիվայր ցցվի իր փոխարեն, իսկ ինքը սուզվի խորքը։ Այսպիսով, Դանթեն դժոխք է գցում նույնիսկ իր ժամանակ կենդանի պապին։

Ութերորդ պարունակի իններորդ վիրապում Դանթեն տեղավորել է գժտություն սերմանողներին. այստեղ հանդիպում ենք Մահմեդին՝ խռովություն ու հերձված սերմանողների կարգին է դասվում նաև Դոլչինոն։

Դժոխքի վերջին՝ իններորդ պարունակում տեղավորված են ամենածանր հանցագործները, և նրանց համար էլ սահմանված են ամենածանր պատիժները։ Դանթեն այստեղ հանդիպում է զանազան տիպի ու կարգի դավաճանների։

Բոլոր դավաճանների մեջ Դանթեն ամենախիստ պատիժը սահմանել է Հուդայի, Բրուտոսի և Կասիոսի համար. Հուդան իրրև քրիստոսի մատնիչ, իսկ Բրուտոսը և Կասիոսը՝ Հուլիոս Կեսարի սպանողներ։ Նրանք տանջվում են այսպես.— Լյուցիֆերը, որ գտնվում է այստեղ, դժոխքի վերջին կետում, ունի երեք երես՝ կարմիր, դեղնավուն և սև. երախներից ամեն մեկում տեղավորված են Հուդան, Բրուտոսը և Կասիոսը, որոնց Լյուցիֆերը ատամներով տրորում է ու այդպես հավիտենապես տանջում։

Դժոխքից Դանթեն անցնում է քավարան, լինում բոլոր պարունակներում, որտեղ հոգիները քավում են իրենց մեղքերը։ Քավության լեռան գագաթին՝ երկրային դրախտում նրան դիմավորում է Բեատրիչեն։ Բաժանվելով Վերգիլիոսից, որը իրրև հեթանոս չի կարող դրախտ մտնել, Բեատրիչեի ուղեկցությամբ Դանթեն շարունակում է իր ճանապարհորդությունը դրախտում։

❁❁❁

Դանթեն Պանդ Գրանդեին հասցեագրած նամակում այսպես է բացատրում «Կատակերգության» ընդհանուր բնույթը. «Այդ ստեղծագործության առարկան ուղղակի իմաստով հոգու վիճակն է մահից հետո, որովհետև այդ կետի շուրջն է պտտվում ամբողջ պոեմը։ Բայց այլաբանական իմաստով նրա առարկան մարդն է այն չափով, որչափով նա (մարդը) օգտվելով, արդարացի թե անարդարացի կերպով, իր ազատ կամքից, արժանի է վարձևի կամ պատժի»։

Ընդհանուր, իր՝ Դանթեի խոստովանությամբ և՛ ամբողջ «Կատակերգությունը», և՛ նրա տարբեր մասերը ուղղակի իմաստից բացի ունեն նաև այլաբանական նշանակություն։ Դանթեն այստեղ շատ հետևողականորեն կիրառել է իր տեսությունը գեղարվեստական ստեղծագործության մի քանի նշանակությունների մասին։

Դանթեագետները, Բոկաչիոյից սկսած, որ «Կատակերգության» առաջին մեկնաբանիչներից մեկն էր, հսկայական աշխատանք են կատարել պոեմի այդ ամբողջ այլաբանությունը և բոլոր սիմվոլները բա-

ցատրելու ուղղությամբ։ Կան, իհարկե, տակավին մութ, չմեկնաբանված կտորներ ու սիմվոլներ, բայց գլխավոր աշխատանքը կատարված է։

Այստեղ, իհարկե, ոչ մի հարկ չկա կանգ առնել պոեմի այդ կողմերի վրա. «Այդ ամբողջ այլաբանությունը, բոլոր սիմվոլները, «Կոմեդիայի» ողջ վերացական փիլիսոփայական պատյանը,— դա նրա այն մասն է, որ վաղուց մեռել է մեզ համար և մեզ քիչ է հետաքրքրում։ Դա այն է, որով Դանթեն, էնգելսի բառերով ասած՝ հանդիսանում է միջին դարերի վերջին բանաստեղծը»[1]։

Սակայն «Կատակերգության» ընդհանուր սյուժետային գիծը, ինչպես նաև Դանթեի ստեղծագործական մեթոդի առանձնահատկությունները հասկանալու համար այստեղ անհրաժեշտ է կանգ առնել սյուժետային մի քանի հատվածների վրա։

«Կատակերգության» այլաբանության և բոլոր սիմվոլների հանգույցը ստեղծվում է «Դժոխք»-ի առաջին երգում, որը միաժամանակ ամբողջ պոեմի նախերգանքն է։

Իր կյանքի «կես ճանապարհին» շեղվելով ճշմարիտ ուղուց, բանաստեղծը ա՛ոլորվում է մթին անտառում։

«Հնջույք»-ում Դանթեն պարզաբանել է, որ «կյանքի կես ճանապարհ» ասելով հասկանում է երեսունհինգ տարիքը։ Անտառը ունի մի քանի իմաստ. կրոնա-բարոյական առումով «մթին անտառը» մարդու երկրային կյանքի այլաբանությունն է։ Ըստ Դանթեի՝ մարդու երկրային կյանքի անբաժանելի ուղեկիցները հանցավոր մոլորություններն են։ Մարդն իր բոլոր ուժերը և ճիգերը լարում է, որպեսզի ազատագրվի այդ մոլորություններից ու մեղքերից (անտառից դուրս գալու Դանթեի փորձերը) և հասնի այն բարոյական բարձր վիճակին (չքնաղ լեռը բարձրանալու նրա բոլոր փորձերը), որտեղ մեղք գործած մարդը հնարավորություն կստանա հայտնության շնորհիվ (լեռը լուսավորող արևը) ճանաչելու առաքինության կամ երանության քաղցրությունը։ Բայց մարդու այդ ճիգերը մեծ դիմադրության են հանդիպում երեք գլխավոր մեղքերի կամ կրքերի կողմից՝ զգայականության կամ հեշտասիրության (հովազ), ագահության կամ ընչաքաղցության (գայլ) և գոռոզության (առյուծ)։ Մարդը կարող է իր մոլորություններից ու մեղքերից ազատվել, եթե.ղեկավարվի բանականությամբ (Վերգիլիոս), որին ընթացք և ուղղություն է տալիս աստվածաբանությունը (Բեատրիչե)։

Մի այդպիսի կրոնական-բարոյական այլաբանություն է համարվում նաև Դանթեի ամբողջ ճանապարհորդությունը հանդերձյալ աշխարհի երեք մասերում։ Ճանապարհորդության կրոնա-բարոյական այլաբանա-

---

1 Տե՛ս «Դժոխք»-ի 1947 թվի հայերեն թարգմանության և Ա. Ջիվիլեգովի առաջաբանը.

կան իմաստն այն է, որ մարդկային բանականությունը, գիտությունը (Վերգիլիոս) միանգամայն ի վիճակի է մարդու մեջ արթնացնել իր բոլոր մեղքերի գիտակցումը և սարսափ չարիքի նկատմամբ (դժոխք), օգնել նրան ազատվելու այդ մեղքերից (քավարան), իսկ աստվածային գիտությունը, աստվածաբանությունը (Բեատրիչե) ուղիղ ճանապարհի բերած մարդու առաջ կարող է բացել մեծագույն գաղտնիքների դռները, որոնց իմացությունը աստծուն անձամբ տեսնելու անդիմադրելի ձգտման հետ միասին հանդիսանում է բացարձակ երանություն (դրախտ)։

Ուշադրություն են դարձրել նաև այն հանգամանքի վրա, որ այդպիսի այլաբանական նշանակություն ունեն նաև այն բոլոր պատիժները, որ սահմանել է Դանթեն դժոխք ընկած մեղավոր հոգիների համար։

Բաղմաթիվ օրինակներից բերենք մի քանի առավել տիպականները։ Հեշտասերների համար Դանթեն այսպիսի պատիժ է սահմանել.

Եկա այնտեղ, որտեղ չկա ոչ մի լույս,
Եվ ծեծվելով քամիներից հակամարտ
Մռնչում է ինչպես մի ծով հողմահույզ։

Եվ մրրիկը, որ երբեք չի դադարում,
Հոգիներին իր հորձանքի մեջ առած՝
Պտուտքում է, քշում, իրար ընդհարում։

Դժոխային այդ ահեղ մրրիկը, որի ամեհի հորձանքներում խելակորույս պտտվում և իրար են զարնվում Շամիրամը, Կլեոպատրան, Հելինեն և մյուս հեշտասերները, կրքերի այլաբանությունն է։

Այնտեղ, ուր տանջվում են որկրամոլները, «միալար ու անվախճան» թափվում է «մեծ-մեծ կարկուտ, ձյուն և պղտոր ժանտաջուր»։ Այս դժոխային հեղեղի այլաբանական իմաստը նույնպես պարզ է։

Չայրացկոտներին Դանթեն դրել է ճահճի մեջ, բոլորն էլ մերկ, զայրագին դեմքերով.

Լոկ ձեռքերով չէին նրանք կռվրտում,
Այլև գլխով, կրծքով, նաև ոտներով,
Եվ միմյանց էլ ատամներով բզկտում։

Բռնակալները մինչև վզակոթները սուզված են եռացող արյան մեջ, վաշխառուների վզից կախված են քսակներ, որոնց ծանրությունից նրանք չեն կարողանում ուղիղ կանգնել կամ քայլել, շողոքորթներին Դանթեն հագցրել է երեսից ոսկեզօծված կապարե հագուստ, իսկ բախտագուշակների դեմքը շրջված է դեպի հետ և այլն, և այլն։

Նույնպիսի կրոնա-բարոյական այլաբանական իմաստ ունեն նաև «Քավարան»-ում նկարագրված պատիժները։ Գոռոզները, օրինակ, «կոր

կոացած քարերի տակ ծանրաբեռն», միշտ նայում են ներքև և վարժվում խոնարհության, նախանձոտների աչքերի կոպերը կապված են երկաթե լարերով։

Եթե կրոնա-բարոյական այլաբանական իմաստով «Կատակերգություն»-ը կապվում է ֆեոդալական միջնադարի հետ, ապա նույնը չի կարելի ասել պոեմի մյուս պլանի՝ քաղաքական բովանդակության մասին։

Նախերգանքի մեջ պատկերված նույն անտառը քաղաքական իմաստով մեկնաբանվում է երկու ձևով։ Ամենատարածված մեկնաբանություններից մեկն այն է, որ անտառն Իտալիայում տիրող քաղաքական անիշխանության խորհրդանիշն է։ Անտառից դուրս գալու բանաստեղծի փորձերը՝ քաղաքական անիշխանությունից ելք գտնելու նրա փորձերն են։ Բայց այստեղ նրա առաջ ծառանում են նույն երեք մեղքերը, որոնք քաղաքական անիշխանության հետևանք լինելով, իրենց հերթին խոչընդոտ են հանդիսանում Իտալիան այդ վիճակից դուրս բերելու ճանապարհին։ Ջքնաղ լեռը, ուր փորձում է բարձրանալ բանաստեղծը, Իտալիայի միասնության ու խաղաղության սիմվոլն է։ Վերգիլիոսը, որ «Էնեական»-ում փառաբանել է հռոմեական կայսրությունը, քաղաքական իմաստով ներկայացնում է միապետության կամ հին հռոմեական կայսրության մարմնացումը, իսկ Բեատրիչեն հոգևոր իշխանության (պապի գլխավորությամբ) խորհրդանշանն է։ Քաղաքական անիշխանության մեջ մոլորված ու բզկտված Իտալիան այդ վիճակից կարող է դուրս գալ հոգևոր (պապական) և աշխարհիկ (միապետական) իշխանությունների միացյալ ջանքերով, ինչպես անտառում մոլորված Դանթեն փրկվում է Վերգիլիոսի և Բեատրիչեի օգնությամբ։

Նախերգանքը մեկնաբանում են նաև քաղաքական ավելի լայն իմաստով. անտառը այն ծանր վիճակի սիմվոլն է, որի մեջ ընկել է մարդկությունը հին հռոմեական կայսրության կործանումից հետո։ Դանթեն այստեղ արտահայտում է «Միապետության» մեջ արծարծված այն միտքը, որ պետք է վերականգնել հին հռոմեական կայսրությունը (Վերգիլիոս) և ամբողջ մարդկությանը համախմբել այդ համաշխարհային կայսրության կամ միապետության մեջ, որտեղ պետք է նաև իրրև հավասարազոր կողմ գործի նաև հոգևոր իշխանությունը՝ պապի գլխավորությամբ (Բեատրիչե)։ Հռոմեական կայսրությունը վերականգնելու այս պատրանքները գիբելինյան պարտիայի քաղաքական ծրագիրն էր, որի կողմն անցավ Դանթեն աքսորի տարիներին։

Համենայն դեպս ինչ ձևով էլ մեկնաբանեն, մի բան անվիճելի է. «Կատակերգության» այլաբանությունների ու սիմվոլների քաղաքական գլխավոր տենդենցը պտտվում է մի հիմնական հարցի շուրջը՝ պետք է վերջ տալ Իտալիայի մասնատվածությանը և ամբողջ երկիրը համախմբել մեկ միասնական պետության մեջ։ Այս է պատճառը, որ Դանթեն դժոխք

է նաև Հռոմի այն բոլոր պապերին, որոնք պայքարում էին գիբելինյան պարտիայի միապետական ձգտումների դեմ և աշխատում ամբողջ Իտալիայում իշխող դերք գրավել։ Դժոխքում հանդիպում ենք նաև գվելֆյան պարտիայի շատ ականավոր գործիչների, որոնք պաշտպանում էին Հռոմի պապերի այդ հակամիապետական քաղաքականությունը։ Դանթեի միապետական հայացքների համար բնորոշ է նաև այն, որ նա Բրուտոսին և Կասիոսին համարում է ամենամեծ ոճրագործները, որոնք ձեռք են բարձրացրել Հուլիոս Կեսարի, այլ խոսքով՝ միապետության կամ կայսրության վրա։ Եվ եթե այս բոլորի հետ միասին հիշենք նաև այն, որ Դանթեն գիբելինյան այն բոլոր քիչ թե շատ ականավոր գործիչներին, որոնք հայտնի էին իրենց միապետական հայացքներով, Հենրիխ VIII-ի հետ միասին տեղավորել է դրախտում, ապա պարզ կլինի պոեմի այլաբանությունների ու սիմվոլների քաղաքական իմաստը։

Սակայն Դանթեն «Աստվածային կատակերգության» մեջ այդ հարցի մասին միայն սիմվոլներով ու այլաբանություններով չէ, որ խոսում է։ Շատ առիթներով նա իր քաղաքական հայացքները շարադրում է առանց որևէ քողի։ Այս տեսակետից խիստ հատկանշական է «Քավարան»-ի վեցերորդ երգը, որը նվիրված է Իտալիայի մասնատվածության հարցին։ Այդ երգը, կարելի է ասել, մի սուր քաղաքական հրգիծանք է ուղղված Իտալիայի մասնատվածության ու ներքին երկպառակությունների դեմ։ Դանթեն այստեղ մեծ պայծառությամբ ու ցասումով է խոսում այն տխուր երևույթների մասին, որ Իտալիայի «բնակիչները կռվի մեջ են անդադրում և միմյանց պատառոտում են», որ Իտալիայի բոլոր մարզերում վխտում են հազար ու մի բախտախնդիրներ, և ամեն մի սինյորը իր սարտականությունն է համարում դուրս գալ կենտրոնացված միապետական իշխանության գաղափարի դեմ։ Մինչդեռ Իտալիայի բոլոր մարզերի և քաղաքների քաղաքական վիճակն այնքան հեղհեղուկ է, որ՝

Միայն վերջերս, հիշիր, քանի անգամներ
Փոփոխել են օրենք, դրամ, բարք, պաշտոն...։

Այս խոսքերն ասված են Ֆլորենցիայի մասին, բայց նույն վիճակը տիրում էր ամբողջ Իտալիայում։ Դանթեն իր հայրենի քաղաքը և ամբողջ Իտալիան նմանեցնում է այն հիվանդին, որը «անկարող մահճում հանգիստ գտնելու», «շրջշրջվում է ի դարմանումն իր ցավի»։

Նա նորից ու նորից այն միտքն է ընդգծում, որ Իտալիայում աշխարհիկ գործերի ղեկավարությունը պետք է կենտրոնացնել միապետի ձեռքում, իսկ Հռոմի պապերը պետք է զբաղվեն միայն հոգևոր գործերով։

Այս բոլորից պարզ երևում է, որ եթե Դանթեն «Աստվածային կատակերգության» այլաբանությունների կրոնա-բարոյական իմաստով պատկանում է մի-

չին դարերին, ապա այդ նույն այլաբանությունների քաղաքական նշանակությամբ պատկանում է նոր ժամանակներին, կապվում է վերածնության դարաշրջանի հետ։

***

Բուրժուական դանթեագետներից ոմանք այն կարծիքն են հայտնել, որ «Կատակերգության» այդ սիմվոլիկան օրգանապես կապված է նրա քաղաքական իմաստի հետ, և որ այդ երկու կողմերը փոխադարձաբար ոչ միայն պայմանավորում են իրար, այլև առհասարակ ամբողջ գործը ոչ այլ ինչ է, այլ եթե «միջնադարի կանոն»։

Նման մի կարծիք հայտնել էր նաև Կարլ Գրյունը Գյոթեի մասին գրած իր աշխատության մեջ։ Ֆ. Էնգելսը Գրյունի այդ գրքի դեմ ուղղված հոդվածում ծաղրում է այդ անհեթեթ պնդումը. «246-րդ էջում պարոն Գրյունը հայտնում է մեզ, որ «Ֆաուստ»-ի երկրորդ մասը բնագիտական կողմից «դարձավ ժամանակակից կանոնը, ճիշտ այնպես, ինչպես Դանթեի «Աստվածային կատակերգություն»-ը միջնադարի կանոնն էր»։ Այս դիտողությունը հանձնարարում ենք այն բնագետների ուշադրության, որոնք մինչև այժմ քիչ են հետաքրքրվել «Ֆաուստ»-ի երկրորդ մասով, և այն պատմագետների ուշադրությանը, որոնք գիբելինների պարտիայի ոգով տոգորված՝ Ֆլորենտացու երկի մեջ մինչև այժմ տեսել են ինչ-որ բան, որը բոլորովին նման չէ «միջնադարի կանոնին»[1]։

Էնգելսի այն դիտողությունը, թե «Աստվածային կատակերգություն»-ը, որ տոգորված է գիբելինների պարտիայի ոգով, և չի կարելի նույնացնել «միջնադարի կանոնի» հետ, շատ կարևոր նշանակություն ունի Դանթեի աշխարհայացքի մեջ եղած աղաղակող հակասությունները ճիշտ հասկանալու ու գնահատելու համար։

«Միջնադարյան կանոնի» սահմաններից Դանթեն դուրս է գալիս ոչ միայն իր երկի քաղաքական պատմականորեն առաջադիմական տենդենցներով, որոնց մասին խոսք եղավ վերևում։ Մարդկանց գործած մեղքերն ու հանցանքները գնահատելու ժամանակ նույնպես նա հաճախ հանդես է բերում նոր վերաբերմունք և դուրս գալիս այդ նույն «միջնադարյան կանոնի» սահմաններից։

Հայտնի է, օրինակ, այն խիստ բացասական դիրքը, որ բռնել էր կաթոլիկ եկեղեցին դասական հեթանոսական կուլտուրայի նկատմամբ։ Դրան հակառակ, Դանթեի մոտ մենք հանդիպում ենք բոլորովին այլ վերաբերմունքի։ Արևմտյան Եվրոպայի գրականության պատմության մեջ

---

[1] Մարքսը և Էնգելսը արվեստի մասին, *1934 թ., Հայպետհրատ, էջ 147։*

նա առաջին գրողն է, որ այնքան մեծ հիացմունքով ու հարգանքով է խոսում անտիկ կուլտուրայի ու նրա ներկայացուցիչների մասին։ Դանթեն հատկապես շատ բարձր է գնահատում Հոմերոսին, նրան անվանում է «վեհական բանաստեղծ»։

Չերմ տողեր է նվիրել Դանթեն նաև Վերգիլիոսին, որին նա համարում է «լատինաց փառք ու պարծանք», «բոլոր պոետների փառք ու լույս»։ Վերգիլիոսին ուղեկից ընտրելու և իր երկի գլխավոր գործող անձերից մեկը դարձնելու փաստի մեջ նույնպես, այլ նկատառումների ու պատճառների հետ միասին, արտահայտվում է նաև Դանթեի դրական ու դրվատական վերաբերմունքը դասական կուլտուրայի նկատմամբ։

Դանթեն մեծ հիացմունքով է խոսում նաև դասական կուլտուրայի մյուս ներկայացուցիչների մասին.

Այսպես տեսա համախմբումը լրիվ
Այն կաճառի, որի երգերը վսեմ
Սավառնում են այլոց վրա, զերթ արծիվ։

Իրենք՝ այդ գրողներն էլ, Դանթեին շատ սիրալիր վերաբերմունք են ցույց տալիս և նույնիսկ մեծարանքով նրան ընդունում իրենց շարքերը։

Հատկանշական է նաև այն, որ Դանթեն նրանց համար ոչ մի պատիժ չի սահմանել. նրանք այստեղ են ընկել ոչ թե այս կամ այն մեղքը գործելու, այլ, ինչպես Վերգիլիոսն է մի առիթով ասում, «հավատ չունենալու» («Քավարան», 7-րդ երգ) պատճառով։ Նրանց տանջանքն այն է, որ ջերմորեն երազում են հավիտենական երանության մասին, բայց միաժամանակ գիտակցում, որ դա իրենց համար անհնար մի բան է, ուրովհետև ծնվելով քրիստոսից առաջ, չեն պաշտել իսկական աստծուն, այլ խոսքով՝ հեթանոսներ են։ Դանթեն խորապես ցավում է, որ նրանք հեթանոսներ են, որ նրանք երբեք դրախտ չպետք է ընկնեն, բայց մյուս կողմից իբրև ուղղափառ կաթոլիկ նա չի կարող հեթանոսներին տեղ տալ դրախտում։

Ւնացի դասական կուլտուրայի գործիչներից «Դժոխք»-ում հանդիպում ենք նաև գրականությունից ու դիցաբանությունից հայտնի շատ հերոսների՝ Հեկտոր, Էնեաս, Աքիլլես, Պարիս, Ողիսևս, Յասոն, Անթեյ և այլն։ Հեկտորից և Էնեասից բացի, որոնք գտնվում են դժոխքի առաջին պարունակում, մյուսներին Դանթեն պատժել է այս կամ այն մեղքի համար։ Բայց հատկանշական է, որ եթե դժոխքում տանջվող գրեթե բոլոր հոգիները «ուղղական ճիչերով» «մի երկրորդ մահ» են երազում ահավոր տանջանքներից ազատվելու համար, ապա բոլորովին այլ ձևով են պահում իրենց հին աշխարհի դիցաբանական հերոսները։ Նրանք հավատարիմ են մնացել իրենց բնավորությանը նաև այստեղ, հպարտ են, անընկճելի և

առհասարակ շատ համակրելի՝ դժոխքում ունեցած իրենց ամբողջ վարքագծով։

Դանթեի համար, իբրև նոր ժամանակների առաջին գրող, հատկապես շատ բնորոշ է նրա հանդիպումը Ոդիսևսի հետ։

Շեղվելով Հոմերոսի «Ոդիսականը»-ից, Դանթեն Ոդիսևսին ներկայացնում է մի շարք գծերով, որոնք հատկանշական են Վերածնության գարաշրջանի համար։ Նրա Ոդիսևսը խիղախ ծովագնաց է, որին գիտության ծարավը, նոր երկրներ տեսնելու և նոր բան իմանալու ձգտումը ստիպում է թողնել ամեն ինչ և ճանապարհորդել։ Ինքը Ոդիսևսը այդ մասին ասում է.

Ոչ սերն որդուս, ոչ գորովը ալեհեր
Հորըս հանդեպ, ոչ էլ սերն այն պարտադիր,
Որ իմ կնոջ պիտի բերկրանքը լիներ,

Կարող չեղան իմ մեջ հաղթել այն կրքին,
Որ իմ մղից ճանաչելու հետաքրքիր
Աշխարհներն ու մարդկային չարն ու բարին։

Լսելով Ոդիսևսի պատմությունը ծովագնացության տառապանքների մասին, Դանթեն չի կարողանում զսպել իր հիացմունքը.

Ո՛վ եղբայրներ,— ասացի ես,— որ բազում
Վտանգների միջով հասաք արևմուտք.
Ձեզ մնացած կյանքի սակավ օրերում

Դուք չպետք է հրաժարվեք, զլանաք
Հետևելու արևգակի ընթացքին,
Ճանաչելու համար աշխարհն անբնակ։

Հաշվի առեք ձեր ծագումը երշանիկ.
Դուք չեք ծնվել անասնարար ապրելու,
Այլ գիտության ձեռք բերելու և բարիք։

Դանթեագետներից ոմանք այս տողերի մեջ տեսնում են XV դարավերջի աշխարհագրական մեծ հայտնագործությունների հանճարեղ կանխատեսում, իսկ Ոդիսևսի մեջ՝ Կոլոմբոսի մի քանի գծերը։ Մյուսները գտնում են, որ դա մի իսկական հիմն է, որտեղ փառաբանվում է Վերածնության դարաշրջանի մարդկանց հատուկ՝ աշխարհը ճանաչելու ծարավը, իրական կյանքի նկատմամբ հանդես բերած անսահման հետաքրքրությունը։

Բերած փաստերից պարզ հետևում է, որ թե՛ դասական կուլտուրայի և նրա ներկայացուցիչների նկատմամբ ունեցած իր նոր վերաբերմուն-

քով և թե՛ դեպի իրական կյանքը հանդես բերած իր հետաքրքրությամբ Դանթեն դուրս է գալիս միջնադարյան աշխարհայացքի սահմաններից և ձեռք մեկնում Վերածնության դարաշրջանի գրողներին։

«Կատակերգության» մեջ հանդիպում ենք նաև նոր վերաբերմունքի մարդու նկատմամբ։ Ճիշտ է, նրա այդ վերաբերմունքը խիստ հակասական է, մանավանդ երբ խոսքը վերաբերում է աստիճի մի հարցի, ինչպիսին սերն է։ Բայց և այնպես ամեն քայլափոխում երևում է, որ Դանթեին այլևս չի բավարարում մարդու թեոլոգիական միջնադարյան ըմբռնումը։

Դանթեն, մի կողմից, իհարկե, հանդես է գալիս իբրև միջնադարյան մարդ, ամեն կերպ աշխատում է շեշտել իրական, ռեալ կյանքի անցավոր լինելը, այն համարելով հոգու փրկության նախապատրաստություն։ Այստեղից էլ նրա այն խիստ բացասական վերաբերմունքը, ինչ կապված է մարմնի ու մարմնական հաճույքների հետ։ Սերը «Կատակերգության» մեջ շատ դեպքում նույնացվում է «մարմնասիրության» հետ և համարվում է հանցանք, «մեղք»։ Բայց դրա հետ միասին «Դժոխք»-ում կան նաև այնպիսի էջեր, որոնցից երևում է, որ Դանթեն անվերապահորեն չի ընդունում սիրո միջնադարյան, ասկետական այդ «փիլիսոփայությունը»։

«Դժոխք»-ի երկրորդ պարունակում Դանթեն տանջում է բոլոր «հեշտասերներին». սրանց բոլորի հանցանքն էլ սերն է, և սրանք բոլորն էլ դժոխք են ընկել սիրո պատճառով։ Բայց մյուս կողմից ինքը Դանթեն է խոստովանում, որ

Երբ որ այսպես իմ վարպետից իմացա
Անուններն հին ասպետների ու կանանց,
Ես հուզվեցի և գրեթե թալկացա։

Ասկետական հայացքների սահմաններում մնացած մարդը չէր կարող այդպիսի տողեր գրել «հեշտասերների» մասին։ Դանթեն բուռն ատելությամբ ու ցասումով է խոսում միայն Շամիրամի ու Կլեոպատրայի մասին. սրանք իրենց «վավաշոտությամբ» ու վարքագծով Դանթեի աչքում անառակ կանայք են։ Բայց մյուսների մասին խոսելիս նա խորապես ապրում է նրանց ճակատագրով, ներքնապես համակրում նրանց, չնայած նրանց վերջ ի վերջո չի ներում։

Այդ երկվությունն ավելի ցայտուն կերպով երևում է Ֆրանչեսկա դա Ռիմինի տեսարանում, որը համարվում է «Կատակերգության» լավագույն էջերից մեկը։

Ֆրանչեսկայի այդ հուզիչ պատմության հիմքում, ինչպես պարզել են «Դժոխք»-ի մեկնիչները, ընկած է մի իրական դեպք, որ տեղի է ունեցել XIII դարի վերջերին։ Պարզված է, որ Ֆրանչեսկան եղել է Ռավեն-

նայի իշխան Գուիդո դա Պոլենտայի դուստրը։ Նրան, հակառակ իր կամքի, ամուսնացրել են Ռիմինիի իշխան Ջիանչոտտո Մալատեստայի հետ։ Ամուսնանալուց հետո Ֆրանչեսկան սիրահարվում է նրա եղբորը՝ Պաոլոյին։ Սերը փոխադարձ էր։ Եվ ահա մի օր Ֆրանչեսկային և եղբորը տեսնելով սիրաբանելիս, Ջիանչոտտոն երկուսին էլ դաշույնով սպանում է։

Դանթեի մոտ Ֆրանչեսկան չի թաքցնում իր սերը Պաոլոյի նկատմամբ. նրանք փոխադարձաբար սիրել են միմյանց և այժմ էլ միասին, անբաժանելի պետք է հավիտենապես տանջվեն դժոխքում։ Եվ նրանց սերն այնքան ուժեղ է, այնքան մաքուր ու անբիծ, այնքան անդիմադրելի, որ Դանթեն հազիվ է զսպում իր հեկեկանքը, իսկ վերջում էլ ուշաթափ ընկնում է։

Ֆրանչեսկան պատմում է.

Իբրև ծամանց կարդում էինք մենք մի օր
Լանչիլոտտի պատմությունը սիրային.
Մենակ էինք և զերծ հոգսից սաստավոր։

Ընթերցումն այդ մեր հայացքները հաճախ
Հանդիպեցրեց և մեր դեմքերն այլայլեց.
Բայց մի հատված մեզ նվաճեց անհապաղ։

Երբ կարդացինք, թե ինչպես նա հաճուրյամբ
Իր սիրուհու ժպտուն բերանն համբուրեց,
Սա, որ ինձնից չի բաժանվի հավիտյան,

Համբուրեց իմ բերանն համակ հուզադող։
Գիրքը դարձավ Գալեոտտո մեզ համար։
Այլևս այն օր չկարդացինք ոչ մի տող։

Մինչ այսպես էր բարբառում այն մի հոգին,
Մյուսն այնպես էր դառնակսկիծ հեկեկում,
Որ հուզմունքից նվաղեցի մահագին.

Եվ ցած ընկա, ինչպես մեռածն է ընկնում։

Վերջին տողերից երևում է, որ Դանթեի ամբողջ համակրանքը Ֆրանչեսկայի և Պաոլոյի սիրո կողմն է։ Բայց նրանք դժոխքում են, որովհետև «ապօրինի» սեր է։ Չնայած այդ հակասությունները Դանթեն չի լուծում այնպես, ինչպես կլուծեր, ասենք, Բոկաչիոն, բայց և այնպես նա այստեղ հանդես է գալիս իբրև նոր մարդ։

Ֆրանչեսկայի կերպարը իրավացիորեն համարվել է հետագա ռեալիստական նովելներում հանդես բերված հերոսուհիների նախատիպը։

Խիստ հակասական է նաև Դանթեի արվեստը։ Այս բնագավառում

նույնպես նա հանդես է գալիս իբրև միջին դարերի վերջին և նոր ժամանակների առաջին բանաստեղծը։

Նոր ժամանակների հետ նրան կապողը «Կատակերգության» մեջ բավական շեշտված ձևով հանդես եկած ռեալիստական տենդենցներն են։

Այլաբանության ու կրոնական-միստիկական բավականին թանձր քողի տակ Դանթեն տվել է մի ամբողջ դարաշրջանի հասարակական-քաղաքական կյանքի բազմակողմանի նկարագրությունը. և միանգամայն ճիշտ են այն դանթեագետները, որոնք պնդում են, թե հանդերձյալ կյանքը «Կատակերգության» մեջ ոչ թե իրական, ռեալ կյանքի հակադրությունն է, այլ նրա շարունակությունը, իսկ հաճախ էլ հենց այդ ռեալ կյանքի արտացոլումը։

Կարելի է պնդել, որ իր ամբողջ դարաշրջանը Դանթեն տեղափոխել է հանդերձյալ կյանք։ Կաթոլիկական եկեղեցին ու հոգևորականությունը, նրանց «վեհությունն» ու արատները, Հռոմի պապերը և նրանց վեճերը աշխարհիկ ու հոգևոր իշխանությունների շուրջը, առանձին պապերի այլասերված, անառակ կյանքը, սիմոնականները, որոնք ոսկին ու արծաթը իրենց աստվածն են դարձրել, քաղաքական պարտիաները, գվելֆների ու գիբելինների տարաձայնություններն ու պայքարը, իտալական քաղաք-ռեսպուբլիկաներն իրենց բարքերով, հասարակական-քաղաքական կյանքով, միջնադարյան գիտությունը, փիլիսոփայությունը, կրոնը, բարոյականությունը—այս բոլորն իրենց արտացոլումն են գտել «Կատակերգության» մեջ։ Նույնիսկ աստվածաբանական սխոլաստիկական թեմաների մասին խոսելիս Դանթեն իր կապերը չի կտրում ռեալ իրականությունից, ամեն ձևով դիմում է իրականության օգնությանը և աշխատում իր երկը կոնկրետ ու շոշափելի դարձնել։

«Կատակերգությունն» իր բովանդակության այդ պատմական կոնկրետությամբ դուրս է գալիս միջնադարյան, կղերա-եկեղեցական գրականության հայտնի ժանրերի սահմաններից և ցուցադրում հենց այդ ժանրերի քայքայման պրոցեսը։ Ռեալիստական տենդենցները Դանթեի երկում հանդես են գալիս ռեալ, իրական կյանքի նկատմամբ հանդես բերած նրա այդ հետաքրքրության մեջ, նրա գործի պատմական այդ կոնկրետության մեջ, այն բանի մեջ, որ այստեղ տրված է մի ամբողջ դարաշրջանի հասարակական-քաղաքական կյանքի խոր և լայնածավալ պատկերացումը։ Դանթեի հանդես բերած այդ մշտական հետաքրքրությունը իրականության նկատմամբ նրան դուրս է բերում միջնադարյան գրականության այլաբանությունների ու կրոնական կաթոլիկական սիմվոլիկայի սահմաններից և կապում վերածնության շրջանի ռեալիստական գրականության հետ։

Մյուս բնորոշ գիծը, որով Դանթեն կապվում է նոր դարաշրջանի հետ, այդ նրա անսահման հետաքրքրությունն է մարդու նկատմամբ, որը

նրա մոտ իրականանում է գրական դիմանկարի (պորտրեի) ձևով, և որը մինչ այդ հայտնի չէր եվրոպական գրականությանը։

«Կատակերգությանը» նվիրված գրականության մեջ շատ է խոսվել գրական դիմանկար ստեղծելու Դանթեի զարմանալի ու իր տեսակի մեջ անկրկնելի վարպետության մասին։ Պոեմի երեք մասերում նկարագրված են հազարավոր հոգիներ, բայց դրանք ոչ թե անմարմին ու անարյուն ստվերներ են, այլ շատ հաճախ վերին աստիճանի կենդանի մարդիկ։ Դանթեն մի քանի թանձր գծերով կարողանում է այնքան կոնկրետ պատկերացնել ամեն մեկին, որ երբեք ընթերցողը չի շփոթի նրանց իրար հետ։ Նրանցից ամեն մեկն ունի իր սեփական դեմքը, անձնական կյանքն ու հոգեկան ներքնաշխարհը։ Նրանց արտաքին ֆիզիկական տանջանքը նկարագրելու հետ միասին Դանթեն շատ հաճախ, ինչ որ մի կախարդական ուժով, կոնկրետ գաղափար է տալիս նրանց հոգեկան կյանքի, ապրումների, կրքերի, նրանց, ինչպես ինքն է արտահայտվում մի առիթով, «ներքին դժոխքի» մասին։

Այս, իհարկե, չի նշանակում, թե Դանթեն զբաղվում է նրանց հոգեկան կյանքի խոր և բազմակողմանի վերլուծությամբ ու պատկերացմամբ։ Նա շատ հեռու է այդպիսի մտադրությունից։ Նրա վարպետության գլխավոր առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ նա բոլոր դեպքերում աշխատում է քիչ բառերով շատ բան ասել։ «Համաշխարհային գրականության մեջ չկա մի բանաստեղծ, որին կարելի լիներ համեմատել Դանթեի հետ՝ քիչ բառերով շատ բան ասելու մեջ։ Չկա մի այլ բանաստեղծ, որ կարողանար այնպես վարպետորեն ու անվրեպ գտնել այն միակ բառը, որ հարկավոր է յուրաքանչյուր տվյալ դեպքում»[1]։

Գրական պորտրեե ստեղծելու Դանթեի արվեստի առանձնահատկություններին ծանոթանալու համար բերենք մի քանի օրինակ։

«Կատակերգության» մեջ Դանթեն պատկերում է քաղաքական բազմաթիվ գործիչների, մեծ մասամբ իր պարտիական հակառակորդներին («Դժոխք») և բարեկամներին («Դրախտ»), որոնք շարունակում են իրենց քաղաքական վեճերն ու տարաձայնությունները հանդերձյալ կյանքում, քննության առնում այն ժամանակվա Իտալիայի հասարակական-քաղաքական վիճակը։ Այդ քաղաքական գործիչներից է, օրինակ, Ֆլորենցիայի գիբելինների պարտիայի պարագլուխ Ֆարինատա Դեյլի Ուբերտին։ Նա դժոխք է ընկել իբրև հերետիկոս, իբրև էպիկուրի ուսմունքի հետեվորդ։ Չնայած դժոխային ահավոր տանջանքներին, նա հպարտորեն բարձրանում է իր բոցավառվող գերեզմանում իբրև մի մոնումենտալ հուշարձան, երեսը դժոխային բոցերից կարմրած.

Նա իր ճակատն ու կուրծքը բարձր էր պահել,
Դժոխքի հանդեպ ասես ուներ քամահրանք։

[1] Տե՛ս «Դժոխք»-ի արդեն հիշատակված առաջաբանը։

Կերտելով այդ հպարտ, նույնիսկ դժոխքում անընկճելի քաղաքական գործիչի դիմանկարը, Դանթեն չի մոռանում, որ ինքը գործ ունի իր նախկին քաղաքական հակառակորդի հետ, որը գվելֆներին երկու անգամ արտաքսել է Ֆլորենցիայից։

Դանթեն շատ հաճախ հանդես է գալիս նաև իբրև քանդակագործ և գրական դիմանկարների հետ միասին ստեղծում է նաև, եթե կարելի է այսպես ասել, գրական քանդակներ։ Այդպիսի մի գրական քանդակ է, օրինակ, տրուբադուր Բերտրան դը Բորնը, որը քայլում է իբրև անգլուխ մի իրան և

Նա բռնել էր հերքից գլուխն իր կտրած,
Որ կախված էր օդում, ինչպես մի լապտեր։

Բանաստեղծ Բրունետտո Լատինին Դանթեին ներկայանում է այրված դեմքով և մյուս հոգիների հետ նրան այնպես է նայում,

Ինչպես մարդիկ մեկը մյուսին են նայում
Մթնկոյան, նորալուսնի ժամանակ,
Կկոցելով աչքերն այնպես, ճիշտ ինչպես
Թելն ասեղին անցկացընող ծեր դերձակ։

Այդպիսի գրական քանդակներ են տրուբադուր Սարդելլոն, որը նստած է քարի վրա, ինչպես առյուծը, երբ հանգստանում է, Ֆորեզեն, որ քաղցից կմախք է դարձել, Անթեոսը, որ «ելավ կանգնեց վեր, ինչպես կայմը նավում», Յասոնը և այլն, և այլն։

Դանթեի գծած գրական պորտրեների մեջ ամենից ցնցող տպավորություն է գործում կոմս Ուգոլինոն։ Նա տեղավորված է «Դժոխք»-ի վերջին՝ իններորդ պարունակում, որտեղ տանջվում են ամենամեծ հանցագործները՝ դավաճանները։ Բանաստեղծն այստեղ հանդիպում է սառույցների մեջ սուզված երկու ոգիների, որոնցից մեկը մեծ կատաղությամբ կրծում է մյուսի գանգը.

Եվ ինչպես որ սովածը հացն է կրծում,
Այնպես մեկը կրծեց մյուսի այնտեղից,
Ուր ուղեղը ծոծրակին է հարակցում։

Եվ կամ ինչպես Տիդեոսը վշտահար
Կրծեց գանգը Մենալիպի թերացի,
Այնպես և սա մյուսի գանգն է կրծում հար։

Կրծողը կոմս Ուգոլինոն է, իսկ մյուսը նրա հակառակորդ, Պիզայի արքեպիսկոպոս Ռուջիերին։

Սակայն Դանթեն չի բավականանում մի այդպիսի ցնցող գրական քանդակ ստեղծելով. հաջորդ երգում նա պատմում է Ուգոլինոյի և նրա որդիների ահավոր ողբերգությունը։

Ուգոլինոյի պատմությունը նույնպես առնված է իրական կյանքից։ Նա եղել է Պիզայի ազնվականներից ու ականավոր հասարակական-քաղաքական գործիչներից մեկը։ Իտալիայի մի շարք քաղաք-կոմունաներում զեկավար պաշտոններ է վարել, ապա վերադարձել է իր հայրենի քաղաքը։ Չնայած նրան հաջողվեց Պիզան փրկել լուկացիների և ֆլորենտացիների միացյալ հարձակումներից, այնուամենայնիվ, մեղադրվում է դավաճանության մեջ և իր երկու որդիների ու երկու թոռների հետ ձերբակալվում։ Այդ գործում մեծ դեր է խաղում Պիզայի արքեպիսկոպոս Ռուջիերին, որը բանտի բանալիները գետը նետելով, սովամահ է անում Ուգոլինոյին իր հարազատների հետ միասին։

Դանթեն իրեն հատուկ ժլատությամբ, բայց ցնցող գույներով նկարագրում է այդ ողբերգությունը։ Ուգոլինոն պատմում է, թե ինչպես իր աչքի առաջ, մեծ տանջանքներից հետո, մեռնում են իր որդիները և թոռները, և թե ինչպես ինքը քաղցից խելագարված գազանի նման հարձակվում է նրանց դիակների վրա։

Ավարտելով իր պատմությունը, Ուգոլինոն

Վերսկսեց կրծել կատափն ապիրատ...։

Գծելով Ուգոլինոյի գրական դիմանկարը, Դանթեն նրա մեջ որոնում է իրական, ռեալ մարդուն։ «Կատակերգության»-ն ամբողջությամբ վերցրած ցույց է տալիս, թե ինչպես իրական մարդը սկսում է դառնալ հետաքրքրության ու գեղարվեստական պատկերման առարկա։

Դանթեի հետաքրքրությունը ռեալ կյանքի ու մարդու նկատմամբ արտահայտվում է նաև այլ ձևով։ «Կատակերգության» գլխավոր հերոսներից մեկը հենց ինքը բանաստեղծն է։ Պոեմի հենց առաջին տողը Դանթեն սկսում է իրենով և հետագայում ոչ մի առիթով իրեն չի մոռանում։

Մեզ հայտնի է նաև, թե ինչպիսի ցնցող տպավորություն է գործում Դանթեի վրա նաև Ֆրանչեսկայի դժբախտ սիրո պատմությունը։ Եվ այսպես շարունակ ամեն տեղ, ամեն պարունակում ամեն մի հոգու հետ դրուցելիս Դանթեն կանգնած է ընթերցողի առաջ։ Նրա այդ սուբյեկտիվիզմը, ակտիվ վերաբերմունքը, նրա ներքին փոթորիկն ու կրակը, նրա անկեղծ զայրույթն ու ցասումը, նրա ոչնչացնող սարկազմն ու խայթող հումորը, նրա հումանիզմը, սերը և ատելությունը — այս բոլորը կենդանի շունչ ու ոգի են հաղորդում նրա ստեղծագործությանը։

Մարդու և հասարակական կյանքի նկատմամբ հանդես բերած հե-

տաքրքրության հետ միասին Դանթեի ուշադրության կենտրոնում է գտնվում նաև բնությունը։

Դանթեն համարվում է նաև դրական բնանկարի (պեյզաժի) հիմնադիրը եվրոպական գրականության մեջ։ Եվ, իսկապես, միջնադարյան կղերա-ֆեոդալական գրականությանը բնությունը հայտնի չէր։ Դանթեն եվրոպական գրականության մեջ առաջին գրողն է, որի մոտ բնությունը հանդես է գալիս մոտավորապես այն նշանակությամբ, ինչ որ մենք տեսնում ենք Վերածննդության շրջանում։

«Կատակերգության» երեք մասերում բնությունը նկարագրվում է տարբեր ձևերով ու գույներով։ «Դժոխք»-ում բնությունը մռայլ է, դաժան և նկարագրված է մեծ մասամբ իր աններևակայելի ահեղության մեջ. այստեղ իշխում են բնության տարերքն ու արհավիրքը. փոթորիկ, մրրիկ, կայծակ, սրոտ, անձրև, կարկուտ, սառնամանիք։ Այս բոլորը խստորեն համաատատախտում են առաջին մասի դժոխային մռայլ ու ժանտ շրջինին։ Այլ է բնությունը «Քավարան»-ում. նա նկարագրված է այստեղ իր մեղմ, լիրիկական վիճակում, շոյող ու գուրգուրող, հմայող ու «բուժող»։ Կարծես թե բնությունն էլ իր դեղեցկություններով մասնակցում է մարդկանց մեղքերը քավելու գործին։ «Դրախտ»-ում բնությունը ներկայացվում է իր աններևակայելի գեղեցկություններով։ Ամեն ինչ այստեղ գարմանալիորեն պայծառ է, հեռիաձգին, հիասքանչ. արևի լույսի բազմերանգ ճաճանչները, ծաղիկների բույրը, պարտեզների նազանքը, թռչունների երգը, երազային լուսինը — այս բոլորը նկարագրված են բանաստեղծական վիթխարի ուժով։

Այլաբանությունն ու կրոնա-միստիկական սիմվոլիկան «Կատակերգության» մեջ շատ մեծ դեր են խաղում։ Գեղարվեստական պատկերը Դանթեի մոտ դեռևս այլաբանական նշանակություն ունի։ Բայց մյուս կողմից հանդերձյալ կյանքը նկարագրելու ժամանակ նա միշտ դիմում է ռեալ իրականությանը, պատկերներն ու համեմատությունները վերցնում բնությունից ու մարդկային կյանքի ամենաբազմազան բնագավառներից։

Ահա, օրինակ, ինչպես է նկարագրված երկնքի նվիրակի գալուստը.

Ահա արդեն պղտոր ջրի վրայով
Մեզ հասնում էր զարհուրելի մի աղմուկ,
Երկու ափերն ահեղորեն ցնցելով,

Ինչպես քամին խստաշունչ ու սաստկահույզ,
Որ ծագում է հոսանքներից հակառակ,
Տապալում է անտառները նորաբույս,

Ջարդում ճյուղերն ու դես ու դեն է գցում,
Նվ փոշու ամպ բարձրացնելով իր առջև՝
Հովիվներին ու հոտերին հալածում։

Սա գրական մի փայլուն բնանկար է, ռեալիստական պեյզաժ, որի առաջ կանգնելով ու դիտելով, մարդ մի պահ մոռանում է և՛ հանդերձյալ կյանքը, և դժոխքը, որտեղ ներկա դեպքում տեղի են ունենում այս բոլորը։ Դրան հետևում է սարսափահար հոգիների նկարագրությունը.

Գորտերն ինչպես թշնամի օձ տեսնելիս
Բոլորը մեկ չչանում են ջրի տակ
Եվ սահմռկած՝ հատակին կուչ են գալիս,

Այսպես տեսա բյուր հոգիներ տենդախռով,
Որոնք վախչում էին մեկի առջևից,
Որ քայլում էր ճահճալճի վրայով։

Վաշխառուների համար Դանթեն սահմանել է այսպիսի տանջանք. նրանք ստիպված են անընդհատ ձևոքերով հետ հրել իրենց վրա թափվող կրակի բոցերը. այս ավելի կոնկրետացնելու համար բանաստեղծը դիմում է այսպիսի համեմատության.

Այսպես շներն ամռան շոգին տոթալից
Պաշտպանվում են դունչով և կամ թաթերով,
Երբ խայթվում են ճասճերից կամ լվերից։

«Դժոխք»-ի պարունակներից մեկում հոգիները կատաղաբար հարձակվում են Վերգիլիոսի վրա. Դանթեն նրանց այդ հարձակումը այսպես է նկարագրում.

Շներն ինչպես կատաղությամբ ահարկու
Հարձակվում են մուրացկանի վրա խեղճ,
Որ եկել է ողորմություն խոդրելու,

Այսպես գևերն ելան տակից կամուրջի
Եվ ուղեցին կեռ ձողերը նրա դեմ։

Կարելի է նաև այլ օրինակներ բերել, բայց բերվածն էլ բավական է համոզվելու համար, թե որքան ուժեղ էր Դանթեի մեջ հետաքրքրությունը իրական կյանքի նկատմամբ և թե ինչպես հանդերձյալ աշխարհին կյանք ու շունչ հաղորդելու համար նա ամեն առիթով դիմում է իրական կյանքից առնված հասեմատությունների օգնությանը։

Անհրաժեշտ է նշել, որ այս բոլորը Դանթեի մոտ տարերային բնույթ չունի. «Կատակերգության» մեջ նա այն սրաքն է հայտնում, որ «արվեստը հետևում է բնությանը, ինչպես աշակերտը վարպետին»։ Այլ խոսքով՝ արվեստը բնության աշակերտն է, սովորում է նրանից։

Սակայն միաժամանակ պետք է նշել, որ Դանթեն իր այս համոզ-

2751—6

մունքը չկարողացավ մինչև վերջը կիրառել իր ստեղծագործական պրակտիկայում. նա ռեալիստ չէ, Բայց ռեալիզմի այն ուժեղ տենդենցները, որ նկատում ենք նրա ստեղծագործությունների մեջ, հիմք են տալիս նրան համարելու նոր ժամանակների առաջին գրողը նաև այս բնագավառում։

***

Երբ Դանթեն մահացավ, Պետրարկան տասնյոթ տարեկան էր, իսկ Բոկաչիոն՝ ութ, այլ խոսքով նրանք գրեթե ժամանակակիցներ էին։ Եվ, այնուամենայնիվ, ահագին տարբերություն գոյություն ունի իտալական գրականության այդ երեք աշխարհահռչակ տիտանների միջև. տարբերություններն այնքան խորն են ու ակնհայտ, որ հաճախ թվում է, թե նրանք պատկանում են երկու տարբեր դարաշրջաններին։

Այլ կերպ էլ չէր կարող լինել. Դանթեն չկարողացավ հաղթահարել միջնադարյան աստվածաբանական մտածողությունը և ամբողջությամբ դուրս գալ նրա սահմաններից. նրա ստեղծագործական մեթոդի գլխավոր սկզբունքը այլաբանությունն ու սիմվոլիկան է։ Բայց, մյուս կողմից, Դանթեն նալատպատրաստեց Պետրարկայի և Բոկաչիոյի հանդես գալը։ Այն, ինչով Դանթեն պատկանում էր նոր ժամանակներին, վաղ Վերածննդի առաջին նշաններն էին, որ իրենց հետագա զարգացումը ստացան նրա մեծ հետնորդների մոտ։

Իտալական հումանիստական կուլտուրան ստեղծվեց վաղ Վերածննդյան շրջանում, որի ամենախոշոր ներկայացուցիչները գրականության մեջ Պետրարկան և Բոկաչիոն էին։

ԵՐԿՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ՎԱՂ ՎԵՐԱԾՆՆԴԻ ԳՐՈՂԸ ԻՏԱԼԻԱՑՈՒՄ

1. ՊԵՏՐԱՐԿԱ
(1304—1374)

Ֆրանչեսկո Պետրարկան առաջին հումանիստ գրողն էր ոչ միայն Իտալիայում, այլև ամբողջ Արևմտյան Եվրոպայում։ Սրանով էլ որոշվում է նրա տեղն ու դերը եվրոպական Վերածննդի գրականության պատմության մեջ։

Պետրարկան ծնվել է նոտարի ընտանիքում. նրա հայրը՝ Պետրակոն[1], գվելֆյան պարտիայի գործիչներից մեկն էր։ Պարտիայի պարակտումից հետո նա անցնում է «Սպիտակ» գվելֆների կողմը և դառնում Դանթեի քաղաքական համախոհներից մեկը։ 1302 թվին նա Դանթեի հետ միասին աքսորվում է Ֆլորենցիայից։ Պետրարկայի ծնողները սկզբում բնակություն են հաստատում Արեցցոյում, որտեղ և ծնվում է ապագա բանաստեղծը։

1313 թվին Պետրարկայի հայրը տեղափոխվում է Ավինյոն (Հարավային Ֆրանսիա), որը 1309 թվին դարձել էր պապի նստավայրը, և աշխատում է պապի քարտուղարությունում։ Ընտանիքն ապրում էր Ավինյոնից ոչ հեռու Կարպանտրաս վայրում, ուր և Պետրարկան անց է կացնում իր մանկության տարիները։ Ապրելով ասպետական դասական լիրիկայի հայրենիքում՝ Պրովանսում, Պետրարկան լսում է troubadour-ների սիրային երգերը, որ հսկայական նշանակություն ունեցավ նրա բանաստեղծական խառնվածքի հետագա ձևավորման համար։

Իր նախնական կրթությունը Պետրարկան ստացել է այստեղ, մի մասնավոր իտալական դպրոցում։ Նա ուսումնասիրում է քերականություն, ճարտասանություն, տրամաբանություն և հենց այս տարիներին էլ տարվում է դասական հնադարի, մասնավորապես հին Հռոմի պատմությամբ ու գրականությամբ։ Բայց հայրը ցանկանում էր որդուն իրավաբան դարձնել։ Այդ նպատակով Պետրարկան, իր կամքին հակառակ ստիպված է լինում սկզբում սովորել Բոլոնիայի (Իտալիա), ապա Մոնպելիեի (Ֆրանսիա) համալսարաններում, բայց ուսանողական տարիներին նա ավելի շատ զբաղվում է հռոմեական հին գրողների ձեռագրերով, քան իր մասնագիտությամբ։ Մոնպելիեում սովորելու տարիներին սկսում է գրել նաև իր առաջին բանաստեղծությունները։ Սակայն նա մի քանի տարի շարունակ ստիպված է լինում զբաղվել իրավաբանությամբ և թողնում է այն միայն ծնողների մահից հետո։

Ընկնելով նյութական ծանր վիճակի մեջ, Պետրարկան 1326 թվին գնում է Ավինյոն և ընդունում հոգևոր կոչում, դրա պատճառը ոչ այնքան նրա կաթոլիկական ջերմեռանդությունն էր, որքան այն, որ այդ կոչումը նրան հնարավորություն կտար լայն կապեր ստեղծել պապական արքունիքի և պատրիկական նշանավոր ընտանիքների հետ։

1327 թ. մայիսի 6-ին Պետրարկան Ավինյոնի ս. Կլարա եկեղեցում հանդիպում է Լաուրային, որը նրա ստեղծագործական կյանքում նույն դերը խաղաց, ինչ որ Բեատրիչեն Դանթեի կյանքում։ Այդ հանդիպումից հետո նրա բանաստեղծությունների կենտրոնական դեմքը դառնում է

[1] Հետագայում բանաստեղծն այդ ազգանվանը ավելացնելով r տառը, դարձրեց ավելի բարեհնչուն՝ Պետրարկա։

Լաուրան։ Թե ով է Լաուրան, որին Պետրարկան, իր խոստովանությամբ, սիրել է քսանմեկ տարի, մինչև այսօր հաստատ հայտնի չէ։ Կենսագիրներից ոմանք նրան նույնացնում են Լաուրա դե Նովի հետ, որը (ծնվ. 1307 թ.) Ավինյոնի ազնվական բարձր շրջաններից էր, 1325 թ. ամուսնացել է Գուգո դե Սադայի հետ։ Ինքը Պետրարկան Լաուրայի մասին գրել է միայն հետևյալ տողերը. «Իր առաքինություններով հայտնի և իմ երգած Լաուրային ես տեսել եմ իմ երիտասարդ տարիներին, 1327 թ. մայիսի 6-ին Ավինյոնի ս. Կլարա եկեղեցում, վաղ առավոտյան։ Այդ նույն քաղաքում 1348 թ. նույն օրը, նույնպես վաղ առավոտյան նա մահացել է այն ժամանակ, երբ ես գտնվում էի Վերոնայում։ Պարմայում ես իմ ընկերոջից՝ Լուիջից նամակ ստացա, որտեղ հաղորդված էր այդ վշտալի լուրը։ Նրա գեղեցիկ և անարատ մարմինը նրա մահվան օրը դրվեց վանքում. ես հավատացած եմ, որ նրա ոգին, ինչպես Սենեկան ասում է Սցիպիոն Աֆրիկացու մասին, վերադարձավ երկինք, որտեղից եկել էր...»։ Լաուրան ըստ երևույթին մահացել է ժանտախտից։

1330 թ. Պետրարկան ծառայության է մտնում կարդինալ Կոլոննի մոտ և մոտ կապեր հաստատում նրա ընտանիքի հետ։ Նյութապես ապահովվելով, նա հնարավորություն է ստանում իրեն ամբողջովին նվիրել գիտական-գրական աշխատանքներին։ Այդ շրջանում է, որ նա սկսում է ստեղծել իր նշանավոր գրադարանը, որտեղ երկար տարիներ հավաքում է բազմաթիվ ձեռագրեր ու հազվագյուտ գրքեր։

1333 թ. Պետրարկան սկսում է իր նշանավոր շրջագայությունը, որը համարում են առաջին մեծ ճանապարհորդությունը Եվրոպայում։ Նա լինում է այն ժամանակվա Եվրոպայի գրեթե բոլոր երկրներում և քիչ թե շատ հայտնի քաղաքներում, լայն կապեր է հաստատում գրողների ու գիտնականների հետ, հավաքում է դասական գրողների ձեռագրեր և հարըստացնում իր գրադարանը։ Պետք է նշել, որ Պետրարկային հումանական գրողներից բացի հետաքրքրում էին նաև հունական գրողների ձեռագրերը, չնայած նա հունարեն չգիտեր և նրանց գործերին ծանոթ էր լատինական թարգմանություններից։ Կենսագիրները պատմում են, որ նա «Իլիականի»-ի ձեռագիրը միշտ գրպանում էր պահում, հանում համբուրում և շատ ափսոսում, որ չի կարողանում կարդալ։

1334 թ. Պետրարկան գնում է Իտալիա, առաջին անգամ տեսնում Հռոմը, որի դասական հուշարձանների ավերակները նրա վրա շատ ուժեղ տպավորություն են գործում։

1336 թ. Պետրարկան բարձրանում է Ալպյան լեռների Մոն-Վանտի գագաթը։ Վերադառնալով Ավինյոն, պապական արքունիքի նկատմամբ ատելությամբ լցված բանաստեղծը 1337 թ. հեռանում է այդ «նոր Բաբելոնից» և բնակություն հաստատում Վոկլյուզ գյուղում։ Այստեղ նա ապրում է չորս տարի (1337—1341 թթ.), վարում խիստ մեկուսացած

ու կղզիացած կյանք. նրա միակ կապը՝ նամակագրություններն էին, որոնք վերկլյուզ էին հոսում Եվրոպայի գրեթե բոլոր քաղաքներից։ Պետրարկան այստեղ գրում է իր հայտնի ստեղծագործությունների մի մասը, այդ թվում նաև «Աֆրիկա» (1338—1342) պոեմը։

1341 թ. Պետրարկան դնում է Նեապոլ։ Որոշ ժամանակ Ռոբերտ Թագավորի արքունիքում ապրելուց հետո գնում է Հռոմ, որտեղ հանդիսավոր կերպով նրա գլխին դափնեպսակ են դնում։ Այդ ժամանակից սկսած նա դառնում է Իտալիայի գրական-գիտական կյանքի պարագլուխը, նրա հռչակը դուրս է գալիս Իտալիայի սահմաններից։

1347 թ., երբ պլեբեյական օպոզիցիան Հռոմում տապալում է ֆեոդալական ազնվականության դիկտատուրան և Պետրարկայի մոտ բարեկամ ու համախոհ Կոլա դե Ռիենցին անցնում է իշխանության գլուխ, նա ողջունում է այդ ապստամբությունը, մի հատուկ բանաստեղծություն է նվիրում իր ընկերոջը, նրան անվանում է «նոր Բրուտոս»։

Յոթանասունական թվականների սկզբներին Պետրարկան մտերմանում է Բոկաչիոյի հետ։ Այդ մտերմությունը պահպանվեց մինչև նրանց կյանքի վերջը։

Կյանքի վերջին տարիներին Պետրարկան ապրում է Պարմայում, ապա Պադուա քաղաքի մոտ գտնվող Արկուա գեղատեսիլ վայրում։ Այստեղ էլ նա մահանում է, ինչպես ասում են «գիտնականի մահով»՝ հանկարծամահ է լինում իր գրադարանում, գիտական աշխատանք կատարելու ժամանակ։

Պետրարկան թողել է բավականին մեծ գրական ժառանգություն. նա գրել է փիլիսոփայական-բարոյախոսական, պատմա-բանասիրական աշխատություններ, ինվեկտիվներ («Նախատական խոսք»), բազմաթիվ նամակներ («Նամակներ»), որտեղ շարադրել է իր հայացքները ամենաբազմազան հարցերի մասին։ Ժառանգության մյուս մասը նրա գեղարվեստական ստեղծագործություններն են։

Պետրարկայի հասարակական-քաղաքական հայացքների ամենաբնորոշ գծերից մեկը նրա խիստ բացասական վերաբերմունքն է ֆեոդալական ազնվականության նկատմամբ։ «Բախտի ամեն մի քմահաճույքի դեմ միջոցների մասին» աշխատության մեջ նա ծաղրանում է դասային տարբերությունների դեմ և այն միտքն է պաշտպանում, որ մարդուն գնահատելու ժամանակ ոչ թե պետք է նկատի ունենալ նրա ծագումն ու տիտղոսները, այլ նրա անհատական կարողություններն ու ընդունակությունները. «Արյունը միշտ միևնույն գույնն ունի,— գրել է Պետրարկան,— բայց եթե մեկի արյունը պայծառ է մյուսից, ապա դա ոչ թե ազնվազարմության, այլ առողջության նշան է։ Ճշմարիտ, ազնվազարմ մարդը չի ծնվում մեծ հոգով, նա այդպիսին է դառնում իր գործերով»։

Պետրարկայի հակաֆեոդալական հայացքների համար խիստ բնո-

րոշ է նաև «Ազատություն» դիալոգի «Լավ տերերի մասին» գլուխը։ Խոսակցությունը տեղի է ունենում ուրախության և բանականության միջև.

ՈՒՐԱԽՈՒԹՅՈՒՆ—Ես մի լավ տեր ունեմ։

ԲԱՆԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ—Ուրեմն կորցրել ես ազատությունդ, որովհետև չի կարելի երկուսն էլ ունենալ։ Այժմ վտանգի տակ են և՛ քույրերդ, և՛ դուստրերդ, և՛ հարսներդ, և՛ նույնիսկ կինդ, ինչպես նաև ունեցվածքդ ու կյանքդ։

ՈՒՐԱԽՈՒԹՅՈՒՆ—Ճակատագիրը ինձ և հայրենիքին տվել է բարի տեր։

ԲԱՆԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ—Դրանք անհամատեղելի և նույնիսկ հակադիր բաներ են. եթե նա բարի է, ապա տեր չէ, եթե տեր է, ապա բարի չէ, մանավանդ, եթե նա ցանկանում է տեր կոչվել։ Բարի են ծնողները, բարի կարող են լինել եղբայրները, բայց բարի ասել տիրոջը—հաճելի կեղծիք և ակնհայտ շողոքորթություն է։

Իր մի շարք աշխատություններում Պետրարկան բավականին սուր հարձակումներ է գործում նաև ֆեոդալական կարգերի գլխավոր հենարանի՝ կաթոլիկական եկեղեցու, մասնավորապես Հռոմի պապի, պապական արքունիքի ու վարչության (կուրիա) վրա։

«Անհասցե նամակներ»-ում Ավինյոնը, այն ժամանակվա պապական աթոռանիստ քաղաքը, Պետրարկան համեմատում է Բաբելոնի հետ և գալիս այն եզրակացության, որ «Ջնայած Բաբելոնը գոյություն ունեցած բոլոր պետությունների մեջ վատթարագույնն էր և միաժամանակ ամենից արատավորը, բայց Ավինյոնը նույնիսկ պետություն էլ չէ, այլ ստվերների ու ոգիների բնակավայր, բոլոր հանցագործությունների ու արատների կոյուղի, երկրի վրա մի իսկական դժոխք»։ Պատեհելով սրբության այն շղարշը, որով պատված էր պապական արքունիքը, Պետրարկան շարունակում է. «Ես իմ փորձով իմացա, որ այնտեղ չկա ո՛չ բարեպաշտություն, ո՛չ սեր, ո՛չ հավատ, ո՛չ ջերմեռանդություն աստծո նկատմամբ, ո՛չ վախ. այնտեղ չկա ո՛չ սրբություն, ո՛չ մի ճշմարիտ, արդար, լուրջ բան, չկա, վերջապես, նույնիսկ մարդկայնություն։ Սերը, ամոթխածությունը, ազնվությունն ու մաքրությունն արտաքսված են այնտեղից»։

Պետրարկան սուր հարձակումներ է գործում նաև պապի վրա։ Պապին նա անվանում է «եկեղեցական Դիոնիսոս, որը տանջում և կողոպտում է մեր սիրակուզիներին»։ Մի այլ առիթով նա պապին համեմատում է Շամիրամի հետ. «Տեսնում եմ, թե ինչպես ամուսնուն խաբող այդ Շամիրամը գլխին է դնում խույրը (Հռոմի պապի թագը), ներկա եղողներին ճարպկորեն խաբում և իր կեղտոտ գրկախառնությամբ ծանակում է ամուսիններին»։

Տարբեր առիթներով Պետրարկան շարադրել է նաև իր քաղաքական հայացքները։ Բնորոշն այն է, որ նա իր կյանքի ու գործունեության բոլոր

շրջաններում եղել է Իտալիայի միասնության, ամբողջ երկիրը մի միասնական պետության մեջ համախմբելու ջերմ պաշտպան և խիստ դատապարտել է իր հայրենիքի մասնատվածությունն ու ներքին երկպառակությունները։ Նա նույնիսկ իր անձնական միջամտությամբ փորձել է վերջ տալ առանձին քաղաք-ռեսպուբլիկաների միջև տեղի ունեցած մշտական բախումներն ու զինված ընդհարումները։ Այսպես, նա երկար ժամանակ միջնորդի դեր էր խաղում Վենետիկի և Ջենովայի միջև, փորձելով վերջ տալ նրանց մեջ հաճախակի բորբոքվող պատերազմներին։ Երբ պապը պատերազմ սկսեց Միլանի դեմ, Պետրարկան այն անվանեց «ավազակային գործ»։ Նա գտնում էր, որ Իտալիայի անկման պատճառը այդ ներքին երկպառակություններն են, մանր-մունր իշխանությունների գոյությունը։ Պետրարկայի մոտ մենք արդեն հանդիպում ենք հայրենիքի, հայրենասիրության գաղափարին այն ձևով, ինչպես նրանք հանդես են գալիս բուրժուական աղգերի ձևավորման շրջանում։ Այդ դիրքերից էլ ելնելով, նա կոչ էր անում ամբողջ Իտալիան համախմբել մի ընդհանուր կյանքով ու ազգային շահերով ապրող քաղաքական կենտրոնացված պետության մեջ։

Պետրարկայի համակրանքը որոշ շրջանում դեմոկրատական կարգերի կողմն էր։ Սրանով պետք է բացատրել, որ նա 1347 թվականին ողջունեց ֆեոդալական ազնվականության բռնապետության տապալումը Հռոմում և մի ջերմ բանաստեղծություն նվիրեց իր մոտ բարեկամ և ընկեր Կոլա դի Ռիենցիին, որը գլխավորելով պլեբեյական օպոզիցիայի ապստամբությունը, անցավ իշխանության գլուխ։ Ժողովրդական տրիբուն հռչակված Պետրարկայի բարեկամը մտածում էր Իտալիան մի միասնական, դեմոկրատական պետության մեջ համախմբելու մասին, բայց նրա բոլոր ջանքերը ոչ մի արդյունք չտվեցին։ Ֆեոդալական ռեակցիային հաջողվեց տապալել «նոր Բրուտոսին», կազմակերպելով խռովություն, որի ժամանակ էլ սպանվեց նա։

Կոլա դե Ռիենցիի գլխավորած իշխանության տապալումից հետո Պետրարկան մի որոշ ժամանակ շարունակում է երազել հին Հռոմեական դեմոկրատիան վերականգնելու մասին։ Արագոնիայի թագավորի դեմ պատերազմի պատրաստվող ջենովացիներին նա մի այսպիսի խորհուրդ էր տալիս. «Փոքր էր Հռոմը, երբ թագավոր ուներ և շատ շուտով մեծացավ, երբ զրկվեց նրանից։ Կայսրների ժամանակ Իտալիան գտնվում էր ստրկության մեջ, առանց կայսեր ինքն էր իշխում. ուրեմն այսպես, հարձակվեցեք թագավորի վրա. արքայական գավազանները ոչ տալիս և ոչ էլ վերցնում են առաքինությունը»։

Սակայն քաղաք-ռեսպուբլիկաների միջև, ինչպես նաև նրանց ներսում շարունակվող երկպառակությունները Պետրարկային հիասթափեցնում են դեմոկրատական կարգերից, և նա կամաց-կամաց գալիս է այն

եզրակացության, որ գոյություն ունեցող վիճակից միակ ելքը ուժեղ միապետությունն է. «Ներկա իրադրությունների պայմաններում,— գրում է նա,— այսպիսի անհաշտելի տարաձայնությունների պայմաններում, իհարկե, ոչ մի կասկած չկա, որ միապետությունը ամենալավ ձևն է Իտալիայի ուժերը վերականգնելու և հավաքելու համար, որ ջլատվել են երկարատև, կատաղի երկպառակտչական պատերազմների հետևանքով։ Ես խորապես համոզված եմ, որ միայն արքայական ձեռքը կարժի մեր հիվանդությունը»։

Անցնելով ուժեղ, կենտրոնացված միապետություն ստեղծելու դիրքերը, Պետրարկան Դանթեի նման երբեմն առաջ է քաշում հին Հռոմեական կայսրության վերականգնման անհրաժեշտության հարցը։

Հայրենիքի գաղափարն ու հայրենասիրությունը իրենց վառ արտահայտությունն են գտել նաև Պետրարկայի գեղարվեստական մի շարք ստեղծագործություններում։

Բավականաչափ հակասական են նաև Պետրարկայի փիլիսոփայական- բարոյագիտական հայացքները։ Այդ հարցերին նվիրված նրա աշխատություններից երևում է, որ նա դեռևս իր ոչ բոլոր կապերն է կտրել ֆեոդալական միջնադարից։ Իրական կյանքի ու մարդու նկատմամբ ունեցած նրա վերաբերմունքի մեջ որոշ դեպքերում տակավին նկատվում են կրոնա-ասկետական երանգներ, որ ավելի խորանում ու սուր ձևեր են ստանում հատկապես նրա կյանքի վերջին տարիներին։

Պետրարկայի փիլիսոփայական հայացքների այդ հակասությունների համար խիստ բնորոշ է «Աշխարհը արհամարհելու մասին» աշխատությունը, որ նա գրել է դիալոգների ձևով, 1343 թ.։

Նիրածության մեջ Պետրարկան պատմում է, որ նրան մի անգամ երևացել է ճշմարտությունը կնոջ կերպարանքով և երանելի Ավգուստինին հանձնարարել է զրուցել բանաստեղծի հետ՝ նրա հուզված հոգին հանգստացնելու համար։ Նրանց զրույցը տևում է երեք օր։ Ավգուստինը Պետրարկայի մոտ հանդիսանում է միջնադարյան կրոնական ասկետական աշխարհընմբռնման մարմնացումը. այդ դիրքերից նա Պետրարկային խիստ դատապարտում է այն ամենի համար, ինչ նրան կապում է իրական աշխարհի հետ. դատապարտվում է կնոջ նկատմամբ նրա ունեցած սերը, և այդ համարվում է նրա գործած մեծագույն մեղքերից մեկը, դատապարտվում են աշխարհիկ հաճույքները, փառքը։ Ասես ինչ համարվում է անցողիկ և սարդու կյանքի գերագույն նպատակը համարվում է միայն հոգու փրկության հարցը։

Պետրարկան համաձայնվում և անցնում է Ավգուստինի կողմը։ Բայց երբ վերջինս պահանջում է բանաստեղծից հրաժարվել այդ ամենից, ինչպես նաև իր «Աֆրիկա» պոեմից ու այլ գործերից և մտածել միայն հոգու փրկության մասին, բանից պարզվում է, որ նրա համար

այդ անհնար մի բան է։ Նա ասում է, որ ինքը կավարտի իր «երկրային գործերը» և ապա միայն կպրաղվի հոգու փրկության հարցերով։

Այդ աշխատության մեջ Պետրարկան նկարագրել է իր ներքին ծանր ապրումներն ու տարակուսանքները. մի կողմից երևում է, որ նրա համար շատ ծանր է հրաժարվել կյանքի աստվածաբանական ըմբռնումից, բայց մյուս կողմից, նրա մեջ վերջ ի վերջո հաղթում է նոր մարդը, Վերածնության շրջանի մարդը։

Պետրարկայի փիլիսոփայական-բարոյագիտական աշխատությունների գլխավոր առարկան ֆեոդալական կապանքներից ազատագրվող մարդն է, նրա ֆիզիկական, հոգեկան ու մտավոր կարողություններն ու ձգտումները, նրա ազգակցական ու հասարակական կապերը, ընտանիքը, սերը, ամուսնությունը, բնությունը և այլն։

Գլխավոր հարցերից մեկը, որին շատ հաճախ անդրադառնում է Պետրարկան, և որը անշուշտ կապված էր «անհատի զգացմունքի բարձրացման» հետ, մարդու ինքնաճանաչողության հարցն է. «Եթե դու նույնիսկ իմանաս բոլոր գաղտնիքները,— գրում է նա,— երկրի լայնությունը, ծովի խորությունը, երկնքի բարձրությունը, բայց ինքդ քեզ չճանաչես, դու կնմանվես այն մարդուն, որը շենք է կառուցում առանց հիմքի։ Իմաստուն չէ նա, ով ինքն իրեն չի ճանաչում»։

Ճշմարիտ իմաստությունը ինքնաճանաչությունն է — այս միտքն է ընկած Պետրարկայի գլխավոր աշխատությունների հիմքում. «Մեծ բան է, եթե իմաստությունը լիներ ճշմարիտ և առաքինությունից անբաժանելի։ Հավատա ինձ, եթե դու լիներիր ճշմարիտ իմաստուն, երբեք այդ մասին չէիր խոսի։ Իմաստունը նա է, ով հասկանում է, թե ինչքան բան է պակասում իրեն և չի հպարտանում, այլ հոգոց է հանում»։

Դուրս գալով մարդու միջնադարյան ըմբռնումների սահմաններից, Պետրարկան պաշտպանում է աշխարհիկ կյանքի հաճույքներով ապրելու նրա Իրավունքը, կյանքը վայելելու նրա մեջ առաջացած ծարավը, փառաբանում նրա մարմնական ու հոգեկան գեղեցկությունները, փառաբանում բնությունը։

Մարդու մասին արած իր բոլոր դատողությունների մեջ Պետրարկան հանդես է գալիս իբրև ինդիվիդուալիստ, անհատապաշտ։ Այս է պատճառը, որ անհատապաշտությունը համարում են նրա աշխարհայացքի ամենաբնորոշ գծերից մեկը։

Անհատապաշտության և առհասարակ «անհատի զգացմունքի բարձրացման», անհատական արժանապատվության գիտակցության զարթոնքի հետ էին կապված Պետրարկայի ինքնակենսագրական բնույթի գործերի, նամակագրությունների («Նամակներ գալոց սերունդներին», «Անհասցե նամակներ», «Ներունական նամակներ» և այլն), ինվեկտիվների («Նախատական ճառեր»), ինչպես նաև սուբյեկտիվ լիրիկայի առաջա-

ցումը։ Բոլոր դեպքերում նրա հետաքրքրության առարկան մարդն է, շատ հաճախ իր ներքին հոգեկան կյանքը, ապրումների, խոհերի ու տարակուսանքների բազմակողմանի վերլուծությունը կամ նկարագրությունը։

Պետրարկայի անհատապաշտությունը ցայտուն կերպով դրսևորվել է նաև նրա պատմական երկերի մեջ։ Այս տեսակետից ամենից բնորոշը նրա «Նշանավոր մարդկանց կյանքը» աշխատությունն է, որը իր գաղափարական ընդհանուր տենդենցներով սերտորեն կապված է նրա փիլիսոփայական բնույթի գործերի հետ։

Ինչ վերաբերում է Պետրարկայի պատմա-բանասիրական մյուս աշխատություններին, ապա դրանց ելակետը թեման դասական հնադարն է, նրա պատմությունը, կուլտուրան։

Պետրարկայի կատարած աշխատանքը այդ բնագավառում այնքան լուրջ էր ու բեղմնավոր, որ նրան իրավամբորեն համարում են դասական բանասիրության հիմնադիրը Արևմտյան Եվրոպայում։ Տանջվին իր ծննդանության ժամանակ նա ունեցավ բազմաթիվ աշակերտներ ու հետևվորդներ, որոնց մեծ առաջինը Բոկաչիոն էր։

Պետրարկայի մոտ առաջին անգամ շատ որոշակիորեն իևում է, թե ինչ իմաստ ուներ հումանիստների հիացմունքը դասական կուլտուրայի նկատմամբ։ Նա դասական գրողների մոտ որոնում էր փաստեր, հնակերպումներ ու մտքեր իր այս կամ այն դրույթը ապացուցելու կամ միջնադարյան սխոլաստիկային ու մետաֆիզիկային հակադրվելու համար։ Հին գրողներից նա բերած բազմաթիվ քաղվածքներում, նույնիսկ բնագավեստական գործերի մեջ, միայն այն նպատակն էին հետապնդում։ Իսկ այն բոլոր դեպքերում, երբ դասական գրողների այս կամ այն դրույթը հակասում էր նրա այս կամ այն թեզին, սկզբունքին, նա ամենայն վճռականությամբ մերժում էր այն և ապացուցում, որ ինքն է իրավացի։ Այլ խոսքով, Պետրարկան քննադատական մոտեցում էր հանդես բերում դասական կուլտուրայի նկատմամբ և վերցնում ու օգտագործում էր այն, ինչ նրա կարծիքով օգնում էր իրեն հումանիզմի գիրքերը ամրապնդելու համար։

Պետրարկայի գիտական գործունեության ամենամակնորոշ առաջադիմական նշանակությունն այն էր, որ նա ստեղծում էր իր ժամանակի այն մեծ իտալացիների թվին, որոնց մասին խոսում է Էնգելսը. նա առաջինը Արևմտյան Եվրոպայում ձգտում էր գիտություն ազատագրել աստվածաբանության դարավոր գերիշխանությունից և հիմք դնել գիտական ազատ ուսումնասիրությանը։

Եվ, այնուամենայնիվ, Պետրարկան իբրև հումանիստ-գիտնական, որքան էլ իր ժամանակ մեծ դեր կատարած լիներ, հաջորդ սերունդների հիշողության մեջ նա շարունակեց ապրել իբրև գրող, իբրև լաուրայի հուշակավոր երգիչ։

Գրականության պատմության մեջ քիչ չեն այնպիսի դեպքեր, երբ իրենք գրողները չեն կարողանում ճիշտ գնահատել հենց իրենց սեփական ստեղծագործությունը։ Այդպես պատահեց նաև Պետրարկայի հետ։ Նա իր լավագույն գործը համարում էր «Աֆրիկա» (1338—1342) պոեմը, որն այժմ գրեթե մոռացված է։ Այդ կարծիքին են եղել նաև նրա ժամանակակիցները։ Երբ նա դափնեպսակի արժանացավ, իբրև գրող հայտնի էր միայն գերազանցապես «Աֆրիկա» ստեղծով։

Ժամանակակիցների խանդավառ վերաբերմունքի պատճառն այն էր, որ նրանք «Աֆրիկա»-ն ընկալում էին իբրև ազգային հերոսական մի վիպերգություն, որի գաղափարական գլխավոր բովանդակությունը Իտալիայի միասնության և հզորության վերականգնումն է։

«Աֆրիկա»-ի թեման Պետրարկան վերցրել է փյունիկյան երկրորդ պատերազմի կամ «հաննիբալյան պատերազմների» շրջանից, երբ Հռոմը պատերազմ էր մղում Կարթագենի դեմ։ Սյուժետային գլխավոր առանցքը Սցիպիոնի՝ աֆրիկական արշավանքն է։

Առաջին երկու երգերը նվիրված են պոեմի գլխավոր հերոսի՝ Սցիպիոնի երազին։ Նրա հայրը որդուն ցույց է տալիս հռոմեական թագավորների, նշանավոր զորավարների ու գործիչների ուրվականները։ Այնուհետև գուշակում է Կարթագենի անխուսափելի անկումը, իր որդու քաջագործությունները, բայց միաժամանակ գուշակում է նաև Հռոմի անկումը։ Վերջապես գուշակում է նաև, որ ապագայում ծնվելու է մի բանաստեղծ, որը երգելու է Սցիպիոնի քաջագործություններն ու Կարթագենի կործանումը։

Պոեմի բուն գործողությունն սկսվում է միայն երրորդ երգից։ Սցիպիոնի հավատարիմ մարդկանցից մեկը փորձում է Հռոմի կողմը գրավել Կարթագենի հարևան նումիդական թագավորին, և այդ նրան հաջողվում է։ Այնուհետև պատկերվում է Սցիպիոնի արշավանքը, Զումայի նշանավոր ճակատամարտը, որտեղ Հաննիբալը պարտություն կրեց։ Նկարագրվում է Հաննիբալի փախուստը Ասորիք, Կարթագենի նավատորմի կործանումը, Հռոմի և Կարթագենի միջև հաշտության կնքումը և այլն։

Պոեմի լավագույն էջերից են համարվում հատկապես հինգերորդ և վեցերորդ երգերը, որոնք նվիրված են Կարթագենի թագուհի՝ Սոֆոնիսբայի և նումիդական թագավոր Մասինիսսայի սիրո պատմությանը։ Կարթագենի պարտությունից հետո Սոֆոնիսբան թույն է խմում՝ մահր գերադասելով հռոմեական ստրկությունից։ Պետրարկան մեծ վարպետությամբ նկարագրել է ոչ միայն Սոֆոնիսբայի գեղեցկությունը, այլև ներքին, հոգեկան պայքարը։

Պոեմը մնաց անավարտ (գրված է միայն ինը երգ), բայց այն, ինչ գրված է, բավականին հստակ գաղափար է տալիս այդ վիպերգության թե՛ գաղափարական բովանդակության և թե՛ գեղարվեստական արժանիքների մասին։

Վ. Ի. Լենինը մի առիթով նշել է, որ իմպերիալիստական, հափշտակողական պատերազմներ եղել են նմանապես ստրկության հողի վրա և իբրև օրինակ բերում է Կարթագենի դեմ մղած Հռոմի պատերազմը, որ «երկու կողմից էլ իմպերիալիստական պատերազմ էր»։

Լենինի այս դիտողությունը բավական լույս է սփռում «Աֆրիկա» պոեմի գաղափարական բովանդակության հակասությունների բնույթի վրա։

Պոեմի գլխավոր հերոսը՝ Սցիպիոն Աֆրիկացին, ներկայացվում է երկու գլխավոր գծով։ Նա Պետրարկայի համար, նախ, մի հերոս է, որը Իտալիան փրկել է այն ծանր վիճակից, որի մեջ նա գտնվում էր Հաննիբալի իտալական արշավանքների ժամանակ։ Այստեղ արտահայտվել են Պետրարկայի աշխարհայացքի պատմականորեն առաջադիմական կողմերը այն չափով, որչափով նա ծառանում է օտարերկրյա լծի դեմ։ Այս կապակցությամբ բանաստեղծը շոշափում է իր ժամանակվա Իտալիայի համար շատ կարևոր նշանակություն ունեցող մի հարց. դա իր հայրենիքի ազատության, անկախության, մի միասնական պետության մեջ համախմբելու անհրաժեշտության հարցն է, Իտալիայի նկատմամբ ունեցած օտարերկրյա պետությունների զավթողական բոլոր ոտնձգություններին միացյալ ուժերով հակահարված տալու անհրաժեշտության հարցը։ Հենց այստեղ էլ հանդես է գալիս պոեմի այն հայրենասիրական ոգին, որ այնքան դուր էր գալիս Բոկաչիոյին։ Բոկաչիոյին են պատկանում այն խոսքերը, թե «Աֆրիկան» մի այնպիսի գործ է, որ գրված է «ոչ այնքան մարդկային, որքան աստվածային տաղանդով»։

Բայց, մյուս կողմից, Պետրարկան Սցիպիոնին փառաբանում է նաև իբրև աշխարհակալ, փառաբանում նրա աֆրիկական արշավանքը, արդարացնում Կարթագենի անկումն ու կործանումը նույն հռոմեացիների ձեռքով։ Այն, ինչ նա դատապարտում է Հաննիբալի մոտ, համարում է Սցիպիոնի «հավերժ հիշատակելի» մեծագործություններից մեկը։ «Աֆրիկա» պոեմում արտահայտվել է հին հռոմեական կայսրությունը վերականգնելու դանթեական պատրանքը։

Ինչ վերաբերում է պոեմի գեղարվեստական արժանիքներին, ապա այս տեսակետից այդ գործը հետագայում բավականին խիստ քննադատության է ենթարկվել։ Գլխավոր թերություններից մեկը համարվել է գործողության թուլությունը։ Շատ երգերում շեղվելով սյուժետային գլխավոր գծից, Պետրարկան չափածո ձևով, հանգամանորեն շարադրում է իր հայացքները ամենաբազմազան հարցերի մասին։ Առհասարակ ճար-

տասանությունը, երկար ու բարակ դատողությունները պատմա-հասարակական խնդիրների մասին շատ մեծ տեղ են գրավում։ Այս բոլորի անխուսափելի հետևանքը ձգձգվածությունն է, կոմպոզիցիոն թափթփվածությունը, որ նշել են Պետրարկայի մասին գրող գրեթե բոլոր քննադատները։

Անհամեմատ ավելի ուժեղ են լիրիկական կտորները, որտեղ Պետրարկան կարծես թե գտնում է ինքն իրեն. նրա տարերքը բացառապես լիրիկան է։

«Աֆրիկա» պոեմից բացի Պետրարկայի գրչին են պատկանում նաև 12 էկլոգներ (1346—1356), որոնք գրված են Վերգիլիոսի բուկոլիկների ընդօրինակությամբ։ Սակայն Պետրարկայի մոտ էկլոգը չունի այն բնույթը, ինչ հատկանշական էր այդ ժանրին հունական և հռոմեական գրականության ներկայացուցիչների մոտ։ Դասական գրողները էկլոգի մեջ սովորաբար ներկայացնում էին գյուղական կյանքը իր նահապետական պարզության ու անաղարտության մեջ և այն հակադրում քաղաքային կյանքի այլասերվող բարքերին։

Պետրարկային գյուղական կյանքը բնավ էլ չի հետաքրքրում։ «Անհասցե նամակներ»-ի առաջաբանում էկլոգները գրելու շարժառիթները նա այսպես է բացատրում. «Չնայած ճշմարտությունը միշտ էլ ատելի է եղել, բայց նա այժմ մահացու վտանգ է ներկայացնում։ Մարդկային արատների աճման հետ միասին աճել է նաև ատելությունը ճշմարտության նկատմամբ և այն ասպարեզ է բացվել կեղծիքի ու շողոքորթության համար։ Հիշում եմ, այդ մասին ես հաճախ եմ խոսել և երբեմն էլ նույնիսկ գրել, բայց դրա մասին անհրաժեշտ է գրել ու խոսել ավելի հաճախ. լացը՝ վշտից առաջ չի դադարի։ Այդ նկատառումներն ինձ հարկադրեցին գրել բուկոլիկական (հովվական) բանաստեղծություններ, երկիմաստանի պոեմի մի տեսակ, որպեսզի շատ քչերին հասկանալի լինելով, ավելի շատ մարդկանց հաճույք պատճառեմ, որովհետև ոմանց ճաշակը այնքան է փչացել, որ նրանց հաճույք է պատճառում այն, ինչ անհայտ է»։

Այսպիսով, իր՝ Պետրարկայի խոստովանությամբ նրա էկլոգները այլաբանական բնույթ ունեն, և այդ այլաբանություններին նա դիմել է միայն այն պատճառով, որ մերկ ճշմարտություն ասելը դարձել է խիստ վտանգավոր մի բան։

Էկլոգների գործող անձերը մեծ մասամբ հովիվներ ու հովվուհիներ են։ Բայց դա արտաքին, ձևական նշանակություն ունի միայն նրանց հեղինակի համար։ Նրանց զրույցի թեման գլխավորապես գրականության հարցերն են, պապի արքունիքի և Իտալիայի քաղաքական կյանքի հետ կապված հարցերը, երկու էկլոգ էլ նվիրված են Լաուրային։

Պետրարկայի էկլոգների ընդհանուր կառուցվածքի համար խիստ

բնորոշ է հենց առաջին էկլոգը։ Այստեղ գործող անձերը երկու հովիվներ են՝ Մոնիկան և Սիլվիան։ Խոսակցության գլխավոր թեման կրոնի և պոեզիայի փոխհարաբերության հարցերն են։ Հիմնական միտքն այն է, որ պոեզիան և կրոնը կարող են գոյություն ունենալ կողք-կողքի, որովհետև նրանք իրար չեն հակասում։

Ավելի հետաքրքիր են այն էկլոգները, որոնք ուղղված են պապական արքունիքի ու նրա վարչության, ինչպես նաև ֆեոդալական ազնվականության բարձր շրջանների դեմ։ Պետրարկայի ընդհանուր դիրքորոշումը նույնն է, ինչ հատկանշական է նրա մյուս գործերի համար։

Երրորդ, չորրորդ և հինգերորդ էկլոգները բացառապես քաղաքական բնույթ ունեն։ Այսպես, հինգերորդ էկլոգը նվիրված է Կոլա դե Ռիենցիին, և քննության է առնվում հին հռոմեական ռեսպուբլիկան վերականգնելու հարցը։

Նախավերջին երկու էկլոգները (10—11) նվիրված են Լաուրային։ Առաջինի մեջ հեղինակը սիրո մասին խոսում է ակնարկներով, իսկ երկրորդի մեջ Լաուրան հանդես է գալիս իր մահից հետո՝ Գալարեայի կերպարանքով։ Մյուս հովվուհիները՝ Նիոբան, Ֆասկան և Ֆուլգիդոն, իր՝ հեղինակի խոստովանությամբ, նրա հոգեկան տարբեր վիճակների այլաբանություններն են։

Ընդհանուր առմամբ Պետրարկայի էկլոգներն իրենց գեղարվեստական արժանիքներով ու շոշափած հարցերով առանձին բան չավելացրին նրա բանաստեղծական փառքին։ Պետրարկան անհամեմատ ավելի ուժեղ էր նամակագրությունների բնագավառում։ Նամակաձև ստեղծագործությունները առաջին անգամ նրա մոտ են բարձրանում և հասնում գեղարվեստական ժանրի աստիճանին։ Պետրարկայից հետո նամակների ձևով գեղարվեստական երկեր գրելը (մանավանդ XVIII դարից հետո) դարձավ սովորական մի բան։

❋❋❋

Պետրարկայի լավագույն ստեղծագործությունը, որով նա համաշխարհային հռչակ ստացավ, բանաստեղծությունների ժողովածուն է, որ հայտնի դարձավ «Canzioniere» («Երգերի գիրք») ընդհանուր վերնագրով։ Պետրարկայի ստեղծագործությունների բիբլիոգրաֆիան կազմողները հաշվել են, որ մինչև XIX դարը «Երգերի գիրք»-ը ունեցել է 400 հրատարակություն, որից 200-ը՝ մինչև XVII դարը։ Միայն XVI դարում ունեցել է 135 հրատարակություն։ Այս թվերը բավականին պերճախոս են. նախ՝ Պետրարկայի ոչ մի գործ և բոլոր գործերը միասին վերցրած այնքան հարատևություն չեն ունեցել, ինչքան «Երգերի գիրք»-ը, և ապա՝ Պետրարկան հետագա սերունդներին հետաքրքրել է բացառապես իր լիրիկայով։

Պետրարկային սովորաբար համարում են սուբյեկտիվ լիրիկայի հիմնադիրը Արևմտյան Եվրոպայի գրականության պատմության մեջ, և դա ճիշտ է։ Նրա լիրիկան որակապես արդեն տարբերվում է և՛ ասպետական սիրային լիրիկայից, և՛ «նոր քաղցր ոճի» գրողների այլաբանական լիրիկայից։ Դա իր բուն էությամբ ռեալիստական լիրիկա է, որի գլխավոր բովանդակությունը ֆեոդալական կապանքներից ազատագրվող իրական մարդու խոհերն ու մտորումներն են, բայց դա միաժամանակ սուբյեկտիվ լիրիկա է, որովհետև հեղինակի հետաքրքրության ու նկարագրության գլխավոր առարկան արտաքին աշխարհից ստացած տպավորություններն են, իր ներքնաշխարհը, զգացմունքներն ու ապրումները։ «Այն ամենը, ինչ գրավիչ է, ինչ վրդովում է, հուզում, ուրախացնում, տխրեցնում, անհանգստություն պատճառում, մի խոսքով այն ամենը, ինչ կազմում է անհատի հոգեկան կյանքի բովանդակությունը, այն, ինչ մտնում է նրա մեջ և ծագում նրա մեջ — այս բոլորը բևեռվում են լիրիկայով, ինչպես նրա օրինական սեփականությունը։ Առարկան այստեղ ինքնին արժեք չունի, այլ ամեն ինչ կախված է այն բանից, թե ինչ նշանակություն է տալիս նրան սուբյեկտը, ամեն ինչ կախված է այն հովերից ու ոգուց, որոնցով թափանցվում է առարկան երևակայության ու զգայությունների օգնությամբ»[1]։

Բելինսկու նշած սուբյեկտիվ լիրիկայի այս առանձնահատկությունները բնորոշ են նաև Պետրարկայի լիրիկայի համար։

«Երգերի գրքի» մեջ հավաքված 317 սոնետները նվիրված են Լաուրային, ըստ որում այդ սոնետները ինքը Պետրարկան բաժանել է երկու խմբի. սոնետներ, որոնք նվիրված են Լաուրայի կյանքին (227 սոնետ), և սոնետներ, որոնք նվիրված են նրա մահվանը (90 սոնետ)։

Պետրարկայի գործադրած գլխավոր ժանրը սոնետն է, բայց նա գրել է նաև կանցոններ, բալլադներ, մադրիգալներ, սեքստիններ և այլն։ Մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում հատկապես Պետրարկայի քաղաքական կանցոնները։

Լաուրային նվիրված բանաստեղծությունների գլխավոր թեման սերն է և ինքը Լաուրան։ Պետրարկայի համար Լաուրան ամենից առաջ գեղեցիկ կին է, և բանաստեղծը բազմաթիվ սոնետներում երգում ու փառաբանում է նրա մարմնական գեղեցկությունը։

Ահա այդ բնույթի բանաստեղծություններից մեկը.

Հիանում եմ ծաղկամանով ես ոսկյա,
Ուր մարդերն է գեղեցկուհին մեղմ փնջում,
Ու ծաղիկներն քնքշիկներով արծաթյա
Գրկած իրար բույր են տալիս ու շողում։

[1] В. Г. Белинский, Собр. соч., т. II, М., 1948 г., стр. 45.

Նրանց մեջև փողփողում են քնքշագին,
Ալ վարդերի ճանգուրները լուսաշող,
Ու այդ պահին ցնորքներում իմ՝ կրկին
Կյանք է առնում նրա դեմքը ոսկեշող։

Վարդից փշքուն նրա կուրծքն եմ տեսնում ես,
Փրփրագեղ ջրերից վառ ու ճերմակ,
Որի չքնաղ հուր հայացքից արևկիզ
Կխավարի բնությունը բովանդակ։

Նրա կրծքին լայն թափված են ոսկեղեն
Նուրբ վարսերը, գանգուրներով հմայիչ,
Եվ դյութանքը սիրո քաղցր, բոցեղեն
Հուրհուրում է նրա դեմքին կախարդիչ։

Երբ զեփյուռն է հովտում անուշ սլսլում
Ու ծփում են ծաղիկները գունագեղ,
Ես ակամա մի պահ՝ նրան եմ հիշում
Անուրջներում իմ քաղցրագին ու լուսեղ։

Ես հիշում եմ այն վայրկյանը առաջին.
Ու այն վայրը դեղնցկատես, ծաղկաթով,
Երբ ես տեսա Լաուրային իմ անգին
Արևավառ ու կրակոտ հայացքով։

Օդում նրա վարսերն էին ծածանվում...
Ես հիշում եմ անհունորեն քնքշալի
Իմ առաջին հուզումներն ու խռովում
Եվ բոցավառ ծնունդը իմ հուր կյանքի [1]։

Իր բազմաթիվ սոնետներում Պետրարկան նկարագրում է Լաուրայի մազերը, աչքերը, այտերը, շրթունքները, ժպիտը, ձեռքերը, «փարթամ կուրծքը»։ Միայն նրա արցունքների նկատագրությանը նվիրել է չորս սոնետ։ Ահա նրա սոնետներից մեկի վերջին տողերը.

Ոսկեծածան մազերով, էբենի պես հոնքերով,
Դեմքով սպիտակ, ձյունեղեն, սպառնալից աչքերում,
Սլաք է նա հայացքով, հաճելի իր խայթիչով,
Բյուր վարգերով անթառամ, մարգարիտներ բերանում,
Գնրությունը դառնագին արցունքների քաղցրաթով,
Հառաչանքներն ինչպես բոց, հուր ալմաստներ արցունքում [2]։

Լաուրան ոչ միայն գեղեցիկ կին է, այլև ոգով իրականության մեջ ապրող կին. նրան մենք տեսնում ենք նավակում նստած, բնության

[1], [2] Թարգմ. Սաքո Սարգսյանի։

գրկում՝ ծաղիկների մեջ թաղված, Ավինյոնի փողոցներում՝ կառքով գնալիս, կանանց հասարակության մեջ ժպտալիս և այլն, և այլն։ Իր արտաքին մարմնական գեղեցկություններով Լաուրան շատ ու շատ կողմերով տարբերվում է Բեատրիչեից և ավելի շատ հիշեցնում է իտալական վերածննդության նկարչության մեջ պատկերացված մադոննաներին։ Ակնհայտ է նաև տարբերությունը Դանթեի և Պետրարկայի միջև։ «Նոր կյանք»-ի հեղինակը չէր համարձակվում նույնիսկ մի բառ ասել Բեատրիչեի արտաքին գեղեցկության մասին։ Դանթեի համար դա սիրո «մարմնական» կողմն է, որի նկարագրությունն անթույլատրելի մի բան է։ Բեատրիչեի մասին մեզ հայտնի է միայն, թե նա ինչ գույնի հագուստ ունի։ Այդպես չէ Պետրարկան։ Նա մի տեղ իրեն այսպիսի հարց է տալիս, թե վերջ ի վերջո ի՞նչն է նա Լաուրայի մեջ ավելի սիրում՝ գեղեցիկ մարմինը, թե՞ գեղեցիկ հոգին։ Եվ առանց տատանվելու պատասխանում է՝ թե՛ այն, թե՛ մյուսը։ Գեղեցիկ հոգին գեղեցիկ մարմնի մեջ — այս սկզբունքով է ղեկավարվել Պետրարկան Լաուրային երգելու ժամանակ։

Բացի այդ, Դանթեն իր սերը թաքցնում էր բոլորից, այդ թվում նաև Բեատրիչեից։ Այդպես չէ Պետրարկան։ Նրա Լաուրան չնայած ամուսնացած կին է, բայց այդ չի խանգարում բանաստեղծին, որպեսզի սիրի նրան և ամեն տեղ խոսի իր սիրո մասին։

Կա նաև մի այլ, ոչ պակաս կարևոր նշանակություն ունեցող տարբերություն։ Բեատրիչեն, վերջ ի վերջո, այլաբանություն է, հավատի կամ աստվածաբանության մարմնացումը։ Լաուրան ռեալ կին է. երբեմն Պետրարկան փորձում է նրան ներկայացնել իբրև փառքի մարմնացում, այդ պատճառով էլ հաճախ հանգավորում է Լաուրա և լավր (դափնի) (Laura, Lauro) բառերը, բայց ճիշտ են նկատել, որ այստեղ ավելի շուտ արտահայտվել է Պետրարկայի խորին համոզմունքը, թե Լաուրայի նկատմամբ ունեցած նրա սերը ճանապարհ է հարթում այն փառքին հասնելու համար, որին ձգտել է բանաստեղծը իր ամբողջ կյանքում։

Պետրարկայի սերը Լաուրայի նկատմամբ անհույս սեր է. սրանով էլ որոշվում է նրա սոնետների ընդհանուր տրամադրությունը։ Լաուրան անտարբեր է բանաստեղծի սիրո նկատմամբ, հաճախ սառը, դաժան, «սպառնալիքն աչքերում», հայացքով՝ «սլաք», բայց բոլոր դեպքերում էլ նա հաճելի է «իր խայթիչով». բանաստեղծը շարունակում է սիրել ու հուսալ, որովհետև նրա համար կյանքը առանց Լաուրայի նույնն է, ինչ որ «երկինքը առանց լուսնի ու արևի», «օդը՝ առանց քամու», «հողը՝ առանց բուսականության», «օվկիանոսը՝ առանց ձկների ու ալիքների»։ Անհույս սերը բանաստեղծի մեջ առաջացնում է թախիծ, հուսաբեկություն ու հուսախաբություն, նա արտահայտում է իր «թախծոտ սրտի մորմոքները», գանգատվում, տանջվում, հեկեկում, «սաստիկ տոթ օրին՝ մրսում», «ձմեռը՝ շոգից այրվում»։

Լաուրայի մահից հետո գրած սոնետների մեջ բանաստեղծը շարունակում է սիրել նրան, բայց այժմ այդ սերը, ինչպես նաև Լաուրան, այլ երանգներ են ստանում։ Նրա համար պարզվում է, որ Լաուրան իրեն սիրել է, որ նրա սառնությունը կամ դաժանությունը այդ սերը մաքուր և անաղարտ պահելու համար մի քող կամ զրահ է եղել միայն։ Այժմ շատ դեպքերում Լաուրան վարվում է այնպես, ինչպես Բեատրիչեն. նա շատ հաճախ է երևում բանաստեղծին, գիշերը քնած ժամանակ այցելում նրան, մխիթարական խոսքեր ասում, սրբում արցունքները և հավատացնում, որ ինքը միայն նրան է սիրում և միայն նրան սպասում։ Ճիշտ են նկատել, որ այս սոնետներում Լաուրան ավելի մարդկային է, ջերմ, հուզիչ և նույնիսկ ավելի կենդանի։ Բայց միաժամանակ չի կարելի չնկատել, որ հենց Լաուրայի մահվանը նվիրված սոնետներում հաճախ իրական սերը փոխարինվում է պլատոնական սիրով, որ Պետրարկայի մեջ սկսում են առաջանալ տարակուսանքներ այն ուղղությամբ, թե ո՛ր չափով սերը կարելի է հաշտեցնել կրոնի հետ։ Սոնետներից մեկում Լաուրան բանաստեղծին ասում է. «Ես նա եմ, որ այնքան երկար պատերազմից քո դեմ, նա, որի կյանքը գիշերը գալուց շուտ խավարեց... Միայն քեզ եմ սպասում, բայց այն, ինչ սիրելի էր քո աչքերին՝ իմ գեղեցիկ ծածկոցը խիստ, մերկ, թողել եմ երկրի վրա»։ Մի այլ սոնետում Լաուրան ասում է. «Ես նա եմ, ում արտաքսել է քո կիրքը»։

Պետրարկան փորձում է կրոնը հաշտեցնել սիրո հետ, բայց կյանքի վերջին տարիներին վերադառնում է աշխարհի անցավոր լինելու միջնադարյան գաղափարին, որը ցայտուն կերպով արտահայտվել է նրա «Հաղթահանդեսներում»-ում։

Բայց, չնայած այդ հակասություններին ու ներքին տարակուսանքներին, որոնք ցույց են տալիս, թե ինչպես Պետրարկան դեռևս իր ոչ բոլոր կապերն է կտրել միջին դարերից, այնուամենայնիվ, Լաուրային նվիրած երգերը լավագույնն են այն բոլոր ստեղծագործությունների մեջ ինչ ստեղծել է իտալական լիրիկան Վերածնության շրջանի ամբողջ ընթացքում։

Պետրարկայի լիրիկայի մեջ կարևոր տեղ են գրավում նաև նրա քաղաքական-հայրենասիրական բանաստեղծությունները, ինչպես նաև պապի, Ավինյոնի և Հռոմի արքունիքների դեմ ուղղված երկու սոնետը։

Ավինյոնի դեմ ուղղված սոնետում Պետրարկան պապի արքունիքի ու նրա վարչության հարստության ու հզորության աղբյուրը համարում է իտալական ժողովրդի կողոպուտը, «ժողովրդական աղքատությունը»։ Ավինյոնը նրա համար «դավաճանության որջ է», Իտալիայում նյութվող բոլոր չարագործությունների ու երկպառակությունների կենտրոնը, մի կատարյալ անառականոց, որտեղ ամենաբարձր իդեալը գինին է և մեղկ անկողինը։ Ինչ վերաբերում է Հռոմին, ապա նա բոլոր խարդախությունների ու խաբեությունների, մոլորությունների, վայրենի չարության, այ-

լասերման ու անառակության, բոլոր գարշելի ու ստոր «մեղքերի բաբելոն» է։

Պետրարկայի քաղաքական-հայրենասիրական բանաստեղծությունների մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում «Իմ Իտալիան» կանցոնը, որն իրավացիորեն համարվում է իտալական պոեզիայի գոհարներից մեկը։

Դիմելով իր սիրելի Իտալիային, բանաստեղծն առաջին տողերում այն միտքն է հայտնում, որ իր բանաստեղծությունը, իհարկե, չի կարող բուժել այն «արյունոտ վերքերը», որ «մեռցնում են» նրա «սքանչելի մարմինը», բայց նրա սիրտը այնպես է մղկտում ու բզկտվում, որ նրա ողբը կարող է հնչել «Պոի վեհանիստ ափերից մինչև Տիբերը»։

Բանաստեղծի այդ վշտի ու ցասման պատճառը իր հայրենիքի գրեթե բոլոր մասերում արմատացած ներքին միասնության բացակայությունն է, երկրի մասնատվածությունը, տարբեր քաղաքների ու երկրի տարբեր գավառների միջև մշտական թշնամանքը, ներքին երկպառակտչական արյունահեղ պատերազմները։ Դիմելով նրանց, ովքեր մեղավոր են այդ վիճակի համար, Պետրարկան ասում է. «Կատաղաբար կռվելով իրար դեմ, լավագույններից լավագույն իմ հայրենի երկիրը պղծում եք, ապականում. ի՞նչ է արել ձեր խեղճ հարևանը, որ հալածում եք նրան. ինչո՞ւ դուք ծարավի եք նրա ունեցվածքին, նրա աշխատանքի դժբախտ փշրանքներին, որ անխղճաբար թալանում ու կողոպտում եք»։

Սակայն չարիքը միայն այդ ներքին մասնատվածությունն ու երկպառակությունները չեն։ Պետրարկայի ժամանակ, ինչպես նաև XV դարի ամբողջ ընթացքում, այդ ներքին երկպառակտչական պատերազմները մղվում էին վարձկան բանդաների միջոցով, որոնց գլխին կանգնած էին կոնդոտյորները՝ վարձկան պետերը. այդ բանդաները կողոպտում ու ավերում էին ոչ միայն հակառակորդից գրաված երկիրը, այլև այն պետությունները, որոնց կողմից վարձվում էին։ Մարքսը մի առիթով նշել է, որ այդ վարձկան բանդաների պետերը փողի համար մշտապես անցնելով մի պետությունից մյուսի կողմը, որոշում էին բոլոր «պետությունների ճակատագիրը Իտալիայում» [1]։

Պետրարկան մյուս չարիքը համարում է այդ բանդաների գոյությունը Իտալիայում։ Դատապարտելով նրանց, ում ձեռքն է տվել «ճակատագիրը երկրի ղեկը», Պետրարկան ասում է. «Մի՞թե վաճառվածների սրտերում դուք կարող եք գտնել հավատ և սեր... Ինչո՞ւ դուք օտար երկրից վարձով, ոչ մի օրենք չճանաչող մարդիկ եք կանչում, որոնք աճուրդի են դնում հոգին ու արյունը։ Չէ՞ որ նրանք ոչ թե ձեզ համար կռվելու,

---

[1] Архив Маркса и Энгельса, т. 6, 1939 г., стр. 88.

այլ շահույթի համար են գալիս, իսկ դուք անզուսպ կատաղության մեջ իրար արյուն եք թափում»։

Դիմելով Իտալիային, բանաստեղծը կոչ է անում թոթափել այդ հորդանների արյունոտ լուծը, վերջ տալ արյունահեղ երկպառակտչական պատերազմներին, հիշել, թե ինչպես իրենց նախնիները սուրը ձեռքներին պայքարել են օտար հորդանների բոլոր ներխուժումների դեմ։ Պետրարկան իր ժամանակակիցներին կոչ է անում պայքարել Իտալիայի ամբողջականության, ազատության ու անկախության, պատվի ու լավագույն ապագայի համար։

«Խաղաղության, խաղաղության, խաղաղության եմ միայն ծարավ»,— այս բառերով է վերջացնում բանաստեղծը իր կանցոնը։

Պետրարկայի այս հայրենասիրական ստեղծագործության ամենաճիշտ գնահատականը տվեց միայն իտալական ժողովուրդը XIX դարում. ավստրիական լծի դեմ ծավալված ազգային-ազատագրական շարժումների ժամանակ Պետրարկայի կանցոնը երգվում էր իբրև ազգային հիմն. պատմում են, որ մի անգամ այդ հիմնը Միլանում այնպիսի մեծ ոգևորություն առաջացրեց, որ ավստրիական իշխանություններն անհրաժեշտ համարեցին թնդանոթների փողերն ուղղել քաղաքի հրապարակի վրա։

Այդ կանցոնի մեջ արծարծված հարցերն իրենց ակտուալությունը չեն կորցրել նաև այսօրվա Իտալիայի համար։

Իր գաղափարական բովանդակությամբ այդ գործի հետ է կապված Պետրարկայի մյուս կանցոնը, որը, ինչպես ենթադրվում է, գրված է Հռոմում բռնկված պլեբեյական ապստամբության առթիվ և ուղղված է այդ ապստամբության ղեկավար Կոլա դե Ռիենցիին։

Այստեղ նույնպես Պետրարկան իր հայրենիքի բոլոր դժբախտությունների պատճառը համարում է նրա քաղաքական մասնատվածությունն ու չդադարող այն «եղբայրասպան պատերազմները», որոնց հետևանքով Իտալիային հասցրած մահացու վերքերի առաջ «սրտի մեծ կսկիծով» իր գլուխը կխոնարհեր նույնիսկ Հաննիբալը։ Պետրարկան անարգանքի սյունին է գամում իտալական բարոններին և Հռոմի պապին, որոնք պատասխանատու են երկրում ստեղծված այդ անիշխանության համար. եթե եկեղեցու զանգերը առաջ աղոթքի էին հրավիրում, այժմ եղբայրասպան կռվի կոչ են անում ու խլացնում հազարավոր իտալացիների մահվան հառաչանքները։ Այդ բոլորի հետևանքով Իտալիան կորցրել է իր անկախությունն ու ամբողջականությունը, իր «վաղեմի փառքն ու ազատությունը»։ Մի՞թե իսկապես Իտալիան,— հարց է տալիս բանաստեղծը,— այնքան ծեր է, տկար ու անօգնական, այնպես է ընկղմվել դարավոր քնի մեջ, որ երբեք չի արթնանալու։ Բայց Պետրարկան իր հայրենիքի լավագույն ապագայի նկատմամբ հույսը չի կորցնում։ Նրա մեջ ուժեղ ցանկություն է առաջանում բռնել Իտալիայի մազերից և

այնպես ուժեղ թափահարել, որ նա արթնանալով խոր քնից, դիմի «վեհապանծ մեծագործություններին»։

Դիմելով Կոլա դե Ռիենցիին, Պետրարկան կոչ է անում նրան «բազմաչարչար ու հոշոտված» ժողովրդի մեջ «արթնացնել ազատության կենդանի ոգին» և նրան ոտքի հանել Իտալիան այդ ստորացված վիճակից դուրս բերելու համար։

Իտալական գրականության պատմաբաններից ոմանք գտնում են, որ այստեղ Պետրարկան առաջ է քաշում հին հռոմեական դեմոկրատիան վերականգնելու անհրաժեշտության հարցը, մյուսները գտնում են, որ խոսքը վերաբերում է ամբողջ Իտալիան մի դեմոկրատական պետության մեջ համախմբելուն։ Ինչ ձևով էլ մեկնաբանեն, մի բան սակայն անվիճելի է. Պետրարկայի այս կանցոնի գլխավոր գաղափարը Իտալիայի ազատության, միասնության ու անկախության հարցն է։

Պետրարկայի բանաստեղծական ընդհանուր նկարագիրն ամբողջացնելու համար խիստ հատկանշական է նաև նրա «Հաղթահանդես» պոեմը, որ նա սկսել է գրել 1357 թվից և որի վրա նա աշխատել է մինչև իր կյանքի վերջը։ Պոեմը լույս տեսավ հեղինակի մահից հետո, 1475 թվին։ Այս գործը շատ ու շատ կողմերով տարբերվում է Պետրարկայի թե՛ սիրային և թե՛ քաղաքական լիրիկայից և ցայտուն կերպով արտահայտում է այն հակասությունները, որ բնորոշ էին «առաջին հումանիստի» հայացքների համար։

«Հաղթահանդես»-ը մի քայլ ետ է, նախ, ստեղծագործական մեթոդի տեսակետից. Պետրարկան այստեղ վերադառնում է միջին դարերի «տեսիլներին» ժանրին՝ նրան հատուկ այլաբանություններով, սիմվոլիկայով և նույնիսկ միստիկայով։ Սակայն այդ ժանրը Պետրարկան ընկալում է այն ձևով, ինչ մենք տեսնում ենք Դանթեի մոտ։ Հետևելով Դանթեին, նա իր պոեմը գրում է տերցիններով։

Այսպիսով, մենք գործ ունենք մի այլաբանական ստեղծագործության հետ, որի գլխավոր հերոսներն են սերը, ողջախոհությունը, մահը, փառքը, ժամանակը և հավիտենականությունը։ Համաձայն այդ վեց այլաբանությունների, ամբողջ պոեմն էլ բաժանվում է վեց հաղթահանդեսի (տրիումֆի)։

Պոեմի գլխավոր իմաստը բոլոր մեկնիչների գրեթե միաձայն պընդումով հետևյալն է.— առաջին հաղթահանդեսում նկարագրված Ամուրը (սիրո աստվածը), որի հաղթակառքի հետևից գնում է շղթայված մարդկությունը, սիրո այլաբանական նկարագրությունն է։ Այդ նշանակում է, որ իրական կյանքում մարդը սիրո գերին է, կամ սերը հաղթում է մարդուն և հպատակեցնում իրեն։ Բայց սերը անպարտելի չէ, նրան կարող է հաղթել Ողջախոհությունը։ Երկրորդ հաղթահանդեսում Լաուրան իր ողջախոհությամբ հաղթում է Ամուրին՝ սիրո աստծուն կամ սիրուն։ Ինքը

Ողջախոհությունը նույնպես հավիտենական ու անպարտելի չէ։ Լաուրան երրորդ հաղթահանդեսում պարտություն է կրում Մահվան կողմից. Մահը հաղթում է Ողջախոհությանը։ Ապա հանդես է գալիս Փառքը. մարդիկ սխալմամբ կարծում են, թե Փառքով կարող են հավիտենական կյանք ստանալ և նույնիսկ հաղթել Մահվան։ Բայց մարդկանց այդ պատրանքները կործանում է ժամանակը և ամեն ինչ նետում մոռացության գիրկը։ Ժամանակն էլ վերջին հաղթահանդեսում իր հերթին պարտություն է կրում Հավիտենականության կողմից։

Այսպիսով, հավիտենականության առաջ (ոմանք պնդում են, թե Հավիտենականությունն աստծո այլաբանությունն է) ամեն ինչ անցավոր է, ունայն, ոչնչություն։ Այստեղ խտացված ձևով արտահայտվել են այն տարակուսանքներն ու տրամադրությունները, որոնք Պետրարկային կապում էին դեռևս միջին դարերի հետ և որոնցից նա չկարողացավ ազատագրվել. ընդհակառակն, այդ տրամադրությունները նրա կյանքի վերջին տարիներին ավելի ուժեղացան։

Պետրարկայի հայացքների մեջ եղած այդ հակասությունները վկայում են նրա հումանիզմի սահմանափակության մասին։ Այդ սահմանափակությունը դրսևորվել է նաև նրա ստեղծագործական մեթոդի մեջ։ Հիմնականում ռեալիստ Պետրարկան չկարողացավ իր բոլոր կապերը խզել միջնադարյան այլաբանական գրականությունից և իր կյանքի վերջին տարիներին փորձեց վերադառնալ Դանթեի այն տրադիցիաներին, որով նա հանդես էր գալիս իբրև միջին դարերի վերջին գրող։ Բայց եթե Դանթեի ստեղծագործությունը ժամանակակիցների վրա ուժեղ տպավորություն գործեց, Պետրարկայի պոեմը գրեթե աննկատելի մնաց. փոխվել էին ժամանակները, այլաբանական գրականության վախճանը դարձել էր պատմական անհրաժեշտություն։

Պետրարկան գրականության պատմության մեջ մտավ իր ստեղծագործությունների պատմականորեն առաջադիմական կողմերով՝ հումանիզմով, սիրային լիրիկայով, հայրենասիրական պոեզիայով։

2. ԲՈԿԱՉԻՈ
(1313—1375)

Պետրարկայից հետո իտալական վաղ Վերածնության ամենախոշոր գրողը Բոկաչիոն էր։ Նա օգտագործում ու շարունակում է իր մեծ նախորդի ու ժամանակակցի գրական տրադիցիաները։ Նրա մոտ վաղ Վերածնունդը իր բոլոր առանձնահատկություններով ավելի խոր և ավելի ժողովրդական արտահայտություն է ստանում։

Ջիովաննի Բոկաչիոն ծնվել է Փարիզում։ Նրա պապը Ֆլորենցիայից

ոչ հեռու գտնվող Չերտալդո գյուղում հասարակ հողագործ է եղել, զբաղվել է խաղողագործությամբ և իր պատրաստած գինին վաճառքի հանել Ֆլորենցիայում: Հայրը՝ Բոկաչիո դե Չելոնին, եղել է վաճառական: Տեղափոխվելով Ֆլորենցիա, նա կապվում է քաղաքի նշանավոր բանկիրական տներից մեկի (Բարդի) հետ, կարճ ժամանակամիջոցում լավ հեղինակություն է ձեռք բերում. նա շատ անգամ ընտրվել է քաղաքի զանազան հանձնաժողովների և նույնիսկ խորհրդի անդամ:

1313 թ. առևտրական գործերով գնալով Փարիզ, Բոկաչիո դե Չելոնին ժամանակավորապես կապվում է մի ֆրանսուհու հետ: Մինչև այսօր էլ Բոկաչիոյի կենսագիրներին չի հաջողվել պարզել, թե ով է եղել այդ ֆրանսուհին՝ ապագա հանճարեղ գրողի մայրը: Միայն հայտնի է, որ նրա մահից հետո հայրը իր ապօրինի որդուն տեղափոխում է նախ Չերտալդո և ապա Ֆլորենցիա, որտեղ և անց է կացնում նա իր մանկությունն ու պատանեկությունը:

1320 թ. յոթ տարեկան Բոկաչիոն ընդունվում է քերական Չիովաննի դա Ստրուդի լատինական դպրոցը, որտեղ բավականին հիմնավոր գիտելիքներ է ստանում: Սակայն Բոկաչիոյի հայրը ցանկանում էր որդուն նախապատրաստել առևտրական գործունեության համար: Այդ պատճառով էլ Բոկաչիոն այստեղ երկար չի սովորում: 1324 թ. նրան արդեն տեսնում ենք առևտրական դպրոցում, իսկ 1326 թվին՝ Ֆլորենցիայի նշանավոր վաճառականներից մեկի առևտրական գրասենյակում: Այդ շրջանից էլ սկսվում է մի ներքին, լուռ, բայց համառ պայքար հոր և որդու միջև: Բոկաչիոն դեռ վաղ հասակից զգում էր, որ ինքը բանաստեղծ է ծնվել, և միաժամանակ մեծ հակումներ էր հանդես բերում նաև գիտական աշխատանք կատարելու ուղղությամբ, բայց հայրը չէր էլ ցանկանում լսել այդ մասին: Բոկաչիոն ստիպված է լինում մի քանի տարի զբաղվել առևտրական գործերով. միակ բանը, որ մխիթարում էր նրան, նրա հաճախակի շրջագայություններն էին Իտալիայի զանազան քաղաքներում և նույնիսկ Իտալիայից դուրս: Երիտասարդ գործակատարը շրփվում է ամենատարբեր տիպի ու կարգի մարդկանց հետ, ծանոթանում իտալական քաղաքների կյանքին, բարքերին ու սովորություններին, խնամքով գրի առնում իր լսած ժողովրդական զրույցներն ու անեկդոտները, որ հետագայում այնքան մեծ վարպետությամբ օգտագործում է «Դեկամերոն»-ը գրելու ժամանակ:

Հայրը համոզվելով, որ իր որդուց վաճառական դուրս չի գա, որոշում է նրան դարձնել իրավաբան: Հատկանշական է, որ նա երիտասարդ գրողի ու բանաստեղծի պատրանքներով ապրող որդուն ստիպում է զբաղվել պապական օրենքների ուսումնասիրությամբ, հաստատ համոզված լինելով, որ «իրավաբանության այդ ճյուղը» ամենաեկամտաբեր զբաղմունքներից մեկը կարող է լինել:

1330 թվին Բոկաչիոն գնում է Նեապոլ, իսկ 1332 թվից թողնելով առևտուրը, սկսում է զբաղվել եկեղեցական իրավունքի ուսումնասիրությամբ։

Նեապոլը այն ժամանակվա Իտալիայի ֆեոդալական խոշոր կենտրոններից մեկն էր, որտեղ գտնվում էր Ռոբերտ արքայի արքունիքը։ Իր պալատին ավելի մեծ շուք ու համբավ տալու համար Ռոբերտը Նեապոլ էր հրավիրում այն ժամանակվա քիչ թե շատ հայտնի գրողներին ու նկարիչներին, հովանավորում նրանց, մեկենասություն անում։ Նրա այդ վերաբերմունքն էր պատճառը, որ Նեապոլում գործում էր հումանիստների մի բավականին ուժեղ խմբակ, որի ծավալած գործունեությամբ էլ ֆեոդալական Իտալիայի այդ կենտրոնը մասնակից դարձավ հումանիստական շարժմանը։

Նեապոլում Բոկաչիոն անց է կացնում մոտ տասնմեկ տարի։ Այդ բաղաքը Բոկաչիոյի համար գրավիչ էր ոչ միայն իր աշխարհագրական գեղատեսիլ դիրքով, այլև պատմական ու կուլտուրական հին հուշարձանների։ Ըստ ավանդության հենց այստեղ, քաղաքի դարպասների մոտ՝ Պոզիլիպոյի ստորոտում էր գտնվում Վերգիլիոսի գերեզմանը, այն քարայրը, որտեղ «Էնեական»-ի հերոսը իբրև թե իջել է ստվերների աշխարհը։ Եվ Բոկաչիոն առաջին տարիներին ավելի շատ զբաղվում է դասական հուշարձանների ուսումնասիրությամբ, քան թե իրավաբանությամբ։

Կապվելով Նեապոլի հումանիստների հետ, Բոկաչիոն նրանց միջոցով և օգնությամբ ճանապարհ է հարթում դեպի Ռոբերտ արքայի արքունիքը։ Սկզբնական շրջանում արքունական ճոխ և փարթամ կյանքը նրա վրա շլացուցիչ տպավորություն է գործում, նա նույնիսկ հիանում է այն ամենով, ինչ այստեղ տեսնում է։ Բայց շատ շուտով նա զգաստանում է, սկսում է քննադատաբար նայել իր շրջապատին։ Նա մոտիկից ծանոթանում է պալատական կյանքին, ուսումնասիրում ազնվականության ու հոգևորականության բարքերն ու սովորությունները, որ հսկայական նշանակություն ունեցավ նրա գրական գործունեության համար։

Նեապոլում Բոկաչիոն հանդիպում և սիրում է այն աղջկան, որին հետագայում պատկերացնում է Ֆիամետա անունով (fiamma բառից, որ նշանակում է կրակ, բառացիորեն «փոքր հուր», «կրակիկ»)։ Նրան Բոկաչիոն առաջին անգամ հանդիպել է 1338 թվի ապրիլի 12-ին ս. Լավրենտիոսի եկեղեցում։ Մի քանի օրից հետո նա նորից է հանդիպում նրան շրջակա վանքերից մեկում և հետը զրուցում։ Ինչպես պատմում է ինքը Բոկաչիոն, զրույցի թեման այն ժամանակ շատ տարածված առասպելն էր Ցորիոյի և Բիանկոֆորիոյի սիրո մասին. գեղեցկուհին խնդրել է նրան այդ թեմայով մի վեպ գրել։

Բոկաչիոյի սիրո և պաշտամունքի այդ առարկան Ռոբերտ արքայի պաշտոնական դուստրն էր՝ Մարիա Ակվինոն։ Նա այն ժամանակ քսանհինգ տարեկան էր, արդեն ամուսնացած մի ազնվականի հետ։ Բոկաչիոն հետագայում ծանոթանում է նաև նրա ամուսնու հետ, հաճախ լինում նրանց տանը։ Նա (բանաստեղծը) նրան համարում է կանացիական գեղեցկության բարձր տիպար։

Մարիա-Ֆիամետտան Բոկաչիոյի համար դարձավ այն, ինչ Բեատրիչեն՝ Դանթեի, Լաուրան՝ Պետրարկայի համար։ Բոկաչիոյի գրեթե բոլոր ստեղծագործությունները կապված են նրա այդ սիրո հետ. Ֆիամետտան նկարագրված է նաև «Դեկամերոն»-ում։

1341 թվին Բոկաչիոն հոր պահանջով վերադառնում է Ֆլորենցիա։ Բարդի և Պերուցի բանկիրական տները սնանկացել էին, որի հետևանքով հայրը նույնպես ընկել էր ծանր վիճակի մեջ, անհրաժեշտ էր նրան օգնել։ Իսկ Բոկաչիոն այդ ժամանակ արդեն հայտնի գրող էր դարձել։ Կատարելով Մարիո Ակվինոյի խնդիրը, նա Նեապոլում գրել էր իր առաջին մեծածավալ վեպը, «Ֆիլոկոլո» (1338 թ., ավարտեց ավելի ուշ), գրել էր առաջին պոեմները՝ «Թեզեական» (1339 թ.), «Ֆիլոստրատո» (1340 թ.)։ Նեապոլում էր սկսել նաև իր առաջին հովվերգական պոեմը՝ «Ամետո», որն ավարտեց 1342 թ.։

Վերադառնալով Ֆլորենցիա, Բոկաչիոն ակտիվ մասնակցություն է ունենում նրա հասարակական-քաղաքական կյանքին։ Դառնալով ամենախոշոր համքարությունների մեկի ադամ, Բոկաչիոն շատ շուտով դիվանագիտական մի շարք պատասխանատու հանձնարարություններ է կատարում, լինում է Ռոմանայում, Ռավեննայում և նույնիսկ պապի մոտ։ Այդ տարիներին ավելի որոշակիորեն երևում է, որ Բոկաչիոն ռեսպուբլիկական կարգերի կողմնակից է, և չնայած նա չէր հարում որևէ պարտիայի, բայց ատելությամբ էր լցված գիբելինների նկատմամբ, որոնք շարունակում էին իրենց ոտնձգությունները Ֆլորենցիայի անկախության ու ռեսպուբլիկական կարգերի դեմ։

Այդ պատասխանատու դիվանագիտական գործունեության հետ միասին Բոկաչիոն շարունակում էր իր գրական-ստեղծագործական աշխատանքները։ Ֆլորենցիայում նա գրեց «Սիրո տեսիլ» (1342), «Ֆիամետտա» (1342) և «Ֆիեզոլայի հավերժահարսները» (1344—1345) ստեղծագործությունները։

1345 թվին Բոկաչիոն նորից է գնում Նեապոլ, բայց այս անգամ երկար չի մնում այնտեղ։ 1348 թվին մահանում է նրա հայրը. Բոկաչիոն նշանակվել էր իր կրտսեր եղբոր խնամակալ (խորթ մայրը նույնպես մահացել էր), նա պետք է անհապաղ վերադառնար Ֆլորենցիա՝ տնտեսական գործերը կարգավորելու համար։

1350 թվին հիմք է դրվում Պետրարկայի ու Բոկաչիոյի այն մտերմու-

թյանը, որ տևեց մինչև նրանց կյանքի վերջը։ Ճիշտ է, մինչև այդ նրանք հանդիպել էին Նեապոլում, բայց այդ շրջանում Բոկաչիոն շատ երիտասարդ էր և իբրև գրող առաջին քայլերն էր անում։ 1350 թ. Պետրարկան Հռոմ գնալու ճանապարհին այցելում է Բոկաչիոյին և նրա մոտ մնում մոտ քսան օր։ Հետագայում նրանք երկուսն էլ գրում էին, որ դրանք իրենց կյանքի ամենաերջանիկ օրերն էին։

1350—1353 թթ. Բոկաչիոն աշխատում է իր գլուխ-գործոցի՝ «Դեկամերոն»-ի վրա։ Այդ շրջանում նա ղուգահեռաբար գրում է իր առաջին մեծածավալ գիտական աշխատությունը՝ «Հեթանոսական աստվածների ծննդաբանությունը» (1350—1359) խորագրով։ Հետագայում գրում է նաև մի շարք աշխատություններ՝ «Սարերի, անտառների, լճերի, գետերի, ճահիճների և ծովերի անունների մասին», «Նշանավոր կանանց մասին» (1362), «Նշանավոր մարդկանց դժբախտության մասին» (1373), «Դանթեի կյանքը» (1373 թ.՝ անավարտ) և այլն։ Բացի այդ, Բոկաչիոյի գրչին են պատկանում նաև տասներկու էկլոգներ (1348—1363) և «Ագռավը կամ սիրո լաբիրինթոսը» (1355—1356) այլաբանական-սատիրական պոեմը։

Բոկաչիոյի կյանքի վերջին տասնհինգ տարին նրա համար ծանր փորձությունների շրջան էր։ Նրա հայացքների ու ընդհանուր տրամադրությունների մեջ զգալի փոփոխություններ են տեղի ունենում։

Նրա կենսագիրները այդ փոփոխությունները սովորաբար կապում են վանական Պետրո Պետրոնիի հետ։ Այդ «սուրբ» հայրը հավատացնում էր, որ իբր թե նրան տեսիլի ձևով երևացել է «ամենակալը» և հանձնարարել իրեն՝ դիմել իր ժամանակիվա մի շարք նշանավոր գործիչներին, այդ թվում նաև Բոկաչիոյին՝ նրանց համոզելու, որ քավեն իրենց մեղքերը և վերադառնան «ճշմարիտ հավատի»։ Նրա աշակերտ վանական Ջոկինո Ջիանին 1362 թ. ներկայանում է Բոկաչիոյին, նրան համոզում հրաժարվել իր «անբարոյական ստեղծագործություններից», այլապես նա շուտով կմահանա և կճաշակի դժոխքի բոլոր սարսափելի տանջանքները։ Պատմում են, որ այդ զրույցը Բոկաչիոյի վրա ցնցող տպավորություն է գործել։ Նա որոշում է այլևս չզբաղվել գրական աշխատանքներով և այդ մասին հաղորդում է Պետրարկային։ Վերջինս իր պատասխան նամակում ընդունում է, որ «սուրբ» մարդկանց կարող են այդպիսի տեսիլներ երևվալ, բայց միաժամանակ զգուշացնում է, որ լինում են նաև սխալանքներ ու թյուրիմացություններ, այդ պատճառով էլ անվերապահորեն չպետք է հավատալ Ջիանիի ասածներին։ Պետրարկան գրում էր նաև, որ իհարկե պետք է առաքինի կյանք վարել, բայց հրաժարվել գրական-ստեղծագործական աշխատանքներից, միտք չունի, որովհետև դրանք իրար չեն հակասում։

Եվ, այնուամենայնիվ, Բոկաչիոն հրաժարվեց «Դեկամերոն»-ից և,

ինչպես պնդում են, ցանկանում էր նույնիսկ այրել այն։ Համենայն դեպս նա իր կյանքի այդ տարիներին գեղարվեստական ոչ մի նոր գործ չգրեց։ Մեծ մասամբ նա զբաղվում էր գիտական-բանասիրական աշխատանքներով։ 1373 թվին Ֆլորենցիայի քաղաքական վարչության հանձնարարությամբ նա մի շարք դասախոսություններ է կարդում Դանթեի կյանքի ու նրա «Աստվածային կատակերգության» մասին, աշխատելով համաքաղաքացիների մեջ վերականգնել մեծ աքսորականի պատիվն ու անունը։ Բոկաչիոն Դանթեի առաջին կենսագիրն ու «Կատակերգության» առաջին մեկնաբանիչն էր, բայց ծանր հիվանդությունը թույլ չտվեց նրան ավարտել այդ աշխատանքը։

Բոկաչիոն մեռավ 1375 թ. դեկտեմբերի 21-ին Չերտալդոյում։

❁❁❁

Բոկաչիոյի հայացքների մեջ տեղի ունեցած փոփոխությունները դժվար չէ հասկանալ, եթե այժմ ծանոթանանք նրա թողած գրական ժառանգության հետ։

Այդ ժառանգության մեջ, նախ, կարևոր տեղ են գրավում նրա գիտական-բանասիրական աշխատությունները։

Բոկաչիոն իբրև գիտնական, իբրև դասական բանասիրության առաջին հիմնադիրներից մեկը՝ Պետրարկայի աշակերտը և զինակիցն էր։ Բայց Բոկաչիոյի մոտ դասական բանասիրության ուսումնասիրության շրջանակները ավելի են լայնանում։ Պետրարկան զբաղվում էր բացառապես հին հռոմեական կուլտուրայի հարցերով։ Ճիշտ է, նա հավաքում էր նաև հունական դասական գրողների ձեռագրեր, բայց դրանք անմատչելի էին նրա համար։ Բոկաչիոն ուսումնասիրելով հունարեն լեզուն, զբաղվում է նաև հին հունական գրականության հետազոտությամբ։

Այս ուղղությամբ կատարած նրա աշխատանքի առաջին արդյունքը «Հեթանոսական աստվածների ծննդաբանությունը» աշխատությունն էր, որի վրա նա աշխատել էր մոտ ինը տարի։ Գրքի առաջաբանում Բոկաչիոն նշում էր, որ ինքը հետապնդում է երկու նպատակ. նախ, հավաքել բոլոր այն դիցաբանական զրույցները և առասպելները, որոնք պատմում են աստվածների ծագման մասին, և ապա՝ մեկնաբանել այդ զրույցների իմաստը։

Արդեն այս առաջին աշխատության մեջ կարելի է նկատել այն հակասությունները, որոնք այնքան բնորոշ էին Բոկաչիոյի հայացքների համար։

Նախ, հետաքրքիր է փաստը։ Եվրոպական գրականության պատմության մեջ Բոկաչիոն առաջին անգամ հավաքում ու մի աշխատության մեջ

ամփոփում է անտիկ դիցաբանության գրեթե բոլոր զրույցները, ըստ որում այդ աշխատանքը կատարելու համար նա օգտագործել է ոչ միայն դասական գրողների՝ հունական և հռոմեական իրեն մատչելի երկերը, այլև միջնադարյան ամբողջ գրականությունը։

Սակայն Բոկաչիոն չի բավականացել միայն այդ զրույցները հավաքելու և նրանց բովանդակությունը պատմելու աշխատանքներով։ Նա դիցաբանությունը դիտում է իբրև պատմական անհրաժեշտությամբ առաջացած մի երևույթ և գտնում, որ դրանք իսկական գեղարվեստական ստեղծագործություններ են։

Անցնելով դիցաբանական զրույցների մեկնաբանությանը, Բոկաչիոն գտնում է, որ նրանցից ամեն մեկն ունի մի քանի իմաստ և նշանակություն։ «Պետք է նկատի ունենալ,— գրում է նա,— որ այդ զրույցները միայն մեկ իմաստ չունեն, ընդհակառակն, նրանք բազմիմաստ են։ Առաջին իմաստը իր՝ ֆաբուլայի մեջ է, և դա ուղղակի իմաստն է, մյուսն այն է, ինչ նշանակում է ինքը ֆաբուլան, և այդ նշանակությունը կոչվում է այլաբանական»։

Բոկաչիոյի այլ դատողություններից երևում է, որ ամեն մի դիցաբանական զրույց նրա համար ունի առնվազն չորս նշանակություն՝ բառացի կամ պատմական, բարոյախոսական, այլաբանական և անագոգիկ։ Դժվար չէ նկատել, որ Բոկաչիոն դիցաբանությանը մոտենում է Դանթեի տեսության դիրքերից, հիշտ համարելով այն տեսակետը, թե ամեն մի գեղարվեստական գործ ունի մի քանի նշանակություն։

Սակայն, մյուս կողմից, Բոկաչիոն այդ նույն աշխատության վերջին գրքերում սուր հարձակումներ է գործում պոեզիայի բոլոր թշնամիների՝ միջնադարյան սխոլաստիկ գիտնականների, աստվածաբանների վրա և ապացուցում, որ պոեզիան «իմացություն է», գիտություն», և՛ որ նա պետք է անջատվի կրոնից ու աստվածաբանությունից և հանդես գա իբրև միանգամայն ինքնուրույն «իմացություն»։

Բոկաչիոյի աշխարհայացքի հակասությունների համար խիստ բնորոշ է նաև նրա «Նշանավոր կանանց մասին» աշխատությունը։ Այստեղ նա շարադրել է հարյուր հինգ նշանավոր կանանց կենսագրություն, ըստ որում հատկանշականը այն է, որ ոչ մի «սուրբ» կնոջ կենսագրության տեղ չի տվել։ Մեծ մասամբ (105-ից՝ 98-ը) դրանք «հեթանոս» կանայք են, ըստ որում Բոկաչիոն նշանավոր կանանց թվին է դասել նաև դիցաբանական գրեթե բոլոր աստվածուհիներին։ Մյուս յոթ կենսագրություններից մեկը նվիրված է Եվային, իսկ մնացածը մեծ մասամբ թագուհիներ են։

Ամբողջ գիրքն իր ընդհանուր ոգով ու տրամադրությամբ ուղղված է միջնադարյան ասկետիզմի և առհասարակ այն արհամարհական վերաբերմունքի դեմ, որ օրինականացրել էր կաթոլիկ եկեղեցին կանանց սեռի

նկատմամբ։ Բոլորովին պատահական չէ, որ Բոկաչիոն իր այդ աշխատության գլխավոր նպատակը կանանց սեռի գովերգությունն էր համարում։

«Նշանավոր մարդկանց դժբախտությունների մասին» աշխատությունը հետաքրքիր է հատկապես այն տեսակետից, որ այստեղ Բոկաչիոն չարաշարել է իր քաղաքական հայացքները։

Եթե Դանթեն և Պետրարկան իրենց քաղաքական համոզմունքներով վերջ ի վերջո դարձան միապետականներ և հաճախ երազում էին հին հռոմեական կայսրության վերականգնման մասին, ապա Բոկաչիոյի քաղաքական իդեալը իր ժամանակվա՝ քաղաք-կոմունաներն էին իրենց ռեսպուբլիկական կարգերով։

Բոկաչիոն, նախ, խիստ հարձակումներ է գործում Հռոմի պապի և սրա արքունիքի վրա, մերկացնում պապերի ոտնձգությունները քաղաք-ռեսպուբլիկաների դեմ, քննադատում նրանց հատուկ կյանքն ու հեշտասիրությունը, ընչաքաղցրությունն ու արծաթասիրությունը։

Ազնվականության նկատմամբ նույնպես Բոկաչիոյի վերաբերմունքը խիստ բացասական է։ Մերժելով դասային բոլոր պատնեշներն ու արտոնությունները, նա գտնում է, որ մարդուն պետք է գնահատել, ելնելով ոչ թե նրա ծագումից, այլ արժանիքներից ու ընդունակություններից։

Բոկաչիոյի ատելությանն ուժեղանում է հատկապես այն ժամանակ, երբ նա խոսում է արքաների ու միապետության մասին։ Նա մերժելով մերժում է միապետությունը, ինչ ձևով էլ դա հանդես գալու լինի։ Թագավորներին անվանելով «ներկված էշեր» և «բռնակալներ», նա մի ամբողջ տեսություն է զարգացնում, որի բուն իմաստն այն է, թե արքաներին սպանելը ամենաօրինական և ամենասուրբ գործն է։ «Աստծուն հաճելի ոչ մի զոհ չկա, քան բռնապետի արյունը»,— ասում է Բոկաչիոն։

Բոկաչիոն իր այդ քաղաքական-ռեսպուբլիկական համոզմունքներին հավատարիմ մնաց մինչև կյանքի վերջը։ Նրա համար հատկապես շատ թանկ էր իր հայրենի քաղաքի՝ Ֆլորենցիայի ազատությունն ու անկախությունը։ Այդ հարցին նա նվիրել է երկու էկլոգ։ Առաջին էկլոգը (VII) ուղղված է այսպես կոչված հռոմեական սրբազան կայսրության կայսեր՝ Կարլ IV-ի դեմ, որը փորձում էր Ֆլորենցիան իրեն ենթարկել։ Բոկաչիոն ծաղրում է իր դարն անցած ֆեոդալական կայսրության այդ ներկայացուցչին և չերմ տողերով փառաբանում Ֆլորենցիայի անկախությունն ու ռեսպուբլիկական կարգերը։ Մյուս էկլոգը (IX) ուղղված է Հռոմի դեմ, որ պաշտպանում և հովանավորում էր Կարլ IV-ին։ Շատ հետաքրքիր է նաև Բոկաչիոյի X էկլոգը, որտեղ դարձյալ ծաղրված է բռնապետությունը։ Բոկաչիոյի քաղաքական հայացքների համար խիստ բնորոշ է նաև նրա հայտնի նամակը Պետրարկային, որտեղ նա խիստ

հանդիմանում է իր բարեկամին բռնապետների հետ ունեցած նրա կապերի համար։

Միաժամանակ պետք է նշել նաև, որ Բոկաչիոյի դեմոկրատիզմը պատմականորեն բավականին սահմանափակ էր։ Նախ՝ նա դուրս չկավ քաղաք-ռեսպուբլիկաների սահմաններից և երևի այդ է պատճառը, որ նա ոչ մի տեղ առաջ չի քաշում ամբողջ Իտալիան մի միասնական ռեսպուբլիկայի մեջ համախմբելու հարցը։ Մյուս կողմից՝ քաղաք-ռեսպուբլիկանները Բոկաչիոյի ժամանակ արդեն որոշ ճգնաժամ էին ապրում։ Խիստ սրվել էր դասակարգային պայքարը պատրիկական վերնախավերի և պլեբեյական օպոզիցիայի միջև։ Բոկաչիոյի մահից երեք տարի հետո Ֆլորենցիայում տեղի ունեցավ «ցնցոտիավորների» (չոմպի) ապստամբությունը։

Բոկաչիոյի դիրքը քաղաք-ռեսպուբլիկաներում ծավալված դասակարգային պայքարի նկատմամբ, դարձյալ վկայում է նրա սահմանափակության մասին։ Նա դատապարտում էր բանվոր դասակարգի նախորդների առաջին գործադուլներն ու ելույթները։

Բոկաչիոյի հայացքներում եղած այդ հակասություններով էլ պետք է բացատրել, թե ինչու իր կյանքի վերջին տարիներին նա հեշտությամբ ընկավ վանականների ցանցը և փորձեց հրաժարվել այն ամենից, ինչով նա մտավ իտալական և համաշխարհային գրականության պատմության մեջ։

❋❋❋

Բոկաչիոյի գիտական-բանասիրական աշխատությունները վաղուց են մոռացվել։ Այսօր այդ գործերը ոչ թե կարդացվում, այլ ուսումնասիրվում են, որովհետև դրանք հսկայական կենսագրական նյութ են տալիս և օգնում հասկանալու հեղինակի հայացքները։

Պատմական այդպիսի հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև նրա առաջին շրջանի գեղարվեստական գործերը։ Դրանք էլ, բացառությամբ երկու գործի, այսօր չեն կարդացվում, բայց հետաքրքիր են այն տեսակետից, թե ստեղծագործական ինչ ուղի է անցել Բոկաչիոն մինչև իր գլուխ-գործոցը գրելը։

Ժամանակագրական տեսակետից առաջին գործը «Ֆիլոկոլո» արձակ վեպն է, որը, իր՝ Բոկաչիոյի պնդումով, գրել է Ֆիամետայի (Մարիա Ակվինոյի) խնդրանքով։ Սյուժետային գլխավոր առանցքը իսպանական թագաժառանգ Ֆլորիոյի և հռոմուհի Բիանկոֆլորիոյի սիրո պատմությունն է։ Դա վաղ միջնադարում հայտնի և բավականին տարածված զրույցներից մեկն էր, որ Բոկաչիոն վերամշակելով՝ փորձել է նրան հաղորդել վերածնության դարաշրջանի շունչը։

Գեղարվեստական տեսակետից այդ գործը հետագայում խիստ քննադատության է ենթարկվել. նշվել է, որ ֆաբուլան ձգձգված է, շեղումները շատ են, կան ճարտասանական կտորներ և այլն։ Բայց միաժամանակ նշվել է, որ վաղ Վերածննդի մի քանի բնորոշ կողմերը իրենց ցայտուն արտահայտությունն են գտել Բոկաչիոյի այդ երախայրիքում։

Այդ տեսակետից հատկանշականը, նախ, այն է, որ Բոկաչիոն այդ թեման հնարավոր չափով մաքրել է կրոնական-միստիկական տարրերից և այն փոխարինել է դիցաբանությամբ։ Վեպում մեծ դեր են խաղում դիցաբանությունն ու դիցաբանական աստվածները։ Ֆլորիոն և Բիանկոֆլորիոն իրար սիրում են Ամուրի ներշնչմամբ ու «հրամանով», Վեներան հանգստացնում ու մխիթարում է սիրող զույգին, Մարսը արթնացնում է անժամանակ քնած Ֆլորիոյին և օգնում նրան հաղթելու թշնամիներին։ Ֆլորիոն Վեներայից ստանում է այն սուրը, որ Վուլկանը պատրաստել էր Մարսի համար, իսկ Մարսը իր հերթին նրան ոգեշնչում է և ուղեկցում մարտի։ Այսպիսով, դիցաբանական աստվածները փաստորեն դառնում են վեպում նկարագրված դեպքերի ու իրադարձությունների շարժիչ ուժը։ Շատ հաճախ դիցաբանական աստվածները ներկայացվում են իբրև իրական մարդիկ։

Մյուս հետաքրքիր կողմը վեպի գլխավոր պրոբլեմն է։ Ինքը Բոկաչիոն այսպես է բացատրել իր գործի վերնագիրը.— Ֆիլոկոլո բառը կազմված է հունարեն ֆիլոս (սեր) և կոլոս (ջանք) բառերից, որը նշանակում է «սիրո ջանքեր»։ Ուրեմն վեպի գլխավոր պրոբլեմը «սիրո ջանքերի» նկարագրությունն է։ Քննադատները նշել են, որ այդ «սիրո ջանքերի» նկարագրությունը Բոկաչիոյի մոտ տակավին թույլ ու դժգույն է. բայց հետաքրքիրն այն է, որ երիտասարդ գրողը այդ թեմային փորձում է տալ նոր, հումանիստական մեկնաբանություն։

Վեպի հատկանշական կողմերից մեկն էլ համարվում է Բոկաչիոյի հանդես բերած բուռն հետաքրքրությունը ռեալ կյանքի և ռեալ մարդու նկատմամբ։ Այդ երևում է հատկապես այն մասերում, որտեղ տրված է Նեապոլի պալատական կյանքի ռեալիստական նկարագրությունը։ Ֆլորիոն Բիանկոֆլորիոյին որոնելու ժամանակ գնում է Նեապոլ և ընկնում Ռոբերտ արքայի արքունիքը։ Նա նույնիսկ մասնակցում է Ֆիամետայի գլխավորած խմբակի հավաքույթներին, որտեղ ներկա եղողներից յուրաքանչյուրը մի նովել է պատմում սիրային թեմայով։ Վեպի մյուս հերոսը՝ Ֆիլենոն, թափառումների ժամանակ լինում է Ռավեննայում, Պադուայում, Մանտուայում և այլ քաղաքներում։ Բոկաչիոն օգտագործելով «առիթը», տալիս է այն ժամանակվա իտալական քաղաքների մի քանի բնորոշ կողմերի նկարագրությունը։

Բոկաչիոյի երիտասարդական շրջանի հաջորդ երկու գործերի՝ «Ֆիամետտա»-ի և «Քեզեական»-ի թեման առնված է դասական հնադարից։

«Ֆիլիստրատոս»-ն նրա առաջին պոեմն է, որ գրված է ութնյակով (օկտավա)։ Ինչպես պնդում են, ութնյակները Բոկաչիոն վերցրել է ժողովրդական երգիչներից, բայց նա այն հետագայում բարձր կատարելության հասցրեց։

Պոեմի սյուժեն Բոկաչիոն վերցրել է ֆրանսիական տրուվեր Բենուա դե Սենտ Մորի «Վեպ Տրոյայի մասին» երկից։ Նրան բացառապես հետաքրքրել է Պրիամոսի որդի Տրիոլի դժբախտ սիրո պատմությունը։ Նա սիրում է Կոլխասի դուստր Հրիզեիդին, որը գերի էր տարվել Տրոյա։ Սերը կարծես փոխադարձ է։ Բայց երբ տեղի է ունենում գերիների փոխանակություն, Հրիզեիդը հունական զինվոր Դիոմեդի ուղեկցությամբ գնում է ծնողների մոտ՝ Տրիոլին խոստումներ տալով, որ ինքը հավատարիմ կմնա իրենց սիրուն և որոշ ժամանակից հետո կվերադառնա։ Սակայն Դիոմեդին հաջողվում է նվաճել նրա համակրանքն ու սերը։ Երկար սպասելուց հետո, երբ իմանում է, որ Հրիզեիդը դավաճանել է իրեն, Տրիոլը մահ է որոնում և ճակատամարտերից մեկում ընկնում Աքիլլեսի սրից։

Պոեմի գեղարվեստական գլխավոր արժանիքը համարում են Տրիոլի սիրո ու խանդի, նրա հոգեկան ներքնաշխարհի նուրբ ու վարպետ նկարագրությունը։ Բոկաչիոն հանդես է բերում մարդկային հոգեկան կյանքը զարմանալի խոր դիտելու և նույնքան խոր նկարագրելու կարողություն։ Այս հիմք է տվել որոշ գրականագետների պնդելու, որ «Ֆիլիստրատոս»-ն իր սյուժետային կառուցվածքով ավելի շատ հոգեբանական վեպ է։ Եթե նման պնդումները համարենք չափազանցություն, ապա մի բան անվիճելի է. մարդկային հոգեկան կյանքի նկարագրությունը Բոկաչիոյի մոտ դառնում է գլխավոր թեմաներից մեկը, ըստ որում այդ հոգեկան ներքնաշխարհի մեջ նրան բացառապես հետաքրքրում են սերը և խանդը։

Բոկաչիոյի վերամշակած այդ նույն թեմայով հետագայում Շեքսպիրը գրեց իր «Տրիոլ և Կրեսիդ» կոմեդիան։

Մյուս պոեմի, «Թեզեականի»-ի թեման դարձյալ սերն է։ Սյուժետային գլխավոր գիծը Թեզեոսի պայքարն է ամազոնուհիների դեմ, նրա ամուսնությունը ամազոնուհի Իպոլիտի հետ, գլխավորապես Թեբեայի երկու երիտասարդների՝ Պոլեմոնի և Արչիտի սերը Իպոլիտի քրոջ՝ Էմիլիայի նկատմամբ։ Նրանք երկուսն էլ սիրում են Էմիլիային և վերջ ի վերջո իրենց վեճը որոշում են լուծել մենամարտով։ Մենամարտում հաղթում է Արչիտը։ Բայց Վեներան, որ հովանավորում է Պոլեմոնին, օգնության հասնելով, Արչիտին գցում է ձիուց այնպես, որ նա մահանում է։ Մեռնելու ժամանակ նա Էմիլիային կտակում է իր ընկերոջը։

Այս պոեմում նույնպես հեղինակի ուշադրության գլխավոր առարկան սերն է, իր հերոսների՝ ապրումների ու զգացմունքների նկարագրու-

թյունը։ Դարձյալ մեծ դեր են խաղում դիցաբանական աստվածները, որոնք փաստորեն լուծում են երկու ընկերների ճակատագիրը։

Նախորդ գործերի համեմատությամբ «Թեզեական»-ում ավելի ցայտուն կերպով է արտահայտվել երիտասարդ Բոկաչիոյի համար բնորոշ գծերից մեկը. նա ազատորեն մի դարաշրջանից կարող է թռչել մյուս դարաշրջանը, իրար խառնել ու միացնել դիցաբանությունը կրոնա-քրիստոնեական տարրերի հետ, անտիկ աշխարհի հերոսներին դարձնել ասպետներ։ Թեզեոսը, օրինակ, ունի դուքսի տիտղոս և շրջապատված է ազնվական այլ տիտղոսներ ունեցող մարդկանցով։ Մյուս հերոսները ասպետ են կարգվում և մասնակցում ասպետական մրցություններին, խոսվում է քրիստոնեական դժոխքի մասին և այլն, և այլն։ Նույնիսկ դիցաբանական աստվածները փոխում են իրենց բուն էությունը։ Այսպես, «Ֆիլոկոլո»-ում Պլուտոնը ներկայանում է իբրև քրիստոնեական սատանա, Յուպիտերը իր որդուն՝ Քրիստոսին, ուղարկում է Պլուտոն-սատանայի դեմ և այլն։

Դասական և միջնադարյան տարրերի այս խառնուրդը ցույց է տալիս երիտասարդ Բոկաչիոյի աշխարհայացքի մեջ եղած հակասությունները, ինչպես նաև այն, որ նա չի գտել այն նոր ձևը, որ անհրաժեշտ էր նոր, հումանիստական բովանդակությունը արտահայտելու համար։ Բայց չնայած դրան, Բոկաչիոն հաստատ քայլում էր այն ուղիով, որ նրան տանում էր դեպի «Դեկամերոն»-ի ռեալիզմը։

Երիտասարդ Բոկաչիոյի հաջորդ ստեղծագործությունը **«Ամետո»** *հովվերգությունն է, որը սովորաբար համարում են առաջին հովվերգական վեպերից մեկը եվրոպական գրականության պատմության մեջ։*

Չափածո և արձակ հատվածներով գրված այս գործի գլխավոր բովանդակությունը հովիվ Ամետոյի պատմությունն է. դա մի կոպիտ, գռեհիկ, կիսավայրենի ու պարզամիտ պատանի է, որի ամբողջ աշխարհը ամփոփված է որսորդության մեջ և որը բացի շներից ուրիշ բան չի ճանաչում։ Բայց ահա մի օր նա հանդիպում է հավերժահարսների, նրանց մեջ գեղեցկուհի Լիային և, լսելով նրա երգը, սիրահարվում է նրան։ Նա այնպես է տարվում Լիայով, որ մտածում է միայն նրա մասին և ապա կամաց-կամաց այդ մեծ սիրո ազդեցության տակ սկսում է վերածնվել, մարդ դառնալ։

Բացի այդ, նկարագրված է նաև Վեներայի տոնակատարությունը, որի ժամանակ յոթ հավերժահարսները (Լիա, Էմիլիա, Ֆիամետա, Մոնսա, Ակրիմոնիա, Ագնեսա, Ադիոնա) պատմում են իրենց սիրային արկածների մասին։ Ապա հանդես է գալիս Վեներան, որի շլացուցիչ փայլը քիչ է մնում կուրացնի Ամետոյին։ Լիան նրան խորասուզում է ջրի մեջ, մյուս հավերժահարսները նրան մաքրում ու զարդարում են, որից հետո նա կարողանում է տանել Վեներայի շլացուցիչ փայլը։ Այսպես մաքրվե-

լով և լուսավորվելով, Ամետոն զգում է, որ նախկին կենդանուց իր մեջ ոչինչ չի մնացել, որ նա իսկական մարդ է դարձել։

«Ամետո»-ն չնայած այլաբանական ստեղծագործություն է և շատ այլաբանություններ մինչև այսօր էլ տարբեր իմաստով են մեկնաբանվում, բայց գլխավոր հարցի շուրջը ոչ մի տարաձայնություն չկար։ Բոլոր մեկնաբաններն էլ պնդում են, որ Բոկաչիոն այստեղ պատկերել է սիրո ազնվացնող, վերափոխող ուժը։ Նրանցից ոմանք նույնիսկ պնդում են, որ այստեղ այլաբանորեն պատկերված է սիրո և բնության հաղթանակը մարդկանց գազանային էության նկատմամբ։

Մյուս կողմից, յոթ հավերժահարսները ինչպիսի այլաբանություններ էլ լինեն (ոմանք գտնում են, որ նրանք Դանթեի «Քավարան»-ում նկարագրված յոթ առաքինությունների՝ իմաստության, արդարության, չափավորության, բարոյական կայունության, սիրո, հույսի, հավատի մարմնացումն են), այնուամենայնիվ, նրանք նկարագրված են շատ ռեալ գծերով, իրենց այնպես են պահում, որպեսզի երիտասարդ հովիվները սիրահարվեն նրանց։ Լիան (հավատ) անունով է միայն հավերժահարս. նա փաստորեն «Դեկամերոն»-ում նկարագրված գեղեցիկ կանանց հարազատ քույրն է։

Այլաբանական բնույթ ունի նաև Բոկաչիոյի «Սիրո տեսիլքը» պոեմը, որը գրված է Դանթեի «Աստվածային կատակերգության» հետևողությամբ։

Բոկաչիոյի հաջորդ երկու գործերը՝ «Ֆիեզոլայի հավերժահարսները» պոեմը և «Մադոննա Ֆիամետայի էլեգիան» վեպը, լավագույն ստեղծագործություններն են այն ամենի մեջ, ինչ նա գրել է «Դեկամերոն»-ից առաջ։

«Ֆիեզոլայի հավերժահարսները» *պոեմում հեղինակն իրեն նպատակ է դրել գոյություն ունեցող ավանդական զրույցների հիման վրա բացատրել Աֆրիկո և Մենզոլա գետերի անունները, ինչպես նաև Ֆիեզոլա և Ֆլորենցիա քաղաքների հիմնադրումը։ Արդյունքը եղել է այն, որ Բոկաչիոն գրել է մի սքանչելի պոեմ հովիվ Աֆրիկոյի և հավերժահարս Մենզոլայի դժբախտ սիրո մասին, գեղարվեստական բարձր արժանիքներով օժտված մի այնպիսի ստեղծագործություն, որ մինչև այսօր էլ պահպանել է իր վարակիչ ուժը։*

Պոեմի համառոտ բովանդակությունն այս է. շատ հին ժամանակներում, երբ դեռ գոյություն չուներ Ֆիեզոլա քաղաքը, նրա տեղը՝ բլրի վրա, ապրում էր կուսության աստվածուհի Դիանան իր հավերժահարսների հետ։ Դիանան խստորեն պահպանելով իր կուսությունը, նույնը պահանջում էր իր հավերժահարսներից, և վայ նրան, ով կհամարձակվեր սիրել։ Բայց ահա մի օր երիտասարդ հովիվ Աֆրիկոն տեսնում է այդ հավերժահարսներին և սիրահարվում նրանցից մեկին՝ Մենզոլա-

յին։ Երկար ժամանակ նրան չի հաջողվում որևէ ձևով մտերմանալ իր սիրած հավերժահարսին։ Հավիտենապես կույս մնալու երդում տված Մենզոլան միշտ խուսափում է նրանից։ Այդ ժամանակ Աֆրիկոն վենեբայի խորհրդով կանացի շորեր է հագնում, միանում հավերժահարսների խմբին և մի օր գետում լողանալուց հետո բռնի տիրանում Մենզոլային։ Մենզոլան ծանր ողբերգություն է ապրում. մի կողմից նրա մեջ ուժեղ սեր է առաջացել դեպի Աֆրիկոն, բայց մյուս կողմից ամոթն ու Դիանայի նկատմամբ ունեցած վախը նրան ստիպում են խուսափել Աֆրիկոյի հետ նոր հանդիպումներ ունենալուց։ Աֆրիկոն երկար ժամանակ չտեսնելով նրան, հուսահատությունից ինքնասպանություն է գործում և իր արյունով ներկում այն գետի ջրերը, որի ափին նա վայելել է իր սերը։ Այդ ժամանակից սկսած այդ գետը կոչվում է Աֆրիկո։

Մենզոլան երեխա է ունենում և սարսափելով Դիանայից, ամեն կերպ խուսափում է նրա աչքին երևալուց։ Բայց մի օր Դիանան Մենզոլային տեսնում է երեխայի հետ. վերջինս փորձում է փախչել, բայց Դիանան նրան սպանում է գետն անցնելիս, այն գետը, որ Ֆիեզոլի բլրի մյուս կողմում միանում է Աֆրիկո գետակի հետ։

Աֆրիկոյի ծնողները երեխային վերցնելով իրենց մոտ, մեծ սիրով ու հոգատարությամբ խնամում ու դաստիարակում են նրան։ Այդ ժամանակ եվրոպա է գալիս Ատլանտը՝ այստեղ քաղաքակրթություն տարածելու նպատակով։ Նա Ֆիեզոլի բլրի վրայից քշում է հավերժահարսներին, նրանց մի մասին ամուսնացնում և բլրի վրա հիմնում Ֆիեզոլա քաղաքը։

Այնուհետև Ատլանտի մոտ է գալիս Աֆրիկոյի հայրը իր Թոռնիկի հետ միասին. Թոռնիկը բարձր պաշտոն և մի հողամաս է ստանում Ատլանտից, որտեղ կառուցվում է Ֆլորենցիա քաղաքը։

Բոկաչիոյի այս պոեմն իր գաղափարական բովանդակությամբ ուղղված է միջնադարյան ասկետիզմի դեմ։ Այդ ասկետիզմի մարմնացումն ամենից առաջ Դիանան է, որն ինչպես իր, այնպես էլ իրեն շրջապատող հավերժահարսների մեջ ամենայն խստությամբ ու դաժանությամբ ոչնչացնում է այն ամենը, ինչ մարդկային է։ Նրա սկզբունքն ու իդեալը ըստ էության ոչնչով չի տարբերվում կաթոլիկական մենաստանների կյանքից. նա այդ գեղեցիկ, ջահել, կյանքի բոլոր վայելքների համար ստեղծված հավերժահարսներին ստիպում է միանձնուհիների կյանք վարել և հրաժարվել իրենց բուն մարդկային էությունից։ Ճիշտ է նկատել իտալական Վերածննդի սովետական մասնագետներից մեկը. «Հասարակությունը, կենդանի և կազմակերպված հասարակությունը, չի կարող գոյություն ունենալ Դիանայի կանոնադրությամբ։ Դա կլինի կուսանոց, բայց ոչ ապրելու և զարգանալու ընդունակ հասարակություն»[1]։

1 А. К. Дживелегов, Пастораль Боккаччо (տե՛ս «Ֆիեզոլայի հավերժահարսները»-ի ռուսերեն թարգմանության առաջաբանը, 1934 թ.)։

Այս է Բոկաչիոյի պոեմի գաղափարական գլխավոր բովանդակությունը։

Սակայն ասկետիզմի շղթաներից ազատագրվելն այնքան էլ հեշտ բան չէ. դա կապված է ներքին ու արտաքին մեծագույն փորձությունների հետ, մեծագույն ճիգերի ու ջանքերի հետ։ Դարեր շարունակ ասկետիզմի ոգով դաստիարակված մարդու համար շատ դժվար է միանգամից դեն նետել մարմնի վրա դրված շղթաները, որքան էլ նրա մեջ արթնացած լինի մարդկային արժանապատվության զգացմունքը։

Հենց այդպիսի մի ողբերգություն է ապրում Մենզոլան։ Նրա մեջ բուռն թափով արթնացած մարդկային բնությունն ըմբոստանում է նրա վարած ասկետական կյանքի բոլոր նորմաների դեմ. նրա մեջ առաջանում է այն, ինչ արգելված էր՝ սեր, և նա Աֆրիկոյին սիրում է իր հոգու ամբողջ թափով։ Բայց մյուս կողմից նա վախենում է Դիանայի դեմ ըմբոստացած իր բնական էությունից, նա Աֆրիկոյին վախենալով է սիրում։

Իսկ ինչի՞ց է վախենում Մենզոլան։ Նա, նախ, վախենում է, իհարկե, Դիանայից։ Խախտելով կուսության աստվածուհու սահմանած կանոնները, նա իբրև հանցագործ, պետք է պատժվի։ Բայց Դիանայի «սարսափելի ցասումից» բացի Մենզոլան վախենում է նաև իր մեջ արթնացած մարդկային բնական էությունից։ Նա սիրում է Աֆրիկոյին, բայց այդ սերն էլ է վախեցնում նրան։ Նա փորձում է իր այդ սիրո կրակը պահել սրտի խորքում, որպեսզի Դիանան ու իր ընկերուհիները ոչինչ չնկատեն, բայց մյուս կողմից նա ինքն իր ներսում «սիրում էր և վախենում էր սիրել», այդ վախն է պատճառը, որ նա երբեմն չի համարձակվում «մտածել կրակի մասին»։ Այլ խոսքով Մենզոլան դեռ չի հասել «Դեկամերոն»-ի հերոսուհիների այն գիտակցությանը, որ ինքը սիրելու և սիրվելու իրավունք ունի։ Սերը, նրա ըմբռնումով, գրեթե հանցավոր մի բան է, և նա խորապես համոզված է, որ այդ հանցանքի համար վաղ թե ուշ պետք է կործանվի։ Միայն սրանով պետք է բացատրել, թե ինչու նա երազում է մեռնելու մասին, և եթե չլիներ պառավ հավերժահարս Սինիդեկիան, նա երևի ինքնասպանություն կգործեր։

Հատկանշական է նաև նրա վերաբերմունքն իր երեխայի նկատմամբ։

Մնվում է մի շատ գեղեցիկ զավակ, և Մենզոլան ամբողջ հոգով սիրում է նրան։ Այդ սերը կրկնապատկվում է մանավանդ այն պատճառով, որ նա շատ նման է իր հորը՝ Աֆրիկոյին, իսկ և իսկ նրա պատճենն։ Մենզոլան խաղում է իր երեխայի հետ, փաղաքշում, գուրգուրում, խնամում, և թվում է, թե ամենաերջանիկ մայրն է աշխարհիս երեսին։ Իզուր չէ, որ Բոկաչիոյին համարում են մայրական սիրո առաջին երգիչը համաշխարհային գրականության մեջ։ Բայց միաժամանակ նրա այդ սիրո և պաշտամունքի առարկան նրա հանցանքի «առարկայական» ապացույցն

է, և այդ գիտակցությունը դարձյալ հանգիստ չի տալիս նրան։ Նա մեծ խնամքով թաքցնում է իր մայրությունը, իր երեխային, երկար ժամանակ հեռանում հավերժահարսների խմբից և քաշվում ապահով մի տեղ, ուր կարող է իրեն ամբողջովին նվիրել երեխային։ Բայց Դիանան որոնում և գտնում է նրան։ Մենզոլան երեխային թաքցնում է թփերի մեջ և չնայած շատ դժվար է բաժանվել նրանից, փորձում է փախչել։ Երեխայի ճիչը Դիանային ամեն ինչ ասում է։

Այսպիսով, Մենզոլայի միակ հանցանքն այն է, որ նա սիրել ու մայր է դարձել։ Նա կործանվում է՝ զոհ դառնալով կուսության ասկետական միջնադարյան այն տեսությանն ու պրակտիկային, որի մարմնացումը Դիանան է։ Այն, որ Ատլանտը վերջում հանդես գալով հալածում է Դիանային ու նրա հավերժահարսներին, իսկ նրանց մի մասին ամուսնացնում է, Աֆրիկոյի և Մենզոլայի ջերմ սիրո լավագույն արդարացումն է։ Նրանց սիրո և մահվան ողբերգական պատմությունը մարդու միջնադարյան աստվածաբանական ըմբռնման դեմ ուղղված մի համարձակ մարտահրավեր էր, կղերա-ֆեոդալական կապանքներից մարդու ազատագրության ջերմ պաշտպանություն։

* * *

«Մադոննա Ֆիամետայի էլեգիան», որ Բոկաչիոն նվիրել է «բոլոր սիրահարված կանանց», նրա երիտասարդական շրջանի լավագույն ստեղծագործությունն է։ Այս վեպն արդեն բոլոր տեսակետներից հասունացած գրողի երկ է, որտեղ, ճիշտ է, թեև որոշ դեր են խաղում դիցաբանական տարրերը, բայց, նախ, նրա թեման առնված է այն ժամանակվա իրականությունից և, ապա, դա Բոկաչիոյի առաջին գործն է, որտեղ ռեալիզմը հանդես է գալիս ոչ թե տարրերի ձևով, ինչպես նախորդ ստեղծագործություններում, այլ որպես հիմնական ստեղծագործական մեթոդ։ Բոլորովին պատահական չէ, որ «Ֆիամետան» համարվում է առաջին ռեալիստական վեպը եվրոպական գրականության պատմության մեջ։

Իտալական գրականության պատմաբանները «Ֆիամետա»-ի մեջ տեսել ու որոնել են ինքնակենսագրական տարրեր։ Տարածված կարծիքն այն է, որ Բոկաչիոն իր այս ստեղծագործության մեջ պատկերել է իր այն հոգեվիճակը, որի մեջ նա ընկել է Մարիա Ակվինոյի ամուսնությունից հետո։ Ճիշտ այնպես, ինչպես կյանքում Մարիա-Ֆիամետան դավաճանել է Բոկաչիոյին, այնպես էլ վերջում Ֆիամետա-Բոկաչիոյին դավաճանում է Պամֆիլոն։ Այլ խոսքով Ֆիամետան որոշ չափով ինքը Բոկաչիոն է։ Մի քանի գրականագետներ էլ պնդել են ճիշտ հակառակը.

սրանց կարծիքով Պամֆիլոն ինքը Բոկաչիոն է. երկուսն էլ առևտրականի որդի են, երկուսն էլ Ֆիամետա-Մարիայից բաժանվում և հեռանում են իրենց ծեր հայրերի կամքով։

Մինչև այսօր էլ չլուծված այս վեճի առթիվ կարելի է նշել, որ Բոկաչիոյի սիրո պատմությունը կարող էր անշուշտ որոշ դեր խաղալ, բայց այնուամենայնիվ, «Ֆիամետա»-ն ինքնակենսագրական վեպ չէ։ Թեև նրա հեղինակը չկարողանար նեղ, մասնավոր կենսագրական փաստից վեր բարձրանալ և չհասներ գեղարվեստական ընդհանրացումների մակարդակին, ապա այդ գործը հազիվ թե որևէ լուրջ հետաքրքրություն ներկայացներ։

Վեպի գլխավոր հերոսը Ֆիամետան է, որի անունից էլ պատմվում է նրա «էլեգիան»։ Նա մի հարուստ և անվանի ընտանիքի աղջիկ է, որ լավ դաստիարակություն է ստացել և աչքի է ընկնում չնաշխարհիկ գեղեցկությամբ։ Նա կարծես թե սիրել է մի երիտասարդի, սերը եղել է փոխադարձ, և նրանք ամուսնացել են։ Սկզբում թվում է, թե Ֆիամետան չատ գոհ էր իր ամուսնությունից և իրեն նույնիսկ երջանիկ է զգում։ Բայց ահա մի օր եկեղեցում նա հանդիպում է Պամֆիլո անունով մի երիտասարդի և սիրահարվում նրան։ Ֆիամետայի սերն այնքան բուռն ու անդիմադրելի է, որ նա այլևս ոչ մի բանի մասին չի մտածում։ Այժմ նրան թվում է, որ առաջ ինքը երբեք այդպես չի սիրել և ունի միայն մի նպատակ ու ձգտում՝ ինչ գնով էլ լինի նորից հանդիպել այդ երիտասարդին, մոտ կապեր հաստատել նրա հետ։ Նրա դայակը, որ մի ծեր և փորձված կին է, բարոյական հին ըմբռնումների զառամած ու մահացող մարմնացումը, նկատում է Ֆիամետայի մեջ տեղի ունեցած փոփոխությունը, իսկ վերջինս նրանից չի թաքցնում իր սերը։ Դայակը նրա այդ սերը Պամֆիլոյի նկատմամբ համարում է հանցավոր մի բան և խորհուրդ է տալիս հրաժարվել նրա հետ հանդիպում ունենալու մտքից։ Բայց Ֆիամետան արդեն Մենզոլա չէ. նա իր սիրո մեջ ոչ մի հանցավոր բան չի տեսնում։ «Դեմ գնալ չեմ կարող, կամ նա, կամ մահ»,— ասում է նա դայակին։ Դայակի և Ֆիամետայի վեճը լուծում է Վեներան՝ սիրո և գեղեցկության աստվածուհին։ Նա Ֆիամետային խորհուրդ է տալիս լսել միայն իր սրտի ձայնին, որովհետև «ինչպիսին էլ լինեն մարդկային հարաբերությունները, Ամուրը վերացնում է բոլոր օրենքները և նրանց տեղը դնում է իր օրենքները»։ Այնուհետև Վեներան ասում է, որ նույնիսկ քնությունն էլ տկար է սիրո կրակի առաջ և որ առհասարակ սերը միակ հզոր ուժն է, որի համար ոչ մի օրենք գոյություն ունենալ չի կարող։

Վեպի հաջորդ գլուխներում մանրամասնորեն նկարագրված են Ֆիամետայի և Պամֆիլոյի հանդիպումները, նրանց զրույցները, որոնց գլխավոր թեման սերն է։ «Ես շատ երջանիկ վայրկյանների, համբույրների և

գիշերային զրույցների մասին կպատմեի, եթե ամոթը արգելք չհանդիսանար»,— ասում է Ֆիամետան։

Սակայն Ֆիամետայի երջանկությունը երկար չի տևում. Պամֆիլոն հոր պահանջով պետք է վերադառնա Տոսկանա։ Նա Ֆիամետային հավատացնում է, որ ինքը երկար չի մնա այնտեղ, որ մի քանի ամսից հետո կվերադառնա։ Բայց սահմանված ժամկետը լրանում է, և նա այլևս չի վերադառնում։ Ֆիամետան սկզբում լուր է ստանում, որ նա ամուսնացել է. վիշտն ու խանդը տանջում են նրան, բայց նա փորձում է իրեն մխիթարել, մտածելով, որ Պամֆիլոն կարող էր ամուսնանալ հարկադրաբար, առանց սիրելու։ Հետո պարզվում է, որ ամուսնացողը ոչ թե Պամֆիլոն է, այլ նրա հայրը, իսկ առաջինը ոչ թե ամուսնացել, այլ սիրահարվել է մի այլ կնոջ։ Ֆիամետայի համար վերջնականապես պարզվում է, որ ինքը չարաչար խաբված է։

Վերջում Ֆիամետան իր սիրո տանջանքները համեմատում է դաստիարակ աշխարհի շատ կանանց տանջանքների հետ և գալիս է այն եզրակացության, որ ոչ մեկը չի ապրել այն, ինչ ինքը։ Վերջապես նա հայտնում է, որ ինքը իր սիրո «էլեգիան» պատմեց, որպեսզի մյուս կանայք խուսափեն նման սխալներից։

«Ֆիամետա»-ի մեջ առաջ քաշած գաղափարական գլխավոր պրոբլեմը նույնն է, ինչ որ նախորդ գործերում։ Բոկաչիոյի հետաքրքրության գլխավոր առարկան դարձյալ սերն է, նրա էությունը, նրա դերը մարդկային հարաբերությունների մեջ։

Իր այս վեպում Բոկաչիոն ավելի մեծ եռանդով ու թափով է պաշտպանում սիրո գոյության իրավունքը, նրա այսպես ասած բնական հիմունքները։ Սերը, նրա կարծիքով՝ մարդկային բնական էության ամենաուժգին արտահայտությունն է, որովհետև մարդկային բնական բոլոր մղումների մեջ, ինչպես ասված է «Դեկամերոն»-ի չորրորդ օրվա ութերորդ նովելում, «ամենից քիչ սերն է խորհուրդ ու դիմադրություն ընդունում, քանզի բնականից նա ավելի շուտ կարող է ի հայտ գալ ինքնաբերաբար, քան կասեցվել որևէ խոչընդոտով»։ Ներկա դեպքում նա ավելի զորավոր է, քան միջնադարյա-ասկետական տրադիցիաները և այն բոլոր օրենքներն ու բարոյական նորմաները, որոնց կենդանի կրողը Ֆիամետայի դայակն է։

Դայակը, իհարկե, կուսության աստվածուհի Դիանան չէ։ Նա Ֆիամետայի սերը հանցավոր է համարում ոչ թե այն պատճառով, որ առհասարակ, սերը, նրա կարծիքով՝ հանցավոր մի բան է։ Ֆիամետան ամուսնացած կին է և պարտավոր է սիրել իր ամուսնուն ու հավատարիմ մնալ նրան. այս է դայակի բռնած դիրքը։ Նա պաշտոնական բարոյականության և եղբի վրա գրված բարոյական նորմաների կողմնակից է։ Այդպիսի մարդիկ, իհարկե, չեն կարող հասկանալ, թե ինչու, ասենք, Ռո-

մեռն սիրելով Ռոզալինին, մոռանում է նրան, երբ հանդիպում է Ջուլիետային։ Շեքսպիրն այդ բացատրում է շատ հասկանալի ձևով. Ռոմեոն լոկ «աչքով» է սիրել և «ոչ թե սրտով»։ «Սրտով» առաջին անգամ սիրում է նա միայն Ջուլիետային, իսկ դա նրա ոչ միայն առաջին, այլև վերջին սերն է։

Նման մի բան տեղի է ունենում նաև Ֆիամետայի հետ։ Ճիշտ է, նա ամուսնացած է, բայց, ըստ երևույթին, նա էլ Ռոմեոյի նման «աչքով» է սիրել իր ամուսնուն։ Իսկական սիրո մասին նա առաջին անգամ գաղափար է կազմում միայն Պամֆիլոյին հանդիպելուց հետո։ Եվ որովհետև նա Պամֆիլոյին սիրում է իր հոգու ամբողջ թափով, ապա նրա համար ոչ մի նշանակություն չունի, թե նրա այդ սերը պաշտոնական բարոյականության տեսակետից ինչպես կգնահատվի։ «Մի՞թե դու չգիտես, որ սերը ամեն ինչի կարող է հաղթել»,— ինքն իրեն հարց է տալիս Ֆիամետան։

Ֆիամետայի սերը ազատ, անկաշկանդ, բնական, ինքնաբերաբար արտահայտված, ամեն մի նյութական և այլ նկատառումներից հեռու այն սերն է, որը ոչ մի «խորհուրդ ու դիմադրություն» չի կարող ընդունել, և հրաժարվել այդ սիրուց, նշանակում է հրաժարվել մարդկային բնական էությունից։

Նոր ժամանակներում առաջացած սիրո ըմբռնումը համեմատելով դասական աշխարհի ըմբռնման հետ, Էնգելսը գրել է. «Մեր սեռական սերը էապես տարբերվում է հների զուտ սեռական ցանկությունից, էրոսից։ Ամենից առաջ՝ այն ենթադրում է փոխադարձ սեր սիրած էակի կողմից. այդ չափով կինը տղամարդուն հավասար է կանգնած, մինչդեռ կնոջն անտիկ էրոսի ժամանակ ամենևին էլ միշտ չեն հարցնում նրա հակումը։ Երկրորդ՝ սեռական սերը խոր և տևական զգացմունք է, այնպես որ միմյանց չպատկանելը կամ բաժանումը հանդես է գալիս նրանց համար իբրև մի մեծ, եթե չասենք ամենամեծ դժբախտություն։ Միմյանց պատկանելու համար նրանք շատ բան են վտանգի ենթարկում, մինչև անգամ կյանքը. մի բան, որ հին աշխարհում երևան էր գալիս առավելապես միայն ամուսնական անհավատարմության ժամանակ։ Եվ, վերջապես, առաջ է գալիս մի նոր բարոյական մասշտաբ սեռական հարաբերության մասին դատելու համար. այժմ ոչ միայն հարցնում են՝ ամուսնակա՞ն էր, թե արտաամուսնական այդ հարաբերությունը, այլ նաև՝ առաջ է եկել այն սիրուց և փոխադա՞րձ սիրուց, թե՞ ոչ։ Ինքնըստինքյան հասկանալի է, որ ֆեոդալական կամ բուրժուական պրակտիկայում այդ մասշտաբի հետ էլ միշտ այնպես են վարվում, ինչպես բարոյականության բոլոր մյուս մասշտաբների հետ — նրանց ոչ մի նշանակություն չեն տալիս։ Բայց նրա հետ ավելի վատ էլ չեն վարվում։ Այն

էլ ընդունում են մյուսների նման—թեորիայում, թղթի վրա։ Եվ առայժմ այն ավելին չի էլ կարող պահանջել»[1]։

Հատկանշական է, որ Ֆիամետայի սերը նույնպես չունի էրոտիկական բնույթ. նրա սերը նույնպես ենթադրում է փոխադարձ սեր սիրած էակի՝ Պամֆիլոյի կողմից, ոչ միայն փոխադարձ սեր, այլև հավատարմություն։ Առաջին հայացքից կարող է խիստ տարօրինակ և հակասական թվալ, որ իր ամուսնուն դավաճանող Ֆիամետան Պամֆիլոյից պահանջում է անսահման հավատարմություն։ Բայց այստեղ տարօրինակ ոչինչ չկա, որովհետև Բոկաչիոյի կարծիքով՝ որտեղ գոյություն ունի փոխադարձ սեր, այնտեղ չի կարող ամուսնական դավաճանություն լինել։ Ֆիամետան դավաճանում է իր ամուսնուն, որովհետև նրան փաստորեն չի սիրում, իսկ ում սիրեց, նա նրան երբեք չի դավաճանի։ Վերջապես, Ֆիամետայի սերը նույնպես մի խոր, անդիմադրելի և երկարատև զգացմունք է, և սիրած էակից՝ Պամֆիլոյից բաժանվելը նրա համար ամենամեծ դժբախտությունն է։

Բայց եթե Աֆրիկոյի և Մենզուլայի սիրո կործանման պատճառը վերջ ի վերջո միջնադարյան—ասկետական տրադիցիաներն էին, ապա Ֆիամետայի այդ չերմեռանդ սերը հանդիպում է մի այլ արգելքի, որի մասին նա սկզբում ոչ մի գաղափար չունի։

Պետրարկան «Բախտի ամեն մի քմահաճույքի դեմ եղած միջոցների մասին» աշխատության մեջ գանգատվում էր. «Մարդիկ բացառիկ դեպքում են լինում այն, ինչ որ թվում են» — այս միտքը, ինչպես կտեսնենք, Շեքսպիրի շատ ստեղծագործությունների, կարելի է ասել, լեյտմոտիվն է։ Այդ մտքին հանդիպում ենք նաև «Ֆիամետա»-ում։

Եթե Ֆիամետան Պամֆիլոյի առաջ կանգնում է այնպես, ինչպես կա, և նա իսկապես այն է, ինչ որ թվում է, ապա Պամֆիլոյի մասին կարելի է ասել, որ նա այն չէ, ինչ որ թվում է։ Արտաքինով նա գեղեցիկ է, գրավիչ, ձևացնում և երդվում է, թե սիրում է Ֆիամետային, բայց այս բոլորը արտաքին զարդ է միայն, արտաքին տեսք, որի տակ խնամքով թաքնված է նրա շնական էությունը։ Իսկապես որ, ինչպես կասեր Ջուլիետը, «օձ սիրտ, ծածկված ծաղկազարդ դեմքով», «աղավնաթև ագռավ», «հրեշտակադեմ սատանա»։

Բոկաչիոյի, ինչպես նաև Վերածնության դարաշրջանի բոլոր խոշոր հումանիստների իդեալը ներդաշնակ մարդն էր, այն մարդը, որի մասին Շեքսպիրն ասել է. «Կատարյալ է, երբ արտաքինապես սիրուն ներսից նույնպես սիրուն է»։ Բայց պատմական ասպարեզ իջած նոր, բուրժուական անհատը, էգոիստական մարդը շատ հեռու էր այդ իդեալից։ Պետ-

---

[1] Ֆրիդրիխ Էնգելս, Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Հայպետհրատ, 1948, էջ 88—89։

բարկան և Բոկաչիոն առաջին հումանիստ գրողներն էին, որ այդ նկատեցին։ Պամֆիլոն այդ էդոիստական մարդու առաջին ներկայացուցիչներից մեկն է, Ցագոյի, էդմոնդի և Շեքսպիրի այդ կարգի մյուս հերոսների իսկական հոգեհայրը։

Այժմ դժվար չէ հասկանալ Ֆիամետայի ողբերգության գլխավոր պատճառը. նա հեշտությամբ խաբվում է, որովհետև իր նման ազնիվ թվացողին ազնիվ է կարծում։ Պամֆիլոն ձևացնում է, որ սիրում է նրան, և Ֆիամետան հավատում է, որովհետև նրա գլխով չի անցնում, որ, ինչպես ասում է Համլետը, մարդիկ կարող են ժպտալ և սրիկա լինել։

Միայն տխուր փաստի առաջ կանգնելուց հետո բացվում են Ֆիամետայի աչքերը, և նա իրեն շրջապատող մարդկանց տեսնում է այնպես, ինչպես կան։ «Մի՞թե հազվադեպ բան է,— ասում է նա,— որ երիտասարդ մարդիկ արցունքներով, երդումներով ու խոստումներով խաբում են կանանց։ Նրանք այդ ավիլի շուտ ու հեշտությամբ են անում, քան սիրում. նրանցից ամեն մեկը գերադասում է մեկ ամսվա ընթացքում տասը կին փոխել, քան տասը ամսվա ընթացքում մեկին սիրել։ Նրանք միշտ նոր դեմքեր ու բնավորություններ են որոնում և պարծենում, թե շատերին են սիրել»։

Ֆիամետան փորձում է հասկանալ այս երևույթի պատճառը և գալիս է այն եզրակացության, որ ինչպես Պամֆիլոյի, այնպես էլ նրա նման երիտասարդների համար սերը միայն դիմակ է, իսկ բուն նպատակը կամ եկամտաբեր սիրային կապերն են, կամ եկամտաբեր ամուսնություններ։ Բնական է, որ նման պայմաններում սերը, այն ազնիվ, հզոր, անշահախնդիր սերը, որ կրում է իր սրտում Ֆիամետան, չէր կարող հաղթել։ Ընչաքաղցությունն ու հարստանալու տենչը, որ դարձել են պամֆիլոների «գործունեության» միակ շարժիչ ուժը, իրենց պղտոր հորձանքի տակ թաղում են այն վսեմ զգացմունքը, որի համար Ֆիամետան պատրաստ էր ոչ միայն վտանգի ենթարկել, այլև զոհարերել իր կյանքը։

Ֆիամետան իր վսեմ զգացմունքների կործանման գլխավոր պատճառը վերջ ի վերջո համարում է այն, որ իտալական քաղաքներում սկիզբ առած հարստությունն ու ընչաքաղցությունը, ագահությունն ու հեշտասիրությունը փշրեցին այն իդեալական ներդաշնակությունը, որ մի ժամանակ գոյություն ուներ բնության և մարդու միջև։ Եվ բոլորովին պատահական չէ, որ նա երազում է այն «ոսկյա» ժամանակների մասին, երբ մարդը գտնվում էր իր նախնական բնական վիճակում և երբ մարդու և բնության այդ նախնական ներդաշնակության մեջ ծաղկում էր բնական սերը, ամեն մի նյութական նկատառումներից ու բարոյական կաշկանդումներից ազատ սերը։

Այս, իհարկե, չի նշանակում, թե Ֆիամետան ցանկանում է պատմության անիվը ետ շրջել։ Այս միայն նշանակում է, որ նա սիրո իր

իդեալի և նոր ձևավորվող բուրժուական հասարակության մեջ տեսնում է հակասություն և անհամապատասխանություն ու երազում է այնպիսի հասարակության մասին, որտեղ այդ հակասությունները չեն լինի: Նա, օրինակ, խորապես հավատացած է, որ Ամուրի իշխանությունը գյուղական խրճիթներում ավելի հաստատ ու անսասան է, քան ազնվազարմ մարդկանց տներում, այստեղից էլ այն նախանձը, որով նա խոսում է գյուղական պարզ ու անմիջական կյանքի, գյուղական մաքուր բարքերի մասին:

Այսպիսով, «Ֆիամետա»-ից արդեն որոշակիորեն երևում է, որ Բոկաչիոն գոհ չէր նոր ձևավորվող բուրժուական հասարակությունից, այդ հասարակության ծնունդ այն գծուծ, էգոիստական անհատից, որի ամենակեղտոտ կրքերի ու բնազդների զոհն է դառնում Ֆիամետան: Նրա այդ դժգոհությունն ավելի կոնկրետանում և խորանում է «Դեկամերոն»-ում:

Անցնելով «Ֆիամետա»-ի մյուս կողմերին, պետք է նախ նշել, որ նրա մեջ ցայտուն կերպով արտահայտվել է Վերածնության դարաշրջանի երկու բնորոշ գծերը՝ հետաքրքրություն դեպի իրական աշխարհը և հետաքրքրություն դեպի մարդն ու նրա հոգեկան ներքնաշխարհը:

Այդ հետաքրքրությանը մենք արդեն հանդիպում ենք Դանթեի, իսկ ավելի մեծ չափերով՝ Պետրարկայի մոտ: Բոկաչիոյի մոտ նորն այն էր, որ նա իր այս գործում առաջին անգամ փորձում է իրական մարդուն ներկայացնել իրական հանգամանքների և իրական կապերի ու շրջապատի մեջ: Այլ խոսքով Բոկաչիոն «Ֆիամետա»-ում ընդհուպ մոտենում է տիպական բնավորություններ տիպական հանգամանքներում ճշմարտացիորեն նկարագրելու այն սկզբունքին, որը դարձավ նրա «Դեկամերոն»-ի և աւհասարակ ռեալիստական ուղղության գլխավոր առանձնահատկություններից մեկը:

Կերտելով Ֆիամետայի կերպարը, Բոկաչիոն իր առաջ գլխավորապես հոգեբանական խնդիր է դրել, որի մասին վեպի նախերգանքում ասվում է. «Այստեղ դուք չեք գտնի զանազան հնչարքներով գունազարդված հունական առասպելներ, ոչ էլ տրոյական արյունոտ ճակատամարտեր, այլ քնքուշ զգացմունքներով լի սիրային պատմություն: Այստեղ դուք կտեսնեք դառն արցունքներ, ուժգին հառաչանքներ, սրտակեղեք գանգատ, հախուռն մտքեր, որոնք տանջելով ինձ, զրկեցին ննջից, քնից, ուրախ զվարճությունից և հաճելի գեղեցկություններից»:

Եվ իսկապես, Բոկաչիոն իր ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացրել է Ֆիամետայի հոգեկան ներքնաշխարհի նկարագրության վրա: Այդպիսի նկարագրության մենք չենք հանդիպում ոչ Պետրարկայի և ոչ էլ մանավանդ Դանթեի մոտ: Երգելով Լաուրային, Պետրարկան մեծ մասամբ և կարելի է ասել՝ բացառապես արտահայտում էր իր պարումներն ու զգաց-

մունքները, դրսևորում իր ամբողջ հոգեկան կյանքը, իսկ երբ խոսք է լինում Լաուրայի մասին, ապա նա միշտ նկարագրում էր նրա արտաքին գեղեցկությունները։ Բոկաչիոն առաջինն է իտալական գրականության պատմության մեջ, որ փորձում է տալ կնոջ ներքնաշխարհի բարդ պատկերը, և պետք է ասել, որ Ֆիամետայի հոգեկան ապրումների վերլուծությունը նա շատ հաճախ հասցնում է բացարիկ կոնկրետության։

Բերենք մի քանի օրինակներ։

Ֆիամետայի բուն «էլեգիան» սկսվում է այն պահից, երբ Պամֆիլոն բաժանվելով նրանից, գնում է Տոսկանա։ Բոկաչիոն հանգամանորեն նկարագրում է, թե ինչպես Ֆիամետան մի ներքին տագնապով ու անհանգստությամբ սպասում է իր սիրածի վերադարձին։ Նա սև և սպիտակ քարիկներով հաշվում է օրերը, ամեն անգամ անսահման անհանգստությամբ դիտում արևի մայրամուտը, կարծես հանդիմանելով արևին, որ նա դանդաղ է մայր մտնում, իսկ երբ սահմանված ժամկետը լրանում է, ամեն օր գնում է ծովափ Պամֆիլոյին դիմավորելու համար։ Պամֆիլոն մի քանի իր է թողել, և Ֆիամետան համբուրում է այդ իրերը, նրանց հետ խոսում իր սիրածի վերադարձի մասին։

Ամուսինը նկատելով Ֆիամետայի հոգեկան տվայտանքները, նրան տանում է ծովափ, մտածելով, թե անհոգ զվարճացող ազնվազարմ հասարակության մեջ նա «կբուժվի» իրեն տանջող ցավերից։ Բայց ոչինչ չի օգնում. այդ նոր հասարակության մեջ ամեն ինչ նրան հիշեցնում է Պամֆիլոյին, նա խուսափում է պարելուց կամ տհաճությամբ է պարում, երաժշտությունը նրա մեջ ավելի է բորբոքում սիրո կրակը։ Որսի ժամանակ Ֆիամետան այնքան է տարվում իրեն հուզող մտքերով ու զգացմունքներով, որ կորցնում է նետն ու աղեղը։

Վերադառնալով տուն, նա շարունակում է թախծել. կարդում ու նորից կարդում է Պամֆիլոյի նամակները։ Առավոտյան, երբ սկսում է հագնվել և սանրվել, այնքան է տարվում իր մտքերով, որ սանրը ձեռքից գցում է ու շվարած նստում։ Նա սկսում է գունաթափվել, գեղեցկությունը կորցնել և միայն Պամֆիլոյի մասին ճշմարտությունն իմանալուց հետո է, որ որոշում է սիրո կրակը հանգցնել։ Բայց այժմ նրան երկար ժամանակ տանջում է խանդը։

Միանգամայն ճիշտ է նկատել սովետական գրականագետ Ս. Ս. Մակուլսկին. «Մարդու ներքնաշխարհի այդպիսի նկարագրությունը իսկական նոր խոսք էր եվրոպական գրականության պատմության մեջ։ Մինչև Բոկաչիոն կնոջը երկրպագում ու մեծարում էին, երգում, բայց չէին փորձում թափանցել նրա հոգեկան կյանքի մեջ։ Բոկաչիոն առաջինը կնոջը իջեցրեց պատվանդանից և պատկերացրեց իր կենսական կոնկրետության մեջ։ Այս բոլորով նա վստահորեն դրեց եվրոպական հոգեբանական վեպի

հիմքերը, որը եվրոպական գրականության մեջ զարգացավ մի քանի դար հետո»։

Բոկաչիոյի հետաքրքրության մյուս առարկան նրա հերոսին շրջապատող առարկայական աշխարհն է։ Վեպում մեծ խնամքով նկարագրված է Ֆիամետայի սենյակը, կահ-կարասիները և դրանց դասավորությունը, Ֆիամետայի ննջարանը, մահճակալը, պատուհաններից կախված մետաքսյա վարագույրները, նույնիսկ սեղանի վրա դրված ծաղկեփունջը։ Այսպիսի «մանրուքների» նկարագրությանը XIX դարի ռեալիստների մոտ կարելի է հանդիպել ամեն քայլափոխում, բայց չպետք է մոռանալ, որ Բոկաչիոն առաջինն է եվրոպական գրականության մեջ, որ ուշադրություն է դարձնում հերոսին շրջապատող իրականության նման կողմերի վրա և որ գլխավորն է՝ պատկերում։ Այդ նկարագրությունը, իհարկե, ինքնանպատակ չէ. Բոկաչիոն բոլորի միջոցով շատ պարզ գաղափար է տալիս Ֆիամետայի կյանքի ոչ միայն նյութական պայմանների, այլև իր հերոսուհու բավականին նուրբ ճաշակի մասին։ Այս բոլորին եթե ավելացնենք Ֆիամետային շրջապատող հասարակական միջավայրի նկարագրությունը, որ հաճախ ներկայացվում է կենցաղային մանրամասների ձևով, ապա պարզ կլինի, թե ինչպես Բոկաչիոն հաստատապես բռնել է ռեալիզմի ճանապարհը։ Վեպի լավագույն էջերից պետք է համարել գյուղական կյանքի կենդանի ու վառ, մասամբ իդեալականացված նկարագրությունը, հարսանեկան հանդեսի նկարագրությունը Նեապոլում, բայեի ծովեզրի (պլյաժ) և մանավանդ ծովում լողանալու նկարագրությունը և այլն, և այլն։

«Ֆիամետա»-ն ունի նաև գեղարվեստական թերություններ։ Ամենագլխավոր թերությունը սովորաբար համարում են այն հռետորական կտորները, պատմական էքսկուրսները, բարոյախոսական խրատները, դասական գրողներից բերված քաղվածքները, որ խախտում են գործի գեղարվեստական ամբողջականությունը։ Բացի այդ, Բոկաչիոն չի կարողացել մինչև վերջ ազատագրվել դիցաբանական տարրերից։ Վեներան, այնուամենայնիվ, բավականին լուրջ դեր է խաղում Ֆիամետայի սիրո պատմության մեջ։

Սակայն վերոհիշյալ թերությունները ոչ մի դեպքում չեն կարող նսեմացնել պատմականորեն այն նորն ու առաջադիմականը, որ հանդիսանում է «Ֆիամետա»-ի գլխավոր արժանիքը։ Դա Բոկաչիոյի առաջին գործն է, որով նա վերջնականապես անցնում է ռեալիզմի դիրքերը, իրական կյանքի ճշմարտացի նկարագրությունը համարելով գրողի գլխավոր խնդիրն ու պարտականությունը։

«Ֆիամետա»-ով ավարտվում է Բոկաչիոյի գրական գործունեության առաջին շրջանը։ Նա այժմ բոլոր տեսակետներից հասունացած դրող է և վստահորեն կարող է ձեռնարկել իր գլուխ-գործոցը՝ «Դեկամերոն»-ը

ստեղծելու աշխատանքներին։ «Ֆիամետտա»-ից հետո նա իրեն ամբողջովին նվիրում է այդ գործին։

❋❋❋

«Դեկամերոն»-ում Բոկաչիոն արծարծում է Վերածնության դարաշրջանի հումանիստական շարժման հետ կապված բազմաթիվ արմատական հարցեր, առաջ է քաշում բազմաթիվ խնդիրներ և դրանց տալիս նոր, պատմականորեն առաջադիմական, հումանիստական լուծում ու մեկնաբանություն։ «Դեկամերոն»-ում նոր, հումանիստական աշխարհայացքը գեղարվեստական գրականության մեջ ստանում է իր առաջին, թիչ թե շատ ամբողջական մշակումն ու արտահայտությունը։ Սրանով էլ որոշվում է այն խոշոր դերը, որ խաղաց Բոկաչիոն թե՛ իտալական և թե՛ Արևմտյան Եվրոպայի Վերածնության դարաշրջանի գրականության պատմության մեջ։

Մենք այստեղ կանգ կառնենք միայն այն հարցերի վրա, որոնք կազմում են «Դեկամերոն»-ի բուն էությունը և որոնցով էլ որոշվում է Վերածնության գրականության այդ հոյակապ կոթողներից մեկի տեղը համաշխարհային գրականության պատմության մեջ։ Այդ հարցերը կարելի է բաժանել հինգ խմբի. ա) կուսակրոնության քննադատությունն ու մերժումը. բ) պապական Հռոմի, կաթոլիկական եկեղեցու, հոգևորականության և առհասարակ հոգևոր ֆեոդալիզմի քննադատությունը. գ) աշխարհիկ ֆեոդալիզմի քննադատությունն ու մերժումը. դ) դժգոհություն նոր ձևավորվող բուրժուական հասարակությունից և ե) «Դեկամերոն»-ի գեղարվեստական առանձնահատկություններն ու արժանիքները։

❋❋❋

Կուսակրոնության քննադատությունն ու մերժումը «Դեկամերոն»-ի գլխավոր թեմաներից մեկն է։ Վերածնության դարաշրջանում այդ հարցին թե՛ Իտալիայում և թե՛ Արևմտյան Եվրոպայի այլ երկրներում շատ գործեր են նվիրվել, բայց, ինչպես նշել է Էնգելսը՝ «թե ինչու, օրինակի համար, կուսակրոնության դեմ այնքան կատաղի հարձակումներ էին արվում, այդ առթիվ ոչ ոք այնքան լավ մեկնություն չի տալիս, քան Բոկաչիոն»[1]։

Կուսակրոնությունը Բոկաչիոն քննադատում և մերժում է, գլխավոր հարվածն ուղղելով նախ նրա կրոնա-միստիկական բարոյագիտական

[1] Տ. Էնգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, էջ 47։

հիմունքների՝ ասկետիզմի դեմ, և ապա հասարակական տեսակետից այն ռեակցիոն դերի դեմ, որ խաղում էր պապական Հռոմի գլխավոր հենարաններից մեկը հանդիսացող կուսակրոն եկեղեցականությունը։

Կուսակրոնության գոյությունը հիմնավորող ու արդարացնող ասկետական բարոյախոսության չախչախիչ քննադատությունը տրված է նախ չորրորդ օրվա ներածության և ապա այստեղ այդ նպատակով զետեղված նովելի մեջ։

Նովելի համառոտ բովանդակությունը հետևյալն է.— Ֆիլիպո Բուլգունչի անունով մի շատ հասարակ ծագում ունեցող մարդ կնոջ մահից հետո չցանկանալով այլևս ապրել մարդկանց մեջ, իր երկու տարեկան որդուն առնելով, գնում է Ազինաոյի լեռը և, տեղավորվելով մի փոքրիկ խցում, սկսում է ճգնավորի կյանք վարել։ Նա որոշել է իր որդուն դաստիարակել ասկետական ոգով, այդ պատճառով էլ նրա ներկայությամբ աշխատում է «չխոսել աշխարհիկ գործերի մասին, ոչ էլ նրան ցույց տալ որևէ աշխարհիկ հակում, որպեսզի նրա միտքը շեղած չլինի աստվածահաճո ծառայությունից»։ Դրա փոխարեն նա որդու հետ շարունակ խոսում է հանդերձյալ կյանքի փառավորության, աստծո, սրբերի մասին և աղոթքներից բացի ուրիշ ոչինչ չի սովորեցնում նրան։ Երեխային դաստիարակելով ճգնավորական կյանքի բոլոր սկզբունքների համաձայն, նրան երկար տարիներ թույլ չի տալիս դուրս գալ խցից։ Որդին մեծանում է կատարյալ միայնության մեջ, հորից ու խցի պատերից բացի նա ուրիշ ոչ մի այլ բան չի տեսնում, աստծուց ու հավիտենական կյանքից բացի ուրիշ ոչ մի այլ բանի մասին գաղափար չունի։

Երբ նա դառնում է տասնութ տարեկան և մի օր հոր հետ Ֆլորենցիա գնալու ցանկություն է հայտնում, հայրը նրա խնդիրը չի մերժում, մտածելով, թե «նա այնպես է նվիրված աստծո գործին, որ հազիվ թե աշխարհիկ գործերը հրապուրեն նրան»։

Առաջին անգամ կյանք դուրս եկած ապշահար երիտասարդը բնականաբար ամեն ինչով հետաքրքրվում է. նա դիտում է քաղաքի բարձր շենքերը, պալատները, եկեղեցիները, զարմանում է և հորը հարց տալիս, թե դրանք ինչ են և ինչպես են կոչվում։ Հայրը մեծ սիրով պատասխանում է նրան։ Փողոցներից մեկում նրանք հանդիպում են մի խումբ «գեղեցիկ ու պճնաշուք» կանանց։ Նրանցով հիացած որդին հորը հարց է տալիս, թե՝ «Սրանք ի՞նչ բաներ են»։ Հայրը պատասխանում է. «Զավակս, աչքդ գետին խոնարհիր, մի նայիր դրանց, քանզի դրանք վատ բաներ են»։ Տղան համառորեն շարունակում է. «Իսկ ինչպե՞ս են կոչվում դրանք»։ Հայրը խուսափում է կանանց կոչել նրանց իսկական անունով և պատասխանում է. «Դրանք կոչվում են մարի սագեր»։ «Ով ահա ինչն է զարմանալին,— շարունակում է Բոկաչիոն,— որդին, որ մինչ այդ ոչ մի կին չէր տեսել, այլևս չմտածելով ոչ պալատների, ոչ եզան, ոչ ձիու

և ոչ էշի, ոչ փողի կամ իր տեսած որևէ այլ բանի մասին, անմիջապես ասաց. «Հայր իմ, խնդրում եմ այնպես անեք, որ մենք կարողանանք ձեռք բերել մի այդպիսի մարի սագ»։ Հայրը զայրացած պատասխանում է. «Ձայնդ կտրիր, դրանք վատ բաներ են»։ Իսկ որդին ավելի համառ է. «Մի՞թե վատ բաները այդքան գեղեցիկ են լինում,— ասում է նա,— չեմ հասկանում, թե ինչո՞ւ եք այդպիսի բան ասում, և թե ինչո՞ւ են դրանք վատ, իսկ եթե ինձ հարցնելու լինեք, ես դեռ չեմ տեսել ոչ մի բան, որ այնքան գեղեցիկ ու դուրեկան լիներ, որքան դրանք։ Նրանք ավելի գեղեցիկ են, քան այն նկարի հրեշտակները, որ մի քանի անգամ ցույց եք տվել ինձ։ Խնդրում եմ, եթե ինձ սիրում եք, եկեք այդ մարի սագերից մեկը մեզ հետ տանենք մեր լեռը, այնտեղ ես ինքս կկերակրեմ նրան»[1]։

Հայրը հասկանում է, որ ինքը ծանր պարտություն է կրել, որ «բնությունն ավելի զորավոր է, քան իր բանականությունը», այսինքն՝ ասկետական բարոյախոսությունը։

Նովելը պատմելուց հետո Բոկաչիոն դիմելով կանանց, այսպիսի հարց է տալիս. «Ի՞նչ կա այստեղ զարմանալու, որ վայրենի ու մեկուսի լեռան լանջին, փոքրիկ խուցի չորս պատերի մեջ ապրած ու մեծացած մարդը, որն իր հորից բացի ոչ մեկի երեսը չէր տեսել, ձեզ նկատելուն պես միմիայն ձեզ փափագեց, միմիայն ձեզ ցանկացավ և միմիայն ձեզ գտնեց... մանավանդ եթե ի նկատի ունենանք, որ միայն դուք և ամենից ավելի դուք դուր եկաք ջահել ճգնավորին, այն ոչ մի հասկացողություն չունեցող, ավելի շուտ վայրի գազան հիշեցնող երիտասարդին»։

Բոկաչիոյի կարծիքով այստեղ զարմանալու ոչինչ չկա, որովհետև երիտասարդը վարվել է «ըստ բնության թելադրանքի»։

Դժվար չէ նկատել, որ խոսելով սիրո հզոր ուժի մասին, Բոկաչիոն այստեղ շեշտը դնում է «բնության թելադրանքի», «բնության պահանջի» վրա։ Այդ ոգով նա գրել է զգալի թվով նովելներ, որոնք հին գրականագետներից ոմանք «էրոտիկական» են հռչակել։

Նման մեկնաբանությունները և՛ հակապատմական են, և՛ իրականությանը չեն համապատասխանում։ Նախ՝ Բոկաչիոն շատ լավ է հասկանում այն էական տարբերությունը, որ գոյություն ունի սիրո և անտիկ էրոսի միջև, և նա նովելների մի զգալի մասում հենց այդ սերն է, որ պատկերում է։ Սակայն ներկա դեպքում մեզ այլ հարց է հետաքրքրում։

«Դեկամերոն»-ը կարդալիս պետք է նկատի ունենալ, որ շատ նովելներ, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, պոլեմիկական բնույթ ունեն, մանավանդ ասկետիզմի ու կուսակրոնության դեմ ուղղված նովելները։ Իսկ ասկետական բարոյախոսության բուն էությունը վերջ ի վերջո պայ-

---

[1] Բոլոր քաղվածքները բերվում են. Բոկաչիո, Դեկամերոն, գիրք I, թարգմ Ս. Վահունու, 1953 թ., Երևան։

քարն էր «հանցավոր մարմնի» դեմ, ինքնահրաժարման հրամայական պահանջը զգայական հակումներից ու ցանկություններից, կյանքի բոլոր վայելքներից ու հաճույքներից։ Միայն այդ բոլորից հրաժարվելու, մարմինը արհամարհելու, տանջելու, խոշտանգելու և այլ զրկանքների ենթարկելու ճանապարհով կարելի է հասնել բարոյական կատարելագործման և հավերժական կյանքի արժանի թեկնածու լինել։

Բոկաչիոն ծառանում է կրոնա-միստիկական, ասկետական այդ բարոյախոսության դեմ, որ գրեթե մի ամբողջ հազարամյակ քարոզվում էր Արևմտյան Եվրոպայում։ Նա գտնում է, որ մարդուն զրկել մարմնից, նշանակում է առհասարակ ոչնչացնել նրան, որ մարմին ունենալը ոչ մեղք է և ոչ էլ հանդգնանք, որ «մարմինը երկնուց ստեղծված» է ապրելու, զգալու, սիրելու ցանկությամբ և որ ոչ մի կրոն, բարոյական քարոզ, ոչ մի աղոթք ու սրբի պատկեր, հավերժական կյանքի փառավորության ոչ մի գովաբանություն, ոչ մի ճգնարան ու խուց, ոչ մի կուսանոց ու մեհեստան չեն կարող մարդու մեջ ոչնչացնել մարդուն։ Մարդը մսից ու արյունից է կազմված, նա ծնվում է, որպեսզի սպրի ու իր հերթին ծնի, այլապես կդադարի մարդկային կյանքը և այս իմաստով նա ենթակա է բնության օրենքներին այնպես, ինչպես ամեն մի կենդանի արարած։ Իսկ բնության օրենքներին դեմ գնալու համար, անում է Բոկաչիոն, «հարկավոր են չափազանց մեծ ուժեր և հաճախ դրանք ոչ միայն ապարդյուն են լինում, այլև մեծապես վնասում զոհ անողին։ Այդպիսի ուժ, խոստովանում եմ, ես չունեմ և չեմ էլ ցանկանում ունենալ այդ նպատակի համար։ Թեև նույնիսկ ունենայի էլ, փոխ կտայի ուրիշներին, քան ինքս կգործադրեի։ Ուստի թող պապանձվեն պարսավիչները, և եթե նրանք ի վիճակի չեն սիրով ջերմանալու, թող ապրեն սառչելով և ձեռք չքաշեն իրենց բավականություններից կամ ավելի շուտ փչացած ցանկություններից և թող մեր այս կարճատև կյանքի ընթացքում ինձ թողնեն ուզածս անելու»։ Բոկաչիոն այդ շրջանում այնքան անհողդողդ էր իր համոզմունքների մեջ, որ բարեբախտաբար ուզածը արեց՝ ավարտեց «Դեկամերոն»-ը։

Այժմ դժվար չէ հասկանալ, թե ինչու Բոկաչիոն քննադատելով ու մերժելով ասկետական բարոյախոսությունը, ամենից առաջ պաշտպանում է մարդկային մարմինն ու նրա գոյության իրավունքը։ «Մարմնապաշտությունը» «Դեկամերոն»-ում նույն նշանակությունը և իմաստն ունի, ինչ մերկ, բայց գեղեցիկ մարմնի պատկերումը Վերածնության դարաշրջանի արվեստի մեջ։ Դա ֆեոդալական, կրոնա-միստիկական կապանքներից մարդու անհատականությունն ազատագրելու հզոր կոչ էր, մի այնպիսի հարված ասկետական բարոյախոսությանը, որից հետո հարված ստացողը երբեք ուշքի չի գալիս։

Ճգնավորների դեմ ուղղված մի այլ նովելում (3-րդ, 10) Բոկաչիոն

ցույց է տալիս, թե ինչպես ճգնավորությունը, իբրև այդպիսին, կեղծ, անապարդ առաքինության տեսք է ընդունել, իսկ իրականում այդ դիմակը կլողները այն չեն, ինչ որ պետք է լինեն։ Հայտնի է, որ ասկետական բարոյախոսության համաձայն ճգնավորների գլխավոր «սխրագործություններից» մեկը համարվում էր պայքարը սատանայի գայթակղությունների դեմ։ Այս նշանակում է, որ ճգնողը բոլոր պայմաններում իր հոգու փրկության համար պետք է հեռու մնար բոլոր «վավաշական» ցանկություններից։ Սակայն իրականում ճգնավորների վարած կյանքը ոչ մի կերպ չի համապատասխանում այդ տեսությանը։

Հենց այդ իմաստով պետք է հասկանալ վերոհիշյալ նովելը։ Ահա մի երիտասարդ, գեղեցիկ, բայց միաժամանակ բավականին միամիտ աղջիկ Ալիբեկը, տեսնելով, որ իր համաքաղաքացիներից շատերը գովում են քրիստոնեական հավատն ու աստվածապաշտությունը, որոշում է ծառայել աստծուն։ Եվ քանի որ նրան հավատացնում են, թե աստծուն առավել լավ ծառայում է նա, ով հրաժարվում է աշխարհիկ կյանքից և դառնում ճգնավոր, նա որոշում է գնալ Թեբեի անապատականների մոտ, որոնք հռչակված են իրենց ժուժկալությամբ, խստակեցությամբ, առաքինությամբ ու աստծուն ծառայելու մոլեռանդ նվիրվածությամբ։ Շարունակությունը հայտնի է։ Ճգնավոր Ռուստիկոն, որին բոլորը «սուրբ այր» են անվանում, տեսնելով Ալիբեկին, որոշում է հարմար առիթը լիապես օգտագործել։ Աստծուն ծառայելը պատրվակ բռնելով՝ նա մի երկարաշունչ քարոզով սատանայի գայթակղությունների դեմ պայքարելու անհրաժեշտությունը «սատանան դժոխք քշելու» «տեսությամբ» է փոխարինում, որպեսզի արդարացնի իր հետագա քայլերը։ Նա իր վարքագծով մերժում է այն, ինչի համար դարձել է ճգնավոր և ինչ որ դատապարտել է ասկետական պաշտոնական բարոյախոսությունը դարեր շարունակ։ Ճիշտ է, Ալիբեկը նույնպես գոհ է մնում իր «ճգնավորական» կյանքից, բայց դա արդեն ասկետիզմը ծնկի չոքեցրած մարդկային մարմնի հաղթական հրճվանքն ու քրքիջն է։

Ինքը Բոկաչիոն իր այս «ամենասպատշաճ» ու «սարսափելի» նովելի իմաստը այսպես է բացատրել. «Լսելով պատմությունս գուցե դուք կարողանաք... հասկանալ, որ եթե Ամուրը սիրով է բնակություն հաստատում ուրախ ապարանքներում և փառահեղ կացարաններում, այնուհանդերձ, երբեմն իր զորությունը հանդես է բերում նաև թավ անտառներում, խստագաժան լեռների վրա և անապատական անձավների մեջ, որից և կարելի է հետևցնել, որ ամենայն ինչ ենթակա է նրա իշխանությանը»։

Կուսակրոնության դեմ ուղղված նովելների մեջ (1-ին, 4, 3-րդ, 1, 7, 4-րդ, 1, 7-րդ, 3, 8-րդ, 2, 4, 9-րդ, 2) Բոկաչիոն գլխավոր հարվածը ուղղում է դարձյալ նախ նրա ասկետական, կրոնա-միստիկական բարոյախոսական հիմունքների դեմ, ցույց տալով, որ կուսական կյանքը վա-

րելու, կուսությունը պահպանելու այսպես կոչված ուխտը մարդկային բնության օրենքներին հակառակ բան է, որ իրականում կուսակրոն կյանք գոյություն չունի, չնայած կուսակրոն եկեղեցականությունը, կուսանոցները ու վանքերը համառորեն պահպանում են իրենց գոյությունը։ «Դեկամերոն»-ում նկարագրված է մի վանք (1-ին, 4) և մի կուսանոց (3-րդ, 1). երկուսն էլ շատ հռչակված են իրենց սրբությամբ։ Չնայած թե՛ վանականները և թե՛ կույսերը «կուսության ուխտ» են արել «առաջի աստծո», այնուամենայնիվ իր ուխտը խախտած վանականը ճարպկորեն նույն այդ մեղքի մեջ բռնում է վանահորը և աղատվում ծանր պատժից, իսկ մյուս դեպքում իրենց ուխտը խախտում են բոլոր կույսերը վանամոր գլխավորությամբ, այն պատճառաբանությամբ, թե «ինչքան բաներ են խոստանում աստծուն ամեն օր և ոչ մեկը չեն կատարում»։ Նովելների ընդհանուր տոնից ու առանձին ակնարկներից երևում է, որ նույն բանը տեղի է ունենում բոլոր վանքերում ու կուսանոցներում։

«Դեկամերոն»-ի ինչպես այս, այնպես էլ վերոհիշյալ մյուս բոլոր նովելներից ինքնին բխում է գլխավոր տենդենցը. եթե այդպես է կյանքում, իրականության մեջ, եթե իրենք՝ «սուրբ այրերը» և «սուրբ կույսերը» չեն կատարում այն, ինչ քարոզում են, եթե նրանց վարած կյանքը նրանց քարոզի լավագույն հերքումն է, եթե դարերի փորձը ցույց է տվել, որ եկեղեցին չկարողացավ ոչնչացնել մարմինն ու մարմնական հակումները, ապա ինչու այդ մարդիկ համառորեն շարունակում են իրենց կուսակրոն անվանել, երբ կուսակրոնությունից ոչինչ չի մնացել։

Այդ հարցին Բոկաչիոն շատ ընդարձակ պատասխանում է երրորդ օրվա յոթերորդ նովելում։

Այստեղ Բոկաչիոն տալիս է կուսակրոնության ընդհանուր սոցիալական բնութագիրը, ցույց տալով, թե ինչպիսի մեծ հասարակական չարիք են հանդիսանում այդ «սև ագռավները»։

Նովելում ընդգծվում է կուսակրոն կյանքի համար բնորոշ երեք կողմերը՝ ցոփ ու անառակ, անբարոյական կյանք, որկրամոլություն ու ձրիակերություն։

Տալով կուսակրոն եկեղեցականների ընդհանուր նկարագիրը, Բոկաչիոյի հերոսը՝ Տեդալդոն, ասում է. «Այն մարդիկ, որ այժմ իրենց վանական են անվանում և ցանկանում են, որ իրենց այդպիսին համարեն, չունեն ոչինչ կուսակրոնական, բացի փարաջայից, ասենք՝ դա էլ կուսակրոնի փարաջա չէ, որովհետև այն ժամանակ, երբ կուսակրոնության հիմնադիրները հրահանգում էին իրենց նեղ փարաջաներ կարել հասարակ ու կոպիտ կտորից, որպեսզի ապացուցեն, որ իրենց հոգին արհամարհում է ամենայն աշխարհային բան... ներկայիս վանականները իրենց համար պատրաստել են տալիս լենուրոլ, երկտակ, փայլուն ու նուրբ կտորից կարված փարաջաներ... և չեն քաշվում դրանցով պճնամոլել եկեղեցինե-

րում ու հրապարակներում... պլոլվելով հագուստի լենուրոլ ծալքերում, ջանում են դրանց մեջ խճճել ավելի շատ կեղծասուրբ մարդկանց, այրիների և այլ կարճամիտ կանանց ու մարդկանց»:

Կուսակրոնները մտածում են ոչ թե մարդկանց հոգու փրկության մասին, ինչպես երկերեսանիորեն փորձում են հավատացնել, այլ «տեսնում են միայն կին ու ճարտուրյուն»: Այդպիսի կեղծիք են նաև նրանց բոլոր քարոզներն ու ճառերը մեղքի, սատանայի, գայթակղության և նման բաների մասին. «Նրանք հեշտասեր ու կնամոլ տղամարդկանց վրա հարձակվում են լոկ այն նպատակով, որպեսզի նրանք, որոնց վրա հարձակվում են, ձեռք քաշեն այդ բանից և իրենց հարձակման առարկան դարձնեն միայն կանանց... Ես կյանքիս ընթացքում տեսել եմ ոչ միայն աշխարհական դամանների, այլև միանձնուհիների հազարավոր դարպասոջներ, սիրեկաններ ու այցելուներ, և դրանք պատկանում էին այն մարդկանց թվին, որոնք բոլորից բարձր են գոռում եկեղեցու բեմերից»:

Իրենց անառակությունն ու անբարոյականությունը թաքցնելու լավագույն միջոցը համարելով ուրիշների զանցանքներն ու մեղքերը լարատավելն ու դատապարտելը, կուսակրոնները, ինչպես ասում է մի այլ նովելի հերոսներից մեկը (8-րդ, 2), «խաչակրաց արշավանք են սկսել մեր կանանց դեմ»:

Սակայն Բոկաչիոն չի բավականանում կուսակրոն եկեղեցականության վեր ու շվայտ կյանքի վրայից սրբության քողը մի կողմ նետելով. նա ցույց է տալիս, որ դա պորտաբույծների ու ձրիակերների մի ահավոր բանակ է, որ ժողովրդին կողոպտում է, գործադրելով ամեն մի հնարավոր ու անհնար միջոց: Նա ասում է, որ կուսակրոնները «իրենց բոլոր ջանքերը գործադրել և գործադրում են միայն նրա համար, որպեսզի բղավոցներով և դժոխքի սարսափների նկարագրությամբ վախեցնեն հիմարներին և նրանց ապացուցեն, թե մեղքերը քավում են ողորմությամբ ու պատարագներով, որպեսզի իրենց համար, որ կուսակրոն են դարձել, ոչ թե աստվածավախության, այլ իրենց հոգու ստորության և տգիտությունից խուսափելու պատճառով որը հաց բերի, որը գինի ուղարկի, որը հոգեհաց տա վասն իր ննջեցելոց... Ով չգիտե, որ առանց փողի նրանց պորտաբուծությունը չէր հարատևի»:

Ինչ վերաբերում է կուսակրոնների առաջապելական որկրամոլությանը, ապա այս հարցին նվիրված նովելների գլխավոր միտքը Բոկաչիոյի հերոսուհիներից մեկը՝ Ֆիլոմենան, այսպես է ամփոփում. «Վանականները լինելով մեծավ մասամբ ցանցառ... մարդիկ, իրենց համարում են բոլորից բարձր և ամեն գործի մեջ ավելի բանիմաց, մինչդեռ իրականում շատ ցածր են նրանցից և հոգու չնչինության պատճառով չկարողանալով ուրիշների պես տրնել, խոզի նման ձգտում Ի՛ն լինել միայն այնտեղ, ուր կարող են մի կերպ լցնել իրենց փորը» (3-րդ, 3):

Սխալ կլիներ կարծել, թե Բոկաչիոն պայքարելով կուսակրոնության դեմ, բավարարվում է միայն այսպիսի «հռետորական» հարձակումներով։ Նա կերտել է «սուրբ հայրերի» վերին աստիճանի կենդանի ու տիպական կերպարների մի ամբողջ շարք։

Ահա, օրինակ, կուսակրոն Ալբերտոն (4-րդ, 1)։ Մինչև կուսակրոն դառնալը սա եղել է «ավազակ ու կավատ», «խաբեբա ու մարդասպան», բայց դառնալով կուսակրոն ու քարոզիչ, ձեռք է բերում «սուրբ այրի» համբավ, մանավանդ այն պատճառով, որ «սուրբ սեղանի առաջ սպասավորելիս շարունակ արցունք էր թափում տիրոջ չարչարանքները հիշատակելու ժամանակ»։ Կեղծ-գունատ դեմքով, հեզ ու քծնական ձայնով, երբ անհրաժեշտ է մարդկանց և մանավանդ կանանց իր ցանցի մեջ գցել, սոսկալի ու բարձրագոչ, երբ անհրաժեշտ է սեփական մեղսալի ու ապական կյանքը քողարկելու նկատառումներով ուրիշներին նման հանցանքների մեջ մեղադրել, մի խոսքով՝ սրբության քող քաշած «ամենայն պղծության» մի կատարյալ մարմնացում։ Եվ ահա այս Ալբերտոն մի դատարկագլուխ, բայց գեղեցիկ ու մոլեռանդ հավատացյալ կնոջ հավատացնում է, թե նրան սիրահարված է ինքը հրեշտակը և որ այդ սերը այնքան ուժեղ ու անդիմադրելի է, որ նա շատ հաճախ գիշերը այցելած կլիներ գեղեցկուհուն, եթե «երկյուղ չունենար, որ կարող է վախեցնել» նրան։

Գեղեցկուհին շատ է ուրախանում, որ ինքը սիրված է հրեշտակից և պատասխանում է, թե հրեշտակը գիշերվա որ ժամին էլ այցելելու լինի՝ կհամարվի իր ցանկալի հյուրը։ Ինքը Ալբերտոն հրեշտակի կերպարանքով ամեն գիշեր այցելում է տիկնոջը, այնուհետև բռնվելով հանցանքի մեջ, դուրս է նետվում գեղեցկուհու ննջարանի պատուհանից, թաքնվում մի աղքատ մարդու մոտ, որը նրան վայրենու կերպարանք տալով, տանում է հրապարակ։ Այստեղ մարդիկ ճանաչում են Ալբերտոյին, դիմակազերծ անում և ծաղր ու ծանակի ենթարկում. «Եվ տա պատված, որ նույնը պատահի նրա նմաններին ևս»—այս խոսքերով է ավարտում Բոկաչիոն իր նովելը։

Մի այդպիսի «սուրբ այր» է նաև վանահայրը (3-րդ, 1)։ Բայց նա ավելի ճարպիկ ու խորամանկ է, քան Ալբերտոն. «Նա կարողանում էր սիրաբանել այնպես զգուշաբար, որ ոչ միայն ոչ ոք չէր իմանում, այլև ոչ ոքի մտքով իսկ չէր անցնում, թե նա կարող է այդպիսի բան անել, ուստի նրան համարում էին ամեն տեսակետից խստակյաց ու ժուժկալ մարդ»։

Բայց դուք տեսնք, թե այս կուսակրոնը ինչպես «ամենայն բարեպաշտությամբ» զրուցելով հավիտենական կյանքի երանության մասին, խաբում է հարուստ գյուղացի Ֆերոնդոյին, քնաբեր դեղափոշի խմեցնելով նրան, թաղում է իբրև մեռյալ և ապա «խաչակրաց արշավանք կազ-

մակերպում» նրա կնոջ դեմ։ Այսպես են նաև մյուս կուսակրոնները. դրանք կամ Դոն-Ժուան են կամ Տարտյուֆ և ոչ մի առիթ բաց չեն թողնում իրենց անասնական կրքերին հագուրդ տալու համար։

Բոկաչիոյի ընդհանուր եզրակացությունը կուսակրոնության մասին այս է. «Կղերականների մեղսալի և ապականն կյանքը, որ շատ դեպքերում ստույգ ապացույց է բարոյազրկության, ցանկացողին հեշտությամբ առիթ է ընծայում այդ մասին խոսելու, այդ կյանքը նշավակելու և ուզածդ կրոնավորին պարսավելու» (1-ին, 7)։

Կուսակրոնության քննադատությունն ու մերժումը «Դեկամերոն»-ի պատմականորեն ամենաառաջադիմական կողմերից մեկն է։ Այդ ավելի ակնհայտ է դառնում, մանավանդ երբ հաշվի ենք առնում նաև հետևյալ հանգամանքը։ Իտալական քաղաք-կոմունաների բուռն վերելքի հետևանքով բավականաչափ թուլացած պապական Հռոմը դիմեց բոլոր միջոցներին իր դիրքերը պահպանելու և ամրապնդելու համար։ Միջոցներից մեկը կուսակրոնության, վանքերի ու մենաստանների գործունեության աշխուժացումն էր, որ նկատվում է հատկապես XI—XIII դ. դ.։ Այս շրջանում կուսակրոն եկեղեցականությունը տարածեց իր ցանցը գրեթե ամբողջ երկրում։ Վանքերն ու մենաստանները աճում էին սունկի նման։ Հանդիսանալով պապական Հռոմի գլխավոր հենարաններից մեկը, կուսակրոն եկեղեցականությունը պայքարում էր պապի քաղաքական գերիշխանության համար Իտալիայում, հանդիսանում էր Իտալիայի քաղաքական համակենտրոնացման ամենաոխերիմ հակառակորդներից մեկը։

Այս պայմաններում կուսակրոնության դեմ ուղղված Բոկաչիոյի նովելների շարքը նրա պատմական ու գրական սխրագործություններից մեկն էր։ Բոկաչիոյից առաջ և նրա ժամանակ ոչ միայն իտալական, այլև եվրոպական գեղարվեստական գրականության մեջ կուսակրոնության մասին ոչ ոք չէր ասել այն, ինչ ասաց Բոկաչիոն, և կուսակրոնությանը ոչ ոք այնպիսի մահացու հարված չէր հասցրել, ինչպիսի հարված հասցրեց Բոկաչիոն։

Սակայն ֆեոդալական հասարակության «սինթեզն ու սանկցիան» միայն կուսակրոնությունը չէր։ Ամենաընդհանուր սինթեզն ու սանկցիան առհասարակ կաթոլիկ եկեղեցին էր իր բոլոր հաստատություններով։ Բոկաչիոյի պայքարը ավելի լայն բնույթ է ստանում հենց այն պատճառով, որ նա չի սահմանափակվում միայն կուսակրոնությամբ։ Նրա նովելների մի զգալի մասը ուղղված են պապական Հռոմի, առհասարակ կաթոլիկական եկեղեցու ու հոգևորականության և ֆեոդալական ազնվականության դեմ։

Անցնենք այդ շարքի նովելների քննությանը։

❋❋❋

Պապական Հռոմի, կաթոլիկական եկեղեցու, հոգևորականության, ֆեոդալական ազնվականության ճնշադատությունը «Դեկամերոն»-ի մյուս, սատմականորեն առաջադիմական կողմերից մեկն է։

Նովելների այս շարքի (1-ին, 1, 2, 3, 4, 6, 8, 2-րդ, 1, 3-րդ, 3, 8, 6-րդ, 10 և այլն) հասարակական-պատմական նշանակությունը հասկանալու համար պետք է նկատի ունենալ, որ, ինչպես նշել է Էնգելսը՝ «Հռոմեական-կաթոլիկ եկեղեցին ֆեոդալական սիստեմի խոշոր ինտեգրացիոնալ կենտրոնն էր։ Չնայած բոլոր ներքին կռիվներին, նա միավորում էր ամբողջ ֆեոդալական Արևմտյան Եվրոպան որպես մի մեծ քաղաքական ամբողջություն, որը հավասարապես հակասության մեջ էր ինչպես սխիզմատիկ հունական, այնպես էլ մահմեդական աշխարհի հետ։ Նա ֆեոդալական կարգը շրջապատել էր աստվածային օրհնության լուսապսակով։ Իր սեփական հիերարխիան նա հաստատել էր ֆեոդալական ձևով, վերջ ի վերջո նա ամենախոշոր ֆեոդալական տիրակալն էր, որովհետև նրան էր պատկանում ամբողջ կաթոլիկական հողատիրության առնվազն մեկ երրորդ մասը։ Նախքան յուրաքանչյուր առանձին երկրում ֆեոդալիզմի դեմ պայքարի բռնվելը անհրաժեշտ էր խորտակել նրա այդ կենտրոնական սրբազան կազմակերպությունը»[1]։

Բոկաչիոն «Դեկամերոն»-ում հռոմեական-կաթոլիկական եկեղեցու դեմ իր հարձակումն սկսում է հռոմեական կուրիայից։

Խոսքը, նախ, վերաբերում է առաջին օրվա երկրորդ նովելին։ Բուրժուական գրականագետները այս գործը մեկնաբանել են այն իմաստով, որ իբր թե Բոկաչիոյի գլխավոր նպատակը եղել է քրիստոնեական կրոնի փառաբանությունը, մյուս կրոնների նկատմամբ ունեցած նրա առավելությունների գովաբանությունը։

Ճիշտ է, որ հրեա Աբրահամը վերջ ի վերջո քրիստոնեություն է ընդունում, բայց նախ՝ նրա այդ քայլը կարելի է մեկնաբանել միայն այն իմաստով, որ Բոկաչիոն քրիստոնեության կողմնակից է և ոչ ավելին։ Մյուս կողմից, նովելի բուն իմաստը, ինչի համար գրել է Բոկաչիոն, բոլորովին էլ այդ չէ։ Դա միայն առիթ է։ Նովելի սյուժեն այնպես է կառուցված, որ Աբրահամը անպայման պետք է գնա Հռոմ և իր աչքով տեսնի այն ամենը, ինչ կատարվում է այնտեղ և մասնավորապես պապական արքունիքում։ Լսելով Ջիանոտո դի Ջիվինիի գովասանական խոսքերը քրիստոնեական կրոնի մասին և քրիստոնեություն ընդունելու նրա խորհուրդը, Աբրահամը պատասխանում է. «Ավա, Ջիանոտո, դու ցանկանում ես, որ ես քրիստոնյա դառնամ, ես ինքս էլ պատ-

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հ. II, Հայպետհրատ, 1950, էջ 122։

բաստ եմ այդ անելու, սակայն պայմանով, որ նախ և առաջ ուղևորվեմ Հռոմ, որպեսզի այնտեղ կարողանամ տեսնել այն մարդուն, որին դու անվանում ես աստծո փոխանորդը երկրի վրա, կարողանամ տեսնել նրա վարքն ու բարքը և ապրելու ձևը, ինչպես նաև նրա կարդինալ եղբայրներին»։

Ջիանոտոն չափազանց վշտանում է այս պատասխանից, որովհետև նրան շատ լավ հայտնի է Հռոմի պապի արքունիքի «պիղծ ու արատավոր կյանքը», բայց Հռոմ գնալու հրեայի մտադրությունը կանխելու ուղղությամբ գործադրած նրա բոլոր ջանքերը ապարդյուն են անցնում։

Հռոմում «զննահայաց դիտելով պապի, կարդինալների և մյուս բարձրաստիճան հոգևորականների ու բոլոր պալատականների նիստն ու կացը», Աբրահամը շատ տխուր եզրակացության է գալիս։ Նրա համար նախ պարզվում է, որ ինչպես ինքը Հռոմի պապը, այնպես էլ նրան շրջապատող պալատական բոլոր բարձրաստիճան հոգևորականները «ողբալիորեն մեղանչում են հեշտասիրությամբ, ոչ միայն բնական, այլև սոդոմական ձևով», և որ բոլոր հարցերը լուծելու ժամանակ «փոքր չէր անառակ կանանց և մանչերի ազդեցությունը» խիղճը և ամոթը կորցրած այդ «սուրբ այրերի» շրջանում։

Այնուհետև պարզվում է, որ նրանք բոլորն էլ որկրամոլներ են, հարբեցողներ, «անասնակերպ արարածներ», որ սրբության քողի տակ ծառայում են միայն իրենց «վավաշոտ ցանկություններին» ու «որովայնին»։

Պապի արքունիքի մյուս բնորոշ գծերը ընչաքաղցությունն ու արծաթասիրությունն են. այստեղ ամեն ինչ գնվում է և վաճառվում, «ամենայն աստվածային բան, որ վերաբերում էր խորհուրդների կատարմանը կամ էկնղեցական պաշտոններին»։

Միանգամայն հասկանալի է, որ այս բոլորը Աբրահամի վրա ծանր տպավորություն են թողնում։ Վերադառնալով Փարիզ, նա Ջիանոտոյի հարցին, թե ի՞նչ-կարծիք ունի «սուրբ հոր», կարդինալների և մյուսների մասին, պատասխանում է այսպես. «Վատ կարծիք ունիմ... ես այնտեղ ոչ մի հոգևորականի մոտ չտեսա ո՛չ սրբություն, ո՛չ բարեպաշտություն, ո՛չ բարի գործեր, ո՛չ ապրելու լավ օրինակ կամ որևէ այլ բան, իսկ հեշտասիրությունը, որկրամոլությունը, ընչաքաղցությունը, խաբեությունը, նախանձամտությունը, գոռոզամտությունը և նմանօրինակ վատթարագույն մոլորությունները... այնքան հարգի էին բոլորի համար, որ Հռոմը իմ աչքին երևաց ավելի շուտ որպես սատանայական, քան աստվածային գործի մի վայր»։

Այս է Բոկաչիոյի ընդհանուր եզրակացությունը Հռոմի մասին, որ շատ հար ու նման է Պետրարկայի քննադատական հարձակումներին։

Ինչ վերաբերում է քրիստոնեության նկատմամբ ունեցած նրա դիրքին, ապա այդ որոշակիորեն երևում է նույն օրվա երրորդ նովելից։

Այս նովելը նույնպես իր սուր ծայրով ուղղված է Հռոմի դեմ. մրշտական հակասության և թշնամանքի մեջ գտնվելով հատկապես մահմեդական կրոնի և մահմեդական աշխարհի հետ, Հռոմը հանդես էր գալիս քրիստոնեության «համաշխարհային տիրապետություն» հաստատելու ձգտումներով (իհարկե Հռոմի պապի գլխավորությամբ), իր բուն քաղաքական նկատառումները քողարկելով մյուս կրոնների նկատմամբ քրիստոնեության առավելություններ պրոպագանդայով։

Երեք մատանիների պատմությանը մենք արդեն հանդիպեցինք «Նովելինո»-ում։ Այնտեղ, ինչպես տեսանք, հարցը դրված էր այսպես. գոյություն ունեցող կրոններից ո՛րն է լավը։ Բացի այդ, այստեղ հայրը տեսնելով, որ որդիներից ամեն մեկը ցանկանում է տիրանալ այդ մատանուն, պատրաստել է տալիս նաև երկու այլ մատանի և գաղտնի բաժանում նրանց միջև։ Որդիներից ամեն մեկը կարծում է, թե իսկական մատանին իր ձեռքին է, մինչդեռ բացի հորից ոչ ոք չգիտե, թե որն է իսկականը. այդպես էլ կրոնները. միայն աստված գիտի, թե որն է լավը, իսկ նրա որդիները, ժողովուրդները կարծում են, թե իրենց կրոնը ամենից լավն է։

Հիմնականում պահպանելով սյուժետային գլխավոր գիծը, Բոկաչիոն կգալի փոփոխություններ է մտցրել։ Նախ՝ Բոկաչիոյի մոտ այդ մատանին բազմաթիվ ժառանգների ձեռքից ձեռք անցնելուց հետո է ընկնում այն մարդու մոտ, որը երեք որդի ունի։ Հետո, այստեղ հայրը իր «երեք գեղատեսիլ ու քաջարի» որդիներին սիրում էր «հավասար սիրով»։ Այնուհետև հոր մահից հետո Բոկաչիոյի մոտ որդիների միջև տարաձայնություն է առաջանում. նրանցից ամեն մեկը ցանկանում է ամբողջ ժառանգությունը ինքը ստանալ և ինքը մեծարվել։ Վերջապես, քանի որ չեն կարողանում որոշել, թե որն է իսկական մատանին, ապա այն հարցը, թե որն է իսկական ժառանգը, «մնաց առկախ, և առկախ է մինչև հիմա էլ»։

Սյուժետային նման փոփոխություններից ու հավելումներից էլ բխում է Բոկաչիոյի նովելի ընդհանուր իմաստը։ Մելիքսեդեկը այսպիսի եզրակացության է գալիս. «Ես նույնը կասեմ... այն երեք կրոնների մասին, որ հայր աստվածը տվել է երեք ժողովուրդներին... Յուրաքանչյուր ժողովուրդ կարծում է, թե իրեն է հասել այն ժառանգությունը և այն ճշմարիտ կրոնը, որի պատվիրանները նա պահպանում է և կատարում, բայց թե նրանցից ո՛րն է տիրացել այդ ժառանգությանը, դա ճիշտ ու ճիշտ այնպիսի հարց է, ինչպես երեք մատանիների հարցը»։

Սա արդեն ինկվիզիցիայի ուշադրությանը միանգամայն արժանի մի եզրակացություն էր։ Ուրեմն դժվար է, ավելի հիշտ՝ ներհնար մի բան է

որոշել, թե գոյություն ունեցող կրոններից որն է ճշմարիտը և որը՝ կեղծ։ Ինչ-ինչ ժամանակներում գոյություն է ունեցել մի նախնական «ճշմարիտ կրոն», որը պետք է ժառանգաբար անուներ սերնդից-սերունդ։ Բայց այժմ ոչ ոք չի կարող ապացուցել, թե հենց իրեն է հասել այդ ժառանգությունը։

Բոկաչիոն, իհարկե, շատ հեռու է Մարտին Լյութերի հռչակավոր 95 թեզիսներիո և քրիստոնեությունը իր նախնական վիճակում վերականգնելու սահանջ չի դնում։ Բայց մի բան պարզ է, որ կաթոլիկական կրոնի նկատմամբ նրա հավատը այնքան է խախտվել, որ նա դժվարանում է որոշել, թե նրա մեջ որն է «ճշմարիտը»։ Նման հարցադրումից արդեն ռեֆորմացիայի շունչ է զգացվում։

Այդ բանում ավելի ենք համոզվում, երբ կարդում ենք Բոկաչիոյի այն նովելները, որտեղ ծաղրվում են սուրբ մարդկանց ու պատկերների պաշտամունքը, մեղքերի թողության ու ապաշխարանքի չարաշահումները, ինդուլգենցիաների (մեղքերը ներելու սպասական կոնդակ) վաճառքը, մասունքները, խորհուրդը (պաշտամունք կատարելը), հրաշքները և այլն, և այլն։

Կանդ առնելով կաթոլիկական եկեղեցու գործունեության այս կողմերի վրա, Էնգելսը գրել է. «Կոպիտ բռնության հետ միասին նրանք (եկեղեցական բարձրաստիճան պաշտոնյաները—Հ. Մ.) գործադրում էին կրոնական բոլոր հնարքները, տանջանքների սարսափների հետ միասին շահժման մեջ էին դնում բանադրանքի երկյուղը, մեղքերի թողության մերժումը և խոստովանանի բոլոր ինտրիգները, որպեսզի իրենց հպատակներից կորզեն նրանց վերջին գրոշը և ավելացնեն եկեղեցական կալվածքները։ Վավերագրերի կեղծումը այս արժանապատիվ մարդկանց համար խաբեության մի սովորական և սիրած միջոց էր։ Չնայած այն հանգամանքին, որ բացի ֆեոդալական սովորական ծառայություններից և չիներից նրանք նաև տասնորդ էին վերցնում, այս բոլոր եկամուտները նրանց չէին բավարարում։ Ժողովրդից էլ ավելի մեծ գումարներ կորզելու համար նրանք չէին վարանում այնպիսի միջոցների օգնությանը դիմելու, ինչպիսին սրբերի հրաշագործ պատկերների ու մասունքների արտադրությունն էր, երանավետ ուխտագնացությունների կազմակերպումը և ինդուլգենցիաների վաճառքը, ընդ որում դա երկար ժամանակ մեծ հաջողություն ուներ»[1]։

Վերոհիշյալ հարցերին նվիրված նովելների մեջ ամենահատկանշական գործերից մեկը նախ մի ոմն Չեպարելլոյի «սուրբ» Չապելետո դառնալու պատմությունն է (1-ին, 1)։

Չեպարելլոն մինչև «սուրբ» դառնալը զբաղմունքով նոտար է եղել

---

[1] Տ. Էնգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, էջ 34։

վավերագրերի կեղծումը նրա համար մի այնպիսի սովորական բան է եղել, որ «նա իր համար մեծ անպատվություն կհամարեր, էթե վավերագրերից որևէ մեկը կեղծված չլիներ»։ Նրա «նոտարական» գործունեության ամբողջ նպատակը հենց այդպիսի վավերագրեր կազմելն է եղել։

Նրա մյուս բնորոշ գիծը սուտ վկայություն և սուտ երդում տալն է, և այդ խարդախությունների միջոցով նա շահել է գրեթե բոլոր գործերը։ Նա եղել է մարդասպան, իր ձեռքով խեղդել և սպանել է շատ մարդկանց։ Նա երբեք եկեղեցի չի գնացել, ծաղրել է «սուրբ» ծեսերն ու նույնիսկ «սրբապղծել» իրեն՝ աստծուն։ Այս բոլորի հետ միասին անառակ ու այլասերված կյանք է վարել, աչքի է ընկել իր որկրամոլությամբ ու հարբեցողությամբ, հանրածանոթ խաբեբա է եղել և «խարդախ զառ գցող»։

Եվ ահա այս Չեպարելլոն, որ կարծես թե հատուկ ծրագրով գործել է այն բոլոր մեղքերը, որոնց համար եկեղեցին հրաժարվում է այդպիսի մարդկանց թաղելուց և որոնց մարմինը «շան լեշի նման» նետում են «որևէ աղբափոս», սրբացվում և սուրբ մարդ է հռչակվում։ Երբ նա մահանում է, վանականները նրա դիակի վրա հանդիսավոր հոգեհանգիստ են կատարում, իսկ հաջորդ օրը առավոտյան «ժամաշապիկներ ու քղամիդներ հագած, ձեռքներին ժամագրքեր բռնած և առջևից խաչեր ու խաչվառներ տանելով, սաղմոսներ երգելով», քաղաքի ողջ բնակչության ուղեկցությամբ նրա դագաղը տանում են եկեղեցի։ Շատ հետաքրքիր է խոստովանահայր վանականի ճառը. «Նա սկսեց զարմանալի բաներ քարոզել նրա կյանքի, պահեցողության, կուսության, նրա միամտության, անմեղության ու սրբության մասին» և ապա դառնալով ունկնդիրներին, գայրագին ասում է. «Իսկ դուք, նզովյալներ, ձեր ոտքի տակ ընկած ամեն մի ծղոտի համար հայհոյում եք փրկիչին ու նրա մորը և սրբերի գասը ողջ»։

Չեպարելլոն այնպես է սրբացվում, որ պատարագից հետո բոլոր ներկա եղողները իրար հրելով մոտենում են նրա դագաղին, համբուրում ձեռքերն ու ոտքերը, քաշելով ծվեն-ծվեն են անում նրա «հագուստը, և երբանիկ էր համարվում նա, ում բաժին էր ընկնում թեկուզ աննշան մի ծվեն»։

Չեպարելլոյին մատուռներից մեկում թաղելուց հետո կազմակերպվում է «երանավետ ուխտագնացություն». ուխտավորները մոմ են վառում, ուխտ անում, մեղրամոմի սրբապատկերներ կախում. «Եվ նրա սրբության համբավն ու նրան պաշտելու սովորությունն այնպես տարածվեց, որ այլևս չկար մի մարդ, որ դժբախտության դեպքում դիմեր այլ սրբի և ոչ թե նրան։ Եվ նրան անվանեցին ու մինչև հիմա էլ կոչում են San Ciappelletto, և ասում են, թե ի սեր նրա տերը շատ հրաշքներ է արել և դեռևս ամեն օր այդպիսի հրաշքների է արժանացնում բոլոր նրանց, ովքեր երկյուղած հոգով դիմում են այդ սրբին»։

Նովելում չի ասվում, թե այդ բոլորի հետևանքով ավելացան վանքի եկամուտները, բայց դրա կարիքը չի էլ զգացվում։ Առանց նման ակնարկների էլ միանգամայն պարզ է, որ այս ամբողջ «սուրբ» խաղալու նպատակը վանքի եկամուտներն ավելացնելն է։

Սրբության այդ պաշտամունքը սուր կերպով ծաղրված է նաև երկրորդ օրվա առաջին նովելում, որտեղ պատմվում է, թե ինչպես Առիգո անունով մի մարդու նրա մահից հետո դարձյալ սուրբ են հռչակում, մարմինը իբրև սուրբ մասունք դնում եկեղեցում և թե ինչպես սկսում են այդ սրբավայրը բերել «կաղերին, խեղյաներին, կույրերին և բոլոր նրանց, ովքեր հաշմացել էին այս կամ այն մխտից կամ որևէ արատ ունեին, կարծես թե նրա մարմնին դիպչելն իսկ բավական էր, որպեսզի բոլորն էլ բուժվեին»։

Սակայն սրբերի պաշտամունքն ու մասունքները ոչ մի տեղ այնքան սուր, այնքան ջախջախիչ քննադատության չեն ենթարկված, ինչպես վեցերորդ օրվա տասներորդ նովելում։

Այս նովելի գործողությունը տեղի է ունենում Բոկաչիոյին այնքան ծանոթ ու հարազատ Չերտալդո ավանում, որտեղ նա անց է կացրել իր մանկության տարիները և որտեղ ծանր տառապանքներից հետո մահացավ ու թաղվեց։

Սուրբ Անտոնիոյի միաբանության վանական Ջիպոլան տարին մեկ անգամ, բերքահավաքի ժամանակ գնում է Չերտալդո՝ այն գանձանակը հավաքելու, «որը տալիս էին տխմար մարդիկ»։ Այս անգամ նա գալիս է այստեղ ավելի մեծ ծրագրով՝ ավելի շատ հացահատիկ ու խոտ հավաքելու, քան անցած տարիներին։ Այդ նպատակով եկեղեցում նա իր հերթական քարոզներից մեկն է ասում, գովում ավանի բնակիչների առատաձեռնությունն ու բարեպաշտությունը և հայտնում, որ նրանց այդ առաքինությունների համար սուրբ Անտոնիոն կպահպանի նրանց «եզները, էշերը, խոզերը և գառները»։ Միաժամանակ հայտնում է, որ նա որպես հատուկ շնորհ որոշել է այս անգամ նրանց ցույց տալ մի չափազանց սուրբ ու գեղեցիկ մասունք. դա Գաբրիել հրեշտակի այն փետուրն է, որ նա թողել է սուրբ կույս Մարիամի սենյակում, երբ եկել է նրա մոտ ավետման համար։

Երկու երիտասարդներ լսելով վանականի այդ քարոզը, նախ՝ մի լավ ծիծաղում են մասունքի վրա և ապա՝ որոշում շահատանի հետ մի խաղ խաղալ։ Նրանց հաջողվում է Ջիպոլայից գաղտնի բացել նրա պարկը, գտնել այն արկղը, որի մեջ պահվում է իբր թե Գաբրիել հրեշտակի փետուրը։ Պարզվում է, որ դա թութակի պոչի փետուր է։ Երիտասարդները փետուրը վերցնելով, արկղի մեջ ածուխ են լցնում, փակում և նորից տեղավորում պարկում այնպես, ինչպես դրված էր առաջ։

Հաջորդ օրը, երբ ահագին բազմություն էր հավաքվել եկեղեցում,

Ջիպոլան սկսում է պատարագը։ Երբ մոտենում է հրեշտակի փետուրը ցույց տալու ժամանակը, նա «մեծ հանդիսավորությամբ խոստովանանքը կատարեց, երկու չահ վառել տվեց, երկյուրածությամբ արձակեց արկղիկի սնդուսները, հանեց վեղարը, դուրս բերեց արկղիկը և բաց արեց՝ մի քանի խոսք ասելու ի փառաբանություն Գաբրիել հրեշտակի և նրա մասունքի»[1]։

Արկղիկի մեջ փետուրի փոխարեն ածուխ տեսնելով, նա, իհարկե, գլխի է ընկնում, թե ինչ է տեղի ունեցել, բայց բոլորովին չի շփոթվում։ Աչքերը և ձեռքերը երկինք բարձրացնելով, բացականչում է. «Ով աստված, թող քո զորությունը հավիտյան փառաբանված լինի»։

Այնուհետև դիմելով հասարակությանը, նա հանգամանորեն պատմում է իր ճանապարհորդությունների մասին և այն մի քանի հազար մասունքների մասին, որ նա տեսել է Երուսաղեմում։ Ահա այդ մասունքները—սուրբ հոգու մի մատը՝ «այնքան լրիվ ու առողջ, ինչքան առաջ էլ չի եղել», Սերովբեի դունչը, քերովբեների եղունդներից մեկը, կաթոլիկական սուրբ հավատքի հագուստները, սուրբ Միքայելի քրտինքով լցված մի սրվակ, սուրբ Ղազարի կզակը, սուրբ խաչի ատամներից մեկը, Սողոմոնի տաճարի ղողանջներից պարունակող մի սրվակ, սուրբ Գերարդ դա վիլա Մագնայի մի փայտե կոշիկը, Գաբրիել հրեշտակի փետուրը, այն ածուխը, որով խորովվեց «երանելի նահատակ սուրբ Լավրենտիոսը» և այլն, և այլն։

«Հրաշագործ» մասունքներին նվիրած իր պատմությունը Ջիպոլան ավարտում է նրանով, որ նա հայտնում է, թե Գաբրիել հրեշտակի փետուրը և այն ածուխը, որով խորովվեց Լավրենտիոսը, նա պահում է նույնանման արկղիկներում և Ջերուսալեմ գալու ժամանակ այդ արկղիկները շփոթել է. «Ես չեմ կարծում, որ դա մի պարզ սխալմունքի հետևանք է, ընդհակառակն, ինձ թվում է, որ դա աստծո կամքովն է արված, և նա ինքն է այդ արկղիկը դրել իմ ձեռքը, որովհետև հիմա հիշեցի, որ երկու օր հետո սուրբ Լավրենտիոսի տոնն է»։

Վերին աստիճանի հատկանշական են նաև Ջիպոլայի այն խոսքերը, թե՝ «Քանի որ աստված ցանկանում է, որ նրա մարմինը վառող ածուխը ձեզ ցույց տալով՝ վառի ձեր սրտերում այն բարեպաշտությունը, որ դուք պարտավոր եք տածել նրան, ուստի նա ինձ վերցնել է տվել ոչ թե փետուրը... այլ երանելի ածուխները, որոնք ներծծված են դեռ սուրբ Լավրենտիոսի սրբազնագույն մարմնի հոտով»։

Եվ քանի որ ամեն մի մասունքի հրաշագործ հատկություն է վերագրվում, ապա Ջիպոլան բացատրում է, որ նրանք, որոնց վրա այդ ածուխով խաչի նշան արվի, կարող են ապահով ապրել, որովհետև «կրակը նրանց կպչելիս անպայման կչքանա»։

---

1 Ջ. Բոկաչիո, *Մասունքները*, թարգմ. Վահե Միքայելյանի, Հայպետհրատ, 1937։

Այս բոլորի արդյունքը լինում է այն, որ «հիմար ամբոխը երկյուղած հիացմամբ մի քանի րոպե դիտեց դրանք, բոլորն էլ մեծ փութկոտությամբ մոտեցան նրան և սովորականից ավելի մեծ նվեր տալով, խնդրեցին, որ բարեհաճի խաչի նշան գծել»: Իսկ Չիպոլան վերցնելով նվերները, սկսում է ածուխով բոլորի հագուստների վրա խոշոր խաչեր գծել, միաժամանակ բացատրելով, թե «որքան ածուխը գործ է ածվում խաչ գծելով, այնքան էլ ավելանում է արկղիկում»:

Վերջում երկու երիտասարդները Չիպոլայի մոտ գնալով պատմում են իրենց արածը և վերադարձնում թութակի պոչի փետուրը, որը «հաջորդ տարին պակաս օգուտ չտվեց, ինչքան որ ածուխն էր տվել այդ օրը». այս տողերով է ավարտվում նովելը:

Հատկանշական է, որ Բոկաչիոն ոչնչացնող քննադատությանն ենթարկելով սրբերի պաշտամունքն ու հրաշագործ մասունքները, միաժամանակ ընդգծում է, որ չիպոլաների հաջողության պատճառը ժողովրդի կույր հավատն է, անոտիապաշտությունը, տգիտությունը:

Բոկաչիոն ոչ պակաս ուժով ծաղրում ու մերժում է խոստովանությունն ու ապաշխարանքը: Խոստովանության դեմ է ուղղված հատկապես երրորդ օրվա երրորդ նովելը, որտեղ պատմվում է, թե ինչպես իր ամուսնուց խիստ դժգոհ մի գեղեցիկ կին, սիրահարված լինելով մի երիտասարդի, սիստեմատիկորեն լինում է մի վանականի մոտ և կեղծ խոստովանությամբ, վանականի օժանդակությամբ վերջ ի վերջո հասնում է իր նպատակին: Տիկնոջը շատ լավ հայտնի է, որ խոստովանահայրերը երբեք գաղտնի չեն պահում այն, ինչ հայտնում են նրանց խոստովանության ժամանակ, չնայած պաշտոնական կարգի համաձայն նրանք պարտավոր են խիստ գաղտնապահ լինել, և մեծ ճարպկությամբ օգտագործելով այդ խոստովանահորը, դարձնում է միջնորդ իր և երիտասարդի միջև:

Նույն օրվա չորրորդ նովելն ուղղված է կաթոլիկական եկեղեցու մյուս խորհրդի՝ ապաշխարանքի դեմ: Պուչչիո դի Ռինների անունով մի շատ հարուստ մարդ «սուրբ այր» դառնալու ցավով բռնված, ապաշխարության միջոցով ցանկանում է հասնել իր նպատակին: Նրա ջահել ու գեղեցիկ կնոջը վաղուց հետապնդող վանականներից մեկը նրան հավատացնում է, որ իրեն հայտնի է ապաշխարանքի ավելի կարճ ճանապարհ, որին ծանոթ են միայն Հռոմի պապը և նրա ավագ պրելատները, բայց նրանք չեն ցանկանում, որ այդ ճանապարհը ուրիշներին հայտնի լինի, որովհետև «հոգևոր դասը... անմիջապես կսնանկանար, եթե դա իմացվեր, քանզի աշխարհականները այլևս նրա սիրտը չէին շահի ո՛չ ողորմածությամբ և ո՛չ էլ այլ մի բանով»: Եվ ահա նա ապաշխարության այսպիսի կարգ է սահմանում.— նախ, նա մեծ ջերմեռանդությամբ պիտի խոստովանի մեղքերը, ծոմ պահի և դիմի մեծագույն ժուժկալության, քառասուն օրվա ընթացքում խուսափի կնոջից: Այնուհետև իր բնակա-

բանում պետք է առանձնացնի մի հատուկ հարմար տեղ՝ ձեռքերը խաչած և հայացքը հառած երկնքին ամբողջ գիշերը կանգնած մնա, իսկ լքե ցանկանալու լինի ձեռքերը գամել «զանազան մեխերով», ապա կարող է այդ էլ անել։ Բացի այդ, գիշերն այդ վիճակում կանգնած պարտավոր է երեք հարյուր անգամ կրկնել «Հայր մերը» և երեք հարյուր անգամ էլ՝ «աստվածածինը»։ Շատ կարևոր է նաև այն, ասում է վանականը, որ՝ «նայելով երկնքին՝ շարունակ պիտի հիշես աստծուն, երկրի և երկնքի արարչին ու փրկիչի չարչարանքը՝ կանգնած լինելով նույն այն դիրքով, որով նա գտնվեց խաչի վրա»։ Վերջապես հաջորդ օրը պետք է դնա եկեղեցի, հոտնկայս լսի «առնվազն երեք պատարագ», հիսուն անգամ կրկնի «Հայր մերը» և հիսուն անգամ էլ՝ աստվածածինը»։

Եվ երբ Պուչչիոն մեծ համառությամբ ու ջերմեռանդությամբ կատարում է նշանակված ապաշխարանքը և վերջ ի վերջո հասնում է իր նպատակին՝ դառնալով սուրբ Ֆրանցիսկոյի ուխտի երրորդ կարգի հոգևոր եղբայր, այդ նույն ժամանակ ապաշխարանք նշանակող վանականը զվարճանում ու կենակցում է նրա կնոջ հետ։ «Հենց այնպես էլ եղավ, որ այն ժամանակ, երբ՝ եղբայր Պուչչիոն ապաշխարելով մտածում էր դրախտ ընկնելու մասին, դրախտ ուղարկեց վանականին»,— եզրակացնում է Բոկաչիոն։

Քննադատելով կաթոլիկ եկեղեցու գործունեության գրեթե բոլոր կողմերը, Բոկաչիոն շատ սուր հարձակումներ է գործել նաև մի այնպիսի սարսափելի հաստատության դեմ, ինչպիսին «սրբազան ինկվիզիցիան» էր։ XIII դարում ստեղծված կաթոլիկ եկեղեցու այդ դատական-ոստիկանական օրգանը Բոկաչիոյի ժամանակ արդեն շատ տխուր հռչակ էր ձեռք բերել հերետիկոսների դեմ կազմակերպած իր արյունոտ արշավանքների շնորհիվ։ Բավականին մեծ ծավալ էր ստացել ինկվիզիցիայի դեմ ուղղված ցասումը, տեղի էին ունեցել նրա դեմ ուղղված ժողովրդական առաջին ապստամբությունները Ֆլորենցիայում (1237—1245 թթ.), Պարմայում (1279 թ.) և իտալական այլ քաղաքներում։

Բոկաչիոն միայն մեկ նովել է նվիրել ինկվիզիցիային (1-ին, 6), բայց դա էլ բավական է, որպեսզի հստակ գաղափար կազմենք նրա բանած խիստ բացասական դիրքի մասին։

Նովելի գլխավոր հերոսը հիերետիկոսությանը հետապնդող մի ինկվիզիտոր է, որը «թեև չանում էր, ինչպես նրանք բոլորն են անում, երևալ սուրբ ու քրիստոնեական հավատի ջանադիր սիրահար», բայց «տուրք քսակ ունեցողներին հետազոտում էր[1] ոչ պակաս վարպետությամբ, քան հավատի մեջ թերացողներին»։

Եվ ահա այդ ինկվիզիտորի ճանկն է ընկնում շատ դրամ և ընդար-

[1] *Ինկվիզիցիա — կազմված է լատիներենից, բառացիորեն նշանակում է՝ հետազոտել, հետաքննել։*

ձակ կալվածքներ ունեցող մի մարդ, որ մի օր խմելու ժամանակ իր բաժակակիցների մոտ մի «անզգույշ խոսք» է ասել, թե՝ «Իր գինին այնքան լավ է, որ Քրիստոսն անգամ նրա համը կտեսներ»։

Սրբադնագույն ինկվիզիտորը նրա այդ ասածը մեկնաբանում է այսպես. ուրեմն նա Քրիստոսին հարբեցող, ընտիր գինիների սիրահար է դարձրել, իր բաժակակիցների և առհասարակ գինետներում քարշ եկողների ընկերը։ Իսկ դա մի այնպիսի հերետիկոսական արարք է, որի համար նա արժանի է խարույկի վրա այրվելուն։ Իր այս եզրակացությունները հաղորդելով, նա այնպիսի սլաառնագին տնօրք է ընդունում, որ «կարծես նրա դեմ կանգնած էր էպիկուրն ինքը, որ ժխտում է հոգու անմահությունը»։

Բայց «մեղադրյալը» շատ շուտով գլխի է ընկնում, որ ինկվիզիտորը սուրբ Հովհան Ոսկեբերանի «արտակարգ երկրագուներից» է և որոշում է նրա ձեռքերը «զգալի չափով յուղել սուրբ Հովհան Ոսկեբերանի յուղով, որը խիստ օգտակար դեղ է կղերականների և առանձնապես միաբանների շահամոլության վարակիչ ախտի դեմ»։ Առատորեն գործադրած «յուղը»՝ փողը, այնպիսի ներգործություն է ունենում, որ խարույկի բոցը փոխարինվում է ասլաշխարանքով։ Ասլաշխարողի ձեռքը մի դրոշակ են տալիս, որի վրա խաչ է դրոշմված, «ասես մեր ապաշխարողը խաչակրաց արշավանքի պիտի գնար»։ Բացի այդ նա որոշ ժամանակ ամեն օր պետք է ներկա լինի պատարագին և այլն։

Վերջում ապաշխարողը շատ դիպուկ սրախոսությամբ մերկացնում է ինկվիզիտորի երեսպաշտությունը, հաստատ համոզված լինելով, որ փողը ավելի ուժեղ է, քան խարույկի վրա այրելու սպառնալիքը։

Խոսելով «Դեկամերոն»-ի հակակղերական բնույթի նովելների մասին, բուրժուական որոշ գրականագետներ «ցավով» ընդգծել են, որ Բոկաչիոն ծաղրելով հավատի չարաշահումները, փաստորեն ծաղրում է հավատի բուն հիմունքները, կամ առնվազն նրա այդ կարգի նովելները կարող են սասանել այդ հիմունքները։

Եվ իսկապես սասանում են։ Բոկաչիոն առանց վերապահումների քննադատում ու մերժում է կուսակրոնությունն ու նրա հիմքում ընկած ասկետիզմը, սրբերի պաշտամունքը, մասունքները, կաթոլիկ եկեղեցու գրեթե բոլոր խորհուրդները, ինկվիզիցիան։ Նա ծաղրում ու մերժում է Հռոմի պապի, կուրիայի, բարձրաստիճան հոգևորականության և առհասարակ կաթոլիկ հոգևորականության ցոփ ու շվայտ կյանքը, այլասերված վարքն ու բարքը, ընչաքաղցությունը։ Նա ցույց է տալիս, որ կաթոլիկական կրոնը դարձել է եկեղեցական եկամուտներն ու կալվածքներն ավելացնելու մի սարսափելի գործիք։ Բոկաչիոյի այդ ատելությունն ու ցասումը ստեղծված այն ռեալ վիճակի արտահայտությունն էր, որ էնգելսը բնութագրել է այսպես. «Գերպարար եպիսկոպոսների և աբբա-

նեի, ինչպես նաև նրանց աբեղաների բանակի շվայտ ու զեխ նիստուկացը հարուցում էր ազնվականության նախանձն ու ժողովրդի ցասումը, որը պիտի կրեր այդ ծախքերը, և այդ ցասումը նույնքան մեծ չափեր էր ընդունում, որքան հոգևորականների վարած կյանքը հակասում էր իրենց քարոզներին»[1]։

Բոկաչիոյի հակակղերական նովելները դեմոկրատական լայն խավերի այդ զայրույթի ու ցասման արտահայտությունն են։ Ճիշտ է, Բոկաչիոն իր ոչ մի նովելում աստծո գոյությունը կասկածի տակ չի առնում և ոչ էլ մերժում, այլ խոսքով՝ նա աթեիստ չէ այս բառի ամենաուղղակի և անմիջական իմաստով։

Բայց Բոկաչիոյի ժամանակվա և՛ իտալական, և՛ Արևմտյան Եվրոպայի գրականության պատմության մեջ մեզ հայտնի չէ մի այլ գործ, որն այնքան ծանր, անբուժելի հարված հասցներ կաթոլիկ եկեղեցուն, հոգևորականությանը և կաթոլիկ կրոնին, ինչպես «Դեկամերոն»-ը։ Եվ ամենից առաջ այս է Վերածնության դարաշրջանի գեղարվեստական գրականության այդ հոյակապ կոթողներից մեկի պատմականորեն առաջադիմական նշանակությունը։

«Դեկամերոն»-ի արժանիքները ֆոգևոր ֆեոդալիզմի քննադատությամբ չեն սպառվում։ Նրա սայրն ուղղված է նաև աշխարհական ֆեոդալիզմի դեմ, որը ոչ միայն քննադատվում, այլև մերժվում է ամենայն վճռականությամբ։ Հատկանշական է, որ աշխարհական ֆեոդալիզմի հետ կապված բոլոր արմատական խնդիրները Բոկաչիոն բացառապես արծարծում է այն նովելներում, որոնք նվիրված են սիրո, սեռերի փոխհարաբերության, ամուսնության և ընտանիքի հարցերին։ Այդ պատճառով էլ «Դեկամերոն»-ի հակաֆեոդալական բնույթի մասին կարելի է լրիվ գաղափար կազմել միայն այն ժամանակ, եթե նկատի առնվեն այդ շարքի նովելները։

***

Սիրո, ամուսնության և ընտանիքի հարցերին են նվիրված «Դեկամերոն»-ի նովելների ճնշող մեծամասնությունը։

Բոկաչիոն Արևմտյան Եվրոպայի գրականության պատմության մեջ առաջին անգամ բոլորովին նոր, հումանիստական մեկնաբանություն է տալիս այդ հարցերին, հակադրվելով այն հայացքներին ու պրակտիկային, որ հանդիպում ենք ֆեոդալական միջնադարի ամբողջ ընթացքում։

Այդ նորը, առաջադիմականը գտնականալու համար պետք է նկատի ունենալ, որ այն, ինչ կոչվում է անհատական կամ սեռական սեր, թեև հայտնի էր հին, գաղտնի աշխարհին, բայց նա այն ժամանակ տա-

[1] Ֆ. Էնգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, էջ 35։

2751—10

կավին գտնվում էր իր սկզբնավորման շրջանում։ «Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը» աշխատության մեջ անդրադառնալով այդ հարցին, Էնգելսը գրել է. «Ինքնըստինքյան հասկանալի է, որ ֆիզիկական գեղեցկությունը, մտերիմ հարաբերությունները, միատեսակ հակումները և այլն զանազան սեռի մարդկանց միջև սեռական հարաբերություն ունենալու ձգտումն էին առաջացնում, որ ինչպես տղամարդկանց, այնպես էլ կանանց համար բոլորովին անտարբեր բան չէր, թե նրանք ում հետ են այդպիսի ամենամտերմական հարաբերություն ունենում։ Բայց այստեղից մինչև իսկական սեռական սերը դեռ անսահման հեռու է։ Ամբողջ հին աշխարհում ծնողներն էին ամուսնություն կնքում իրենց երեխաների համար, և սրանք հանգիստ կերպով հարմարվում էին այդ դրությանը։ Ամուսնական սիրո այն խըղճուկ չափը, որին ծանոթ է հին աշխարհը,—ո՛չ թե սուբյեկտիվ հակումն է, այլ օբյեկտիվ պարտականություն,— ամուսնության հիմքը չէ, այլ լրացումը»[1]։

Այս պատճառով էլ, ինչպես նշում է Էնգելսը, միջին դարերից առաջ խոսք չէր կարող լինել անհատական սեռական սիրո մասին, չնայած հին աշխարհում սիրային հարաբերություններ «արդի իմաստով հանդիպում են միայն պաշտոնական հասարակության շրջանակներից դուրս», բացառապես ստրուկների շրջանում։

Պատմության մեջ հանդես եկող սեռական սիրո առանձին ձևը «իբրև կիրք, իբրև սեռական հակման ամենաբարձր ձևը, որ հատուկ է ամեն մարդու (գոնե տիրապետող դասակարգերին պատկանող յուրաքանչյուր անձի), և որը նրա առանձնահատուկ բնույթն է կազմում»[2], Էնգելսը համարում է ասպետական սերը, որը «բնավ ամուսնական սեր չէր», որովհետև նա «իր առագաստները լիովին բացած, նավում է դեպի ամուսնական անհավատարմություն»։ «Այս սիրուց, որ ձգտում է ամուսնությունը կործանել, մինչև այն սերը, որի վրա հիմնված պետք է լինի ամուսնությունը, դեռ մի երկար ճանապարհ է, որ ասպետությունը, ամբողջությամբ անցնել չկարողացավ»[3]։

Այս պայմաններում խոսք լինել չի կարող այն վճռական նշանակության մասին, որ պետք է խաղա սերը ամուսնության հարցում. «Ինչպես ասպետի կամ բարոնի, այնպես էլ հենց երկրի իշխանի համար ամուսնությունը մի քաղաքական ակտ էր, մի հարմար ուխտ՝ նոր կապերի միջոցով ավելացնելու իր զորությունը. վճռական դեր պետք է խաղային դինաստիայի շահերը և ոչ թե անհատի համակրանքը։ Ինչպե՞ս

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հատ. II, Հայպետհրատ, 1950, էջ 294։

[2] Նույն տեղում, էջ 286։

[3] Նույն տեղում, էջ 296։

կարող էր այդպիսի պայմաններում ամուսնության հարցում վերջին խոսքը պատկանել սիրուն»[1]։

Միևնույն բանը էնգելսը նշում է նաև միջնադարյան համքարությունների մեջ ընդգրկված քաղաքացիների շրջանում։ Այստեղ նույնպես ամուսնության հարցը վճռում էր ոչ թե քաղաքացու անհատական ցանկությունը, այլ ընտանիքի շահը[2]։

Էնգելսի ընդհանուր եզրակացությունն այն է, որ ամուսնությունը «մինչև միջին դարերի վերջը ամենամեծ մասամբ մնաց այն, ինչ որ սկզբից էր, այսինքն՝ մի գործ, որ ամուսնացողների՝ իրենց կողմից չէր վճռվում»[3]։

«Դեկամերոն»-ում մենք հանդիպում ենք սիրո բոլորովին մի նոր ըմբռնման, որ արմատապես տարբերվում է և՛ անտիկ էրոսից (զուտ սեռական ցանկությունից), և՛ այն ասպետական սիրուց, որի մասին խոսում է էնգելսը։

Բոկաչիոյի մոտ սերը մեծ մասամբ մարդու ամբողջ հոգեկան կյանքը ազնվացնող, մի «սուրբ», «զորավոր ու բարերար» ուժ է, որ մարդուն, ի տարբերություն անասունից, մարդ է դարձնում։

Հենց այս գաղափարն է, որ ընկած է նրա լավագույն նովելներից մեկի (5-րդ, 1) հիմքում։

Այս նովելի գլխավոր հերոսը պարթև հասակով ու ֆիզիկական գեղեցկությամբ օժտված, բայց շատ հիմար, գրեթե անհուսալի ապուշ երիտասարդ է, որի անունը չնայած Գալեչո է, բայց բոլորը նրան անվանում են Զիմոնե, որ նշանակում է անասուն։

Եվ ահա մարդու կերպարանքով այս անասունը սիրահարվում է գեղեցկուհի Ֆիգենիային։ Առաջին անգամ տեսնելով նրան, Զիմոնեն «սկսեց զգալ, որ իր կոշտ ու կոպիտ հոգում, ուր մինչ այդ, չնայած հազար ու մի խոսք ու խրատին, չէր թափանցել ոչ մի վեհազնիվ զգացմունք, գլուխ է բարձրացնում դատողությունը, որը նրա կոպիտ ու նյութական ուղեղին թելադրում է, թե դա ամենաչքնաղ էակն է, որ երբևէ կարող էր տեսած լինել մահկանացուն»։ Ֆիգենիան սկզբում սարսափում է նրա ակնապիշ հայացքից, կարծելով, թե դրան կարող է հետևել մի որևէ «բռի արարք», բայց Զիմոնեն միայն նրան ուղեկցելու ցանկություն է հայտնում։

Դրանից հետո Զիմոնեի մեջ այնպիսի հեղաշրջում է կատարվում, որ բոլորը սկսում են զարմանալ։ Նա սկսում է լավ հագնվել ու հարդարվել, կարճ ժամանակամիջոցում գրել-կարդալ սովորել և դառնալ «ար-

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հատ. II, Հայպետհրատ, 1950, էջ 296. բնգգ. տեքստում։

[2] Հմմ. նույն տեղում, էջ 296—297։

[3] Նույն տեղում, էջ 297։

ժանավորագույնը իմաստասիրությամբ զբաղվողների մեջ»։ Փոխվում է նրա բիրտ ու անդուր ձայնը, և նա սկսում է խոսել «բարեհնչյուն և քաղաքաբնակին վայել ձայնով», դառնում է երգեցողության ու երաժշտության գիտակ, մի խոսքով՝ չորս տարվա ընթացքում սերը նրան այնպես է վերափոխում, որ նա դառնում է ամենակուլտուրական և ամենահաճելի երիտասարդներից մեկը։

Չիմոնեի սերն այնքան ուժեղ է և այնքան անդիմադրելի, որ այժմ նա իր կյանքը չի պատկերացնում առանց Եֆիգենիայի։ Բայց Եֆիգենիայի հայրն իր աղջկա ձեռքը, առանց նրա կամքը հարցնելու, խոստացել է մի այլ երիտասարդի և ոչ մի կերպ չի համաձայնվում նրան ամուսնացնել Չիմոնեի հետ։ Բայց Չիմոնեն իր կյանքը զանազան վտանգների ենթարկելով, աքսորվելուց ու բանտ նստելուց հետո վերջ ի վերջո հասնում է իր նպատակին—ամուսնանում է իր սիրած աղջկա հետ, և նրանք ապրում են երկարատև երջանկության ու բավականության մեջ։

Նովելի մեջ Բոկաչիոն ընդգծում է հատկապես երեք հանգամանք. նախ, որ սերը Չիմոնեին «անբան անասունից», «ոչխարից» մարդ դարձրեց, այլ խոսքով՝ սերը ոչ թե մեղք է կամ հանցանք, ինչպես պնդում էր Նկեռեցին, այլ կուլտուրական ու բարոյական մի հզոր, վերափոխիչ ու ազնվացնող ուժ։

Չիմոնեի կյանքում սերը հենց այդպիսի դեր է խաղում. «Մարդկային հոգուն վայել բոլոր առաքինությունները, որոնք նախանձոտ բախտի կողմից անքակտելի հանգույցներով կապկպված ու բանտարկված էին նրա սրտի մի անկյունում, արձակվեցին միանգամից։ Եվ դա արեց սերը՝ լինելով բախտից առավել զորեղ ուժ և հանդիսանալով նիրհող դատողության արթնացուցիչը՝ նա իր զորությամբ լույս աշխարհ հանեց այդ առաքինությունները, որոնք անողորմ խավարով էին պատած, ու դրանով պարզեիպարզ ցույց տվեց, թե ինչ վիճակից է նա դուրս բերում իր զորությանը ենթակա հոգիները և ինչ վիճակի է հասցնում նրանց՝ լուսավորելով իր ճառագայթներով»։

Մյուս հանգամանքը. Չիմոնեի սերը խոր և տևական մի այնպիսի վեհավնիվ զգացմունք է, որ իր բուն էությամբ տարբերվում է և՛ անտիկ էրոսից, և՛ ասպետական սիրուց։ Եվ, վերջապես, դա ամուսնական սեր է. իր սիրած աղջկա հետ չամուսնանալը նրա համար մեծագույն դժբախտություն էր։ Եֆիգենիայի հետ ամուսնանալու համար նա շատ բան է վտանգի ենթարկում, նույնիսկ կյանքը։

Հատկանշական է, որ Չիմոնեն մի բացառիկ ու եզակի կերպար չէ «Դեկամերոն»-ում։ Չորրորդ օրվա նովելների մի զգալի մասը (տե՛ս հատկապես 4-րդ, 5, 6, 7, 8, 9) նվիրված է այն հարցին, թե ինչպես շատ հաճախ սերը ուժեղ է կյանքից և թե ինչպես բաժանումը կամ միմյանց չպատկանելը սիրող զույգերի համար մի այնպիսի մեծ դժբախտություն

է, որ նրանք գերադասում են մեռնել, քան ապրել առանց իրենց սիրած էակի։

Իզաբետոն և Լորենցոն (4-րդ, 5) փոխադարձաբար սիրում են իրար, բայց նրանց այդ սերը դուր չի գալիս աղջկա վաճառական եղբայրներին, որոնց մոտ աշխատում է Լորենցոն։ Եվ ահա մի օր նրանք սպանում են Լորենցոյին ու թաղում։ Իզաբետոն իր սիրած տղայի գլուխը ամփոփելով մի ծաղկամանի մեջ, ծաղիկ է տնկում և ամեն օր ժամերով նստում է ծաղկամանի մոտ, խանդաղատանքով նայում նրան և ապա այնքան արտասվում, որ իր արցունքներով ոռոգում է ծաղիկները։ Եղբայրները նկատելով այդ բոլորը, թաքուն վերցնում են ծաղկամանը և տեսնելով, թե ինչ է ամփոփված այնտեղ, հասկանում են Իզաբետոյի վշտի ու արցունքների պատճառը։ Եվ երբ ծաղկամանը վերադարձնելու բոլոր խնդիրներն ու աղաչանքները եղբայրները մերժում են, Իզաբետոն, որ «չէր դադարում արցունք թափելուց և շարունակ իր ծաղկամանն էր խնդրում, լալով էլ մեռավ»։

Սիրո զորության արտահայտությանն է նվիրված նաև նույն օրվա յոթերորդ նովելը։

Մի շատ գեղեցիկ, իր սեփական ձեռքերով «հացն իր հանապազօր» վաստակող աղքատ մարդու դուստր Սիմոնան սիրում է Պասկվինոյին. սերը փոխադարձ է։ Մի անգամ, երբ նրանք գտնվում էին այգում և եղեստուկի թփի մոտ նստած խոսում էին իրենց սիրո և երջանկության մասին, Պասկվինոն մի տերև պոկելով, շփում է իր ատամներն ու լինդերը, ասելով, թե եղեստուկը հիանալի մաքրում է ատամները, և շատ չանցած վախճանվում է։ Պասկվինոյի անսպասելի մահը խորապես ցնցում է Սիմոնային, և երբ ոմանք կասկած են հայտնում, որ իբր թե նա է չարամտորեն սպանել երիտասարդին, Սիմոնան որոշում է «մեռնել նույնպիսի մահով, որով մեռել էր իր ընտրելին»։ Բոլորի ներկայությամբ նա նույնպես իր ատամները շփում է եղեստուկի տերևով և մահանում. «Ո՜, երանելի հոգիներ, որոնց վիճակվեց միևնույն օրն իսկ կնքելու իրենց բոցավառ սերն ու մահկանացուն։ Եվ ավելի երանելի, եթե դուք միասին գնացել եք միևնույն հանգրվանը։ Եվ երազագույն, եթե հանդերձյալ կյանքում էլ կա սեր, և դուք այնտեղ էլ միմյանց սիրում եք այնպես, ինչպես այստեղ»։

Այս լիրիկական շեղումը խիստ բնորոշ է Բոկաչիոյի վերաբերմունքի համար սիրո այն հզոր ուժի նկատմամբ, որ նկարագրված է այստեղ։

Նույն հարցին նվիրված լավագույն գործերից մեկը անպայման նույն օրվա ութերորդ նովելն է։

Ջիրոլամոն և Սալվեստրան իրենց մանկությունը և պատանեկությունը անց են կացնում միասին։ Մանկությունից նրանց մեջ հաստատ-

ված մտերմությունը փոխվում է այնպիսի ջերմ սիրո, որ նրանք լավ էին զգում միայն այն ժամանակ, երբ տեսնում էին իրար։

Բայց Ջիրոլամոյի մայրը նրանց ամուսնությանը համաձայն չէ, նա մտածում է որդուն ամուսնացնել որևէ «լավ գերդաստանի» աղջկա հետ (Սալվեստրան դերձակի աղջիկ է)։ Նրան վերջ ի վերջո հաջողվում է որդուն բաժանել Սալվեստրայից և ուղարկել Փարիզ։ Երկու տարի անց վերադառնալով Փարիզից, տեսնում է, որ Սալվեստրային ամուսնացրել են։ Ջիրոլամոն Սալվեստրայի սրտին տիրանալու հույսով ծածուկ մտնում է նրա տունը, բայց վերջինս, չնայած շարունակում է սիրել նրան, այնուամենայնիվ, խիստ հավատարիմ կին է և անպարկեշտ է համարում բացի իր ամուսնուց որևէ այլ տղամարդով հրապուրվելը։ Ջիրոլամոն խիստ վշտացած որոշում է մեռնել. խնդրում է նրան թույլ տալ հանուն իրենց սիրո պահել նրա կողքին, խոստանալով «չասել ոչ մի խոսք, ձեռք չտալ նրան» և շատ շուտով հեռանալ։ Սալվեստրան համաձայնվում է։ Ջիրոլամոն սրբությամբ կատարելով իր տված խոստումը, շնչահեղձ է լինում (շունչը պահելով) իր սիրած էակի կողքին։

Հաջորդ օրը, երբ Ջիրոլամոյի դագաղը եկեղեցի են տանում, Սալվեստրան նույն ձևով մեռնում է, գրկելով նրա դիակը։ «Եվ եթե սերը չկարողացավ միացնել նրանց կենդանի ժամանակ, ապա անքակտելի միությամբ միացրեց մահը»,— եզրափակում է իր նովելը Բոկաչիոն։

Կարծես թե ամփոփելով իր այդ շարքի նովելների գլխավոր իմաստը (բացի վերոհիշյալ գործերից տե՛ս 10-րդ, 4, 5), Բոկաչիոն գրել է. «Մեծ է զորությունը սիրո, որ սիրահարներին դրդում է դիմել դժվարին սխրանքների, դիմանալ չտեսնված ու անսպասելի վտանգների, մի բան, որ կարելի է տեսնել ինչպես այսօրվա, այնպես էլ անցած անգամները պատմած շատ նովելներում» (5-րդ, 6)։

Թվում է, թե բերած օրինակներն էլ բավական են հերքելու համար բուրժուական գրականագետների այն պնդումը, որ իբր թե Բոկաչիոն «Դեկամերոն»-ում սերը հանգեցնում է պարզ զգայական ցանկության, էրոսի, էրոտիզմի։ Մենք արդեն տեսանք, թե ինչու կուսակրոնության և ասկետիզմի դեմ ուղղված նովելներում Բոկաչիոն շեշտը դնում էր մարմնի «բնական իրավունքների» վրա և թե առհասարակ հակակղերական բնույթի նովելներում նա երբեմն «անվայելուչ» պատկերներ է գծում։

Պայքարելով միջին դարերում եկեղեցու կողմից վարկաբեկված և «հանցավոր» հորջորջված մարմնի «պատիվը» վերականգնելու համար, Բոկաչիոն միաժամանակ փառաբանում ու դրվատում է այն վեհագնիվ սերը, որին մենք մոտ երկու և կես դար հետո կհանդիպենք Շեքսպիրի սոնետներում, կոմեդիաներում, մանավանդ «Ռոմեո և Ջուլիետա»-ում։ Բոկաչիոյի շատ նովելներից երևում է, որ նրա կարծիքով ոչ թե անտիկ էրոսը կամ ասպետական սերը, այլ այդ հզոր, ազնվացնող ու վեհացնող

փոխադարձ սերն է, որ պետք է հանդիսանա ամուսնության ու ընտանիքի հիմքը։

Փոխադարձ հակումների, փոխադարձ սիրո ու համաձայնության հիման վրա տեղի ունեցող ամուսնություն և այդ հիմքի վրա ստեղծված ընտանիք—այս պահանջը հանդիսանում է «Դեկամերոն»-ի նովելների մեծ մասի դաղափարական գլխավոր բովանդակությունը։

Ելնելով այս դիրքերից, Բոկաչիոն, նախ, առաջ է քաշում սեռերի լիակատար իրավահավասարության հարցը ամուսնության մեջ։ Նրա շատ նովելների գլխավոր թեմաներից մեկն էլ այն է, որ կինը նույնպես ազատ ընտրության իրավունք պետք է ունենա, որ նրա հետ ամուսնացողը պետք է հաշվի նստի նրա հակումների, զգացմունքների հետ, որովհետև կինը ամուսնական կյանքի հավասարազոր կողմերից մեկն է։ Ամուսնությունը խախուտ ու անկայուն է, եթե այն հիմնված չէ ամուսնացողների փոխադարձ սիրո և ազատ համաձայնության վրա։

Կնոջ և տղամարդու այդ իրավահավասարության համար է պայքարում Ֆիլիպան (6-րդ, 7)։ Նա ծառանում է իրենց քաղաքում գործադրվող այն օրենքների դեմ, որոնց համաձայն խարույկի վրա պետք է այրվեն այն կանայք, որոնք իրենց ամուսինների կողմից բռնվում են անհավատարմության մեջ և կամ թե իրենց մարմինը վաճառում են դրամով։ Դատարանում Ֆիլիպան պաշտպանական ճառ է ասում։ Նա գտնում է, որ «օրենքները պետք է լինեն ընդհանուր», այսինքն՝ հավասար չափով պետք է վերաբերվեն և՛ կանանց, և՛ տղամարդկանց։ Ինչո՞ւ տղամարդը պետք է ունենա դավաճանելու իրավունք, կնոջ մարմինը գնելու իրավունք, իսկ կինը այդ նույն բաների համար դատապարտվի մահվան, այն էլ խարույկի վրա այրելու միջոցով։ Այդ օրենքը ստեղծել են տղամարդիկ, ոչ մի կնոջ կամքը, ցանկությունը և կարծիքը հաշվի չեն առել, այդ պատճառով էլ «ամենայն իրավամբ այն կարելի է անվանել չարաննենգ» օրենք։

Հատկանշական է, որ Ֆիլիպայի ճառից հետո վերացնում են այդ օրենքը և ուժի մեջ են թողնում միայն այն կետը, որ վերաբերում է մարմինը փողով վաճառող կանանց։

Բոկաչիոն, իհարկե, չէր կարող չնկատել, որ սիրո, ամուսնության և ընտանիքի վերաբերյալ առաջ քաշած իր սկզբունքները ոչ միայն հակասում են պաշտոնական կարծիքներին, այլև այն պրակտիկային, որ գոյություն ուներ իր ժամանակվա հասարակության կյանքում։ Բայց այդ նրան բոլորովին էլ չի հուսահատեցնում։

Նա ամենայն վճռականությամբ մերժում է այն ամուսնությունը, որտեղ վճռական դեր են խաղում ոչ թե ամուսնացողների փոխադարձ սերն ու անհատական ցանկությունը, այլ դինաստիայի, տոհմի, ընտանիքի կամ դասային շահերը։ Այս է պատճառը, որ նրա ամենասիրած թեմա-

ներից մեկը դասային պատնեշների դեմ ծառացող և այդ պատնեշները խորտակող և կամ թե անհավասար մարտում չարաչար պարտություն կրած սիրո նկարագրությունն է։

Դինաստիական և դասային շահերը արհամարհող ամուսնության տիպական օրինակներից մեկը նկարագրված է երկրորդ օրվա երրորդ նովելում. անգլիական թագավորը ելնելով դինաստիական շահերից, ցանկանում է իր աղջկանը կնության տալ Շոտլանդիայի թագավորին, որը մի զառամյալ ծերունի է։ Թագավորի աղջիկը աբբայի շորեր հագնելով, փախչում է Իտալիա։ Ճանապարհին հանդիպելով Ալեքսանդրոյին, սիրահարվում է նրան. և քանի որ սերը փոխադարձ է, նրանք ամուսնանում են։ Ամուսնությունը պաշտոնապես ձևակերպելու ժամանակ թագավորի աղջիկն իր ընտրությունը պատճառաբանելով, ասում է, թե Ալեքսանդրոյի «բարքն ու առաքինությունը նրան արժանի են դարձնում ամեն մի աղնվատոհմիկ կնոջ հետ ամուսնանալու, թեպետև գուցե նա այնքան ազնիվ ծագում չունի, որքան թագավորական գերդաստանից սերողները։ Նրան եմ ես ընտրել ու նրան եմ ցանկանում ինձ ամուսին և այլևս երբեք ոչ ոքի չեմ ցանկանա, ինչպես էլ դա թվալու լինի իմ հորը կամ ուրիշներին»։

Մեծ դժվարությամբ, բայց վերջ ի վերջո դասային պատնեշները փշրում է հասարակ բժշկի աղջիկ Ջիլետան (3-րդ, 9), ամուսնանալով կոմսի որդի Բելտրամոյի հետ, որի սիրուց նա «այրվում ու փոթորկվում» էր երկար տարիներ։ Շեքսպիրն այս նովելը օգտագործել է իր՝ «Գործի վերջն է գովելի» կոմեդիան գրելու ժամանակ։

Սակայն ոչ բոլոր դեպքերում է, որ Բոկաչիոյի հերոսներին ու հերոսուհիներին հաջողվում է փշրել դասային պատնեշները և ազատ ընտրության հիման վրա ամուսնանալ։ Շատ դեպքերում նրանց ըմբոստացումը ողբերգական վախճան է ունենում։

Այս կարգի նովելների մեջ ամենաբնորոշը Գիսմոնդայի սիրո և կործանման պատմությունն է (4-րդ, 1), որը բոլոր տեսակետներից Բոկաչիոյի լավագույն գործերից մեկն է։

Գիսմոնդան՝ Սալերնոյի իշխան Տաննկրեդի դուստրը, սիրում է իրենց երիտասարդ ծառաներից մեկին՝ Գվիսկարդոյին, որը թեև շատ հասարակ ծագում ուներ, սակայն իր բնավորությամբ և վարք ու բարքով առավել ազնիվ էր, քան այն բազմաթիվ ազնվազարմ մարդիկ, որոնք հաճախ լինում էին նրանց ապարանքում։ Բայց երիտասարդ սիրահարների երջանկությունը երկար չի տևում։ Հայրն իր ազնվական պատիվը փրկելու համար սպանում է Գվիսկարդոյին և նրա սիրտը ոսկե գավաթի մեջ դրած ուղարկում է Գիսմոնդային։ Վերջինս թույն է խմում և իր սիրածի սիրտը հպելով իր սրտին՝ մեռնում է։

Բացի այսուժից, այստեղ հետաքրքիրը Գիսմոնդայի այն չերմ խոս-

քերն են, որով նա պաշտպանում է իր սերն ու ընտրությունը, և այն ցասումն ու զայրույթը, որով նա խոսում է աշխարհական ֆեոդալիզմի մասին։ Դիմելով հորը, նա ասում է.«Ես Գվիսկարդոյին ընտրեցի ոչ թե պատահմամբ, ինչպես անում են շատերը, այլ միայն լրջորեն խորհելուց հետո նրան գերադասեցի մյուսներից... Անշուշտ, հենց դրա՛ համար և ոչ թե իմ սիրո՛ համար ես դու այդպիսի դառնությամբ նախատում ինձ՝ ավելի շուտ հետևելով սովորական դարձած կարծիքին, քան ճշմարտությանը, և ասում ես, թե ես եղել եմ ստոր ծագում ունեցող մարդու հետ... Սվ այդ ասելով, դու չես նկատում, որ դատապարտում ես ոչ թե իմ, այլ ճակատագրի մեղքը, որ շատ հաճախ բարձրացնում է անարժաններին, իսկ ամենաարժանավորներին թողնում ներքևում... Բոլորիս մարմինը ստեղծված է միևնույն մարմնաստեղծ նյութից... Առաքինությունն էր միայն, որ ի սկզբանե զանազանեց մեզ, որ ծնվել ու ծնվում ենք որպես հավասար մարդիկ. և ովքեր ավելի շատ առաքինություն ունեն և ովքեր ավելի գործունյա են եղել՝ կոչվեցին ազնիվ, իսկ մյուսները դարձան անազնիվ։ Ու թեև դրան հակառակ հետագայում մի սովորույթ եկավ ջնջելու այդ օրինքը, բայց դա դեռևս չի ոչնչացված և արմատախիլ չի արված ո՛չ բնությունից, ո՛չ էլ մարդկային լավ բարքերի միջից, ուստի ով առաքինաբար է վարվում, նա առանց քաշվելու իրեն ազնվական է համարում, և եթե նրան կոչում են այլ կերպ, ապա դրա համար մեղավոր է ոչ թե կոչվողը, այլ կոչողը։ Նայիր շուրջդ ու տես քո բոլոր ազնվականներին, քննիր նրանց կյանքը, բարքերն ու վարվեցողությունը, իսկ մյուս կողմից՝ ուշադիր նայիր Գվիսկարդոյին, և եթե դատես անհրաժեշտ կերպով, ապա դու նրան կհամարես ամենաազնիվ մարդը, իսկ քո ազնվականներին՝ անազնիվ»։

Ֆեոդալական-դասային հիերարխիայի դեմ ուղղված այս ցասումն ավարտվում է այսպիսի ընդհանուր եզրակացությամբ. «Աղքատությունը մարդուց խլում է ոչ թե նրա առաքինությունը, այլ միայն ունեցվածքը։ Շատ ու շատ թագավորներ ու իշխանավորներ աղքատ են եղել և շատերն այն մարդկանցից, ովքեր հողը փորելով ու անասուն արածեցնելով են զբաղվում, հարուստ են եղել և ներկայումս էլ հարուստ են»։

Կարելի է Բոկաչիոյի նովելներից բազմաթիվ այլ օրինակներ էլ բերել, թե, ինչպես օրինակ, այն մարդկանց, «որոնք մեր ժամանակներում ցանկանում են ազնվականներ» կոչվել, ավելի «սազական կ՚իներ ավանակներ անվանել, այո՛, ավանակներ» (1-ին, 8), բայց բերածն էլ բավական է աշխարհական ֆեոդալիզմի նկատմամբ Բոկաչիոյի բռնած բացասական դիրքի մասին լիակատար գաղափար կազմելու համար։

Վերոհիշյալ նովելը ցույց է տալիս, թե ինչպես ընտանեկան ֆարուլան Բոկաչիոյի մոտ ստանում է ավելի լայն, հասարակական իմաստ,

ինչպես նշվեց վերևում, մի հարմար զենք աշխարհական ֆեոդալիզմն իր բոլոր արտահայտություններում մեջ մերկացնելու և մերժելու համար։

Այդ նովելում դրսևորվել են նաև Բոկաչիոյի դեմոկրատական աշխարհայացքի էական կողմերը։ Նախ, բնորոշը նրա այն պնդումն է, որ բոլոր մարդիկ հավասար են ծնվում, որ մարդկանց գնահատելու չափանիշը ոչ թե պետք է լինի նրանց ծագումը, հարստությունը, կոչումը, տիտղոսը, դիրքը, այլ նրանց անձնական հատկություններն ու կարողությունները, ընդունակություններն ու առաքինությունները։ Հետո, Բոկաչիոն այս նովելում (ինչպես նաև այլ նովելներում), ցածր ծագում ունեցող մարդկանց շատ որոշակիորեն բարձր է դասում ազնվականներից, ելնելով այն սկզբունքից, որ աղքատությունը մարդուց խլում է միայն նրա ունեցվածքը, բայց ոչ երբեք՝ առաքինությունը։ Եվ որ այդ պատճառով շատ աղքատ մարդիկ ավելի հարուստ են (իբրև մարդ), քան շատ ու շատ հարուստ (ունեցվածքով) թագավորներ ու իշխանավորներ։ Այս իմաստով պետք է հասկանալ նաև Գիսմոնդայի հայտնի խոսքերը, որ նա ասում է, ոսկե գավաթի մեջ տեսնելով Գվիսկարդոյի սիրտը. «Այնպիսի սրտի համար, ինչպիսին սա է, չէր պատշաճի նվազ արժանավոր շիրիմ»։

Մերժելով ֆեոդալական-դասային պատնեշները, Բոկաչիոն մի շարք նովելներում հարվածն ուղղում է նաև բուրժուական-վաճառականական շրջաններում լայնորեն գործադրվող այն տնտեսական գործարքների դեմ, որոնք իբրև արհեստական ցանկապատներ ծառանում են ազատ ընտրության առաջ։ Իզաբետոյի (4-րդ, 5), ինչպես նաև Ջերոլամոյի ու Սալվեստրայի (4-րդ, 8) կործանման պատճառը նրանց հարազատների այդպիսի հաշիվներն են, «եկամտաբեր» ու «ձեռնտու» ամուսնության նրանց ձգտումը։

Բոկաչիոն կերտել է հավատարիմ կանանց մի շարք կերպարներ (1-ին, 5, 2-րդ, 9, 10-րդ, 4, 5, 10) և այն համակրելի գծերը, որոնցով օժտված են նրանք, ցույց են տալիս, թե նա որքան բարձր է գնահատում ամուսնական հավատարմությունը։ Նրա հայացքների համար խիստ բնորոշ է հատկապես երկրորդ օրվա իններորդ նովելը։

Փարիզի հյուրանոցներից մեկում հավաքված իտալական վաճառականների մեջ բուռն վեճ է առաջանում կանանց պարկեշտության ու ողջախոհության մասին։ Գրեթե բոլոր վաճառականները գովելով իրենց գլուխը, որ ամեն հարմար առիթի նրանք դավաճանում են իրենց կանանց, պնդում են, որ նույն բանն էլ անում են բոլոր կանայք։ Նրանցից մեկը՝ Ամբրոջիլիոն, այդ կարծիքը փորձում է հիմնավորել նույնիսկ «փիլիսոփայորեն»։ Նա գտնում է, որ բոլոր մահկանացու էակների մեջ ամենաառաքինի արարածը տղամարդն է և հետո՝ միայն կինը։ Բայց չնայած նա ավելի կատարյալ է, այնուամենայնիվ, ամեն քայլափոխում դավաճանում է իր կնոջը։ Հետևաբար, մի՞թե կարելի է հավատալ, որ

կինը, որը «ի բնե ավելի դյուրափոփոխ» է, «կկարողանա դիմանալ այն աղաչանքներին, շողոքորթությանը, նվերներին, հազար ու մի այլ հնարներին, որ գործադրում է տոամարդն իր նպատակին հասնելու համար»։ Նա պնդում է, որ առհասարակ ոչ մի ողջախոհ ու պարկեշտ կին չկա։

Ամբրոջիլիոյին խիստ առարկում է մի այլ վաճառական։ Նա պնդում է, որ կանանց մասին այդ բոլոր ասածները վերաբերում են միայն «անխոհեմ կանանց, որոնք ոչ մի-ամոթ չունեն, իսկ խոհեմ կանայք այնպես են մտահոգված իրենց պատվով, որ դա պաշտպանելով՝ դառնում են ավելի ուժեղ, քան տղամարդիկ, որոնք պատվի հարցին կարևորություն չեն տալիս»։ Եվ իբրև օրինակ բերում է իր կնոջը, որը նրա կարծիքով աշխարհի ամենապարկեշտ ու ողջախոհ կանանցից մեկն է։ Վճճն այնքան է բորբոքվում, որ նրանք վերջ ի վերջո գրազ են գալիս — եթե Ամբրոջիլիոյին հաջողի գայթակղեցնել նրա կնոջը՝ Ջինևրային, ապա նրա ամուսինը՝ Բերնարբոն, նրան պետք է վճարի հինգ հազար ֆլորին, եթե ոչ՝ առաջինը պետք է վճարի հազար ֆլորին։

Պարտավորագիրը կնքելուց հետո Ամբրոջիլիոն մեկնում է Ջենովա, ուր ապրում է Ջինևրան, բայց շատ շուտով համոզվում է, որ «իր բռնած գործը խելագարություն է», որովհետև Ջինևրան իսկապես որ «անմատչելի» է։ Սակայն անհաջողության հանդիպած վաճառականը գործը տանուլ չտալու նպատակով ճարպկությամբ կարողանում է խաբել Բերնարբոյին, նրան հավատացնելով, որ իբր թե հասել է իր նպատակին։ Բերնարբոն հրամայում է սպանել իր անմեղ կնոջը։ Ջինևրան մի կերպ փրկվելով, տղամարդու հագուստներով ծպտված, անունը փոխելով՝ նախ իբրև ծառա վարձվում է մի նավատիրոջ մոտ, ապա ծառայում սուլթանի պալատում։

Նովելն ավարտվում է նրանով, որ Ջինևրան վերջ ի վերջո ապացուցելով իր անմեղությունը, հաշտվում է ամուսնու հետ, իսկ խաբեբա վաճառականը խիստ պատժվում է։

Ջինևրայի նման կայուն, առաքինի, ողջախոհ ու հավատարիմ կին է Մոնֆերատոյի դքսուհին (1-ին, 5)։ Ամուսնու բացակայության ժամանակ դքսուհուն գայթակղեցնելու նպատակով նրան այցելած Ֆրանսիայի թագավորը շատ շուտով համոզվում է, որ «այդպիսի կնոջից բան սպասելն իզուր է և բռնությունն էլ անիմաստ, որ ինքը նրան սիրահարված լինելով թեթևամտորեն, այժմ խելոք ու աղնիվ բան արած կլինի, եթե հանգցնի իր սրտում բորբոքված սերը»։

Այդպիսի կայուն ու հավատարիմ կանայք են նաև Կատալինան (10-րդ, 4), Դիանորան (10-րդ, 5), Գրիզելդան (10-րդ, 10), այդ հասարակ գեղջկուհին, որ մեծ տոկունությամբ, առաքինությամբ, հաստատակամությամբ դիմանում է բոլոր դաժան փորձություններին և վերջ ի վերջո հաղթող է դուրս գալիս։

«Դեկամերոն»-ում կան, իհարկե, նաև ոչ քիչ թվով նովելներ, որոնց գլխավոր թեման ամուսնական անհավատարմությունն է։ Ամուսնացած կին, նրա սիրեկանը և խաբված ամուսին — այս «ֆորմուլայով» են գրված այդ շարքի գրեթե բոլոր նովելները։ Եվ այդ «ֆորմուլան» ոչ թե ինքը Բոկաչիոն է հորինել ամուսնական անհավատարմությունը խրախուսելու համար. դա այն իրական վիճակի հայելին է, արտացոլումը, որ բնորոշ էր այն ժամանակվա շահագործող դասակարգերի ընտանեկան կյանքի համար։

Խոսելով պատմականորեն առաջացած ամուսնության երեք գլխավոր ձևերի՝ խմբական ամուսնության, զուգավորման ամուսնության և մենամուսնության մասին, Էնգելսը ամուսնության այս վերջին ձևի «լրացումը» համարում է ամուսնական անհավատարմությունն ու պոռնկությունը[1]։ Ճիշտ է, չնայած արտաամուսնական սեռական կապերը (հետերիզմ) և ամուսնական անհավատարմությունը պաշտոնապես դատապարտվել ու նզովվել են, բայց իրականում «այդ դատապարտությունը ամենևին չի ուղղվում նրա մեջ մասնակցություն ունեցող տղամարդկանց դեմ, այլ ուղղվում է միայն կանանց դեմ», իսկ «խմբամուսնությունը տղամարդկանց համար մինչև այսօր էլ փաստորեն շարունակում է իր գոյությունը։ Այն, ինչ որ կնոջ համար ոճրագործություն է համարվում և ծանր օրինական ու հասարակական հետևանքներ է առաջ բերում, այն տղամարդու համար պատվաբեր բան է համարվում կամ վատթարագույն դեպքում՝ բարոյական մի թեթև բիծ, որ նրանք հաճույքով են կրում»[2]։

Մենք արդեն տեսանք, թե ինչպես Ֆիլիպան բողոքում էր տղամարդկանց այդ «մենաշնորհի» դեմ և պահանջում, որ անհավատարմությունը դատապարտող օրենքները պետք է «ընդհանուր լինեն», հավասար չափով վերաբերվեն նաև տղամարդկանց։

Բայց այս երևույթի հետ միասին «զարգանում է մի երկրորդ հակասություն հենց իրեն՝ մենամուսնության ներսում։ Իր կյանքը հետերիզմի միջոցով քաղցրացնող տղամարդ ամուսնու կողքին մենք տեսնում ենք նրա լքված կնոջը։ Հակասության մի կողմն անեղևակայելի է առանց մյուսի, ինչպես որ մարդ չի կարող մի ամբողջական խնձոր ունենալ իր ձեռքում, երբ նրա կեսը առաջուց կերել է։ Սակայն, ըստ երևույթին, այդպես չի եղել տղամարդկանց կարծիքը, մինչև որ կանայք նրանց խելքի բերին։ Մենամուսնությանը զուգընթաց հանդես են գալիս երկու անփոփոխ հասարակական բնորոշ տիպեր, որոնք առաջ անծանոթ էին— ամուսնացած կնոջ մշտական սիրեկանը և եղջյուրակիր ամուսինը։ Տղամարդիկ հաղթություն տարան կանանց հանդեպ, բայց նրանց գլխին

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հ. II, Հայպետհրատ, 1950, էջ 292։

[2] Նույն տեղում, էջ 282, 292։

պակ դնելը մեծահոգությամբ իրենց վրա վերցրին պարտվածները։ Մենամուսնության և հետերիզմի կողքին մի անխուսափելի հասարակական երևույթ դարձավ նաև ամուսնական անհավատարմությունը, որը թեև խստիվ արգելված էր, սաստիկ պատժվում էր, բայց անկարելի էր արմատախիլ անել»[1]։ Այնուհետև կանգ առնելով, թե ինչպես զավակների օրինական հոր հավաստիությունը մեծ մասամբ հիմնված էր բարոյական համոզմունքի վրա և թե ինչպես այդ անլուծելի հակասությունը լուծելու համար Նապոլեոնը իր կոդեքսում դեկրետագրեց. «Ամուսնության ժամանակ հղացված զավակի հայրը օրինական ամուսինն է». էնգելսը եզրակացնում է. «Այս է երեք հազար տարի գոյություն ունեցող մենամուսնության վերջնական արդյունքը»[2]։

Էնգելսը հանգամանորեն կանգ է առնում նաև այն նախապայմանների վրա, որոնց ստեղծման հետևանքով կվերանան այդ բոլոր այլանդակությունները և ազատ ամուսնությունն ու մենամուսնությունը իրականություն կդառնան։

Այժմ թվում է, թե դժվար չէ հասկանալ ամուսնական անհավատարմությանը նվիրված «Դեկամերոն»-ի նովելների իմաստը։ Դրանք իսկապես այն երևույթի մի քանի էական կողմերի ռեալիստական նկարագրություններն են, որոնց մասին խոսել է Էնգելսը։ Կարելի է նույնիսկ ասել, որ Արևմտյան Եվրոպայի գեղարվեստական գրականության պատմության մեջ Էնգելսի նշած այդ երկու անփոփոխ, հասարակական բնորոշ տիպերը՝ ամուսնացած կնոջ մշտական սիրեկանը և եղջյուրակիր ամուսինը, առաջին անգամ հանդես են գալիս «Դեկամերոն»-ում։ Եվ որ հատկանշական է, բոլոր դեպքերում Բոկաչիոյի համակրանքը այդ կանանց կողմն է, բացի մի դեպքից. նա՛ խիստ դատապարտում է, երբ կանայք իրենց մարմինը և գեղեցկությունը վաճառում են դրամով։

Այդ նովելաշարքի հա՛մար հատկանշականը նախ այն է, որ բոլոր գալամանող կանայք չեն սիրում իրենց ամուսիններին. նրանց ամուսնական-ընտանեկան կյանքում փոխադարձ սեր կամ ամուսնական սեր գոյություն չունի։ Իսկ որտեղ գոյություն չունի այդպիսի սեր, այնտեղ ամուսնական անհավատարմությունը ընտանիքի մշտական ուղեկիցն է— այս Բոկաչիոյի գլխավոր սկզբունքներից մեկն է։ Նրա նկարագրած հավատարիմ կանանց գլխավոր գաղտնիքն ու ուժը հենց այդ սերն է, որը հանդիսանում է նրանց ընտանեկան կյանքի անսասան հիմքը։

«Դեկամերոն»-ում նկարագրված անհավատարիմ կանանց կարելի է բաժանել երկու խմբի. նրանցից շատերը իրենց ամուսիններին դավաճանում են գլխավորապես այն դեպքում, երբ նրանց չեն սիրում (3-րդ, 5, 8,

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս. Ընտիր երկեր, հ. II, Հայպետհրատ, 1950, էջ 282—283։
[2] Նույն տեղում, էջ 283։

4-րդ, 9, 7-րդ, 6, 7, 8 և այլն), երբ տարիքների մեջ (կինը ջահել է, իսկ ամուսինը ծեր) հսկայական տարբերություն կա (2-րդ, 10, 3-րդ, 4, 4-րդ, 10, 5-րդ, 10 և այլն) և երբ ամուսինները անհիմն կերպով իրար խանդում են, հետապնդում (տե՛ս, հատկապես 7-րդ, 4 և 5)։ Այս խմբի կանանց նկատմամբ Բոկաչիոն ներողամիտ է, նրանց վարքագիծը համարում է բոլոր տեսակետներից ինքնըստինքյան հասկանալի ու անխուսափելի մի բան։

Մյուս խմբի անհավատարմության գլխավոր ու միակ շարժառիթը դրամն է։ Կան ամուսիններ, որ փողով պարզապես վաճառում են իրենց կանանց (6-րդ, 3), կան կանայք, որ իրենք են այդ ուղղությամբ նախաձեռնություն հանդես բերում (8-րդ, 1, 2) և, վերջապես, ոմանց համար էլ դա դարձել է արհեստ (2-րդ, 5). սրանք պատրաստ են «չնչին գնով գոհացնելու յուրաքանչյուրի հաճույքը»։ Այլ կերպ ասած, խոսքը վերաբերում է քողարկված կամ բացահայտ պոռնկությանը։

Բոկաչիոյի վերաբերմունքը այս խմբի նկատմամբ նույնպես շատ որոշակի է. նա գտնում է, որ այդպիսի կանայք արժան են խարույկի վրա ողջակիզվելու (6-րդ, 7, 8-րդ, 1)։ Ամեն անգամ, երբ խոսք է լինում այդպիսի «սիրո» մասին, Բոկաչիոն գտնում է դիպուկ արտահայտություններ այդ «սերը» և այդպես «սիրող» կանանց նշավակելու համար՝ «խայտառակ վարձ ստոորության համար», «կարծես թե սերն էլ այնպիսի բան է, ինչպես ապրանքը կամ շահը» և այլն, և այլն։

Սա արդեն «Դեկամերոն»-ի այն կողմերից մեկն է, որ ցույց է տալիս Բոկաչիոյի դժգոհությունը «նաղդ փողի» պրակտիկայից։ Մերժելով բոլոր հնավանդ պատկերացումները սիրո, ամուսնության և ընտանիքի մասին, փոխադարձ սերն ու ազատ համաձայնությունը հռչակելով իբրև գլխավոր նախապայման ամուսնության մեջ, ամուսնական սերը կամ սիրո ամուսնությունը հայտարարելով ընտանիքի հիմքը, Բոկաչիոն իրապես համոզված էր, որ ամուսնության այդ եղանակը ամենահարմարն է և համապատասխանում է բնական օրենքներին։ Բայց ամբողջ խնդիրն այն է, որ ամուսնության այդ ձևը չէր համապատասխանում բուրժուական հասարակության օրենքներին։ «Բուրժուազիան պատռեց սրտաշարժ-սենտիմենտալ քողը ընտանեկան հարաբերություններից և դրանք վերածեց զուտ դրամական հարաբերություններին» [1]։

Բոկաչիոն նկատում է, որ կարծես թե սերն էլ դառնում է ապրանք, որ ուրիշ շատ ապրանքների հետ միասին վաճառվում են կնոջ մարմինն ու գեղեցկությունը։ Այս, իհարկե, նրան խորապես վշտացնում է, զայրացնում։ Այստեղից էլ այն որոշ հակաբուրժուական տենդենցները, որ մենք հանդիպում ենք «Դեկամերոն»-ում։

Այժմ անցնենք այդ տենդենցներին։

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հ. II, Հայպետհրատ, 1950, էջ 14—15։

Այս կապակցությամբ նախ պետք է նշել, որ Բոկաչիոն նոր ձևավորվող բուրժուական հասարակությունը, այն ձևով, ինչպես նա արդեն հաստատվել էր իտալական քաղաք-կոմունաներում, սկզբունքորեն չի մերժում։ Ընդհակառակն, նրա ամբողջ հասարակական ու քաղաքական համակրանքը այդ քաղաք-կոմունաների կողմն է՝ իրենց սոցիալական նոր հարաբերություններով ու դեմոկրատական վարչաձևով։ Այս իմաստով նա, իհարկե, պատկանում էր «բուրժուազիայի արդի տիրապետությունը հիմնադրած» այն հումանիստների թվին, որոնց մասին խոսում է Էնգելսը։ Բոկաչիոն թե՛ իր ստեղծագործությունների և թե՛ աշխարհայացքի ընդհանուր բնույթով ու բովանդակությամբ բուրժուական հասարակության հիմնադիրներից մեկն է։ Բայց մյուս կողմից մենք պետք է հիշենք նաև Էնգելսի այն ցուցումը, որ բուրժուական հասարակության այն ժամանակվա հիմնադիրները միաժամանակ ամեն ինչ էին, բայց ոչ երբեք «բուրժուականորեն սահմանափակ մարդիկ»։

Այդպես էր նաև Բոկաչիոն։ Նա նոր ձևավորվող բուրժուական հասարակությանը չէր գունազարդում, գեղեցկացնում, իդեալականացնում։ Նա այդ հասարակության մեջ տեսնում էր այնպիսի կողմեր, որոնք նրա կարծիքով արժանի էն, որ դատապարտվեն ու մերժվեն։

Բոկաչիոն ամենից շատ դժգոհ է «կանխիկ հաշվի» պրակտիկայից, այն բանից, որ ամեն ինչի չափանիշը դառնում է ոսկին և ամեն ինչ գառնում է առ ու ծախի առարկա։ Մենք արդեն տեսանք, թե ինչպես նա խիստ դատապարտում էր հոգևորականության ոսկեսիրությունն ու արծաթասիրությունը, առհասարակ ընչաքաղցությունը։ Բոկաչիոն ցույց է տալիս, որ այդ նույն արատով վարակված է ամբողջ հասարակությունը։

Էնգելսը խոսում է բյուրգերական ասկետիզմի մասին, որը այդ շրջանում «քարոզվում էր լյութերական բյուրգերության և անգլիական պուրիտանների կողմից և ամբողջ գաղտնիքը բուրժուական խնայողության մեջ է կայանում»[1]։

«Դեկամերոն»-ում կարելի է հանդիպել այդ բյուրգերական (բուրժուական) ասկետների առաջին ներկայացուցիչների ծաղրանկարին։ Ահա նրանցից մեկը՝ էրմինո դե Գրիմալդին (1-ին, 8)։ Ընդամենը սա իր կալվածքներով և ունեցած փողով գերազանցում էր Իտալիայի ամենահարուստ մարդկանց, բայց աչքի էր ընկնում իր արտակարգ խնայողությամբ ու ժլատությամբ։ Նա գերազանցում էր «աշխարհիս բոլոր ժլատներին՝ իր ծայրահեղ գծուծությամբ ու ժլատությամբ, քանզի ոչ միայն քսակը չէր բացում ուրիշներին պատվելու համար, այլև, հակառակ ջե-

[1] Ֆ. Էնգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, Հայպետհրատ, 1940, էջ 69։

նովացիների սովորության, որոնք սիրում են պճնվել, մեծ զրկանքներ էր պատճառում ինքն իրեն՝ թե հագնելու և թե՛ ուտելու մեջ, միայն թե՛ փող չծախսեր»։

Չնայած բոլորը նրան անվանում էին էրմինո Աչքածակ, բայց այդ բնավ էլ չէր խանգարում, որպեսզի նա «առանց մի գրոշ վատնելու», բազմապատկեր իր հարստությունը։ Եվ ահա մի օր, երբ նրան այցելած կատակածուներից մեկին նա հարց է տալիս, թե ինչ նկարել տա իր տան դահլիճի պատին, «որպիսին որևէ տեղ տեսնված չլինի», նա պատասխանում է. «Նկարել տվեք առաքինությունը»։ Ճիշտ է, այդ նուրբ սրամտության իմաստը հասկանալով Աչքածակը «խիստ ամոթ» է զգում և ուղղվում՝ դառնում առատաձեռն, բայց սա արդեն Բոկաչիոյի միամիտ հավատն է, թե սուր խոսքի միջոցով կարելի է այդպիսի մարդկանց ուղղել։

Նույն հարցին է նվիրել Բոկաչիոն նաև նույն օրվա յոթերորդ նովելը։

Տարբեր առիթներով Բոկաչիոն խիստ դատապարտել է նաև վաշխառությունը, պատմելով, թե ինչպես վաշխով փող են տալիս «բարոններին, գրավ վերցնելով նրանց դղյակներն ու այլևայլ եկամուտները, մի բան, որ մեծ շահ» է բերում նրանց։

Դրամական հարաբերությունները մուտք են գործել նաև ընտանեկան ևամուսնական ոլորտը։ Փողի անիծյալ ծարավը վաճառքի է հանել սերն ու կնոջ մարմինը, առաքինությունը, նույնիսկ տղամարդիկ իրենց կանանց վաճառում են ոսկի կուտակելու համար։ Քաղաքներում ստեղծվել են «անբարեհամբավ» փողոցներ, որտեղ կանայք զբաղվում են իրենց մարմնի վաճառքով ու կողոպուտով։ Այս տեսակետից շատ հատկանշական է երիտասարդ ձիավաճառ Անդրեուչիո դի Պիետրոյի «արկածները» Նեապոլում։ Այստեղ նա ընկնում է մի շատ գեղեցիկ պոռնիկի ճանկը, որը նրան կողոպտում է և պատահաբար փրկվում է միայն այն պատճառով, որ ընկնում է մի տեղ, որտեղ ոտից գլուխ «ապականվում է աղտեղությամբ»։ Հետո նրան բացատրում են, որ եթե նա չընկներ այդ փոսը և գիշերեր գեղեցկուհու մոտ, ապա նա փողերի հետ միասին կզրկվեր նաև կյանքից, որովհետև նրան կարող էին և սպանել։

Ոչ պակաս հատկանշական է Անդրեուչիոյի մասնակցությունը մի կողոպուտի։ Նեապոլի արքեպիսկոպոսը մահացել է, և նրան թաղել են հարուստ զարդարանքներով՝ «մատին մի մատանի, որի սուտակը հինգ հարյուր ֆլորինից ավելի արժեր»։ Նա միանում է մութ մարդկանց հետ, որոնք որոշել են կողոպտել հանգուցյալին։ Երբ Անդրեուչիոն մտնելով դամբարանը բոլոր զարդարանքները դուրս է նետում՝ բացի մատանուց (պահում է իրեն), ընկերները խիստ զայրանալով, կափարիչն իջեցնում են և հեռանալով՝ Անդրեուչիոյին թողնում են դամբանում փակված։ Նա

այս անգամ նույնպես փրկվում է պատահաբար։ Արքեպիսկոպոսին կողոպտելու նպատակով այստեղ եկած հոգևորականները բացում են կափարիչը, և երբ քահանան ցանկանում է ցած իջնել, Անդրեուչիոն բռնում է նրա ոտքերը։ Սա սարսափահար իր ընկերների հետ այնպես է փախչում, որ ասես «հարյուր հազար սատանա էր ընկել նրանց ետևից»։ Վաճառելով մատանին, Անդրեուչիոն «վերադարձնում» է կողոպտված փողերը։

Անառակությունը բուն է դրել գրեթե բոլոր քաղաքներում։ Մի այլ նովելում (8-րդ, 8) Բոկաչիոն պատկերում է, թե ինչպես Պալերմո և Սիցիլիա քաղաքներում «վխտում են» բազմաթիվ գեղեցիկ, բայց «պատվի հետ անհամեմատ կանայք», որոնք իրենց մարմինը վաճառելու ճանապարհով կողոպտում են մարդկանց։ Հետևելով, թե ինչ վաճառականներ են գալիս, ինչ ապրանքներ ու ինչքան փող ունեն, նրանք ամենից հարուստներին սեթևեթանքով ու «սիրակեզ» հայացքներով գցում են իրենց սիրո ցանցը, վճարով շնանում հետները և կողոպտում նրանց։ Շատ վաճառականներ այդ քաղաքներում են թողնում իրենց ապրանքը՝ փողը, նավը և նույնիսկ մարմինն ու ոսկորները։ «Այսպես քնքշորեն թրաշում են սափրիչուհիների ածելիները»,—հեգնորեն նկատում է Բոկաչիոն։

Քաղաքներում արմատավորվում են խարդավանքն ու սուտը. «Մեր քաղաքում... խարդավանքն ու սուտը ավելի են առատ, քան սերն ու հավատարմությունը»,— ասում է Ֆիլոմենան (3-րդ, 3)։ «Մեր ժամանակի եղկելի խայտառակություն, ապացույց այն բանի, որ առաքինությունները լքել են մեզ՝ մարդկությանը թողնելով մոլորության տիրույթում»,— զայրույթով բացականչում է Լաուրետտան (1-ին, 8)։ Իսկ Դիոնեոն (5-րդ, 10) ասում է. «Ես չեմ կարողանում հասկանալ՝ ինչն է պատճառը, արդյոք պատահական արատավորությունը, մահկանացուների մեջ բույն դրած գեշ բարքերը, թե՞ բնական մեղանչականությունը, որ մարդիկ ուրախանում են ավելի շուտ վատ, քան լավ արարքների վրա, մանավանդ, երբ առաջինները իրենց չեն վերաբերում»։

Բոկաչիոն մեծ նողկանքով է խոսում մանավանդ սադիզմի, այն գազանային հաճույքի մասին, որ ստանում են մարդիկ, տեսնելով ուրիշների տառապանքներն ու չարչարանքները և կամ թե՝ երբ դաժանորեն, բայց մեծ հրճվանքով տանջում են ուրիշներին (տե՛ս հատկապես 8-րդ, 7)։

«Դեկամերոն»-ում մեծ տեղ է գրավում նաև գծուծ եսամոլության քննադատությունը։ Այս կարգի գործերի մեջ ամենաուժեղը Նաթանի առասպելական առատաձեռնությանը նվիրված նովելն է (10-րդ, 3)։

Ջինաստանում ապրելիս է եղել մի շատ հարուստ մարդ՝ Նաթան անունով, որն աչքի է ընկել իր առասպելական մեծահոգությամբ ու առատաձեռնությամբ։ Նրա հռչակը տարածվում է ոչ միայն արևելքում, այլև արևմուտքում։

Մի երիտասարդ, Միտրիդան անունով, նույնպես հարուստ, «նախանձում է նրա փառքին և որոշում՝ կամ ոչնչացնել Նաթանին, կամ իր առատաձեռնությամբ ստվեր գցել նրա փառքի վրա՝ ավելի մեծ առատաձեռնությամբ»։ Բայց նախանձով ու ատելությամբ կուրացած երիտասարդին երկար ժամանակ ոչինչ չի հաջողվում։ Վերջապես նա որոշում է իր անպարտելի մրցակցին ոչնչացնել ֆիզիկապես։ Այդ նպատակով նա գնում է Նաթանի կալվածքը, տանը բակում հանդիպում է մի ծերունու, որը խոստանում է նրան ներկայացնել Նաթանին, ասելով, որ ինքը նրա ծառան է։ Միտրիդանն իր նպատակը հաջողությամբ իրագործելու համար խնդրում է նրան՝ Նաթանին իր մասին ոչինչ չհայտնել և ապա նրան իր դավադրությանը մասնակից դարձնելու նպատակով պատմում է, թե ինչի համար է եկել և խնդրում է իրեն օգնել։ Ծառան, որ ինքը Նաթանն է, չնայած խորապես ցնցված է, բայց այնուամենայնիվ ասում է, որ ինքը կարող է օգնել միայն խորհրդով։ Իսկ խորհուրդն այս է. Նաթանն ամեն օր առավոտյան պուրակում մենակ զբոսնելու սովորություն ունի։ Նրան սպանելու ամենահարմար տեղը պուրակն է։ Հաջորդ օրը Միտրիդանը գնում է պուրակ և այնտեղ հանդիպում է զբոսնող Նաթանին։ Երբ սուրը մերկացնելով հարձակվում է իրեն մոտեցող Նաթանի վրա, նկատում է, որ դա նույն ծառան է։ Այստեղ միայն նա հասկանում է, որ ինքը երկու դեպքում էլ գործ ունի Նաթանի հետ։ Նա, իհարկե, ապշում է, սուրը մի կողմ նետելով, ծնկաչոք ու արցունքն աչքերին ներողություն է խնդրում։ Նաթանը նրան պատասխանում է, որ ներողություն խնդրելու կարիք չկա, որովհետև երիտասարդի այդ քայլը նրան բոլորովին էլ չի զարմացնում. «Նշանավոր թագավորներն ու մեծագույն արքաները ոչ այլ արվեստով, քան սպանության, այն էլ ոչ թե մի մարդու, ինչպես դու էիր ցանկանում, այլ բազում ու անհամար մարդկանց սպանության, երկրներ ու քաղաքներ հրդեհելու ու կործանելու միջոցով տարածել են իրենց իշխանությունը և հետևապես՝ նաև իրենց փառքը։ Այդ պատճառով էլ, եթե դու միայն ինձ էիր ուզում սպանել, որպեսզի փառքի հասնես, ապա դա ոչ թե զարմանալի, չտեսնված սրխրագործություն է, այլ մի շատ սովորական բան»։

Միտրիդանի այն հարցին, թե ինչպես նա, իմանալով, որ իր կյանքին վտանգ է սպառնում, այնուամենայնիվ եկել է զբոսնելու, Նաթանը պատասխանում է. «Մինչև հիմա չի եղել մի մարդ, որն իրեն դիմած լինի որևէ խնդրով և նա մերժի։ Միտրիդանը առաջին մարդն է, որը պահանջում է նրա կյանքը, և նա իմանալով նրա այդ պահանջը, որոշել է իր կյանքը տալ նրան, որպեսզի նա նույնպես դատարկաձեռն չվերադառնա»։ Եվ ապա Նաթանը խնդրում է, որ Միտրիդանը անպայման սպանի իրեն։ Երիտասարդը վերջնականապես զինաթափվում է։

Միտրիդանը բուրժուական հասարակության ամենաայլանդակ ներկա-

յացուցիչներից մեկն է։ Նրա վարքագծի գլխավոր դրդապատճառը նախանձն է, իսկ միակ նպատակը՝ ոչնչացնել բոլոր նրանց, ովքեր կանգնած են նրա փառքի ճանապարհին։ Նա անսահման ատելությամբ է լցված Նաթանի նկատմամբ, որովհետև ոչ մի կերպ չի կարողանում գերազանցել նրան. «Իմ ջանքերն ապարդյուն են, եթե նրան չսրբեմ երկրի երեսից», այլ խոսքով՝ նա ղեկավարվում է Շայլոկի հայտնի սկզբունքով. «էլ ի՞նչ ատել է, եթե մարդ չուզե ատածն սպանել»։

Հենց այդ էլ հանդիսանում է բուրժուական էգոիզմի ալֆան և օմեգան։ Սեփական փառքն ու երջանկությունը կառուցել ուրիշի դժբախտության վրա—սա մի երևույթ է, որ Նաթանի համար մի շատ սովորական բան է իր ժամանակակից հասարակության մեջ։

Ս՛յուս հետաքրքիր կերպարը Նաթանն է։ Նա մեծահոգի է ու առատաձեռն, ազնիվ ու մարդասիրական բարձր գաղափարներով ոգեշնչված։ Իր ամբողջ կյանքը, ունեցվածքը, հարստությունը նա նվիրել է բարեգործական նպատակներին, անսահման սիրով է լցված դեպի մարդը։ Նա նույնիսկ պատրաստ է ներել ու խրախուսել Միտրիդանի նախանձը, որովհետև եթե նրա հիմքում ընկած է մարդկանց բարեգործություն անելու նպատակը, ապա «այդպիսի մարդիկ որքան հաճախ հանդիպեն, մեր ողբալի աշխարհը շատ շուտով կբարվոքվի»։ Բայց ամբողջ խնդիրն այն է, որ Միտրիդանի նախանձը բարի նախանձ չէ, նա, ճիշտ է, մարդկանց բարություն է անում, բայց նրանց չի սիրում. նա սիրում է միայն ինքն իրեն և մտածում է միայն Նաթանի ձեռք բերած փառքը նսեմացնելու ճանապարհով, այն էլ նրան ոչնչացնելու միջոցով, առաջնության դափնեպսակ շահելու մասին։

Այդպես չէ Նաթանը. նա սիրում է մարդկանց և նրա համբավի գլխավոր պատճառը ոչ միայն առաքելական առատաձեռնությունն է, այլև մարդասիրությունը։ Նա մտածում է «ողբալի աշխարհը» բարվոքելու, լավացնելու մասին և դրա համար պատրաստ է նույնիսկ զոհաբերել իր կյանքը։ Այս պատճառով էլ նրան բոլորը սիրում ու հարգում են։

Ով, այնուամենայնիվ, Նաթանը նույնպես մի յուրահատուկ «էգոիստ է», փառասեր։ Նա առանց թաքցնելու հպարտանում է իր գերազանցությամբ, այն բանով, որ ոչ ոք չի կարող նրանից առաջնությունը շահել։ Միտրիդանին մի քանի օր իր պալատում պահելուց հետո, երբ նրան ճանապարհ է դնում, բաժանվելու ժամանակ, այնուամենայնիվ, կարծես թե չկարողանալով զսպել իրեն, Նաթանը երիտասարդին «շատ որոշակիորեն հասկացրեց, որ առատաձեռնության մեջ իրեն երբևէ նա չի կարող գերազանցել»։

Ռոկաշիոն նման «էգոիզմն» ու փառասիրությունը արդարացնում է. թող մարդիկ մրցեն բարի գործեր կատարելով, այդ մրցության մեջ թող

նրանք շահեն, իրենց շահած մրցանակով թող նրանք փառք ու համբավ ձեռք բերին։ Եվ եթե այդ ամենով նրանք հպարտանում են, ապա դա նրանց բնական իրավունքն է։ Գլխավորն այն է, որ այդ բոլորը կատարեն ոչ թե փառասիրական նպատակներով, այլ մարդկանց նկատմամբ տածած սիրո թելադրանքով, իսկ փառքը ինքն իրեն կգա։

Բոկաչիոյի հայացքների համար խիստ բնորոշ է նաև մի այլ նովել (9-րդ, 9), որտեղ քննության է առնվում էգոիզմի հետ կապված նույն հարցը։

Երիտասարդ Մելիսոյին խիստ անհանգստացնում ու տանջում է նրա համար շատ կարևոր նշանակություն ունեցող մի հարց. նա շատ հարուստ մարդ է և իր բոլոր միջոցները ծախսում է այսպես. համաքաղաքացիների համար կազմակերպում է շքեղ հյուրասիրություններ, մեծարում ու փառաբանում է նրանց, բայց չնայած դրան, նա չի գտնում որևէ մի մարդ, որ նրան սիրեր։ Ոչ ոք նրան չի սիրում։ Այս գաղտնիքը պարզելու համար նա գնում է Երուսաղեմ, իմաստուն Սողոմոնի մոտ։ Վերջինս լսելով նրա «գանգատը», պատասխանում է. «Սիրիր»։

Տուն վերադառնալով, երբ Մելիսոն Սողոմոնի պատասխանը հաղորդում է մի այլ իմաստուն մարդու, նա այսպես է մեկնաբանում. «Նա չէր կարող ավելի ճիշտ ու առավել լավ պատասխան տալ. դու ինքդ գիտես, որ ոչ ոքի չես սիրում և այդ պատիվներն ու ծառայությունները դու ցույց ես տալիս ոչ թե մարդկանց նկատմամբ ունեցած քո սիրուց, այլ փառասիրությունից դրդված։ Ուրեմն սիրիր, ինչպես ասել է Սողոմոնը, և կսիրվես»։ Եվ Մելիսոն հետագայում կատարելով այդ խորհուրդը՝ «սիրելով սիրվեց»։

Այս նովելից արդեն շատ որոշակիորեն երևում է, որ Բոկաչիոն չի բավարարվում միայն էգոիզմն ու առհասարակ «նաղդ փողի» պրակտիկան քննադատելով։

Իսկ ի՞նչ է հակադրում բուրժուական հասարակության այն կողմերին, որ նա մերկացնում ու դատապարտում է։

Այս հարցի պատասխանը կարելի է գտնել հատկապես տասներորդ օրվա գրեթե բոլոր նովելներում։ Այստեղ ամփոփված է Բոկաչիոյի կրեդոն, նրա հումանիստական դավանանքը։

Վերջին օրվա նովելներում պատկերված մարդիկ, նրանց փոխհարաբերությունը, նրանց վարքագծի շարժառիթները, նրանց համոզմունքներն ու իդեալները շատ ու շատ կողմերով տարբերվում են այն աշխարհից ու այն մարդկանցից, որ պատկերված են «Դեկամերոն»-ի նախորդ նովելներում։ Դա մի այլ աշխարհ է, որտեղ մարդիկ ապրում ու գործում են Բոկաչիոյի հումանիստական իդեալների համաձայն։ Բոկաչիոն «Դեկամերոն»-ի ինն օրվա նովելներով կարծես թե ցանկացել է ասել.— ահա

մարդիկ այնպես, ինչպես որ կան, *իսկ վերջին օրվա նովելներում՝ աճա* մարդիկ այնպես, ինչպես որ պետք է լինեն:

Այս տեսակետից ուշադրության արժանի է նախ այն, որ Պամֆիլոյի առաջարկությամբ երիտասարդները որոշում են վերջին օրը զրուցել այն մարդկանց մասին, որոնք վեհանձնություն կամ առատաձեռնություն են ցույց տվել «սիրո և այլ գործերում»: Խոսքն առհասարակ վերաբերում է հանրօգուտ գործերին, որոնց մասին զրուցելով և այդ կերպ «բոլորելով» «Դեկամերոն»-ը, լսողները (ընթերցողները) անպայման «կոգեշրնչվեն այդ բարեհաճ ու բաջարի գործերով»: Ճիշտ է, մարդու կյանքը շատ կարճ է, շարունակում է Պամֆիլոն, հիմնավորելով իր առաջարկությունը, բայց այն կարող է հարատևել նրա կատարած բարի գործերով, որոնց համբավը կհասնի գալոց սերունդներին: Իսկ ամեն մեկը կարող է իր բարերարությամբ այդպիսի համբավ ձեռք բերել, եթե նա «չի ծառայում միայն իր փորին, ինչպես վարվում են գազանները»:

Վերջին օրվա նովելների բնորոշ կողմերից մեկն այն է, որ բացի Միտրիդանից մյուս բոլոր հերոսները դրական մարդիկ են, ազնիվ, շիտակ, հավատարիմ, գթասիրտ, վեհանձն, որոնց կյանքի գլխավոր նպատակը բարիք գործելն է, ուրիշների բարերջանկությունը:

Նովելների մեծ մասում դարձյալ արծարծվում են սիրո, ամուսնության և ընտանիքի հարցերը: Բայց այստեղ մենք չենք հանդիպում ոչ մի կնոջ, որ դավաճանի իր ամուսնուն՝ չնայած նրանք գրեթե բոլորն էլ ուրիշների կողմից սիրված են, և ոչ մի աղամարդու, որ արատավորի ուրիշի ընտանիքի պատիվը՝ չնայած նրանք էլ «Դեկամերոն»-ի հերոսներին հատուկ անդիմադրելի սիրով սիրում են ամուսնացած կանանց: Բոկաչիոն նորից, գիտակցաբար ընդգծում է, որ «սիրո օրենքները առավել ուժեղ են մյուս բոլոր օրենքներից», որ «նրանք կործանում են ոչ միայն բարեկամության, այլև նույնիսկ աստվածային օրենքները», բայց միաժամանակ ցույց է տալիս, որ կան այլ օրենքներ, որոնք ավելի ուժեղ են, քան սիրո օրենքները՝ վեհանձնությունը, բարեկամությունը:

«Ինչպես արևը երկնքի գեղեցկությունն ու զարդն է, այնպես էլ վեհանձնությունը բոլոր առաքինությունների փայլն ու ջահն է» — այս տողերով է սկսվում վերջին օրվա առաջին նովելը:

Ով ահա այդ վեհանձնությունն է պատճառը, որ Ջենտիլե Կարիզենդին (10-րդ, 4) սխալմամբ, ուշաթափ վիճակում թաղված, իր սիրած կնոջ «դիակը» հանելով դամբարանից և նրան ուշքի բերելուց հետո, վերջ ի վերջո, «վերադարձնում» է նրան ամուսնուն, «ազնվորեն սանձելով իր սերն ու կրքերը»: Այդ նույն վեհանձնությունն է պատճառը, որ Անսալդոն (10-րդ, 5) ամեն տեսակետից զինաթափվում է իր սիրած կնոջ՝ Դիանորայի առաջ, մարում իր սրտում բոցավառվող «սիրո հրդեհը» և դառնում նրա ու նրա ամուսնու ամենաազնիվ բարեկամներից մեկը:

Այդպես են վարվում նույնիսկ թագավորներն իրենց սիրած (10-րդ, 6) կամ նրանց սիրահարված (10-րդ, 7) աղջիկների նկատմամբ։

Ի դեպ, Բոկաչիոն հոգևորականների և թագավորների վեհանձնության ու առատաձեռնության մասին խոսում է մեծ վերապահումներով։ Այսպես, պատկերացնելով աբբա Կլյունի մեծահոգությունը, Բոկաչիոն այդ «հրաշք» է համարում (10-րդ, 2), որովհետև՝ «Չնայած ամեն մարդ բնականորեն ձգտում է վրեժ լուծել իրեն հասցրած վիրավորանքների համար և չնայած, ինչպես այդ միշտ մենք տեսնում ենք, հոգևորականները հանդուրժողականություն են քարոզում և խիստ խրախուսում վիրավորանքների ներումը, այնուամենայնիվ իրենք վրիժառության են ձգտում ավելի մեծ խանդով, քան ուրիշները»։ Վերապահում արվում է նաև թագավորների մասին. «Որ թագավորը կարող էր առատաձեռն լինել և վեհանձնություն հանդես բերել մեկի նկատմամբ, որը արժանի է դրանց,— այդ չի կարելի ոչ գովելի և ոչ էլ մեծ գործ համարել (10-րդ, 2), որովհետև «ով չգիտե, որ թագավորները մեծ գործեր կատարելու հնարավորություն ունեն, եթե միայն ցանկանան և մի՞թե նրանցից դրա համար մեծ վեհանձնություն է պահանջվում»։ Բոկաչիոն գտնում է, որ թագավորների նման գործերով «չպետք է զարմանալ (հիանալ) և ոչ էլ փառաբանելով երկինք բարձրացնել»։ Ավելի գովելին այն հասարակ մարդկանց գործերն են, որոնք թագավորների ուժը և կարողությունը չունենալով, այնուամենայնիվ կատարում են այնպիսի մեծ գործ, որ գերազանցում է աշխարհի այդ տերերի և՛ վեհանձնությունը, և՛ առատաձեռնությունը։ Բոկաչիոյի կարծիքով այդ թագավորները ոչ մի տեսակետից չեն կարող համեմատվել, օրինակ, Նաթանի հետ, որի բարեգործությունը, վեհանձնությունը և մարդասիրությունը մնում են անգերազանցելի։

Ս՛յուս գլխավոր թեման բարեկամությունն ու եղբայրությունն է։ Բարեկամությունը Բոկաչիոն ամեն ինչից բարձր է դասում։ Նա գտնում է, որ բարեկամության համար մարդիկ պետք է զոհաբերեն ամեն ինչ՝ և՛ անձնական շահը, և՛ երջանկությունը, և՛ նույնիսկ կյանքը։ Հենց այդ գաղափարն է ընկած վերջին օրվա ութերորդ նովելի հիմքում, որտեղ երկու ընկերների՝ Ջիզիպոյի և Տիտի օրինակով ցույց է տրված ընկերության և բարեկամության ուժը։

Այդ նովելից Բոկաչիոն այսպիսի եզրակացությունների է հանգում. բարեկամությունը «սրբազնագույն, ոչ միայն հատուկ մեծահոգության, այլև հավիտենական գովաբանության արժանի գործ է»։ Նա «վեհանձնության ու ազնվության խմաստուն մայրն է», «երախտագիտության ու գթասրտության քույրը», «ատելության ու ժլատության թշնամին». նա միշտ պատրաստ է ուրիշների համար անելու այն, ինչ որ ինքը կցանկանար, որ ուրիշները կատարեին իր համար։ Այլ խոսքով՝ բարեկամությունը կարելի է փոխարինել միայն բարեկամությամբ, վե-

հանձնությունն ու ազնվությունը՝ միայն վեհանձնությամբ ու ազնվությամբ, երախտագիտությունն ու գթասրտությունը՝ միայն երախտագիտությամբ ու գթասրտությամբ։ Բայց ամբողջ խնդիրն այն է, որ բարեկամության «սրբալան ազդեցությունը այժմ երկու մարդկանց միջև շատ բացառիկ դեպքերում է դրսևորվում». դրա պատճառը «մահկանացուների խայտառակ շահամոլությունն է», և այդ «ամոթալի մեղքի» պատճառով նրանք մտածում են միայն «իրենց սեփական օգուտի մասին». ահա մարդկանց այդ շահամոլության կողմից էլ բարեկամությունը դատապարտվել է «հավիտենական աքսորի՝ երկրի բոլոր ծայրերից»։

Այսպիսի տխուր եզրակացության է գալիս Բոկաչիոն նոր ձևավորվող բուրժուական հասարակության մասին։ Մարդկային բոլոր լավագույն հատկություններն ու առաքինությունները արտաքսվում են այդ հասարակությունից, ասպարեզը մնում է միայն «մահկանացուների խայտառակ շահամոլությանն» ու «սեփական օգտին»։

Բայց «մերկ շահի» այդ հաղթանակը Բոկաչիոյին առայժմ չի հուսահատեցնում։ Նա «Դեկամերոն»-ում խորապես հավատացած է, որ վերջին օրվա նովելներում պատկերած իր հերոսների «մեծ գործերը» կարող են վարակիչ լինել և որ մարդիկ ընդօրինակելով նրանց, կարող են շտկվել, ուղիղ ճանապարհի գալ։ Այդ հավատն այնքան ուժեղ է, որ Բոկաչիոն դիմելով իր ժամանակակիցներին, կոչ է անում ամենուրեք հաստատել եղբայրություն ու բարեկամություն, բազմապատկել ընկերների, բարեկամների և հարազատների թիվը, լինել վեհանձն ու գթասիրտ, մտածել ոչ թե անձնական շահի, այլ բոլորի երջանկության մասին։ Դա, իհարկե, ուտոպիա էր, մեծ հումանիստի միամիտ հավատը՝ թե այդ ճանապարհով, դոն Կիխոտի բառերով ասած՝ «ծուռը կարելի է շըտկել» այն հասարակությանն մեջ, որը կառուցված է մեկը բոլորի և բոլորը մեկի դեմ հիմքի վրա։ Բայց դա միաժամանակ լավատեսական ուտոպիա էր, այն ազնիվ երազանքներից մեկը, երբ մարդ հավատը չի կորցնում լավագույն ելքի և լավագույն ապագայի նկատմամբ և երբ խորապես համոզված է, որ վերջ ի վերջո լավը, գեղեցիկը, բարին կհաղթեն։ Իհարկե մենք չենք կարող մոռանալ, որ Բոկաչիոն «Դեկամերոն»-ից հետո գրեց «Կորբաչոն» («Ագռավը»), որտեղ պեսիմիզմի ու ասկետիզմի դիրքերից «ոչնչացրեց» կանացի սերը։ Կանանց դեմ ուղղված այդ պամֆլետը նրա այն ծանր ողբերգության սկիզբն էր, որ նրան կանգնեցրեց «Դեկամերոն»-ից հրաժարվելու տխուր փաստի առաջ։

Բայց իսկապես որ «համաշխարհային պատմության հեգնությունն անսահման է»[1]։ «Դեկամերոն»-ն էր այն գործը, որով Բոկաչիոն համաշխարհային հռչակ ձեռք բերեց։

---

[1] Հմմ. Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հ. II, էջ 298։

❋❋❋

Անցնելով «Դեկամերոն»-ի գեղարվեստական առանձնահատկություններին, նախ, անհրաժեշտ է նշել, որ Բոկաչիոն Դանթեից հետո Արևմտյան Եվրոպայի գրականության պատմության մեջ ամենամիտումնավոր գրողներից մեկն էր. ըստ որում մենք գործ ունենք ոչ միայն էնգելսի կողմից հավանություն գտած այն դեպքի հետ, երբ միտումն ինքնին բխում է գրությունից ու գործողությունից: Բոկաչիոն «Դեկամերոն»-ում շատ հաճախ կատարում է լիրիկական ու հռետորական շեղումներ, ազատորեն արտահայտում իր կարծիքն այս կամ այն հարցի մասին, հերքում կամ հաստատում այս կամ այն դրույթը: Դեռ ավելին. նովել պատմող երիտասարդները շատ հաճախ դատողություններ են անում նախորդ նովելներում արծարծված հարցերի մասին, խրախուսում կամ դատապարտում այս կամ այն հերոսի քայլը: Այս և նման հնարանքներով Բոկաչիոն ընդգծում է իր վերաբերմունքը գրեթե ամեն մի նովելի նկատմամբ և ընթերցողին հնարավորություն տալիս անսխալ որոշելու հեղինակի բռնած գիրքը:

Այդ հռետորական շեղումները իտալական գրականության պատմաբանները սովորաբար բացատրում են հին հռոմեական դասական արձակի ազդեցությամբ: Ազդեցությունը կա, իհարկե, և այն նկատելի է Բոկաչիոյի գրեթե բոլոր գործերում: Բայց երբ խոսքը վերաբերում է այժմեական ընդհանուր գծից կատարած հաճախակի շեղումներին, ապա գրա պատճառը միայն ազդեցությունը չէ: Հատկանշական է, որ ինքը Բոկաչիոն շատ հաճախ կարծես ներողություն խնդրելով, նշում է, որ գրանք շեղումներ են, որ կարող էին և չլինել, բայց ուրիշ ելք չկար, և նա ստիպված «փոքր ինչ շեղվեց»: Առաջին օրվա նովելներից մեկում (1-ին, 8) մի այդպիսի շեղումից հետո Բոկաչիոն գրում է. «Դառնալով այն խոսքին, որով սկսեցի պատմությունս և որից, ապաստումիս ճակատակ, ինձ փոքր-ինչ շեղեց արդար զայրույթը, կասեմ, որ...» և այլն:

Ահա այդ «արդար զայրույթը» Բոկաչիոյին շատ հաճախ է ստիպում շեղվել, և այն, ինչ որ դատապարտվում է ֆաբուլայի ընդհանուր ընթացքով, նրան չի բավարարում: Նա այդ նույն երևույթի դեմ ուղղում է նաև հռետորական արվեստի բոլոր զենքերը՝ հաղթանակը լիակատար գարձնելու նպատակով: Նույնպիսի կրքով Բոկաչիոն պաշտպանում է իր բոլոր գրական իդեալներն ու սկզբունքները, ըստ որում այս դեպքում հռետորական շեղումներից բացի նա դիմում է նաև լիրակական ժանրերի օգնությանը, հորինում սերը, ազնիվը, գեղեցիկը, վեհը գովերգող ու փառաբանող սքանչելի սոնետներ ու կանցոններ:

Այդ բոլորը Բոկաչիոյի մոտ պատահական չեն. դրանք պայմանա-

վորված են գրականության մասին ունեցած նրա ընդհանուր համոզմունքներով ու հայացքներով։

«Դեկամերոն»-ում տարբեր առիթներով անդրադառնալով գրականության և իրականության հարաբերության հարցերին, Բոկաչիոն միշտ ընդգծում է հատկապես երկու հանգամանք. նախ այն, որ գրականությունը պետք է «օգտակար» դեր խաղա մարդկային կյանքում, «օգտակար խորհուրդ» տա ընթերցողներին՝ «Թե ինչից պիտի խուսափեն և ինչի ձգտեն», և ապա, դրա հետ միասին գրականությունը պետք է լինի իրականության ճշմարտացի նկարագրությունը։

Բոկաչիոյի կարծիքով այս երկու կողմերը իրար հետ օրգանապես կապված են. գրականությունը «օգտակար խորհուրդ» կարող է տալ միայն այն ժամանակ, եթե նա ճիշտ է վերարտադրում կյանքը, որովհետև միայն այս դեպքում մարդիկ կարող են որոշել, թե ինչից պիտի խուսափեն և ինչի ձգտեն կյանքում։

Հետագայում Սերվանտեսն իր նովելները անվանեց «խրատական», ահա այդպիսի «խրատական» նշանակություն պետք է ունենա գրականությունը նաև Բոկաչիոյի կարծիքով։

Այս է պատճառը, որ «Դեկամերոն»-ում ամեն մի նովել պատմվում է վերջ ի վերջո որևէ բան ապացուցելու համար, և իրենց այդ նպատակի մասին ամեն առիթով խոսում են հենց իրենք՝ նովել պատմողները։

Բերենք մի քանի օրինակ։

«Քանի որ լավ պատմությունները միշտ էլ օգտակար են, ուրեմն հարկ է դրանք լսել ուշադրությամբ, ով էլ որ լինի պատմողը» (1-ին, 9). «Ես մտադիր եմ... ձեզ պատմել... մի նովել, որ Թերևս անօգտակար չէ լսել» (2-րդ, 2). «Թեև դա ակներև է և ըստ ամենայնի հաստատվում է ամեն օր և արդեն ապացուցված է նախորդ նովելներից մի քանիսով, այնուհանդերձ... ես այդ նովելներին կավելացնեմ, Թերևս... որոշ շահեկան բան արած լինելով, նաև իմ նովելը» (2-րդ, 3). «Ծանր են ու ձանձրալի բախտի բազում քմայքները, և քանի որ դրանց վերաբերող ամեն մի վրույց զարթոնք է բերում մարդուս հոգուն, որը դրանով է նիրհում բախտի շոյանքից, ապա կարծում եմ, որ ավելորդ չի լինի, եթե դրանց մասին լսեն Թե՛ բախտավորները և Թե՛ անբախտները, քանզի առաջիններին դա զգոն է դարձնում, իսկ մյուսներին՝ մխիթարում։ Ուստի և մտադիր եմ, Թեև այդ մասին արդեն շատ խոսվեց... ձեզ պատմել ոչ պակաս ճշմարիտ, որքան և հուզիչ, մի նովել» (2-րդ, 6). «Ամիկ ժողովրդի բերանից հաճախ է լսվում այն ասացվածքը, Թե խարույը խարվողի ոտքի տակ կընկնի... իմ մեջ ցանկություն առաջացավ ապացուցել, որ ժողովրդի խոսքը ճշմարիտ է։ Իսկ ձեզ համար անախորժ չպիտի լինի դա լսել, որպեսզի կարողանաք զգուշանալ խաբեբաներից» (2-րդ, 9). «Շատ կան այնպիսի անխելամիտ տղամարդիկ ու կանայք, որոնք հաս-

տատ համոզված են, թե հենց որ աղջկա գլխին սպիտակ ապարոշ են գցում և սև աքեմ հագցնում՝ նա այլևս կին չէ... կարծես թե կույս դառնալով՝ նա քար է դառնում... Թե որքան են սխալվում բոլոր այդպես մտածողները, մտադիր եմ պարզաբանել նաև ես... պատմելով մի փոքրիկ նովել» (3-րդ, 1). «Ես շատ նովելներ ունեմ ձեզ պատմելու... բայց դրանցից մեկը շատ ավելի է իմ սրտով, քանի որ դուք ոչ միայն կուրախանաք նրա երջանիկ վախճանով, այլև կտեսնեք, թե որքան սուրբ, որքան զորավոր ու բարեբեր է ուժը սիրո, որին շատերը դատապարտում են ու վատաբանում...» (5-րդ, 1) և այլն, և այլն։

Գրականության նման գաղափարական նպատակասլացության, նրա խրատական-դաստիարակչական դերի նման ըմբռնման ակունքը ժողովրդական ստեղծագործությունն է։ Հայտնի է, որ այն ժողովրդական պատմություններն ու առասպելները, առակներն ու անեկդոտները, որ լայն չափով օգտագործել է Բոկաչիոն, հենց այդպիսի «խրատական» բնույթ են ունեցել, «օգտակար խորհուրդներ» են եղել և մարդկանց սովորեցրել են, թե «ինչից պիտի խուսափեն և ինչի ձգտեն»։

Սակայն, Բոկաչիոն «Դեկամերոն»-ը կառուցելով ժողովրդական ստեղծագործության լայն հիմքի վրա, գրականության գաղափարական նպատակասլացությունը օրգանապես կապում է իրականության ճշմարտացի նկարագրության պահանջի հետ։ Միջնադարյան այլաբանական գրականությանը, իրականության այլաբանական մեկնաբանությանը, որ այնքան մեծ դեր էր խաղում նույնիսկ Դանթեի մոտ, Բոկաչիոն հակադրում է ռեալիզմի պահանջը։

Նովելներից մեկում (6-րդ, 4) Բոկաչիոն արվեստի աղբյուրը համարում է «ամեն ինչի մայր և ստեղծող» բնությունը և արվեստի բուն էությունը համարում է՝ բնության նմանողությունը։ Նա նկարիչ Ջոտտոյին համարում է «Ֆլորենցիայի փառքի ջահը» և փառաբանում նրա «գեղարազանց տաղանդը», որովհետև բնությանը նա իր ստեղծագործություններով այնպիսի վարպետությամբ է նմանվում, որ «թվում է, որ դա ոչ թե նմանողություն է, այլ ինքը՝ առարկան»։ Այդ պատճառով էլ նրա նկարները շատ հաճախ մարդկանց «տեսողությանը խաբում են», շատերը նրա «նկարածն ընդունում էին իրականության տեղ»։

Այսպիսով, միջնադարյան այլաբանական արվեստին Բոկաչիոն հակադրում է իրականության ճշմարտացի վերարտադրությունը—մի սկզբունք, առանց որի չի կարող գոյություն ունենալ ո՛չ ռեալիզմ և ո՛չ էլ առհասարակ արվեստի ու գրականության մեծարժեք ստեղծագործություն։

Նույն միտքը Բոկաչիոն արտահայտում է նաև «Դեկամերոն»-ի այլ նովելներում։

Այսպես, չորրորդ օրվա ներածության մեջ «Դեկամերոն»-ը պաշտ-

պանելով հնարավոր հարձակումներից, Բոկաչիոն գրում է. «Իսկ նրանք, ովքեր ասում են, թե իմ պատմվածքները իրականում այդպես չեն եղել, ինձ մեծ բավականություն պատճառած կլինին, եթե ներկայացնեին իրական պատմություններ, և եթե դրանք տարաձայնեին իմ գրածին, ես նրանց կշտամբանքը արդարացի կհամարեի և կաշխատեի ուղղվել. բայց քանի դեռ ոչինչ չեն ներկայացրել, բացի խոսք ու զրույցից, ես նրանց թողնում եմ մնալ նույն կարծիքին և պիտի հետևեմ սեփական կարծիքիս, նրանց մասին ասելով նույնը, ինչ նրանք ասում են իմ մասին»։

Հատկանշական է նաև մի այսպիսի «մանրուք». ամեն անգամ, երբ պատմվում է որևէ նովել, պատմող երիտասարդները շատ հաճախ ընդգծում են, որ իրենք ոչ թե «հեքիաթ» են պատմում, այլ «եղելություն», որ ինչ որ պատմում են, իրականության մեջ տեղի է ունեցել։ Նրանք շատ հաճախ նշում են քաղաքը, վայրը, հավատացնում են, որ հերոսները ապրել են և նույնիսկ այժմ էլ ապրում են։ Իսկ երբ նովելում պատմվում է այնպիսի դեպքերի մասին, որոնք արժանահավատ չեն թվում, պատմողն սկսում է այսպես. «Ես մտաբերեցի մի իրական դեպք, որն ավելի շատ հնարովի է թվում, քան իսկական կյանքում պատահած» (3-րդ, 8)։

Բոկաչիոյի մի շարք այլ դիտողություններից երևում է, որ բնության նմանողությունը նա չէր հասկանում լուսանկարչության իմաստով. գրականությունը նրա համար իրականության պասսիվ նմանողությունը կամ վերարտադրությունը չէ։ Գրականության ակտիվ վերաբերմունքը իրականության նկատմամբ նրա պոետիկայի գլխավոր սկզբունքներից մեկն է։ Այդ երևում է ոչ միայն հռետորական ու լիրիկական շեղումներից, այլ «Դեկամերոն»-ում արծարծված այն. հարցերից, որոնց մասին խոսեցինք։

Ելնելով վերոհիշյալ սկզբունքներից, Բոկաչիոն «Դեկամերոն»-ով եվրոպական գրականության պատմության մեջ առաջին անգամ հաստատեց այն սկզբունքը, որ գրականության առարկան պետք է լինի բնությունը, իրական մարդկային կյանքը և մարդկային հարաբերությունները, իրական մարդը։ Միստիկական ոգիները, հրեշտակներն ու սատանաները, առհասարակ անդրշիրիմյան աշխարհը, կղերա-ֆեոդալական միստիկան ու սիմվոլիկան դուրս մղվեցին գրականությունից. կյանքը և մարդը, կյանքի և մարդու ճշմարտացի նկարագրությունը—այս էր Բոկաչիոյի գլուխ-գործոցի բերած ամենամեծ նորություններից մեկը։

Մյուս նորությունն այն էր, որ «Դեկամերոն»-ով իտալական, ինչպես նաև Արևմտյան Եվրոպայի գրականության պատմության մեջ սկսվում է նոր ժանրի, ռեալիստական նովելի պատմությունը։ Բոկաչիոն այդ ժանրի հիմնադիրն է։

Բոկաչիոյից առաջ նովելը գոյություն է ունեցել, բայց նա գտնը վում էր սաղմնային վիճակում։ Դրա լավագույն օրինակը «Նովելինո» կոչվող ժողովածուն է, որի մասին խոսեցինք իր տեղում։ Ինչպես տեսանք, դրանք զանազան աղբյուրներից քաղված փոքրիկ, կենցաղային բնույթ ունեցող պատմություններ ու անեկդոտներ էին, որոնց մի մասի թեման առնված էր այն ժամանակվա իտալական քաղաքների կյանքից։ «Նովել» (novella) բառը կամ տերմինը այստեղ հասկացվում էր իր բառացի իմաստով, որ իտալերեն նշանակում է «նորություն»։ Հատկանշական է, որ այստեղ տեղ գտած մի շարք կենցաղային պատմություններ ու անեկդոտներ շատ հիշեցնում են ֆրանսիական այն ֆաբլիոներն ու գերմանական շվանկները, որոնց գլխավոր թեման հոգևորականության սիրային արկածների ու շռայլատանությունների մերկացումն էր։

Բացի այդ ժողովածուից Բոկաչիոն օգտագործել է նաև այլ աղբյուրներ։ Դրանց մեջ նշում են, օրինակ, «Գործք հռոմեացոց» ժողովածուն, «Գիրք յոթ իմաստունների մասին», որոնք XIII դարում թարգմանված էին իտալերեն։

Բայց «Դեկամերոն»-ի ամենագլխավոր աղբյուրը եղել է, իհարկե, ժողովրդական ստեղծագործությունը, ֆոլկլորը։ Բոկաչիոն «Դեկամերոն»-ի ներածության մեջ հենց այդ է ակնարկում, երբ գրում է, թե ինքը ընթերցողներին է առաջարկում «հարյուր նովել կամ, ինչպես մենք կանվանենք, առասպելներ, առակներ ու պատմություններ»։

Այս, իհարկե, չի նշանակում, թե Բոկաչիոն հրաժարվում է նովել տերմինից և կամ թե անտեսում է այն էական տարբերությունը, որ գոյություն ունի ժողովրդական առասպելների, առակների, պատմությունների, անեկդոտների ու նովելների միջև։ «Նախ, «Դեկամերոն»-ում շատ հաճախ կարելի է հանդիպել նովել տերմինին. մասնավորապես հեղինակի ամփոփման մեջ նա իր բոլոր գործերը նովել է համարում։ Բայց այդ տերմինը այն իմաստով, ինչպես հասկացվում էր Ֆրանսիայում[1] և մասնավորապես «Նովելինո» ժողովածուի անհայտ հեղինակի կողմից, նրան արդեն չի բավարարում։ Բոկաչիոյի մոտ նովելը և՛ իբրև տերմին, և՛ իբրև ժանր առաջին անգամ ստանում է այն իմաստը և ժանրային այն առանձնահատկությունը, որ բնորոշ է առհասարակ այդ ժանրի համար։

Լայն չափով օգտագործելով գրավոր ու բանավոր աղբյուրները և ստեղծագործորեն վերամշակելով նրանց մեջ եղած անհրաժեշտ տարրերը՝ Բոկաչիոն այդ բոլորը բարձրացրեց գեղարվեստական, ռեալիստա-

---

1 Նովել (novas) տերմինին հանդիպում ենք պրովանսի տրուբադուրների մոտ. նրանց մոտ այդպես էին կոչվում պատմողական, ինչպես նաև կրոնական ու դիդակտիկական բնույթի գործերը։

կան նովելի աստիճանին։ Նովելը նրա մոտ դարձավ ոչ միայն կյանքը ճշմարտացիորեն արտացոլելու, այլև իր ժամանակվա առաջավոր, հումանիստական գաղափարները արտահայտելու ամենակենսական գրական ժանրերից մեկը։

«Դեկամերոն»-ը «Նովելինո»-ից տարբերվում է նաև իր կառուցվածքով։ Արտաքին նմանությունն այն է, որ երկու գործերն էլ բաղկացած են հարյուր նովելից։ Բայց վերջինում ամփոփված նովելների մեջ ոչ մի ներքին կապ չկա. կոմպոզիցիոն, թեմատիկ և գաղափարական բովանդակության տեսակետից այդ նովելների հաջորդական դասավորությունն այնքան անկանոն ու պատահական է, որ հեշտությամբ նրանց տեղը կարելի է փոխել, և գործը ոչնչով չի տուժի։

Այլ սկզբունքով է կառուցված «Դեկամերոն»-ը։ Նա սկսվում է մի ընդհանուր նախերգանքով (պրոլոգ), որտեղ կոմպոզիցիոն տեսակետից հիմնավորվում և արդարացվում է ոչ միայն նովելների քանակը, այլև խմբավորումն ու հաջորդական դասավորությունը։

Նախերգանքում Բոկաչիոն պատմում է, թե ինչպես, երբ 1348 թ. Ֆլորենցիայում ժանտախտը մեծ ավերածություններ էր կատարում, յոթ դեռատի օրիորդները (Պամպենինա, Ֆիամետա, Ֆիլոմենա, Էմիլիա, Լաուրետտո, Նիեֆիլիա, Էլզա) և երեք երիտասարդներ (Պամֆիլո, Ֆիլոստրատո, Դիոնեո) որոշում են փախչել «սուգ ու շիվանից» և ապաստան գտնել քաղաքամերձ կալվածքներում։ Այստեղ նրանք ապրում են տասն օր, իրենց ժամանակն անցկացնելով զվարճանքների և ուրախության մեջ, իսկ օրվա որոշ ժամերին զանազան նովելներ են պատմում։ Օրը պատմում են տասը նովել, իսկ տասն օրվա ընթացքում՝ հարյուր։ Այստեղից է Բոկաչիոյի ստեղծագործության վերնագիրը՝ «Դեկամերոն». հունարեն բառ է, որ նշանակում է «տասնօրյակ»։

Ամեն օրվա ընթացքում պատմած նովելների թեման պտտվում է մի որևէ գլխավոր հարցի շուրջը։ Այսպես, երկրորդ օրը երիտասարդները զրուցում են այն մարդկանց մասին, որոնք զանազան դիպվածներից հետո հասնում են իրենց նպատակին։ Երրորդ օրվա նովելները նվիրված են այն մարդկանց, ովքեր իրենց ձեռներեցության շնորհիվ հասնում են խիստ փափագելի նպատակի, կամ նորից տիրանում կորածին։ Չորրորդ օրվա նովելների թեման դժբախտ վախճան ունեցող սերն է, իսկ հինգերորդ օրվանը՝ երջանիկ վախճան ունեցող սերը և այլն, և այլն։

Այսպիսով, ամեն մի նովել առանձին վերցրած միանգամայն ինքնուրույն և ամբողջացած գործ է, բայց միաժամանակ սերտորեն կապված է ամեն մի օրվա մեջ ամփոփված մյուս նովելների հետ, որովհետև լուսաբանում է նույն գլխավոր թեմայի մի որևէ կողմը։ Նույն սկզբունքով էլ կառուցված է ամբողջ երկը։

Անցնելով «Դեկամերոն»-ի գեղարվեստական մյուս առանձնահատ-

կություններին, նախ անհրաժեշտ է նշել, որ Բոկաչիոն ինչ աղբյուրներից էլ քաղած լինի իր ստեղծագործական թեմաներն ու սյուժեները, որտեղ էլ տեղի ունենան պատկերված իրադարձությունները, միևնույն է, բոլոր դեպքերում նովելների ճնշող մեծամասնությունն այն ժամանակվա իտալական կյանքի այս կամ այն կողմի ռեալիստական վերարտադրությունն է։ Մասնավորապես շատ վառ կերպով պատկերված է այն ժամանակվա իտալական քաղաքների ներքին կյանքը, բարքերն ու կենցաղը, առևտրական կյանքը, քաղաք-կոմունաների առևտրական կապերը հեռավոր երկրների հետ և այլն։

Սակայն «Դեկամերոն»-ի ռեալիզմը չի սահմանափակվում իտալական կյանքի այդ կողմերի նկարագրությամբ։ Բոկաչիոյի արծարծած հարցերը ցույց են տալիս, որ նա մեծ ռեալիստներին հատուկ խորությամբ թափանցում է իր ժամանակի հասարակական կյանքում տեղի ունեցած պատմական ընթացքի բուն էության մեջ, պատկերում է այն խմորումներն ու արմատական տեղաշարժերը, որ այնքան տիպական էին ֆեոդալական կապերի քայքայման այդ դարաշրջանի համար։ Ճիշտ է, Բոկաչիոն չէր պատկանում Վերածնության դարաշրջանի այն գրողների թվին, որոնք իրենց ստեղծագործությունները կառուցում էին պատմական մեծ կոլիզիաների վրա, ինչպես օրինակ՝ Սերվանտեսը, Ռաբլեն, Շեքսպիրը։ Բոկաչիոյին գերազանցապես հետաքրքրում էր մասնավոր կյանքը, և այս իմաստով նրան կարելի է անվանել մասնավոր կյանքի նկարագրության հիմնադիրը եվրոպական գրականության մեջ։ Բայց այդ մասնավոր կյանքը Բոկաչիոյի մոտ ունի իր առանձնահատկությունները։ Նրա հետաքրքրության գլխավոր առանցքը ֆեոդալական-կղերական կապանքներից ազատագրված կամ ազատագրվող անհատն է, այն անհատը, որի մասին Մարքսը գրել է. «Ֆեոդալական հասարակությունը քայքայվեց մինչև իր հիմքը՝ մարդը, բայց այն մարդը, որն իրապես հանդիսանում էր նրա հիմքը, մինչև էգոիստական մարդը»[1]։ Խոսքը պատմականորեն վերաբերում էր բուրժուական անհատին, այսպես կոչված մասնավոր մարդուն կամ մասնավոր անձին՝ իր մասնավոր շահերով ու շահագրգռություններով, իր մասնավոր կյանքով ու իդեալներով։ Բայց Բոկաչիոյի մոտ մասնավոր կյանքի նկարագրությունը, ընտանեկան թեման ու ֆաբուլան դառնում են ֆեոդալական-դասային հիերարխիայի բուն էությունը մերկացնելու, ինչպես նաև ասկետիզմը մերժելու լավագույն միջոցներից մեկը։

Վերին աստիճանի տիպական են նաև Բոկաչիոյի գծած բնավորությունները։ «Դեկամերոն»-ում կարելի է հանդիպել այն ժամանակի իտալական հասարակության բոլոր դասերի ու դասակարգերի տիպական ներ-

---

[1] *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*, Сочинения, т. I, 1928, М.-Л., стр. 390.

կայացուցիչներին—հոգևորականությանը՝ իր հոգևորական-ֆեոդալական ամբողջ հիերարխիայով՝ եպիսկոպոսներ, արքեպիսկոպոսներ, աբբաներ, պրիորներ, պրելատներ, վանականներ, միանձնուհիներ, ճգնավորներ, քահանաներ և, վերջապես, ինքը Հռոմի պապն իր կուրիայով։ Այնուհետև գալիս է ազնվականությունը իր բոլոր շերտերով։ Մեծ տեղ են գրավում վաճառականները։ «Դեկամերոն»-ում կարելի է հանդիպել նաև արհեստավորների, գյուղացիների, գեղչկուհիների, ուսյալ մարդկանց, նկարիչների, կատակածուների, ծովահենների, ավազակների, գողերի—մի խոսքով ամենաբազմազան բնավորությունների մի հարուստ պատկերասրահ։

Մենք արդեն տեսանք, թե Բոկաչիոն ինչ վերաբերմունք ուներ իր ժամանակի դասակարգերի ու հասարակական խավերի նկատմամբ։ Այժմ անհրաժեշտ է նշել, որ հին ֆեոդալական աշխարհի քայքայումն ու անխուսափելի կործանումը «Դեկամերոն»-ում մեծ մասամբ ներկայանում է իբրև կոմեդիա, իբրև ծիծաղի, զավեշտի ու երգիծանքի արժանի մի բան։ Այդ մասնավորապես վերաբերում է կուսակրոնությանն ու նրա արդարացումը հանդիսացող ասկետական բարոյախոսությանը։ Կուսակրոնությունը Բոկաչիոն համարում է պատմական անախրոնիզմ, ժամանակի ոգուն չհամապատասխանող մի բան, ըստ որում ամենահետաքրքրքիրն այն է, որ իրենք՝ ասկետիզմի այդ կրողները, չեն հավատում իրենց սնփական էությանը և կոչմանը ու ամեն քայլափոխում իրենք իրենց բացասում են։ Այստեղից էլ այն հումորը, կոմիզմը և հաճախ երգիծանքը, որոնց օգնությանը դիմում է Բոկաչիոն այդ «սուրբ հայրերին» նկարագրելու ժամանակ։

Բոկաչիոյի կոմիզմի էությունն այս է. ճգնավորը չի հավատում իր ճգնավորական էությանը և ճգնարանում զբաղվում է իր բուն կոչումը մերժող «սիրային» գործերով։ Միանձնուհին, վանականը և առհասարակ մյուս բոլոր կուսակրոնները նույնպես այդ ճանապարհով մերժում են իրենք իրենց, պնդելով, թե, չնայած կուսակրոն են, «բայց այնուամենայնիվ մարդ ենք այլոց պես»։

Առհասարակ հումորը, կոմիկականը և երգիծանքը Բոկաչիոյի գրչի խավոր զենքերից մեկն է, որ նա ուղղում է ոչ միայն կուսակրոնների ու հոգևորականության դեմ, այլև «նաղդ փողի» այն պրակտիկայի դեմ, որ նրան այնքան դուր չէր գալիս։

Գծելով բացասական կերպարներ, Բոկաչիոն նրանց հակադրում է իր դրական հերոսներին. դրանք մեծ մասամբ կենսուրախ, կյանքը անսահմանորեն սիրող, կրքոտության ու բնավորության ուժով օժտված, ակտիվ, այդ դարաշրջանի համար տիպական այն մարդիկն են, որոնք, ինչպես նշել է Էնգելսը, գրեթե բոլորն էլ ավելի կամ պակաս չափով տոգորված էին համարձակ արկած որոնողների՝ այն ժամանակվա հա-

մար բնորոշ ոգով։ Այդ ոգով հավասար չափով տոգորված են «Դեկամերոն»-ի գրեթե բոլոր հերոսները՝ և՛ տղամարդիկ, և՛ կանայք։

Այս կարգի բնավորությունների կողքին Բոկաչիոն գծում է նաև «իդեալական», «գաղափարային» դրական հերոսներ, հատկապես վերջին օրվա նովելներում։ Սրանք արդեն չունեն այն կոնկրետությունը և կենդանությունը, որ հատկանշական է «Դեկամերոն»-ի մյուս բնավորությունների համար։ Բայց սրանք Բոկաչիոյի հումանիստական իդեալների կրողներն են, և իրենց կյանքն էլ կառուցում են այդ իդեալների համաձայն։

Ռեալիստական նովելների կողքին «Դեկամերոն»-ում տեղ են գտել նաև այնպիսի գործեր, որոնք իրենց սյուժեով, պատկերված արտասովոր դեպքերի բնույթով, հերոսների վարքագծի ոչ համոզիչ պատճառաբանվածությամբ դուրս են գալիս ռեալիստական ճի սահմաններից։ Ոմանք այդ կարգի գործերը համարում են ռոմանտիկական, իսկ ոմանք էլ գրտնում են, որ Բոկաչիոն ոչ բոլոր դեպքերում է մտահոգված եղել ռեալիստական մեթոդը հետևողականորեն կիրառելու գործով։

Ինքը Բոկաչիոն նշել է, որ «Դեկամերոն»-ի մեջ ամփոփված «նովելներում առկա են սիրո զվարճալի և տխրավախճան դեպքերը և ուրիշ արտասովոր եղելություններ, որ տեղի են ունեցել ինչպես նորագույն, այնպես էլ հնագույն ժամանակներում»։

Իսկապես, ինչո՞վ բացատրել Բոկաչիո-ռեալիստի այդ առանձնահատուկ սերը դեպի «արտասովոր եղելությունները»։

Պետք է նկատի ունենալ, որ Բոկաչիոյի ապրած ժամանակաշրջանը, ինչպես նշել է Էնգելսը, «բուրժուազիայի թափառական ասպետության ժամանակաշրջանն էր, սա էլ իր ռոմանտիկան և իր սիրո երազանքներն էր ապրում, բայց բուրժուական ձևով և վերջ ի վերջո նաև բուրժուական նպատակներով»[1]։ Ճիշտ է, աշխարհագրական մեծ հայտնագործությունները տեղի ունեցան Բոկաչիոյի մահից գրեթե մեկ դար հետո, բայց չպետք է մոռանանք, որ այդ ժամանակ իտալական քաղաքները առևտրական լայն կապեր էին հաստատել այն ժամանակ եվրոպացիներին հայտնի գրեթե բոլոր երկրների հետ։ Բուրժուազիայի «թափառական ասպետության շրջանը» սկսվել էր և՛ ծովում, և՛ ցամաքում՝ իրեն հատուկ արկածալից բնույթով ու արկած որոնողների այն ժամանակվա համար բնորոշ ոգով։ «Դեկամերոն»-ում տեղ գտած «արտասովոր եղելությունները» ժամանակի այդ բնորոշ գծերից մեկի վառ արտահայտությունն են։ Առհասարակ այդ հանգամանքը իր ուժեղ կնիքն է դրել Վերածննդության դարաշրջանի գրեթե բոլոր խոշոր ռեալիստների ստեղծագործությունների վրա։ Նույնիսկ Շեքսպիրի կոմեդիաներում էլ մենք կհան-

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հ. II, էջ 300։

գիպենք ժամանակի այդ «արկածալից ոգու» յուրահատուկ արտահայտությանը։ Դա Վերածնության դարաշրջանի ռեալիզմի առանձնահատկություններից մեկն էր։

«Դեկամերոն»-ում բավականին զգալի տեղ են գրավում նաև այնպիսի նովելներ, որոնք ուժեղ ողբերգական բնույթ ունեն։ Պատմելով այդպիսի նովելներից մեկը, Ֆիամետան ասում է, թե իրենց այդ օրվա թագավորը, Ֆիլոստրատոն, «այսօր տխրալի նյութ առաջարկեց մեր պատմությունների համար. մանավանդ, եթե ի նկատի առնենք, որ մենք՝ ուրախանալու համար հավաքվածներս, պիտի պատմենք այլոց արցունքների մասին, իսկ դա անհնար է պատմել այնպես, որ թե՛ պատմողները և թե՛ լսողները կարեկցանք չզգան այդ մարդկանց նկատմամբ։ Թեև նա այդպես վարվեց այն նկատառումով, որպեսզի փոքր-ինչ չափավորեր այն ուրախությունը, որ մենք զգացինք անցած օրերին։ Ինչն էլ եղած լինի նրա այդ վարմունքի շարժառիթը, քանի որ ինձ չի պատշաճի փոխել նրա վճիռը, ես կպատմեմ մի սրտաճմլիկ, տարաբախտ և ձեր արցունքներին արժանի եղելություն» (4-րդ, 1)։

Մի այդպիսի սրտաճմլիկ ու «սոսկումնալի» նախերգանքով է սկրսվում նաև ամբողջ «Դեկամերոն»-ը, որտեղ ցնցող գույներով նկարագրված է «սև մահը», «պատուհաս ժանտախտը» Ֆլորենցիայում։

Առաջին հայացքից կարող է տարօրինակ թվալ, թե ինչու իտալական և համաշխարհային գրականության այդ ամենակենսուրախ և լավատեսական ստեղծագործություններից մեկը, որտեղ այնքան կյանք ու շարժում կա, որտեղ ծիծաղն ու քրքիջը հզոր շատրվանի նման խփում ու ցայտում են աներևակայելի վարակիչ ուժով ու բարձրությամբ, սկսվում է ժանտախտի պատճառած մահացության «վշտաբեր վերհուշով» և մահվան նկարագրությամբ։

Գրականության պատմաբանները ամենատարբեր ձևով են մեկնաբանել այդ երևույթը և հորինել տրամաբանորեն իրար հակասող տեսություններ։ Ամենից հետաքրքիրը իր՝ Բոկաչիոյի կարծիքն է. նա բացատրում է այսպես, «Ես դրանով չեմ ուզում ձեզ ետ պահել ընթերցումը շարունակելուց, չեմ ուզում ասել, թե դրանից հետո էլ դուք պիտի քայլեք հեծեծանքների ու արցունքների միջով։ Սոսկումնալի սկիզբը ձեզ համար կլինի նույնը, ինչ որ ուղևորների համար անմատչելի, զառիվեր լեռը, որի մյուս կողմում փռված է չքնաղ ու հրաշալի մարգագետինը, որը նույնքան շատ է հաճելի նրանց, որքան շատ է եղել ջանքը բարձրանալիս ու իջնելիս»։

Բոկաչիոյի միտքն այն է, որ կյանքը իր բոլոր գրավչություններով ու գեղեցկություններով, ամբողջ խորությամբ միայն այն ժամանակ կարելի է զգալ, եթե այն համեմատվի հակադրության հետ։ Կյանքը և մահը, վիշտը և ուրախությունը, արցունքն ու ծիծաղը, տգեղն ու գեղե-

ցիկը, գարշելին ու վեհը, ստորն ու ազնիվը հակադրություններ են, բայց այդ հակադրվող, իրարամերժ կողմերի բուն իմաստը ավելի պարզ է դառնում, երբ նրանց համեմատում ու դիտում ենք իրարամերժ հակադրության մեջ։

«Դեկամերոն»-ի նախերգանքում Բոկաչիոն նկարագրում է մահը, վիշտը, հեծեծանքը, արցունքը, տգեղը, ստորը, գարշելին։ Ամեն տեղ մահ, ամեն տեղ վիշտ ու սրտակեղեք հեծեծանք։ Մահը անխնա հնձում է բոլորին, մարդիկ մեռնում են ամեն տեղ՝ գեղատեսիլ հանրակացարաններում, վսեմաշուք ապարանքներում, ճանապարհների վրա, դաշտերում, տներում, փողոցներում, «գիշեր ու ցերեկ անխտիր, ոչ թե իբրև մարդիկ, այլ ինչպես կենդանիներ»։

Մահվան այդ մռայլ ու դաժան շունչը շարժման մեջ է դրել մարդկային ամենագարշելի բնազդներն ու կրքերը. եսամոլությունը, զզվելի, ստոր, շարչիական ոգին համակել է բոլորին։ Ոմանք ուրիշների դժբախտությունն օգտագործում են հարստություն կուտակելու համար, մյուսները, այդ թվում նաև կուսակրոնները, անձնատուր են լինում մարմնական վայելքներին, անառակ կյանքին, ոմանք էլ լքելով իրենց հարազատներին ու ազգականներին՝ խելակորույս փախչում են այլ վայրեր։ Սերը պաղում է, կտրվում են հասարակական, ընտանեկան և առհասարակ արյունակցական բոլոր կապերը, «եղբայրը եղբորն է լքում, հորեղբայրը՝ եղբորորդուն, քույրը՝ եղբորը և հաճախ կինը՝ ամուսնուն։ Դեռ ավելի զարմանալին ասեմ. հայրերն ու մայրերը խուսափում էին այցելել և խնամել իրենց երեխաներին, ասես թե դրանք իրենց զավակները չլինեին»։

Այս մռայլ, մղձավանջային պատկերը փոխվում է, երբ Բոկաչիոն սկսում է պատմել իր նովելները։ Հեծեծանքների և արցունքների միջով քայլելուց հետո կյանքը դառնում է ավելի գրավիչ, իսկ ապրելու և կյանքի գեղեցկությունները վայելելու տենչը՝ ավելի հզոր ու անդիմադրելի։

Այդ հակադրությանը մենք մասամբ հանդիպում ենք նախերգանքի վերջում։ Տասը երիտասարդ աղջիկների ու տղաների ընտրած վայրը արդեն մասամբ այն պատկերն ունի, ինչ որ խոստանում է Բոկաչիոն անմատչելի, զառիվեր լեռը բարձրացող ընթերցողներին. այստեղ փռված է այն չքնաղ ու հրաշալի մարգագետինը, որն ավելի հաճելի է թվում, որքան տհաճ է մահվան խրախճանքը։ Այստեղ «լսելի է թռչունների երգը, տեսանելի են կանաչ բլուրներն ու չքնաղ հովիտներն ու դաշտերը, որտեղ արտն է ալեկոծվում, ասես ծով լինի, որտեղ կան հազար ու մի ծառեր, և որտեղ ավելի լայնարձակ երկինքը... չի թաքցնում հմայքն իր հավերժական...»։

Ինչ հիշեցնում է կյանքը, նրա հմայքն ու գրավչությունը, նրա հավերժական գեղեցկությունը մահվան գարշելի պատկերի հանդեպ։

Եվ, այնուամենայնիվ, ամբողջ «Դեկամերոն»-ում անհոգ ծիծաղի ու քրքիջի մշտական ուղեկիցները՝ թախիծը, տխրությունը, իսկ երբեմն էլ այրցունքներն են։ Կոմիկականի կողքին միշտ հանդես է գալիս ողբերգականը, ուրախության կողքին՝ վիշտը։

Ուրախ և զվարճալի «եղելություններն» ամեն անգամ ողբերգական բնույթի գործերով են փոխարինվում, երբ պարտվում է մարդու «բնական էությունը», նրա «բնական իրավունքները», երբ հինը հաղթում է։ Ֆեոդալական կապանքները թոթափել ցանկացող Դիամոնդան կործանվում է՝ բախվելով ֆեոդալական՝ նրա համար անհաղթահարելի հնավանդ սկզբունքներին։ Բայց Բոկաչիոյի հերոսները բախվում են նաև այլ իրականության հետ. դա «նադդ փողի» պրակտիկան է։ Իզաբետոն այդ նոր իրականության առաջին զոհերից մեկն է։ Իսկ Անդրիոլան և Գաբրիոտոն, Սիմոնան և Պասկվինոն, Ջիրոլամոն և Սալվեստրան Ջիրալդո Ջինտիոյի, Ռոմեոյի և Ջուլիետայի հարազատ քույրերն ու եղբայրներն են՝ իրենց սիրո հզոր ուժով և ցնցող ողբերգական վախճանով։

Այսպիսի նովելները Բոկաչիոն պատմում է ժպիտը երեսին. ստացվում է այն տպավորությունը, երբ մարդն արտասվելով ժպտում է, այսինքն՝ ժպտում է խոր վիշտը սրտում և արցունքներն աչքերին։ Սա Բոկաչիոյի հումորի ամենագլխավոր առանձնահատկություններից մեկն է։

Որքան ծանր ու ճնշող է «Դեկամերոն»-ի նախերգանքը, նույնքան պայծառ ու լավատեսական է վերջը՝ տասներորդ օրվա նովելները։ Այդ երկուսը նույնպես հակադրություն են։ Մի տեղ մարդկային բարքերի ու լավագույն արժեքների կատարյալ կործանում, իսկ մյուս դեպքում՝ լավի, գեղեցիկի, ազնիվի, մարդկայնության, վեհանձնության ու բարեկամության փառաբանում ու գովերգություն։ Բոկաչիոն խորապես հավատացած էր, որ այնուամենայնիվ իր հումանիստական իդեալները մարդկային լավագույն հասարակության և լավագույն մարդու մասին, պետք է որ իրագործվեն։

Մեծ էր Բոկաչիոյի կատարած դերը եվրոպական Վերածննդի պատմության մեջ։ Նա հետագայում հանդես եկող հումանիստների առաջին ուսուցիչներից մեկն էր։ Հանդիսանալով ռեալիստական նովելի հիմնադիրը, նա ունեցավ բազմաթիվ հետևողներ թե՛ Իտալիայում և թե՛ եվրոպական այլ երկրներում։ «Դեկամերոն»-ը շատ մեծ դեր է խաղացել նաև դրամատուրգիայի պատմության մեջ։ Վերածնության դարաշրջանի դրամատուրգները, և ամենից առաջ Շեքսպիրը, հետագայում Մոլիերը, Լեսսինգը իրենց այս կամ այն գործը գրելու ժամանակ «Դեկամերոն»-ից օգտագործել են առանձին սյուժեներ և կտորներ։

Եվ չնայած դրան, Վերածնության դարաշրջանի ոչ մի գործ հետագայում այնքան վատ համբավի չարժանացավ, ինչպես «Դեկամերոն»-ը։ Բավական է նշել, որ ցարական Ռուսաստանում «Դեկամերոն»-ը հրա-

տարակվել է միայն գրաքննչական լուրջ կրճատումներից հետո. յրիվ, առանց որևէ կրճատման ու փոփոխության, «Դեկամերոն»-ը լույս տեսավ միայն Սովետական իշխանության տարիներին։

Այդ վատ համբավի գլխավոր պատճառը այն մի քանի «անպատշաճ» նովելներն են, որոնք տեղ են գտել այդ գործում։ Բայց և կա նաև այլ պատճառ. դա մի քանի բուրժուական գրականագետների հորինած առասպելն է «Դեկամերոն»-ի մասին։ Նրանցից մեկը՝ Սեյմոնդսը գրել է. ««Դեկամերոն»-ը անգիտակից խռովություն է ամբողջ միջնադարյան տեսության դեմ։ Ամեն մի ուժեղ ռեակցիայի նման նա չի բավականանում վիճարկվող տեսակետների դեմ ծայրահեղ օպոզիցիոն դիրք բռնելով. ասկետիզմը մերժելու փոխարեն նա հաստատում է անառակությունը»։

Մեր ամբողջ շարադրանքից պարզ երևում է, թե որքան անհիմն ու անհեթեթ է նման պնդումը։

. Բոկաչիոյի ամբողջ առանձնահատկությունն այն է, որ նրա ճանաչած ու պատկերած մարդը «Դեկամերոն»-ում այսպես ասած՝ բնական մարդն էր. նա գլխավորապես պաշտպանում է աստվածաբանության կողմից ոչնչացված մարդու մարմնի ու մարդկային էության իրավունքները, ծառանում կրոնական այն կեղծավորության դեմ, որ, Մարքսի բառերով ասած՝ «ընդհանրապես մարդկայինը մարդու մեջ դիտում է որպես նրան խորթ մի բան և ամբողջ անմարդկայինը նրա մեջ՝ որպես նրա իրական սեփականությունը»։ «Դեկամերոն»-ը մարդուն վերադարձնում է ֆեոդալական միջնադարում նրանից հափշտակած մարդկայնությունը, մարդկային բնական էությունը, նրա հոգեկան անհատականությունը։ Բոկաչիոն պայքարում է իրական մարդու իրական գոյության և այդ գոյության իրական իրավունքների համար՝ թե կյանքում և թե գրականության մեջ։

Բոկաչիոյի պատմական այդ մեծ սխրագործությունը հեռաձիգ ծանր հետևանքների պատասխանատվության կարիք ուներ։ Եվ ահա հանդես են գալիս Ռաբլեն ու Սերվանտեսը. եթե կարելի է մարդկային հոշոտված ու հոշոտվող բնական էությունն ազատագրել ասկետիզմի ու միստիցիզմի մգլիներից, ապա ինչու նույն բանը չի կարելի անել մարդկային հասարակության վերաբերյալ։ Եվ Ռաբլեն ու Սերվանտեսը ամբակոծում են ֆեոդալական հասարակության բոլոր ամրություններն ու բերդերը, տնտեսական, հասարակական, քաղաքական, պետական ու իդեոլոգիական կյանքի բոլոր հիմքերն ու հիմունքները։

Սերվանտեսի հետ միաժամանակ հանդես է գալիս Շեքսպիրը, որպեսզի իր վիթխարի հանճարի ամբողջ ուժով ու թափով սկսի գլխավոր [illegible]ակումը բոլոր ճակատներում։

ԻՏԱԼԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ XV—XVI ԴԱՐԵՐՈՒՄ

1. ՀՈՒՄԱՆԻԶՄԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ XV ԴԱՐՈՒՄ

Բոկաչիոյի և Պետրարկայի ապրած ժամանակը՝ XIV դարը, չնայած «արդյունաբերական ու մտավոր ծաղկման»[1] մի շրջան էր, բայց և այնպես միայն նրանց մահից հետո է սկսվում բուն Վերածնունդը, կամ ինչպես ընդունված է անվանել՝ «բարձր» Վերածնունդը։ Սկիզբ առնելով XIV դարի վերջերից, այդ շրջանը ընդգրկում է մոտ մեկ և կես դար, ըստ որում ամբողջ XV դարում շարունակվում է առևտրի ու արդյունաբերության վերելքը, իսկ XVI դարի սկզբից սկսվում է տնտեսական անկման ու կաթոլիկական-ֆեոդալական ռեակցիայի մի ծանր շրջան։

Այս ամբողջ ժամանակաշրջանում Իտալիայում քաղաքական կենտրոնացում դարձյալ տեղի չունեցավ. ներքին միասնական շուկայի բացակայությունը և քաղաքական մասնատվածությունը այդ շրջանի Իտալիայի պատմության հատկանշական գծերից մեկն է։ Վճռական դեր դարձյալ շարունակում են խաղալ քաղաքները, բայց XV դարի երկրորդ կեսից նրանց քաղաքական կյանքում տեղի են ունենում խոշոր փոփոխություններ։

Կապիտալիստական արտադրության սաղմերի առաջացման ու զարգացման հետևանքով արդեն XIV դարի վերջերին իտալական քաղաքներում բավականաչափ սրվում են դասակարգային հակասությունները ու պայքարը։ Մասնավորապես չոմպիների ապստամբությունից (1378 թ.) հետո, ժողովրդական խմորումներից ու հուզումներից սարսափած, բուրժուական վերնախավերը հրաժարվում են ռեսպուբլիկական կարգերից ու ձեռնամուխ լինում ուժեղ, կենտրոնացված բռնապետություններ ստեղծելու գործին։ XV դարի երկրորդ կեսից սկսած իտալական գրեթե բոլոր քաղաքներում իշխանության գլուխն են անցնում կամ պատրիկական հարուստ տները, կամ ազնվական տոհմերը։ Ռեսպուբլիկական կարգերը փոխարինվում են պրինցիպատով՝ բռնապետությամբ։

Առաջին բռնապետները հանդես են գալիս տակավին XIII դարի երկրորդ կեսին։ Այսպես, Ֆերրարայում իշխանության գլուխ է անցնում դ'Էստեների ազնվական տոհմը։ Բայց բռնապետությունները մասսայաբար ստեղծվում են միայն XV դարի երկրորդ կեսին։ Արդյունաբերական տեսակետից զարգացած քաղաքներում իշխանության գլուխ են անցնում պատրիկական տոհմերը, հարուստ վաճառականները, մեծ մասամբ բան-

[1] Архив Маркса и Энгельса, т. VI, 1939 г., стр. 15.

կիրները, իսկ այն քաղաքներում, որտեղ ֆեոդալական հարաբերություններն ուժեղ էին՝ ազնվական տոհմերը։ Պատրիկական բռնապետության տիպական օրինակ կարող է ծառայել Ֆլորենցիան, որտեղ XV դարի 40-ական թվականներին իշխանության գլուխ անցավ Մեդիչիների բանկիրական տոհմը։

Ռեսպուբլիկական կարգերի ոչնչացման և պրինցիպատի հաստատման հետ միասին XV դարի երկրորդ կեսից նոր էտապ է սկսվում իտալական Վերածննդի պատմության մեջ, որը տևում է մինչև XVI դարը, մինչև Իտալիայի տնտեսական անկումն ու կղերա-ֆեոդալական ռեակցիայի հաղթանակը։

Իտալական Վերածննդի մասին խոսելիս պետք է նկատի ունենալ նաև մի այլ հանգամանք. եթե վաղ Վերածնության շրջանում առաջատար դեր խաղում էր գեղարվեստական գրականությունը, ապա բուն Վերածնության շրջանում առաջին պլանն է մղվում կերպարվեստը. XV դարի ամբողջ ընթացքում բուն թափով սկսում է զարգանալ հատկապես նկարչությունը, որը հող է նախապատրաստում իտալական արվեստի այն բարձր զարգացման համար, որ տեղի ունեցավ XVI դարի առաջին կեսին։ Հենց այս է նկատի ունեցել Էնգելսը, երբ գրել է. «Իտալիայում սկսվեց արվեստի չտեսնված ծաղկում, որն ասես թե հանդիսացավ կլասիկ հնադարի ցոլքը, և որին արդեն երբեք այլևս չէր հաջողվում հասնել»[1]։ Այս շրջանում է, որ ապրում ու գործում են Լեոնարդո դա Վինչին (1452—1519), Միքելանջելո Բուոնարոտին (1475—1564), Ռաֆայելը (1483—1520), Տիցիանը (1477—1576), Սանդրո Բոտիչելլին (1444—1510), Ջորջոնեն (1478—1510), ճարտարապետ Բարմանտեն (1444—1514) և այլ նշանավոր նկարիչներ, քանդակագործներ, ճարտարապետներ։

Գեղարվեստական գրականությունն այդ շրջանում նույնպես զարգանում է, բայց, այնուամենայնիվ, Վերածննդի ոգին իր ամբողջ խորությամբ ու ցայտունությամբ արտահայտվում է կերպարվեստի մեջ։ Սա իտալական Վերածննդի էական առանձնահատկություններից մեկն է։

Շարունակելով Պետրարկայի ու Բոկաչիոյի սկսած գործը, հումանիստները XIV դարի վերջերին և ամբողջ XV դարում զբաղվում են դասական հնադարի ու նրա կուլտուրայի ուսումնասիրությամբ։ Եթե վաղ Վերածննդի շրջանում ուշադրության կենտրոնում գտնվում էր գլխավորապես հին հռոմեական կուլտուրայի ուսումնասիրությունը, ապա այժմ դրա հետ միասին մեծ հետաքրքրություն են հանդես բերում հին հունական փիլիսոփայության, պատմագրության, գեղարվեստական գրականության ու արվեստի նկատմամբ։ Կազմվում են Հոմերոսի, Արիստոտե-

1 Տ. Էնգելս, Բնության դիալեկտիկա, էջ 7։

լի, Պլատոնի, Թուկիդիտի, Պլուտարքոսի, Քսենեֆոնտի երկերի ցուցակները, հայտնագործվում են նոր ձեռագրեր (մասնավորապես Ցիցերոնի, Լուկրեցիոսի, Պլավտոսի, Սեներկայի, Պլատոնի, Պլուտարքոսի)։ Միայն հումանիստ Աուրիսիցոն Արևելքում կատարած իր ճանապարհորդությունների ժամանակ հավաքեց 238 ձեռագիր և բերեց Իտալիա։

Հումանիստների պատկերացումը դասական Հունաստանի մասին ավելի է լայնանում մանավանդ Բյուզանդիայի կործանումից հետո։ Երբ 1453 թ. տաճիկները գրավեցին Կոստանդնուպոլիսը, այնտեղ ապրող հույները փախան Իտալիա, իրենց հետ տանելով մեծ քանակությամբ ձեռագրեր։ Նրանց մեջ կային հին հունարենի հմուտ մասնագետներ, որոնք մեծ դեր խաղացին իտալական դպրոցներում հին հունարենի դասավանդումը բարելավելու գործում։ Բացի դրանից հումանիստները զբաղվում են նաև դասական նյութական կուլտուրայի ուսումնասիրությամբ. հավաքում են հին դրամներ, արձաններ և առհասարակ այն ամենը, ինչ որ հնարավոր էր հավաքել։ Այսպիսով, «Բյուզանդիայի կործանման ժամանակ փրկված ձեռագրերում, Հռոմի ավերակների տակից պեղած անտիկ կոթողների մեջ հիացած Արևմուտքի առջև դիմականգնեց մի նոր աշխարհ՝ հունական հնադարը. նրա լուսավոր պատկերների առաջ չքացան միջնադարի ուրվականները»[1]։

Այն ծավալ է ստանում նոր հայտնագործված ձեռագրերի ու հուշարձանների ուսումնասիրությունը, հունական փիլիսոփաների ու գրողների երկերի թարգմանությունը։ Պետրարկայի հիմնադրած դասական բանասիրությունը հսկայական քայլերով առաջ է գնում։

Դասական հնադարով զբաղվող բանասերների կողքին ասպարեզ են գալիս իտալական Վերածննդի առաջին փիլիսոփաները՝ Լորենցո Վալլան (1407—1457), Մարսիլիո Ֆիչինոն (1433—1499), Պիկո դելլա Մարենդոլլան (1463—1499)։ Նրանք իրենց փիլիսոփայական աշխատություններով ծանր հարված են հասցնում ասկետիզմին, կաթոլիկական եկեղեցու դոգմաներին, սուր հարձակումներ գործում Հռոմի պապի վրա, պայքարում կղերա-ֆեոդալական կապանքներից մարդու անհատականության լիակատար ազատագրման համար։ Պատմականորեն առաջադիմականը նրանց գործունեության մեջ նաև այն էր, որ նրանք մեծ դեր խաղացին գիտությունն ու փիլիսոփայությունը աստվածաբանության գերիշխանությունից ազատելու ուղղությամբ։

Գեղարվեստական գրականության բնագավառում XIV դարի վերջին և XV դարի առաջին կեսին զարգանում է բացառապես նովելը և լիրիկան։ Հանդես են գալիս մի շարք նովելիստներ, ինչպես օրինակ՝ Սեր Ջովաննին, որի մասին գրականության պատմությանը ոչինչ

---

1 Ֆ. Էնգելս, Բնության դիալեկտիկա, էջ 6։

հայտնի չէ, բացի «Պեկորոնե» (1378 թ.) խորագիրը կրող նովելների ժողովածուից. Ջովաննի Սերկամբին (1347—1424), որից մնացել է 155 նովել, Ֆրանկո Սակետին (1335—1400) և այլն։ Բայց այդ նովելիստներից ոչ մեկը չհասավ «Դեկամերոն»-ի ոչ գաղափարական խորությանը և ոչ էլ վարպետությանը։ Դրանց մեջ որոշ հետաքրքրություն ներկայացնում է Սակետին։

Նա ծնվել է Ֆլորենցիայում, գվելֆյան ընտանիքում։ Չբաղմունքով եղել է վաճառական, բայց ակտիվ մասնակցություն է ունեցել իր հայրենի քաղաքի քաղաքական կյանքին. եղել է Ֆլորենցիայի ռեսպուբլիկայի դիվանագիտության ներկայացուցիչը Բոլոնիայում, Միլանում և այլ պատասխանատու պաշտոններ է վարել Տոսկանայի զանազան քաղաքներում։ Կյանքի վերջին տարիներին զբաղվել է բացառապես գրական-ստեղծագործական աշխատանքներով, գրել է նովելներ և բանաստեղծություններ։

Սակետիի գլխավոր ստեղծագործությունը նրա նովելների ժողովածուն է, որտեղ տրված է XIV դարի վերջին քառորդի Ֆլորենցիայի կյանքի մի քանի բնորոշ կողմերի նկարագրությունը։ Չնայած Սակետին իր նովելներում որոշ համակրանքով է խոսում արհեստավորության մասին, բայց նա, որ մի ժամանակ մոտ էր կանգնած «ժողովրդական» պարտիային, չմպիների ապստամբությունից հետո անցավ վերնախավերի կողմը։

Իտալական գրականության պատմաբաններից մեկը նշել է, որ եթե ժամանակագրությունը չխանգարեր, ապա Սակետիին կարելի էր համարել ոչ թե Բոկաչիոյի հետևորդը, այլ նրա նախորդներից մեկը։ Եվ դա ճիշտ է. նրա նովելները արդեն չունեն գաղափարական այն դարաշրջանային նշանակություն ունեցող խոր բովանդակությունն ու գեղարվեստական հմայքը, ինչ հատկանշական էր «Դեկամերոն»-ի համար։ Իրենց բնույթով դրանք մեծ մասամբ ավելի շուտ անեկդոտներ են, հաճախ զուրկ սյուժետային գլխավոր գծից ու կոմպոզիցիոն ամուր կառուցվածքից։ Գործող անձերը նկարագրվում են խիստ միակողմանիորեն։ Սակետին ստեղծում է ոչ թե բնավորություններ, այլ պարզապես ծաղրանկարներ։ Գլխավոր արժանիքն այն հումորն է և ժողովրդական կենդանի խոսակցական լեզուն, որով գրված են նրա նովելները։

Ուշադրության արժանի մյուս գրողը Պոջո Բրաչոլինին է (1380—1459)։ Նա ծնվել է Տերանուովա քաղաքում, դեղագործի ընտանիքում։ Երիտասարդ հասակում տեղափոխվել է Ֆլորենցիա նոտար դառնալու նպատակով։ Գրագրի պաշտոնով աշխատել է Կոլյուչիո Սալյուտատիի մոտ և մասնակցել նրա գրական խմբակի աշխատանքներին։ 1409 թ. գնում է Հռոմ և այստեղ երկար ժամանակ աշխատում պապի գրասենյակում իբրև գրագիր։ Այնուհետև վերադառնալով Ֆլորենցիա՝ ընտրվում

է հանրապետության կանցլեր։ Կյանքի վերջին տարիներին նա սերտորեն կապվում է Ֆլորենցիայի բուրժուական վերնախավերի, մասնավորապես Մեդիչիների հետ։

Պոջոն իր գործունեության ամբողջ ընթացքում զբաղվել է դասական բանասիրությամբ. նա հավաքել է բազմաթիվ, մինչ այդ անհայտ դասական գրողների ձեռագրեր (Կվինտիլիան, Լուկրեցիա, Ցիցերոնի ճառերը, Պլավտոսի 12 կոմեդիաների ձեռագրերը և այլն), ուսումնասիրել է այդ ձեռագրերը և մաքրել հետագայում թույլ տրված աղավաղումներից։ Այնուհետև. լատիներեն լեզվով գրել է մի շարք դիալոգներ ու աշխատություններ, որտեղ շոշափել է այն ժամանակվա հրատապ գրեթե բոլոր հարցերը։ Հումանիզմի պատմության համար մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում հատկապես նրա հետևյալ դիալոգները՝ «Ժլատության մասին» (1428—1429), «Բարձր ծագման մասին» (1440), «Քահանաների դժբախտության մասին» (1440) և այլն։ Վերջապես, նրա գրչին է պատկանում նաև «Ֆլորենցիայի պատմությունը», որը լույս տեսավ նրա մահից հետո, 1476 թ.։

Պոջոն իբրև գրող գրականության պատմության մեջ մտավ իր «Ֆացետիաներ» խորագիրը կրող ժողովածուով, որի վրա նա աշխատել է 1438—1452 թթ.։

Ֆացետիա (facetiae) բառացիորեն նշանակում է կատակ, ծաղր, սուր խոսք։ Իբրև գրական ժանր՝ նովելի այլատեսակություններից մեկն է և նրանից տարբերվում է իր կարճությամբ։ Դրանք փոքրիկ հումորիստական պատմություններ են, մանրապատում, կենցաղային անեկդոտներ, ուրախ և զվարճալի բովանդակությամբ ու սուր վերջավորությամբ։ Պոջոն պատմում է, որ իր գրքի հիմքում ընկած են այն անեկդոտներն ու զվարճությունները, որ նա լսել է Հռոմի պապի գրասենյակում աշխատելիս։

«Ֆացետիաներ»-ի մեջ մեծ տեղ են գրավում հոգևորականության դեմ ուղղված գործերը։ Քննադատվում է նրանց ընչաքաղցությունը, ագահությունը, շռայլատանությունը, տգիտությունն ու այլասերված կյանքը։

Իբրև օրինակ վերցնենք հոգևորականության ընչաքաղցության դեմ ուղղված ֆացետիաներից մեկը։ Երբ մի շատ հարուստ քահանայի սիրած շունը սատկում է, նա մեծ հանդիսավորությամբ նրան թաղում է գերեզմանոցում։ Եպիսկոպոսներից մեկը, որ վաղուց աչք ուներ քահանայի հարստության վրա, առիթն օգտագործում է և, կանչելով նրան իր մոտ, հայտնում է, որ այդ արարքի համար նա որոշել է նրան ձերբակալել։ Քահանան շատ լավ իմանալով եպիսկոպոսի մտադրությունը՝ իր հետ վերցնում է հինգ հարյուր ոսկի դուկատ, և երբ լսում է եպիսկո-

պոսի վճիռը, այսպես է պատասխանում. «Սուրբ հայր, եթե դուք իմանայիք, թե ինչքան խելոք էր իմ շունը, դուք չէիք զարմանա, որ ես նրան թաղեցի մարդկանց կողքին։ Նա մարդկային գիտակցության տեր էր թե՛ իր կենդանության ժամանակ և թե՛ մահվան պահին»։ «Այդ ի՞նչ է նշանակում»,— հարցնում է եպիսկոպոսը։ «Իր կյանքի վերջին օրերին,— պատասխանում է քահանան,— նա կտակ գրեց և իմանալով ձեր կարիքը, նա ձեզ կտակել է հինգ հարյուր ոսկի դուկատ։ Եվ ահա ես այդ գումարը բերել եմ»։ Եվ եպիսկոպոսը մեծ հավանություն տալով թե՛ կտակին և թե՛ թաղմանը, դրամը վերցնելով, քահանային ազատում է ձերբակալությունից։

Մի այլ ֆացետիայում պատմվում է այսպիսի դեպք.— քահանան քարոզի ժամանակ շփոթում է թվերը։ Նա ժողովրդին բացատրում է աստվածաշունչը, պատմելով, թե ինչպես քրիստոսը հինգ բլիթներով կերակրել է հինգ հազար մարդ, բայց «հինգ հազարի» փոխարեն նա ասում է «հինգ հարյուր»։ Երբ տիրացուն կամաց նրան դիտողություն է անում թվերը շփոթելու մասին, քահանան զայրացած պատասխանում է. «Լուր, հիմար, շատ լավ կլինի, եթե նրանք հավատան այն թվին, որ ես ասացի»։

Ֆացետիաների մի զգալի մասը ուղղված է ֆեոդալական ազնվականության, պալատական կյանքի, սխոլաստիկայի ու սխոլաստիկ գիտնականների դեմ։ Խիստ քննադատվում է վաշխառուությունը։ Մի քանի գործեր ուղղված են վարձկան զինվորների՝ կոնդոտորների ու նրանց վարձկան հրամանատարների դեմ։

Պոջո Բրաչոլինին իր ֆացետիաները գրել էր լատիներեն լեզվով, բայց հետագայում այդպիսի գործեր գրվում են նաև ազգային լեզուներով։ Նովելի հետ միասին ֆացետիան դարձավ վերածնության դարաշրջանի ամենատարածված գրական ժանրերից մեկը։ Ֆացետիա գրել է Ռաբլեն, գերմանական գրողներից՝ Բրանտը, Բեբելը և այլն։

Նովելի ժանրին իտալական գրականության մեջ մենք հանդիպում ենք նաև XV դարի երկրորդ կեսին։ 1476 թ. «Նովելինո» վերնագրով լույս տեսավ մի ժողովածու, որի հեղինակը Թոմազո Մազուչոն էր։ Նրա ժողովածուն բաղկացած է հինգ մասից, ըստ որում ամեն մի մասում ամփոփված է տասը նովել։ Մազուչոյի նովելների բնորոշ գիծը սուր հակակղերական բնույթն է, որի համար էլ կաթոլիկական ռեակցիայի տարիներին այդ գործն արգելվեց։ Բոկաչիոյից հետո ամենախոշոր և միաժամանակ իտալական Վերածննդի վերջին նովելիստը Բանդելլոն (1480—1562) էր, որի գործերը հրատարակվեցին Փարիզում։ Իտալիայում նրա նովելները նույնպես արգելվեցին ինկվիզիցիայի կողմից։

XIV դարի վերջին և XV դարի սկզբին զարգանում է նաև լիրիկան։

Ամենահետաքրքիր երևույթը բուրլեսկային[1] պոեզիայի առաջացումն էր, որի ամենախոշոր ներկայացուցիչը Ջոմենիկո Բուրկելլոն (1404—1448) էր։ Նա ծնվել է արհեստավորի ընտանիքում, զբաղմունքով եղել է վարսավիր։ Մեդիչիների բռնապետության դեմ գործած սուր հարձակումների համար հալածվել է, բանտ նետվել, աքսորվել Ֆլորենցիայից։ Մահացել է Հռոմում։

Լինելով երգիծական պոեզիայի լավագույն ներկայացուցիչներից մեկը՝ Բուրկելլոն լայն չափով օգտագործել է ժողովրդական ստեղծագործությունները, հատկապես չափածո երգիծական գործերը և իր ստեղծագործությունները, մասնավորապես երգիծական սոնետները, կառուցել է ժողովրդական լայն հիմքի վրա։ Իր քաղաքական հայացքներով նա շարունակել է վաղ Վերածննդի, մասնավորապես Բոկաչիոյի դեմոկրատական տրադիցիաները, եղել է դեմոկրատական կարգերի ջերմ պաշտպան և Մեդիչիների բռնապետության հակառակորդ։ Արտահայտելով դեմոկրատական լայն խավերի տրամադրությունը, նա իր բանաստեղծություններում դատապարտել է սոցիալական անարդարությունը, հարուստների կուշտ ու շվայտ կյանքը, մեծ հարգանքով ու համակրանքով խոսել այն մարդկանց մասին, որոնց մտահոգության գլխավոր առարկան «սննդի հոգսն» է։ Այս տեսակետից շատ բնորոշ է նրա «Մրջյունը ճանապարհորդ» բանաստեղծությունը։ Գլխավոր գաղափարն արտահայտված է վերջին եռատողում. «Ահա թե ինչ կասեմ ես ձեզ. գեղեցիկ է տունը, որտեղ չկա հոգս սննդի մասին. ի՞նչ մխիթարություն կարող է լինել քաղցածի համար տունը»։

Բուրկելլոյին գերազանցապես հետաքրքրում են ռեալ կյանքի այն մանրուքները, որոնք շարքային մարդու համար հաճախ ունեն վճռական նշանակություն։

Ջեմենիկո Բուրկելլոյի պոեզիայի պատմականորեն առաջադիմական նշանակությունը Մեդիչիների բռնապետությանը հակադրվող դեմոկրատական ոգին է և լայն ժողովրդական հիմքը։

XV դարի երկրորդ կեսին իտալական գրականության պատմության մեջ սկսվում է նոր շրջան։ Այդ շրջանը կապված էր իտալական քաղաքներում ռեսպուբլիկական կարգերի վերացման և բուրժուական-ազնվական բռնապետություններ հաստատելու հետ։ Բնորոշը այդ նոր շրջանի համար հետևյալն է. եթե XIV դարի վերջին և XV դարի սկզբին հումանիստական շարժումը հիմնական գծերով շարունակում է վաղ Վերածննդի դեմոկրատական տրադիցիաները, ապա բռնապետություններ հաստատվելուն զուգընթաց նա կտրվում է ժողովրդական ակունքներից ու հիմքից, քաշվում պալատներն ու արքունիքները, հարմարվում կամ

---

[1] Ֆրանսերեն burlesque, իտալերեն burla — բառացիորեն նշանակում է կատակ։

պատրիկության, կամ ազնվականության ճաշակին ու պահանջներին։ Գրողներն էլ բացառապես ապրում են պատրիկական կամ ազնվական բռնապետների պալատներում, շրջում արքունիքից արքունիք, որոնում ավելի բարձր վճարող մեկենասներ, կատարում նրանց պատվերները։ Բռնապետներն իրենց հեղինակությունը բարձրացնելու նպատակով լայնորեն բացում են արքունիքի դռները գրողների, գիտնականների ու նկարիչների առաջ, հովանավորում նրանց, նույնիսկ ստեղծում գրական խմբակներ, այսպես կոչված ակադեմիաներ։

Այսպես, բանկիր Կոզիմո Մեդիչին, որ 1443 թ. Ֆլորենցիայում զավթեց իշխանությունը, 1459 թ. ստեղծեց այսպես կոչված Պլատոնյան ակադեմիա՝ հումանիստ փիլիսոփա Մարսիլիո Ֆիչինոյի գլխավորությամբ։ Նա ուներ նաև իր դրական խմբակը, որի աշխատանքներին մի ժամանակ մասնակցում էր Պոջո Բրաչոլինին։ Այդպիսի ակադեմիաներ ու գրական խմբակներ ստեղծվում են նաև այլ քաղաքներում։

Ինչո՞վ էին զբաղված այդ ակադեմիաներն ու գրական խմբակները։ Ամենից առաջ լատիներեն լեզվի բավականաչափ տուժած հեղինակության վերականգնումով։ Ոչ միայն գիտական աշխատությունները, այլև գեղարվեստական գործերը գրում են լատիներեն լեզվով։ Այդ լեզվով հորինվում են բանաստեղծություններ, պոեմներ, նովելներ, փորձում են վերածնել դասական լիրիկայի գրեթե բոլոր ժանրերը՝ օդա, էլեգիա, էկլոգ, սատիրա, էպիգրամ, ձոն։ Նույն լեզվով կազմակերպում են ներկայացումներ։ Պլավտոսի և Տերենտիոսի նոր հայտնագործված կոմեդիաները Հռոմի ակադեմիայում բեմադրվում են լատիներեն լեզվով։ Սկսում են երազել դասական թատրոնը վերականգնելու մասին։

Այս տեսակետից շատ հատկանշական է գրական կյանքը հատկապես Ֆլորենցիայի և Ֆերրարայի արքունիքներում։

Կոզիմո Մեդիչիի սկսած գործը շարունակում է նրա թոռը՝ Լորենցո Մեդիչին *(1448—1492)*, որ բանկիր ու բռնապետ լինելուց բացի նաև բանաստեղծ էր։ Նա նույնպես ստեղծում է իր գրական խմբակը, աշխատելով Ֆլորենցիայում կենտրոնացնել այն ժամանակվա բոլոր նշանավոր բանաստեղծներին, գրողներին, նկարիչներին ու գիտնականներին։ Նա իր շքեղ պալատում կազմակերպում է մեծ տոնահանդեսներ, ծաղրաթափորներ (կարնավալ), մարտախաղեր (տուրնիր), որոնք հաճախ տեղի են ունենում ասպետական զինախաղերի ձևով։ Ինքը՝ Լորենցոն, շատ հաճախ ասպետական հագուստներով, ասպետների նման զինված անձամբ մասնակցում է այդ տոնահանդեսներին։ Նրան շրջապատած բազմաթիվ գրողներն ու բանաստեղծները իրենց ստեղծագործություններում փառաբանում են նրան, նրա տոհմին, նախնիներին ու դրա համար առատ վարձատրվում։

Լորենցո Մեդիչիի գրական խմբակից անհրաժեշտ է համառոտակի

կանգ առնել երկու գրողի վրա. նրանցից մեկը Անջելո Պոլիցիանոն (1454—1494) է։ Նա ծնվել է իրավաբանի ընտանիքում, բարձրագույն կրթությունն ստացել է Ֆլորենցիայում։ Լինելով դասական գրականության ու լեզուների մեծ մասնագետ, նա երկար ժամանակ աշխատում է Ֆլորենցիայի համալսարանում իբրև հունական և հռոմեական ճարտասանության պրոֆեսոր։ Դասական բանասիրության հարցերով զբաղվելուց բացի, նա եղել է Լորենցո Մեդիչիի պալատական բանաստեղծներից մեկը։

Նրա բանաստեղծությունների գլխավոր թեման եղել է Մեդիչիների տոհմը, իրեն՝ Լորենցոյի, նրա եղբոր՝ Ջուլիոյի փառաբանությունը, առհասարակ Մեդիչիների տոհմի գովաբանությունը։ Ըստ որում նա իր ստեղծագործություններում լայն չափով օգտագործում էր անտիկ ժյուժենները, դիցաբանությունը։

Նրա թողած գրական ժառանգության մեջ խիստ բնորոշ են հատկապես երկու գործ՝ «Ասք Օրփեոսի մասին» (1471) պիեսը և «Ստանսներ նվիրված մարտախաղին» (1475) անավարտ պոեմը։

Առաջին գործը Պոլիցիանոն գրել է, երբ տասնյոթ տարեկան էր։ Գլխավոր հերոսը հունական առասպելական երգիչ Օրփեոսն է, որն իր երգի ուժով կարողանում էր դյութել վայրի գազաններին, կանգնեցնել հոսող ջրերը, շարժել քարերն ու անտառները և նույնիսկ կախարդել դժոխքի ուժերին։ Իր սիրած կնոջ՝ Էվրիտեկի անսպասելի մահից հետո (օձի խայթոցից) Օրփեոսը ծանր ողբերգություն է ապրում։ Առանց նրա «երեսին նայելու» նա չի կարող ապրել. և ահա նա գնում է դժոխք, իր երգով այնպես է հմայում Պլուտոնին և նրա կնոջը՝ Պրոզերպինիային, որ նրանք որոշում են վերադարձնել նրա կնոջը։ Բայց Պլուտոնը նրա առաջ այսպիսի պայման է դնում. Օրփեոսի հետևից դժոխքից դուրս կգա նաև Էվրիտեկը, բայց Օրփեոսը որքան էլ տանջվի սիրուց, դժոխքի ճանապարհին չպետք է գլուխը ետ դարձնի և նայի նրան։ Եթե նա ուժել կամք հանդես չբերի և խախտի այդ պայմանը, նորից կկորցնի իր սիրած կնոջը, այս անգամ ընդմիշտ։ Բայց Օրփեոսը այնքան է իրեն երջանիկ զգում, որ մոռանում է ամեն ինչ և նայում Էվրիտեկին։ Այս նշանակում է, որ նորից կորցնում է նրան։ Վերջում, Դիոնիսոսի տոնակատարության ժամանակ, վակխանկանները բնության օրենքները խախտելու համար (Պլուտոնը երկրի ընդերքի աստվածն է) Օրփեոսին հոշոտում են։

Պոլիցիանոյի այս գործը համարվում է հումանիստական ողբերգության առաջին նմուշներից մեկը։ Ճիշտ է, դրամատիկական ստեղծագործության ամենագլխավոր նախապայմաններից մեկը՝ գործողությունը, այստեղ գրեթե բացակայում է։ Բայց ամբողջ գործը թափանցված է վերածնության դարաշրջանին հատուկ կենսուրախությամբ և կենսաթի-

բությամբ, որը, սակայն, նրա մոտ ստանում է շատ որոշակի արիստոկրատիկ բնույթ։ Պիեսի գեղարվեստական գլխավոր արժանիքը համարվում է բնության և կնոջ գեղեցկության վարպետ նկարագրությունը, ինչպես նաև ջերմ լիրիզմը։

Պոլիցիանոյի գաղափարական կապը պատրիկության հետ ավելի ցայտուն կերպով երևում է նրա պոեմում։ Ջուլիո Մեդիչին իր սիրած աղջկա՝ Սիմոնիդայի պատվին 1475 թ. կազմակերպեց մի շքեղ մարտախաղ։ Անհրաժեշտ էր Ջուլիոյին «անմահացնել», և Պոլիցիանոն նրա հաղթանակներն ու սխրագործությունները գովերգելու պատվեր է ստանում։ Պոեմը մնաց անավարտ Ջուլիոյի սպանության պատճառով։

Գրած մասերի համառոտ բովանդակությունը հետևյալն է. պատանի Ջուլիոն սիրո մասին բարձր կարծիք չունի և խուսափում է սիրելուց։ Սիրո աստվածը՝ Կուպիդոնը, որոշում է պատժել նրան։ Մի անգամ, որսի ժամանակ Ջուլիոն հանդիպում է մի սպիտակ եղնիկի, որը նրա աչքի առաջ հավերժահարս է դառնում. նա այնքան գեղեցիկ է, որ պատանին սիրահարվում է։ Կուպիդոնն իր հաղթանակով ուրախացած սլանում է Կիպրոս իր մորը՝ Վեներային այդ մասին տեղյակ պահելու համար։

Գիշերը Ջուլիոյին երազում երևում է Վեներան և համոզում նրան կազմակերպել շքեղ մրցախաղ։ Այստեղ ընդհատվում է պոեմը. մրցախաղը չի նկարագրված։

Իտալական գրականության պատմաբանները չնայած Պոլիցիանոյի պոեմի մի քանի կտորները համեմատել են իտալական Վերածննդի նկարչության հետ և շատ նմանություններ տեսել նրանց միջև (օր. Վեներայի ծննդի նկարագրությունը ծովից համեմատել են Բոտիչելլիի նույն թեմայով նկարի հետ և այլն), այնուամենայնիվ, պոեմի գաղափարական գլխավոր տենդենցը ասպետական հնավանդ բարքերի վերականգնման փառաբանությունն է, որ տեղի ունեցավ Մեդիչիների բռնապետության շրջանում։ Առհասարակ Պոլիցիանոն ազնվականացող պատրիկության տիպական երգիչներից մեկն էր. նա իր ստեղծագործություններում հումանիզմի «կենսախինդ ազատամտությանը» տվեց արիստոկրատական բնույթ։

Նույն տենդենցները բնորոշ են նաև Լորենցո Մեդիչիի պոեզիայի համար, որ Պոլիցիանոյի հետ միասին պատրիկության պորտաբույծ կյանքի երգիչներից մեկն էր։

Լորենցո Մեդիչիի խմբակի հետ կապված մյուս գրողը Լուիջի Պուլջին (1432—1484) էր։ Նա ծնվել է Ֆլորենցիայում, բուրժուական ընտանիքում։ Կապված լինելով Մեդիչիների հետ, կատարել է նրանց մի քանի դիվանագիտական բնույթի հանձնարարությունները այլ քաղաքներում, երգել է նրանց կազմակերպած ասպետական մրցախաղերը «Լորենցոյի

մրցախաղը» (1469) չափածո գործում, գրել է պալատական ճաշակին հարմար սոնետներ ու բանաստեղծություններ։

Բայց Պուլչին Լորենցոյի խմբակի միակ գրողն էր, որ այնուամենայնիվ ներքնապես համաձայն չէր նրա գրական ուղեգծի հետ և բացասական վերաբերմունք ուներ մասնավորապես ասպետական տրադիցիաների ու գրականության վերականգնման բոլոր փորձերի նկատմամբ։ Այդ շատ որոշակի երևում է նրա գլխավոր ստեղծագործությունից՝ «Մեծ Մորգանտը» (1482—1483) պոեմից, որը իրավացիորեն համարվում է հումանիստների առաջին ելույթը ասպետական գրականությունը վերականգնելու ջանքերի դեմ։

Պետք է նշել, որ ֆրանսիական ասպետական էպոսն Իտալիայում իր գոյությունը պահպանել էր երկու ճանապարհով։ Նախ՝ XIV դարում կազմվել էր մի ժողովածու «Ֆրանսիայի արքայական զավակները» խորագրով, որտեղ ամփոփված էին Կարլոս Մեծի և նրա շրջապատի վերաբերյալ բոլոր հայտնի առասպելները։ Այս ժողովածուն էլ դարձավ իտալական Վերածնության դարաշրջանում վերածնված ասպետական էպոսի գլխավոր աղբյուրներից մեկը։ Բացի այդ. Իտալիայում գոյություն ունեին հրապարակային երգիչներ՝ կոնտաստորներ, որոնց ռեպերտուարում մեծ տեղ էին գրավում կլոր սեղանի ասպետական վեպերը, ինչպես նաև Կարլոս Մեծի հետ կապված առասպելները։ Դրանք վարձու երգիչներ էին, որոնք «ծառայության» մեջ էին գտնվում այս կամ այն կոմունայում և հատուկ ծրագրով հանդես գալիս հրապարակներում, ժողովրդի հիշողության մեջ «թարմացնելով» ասպետական տրադիցիաները։ Այդ երգիչների գործունեությունն ավելի աշխուժացավ XV դարի երկրորդ կեսին, երբ Իտալիան գտնվում էր կղերա-ֆեոդալական ռեակցիայի նախօրյակին։

Պուլչիի պոեմը ուղղված է հրապարակային երգիչների կատարած այն գործերի դեմ, որոնց գլխավոր հերոսը Ռոլանդն է։

Պոեմի սյուժետային գլխավոր առանցքը նույնն է, ինչ որ պատմում էին կոնտաստորները. Կյարամոնտների տոհմը, որի գլխավոր ներկայացուցիչը Ռոլանդն է, և Մագանացիների տոհմը, որի գլխավոր ներկայացուցիչը Գանելոնն է, թշնամանքի մեջ են գտնվում։ Գանելոնը զրպարտում է Ռոլանդին, որի հետևանքով վերջինս ստիպված է թողնել Կարլոս Մեծի արքունիքը և հեռանալ երկրից։ Սահմանագլխին նա հանդիպում է երեք հսկաների, որոնք փորձում են կողոպտել վանքը, նրանցից երկուսին սպանում է, իսկ երրորդին՝ Մորգանտեին, քրիստոնյա է դարձնում։ Սա ասպետի ձևով հագնվելով ու զրահավորվելով, իբրև մահակ ձեռն է վերցնում մի մեծ զանգի լեզվակ և դառնում Ռոլանդի ուղեկիցն ու զինակիցը։ Այնուհետև նկարագրվում է նրանց անհավատալի արկածները։

Պոեմի սյուժետային մյուս գիծը Ռինալդոյի՝ Ռոլանդի խորթ եղբոր

արկածների նկարագրությունն է։ Սա գնում է Ռոլանդին որոնելու, ապա նրա հետ վերադառնում է Ֆրանսիա, Կարլոս Մեծին ազատում գերությունից, բայց Գանելոնի նոր զրպարտությունների պատճառով Ռոլանդը նորից հեռանում է և գնում Արևելք։ Այստեղ նա գերի է ընկնում։ Ռինալդոն լսելով այդ մասին, շտապում է Արևելք և ազատում նրան գերությունից, որից հետո Ռոլանդը դառնում է Բաբելոնի թագավոր։ Արևելք է շտապում նաև Մորգանտեն, որը ճանապարհին հանդիպում է մի կիսահսկայի՝ Մորգունտ անունով և դարձնում իր ուղեկիցը։

Պոեմում տրված է Ռոսենվալի ճակատամարտի նկարագրությունը։ Գանելոնը սարակինոսների թագավորին համոզել է հարձակվել քրիստոնյաների զորքի վրա, որի հրամանատարն է Ռոլանդը։ Դավաճանության լուրն իմանալով, Ռինալդոն երկու սատանաների օգնությամբ շտապում է ճակատամարտի վայրը, բայց տեղ է հասնում այն ժամանակ, երբ քրիստոնյաները Ռոլանդի գլխավորությամբ ծանր պարտություն են կրել։

Դավաճան Գանելոնը պատժվում է, Մարսիլը՝ կախաղան բարձրացվում։ Պոեմն ավարտվում է Կարլոս Մեծի մահվան նկարագրությամբ։

Պուլչիի վերաբերմունքը պոեմում նկարագրված ասպետական աշխարհի ու սխրագործությունների նկատմամբ խիստ կոմիկական է, եթե չասենք՝ երգիծական։ Այդ բոլորը նրա համար իրենց ուել՝ գոյությունն ու իմաստը վաղուց կորցրած երևույթներ են, այդ բոլորը այնպիսի հումորով են նկարագրվում, որ կարծես թե հեղինակն ամեն քայլափոխում ասում է՝ ա՛յ տեսեք, այսպիսի բան երբեք տեղի ունենալ չէր կարող. դրանք բոլորն էլ անպտուղ ու անհեթեթ երևակայության ծնունդ են։

Պուլչին դարեր շարունակ փառաբանված ասպետական հերոսներին հիշեցրել է այն բարձր պատվանդանից, որի վրա նրանց կանգնեցրել էր միջնադարյան կղերա-ֆեոդալական երևակայությունը։ Կարլոս Մեծը նրա մոտ մի հիմար ծերուկ է և չունի այն իմաստությունն ու արքայական վեհությունը, որ ասպետական երգիչները վերագրել են նրան։ Ռինալդոն շաղակրատի մեկն է, որկրամոլ ու կնամոլ։ Կոմիկական գծերից զուրկ չէ նույնիսկ Ռոլանդը։ Գրականության պատմաբաններն ուշադրություն են դարձրել հատկապես այն փաստի վրա, որ պոեմի գլխավոր հերոսը չնայած Ռոլանդն է, բայց Պուլչին իր գործն անվանել է «Մորգանտե», դրանով նորից շեշտելով պոեմի կոմիկական-երգիծական բնույթը։ Իսկ Մորգանտեն իսկապես որ կոմիկական կերպար է և նկարագրված է մեծ հումորով։ Նա աչքի է ընկնում երկու բանով՝ ահռելի ֆիզիկական ուժով և առասպելական ախորժակով։ Նա կարող է արմատախիլ անել ծառերը, թշնամիներին զանգի լեզվակով ծեծած միս-դարձնել, կրակի վրա խորովել մի ամբողջ փիղ և այլ կենդանիներ և այդ բոլորը միանգամից ուտել։ Եվ այս հսկան վերջ ի վերջո մահանում է մի

չատ փոքրիկ խեցգետնի խայթոցից։ Այդպիսի կոմիկական գծերով է ներկայացված նաև նրա ուղեկից Մարգուտան. սա նույնպես աչքի է ընկնում իր ախորժակով ու որկրամոլությամբ, բայց միաժամանակ ամենաընտիր բառերով հայհոյում է քրիստոնեական աստծուն, եկեղեցուն, ծաղրում կաթոլիկական կրոնի դոգմաները։ Նրա մահն ավելի կոմիկական է. առավոտյան արթնանալով (Աֆրիկայում), երբ տեսնում է, որ իր երկարաճիտ կոշիկները կապիկը հագել է, այնքան է ծիծաղում, որ ծիծաղից պայթում է։

Ֆրանսագետներից ոմանք Մորգանտեին և Մարգուտային իրավացիորեն համարում են Ռաբլեի հերոսների և Ֆալստաֆի նախորդները։

Պոեմները վկայում են, որ Պուլչիի մոտ շատ ուժեղ խախտված է նաև հավատը կաթոլիկական եկեղեցու և կրոնի նկատմամբ։ Այդ երևում է հատկապես այն տեսարաններից, որտեղ սատանա Աստարոտեն շատ անհամոզիչ կերպով պաշտպանում է քրիստոնեական կրոնի դոգմաները և աստվածաշնչի վրա հենվելով, ապացուցում է, որ միակ ճշմարիտ կրոնը կաթոլիկական հավատն է։ Շատ զավեշտական գույներով է նկարագրված առաքյալ Պետրոսը. քափ ու քրտինքի մեջ մտած, նա անընդհատ բացում է դրախտի դուռը՝ ճակատամարտում ընկած ու դրախտ առաքված քրիստոնյա զինվորների առաջ, իսկ դրախտից լսվող կրոնական երգը, որով դիմավորում են զինվորներին, պարզապես խլացրել է նրան։

Պուլչին կաթոլիկական դոգմաները ծաղրելու համար գծում է ավելի «ցինիկ» պատկերներ, որոնց մասին մեծ զայրույթով են խոսել բուրժուական պատմաբաններից ոմանք։ Ահա կրոնական դոգմաները զավեշտի վերածող այդպիսի տեսարաններից մեկը. «Անհավատների» արքայադուստր Մերիդիան սիրում է ասպետ Օլիվեին, վերջինս էլ անտարբեր չէ նրա նկատմամբ։ Բայց երբ Մերիդիան նրան հրավիրում է իր սենյակը և առաջարկում վայելել իրենց ուրախությունները, վերջինս հրաժարվում է, որովհետև նա հեթանոսուհի է։ Մերիդիան տեղն ու տեղը որոշում է քրիստոնեություն ընդունել. ասպետն սկսում է իր կրոնի գլխավոր դոգմաները շարադրել, բայց գեղեցկուհին ընդհատելով նրան, ասում է, թե ինքը պատրաստ է ոչ միայն ձեռքերով, այլև ոտքերով խաչակնքել, միայն թե հենց այժմ, առանց ձգձգելու, իրենք վայելեն իրենց սերը։

Այս բոլորից հետո դժվար չէ հասկանալ, թե ինչու պոեմը լույն տեսնելուց հետո Պուլչին արժանացավ Հռոմի պապի հանդիմանությանն ու հալածանքին։

Սակայն ասպետական վեպերի և էպոսի դեմ Պուլչիի ելույթը չէր կարող կասեցնել այդ ժանրերի վերածնունդը. մոտենում էր կղերա-ֆեոդալական ռեակցիան, իսկ ասպետական էպոսի վերածնունդը, որ տեղի ունեցավ Ֆերրարայում, վերահաս ռեակցիայի արտացոլումն էր գրականության մեջ։

2. ԱՍՊԵՏԱԿԱՆ ԷՊՈՍԻ ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴԸ ՖԵՐՐԱՐԱՅՈՒՄ ԵՎ ԼՈԴՈՎԻԿՈ ԱՐԻՈՍՏՈ

Ֆերրարան այն բռնապետություններից մեկն էր, որտեղ ամբողջ Վերածնության շրջանում իշխում էր դ'Էստեների ազնվական տոհմը։ Այստեղ պահպանվել էին ֆեոդալական հարաբերությունները, պահպանվել էին ազնվականության կալվածքները, բոլոր արտոնություններն ու իրավունքները։ Դ'Էստեների արքունիքը ֆեոդալական բռնապետության մի իսկական որջ էր. «Արքունիքում տեղի էին ունենում ամենասարսափելի բաներ, իշխում էր ընտանեկան խառնաշփոթություն. դքսուհի Պարիզինային գլխատում են Ուգոյի խորթ որդու հետ ունեցած ենթադրյալ կապի համար, օրինական և անօրինական թագաժառանգները փախչում են արքունիքի հետապնդումներից, բայց նրանց հետևից ուղարկված մարդասպանները նրանց գտնում են օտար երկրներում։ Դրսից մեկը մյուսի հետևից ծագում են դավադրություններ։ Ապօրինի զավակներից մեկի անօրինական զավակը փորձում է իշխանությունը զավթել միակ օրինական ժառանգ էրկուլի I-ից, ավելի ուշ այս վերջինս իր հերթին թունավորում է իր կնոջը, իմանալով, որ կինը իր եղբոր թելադրանքով պատրաստվում է թունավորել իրեն։ Իբրև այս ողբերգության եզրակացություն, երկու ապօրինի զավակները դավադրություն են կազմակերպում իրենց եղբայրների՝ Ալֆոնս I-ի և կարդինալ Իպպոլիտի դեմ և, հաջողություն չունենալով, երկուսն էլ ցմահ բանտ են նետվում։ Այդ պետության մեջ լրտեսությունը ծայրահեղորեն զարգացած ու տարածված էր...» [1]։

Սակայն դ'Էստեները ամեն կերպ աշխատում էին այդ բոլորը քողարկել արտաքին շուք ու փայլով, գիտնականներին, բանաստեղծներին և նկարիչներին մեկենասություն անելով, իբրև «բարի» և «առատաձեռն» հովանավոր, գերազանցել Մեդիչիներին։ Գրողների ու նկարիչների առաջ էլ շատ կոնկրետ խնդիր էր դրվում՝ փառաբանել դ'Էստեներին, ֆեոդալականացնել ու «ազնվացնել» նրանց կյանքը, ներկայացնել նրանց իբրև «ամբողջ քրիստոնեական աշխարհի բարերարներ»։

Եվ գրողներից ոմանք մեծ սրբությամբ կատարում էին այդ պատվերը։

Բոլորովին պատահական չէ, որ հենց Ֆերրարան, կղերա-ֆեոդալական կուլտուրայի այդ «անմար» օջախը դարձավ ասպետական էպոսի վերածնության «մայրական գիրկը»։ Արքունական գրադարանի զարդը կլոր սեղանի ֆրանսիական ասպետական վեպերն էին (բրետոնյան ցիկլի) և այդ վեպերն էլ դարձան արքունիքում հավաքված գրողների ոգեշնչման գլխավոր աղբյուրը։

[1] *Я. Бургард*, Культура Италии в эпоху Возрождения, 1904, т. I, стр. 55.

Այդ կարգի գրողների մեջ առաջնության դափնին պատկանում է Մատեո Բոյարդո կոմս Սկանդինոյին (1434—1494)։ Նա Ֆերրարայի արքունիքին ամենից մոտ կանգնած մարդկանցից մեկն էր, խոշոր կալվածատեր, պալատական պաշտոնյա, կյանքի վերջին տարիներին Ռեջիոյի գավառապետ և միաժամանակ պալատական բանաստեղծ։ Լատիներեն լեզվով գրել է էկլոգներ, իտալերեն լեզվով գրել է կանցոններ ու սոնետներ։ Ուժերը փորձել է կատակերգության բնագավառում, զբաղվել է թարգմանություններով։ Սակայն նա հայտնի դարձավ իր գլխավոր ստեղծագործությամբ՝ երեք գրքից բաղկացած ասպետական պոեմով, որը կոչվում է «Սիրահարված Ռոլանդը» (1587)։ Պոեմի վրա աշխատել է քսան տարի (բայց մնաց անավարտ)։

Պոեմի թեման առնելով Բրետոնյան ցիկլի ասպետական վեպերից, Բոյարդոն սյուժետային գլխավոր առանցքը դարձրել է Ռոլանդի սերը Անջելիկայի նկատմամբ։ Գերվելով Անջելիկայի գեղեցկությամբ, Ռոլանդը հեռանում է Կարլոս Մեծի պալատից և իր կյանքի գերագույն նպատակը համարում Անջելիկային ծառայելն ու պաշտպանելը։ Իսկ Անջելիկան պաշտպանվելու կարիք ուներ, որովհետև թագավորներից մեկը՝ Ագրիկոնը, սրի ուժով ցանկանում է ամուսնանալ նրա հետ։ Ռոլանդը մենամարտելով Ագրիկոնի հետ, հաղթում է նրան (սպանում է), բայց Անջելիկան դարձյալ անտարբեր է նրա նկատմամբ, որովհետև նա սիրում է Ռոլանդի խորթ եղբորը՝ Ռինալդոյին։ Մի անգամ անտառով անցնելիս Անջելիկան ջուր է խմում ատելության աղբյուրից և իր համար միանգամայն անսպասելիորեն ատելությամբ է լցվում նաև Ռինալդոյի նկատմամբ։ Այստեղ պոեմն ընդհատվում է։

Բացի սյուժետային այս գլխավոր գծից պոեմում պատկերվում են նաև բազմաթիվ անհավատալի իրադարձություններ, հսկաներ, ջրահարսներ, հրեշներ ու կախարդներ և այլն։

Ֆրանսիական էպոսի հերոս Ռոլանդը, ինչպես հայտնի է, անտարբեր է կնոջ նկատմամբ։ Նրա համար առհասարակ կնոջ սեր գոյություն չունի։ Նա ծառայում է իբրև վասալ իր թագավորին, կրոնին ու հայրենիքին։ Բոյարդոն այդ բոլորը մի կողմ թողնելով, Ռոլանդին օժտել է բոլորովին նոր հատկությամբ. գլխավորը նրա մոտ սերն է, մի բան, որ շեշտված է նույնիսկ պոեմի վերնագրում։ Բացի այդ. նրա ասպետ հերոսները, այդ թվում նաև Ռոլանդը, դարձել են այն նրբաճաշակ, կոռեկտ կանանց հետ սեթևեթող ազնվազարմ անձնավորություններ, որ դ'Էստեների կուլտուրա խաղացող պալատի իդեալն էր։

Բոյարդոյի մոտ նույնպես հումորը որոշ տեղ է գրավում, բայց նրա վերաբերմունքը ասպետական աշխարհի նկատմամբ բոլորովին այլ է. նա սիրում է այդ աշխարհը և իդեալականացնում այն, ոգևորվում ու

ոգեշնչվում ասպետական ավանդություններով։ Բացի այդ, պոեմում մեծ տեղ է գրավում դ'Էստեների փառաբանությունն ու իդեալականացումը, նրանց բռնապետության հերոսականացումը։

Բոյարդոյի ասպետական պոեմը իր ժամանակ ազնվականության ու ազնվականացող բուրժուական վերնախավերի շրջանում շատ մեծ հաջողություն ունեցավ։ Բայց գրականության պատմության մեջ նա իր գոյությունը պահպանում է բացառապես Արիոստոյի շնորհիվ, որի նույն ժանրին պատկանող ստեղծագործությունը՝ «Մոլեգին Ռոլանդը», որոշ իմաստով հանդիսանում է «Սիրահարված Ռոլանդի» շարունակությունը։

Լոդովիկո Արիոստոյի *(1474—1533)* կյանքը և գրական գործունեությունը նույնպես սերտորեն կապված է Ֆերրարայի հետ։ Այս հանգամանքը իր կնիքն է դրել նրա ստեղծագործությունների վրա, բայց, այնուամենայնիվ, իր բոլոր հակասություններով հանդերձ Արիոստոն իտալական բուն Վերածննդի ամենախոշոր դեմքերից մեկն է։

Արիոստոն ծնվել է Ռեջիո քաղաքում։ Հայրը՝ Նիկոլա Արիոստոն, ծառայության մեջ է եղել դ'Էստեների մոտ, երկար ժամանակ աշխատել է իբրև Ռեջիո քաղաքի ամրոցի զինվորական պարետ։ Նա իր որդուն ցանկանում էր իրավաբան դարձնել, բայց Արիոստոն ոչ մի հետաքրքրություն ու խանդավառություն հանդես չի բերում այդ բնագավառում։ Հայրը շատ շուտով համոզվում է, որ իր որդու իսկական կոչումը գրականությունն է։ Արիոստոն իրեն ամբողջովին նվիրում է դասական գրականության ու լեզուների ուսումնասիրությանը և այդ շրջանից էլ սկսում է լատիներեն լեզվով հորինել իր առաջին բանաստեղծությունները։

Հոր մահից հետո *(1500 թ.)* ընտանիքի ամբողջ հոգսն ընկնում է Արիոստոյի վրա։ Նա պետք է մտածեր իր հինգ քույրերի և երեք եղբայրների գոյության մասին, քանի որ հայրը իր մահից հետո գրեթե ոչինչ չէր թողել։ 1502 թվին նա ստիպված ծառայության է մտնում դ'Էստեների մոտ, որոշ ժամանակ աշխատելով իբրև զինվորական։ Նա մասնակցում է Վենետիկի դեմ մղված պատերազմին, ծովային մի քանի ճակատամարտերի, բայց զինվորական կյանքը շատ շուտով ձանձրացնում է նրան։ 1503 թվին նա ծառայության է մտնում կարդինալ Իպոլիտ դ'Էստեի մոտ։ Նա կատարում է հազար ու մի մանր հանձնարարություններ։ «Բանաստեղծից ինձ ցրիչ են դարձրել»,— գանգատվում էր Արիոստոն իր նամակներից մեկում։ Կարդինալը իսկապես որ նրան դարձրել էր իր թղթատարը։ Նրա բոլոր շրջագայությունների ժամանակ բազմաթիվ ծառաների մեջ կարելի էր տեսնել նաև Արիոստոյին։

Այնուհետև Արիոստոյին հանձնարարում են զբաղվել պալատական թատրոնի գործերով։ Նրա գլխավոր պարտականությունն էր ներկայացումներ կազմակերպելու միջոցով զվարճացնել պալատական հասարակությանը։ Արիոստոն կատարում է այդ պարտականությունը։ Միակ

մխիթարությունն այն էր, որ նա այժմ համեմատաբար ավելի շատ ժամանակ ուներ զբաղվելու գրական-ստեղծագործական աշխատանքներով։ Այդ շրջանում նա իր գլխավոր ստեղծագործության՝ «Մոլեգին Ռոլանդի» վրա աշխատելուց բացի (սկսել է գրել 1506 թվին) գրում է նաև մի շարք կոմեդիաներ։ 1516 թվին նա ավարտում է իր պոեմը։ Խիստ բնորոշ է կարդինալի վերաբերմունքը։ Պոեմը կարդալուց հետո նա Արիոստոյին ասում է. «Եվ որտեղից եք դուք, մեսեր Լոդովիկո, հավաքել այդ խեղկատակություննները»։ Այս ցույց է տալիս, թե գրողների «մեծ բարերար» հորջորջված այդ արյունոտ բռնակալը[1] ո՛ր չափով էր հասկանում արվեստը և գրականությունը։

Թեև քաղցից մեռնելու վտանգը չլիներ, Արիոստոն, իհարկե, կհեռանար կարդինալից։ Եվ երբ 1517 թվին հարմար առիթ ստեղծվեց, Արիոստոն իրագործեց իր մտադրությունը։ Կարդինալը պետք է մեկներ Բուդապեշտ՝ այնտեղ եպիսկոպոսություն ընդունելու համար։ Նա ցանկանում էր իր բազմաթիվ ծառաների հետ վերցնել նաև Արիոստոյին, բայց վերջինս վճռականապես հրաժարվեց, պատճառաբանելով, որ ինքը վատառողջ է։

Արիոստոն իր գոյությունը պահպանելու համար ստիպված է ծառայության մտնել կարդինալի եղբոր՝ Ալֆոնս դ'Էստեի մոտ։ Սակայն շատ շուտով պալատական կյանքն ու ինտրիգները նրան ձանձրացնում են։ Նա մտածում է նոր բռնակալից ազատվելու մասին։ Կարծես թե նոր առիթ է ստեղծվում. նրա հարուստ ազգականներից մեկը իր մահից հետո իր ամբողջ հարստությունը կտակում է Արիոստոյին։ Բայց այդ ժառանգության վրա աչք ուներ նաև ինքը Ալֆոնսը։ Դատավորները Արիոստոյին «մտերմաբար» խորհուրդ են տալիս հրաժարվել ժառանգությունից և զիջել Ալֆոնսին։

Կորցնելով նյութական անկախություն ձեռք բերելու բոլոր հնարավորությունները, Արիոստոն ստիպված ընդունում է Ալֆոնսի «մեծահոգի» առաջարկությունը՝ գավառապետի պաշտոնով Գրաֆանիա մեկնելու մասին։ Արիոստոյի գլխավոր պարտականությունն էր վերջ տալ այն «ավազակային շարժմանը», որ լայնորեն ծավալվել էր գավառում։

Ի դեպ այդ «ավազակային շարժման» մասին։ XV—XVI դարերում այդ շարժումները շատ էին տարածված Իտալիայում։ Իշխող դասակարգերը «ավազակներ» էին կոչում նրանց, ովքեր ծայրահեղ չքավորության գիրկը հասնելով, ղրկվելով հողից ու տնից, ստիպված քաշվել էին լեռներն ու անտառները և զբաղված էին «ավազակությամբ»։ Դրանք քայքայված, սեփականազրկված ու ֆեոդալական վայրագ շահագործումից

---

[1] Կարդինալ Իպոլիտ դ'Էստեն կարգադրեց հանել իր եղբոր՝ Ջուլիոյի աչքերը, որովհետև պալատական գեղեցկուհիներից մեկը ասել էր. «Ինչ գեղեցիկ աչքեր են»։

ծայրահեղ հուսահատության հասած գյուղացիներ էին, որոնք զենքը ձեռքներին պայքարում էին իրենց կեղեքիչների դեմ։ Դա ֆեոդալական շահագործման դեմ ուղղված պայքարի ամենատարածված ձևերից մեկն էր այն ժամանակվա Իտալիայում։

Եվ ահա Արիոստոյի վրա պարտականություն է դրվում վերջ տալ «ավազակախմբերին» Ֆերրարայի գավառներից մեկում։ Նրա գործը խիստ դժվարանում էր նաև նրանով, որ մինչ այդ մի քանի գավառապետների հետ «ավազակները» արժանի դատաստան էին տեսել (սպանել էին)։

Սակայն Արիոստոյի հետ «ավազակները» այլ ձևով վարվեցին։ Կենսագիրները պատմում են, որ մի անգամ գիշերը նրա մոտ է գալիս «ավազակապետը»։ Արիոստոն ընդունելով նրան, հետաքրքրվում է գալու նպատակների ու շարժառիթների մասին։ «Ավազակապետը» նրան հայտնում է, որ ինքը գավառի բոլոր «ավազակների» հանձնարարությամբ եկել է նրա մոտ թե՛ «ավազակների և թե՛ իր անունից խորին հարգանք հայտնելու «Մոլեգին Ռոլանդ»-ի հեղինակին»։

Այս բանը չէր կարող ցնցող տպավորություն չգործել Արիոստոյի վրա։ Դուրս է գալիս, որ «ավազակները» ավելի բարձր էին գնահատում նրան ու մտածում նրա կյանքի անվտանգության մասին, քան մեկենաս կոչված Ալֆոնսը։

Կյանքի վերջին մի քանի տարին Արիոստոն համեմատաբար անկախ ու հանգիստ ապրեց։ Նա մի փոքրիկ տնակ էր գնել և «Մոլեգին Ռոլանդ»-ի վերջին խմբագրության հետ միասին զբաղվում էր այգեգործությամբ։ Նա ապրում էր իր կյանքի անբաժանելի ուղեկից՝ ֆլորենտացի Ալեքսանդրա Բունչիի հետ, որը սքանչելիորեն գիտեր իր հայրենի քաղաքի բարբառը և որին նա շատ բան է պարտական իր ստեղծագործությունների լեզվի հարստության ու կատարելության համար։ Արիոստոն մահացավ 1533 թվի հունիսի 6-ին։

Արիոստոյի բողոք գրական ժառանգությունը կարելի է բաժանել երկու խմբի. առաջին խմբի մեջ մտնում են նրա մի շարք լիրիկական բանաստեղծությունները, Հորացիոսի ոգով գրված յոթ սատիրա և ապա, իհարկե, նրա գլուխ-գործոցը՝ «Մոլեգին Ռոլանդը»։ Բացի չափածո գործերից, Արիոստոն գրել է նաև հինգ կոմեդիա՝ մեծ մասամբ Պլավտոսի, Տերենտիոսի հետևությամբ։

Արիոստոն իտալական և համաշխարհային գրականության պատմության մեջ մտավ գլխավորապես իր «Մոլեգին Ռոլանդ»-ով։

Ինչպես նշվեց, այս գործը որոշ իմաստով հանդիսանում է Բոյարդոյի պոեմի շարունակությունը. Արիոստոն սկսում է այնտեղից, որտեղից ընդհատվում է իր նախորդի երկը։ Բայց այս չի նշանակում, թե Արիոստոն որոշել էր գրել «Սիրահարված Ռոլանդ»-ի սոսկ շարունակու-

թյունը։ Նրա գործը միայն ձևականորեն է կապվում Բոյարդոյի անվան հետ. դրանք նույն ժանրին պատկանող, բայց իրենց գաղափարական բովանդակությամբ ու գեղարվեստական արժանիքներով միանգամայն տարբեր գործեր են։

«Մոլեգին Ռոլանդ»-ի սյուժեն այնքան բարդ ու խճողված է, որ ոչ մի ձևով հնարավոր չէ, թեկուզ ամենաընդհանուր ձևով, պատմել այդ գործի բովանդակությունը։ Բայց, այնուամենայնիվ, ֆաբուլային երեք գիծ շատ որոշակիորեն ձգվում են սկզբից մինչև վերջ և ստանում իրենց լուծումը։ Դա, նախ, Ռոլանդի սիրո և խելագարության պատմությունն է, որը պոեմի գլխավոր առանցքն է, ապա մավրերի արշավանքը Ֆրանսիա և Ռոչիերի ու Բրադամանտայի սիրո պատմությունը, որոնց ամուսնությունից պետք է առաջանա դ'Էստեների տոհմը։ Այս երեք գլխավոր գծերը շատ հաճախ ընդհատվում են ամենաբազմազան միջանկյալ դեպքերի ու իրադարձությունների նկարագրությամբ, որոնք սյուժետային տեսակետից չնայած ամուր թելերով կապված չեն իրար հետ, բայց շատ կարևոր են հեղինակի հայացքները հասկանալու համար։

Պոեմի գլխավոր գործողությունը զարգանում է այսպես. Ռոլանդը սիրում է «հեթանոսուհի» Անժելիկային, բայց վերջինիս հաջողվում է փախչել դուքս Նեմոնի մոտից, որի հսկողությանն էր հանձնել նրան Կարլոս Մեծը։ Անժելիկային սիրում է նաև Ռինալդոն։ Եվ ահա երկու նշանավոր ասպետները հետապնդում են նրան, մրցում իրար հետ նրան նվաճելու համար, հաճախ փրկում ամենածանր վիճակից։ Իսկ Անժելիկան իր փախուստի ճանապարհին տեսնում է մահացու վիրավորված և արյան մեջ ընկած մի երիտասարդի, որի գեղեցկությունը հիացնում է նրան։ Տեղափոխելով հովվի հյուղակը, Անժելիկան նրան խնամում է, առողջացնում։ Այնուհետև նկարագրվում է Անժելիկայի և Մեդորոյի (այսպես է երիտասարդի անունը, որը նույնպես սարակինոս է) սերը բնության գրկում, այն, թե ինչպես նրանք ծառերի բների վրա փորագրում են իրենց անունները, վայելում իրենց սերը։

Անժելիկային հետապնդող Ռոլանդը հասնելով այդ վայրը, ծառերի վրա փորագրած անուններից ամեն ինչ հասկանում է։ Այդ բանը նրա վրա այնպես ցնցող տպավորություն է գործում, որ նա խելագարվում է։

Նրա խելագարության առաջին արտահայտությունն այն է, որ սկսում է արմատախիլ անել այն բոլոր ծառերը, որոնց վրա փորագրված են երջանիկ սիրահարների անունները։ Այնուհետև փշրում է իր զենքերը, պատառոտում իր հագուստները, բառացիորեն մերկանում, այս վիճակում թափառում Ֆրանսիայում, թալանում ու կործանում քաղաքներ ու գյուղեր, սպանում բոլոր հանդիպած մարդկանց, Իսպանիայի ափերով փոթորիկի նման արշավելով, վերջ ի վերջո անցնում է Աֆրիկա՝ ամենաողորմելի տեսքով։

Ռոլանդին վերջում «բուժում» է ասպետ Աստալֆոն։ Նա թևավոր ձիուն հեծած, գնում է երկրային դրախտ, դժոխք և լինում է լուսնի վրա։ Այստեղ նա տեսնում է այն ամենը, ինչ մարդիկ կորցրել են երկրի վրա՝ արցունքներ, հառաչանքներ, չիրագործված երազներ և նույնիսկ մարդկանց բանականությունը, որ շշերի մեջ հատուկ խնամքով պահվում են։ Լուսնի վրա չկա միայն մի բան՝ հիմարություն։ Աստալֆոյին բացատրում են, որ նրա տեղը երկիրն է։ Գտնելով Ռոլանդի կորցրած բանականությունը, Աստալֆոն դնում է գրպանը և վերադառնում երկիր։ Ծոտ ստանալով կորցրած բանականությունը, Ռոլանդը նորից դառնում է քաջ ասպետ, վերջում մասնակցում սարակինոսների դեմ մղված պատերազմներին և մենամարտելով «անհավատ» թագավոր Ագրամանտի հետ, սպանում նրան։

Սյուժետային մյուս գիծը Ռինալդոյի քրոջ՝ Բարդամանտայի և Ռոջեի սիրո պատմությունն է։ Իմանալով, որ սրանց ամուսնությունից պետք է առաջանա դ'Էստեների տոհմը, կախարդական ուժերը և ամենից առաջ Ատլանտը խանգարում են սրանց ամուսնությունը։ Բոլոր կախարդանքներն ու դժվարությունները հաղթահարելով, նրանք կարծես թե պետք է հասնեն իրենց նպատակին, բայց սարակինոսների տարած հաղթանակը քրիստոնյաների դեմ նոր խոչընդոտ է հարուցում։ Փարիզը գրեթե շրջապատված է։ Վճռական ճակատամարտում «անհավատները» ծանր պարտություն են կրում և իրենց զորքերի մնացորդները կենտրոնացնում Պրովանսում։ Վերջ ի վերջո, մի շարք այլ դժվարություններ հաղթահարելուց հետո սիրահարներին հաջողվում է ամուսնանալ։

Արիոստոյի պոեմը խորապես հակասական մի ստեղծագործություն է։ Չպետք է մոռանալ, որ Արիոստոյի կյանքի վերջին քսանհինգ տարին զուգադիպեց Իտալիայում սկսված կղերա-ֆեոդալական ռեակցիային, և այս հանգամանքն իր կնիքն է դրել նրա պոեմի վերջնական խմբագրության վրա։

Պուլչիի հետ համեմատած, Արիոստոյի մոտ աչքի է ընկնում հատկապես երեք հանգամանք։ Նախ այն, որ Կարլոս Մեծը նրա մոտ արդեն ֆոմինական կերպար չէ. Արիոստոն նրան օժտում է լրջությամբ ու իմաստությամբ, վեհությամբ, քրիստոնյա թագավորին «պատիվ բերող» բոլոր արժանիքներով։ Հետո, խիստ տարբերություն է դիտվում քրիստոնյաների և անհավատների միջև։ Քրիստոնյաները բոլոր դեպքերում կատարյալ ու բարձր են «անհավատների» համեմատությամբ, և եթե սարակինոսները ցանկանում են դառնալ «լիարժեք ասպետ», ապա պետք է ընդունեն քրիստոնեություն, ինչպես օրինակ՝ Ռոջերը։

Այն հումորիստական վերաբերմունքը, որ հատկանշական է Պուլչիին՝ կաթոլիկական կրոնի դոգմանների նկատմամբ, Արիոստոյի մոտ արդեն չկա։ Նրա վերաբերմունքն այդ հարցում լուրջ է, և քրիստոնեու-

թյան ճշմարտությունն ու առավելությունը մյուս կրոնների (մասնավորապես մահմեդականության) համեմատությամբ անվիճելի է։

Այս բոլորի մեջ զգացվում է կաթոլիկական ռեակցիայի շունչը, բայց, ինչպես իրավացիորեն նշվել է, «Մոլեգին Ռոլանդը» «ֆեոդալական ու կաթոլիկական ռեակցիայի պոեմ չէ, այս բառի լրիվ իմաստով» (Ջեվիլեգով)։ Արիոստոյի պոեմի մեջ դեռ պահպանվել են հումանիստական աշխարհայացքի շատ կողմեր, ուժեղ տենդենցների ձևով։

Նախ՝ հետաքրքրությունը դեպի ռեալ իրականությունն ու ռեալ մարդը Արիոստոյի մոտ պահպանվել է։ Պոեմի ամենաուժեղ կողմերից մեկը սովորաբար համարում են Ռոլանդի խելագարության նկարագրությունը։ Արիոստոն զարմանալի խորությամբ ու մեծ արվեստով նկարագրում է Ռոլանդի հոգեկան ներքին ցնցումները, նրա անդիմադրելի սերը և ապա՝ մոլեգնությունը։ Այս տեսակետից ամենաուժեղ գլուխներից մեկը քսաներեքերորդ երգն է, որտեղ պատկերված է, թե ինչպես ծառերի վրա փորագրված կամ ժայռերի վրա կավիճով կամ ածուխով գրված Անժելիկայի ու Մեդորոյի անունները «մեխի նման ծակում են» նրա սիրտը։ Նա սկզբում փորձում է ինքն իր առաջ երկերեսանիություն անել, չհավատալ տեսածին, «չնայած հավատում է», բայց երկար պայքարից հետո մթագրնվում է նրա գիտակցությունը. նա սուրը դուրս է քաշում պատյանից և սկսում է ոչնչացնել այն ամենը, ինչ հիշեցնում է սիրող զույգի երջանկության հետքերը և ապա երեք օր հուսահատ ու անշարժ պառկում գետնի վրա՝ «չթարթելով աչքերը»։

Սքանչելի է գծված նաև Անժելիկան։ Նա, որ փախչում է իրեն սիրող ասպետներից և իր սիրտը համարում է մի անառիկ ամրոց, սիրահարվում է Մեդորոյին այնպես, որ կյանքն առանց նրան չի պատկերացնում և իր նախաձեռնությամբ հանձնվում է սիրած երիտասարդին։ Արիոստոն նրանց սիրո պատմությանը հաղորդել է ջերմ ու քնքուշ լիրիկական շունչ։ Սերն այդպես կարող էր նկարագրել միայն այն գրողը, որն իր կապերը չէր կտրել հումանիստական շարժումից։

Սակայն Արիոստոն գծել է սիրո ուժի և հավատարմության ավելի ցնցող պատկեր։

Իզաբելայի ձեռքերի վրա մահանում է ծանր վերք ստացած նրա սիրած երիտասարդը՝ Զերբինոն։ Դիակը կապելով նրա ձիու վրա, Իզաբելան մի վանականի ուղեկցությամբ գնում է վանք, որոշելով սիրած երիտասարդի մահից հետո հեռանալ կյանքի հաճույքներից և հավատարիմ մնալ նրա հիշատակին։

Ճանապարհին նրանց հանդիպում է Ալժիրի թագավոր Ռոդմոնդոն, որին շատ է դուր գալիս գեղեցկուհի Իզաբելան։ Ռոդմոնդոն իմանալով վանք քաշվելու նրա մտադրությունը, որոշում է բռնի ուժով տիրանալ նրան։ Իզաբելան տեսնելով, որ փրկության ոչ մի ելք չկա, դիմում է խո-

թամանկությանն: Նա հավատացնում է թագավորին, որ ինքը ծաղիկներից այնպիսի հեղուկ է պատրաստում, որ մարդը դառնում է անխոցելի, երբ ամբողջ մարմինը օծում է նրանով: Թագավորը հնարավորություն է տալիս Իզաբելային կատարելու իր ասածը: Նրանք միասին ծաղիկներ են հավաքում, ապա Իզաբելան հեղուկը պատրաստելուց հետո քսում է իր վզին և թագավորին հավատացնում, որ ինքը դարձել է անխոցելի. եթե չի հավատում, կարող է սրով ամբողջ թափով խփել նրա վզին: Թագավորը իսկապես սրով խփում է և մեկ հարվածով կտրում նրա գլուխը: Միայն դրանից հետո է հասկանում, որ ինքը խաբված է:

Ինքը պատմությունը արդեն շատ բան է ասում Արիոստոյի հայացքների մասին. սիրո այդպիսի ուժի և ամուսնական այդպիսի հավատարմության նկարագրությանը իտալական գրականության մեջ կարելի է հանդիպել միայն «Դեկամերոն»-ում:

Արիոստոյի մյուս առանձնահատկությունը, Բոյարդոյի համեմատությամբ, այն է, որ «Մոլեգին Ռոլանդ»-ում, այնուամենայնիվ, չկա ֆեոդալական միջնադարի ու ասպետականության իդեալականացում: Արիոստոյի վերաբերմունքն ասպետության նկատմամբ մեծ մասամբ հումորիստական է, իսկ առանձին դեպքերում էլ՝ երգիծական: Գլխավոր հերոսը՝ Ռոլանդը, նրա մոտ մեծ մասամբ կոմիկական գծերով է հանդես բերվում: Ռոլանդի, ինչպես նաև Ռինալդոյի համար փաստորեն գոյություն չունի ոչ մի բարձր բան, բացի այն սիրուց, որ նրանք տածում են Անժելիկայի նկատմամբ: Նրանց գործողությունների շարժիչ ուժը ոչ թե կրոնական-քրիստոնեական ոգևորությունն է, հայրենիքը «անհավատներից» ազատելը, այլ սերը, այն էլ այնպիսի սերը, որ կարող է խելագարության հասցնել փառաբանված հերոսին՝ նրան դարձնել մի կատարյալ չարիք, նույնիսկ իր հավատակիցների համար:

Այդպիսի հումորիստական գույներով ներկայացված է առհասարակ ամբողջ ասպետությունը, իսկ որոշ դեպքերում Արիոստոն պարզապես ծաղրում է ասպետական առասպելները անհավատալի քաջագործությունների մասին:

Այսպես օրինակ, ասպետներից մեկի գլուխը մենամարտի ժամանակ կտրում են, բայց նա գլուխը նորից դնելով տեղը, շարունակում է մենամարտը: Նրա հակառակորդը երկրորդ անգամ է կտրում գլուխը և վերցնելով իր հետ՝ հեռանում: Արիոստոն մեծ հումորով նկարագրում է, թե ինչպես անգլուխ մարմինը վազում է ասպետի և իր գլխի հետևից: Հետո պարզվում է, որ այդ զարմանալի գլխի տեր ասպետի գլխի մի մազը կախարդված է: Հակառակորդը վերջ ի վերջո փետելով բոլոր մազերը, ոչնչացնում է նաև կախարդված մազը, որից հետո միայն մահանում է ասպետի թե՛ գլուխը և թե՛ մարմինը:

Այդպիսի հումորով է նկարագրված նաև Աստալֆոյի անդրշիրիմյան

ճանապարհորդությունը և առհասարակ այլ բազմաթիվ դեպքեր ու իրադարձություններ։

Պոեմի ընդհանուր տրամադրությունը, չնայած որոշ թախիծին, վերածնության դարաշրջանին հատուկ կենսուրախությունն է։ Քիչ տեղ չի գրավում նաև բնության պաշտամունքը, որ շատ որոշակիորեն հակադրվում է միջնադարյան միստիցիզմին ու ասկետիզմին։

Արիոստոյի պոեմի մյուս առանձնահատկությունը ֆանտաստիկական, առասպելական և ռեալիստական տարրերի խառնուրդն է։ Իշխող մեթոդը, իհարկե, ֆանտաստիկան է, բայց քիչ չեն դեպքեր, երբ Արիոստոն տալիս է իր ժամանակակից կյանքի առանձին կտորների ռեալիստական նկարագրությունը, բնավ չմտածելով այն մասին, որ շփոթվում են դարերն ու դարաշրջանները։ Ռեալիզմի ալդ որոշ տենդենցները ցույց են տալիս, որ Արիոստոյի մոտ, այնուամենայնիվ, պահպանվել են ռեալ իրականության նկատմամբ հանդես բերած հետաքրքրության ուժեղ հետքերը։

Հետաքրքիր է նաև մի ուրիշ փաստ. Արիոստոն շատ տողեր է նվիրել դ'էստեների տոհմի փառաբանությանը։ Բայց այդ տողերը «և՛ ընդարձակ են, և՛ սառը... առանց որևէ խանդավառության... բանաստեղծը մեծ արժանապատվությամբ է կատարում այդ անշնորհակալ անհրաժեշտությունը» (Օվետ)։ Կան առանձին փոքրիկ կտորներ, որտեղ Արիոստոն ակնարկում է Ֆերրարայի արքունիքում տիրող բարքերը. «Շողոքորթների, խեղկատակների, դրամաշորթների, մատնիչների ու սրիկաների բազմությունը փայփայվում են և տոնում իրենց հաղթանակը, իսկ արժանավորը ճնշվում է. և չնայած էշերն ու խոզերն են նրանց հարազատ եղբայրները, բայց արքունիքը ուրախությամբ մեծ պատիվների է արժանացնում նրանց»։

Իհարկե, այս ակնարկները շատ հեռու են դ'էստեների արքունիքի իրական պատկերը տալուց, բայց, այնուամենայնիվ, բնորոշ են Արիոստոյի ընդհանուր հայացքների հակասությունների համար։

Գրականագետներն առանց բացառության մեծ հիացմունքով են արտահայտվել Արիոստոյի վարպետության մասին։ Ա. Վ. Լունաչարսկին գրել է. «Եթե ես ինձ հետ բերած լինեի Արիոստոյի ստեղծագործությունը և կարդայի ձեզ մի քանի ութնյակ, դուք կապշեիք նրանց երաժշտականությունից...։ Եվ երբ այդ գործը կարդացվում է ամբողջ ձայնով, այն էլ լավ արտասանողի կողմից, ապա նա պետք է որ թողնի զմայլելի տպավորություն»։

Պետք է նշել, սակայն, որ Արիոստոյի մոտ տաղաչափության այդ կատարելությունը մոտենում է ինքնանպատակ էսթետիզմի։

Պուլչիի և Արիոստոյի պոեմի առաջադիմական կողմերի անմիջական շարունակողը Տեոֆիլ Ֆոլենգոն *(1496—1544)* էր։ Նա, երբ քսան տարե-

կան էր, դարձավ Բենեդիկտյան միաբանության անդամ, բայց շուտով հրաժարվեց կուսակրոնությունից, նողկանք զգալով այն անառակ ու այլասերված կյանքի նկատմամբ, որով ապրում էին իր «եղբայրները»։ Գրականության պատմության մեջ հայտնի դարձավ գլխավորապես «Բալդուս» (1517) երգիծական պոեմով, որ իտալական ուշ Վերածննդի լավագույն ստեղծագործություններից մեկն է։

Պոեմի գլխավոր հերոսը ասպետի որդի է, որը Դոն Կիխոտի նման տարվելով ասպետական վեպերով, որոշում է թափառող ասպետ դառնալ։ Նա ստեղծում է զինակիցների մի խումբ, որի մեջ մտնում են ամեն տիպի ու կարգի խարդախներ, սրիկաներ, թափառաշրջիկ ավանտյուրիստներ։ Ինքը Բալդուան էլ ոչնչով չի տարբերվում նրանցից։ Նա նույնպես պորտաբույծ-ձրիակերի մեկն է, գող, գռփող, թալանչի ու ավազակ։ Հատկանշական է, որ Բալդուսի հայրը որդու համար գուշակում է այսպիսի ապագա։ Նա ժամանակի ընթացքում կդառնա «բանականության, արիության, հավատի, հայրենիքի ու ասպետության բարքերի պաշտպան»։

Ֆոլենգոն ծաղր ու ծանակի է ենթարկում ոչ միայն ասպետությանը։ Նրա պոեմը ուղղված է նաև կաթոլիկական եկեղեցու, Հռոմի պապի, նրա արքունիքի, ինչպես նաև առհասարակ հոգևորականության դեմ։

Ֆոլենգոյից բացի էպիկական պոեմի այլ ներկայացուցիչներ էլ կային, որոնք այս կամ այն ձևով ընդօրինակում էին իրենց նախորդներին, կամ փորձում վերածնել դասական էպոսը, բայց նրանց ստեղծագործությունները միայն պատմական հետաքրքրություն են ներկայացնում։

3. ԻՏԱԼԱԿԱՆ ՎԵՐԱԾՆՆԴԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՆ ԵՎ ԹԱՏՐՈՆԸ

Իտալական Վերածննդի կուլտուրայի պատմության մեջ կարևոր տեղ են գրավում նաև թատրոնը և դրամատուրգիան։

Այս բնագավառում սովորաբար նշում են իրարից շատ որոշակիորեն տարբերվող երկու ուղղություն։ Դրանցից մեկը իր բուն էությամբ դեմոկրատական էր՝ կապված ժողովրդական թատրոնի ու դրամատուրգիայի նախորդ շրջանի լավագույն ավանդությունների հետ, իսկ մյուսը ծնվեց ժողովրդից կտրված պալատական դրամատուրգների նեղ խմբակներում, բուրժուական ու ազնվական վերնախավերի արքունիքում և ուներ նեղ գիտական-ակադեմիական բնույթ։ Այս երկու ուղղություններն իրենց գոյությունը պահպանեցին վերածնության դարաշրջանի ամբողջ ընթացքում։

Ժողովրդական թատրոնի ոգին դիմակների կոմեդիան էր, որը դրամատուրգիայի պատմության մեջ հայտնի է կոմեդիա դելլ'արտե (Commedia dell'arte) անունով։ Այս ժանրի ստեղծողները ժողովրդի ծոցից

դուրս եկած դերասաններն էին, որոնք լայն չափով օգտագործելով ժողովրդական ֆարսի երգիծական տարրերը, հաշվի առնելով նաև Վերածնության դարաշրջանի հումանիստական կոմեդիաների դրական նվաճումները, ստեղծեցին ժողովրդական միանգամայն նոր դրամատիկական ստեղծագործություն։

Կոմեդիա դել'արտեն ուներ իր ժանրային առանձնահատկությունները։ Նրա միակ գրավոր սխեման սցենարն էր, որի մեջ նշվում էին կոմեդիայի անունը, գործող անձերը, տեսարանների ու գործողությունների հաջորդականությունը, ցույց էր տրվում, թե ամեն մի գործողությունում ինչ է տեղի ունենալու և գործող անձերից ովքեր են մասնակցելու։ Սցենարի մեջ դիալոգներ ու մենախոսություններ չկային. ամբողջ խոսակցությունը պետք է հորինեին իրենք դերասանները խաղի ժամանակ։

Թատերավարը դերասաններին ընդհանուր գծերով բացատրում էր կոմեդիայի սյուժեն, ցույց տալիս, թե որ դերասանը ինչ պետք է պատկերի, և դրանով ավարտվում էր բեմադրության նախապատրաստությունը։

Ուրեմն, կոմեդիա դել'արտեի էական առանձնահատկությունը իմպրովիզացիան էր, ճանկարծաստեղծումը. ամեն ինչ հանպատրաստի բեմի վրա պետք է ստեղծեր դերասանը։ Եվ իրոք, դերասանը խաղի ժամանակ և՛ հորինում էր խոսակցության տեքստը, և՛ ստեղծում բեմական այս կամ այն կերպարը։ Այս հանկարծաստեղծումը ժողովրդական թատրոնի բնորոշ առանձնահատկություններից մեկն էր։ Բացի այդ, բոլոր դերասանները հանդես էին գալիս դիմակներով, որը նույնպես կապված էր ժողովրդական թատրոնի հետ։

Կոմեդիա դել'արտեն ուներ իր սիրած կերպարները (դիմակները), որոնք պատկերվում էին գրեթե բոլոր բեմադրությունների ժամանակ և ունեին իրենց անփոփոխ անունները։

Այդ կերպարների մեջ կենտրոնական տեղ էր գրավում ծառան (ծառայի դիմակը), որը բոլոր կոմեդիաներում հանդես էր գալիս նույն անունով՝ Արլեկինո (Ֆրանսիայում՝ Արլեկին), իսկ ընդհանրապես կոչվում էր Ցաննի (Zanni). դա ժողովրդական սրամտության, իմաստության ու հնարամտության մարմնացումն էր, որի միջոցով էլ թատրոնը արտահայտում էր իր վերաբերմունքը պիեսում պատկերված իրադարձությունների և կերպարների նկատմամբ։

Կոմեդիա դել'արտեն ուղղված էր գլխավորապես վաճառականության և ազնվականության դեմ։ Այդ պատճառով էլ պարտադիր գործող անձերից մյուսը վաճառականն էր, որը կոչվում էր Պանտալոնե։ Մյուս պարտադիր կերպարը ազնվականության արատների մարմնացում, հերոս ձևացող կապիտան Սկարամուչոն է (կամ Սպավենտո)։ Արլեկինոն սովո-

բաբար ծառայում է այս երկուսից որևէ մեկի մոտ և ունի իր սիրած չակը՝ Կոլոմբինա (կամ Սմերալդինա) անունով։

Հանդես էին բերվում նաև այլ կերպարներ՝ պեդանտ, շաղակրատ, կեղծ գիտնական դոկտոր (Դոդորե), պճնամոլ երիտասարդ (Ջելսիմինո), կավատ խաբեբա (Բելտրամե), երկու հիմար ընկերներ (Ջանգուրգուլո, Կորիլլո) և այլն։

Կոմեդիա դել'արտեի մյուս բնորոշ առանձնահատկությունը կենսախինդ հումորը և բավականին սուր սոցիալական երգիծանքն է, որի մեջ արտահայտվել է դեմոկրատական-ժողովրդական լայն խավերի շեշտված բացասական վերաբերմունքը ազնվականության ու բուրժուական վերնախավերի նկատմամբ։ Ծաղրվում էր այն ամենը, ինչ կապված էր հնի, ֆեոդալական միջնադարի հետ, իսկ հնի դեմ ծառացողները մեծ մասամբ երիտասարդ տղաներն ու աղջիկներն են, որոնց ամեն կերպ օգնում է Առլեկինոն՝ գործադրելով իր ամբողջ հնարագիտությունը։

Ծաղրվում էին նաև վաճառականությունը և առհասարակ այն նոր, այլանդակ բարքերը, որ բերել էր իր հետ «կանխիկ հաշվի» պրակտիկան։

Ժողովրդական թատրոնի դերասանները տարիներ շարունակ մասնագիտանում էին որևէ կոնկրետ դերի մեջ։ Ամեն խմբում որևէ մեկը միշտ հանդես էր գալիս ծառայի, մյուսը՝ Պանտալոնեի, երրորդը՝ կապիտան ազնվականի դերերով։ Ճիշտ է, նրանց ստեղծած բեմական կերպարները հիմնական կողմերով պահպանում էին նույն գծերը, բայց ամեն մի կոմեդիայում շեշտվում էր այս կամ այն գիծը կամ հորինվում էր մանրամասնությունների մեջ մի որևէ նոր բան։ Բացի այդ. դերասանները ժամանակի ընթացքում մշակել էին մի շարք հնարանքներ, որոնք լայնորեն գործադրվում էին բոլորի կողմից։ Ամենատարածված հնարանքներից մեկը այսպես կոչված կոնչետին էր, որը մեծ մասամբ գործադրվում էր այն ժամանակ, երբ մերժված սիրահարը դուրս էր գալիս բեմից։ Ահա մերժված սիրահարի հոգեվիճակը արտահայտող այդպիսի «մենախոսություններից» մեկը. «Սիրտ իմ, մի՞թե դու մսից ես։ Կուրծք իմ, ո՞ւր են քո զգացմունքները։ Ուղեղ իմ, ո՞ւր են քո դատելու ընդունակությունները։ Եթե, սիրտ իմ, դու մսից ես, ինչո՞ւ չես հանգցնում այն կրակը, որ անդադար բոցկլտում է։ Եթե, կուրծք իմ, քո մեջ զգացմունք կա, ինչո՞ւ չես հանում այն նետը, որ քեզ խոցել է։ Եթե դու, ուղեղ իմ, ընդունակ ես դատելու, ապա ինչո՞ւ չես արհամարհում նրան, ով արհամարհել է քեզ։ Հոգի իմ, եթե քո մեջ պահպանվել է գիտակցությունը, ապա ինչո՞ւ չես սիրվում քո ազատությունից և փախչում բռնակալ կնոջից...» և այլն։

Տարիների ընթացքում մշակվել էին գրեթե բոլոր գործող անձերի համար բնորոշ մենախոսություններ, դիալոգներ, սուր ու թևավոր խոսքեր։ Ահա ծառաների սուր խոսքերի մի քանի օրինակներ։ Ծերության մասին. «Ծերերը բացի սովորական հինգ զգայարաններից ունեն նաև

Ներքը՝ հազի զգայարան, վիճելու զգայարան և փնթփնթալու զգայարան»։ Իրը հարցնում են տարիքը. «Ես ծնվել եմ սրանից քառասունյոթ տարի, վեց ամիս, չորս օր, վեց ժամ և քսանհինգ րոպե առաջ»։ Բժիշկների մասին. «Բժիշկներն ավելի երջանիկ են, քան այլ զբաղմունքների տեր մարդիկ, քանի որ բժշկության սխալները կոծկվում են հողով»։ Ապօրինի զավակի մասին. «Արգելված գիրք է, որ լույս է տեսել առանց գրաքննության թույլտվության» և այլն։

Կոմեդիա դել՛արտեի պատմականորեն առաջադիմական դերը որոշակիորեն դրսևորվեց հատկապես կղերա-ֆեոդալական ռեակցիայի ժամանակ։ Այդ մռայլ դարաշրջանում ստեղծված գործերը իրենց սուր ծայրով ուղղված էին խավարամտության, ինկվիզիցիայի, օտարերկրյա պավթիչների դեմ։ Մի շարք գործերում կարմիր թելի նման անցնում էր Իտալիայի միասնության, ազգային անկախության ու ինքնուրույնության գաղափարը։

Գրականության պատմաբանները կոմեդիա դել՛արտեն համարում են «Իտալիայի հպարտությունը», և դա միանգամայն ճիշտ է։ Նրա դերը մեծ էր ոչ միայն իտալական ժողովրդական թատրոնի, այլև Արևմտյան Եվրոպայի մի շարք երկրների դրամատուրգիայի պատմության մեջ։ Իտալական ժողովրդական դերասանները հաճախ լինում էին այլ երկրներում, և նրանց ներկայացումները ամենուրեք մեծ ընդունելություն էին գտնում։ Ինչ վերաբերում է այն դերին, որ նա խաղացել է եվրոպական կոմեդիայի պատմության մեջ, ապա այստեղ բավական է նշել միայն այն հայտնի փաստը, որ Մոլիերի կոմեդիաների գլխավոր աղբյուրներից մեկը եղել է իտալական կոմեդիա դել՛արտեն։

Ժողովրդական թատրոնի և կոմեդիա դել՛արտեի հետ զուգահեռաբար Իտալիայում ձևավորվում են նաև դրամատիկական երեք ժանրեր՝ ողբերգություն, գրական կոմեդիա և հովվերգական դրամա։

Իտալական Վերածննդի դրամատուրգիայի քիչ թե շատ աչքի ընկնող նվաճումները տեղի ունեցան գրական կոմեդիայի բնագավառում, որի ընդհանուր ելակետը Պլավտոսի և Տերենտիոսի գործերն էին, որոնք հրատարակվեցին 1470 և 1472 թթ.։ Սկզբնական շրջանում բեմադրվում էին բացառապես նրանց գործերը, իսկ հետագայում դրանց հետ միասին գրվում են նաև նոր ստեղծագործություններ։ Դրանք մեծ մասամբ հոռոմեական կոմեդիայի ընդօրինակություններն էին, ունեին խիստ արհեստական-ակադեմիական բնույթ և բեմադրվում էին բացառապես պալատական թատրոններում։ Այս ուղղությամբ մեծ նախաձեռնություն հանդես բերեց հատկապես Արիոստոն, որին էլ սովորաբար համարում են գրական կամ գիտական կոմեդիայի (Commedia erudita) *հիմնադիրը։ Արիոստոն իր կոմեդիաները գրելու ժամանակ բացառապես հետևում էր դասական ավանդություններին։ Բայց նրա մոտ արդեն նկատվում էր մի*

առանձնահատկություն. չնայած այժմեն առնվում էր հին կոմեդիաներից, հերոսները կրում էին հին հռոմեական անուններ, այնուամենայնիվ մի քանի գործերում Արիոստոն վերարտադրում է իր ժամանակակից իտալական կյանքի մի քանի կողմերը։ Այդ երևում է հատկապես նրա «Արկղիկ» (1508) և «Խաբեբաները» (1509) կոմեդիաներից։

Հանդես եկան նաև մի շարք դրամատուրգներ, որոնք իրենց կոմեդիաների թեման առնում էին իտալական նովելներից։

Իտալական կոմեդիայի պատմության մեջ մեծ դեր խաղացին հատկապես Նիկոլո Մաքիավելլին (1469—1527), Ջորդանո Բրունոն (1548—1600) և Պյետրո Արետինոն (1492—1556)։

Խոսելով Վերածնության դարաշրջանի մարդկանց բազմակողմանիության մասին, Էնգելսը նշում է նաև Մաքիավելլու անունը, որը «պետական գործիչ էր, պատմաբան, պոետ, բացի դրանից նոր ժամանակվա առաջին հիշատակարժան ռազմական գրողը»[1]։

Մաքիավելլին ծնվել է Ֆլորենցիայում, իրավաբանի ընտանիքում։ Երկար ժամանակ եղել է իր հայրենի քաղաքի ռեսպուբլիկայի պետական քարտուղար, կատարել է դիվանագիտական մի շարք պատասխանատու հանձնարարություններ։ 1512 թ. Մաքիավելլին հեռացվում է պաշտոնից, մեղադրվում է Մեդիչիների դեմ կազմակերպված դավադրությանը մասնակցություն ունենալու մեջ և ձերբակալվում։ Ազատվելով բանտից, կյանքի վերջին տարիներին զբաղվում է բացառապես գիտական և գրական աշխատանքով։

Իր քաղաքական-հասարակական հայացքները Մաքիավելլին շարադրել է մի շարք աշխատությունների մեջ՝ «Դիկտատոր» (1513), «Ֆլորենցիայի պատմությունը» (1521—1527), «Պատերազմի արվեստը» և այլն։

Մաքիավելլին Իտալիայի բոլոր դժբախտությունների պատճառը, Դանթեի և Պետրարկայի նման, համարում էր երկրի քաղաքական մասնատվածությունը և այն, որ Հռոմի պապը շարունակում է աշխարհիկ իշխանության գործերին խառնվելու քաղաքականությունը։ «Դիկտատոր» աշխատության մեջ նա հանգամանորեն խոսում է այն իդեալ-թագավորի մասին, որը կկարողանա իր ձեռքը վերցնել երկրի իշխանությունը։ Մաքիավելլին ուժեղ, անսահմանափակ ու բացարձակ բռնապետության կողմնակից է և նրա կարծիքով այդպիսի բռնապետություն ստեղծելու համար պետք է միջոցների մեջ ոչ մի խտրություն չդնել։ Թագավորը իր մեջ պետք է միացնի «աղվեսի ու առյուծի» բոլոր հատկությունները, տիրապետի «խաբեության ու կեղծավորության մեծ արվեստին», նպատակին հասնելու համար խաբի, դիմի դավաճանության, երդմնազանցու-

[1] Ֆ. Էնգելս, Բնության դիալեկտիկա, էջ 8։

թյան և ուխտադրժության օգնությանը, գործի «թույնի ու դաշույնի» միջոցով, մի խոսքով՝ գործի «նպատակը արդարացնում է միջոցը» սկզբունքով։ Սա այն է, ինչ հայտնի դարձավ «մաքիավելլիզմ» անունով և որին մինչև այսօր դիմում են բոլոր շահագործող դասակարգերը՝ իրենց իշխանությունը պահպանելու համար։

«Պատերազմի արվեստը» աշխատության մեջ Մաքիավելլին առաջ էր քաշում մշտական բանակ ստեղծելու անհրաժեշտության հարցը և խորհուրդ էր տալիս արձակել վարձկաններին (կոնդոտյերներին), որոնք ավերում ու կողոպտում են երկիրը։ Նրա կարծիքով, թագավորի անսահմանափակ իշխանությանը պետք է ենթարկվի նաև եկեղեցին։

Մաքիավելլու քաղաքական հայացքների մեջ պատմականորեն առաջադիմականը Իտալիայի մասնատվածությանը վերջ տալու, միասնական ուժեղ պետություն ստեղծելու, ինչպես նաև եկեղեցու իրավունքները սահմանափակելու պահանջն էր։

Ինչ վերաբերում է նրա առաջարկած մեթոդներին, ապա դրանք իրենց բուն էությամբ հակաժողովրդական են[1]։

Մաքիավելլու գրչին են պատկանում նաև գեղարվեստական մի քանի երկեր, որոնց մեջ նրա «Մանդրագորա» (1513) կոմեդիան համարվում է իտալական Վերածնության դարաշրջանի լավագույն գործերից մեկը։

Դա, իսկապես որ, այսպես կոչված գրական կամ գիտական կոմեդիայի ամենափայլուն նմուշներից մեկն է, ռեալիստական ու երգիծական առաջին կոմեդիան իտալական և եվրոպական գրականության պատմության մեջ։

«Մանդրագորա»-ի համառոտ բովանդակությունը հետևյալն է. Ֆլորենցիայում ապրում է մի հիմար և արդեն ծեր, իրավաբանության դոկտոր Նիչին՝ իր ջահել կնոջ՝ Լուկրեցիայի հետ։ Նրանք երեխա չունեն, և այդ խիստ վշտացնում է ծերուկին։ Այդ հանգամանքն օգտագործում է ուսանող Կալիմակոն, որ վաղուց հետապնդում էր գեղեցկուհի Լուկրեցիային, բայց ոչ մի կերպ չի կարողանում հասնել իր նպատակին։ Լուկրեցիան ազնիվ, առաքինի և հավատարիմ կին է։ Կալիմակոյին օգնության է գալիս մի այլ երիտասարդ՝ Լիգուրիոն, որը համարվում է Նիչիի տան բարեկամներից մեկը և այնտեղ ազատ մուտք ունի (ծերուկը խիստ հետևում է կնոջը)։ Լիգուրիոյի խորհրդով ու նախապես գծած ծրագրով Կալիմակոն ներկայանում է իրավաբանին, իբրև Փարիզից նոր ժամանած հայտնի բժիշկ։ Նրա վրա տպավորություն գործելու համար, նա խոսակցության ժամանակ գործ է ածում լատինական բառեր ու ֆրազ-

---

[1] *Հմմ.* История средних веков, т. II, 1954 г., стр. 237—238.

ներ և ապա հայտնում, որ ինքը կարող է բուժել նրա կնոջը հրաշագործ հեղուկի միջոցով, որ պետք է ընդունի Լուկրեցիան քնելուց առաջ։ Միայն այստեղ կա մի անհարմարություն. «Առաջին տղամարդը, որ գործ կունենա Լուկրեցիայի հետ այդ հեղուկը խմելուց հետո, այդ օրվա ընթացքում կմահանա, և նրան փրկելու ոչ մի միջոց չկա»։ Իրավաբանը վախենալով, մտածում է հրաժարվել այդ բանից, բայց Կալիմակոն այսպիսի ելք է առաջարկում։ Լուկրեցիան երբ հեղուկը կխմի, նրա առանձնասենյակը կտանեն փողոցում բռնած մի որևէ պատահական մարդու, որը գիշերն անցկացնելով Լուկրեցիայի հետ, իր մարմնի մեջ կընդունի ամբողջ թույնը և դրանով փաստաբանը կփրկվի մեռնելուց։ Ներունին նորից տատանվում է, բայց երբ Կալիմակոն նրան հայտնում է, որ այլ ազնվազարմ մարդիկ այդ միջոցին հաճախ են դիմում, վերջ ի վերջո համաձայնվում է։

Ամենադժվար հարցը այժմ Լուկրեցիային համոզելն է։ Այդ ծանր պարտականությունն իր վրա է վերցնում կուսակրոն Թիմոտեոն, որը ոսկու համար պատրաստ է ամեն մի ստորության։

«Մանդրագորա»-ի ամենաուժեղ կտորներից մեկը երրորդ գործողության ութերորդ տեսարանն է, որտեղ կուսակրոն Թիմոտեոն Լուկրեցիային մղում է ամուսնական դավաճանության։

Պետք է նշել, որ Լուկրեցիան երեխա ունենալու նպատակով մինչ այդ կանանց խորհրդով շատ միջոցների է դիմել, այդ թվում նաև որոշել է վանքերից մեկում ներկա լինել քառասուն պատարագի, բայց «ճարպակալած» վանականներից մեկը այնպես է նրան հետապնդել ու անհանգստացրել, որ նա որոշել է այլևս այնտեղ չգնալ։ Բայց այդ գործադրած միջոցների մեջ ամենատարօրինակը նա համարում է այդ նոր առաջարկությունը, նախ այն պատճառով, որ իր ամուսնու առաջարկությամբ ինքը պետք է դավաճանի իր ամուսնական պարտականությանը և ապա՝ ամուսնու ցանկացած երեխան նրանք պետք է ունենան ուրիշի կյանքի գնով։ Երկուսն էլ նա մեղք ու հանցանք է համարում։

Կուսակրոն Թիմոտեոն հենվելով սուրբ գրքերի և մասնավորապես աստվածաշնչի վրա, ապացուցում է, որ դրանք ոչ միայն հանցանք չեն, այլև աստծուն հաճելի այնպիսի բաներ են, որ հանցանքը հենց այդ առաջարկությունը չկատարելը կլինի։ «Ինչ վերաբերում է ձեր խղճին,— ասում է նա Լուկրեցիային,— ապա դուք պետք է ըմբռնեք այն ընդհանուր դրույթը, որ այնտեղ, որտեղ կան ճշմարիտ բարիք և ոչ ճշմարիտ չարիք, երբեք պետք չէ հրաժարվել բարիքից՝ չարիքից վախենալու պատճառով։ Այստեղ կա ճշմարիտ բարիք. դուք կհղիանաք և աստծուն կնվիրեք մի նոր հոգի։ Չարիքն այն է, որ այն մարդը, որ ձեզ հետ, հեղուկն ընդունելուց հետո, կանցկացնի գիշերը, կմեռնի։ Բայց քանի որ դա կասկածելի գործ է, ապա ավելի լավ է, որ այդ վտանգին չենթարկվի մեսսեր

Նիչին։ Իսկ ինչ վերաբերում է բուն գործողությանը, որ իբր թե հանցանք է, դա առասպել է, որովհետև մեղք է գործում կամքը, բայց ոչ մարմինը։ Մեղքը չի հաճոյանա ձեր ամուսնուն, իսկ դուք նրան հաճոյակատարություն արած կլինեք։ Մեղքը դրանից բավականություն է ստանում, իսկ դուք՝ անբավականություն։ Իսկ նպատա՞կը—ահա ինչ պետք է նկատի ունենալ բոլոր պայմաններում։ Ձեր նպատակն է՝ դրախտը լցնել նոր ոգիներով և երանելի դարձնել ձեր ամուսնուն։ Աստվածաշնչում ասված է, որ Ղովղի դուստրերը, մտածելով, թե իրենք մենակ են մնացել աշխարհում, կենակցեցին իրենց հոր հետ, իսկ քանի որ նպատակը բարի էր, նրանք մեղք չգործեցին»։

Այսպիսի ճիզվիտական, խորամանկ, նենգ կազուիստիկայով կուսակրոնին հաջողվում է լթացնել Լուկրեցիայի խիղճը և նրան մղել դավաճանության։

Լուկրեցիայի հարկադրյալ համաձայնությունից հետո իրավաբանը և Լիգուրիոն գիշերը փողոցում բռնում են մի «պատահական» անցորդի, որ ինքը Կալիմակոն է, և գցում Լուկրեցիայի ննջարանը։ Այժմ Լուկրեցիան, որ համոզվել է, թե ինքը կատարելով աստծո կամքը ոչ մի հանցանք չի գործում, հանձնվելով Կալիմակոյին, ասում է. «Քանի որ քո խորամանկությունը, ամուսնուս հիմարությունը, մորս միամտությունը և իմ հոգևոր հավատարմատարի ստորությունը ինձ ստիպեցին անել այն, ինչ որ ես երբեք չէի անի իմ սեփական նախաձեռնությամբ, ես պատրաստ եմ ընդունելու, որ այդ տեղի ունեցավ երկնքի կամքով, և ես իրավունք չունեմ վարվել այլ կերպ և չկատարել երկնքի կամքը»։

Նույն «երկնքի կամքին» հպատակվելով, Լուկրեցիան Կալիմակոյին դարձնում է իր սիրեկանը, և այնուհետև նրանք շատ հաճախ հանդիպում են։

Դժվար չէ նկատել, որ Մաքիավելլու երգիծանքն ամենից առաջ ուղղված է հոգևորականության դեմ։ Կուսակրոն Թիմոտեոն հոգևորականության համար այնքան տիպական ընչաքաղցության, խարդախության ու ստորության մարմնացումն է. նրա համար կրոնը, եկեղեցին, սուրբ գրքերը, հանդերձյալ կյանքը ոսկի կուտակելու միջոցներ են և մեծ վարպետությամբ օգտագործելով Լուկրեցիայի անհավատությունը, կարողանում է այդ առաքինի ու ազնիվ կնոջ մարմինն ու գեղեցկությունը իր համար դարձնել եկամտի աղբյուր։ Բոկաչիոյից հետո հոգևորականության ոսկեսիրությունն ու անառակ, այլասերված կյանքը ոչ ոք այնպես սուր չէր ծաղրել ու մերկացրել, ինչպես Մաքիավելլին։

«Մաքիավելլիզմի» բոլոր սկզբունքների համաձայն է գծված Կալիմակոյի կերպարը. նպատակը արդարացնում է միջոցը—այս նշանաբանով է գործում նա, և որովհետև ավելի ճարպիկ է, խորամանկ մյուսների համեմատությամբ, հասնում է իր նպատակին։ Նա կապիտալի նախա-

սկզբնական կուտակման շրջանի տիպիկ ներկայացուցիչն է, որի ամբողջ վարքագիծը վերջ ի վերջո արդարացնում է Մաքիավելլին։

Ինչ վերաբերում է մյուս կերպարներին, ապա սուր ծաղրված է նաև ծերունի իրավաբանը։ Նա ծիծաղելի է և՛ իբրև ամուսին, և՛ իբրև սխոլաստիկ դոկտոր-իրավաբան։ Իբրև մարդ վերին աստիճանի սահմանափակ է, դյուրահավատ, նրան հայտնի են միայն իրավաբանական սխոլաստիկական ֆորմուլներ, իսկ ընտանեկան կյանքը, նույնիսկ իր ընտանիքում տեղի ունեցող դեպքերը ըմբռնելու ոչ մի ընդունակություն հանդես չի բերում։

«Մանդրագորա»-ն համարվում է երգիծական առաջին բնավորությունների կոմեդիան ոչ միայն իտալական, այլև եվրոպական գրականության պատմության մեջ։

Իտալական կոմեդիայի մյուս ականավոր ներկայացուցիչը Պյետրո Արետինոն էր։ Նա իբրև դրամատուրգ հայտնի դարձավ հինգ կոմեդիաներով, որոնց մեջ «Կուրտիզանուհիները» կոմեդիան ուղղված էր Հռոմի արքունիքի անառակ բարքերի դեմ։

Ողբերգության բնագավառում Իտալիայում չստեղծվեց ոչ մի ստեղծագործություն, որը կարելի լիներ համեմատել այդ դարաշրջանի Իսպանիայում և մանավանդ Անգլիայում ստեղծված մեծ ողբերգությունների հետ։ Դրանք մեծ մասամբ գրական-ակադեմիական փորձեր էին և այդ պատճառով էլ հասարակական լայն հետաքրքրություն չառաջացրին։

Իտալական ողբերգությունը սկզբում ձևավորվեց հունական դասական ողբերգության ընդօրինակությամբ։

Իտալական ողբերգության հիմնադիրը համարվում է Ջան Ջորջո Տրիսինոն (1478—1556), որը հայտնի դարձավ իր «Սոֆոնիսբա» (1515) ստեղծագործությամբ։ Տրիսինոն այդ ողբերգությունը գրել էր Սոֆոկլեսի և Էվրիպիդեսի ընդօրինակությամբ, աշխատելով պահպանել դասական ողբերգության բոլոր առանձնահատկությունները։ Գլխավոր հերոսուհին Կարթագենի թագուհի Սոֆոնիսբան է, որը Կարթագենի անկումից հետո թույն է խմում՝ մահը գերադասելով հռոմեական ստրկությունից։ Ողբերգությունը գրված է երեք միությունների կլասիցիստական սկզբունքի համաձայն։

Տրիսինոյից հետո ողբերգությունը զարգանում է բացառապես հռոմեական դասական ողբերգության և մասնավորապես Սենեկայի գործերի ուժեղ ազդեցության տակ։ Սենեկայի տրագիցիաների վերականգնողը Ջիրալդի Ջինցիոն է (1504—1573), որը հայտնի դարձավ իր «Օրբեկա» (1541) ողբերգությամբ։

Հետևելով Սենեկային, Ջինցիոն ողբերգականը նույնացնում էր սարսափելիի հետ և ողբերգության գլխավոր խնդիրը համարում էր սարսափի զգացում առաջացնելը։ Այդ նպատակին նա փորձում էր հասնել ոչ միայն

արյունահեղ դեպքերի ու սպանությունների նկարագրության միջոցով, այլև, օրինակ, այսպիսի հնարանքով. ողբերգության վերջում հյուրերին հյուրասիրում են մարդկային գլուխներով։ Նման ողբերգությունները սկզբում մեծ հաջողություն ունեցան պալատական թատրոններում, բայց հետո շատ շուտով մոռացվեցին։

4. ԻՏԱԼԱԿԱՆ ՀՈՒՄԱՆԻԶՄԻ ՃԳՆԱԺԱՄՆ ՈՒ ՏՈՐԿՎԱՏՈ ՏԱՍՍՈՆ

XVI դարի երկրորդ կեսին իտալական հումանիզմը ծանր ճգնաժամ է ապրում, որը երկրում ծավալված կղերա-ֆեոդալական ռեակցիայի և հակառեֆորմացիայի հետևանք էր։ Բուռն թափով մինչև այդ ծաղկող ու բարգավաճող քաղաքները բռնում են տնտեսական անկման ուղին։

Իտալիայի արագ անկման պատճառը նախ այն էր, որ երկրի տնտեսական ու քաղաքական մանրատվածության հետևանքով կապիտալիստական արտադրությունն այստեղ իր հետագա զարգացումը չստացավ։ Արդյունաբերական տեսակետից զարգացած քաղաք-ռեսպուբլիկաների հետ միասին ամբողջ Վերածնության ընթացքում երկրի զանազան մասերում պահպանվեցին հին ֆեոդալական հարաբերությունները։ Բացի այդ, Իտալիայի տնտեսական կյանքի համար բացասական նշանակություն ունեցան աշխարհագրական մեծ հայտնագործությունները։ Ամերիկայի (1492), ինչպես նաև Հնդկաստանի ծովային ճանապարհի հայտնագործման (1498) հետևանքով ծովային առևտրական ճանապարհը Միջերկրական ծովից տեղափոխվեց Ատլանտյան օվկիանոս։ Իտալական քաղաքները կորցրեցին իրենց նախկին առևտրական նշանակությունը և դրա հետ միասին գրեթե այն բոլոր շուկաները, որտեղ մի ժամանակ նրանք իշխող դիրք էին գրավում։ Իտալական քաղաքների տնտեսական կյանքին լուրջ հարված հասցրեց նաև Կոստանդնուպոլսի գրավումը տաճիկների կողմից (1453), որի հետևանքով իտալական վաճառականները զրկվեցին Սև ծովի ափերին գտնվող իրենց գրեթե բոլոր շուկաներից։ Եթե այս բոլորի հետ միասին նկատի ունենանք նաև այն հանգամանքը, որ իտալական մանր-մունր պետությունները անխուսափելիորեն պետք է ծանր պարտություն կրեին համաշխարհային շուկայի համար մղվող այն պայքարում, որ ծավալվեց քաղաքական տեսակետից համակենտրոնացված պետությունների, մասնավորապես Անգլիայի, Իսպանիայի, Ֆրանսիայի և Նիդեռլանդների միջև, ապա պատկերը միանգամայն պարզ կլինի։

XV դարի սկզբներին իտալական քաղաքներում ստեղծված մանուֆակտուրաները վերը նշված պատճառներով սկսում են փակվել։ Գործազուրկ բանվորները մասսայաբար թողնում են քաղաքները և վերադառ-

նում գյուղ։ Այս շարժման մասին Կ. Մարսքը գրել է. «Երբ համաշխարհային շուկայի revolutionիան XV դարի վերջերից ոչնչացրեց Հյուսիսային Իտալիայի առևտրական գերակշռությունը, սկսվեց հակառակ ուղղությամբ մի շարժում։ Քաղաքներից բանվորները մասսայորեն դուրս էին մղվում դեպի գյուղ և այստեղ այգեգործության տիպով կազմակերպված մանր հողագործական կուլտուրայի մի աննախընթաց ծաղկման սկիզբ դրին»[1]։

Հակառակ ուղղությամբ մի այդպիսի շարժում նկատվում է նաև բուրժուական վերնախավերի մեջ։ Վաճառականական հարուստ տները, բանկիրները, այդ թվում նաև Մեդիչիները, հողեր ու կալվածքներ են գնում և փաստորեն անցնում կալվածատերերի շարքը։

Երկրի տնտեսական անկման համար ոչ պակաս կարևոր նշանակություն ունեցան նաև այն զավթողական պատերազմները, որ սկսեցին Ֆրանսիան և Իսպանիան՝ Իտալիան նվաճելու համար։ Ըստ որում օտարերկրյա զավթիչները իբրև կանոն թալանում ու կողոպտում էին իրենց նվաճած քաղաքներն ու գյուղերը, սրի քաշում ազգաբնակչությանը, հրդեհում տներն ու ապարանքները։ 1529 թվին այսպես կոչված Կամբրեի հաշտության պայմանագրի համաձայն Իտալիան անցնում է Իսպանիայի գերիշխանության տակ։ Կարլոս V-ն իրեն հայտարարում է «Իտալիայի արքա»։

Իտալիայի այդ ինքնակոչ արքան, ինչպես նաև նրա հետևորդները, նվաճած երկրում վարում են խիստ ռեակցիոն քաղաքականություն։ Հենվելով կաթոլիկ եկեղեցու, պապի ու ազնվականության աջակցության վրա, նրանք ամրապնդում են եկեղեցու դիրքերը, գրեթե ամենուրեք վերականգնում ֆեոդալական հին հարաբերություններն ու իրավունքները։ Սկսվում է ֆեոդալական-կաթոլիկական ռեակցիան։ Օրվա հերոսը նորից դարձավ կաթոլիկական եկեղեցին, որ Արևմտյան Եվրոպայի մյուս երկրներում ծավալված ռեֆորմացիոն շարժումներից սարսափած դաժան հալածանք սկսեց հումանիստների ու քիչ թե շատ ազատամտորեն մտածող բոլոր մարդկանց դեմ։ Ինկվիզիցիան իր ցանցը տարածեց ամբողջ երկրում։ 1559 թվից սկսեց հրատարակվել «Արգելված գրքերի ցուցակ», որտեղ մտցվում էին այն բոլոր գրողների ու գիտնականների գործերը, որոնք համաձայն չէին կաթոլիկ կրոնի դոգմաներին։ Դատական պատասխանատվության կանչվեցին և բանտ նետվեցին առավել վտանգավոր հումանիստները, իսկ նրանցից ոմանք ողջակիզվեցին խարույկների վրա։ Իտալական հումանիստական կուլտուրան կանգնում է փակուղու առաջ և ծանր ճգնաժամ է ապրում։

Իտալական գրականության անկման նշաններից մեկը սովորաբար

---

1 Կ. Մարքս, Կապիտալ, հ. I, էջ 749։

համարում են հովվերգական գրականության առաջացումը և լայն տարածումը, ըստ որում հովվերգություններ գրվում էին գրական գրեթե բոլոր ժանրերով՝ վեպ, դրամա, պոեմ, լիրիկա և այլն։

Հովվերգության բուն էությունը գյուղական-նահապետական կյանքի իդեալականացումը և նրա հակադրությունն էր քաղաքային կյանքին, որը, անշուշտ, կապված էր ֆեոդալական հողատիրության և աղնվականության ֆեոդալական իրավունքների վերականգնման հետ։ Այդ պատճառով էլ հովվերգության մեջ ավելի ցայտուն կերպով արտահայտվել պատմության անիվը ետ շրջելու աղնվականության ռեակցիոն ակնկալությունը։ Դա հումանիստական կուլտուրայի դեմ ուղղված ֆեոդալական-կաթոլիկական ռեակցիայի արտահայտություններից մեկն էր գրականության մեջ։

Ահա թե ինչու բոլորովին պատահական չէր, որ գրական այդ հակառեալիստական ուղղության հիմքը դրվեց Նեապոլում, արագոնյան թագավորների արքունիքում, որը հանդիսանում էր ֆեոդալական ռեակցիայի կենտրոններից մեկը։

Այդ ուղղության հիմնադիրը **Ջակոպո Սանձառոն** *(1458—1530)* էր։ Նա ծնվել է Նեապոլում, երկար տարիներ աշխատել է Նեապոլի արքունիքում, եղել է պալատական բանաստեղծ ու գրող։ Նա հայտնի դարձավ գլխավորապես իր «Արկադիա» *(1504)* երկով, որը եվրոպական գրականության պատմության մեջ առաջին հովվերգական վեպն է։

Գլխավոր հերոսը Սինչերո անունով մի երիտասարդ է, որը խորապես վշտանալով իր սիրած աղջկա անտարբեր ու սառը վերաբերմունքից, հեռանում է Նեապոլից և գնում Արկադիա։ Այստեղ նա ապրում է հովիվների հետ, հիանում նրանց կյանքով, փառաբանում այն։ Այնուհետև մի ջրահարսի ուղեկցությամբ ստորերկրյա ճանապարհով նա նորից վերադառնում է Նեապոլ և իմանում, որ իր սիրած աղջիկը մահացել է։ Վեպն ավարտվում է Սինչերոյի դառը գանգատով։ Հեղինակի գլխավոր խնդիրը հովիվների նահապետական կյանքի իդեալականացված նկարագրությունն է։ Սեր, երգ, խաղեր, տոնահանդեսներ, որսորդություն, մրցություններ, բանաստեղծություն—ահա ինչպես են անցկացնում իրենց կյանքը հովիվների հագուստ հագած ազնվականները։ Նվ գյուղի ու գյուղական իրական կյանքի հետ ոչ մի կապ չունեցող այս Արկադիան նկարագրելու ժամանակ, հեղինակը հաճախ դիմում է չափածո խոսքի օգնությանը։

Պալատական ազնվական շրջանների սիրած գրական ժանրերից մյուսը դառնում է էկլոգը, որտեղ նույնպես իդեալականացվում է հովիվների կյանքը։ Էկլոգները հաճախ գրվում էին դիալոգներով, որ շատ հարմար էր պալատական հավաքույթներում արտասանելու համար։ Էկլոգի հետ միասին ստեղծվում է նաև հովվերգական դրաման։ Այս ժան-

ըը ստեղծվեց ֆեոդալական ռեակցիայի մյուս կենտրոնում՝ Ֆերրարայի արքունիքում։ Հովվերգական դրամայի նմուշներից մեկը պատկանում է Տասսոյի գրչին, որի կյանքը և գործունեությունը սերտորեն կապված էին Ֆերրարայի հետ։

Տորկվատո Տասսոն *(1544—1595)* ծնվել է Սորենտո քաղաքում, բանաստեղծ Բերնարդո Տասսոյի ընտանիքում։ Հայրը եղել է պալատական պաշտոնյա և ինկվիզիցիայի պահանջով աքսորվել Նեապոլից։ Տասսոն իր նախնական կրթությունը ստանում է հոգևոր դպրոցում։ Հայրը նկատելով որդու արտակարգ ընդունակությունները, ուշադրությամբ հետևում է նրա դաստիարակությանը։ *1562—1564* թթ. Տասսոն իտալական մի քանի համալսարաններում լսում է փիլիսոփայություն ու ճարտասանություն և միաժամանակ մեծ հետաքրքրություն հանդես բերում դասական գրականության նկատմամբ։ Վենետիկում *1561* թվին հրատարակում է իր առաջին ստեղծագործությունը։ Դա տասներկու երգից բաղկացած ասպետական պոեմ էր, որ կոչվում էր «Ռինալդո»։ Ապա գրում է տեսական բնույթի մի աշխատություն, որ կոչվում էր «Դատողություններ էպիկական պոեզիայի մասին», որտեղ քննադատելով Արիոստոյին, շարադրում է իր հայացքները նոր էպոս ստեղծելու մասին։

1565 թվին Տասսոն գնում է Ֆերրարա, որտեղ սկզբում ծառայության է մտնում Լուիջի դ'Էստեի մոտ, իսկ հետագայում դառնում է Ալֆոնս *II*-ի պալատական գրողներից մեկը։ Երիտասարդ գրողը շատ շուտով ընտելանում է պալատական կյանքին, արժանանում դուքսի քույրերի՝ Լուկրեցիայի և Էլյանորայի ուշադրությանը։ *1572* թվին նա գրում է իր հովվերգական դրաման՝ «Ամինտա»-ն, որը մեծ հաջողությամբ բեմադրվում է Ֆերրարայի պալատական թատրոնում։ Այդ տարիներին նա աշխատում է նաև իր նշանավոր ստեղծագործության՝ «Ազատագրված Երուսաղեմ»-ի վրա, որի առաջին խմբագրությունը ավարտում է *1575* թվին։

Պոեմն ավարտելուց հետո Տասսոն ծանր ապրումներ է ունենում։ Կաթոլիկական-ֆեոդալական ռեակցիայի անմիջական տպավորության տակ նրան թվում է, որ ինքը մեծ հանցանք է գործել, իր ստեղծագործության մեջ տեղ տալով աշխարհիկ որոշ թեմաների։ Մասնավորապես նա սարսափում է ինկվիզիցիայից. նրա մոտ երևում են խելագարության առանձին նշանները։ Այդ վիճակում նա նույնիսկ իր ստեղծագործությունը ներկայացնում է հոգևոր գրաքննության և ինքն իրեն մեղադրում ամենածանր հանցանքների մեջ։

Պալատական բանսարկություններն ու կեղտոտ միջավայրը ավելի են բարդացնում նրա վիճակը։ Խելագարությունը հաճախ արտահայտվում է վտանգավոր ձևերով։ Նա փախչում է Ֆերրարայից, քաշվում վանք՝ երևի «մեղքերը» քավելու նպատակով, բայց շուտով հիասթափվում է նաև վա-

նական կյանքից։ Վերադառնում է նորից Ֆերրարա, բայց 1579 թվին պալատական հասարակության ներկայությամբ ընդհարվում է Ալֆոնսի հետ։ Նրան տեղավորում են խելագարների հիվանդանոցում։ Տասսոն այստեղ մնում է յոթ տարի, գրում է փիլիսոփայական աշխատություններ ու բազմաթիվ բանաստեղծություններ։ 1586 թվին դուրս գալով հիվանդանոցից, նա երկար ժամանակ թափառում է Իտալիայի զանազան քաղաքներում և մեռնում Հռոմում, ծանր հիվանդությունից հետո։ Կյանքի վերջին տարիներին Տասսոն զբաղված էր իր պոեմի վերամշակման աշխատանքներով։ Նա պոեմից դուրս գցեց այն ամենը, ինչ նրա կարծիքով «աշխարհիկ» էր, որի հետևանքով թե՛ գաղափարական և թե՛ գեղարվեստական տեսակետից նրա ստեղծագործությունը խիստ տուժեց։ Բայց հետագա սերունդները մերժեցին այդ վերջին խմբագրությունը և ընդունեցին առաջինը, որը հրատարակվել էր առանց հեղինակի գիտության՝ 1581 թվին։

Տասսոն գրականության պատմության մեջ հայտնի դարձավ գլխավորապես իր երկու ստեղծագործություններով՝ «Ամինտա» հովվերգությամբ և «Ազատագրված Երուսաղեմը» էպիկական մեծածավալ պոեմով։

«Ամինտա»-ն սովորաբար համարվում է իտալական հովվերգական գրականության գոհարներից մեկը, լավագույնը այն ամենի մեջ, ինչ ստեղծվել է այդ բնագավառում։

Պետք է նշել, որ երիտասարդ Տասսոյի այդ ստեղծագործության մեջ արդեն շատ որոշակիորեն արտահայտվել է հումանիզմի ճգնաժամը։ Հեղինակը մի կողմից դեռ իր կապերը չի խզել հումանիստական շարժումից, բայց, մյուս կողմից, նրա ընդհանուր տրամադրության ու աշխարհայացքի վրա իր խոր կնիքն է դրել ֆեոդալական կաթոլիկական ռեակցիան։ Այս պատճառով էլ «Ամինտա»-ում հումանիստական «կենսախինդ ազատամտությունը» հանդես է գալիս իբրև երանգ, տենդենց, բայց ոչ իբրև ամբողջական աշխարհայացք։

«Ամինտա»-ի համառոտ բովանդակությունը հետևյալն է. Հովիվ Ամինտան, որն աստվածային ծագում ունի, սիրում է իր մանկության ընկերուհի հավերժահարս Սիլվիային, բայց վերջինս վճռականապես մերժում է նրա սերը։ Պատճառն այն է, որ Սիլվիան կուսության աստվածուհի Դիանայի երկրպագուներից է և նա ամբողջ հոգով, ինչպես ինքն է ասում՝ «Ատում եմ նրա սերը, որն ատում է իմ կուսությունը»։ Ինչպես Դիանայի հավերժահարսները, Սիլվիան նույնպես որոշել է իրեն նվիրել որսորդության և այդ ձևով անցկացնել իր ժամանակը զվարճության մեջ։ Սիլվիայի նկատմամբ անտարբեր չէ նաև Սատիրը, բայց սրան նույնպես նույն պատճառաբանությամբ մերժել է հավերժահարսը։ Բայց Սատիրը որոշում է բռնի տիրանալ նրան։ Եվ ահա, մի անգամ, երբ Սիլվիան լողանում էր Դիանայի աղբյուրում, Սատիրը փորձում է բռնա-

բարել նրան։ Ամինտան օգնության է հասնում և իր սիրած էակին ազատում Սատիրի ճանկերից։ Բայց դրանից հետո էլ հավերժահարսը իր վերաբերմունքը Ամինտայի նկատմամբ չի փոխում։ Հուսահատված Ամինտան որոշում է ինքնասպանություն գործել։ Հենց այդ ժամանակ լուր է ստացվում, որ որսի ժամանակ գայլերը հոշոտել են Սիլվիային։ Ամինտան նետվում է ժայռից։ Բայց հետո պարզվում է, որ հավերժահարսի հետ ոչինչ չի պատահել. նա կենդանի է։ Լսելով Ամինտայի ինքնասպանության լուրը, Սիլվիան խիստ վշտանում է։ Նա դատապարտում է ինքն իրեն. «Մինչև այժմ ես, դաժանս, ապրել եմ միայն ինքս ինձ համար, իսկ այժմ կցանկանայի ապրել միայն Ամինտայի համար, իսկ քանի որ այժմ այդ հնարավոր չէ...», նա նույնպես որոշում է ինքնասպանություն գործել։

Վերջում պարզվում է, որ Ամինտան իրեն ժայռից ցած նետելով, միայն վիրավորվել է։ Հովվերգությունն ավարտվում է նրանց ամուսնությամբ։

Տասսոյին հումանիզմի հետ կապողը նրա ըմբռստացումն է Դիանայի օրենքների՝ ասկետիզմի դեմ։ Սիլվիայի շրջադարձը, նրա մեջ առաջացած բուռն սերը և նրա ամուսնությունը՝ Դիանայի պարտությունն է։ Ճիշտ է, այդ բոլորը ողբերգական գույներ են ստանում, բայց «Ամինտա»-ն ամբողջությամբ վերցրած կենսուրախ ստեղծագործություն է։

Սիրո մասին հեղինակն իր հայացքներն արտահայտում է նաև երգչախմբի, ինչպես նաև ամեն մի գործողության վերջում տրված ինտերմեդիաների միջոցով։ Գլխավոր գաղափարը բոլոր դեպքերում սիրո փառաբանությունն է։

Հատկանշական է նաև մի հանգամանք. «Ամինտա»-ում սկզբից մինչև վերջ բախվում են սիրո երկու ըմբռնում։ Մի կողմում կանգնած են Ամինտան ու Սիլվիան։ Սրանց սերը բնական է, ինքնաբուխ և ենթադրում է փոխադարձ սեր։ Սիրած էակի հետ չամուսնանալը սրանց համար մեծագույն դժբախտություն է, և նրանք պատրաստ են նույնիսկ ինքնասպանություն գործել։

Այլ հայացք ունի այդ նույն հարցի մասին Սատիրը. եթե փոխադարձ սեր ու համաձայնություն չկա, ամպա տիրիր բռնի ուժով—այս է նրա վարքագծի ամբողջ իմաստը։ Այդ նույն կարծիքին են նաև Դաֆնան, Սիլվիայի ընկերուհիներից մեկը, և Տիրսիդը՝ Ամինտայի ընկերը։ Նրանք երկուսն էլ Ամինտային խորհուրդ են տալիս Սիլվիային տիրանալ բռնի ուժով և դրանից հետո ամեն ինչ կհարթվի։ Այդ խորհուրդը սկզբում տալիս է Դաֆնան՝ Տիրսիդի հետ խոսելիս. «Ով սիրել է ստվորում,— ասում է նա,— պետք է մոռանա պատկառանքի մասին. պահանջիր, խոթամանկիր, խիզախիր, իսկ եթե այդ բոլորը քեզ չի օգնի, վերցրու ուժով։ Չէ՞ որ կինը ստեղծված է այդպես—եթե փախչում է, ցանկա-

նում է, որ իրեն հանձնեն, եթե պայքարում է, ցանկանում է, որ իրեն հաղթեն»։

Երգչախմբի դատողություններից երևում է, որ Տասսոն Դաֆնայի «փիլիսոփայությանը» հավանություն չի տալիս։

Այս բոլորի հետ միասին «Ամինտա»-ն մի ստեղծագործություն է, որ ամբողջությամբ համապատասխանում էր Ֆերրարայի հասարակության ճաշակին։ Տասսոն շատ որոշակիորեն հրաժարվում է Վերածնության դարաշրջանի ռեալիստական գրականության բոլոր լավագույն որադիցիաներից։ Կյանքը ճշմարտացիորեն արտացոլելու խնդիրը նրա համար այլևս փաստորեն գոյություն չունի։ Ամեն ինչ պայմանական է. պայմանական է նաև հովիվների իդեալականացված երկիրը—այն, ինչ կոչվում է Արկադիա. պայմանական են և իրենք հովիվները։ Դա հեղինակի երևակայությամբ ստեղծված մի իդեալական աշխարհ է, որտեղ մարդիկ ոչ մի հոգս չունեն և նույնիսկ որսորդությամբ զբաղվում են միայն զվարճության համար։ Գործող անձերն էլ հովիվների հետ ոչ մի կապ չունեն. նրանք բոլորն էլ հագուստները փոխած ազնվականներ են։ Այս բոլոր կողմերով «Ամինտա»-ն սերտորեն կապվում է հովվերգական գրականության ընդհանուր հակառեալիստական ուղղության հետ։

Գեղարվեստական անժխտելի արժանիքների հետ միասին, ինչպես ճիշտ կերպով նշել է իտալական գրականության պատմաբաններից մեկը, «Ամինտա»-ն թողնում է բարձր հասունացման աստիճանին հասած քաղցր պտուղի տպավորություն. բայց ինքը՝ այդ հասունացումը, անհանգստություն է առաջացնում, որովհետև իր մեջ պարունակում է, թեև տակավին աննկատելի, բայց անխուսափելի քայքայման նշաններ» (Օվետ)։ Այդ քայքայումը շատ որոշակիորեն երևում է Տասսոյի հաջորդների, մասնավորապես Ջամբատիստ Գվարինիի (1538—1612) մոտ, որի «Հավատարիմ հովիվը» (1585) արդեն ոչ մի կապ չունի հումանիզմի հետ և գաղափարագուրկ, ինքնանպատակ էսթետիզմի տիպական նմուշներից մեկը կարող է համարվել։

«Ազատագրված Երուսաղեմը» նույնպես խիստ հակասական մի ստեղծագործություն է։

Այդ պոեմը գրելուց առաջ Տասսոն երիտասարդական տարիներին հանդես եկավ «Դատողություններ էպիկական պոեզիայի մասին» տեսական աշխատությամբ, որտեղ առաջ էր քաշում քրիստոնեական-կաթոլիկական վիպերգություն ստեղծելու անհրաժեշտության հարցը։ Քանի որ Տասսոն «Ազատագրված Երուսաղեմը» գրելու ժամանակ ղեկավարվել է այդտեղ շարադրված սկզբունքներով, ապա անհրաժեշտ է գոնե ընդհանուր գծերով ծանոթանալ նրա գլխավոր դրույթներին։

Տասսոյի կարծիքով վիպերգության գլխավոր պայմանը ճշմարտանմանությունն է և հրաշալին. չնայած դրանք հակադիր բաներ են, բայց

գրողի արվեստի գաղտնիքը հենց այդ երկու իրարամերժ տարրերի միացումն է։ Ճշմարտանմանության կարելի է հասնել միայն այն դեպքում, եթե վիպերգության թեման առնվի պատմությունից, բայց ոչ հեթանոսական, որովհետև էպոսի մեջ դիցաբանական տարր մտցնել, նշանակում է խախտել ճշմարտանմանությունը. «Անիմաստ բան կլիներ, որ հին աշխարհի անմարմին աստվածիկները, որոնք երբեք գոյություն չեն ունեցել, կարողանային կատարել այնպիսի գործողություններ, որոնք գերազանցեն բնության օրենքներն ու մարդկային կարողությունները»։

Նոր, քրիստոնեական վիպերգության մեջ դիցաբանությունը պետք է փոխարինվի քրիստոնեական կրոնով ու հավատալիքներով. ճշմարտանմանությանն ու հրաշալիին կարելի է հասնել քրիստոնեական աստծուն, հրեշտակներին հրաշքներ վերագրելու ճանապարհով. կարող են մասնակցել նաև սրբերը, ոգիները, կախարդները, որովհետև դրանց բոլորին էլ աստված օժտել է գերբնական ուժով։

Տասսոյի առաջ քաշած երկրորդ պահանջն այն է, որ նրա կարծիքով վիպերգության թեման պետք է առնել քրիստոնեության պատմությունից։ «Քրիստոնեության պատմությունից առնված սյուժեն կարող է պատկանել հին, միջին և նոր ժամանակներին։ Հին շրջանն ունի այն առանձնահատկությունը, որ գրողը կարող է մշակել գրեթե անծանոթ մի թեմա, բայց այնուամենայնիվ հին բարքերի նկարագրությունը շատ ձանձրալի կդառնա, քանի որ դրանք մեզ համար շատ օտար են»։ Այս տեսակետից նորագույն շրջանի պատմությունը մեծ առավելություն ունի, բայց միաժամանակ ունի նաև այն թերությունը, որ գրողը չի կարող ազատ վարվել իր թեմայի հետ, հետևաբար չի կարող դիմել հնարանքների օգնությանը։ Տասսոն գալիս է այն եզրակացության, որ վիպերգության համար ամենահարմար թեմա կարող է տալ միայն միջին շրջանը՝ ասպետական դարաշրջանը։

Այնուհետև Տասսոն հանգամանորեն խոսում է վիպերգության գեղարվեստական առանձնահատկությունների մասին։ Վիպերգության ֆաբուլան չպետք է լինի բարդ ու խճողված, խիստ կերպով պետք է պահպանվի ամբողջականությունն ու միասնությունը։ Բանաստեղծը իր երկերով նմանվում է աստվածային գործերին, այդ պատճառով էլ վիպերգությունը պետք է լինի աստծու ստեղծած աշխարհի նմանությունը. «Եվ քանի որ աշխարհը իր ամենաբազմազան աստղերով, ծովերով, երկրամասերով, ձկներով ու թռչուններով, վայրենի և ջրային կենդանիներով, իր ամբողջ բազմազանության մեջ ունի միայն մեկ պատկեր և էություն, այդպես էլ բանաստեղծը աստվածային է համարվում միայն այն պատճառով, որ նմանվում է աստծու ստեղծագործությանը. նա պետք է կարողանա այնպիսի մի գործ ստեղծել, որտեղ, ինչպես փոքր աշխարհում, տեղի ունենային ծովային ու ցամաքային ճակատամարտեր, նվաճվեին

քաղաքներ, տեղի ունենային մենամարտեր, պատկերվեին քաղց, ծարավ, փոթորիկ, հրդեհ ու հրաշքներ, երկնային ու դժոխային ուժեր, կախարդություն, դաժանություն, համարձակություն, երջանիկ և դժբախտ սեր, ըստ որում, այս բոլորի հետ միասին, պոեմն իր ձևով ու բովանդակությամբ այնպես պետք է կապված լինի, որ մի մասը բխի մյուսից և համապատասխանի նրան, ներքնապես այնպես կապված լինեն, որ մի մասի ոչնչացման դեպքում կործանվի ամբողջությունը»։

Տասսոն «Ազատագրված Երուսաղեմը» գրելու ժամանակ աշխատել է հավատարիմ մնալ վերոհիշյալ սկզբունքներին։

Պոեմի թեման առնված է խաչակրաց առաջին արշավանքի շրջանից։ Սյուժետային գլխավոր առանցքը Երուսաղեմի գրավումն է խաչակիրների կողմից Գոտֆրիդ Բուլոնացու ղեկավարությամբ։ Խաչակիրները չնայած երկար ժամանակ շրջապատել են Երուսաղեմը, բայց չեն կարողանում գրավել, որովհետև լավագույն սպասետները, մասնավորապես Տանկրեդը և Ռինալդոն, զանազան պատճառներով չեն մասնակցում մարտերին։ Վերջում աստծո միջամտությամբ սպասետները վերադառնում և նույն աստծո կամքով գրավում են Երուսաղեմը։

Այսպիսով, սյուժետային գլխավոր գծի հիմքում ընկած է կաթոլիկական սպասետության պայքարը Քրիստոսի գերեզմանի համար, առհասարակ քրիստոնեության պայքարը հեթանոսության (մահմեդականության) դեմ։

Տասսոյի պոեմում այլևս չկա այն երգիծական կամ հումորիստական վերաբերմունքը ֆեոդալական կաթոլիկական աշխարհի նկատմամբ, ինչ որ մենք տեսանք Պուլչիի և Արիոստոյի մոտ։ Այդ աշխարհը նրա համար սիրելի է, ընդունելի. նա փառաբանում է կաթոլիկական եկեղեցին ու կրոնը, պալատական ազնվական հասարակությանը, իր դարն ապրած սպասեական բարքերը։

Պոեմի կրոնական-կաթոլիկական տենդենցների համար բնորոշը հատկապես այն է, որ այստեղ ամեն ինչ տեղի է ունենում աստծո կամքով. ոչ մի հերոս ինքն իր ճակատագրի տերը չէ։ Ե՛վ խաչակիրների հրամանատար Գոտֆրիդը, և՛ Ռինալդոն ու Տանկրեդը, և՛ մյուս խաչակիր նշանավոր սպասետները խաղալիք են գերբնական-աստվածային ուժերի ձեռքին, ամեն ինչ կատարում են նրանց կամքով ու թելադրանքով։ Նախաձեռնություն ու ինքնագործունեություն ոչ մեկը հանդես չի բերում. այդ պատճառով նրանք բոլորն էլ, գրեթե առանց բացառության, պասսիվ են, իսկ ամենից պասսիվն ու անգործունյան ինքը Գոտֆրիդն է։

Եթե խաչակիրները ենթարկվում են աստծու կամքին և իրենց ձեռնարկության հաջող ելքը սպասում վերևից, աստծուց, ապա հեթանոսներն էլ իրենց հերթին շարժման մեջ են դրել դժոխային բոլոր ուժերը։

Բուն պայքարը տեղի է ունենում վերևում, այդ ուժերի մեջ, իսկ այն, ինչ կատարվում է պաշարված քաղաքի շուրջը, ոչ այլ ինչ է, բայց եթե այդ երկնային պայքարի թույլ արտացոլումը։

Տասսոյի պոեմի այս կողմերն էին, որ խիստ քննադատեցին այն ժամանակվա առաջավոր գրողները, այդ թվում նաև Գալիլեյը։

Բայց, այնուամենայնիվ, «Ազատագրված Երուսաղեմը» չի կարելի լիովին համարել կաթոլիկական ռեակցիայի արտահայտություն։ Սյուժետային գլխավոր գծի շուրջը հյուսված մի շարք պատմություններն ու իրադարձությունները ցույց են տալիս, որ Տասսոյի վրա որքան էլ ուժեղ էր ֆեոդալական-կաթոլիկական ռեակցիայի ազդեցությունը, այնուամենայնիվ նա իր կապերը չի կտրել հումանիստական շարժումից։ Հումանիստական տենդենցները շատ ուժեղ են այս ստեղծագործության մեջ, այնքան ուժեղ, որ մի քանի սովետական գիտնականներ պնդում են, որ պոեմի դեմքը որոշողը հենց դրանք են։

Խոսքն ամենից առաջ վերաբերում է Արմիդայի հոյակապ կերպարին։ Բելինսկին մի առիթով միանգամայն իրավացիորեն նշել է, որ Տասսոյի պոեմի հերոս «ավելի շուտ կարելի է համարել Արմիդային, քան Գոտֆրիդին։ Առաջինի հրապուրիչ կերպարը ավելի անկեղծ է ու հարազատ, քան երկրորդի մռայլ պատկերը»[1]։

Արմիդան Դամասկոյի թագավոր և միաժամանակ կախարդ Իդրաոտայի ազգականուհին է, որ հատուկ հանձնարարությամբ գալիս է խաչակիրների բանակը՝ լավագույն ասպետներին իր չնաշխարհիկ գեղեցկությամբ կախարդելու և բանակից հեռացնելու համար։ Նա մեծ վարպետությամբ մի պատմություն է հորինում, որ իբր թե քեռին իր գահը հափշտակել է և օգնություն է խնդրում։ Գրեթե բոլոր նշանավոր ասպետները հմայվում են նրա գեղեցկությամբ ու սիրահարվում։ Գոտֆրիդը համաձայնվում է նրանցից միայն տասը հոգու օգնության ուղարկել գեղեցկուհուն։ Բայց մնացած ասպետները, ում վիճակախաղով չէր հաջողվել ընկնել այդ տասնյակի մեջ, գիշերը ծածուկ դարձյալ հետևում են կախարդուհուն։ Արմիդայի ցանցն է ընկնում նաև խաչակիրների ամենաքաջ ասպետը՝ Ռինալդոն, որը բախվելով Գոտֆրիդի հետ, ինչպես Աքիլլեսը Ագամեմնոնի հետ, հեռանում է խաչակիրների բանակից և գնում Եգիպտոս։ Արմիդան սիրահարվում է նրան, գրավում իր կողմը, տանում մի կախարդական կղզի։ Այստեղ Ռինալդոն սիրո վայելքի մեջ մոռանում է խաչակրի պարտքը ու առհասարակ ամեն ինչ։

Պոեմի լավագույն գլուխներից մեկը 16-րդ երգն է, որտեղ մեծ ուժով Տասսոն նկարագրել է Արմիդայի կախարդական այգին ու նրա սերը բնության գրկում։ Այստեղ նորից ամբողջ ուժով իբրև մի գեղեցիկ

---

[1] *В. Г. Белинский*, Соб. соч. в трех томах, т. II, 1948 г., стр. 513.

սիմֆոնիա հնչում է Վերածնության դարաշրջանի արվեստի ու գրականության գլխավոր թեման՝ մարդը և բնությունը։

Ռինալդոյի հեռանալուց հետո խաչակիրների դրությունը ծանրանում է. նրանց հայտնի է դառնում, որ առանց Ռինալդոյի մասնակցության նրանք չեն կարող գրավել Երուսաղեմը։ Գոտֆրիդը մարդ է ուղարկում։ Զանազան կախարդական հնարանքների միջոցով հաջողվում է ազատել Ռինալդոյին Արմիդայի կախարդանքից։ Ինքնագիտակցության գալով, Ռինալդոն, չնայած Արմիդայի բոլոր աղաչանքներին, հեռանում է երջանկության կղզուց։

Արմիդան անցնելով եգիպտական զորքերի գլուխ, որոշում է վրեժ լուծել Ռինալդոյից։ Ճակատամարտում նա ծանր պարտություն է կրում, որոշում է ինքնասպանություն գործել, բայց այդ վճռական մոմենտին նրան օգնության է հասնում Ռինալդոն, որը խոստացել էր պաշտպանել նրան, երբ իր պարտքը թույլ կտա։ Արմիդան քրիստոնեություն է ընդունում, և նրանք ամուսնանում են։ Նրանց ամուսնությունից պետք է առաջանա դ'Էստեների ազնվական տոհմը։

Այսպիսով, Արմիդան փաստորեն դառնում է պոեմի գլխավոր հերոսը. նա ավելի ակտիվ է, վճռական, գործունյա և ուժեղ ազդեցություն է գործում տեղի ունեցող իրադարձությունների վրա։ Ճիշտ է, նա սկզբում նվիրկայանում է իբրև կախարդուհի, բայց հետո սիրո ազդեցության տակ վերափոխվելով, դառնում է մի վերին աստիճանի հրապուրիչ ու համակրելի, շատ իրական կին՝ իր նույնքան իրական զգացմունքներով ու ապրումներով։

Վերածնության դարաշրջանի ոգին շատ ուժեղ զգացվում է նաև Տանկրեդի սիրո պատմության նկարագրության ժամանակ։ Նա սիրում է պարսկուհի Կլորինդային և սիրվում է հեթանոսուհի էրմինիայի կողմից։ Տանկրեդի սերը Կլորինդայի նկատմամբ ողբերգական վախճան է ունենում. մենամարտի ժամանակ Տանկրեդը սպանում է նրան՝ չիմանալով, որ իր հետ քաջաբար պայքարող ասպետը իր սիրած աղջիկն է։

Լիրիկական մեծ ջերմությամբ է նկարագրված նաև էրմինիայի սերը։ Հատկապես մեծ տպավորություն են թողնում երկու տեսարան։ Տանկրեդը և Արգանտը՝ «անհավատների» նշանավոր ասպետներից մեկը, մենամարտում են։ Երկու բանակն էլ մեծ անհամբերությամբ սպասում են մարտի վախճանին, բայց ամենից շատ հուզված է էրմինիան։ Երկու հակառակորդներն էլ վիրավորված են, արյունաքամ են լինում, բայց շարունակում են պայքարը։ Երբ երեկոյան դադարում է մարտը, էրմինիան հագնելով Կլորինդայի զենքն ու զրահը, գնում է խաչակիրների բանակը՝ իր սիրած ասպետին բուժելու նպատակով։ Խաչակիրները նրան Կլորինդայի հետ շփոթելով, սկսում են հալածել էրմինիային փրկում է նրա ձին՝ հասցնելով նրան Հորդանան գետի ափերը։ Այստեղ

Էրմինան ապաստան է գտնում հովիվների մոտ, հանգստանում բնության գրկում: Տասսոն գծում է հովիվների կյանքի իր սիրած իդիլիական պատկերը:

Երկրորդ անգամ մենամարտելու ժամանակ Արգանտը սպանվում է, բայց ծանր վիրավորված Տանկրեդը նույնպես գրեթե անշնչացած ընկնում է: Նրան մահից փրկողը դարձյալ Էրմինիան է: Այսպիսով, Էրմինիայի, ինչպես նաև Արմիդայի մոտ, պայքարը հավատի, կրոնի համար փաստորեն ոչ մի նշանակություն չունի: Նրանց կյանքի գլխավոր իմաստը նրանց սերն է, և այդ սիրո համար նրանք պատրաստ են ամեն ինչի:

«Ազատագրված Երուսաղեմ»-ի լավագույն էջերից մեկն էլ Սաֆրոնիայի և Օլինդի սիրո պատմությունն է:

Երբ խաչակիրները շրջապատում են Երուսաղեմը, կախարդ Իսմենի խորհրդով քաղաքի տերն ու տնօրենը՝ Ալադինը կարգադրում է քրիստոնյա բնակիչներից վերցնել աստվածամոր հրաշագործ պատկերը և պահել մեչիդում: Նույն գիշեր պատկերը անհայտանում է: Ալադինը կարգադրում է Երուսաղեմի բոլոր քրիստոնյա բնակիչներին սրի քաշել: Ահա այդ ժամանակ մի գեղեցիկ աղջիկ՝ Սաֆրոնիա անունով, քրիստոնյաների կյանքը փրկելու համար հայտնում է, որ սրբապատկերը ինքն է վերցրել: Ալադինը կարգադրում է նրան ողջակիզել խարույկի վրա: Երբ Սաֆրոնիային տանում են խարույկի մոտ, հավաքված ամբոխի միջից դուրս է գալիս մի երիտասարդ՝ Օլինդ անունով, որ սիրում է քրիստոնեուհի գեղեցկուհուն, և հայտարարում, որ սրբապատկերը ինքն է վերցրել: Սաֆրոնիան չգիտեր, որ Օլինդը սիրում է իրեն, բայց երիտասարդի այդ քայլը նրա վրա ուժեղ տպավորություն է գործում: Նրա սրտում նույնպես անդիմադրելի սեր է առաջանում երիտասարդի նկատմամբ, և նրա կյանքը փրկելու համար Սաֆրոնիան շարունակում է պնդել, որ սրբապատկերը ինքն է վերցրել: Ալադինը կարգադրում է երկուսին էլ այրել: Երիտասարդ զույգի սերն ու անձնազոհությունը այնքան տպավորիչ ու ցնցող է, որ բոլոր ներկա եղողները սկսում են արտասվել: Նրանց փրկում է Կլորինդան. նա նոր է եկել Պարսկաստանից և Ալադինին խոստանում է օգնել խաչակիրների դեմ մղվող պայքարում, միայն թե նա խնայի նրանց կյանքը: Ալադինը համաձայնվում է:

Այսպիսով, Արմիդայի և Ռինալդոյի, Տանկրեդի և Կլորինդայի, Էրմինիայի ու Տանկրեդի, Սաֆրոնիայի և Օլինդի սիրո պատմությունը, որ բավական մեծ տեղ է գրավում պոեմում, Տասսոյի ստեղծագործությանը տալիս է այլ, Վերածնության դարաշրջանին հատուկ շունչ ու երանգ, և Գոտֆրիդի մռայլ ու ասկետական կերպարը մղվում է երկրորդ պլանը: Իսկ որ Գոտֆրիդը Տասսոյի մտահղացմամբ պետք է լիներ պոեմի կենտրոնական հերոսը, այդ երևում է թեկուզ այն փաստից, որ հեղինակը սկզբում իր պոեմը անվանել է «Գոտֆրիդ»:

Իհարկե մենք չենք կարող անտեսել Տասսոյի պոեմի այն ռեակցիոն կողմերը, որոնց մասին խոսք եղավ վերևում։ Հենց այդ կողմերի համար է, որ ռեակցիայի շրջանում կաթոլիկ եկեղեցին Տասսոյին փառաբանում էր. պապը նույնիսկ Հռոմ հրավիրեց նրան՝ դափնեպսակով պարգևատրելու համար։ Բայց, մյուս կողմից, Տասսոն գրականության պատմության մեջ իր տեղը գրավեց «Ազատագրված Երուսաղեմ»-ի հենց այն հումանիստական, պատմականորեն առաջադիմական տենդենցների համար, որոնք հիմք են տալիս նրան համարելու իտալական հումանիզմի վերջին խոշոր գրողը։

5. ՀՈՒՄԱՆԻՍՏՆԵՐԻ ՊԱՅՔԱՐԸ ՖԵՈԴԱԼԱԿԱՆ–ԿԱԹՈԼԻԿԱԿԱՆ ՌԵԱԿՑԻԱՅԻ ԴԵՄ

Ֆեոդալական-կաթոլիկական ռեակցիայի հետևանքով XVI դարի երկրորդ կեսին իտալական գրականության մեջ իշխող դիրք է գրավում արիստոկրատական ուղղությունը։ Հովվերգական գրականության հետ միասին իտալական գրական կյանքին տոն են տալիս նաև այսպես կոչված պետրարկիստները։ Պետրարկիզմի հիմնադիրը կարդինալ Պիետրո Բեմբոն (1470—1547) էր, որը սերտորեն կապված էր Հռոմի պապի հետ և ապրում էր նրա արքունիքում։

Բեմբոն իր «Արձակ» (1515) աշխատության մեջ ձևակերպում է գրականության արիստոկրատական ուղղության տեսական գլխավոր սկզբունքները։ Գրողի գլխավոր խնդիրը նա համարում է, նախ, լեզվի «ազնվացումը», որի համար ստեղծագործողը պետք է դիմի ոչ թե ժողովրդական կենդանի լեզվի օգնությանը, այլ բացառապես գրական աղբյուրներին։ Նա խիստ հարձակումներ է գործում հատկապես Դանթեի վրա, նրան մեղադրում գռեհկաբանությունների մեջ, մերժում «կատակերգության» ռեալիստական տենդենցները և Դանթեի «գռեհիկ» տրադիցիաներին հակադրում «բարձր ոճի» մշակման իր ֆորմալիստական սկզբունքները։

Պետրարկայի տրադիցիաները վերականգնելու անվան տակ ստեղծվում է պալատական ազնվականության ճաշակին հարմար «բարձր ոճի» մի լիրիկա, որն իր բուն էությամբ ֆորմալիստական էր և զուրկ հասարակական քիչ թե շատ լուրջ բովանդակությունից։ Հանդես են գալիս բազմաթիվ գրողներ, այդ թվում նաև մի քանի կանայք, որոնց համար պոեզիան վերածվում է մի ինքնանպատակ բառախաղի։

Իտալական լիրիկայի այս լիակատար անկման պայմաններում երջանիկ բացառություն են կազմում հանճարեղ Միքելանջելո Բուոնարոտիի սոնետները։ Նա XVI դարի միակ բանաստեղծն էր, որ շատ բարձր էր

2751—15

գնահատում Դանթեին։ Հակադրվելով պետրարկիստների ֆորմալիստական պոեզիային, Միքելանջելոն գրում է գաղափարապես հագեցված սքանչելի սոնետներ, որոնց մեջ մեծ ատելությամբ խարազանում է ստրուկությունն ու անարդարությունը։ Մի շարք գործերում նա արտահայտում է իր հայացքները գեղարվեստական ստեղծագործության մասին, որտեղ նույնպես հակադրվում է արվեստի ու գրականության մեջ ազնվական-ֆորմալիստական ուղղությանը։

Պետրարկիստների ֆորմալիստական ուղղությանը հակադրվում է նաև Ֆրանչեսկո Բերնին (1498—1535), որը XVI դարի իտալական երգիծական պոեզիայի ականավոր ներկայացուցիչներից մեկն էր։ Նրա բանաստեղծությունների մեջ առանձին տեղ են գրավում հատկապես Հռոմի պապի և նրա արքունիքի դեմ ուղղված սոնետները, որտեղ ոչնչացնող սարկազմով ծաղրվում է պապականությունը։

Կղերա-ֆեոդալական ռեակցիայի դեմ մղած իրենց հերոսական պայքարով այս շրջանում աչքի են ընկնում հատկապես՝ Ջորդանո Բրունոն, Գալիլեո Գալիլեյը և Թոմազո Կամպանելլան։

Ջորդանո Բրունոն (1548—1600) ծնվել է Հարավային Իտալիայի Նոլա քաղաքում։ Նրա հայրը հասարակ շարքային զինվոր էր, իսկ մայրը՝ գեղչկուհի։ Տասնհինգ տարեկան Բրունոն ընդունվում է դոմինիկյան ուխտի վանքերից մեկը, դառնում վանական, որտեղ էլ ստանում է իր նախնական կրթությունը։ Այստեղ նա ծանոթանում է Կոպերնիկոսի աշխատություններին և դառնում նրա ջերմ հետևորդներից մեկը։ 1572 թվին Բրունոն քահանա է օծվում, բայց շատ շուտով մեղադրվում է հերետիկոսության մեջ։ 1572 թվին հրաժարվելով հոգևոր կոչումից, Բրունոն փախչում է վանքից և գնում Հռոմ։ Իմանալով, որ ինկվիզիցիան սկսել է լրջորեն զբաղվել նրա գործով և նյութեր է պատրաստում նրան պատասխանատվության կանչելու համար, Բրունոն փախչում է Շվեյցարիա։ Սակայն այստեղ էլ նա երկար չի կարողանում ապրել։ Կալվինականների դեմ ունեցած սուր ելույթների համար նրան ձերբակալում են։ Ազատվելով բանտից, Բրունոն գնում է Ֆրանսիա։ Մի քանի տարի այստեղ նա համալսարաններում դասախոսություններ է կարդում (փիլիսոփայություն, աստղաբաշխություն), իսկ 1583 թվին գնում է Անգլիա։ Օքսֆորդի համալսարանում նա նոր վեճի մեջ է մտնում սխոլաստիկ պրոֆեսորների հետ և ապա ստիպված է լինում թողնել համալսարանը և գնալ Լոնդոն։ Այս տարիներին Բրունոն իտալերեն լեզվով հրատարակում է իր գիտական ու փիլիսոփայական գլխավոր աշխատությունները։ Վերադառնալով Փարիզ, նա սուր բախում է ունենում Սորբոնի աստվածաբանների հետ և ստիպված է լինում գնալ Գերմանիա։ Այստեղ նա ապրում է գլխավորապես Վիտենբերգում, Ֆրանկֆուրտում, լինում է Պրագայում։ 1592 թվին Բրունոն վաճառական Մոչենիգոյի հրավերով գնում է Վենե-

տիկ։ Վերջինս, որ Բրունոյի մոտ փիլիսոփայություն էր սովորում, մատնում է իր ուսուցչին։ Բրունոյին ձերբակալում և հանձնում են Հռոմի ինկվիզիցիային։ Ութ տարի նրան ամենասարսափելի տանջանքների ու խոշտանգումների են ենթարկում, բայց Բրունոն հերոսաբար տանելով այդ բոլորը, չի հրաժարվում իր համոզմունքներից։ Տեսնելով, որ Բրունոյին չեն կարողանում ծնկի չոքեցնել, ինկվիզիտորները նրան խարույկի վրա ողջակիզելու որոշում են կայացնում։ Լսելով դատավճիռը, Բրունոն ասում է. «Ես կասկածում եմ, որ դուք այդ դատավճիռը կարդում եք ավելի մեծ սարսափով, քան ես եմ ընդունում այն»։

1600 թվի փետրվարի 27-ին Հռոմի Ծաղիկների հրապարակում ինկվիզիտորները Բրունոյին ողջակիզեցին։

Բոլոր խավարամոլներին դարեր շարունակ ահ ու սարսափ ազդող Ջորդանո Բրունոն Վերածնության դարաշրջանի ամենապայծառ ու ամենաանվեհեր դեմքերից մեկն էր, մեծ գիտնական ու փիլիսոփա, մատերիալիստ ու աթեիստ, միաժամանակ բանաստեղծ, դրամատուրգ և երգիծական գրականության ամենափայլուն դեմքերից մեկը։

Պաշտպանելով ու զարգացնելով լեհ մեծ գիտնական Կոպերնիկոսի ռևոլյուցիոն տեսությունը, Բրունոն գտնում էր, որ արևը բյուրավոր «տաք» աստղերից մեկն է միայն, որ կան բազմաթիվ ու անհաշիվ այդպիսի շատ աթևներ, ինչպես նաև երկնային այնպիսի մարմիններ, ինչպես մեր երկիրն է։ Այդ արևների շուրջը պտտվում են մեր երկրի նման «սառը» մարմիններ, նրանք բոլորն էլ բաղկացած են նույն նյութից, ինչ որ մեր երկիրն է, և նրանցից ոչ մեկն էլ չի գտնվում տիեզերքի կենտրոնում, որովհետև տիեզերքը անհաման է ու անվախճան։ Տիեզերքի մեջ եղած այդ բոլոր մարմինները գտնվում են հավիտենական շարժման ու փոփոխության մեջ։ Բոլորի հիմքում ընկած է մատերիան, որը եղել է, կա և կլինի, որովհետև մատերիան ոչ ծնվում է և ոչ էլ ոչնչանում։

Ելնելով մատերիայի և աշխարհի օբյեկտիվ գոյությունից, Բրունոն գտնում էր, որ գիտության ու փիլիսոփայության գլխավոր խնդիրը բնության ուսումնասիրությունն ու ճանաչումն է։ Աստվածաբանությունը, հավատը, կրոնը ոչ մի գործ չունեն բնության ուսումնասիրության հետ. դա միայն գիտության ու փիլիսոփայության գործն է։

Բրունոն կարևոր տեղ է գրավում նաև իտալական Վերածնության շրջանի գեղարվեստական գրականության պատմության մեջ։

Պետրարկիստների գաղափարազուրկ ու ֆորմալիստական լիրիկային Բրունոն հակադրեց իր փիլիսոփայական ու հասարակական խոր բովանդակություն ունեցող պոեզիան։ Նա իր փիլիսոփայական ու գիտական բնույթի դիալոգներում շատ հաճախ դիմում էր չափածո խոսքի օգնությանը՝ իր այս կամ այն միտքն արտահայտելու համար։ Այս կարգի բանաստեղծությունների գլխավոր թեման անսահման ու անվախճան տիե-

զերքն է, հավիտենապես գոյություն ունեցող ու շարժվող մատերիան, իբրև ամեն մի կենդանի արարածի «մայրական գիրկ», բնության ու տիեզերքի գեղեցկությունը։

Բանաստեղծությունների մի խումբ նվիրված է բնությունը և տիեզերքը ճանաչելու մարդու անդիմադրելի ձգտմանը։ Ճիշտ է, այդ ձգտումը մեծ վտանգների հետ է կապված, նույնիսկ մարդը կարող է կործանվել այդ ճանապարհին, բայց իմացության ծարավն այնքան ուժեղ է, որ մարդն արհամարհում է նույնիսկ մահը։ Այս տրամադրությունն է արտահայտված մի սքանչելի սոնետում, որտեղ Բրունոն իրեն համեմատում է դեպի կրակը ձգտող ու կրակի մեջ իր կործանումը գտնող թիթեռնիկի հետ, կամ այն ծարավ եղնիկի հետ, որը դեպի գետն է վազում, չմտածելով որսորդի նետի մասին. «Այնքան քաղցր ու հաճելի է իմ ձգտումը, որ ես չեմ զգում ինձ այրող կրակը և նետով հասցրած վերքը...»։ Նույն տրամադրությունն է արտահայտված մի այլ բանաստեղծության մեջ. «Ո՞վ բորբոքեց իմ ոգին. ո՞վ ինձ թևեր տվեց։ Ի՞նչն է ինձ ստիպում արհամարհել ճակատագիրն ու մահը։ Ո՞վ կործանեց իմ շղթաները և ազատեց ինձ մութ զնդանից, որտեղից շատ քչերն են անվնաս դուրս գալիս։ Դարերը, տարիները, շաբաթները, օրերն ու ժամերը, որոնց դեմ անզոր են ադամանդն ու երկաթը, իմ վրա ոչ մի իշխանություն չունեն։ Կտրելով երկնքի բյուրեղյա կամարը, ես թռչում եմ դեպի վեր, դեպի հավիտենականություն։ Անցնելով մի ոլորտից մյուսը, միշտ վեր եմ բարձրանում, ետևում թողնելով այն, ինչ որ ուրիշներն են միշտ իրենց աչքի առաջ տեսնում»։

Բրունոն գրել է նաև սիրային բանաստեղծություններ և այս բնագավառում իրեն համարել է Պետրարկայի աշակերտը։ Նա երգել է սերը, կնոջ ու աշխարհի գեղեցկությունը։ Կյանքի վերջին տարիներին գրած մի քանի սոնետներում նա այն միտքն է հայտնում, որ կա գեղեցկություն, որն ավելի մեծ հիացմունքի է արժանի, քան կաուրայի գեղեցկությունը։ «Գովելի և բնական է,— ասում է Բրունոն,— հիանալ կնոջ գեղեցկությամբ, բայց ամբողջ կյանքը նվիրել միայն կնոջ գեղեցկության փառաբանությանը, մարդու համար անարժան մի բան է»։ Կա մի ավելի բարձր կարգի գեղեցկություն, որը պետք է դառնա պոեզիայի թեման, և դա մարդկության ու մարդու մշտական կատարելագործման ձգտումն է։

Բրունոյի գեղարվեստական գործերի մեջ կարևոր տեղ են գրավում նաև նրա երգիծական դիալոգները, որոնցից հատկապես երկուսը՝ «Հաղթանակած գազանի վտարումը» (1583) և «Պեգասի գաղտնիքը» (1585)— Վերածնության դարաշրջանի երգիծական գրականության լավագույն ստեղծագործություններից են։

«Հաղթանակած գազանի վտարումը» պամֆլետի գործողությունը տե-

ղի է ունենում երկնքում. հին ժամանակներում աստվածներն ամեն տարի Ոլիմպիոսի գագաթին մեծ հանդես են կազմակերպել հսկաների նկատմամբ տարած հաղթանակի առթիվ։ Յուպիտերի հրավերով այժմ նույնպես հաղթանակի օրը նրանք հավաքվել են Ոլիմպիոսում, բայց ոչ ուրախ խնջույքի համար։ Յուպիտերը գանգատվում է, որ իրենց լավ օրերն անցել են, որ նրա հրամաններն ու կարգադրություններն այժմ երկրի վրա ոչ ոք չի կատարում և նույնիսկ զոհաբերության խարույկների ծուխն այլևս չի հասնում նրա «հոտոտելիքին»։ Ինքը՝ Յուպիտերն էլ խիստ ղառամել է. «Մարմինս չորանում է,— ասում է նա,— մաշկս դեղնում, ատամներս թափվում են, աչքերիս լույսը՝ պակասում. հազը և հևոցը դժվարացնում են շնչառությունս, ոտքերս թուլացել են, գահի վրա հազիվ եմ կարողանում ինձ պահել»։

Մերացել է նաև Վեներան, կորցրել իր թարմությունն ու վաղեմի գեղեցկությունը. «Ո՞ւր կորան քո այտերի սքանչելի փոսիկները, որ այդպիսի գրավչություն էին հաղորդում քո ժպիտին,— հարց է տալիս նրան Յուպիտերը,— ծիծաղես, թե չծիծաղես, միևնույն է, երբ ճակատը պատում են կնճիռները, մաշկը սևանում և ձգվելով կպչում է ոսկորներին, գեղեցկությունը կործանվում է»։ Յուպիտերը փորձում է մխիթարել նրան, պնդելով, թե՝ «ժամանակը ուժեղ է մեզնից. մենք բոլորս փոփոխության ենթակա ենք»։

Յուպիտերին խիստ վշտացնում է հատկապես երկու հանգամանք. «Ամենից շատ ինձ վշտացնողն այն է, որ մենք՝ աստվածներս, ոչ մի հույս չունենք լինելու այն, ինչ որ էինք առաջ։ Մեր վեհությունը, արժանապատվությունը, գեղեցկությունը, այն վախը, որ մենք առաջ ներշնչում էինք մարդկանց, և այն պատիվները, որ նրանք տալիս էին մեզ, անհետանում են»։ Այս բոլորի հետևանքով «նախախնամությունն ու արդարադատությունը խլում են մեր ձեռքից իշխանությունը, որ մենք կարողանում էինք միայն չարաշահել»։ Մարդկանց այժմ հայտնի են աստվածների զառամությունն ու անզորությունը, նրանց գործած հանցանքներն ու չարաշահությունները։ «Ես ինքս,— ասում է Յուպիտերը,— հին մեղավորս, գիտակցում եմ իմ բոլոր մեղքերը և ըմբռնում, որ ձեզ վատ օրինակ եմ տվել»։

Յուպիտերը աստվածների իշխանությունը կործանումից որոշել է փրկել Ոլիմպիոսում որոշ բարեփոխություններ անցկացնելու միջոցով։ Նա գտնում է, որ Ոլիմպիոսից պետք է արտաքսել այն բոլոր աստվածներին, որոնք իրենց գործած հանցանքներով ու խայտառակ արարքներով վարկաբեկել են աստվածների իշխանությունը։ Արտաքսման ենթակա աստվածները համաձայն չեն այդ առաջարկին. նրանցից ամեն մեկն աշխատում է արդարանալ, հիշեցնում իր նախկին վաստակները։ Որոշում են հարցը լուծել այս ձևով. այդ աստվածները զանազան գազան-

ների անուններ են կրում, նպատակահարմար է համարվում փոխել նրանց անունները։ Եվ ահա՝ Արջ-բարոյական այլաններկություն, Քուռակ-թեթևամտություն, Դամփո-երկպառակություն, Շուն-ստորաքարշություն և այլ անուններ որոշում են կոչել զանազան առաքինություններով։ Արջը այժմ պետք է կոչվի ճշմարտություն, մեկ ուրիշը՝ մտքի ազատություն և այլն։

Այս բոլորից աստվածները գոհ են և որոշում են Յուպիտերի կատարած այդ բարեփոխությունները նշել փառավոր ընթրիքով։

Բրունոն որքան էլ աշխատել էր իր պամֆլետին խիստ այլաբանական բնույթ տալ, այնուամենայնիվ, ժամանակակիցները հասկացան, որ այդ գործն ուղղված է կաթոլիկական եկեղեցու դարավոր իշխանության դեմ, մասնավորապես Հռոմի պապի ու նրա արքունիքի դեմ։

Յուպիտերը Հռոմի պապն է, որի իշխանության հիմքերը սասանվել են և որի կործանումը ժամանակի անողոք տրամաբանությամբ՝ անխուսափելի է։ Ինչ հնարքների ու բարեփոխությունների էլ դիմեն «սուրբ հայրերը», միևնույն է, նրանց դարն անցել է, և Հռոմի կործանումը պատմական անհրաժեշտություն է։

Թթե «Հաղթանակած գազանի վտարումը» պամֆլետում Բրունոն մերժում էր պապի ու պապականության գոյությունը, ապա «Պիգասի գաղտնիքը» երգիծական դիալոգը ուղղված է կրոնի, աստվածաբանության և աստծո դեմ։ «Աշխարհի հիմարները հանդիսանում են կրոնի, արարողությունների, օրենքների, հավատի և կյանքի կանոնների ստեղծողները. աշխարհի մեծագույն էշերը (նրանք են, ովքեր զուրկ են ամեն մի գիտելիքից ու մտքից, հեռու կյանքից ու քաղաքակրթությունից և փտում են հավիտենական պեդանտիզմի մեջ) երկնքի ողորմածությամբ բարեփոխում են անիմաստ ու այլասերված կրոնը, բուժում են նեխված կրոնի խոցերը... կարկատելով նրա հագուստի վրա առաջացած ծակերը»։

Կրոնի առաջացման պատճառը տգիտությունը կամ «էշությունն» է— այս է Բրունոյի գլխավոր միտքը։ Գեղարվեստական տեսակետից ավելի ուժեղ է հատկապես այդ դիալոգին կցված հավելվածը, որն ունի «Կիլենյան էշը» խորագիրը։

Էշը ցանկանում է դառնալ Պյութագորոսի ակադեմիայի անդամ. կապիկը սկզբում զանազան պատճառաբանություններով դժվարացնում է էշի մուտքը ակադեմիա, բայց Մերկուրին միջամտելով, նրան նշանակում է գլխավոր «ակադեմիկոս և պեդանտ»։

Բրունոն այստեղ ծաղրել է հոգևոր բարձրագույն դպրոցները, անվանելով դրանց «էշերի ակադեմիա», աստվածաբանությունը՝ էշություն, իսկ աստվածաբաններին՝ էշեր։

Ջորդանո Բրունոն եղել է նաև դրամատուրգ և գրականության պատ-

մության մեջ մտել է գլխավորապես իր միակ կոմեդիայով, որը կոչվում է «Աշտանակ» և որը լույս է տեսել 1582 թ. Փարիզում։

Գործողությունը տեղի է ունենում Նեապոլում և բաղկացած է սյուժետային երեք գծից։ Առաջին դծի գլխավոր հերոսը ծեր ազնվական Բոնիֆացիոն է, որը չնայած իր պատկառելի տարիքին, շարունակում է նախկին անառակ կյանքը։ Այս անգամ նա սիրահարվել է կուրտիզանուհի Վիկտորիային, նրան թանկագին նվերներ ու սիրային սոնետներ է ուղարկում, բայց ոչ մի կերպ չի կարողանում նվաճել «անգութ» գեղեցկուհու սիրտը։ Վիկտորիան, որ մի կատարյալ անառակ կին է, մեծ վարպետությամբ խաղում է առաքինի ու «անմատչելի» մադոննայի դեր՝ մտածելով որքան հնարավոր է, ավելի մեծ գումար կորզել ծերուկից։ Իսկ Բոնիֆացիոն հույսը կտրելով, որոշում է Ֆրան նվաճել կախարդության միջոցով. «Ասում են, թե մոգության արվեստը,— մտածում է նա,— այնքան մեծ նշանակություն ունի, որ բնության հակառակ կարող է գետերի հոսանքը ճիշտ հակառակ ուղղությամբ փոխել, անշարժ կանգնեցնել ծովերը, լեռներին ստիպել մռնչալ, իսկ անհատակ անդունդներին՝ երգել, արգելել արևի շարժումը, արձակել լուսինը, երկնքից աստղեր պոկել, գողանալ լույսը և արգելել գիշերը...»։

Եվ ահա նա դիմում է շառլատան-գրքաց Սկարամուրեի օգնությանը, որը մեծ գումար կորզելով, խոստանում է մոգության հրաշագործ արվեստով նվաճել կանանց անառիկ կոչվող սիրտը։ Նա մոմից պատրաստում է Վիկտորիայի արձանիկը. Բոնիֆացիոն հինգ գնդասեղներով հաջորդաբար պետք է ծակի արձանի զանազան մասերը՝ կրկնելով ինչ-որ կախարդական բառեր։ Չնայած այդ բոլորի դիմաց Բոնիֆացիոն մեծ գումար է վճարում, բայց արդյունքը դարձյալ նույնն է — Վիկտորիան մնում է անտարբեր, անդրդվելի, անմատչելի։ Բոնիֆացիոն դիմում է Վիկտորիայի ընկերուհու՝ Լյուչիայի օգնությանը։ Վերջինս իբր թե միջնորդի դեր է խաղում. զանազան առիթներով մեծ գումարներ կորզելով ծերուկից, վերջում նրան հավատացնում է, որ Վիկտորիան արդեն փոխել է իր վերաբերմունքը նրա նկատմամբ։ Իսկ Վիկտորիան Բոնիֆացիոյին կողոպտելու ավելի մեծ ծրագիր ունի։ Նա արդեն կապվել է թալանչիների խմբի հետ։ Վիկտորիայի անունից ժամադրություն նշանակելով, վերջ ի վերջո Բոնիֆացիոյին գցում են իրենց ցանցը և միայն մեծ գումար վերցնելուց հետո ազատում նրան։

Սյուժետային մյուս գիծը նկարիչ Ջովաննի Բերնարդոյի սիրո պատմությունն է։ Նա հետապնդում է Բոնիֆացիոյի կնոջը՝ Կարուբինոյին։ Իր նպատակին հասնելու համար նա նույնպես միանում է կողոպտիչների խմբին, աշխատելով կնոջ առաջ հեղինակազրկել Բոնիֆացիոյին։ Վիկտորիայի նշանակած ժամադրությանը ներկայանում է Կարուբինոն (բանդայի կազմակերպած գործն է դարձյալ) և ամուսնուն տեղն ու տե-

ղը խայտառակում է։ Հանգամանքից օգտվելով, Բերնարդոն Կարուբինոյին բացատրում է, որ այդ բոլորն ինքն է սարքել հանուն այն մեծ սիրո, որ տածում է ինքը նրա նկատմամբ։ «Բայց եթե իմ ամուսինը խախտել է իր ամուսնական պարտականությունը, մի՞թե այդտեղից հետևում է, որ ես նույնպես պետք է խախտեմ»,— հարցնում է երիտասարդ ու գեղեցիկ Կարուբինոն։ Նրան, Լուկրեցիայի նման, ամենից շատ հուզում է առաքինության ու պատվի հարցը։ «Պատիվը ոչ այլ ինչ է,— ասում է Բերնարդոն,— եթե ոչ ուրիշների բարի կարծիքը մեր մասին։ Քանի դեռ գոյություն ունի այդ կարծիքը, գոյություն ունի նաև մեր պատիվը։ Մեզ անպատիվ է դարձնում ոչ թե այն, ինչ որ մենք անում ենք, այլ այն, թե մարդիկ ինչպես են դատում մեր արարքների մասին»։ Այլ խոսքով՝ ծածուկ, խիստ քողարկված ամուսնական դավաճանությունը բնավ էլ անպատվություն չէ — այս է Բերնարդոյի եզվիտական բարոյախոսության ամբողջ իմաստը։

Ինչպես տեսնում ենք, սյուժետային առաջին երկու գծերի գլխավոր թեմաներից մեկը նեապոլյան հասարակության վերնախավերի բարքերի այլաբերումն է։ Բոնիֆացիոն և Բերնարդոն այդ հասարակության բարոյական քայքայման տիպիկ ներկայացուցիչներ են, որտեղ պատիվ, ամուսնական հավատարմություն հասկացողություններն արդեն փաստորեն գոյություն չունեն։ Միակ ազնիվ անձնավորությունը կարծես թե Կարուբինոն է, բայց նա էլ շատ շուտով համոզվում է, որ ծածուկ գործած մեղքը բոլորովին էլ մեղք չէ։ Նա մեծ դիմադրությունից հետո, վերջ ի վերջո, դառնում է Բերնարդոյի սիրուհին, չնայած ձևականորեն շարունակում է համարվել Բոնիֆացիոյի կինը։ Այսպիսով, խաբեության մեջ բռնված, բայց միաժամանակ խաբվող ամուսին, բոլորի կողմից առաքինի համարվող, բայց ամուսնուն ծածուկ դավաճանող կին և նրա սիրեկանը — Բոկաչիոյի նովելներից արդեն ծանոթ մի թեմա, որ գրականության մեջ պետք է պատկերվի նաև Ջորդանո Բրունոյից հետո։

Հասարակական վերնախավերի այդ այլաբերումը ամբողջացնելու համար Բրունոն գծել է նաև Վիկտորիայի և նրա ընկերուհու կերպարները։ Վիկտորիայի կերպարը նույնպես մեզ ծանոթ է «Դեկամերոն»-ից. դա իր մարմինն ու խիղճը վաճառքի հանած այն անառակ կանանց թվին է պատկանում, ովքեր այդ ժամանակվա իտալական քաղաքներում իրենց ցանցի մեջ էին գցում հարուստ մարդկանց և ամեն մի խարդախ հնարանքով կողոպտում նրանց։ Այստեղ Վիկտորիան կապված է կողոպտիչների բանդայի հետ և այն, ինչ չի կարողանում նվերների ձևով ետանալ հերթական սիրեկանից, ձեռք է բերում խարդախությամբ։

Սյուժետային երրորդ գիծը Բարտոլոմեոյի պատմությունն է. սա նույնպես ընկել է այդ նույն շառլատանների ցանցը։ Ալբիմիկոս Ջեն-

ցիոն մեծ գումարներ կորզելով, նրան խոստացել է սովորեցնել արհեստական ճանապարհով ոսկի ստանալու գաղտնիքը։ Երկար փորձերից հետո, երբ ոսկին չի ստացվում, Բարտոլոմեոն հասկանում է, որ ինքը խաբված է. «Ի՞նչ անել, ինչպե՞ս վերադարձնեմ իմ կորցրած դրամները»,— հուսահատորեն հարց է տալիս նա Ջենցիոյի գործակիցներից մեկին։ Վերջինս ցինիկորեն պատասխանում է. «Վարվեցեք, ինչպես իմ տերը վարվեց ձեզ հետ. գտեք ձեր գլուխն ունեցող մի մարդ, որը գերպանում ձեզ նման տուուզ քսակ ունենա — և ձեր հարստությունը կվերադարձնեք»։ Վերջում Բարտոլոմեոն նույնպես ընկնում է նույն գողերի ձեռքը, որոնք ոստիկանի հագուստ հագած ձերբակալում են նրան և միայն մեծ գումար ստանալուց հետո համաձայնվում ազատ արձակել։

«Աշտանակ» կոմեդիան սերտորեն կապված է այն հերոսական պայքարի հետ, որ Ջորդանո Բրունոն մղում էր մարդկային միտքը աստվածաբանության գերիշխանությունից ազատելու համար։ Այստեղ գլխավոր հարվածը ուղղված է սնահավատության, մեռելահարցության, ալքիմիայի ու սխոլաստիկայի դեմ։

Այս տեսակետից շատ կարևոր են հատկապես երեք կերպար։ Դա, նախ, մեռելահարցությամբ զբաղվող շառլատան բախտագուշակ Սկարամուրեն է, ապա նույնքան շառլատան ալքիմիկոս Ջենցիոն և, վերջապես, «հանդիսավոր պեդանտ» Մանֆարիոն, ինչպես նրան անվանել է ինքը՝ Բրունոն։ Առաջին երկուսը՝ մեռելահարցությունն ու ալքիմիան, ինչպես տեսանք, դարձրել են դրամաշորթության աղբյուր։ Նրանք անպատիժ և մեծ հաջողությամբ գործում են, որովհետև կան Բոնիֆացիոյի և Բարտոլոմեոյի նման անոտիապաշտ մարդիկ, որոնք շարունակում են հավատալ մեռելահարցությանը, կախարդությանը, ալքիմիային։ Կոմեդիայի առանձին ակնարկներից երևում է, որ անոտիապաշտությունը ամուր արմատներ է գցել նեապոլյան հասարակության մեջ, և որ Բոնիֆացիոն ու Բարտոլոմեոն այս տեսակետից նույնպես այդ հասարակության տիպական ներկայացուցիչներն են։ Հատկանշական է նաև այն, որ Ջենցիոն մենակ չի գործում։ Նա կապված է կողոպտիչների բանդայի հետ։

Ինչ վերաբերում է Մանֆարիոյին, ապա դա այն հին, միջնադարյան տիպի սխոլաստիկ գիտնականի կերպարն է, որը շատ հաճախ է հանդես բերվում նաև Բրունոյի այլ գործերում, մասնավորապես երգիծական դիալոգներում։ Մանֆարիոյի բնորոշ գծերն են՝ պեդանտ, կյանքից կտրված, գրքային ու կաբինետային գիտնական լինելը. նա կարծում է, թե որքան շատ անհեթեթ ու անհասկանալի բաներ ասի, այնքան մեծ գիտնականի հռչակ կարող է ձեռք բերել։

Կոմեդիայի նախերգանքում Բրունոն այսպես է բնութագրում իր գործի գաղափարական գլխավոր բովանդակությունը. «Դուք այստեղ

կտեսնեք անօգտակար սկզբունքներ, թույլ մտահղացումներ, դատարկ մտքեր, ապարդյուն հույսեր, կեղծ ենթադրություններ, երևակայության խանգարում, շվարած մտքի թափառումներ, անսանձ հավատ...»:

Կոմեդիայում մեծ տեղ է տրված նաև խարդախ մարդկանց մի բանդայի գործունեության պատկերմանը: Բանդան ղեկավարում է Սանկվինո անունով պորտաբույծ մի անձնավորություն, որն իր շուրջն է համախմբել իր նման մի խումբ մարդկանց (Բարրե, Մարկե, Կորկովիցո և այլն): Սրանց գլխավոր զբաղմունքը Նեապոլի բնակիչների կողոպուտն է, ըստ որում նրանք մեծ մասամբ հանդես են գալիս ոստիկանների հագուստով և իրենց զոհերին զանազան պատրվակներով պաշտոնապես ձերբակալում են, ապա մեծ գումար վերցնելով՝ արձակում: Բրունոյի ժամանակվա իտալական քաղաքներում նման բանդաների գոյությունը մի շատ սովորական բան էր:

Ամբողջությամբ վերցրած Բրունոյի այս ստեղծագործությունը երգիծական-ռեալիստական կոմեդիայի փայլուն երկերից մեկն է, որտեղ կղերա-ֆեոդալական ռեակցիայի ծանր տարիներին ամենայն վճռականությամբ խարազանվում էին միջնադարյան խավարամտությունը, սնոտիապաշտությունը, մեռելահարցությունն ու ալքիմիան:

Իր բոլոր գեղարվեստական ստեղծագործություններում Բրունոն ֆեոդալական-կաթոլիկական ռեակցիային հակադրում էր այն «կենսախինդ ազատամտությունը», որը հումանիստական շարժման ամենաբնորոշ գծերից մեկն էր:

Կղերա-ֆեոդալական ռեակցիայի դեմ ծառացավ նաև Գալիլեո Գալիլեյը (1564—1642), որը ոչ միայն ականավոր աստղաբաշխ էր, ֆիզիկոս ու փիլիսոփա-մատերիալիստ, այլև գրող ու գրականության տեսաբաններից մեկը: Հատկանշական է, որ Գալիլեյը առաջիններից մեկն էր, որ խիստ քննադատեց կղերա-ֆեոդալական ռեակցիայի արտահայտությունները նաև գեղարվեստական գրականության մեջ. «Դատողություններ Տասսոյի պոեմի մասին» նամակ-հոդվածում նա խիստ քննադատության ենթարկեց «Ազատագրված Երուսաղեմ»-ի բոլոր այն երգերն ու հատվածները, որտեղ արտահայտվել էին հեղինակի կրոնական-կաթոլիկական հայացքներն ու համոզմունքները, և որտեղ Տասսոն շեղվում էր հումանիզմի ու ռեալիզմի դիրքերից: Նա Արիոստոյի պոեմը հակադրում է Տասսոյի գործին և բոլոր դեպքերում առավելությունը տալիս է «Մոլեգին Ռոլանդին»:

Իբրև գրող Գալիլեյը համարվում է գիտական արձակի հիմնադիրներից մեկը. գրել է նաև սատիրական բանաստեղծություններ և մեկ կոմեդիա (անավարտ):

❋❋❋

Իտալական գրականության XVI դարավերջի ու XVII դարասկզբի մյուս ականավոր գրողը Թոմազո Կամպանելլան էր (Ջովաննի Դոմինիկո) (1568—1639), որը ականավոր փիլիսոփա էր, արձակագիր ու բանաստեղծ, հասարակական-քաղաքական գործիչ, ուտոպիական սոցիալիզմի առաջին ներկայացուցիչներից մեկը։

Կամպանելլան ծնվել է Ստենյանո (Կալոբրիա) գյուղում։ Տասնհինգ տարեկան հասակում նա դառնում է դոմենիկյան ուխտի անդամ։ Վանքում նա մեծ մասամբ զբաղվում է փիլիսոփայությամբ, ուսումնասիրում Պլատոնի և հունական այլ փիլիսոփաների աշխատությունները։ Կամպանելլայի փիլիսոփայական հայացքների հետագա զարգացման համար հսկայական նշանակություն ունեցավ XVI դարի իտալական գիտնական, մատերիալիստ փիլիսոփա Թելեզիոն (1508—1588), որի աշխատությունների ուժեղ ազդեցության տակ Կամպանելլան անցնում է մատերիալիզմի դիրքերը։ Կամպանելլայի առաջին փիլիսոփայական աշխատությունները («Զգայություններով ապացուցված փիլիսոփայություն», (1589 թ.), «Առարկաների իմաստի մասին», (1590 թ.), չեն վրիպում ինկվիզիցիայի աչքից և նա առնվում է հսկողության տակ ու հետապնդվում։

1597 թ. Կամպանելլան գնում է հայրենի գյուղ և շատ շուտով դառնում հարավային Իտալիայում իսպանական լծի դեմ ծավալված ազատագրական շարժման ակտիվ մասնակիցներից և ապա ղեկավարներից մեկը։ Նա իրեն ամբողջովին նվիրում է զինված ապստամբության կազմակերպման գործին, ծավալում լայն ագիտացիոն աշխատանք, մեծ հեղինակություն ձեռք բերում հատկապես իտալական գյուղացիության լայն շրջաններում։

1598 թ., մատնության հետևանքով, Կամպանելլան ձերբակալվում և բանտ է նետվում։ Ամենածանր ու ամենադաժան խոշտանգումներից հետո նրան դատապարտում են ցմահ բանտարկության։ Քսանյոթ տարի նրան պահում են Իտալիայի զանազան բանտերում։ Իր կյանքի այդ ծանր, մղձավանջային տարիների մասին Կամպանելլան գրել է. «Շղթաների մեջ, բայց այնուամենայնիվ աղատ, մենակ, բայց այնուամենայնիվ ոչ միայնակ, հառաչելով, բայց հանգիստ, ես չփոթության մեջ եմ գցում թշնամիներիս... Ինձ փակել են 50 տարբեր բանտերում և յոթ անգամ ենթարկել ամենադաժան տանջանքների։ Վերջին անգամ ինձ տանջեցին քառասուն ժամ։ Պարանով այնպես պինդ էին կապել, որ մարմինս կտրտվում էր։ Ձեռքերս մեջքիս ամրացած ինձ կախել էին սուր ցցի վրա, որը մտել էր մարմնիս մեջ։ Քառասուն ժամ հետո ինձ մեռած համարելով, դադարեցրին տանջելը։ Ոմանք հայհոյում էին ինձ

և պահանջում ուժեղացնել տանջանքները, ավելի պինդ կապելով պարանը, մյուսները գովում էին իմ արիությունը։ Ոչ մի բան ինձ չէր կարող տատանել և ինձանից չկարողացան որևէ բան կորզել»։

Կամպանելլան բանտից ազատվեց 1626 թ.։ Այդ խիզախ, աննկուն, իր գաղափարներին անսահմանորեն նվիրական մարդուն ինկվիզիցիան չկարողացավ ընկճել ու ծնկի բերել։ Երբ 1632 թ. նույն ինկվիզիցիան սկսեց դատել Գալիլեյին, Կամպանելլան հրապարակորեն ու արիաբար պաշտպանեց մեծ գիտնականին, չվախենալով, որ կարող է ողչակիզվել խարույկի վրա, կամ առնվազն նորից բանտ նետվել։

Կյանքի վերջին տարիներին Կամպանելլան ապրում էր Ֆրանսիայում։ Բանտում նա գրել էր իր լավագույն ստեղծագործությունը՝ «Արևի քաղաքը կամ իդեալական ռեսպուբլիկա» ուտոպիական վեպը, որը հեղինակի կենդանության ժամանակ երկու հրատարակություն ունեցավ (1623 թ. և 1637 թ.)։ Այս գործով էլ նա համաշխարհային հռչակ ստացավ։

Իր հասարակական-քաղաքական հայացքներով Կամպանելլան գյուղացիական պլեբեյական խավերի, իտալական աշխատավորական լայն մասսաների տրամադրությունների ու խոհերի արտահայտիչն էր։ Նա գտնում էր, որ մարդիկ բնությունից ծնվում են միատեսակ ընդունակություններով ու կարողություններով, հետևաբար բոլորը պետք է օգտվեն միատեսակ իրավունքներով ու գտնվեն նյութական ու տնտեսական միևնման պայմաններում։ Նա խորապես հավատացած էր, որ կգա ժամանակ, երբ ամբողջ մարդկությունը կմիանա մի միասնական պետության մեջ, որտեղ լիակատար հավասարություն կհաստատվի բոլոր ժողովուրդների միջև, որովհետև նրանք կօգտվեն հավասար իրավունքներով բոլոր բնագավառներում։ Այդ, նրա կարծիքով, կարող է տեղի ունենալ միայն այն ժամանակ, երբ կստեղծվի սոցիալիստական հասարակություն։

«Արևի քաղաքը» վեպում Կամպանելլան նկարագրում է հենց այդ ապագա սոցիալիստական հասարակությունը։

Վեպը գրված է դիալոգներով. խոսակցությունը տեղի է ունենում մի ջենովացի ծովագնացի և հյուրանոցի տիրոջ միջև։ Ծովագնացը Հնդկական օվկիանոսի կղզիներից մեկում տեսել է եվրոպացիներին բոլորովին անհայտ մի հասարակություն, որտեղ կյանքը կառուցված է միանգամայն այլ սկզբունքներով։ Զրույցի ժամանակ նա պատմում է իր տեսած այդ հասարակության տնտեսական, քաղաքական, հասարակական կառուցվածքի, հասարակության անդամների կյանքի ու ապրելաձևի մասին։

Կամպանելլայի պատկերած ապագա ուտոպիական հասարակության գլխավոր առանձնահատկությունը նախ այն է, որ այստեղ չկա մասնավոր սեփականություն, հետևաբար նաև սոցիալական անհավասարու-

թյուն ու անարդարություն։ Հասարակության բոլոր անդամներն աշխատում են և ինչպիսի աշխատանք էլ կատարելիս լինեն, միևնույն է, համարվում է «ամենապատվավորը»։ Մինչդեռ այդպես չէ Իտալիայում և մյուս երկրներում. «Նեապոլում յոթանասուն հազար ազգաբնակչություն կա, բայց նրանցից աշխատում են միայն տասը կամ տասնհինգ հազարը, հյուծվելով և կործանվելով ուժերից վեր և անընդհատ, ամենօրյա աշխատանքից։ Իսկ մյուսները, որոնք իրենց կյանքը անցկացնում են պարապության մեջ, կործանվում են անգործության, ժլատության, մարմնական տկարության, ցուփության, վաշխառության մեջ և շատ մարդկանց են փչացնում ու այլասերում՝ պահելով նրանց ճորտության, աղքատության, ճնշման, ստորաքարշության մեջ և նրանց դարձնում են իրենց մոլության մասնակիցներ, որով և մեծ վնաս է հասցվում հասարակական պարհակին ու թունավորվում օգտակար պարտականությունները։

Հողի մշակումով, զինվորական ծառայությամբ, արվեստներով ու արհեստներով զբաղվում են մի կերպ, և միայն քչերն, այն էլ մեծագույն նողկանքով»։

Այլ է վիճակը «Արևի քաղաքում». այստեղ բոլորը և հարգում են աշխատանքը և պարտադիր կերպով իրրև ներքին պահանջ մասնակցում հանրօգուտ գործերին։ Թե կանայք և թե տղամարդիկ օրական չորս ժամ ֆիզիկական աշխատանք են կատարում, ըստ որում կանանց հանձնարարվում է համեմատաբար ավելի թեթև գործ։ Աշխատանքի արդյունքները բաժանվում են ըստ պահանջի, այդ պատճառով էլ այստեղ չկան ո՛չ աղքատներ, ո՛չ հարուստներ։ «Նրանք պնդում են,— ասում է ծովագնացը,— որ ծայրահեղ աղքատությունը մարդկանց դարձնում է անզգամ, խորամանկ, նենգ, գող, խարդախ, խաբեբա, կեղծ վկայություն տվող և այլն, իսկ հարստությունը՝ ամբարտավան, գոռոզ, հպարտ տգետ, դավաճան, այնպիսի բանների համար դատողություն անող, որ գաղափար չունի, խաբեբա, անապարծ և այլն։ Մինչդեռ համայնքը բոլորին հավասար չափով դարձնում է միաժամանակ և՛ հարուստ, և՛ դրա հետ միասին աղքատ. հարուստ, որովհետև նրանք ամեն ինչ ունեն, աղքատ, որովհետև նրանք ոչ մի սեփականություն չունեն, այդ պատճառով էլ ոչ թե նրանք են ծառայում առարկաներին, այլ առարկաներն են ծառայում նրանց»։

Ուտոպիական հասարակության քաղաքական կառուցվածքը դեմոկրատական է. ժողովուրդը իր միջից ընտրում է ամենախելոք և բանիմաց մարդուն, որին կոչում են «Արև». նրան տրվում է երեք օգնական, որոնցից մեկը կոչվում է «Հզորություն», մյուսը՝ «Իմաստություն» և երրորդը՝ «Սեր»։ «Հզորությունը» ղեկավարում է քաղաք-արևի բոլոր ռազմական գործերը՝ զորքը, հրամանատարությունը, զբաղվում ռազմական

տեխնիկայի և այդ տեխնիկան արտադրող արհեստանոցների հարցով, ինչպես նաև ղեկավարում պատերազմական գործողությունները։ «Իմաստությունը» ղեկավարում է արվեստներն ու արհեստները, գիտությունները, ուսումնական հաստատությունները և այլն։ «Սերը» զբաղվում է բարոյականության հարցերով։

«Արևի քաղաքում» շատ մեծ նշանակություն են տալիս երկրի ռազմական հզորության հարցերին։ Այստեղ բոլորը, թե՛ տղամարդիկ և թե՛ կանայք ուսումնասիրում են ռազմական գործը։ Նրանք միահամուռ ուժերով պետք է պաշտպանեն իրենց քաղաք-ամրոցը օտարերկրյա զավթիչների հարձակումներից։ Մյուս կողմից՝ Կամպանելլան ռազմական գործը համարում է ժողովրդի դաստիարակության միջոցներից մեկը։

Վեպում մեծ տեղ են տրված նաև ապագա հասարակության մեջ դաստիարակության ու կրթության դրվածքի հարցերին. այստեղ բոլորը հավասար չափով ստանում են թե՛ մտավոր և թե՛ ֆիզիկական դաստիարակություն, լիակատար չափով զարգացնում ու դրսևորում իրենց հոգեկան ու ֆիզիկական բոլոր կարողությունները։ Իբրև վերածնության դարաշրջանի մարդ, Կամպանելլան մեծ նշանակություն է տալիս թե՛ կանանց և թե՛ տղամարդկանց արտաքին գեղեցկությանը, սեռերի փոխհարաբերության մեջ այդ համարելով վճռական հանգամանքներից մեկը։

Այս բոլորի հետ միասին Կամպանելլայի վեպում կան նաև միամիտ և կոմունիստական հասարակության բուն էությանը օտար շատ կողմեր։ Այդ բոլորը մի կողմից ցույց են տալիս նրա աշխարհայացքի մեջ եղած հակասությունները (օրինակ՝ հոգևոր դասի ոչ միայն գոյությունը այլև իշխող, դեկավար դերը, մեղքերը քավելու և խոստովանության արարողությունը, աղոթքը, աստծուն զոհաբերություն մատուցելը և այլն), մյուս կողմից էլ այն, որ նա ուտոպիստ սոցիալիստ էր և արտահայտում էր մեծ մասամբ աշխատավոր գյուղացիության խոհերն ու ակնկալությունները ապագա լավագույն հասարակության մասին։ Բացի այդ Կամպանելլայի վրա զգացվում էր մի կողմից Պլատոնի, իսկ մյուս կողմից «քրիստոնեական սոցիալիզմի» ազդեցությունը. այս է պատճառը, որ նա իր կոմունիստական ուտոպիան հիմնավորելու համար շատ հաճախ դիմում է Պլատոնի և եկեղեցու հայրերի օգնությանը։

Բայց իր այդ հակասություններով հանդերձ «Արևի քաղաքը» վերածնության դարաշրջանի հումանիստական գրականության ամենափայլուն հուշարձաններից մեկն է, ամեն մի ազգային կուլտուրայի մեջ եղած այն դեմոկրատական, սոցիալիստական տարրերի լավագույն նմուշներից մեկը, որի մասին խոսում է Լենինը։

Կամպանելլան եզրափակում է իտալական վերածնության դարաշրջանի գրականության պատմությունը, մի տեսակ ամփոփելով և՛ նրա ուժը, և՛ թուլությունը։

ՆԻԴԵՌԼԱՆԴԱԿԱՆ ԵՎ ԳԻՄԱՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ՋՈՐՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ՆԻԴԵՌԼԱՆԴԱԿԱՆ ԵՎ ԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. ՀՈՒՄԱՆԻՍՏԱԿԱՆ ՇԱՐԺՈՒՄԸ ՆԻԴԵՌԼԱՆԴՆԵՐՈՒՄ ԵՎ ԷՐԱԶՄ ՌՈՏԵՐԴԱՄՑԻՆ

Իտալիայից հետո հումանիստական շարժումը լայն ծավալ է ստանում Նիդեռլանդներում։ Նիդեռլանդներ ասելով XVI դարում հասկանում էին գլխավորապես Հոլանդիան, Բելգիան, Լյուքսեմբուրգը և Ֆրանսիայի հյուսիս-արևելյան մասերը։ Այս երկրները XVI դարի սկզբներին (1519 թ.) ընկան Կարլոս V-ի լծի տակ, կազմելով նրա ընդարձակ պետության (Գերմանիա, Ավստրիա, Իսպանիա, Նեապոլիտանական թագավորություն) մի մասը։

Կարլոս V-ի կայսրության մեջ մտնող մյուս բոլոր երկրների համեմատությամբ Նիդեռլանդներն այդ ժամանակ տնտեսական տեսակետից ամենազարգացած երկրներն էին։ Տակավին XII—XIII դարերում այստեղ բուռն թափով զարգանում են դրամական-ապրանքային հարաբերությունները, իսկ XIV դարում ստեղծվում են առաջին կապիտալիստական մանուֆակտուրաները։ Դրա հետևանքով Նիդեռլանդների կյանքում սկսում են մեծ դեր խաղալ քաղաքները։ XV դարավերջին և XVI դարում կապիտալիստական մանուֆակտուրաները արտադրում էին մեծ քանակությամբ գործվածքներ, գորգեր, մետաղյա իրեր և այլն։ Լայն թափով զարգանում են նավաշինությունը, ձկնորսությունը։ Առանձին քաղաքներ, ինչպես, օրինակ, Անտվերպենը, դառնում են առևտրի ու վարկի եվրոպական խոշոր կենտրոններ։ Հոլանդիայի խոշոր նավահանգիստներից էր Ամստերդամը, որը նույնպես առևտրական կենտրոններից էր և առևտրական լայն կապեր ուներ Անգլիայի, Շոտլանդիայի, Մերձբալթյան երկրների, ինչպես նաև Ռուսաստանի հետ։

2751—16

Կապիտալիստական արտադրության զարգացման հետևանքով քայքայվում են ֆեոդալական կապերն ու հարաբերությունները։ Նիդեռլանդները թևակոխում են կապիտալի նախասկզբնական կուտակման շրջանը, տեղի է ունենում գյուղացիության ու մանր արհեստավորների ունեզրկման պրոցես, առաջանում են բուրժուական հասարակության երկու խոշոր դասակարգերը՝ պրոլետարիատը և բուրժուազիան։ Ի տարբերություն Իտալիայի, Նիդեռլանդներում ստեղծվում է ներքին ազգային շուկա, սկսվում է երկրի տնտեսական ու քաղաքական կենտրոնացման պրոցես, որը, սակայն, զանազան հանգամանքների շնորհիվ այդ շրջանում չավարտվեց։

Նիդեռլանդների տնտեսական ու քաղաքական հետագա զարգացման առաջ կանգնած գլխավոր խոչընդոտը օտարերկրյա բռնապետության ծանր լուծն էր։ Կարլոս V-ի որդին, Ֆիլիպ II-ը շարունակում է իր հոր ռեակցիոն քաղաքականությունը՝ գլխավորապես հենվելով կաթոլիկական եկեղեցու վրա, ամենայն դաժանությամբ ճնշում Նիդեռլանդների զանազան մասերում բռնկված գյուղացիական ապստամբություններն ու շարժումները։

Օտարերկրյա լծի, ինչպես նաև կաթոլիկական եկեղեցու դեմ սկըսված շարժման գլուխ է անցնում նորաստեղծ բուրժուազիան. XVI դարի երկրորդ կեսին պայքարը զինված ապստամբության բնույթ է ստանում, սկսվում է Նիդեռլանդական բուրժուական ռևոլյուցիան (1566—1649), որը առաջին բուրժուական ռևոլյուցիան էր Արևմտյան Եվրոպայում և որն ավարտվեց միայն Հոլանդիայի ազատագրումով։ Նիդեռլանդական ռևոլյուցիայի իդեոլոգիական գլխավոր զենքը կալվինիզմն էր. այս է նկատի ունեցել Էնգելսը, երբ գրել է, թե «կալվինիզմը ռեսպուբլիկա ստեղծեց Հոլանդիայում»[1]։

Հումանիստական շարժումը Նիդեռլանդներում սկսում է ձևավորվել XVI դարում։ Գլխավոր օջախները այսպես կոչված «հռետորական ընկերություններն» էին, որոնք լայն կուլտուրական-ստեղծագործական աշխատանք ծավալեցին։ Այդ ընկերություններում համախմբված առաջին հումանիստները սկսեցին թարգմանական մեծ գործունեություն, թարգմանեցին (ֆլամանդերենի) հունական և հռոմեական դրամատուրգների ու բանաստեղծների ստեղծագործությունները, Հոմերոսի, Վիրգիլիոսի, Ցիցերոնի, Հորացիոսի, Տերենտիոսի գործերը։ Բացի այդ, կազմակերպում էին գրական երեկոներ ու դիսպուտներ։ Ընկերություններին կից ստեղծվում էին թատերական խմբակներ, որոնք կազմակերպում էին ներկայացումներ։

XVI դարում այդ ընկերությունների գործունեության մեջ մեծ տեղ է

---

[1] Կ. Մարքս և Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հ. II, Հայպետհրատ, 1950, էջ 124։

գրավում կալվինիզմի սկզբունքների պրոպագանդան, ինչպես նաև օտարերկրյա լծի դեմ մղած պայքարի հարցերը։

Առաջանում են նոր գրականություն և արվեստ։ Այդ շրջանում է, որ արվեստի բնագավառում ստեղծվում է հռչակավոր ֆլամանդական ռեալիստական դպրոցը։ Վերածնության դարաշրջանի ոգին առավել խորությամբ և ուժգնությամբ արտահայտվել է հանճարեղ Յան Վան-Դեյկի (մահացել է 1441 թ.) և նրա ավագ եղբոր՝ Հուբերտի (մահացել է 1426 թ.) ստեղծագործություններում։ Ֆլամանդական կերպարվեստն իր ամենաբարձր զարգացմանն է հասնում Պետեր Պաուլ Ռուբենսի (1577—1640) ստեղծագործություններում։

Նիդեռլանդներում զարգանում է նաև ժողովրդական ստեղծագործությունը. Վերածնության դարաշրջանի գրականության ձևավորման (Նիդեռլանդների) պատմության մեջ հատկապես մեծ դեր են խաղում կարճ, երգիծական պատմվածքները, որոնցից հետո կազմվում է «Տիլլ Ուլլենշպիգելը»։ Հետագայում պատմվածքների այդ շարքը վերամշակում է Շարլ դե Կոստերը, ստեղծելով իր հայտնի նույնանուն գործը։

Նիդեռլանդական հումանիստական գրականության ամենաականավոր դեմքը, որը համաեվրոպական հռչակ ձեռք բերեց տակավին իր կենդանության ժամանակ, նշանավոր գիտնական և գրող Էրազմ Ռոտերդամցին (1466—1536) էր (Դեզիդերի Էրազմ)։

Նա ծնվել է Ռոտերդամ քաղաքում, ծագումով հոլանդացի էր, հոլանդական մի բյուրգերի «ապօրինի զավակը»։ Վաղ հասակից, զրկվելով ծնողներից, նա ստիպված է լինում վանք մտնել թե՛ իր գոյությունը պահպանելու և թե՛ ուսումը շարունակելու նպատակով։ Այստեղ նա մնում է մոտ երկու և կես տարի։ Նա իր ամբողջ ժամանակը նվիրում է ուսման գործին, սովորում է կլասիկ լեզուներ և ուսումնասիրում հին հունական ու հռոմեական գրողների գործերը։ Էրազմը հնարավորություն է ունենում նաև մոտիկից ծանոթանալու վանական կյանքին, որ հետագայում կարևոր նշանակություն ունեցավ իր երգիծական գործերը գրելու ժամանակ։ Վանքից դուրս գալով, 1496 թվին ուսումը շարունակելու նպատակով գնում է Փարիզ։ Այնուհետև սկսում է ճանապարհորդություններ կատարել Եվրոպայում, լինում է իր հայրենիքում, Նիդեռլանդներում, Իտալիայում, ապա անցնում է Անգլիա։ Ամենուրեք նա բարեկամական կապեր է հաստատում նշանավոր հումանիստների հետ։ Անգլիայում, Քեմբրիջի համալսարանում դասավանդում է հունարեն լեզու և աստվածաբանություն։ Ծանոթանում է Թոմաս Մորի հետ և դառնում նրա ամենամոտ բարեկամներից մեկը։

Վերադառնալով Անգլիայից, նա ապրում է Գերմանիայում, մի քանի տարի ծառայում է Կարլոս V-ի պալատում։ Կյանքի վերջին տարիները անց է կացնում Շվեյցարիայում, որտեղ էլ մահանում է։

Էրազմը թողել է բավականին մեծ գրական ժառանգություն. նա գրել է փիլիսոփայական և աստվածաբանական բնույթի մի շարք աշխատություններ, ինքը Էրազմը իր գլխավոր աշխատությունը համարում էր «Աստվածաշնչի» հունական տեքստի հրատարակությունը, նրա նոր թարգմանությունը լատիներենի և այդ թարգմանությանը կցված իր մեկնաբանությունները։ Էրազմը այստեղ կրոնական տեքստերի նկատմամբ հանդես է բերել պատմական մոտեցում, որով և մեծ հարված հասցրել մինչ այդ եղած «Աստվածաշնչին» պաշտոնական շատ մեկնաբանություններին։

Բացի այդ, նա զբաղվել է նաև թարգմանություններով. մասնավորապես մեծ նշանակություն ունեցավ Էվրիպիդեսի ստեղծագործությունների թարգմանությունը լատիներենի, որը եվրոպացիներին հնարավորություն տվեց ծանոթանալու հունական մեծ դրամատուրգի գործերին։

Իբրև գեղարվեստական գրող Ռոտերդամցին հայտնի դարձավ գլխավորապես իր երեք գործով. «Ընտանեկան խոսակցություններ»-ը, որը շատ մեծ ընդունելություն գտավ, ապա մյուս գործը՝ «Apagia», որը զանազան աղբյուրներից քաղված ասացվածքների ու անեկդոտների ժողովածու է, ապա նրա գլխավոր ստեղծագործությունը, որով և մտավ եվրոպական գրականության պատմության մեջ՝ «Հիմարության գովասանական խոսքը» *(1509)*, որը Վերածնության դարաշրջանի երգիծական գրականության փայլուն հուշարձաններից մեկն է։

Էրազմի ստեղծագործության գլխավոր հերոսը Հիմարությունն է, ամբողջ գործը գրված է նրա անունից։ Երգիծական գրականության պատմության մեջ այդ հնարանքը նորություն չէր։ Գերմանիայում, Էրազմի ստեղծագործությունից առաջ, ստեղծվել էր մի հսկայական գրականություն, որի գլխավոր հերոսը Հիմարությունն էր։ Գերմանացիները այդ կարգի գրականության մասին ստեղծել էին նույնիսկ հատուկ տերմին՝ Narrenliteraur — հիմարների գրականություն։ Մեծ հռչակ էր ձեռք բերել հատկապես Սեբաստիան Բրանտի «Հիմարների նավը», որից շատ բան է սովորել Էրազմը։

Բայց, մյուս կողմից, պետք է նշել, որ «Հիմարության գովասանական խոսքը», ոչ միայն ինքնուրույն ու ինքնատիպ գործ է, այլև լավագույնը այն ամենի մեջ, ինչ ստեղծվել է այդ բնագավառում։

Էրազմը նախ ծանոթացնում է իր հերոսի՝ Հիմարության ծննդաբանությանը. «Իմ ծնողը եղել է ոչ թե Քաոսը,—ասում է Հիմարությունը,—Օրկը, Սատուրնը, Հաբեթը, այլ Պլուտոսը..., որն աստվածների ու մարդկանց միակ հայրն է։ Թե՛ հին աշխարհում և թե՛ այժմ, նրա ձեռքի շարժումով է կատարվել և կատարվում ամեն ինչ։ Նրա վճռից է կախված պատերազմը և խաղաղությունը, պետական իշխանությունը, դատարա-

նը, ժողովները, ամուսնության պայմանագրերը, դաշինքը, օրենքները, արվեստը, գիտական աշխատությունները, կարճ ասած՝ մարդկանց բոլոր հասարակական և մասնավոր գործերը»։

Աերելով Պլուտոսից՝ հարստության աստծուց, Հիմարությունը իրեն այնքան ուժեղ ու հզոր է համարում, որ ուղղակի հայտարարում է, թե կյանքի մեջ չկա ոչ մի երևույթ, որ իրեն չենթարկվի, նա իր իշխանությունը տարածում է նույնիսկ աստվածների վրա։ Իր այդ ամենակարողության մասին նա ասում է՝ «Հիմարությունը ստեղծում է պետությունը, պաշտպանում է իշխանությունը, կրոնը, դատարանը։ Ով վերջ ի վերջո ինչ է կյանքը, եթե ոչ հիմարության կատակը»։

Այնուհետև հեղինակը ծանոթացնում է Հիմարության ուղեկիցների հետ։ Դրանք են՝ Ինքնասիրությունը, Շողոքորթությունը, Ծուլությունը, Վայելքը, Խելագարությունը, Ոսկեսիրությունը, Անառակությունը և այլն։ Գլխավոր հնարանքը այն է, որ էրազմը իր երկում նկարագրած կյանքի բոլոր երևույթները, հանդես բերած բոլոր դասերին ու մարդկանց համարում է հիմարության այլատեսակություններ։

Հիմարության գործունեության բնագավառը երկուսն են. նա հանդես է գալիս մարդկանց մասնավոր, ընտանեկան և հասարակական կյանքում։

Նկարագրելով և քննադատելով իր ժամանակվա հասարակության մասնավոր կյանքը, էրազմը առանձին ուշադրություն է դարձնում սիրո, ամուսնության, ընտանեկան կապերի, հարստության ու փառքի ձգտելու, ինչպես նաև տիտղոսների, դիրքի և նման հարցերի վրա։

Էրազմի երգիծանքը հասարակական լայն բովանդակություն է ստանում հատկապես այն ժամանակ, երբ նա մասնավոր կյանքից անցնում է իր ժամանակվա հասարակական կյանքին։ Ընթերցողի առաջ ներկայանում են ֆեոդալական հասարակության բոլոր դասերը, հոգևորականությունը, ազնվականությունը, պալատական կյանքն ու թագավորները և այդ իշխող դասերի հետ կապված մտավորականությունը։

Հիմարության տեսակներից մեկը միջնադարյան սխոլաստիկ քերականներն են իրենց առասպելական տգիտությամբ ու մեծամտությամբ, մեծ գիտնական ձևանալու ամբարտավան հավակնություններով, իրենց սխոլաստիկայով ու դատարկ, անհեթեթ բանավեճերով. «Ես ճանաչում էի գիտությունների մի իսկական արքայի, որն ամբողջ քսան տարի տանջվում էր քերականության վրա, հույս ունենալով, որ նրան վերջ ի վերջո կհաջողվի անսխալ տարբերել խոսքի ութ մասերը»։

Ապա գալիս են միջնադարյան բանաստեղծները, որոնց «ստեղծագործություններին» շարժիչ ուժը փառասիրությունն է։ Սրանք երազում են փառքի ու անմահության մասին, չնայած անտաղանդ ու անշնորհք տաղաչափներ են միայն։

Հիմարության մյուս տեսակը իրավաբաններն են. սրանք հենվելով իրենց համար միանգամայն անհասկանալի ու անմատչելի բազմաթիվ օրենքների վրա, երկարորեն ու անվերջ վիճում են իրար հետ, տափակ ու անիմաստ ճառեր հորինում, բայց ոչ մի ճշմարիտ խոսք չեն ասում, վերին աստիճանի մեծամիտ են, ամբարտավան, ինքնահավան և անհուսալի տգետ։

Իրավաբաններից ետ չեն մնում փիլիսոփաները. նրանք փիլիսոփա են կոչվում միայն իրենց «երկար մորուքի և վերարկուի» համար։ Իրենց համարում են ամենագետ, բայց տգիտությունը ամենագարհուրելի չափերով հանդես է գալիս միայն սրանց մոտ։ Սրանց գանգը բազմաթիվ քաղվածքների մի շտեմարան է, որոնց իմաստը երբեք չեն հասկանում, կտրված են կյանքից և ոչ միայն իրականությունը չգիտեն, այլև իրենք իրենց չեն ճանաչում։

Փիլիսոփաներին հաջորդում են աստվածաբանները. միջնադարյան սխոլաստիկական գիտության «ծաղիկը»։ Հիմարության այս տեսակը նկարագրելու ժամանակ էրազմը ասում է. «Ինչ վերաբերում է սրանց, ապա լավ կլինի, որ այստեղից անցնենք լռությամբ, չխառնենք այդ գարշահոտ ճահիճը և ձեռք չտանք այդ թունավոր բույսին»։

Գարշահոտ ճահիճ և թունավոր բույս, ահա աստվածաբանների բուն էությունը ըստ էրազմի։

«Հիմարության գովասանական խոսք»-ի մեջ սուր քննադատության են ենթարկվում կաթոլիկական եկեղեցին և հոգևորականությունը։

Էրազմը ծաղրում է մեղքերը ներելու պապական կոնդակների (ինդուլգենցիաների) վաճառքը, սրբապատկերների և սրբերի պաշտամունքը, որոնք իբր թե «բուժում են ատամի» ցավը, օգնում հաջող ծննդաբերությանը, վերադարձնում կորոպտված հարստությունը։ Էրազմը ցույց է տալիս այդ բոլորի «նյութական հիմքը». եկեղեցին ու հոգևորականությունը խրախուսում են ժողովրդի մեջ բուն դրած սնահավատությունը, որովհետև դա նրա եկամուտների գլխավոր աղբյուրներից մեկն է։ Լավ ծանոթ լինելով հոգևորականության և վանականության կյանքին, էրազմը գծում է այդ պորսաբույծ դասի երգիծական պատկերը. «Նրանք բոլորի կողմից այնպիսի ատելության են արժանացել, որ նույնիսկ փոդոցով անցնելիս, կղերի հետ պատահական հանդիպումը համարվում է ձախորդության նշան, մինչդեռ նրանք իրենցից խիստ գոհ են»։

Անարգանքի սյունին գամելով կուսակրոնների, եպիսկոպոսների ու քահանայապետների այլասերված կյանքը, էրազմը ասում է, որ եկեղեցին ու հոգևորականությունը իրենց իշխանությունը պահում են դաժան միջոցներով. «Քանի որ եկեղեցին հիմնված է արյան վրա, արյունով է ամրապնդվել ու արյունով էլ ընդարձակվել, մինչև այսօր էլ շարունակում

է գործել երկաթով, այլապես կարող են զրկվել իրենց կալվածքներից, քաղաքներից, գյուղերից, տուրքերից»։

Ոչ պակաս սրությամբ քննադատվում է նաև ֆեոդալական ազնվականությունը։ Այս դասին էրազմը բնութագրում է այսպես. «Չկա ոչինչ այնքան ստրկամիտ, ստորաքարշ, գռեհկական ու նողկալի, ինչպես սրանց ճնշող մեծամասնությունը... Նրանք քնում են մինչև կեսօր, վարձու տերտերը կազմ ու պատրաստ կանգնած է նրանց անկողնու մոտ, հենց որ արթնանում են, անմիջապես սկսում են աղոթքը։ Դրան հետևում է նախաճաշը, որից գրեթե անմիջապես հետո ճաշ են մատուցում։ Ապա խաղեր, կատակներ, թղթախաղ, աղջիկ, ընդմիջումներին մի քանի անգամ նախաճաշ, գինի։ Ապա գալիս է ընթրիքի ժամանակը։ Այսպիսով առանց ձանձրանալու սպանում են ժամեր, օրեր, ամիսներ, տարիներ ու դարեր։ Ես նույնիսկ չեմ կարողանում նայել այդ երկարապոչներին»։

Էրազմը չի խնայում նաև թագավորներին, որոնք իրենց շրջապատել են ստորաքարշների ու մորթապաշտների մի ամբողջ հասարակությամբ, ավելի շատ մտածում են իրենց զրպանի ու զվարճությունների մասին, քան պետության ու հասարակության։

Ֆեոդալական հասարակության քննադատության հետ միասին էրազմը մերկացնում է նոր ձևավորվող բուրժուական հասարակության մի քանի այլանդակ կողմերը և ամենից առաջ փողի իշխանությունը։ «Հիմարության գովասանական խոսք»-ում հատկապես մեծ ատելությամբ է խոսվում վաճառականության մասին. «Վաճառականների դասը ամենից նողկալի ու գարշելի արարածներն են, որովհետև նրանք իրենց առաջ դնում են ամենանողկալի նպատակ և դրան հասնում են ամենանողկալի միջոցներով. խաբում են, երդվում, գողանում, սրիկայություն անում, փչում, ըստ որում իրենց համարում են առաջին մարդն ամբողջ աշխարհում, միայն այն պատճառով, որ նրանց մատները զարդարված են ոսկե մատանիներով»։ Ապրելով կապիտալի նախասկզբնական կուտակման շրջանում, էրազմը վերածնության դարաշրջանի մյուս հումանիստների նման նկատում է, թե ինչպես ամեն ինչ ենթարկվում է դրամի իշխանությանը, և ամեն ինչի չափանիշը դառնում է ոսկին։ Այս իմաստով պետք է հասկանալ Հիմարության այն պնդումը, երբ նա մարդկանց և աստվածների հայրը համարում է Պլուտոսին՝ հարստության աստծուն։

Այս բոլորի հետ միասին պետք է նշել, սակայն, որ էրազմը իր սուր քննադատությունից ուտոպիստներ չի հանում։ Նա առհասարակ շատ զգույշ և իր քաղաքական հայացքներով չափավոր մարդ էր, նրա առաջարկած դրական ծրագրերը որոշ բարենորոգումներից այն կողմ չէին անցնում։

Կրոնի բնագավառում նրա իդեալը միջնադարյան աղավաղումներից մաքրված քրիստոնեությունն էր, քրիստոնեությունը, այսպես ասած,

իր նախնական վիճակով։ Նրա այս պահանջի մեջ գերմանական գրականության պատմաբանները տեսնում են հումանիզմի յուրահատուկ արտահայտություն, որովհետև նա մերժում էր ասկետիզմը՝ մարդու բնական էությունը ոչնչացնող իր տեսությամբ։ Կաթոլիկական եկեղեցին, նրա կարծիքով, պետք է պահպանվի, բայց պետք է վերանայվեն բոլոր արատողությունները և պաշտամունքի ձևերը, այն հաշվով, որպեսզի դրանք դառնան մարդու ինքնակատարելագործման միջոցներից մեկը։ Այդ նույն նպատակին պետք է ծառայեն բոլոր հոգևոր պաշտոնյաները, նրանց թվում եպիսկոպոսները, կարդինալները և ինքը Հռոմի պապը։

Նույն բարենորոգման նպատակներով նա քննադատում էր ազնվականությանն ու թագավորներին, ծաղրում բարձր ծագումով ու հին տոհմագրությամբ գոռոզանալը։ Թագավորներից նա պահանջում էր հավատարիմ մնալ իրենց պարտքին. «Ով իր ձեռքն է վերցրել կառավարման ղեկը,— ասում է էրազմը,— նա պետք է մտածի միայն հասարակական և ոչ թե անձնական գործերի մասին, ոչ մի չափով չպետք է շեղվի օրենքներից, սիստեմատիկորեն հետևի պաշտոնյաների անշահախնդիր գործունեությանը և միշտ լինի բոլորի աչքի առաջ, ինչպես բարի ուսուցիչը»։

Այս դիրքն է նկատի ունեցել Էնգելսը, երբ էրազմ Ռոտերդամցուն անվանել է խոհեմ ու ողջամիտ մի ֆիլիստեր, որ չի ցանկացել մատներն այրել։

Այս տեսակետից խիստ բնորոշ է էրազմ Ռոտերդամցու վերաբերմունքը ռեֆորմացիայի նկատմամբ։ Սկզբում նա լյութերի կողմնակից էր, իսկ հետո թողեց նրան և անցավ հակառակորդների շարքը։ Դրա գլխավոր պատճառը էրազմի վախն էր ծավալվածգյուղացիական շարժումներից։

Առհասարակ պետք է նկատել, որ հումանիստական շարժումը Նիդեռլանդներում լայն մասսայական բնույթ չստացավ, նա մնաց նեղ կաբինետների սահմաններում և բացառապես հանդիսանում էր հասարակական վերնախավերի սեփականությունը։ Ինքը էրազմը հենց այդպիսի կաբինետային հումանիստներից մեկն էր։

Վերոհիշյալ բոլոր հակասություններով հանդերձ էրազմը հսկայական դեր է խաղացել հումանիստական շարժման պատմության մեջ։ Մեծ է եղել նաև նրա ազդեցությունը հատկապես գերմանական երգիծական գրականության վրա։ Նա մեծ դեր է խաղացել նաև իբրև հրապարակախոս, ծառանալով հատկապես ֆեոդալական ռեակցիայի դեմ։

2. ԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ՀՈՒՄԱՆԻԶՄԸ XV ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻՆ ԵՎ XVI ԴԱՐԻ ՍԿԶԲԻՆ

XIV և XV դարերում Գերմանիայի տնտեսական կյանքում նկատվում է զգալի վերելք, որի հետևանքով սկսում են ձևավորվել բուրժուական հարաբերությունները. այդ շրջանում «Ֆեոդալական, գյուղական, տեղական արդյունաբերության տեղը բռնեց քաղաքային համքարական արհեստը, որն արտադրում էր սպառողների ավելի լայն շրջանների և նույնիսկ հեռավոր շուկաների համար։ Կոպիտ մահուդեղենի և կտավի արտադրությունն արդեն կազմում էր արդյունաբերության մշտական, լայն տարածված ճյուղը, իսկ Աուգսբուրգում պատրաստվում էին բրդի ու վուշի, ինչպես նաև մետաքսի նույնիսկ ավելի նուրբ գործվածքներ։ Ջուլհակության կողքին առանձնապես զարգանում է արդյունաբերության՝ արվեստի հետ շոշափվող այն ճյուղը, որին սնում էր ուշ միջնադարի հոգևոր ու աշխարհական շռայլությունը՝ ոսկու և արծաթի շինվածքների արտադրությունը, քանդակագործությունը և փայտաքանդակը, պղնձի և փայտի փորագրությունը, զինագործությունը, մետաղագործությունը, ճախարակագործությունը և այլն» [1]։

Զարգանում է լեռնային արդյունաբերությունը. «XV դարում գերմանական հանքագործներն աշխարհում ամենահմուտներն էին» [2]։ *Գերմանիայի կյանքում նույնպես սկսում են մեծ դեր խաղալ քաղաքները։ Հարավ-գերմանական քաղաքները՝ Նյուրնբերգը, Աուգսբուրգը, Ուլմը առևտրական լայն կապեր ունեին Իտալիայի և Միջերկրական ծովի երկրների հետ, հյուսիսային քաղաքները՝ Համբուրգը, Դանցիգը, Բրեմենը, Լյաբեկը և այլն, առևտրով կապված էին Նիդեռլանդների, Անգլիայի և Սերձբալթյան երկրների հետ, Սերձհունոսյան քաղաքները՝ Քյոլնը, Մայնցը, Ֆրանկֆուրտը, Ստրասբուրգը և այլն, գտնվելով առևտրական ճանապարհների վրա, դարձել էին աշխույժ առևտրի կարևոր վայրեր։*

Քաղաքների վերելքի ու բարգավաճման շնորհիվ «երկրագործությունն էլ ավելի ազատագրվեց իր նախնական միջնադարյան պրիմիտիվ վիճակից, լայնարձակ խոպան հողամասեր հերկվեցին, մշակվեցին ներկատու և ուրիշ երկներից բերված այլ բույսեր, որոնց հոգատար մշակությունը ընդհանրապես բարերար ազդեցություն ունեցավ նաև ամբողջ երկրագործության վրա» [3]։

Սակայն Գերմանիայի տնտեսական զարգացման առանձնահատկությունը, ինչպես նշել է Էնգելսը, նախ այն էր, որ այդ զարգացումը իր

---

1 Տ. Էնգելս, *Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում*, Քաղհրատ, 1940, էջ 28։

2 Նույն տեղում։

3 Նույն տեղում։

ընդհանուր տեմպով ետ էր մնում Արևմտյան Եվրոպայի առաջավոր երկրներից՝ Իտալիայից, Ֆրանսիայից և Անգլիայից, և ապա այն, որ Գերմանիայի առանձին մասերը հավասար չափով չէին զարգանում և այդ առանձին մասերի մեջ էլ կապը շատ թույլ էր։ Քաղաքների մեծ մասը գտնվում էին առևտրական ճանապարհներից հեռու «և փոխանակության մեջ մասնակցություն չունենալով, նրանք անխռով շարունակում էին քարշ տալ իրենց գոյությունը ուշ միջնադարի պայմաններում, մեծ քանակությամբ դրսի ապրանքների կարիք էին զգում և արտահանության համար շատ քիչ ապրանքներ էին տալիս»[1]։ Այս պատճառով էլ Գերմանիայում ընդհանուր, համազգային մասշտաբով քաղաքական կենտրոնացում տեղի չունեցավ. «Մինչդեռ Անգլիայում և Ֆրանսիայում առևտրի և արդյունաբերության վերելքը միահյուսում էր բովանդակ երկրի շահերը և դրանով իսկ առաջ էր բերում քաղաքական կենտրոնացում, այդ նույն պրոցեսը Գերմանիայում տարավ դեպի շահերի միավորում միայն ըստ նահանգների, զուտ տեղական կենտրոնների շուրջը, և դրա համար էլ տեղի ունեցավ քաղաքական մանրատում, որը շուտով հաստատապես ամրապնդվեց շնորհիվ այն բանի, որ Գերմանիան դուրս մղվեց համաշխարհային առևտրից»[2]։

Էնգելսը «Գյուղացիական պատերազմները Գերմանիայում» աշխատության մեջ հանգամանորեն բնութագրել է նաև այդ դարաշրջանի Գերմանիայի սոցիալ-դասակարգային հարաբերությունները, դասակարգային պայքարի այն սուր բնույթը, որոնք վերջ ի վերջո հանգեցին ռեֆորմացիոն շարժմանը և գյուղացիական պատերազմներին։

Մեծ փոփոխություն է տեղի ունենում իշխանների վիճակի մեջ. զատվելով ավագանիից, նրանք անկախություն են ձեռք բերում կայսրից և «տիրացել էին գերագույն իրավունքների մեծագույն մասին»։ Միջին ազնվականության մի մասը մանր իշխանների անկախության էր հասել, իսկ մյուսը անցել էր ստորին ազնվականության շարքերը։ Ստորին ազնվականությունը կամ ասպետությունը արագ քայքայվում ու կործանվում էր, կորցնելով իր նախկին քաղաքական ինքնուրույնությունը։ Հոգևորականության մեջ նույնպես տեղի էր ունենում ուժեղ շերտավորում. այդ դասը բաղկացած էր երկու, ինչպես նշում է Էնգելսը, միմյանցից միանգամայն տարբեր դասակարգերից։ Վերնախավը՝ եպիսկոպոսները, արքեպիսկոպոսները, աբբաները, պրիորները և այլն, կազմում են արիստոկրատիկ դասակարգը և իրենց տնտեսական շահերով կապված են ազնվականության վերնախավերի հետ։ Մյուս դասակարգը հոգևորականության ստորին խավն էր՝ գյուղական և քաղաքա-

---

[1] Ֆ. Էնգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, Քաղհրատ, 1940, էջ 29։

[2] Նույն տեղում, էջ 29—30։

յին քահանաները, որոնք մեծ մասամբ դուրս էին գալիս բյուրգերության շրջաններից, սերտորեն կապված էին ժողովրդի հետ և հաճախ գլխավորում էին օպոզիցիոն կամ ռևոլյուցիոն շարժումները։

Մյուս դասակարգը բյուրգերությունն էր, կամ բյուրգերական օպոզիցիան, որի մեջ ընդգրկվում էին հարուստ և միջակ քաղաքացիները, մանր բուրժուազիայի մի զգալի մասը։

Քաղաքներում կենտրոնացած էր նաև պլեբեյական օպոզիցիան, որը բաղկացած էր քաղաքացիներից, ենթավարպետներից, օրամշակներից, վարձով աշխատողներից և այլն։

Ամենամեծ դասակարգը գյուղացիությունն էր։ «Գյուղացու վրա էր ծանրանում հասարակության շենքի ամբողջ հիերարխիան՝ իշխանները, պաշտոնյաները, ազնվականությունը, հոգևորականները, պատրիկները և բյուրգերները» [1]։

Այսպես էր դասակարգերի վիճակն ու հարաբերությունը ռեֆորմացիայի նախօրյակին։

XV և XVI դարերում Գերմանիայում բռնկվեցին գյուղացիական մի շարք ապստամբություններ, որոնք վերածվեցին գյուղացիական պատերազմների։ Գյուղացիությունը ռեֆորմացիայի շրջանում դարձավ ռևոլյուցիոն շարժումների գլխավոր շարժիչ ուժը։

Գերմանական հումանիստական շարժումը հենց սկզբից աչքի է ընկնում մի քանի էական առանձնահատկություններով. նախ՝ այդ շարժումը այստեղ այնպիսի լայն թափ ու ծավալ չստացավ, ինչպես մենք տեսնում ենք Իտալիայում կամ Անգլիայում։ Բացի այդ, Գերմանիայում չըստեղծվեց ազգային մեծ գրականություն, հումանիզմն այստեղ ուներ նեղ գիտական բնույթ և սահմանափակվում էր մեծ մասամբ բանասիրական—աստվածաբանական հարցերի ուսումնասիրության շրջանակներով։ Հատկանշական է նաև այն, որ ամբողջ հումանիստական գրականությունը ստեղծվում է լատիներեն լեզվով։

Գերմանական հումանիզմի գլխավոր օջախները, արդյունաբերական տեսակետից, զարգացած քաղաքներն էին՝ Ստրասբուրգը, Նյուրնբերգը, Աուգսբուրգը, և գերմանական համալսարանները։ XV դարի երկրորդ կեսին այդ քաղաքներում, ինչպես նաև մի շարք համալսարաններում, ստեղծվում են հումանիստ գիտնականների խմբակներ։ Այդ խմբակների զբաղմունքների գլխավոր առարկան բանասիրական հարցերն էին, հունական և հռոմեական կլասիկների գործերի ուսումնասիրությունը և մանավանդ աստվածաբանական հարցերը։ Գլխավորապես մենկնաբանում էին աստվածաշնչի տեքստը, այդ կապակցությամբ արտահայտելով պաշտոնական կարծիքներին հակասող տեսակետներ։

---

[1] Ֆ. Էնգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, Քաղհրատ, 1940, էջ 41։

XV դարի 70-ական թվականներին Ֆրեյբուրգի և Բազելի համալսարաններում ստեղծվում են պոետիկայի ամբիոններ, այլ համալսարաններում՝ ճարտասանության ամբիոններ և այլն։ XVI դարասկզբին Վիտենբերգում և Ֆրանկֆուրտում նոր ստեղծված համալսարաններն ամբողջովին գտնվում էին հումանիստների ազդեցության տակ։ Աչքի է ընկնում հատկապես էրֆուրտի համալսարանը, որտեղ գործում էր հումանիստների մի ուժեղ խմբակ՝ Մուցիա Ռաֆի գլխավորությամբ։ Խմբակի անդամներն էին Կրոտ Ռուբիանը, Ուլրիխ ֆոն Հուտենը, Էոբան Հեսսը և այլն։

Լատիներեն լեզվով ստեղծվում է նաև ինքնուրույն գեղարվեստական գրականություն։ Պոեզիայի բնագավառում զարգանում են գլխավորապես ներբողը, էկլոգը, էպիգրամները, որոնք դրվում են մեծ մասամբ դասական և իտալական գրողների ընդօրինակությամբ։ Զարգանում է երգիծական ժանրը, գրվում են երգիծական դիալոգներ, մեծ մասամբ Լուկիանոսի ընդօրինակությամբ և այլն։

Առաջին հումանիստ գրողների մեջ, որոնք իրենց ստեղծագործությունները հորինում էին լատիներեն լեզվով, աչքի են ընկնում Կոնրադ Յիլտիսը (1459—1508), որին սովորաբար համարում են «գերմանական Հորացիոս»։ Նա գրել է մեծ մասամբ էպիկուրյան ոգով ներշնչված սիրային ներբողներ։ Մյուս գրողը Էվրիցի Կորդն է (1483—1538), որը գրում էր սուր էպիգրամներ։ Նրա երգիծանքը ուղղված էր միջնադարյան տգետ գիտնականների, սնոտիապաշտության, հոգևորականության, այլասերված բարքերի դեմ։

Առաջին հումանիստների մեջ ամենաաչքի ընկնող գրողներից մեկը Հենրիխ Բեբելն էր (1472—1518)։ Նա ծնվել է գյուղացու ընտանիքում։ Եղել է ճարտասանության ու պոեզիայի պրոֆեսոր, գիտական բնույթի աշխատություններից բացի, լատիներեն լեզվով գրել է բանաստեղծություններ (ներբող, հիմն, էկլոգ), կոմեդիաներ և այլն։ Բեբելը առաջիններից մեկն էր, որ մեծ հետաքրքրություն հանդես բերեց գերմանական ժողովրդական ստեղծագործությունների նկատմամբ։ Նա հավաքել ու լատիներենի է թարգմանել գերմանական ժողովրդական բազմաթիվ առակներ։

Նրա գլխավոր ստեղծագործությունը ֆացետիաներն են, որոնք լույս տեսան «Ֆացետիաների երեք գիրք» (1506—1512) ընդհանուր խորագրով։ Գրել է նաև մի պոեմ՝ «Վեներայի հաղթահանդեսը», որը մի սուր երգիծանք է՝ ուղղված հոգևորականության և ազնվականության դեմ։

Ֆացետիաների թեման Բեբելը վերցրել է գրավոր (Բոկաչիո, Սակետի, Պոջո) և բանավոր աղբյուրներից՝ ֆրանսիական ֆաբլիոներից, ինչպես նաև գերմանական շվանկներից։ Ամբողջ գործն ունի սուր հակակղերական բնույթ։ Ծաղրվում է հոգևորականության շռայլատանությու-

նը, տգիտությունը, ագահությունը, կենցաղային այլասերվածությունը և այլն։

«Ֆիզիլինը» ֆացետիայում պատկերված է նույն անունով մի քահանա, որը պարկից ցանկանում է հանել ինչ-որ մասունք, որով նա սովորաբար խաբում է գյուղացիներին։ Բայց խոստացած մասունքի փոխարեն պարկից խոտ է դուրս գալիս։ Հետո պարզվում է, որ այդ գյուղացիներն են նրանից ծածուկ մասունքը փոխարինել խոտով։ Բայց շառլատան քահանան Բոկաչիոյի Չիպոլայի նման չի շփոթվում, խոտը ցույց տալով գյուղացիներին՝ հավատացնում է, որ դա այն խոտն է, որի վրա իր ծննդյան օրը հանգստացել է քրիստոսը։

«Կղերի ագահությունը» ֆացետիայում նկարագրված է, թե ինչպես մի վանական հազար ու մի հնարանքների միջոցով մի հարուստ մարդու ամբողջ ունեցվածքը յուրացնում է՝ նրա որդուն զրկելով ժառանգությունից։

Բեբելը սիրում էր գրել նաև շատ կարճ ֆացետիաներ։ Թարգմանաբար բերենք մի քանի նմուշ։ «Ինչո՞ւ է անձրևում, երբ վանականները դաշտում են լինում»— այդպիսի վերնագիր ունի հետևյալ ֆացետիան. «Մի առած կա, որ ասում է, թե երբ վանականները երկրում ճանապարհորդում են, անձրև է գալիս»։ Այս երևույթը վերջերս օրամտորեն բացատրեց մի փիլիսոփա. «Գինի շատ գործածելուց վանականների գլխից գոլորշի է բարձրանում, որը շոգի պատճառով հեշտությամբ վեր է բարձրանում, որից և գոյանում է անձրև»։ «Հռոմի մասին» խորագիրը կրող ֆացետիան. «Մերոնք ասում են, որ երբ որևէ մեկը առաջին անգամ գնում է Հռոմ, ծանոթանում է խարդախությանը, երկրորդ անգամ՝ դառնում է խարդախ, երրորդ անգամ՝ խարդախությունը և խաբեությունը տուն է բերում»։ Վերին աստիճանի հետաքրքիր է նաև «Գյուղացին աստծո մահն է ցանկանում» խորագիրը կրող ֆացետիան. «Մի անգամ, երբ գյուղացիների այգիները քիչ է մնում, որ ամբողջությամբ կարկտահար լինեն, ծերերից մեկը պնդում է, որ դա երևի կախարդների չար գործն է։ Մի ուրիշը պնդում է, որ դա երևի աստծո գործն է, գյուղացիներից մեկը ասում է. «Այդ դեպքում թող աստված մեռնի ոչ բարի մահով»։

Հակակղերական բնույթի ֆացետիաներից բացի կարելի է հանդիպել նաև այնպիսի գործերի, որտեղ քննադատվում է ազնվականությունը, հատկապես այդ դասի այլասերված կյանքը, վաշխառությունը, վաճառականությունը, սխոլաստիկ գիտնականներն ու իրավաբանները։

Բեբելը իր գործերում մեծ համակրանքով է խոսում գյուղացիության մասին, նկարագրում նրա տնտեսական ծանր վիճակը և արտահայտում նրա բողոքն ու դժգոհությունը տիրող կարգերից։

Պետք է նշել, որ ֆացետիան Գերմանիայում Բեբելից առաջ հայտ-

նի էր և նույնիսկ հրատարակվել էր երկու ժողովածու, մեկը՝ 1486 թ., իսկ մյուսը պատկանում էր Սեբաստիան Բարանտի գրչին (1501)։ Նրա մոտ այս ժանրը հասավ իր ամենաբարձր զարգացմանը։

Ռեֆորմացիայի նախօրյակին հումանիստների բախումը ռեակցիոն ուժերի հետ շատ սուր ձևեր է ընդունում։ Այս տեսակետից խիստ հատկանշական է այն բանավեճը, որ սկսվեց Իոհաննես Ռեյխլինի (1455—1522) և ֆեոդալական կաթոլիկական ռեակցիոն ուժերի միջև։

Իոհաննես Ռեյխլինը ականավոր բանասեր էր, պատմաբան ու աստվածաբան։ Սկզբում նա ծառայում էր վյատենբերգյան պալատում, իրավաբանի պաշտոնով, այնուհետև Հայդելբերգյան համալսարանում որպես հունական և հրեական լեզուների ամբիոնի վարիչ։ Նույն պաշտոնով նա աշխատել է նաև այլ համալսարաններում։

Ռեյխլինը գլխավորապես զբաղվում էր հին հունարեն, լատիներեն և հրեական լեզուների ուսումնասիրությամբ, բայց ամենից շատ հայտնի դարձավ իբրև եբրայագետ, իբրև հին եբրայերենի քերականության և բառարանի (1506) հեղինակ։ Նրա ուսումնասիրությունների գլխավոր առարկան քրիստոնեության հին գրավոր աղբյուրներն էին։ Նրա գլխավոր նպատակն էր քրիստոնեությունը մաքրել միջնադարյան աղավաղումներից ու սխալ մեկնաբանություններից և վերականգնել այն իր նախնական վիճակով։ Նա հատկապես մեծ նշանակություն էր տալիս հրեական աղբյուրներին և մասնավորապես Թալմուդի ուսումնասիրությանը, դարձյալ հետապնդելով նույն նպատակը։ Ռեյխլինը զբաղվել է նաև թարգմանություններով, գրել է կոմեդիաներ և այլն։

1507 թվին լույս տեսավ մի գիրք «Հրեական հայելի» խորագրով, որի հեղինակն էր Իոհաննես Պֆեֆերկորնը. սա իր ծագումով հրեա էր, բայց 1506 կամ 1507 թ. քրիստոնեություն էր ընդունել։ Իր այդ գրքով նա սկսեց հակահրեական մի արշավանք, իր նախկին հավատակիցներին մեղադրելով հազար ու մի մեղքերի ու հանցանքների մեջ։ Նա գտնում էր, որ քրիստոնեության հիմունքները անխախտ պահելու համար անհրաժեշտ է հավաքել և ոչնչացնել հրեական բոլոր գրքերը, այդ թվում նաև Թալմուդը։ Այդ մտադրությունը իրագործելու համար նրան հաջողվեց նույնիսկ թագավորի թույլտվությունը ստանալ։ Պֆեֆերկորնը թագավորական հրովարտակը ձեռքին դիմում է Ռեյխլինին՝ խնդրելով նրան օժանդակել այդ գործում։

Ռեյխլինը վճռականապես դեմ է դուրս գալիս այդ որոշմանը. նա գրում է մի փայլուն զեկուցագիր, որտեղ ապացուցվում է, որ հրեական գրքերի ոչնչացումը բարբարոսություն է և հանգամանորեն ցույց է տալիս, թե ինչ նշանակություն ունեն այդ գրքերը կուլտուրայի պատմության համար։

Պֆեֆերկորնը հանդես եկավ մի նոր գործով՝ «Ձեռքի հայելի»

(1511), որն ուղղված էր Ռեյխլինի դեմ. սա արդեն մի կատարյալ դեմագոգիա և զրպարտություն էր. նա պնդում էր, որ հրեաները կաշառել են Ռեյխլինին, այդ պատճառով էլ նա այդպիսի դիրք է բռնել։

Նույն թվին Ռեյխլինը իր խավարամիտ հակառակորդին պատասխանում է «Աչքի հայելի» պամֆլետով։ Բանավեճը գնալով բորբոքվում է։ «Այժմ ամբողջ աշխարհը,— գրել է Միուցիան Ռուֆը,— բաժանվել է երկու պարտիայի։ Ոմանք պաշտպանում են հիմարներին, իսկ մյուսները՝ Ռեյխլինին»։

Պֆեֆերկորնին պաշտպանում են բոլոր խավարամիտ, ռեակցիոն ուժերը՝ Քյոլնի համալսարանի պրոֆեսորների գլխավորությամբ։ Ռեյխլինը գրում է երկրորդ պամֆլետը՝ «Քյոլնի զրպարտիչների դեմ» խորագրով։

«Ռեյխլինյան հարցի» սկզբունքային նշանակությունն ու իմաստը, վերջ ի վերջո, այն էր, թե կարելի՞ է արդյոք կրոնական հարցերը քննության առնելու ժամանակ քննադատական մոտեցում հանդես բերել, թե՞ ոչ։ Ռեյխլինը և նրա համախոհները գտնում էին, որ կարելի է և նույնիսկ անհրաժեշտ է։ Քյոլնի աստվածաբանները այդ համարում էին հերետիկոսություն։ Այս էր պատճառը, որ նրանք Ռեյխլինի «Աչքի հայելին» պամֆլետը այրելու որոշում ընդունեցին. բացի այդ նրանք ինկվիզիցիայից պահանջում էին պատասխանատվության կանչել ականավոր հումանիստին՝ իբրև հերետիկոսի։ Բայց Ռեյխլինը չվհատվեց, նա 1514 թ. հրատարակեց այն բոլոր նամակները, որ ստացել էր արտասահմանի իր համախոհներից՝ «Նշանավոր մարդկանց նամակները» խորագրով։

Գերմանիայում Ռեյխլինին պաշտպանում էին Հայդելբերգի և Էրֆուրտի համալսարանների հումանիստները։ Մասնավորապես Էրֆուրտի հումանիստները հրատարակեցին մի սուր երգիծական գործ «Մութ մարդկանց նամակները» խորագրով, որն ուղղված էր Քյոլնի աստվածաբանների և, առհասարակ, միջնադարյան սխոլաստիկայի ու խավարամտության դեմ։

«Մութ մարդկանց նամակները» բաղկացած է երկու մասից. առաջին մասը լույս տեսավ 1515 թ., իսկ երկրորդը՝ 1517 թ.։

Այժմ վերջնականապես պարզված է, որ գերմանական հումանիստական գրականության այդ փայլուն ստեղծագործությունը ծնվել է Էրֆուրտի հումանիստների շրջանում։ Վիճելին հեղինակների հարցն է։ Ենթադրվում է, որ առաջին մասի հեղինակները հումանիստների Էրֆուրտյան խմբակի անդամներ Միուցիան Ռուֆը և Կրոտ Ռուբիանն են, իսկ երկրորդ մասը պատկանում է Ուլրիխ ֆոն Հուտենի գրչին։

Ինչպես երևում է վերնագրից, ամբողջ գործը գրված է նամակների ձևով, որոնք հասցեագրված են ֆեոդալական կղերական ռեակցիոն բա-

նակի պարագլուխ մագիստրոս Օրտուին Հրացիային։ Նամակների հեղինակները մտացածին մարդիկ են, որոնք պատկանում են հակառեյխլինյան բանակին և, իբր թե, քննադատում են հումանիզմը։ Նրանք բոլորն էլ ունեն գիտական աստիճաններ, հոգևոր պաշտոններ ու տիտղոսներ և առանց բացառության միջնադարյան խավարամտության տիպական ներկայացուցիչներ են։ Նամակները կազմված են այնպես, որ նրանց հեղինակներն ամեն քայլափոխում ինքնամերկացումով են զբաղված, չնայած իրենց տգիտության պատճառով այդ չեն նկատում։

Իրենց նամակներում նրանք ամենաբազմազան հարցերով դիմում են Օրտուին Հրացիային, խորհուրդներ հարցնում նրանից, դատողություններ անում կրոնական, աստվածաբանական, բանասիրական, պատմական, գրական և այլ հարցերի մասին, պաշտպանում Պֆեֆերկորնին ու հայհոյում Ռեյխլինին։

Նամակների զգալի մասը նվիրված է «սուրբ հայրերի» և սխոլաստիկ գիտնականների առասպելական տգիտության ու խավարամտության մերկացմանը։ Հենց առաջին նամակում աստվածաբաններից մեկը հայտնում է, որ իրենց շրջանում բուռն վեճեր են գնում մի հարցի շուրջը, և նրանք ոչ մի կերպ չեն կարողանում որևէ եզրակացության գալ։ Վեճի առարկան է. ինչպե՞ս է ավելի հարմար կոչել այն մարդուն, որը աստվածաբանության մագիստրոսի կոչում ստանալու ընդունակություն ունի՝ «magister nosterandus», թե՞ «notser magistrandus» (երկու ձևն էլ սխալ է, որ ցույց է տալիս նամակի հեղինակի անգրագիտությունը, ուղիղ ձևը՝ «magister noster»)։ Մի այլ նամակում մի ոմն մագիստրոս Օրտուինից հարցնում է՝ կարելի՞ է դպրոցներում անցնել հռոմեական այնպիսի բանաստեղծների, ինչպես, օրինակ, Ցիցերոնն է։ Այս տեսակետից շատ բնորոշ է հատկապես 44-րդ նամակը, որի հեղինակը նույնպես պատկանում է միջնադարյան գիտնականների բանակին և շատ է հպարտանում իր գիտելիքներով։ Նա Օրտուին Հրացիային է ուղարկում Հոմերոսի «Իլիական»-ի լատիներեն թարգմանությունը, որը լույս էր տեսել Հռոմում։ Ինչպես երևում է նամակից, նրա հեղինակը մի վերին աստիճանի տգետ անձնավորություն է, չգիտե ով է Հոմերոսը, լատիներեն էլ այնքան չգիտե, որ կարդա «Իլիական»-ի թարգմանությունը, բայց, չնայած դրան, նա իր «հեղինակավոր» կարծիքն է հայտնում Հոմերոսի մասին։

«Ես այստեղ, դատարանում մի նոտարից լսեցի,— գրում է նա,— որը շատ հմուտ է այդ արվեստի բնագավառում, որ այդ գիրքը ամեն մի պոեզիայի աղբյուր է։ Այդ գրքի հեղինակը կոչվում է Հոմերոս, իսկ նա բոլոր բանաստեղծների հայրն է։ Նա ինձ հայտնեց, որ կա նաև մի՝ այլ Հոմերոս՝ հունարեն լեզվով։ Ես նրան պատասխանեցի՝ «Ես ինչ գործ ունեմ հունական Հոմերոսի հետ, լատինականը ավելի բարձր է»»։

Նա նոտարից իմանում է նաև «Իլիական»-ի բովանդակությունը. «Նա ինձ ասաց, որ այդ գրքում պատմվում է ինչ-որ մարդկանց մասին, Ֆրոնք հույներ են կոչվում։ Նրանք պատերազմ են մղել այլ ժողովրդի հետ, որ տրոյացիներ են կոչվել։ Այդ տրոյացիները մի շատ մեծ քաղաք են ունեցել, իսկ հույները տեղավորվել են այդ քաղաքի առաջ, այնտեղ մնացել են տասը տարի»։ Նույն ոգով պատմելով «Իլիական»-ի ամբողջ բովանդակությունը, նամակը վերջանում է այսպես. «Բայց ես այդ բոլորին չեմ հավատում, քանի որ դրանք ինձ անհնար են թվում։ Ճիշտն ասած ես չգիտեմ՝ այդ գիրքը արժանի՞ է որևէ վստահության»։

Նամակների մի զգալի մասը նվիրված է կրոնին ու աստվածաբանությանը։ Թե ինչ բնույթի հարցեր են հուզում այդ խավարամիտ մարդկանց, շատ որոշակիորեն երևում է քսանվեցերորդ նամակից։ Ոմն Հենրիխ Շաֆմուլիուս («ոչխարի մուրթ» կամ «հիմարի գլուխ») Հռոմից դիմում է Օրտուին Հրացիային մի այսպիսի հարցով։ Հռոմում ճաշելու ժամանակ (հյուրանոցում) ընկերոջ հետ միասին որոշել են ձու ուտել. կոտրելով ձուն, նա նկատում է, որ մեջը ճուտ կա, և ցույց է տալիս ընկերոջը. «Ա՛ խորհուրդ է տալիս անմիջապես ուտել ճուտը, որովհետև հյուրանոցի տերը եթե նկատի, ապա կարող է պահանջել և՛ ձվի, և՛ ճտի վճարը։ Նա ձուն խմում է և միաժամանակ կուլ տալիս ճուտը։ Հետո միայն նա գլխի է ընկնում, որ այդ օրը նա պարտավոր էր պաս պահել և սարսափահար դիմելով ընկերոջը, ասում է. «Այդ ի՞նչ արեցիր Դուք, Ձեր պատճառով ես մեծ մեղք գործեցի, պաս օրին միս կերա»։ Ընկերը պատասխանում է, որ դա բոլորովին էլ մահացու մեղք չէ, որովհետև ձվի մեջ եղած ճուտը միս չէ, նա միս է դառնում, երբ դուրս է գալիս ձվից։ Եվ նա իր պնդումը ապացուցելու համար բերում է այսպիսի փաստեր. «Դա գրեթե նույն բանն է, ինչ որ, ասենք, պանրի մեջ եղած որդերը, կամ կեռասի, ընկույզի, թարմ բակլայի մեջ եղած որդերը», նրանց չի կարելի որդ համարել։

Եվ ահա պասը խախտած վանականը դիմում է Հրացիային՝ իբրև հեղինակավոր աստվածաբանի և ցանկանում է իմանալ նրա կարծիքը. նախ՝ մեղք գործե՞լ է պաս օրը ձվի հետ միասին նրա մեջ եղած ճուտը ուտելը, իսկ եթե դա մեղք է, թող հայտնի, քանզի Հռոմում է դրտնըվում, կարող է քավել մեղքերը։ Հետաքրքիր է նաև նրա անձնական կարծիքը այդ մասին. «Ինձ թվում է, որ ձվի մեջ եղած ճուտը միս է, չէ՞ որ նյութը արդեն ձևավորվել է և ընդունել կենդանու անդամների ու մարմնի կերպարանք և նա արդեն հոգի ունի։ Այլ բան են պանրի մեջ եղած որդերը, չէ՞ որ նրանք ձկների դասից են, այդ ես լսել եմ մի բժշկից, իսկ նա լավ ֆիզիկոս է»։

Ուրեմն, այդ տգետ վանականին անհանգստացնողը ոչ թե այն է, որ նա այդպիսի զզվելի բան է կերել, այլ այն՝ պասը խախտե՞լ է, թե՞

ոչ։ Աստվածաբանական թեմաներ շոշափող մյուս նամակները գրված են նույն սկզբունքով։

Նամակների մյուս խումբը նվիրված է հոգևորականության և աստվածաբանության քուրմերի կենցաղային այլասերված կյանքին։

Այս տեսակետից բնորոշ է իր՝ Օրտուին Հրացիայի նամակներից մեկը (տե՛ս 34-րդ նամակը), որն ուղղված է մի ոմն «խորագիտակ» մագիստրոսի։

Հրացիան խիստ զայրացած է. պատճառն այն է, որ այդ մագիստրոսը որոշել է սիրել մի օրիորդի։ «Ես պետք է Ձեզ հայտնեմ, զայրացած գրում է նա, որ դուք շատ վատ եք վարվում, որ դուք մեղսական մտադրություններ ունեք և դրանք կարող են ձեզ դժոխք տանել»։ Այնուհետև նա, մեղքերը քավելու այսպիսի դեղատոմս է առաջարկում։ «Դուք, նախ և առաջ, պետք է թողնեք ձեր այդ դատարկ մտադրությունը Մարգարիտայի նկատմամբ, որ ձեզ ներշնչել է դևը, բոլոր մեղքերի ու ախտերի այդ հայրը։ Ամեն անգամ, երբ դուք կմտածեք Մարգարիտայի մասին, խաչակնքեցեք, ասացեք մեկ անգամ «Հայր մերը», կարդացեք սաղմոսագրքի հայտնի բանաստեղծությունը։ Կիրակի օրերը կերեք օրհնած աղ, ապա ձեզ ամրապնդեցեք սուրբ ջրով։ Այդ ճանապարհով դուք կարող եք հաղթել այն դևին, որը ձեր մեջ առաջացրել է այդպիսի մեծ սեր Մարգարիտայի նկատմամբ»։

Այդ խորհուրդներից կարելի է այն տպավորությունը ստանալ, որ Օրտուինը իբրև աստվածաբան, սերը հանցավոր մի բան է համարում և խիստ մտահոգված է իր մոլորված ընկերոջ հոգու փրկության համար։ Բայց հետագա տողերից երևում է, որ այս բոլորը դիմակ է միայն։ Հրապարակորեն պաշտպանելով եկեղեցական պաշտոնական կարծիքը սիրո հանցավորության և դիվային ծագման մասին, սուրբ գրքերից քաղվածքներ բերելով և ապացուցելով, թե ինչպես մոլորվածներին դժոխք է սպասում և այլն, նա իր նամակագրին աշխատում է ետ կանգնեցնել ոչ թե այն պատճառով, որ սերը հանցավոր մի բան է համարում, այլ այն, որ Մարգարիտան սիրո արժանի ոչ մի արտաքին գրավիչ բան չունի։

Նամակներում շատ հաճախ անդրադառնում են «ռեյխլինյան բանավեճին», հայհոյում Ռեյխլինին և «պաշտպանում» Պֆեֆերկորնին, բայց այդ կարգի նամակները գրված են այնպես, որ պաշտպանությունը դառնում է մի իսկական արշի ծառայություն։ Նամակներից մեկում հեղինակը պաշտպանում է Պֆեֆերկորնի հոդվածներից մեկը (տե՛ս 18-րդ նամակը) այսպես. «Իհարկե մեծամասնությունն այն կարծիքի է, որ Պֆեֆերկորնը ոչ մի կերպ չի կարող լինել այդ աշխատության հեղինակը, որովհետև ծնված օրից լատիներեն ոչ մի բառ չի սովորել։ Ես առարկելով ասացի, որ այդ ապացույցը ոչինչ չի նշանակում։ Պֆեֆեր-

կորնը ամբողջ ժամանակ շփվում է մեծ մարդկանց հետ, բացի այդ, նա միշտ մոտ է գալիս գրիչը և թանաքը ձեռքին, գրի առնում այն ամենը, ինչ լսում է սովորական խոսակցությունների ժամանակ, մասնավոր հավաքույթներում, իր տանը, երբ ուսանողներ կամ քարոզիչ վանականներ են գալիս և նույնիսկ այն ժամանակ, երբ բաղնիք է գնում։ Տեր աստված, քանի-քանի քարոզ է լսել նա միայն վերջին քսան տարվա ընթացքում սուրբ հայրերից՝ քանի-քանի իմաստուն խոսք, այդ բոլորը նա կարող է հիշել...» և այլն։

«Մութ մարդկանց նամակները» ամբողջությամբ վերցրած մի ուժեղ հրգիծանք էր՝ ուղղված սխոլաստիկական գիտության ու մանկավարժության, աստվածաբանության, կրոնական մոլեռանդության, մեղքերը նեբելու պապական կոնդակների վաճառքի, մասունքների պաշտամունքի, Հռոմի պապի ու նրա արքունիքի դեմ։ Մի խոսքով, հումանիզմի դիրքերից ոչնչացնող քննադատության է ենթարկվում այն ամենը, ինչ կապված է ֆեոդալական միջնադարի ու խավարամտության հետ։

Հատկանշական է, որ Քյոլնի աստվածաբանները սկզբում կարծում էին, թե դրանք իսկապես իրենց կողմնակիցների ձեռքով գրված նամակներ են և ուղղված են հումանիզմի դեմ։ Այս է պատճառը, որ նրանք նույնիսկ ողջունեցին առաջին մասի լույս տեսնելը, բայց շատ շուտով գլխի ընկան։

Ամենից շատ գազազել էր տխրահամբավ Պֆեֆերկորնը. նա հանդես եկավ «Ապոլոգիա» պամֆլետով՝ խավարամիտների պատիվը և հեղինակությունը պաշտպանելու համար։ Աստվածաբաններին հաջողվեց Հռոմի պապի կոնդակով արգելել տալ «Մութ մարդկանց նամակները» գրքի առաջին մասը։ Կոնդակում ասված էր, որ ամեն հավատացյալի սրբազան պարտականությունն է երեք օրվա ընթացքում այրել իր ձեռքում ունեցած օրինակը։ Բայց առաջին մասի արգելումը հակառակ արդյունքն ունեցավ. հասարակության մեջ հետաքրքրությունն այնքան աճեց, որ երբ լույս տեսավ երկրորդ մասը, մի քանի ամսում սպառվեց։

«Մութ մարդկանց նամակները» աչքի է ընկնում գեղարվեստական բարձր արժանիքներով։ Գլխավոր արժանիքը դեպքերի, երևույթների և մարդկանց կերպարների զարմանալի ուժեղ տիպականացումն է։ Այստեղ հանդես են բերված կղերա-ֆեոդալական հասարակության բոլոր տիպական ներկայացուցիչները՝ իրենց մեծամտությամբ ու տգիտությամբ, ցինիզմով ու կենցաղային այլասերվածությամբ։ Կաթոլիկական եկեղեցու և պապականության դեմ ուղղված այդ գործը հսկայական առաջադիմական դեր խաղաց գերմանական հումանիզմի ու ռեֆորմացիայի պատմության մեջ։

3. ԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՌԵՖՈՐՄԱՑԻԱՅԻ ՇՐՋԱՆՈՒՄ

Ռեֆորմացիան զուտ գերմանական երևույթ չէր. այդ շարժմանը մենք հանդիպում ենք Շվեյցարիայում, Ավստրիայում, Չեխիայում, Հունգարիայում, Նիդեռլանդներում, Անգլիայում, Ֆրանսիայում և Սկանդինավյան երկրներում: Բայց XVI դարում ռեֆորմացիայի կենտրոնը դարձավ Գերմանիան: Դա ուներ իր պատճառները:

Ընդհանուր պատճառն այն էր, որ «հռոմեական-կաթոլիկ եկեղեցին ֆեոդալական սիստեմի խոշոր ինտերնացիոնալ կենտրոնն էր: Չնայած բոլոր ներքին կռիվներին, նա միավորում էր ամբողջ ֆեոդալական Արևմտյան Եվրոպան որպես մի մեծ քաղաքական ամբողջություն, որը հավասարապես հակասության մեջ էր ինչպես սխիզմատիկ հունական, այնպես էլ մահմեդական աշխարհի հետ: Նա ֆեոդալական կարգը շրջապատել էր աստվածային օրհնության լուսապսակով: Իր սեփական հիերարխիան նա հաստատել էր ֆեոդալական ձևով, վերջ ի վերջո նա ամենախոշոր ֆեոդալական տիրակալն էր, որովհետև նրան էր պատկանում ամբողջ կաթոլիկական հողատիրության առնվազն մեկ երրորդ մասը: Նախքան յուրաքանչյուր առանձին երկրում աշխարհի ֆեոդալիզմի դեմ պայքարի բռնվելը անհրաժեշտ էր խորտակել նրա այդ կենտրոնական սրբբազան կազմակերպությունը» [1]:

Սակայն կար նաև միայն Գերմանիայի համար բնորոշ պատճառ: Արևմտյան Եվրոպայի այն երկրներում, որտեղ ստեղծվել էին կենտրոնացված միապետություններ, Հռոմի դիրքը բավականին թուլացել էր, պապական գործակալներն ու հարկահավաքները այլևս այն անսահմանափակ իրավունքները չունեին, որոնցից օգտվում էին առաջ: Այդպես չէր տնտեսական և քաղաքական տեսակետից մասնատված Գերմանիայում: Այստեղ հռոմեական եկեղեցին պահպանել էր իր բոլոր նախկին դիրքերը: Էնգելսը նշում է, որ այն ժամանակվա եվրոպական ոչ մի երկրում եկեղեցական տուրքերը այնպիսի բարեխղճությամբ ու խստությամբ չէին ժողովվում, ինչպես Գերմանիայում: «Պահանջմունքների աճման հետ նորանոր միջոցներ էին հնարվում դրամ հայթայթելու համար, ինչպես օրինակ՝ մասունքների առևտուրը, ինդուլգենցիաների վաճառքը, հոբելյանական տուրքերը և այլն: Այսպիսով, ամեն տարի Գերմանիայից խոշոր գումարներ էին հոսում դեպի Հռոմ, ընդ որում դրա շնորհիվ աճած ճնշումը ոչ միայն ուժեղացնում էր դեպի հոգևորականությունը տածած ատելությունը, այլև գրգռում էր ազգային զգացմունքը, մանավանդ ազնվականության շրջանում, որն այդ ժամանակ ամենաազգայնական դասն էր» [2]:

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, *Ընտիր երկեր*, հ. II, Հայպետհրատ, 1950, էջ 122:

[2] Ֆ. Էնգելս, *Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում*, Քաղհրատ, 1940, էջ 36:

Ռեֆորմացիայի նախօրյակին ամբողջ գերմանական հասարակությունը բաժանվել էր երեք մեծ բանակի։ Կաթոլիկական պահպանողական բանակ, որի մեջ համախմբվել էին այն բոլոր տարրերը, որոնք շահագրգռված էին գոյություն ունեցող կարգերի պահպանության մեջ։ Դրանք գլխավորապես կայսերական իշխանությունն էր, հոգևորական և մասամբ աշնվական իշխանները, ավելի հարուստ աշնվականությունը՝ պրելատները և քաղաքի պատրիկները։ Լյութերական-բյուրգերական չափավոր ռեֆորմի բանակում համախմբվել էին «օպոզիցիայի բոլոր սեփականատեր տարրերը, ստորին աշնվականության մասսան, բյուրգերությունը և նույնիսկ աշխարհական իշխանների մի մասը, որը հույս ուներ եկեղեցական կալվածքների գրավման միջոցով հարստանալ և ձրգտում էր օգտվել առիթից, որպեսզի ավելի մեծ անկախություն ձեռք բերի կայսրության հանդեպ»[1]։ Մյուսը ռևոլյուցիոն-մյունցերական բանակն էր, որի մեջ համախմբվել էին գյուղացիները և պլեբեյները։

Ամեն մի բանակ ու դասակարգ հետապնդում էր իր կոնկրետ շահերն ու նպատակները, բայց ռեֆորմացիան ամբողջությամբ վերցրած Գերմանիայում ուներ բուրժուական բնույթ. դա բուրժուազիայի առաջին մարտն էր, ֆեոդալիզմի դեմ մղած նրա երեք վճռական ճակատամարտերից մեկը. «Առաջին մարտն այսպես կոչված ռեֆորմացիան էր Գերմանիայում։ Լյութերի՝ եկեղեցու դեմ խռովության կոչը երկու քաղաքական ապստամբություն առաջ բերեց. նախ՝ ստորին աշնվականության ապրստամբությունը՝ Ֆրանց ֆոն Զիկինգենի առաջնորդությամբ, 1523 թվականին, իսկ հետո՝ 1525 թվականի գյուղացիական մեծ պատերազմը»[2]։

Իր քաղաքական հայացքներով ստորին աշնվականության շահերն էր արտահայտում Ուլրիխ ֆոն Հուտենը *(1488—1533)*, որը ռեֆորմացիայի շրջանի ականավոր գրողներից ու հասարակական քաղաքական գործիչներից մեկն էր։ Հուտենը ծնվել է աղքատացած ասպետի ընտանիքում։ Նախնական կրթությունը ստացել է վանքում, բայց հոգևորական դառնալու ոչ մի հակում հանդես չբերելով, նա հումանիստ Կրոտ Ռուբիանի օժանդակությամբ փախչում է վանքից և ընդունվում էրֆուրտի համալսարանը։ Այստեղ էլ նա կապվում է այդ համալսարանում գործող հումանիստների խմբակի հետ, ապա անցնում է Ֆրանկֆուրտի համալսարանը, որտեղ ստանում է բակալավրի աստիճան։

Այնուհետև Հուտենին մենք տեսնում ենք Իտալիայում, ուր գնացել էր նա հոր պահանջով իրավաբանություն ուսումնասիրելու նպատակով։ Ընկնելով նյութական ծանր վիճակի մեջ, նա ստիպված ընդունվում է Մաքսիմիլյան արքայի բանակը և իբրև ասպետ մասնակցում նրա իտա-

---

1 Տ. Էնգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, Պաղհրատ, 1940, էջ 51։

2 Կ. Մարքս, Տ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հ. II, էջ 123։

լական արշավանքներին։ Հռոմը, մասնավորապես պապի արքունիքի այլասերված կյանքը նրա վրա շատ ճնշող տպավորություն են թողնում։

Հուտենի քաղաքական հայացքների հետագա զարգացման համար կարևոր նշանակություն ունեցավ նրա սուր բախումը Վիտենբերգի իշխան Ուլրիխի հետ, որին պատմաբանները համարում են այն ժամանակվա ամենադաժան բռնակալներից մեկը։ Իշխանը սպանում է իր մոտ ծառայող Հուտենի ազգականներից մեկին, որը հրաժարվում է նրան զիջել իր ջահել կնոջը։ Հուտենը իր կրակոտ ճառերով մերկացնում է իշխանի կամայականությունը և ապստամբելու կոչ անում։ Ճառերից մեկում նա ասում է. «Ոտքի ելի՛ք, շվաբներ։ Ձեռք բերեք Ձեր ազատությունը, ար, իհարկե, դուք ցանկանում եք։ Ձեր նախնիները չհանդուրժեցին արքայական իշխանությունը, իսկ դուք չեք հանդուրժի ավազակի ու մարդասպանի իշխանությունը»։

Ասպետական ապստամբություն բարձրացնելու Հուտենի ծրագրերը ավելի են կոնկրետանում ռեֆորմացիայի շրջանում։ Ճիշտ է, նա հարել էր լյութերական բանակին, բայց ռեֆորմացիայի մեջ հետապնդում էր կործանվող ասպետության շահերը։ 1519 թվին ծանոթանալով շվաբական զորավար Ֆրանց ֆոն Զիկինգենի հետ, որը նույնպես ասպետության ներկայացուցիչն էր, նրանք միասին ապստամբության ծրագրեր են մշակում։ Զիկինգենը դառնում է ապստամբության ռազմական ղեկավարը, իսկ Հուտենը հանդես է գալիս իբրև նույն ասպետական շարժման գաղափարախոս։ Սակայն նրանց բարձրացրած ասպետական ապստամբությունը (1522—1523) հաջողություն չունեցավ. նրանք պաշտպանություն չգտան ու չէին կարող գտնել ո՛չ գյուղացիների և ո՛չ էլ քաղաքացիների կողմից և պարտվեցին։ Զիկինգենը իր ամրոցի պաշարման ժամանակ ծանր վիրավորվեց, իսկ Հուտենը փախավ Շվեյցարիա, որտեղ էլ շատ շուտով մահացավ։

Հուտենի քաղաքական ծրագրերը Ֆ. Էնգելսը այսպես է բնութագրել. «Ազնվականության անունից իր առաջադրած համապետական ռեֆորմի ծրագրին Հուտենը միանգամայն պարզորոշ և արմատական ձևակերպում տվեց։ Դա ոչ այլ ինչ էր, քան այն, որ բոլոր իշխաններն ասպարեզից պիտի հեռացվեն, բոլոր հոգևոր իշխանություններն ու կալվածքները սեկալարիզացիայի ենթարկվեն և որ պիտի ստեղծվի ազնվականական դեմոկրատիա միապետի գլխավորությամբ, մոտավորապես այնպես, ինչպես դա գոյություն ուներ երբեմնի լեհական հանրապետության լավագույն օրերում։ Ստեղծելով ազնվականության գերիշխանությունը, այն ազնվականության, որը գերազանցապես ռազմական դասակարգ էր հանդիսանում, հեռացնելով իշխաններին, քաղաքական մանրատման այդ ներկայացուցիչներին, ոչնչացնելով հոգևորականների հզորությունը և ազատագրելով Գերմանիան Հռոմի հոգևոր գերիշխանությունից, Հուտենը

և Զիկինգենը կարծում էին, թե այդ միջոցներով նրանց կհաջողվի կայսրությունը կրկին միասնական, ազատ ու հզոր դարձնել»[1]։

Լասալի «Ֆրանց ֆոն Զիկինգեն» ողբերգության մասին գրած նամակում Մարքսը նույնպես անդրադառնում է Հուտենի գործունեությանը։ Մարքսը նշում է, որ Հուտենը և Զիկինգենը չնայած «իրենց երևակայության մեջ ռևոլյուցիոներ էին», բայց իրականում «դարձան մի կողմից արդիական գաղափարների գործիք, իսկ մյուս կողմից՝ փաստորեն ներկայացնում էին դասակարգային ռեակցիոն շահը», որովհետև նրանց «պաշտպանած միասնականության և ազատության լոզունգների հետևը դեռևս թաքնված է երազը՝ հին կայսերական իշխանության և բոլոնցքի իրավունքի մասին»[2]։

Սրանով էլ բացատրվում են այն հակասությունները, որ բնորոշ են Հուտենի հասարակական-քաղաքական հայացքների համար։ Մի կողմից նա հանդես է գալիս իբրև կործանվող ասպետության ներկայացուցիչ և արտահայտում այդ դասակարգի շահերը, որ այն ժամանակ, անտարակույս, ռեակցիոն էին, իսկ մյուս կողմից հանդիսանում է «արդիական գաղափարների գործիք», ըմբոստանալով կաթոլիկական եկեղեցու, պապական Հռոմի, սխոլաստիկայի ու միջնադարյան խավարամտության դեմ, այլ խոսքով հանդես է գալիս իբրև հումանիստ։

Այս հակասությունները արտահայտվել են նաև նրա գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ։

Հուտենը գրել սկսել է ուսանողական տարիներին։ Այդ շրջանում նա աչքի ընկավ մի շարք բանաստեղծություններով և մեծ դիդակտիկական պոեմով՝ «Բանաստեղծություններ գրելու արվեստը» խորագրով (1515)։ Իտալիայում եղած տարիներին նա հրապարակեց էպիգրամների մի ժողովածու, որն ուղղված էր Հռոմի պապի և կաթոլիկական եկեղեցու դեմ։ Վաղ շրջանի գործերի մեջ լավագույնը համարվում է «Ոչ nf» («Nemo») բանաստեղծությունը, որտեղ խիստ քննադատվում է սխոլաստիկական գիտությունը, որը արհամարհանքով ու ատելությամբ է նայում նրիտասարդ հումանիստական գիտությանը։ «Աստվածաբանների և սխոլաստիկների աչքում մենք, կոչում չունեցող գիտնականներս, ոչ ոք ենք, այն, ինչ մենք գրում ենք, նրա մեջ նրանք հերետիկոսություն են որոնում և եթե որևէ հարմար բան են գտնում, միաձայն բոռում են՝ «Կրակը գցե՛լ»։ Մինչդեռ իրենց կրոնը սնահավատություն են դարձրել և ժողովրդին հիմարացնում են պառավական հեքիաթներով»։

Ռեյխլինի դեմ ծավալված հալածանքների բուռն շրջանում Հուտենը հանդես եկավ ականավոր հումանիստի պաշտպանությամբ՝ գրելով «կա-

---

[1] Տ. Էնգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, Պետհրատ, 1940, էջ 88։

[2] Մարքսը և Էնգելսը արվեստի մասին, էջ 69։

պինիոնի տրիումֆը» չափածո երգիծանքը։ Այստեղ նկարագրվում է Ռեյխլինի հաղթական երթը Պֆրոհայմ. առջևից տանում են հաղթվածների զենքերը՝ սոփեստություններ, խարույկներ (ինկվիզիցիայի), խարաններ և այլն, մի խոսքով այնպիսի մի տրիումֆ, ինչպիսին կազմակերպում էին հին Հռոմում ճակատամարտերից մեծ հաղթանակներով վերադարձած զորավարները։ Զենքերի հետևից քայլում են չորս այլաբանական անձնավորություններ՝ Սնոտիապաշտությունը, Բարբարոսությունը, Նախանձը և Տգիտությունը։ Այնուհետև գալիս են Ռեյխլինի շղթայակապ հակառակորդները՝ հարբած Օրտուին Հրացիան, ինկվիզիտոր Հոֆշտերգենը և Պֆեֆերկորնը։ Վերջում հաղթական քայլում է Ռեյխլինը՝ գափնե պսակը գլխին և երգչախմբով ու գիտնականներով շրջապատված։ Երգիծանքը ավարտվում է այսպիսի խոսքերով. «Ուրախացե՛ք, գերմանացիներ և ծափահարեցե՛ք, որովհետև քիչ գործ չեք կատարել դուք։ Այսուհետև գիտելիքները կհարգվեն, առաքինությունը կպարգևատրվի... Երկար թմրությունից Գերմանիան վերջապես արթնացավ»։

Հուտենի երգիծական տաղանդը փայլուն կերպով արտահայտվեց հատկապես նրա կյանքի այն տարիներին, երբ նախապատրաստվում էր ապստամբությունը։ Այս շրջանում (1520—1521 թթ.) նա գրեց մի շարք դիալոգներ («Բախտը», «Ջերմախտը» և այլն), որոնց մեջ լավագույնը համարվում է «Վադիսկ կամ հռոմեական երրորդություն» սյամֆլետը, որտեղ ջախջախիչ քննադատության են ենթարկվում կաթոլիկական եկեղեցին ու Հռոմի պապը։

Դիալոգը կառուցված է այսպես. զրույցը տեղի է ունենում Հուտենի և էրնհոլդի միջև. թեման կաթոլիկական Հռոմում տիրող բարքերն են։ Զրույցի ժամանակ Հուտենը հիշում է իր ընկերոջը, Վադիսկին, որը նոր է վերադարձել Հռոմից և իր տպավորությունները պատմել նրան։

Հուտենը այստեղ գծում է Հռոմի երգիծական պատկերը։ Նրա երգիծանքի մասին գաղափար տալու համար, որոշ կրճատումներով, բերենք նշանավոր տիրադը. «Հռոմը երեք բանով է ամեն ինչ իրեն ենթարկում՝ բռնությա՛մբ, խորամանկությա՛մբ և կեղծավորությա՛մբ։ Այլ երկրներից ոսկի քաշելու համար երեք բան է հայտնագործված՝ ինդուլգենցիաների վաճառք, տաճիկների հետ գոյություն չունեցող պատերազմ ու պապական գործակալների իշխանությունը բարբարոսական երկրներում։ Երեք բանով են զբաղվում Հռոմում, որ երբեք մինչև վերջ չեն հասցնում՝ հոգու փրկությա՛մբ, հին վանքերի վերանորոգությա՛մբ և տաճկական արշավանքով։ Երեք բանի մասին չի կարելի ասել՝ ճշմարտության, պապի ինդուլգենցիաների և անաստվածության։ Երեք կարգի իշխաններ են կառավարում Հռոմը՝ կավատները, անառակները և վաշխառուները։ Հռոմում առատորեն երեք բան գոյություն ունեն՝ պոռնիկներ, քահանաներ և գրագիրներ։ Հռոմի բնորոշ գիծը երեք բան է՝ պապը, հին շենքերը և ոսկեսի-

*րությունը։ Հռոմում երեք բան են փառահեղ հագնվում՝ պոռնիկները, ջոռ-
րիները և քահանաները։ Հռոմում շատ քչերն են երեք բանի հավատում՝
հոգու անմահությանը, սրբերի սրբությանը և դժոխքի տանջանքներին։
Հռոմում ամենից շատ վախենում են երեք բանից՝ գերմանական իշխան-
ների միաբանությունից, ժողովրդի ատելությունից և պապականների
կեղծիքի մերկացումից»։*

*Հուտենը իր դիալոգում չի սահմանափակվում Հռոմի ջախջախիչ
քննադատությամբ, նա գերմանացիներին պապական բռնակալության
դեմ զենք բարձրացնելու կոչ է անում։*

*Ահա այդ նշանավոր տողերը. «Նայեցեք Հռոմին, ամբողջ երկրագնդի
այդ շտեմարանին, որտեղ կենտրոնացած է այն ամենը, ինչ գողանում ու
հափշտակում են այլ երկրներից և որտեղ նստած է անկուշտ ցեցը։ Այդ
հրեշը, իր բազմաթիվ խժռողների հետ լափում է ամեն ինչ։ Նրանք սկզ-
բում ծծեցին մեր արյունը, հետո սկսեցին լափել մարմինը, իսկ այժմ
հասել են ուղեղին։ Ջարդում են մեր ոսկորները, որպեսզի խժռեն այն,
ինչ մնացել է։ Մի՞թե գերմանացիները զենքի չեն դիմի և հարձակվի
սրով ու հրով։ Գիշատիչները արյան մեջ խեղդում են գերմանական ժողո-
վրդին և հաստացնում իրենց փորը։ Մեր փողերով նրանք անառակատուն
և անասուններ են պահում, մեր փողերով նրանք անառակություն են
անում։ Առաջ նրանք այդ փողը մեզնից վերցնում էին խորամանկու-
թյամբ, իսկ այժմ դիմում են սպառնալիքների ու բռնի ուժի։ Ինչպես քաղ-
ցած գայլեր հոշոտում են մեզ։ Եվ մենք պետք է փայփայենք նրանց։
Վերջ ի վերջո ե՞րբ պետք է խելոքանանք և հատուցում պահանջենք մեր
խայտառակության և ընդհանուր թշվառության համար»։*

*Այս բոլորից հետո դժվար չէ հասկանալ, թե ինչու Մարքսը Հուտե-
նին համարում էր «արդիական գաղափարների գործիք»։*

*Հուտենի գործունեության մեջ պատմականորեն առաջադիմականը
նրա վճռական ըմբոստացումն էր Հռոմի ու պապականության դեմ, Հռո-
մի գերիշխանության դեմ, նրա սուր, ջախջախիչ քննադատությունը
ուղղված միջնադարյան սխոլաստիկայի ու խավարամտության դեմ։
Հատկանշական է նաև այն, որ Հուտենը կյանքի վերջին տարիներին գրում
էր ոչ թե լատիներեն, այլ գերմաներեն. «Առաջ ես գրում էի լատիներեն,
որ գիտեն ոչ բոլորը։ Այժմ ես հայրենիքիս պայքարի կոչ եմ անում նրա
լեզվով»,— ասում էր Հուտենը իր վերջին գործերից մեկում։*

*Ռեֆորմացիայի շրջանի մյուս ականավոր դեմքը **Մարտին Լյութերն**
(1483—1545) էր, որը գերմանական գրականության պատմության մեջ
մտավ «Աստվածաշնչի» թարգմանությամբ և մի շարք գեղարվեստական
գործերով։*

Լյութերը ծնվել է Թյուրինգիայում, հանքափոր-գյուղացու ընտանի-

քում։ Հայրը հետագայում տեղափոխվելով քաղաք, դառնում է բավականին ունևոր բյուրգերներից մեկը։ 1504 թվին Լյութերը ընդունվում է Էրֆուրտի համալսարանը, որտեղ ուսումնասիրում է աստվածաբանություն։ Ուսանողական տարիներին կապվում է հումանիստների խմբակի հետ, բայց այդ էական նշանակություն չունեցավ նրա աշխարհայացքի հետագա ձևավորման համար։ Համալսարանը ավարտելուց հետո դառնում է ավգուստինյան վանական, վանքում էլ վերջնականապես ձևավորվում են նրա հայացքները։

1506 թ. Լյութերը ստանում է աստվածաբանության դոկտորի աստիճան և աշխատում է Վիտենբերգի համալսարանում իբրև նույն առարկայի պրոֆեսոր։ 1510 թ. նա լինում է Հռոմում, որտեղ նրա մեջ շատ տարակուսանքներ են առաջանում։ Այդ տարակուսանքների ու Հռոմի գերիշխանության նկատմամբ առաջացած դժգոհության արդյունքը եղան նրա հռչակավոր 95 թեզիսները, որ նա 1517 թ. փակցրեց Վիտենբերգի եկեղեցու դռանը։ Դա փաստորեն ռեֆորմացիոն շարժման առաջին ազդանշանն էր։ «Լյութերը,— գրել է Էնգելսը,— Վիտենբերգում ազդանշան տվեց այն շարժման համար, որը հորձանքի շրջապտույտի մեջ պիտի գցեր բոլոր դասերը և ցնցեր պետական ամբողջ շենքը. Թյուրինգական ավգուստինյան կրոնավորի թեզերը նույնպիսի հրաբորբոք ազդեցություն ունեցան, ինչպիսի ներգործություն ունենում է կայծակը վառոդի տակառի վրա»[1]։

Լյութերի գործունեության այդ առաջին շրջանը ուներ ռևոլյուցիոն բնույթ և այս շրջանում է, որ նրա մեջ, ինչպես նշել է Էնգելսը, «գյուղացիական ուժեղ բնավորությունը երևան եկավ ամենաբուռն ու ուժգին ձևով»։

Լյութերի այս շրջանի ընդհանուր տրամադրությունների համար բնորոշողը այն է, որ նա Հռոմի գերիշխանությունը տապալելու ուղին համարում էր զինված ապստամբությունը։ Էնգելսը Լյութերից բերում է հետևյալ բնորոշ քաղվածքը. «Եթե նրանց (այսինքն հռոմեական հոգևորականների) մոլեգին կատաղությունը դեռ էլի կշարունակվի, ապա ինձ թվում է, որ նրանց վերջ տալու համար ավելի լավ միջոց չի մնում, քան այն, որ թագավորները և իշխանները ուժի օգնությանը դիմեն և հարձակվեն բովանդակ աշխարհը թունավորող այդ վնասակար մարդկանց վրա և մեկ անգամ ընդմիշտ վերջ դնեն նրանց խաղին ոչ թե խոսքերով, այլ զենքով։ Եթե գողերին պատժում ենք սրով, մարդասպաններին՝ կախաղանով, հերետիկոսներին՝ կրակով, ապա ինչո՞ւ չհարձակվենք ապականության այս վնասակար ուսուցիչների՝ պապի, կարդինալների, եպիսկոպոսների և հռոմեական Սոդոմի մնացած ամբողջ ոհմակի

1 Ֆ. Էնգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, Քաղհրատ, 1940, էջ 86։

վրա ամէն տեսակի զէնքերով և մեր ձեռքերը չլվանանք նրանց արյունով»[1]:

Բայց Լյութերի այս առաջին ռևոլյուցիոն ավյունը երկար չտևեց։ Ռեֆորմացիոն շարժման մեջ հենց սկզբից շատ որոշակիորեն ձևավորվեց երկու ուղղություն. պլեբեյները և գյուղացիները «կարծում էին, թե հասել է այն օրը, երբ արդեն կարող են հաշիվ տեսնել իրենց բոլոր ճնշողների հետ», իսկ չափավոր բյուրգերությունը և ստորին ազնվականությունը «ցանկանում էին տապալել միայն հոգևորականների հզորությունը, վերջ դնել Հռոմի գերիշխանությանը և կաթոլիկական հիերարխիային և հարստանալ եկեղեցապատկան կալվածքների գրավման միջոցով»[2]։

Լյութերը դավաճանելով ժողովրդական շարժմանը, անցավ բյուրգերական ազնվականական և իշխանական բանակի կողմը։ Վախենալով լեռնացող պլեբեյական գյուղացիական շարժումից, նա սկսեց խաղաղ զարգացման կոչ անել։ Այս տեսակետից շատ բնորոշ է նրա մի դիմումը, որ հրապարակվեց 1520 թ., «Դիմում գերմանական ազնվականությանը» խորագրով։ Այդ ժամանակ է, որ Հուտենը Լյութերին հրավիրում է իր մոտ՝ Էբրենբուրգ, որը ասպետական ապստամբության կենտրոնն էր։ Լյութերը նրան այսպես պատասխանեց. «Ես չէի ցանկանա, որ ավետարանը քարոզվէր բռնությամբ և արյունահեղությամբ: Խոսքը հաղթահարեց աշխարհին, խոսքի շնորհիվ է պահպանվել եկեղեցին, խոսքի միջոցով էլ նա կվերածնվի և ինչպես որ Նեռն առանց բռնության իր նպատակին էր հասել, այնպես էլ նա առանց բռնության կտապալվի»։

Երբ Գերմանիայում բռնկվեց գյուղացիական ռևոլյուցիան, Լյութերի դիրքը ավելի որոշակի դարձավ. նա կոչ էր անում բոլոր միջոցներով պայքարել «գյուղացիների արյունարբու և ավազակաբարո խմբերի դեմ»։

Լյութերի գաղափարական էվոլյուցիան ավարտվեց նրանով, որ նա ոչ միայն «ժողովրդական, այլև բյուրգերական շարժումը մատնեց իշխաններին»։

Հանդես գալով կաթոլիկ եկեղեցու դոգմաների և կառուցվածքի դեմ, Լյութերը պնդում էր, որ մարդը իր «հանցավոր հոգին» փրկում է ոչ թե զանազան խորհուրդների, արարողությունների, ինչպես պնդում էր կաթոլիկական եկեղեցին, այլ «ներքին հավատի» միջոցով։ Նրա ուսմունքի էությունը արտահայտվում է «հավատով արդար դառնալ» խոսքերով։ Լյութերականության այդ բուն էությունը Մարքսը այսպես է բնութագրել. «Լյութերը հաղթեց ուխտի ստրկությունը, որովհետև նրա տեղը

[1] Ֆ. Էնգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, էջ 52։ Ընդգծ. տեքստում։

[2] Նույն տեղում, էջ 52։

[3] Նույն տեղում։

դրեց Համոզմունքի ստրկությունը։ Նա փշրեց հեղինակությունների նկատմամբ ունեցած հավատը, որովհետև վերականգնեց հավատի հեղինակությունը։ Նա քահանաներին աշխարհիկ դարձրեց, որովհետև աշխարհականներին քահանա դարձրեց։ Նա մարդուն ազատագրեց արտաքին կրոնականությունից, որովհետև կրոնական դարձրեց մարդու ներքին աշխարհը։ Նա մարմինը ազատագրեց շղթաներից, որովհետև շղթա հագցրեց սրտին»[1]։

Լյութերը գերմանական գրականության պատմության մեջ մտավ, նախ, «Աստվածաշնչի» թարգմանությամբ (1522—1534)։ Այդ թարգմանությունը հսկայական նշանակություն ունեցավ պլեբեյական գյուղացիական շարժման համար։ «Աստվածաշնչի» թարգմանությամբ, նշել է Էնգելսը, Լյութերը մի զորեղ զենք տվեց պլեբեյական շարժման ձեռքը։

«Աստվածաշնչի» թարգմանությունը ոչ պակաս նշանակություն ունեցավ նաև գերմանական գրական լեզվի զարգացման համար։ Երկար տարիներ աշխատելով թարգմանության վրա, Լյութերը մեծ համառությամբ ու ճաշակով օգտագործեց գերմանական ժողովրդական լեզվի հարուստ գանձերը։

Գերմանական լեզվի զարգացման համար հսկայական նշանակություն ունեցան նաև Լյութերի այլ թարգմանությունները, ինչպես նաև ճառերը, պամֆլետները, կրոնական երգերն ու բանաստեղծությունները, առակները և այլ գեղարվեստական գործեր։

1530 թ. լույս տեսավ Լյութերի առակների ժողովածուն, որ գերմանական ժամանակակից արձակի առաջին նմուշներից մեկն էր, իսկ մահից հետո նրա բարեկամները հրապարակեցին նրանից լսած ու գրի առած զրույցներն ու ասույթները՝ «Զրույցներ սեղանի շուրջը» (1566) ընդհանուր վերնագրով։

Անդրադառնալով այն հարցին, թե ինչ դեր է կատարել Լյութերը գերմանական գրականության պատմության մեջ, Էնգելսը գրել է. «Լյութերը մաքրեց ոչ միայն եկեղեցու, այլև գերմաներեն լեզվի Ավգյանախոռները, ստեղծեց ժամանակակից գերմանական արձակագրությունը և հորինեց հաղթանակի հավատով տոգորված այն խմբերգությունը, որը դարձավ XVI դարի «Մարսելիեզը»»[2]։

Գերմանական ռեֆորմացիայի մյուս ականավոր գործիչը Թոմաս Մյունցերն (1498—1525) էր, գյուղացիական-պլեբեյական ուղղության բանակի պարագլուխը։ Նրա մանկության և պատանեկան տարիների մասին մեզ շատ քիչ բան է հայտնի։ Նա ծնվել է Շտոլբերգ քաղաքում։ Նրա հայրը դարձել է այդ նույն քաղաքի կոմսի կամայականության զո-

---

[1] *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Сочинения, т. I, стр. 407, 1928.

[2] Ֆ. Էնգելս, *Բնության դիալեկտիկա*, էջ 8։

Էնգելսը ենթադրում է, որ նա «պետք է որ իր մահկանացուն կախաղանի վրա կնքած լինի»։ Նախնական կրթությունը Մյունցերը ստացել է Հալլե քաղաքում, որտեղ նա ստեղծել է մի գաղտնի կազմակերպություն, որի նպատակն էր պայքար ծավալել Մագդեբուրգի արքեպիսկոպոսի և Հռոմի սուրբ հայրի դեմ։ Այնուհետև հայտնի է, որ Մյունցերը շատ երիտասարդ տարիներում աստվածաբանության դոկտորի աստիճան է ստացել, շատ լավ ծանոթ է եղել դասական գրականությանն ու լեզուներին։

Ռեֆորմացիայի առաջին տարիներին Մյունցերը Լյութերի կողմնակից էր, բացառապես հանդես էր գալիս իբրև աստվածաբան և պայքարում հռոմեական եկեղեցու դեմ։ 1520 թ. նա մեկնում է Ցվիկաու քաղաքը իբրև ավետարանական քարոզիչ, որտեղ ակտիվ մասնակցություն է ունենում քաղաքային խորհրդի դեմ կազմակերպված անաբապտիստների ապստամբությանը։ 1521 թվին Մյունցերը ստիպված հեռանում է քաղաքից և գնում Պրագա, որտեղ կապեր է հաստատում հուսիտական շարժման կոմունակիցների հետ և շատ շուտով ստիպված է լինում փախչել նաև Չեխիայից։ 1522 թ. նա գնում է Ալշտեդ քաղաքը և այստեղ դառնում կրոնական քարոզիչ։ Այս շրջանում Մյունցերի գաղափարներն ու հայացքները ավելի համարձակ ու որոշակի են դառնում, և նա իր կապերը խզելով բյուրգերական ռեֆորմացիայից, «հրապարակ է ելնում միաժամանակ իբրև քաղաքական ագիտատոր» (Էնգելս)։

1522 թվից սկսած Մյունցերը ուսուցչական լայն գործունեություն է ծավալում. մի կողմից նա հանդես է գալիս իր հայացքների պրոպագանդայով (բանավոր և գրավոր), մյուս կողմից կազմակերպական աշխատանք է կատարում զինված ապստամբություն բարձրացնելու համար։ Այս շրջանում էլ խիստ սրվում են Մյունցերի և Լյութերի հարաբերությունները։ Այլ կերպ էլ չէր կարող լինել, նրանք երկու իրար հակադիր հոսանքների պարագլուխներ էին։

Լյութերը իր «Նամակ սաքսոնական իշխաններին, ընդդեմ խռովարար ոգու» թղթի մեջ Մյունցերին անվանեց «սատանայի գործիք» և իշխաններին կոչ արեց վճռական միջոցներ ձեռք առնել խռովարարների դեմ, որոնք ոչ միայն վտանգավոր ուսմունք են քարոզում, այլև ժողովրդին ապստամբվելու կոչ են անում։ Մյունցերը իր պատասխանում Լյութերին մեղադրում էր իշխանների առաջ ծնկելու և սողալու մեջ և պնդում, որ երբ ժողովուրդը կազատագրվի, այն ժամանակ Լյութերը կընկնի «բռնված աղվեսի դրության մեջ»։

Գյուղացիական ուսուցչության եռուն օրերին Մյունցերը մեկնում է Թյուրինգիա և բնակություն հաստատում Մյուլհաուզեն քաղաքում։ Նրա նպատակն էր Թյուրինգիան դարձնել հյուսիսային Գերմանիայում ծավալված ուսուցչական շարժման կենտրոն։ Այս շրջանին են վերաբերում նրա

բազմաթիվ կրակոտ կոչերը՝ ուղղված գյուղացիներին, հանքափորներին, քաղաքների պլեբեյական խավերին. նա կոչ էր անում բոլոր ուժերը միավորել և միասնական ճակատով հանդես գալ ընդհանուր թշնամու դեմ։ Բայց այդպես էլ նրան չհաջողվեց առանձին-առանձին բռնկված ապրստամբությունները միավորել մի ընդհանուր շարժման մեջ։

Մյունցերի և նրա զորաբանակի (ութ հազար մարդուց բաղկացած) դեմ շարժվում են լանդգրաֆ Ֆիլիպ Հեսսենացու զորքերը։ Մյունցերն իր ուժերը կենտրոնացնում է Ֆրանկհաուզենի մոտ. հակառակորդը սկզբում, բանակցություններ վարելու նպատակով, զինադադար կնքելու հարց է դնում, բայց հետո, զինադադարի ժամկետը չլրացած, ուխտադրուժ հարձակվում է գյուղացիների վրա։ Անհավասար մարտում Մյունցերի հանկարծակիի եկած զորախումբը պարտություն է կրում, իսկ ինքը՝ Մյունցերը, ծանր վիրավորված վիճակում գերի է ընկնում։

Երկար տանջելուց հետո Մյունցերին գլխատում են. «Նա կառափնարան գնաց միևնույն քաջասրտությամբ, որպիսի արիությամբ ապրել էր իր ամբողջ կյանքում» (Էնգելս)։

Մյունցերի գրական գործունեության մեջ առաջին պլան են մղվում կրոնական ու քաղաքական պամֆլետը, ագիտացիոն կոչը, որոնց գլխավոր թեման այն ժամանակվա հրատապ կրոնական-հասարակական հարցերն են, գյուղացիական ուսուլյուցիայի հետ կապված քաղաքական խընդիրները։

Մյունցերի բնորոշ գծերից մեկն այն է, որ նրա ուսուլյուցիոն տեսությունը հանդես է գալիս կրոնական քողի տակ։ «Նրա աստվածաբանական-փիլիսոփայական ուսմունքը ոչ միայն հարվածում է կաթոլիկության բոլոր հիմնական կետերը, այլև ընդհանրապես քրիստոնեությունը։ Քրիստոնեական արտաքինի տակ նա քարոզում է մի պանթեիզմ, որը զարմանալի նմանություն ունի ժամանակակից սպեկուլյատիվ մտահայեցողությունների հետ և մերթընդմերթ մերձենում է նույնիսկ աթեիզմին»[1]։

Հավատը Մյունցերի համար ոչ այլ ինչ է, քան եթե «բանականության արթնացումը մարդու մեջ, այդ պատճառով էլ հավատ կարող են ունենալ նաև հեթանոսները»։ Նա փաստորեն մերժում էր հանդերձյալ կյանքի գոյությունը, պնդելով, թե «աստծո արքայությունը» պետք է փնտրել երկրի վրա և հաստատել այստեղ։ Ժխտում էր նաև դժոխքի գոյությունը, հավիտենական դատապարտությունը, ինչպես նաև սատանաների գոյությունը և այլն։

Եթե Մյունցերի կրոնական-փիլիսոփայական հայացքները մոտենում են աթեիզմին, ապա քաղաքական ծրագրերը, ինչպես նշել է Էնգելսը,

---

[1] Ֆ. Էնգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, Քաղհրատ, 1940, էջ 60։

«շատ մոտիկ էր կոմունիզմին»։ Մյունցերի քաղաքական ծրագրի էությունը, ըստ Ենգելսի, հետևյալն էր. «Այս ծրագրերը, որ այնքան իր ժամանակի պլեբեյների պահանջների ամփոփումը չէին, որքան այդ պլեբեյների միջից հազիվ ծնունդ առնող պրոլետարական տարրերի ազատագրման պայմանների հանճարեղ կանխարկումը, այդ ծրագրերը պահանջում էին անմիջապես հիմնել երկրի վրա աստծո թագավորությունը, մարգարեների գուշակած հազարամյա արքայությունը՝ եկեղեցին իր նախնական վիճակին վերադարձնելու և այն բոլոր հաստատությունները վերացնելու միջոցով, որոնք հակասում էին այս իբր թե նախնական քրիստոնեական եկեղեցուն, իսկ փաստորեն միանգամայն նոր եկեղեցուն։ Բայց աստծո թագավորություն ասելով Մյունցերն հասկանում էր ուղղակի այնպիսի հասարակարգ, որտեղ այլևս գոյություն չունեն ո՛չ դասակարգային տարբերություններ, ո՛չ մասնավոր սեփականություն և ո՛չ էլ այնպիսի պետական իշխանություն, որն անկախ է հասարակության անդամներից և անհարազատ է նրանց համար։ Գոյություն ունեցող բոլոր իշխանությունները, որքան որ նրանք չեն ենթարկվի և չեն հարի ռևոլյուցիային, պիտի տապալվեն, բոլոր աշխատանքներն ու գույքերը ընդհանուրի սեփականությունը պիտի դառնան և հավասարությունը լիովին պիտի կենսագործվի։ Այն խնդիրներն իրականացնելու համար պիտի միություն հիմնվի ոչ միայն ամբողջ Գերմանիայում, այլև ամբողջ քրիստոնեական աշխարհում. բոլոր իշխաններին և տերերին պետք է առաջարկվի մտնել այս միության մեջ, իսկ եթե նրանք չցանկանան միանալ, ապա հենց առաջին հարմար դեպքում միությունը պիտի զենքը ձեռքին հարձակվի նրանց վրա և ջարդի նրանց բոլորին»[1]։

Մյունցերը բազմաթիվ առիթներով հայտարարել է, որ ամբողջ իշխանությունը պետք է հանձնել հասարակ ժողովրդին, ըստ որում ժողովուրդ ասելով նա հասկանում էր գյուղացիներին և առհասարակ աշխատավորներին։ Հասարակական անհավասարությունն ու չարիքը նա համարում էր «անաստվածություն» և աշխատավորության գլխավոր խնդիրը համարում էր պայքարը «անաստվածների» շահագործող դասակարգերի դեմ։

Իր լավագույն կոչերն ու քաղաքական-ագիտացիոն պամֆլետները Մյունցերը գրեց գյուղացիական ռևոլյուցիայի եռուն տարիներին։ Ենգելսը անդրադառնալով Մյունցերի այս շրջանի գործերին, գրել է. «Նրա գրություններն ու քարոզները այնպիսի ռևոլյուցիոն մոլեռանդությամբ են շնչում, որը մինչև իսկ նրա նախկին գրվածքների համեմատությամբ զարմանք է պատճառում։ Մյունցերի նախկին ռևոլյուցիոն պամֆլետների

---

[1] Ֆ. Ենգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, Քաղհրատ, 1940, էջ 61—62։

պատանեկան պարզամիտ հումորն իսպառ չքացել էր. իմաստասերի հանգիստ, զարգացնող լեզուն, որը նրա համար առաջ օտարոտի չէր, նույնպես այլևս չկար։ Այժմ արդեն Մյունցերը ամբողջովին ուղղությունից մարգարեն էր դարձել։ Իշխող դասակարգերի դեմ նա անդադար բորբոքում էր ատելություն, գրգռում ամենավայրագ կրքերը և գործածում միմիայն այն հուժկու դարձվածքները, որ կրոնական և ազգային էքստազը հին ուխտի մարգարեների բերանն էր դրել։ Այն ոճը, որն այժմ նա ստիպված էր իր համար մշակել, պարզ ցույց է տալիս, թե զարգացման ինչ աստիճանի վրա էր կանգնած այն հասարակությունը, որի վրա նա ներգործություն պիտի ուներ»[1]։

Մյունցերը իբրև քաղաքական գործիչ ու պամֆլետիստ իր պաշտպանած ծրագրով «շատ ավելի հեռու էր անցնում պլեբեյների ու գյուղացիների անմիջական պատկերացումներից ու պահանջներից» և հանդես գալիս «որպես պրոլետարիատի սաղմնավորումների ներկայացուցիչը, դասակարգ, որը բնավ չէր մտնում այդ ժամանակ գոյություն ունեցող հասարակության պաշտոնական միության մեջ»[2]։

Գյուղացիական պատերազմի տարիներին ստեղծվել են նաև ժողովրդական ուղղության պոեզիա, ինչպես նաև բազմաթիվ հոգևոր երգեր, որով Մյունցերի կողմնակիցները գնացել են մարտի։ Բայց, դժբախտաբար, այդ գործերից մեզ ոչինչ չի հասել։ Ուղղությունից երգերից մեզ հասել է միայն երկուսը, որոնցից մեկը նվիրված է Մյուլհաուզենի անկմանը։ Հեղինակը (անանուն) սգում է քաղաքի անկումն ու մյունցերականների ծանր պարտությունը։

4. ԲՅՈՒՐԳԵՐԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

XV դարի երկրորդ կեսին և XVI դարում գերմանական գրականության մեջ հանդես են գալիս նաև մի շարք գրողներ, որոնք հանդիսանում են այսպես կոչված բյուրգերական գրականության (քաղաքային գրականություն) ներկայացուցիչները։

Բյուրգերական գրականության առաջացումը կապված էր այն խոշոր դերի հետ, որ սկսում են խաղալ Արևմտյան Եվրոպայի կյանքում միջնադարյան քաղաքները։ Արդեն XIII դարում այդ քաղաքներում հսկայական հարստություն է կուտակվում, առևտրի աշխույժ զարգացման հետևանքով, քաղաքների կյանքում մեծ դեր են սկսում խաղալ վաճառականները։ Զարգանում են նաև արհեստները, գրեթե բոլոր քաղաքներում

---

[1] Տ. Էնգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, Քաղհրատ, 1940, էջ 329։

[2] Համմ. նույն տեղում՝ 67 և 115։

սկսում են ձևավորվել համքարութիւններ։ Այդ շրջանում են առաջանում նաև այսպես կոչված քաղաք-կոմունաներ կամ քաղաք-ռեսպուբլիկաներ, որ սկսում են համառ ու երկարատև պայքար խոշոր ֆեոդալների գերիշխանութիւնից դուրս գալու համար։

Ահա այս շրջանում էլ սկսում է ձևավորվել նոր քաղաքային կուլտուրա, որն իր ընդհանուր բնույթով տարբերվում էր ասպետական կուլտուրայից։ Առաջանում է նաև նոր, քաղաքային-բյուրգերական գրականութիւն։

Բյուրգերական գրականութիւնը, ամբողջովին վերցրած, արտահայտում էր քաղաքացիների օպոզիցիոն տրամադրութիւնները միջնադարյան-ֆեոդալական հասարակութիւնից և մեծ մասամբ ուներ երգիծական բնույթ։

Քաղաքային գրականութեան ամենատարածված գրական ժանրերից մեկը կարճ, հաճախ չափածո գրված փոքրիկ երգիծական պատմութիւններն էին, որոնք Ֆրանսիայում կոչվում էին ֆաբլիո, իսկ Գերմանիայում՝ շվանկ։ XIII դարում Գերմանիայում հանդիպում ենք արդեն շվանկների առաջին ժողովածուին՝ «Քահանա Ամիսը», որի հեղինակն էր Շտրիկերը։

Վիրիկայի բնագավառում ասպետական երգիչներին (միննեզանգեր) փոխարինում են քաղաքացիների շրջանից ելած նոր երգիչներ (մայստերզանգ), որոնք նույնիսկ կազմակերպվում են համքարութիւնների ձևով։ Հենց սրանց շրջանից դուրս եկավ գերմանական բյուրգերական գրականութեան ամենախոշոր գրողը՝ Հանս Սակսը։

Բյուրգերական գրականութիւնը թե՛ իր գաղափարական բովանդակութեամբ և թե՛ գեղարվեստական արժանիքներով խիստ սահմանափակ մի գրականութիւն էր։ Այդ ավելի ցայտուն երևաց հատկապես XV—XVI դարերում։ Այդ շրջանում բյուրգերական գրականութեան ներկայացուցիչները շատ թույլ ձևով էին արձագանքում գերմանական հասարակութեանը հուզող հասարակական հարցերին։ Նրանք գրեթե բոլորն էլ չհարեցին ո՛չ հումանիստական շարժմանը և ո՛չ էլ ռեֆորմացիային։ Դեռ ավելին, նրանցից ոմանք խիստ բացասական դիրք բռնեցին ռեֆորմացիայի նկատմամբ։

Այս տեսակետից վերին աստիճանի հատկանշական են նախ Սեբաստիան Բրանտի *(1457—1521)* ստեղծագործութիւնները։

Բրանտը ծնվել է Ստրասբուրգ քաղաքում։ Հետագայում աշխատել է Բազելի համալսարանում իբրև իրավաբանութեան դոկտոր։ 1501 թվին եղել է Ստրասբուրգի քաղաքային խորհրդի քարտուղար (կանցլեր), նույն պաշտոնով աշխատել է նա էլզասում։ Գրել է բազմաթիվ գիտական և հրապարակախոսական աշխատութիւններ։ Որոշ ժամանակ Բրանտը հա-

քեց Ստրասբուրգի հումանիստների խմբակին, բայց հեռու մնաց հումանիստական շարժման «կենսախինդ ազատամտությունից»։

Իբրև գրող Բրանտը հայտնի դարձավ գլխավորապես իր չափածո երգիծական գործով, որը կոչվում է «Հիմարների նավը» (1494)։

Պոեմի սյուժեն կառուցված է այսպես. հիմարները նավ են նստում Նարագոնիա (հիմարների երկիրը) գնալու համար, բայց նրանց թիվը այնքան շատ է, որ բոլորը այդ նավում չեն կարողանում տեղավորվել և ստիպված են լինում այլ նավով գնալու մասին մտածել։ Ճանապարհորդությունը չի նկարագրված, որովհետև այն տեղի չի ունենում։

Հիմարների մեջ գտնվում են Բրանտի ժամանակվա Գերմանիայի գրեթե բոլոր դասակարգերի ու խավերի ներկայացուցիչները։ «Այստեղ պատկերված են աշխարհի գործերը,— ասում է Բրանտը։— Այսպես է ապրում աշխարհը գիշերվա խավարի մեջ, կուրորեն թավալվելով մեղքերի մեջ. բոլոր փողոցներն ու նրբանցքները լցված են հիմարներով»։

Բրանտի նկարագրած հիմարների մեջ կարելի է հանդիպել սխոլաստիկ գիտնականների, շառլատան բժիշկների, հարբեցողների, թուղթ խաղացողների, պճնամոլների ու պարամոլների, բոի, գռեհիկ մարդկանց, չարալեզու կանանց, շողոքորթների ու սնապարծների և այլ կարգի խոցերի ու արատների ներկայացուցիչների։ Պոեմն ամբողջությամբ վերցրած, չնայած ունի խիստ բարոյախոսական բնույթ, բայց առանձին դեպքերում Բրանտի երգիծանքը ստանում է հասարակական շեշտված գունավորում։ Այդ երևում է հատկապես այն դեպքերում, երբ խոսում է իշխանների մասին, որոնք, Բրանտի կարծիքով, վաճառում են պետության շահերը։ Հեղինակի վերաբերմունքը բացասական է նաև ասպետների նկատմամբ, որոնք զբաղվում են ավազակությամբ և թալանում մասնավորապես խեղճ գյուղացիներին։ Քննադատվում են նաև վաշխառուներն ու հոգևորականությունը։

Ինքը՝ Բրանտը իր ստեղծագործության խնդիրը համարել է «մարդկային ցեղի բոլոր դասերի հիմարության, կուրության ու մոլորությունների արհամարհելն ու դատապարտելը»։

Բայց իր այդ խնդիրը լուծելիս հեղինակը բացառապես ելնում է բարոյախոսական այս կամ այն թեզից, հաճախ դիմում «Աստվածաշնչի» և դասական գրողների օգնությանը՝ իր այս կամ այն թեզի ճշտությունը ապացուցելու համար։

Առհասարակ, ամբողջությամբ վերցրած, Բրանտը պատկանում էր «իրենց մատները այրել չցանկացող» այն «ողջամիտ ֆիլիստերների» թվին, որոնց մասին խոսում է Էնգելսը։ Հատկանշական է, օրինակ, որ չնայած նա քննադատում էր եկեղեցին ու հոգևորականությանը, բայց վճռականապես դեմ էր ռեֆորմացիային. «Վախենում եմ, որ հակաքրիստոսը (Նեռը) մոտ է»,—այսպես է նա արտահայտվել ռեֆորմացիայի մասին։

խիստ սահմանափակ, գավառական բնույթ ունեին նաև Բրանտի բարոյախոսական հայացքները։ Նա, օրինակ, դատապարտում է սիրային երգերը և պարը, դրանք համարելով առաքինության ու բարքերի քայքայման նշան։ Հատկանշական է, որ դատապարտում է նաև մաթեմատիկան, իսկ անտիկ գրողների մասին խոսելիս, նախազգուշացնում է, որ նրանցով շատ չպետք է տարվել։

Գերմանական գրականության պատմաբանները Բրանտի ստեղծագործության մեջ նշել են նաև գեղարվեստական լուրջ թերություններ։ Պոեմը չունի մի ամբողջական, տրամաբանորեն զարգացող սյուժե։ Ամբողջությամբ վերցրած «Հիմարների նավը» իրար հետ շատ թույլ կապված առանձին էպիզոդների տպավորություն է թողնում։

Չնայած այս բոլորին, այնուամենայնիվ, Բրանտի այդ ստեղծագործությունը իր ժամանակ մեծ հաջողություն ունեցավ։ Դրանով հիմք է դրվում այսպես կոչված «հիմարների գրականությանը», որը, ինչպես տեսանք, իր ամենաբարձր զարգացմանը հասավ Էրազմ Ռոտերդամցու մոտ։

Բրանտի գերմանական հետևորդներից աչքի ընկավ հատկապես Թոմաս Մյուրները (1475—1537)։ Նրա թողած գրական ժառանգության մեջ արժեքավորը չափածո երգիծանքն է, մեծ հաջողություն ունեցան հատկապես նրա երեք գործերը՝ «Հիմարների նզովքը» (1512), «Խարդախների ընկերությունը» (1512) և «Հիմարների դաշտը» (1514)։

Շարունակելով Բրանտի տրադիցիաները, Մյուրները իր այդ գործերում քննադատության է ենթարկում իր ժամանակի գերմանական հասարակության արատներն ու խոցերը։

Գլխավոր հարվածն ուղղված է մեծ մասամբ կաթոլիկական եկեղեցու և հոգևորականության դեմ. վանականների բարոյական այլասերությունը, նրանց գիշերային «սիրային» արկածները, հոգևորականության բարձր դասի շռայլ ու շվայտ կյանքը,— ահա նրա երգիծանքի գլխավոր առարկան։ Մյուրները քննադատում է նաև իշխաններին և ավազակությամբ զբաղվող ասպետներին։ Սակայն, Բրանտի նման նա նույնպես ռեֆորմացիան չընդունեց։ Մասնավորապես, երբ լայն ծավալ ստացան գյուղացիական շարժումները, Մյուրները դարձավ Լյութերի հակառակորդներից մեկը. գյուղացիական «խռովություններին» ամբողջ պատասխանատվությունը նա դնում է Լյութերի վրա։

Բյուրգերական գրականության աչքի ընկնող մյուս գրական ժանրը շվանկն էր, որը լայն տարածում ունեցավ հատկապես XVI դարում։ Իր շվանկներով աչքի ընկավ հատկապես Իոհան Պաուլին (1458—1530). նրա շվանկների ժողովածուն՝ «Սիծաղ և գործ», լույս տեսավ հեղինակի մահից հետո՝ 1552 թ.։

Պաուլիի շվանկները մեծ մասամբ ուղղված են հոգևորականության

դեմ. մի շարք գործերում քննադատվում է մեղքերը ներելու պապական կոնդակների վաճառքը։ Ահա այդ բնույթի շվանկներից մեկը. «Երկու քաղաքացի մի անգամ գնում են Հռոմ, որպեսզի այնտեղ իրենց մեղքերը ներելու համար պապական կոնդակ ձեռք բերեն։ Նրանցից մեկը շատ հարուստ էր, շատ փող ուներ և կարող էր կոնդակ ստանալու համար մեծ գումար վճարել և ազատվել իր բոլոր մեղքերից։ Իսկ մյուսը խեղճ մարդ էր և կարողացավ միայն մեղքերը խոստովանել։ Երբ նրանք վերադառնում էին, ճանապարհին հարուստը պարծենում էր իր կարողությամբ ու կոնդակով։

Բայց ահա մի քանի տարուց հետո պատահեց այնպես, որ երկուսն էլ մահացան և նորից հանդիպեցին դժոխքում։ Չքավորը հարցրեց հարուստին. «Մի՞թե դու այստեղ ես, ո՞ւր են քո կոնդակները, որոնցով դու այնքան պարծենում էիր, ինչո՞ւ նրանք չօգնեցին քեզ»։ Հարուստը պատասխանեց. «Լսիր պատմեմ, թե ինչ պատահեց ինձ հետ. երբ մոտեցավ իմ մահվան ժամը, ինձ ներկայացավ սատանան, որը անգրագետ էր և չկարողացավ կարդալ մեղքերը ներելու պապական կոնդակը, իսկ իմ մյուս կոնդակներն այրվել էին։ Ահա և ես ընկա այստեղ»։

Պաուլին քննադատում է նաև հոգևորականության արծաթասիրությունը, հարստություն կուտակելու անհագուրդ տենչը։

Շվանկների մի զգալի մասն ունի կենցաղային բնույթ։ Ահա այդ կարգի շվանկներից մեկը. «Մի անգամ մի մարդ իր կնոջ հետ միասին նավով տեղ էր գնում. նավը խիստ ծանրաբեռնված էր, ճանապարհորդները ստիպված էին ծովը նետել իրենց ծանրոցները։ Երբ հերթը հասավ նրան, նա ասաց. «Իմ ունեցած իրերի մեջ ամենից ծանրը կնոջս լեզուն է։ Նրա լեզուն չեն կարող տանել ոչ իմ հարևանները և ոչ էլ ես»»։

Շվանկների մյուս ականավոր վերամշակողը Իոդ Վիկրամն էր (ծննդյան և մահվան տարեթվերը հայտնի չեն)։ Նրա ժողովածուն «Ճանապարհորդական գիրք» խորագրով լույս տեսավ 1555 թվին։

Վիկրամի շվանկները նույնպես ունեն հակակղերական բնույթ, բայց նա պատկերում է մեծ մասամբ հոգևորականության այլասերված կյանքը և ցույց տալիս, որ այդ «սուրբ հայրերի» իսկական աղոթարանը գինետունն է, իսկ ամենասիրած աստվածը՝ գինին։

Բյուրգերական գրականության ամենախոշոր դեմքը Հանս Սակսն (1494—1576) էր։

Սակսը ծնվել է Նյուրնբերգ քաղաքում, դերձակի ընտանիքում։ Մանկությունը անց է կացրել հայրենի քաղաքում, որոշ ժամանակ սովորել է այսպես կոչված լատինական դպրոցում, ապա իբրև աշակերտ ընդունվել կոշկակարի մոտ։ Մի քանի տարի իբրև ենթավարպետ թափառելով Գերմանիայի զանազան քաղաքներում, վերադարձել է Նյուրնբերգ և զբաղվել կոշկակարությամբ (եղել կոշկակարների համքարու-

թյան վարպետ)։ Կյանքի վերջին տարիներին մեծ հարստություն է կուտակում, թողնում է արհեստը և զբաղվում է միայն գրական-ստեղծագործական աշխատանքներով։

Սակսը սկզբում հարեց Նյուրնբերգի հումանիստների խմբակին, բայց ռեֆորմացիայի շրջանում տարվեց լյութերականությամբ։ Նա լյութերին նվիրեց նույնիսկ մի պոեմ՝ «Վիտենբերգի սոխակը» (1523), որտեղ փառաբանում էր բյուրգերական չափավոր ռեֆորմացիայի պարագլխին և միաժամանակ բացատրում լյութերականության գլխավոր սկզբունքները։ Լյութերականության դիրքերից կաթոլիկական եկեղեցու ու հոգևորականության վրա Սակսը հարձակումներ է գործում «Քահանայի և կոշկակարի վեճը» (1524) դիալոգում։ Սակսի վերոհիշյալ երկու գործերը Նյուրնբերգի մագիստրոսի կողմից արգելվեցին. որոշման մեջ ասվում էր, որ Սակսը պետք է «ձեռնպահ մնա որևէ գրքույկի կամ բանաստեղծության հրատարակությունից» և զբաղվի միայն իր արհեստով՝ կոշկակարությամբ։ Գյուղացիական պատերազմների շրջանում, ինչպես նաև հետագայում, Սակսը այլևս չի զբաղվում հասարակական հարցերով, չնայած մինչև վերջն էլ նրա ամբողջ համակրանքը լյութերական ռեֆորմացիայի կողմն էր։

Սակսը եղել է բեղմնավոր գրող, նա թողել է վեց հազարից ավելի մայստերզինգերական հոգևոր ու աշխարհիկ բովանդակությամբ բանաստեղծություններ, մոտ 208 դրամա, բազմաթիվ պառակներ, շվանկներ, կատակներ և այլն։ Իր ասելով, նրա ստեղծագործությունները ձեռագիր վիճակում բաղկացած են 34 հատորից։

Նրա թողած այս գրական ժառանգության մեջ լավագույնը համարվում են դրամատիկական գործերը և շվանկները։

Դրամաները բաժանվում են մի քանի խմբի։ Սակսը գրել է կրոնական և անտիկ սյուժեներով ողբերգություններ ու կատակերգություններ, որոնք գերմանական գրականության գրեթե բոլոր պատմաբանների վկայությամբ առանձին հետաքրքրություն չեն ներկայացնում։ Դրանք ավելի շատ դիալոգների ձևով գրված էպիկական պատմություններ են, որտեղ դրամատիկական կոնֆլիկտի բացակայության հետ միասին ոչ մի կենդանի բնավորություն հանդես չի բերվում։

Դրամատիկական գործերի մեջ լավագույնը այսպես կոչված ֆաստնախտշպիլներն են։

Ֆաստնախտշպիլը *(բարեկենդանային խաղ) իր ընդհանուր բնույթով հիշեցնում է միջնադարյան ֆարսը և հանդիսանում է նրա գերմանական այլատեսակությունը։ Այդ ժանրի առաջացումը սովորաբար կապում են բարեկենդանային տոների հետ։ Գերմանական երիտասարդության մեջ սովորություն կար այդ տոներին փողոցներում կազմակերպել փոքրիկ կոմիկական ներկայացումներ, որոնք ունեին երգիծական բնույթ, ծաղ-*

թում էին այս կամ այն համաքաղաքացու կոպտությունը, գռեհկությունը և այլն։ XV դարից սկսած այդ կարգի խաղերը ստանում են ավելի կազմակերպված բնույթ։ Լայնանում է ֆաստնախտշպիլների թեմատիկան, ընտանեկան հարցերի հետ միասին հաճախ շոշափվում են նաև կրոնական և քաղաքական նոր թեմաներ։

Այլ գրողների հետ միասին Սակսը նույնպես մեծ հետաքրքրություն է հանդես բերում դեպի այդ ժանրը։

Սակսի ֆաստնախտշպիլներն իրենց ընդհանուր ուղղությամբ ռեալիստական փոքրիկ դրամատիկական տեսարաններն են, որոնց մեջ տրվում է այն ժամանակվա հասարակական կյանքի զանազան կողմերի բավականին ճշմարիտ պատկերը։ Երգիծանքը գլխավորապես ուղղված է ազնվականության ու հոգևորականության դեմ, խիստ ծաղրվում են սխոլաստիկ գիտնականներն ու զանազան տիպի «ուսյալ» շառլատանները։ Մեծ տեղ է գրավում նաև գյուղացիության ու արհեստավորության միամտության քննադատությունը։ Բոլոր դեպքերում Սակսի համակրանքը արհեստավորության կողմն է։

Սակսի ֆաստնախտշպիլների մեջ լավագույն գործերից մեկը համարվում է «Ուսյալը դրախտում» գործը, որի համառոտ բովանդակությունը հետևյալն է. գեղջկուհու առաջին ամուսինը մահացել է, նա երկրորդ անգամ է ամուսնացել և խիստ դժգոհ է իր ընտանեկան կյանքից։ Հաճախ հիշելով իր նախկին ամուսնուն, նրան համեմատում է երկրորդի հետ և միշտ գալիս է այն եզրակացության, որ երկրորդը վերին աստիճանի ժլատ է, բռնակալ ու դաժան։ Նա խորապես հավատացած է, որ իր առաջին ամուսինը գտնվում է դրախտում։

Շառլատան «ուսյալ» մարդկանցից մեկը, որ այստեղ հանդես է բերված դպրոցականի անունով, իմանալով գեղջկուհու տրամադրությունը, նրան հավատացնում է, որ ինքը եղել է դրախտում և այնտեղ տեսել նրա ամուսնուն։ Գեղջկուհին հետաքրքրվում է իր ամուսնու առողջությամբ, զանազան հարցեր տալիս, ցանկանալով իմանալ նրա անդրշիրիմյան կյանքի բոլոր մանրամասնությունները։ Դպրոցականը հավատացնում է, որ նրա ամուսինը ապրում է մեծ կարիքի մեջ. հագուստները մաշվել են, ուտելու ոչինչ չունի, դրամ չունի և այլն։ Երբ գեղջկուհին իմանում է, որ դպրոցականը նորից դրախտ է գնալու, շատ է ուրախանում։ Նա մի կապոց է պատրաստում և խնայած ոսկիների հետ հանձնելով դպրոցականին, խնդրում է հանձնել ամուսնուն։ Շառլատանը խոստանում է սրբությամբ կատարել նրա խնդիրը։

Երբ ամուսինը տուն է գալիս, գեղջկուհին ամեն ինչ պատմում է նրան։ Գյուղացին հասկանում է, որ կնոջը խաբել են, ծիծաղում է նրա միամտության վրա և ձի հեծնելով շտապում շառլատանի հետևից։ Սակայն դպրոցականը գյուղացուն նույնպես խաբում է և հեծնելով՝ նրա

ձին, այնպիսի արագությամբ է չքանում, որ գյուղացին մնում է ապշած։ Վախենալով, որ այժմ կինը կարող է իր միամտության վրա ծիծաղել, նա կնոջը պատմում է, որ ձին տվել է դպրոցականին և խնդրել է նվեր տանել նրա ամուսնուն։

Գլխավոր հարցը, ինչպես տեսնում ենք, «ուսյալ» մարդկանց շառլատանության մերկացումն է, բայց մյուս կողմից, Սակսը նուրբ հումորով ծաղրում է նաև գյուղացու և գեղչկուհու միամտությունն ու դյուրահավատությունը։ Մյուս արժանիքն այն է, որ երեք գործող անձերն էլ ներկայացված են շատ կենդանի գծերով։

Գյուղացիության միամտությունն ու դյուրահավատությունը, ինչպես նաև անմիաբանությունը ծաղրված է նաև «Ֆյուզինգենի ձիագողը» (1553) ֆաստնախտշպիլում։

Ֆաստնախտշպիլներից բացի, Սակսի թողած գրական ժառանգության արժեքավոր մասն են կազմում նրա փոքրիկ չափածո և արձակ հումորիստական պատմվածքները, որտեղ նույնպես նկարագրվում են այն ժամանակվա գերմանական հասարակության տարբեր խավերի բարքերն ու կենցաղը։

Այս շարքի գործերի մասին ընդհանուր գաղափար տալու համար վերցնենք նրա չափածո շվանկներից մեկը, որը կոչվում է «Սատանան լանդսկնեխտներին այլևս դժոխք չի ընդունում» (1557)։ Համառոտ բովանդակությունը հետևյալն է. Լյուցիֆերը, «դժոխային ուժերի իշխանը», լսել է, որ երկրի վրա երևացել է «արյունարբու զորականների մի ցեղ», որոնց լանդսկնեխտ[1] են անվանում, և նրանց մասին գաղափար կազմելու համար ցանկություն է հայտնում մի քանիսին բերել դժոխք։ Այդ նպատակով նա սատանաներից մեկին երկիր է ուղարկում։ Սատանան գնում է գինետուն, որտեղ սովորաբար հավաքվում են լանդսկնեխտները, մտածելով, թե մի քանի հոգու այստեղ հեշտությամբ կարող է իր ցանցը գցել։ Բայց այստեղ ականատես է լինում մի այնպիսի պատկերի, որ ինքն է սարսափում լանդսկնեխտներից։ Վերջիններս հարբած վիճակում պատմում են իրենց կատարած թալանի ու ավերածությունների մասին, սարսափելի սպանությունների մասին և առհասարակ այնպիսի եղեռնագործությունների մասին, որ սատանայի «բուրդը բիզ-բիզ է կանգնում»։ Սատանան սարսափահար փախչելով դժոխք՝ այդ բոլորի մասին պատմում է Լյուցիֆերին։ Պատմում է նաև այն, թե ինչպես հարբած լանդսկընեխտները պանդոկապետից պահանջում էին վառարանի ետևում թաքնված սատանային «խորովի և մատուցի իրենց»։

Լյուցիֆերը որոշում է լանդսկնեխտներին դժոխք չընդունել, որով-

---

[1] Լանդսկնեխտ էին կոչվում XVI դարի Գերմանիայում վարձկան զինվորները։

հետև նրանք իրենց կատարած չարագործություններով արժանի չեն դրան։

Սակսի հայացքների համար խիստ բնորոշ է Լյուցիֆերի կարգադրությունը սատանաներին. նա նրանցից պահանջում է այսուհետև զբաղվել միայն «ավազակներով, մարդասպաններով, պնակալեզներով, գողերով, վաշխառուներով, թուղթ խաղացողներով, իրավաբաններով։ Եվ որպեսզի երկիրը մաքրվի «ամեն մի աղտոտությունից», նա կարգադրում է զբաղվել նաև «կեղծ վանականներով», բոլոր այն կարգի մարդկանցով, որոնք արհամարհում են քրիստոնեական կրոնը, հավատը, ինչպես, օրինակ, հերետիկոսները։

Պետք է նշել, որ լյութերականությունը բավականին բացասաբար անդրադարձավ Սակսի տաղանդի վրա և խիստ սահմանափակեց նրա ստեղծագործական հնարավորությունները։

Բայց, չնայած դրան, նա իր գրական ժառանգության լավագույն մասով, մանավանդ ֆաստնախտշպիլներով զգալի դեր խաղաց գերմանական թատրոնի ու դրամատուրգիայի պատմության մեջ։

Բյուրգերական գրականության մյուս ներկայացուցիչը ռեֆորմացիայի շրջանի ականավոր երգիծաբան Իոհան Ֆիշարտն (1548—1590) էր։

Գրականության պատմության մեջ նա հայտնի դարձավ գլխավորապես իր արձակ և չափածո երգիծական ստեղծագործություններով, որտեղ լյութերականության դիրքերից խիստ քննադատության են ենթարկվում կաթոլիկական եկեղեցին ու հոգևորականությունը։

Ֆիշարտի երգիծանքը բարձր զարգացման է հասնում հատկապես նրա երկու ստեղծագործություններում՝ «Հռոմեական սուրբ եկեղեցու փեթակը» (1579) և «Առասպել եզվիտական չորսկոտոշանի գլխարկի մասին» (1580)։

5. ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԼԻՐԻԿԱՆ ԵՎ ՎԵՊԸ

XV—XVI դարերի գերմանական գրականության մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում ժողովրդական ստեղծագործությունը՝ ֆոլկլորը։ Այդ շրջանում հատկապես շատ բարձր զարգացման հասան ժողովրդական լիրիկան և այսպես կոչված «ժողովրդական գիրքը» կամ վեպը։

Ժողովրդական լիրիկայի բուռն զարգացումը տեղի ունեցավ XVI դարում. մեզ հասած բազմաթիվ լիրիկական ստեղծագործություններից երևում է, որ նրանց հեղինակները մեծ մասամբ եղել են աշխատավոր գյուղացիներ, արհեստավորներ, ենթավարպետներ։ Այդ գործերում շատ ցայտուն կերպով արտահայտվել են աշխատավորական լայն մասսաների ծանր վիճակը, դժգոհությունը տիրող կարգերից, վիշտն ու ուրախությունը, հաճախ էլ երազանքը լավագույն կյանքի մասին։

Ավելի շատ պահպանվել են սիրային երգերը։ Դրանց մեջ լավագույններից մեկն է, օրինակ, «Երգ դուքս Ֆալկենշտեյնի մասին» երգը։ Դուքս Ֆալկենշտեյնը ձիու վրա նստած դաշտով արշավելու ժամանակ հանդիպում է սպիտակ հագուստներով մի գեղչկուհու, որը մոլորված կանգնել է ճանապարհի եզրին։ Գեղչկուհին դուր է գալիս ազնվականին։ «Ո՞ւր ես գնում, գեղչկուհի,— ասում է նա,— ինչպե՞ս ես դու ընկել այս կողմերը, չե՞ս ցանկանում արդյոք գիշերը անցկացնել ինձ հետ, իմ անկողնում»։

Աղջիկը զայրույթով մերժում է դուքսի առաջարկը, բայց երբ իմանում է նրա ով լինելը, պահանջում է, որ դուքսը բանտից ազատի իր սիրած տղային։

Բայց բանից պարզվում է, որ դուքսն է նրան ձերբակալել և այժմ էլ նրան ազատելու մտադրություն չունի։ «Եթե ես սուր ունենայի,— ասում է գեղչկուհին,— մենամարտի կհրավիրեի դուքսին և իմ սիրածի համար կկռվեի քաջաբար»։

Վերջում դուքսը համաձայնվում է տղային ազատել միայն այն պայմանով, եթե նա աղջկա հետ միասին հեռանա երկրից։ «Ո՛չ, այս երկրից ես չեմ հեռանա,— պատասխանում է գեղչկուհին,— մի՞թե ես որևէ մեկին թալանել եմ։ Ես միայն վերցնում եմ այն, ինչ որ սկզբից իմն է եղել»։

Ինչպես տեսնում ենք, երգը ուղղված է ազնվականության կամայականության ու բարոյական այլասերման դեմ։ Միաժամանակ շատ դրական գծերով է օժտված գեղչկուհին. նա անսահմանորեն սիրում է ոչ միայն դուքսի կամայականությանը զոհ դարձած երիտասարդին, այլև իր հայրենիքը։

Մի այլ բանաստեղծության մեջ («Սարսափ մենաստանից») գեղչկուհին գանգատվում է, որ իրեն իր կամքին հակառակ, որոշել են միանձնուհի դարձնել և վանք ուղարկել։ Նա ամբողջ հոգով ատում է վանական կյանքը, սարսափով է խոսում այն օրվա մասին, երբ ինքը օրը պետք է սկսի աղոթքով և վերջացնի աղոթքով։

Ֆ. Էնգելսը երիտասարդական շրջանում գրած հոդվածներից մեկում [1] հատկապես շատ բարձր է գնահատում «ժողովրդական գրքերը»։ «Ժողովրդական այդ հին գրքերը,— ասում է Էնգելսը,— իրենց հին լեզվով, իրենց վրիպակներով ու վատ փորագրություններով ինձ համար բանաստեղծական մեծ սքանչելիքներ ունեն»։

Խոսքն ամենից առաջ վերաբերում է **«Ժողովրդական գիրք Տիլ Ուլենշպիգելի մասին»** *ստեղծագործությանը, որը լույս տեսավ 1480 թ. (երկրորդ հրատարակությունը՝ 1519 թ. Ստրասբուրգում)*։

[1] *Фр. Энгельс*, «Немецкие народные книги». *Տե՛ս К. Маркс и Фр. Энгельс*, Сочинения, т. II, 1929, стр. 26—37.

Այս գործը շվանկների մի ժողովածու է, որի գլխավոր հերոսը մի վերին աստիճանի սրամիտ ու հնարամիտ գյուղացի է։ Պատմաբանների մանրակրկիտ հետազոտությունները ցույց են տվել, որ Տիլլ Ուլենշպիգելը եղել է պատմական անձնավորություն, ծնվել է 1350 թ. Կնայտլինգենում։ Նա եղել է վերին աստիճանի սրամիտ մի գյուղացի, որը թափառելով Գերմանիայի զանազան մասերում՝ բազմաթիվ արկածներ է ունեցել։ Հետագայում Ուլենշպիգելը ժողովրդի երևակայության մեջ հավաքական կերպար է դառնում։ Այժմ նա ներկայանում է իբրև գյուղացու որդի, որը գլխավորապես պտտվում է բարձր խավերի, ազնվականության շրջանում, իր սրամտությամբ ու հնարամտությամբ ծաղրում է նրանց։ Ամբողջ գործը իր բուն էությամբ արտահայտում է գյուղացիական լայն մասսաների ատելությունը ազնվականության, իշխանների, ասպետության, հոգևորականության նկատմամբ։ Տիլլը հանդիսանում է ժողովրդական սրամտության ու հնարամտության մարմնացումը։ Զնայած առանձին դեպքերում նրա արկածներն ու արարքները, մանավանդ սրամտությունները, գռեհիկ ձևեր են ընդունում, բայց ամբողջությամբ վերցրած Տիլլ Ուլենշպիգելը ճարպիկ ու համարձակ այն գյուղացու կերպարն է, որը մեծ վարպետությամբ կարողանում է դուրս գալ բոլոր ծանր վիճակներից և իր հակառակորդներին թողնել հիմար դրության մեջ։

Սրանով էլ պետք է բացատրել այն մեծ, կարելի է ասել՝ չտեսնված հաջողությունը, որ ունեցավ այդ գիրքը ոչ միայն Գերմանիայում, այլև եվրոպական մյուս երկրներում։ Հատկանշական է, որ բելգիական գրող Շառլ դե Կոստերը իր նույնանուն վեպում Ուլենշպիգելին հանդես է բերում իբրև նիդեռլանդական ռևոլյուցիայի ժողովրդական հերոս։

Մյուս նշանավոր գործը «Շիլդյուրգերները» կոչվող ժողովրդական գիրքն է, որը լույս տեսավ 1598 թվին։ Սա նույնպես կոմիկական հումորիստական շվանկների մի ժողովածու է, որտեղ իբրև գլխավոր հերոսներ հանդես են բերված Սաքսոնիայի Շիլդ քաղաքի բյուրգերները (քաղաքացիները)։

Բոլոր շվանկները իրար հետ կապված են մի ընդհանուր սյուժետային գծով։ Շիլդյուրգերները յոթ իմաստուններից մեկի ժառանգներն են և իրենց նախահոր նման աչքի են ընկել մեծ իմաստությամբ։ Սրանց իբրև խորհրդատուներ իրենց մոտ են հրավիրել զանազան թագավորներ ու իշխաններ և միշտ խորհրդակցել նրանց հետ պետական կարևոր գույն հարցերը լուծելու ժամանակ։ Այս ճանապարհով բոլոր տղամարդիկ հեռանում են քաղաքից, որը ծանր հետևանքներ է ունենում։ Հատկապես դժգոհ են կանայք, որոնք երկար ժամանակ մնալով մենակության մեջ, վերջ ի վերջո, պահանջում են վերադարձնել իրենց ամուսիններին։ Վերջիններս վերադառնալով տուն, ծերերի խորհրդով որոշում են

հրաժարվել իրենց խելոքությունից, դառնալ հիմար, հույս ունենալով, որ այլևս նրանց ոչ ոք չի անհանգստացնի և կկարողանան խաղաղ ապրել իրենց տանը։ Դրանից հետո իսկապես որ բոլորը հիմարանում են։ Այնուհետև նկարագրվում են այդ հիմարների աներևակայելի արկածները, որի հետևանքով, վերջ ի վերջո, քաղաքը հրդեհվում է և բոլորը մնում են անօթևան։ Շիլդբյուրգերներն իրենց ընտանիքներով հեռանում են կործանված քաղաքից, ցրվում աշխարհի բոլոր կողմերը և ամեն տեղ արմատավորում հիմարությունը։

Ֆ. Էնգելսը իր վերոհիշյալ հոդվածում անդրադառնալով հատկապես «Տիլլ Ուլենշպիգելին» և «Շիլդբյուրգերներին», գրել է. «Շատ ժողովուրդների մոտ չէ, որ կարելի է հանդիպել այդպիսի գործերի։ Այդ սրամտությունը, մտահղացման և կատարման այդ բնականությունը, բարեհոգի հումորը, որը միշտ հանդես է գալիս սուր ծաղրի հետ... վիճակների ապշեցուցիչ կոմիկականությունը.— այս բոլորը, ճշմարիտն ասած, կարող՝է ստվերի տակ թողնել մեր գրականության զգալի մասը»։

❁❁❁

Գերմանական ժողովրդական ստեղծագործությունների մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում Ֆաուստի առասպելը, որը գրի առնվելուց ու հրապարակվելուց հետո, շատ գրողների ուշադրության առարկա է եղել, ենթարկվել է բազմաթիվ գրական վերամշակումների, իսկ Գյոթեի գրչի տակ ստացել համաշխարհային հռչակ ու նշանակություն։

Ժողովրդական գիրքը Ֆաուստի մասին առաջին անգամ լույս տեսավ 1587 թ., Ֆրանկֆուրտում, գրավաճառ Իոհան Շպիսի հրատարակությամբ՝ «Դոկտոր Իոհան Ֆաուստի, հանրահայտ կախարդի ու գրքացի պատմությունը»[1] խորագրով։

Այդ հրատարակության համար գրած Շպիսի առաջաբանից երևում է, որ Ֆաուստի առասպելը իր ժամանակ ամենից շատ տարածված և ամենից հայտնի բանավոր ստեղծագործություններից մեկն է եղել, երկար տարիներ պատմվել է «ամենուրեք՝ հավաքույթներում ու երեկույթներում», որ մարդիկ ամենուրեք ոչ միայն հետաքրքրվել են Ֆաուստի ճակատագրով, այլև զանազան դատողություններ են արել այդ մասին։ Շպիսին ամենից առաջ զարմացնում է այն, որ այդպիսի լայն ժողովրդականություն ունեցող մի ստեղծագործություն մինչև հիմա ոչ մեկը գրի չի առել և չի մտածել այն հրատարակելու մասին, որը կարող էր բոլոր բարեպաշտ քրիստոնյաների համար խիստ նախազգուշացում լինել։

---

[1] *Շպիսի հրատարակած տեքստի ռուսերեն լրիվ թարգմանությունը տե՛ս* «Легенда о докторе Фаусте», 1958 г., М. Л.

ժողովրդական գիրքը գրի առնելու և հրատարակելու անհրաժեշտության Շպիսի իդեոլոգիական նկատառումները բավականաչափ հստակորեն ձևակերպված են նաև «Ֆաուստի» ընդարձակ ենթավերնագրում. «Թե ինչպես մի որոշ ժամանակով նա (Ֆաուստը—Հ. Մ.) պայմանագիր կընքեց սատանայի հետ, այդ ժամանակամիջոցում ինչպիսի հրաշքներ նա դիտեց, կամ ինքը կատարեց, մինչև որ նրան հասավ արժանի պատիժը»: Այնուհետև ենթավերնագրում ասված է, որ այդ գործը հրատարակվում է, որպեսզի ծառայի իբրև «ահազդու ու զգվանք առաջացնող մի օրինակ և իբրև անկեղծ նախազգուշացում բոլոր անաստված ու հանդուգն մարդկանց»:

Պետք է նկատի ունենալ, որ Թե Շպիսը և Թե ժողովրդական առասպելի գրի առնողը իրենց հայացքներով եղել են լյութերական և այս հանգամանքը իր խոր կնիքն է դրել մեզ հասած այդ տեքստի վրա: Երկուսի վերաբերմունքն էլ Ֆաուստի նկատմամբ խիստ բացասական է, Երկուսն էլ Ֆաուստին դատապարտում են այն ամենի համար, ինչ նրա մոտ առաջադիմական էր ու հակասում էր կրոնական-լյութերական բոլոր դոգմաներին ու սկզբունքներին: Բայց որպեսզի մի բան դատապարտվի, պետք է ասվի, Թե ինչ է այդ և ինչն է դատապարտվում: Բարեբախտաբար Շպիսի հրատարակության մեջ, չնայած հաճախ աղավաղված ձևով, այնուամենայնիվ նշվում են այն բոլոր գծերը, որ բնորոշ են Ֆաուստի համար: Եվ չնայած այդ գծերը համարվում են սատանայական մութ ուժերի արդյունք, «մեղսագործություն», «անառակություն», այնուամենայնիվ նրանք բավականաչափ հստակ պատկերված են և մենք կարող ենք լրիվ գաղափար կազմել Ֆաուստի մասին:

Շպիսի հրատարակությունը բաղկացած է երեք մասից:

Առաջին մասից մենք իմանում ենք, որ Ֆաուստը գյուղացու որդի է, ծնվել է Ռոդե գյուղում: Ծնողները վերին աստիճանի բարեպաշտ ու աստվածավախ մարդիկ են, որոնք իրենց որդուն ուղարկում են Վիտենբերգ՝ սովորելու: Նա այստեղ ապրում է իր քեռու մոտ, ուսումնասիրում է աստվածաբանություն և ունենալով արտակարգ ընդունակություններ, կարճ ժամանակամիջոցում դառնում է աստվածաբանության դոկտոր: «Բայց նա ուներ անմիտ, շփոթ ու մեծամիտ գլուխ, այդ պատճառով էլ նրան անվանում էին իմաստակող»,— ասվում է Ֆաուստի ուսանողական տարիների մասին: Բանից պարզվում է, որ այդ «իմաստակողը» այլևս չի ցանկանում աստվածաբանությամբ զբաղվել և աստվածաբան կոչվել. «Նա դարձավ աշխարհական, իրեն անվանեց բժշկագիտության դոկտոր, դարձավ աստղաբաշխ և մաթեմատիկոս, և որպեսզի հետևի պատշաճավորությանը, դարձավ բժիշկ»: Լյութերական գրի առնողի համար ամենասարսափելին այն է, որ Ֆաուստը հրաժարվելով աստվածաբանությունից, «գիշեր ցերեկ» զբաղվում է բժշկագիտությամբ, աստղաբաշխու-

թյամբ, մաթեմատիկայով։ Դեռ ավելին. «Թևավորվելով իբրև արծիվ, նա ցանկանում էր թափանցել երկրի ու երկնքի խորքերը»[1]։ Ինքը Ֆաուստը նույնպես չի թաքցնում, որ թողնելով աստվածաբանությունը, իր գլխավոր նպատակը համարում է «բոլոր առարկաների սկզբնապատճառի ուսումնասիրությունը» (գլ. 6)։

Այսպիսով, հենց առաջին գլուխներում շատ որոշակիորեն ընդգծվում է Ֆաուստի ամենաբնորոշ գծերից մեկը՝ իմացության ծարավը, որը չի կարող հագեցնել ոչ մի աստվածաբանություն։ Նա անցնում է դրական գիտությունների ուսումնասիրությանը, խորապես համոզված լինելով, որ միայն այդ ճանապարհով կարող է բավարարություն տալ երկիրը և տիեզերքը ճանաչելու իր ձգտանքը։

Ֆաուստի հաջորդ քայլը սատանայի հետ կապվելը և նրա հետ պայմանագիր կնքելն է։ Ինքը Ֆաուստը իր այդ քայլը պատճառաբանում է այսպես. «Այն բանից հետո, երբ ես ինձ նպատակ դրի հետազոտել բոլոր առարկաների սկզբնապատճառը, մարդկանց մոտ այդպիսի բան ես չէի կարող սովորել, այդ պատճառով էլ ես նվիրվեցի Մեֆիստոֆել հորջորջվող ոգուն,... և ընտրեցի նրան, որպեսզի նա ինձ այդպիսի գործունեության համար նախապատրաստի և սովորեցնի, իսկ ինքը իր հերթին խոստացել է ենթարկվել ինձ ու կատարել իմ կամքը»։ Ֆաուստը Մեֆիստոֆելի հետ պայմանագիր կնքելիս առաջարկում է երեք գլխավոր պայման։ Մեֆիստոֆելը պետք է ամեն ինչում ենթարկվի նրան և կատարի այն ամենը, ինչ կցանկանա կամ կասի Ֆաուստը. այն ամենը, ինչ կցանկանա իմանալ Ֆաուստը, Մեֆիստոֆելը պարտավոր է պատասխանել և վերջապես Ֆաուստի տված բոլոր հարցերի պատասխանը պետք է լինի «մաքուր ճշմարտություն»։ Ուրեմն Ֆաուստին Մեֆիստոֆելի հետ կապողը դարձյալ գիտության, իմացության ծարավն է. Մեֆիստոֆելը պարտավոր է օգնել նրան երկրի ու տիեզերքի գաղտնիքների մեջ թափանցելու նրա բոլոր ջանքերին։ Եթե այդ պայմանը կատարվի, Ֆաուստը պատրաստ է քսանչորս տարի անց իր հոգին հանձնել սատանային։

Պայմանագիրը կնքելուց հետո, առաջին մասում, Ֆաուստը երկար զրույցներ է ունենում (տեքստում ասված է՝ «դիսպուտ») Մեֆիստոֆելի հետ աստծո դեմ ըմբոստացած էյուցիֆերի, երկնքից նրան արտաքսելու, դժոխքի առաջացման և առհասարակ հանդերձյալ կյանքի մասին։ Այդ զրույցները շարունակում և ծավալվում են նաև երկրորդ մասում։ Բայց այստեղ հանդերձյալ կյանքից բացի, Ֆաուստը հետաքրքրվում է այլ բազմաթիվ հարցերով. տիեզերքի կառուցվածքը և նրա առաջացման պատճառները, ինչպես և ինչու է առաջացել երկիրը, ինչպես են առա-

---

[1] Легенда о Фаусте, էջ 32։ Հետագա բոլոր քաղվածքները բերվում են սույն հրատարակությունից։

ջանում տարվա եղանակները և այլն։ Սակայն այժմ այդ զրույցներով նա չի բավարարվում, այլ ցանկանում է ամեն ինչ իր աչքով տեսնել։ Մեֆիստոֆելը կատարում է նրա կամքը։

Ֆաուստը լինում է դժոխքում, կատարում է տիեզերական ճանապարհորդություն, լինում է Գերմանիայի բոլոր քաղաքներում, այցելում է Հռոմ, թափանցում է Պապի արքունիքը, վերջապես լինում է Իտալիայի և Եվրոպայի մյուս երկրների քաղաքներում, մահմեդական Արևելքում, Կովկասում և այլն։

Ինչպես տեսանք, էնգելսը Վերածնության դարաշրջանի մարդկանց բնորոշ գծերից մեկն էլ համարում է այն, որ այն ժամանակ «հմամարյա չկար և ոչ մի խոշոր մարդ, որ կատարած չլիներ հեռավոր ճանապարհորդություններ, չխոսեր չորս կամ հինգ լեզվով»։ Հենց այդպիսին է նաև Ֆաուստը. վերջ ի վերջո նրա այդ ճանապարհորդությունները ինչպիսի ֆանտաստիկական ու արկածային բնույթ էլ կրելիս լինեն,՝ այնուամենայնիվ կապված են նրա գլխավոր գծի հետ. սեփական աչքով (փորձով) տեսնել ու իմանալ, ինչպես ինքն է ասում՝ «միայն ճշմարտությունը»։ Ինչ վերաբերում է լեզուներին, ապա Ֆաուստը, երբ թողնում է աստվածաբանությունը, սկսում է ուսումնասիրել խալդերեն, պարսկերեն, արաբերեն, հունարեն։ Իբրև աստվածաբանության դոկտոր նա պարտադիր կարգով պետք է իմանար և գիտի նաև լատիներեն, էլ չեմ խոսում գերմաներենի մասին, որը նրա մայրենի լեզուն է։

Սակայն մենք չպետք է մոռանանք, որ Ֆաուստի կերպարը առաջացավ այն դարաշրջանում, երբ մարդկային բանականությունը կյանքի և մահու պայքար էր մղում աստվածաբանության դեմ, աշխատելով ազատագրվել նրա դարավոր տիրապետությունից։ Ֆաուստի կերպարի մեջ մենք տեսնում ենք, որ մարդկային բանականությունը արթնանալով միջնադարյան երկարատև քնից, ինքնագիտակցության է գալիս, հասկանում, որ ինքը կարող է գոյություն ունենալ առանց աստվածաբանության և որ նրա ինքնուրույն գոյության գլխավոր նախապայմաններից մեկը հենց աստվածաբանությունից ազատվելն է։ Ֆաուստի կերպարի պատմական առաջադիմական խոշոր նշանակությունն ու իմաստը մարդկային բանականության այդ խիզախ ու հանդուգն ըմբոստացումն է եկեղեցու ու կրոնի դարավոր տիրապետության դեմ, մի բան, որ կաթոլիկ ու լյութերական աստվածաբանության կողմից պետք է դիտվեր իբրև «հերետիկոսություն», իբրև ըմբոստացում իր՝ աստծո դեմ, հետևաբար՝ իբրև մի այնպիսի «մեղսագործություն», որ մարդ կարող է կատարել միայն սատանայի հետ դաշնակցելով։

Իսկ սատանան «սարսափելի» բաներ է պատմում Ֆաուստին։ Նրա այն հարցին, թե ինչպես է առաջացել երկիրը, նա պատասխանում է՝ «Աշխարհը երբեք չի ծնվել ու երբեք չի մեռնելու։ Եվ մարդկային ցեղը

այստեղ գոյություն է ունեցել ի սկզբանե, այնպես, որ նա սկիզբ չի ունեցել»։ Մի պատասխան, որը ամբողջությամբ ուղղված է երկրի և մարդկային հասարակության առաջացման աստվածաբանական մեկնաբանության դեմ։

Ահա այս բոլորի համար է, որ լյութերականության մոլեռանդությունը Ֆաուստին մեղադրում է այնպիսի ծանր մեղսագործության մեջ, որի համար նա պետք է պատժվի աստվածաբանության սահմանած ամենածանր պատժով։ Ֆաուստի իմացության ծարավը, բնության ու տիեզերքի գաղտնիքների մեջ թափանցելու բուռն ձգտումը համարվում է «մեծամտություն, ամբարտավան համարձակություն ու խելագարություն»։ Ֆաուստը համեմատվում է հունական դիցաբանության այն հսկաների հետ, «որոնց մասին բանաստեղծը պատմում է, թե նրանք սարը սարի վրա բարձրացնելով, ցանկանում էին պայքարել աստծո դեմ», կամ թե այն ըմբոստ հրեշտակների հետ, «որոնք ծառացան աստծո դեմ և նրանց այդ մեծամտության համար աստված արտաքսեց նրանց, քանի որ, ով ձգտում է բարձր սավառնել, նա ընկնում է ավելի մեծ բարձրությունից»։

Ֆաուստը ըմբոստանում է ոչ միայն աստվածաբանության, այլև միջնադարյան եկեղեցական պաշտոնական բարոյականության դեմ, որի բոլոր սկզբունքների սկզբունքը աշխարհական կյանքի մերժումն էր, «մարմնական սիրո» ու մարմնական բոլոր պահանջների բացասումն, այդ բոլորը «սատանայի գայթակղություն» համարելը։ Եթե նկատի ունենանք այս հանգամանքը, ապա դժվար չի հասկանալ, թե ինչու Մեֆիստոֆելի գայթակղության արդյունք է համարվում նաև այն, որ Ֆաուստը դառնում է «աշխարհական մարդ», այլ խոսքով՝ տարվում է աշխարհիկ կյանքով ու հաճույքներով, կյանքն իր բոլոր գեղեցկություններով վայելելու ձգտումով։ «Դոկտոր Ֆաուստը ապրում էր էպիկուրյան կյանքով, զոր ու գիշեր չմտածելով ոչ աստծո, ոչ դժոխքի և ոչ էլ սատանայի մասին. որոշելով, որ հոգին և մարմինը մեռնում են միասին» նա իրեն նվիրում է մարմնական հաճույքների։

Թե ինչպես զգայական, մարմնական սերը համարվում է սատանայի գայթակղություն, այդ երևում է հատկապես այն մեկնաբանությունից, որ տրվում է Հեղինեի կերպարին։

Մի հավաքույթում ուսանողները Ֆաուստից խնդրում են վերակենդանացնել հունական «գեղեցկուհի Հեղինեին», որի պատճառով «կործանվեց փառավոր Տրոյան»։ Ֆաուստը կատարում է ուսանողների ցանկությունը։ Եվ ահա նրանց առաջ կանգնում է Հեղինեն իր չնաշխարհիկ մարմնական գեղեցկության ամբողջ փայլով. «Նրա աչքերը սև էին, ինչպես ածուխ, դեմքը՝ հաճելի, գլուխը՝ կլոր, շրթունքները կարմիր՝ ինչպես բալը, բերանը՝ փոքր, վիզը՝ ինչպես սպիտակ կարապինը, այտերը՝ ինչպես կարմիր վարդ, արտակարգ գեղեցիկ դեմք, իսկ հասակը բարձր,

սլացիկ, վայելչակազմ»։ Ուսանողները դիտելով Հեղինեին, ամբողջ գիշերը չէին կարողանում քնել. «Այստեղից հետևում է, որ սատանան հաճախ մարդկանց հրեշևում ու կուրացնում է սիրով, այնպես որ նրանք խորասուզվում են կյանքի աղտեղությունների մեջ այնքան խորը, որից դուրս գալը հեշտ բան չէ»։ Հենց այդ Հեղինեն է, որ Ֆաուստի մեջ առաջացնում է «հանցավոր սեր», ստիպում ապրել իր հետ։ Ֆաուստը այդ կենակցությունից ունենում է երեխա, որին նա տալիս է Յուստուս Ֆաուստուս անունը, որը սակայն անհետանում է, երբ մահանում է Ֆաուստը։

Հեղինեն ներկա դեպքում ներկայանում է իբրև սատանայական գայթակղության մարմնացում, ավելի ճիշտ ինքը սատանան գեղեցիկ կնոջ կերպարանքով, որ Ֆաուստին շեղում է հոգին փրկելու «ճշմարիտ» ուղուց։ Բայց մյուս կողմից դժվար չէ նկատել, որ Ֆաուստի էպիկուրիզմը ոչ այլ ինչ է, այլ եթե մարդու անհատականության ազատագրման ձգտումը միջնադարյան ասկետական բարոյախոսության բոլոր կաշկանդումներից։

Այս իմաստն ունեն նաև Ֆաուստի արկածները սուլթանի պալատում, երբ նա Մահմեդի կերպարանք առած թափանցում է հարեմը և կենակցում սուլթանի կանանց հետ։ Ինչ վերաբերում է Հեղինեին, ապա նա մարմնացնում է մարդու անհատականության ըմբռնստացումը կրոնական-ասկետական այն կեղծավորության դեմ, որը Մարքսի դիպուկ արտահայտությամբ, «ընդհանրապես մարդկայինը մարդու մեջ դիտվում է որպես նրան խորթ մի բան և ամբողջ անմարդկայինը նրա մեջ՝ որպես իսկական սեփականություն»։ Լյութերական մոլեռանդությանը դուր չի գալիս հենց այն, որ Ֆաուստի մեջ ամբողջ ձայնով խոսում է «մարդկայինը մարդու մեջ»։

Աննկատելիորեն մոտենում է պայմանագրով սահմանված ժամկետը։ Ֆաուստը մեռնելու պատրաստություններ է տեսնում։ Վերջին կարգադրություններն է անում, գրական ժառանգությունը նվիրում է իր աշակերտ Վագներին։ Բանից պարզվում է, որ Ֆաուստը մահից շատ է վախենում։ Նա նույնիսկ սկսում է արտասվել, իսկ Մեֆիստոֆելը ծիծաղում է նրա վրա։ Մահվան օրվա նախօրյակին Ֆաուստը իր մոտ է հրավիրում բոլոր ծանոթներին և ամբողջ գիշերը անցկացնում նրանց հետ։ Հաջորդ գիշերը նրա սենյակից լսվում են սարսափելի սուլոցներ, «կարծես ամբողջ սենյակը լցված էր օձերով»։ Առավոտյան Ֆաուստին այցելած ուսանողները նրան չեն գտնում։

Սենյակի պատերը ներկված են արյունով։ Ֆաուստի ուղեղի կտորները ցրված են ամբողջ սենյակով մեկ. մի անկյունում ընկած են արյունաշաղախ աչքերը, մյուսում՝ ատամները և այլն։ Երկար որոնումնե-

բից հետո ուսանողները Ֆաուստի դիակը գտնում են բակում կուտակված գոմաղբի մեջ։

Նման սարսափելի վախճանը պետք է ահեղ նախազգուշացում և դաս լինի այն բոլոր մարդկանց համար, ովքեր կցանկանան հետևել Ֆաուստի օրինակին։

Այսպիսով Շպիսը և ժողովրդական գիրքը կազմողը, կանգնած լինելով լյութերականության դիրքերում, ամեն կերպ աշխատել են Ֆաուստին ներկայացնել իբրև մի իսկական կախարդ ու շառլատան։ Ֆաուստի գործունեության մեջ նրանք ոչինչ դրական չեն տեսնում։ Բայց չնայած նրանց գործադրած բոլոր ջանքերին, այնուամենայնիվ այդ հրատարակության մեջ պահպանվել են այն ամենը, ինչ բնորոշ է Ֆաուստի կերպարի համար, չնայած հրատարակիչն ու կազմողը այդ բոլորին բացասական գնահատական են տալիս։ Գլխավորը մարդկային բանականության ըմբռնացումն է աստվածաբանության դոգմաների դեմ և մարդկային անհատականության ազատագրության ձգտումը միջնադարյան կապանքներից։ Հենց այս գծերով էլ Ֆաուստի կերպարը վերածնության դարաշրջանի համար դառնում է տիպական ու բնորոշ։

Շպիսի հրատարակությունը իր ժամանակ շատ մեծ հաջողություն ունեցավ։ Տասնութ տարվա ընթացքում նա ունեցավ հինգ հրատարակություն, իսկ 1588 թվին լույս տեսավ նաև չափածո։

1599 թվին լույս տեսավ «Ֆաուստ»-ի մի այլ վերամշակություն, որի հեղինակը Գևորգ Վեդմանն էր։ Այստեղ Ֆաուստի կերպարը ավելի է աղավաղվում, նա զրկվում է իր բոլոր բնորոշ գծերից և ներկայացվում է իբրև մի կատարյալ շառլատան։

Վերջապես հայտնի է նաև մի այլ վերամշակում, որը լույս տեսավ 1674 թվին։ Հեղինակը Պֆիցերն էր։ Այս վերամշակման հետաքրքիր կողմերից մեկը Ֆաուստի սիրո պատմությունն է մի գեղչկուհու հետ, որը համարվում է Գյոթեի Մարգարիտի նախատիպերից մեկը։

«Ֆաուստ»-ը մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց նաև Գերմանիայից դուրս. հենց այդ շրջանում էլ այդ ստեղծագործությունը թարգմանվեց եվրոպական մի շարք լեզուներով։

«Ֆաուստ»-ի առաջին գեղարվեստական վերամշակումը պատկանում է անգլիական դրամատուրգ Քրիստոֆեր Մառլոյի գրչին։ Նրա «Դոկտոր Ֆաուստի կյանքի և մահվան ողբերգական պատմությունը» գրվածքը լույս տեսավ 1588 թվին, որի մասին խոսք կլինի իր տեղում։

Գերմանական գրողներից «Ֆաուստ»-ի վրա առաջին անգամ ուշադրություն դարձրեց Լեսսինգը. նա նույնիսկ այդ թեմայով սկսեց մի դրամա գրել, որը սակայն մնաց անավարտ։ Լեսսինգից հետո, մանավանդ գրոհի և փոթորկի շրջանում, շատ գրողներ զբաղվեցին «Ֆաուստ»-ի վերամշակությամբ (Կլինգեր, Մյուլլեր և այլն), բայց ամենակատարյալը բոլոր մշակումների մեջ Գյոթեի «Ֆաուստ»-ն է։

ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴԸ ՖՐԱՆՍԻԱՅՈՒՄ

ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԴՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՎԵՐԱԾՆՈՒԹՅԱՆ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆՈՒՄ

1. ՀՈՒՄԱՆԻԶՄԻ ՁԱՐԳԱՑՄԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՖՐԱՆՍԻԱՅՈՒՄ

«Ֆրանսիան այն երկիրն է,— գրել է Էնգելսը,— որտեղ դասակարգերի պատմական պայքարն ավելի, քան մյուս երկրներում, յուրաքանչյուր անգամ հասել է վճռական վախճանի, որտեղ ամենասուր գծերով կոփվել են քաղաքական փոխվող ձևերը, որոնց ներսում շարժվել է այդ դասակարգային պայքարը և որոնց մեջ իրենց արտահայտությունն են ստել նրա արդյունքները։ Միջին դարերում ֆեոդալիզմի կենտրոնավայր, ռենեսանսի ժամանակից միասնական դասային միապետության օրինակ Ֆրանսիան մեծ ուսուցիչի ժամանակ խորտակեց ֆեոդալիզմը և բուրժուազիայի զուտ տիրապետություն հիմնեց այնպիսի կլասիկ հստակությամբ, ինչպես ոչ մի այլ եվրոպական երկիր»[1]։

XVI դարում Ֆրանսիան հանդիսանում էր Արևմտյան Եվրոպայի ամենամեծ պետություններից մեկը թե՛ իր տերիտորիայով և թե՛ ազգաբնակչության քանակով։ Բացի այդ, ի տարբերություն Իտալիայի և Գերմանիայի, Ֆրանսիան այդ շրջանում արդեն հանդես է գալիս իբրև կենտրոնացված, միասնական դասային միապետության օրինակելի երկիր։ Այս հանգամանքն էլ իր խոր կնիքը դրեց ֆրանսիական հումանիզմի թե՛ ձևավորման և թե՛ հետագա զարգացման ամբողջ ընթացքի վրա։

Հումանիստական նոր կուլտուրայի առաջացումը Ֆրանսիայում

---

1 Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, *Ընտիր երկեր*, հ. I, Հայպետհրատ, 1950, էջ 278։

նույնպես կապված էր ֆեոդալիզմի քայքայման և կապիտալիստական նոր հարաբերությունների առաջացման հետ։

Ֆրանսիայի կյանքում խոշոր դեր խաղաց նախ առևտրի զարգացումը և դրա հետ կապված բանկերի ու խոշոր կապիտալների ստեղծումը։ Ամերիկայի և Հնդկաստանի ծովային ճանապարհների հայտնագործման հետևանքով իրրև առևտրական նավահանգիստներ մեծ դեր են սկսում խաղալ Բորդոն, Նանտը, Սեն-Մալոն և այլն։ Արևելքի հետ առևտրական լայն կապեր հաստատելու բնագավառում բարձրանում է Մարսելի դերը Միջերկրական ծովում։ Մեծ նշանակություն է ստանում նաև Լիոնը, որն արդեն XV դարում դարձավ Արևմտյան Եվրոպայի առևտրական խոշոր կենտրոններից մեկը։

Առևտրի բուռն զարգացմանը մեծապես նպաստեց նաև Ֆրանսիական միապետության վարած քաղաքականությունը։ Դրամի մշտական կարիք ունեցող Ֆրանսիական թագավորները, միապետությունը ուժեղացնելու նպատակով, XIV դարից սկսած զգալի չափով օգտագործում են բուրժուազիայի կուտակած հսկայական հարստությունները՝ վարկերի և փոխառությունների ձևով։

Առևտրի, բանկային ու վարկային սիստեմի զարգացման հետ միաչքին ուժեղ վերելք է ապրում նաև արհեստը, ստեղծվում են առաջին կապիտալիստական մանուֆակտուրաները։ Ջուլհակության հետ միասին զարգանում են ոսկու և արծաթի շինվածքների արտադրությունը, հանքագործությունն ու մետաղագործությունը։

Սակայն Ֆրանսիական բուրժուազիայի ձևավորումն ու զարգացումը այն առանձնահատկությունն ուներ, որ նա պատմական ասպարեզ իջավ ոչ միայն առևտրի և արդյունաբերության զարգացման հետևանքով։ «Թե ինչպես Ֆրանսիական բուրժուազիան,— գրել է Մարքսը,— սկզբից ևեթ, գոնե քաղաքների առաջ գալուց սկսած, մեծ ազդեցություն է ձեռք բերում նրանով, որ իրեն որպես պառլամենտ, բյուրոկրատիա և այլն կառուցեց և ոչ թե, ինչպես Անգլիայում, լոկ առևտրի և արդյունաբերության միջոցով»[1]։

Ճիշտ է, ֆեոդալական բռնապետության պայմաններում բուրժուազիան իրավահավասար չէր համարվում և դասային բաղմաթիվ պատնեշներով բաժանվում էր ազնվականությունից, բայց XVI դարում բուրժուական վերնախավերից առաջացել էր պետական բյուրոկրատիայի մի հրապարակային բանակ, որի ձեռքին էին գտնվում դատական-վարչական գրեթե բոլոր պաշտոնները։ Բացի այդ, բուրժուական խավերի մի զգալի մասը մեջ նկատվում էին ազնվականանալու ուժեղ տենդեցներ։ Քայքայվող ազնվականությունից նրանք գնում էին մեծ քանակությամբ կալվածքներ,

---

1 Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր նամակներ, հատոր I, 1936 թ., երևան, էջ 113։

ձեռք էին բերում ազնվական տիտղոսներ և գերադասում էին ապրել պետական գանձարանի հաշվին։ Ֆրանսիական միապետները, մասնավորապես Ֆրանցիսկ I-ը, խրախուսում էին բուրժուական վերնախավերի ազնվականանալու այդ ձգտումները, ամեն կերպ նպաստում նոր ազնվականության առաջացմանը, այդ համարելով հին, ֆեոդալական ազնվականության պետությանը ենթարկվելու միջոցներից մեկը։

Այս հանգամանքը՝ բնականաբար, չէր կարող բացասաբար չանդրադառնալ ֆրանսիական բուրժուազիայի դասակարգային ինքնագիտակցության զարգացման վրա։ Սրանով էլ սովորաբար բացատրում են այն հանգամանքը, որ ֆրանսիական բուրժուազիան, իտալական և անգլիական բուրժուազիայի համեմատությամբ, շատ ավելի հետամնաց էր, անվճռական և կոմպրոմիսների մեջ մտնելու ավելի մեծ հակումներ էր հանդես բերում, մանավանդ, երբ խոսքը վերաբերում էր պետական իշխանության համար մղվող պայքարին։

Այժմ թվում է, որ պետք է հասկանալի լինի, թե ինչու ֆրանսիական բուրժուազիան հումանիստական շարժման պատմության մեջ անհամեմատ ավելի թույլ դեր խաղաց։

Ֆրանսիական առաջին հումանիստները մեծ մասամբ առաջացան ազնվականության այն շրջաններից, որոնք ընդունել էին հումանիստական նոր կուլտուրայի առանձին տարրերը, այդ պատճառով էլ հումանիստական շարժումը Ֆրանսիայում, մինչև Ռաբլեի հանդես գալը, ուներ բավականին շեշտված ազնվականական երանգներ։

Մյուս առանձնահատկությունն այն է, որ ֆրանսիական հումանիստական շարժման պատմության մեջ բավականին մեծ դեր խաղաց այդ շրջանում վերջնականապես հաստատված ֆրանսիական բացարձակ միապետությունը։

Առևտրի և արդյունաբերության զարգացման հետևանքով XV դարի վերջերին Ֆրանսիայում վերջ է դրվում տնտեսական և քաղաքական մասնատվածությանը. հենվելով զարգացող քաղաքների վրա, ֆրանսիական միապետությունը փշրում է ֆեոդալական խոշոր ազնվականության ուժը և երկիրը համախմբում մի միասնական, կենտրոնացված դասային միապետության մեջ։ Այս է պատճառը, որ պատմաբանները XV և XVI դ.դ. Ֆրանսիայի պատմության գլխավոր բովանդակությունը համարում են պայքարը երկրի համակենտրոնացման, ամբողջ Ֆրանսիան մի միասնական պետության մեջ համախմբելու, բացարձակ միապետությունը ամրապնդելու համար։

Ինչպես նշել է Մարքսը, «բացարձակ միապետությունը առաջանում է անցման գարաշրջաններում, երբ ֆեոդալական հին դասերը քայքայվում են, իսկ քաղաքացիների միջնադարյան դասերից ստեղծվում է բուրժուազիայի ժամանակակից դասակարգը և վիճարկող կողմերից ոչ

մեկը գերակշռության չի հասել»[1]։ Այդ շրջանում բացարձակ միապետությունը «հանդես է գալիս իբրև քաղաքակրթող կենտրոն, իբրև ազգային միասնության հիմնադիր»[2]։

Պատմականորեն այդպիսի առաջադիմական բնույթ ուներ նաև Ֆրանսիական միապետությունը, որն այդ շրջանում հանդես էր գալիս իբրև «քաղաքակրթող կենտրոն», իբրև «ազգային միասնության հիմնադիր»։

Սրանով է բացատրվում այն հանգամանքը, որ Ֆրանսիական հումանիստները սկզբնական շրջանում պաշտպանում էին Ֆրանսիական միապետությունը, որը, մասնավորապես Ֆրանցիսկ I-ի (1515—1547) թագավորության առաջին քսան տարիներին, իսկապես որ առաջադիմական դեր էր խաղում։ Սակայն երբ Ֆրանցիսկ I-ը հետագայում անցավ ռեակցիոն քաղաքականության, հումանիստները երես դարձրին նրանից։

Ֆրանսիական միապետության գլխավոր հենարանը միջին և ստորին ազնվականությունն էր, որի մի զգալի մասը գտնվում էր զինվորական ծառայության մեջ։ Ազնվականության այս խավերից էլ առաջանում է այն բյուրոկրատիայի մի մասը, որը կերակրվում էր պետական գանձարանից ստացած միջոցներով։

Հսկայական բանակը, բյուրոկրատական ուռճացած ապարատը, ազնվականությանը տրվող թոշակներն ու նվերները մեծ միջոցներ էին կլանում, իսկ պետական գանձարանը մշտապես դատարկ էր։ Այդ հրսկայական ծախքերը հոգալու համար պետությունը դիմում էր երկու միջոցի. նախ՝ լավելացվում էին հարկերը, որ իրենց ամբողջ ծանրությամբ իջնում էին գյուղացիության վզին, և ապա՝ դիմում էին զավթողական պատերազմների։

Պետական հարկերի առասպելական աճը մեծ ցասում և զայրույթ է առաջացնում գյուղերում և քաղաքներում։ Ֆրանսիայի առանձին գավառներում առաջանում են գյուղացիական խմորումներ ու ապստամբություններ, բայց դրանք բոլորն էլ հեշտությամբ ճնշվում են։ Այս հողի վրա տեղի են ունենում նաև պլեբեյական խավերի առաջին ելույթները ֆեոդալական բռնակալության դեմ, որոնք հաճախ վերածվում են բացահայտ ապստամբության։ Ամենամեծ ապստամբություններից մեկը տեղի ունեցավ 1542 թ. հարավ-արևմտյան Ֆրանսիայի քաղաքներում։ Բորդոյում, օրինակ, ապստամբները սպանեցին գավառապետին։ Պետությունը զենքի ուժով ճնշեց ապստամբությունը։

Ֆրանսիայում ծավալված դասակարգային պայքարի նոր ձևերի համար խիստ հատկանշական են հատկապես մանուֆակտուրային պրոլետարիատի առաջին գործադուլները։

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. V, стр. 212.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 721.

1539 թ. տեղի ունեցավ տպագրիչների առաջին գործադուլը Փարիզում և Լիոնում, որն ընդունեց զինված ընդհարման բնույթ և որը ճնշվեց ամենայն դաժանությամբ։ Հատկանշական է, որ գործադուլավորների պայքարը տևեց մինչև 1555 թ. և ապա նոր թափով բռնկվեց 1571—1572 թթ.։ Բոլոր դեպքերում ֆրանսիական միապետությունը պաշտպանում էր մանուֆակտուրայի տերերին և միջոցներ էր ձեռք առնում գործադուլները ճնշելու համար։

Ֆրանսիական միապետների եկամուտների մյուս աղբյուրը այն պատերազմներն էին, որ նրանք մղում էին մոտ վաթսուն տարի (1494—1559) Իտալիան նվաճելու համար։ Այդ պատերազմներում շահագրգռված էին և՛ ֆրանսիական ազնվականությունը, որին հանգիստ չէր տալիս կողոպուտի հաշվին տնտեսական գործերը կարգավորելու հեռանկարը, և՛ ֆրանսիական բուրժուազիան, որը երազում էր իտալական նավահանգիստները օգտագործել արևելքի հետ առևտրական կապերն ընդարձակելու համար։

Չնայած իտալական արշավանքներն ունեին զավթողական բնույթ, բայց մասնավորապես Ֆրանսիայի համար այն նշանակությունը ունեցան, որ ֆրանսիացիները ծանոթացան իտալական Վերածննդի կուլտուրայի հետ։ Ֆրանսիական բարոնները կողոպուտի նպատակով մտնելով Նեապոլ և Ֆլորենցիա, ապշահար կանգնեցին արվեստի սքանչելի հուշարձանների առաջ։ Վերադառնալով Ֆրանսիա, նրանք փորձում են իրենց կյանքը վերակառուցել իտալացիների ձևով։ Հին, միջնադարյան հաստ պարիսպներով շրջապատված ամրոցների փոխարեն, որոնց փոքրիկ ու նեղ լուսամուտներից հազիվ էին արևի ճառագայթները ներս թափանցում, այժմ կառուցվում են լուսավոր ու փառահեղ պալատներ, իսկ պարիսպները փոխարինվում են շքեղ պարտեզներով ու շատրվաններով։ Պալատները զարդարվում են Իտալիայից որպես ավար բերված արձաններով ու նկարներով. իտալական նշանավոր նկարիչներն ու քանդակագործները հրավիրվում են պալատ, իտալական Վերածննդության շրջանի գրողների գործերը թարգմանվում են ֆրանսերեն։

Այս ուղղությամբ լայն «քաղաքակրթող» գործունեություն ծավալեց հատկապես Ֆրանցիսկ I-ը իր թագավորության առաջին տարինեբին։ Նա, օրինակ, պալատական ծառայության հրավիրեց Լեոնարդո դա Վինչիին, Անդրեա դել Սարտոյին, Բենվենուտո Ջիլինիին։ Իտալական նշանավոր ճարտարապետները նրա հրավերով և պատվերով կառուցեցին սքանչելի պալատներ։ Նրա ժամանակ է, որ թարգմանվում են Դանթեի, Պետրարկայի, Բոկաչիոյի գործերը։ Հասկանալի է, որ այս բոլորը չէր կարող հսկայական նշանակություն չունենալ ֆրանսիական հումանիստական կուլտուրայի ձևավորման համար։

Սակայն սխալ կլիներ ֆրանսիական հումանիզմի առաջացումը և

ձևավորումը բացատրել միայն իտալական ազդեցությամբ։ Այդ հանգամանքը անպայման խոշոր դեր խաղաց, և դա ֆրանսիական հումանիզմի մյուս առանձնահատկությունն է, բայց մյուս կողմից այդ ազդեցությունը միայն խթան էր, էականը այն էր, որ Ֆրանսիայում նույնպես հումանիստական կուլտուրայի ձևավորումը ֆեոդալական կարգերի քայքայման և բուրժուական հարաբերությունների ձևավորման հետևանք էր։

Իտալացիները բավականաչափ հեշտացրին ֆրանսիական հումանիստների աշխատանքը նաև դասական հնադարի թողած կուլտուրական ժառանգությանը ծանոթանալու բնագավառում։ Ֆրանսիացիների տրամադրության տակ կային իտալական գրողների ու գիտնականների ջանքերով հայտնագործված և վերականգնված հունական և հռոմեական գրեթե բոլոր գրողների, փիլիսոփաների, գիտնականների ու պատմաբանների գործերը, կային այդ գործերին կցված մեկնաբանություններ ու ուսումնասիրություններ։ Ֆրանսիական հումանիստներին մնում էր այդ բոլորը յուրացնելու հետ միասին շարունակել պրպտումները նոր ձեռագրեր հայտնագործելու ուղղությամբ։

Ֆրանսիական հումանիզմի ճակատագրի համար կարևոր նշանակություն ունեցան նաև Ֆրանցիսկ I-ի մղած չորս պատերազմները իսպանական թագավոր Կարլոս V-ի դեմ, ինչպես նաև այսպես կոչված կրոնական պատերազմները Ֆրանսիայում։ Գլխավոր պայքարը տեղի էր ունենում Հյուսիսային Իտալիայի համար, որը ստրատեգիական կարևոր նշանակություն ուներ։ Երկու հզոր միապետների շահերը բախվում էին նաև Բուրգունդիայի և Նավարայի համար, ինչպես՝ նաև առհասարակ Եվրոպայում առաջնության դափնին շահելու համար։

Կարլոս V-ը «համաշխարհային միապետություն» ստեղծելու իր ծրագիրը իրագործելու համար հենվում էր գլխավորապես կաթոլիկական եկեղեցու, ինկվիզիցիայի և, առհասարակ, ֆեոդալական կաթոլիկական ռեակցիոն ուժերի վրա։ Նա միաժամանակ լայն օժանդակություն էր ցույց տալիս ֆրանսիական ֆեոդալական ազնվականության և կաթոլիկական հոգևորականության այն բոլոր տարրերին, որոնք պայքար էին մղում Ֆրանսիական միապետության դեմ, իրենց վաղեմի ֆեոդալական անկախությունն ու իրավունքները վերականգնելու համար։

Ֆրանցիսկ I-ը իր հզոր հակառակորդին ու մրցակցին հակադրվելու համար ստիպված էր դիմել կաթոլիկական ֆեոդալական ռեակցիային հակադրվող առաջադիմական ուժերի օգնությանը ոչ միայն Ֆրանսիայում, այլև երկրի սահմաններից դուրս։ Սրանով պետք է բացատրել այն լիբերալիզմը, որ նա հանդես բերեց Գերմանիայում ծավալված ռեֆորմացիոն շարժման նկատմամբ, և այն օգնությունը, որ նա ցույց էր տալիս գերմանական բողոքական իշխաններին՝ կայսրի դեմ մղած նրանց պայքարի ընթացքում։ Քաղաքական նույն նկատառումներով

Ֆրանցիսկ I-ը իր թագավորության առաջին շրջանում խրախուսում և հովանավորում էր Ֆրանսիայում ֆեոդալական կաթոլիկական ռեակցիային հակադրվող բոլոր պրոգրեսիվ տարրերին։

Այս է պատճառը, որ Ֆրանցիսկ I-ի արքունիքը որոշ շրջանում դարձավ ոչ միայն ֆրանսիական ականավոր հումանիստների, այլև կրոնական ռեֆորմացիայի ներկայացուցիչների մշտական հավաքատեղին։

Ֆրանցիսկ I-ի մոտ էր աշխատում այդ ժամանակվա ականավոր գիտնականներից ու հումանիստներից մեկը՝ Գիլյոմ Բյուդեն (1458—1540), որին սովորաբար համարում են հունական բանասիրության հիմնադիրը Ֆրանսիայում։ Ֆրանցիսկ I-ի քարտուղարը լինելուց բացի, նա գրել է մեծ քանակությամբ փիլիսոփայական, պատմական, բանասիրական, իրավաբանական բնույթի աշխատություններ, թարգմանել է Պլուտարքոսի մի քանի աշխատությունները։ Ժամանակակիցները հատկապես շատ բարձր էին գնահատում նրա «Հունական լեզվի մեկնաբանությունները» և բանասիրական աշխատությունները, որոնց գլխավոր միտքն այն էր, որ դասական բանասիրությունը պետք է հանդիսանա լուսավորության հիմքը, որ միայն հին դասական գրականության ու լեզուների ուսումնասիրությունը կարող է հարստացնել մարդու մտավոր ու բարոյական աշխարհը, նրա մեջ բարձրացնել մարդկային արժանապատվության զգացմունքը։ Բյուդեի խորհրդով Ֆրանցիսկ I-ը հիմնեց դպրոցներ, նույնիսկ մի հատուկ բարձրագույն դպրոց, որը հետագայում կոչվեց «Collége de France»։ Բյուդեի ծրագրով այդ «Ուսումնական ակադեմիան» (այստեղ ուսուցումը տեղի էր ունենում երեք լեզուներով՝ լատիներեն, հունարեն և հին եբրայերեն) պետք է հակադրվեր Սորբոնին, Փարիզի համալսարանի աստվածաբանական ֆակուլտետին, որը կաթոլիկական ռեակցիայի տեսական կենտրոններից մեկն էր։ Այսպիսով հիմք է դրվում հումանիստական կրթությանը նաև Ֆրանսիայում։

Ֆրանցիսկ I-ի պալատի հետ կապված մյուս ականավոր հումանիստը լեֆևր դ'Էտապլն (1455—1537) էր, որին արքան նշանակել էր իր կրտսեր որդու դաստիարակ։ Լինելով իր ժամանակի ականավոր մաթեմատիկոսներից և դասական բանասիրության ներկայացուցիչներից մեկը, նա Արիստոտելի և հին աշխարհի այլ գրողների աշխատությունները մաքրեց միջնադարյան մեկնաբանիչների աղավաղումներից, առաջադրելով այն սկզբունքը, որ դասական գրողներին հասկանալու միակ աղբյուրը հենց այդ գրողների գործերն են։ Լեֆևրը Լյութերի հանդես գալուց առաջ, 1512 թվին, արտահայտեց այն միտքը, որ «Աստվածաշունչ»-ը հանդիսանում է կրոնական ուսմունքի միակ աղբյուրը, մի սկզբունք, որ հետագայում դարձավ լյութերականության և կալվինականության գլխավոր կովաններից մեկը։

Ֆրանցիսկ I-ը այդ շրջանում հովանավորում էր նաև ականավոր

գիտնական ու տպագրիչ Էտյեն Դոլեին, ականավոր գրողներից՝ Կլեման Մարոյին, Բոնավենտուր Դեպերյեին, Ֆրանսուա Ռաբլեին և այլն։ Նրա պալատում որոշ ժամանակ ազատ մուտք ուներ նույնիսկ ինքը Կալվինը, որն իր նշանավոր աշխատությունը նվիրեց Ֆրանցիսկ I-ին։ Պալատի շուրջը համախմբված բոլոր նշանավոր գիտնականներն ու գրողները խոբապես հավատում էին Ֆրանցիսկ I-ին, թյուրիմացաբար կարծելով, թե նա այն իդեալական միապետն է, որը Ֆրանսիայի հասարակական-քաղաքական կյանքը պետք է վերակառուցի իրենց քարոզած հումանիստական իդեալների համաձայն։

Սակայն Ֆրանցիսկ I-ի վարած այդ պրոգրեսիվ քաղաքականությունը երկար չտևեց. XVI դարի 30-ական թվականներին, կրոնական ռեֆորմացիայի ներկայացուցիչների և հումանիստների համար միանգամայն անսպասելի կերպով, Ֆրանցիսկի վարած քաղաքականության մեջ արմատական շրջադարձ է տեղի ունենում։

Դրա պատճառը հետևյալն էր. լյութերականությունը Ֆրանսիայում սկսեց տարածվել XVI դարի քսանական թվականներին, երբ Ֆրանցիսկ I-ը պաշտպանում էր գերմանական բողոքական իշխանների պայքարը իր հակառակորդ Կարլոս V-ի դեմ։ Այստեղից էլ այն բարյացակամ վերաբերմունքը, որ նա ցույց տվեց կրոնական ռեֆորմացիայի տարածմանը Ֆրանսիայում։ Եվ չնայած այդ նոր գաղափարների մուտքը Ֆրանսիա խիստ անհանգստացրեց Սորբոնի խավարամիտներին, որոնք թագավորից պահանջում էին ամենախիստ միջոցներ ձեռք առնել «հերետիկոս լյութերականների նկատմամբ», այնուամենայնիվ, թագավորը ոչ մի միջոց ձեռք չառավ։

Սակայն, երբ 30-ական թվականներին Ֆրանսիայում առաջացավ ռեֆորմացիոն նոր հոսանք, որը կոչվեց նրա հիմնադրի՝ Կալվինի անունով, բողոքականները բավականին ակտիվացրին իրենց գործունեությունը։ 1534 թ. Փարիզի փողոցներում, ինչպես նաև իրեն Ֆրանցիսկ I-ի աննջարանի դռանը, փակցվեցին կաթոլիկական եկեղեցու և բռնապետության դեմ ուղղված կոչեր։ Այս երևույթը շարժեց կաթոլիկական ռեակցիայի ճահիճը։ Տեղի ունեցան ձերբակալություններ։ 1535 թվին խարույկի վրա ողջակիզվեցին երեսունհինգ լյութերական։ Մահվան դատապարտվեց Էտյեն Դոլեն այն բանի համար, որ համարձակվել էր թարգմանել Սոկրատեսին վերագրվող հետևյալ արտահայտությունը. «Մահվանից հետո դու կլինես ոչինչ»։ Դոլեին մեղադրեցին ոգու անմահությունը բացասելու մեջ, տանջեցին և խարույկի վրա ողջակիզեցին։ Նույն ճակատագրին արժանացավ նաև հումանիստ Բերկեն՝ Լյութերի և Էրազմ Ռոտերդամցու թարգմանիչը։ Այս պայմաններում Կալվինը այլևս չէր կարող գործել Ֆրանսիայում. նա փախչում է Շվեյցարիա՝ Ժնև և այն-

ունից շարունակում իր պայքարը կաթոլիկության և կաթոլիկ եկեղեցու դեմ։

Կալվինականությունը Ֆրանցիսկ I-ին սարսափեցրեց երկու պատճառով. նախ այն, որ ռեֆորմացիոն այդ հոսանքն իր հասարակական-քաղաքական բուն էությամբ մեծ վտանգ էր հանդիսանում բացարձակ միապետության համար, և ապա այն, որ այդ ուսմունքը մեծ վարպետությամբ օգտագործեցին այն ազնվականները, որոնք իշխանության էին ձգտում։

Կալվինականության բուն էության սպառիչ բնութագիրը տվել է Էնգելսը։ «Սոցիալիզմի զարգացումը ուտոպիայից դեպի գիտություն» աշխատության մեջ Էնգելսը գրել է, որ Կալվինի «դավանանքը համապատասխանում էր այն ժամանակվա բուրժուազիայի ամենահամարձակ մասի պահանջներին։ Կանխորոշման վերաբերյալ նրա ուսմունքը կրոնական արտահայտությունն էր այն փաստի, որ առևտրի ու մրցության աշխարհում հաջողությունը կամ սնանկությունը կախված են ոչ թե առանձին անձանց գործունեությունից կամ հմտությունից, այլ նրանցից անկախ հանգամանքներից։ «Որոշում է ոչ թե որևէ առանձին մարդու կամքը կամ գործողությունները, այլ» հզորագույն, բայց անհմանալի տնտեսական ուժերի «ողորմածությունը»։ Եվ այդ հատկապես ճիշտ էր այն տնտեսական հեղաշրջման ժամանակ, երբ բոլոր հին առևտրական ուղիներն ու կենտրոնները դուրս էին մղվում նորերի կողմից, երբ հայտնագործվեցին Ամերիկան ու Հնդկաստանը, երբ նույնիսկ հին ժամանակներից հարգված՝ տնտեսական հավատի հանգանակը՝ ոսկու և արծաթի արժեքը խախտվեց և խորտակվեց։ Բացի դրանից, Կալվինի եկեղեցական կազմակերպությունը վարից վեր դեմոկրատական էր ու ռեսպուբլիկական. իսկ որտեղ աստծու արքայությունն էլ արդեն ռեսպուբլիկա-նացված է, կարո՞ղ էին արդյոք այնտեղ երկրավոր թագավորությունները մնալ որպես արքաների, եպիսկոպոսների ու ֆեոդալների հավատարիմ-հպատակներ։ Եթե լյութերականությունը Գերմանիայում հլու գործիք դարձավ գերմանական մանր իշխանների ձեռքին, ապա կալվինիզմը ռեսպուբլիկա ստեղծեց Հոլանդիայում և ուժեղ ռեսպուբլիկական պարտիաներ՝ Անգլիայում և հատկապես Շոտլանդիայում» [1]։

Միանգամայն հասկանալի է, որ Ֆրանցիսկ I-ը չէր կարող անտարբերությամբ նայել մի ուսմունքի տարածմանը Ֆրանսիայում, որն իր բուն էությամբ հակասում էր բացարձակ միապետության գլխավոր սկզբունքներին։

Սակայն կալվինականության վտանգը ֆրանսիական միապետության համար միայն այդ չէր։ Սկզբնական շրջանում եթե կալվինականու-

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, *Ընտիր երկեր, հ. II, Հայպետհրատ, 1950, էջ 124։*

թյունը բացառապես տարածվեց բուրժուազիայի և արհեստավորության շրջանում, ապա 30-ական թվականների վերջերին նրանով տարվեց ազնվականության մի զգալի մասը։ Խոսքը նախ վերաբերում է խոշոր ազնվականությանը, որ չէր հաշտվել իր վիճակի հետ և ամեն կերպ ձգտում էր վերականգնել նախկին վիճակը՝ կայսերական իշխանությունը իրեն ենթարկելու ճանապարհով։ Այս ազնվականության մեջ, սակայն, միասնություն չկար, և նա բաժանվել էր երկու խոշոր թշնամի բանակի։ Մի բանակի գլխին կանգնած էին Բուրբոնները, որոնց կողմնակիցները բողոքականներ էին, իսկ մյուս բանակի գլխին՝ Գիզ դուքսերը, որոնց կողմնակիցները կաթոլիկներ էին։ Եվ չնայած այդ երկու խմբակցությունների մեջ տեղի ունեցած պայքարը կրոնական քող ուներ, բայց իրականում դա պայքար էր իշխանության համար։ Այդ պատճառով էլ պատմաբանները այդ խմբակցությունների մեջ տեղի ունեցած երեսնամյա (1562—1598) պատերազմները իրավացիորեն անվանում են քաղաքացիական պատերազմներ։

Թե ինչպիսի արյունահեղ բնույթ էր ստանում ֆեոդալական այդ երկու խմբակցությունների միջև տեղի ունեցած պայքարը, այդ երևում է հուգենոտների (Ֆրանսիայում այսպես էին կոչվում բողոքականները) առաջնորդ Հենրիխ Բուրբոնի հարսանեկան հանդեսի ժամանակ տեղի ունեցած իրադարձություններից։ Հենրիխ Բուրբոնը պետք է ամուսնանար Ֆրանսիական թագավոր Կարլոս IX-ի քրոջ՝ Մարգարիտայի հետ։ 1572 թվի օգոստոսին Ֆրանսիայի բոլոր ծայրերից Փարիզ էին հավաքվել կաթոլիկ և բողոքական ազնվականության հազարավոր ներկայացուցիչներ հարսանեկան հանդեսին մասնակցելու համար։ Օգտագործելով առիթը, կաթոլիկները որոշում են կոտորել բոլոր հուգենոտներին։ Խնամքով նախապատրաստելով իրենց մտադրության իրագործումը, կաթոլիկները օգոստոսի լույս 29-ի գիշերը կոտորում են բոլոր հուգենոտներին, որոնք այդ ժամանակ հանգիստ քնած էին և որոնց ոչինչ հայտնի չէր կաթոլիկների մտադրության մասին։ Պատմաբանների հաշիվներով այդ գիշեր կոտորվեց մոտ 30 հազար հուգենոտ։ Պատմության մեջ այդ արյունահեղ կոտորածը հայտնի է Բարդուղիմեոսյան գիշեր անունով (ս. Բարդուղիմեոսի անունով, որի տոնի նախօրյակին տեղի ունեցավ կոտորածը)։ Արյունահեղ ընդհարումները կաթոլիկների և բողոքականների մեջ շարունակվեց մինչև դարի վերջը, որի ընթացքում կործանվեցին Վալուաների դինաստիայի վերջին թագավոր Հենրիխ III-ը, դուքս Գիզը և այլ ականավոր գործիչներ։ Ֆրանսիական գահի գլուխ անցավ հուգենոտների առաջնորդ Հենրիկոս IV Բուրբոնը (1589—1610)։

Եթե Ֆրանցիսկ I-ի թագավորության առաջին տարիներին կրոնական ռեֆորմացիայի ներկայացուցիչները և հումանիստները հանդես էին գալիս միասին, այսպես ասած ձեռք-ձեռքի տված, ապա դրությունը

վճռականապես փոխվեց այն ժամանակից սկսած, երբ Ֆրանսիայում ստեղծվեց երկու լագեր՝ բողոքականների և կաթոլիկների։ Բանից պարզվեց, որ հումանիստները լուրջ տարաձայնություններ ունեն ոչ միայն կաթոլիկական եկեղեցու, այլև բողոքականների հետ։

Առաջին շրջանում հումանիստներին և կրոնական ռեֆորմացիայի ներկայացուցիչներին միացնողը նրանց պայքարն էր կաթոլիկական եկեղեցու և հոգևորականության դեմ, չնայած հումանիստների մոտ միջնադարի դեմ ուղղված պայքարը չէր սահմանափակվում կաթոլիկական եկեղեցիով և ուներ ավելի լայն իմաստ ու բովանդակություն։ Սակայն, երբ Կալվինը հաստատվեց Ժնևում և կյանքում սկսեց իրագործել իր դավանանքի սկզբունքները, պարզվեց, որ Վերածնության դարաշրջանի մարդկանց հատուկ «կենսախինդ ազատամտությունը» հալածելու բնագավառում նա կաթոլիկներից ոչնչով ետ չէր մնում։

Այսպիսով, հումանիստները փաստորեն գտնվում էին, ինչպես ասում են, երկու կրակի արանքում. մի կողմից նրանց խարույկով սպառնում էր կաթոլիկական ռեակցիան, իսկ մյուս կողմից՝ Ժնևում հավաքված բողոքականները Կալվինի գլխավորությամբ։

Ի պատիվ ֆրանսիական հումանիստների պետք է նշել, որ նրանց լավագույն ներկայացուցիչները չդավաճանեցին իրենց դավանած սկզբունքներին և իրենց կյանքը փրկելու համար չանցան այդ բանակներից որևէ մեկի կողմը։ Նրանցից ոմանք խարույկի վրա ողջակիզվեցին, ոմանք բանտ նետվեցին, ոմանք ինքնասպանություն գործեցին, բայց ծնկի չբերեցին ոչ կաթոլիկական ռեակցիայի և ոչ էլ Կալվինի կատաղի ու դաժան մոլեռանդության առաջ։

2. ՎԱՂ ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴԸ ՖՐԱՆՍԻԱՅՈՒՄ

Ֆրանսիական Վերածննդի առաջին շրջանը, որ սովորաբար անվանում են վաղ Վերածնունդ, ընդգրկում է XVI դարի առաջին կեսը։

Այս շրջանի ամենաականավոր դեմքերից մեկը, որ շատ կարևոր դեր խաղաց ֆրանսիական հումանիզմի ձևավորման պատմության մեջ, Մարգարիտա Վալուա կամ Նավարացին (1492—1549) էր, Ֆրանցիսկ I-ի քույրը (նրա առաջին ամուսինը դուքս Կարլոս Անգուլեմացին էր, որը մահացավ 1525 թվին։ Մարգարիտան երկրորդ անգամ ամուսնացավ 1527 թ. Նավարայի թագավոր Հենրիխ դ'Ալբերի հետ, որը մահացավ 1543 թվին)։

Նավարացու գործունեության համար բնորոշ է երկու հանգամանք. նախ՝ նա բանաստեղծուհի էր և իր ժամանակվա ականավոր նովելագիրներից մեկը. և ապա՝ նրա շուրջն էին համախմբվել ֆրանսիական հու-

մանիստական շարժման և կրոնական ռեֆորմացիայի բոլոր ականավոր գործիչները. «Մարգարիտա Նավարացու խմբակ» — հաճախ այսպես են կոչում վաղ Վերածննդը Ֆրանսիայում։

Եվ դա պատահական չէր։ Նավարացին իր ժամանակվա ամենազարգացած կանանցից մեկն էր։ Նա ստացել էր փայլուն կրթություն. վաղ հասակից ազատորեն տիրապետում էր մի շարք հին և նոր լեզուների (լատիներեն, հին հրեական, իտալերեն, իսպաներեն, գերմաներեն), իսկ հետագայում (երբ քառասուն տարեկան էր) ուսումնասիրեց հունարեն լեզուն։ Նրա ամենասիրած զբաղմունքը դասական և Վերածննդյան դարաշրջանի գրականության ու փիլիսոփայության ուսումնասիրությունն էր։ Հունական և իտալական գրողների ու փիլիսոփաների գործերը ուսումնասիրելուց բացի, նա զբաղվում էր կրոնական հարցերով, հետևում էր Արևմտյան Եվրոպայում ծավալված ռեֆորմացիոն շարժումներին, կարդում այդ շարժման ականավոր գործիչների գործերը։

Նավարացին մեծ խանդավառությամբ ուսումնասիրել էր հատկապես իտալական Վերածննդի գրողներին. նրա ամենասիրած գրողներն էին Դանթեն, Պետրարկան և Բոկաչիոն։

Բազմաթիվ թելերով կապված լինելով իր դարաշրջանի առաջավոր գաղափարների հետ, Նավարացին հովանավորության տակ առավ ֆրանսիական ռեֆորմացիայի և հումանիզմի գրեթե բոլոր ականավոր ներկայացուցիչներին և իր պալատը թե՛ Փարիզում, և թե՛ մանավանդ Նավարայում (Բերնն) դարձրեց նրանց մշտական հավաքատեղը։ Նրա շուրջը համախմբված ականավոր գիտնականների ու գրողների մեջ կարելի էր տեսնել Լեֆևր դ'Էտապլին, որը, ինչպես տեսանք, Լյութերից վեց տարի առաջ արդեն որոշակիորեն ձևակերպել էր լյութերականության երկու գլխավոր սկզբունքները, Լյուդովիկ Բերկենին, Էտյեն Դոլեին, գրողներից՝ Կլեման Մարոյին, Բոնավենտուր Դեպերյեին, Ֆրանսուա Ռաբլեին։ Որոշ շրջանում Նավարացու խմբակի հետ կապված էր նաև Ժ. Կալվինը։

Բացի վերոհիշյալ գործիչներից Նավարացու խմբակի հավաքույթներին մասնակցում էին ժամանակի ականավոր պրոֆեսորներ, բժիշկներ, նկարիչներ, երաժիշտներ, մի խոսքով գրեթե բոլոր «լիբերտիները», ինչպես անվանում էին այն ժամանակվա Ֆրանսիայում ազատամիտ մարդկանց։

Խմբակի հավաքույթներում քննության էին առնվում փիլիսոփայական ու կրոնական բնույթի հարցեր, հրապարակված ու նոր գրված (ձեռագիր վիճակում) գիտական աշխատություններ, կարդացվում էին գեղարվեստական գործեր, կազմակերպվում էին ներկայացումներ և այլն։ Բոլոր հավաքույթներին Նավարացին փայլում էր ոչ միայն իր գեղեց-

կությամբ, այլև բարձր կուլտուրայով, խոր գիտելիքներով, ինքնաբուխ սրամտությամբ։

Նավարացու գործունեության համար հատկանշական է նաև այն, որ հետագայում, երբ հալածանք սկսվեց կրոնական ռեֆորմացիայի և հումանիստների դեմ, նա մեծ խիզախությամբ պաշտպանում էր հալածվողներին, իր պալատում ապաստան տալիս նրանց, հաճախ բանտից ու մահապատժից ազատում։ Այսպես, նա երկու անգամ խարույկից ազատեց Բերկենին։

Հասկանալի է, որ հումանիստներն էլ իրենց հերթին մեծ հարգանքով էին խոսում նրա մասին, նրան նվիրում բանաստեղծություններ, բոլոր դժվարությունների դեպքում (նույնիսկ նյութական կարիքի դեպքում) դիմում նրա օգնությանն ու օժանդակությանը։

Իբրև գրող Նավարացին հայտնի դարձավ գլխավորապես իր երկու ստեղծագործությամբ։ Մեկը նրա բանաստեղծությունների ժողովածուն է, որը լույս տեսավ «Իշխանուհի Մարգարիտայի մարգարիտները» ընդհանուր խորագրով, 1547 թվին, իսկ մյուսը նովելների ժողովածուն է, որը լույս տեսավ նրա մահից հետո, 155Ž թվին «Հեպտամերոն» վերնագրով։

Նավարացու բանաստեղծություններում զգացվում է հակառեֆորմացիայի ուժեղ շունչը այն ձևով, ինչպես դա արտահայտվեց լիոնյան դրպրոցի բանաստեղծների ստեղծագործություններում։ Այդ ամենից առաջ արտահայտվում է այն բանում, որ պոեզիայի մեջ կրոնական թեման սկսում է իշխող դիրքեր գրավել։ Նավարացու բանաստեղծությունների զգալի մասը կրոնական-բարոյախոսական բնույթ ունի։ Բացի այդ, լիոնյան դպրոցից է գալիս նաև այն պլատոնականությունը, որ ընկած է Նավարացու շատ բանաստեղծությունների հիմքում։ Սիրո թեման լիոնյան դպրոցի բանաստեղծների մոտ մեկնաբանվում էր պլատոնական ոգով։ Սերը համարվում էր մարդու ոգու մի ինչ-որ միստիկական ձգտում դեպի գեղեցիկ գաղափարը։ Պլատոնական սիրո նման ըմբռնումը տիպական է նաև Նավարացու բանաստեղծությունների համար։ Վերջապես, լիոնյան դպրոցի բանաստեղծները կարծում էին, թե պլատոնական սիրո ամենամեծ երգիչը եղել է Պետրարկան (իտալական պետրարկականների օրինակով), և նրան համարում էին իրենց ուսուցիչը։ Նույն ձևով վարվում է նաև Նավարացին։

Ինչ վերաբերում է կրոնական թեմայով գրված բանաստեղծություններին, ապա պարզ երևում է, որ Նավարացու համակրանքը ռեֆորմացիայի կողմն է։ Այդ ավելի որոշակի երևում է նրա «Հանցավոր ոգու հայելի» (1531 թ.) պոեմից. այստեղ Նավարացին այն միտքն էր արտահայտում, որ մարդը իր ոգին կարող է փրկել միայն հավատի միջոցով, առանց «բարի գործերի» օգնության։ Այլ խոսքով, նա հակադրվելով կա-

թոլիկական եկեղեցու դոգմաներին, պաշտպանում էր կրոնական ռեֆորմացիայի գլխավոր սկզբունքներից մեկը՝ «հավատով փրկվիր»։

Այս է պատճառը, որ Սորբոնը այդ գործը հայտարարեց «հերետիկոսական»։

1533 թվին նույն Սորբոնի պահանջով պոեմը արգելվեց։ Ֆրանցիսկ I-ը ստիպված եղավ միջամտել գործին՝ քրոջը կաթոլիկական ռեակցիայի հարձակումներից պաշտպանելու համար։

Նավարացու լավագույն ստեղծագործությունը նովելների ժողովածուն է՝ «Հեպտամերոնը»։

Նովելի ժանրի հիմնադիրը Ֆրանսիայում Նավարացին չէր։ «Հեպտամերոն»-ից առաջ հրապարակի վրա կային մի քանի ժողովածուներ, որոնց մեջ առանձին տեղ է գրավում հատկապես «Հարյուր նոր նովելներ» ժողովածուն, որի առաջին հրատարակությունը վերաբերում է 1486 թվին և որի հեղինակը հայտնի չէ։

Այս ժողովածուն համարվում է ֆրանսիական վաղ Վերածննդի փայլուն գործերից մեկը, որի շատ նովելներ ուղղված էին հոգևորականության և կուսակրոնության դեմ։

Նավարացին իր նովելները գրելու ժամանակ անպայման հաշվի է առել նախորդների փորձը, բայց նա մեծ մասամբ հետևել է Բոկաչիոյի օրինակին։ Նա ուղղակի իրեն որոշակի նպատակ է դրել ստեղծել ֆրանսիական «Դեկամերոն»։ Իր նախորդ բոլոր նովելիստների մեջ նա ամենից բարձր գնահատել է Բոկաչիոյին, եղել է նրա խանդավառ երկրպագուներից մեկը և բոլորովին պատահական չէ, որ նրա հանձնարարությամբ իր քարտուղարներից մեկը՝ Անտուան լե Մասոնը ձեռնարկեց «Դեկամերոն»-ի նոր թարգմանությունը, որը լույս տեսավ 1545 թվին։ Պետք է ենթադրել, որ այդ տարիներին Նավարացին արդեն աշխատում էր «Հեպտամերոն»-ի վրա։

«Հեպտամերոն»-ը հիշեցնում է «Դեկամերոն»-ը, նախ, իր կոմպոզիցիոն ընդհանուր կառուցվածքով։ Հետևելով Բոկաչիոյին, Նավարացին որոշել էր գրել հարյուր նովել, որոնք պետք է դասավորվեին «Դեկամերոն»-ի սկզբունքով։ Բայց նա կարողացավ գրել միայն յոթանասուներկու նովել (մահը ընդհատեց աշխատանքը), որոնք հավաքված են յոթ օրվա մեջ, այդ պատճառով էլ նրա գործը կոչվում է «Հեպտամերոն», որ նշանակում է յոթ օր։

«Հեպտամերոն»-ը «Դեկամերոն»-ի նման ունի ներածություն, որը Նավարացին գրել է 1547 թվին։ Այստեղ հեղինակը պատմում է, թե ինչպես բուժվելու նպատակով Պիրենեյան ջրերի կուրորտ բուժարանում մեծ թվով կանանց ու տղամարդկանց հասարակություն է հավաքվել։ Բուժումը ավարտելուց հետո, աշնանը, հասարակությունը ցրվում է։ Բայց ճանապարհին մեծ դժբախտություն է պատահում։ Աշնան հորդ անձրևների

հետևանքով գետերը դուրս են գալիս ափից, քշում կամուրջները, քանդում ճանապարհները։ Ոմանց քշում է հեղեղը, ոմանք հալածվում են արջերից ու ավազակներից։ Մեծ հասարակությունից մնում է ընդամենը տասը հոգի՝ հինգ տղամարդ ու հինգ կին։ Սրանք մի կերպ հասնելով Նոտր-Դամ դե Սերանս աբբայությունը, որոշում են այստեղ սպասել, մինչև անձրևները կդադարեն և ճանապարհները կվերականգնեն։ Իրենց ժամանակը նպատակահարմար անցկացնելու համար, որոշում են առավոտյան ժամերին զբաղվել սուրբ գրքի ընթերցանությամբ, իսկ ճաշից հետո պատմել զանազան պատմություններ։

Նավարացին աշխատել է ամեն մի օրվա ընթացքում պատմած նովելները նույնպես դասավորել «Դեկամերոն»-ի սկզբունքով. դրանք նվիրված են որևէ հարցի։

Սակայն այդ արտաքին նմանություններից հետ միասին կան նաև էական տարբերություններ։ Նախ, ինչպես ամեն մի օրվա, այնպես էլ բոլոր նովելների միջև չկա այն ամուր ներքին կապը, որ հատկանշական է «Դեկամերոն»-ի համար։ «Հեպտամերոն»-ը ավելի շուտ նովելների սովորական ժողովածու է։ Եվ ապա, իր ընդհանուր գաղափարական բովանդակությամբ, ինչպես նաև արվեստի ուժով «Դեկամերոն»-ը մնաց չգերազանցված մի ստեղծագործություն։

Ինքը Նավարացին իր գործի ներածության մեջ նշել է, որ ի տարբերություն Բոկաչիոյի, նա որոշել է չգրել ոչ մի նովել, որի մեջ պատկերված իրադարձությունները տեղի ունեցած չլինեն իրականության մեջ։ Հետազոտությունները պարզել են, որ Նավարացու այդ հայտարարությունը հիմնականում համապատասխանում է իրականությանը. նրա շատ նովելների հիմքում ընկած են կյանքի մեջ տեղի ունեցած իրական իրադարձություններ, իսկ նովելներ պատմողները մեծ մասամբ իրական դեմքեր են։ Այսպես, Ուազինը Լուիզա Սավոյացին է, Ֆրանցիսկ I-ի և իրեն՝ Նավարացու մայրը, Գիրկանը՝ Հենրիխ Նավարացին, Մարգարիտի ամուսինը, Պարլումանդը՝ ինքը Մարգարիտը և այլն։

Նավարացու գլխավոր սկզբունքն է գրականության և մարդկանց ներկայացնել այնպես, ինչպես կան, այդ պատճառով նա հատուկ ուշադրություն է դարձնում մանրամասներին, միշտ աշխատելով մեծ ճշտությամբ նկարագրել գործողության վայրը, այն կոնկրետ հանգամանքները, որոնց մեջ տեղի է ունենում գործողությունը։ Նրան հետաքրքրում է ամեն ինչ, նույնիսկ ամեն մի մանրուք. դժվար չէ նկատել, որ այս բոլորի մեջ արտահայտվել է Վերածնության դարաշրջանի համար այնքան բնորոշ հետաքրքրությունը դեպի իրական կյանքն ու մարդը։ Բացի այդ, Նավարացին ֆրանսիական գրականության պատմության մեջ առաջինն է, որ հիանում է բնության գեղեցկություններով և բնությունը դարձնում գեղարվեստական նկարագրության առարկա։

Ինչ վերաբերում է «Հեպտամերոն»-ի շոշափած թեմաներին և գաղափարական բովանդակությանը, ապա պետք է նշել, որ այդ գործը խիստ հակասական մի ստեղծագործություն է։

Հումանիստական շատ բան կա նրա նովելներում, կա նաև այն, որ նրա հավատը խորապես խախտված է հին, ֆեոդալական աշխարհի նկատմամբ։ Նրա համար կաթոլիկությունը իր ասկետիզմով արդեն պատմության գիրկը անցնող մի երևույթ է, և նրա բազմաթիվ նովելներում արտահայտվել է նրա ատելությունը կուսակրոնության տգիտության, ագահության, անառակ ու անասնական կյանքի նկատմամբ։ Նրա հերոսները, լինեն դրանք պալատական հասարակության ներկայացուցիչներ, գեղջկուհիներ, թե հասարակ ծառաներ ու աղախիններ, բոլորն էլ բարձր ձայնով խոսում են իրենց սիրո մասին, լցված են կյանքի գեղեցկությունները վայելելու բուռն ցանկություններով և մեծ հաջողությամբ պայքարում են իրենց անձնական երջանկության համար։ Նրանք ամբողջ հոգով ծիծաղում են սրբության դիմակով հանդես եկող հոգևորականների վրա և շատ հաճախ նրանց հիմար ու ծիծաղելի վիճակի մեջ դնում։ Իր հերոսների սիրային արկածները նկարագրելու ժամանակ Նավարացին առանց տատանվելու նկարագրում է շատ «անպարկեշտ» տեսարաններ, որ գրականության պատմաբանները հաճախ «ցինիզմ» որակումն են տալիս, կամ գործ են ածում «պոռնոգրաֆիկ» տերմինը։ Բայց այդ բոլորը, ինչպես տեսանք, միանգամայն հասկանալի ու բնական էին այն դարաշրջանում, երբ մարդկային անհատականությունն աղատագրվում էր ասկետիզմի կապանքներից։

Իր ստեղծագործության այս բոլոր կողմերով Նավարացին անպայման կապված է հումանիստական շարժման հետ։ Բայց նրա հումանիզմն ունի բավականին շեշտված աղնվական երանգ և կրոնական-միստիկական քող։ Նա բազմաթիվ թելերով դեռևս կապված է միջին դարերի հետ։ Այդ հատկապես երևում է ամեն մի նովելի վերջում հանած հեղինակի բարոյախոսական եզրակացություններից։ Հումանիզմը Նավարացու մոտ դեռևս վերջնական համոզմունք ու աշխարհայացք չի դարձել. նա մինչև վերջ չի հրաժարվել հնից և մինչև վերջն էլ անվերապահորեն չի անցել նորի դիրքերը։

Բայց, չնայած այդ հակասություններին, այնուամենայնիվ, «Հեպտամերոն»-ը ֆրանսիական վաղ Վերածննդի արժեքավոր հուշարձաններից մեկն է։

Նավարացու խմբակի հետ կապված մյուս նշանավոր գրողը **Կլեման Մարոն** *(1495—1544) էր։ Նա ծնվել է պալատական բանաստեղծ Ժան Մարոյի ընտանիքում և միաժամանակ եղել է իր հոր աշակերտը։ Հայրը իբրև բանաստեղծ, այսպես կոչված «հռետորական դպրոցի» ներկայացուցիչ էր, որին պատկանող բանաստեղծները գրում էին այլաբանական*

բնույթի բանաստեղծություններ, մեծ մասամբ ճոռոմ ու փքուն ոճով, բարդ տաղաչափությամբ ու ռիթմով։ Մարոն նույնպես սկզբնական շրջանում հետևում էր այդ տրադիցիաներին, բայց շատ շուտով կրելով վերածնության ազդեցությունը, հրաժարվում է այդ բոլորից։

Մարոն սիստեմատիկ կրթություն չի ստացել, նրա իսկական ուսուցիչը եղել է կյանքը։ Նրա հայացքների ձևավորման համար շատ մեծ նշանակություն է ունեցել նրա ծառայությունը Մարգարիտա Նավարացու պալատում (եղել է նրա մանկլավիկը)։ Այստեղ շփվելով Մարգարիտայի շուրջը համախմբված հումանիստների հետ, նրա մեջ հետաքրքրություն է առաջանում դեպի լատիներեն լեզուն և առհասարակ դասական հնադարի գրականությունը։

Զբաղվելով լատիներեն լեզվի ուսումնասիրությամբ, Մարոն թարգմանում է Օվիդիոսի «Կերպարանափոխություններ»-ի երկու գիրքը և միաժամանակ շարունակում հին հռոմեական բանաստեղծների գործերի հետ ծանոթանալու իր աշխատանքը։

Դասական բանաստեղծների ստեղծագործություններին ծանոթանալը, ինչպես նաև Նավարացու խմբակի անդամների հետ ունեցած շփումը հսկայական նշանակություն են ունենում նրա հումանիստական հայացքների ձևավորման համար։ Նավարացու մոտ աշխատելու ժամանակ նա ծանոթանում է նաև կրոնական ռեֆորմացիայի գաղափարներին. նրա կրոնական հայացքների հետագա ձևավորման համար մեծ նշանակություն ունեցավ նաև այն, որ նա 1547 թ. փախչելով Ժնև, մի որոշակի ժամանակ մոտ հարաբերության մեջ էր Կալվինի հետ։

Մարոն 1526 թվից սկսած, իբրև բողոքական, անընդհատ հալածվել և նույնիսկ մի քանի անգամ բանտ է նետվել։ Առաջին անգամ իբրև բողոքական նա ձերբակալվեց 1526 թվին։ Ազատվելով բանտից, նույն մեղադրանքով ձերբակալվում է 1527 թվին, բայց Ֆրանցիսկ I-ի միջամտությամբ ազատվում է։ 1532 թվին նա մեղադրվում է հերետիկոսության մեջ այն բանի համար, որ պաս օրերին խոզի յուղ էր կերել։ Այս անգամ միջամտում է Մարգարիտա Նավարացին, և գործը կարճվում է։

1541 թվին նոր հալածանքներ են սկսվում Մարոյի դեմ։ Այդ ժամանակ նա տարվում է Դավիդի սաղմոսների թարգմանությամբ։ Նույն թվին հրապարակվում է նրա թարգմանությունների առաջին ժողովածուն (30 սաղմոս), որն ունեցավ չտեսնված հաջողություն։ Կալվինը ողջունեց այդ ժողովածուն և խորհուրդ տվեց Մարոյին շարունակել իր աշխատանքը։ Մարոն 1543 թվին հրատարակում է նոր ժողովածու, որտեղ արդեն թարգմանված սաղմոսների թիվը հասնում էր հիսունի։ Սորբոնի կատաղությունից պաշտպանվելու համար Մարոն այլևս չէր կարող դիմել Ֆրանցիսկ I-ի օգնությանը, իսկ Նավարացին այդ տարիներին ինքը կարիք ուներ օգնության, որովհետև նա նույնպես մեղադրվում էր «հերե-

տիկոսության» մեջ։ Մարոն նորից փախուստի դիմեց, այս անգամ ապաստան որոնելով Կալվինի մոտ, Ժնևում։ Սակայն այստեղ նա երկար չէր կարող մնալ։ Ժնևում հաստատած Կալվինի նոր կարգ ու կանոնը, նրա բողոքական մոլեռանդությունն ու կատաղի անհանդուրժողականությունը դուր չեկավ բանաստեղծին. դրանք բոլորովին չէին համապատասխանում այն հումանիստական իդեալներին, որ նա յուրացրել էր Նավարացու խմբակին պատկանելու շրջանում։ 1544 թվին նա հեռանում է Ժնևից, գնում է Սավոյա, ապա անցնում է Պյեմոնտ, այնտեղից՝ Թուրին, որտեղ նույն թվին մահանում է։

Այսպես ավարտվեց կաթոլիկական ռեակցիայի և բողոքական մոլեռանդության առաջին զոհերից մեկի կյանքը։

Իբրև բանաստեղծ՝ Կլեման Մարոն ֆրանսիական վաղ Վերածնության փայլուն դեմքերից մեկն է։ Նա իր ուժերը փորձել է չափածո խոսքի բոլոր ժանրերի բնագավառում, մեծ վարպետությամբ գործադրելով թե՛ մինչ այդ հայտնի և թե՛ նոր գրեթե բոլոր ժանրերը։ Նա գրել է պոեմներ, էկլոգներ, էլեգիա և բալլադ, էպիտաֆիա, ուղերձ, էպիգրամներ և այլն։

Նրա պոեզիայի գաղափարական բնորոշ առանձնահատկությունը հակակղերական սուր բնույթն է և այն կենսահաստատող կենսուրախությունը, որ այնքան բնորոշ է Վերածնության դարաշրջանի համար։ Ըմբոստանալով կաթոլիկական և բողոքական մոլեռանդության դեմ, Մարոն իր շատ գործերում պայքարում էր երկու ճակատում. աշխարհիկ, իրական սերը, ռեալ կյանքի պաշտամունքը, ապրելու և կյանքի գեղեցկությունները վայելելու անդիմադրելի ձգտումը, խոր հավատը մարդու ստեղծագործական ուժերի ու կարողությունների նկատմամբ,— ահա այն հիմնական տրամադրությունը, որ բնորոշ է նրա պոեզիայի համար։

Բացի այդ, Մարոն եղել է չափածո խոսքի մեծ վարպետ և հսկայական նորարարական դեր է խաղացել ֆրանսիական պոեզիայի պատմության մեջ։ Նա ամենից առաջ մեծ վարպետությամբ օգտագործել է ժողովրդական լիրիկայի բոլոր գանձերը՝ րոնդոն, բալլադը, ուիմնյակը և, մանավանդ, ժողովրդական երգերը, որոնց նա շատ լավ ծանոթ էր։ Բացի այդ, մի քանի ժանրերի, օրինակ՝ սոնետի, տրադիցիոն կառուցվածքի ու չափերի մեջ զգալի փոփոխություններ է կատարում, որ հետագայում րնդունվում է հաջորդ բանաստեղծների կողմից։

Այս է պատճառը, որ նրա ազդեցությունը ֆրանսիական պոեզիայի հետագա ընթացքի վրա շատ մեծ է եղել։

Նավարացու խմբակի հետ կապված մյուս խոշոր դեմքը **Ռոնսավենտուր Դեպերյեն** *(1510—1544) էր։*

Ծնվել է Բուրգունդիայի գավառական փոքրիկ քաղաքներից մեկում։ Ունենալով «ստոր ծագում», նա ստիպված էր կյանքում իր համար ճա-

նապարհ հարթել, հենվելով բացառապես իր կարողությունների ու ընդունակությունների վրա։ Նրա մանկության ու պատանեկության ծանր տարիներին հաջորդում է համառ ու գաժան պայքարը իր գոյությունը պահպանելու համար։

Դեպերյեի անունը հայտնի դարձավ նախ «Աստվածաշնչի» թարգմանության կապակցությամբ։ Այդ գործին ձեռնարկել էր Պյեր Օլիտոնը, որը մինչ այդ իր քաղաքական հայացքների համար արտաքսվել էր Շվեյցարիայից։ Դեպերյեն աշխատում է նրա մոտ սկզբում իբրև գրագիր (արտագրող), ապա թարգմանիչ (նա շատ լավ գիտեր հունարեն և լատիներեն)։ Բացի այդ, նա կազմում է «Աստվածաշնչի» մեջ հիշատակված բոլոր անունների ցանկը։

Այս շրջանում Դեպերյեն հանդես է գալիս իբրև համոզված «ավետարանական»՝ բողոքական։ Այնուհետև նրան մենք տեսնում ենք հումանիստ էտյեն Դոլեի մոտ, որն այդ ժամանակ աշխատում էր «լատիներեն լեզվի մեկնաբանությունները» նշանավոր աշխատության վրա։ Դեպերյեն աշխատում է նրա մոտ իբրև օգնական և կարճ ժամանակամիջոցում նրանք դառնում են մտերիմ բարեկամներ ու ընկերներ։

Այնուհետև Դեպերյեն աշխատում է Մարգարիտա Նավարացու մոտ սկզբում իբրև գրագիր, իսկ հետո իբրև նրա գրական խմբակի քարտուղար։ Այստեղ նա մոտ կապեր է հաստատում ժամանակի ականավոր հումանիստների, դրանց թվում նաև Ռաբլեի հետ։

Դեպերյեն սկզբում հանդես է գալիս գերազանցապես իբրև բանաստեղծ։ Մարգարիտա Նավարացու մոտ աշխատելու ժամանակ նա գրել էր իր ամենանշանավոր ստեղծագործությունը՝ «Cymbalum mundi», որը կարելի է հայերեն թարգմանել՝ «Զանգահարություն ամբողջ աշխարհում»։ Առաջին հրատարակությունը լույս տեսավ 1538 թվին, որի համար քիչ էր մնում խարույկ բարձրացնեին հրատարակիչ տպարանատեր Մորենին։ Սորբոնը գիրքը հայտարարեց հերետիկոսական։ Բոլոր օրինակները բռնագրավվեցին և այրվեցին։ Այդ նույն շրջանում Դեպերյեն աշխատում է իր նովելների վրա, որոնք լույս տեսան միայն նրա ողբերգական մահից հետո՝ «Նոր Զվարճանք և ուրախ խոսակցություններ» ընդհանուր խորագրով, 1558 թվին։

Դեպերյեի կյանքի վերջին տարիների մասին մեզ գրեթե ոչինչ հայտնի չէ։ Պետք է ենթադրել, որ հալածանքներն ու հետապնդումներն են պատճառը, որ նա կյանքին վերջ տվեց ինքնասպանությամբ։

Ռաբլեի հետ միասին Դեպերյեն ֆրանսիական վերածննդի ու հումանիստական շարժման ամենախոշոր դեմքերից մեկն է։

Իբրև բանաստեղծ Դեպերյեն կլեման Մարոյի աշակերտն էր, որին նա համարում էր «բանաստեղծների հայր»։ Սակայն նա գրականության

պատմության մեջ մտավ գերազանցապես իր երգիծական դիալոգներով և նովելներով։

Նրա գլխավոր ստեղծագործությունը անպայման «Ջանգահարություն ամբողջ աշխարհում» երգիծական ստեղծագործությունն է, որը միաժամանակ ֆրանսիական վաղ Վերածննդի լավագույն հուշարձաններից մեկն է։

Գործը բաղկացած է չորս դիալոգից։ Առաջին դիալոգում Մերկուրիոսը Յուպիտերի հանձնարարությամբ Ոլիմպոսից երկիր է իջնում՝ քրքրված ու կազմից ընկած «Ճակատագրի գիրքը» կազմել տալու համար։ Այդ գրքի միջոցով կարելի է իմանալ ոչ միայն անցյալը, այլև գուշակել ամեն մի մարդու ապագան։ Պանդոկում նա հանդիպում է երկու անձնավորության՝ Կուրտալիուսին և Բիրֆանեսին, որոնց հետ խոսակցության է բռնվում, և որոնք որոշում են գողանալ գիրքը։ Ննջույքի ժամանակ, երբ Մերկուրիոսը դուրս է գալիս, նրա երկու սեղանակիցները պարկից հանում են «Ճակատագրի գիրքը» և նրա փոխարեն դնում նույն ծավալով և նրան շատ նման մի այլ գիրք։ Այնուհետև, երբ Մերկուրիոսը վերադառնում է, նրանք որոշում են սրանից շուտ ազատվել, և հարմար առիթը գալիս է։ Մերկուրիոսը սկսում է գովել իրենց խմած գինին, պնդելով, որ դա ավելի համեղ է, քան Յուպիտերի նեկտարը։ Սրանք որպես փորձված բանսարկուներ Մերկուրիոսին մեղադրում են աստծուն անպատվելու մեջ և սպառնում, թե նրան պատժելու համար կհայտնեն ում հարկն է։

Բաժանվելով իր սեղանակիցներից, Մերկուրիոսը շնորհակալություն է հայտնում պանդոկապետուհուն լավ հյուրասիրության համար և հայտնում, որ ինքը նրա կյանքը հիսուն տարով երկարացնում է, որի ընթացքում նա կապրի գոհ և երջանիկ։ Պանդոկապետուհին չի հավատում։ Այդ ժամանակ Մերկուրիոսը հրաժարվում է իր խոստումից և այլ ճակատագիր է սահմանում նրա համար, պանդոկապետուհին պետք է հավիտյան ապրի ու աշխատի և ամեն ամիս արյուն թքի։

Սյուժետային տեսակետից առաջին դիալոգը սերտորեն կապվում է երրորդի հետ. վերադառնալով Ոլիմպոս, Մերկուրիոսը Յուպիտերին է հանձնում գեղեցիկ կազմված գիրքը. վերջինս բացելով, կարդում և սարսափում է։ Բանից պարզվում է, որ այդտեղ մանրամասն պատմվում է իր՝ Յուպիտերի երիտասարդական շրջանի անառակ կյանքն ու բոլոր արկածները։ Որպեսզի այդ գիրքը չընկնի նրա կնոջ՝ Հերայի ձեռքը, Յուպիտերը պատվիրում է Մերկուրիոսին վերադառնալ երկիր և ինչ գնով էլ լինի գտնել գողացված գիրքը։ Դա խիստ անհրաժեշտ է ոչ միայն հնարավոր անախորժություններն ու խայտառակությունները երկնքում կանխելու համար. չպետք է թույլ տրվի, որ «Ճակատագրի գրքում» գրված անարժան մարդկանց անունները։ Կուպիդոնից Մերկուրիոսը իմանում է, որ գողերը մեծ գումար վերցնելով՝ «Ճակատագրի գրքում» գրանցում են բոլոր նրանց անունները, ովքեր անմահության են ձգտում։ Մեր-

կուրիոսը գալիս է երկիր, որոնում է փողհարներ, որոնք ամբողջ երկրին պետք է հայտնեն Յուպիտերի պահանջը՝ գողացված գիրքը վերադարձնելու մասին։

Երկրորդ դիալոգը կոչվում է «Փիլիսոփայական քարը». այստեղ Մերկուրիոսն իր ուղեկից Տրիգաբուսին պատմում է, որ մարդիկ նրան այնքան են խնդրել «փիլիսոփայական քարը» ցույց տալու մասին, որ նրա «զահլեն գնացել է»։ Եվ ահա նա երկրի վրա եղած ժամանակ մարդկանց հիմարության վրա մի լավ ծիծաղելու նպատակով մի կտոր հասարակ խճաքար (գետաքար) մանրացնելով, փոշի է դարձրել և ցրել ամբողջ երկրով մեկ։ Ահա այդ օրվանից մարդիկ, հատկապես փիլիսոփաները, փորձում են փոշին հավաքելու և միացնելու ճանապարհով «վերականգնել» «փիլիսոփայական քարը», որը իբր թե, ոչ միայն անազնիվ մետաղները ոսկի դարձնելու հատկություն ունի, այլև բուժում է բոլոր հիվանդությունները, մարդկանց երիտասարդացնում և այլն։

Մերկուրիոսը իր ուղեկցի հետ միասին ներկա է լինում երկու փիլիսոփաների կատաղի վեճերին, նրանցից ամեն մեկը ապացուցում է, որ իրեն հավաքած փոշին է փիլիսոփայական քարը. միջամտելով նրանց վեճին, Մերկուրիոսը ասում է. «Ողորմելի մարդիկ, մի՞թե դուք հավատում եք Մերկուրիոսին, բոլոր խաբեությունների հորը։ Մի՞թե դուք հավատում եք, որ նա իսկապես ձեզ փիլիսոփայական քար է ցույց տվել, այլ ոչ թե հասարակ խճաքար՝ ձեր վրա ծիծաղելու համար»։

Վերջին, չորրորդ դիալոգը սյուժետային տեսակետից շատ քիչ է կապվում նախորդ դիալոգների հետ։ Այստեղ Մերկուրիոսը չի մասնակցում։ Գլխավոր հերոսները խոսելու կարողություն ստացած երկու շուն են՝ Գիլակտորը (հաչող) և Պամֆագուսը (ամեն ինչ խժռող), և սրանց զրույցի նյութը իրենց ստացած խոսելու կարողությունն է։ Սրանք երկուսն էլ գոհ չեն, որ այդպիսի կարողություն են ստացել, որովհետև եկել են այն եզրակացության, որ անվտանգ ապրելու համար ավելի լավ է լռել, քան խոսել։

Ինչպես տեսնում ենք, Դեպերյեի այս գործը ունի այլաբանական բնույթ և պետք է նշել, որ մինչև այսօր էլ շատ բան չի պարզված ու չի լուծված։ Սակայն այդ գործի մեկնիչների մեծ մասը հետևյալ ձևով է մեկնաբանում գլխավոր այլաբանությունների իմաստը։ Մերկուրիոսը Քրիստոսն է. նրա երկիր գալու պատմությամբ Դեպերյեն ակնարկում է Քրիստոսի միսիան։ «Ճակատագրի գիրքը» հին կտակարանն է, որ պետք է կազմվի, այլ խոսքով փոխարինվի նոր կտակարանով։ Երկու գողերը՝ Կուրտալիուսը և Բիրֆանեսը կաթոլիկության և բողոքականության այլաբանություններն են։ Գողանալով «Ճակատագրի գիրքը», նրանք այն փոխարինում են արկածների և անեկդոտների ինչ-որ ժողովածուով։ Յուպիտերը՝ աստծո այլաբանությունն է։

Եթե ընդունենք այս մեկնաբանությունը, ապա պետք է գալ այն եզրակացության, որ Դեպերյեն մերժում է և՛ Քրիստոսի գոյությունը, և՛ քրիստոնեությունը, և՛ կաթոլիկությունը, և՛ բողոքականությունը, իսկ աստվածաշունչը համարում է անեկդոտների մի ժողովածու։ Այլ խոսքով՝ պետք է ընդունել, որ նա աթեիստ և մատերիալիստ է։

Իմաստի տեսակետից համեմատաբար ավելի պարզ են երկրորդ և չորրորդ դիալոգները։ Երկրորդ դիալոգը անպայման ուղղված է կաթոլիկական եկեղեցու, կրոնի և բողոքականության դեմ, նրանց մեջ եղած կրոնական զզվուտոցների դեմ։ Այդ երկու կրոնական հոսանքներից ամեն մեկի ներկայացուցիչները կարծում են, թե միակ ճշմարիտ կրոնը իրենց դավանածն է, որ իրենք են գտել «փիլիսոփայական քարը»՝ միակ ճշմարիտ կրոնը, մինչդեռ իրականում այդ քարը՝ ճշմարիտ կրոնը, երբեք գոյություն չի ունեցել, և ոչ ոքի չի հաջողվի չեղածը գտնել։ Այսպիսով, դա մի սուր ու համարձակ երգիծանք է ուղղված կաթոլիկության ու բողոքականության դեմ, որոնց ներկայացուցիչները պնդում էին, թե միակ ճշմարիտ կրոնը իրենցն է և դաժան դատաստան էին տեսնում այլադավանների հետ։

Բոլորովին պատահական չէ, որ կաթոլիկական եկեղեցու ու Սորբոնի հետ միասին այդ համարձակ երգիծական գործը զայրացրել էր նաև Կալվինին, և եթե Դեպերյեն լսկներ նրա ձեռքը, անպայման խարույկ կբարձրացվեր։

Վերջին դիալոգի միտքը նույնպես պարզ է. վայրենի ու կատաղի հալածանքների այդ դարաշրջանում, երբ ամեն մի ազատ միտք ու համոզմունք, որ չէր համապատասխանում պաշտոնական տեսակետին, հետապնդվում էր բանտով ու ինկվիզիցիայի խարույկներով, երբ ֆեոդալական-կաթոլիկական ռեակցիան և բողոքական մոլեռանդությունը փորձում էին ոչնչացնել Վերածնության դարաշրջանի ամենամեծ նվաճումներից մեկը՝ ազատ հետազոտելու սկզբունքն ու կենսախինդ ազատամտությունը, Դեպերյեի պատկերացրած շները ամենամեծ վտանգը համարում են խոսելու և դատելու կարողությունը։ Նրանց հայտնի էր, որ խոսելու և դատելու համար շատերը բանտ նետվեցին ու խարույկի վրա ողջակիզվեցին։ Եվ եթե նրանք չեն ցանկանում ապրել «մարդկային դժբախտ ցեղի» կյանքով և խոսելն ու դատելը համարում են ամենամեծ վտանգը իրենց կյանքի համար, ապա այստեղ չի կարելի չտեսնել մի խիզախ ու համարձակ ըմբոստացում մարդկային ազատ միտքը կաշկանդող կաթոլիկական ու բողոքական բարբարոսության դեմ։

Ի դեպ, Գելակտորը և Պամֆագուսը երկու տարբեր տիպի շներ են։ Առաջինը շատ և շատ հիշեցնում է Վերածնության դարաշրջանի այն խիզախ մտածողներին, որոնք գերադասում էին մեռնել, քան ծնկի չոքել մարդկային ազատ մտքի դահիճների առաջ։ Պամֆագուսը զգույշ է, հար-

մարվող և մարդկային ամենամեծ առաքինությունը լռելն է համարում։ Ինքը Դեպերյեն պատկանում էր առաջին տիպի մարդկանց թվին և բնականաբար պետք է արհամարհանքով խոսեր պանֆագուսների մասին, որոնք ծնկաչոք ապրելը գերադասում էին հերոսական մահից։

Դեպերյեի նովելները նույնպես շնչում են նույն «կենսախինդ ազատամտությամբ»։

Գրելով իր նովելները, Դեպերյեն չի գնացել իր նախորդներին կըրկնելու ճանապարհով։ Նա քաջ ծանոթ է եղել թե՛ Բոկաչիոյի «Դեկամերոն»-ին, թե՛ Պոջոյի «Ֆացետիաներ»-ին և թե՛, առհասարակ, իտալական նովելին։ Նրան հայտնի է եղել նաև «Հարյուր նոր նովել» ֆրանսիական ժողովածուն։ Սակայն հետազոտությունները պարզել են, որ Դեպերյեն իր նովելների թեման չի առել այս կամ այն գրավոր աղբյուրից. «Ես իմ պատմվածքների հետևից,— գրել է նա,— չեմ գնացել ո՛չ Պոլիս, ո՛չ Ֆլորենցիա և ո՛չ էլ Վենետիկ»։ Եվ, իսկապես, Դեպերյեն մեծ մասամբ օգտագործել է ժողովրդի մեջ բանավոր ձևով գոյություն ունեցող և պատմվող զանազան անեկդոտներ, պատմություններ, հարկ եղած այդ բոլորը վերամշակելով և հասցնելով գեղարվեստական նովելի աստիճանին։

Սոցիալական կյանքի լայն ընդգրկման, ինչպես նաև իր ժամանակվա ֆրանսիական հասարակության կյանքը ռեալիստորեն պատկերելու տեսակետից Դեպերյեի «Նոր զվարճանք և ուրախ խոսակցություններ»-ը մի նոր աստիճան էր ֆրանսիական վերածննդի նովելի պատմության մեջ։ Նովելներն իրենց երգիծական սուր բնույթով ուղղված են ֆեոդալական հասարակության և նրա իշխող դասակարգերի, գլխավորապես հոգևորականության դեմ։ Հեղինակը հավասար չափով ջախջախիչ քննադատության է ենթարկում թե՛ կաթոլիկ հոգևորականությանը և թե՛ կալվինականներին (բողոքականներին)—կրոնական այդ երկու բանակն էլ հեղինակի համար անընդունելի ու մերժելի են։

Բայց թեմատիկայի տեսակետից նրա նովելները չեն սահմանափակվում արտոնյալ դասերի կյանքի երգիծական նկարագրությամբ։ Հանդես են բերված այն ժամանակվա ֆրանսիական հասարակության գրեթե բոլոր տիպական ներկայացուցիչները՝ միջնադարյան սխոլաստիկներ, շաղատան գիտնականներ, դատավորներ և իրավաբաններ, սխոլաստիկ մանկավարժներ, առևտրականներ, զանազան դասերի պատկանող կանայք և այլն։

Մերժելով ֆեոդալական միջնադարը իր բոլոր դասերով ու դասակարգերով, Դեպերյեն մեծ սիրով ու հարգանքով է նկարագրում պլեբեյական խավերին. նրա ամբողջ համակրանքը այդ խավերի կողմն է։

Գործն ամբողջությամբ վերցրած սկզբից մինչև վերջ թափանցված է կենսախինդ լավատեսությամբ. լավ է պարել, ասում է Դեպերյեն, ապրել և ուրախանալ, ծիծաղել ու ծիծաղել «բերանով, քթով, կզակով, կոկոր-

դով, մեր բոլոր հինգ զգայարաններով, այդ բոլորին ավելացված նաև սրտով»։ Դուցե այս տողերը նա գրել է Ռաբլեի վեպի առաջին երկու գրքերի ուժեղ տպավորության տակ, կամ գուցե այս տեսակետից Դեպերյեն հանդիսանում է Ռաբլեի անմիջական նախորդը և ուսուցիչը։ Համենայն դեպս փաստ է, որ Դեպերյեի և Ռաբլեի գործերի մեջ այդ տեսակետից շփման շատ կետեր կան։

Դեպերյեն իր նովելների հակաֆեոդալական և հակակղերական բրնույթով, իր երգիծանքով ու պլեբեյական համակրանքով, իր ռեալիզմով ֆրանսիական վաղ Վերածննդի ամենապայծառ դեմքերից մեկն է, բոլոր գլխավոր հարցերում մեծ Ռաբլեի զինակիցն ու դաշնակիցը։

3. ՖՐԱՆՍՈՒԱ ՌԱԲԼԵ (1494—1553)

Ռաբլեի ծննդյան թվականը մինչև այսօր էլ վերջնականապես ճըշտված չէ։ Ընդունված կարծիքն այն է, որ նա ծնվել է 1494 կամ 1495 թ.։ Նրա ծննդավայրը եղել է Թուրենի Շինոն քաղաքից ոչ հեռու գտնվող Դևենյեր կոչվող կալվածքը։ Ռաբլեի պապը եղել է բավականին ունևոր գյուղացի և զբաղվել է խաղողագործությամբ։ Հայրը՝ Անտուան Ռաբլեն զբաղվել է իրավաբանությամբ։

Ռաբլեն մանկության տարիներն անց է կացրել հայրենի տանը, գեղեցիկ բնության գրկում։ Գյուղական կյանքից ստացած վառ տպավորությունները նրա հարուստ երևակայության մեջ անջնջելի տպավորություն են թողել։

Նախնական կրթությունը Ռաբլեն ստացել է, այն ժամանակ ընդունված կարգի համաձայն, հոգևոր դպրոցում, սկզբում Սևիլիայի աբբայությունում, այնուհետև Անժերից ոչ հեռու գտնվող Բոմետ վանքի դպրոցում։ Նրա առաջին դաստատուները ֆրանցիսկյան միաբանության վանականներ էին, որոնք հումանիստների շրջանում հայտնի էին իրենց տգիտությամբ։ Հնարավոր է, որ սրանց մոտ նա սովորել է լատիներեն, բայց մեծ մասամբ զբաղվել է աստվածաբանությամբ։

1520 թ. Ռաբլեն անհայտ պատճառներով դառնում է ֆրանցիսկյան միաբանության վանական և քաշվում Ֆոնտենե-լե-Կոնտի վանքը։ Այստեղ Ռաբլեն շարունակում է իր զբաղմունքները լատիներեն լեզուն ուսումնասիրելու բնագավառում և միաժամանակ ձեռնարկում է նոր լեզուների՝ հունարենի և իտալերենի ուսումնասիրությունը։

Պետք է նշել, որ հունարենով զբաղվելը, այն էլ վանքում, այդ ժամանակ կապված էր մեծ դժվարությունների ու անախորժությունների հետ։ Սորբոնի խավարամիտները այդ լեզուն հռչակել էին «հերետիկոսական» և խիստ արգելել նրա դասավանդումը։ Չկար անհրաժեշտ գրակա-

նութիյուն, չկային ուսուցիչներ։ Ռաբլեն հասկանում էր, որ դասական աշխարհի կուլտուրայի հետ ծանոթանալու գլխավոր բանալիներից մեկը հունարենն է, որ, ինչպես հետագայում գրում էր նրա հերոսը իր որդուն, «առանց հունարեն լեզվի ամոթ է գիտնական կոչվելը»։ Եվ նա գաղտնի սկսում է զբաղվել հունարենի ուսումնասիրութիյամբ, բոլորովին չմտածելով անախորժ հետևանքների մասին։

Բացի այդ զբաղմունքներից Ռաբլեն կապվում է իրավաբան Անդրե Տիրակոյի խմբակի հետ, մասնակցում խմբակի հավաքութիյներին։ Դա այն ժամանակվա հումանիստական խմբակներից մեկն էր, որտեղ մեծ մասամբ ուսումնասիրում էին իրավաբանութիյուն, զբաղվում փիլիսոփայութիյամբ և գրականութիյամբ։ Ռաբլեն այստեղ առաջին անգամ սկսում է հաղորդակից լինել Վերածնութիյան դարաշրջանի առաջավոր գաղափարներին։

Սակայն 1523 թվի վերջին ինչպես Ռաբլեի, այնպես էլ հունարենով զբաղվող նրա վանական ընկերոջ՝ Պյեր Ամիի գլխին փոթորիկ է պայթում։ Նրանց տրամադրութիյան տակ եղած հունական գրքերը բռնագրավում են։ Ամիին հաջողվում է փախչել, իսկ Ռաբլեին նետում են վանքի զնդանը։ Դժվար է ասել, թե ինչ ընթացք կունենար Ռաբլեի գործը, եթե նրան օգնութիյան չհասներ նրա Բոմետի դասընկերը՝ Ժոֆուր դ'Էտիսակը, որը Մալզեի եպիսկոպոսն էր։ Նրա միջնորդութիյամբ Ռաբլեն ազատվում է բանտից, դառնում է Բենեդիկտյան միաբանութիյան անդամ, որը նրան հնարավորութիյուն է տալիս գնալ Մալզեի աբբայութիյուն։ Ժոֆուր դ'Էտիսակը Ռաբլեին նշանակում է իր անձնական քարտուղարը, որով փաստորեն ավարտվում է ապագա մեծ գրողի վանական կյանքի տասնհինգ տարվա պատմութիյունը։

Մալզեի աբբայութիյունում Ռաբլեն ապրում է մոտ չորս տարի. այստեղ նա շարունակում է ուսումնասիրել դասական գրողներին, զբաղվում է թարգմանութիյամբ, տարվում բնական գիտութիյուններով, զբաղվում է հատկապես քիմիայով և բուսաբանութիյամբ։ Շարունակում է իր զբաղմունքները նաև լեզուներ ուսումնասիրելու բնագավառում. ուսումնասիրում է հին հրեական լեզուն, ինչպես նաև իսպաներեն և անգլերեն։

Ռաբլեի հայացքների հետագա զարգացման համար հսկայական նշանակութիյուն ունեցան նրա նոր կապերը հումանիստների հետ. նա այդ շրջանում ծանոթանում է Լյութերի հայացքներին և խիստ քննադատական վերաբերմունք է մշակում կաթոլիկական եկեղեցու ու հոգևորականութիյան նկատմամբ։

1527 թվին Ռաբլեն մի կողմ նետելով իր վանական սքեմը, հեռանում է Մալզեի աբբայութիյունից։ Մոտ երեք տարի նա թափառական կյանք է վարում. լինելով Ֆրանսիայի գրեթե բոլոր կարևոր քաղաքներում ու գավառներում, նա մոտիկից ծանոթանում է իր հայրենի երկրին, Ֆրանսիա-

կան հասարակության բարքերին, ժողովրդի կյանքին ու վիճակին, իսկ 1539 թվին նրան տեսնում ենք Մոնպելիեի համալսարանի բժշկական ֆակուլտետում ուսանելիս։

Ռաբլեն հենց առաջին օրերից իր ընկերներին ու համալսարանի դասախոսներին ապշեցնում է բնական գիտությունների բնագավառում իր խոր գիտելիքներով։ Վեց ամսից հետո նա ստանում է բակալավրի գիտական աստիճան և սկսում է դասախոսություններ կարդալ. թեման հին հունական բժշկությունն էր (Հիպոկրատ, Գալեն), որ նա հիմնավորապես ուսումնասիրել էր մինչև համալսարան ընդունվելը։

Երիտասարդ գիտնականի դասախոսությունները չտեսնված հաջողություն ունեցան. հենվելով հունական տեքստերի վրա՝ Ռաբլեն մեծ հաջողությամբ հին հունական բժշկության՝ մարդու ներդաշնակ մարմնի կոնցեպցիան հակադրում է միջնադարյան ասկետական հայացքներին, հիմք դնելով Ֆրանսիայում նոր, հումանիստական բժշկագիտության։

1532 թվին Ռաբլեն տեղափոխվում է Ֆրանսիայի հումանիստական շարժման կենտրոններից մեկը՝ Լիոն։ Նա արդեն լիապես ձևակերպված հումանիստ բանասեր ու բնագետ էր։ Լիոնի հիվանդանոցում նա աշխատում է իբրև բժիշկ և միաժամանակ շարունակում իր գիտական-բանասիրական աշխատանքները։ Այստեղ լայն կապեր է հաստատում Լիոնի հումանիստական շրջանների հետ, մտերմանում Էտյեն Դոլեի և Նավարացու խմբակի այլ անդամների հետ, նամակներ գրում Էրազմ Ռոտերդամցուն։

Լիոնում Ռաբլեն ծավալում է հրատարակչական մեծ գործունեություն։ 1532 թվին նա հրատարակում է իտալական ականավոր բժիշկ Ջովաննի Մանարդի Ֆերրարացու «Բժշկագիտական նամակները», Հիպոկրատի «Աֆորիզմները» և մի քանի այլ գործեր։

Սակայն Ռաբլեի բնագիտական ու բանասիրական աշխատությունները, որքան էլ կարևոր նշանակություն ունենային ֆրանսիական հումանիզմի պատմության համար, այնուամենայնիվ նրա համաշխարհային հռչակն անխզելիորեն կապված է նրա գրական ստեղծագործական աշխատանքների հետ։ 1533 թվին Լիոնում լույս տեսավ նրա աշխարհահռչակ վեպի երկրորդ մասը, իսկ մեկ տարի հետո՝ առաջին մասը։ Իր այդ գործերով Ռաբլեն դարձավ ֆրանսիական հումանիստական շարժման կենտրոնական դեմքը և եվրոպական վերածննդի գագաթներից մեկը։

Առաջին երկու գրքով Ռաբլեն շահեց մեծ թվով բարեկամներ և հակառակորդներ։ Ֆրանսիայի բոլոր առաջավոր մարդիկ մեծ խանդավառությամբ ընդունեցին Ռաբլեի մուտքը գրականության մեջ։ Դժգոհ էին բոլոր ռեակցիոն ուժերը և, ամենից առաջ, Սորբոնի խավարամիտները. նրանք հայտարարեցին, որ Ռաբլեի վեպը մեծ վիրավորանք է հասցնում բարոյականությանը։ Եվ երբ 1534 թվականին հալածանք սկսվեց հու-

մանիստների դեմ, առաջին մարդը, որ պետք է խուսափեր հալածանքներից՝ Ռաբլեն էր։ Եվ որքան մեծ պետք է լիներ Ռաբլեի ուրախությունը, երբ նրա նախկին դասընկերներից մեկը, այժմ Փարիզի եպիսկոպոս Ժան դյու Բելլեն, դիվանագիտական հանձնարարությամբ Իտալիա մեկնելու ճանապարհին անցնում է Լիոն և առաջարկում Ռաբլեին իր հետ մեկնել Իտալիա՝ իբրև իր անձնական բժիշկը։ Ռաբլեն մեծ սիրով ընդունում է այդ առաջարկությունը և մեկնում Իտալիա։

Ռաբլեն Իտալիայում եղել է երեք անգամ։ Երկու անգամ դյու Բելլեի հետ, իսկ վերջին անգամ 1548 թվին։ Իտալական ճանապարհորդությունների ժամանակ Ռաբլեն հետաքրքրվում է ամեն ինչով, աշխատում ամեն ինչ տեսնել ու իմանալ։ Նրան հետաքրքրում են դասական հնադարի հին հուշարձաններն ու ավերակները, Վերածննդության շրջանում ստեղծված կուլտուրան և նոր բացված կենդանաբանական ու բուսաբանական այգիները, երկրի բնությունն ու մարդիկ։ Նա լայն կապեր է հաստատում իտալական հումանիստների հետ, զրուցում ամենաբազմազան հարցերի մասին, հարստացնում առանց այդ էլ բոլորին ապշեցնող իր հարուստ գիտելիքները թե՛ բանասիրության և թե՛ բնական գիտությունների բնագավառում։ Ռաբլեի սրատես աչքերից չի վրիպում նաև Հռոմի պապի արքունիքում տիրող բարքերի ոչ մի մանրուք։ Իտալիայից գրած նամակներում նա իրեն հատուկ սարկազմով պատմում է Հռոմի պապերի այլասերված կյանքի, սիրային արկածների ու կեղտոտ ինտրիգների մասին։

Կյանքի վերջին քսան տարիների ընթացքում (1534—1553) Ռաբլեն շարունակում է աշխատել վեպի հաջորդ գրքերի վրա, բայց Ֆրանսիայում սկիզբ առած կաթոլիկական ռեակցիան անհնար է դարձնում նրանց հրատարակությունը։ Սպասելով ավելի հարմար ժամանակների, Ռաբլեն 1537 թ. Մոնպելիեում բժշկագիտության դոկտորի աստիճան ստանալուց հետո մեծ մասամբ զբաղվում է բժշկական պրակտիկայով Ֆրանսիայի զանազան վայրերում։ 1542 թվին նա վերահրատարակում է վեպի առաջին երկու գրքերը, բավականաչափ մեղմացնելով այն էջերը, որոնք ուղղված էին Սորբոնի դեմ։ Այնուհետև Ռաբլեին հաջողվում է Ֆրանցիսկ I-ից իր վեպի հետագա հրատարակությունների համար թույլտվություն ստանալ, որ խիստ անհրաժեշտ էր Սորբոնի հարձակումներից պաշտպանվելու համար։ 1546 թվին հրատարակվում է վեպի երրորդ գիրքը։ Հենց այդ օրերին Փարիզի հրապարակներից մեկում խարույկի վրա այրվեց Ռաբլեի ամենամոտ բարեկամներից մեկը՝ Դոլեն։ Հեռանալով Փարիզից, նա 1547 թվին անցնում է Իտալիա, այնտեղ մնալով մոտ երկու տարի։ Այնուհետև Ռաբլեն դյու Բելլեի ցույց տված նյութական օժանդակության շնորհիվ հնարավորություն է ստանում աշխատել չորրորդ գրքի վրա, որը հրապարակվել է նրա մահից մեկ տարի առաջ՝ 1552 թվին։

Երբ լույս տեսավ գիրքը, լուրեր տարածվեցին, թե նրա հեղինակը ձերբակալված է։ Ռաբլեն ստիպված էր նորից «անհայտանալ», իսկ մեկ տարուց հետո նա մահացավ Փարիզում, որտեղ և թաղվեց։

Կենսագիրները պատմում են, որ մեռնելու ժամանակ Ռաբլեն տարակուսանք ու կասկածանք է հայտնում հանդերձյալ կյանքի նկատմամբ ասելով. «Ես գնում եմ որոնելու մեծ «կարող է պատահել»-ը»։

❋❋❋

Ռաբլեի համաշխարհային հռչակը կապված է բացառապես նրա «Գարգանտյուա և Պանտագրուել» վեպի հետ, որը, ինչպես նշվեց, բաղկացած է հինգ գրքից. «Մեծ Գարգանտյուայի, Պանտագրուելի հոր սարսափելի կյանքի պատմությունը» (1534 թ.), «Դիպսոդների թագավոր, հանրահայտ Պանտագրուելի սարսափելի արարքների պատմությունը» (1532 թ.), «Պանտագրուելի հերոսական սխրագործությունների և ասացվածքների երրորդ գիրքը» (1546 թ.), «Բարի Պանտագրուելի հերոսական սխրագործությունների և ասացվածքների չորրորդ գիրքը» (1552 թ.) և «Բարի Պանտագրուելի հերոսական սխրագործությունների և ասացվածքների հինգերորդ գիրքը» (1564 թ.)։ Առաջին մասի, որը լույս տեսավ երկրորդ մասից երկու տարի հետո, գլխավոր հերոսը Գարգանտյուան է, իսկ հաջորդ չորս մասերինը՝ նրա որդի Պանտագրուելը։

Վեպի առաջին մասի սյուժետային գլխավոր կմախքը, ինչպես նաև երկրորդ մասի մի քանի էպիզոդներ Ռաբլեն վերցրել է հսկաներին նվիրված ֆրանսիական ժողովրդական զրույցներից։ Այդ զրույցները, ինչպես Ռաբլեի ժամանակ, այնպես էլ հետագայում բանավոր ձևով գոյություն ունեին ժողովրդի մեջ։ 1532 թվին Լիոնում հրատարակվեց այդ զրույցների գրի առնված առաջին տարբերակը (կամ գուցե և գրական մշակումը) «Հսկա Գարգանտյուայի մեծ և անգնահատելի քրոնիկան» խորագրով։ Երկար ժամանակ կարծում էին, թե այդ գրքի հեղինակը Ռաբլեն է, բայց հետագա ուսումնասիրությունները ցույց տվեցին, որ այդ կարծիքը ճիշտ չէ։

Վեպի երկրորդ մասի առաջաբանում Ռաբլեն անդրադառնալով այդ քրոնիկային, գրում է. «Հեղինակը խորին համոզմունք է հայտնում, որ բոլոր կարգին մարդիկ մեծ հետաքրքրությամբ կարդացել են «Հսկա Գարգանտյուայի մեծ և անգնահատելի քրոնիկան»», բայց Ռաբլեի ցանկություններն ավելի հեռու են գնում։ Նա բոլոր կարգին մարդկանց խորհուրդ է տալիս թողնել իրենց գործը և անգիր անել այդ քրոնիկան, որպեսզի գրքի տպագրության ոչնչացման դեպքում ի վիճակի լինեն բանավոր կերպով հաղորդել գալոց սերունդներին։ «Չկա ոչ մի գիրք, որ հավասարվի

քրոնիկային՝ հետաքրքրության ու օգտակարության տեսակետից։ Հասարակությունն այդ արդեն ապացուցել է, քանի որ երկու ամսվա ընթացքում այդ գրքից ավելի վաճառվեց, քան «Աստվածաշունչ»-ը ինն ամսվա ընթացքում»։ Տարվելով քրոնիկայի հաջողություններով, հեղինակը ցանկանում է հասարակությանը ժամանցի համար նոր հնարավորություն տալ, առաջարկելով մի այլ նույնանման գիրք, եթե ոչ ավելի լավը, որի մեջ նա պատմում է Գարգանտյուայի մեծ սխրագործությունների մասին։

Ժողովրդական զրույցների սյուժետային գլխավոր առանցքը կապված է աստվածական վեպերից հայտնի Արթուր թագավորի հետ։ Սրա թագավորությանը վտանգ է սպառնում։ Կախարդ Մերլինը կետի ոսկորների աղացած փոշուց պատրաստում է հսկաներ, որոնցից մեկին կոչում են Գրանգուզյե, իսկ մյուսին՝ Գալումել։ Մերլինը նրանց գուշակում է, որ նրանք որդի կունենան, և երբ որդին դառնա յոթ տարեկան, նրանք պետք է գնան Անգլիա, ճանապարհը նրանց ցույց կտա մի չտեսնված մեծությամբ մատուկ ձի (զամբիկ)։ Երբ ծնվում է որդին, նրա անունը դնում են Գարգանտյուա, իսկ երբ նա դառնում է յոթ տարեկան, ճանապարհվում են Անգլիա։ Ճանապարհին նրանք լինում են Գերմանիայում, Շվեյցարիայում, Հունգարիայում, հանդիպում են զամբիկին, որը երբ ճանճերից պաշտպանվելու նպատակով շարժում է պոչը, երկրի երեսից արմատախիլ է անում ու սրբում ամբողջ անտառներ։ Այնուհետև պատմվում է, թե ինչպես Գարգանտյուան ծնողների մահից հետո գնում է Փարիզ, այնտեղ եկեղեցիներից մեկի զանգերը հանում ու դնում է գրպանը, բայց հետո քաղաքացիների խնդրանքով վերադարձնում։ Գնալով Անգլիա, Գարգանտյուան հարձակվում է Արթուր թագավորի թշնամիների վրա և պարտությանը մատնում նրանց։ Հաղթանակից հետո Լոնդոնում կազմակերպվում է մեծ խնջույք, խնջույքի ժամանակ Գարգանտյուան ուտում է հինգ հարյուր խոզ, չորս հարյուր հաց (ամեն մեկը 50 ֆունտ), երեք հարյուր նապաստակ, մոտ 15 տակառ գինի է խմում և այլն։

Արթուրը կարգադրում է Գարգանտյուայի համար հագուստ կարել. շապիկը կարելու համար գործածում են $802^1/_2$ արշին կտավ, կարճ վերնազգեստի (կոմզոլ) համար՝ $105^1/_2$ արշին ատլաս, իսկ նրա երիզազարդման համար՝ $32^1/_2$ արշին և այլն։

Գարգանտյուան հավատարմությամբ ծառայելով Արթուր թագավորին՝ ապրում է երկու հարյուր տարի երեք ամիս և չորս օր։

Ռաբլեն իր վեպի առաջին մասում պահպանել է ժողովրդական զրույցների ֆաբուլայի երեք գլխավոր գծերը՝ հերոսի ծնունդը և մանկությունը, ռազմական սխրագործությունները և հերոսի ճանապարհորդությունը դեպի Փարիզ։ Բացի այդ, վեպում պահպանված են ժողովրդական գլխավոր հերոսների անուններն ու նրանց իմաստը՝ Գրանգուզյե—մեծ կոկորդ, Գարգանտյուա—շատակեր, Գալումել (Ռաբլեի մոտ՝

Գարգամել—կաթսայիկ) և այլն։ Պահպանված են հերոսների ազգակցական կապերը՝ Գարգանտյուան Գրանգուզյեի և Գարգամելի որդին է։ Ռաբլեի հերոսները նույնպես հսկաներ են, աչքի են ընկնում իրենց առասպելական ուժով ու ախորժակով։ Պահպանված են ժողովրդական զրույցներից եկող շատ չափազանցություններ և ֆանտաստիկական տարրեր։ Այսպես, երբ ծնվում է Գարգանտյուան, մոր կաթը՝ 1492 պիպի (պիպին մոտ չորս հարյուր լիտր է), չի բավարարում։ Լրացուցիչ կթում են 17913 կով, որպեսզի մի կերպ բավարարեն նորածին հսկայի պահանջները։ Կամ երբ նա մեծանում է, նախաճաշի ժամանակ ուտում է միայն հինգ հարյուր խոզ, խմում է տասնհինգ տակառ գինի և այլն։

Սակայն, սխալ կլիներ կարծել, թե Ռաբլեն իր վեպի առաջին մասում նույնությամբ վերապատմել է ժողովրդական զրույցը։ Պահպանելով սյուժետային գլխավոր կմախքը, նա կատարել է շեղումներ ու հավելումներ, նոր դեպքեր ու իրադարձություններ է նկարագրել, հանդես է բերել նոր հերոսներ և, որ գլխավորն է, ավանդական սյուժետին տվել է բոլորովին նոր մեկնաբանություն, ժողովրդական ստեղծագործությունից եկած ֆանտաստիկան դարձնելով իր նոր, հումանիստական հայացքների քարոզի և ֆեոդալական աշխարհն ու կղերա-ֆեոդալական աշխարհայացքը քննադատելու հզոր միջոցներից մեկը։

Ժողովրդական զրույցների մեջ Ռաբլեի ուշադրությունը գրավել է նրանց հակասակետական ոգին, մարդու մարմնի պաշտամունքը, մարդու իրական, երկրային պահանջների փառաբանությունը, ֆիզիկական տարերքը և կյանքի բարիքները վայելելու մեծագույն հաճույքը. սրանք բոլորն էլ իրենց բուն էությամբ ուղղված էին մարդու միջնադարյան աստվածաբանական ըմբռնման և ասկետական նիհիլիզմի դեմ և միաժամանակ սրանք այնպիսի սկզբունքներ էին, որոնց իրագործման համար պայքարում էին հումանիստները։ Ռաբլեի ժողովրդայնության գաղտնիքներից մեկը հենց այս է։

Բացի այդ, քրոնիկայի ունեցած մեծ հաջողությունը Ռաբլեին թելադրում է նաև նրա վեպի ձևը. Ռաբլեն առանց տատանվելու օգտագործում է նաև ժողովրդական զրույցների ֆանտաստիկան և առհասարակ նրանց ձևական շատ առանձնահատկություններ։ Սա Ռաբլեի ժողովրդայնության մյուս առանձնահատկությունն է։

Ինքը Ռաբլեն շատ լավ հասկանում էր, որ իր ընտրած այդ ժողովրդական ձևը շատերին կարող է տգեղ ու անճոռնի թվալ։ Ընթերցողներին բոլոր հնարավոր թյուրիմացություններից նախազգուշացնելու նպատակով նա վեպի առաջին մասի ներածության մեջ գրում է. «Ալկիվիադեսը Պլատոնի դիալոգներից մեկում գովաբանելով իր ուսուցիչ Սոկրատեսին, որը, անտարակույս, թագավոր էր փիլիսոփաների մեջ, ասում է, որ նա նման է «սիլենի»։ Սիլենը փոքրիկ արկղ է, որ այժմ էլ կարելի է

տեսնել դեղագործների մոտ. արտաքինից զարդարված է զանազան չարքերի, այծամարդերի (սատիրի), շղթայակապ սագերի, կոտոշավոր նապաստակների. թռչող այծերի և նման այլ ծաղրանկարային պատկերներով. Իսկ արկղի մեջ պահվում էին հազվադեպ դեղորայք, բալասան— յումպար (անուշահոտ նյութ). Հիլ (համեմային բույսի պտուղ, որ գործածում էին նաև իբրև ռեհանական միջոց), մուշկ. թանկարժեք քարեր և այլն. այդպիսին էր նաև Սոկրատեսը. արտաքինից նա այլանդակ էր ու ծիծաղելի..., բայց եթե դուք բացեիք այդ արկղիկը, այնտեղ կգտնեիք չտեսնված իմաստություն ու առաքինություն, հիանալի կորով, անհաղթելի խիզախություն... Այդպես էլ սույն գիրքը իր վերնագրով ու թեթևամիտ արտաքինով չպետք է շփոթության մեջ գցի ընթերցողներին։ Ուշադիր ուսումնասիրության ժամանակ կերևա, որ նրա պարունակությունը ավելի թանկարժեք է ու լուրջ, քան նրա արտաքինը»։

Վեպի այդ լուրջ բովանդակության վրա ընթերցողների ուշադրությունը բևեռելու համար Ռաբլեն դիմում է մի այլ համեմատության. «Պատահե՞լ է արդյոք ձեզ տեսնել ուղեղ պարունակող ոսկոր գտած շուն։ Դա, ինչպես ասում է Պլատոնը, ամենափիլիսոփայական կենդանին է աշխարհի երեսին։ Եթե պատահել է, ապա դուք չեք կարող նկատած չլինել, թե ինչպիսի մեծ խնամքով նա պահպանում է ոսկորը, խնամքով կրծում ու ծծում։ Ի՞նչն է նրան ստիպում այդպես վարվել։ Ի՞նչի է ձգտում։ Պարզ է, նրան գրավողը ոսկորի մեջ եղած փոքր քանակությամբ ուղեղն է։ Այդ շան օրինակով դուք նույնպես պետք է իմաստուն լինեք, որովհետև ինչպես Գալենն է ասում, ուղեղը սնունդ է. որպեսզի կարողանաք զգալ և գնահատել այս՝ արտաքինից թեթև, բայց իր բովանդակությամբ լուրջ և իր էությամբ ծանր գիրքը, դուք պետք է ուշադիր ուսումնասիրությամբ միջոցով կրծեք ոսկորը և ծծեք նրա մեջ եղած ուղեղը։ Այս այլաբանությունների տակ ես հասկանում եմ, որ դուք պետք է կարդաք այն հույսով, որ կդառնաք ավելի խելոք և ազնիվ, այն ժամանակ դուք այս գրքում կգտնեք խնամքով թաքցրած ուսմունք, որը կբացի ձեզ շատ գաղտնիքներ, որ վերաբերում են ինչպես մեր կրոնին, այնպես էլ մեր քաղաքականությանն ու տնտեսական կյանքին»։

Ահա այդպես էր հասկանում Ռաբլեն իր վեպի ձևի և բովանդակության փոխհարաբերության հարցը, զգուշացնելով, որ այդ արտաքին ֆանտաստիկական-ֆոլկլորային ձևը զուտ միջոց է իր դարաշրջանի արմատական հարցերը քննության առնելու համար։

Նա խորհուրդ է տալիս ուշադրություն դարձնել հատկապես երեք հարցի վրա՝ կրոնի, քաղաքականության և տնտեսական կյանքի։

Եվ իսկապես, հենց այս երեք գլխավոր պրոբլեմներն էլ քննության են առնվում վեպի և՛ առաջին, և՛ հաջորդ մասերի մեջ։

❁❁❁

«Գարգանտյուա և Պանտագրուել» վեպի առաջին մասի գլխավոր պրոբլեմներից մեկը այն է, որ քննության է առնվում Գարգանտյուայի ծննդյան և դաստիարակման կապակցությամբ։

Վեպն սկսվում է Գարգանտյուայի ծնողների նկարագրությամբ։ Գրանգուզյեն հաշտ ու խաղաղ ապրում էր իր Ուտոպիա կոչվող Լրկրում. նա վերին աստիճանի բարի, ուրախ, կերուխում սիրող մի հսկա է։ Նրա մառանները լիքն են ամեն տեսակի մթերքներով ու, ինչ խոսք, ամենաընտիր գինիներով։ Ամեռվա համար, օրինակ, նա մորթել ու աղ դնել է տալիս 367014 գիրացած եզ։ Երբ նա դառնում է քառասուն տարեկան, ամուսնանում է Թիբեռների թագավորի աղջկա՝ Գարգամելի հետ, որը նույնպես իր նման մի հսկա է։ Ահա այս ամուսնությունից էլ ծնվում է Գարգանտյուան։ Նրա ծնունդը նման չէ սովորական երեխաների ծննդին։ Նախ, նա մոր արգանդում մնում է 11 ամիս և ապա լույս աշխարհ է գալիս մոր ականջից։ Բացի այդ, ծնվելուն պես նրա արտասանած առաջին բառերն այս են. «Խմել եմ ուզում, խմե՛լ, խմե՛լ»։ Եվ իսկապես, նորածինը, որի անունը դնում են Գարգանտյուա, աչքի է ընկնում իր առասպելական ախորժակով։ Մոր կաթի հետ միասին 17913 կովի կաթը հաղիվ է բավարարում նրան, չնայած միայն մոր կաթը առանձին վերցրած հավասար էր 2804 տակառի և ինը կճուճի։ Սա այնպիսի նմանը չունեցող մի դեպք է, որ, ինչպես նշում է Ռաբլեն, Սորբոնի համար թվաց խիստ անհավատալի և «հերետիկոսության հոտ փչող» մի բան։

Գարգանտյուայի մանկությունը ոչ մի առանձին բանով աչքի չի ընկնում. նա ուտում է, խմում, քնում, ցեխի մեջ թավալվում, փայտե ձի խաղում։ Բայց ահա գալիս է ժամանակը, երբ հայրը մտահոգվում է նրա կրթության ու դաստիարակության մասին։ Իբրև դաստիարակ-ուսուցիչ նա հրավիրում է աստվածաբանության մագիստրոս Տյուրալ Օլոֆերնին։

Սա միջնադարյան աստվածաբանական-սխոլաստիկական մանկավարժության կլասիկ ներկայացուցիչն է։ Ռաբլեն օգտագործելով առիթը, ոչնչացնող քննադատության է ենթարկում միջնադարյան սխոլաստիկան, աստվածաբանությունը, սխոլաստիկական մանկավարժությունը։

Նա ամենից առաջ գծում է մագիստրոսի պատկերը. դա մի ծաղրանկարային արտաքինով անձնավորություն է, որի գոտուց կախված է մոտ յոթ հազար ցենտներ ծանրությամբ թանաքաման, որն ունի երկաթե մեծ ձողերով ամրացված կափարիչ։ Մյուս կողմից կախված է հսկայական մեծությամբ մի անոթ, որի մեջ դասավորված են փետուրներ (գրիչ)։

Մագիստրոսը դասավանդումը սկսում է այբուբենից, ըստ որում նրա սկզբունքն այս է. աշակերտը այբուբենը անգիր պետք է իմանա և ասի

ոչ միայն սկզբից մինչև վերջ, այլև վերջից մինչև սկիզբը։ Գարգանտյուան այբուբենը սովորում է 5 տարվա և երեք ամսվա ընթացքում և լիապես բավարարում է ուսուցչի պահանջները։ Այնուհետև սկսվում է քերականության դասավանդումը, որը տևում է 13 տարի վեց ամիս, ըստ որում Գարգանտյուան միաժամանակ սովորում է գրել գոթական տառերով։ Այս նախնական գրաճանաչությունից հետո Գարգանտյուան սկսում է կարդալ Իոհան Գրալանտի տրակտատը և նրա վերաբերյալ եղած բոլոր մեկնաբանությունները։ 18 տարվա և տասնմեկ ամսվա ընթացքում Գարգանտյուան այնպես է անգիր անում այդ սխոլաստիկական տրակտատը, որ կարողանում է անգիր ասել սկզբից մինչև վերջ և վերջից մինչև սկիզբը։ Վերջապես, թվանշանները սովորեցնելու համար ուսուցիչը Գարգանտյուայի հետ պարապում է 16 տարի երկու ամիս։

Միջնադարյան սխոլաստիկական տրակտատներն անգիր անելու հետ միասին Գարգանտյուան ամեն օր հաճախում է եկեղեցի. նրա հետևից մի մեծ կողովի մեջ դրած տանում են 11 ցենտներ ծանրությամբ սուրբ գիրքը։ Եկեղեցում նա միանգամից լսում է 26—30 պատարագ և ապա վանքի պարտեզում զբոսնելիս սկսում է մտքում կրկնել «Հայր մերը» այնքան անգամ, որ «չէին կարող կրկնել 16 ճգնավոր միասին վերցրած»։

Գրանգուզյեն շատ գոհ է իր որդու հաջողություններից. բայց նրան խիստ տարօրինակ ու անհասկանալի է թվում, թե ինչու որդին որքան սովորում է, այնքան ավելի հիմարանում է ու բթանում։ Այս բանը նրան, իհարկե, խիստ անհանգստացնում է։ Եվ երբ նա իր տարակուսանքներն է հայտնում հարևան թագավորներից մեկին, վերջինս ասում է, որ մեղավորը դաստիարակն է, որովհետև նրա տված գիտությունը հիմարություն է։

Բարեբախտաբար Տյուրալ Օլոֆերնը արդեն մահացել էր. Գրանգուզյեն սկզբում հրավիրում է նույն կարգի մանկավարժ, բայց հետո որդու դաստիարակությունը հանձնում է Պանոկրատին։

Պետք է նշել, որ Ռաբլեի վեպի էական առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ նա ոչ միայն մերժում է հինը, միջնադարյանը, սխոլաստիկականը և, առհասարակ, այն ամենը, ինչ կապված է ֆեոդալական միջնադարի հետ, այլև նրան հակադրում է նորը, հումանիստականը, իր դրական ծրագիրը։

Պանոկրատը նոր տիպի մանկավարժ է, որի գործունեության հիմքում ընկած են հումանիզմի գլխավոր սկզբունքները։

Պանոկրատը դաստիարակության իր մեթոդներով, ինչպես նաև հետապնդած նպատակներով աստվածաբան մանկավարժի ուղղակի հակադրությունն է։ Ծանոթանալով իր աշակերտի գիտելիքներին, նրա մտահոգության առաջին առարկան լինում է այն, որ Գարգանտյուան հիմնավորապես մոռանա այն ամենը, ինչ սովորել է երկար տարիների ընթացքում իր նախկին ուսուցչից։ Այնուհետև նա Գարգանտյուայի ժամանակը

այնպես է դասավորում, որ ոչ մի ժամ ու րոպե ապարդյուն չկորչի։ Առաջ Գարգանտյուան արթնանում էր առավոտյան ութին կամ իննին, արթնանալուց հետո երկար ժամանակ մնում էր անկողնում, թավալգոր հորանջում։ Այժմ նա արթնանում է առավոտյան ժամը չորսին։ Ուսուցչի հետ միասին նրանք դաշտ են դուրս գալիս, դիտում արևածագը, լուսինը և տեղն ու տեղը ուսուցիչը բացատրում է այն, ինչ նրանք տեսնում ու դիտում են։ Այնուհետև Գարգանտյուան կրկնում է անցյալ օրվա դասերը, ըստ որում ուսուցիչը նրա ուշադրությունը հրավիրում է այն գործնական հետևություննների վրա, որ ունեն նրա ձեռք բերած գիտելիքները։ Թեթև նախաճաշիդ հետո նրանք ամբողջ երեք ժամ զբաղվում են դասարանային պարապմունքներով և ընթերցանությամբ, որից հետո նրանք միասին սկսում են գնդակ խաղալ և զբաղվել մարմնամարզությա՛ր։ Ճաշի ժամանակ ուսուցիչը սկսում է աշակերտի հետ զրուցել այն ամենի մասին, ինչ կա սեղանի վրա՝ հացի, աղի, մսի, ձկան, պտուղների ու բանջարեղենի։ Ճաշից հետո կազմակերպվում են զանազան խաղեր այն հաշվով, որ օգնեն երեխային սովորելու թվաբանություն և երկրաչափություն։ Այնուհետև նորից սկսվում են երեքժամյա դասարանային պարապմունքները։ Հետո ներկայանում է մարմնամարզության հատուկ ուսուցիչը, որի ղեկավարությամբ Գարգանտյուան սովորում է ձի հեծնել, լողալ, մարզվում է սուսերամարտի մեջ և այլն։ Բացի այդ, Գարգանտյուան ամեն օր զբաղվում է նաև ֆիզիկական աշխատանքով՝ փայտ է սղոցում, ջարդում և այլն։

Պանոկրատը մեծ նշանակություն է տալիս նաև գեղարվեստական դաստիարակությանը. նրա աշակերտը զբաղվում է երաժշտությամբ, նկարչությամբ։ Վերջապես կարևոր տեղ են գրավում նաև հետաքրքիր էքսկուրսիաները. նրանք լինում են գործարաններում, արհեստանոցներում, դատարաններում, խանութներում, լսում են հրապարակային զեկուցումներ, բողոքականների քարոզներ և այլն։

Այս բոլորի արդյունքը լինում է այն, որ Գարգանտյուան դառնում է իր ժամանակվա ամենակուլտուրական, բազմակողմանիորեն զարգացա՛ծ, կյանքի առաջ քաշած բոլոր պրակտիկ հարցերում տեսականորեն ու գործնականորեն կողմնորոշվող մարդկանցից մեկը։

Դժվար չէ հասկանալ, որ Ռաբլեն միջնադարյան սխոլաստիկական դաստիարակությանը հակադրում է դաստիարակության մի բոլորովին նոր սիստեմ։

Միջնադարյան սխոլաստիկական դաստիարակության բուն էությունը թալմուդականությունն էր, զանազան հեղինակությունների գրքերը սերտելը, տառակերությունը։ Ուսումնասիրվում էր ոչ թե այս կամ այն գիտությունը, բուն առարկան, այլ անգիր էր արվում այս կամ այն գիրքը այդ առարկայի մասին, իսկ ավելի հաճախ՝ այդ գրքի մասին գրված

գիրքը կամ մեկնաբանությունները։ Դա մարդու մեջ ինքնուրույն դատելու և դիտելու ընդունակությունը ոչնչացնող դաստիարակություն էր, քարոզած ֆորմուլները սերտելու վրա հիմնված դաստիարակություն, ըստ որում սերտողը իբրև օրենք չէր հասկանում սերտածի իմաստը։

Ռաբլեն, իբրև հումանիստ, ծառանում է այդ ամբողջ սիստեմի դեմ և նրան հակադրում է մի սկզբունք, որի համաձայն տեսական, մտավոր ուսուցումը սերտորեն պետք է կապված լինի իրական կյանքի, մարդու պրակտիկ գործունեության հետ, որ ուսուցման ելակետը պետք է լինի ոչ թե մեռած բառը, այլ կենդանի փաստը, իրականությունը, կյանքը։ Ամեն մի տեսական գիտելիք պետք է լինի իրական, կենդանի, փաստերից հանած եզրակացություն։

Սա այն է, ինչ որ մենք ասում ենք տեսության և պրակտիկայի, գիտության և կյանքի կապ. առանց այդ սերտ կապի Ռաբլեն չէր պատկերացնում ոչ գիտություն և ոչ էլ դաստիարակություն։ Այս է պատճառը, որ Պանոկրատը իր աշակերտի առաջ բացում է ամենից առաջ կյանքի և բնության գիրքը. աստղաբաշխություն սովորելու համար Գարգանտյուան ամենից առաջ լինում է բնության գրկում վաղ առավոտյան և ուշ երեկոյին, դիտում արևածագն ու մայրամուտը, աստղերի շարժումը, լուսնի փոփոխությունները և տեղն ու տեղը փորձում իր դիտողությունները ընդհանրացնել։ Երբ դժվարանում է, օգնության է հասնում ուսուցիչը։ Նույն սկզբունքով նա ղեկավարվում է նաև մյուս գիտությունները դասավանդելու ժամանակ։

Պանոկրատի դաստիարակչական սիստեմի երկրորդ գլխավոր սկզբունքը մտավոր և ֆիզիկական դաստիարակության զուգակցումն է։ Գարգանտյուայի մեջ պետք է ներդաշնակորեն զարգացնել և՛ հոգին, և՛ մարմինը,— այս նպատակն է հետապնդում նա։ Եվ չի կարելի հիացմունքով չկարդալ այն էջերը, որտեղ Ռաբլեն նկարագրում է, թե ինչպես իր հերոսը ուսուցչի պահանջով մարզում է իր մարմինը մարմնամարզության ու ֆիզիկական աշխատանքի օգնությամբ։ Այլ կերպ էլ չէր կարող լինել. Ռաբլեն դաստիարակության գլխավոր նպատակներից մեկը համարում է մարդու հոգեկան, մտավոր ու ֆիզիկական կարողությունների համաչափ զարգացումը։

Վերջապես, երրորդ սկզբունքը բազմակողմանիորեն զարգացած ներդաշնակ մարդու հարցն է։ Ինչպես հայտնի է, Վերածնության դարաշրջանի հումանիստների իդեալը հենց այդ ներդաշնակ մարդն էր։ Ռաբլեն ոչ միայն երազում է այդ ներդաշնակ մարդու մասին, այլև գտնում, որ դաստիարակության միջոցով կարելի է մարդու մեջ ներդաշնակորեն զարգացնել նրա մտավոր, հոգեկան ու ֆիզիկական բոլոր կարողությունները և ստեղծել Գարգանտյուայի նման բազմակողմանիորեն ու ներդաշնակորեն զարգացած մարդ։

Ռաբլեի առաջադրած վերոհիշյալ սկզբունքները վերին աստիճանի առաջադիմական էին ոչ միայն իր ժամանակի համար, այլև իրենց նշանակությունը չեն կորցրել նաև այսօր։

Սխոլաստիկական մանկավարժության քննադատության ու մերժման հետ կապված է նաև սխոլաստիկական գիտությունների քննադատությունը։ Այս տեսակետից վերին աստիճանի կարևոր է զանգերի պատմությունը, որ Ռաբլեն օգտագործում է Սորբոնի խավարամիտներին ոչնչացնող քննադատության ենթարկելու համար։

Գարգանտյուան Փարիզում հանում է Փարիզի աստվածամոր տաճարի մեծ զանգը՝ ձիու վզին կախելու նպատակով։ Սորբոնի աստվածաբանները խիստ վրդովված են այդ «հերետիկոսական» արարքի առթիվ և իրենց ներկայացուցիչն են ուղարկում Գարգանտյուայի մոտ, որը տրամաբանության բոլոր օրենքների համաձայն պետք է համոզի հսկային, թե ինչու նա աստծուն անհաճելի քայլ է կատարել։

Ամենահետաքրքիրը այդ աստվածաբան սորբոնականի ճառն է, որի միջոցով Ռաբլեն իր բոլոր հաշիվները մաքրում է կաթոլիկական ռեակցիայի ու խավարամտության այդ օջախներից մեկի հետ։

Ճառը մի վերին աստիճանի անկապ, անիմաստ, անհնթեթ դատարկաբանություն է՝ համեմված լատիներեն բազմաթիվ սխալ սերտված ֆրազներով ու քաղվածքներով, որոնց իմաստը անհայտ է իրեն՝ աստվածաբանության պրոֆեսորին։ Բայց այդ կլասիկ տգետը այնքան ինքնավստահ է, որ հիանում է ինքը իր արտասանած ճառի վրա, հատկապես այն անկապ լատինական ֆրազների, որ նա մի կերպ արտասանում է և ամեն մի ֆրազ ասելուց հետո դիմելով լսողներին՝ հարցնում է. «Լավ է ասված չէ՞», կամ՝ «Իսկապես որ լավ է ասված»։ Իսկ թե ինչ է ասված, ոչ ինքը գիտի և ոչ էլ նրա լսողներն են հասկանում անխղճորեն աղավաղված նրա լատինական ֆրազները։

Այսպիսով, Ռաբլեի վեպի գլխավոր հարվածներից մեկն ուղղված է դաստիարակության միջնադարյան մեթոդի, սխոլաստիկայի, ասկետիզմի, սխոլաստիկական գիտությունների, աստվածաբանության և իրենց՝ աստվածաբանների, մասնավորապես Սորբոնի աստվածաբանների դեմ, որոնք ամբողջ Եվրոպայում հայտնի էին իրենց տգիտությամբ և կատաղի մոլեռանդությամբ։

❋❋❋

Վեպի առաջին մասում նկարագրված մյուս գլխավոր իրադարձությունը Գրանգուզյեի և Պիկրոշոլի միջև տեղի ունեցած պատերազմի նկարագրությունն է, որտեղ շատ որոշակիորեն արտահայտվել են Ռաբլեի քաղաքական հայացքները։

Գրանգուզյեն ունի մի հարևան թագավոր Պիկրոշոլ անունով, որին նա անդյալում շատ լավություն է արել և շատ բանում օգնել։ Բայց ահա այդ Պիկրոշոլը Գրանգուզյեի համար մխանգամայն անսպասելի կերպով իր զորքերով ներխուժում է նրա երկիրը, սկսում ավերել ու հրդեհել գյուղերն ու քաղաքները և բոլոր նշաններից երևում է, որ դանկանում է նվաճել ամբողջ երկիրը։ Պատերազմի առիթը հիշեցնում է Հ. Թումանյանի «Մի կաթիլ մեղրը»։ Գրանգուզյեի հովիվների և Պիկրոշոլի հաղթուխների միջև մի փոքրիկ միջադեպ է տեղի ունենում. հովիվները դանկանում են նրանցից հաց գնել, բայց նրանք հաղը վաճառելու փոխարեն սկսում են ծաղրել սրանց։ Գործը բարդանալով՝ բոնցքամարտի է վերածվում, բայց վերջանում է նրանով, որ հովիվներն իրենց պահանջած հացը վերցնելով, վճարում են պահանջվող գումարը։

Ահա այս դեպքը առիթ է դառնում, որ Պիկրոշոլը ընդհանուր զորահավաք հայտարարի և անսպասելիորեն պատերազմ սկսի Գրանգուզյեի դեմ։

Գրանգուզյեն խիստ վշտացած է։ «Իմ ամբողջ կյանքի ընթացքում,— ասում է նա,— ես միշտ հոգ եմ տարել խաղաղության մասին և ահա այժմ, ծերության հասակում ստիպված եմ կապել զենք ու զրահ, որպեսզի պաշտպանեմ իմ խեղճ հպատակների կյանքը և գույքը։ Այդ պահանջում է բանականությունը, ես նրանց աշխատանքով եմ ապրում, նրանց քրտինքը կերակրում է ինձ, իմ երեխաներին և իմ ամբողջ ընտանիքը»։

Գրանգուզյեն սկզբում դիմում է բոլոր հնարավոր միջոցներին պատերազմը կանխելու համար. նա դեսպանների միջոցով ամեն կերպ աշխատում է համոզել Պիկրոշոլին, որպեսզի նա ձեռք քաշի արյունահեղ պատերազմը շարունակելու մտքից։ Ռաբլեի հայացքների համար շատ բնորոշ է Գրանգուզյեի ներկայացուցիչ Հալլիի ճառը, որ նա ասում է Պիկրոշոլի առաջ, նրան համոզելու համար։

«Եթե դատելու լինենք մարդկայնորեն,— ասում է Հալլին,— նրա (Գրանգուզյեի—Հ. Մ.) համար ծանր է հատկապես այն հանգամանքը, որ նրան վիրավորանքներ և անիրավություններ պատճառողը դու ես և քո մարդիկը, քանի որ դու, ինչպես նաև քո նախնիները անհիշելի ժամանակներից նրա հետ եղել եք բարեկամության մեջ և մինչև հիմա ոչ որի կողմից այդ բարեկամությունը չի խախտվել։ Ոչ միայն Գրանգուզյեն և նրա ժողովուրդը, այլև բոլոր ժողովուրդները ավելի դյուրին գործ կհամարեին կործանել երկինքը, քան քանդել ժողովուրդների մեջ եղած բարեկամական կապերը։

Բացի դրանից, այդ սրբազան բարեկամությունը այնպես է արմատացել ու ժողովուրդների մեջ, որ հազիվ թե մայր ցամաքում և օվկիանոսային կղզիներում գտնվի մի ժողովուրդ, որ չցանկանա մտնել այդ բարեկամական դաշինքի մեջ, այնպես բարձր գնահատելով այդ դաշին-

քը, ինչպես իր սեփական երկիրն ու հողերը։ Մարդկության պատմության մեջ չի եղել ոչ մի իշխող, որ այնքան վայրենի ու ամբարտավան ձևով խախտեր դաշինքը և հարձակվեր ձեր ու ձեր դաշնակիցների երկրի վրա։ Նվ եթե որևէ թագավոր, հետևելով իր խորհրդատուներին, ցանկանար այլ կերպ վարվել, ապա միայն այդ դաշինքի անունը լսելով, անմիջապես կհրաժարվեր իր մտադրությունից։ Ի՞նչն է ստիպել քեզ, որ խախտես դաշինքը, ոտնահարես ամեն մի բարեկամություն և իրավունք, թշնամաբար ներխուժես մեր երկիրը, չնայած ո՛չ Գրանգուզյեն, ոչ էլ նրա հպատակները ոչ մի բանով չեն վիրավորել, չեն զայրացրել քեզ և պատերազմ չեն հայտարարել։ Այս բոլորից հետո ո՞ւր է հավատարմությունը, ո՞ւր է օրենքը, բանականությունը, ո՞ւր է մարդկայնությունը» (I մաս, գլ. 31)։

Բայց Պիկրոշոլի տիպի բռնակալների համար այդ բոլորը ոչ մի նշանակություն ունենալ չեն կարող։ Նա գալիս է այն եզրակացության, որ հակառակորդը թույլ է, որ նման միջնորդություններն ու ճառերը թուլության ու վախկոտության նշան են և որ անհրաժեշտ է պատերազմը վարել մինչև «հաղթական վախճանը»։

Գրանգուզյեն ստիպված է լինում Փարիզում ուսումը գրեթե ավարտած Գարգանտյուային օգնության հրավիրել։ Գարգանտյուան պարտության է մատնում Պիկրոշոլին և վերցնում բազմաթիվ գերիներ։

Հաջթականորեն ավարտելով պատերազմը, Գարգանտյուան բոլոր գերիներին բաց է թողնում, նույնիսկ նրանց բոլորին ճանապարհածախս տալիս, պատվիրելով, որ այլևս իրենց սուրը չբարձրացնեն Հարևանների վրա։ Նա խիստ պատժում է միայն Պիկրոշոլի խորհրդատու հրամանատարներին, որոնք հավատացրել էին արքային, թե նա ծնված է ամբողջ աշխարհը նվաճելու համար։

Պետք է նշել, որ պատերազմի այս ամբողջ նկարագրությունը Ռաբլեի համար առիթ է միայն իր ժամանակվա ամենահրատապ քաղաքական հարցերը քննության առնելու համար։

Եվ իսկապես, Ռաբլեն այդ գլուխներում հումանիզմի դիրքերից շոշափում է այնպիսի հարցեր, ինչպես, օրինակ, պատերազմի և խաղաղության հարցը, պետության և նրա վարած ներքին ու արտաքին քաղաքականության հարցերը, այն հարցը, թե ինչպիսին են միջնադարյան ֆեոդալական բռնապետները և նրա կարծիքով ինչպիսին պետք է լինեն թագավորները, ինչ հարաբերության մեջ պետք է լինեն իրենց հպատակների հետ, և առհասարակ, ո՞րն է նրանց պարտականությունը։

Ռաբլեի վեպից երևում է, որ նրա հեղինակը Վերածնության շրջանի ականավոր հումանիստների նման իր քաղաքական հայացքներով միապետական է, ֆեոդալական մասնատվածության և ֆեոդալական երկպառակությունների հակառակորդ, ուժեղ, համակենտրոնացված պետականության կողմնակից։ Բայց, լինելով միապետության կողմնակից, Ռաբ-

լեն չի իդեալականացնում միապետությունն ու միապետներին, ընդհակառակն, նա բոլոր դեպքերում ունի բավականին խիստ քննադատական վերաբերմունք իր ժամանակվա եվրոպական միապետությունների նկատմամբ։

Ռաբլեն իր վեպում գծել է ֆեոդալական բռնակալի կերպարը և նրա վարած ներքին ու արտաքին քաղաքականության նկարագրության միջոցով չափչփիչ քննադատության ենթարկել բռունցքի իրավունքի վրա կառուցված ֆեոդալական բռնապետությունը։

Պիկրոշոլը հենց այդպիսի մի ֆեոդալական բռնապետ է, որի ամենասիրած զբաղմունքը հափշտակողական պատերազմն է, ավազակային հարձակումները հարևան երկրների վրա, թալանը, այլ ժողովուրդներին կողոպտելն ու ստրկացնելը։ Բացի այդ, նա պատկանում է այն բռնակալների կարգին, որոնք հենց Ռաբլեի ժամանակ երազում էին կրկնել Ալեքսանդր Մակեդոնացու «սխրագործությունները» և տարված էին ամբողջ աշխարհը նվաճելու խելացնոր պլաններով։

Գծելով Պիկրոշոլի կերպարը, Ռաբլեն դիմել է իր ամենասիրած հնարանքներից մեկին՝ գրական ծաղրանկարին և ստեղծել մի այնպիսի երգիծական պատկեր, որի մեջ խտացված են նման կարգի բոլոր բռնակալներին հատուկ տիպական գծերը։

Երգիծանքը սկսվում է հերոսի ազնունից. Պիկրոշոլ նշանակում է մաղձոտ, ամեն մի դատարկ առիթով շուտ բռնկվող ու բորբոքվող, ցասումով լեցուն։ Եվ այդ անունը շատ դիպուկ բնորոշում է նրա բնավորության էական առանձնահատկությունները։ Նա երբեք հանգիստ ու սառը դատողությամբ ոչ մի հարց չի լուծում. միշտ բորբոքված է, կատաղած, փրփրած և այդ կիսախելագար վիճակում էլ նա լուծում է բոլոր կարևոր հարցերը և նույնիսկ պատերազմ հայտարարելու հարցը։ Տեղի է ունեցել մի շատ աննշան դեպք. բախվել են Գրանգուզյեի հովիվներն ու նրա հացթուխները, և ահա այս բավական է, որ նա դուրս գա հավասարակշռությունից, բորբոքվի ու կատաղի և արյունահեղ պատերազմ սկսի իր հարևան պետության դեմ։

Բայց սա հարցի մի կողմն է։ Նրա խևությունը հասնում է այն աստիճանի, որ մտածում է ամբողջ աշխարհը նվաճելու մասին։ Այս տեսակետից վերին աստիճանի հատկանշական են վեպի այն էջերը, որտեղ նկարագրվում է Պիկրոշոլի մոտ հրավիրված ռազմական խորհրդի նիստը։ Նրա սնապարծ ու անամեջ հրամանատարները ու խորհրդատուները այսպիսի պլան են առաջարկում. Պիկրոշոլը իր մայրաքաղաքը պաշտպանելու համար մի փոքրիկ ջոկատ կթողնի, իսկ ամբողջ զորքը կբաժանի երկու բանակի. բանակներից մեկը կներխուժի Գրանգուզյեի երկիրը և կայծակնային արագությամբ կնվաճի այն։ Պիկրոշոլի ձեռքը մեծ գումար կընկնի, որովհետև Գրանգուզյեն անթաղ գանձեր ունի։ Մյուս

բանակը առանց որևէ դիմադրության հանդիպելու կնվաճի ամբողջ Եվրոպան։ Հասնելով Ջիբրալտար՝ նա նեղուցը կանվանի իր անունով՝ «Պիկրոշոլյան ծով», և ապա կսկսի Թունիսի, Ալժիրի և երկրի այդ մասում ընկած մյուս բոլոր պետությունների նվաճումը։ Մյուս բանակը Գրանգուզնեն պարտության մատնելուց հետո կնվաճի Բոհեմիան, Շվաբիան, Վիտենբերգը, Բավարիան, Ավստրիան, Շվեդիան. Դանիան. Գոթլանդիան, մի խոսքով մինչև Հյուսիսային ծովը ընկած տարածությունները։ Շարունակելով հաղթական արշավանքը, Պիկրոշոլը կնվաճի Նորմանդիան, Անգլիան, Պրուսիան, Լեհաստանը, Իտալիան, Տրանսիլվանիան, Հունգարիան, Բուլղարիան, Ռուսաստանը, Հայաստանը, Տաճկաստանը և այլ երկրներ։

Սույն զառանցական պլանը շարադրելու ժամանակ Պիկրոշոլին թվում է, որ ինքը արդեն նվաճել է ամբողջ աշխարհը և, ինչպես վայել է հաղթողին, նա արդեն որպես իրականություն, հայտարարում է, որ Հռոմ մտնելով, նա չի համբուրի Հռոմի պապի կոշիկը, որ Երուսաղեմում նա կվերակառուցի Սողոմոնի տաճարը, որ գնրի վերցնելով XVI դարում իր ծովահենությամբ հռչակված Բարբարոսին, կնևրի նրան։ Բացի դրանից, նա իր նվաճած երկրներից առատորեն բաժին է հանում իր հրամանատարներին ու խորհրդատուներին։

Սակայն ավազի վրա կառուցված այս վիթխարի զառանցական պլանը տապալվում է Գարգանտյուայի հետ բախվելու հենց առաջին րոպեներին։ Ուղիղ շարքերով, բազմաթիվ դրոշակներով ահ ու սարսափ ազդող բանակը հոդմաորիվ է լինում առաջին լուրջ ընդհարման ժամանակ. ամեն մեկը աշխատում է իր կաշին փրկել։ Ներխուժելով Գրանգուզնեի պետության սահմանները, Պիկրոշոլի զորքերը չեն էլ մտածում կռվելու մասին. նրանք սկսում են զբաղվել խաղաղ բնակչության թալանով, կոտորում են ծերերին ու մանուկներին, հրդեհում գյուղերն ու ավանները։ Այսպիսով, Պիկրոշոլի բանակը մարդասպանների ու թալանչիների մի հրոսակախումբ է, որի «սխրագործությունները» նկարագրելու միջոցով Ռաբլեն կարծես թե ցանկացել է հաստատել «Հիմարության գովասանական խոսք»-ում Ռոտերդամցու արտահայտած այն միտքը, թե՝ «Պատերազմը մղում են պորտաբույծները, կավատները, գողերը, ավազակները, և հասարակության այլ տականքները»։

Ընդառաջելով ֆեոդալական հավիշտակողոպտիչ պատերազմների դեմ, Ռաբլեն Պիկրոշոլին հակադրում է Գրանգուզնեին և Գարգանտյուային, որոնց միջոցով նա արտահայտել է իր հումանիստական հայացքները քննարկվող հարցերի վերաբերյալ։ Այս տեսակետից վերին աստիճանի կարևոր են այն խոսքերը, որ ասում է Գրանգուզնեն Պիկրոշոլի գերի ընկած անապարծ զինվորներից մեկին, որի անունը Touquédillo է, որ թարգմանաբար նշանակում է ֆանֆարոն (անձնապարծ). «Անցել են հարևան-

ների երկրները նվաճելու ժամանակները,— ասում է նրան Գրանգուզյեն,— Հերկուլեսին, Ալեքսանդրին, Հաննիբալին, Սցիպիոնին, Կեսարին և նրանց նմաններին ընդօրինակելը հակասում է «սուրբ գրքի» ուսմունքին, որը մեզնից ամեն մեկից պահանջում է պահել ու պաշտպանել մեր պետությունը, հոգ տանել նրա բարեկեցության ու ղեկավարման մասին, այլ ոչ թե թշնամաբար ներխուժել հարևան երկրները։ Այն, ինչ որ սարակինոսները և այլ բարբարոսները հնում անվանում էին արքայական սիրագործություն, այժմ մենք անվանում ենք ավազակություն և բռնություն։ Նա (Պիկրոշոլը—Հ. Մ.) ավելի լավ կաներ մնար տանը և, ինչպես վայել է թագավորին, ղեկավարեր իր պետությունը և ոչ թե ներխուժեր իմ երկիրը ու թշնամաբար աներեր այն։ Գնա, տերն ընդ քեզ, աշխատիր միայն ազնիվ նպատակի համար, նշիր այն թերությունները, որ կնկատես քո թագավորի մոտ, նրան երբեք վատ խորհուրդներ չտաս, որոնք մարդկանց միտքը շարժում են միայն անձնական օգուտի մասին մտածելու ուղղությամբ, որովհետև այնտեղ, որտեղ տուժում է ընդհանուր գործը, այնտեղ տուժում է նաև անհատական շահը։ Ինչ վերաբերում է քո փըրկագնին, այն ինձ պետք չէ, ես կկարգադրեմ քեզ հանձնեն քո ձին ու զենքերը։ Այդպես պետք է վարվել հարևանի և հին բարեկամի հետ, մանավանդ, որ մեր ներկա երկպառակությունը չի կարելի պատերազմ անվանել»։

Հորը լրացնում է որդին։ Դիմելով գերի ընկած զինվորներին, նա ասում է. «Իմ նախնիները պարտվողների նկատմամբ միշտ աչքի են ընկել մարդասիրությամբ։ Նրանք նման չեն եղել այն թագավորներին և կայսրերին, որոնք իրենց կաթոլիկ համարելով՝ հարստահարում են գերիներին, պահում են բանտում և նրանց ազատելու համար մեծ գումար պահանջում»։

Պիկրոշոլյան պատերազմներին նվիրված գլուխներում Ռաբլեն հանդես է գալիս ֆեոդալական հափշտակողական պատերազմների դեմ, որոնց անբաժանելի ուղեկիցները միշտ էլ եղել են ավերածությունն ու սողոպուտը, խաղաղ բնակչության կոտորածը, բնակավայրերի հրդեհումն ու կործանումը։ Առհասարակ Ռաբլեն, իբրև հումանիստ, դեմ է պատերազմներին, ինչպես դեմ էին այդ ժամանակվա բոլոր ականավոր հումանիստներ էրազմ Ռոտերդամցին, Թոմաս Մորը, Կամպանելլան և մյուսները։ Պատերազմը նա այս կամ այն կերպ ընդունում է միայն այն դեպքում, երբ անհրաժեշտ է սեփական երկիրը պաշտպանել Պիկրոշոլների ներխուժումից։ Այս դեպքում էլ, նրա կարծիքով, պետության պարտականությունն է ամեն ինչ անել գործը խաղաղ ճանապարհով լուծելու համար։ Ինչ վերաբերում է այն տիպի պատերազմներին, որ ասենք մղում էր իսպանական թագավոր Կարլոս V-ը, Ռաբլեն համարում է ավազակություն։

Այդ նույն գլուխներում Ռաբլեն հանդես է գալիս ժողովուրդների և ազգությունների համերաշխության, բարեկամության և խաղաղ համագործակցության պաշտպանի դերում։ Նա գտնում է, որ պետություններն ու թագավորները պետք է իրար հետ մրցեն ոչ թե զենքով, բռնի ուժով, իրենց պետության սահմանները հարևանների հաշվին ընդարձակելով, այլ նրանով, թե ով ավելի լավ կղեկավարի իր երկիրը, կբարձրացնի նրա բարեկեցությունը, կմտածի իր հպատակների խաղաղ կյանքի մասին։

Ռաբլեն, իհարկե, իր ժամանակի ծնունդն էր։ Նա այլ հումանիստների նման կարծում էր, որ եթե պետության գլուխ անցնեն բազմակողմանիորեն զարգացած ու կրթված մլապետներ, ապա վերջ կտրվի պետական այն ավազակությանը, որի տիպիկ ներկայացուցիչը Պիկրոշոլն էր։ Վեպի առաջին մասը գրելու ժամանակ մեծ հույսեր կապելով Ֆրանցիսկ I-ի հետ, Ռաբլեն Պիկրոշոլին հակադրում է իդեալական միապետի կերպարը՝ ի դեմս Գրանգուզյեի, որը հիմնականում վարում է այն քաղաքականությունը, որի կողմնակիցն էր նա։ Բայց տարիների ընթացքում Ռաբլեն սկսում է մեծ կասկածանքով նայել միապետությանը, իբրև հասարակության կյանքը լավագույն ձևով կազմակերպող մի ուժի, և նրա այդ տարակուսանքները ցայտուն կերպով արտահայտվել են վեպի վերջին մասերում, որոնք գրված են Ֆրանցիսկ I-ի վարած քաղաքականության մեջ արձատական շրջադարձի տարիներին։ Հետագայում Ռաբլեն այլևս չէր հավատում, թե կարող են լինել իդեալական արքաներ, չնայած նա շարունակում է այն կարծիքին մնալ, որ ֆեոդալական անարխիային և մասնատվածությանը վերջ տալու լավագույն միջոցը կենտրոնացված միապետությունն է։

❋❋❋

Վեպի առաջին մասում Ռաբլեն նկարագրել է նաև այն ապագա հասարակությունը, որը նրա կարծիքով պետք է փոխարինի իր ժամանակ գոյություն ունեցող հասարակական-քաղաքական ամբողջ սիստեմին։ Այս ցույց է տալիս, թե ինչպես մեծ հումանիստը դժգոհ է եղել իր ժամանակվա հասարակությունից, թե ինչպես նա երազել է մարդկային կյանքը վերակառուցել իր հումանիստական իդեալների համաձայն։ Ով ա՞ռ Ռաբլեն նկարագրում է իր ուտոպիան այդ ապագա հասարակության մասին, որը շատ ու շատ կողմերով տարբերվում է նրա ժամանակվա հասարակությունից։

Պիկրոշոլի դեմ մղած պատերազմի ժամանակ իր կատարած սխրագործություններով աչքի է ընկնում մի վանական, Ժան անունով, որը վայրի խաչը ձեռքին, ժողովրդական վեպերի դյուցազունների նման, աջ

ու ձախ կոտորում է (փայտե խաչով) զավթիչներին։ Պատերազմը հաղթականորեն ավարտվելուց հետո Գարգանտյուան առատորեն պարգևատրում է իր բոլոր քաջ զինվորներին, որոնք զինքը ձեռքերին պաշտպանել են իրենց երկրի անկախությունը։ Երբ հերթը հասնում է Ժանին, նա խնդրում է իրեն թույլատրել Լուարայի ափին կառուցել մի մենաստան, որն ամեն տեսակետից պետք է տարբերվի այն ժամանակ գոյություն ունեցող մենաստաններից՝ թե՛ իր արտաքին տեսքով, թե՛ բնակիչներով և թե՛ նրանց ապրելու ձևով։

Գարգանտյուայի նյութական և բարոյական օժանդակությամբ Ժանը իրագործում է իր մտադրությունը. նրա կառուցած «վանքը» հին, միջնադարյան մենաստաններից տարբերվում է նախ իր արտաքինով։ Դա վեց-հարկանի, Վերածնության դարաշրջանի ճարտարապետության ոգով ու սկզբունքներով կառուցված մի հոյակապ ու ընդարձակ շենք է, որը բաժանված է վեց սենյակից բաղկացած 9332 բնակարանից։ Շենքը ոչ թե միջնադարյան վանքերի նման արտաքին աշխարհից բաժանված է երկինք սլացող պարիսպներով, այլ շրջապատված է պարտեզներով, ծաղկանոցներով ու շատրվաններով։ Ներսում ստեղծված են կուլտուրական կյանք վարելու համար բոլոր անհրաժեշտ պայմանները։ Կա մեծ գրադարան, որտեղ գրքերը դասավորված են ըստ լեզուների. հարկերից մեկում դասավորված է հունական գրականությունը, մյուսում՝ լատիներեն, ապա հին հրեական, ֆրանսիական, իտալական և իսպանական լեզուներով եղած գրականությունը։ Կա ընդարձակ պատկերասրահ, թատրոն, նույնիսկ կրկես, լողանալու և լողալու համար հատուկ հարմարություններով կառուցված ավազան և այլն։ Շենքի ներսում կարելի է տեսնել բազմաթիվ արձաններ ու արձանիկներ, նկարներ։

Իր ստեղծած այս նոր աբբայությունը Ժանը անվանել է Թելեմ, որ նշանակում է ազատ կամք։ Այստեղ ընդունվում են բացառապես երիտասարդ, առողջ և գեղեցիկ տղաներ ու աղջիկներ. աղջիկները՝ 10—15 տարեկան, իսկ տղաները՝ 12—18 տարեկան։ «Վանք» մտնելը, ինչպես նաև այնտեղից հեռանալը միանգամայն ազատ է։

Աբբայության խորհրդանշանն է՝ «Արա այն, ինչ որ ցանկանում ես»։ Այս սկզբունքի իմաստն այս է. Թելեմի կյանքը կառուցված է նրա բնակիչների լիակատար ազատության սկզբունքի վրա։ Մարդը պետք է լիակատար ազատություն ունենա։ Նա պետք է մտածի, զգա, ապրի, գործի, այնպես, ինչպես ցանկանում է. ոչ մի հարկադրանք, ոչ մի ճնշում ու բռնություն, ոչ մի հեղինակություն, ոչ մի պարտադիր օրենք ու կանոնադրություն, մարդկային բոլոր ուժերի ու կարողությունների, բոլոր ցանկությունների ու հակումների լիակատար ազատություն։

Անհատի լիակատար ազատության պահանջին մենք հանդիպեցինք իտալական հումանիստների մոտ։ Բայց նրանց ուշադրության կենտրո-

նում մեծ մասամբ ընկած էր անհատը առանձին վերցրած։ Ռաբլեն այդ սկզբունքը տարածում է ամբողջ հասարակության վրա. եթե հնարավոր է անհատի լիակատար աղատություն ֆեոդալական բոլոր կաշկանդումներից, ապա ինչու նույն բանը հնարավոր չէ ամբողջ հասարակության համար — վերջ ի վերջո այս է Թելեմյան աբբայության ամբողջ իմաստը։

«Նրանց ամբողջ կյանքը,— ասում է Ռաբլեն Թելեմի բնակիչների մասին,— դասավորված էր ոչ թե օրենքների, կանոնադրությունների ու կանոնների, այլ բարի ու ազատ կամքի համաձայն։ Անկոթիններից վեր էին կենում, երբ ցանկանում էին, խմում էին, ուտում, աշխատում, քնում, երբ դրձյալ ցանկանում էին։ Ոչ ոք նրանց չէր արթնացնում, ոչ ոք չէր ստիպում ուտել, խմել կամ վարվել այս կամ այլ կերպ։ Այսպես էր խորհուրդ տվել Գարգանտյուան։ Նրանց ռեգլամենտի հիմքում ընկած էր միայն մեկ հոդված. «Արա այն, ինչ որ ցանկանում ես»»։

Այս ուտոպիական հասարակության բնակիչները բազմակողմանիորեն զարգացած մարդիկ են. «Եվ նրանք բոլորը այնքան կրթված էին, որ նրանց մեջ չկար որևէ մեկը, որ չիմանար կարդալ ու գրել, երգել, նվագել, խոսել հինգ-վեց լեզվով և այդ լեզուներով բանաստեղծություն կամ մի այլ բան գրել»։ Նրանց գլխավոր զբաղմունքը իրենց ֆիզիկական, մտավոր ու հոգեկան կարողությունները բազմակողմանիորեն զարգացնելն է. նրանք զբաղվում են ընթերցանությամբ, արվեստներով ու գրականությամբ, զանազան խաղերով, որսորդությամբ և այլն։

Հատկանշական է, որ Թելեմում գոյություն ունի սեռերի լիակատար իրավահավասարություն. թե՛ տղաները և թե՛ աղջիկները ղեկավարվում են նույն գլխավոր սկզբունքով՝ արա, ինչ որ ցանկանում ես։ Սակայն, ինչպես բոլոր դեպքերում, այնպես էլ սեռերի փոխհարաբերության հարցում նրանք աչքի են ընկնում ամենաբարձր բարոյականությամբ։ Կարող են սիրել և ամուսնանալ, իսկ ամուսնությունը տեղի է ունենում միայն և միայն փոխադարձ սիրո, հարգանքի ու համաձայնության հիմքի վրա։ Այս է պատճառը, որ ամուսնացողները ապրելով միասին մինչև իրենց կյանքի վերջը, «իրար սիրում էին այնպես, ինչպես հարսանիքի ժամանակ»։

Թելեմում եկեղեցին ու հոգևորականությունը ոչ մի դեր չեն խաղում։

Ընդհանուր առմամբ Թելեմը մի վերին աստիճանի իդեալական հասարակություն է, որտեղ բոլորը հարգում ու սիրում են բոլորին, ապրում են հաշտ ու խաղաղ, երջանիկ, վայելում կյանքի բոլոր գեղեցկություններն ու հաճույքները։

Սակայն, ինչպես Վերածնության դարաշրջանի բոլոր ուտոպիանները, այնպես էլ Ռաբլեի նկարագրած Թելեմը հակասական և սահմանափակ շատ կողմեր ունի։ Ճիշտ է, Թելեմում չկա մասնավոր սեփականություն, ամեն ինչ պատկանում է նրա բնակիչներին։ Բայց խնդիրն այն է, որ դա

վերջ ի վերջո ընտրյալների մի հասարակություն է, որը միայն սպառում է ու վայելում, բայց նյութական բարիքներ չի արտադրում։ «Սև աշխատանքը» կատարում էն ուրիշները. նախ Թելեմում կա ծառաների ու աղախինների մի հսկայական բանակ, որ սպասարկում է գերաղանցապես մտավոր աշխատանքով զբաղվող երիտասարդությանը, և ապա արհեստավորների ու կախյալ գյուղացիների մի ուրիշ բանակ սիստեմատիկորեն ճատակարարում է նրանց այն ամենը, ինչ անհրաժեշտ է այդպիսի երջանիկ կյանք վարելու համար։

Շատ անորոշ է նաև Թելեմի քաղաքական կառուցվածքը. Թելեմը վերջ ի վերջո չէր կարող գոյություն ունենալ առանց այն հսկայական նյութական միջոցների, որ տրամադրում է ժանին Գարգանտյուան։ Ռաբլեն անպայման մեծ հույսեր էր կապում լուսավորյալ միապետի հետ. «Ռեսպուբլիկաները այն ժամանակ երջանիկ կլինեն,— ասում է Գարգանտյուան մի առիթով,— երբ թագավորները փիլիսոփա դառնան, կամ փիլիսոփաները՝ թագավոր»։ Ռաբլեն այդ ժամանակ հավատում էր, որ եթե թագավորները Գարգանտյուայի նման բարգաված մարդիկ լինեն, ապա ամբողջ հասարակությունը կարելի կլինի դարձնել Թելեմյան աբբայություն։

Սա, իհարկե, ուտոպիա էր, անիրագործելի մի բան, բայց մենք չպետք է մոռանանք, որ Ռաբլեն իր դարաշրջանի զավակն էր և միասետների հետ նման հույսեր կապում էին նաև այլ հումանիստներ։ Բայց ներկա դեպքում էականը ոչ այդ պատրանքներն էն, այլ այն պատմականորեն առաջադիմական գաղափարները, որ արտահայտել է Ռաբլեն Թելեմյան աբբայությունը նկարագրելու միջոցով։ Դա Վերածննդության դարաշրջանի ուտոպիաներից մեկն էր, որտեղ մեծ հումանիստը արտահայտել է իր լավագույն երազանքները լավագույն հասարակության մասին։

❁❁❁

Վեպի առաջին մասի հետ սյուժետային տեսակետից օրգանապես կապված է երկրորդ մասը։ Մեր Գրանգուզյեի մահից հետո Գարգանտյուան գահի գլուխ է անցնում և ամուսնանում իշխանուհի Բադեբեկի հետ։ Երկու տարի հետո մոր մահվան գնով ծնվում է Պանտագրուելը, որը նույնպես հոր նման մի ահռելի հսկա է։ Պանտագրուելը նույնպես դաստիարակվում է Պանոկրատի մոտ, նրա հետ միասին մեկնում Փարիզ՝ ուսումը ավարտելու նպատակով։ Նա դասախոսություններ է լսում նաև Ֆրանսիայի այլ համալսարաններում, գիտական բանավեճի բռնվում Սորբոնի պրոֆեսորների, բժիշկների, իրավաբանների, Ֆինանսիստների և այլ կարգի մարդկանց հետ։ Պանտագրուելը կարճ ժամանակամի-

2751—22

ջոցում մեծ գիտնականի և շատ զարգացած մարդու հռչակ է ձեռք բերում։ Այստեղ Պանտագրուելը ծանոթանում է մի անձնավորության հետ՝ Պանուրգ անունով, որը վեպի հաջորդ մասերում փաստորեն դառնում է կենտրոնական հերոս։ Վեպի այս մասը նույնպես ավարտվում է պատերազմով, որ մղում է Պանտագրուելը դիպսոդների թագավոր Անարխի դեմ, որը շատ կողմերով հիշեցնում է Պիկրոշոլին։ Պատերազմն ավարտվում է Անարխի պարտությամբ։ Գերի ընկած Անարխին նա հանձնում է Պանուրգի դատաստանին, որը որոշում է նրան դարձնել քացախավաճառ։

Այս մասի հետաքրքիր էջերից ևս նաև Պանտագրուելի զինակիցների մեկի՝ էպիսթեմոնի անդրշիրիմյան ճանապարհորդությունը։ Պատերազմի ժամանակ հակառակորդներից մեկը էպիսթեմոնի գլուխը կտրում է։ Պանուրգը գլուխը կպցնում է ուսերին և ինչ-որ դեղորայքով նորից կյանք տալիս նրան։ Բայց մինչ այդ էպիսթեմոնը լինում է հանդերձյալ կյանքում, Լյուցիֆերի մոտ և այստեղ հանդիպում շատ նշանավոր մարդկանց, որոնց մասին հետո նա հանգամանորեն պատմում է Պանտագրուելին ու Պանուրգին։

Վեպի այս մասի գաղափարական բովանդակությունը հասկանալու համար շատ կարևոր է Գարգանտյուայի նամակը Պանտագրուելին, որտեղ Ռաբլեն հանգամանորեն ձևով շարադրում է իր հայացքները կրթության, լուսավորության, անտիկ աշխարհի կուլտուրայի վերաբերյալ ունենալիք վերաբերմունքի, բնական գիտությունների և առհասարակ հասարակական կյանքն ու բնությունը ճանաչելու մասին։

«Այժմ բոլոր գիտությունները վերականգնված են, ինչպես նաև վերականգնված են հին լեզուները՝ հունարենը, առանց որը իմանալու ամոթ է գիտնական կոչվել, հրեական լեզուն, խալդերենը, լատիներենը։ Այժմ չայն չափով տարածվել է գրքի տպագրությունը... Աշխարհը այժմ լիքն է գիտնական մարդկանցով, կրթված դաստատուներով, ընդարձակ գրադարաններով, այնպես որ, իմ կարծիքով, երբեք ո՛չ Պլատոնի, ո՛չ Ցիցերոնի... ժամանակ սովորելու համար այնքան նպաստավոր պայմաններ չկային, ինչպես այժմ։ Այժմ հասարակության մեջ տեղ չի գտնի այն մարդը, որը նախապես չի օծվի աստվածուհի Միներվայի զոհասեղանի առաջ։ Ես տեսնում եմ, որ այժմ ավազակները, դահիճները, ավանտյուրիստները և ձիապանները ավելի կրթված են, քան իմ ժամանակվա դոկտորները և քարոզիչները։

Էլ ինչ ասեմ. կանայք և աղջիկները այժմ ձգտում են գիտության, երկնային՝ այդ մանանեխին։ Նույնիսկ ես իմ տարիքում ստիպված եմ սովորել հունարեն։ Ով այժմ ես մեծ հաճույք եմ զգում, կարդալով Պլուտարքոսի «Վարքերը», Պլատոնի դիալոգները։ ...Այդ պատճառով էլ, որդյակ իմ, հանձնարարում եմ՝ օգտագործել երիտասարդական տարի-

ները և ուժերը մարզել գիտության ու առաքինության բնագավառում։

Դու ապրում ես Հարիզոմ, քեզ հետ է քո դաստիարակ էպիսթեմոնը։ Ես ձգտում և ցանկանում եմ, որ դու կատարելապես ուսումնասիրես լեզուներ, առաջին՝ հունարեն... երկրորդ՝ լատիներեն, հետո հին եբրայերեն, ինչպես նաև խալդերեն և արաբերեն։ Հունարեն լեզուն ուսումնասիրելիս ընդօրինակիր Պլատոնի ոճը, իսկ լատիներենը՝ Ցիցերոնի ոճը։ Դու պետք է քո հիշողության մեջ թարմ պահես պատմական բոլոր նշանավոր իրադարձությունները։ Ազատ արվեստների նկատմամբ, ինչպիսիք են երկրաչափությունը, թվաբանությունը և երաժշտությունը, ես քո մեջ հակում եմ առաջացրել, երբ դեռ փոքր էիր, շարունակիր ուսումնասիրել դրանք...

Ինչ վերաբերում է բնության երևույթների ճանաչմանը, ես կցանկանայի, որ դու այդ գործին նվիրվես մեծագույն սիրով, որպեսզի չլինի ոչ մի ծով, գետ, լեռնային աղբյուր, որոնց մեջ ապրող ձկները քեզ հայտնի չլինեն։ Եվ օդում սավառնող բոլոր թռչունները, բոլոր ծառերը, թփերն ու թփուտները, աշխարհի երեսին եղած բոլոր բույսերը, երկրի ընդերքում եղած բոլոր մետաղները, Արևելքում և Հարավում եղած բոլոր թանկարժեք մետաղները — բոլորը ուսումնասիրիր, թող քեզ ոչինչ անհայտ չմնա։ Մեծ ջանասիրությամբ կարդա և ուսումնասիրիր հունական, արաբական և հին հռոմեական բժիշկների գրքերը... Անատոմիայի ուսումնասիրության միջոցով լիակատար գիտելիքներ ձեռք բեր մյուս աշխարհի մասին, որը կոչվում է «միկրոկոսմոս», այլ խոսքով՝ մարդու մասին»։

Այս նամակի մեջ, կարելի է ասել, շարադրված է Վերածննդության դարաշրջանի բուն ոգին՝ աշխարհը և մարդուն ճանաչելու այն ձգտումը, որով համակված էին այդ դարաշրջանի մարդիկ։ Հենց այդ ոգով էլ Գարգանտյուան դաստիարակում է իր որդուն։

Դաստիարակվելով այդ նոր, հումանիստական ոգով, Պանտագրուելը բնականաբար ամեն քայլափոխում հակադրվում է հին, ֆեոդալական աշխարհին իր սխոլաստիկայով ու աստվածաբանությամբ, իր դարն անցած հին գիտական-ուսումնական հիմնարկներով և առհասարակ այն ամենով, ինչ բնորոշ էր միջին դարերի աշխարհայացքի համար։

Վեպի երկրորդ մասի գլխավոր հարցերից մեկը հին սխոլաստիկական գիտության քննադատությունն ու մերժումն է։ Ռաբլեն իր հաշիվները սխոլաստիկական գիտության հետ մաքրելու համար Պանտագրուելին ստիպում է գնալ Սեն-Վիկտորի աբբայության գրադարանը։ Այստեղ հավաքված գրքերի շատ հաճախ միայն վերնագրերը տալու միջոցով Ռաբլեն գաղափար է տալիս, թե միջնադարյան սխոլաստիկ գիտնականներին ինչ հարցեր են հուզել և ինչով են զբաղվել նրանք դարեր շարունակ։ Ռաբլեն ծանոթացնում է ընթերցողներին մոտ հարյուր քառասուն-

երեք գրքերի վերնագրերի հետ, որոնք սպառիչ կերպով բնութագրում են նրանց պարունակությունն ու գիտական արժեքը։

Գրքերի մի զգալի մասը շոշափում է բարոյագիտական խրատական հարցեր։ Այս բաժնում հանդիպում ենք այսպիսի վերնագրեր ունեցող «աշխատությունների». «Հրկության սայլակները», «Համբերության կիսակոշիկները», «Քարոզիչի խոզանակը», «Աստվածաբանության կծիկը», «Համբերության հողաթափերը», «Հայեցողության հնոցը», «Խոնարհության մաշիկները», «Արժանապատիվ վանական Լյուբենի երեք գիրքը խոզի ճարպ կրծելու երեք միջոցների մասին» և այլն։

Այնուհետև գալիս են հռչակավոր աստվածաբանների աշխատությունները։ Պանտագրյուելը հանդիպում է այսպիսի վերնագրեր ունեցող գործերի. «Աստվածաբանների մկան թակարդը», «Սորբոնականների երեսառածությունը», «Ռեյխլինի հակառակորդ Քյոլնի դոկտորի հուզումը», «Փարիզի համալսարանի հրահանգները անառակ կանանց հագուստների մասին» և այլն։ Գրականության մի մասը նվիրված է Հռոմի պապերին. «Եկեղեցու իրավունքը Հռոմի պապին ազատելու մասին», «Կոնդակագետների, հանրավճռագետների, պապի ուղերձները պատրաստողների, արտագրողների և ուղարկողների ճարճատյունը» և այլն։

Գրքերի մի զգալի մասի երգիծական վերնագրերի միջոցով Ռաբլեն բնութագրում է ֆեոդալական հասարակության գլխավոր դասերին։ «Չարչիների հնարքները», «Գանձապետների խարդախությունները», «Դատախազների ապականությունը», «Նոտարների դրամապանակը» և այլն։

Ռաբլեի տեսադաշտից դուրս չեն մնացել նաև կուսակրոնները. «Սուրբ Հերտրուդի, հղիացած միանձնուհու երևույթը», «Այլասերված վանականների տրլիկ-տրակը», «Մուրացկանություն անող հինգ վանական միաբանների հսկայական փորը», «Սելեստինյան հայրերի մրթմրթոցը» և այլն։

Երկրորդ գլխում Ռաբլեն հատուկ գլուխ է նվիրել միջնադարյան դատավարությանը և իրավաբանական գիտություններին (3-րդ գիրք, գլուխ 10—13)։

Պանտագրյուելին հանձնարարվում է քննության առնել երկար տարիներ ձգձգվող դատական մի գործ, որից գլուխ չեն կարողանում հանել ժամանակի բոլոր նշանավոր իրավաբանները։

Երբ Պանտագրյուելը պահանջում է գործը, պարզվում է, որ տարիների ընթացքում այնքան շատ փաստաթղթեր, զանազան տեղեկանքներ և միջնադարյան նշանավոր իրավաբաններից բերված քաղվածքներ են հավաքվել, որ գործը տեղից շարժելու և տեղափոխելու համար անհրաժեշտ է առնվազն չորս «քաշառող» էշ։

Ծանոթանալով գործի բուն էությանը, Պանտագրյուելը ոչնչացնող քննադատության է ենթարկում սխոլաստիկական իրավաբանությունը.

նրան հակադրելով դասական աշխարհի իրավաբանությունը, հատկապես հռոմեական իրավունքը։ «Ինչպես կարող են այդ դատարկաբանները (միջնադարյան իրավաբանները — Հ. Մ.) հասկանալ օրենքների տեքստը, երբ նրանք իրենց աչքով չէին տեսել լատիներեն լեզվով որևէ կարգին գիրք, ինչպես այդ ցույց է տալիս նրանց ոճը, դա ոչ թե իրավաբանի, այլ ծխնելույզ մաքրողների, խոհարարների և կաթսայագործների ոճ է»,— ասում է Պանտագրուելը։

Ամենից զավեշտականը դատավարությունն է. այստեղ ամեն մեկը աշխատում է փայլել իր ճարտասանությամբ, ըստ որում գլխավոր սկզբունքն այս է. այնպես են խոսում, որ ոչ ոք ոչինչ չի հասկանում։ Այս անիմաստ ու անհասկանալի վեճերը ավարտվում են Պանտագրուելի ճառով։ Նա նույն ոճով մի այնպիսի դատարկ ու անիմաստ ճառ է ասում, որ ոչ ոք ոչինչ չի հասկանում։ Բայց չնայած դրան, բոլորը, մասնավորապես իրավաբանության դոկտորները, հիացած են այդ ճառով։

Վեպի երկրորդ մասում, Ռաբլեի երգիծանքի հասարակական բնույթը և ուղղությունը հասկանալու տեսակետից, շատ կարևոր է նաև էպիսթեմոնի մեռնելու և հարություն առնելու պատմությունը։ Նա լինում է դժոխքում և վերադառնալով այնտեղից, Պանտագրուելին հանգամանորեն պատմում է այն ամենի մասին, ինչ տեսել է դժոխքում։

Էպիսթեմոնը դժոխքում հանդիպում է շատ նշանավոր մարդկանց, որոնց դասային բոլոր տիտղոսները վերածվել են իրենց հակադրության։ Այսպես, Ալեքսանդր Մակեդոնացին այնտեղ զբաղվում է մաշված շալվարները կարկատելով, Քսերքսեսը մանանեխ է վաճառում, Ռոմալը՝ աղ, Կիրոսը կովեր է արածեցնում, Պրիամոսը զբաղված է հին դրոշների վաճառքով, իսկ Ներոնը դարձել է չուբակահար։

Հատկանշական է, որ Ռաբլեն դժոխք է քշել հին աշխարհի գրեթե բոլոր նշանավոր բռնակալ-նվաճողներին։ Նրանց ճակատագիրը դժոխքում այնքան է դուր գալիս Պանուրգին, որ նա որոշում է գերի ընկած Անարխ թագավորին դարձնել քացախավաճառ. «Ես ցանկանում եմ,— ասում է Պանուրգը,— որ նա կարգին մարդ դառնա, այդ անիծյալ թագավորները իսկական հորթուկներ են, ոչ մի բան չգիտեն, միայն կարող են մեծ դժբախտություն պատճառել իրենց հպատակներին և աշխարհը ալեկոծել պատերազմներով հանուն իրենց չարամիտ ու ստոր բավականության»։

Այստեղ բավականին հստակ կերպով արտահայտված է Ռաբլեի վերաբերմունքը Պիկրոշոլի երկվորյակ Անարխի տիպի բռնակալների նկատմամբ, որոնք ոչ թե ղեկավարում են երկիրը, այլ՝ ահաբեկում։

Բավականաչափ պարզ է նաև Ռաբլեի վերաբերմունքը կաթոլիկական եկեղեցու պարագլուխ Հռոմի պապերի նկատմամբ։ Դժոխքում Հուլիանոս II պապը կարկանդակ է վաճառում, Ալեքսանդրը՝ մկան թակարդ,

Նիկողայոս III-ը՝ Թուղթ, Սիկստ պապը դարձել է վեներական հիվանդությունների բուժակ, իսկ Կալիկստա պապը՝ կանանց «դալլաք»։ Ռաբլեն անարգանքի սյունին է գամում Հռոմի պապերին և լիաթոք ծիծաղում նրանց բոլորի վրա։

Այս բոլորից հետո միանգամայն հասկանալի է, թե Ռաբլեն ինչ բովանդակություն է գրել ժողովրդական զրույցներից առած ավանդական պատմության հիմքում։

***

«Գարգանտյուա և Պանտագրուել»-ի երրորդ մասը լույս տեսավ տասներկու տարի հետո՝ 1546 թվին։ Պատճառն այն էր, որ առաջին երկու մասերը հրատարակելուց հետո Ռաբլեն այլևս չէր կարող աշխատել հաջորդ մասերի վրա։ 1534 թվի դեպքերից հետո Ֆրանցիսկ I-ը պրոգրեսիվ քաղաքականություն անցավ ռեակցիայի կողմը։ Հալածանք սկսվեց. կալվինիստների ու հումանիստների դեմ։

Ռաբլեն ստիպված էր հեռանալ իր հայրենիքից և ապաստան գտնել Իտալիայում։ Պարզ է, որ այս պայմաններում Ռաբլեն չէր կարող հանգիստ աշխատել վեպի հաջորդ մասերի վրա և, ամենագլխավորը, գրել առաջին մասերի ոգով և հնարքներով։ Հին պատմաբաններից ոմանք նույնիսկ պնդում են, որ Ռաբլեն այդ տարիներին սկսում է հրաժարվել իր նախկին հումանիստական հայացքներից։ Այս պնդումը, իհարկե, ճիշտ չէ։ Ռեակցիայի տարիներին մեծ հումանիստը նախ գալիս է այն եզրակացության, որ Թելեմյան իդեալը իր ժամանակվա պայմաններում անիրագործելի մի բան է, և ապա իր պայքարում հին աշխարհի դեմ նա այժմ վարվում է ավելի զգույշ և քողարկված։

Վեպի երրորդ մասը Ռաբլեն նվիրել է Մարգարիտա Նավարացուն, որը այդ ծանր տարիներին շարունակում էր պաշտպանել ու հովանավորել հումանիստներին։ Այնուհետև առաջաբանում Ռաբլեն բացատրում է, թե ինչ շարժառիթներ ստիպեցին նրան նորից գրիչ վերցնել և գրել այդ մասը։ Իր միտքը բացատրելու համար Ռաբլեն բերում է մի այսպիսի օրինակ. երբ Կորնթոսի բնակիչները լսում են, որ Ֆիլիպ Մակեդոնացին մեծ պատրաստություն է տեսնում նրանց քաղաքի վրա հարձակվելու և գրավելու համար, իրենք էլ սկսում են պատրաստվել պաշտպանության։ Վերանորոգում են քաղաքի պարիսպները, կարգի են բերում ղևնք ու զրահ և այլն։ Ռաբլեն հանգամանորեն պատմում է, թե ինչպես բոլոր բնակիչները, առանց խտրության, աշխատում էին, թե ինչպես ամեն մեկը զբաղված էր մի որևէ գործով։ Ամբողջ քաղաքում միայն մեկ մարդու հանձնարարություն չի տրվում—դա փիլիսոփա Դիոգենեան է, որը մեծ ուշադրությամբ հետևում է իր համաքաղաքացիների աշխատանքին։

Տեսնելով, որ իրեն ոչ ոք ուշադրություն չի դարձնում և ոչ մի հանձնարարություն չի տրվում, նա այն կարասը, որի մեջ ապրում էր, գլորելով հասցնում է մի հարմար տեղ և սկսում տեղում գլորել, շրջել, բարձրացնել ու ցած դնել, մաքրել, փայտով հարվածել և այլն։ Երբ ընկերներից մեկը հարցնում է, թե ինչու նա այդպես տանջում է իրեն, Դիոգենեսը պատասխանում է, որ ինքը չի ցանկանում այդպիսի եռանդով աշխատող համաքաղաքացիների մեջ անգործ մնալ և թողնել ծույլ ու պարապ մարդու տպավորություն։

«Այդպես էլ ես,— շարունակում է Ռաբլեն,— տեսնում եմ, որ ամբողջ Ֆրանսիան աշխատում է՝ ոմանք աշխատում են հայրենիքը թշնամիներից պաշտպանելու, մյուսները հարձակվելու, ըստ որում աշխատում են այնպիսի կարգով ու հետևողականությամբ, որ ես Հերակլիտեսի հետ միասին պատրաստ եմ ընդունելու, որ պատերազմը բոլոր բարիքների աղբյուր է։ Ինձ թույլ չեն տվել մասնակցելու ոչ պաշտպանվելու և ոչ էլ հարձակվելու գործին, իսկ ինձ համար ամոթ է լինել տրագիկոմեդիայի պարապ հանդիսատես, որ խաղում են մեծ քաջազունները։ Եվ ահա ես որոշեցի գլորել իմ դիոգենեսյան կարասը, ինձ մնացած միակ բարիքը։ Կարասը բացել եմ միայն և միայն բարի մարդկանց համար. թող նրանք խմեն այդ կարասից, որքան ցանկանում են, երբեք չի ցամաքի։ Նրա հատակում պահակած է հույսը, ինչպես Պանդորեսի արկղում, այլ ոչ հուսահատությունը, ինչպես Դանիադի տակառում։ Է՛, դուք հայհոյիչներ, երկերեսանիներ ու կեղծ բարեպաշտներ։ Զգվեցեք և ձեր կեղտոտ մարմնով մի ապականեք իմ գինին»։

Ռաբլեն որքան էլ ակնարկներով էր խոսում, այնուամենայնիվ սորբոնականները հասկացան նրան և դատապարտեցին նաև վեպի այս մասը։

Վեպի այս մասի, ինչպես նաև հաջորդ երկու մասերի գլխավոր հերոսը փաստորեն դառնում է Պանուրգը։ Հաջողությամբ ավարտելով Անարխի դեմ մղած պատերազմը, Պանտագրուելը աչքի ընկած իր զինակիցներին զանազան նվերներ է տալիս։ Պանուրգը ստանում է մի հսկայական կալվածք, որը շատ մեծ եկամուտ է տալիս։ Բայց վարելով շվայտ կյանք, նա երեք տարվա եկամուտը երկու շաբաթվա ընթացքում ծախսում է և, բացի այդ, հսկայական պարտքի տակ է ընկնում։ Պանտագրուելը վճարում է նրա բոլոր պարտքերը և միաժամանակ հանդիմանում, որ այդպես պարտք վերցնելը շատ վատ բան է։ Ի պատասխան իր բարերարի, Պանուրգը մի ամբողջ տեսություն է զարգացնում պարտք վերցնելու օգտակարության մասին։ Պանուրգի այդ տեսությունը, կարելի է ասել, այս մասի գաղափարական բովանդակության գլխավոր առանցքն է, այդ պատճառով էլ անհրաժեշտ է հանգամանորեն կանգ առնել նրա վրա։

Պանտագրուելի այն հարցին, թե վերջ ի վերջո երբ է նա ազատվելու պարտքերից, Պանուրգը պատասխանում է. «Միայն այն ժամանակ, երբ բոլոր մարդիկ բավարարված կլինեն ամեն ինչով և երբ Պանտագրուելը իր մահից հետո կլինի իր սեփական ժառանգը»։ Այլ խոսքով՝ երբեք։ Պանուրգի կատակով պարտք վերցնելը օգտակար մի բան է թեկուզ և հենց այն պատճառով, որ բոլոր վարկատուները (պարտատերերը) պարտապանի կյանքը երկարաձգելու համար անկեղծորեն կաղոթեն աստծուն, քանի որ նրանք բոլորն էլ սարգևը ավելի են սիրում, քան պարգևատու ձեռքը, իսկ դրամը ավելի են սիրում, քան կյանքը։

Իր միտքը բացատրելու համար Պանուրգը բերում է այսպիսի օրինակ. հին Գարհայում այսպիսի մի սովորություն կար. երբ մահանում էր ստրկատերը, նրա թաղման հանդեսի ժամանակ այրում էին նրա բոլոր ստրուկներին ու ստրկուհիներին. «Եվ միթե նրանք ջերմեռանդությամբ չէին աղոթում Մերկուրիոսին ու Դիսին (Պլուտոսին—Հ. Մ.), ոսկու այդ հորը, իրենց տիրոջ կյանքը ապահովելու համար։ Միթե նրանք ամեն կերպ չէին պահում ու պահպանում իրենց տերերի կյանքը և ծառայում նրանց։ Չէ՞ որ մինչև նրանց մահը իրենք էլ կարող էին ապրել»։

Շարունակելով իր դատողությունները պարտքը վերցնելու անհրաժեշտության մասին, Պանուրգը, ճիշտ է, կատակի ձևով կատարում է ավելի լայն ընդհանրացումներ։ Նա գտնում է, որ պարտքը այն միակ ուժն է, որ կապում է երկիրը երկնքի հետ, «Մարդկային ցեղի միակ զորավիգը, առանց որի մարդիկ կարող էին շուտով կործանվել, պարտքը հենց այն համաշխարհային ոգին է, որ, ակադեմիկոսների պնդումով, կենդանացնում է ամեն ինչ։ Որ այդ հենց այդպես է, ձեր երևակայության մեջ պատկերացրեք մի որևէ աշխարհի գաղափարն ու ձևը, որտեղ չլինեին ո՛չ պարտապաններ, ո՛չ փոխատուներ։ Աշխարհ առանց պարտքի։ Այդպիսի աշխարհում չի կարող լինել երկնային լուսատուների ոչ մի ճիշտ ընթացք։ Ամեն ինչ կլինի լիակատար անկարգության մեջ։ Յուպիտերը, իրեն ոչնչով պարտական չհամարելով Սատուրնին, նրան կզրկի իր շրջանածրից, Սատուրնը կմիանար Մարսի հետ, և երկուսը միասին այնպիսի շփոթություն կառաջացնեին, որ ամեն ինչ կխառնվեր. աստվածների, երկինքների, սատանաների, հերոսների, դևերի, մոլորակների, ծովերի ու տարերքի մեջ եղած բոլոր հարաբերությունները տակնուվրա կլինեին»։ Արևը լույս չի տա լուսնին, տարերքի ծնունդը կդադարի։

Նույն բանը տեղի կունենար նաև հասարակության մեջ. կսկսվեին խռովություններ, ոչ ոք հոգ չէր տանի ոչ ոքի մասին, ոչ ոք ձեռք չէր մեկնի օգնության խնդրողին։ Եվ ինչո՞ւ օգնել իրար։ Չէ՞ որ ոչ ոք ոչ ոքի պարտք չէ, ոչ մի բանով պարտական չէ։ Հավատի, հույսի, սիրո, բարեկամության ու եղբայրության փոխարեն մարդկանց մեջ կարմատանային փոխադարձ անվստահություն, ատելություն, նախանձ, չարիք, խարդա-

խութիյուն։ Մարդիկ մեկը մյուսի համար գայլ կդառնային, կբռնեին խաբեբայութիյան, ավազակութիյան, հանցագործութիյան ուղին. «Այնպես որ քնութիյան համար ավելի հեշտ կլիներ ձկներին կերակրել օդում, իսկ եղջերուներին արածեցնել օվկիանոսի հատակում, քան գործ ունենալ այն ժլատի հետ, որ կհրաժարվեր պարտք տալուց»։

Պանուրգը շարունակում է. «Եթե դուք այդ ողորմելի ու ողբալի աշխարհի օրինակով, որտեղ պարտք չեն տալիս, երևակայեք մյուս «Փոքր աշխարհը», այսինքն՝ մարդուն, դուք այնտեղ նույնպես կգտնեք սարսափելի խառնաշփոթութիյուն։ Գլուխը կհրաժարվեր փոխ տալ իր աչքերին, որպեսզի շարժվեին ոտքերն ու ձեռքերը, ոտքերը կհրաժարվեին գլուխը կրելուց, ձեռքերը կդադարեին նրա համար աշխատելուց, սիրտը կհրաժարվեր բաբախելուց և մարմնի մյուս անդամների համար աշխատելուց, թոքերը կհրաժարվեին սրտին օդ մատակարարելուց։ Միզափամփուշտը կհրաժարվեր երիկամունքներին ծառայելուց։ Ուղեղը տեսնելով իրերի այդպիսի անբնական ընթացքը, կհրաժարվեր ջղերին զգայութիյուն և մկաններին շարժում հաղորդելուց»։

Ի՞նչ տեղի կունենա, եթե իսկապես այդպես լինի. «Առհասարակ այդ խանգարված աշխարհում, որտեղ ոչինչ պարտք չեն վերցնում և ոչինչ փոխ չեն տալիս, դուք կտեսնեք ավելի վտանգավոր խռովութիյուն, քան այն, որ նկարագրել է Եզոպոսը իր առակում։ Անտարակույս, այդպիսի աշխարհը կկործանվի և ոչ միայն կկործանվի, այլ նրա կործանումը ավելի շուտ տեղի կունենա, քեկուզ և այդ լինի ինքը էսկուլապը[1]։ Մարմինը անմիջապես կփտի, իսկ ոգին մեծ զայրույթով կթռչի ալլահը գիտի թե ուր՝ իմ դրամների հետ միասին»։

Այդ հասարակութիյանը հակառակ Պանուրգը գծում է մի այլ հասարակութիյան պատկեր, որը շատ կողմերով հիշեցնում է Թելեմին։

«Երան հակառակ երևակայեցեք մի այլ աշխարհ, որտեղ ամեն մեկը պարտք է տալիս և ամեն մեկը պարտք է վերցնում։ Բոլորը պարտատեր են և բոլորը՝ պարտապաններ։ Օ՜, ինչպիսի ներդաշնակութիյուն գոյութիյուն կունենա երկնային մարմինների ընթացքի մեջ... Ինչպիսի համաձայնութիյուն տարրերների մեջ, բնութիյունը ինչպես կմխիթարվի իր գործերով ու ստեղծագործութիյուններով։

Մարդկանց միջև խաղաղութիյուն, սեր, փոխադարձ հակում ու հարգանք, հպատակութիյուն, հանդիստ, ինջուլքներ, տոնակատարութիյուններ, ուրախութիյուններ, երջանկութիյուն... Ոչ մի դատավարութիյուն, պատերազմ, վեճ։ Չեն լինի վաշխառուներ, ժլատներ, գծուծ մարդիկ... այն ժամանակ չի՞ բացվի արդյոք ոսկե դարը, Սատուրնի թագավորութիյունը, Ոլիմպիական երկրների մարմնավորված գաղափարը, որտեղ միայն սերը

---

[1] Էսկուլապ — հին հռոմեական դիցաբանութիյան մեջ բժշկութիյան աստվածն է։

կթագավորի, կղեկավարի, կհրամայի և կհաղթի։ Բոլորը կլինեն բարի, գեղեցիկ, արդար։ Օ՜, երջանիկ աշխարհ, օ՜ երջանիկ աշխարհի երջանիկ բնակիչներ...»։

Ո՞րն է Պանուրգի վերոհիշյալ կատակի իմաստը։ Թե Ռաբլեի վեպի առաջին երկու մասերը իրենց սուր ծայրով ուղղված են ֆեոդալական հասարակության դեմ, ապա այս մասից պարզ երևում է, որ նա դժգոհ է նաև նոր ձևավորվող բուրժուական հասարակությունից։

Ռաբլեն պատկանում էր Վերածննդության դարաշրջանի այն հումանիստների թվին, որոնք ծառանալով հին ավատական աշխարհի դեմ, միաժամանակ չէին կարող հաշտվել նաղդ հաշվի վրա հիմնված կյանքի այն պրակտիկայի հետ, որը կապիտալի նախասկզբնական կուտակման անբաժանելի ուղեկիցն էր։ Նա Շեքսպիրի և Սերվանտեսի հետ միասին նկատում է, որ ստեղծվում է մի նոր հասարակություն, որն իր բուն էությամբ հակասում է Թելեմյան իդեալներին, որովհետև այնտեղ գործող գլխավոր օրենքը մարդը մարդու համար գայլ սկզբունքն է։ Եվ ահա Պանուրգը կատակի ձևով փաստորեն գծում է երկու հասարակության պատկեր. մեկը բուրժուական հասարակությունն է, որտեղ խախտված է ամեն մի ներդաշնակություն, որովհետև այդ հասարակության մեջ մեկը հակադրվում է բոլորին, իսկ բոլորը՝ մեկին, իսկ մյուսը այն «ոսկե դարն է», որը Պանուրգին ներկայանում է Թելեմյան նևրդաշնակ հասարակության ձևով։ Պանուրգի այդ երազը ապագա հասարակության մասին ցույց է տալիս, որ Ռաբլեն կաթոլիկական ռեակցիայի ամենածանր տարիներին շարունակում է ամուր կանգնած մնալ իր հումանիստական իդեալների դիրքերի վրա և այդ դիրքերից շարունակել իր պայքարը։

Սյուժետային տեսակետից երրորդ մասի, ինչպես նաև չորրորդ և հինգերորդ գրքերի գլխավոր հանգույցը ստեղծվում է այսպես. Պանուրգը ցանկանում է ամուսնանալ, բայց վախենում է, մտածելով, թե կարող է անհաջող ամուսնություն լինել և չվայելել այն երջանկությունը, առանց որի նա ամուսնական կյանք չի պատկերացնում։ Պանտագրուելը ոչ մի կերպ չի կարողանում լուծել Պանուրգի տարակուսանքները, և նրանք երկուսով որոշում են դիմել զանազան մարդկանց և խորհուրդ հարցնել նրանցից. նրանք դիմում են զանազան կախարդների ու գուշակների, աստվածաբանների, բժիշկների, իրավաբանների, աստղագուշակների, դոկտորների, պրոֆեսորների, բայց սրանցից ոչ մեկը խելքին մոտ մի բան չի կարողանում ասել։ Սրանց տված երկիմաստ պատասխանները Պանուրգը մեկնաբանում է իր ամուսնության օգտին, իսկ Պանտագրուելը ճիշտ հակառակն։ Ռաբլեն այս բոլորը դարձյալ առիթ է դարձնում երգիծական կերպարների մի նոր մեծ խումբ գծելու համար։

Այս բաժնում հատկապես ուժեղ ծաղրի ու քննադատության են ենթարկվում իրավաբանները։

Ռաբլեն գծել է դատավոր Բրիդուայի կերպարը (տե՛ս գլուխ 39—43), որի միջոցով ջախջախիչ քննադատության է ենթարկել ֆեոդալական Ֆրանսիայի դատական ամբողջ սիստեմը։ Պանուրգը նրան իրենց մոտ է հրավիրում խորհուրդ հարցնելու համար, բայց նա նշանակված ժամանակին չի կարողանում ներկայանալ, որովհետև նրան պառլամենտ էին կանչել, ուր պետք է բացատրություն տար իր կայացրած մի քանի անհեթեթ դատավճիռների մասին։ Պառլամենտի նիստում դատավորը պատմում է մի գործի մասին, որը քառասուն տարի ձգձգվում է և չի լուծվում։

Նրա աշխատանքի ոճը այս է. մեծ խնամքով, առանց շտապելու հավաքում ու դասավորում է ամեն մի գործի վերաբերյալ բոլոր անհրաժեշտ փաստաթղթերը։ Այնուհետև զառ գցելու միջոցով որոշում է, թե դատական պատասխանատվության կանչվածը մեղավոր է, թե արդար։ Իրեն հանձնարարված 4000 գործի մեծ մասը այս ձևով է նա լուծել, և թե որչափով նա ճիշտ և արդարացի է լուծել, ասում է նա՝ դիմելով պառլամենտին, կարող է վկայել հենց ինքը պառլամենտը, որովհետև նրա կայացրած բոլոր դատավճիռները հաստատվել են այդ նույն պառլամենտում։

Երբ նրան հարց են տալիս, որ եթե բոլոր գործերը լուծվում են զառ գցելու միջոցով, ապա ինչու համար նա այդպիսի մեծ խնամքով հավաքում ու դասավորում է պահանջվող փաստաթղթերը։ Դատավորը պատասխանում է, որ դա արվում է երեք պատճառով. նախ՝ ձևի համար, առանց այդ ձևական կողմի ոչ մի գործ օրինական չի համարվի։ Հետո՝ առողջության համար. փաստաթղթերը դասավորելու ժամանակ նա այնպիսի շարժումներ է կատարում, որ խիստ օգտակար են սեփական առողջության համար և, վերջապես, անհրաժեշտ է ժամանակ շահել այն հաշվով, որպեսզի «մեղադրանքը հասունանա»։

Ի դեպ, այս վերջին հանգամանքին ոչ միայն նա, այլև բոլոր դատավորները շատ մեծ նշանակություն են տալիս։ Դրա պատճառն այն է, բացատրում է դատավորը, որ ժամանակի ընթացքում ճշմարտությունը միշտ երևան է գալիս։ Այդ նկատառումներով թե՛ ինքը և թե՛ բոլոր հարգարժան դատավորները աշխատում են գործը հետաձգել, ձգձգել և որքան երկար ժամանակով, այնքան լավ։ Այդ ժամանակամիջոցում կողմերը հսկայական միջոցներ ծախսելով փաստաբաններ վարձելու համար, որպեսզի խուսափեն վերջնական սնանկացումից, շատ հանգիստ ընդունում են դատարանի որոշումը, թեկուզ և իրենց օգտին չլինի։

Սա իհարկե ծաղրանկար է, բայց վերին աստիճանի տիպական ու բնորոշ այն ժամանակվա Ֆրանսիայի դատական ամբողջ սիստեմի համար։

Համոզվելով, որ նման խորհրդատուներից ոչ մի քիչ թե շատ խելքը գլխին բան չի կարելի իմանալ ամուսնության մասին, Պանտագրյուելը և

Պանուրգը որոշում են դիմել Աստվածային Շիշ Պատգամախոսին, որը գտնվում է շատ հեռու երկրում։ Պանտագրուելը մի հսկայական նավատորմ է պատրաստում և սկսվում է նրանց ճանապարհորդությունը դեպի անհայտ երկրներ։ Նրանց հետ են Ժանը, էպիսթեմոնը և այլ թելեմականներ։ Հաջորդ երկու մասերի գլխավոր բովանդակությունը այդ ճանապարհորդությունն է։

❦

Ճանապարհորդությունն ու ծովագնացությունը Վերածնության դարաշրջանի գրականության ամենասիրած թեմաներից մեկն էր։ Այդ, իհարկե, ամենից առաջ կապված էր աշխարհագրական մեծ հայտնագործությունների հետ։ Ռաբլեի ժամանակ արդեն հայտնագործված էին Ամերիկան, Հնդկաստանի ծովային ճանապարհը, Մագելանը իրագործել էր առաջին շուրջերկրյա ճանապարհորդությունը, իսպանացիները՝ նվաճել էին Մեքսիկան և Պերուն, հայտնագործված էր Կանադան։ Ռաբլեին հայտնի էին նաև այն բոլոր առասպելները, որ պատմում էին հեքիաթային Չինաստանի մասին և Չինաստանի ճանապարհը գտնելու այն բուռն ձգտումը, որով համակված էին նույնիսկ իր հայրենակիցները։ Եվ բոլորովին պատահական չէ, որ Աստվածային Շիշ Պատգամախոսը գտնվում է հենց Չինաստանում և Պանտագրուելի ու Պանուրգի նպատակն է իրենց նավատորմիղով հասնել այդ երկիրը։

Շատ ֆանտաստիկական ու անհավատալի բաներ է նկարագրում Ռաբլեն։ Նրա հերոսները շատ երկրներում են լինում, որոնք մեծ մասամբ իր՝ հեղինակի երևակայության ծնունդն են։ Նկարագրվում են այդ երկրների ֆլորան ու ֆաունան, նկարագրվում են բնակիչները, նրանց կյանքը, կենցաղը, զբաղմունքը, սովորելակերպը։ Բայց այս ամբողջ ֆանտաստիկականը միայն ձև է, էականը այն սուր, հասարակական լայն բովանդակություն ունեցող երգիծանքն է, որ ուղղված է կաթոլիկական ռեակցիայի դեմ։

Չորրորդ գրքի ներածության մեջ Ռաբլեն մեծ ցավով, բայց զգուշությամբ ակնարկում է, որ իր բարեկամներից ու համախոհներից շատերը չկան, այդ Դոլեն էր, որ խարույկի վրա այրվել էր, Դեպերյեն, որ ինքնասպանություն էր գործել, Մարգարիտա Նավարացին, որ մահացել էր, իսկ մյուսները կամ բանտ էին նետվել, կամ արտաքսվել Ֆրանսիայից. «Բարի մարդիկ,— բացականչում է Ռաբլեն,— ձեզ փրկի ու պահպանի աստված, ո՞ւր եք դուք, ես ձեզ չեմ տեսնում։ Սպասեցեք ակնոցներս դնեմ։ Ակնոցներն էլ ոչնչով չէին կարող օգնել. Ռաբլեն այլևս նրանց չէր կարող տեսնել։ Բայց մեծ հումանիստը զենքը ցած չի դնում, նա իր հզոր

հանճարի ամբողջ թափով շարունակում է պայքարը ազատ մտքի ու համոզմունքի դահիճների դեմ։

Առաջին կղզին, որտեղ լինում են թելեմականները, կոչվում է Մեդոմատի (հունարեն՝ ոչ մի տեղ)։ Այստեղ նրանք շատ զարմանալի բաներ են տեսնում. զանազան գաղաններ, որոնք քամելիոնի նման փոխում են գույները, զանազան նկարներ, որոնք պատկերում են Պլատոնի գաղափարները, էպիկուրի ատոմները և այլն։

Հաջորդ կղզու ճանապարհին նրանք հանդիպում են մի նավի, որի տիրոջ հետ բանավեճի է բռնվում Պանուրգը։ Դա, ըստ էության, վաճառական է, որ ոչխարի մի հսկայական հոտ է առնում իր նավով ինչ-որ երկիր։ Պանուրգը նրան պատժելու համար (վիրավորել է բանավեճի ժամանակ) նրանից մի ոչխար է գնում և գցում ծովը, մյուս ոչխարները մեկը մյուսի հետևից իրենց գցում են ծովը՝ հետևելով իրենց «հոտակցին»։ Ամբողջ հոտը, այսպիսով, ծովն է թափվում, ոչխարներին հետևում է նաև տերը, որ փորձում էր հոտը փրկել կործանումից։ Գրականության պատմության մեջ այս զավեշտական տեսարանը հայտնի է «Պանուրգի հոտ» անունով։

Հաջորդ կղզին, որտեղ լինում են նրանք, կոչվում է Զուգակցում (Des Alliances)։ Այստեղ ապրող բոլոր մարդիկ զտնվում են ազգակցական կապերի մեջ, բայց սրանց մոտ սովորական բոլոր հասկացողությունները շփոթված են. այսպես, օրինակ՝ զառամյալ ծերունին իր աղջկանը անվանում է «հայրիկ», իսկ վերջինս իր հորը անվանում է «աղջիկ իմ»։ Սիրահարվածները մեկը մյուսին անվանում են ձու և ձվածեղ, ոստրե և խեցի, կեղև և փշակ։ Դիմելով աղջկանը, երիտասարդը բարևում է այսպես. «Բարև, կացնակոթ», իսկ նա պատասխանում է. «Բարև, ձեռք» և այլն։

Գրականության մեջ ընդունված կարծիքն այն է, որ Ռաբլեն այստեղ ծաղրում է խոսքի ու գործի աղաղակող հակասությունն ու խզումը թե՛ պետական, թե՛ հասարակական և թե՛ անհատական կյանքում։ Մի բան ասվում է, բայց կատարվում է ճիշտ հակառակը։

Հաջորդ կղզին կոչվում է Շրթունքներ. այստեղ թագավորը մեծ սիրով ու հարգանքով է ընդունում կղզի հաճախողներին, գրկախառնվում ու համբուրվում, հավատացնում, որ իրենք լավ և անխարդախ բարեկամներ են։ Բայց բանից պարզվում է, որ այս բոլորը արտաքին արարողություններ են, դատարկ սիրալիրություն։

Հաջորդ կղզին կոչվում է Պրոկուրացիա. դա մի այլանդակ ու կեղտոտ երկիր է, որտեղ բնակվում են բանսարկուները և դատամոլները։ Սրանց գլխավոր սնունդը փայտի հարվածներն են։

Հաջորդ մի քանի կղզիների ու նրանց բնակիչների նկարագրությունը Ռաբլեն օգտագործում է գլխավորապես կաթոլիկական ռեակցիայի գըլ-

խավոր սյան՝ կաթոլիկ եկեղեցու քննադատության համար։ Խիստ ծաղրված են նաև կալվինականները։ Այսպես. Տապինուս կղզում թագավորում է «Սիսեռի մեծ խժռորը»՝ Կարլենպրենը. սա երկիրան մի հրեշ է, որ սնվում է բացառապես ձկնեղենով ու կանաչեղենով, առատորեն բաժանում է մեղքերը քավելու կոնդակներ, օրվա մեծ մասը անց է կացնում արտասվելով, ոչինչ չի անում ու ոչին՝ չի արտադրում, բայց իրեն համարում է ուղղափառ կաթոլիկ։ Այս հրեշը մշտական պատերազմի մեջ է գտնվում հարևան կղզու բնակիչների՝ «երշիկների» հետ։ Ռաբլեն այստեղ ծաղրում է կաթոլիկների և բողոքականների դատարկ ու անվերջ վեճերը պապի շուրջը։ «Երշիկները» կալվինականներն են, իսկ մյուսները՝ կաթոլիկները։

Թելեմականները Պանտագրուելին հարց են տալիս, թե որտեղից են լույս աշխարհ եկել իրար բզկտող այդ հրեշները։ Պանտագրուելը այսպիսի պատասխան է տալիս։ Ֆազիսը (բնությունը) երբ ծնեց գեղեցկություն և ներդաշնակություն, նրա հակառակորդ Անտիֆազիսը նույնպես ցանկացավ մայր դառնալ և ծնեց Այլանդակություն և Երկպառակություն։ Սրանք կլոր գլխով, էշի ականջներով, հակառակ կողմից բուսած ձեռքերով ու ոտքերով այլանդակ հրեշներ էին, բայց նրանց մայրը ոչ մի առիթ բաց չէր թողնում նրանց գեղեցկությունը գովելու համար։ Բացի այդ, այդ հրեշները քայլում էին ոչ թե այնպես, ինչպես մարդիկ, այլ ճիշտ հակառակը, տնկված՝ գլխի վրա։ Անտիֆազիսը հավատացնում էր, որ այդ ավելի լավ ու բնական է, քանի որ մազերը նույնն են, ինչ որ ծառի արմատները։ Այնուհետև Անտիֆազիսը ծնում և լույս աշխարհ է բերում կեղծ բարեպաշտներին, կեղծ սրբերին, պապականներին, խելագար աղանդավորներին, «դիվական կալվինականներին», ծնևի խաբեբաներին (նկատի ունի բողոքականներին) և նման հակաբնական ու հակաբանական հրեշների։

Ռաբլեի կենսագիրները պատմում են, որ կաթոլիկների հետ միասին խիստ կատաղել էր նաև Կալվինը, և եթե մեծ երգիծաբանը ընկներ նրա ձեռքը, անպայման խարույկի վրա կողջակիզվեր։

Հաջորդ երկու կղզիներում (Պապեֆիգների—կալվինականների և Պապմանների—պապականների) Ռաբլեն դարձյալ ծաղրում է կալվինականներին և պապականներին, ինչպես նաև պապի անձնավորության անհեթեթ ու անիմաստ աստվածացումը։

Ռաբլեի փիլիսոփայական հայացքները հասկանալու համար շատ կարևոր է 61-րդ գլուխը, որտեղ նկարագրված է կղզու թագավորը՝ Գաստերը (որ նշանակում է ստամոքս)։

Այս գլխի վրա առաջին անգամ լուրջ ուշադրություն դարձրեցին միայն սովետական գրականագետները և հանգամանորեն վերլուծելով ցույց տվեցին, որ այստեղ ցայտուն կերպով արտահայտվել են Ռաբլեի

աշխարհայացքի մատերիալիստական տենդենցները, նրա տարերային մատերիալիզմը։

Գաստեր-Ստամոքսը առաջին անգամ չէ, որ նկարագրվում է երգիծական գրականության մեջ. հին հռոմեական երգիծաբաններից մեկը՝ Պերսիոսը Գաստերին համարել է «արհեստների ուսուցիչ» և մարդկանց «խելք տվող», բայց, ինչպես ճիշտ նշել է «Ֆրանսիական գրականության պատմության», հեղինակներից մեկը, Ռաբլեի մոտ Գաստերը ստանում է ավելի լայն իմաստ։ Ռաբլեն Գաստերին դարձնում է մարդկային նյութական գործունեության մարմնացում, որի հետևանքը ամբողջ քաղաքակրթության առաջացումն է. «Հնությունը Գաստերին պարգևել է հաց, այլ խոսքով գլխավոր սնունդը, իսկ նա հայտնագործել է հողագործությունը, որպեսզի հացահատիկ ստանա։ Հացը և հացահատիկը բնական տարերքից, կենդանիներից ու մարդկանց ասպատակություններից պաշտպանելու համար Գաստերը հայտնագործել է բժշկությունը, աստղաբաշխությունը, մաթեմատիկան, ինչպես նաև ռազմական արվեստը, մարդկանց սովորեցրել է կառուցել ամրոցներ, բերդեր ու քաղաքներ և պաշտպանել դրանք, հայտնագործել է զենքը։ Հացահատիկը հաց դարձնելու համար նա հայտնագործել է ջրաղաց, թթխմոր, ժամացույց, աղ, կրակ, սովորեցրել է մարդկանց հացահատիկը տեղափոխել ցամաքով և նավով, պատրաստել է սայլեր ու նավեր, էշը և ձին խաչաձևելով ստացել է ջորի։ Այսպես կամաց-կամաց ստեղծվել է կուլտուրան։ Այս պատկերի մեջ նշանակալից է մի առանձնահատկություն։ Այստեղ չկա ունևորների իշխանություն ենթակաների վրա, չկան հարուստներ և չքավորներ։ Բոլոր մարդիկ հավասար են և նրանք ունեն միայն մի տեր՝ Գաստերը, բոլորի համար պարտադիր նախնական անհրաժեշտությունը»[1]։ Այս է 61-րդ գլխի ընդհանուր իմաստը։

Վեպի հաջորդ, հինգերորդ դիրքը լույս տեսավ Ռաբլեի մահից հետո։ Պատմաբաններից ոմանք պնդում են, որ Ռաբլեի գրչին պատկանում են այս մասի միայն առանձին գլուխներ ու հատվածներ և որ հեղինակի թողած սևագրությունները ինչ-որ մեկը օգտագործելով, ամբողջացրել է գործը և հրատարակել։

Այս մասը սկսվում է այսպես կոչված Հնչող կղզու նկարագրությամբ (գլ. 1—8), այդտեղ ապրում են մարդանման շատակեր թռչուններ, որոնք պահվում են գեղեցիկ վանդակներում։ Սրանք կոչվում են զանազան անուններով. կլերգո (կղեր), մոնագո (վանական), պրետրեգո (քահանա), աբբեգո (աբբա), էվեգո (եպիսկոպոս), կարդենգո (կարդինալ), պապեգո (պապ), որը իր տեսակի մեջ միակն է։ Այսպիսով, այստեղ հավաքված են կաթոլիկական հոգևորականության բոլոր խավերի ներ-

---

[1] История французской литературы, 1946 г., М.—Л., т. I, стр. 263.

կայացուցիչները՝ շարքային կղերից սկսած մինչև Հռոմի պապը։ Թելեմականներին բացատրում են, որ պապեգոն միշտ լինում է միայն մեկը։ Երբ մի անգամ պատահաբար երկու պապեգո երևացին, թռչունների մեջ այնպիսի իրարանցում ու ճակատամարտ տեղի ունեցավ, որ քիչ էր մնում բոլորը կործանվեին։ Հետո բացատրում են, որ սրանց բոլորի գլխավոր և միակ զբաղմունքը զանգերի ղողանջների տակ թռչելն է։ Այդ պատճառով էլ Հնչող կղզին են հավաքվում միայն նրանք, ովքեր չեն ցանկանում և չեն կարող որևէ գործ կատարել. «Ով չի աշխատում, չի զբաղվում արհեստով կամ արվեստով, չի կարողանում սիրել, և կամ թե նրանք, ովքեր մեծ հանցանք են գործել, որի համար պետք է խիստ պատժվեին, բայց փախել են այստեղ և ապահով ապաստան գտել»։ Հատկանշական է նաև այն, որ չնայած այս թռչունները շատակեր են, և՛ խմում են, և՛ ուտում և այն էլ այնքան, որ բոլորն էլ ճարպակալվում են, բայց նրանք ո՛չ վարում են, ո՛չ ցանում և ո՛չ էլ զբաղվում որևէ այլ աշխատանքով։

Դժվար չէ հասկանալ, որ այս գլուխներում երգիծանքը դարձյալ ուղղված է կաթոլիկական եկեղեցու, հոգևորականության և Հռոմի պապի դեմ։

11—15-րդ գլուխները նվիրված են մի կղզու նկարագրության, որտեղ ապրում են վիթխարի կատուներ։ Սրանք կատաղի ու ագահ գազաններ են, շատ ամուր ու սուր ճանկերով, այրում են, կործանում, մարդկանց նետում բանտ, չարիքը անվանում են առաքինություն, ննջգությունը՝ բարեպաշտություն, դավաճանությունը՝ հավատարմություն։ Սրանք մարդկանց ավելի մեծ չարիք են բերում, քան ժանտախտը, քաղցը, պատերազմը։ Գլխավոր սնունդը փոքր երեխաներն են, ըստ որում նրանք այդ երեխաներին միշտ ուտում են մարմարե սեղանների վրա։ Պանտագրուելը իր ընկերների հետ միասին ձերբակալվում է սրանց կողմից և տրվում դատի, բայց Պանուրգը շատ շուտով գլխի է ընկնում, թե ինչ ձևով կարելի է ազատվել սրանց ձեռքից. մի պարկ ոսկի է տալիս և դատարանը նրանց արդարացնում է։ Այս ամբողջ պատմությունը մի սուր երգիծանք է ուղղված Ֆրանսիայի դատավարական ամբողջ սիստեմի դեմ։

Հետաքրքիր է նաև Կվինտեսենցիա կղզու նկարագրությունը (գլ. 19—25), որտեղ մարդիկ սնվում են կատեգորիաներով, աբստրակցիաներով, թեզիսներով ու անտիթեզիսներով։ Ռաբլեն դարձյալ ծաղրում է միջնադարյան սխոլաստիկական գիտությունները։

Թելեմականները վերջապես հասնում են իրենց բուն նպատակին. նրանք ոտք են դնում «Աստվածային Շիշ» կղզին։ «Աստվածային Շիշը» գտնվում է մի հոյակապ տաճարում, որի դռան ճակատին գրված է. «Գինու մեջ է ճշմարտությունը»։ Պատգամախոսի գլխավոր քրմուհին սիրալիր դիմավորում է Պանտագրուելին ու նրա ուղեկիցներին և ջուր խմելու է հրավիրում նրանց տաճարի մեջ խփող շատրվանից։ Նրանց թվում է,

որ իրենք ոչ թե ջուր, այլ գինի են խմում. «խմեցե՛ք, որքան ցանկանում եք, բացատրում է քրմուհին, ամեն անգամ դուք կզգաք այն գինու համը և հոտը, որի մասին խմելու ժամանակ մտածում եք»: Այնուհետև քրմուհին հարցնում է, թե նրանցից ով է ցանկանում լսել պատգամախոսի գուշակությունը: Բնական է, որ առաջին ցանկություն հայտնողը Պանուրգն է: Ֆանտաստիկական շորեր հագցնելով, զանազան ծիսակատարություններից հետո, քրմուհին վերջապես Պանուրգին տանում է տաճարի այն մասը, որտեղ ավազանի մեջ կիսախորասուզված վիճակում գտնվում է «Աստվածային Շիշը». հանկարծ շիշը ղրնգում է, և Պանուրգը լսում է «Trinc» բառը: Այնուհետև քրմուհին դիմում է թելեմականներին հետևյալ խոսքերով. «Այդ բառը համաժողովրդական, համամարդկային, բոլորին հասկանալի ու բոլորին հայտնի է և նշանակում է՝ «խմեցեք»... Դուք ինքներդ տեսաք տաճարի դռների վրայի մակագրությունը. «Խմելու մեջ է ճշմարտությունը»: «Աստվածային Շիշը» ձեզ ուղարկում է նրա (շատրվանի) մոտ, դուք ինքներդ մեկնաբանեցեք ձեր ձեռնարկած ճանապարհորդությունը»:

Վերադառնալով շատրվանի մոտ, թելեմականները նորից խմում են «սրբազան ջրից» և մի այնպիսի բանաստեղծական ոգևորության մեջ են ընկնում, որ սկսում են իրար հետ բանաստեղծություններով խոսել: Այլաբանության իմաստն այս է. շատրվանը իմաստության աղբյուրն է. «Աստվածային Շիշը» խորհուրդ է տալիս քամել իմաստության աղբյուրից, գիտության աղբյուրից: Այս իմաստով էլ պետք է հասկանալ «Խմելու մեջ է ճշմարտությունը» մակագրության նշանակությունը:

Այդ ավելի պարզ է դառնում այն հրաժեշտի խոսքից, որով դիմում է քրմուհին թելեմականներին. «Բարի՛ ճանապարհ, բարեկամնե՛ր, թող ձեզ հովանի լինի այն ինտելեկտուալ ոլորտը, որի կենտրոնը ամեն տեղ է, իսկ շրջապատը ոչ մի տեղ և որին մենք աստված ենք անվանում: Հասնելով ձեր աշխարհը, մտածեցեք այն մասին, թե ինչպիսի գանձեր ու հրաշքներ է պարունակում երկիրը իր ընդերքում: Այստեղ, մեզ մոտ, մենք բարձր բարիքը համարում ենք ոչ թե վերցնելը և ընդունելը, ինչպես ձեզ մոտ, այլ տալը և շռայլելը: Թող ձեր փիլիսոփաները չգանգատվեն, որ հները ամեն ինչի մասին գրել են և նրանք ոչինչ նոր բան չեն կարող հայտնագործել: Եթե նրանք ուսումնասիրեն այն, ինչ թաքնված է երկրի ընդերքում, նրանք այնքան նոր բան կիմանան, որ նախորդների ամբողջ գիտությունը մի ողորմելի բան կթվա: Եթե նրանք աշխատեն բարեխղճորեն և մեծ եռանդով, կհամոզվեն, որ միանգամայն ճիշտ էր իմաստուն Թալեսի այն պատասխանը, որ նա տվեց եգիպտոսի թագավոր Ամազեսին: Այն հարցին, թե «որն է ողջամտությունը», իմաստունը պատասխանեց՝ «ժամանակը»: Ժամանակը հայտնագործեց և դեռ կհայտնագործի շատ գաղտնիքներ, այդ պատճառով էլ հույները Սատուրնին՝ ժամա-

նակին, անվանում էին ճշմարտության հայր, իսկ ճշմարտությանը՝ ժամանակի դուստրը»։

Հին պատմաբաններից ոմանք պնդել են, թե այս բոլորը շատ անորոշ ու անհասկանալի մի վերջավորություն է։ Թվում է, ընդհակառակն, ամեն ինչ պարզ է։ Ռաբլեն կաթոլիկական ռեակցիայի տարիներին չի բնկնում ծանր հուսահատության մեջ և չի կորցնում հավատը մարդկային լավագույն ապագայի նկատմամբ։ Նա խորապես հավատացած էր, որ ամենակարող ժամանակը իր դերը կատարում է և որ ոչ մի կաթոլիկական ռեակցիա, որքան էլ բորբոքի ինկվիզիցիայի խարույկները, չի կարող կասեցնել պատմության առաջընթացը։ Իսկ որպեսզի ֆեոդալական կապանքներից ազատագրված մարդը վայելի կյանքի բոլոր գեղեցկությունները և երջանիկ լինի, նա պետք է իր միտքը, ամբողջ եռանդն ու կորովը ուղղի բնության ուժերը ճանաչելու և այդ ուժերը իրեն ծառայեցնելու նպատակին։ Ճանաչեցեք բնությունը և այն ծառայեցրեք ձեր շահերին—այս է քրմուհու խորհրդի գլխավոր իմաստը։ «Ռաբլեն,— գրել է Մ. Գորկին,— «Շշի Պատգամախոսի» բերանով մարդկանց խորհուրդ է տալիս ուսումնասիրել բնությունը, նրա ուժերը ծառայեցնել մարդկանց շահերին» [1]։

Այս խորհրդով է ավարտում Ռաբլեն իր վիպերգությունը։

❁❁❁

Գ. Մոպասանը մի առիթով Ռաբլեի մասին գրել է. «Հանդես եկավ մի մարդ, որը պաշտպանեց ֆրանսիական գրականության պատիվը, նա մեծ էր, ինչպես Դանթեն, Տասսոն կամ Արիոստոն, խոր, ինչպես Սերվանտեսը, հզոր, ինչպես Շեքսպիրը։ Նրա մեջ մեկընդմիշտ մարմնավորվեց մեր ազգային հանճարը... Նա Հոմերոսի նման ստեղծեց վիթխարի, բայց միանգամայն ինքնատիպ հերոսներ։ Չգերազանցված ոճի հետ միասին նա հանդես բերեց սրտաշարժ պարզություն, համապարփակ գիտելիքներ և փիլիսոփայի իմաստություն։

Հին աշխարհի հսկայի նման նա բարձրանում է մեր գրականության մեջ, և նրա փառքը աճում է այն չափով, որ չափով նրա ստեղծագործության տարիքն է աճում։ Ռաբլեն լուսավորել է իր ամբողջ դարաշրջանը» [2]։

Եվ իրոք, Ռաբլեի վեպը համաշխարհային գրականության այն մոնումենտալ ստեղծագործություններից մեկն է, որի մեջ իր վառ արտացոլումն է գտել մի ամբողջ դարաշրջան։

---

1 Մ. Գորկի, Երկերի ժողովածու, հ. 24, 1953 թ., էջ 250։

2 Գ. Մոպասան, Երկերի ժողովածու, հ. 13, Մ., 1950 թ., էջ 24։

Ռաբլեն նախ և առաջ «մտքի, տենչի ուժով ու բնավորությամբ, բազմակողմանիությամբ և գիտունությամբ» օժտված այն գիտուններից էր, որոնց մասին խոսել է Էնգելսը։ Նրա այս առանձնահատկություններից մեկի մասին դժվար չէ գաղափար կազմել թեկուզ այն աշխատությունների վերնագրերից, որ նվիրված են «Գարգանտյուա և Պանտագրուել»-ին. «Ռաբլեն իբրև անատոմ և ֆիզիոլոգ», «Ռաբլեն բուսաբան», «Ռաբլեն բժիշկ», «Ռաբլեն և թատրոնը», «Ռաբլեն և նրա ժամանակվա իրավաբանությունը», «Ռաբլեն և Վերածննդության ճարտարապետությունը», «Ռազմական արվեստը Ռաբլեի վեպում», «Մովագնացության տերմինները Ռաբլեի մոտ», «Դաստիարակությունը և Ռաբլեն», «Իտալական արվեստը Ռաբլեի դարաշրջանում» և այլն։

Սակայն սրանով Ռաբլեի հետաքրքրության շրջանակները չեն սահմանափակվում. նա դասական բանասիրության ամենակարևոր ներկայացուցիչներից մեկն էր, լեզվաբան ու բանասեր, աշխարհագետ, փիլիսոփա։ Այս բոլորի հետ միասին նա սքանչելիորեն ծանոթ էր աստվածաբանությանը, միջնադարյան սխոլաստիկական գիտություններին, ալքիմիային, միջնադարյան աստղաբաշխությանը, միջնադարյան սխոլաստիկայի գրեթե բոլոր հայտնի ներկայացուցիչների գործերին։ Եթե այս բոլորին էլ ավելացնենք նաև այն, որ նա շատ լավ գիտեր իր ապրած դարաշրջանի տնտեսական, քաղաքական, հասարակական ու կուլտուրական կյանքը, գիտությունը, արվեստը, փիլիսոփայությունը, մեզ պարզ կլինի նրա գիտության խորությունն ու լայնությունը։

Ռաբլեն ուներ նաև մի այլ առանձնահատկություն, որով նա տարբերվում էր իր դարաշրջանի մյուս բոլոր հումանիստներից. նա շեշտը դնում է բնական գիտությունների վրա և բանասիրությանը այլևս այնպիսի վճռական նշանակություն չի տալիս, ինչպես, ասենք, Պետրարկան և Բոկաչիոն։ Նա հին դասական աշխարհը հիմնականում համարում է հայտնագործված և այժմ գլխավոր խնդիրը համարում է աշխարհի հայտնագործումը, բնության գաղտնիքների մեջ թափանցելը և բնության ուժերը մարդու շահերին ծառայեցնելը։ Այս պատճառով էլ բնական գիտությունները գտնվում են նրա հետաքրքրության կենտրոնում և, ինչպես ճիշտ նկատել են սովետական գրականագետները, հանդիսանում են նրա «աշխարհայացքի առանցքը»։

Գաղափարական բովանդակության տեսակետից Ռաբլեի վեպի մեջ գլխավորը, ինչպես տեսանք, ֆեոդալական կարգերի քննադատությունը և մերժումն է։ Եվ Ռաբլեն պատմականորեն իր առաջ դրված այդ մեծ խնդիրը լուծում է հիմնավորապես. նա ընդգրկում է ֆեոդալական հասարակության բոլոր էական կողմերը. տնտեսական, հասարակական, քաղաքական և իդեոլոգիական։ Դա, այսպես ասած, ընդհանուր հարձակում է առանց բացառության բոլոր ճակատներում, հարձակում հումա-

նիզմի և տարերային մատերիալիզմի դիրքերից, առանձին դեպքերում՝ նույնիսկ մեծ խնամքով քողարկված աթեիզմի դիրքերից, իսկ հարձակման գլխավոր զենքը ծիծաղն է, երգիծանքը։

Ինքը Ռաբլեն իր վեպի առաջին մասի առաջաբանում դիմելով ընթերցողներին, իր այդ գլխավոր զենքի, ծիծաղի մասին ասում է. «Երջանիկ ապրեցե՛ք, ընթերցող բարեկամնե՛ր. կարդացե՛ք իմ գիրքը առանց կանխակալ կարծիքի։ Նրա մեջ չկա ոչ չարիք, ոչ վարակ, այլ կա միայն շատ ծիծաղ։ Տեսնելով այն վիշտը, որ մեզ տանջում է, ես չկարողացա ձեզ մխիթարելու համար այլ միջոց գտնել։ Լավ է գրել ծիծաղելով, քան արցունքներով, քանի որ ծիծաղը միայն հատուկ է մարդուն»[1]։

Այս պատճառով էլ խոսել Ռաբլեի վեպի գեղարվեստական առանձնահատկությունների մասին, նշանակում է խոսել նրա այդ գլխավոր զենքի՝ ծիծաղի մասին։

Ռաբլեի երգիծանքի էական առանձնահատկություններից մեկը նախ այն է, որ նա չի սահմանափակվում միայն հինը քննադատելով և մերժելով, հնին, մերժվածին հակադրում է նորը, դրականը։

Այս առանձնահատկությունն ամենից առաջ դրսևորվել է մարդկային բնավորություններ գծելու բնագավառում։ Ռաբլեի վեպը ամենաբազմազան բնավորությունների մի շատ հարուստ պատկերասրահ է. նա պատկերել է հարյուրավոր տիպական բնավորություններ, որոնցից ոչ մեկը մյուսին չի կրկնում և ոչ մեկը մյուսին նման չէ։ Բայց այդ բոլորի մեջ աչքի են ընկնում երկու կարգի հերոսներ. դրական կամ այն հերոսները, որոնց միջոցով Ռաբլեն արտահայտում է իր դրական իդեալները, և բացասական, որոնք հանդիսանում են հին, ֆեոդալական աշխարհի ներկայացուցիչները։

Դրական հերոսների թիվը համեմատաբար մեծ չէ, բայց սրանք էլ, իրենց հերթին, բաժանվում են երկու խմբի. առաջին խմբի ներկայացուցիչները հսկաներն են՝ Գրանգուզյեն, նրա որդի Գարգանտյուան և նրա թոռը՝ Պանտագրուելը։ Սրանք երեքն էլ ժողովրդական ծագում ունեն, Ռաբլեի մոտ պահպանել են իրենց շատ գծերը, բայց միաժամանակ ստացել են բոլորովին նոր բովանդակություն և սյուժետային նոր դեր։

Դրական հերոսների մյուս խումբը չի պատկանում հսկաների սերընդին. դրանք սովորական մարդիկ են իրենց ֆիզիկական տվյալներով, բայց իրենց նպատակներով ու համոզմունքներով սերտորեն կապված են հսկաների հետ. դրանցից են Պանոկրատը, վանական Ժանը, էպիսթեմոնը, Պանուրգը և ճանապարհորդության մասնակցող մյուս թե-

[1] Համմ. «Ծիծաղը միայն մարդու հատկություն է» (Արիստոտել)։

լեմականները։ Այս երկրորդ խմբի հերոսների մեջ վեպում շատ կարևոր դեր են խաղում հատկապես երկուսը՝ Ժանը և Պանուրգը։

Նախ կանգ առնենք առաջին խմբի հերոսների մի քանի առանձնահատկությունների վրա։

Ինչո՞ւ Ռաբլեն ընտրել է հատկապես այդպիսի հերոսներ. խնդիրն այն է, որ նրա երգիծական ամենասիրած հնարքներից մեկը առարկաների, երևույթների, ինչպես նաև մարդկանց սովորական չափերը ծայրահեղորեն մեծացնելն է. մեծը, անսովոր, ահռելի չափերի հասցրածը սովորաբար նա դնում է փոքրի, կամ անսահմանորեն փոքրի կողքին։ Այս հակադրության մեջ ավելի է շեշտվում մեկի վիթխարի լինելը, մյուսի փոքրությունը կամ չնչին լինելը։ Գրականության և արվեստի մեջ մարդկանց և երևույթների նման ֆանտաստիկական մեծ չափերի հասցընելը սովորաբար անվանում են գրոտեսկ։

Մարդու ասկետական ըմբռնման միջնադարյան տեսության ու պրակտիկայի բուն էությունը հիմնավորապես հերքելու համար Ռաբլեն դիմել է ժողովրդի երևակայության ծնունդ հսկաների օգնությանը, որոնց նկարագրության միջոցով ավելի դյուրին էր ցույց տալ, թե ինչ նշանակություն ունի եկեղեցու կողմից գրեթե մի ամբողջ հազարամյակ հայհոյված մարմինը մարդու համար։

Այս է պատճառը, որ Ռաբլեն մեծ սիրով ու ամենայն մանրամասնությամբ նկարագրում է իր հսկաների ֆիզիկական տվյալները և նրանց նյութական պահանջները (սնունդը), այդ բոլորը գրեթե նույնությամբ վերցնելով ժողովրդական զրույցներից։ Նման նկարագրություններն իմաստը պարզ է. այդ բոլորը մարդու մարմնի, նրա, այսպես ասած նյութականության փառաբանությունն է, մարմնական տարերքի փառաբանությունը, մարդու մարմնի գոյության իրավունքների պաշտպանությունն ու հաստատումը։ Այն, ինչ անում էին Վերածնության դարաշրջանի ականավոր նկարիչները՝ կտավի վրա պատկերելով մերկ մարմինը, նույնը անում է Ռաբլեն՝ պատկերելով իր հսկաներին։

Այս տեսակետից Գրանգուզյեն, նրա կինը՝ Գարգամելը, նրանց որդին՝ Գարգանտյուան, և նրանց թոռը՝ Պանտագրուելը, իրարից ոչնչով չեն տարբերվում։ Նրանք բոլորն էլ իրենց հսկայական մարմնով, իրենց ահռելի ֆիզիկական ուժով (տղամարդիկ) և առասպելական ախորժակով ասկետիզմի կենդանի հակադրությունը և հերքումն են։

Մերժելով մարմինը զրկելու և տանջելու ճանապարհով հոգին փրկելու ասկետական տեսությունը, Ռաբլեն իր հսկաներին ստիպում է ամենից առաջ հոգ տանել մարմնի պահանջների մասին։ Վեպը սկսվում է Գրանգուզյեի ձմեռային պատրաստության և այդ կապակցությամբ կազմակերպված խնջույքի նկարագրությամբ։ Մորթված է 367014 գիրացրած եզ, և ահա այնքան փորոտիք է հավաքվել, որ Գրանգուզյեն այդ

բոլորը նեխումից փրկելու համար կարգադրում է յուղով տապակել և հրավիրել Տարևան ութ գյուղերի բոլոր բնակիչներին, որոնք, ինչպես ասում է Ռաբլեն, «բարի ընկերներ և խմելու մեծ վարպետներ էին»։ Խնջույքի ժամանակ ուտում են, խմում, նվագում, պարում, խաղում, զվարճանում, բայց ամենից շատ ժժվժիկ է ուտում Գարգամելը։ Ռաբլեն մաթեմատիկական ճշտությամբ ընթերցողներին գաղափար է տալիս նրա կերածի չափի մասին. տասնվեց մեծ տակառ, երկու փոքր տակառ և երկու պտուկ։ Իրենց առասպելական ախորժակով հետ չեն մնում նաև մյուս հսկաները։ Նորածին Գարգանտյուայի առաջին արտասանած բառը «խմել»-ն է։

Համաշխարհային գրականության մեջ ոչ մի ստեղծագործությունում այնպիսի մանրամասնությամբ չեն նկարագրված հերոսների սնվելու բոլոր արարողությունները, ինչպես Ռաբլեի վեպում։ Նախաճաշ, ճաշ, ընթրիք, ամենաընտիր խմիչքներ—այս բոլորը նկարագրվում են խոհարարական արվեստի ու «խորտկագիտության» բոլոր կանոնների համաձայն։ Եվ նման նկարագրությունների իմաստը դարձյալ պարզ է. մարդկային մարմինը գոյություն ունենալու իրավունք ունի, իսկ նրա գոյության առաջին պայմանը՝ սնվելն է։ Ասկետական սակավապետությունը, մարմինը զրկելու բոլոր քարոզները բնության բուն օրենքներին հակասող բաներ են և պետք է մերժվելով մերժվեն։

Սակայն իր հսկաների միջոցով Ռաբլեն միայն մարդկային մարմնի ամենատարրական իրավունքները չէ, որ պաշտպանում է։ Նա իր հերոսներին օժտում է Վերածնության դարաշրջանի մարդկանց հատուկ բոլոր տիպական հատկություններով. ֆիզիկական իմաստով տիտան լինելուց բացի, նրանք նաև մտքի տիտաններ են, բազմակողմանիորեն զարգացած, ակտիվ, գործունյա մարդիկ, որոնք ապրում են իրենց ապրած ժամանակի բուն շահերով, կենդանի մասնակցություն ունենում գործնական պայքարին թե՛ խոսքով և թե՛ սրով։ Նրանց հայացքների ու ընդհանուր համոզմունքների ամենաբնորոշ գիծը Վերածնության դարաշրջանի այն «կենսախինդ ազատամտությունն է», որը Էնգելսի պնդումով՝ «նախապատրաստել է XVIII դարի մատերիալիզմը»։

Այս ընդհանուր գծերի հետ միասին նրանցից ամեն մեկը ունի իր առանձնահատկությունները։

Գրանգուզյեն հսկաների հին սերնդի ներկայացուցիչն է. նա իր որդու նման ոչ մի տեղ դաստիարակություն և կրթություն չի ստացել, բայց աչքի է ընկնում իր բնական խելքով և ժողովրդից եկող իմաստությամբ։ Բնավորությամբ վերին աստիճանի բարի, մարդասեր, ժողովրդասեր, ժողովուրդների բարեկամության ու խաղաղ համակեցության կողմնակից, պատերազմների և մասնավորապես զավթողական պատերազմների հակառակորդ։ Նրա հայտնի խոսքերը, որ բերվեցին այլ կապակցությամբ

Ալեքսանդր Մակեդոնացու և հին աշխարհի այլ աշխարհակալների մասին, ինչպես նաև արտահայտած մտքերը պատերազմի, խաղաղության, պետության դերի ու պետական ղեկավարման, թագավորների պարտականության և այլ հարցերի մասին, ցույց են տալիս, որ Ռաբլեն իր հսկային բոլոր տեսակետներից հակադրում է Պիկրոշոլի տիպի բռնակալներին, որոնց վարած ներքին և արտաքին ավանտյուրիստական, հակաժողովրդական քաղաքականությունը արմատապես հակասում է Գրանգուզյեի հումանիստական հայացքներին։

Գրանգուզյեի միջոցով Ռաբլեն ցանկացել է տալ իր դրական իդեալը նոր տիպի միապետի մասին, որն ամբողջ երկիրը համախմբելով մի միասնական պետության մեջ, կկարողանա իր հպատակների համար ստեղծել խաղաղ ու բարեկեցիկ կյանք։

Գարգանտյուան հսկաների նոր սերնդի ներկայացուցիչն է, որն իր հոր ցանկությամբ ու պահանջով ստանում է հիմնավոր դաստիարակություն։ Եթե Գրանգուզյեն, այսպես ասած, բնածին հումանիստ է, ապա Գարգանտյուայի դաստիարակության միջոցով Ռաբլեն ցույց է տալիս բոլոր ուժերն ու կարողությունները բազմակողմանիորեն ու ներդաշնակորեն զարգացած նոր մարդու ծնունդը։ Նա ընթերցողների աչքի առաջ աճում է Ռաբլեի մանկավարժական տեսության երկու գլխավոր սկզբունքների համաձայն՝ և՛ ֆիզիկապես, և՛ մտավորապես, դառնում ֆիզիկապես առողջ, ամուր և մտավոր համապարփակ զարգացում ունեցող, հումանիստական աշխարհայացքի բոլոր գլխավոր սկզբունքները հիմնավորապես յուրացրած մի երիտասարդ հսկա, որը բոլոր տեսակետներից հիմնավորապես նախապատրաստված է հին, ֆեոդալական աշխարհի հետ գոտեմարտի բռնվելու համար։ Եվ բռնվում է։ Պիկրոշոլի դեմ նրա մղած պատերազմը երկու նպատակ է հետապնդում. թշնամուն ջախջախել և՛ գաղափարապես, և՛ ռազմական արվեստի բոլոր կանոնների համաձայն։ Գարգանտյուայի տված ճակատամարտը գաղափարախոսության բնագավառում ուղղված է հին ֆեոդալական հասարակության հասարակական-քաղաքական և գաղափարախոսական բոլոր հաստատությունների դեմ։ Ռաբլեն իր վեպի շատ էջերում Գարգանտյուային դարձնում է իր հումանիստական հայացքների ջերմ պաշտպանն ու պրոպագանդիստը. այստեղ բավական է հիշել Թեկուզ նրա հայտնի նամակը որդուն՝ Պանտագրուելին, որը կարելի է համարել ոչ միայն ֆրանսիական, այլև առհասարակ եվրոպական հումանիստների մանիֆեստը։

Պանտագրուելը հումանիստ հսկաների երրորդ սերնդի ներկայացուցիչն է, նշանավոր Պանոկրատի երկրորդ աշակերտը, որը դաստիարակվել է դարձյալ Ռաբլեի մանկավարժական տեսության սկզբունքների համաձայն։ Ավարտելով իր կրթությունը, նա Փարիզում գաղափարախոսական լայն պայքար է ծավալում սխոլաստիկայի, աստվածաբանական

մետաֆիզիկայի ու կրոնական ֆանատիզմի դեմ։ Փարիզի բոլոր խաչուղիներում նա փակցնում է իր թեզիսները ամենաբազմազան գիտական հարցերի մասին, բանավեճի հրավիրում Փարիզի համալսարանի դոկտորներին, մագիստրոսներին, Սորբոնի աստվածաբաններին, ականավոր իրավաբաններին, առհասարակ միջնադարյան սխոլաստիկայի ու մետաֆիզիկայի բոլոր ներկայացուցիչներին։ Դա մի կատարյալ ճակատամարտ է, գաղափարախոսական ճակատամարտ, որը բոլոր դեպքերում ավարտվում է հակառակորդների պարտությամբ ու ջախջախումով։ Եթե Պանտագրուելի հայրը հումանիստական գաղափարախոսության պրոպագանդիստ էր. ապա այժմ նրա որդին այդ նույն գաղափարախոսության զինվորն է, մարտիկը, որը բաց ճակատամարտում մարտնչում է իր գաղափարների հաղթանակի համար։

Կա նաև մի ուրիշ հանգամանք. Պանտագրուելի կերպարը կերտելու ժամանակ Ռաբլեն բավականաչափ հիասթափվել էր Ֆրանցիսկ I-ի վարած թե՛ ներքին և թե՛ արտաքին քաղաքականությունից։ Այժմ նա այլևս մեծ հույսեր չի կապում լուսավորյալ միապետության հետ։ Այս է պատճառը, որ եթե Ռաբլեն Գրանգուզյեի և Գարգանտյուայի կերպարները կերտելու ժամանակ նրանց գործունեության մեջ հատկապես շեշտում է «իմաստուն միապետներ» լինելու հանգամանքը, ապա Պանտագրուելի մեջ միապետը արդեն գրեթե ոչ մի դեր չի խաղում։ Նա ավելի շուտ գիտնական է և մտածող։ Վերջին գրքերում Պանտագրուելը նկարագրված է բացառապես իբրև ճանապարհորդ, և այն, ինչ անվանում են «պանտագրուելիզմ», դրա բուն իմաստը ոչ թե լուսավորյալ միապետությունն է, այլ «Աստվածային Շշի» նշանավոր խորհուրդը՝ «խմեցե՛ք իմաստության աղբյուրից», այլ խոսքով՝ ուսումնասիրեցեք բնությունը և նրա ուժերը ծառայեցրեք մարդկության շահերին։

Հատկանշական է, որ հսկաներից բացի Ռաբլեն ֆեոդալական հասարակության իշխող դասակարգերի շրջանից ոչ մի դրական կերպար չի պատկերել, Գարգանտյուայի և Պանտագրուելի անմիջական օգնականները և զինակիցները, վանական Ժանը և Պանուրգը նույնպես ֆոլկլորային ծագում ունեն և խաղում են մոտավորապես նույն դերը, ինչ Սանչո Պանսան՝ Սերվանտեսի մոտ։

Առհասարակ պետք է նկատել, որ Ռաբլեն իր վեպում մեծ սիրով ու հարգանքով է նկարագրել ժողովրդական, դեմոկրատական խավերի ներկայացուցիչներին, որոնց ամենավառ և ամենակենդանի ներկայացուցիչներն են Ժանը և Պանուրգը։

Ժանը գյուղական պլեբեյական խավերի ներկայացուցիչն է և իր այս վիճակով նա շատ հիշեցնում է Սանչո Պանսային։ Ճիշտ է, նա վանական է և Ռաբլեն նրան ընթերցողներին միշտ ներկայացնում է վանականի հագուստներով, բայց սա արտաքին մի բան է միայն։ Ժանը իր

էությամբ, համոզմունքներով, հայացքներով ոչ մի ընդհանուր բան չուներ վանականության հետ։ Ընդհակառակն, նա Սանչոյի նման գյուղական պլեբեյական խավերի ներկայացուցիչը և մարմնացումն է։

Ժանը, ի տարբերություն վանականների, աշքի է ընկնում իր ֆիզիկական շատ ամուր կազմվածքով և առողջությամբ։ Մյուս էական տարբերությունը նշում է Գարգանտյուան (I մաս, 40-րդ գլուխ)։ Նա վանականներին համեմատում է կապիկների հետ. «Կապիկը չի պահպանում տունը, ինչպես շունը արոր չի քաշում, ինչպես եզը չի տալիս ոչ բուրդ, ոչ կաթ, ինչպես ոչխարը ծանրություններ չի փոխադրում, ինչպես ձին, նա ամեն տեղ միայն կեղտոտում է և ամեն ինչ փչացնում... Այդպես էլ վանականը չի աշխատում, ինչպես գյուղացին, երկիրը չի պաշտպանում, ինչպես ռազմիկը, հիվանդներին չի բուժում, ինչպես բժիշկը, ժողովրդին չի լուսավորում ու սովորեցնում, ինչպես լավ մանկավարժը, պետության համար անհրաժեշտ ապրանքներ չի մատակարարում, ինչպես վաճառականը. ահա պատճառը, թե ինչու նրանց վրա ծիծաղում են»։ Այդպես չէ Ժանը, «այդ պատճառով էլ ամեն մեկը ցանկանում է նրան ունենալ իր հասարակության մեջ։ Նա կեղծ բարեպաշտ չէ, ցնցոտիների մեջ մանի չգալիս, ազնիվ է, շիտակ, ուրախ, վճռական, լավ ընկեր է, նա աշխատում է, տքնում, պաշտպանում ճնշվածներին, մխիթարում վշտացողներին, օգնում թշվառներին, պաշտպանում աբբայության այգիները...»։ «Ես ավելին եմ անում,— ավելացնում է Ժանը,— նետի համար լար եմ պատրաստում՝ ճագար որսալու համար։ Ես երբեք անգործ չեմ մնում...»։

Ժանը նույնպես Վերածնության դարաշրջանի ակտիվ, գործունյա բնավորություններից է և անհրաժեշտության դեպքում կարող է գործել և՛ խոսքով, և՛ սրով։ Ռաբլեն մի հատուկ հատված է նվիրել նրա քաջագործություններին նկարագրությանը. երբ Պիկրոշոլի հորդանները փորձում են ասպատակել աբբայության այգիները, նա փայտե խաչը զենքի վերածելով, մի կատարյալ ջարդ է տալիս թշնամիներին, ջարդելով մեկի վիզը, մյուսի թևը, երրորդի մեջքը և այլն։

Ժանի բնորոշ մյուս գիծը անսահման մարդասիրությունն է, հումանիզմը։ Նրա մտահոգության գլխավոր առարկան «մարդկային ցեղը» երջանիկ դարձնելն է, կյանքի բոլոր բարիքները բոլոր մարդկանց սեփականությունը դարձնելը։ Եվ բոլորովին պատահական չէ, որ հենց նրա մտքում է հղանում Թելեմյան աբբայություն ստեղծելու գաղափարը, որը լիակատար հավանություն է գտնում նրա հովանավորի՝ Գարգանտյուայի մոտ։ Ճիշտ է, Թելեմի ներքին կառուցվածքի ամբողջ ծրագրերը իր բոլոր մանրամասներով Թելադրում է Գարգանտյուան, բայց այդ բոլորը այնպես է ներկայացվում, որ այն, ինչ մտածում էր կրթություն չունեցող Ժանը, շատ որոշակիորեն ձևակերպում է գիտնական հսկան։

Ժանը Ռաբլեի ամենասիրած կերպարներից մեկն է, և նրա այդ սիրո մեջ արտահայտվել է նրա ստեղծագործության լայն ժողովրդական, դեմոկրատական հիմքը։

Ավելի բարդ ու հակասական է Պանուրգի կերպարը, որը ներկայացնում է քաղաքային դեմոկրատիան։ Նրան սովորաբար անվանում են ֆրանսիական Ֆալստաֆ, բայց դա ճիշտ է միայն շատ պայմանական իմաստով։

Ֆալստաֆը կործանվող ասպետության ներկայացուցիչն էր, այդպես չէ Պանուրգը։

Նա քաղաքի այն պլեբեյական շերտերի ներկայացուցիչն է, որոնք զրկվելով ապրելու բոլոր միջոցներից, ստիպված էին իրենց գոյությունը պահպանել գողությամբ և նման միջոցներով։ Ռաբլեն այսպես է բնութագրում իր այդ ամենահետաքրքիր հերոսներից մեկին. «Պանուրգը միջին հասակի մի մարդ էր, ոչ բարձր, ոչ ցածր, նրա արծվային քիթը որոշ խոտորում ուներ, ինչպես ածելու կոթը։ Այն ժամանակ (երբ առաջին անգամ հանդիպեց Պանտագրուելին) նա երեսունհինգ տարեկան էր կամ մոտավորապես այդքան, շատ էր սիրում ապրել ուրիշների հաշվին, քաղաքավարի և սիրալիր էր, մասամբ հեշտասեր էր և բնությունից հակված դեպի մի հիվանդություն, որն այն ժամանակ կոչվում էր «ֆոտ դ'արժան», որն այնպիսի ցավ էր պատճառում, որ ոչ մի բանի հետ չի կարելի համեմատել։ Դրամի բացակայությունը անհամեմատելի ցավ է։

Բայց և այնպես նա գիտեր դրամ ձեռք բերելու վաթսուներեք միջոց, որոնց մեջ ամենաազնիվը և ամենասովորականը հասարակ գողությունն էր։ Ըստ որում նա կռվարար էր, հանդուգն, խաղաննդ, հարբեցող, խրախճանասեր, լկտի, ցոփ, իսկ մնացած բոլոր բաներում հիանալի մարդ էր (II գլ., 15)։

Այս բոլոր հատկությունները Պանուրգը ձեռք է բերել կապիտալի նախասկզբնական կուտակման ոլորապտույտի մեջ։ Եվ, այնուամենայնիվ, Պանուրգի մեջ կա մի բան, որ նրան դարձնում է համակրելի ու սիրելի։ Դա, նախ, անսահման ատելությունն է ֆեոդալական հին աշխարհի նկատմամբ և աղոտ ու խառնաշփոթ երազանքը ներդաշնակ հասարակության ու ներդաշնակ մարդկության մասին։ Նրա հայտնի կատակը համատիեզերական ներդաշնակության մասին նրան կապում է Թելեմի հետ, դարձնում թելեմականների բանակի անդամ։

❋❋❋

Բալզակը մի առիթով գրել է, թե Ռաբլեն «իմաստության և ծիծաղի վեհապետն էր», իսկ Ռոմեն Ռոլանը նրան անվանել է «ծիծաղի Հոմերոս»։

Եվ, իսկապես, Ռաբլեն գեղարվեստական ծիծաղի ամենախոշոր

վարպետներից մեկն է ոչ միայն ֆրանսիական, այլև համաշխարհային գրականության մեջ։ Նա ծիծաղում է բոլոր դեպքերում և բոլոր պարագաներում, ծիծաղում է և՛ այն ժամանակ, երբ նկարագրում է իր հսկաներին, և՛ այն ժամանակ, երբ պատմում է վանական ժանի ու Պանուրգի մասին, և՛ այն ժամանակ, երբ պատկերում է միջնադարյան ֆեոդալական հասարակությունը գրեթե իր բոլոր կողմերով ու դասերով, և՛ նույնիսկ այն ժամանակ, երբ շարադրում է իր դրական ծրագիրը։

Հասկանալի է, որ այս բոլոր դեպքերում Ռաբլեի ծիծաղը ունի տարբեր երանգավորում ու իմաստ։ Նրա ծիծաղը հաճախ շոյող է, փաղաքշող, ներողամիտ, բարեկամական, հաստատող, խրախուսող։ Դա ուրախության, հրճվանքի, կենսահաստատող ծիծաղ է, որ շատրվանի նման հորդում է, հատկապես վեպի առաջին երկու մասերում։ Այդպես է ծիծաղում Ռաբլեն, երբ նկարագրում է իր հսկաներին, ժանին, Պանուրգին, երբ ազդարարում է իր դրական ծրագրի այս կամ այն սկզբունքը։

Բայց նրա ծիծաղը փոխվում է, երբ խոսքը վերաբերում է այն մարդկանց և հասարակական այն երևույթներին, որ պետք է մերժվեն։ Այս բոլոր դեպքերում Ռաբլեի շոյող ու փաղաքշող ծիծաղը անմիջապես փոխվում է, դառնալով մտրակող, չար, դաժան, խայթող, ոչնչացնող, սպանիչ։ Այսպես է ծիծաղում Ռաբլեն, երբ նկարագրում է դաստիարակության հին սիստեմը, ֆեոդալական պետականությունն ու նրա վարած պատերազմները, ֆեոդալական տիպի բռնավորներին, դատական հաստատությունները, երբ խոսում է սխոլաստիկայի, աստվածաբանության, կաթոլիկական կրոնի, եկեղեցու, հոգևորականության, կալվինականների, Հռոմի պապի և առհասարակ այն ամենի մասին, ինչ կապված է ֆեոդալական միջնադարի հետ։

Ծիծաղը և երգիծանքը Ռաբլեի մոտ հինը մերժելու և նորը, դրականը հաստատելու հզոր միջոց ու զենք է, նրա հանճարի ամենաբնորոշ առանձնահատկությունը։

Բայց ինչպե՞ս է ծիծաղում Ռաբլեն, որո՞նք են նրա ծիծաղի ու երգիծանքի առանձնահատկությունները։

Առաջին էական առանձնահատկությունն այն է, որ, ինչպես նշվեց, Ռաբլեն երևույթները, իրադարձությունները, մարդկանց շատ հաճախ չի նկարագրում, այսպես ասած, իրենց բնական չափերի սահմաններում. նա սիրում է դուրս գալ այդ սահմաններից, մեծացնել, ուռցնել, չափազանցնել և հասցնել աներևակայելի մաշտաբների։ Այս դեպքում նա, կարծես թե, ամեն ինչ դնում է խոշորացույցի տակ, իսկ խոշորացույցը այնքան է մեծացնում, որ, օրինակ, Գարգանտյուայի ատամներից մեկի «փչակում» հանգիստ տեղավորվում են հիսուն մարդ։

Սա գրոտեսկ է, բայց Ռաբլեի մոտ հանդիպում ենք երկու տիպի գրոտեսկ. մեկը՝ դրական գրոտեսկ, երբ հեղինակը երևույթները առաս-

պելական չափերով մեծացնելու օգնությամբ որևէ բան հաստատում է, իսկ մյուսը՝ բացասական կամ երգիծական գրոտեսկ, երբ հեղինակը դարձյալ երևույթները առասպելական չափերով մեծացնելու օգնությամբ որևէ բան մերժում է։

Դրական, հաստատող գրոտեսկի օրինակներ են հսկաների կերպարները. նրանց միջոցով, ինչպես տեսանք, Ռաբլեն հաստատում է իր դրական, հումանիստական իդեալը մարդու մասին, պաշտպանում մարդկային մարմնի գոյություն ունենալու իրավունքները և այլն։

Բացասական կամ երգիծական գրոտեսկի բնորոշ օրինակ է Պիկրոշոլի սկսած պատերազմի նկարագրությունը, որը հովիվների և հացթուխների միջև տեղի ունեցած աննշան միջադեպից ծավալվելով, ընդունում է «համաշխարհային մասշտաբ», Պիկրոշոլի խառնաշփոթ երևակայության մեջ նրա զորքերը նվաճում են ամբողջ աշխարհը։

Գրոտեսկից բացի Ռաբլեն շատ է սիրում նաև երևույթները նկարագրելու ժամանակ դիմել փոքր, կարելի է ասել միկրոսկոպային մասշտաբների։ Այս դեպքում նա երևույթները փոքրացնում է, իջեցնում, աղավաղում այն հաշվով, որպեսզի ցույց տրվի նրանց ամբողջ անհեթեթությունը, ողորմելիությունը, չնչինությունը։

Այսպես, օրինակ, ցույց տալու համար միջնադարյան սխոլաստիկայի ու մետաֆիզիկայի ամբողջ անհեթեթությունը, Ռաբլեն Պանուրգի բերանով այսպես է նկարագրում միջնադարյան գիտնականների աշխատանքը. «Ես տեսա, թե ինչպես նրանցից մի մեծ խումբ մի քանի ժամում նեգրերին սպիտակամորթ էր դարձնում, մյուսները երեք զույգ աղվեսով վարում էին ափի ավազը, ոմանք լվանում էին տանիքների կղմինդրը, աշխատելով հեռացնել դրանց գույնը, կային այնպիսիները, որոնք պեմզայից ջուր էին ստանում՝ մարմարիոնի սանդի մեջ ծեծելու և նրա կազմը փոխելու ճանապարհով։ Մյուսները խուզում էին էշերին և լավ տեսակի բուրդ ստանում, ոմանք աշխատում էին մասրենու թփից խաղող և տատասկափշից թուզ ստանալու վրա։ Գիտնականների մի խումբ էլ կթում էր իր այծերին և կաթը հավաքում մաղի մեջ, մյուսները լվանում էին էշերին, իսկ մի այլ խումբ էլ ցանցերի մեջ քամի էր բռնում։ Մի երիտասարդ գիտնական սատկած էշերի փորից արհեստական քամի էր հանում և մեկ թիզը վաճառում 5 սուով... Մյուսները ոչնչից մեծ բաներ են ստեղծում և այդ մեծ բաները նորից ոչնչի վերածում։ Մյուսները մեծ տարածության մեջ մեծ ճշտությամբ չափում էին լվերի թռիչքը և հավատացնում ինձ, որ իրենց այդ աշխատանքը շատ կարևոր է պետությունը ղեկավարելու, պատերազմներ վարելու և ռեսպուբլիկայի բարգավաճման համար»։

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ ամեն ինչ հասցված է անհեթեթության, իսկ այդ անհեթեթության մեջ ավելի ցայտուն կերպով է դրսևոր-

վում միջնադարյան սխոլաստիկական գիտությունների անհեթեթությունը։

Ռաբլեի վերոհիշյալ գլխավոր հնարանքի հետ կապված է երգիծական դիմանկար ստեղծելու նրա արվեստը։

Վեպում գծագրված գրեթե բոլոր երգիծական դիմանկարները աչքի են ընկնում երկու կողմով. Ռաբլեն աշխատում է գրոտեսկի աստիճանի հասցրած արտաքին վեհության ու չափի տակ, այսպես ասած, գեղեցիկ կամ գեղեցկազարդված արտաքինի, մակերեսի հետևում դրսևորել տվյալ երևույթի, իրադարձության, մարդու ներքին ողորմելիությունն ու ոչնչությունը։

Այս սկզբունքով է գծված, օրինակ, Պիկրոշոլի երգիծական դիմանկարը։ Նրան Ռաբլեն, նախ, փետրազարդում է ասպետական քաջության ու վեհության երևույթով, իսկ ինքը Պիկրոշոլը իրեն երևակայում է մի նոր Ալեքսանդր Մակեդոնացի, որը պետք է «աստծո կամքով» իր սխրագործություններով ստվերի տակ թողնի բոլոր հին նվաճողներին։ Նա հոխորտում է, փնթփնթում, կատաղում և դեռ պատերազմը չսկսած, ամբողջ աշխարհը տեսնում է իր վեհության առաջ խոնարհված։ Բայց այդ բոլորը միայն արտաքին, ճակատային, շքահանդեսային կողմն է. պատերազմի դաշտից լեղապատառ փախչողների մեջ առաջինը հենց ինքը Պիկրոշոլն է, որը մի ինչ-որ տեղից մի կաղ էշ գողանալով, հեծնում է և մի կերպ փրկում իր կաշին։

Ֆեոդալական պետականությունը, ֆեոդալական պատերազմները, ֆեոդալական բռնակալության հետ կապված հին ասպետությունը Ռաբլեի մոտ ներկայացվում է իբրև ֆարս, իբրև կոմեդիա, որի մեջ գլխավոր դեր են խաղում այնպիսի մարդիկ, ինչպես Պիկրոշոլն է ու նրա նմանները։

Այդպիսի երգիծական դիմանկարների մի ամբողջ պատկերասրահ է Ռաբլեի նկարագրած դժոխքը։ Այստեղ բոլոր ականավոր գործիչները փոխվել են իրենց հակադրությանը՝ իրենց վաղեմի բարձրությունից իջնելով ամենաողորմելի արարածների աստիճանի։ Ամենից շատ տուժել են բոլոր բռնակալներն ու աշխարհակալները, ասպետական վեպերի այնքան փառաբանված թագավոր Արթուրը իր ասպետներով (այս վերջիններս դժոխքում դարձել են նավաստի) և մասնավորապես Հռոմի պապերը։

Ռաբլեն կերտել է նաև սխոլաստիկ գիտնականների, աստվածաբանների, մանկավարժների, իրավաբանների, մասնավորապես դատավորների այնպիսի երգիծական դիմանկարներ, որոնք մինչև այսօր ապրում են իբրև հոյակապ գեղարվեստական ընդհանրացումներ։

Բացի վերոհիշյալ հնարքներից Ռաբլեն մեծ չափով գործադրում է նաև կոմիկականի բազմաթիվ ձևերն ու միջոցները, սուր և կենդանի գիալոգը, դրության կոմիզմը, խոսքի կոմիզմը, ժողովրդական սուր

խոսքն ու դարձվածքները, ասացվածքներն ու առածները, հաճախ նույնիսկ կոպիտ հայհոյանքներ։ Այս բոլորը, որքան էլ դուր չէին եկել որոշ հին գրականագետների, այնուամենայնիվ, Ռաբլեի վեպին հաղորդել են այն կենդանությունն ու դեմոկրատական լայն ոգին, որ նրա ստեղծագործության բնորոշ գծերից մեկն է։

Ռաբլեի երգիծանքի մյուս բնորոշ գիծը նրա կենսահաստատող, լավատեսական ընդհանուր ոգին ու բնույթն է։ Այն ողբերգական շեշտը և հոռետեսական որոշ երանգը, որ մենք հանդիպում ենք Լուկիանոսի և Սվիֆտի երգիծանքում, Ռաբլեի մոտ գրեթե բացակայում է։ Ճիշտ է, կա որոշ թախիծ, որ գերազանցապես երևան է գալիս այն բոլոր դեպքերում, երբ Ռաբլեն քննության է առնում կյանքի և մահվան հարցերը։ Այս դեպքերում Ռաբլեի ուրախ քրքիջը նման է այն երգիծաբանների ծիծաղին, որոնք ժպտում են արցունքն աչքերին։

Ահա, օրինակ, մահացել է Գարգանտյուայի կինը և իր կյանքի գնով լույս աշխարհ բերել Պանտագրուելին։ «Պե՞տք է ես լաց լինեմ,— հարց է տալիս Գարգանտյուան և պատասխանում՝ այո՛։ Որովհետև մահացել է իմ բարի կինը։ Ես նրան այլևս երբեք չեմ տեսնելու։ Երբեք չեմ գտնի մեկին, որ կարողանա նրան փոխարինել... Աստված իմ, աստված իմ։ Եվ ես ի՞նչ եմ արել, որ ինձ անհրաժեշտ էր այդպես պատժել։ Ինչո՞ւ ես նրանից առաջ չմահացա»։

Գարգանտյուան ասելով այս խոսքերը, «հեկեկում էր կովի նման», բայց երբ հիշում է իր որդուն, Պանտագրուելին, սկսում է «հրճվել հորթի նման»։ «Օ՛ իմ փոքրիկ որդյակ, ես ինչքան շնորհակալ եմ աստծուց, որ նա ինձ տվեց այդքան ուրախ, այդպիսի գեղեցիկ ու կենսախինդ որդի։ Օ՛, օ՛, օ՛, ես որքան ուրախ եմ։ Խմե՛նք և այլևս չթախծենք»։

Սա կյանքի մի փոքրիկ կտոր է, իր էությամբ խոր ողբերգական, բայց Ռաբլեն ընտանեկան այդ ողբերգությունը լուծում է լավատեսորեն, հսկայի հեկեկանքը փոխվում է «հորթի հրճվանքի», երբ հիշում է իր մանկիկի ծնունդը՝ թեկուզ իրեն այնքան սիրելի արարածի կյանքի գնով։

Ռաբլեի երգիծանքի այդ կենսախնդության պատճառն այն է, որ հին ֆեոդալական աշխարհը նրա համար անհաղթահարելի ուժ չէ։ Հասարակական կյանքի բոլոր մեծ բախումներն ու կոլիզիաները վերջ ի վերջո պետք է լուծվեն հօգուտ նորի, առաջադիմականի։ Ռաբլեն անսահմանորեն հավատում է լավագույն ապագային, նրա հաղթանակին։ Դա նրա ստեղծագործությանը տալիս է այն կենսուրախ ու լավատեսական վախճանը, որի մասին մեծ հիացմունքով են խոսել ֆրանսիական բոլոր նշանավոր գրողները։ Անատոլ Ֆրանսը այսպես է ամփոփել «պանտագրուելիզմի» էությունը, նկատի ունենալով քրմուհու՝ վերևում քաղվածաբար բերված խոսքերը. «Հագեցրե՛ք Ձեր ծարավը իմացության աղբյուրից... խուսափեցեք կեղծ մարդկանցից, տգետներից, չարագործներից, մի

կողմ նետեցե՛ք կեղծ վախը և ուսումնասիրեցե՛ք մարդուն ու տիեզերքը... Համեցե՛ք, համեցե՛ք գիտությունը, համեցե՛ք ճշմարտությունը, համեցե՛ք սերը»։

❁❁❁

Մեզ մնում է այժմ ծանոթանալ Ռաբլեի ռեալիզմի առանձնահատկություններին։

Ռաբլեի ստեղծագործության մեջ, ինչպես տեսանք, ֆանտաստիկան շատ մեծ դեր է խաղում, այնքան մեծ, որ շատ հաճախ թվում է, թե խիստ արհեստական է այն գրականագետների պնդումը, որոնք Ռաբլեին համարում են Վերածննդյան դարաշրջանի ականավոր ռեալիստ գրողներից մեկը։

Ուսումնասիրությունները պարզել են, որ Ռաբլեի այդ շատ հաճախ գլուխ շշմեցնող ֆանտաստիկան գալիս է գլխավորապես երկու աղբյուրից։ Գլխավոր աղբյուրը՝ ժողովրդական զրույցներն են հսկաների մասին և ապա՝ ասպետական վեպերը։ Մենք արդեն տեսանք, որ Ռաբլեի ելակետը եղել են այդ զրույցները։ Ինչ վերաբերում է ասպետական վեպերին, ապա պետք է նկատի ունենալ, որ այդ վեպերը մինչև Ռաբլեն արդեն ծաղրված էին թե՛ ժողովրդական ստեղծագործություններում և թե՛ առանձին գրողների գործերում։ Հսկաներին նվիրված զրույցներն արդեն բավականին սուր պարոդիա, ծաղրական նմանաբերություն էին ասպետական վեպերի դեմ։ Ռաբլեի ֆանտաստիկայի մյուս աղբյուրը հենց այդ պարոդիաներն էին, ծաղրանմանեցումը։

Կար նաև մի այլ աղբյուր, և դա Ռաբլեի ժամանակվա իրականությունն էր։ Աշխարհագրական մեծ հայտնագործությունները, ծովային արկածալից ճանապարհորդությունները անսպառ աղբյուր էին աշխարհագրական քարտեզի վրա եղած ու չեղած երկրները նկարագրելու համար, ըստ որում Թոմաս Մորը այդ հնարավորությունը արդեն փայլուն կերպով օգտագործել էր ապագա սոցիալիստական հասարակությունը պատկերելու համար։ Ռաբլեն Թոմաս Մորից վերցնում է ուտոպիայի նրա հնարանքը։ Գրանգուզյեն և մյուս հսկաները ապրում են «Ուտոպիա» կոչվող երկրում։

Սակայն, ինչպես տեսանք, ինքը Ռաբլեն վեպի առաջին մասի նեռածության մեջ այդ ամբողջ ֆանտաստիկան համարում է «քեթևամիտ արտաքին» և ընթերցողներին խորհուրդ տալիս ուշադրությամբ կարդալ վեպը, «ծծել նրա ուղեղը», այլ խոսքով՝ թափանցել բովանդակության մեջ։

Եվ իսկապես, Ռաբլեի վեպը, չնայած իր ֆանտաստիկական արտաքինին, իր բուն բովանդակությամբ ռեալիստական գործ է։ Սա գրակա-

նության պատմության մեջ այն դեպքերից մեկն է, երբ հին ձևը օգտագործվում է նոր բովանդակություն արտահայտելու համար, երբ հին ձևի և նոր բովանդակության միջև գոյություն ունեն աղաղակող հակասություններ։

Ռաբլեի վեպի այս առանձնահատկության վրա իր ժամանակ ուշադրություն է դարձրել Բելինսկին։ Նա նշել է, որ ֆրանսիացիները մինչև այսօր էլ կարդում են Ռաբլեին, և այստեղ ոչ մի զարմանալի բան չկա, որովհետև նրան կարդում են ոչ միայն ֆրանսիացիները, այլև գերմանացիները, անգլիացիները, այլ խոսքով բոլոր քաղաքակրթված ազգությունների մարդիկ։ Եվ պատճառն այն է, որ չնայած Ռաբլեի վեպի լեզուն և գրելակերպը հնացել է, բայց իր բովանդակությամբ նա «միշտ կենդանի հետաքրքրություն է առաջացնում, որովհետև կապված է մի ամբողջ պատմական դարաշրջանի մտքերի ու նշանակության հետ»։ Բելինսկին Ռաբլեի վեպը լավագույն օրինակներից մեկն է համարում իր այն դրույթը ապացուցելու համար, որ «միայն բովանդակությունը, այլ ոչ թե լեզուն կարող է հեղինակին փրկել մոռացությունից»։

Բովանդակության գծով Ռաբլեի կատարած խոշոր դերն այն էր, որ նա իր վեպի «անճոռնի ձևին» հաղորդել է նոր, հումանիստական բովանդակություն։ Այդ աշխատանքը նա կատարել է իր դարաշրջանի տնտեսական, հասարակական, քաղաքական, իդեոլոգիական բոլոր արմատական հարցերը քննության առնելու և այդ բոլորը զարմանալի կենդանությամբ պատկերելու ճանապարհով։ Այստեղից էլ ստացվել է նրա վեպի էական առանձնահատկություններից մեկը՝ դարաշրջանի բազմակողմանի ու խոր ռեալիստական պատկերումը զուգակցվել է ֆանտաստիկայի հետ։

Սակայն սխալ կլիներ կարծել, թե Ռաբլեն մնացել է հին, միջնադարյան ֆանտաստիկայի և այլաբանությունների սահմաններում, որ նրա օգտագործած այդ հին ձևերը լիապես բավարարել են նրան։

Ռաբլեի վեպում, ճիշտ է, կա որոշ երկպլանայնություն, բայց ֆանտաստիկան և իրականության ռեալիստական նկարագրությունը գոյություն ունեն ոչ թե զուգահեռաբար, առանց որևէ շփման կետի, այլ շատ հաճախ այնպես են միահյուսվում, որ դժվար է որոշել, թե որտեղ է սկսվում ֆանտաստիկան և որտեղ ավարտվում իրականության ռեալիստական նկարագրությունը։

Այսպես, Գարգանտյուան և Պանտագրուելը պահպանել են ժողովրդական զրույցներից եկող իրենց մարմնի ֆանտաստիկական չափերը, ախորժակը, ահռելի ֆիզիկական ուժը, նրանց բերանում կամ գրպանում կարող է տեղավորվել մի ամբողջ պետություն և այլն։ Բայց երբ Ռաբլեն պատմում է նրանց դաստիարակության մասին, կամ այն մասին, թե ինչպես նրանք հաճախում են Փարիզի համալսարանը, շփվում գիտնականների, աստվածաբանների և այլ կարգի շատ մարդկանց հետ, ընթեր-

ցողը մի պահ մոռանում է, թե նա գործ ունի հսկաների հետ, թվում է, դրանք շատ սովորական երիտասարդներ են, որոնք մեծ եռանդով սովորում են և յուրացնում հումանիստական կուլտուրայի գլխավոր սկզբունքները։ Բոլոր նման դեպքերում Ռաբլեի հսկաները հանդես են գալիս իբրև շատ դրական մարդիկ, իբրև Վերածնության դարաշրջանի ամենաառաջավոր գաղափարների ջերմ պաշտպաններ ու քարոզիչներ։

Նույն սկզբունքով նկարագրված է նաև Պանուրգի ճանապարհորդությունը։ Այստեղ, իհարկե, ֆանտաստիկական, այլաբանական, հեքիաթային ու առհասարակ անհավատալի շատ բաներ կան, բայց այդ բոլորի հետ միասին կա ծովի և մանավանդ փոթորկի սքանչելի ռեալիստական նկարագրություն, կան բուսական և կենդանական աշխարհի, այն ժամանակ արդեն հայտնագործված մի շարք կղզիների, Ռեմբրանդտի վրձնին արժանի նկարագրություններ։

Ռաբլեն զգալի փոփոխություններ է կատարել նաև ժողովրդական զրույցներից առնված սյուժետային ընդհանուր գծի մեջ։ Գլխավոր փոփոխությունն այն է, որ նա իր վեպի սյուժեն կառուցել է, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, հակադրությունների սկզբունքի վրա։ Մի բան ծաղրելով ու ոչնչացնելով, Ռաբլեն նրան անմիջապես հակադրում է դրականը։

Այս տեսակետից շատ բնորոշ է հատկապես վեպի առաջին մասի սյուժեն. Գարգանտյուայի սխոլաստիկական դաստիարակության երգիծական նկարագրությանը անմիջապես հաջորդում է նրա դաստիարակության արդեն շատ լուրջ նկարագրությունը՝ հումանիստ Պանոկրատի ղեկավարությամբ, Պիկրոշոլի աշխարհակալական ձգտումներին ու նրա վարած նվաճողական պատերազմներին հակադրվում է հսկաների հումանիստական կոնցեպցիան և նրանց վարած ներքին և արտաքին քաղաքականությունը. վերջապես՝ միջնադարյան վանքերի ու կուսակրոնության երգիծական նկարագրությանը հակադրվում է Թելեմը՝ ծանի գլխավորությամբ և այլն։

Այսպիսով, ծիծաղելին և լուրջը, կոմիկականն ու վեհը, տգեղն ու գեղեցիկը, մերժելին ու հաստատվողը նկարագրվում են իրենց հակադրության մեջ, ըստ որում բոլոր դեպքերում պարզ երևում է, թե հեղինակի համակրանքը ում կողմն է։ Սա ֆանտաստիկականի, գրոտեսկայինի, այլաբանականի հետևողական ներհյուսումն է բնական ու մարդկային ռեալ իրադարձությունների հետ նաև սյուժետային կառուցման գծով, որի մասին խոսք եղավ վերևում։

Ռաբլեի ռեալիզմի մյուս գլխավոր առանձնահատկությունը դարաշրջանի բոլոր էական կողմերի լայն ընդգրկման ձգտումն է։ Կլասիկ վեպերին հատուկ այս գիծը նկատի ունենալով է, որ Հեգելը վեպը անվա-

2751—24

նել է նոր ժամանակների էպոս։ Հեգելը գրել է, որ վեպում «հանդես է գալիս մի ամբողջական աշխարհի կենսապայմանների, շահագրգռությունների, վիճակների, բնավորությունների, հարաբերությունների մի ճոխ և բազմազան ֆոն, որի վրա պատկերված են էպիկական անցքերը»։ Հեգելը գտնում էր, որ վեպը նոր պայմաններում, որքան այդ հնարավոր է, աշխատում է նորից ետ նվաճել հին, դասական էպոսի կորցրած իրավունքները, ինչպես անցքերի, այնպես էլ անձերի նկատմամբ։ «Վեպն էլ էպոսի նման կանխադրում է մի ամբողջական աշխարհայեցողություն և կենսահայեցողություն, որի բովանդակությունը արտահայտվում է անհատական անցքերի մեջ, որը կազմում է ամբողջի կենտրոնակետը։ Գրողը այստեղ ավելի է առօրյա պրոզաիկ կյանքի պատկերմանը տեղ տալիս այնպես, որ ինքը ձուլվի և սպառվի այդ առարկայականի մեջ, որովհետև գրողը ի վիճակի չէ խուսափելու իրական կյանքի պրոզան շարադրելու անհրաժեշտությունից»։

Վեպի ժանրին հատուկ այս բոլոր հատկանշական կողմերին հանդիպում ենք Ռաբլեի ստեղծագործության մեջ, և բոլորովին էլ պատահական չէ, որ ֆրանսիական գրականության պատմաբաններից շատերը Ռաբլեի գործը համարում են ոչ թե վեպ, այլ վիպերգություն։

Ռաբլեի վեպը վիպերգությանը մոտենում է հատկապես երկու կողմով. դա, նախ, դարաշրջանի ամբողջական պատկերը տալու ձգտումն է և, ապա, Ռաբլեի այն սկզբունքը, որ իրական կյանքում գոյություն ունեցող ամեն մի բան կարող է լինել գեղարվեստական ստեղծագործության ուշադրության առարկա։

Առաջին ուղղությամբ Ռաբլեն իր վեպում աշխատել է ընդգրկել և պատկերել իր դարաշրջանը ամբողջությամբ՝ տնտեսական կյանքը, պետական, քաղաքական կառուցվածքը, պետական օրգանները և չինովնիկությունը, հատկապես դատական հաստատությունները, եկեղեցու, հոգևորականության և կրոնի հարցերը, հասարակական կյանքը պատերազմական և խաղաղ դրությամբ, աշխարհագրական հայտնագործությունները և նրանց հետ կապված ճանապարհորդությունները, կուլտուրան և գիտությունը, ընտանեկան կյանքը, բարքերը, սովորությունները, գեմքերն ու նրանց գործողությունները՝ կամ անհատական արկածների գծով և կամ թե դարաշրջանի հասարակական կյանքի սահմաններում։ Ռաբլեի ռեալիզմի համար բնորոշը այն է, որ նա երբեք չի մնում այս կամ այն մասնավոր դեպքի, իրադարձության, դիպվածի, անցքի, գեմքի նկարագրության սահմաններում, նա միշտ ընդհանրացնում է և իր բոլոր մասնավոր նկարագրությունները հասցնում համապետական, համազգային, դարաշրջանային նշանակություն ունեցող խնդիրների մակարդակին։ Այս իմաստով էլ միանգամայն ճիշտ են ֆրանսիական գրականության այն պատմաբանները, որոնք Ռաբլեի ռեալիզմը համարում են

համապիտական, համազգային և, նույնիսկ, համամարդկային մասշտաբներ ունեցող ռեալիզմ։

Ռաբլեի վեպի վիպերգությանը մոտեցնող մյուս գիծը, այսպես ասած, արտաքին իրերի կամ առարկայական աշխարհի ամենաբազմազան նկարագրություններն են։ Ռաբլեի սկզբունքն այս գծով այս է. ինչ որ իրականության մեջ գոյություն ունի, արժանի է, որ գոյություն ունենա նաև արվեստի մեջ։ Այս իհարկե գռեհիկ նատուրալիզմի հետ ոչ մի կապ չունեցող սկզբունք է։ Պատմության մեջ իր իրական կերպարանքով առաջին անգամ հայտնագործվում էր աշխարհը, և եթե այս պայմաններում Ռաբլեն անսահման հետաքրքրություն է հանդես բերում ռեալ իրականության գրեթե առանց բացառության բոլոր կողմերի նկատմամբ, ապա դա կյանքի ռեալիստական նկարագրության ամենաուժեղ ձգտումներից մեկն էր։

Ինչպես բոլոր դեպքերում, այնպես էլ առարկայական-նյութական աշխարհը նկարագրելու ժամանակ Ռաբլեն միշտ ձգտում է կոնկրետության։ Այսպես, օրինակ, Ռաբլեն շատ է խոսում գինու մասին, բայց բոլոր դեպքերում նրա նկարագրած գինին ոչ թե վերացական գինի է, այլ շատ կոնկրետ, դա, օրինակ, Դևիներ ֆերմայի սպիտակ գինին է, որ շատ են սիրում նրա հսկաները, կամ Բրետոնի կարմիր գինին։ Շատ հաճախ Ռաբլեն իր նկարագրություններն այնքան է կոնկրետացնում, որ ընթերցողը զգում է նրա նկարագրած ճաշերի, գինիների, մթերքների համը և հոտը, իսկ շատ առարկաներ թվում է, թե կարելի է շոշափել։

Բայց իրական կյանքի նկատմամբ հանդես բերած այս ամենաբազմազան հետաքրքրությունների մեջ բոլոր դեպքերում Ռաբլեի ուշադրության գլխավոր առարկան մարդն է և մարդկային հասարակությունը։

Իր վեպում Ռաբլեն բազմաթիվ մարդկային բնավորություններ է նկարագրել, որոնցից ոչ մեկը մյուսին նման չէ։ Ճիշտ է, այս բաժնում նույնպես գրոտեսկը մեծ դեր է խաղում, Ռաբլեն շատ հաճախ ստեղծում է երգիծական դիմանկարներ ու ծաղրանկարներ։ Բայց այս կարգի բնավորությունների կողքին նա կերտել է վանական Ժանի և Պանուրգի ռեալիստական կերպարները, որոնք մինչև այսօր էլ պահպանել են կենդանությունն ու թարմությունը։ Ըստ որում հատկանշական է, որ Ռաբլեն այս վերջին երկու իր սիրած հերոսներին կերտելու ժամանակ մեծ հետաքրքրություն է հանդես բերում դեպի նրանց հոգեկան կյանքը և, որ գլխավորն է, պատկերում վերին աստիճանի բազմակողմանիորեն։ Կարելի է ասել, որ Ժանը և մանավանդ Պանուրգը ֆրանսիական գրականության պատմության մեջ առաջին ռեալիստական բնավորություններն են։ Պատահական չէ, որ Պանուրգին համարում են Ժիլ Բլասի և Ֆիգարոյի նախորդը և հոգեհայրը։ Կենդանի և տիպական բնավորություններ գծելու այս մեծ արվեստն է նկատի ունեցել Սալտիկով-Շչեդրինը, երբ

գրել է, թե՝ «Դիկկենսը, Ռաբլեն մեզ դեմառդեմ կանգնեցնում են կեն-դանի կերպարների առաջ»։

Վերջապես, մեծ է Ռաբլեի դերը ինչպես ֆրանսիական գրական լեզ-վի, այնպես էլ ռեալիստական ոճի զարգացման պատմության մեջ։ Ռաբ-լեի լեզուն ու ոճը շատ բարձր են գնահատել ֆրանսիական գրականու-թյան կլասիկները։ Օրինակ, Գ. Ֆլոբերը, որի խստապահանջությունը լեզվի նկատմամբ բավականաչափ հայտնի է, գրել է. «Ամենից շատ ես գնահատում եմ ամուր և պարզ արտահայտությունը (ֆրազը)... իմ սե-ղանի գրքերն են... Մոնտեն, Ռաբլե, Լեսաժ»։

Ռաբլեի լեզվին և ոճին նվիրված աշխատությունների հեղինակները նրան համարում են գեղարվեստական խոսքի ամենամեծ վարպետներից մեկը. նրա լեզուն կենդանի է, հարուստ, պատկերավոր։ Նա լայն չափով օգտագործել է ժողովրդական լեզուն, հատկապես ֆոլկլորի լեզվական հարստությունները, բարբառները, նա մեծ քանակությամբ լատինական և հունական բառեր է մտցրել, որոնց մի մասը այնպես են արմատավոր-վել ֆրանսիական լեզվի մեջ, որ միայն մասնագետները կարող են որո-շել նրանց ծագումը։

Այս բոլորից հետո դժվար չէ հասկանալ այն խոշոր դերը, որ խա-ղացել է Ռաբլեն թե՛ ֆրանսիական և թե՛ եվրոպական գրականության պատմության մեջ։ Նա իբրև ռեալիստ, իբրև երգիծաբան, իբրև գեղար-վեստական ծիծաղի մեծ վարպետ ուսուցչի դեր է խաղացել շատ գրող-ների համար։ Ռաբլեից, հենց իրենց խոստովանությամբ, սովորել են Մոլիերը, Վոլտերը, Բալզակը, Անատոլ Ֆրանսը, Ռոմեն Ռոլանը, Ֆրան-սիայից դուրս՝ Սվիֆտը, Ժան Պոլ Ռիխտերը և ուրիշներ։

Ռաբլեն սովետական ընթերցողների ամենասիրած գրողներից մեկն է։ Ջնայած նրա լեզվը համարվում է ամենադժվար թարգմանելի ստեղծա-գործություններից մեկը, այնուամենայնիվ սովետական շրջանում ունե-ցել է 14 հրատարակություն, ըստ որում ոչ միայն ռուսերեն, այլև հայե-րեն (համառոտ), ադրբեջաներեն, ղազախերեն և այլն։

1953 թվին նշվեց Ռաբլեի մահվան 400-ամյակը։ Բացելով հանդի-սավոր նիստը, Ն. Տիխոնովը ասաց. «Ռաբլեի ստեղծագործությունը, որը պաշտպանում է խաղաղությունը, կուլտուրան, ազգային անկախությու-նը, ժողովուրդների մեջ բարեկամությունն ու համագործակցությունը, պատկանում է ամբողջ առաջադեմ մարդկությանը»։

Այսպես է ներկայանում մեզ Ռաբլեի հանճարեղ վիպերգությունը չորս հարյուր տարի հետո։

4. ՊԼԵԱԴԸ ԵՎ XVI ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

XVI դարի երկրորդ կեսը Արևմտյան Եվրոպայում ֆեոդալական ռեակցիայի և, այսպես կոչված, հակառեֆորմացիայի մի ծանր շրջան էր։ Գլխավոր դերը խաղում էին մի կողմից ֆեոդալական ազնվականությունը, որը ամեն գնով ցանկանում էր վերականգնել իր կորցրած բոլոր իրավունքները, իսկ մյուս կողմից՝ կաթոլիկական եկեղեցին, որը նույն նկատառումներով հանդես էր գալիս ֆեոդալական ազնվականության հետ։ Ֆեոդալական ռեակցիայի դաշինքը կաթոլիկական եկեղեցու հետ սովորաբար անվանում են հակառեֆորմացիա։

Հակառեֆորմացիան ըստ էության հետապնդում էր մի նպատակ՝ վերականգնել ֆեոդալական հասարակության տնտեսական, քաղաքական և իդեոլոգիական նախկին դիրքերը։

Ֆեոդալական ազնվականության հետ միասին այդ բանում խիստ շահագրգռված էր նաև Հռոմի պապը, որի շուրջն էլ համախմբվեցին բոլոր ռեակցիոն ուժերը։

Կաթոլիկական եկեղեցու դիրքերն ուժեղացնելու նպատակով ստեղծվեց եզվիտների տխրահամբավ միաբանությունը, որին Մարքսն անվանել է «կաթոլիկական եկեղեցու ներվը», և որի կանոնադրությունը հաստատվեց 1540 թ.։ Եզվիտների միաբանությունը կաթոլիկական ռեակցիայի հարվածային ջոկատն էր, որն ամեն տեսակետից պետք է նպաստեր պապի կորցրած հեղինակությունն ու դիրքերը վերականգնելու և ամրապնդելու գործին։ Նորից վերականգնվեց ու ամրապնդվեց ինկվիզիցիան. Պավել III պապը 1542 թվին Հռոմում ստեղծեց կենտրոնական ինկվիզիցիոն ատյան, որը հետաքննությունների ժամանակ լայն չափով գործադրում էր տանջելու և հարկադրական խոստովանություններ կորզելու ամենադաժան ու ամենաարյունոտ մեթոդները։

Արևմտյան Եվրոպայի մի շարք երկրներում, գլխավորապես Իտալիայում և Իսպանիայում, կղերա-ֆեոդալական ռեակցիան ժամանակավոր հաղթանակ տարավ։ Ծանր էր նաև Ֆրանսիայի վիճակը։ Ռեֆորմացիոն և հակառեֆորմացիոն շարժումների բախումը XVI դարի երկրորդ կեսին այստեղ շատ սուր ձևեր ընդունեց. դա, ինչպես տեսանք, այսպես կոչված «կրոնական պատերազմների» մի երկարատև շրջան էր, որը ծանր հետևանքներ ունեցավ երկրի տնտեսական, քաղաքական ու կուլտուրական կյանքի համար։

Այս պայմաններում սկսվեց ֆրանսիական Վերածննդի երրորդ և վերջին շրջանը։

Այս շրջանում ֆրանսիական գրականության պատմության մեջ կենտրոնական դեր խաղացին «Պլեադ» անվան տակ համախմբված գրողները. դա գրողների մի խմբակ էր, որն ստեղծվել էր III դարում (մեր

քվ.) Թեոկրիտեսի գլխավորությամբ Ալեքսանդրիայում գործող «Պլեադ»[1] կոչվող յոթ գրողների խմբակի օրինակով։ Ֆրանսիական «Պլեադ»-ը նույնպես բաղկացած էր յոթ գրողից. «Պյեր Ռոնսար (1524—1585), Իոախիմ Դյու Բելլե (1525—1560), Անտուան դե Բաիֆ (1558—1592), Ռեմի Բելյո (1528—1577), էտյեն Ժոդել (1532—1573), Ժան Դորա (1510—1583) և Պանտուս դե Տիար (1521—1605)։

«Պլեադ»-ն ըստ էության գրական մի նոր դպրոց էր, որի անդամները միացել էին գրական-ստեղծագործական միևնույն սկզբունքների շուրջը և ձգտում էին միացյալ ուժերով իրագործել այդ սկզբունքները։

1549 թվին «Պլեադ»-ը հրատարակեց մի աշխատություն «Ֆրանսիական լեզվի պաշտպանությունը և գովաբանությունը» խորագրով, որտեղ շարադրված էին գրական այդ խմբակի ստեղծագործության սկզբունքները։

Աշխատության հեղինակը Դյու Բելլեն էր, բայց «մանիֆեստը» կազմելուն ակտիվ մասնակցություն է ունեցել նաև Ռոնսարը։

Դյու Բելլեն, նախ, հատուկ քննության առարկա է դարձնում այն հարցը, թե ինչ վերաբերմունք պետք է ունենան ֆրանսիական գրողները միջնադարյան, ասպետական ու կղերա-ֆեոդալական գրականության նկատմամբ՝ մասնավորապես պոեզիայի բնագավառում։ Հեղինակի դիրքը այս գրականության նկատմամբ խիստ բացասական է. նա խորհուրդ է տալիս հրաժարվել այնպիսի ժանրերից, ինչպիսիք են ռոնդոն, բալլադը, կանցոնը «և նման այլանդակությունները, որ միայն փչացնում են մեր լեզուն և վկայում մեր տգիտության»։

Մերժելով միջնադարյան կղերա-ֆեոդալական պոեզիայի գրեթե բոլոր ժանրերը, Դյու Բելլեն նրան հակադրում է այն պոեզիան, որ նրա կարծիքով պետք է ստեղծեն ֆրանսիացիները. «Իմացի՛ր, ընթերցող,— գրում է նա,— որ միայն նա կլինի իսկական բանաստեղծ, ով ինձ կատիպի հուզվել, խաղաղվել, ուրախանալ, սիրել, ատել, հիանալ, սարսափել, կարճ ասած՝ ով կկարողանա իր կամքով ղեկավարել իմ զգացմունքները։ Ահա այն միակ ճշմարիտ փորձաքարը, որի վրա պետք է ստուգվեն բոլոր լեզուներով գրված բոլոր գործերը»։

Իսկ ի՞նչ ճանապարհով պիտի ստեղծվի այդ նոր պոեզիան։ Այս հարցին Դյու Բելլեն պատասխանում է այսպես. «Սովորեցե՛ք հին հունական և հռոմեական բանաստեղծներից, սովորեցնք, բայց ոչ թե մեխանիկորեն ընդօրինակեցնք ու կրկնեցնք»։ Նա խորհուրդ էր տալիս ֆրանսիական պոեզիան հարստացնել նոր ժանրերով. «Գրիր գեղեցիկ էպի-

---

[1] **Պլեադներ** բառից. հին հունական դիցաբանության մեջ այսպես էին կոչվում Աթլանտի յոթ աղջիկները, որոնց մահից հետո Զևսը նրանց տեղավորեց երկնքում համաստեղության ձևով։

գրամներ, հաջող էլեգիաներ Օվիդիոսի, Տիբուլիոսի և Պրապորցիոսի օրինակով... Հորինիր լավ ներբողներ, ինչպես Օվիդիոսը... նույն բանը կասեմ սատիրաների մասին... հորինիր գեղեցիկ սոնետներ... իտալացիների օրինակով...»:

Այդ բոլորի հետ միասին Դյու Բելլեն խորհուրդ էր տալիս հրաժարվել դրամատիկական միջնադարյան ժանրերից և ֆրանսիական թատրոնում արմատավորել երկու ժանր՝ ողբերգություն և կատակերգություն. «Ինչ ինչ վերաբերում է կատակերգությանը և ողբերգությանը, ապա ձեռնարկիր այդ գործին, եթե թագավորները կցանկանան վերականգնել նրանց վաղեմի փառքը, որ ապօրինաբար վերագրվել է Ֆարսին և Մորալիտեին, և եթե դու կցանկանաս օգտագործել այդ ժանրերով կատակերգությունը և ողբերգությունը (քո հարազատ լեզուն զարդարելու համար), ապա քեզ հայտնի է, թե լավ օրինակների համար դեպի ուր պետք է նայել»:

Մյուս գլխավոր հարցը, որ քննության է առնում Դյու Բելլեն, կապված էր ֆրանսիական գրական լեզվի հետ. նա մերժելով մերժում է այն մարդկանց կարծիքը, որոնք «մեծամտորեն» պնդում էին, թե ֆրանսիական «ազգային լեզուն միանգամայն անպետք է գեղեցիկ գրականության և գիտության համար, կարծես թե ամեն մի նոր մտքի լավ կամ վատ լինելը որոշվում է այն բանով, թե ինչ լեզվով է այդ միտքը արտահայտվում»:

Դյու Բելլեն ապացուցում է, որ ֆրանսերեն լեզուն ոչ մի բանով չի զիջում ո՛չ հին հունարենին և ո՛չ էլ լատիներենին, և «մենք չպետք է մեր լեզուն այդքան ստորացնենք, թեկուզ մեր հակառակորդները դրա համար ոչ մի հիմք չունենալով, այն անվանեն բարբարոսական»:

Դյու Բելլեն հատկապես խիստ քննադատում է լատինամոլներին, որոնք իրենց գործերի «անմահության» գլխավոր գաղտնիքը համարում էին լատիներեն լեզուն. մերժելով այդ կարծիքը, նա գրում է, որ «չնայած Պետրարկան և Բոկաչիոն շատ գործեր են գրել լատիներեն լեզվով, բայց նրանք այդպիսի մեծ փառքի չէին արժանանա, եթե չգրեին իտալերեն»:

Դյու Բելլեի գլխավոր միտքն այն էր, որ ֆրանսերեն լեզվով կարելի է ստեղծել համաեվրոպական նշանակություն ունեցող ազգային գրականություն և որ գրողների խնդիրն է հենց այդ ուղղությամբ ծավալել իրենց աշխատանքը:

«Պաշտպանության» մեջ հռչակված վերոհիշյալ գլխավոր սկզբունքները պատմական խոշոր նշանակություն ունեցան ֆրանսիական հումանիստական գրականության զարգացման երրորդ շրջանի համար: Սակայն այդ սկզբունքների իրագործումը կապված էր մեծ դժվարությունների հետ այն նոր պայմանների հետևանքով, որոնց մասին խոսք եղավ:

«Պլեադ»-ի գրողների ստեղծագործական գործունեությունը ծավալվեց գլխավորապես երկու ուղղությամբ՝ պոեզիայի և դրամատուրգիայի։ «Պլեադ»-ի ամենամեծ բանաստեղծը և առհասարակ ֆրանսիական վերածննդի վերջին շրջանի ամենախոշոր գրողը Պյեր Ռոնսարն էր։

❋❋❋

Ռոնսարը ծնվել է ազնվականի ընտանիքում։ Նրա հայրը ակտիվ մասնակցություն է ունեցել Ֆրանցիսկ I-ի իտալական արշավանքներին և գարձել թագավորի ամենամոտ մարդկանցից մեկը։ Ինքը Ռոնսարը հոր կամքով տասնմեկ տարեկան հասակում մուտք է գործում Ֆրանցիսկ I-ի պալատը և նշանակվում թագաժառանգի մանկլավիկ։ Զանազան առիթներով Ռոնսարը հնարավորություն է ստանում լինելու Արևմտյան Եվրոպայի գրեթե բոլոր երկրներում՝ Անգլիայում, Շոտլանդիայում, Ֆլանդրիայում, Դանիայում, Իտալիայում, Գերմանիայում և այլն։

Սակայն շատ շուտով ծանր հիվանդությունը, որի հետևանքով նա խլացավ, ստիպում է Ռոնսարին թողնել պալատը և իրեն ամբողջությամբ նվիրել գրականությանը։

Ռոնսարը մի որոշ ժամանակ լրացնում է իր գիտելիքների պակասը Կորկեի կոլեջում, որտեղ հումանիստ Ժան Դորայի ղեկավարությամբ ուսումնասիրում է անտիկ գրականություն, հատկապես հունական, ծանոթանում դասական փիլիսոփաների գործերին։

1550 թվին լույս տեսավ Ռոնսարի բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն «Օդաների առաջին չորս գիրքը» ընդհանուր խորագրով։ Այս գրքից հետո նա մեկը մյուսի հետևից հրատարակում է նոր ժողովածուներ և վերահրատարակում հները։

Ռոնսարի գրական գործունեությունը սովորաբար բաժանում են երկու շրջանի. առաջին շրջանը ընդգրկում է մոտ մի տասնամյակ (1550—1560) և հանդիսանում նրա տաղանդի լիակատար ծաղկման լավագույն շրջանը։ Այդ տարիներին Ռոնսարը հսկայական դեր խաղաց ֆրանսիական պոեզիան արմատապես վերանորոգելու ուղղությամբ և ստեղծեց ազգային-հերոսական պոեզիայի հիանալի նմուշներ։

Այս շրջանում նրա ստեղծագործությունների մեջ կարևոր տեղ են գրավում օդաները։ Ռոնսարը այս բաժնում հետևում էր Պինդարին և աշխատում ամբողջությամբ վերականգնել դասական օդան՝ ժանրային բոլոր առանձնահատկություններով։ Նա նույնիսկ պահպանում է դասական օդայի չափը և կառուցվածքը իր ստրոֆայով ու անտիստրոֆայով, էպոդով, այլ խոսքով՝ այն բոլոր տարրերով, որ բնական ու հասկանալի էին Պինդարի ժամանակ և միանգամայն արհեստական XVI դարում։

Բայց, չնայած դրան, Ռոնսարի «պինդարյան օդաները» իրենց գաղափարական ընդհանուր բովանդակությամբ և շոշափած հարցերով պատմականորեն առաջադիմական դեր խաղացին։ Ֆրանսիական ազգային պետականության հաստատման այդ դարաշրջանում Ռոնսարը երգում ու փառաբանում է իր հայրենիքի ազգային միասնությունը, դատապարտում ֆեոդալական մասնատվածությունն ու անարխիան, փառաբանում ֆրանսիական միապետությունն ու նրա գործիչներին՝ երկիրը մի միասնական պետության մեջ համախմբելու, ազգային միասնական պետականություն ստեղծելու համար։

Ռոնսարը ուժեղ, կենտրոնացած միապետության կողմնակից էր և խորապես հավատացած էր, որ միայն պետությունը կարող է դուրս բերել իր հայրենիքը միջնադարյան «խռովահույզ ժամանակներից» և վերջ տալով անիշխանությանը՝ ստեղծել անհրաժեշտ «կարգ ու կանոն»։

Օդաների թեման վերցնելով ժամանակակից կյանքից, Ռոնսարը մեծ չափով օգտագործում էր նաև անտիկ դիցաբանությունը։

Նրա օդաներում շատ հաճախ հանդես են գալիս դիցաբանական աստվածները՝ Ցուպիտերը, Ապոլոնը, Վեներան, Դիանան, Պալասը, Կուպիդոնը և այլն։ Սա, մի կողմից, ցույց է տալիս Ռոնսարի ուժեղ կապը դասական աշխարհի հետ, բայց մյուս կողմից, վկայում է, թե ինչպես նա խորապես սխալվում էր, կարծելով, թե այդ աստվածները XVI դարում կարող են նույն տպավորությունը գործել, ինչ որ թեկուզ նույն Պինդարի ժամանակ։

Ազգային-հայրենասիրական ու հերոսական պոեզիա ստեղծելու փորձերի հետ միասին Ռոնսարը գրական գործունեության առաջին շրջանում դրսևորում է լիրիկական բանաստեղծի մեծ տաղանդ։ Այդ են վկայում նրա առաջին ժողովածուի մեջ տեղ գտած փոքրիկ լիրիկական բանաստեղծությունները, որոնց մեջ առավել գունեղությամբ դրսևորվել է նրա հումանիզմը։

Նրա լիրիկական բանաստեղծությունների գլխավոր թեման սերն է, բնությունը, կյանքի բոլոր գեղեցկությունները վայելելու անդիմադրելի ձգտումը։

Ռոնսարի երգած սերը իր բուն էությամբ տարբերվում է թե՛ իտալական և թե՛ ֆրանսիական պետրարկականների երգած պլատոնական, հաճախ միստիկական գունավորում ունեցող սիրուց, հակադրվում է միջնադարյան, կրոնա-ասկետական բարոյախոսությանը և կապված է այն ընդհանուր կենսուրախ ու կենսահաստատող տրամադրության հետ, որ բնորոշ է հումանիստական շարժման համար։

Ռոնսարի սիրային լիրիկայի ընդհանուր իմաստը կարելի է շարադրել այսպես. մարդը մահկանացու է և մահվան դեմ անզոր։ Նույն օրենքին ենթակա են բնության մեջ ամեն մի կենդանի էակ, ամեն մի բույս

ու ծաղիկ։ Հանդերձյալ կյանքի հետ ոչ մի հույս չպետք է կապել։ Մարդու մահով նրա համար ամեն ինչ վերջանում է։ Այդ պատճառով էլ քանի դեռ նա կենդանի է, ապրում ու շնչում է, մանավանդ քանի դեռ ջահել է, պետք է վայելի կյանքի բոլոր բարիքները, որովհետև վերջ ի վերջո մարդկային կյանքի գլխավոր նպատակը վայելքն է։ Այս այն է, ինչ անվանում են հեդոնիզմ, դասական աշխարհից փոխ առած մի տեսություն, որի համաձայն կյանքի գերագույն նպատակը վայելքն է։

Այս տեսության վերականգնումը Վերածնության դարաշրջանում ուներ առաջադիմական նշանակություն, որովհետև այն ուղղված էր ասկետիզմի դեմ, մարդու կրոնա-աստվածաբանական միջնադարյան ըմբռնման դեմ։ Կրոնի և ասկետիզմի դեմ մղած պայքարի ընթացքում այդ տեսությունը մեծ հաջողությամբ օգտագործել են նաև XVIII դարի ֆրանսիական մատերիալիստները։

Ռոնսարի սիրային լիրիկան կապված է Կասանդրայի, Մարիայի, Հելինեի և Աստրեայի հետ։ Այս անունների տակ թաքնված է բանաստեղծի լիրիկական հերոսուհին, որին սիրում է նա և որին տարբեր անուններով նվիրում է նա իր բանաստեղծությունները։

Ռոնսարի Կասանդրան (և մյուսները) իրական, երկրավոր կին է, մսից ու արյունից, վերին աստիճանի գեղեցիկ, ճիշտ և ճիշտ Վերածնության դարաշրջանի մեծ արվեստագետների պատկերած մադոննաների հարազատ քույրը կամ պատճենը։ Բայց Ռոնսարը գտնում է, որ կնոջ գեղեցկությունը անցողիկ մի բան է, որ վարդի նման վաղ արևածագին բացվում է և վարդի նման էլ թառամում։ Թառամած վարդը ոչ ոք թփից չի պոկում, նա արդեն կորցրել է իր կենդանի թարմությունն ու բույրը։ Այդ պատճառով էլ նա Կասանդրային խորհուրդ է տալիս. «Պոկի՛ր թփից երիտասարդությունդ, քանի դեռ ուշ չէ։ Ինչպես նոր բացված վարդը, ծերությունը փոթորկի նման կխամրեցնի ջահելության գեղեցկությունը»։ Այլ խոսքով՝ կյանքը վայելի՛ր, սիրի՛ր ու ապրի՛ր, քանի դեռ ջահել ես։

Այս գլխավոր միտքը ամենատարբեր փոփոխակներով (վարիացիա) կրկնվում է Ռոնսարի բազմաթիվ սիրային բանաստեղծություններում։

Պետրարկայի և մանավանդ նրա իտալական ու ֆրանսիական հետևողների՝ պետրարկականների երգած սերը վերջ ի վերջո չբավարարված սերն էր, կամ, ինչպես ճիշտ նկատել է գրականության պատմաբաններից մեկը, «սեփական չբավարարվածության բանաստեղծական հայեցողությունը»։ Ռոնսարի համար օտար, ու անընդունելի է այդպիսի սերը. նրա երգած սերը հրամայաբար պահանջում է բավարարություն, որովհետև սիրո վայելքը Ռոնսարի կարծիքով մարդու գերագույն երջան-

կությունն է։ Այս է պատճառը, որ Կասանդրային և մյուսներին նվիրված բանաստեղծությունների մեջ Ռոնսարը երգում է ոչ միայն իր սիրած աղջկա մարմնական գեղեցկությունը, այլև երազում այն երջանիկ պահի մասին, երբ ամուր կգրկի նրա նուրբ իրանը, կհամբուրի ձեռքը, շրթունքները, այտերը։ Նույնիսկ մահվան մասին մտածելիս էլ նրա գերագույն իղեալը Կասանդրայի գրկում մեռնելն է, չնայած ամբողջ հոգով ատում է մահը։

Կյանքի անսահման ու անդիմադրելի սերը Ռոնսարի պոեզիայի մյուս բնորոշ գիծն է։ Նա շատ հաճախ մեծ թախիծով ու ափսոսանքով է խոսում այն մասին, որ մի օր նրա մազերը ճերմակելու են, սիրտը դադարելու է բաբախելուց և գուցե կգա ժամանակը, որ մարդիկ բոլորովին էլ չեն իմանա, որ եղել է մի գրող. որը սիրել է կյանքը, սիրել է Կասանդրային, սիրել է բնությունը, ծաղիկների բուրմունքը, աստղերի ժպիտը, արևի փայլը, թռչունների դայլայլը, անտառի նազանքը։ Ամենից շատ Ռոնսարը սիրում է գարունը և այն հաճախ համեմատում սիրո հետ։ Գարունը և սերը, ասում է Ռոնսարը, շատ նման են իրար, մեկը «բնության կյանքի» ամենաբարձր արտահայտությունն է, մյուսը՝ մարդկային կյանքի։

Սակայն կյանքի վայելքը ըստ Ռոնսարի չի սպառվում միայն սիրելով ու սիրվելով։ Նա բոլոր կարողություններն ու ընդունակությունները բազմակողմանիորեն ու ներդաշնակորեն զարգացրած մարդու կողմնակից է և մարդու բոլոր պահանջների՝ ֆիզիկական, հոգևոր ու մտավոր, լիապես բավարարելու կողմնակից։ Մարդը պետք է վայելի կյանքի բոլոր բարիքները, իր կարողություններն ու ուժերը ծավալի բոլոր գծերով. այս է նրա շատ բանաստեղծությունների ղեկավար շարժառիթը, լեյտմոտիվը։

Ռոնսարի բանաստեղծությունների մյուս գլխավոր թեման բնությունն է։ Բնությունը Ռոնսարը ընկալում է իբրև հումանիստ։ Մարդն ամենից առաջ բնության մի մասնիկն է, ենթակա է նրա մեջ գործող օրենքներին, այն բնական հիմքը, որից մարդ ստանում է իր գործունեության շարժառիթները։ «Բնությունը իբրև գեղեցիկի և մարդու ուժի աղբյուր, իբրև կյանքի և շարժման թագավորություն, իբրև էպիկուրյան հեթանոսական բարոյականության դաստիարակ. սրանք են բնության ռոնսարյան պանթեիստական պաշտամունքի գլխավոր գծերը։

Բայց մարդուն մոտեցնելով բնությանը, Ռոնսարը միաժամանակ նաև բնությանն էր մոտեցնում մարդուն։ Ներդաշնակ հոգեկան կյանքի նրա իդեալին մոտ էր ոչ թե այն բնությունը, որը ճնշում է մարդուն իր հզորությամբ՝ նրա մեջ առաջացնելով սնափական ոչնչության գաղափարը, այլ իդիլիական բնությունը, որը շոյում է մարդու ամենանուրբ ապ-

րումները և որը մարդկային հոգու հետ կապված է ամենանուրբ թելերով» [1]։

Ռոնսարի առաջին շրջանի ստեղծագործությունների մյուս բնորոշ գիծը նրա դժգոհությունն է պալատական կյանքից և կապիտալի նախասկզբնական կուտակման շրջանում սկիզբ առած «նաղդ փողի» պրակտիկայից։ Այս թեմային նա անդրադարձել է հատկապես իր «Հիմներ»-ում և «Պոեմներ» կոչվող ժողովածուում։

Քաջ ծանոթ լինելով պալատական կյանքի և՛ ցուցադրական, շքահանդեսային կողմին, և՛ ներքին կեղտոտ ինտրիգներին, Ռոնսարը բուռն ատելությամբ է խոսում այդ կյանքի մասին, բացականչելով. «Երջանիկ է նա, ով չի տեսել ո՛չ սենատորներին, ո՛չ ճղճղան պալատականին, ո՛չ թագաժառանգներին, ո՛չ թագավորին և ո՛չ էլ նրա անհավատարիմ պալատը»։ Սակայն Ռոնսարը սրանով չի բավարարվում. պալատական կյանքը նրա մոտ ներկայանում է որպես հասարակական կյանքի բոլոր բացասական կողմերի ու այլանդակությունների մարմնացում. «Անամոթությունը սնում է պաշտոններ և դասեր, անամոթությունը պահում է աղմկարար փաստաբաններին, կերակրում պալատականներին, սնում զինվորականությանը։ Մեր օրերին անամոթությունը լավագույն զենք է նույնիսկ նրանց համար, ովքեր ցանկանում են պալատում բարձրանալ, որտեղ առաքինությունը չի կարող երևալ իր ճշմարիտ տեսքով, եթե հզոր անամոթությունը նրա համար ճանապարհ չհարթի դեպի աշխարհի մեծերի դռները»։

Ռոնսարին դուր չի գալիս հատկապես այն, որ պալատում մարդու անհատականությունը և մարդկային արժանապատվությունը խիստ ստորացված է, որ կեղծիքի ու շողոքորթության այդ դպրոցում բոլորն իրար հետ մրցում են կեղծիքի ու շողոքորթության մեջ, սողում, մինչև հատակը խոնարհվում, սիրալիր ժպտում, բայց նրանց ժպիտը նման է ծաղիկների մեջ սողացող թունավոր իժի։

Նույն հումանիստական դիրքերից Ռոնսարը մերժում է նաև «նաղդ փողի» պրակտիկան։ «Ոսկու հիմները» բանաստեղծության մեջ նա անդրադառնում է ոսկու աղավաղող և աղճատող դերին՝ մարդկային կյանքում, ցույց է տալիս, թե ինչպես մարդկային բոլոր լավագույն հատկությունները ոչնչանում, վերածվում են իրենց հակադրությանը։ Բոլորովին պատահական չէ, որ ֆրանսիական գրականության պատմաբանները այս գործի մասին խոսելիս միշտ հիշատակում են Շեքսպիրի անունը և շրփման որոշ կետեր տեսնում Տիմոն Աթենացու հայտնի մենախոսության և այդ գործի միջև։

Այսպիսի բացասական դիրք բռնելով իր ժամանակվա կյանքի շատ

---

[1] История французской литературы, 1946 г., М.—Л., т. I, стр. 282.

փաստերի նկատմամբ, Ռոնսարը մի քանի գործերում մեծ ցավով է խոսում այսպես կոչված «Ոսկե դարի» մասին, որը նկարագրել էր Օվիդիոսը իր «Կերպարանափոխություններ»-ում։

Այս տեսակետից շատ բնորոշ է հատկապես «Դատողություններ հարստության մասին» խորագիրը կրող ստեղծագործությունը, որի մեջ գրականության պատմաբանները ռուսսոյական շատ բան են տեսել։ Այստեղ Ռոնսարը նոր հայտնագործված Ամերիկայի բնիկների կյանքը խիստ իդեալական գծերով է նկարագրում, այդ բոլորը հակադրելով իր ժամանակվա եվրոպական քաղաքակրթությանը։

«Այդ տոհմը (խոսքը հնդիկների մասին է) ինքն է իր թագավորը, սենատը և օրենքը, այնտեղ արորի սուր խոփը հողը չի հերկում, գետթի ընթացքը տեր չունի, այնտեղ բոլոր բարիքները պատկանում են բոլորին։ Նրանց հայտնի չեն «իմը և քոնը» բառերը, հայտնի չեն երկպառակությունները։ Նրանց աշխարհը կուսական է և մի կործանի՛ր այն, աղաչում եմ քեզ... Իմացի՛ր, եթե մի անգամ նրանց սովորեցրիր հողի սեփականատեր դառնալ, նրանք հարստանալու տենչով բռնկված՝ կգժտվեն, պատերազմներ կծագեն և մտերմությունը կկործանվի։ Փառասիրությունը, որ մեզ հոշոտում է, կտիրանա նրանց հոգուն... Դու ցանկանում ես լուսավորել նրանց, այն ամերիկացիներին, որոնց տոհմը... թափառում է, վայրենի ու մերկ է, ապրում է անմեղության մեջ և չգիտի, թե աշխարհում գոյություն ունեն այսպիսի չարաբաստիկ բառեր՝ «արատ և առաքինություն, սենատ և թագավոր»։ Նա հետևում է միայն իր բնական հակումներին, մեզ նման իր սրտում վախ չի զգում օրենքներից ու բանտերից, դատարանից ու մահապատժից և ազատությունը, մի մոռանա, ոչ ոքի կողմից չի ոտնահարվում... Ապրիր, երջանիկ տոհմ, գեղեցիկ է քո բախտը։ Ապրիր, չիմանալով ոչ մի տանջանք։ Ա՜խ, ինչպես կցանկանայի ես էլ Ձեզ նման ապրել»։

Իհարկե, սա ուտոպիա է և բավականաչափ տարբերվում է Ռաբլեի ուտոպիայից, բայց չի կարելի չնկատել, որ երկու ուտոպիաների հիմքում էլ ընկած է նույն դժգոհությունը այն ժամանակվա ֆրանսիական իրականությունից և բնական, ազատ ու աննկաշկանդ անհատականության հումանիստական իդեալը։

Ռոնսարի գրական գործունեության երկրորդ շրջանը զուգադիպեց քաղաքացիական պատերազմներին Ֆրանսիայում։ Դա Ռոնսարի հայրենիքի համար մի ծանր շրջան էր, երբ երկիրը բաժանվել էր երկու թշնամական բանակի և երբ նրանց երկարատև արյունահեղ ընդհարումների հետևանքով Ֆրանսիան կանգնեց տնտեսական ու քաղաքական անկման եզրին։

Ռոնսարը չէր կարող անտարբերությամբ անցնել իր ժամանակվա այդ բոլորին հուզող հարցերի կողքից և չէր կարող չորոշել իր դիրքը։

Նրա համար ամենից թանկը Ֆրանսիայի միասնությունն էր, ազգային անկախությունը և հզորությունը. այդ պատճառով էլ նա սկզբում փորձեց հաշտեցնել բախվող կողմերին։ Իր մի շարք ստեղծագործություններում նա պատկերում է երկպառակտչական պատերազմների ծանր հետևանքները երկրի համար, մասնավորապես շեշտը դնելով պատերազմների հետևանքով Ֆրանսիայի ազգային միասնության և հզորության թուլացման վրա։ Սակայն նրա հաշտարարական միտքն ոչ մի արդյունք չտվեց, քաղաքացիական պատերազմները շարունակվում էին նույն թափով ու մոլեգնությամբ։

Ճշտելով իր դիրքը, Ռոնսարը պաշտպանության տակ է առնում կաթոլիկներին, անցնում է նրանց կողմը և սուր հարձակումներ գործելով հուգենոտների վրա (բողոքականների), իր մի քանի գործերում կոչ է անում նրանց գլխովին ոչնչացնել։

Ռոնսարի նման դիրքորոշումը սովորաբար բացատրում են հետևյալ հանգամանքներով. նախ՝ նա այդ տարիներին անձնապես բավականաչափ մտերմանում է ֆրանսիական թագավոր Կարլոս IX-ի (1560—1574) հետ և փաստորեն դառնում նրա պալատական գրողը։ Հետո՝ Ռոնսարը հուգենոտների շարժումը համարում է հակազգային մի գործ, նկատի ունենալով հատկապես այն հանգամանքը, որ վերջիններս իրենց պայքարի ընթացքում շատ հաճախ դիմում էին այլ երկրների (Անգլիայի, Շվեյցարիայի, Գերմանիայի) բողոքականների օգնությանը։ Եվ, վերջապես, Ռոնսարը, չնայած ամբողջ հոգով ատում էր պալատական կյանքը և պալատական հասարակությանը, այնուամենայնիվ իր քաղաքական հայացքներով համոզված միապետական էր և միապետությունը համարում էր ազգային միասնության դրոշակակիր։ Ռոնսարը խիստ դատապարտում էր հուգենոտների պայքարը միապետի դեմ, սրանով էլ վերջ ի վերջո բացատրվում է նրա խիստ բացասական վերաբերմունքը բողոքականների նկատմամբ։

Հատկանշական է, որ Ռոնսարը անցնելով կաթոլիկների կողմը, շարունակում էր ուժեղ հարձակումներ գործել Հռոմի պապի և նրա արքունիքի վրա։ Հռոմը ամեն կերպ բորբոքում էր կրոնական պատերազմներ, իսկ Ռոնսարը, այնուամենայնիվ, երկու կողմերի հաշտության կողմնակից էր, որովհետև կրոնական միասնությունը համարում էր պետական միասնության հիմքը։

Վերոհիշյալ հանգամանքներով պետք է՝ բացատրել նաև Ռոնսարի ստեղծագործական կյանքում տեղի ունեցած շրջադարձը։ Հրաժարվելով ինտիմ լիրիկայից, նա այս շրջանում փորձում է գրել գերազանցապես հերոսական բնույթի գործեր, փառաբանում է ֆրանսիական միապետությունն ու թագավորներին։ Այս շրջանում է, որ նա փորձում է ստեղծել ազգային հերոսական վիպերգություն։ 1564 թվից սկսած նա աշխատում

է «Ֆրանսիական»-ի վրա, որը, նրա խորին համոզմունքով, պետք է նույն գերը խաղար Ֆրանսիայի կյանքում, ինչ «Իլիական»-ը՝ հին հույների կյանքում։

Վիպերգության հիմքում ընկած են Լե-Մեր դե Բելժի «Փառաբանված Գաղիան» գրքից առնված մի շարք մտացածին տեղեկություններ, որոնց համաձայն իբր թե ֆրանսիացիները սերվում են տրոյացիներից, որ մասնավորապես ֆրանսիացիների նախապապը եղել է Հեկտորի որդի Ֆրանկը։

Իբրև հիմք ընդունելով այդ շինծու տեղեկությունները, Ռոնսարը իրեն նպատակ է դրել իր վիպերգության մեջ ցույց տալ նախ՝ ֆրանսիացիների առավելությունը եվրոպական մյուս ազգերի նկատմամբ, և ապա՝ փառաբանել ֆրանսիական թագավորների բարձր ծագումը։ Ռոնսարի այս մտահղացումը շատ դուր եկավ Կարլոս IX-ին և արժանացավ նրա պաշտոնական հավանությանը։

Վիպերգությունը ըստ հեղինակի ծրագրի պետք է բաղկացած լիներ քսաներկու երգից, բայց Ռոնսարը կարողացավ գրել միայն չորս երգ. գործը մնաց անավարտ, չնայած հեղինակը այդ երգերը հրատարակելուց հետո էլ (1571—1572) ապրեց մոտ տասներեք տարի։

Վիպերգության գլխավոր հերոսը Ֆրանկն է (նրա անունով էլ կոչվում է վիպերգությունը, որ ավելի ճիշտ կլիներ թարգմանել «Ֆրանկական»)՝ Հեկտորի և Անդրոմաքեի որդին։ Տրոյայի կործանման ժամանակ աքայացիք Ֆրանկին աշտարակից ցած են նետում, բայց Յուպիտերը նրան փրկում է մահից և հանձնում մորը։ Անդրոմաքեն գերի ընկնելով, ամուսնանում է Հելենի հետ։ Ֆրանկը մեծանում է իր խորթ հոր տանը, դաստիարակվում, կրթություն ստանում։ Կրթությունը վերջացնելուց հետո ճանապարհորդություն է կատարում և երբ վերադառնում է, Հելենը այսպիսի գուշակություն է անում. Ֆրանկը պետք է դառնա մի մեծ ժողովրդի և մեծ թագավորների նախահայրը։ Գուշակությունը իրականություն դարձնելու նպատակով Ֆրանկը մի խումբ քաջերի հետ գալիս է Դանուբի ափը։ Այստեղ ընդհատվում է վիպերգությունը։

Առաջին չորս երգերի հրատարակությունը ոչ մի տպավորություն չթողեց. դա Ռոնսարի առաջին և ամենածանր ստեղծագործական անհաջողությունն էր։

Որո՞նք են այդ անհաջողության գլխավոր պատճառները. ամենագլխավորը, իհարկե, այն էր, որ Ռոնսարը կարծում էր, թե վիպերգությունը մի ծաղիկ է, որ կարող է բուսնել տարվա բոլոր եղանակներին և բոլոր պայմաններում։ Նա ցանկանում էր ստեղծել «Իլիական»-ի նման հերոսական էպոս, չհասկանալով, որ նման գործերի համար անհրաժեշտ բոլոր պայմանները վաղուց չքացել են։ Եվ արդյունքը եղավ այն, որ նա ֆրանսիական «Իլիական» ստեղծելու փոխարեն ստեղծեց մի չոր

ու ցամաք, վերին աստիճանի արհեստական, գրքային ստեղծագործություն, Հոմերոսի և Վերգիլիոսի վիպերգություններից առնված անշունչ ու անարյուն խառնուրդ։

«Ֆրանսիական»-ով փաստորեն ավարտվում է Ռոնսարի գրական գործունեության երկրորդ շրջանը. դրանից հետո նա գրեթե ոչինչ չգրեց։ «Ֆրանսիական»-ը արդեն ցույց էր տալիս, որ կասանդրայի մեծ երգիչը ստեղծագործական ուժերի ու կարողությունների լիակատար անկում է ապրում։

Կյանքի վերջին տարիներին գրած գործերի մեջ ուշադրության արժանին նրա հռչակավոր էլեգիան է, որը սովորաբար համարում են Ռոնսարի կարապի երգը։ Էլեգիան ունի այսպիսի վերնագիր՝ «Գաստինյան անտառի փայտահատների դեմ»։

Լուարայի ափերի մոտ փռված այս անտառին Ռոնսարը մի քանի սքանչելի բանաստեղծություններ է նվիրել իր գրական գործունեության առաջին շրջանում, բայց այժմ նա իր էլեգիայում պատկերում է մի այսպիսի ողբերգություն. փայտահատները կտրում են անտառը և գետնի վրա փռվող ծառերի հետ միասին կործանվում են հունական դիցաբանության բոլոր աստվածները, որ ապաստան են գտել այդտեղ։ Փայտահատի կացիններից հոսում է սպանված հավերժահարսերի արյունը, ոմանք ցան կանում են թաքնվել, բայց բանաստեղծը դեպի նրանց մեկնելով իր ձեռքը, գոչում է՝ «Կանգնեցե՛ք»։

Գրականության պատմաբանները պնդում են, որ այդ կործանվող ու անհայտացող դասական աշխարհի վերածնունդն է և որ Ռոնսարը իր կյանքի վերջին տարիներին խոր վշտով գիտակցում է Վերածննդի դատապարտվածությունը։ Այս մեկնաբանությունը միանգամայն հավանական է։ Ֆրանսիական Վերածնունդը XVI դարի երկրորդ կեսին ծանր ճգնաժամ էր ապրում և «Պլեադ»-ի նույնիսկ այդ ամենամեծ ու ամենափայլուն բանաստեղծը չէր կարող ոչինչ անել։

Այսպես ավարտեց Ռոնսարը իր կյանքը և գրական գործունեությունը։ Իբրև ընդհանուր եզրակացություն կարելի է ասել, որ նա բնավ էլ չարդարացրեց այն հույսերը, որ կապում էին նրա հետ նրա գրական համախոհներն ու գրչակիցները։ «Պլեադ»-ը իր գլխավոր խնդիրը համարում էր հերոսական թեմայով, այսպես կոչված, «բարձր» պոեզիայի ստեղծումը, որը պետք է շոշափեր համազգային ու համապետական նշանակություն ունեցող խնդիրներ։ Այս հարցը լուծելու ժամանակ Ռոնսարը ծանր պարտություն կրեց, նրա օդանները, հիմները և վիպերգությունը այսօր պատմական հետաքրքրություն են ներկայացնում միայն, և նրանց կատարած դերը գուցե այն է, որ դրանք ֆրանսիական կլասիցիզմի ճեավորումն էին ազդարարում։ Ռոնսարը գրականության պատ-

մության մեջ մտավ իր թողած ժառանգության հենց այն մասով, որը շատ և շատ հեռու էր ազգային-հերոսական պոեզիա լինելուց, դա նրա լիրիկան է, մանավանդ սիրային լիրիկան, որով և նա համաեվրոպական հռչակ ձեռք բերեց։

Նույն բախտին արժանացան նաև «Պլեադ»-ի մյուս բանաստեղծները։ Բոլորն էլ ֆրանսիական գրականության պատմության մեջ մտան իբրև լիրիկ բանաստեղծներ, բացի, իհարկե, այն գրողներից, որոնք զբաղվում էին դրամատուրգիայով։

«Պլեադ»-ը մեծ դեր կատարեց նաև ֆրանսիական թատրոնի և դրամատուրգիայի պատմության մեջ։

***

Կրոնական պատերազմները Ֆրանսիայում որոշ ընդհատումներով տևեցին մոտ 32 տարի։ Ընդհարվող երկու գլխավոր կողմերը՝ հուգենոտները (բողոքականները) և կաթոլիկները իրար դեմ գործադրում էին ոչ միայն զենքը. նրանց միջև տեղի էր ունենում նաև սուր գաղափարական պայքար։ Իրար դեմ լայն չափով օգտագործում են երգիծական ժանրերը, մասնավորապես պամֆլետը։ Հատկապես հուգենոտները ստեղծում են իրենց գրականությունը, գլխավորապես պոեզիան, մեծ մասամբ հոգևոր երգեր։ Հանդես են գալիս գրողներ, որոնք շատ որոշակիորեն հարում են այդ երկու բանակներից որևէ մեկին և ոչ միայն զենքով, այլև ստեղծագործություններով պայքարում բողոքական կամ կաթոլիկական սկզբունքները իրագործելու համար։

Քաղաքացիական պատերազմների շրջանին է վերաբերում նաև ֆրանսիական հումանիզմի վերջին խոշոր ներկայացուցչի՝ **Միշել դե Մոնտենի** *(1533—1592)* գործունեությունը։

Մոնտենը ծնվել է հարուստ վաճառականի ընտանիքում։ Տնային ուսուցչի ղեկավարությամբ նախնական կրթությունը ստանալուց հետո սովորել է Բորդոյի կոլեջում, ապա Թուլուզի համալսարանում ուսումնասիրել է իրավաբանություն։ 1554 թվին նա աշխատանքի է ընդունվում սկզբում Պերիգե քաղաքի, ապա Բորդոյի մագիստրատուրայում և երկար տարիներ աշխատում է իբրև պառլամենտի խորհրդական։ 1570 թվին հրաժարվելով խորհրդականի պաշտոնից, ապրում է իր հայրենի կալվածքում, իրեն ամբողջովին նվիրելով գրական գործունեության։ 1580—81 թթ. ճանապարհորդում է Եվրոպայում, լինում է Շվեյցարիայում, Գերմանիայում, Իտալիայում, մի քանի ամիս ապրում է Հռոմում։ Վերադառնալով Իտալիայից, ընտրվում է Բորդո քաղաքի քաղաքագլուխ և մոտ չորս տարի աշխատում է այդ պաշտոնում։ Այդ տարիներին նա

ակտիվ մասնակցություն է ունենում Բորդոյի հասարակական-քաղաքական կյանքին, անձնական կապեր է հաստատում արքունիքի հետ, մասնակցում է բախվող կողմերին հաշտեցնելու բանակցություններին, Բորդոյի զինված պաշտպանությանը և այլն։ 1585 թվին նա ամբողջովին հրաժարվելով հասարակական գործունեությունից, նորից քաշվում է իր կալվածքը և ամբողջովին նվիրվում է գրական աշխատանքներին։ Այդ տարիներին նա աշխատում է հեռու մնալ քաղաքացիական պատերազմների փոթորիկներից։ Կյանքի վերջին տարիներին բավականին մտերմանում է Հենրիխ Նավարացու հետ, որի հետ մեծ հույսեր էր կապում կրոնական պատերազմներին վերջ տալու և երկրում խաղաղություն հաստատելու ուղղությամբ։

Մոնտենի գլխավոր ստեղծագործությունը նրա նշանավոր «Փորձեր»-ն է, որի վրա նա աշխատել է 1572—1579 թթ. ընթացքում և որը առաջին անգամ լույս տեսավ 1580 թ., հետագայում նա վերամշակում է, բավականին փոփոխություններ կատարում գրքում և գրում նաև երրորդ մասը։ Այդ ձևով գիրքը լույս տեսավ 1588 թվին։ Այս հրատարակության մեջ նա բավականին փոփոխություններ է կատարում։ «Փորձեր»-ը այդ վերջնական խմբագրությամբ լույս տեսան հեղինակի մահից հետո՝ 1595 թվին։

Ժանրային տեսակետից «Փորձեր»-ը նորություն էր ոչ միայն ֆրանսիական, այլև եվրոպական գրականության մեջ։ Մոնտենից հետո այդ ժանրը բավականին լայն տարածում գտավ եվրոպական գրականության մեջ։

Իր արտաքին կառուցվածքով դա առանձին ակնարկների մի ժողովածու է, որտեղ հեղինակը, կարծես թե ինքն իրեն հետ խոսելով և ինքն իր մեջ մտածելով, շարադրում է իր դատողություններն ու հայացքները ամենաբազմազան հարցերի մասին։ Բայց չնայած կոմպոզիցիոն այդ թափթփվածությանը, այնուամենայնիվ Մոնտենն ունի հայացքների որոշ սիստեմ, որը նա շատ հետևողական կերպով է շարադրում։

Մոնտենը այսպես կոչված սկեպտիցիզմի ներկայացուցիչներից մեկն է, որը ինչպես Վերածննդյան դարաշրջանում, այնպես էլ XVII դարում պատմականորեն առաջադիմական դեր է խաղացել։ Այդ դարաշրջանի սկեպտիցիզմի վերոհիշյալ կողմն են ընդգծել Մարքսը և Էնգելսը «Սրբազան ընտանիքը» աշխատության մեջ, նշելով, որ XVII դարի փիլիսոփա-սկեպտիկ Պյեր Բեյլը (1647—1706) «սկեպտիցիզմի միջոցով կործանեց մետաֆիզիկան և դրանով իսկ հող նախապատրաստեց Ֆրանսիայում մատերիալիզմի և փիլիսոփայական առողջ մտքի յուրացման համար»[1]։

---

1 Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Երկերի ժողովածու, հ. II, 2-րդ հր., 1955, էջ 141 (ռուսերեն)։

Նույնը կարելի է ասել նաև Մոնտենի մասին. նրա սկեպտիցիզմը ուղղված էր ֆեոդալական կարգերի, սխոլաստիկայի, աստվածաբանության և առհասարակ միջնադարյան կղերա-ֆեոդալական աշխարհայացքի ու եկեղեցական դոգմաների դեմ։

Կենսագիրները պատմում են, որ Մոնտենը իր աշխատասենյակի պատին գրել էր իր անունը, տակին նկարել երկու նկար, որոնց վրա գրված էր. «Que sais—je?», որ կարելի է թարգմանել այսպես. «Ես ի՞նչ իմանամ»: Ուշադրություն են դարձնում հատկապես այն հանգամանքի վրա, որ Մոնտենը ոչ թե ասում է՝ «Չգիտեմ», ինչպես հետագա շրջանի ագնոստիկները, այլ պարզապես տարակուսանք է հայտնում տարակուսանքի մասին։

Եվ, իսկապես, իր այդ տարակուսանքներով Մոնտենը ծանր հարված հասցրեց, նախ, աստվածաբանությանը։ Նա, օրինակ, պնդում էր, որ մենք չենք կարող հաստատ ասել աստված գոյություն ունի, թե ոչ, աստված անճանաչելի է և անապացուցելի, որովհետև «հակաբանական է»։ Հետևաբար աստվածաբանությունն էլ ավելորդ մի բան է, քանի որ այսպես կոչված բոլոր «հրաշքները» բնական հիմք ունեն։ Նույն ոգով Մոնտենը որոշում է կրոնի դերը մարդկային կյանքում, հավատի և բանականության, գիտության և կրոնի հարաբերության հարցը։ Այս բոլոր դեպքերում սկեպտիցիզմի հետ միասին նրա մոտ դրսևորված են մատերիալիզմի բավականին որոշակի տարրեր և նույնիսկ առանձին տեղեկություններ։

Դասական աշխարհի փիլիսոփաներից Մոնտենի հայացքների վրա ուժեղ ազդեցություն է գործել էպիկուրը։ Վերջինիս ուսմունքը անհատական երջանկության մասին, ընկած է Մոնտենի բարոյագիտական հայացքների հիմքում։ Նա գտնում է, որ մարդ ծնվել է ոչ թե նրա համար, որ հորինի ինչ-ինչ բարոյական իդեալներ և աշխատի հասնել նրանց, այլ նրա համար, որպեսզի ապրի և երջանիկ լինի։

Մարդու երջանկությունը Մոնտենի մոտ ստանում է բավականին շեշտված անհատապաշտական մեկնաբանություն. նա գտնում է, որ մարդու առաջին պարտականությունն այն է, որ մտածի ինքը իր մասին։ «Խելացի մարդը,— ասում է Մոնտենը,— ոչինչ չի կորցնի, եթե պահպանի ինքը իրեն», կամ՝ «Աշխարհում ամենամեծ բանը ինքը իրեն պատկանելն է»։ Մի այլ առիթով Մոնտենը իր հայացքը այդ հարցի մասին արտահայտում է Պլատոնից բերված հետևյալ քաղվածքով. «Կատարիր քո գործը և ճանաչիր ինքդ քեզ»։

Այդ ինքնաճանաչմանը Մոնտենը մեծ նշանակություն է տալիս. նա գտնում է, որ մարդ, որպեսզի հաջողությամբ կատարի իր առաջ դրված խնդիրները, պետք է ուսումնասիրի իր բնավորությունը, հակումները, ուժերը, կարողությունները, մի խոսքով՝ ինքն իրեն։ Միայն այս դեպ-

քում նա ճիշտ գաղափար կկազմի իր մասին, ոչ կգերագնահատի և ոչ էլ կթերագնահատի իր ուժերը։

Սակայն իր մասին մտածելուց բացի, մարդ պարտականություններ ունի ուրիշների հանդեպ, այս դեպքում նա պետք է լինի արդարամիտ ու արդարացի։ Պետք է արդարացի լինել կնոջ նկատմամբ, նրա հետ վարվել «ոչ թե ոչ սիրով, գոնե հարգանքով», հոգ տանել երեխաների ապրուստի ու դաստիարակության մասին, նույն արդարամտության սկզբունքով ղեկավարվել ընկերների, բարեկամների և առհասարակ մյուս մարդկանց հետ ունեցած հարաբերությունների ժամանակ։

Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում «Փորձեր»-ի այն գլուխները, որտեղ Մոնտենը շարադրում է իր հայացքները դաստիարակության, ինչպես նաև արվեստի ու գրականության մասին։

Իր ժամանակվա դաստիարակության գլխավոր թերությունը Մոնտենը համարում է այն, որ երեխաների հիշողությունը տարիներ շարունակ ծանրաբեռնում են այնպիսի «գիտելիքներով» ու տեղեկություններով, որոնք հետագայում կյանքում երբեք պետք չեն գալիս։ Դաստիարակության գլխավոր նպատակը նրա կարծիքով պետք է լինի ուժեղ բնավորության ու կամքի դաստիարակությունը երեխաների մեջ, այնպիսի սերընդի դաստիարակությունը, որ խելացիորեն կարողանա և՛ վայելել երջանկությունը, և՛ կայունությամբ տանել կյանքի բոլոր դժբախտությունները։ Գլխավորը մտքի և բնավորության ուժի զարգացումն է, ասում է Մոնտենը։

Հատկանշական է, որ Մոնտենը մտավոր զարգացումից բացի մեծ նշանակություն է տալիս նաև ֆիզիկական դաստիարակությանը։ Այս կետում նրա վրա զգացվում է Ռաբլեի ուժեղ ազդեցությունը։ Դաստիարակության ընդհանուր խնդիրներից բացի, Մոնտենը կանգ է առնում նաև ուսուցիչների պարտականության վրա։ Նրա կարծիքով ուսուցիչը դաստիարակությունը սկսելուց առաջ պետք է ուսումնասիրի աշակերտի բնավորությունը և հակումները և ապա այնպես կազմակերպի դաստիարակության գործը, որպեսզի նրա բոլոր բնական հատկությունները ազատ ու անկաշկանդ զարգանան։ Նա չպետք է իր հեղինակությամբ ճնշի աշակերտին, այլ ապացուցի, համոզի, ինքնուրույն մտածելու ու դատելու ճաշակ առաջացնի նրա մեջ։

Անդրադառնալով գրականության հարցերին, Մոնտենը գլխավոր հարվածը ուղղում է ֆորմալիզմի դեմ և շեշտը դնում գեղարվեստական ստեղծագործությունների գաղափարական բովանդակության վրա. «Ես չեմ պատկանում այն մարդկանց թվին, ասում է Մոնտենը, որ պնդում են, թե բանաստեղծության որակը կախված է հանգից։ Թող բանաստեղծության մեջ մի ավելորդ հանգ լինի, բանն այդ չէ։ Եթե բանաստեղծությունը պարունակում է մտքեր, եթե դատողությունը և երևակայությունը

իրենց գործը կատարել են, ես կասեմ. «Ահա լավ բանաստեղծ, բայց վատ հանգավորող»... Մի անգամ Մենանդրին հանդիմանեցին այն բանում, որ նրա խոստացած նոր կոմեդիան ներկայացնելու ժամկետը լրացել է, բայց նա դեռևս ոչինչ չի արել։ Նա պատասխանեց. «Կոմեդիան հորինված և պատրաստ է, մնում է միայն հանգերը ավելացնել։ Քանի որ գործողությունը և սյուժեն արդեն գծագրվում էին նրա հոգում, մյուսները նա դատարկ բաներ էր համարում»» (I գիրք, գլուխ 25)։

Մոնտենը շատ բարձր էր գնահատում ժողովրդական ստեղծագործությունը. «Ժողովրդական և միանգամայն ոչ արհեստական պոեզիան ունի անմիջականություն և իր գեղեցկությամբ հավասար է կատարյալ գեղարվեստական պոեզիային։ Մնացածը ողորմելի պոեզիա է, որ գրտնվում է այս երկուսի աջանքում, կես ճանապարհին, արժանի է արհամարհանքի, անփառունակ է և ոչ մի արժեք չի ներկայացնում»։

Մոնտենի «Փորձեր»-ը հսկայական ազդեցություն են գործել թե՛ Ֆրանսիայում և թե՛ Ֆրանսիայից դուրս։ Գեղարվեստական գրականության բնագավառում այդ ազդեցությունը զգացվում է Շեքսպիրի «Համլետ»-ի և «Փոթորիկ»-ի մի քանի տեսարաններում։

Մոնտենով ավարտվում է Ֆրանսիական Վերածնության դարաշրջանի գրականության պատմությունը։

ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ ԵՎ ՓՈՐԹՈՒԳԱԼԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ՎԵՑԵՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ ԵՎ ՓՈՐԹՈՒԳԱԼԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՎԵՐԱԾՆՈՒԹՅԱՆ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆՈՒՄ

1. ԻՍՊԱՆԻԱՆ ԵՎ ՓՈՐԹՈՒԳԱԼԻԱՆ ՎԵՐԱԾՆՈՒԹՅԱՆ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆՈՒՄ

XV դարի երկրորդ կեսին Իսպանիան և Փորթուգալիան (վերջինս 580 մինչև 1640 թ. գտնվում էր Իսպանիայից կախյալ դրության մեջ) բռնում են կապիտալիզմի զարգացման ուղին։ Սակայն այդ շրջանի Իսպանիայի տնտեսական, քաղաքական ու կուլտուրական կյանքի վրա իր խոր կնիքն էր դրել իսպանական ժողովրդի մոտ ութհարյուրամյա պայքարը արաբական (մավրերի) լծի դեմ։ Օտարերկրյա զավթիչներից հայրենի հողերի ազատագրումը կամ ետ նվաճելը իսպանացիներն անվանում են ռեկոնկիստա, իսկ իրենց պատմության այդ շրջանը՝ ռեկոնկիստայի շրջան։

Ռեկոնկիստան շարժման մեջ էր դրել իսպանական հասարակության բոլոր խավերին։ Գլխավոր ուժը գյուղացիությունն էր, որի ուսերի վրա էր ընկած պայքարի ամբողջ ծանրությունը։

Ռեկոնկիստայի շրջանում գյուղացիության մի մասին հաջողվեց որոշ անկախություն ձեռք բերել։ Մավրերից ետ նվաճած հողամասերում, հատկապես սահմանամերձ մասերում, ստեղծվեցին գյուղական ազատ համայնքներ՝ բեզետերիաներ, որոնք, ճիշտ է, զանազան պաշտոնական աշխատանքներ էին կատարում թագավորի և ֆեոդալների համար, բայց փաստորեն իրենց տնտեսությունը վարում էին միանգամայն ինքնուրույնաբար և ձեռք էին բերել որոշ ինքնավարություն։ Դրա հետևանքով առաջացան անհատապես ազատ գյուղացիներ։

Գյուղական համայնքները շատ հաճախ դաշինք էին կապում ոչ

միայն մավրերի դեմ պայքարելու համար, այլև իրենց ձեռք բերած իրավունքները ֆեոդալների ոտնձգություններից պաշտպանելու նկատառումներով։

Ռեկոնկիստայի շրջանում հսկայական տնտեսական ու քաղաքական ուժ դարձան քաղաքները, որոնց բնակչությունը մեծ դեր խաղաց մավրերի դեմ մղած պայքարի ընթացքում։ XI դարից սկսած քաղաքները սկսում են ազատություն և ինքնավարություն ձեռք բերել, ստեղծվում են քաղաք-կոմունաներ, որոնք աշխույժ առևտուր են ծավալում Միջերկրական ծովի երկրների հետ։ Բավականին բարձրացավ նաև մանր ազնվականների դերը, որոնք Իսպանիայում կոչվում էին հիդալգո։ Թագավորական զորքերը մեծ մասամբ կազմվում էին հիդալգոներից, որի հետևանքով այս դասը մեծ կշիռ ձեռք բերեց մավրերի դեմ մղած պատերազմների ընթացքում։

Բայց ռեկոնկիստայից ամենից շատ շահեցին խոշոր ազնվականությունը և իսպանական եկեղեցին։ Ազատագրված տերիտորիաներում ազնվականությունը հսկայական կալվածքներ ձեռք բերեց։ Ինչ վերաբերում է եկեղեցուն, ապա Իսպանիայի պատմության առանձնահատկություններից մեկն էլ համարվում է այն, որ այստեղ եկեղեցին ու հոգևորականությունը երկրի կյանքում շատ մեծ դեր են խաղացել։ Նախ՝ մավրերի դեմ մղած պայքարը եկեղեցին ներկայացնում էր իբրև կրոնական պայքար «անհավատների» դեմ, ամեն կերպ բորբոքում էր կրոնական մոլեռանդությունը, աշխատելով բարձրացնել իր հեղինակությունը և եկամուտները։ Բացի այդ, ստեղծվում են մի շարք հոգևոր-ասպետական նոր միաբանություններ, որոնք ռեկոնկիստայի շրջանում ձեռք բերեցին հսկայական կալվածքներ. իսպանական եկեղեցին նույնպես դարձավ ամենախոշոր կալվածատերերից մեկը Արևմտյան Եվրոպայում։

Ռեկոնկիստայի արդյունքներից մեկն էլ եղավ այն, որ արդեն XII դարում Իսպանիայում ստեղծվեցին երեք թագավորություններ՝ Արագոն, Կաստիլիա և Փորթուգալիա։ Չնայած այս երեք երկրներում էլ գոյություն ունեին ֆեոդալական տիպի միապետություններ, բայց դրանց իրավունքները բավականաչափ սահմանափակված էին կորտեսներով։ Կորտեսները, որ առաջացել էին XI դարում, մոտավորապես նույն դերն էին խաղում միջնադարյան Իսպանիայում, ինչ որ գլխավոր շտատները Ֆրանսիայում։ Բայց կորտեսները օգտվում էին ավելի մեծ իրավունքներով, օրինակ՝ նրանք կարող էին նշանակել կամ հանել արքային։ Կորտեսներր գլխավորապես երեք դասի՝ ազնվականության, հոգևորականության և քաղաքների ներկայացուցչությունն էին, որոնց կողքին հաճախ կարելի էր տեսնել նաև գյուղական համայնքների ներկայացուցիչներին։

Անդրադառնալով Իսպանիայում թագավորի իրավունքների սահմանափակման պատճառներին, Մարքսը իր «Revolution in Spanien» հոդվածում գրել է. «Իսպանական կայսրության ձևավորման մեջ կային թա-

գավորական իշխանության իրավունքները սահմանափակելու համար բացառիկ նպաստավոր պայմաններ։ Մի կողմից, երկրամասի առանձին մասերը նվաճվեցին և հատուկ թագավորության վերածվեցին մավրերի դեմ մղած երկար պատերազմի ընթացքում։ Այդ պատերազմներում առաջացան ժողովրդական օրենքներ ու սովորություններ։ Աստիճանաբար նվաճումը, որն իրագործեց գլխավորապես ավագանին, արտակարգ կերպով ուժեղացրեց նրա հզորությունը։ Մյուս կողմից, բնակավայրերը և քաղաքները երկրի ներսում մեծ նշանակություն ձեռք բերեցին, որովհետև բնակիչները ստիպված էին միանալ ամրացված վայրերում և մավրերի անընդհատ ներխուժումներից ապահովություն գտնել։ Միևնույն ժամանակ Իսպանիայի թերակղզի լինելը և մշտական հարաբերությունը Պրովանսի և Իտալիայի հետ ստեղծեց առաջնակարգ ծովափնյա առևտրական քաղաքներ։ Արդեն XIV դարում քաղաքները հանդիսանում էին կորտեսների ամենահզոր մասը, որոնց կազմի մեջ հոգևորականության ու ազնվականության հետ միասին մտնում էին նրանց ներկայացուցիչները։ Կարևոր է նաև այն, որ արաբական տիրապետությունից դանդաղ ազատագրվելու մոտ ութհարյուրամյա համառ պայքարը հանգեցրեց նրան, որ թերակղզին լիապես ազատագրվելով, ստացավ այն ժամանակվա Եվրոպայից տարբեր բնույթ։ Եվրոպական Վերածննդի դարաշրջանում Իսպանիայի հյուսիսը իր կենցաղով գոթական և վանդալական էր, իսկ հարավը՝ արաբական...» [1]։

Երկրի զգալի մասը մավրերի տիրապետությունից ազատագրելուց հետո ազնվականությունը բռնում է գյուղացիությանը ճորտացնելու ճանապարհը։ Առանձին հզոր ֆեոդալների միջև տեղի են ունենում երկպառակտչական պատերազմներ։ Գյուղացիության վիճակը զգալիորեն վատանալու հետևանքով XV դարի վերջերին առաջանում են գյուղացիական շարժումներ ու ապստամբություններ։ Շատ հաճախ ապստամբված գյուղացիները դաշն էին կնքում քաղաքների հետ և միացյալ ուժերով պաշտպանում իրենց ազատությունները, իսկ թագավորը երբեմն պաշտպանում էր ապստամբներին, ձգտելով թուլացնել ֆեոդալական ազնվականությանը։ Սակայն, երբ գյուղացիական ապստամբությունները վտանգավոր թափ ու ծավալ էին ստանում, ֆեոդալական ազնվականությունը կարողանում էր լեզու գտնել թագավորների հետ և միացյալ ուժերով ամենայն դաժանությամբ ճնշել այդ ապստամբությունները։ Այդպես պատահեց, օրինակ, 1462 թվի ապստամբության ժամանակ Կատալոնիայում։

XV դարի երկրորդ կեսին Իսպանիայում բորբոքված դասակարգային պայքարը, ինչպես նաև առանձին ֆեոդալների մեջ տեղի ունեցող երկպառակտչական պատերազմները վերջ ի վերջո հանգեցրին թագավորական իշխանության ուժեղացմանը։ Քաղաքների տնտեսական զարգաց-

[1] *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. X, стр. 719.

ման և հզորացման հետ միասին ավելի և ավելի էին ուժեղանում կենտրոնացված իշխանություն ստեղծելու տնտեսական ու քաղաքական պահանջները։ Այդ փորձն արեցին Արագոնի թագավոր Ֆերդինանդը և Կաստիլիայի թագուհի Իզաբելլան։ 1469 թվին նրանք ամուսնացան, իսկ 1474 թվին այդ երկու թագավորությունների միացումով ստեղծվեց Իսպանական միասնական պետություն։ Ֆերդինանդը և Իզաբելլան հենվելով զարգացող քաղաքների, ինչպես նաև մանր ազնվականության և եկեղեցու վրա, ուժեղ պայքար ծավալեցին ֆեոդալական ազնվականության դեմ։ Ֆեոդալները զրկվեցին իրենց նախկին քաղաքական ինքնուրույնությունից, դրամահատման, ինքնուրույն պատերազմներ վարելու և այլ իրավունքներից։ Թագավորական իշխանությունը ֆեոդալների կալվածքները բռնագրավելուց բացի, կործանեց նրանց շատ ամրոցներ։ 1486 թ. Ֆերդինանդը վերացրեց ճորտատիրությունը։

Ֆեոդալական ազնվականության համառ դիմադրությունը փշրելու գործում շատ մեծ էր հատկապես քաղաքների դերը։ 1480 թվականին Կաստիլիայի քաղաքները դաշինք կնքեցին միմյանց հետ, որը պատմության մեջ հայտնի է սրբազան գերմանդադա անունով։ Դաշնագրության գլխավոր խնդիրն էր՝ պայքարել ֆեոդալական ազնվականության դեմ, վերջ տալ երկպառակտչական պատերազմներին, առևտրական ճանապարհները պաշտպանել ֆեոդալների ավազակային հարձակումներից։ Միապետությունը այս բոլորն օգտագործելով, կարողացավ փշրել ֆեոդալական ազնվականության դիմադրությունը, բայց միաժամանակ մեծ չափով քաղաքներին զրկեց նրանց վաղեմի շատ իրավունքներից ու ինքնուրույնությունից։

Ֆերդինանդին և Իզաբելլային հաջողվեց նաև միապետությանը ենթարկել իսպանական եկեղեցին և հոգևոր-ասպետական միաբանությունները զրկել իրենց կալվածքներից։ 1480 թվին Իսպանիայում ստեղծվեց ինկվիզիցիա, որը նույնպես օգտագործվեց միապետության կողմից։ Այդ մասին Մարքսը գրել է. «Հին կորտեսների երրորդ բաղկացուցիչ մասը՝ հոգևորականությունը, Ֆերդինանդ Կաթոլիկի ժամանակներից կանգնել ինկվիզիցիայի դրոշի ներքո և վաղուց դադարել էր իր շահերը ֆեոդալական Իսպանիայի շահերի հետ նույնացնելուց։ Ընդհակառակն, ինկվիզիցիայի շնորհիվ եկեղեցին վերածվեց միապետության ամենաասարսափելի գործիքի»[1]։

Այսպիսով, Ֆերդինանդը և Իզաբելլան Իսպանիայում բացարձակ միապետության հիմք դրեցին։ Հատկապես կարևոր էր մավրերի վերջին ամրոցի՝ Գրենադայի ամիրայության գրավումը 1492 թ., որով և ավարտվում է ռեկոնկիստան՝ իսպանացիների դարավոր պայքարը իրենց հողերը ետ գրավելու համար։

---

[1] *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. X, стр. 720.

Իսպանական բացարձակ միապետության առաջացումը և հետագա ձևավորումը կապված էր այն երևույթի հետ, որ այդ շրջանում Իսպանիայում սկսվում է կապիտալի նախասկզբնական կուտակման պրոցեսը։ Մասնավորապես XVI դարի առաջին կեսին արագ թափով զարգանում են քաղաքները, ստեղծվում են առաջին կապիտալիստական մանուֆակտուրաները։ Առևտրի և արդյունաբերության զարգացման տեսակետից առաջին պլանն են մղվում այնպիսի քաղաքներ, ինչպես, օրինակ՝ Սևիլիան, Վալենսիան, Տոլեդոն, Բարսելոնան և այլն։

Սակայն Իսպանիայի տնտեսական զարգացման էական առանձնահատկություններից մեկն էլ այն էր, որ կապիտալիստական մանուֆակտուրային արտադրությունը իր հետագա զարգացումը չստացավ, չնայած դրա համար կային մի շարք նպաստավոր պայմաններ։

Այդ պայմանների մեջ ամենագլխավորը աշխարհագրական մեծ հայտնագործություններն էին, որոնք սկզբնական շրջանում մեծապես նպաստեցին Իսպանիայի տնտեսական վերելքին։ 1492 թ. Իզաբելան Գրենադայի ռազմական ճամբարում զրույց է ունենում Քրիստոփոր Կոլումբոսի հետ, որը նույն թվին հայտնագործում է Ամերիկան։ Իսպանիան դառնում է այն ժամանակվա գաղութային ամենամեծ տերություններից մեկը։ Սրի և հրի միջոցով իսպանացիները նվաճեցին Մեքսիկան, Պերուն, Բոլիվիան և Հյուսիսային ու Կենտրոնական Ամերիկայի մի շարք այլ երկրներ։ Այստեղ հայտնագործված ոսկու և արծաթի հարուստ պաշարները մշակվում էին հենց բնիկներին աշխատեցնելու և ամենադաժան շահագործման միջոցով։ Ոսկին ու արծաթը հեղեղի նման հոսում էին Իսպանիա։ Պատմաբանների հաշիվներով այդ ժամանակվա ոսկու և արծաթի համաշխարհային մշակված, պատրաստի պաշարի 70 տոկոսը գտնվում էր Իսպանիայում։ «Այդ այն ժամանակն էր,— նշել է Մարքսը,— երբ վասկո Նանյես Բալբոան Կաստիլիայի դրոշակը կանգնեցրեց Դարիենայի ափերին, Կորտեսը՝ Մեքսիկայում, Պիսարոն՝ Պերուում։ Այդ այն ժամանակն էր, երբ Իսպանիայի ազդեցությունը անբաժանելիորեն իշխում էր Հվրոպայում, երբ էլդորադոյի շլացուցիչ տեսիլքները, ասպետական քաջագործությունների և համաշխարհային միապետության տեսիլքները կուրացնում էին իբերիացիների վառ երևակայությունը»[1]։

Սակայն Իսպանիայի այս արագ վերելքը երկար չտևեց։ Գաղութներից հոսող ոսկին և արծաթը կուտակվեցին գլխավորապես ազնվականության, հոգևորականության և պետության ձեռքում, որոնք բնավ շահագրգռված չէին երկրում արդյունաբերությունը զարգացնելու հարցով։ Իսպանական քաղաքներում տեղի չունեցավ արդյունաբերական հեղաշրջում, որ մենք տեսնում ենք եվրոպական մյուս երկրներում. ընդհա-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 720.

կառակն, քաղաքները շարունակում էին պայքարել ռեկոնկիստայի շրջանում ձեռք բերած իրենց միջնադարյան ազատությունների ու իրավունքների համար։ Այս հողի վրա 1520—1522 թթ. Կաստիլիայում տեղի ունեցավ քաղաք-կոմունաների ընդհանուր ապստամբություն, որի բուն նպատակը և էությունը, ինչպես նշել է Մարքսը, «միջնադարյան Իսպանիայի ազատությունների պաշտպանությունն էր աբսոլյուտիզմի զավթումներից»։

Այդ ապստամբությունը, որ հայտնի է «կոմուներոս» անունով և որը ճնշվեց ամենայն խստությամբ ու դաժանությամբ, ցույց է տալիս, որ իսպանական միապետության և քաղաք-կոմունաների միջև չկար այն սերտ կապը, որ մենք տեսնում ենք Արևմտյան Եվրոպայի մյուս երկրներում։ Իսկ այդ հանգամանքը խիստ խանգարում էր երկրի քաղաքական կենտրոնացման ավարտմանը։

Անդրադառնալով Իսպանիայի այս առանձնահատկությանը, Մարքսը գրել է. «Բացարձակ միապետություն ստեղծելու ժամանակներից ի վեր այդ քաղաքները (խոսքը իսպանական քաղաք-կոմունաների մասին է— Հ. Մ.) գտնվում էին անընդհատ անկման վիճակում... Քաղաքների արդյունաբերական և առևտրական կյանքի անկմանը զուգընթաց ներքին փոխանակությունը դառնում է հազվադեպ, տարբեր գավառների ազգաբնակության միջև ավելի է թուլանում հաղորդակցությունը, անուշադրության են մատնվում փոխադրության միջոցները, մեծ ճանապարհներն ամայանում են։ Իսպանիայի տեղական կյանքը, նրա գավառների ու կոմունաների անկախությունը, հասարակության վիճակի խայտաբղետությունը սկզբնական շրջանում պայմանավորվում էին երկրի աշխարհագրական դիրքով, իսկ հետո պատմականորեն զարգացման այն առանձնահատուկ միջոցների շնորհիվ, որոնցով տարբեր գավառներ ազատագրվեցին մավրերի տիրապետությունից, ըստ որում կազմելով փոքրիկ, անկախ պետություններ։ Այս բոլոր երևույթներն այժմ ուժեղացան և ամրապնդվեցին տնտեսական ուևոլյուցիայի շնորհիվ, որը ցամաքեցրեց ազգային էներգիայի աղբյուրը։ Մինչդեռ, եթե բացարձակ միապետությունը Իսպանիայում իր բնույթով կենտրոնացման չենթարկվող նյութ գտավ, ինքը իր հերթին իրենից կախված ամեն բան արեց ընդհանուր շահերի զարգացմանը արգելակելու համար, որ առաջանում էին աշխատանքի ազգային բաժանումից և ներքին փոխանակության բազմակերպությունից, որոնք և հանդիսանում են միասնական վարչական սիստեմի և ընդհանուր օրենքի հաստատման իսկական հիմքը»[1]։

Այսպիսով, իսպանական բացարձակ միապետությունը մի շարք կողմերով տարբերվում էր Արևմտյան Եվրոպայում գոյություն ունեցող միա-

---

[1] *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т X, стр. 722.

պետությունից։ Էական առանձնահատկությունն այն է, որ եթե Արևմտյան Եվրոպայի այլ երկրներում բացարձակ միապետությունը հանդես եկավ «իբրև քաղաքակրթող կենտրոն, իբրև ազգային միասնության հիմնադիր»,— ապա Իսպանիայում, ընդհակառակն, «ազնվականությունն իր անկումն էր ապրում, չկորցնելով իր ամենաէնասակար արտոնություններ, իսկ քաղաքները կորցրեցին իրենց միջնադարյան հզորությունը, չստանալով ժամանակակից նշանակություն»։ Այնուհետև Մարքսը նշում է, որ բացարձակ միապետությունն Իսպանիայում միայն արտաքնապես էր նման Եվրոպայի բացարձակ միապետություններին, իսկ ընդհանրապես իր բուն էությամբ նրան պետք է դասել ասիական վարչաձևերի շարքին [1]։

Կարլոս I-ի (1516—1555, 1519 թվից՝ Կարլոս V) հաջորդ Ֆիլիպ II-ի (1555—1598) ժամանակ Իսպանիան քաղաքական ու տնտեսական անկման ճանապարհն է բռնում։ Համաշխարհային միապետություն ստեղծելու զառանցական ծրագրերով տարված՝ Ֆիլիպը երկարատև պատերազմներ է մղում, խառնվում է Ֆրանսիայի ներքին գործերին, աշխատում է իր ազդեցությանը ենթարկել Անգլիային։ Բայց բոլոր ճակատներում ծանր պարտություն է կրում։ Հատկապես ծանր էր իսպանական հսկայական նավատորմիղի կործանումը 1588 թ. Անգլիայի դեմ ունեցած ծովային ճակատամարտի ժամանակ, ինչպես նաև Նիդեռլանդների մի մասի բաժանումը Իսպանիայից։

Իսպանիայի տնտեսական ու քաղաքական անկմանը մեծապես նպաստեց նաև եկեղեցին, որի ձեռքին էր կուտակվել հողերի մոտ մեկ քառորդը։ Ֆիլիպ II-ն իր ներքին քաղաքականության մեջ հենվում էր գլխավորապես ինկվիզիցիայի վրա։ Բայց ոչ մի հալածանք ու բռնություն ի վիճակի չէր կանխելու տնտեսական ու քաղաքական ճգնաժամը։ Ֆիլիպի հաջորդների ժամանակ «Իսպանիայի ազատությունն անհետացավ... Բայց չորս կողմից հոսում էին ոսկու հեղեղները, շառաչում էին սրերը և չարագուշակորեն բոցկլտում ինկվիզիցիայի խարույկների հրացոլքերը» [2]։

Վերոհիշյալ վերին աստիճանի հակասական պայմաններում ստեղծվեց իսպանական և փորթուգալական Վերածննդի կուլտուրան և գրականությունը։

Հումանիստական շարժումը Իսպանիայում և Փորթուգալիայում սկսում է ձևավորվել XIV դարի վերջին և XV դարի սկզբին։ Առաջին հումանիստների մեջ աչքի ընկնող դեմքերից մեկը Խուանլուիս Վիվեսն (1492—1540) էր, ականավոր փիլիսոփա, մանկավարժ և կաստիլական

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. X, стр. 722.
Նույն տեղում, էջ 721։

լեզվի առաջին քերականության հեղինակ։ Վիվեսն իր աշխատություններում [«Դիտությունների մասին» (1530), «Ոգու և կյանքի մասին» (1538)] խիստ քննադատում էր միջնադարյան սխոլաստիկան, առաջ էր քաշում գիտությունը աստվածաբանության գերիշխանությունից ազատագրելու անհրաժեշտության հարցը, հանդես էր գալիս ազատ հետազոտության ու փորձնական գիտությունների պաշտպանության դերում։ Իր քաղաքական հայացքներով նա միապետական էր, կենտրոնացված բացարձակ միապետության կողմնակից։

Միջնադարյան սխոլաստիկայի և աստվածաբանության դեմ պայքարում էր նաև նշանավոր փիլիսոփա-մատերիալիստ Ջուան Ուարդեն (1535—1592)։ «Մտքերի հետազոտությունը» (1575) աշխատության մեջ Ուարդեն ջախջախիչ քննադատության է ենթարկում սխոլաստիկան, և առաջ քաշում մատերիայի առաջնային լինելու մատերիալիստական թեզը։

Իսպանական առաջին հումանիստը, որ համաեվրոպական հռչակ ստացավ, Միգել Սերվետն էր (1511—1553)։ Նա հումանիստական փայլուն կրթություն էր ստացել, մասնագիտությամբ բժիշկ-բնագետ, ականավոր փիլիսոփա։ Սերվետն Արևմտյան Եվրոպայում առաջինը մոտեցավ արյան շրջանառության գյուտին, բայց դարձավ կալվինական մոլեռանդության առաջին զոհերից մեկը։

Իբրև եվրոպական հումանիզմի ականավոր գործիչ նա սկզբում հարեց ռեֆորմացիայի դեմոկրատական հոսանքին և իր աստվածաբանական բնույթի աշխատություններում սուր քննադատության ենթարկեց կաթոլիկությունը։ 1553 թվին նա հանդես եկավ մի նոր աշխատությամբ «Քրիստոնեության վերականգնումը» խորագրով, որտեղ արդեն պայքարում էր երկու ճակատում. կաթոլիկության քննադատության հետ միասին Սերվետն այստեղ մերժում էր նաև կալվինականության մի շարք դոգմաները։ Նույն թվին նա ձերբակալվեց Ժնևում, մեղադրվեց հերետիկոսության մեջ և ողջակիզվեց իր աշխատության հետ միասին։

Իսպանական հումանիստները զբաղվում են նաև հունական և հռոմեական գրողների թարգմանություններով, ստեղծվում են տպարաններ, ստեղծվում են հումանիզմի օջախներ, որոնց մեջ շատ կարևոր դեր խաղաց հատկապես Ալկալա դե Էնարեսում 1508 թվին հիմնադրված համալսարանը։

Պետք է նշել, որ իսպանական հումանիզմի ձևավորումը և զարգացումը տեղի ունեցավ շատ ծանր պայմաններում։ Արևմտյան Եվրոպայի ոչ մի երկրում կաթոլիկական եկեղեցին և կաթոլիկական կրոնը այնքան ուժեղ ազդեցություն չունեին հասարակության, այդ թվում նաև ժողովրդի վրա, ինչպես այստեղ։ Այս պատճառով էլ կրոնական թեման մեծ տեղ է գրավում իսպանական Վերածննդի գրականության մեջ։ Նույնիսկ այն-

պիսի խոշոր հումանիստ, ինչպես Լոպե դե Վեգան էր, զերծ չմնաց այդ «թուլությունից», իսկ Կալդերոնը իր թողած ժառանգության մի զգալի մասով դարձավ կաթոլիկական ռեակցիայի արտահայտիչը։ Բայց, դրա հետ միասին, իսպանական ժողովրդի մեջ դեռևս ուժեղ էր մավրերի դեմ մղած դարավոր պայքարի հետ կապված ազատասիրական ոգին, հայրենասիրությունը, ատելությունը հոգևոր ու աշխարհիկ բռնակալների նկատմամբ։ Այս դեմոկրատական-ժողովրդական գիծն իր ամենավառ արտահայտությունը գտավ Սերվանտեսի ստեղծագործություններում։

Իսպանական Վերածնունդն ստեղծեց բավականին հարուստ գրականություն։ Զարգացավ լիրիկան, վիպերգությունը, արձակը, թատրոնը և դրամատուրգիան։

2. ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ ԵՎ ՓՈՐԹՈՒԳԱԼԱԿԱՆ ՎԵՐԱԾՆՆԴԻ ԼԻՐԻԿԱՆ ԵՎ ՎԻՊԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Լիրիկայի բնագավառում իսպանական և փորթուգալական Վերածնունդը չտվեց ոչ մի խոշոր գրող, որի ստեղծագործությունները ստանային համաեվրոպական նշանակություն։ Իսպանական լիրիկան մեծ մասամբ ընդօրինակություն էր կամ իտալականի (գլխավորապես Պետրարկա) և կամ հին հունական ու հռոմեական լիրիկայի։ Կար նաև մի այլ աղբյուր՝ իսպանական ռոմանսները, որոնք, սակայն, բավականին ձևափոխվեցին պրոֆեսիոնալ գրողների գրչի տակ։

Համենայն դեպս ռոմանսը մեծ թափով զարգացավ հատկապես XVI դարի վերջին և XVII դարի սկզբին, մանավանդ այն բանից հետո, երբ լույս տեսավ ռոմանսների առաջին ժողովածուն՝ «Ռոմանսների գլխավոր ժողովածու» (1600—1605) ընդհանուր խորագրով։

Ռոմանս բառը իսպանացիների մոտ հնագույն շրջանում գործածվում էր առհասարակ պոեզիայի իմաստով, բայց դասական ռոմանսը քորեյական չորս ոտքից բաղկացած ութվանկանի լիրո-էպիկական բնույթի բանաստեղծություն էր։ Այդ չափը մաքուր իսպանական էր և կոչվում էր ռոդենդիլ։ Ռոմանսը բարձր զարգացման հասավ ռեկոնկիստայի շրջանում և ապա նորից ծաղկեց Վերածնության դարաշրջանում։

Ռոմանսների գլխավոր թեման պատմական խոշոր իրադարձություններն էին, նշանավոր մարդկանց քաջագործությունները՝ կապված մեծ մասամբ մավրերի դեմ մղված պայքարի հետ։ Մի հատուկ ցիկլ (մոտ 153 ռոմանս) նվիրված է Սիդին՝ իսպանական ժողովրդական հերոսին, որը նղել է պատմական անձնավորություն և պայքարել է ոչ միայն մավրերի, այլև «հայրենի» ֆեոդալների դեմ։ Համենայն դեպս այսպես է ներկայանում մեզ ռոմանսներում Սիդը, որն անպայման

խիստ վերափոխված և իդեալականացված է։ Իրականում Սիդը, Ռոդրիգո Դիասը, Մարքսի խոսքերով ասած, եղել է «ավազակների պետ» և «ծախված բանդայի պարագլուխ»։ Ռոմանսների հեղինակները այդ հանգամանքը բոլորովին էլ նկատի չեն ունեցել. նրանք Սիդին օժտել են ազգային հերոսին հատուկ բոլոր դրական գծերով։

Բացի այդ, կային նաև սիրային, հումորիստական բնույթի ռոմանսներ և այլն։

Իսպանական վերածննդի պոեզիայի պատմության մեջ ռոմանսների կատարած դերը նախ համարվում է այն, որ այդ գործերը երկար ժամանակ եղել են շատ բանաստեղծների ներշնչման աղբյուր. բացի այդ, իսպանական դրամատուրգները թեմա և սյուժե որոնելու ժամանակ շատ հաճախ դիմել են ռոմանսների օգնությանը։ Նույնիսկ Կոռնելի «Սիդ»-ի դիխավոր աղբյուրներից մեկը իսպանական ռոմանսներն են։

Ռոմանսների հետ միասին արդեն XV դարի առաջին կեսին երևում են նոր ժանրեր, որոնք մինչ այդ հայտնի չէին իսպանական լիրիկային։ Առաջին քայլերից մեկը այս ուղղությամբ կատարում է Մարկիզ դե Սունտելիանը (1398—1458), որին սովորաբար համարում են «իտալական դպրոցի» հիմնադիրը Իսպանիայում։ Նա գտնվում էր Պետրարկայի ուժեղ ազդեցության տակ և իր ուսուցչի հետևությամբ գրում է սոնետներ (գրել է 42 սոնետ), իսպանական պոեզիան հարստացնելով նոր ժանրով։ Իտալական լիրիկայի ուժեղ ազդեցության տակ է գրում իր բանաստեղծությունները նաև Կարվախալը (կամ Կարվախալես), որն ապրում էր Նեապոլում՝ Ալֆոնս V-ի արքունիքում և որն իր բանաստեղծությունները գրում էր իտալերեն և իսպաներեն։

XV դարի իսպանական ամենամեծ բանաստեղծը համարվում է Խորխե Մանրիկեն (1440—1478)։ Նա ազնվական ծագում ուներ և շատ երիտասարդ հասակում զոհվեց ճակատամարտերից մեկում։ Գրականության պատմության մեջ մտավ իր «Ստանսներով», որը գրել է հոր մահվան կապակցությամբ։ Ի տարբերություն մյուս բանաստեղծների, Մանրիկեն օգտագործում է իսպանական ժողովրդական պոեզիայի հնագույն ժանրերից մեկը՝ ստանսը, որի ձևական առանձնահատկությունն այն էր, որ գրվում էր մտքի տեսակետից ամբողջացած ու ավարտված տներով (կուպլետներով)։

Մանրիկեի ստանսները, որոնք լույս տեսան հեղինակի մահից հետո՝ 1492 թվին, մեծ հաջողություն ունեցան և արդեն XVI դարում թարգմանվեցին լատիներեն։ Ամբողջ ստեղծագործությունը գրված է մեծ ջերմությամբ ու անկեղծությամբ, վարակիչ հուզականությամբ ու անմիջականությամբ։ Սակայն ընդհանուր տրամադրությունը խիստ թախծոտ է, իսկ հաճախ էլ հուսահատական և նույնիսկ անկումային։

Սգալով իր հոր մահը, Մանրիկեն իր մտքերն է արտահայտում առ-

հասարակ կյանքի ու մահվան մասին։ Հիմնական միտքն այն է, որ ոչինչ հավիտենական չկա մարդկային կյանքում, ամեն ինչ անցողիկ է և անխուսափելի, մահվան ու կործանման ենթակա։ Նա մարդու կյանքը նմանեցնում է այն գետին, որ հոսելով թափվում է ծովը, առանց հաշիվ տալու, որ ծովը մահ է նրա համար, իբրև գետ այլևս գոյություն չունի։ Ամեն ինչ կյանքում այդպես անցողական է՝ և հարստությունը, և՛ փառքը, և՛ սերը, և՛ երջանկությունը։ Ամենակարող և դաժան մահվանից «փրկություն չկա»։

Հեղինակը հատկապես մեծ ցավով է նշում, որ անցյալի գիրկն է անցնում իր սիրած ազնվական-ֆեոդալական աշխարհը։ Իր ստեղծագործության այս ընդհանուր ոգով Մանրիկեն արտահայտում էր կործանվող ասպետական-ազնվական հասարակության տրամադրությունները, նրա հուսահատությունն ու հոռետեսությունը։

Բուն Վերածննդի շրջանում պոեզիայի բնագավառում որոշակիորեն ձևավորվեցին երկու ուղղություն կամ, ինչպես ընդունված է ասել, երկու դպրոց. նրանցից մեկը գրականության պատմության մեջ հայտնի է իտալական, իսկ մյուսը՝ կաստիլական դպրոց անունով։

Իտալական դպրոցի ականավոր ներկայացուցիչներն էին Խուան Բոսկուն Ալմոգավերը (1490—1540), Գարսիլասո դե լա Վեգան (1503—1536) և Ֆերնանդո դե Էրերան (1534—1597)։

Այս բանաստեղծների ջանքերով իտալական դպրոցն Իսպանիայում վերջնական հաղթանակ է տանում. իտալական Վերածննդի պոեզիան գրեթե իր բոլոր ժանրերով ու թեմաներով մուտք է գործում Իսպանիա և վերջնականապես հաստատվում։

Մասնավորապես Գարսիլասո դե լա Վեգան Պետրարկայի պոեզիայի ոգով գրում է սոնետներ, իսպանական պոեզիայի մեջ արմատավորում է կանցոնը, օդան, էլեգիան, էկլոգը։ Գրել է նաև պոեմ։

Ֆերնանդո դե Էրերան նույնպես հետևում է Պետրարկային, նրա ազդեցության տակ գրում է իր սիրային բանաստեղծությունները։ Հատկանշական է, որ նրա լիրիկական հերոսուհին նույնպես ամուսնացած կին էր, Կոլոմբոսի թոռր՝ Լենանորա դե Միլան, որին նա երգում է Գելիոդրա անվան տակ։

Սիրային լիրիկայից բացի, Էրերան Պինդարի և Վիրգիլիոսի տրադիցիաները օգտագործելով, գրում է քաղաքական բնույթի օդաներ և հիմներ, որտեղ փառաբանում է Իսպանիան, նրա տարած հաղթանակները և կամ թե սգում ծանր պարտությունները։

Օդաների մեջ իր ժամանակ մեծ հաջողություն ունեցավ հատկապես Լեպանտոյի հաղթանակին նվիրված օդան («Օդա Լեպանտոյի հաղթանակի մասին»)։ Խոսքը վերաբերում էր 1571 թվի հոկտեմբերի 7-ի ծովային մեծ ճակատամարտին Լեպանտոյի մոտ (Կորնթոսի նեղուցի.

մուտքի մոտ), որի ժամանակ իսպանական և վենետիկյան հանրապետության միացյալ նավատորմիղը գլխովին ջախջախեց տաճկական նավատորմը։ Այդ ճակատամարտին մասնակցել է նաև Սերվանտեսը։

Կաստիլական դպրոցի ամենաականավոր ներկայացուցիչը Կրիստովալ դե Կաստիլեխոն (1490—1556) էր։ Նա իր ստեղծագործություններով հակադրվում էր իտալական դպրոցի ներկայացուցիչներին, խիստ քննադատում հատկապես Բոսկանին և Գորսիլասո դե լա Վեգային, որոնք մերժում էին կաստիլական բանաստեղծությունը և ընդօրինակում իտալացիներին։

❋❋❋

Լիրիկայից բացի Վերածնության դարաշրջանի Իսպանիայում և Փորթուգալիայում հանդես եկան մեծ քանակությամբ էպիկական պոեմներ, որոնց հեղինակները նոր վիպերգություն ստեղծելու ապարդյուն փորձեր էին անում։

Եվ, այնուամենայնիվ, այդ բազմաթիվ արհեստական, անկյանք ու անարյուն վիպերգությունների մեջ երկու գործ առանձնապես աչքի են ընկնում, որոնց մեջ ցայտուն կերպով արտացոլվել են Վերածնության դարաշրջանի մի քանի բնորոշ գծեր։

Առաջին գործի հեղինակը իսպանական գրող Ալոնսո դե Էրսիլիան (1533—1594) է։ Երբ 1554 թվին Չիլիի Արաուկո կոչվող լեռնային մասի հնդիկները ապստամբություն բարձրացրին իսպանական գաղութարարների ծանր լծի դեմ, Էրսիլիան ընդունվեց այն զորամասը, որը Իսպանիայից Չիլի մեկնեց արաուկոնների ապստամբությունը ճնշելու համար։ Նա մասնակցել է բոլոր ճակատամարտերին. այստեղ էլ, ռազմի պայմաններում, նա սկսել է աշխատել իր վիպերգության վրա, որը կոչվում է «Արաուկոններ»։ 1562 թ. հայրենիք վերադառնալով (ապստամբությունը ճնշելուց հետո), 1569 թ. հրատարակում է վիպերգության առաջին մասը։ 1578 թվին լույս է տեսնում երկրորդ մասը, իսկ 1590 թվին նա ավարտում է ամբողջ վիպերգությունը։

Պոեմի սյուժետային հիմքում ընկած են հնդիկ-արաուկոնների[1] ապստամբությունը և այդ ապստամբությունը ճնշելու հետ կապված գլխավոր իրադարձությունները։

Էրսիլիայի ամբողջ համակրանքը իսպանական գաղութարարների կողմն է, իսկ վիպերգության գլխավոր նպատակը՝ իսպանական զենքի փառաբանությունը։ Դեռ ավելին. նա արդարացնում ու գովերգում է գաղութային քաղաքականությունը, գտնելով, որ հնդիկներին իսպանացի-

[1] Արաուկոններ — Չիլիի հնդկական ցեղերից մեկը։

ներին ենթարկելու ճանապարհով միայն կարելի է հաղորդակից դարձնել քաղաքակրթությանը և բերել ճշմարիտ հավատին։

Բայց չնայած դրան, էրսիլիան, եթե չասենք համակրանքով, համենայն դեպս մեծ հարգանքով է նկարագրում արաուկոններին, գովում նրանց խիզախությունն ու ազատասիրությունը։ «Միայն քաջ հակառակորդի դեմ տարած հաղթանակն է փառք և հարգանք բերում»,— ասում է էրսիլիան պոեմի նախերգանքում։ Այս պատճառով էլ նա երբեք չի նսեմացնում հնդիկներին, այլ ցույց է տալիս, թե իսպանացիները գերմարդկային ինչպիսի ճիգերի ու ջանքերի շնորհիվ, վերջ ի վերջո, կարողանում են իրենց ենթարկել «իրենց արժանի թշնամուն»։

Բացի այդ, էրսիլիան մեծ արվեստով նկարագրում է արաուկոնների կյանքը և կենցաղը, սովորությունները. նրա պատկերացումով դա խաղաղ ու երջանիկ մի կյանք է, ճիշտ և ճիշտ հակառակը այն ամենի, ինչ ստեղծվել է Եվրոպայում։ Էրսիլիան պոեմի առանձին երգերում նույնիսկ ցավով է խոսում այն մասին, որ իր հայրենակիցների այդ երկրներ նվաճելու տենչը և ոսկեսիրությունն է, որ կործանեց խիզախ արաուկոններին։ Այս տեսակետից շատ հետաքրքիր է 36-րդ երգի հետևյալ հատվածը.

«Այն ճշմարիտ սերը և սիրալիրությունը, որով մեզ ընդունեց այդ ժողովուրդը, մեզ խորապես համոզեց, որ նրանք տակավին չեն վարակվել անարգ ագահությամբ։ Խորամանկությունը, անարդարությունը և թալանը, որ այնքան շատ պատերազմներ են առաջացրել, դեռևս չի հասել այս երկիրը, չի վանել և չի ոչնչացրել բնության օրենքները։ Բայց մենք կործանեցինք այն ամենը, ինչ գեղեցիկ էր այս անարատ երկրում և շուտով ճանապարհ հարթեցինք շահամոլության համար։ Բարի բարքերը վտարվեցին այդ երկրից, շահամոլությունն այնտեղ բարձրացրեց իր դրոշը և ծածանվում է ավելի բարձր, քան մյուս երկրներում»։

Ահա թե ինչու չի կարելի համաձայնվել գրականության այն պատմաբանների հետ, որոնք էրսիլիային անվերապահորեն գաղութային էքսպանսիայի երգիչ են համարում միայն։ Իհարկե, նա գաղութացման կողմնակից է, բայց մյուս կողմից իրեն հումանիստ դժգոհ է «նադղ փոդի» այն պրակտիկայից, որ այնքան տիպական էր կապիտալի նախասկզբնական կուտակման շրջանի համար։ Նա ծառանում է շահամոլության դեմ, որով համակվել էր ոչ միայն իր հայրենիքը, այլև որը կործանելով ամեն մի բնական օրենք, իր իշխանությունն է սկսում հաստատել նաև նոր հայտնագործված երկրների բնակչության մեջ։

Պոեմի լավագույն էջերից են համարվում նաև բնության սքանչելի նկարագրությունը, ճակատամարտերի նկարագրությունը և, որ գլխավորն է, մարդկային ներաշխարհի, ապրումների ու զգացմունքների նկարագրությունը։

Ժանրային տեսակետից էրսիլիան իր վիպերգությունը աշխատել է հակադրել Արիոստոյի «ասպետական վիպերգությանը»։

Արիոստոն իր պոեմն սկսում է այսպիսի խոսքերով. «Կանանց, ասպետներին, զենքի փառքը և սերն եմ... երգում ես»։

Էրսիլիան կարծես թե պատասխանելով Արիոստոյին, իր վիպերգությունն սկսում է այսպես. «Ոչ թե սերը, փափուկ բարքերը, ոչ թե գեղեցիկ կանանց եմ երգում ես և ոչ էլ խնջույքները, ձիախաղերը, զվարճությունները կամ սիրահարների փաղաքշանքները։ Իմ երգը ես հյուսում եմ իսպանական զինվորների արյունոտ քաջագործություններից այն երկրում, որտեղ ապրում էր անհնազանդ մի ժողովուրդ, որը իսպանական ձեռքով ստրկացվեց»։

Էրսիլիան դիցաբանական տարր է մտցրել պոեմի մեջ. նկարագրված են դիցաբանական աստվածներ, կախարդներ, հմայող այգիներ և այլն, որոնք ակտիվ մասնակցություն են ունենում տեղի ունեցող իրադարձություններին և այս կամ այն կերպ ազդում նրանց ընթացքի վրա։

Սակայն այդ տարրերը խիստ արհեստական են և օրգանապես չեն բխում տեղի ունեցող իրադարձություններից (և չէին կարող բխել)։ Գլխավոր արժանիքը մնում է այն իրական հիմքը, որի վրա կառուցված է ամբողջ ստեղծագործությունը։

Նոր վիպերգություն ստեղծելու ավելի ցայտուն փաստի հանդիպում ենք Փորթուգալիայում։ Ինքնուրույնությունը կորցնելու նախօրյակին Փորթուգալիան նույնպես ապրեց իր Վերածնունդը։ Միակ խոշոր դեմքը, որ համաեվրոպական հռչակ ստացավ, Լուիս Կամոենսն (1525—1581) էր, հռչակավոր «Լուզիականեր»-ի հեղինակը։

Լուիս դե Կամոենսը ծնվել է Լիսաբոնում, աղքատացած ազնվականի ընտանիքում։ Կրթությունը ստացել է Կոիմբրելի համալսարանում, այդ շրջանից էլ սկսել է գրել։ Համալսարանը ավարտելուց հետո մինչև 1546 թ. ապրել է Լիսաբոնում, կապեր է հաստատել պալատական շրջանների հետ, գրել է բազմաթիվ բանաստեղծություններ, որոնք առանձին ուշադրության չարժանացան։

Այդ տարիներին նա սիրահարվում է պալատական կանանցից մեկին՝ Կատերինա դե Ատանտոյին։ Բայց շատ շուտով իր դեմ սկսված հալածանքներից խուսափելու համար ստիպված է լինում իբրև շարքային զինվոր գնալ Մարոկկո, որտեղ երկու տարի կռվում է մավրերի դեմ։ Այստեղ նա ճակատամարտերից մեկի ժամանակ կորցնում է ձախ աչքը։ Պատերազմը ավարտվելուց հետո վերադառնում է Լիսաբոն։ Պալատական ազնվականներից մեկին վիրավորելու համար (սրով) բանտ է նետվում։ Նրան 1533 թվին ազատում են բանտից՝ Հնդկաստան մեկնելու պայմանով։ Կամոենսը նույն թվին իբրև շարքային զինվոր գնում է

Հնդկաստան։ Այստեղ՝ Գոայում, փորթուգալական գաղութների այդ կենտրոնում, Կամոենսը մնում է մոտ տասնվեց տարի, մասնակցում է ցամաքային ու ծովային բազմաթիվ ճակատամարտերի։ Այդ տարինեբին նա մի երգիծական գործ է գրում, որտեղ ծաղրում է Գոայի փորթուգալական գաղութային իշխանություններին։ Փոխարքան Կամոենսին աքսորում է Մակաո թերակղզին, որտեղ նա մնում է հինգ տարի։ Այստեղ նա սկսում է աշխատել իր վիպերգության վրա։ Նոր փոխարքան բանաստեղծին հայրենիք վերադառնալու թույլտվություն է տալիս։ Բայց վերադարձին Կամոենսի հետ պատահում է նոր դժբախտություն։ Կամբոջա գետի գետաբերանի մոտ խորտակվում է այն նավը, որի վրա գտնվում էր նա։ Կամոենսը մի կտոր տախտակի ծայրից բռնած, իր վիպերգության ձեռագրի հետ միասին մի կերպ ափ է դուրս գալիս։

Գոայում նրան նորից են ձերբակալում պարտքը ժամանակին չվերադարձնելու համար, բայց շուտով ազատվելով, 1570 թ. վերադառնում է Լիսաբոն։ 1572 թվին նա հրատարակում է «Լուզիականներ»-ը, որը նվիրում է փորթուգալական թագավոր Սեբաստիանին։ Վերջինս նրան թոշակ է նշանակում, բայց գումարը այնքան չնչին էր, որ Կամոենսի հավատարիմ ծառան գիշերները Լիսաբոնի փողոցներում ողորմություն է խնդրում, որպեսզի կերակրի մեծ բանաստեղծին։ Կենսագիրների պրնդումով Կամոենսը վերջ ի վերջո մահացավ քաղցից։

Իբրև գրող Կամոենսը իր ուժերը փորձել է գրական գրեթե բոլոր ժանրերի բնագավառում, բայց գրականության պատմության մեջ մտավ բացառապես «Լուզիականներ»-ով։

Նախ վիպերգության վերնագրի մասին. հնագույն առասպելներից մեկի համաձայն փորթուգալացիների նախահայրը եղել է Լուսը. «Լուզիականներ» ասելով, Կամոենսը հասկանում է փորթուգալացիներին առհասարակ, իսկ ներկա դեպքում՝ Վասկո դե Գամային և նրա զինակիցներին։

Պոեմի սյուժետային առանցքը կազմում է Վասկո դե Գամայի էքսպեդիցիայի նկարագրությունը դեպի Հնդկաստան (1497—1498), որը, ինչպես հայտնի է, ավարտվեց Հնդկաստանի ծովային ճանապարհի հայտնագործումով։ Գլխավոր հերոսը հենց ինքը՝ Վասկո դե Գաման է, որի անունից էլ մեծ մասամբ պատմվում է պոեմը։

Պոեմի առաջին երգում պատկերվում է, թե ինչպես, երբ Վասկո դե Գաման արդեն գտնվում է Հնդկական օվկիանոսում և մոտենում է Մադագասկարին, Յուպիտերը աստվածների խորհրդակցություն է հրավիրում և ցանկանում է իմանալ նրանց կարծիքը իրենց անելիքների մասին։ Olիմպիական աստվածների մեծ մասը դրական վերաբերմունք ունեն Վասկո դե Գամայի և նրա ուղեկիցների նկատմամբ։ Դժգոհ է միայն Բաքոսը, որ մինչ այդ անբաժանելիորեն իշխել է Հնդկաստանում։

Նա վախենում է, որ փորթուգալացիների ափ ելնելով, վերջ կդրվի իր իշխանությանը և որոշում է նրանց կործանել։ Սակայն Բաքոսի բոլոր հնարամտություններն ու խորամանկությունները ոչ մի արդյունք չեն տալիս, որովհետև Վասկո դե Գամային օգնում է Վեներան։ Մերկուրիոսի օժանդակությամբ Վասկո դե Գաման դուրս է գալիս Աֆրիկայի ափը և որոշ ժամանակ հանգստանում Մելինդայի թագավորի մոտ։

Հաջորդ մի քանի երգերում Վասկո դե Գաման թագավորի խնդրանքով պատմում է Փորթուգալիայի հին և նոր պատմությունը (3—5-րդ երգերը), իր ճանապարհորդության ժամանակ պատահած բոլոր արկածները և այլն։

Հաջորդ երգերում Վասկո դե Գաման շարունակում է իր ծովային ճանապարհորդությունը. Բաքոսը դարձյալ ամեն կերպ խանգարում է նրան, բայց Վեներայի ու նրա հավերժահարսների օգնությամբ նա վերջ ի վերջո հասնում է Հնդկաստան։ Վերջին՝ տասներորդ երգում նկարագրվում է Վասկո դե Գամայի վերադարձը հայրենիք։

Կամոենսը նույնպես էրսիլիայի նման փառաբանում է գաղութային էքսպանսիան, հպարտանում նրանով, որ իր հայրենակիցները հրի և սրի միջոցով ընդարձակում են իրենց պետության սահմանները, «անհավատներին» քրիստոնյա դարձնում և այլն։ Առաջին երգում Կամոենսը շատ որոշակիորեն բացատրում է իր ստեղծագործության գլխավոր նպատակը. «Ես պետք է երգեմ այն հերոսների քաջագործությունները, որոնք հեռանալով լուզիտականների արևմտյան ափերից, պատերազմական վրտանգների մեջ հանդես բերեցին գերմարդկային ուժ և տարբեր ժողովուրդների մեջ հիմնեցին իրենց թագավորությունը»։

Սակայն Կամոենսը որքան էլ ոգեշնչված լիներ իր հայրենակիցների գաղութային քաղաքականությամբ, այնուամենայնիվ, նա նույնպես պատկանում էր ժամանակակից բուրժուական հասարակությունը հիմնող այն հումանիստների թվին, որոնք ամեն ինչ էին, բայց ոչ երբեք սահմանափակ բուրժուաներ։

Շատ բնորոշ տողերով է նա ավարտում իր վիպերգությունը. «Թավական է, մուսա՛, բավական, իմ քնարը այլևս ակորդ չունի, իսկ ձայնս՝ հնչյուն. ես չեմ կարող երգել խուլերի, կոպտացած ժողովրդի համար, որ այլևս գեղեցիկը չի տեսնում։ Այժմ իմ հայրենիքում ոչինչ չկա, որ ոգեշնչի իմ հանճարը. անմիտ, բթամիտ, արհամարհելի ժողովրդի մեջ մնացել է միայն մի կիրք՝ ստոր և ունայն կիրքը դեպի ոսկին»։

Կամոենսը իր պոեմի շատ էջերում ծաղրանում է ոսկու «անամոթ ու սրբապիղծ» իշխանության դեմ, ցույց է տալիս, որ ոսկին ոչ միայն «երկրներ է նվաճում», այլև ազնիվ մարդկանց դարձնում է ստոր, ընկերներին ու բարեկամներին բաժանում իրարից. «Ոսկին գիտնականների աչքին վարագույր է քաշում, հաստատում է օրենքներ, մեկնաբանում

և ոչնչացնում է օրենքները, կեղծիքը ծածկում է ճշմարտության քողով»։ Նա նկարագրում է բնիկներին շահագործելու մի քանի ամենավայրենի ու վայրագ մեթոդներ և մեծ ցասումով դատապարտում նրանց, ովքեր «պղնձյա սրտով, միշտ նորանոր հարկերի միջոցով քամում են խեղճ դժբախտների աշխատանքն ու քրտինքը»։

Բացի այդ, նա որքան էլ փառաբանում է իր հայրենակիցների զենքի հաղթանակը, այնուամենայնիվ, մեծ հարգանքով է խոսում «բնիկների» մասին, որոնք հերոսաբար դիմադրում են եվրոպացիներին և պաշտպանվում նրանց կողոպուտից։ Նման բոլոր դեպքերում Կամոենսի մեջ խոսում է հումանիստը, ոսկու իշխանության համոզված հակառակորդը։

Կամոենսի պոեմի մյուս առանձնահատկությունը ռեալիստական ուժեղ տենդենցներն են։ Նախ սքանչելի է նկարագրված ծովը, մանավանդ ահռելի փոթորիկը. այս է պատճառը, որ գրականության պատմաբաններից ոմանք այս գործն անվանել են «Պոեմ ծովի մասին» կամ՝ «Ծովի պոեմ»։ Նույնպիսի ուժով նկարագրված է նոր երկրների սքանչելի բնանկարը, բնիկների կյանքը և կենցաղը, սովորությունները, գաղութային առևտուրը («արևելյան շուկա»)։ Սքանչելի էջերից են Կալկաթայի նկարագրությունը, Վասկո դե Գամայի արկածները Կալկաթայում։ Ռեալիստորեն է նկարագրված փորթուգալացիների զինված ընդհարումները բնիկների հետ և այլն։

Պոեմի մյուս առանձնահատկությունը համարվում է այն, որ այստեղ շատ ուժեղ է լիրիկական տարրը. հեղինակը չի բավարարվում միայն կատարված դեպքերի էպիկական նկարագրությամբ, շատ հաճախ կատարում է լիրիկական շեղումներ։

Կամոենսը նույնպես մեծ չափով օգտագործել է դիցաբանությունը. ինչպես Հոմերոսի և Վիրգիլիոսի մոտ, այնպես էլ այստեղ հանդես են բերված երկու խումբ աստվածներ, որոնցից մեկը պաշտպանում, հովանավորում և օգնում է Վասկո դե Գամային, իսկ մյուս խումբը ամեն կերպ խանգարում է, աշխատելով ձախողել լուզիականների մուտքը Հնդկաստան։

Հատկանշական է, որ դիցաբանության օգտագործումը հոգևորականության կողմից ոչ մի դիմադրության չհանդիպեց. հոգևոր գրաքննությունը հայտարարեց, որ չնայած դիցաբանական աստվածների մասնակցությանը, այնուամենայնիվ, հեղինակը հանդիսանում է բարի քրիստոնյա։

Վերոհիշյալ բոլոր կողմերով Կամոենսի ստեղծագործությունը Վերածնության դարաշրջանի ամենաբնորոշ գրական հուշարձաններից մեկն է, որը նրա հեղինակին համաեվրոպական հռչակ բերեց։

3. ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ ՎԵՐԱԾՆՆԴԻ ԱՐՁԱԿԸ

Իսպանական և փորթուգալական Վերածնության դարաշրջանի գրականությունը բավականաչափ հարուստ է նաև էպիկական մի այլ ժանրով։ Դա վեպն է, որը մինչև Սերվանտեսի հանդես գալը բավականին բարձր զարգացման էր հասել։

Բազմաթիվ ստեղծագործությունների մեջ, մինչև Սերվանտեսը, մենք հանդիպում ենք գլխավորապես երեք տիպի վեպերի՝ ասպետական, ճովվերգական և այսպես կոչված պիկարոյական։

Ասպետական վեպը Արևմտյան Եվրոպայի ոչ մի երկրում այնքան երկարատև կյանք չունեցավ և այնպիսի դիմացկունություն ու կայունություն հանդես չբերեց, ինչպես Իսպանիայում։ Եվ որ հետաքրքիր է, նրա բուռն ծաղկումը զուգադիպեց Վերածնության դարաշրջանին։

Այս երևույթի պատճառն այն է, որ մավրերի դեմ մղած դարավոր պայքարի ընթացքում ասպետական դասը Իսպանիայում շատ խոր արմատներ գցեց։ Մասնավորապես ռեկոնկիստայի վճռական էտապում (XI—XIII դար), երբ ամբողջ երկիրը մի ռազմական լագերի էր վերածվել, ասպետությունը մեծ դեր էր խաղում իբրև կազմակերպված հարվածող ուժ։ Այդ դերը նա պահպանեց մինչև երկրի լիակատար ազատագրությունը։ Վերջին անգամ մենք նրանց, իբրև կազմակերպված ռազմական ուժի, տեսնում ենք Գրենադայի ազատագրության համար մարտնչելիս (1492)։

Այս պայմաններում միանգամայն բնական է, որ ասպետական իդեալներն ու տրադիցիաները ավելի շատ պարարտ հող կարող էին դտնել Իսպանիայում, քան մի այլ երկրում։

Արդեն XIII դարում ասպետական վեպը Ֆրանսիայից անցնում է Իսպանիա և այստեղ գտնում է իր երկրորդ հայրենիքը։

Այսպես կոչված «կլոր սեղանի» խմբին պատկանող վեպերն էին դրանք, որոնց մեջ արտահայտված՝ կնոջը ծառայելու ասպետական իդեալը լիապես համապատասխանում էր իսպանական ասպետության ոչ միայն իդեալին, այլև պրակտիկային։ Այսպես, Ալֆոնս Թագավորի օրենսգրքում (XIII դար) մի հատուկ գլուխ նվիրված է ասպետության պարտականություններին, որտեղ, ի միջի այլոց, ասվում է, թե ասպետը ճակատամարտից առաջ պետք է տա իր սրտի տիրուհու (դամայի) անունը՝ որպես ոգեշնչման և իր բարձր կոչմանը անվայել արարքներից զերծ մնալու միջոց։

Առաջին ինքնուրույն ասպետական վեպը երևաց XIV դարի վերջին։ Դա «Ամադիս Գաղիացին» էր, որի հեղինակը փորթուգալական գրող Վասկո դե Լոբեյրն էր։ XV դարում այդ վեպը թարգմանվեց եվրոպական

լեզուներով և հիմք հանդիսացավ Ամադիսների բազմաթիվ փոփոխակների համար։

Իսպանական առաջին ասպետական վեպը լույս տեսավ 1508 թվականին (չորս մասից) դարձյալ «Ամադիս Գաղիացի» վերնագրով։ Հեղինակը իսպանական գրող Գարսիա դե Մոնտալվոն էր։ Ինչպես Սերվանտեսն է նշում «Դոն Կիխոտ»-ում, դա «Իսպանիայում տպագրված առաջին ասպետական վեպն է, ...սրանից են սկիզբ առել ու ծագել բոլոր մյուսները» (I մաս, գլ. 6-րդ)։

Այդ «բոլոր մյուսներին» նույնպես հանդիպում ենք դոն Կիխոտի կրադարանում.—«Օլիվացի Պալմերին» (1511), «Պալմերի անգլիացին» (1547—1548), «Բեոտացի դոն Պոլիսիսնեի պատմությունը» (1602) և այլն։

Այդ բոլոր գործերի մեջ լավագույնը Սերվանտեսը համարել է Մոնտալվոյի «Ամադիս Գաղիացին»։ Երբ քահանան պահանջում է այդ գործը նույնպես «անողոքաբար այրել», դալլաքը պատասխանում է. «Իսկ ես լսել եմ, որ այս վեպը լավագույն գործն է այն ամենից, որ երբևիցե գրված է եղել այդ ուղղությամբ, ուստի և, իբրև միակը իր տեսակի մեջ, արժանի է ներման» (I, 6-րդ)։

Ինչպես բոլոր ասպետական վեպերը, այնպես էլ «Ամադիս Գաղիացի»-ն սկսվում է հերոսի ծննդի նկարագրությամբ։

Ուելսի թագավորի որդի Պիրոնը գաղտնի սիրային կապեր է հաստատում շոտլանդական թագուհու քրոջ՝ Էլսինայի հետ։ Արդյունքը «ապօրինի» զավակի ծնունդն է։ Մայրը «խայտառակությունը» ծածկելու նպատակով նորածնին դնում է հատուկ պատրաստած մի արկղի մեջ և գցում ծովը։ Ասպետներից մեկը փրկում է նորածնին, նրան կոչելով «ծովի պատանի», իսկ հետագայում ընկեցիկը կոչվում է Ամադիս։

Այնուհետև մենք Ամադիսին տեսնում ենք Շոտլանդիայի թագավորի արքունիքում, որտեղ նա նշանակվում է այստեղ հյուրընկալող Բրիտանիայի թագավորի դստեր՝ Օրիանայի մանկլավիկ։ Նրանք փոխադարձաբար սիրում են իրար, իսկ Ամադիսն իր տիրուհու պատվին կատարում է մի շարք սխրագործություններ։ Նրա գլխավոր քաջագործությունը այսպես կոչված «Ամրապինդ կղզու» նվաճումն է, որտեղ կարող են ոտք դնել միայն իդեալական սիրահարված և անթերի ասպետները։ Բայց հետագայում հանգամանքներն այնպես են դասավորվում, որ Օրիանայի հայրը իր դստերը ցանկանում է կնության տալ Հռոմի թագավորին։ Վեպն ավարտվում է նրանով, որ ճակատամարտում Ամադիսը պարտության է մատնում իր սիրած աղջկա հոր զորքերին և ամուսնանում նրա դստեր հետ։

Պետք է նշել, որ իսպանական ասպետական վեպերը սյուժետային տեսակետից խիստ նման են իրար, գրված միևնույն «ֆորմուլի» համաձայն։ Իսպանական գրականության սովետական պատմաբաններից մեկը

այսպես է գծում նրանց սյուժետային գլխավոր գիծը. «Գեղեցիկ մանկլավիկ, որն իրականում թագավորի որդի է, բայց որի ծագումը հայտնի չէ, սիրահարվում է չնաշխարհիկ գեղեցկությամբ որևէ արքայադուստրի, բայց նրա սերը մնում է անպատասխան. հեռանալով՝ նա քաջագործություններ է կատարում և դառնում է հզոր նվաճող: Նրան խանգարում են կախարդներ, կախարդված ամրոցներ, չրահարսեր, գաճաճներ, հրեշներ, բայց նա ամեն ինչ հաղթահարում է: Միևնույն ժամանակ նրա սիրած արքայադուստրին առևանգում է նրա հակառակորդը: Վերջապես, մի շարք դժվարություններից ու հրաշքներից հետո հերոսը հասնում է իր նպատակին. նա ամուսնանում է արքայադստեր հետ և նրանց ամուսնությունից ծնվում են գեղեցիկ երեխաներ» (Վ. Ուզին):

Ասպետական վեպերի այս հյուսվածքի մեջ Իսպանիայում մտնում են նոր տարրեր՝ կապված աշխարհագրական մեծ հայտնագործությունների և գաղութային էքսպանսիայի հետ: Այսպիսով, ասպետական վեպերն արտահայտում էին ոչ միայն ասպետության արդեն պատմության գիրկն անցած վաղեմի փառքը, այլև նրա, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, վերաորակավորումը կապիտալի նախասկզբնական կուտակման պայմաններում:

Անցյալը ֆեոդալական-ասպետական դասակարգերի համար դեռևս պահպանել է իր գրավչությունն ու թովչանքը, իր ճգողական ուժը, և այդ անցյալը նրանք տեսնում էին ասպետական վեպերի մեջ: Ոչ միայն տեսնում էին, այլև նրազում այդ անցյալը վերականգնելու մասին — այս է ասպետական վեպերի զարմանալի կայունության գաղտնիքը այդ շրջանի Իսպանիայում:

Այդ հասկանում էր նույնիսկ իսպանական միապետությունը: Սրանով էլ պետք է բացատրել Կարլոս V-ի հայտնի որոշումը ասպետական վեպերը արգելելու մասին: Ճիշտ է, այդ որոշումը արգելում էր ասպետական վեպերի առաքումը Իսպանիայի ամերիկյան գաղութները, բայց հատկանշական է նաև այն, որ 1555 թվին կորտեսները դիմեցին թագավորին և նրանից խնդրեցին, որ նախ, այդ որոշումը տարածվի նաև Իսպանիայի վրա, ապա հավաքվեն և այրվեն մինչ այդ լույս տեսած բոլոր ասպետական վեպերը և, վերջապես, նոր վեպերը տպագրվեն միայն իշխանությունների հատուկ թույլտվությամբ:

Կարլոս V-ը չընդառաջեց կորտեսներին. և դժվար չէ հասկանալ, որ հազիվ թե որևէ որոշումով հնարավոր լիներ ասպետական վեպերի հեղեղի առաջն առնել: Ընթերցող լայն հասարակության և մանավանդ երիտասարդության առաջ ասպետական վեպերը հեղինակազրկելու համար անհրաժեշտ էր «Դոն Կիխոտ»-ը, որը հանդես եկավ միայն XVII դարի սկզբին: Դրանից հետո ասպետական ոչ մի վեպ Իսպանիայում այլևս լույս չտեսավ:

Ասպետական վեպերի հետ միասին XVI դարում բավականին լայն տարածում գտավ նաև հովվերգական վեպը: Դոն Կիխոտի գրադարանում հանդիպում ենք այդ վեպերից մի քանի նմուշների:

Հովվերգական վեպը Իսպանիայում ձևավորվեց իտալականի, գլխավորապես Սանդազարոյի «Արկադիա»-ի ազդեցության տակ: Առաջին ինքնուրույն հովվերգական վեպը լույս տեսավ 1559 թվին «Դիանա» խորագրով: Հեղինակը իսպանո-փորթուգալական գրող Խորխե դե Մոնտեմայորն էր (1520—1562):

Թեև ասպետական վեպերում վերջ ի վերջո արտահայտվում էին ֆեոդալական ազնվականության անցյալը գունազարդելու և իդեալականացնելու ակնկալությունները, ապա Մոնտեմայորի «Դիանա»-ն արտահայտում էր նույն ազնվականության դժգոհությունը նոր իրադրությունից և մի յուրահատուկ ռեակցիա էր հումանիզմի դեմ:

Վեպի սյուժետային առանցքը երկու հովիվների՝ Սիրենոյի և Սիլվանոյի սերն է հովվուհի Դիանայի նկատմամբ: Դիանան իր հերթին սիրում է Սիրենոյին և անտարբեր է Սիլվանոյի նկատմամբ: Բայց Դիանային ամուսնացնում են մի այլ հովվի՝ Դելիոյի հետ, և գեղեցկուհին կամաց-կամաց մոռանում է իր առաջին սերը: Երկու հովիվները սգում են անհաջող սերը: Վեպի լավագույն կտորներից մեկն է համարվում Սիրենոյի և Դիանայի հրաժեշտի նկարագրությունը, որի մասին պատմում են չրահարսերը:

Կա նաև սիրո մի այլ պատմություն, որ հետագայում օգտագործել է Շեքսպիրը իր «Երկու վերոնացի» և «Տասներկուերորդ գիշերը» կոմեդիաներում: Թելիմաենան սիրում է Թելիսին, բայց վերջինս անտարբեր է նրա նկատմամբ, որովհետև սիրում է մի այլ գեղեցկուհու՝ Սելիային: Թելիմաենան հագուստները փոխելով, Թելիսի մոտ ծառայության է մտնում, ըստ որում Սելիան այնպես է սիրահարվում նրան, որ աշխարհում մոռանում է ամեն ինչ:

Վերջում սիրահարները լինում են մի կախարդուհու մոտ, որի տված կախարդական ջրի ազդեցության տակ բոլորի զգացմունքները վերափոխվում են. Սիրենոն վերջնականապես բուժվում է և մոռանում Դիանային, Սիլվանոն սիրահարվում է մի այլ հովվուհու, իսկ Թելիմաենան գտնելով Թելիսին, ամուսնանում է նրա հետ:

Այն, որ «Դիանա»-ի բոլոր հերոսները հովիվներ են, մեզ չպետք է շփոթության մեջ գցի. նրանք հովիվների հետ ոչ մի կապ չունեն: Դրանք բոլորն էլ հագուստները փոխած ազնվականներ են, որոնք քաշվելով քնության գիրկը, զբաղված են սիրային գործերով: Նրանք բոլորն էլ երաժիշտներ են, նվագում են, երգում, հորինում են սիրային բանաստեղծություններ:

Սերվանտեսը դոն Կիխոտի քրոջ աղջկա բերանով այսպես է ծաղ-

թում «Դիանա»-ի այդ կողմը. նա պահանջում է այդ վեպը նույնպես ասպետական վեպերի հետ միասին նետել կրակը, որովհետև վախենում է, որ դոն Կիխոտը բուժվելով իր ասպետական հիվանդությունից, «սկսի ոտանավորներ կարդալ և նրա խելքին փչի հովիվ դառնալ և գնալ թափառելու անտառներն ու դաշտերը, սրինգ փչելով կամ երգ ասելով, կամ ինչ որ ավելի վատթար է՝ հենց ինքը բանաստեղծ դառնա, որովհետև ասում են, թե այդ հիվանդությունը ամենից անբուժելին ու վարակիչն է»։

Քահանան պատասխանում է, որ այդ կերպ վարվել պետք չէ, բայց նրա միջից պետք է դուրս գցել այն ամենը, ինչ վերաբերում է կախարդուհի Ֆելիսիային ու անմահական ջրին և գրեթե բոլոր ոտանավորները, թողնելով միայն արձակը և նման գործերի մեջ «առաջինը լինելու արժանիքը»։

Հովվերգական վեպերին Սերվանտեսն անդրադառնում է նաև [illegible] վելներից մեկում («Նովել շների զրույցի մասին»)։ Բերգանսը, որ առիթ է ունեցել մոտիկից ծանոթանալու հովիվների կյանքին, գալիս է այն եզրակացության, որ այն, ինչ պատմվում է հովիվների մասին հովվերգական վեպերում, ճիշտ չէ, կեղծ է. «Հովվերգական վեպերը,— ասում է նա,— մտացածին և գեղեցիկ գրված ստեղծագործություններ են, որոնք նշանակված են պարապ մարդկանց հաճույք պատճառելու համար, բայց նրանց մեջ ոչ մի ճշմարտություն չկա»։

Թե՛ ասպետական և թե՛ հովվերգական վեպերի լայն տարածումն Իսպանիայում ուներ մի գլխավոր պատճառ. դա կապված էր իսպանական միապետության վարած ռեակցիոն քաղաքականության հետ, որը խրախուսում էր կղերա-ֆեոդալական ռեակցիոն ուժերին և հենց դրանով դժվարացնում հումանիզմի զարգացումն ու հումանիստների պայքարը։

***

Ազնվականության տրամադրություններն ու ակնկալություններն արտահայտող վերոհիշյալ վեպերից բացի, Վերածնության դարաշրջանի Իսպանիայում սկսվում է ձևավորվել նաև ռեալիստական վեպը, որն իր ամենավառ արտահայտությունը գտավ Սերվանտեսի մոտ։

Այս ուղղությամբ առաջին նշանավոր գործը «Տրագիկոմեդիա Կալիստոյի և Մելիբեի մասին» խորագիրն ունեցող ստեղծագործությունն է, որը հայտնի է նաև «Սելեստինա» անունով։ Լուսը է տեսել 1499 թվին։ Դրամայի ձևով գրված 21 գործողությունից բաղկացած մի վեպ է դա, որի հավանական հեղինակը համարվում է Ֆերնանդո դե Ռոխասը։

«Սելեստինա»-ն իսպանական և փորթուգալական վաղ Վերածնընդի ամենանշանավոր գրական հուշարձանն է, որ թարգմանված է եվրոպական բազմաթիվ լեզուներով։

Վեպի սյուժետային գլխավոր հյուսվածքը երիտասարդ ասպետ Կալիստոյի և ազնվական ծագում ունեցող գեղեցկուհի Մելիբեի ողբերգական սիրո պատմությունն է։ Կալիստոն պարտեզում պատահաբար տեսնում է Մելիբեին և սիրահարվում նրան։ Սկզբում աղջիկը վճռաբար մերժում է անծանոթ երիտասարդի սերը, որի հետևանքով Կալիստոն ծանր ապրումներ է ունենում։ Այդ ապրումների նկարագրությանն է նվիրված առաջին գործողության վերջին մասը, որտեղ խոսակցություն է տեղի ունենում Կալիստոյի ու նրա ծառա և հավատարմատար Սեմպրոնիոյի միջև։ Երբ վերջինս նկատում է, որ Կալիստոյի գանգատներից հերետիկոսության հոտ է փչում և հարց է տալիս՝ մի՞թե նա քրիստոնյա չէ, Կալիստոն պատասխանում է. «Ե՞ս։ Ես մելիբեական եմ, պաշտում եմ Մելիբեին և սիրում եմ Մելիբեին»։

Սեմպրոնիոյի խորհրդով Կալիստոն որոշում է դիմել Սելեստինայի օգնությանը, որը հայտնի կավատուհի է։ Վերջինիս մոտ գնում է Սեմպրոնիոն, հույս ունենալով, որ գործը գլուխ բերելու դեպքում ինքը նույնպես մի որոշ գումար կվաստակի։ Սելեստինան համաձայնվում է Կալիստոյի և Մելիբեի միջև միջնորդի դեր խաղալ, իհարկե վճարով, և խոստանում է գեղեցկուհու մեջ սեր առաջացնել դեպի հուսահատ սիրահարը։ Կավատուհին կատարում է իր խոստումը. Մելիբեն սիրում է Կալիստոյին, և նրանք մի քանի անգամ գաղտնի հանդիպումներ են ունենում։ Վերջին հանդիպումից հետո, երբ Կալիստոն ցանկանում է նույն սանդուղքով իջնել, որով բարձրացել էր Մելիբեի սենյակը, մթության մեջ չնկատելով աստիճանները, ընկնում է հսկայական բարձրությունից և ջախջախվում։ Սգալով իր դժբախտ սերը, Մելիբեն վերջում ամեն ինչ պատմում է հորը և իրեն նետում բարձր աշտարակից՝ մահը գերադասելով կյանքից։

Այսպիսով, դա մի մաքուր, ազնիվ, հզոր ու անդիմադրելի սիրո պատմություն է, որը փշրում է ֆեոդալական բոլոր նախապաշարումները, հաղթահարում բոլոր խոչընդոտները, բայց որը միաժամանակ սիրահարների կործանման պատճառ է դառնում։ Նրանք չէին կործանվի, եթե չլինեին ազատ սերը և ընտրությունը կաշկանդող ու արգելող ֆեոդալական բարոյականության նորմերը, եթե մարդիկ ազատ սիրելու և ազատ ընտրության իրավունք ունենային — այս է այդ տխուր պատմության իմաստը։

Սակայն «Սելեստինա»-ի բարձր արժանիքը ոչ միայն սիրո այդ նոր, հումանիստական մեկնաբանությունն ու պաշտպանությունն է։ Դա մի ստեղծագործություն է, որտեղ լայն կտավի վրա տրված է այն ժամա-

նակվա իսպանական կյանքի մի քանի այլանդակ կողմերի վառ նկարագրությունը։

Ամենից առաջ ցույց է տրվում ոսկու այլանդակող, աղճատող դերը մարդկանց կյանքում, այն ֆանտաստիկական ուժը, որ ստացել է այդ շողշողուն մետաղը։ «Ոսկին,— ասում է Սելեստինան,— ամեն ինչ կարող է կատարել. նա կործանում է ժայռեր, փոխում է գետերի ընթացքը, չկա ոչ մի բարձրարժան տեղ, որով չանցնի ոսկով բեռնված էշը»։ Ոսկին գարձել է ամեն ինչի չափանիշը, նրանով գնում և վաճառում են ամեն ինչ։ Առևտրի առարկա է դարձել նույնիսկ կնոջ սերն ու մարմինը։ Ինքը՝ Սելեստինան, ջահել ժամանակ պոռնկությամբ է զբաղվել և այդ ճանապարհով վաստակել իր օրվա ապրուստը։ Այժմ նա տանջորսից տասնութ տարեկան աղջիկներ է պահում և նրանց մարմինը վաճառում բարձր գնով։ «Իմ աղջիկներն այնքան էլ բծախնդիր չեն,— ասում է Սելեստինան հպարտությամբ,— ում էլ առաջարկեմ նրանց, կուզեն՝ կուլիկի, թե ձեռնածուի, միևնույն է, ով շատ փող է տալիս, նա էլ նրանց համար լավ է»։

Կավատուհու տանը հաճախորդների մեջ առաջին տեղը գրավում են ազնվականները և հոգևորականները՝ «եպիսկոպոսից սկսած մինչև ժամկոչը»։ Նվ ինչպիսի առատաձեռնությամբ են վճարում այդ «սուրբ հայրերը». «Դեռ տուն չմտած,— պատմում է Սելեստինան,— իմ դռնից ներս էին բերում բազմաթիվ ճուտեր ու հավեր, սագեր ու բադիկներ. կաքավ, աղավնի, ապուխտ։ Ամեն մեկն այդ ամենը ինձ էր ուղարկում այն ձևով, ինչ ձևով նա վերցրել էր իբրև աստծուն նվիրված տասնորդ... Իսկ գինին, ինչքա՜ն գինի էին ուղարկում...»։

Հոգևորականության ու ազնվականության բարոյական այլասերման այս մռայլ ֆոնի վրա ավելի պայծառ ու ավելի գեղեցիկ է փայլում Կալիստոյի և Մելիբեի շուշանի նման մաքուր, արևի նման ջերմ ու անսահմանորեն մարդկային սերը։

«Սելեստինա»-ի դեմոկրատական տենդենցները ուժեղ դրսևորվում են հատկապես այն գլուխներում, որտեղ նկարագրված է հասարակության ստորին խավերի կյանքը, հատկապես այն երիտասարդ աղջիկների ու կանանց, որոնք ստիպված են իրենց գոյությունը պահպանելու համար պոռնկությամբ զբաղվել և կամ թե իբրև աղախին աշխատել բարձրատոհմիկ ազնվական ընտանիքներում։

Վեպում գծված են երիտասարդ պոռնկուհիների (Էլիսիա, Արեուզա), ինչպես նաև աղախինների (Լուկրեսիա) մի շարք կերպարներ։

Ի՞նչն է ստիպել այդ երիտասարդ աղջիկներին իրենց մարմինը վաճառքի հանել։ Վեպում կա միայն մեկ պատասխան՝ կարիքը։ Նույն կարիքը նրանցից շատերին դարձրել է աղախին։ Այս դժբախտ արարածների մեջ հատկապես շեշտվում է երկու հանգամանք. նախ՝ իրենց

վիճակի ամբողջ դառնության խոր գիտակցությունը և դրա հետ միասին նաև այն գիտակցությունը, որ իրենք իրեն մարդ ավելի բարձր են այն բոլոր «տիրուհիներից» և «տերևրից», որոնց ձեռքին է կուտակվել հարըստությունը։

«Հատկապես շատ դժվար է յոլա գնալ այժմյան տիրուհիների հետ, — գանգատվում է Արևուզան,— նրանց հետ կորցնում ես քո կյանքի յավագույն մասը և այդ երկարատև ծառայության համար նրանք վճարում են իրենց մաշած շրջազգեստով, որը պետք է դեն նետեին։ Նրանք շատ վատ են վարվում աղախիններրի հետ, վիրավորանքներ են հասցնում, իսկ աղախիններն այնպես են ստրկացված, որ նրանց ներկայությամբ չեն համարձակվում խոսել։ Իսկ երբ գալիս է ժամանակը, երբ նրանք կատարելով իրենց խոստումը, պետք է նրանց ամուսնացնեն, ապա նրանք ղանազան հնարանքների են դիմում, հանդիմանում նրանց, որ նրանք իրենց որդու հետ պառկել են մահճակալի վրա, որ ամուսնու հետ սեռական կապեր են ստեղծել, որ այլ տղամարդկանց են տուն թողել, որ գողացել են գավաթը, կորցրել մատանին։ Նրանց հարյուրավոր հարվածներ հասցնելով, դուրս են շպրտում տնից՝ ասելով. «Հեռացիր այստեղից, գող, անառակ, մի արատավորիր իմ տան բարի անունը»։ Եվ ի՞նչ է մնում այս բոլորից հետո, եթե ոչ ընկնել սելեստինաների ճանկը՝ քաղցից չմեռնելու համար։

Արևուզան շատ լավ հասկանում է, որ կյանքը կառուցված է սխալ հիմքի վրա, որ, վերջ ի վերջո, բոլոր մարդիկ հավասար են ծնվել, բայց կյանքի գլխավոր օրենքը անհավասարությունն է. «Ստոր է նա, ով իրեն ստոր է համարում,— ասում է նա,— մարդուն ազնիվ դարձնողը նրա գործերն են, որովհետև մենք բոլորս, վերջ ի վերջո, սերում ենք Ադամից և Եվայից։ Թող ամեն մեկը աշխատի լավ լինել ինքը իր համար և առաքինություն չորոնի իր նախնիների մեծատոհմիկության մեջ»։

Վևպում գծված ամենավառ և ամենակենդանի կերպարը Սելեստինան է։

Նա կապիտալի նախասկզբնական կուտակման հարազատ ծնունդն է՝ առատորեն օժտված այն բոլոր գծերով, որ իր հետ բերեց բուրժուական հասարակությունը։ Ո՞րն է նրա մեջ հատկանշականը. ամենից առաջ վայրենի ու գիշատիչ էգոիզմը, առասպելական ագահությունը և դարձյալ ագահությունը, խորամանկությունն ու ճարպկությունը, խարդախությունն ու նենգությունը, սրբապղծությունը. նրա համար ոչ մի սրբություն գոյություն չունի, բացի ոսկուց, որի միջոցով նրա կարծիքով կարելի է ամեն ինչ գնել, ամեն ինչ ձեռք բերել։ Այդ պատճառով էլ գլխավորը ոսկի կուտակելն է, իսկ այդ նպատակին հասնելու համար նա զբաղվում է կավատությամբ։

Եվ նա այդ շատ բնական բան է համարում, նույնիսկ հպար-

տանում իր «ազնիվ աշխատանքով»։ «Մի՞թե ես օդով եմ սնվում,— ասում է նա,— մի՞թե ես ժառանգություն եմ ստացել։ Մի՞թե ես այլ տուն կամ խաղողի այգի ունեմ։ Մի՞թե ես այլ եկամուտներ ունեմ, բացի այն արհեստից, որի շնորհիվ ուտում և խմում են։ Որտեղի՞ց եմ ստացել ես հագուստ և կոշիկ։ Ես ծնվել եմ այս քաղաքում, այստեղ դաստիարակվել եմ, այստեղ ազնիվ ճանապարհով ինձ համար ուտելիք եմ վաստակում, ինչպես այդ հայտնի է ամբողջ աշխարհին։ Մի՞թե ես հանրահայտ չեմ։ Ով չգիտի իմ անունը և իմ տան տեղը, նրան դու կարող ես համարել օտարերկրացի»։

Նա մի առանձին հպարտությամբ է հիշում իր «լավ օրերը», երբ ինքը տակավին ջահել էր, «աշխատող աղջիկներին» թիվը հասնում էր իննի, որոնցից «ամենամեծը տասնութ տարեկան էր, իսկ ամենափոքրը՝ տասնչորս». փողոցում քայլելիս կամ եկեղեցուց դուրս գալիս, բարձրաստիճան ազնվականները, եպիսկոպոսները և քահանաները խոնարհաբար բարևում էին նրան, «կարծես թե ես իշխանուհի եմ»։

Բայց այդ լավ օրերն անցան. այժմ նա ծերացել է. «Այդպես է բախտի օրենքը,— ասում է նա ցավով,— որ ոչ մի բան իր գոյության ընթացքում չի կարող երկար անփոփոխ մնալ. նրա կարգը՝ փոփոխություններն են... Իմ բարի համբավը զենիթին հասավ, հետևաբար պետք է որ թեքվեր... Ես տեսնում եմ, որ երկար չեմ ապրելու, և որովհետև ես շատ լավ գիտեմ, որ ես բարձրացա նրա համար, որ իջնեմ, ծաղկեցի, որ թառամեմ, ուրախացա նրա համար, որ տխրեմ, ծնվեցի, որ ապրեմ, ապրեցի, որ մեծանամ, մեծացա, որ ծերանամ, ծերացա, որ մեռնեմ։ Եվ քանի որ այդ բանում ես վաղուց համոզված եմ, ապա իմ բոլոր դժբախտությունները հեշտությամբ եմ կրում, բայց, այնուամենայնիվ, ես վերջնականապես չեմ կարող հրաժարվել ափսոսանքից, քանի որ կառուցված եմ զգացող մարմնից»։

Նա այժմ հույսը դրել է գինու վրա և չի բաժանվում սափորից ու բաժակից, որովհետև գինին, ասում է նա, «սրտից թախիծը քշում է ավելի լավ, քան ոսկին ու մարջանը, պատանուն խիզախություն, իսկ ծերունուն ուժ է տալիս, դժգույնին կարմրություն է տալիս, վախկոտին՝ քաջություն, ծույլին՝ եռանդ, ամրապնդում է ուղեղը, ստամոքսից քշում ցրտությունը... Միայն մի թերություն ունի՝ լավը թանկ արժի, իսկ վատը վնասում է...»։

Հատկանշական է նաև այն, որ Սելեստինան, որի գլխավոր արհեստը երիտասարդ աղջիկների վաճառքն է, ամենահիդեալական սիրո զգացում է առաջացնում Մելիբեի սրտում, չնայած իր այդ «աշխատանքի» համար առատորեն վարձատրվում է։

Վախճանը նույնպես հատկանշական է. Սելեստինային սպանում է նրա ազգականներից մեկը՝ կողոպտելու նպատակով։ Սպանությանը

մասնակցում է նաև Կալիստոյի ծառան, որը, ինչպես ինքն է ասում, ձգտում էր «ազատվել աղքատությունից»:

«Սելեստինա»-ի ռեալիստական տենդենցները ավելի են զարգանում և խորանում այսպես կոչված պիկարոյական վեպերում, որոնք հանդես եկան XVI դարում:

Պիկարոյական վեպերի հանդես գալը զուգադիպեց Իսպանիայի տընտեսական ու քաղաքական կյանքի ընդհանուր ճգնաժամին, որի հետեվանքով բյուրավոր մարդիկ կանգնեցին ծայրահեղ չքավորության առաջ: Քայքայվում ու դատարկվում էր իսպանական գյուղը, քայքայվում էին մանր արհեստավորները, քայքայվում էր մանր ազնվականության մի զգալի մասը: Տասնյակ հազարավոր մարդիկ տեղահան էին լինում, թափառում քաղաքից-քաղաք՝ մի կտոր հաց ճարելու ակնկալությամբ: Մուրացկանների թիվը առասպելական չափերով աճում էր, աճում էր գողերի, գրպանահատների, ամեն տիպի ու կարգի ավազակների քանակը: Խարդախությունը, խորամանկությունը, խաբեբայությունը, ճարպկությունը միլիոնավոր մարդկանց գլխավոր զենքն էր գոյության անհավասար ու դաժան կռվում: Այս կարգի մարդկանց Իսպանիայում անվանում էին պիկարո (Picaros), որ բառացիորեն նշանակում է խարդախ, սրիկա, խաբեբա, ճարպիկ, խորամանկ, խաչագող: Պիկարոն այդ ժամանակվա Իսպանիայի ամենատիպական դեմքերից մեկն էր, և նա էլ դառնում է այն գործերի գլխավոր հերոսը, որոնք կոչվում են պիկարոյական նովելներ կամ վեպեր:

Այս տիպի առաջին գործը, որ համաշխարհային հռչակ ստացավ և թարգմանվել է բազմաթիվ լեզուներով, լույս տեսավ 1554 թվին «Տորմեսցի Լասարիլոյի կյանքը, նրա ձախորդությունները և դժբախտությունները» խորագրով: Հեղինակը հայտնի չէ:

Ինչպես երևում է վերնագրից, նովելի առանցքը Լասարիլոյի կյանքի պատմությունն է ծննդյան օրից մինչև, այսպես ասած, մարդ դառնալը: Նա ծնվել է ջրաղացպանի ընտանիքում, որը գտնվում է Տորմես գետի վրա: Հաճախորդներին խաբելու համար հորը դատական պատասխանատվության են կանչում, ապա ուղարկում «հավատի համար» կրակվելու մավրերի դեմ, որտեղ և զոհվում է: Մայրը մնալով մենակ և անօգնական, իր և որդու գոյությունը պահպանելու համար ստիպված կապեր է ստեղծում մի ձիապան մավրի հետ և ապա ամուսնանում: Սեիդը (այսպես է մավրի անունը) սկզբում փոքրիկ Լասարիլոյին դուր չի գալիս, բայց հետո վերաբերմունքը փոխում է, հասկանալով, որ նա է կերակրում իրենց: Հետո պարզվում է, որ Սեիդը ընտանիքը կերակրելու համար սիստեմատիկորեն գողացել է իր խնամքին հանձնված ձիերի գարին, որի համար խիստ պատժվում է:

Մայրը ստիպված է լինում հյուրանոցներից մեկում աղախնություն

անել, բայց կարիքի ճիրաններից չի կարողանում ազատվել։ Նա Լասարիլոյին ծառայության է տալիս մի կույր մուրացիկի, որը ուղեկցի խիստ կարիք ունի։ Այսպիսով սկսվում է Լասարիլոյի ձախորդությունների ու դժբախտությունների պատմությունը. նա մի տիրոջից անցնում է մյուսին, ծառայում տարբեր դասերի ներկայացուցիչների մոտ և վերջ ի վերջո հասնում այն երջանկությանը, որի մասին նա երազել է իր կյանքի ընթացքում՝ «կուշտ փորով հաց ուտել»։

Նովելում հեղինակը գծագրել է շատ հետաքրքիր կերպարներ, որոնք ներկայացնում են այն ժամանակվա իսպանական հասարակության հիմնական դասերն ու դասակարգերը։

Առաջին հետաքրքիր կերպարը մուրացիկն է, որն այն ժամանակվա իսպանական կյանքի գլխավոր հերոսներից մեկն էր։ Դա մի վերին աստիճանի խորամանկ, ժլատ, բայց միաժամանակ ճարպիկ ծերուկ է, այնքան ճարպիկ, որ նա «մենակ մեկ ամսում այնքան էր աշխատում, որքան հարյուր կույր մուրացիկներ մեկ տարում»։

Մարդկանց գութը շարժելու նրա գլխավոր զենքը աղոթքն է. «Նա անգիր գիտեր հարյուրավոր աղոթքներ բոլոր հնարավոր դեպքերի համար... չքեր և հղի կանանց համար, ամուսնության մեջ դժբախտ կանանց համար, որպեսզի ամուսինները սիրեն նրանց։ Հղի կանանց նա գուշակում է, թե ինչ է ծնվելու՝ տղա՞, թե՞ աղջիկ... Իսկ ինչ վերաբերում է բուժելու արվեստին, ապա ինքը՝ Գալենը [1] չգիտեր կեսն այն ամենի, ինչ նա գիտեր ատամնացավի ուշաթափության և արգանդի հիվանդությունների մասին»։

Չնայած մուրացիկը լավ եկամուտ է ունենում, բայց նա «աշխարհի ամենաժլատ ու ամենաագահ մարդն էր» և իր ժլատությամբ պարզապես սովատանջ է անում խեղճ երեխային։

Օգտվելով այն հանգամանքից, որ ծերուկը կույր է, Լասարիլոն սկզբում նրա պարկից հաց է գողանում, ապա մանր դրամ, բայց բանից պարզվում է, որ մուրացիկը արտակարգ հոտառություն ունի, նա ամեն ինչ զգում և տեսնում է, չնայած կույր է։ Եվ սկսվում է մի կատարյալ մրցություն Լասարիլոյի հնարագիտության և ծերուկի խորամանկության միջև։ Լասարիլոն շատ անգամ բռնվում է «հանցանքի» մեջ, իբրև կանոն խիստ պատժվում (մուրացիկը միշտ ծեծում է նրան, փետում մազերը և այլն)։ Բայց ամենից մեծ պատիժը նա ստանում է գինի գողանալու պատճառով։ Այս դեպքը վերին աստիճանի բնորոշ է թե՛ մուրացիկի ագահության ու ժլատության և թե՛ Լասարիլոյի հնարամտության համար։

Մուրացիկը գինի խմել շատ է սիրում. նա մի կավե սափոր ունի,

---

1 Հին հռոմեական անվանի բժիշկ։

որով ամեն օր Լասարիլոն նրա համար գինի է գնում, բայց ծերունին մինչև վերջին կաթիլը խմում և իր ուղեկցին ոչինչ չի տալիս։ Լասարիլոն, որ նույնպես կարծես թե «ծնվել է գինու համար», որոշում է ամեն անգամ գինի գնելիս մի քիչ խմել, հաստատ համոզված լինելով, որ ծերունին ոչինչ չի նկատի։ Եվ որքան է լինում նրա զարմանքը, երբ պարզվում է, որ ծերունին հաշվել է, թե սափորը քանի ումպ (կում) գինի է տանում և մանավանդ, երբ նա մեծ զայրույթով հանդիմանում է Լասարիլոյին, թե ինչու այսօր այսքան ումպ գինի պակաս է։ Լասարիլոն դիմում է այլ միջոցների. նա սկզբում ծղոտացողունով է խմում գինին, այն ժամանակ, երբ սափորը գտնվում էր ծերունու ձեռքին, հետո սափորի տակ անցք է բացում և մոմով ծածկում։ Այն ժամանակ, երբ ծերունին սկսում է գինի խմել, նա բաց է անում անցքը և բերանը պահում նրա տակ։ Այս ճանապարհով նրան մի քանի անգամ հաջողվում է գինի խմել. բայց խորամանկ ծերուկը շուտով գլխի է ընկնում և մի անգամ, երբ Լասարիլոն սովորական ձևով բացած բերանը բռնել էր անցքի տակ, ծերունին ամբողջ ուժով սափորը այնպես է խփում նրա երեսին, որ սափորի հետ միասին փշրվում են նաև Լասարիլոյի ատամները։

Մի քանի այլ, նման դեպքերից հետո Լասարիլոն իր հերթին վրեժ է լուծում ծերունուց. նա կույրին տանում է վատ և ցեխոտ ճանապարհներով, ասում է, թե «առու է, Քոխր», այնտեղ, որտեղ ոչ մի առու չկա։ Վերջապես մի օր էլ կանգնեցնելով մի քարե սյան առաջ, ասում է, թե՝ մեծ առու է, ցատկիր։ Մուրացիկը ամբողջ ուժով ցատկելով, կպչում է քարերին և ուշաթափ վայր ընկնում։ Լասարիլոն փախչում է այն հույսով, որ մի նոր, ավելի բարի ու առատաձեռն տեր կգտնի։

Իսպանական հասարակության մյուս խավերից ամենից վատ գծված են հոգևորականության և աշխարհականության ներկայացուցիչների կերպարները։

Լասարիլոյի հետագա «տերերի» մեծ մասը հոգևորականներ են, քահանա, վանական, կապելլան (տնային եկեղեցու քահանա), մեղքերը քավելու պապական կոնդակներ վաճառող, վանահայր։

Հոգևորականությանը նվիրված այդ բոլոր գլուխներն ունեն հակակղերական ու հակաեկեղեցական շեշտված շատ որոշակի տենդենց և բոլորովին պատահական չէ, որ իսպանական ինկվիզիցիան «Լասարիլոյի կյանքը» 1559 թվին մտցրեց արգելված գրքերի ցուցակի մեջ։

Ռեալիստական մեծ արվեստով է կերտված քահանայի կերպարը, որի մոտ Լասարիլոն ծառայելու դժբախտություն է ունենում։ «Կույրը,— ասում է Լասարիլոն,— նրա համեմատությամբ իսկական Ալեքսանդր Մակեդոնացի էր, չնայած, ինչպես տեսանք, նա ինքը մարմնացած ժլատություն էր։ Միայն այն կասեմ, որ աշխարհի ամբողջ կծծությունը մարմնավորված էր այս մարդու (քահանայի) մեջ։ Չգիտեմ միայն,

նա այդպես էր ծնվել, թե այդ գիծը ձեռք էր բերել հոգևոր կոչում ընդունելու հետ միասին»։

Եվ իսկապես, բանից պարզվում է, որ այս քահանան իր ժլատությամբ ու մանրախնդրությամբ գերազանցում է մուրացիկին։ Նա հացը պահում է ամուր կողպված արկղում, իսկ Լասարիլոյին տալիս է չորս օրվա համար մեկ սոխի գլուխ։ Ամեն անգամ ինքը, ինչպես հարկն է, լավ ուտում է, իսկ Լասարիլոյին խորհուրդ է տալիս, թե սակավապետությունը հոգին փրկելու լավագույն միջոցն է։ «Իմ գծուծը անխղճորեն ստում էր,— ասում է Լասարիլոն,— որովհետև վանական ճաշկերույթներին և հոգեհացերի ժամանակ նա այնպես էր խժռում ուրիշի հաշվին, ինչպես գայլը»։

Կարճ ժամանակում Լասարիլոն քաղցից այնպես է հյուծվում, որ նույնիսկ հրաժարվում է փախչելու մտքից, որովհետև ոտքերը հաղիվ է քարշ տալիս։ Միակ հույսը և ապավենը մնում է հոգեհացը. «Ջնայած ես երբեք մարդկության թշնամի չեմ,— ասում է Լասարիլոն, բայց հոգեհացերի մասին այժմ էլ մեծ հաճույքով եմ հիշում, որովհետև այդ միակ դեպքն էր, երբ ես կարող էի կուշտ ուտել։ Ահա թե ինչու ես ցանկանում էի կամ աղոթում աստծուն, որ նա ամեն օր մեր քաղաքացիներից մեկին տանի իր մոտ։ Երբ պատահում էր, որ քահանան հիվանդի մոտ աղոթում էր նրա առողջության համար, ես ի սրտե աղոթում էի, որ աստված, որքան հնարավոր է, շուտ տանի նրան մյուս աշխարհը և հազար անգամ հայհոյում էի այն հիվանդներին, ովքեր առողջանում էին»։

Բայց որովհետև ամեն օր մարդիկ չէին մահանում, Լասարիլոյի վիճակը գնալով ծանրանում էր։ Նա չէր կարող խաչահամբույր հավաքելու ժամանակ նույնիսկ մի գրոշ գողանալ, որովհետև քահանան «մի աչքով նայում էր հասարակությանը, իսկ մյուսով՝ իմ ձեռքերին և նրա բիբերն այնպես էին շարժվում, կարծես թե սնդիկից լինեին»։

Մնում է միայն մի ելք՝ արկղից հաց գողանալ։ «Կարիքը ամենամեծ ուսուցիչն է,— ասում է Լասարիլոն,— իսկ ես այն ժամում էի մշտապես, այդ պատճառով էլ ես գիշեր-ցերեկ մտածում էի ուժերս պահպանելու մասին և կարծում եմ, որ անհրաժեշտ միջոցներ գտնելու գործում քաղցը լուսավորում էր իմ ուղին։ Ճիշտ են ասում, որ հնարանքների ոգեշնչողը քաղցն է և ոչ թե կուշտ լինելը»։

Լասարիլոն արկղը բացելու համար բանալի է ճարում։ Բայց քահանան շատ շուտով գլխի է ընկնում, որ հացի հետ ինչ-որ բան է կատարվում, և սկսում է հաշվել ամեն օր, թե արկղում քանի հաց է մնացել։ Լասարիլոն արկղի կողքերից անցք է բաց անում այն ձևով, որ իբրև թե դա ոչ թե իր, այլ մկների գործն է, և հաշված հացերի եզրերից այնպես է կտրում, որ կարծես թե դարձյալ մկներն են կերել։ Քահանան ամեն օր զայրացած անցքը փակում է և կարծեցյալ մկների կերած մասերը կըտ-

րելով, տալիս է Լասարիլոյին, ասելով՝ «Կե՛ր, մուկը մաքուր կենդանի է»։ Բայց վերջ ի վերջո այդ մենամարտը քահանայի և նրա ծառայի միջև երկար չի տևում. գաղտնիքը պարզվում է, քահանան Լասարիլոյին ծեծելով՝ վռնդում է տնից։

Վանականի մոտ Լասարիլոն երկար չի ծառայում։ «Վանական ծառայության երդվյալ թշնամի,— ասում է նրա մասին Լասարիլոն,— կոնծելու, աշխարհիկ գործերով զբաղվելու և հյուր գնալու սիրահար, նա, կարծեմ, ավելի շատ կոշիկ էր մաշում, քան վանքի բոլոր վանականները միասին վերցրած»։

Հոգևորականության դեմ ուղղված ամենաուժեղ երգիծանքը մեղքերը քավելու պապական կոնդակների վաճառքի նկարագրությունն է։ Այստեղ, նախ, հատկապես շեշտվում է ժողովրդի խիստ բացասական վերաբերմունքը դեպի այդ կոնդակները, որովհետև շատ գյուղերում ոչ ոք չի գնում, և ապա այն շառլատանական միջոցները, որոնց դիմում են կոնդակ վաճառողները ժողովրդին խաբելու համար։

Գյուղերից մեկում բոլոր բնակիչները վճռականապես հրաժարվում են կոնդակ գնելուց. և ահա վաճառող շառլատանը դիմում է այսպիսի միջոցի։ Գյուղապետի հետ նախապես պայմանավորվելով, նա գյուղացիներին եկեղեցի է հրավիրում և քարոզ ասում կոնդակների նշանակության և գնելու օգտակարության մասին։ Գյուղապետը ձայն խնդրելով, դիմում է բոլոր ներկա եղողներին և կոչ անում չգնել կոնդակները, որովհետև դրանք կեղծ են։ Նրա կոչից հետո շառլատան վաճառողը ծնկաչոք աղոթում է աստծուն և խնդրում նրան՝ պատժել խաբեբային կամ իրեն, եթե նա ճիշտ է։ Դեռ աղոթքը չավարտած, գյուղապետը բոլորի ներկայությամբ ուշաթափ ընկնում է և սկսում է գալարվել։ Ներկա գտնվողների վրա դա այնպիսի ցնցող տպավորություն է գործում, որ նրանք բոլորն էլ խնդրում են շառլատանին ներել իրենց գյուղապետին և աղոթել նրա առողջության համար։ Շառլատանը նորից է աղոթում, իսկ գյուղապետը ուշքի գալով, կանգնում է, կարծես թե ոչինչ չի պատահել։ Այդ «հրաշքից» հետո բոլորը գնում են կոնդակներ, լուրը տարածվում է մյուս գյուղերում, իսկ շառլատանը և գյուղապետը ծիծաղելով նրանց վրա, «վաստակը» կիսում են. «Ինչպիսի խորամանկությունների ասես չեն դիմում այդ սրիկաները,— եզրակացնում է Լասարիլոն,— հասարակ ժողովրդին խաբելու համար»։

Ոչ պակաս հետաքրքիր է գծված նաև վանահոր կերպարը։ Հանդես գալով Լասարիլոյին հովանավորողի դերում, նա նրան ամուսնացնում է իր աղախնի հետ։ «Սուրբ հայրը» այդ ճանապարհով ցանկանում է լռեցնել բոլոր «չար լեզուներին», որոնք լուր են տարածել, թե աղախինը նրա սիրուհին է և նույնիսկ նրանից երեք երեխա է փչացրել։ Հատկանշական է, որ ամուսնացնելուց հետո էլ վանահայրը իր կապերը չի կտրում սիրու-

հուր. Լասարիլոյին այդ հայտնի է, բայց նա գոհ է իր ամուսնական կյանքից, որովհետև վանահայրը առատաձեռնորեն միշտ նյութական օգնություն է ցույց տալիս նրան։

Ոչ պակաս երգիծանքով է գծված նաև կործանվող ասպետական աշխարհը՝ իր արդեն ծիծաղելի դարձած ներկայացուցիչներով։

Հերթական տեր որոնելու ժամանակ Լասարիլոն հանդիպում է մի ասպետի, որը քայլում է հպարտ, գլուխը բարձր, մեծ արժանապատվությամբ ու ինքնագոհությամբ։ Երբ ասպետը Լասարիլոյին իր մոտ ծառայելու առաջարկություն է անում, վերջինս շատ է ուրախանում, մտածելով, թե, վերջ ի վերջո, մի կարգին տեր կունենա և գոնե կուշտ կուտի։ Երբ բավականին թափառելուց հետո նրանք վերադառնում են տուն, ասպետը հարցնում է իր նոր ծառային, թե նա որևէ բան կերել է այսօր. «Ոչ,— շտապելով պատասխանում է Լասարիլոն,— դեռ ժամը ութը չկար, երբ հանդիպեցի ձերդ գերազանցությանը»։ «Բայց ես արդեն նախաճաշել եմ,— պատասխանում է ասպետը,— այն օրը, երբ նախաճաշում եմ, չեմ ճաշում, այլ միայն ընթրում եմ»։ Այս բոլորն այնքան անսպասելի էր, որ Լասարիլոն հազիվ է զսպում հեկեկանքը։ Ճաշելու հույսը կտրելով, նա հանկարծ հիշում է, որ գրպանում հացի փշրանքներ կան և հանում ու սկսում է մեծ ախորժակով ուտել։ Ասպետը նկատելով այդ, իր մոտ է կանչում նրան և հարցնում, թե ինչ է ուտում։ Լասարիլոն ցույց է տալիս հացի կտորները։ Ասպետը վերցնելով նրանցից ամենալավը և ամենամեծը, մեծ հիացմունքով բացականչում է. «Աստված գիտենա, լավ հաց է, որտեղի՞ց ես ճարել, մաքուր ձեռքերով են խմորը հունցել»։ Նվ գայլի ախորժակով ուտում է ոչ միայն այդ կտորը, այլև կրծքի վրա թափված փշրանքները, որ մեծ խնամքով հավաքում և նետում է բերանը։

Լասարիլոն այժմ այնքան փորձ ունի, որ միանգամից հասկանում է, թե իր տերը «որ ոտքից է կաղում», բայց առայժմ որոշում է համբերել։

Հաջորդ օրն առավոտյան ասպետը դուրս է գալիս տնից և կարգադրում է սեղյակը հավաքել, ջուր բերել և սպասել իրեն։ Երկար սպասելուց հետո Լասարիլոն տանը ուտելու ոչինչ չգտնելով, գնում է ողորմություն խնդրելու։ Երբ Լասարիլոն տուն է վերադառնում, ասպետին տեսնում է բակում զբոսնելիս։ Նրա այն հարցին, թե որտեղ էր Լասարիլոն, վերջինս պատասխանում է, ամեն ինչ անկեղծորեն պատմելով։ «Ես էլ քեզ երկար սպասեցի,— ասում է ասպետը,— բայց երբ տեսա չես գալիս, ստիպված եղա առանձին ճաշել։ Դու լավ ես վարվել։ Ավելի լավ է ողորմություն խնդրել, քան թե գողանալ։ Բայց, այնուամենայնիվ, խնդրում եմ այդ մասին ոչ ոքի չասես, որովհետև այդ բանը կարող է ստվեր գցել իմ պատվի վրա»։

Ավելի բնորոշ է այն տեսարանը, երբ Լասարիլոն իր մուրացածը սկսում է ուտել. «Ես նստեցի աթոռի ծայրին և սկսեցի խժռել հացն ու

աղիքները և հոնքերի տակով նայում էի տիրոջս, որը ագահությամբ նայում էր հացի կտորներին և հորթի տապակած ոտքին։ Մեկ մտածում էի նրան հյուրասիրել, բայց հիշելով, որ նա ճաշել է, վախենում էի, որ նա չի ընդունի իմ հրավերը։ Վերջապես, ասպետն զբոսնելով սենյակում, մոտեցավ ինձ և ասաց. «Հավատացնում եմ քեզ, Լասարո, որ ես չեմ հանդիպել մի մարդու, որը ուտեր այդքան մեծ ախորժակով, ինչպես դու, և հազիվ թե գտնվի որևէ մեկը, որ նայի քեզ և ախորժակը չգրգռվի»։ Պարոն ասպետ,— պատասխանեցի ես,— դժվար չէ լավ վարպետ լինել, եթե ունես լավ գործիք, հավատացնում եմ ձեզ, որ հացը շատ լավն է, իսկ հորթի ոտքն այնքան լավ է տապակած, որ ով նայի նրան, թուքը կգնա...»։ «Դա հո՞րթի ոտք է». «Այո, ձերդ գերազանցություն». «Աշխարհի մեջ հորթի ոտքից լավ բան չկա». «Այդ դեպքում համը տեսեք, ձերդ գերազանցություն և կհամոզվեք, որ ես ճիշտ եմ ասում»—ասելով այս, ես նրան տվեցի հորթի ոտքը և մի քանի կտոր սպիտակ հաց։ Նա նստեց կողքիս և հորթի ոտքն սկսեց ուտել այնպիսի ախորժակով ու ագահությամբ, որ հավանորեն կմրցեր ամեն մի շան հետ...»։

Այսպիսով, դուրս է գալիս, որ փոխանակ տերը կերակրի ծառային, ծառան պետք է կերակրեր տիրոջը։ «Նա աղքատ է,— վերջնականապես եզրակացնում է Լասարիլոն,— և չէ՞ որ ոչ ոք չի կարող տալ այն, ինչ չունի»։

Բայց Լասարիլոյին ամենից շատ զարմացնում է նրա գոռոզամտությունը. «Ինձ թվում էր, որ այդքան աղքատ լինելով, նա պետք է մի քիչ համեստ լիներ, բայց ըստ երևույթին ազնվականների սովորությունն է այդ—քիթը վեր պահել, երբ գրպանում քամին է սուլում... Թող աստված ների նրանց, քանի որ կուզին միայն գերեզմանը կուղղի»։

Ասպետը ամեն կերպ աշխատում է բոլորից թաքցնել իր աղքատությունը. «Ո՞ւմ չէր կարող խաբել այդ արտաքինը, այդ թիկնոցը... Ո՞ւմ մտքով կանցներ, որ այդ ազնվականը ոչինչ չի կերել երեկ... Պետք էր տեսնել նրան փողոցով քայլելիս, երկար ու նիհար, ինչպես որսկան շուն։ Իսկ որպեսզի նրա պատիվը չարատավորվեր, նա մի ծղնոտ էր վերցնում, այդ բարիքից տանը շատ կար, դուրս էր գալիս և սկսում իր ատամները փորփրել, չնայած ատամնների արանքում ոչինչ չէր կարող մնալ...»։

Ով ինչի համար է դոն Կիխոտի այս հարազատ եղբայրը այդպես սովամահ անում իրենն։ Բանից պարզվում է, որ նա իր փոքրիկ կալվածքից վիրավորված հեռացել է, որովհետև նրա հարևան կալվածատերը նրա քարևին արժանավայել ձևով չի պատասխանել. «Օ՜ տեր աստված,— ասում է Լասարիլոն,— նրա նմաններից որքան շատ մարդ է ցրված երկրի երեսով մեկ և այդ գարշելի բանի համար, որ պատիվ է կոչվում, ալեւի մեծ տանջանքներ են կրում, քան քո համար»։

Հետաքրքիր է այս պատմության վախճանը. ասպետը երկար ժամա-

նակ բնակարանի վարձի չի տվել։ Բանից պարզվում է, որ անկողինը նույնպես վարձով է վերցված։ Երբ տանտերը վարձը ապարդյուն պահանջելուց հետո դիմում է դատարանի օգնությանը, ասպետն այլևս չի վերադառնում տուն։ Դատավորը պահանջում է դատարանի «ծախքը», տանտերը մերժում է, պնդելով, թե ասպետը պետք է վճարեր։ Վերջը դատավորը «պետականացնում է» ասպետի անկողինը, որը բաղկացած էր տանտիրոջը պատկանող մի հնամաշ ներքնակից։

Ինչպես այս, այնպես էլ գյուղապետի շռայլատանությունների նկարագրությունը ցույց է տալիս, որ «Լասարիլոյի կյանքի» հեղինակը քննադատում է ոչ միայն հոգևորականությանը և ազնվականությանը, այլև զգուշությամբ «շոշափում» է իսպանական բռնակալության «պատիվը»։

1620 թվին լույս տեսավ «Լասարիլոյի կյանքի» երկրորդ մասը, որը գրված է այլ հեղինակի կողմից։ Այս մասը հետաքրքիր է միայն մի տեսակետից. այստեղ շատ ցայտուն կերպով պատկերված է ոսկու դերը այն ժամանակվա իսպանական կյանքում։ Ահա մի հատված Լասարիլոյի «մենախոսությունից» ոսկու մասին. «Օ՜ ոսկի, ոսկի, իզուր չէ, որ մարդկության մեծ մասը քեզ համարում է աստված։ Դու ամեն մի բարիքի աղբյուր և միաժամանակ բոլոր թշվառությունների պատճառ։ Դու բոլոր արվեստների ստեղծող և նրանց կատարելագործող։ Քո պատճառով մարդիկ գիտություն են ձեռք բերում, մտքերը պաշտպանվում են, խորտակվում են քաղաքների պարիսպները և նրանց փլատակների վրա կործանվում ու բարձրանում են արքաները։ Դու պաշտպանում ես առաքինությունը և միաժամանակ կործանում այն։ Դու պաշտպանում ես աղջկա ողջախոհությունը և միաժամանակ կործանում ես այն։ Չկա ոչ մի բան, որ շփոթեցնի քեզ, չկա ոչ մի տեղ, որտեղ ոտք չդնես...»։

Ուշադրության արժանի մյուս պիկարոյական վեպը պատկանում է Մատեո Ալեմանի (1548—1609) գրչին, որի կյանքի և գործունեության մասին մեզ շատ քիչ բան է հայտնի։ Նա ծնվել է Սևիլիայում, ծառայել է պետական դրամատանը։ Ապա հայտնի է, որ 1607 թվին գնացել է Ամերիկա և ապրել Մեքսիկայում։

Նրա գլխավոր ստեղծագործությունը՝ «Գուսման դե Ալֆարաչեի արկածներն ու կյանքը» վեպն է, որի առաջին մասը լույս տեսավ 1599 թվին, իսկ երկրորդը՝ 1605 թվին. վեպը մնաց անավարտ (պետք է բաղկացած լիներ երեք մասից)։

Շարունակելով «Լասարիլոյի կյանքի» տրադիցիաները, Ալեմանը իր վեպը կառուցում է նույն սկզբունքով. հերոսը ծառայում է բազմաթիվ տերերի մոտ և ունենում բազմաթիվ արկածներ, որը հնարավորություն է տալիս հեղինակին լայն կտավի վրա գծելու իր ժամանակվա Իսպանիայի կյանքն ու բոլոր դասակարգերին։

Գուսմանը վաճառականի որդի է. նրա հայրը Ջենովայից տեղափոխ-

վելով Սևիլիա, սնանկանում է։ Հոր մահից հետո փոքրիկ Գուսմանը փախչում է Մադրիդ և սկսում արկածներով լի ու հարուստ իր կյանքը։ Նա սկզբում դառնում է խոհարար, հետո ցրիչ, ապա մեծ գումար գողանալով, փախչում է Տոլեդո, որտեղ հագուստները փոխելով, հարուստ ազնվական է ձևանում։ Այստեղ նրան հետապնդում են թեթև վարքի տեր կասայք, որոնց արհեստը հարուստ երիտասարդներին կողոպտելն է։ Նրանցից երկուսին հաջողվում է Գուսմանին թանկարժեք նվերներ գնել տալ։ Զրկվելով ապրելու բոլոր միջոցներից, Գուսմանը դառնում է մուրացիկ և նույնիսկ մուրացկանների ընկերության անդամ, սովորում է մուրալու բոլոր հնարավոր ձևերը, ուսումնասիրում է մուրացկանների կանոնադրությունը և այլն։

Այնուհետև Գուսմանին մենք տեսնում ենք Հռոմում, չեղյալ վերքերը փաթաթած՝ մուրացկանություն անելիս։ Կարդինալներից մեկը խղճալով նրան, իր մոտ է վերցնում, երկու հմուտ բժիշկների հանձնարարում է բուժել վերքերը։ Բժիշկները չնայած տեսնում են, որ Գուսմանը ոչ մի վերք չունի, այնուամենայնիվ, կարդինալին հավատացնում են, թե ծանր է երիտասարդի վիճակը, այնքան ծանր, որ նրան բուժելու համար անհրաժեշտ է յոթից ինը ամիս։ «Բուժելով» երևակայական հիվանդին, նրանք առատ վարձատրություն են ստանում, իսկ Գուսմանը դառնում է կարդինալի մանկլավիկներից մեկը։ Բայց այստեղ նա երկար չի մնում։ Կողոպտելով կարդինալին, նա փախչում է և գողացած ամբողջ գումարը թղթախաղի ժամանակ տարվում։

Այնուհետև նրան նորից տեսնում ենք Մադրիդում իբրև սնանկացած վաճառական. նա փորձում է իր նյութական գործերը կարգավորել մի հարուստ կնոջ հետ ամուսնանալու միջոցով, բայց պարզվում է, որ կինն էլ իր հերթին կարծել է, թե Գուսմանը հարուստ մարդ է և նյութական ծանր վիճակից դուրս գալու համար խաբել է, որ ամուսնանա։ Երկրորդ ամուսնությունն էլ անհաջող է վերջանում, որովհետև կինը փախչում է նրանից։

Վեպն ավարտվում է նրանով, որ Գուսմանն իբրև գող ձերբակալվում է, բայց շուտով ազատվում է, որովհետև մատնում է իր ընկերներին։

Գաղափարական բովանդակության տեսակետից վեպի բնորոշ գծերից մեկը նրա ընդհանուր հակաֆեոդալական և հակակղերական բույրն է։ Բայց մյուս կողմից Ալեմանի մոտ շատ ուժեղ է սոցիալական անհավասարության գիտակցությունը, ինչպես նաև դժգոհությունը նոր ձևավորված բուրժուական հասարակությունից, հատկապես «նաղդ հաշվի» պրակտիկայից։

Վեպի լավագույն էջերից են մասնավորապես այն գլուխներն ու հատվածները, որտեղ հեղինակը Գուսմանի բերանով արտահայտում է իր հայացքները սոցիալական անհավասարության մասին։

Գուսմանն իր արկածախից կյանքի հենց առաջին օրվանից շատ լավ հասկանում է, թե ինչ է նշանակում իր ժամանակվա հասարակության մեջ աղքատ լինել. «Ջքավորի խոշորագույն թշնամին նրա աղքատությունն է, բոլոր թշվառությունների պատճառը... աղքատը շրջանառությունից դուրս նետված դրամ է, փողոցի ցեխ, հարուստի բեռնակիր... երբ նա խոսում է, նրան չեն լսում, բոլորը խուսափում են նրան հանդիպելուց, եթե նա խորհուրդ է տալիս, դատապարտում են, եթե հրաշքներ է գործում, մեղադրում են կախարդության մեջ, եթե առաքինի է, պնդում են, թե խաբեբա է...»:

Այլ է հարուստի վիճակը. «Նրա ամբարները լիքն են հացով, տակառները՝ գինով, կճուճները՝ յուղով, սնդուկները՝ ոսկով... Բոլորը նրան լավ են ընդունում, նրա հիմարությունները համարում են իմաստություն, խորամանկությունը՝ շրջահայեցողություն, ժլատությունը՝ չափավորություն, բթամտությունը՝ սրամտություն, շաղակրատությունը՝ հասարակությանը զբաղեցնելու ընդունակություն: Նրա բոլոր մեղքերը և սխալները ներվում են. նրանից բոլորը վախենում են, ոչ ոք չի համարձակվում նրա ճանապարհին կանգնել: Իր բոլոր գործերի մեջ ինչպես դատավորը, այնպես էլ քննիչն ու վկան ինքն է: Նա ստիպում է կեղծիքն ընդունել ճշմարտության տեղ: Օրենքը, հասարակական կարծիքը նրա կողմն են, որովհետև դրամը տաքացնում է և աշխուժացնում արյունը...»:

Հետաքրքիր են նաև Գուսմանի դատողությունները դրամի մասին. «Առանց դրամի մեր ժամանակ ոչինչ չի կարելի անել, առանց դրամի չի կարելի ապրել ըստ ցանկության, չի կարելի իրագործել ոչ մի պահանջ»: Ով կամ, որ ամենից հետաքրքիրն է. «Ոսկին ամեն ինչից բարձր է, բարձր է ճաշակից, տեսողությունից, շոշափելիքից, լսողությունից, հոտոտելիքից, բարձր է բոլոր զգացմունքներից: Բոլորի մեջ ամենակարևորը նրա դեղին փայլն է, նրա գեղեցկությունը... Ծախսելու համար ոսկի ունենալ, այդ դեռ չի նշանակում նրանից հաճույք ստանալ: Ոսկուց հաճույք կարելի է ստանալ, երբ շատ ունես, երբ բոլոր զգացմունքներդ հրապուրված են նրանով... Ձեր աստված, ինչպես է մարդու սիրտը սեղմվում, երբ գրպանում կոպեկ չկա... Ինչպես ես ատում քո շրջապատը, նույնիսկ ամենասիրելի առարկաները, երբ այդ բոլորը չես կարող գնել, ձեռք բերել»:

Այս բոլորից հետո այժմ դժվար չէ հասկանալ, որ պիկարոյական վեպը ասպետական և հովվերգական վեպերի ուղղակի հակադրությունն էր թե՛ իր գաղափարական բովանդակությամբ և թե՛ ստեղծագործական մեթոդով: Դա ռեալիստական վեպի ձևավորման առաջին փուլն էր Իսպանիայում:

Իհարկե, այդ «նոր ժամանակների էպոսը» Իսպանիայում իր վերջնական ձևավորումն ստացավ միայն Սերվանտեսի մոտ, բայց Սերվան-

տեսի հանդես գալը պետք է նախապատրաստվեր, իսկ պիկարոյական վեպը հենց այդպիսի մի նախապատրաստական շրջան էր։

Պիկարոյական վեպի մեջ անհրաժեշտ է նշել հատկապես երկու մոմենտ. դա, նախ, նրա դեմոկրատական ոգին է։ Ճիշտ է, թե՛ Լասարիլոն և թե՛ Գուսմանը հասարակական-ժողովրդական ոչ մի բարձր իդեալ չունեն։ Նրանք, վերջ ի վերջո, իրենց անձնական շահից ու օգուտից ուրիշ ոչինչ չեն ճանաչում և ոչինչ չեն ընդունում։ Նրանք իրենց բուն էությամբ էգոիստական անհատներ են, կապիտալի նախասկզբնական կուտակման ծնունդ, բայց, մյուս կողմից, չպետք է մոռանալ, որ նրանց ամբողջ պայքարը մի կտոր հացի համար է և նրանք պայքարում են պարզապես իրենց ֆիզիկական գոյությունը պահպանելու համար։ Եվ նրանց վարքագծի մեջ որքան էլ էգոիստական, նյութապաշտական գծեր լինեն, որքան էլ նրանք փիլիսոփայեն ոսկու և սեփականության մասին, այնուամենայնիվ նրանց իդեալը, ինչպես Լասարիլոն է ասում, «կուշտ փորով» հաց ուտելուց այն կողմը չի անցնում։ Նրանց վիճակի մեջ էին այն ժամանակ իսպանական ժողովրդի ամենալայն խավերը, և նրանց դժգոհության, բողոքի ու ցասման մեջ արտահայտվում է ժողովրդական դեմոկրատական այն մասսաների դժգոհությունն այն ժամանակվա իսպանական հասարակական-քաղաքական ամբողջ սիստեմից։

Երկրորդ հանգամանքը՝ ռեալիզմն է։ «Դոն Կիխոտ»-ի հանդես գալուց առաջ ոչ մի ստեղծագործության մեջ այն ժամանակվա Իսպանիայի տնտեսական, հասարակական, քաղաքական կյանքում աղաղակող հակասություններն այնքան ռեալիստորեն և այնքան խոր չի նկարագրված, ինչպես պիկարոյական վեպերում։ Այդ վեպերի հեղինակներն իրենց առաջ խնդիր են դնում նկարագրել ռեալ իրականության ամենասովորական, առօրյա երևույթները և նույնքան իրական մարդկանց իրենց ամենասովորական գործերով։ Այդ բոլորն այսօր մանրուք կարող են թվալ, բայց պետք է նկատի ունենալ, որ դրանք առաջին անգամ են նկարագրվում գրականության մեջ, իսկ դա մի ամբողջ հեղաշրջում էր, որն ավարտեց Սերվանտեսը։

Այսպիսով, պիկարոյական վեպը նախապատրաստեց Սերվանտեսի և առհասարակ եվրոպական ռեալիստական վեպի առաջացումը։ Այդ վեպի տրադիցիաներին մենք հանդիպում ենք ոչ միայն Սերվանտեսի, այլև Դեֆոյի, Լեսաժի, Ֆիլդինգի և նույնիսկ Գյոթեի ստեղծագործություններում։

Վեպից բացի, Սերվանտեսից առաջ նովել ստեղծելու փորձերի նույնպես հանդիպում ենք։ Այս կապակցությամբ արժե հիշատակել հատկապես Խուան դե Տիմոնեդայի (մահացել է 1583 թվին) ջանքերն այդ ուղղությամբ։ 1569 թվին նա հրատարակեց նովելների մի ժողովածու «Դե-

սերտ կամ ճամփորդի սփոփանքը» խորագրով։ Բայց դրանք Բոկաչիոյից, Պոջոյից և այլ նովելագիրներից փոխառություններ էին։ Իսպանական ինքնուրույն նովելի հիմնադիրը Սերվանտեսն էր։

4. ՍԵՐՎԱՆՏԵՍ
(1547—1616)

Միգուել դե Սերվանտես Սաավեդրան իսպանական և եվրոպական վերածննդության ամենահզոր տիտաններից ու հանճարներից մեկն է։ Նա ծնվել է 1547 թվականի հոկտեմբերի 8-ին (կամ 9-ին) Ալեհայա դե Էնարես փոքրիկ քաղաքում, աղքատացած հիդալգոյի (մանր ազնվական) ընտանիքում։ Հայրը զբաղվել է բժշկությամբ։ Նախնական կրթությունը ստացել է հայրենի քաղաքում, ապա սովորել է Սալամանկայի հռչակավոր համալսարանում։ Այստեղ Սերվանտեսը զբաղվել է հումանիտար գիտություններով, ուսումնասիրել է փիլիսոփայություն և իրավաբանություն։ Նրա ուսուցիչներից մեկը անվանի հումանիստ Խուան Լոպե դե Գայոսն էր, որը նկատելով Սերվանտեսի արտակարգ ընդունակությունները, հատուկ ուշադրություն է դարձնում նրա տաղանդի ձևավորման վրա։ Այստեղ Սերվանտեսը փորձում է իր ուժերը պոեզիայի բնագավառում, իր ասելով, գրելով «մի քանի տասնյակ սոնետ և բազմաթիվ ռոմանսներ», որոնք բոլորն էլ հետագայում «անհայտ կորան»։ Այստեղ նա գրել է նաև իր առաջին հովվերգական վեպը՝ «Ֆիլենա» խորագրով, որը նույնպես պետք է կորած համարել։ Երիտասարդ գրողի այդ առաջին փորձերը խրախուսում էր նրա ուսուցիչ Խուան Լոպե դե Գայոսը։

Ուսանողական տարիներից Սերվանտեսի կյանքի մշտական ու անբաժանելի ուղեկիցը դառնում է կարիքը, որի դեմ նա հերոսաբար պայքարել է, բայց որի ճիրաններից նա չկարողացավ դուրս գալ մինչև մահը։ Ուսումը ավարտելուց հետո նա չկարողացավ Իսպանիայում աշխատանք գտնել։ 1568 թվականին Իսպանիա է գալիս Հռոմի պապի պատվիրակ կարդինալ Ակվավիվը, որի մոտ Սերվանտեսին հաջողվում է ծառայության մտնել և նույն թվին մեկնել Հռոմ։

Իտալիայում Սերվանտեսը ապրում է մոտ երեք տարի։ Դա հսկայական նշանակություն ունեցավ նրա աշխարհայացքի հետագա ձևավորման և մտահորիզոնի լայնացման համար։ Նա այստեղ հիմնավորապես ուսումնասիրում է իտալական Վերածննդի գրականությունը, ծանոթանում է փիլիսոփայության ու կուլտուրայի հետ, զբաղվում դասական կուլտուրայի ու գրականության ուսումնասիրությամբ։

Բայց Սերվանտեսի աշխատանքի ստորացուցիչ բնույթը (կենսագիրները պնդում են, որ նա հասարակ ծառայի «պաշտոն» էր վարում) չէր

կարող նրա մեջ դժգոհություն չառաջացնել։ Այդ ժամանակ իսպանացիները վենետիկյան հանրապետության հետ միասին նախապատրաստվում էին պատերազմի Տաճկաստանի դեմ, որը սպառնում էր նրանց անկախությանը։ 1571 թվականին Սերվանտեսը հեռանալով կարդինալի արքունիքից, իբրև շարքային զինվոր ծառայության է մտնում իսպանական այն նավախմբում, որը պետք է ծովում ջախջախեր տաճիկներին։ Նույն թվի հոկտեմբերի 7-ին տեղի ունեցավ Լեպանտոյի նշանավոր ճակատամարտը Կորնթոս նեղուցի մոտ, որի ժամանակ տաճիկները գլխովին ջախջախվեցին։ Այդ ճակատամարտին մասնակցում էր Սերվանտեսը իբրև շարքային զինվոր։

Ժամանակակիցները հիացմունքով են խոսում ապագա հանճարեղ գրողի խիզախության ու համարձակության մասին։ Նա կռվում էր այն նավում, որը մենամարտի էր բռնվել եգիպտական ծովակալի նավի հետ։ Նրա կողքին պայթած երկու թնդանոթաոումբից նա ծանր վիրավորվում է կրծքից, իսկ երրորդ ռումբը ջախջախում է ձախ ձեռքը։

Բուժվելուց հետո Սերվանտեսը մասնակցում է Նովարինի և Թունիսի ճակատամարտերին նույն խիզախությամբ, արժանանալով իր ընկերների հիացմունքին ու շահելով նրանց համակրանքը։

Պատերազմական գործողություններն ավարտելուց հետո Սերվանտեսը որոշում է հայրենիք վերադառնալ։ Գլխավոր հրամանատարը շատ ջերմ հանձնարարագիր է տալիս նրան, որ պետք է Սերվանտեսը ներկայացներ իսպանական թագավոր Ֆիլիպ II-ին։ Հենց այդ հանձնարարագիրն էլ դառնում է Սերվանտեսին պատահած նոր դժբախտության պատճառը։ Այն նավը, որով նա Նեապոլից հայրենիք էր վերադառնում, գրավում են ծովահենները և բոլոր գերվածներին, այդ թվում նաև Սերվանտեսին, տանում են Ալժիր։ Սերվանտեսի ձեռքից վերցրած հանձնարարագրից ծովահենները եզրակացնում են, որ իբր թե նա շատ հարուստ ազնվական պետք է լինի, և նշանակում են մեծ փրկագին։ Մի այդպիսի գումար Սերվանտեսը, իհարկե, չէր կարող վճարել և հինգ ու կես տարի տանջվում ու տառապում է Ալժիրի գերության մեջ։

Սերվանտեսի այդ տարիների կյանքը մի ամբողջ ոդիսական է. նա մի քանի անգամ մի խումբ քաջերի գլուխն անցած փորձում է փախչել գերությունից, բայց ստոր մատնիչները կատարում են իրենց սև գործը, և ամեն ինչ շատ տխուր վախճան է ունենում։ Ամեն անհաջողությունից հետո ավելի են խստացնում հսկողությունը և տանջանքի ձևերը։ Եվ եթե Սերվանտեսին չեն կախում, ապա պատճառն այն է, որ հույս ունեին, թե, վերջ ի վերջո, նշանակված փրկագինը կստանան։

Վերջապես 1580 թվականին Սերվանտեսին, հարազատների ու բարեկամների միացյալ ջանքերով, հաջողվում է վճարել փրկագինը և ազատվել գերությունից։ «Դա մեծագույն ուրախություն էր, որ երբևէ կարող էր

լինել,— ասում է Սերվանտեսը,— ուրախություն՝ կորցրած ազատությունը նորից ձեռք բերելու համար»։

Բայց չնայած այդ բերկրանքին, Սերվանտեսը Իսպանիա վերադառնալով, շատ շուտով պետք է հիասթափվեր։ Իշխանությունները շատ սառը, նույնիսկ արհամարհական վերաբերմունք ցույց տվին Լեպանտոյի փառաբանված հերոսին և պատերազմի հաշմանդամին։ Մայրը և քույրը ամբողջ ունեցվածքը վաճառել էին Սերվանտեսին գերությունից ազատելու համար։ Այժմ նրանք ապրուստի ոչ մի միջոց չունեին։ Հարկավոր էր օգնել նրանց, հարկավոր էր պայքարել սեփական գոյությունը պահպանելու համար։

Սկզբում Սերվանտեսը նորից մտնում է զինվորական ծառայության և իբրև շարքային զինվոր դարձյալ մասնակցում մի քանի կռիվների։ Այդ տարիներին նա գրում է իր առաջին վեպը՝ «Գալաթեյա»-ն, որը լույս տեսավ 1584 թվականին։ Նույն թվականի վերջերին նա վերջնականապես հրաժեշտ է տալիս շարքային զինվորի մարտական կյանքին, ամուսնանում Կատարինե դե Պալասիոսի հետ և քաշվելով կնոջ փոքրիկ տնակը էսկիվիասում, իրեն ամբողջովին նվիրում է գրական-ստեղծագործական աշխատանքներին։

Քանի որ նրա եկամուտների միակ աղբյուրը պետք է գրական աշխատանքը լիներ, նա սկզբում իր ուժերը փորձում է դրամատուրգիայի բնագավառում, հաշվի առնելով նաև այն հանգամանքը, որ թատրոնները լավ էին վճարում։ Մի քանի տարվա ընթացքում, իր խոստովանությամբ, նա գրում է քսանից երեսուն դրամա։ Չնայած այդ գործերը թատրոններում լավ ընդունելություն են գտնում, բայց ոչ մեկն էլ չի բեմադրվում, որովհետև «չար բախտի բերումով» բոլորն էլ կորչում են, բացի հռչակավոր «Նումանսիա»-ից և մի այլ պիեսից։ Բանաստեղծությունները նույնպես ոչնչով չեն բարելավում Սերվանտեսի նյութական ծանր վիճակը։ Նրան սպառնում է քաղցը։ Եվ նա ստիպված 1587 թվականին գնում է Սևիլիա, որտեղ պաշտոն է ստանձնում հնդկական նավատորմիղին մթերապաշար մատակարարող հանձնաժողովում։

Դա մի շատ աննախանձելի պաշտոն էր՝ կապված բազմաթիվ դժվարությունների ու անախորժությունների հետ։ Միակ գրավիչ կողմն այն էր, որ Սերվանտեսը պաշտոնի բերումով հաճախ լինում էր իսպանական զանազան գավառներում ու գյուղերում, մոտիկից ծանոթանում իր հայրենիքի տնտեսական ու քաղաքական կյանքին, գյուղի ու գյուղացիության ծանր վիճակին, իսպանական հասարակության մյուս դասերի ու դասակարգերի կյանքին, պետական բարձր և ստորին պաշտոնյաներին ու նրանց կամայականություններին։ Այս բոլորը կարծես մի մեծ ու համառ նախապատրաստություն էին «Դոն Կիխոտ»-ը գրելու համար։

Բայց նրան նոր դժբախտություն է պատահում։ Նա գավառներից

մեկում բավականին մեծ գումար է հանձնում վերոհիշյալ հանձնաժողովի անդամներից մեկին պետական գանձարկղը մուծելու համար։ Այդ մարդը դրամի հետ անհայտանում է։ Սերվանտեսը մեղադրվում է գեղծարարության մեջ, դատական պատասխանատվության կանչվում և ձերբակալվում։ Ընկերների և բարեկամների օգնությամբ նրան հաջողվում է ազատվել բանտից, բայց այդ նույն գործով նա նորից բանտ է նետվում 1598 և ապա 1602 թթ.։ Միայն 1604 թվականին Սերվանտեսին հաջողվում է բոլոր դրամական հաշիվները մաքրել պետական գանձարկղի հետ և ազատ շունչ քաշել։

Հալածանքի և ստորացման այդ տարիներին Սերվանտեսը բանտում սկսում է գրել «Դոն Կիխոտ»-ը, որի առաջին մասը լույս տեսավ 1605 թվականին և ունեցավ չտեսնված հաջողություն։ Հեղինակի կենդանության ժամանակ նրա վեպի հրատարակությունը հասավ 30 հազար տիրաժի և տարածվեց մինչև վերջին օրինակը, մինչ այդ չտեսնված մի բան գրքի տպագրության պատմության մեջ։

Բայց այս առասպելական հաջողությունը ոչ մի բանով չբարելավեց Սերվանտեսի նյութական գործերը։ Կարիքը շարունակում էր կրնկակոխ հետապնդել մեծահանճար գրողին և շատ հաճախ փորձում էր բռնել նրա կոկորդից։

Սերվանտեսի կյանքի վերջին տասը տարին նույնպես զրկանքների ու կարիքի մի ծանր շրջան էր։ Բայց չնայած դրան, նա լարում է իր բոլոր տիտանական կարողությունները և գրում նախ՝ իր սքանչելի «նրատական նովելներ»-ը (1613), իր կոմեդիաները և ինտերմեդիաները, որոնք լույս տեսան 1615 թվականին, «Դոն Կիխոտ»-ի երկրորդ մասը, որը լույս տեսավ նույն 1615 թվականին ու «Պերսիլեսի և Սիխիսմունդի փորձությունները» վեպը, որը լույս տեսավ հեղինակի մահից հետո՝ 1617 թվականին։

Նրա գրչին է պատկանում նաև կոմիկական-այլաբանական մի պոեմ՝ «Ճանապարհորդություն դեպի Պառնաս» (1614) խորագրով, որտեղ Սերվանտեսը շարադրել է իր գրական-էսթետիկական հայացքները։

Սերվանտեսը մահացավ իր կյանքի 69-րդ տարին չբոլորած, 1616 թվականի ապրիլի 23-ին, կնոջ փոքրիկ տնակում։

Նույն թվի նույն օրը Անգլիայում մահացավ Վիլյամ Շեքսպիրը, որը Սերվանտեսից տասնյոթ տարով փոքր էր։

Թեև նկատի չունենանք Սերվանտեսի բանաստեղծությունները, նրա թողած գրական ժառանգությունը կարելի է բաժանել երեք խմբի. դա նրա դրամատիկական գործերն են, նովելները և վեպերը։

Նախ ծանոթանանք նրա դրամաներին։

2751—28

❋❋❋

Սերվանտեսը իսպանական ռեալիստական դրամատուրգիայի հիմնադիրներից մեկն է։ Իր գրական գործունեության բոլոր շրջաններում նա մեծ հետաքրքրություն է հանդես բերել թատրոնի և դրամատուրգիայի նկատմամբ, թե՛ տեսականորեն և թե՛ իր ստեղծագործական պրակտիկայով պայքարել ռեալիստական, դեմոկրատական թատրոն և դրամատուրգիա ստեղծելու համար։

«Դոն Կիխոտի» առաջին մասում Սերվանտեսը հանգամանորեն անդրադարձել է դրամատուրգիայի հարցերին, քննության առել իր ժամանակվա իսպանական թատրոնի վիճակը, խիստ քննադատել այն դրամաները, որոնք կյանքի ռեալիստական պատկերը տալուց շատ հեռու էին կանգնած, և միաժամանակ շարադրել իր գլխավոր դրույթները։

Նրա ընդհանուր տեսական ելակետն այս է. «Պիեսը պետք է մարդկային կյանքի հայելին լինի, բարքերի օրինակ և ճշմարտության պատկեր, իսկ այժմ բեմադրվող կոմեդիաները անհեթեթության հայելի են, հիմարության օրինակ և վավաշոտության պատկեր»։

Այս ընդհանուր դիրքերից ելնելով, Սերվանտեսը հարվածը նախ ուղղում է կրոնական դրամաների դեմ, որոնք իսպանական թատրոնի ռեպերտուարում շատ կարևոր տեղ էին գրավում. «Ինչքան անհնար հրաշքներ, տարականոն և թյուր ըմբռնած անցքեր կան նրանց մեջ, իսկ հաճախ մեկ սրբի կատարած հրաշքները վերագրվում են մյուսին»։

Մերժելով կրոնական պիեսները իրենց ռեակցիոն գաղափարական բովանդակությամբ և հակառեալիստական մեթոդով, Սերվանտեսը չի խնայում նաև աշխարհիկ բովանդակությամբ այն գործերը, որոնք իրենց բուն էությամբ շոշափման շատ կետեր ունեին՝ կրոնական դրամաների հետ. «Ասենք աշխարհիկ պիեսներում էլ հեղինակները խիզախում են առանց որևէ հիմքի և հարգելի պատճառի հրաշքներ դուրս բերել միմիայն այն պատճառով, որ այդ հրաշքները կամ, ինչպես իրենք են անվանում, տեսիլները նրանց աչքին հարմար են երևում, ընդունակ ապշեցնելու տգետ ամբոխին և ներդրավելու նրան թատրոն։ Այդ ամենը կատարվում է ի վնաս ճշմարտության, հակառակ պատմության և խայտառակում է իսպանական գրողներին, որովհետև օտարերկրացիք, որ խիստ պահպանում են թատերգության կանոնները, մեզ բարբարոս ու տգետ են համարում, տեսնելով մեր հեղինակությունների անհեթեթությունն ու ցնդաբանությունը»։

Սերվանտեսը ծաղրանում է նաև այն դրամատուրգների և դերասանների դեմ, որոնք թատրոնը ինքնանպատակ զվարճության վայր են համարում, անտեսելով այն մեծ դաստիարակչական, ուսուցողական դերը, որ պետք է խաղա թատրոնը ժողովրդի կյանքում։ Իսկ «մենք այդ նպա-

տակին անհամեմատ ավելի հաջող կհասնենք, հորինելով ոչ թե վատ, այլ լավ պիեսներ, որովհետև ճարտար ու կանոնավոր կառուցված պիեսների ներկայացումներից հետո հանդիսատեսը դուրս է գալիս թատրոնից զվարճացած՝ կատակներից, խրատված՝ բարոյականից, հիացած՝ անցքերից, ավելի իմաստուն՝ դատողություններից, ավելի զգույշ՝ խարդախություններից, ավելի գիտակ՝ օրենքներից, վրդովված արատներից, ու սիրահարված՝ առաքինությունից, որովհետև լավ թատերագրությունը պետք է ներշնչի բոլոր այս զգացմունքները անգամ ամենակոպիտ ու բութ հոգուն»:

Այս բոլորի հետ միասին պետք է նշել, սակայն, որ Սերվանտեսը «Դոն Կիխոտ»-ի առաջին մասում հանդես է գալիս իբրև ռենեսանսյան-կլասիցիստական դրամայի կողմնակից: Նա մեծ նշանակություն է տալիս «օրենքներին», հատկապես տերի և ժամանակի միությանը: Այս հողի վրա է առաջացել այն խիստ քննադատական վերաբերմունքը, որ նա այդ շրջանում ցույց է տալիս Լոպե դե Վեգայի նկատմամբ: Ծանոթ չլինելով Շեքսպիրի գործերին, Սերվանտեսը ըստ երևույթին նկատի է ունեցել մեծ մասամբ իտալական վերածննդի ողբերգությունը:

Համենայն դեպս Սերվանտեսը «Դոն Կիխոտ»-ում (I մաս, 47-րդ գլուխ) պաշտպանության տակ է առնում «արվեստի բոլոր կանոններով» գրված գործերը (Արխենսոլայի «Իզաբելա», «Ֆիլիդա», «Ալեքսանդրիա» և այլն) և խիստ հարձակումներ գործում բոլոր նրանց վրա, այդ թվում նաև Լոպե դե Վեգայի, որոնք խախտում են այդ կանոնները. «Կարո՞ղ է ավելի մեծ անհեթեթություն լինել, քան այն, երբ առաջին արարի առաջին տեսարանում մեզ խանձարուրի մեջ փաթաթված երեխա են ցույց տալիս, իսկ երկրորդում դուրս են բերում արդեն հասակ առած, մորուքավոր տղամարդ... Ի՞նչ կասեք ժամանակի մասին, որի ընթացքում կարող են կատարվել գործողությունները: Ես տեսել եմ մի պիես, որի առաջին արարը կատարվում է Եվրոպայում, երկրորդը՝ Ասիայում, իսկ երրորդը՝ Աֆրիկայում: Իսկ եթե պիեսը չորս արար ունենար, ապա չորրորդը ապահովաբար կկատարվեր Ամերիկայում, որ այդպիսով գործողությունը կծավալվեր աշխարհիս չորս մասերում»:

Սակայն Սերվանտեսը լինելով հանճարեղ գրող, չէր կարող, վերջ ի վերջո, չհասկանալ երեք միությունների կաշկանդող նշանակությունը և այն, որ այդ օրենքները հակասում են նրա ռեալիստական պոետիկայի բուն ոգուն: Նա նախ իր դրամաներում այնքան էլ հաշվի չէր առնում «Դոն Կիխոտ»-ում ազդարարած այդ սկզբունքները և շատ ազատ էր վարվում այդ «կանոնների» հետ, և հետո, վերջ ի վերջո, կյանքի վերջին տարիներին նա հրաժարվեց այդ սկզբունքներից և անվերապահորեն պաշտպանեց Լոպե դե Վեգային:

Իր կոմեդիաներից մեկում՝ «Երջանիկ խարդավանողը» (1615), նա

անդրադառնում է այդ հարցին։ Պիեսի գործող անձերից մեկը կոմեդիան է, որն իր մենախոսության մեջ իր մասին ասում է. «Տարիների հետ ամեն ինչ փոխվում է, տարիների հետ արվեստը նույնպես կատարելագործվում է, և այնքան էլ դժվար խնդիր չէ որևէ նոր բան ավելացնել նրան, ինչ մի անգամ հայտնագործված է։ Անցյալում ես, անվիճելիորեն, լավն էի, իսկ եթե դու ինձ ուշադրությամբ նայես, ես այժմ էլ վատը չեմ։ Չնայած ես հրաժարվել եմ իմ հին օրենքներից, որ ինձ էին կտակել իրենց գործերով Սենեկան, Տերենտիոսը և Պլավտոսը... այդ օրենքներից ինչ-որ մի բան դեն շպրտելով..., ես այժմ շատ առարկաներ եմ ներկայացնում, ոչ թե պատմելով, ինչպես առաջ էր, այլ գործողության մեջ — ահա թե ինչու ես սիրված եմ հաճախ տեղը փոխել։ Քանի որ գործողությունը տեղի է ունենում տարբեր տեղերում, ես էլ քայլերս ուղղում եմ այնտեղ...»։

Այժմ փոխվել է նաև Սերվանտեսի վերաբերմունքը լոպե դե Վեգայի նկատմամբ։ 1616 թվականին լույս տեսած կոմեդիաների և ինտերմեդիաների առաջաբանում [1] Սերվանտեսը նրան անվանում է «Մեծ լոպե դե Վեգա — բնության հրաշք», որը «դարձավ թատերական կայսրության միահնծան ինքնակալը։ Նա նվաճեց և իր իշխանությանը ենթարկեց բոլոր դրամատուրգներին և աշխարհը լցրեց իր դրամաներով...»։

Եթե Սերվանտեսը իբրև դրամատուրգ անհետևողական էր երեք միությունների օրենքը կիրառելու ուղղությամբ, ապա նա ավելի մեծ հետևողականությամբ պայքարում է ռեալիստական դրամա ստեղծելու համար։

Այս տեսակետից նրա վաղ շրջանի դրամաների մեջ խիստ հատկանշական են երկու գործ՝ «Ալժիրյան բարքեր»-ը և «Նումանսիա»-ն։

«Ալժիրյան բարքեր»-ը ուղղված է ստրկավաճառության դեմ, որ հանդիսանում էր Սերվանտեսի դարաշրջանի ամենաբնորոշ երևույթներից մեկը։

Ահա Ալժիրի շուկաներից մեկը. այստեղ շան թուլաների և այլ իրերի հետ միասին վաճառքի է հանված մի ամբողջ ընտանիք՝ հայրը, կինը՝ ծծկեր երեխան կրծքին ամուր սեղմած, և երկու փոքրիկ տղաները։ Կոչնակը բարձր ձայնով ազդարարում է նրանց գինը, հատկապես գովում են փոքրիկ տղաներին և հավատացնում, որ շատ էժան են գնահատված նրանք։

«Այս ի՞նչ է նշանակում,— ասում է երեխաներից մեկը, դիմելով մորը,— նրանք մեզ ցանկանում են վաճառե՞լ, ի՞նչ է, ինչո՞ւ համար»։ Մայրը խոր կսկիծը սրտում և արցունքները աչքերին պատասխանում է.

---

[1] Տե՛ս Сервантес, Избранные произведения, 1948 г., М.-Л., стр. 129—134.

«Այո՛, ցանկանում են վաճառել, որպեսզի մեր տանջանքների գնով հարստություն կուտակենք»։

Գալիս է ծնողներին երեխաներից բաժանելու ժամը։ Մեծին՝ նրա մարմնի բոլոր մասերը, ինչպես նաև բերանը, ատամները ստուգելուց հետո գնում են։ Նա չի հասկանում, թե ինչ է կատարվում և չի հասկանում, թե ինչու պետք է բաժանվի ծնողներից. «Հայրիկ, մայրիկ, բայց ինչո՞ւ ես պետք է ձեզնից բաժանվեմ...»,— հարցնում է նա ծնողներին։ Մայրը վերջին անգամ գրկելով որդուն, նրա ականջին հազիվ կարողանում է շշնջալ. «Աղոթիր ազատություն տեսնելու համար, ստրկության շղթաներից ազատվելու համար»։ Գնում են նաև մյուս որդուն, նրան հայրն է հանձնարարում ոչ մի բանից չվախենալ, «չսարսափել ո՛չ տանջանքներից, ո՛չ մահապատժից, ո՛չ ծաղրից ու մտրակից, ո՛չ ոսկուց», ո՛չ մի բանից և միշտ պահել հավատն ու ազատության հույսը։

Բացի ստրկավաճառության այս ցնցող տեսարանից, Սերվանտեսը նկարագրել է նաև Ալժիրի գերության մեջ տառապող այլ մարդկանց տխուր ճակատագիրը, ստեղծելով ստրկության ողբերգության մի ցնցող պատկեր։ Ինքը նույնպես հանդես է գալիս իբրև գործող անձ՝ զինվոր Սաավեդրայի դերում, որի մեջ նույնպես վառ է ազատասիրության գաղափարը։ Նա բոլոր գերիներին ստրկությունից ազատվելու պայքարի է ոգեշնչում։

«Ալժիրյան բարքեր»-ը սկզբից մինչև վերջ թափանցված է ջերմ, անդիմադրելի ազատասիրությամբ, անսահման ատելությամբ դեպի ստրկությունն ու ստրկավաճառությունը։ Մարդու լիակատար ազատությունը Սերվանտեսը համարում է ամենաթանկագին բանը աշխարհում, որի համար արժե պայքարել և կյանքը զոհել։

Նույն ազատասիրությամբ է շնչում Սերվանտեսի հաջորդ դրաման՝ «Նումանսիա»-ն։

Այս գործը իր ժանրային առանձնահատկություններով տարբերվում է «Ալժիրյան բարքեր»-ից։ «Նումանսիա»-ն պատմական ողբերգություն է, որի թեման առնված է Իսպանիայի պատմության այն շրջանից, երբ իսպանացիները պայքարում էին հռոմեական զավթիչների դեմ։ Նումանս բերդաքաղաքի բնակիչները ապստամբելով հռոմեական լծի դեմ, տասնչորս տարի հերոսաբար պաշտպանում են իրենց քաղաքը հռոմեական լեգիոնների կատաղի հարձակումներից, որ ղեկավարում էր Սցիպիոն Աֆրիկացին։ Սցիպիոնի զորքերը բաղկացած էին տասնութ հազար մարդուց, իսկ Նումանսի պաշտպանների թիվը չորս հազարից չէր անցնում։ Եվ, այնուամենայնիվ, փառաբանված զորավարին չի հաջողվում ընկճել Նումանսի դիմադրությունը։ Միայն դիմադրության բոլոր միջոցները սպառվելուց հետո, երբ քաղցը սկսում է մասսայաբար ճնշել բոլորին և երբ Նումանսի կենդանի մնացած բնակիչները՝ ծեր թե մանուկ, ինքնա-

ապանութիւն են գործում, հռոմեացիներին հաջողվում է «գրավել» բերդաքաղաքը։

Ահա այս դեպքերն են հանդիսանում Սերվանտեսի ողբերգության այուժետային կմախքը։ Սերվանտեսը վերցրել է պայքարի ամենադրամատիկական մոմենտը՝ վերջին էտապը, երբ ուժերի լարման հետ միասին սկսել է քաղցր և պաշտպանության բոլոր հնարավորությունները սպառվում են։

Այս ընդհանուր հերոսական ֆաբուլայի մեջ Սերվանտեսը մտցրել է նաև սիրային մի տխուր պատմություն, Մարանդրոյի և Լիրայի սիրո պատմությունը, որոնց ամուսնությունը կախված է պատերազմի վախճանից։

«Նումանսիա»-ն սկսվում է մի տեսարանով, որտեղ բերդաքաղաքի գեսպանները գալիս են Սցիպիոն Աֆրիկացու մոտ, նրա հետ բանակցություններ վարելու նպատակով։ Հանգամանորեն բացատրելով, թե ինչու քաղաքի բնակիչները ստիպված են եղել ապստամբություն բարձրացնել «անտանելի լծի» դեմ, նրանք հռոմեական զորավարին առաջարկում են վերջ տալ արյունահեղ մարտերին, «իջեցնել պատերազմի առագաստները» և խաղաղ բանակցությունների միջոցով «գտնել արդար լուծում»։ Միաժամանակ նրանք հայտարարում են. «Իմացիր զորավար, մեզ վախ չի ներշնչել քեզ խաղաղության առաջարկություն անելու»։

Սցիպիոնը գոռոզամտորեն մերժում է նրանց առաջարկը, հայտարարելով, թե՝ «Ձեր երգը երգված է»։ «Երբ ինձ ճակատագիրը փառք է խոստանում», միայն այդ ժամանակ դուք բարեհաճեցիք այդպիսի մի առաջարկությամբ դիմել իրեն։ «Ուրեմն պատերա՞զմ»,— նորից հարցնում է դեսպաններից մեկը։ «Այո՛, ասացի ես»,— պատասխանում է Սցիպիոնը։

Եվ պատերազմը կատաղի թափով նորից բորբոքվում է։ Հաջորդ գործողություններում, ճիշտ է, հանդես են գալիս առանձին հերոսներ, բայց ողբերգության գլխավոր գործող անձը ժողովուրդն է։

Բոլոր պաշարները սպառվել են. սկսվել է սովը. պառավները և երեխաները մեռնում են քաղցից։ Բայց չնայած դրան, դիմադրությունը շարունակվում է։ Բերդաքաղաքի ընդարձակ հրապարակում նումանսացիները մի հսկայական խարույկ են սարքել. քաղաքի ազգաբնակչությունը ամբողջ ունեցվածքը քարշ է տալիս այստեղ և նետում կրակի բոցերի մեջ. «Թող բոլորը այրվի... ոչինչ չմնա, թշնամին չի կարող խարույկի վրա ձեռքերը տաքացնել»։ Այլ խոսքով ամեն ինչ այրում են, որպեսզի թշնամու ձեռքը ոչինչ չբռնկնի։

Այսօր էլ չի կարելի անտարբերությամբ կարդալ հատկապես այն տեսարանը, որտեղ պատկերված է, թե ինչպես մի կին, փոքր երեխային կրծքին սեղմած, իսկ մյուս ձեռքը բռնած բեռնավորված տնային զա-

նազան իրերով, մի կերպ քայլում է դեպի խարույկը։ Երեխան չի կարողանում հետևել մորը. քաղցած է, հաց է ուզում, մայրը չի կարող տալ, որովհետև հաց չկա։ Երեխան հյուծվածությունից չի կարողանում քայլել, նա սկսում է ծծել մոր կուրծքը. «Եվ դու կարծում ես, թե այնտեղ կաթ կա,— ասում է մայրը,— դու արյուն ես ծծում...»։ Եվ չնայած դրան, այդ կինը շարունակում է գնալ դեպի հրապարակ, որպեսզի խարույկի բոցերի մեջ նետի շորի կապոցը։

Երբ արդեն սպառվում են բոլոր ուժերը. և նույնիսկ աչքի ընկնող երիտասարդներն էլ այլևս քաղցից հյուծված, չեն կարող ոտքի վրա կանգնել, թշնամու ձեռքը չընկնելու համար բոլոր կենդանի մնացածները ինքնասպանություն են գործում։ Փողոցները լցվում են դիակներով, ամբողջ բերդաքաղաքը վեր է ածվում մի «արյան լճի»։

Միակ կենդանի մնացած պատանի Վիրիատը, քաղաքի դարբասների բանալիները ձեռքին բարձրանում է աշտարակներից մեկի վրա։ Սցիպիոն Աֆրիկացին նրան առաջարկում է գերի հանձնվել կյանքը պահպանելու պայմանով։ Բայց քաջ պատանին արհամարհանքով մերժելով առաջարկը, հռոմեացիների աչքի առաջ աշտարակից իրեն ցած է նետում։

Հասկանալի է, որ ողբերգական վախճան է ունենում նաև Մարանդրոյի և Լիրայի սերը։ Լիրայի ծնողները քաղցից մահացել են, իսկ նա այնպես է հյուծվել, որ մեռնելը միայն ժամերի խնդիր է։ Մարանդրոն սիրած աղջկանը փրկելու համար որոշում է դիմել ամենածայրահեղ միջոցին՝ իջնել հռոմեացիների մոտ և զենքով հաց նվաճել։ Այդպես էլ անում է։ Բայց նա հացը ձեռք է բերում իր կյանքի գնով, բազմաթիվ վերքերից արյունաքամ եղած նա մի կերպ հացը հասցնում է Լիրային և նրա ոտքերի առաջ անշնչացած ընկնում։ Լիրան չնայած քաղցից արդեն մեռնում է, բայց հացը չի ուտում։ Նա միայն հացի կտորները մի կերպ վերցնում և համբուրում է, որովհետև նրանք շաղախված են սիրած տղայի արյունով։

Այսպիսով, Լիրայի և Մարանդրոյի ճակատագիրը ոչնչով չի տարբերվում մյուսներից — նրանց հետ կատարվում է այն, ինչ կատարվում է ամեն մեկի հետ, ամբողջ ազգաբնակչության հետ։ Ճիշտ են նկատել «Նումանսիա»-ի մասին գրողները, որ այստեղ, ողբերգության մեջ, ամեն մեկի ճակատագիրը բոլորի ճակատագիրն է, իսկ բոլորի ճակատագիրը՝ ամեն մեկի։

Սերվանտեսի գործունեության հաջորդ շրջանում գրած դրամատիկական գործերի մեջ ամենից հետաքրքիրը և արժեքավորը ինտերմեդիաներն են։

Դրանք փոքրիկ, բայց սուր կոմիկական թատերգություններ են, որոնք սովորաբար խաղացվում էին որևէ ավելի «լուրջ» պիեսի երկու գործողությունների միջև՝ ընդմիջման ժամանակ։ Այդ ժանրը գոյություն

ուներ Սերվանտեսից առաջ, բայց նրա մոտ ինտերմեդիան հասավ իր զարգացման կատարելության։

Սերվանտեսն իր ինտերմեդիաները գրել է 1605—1611 թթ. շրջանում և հրապարակել 1615 թ. դրամատիկական գործերի ժողովածուում՝ «Ութ կոմեդիա և ութ ինտերմեդիա» ընդհանուր խորագրով [1]։

Նրա լավագույն ինտերմեդիաների թվին են պատկանում՝ «Սալամանկայի քարանձավը», «Հրաշքների թատրոնը», «Երկու շաղակրատ», «Խանդոտ Սերունին», «Ապահարզանների դատավորը», «Ալկալդների ընտրությունը Դագանսոյում», «Զգոն պահակը» և այլն։

Իր ինտերմեդիաներում Սերվանտեսը շոշափում է բազմաթիվ հարցեր։ «Սալամանկայի քարանձավը» ուղղված է գլխավորապես այն ժամանակվա իսպանական բռնակալության ամենատարածված գործիքի՝ ինկվիզիցիայի դեմ։ Այդ ինտերմեդիայի խորագրի կապակցությամբ Ա. Ն. Օստրովսկին իր թարգմանությանը այսպիսի ծանոթագրություն է կցել. «Իսպանիայում ինկվիզիցիայի դժբախտ զոհերը խոշտանգումների հետևանքով իրենց հարկադրական խոստովանություններում հայտարարում էին, որ նրանք հարաբերության մեջ են եղել սատանաների հետ և կախարդություն են սովորել Տոլեդոյի և Սալամանկայի քարանձավներում։ Իսպանիայում այդ քարանձավները նույն դերն էին խաղում ինկվիզիցիայի դատարաններում, ինչ որ Գերմանիայում «շաբաշները»։

Եվ իսկապես, Սալամանկայի քարանձավի շուրջը ինկվիզիցիան այդպիսի համբավ էր ստեղծել, և ամեն մեկը, ով հարկադրաբար ընդունում էր, թե ինչ առնչություն է ունեցել այդ քարանձավի հետ, խարույկի վրա այրվում էր իբրև հերետիկոս, իբրև սատանայի գործիք, իբրև աստծո, եկեղեցու և իսպանական պետության երդվյալ թշնամի։

Սերվանտեսը նպատակ է դրել մի կողմից մերկացնել ինկվիզիցիայի հորինած առասպելը Սալամանկայի քարանձավի մասին, մյուս կողմից էլ առհասարակ մերկացնել հոգևորականության շահատակությունն ու սեռական անձարձակությունը։ Սրանց հետ սերտորեն կապվում է նաև՝ սնոտիապաշտության մերկացումը։

Պանկրասիոն, որ խիստ խանդոտ մարդ է և միշտ կասկածում է կնոջ հավատարմության վրա, մի քանի օրով պետք է բացակայի տնից։ Նրա կինը՝ Լեոնարդան, չնայած որ ի սրտե ուրախ է, բայց ձևացնում է, թե շատ է դժգոհ և այնպիսի վարպետությամբ ուշաթափվում է, որ կարելի էր կարծել, թե նա ոչ մի վայրկյան առանց ամուսնու չի կարող ապրել. «Օրինակելի ամուսիններ,— հեգնորեն նկատում է Լեոնարդայի աղա-

---

[1] Սերվանտեսի ինտերմեդիաների հիանալի թարգմանությունը ռուսերենի պատկանում է ռուս մեծ դրամատուրգ Ա. Ն. Օստրովսկու գրչին (ընագրից)։ Տե՛ս А. Н. Островский, Полное собрание сочинения, т. XI, 1952 г., М.

խինն ու զինակիցը՝ Քրիստիանան,— եթե բոլոր կանայք իրենց ամուսիններին սիրեին այնպես, ինչպես իմ տիրուհի Լեոնարդան է սիրում... այլ երաշտություն կլիներ»։

Մինչդեռ նրանք երկուսն էլ իրենց սիրեկանների հետ հանդիպելու համար բոլոր նախապատրաստությունները տեսել էին։ Լեոնարդայի սիրեկանը մի «սուրբ հայր» է, եկեղեցու սպասավոր Ռեպոնսեն, իսկ Քրիստիանայի սիրեկանը՝ դալլաք Նիկոլաս Ռոկին է։ Նրանք արդեն մի հսկայական կողով ուտելիքներ և խմիչքներ են ուղարկել՝ գիշերը ուրախ ժամանակ անցկացնելու համար։

Պանկրասիոյի գնալուց հետո նրա կինը և աղախինը վերջապես ազատ շունչ են քաշում և սրտատրոփ սպասում սիրեկանների գալուստին։ Բայց սիրեկանների փոխարեն նրանց դուռը թակում է աղքատ ու անօթևան մի ուսանող և խնդրում գիշերելու մի անկյուն։ Լեոնարդան համաձայնվում է։ Վերջապես գալիս են սիրեկանները, բայց հենց նույն ժամին, անսպասելիորեն վերադառնում է նաև Լեոնարդայի ամուսինը։ Սիրեկաններին մի կերպ թաքցնելով մյուս սենյակում, Լեոնարդան և Քրիստիանան բացատրում են Պանկրասիոյին ուսանողի իրենց տանը գտնվելու հանգամանքները։ Ուսանողն էլ իր հերթին որոշում է անհարմար վիճակից դուրս բերել իր բարերարներին։ Նա տան տիրոջը հայտնում է, որ ինքը Սալամանկայի քարանձավում այնպիսի հրաշքների է տիրապետել, որ եթե չվախենա ինկվիզիցիայից, ապա միշտ կգործադրի և ձրի թե՛ կրնքրի և թե՛ քեֆ կանի։ Պանկրասիոն _ մեծ հետաքրքրություն է հանդես բերում դեպի ուսանողի այդ «արվեստը», որովհետև նա նույնպես շատ հրեշավոր բաներ է լսել Սալամանկայի քարանձավի մասին։ «Դուք գո՞հ կլինեք արդյոք,— ասում է ուսանողը,— եթե ես ձեզ ցույց տայի մարդու կերպարանքով երկու սատանա, որոնք աչքատեղ բերեին մի կողով ամեն տեսակի ուտելիքներով»։ Պանկրասիոն համաձայնվում է, կյանքում երբեք սատանա չի տեսել, ցանկանում է հարմար առիթից օգտվել։

Ուսանողը իրրև սատանաներ նրան ներկայացնում է մյուս սենյակում թաքնված սիրեկաններին։

Մյուս ինտերմեդիաներում Սերվանտեսը քննադատում է ռազմական խտրականությունը («Հրաշքների թատրոնը»), դատարանն ու դատավորներին («Ալկալդների ընտրությունը Դագանսոյում»), շռայլատանությունը («Տրամպագոս կոչվող շռայլատան այրին»), ոսկու այլանդակող, աղճատող դերը («Ինքնակոչ բասկացին»), ընտանեկան դատարկ վեճերը, որոնք վերջ ի վերջո հասցնում են ապահարզանի («Ապահարզանների դատավորը»), անհավասար ամուսնությունը (տարիքների տեսակետից), կնոջ ստրկական վիճակը («Խանդոտ ծերունին», «Ապահարզանների դատավորը») և այլն։

Ընտանիքի, սիրո, սեռերի փոխհարաբերության, կնոջ իրավահավասարության հումանիստական մեկնաբանության տեսակետից խիստ հատկանշական է «Խանդոտ ծերունին» ինտերմեդիան։

Յոթանասուն տարեկան ծերունի Կարնյիսարեսը ամուսնացել է տասնհինգամյա Լորենսիայի հետ, ավելի շուտ գնել է նրան։ Նա այնքան կասկածամիտ ու խանդոտ է, որ Լորենսիային պահում է խիստ առանձնացած. բոլոր պատուհանները միշտ փակ են, ծանր վարագույրները քաշած, փեղկերը հատուկ խնամքով ամրացված, դռները երբեք չեն բացվում։ Լորենսիայի սենյակը հասնելու համար անհրաժեշտ է անցնել յոթ դռնով, որոնք միշտ փակ են, իսկ բանալիները գտնվում են իր՝ ծերունու մոտ։

Կարնյիսարեսի մի ոտքը գերեզմանումն է. նա միշտ գրեթե հիվանդ է, գիշերը անընդհատ ստիպում է, որ սավանը տաքացնեն, որովհետև արյունը սառչում է, սենյակում այնքան դեղորայք է կուտակված, որ կարծես մի մեծ դեղատուն լինի։ Եվ չնայած Լորենսիան ոչ մի առիթ չի տվել, ծերուկը խանդում է, խանդից տանջվում, գիշերները չի քնում։ Նրա խանդը առասպելական չափերի է հասնում։ Նա խանդում է արևին, որ նայում է Լորենսիային, օդին, որ շնչում է նա, նույնիսկ հագուստներին, որ հպվում են նրա մարմնին։

Հասկանալի է, թե Լորենսիան ինչպիսի ծանր ողբերգություն է ապրում. «Թող անիծվեն նրա դրամները, թող անիծվեն նրա թանկարժեք զարդերը, թող անիծվեն այս հագուստները և թող անիծվեն այն ամենը, ինչ նվիրել է նա ինձ և խոստացել։ Ինչիս են պետք այդ ամենը, երբ այս փարթամության մեջ աղքատ եմ և չնայած առատությանը՝ քաղցած»։ Լորենսիայի այս բողոքը լիապես հաստատում է նրա աղախինը՝ Քրիստիանան. «Ես ավելի շուտ կհամաձայնվեի ման գալ փալասների մեջ, մեկը կապել առաջից, մյուսը հետևից, քան թե կեղտոտվել այդպիսի փտած ծերուկի մոտ, որի հետ դու ամուսնացել ես»։

Նույն վիճակումն է Մարիանան («Ապահարզանների դատավորը»)։ Երբ դատավորը նրան հարցնում է՝ որոնք են այն պատճառները, որ նա ցանկանում է բաժանվել ամուսնուց, Մարիանան պատասխանում է. «Նրա զառամությունը և իմ ծաղկող տարիները... բոլորովին քուն չունեմ, որովհետև կես գիշերին պետք է վեր կենամ թեփով լի պարկիկներ տաքացնեմ և դնեմ նրա կողքերին, փոխեմ այս կամ այն վիրակապը, իսկ ինձ համար ավելի հաճելի կլիներ, եթե նրան կախելու վիրակապի դատապարտեին. ամբողջ գիշերը կողքին պահակի նման կանգնում եմ, որպեսզի բարձը ուղղեմ, զանազան օշարակներ ու լուծողականներ տամ... այս բոլորի հետ միասին հանդուրժել նաև նրա բերանից եկող զզվելի հոտը»։

Քննադատելով ամուսնական կյանքի նման այլանդակությունները,

Սերվանտեսը առաջ է քաշում կնոջ իրավահավասարության և ազատ ընտրության հարցը («Զգոն պահակը»)։ «Ուտելիքը և ամուսինը պետք է ընտրել ըստ ճաշակի, այլ ոչ թե ուրիշների թելադրանքով»,— ասում է «Զգոն պահակը»՝ ինտերմեդիայի հերոսուհիներից մեկը։

Սերվանտեսը իր ինտերմեդիաներում գծել է բազմաթիվ բնավորություններ։ Նա հանդես է բերել գյուղացիների, արհեստավորների, դատավորների, չքավոր ուսանողների, դերասանների, թափառաշրջիկ ավանտյուրիստների, այլասերված հոգևորականների, աղախինների, մեծ մասամբ ցածր խավերի կանանց և այլն։

Ա. Ն. Օստրովսկին մեծ հիացմունքով է խոսել Սերվանտեսի ինտերմեդիաների մասին և տվել նրանց փայլուն բնութագիրը։ Ահա ինչ է գրել նա. «Տարբեր ստեղծագործությունների մեջ, որոնց համար մենք պարտական ենք իսպանական հանճարեղ գրողների պարագլխին, ամենից քիչ հայտնի են, բայց ամենից շատ արժանի են հայտնի լինելու նրա ինտերմեդիաները։ Նրանց մեջ ընթերցողները կտեսնեն, թե ինչպես հրաշալիորեն և իր հանճարի ինչպիսի զանազանակերպությամբ Սերվանտեսը հանդիսատեսների առաջ պատկերում է ամենավիթխարի և միաժամանակ ամենափոքր սյուժեներ։ Եվ մենք համարձակվում ենք ասել, որ Սերվանտեսը իր ինտերմեդիաներում ավելի շատ հենց իրեր իրին է, քան մյուս ստեղծագործությունների մեջ, բացառությամբ «Դոն Կիխոտ»-ի։ Այդ ուրախ պատկերների մեջ, որ գծված են թեթև նրբագծերով, Սերվանտեսի հանճարը գտնվում է իր ոլորտում, որտեղ անվրդով հոսում է անկրկնելի կոմիզմի հեղեղը։ Ջմայլելի, հրաշալի և ծիծաղելի բնավորություններ գծելու մեջ Սերվանտեսը անմրցելի է, և որովհետև հենց նրանք էլ հանդիսանում են ինտերմեդիայի գլխավոր առարկան, որոնք այժմ հայտնի են սայներ (Sainte) անունով, ապա ոչ ոք չի երկբայում այդ գործերը համարելու Սերվանտեսի ինքնատիպ տաղանդի ինքնածին ու մաքուր օրինակները։

Այդ պիեսների լեզուն բնական է և հարազատ՝ դեմքերի և վիճակների համեմատ, սրամիտ է, կայտառ, փայլում է ժողովրդական արտահայտություններով, առակներով ու ասացվածքներով։ Չնայած այդ կարգի ստեղծագործությունը սկսվում է միայն Սերվանտեսով, բայց նա էլ նրանց հասցրեց բարձր կատարելության։ Գրված լինելով XVII դարի սկզբին, այդ գործերն այժմ նույնպես ընթերցողների համար այնպիսի հետաքրքրություն են ներկայացնում, որ կարծես թե նրա պատկերած բնավորությունները վերցված են մեզ շրջապատող հասարակությունից, մի բան, որ ապացուցում է (այս էլ նրանց գլխավոր արժանիքն է), թե չկա ոչ մի առարկա, որքան էլ նա փոքր թվա, որ չկենդանանա և կարեվոր նշանակություն չստանա հանճարի գրչի տակ, որովհետև նա հասարակի և փոքրի մեջ կարողանում է այնպիսի ընդհանուր և համամարդ-

կային հետաքրքրություն դնել, որ ստիպում է նրան դուրս գալ դարերի հորձանքի երեսը»։

Այս է Սերվանտեսի ինտերմեդիաների ընդհանուր նշանակությունը։

***

Սերվանտեսը ոչ պակաս կարևոր դեր խաղաց նաև ռեալիստական նովելի ձևավորման պատմության մեջ։

Չեռնարկելով իսպանական ինքնատիպ նովելի ստեղծման աշխատանքները, Սերվանտեսը, իհարկե, օգտագործել է իր նախորդների, մասնավորապես իտալական նովելի փորձը, բայց նա միանգամայն իրավացի էր, երբ իր «Խրատական նովելներ»-ի առաջաբանում գրում էր. «Ես առաջինն եմ, որ նովելներ գրեցի կաստիլական լեզվով, որովհետև մեզ մոտ հրատարակվող բազմաթիվ նովելները թարգմանված են օտար լեզուներից։ Իմ նովելները իմ լիակատար սեփականությունն են։ Գրելով այս նովելները, ես ոչ ոքի չեմ ընդօրինակել և ոչ ոքից չեմ գողացել։ Նրանք ծնվել են իմ հոգում, լույս աշխարհ են եկել իմ գրչի միջոցով, և այժմ նրանք պետք է աճեն ու բազմանան տպագրական մեքենայի գրկում»։

Սերվանտեսից մեզ ընդամենը հասել է տասնչորս նովել, որոնցից տասներկուսը նա հրապարակեց 1613 թվին «Խրատական նովելներ» ընդհանուր խորագրով։ Այդ ժողովածուի մեջ զետեղված են հետևյալ նովելները. «Գնչուհին», «Մեծահոգի երկրպագուն», «Ռինկոնետե և Կորտադիլյո», «Անգլիական Իսպանուհին», «Լիբեռնցիատ Վիդրիերաս», «Արյան ուժը», «Բարեծնունդ Ամանլվացուհին», «Երկու օրիորդ», «Սինյորա Կորնելիան», «Խաբեական հարսանիք», «Նովել շների զրույցի մասին» և «Կեղծ մորաքույրը»։

Սերվանտեսն իր այս նովելները խրատական անվանելու նկատառումները բացատրում է այսպես. «Ես նրանց անվանել եմ խրատական և, իրոք, եթե ինչպես հարկն է խորամուխ լինեն, նրանց մեջ չկա որևէ նովել, որտեղ կարելի չլինի օգտակար խրատ քաղել և եթե երկարաբանելու վախը չլիներ, ես թերևս ցույց տայի քեզ (ընթերցողին—Հ. Մ.), թե ինչ կարգի համեղ ու օգտակար սնունդ կարելի է ստանալ թե՛ բոլոր նովելներից միասին վերցրած և թե՛ ամեն մեկից՝ առանձին առանձին»։

Սերվանտեսի նովելները կարելի է բաժանել երկու խմբի. նովելների մի մասն ունի բավականին շեշտված երգիծական բնույթ և ուղղված է այն ժամանակվա Իսպանիայի հասարակական-քաղաքական կյանքի տարբեր կողմերի դեմ։ Այս շարքի նովելներում Սերվանտեսը տալիս է ոչ միայն իր ժամանակվա Իսպանիայի հասարակական բարքերի նկա-

բազրությունը, այլև վերին աստիճանի ռեալիստորեն կերտում է իսպանական միապետության ճգնաժամի ու քայքայման լայն պատկերը։

Երկրորդ խմբի նովելները բացառապես սիրային-արկածային բնույթ ունեն, որտեղ Սերվանտեսը հումանիզմի դիրքերից քննության է առնում սիրո, ընտանիքի, սեռերի փոխհարաբերության, ամուսնության հարցերը։

Նախ ծանոթանանք առաջին խմբին պատկանող նովելներին։

Խոսքը գլխավորապես վերաբերում է երեք նովելի. «Ռինկոնետե և Կորտադիլյո», «Լիցենցիատ Վիդրիերա» և «Նովել շների զրույցի մասին»։ Սրանք երեքն էլ օրգանապես կապված են իրար հետ, որտեղ Սերվանտեսը քննության է առնում իր ժամանակվա Իսպանիայի հասարակական-քաղաքական կյանքի մի քանի արմատական հարցերը։

«Ռինկոնետե և Կորտադիլյո»-ն իր բնույթով պատկանում է պիկարոյական նովելների թվին, բայց ոչ մի գործի մեջ այնքան ռեալիստորեն և գեղարվեստական մեծ ուժով չի պատկերված պիկարոների կյանքը և գործունեությունը, ինչպես այս նովելում։

Գործողությունը տեղի է ունենում Սևիլիայի հետամնաց թաղամասերից մեկում, որը հանդիսանում է զանազան տիպի թափառաշրջիկների, գողերի, ավազակների, բանդիտների հավաքավայր։ Դրանք ստեղծել են իրենց կազմակերպությունը, ունեն «ղեկավար կենտրոն», որի գլխին կանգնած է Մոնիպոդիո անունով մի բանդիտ, կազմակերպության բոլոր անդամների գործունեության բոլոր թելերը գտնվում են նրա ձեռքում, ամեն մեկին նա է կոնկրետ հանձնարարություն տալիս, ելնելով այն բանից, թե ով ինչի է առավել ընդունակ, բոլոր «եկամուտները» նրա ձեռքում են կուտակվում։ Բանդայի անդամները շաբաթը մեկ անգամ, կիրակի օրերը հավաքվում են Մոնիպոդիոյի բնակարանը, հաշիվ տալիս նրան իրենց գործունեության մասին և նոր ցուցումներ ստանում հաջորդ շաբաթվա իրենց աննկատ քների մասին։

Մի խոսքով դա մի իսկական պետություն է պետության մեջ, ավելի կազմակերպված, քան իսպանական բռնապետությունը, ունի իր ներքին օրենքներն ու կանոնադրությունը, իր ներքին կարգն ու կանոնը, «եկամուտները» հաշվի առնելու ու բաշխելու հաստատված կարգը, բանդայի անդամների վրա ազդելու մեթոդները։

Երկու պատանի՝ Ռինկոն և Կորտադո, տնից փախչելով գալիս են Սևիլիա և որոշում են արկածալից կյանք վարել։ Մոնիպոդիոյի բանդայի անդամներից մեկի օգնությամբ նրանք կապվում են ավազակապետի հետ և դառնում բանդայի անդամ։ Առաջին օրը, հերթական հավաքույթի օրերից մեկն է, նրանք ծանոթանում են բանդայի գրեթե բոլոր անդամների հետ, ներկայանում իրեն՝ Մոնիպոդիոյին։ Վերջինս հանգամանորեն ծանոթանալով նրանց ով լինելու հետ, ընդունում է «Ծղրայրու-

թյան» շարքերը՝ նախապես անունները փոխելով, այդ օրվանից Ռինկոն պետք է կոչվի Ռինկոնետե, իսկ Կորտադոն՝ Կորտադիլյո։

Հանգամանորեն ծանոթանալով բանդայի անդամների հետ, պատանիները նկատում են, որ այստեղ կան ամեն տիպի ու կարգի մարդիկ, մինչև իսկ երիտասարդ անառակ կանայք։ Ամենից հետաքրքիրն այն է, որ պետությունն անզոր է այս բանդայի դեմ, որովհետև պետական օրգանները և առաջին հերթին դատարանն ու ոստիկանությունը կապված են Մոնիպոդիայի հետ։

Հատկանշական է մի այսպիսի տեսարան. երբ Մոնիպոդիոն պատանիներին բացատրում է այն իրավունքները, որ տրվում է նրանց, պահակը հայտնում է, որ իրենց մոտ է գալիս ոստիկանապետը. «Մի անհանգստանաք,— դիմելով բանդայի անդամներին, ասում է ավազակապետը,— նա մեր բարեկամն է, նա երբեք չի գալիս մեզ մոտ անախորժություն պատճառելու համար։ Հանգստացեք, ես դուրս կգամ և նրա հետ կխոսեմ»։ Մի քանի րոպեից հետո վերադառնալով, նա հարցնում է, թե ով է թաքցնում այն քսակը, որ այսօր գողացել է Սևիլիայի հրապարակներից մեկում։ Բոլորը հրաժարվում են. «Ես թույլ չեմ տա, որ ինձ խաբեն, բոռում է նա, քսակը պետք է վերադարձնել, որովհետև այն խնդրում է մեր բարեկամ ոստիկանապետը, որը տարվա ընթացքում մեզ հազարավոր զիջումներ է անում»։ Ռինկոնետեն տեսնելով, որ գործը վատ ընթացք է ընդունում, որոշում է հայտնել, որ ինքն է գողացել և քսակը տալիս է ավազակապետին (նա քսակը գողացել է մինչև բանդայի անդամ դառնալը)։ Մոնիպոդիոն, իհարկե, շատ գոհ է մնում. «Քսակը մենք կտանք ոստիկանապետին, որովհետև նա պատկանում է նրա ազգականներից մեկին, այսպիսով մենք կվարվենք այնպես, ինչպես առակն է ասում. «Նա քեզ մի ամբողջ հավ, իսկ դու հավի ոտքով շնորհակալություն հայտնիր նրան»։ Նա շատ բարի ոստիկանապետ է, մի օրվա ընթացքում նա թաքցնում է մեր գործած այնքան հանցանքներ, որ մենք հարյուր օրվա ընթացքում նրա համար այդքան բարիք չենք կատարի»։

Մոնիպոդիոյին մենք հանդիպում ենք նաև Սերվանտեսի մի այլ նովելում («Նովել շների զրույցի մասին»), բայց այստեղ հետաքրքիրը ոչ այնքան նրա բանդայի գործունեության նկարագրությունն է, որքան այն կոնկրետ կապը, որ գոյություն ունի նրա և ոստիկանական օրգանների միջև։

«Նովել շների զրույցի մասին» գործը նույնպես գրված է պիկարոյական նովելների սկզբունքով։ Գլխավոր հերոսները երկու շուն են՝ Սիպիոն և Բերգանսա, որոնք մի հրաշքով խոսելու և դատելու ունակություն են ձեռք բերում և իրար հետ սկսում զրուցել։ Շներից մեկը, Բերգանսան, պատմում է իր ամբողջ կյանքի պատմությունը։ Նա իբրև շուն

«ծառայել է» ամենաբազմազան մարդկանց մոտ, պիկարոների նման անընդհատ մի տիրոջից անցել մյուսին, եղել Իսպանիայի զանազան քաղաքներում ու վայրերում։ Եվ ահա նա պատմում է իր տերերի մասին, բնութագրում նրանց, դատողություններ անում այն ամենի մասին, ինչ տեսել է և ինչ իր կաշվի վրա զգացել։

Նրա հերթական տերերից մեկը Սևիլիայի ոստիկանապետն է և քանի որ Բերգանսան մասնակցել է և՛ իր տիրոջը, և՛ առհասարակ ոստիկանական օրգանների ամբողջ գործունեությանը, ապա նա պատմում է այն, ինչ տեսել է իր աչքով։

Այստեղ նկարագրված ոստիկանապետը նույնպես կապված է ավազակների բանդայի հետ, որի պարագլուխը դարձյալ կոչվում է Մոնիպոդիո։ Պետք է ենթադրել, որ Սերվանտեսը՝ նկատի ունենալով, որ առաջին նովելում միայն հիշատակում է ոստիկանապետին, այժմ իրեն նպատակ է դրել հանգամանորեն ցույց տալ նրա կոնկրետ գործունեությունը։

Ոստիկանապետը և նրա քարտուղարը կապված են երկու անառակ կանանց հետ, երկուսն էլ նրանց հետ կենակցում են։ Բայց սա հարցի մի կողմն է, որ ցույց է տալիս նրանց «բարոյական կերպարը»։ Մյուս կողմն այն է, որ այս անառակ կանայք միջոց են կամ, ավելի լավ է ասել, գործիք՝ մարդկանց և մասնավորապես օտարերկրացիներին կողոպտելու համար։ Իսկ այդ կազմակերպվում է այսպես. երբ Սևիլիա նավ է գալիս, այդ անառակ կանայք մեծ ճարպկությամբ կարողանում են իրենց ցանցը գցել օտարերկրացիներին։ Կանայք նախապես հայտնում են ոստիկանապետին, թե իրենց հերթական «որսի» հետ որ հյուրանոցում պետք է «ժամանակ անցկացնեն»։ Եվ ահա այն մոմենտին, երբ սրանք առանձնանում են օտարերկրացիներին հատկացրած համարներում, ոստիկանապետը քարտուղարի հետ միասին անմիջապես գալիս է հյուրանոց և կալանքի տակ առնում թե՛ օտարերկրացուն և թե՛ այդ անառակ կանանց, նրանց մեղադրելով «անառակությամբ զբաղվելու մեջ»։ Իհարկե, գործը մեծ մասամբ վերջանում է նրանով, որ օտարերկրացիները հսկայական գումարներ վճարելու գնով ազատվում են բանտ ընկնելուց։

Հատկանշական է նաև այսպիսի մի դեպք. ոստիկանապետի «ընկերուհին»՝ Կոլինդրեսը հերթական «որսերից» մեկի հետ փակվում է հյուրանոցում, «և երբ դեռ նրանք նոր էին շորերը հանել, ոստիկանապետը, քարտուղարը, երկու ոստիկան և ես (այսինքն Բերգանսան, նովելը նա է պատմում) դուռը թակեցինք»։ Ոստիկանապետը նրանց մեղադրելով անառակության մեջ, առաջարկում է հագնվել և գնալ բանտ։ Քարտուղարը միջամտելով, օտարականի հետ պայմանավորվում է «գործը ավարտել հարյուր ռեալով»։ Բայց վերջինս չի կարողանում վճարել խոստա-

ցած գումարը, որովհետև պարզվում է, որ նրա շալվարը չկա (շալվարը խոզի յուղի հետ փողոց է քարշ տվել Բերգանսան, յուղը կերել, իսկ շալվարը թողել այնտեղ)։

Օտարականը սկսում է անհանգստանալ, որովհետև դրամը գրտնվում է գրպանում, ոստիկանապետը քարտուղարի հետ միասին մտածում են, որ շալվարը գողացած կլինեն կամ Կոլինդրեսը և կամ ոստիկանները։ Վերջիններիս հարցաքննելուց հետո ոստիկանապետը որոշում է գումարը պահանջել հյուրանոցի տիրոջից։ Այդ նպատակով նա ձերբակալում է հյուրանոցատիրոջը այն պատճառաբանությամբ, թե նա հյուրանոց է թողնում «տղամարդկանց անառակ կանանց հետ» և դրանով նպաստում անառակության տարածմանը։ Հյուրանոցի տերը, որ կին է և շատ լավ գիտի ոստիկանապետի բոլոր մութ գործերը, լավ ճանաչում է նաև Կոլինդրեսին, փորձում է մերկացնել ոստիկանապետին, բայց ոչինչ դուրս չի գալիս։ Գավառապետի տեղակալը լսելով, նրան պատասխանում է. «Այս բոլորին ես կպատասխանեմ այսպես. հագեք ձեր շորերը և գնացեք բանտ»։

Այսպիսով պարզվում է, որ ոստիկանապետը մենակ չի գործում, նրան հովանավորում է գավառապետի տեղակալը և գուցե նաև գավառապետը։

Ոստիկանապետը չնայած կապված է ավազակների Սևիլիայում գործող բանդայի հետ, բայց նա մեծ հռչակ է ձեռք բերել իբրև մի խիզախ անձնավորություն, որից, իբր թե, վախենում են ավազակները։

Մի անգամ նա մենակ հարձակվում է վեց զինված բանդիտների վրա և այնպիսի հրաշքներ է գործում, որ ամբողջ քաղաքում երկար ժամանակ խոսում են այդ մասին։ Ճիշտ է, բանդիտներին հաջողվում է «մի կերպ» փախչել, բայց դա էական նշանակություն չունի։ Կարևորն այն է, որ նա վեց զինված մարդու հետ «մեն-մենակ» կռվել է և բոլորին էլ փախուստի մատնել։

Բերգանսան պատմում է, որ այդ «թեժ մարտից հետո» ոստիկանապետը գնաց մի տուն, որտեղ նա իր աչքով տեսավ այն վեց բանդիտներին, որոնց հետ քիչ առաջ հրապարակորեն կռվում էր իր տերը։ Նրանք գրկաբաց ընդունում են ոստիկանապետին և ամբողջ գիշերը խմում նրա հետ։ Բանից պարզվում է, որ իրենք գտնվում են բանդիտների պարագլուխ Մոնիպոդիոյի տանը և որ բանդիտների հետ ունեցած նրա մենամարտը եղել է նախապես մտածված ու խնամքով նախապատրաստված մի խաղ հասարակության «աչքին թոզ փչելու համար»։

Այսպիսով, պետական օրգանները բանդիտների հետ միասին, ձեռք-ձեռքի տված կողոպտում են ժողովրդին — այս է վերոհիշյալ պատմությունից բխող միակ եզրակացությունը։

Ոստիկանական-դատական օրգաններից ոչնչով ետ չի մնում խս-

պանական բռնապետության մյուս հենարանը՝ բանակը։ Բերգանսայի հերթական տերերից մեկը զինվորական է և նա հնարավորություն է ունենում մոտիկից ծանոթանալու բանակում հաստատված բարքերի հետ. «Մեր գունդը,— ասում է Բերգանսան,— բաղկացած էր դասալքության մեջ վարպետացած թափառաշրջիկներից, որոնք մեծ բռնություն էին գործադրում, կողոպտում այն գյուղերի բնակիչներին, որոնցով մենք անցնում էինք, իսկ ազգաբնակչությունը անեծքներ էր տեղում իշխանության հասցեին»։

Ավելի մոայլ պատկեր է բացվում մեր առաջ, երբ Բերգանսան խոսում է պետական չինովնիկների կաշառակերության, գանձարանը կողոպտող պաշտոնյաների, հրատարակվող օրենքների անզորության, ամենուրեք արմատացած ստորաքարշության ու երկերեսանիության մասին։

«Այսօր մեզ մոտ օրենք են հրատարակում,— ասում է Բերգանսան,— իսկ վաղը խախտում են և այլ կերպ էլ չի կարող լինել... այլ բան է փառաբանել խստությունը, այլ բան է այն իրապես իրագործելը։ Եվ որովհետև հրատարակված օրենքները չեն իրագործվում, հետևաբար նրանք ոչ մի ուժ չունեն։

Ամփոփելով իր տպավորությունները Իսպանիայի հասարակական-քաղաքական կյանքի մասին, Բերգանսան բացականչում է. «Տեր աստված, ով կարող է փարատել մեր վիշտը։ Ով կարող է ապացուցել, որ պահպանությունը հանցագործ է, որ ժամապահները քնած են, որ նա, ով մեզ պահպանում է, կործանում է մեզ»։

Սերվանտեսը իր նովելներում հաճախ անդրադառնում է նաև իր ժամանակվա հասարակության մարմնի վրա աճած մյուս խոցին՝ քծնանքին ու երկերեսանիությանը։

Սիպիոնը Բերգանսային հարց է տալիս, թե ինչպես նա այդքան հեշտությամբ կարողանում էր մեկ տիրոջից անցնել մյուսին. «Չէ՞ որ մեր կարգերում,— ասում է նա,— կարգին մարդուն մեծ դժվարությամբ է հաջողվում ծառայության մտնել որևէ տիրոջ մոտ»։ Բերգանսան բացատրում է, որ միակ գաղտնիքը այն խոնարհությունն է, որ նա ամեն անգամ գործադրում է տեր որոնելու ժամանակ։ Սիպիոնը պատասխանում է, որ եթե Բերգանսան մարդ ծնված լիներ՝ «երևի երկերեսանի կդառնայիր և քո բոլոր քայլերը երևի կլինեին արտաքին, չինծու, կեղծ»։

Բերգանսան պատմում է մի կախարդուհու մասին, որը ինկվիզիցիայի ձեռքը չընկնելու համար ամեն կերպ թաքցնում է իր արհեստն ու ներքին համոզմունքները. «Ինձ համար ավելի ձեռնտու է երկերեսանիություն անել, քան թե բոլորի առաջ ցուցադրել իմ մեղքերը... Ես կախարդ եմ և չեմ թաքցնում, բայց իմ ցուցադրական բարեբարոյությունը ինձ կպաշտպանի, ամբողջ աշխարհի առաջ... ես կախարդ եմ, բայց իմ մեղ-

քերը ծածկում եմ երկերեսանիության թիկնոցի տակ...»։ Այսպես են կյանքում շատերը. «Ահա ինչու,— եզրակացնում է Սիպիոնը,— հավատացող մարդիկ ավելի հաճախ են կործանվում, քան զգույշ մարդիկ, բայց դժբախտությունն այն է, որ ինչպե՞ս կարող է մարդը ապրել աշխարհի երեսին, եթե ոչ ոքի չհավատա և չվստահի»։

Տեսնելով, որ Բերգանսան գոյություն ունեցող կարգերը քննադատելու բնագավառում շատ հեռու գնաց, Սիպիոնը նրան այսպիսի խորհուրդ է տալիս. «Լսիր Բերգանսա, երբեք քիթդ մի խոթիր այնտեղ, որտեղ քեզ խնդրող չկա և մի զբաղվիր այնպիսի գործով, որ քեզ չի վերաբերում։ Միշտ հիշիր, որ աղքատի խորհուրդը, որքան էլ լավ լինի, ոչ ոք երբեք չի լսում։ Աղքատ և հեզ մարդը չպետք է իր խորհուրդներով ազնվատոհմ և ինքնավստահ մարդկանց զահլան տանի, որովհետև նրանք միշտ համոզված են, որ ամեն բանում նրանք շատ լավ կողմնորոշվում են։ Աղքատի իմաստությունը միշտ մնում է ստվերի տակ, որովհետև աղքատությունը և կարիքը նրա իմաստությունը պատմում են մաաախուղով։ Իսկ եթե իմաստությունը պատահաբար չրի երես է դուրս գալիս, ա՛րդիկ այն հիմարություն են համարում և գարշում նրանից»։

Սերվանտեսի երգիծական նովելների մեջ ուշադրության արժանի գործերից մեկն էլ «Լիցենցիատ Վիդրիերան» է, որը որոշ չափով լույս է սփռում դոն Կիխոտի խելագարության իմաստի վրա։ Այստեղ Սերվանտեսը փաստորեն գործադրում է գեղարվեստական նույն հնարանքը, ինչ որ մենք տեսնում ենք «Դոն Կիխոտ»-ում. հերոսի խելագարությունը օգտագործվում է իբրև միջոց գոյություն ունեցող կարգերը դիմակազերծ անելու համար։

Նովելի կենտրոնական հերոսը՝ Թոմաս Ռոտախը, մի հասարակ գյուղացու որդի է։ Նա բարձրագույն կրթություն է ստանում։ Լինում է Իտալիայում, ծանոթանում իտալական, ինչպես նաև դասական հնադարի կուլտուրային ու գրականությանը։ Վերադառնալով հայրենիք, խելագարվում է։ Խելագարությունը արտահայտվում է այսպես. նրան թվում է, որ ինքը ապակուց է և ամեն քայլափոխում վախենում է, թե կարող է փշրվել։ Իսկ ա՛յս բոլոր դեպքերում նրա խելագարությունը նման է Համլետի խելագարությանը։ Խնդիրն այն է, որ Ռոդախը, որն իրեն այժմ անվանում է Լիցենցիատ Վիդրիերա, իրեն տված բոլոր հարցերին պատասխանում է այնքան լուրջ ու խորիմաստ, որ բոլորը ապշում են նրա «իմաստուն խելագարության» վրա։ Այս գծով նա դոն Կիխոտի հարազատ եղբայրն է։

Նրան տված հարցերը վերաբերում են ամենաբազմազան խնդիրների. իր դիպուկ և սուր պատասխաններով նա մերկացնում է իր ժամանակվա իսլանական կյանքի այլանդակությունները, ազնվականության պորտաբույծ ու շվայտ կյանքը, հոգևորականության շաղատանությունը,

դատավորների կաշառակերությունը, վաճառականների մեքենայությունները։

Բերենք նրա պատասխաններից մի քանիսը։ Երբ մի անգամ նրան հարցնում էն, որ մի շատ նշանավոր անձնավորություն ցանկանում է նրան իր տանը տեսնել, նա պատասխանում է. «Ներեցեք ինձ, արքունիքի համար ես միանգամայն անպետք մարդ եմ, ես շատ եմ քաշվում և ոչ ոքի քծնել չեմ կարող»։

Փողոցում տեսնելով դատարան գնացող դատավորին, նա ասում է. «Կարող եմ գրազ գալ, որ այս դատավորի կրծքում թունավոր իժեր են վխտում, թանաքամանում պահված են ատրճանակներ, իսկ ձեռքին բռնած ունի կայծակներ, այդ բոլորը նա նախապես պատրաստել է մեղադրյալներին հողմացրիվ անելու համար։ Ես մի ընկեր ունեի, որը նույնպես դատավոր էր, զբաղվում էր քրեական գործերով և բացառապես շատ խիստ դատավճիռներ էր կայացնում, որոնք բնավ էլ չէին համապատասխանում գործած հանցանքի չափին։ Ես նրան հարցրեցի, թե ինչու նա այդպես դաժան և բացահայտորեն անիրավացի որոշումներ է կայացնում։ Նա պատասխանեց. որպեսզի հնարավորություն տա վերադառձ մարմիններին իրենց գթասրտությունը հանդես բերել և մեղմացնել խիստ որոշումը»։ Այլ խոսքով այս ճանապարհով նա աշխատում է բարձրացնել պետական-դատական բարձրագույն օրգանների հեղինակությունը։

Բժիշկների մասին. «Վատ բժիշկների մասին պետք է ասել, որ նրանք ամենավտանգավոր մարդիկ են պետության մեջ։ Ով, իսկապես, դատավորը կարող է կեղծել կամ ձգձգել դատավարությունը, դատավճռի կատարմանը հետևող պալատականը կարող է գործը ձգձգել իր անձնական օգուտը նկատի ունենալով, վաճառականը՝ պլոկել մեզ մինչև վերջին թելը, մի խոսքով բոլոր անձերը, որոնց հետ մենք ըստ անհրաժեշտության գործ ենք ունենում, կարող են մեզ չարիք պատճառել, բայց ոչ ոք իրավունք չունի... մեզ զրկել կյանքից։ Միայն բժիշկները կարող են սպանել և սպանում են մեզ առանց վախենալու... և նրանց հանցագործությունը երբեք չի բացվում, որովհետև տուժողը նույն րոպեին ծածկվում է հողաթմբով»։

Այս ձևով «իմաստուն խելագարը» անդրադառնում է իր ժամանակվա զրեթե բոլոր հրատապ հարցերին։ Հատկանշական է, որ նա էլ վերջում, դոն Կիխոտի նման առողջանում է, բայց այժմ նորմալ վիճակում այդ վերին աստիճանի տաղանդավոր մարդը ոչ մի տեղ աշխատանք չի գտնում։

«Տեսնելով, որ շուտով նա քաղցից մեռնելու է, որոշեց հեռանալ մայրաքաղաքից (Մադրիդից—Հ. Մ.), գնալ Ֆլանդրիա և այնտեղ գործի դնել իր մարմնական ուժերը, քանի որ այստեղ ոչ ոքի նա պետք չեկավ... Օ՜ մայրաքաղաք, մայրաքաղաք, դու փայփայում ու երես ես տալիս ստոր ու պնդերես մուրացկաններին և կործանում ես համեստ ու ար-

ժանավոր մարդկանց։ Դու առատորեն կերակրում ես անամոթ խեղկատակներին և սովամահ ես անում խելոք և ամոթխած մարդկանց»։

Այսպիսի խոսքերով է ավարտում Սերվանտեսը իր նովելը։

Ծանոթանալով Սերվանտեսի երգիծական նովելներին՝ կարող ենք դալ այսպիսի ընդհանուր եզրակացության. նախ՝ այդ նովելները սերտորեն կապված են «Դոն Կիխոտ»-ի հետ և մի տեսակ բանալի են հանդիսանում նրա վեպում շոշափած հարցերը հասկանալու համար։ Հետո, իր այս նովելներում Սերվանտեսը շոշափում է այն հարցերը, որ ավելի վիթխարի ընդգրկումով քննության է առնում իր վեպում։ Նովելները, իհարկե, չունեն վեպի խորությունն ու ընդգրկումը, բայց համենայն դեպս, մեզ օգնում են ավելի ճիշտ ըմբռնելու Սերվանտեսի հասարակական-քաղաքական հայացքները, ինչպես նաև ընդհանուր դիրքորոշումը այն ժամանակվա իրականության նկատմամբ։

Նովելների մյուս, ավելի մեծ խումբը, նվիրված է սիրո, ընտանիքի, սեռերի փոխհարաբերության և սրանց հետ կապված հարցերին։

Ինչպես Վերածնության դարաշրջանի հումանիստների, այնպես էլ Սերվանտեսի համար սերը մարդկային բնական էության ամենահզոր արտահայտություններից մեկն է և ոչ մի ասկետական-կրոնական կաշկանդում ու «փիլիսոփայություն» մարդուն չի կարող զրկել իր բնական էությունից։ Սերվանտեսի նովելներն ուղղված են ոչ միայն միջնադարյան ասկետիզմի, այլև ֆեոդալական դասային պատնեշների դեմ։

Ամուսնության բնագավառում դասային այդ պատնեշների դեմ են ուղղված «Բարեծնունդ Ամանվացուհին», «Սինյորա Կոռնելիա» և «Գնչուհի» նովելները։

«Բարեծնունդ Ամանվացուհու» մեջ Սերվանտեսը պատկերում է երկու երիտասարդ ազնվականների, որոնք հեռանալով (փախչելով) տնից, հագուստները փոխելով, վարում են պիկարոյական արկածախնդիր կյանք։ Քաղաքից քաղաք թափառելու ժամանակ նրանք լսում են մի ամանվացուհու չնաշխարհիկ գեղեցկության մասին, որոշում են գնալ այն հյուրանոցը, որտեղ գտնվում է գեղեցկուհին և անպայման տեսնել նրան։ Կոստանսային տեսնելու համար (այդպես է գեղեցկուհու անունը) երիտասարդներից մեկը՝ Թոմաս դե Ավենդինոն հյուրանոցի տիրոջ մոտ ծառայության է մտնում, իսկ նրա ընկերը՝ Դիեգո դե Կաբրասիոն դառնում է ջրկիր։ Թոմասը տեսնելով Կոստանսային՝ սիրահարվում է նրան, ցանկանում է ինչ գնով էլ լինի շահի նրա սերը և ամուսնանա նրա հետ, բոլորովին հաշվի չառնելով, որ ինքը ազնվական է, իսկ Կոստանսան ցածր ծագում ունեցող մի աղջիկ, որը հյուրանոցում սև աշխատանք է կատարում։

Երբ Դիեգոն ծաղրում է ընկերոջ սերը, նկատի ունենալով Կոստանսայի ցածր ծագումը և ամանվացուհի լինելու հանգամանքը, Թոմասը

պատասխանում է. «Նա ծառայում է պանդոկում, այդ ես չեմ բացատրում, բայց ասա ինձ, ի՞նչ կարող եմ ես անել, երբ զգում եմ, թե ինչպես ճակատագրի գաղտնի ուժը ինձ գրավում է, իսկ գիտակցաբար կատարած ընտրությունը նույնիսկ ինձ ստիպում է նրան աստվածացնել։ Լսի՛ր բարեկամ,—շարունակեց Թոմասը,—ես ուղղակի ի վիճակի չեմ քեզ բացատրելու, թե որ չափով սերը բարձրացնում է և մեծացնում նրա, ինչպես դու ես անվանում, արհամարհելի ամանլվացուհու կոչումը։ Երբ մի ակնթարթ ես նայում եմ նրան, որքան էլ տարօրինակ թվա՝ նրա ստորացուցիչ ամանլվացուհի լինելու վիճակի վրա, հենց նույն րոպեին այդ միտքը անհետանում է նրա գեղեցկության, նրա հրապույրի, նրա հանդարտության, նրա զսպվածության ու համեստության առաջ, որոնք միանգամից պարզում են, որ այդ կոպիտ կեղևի տակ թաքնված է իր արժեքով ու արժանիքներով շատ մեծ ու թանկագին հանք։ Մի խոսքով, ինչ էլ որ լինի, ես նրան ուժգին սիրում եմ, բայց ոչ այնպես, ինչպես սիրում էի ուրիշներին. այժմ իմ սերը այնքան անբիծ է, որ չգիտի այլ ցանկություն, բացի նրան ծառայելուց և այն վիճակին հասնելուց, որ Կոստանսան նույնպես ինձ սիրի և պատասխանի նույնքան մաքուր սիրով, ինչպիսին իմն է»։

Այսպիսով, հարուստ ազնվականի որդին սիրում է մի հասարակ ամանլվացուհու, արհամարհելով դասային տարբերությունները։ Նա ցանկանում է ամուսնանալ նրա հետ և, վերջ ի վերջո, ամուսնանում է։ Ճիշտ է, վերջում պարզվում է, որ Կոստանսան նույնպես բարձր ծագում ունի։ Նա Թոմասի ընկերոջ հոր և մի ազնվական կնոջ գաղտնի կապերի ծնունդն է, ապօրինի զավակ։ Կոստանսայի մայրը «խայտառակությունը» ծածկելու համար Կոստանսային հենց ծնվելու օրը հանձնել է պանդոկապետի խնամքին, ինքը անհետացել, իսկ հետո պարզվում է, որ մահացել է։ Կոստանսան մեծացել է, չիմանալով իր ծագման մասին։ Բայց այս բոլորը, վերջ ի վերջո, էական նշանակություն չունեն։ Եթե Կոստանսայի ծագումը վերջում չպարզվեր, միևնույն է, Թոմասը պետք է ամուսնանար, որովհետև նրա, ինչպես նաև Կոստանսայի սերը դասային պատնեշներ չեն ճանաչում։

Այդ նույն հարցը Սերվանտեսը քննության է առնում նաև «Սինյորա Կոռնելիա» նովելում։

Կոռնելիան հարուստ ազնվականի աղջիկ է, բայց նա սիրում է Ֆերրարայի իշխան Ալֆոնս դե Էստեին։ Սերը փոխադարձ է, բայց խիստ գաղտնի է պահվում, որովհետև Ալֆոնսը վախենում է, որ մայրը չի համաձայնվի մի այդպիսի ամուսնության։ Դե Էստեների համար Կոռնելիան, որքան էլ ազնվական ծագում ունենա, միևնույն է, չի կարող «արժանավոր» հարսնացու լինել։ Սիրային գաղտնի կապերի արդյունքը լինում է այն, որ Կոռնելիան երեխա է ունենում։ Կոռնելիայի եղբայրը

(ծնողները մահացած են) խիստ անհանգստացած է, նա չի հավատում, որ Ալֆոնս դե Էստեն կամուսնանա իր քրոջ հետ։ Կոռնելիան էլ ծանր օրեր ապրելով, նույնպես սկսում է կասկածել, նկատի ունենալով դասային այն մեծ տարածությունը, որ գոյություն ունի իր և Ալֆոնսի միջև։ Բայց, վերջ ի վերջո, նովելը ավարտվում է նրանց ամուսնությամբ։ Ալֆոնսը Կոռնելիային հրապարակորեն հռչակում է իր օրինական կինը և ընդունում, որ ինքը նրա որդու հայրն է։ Այսպիսով, այստեղ նույնպես սերը փշրում է դասային պատնեշը։

Մասամբ այլ բնույթ ունի «Գնչուհի» նովելը։ Ճիշտ է, այստեղ նույնպես դլխավորը դարձյալ դասային պատնեշներն են, բայց, բացի դրանից, Սերվանտեսը այստեղ առաջ է քաշում նաև մի այլ հարց։

Գլխավոր հերոսներից մեկը դարձյալ ազնվականի որդի է, դոն Խուան անունով, որն այնպես է սիրահարված գնչուհի Պրեսոսային, որ մոռանալով իր դիրքն ու դասային բարձր ծագումը, ցանկանում է ամուսնանալ նրա հետ։ Պրեսոսան, որը ոչ միայն շատ գեղեցիկ, այլև վերին աստիճանի խելոք, զարգացած աղջիկ է, երիտասարդի առաջ այսպիսի պայման է դնում. այն, որ նա իրեն սիրում է, այդ վատ չէ, բայց ինքը պետք է համոզվի, որ իսկապես նա սիրում է իրեն։ Բացի այդ, այսօր նա կարող է սիրել, իսկ որոշ ժամանակ անց հիասթափվել, չսիրել և թողնել իրեն։ Դրա համար անհրաժեշտ է, որ ամուսնանալուց առաջ նրանք մեկը մյուսին ավելի մոտիկից ճանաչեն։ Երիտասարդը պետք է թողնի իր հայրենի տունը, դառնա գնչու և միանա իրենց թափառախմբին և երկու տարի ապրի իրենց կյանքով։ «Այդ ժամանակամիջոցում ես կաշխատեմ ուսումնասիրել ձեր բնավորությունը, իսկ դուք՝ իմ, եթե երկու տարին անցնելուց հետո կպարզվի, որ դուք դարձյալ բավական եք ինձնով, իսկ ես ձեզնով, միայն այդ ժամանակ ես կդառնամ ձեր կինը, իսկ մինչ այդ ես ձեզ հետ կվարվեմ, ինչպես քույրը եղբոր հետ։ Դուք պետք է հաշվի առնեք նաև այն, որ այդ ժամանակամիջոցում գուցե ձեր աչքերը կրասիրեն (որոնք այժմ իհարկե կուրացած են, կամ, համենայն դեպս, մթագնված), և դուք այն ժամանակ կտեսնեք, թե ինչպես վարվեք...»։

Երիտասարդը համաձայնվում է և թողնելով ամեն ինչ, միանում է գնչուների թափառախմբին։ Հենց առաջին օրը դոն Խուանը սկսում է խանդել։ Պրեսոսան նրան ասում է. «Իմացեք, ես միշտ պետք է միանգամայն ազատ լինեմ, ես չեմ ցանկանում վշտանալ և տանջվել խանդի կասկածներից, բայց ես երբեք դուրս չեմ գա սահմաններից և ամեն մեկը հարյուր կիլոմետրի վրա կարող է տեսնել, որ իմ ազատությունը խըստորեն միացած է առաքինության հետ։ Առաջին պարտականությունը, որ ես դնում եմ ձեր վրա, այդ ինձ վստահելու պարտականությունն է։ Նկատի ունեցեք նաև, որ սիրահարները, որոնք սկսում են նրանով, որ խանդում են, կամ խելոք չեն, կամ խիստ ինքնավստահ են»։

Շատ շուտով դոն Խուանը մտերմանում է գնչուների հետ, վայելում նրանց սերն ու հարգանքը։ Եվ ահա գնչուների սովորության համաձայն, երբ ծեր գնչուներից մեկը հանդիսավոր կերպով Պրեսոսային հանձնում է դոն Խուանին կնության, Պրեսոսան դիմելով նրան՝ ասում է. «Ջնայած այս սինյոր օրենսդիրները իրենց օրենքների համաձայն որոշեցին, թե ես քոնն եմ և իբրև այդպիսին ինձ քեզ հանձնեցին, ես իմ սրտի օրենքի համաձայն, որը ուժեղ է բոլոր մնացածներից, հայտարարում եմ, որ քոնը կլինեմ միայն այն դեպքում, եթե դու կատարես այն պայմանները, որոնց մասին մենք խոսել ենք... նրանք, իհարկե, կարող են քեզ տալ իմ մարմինը, բայց ոչ իմ հոգին, որը ազատ է, ծնվել է ազատ և կլինի ազատ, ինչքան որ ես ցանկանամ... Ես չեմ ցանկանում, որ դու ինձ հետ վարվես, ինչպես որսորդը, որը հասնելով մի նապաստակի հետևից, նրան բռնում է, բայց բաց է թողնում, որ մի այլ նապաստակի բռնի։ Պատահում է, երբ աչքերը խաբվում են, որ առաջին հայացքից թերթոսկին նույնքան լավ է թվում, ինչպես և իսկականը և մի քիչ սպասելով նրանք ավելի լավ կտեսնեն այն տարբերությունը, որ գոյություն ունի իսկականի և կեղծի միջև։ Այդպես էլ իմ գեղեցկությունը, որ քո պնդումով ավելի պայծառ է, քան արևը և ոսկուց ավելի բարձր ես գնահատում։ Ինչ իմանամ, գուցե մոտիկից այն քեզ ստվեր կթվա, իսկ ստուգելուց հետո կպարզվի, որ կեղծ է այն։

Ես քեզ մտածելու և կշռադատելու համար երկու տարի ժամանակ եմ տվել..., որովհետև եթե գնում ես մի այնպիսի առարկա, որից մինչև կյանքիդ վերջը չես բաժանվելու, ապա միանգամայն օրինական է ավելի մեծ ուշադրություն դարձնել, հանգամանորեն նայել, թե ինչ արժանիքներ և ինչ թերություններ ունի... որովհետև ես չեմ ընդունում իմ ղեղակլիցների բարբարոսական սովորությունը՝ թողնել կանանց կամ պատժել նրանց, երբ ցանկանան և քանի որ ես չեմ անի պատժելու արժանի որևէ բան, ապա ես չեմ ցանկանում այնպիսի ամուսին ունենալ, որն իր քմահաճույքով կարող է ինձ թողնել»։

Վերջ ի վերջո սահմանված ժամկետն անցնելուց հետո նրանք ամուսնանում են, որովհետև իրար լավ ուսումնասիրելուց և ճանաչելուց հետո նրանց սերը դառնում է ավելի խոր, գիտակցական ու տևական։

Ճիշտ է, այս նովելը նույնպես առաջինի նման անսպասելի վերջավորություն ունի։ Բառացիորեն վերջին մոմենտին պարզվում է, որ Պրեսոսան նույնպես ունի ազնվական ծագում. նրան շատ փոքր հասակից գողացել է ծեր գնչուհին, դաստիարակել և մեծացրել իր մոտ, բոլորին հավատացնելով, թե նա իր թոռն է։ Հետագայում Իսպանիայի քաղաքներից մեկում, մի գողության ու մարդասպանության կապակցությամբ Պրեսոսան և Անդրեսը (դոն Խուանի փոխված «գնչուական» անունն է) ձերբակալվում են։ Հետո պարզվում է, որ Պրեսոսան այդ քա-

զաքի կորրեխիդորի (քաղաքագլխի) աղջիկն է և մի ժամանակ կոչվելիս է եղել Կոստանսա։

Բայց ինչպես նախորդ նովելում, այնպես էլ այստեղ, վերջ ի վերջո, նրանց դասային հավասար վիճակը ոչ մի էական դեր չի խաղում նրանց ամուսնության մեջ։ Դա էական նշանակություն ունի միայն Պրեսոսայի և Անդրեսի ծնողների համար։ Հատկանշական է այսպիսի մի մոմենտ. Պրեսոսան ազատվում է բանտից և գալիս ծնողների մոտ։ Սրանք, իհարկե, շատ են ուրախանում, բայց միաժամանակ զայրանում են ծեր գնչուհու վրա, որը շատ լավ իմանալով իրենց աղջկա բարձր ծագման մասին, ցանկացել է նրան ամուսնացնել Անդրեսի հետ, այն էլ մի այնպիսի մարդու հետ, որը ոչ միայն գնչու է (ծնողները այդպես են կարծում), այլև գող ու մարդասպան։ Եվ որքան մեծ է լինում նրանց զարմանքը, երբ Պրեսոսան պնդում է, որ ինքը բացի Անդրեսից ուրիշ ոչ մեկի հետ չի ամուսնանա, որովհետև ինքը սիրում է նրան և այդ սերը խորն է ու փոխադարձ։ Ծնողները սկզբում մերժում են Պրեսոսայի խնդիրը, բայց երբ հետո իմանում են, որ Անդրեսը նույնպես ազնվական ծագում ունի, համաձայնվում են։

Ծնողներն իբրև հին ազնվական տրադիցիաների ներկայացուցիչ, այլ կերպ էլ չէին կարող վարվել։ Բայց Պրեսոսայի և Անդրեսի համար դա ոչ մի նշանակություն չունի։ Դոն Խուանը Պրեսոսային սիրել է, չիմանալով նրա ազնվական ծագման մասին, և նա վաղուց ամուսնացած կլիներ, եթե Պրեսոսան այդպիսի պայման չդներ նրա առաջ։ Ինքը Պրեսոսան էլ նույնպես չի իմացել իր ծագման մասին, մինչև վերջին մոմենտը նա կարծել է, թե գնչուհի է։ Այս հարցում, որպեսզի ոչ մի թյուրիմացություն չլինի, Սերվանտեսը մի այսպիսի տեսարան է նկարագրում։ Պրեսոսայի հայրը իմանալով դոն Խուանի բարձր ծագման մասին, նրան մի այսպիսի հարց է տալիս. «Ես այնուամենայնիվ կցանկանայի իմանալ Անդրեսից, ինչ կլիներ, եթե ճակատագիրը հաջողեր նրա ամուսնությունը առանց անախորժությունների ու ցնցումների, նա իրեն երջանիկ կզգա՞ր անկախ այն բանից, թե ով է նա՝ Անդրես, թե դոն Խուան»։ Այս հարցին երիտասարդը պատասխանում է այսպես. անկախ այն բոլորից նա իրեն կհամարեր աշխարհի ամենաերջանիկ մարդը, նա սիրել է Պրեսոսային, գնչու է դարձել այդ սիրո հրամայական թելադրանքով և նա կամուսնանար որպես Անդրես (գնչու), թե դոն Խուան (ազնվական), իսկ աղջիկը որպես Պրեսոսա (գնչուհի), թե Կոստանսա (ազնվականուհի), ոչ մի նշանակություն չունի. էականը նրանց սերն է, հարգանքը և այն, որ նրանք երկու տարվա ընթացքում փոխադարձաբար ճանաչել են իրար և եկել այն եզրակացության, որ նրանք կարծես ծնվել են իրար պատկանելու համար։

Ամուսնությունից առաջ իրար փոխադարձաբար լավ ուսումնասի-

թելու և ճանաչելու հարցը Սերվանտեսը առաջ է քաշել նաև «Մեծահոգի երկրպագուն» նովելում։

Սերվանտեսը մի այլ հարց նույնպես շատ հաճախ առաջ է քաշում և նույնիսկ շեշտում իր նովելներում. դա այն է, որ ամուսնության ժամանակ շատ վճռական դեր են խաղում ոչ միայն նյութական նկատառումները՝ օժիտը, հարստությունը, այլև, այսպես ասած, աղչկա արտաքին գեղեցկությունը։

Սերվանտեսը, իհարկե, կանանց գեղեցկությունը չի թերագնահատում, կարելի է նույնիսկ պնդել, որ նա կանանց գեղեցկության երկրպագուներից մեկն է։ Բոլորովին պատահական չէ, որ նրա նկարագրած բոլոր դրական հերոսուհիները չնաշխարհիկ գեղեցկության տեր աղջիկներ են։ Նույնիսկ թեթև վարքի տեր կանանցից մի քանիսը նույնպես գեղեցկուհիներ են։

Բայց Սերվանտեսը գտնում է, որ ամուսնական երջանիկ կյանքի համար կնոջ արտաքին գեղեցկությունը միայն բավական չէ։ Այստեղ անհրաժեշտ է նաև կնոջ ներքին տվյալները, նրա, այսպես ասած, ներքին գեղեցկությունը իրրև մարդ։

Այս հարցին է նվիրված մասնավորապես **«Անգլիական իսպանուհին»** *նովելը։*

Անգլիական նավապետներից մեկը Իսպանիայի Կադիքս քաղաքից իր հետ Անգլիա է տանում յոթ տարեկան Իսաբելլային, որին քաղաքի փողոցներից մեկում հանդիպել էին նավաստիները և իրենց հետ բերել նավ։ Իսաբելլան, որ դարձյալ հեքիաթային գեղեցկություն ունի, դաստիարակվում է նավապետի տանը՝ նրա փոքրիկ տղայի՝ Ռիկարդոյի հետ միասին։ Երբ նրանք մեծանում են, Ռիկարդոն սիրահարվում է Իսաբելլային. սերը փոխադարձ է, և նավապետը իր կնոջ հետ միասին համաձայնվում են նրանց ամուսնությանը։ Երբ գոյություն ունեցող կարգի համաձայն անգլիական թագուհուց ամուսնանալու թույլատվություն են խնդրում, թագուհին Իսաբելլային տեսնելու ցանկություն է հայտնում։ Շատ և շատ հավանելով Իսաբելլային, հատկապես նրա գեղեցկությունը, թագուհին այսպիսի պատասխան է տալիս՝ նա ոչինչ չունի այդ ամուսնության դեմ, միայն Ռիկարդոն ամուսնանալուց առաջ պետք է մեծ սխրագործություն կատարի ծովում ի փառս իր հայրենիքի, մինչ այդ Իսաբելլան կմնա իր մոտ՝ պալատում։

Կատարելով թագուհու կամքը, Ռիկարդոն հատուկ պատրաստված նավով դուրս է գալիս ծով, մարտի բռնվում ծովահենների հետ և վերջ ի վերջո մեծ հաղթանակներով վերադառնում հայրենիք։ Նա իր հետ Անգլիա է բերում նաև Իսաբելլայի ծնողներին, որոնց պատահաբար ազատում է գերությունից։ Բայց մինչև Ռիկարդոյի վերադարձը, Իսաբելլայի հետ մեծ դժբախտություն է պատահում։ Պալատական ազնվականներից

մեկը հետապնդում է նրան, հավատացնում, որ սիրում է, նույնիսկ ամուսնանալու առաջարկություն անում, բայց Իսաբելլան վճռականապես մերժում է պալատական պճնամոլին։ Իսաբելլային պատժելու համար նրան թույն են խմեցնում, որի հետևանքով նա ծանր հիվանդանում է, և չնայած բժիշկները փրկում են նրա կյանքը, բայց առողջանալուց հետո Իսաբելլայի գլխի մազերը, ինչպես նաև հոնքերը և արտևանունքները թափվում են, երեսը ուռչում, աչքերը չրակալում։ «Նա այնքան սարսափելի դարձավ, որ եթե մինչ այդ գեղեցկության հրաշք էր, այժմ դարձավ այլանդակության մարմնացում»։

Չնայած դրան, Ռիկարդոն թագուհուն խնդրում է համաձայնվել իրենց ամուսնությանը, թույլ տալ, որ Իսաբելլան գա իրենց տուն։ Այն սերը, որ Ռիկարդոն տածում էր Իսաբելլայի նկատմամբ, այժմ «նրա մարմնից փոխադրվել է հոգին»։ Իսաբելլան, ճիշտ է, կորցրել է իր արտաքին գեղեցկությունը, բայց պահպանել է իր «բոլոր արժանավորությունները»։

Սակայն Ռիկարդոյի ծնողները խիստ առարկում են և համաձայն չեն նրանց ամուսնությանը։ Իսաբելլայի ծնողները նույնպես կասկածանքով են նայում մի այդպիսի ամուսնությանը։ Բայց Ռիկարդոն համառորեն պնդում և ոչինչ չի ցանկանում լսել։ Այդ ժամանակ ծնողները դիմում են այսպիսի միջոցի. նրանք իրենց տուն են հրավիրում մի գեղեցկուհու, ցանկանալով Ռիկարդոյին ամուսնացնել նրա հետ։ Բայց գեղեցկուհու գործադրած բոլոր ջանքերը ոչ մի արդյունք չեն տալիս։ Ռիկարդոն մնում է անտարբեր նրա նկատմամբ։

«Իսաբելլա, հոգյակս,— ասում է Ռիկարդոն,— չնայած այն մեծ սիրուն, որ տածում են իմ նկատմամբ հայրս և մայրս, այնուամենայնիվ նրանք վատ գիտեն, թե որքան ուժեղ եմ քեզ սիրում։ Նրանք տուն են հրավիրել մի շոտլանդուհու և ցանկանում են ինձ ամուսնացնել նրա հետ... Հրավիրելով այդ աղջկան, նրանք երևի մտածել են, թե նրա գեղեցկությունը կարող է իմ սրտից ջնջել քո պատկերը։ Բայց այն ժամանակից սկսած, երբ ես քեզ սիրեցի, իմ սերը իր վերջնական նպատակը մարմնական ցանկությունների բավարարությունը չի համարել։ Ճիշտ է, քո մարմնական գեղեցկությունը գերում էր իմ զգացմունքները, բայց քո առաքինությունները այնպես են շղթայել սիրտս, որ եթե ես քեզ սիրում էի առաջ, երբ գեղեցիկ էիր, այժմ պաշտում եմ, երբ դարձել ես տգեղ... Ես պատրաստ եմ քո ամուսինը դառնալ, եթե դու ինձ այդ մեծ պատվին արժանացնես»։

Ռիկարդոն ծնողներին հայտնում է, որ ինքը կամուսնանա շոտլանդուհու հետ, միայն թե այժմ պետք է գնա Հռոմ «խիղճը հանգստացնելու համար»։ Նա միաժամանակ պայմանավորվում է Իսաբելլայի հետ, որ երկու տարուց հետո նրանք անպայման կհանդիպեն Իսպանիայում։

Իսաբելլան ծնողների հետ գնում է Իսպանիա, մեկ և կես տարի անց Ռիկարդոյի ծնողներից նամակ է ստանում, որտեղ նրանք հայտնում են, որ իրենց որդին սպանված է: Երկու տարին լրանալուց հետո Իսաբելլան որոշում է վանք մտնել. նա արդեն առողջացել է, մազերը եկել են և վերականգնվել է նախկին գեղեցկությունը: Բայց հենց միանձնուհի օծվելու ծիսակատարության ժամանակ Ռիկարդոն հայտնվում է: Բանից պարզվում է, որ նա ընկել է ծովահենների ձեռքը, եղել է գերության մեջ և մեծ փորձություններից հետո վերջ ի վերջո հաջողվել է ազատվել: Ջնայելով հոգևորականության զայրույթին, Իսաբելլան հրաժարվում է վանք մտնելու մտադրությունից և ամուսնանում Ռիկարդոյի հետ:

Ինչպես տեսնում ենք, դարձյալ անսպասելի վերջավորություն ունեցող մի նովել. այնուամենայնիվ վերջում Իսաբելլան բուժվում է և վերականգնում նախկին չնաշխարհիկ գեղեցկությունը: Բայց, ինչպես տեսանք, Ռիկարդոն պատրաստ էր առանց այդ գեղեցկության էլ ամուսնանալ Իսաբելլայի հետ, նկատի ունենալով նրա ներքին, հոգեկան գեղեցկությունը, նրա մարդկային լավագույն հատկություններն ու արժանիքները: Հենց այս էլ Սերվանտեսը, վերջ ի վերջո, շեշտում է նովելի մեջ, այն միտքը հայտնելով, որ արտաքին գեղեցկությունը շատ լավ է, իհարկե, բայց դեռ բավական չէ ամուր ու հաստատ ընտանիք ստեղծելու համար: Շոտլանդուհին ոչ պակաս գեղեցկուհի է, բայց այնպիսի գծեր է դրսևորում, որ Ռիկարդոն ավելի շուտ կկախվեր, քան թե կամուսնանար նրա հետ:

Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում այն նովելները, որտեղ Սերվանտեսը քննադատում է նյութական հաշիվների վրա տեղի ունեցող ամուսնությունը և, մանավանդ, երբ նա պատկերում է, թե ինչպես կնոջ մարմինն ու գեղեցկությունը իբրև ապրանք, վաճառքի առարկա է դարձել:

Այս շարքի նովելներին իբրև նախերգանք կարող է ծառայել «Խանդոտ էստրեմադուրցին»:

Սերվանտեսը, ըստ երևույթին, իր ժամանակվա ամուսնական կյանքի ամենաայլանդակ երևույթներից մեկը համարում էր այն բավականաչափ տարածված երևույթը, երբ զառամյալ ծերունին հարստության կամ պարզապես ոսկու ուժով ամուսնանում էր տասնչորս-տասնհինգ տարեկան աղջկա հետ: Մի այդպիսի դեպք, ինչպես տեսանք, նա նկարագրել էր «Խանդոտ ծերունին» ինտերմեդիայում: Նույն հարցին է նվիրված նաև վերոհիշյալ նովելը: Գլխավոր մոմենտները այստեղ գրեթե նույնությամբ կրկնվում են: Նորությունն այն է, որ նովելի հերոսը՝ Ֆիլիպո դե Կարիասալեսը իր հսկայական հարստությունը կուտակել է Ամերիկայում: Մինչև Ամերիկա գնալը նա աղքատ մի հիդալգո էր, բայց այնտեղ այն-

քան ոսկի է կուտակում, որ «եթե առաջ նա աղքատությունից չէր կարողանում քնել, ապա այժմ չի կարողանում քնել հարստությունից»։

Վերադառնալով հայրենիք, արդեն խոր ծերության հասակում, երբ զարձել էր ութսուն տարեկան, նա որոշում է ամուսնանալ այն էլ տասնհինգամյա մի երեխայի՝ գեղեցկուհի Լեոնորայի հետ։ «Այդ աղջիկը գեղեցիկ է... ես եթե ամուսնանամ նրա հետ, նրան կփակեմ տանը, կդաստիարակեմ իմ բարքերի համաձայն, և նրա մեջ կարմատավորվի այնպիսի բնավորություն, ինչպիսին ես կթելադրեմ։ Նրա հետ միասին օժիտ կտան թե չէ, դրան չենք նայի, քանի որ երկինքը այնքան է տվել, որ երկուսով կարող ենք ապրել։ Բացի այդ, հարուստ մարդիկ ամուսնության մեջ ոչ թե պետք է հարստություն որոնեն, այլ ուրախություն, որովհետև ուրախությունը երկարացնում է կյանքը, իսկ ամուսնական դառնությունը կրճատում է այն...»։

Վճարելով քսան հազար դուկատ, ութսունամյա ծերունին ամուսնանում է տասնհինգամյա Լեոնորայի հետ, ավելի ճիշտ՝ պարզապես գնում է նրան։ Ամուսնական կյանքի այն բերկրանքը, որի մասին երազում էր ծերունի հիդալգոն, այնպես էլ նրա համար մնում է անմատչելի մի բան։ Բանից պարզվում է, որ ոսկին չի կարող ոչնչացնել նրանց մեջ եղած տարիքի հսկայական տարբերությունը և դրանից բխող ընտանեկան կյանքի բոլոր այլանդակությունները։ Նրանք սկզբից մինչև ծերունու հանկարծակի մահը մնում են օտար, իրար համար անհասկանալի։ Սրա վրա ավելանում է հիդալգոյի հրեշավոր խանդը, չնայած դրա համար նա ոչ մի հիմք չունի։ Ասենք խանդոտ մարդու համար հիմք էլ պետք չէ, ինչպես ասում է Սերվանտեսի հերոսուհիներից մեկը՝ Պրեսոսան. «խանդը երբեք բանականությանը ազատ չի թողնում, որպեսզի մարդը առարկաները տեսնի այնպես, ինչպես նրանք կան, խանդոտները միշտ հեռադիտակով են նայում, որը փոքր առարկաները մեծացնում է, մեծերը՝ փոքրացնում, ենթադրությունը վերածում ճշմարտության»։

Հենց նույն բանը տեղի է ունենում ծերունի հիդալգոյի հետ։ Չնայած Լեոնորան մինչև վերջ մնում է հավատարիմ իր ամուսնական պարտքին և հարմար առիթին նույնիսկ չի դավաճանում նրան, այնուամենայնիվ, հիդալգոն վշտից մահանում է, իսկապես համոզված լինելով, թե Լեոնորան դավաճանել է իրեն։ Սերվանտեսը կարծես թե գիտակցաբար Լեոնորայի հավատարմությունը շեշտելու համար, ամուսնու մահից հետո նույնիսկ նրան չի ամուսնացնում նրան հետապնդող երիտասարդի հետ։ Լեոնորան որոշում է գնալ վանք և դառնալ միանձնուհի։

Սերվանտեսի երգիծանքը ավելի սպանիչ է դառնում, երբ խոսում է այնպիսի ամուսնական կապերի մասին, երբ ամուսնությունը երկու կողմից դիտվում է իբրև մի սովորական, բայց վերին աստիճանի խորամանկորեն կազմակերպված առևտրական գործարք։

Մի այդպիսի դեպք է նկարագրված «Խաբեական ամուսնություն» հովելում:

Տնտեսական գործերը կարգավորելու նպատակով Կամպասանոն որոշում է ամուսնանալ Էստեֆանիայի հետ. վերջինս, որ նույնպես նույն նկատառումներով ամուսին է որոնում, հավատացնում է Կամպասանոյին, որ ինքը ունի սենյակ և այնքան օժիտ, որ եթե վաճառի, ապա կըստանա երկու հազար հինգ հարյուր էսկուդո: Կամպասանոն իր հերթին պարծենում է հարսնացուի առաջ, որ ինքը նույնպես ունի մի մեծ ոսկե շղթա, ոսկյա այլ իրեր և եթե իր ունեցածը ցանկանա վաճառել, ապա դրանց դիմաց կստանա երկու հազար դուկատ:

Այսպես փոխադարձաբար իրար խաբելով՝ նրանք ամուսնանում են, ամեն մեկը հույս ունենալով, որ ապրելու է մյուսի հաշվին: Բայց հետո պարզվում է, որ այն սենյակը և օժիտը, որի մասին խոսում էր Էստեֆանիան, իրեն չի պատկանում, դա նրա ընկերուհու սենյակն է, ամբողջ ունեցվածքն էլ նրան է պատկանում: Ընկերուհին ժամանակավորապես հեռանալով քաղաքից, բնակարանը հանձնում է Էստեֆանիային: Օգտվելով այդ հանգամանքից, Էստեֆանիան ընկերուհու ունեցվածքը ներկայացնում է որպես իր օժիտ և ամուսնանում, հույս ունենալով, որ հետո ամուսնու հետ կարող է լեզու գտնել:

Բայց ժամանակից շուտ վերադառնում է ընկերուհին, որը նույնպես ամուսնացել է: Էստեֆանիան ամուսնու հետ պետք է հեռանա սենյակից: Վերջում, երբ պարզվում է, որ Էստեֆանիան ոչինչ չունի՝ ո՛չ ոսկի, ո՛չ օժիտ և ո՛չ էլ նույնիսկ հագուստ, Կամպասանոն որոշում է նրա հետ դատաստան տեսնել, բայց Էստեֆանիան ավելի ճարպիկ է դուրս գալիս. ամուսնու ձեռքից վերցնելով նրա բոլոր թանկարժեք իրերը՝ անհայտանում է: Եվ ի՞նչ է պարզվում. ոսկի մեծ շղթան և այլ թանկարժեք իրերը արույրից են պատրաստված, այլ խոսքով կեղծ են և առանձին մի արժեք չեն ներկայացնում: «Ես ցանկանում էի խաբել, բայց իմ սեփական զենքով ինձ խաբեցին»,— եզրակացնում է վշտից հիվանդանոց ընկած և այնտեղից հենց նոր դուրս եկած Կամպասանոն: Նրա մազերը, հոնքերը և արտևանունքները թափվել են, ոտքերը հազիվ են շարժվում. «Իմ հիվանդությունը քայլում էր աղքատության հետ միասին, իսկ աղքատությունը կործանում է մեր պատիվը, ոմանց տանելով դեպի կախաղան, ոմանց նետելով հիվանդանոց...»:

Այս շարքի գործերը Սերվանտեսը մի տեսակ ամփոփում է «Կեղծ մարաֆույրը» նովելով:

Իր ստեղծագործություններում, այդ թվում նաև «Դոն Կիխոտ»-ում, Սերվանտեսը շատ հաճախ է անդրադառնում այն ժամանակվա Իսպանիայի հասարակական կյանքի ամենաայլանդակ երևույթներից մեկին՝ պառնկությանը: Ծայրահեղ կարիքն ու աշխատավորական լայն մաս-

սանների համատարած աղքատացումը հաղարսվոր երիտասարդ կանանց քշում էր դեպի հասարակական տները, ստիպում զբաղվել իրենց մարմնի վաճառքով։ Դա մի այնպիսի տխուր երևույթ էր, որի կողքով չէր կարող անցնել Սերվանտեսը։ Անդրադառնալով այդ հարցին, Սերվանտեսը գծում է երկու տիպի, երկու կարգի անառակ կանանց. մի խմբին պատկանում են այն կանայք, որոնք կարիքից դրդված իրենց համար իբրև ապրուստի միակ հնարավոր միջոց ընտրել են անառակությունը։ Սերվանտեսը մի ներքին ցավով ու համակրանքով է խոսում սրանց մասին և գծում շատ հաճախ համակրելի կերպարներ։ Մյուս խմբին պատկանում են նրանք, ովքեր օգտվելով երիտասարդ աղջիկների նյութական ծանր վիճակից, նրանց մարմնի վաճառքը դարձնում են իրենց համար եկամտի աղբյուր։ Նրանց համար կնոջ մարմինն ու գեղեցկությունը ոչնչով չի տարբերվում շուկաներում վաճառվող այլ ապրանքներից, միայն ամբողջ գաղտնիքն այն է, որպեսզի որքան հնարավոր է թանկ վաճառվի։

Հենց այսպիսի երկու կերպար է գծված «Կեղծ մորաքույրը» նովելում։

Հումանիստ Սերվանտեսի համար պոռնկությունը հակասում է մարդու բուն էությանը, և նա ամենայն վճռականությամբ դատապարտում է այդ երևույթը, միաժամանակ քաջ գիտակցելով, թե ինչի հետևանք է այն։

Անցնելով Սերվանտեսի նովելների առանձնահատկություններին, նախ պետք է նշել, որ «Դեկամերոն»-ի համեմատությամբ նրանք աչքի են ընկնում իրենց բավականին մեծ ծավալով։ Սերվանտեսը շատ է սիրում կյանքը ավելի լայն ընդգրկել, որի հետևանքով և նրա նովելները իրենց ծավալով ավելի շուտ մոտենում են վիպակին։

Երկրորդ առանձնահատկությունն այն է, որ Սերվանտեսը չի բավարարվում արտաքին իրադարձությունների նկարագրությամբ, նույնիսկ այն նովելներում, որոնք բավականին շեշտված արկածային բնույթ ունեն։ Իրականության ռեալիստական նկարագրության հետ միասին նա մեծ ուշադրություն է դարձնում մարդկանց հոգեբանության վրա։ Հերոսների ներքնաշխարհը, նրանց ապրումներն ու խոհերը, նրանց զգացմունքները, վիշտն ու թախիծը, սերը, հիասթափությունը, խանդը, մի խոսքով՝ մարդու հոգեկան կյանքը իր բարդ ու ամենաբազմազան կողմերով Սերվանտեսը նկարագրում է մեծ սիրով ու վարպետությամբ։ Այդ պատճառով էլ նրա հանդես բերած հերոսները վերին աստիճանի կենդանի են, կոնկրետ, տիպական, ընդհանրացված ու անհատականացված։

Սերվանտեսը նույնիսկ փորձել է հոգեբանական նովել գրել, ինչ-

պես օրինակ՝ «Խանդոտ էստրեմադուրցին» կամ «Արյան ձայները», մի բան, որ մենք նրա նախորդների մոտ չենք հանդիպում։

Հատկանշական է նաև այն, որ Սերվանտեսը կրավորական հերոսներ չի սիրում նկարագրել։ Բոլորը, թե՛ կանայք և թե՛ տղամարդիկ, վերին աստիճանի ակտիվ մարդիկ են, կամային, իրենց նպատակները իրագործելու մեջ հետևողական և խորապես համոզված են, որ իրենց երջանկությունն ու դժբախտությունը վերջ ի վերջո գտնվում է իրենց ձեռքին։

Սերվանտեսը մեծ սիրով կերտում է հատկապես կանանց կերպարներ։ Պրեսոսան («Գնչուհին»), Լեոնիսան («Մեծահոգի երկրպագուն»), Լեոկադիան («Արյան ձայները»), Կոստանսան («Բարեծնունդ Ամանլվացուհին»), Թեոդոսիան և Լեոկադիան («Երկու օրիորդ»), Կոռնելիան («Սինյորա Կոռնելիա») Շեքսպիրի կոմեդիաների հերոսուհիների հարազատ քույրերն են, որոնք խիզախորեն պայքարում են իրենց երջանկության, պատվի ու սիրելու իրավունքի համար։ Եվ որ հատկանշական է, նրանք բոլորն էլ հասնում են իրենց նպատակին։ Այդ լավատեսական լուծումը Սերվանտեսի նովելների բնորոշ առանձնահատկություններից մեկն է, հումանիզմի հաղթական երթը։ Նույնիսկ էսպերանսան («Կեղծ մորաքույրը»), ապ պրոֆեսիոնալ պոռնիկուհին, վերջ ի վերջո, իր բոլոր կապերը կտրում է իր կեղտոտ անցյալից և ամուսնանալով՝ դառնում օրինակելի կին։

Անդրադառնալով նովելի ձևական առանձնահատկություններին, Սերվանտեսը մի առիթով («Նովել շների զրույցի մասին») գրել է. «Կան պատմվածքներ, որոնց հրապուրանքը գտնվում է հենց իրենց մեջ, մինչդեռ այլ պատմվածքների հրապուրանքը կախված է այն բանից, թե ինչպես են նրանք պատմվում։ Ես ուզում եմ ասել, որ կան նաև պատմվածքներ, որոնք գրվում են առանց նախաբանի և գունազարդման, բայց կան պատմվածքներ, որոնք խոսքի, դիմախաղի, շարժումների և խոսքի ելևէջների միջոցով դառնում են սուր և գրավիչ»։

Սերվանտեսն իր նովելները գրելու ժամանակ լայնորեն գործադրել է այդ հնարանքները։ Նրա նովելների մի խմբի ֆաբուլան ինքնին այնքան հետաքրքիր է, որ առաջին տողերից գրավում է ընթերցողի ուշադրությունը։ Իսկ այն նովելները, որոնք գրեթե ֆաբուլա չունեն, օրինակ՝ «Նովել շների զրույցի մասին», Սերվանտեսը այնպիսի վարպետությամբ է պատմում, որ դարձնում է հետաքրքիր ու գրավիչ։

Սերվանտեսն իբրև նովելիստ շատ մեծ դեր խաղաց ռեալիստական նովելի ձևավորման պատմության մեջ։ Եվ այնուամենայնիվ ճիշտ է նկատել Պուշկինը, որ եթե Սերվանտեսը չգրեր «Դոն Կիխոտը», նա հազիվ թե այն տեղը գրավեր համաշխարհային գրականության պատմության մեջ, ինչ որ գրավեց իր վեպի շնորհիվ։

❋❋❋

Սերվանտեսի վիթխարի հանճարը իր ամբողջ ուժով դրսևորվել է «Դոն Կիխոտ»-ում, որը իսպանական և համաշխարհային դասական գրականության մոնումենտալ ստեղծագործություններից մեկն է։

Սրանով պետք է բացատրել այն մեծ հետաքրքրությունը, որ առաջացրել է այդ վեպը իր լույս տեսնելուց հետո՝ մինչև մեր օրերը։ Մոտ երեք հարյուր հիսուն տարվա ընթացքում ստեղծվել է հսկայական գրականություն «Դոն Կիխոտ»-ի մասին, ըստ որում այդ գործի մեկնաբանությամբ զբաղվել են ոչ միայն իսպանական գրականության պատմաբանները, այլև փիլիսոփաները և գրողները։ «Դոն Կիխոտ»-ը հետաքրքրքրել է նաև ռուսական ռևոլյուցիոն դեմոկրատներին, մասնավորապես Բելինսկուն, որը մի առիթով տվել է Տխուր Պատկերի Ասպետի փայլուն բնութագրերը. «Դոն Կիխոտ»-ին տարբեր առիթներով անդրադարձել են Մարքսը և Էնգելսը։

«Դոն Կիխոտ»-ի նախասովետական շրջանի մեկնաբանության պատմության մեջ կարելի է տարբերել երկու շրջան. առաջին շրջանը ընդգրկում է XVII և XVIII դարերը, մինչև ֆրանսիական բուրժուական առաջին ռևոլյուցիան, երկրորդ շրջանը՝ XIX դարը և XX դարի առաջին տասնհինգամյակը՝ մինչև Հոկտեմբերյան Սոցիալիստական Մեծ ռևոլյուցիան։

Առաջին շրջանում «Դոն Կիխոտ»-ը դիտվում էր իբրև բացառապես ասպետական վեպերի դեմ ուղղված գրական պարոդիա։

Այս մեկնաբանությանը նպաստել է երկու հանգամանք. նախ այն, որ այդ շրջանում Արևմտյան Եվրոպայի գլխավոր երկրներում շարունակվում էր պայքարը ֆեոդալիզմի դեմ, բուրժուազիան ձգտում էր քաղաքական իշխանության։ Այս պայմաններում «Դոն Կիխոտ»-ը դիտվում էր ասպետական վեպերի և առհասարակ ֆեոդալիզմի դեմ ուղղված մի գործ, իսկ նրա կենտրոնական հերոսը՝ դոն Կիխոտը համարվում էր բոլոր կողմերով բացասական մի հերոս, հին ֆեոդալական ասպետական աշխարհի բոլոր բացասական տրադիցիաների մարմնացում։ Այլ խոսքով ֆեոդալիզմի դեմ պայքարող բուրժուազիայի գրական գաղափարախոսները Սերվանտեսին համարում էին իրենց դաշնակիցը և նրա ստեղծագործությունը օգտագործում իբրև բացառապես հակաֆեոդալական մի գործ։

Երբ բուրժուազիան վերջնական հաղթանակ տարավ ֆեոդալական կարգերի նկատմամբ և անցավ քաղաքական իշխանության գլուխ, «Դոն Կիխոտ»-ի այդ մեկնաբանությունը այլևս չէր կարող բավարարել։ Ասպետությունը վաղուց անցել էր պատմության գիրկը, ասպետական վեպերը միայն պատմական հետաքրքրություն էին ներկայացնում, և միանգամայն հասկանալի է, որ այդ վեպերի դեմ գրված պարոդիան, ինչպես

մեկնաբանում էին առաջ, այժմ չէր կարող որևէ ակտուալ նշանակություն ունենալ։

XVIII դարի վերջերին և XIX դարի սկզբին հիմք է դրվում «Դոն Կիխոտ»-ի փիլիսոփայական մեկնաբանությանը։

Այս նոր փիլիսոփայական մեկնաբանության հիմնադիրը սովորաբար համարվում է գերմանական փիլիսոփա, արվեստի տեսաբան ու գրող Ֆրիդրիխ Բուտերվեկը (1765—1828)։ Նա գտնում էր, որ «Դոն Կիխոտ»-ի նշանակությունը չի սպառվում ասպետական վեպերի քննադատությամբ և որ Սերվանտեսը հետապնդել է ավելի բարձր նպատակ։ Բուտերվեկը դոն Կիխոտին համարում է դրական կերպար, «մարդկության խանդավառ բարեկամ, որը լցված է մեծագույն սիրով ու հարգանքով դեպի այն ամենը, ինչ բարձր է և ազնիվ»։ Բուտերվեկի հետ միաժամանակ գերմանական ռոմանտիզմի տեսաբան Ա. Վ. Շլեգելը (1767—1845) իր բանաստեղծություններից մեկում այն միտքը հայտնեց, որ «Դոն Կիխոտ»-ում խոսքը վերաբերում է պոեզիայի (դոն Կիխոտ) և պրոզայի (Սանչո Պանսա) հավիտենական հակադրությանը։ Նույն ոգով մեկնաբանում էր նաև գերմանական փիլիսոփա Շելլինգը (1775—1854), որը պնդում էր, թե «Դոն Կիխոտ»-ի գլխավոր պրոբլեմը իդեալի և իրականության հավիտենական հակադրության ցուցադրությունն է։

Այսպիսով, Սերվանտեսի վեպի մասին սկսեց արմատանալ և տարածվել այն իդեալիստական կարծիքը, որի համաձայն դոն Կիխոտը և Սանչո Պանսան մարդկային հոգու մեջ բախվող երկու կողմերի՝ իդեալիզմի և մատերիալիզմի, ալտրուիզմի և էգոիզմի, պոեզիայի և պրոզայի հավիտենական հակադրությունն են։ Այս մեկնաբանության մեջ դոն Կիխոտը ներկայանում էր իբրև դրական և նույնիսկ հերոսական մի կերպար, իսկ Սանչոն՝ այն տափակ պրոզան, որի բնորոշ հատկությունը ողորմելի սահմանափակությունն է։

Գրեթե նույն ոգով է մեկնաբանում Սերվանտեսի վեպը ֆրանսիական պատմաբան Սիսմոնդեն (1774—1842)։ Նա նույնպես գտնում էր, որ Սերվանտեսի գլխավոր խնդիրը պոեզիայի և պրոզայի հավիտենական հակադրության գեղարվեստական ցուցադրությունն է։ Նրա համար դոն Կիխոտը դրական կերպար է, ազնիվ, մեծահոգի, գաղափարներին անսահմանորեն նվիրված, անշահախնդիր։ Սիսմոնդեն միաժամանակ ցավով է նշում, որ այդ ազնիվ մարդու բարձր նպատակների իրագործման բոլոր փորձերն անհաջողություն են կրում, և այդ պատճառով էլ «Դոն Կիխոտ»-ը նա համարում է «ամենատխուր գրքերից մեկը, որովհետև նրանից բխող բարոյախոսությունը վերին աստիճանի տխուր է»։

Կանգնելով նման դիրքերում, գրականության պատմաբանները և նույնիսկ մի քանի նշանավոր գրողներ սկսեցին մեղադրել և հանդիմանել Սերվանտեսին այն բանի համար, որ նա ծաղրել է այդպիսի ազ-

2751—30

նիվ մարդու։ Այս կարծիքն ավելի որոշակի ձևակերպված է Բայրոնի «Դոն Ժուանի» 13-րդ երգում։ Բայրոնը այդտեղ գրել է. «Իմ կարդացած բոլոր գրքերի մեջ «Դոն Կիխոտ»-ը ամենատխուր վեպն է և տխուր է հենց նրանով, որ նա մեր մեջ ծպիտ է առաջացնում։ Նրա հերոսը միանգամայն իրավացի է, նա ձգտում է ճշմարտության, նրա նպատակն է պատժել չարերին և պայքարել ուժեղների դեմ, թույլերի համար։ Խելագարությունը նրա առաքինության մեջ է, բայց այնուամենայնիվ նրա արկածները ունենում են տխուր վախճան, և ավելի տխուր է այն բարոյական դասը, որ բխում է այդ իսկապես որ էպիկական պոեմից։ Ըմբոստանալ անարդարությունների դեմ, օգնել թույլերին, վրեժխնդիր լինել նրանց վիրավորանքների համար և պատժել չարամիտներին. մի՞թե այս առաքինի նպատակները պետք է վերագրվեն մեր ֆանտազիայի անցնող մտորումներին։

Մի՞թե բոլոր խոչընդոտները հաղթահարելը և այդ ճանապարհով փառքի ձգտելը պետք է դառնա ծաղրի առարկա։ Եվ ի՞նչ է Սոկրատեսը, եթե ոչ մի իմաստուն դոն Կիխոտ։ Սերվանտեսը իր ծիծաղով Իսպանիայում վերջ դրեց ասպետությանը... վեպի հաջողությունը ձեռք բերվեց իր երկրի բարոյական անկման գնով»։

Միանգամայն ճիշտ նկատելով դոն Կիխոտի կերպարի մի քանի էական գծերը, Բայրոնը, սակայն, սխալվում էր, կարծելով թե Սերվանտեսի մոտ ամեն ինչ ծաղրվում է։

Ոչ պակաս հետաքրքիր մեկնաբանություն է տալիս Հայնեն. «Դոն Կիխոտ»-ի գերմանական հրատարակության առաջաբանում Հայնեն շատ բարձր է գնահատում Սերվանտեսին, նրան համարելով «նոր վեպի հիմնադիրը»։ Անդրադառնալով «Դոն Կիխոտ»-ի բուն էությանը, Հայնեն գրում է. «Ակներևորեն նա մտադրվել է միայն երգիծանք գրել, ուղղված վերոհիշյալ վեպերի դեմ (ասպետական վեպերի—Հ. Մ.), բացահայտելով նրանց անհեթեթությունը, նա հույս ուներ այդ գործերը ընդհանուրի ծիծաղի առարկան դարձնել և նախապատրաստել նրանց կործանումը։ Այդ նրան ամենափայլուն կերպով հաջողվեց... Բայց հանճարի գրիչը միշտ ավելի մեծ է, քան նա ինքը, նա չի սահմանափակվում նրա ժամանակավոր մտադրություններով և միշտ ավելի հեռու է գնում, և Սերվանտեսն ինքը որոշակիորեն չգիտակցելով այդ, գրեց մարդկային խանդավառության դեմ ուղղված մեծագույն երգիծանք»։

Սակայն այս պնդման հետ միասին, որի հետ ոչ մի կերպ չի կարելի համաձայնվել, Հայնեն առաջինն էր, որ նշեց այն փաստը, որ չնայած դոն Կիխոտը և Սանչո Պանսան հակադրություններ են և մշտապես ծաղրում են իրար, բայց միաժամանակ «զարմանալիորեն լրացնում են մեկը մյուսին այնպես, որ երկուսը միասին վերցրած հանդիսանում են վեպի գլխավոր հերոսը»։ Բացի այդ Հայնեն առաջին անգամ ուշադրություն է

դարձնում Սերվանտեսի վեպի դեմոկրատական, ժողովրդական ընդհանուր ոգու վրա, դրա լավագույն արտահայտությունը համարելով Սանչո Պանսայի կերպարը։

Ռուսաստանում սերվանտեսագիտության զարգացման համար կարևոր նշանակություն ունեցան Բելինսկու և Տուրգենևի կարծիքները։

Վ. Ա. Սոլոգուբի «Տարանտասին» նվիրված հոդվածում Բելինսկին գրել է. «Դոն Կիխոտը ամենից առաջ հիանալի և ազնիվ մարդ է, ճշմարիտ ասպետ, անվեհեր ու աննախատինք։ Ընայած նա ծիծաղելի է ոտից մինչև գլուխ, ներսից և արտաքինից, բայց նա ոչ միայն հիմար չէ, ընդհակառակն, շատ խելոք է, բացի այդ, ճշմարիտ իմաստուն է։ Գուցե նրա բնավորությունն է այդպես կամ գուցե նրա դաստիարակության հետեվանքն է, որ նրա մոտ ֆանտազիան իշխում է նրա բոլոր ընդունակությունների վրա և դարձրել է նրան ժողովուրդների ու դարերի ծաղրածուն ու ծաղր ու ծանակի առարկան։ Ասպետական անմիտ հեքիաթների ընթերցանության հետևանքով, ռուսական առածի ասած՝ ум за разум зашел։ Ապրելով երազների մեջ, ապրելով իր ժամանակակից իրականությունից դուրս, նա զրկվում է իրականության ամեն մի տակտից և որոշում դառնալ ասպետ մի այնպիսի ժամանակ, երբ երկրի երեսին չէր մնացել ոչ մի ասպետ, և նա սրբությամբ իրագործում է իր միսիան՝ պաշտպանել թուլլերին ուժեղների դեմ, մնում է հավատարիմ իր երևակայական Դուլսինեային, չնայած այն դաժան հուսախաբության, որ նրան ենթարկում է բոլորովին էլ ոչ ասպետական իրականությունը։

Եթե այդ քաջությունը, այդ հերոսությունը, այդ մեծահոգությունն ու նվիրվածությունը, այդ բոլոր հիանալի և բարձր հատկությունները իրապես տեղին ու ժամանակին գործադրվեին, դոն Կիխոտը կլիներ մեծ մարդ։ Եթե նա ծնվեր ասպետության շրջանում, երևի կձգտեր ասպետության ոչնչացմանը, եթե նա ծանոթ լիներ հին աշխարհի հետ, նա իրեն երևի կներկայացներ որպես հույն և հռոմեացի։ Բայց չնայած ասպետության հետքերն անգամ չկային, երբ նա ծնվեց, ասպետությունը դարձավ նրա խելագարության կետը և իդեա ֆիքսը։ Երբ նա մի վայրկյան դուրս է գալիս այս շրջանակից, նա բոլորին զարմացնում է իր մտքով, առողջ դատողությամբ և խոսում է որպես իմաստուն։ Եվ, այնուամենայնիվ, նա խելագար է, ծաղրածու, մարդկանց ծաղր ու ծանակի առարկա... Դոն Կիխոտը վերին աստիճանի տիպական դեմք է, ցեղային, որը երբեք չի ոչնչանում ու հնանում. հենց այստեղ է դրսևորվել Սերվանտեսի հանճարի ամբողջ մեծությունը»։

Բելինսկուց հետո ռուսական իրականության մեջ կարևոր նշանակություն ունեցավ Տուրգենևի հռչակավոր ճառը՝ «Դոն Կիխոտ և Համլետ»։

Տուրգենևի մեկնաբանությունը բավականաչափ տարբերվում է Բե-

լինակու կարծիքից և գլխավոր գծերով մոտենում է Բայրոնի դրույթներին։

Տուրգենևի համար նույնպես դոն Կիխոտը առանց վերապահումների դրական կերպար է, «մեծագույն էնտուզիաստ», բարձր գաղափարների ու ձգտումների ներկայացուցիչ։ Դոն Կիխոտի էական գիծը, նրա կարծիքով, «ինքնազոհության բարձր սկզբունքն է», իր գաղափարների համար նա պատրաստ է իրեն ենթարկել բոլոր հնարավոր զրկանքների և նույնիսկ զոհաբերել կյանքը։ «Դոն Կիխոտը,— ասում է Տուրգենևը,— ամենից առաջ հավատ է, հավատ ճշմարտության նկատմամբ»։ Նրա մեջ մարմնացած է մարդու մշտական ձգտումը իդեալին, ճշմարտությանը, մարդու անսահման հավատն ու նույնքան անսահման ինքնազոհության պատրաստակամությունը։ Ապրել իր համար և մտածել միայն իր մասին,— ասում է Տուրգենևը,— դոն Կիխոտը կհամարեր ամենաամոթաբեր և ստոր սկզբունքը։ Նա ապրում է ուրիշների համար, իր եղբայրների համար, մարդկության համար և մարդկությանը թշնամական ուժերին հակադրելու համար։ Այդ պատճառով էլ դոն Կիխոտը և Համլետը «այն առանցքի երկու ծայրերն էին, որի շուրջը պտտվում է մարդկային բնությունը»։

Հատկապես հետաքրքիր են Տուրգենևի ճառի այն մասերը, որտեղ նա խոսում է Սանչո Պանսայի մասին։ Սանչոն նրա կարծիքով ներկայացնում է «մասսայի էությունը», նրա լավագույն հատկությունների մարմնացումը։

Սերվանտեսի ստեղծագործությունը մեկնաբանելու ուղղությամբ հսկայական աշխատանք են կատարել նաև սովետական գրականագետներն ու գրականության պատմաբանները։

Արդեն 30-ական թվականներին շատ որոշակիորեն նկատվում էր երեք կարծիք։

Գրականության պատմաբաններից ոմանք «Դոն Կիխոտ»-ը համարում էին բացառապես հակաֆեոդալական երգիծանք։ Մահացող ֆեոդալիզմը սրանց կարծիքով ծաղրված է դոն Կիխոտի միջոցով, որը բացասական տիպ է։ Քննադատելով և մերժելով ֆեոդալիզմը, Սերվանտեսը, իբր թե, պայքարել է կապիտալիզմի համար, իսկ կապիտալիստական պրոգրեսի մարմնացումը, իբր թե, Սանչո Պանսան է (Բելեցկի, Կելլին, Գվոզդև)։

Սովետական գիտնականների մյուս խումբը Սերվանտեսին կապել է ազնվականության հետ (մանր ազնվականության՝ Հիդալգո), «Դոն Կիխոտ»-ը համարելով հակակապիտալիստական երգիծանք։ Դոն Կիխոտը սրանց կարծիքով ֆեոդալական աշխարհայացքի մարմնացումն է և իր Սերվանտեսի իդեալական հերոսը (Ֆրիչե, Նուսինով, Դերժավին)։

Վերջապես, երրորդ խումբը «Դոն Կիխոտ»-ը համարել է և՛ հակաֆեո-

գալական, և՛ հակակապիտալիստական երգիծանք։ Սրանց կարծիքով Սերվանտեսի համար հավասար չափով անընդունելի է և՛ ֆեոդալիզմը, և՛ նոր ձևավորվող բուրժուական հասարակությունը, և որ նա իր վեպի օբյեկտիվ բովանդակությամբ կանգնած է լայն ժողովրդական դեմոկրատական դիրքերի վրա (Կրժևսկի, Սմիրնով, Էնգելգարտ, Բլյումենֆելդ)։

Վերջին տասնամյակում որոշ խմբագրությամբ վերջնականապես հաղթանակեց վերջին տեսակետը։ Այդ մասնավորապես երևաց «Դոն Կիխոտ»-ի երեքհարյուրհիսունամյակի առթիվ հրապարակված հոդվածներում։

❁❁❁

Սերվանտեսի ստեղծագործությունը ճիշտ հասկանալու առաջին նախապայմանը պատմական մոտեցումն է։ Մենք միշտ պետք է հիշենք, որ «Դոն Կիխոտ»-ը հանդես եկավ այսպես կոչված կոնտրաֆորմացիայի շրջանում, երբ Հռոմի պապի և իսպանական միապետության գլխավորությամբ Արևմտյան Եվրոպայի բոլոր ռեակցիոն ուժերը աշխատում էին ետ դարձնել պատմության անիվը և վերականգնել պատմության գիրկն անցնող ֆեոդալական աշխարհը։ Մյուս կողմից, մենք պետք է հիշենք նաև այն, որ չնայած իսպանական միապետների «համաշխարհային կաթոլիկական միապետություն» ստեղծելու զառանցական ծրագրերին, «Դոն Կիխոտ»-ի հանդես գալու շրջանում այդ միապետությունը ապրում էր տնտեսական ու քաղաքական այն փլուզումը, որի մասին խոսում է Մարքսը։

Այս պայմաններում հումանիստների առաջ ծառացած գլխավոր խնդիրներից մեկը պայքարն էր ֆեոդալական ռեակցիան և ֆեոդալական կարգերը ռեստավրացիայի ենթարկելու բոլոր փորձերի դեմ։ Եվ Սերվանտեսը նետվում է պայքարի մեջ՝ իր համար զենք ընտրելով ծիծաղը՝ «ամենաուժեղ զենքերից մեկը այն ամենի դեմ, ինչ ապրել է իր դարը և դեռ շարունակում է գոյությունը քարշ տալ» (Գերցեն)։

«Դոն Կիխոտ»-ը, իհարկե, ամենից առաջ ուղղված է ֆեոդալական հասարակության դեմ և հակաֆեոդալական երգիծանք է։ Պատմության գիրկն անցնող ֆեոդալական աշխարհը ծիծաղի միջոցով թաղելու համար Սերվանտեսը դիմել է այդ աշխարհի հայելին հանդիսացող ասպետական վեպերի օգնությանը։ Եվ նա բոլորովին էլ չի թաքցնում, որ իր գլխավոր նպատակներից մեկը ասպետական վեպերի ոչնչացումն է, ավելի ճիշտ, ոչ միայն ասպետական վեպերի, այլև հենց իր՝ «ասպետության գաղափարի» (Ա. Ա. Սմիրնով), իսկ ասպետությունը, ինչպես

հայտնի է, հանդիսանում էր ֆեոդալական հասարակության սոցիալական գլխավոր հենարաններից մեկը։

Պետք է նշել, որ Սերվանտեսը նույնպես պատկանում է համաշխարհային գրականության ամենատենդենցիոզ գրողների թվին, այդ բառի լավագույն իմաստով։ Սերվանտեսի այդ առանձնահատկությունն է նշել Ֆ. Էնգելսը Մ. Կաուցկուն գրած հայտնի նամակում. «Տրագեդիայի հայր էսքիլեսը և կոմեդիայի հայր Արիստոֆանը,— գրել է Էնգելսը,— երկուսն էլ վառ արտահայտված տենդենցիոզ բանաստեղծներ էին, ճիշտ նմանապես և՛ Դանթեն, և՛ Սերվանտեսը»[1]։

«Դոն Կիխոտ»-ի հակաասպետական տենդենցը շատ որոշակիորեն երևում է նախ այն սոնետներից, որոնք զետեղված են առաջին մասի սկզբում։ Ասպետական վեպերը սովորաբար այդպես էին սկսվում, բայց Սերվանտեսը ընտրելով այդ սկիզբը, փաստորեն ծաղրում է այն։

Իր նպատակների մասին Սերվանտեսը շատ որոշակիորեն խոսում է նաև վեպի առաջին մասի նախաբանում, հայտարարելով, որ իր «երկը ուղղված է սոսկ այն բանին, որպեսզի ոչնչացվի այն ազդեցությունն ու նշանակությունը, որ ունեն ասպետական վեպերը հասարակության մեջ...», և որ նրա նպատակն է «քանդել այդ երերուն հսկա շենքը ասպետական երկերի, որոնք շատերն ատում, բայց ավելի շատ մարդիկ էլ գովերգում են»։

Ասպետական վեպերի դեմ ուղղված երգիծանքը զգացվում է նաև վեպի գլխավոր հերոսների ընտրության մեջ. ասպետը, ինքը դոն Կիխոտը իրրև գլխավոր հերոս, նրա սրտի տիրուհին՝ Դուլսինեա Տոբոսցին, նրա զինակիրը՝ Սանչո Պանսան, նրա ձին՝ Ռոսինանտը։ Սյուժետային գլխավոր առանցքն էլ դոն Կիխոտի երեք արշավանքներն են և այդ արշավանքների ժամանակ տեղի ունեցած նրա արկածների ու «սխրագործությունների պատմությունը»։

Դոն Կիխոտը, որի իսկական անունը Հլոնսո Կիխանո է, աղքատացած հիդալգո է, այն հիդալգոներից մեկը, որ «ունենում են տոհմական նիզակ, հնադարյան վահան, քնձռոտ ձի և վազկան շուն», այլ խոսքով իսպանական քայքայվող ազնվականության տիպիկ ներկայացուցիչը։ Նա այնքան է տարվում ասպետական վեպերի ընթերցանությամբ, որ, վերջապես, «միանգամայն ցնդվելով, այնպիսի տարօրինակ միտք հղացավ, որ դեռևս աշխարհիս երեսին ոչ մի խելագարի գլխում չէր ծագել, այսինքն՝ թե վայել է և նույնիսկ անհրաժեշտ, որ նույնքան իր սեփական փառքի, որքան և հայրենի երկրի շահի համար, թափառական ասպետ դառնա, սպառազինվի, ձի հեծնի և գնա աշխարհիս երեսին արկածներ

---

1 Մարքսը և Էնգելսը արվեստի մասին, էջ 80։

որոնելու, մի խոսքով անելու այն ամենը, որ վեպերում սովորաբար անում են թափառական ասպետները...»։

Նրա առաջին գործը լինում է այն, որ սկսում է մաքրել զենք ու զրահը, որ «պատկանելիս է եղել իր նախնիներին և դարերով ընկած լինելով ինչ-որ մի անկյունում երեսնիվայր, ժանգոտել ու բորբոսնել էր»։ Թե ինչ վիճակի մեջ էին այդ զենքերը, երևում է նրանից, որ դոն Կիխոտը սաղավարտի ամրությունը փորձելու համար սրով մի քանի հարված է հասցնում, որի հետևանքով սաղավարտը փշրվում է։ Բայց դա նրան չի վշտացնում, որովհետև նա ստվարաթղթից սաղավարտ է պատրաստում և մեջը երկաթե կտորներ դնելով, երևակայում, թե դա իսկական սաղավարտ է։

Այնուհետև նա իր քնած ձիու համար համապատասխան անուն որոնելով, վերջ ի վերջո գտնում է այն՝ Ռոսինանտ, իրեն կոչում է դոն Կիխոտ Լամանչեցի, իսկ սրտի դիցուհուն, որը մի հասարակ գեղջկուհի է՝ Դուլսինեա Տոբոսցի: Առաջին արշավանքից հետո նա մի աղքատ ու մեծ ընտանիքի տեր գյուղացու՝ Սանչո Պանսային զինակիր է ընտրում և ապա նրա ուղեկցությամբ շարունակում իր արկածները։

Դոն Կիխոտը հետագայում բազմաթիվ առիթներով հայտարարում է, որ աշխարհս ոչ մի բանի այնքան կարիք չունի, ինչքան թափառական ասպետների և որ երկինքը հաճել է իրեն աշխարհ բերել, որպեսզի ինքը «մեր երկաթե դարում» կամ «մեր աղետավոր դարում» հարություն տա թափառական ասպետությանը։

Չեռնարկելով այդ խելացնոր ծրագրի իրագործումը, դոն Կիխոտը չի ցանկանում նկատել, որ ժամանակները փոխվել են, որ ասպետությունը արդեն պատմության գիրկն է անցել, որ ինքը բառացիորեն վերջին ասպետն է, վերջին մոհիկանը, այդ պատճառով էլ հեղինակը նրան անվանում է «Ծխուր Պատկերի Ասպետ», իսկ հաճախ էլ «Խեղճ», «Ողորմելի Պատկերի Ասպետ»։

Եվ իսկապես, դոն Կիխոտը իբրև ասպետ, իբրև թափառական ասպետության «պատիվ ու հայելի», ինչպես հաճախ սիրում է նա ինքն իրեն անվանել, վերին աստիճանի ծիծաղելի, խեղճ, ողորմելի, ժամանակավրեպ երևույթ է։

Նա ծիծաղելի է իր արտաքինով. երկար, «փայտի պես չոր ու ցամաք», «այնպես փոս ընկած այտերով, որ ասես թե նրանք ներսից իրար հա՛բուրելիս լինեն», արծվաքիթ, բայց այնքան գունատ, կարծես նոր է գերեզմանից դուրս եկել, սպիտակախառն մազերով, երկար ու ցած իջնող բեղերով, մի խոսքով՝ «զարմանալի տեսարան էր ներկայացնում նրա երկար, ձգված, ոսկրոտ, դեղնագույն, նեղ հագուստի մեջ սեղմված, անճոռնի և ոչ արագաշարժ կեցվարանքը». նրա տեսքը այնքան ծիծա-

դաշարժ էր, որ եթե նրան տեսնող մարդիկ ճիգ չգործադրեին իրենց ծիծաղը զսպելու համար, ապա «ծիծաղից կպայթեին»։

Ծիծաղելի են դոն Կիխոտի ժանգոտած զենքերը, մանավանդ խավաքարտից պատրաստած սաղավարտը խավաքարտե երեսակալով և ապա «մարտում նվաճած» գյուղական դալլաքի լագանը, որ նա հորշորջում է «Մամբրինի սաղավարտ» մեծադղորդ անունով։

Ծիծաղելի է, Հայնեի բառով ասած, «աբստրակտ» Ռոսինանտը, այդ քնճռոտ ձին, որ իր տիրոջ նման այնքան նիհար է, որ թվում է, թե հիմա շունչը կփչի։

Իսկ Դուլսինեա՞ն. նա մի սովորական գեղջկուհի է, որի բերանից սխտորի հոտ է փչում։ Ինչ վերաբերում է Սանչո Պանսային, ապա նա մի նույնքան սովորական գյուղացի է։

Այս բոլորը, իհարկե, պարոդիա է, որի ամբողջ իմաստն այն է, թե հարուցյուն տալ թափառական ասպետությանը նույնն է, ինչ որ մեռելներին կենդանացնելը։

Սակայն, դոն Կիխոտի դժբախտությունը նաև այն է, որ նա ոչ միայն այդպիսի արտաքին հանգամանքներով է ծաղրանմանվում թափառող ասպետներին. նրա գլուխը լցված է ասպետական վեպերից եկող «կախարդությամբ, դժտություններով, մարտերով, մենամարտի հրավերներով, սիրային տեսակցություններով, սրտի տվայտանքներով և այլ անհնարին դատարկ բաներով։ Նա այն աստիճան մտցրել էր իր գլուխը, թե գրքի ճոճռան ու անմիտ հերյուրանքի այդ ողջ կույտը զուտ ճշմարտություն է, որ աշխարհիս երեսին ոչ մի բան նրան ավելի ստույգ չէր թվում, քան այդ պատմությունները»։

Եվ ոչ միայն այդ. նրան թվում է, թե ասպետական վեպերում նկարագրված այդ ամբողջ աշխարհը այժմ, իբրև ռեալ իրականություն, գոյություն ունի և որ ինքը ապրում է հենց այդ իրականության մեջ և միայն մնում է հեծնել ձին ու արշավել արկածներ որոնելու։ Այլ խոսքով, նա ասպետական վեպերում նկարագրված ֆեոդալական աշխարհն ու անհեթեթ ֆանտաստիկան նույնացնում է իր ժամանակվա իրականության հետ։ Այս է պատճառը, որ ամենասովորական պանդոկը նրան դղյակ է թվում, այն էլ «չորս աշտարակով, փայլուն արծաթից կապած կտուրով, շարժական կամուրջով և խրամատով», ճիշտ և ճիշտ նման այն դղյակների, որ նկարագրվում են ասպետական վեպերում։ Պանդոկի դռան մոտ նրան հանդիպած թևթև վարքի տեր երկու աղջիկները նրա երևակայության մեջ դառնում են ազնվազարմ օրիորդներ, «Իսկ նրանք, երբ լսեցին, որ անծանոթը իրենց օրիորդ անունով է մեծարում, մի տիտղոս, որ այնքան քիչ էր սազում իրենց արհեստին... չկարողացան զսպել իրենց ծիծաղը»։ Հողմաղացները նրան հսկաներ են թվում, այն էլ ահագին ձեռքեր ունեցող հսկաներ, որոնցից ոմանց ձեռ-

քերի երկարությունը նրա պնդումով «գրեթե երկու մղոն է»։ Այնուհետև, տերտերի ջորիները նա ուղտերի տեղ է ընդունում, ոչխարի հոտը՝ զանազան, անթիվ ցեղերից կազմված զորքի, կարմիր գինու տակերը՝ հսկայի և այլն, և այլն։ Այս պատճառով էլ բոլորը նրան խելագար են համարում։ Նույնիսկ Սանչո Պանսան պնդում է, որ նա «խենթ է և խեղճությունը հարկադրում է տիրոջս շարունակ մեկ բանը ընդունել մյուսի տեղ, սևը՝ սպիտակի, սպիտակը՝ սևի»։

Դոն Կիխոտը ծիծաղելի է նաև այն պատճառով, որ նա ամեն ժամ և ամեն վայրկյան մեխանիկորեն, բառացիորեն և տառացիորեն ընդօրինակում է թափառող ասպետներին, հանդես է գալիս իր դարն ապրած ասպետական բարոյականության, պատվի, արժանապատվության, սիրո վերականգնողի դերում մի հասարակության մեջ, որն իր բուն էությամբ մերժում է այդ բոլորը։

Ով, ինչպես պետք էր սպասել, թափառական ասպետությանը հարություն տալու նրա գործադրած բոլոր ջանքերը ապարդյուն են անցնում։ Նա դառնում է բոլորի ծիծաղի և ծաղրի առարկան, առանց բացառության բոլորը նրան խելագար են համարում և, վերջ ի վերջո, ինքն էլ իր կյանքի վերջին օրերին գալիս է այն եզրակացության, որ այդ բոլորը խելագարություն է եղել։ Նա այժմ իրեն համարում է Ամադիս Գաղիացու և նրա բյուրավոր ժառանգների թշնամին, որովհետև նրան այժմ ատելի են թափառական ասպետների բոլոր պատմությունները. «Հիմա ես այդ մասին դատում եմ զգաստ և պայծառ, որովհետև բանականությունս ազատվեց անգիտության թանձր խավարից, որով այն պատել էր արգահատելի ասպետական վեպերի չարաբաստիկ և մշտական ընթերցումը։ Այժմ ես գտնում եմ, որ դրանք անհեթեթ և նենգ վեպեր են և միակ բանը, որ ես ցավում եմ, այդ այն է, որ ուշ եկավ իմ մտքի պայծառությունը և ես ժամանակ չունեմ ուրիշ, հոգին լուսավորող գրքեր կարդալով՝ փոխհատուցել չարիքը»։ Նա նույնիսկ իր կտակի մեջ քրոջը՝ Անտոնիա Կիխանոյին պատվիրում է ընտրել այնպիսի ամուսին, որի մասին նախապես ստուգված լինի, «եթե նա չգիտե ինչ ասել է ասպետական վեպ», իսկ եթե պարզվի, որ նա գաղափար ունի ասպետական վեպերի մասին և այնուամենայնիվ քրոջ աղջիկը ցանկանալու լինի մարդու գնալ, ապա կտակի համաձայն նա զրկվում է ժառանգությունից։

Ով, այնուամենայնիվ, Սերվանտեսի վեպի գլխավոր պրոբլեմը ասպետական վեպերը ծաղրելը չէ։ Ինքը Սերվանտեսն է նշում «Դոն Կիխոտ»-ի վերջին էջում, որ «բազում թափառական ասպետները ծաղրելու համար միանգամայն բավական է նրա երկու արշավը...», մինչդեռ նա նկարագրել է նաև երրորդ արշավը, որը կազմում է վեպի ամբողջ երկրորդ հատորը։ Պարզ է, որ ասպետական վեպերից բացի, Սերվանտեսին

այլ հարցեր էին հետաքրքրում։ Եվ դա, իհարկե, ամենից առաջ հին ֆեոդալական հասարակության, նրա կուլտուրայի ու գաղափարախոսության լինել չլինելու հարցն էր, որը, ինչպես նշեցինք, հակառեֆորմատիայի շրջանում ամենահուզող ու հրատապ հարցերից մեկն էր։ «Դոն Կիխոտ»-ի երկու հատորներից պարզ երևում է, որ Սերվանտեսի համար այդ հարցը անվերադարձորեն ու վերջնականապես լուծված էր։ Ֆեոդալիզմը բոլոր «բնական» օրենքների համաձայն անխուսափելիորեն մահանում է, և նրան վերակենդանացնելու կամ հարություն տալու ամեն մի փորձ առնվազն խենթություն է։ Եվ Սերվանտեսը իր անզուգական ծիծաղով ու երգիծանքով ծաղրում ու պարզապես թաղում է հին ֆեոդալական աշխարհը, այդ աշխարհը վերականգնելու բոլոր փորձերը՝ Տխուր Պատկերի Ասպետի բոլոր իլյուզիաների ու զառանցանքների հետ միասին։

Դոն Կիխոտի գլխավոր սխալը շատ դիպուկ կերպով բնորոշել է Կ. Մարքսը «Կապիտալ»-ի առաջին հատորի ծանոթագրություններից մեկում. «Մյուս կողմից, դեռ դոն Կիխոտը պետք է չարաչար տուժեր իր սխալի համար, երբ երևակայում էր, թե թափառաշրջիկ ասպետությունը հավասարապես համատեղելի է հասարակական բոլոր տնտեսաձևերի հետ»[1]։

❋❋❋

Այժմ հարց է ծագում. ինչո՞ւ համար էր ցանկանում Տխուր Պատկերի Ասպետը հարություն տալ թափառող ասպետությանը, ո՞րն էր նրա նպատակը, ինչի՞ էր ձգտում։ Իհարկե, փառքի հարցը կարևոր տեղ է գրավում. համենայն դեպս նրան ասպետական վեպերից հայտնի է, որ բոլոր նշանավոր թափառական ասպետները ամենից առաջ ձգտել են փառքի և նույնիսկ՝ ձեռք բերել իշխանություն։ Փառքի և իշխանության հասնելու իլյուզիան դոն Կիխոտին նույնպես հանգիստ չի տալիս։ Նա նույնիսկ Սանչո Պանսային շատ լրջորեն խոստանում է, որ իր նվաճած թագավորություններից մեջ նրան կնշանակի առնվազն որևէ կղզու կառավարիչ։

Բայց, այնուամենայնիվ, թափառող ասպետությանը հարություն տալու գլխավոր նպատակը այդ չէ. դոն Կիխոտի բուն նպատակի մասին Սերվանտեսը վեպի առաջին մասի երկրորդ գլխում գրում է. «Նրան խթանում էր այն միտքը, թե ամեն մի հապաղում իր կողմից մարդկությանը վնաս է հասցնում՝ քանի-քանի վիրավորվածներ սպասում են վրեժխնդրության, քանի-քանի անարդարություն պետք է որ ուղղվի,

---

[1] Կ. Մարքս, Կապիտալ, հ. I, 1954 թ., Երևան, էջ 91։

քանի-քանի իրավունք՝ վերականգնվի, չարաշահություն՝ ոչնչացվի, պարտք՝ հատուցվի»։ Ինքը դոն Կիխոտը հետագայում բազմաթիվ առիթներով հայտարարում է, որ իր նպատակն է պաշտպանել ճնշվածներին, հալածվածներին, երկրի երեսից վերացնել բռնությունը, անարդարությունը, ամենուրեք հաստատել ճշմարտություն և արդարություն, մի խոսքով, ինչպես նա է ասում՝ «ծուռը շտկել»։

Եվ առաջին հայացքից զարմանալին ու հակասականը ահա թե ինչն է. բանից պարզվում է, որ այն դոն Կիխոտը, որի երևակայության մեջ ամեն քայլափոխում պատկերվում են ասպետական վեպերում նկարագրված մարտեր, կախարդանքներ, անհնար արկածներ, սխրագործություններ ու նման անհեթեթություններ,— ահա այդ դոն Կիխոտը ունի այդպիսի բարձր և ազնիվ նպատակներ ու ձգտումներ։ Եվ, իհարկե, հասարակական չարիքը ոչնչացնելու այդ ձգտման մեջ ծիծաղելի ոչինչ չկա։ Այստեղ դոն Կիխոտը մեր առաջ ներկայանում է արդեն այլ գծերով ու կողմերով, որոնք նրան դարձնում են դրական, համակրելի և նույնիսկ սիրելի։ Դեռ ավելին. դոն Կիխոտը իր այդ նպատակների ու ձգտումների ազնվությամբ, իր այդ բարձր իդեալներին անսահմանորեն նվիրվածությամբ մեր առաջ ներկայանում է իբրև մի իսկական հերոս։ Եվ, որ գլխավորն է, եվրոպական Վերածննդի գրականության պատմության մեջ դժվար է նշել մի ուրիշ հերոս, որն այնքան համառ հետևողականությամբ իր նպատակներն իրագործելու պատրաստակամություն ու եռանդ հանդես բերեր։ Այս տեսակետից նա Համլետի ուղղակի հակադրությունն է։

Դոն Կիխոտի այդ գիծը ապշեցնում և հիացմունք է առաջացնում մանավանդ այն պատճառով, որ նա երբեք հաջողություն չի ունենում և մշտապես պարտվում է։ Հողմաղացները ոչնչացնելու փոխարեն նա ջարդում է իր ճակատը, բոլորը նրա վրա ծիծաղում են, ենթարկում ամենածանր տանջանքների, խոշտանգումների ու փորձություններ։ Եվ նա այդ բոլորը տանում է ոչ միայն հերոսաբար, այլև կամքի անասելի ուժով, այնպես է զսպում իրեն, որ նույնիսկ հոգոց չլսվի։ Ճիշտ է, այստեղ նույնպես որոշ դեր խաղում են նրա կարդացած ասպետական վեպերը, նա մի անգամ ծանր պարտությունից հետո Սանչոյին ասում է. «Թափառական ասպետներին վայել չէ գանգատվել վերքերից, թեկուզ նրա աչքերը դուրս գալու լինեն»։ Բայց նա ոչ միայն չի գանգատվում, այլև ամենածանր փորձությունների պահին նույնիսկ չի հուսահատվում, չի հրաժարվում իր նպատակներից և համառորեն շարունակում է պայքարել «ծուռը շտկելու» համար։

Ուրիշների համար կյանքը վտանգի ենթարկելու և նույնիսկ զոհաբերելու այդ պատրաստակամությունը, հեքիաթային նվիրվածությամբ իր բարձր, մարդասիրական գաղափարներին հավատարիմ մնալը, ան-

սասան, կարելի է ասել, առասպելական կամքը և բարու, գեղեցիկի հաղթանակի խորին հավատը—սրանք այնպիսի գծեր են, որ ոչ մի դեպքում բացասական չեն կարող համարվել։

Սակայն, ինչպես ինքը դոն Կիխոտն է սիրում հաճախ կրկնել, խոսքի և գործի մեջ մեծ տարածություն է ընկած։ Նպատակը լավ է, բարձր, հումանիստական, որովհետև, վերջ ի վերջո, նա ցանկանում է բարիք գործել, բայց երբ նա փորձում է կոնկրետ գործի անցնել, դարձյալ դառնում է ծիծաղելի։

Բերենք մի քանի բնորոշ օրինակներ։

Առաջին արշավի ժամանակ նա մի այսպիսի տեսարանի է ականատես լինում։ Կինտանար դյուղի կուլակներից մեկը անտառի թավուտում ծառին է կապել իր բատրակին, տասնհինգամյա Անդրեսին, մինչև գոտկատեղը մերկացրել և կաշվե հաստ գոտիով հարվածներ է հասցնում։ Քանի որ դոն Կիխոտը իր գլխավոր կոչումը համարում է տկարներին օգնելը, կեղեքվածների վրեժը լուծելը և ստորությունը պատժելը, միջամտում է։ Բանից պարզվում է, որ կուլակը չի ցանկանում վճարել Անդրեսի հասանելիք գումարը, նրա աշխատանքի դիմաց։ Դոն Կիխոտը կուլակին մենամարտի է հրավիրում. վերջինս հրաժարվելով մենամարտից, բատրակին արձակում է և խոստանում վճարել ամբողջ հասանելիքը։ Դոն Կիխոտը շատ գոհ հեռանում է, հաստատ համոզված լինելով, որ «ծուռը շտկեց»։ Հետագայում դոն Կիխոտը նորից է հանդիպում Անդրեսին։ Եվ երբ հետաքրքրվում է նրան հասանելիք գումարը վճարելու հարցով, պատանին պատասխանում է. «Ոչ միայն չի վճարել, այլև հազիվ էիք դուք դուրս եկել անտառից, որ նա նորից ինձ կապեց միևնույն կաղնուց և այնքան խփեց զանգուի փոկով, որ ես սուրբ Բարդուղիմեոսի օրն ընկա, կաշիս քերթվեց։ Եվ յուրաքանչյուր հարված հասցնելիս նա կատակում էր, ծաղրելով Ձերդ ողորմածությանը, և եթե ես այնքան տանջվելիս չլինեի, ինքս էլ կծիծաղեի նրա խոսքերի վրա։ Կարճ՝ նա ինձ այն օրը գցեց, որ ես մինչև օրս հիվանդանոցում պառկած եմ եղել, որպեսզի բժշկվեմ վերքերից...»։ Դոն Կիխոտը խոստանում է որոնել և գտնել այդ կուլակին, «անգամ եթե նա կետ ձկան որովայնում թաքնված լինի» և պատժել։ Անդրեսը ասում է նրան. «Ի սեր աստծո, սինյոր թափառական ասպետ, եթե դուք մի անգամ էլ ինձ հանդիպելու լինեք, անգամ եթե ինձ կտոր-կտոր անելիս էլ տեսնեք՝ մի օգնեցեք և թողեք մնամ դժբախտության մեջ, որովհետև նա չի կարող այնքան մեծ լինել, որքան այն, որ կթափվի ձեր օգնությունից։ Աստված անիծի ձեզ և աշխարհի երեսին եղած բոլոր թափառական ասպետներին»։

Դոն Կիխոտը չնայած սաստիկ շփոթվում է այդ պատմությունից, բայց ոչ մի եզրակացություն չհանելով, շարունակում է «բարիք գործել»։

Նույն պատմությունը կրկնվում է բակալավր Ալոնսո Լոպեսի հետ,

որին նույնպես դոն Կիխոտը օգնության ձեռք է մեկնում։ Երբ նա բակալավրին հայտնում է, թե իր կոչումն է ամենուրեք արդար դատաստան տեսնելով՝ պատժել չարագործությունը, վերջինս նրան պատասխանում է. «Ես չգիտեմ ինչպես եք արդար դատաստան կտրում, միայն թե իմ ոտը դուք այնպես շտկեցիք, որ մինչև իմ կյանքի վերջը տեղը չի ընկնի և ձեր բարի գործը ես երբեք չեմ մոռանա։ Այս արկածը իսկ որ ինձ համար չարաբաստիկ եղավ»։

Սակայն ամենից հետաքրքիրը տաժանակիր աշխատանքի դատապարտվածների ազատագրությունն է։

Գոն Կիխոտը նկատում է, որ ճամփով մոտ քսան մարդ են շարժվում, որոնք «Քզբեհի պես մեծ երկաթե շղթայի վրա էին շարված՝ նրանց պարանոցը շղթայված էր և բոլորն էլ ձեռքերին կապանք էին կրում»։ Սանչոն բացատրում է, որ դա տաժանակիր աշխատանքի դատապարտվածների շարան է, «թագավորական ստրուկների», որոնց տանում են թիանավերի վրա աշխատեցնելու։ «Ինչպե՞ս թե ստրուկներ,— զարմացած հարց է տալիս դոն Կիխոտը,— հնարավո՞ր է միթե, որ թագավորը բռնության դիմի»։ «Ես այդ չեմ ասում,— պատասխանում է Սանչոն,— այլ ուզում եմ ասած լինել, որ այդ մարդիկ իրենց ոճրագործությունների համար դատապարտված են թիանավերի վրա բռնի ծառայության թագավորի համար»։ «Մի խոսքով,— առարկում է դոն Կիխոտը,— այսպես թե այնպես, այս մարդկանց քարշ են տալիս և նրանք գնում են, ենթարկվելով բռնությանը ոչ թե իրենց բարի կամքով, հենց այստեղ է, որ ես պետք է կատարեմ իմ պարտականությունը ու օգնեմ թշվառներին»։ Այնուհետև հանգամանորեն ծանոթանալով ամեն մեկի գործած հանցանքին, դոն Կիխոտը նրանց դիմում է մի այսպիսի ճառով. «Շատ հնարավոր է, որ ձեր կորստյան պատճառը եղել է. մեկինը՝ փոքրոգությունը հարցաքննության տանջանքի միջոցին, մյուսինը՝ փողի պակասությունը, երրորդինը՝ հովանավորողների բացակայությունը, չորրորդինը՝ դատավորի անարդար վճիռը... Բայց ես գիտեմ—և դա խոհեմության կանոններից մեկն է—որ պետք չէ ուժ գործադրել այնտեղ, որտեղ ամեն ինչ կարելի է խաղաղ դրստել, ուստի ես նախապես կհարցնեմ սինյոր պահակներիդ, չե՞ն համձի արդյոք արձակել ձեր կապանքները ու բաց թողնել խաղաղությամբ։ Որովհետև միշտ կգտնվեն մարդիկ, որ պատրաստ կլինեն ծառայելու թագավորին և առավել նպաստավոր պայմաններում, իսկ ինձ սաստիկ խստություն է թվում ստրուկ դարձնել նրանց, որոնց աստված ու բնությունը ազատ են ստեղծել»։

Պահակները կարծում են, թե դա մի հիմար կատակ է։ Բայց դոն Կիխոտը, առանց երկար-բարակ մտածելու, հարձակվում է պահակների վրա. շղթաներից ազատված դատապարտյալները նրան օգնության են հասնում և միացյալ ուժերով քշում պահակներին։

Այստեղ դոն Կիխոտը դիմելով նրանց պահանջում է, որպեսզի նրանք նվիրկայանան իր սրտի տիրուհի Դուլսինեա Տոբոսցուն, ասեն նրան, որ Տխուր Պատկերի Ասպետը ողջույն է ուղարկում և ապա բոլոր մանրամասնություններով պատմեն նրա փառավոր արկածի մասին։ Այս ամբողջ պատմությունը վերջանում է նրանով, որ դատապարտվածները սկսում են քարերի մի այնպիսի կարկուտ տեղալ իրենց ազատարարի վրա, որ նա ուշաթափ ընկնում է։ Կողոպտելով դոն Կիխոտին և Սանչո-յին, նրանք հեռանում են։ Հետագայում այդ աքսորականներից մեկը՝ Հ[illegible]նեմ դե Պասամոնդեն գողանում է նաև Սանչոյի էշը։ Դոն Կիխոտին մնում է միայն ցավով նշել, որ «կոպիտ մարդկանց լավություն անելը միևնույնն է, թե ջուր ածես ծովը»։

Այս օրինակներից արդեն պարզ երևում է, որ դոն Կիխոտը աշխատում է բարիք գործել, բայց ստացվում է ճիշտ հակառակը։ Եվ նա դառնում է ծիծաղելի ոչ թե այն պատճառով, որ նրա նպատակն է ծիծաղելի. ո՛չ, ծիծաղելին բարիք գործելու նրա մեթոդներն են։ Այս իմաստով միանգամայն ճիշտ է Հեգելը, երբ գրել է. «Այն բանից հետո (խոսքը վերաբերում է ֆեոդալիզմի քայքայմանը—Հ. Մ.), երբ օրինակարգը (բուրժուական հասարակությունը—Հ. Մ.) իր պրոզաիկ ձևով ավելի բարձր զարգացման հասավ և դարձավ իշխող, արկածներ որոնող ասպետների անհատական ինքնուրույնությունը կորցնում է իր նշանակությունը, և եթե նա շարունակում է իրեն համարել միակ կարևորը և պայքարում է ասպետության իմաստով անարդարությունների դեմ՝ օգնելով ճնշվածներին, ապա նա դառնում է ծիծաղելի։ Սերվանտեսյան դոն Կիխոտի կոմիզմն այս է»։

Բայց սա հարցի միայն մի կողմն է։ Մյուս կողմից կարելի՞ էր արդյոք արդարացիորեն լուծել Անդրեսի «դատը» այն հասարակության մեջ, որ կառուցված է շահագործման սկզբունքի վրա, կարելի՞ էր արդյոք վերացնել սարկությունը ստրկավաճառության ու ծովահենության այդ դարաշրջանում։

Դոն Կիխոտի գործադրած մեթոդները, իհարկե, ծիծաղելի են, այնքան ծիծաղելի, որ ոմանք փորձում են նրան նույնիսկ մեծ ճանապարհների ավազակ համարել։ Մեզ հայտնի է նրա արդարացի զայրույթը։ Բայց մի՞թե Սերվանտեսը դրա հետ միասին նորմալ է համարում այն հասարակությունը, որի մեջ գործում է նրա հերոսը, մի՞թե նրա երգիծանքը ուղղված չէ նաև այն իրականության դեմ, որտեղ այնքան անարդարություն կա, որ դոն Կիխոտը մտածում է թափառող ասպետության հարություն տալու միջոցով այդ բոլորը վերացնել։ Ճիշտ է, նա ոչ մի չարիք էլ վերջ ի վերջո չի կարողանում վերացնել, բայց նրա երեք արշավները ավելի աղաղակող են դարձնում այն անարդարությունն ու կեղծիքը, որի վրա կառուցված է այդ հասարակությունը։

Այդ բոլորը ավելի պարզ կդառնա, եթե մենք այժմ ծանոթանանք դոն Կիխոտի դրական իդեալների հետ։

***

Դոն Կիխոտը իր արշավանքների ընթացքում հանդիպում է հարյուրավոր մարդկանց, որոնք ներկայացնում են այն ժամանակվա իսպանական հասարակության բոլոր խավերը՝ անառակ կանանցից սկսած, վերջացրած դուքսերով և դքսուհիներով։ Նրանք բոլորն էլ, առանց բացառության, նկատում են, որ Տխուր Պատկերի Ասպետի խելագարությունը շատ տարօրինակ բնույթ ունի։ Ամեն անգամ, երբ նա խոսում է ասպետության և ասպետական վեպերի մասին, բոլորը միաձայն որոշում են, որ նրանք գործ ունեն մի կատարյալ խելացնոր մարդու հետ։ Բայց երբ դոն Կիխոտը անդրադառնում է այլ հարցերի, բոլորը ապշում են նրա գիտունությամբ, պայծառ մտքով, խոր դատողություններով։ «Սակայն մի բան, որ ավելի զարմանալի է,— ասում է քահանան դոն Կիխոտի մասին,— դա այն է, որ եթե մի կողմ դնելու լինենք հիմարությունները, որ այդ սիրելի մարդը դուրս է տալիս իր խելագարության առարկայի վերաբերմամբ և եթե նրա հետ ուրիշ բաներից խոսելու լինենք, նա շատ խելացի դատողություններ կանի և կցուցադրի առողջ, պայծառ միտք։ Այնպես որ, եթե նրա հետ ասպետականությունից խոսելու չլինենք, ոչ մի կերպ չի կարելի նկատել, որ նա խելքից պակաս է»։

Նույն բանը դոն Կիխոտի մասին ասում են շատերը, իսկ Սանչո Պանսան այնքան է հիացած իր տիրոջ խոր և ճազմակողմանի գիտելիքներով, որ մի առիթով ուղղակի չի կարողանում զսպել իրեն և ասում է. «Ձերդ ողորմածությունը, շիտակ ասեմ, իսկական սատանա է, ինչեր ասես, որ դուք չգիտեք»։

Դոն Կիխոտի մասին նույն կարծիքին է նաև Սերվանտեսը։ Ընթերցողներին ճիշտ կողմնորոշելու համար, նա բազմաթիվ առիթներով, արդեն իր անունից, նույն բանն է ասում։ Հիշենք միայն վեպի երկրորդ հատորի քառասուներեքերորդ գլխի սկիզբը. «Սակայն, ինչպես մենք բազմիցս մատնանշել ենք այս մեծ պատմության ընթացքում, նա զառանցել էր սկսում միայն այն ժամանակ, երբ խոսք էր լինում ասպետության մասին, իսկ մնացած հարցերում նա դատում էր պայծառ ու կենդանի բանիմացությամբ, այնպես, որ ամեն մի քայլափոխում նրա արարքները հակասում էին դատողություններին, իսկ դատողությունները՝ արարքներին»։

Ահա երբ մենք ուշադրությամբ ծանոթանում ենք դոն Կիխոտի այդ

կողմին, ապա մենք տեսնում ենք, որ նա պատկանում է բազմակողմանիորեն զարգացած և գիտականությամբ օժտված Վերածնության դարաշրջանի տիտանների թվին։

Դոն Կիխոտը աչքի է ընկնում ամենից առաջ մարդկային լավագույն գծերով. նա շիտակ է, պարզ, ազնիվ, անկեղծ, վերին աստիճանի մարդասեր ու այլասեր (ալտրուիստ)։ Սանչո Պանսան հիացմունքով է խոսում նրա այդ գծերի մասին, ասելով, որ դոն Կիխոտի «բնավորության մեջ խսպառ խորամանկություն չկա։ Նրա սիրտը սափորի պես բաց է։ Նա ոչ ոքի չարիք չի պատճառում, ամենքին բարություն է անում և մազաչափ նենգություն չունի։ Երեխան անգամ կարող է համոզել, որ հիմա գիշեր է, մինչդեռ իրականում կեսօր է։ Ահա այս պարզամտության համար էլ ես սիրում եմ նրան աչքի լույսի պես։ Ես չնայած նրա բոլոր խելացնորություններին, ոչ մի կերպ չեմ կարողանում նրանից բաժանվել»։

Ես, իսկապես, դոն Կիխոտի մեջ ավելի շատ մարդկայնություն կա, ավելի խոր և անմիջական անկեղծություն ու մարդասիրություն, ավելի շատ պարզություն ու ազնվություն, քան այն բոլոր մարդկանց մեջ, որոնց նա հանդիպում է։ Բացի Սանչո Պանսայից, վեպում չի կարելի նշել մի այլ մարդու, որը այս գծով կարողանար համեմատվել նրա հետ։ Նրան շրջապատող մարդկանց ճնշող մեծամասնությունը խարդախ է, նենգ, ստոր, գծուծ, խորամանկ, էգոիստ, շողոքորթ, որոնք իրենց անձնական շահից բացի ուրիշ ոչինչ չեն ճանաչում։

Դոն Կիխոտի բազմակողմանի զարգացումը երևում է այն ժամանակ, երբ նա զանազան առիթներով անդրադառնում է արվեստի, գրականության, պատմության, հասարակական, քաղաքական կյանքի, ընտանիքի, սիրո և այլ բազմաթիվ խնդիրների, կարելի է ասել քննության է առնում իր դարաշրջանի բոլոր արմատական հարցերը։

Նա ամենից շատ ատում է ստրկությունը և ամենից բարձր գնահատում ազատությունը այս բառերի ամենալայն իմաստով։

Ինչպես տեսանք, նրա կարծիքով մարդը բնությունից ազատ է ծնվել և ամենամեծ աղետը ստրկությունն է, որովհետև դա հակասում է մարդու բնական էությանը։ «Ազատությունը,— ասում է դոն Կիխոտը,— երկնքի շնորհած ամենաթանկագին բարիքներից մեկն է։ Նրան չեն հասնի հողի ընդերքում պարփակված կամ ծովում թաքնված բոլոր գանձերը։ Ի սեր ազատության և ի սեր պատվի կարելի է և անհրաժեշտ է կյանքը վտանգի ենթարկել, ընդհակառակն, ստրկությունը մարդուն բաժին ընկած չարիքներից վատթարագույնն է»։

Դոն Կիխոտը Վերածնության դարաշրջանի մյուս հումանիստների նման դեմ է դասային բոլոր տարբերություններին ու պատնեշին։ Նրա ամենասիրած ասույթներից մեկը, որ նա շատ հաճախ կրկնում է, այս

է. «Ամեն ոք իր գործերի զավակն է», հետևաբար մարդկանց գնահատելու ժամանակ պետք է նկատի ունենալ ոչ թե նրանց ստոր կամ բարձր ծագումը, այլ նրա կատարած գործը. «Հիշիր, Սանչո,— ասում է նա,— եթե դու առաքինությունն ընտրես որպես ուղի և շարունակ առաքինի գործեր կատարես, քեզ հարկ-չի լինի նախանձել իշխանական կամ արքայական արարքներին, որովհետև արյունը ժառանգվում է, իսկ առաքինությունը ձեռք է բերվում և վերջինս ավելի թանկ արժե, քան արյունը»։ Նա Սանչոյին խորհուրդ է տալիս չթաքցնել իր գեղչկական ծագումը և չամաչել դրանից, որովհետև այդտեղ անպատվաբեր ոչինչ չկա. կարևորը գործն է, բարի, արդար գործը և ոչ թե ծագումը։

Մի առիթով ամփոփելով իր վերոհիշյալ հայացքները, դոն Կիխոտը մարդկային կյանքը համեմատում է կատակերգության հետ։ «Ես կուզենայի, Սանչո, որ դու սիրեիր կատակերգությունը և հավասարաչափ գթասիրտ լիներ թե՛ կատակերգության նկատմամբ և թե՛ նրանց, ովքեր հորինում և խաղում են կատակերգություններ, որովհետև նրանք մեծ օգուտ են բերում պատմությանը, շարունակ հայելի լինելով, որի մեջ վառ կերպով արտացոլում են մարդկանց կենաց գործերը։ Կատակերգություններից և կատակերգուներից բացի, ոչ մի բան չի կարող այնպես վառ պատկերացնել, թե ինչ ենք մենք իրականում և ինչ պետք է լինենք։ Եթե այդ այդպես չէ, ասա ինձ, մի՞թե դու երբեք չես տեսել բեմի վրա կատակերգություններ, որտեղ դուրս են բերված թագավորներ, կայսրեր, Հռոմի պապեր, ասպետներ, տիկնայք և ուրիշ այլ գործող անձինք։ Նրանցից մեկը պատկերում է անառակ ավազակի, մյուսը՝ խարեբայի, երրորդը՝ վաճառականի, չորրորդը՝ զինվորի. հինգերորդը՝ խորամանկ ցանցառի, վեցերորդը՝ միամիտ սիրահարնեերի, իսկ երբ վերջանում է կատակերգությունը և դերասանները դեն են նետում իրենց հանդերձները, նրանք բոլորն էլ միմյանց հավասար են»։ Նույնը,— շարունակում է դոն Կիխոտը,— տեղի է ունենում կյանքում։ Ոմանք կայսրի դեր են խաղում, մյուսները՝ պապերի, «մի խոսքով, այն գործող անձանց, որ պատահում ենք կատակերգությունում»։ Իսկ երբ գալիս է լուծումը, այսինքն վերջանում է նրանց կյանքը և մահը հանում է այդ զանազան հանդերձանքները՝ բոլորն էլ դառնում են հավասար։

Սանչոն հիանում է այս համեմատությունից և զարգացնելով դոն Կիխոտի միտքը, կյանքը համեմատում է շախմատի հետ։ «Քանի խաղը շարունակվում է,— ասում է նա,— յուրաքանչյուր ֆիգուր իր հատուկ նշանակությունն ունի, իսկ երբ խաղն ավարտվում է, բոլոր ֆիգուրները խառնվում են, հավաքվում և լցվում մեկ տոպրակի մեջ, ինչպես ամեն մի կենդանի բան իջնում է գերեզման»։

Դոն Կիխոտը շատ ուժեղ է զգում սոցիալական այն աղաղակող անհավասարությունը, որ գոյություն ուներ իր ժամանակվա Իսպանիա-

2751—31

յում։ Նա մեծ ցավով է խոսում այն տխուր երևույթի մասին, որ հասարակության մի մասն ապրում է աղքատության ու ծայրահեղ թշվառության՝ մեջ, քաշելով «ամեն տեսակի չքավորություն՝ մերթ սով, մերթ սառնամանիք, մերթ մերկություն, մերթ այս ամենը միասին», իսկ մյուս մասը վարում է մեղկ ու պարապ կյանք։ Ըստ որում նրա ամբողջ համակրանքը այդ թշվառների ու կարիքավորների կողմն է, հենց նրանց պաշտպանելու համար է, որ նա դարձել է թափառական ասպետ։

Այս կապակցությամբ չի կարելի չհիշել դոն Կիխոտի երրորդ արշավի դեպքերից մեկը, երբ նա պաշտպանում է չքավոր գյուղացի Բասիլիոյին։

Բասիլիոն և գեղչկուհի Կիտերիան իրար սիրում են, բայց վերջինիս ծնողները որոշում են իրենց աղջկան տալ հարուստ կամաչիոյին։ Դոն Կիխոտին հրավիրում են ներկա լինել հարսանեկան հանդեսին։ Բասիլիոն այդ ճակատագրական մոմենտին մեծ հնարագիտությամբ այնպես է անում, որ, վերջ ի վերջո, հարցը լուծվում է իր օգտին։ Երբ Բասիլիոյին սկսում են մեղադրել խարդախության մեջ, դոն Կիխոտը վճռականապես կանգնում է նրա կողմը և պաշտպանում նրան։ Բայց ներկա դեպքում մեզ հետաքրքրողը նրա պաշտպանական ճառն է. «Չի կարելի և հարկ չկա խարեբայություն անվանել այն,— ասում է նա,— ինչ արվում է ի սեր գովելի նպատակի։ Իսկ երկու սիրահարների ամուսնությունը ամենաարժանավոր նպատակն է։ Ընդ որում հարկ է որոշել, որ սիրո ամենաոխերիմ թշնամին սովն ու մշտական կարիքն են, որովհետև սերը ուրախություն է, բերկրանք և բավականություն, մանավանդ, երբ սիրողը տիրում է իր սիրածին, այնժամ սիրո բացարձակ ու ոխերիմ թշնամիներն են լինում կարիքը և չքավորությունը»։ Նա Բասիլիոյին խորհուրդ է տալիս աղնիվ աշխատանքով «ավելացնել իր բարիքները», որպեսզի կարողանա պաշտպանել իր ընտանեկան պատիվը։ «Հարգարժան աղքատը գեղեցիկ կին ունենալով, մի ամբողջ գանձի տեր է... Չքավոր ամուսին ունեցող գեղեցիկ և ազնիվ կինը արժանի է դափնյա և արմավենու ճյուղերից հյուսած պսակի... գեղեցկությունը ինքըստինքյան գրավում է շատերի սիրտը, ովքեր գիտեն և տեսնում են այն։ Դեպի նա, ինչպես դեպի գրավիչ խայծն են ձգտում արքայական արծիվներն ու այլ բարձր ճախրող թռչուններ։ Բայց եթե գեղեցկությանը միանում են կարիքն ու չքավորությունը, ապա նրա վրա հարձակվում են ագռավներ, ցիներ ու այլ գիշատիչ թռչուններ...»։

Այս տողերը կարդալուց հետո ո՞վ կարող է լրջությամբ պնդել, թե դոն Կիխոտը խելագար է։

Անդրադառնալով սոցիալական անարդարությանը, նա մի այլ նույնպիսի հոյակապ ճառում խոսում է շարքային զինվորների մասին,

որոնց իսպանական բռնապետությունը ստիպում էր իրենց կյանքը զոհաբերել համաշխարհային միապետություն ստեղծելու խելացնոր ծրագրի իրագործմանը։ Եթե զննենք, ասում է դոն Կիխոտը, զինվորի կյանքը, ապա «կգտնենք, որ ավելի չքավոր լինել անկարելի է, որովհետև նա պահպանում է իր գոյությունը թշվառական մի ռոճիկով, որը կամ ուշ-ուշ են տալիս, կամ իսկի չեն տալիս... Հաճախ նա այնքան մերկ է լինում, որ մի հատիկ պատառոտված կաշվե բաճկոնակը նա գործ է ածում թե՛ որպես շապիկ, թե՛ որպես հագուստ. բացի այդ, ոչինչ չունենալով ձմռան սառնամանիքին երկնքի սառնամանիքից պաշտպանվելու համար, արձակ դաշտում միայն իր շնչով է տաքացնում ինքն իրեն... խորհե՞լ եք դուք, թե քանի զինվոր է վարձատրվում պատերազմում և քանիսը կորչում... մեռածների քանակը անթիվ է, իսկ մնացածների քանակը սահմանափակվում է եռանիշ մի թվանշանով»։

Դոն Կիխոտը, առանց Կարլոս V-ի և երկք Ֆիլիպ բռնապետերի անունը տալու, դատապարտում է նրանց վարած զավթողական արյունահեղ պատերազմները, պնդելով թե՝ «խաղաղությունն է գերագույն բարիքը, որ այս կյանքում կամենում են մարդիկ»։

Դոն Կիխոտի հայացքները հասկանալու համար շատ կարևոր են նաև այն խորհուրդները, որ նա տալիս է Սանչոյին երևակայական Բարատարիա կղզու գավառապետ նշանակվելու կապակցությամբ։

Դոն Կիխոտը իր նշանավոր խորհուրդները սկսում է մի այսպիսի ներածությամբ. «Ինձ շատերը կաշառք են տալիս, աղերսում, ձանձրացնում, չեն քնում, որպեսզի հասնեն այն պաշտոնին և դիրքին, որի վրա աչք են տնկել, բայց Սանչոն, նախ և առաջ, պետք է իմանա, որ «պաշտոններն ու դիրքերը ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ խռովահույզ և խոր չրպատույտներ». և ահա որպեսզի նա չխորասուզվի, պետք է ղեկավարվի հետևյալ սկզբունքներով։

«Երբեք մի ղեկավարվիր քո սեփական կամայականության օրենքներով, որովհետև այդ կերպ են վարվում միմիայն իրենց մեծ խելոքներ երևակայող տգետները։

Թող աղքատի արցունքները ավելի շատ կարեկցություն հարուցեն քո մեջ և ոչ պակաս արդարացիություն, քան հարուստի գանգատները։

Աշխատիր ճշմարտությունը երևան հանել և թող այդ գործում քեզ չխանգարեն ոչ հարուստի նվերներն ու խոստումները և ոչ էլ աղքատի լացն ու պաղատանքները։

Այնտեղ, ուր անաչառություն է պետք, մեղավորին մի ենթարկի օրենքի խստության, որովհետև դաժան դատավորի համբավը ոչնչով լավ չի գթասիրտ դատավորի համբավից։

Եթե երբևիցե արդարության նժարը թեքվի քո ձեռքում, ապա թող այդ լինի ոչ թե պարգևների, այլ կարեկցության ծանրությունից։

Եթե երբևիցե քննելու լինես քո թշնամու գործը, ապա մոռացիր քո չարակամությունը և միայն մտածիր, թե ում կողմն է արդարությունը։

Ուրիշների գործերը քննելիս թող քեզ չկուրացնի անձնական կողմնապահությունը, այլապես սխալներ գործած կլինես, որոնք մեծ մասամբ անուղղելի են լինում և եթե ուղղելի էլ լինեն, ապա ի վնաս քո բարի անվան և վիճակին։

Եթե քեզ մոտ մի գեղեցիկ կին գա արդարություն հայցելու, հեռացրու աչքդ նրա արցունքներից և ականջդ նրա հառաչանքներից և ուշիուշով քննիր խնդրանքի էությունը, եթե չես ուզում քո բանականությունը խեղդել նրա արցունքների և քո առաքինությունը՝ նրա հառաչանքների մեջ։

Եթե դու ստիպված լինես պատժի դատապարտել որևէ մեկի, ապա մի տանջիր նրա լսողությունը դաժան խոսքերով, որովհետև այդ անբախտ մարդուն այնքան է բավական իր պատժի տառապանքները, որ դաժան խոսքեր ավելացնելու հարկ չկա։

Քեզ մոտ դատաստանի բերած մեղավորի վրա նայիր, որպես դժբախտ մարդու, որ ենթակա է մեր փուչ բնության թուլություններին և քո ամեն տեսակ վճիռների մեջ եղիր գթասիրտ ու կարեկից, չխախտելով սակայն հակառակ կողմերի շահերը, որովհետև աստվածային հատկությունները թեպետև հավասար են, այնուամենայնիվ իրենց վեհությամբ աչքի են ընկնում գթասրտությունը և արդարացիությունը»։

Կարդալով այս, ինչպես նաև դոն Կիխոտի խրատների երկրորդ մասը, որը վերաբերում է այն հարցին, թե ինչպես պետք է պահի իրեն Սանչոն իբրև կղզու կառավարիչ, դժվար չէ նկատել նրանց գլխավոր գաղափարը՝ արդարացիություն, կարեկցություն և գթասրտություն, մի բան, որ գրեթե իսպառ բացակայում էր իսպանական բռնապետության օրգանների գործունեության մեջ։ Ըստ որում հատկանշական է, որ դոն Կիխոտը Սանչոյին խորհուրդ է տալիս միշտ նկատի ունենալ աղքատի շահը, որ աղքատի դառն արցունքները նրա մեջ ավելի շատ կարեկցություն առաջացնեն, քան հարուստների գանգատներն ու պարգևները։

Սերվանտեսագիտության մեջ շատ է խոսվել այն մասին, թե ինչ վերաբերմունք ունի դոն Կիխոտը եկեղեցու և հոգևորականության նկատմամբ։ Իշխող կարծիքը եղել է Հայնեի հայտնած այն միտքը, որ Սերվանտեսը «կաթոլիկական եկեղեցու հավատարիմ զավակն էր»։

Որ Սերվանտեսը իր կրոնական համոզմունքներով կաթոլիկ է եղել, այդ փաստ է։ Բայց եթե նա իսկապես մոլեռանդ կաթոլիկ լիներ, ապա պետք է որ որևէ ձևով իր վեպում, եթե չասենք փառաբաններ, գոնե դրական իմաստով տեղ տար Իսպանիայի կյանքում այնքան մեծ դեր խաղացող եկեղեցուն և հոգևորականությանը։ Մինչդեռ տեսնում ենք ճիշտ հակառակը. եկեղեցու, հոգևորականության և ինկվիզիցիայի մասին

Սերվանտեսը խոսում է միայն ակնարկներով, այն էլ բոլոր դեպքերում բացասական։ Սրանով էլ բացատրվում է այն փաստը, որ «Դոն Կիխոտ»-ը, վերջ ի վերջո, ընկավ ինկվիզիցիայի կազմած արգելված գրքերի հայտնի ցուցակը։ Սերվանտեսի կերտած հարյուրավոր կերպարների մեջ հանդիպում ենք միայն մի գյուղական քահանայի, որը անունով է միայն քահանա, ըստ էության իր տնտեսական վիճակով ոչնչով չի տարբերվում Սանչոյից, բայց վերին աստիճանի կրթված ու բազմակողմանիորեն զարգացած մարդ է։ Այդ նա է, որ գյուղական դալլաքի հետ միասին կրակին է հանձնում դոն Կիխոտի գրադարանում եղած ասպետական վեպերը, իսկ հետագայում ակտիվ դեր խաղում Տխուր Պատկերի Ասպետին ուղիղ ճանապարհի բերելու համար։

Ինչ վերաբերում է իրեն դոն Կիխոտին, ապա չնայած նա իր վիճակով, իբրև ասպետ, պարտավոր է հավատալ զանազան հրաշքների, կախարդանքների և այլն, այնուամենայնիվ, նա բոլորովին էլ նախապաշարված մարդ չէ։ Նա բազմաթիվ առիթներով շատ որոշակիորեն հայտարարում է, թե՝ «ես շատ լավ գիտեմ, որ աշխարհիս երեսին կախարդ չկա և ոչ ոք չի կարող հրահրել կամ բռնանալ մեր կամքին»։

Ավելի որոշակի է դոն Կիխոտի բացասական վերաբերմունքը բարձր ազնվականության նկատմամբ։ Ընկնելով դուքսի արքունիքը և մի որոշ ժամանակ ապրելով այնտեղ, նա վերջապես որոշում է հեռանալ. «Նրան մեծ հանցանք էր թվում,— ասում է Սերվանտեսը,— ապրել մեղկ կյանքով, ծուլորեն նստած, անվերջ խնջույքների ու զվարճությունների մեջ, որ նրան, իբրև թափառական ասպետի համար, սարքում էին դուքսն ու դքսուհին։ Եվ հենց նրան թվում էր, թե հարկադրված կլինի խստիվ հաշիվ տալ երկնքին՝ իր այդ պարապության և ծուլության համար»։

Դոն Կիխոտը բազմաթիվ առիթներով իր դժգոհությունն է հայտնում առհասարակ իր ապրած ժամանակներից, իր դարաշրջանը անվանելով «երկաթե», «աղետավոր», «զզվելի», «ապականված» և նույնիսկ «ուրախ ժամանցից զուրկ դար»։ Ամենից շատ, իհարկե, նա դժգոհ է սոցիալական անհավասարությունից ու անարդարությունից, փողի իշխանությունից, որ ամեն ինչ ենթարկել է իրեն և որ փողը դարձել է մի այնպիսի ուժ, որով «կարելի է ամեն տեսակի ճեղք սվաղել»։ Նա նկատում է, որ սերը և կինը դարձել են ապրանք, և մի անգամ չկարողանալով զայրույթը զսպել, հուզված ասում է. «Կինը ապրանք չէ, որին գնելուց հետո կարելի է վերադարձնել, փոխանակել կամ ետ տալ, նա անբաժանելի ուղեկից է, որը քեզ չի լքելու մինչև մահ»։

Նա նկատում է, թե ինչպես շողոքորթության ուժը «հեռուներն են տարածվում», թե ինչպես ամենուրեք բուն է դրել նախանձը, չարությունը, խաբեությունը, նենգամտությունը, ստորությունը։

Ով այս պայմաններում բոլորովին պատահական չէ, որ նրա վառ երևակայության մեջ բոլոր մանրամասնություններով վերակենդանանում է դասական առասպելը ոսկե դարի մասին։

«Երջանիկ է եղել այն ժամանակը և բախտավոր՝ այն դարը,— ասում է դոն Կիխոտը,— որը հնում կոչելիս են եղել ոսկե դար, այն էլ ոչ թե նրա համար, որ ոսկին՝ այնքան գնահատելի մեր երկաթե դարում, այն երանելի ժամանակ ձեռք էր բերվում առանց որևէ աշխատանքի, այլ նրա համար, որ այն ժամանակ ապրող մարդիկ չգիտեին երկու բառ՝ «Իմը» և «Քոնը»։ Այդ սրբազան ժամանակներում ամեն ինչ ընդհանուր էր։ Իրենց օրվա պարենն ստանալու համար մարդուն մնում էր միայն ձեռքը բարձրացնել զորավոր կաղնու ճյուղերին, որ առատությամբ քաղցր ու համեղ պտուղներ է տալիս։ Վճիտ աղբյուրներն ու արագահոս վտակները առատորեն առաջարկում են իրենց զով ու առողջարար ջրերը։ Ժայռերի ճեղքերում ու ծառերի փչակներում համեստ ու ժրաջան մեղուները հիմնում էին իրենց թագավորությունները և յուրաքանչյուր ձեռք կարող էր ձրի տիրանալ նրանց անուշ աշխատանքի առատ բերքին... Այն ժամանակ ամենուրեք խաղաղություն, բարեկամություն, համաձայնություն էր տիրում... Ստորությունը, նենգությունն ու խորամանկությունը չէին խառնվում ճշմարտությանն ու անկեղծությանը։ Արդարադատությունը իշխում էր լիակատար կերպով և ո՛չ շահամոլությունը, ո՛չ կողմնապահությունը, որ հիմա այնքան ստորացնում, ճնշում և հալածում են նրան (մարդուն — Հ. Մ.), չէին հանդրգնում ո՛չ վիրավորել նրան, ո՛չ շփոթել։ Անձնական կամայականության օրենքը դատավորների գլխից չէր անցնում, որովհետև դատելու համար ո՛չ մարդ կար, ո՛չ մեղք... ողջամիտ աղջիկները ման էին գալիս, որտեղ խելքները փչում էր, առանց վախենալու, որ օտարի հանդգնությունը կամ ցանկամոլությունը կարող է նրանց վիրավորել... իսկ հիմա, մեր ատելի ժամանակներում, նրանցից ոչ մեկը ապահով չէ, անգամ, եթե թաքնված լինի և փակված որևէ անտեսանելի լաբիրինթոսում...»։

Այս ամբողջը մի մեղադրական ճառ է այն ժամանակվա իսպանական իրականության նկատմամբ և միաժամանակ, իհարկե, երազանք այն հասարակության մասին, որ հանդիսանում է դոն Կիխոտի իդեալը։ Մի այլ առիթով նա պահանջում է «հաստատել արդարություն բարիքների բաշխման մեջ, յուրաքանչյուր ոքի տալ այն, ինչ նրան պատկանում է և աշխատել ու ճոգ տանել, որ կատարվեն բարի օրենքները»։

Այստեղ մենք առայժմ պետք է բաժանվենք դոն Կիխոտից և անցնենք նրա հակադրությանն ու լրացմանը՝ Սանչո Պանսային։

❁❁❁

Սերվանտեսը հենց սկզբից հատկապես շեշտում է, որ Սանչո Պանսան «աղքատ և մեծ ընտանիքի տեր մի գյուղացի էր», ուրեմն մեկը այն միլիոնավոր գյուղացիներից, որոնք ընկնելով կապիտալի նախասկզբնական կուտակման շրջանի ոլորտի մեջ, իրենց ֆիզիկական գոյությունը պահպանելու համար պետք է որ դիմեին մուրացկանի կամ թափառաշրջիկի մաղախի ու ցուպի օգնությանը։

Այդ տխուր հեռանկարից խուսափելու համար նա և նրա կինը՝ Թերեսան, մտածում են ելքի մասին։ Գուցե հնարավոր լինի մաքսատանը որևէ աշխատանք ստանալ, բայց ոչինչ դուրս չի գալիս։ Նրա տնտեսական դրությունը այնքան անմխիթարական է, որ մի առիթով նա ուղղակի ասում է. «Ես հանգիստ մարդ եմ, հեզ, խաղաղասեր և պատրաստ եմ տանելու ամեն մի վիրավորանք, որովհետև ես կին ու երեխաներ ունեմ, որոնց պետք է կերակրել և ոտքի կանգնեցնել»։

Ընտանիք կերակրելու համար ոչ մի ելք չգտնելով, նա ստիպված ընդունում է դոն Կիխոտի առաջարկությունը և դառնում նրա զինակիրը. «Եթե աստծուն հաճելի լիներ,— ասում է նա կնոջը,— որ ես կարողանայի մի կտոր հաց այստեղ՝ մեր տանը վաստակել, առանց ոտքերիս նեղություն տալու, առանց քարշ գալու ճամփեքով ու մացառուտներով (իսկ այդ դժվար չէր աստծո համար, միայն թե ցանկություն լիներ), ապա հասկանալի է, որ իմ ուրախությունը ավելի հաստատ, ավելի մեծ կլիներ...»։

Բայց Սանչոն այն մարդկանցից չէ, որպեսզի ամբողջ հույսը դնի աստծու վրա. «Աստծուն խնդրիր, ինքդ էլ մուրճով հարվածիր», այս առակը նա շատ հաճախ է կրկնում և կյանքում այդպես էլ վարվում է։ Թերեսան, իհարկե, չի առարկում Սանչոյի որոշմանը. «Փող լինի,— ասում է նա,— ինչ կերպ էլ ճարած լինես, ոչ ոքի չես զարմացնի»։

Դոն Կիխոտը իբրև վարձատրություն Սանչո Պանսային խոստանում է առաջիկա նվաճած կղզիներից մեկում նրան նշանակել կառավարիչ։ Սանչոն հենց սկզբից այնպես է տարվում գավառապետ դառնալու երազներով, որ ամեն քայլափոխում դոն Կիխոտին հիշեցնում է նրան տրված խոստումը. «Ես ավելի լավ կկառավարեի կղզին, քան չորս քաղաքային խորհուրդ միասին վերցրած, կամ չորս մայրաքաղաքային պաշտոնյա»։ Մի այլ առիթով նա ասում է, թե շատ նահանգապետների է տեսել, որոնք իր «եղունգը չարժեն, մինչդեռ նրանց մեծարում են սինյոր կոչումով և նրանք ուտում են արծաթյա ամաններից»։

Դոն Կիխոտը նրան նախազգուշացնում է, ասելով, որ «պաշտոնները փոխում են մարդու բնավորությունը։ Միանգամայն հնարավոր է, որ նահանգապետ դառնալով, դուք չճանաչեք ձեզ լույս աշխարհ բերող սեփա-

կան մորը»։ Սանչոն խիստ վիրավորվում է. «ավ զննեցեք իմ բնավորությունը,— ասում է նա,— և դուք կտեսնեք՝ ընդունակ եմ արդյոք որևէ մեկի նկատմամբ ապերախտ լինելու»։

Սանչոն միանգամայն իրավացի է. բայց առայժմ մասնավորապես նահանգապետ դառնալու հեռանկարը նրա համար ունի բացառապես նյութական նշանակություն։ Նա ցանկանում է հարստանալ, ոսկի կուտակել ինչ գնով ու ճանապարհով էլ լինի։ Մի առիթով նա որոշում է նահանգապետ դառնալու դեպքում զբաղվել նույնիսկ ստրկավաճառությամբ. եթե նրա հպատակները նեգրեր լինեն, ավելի լավ, նա բոլորին կկապի ու կուղարկի Իսպանիա, որտեղ նրանց դիմաց մաքուր ոսկի կստանա։ Այնուհետև նա դրամով աստիճան և ավելի բարձր պաշտոն կգտնի և կյանքի մնացած մասը կանցկացնի առանց հոգսի ու տխրության. չէ՞ որ այսպես են վարվում բոլոր նահանգապետները։

Սանչոն նույնպես շատ լավ է հասկանում այն դերը, որ խաղում է փողը, ոսկին այն ժամանակվա Իսպանիայի կյանքում. «Ո՛չինչ, ցեմենտի վրա,— ասում է նա,— լավ շենք կարելի է կառուցել, իսկ աշխարհիս երեսին ամենալավ ցեմենտն ու հիմքը փողն է»։ Նա շատ սիրում է հատկապես իր տատի ասած առածներից մեկը՝ «Որքան ունես, այնքան էլ արժես»։ Նրան շատ լավ հայտնի է նաև, որ «մարդկանց միայն հարստության համար են հարգում»։ Հետևաբար բոլորովին զարմանալի չէ այն մեծ եռանդը, որ նա հանդես է բերում հարստանալու համար։

Այսպիսով, Սանչո Պանսան կարելի է ասել բավականաչափ վարակված է իր դարաշրջանի ախտով՝ հարստանալու տենչով, ըստ որում նրա համար բոլոր միջոցները ընդունելի են՝ միայն թե հասնի իր նպատակին։

Բայց մեր աչքի առաջ այդ մեծ դրամասերի մեջ, որը բացի իր անձնական շահից սկզբում ուրիշ ոչ մի բան չի ցանկանում ճանաչել, կամաց-կամաց տեղի են ունենում շատ մեծ փոփոխություններ։

Դրամը, ոսկին, ոռճիկի հարցը, հարստանալու տենչը կամաց-կամաց երկրորդ պլան են մղվում. Սանչոն դոն Կիխոտի քարոզների ազդեցության տակ սկսում է վերադաստիարակվել, իսկ վեպի երկրորդ մասում նա արդեն դառնում է «իմաստուն Սանչո», «մեծ Սանչո Պանսա», «մեծ փիլիսոփա»։

Նահանգապետ դառնալու միջոցով հարստանալու նրա բոլոր իլյուզիաները կործանվում են։ Եվ կործանվում են ոչ թե այն պատճառով, որ նա նահանգապետ չի դառնում։ Դուքսը, ինչպես հայտնի է, կատակի և զվարճության համար նրան նշանակում է իր գյուղերից մեկի «նահանգապետ», այդ գյուղն անվանելով Բարատարիա կղզի։ Բայց Սանչոն առաջ օր նահանգապետություն անելուց հետո հոժարակամ հրաժարվում է այդ պաշտոնից. «Մնացե՛ք աստծով, ձերդ ողորմածություններ,—

ասում է նա,— դիմելով պալատականներին,— և հաղորդեցեք իմ տիրոջը՝ դուքսին, որ ես մերկ ծնվել եմ և մերկ էլ մնացել, ոչինչ չեմ տարել և տանուլ էլ չեմ տվել։ Ասելս այն է, որ ես դատարկ գրպանով սկսեցի պաշտոնավարել և դատարկաձեռն թողնում եմ պաշտոնս, թեև, սովորաբար, ուրիշ կղզիների վրա նահանգապետները այլ կերպ են վարվում»։

Այսպիսի վախճան են ունենում հարստանալու հետ կապված Սանչոյի բոլոր հույսերը։ Պալատականները խնդրում են, որ նա մնա. «Ուշ է,— ասում է Սանչոն,— ես Պանսաների ցեղից եմ, որ համառ մարդիկ են, եթե մեզնից մեկն ու մեկը ասել է, թե սա կենտ է, նշանակում է կենտ է, թեկուզ արար աշխարհը մեր չգրու ասելու լինի՝ թե չուխտ է»։

Սանչոյին հարցնում են, թե ինչ է ուզում իր հետ վերցնել. նա իր մոխրաթավալի համար մի քիչ գարի է խնդրում, իսկ իր համար «կես բոքոն և մի կտոր էլ պանիր». ահա ինչ ստացավ Սանչոն իր վիթխարի երաշանքների ու իլյուզիաների դիմաց՝ կես բոքոն և մի կտոր պանիր։ Սերվանտեսը դրանից անմիջապես հետո նկարագրում է, թե ինչպես Սանչո Պանսան այդ կես բոքոնը և պանիրը բաժանում է ողորմություն խնդրող մուրացիկ վանականներին, «նշաններով բացատրելով, թե ուրիշ ոչինչ չի կարող տալ»։

Այսպիսով, Սանչո Պանսայի բոլոր հույսերին, ինչպես ինքն է ասում, «վիճակված էր ծխի նման ցրվել»։ Նա չկարողացավ ազատվել քաղցի ու թշվառության ճիրաններից։ Նույն կիսաքաղց ու մերկ մանուկները, նույն թշվառությունն ու դաժան հոգսը, նույն ոչխարի մորթին՝ վերմակի փոխարեն։ Հենց այդ նույն օրերին Սանչո Պանսան նամակ է ստանում գյուղից՝ Թերեսայից։ Նա, իհարկե, անչափ ուրախ է, որ ամուսինը վերջապես գավառապետ դարձավ, այնքան ուրախ է, որ թվում է, թե հիմա ուրախությունից տեղն ու տեղը կմահանա հայտնի առածի համաձայն. «Հանկարծակի երջանկությունը նույնպես մեռցնում է, ինչպես մեծ վիշտը»։ Թերեսան մի քանի տողով գծում է գյուղի ծանր պատկերը. անշպաստ տարի է, ձիթապտուղի բերք չկա և ամբողջ գյուղում մի կաթիլ քացախ չես գտնի։ Գյուղի միջով զինվորական մի գունդ է անցել և իր հետ տարել համագյուղացի երեք աղջկա։ Ծրաշտ է. «Հրապարակի վրա եղած շատրվանը չորացել է, մեր կախաղանին էլ կայծակն է խփել, տա աստված, որ մյուս կախաղաններն էլ այդ օրն ընկնեն»։

Սով, իշխողների վայրագ կամայականություն, երաշտ, չորացած աղբյուրներ և թշվառներին չարագուշակորեն սպառնացող կախաղաններ— ահա իսպանական գյուղը, ուր վերադառնում է դատարկաձեռն Սանչոն, երկար թափառումներից հետո։

Սանչոն կապիտալի նախասկզբնական կուտակման հետևանքով քայքայվող, սեփականազրկվող բազմամիլիոն գյուղացիության ամենա-

տիպիկ ներկայացուցիչն է, այն գյուղացիության, որի մասին խոսել են Թոմաս Մորը, Թոմաս Մյունցերը և Կամպանելլան։ Սանչոների հեռանկարը ոչ թե բուրժուազիայի շարքերը խտացնելն է, այլ նախապրոլետար կամ մանուֆակտուրային բանվոր դառնալը, իհարկե, եթե նրանք կարողանան ժամանակին աշխատանք գտնել և մինչ այդ իբրև թափառաշրջիկ չկախվեն թեկուզ հենց իրենց գյուղերի կախաղաններից։

Սանչո Պանսան հազարավոր տեսանելի ու անտեսանելի թելերով կապված է իսպանական ժողովրդի հետ, նրա հարազատ զավակն է և արտահայտում ու մարմնավորում է ժողովրդական լայն մասսաների ողբ իմաստությունը։

Սերվանտեսը նրան մի առիթով անվանում է «ծերը պակաս», այլ խոսքով, նա նույնպես ինչ-որ մի յուրահատուկ խելագարություն ունի, որ բավականին մոտենում էր դոն Կիխոտի խելագարությանը։ Ինքը Սանչո Պանսան էլ է ընդունում այդ. երբ դոն Կիխոտը նրան ասում է, թե՝ «Ճիշտն ասած, Սանչո, ինձ թվում է, որ քո գլուխը ավելի տեղին չէ, քան իմը», նա պատասխանում է. «Ես պակաս գիժը չեմ»։

Բայց, երբ մոտիկից ծանոթանում ենք Սանչոյին, տեսնում ենք, որ նա նույնպես դոն Կիխոտի նման իմաստուն «գիժ» է։

Սանչո Պանսան նախ՝ վերին աստիճանի բարի, ազնիվ, թեև մի փոքր խորամանկ, առողջ դատելու կարողությամբ օժտված և շատ սրամիտ մարդ է։ Բոլորին դուր է գալիս հատկապես նրա սրամտությունը։ Օրինակ, դքսուհին Սանչոյի մասին ասում է. «Եթե բարի Սանչոն սիրում է սրամտել, ապա ես այդ բանը շատ եմ գնահատում, որովհետև դա ցույց է տալիս, որ նա հիմար չէ։ Դուք քաջ գիտեք..., որ բթամիտ մարդիկ հակամետ չեն ոչ դեպի կատակները, ոչ էլ սրամտությունները, իսկ եթե բարի Սանչոն և՛ կատակում է, և՛ սրամտում, ես նրան իսկույն խելոք մարդ եմ ճանաչում»։ Դոն Անտոնիոն նույնպես մեծ հիացմունքով է խոսում Սանչոյի սրամտությունների մասին, «որոնցից յուրաքանչյուրը կարող է ուրախացնել ամենամռայլ մելանխոլիկին»։ Վերջապես ինքը Սանչոն առանց կեղծ համեստության հպարտանում է իր սուր մտքով. «Այդ ես եմ,— ասում է նա մի առիթով,— որի մոտ սրամտություն ավելի շատ կա, քան անձրևի մեջ կաթիլներ և եթե դուք դրանում կասկածում եք, ապա գործնականում ստուգեցեք այդ...»։

Սանչոն սիրում է խոսել պատկերավոր, հաճախ թևավոր արտահայտությունների, առածների ու առակների միջոցով։ Եվ քանի որ դրանք մեծ մասամբ առնված են ժողովրդական բանավոր ստեղծագործություններից, ապա շատ հաճախ դժվար է որոշել այն սահմանները, որ գոյություն ունի ժողովրդական իմաստության և Սանչոյի արտահայտած մտքերի միջև։ Կարելի է ուղղակի պնդել, որ նա գտնվում է ժողովրդական իմաստության սահմաններում, ապրում է բանահյուսության մեջ և կյան-

քի բոլոր երևույթների մասին իր կարծիքը հայտնում է, ելնելով ժողովըրդական իմաստության դիրքերից։ Բոլորովին պատահական չէ, որ Սանչոյին լավ ճանաչող գյուղական քահանան նրա մասին ասում է. «Պանսաների տոհմում բոլորն էլ ծնվում են առածների պարկը շալակներին։ Ոչ ոքի չեմ տեսել նրանց ընտանիքում, որ ուզածդ ժամին, ուզածդ խոսակցության ժամանակ առածներ չթափի գլխիդ»։ Իսկ Թերեսան իր ամուսնուն համարում է «բոլոր առածների հայրը»։

Սանչոյի առածները սկզբում հատկապես շատ են ջղայնացնում դոն Կիխոտին, չնայած որ նա, իր համար աննկատելիորեն, այդ առածներից շատերը սկսում է նույնությամբ կրկնել։ Մի անգամ Սանչոն երկար ու բարակ դատողություններ է անում այն մասին, որ չնայած ինքը գրել կարդալ չգիտի, բայց կարող է լավ նահանգապետ լինել, իսկ եթե այդ մասին սկսեն խոսել, «թող մի փորձեն փշտալ ինձ վրա». «բրդի կգան, խուզված կերթան», իսկ «աստված իր սիրածին մառանի տակ էլ կդնի»։ «Հարուստի տխմար խոսքերը աշխարհումս իմաստունի ասացվածքների տեղ են անցնում, իսկ ես հարուստ կլինեմ, որովհետև նահանգապետ կդառնամ, պետք է ենթադրել, որ առատաձեռն կլինեմ, հետևաբար ոչ ոք իմ պակասությունները չի նկատի։ Հարկ էլ չկա, որ ես մեղր լինեմ, թե չէ ճանճերը կուտեն ինձ. «Որքան ունես, այնքան արժես»,— ասում էր տատս,— իսկ ունևոր մարդու հետ ոչ ոք գլուխ չի դնում»։

Դոն Կիխոտը այլևս չի կարողանում իր զայրույթը զսպել. «Այ անիծվես դու, Սանչո՛»,— բացականչեց դոն Կիխոտը։— Վաթսուն հազար դևերի ծոցն երթաս դու քո այդ առածներով։ Մի ժամ է ինչ շարում ես իրար հետևից... համոզված եղիր, որ մի գեղեցիկ օր այդ առածներդ կախաղանի կհասցնեն քեզ... Դե ասա ինձ, որտեղից ես հավաքում այդ ամենը, ա՛յ տգետ, ոնց էլ ես իրար կպցնում, ա՛յ անշնորհք։ Երբ ինձ պետք է լինում մի տեղին առած բերել, ես չարչարվում ու քրտնում եմ հողափորի պես»։

«Աստված վկա, սինյոր,— պատասխանեց Սանչոն,— ձերդ ողորմածությունը իզուր է բարկանում։ Գրողը տանի, ինչո՞ւ եք զայրանում, երբ ես օգտվում եմ իմ սեփական կարողությունով։ Չէ՞ որ մի այլ կապիտալ ես չունեմ բացի առածներից և կրկին առածներից։ Հենց այս րոպեիս էլ մի քանիսը գլուխ են խցկվում և բոլորն էլ տեղին ու սազական, ոնց որ քթոցի մեջ դարսված տանձեր»։ Եվ իրար հետևից բերում է դարձյալ մի քանի առածներ. «Իմաստության ատամի տակ մատ մի դիր», «Հենց որ ասեն՝ ռադ եղիր ու գնա և կնկանս մի դիպչիր—պատասխան մի տուր», «Կժով քարին խփես, թե քարով կժին — միևնույն բանն է»։

Երբ հանգամանորեն ուսումնասիրում ենք Սանչոյի բերած առածներն ու ասույթները, գալիս ենք այն եզրակացության, որ դրանք

ոչ թե մարդկանց զվարճացնելու համար են ասվում, կամ պատահական, անկապ բաներ են, այլ դրանց միջոցով նա արտահայտում է շատ որոշակի հայացք կյանքի արմատական հարցերի վերաբերյալ։

Սանչոյին հուզող գլխավոր հարցը սոցիալական անհավասարությունն ու անարդարությունն է։ Եվ նրա մի շարք դատողություններից տաղանդի, մահվան ու երազի մասին, պարզ երևում է սոցիալական հավասարության և արդարության այն իդեալը, որ զանազան առիթներով արտահայտում էր նաև դոն Կիխոտը։

Երբ խոսք է լինում աղքատ Բասիլիոյի տաղանդի մասին, Սանչոն ասում է. «Գրողի ծոցն երթան Բասիլիոյի այդ տարօրինակ տաղանդները, որքան ունես գրպանումդ, այնքան էլ արժես և որքան արժես, այնքան էլ ունես։ Իմ տատը ասում էր, որ աշխարհումս բոլոր մարդիկ երկու տեսակների են բաժանվում՝ ունևորների և չունևորների, ինքն էլ ունեվորների կողմն էր։ Իսկ մեր օրերում... ավելի ձեռնտու է դատարկ գլուխ ունենալ, քան դատարկ գրպան։ Ոսկեպատ ավանակն ավելի հաճելի է, քան համեստած ձին»։

Սոցիալական անհավասարության այդ խոր գիտակցությունն է ընկած նաև այն զրույցի հիմքում, որ ունենում է Սանչոն դքսուհու հետ՝ զավառապետի պաշտոնի մասին։ «Իսկ եթե ձերդ բազեական մեծությունը չի հաճի ինձ շնորհել խոստացած կղզին, ինչ արած, աստված ինձ խեղճ է ստեղծել և եթե ինձ կղզի չտան, դա իմ խղճի օգտին կգնա, որովհետև թեև ես հիմար եմ, բայց լավ եմ հասկանում առածը. «Մժեղների վրա բուսած թևերը պատուհաս են..., մեկի ստամոքսը մյուսից մի թիզ ավելի չի լինում, բայց հո լցնել կարելի է խոտով ու դարմանով, չէ՞ որ դաշտի ճնճղուկներին ինքը տեր աստվածն է կերակրում ու խնամում և չորս արշին կուենկյան հաստ մահուդը ավելի լավ է տաքացնում, քան չորս արշին սադովյան մահուդը, իսկ երբ մենք թողնում ենք այս աշխարհը և մեզ թաղում են գետնի տակ, ապա նույն նեղ կածանով են գնում թե՛ արքայազունը և թե՛ բատրակը։ Հռոմի պապի մարմնի համար նույնքան հող է պետք, որքան և ժամկոչի, թեև առաջինը շատ հարգևոր է, քան վերջինը...»։

Այստեղ չի կարելի չբերել Սանչոյի մի այլ դատողությունը մահվան մասին։

«Ճիշտն ասած... ոչ ոք իր հույսը չպետք է դնի այդ կմախքացած պառավի վրա, խոսքս մահվան մասին է։ Նա միշտ պատրաստ է խժռել և՛ գառանը, և՛ ոչխարին, իսկ մեր քահանան ասում էր, որ մահը հավասարապես այցելում է և՛ արքայական բարձրադիր դղյակները, և՛ աղքատների ողորմելի խրճիթները։ Այդ տիկինը ավելի շատ իշխանություն ունի, քան նրբազգացություն։ Ահա քեզ մեկը, որ ոչնչից չի խորշում, ամեն ինչ նրան պետք է գալիս, ամեն ինչ ուտում է և իր պարկը լցնում

ամենատարբեր դիրքի ու տարիքի մարդկանցով։ Այդ հնձվորը կեսօրին չի խոմփացնում, օրվա բոլոր ժամերին հնձում է և՛ չոր, և՛ կանաչ խոտը և, ըստ երևույթին, ոչ մի անգամ չի ծամում, այլ ուղղակի կուլ է տալիս ու խժռում է ձեռք ընկածը, որովհետև գայլի ախորժակ ունի և ոչ մի բանով չի կարելի նրան կշտացնել։ Թեև նա փոր չունի, այնուամենայնիվ, կարելի է կարծել, որ տառապում է ջրգողությամբ, որովհետև նույնպիսի ագահությամբ է ծծում երկրի երեսին ապրողներիս կյանքը, ինչպիսի ագահությամբ մենք ձեզ հետ կխմեինք կժով լի սառը ջուրը»։

«Կանգ առ, Սանչո,— բացականչում է դոն Կիխոտը,— պինդ կաց բարձունքի վրա և մի գահավիժի զառիվայրից, քանզի, հիրավի, այն ամենը, ինչ դու քո գյուղական պարզամտությամբ ասացիր մահվան մասին, կարող էր կրկնել ամենալավ քարոզիչը։ Ահա թե ինչ, Սանչո, եթե քո բնատուր հատկություններին մի փոքր գիտություն ավելացնեին, դու կարող էիր ամբիոնը թևիդ տակն առած շրջել աշխարհով մեկ՝ քո հիանալի քարոզներով»։

«Արդար կյանքը ամենալավ fարոզն է,— պատասխանեց Սանչոն,— ահա իմ ողջ ճավատամքը»։

Իր հավատամքը այդ «արդար կյանքի» մասին Սանչոն արտահայտում է նաև իր նշանավոր դատողություններից մեջ՝ երազի մասին։ «Միայն մի բան գիտեմ,— ասում է Սանչոն,— քանի դեռ քնած եմ, չգիտեմ ինչ բան է վախը, հույսը, աշխատանքը և երանելիությունը։ Շնորհակալ եմ նրանից, ով հնարել է այս քունը, մարդկային մտքերի ծածկող այս վարագույրը, քաղցը վանող այս կերակուրը, ծարավը կտրող այս ջուրը, սառնությունը ջերմացնող այս կրակը, տապը մեղմացնող այս ցրտությունը, մի խոսքով՝ ամենքի համար միատեսակ այս դրամը, որն ամեն ինչ գնում է, այս բեզմենն ու կշեռքը, որը հավասարեցնում է թագավորի և հովվի քաշը, իմաստունի և հովվի քաշը։ Մի բան միայն ինձ դուր չի գալիս, ասում են, որ նա շատ նման է մահին, որ քնածի և մեռածի մեջ տարբերությունը մեծ չէ»։

Սանչոն չնայած մտածում էր գավառապետ դառնալու դեպքում զբաղվել ստրկավաճառությամբ, ինչպես մյուս գավառապետները, բայց երբ նա իր սեփական աչքերով տեսնում է ստրուկներին, քիչ է մնում արտասվի. «Ի՞նչ են արել այդ թշվառները, որոնց այդպես սարսափելի ձաղկում են, ասում է նա։ Եվ այդ ինչպես է, որ մի մարդ սուլելով ման է գալիս նրանց միջև և իր մեջ համարձակություն է գտնում ծեծել այդքան մարդու։ Պարզապես ասած, սա կատարյալ դժոխք է, կամ առնվազն քավարան»։

Գեղջկական իմաստությամբ մերկացնելով իր ժամանակվա սոցիալական աղաղակող անհավասարությունը և նրան հակադրելով իր հավա-

տամքը արդար կյանքի մասին, Սանչոն միաժամանակ հանդես է բերում անսասան հավատ լավագույն ապագայի նկատմամբ։ Նա լիապես համաձայն է դոն Կիխոտի այն արտահայտության հետ, թե՝ «Աստված հանդուրժում է չարագործներին, բայց ոչ դարեր շարունակ»։ Այդ պատճառով էլ հուսահատությունն ու վիշտը նրա համար սկզբունքորեն անընդունելի ու մերժելի բաներ են։ Սանչոն մեծ լավատես է. «Վիշտը ստեղծված է ոչ թե անասունների, այլ մարդու համար, ասում է նա, բայց երբ մարդիկ չափից դուրս անձնատուր են լինում վշտին, դառնում են անասուններ»։ Մի այլ առիթով նա նույն դոն Կիխոտին ասում է. «Արիասիրտ մարդու համար, սինյոր իմ, վայել է համբերատար լինել դժբախտության պահին, ինչպես և ուրախ՝ երջանկության պահին։ Ես այդ ինձնով եմ դատում. նահանգապետ եղածս ժամանակ ես ինձ ուրախ էի զգում։ Ասենք հիմա էլ դարդ չեմ անում, երբ հետիոտն զինակիր եմ դարձել։ Լսել եմ, որ բախտ ասածդ մի հարբած ու ցանցառ կին է, բացի այդ, կույր է, այնպես որ ինքն էլ չի իմանում, թե ինչ է անում, ում է նվաստացնում և ում է բարձրացնում»։ Այստեղ արդեն դոն Կիխոտը չի կարողանում զսպել իր հիացմունքը. «Դու մեծ փիլիսոփա ես, Սանչո»,— բացականչում է նա։

Սանչոն անդրադառնում է նաև այլ բնույթի բազմաթիվ հարցերի և բոլոր դեպքերում հանդես է բերում նույն իմաստությունն ու բնատուր խելքը։

Հիշենք միայն երկու օրինակ. նա վեճի է բռնվում աստվածաբանություն ուսումնասիրող մի ուսանողի հետ և մի երկու հարցով, կարելի է ասել, մերկացնում այդ գիտության ամբողջ սխոլաստիկական բնույթը։ Նա ուսանողին երկու հարց է տալիս. նախ՝ «Ո՞վ է առաջին անգամ գլուխը քորել» և ապա՝ «Ո՞վ է եղել աշխարհում առաջին լարախաղացը»։ Հարցերի բնույթից՝ երևում է, որ ծաղրվում է սխոլաստիկան, որն զբաղվում էր այդպիսի դատարկ հարցերով։ Դոն Կիխոտը նրանց վեճը ամփոփում է այսպես. «Սանչո, դու ավելին ասիր, քան հասկանում ես, որովհետև շատ մարդիկ կան, որոնք չգիտեն ճանաչել և ստուգել զանազան բաներ, իսկ երբ այդ բաները ճանաչված ու ստուգված են լինում, պարզվում է, որ մեր խելքի ու հիշողության համար դրանք գրո՛ղ էլ չարժեն»։

Մի այլ խոսակցության ժամանակ, երբ Սանչոն, լսելով, որ գրողներից մեկին հետաքրքրում է գլխավորապես իր գործերից ստացվելիք եկամուտը, ասում է. «Ուրեմն հեղինակը մտահոգված է փողերով ու եկամուտներով, դե, ուրեմն, զարմանալի կլինի, որ նա մի խելքը գլխին բան տա։ Նա իր պատմությունը թքով կկպցնի, շտապ ու վռազ, ինչպես զատկի նախօրյակին դերձակն է պատվերը կատարում, իսկ՝ վռազ գրված գործերը հարկ եղած կատարելության երբեք չեն հասնի»։

Սանչոն իր ողջ իմաստությամբ և արտակարգ ընդունակություններով փայլում է հատկապես այն ժամանակ, երբ անցնում է գավառապետի պարտականությունների կատարմանը։ Նա, նախ և առաջ, շատ որոշակի հայտարարում է, որ ինքը մտադիր է կղզին մաքրել ամեն տեսակի աղտեղությունից՝ շրջմոլիկներից, պարապ, անգործ մարդկանցից. «Հարկ է, որ դուք իմանաք, բարեկամներս, որ պետության մեջ ծույլ ու պարապ մարդիկ նման են փեթակի բոռերին, որոնք խժռում են աշխատավոր մեղուների մեղրը»։ Այնուհետև, նա հայտարարում է, որ հովանավորելու է գյուղացիներին, ապահովելու հիդալգոների իրավունքը, վարձահատույց է լինելու առաքինիներին և այլն։

Սանչոն իր տասնօրյա գործունեության ընթացքում ղեկավարվում է դոն Կիխոտի տված հռչակավոր խորհուրդներով. նա կատարում է պետական ռեֆորմներ, օրենքներ է սահմանում սպեկուլյացիայի և գների չարաշահումների դեմ, իջեցնում է գները, սահմանում է նոր ոռճկաչափ՝ շահամոլության ուղիները փակելու համար, չքավորների համար հիմնում է դատավորի հատուկ պաշտոն և, առհասարակ, հատուկ հոգատարություն է հանդես բերում դեպի աշխատավոր ժողովուրդը, խիստ պատիժ է սահմանում անառակությամբ զբաղվող տղամարդկանց համար և այլն, և այլն։ Շատ հետաքրքիր են վեպի այն էջերը, որտեղ Սանչոն հանդես է գալիս դատավորի դերում։ Արհամարհելով կաշառքն ու նվերը, նա մեծ իմաստությամբ այնպես է լուծում դատական գործերը, որ բոլորը ապշում են նրա խելքից ու արդարամտությունից։

Դոն Կիխոտը պարզապես հիացած է Սանչոյի գործունեությամբ. Սանչոյին ուղղած իր նամակում նա նոր խորհուրդներ է տալիս նրան. «Աշխատիր մարդկանց համար մթերքների առատություն ապահովել, քանզի ոչ մի բան այնպես չի դաժանացնում խեղճ մարդկանց ֆիրտը, ինչպես պակասությունն ու քաղցը։

Շատ հրամաններ մի տա, իսկ տալու դեպքում աշխատիր, որ նրանք լինեն գործնական և որ գլխավորն է՝ նրանք կատարվեն, որովհետև ոչ ոքի կողմից չկատարվող հրամանները ոչնչով չեն տարբերվում չտված հրամաններից, դեռ ավելին՝ նրանք կներշնչեն այն միտքը, թե հրաման տվող իշխանավորը խելք ու իշխանություն ունեցել է այն գրելու, բայց արիություն չի ունեցել այն կատարել տալու համար... եղիր հարազատ հայր առաքինի մարդկանց համար և խորթ հայր՝ արատավորների համար։ Միշտ դաժան լինելը այնքան վատ է, որքան մշտական հեզությունը, ընտրիր այդ երկու ծայրահեղություններից միջին ուղին, քանզի դրանումն է իսկական իմաստությունը»։

Սանչոն իր պատասխան նամակում մեծ հպարտությամբ գրում է. «Մինչև օրս ոչ հարկ եմ վերցրել, ոչ էլ որևէ կաշառք։ Չեմ էլ հասկանում, թե դա ինչ է նշանակում, որովհետև տեղացիք ինձ ասում էին, թե

սովորաբար, երբ նոր նահանգապետ է նշանակվում, դեռ նրա գալուց առաջ բնակիչները նրան մեծ գումարներ են նվիրում կամ վարկ տալիս և որ այդ բանը ընդունված է ոչ միայն այստեղի նահանգապետների, այլ ընդհանրապես բոլոր կառավարողների նկատմամբ»։

Այսպես է կառավարում Սանչո Պանսան. Սերվանտեսը հավատացնում է, որ նրա հրատարակած օրենքները «մինչև օրս էլ պահպանվում են այդ երկրներում և կոչվում են «մեծ նահանգապետ Սանչո Պանսայի կանոնները»։

Այժմ թվում է, թե դժվար չէ հասկանալ գաղափարական այն սերտ կապը, որ գոյություն ունի դոն Կիխոտի և Սանչո Պանսայի միջև։

***

Դոն Կիխոտը և Սանչո Պանսան ամենից առաջ, իհարկե, հակադրություններ են. այդ բանը հասկանում է նույնիսկ Տխուր Պատկերի Ասպետը։ «Ինձ զարմացնում է, Սանչո,— ասում է նա,— քո անհոգ բնավորությունը, իսկապես, դու կարծես թե մարմարիոնից կամ պինդ բրոնզից լինես շինված... Ես արթուն եմ, իսկ դու քնած ես քեզ համար, ես լաց եմ լինում, դու երգեր ես երգում, ես հյուծվում եմ ծոմ պահելուց, դու այնքան ես ուտում, որ դժվարությամբ ես շարժվում և հազիվ ես շնչում»։

Նրանք հակադրություններ են իրենց արտաքին նկարագրով. դոն Կիխոտը երկար է, չոր, դեղնած դեմքով, փորը մեջքին կպած, Սանչոն, ընդհակառակն, կարճահասակ է, մեծ փորով (Panza—նշանակում է «փոր»), բարակ ու երկար ոտքերով (Zanca—նշանակում է «երկար ոտք» կամ «թաթ»)։ Դոն Կիխոտը այնքան է ուտում, որ քաղցից չմեռնի, իսկ Սանչոն իր ախորժակով կարող է մրցել Ռաբլեի հերոսների և Ֆալստաֆի հետ (դոն Կիխոտը նրան անվանում է «աշխարհի ամենամեծ բկլիկը»)։ Դոն Կիխոտը ամուրի է, պլատոնական սիրով տանջվում է Դուլսինեայի համար, որին, իր խոստովանությամբ, երբեք չի տեսել, Սանչոն ամուսնացած է, մեծ ընտանիք ունի և նույնիսկ մտածում է իր աղջկան՝ Սանչիկային ամուսնացնելու մասին։ Դոն Կիխոտը իր նշանավոր Ռոսինանտով է շրջագայում, Սանչոյի «հավիտենական ուղեկիցը» էշն է։

Հակադրության վրա են կառուցված նաև նրանց հարաբերությունները. մեկը ասպետ է, մյուսը՝ զինակիր, մեկը՝ տեր, մյուսը՝ ծառա, մեկը կարգադրում է, մյուսը պարտավոր է ենթարկվել ու կատարել։

Տարբեր ձևով են ընկալում նրանք նաև իրականությունը։ Դոն Կիխոտը սովորաբար երևակայության մեջ տեսնում է այն, ինչ որ աչքերը չեն տեսնում ու ինչ որ գոյություն չունի, Սանչոն, ընդհակառակն, իրականությունը տեսնում է այնպես, ինչպես որ նա կա։

Տխուր Պատկերի Ասպետը և նրա զինակիրը հակադրություններ են նաև իրենց ընդհանուր կուլտուրայով ու բնավորությամբ։ Դոն Կիխոտը վերին աստիճանի կրթված, զարգացած, շատ կարդացած, քաղաքավարի մարդ է։ Սանչոն անգրագետ է, նույնիսկ իր անուն ազգանունը ստորագրել չգիտե և, բնականաբար, իր կյանքում ոչ մի գիրք չի կարդացել։ Դոն Կիխոտը լուրջ է, բացառիկ դեպքերում է ծիծաղում ու զվարճանում, Սանչոն, ընդհակառակն՝ կենսուրախ, զվարճասեր ու զվարճախոս մարդ է, որ նույնիսկ իր կյանքի ամենաողբերգական պահին կարող է մինչև ուշաթափվելու աստիճան ծիծաղեցնել մարդկանց։ Վերջապես, դոն Կիխոտի առասպելական գիտելիքների աղբյուրը բացառապես գրքերն են, Սանչոն, ընդհակառակն՝ միշտ ելնում է կյանքից և նրա դատողությունների մեջ ամփոփվում են ժողովրդի դարավոր փորձն ու իմաստությունը։

Սկզբնական շրջանում նրանց հարաբերությունը բավականին պաշտոնական է. դոն Կիխոտը պահանջում է, որպեսզի Սանչոն միշտ հիշի սինյորի և ծառայի, տիրոջ և ճորտի, ասպետի և զինակիրի միջև եղած տարբերությունը, իսկ Սանչոն մի անգամ նույնիսկ համբուրում է նրա ձեռքն ու ռազմական կապայի փեշը և օգնում նրան, որ հեծնի Ռոսինանտին։ Բայց երբ իրար սկսում են փոխադարձաբար լավ ճանաչել, նրանց մեջ ստեղծվում են բոլորովին այլ բնույթի կապեր։ Հովիվների մոտ դոն Կիխոտը արդեն Սանչոյին, որ ոտքի վրա կանգնած ցանկանում է սպասարկել նրան, առաջարկում է նստել իր կողքին, պատճառաբանելով, թե սերը բոլորին հավասարեցնում է։

Բայց նրանց մեջ ներքին ամուր կապ ու փոխադարձ հարգանք միանգամից չէ, որ ստեղծվում է։ Սանչոն երկար ժամանակ կասկածանքով է նայում իր տիրոջը. առաջին արկածի ժամանակ հասկանում է, որ իր տիրոջ «գլուխը չրաղաց է», սկսում է հեգնել ու ծաղրել նրա ասպետական զառանցանքները, իսկ երբ դոն Կիխոտը դալլաքի լագանը սաղավարտ է համարում, Սանչոն վերջնականապես գալիս է այն եզրակացության, որ իր տերը գիժ է։ Եվ նա այդ բոլորովին էլ չի թաքցնում. «Թե մեկը լսելու լինի,— ասում է նա դոն Կիխոտին,— որ ձերդ ողորմածությունը դալլաքի լագանը Մամբրինի սաղավարտ է անվանում և հինգ օր է ահա, որ չի կարողանում համոզվել, որ դա այդպես չէ, ինչ կմտածի ձեր մասին, քանի որ դուք ասում ու պնդում եք նման բաներ։ Ուրիշ բան չի ասի, քան դուք խելագարվել եք»։

Սակայն Սանչոն հետզհետե սկսում է սիրել դոն Կիխոտին և վարակվել նրա թե՛ հիվանդությամբ և թե՛ գաղափարներով։ Ամենից շատ հավատում է, որ ինքը անպայման նահանգապետ է դառնալու։ Դոն Կիխոտը նույնպես սկսում է իր կարծիքը փոխել Սանչոյի մասին, իսկ երբորդ արշավի ժամանակ նրանց մեջ այնպիսի սերտ կապ է ստեղծվում,

2751—32

որ մինչև դոն Կիխոտի մահը նրանք դառնում են անբաժանելի ուղեկիցներ։

Սանչո Պանսան երրորդ արշավի ժամանակ արդեն զգալիորեն փոխվել և այնքան է առաջադիմել, որ դոն Կիխոտը չի կարող չնկատել. նա տեսնում է, որ իր զինակիրը սկսել է զարմանալիորեն հարթ խոսել, երբեմն բարձր ոճով ճառեր է ասում, աշխատելով նմանվել գիտնականներին։ Նրան հատկապես շատ է դուր գալիս այն, որ Սանչոն առանձնահատուկ նրբազգեցություն և սուր հիշողություն է հանդես բերում հատկապես այն ժամանակ, երբ առածներ է մեջ բերում։ Եվ երբ նա Սանչոյին ասում է, թե նա դառնում է ավելի սակավ միամիտ և ավելի խելացի, վերջինս նրան պատասխանում է. «Չէ որ չի կարող լինել այնպես, որ ձերդ ողորմածության իմաստությունից մի բան ինձ բաժին չհասնի։ Բնականից անպտուղ ու չոր հողեր են լինում և երբ մի լավ պարարտացնում և մշակում են այն, նրանք լավ բերք են տալիս։ Ես ուզում եմ ասել, որ ձերդ ողորմածության զրույցները այն գոմաղբն է, որ ընկել է իմ չոր բանականության անպտուղ հողի վրա, իսկ ձեզ հետ շփվելն ու ձեզ ծառայելը՝ հողի մշակությունն է։ Ահա թե ինչու ես հույսով եմ, որ շուտով այնպիսի օրհնված պտուղներ կտամ, որոնք արժանի ու վայել կլինեն բարեկրթության այն արահետին, որը անց է կացրել ձերդ ողորմածությունը իմ բանականության խանձված դաշտի միջով»։

Եվ Սանչո Պանսան միանգամայն իրավացի է. դոն Կիխոտի հումանիստական բարձր գաղափարների ազդեցության տակ նա վերադաստիարակվում է, ազատագրվում ու բուժվում կապիտալի նախասկզբնական կուտակման պրոցեսի ոլորապտույտի մեջ ստացած ախտերից և բարձրանալով, հասնում իր դարաշրջանի հումանիստական գաղափարների մակարդակին։ Ահա թե ինչու դոն Կիխոտի հակադրությունը լինելով, նա միաժամանակ նրա լրացումն է։ Ավելի ճիշտ նրանք ըստ էության հավասարազոր կողմեր են, փոխադարձաբար հակադրվում են, փոխադարձաբար լրացնում են մեկը մյուսին։

Այս գաղափարական կապն է պատճառը, որ Սանչոյի մոտ տնտեսական նյութական նկատառումները մղվում են հետին պլան. մի անգամ, երբ խոսք է լինում ռոճիկի մասին, դոն Կիխոտը հենվելով ասպետական վեպերի վրա, վիճարկում է Սանչոյի պահանջը, պնդելով, որ ինքը այժմ չի հիշում, թե թափառող ասպետներից որևէ մեկի զինակիրը ռոճիկ ստացել է, թե ոչ։ Ճիշտ է, Սանչոն խիստ անհանգստանում է, բայց դրանից հետո այլևս ոչ մի բառ չի ասում ռոճիկի մասին։ Հետագայում համոզվելով, որ դոն Կիխոտի գրեթե բոլոր արարքները խելացնոր են, նա զանազան առիթներ է փնտրում առանց դոն Կիխոտի հետ հաշիվները փակելու, և նույնիսկ, առանց հրաժեշտի փախչել ու տուն վերադառնալ։ Բայց հետո ասում է, որ իր վիշտը և դժբախտությունն

այն է, որ չի կարող չհետևել դոն Կիխոտին։ Իրենք համագյուղացիներ են, միասին հաց են կերել, ինքը նրան շատ է սիրում, մանավանդ, որ «ես իմ բնավորությամբ ճշմարիտ մարդ եմ»։ Սանչոն գալիս է այն եզրակացության, որ ոչ մի բան նրանց չի կարող բաժանել իրարից մինչև գերեզմանը, երբ «մեզ համար խոնավ հողում անկողին կպատրաստեն»։

Դոն Կիխոտը իր հերթին Սանչոյի մասին ասում է. «Սանչո Պանսան ամենազվարճալին է թափառական ասպետներին երբևէ ծառայած բոլոր զինակիրներից, նրա միամիտ արարքները այնքան սրամիտ են լինում, որ մտածելիս, թե միամտություն է դա, թե սրամտություն, մեծ բավականություն ես ստանում։ Երբեմն նա խաբեության աստիճանի խորամանկ է, կամ բթամտության աստիճանի անհասկացող։ Ամեն բանում նա կասկածում է և ամեն ինչի հավատում։ Երբ ինձ թվում է, թե նա գլորվել է հիմարության ամենախոր հատակը, նա հանկարծ իր խելքով սավառնում է մինչև ամպերը։ Մի խոսքով ես նրան չեմ փոխի մի ուրիշ զինակիրի հետ, թեկուզ մի քաղաք էլ վրան տան»։

Այս չի նշանակում, թե երրորդ արշավի ժամանակ (վեպի երկրորդ հատորը) դոն Կիխոտի և Սանչո Պանսայի միջև եղած հակադրությունները վերանում են. դրանք շարունակվում են և երբեմն ընդունում են շատ սուր ձևեր։ Այսպես, օրինակ. զվարճանալու համար դոն Կիխոտին հավատացրել են, որ Դուլսինեան կախարդանքից կազատվի, եթե Սանչո Պանսայի հետույքին երեք հազար երեք հարյուր հարված հասցվի։ Սանչոն չնայած խոստանում է այդ հարվածներն ընդունել, բայց միշտ ձգձգում է, պնդելով, թե ինքը ոչ մի կերպ չի կարողանում հասկանալ, թե ինչ կապ կարող է լինել իր «հետույքի և այդ բոլոր կախարդանքների միջև»։ Դոն Կիխոտը տեսնելով, որ Սանչոն հարվածների ընդունելը ձգձգում է, մի անգամ գիշերը, երբ Սանչոն քնած էր, Ռոսինանտի սանձը ձեռքին մոտենում է նրան, որպեսզի գոնե երեք հարյուր հարված հասցնի։ Սանչոն արթնանում է և իմանալով տիրոջ մտադրությունը, որ նա համառորեն ցանկանում է իրագործել՝ «ոտքի ցատկեց, հարձակվեց իր տիրոջ վրա և սկսեց կռվել։ Ոտ դնելով, նա գետին տապալեց դոն Կիխոտին, ապա աջ ծունկը դրեց նրա կրծքին և այնպես սեղմեց դոն Կիխոտի ձեռքերը, որ նա չէր կարողանում ոչ վեր կենալ, ոչ էլ շունչ քաշել»։ Դոն Կիխոտը բղավում է. «Այդ ինչպես, դավաճան, դու ապստամբվում ես քո տիրոջ դե՞մ, ձեռք ես բարձրացնում այն մարդու վրա, որ քեզ կերակրո՞ւմ է»։ «Ես ոչ թագավոր եմ տապալում, ոչ էլ կարգում,— պատասխանում է Սանչոն,— այլ միայն փրկում եմ ինքս ինձ, որովհետև ես էլ եմ ինձ համար սինյոր։ Ձերդ գերազանցությունը թող խոսք տա, որ իրեն հանգիստ է պահելու... ես ազատ կարձակեմ...»։

Բայց չնայած նման սուր հակադրություններին, դոն Կիխոտը և

Սանչո Պանսան երրորդ արշավի ժամանակ մեծ մասամբ իրար փոխադարձաբար լրացնում են։

Սանչոյի մեջ շատ ուժեղ է մարդկային արժանապատվության խոր գիտակցությունը և նա իր ողջ էությամբ ատում է ստրկական ոգին և ստրկական ստորաքարշությունը։ Նա հաճախ արհամարհանքով է նայում բարձր ազնվականներին, մեծ վարպետությամբ պաշտպանում է իր իրավունքները ու արժանապատվությունը։

Դուքսը և դքսուհին դոն Կիխոտին արքունիք են հրավիրում նրա խելագարություններով զվարճանալու համար։ Նրանք շատ չար, հաճախ ցինիզմի հասնող կատակներով դոն Կիխոտին և Սանչո Պանսային ծաղրում են։ Ամբողջ պալատական հասարակությունը մոբիլիզացված է այդ նպատակի համար և ամեն մեկն ունի իր դերը։ Այդպիսի մի չար կատակ է նաև Սանչոյին գավառապետ նշանակելը։ Բայց այդ պալատական ներկայացման մասնակցողներից շատերը հասկանում են, որ «կատակները լուրջ բան են դառնում, իսկ ծաղրողները իրենք ծիծաղելի դառնում»։

Արքունիքում Սանչոն իրեն պահում է շատ ազատ, գլուխը բարձր, հպարտ։ Հենց առաջին օրը, երբ նա իր տիրոջ հետ պետք է արքունիք մտնի, պալատական հասարակությունը դուքսի կարգադրությամբ մեծ հանդիսավորությամբ դիմավորում է «երկու խելագարներին»։ Սանչոն նույնպես մտնում է դղյակ, բայց անմիջապես հիշում է իր էշին։ Դիմելով պալատական կանանցից մեկին, նա շշուկով ասում է.

«— Սինորա Գանսոլիս, կամ թե՝ ինչպես է Ձերդ ողորմածությունը կոչվում...

— Իմ անունը Դոնյա Ռոտրիգես դը Գրիխալաբա է... Ի՞նչ կկամենաք, եղբայր։

— Ես կկամենայի, որ Ձերդ ողորմածությունը ինձ ծառայություն մատուցեր և դուրս գար դղյակի դարպասներից։ Այնտեղ դուք կտեսնեք իմ մոխրաթավալին։ Բարեհաճեցեք, Ձերդ ողորմածություն, կարգադրելու նրան ախոռ տանեն, կամ ինքներդ տարեք, որովհետև խեղճը մի քիչ վախկոտ է և ոչ մի դեպքում չի համաձայնվի մենակ մնալ։

— Եթե տերն էլ ծառայի պես խելոք է,— պատասխանեց տիկինը,— ապա մենք հիանալի գյուտ ենք արել։ Կորեք, չքվեք, եղբայր, ձեզ այստեղ բերողի հետ միասին։ Ձեր ավանակի մասին ինքներդ հոգ տարեք և իմացած եղեք, որ այս ապարանքում ապրող տիկինները նման աշխատանքի սովոր չեն»։

Սանչոն, որ այժմ դոն Կիխոտի զրույցների ազդեցության տակ դարձել է ասպետական վեպերի մասնագետ, տիկնոջը հիշեցնում է, թե ինչպես Լանսելոտին ծառայում էին կույսեր, իսկ նրա նժույգին՝ կոմսուհիներ. «Իսկ իմ ավանակը ոչ մի բանով պակաս չէ սինյոր Լանսելոտի

ինձոտ ձիուց»։ «Ողբայր, առարկեց տիկինը, եթե դուք ծաղրածու եք, ապա ձեր սրամտությունները պահեցեք նրանց, ովքեր գնահատում և վարձատրում են այդ ամենի համար, իսկ ինձնից միմիայն թուզ կստանաք»։ Սանչոն առանց շփոթվելու պատասխանում է. «Շատ լավ, համեցեք այս թուզը հասած կլինի, որովհետև նա ձեր տարիքին կլինի»։ Տիկինը, իհարկե, կատաղում է, միջամտում է դքսուհին, բայց հաղթանակը իհարկե մնում է Սանչոյի կողմը։

Երբ Սանչոն անցնում է գավառապետի պարտականությունների կատարմանը, նրան բոլորը կոչում են «դոն Սանչո Պանսա»։ Նա զարմացած հարց է տալիս, թե այդ ում են կոչում դոն Սանչո Պանսա։ «Ի հարկե ձեզ»,— պատասխանում են նրան. «Դե նկատի առեք,— ասում է նա,— որ ոչ ես, ոչ էլ մի ուրիշը մեր տոհմում երբեք դոն չի եղել։ Ինձ պարզապես կոչում են Սանչո Պանսա, իմ հոր անունն էլ էր Սանչո, պապինս էլ՝ Սանչո, և նշանակ բոլորն էլ Պանսա են եղել առանց դոնի ու մոնի։ Ես կասկածում եմ, որ ձեր կղզում դոները խճաքարերից էլ շատ են։ Բայց բավական է այդ մասին։ Տերն աստված ինձ հասկանում է և եթե ինձ հաջողվի այստեղ մի քանի օր նահանգապետություն անել, ես այդ բոլոր դոներին կքշեմ»։

Այս բոլորից հետո կարող է հարց ծագել. չէ՞ որ Տխուր Պատկերի Ասպետը նույնպես դոն տիտղոս ուներ և ինչպե՞ս է, որ նրան հանդուրժում է Սանչո Պանսան և, առհասարակ, ինչ գաղափարական և այլ կապեր կարող են լինել ազնվականի և գյուղացու միջև։

Դոն Կիխոտը իր սոցիալական վիճակով մանր ազնվականության ներկայացուցիչն է, որ Իսպանիայում կոչում էին հիդալգո։ Բայց նա աղքատացած հիդալգո է և իր տնտեսական ողբալի դրությամբ գրեթե ոչնչով չի տարբերվում Սանչո Պանսայից։

Վերին աստիճանի հատկանշական է այն դժբախտությունը, որ պատահում է դոն Կիխոտին դուքսի պալատում. մի անգամ, երեկոյան, երբ քնելուց առաջ հանում է ոտնամանները, գուլպայից դուրս է պրծնում մի ամբողջ փունջ թել, որի հետևանքով գուլպան «ցանցապատ փեղկի նմանվեց»։ Տխուր Պատկերի Ասպետը խիստ վշտանում է և մոլորված չգիտե՝ ինչ ճանապարհով իր աղքատության այդ վառ «վկայականը» թաքցնի. «Թվում էր, թե նա պատրաստ էր կարկատել գուլպանները ուրիշ դույնի մետաքսով, թեև աղքատության մեջ տառապող հիդալգոն ոչ մի բանով չէր կարող ավելի ցայտունորեն դրսևորել իր ինքնատիրությունը, քան այդ կերպ»։

Իր հերոսի այդ ինքնատիրությունը խիստ հուզում է նաև Սերվանտեսին. «Օ՜ աղքատություն, աղքատություն,— գրում է Սերվանտեսը,— ինչու ես շարունակ հիդալգոների և ազնիվ մարդկանց օձիքից բռնում, խնայելով սակայն ուրիշներին։ Ինչո՞ւ ես ստիպում նրանց ներկել կոշիկները ներ-

կով, և կամզոլներ հագնել տարբեր տեսակի կոճակներով՝ մետաքսյա մազերից ու ապակուց։ Ինչո՞ւ նրանց օձիքները մեծավ մասամբ լինում են հարթված և ոչ թե օղակաձև, և օսլայած... վայ այն ազնվականին, որ իրեն պատիվը պահպանելու համար կիսաքաղց է մնում, փակված լինելով իր տանը, ապա փողոց է դուրս գալիս և կեղծավորաբար ատամներն է քչփորում, մինչդեռ նա այնպիսի բան չի կերել, որ ատամնափորիչի կարիք ունենար։ Վայ նրան, կրկնում եմ, որի պատիվը երկչոտ է և որին թվում է, թե ամենքը մեկ մղոնից տեսնում են, որ իր կոշիկները կարկատած են, գլխարկը ներծծված է քրտինքով, թիկնոցը պատռոտված է, իսկ փորը դատարկ»։

Այս էր այն իրական վիճակը, որի մեջ գտնվում էր դոն Կիխոտի գաստակարգը՝ մանր ազնվականությունը։ Գյուղացիությունից հետո դա ամենաթշվառ դասակարգն էր Իսպանիայում, որին իր ծագումով պատկանում էր նաև Սերվանտեսը։ Եվ եթե Սանչո գավառապետը հայտարարում է, թե ինքը պաշտպանելու է միայն գյուղացիներին ու հիդալգոներին, ապա, իսկապես որ, այդ երկու դասերն էլ պաշտպանության կարիք էին զգում թե՛ իսպանական բռնապետությունից ու խոշոր ազնվականությունից և թե՛ փողի քսակի աստվածներից։

Ահա այս սոցիալական հողի վրա էլ Սերվանտեսը կառուցել է դոն Կիխոտի և Սանչոյի թե՛ հակադրությունը և թե՛ այն, որ նրանք փոխադարձաբար լրացնում ու ամբողջացնում են իրար։ Երկուսի պայքարը արդարության ու ճշմարտության համար, բողոքը սոցիալական անհավասարության ու անարդարության դեմ, նրանց ազնվությունն ու մեծ մարդասիրությունը—ահա ինչն է կապում նրանց։

Այս բոլորը Սերվանտեսն ամբողջացնում է՝ դոն Կիխոտի մահը նկարագրելով։ Անկողնում հիվանդ պառկած Տխուր Պատկերի Ասպետը նախ՝ հրաժարվում է իր անունից. «Ես այլևս դոն Կիխոտ Լամանչեցի չեմ, այլ Ալոնսո Կիխանո, իմ արարքների համար բարի կոչում ստացած»։ Եվ հրաժարվում է իր ասպետական բոլոր զառանցանքներից, այդ բոլորը համարելով մոլորություն։ Նա իր կտակում հատուկ տեղ է հատկացնում Սանչոյին։ Նրա ցանկությունն է. «Սանչո Պանսայի ձեռքում գտնված փողերը ետ չուզեն», ճիշտ է, «քիչ բան կլինի», բայց «նրան այդ քիչն էլ խիստ պետք կգա։ Եվ եթե խելագարությանս ժամանակ ես օգնեցի նրան կղզի ստանալ ի կառավարություն, ապա հիմա առողջ մտոք, ես, եթե ի վիճակի լինեի, մի ամբողջ թագավորություն կտայի, որովհետև նրա պարզ հոգին և հավատարիմ սիրտը արժանի է դրան»։ Սանչոն երեխայի նման հեկեկում է. արցունքն աչքերին նա դիմում է մեռնող դոն Կիխոտին. «Ա՛խ, չմեռնեք, Ձերդ ողորմածություն... ապրեցեք ևս բազում տարիներ։ Որովհետև մեծագույն խելագարությունը, որ կարող է անել մարդս՝ մեռնելն է, այն էլ առանց որևէ պատճառի, երբ նրան սպանող

չկա, ոչինչ չի մաշում նրան, թերևս բացի թախծից։ Խնդրում եմ անգործության չմատնեք ձեզ, վեր կացեք անկողնուց, գնանք թափառենք արձակ դաշտերում... Այսօրվա պարտվածը՝ վաղը հաղթող է լինում»։

Դոն Կիխոտը մահանում է. նրա գերեզմանի վրա փորված տապանագիրը վերջանում է այսպիսի բառերով. «Ապրեց խելագար, մեռավ իմաստուն»։

Ո՞րն է ելքը և ի՞նչ է հակադրում Սերվանտեսը այն հասարակությանը, որի դեմ պայքարում էին դոն Կիխոտը և Սանչո Պանսան։

Արտահայտելով գյուղացիական, դեմոկրատական լայն շերտերի ցասումն ու բողոքը բռնության ու ճնշման դեմ, նրանց լավագույն իդեալները լավագույն կյանքի մասին, Սերվանտեսը, այնուամենայնիվ, չհասավ հումանիստական շարժման այն մակարդակին, որի փայլուն ներկայացուցիչներն էին Թոմաս Մորը, Մյունցերը և Կամպանելլան։ Ճիշտ է. «Դոն Կիխոտ»-ում մենք հանդիպում ենք գույքի համայնության պահանջի հեռավոր արձագանքներին, բայց Սերվանտեսը ոչ մի տեղ որոշակիորեն մասնավոր սեփականության վերացման հարց չի դնում, ինչպես այդ մենք տեսնում ենք այն ժամանակվա սոցիալիստ ուտոպիստների մոտ։ Սերվանտեսի համար պարզ է միայն երկու բան. նախ այն, որ ֆեոդալական հասարակությունը իր դարն ապրել է, և նա Ռաբլեի նման ծիծաղելով՝ գերեզման է իջեցնում այդ հասարակությանը, նրա վերակենդանացման բոլոր փորձերի հետ միասին։ Մյուս կողմից, նրա համար պարզ է և այն, որ ֆեոդալական հասարակությանը փոխարինելու եկած բուրժուական կարգերը նույնպես խարսխված են աղաղակող անարդարության ու անհավասարության վրա։ Այդ է պատճառը, որ Սերվանտեսի երգիծանքն ունի երկու սայր. մեկը ուղղված է ֆեոդալիզմի, իսկ մյուսը՝ կապիտալի նախասկզբնական կուտակման պրակտիկայի դեմ։ Այս տեսակետից Սերվանտեսը ավելի շատ մոտենում է Բոկաչիոյին, Ռաբլեին և Շեքսպիրին։

Բայց կա նաև մի ուրիշ մոմենտ. Սերվանտեսը գուցե ելքը տեսնում էր այն բանի մեջ, որ սանչոները անցնեն իշխանության գլուխ։ Սանչոյի պետական փայլուն գործունեությունը դոն Կիխոտին բերում է այն եզրակացության, որ Սանչոն նույնպիսի հաջողությամբ կարող է ղեկավարել մի ամբողջ պետություն։ Գուցե այդպես է մտածում նաև Սերվանտեսը։ Դժվար է ասել։ Սովետական ականավոր սերվանտեսագետ և Սերվանտեսի գործերի փայլուն թարգմանիչ Բ. Կրժևսկին հակված է այդպես կարծելու։ Սերվանտեսին նվիրված հոդվածներից մեկում նա գրում է. «Սերվանտեսի մեծությունն արտահայտվում է առաջին հերթին նրա պատմական հոտառության մեջ, երբ նա կարողացավ հիդալգոների կործանման և կապիտալի նախասկզբնական կուտակման ոլորապտույտի մեջ տեսնել հիմնական շարժիչ ուժերի համեմատությամբ այն թույլ, ժա-

Մանակակիցների կողմից չընդունված այն դեմոկրատական ալիքը, որին պատկանում է ապագան։ Միայն այստեղ, այս ուղղության մեջ պետք է որոնել բացատրությունը այն բանի, թե ինչու Սերվանտեսը գրականության պատմության մեջ հանդես է գալիս որպես ժողովրդական գրող, որոնց որոնում և գտնում են դարաշրջանները, պատմական ելքը տեսնելով լայն դեմոկրատիայի մեջ»։

Գուցե հենց այս իմաստով պետք է մեկնաբանել Սանչո Պանսայի ասած վերջին թևավոր խոսքերը՝ «Այսօրվա պարտվածը վաղը հաղթող է լինում»։ Շատ հնարավոր է։

❁❁❁

Հայնեն, վերևում մի քանի անգամ հիշատակված հոդվածում անդրադառնալով Սերվանտեսի կատարած դերին՝ վեպի պատմության մեջ, նշել է. «Գրելով հին վեպը ոչնչացնող երգիծանք, նա դրա հետ միասին տվեց պոեզիայի նոր սեռի օրինակ, որը մենք նոր վեպ ենք անվանում։ Այդպես են սովորաբար վարվում մեծ գրողները։ Նրանք ոչ մի բան չեն մերժում, չհաստատելով մի ինչ-որ նոր բան։ Սերվանտեսը նոր վեպի հիմք դրեց՝ ասպետական վեպերի մեջ մտցնելով ստոր դասակարգերի կյանքի ճշմարիտ նկարագրությունը, նրա բովանդակությանը խառնելով ժողովրդական կյանքը... Սերվանտեսը վեպի մեջ մտցրեց դեմոկրատական տարր, այն ժամանակ, երբ նրա մեջ իշխում էր ասպետականը...»։

Այդ դեմոկրատական տարրը, ժողովրդական կյանքի ռեալիստական լայն ու ճշմարտացի պատկերումը «Դոն Կիխոտ»-ի մեծագույն արժանիքներից մեկն է։ Խոսքն ամենից առաջ վերաբերում է, Էնգելսի բառերով ասած, «այն ժամանակվա այնքան զարմանալի խայտաբղետ պլեբեյական հասարակությանը», որը ֆեոդալական կապերի քայքայման և կապիտալի նախասկզբնական կուտակման պրոցեսի ծնունդն էր։ Դոն Կիխոտը իր երեք արշավների ընթացքում ամեն քայլափոխում հանդիպում է պլեբեյական հասարակության ամենատարբեր տիպի ու կարգի ներկայացուցիչների. քայքայվող ու հողազրկվող գյուղացիներ, արհեստավորներ, տաժանակիր աշխատանքի քշվողներ, ստրուկներ ու ստրկությունից փախչողներ, բատրակներ, մուրացկաններ ու թափառաշրջիկներ, գրպանում մի կոպեկ չունեցող բակալավրներ ու լիցենցիատներ, չքավոր ուսանողներ, խոզարածներ ու այծարածներ, նավաստիներ, կողոպուտով զբաղվող զինվորներ, մեծ ճանապարհների ավազակներ, պանդոկներում սև աշխատանք կատարողներ, ջորեպաններ, մի խոսքով պլեբեյական հասարակության բոլոր ներկայացուցիչները։

Նրանց բոլորի գլխին դամոկլյան սրի նման կախված է կարիքը, քշվառությունը, քաղցը։

Կովի է մզում չար կարիճը ինձ, փող ար
ճարեի, դուրս չէի գա տնից:

Այսպես է երգում աշխատանք որոնող մի տասնութ-տասնինը տարեկան պատանի, որին հանդիպում է դոն Կիխոտը Իսպանիայի մեծ ճանապարհներից մեկում: Խոզարածներից մեկը գանգատվում է, որ ինքը չորս խոզ է վաճառել, բայց «սրանց արժեքի մեծ մասը գնաց հարկերին ու տուրքերին» և այսպես ամեն քայլափոխում:

Սերվանտեսագետներից ոմանք նկատել են, որ առհասարակ շատ մոայլ է «Դոն Կիխոտ»-ում ներկայացված իսպանական հասարակության ընդհանուր նկարագիրը: Վերջ ի վերջո ի՞նչ է տեսնում իր ժամանակվա Իսպանիայում Տխուր Պատկերի Ասպետը իր թափառումների ժամանակ. մտրակահարվող բատրակներ ու ստրուկներ, մեծ ճանապարհներով տաժանակիր աշխատանքի քշվող, շղթայակապ ծերունիներ ու երիտասարդներ, գիշերվա լուության մեջ շարժվող թաղման թափորներ, մուրացիկներ ու թափառաշրջիկներ, ավազակներ, կախաղաններ ու անտառում խաղողի ողկույզի նման կախված դիակներ, խաբված ու պատիվը կորցրած երիտասարդ աղջիկներ, անառակությամբ զբաղվող երիտասարդ կանայք, եկեղեցիներ ու վանքեր, մուրացիկ վանականներ, կրոնական վայրենի մոլեռանդություն, սնոտիապաշտություն, տգիտություն, չարագուշակ ինկվիզիցիա: Կարծես թե ամբողջ հասարակական կյանքը լճացել է, նեխվում ու քայքայվում է, երերվում, ամենուրեք գարշանք ու եսամոլություն, ամենուրեք չարչիական ոգի, բայց միաժամանակ՝ ամենուրեք կարիք ու դժգոհություն:

Այս բոլորը ավելի մոայլ են ներկայացնում, մանավանդ, երբ Սերվանտեսը անդրադառնում է բարձր ազնվականության ու պալատական կյանքի ցոփ ու պարապ կյանքին. կաշառակեր դուքս, կաշառակեր պալատականներ ու գավառապետներ:

Այս մոայլ ու դաժան պատկերի համար Սերվանտեսը, իհարկե, ոչ մի մեղք չունի. դա իսպանական բռնապետության քայքայման ու նեխման ռեալիստական պատկերն է, այն բռնապետության, որը XVI դարի երկրորդ կեսից սկսած, ինչպես նշել է Մարքսը, դրսևորեց քաղաքական ու հասարակական անկման բոլոր նշանները, որ հիշեցնում էր տաճկական կայսրության վատթարագույն ժամանակները:

Եվ եթե այդ իրականության մեջ Սերվանտեսը աշխատում է որևէ լավ բան տեսնել, ապա այդ նա որոնում է պլեբեյական խավերի մեջ: Մենք արդեն տեսանք, թե ինչպիսի սիրով ու հարգանքով է նա կերտում գյուղացի Սանչո Պանսայի կերպարը: Բացի Սանչոյից, Սերվանտեսը պլեբեյական խավերի այլ ներկայացուցիչների մոտ նմանապես միշտ որոնում և գտնում է այնպիսի գծեր և նկարագրում է այնպիսի

համակրանքով, որ կարծես թե ցանկանում է ասել. ահա տեսեք, թե մարդկային լավագույն արժանիքների կործանման այդ «նողկալի դարում», որտե՛ղ պետք է որոնել լավը, գեղեցիկը, առաքինին, ազնիվը։

Ահա, օրինակ, Մարիտորնեսը՝ աստուրացի մի աղջիկ, արտաքինով շատ կոպիտ ու անդուրեկան, մասամբ էլ նույնիսկ թեթև վարքի տեր, սև աշխատանք է կատարում պանդոկներից մեկում, որտեղ բոլորը ծաղրում են դոն Կիխոտին ու նրա զինակրին։ Գործը մինչև իսկ հասնում է այնտեղ, որ Սանչոյին գցում են վերմակի վրա և ապա սկսում են այնպես վեր-վեր գցել, ինչպես «կառնավալի միջոցին» խաղում են «շան հետ»։ Երբ գրեթե կիսաուշաթափ վիճակում Սանչոյին դնում են կշի փալանի վրա, միայն «սրտացավ Մարիտորնեսը, տեսնելով, թե նա ինչպես է տանջվել, վճռեց, պատեհ կլինի կազդուրել նրան մի գավաթ ջրով, որ և բերեց նրա համար ջրհորից, որպեսզի ավելի թարմ լինի»։ Դեռ ավելին, երբ Սանչոն գինի խմելու ցանկություն է հայտնում, նա սիրով կատարում է նրա խնդիրը, «վճարելով գինու համար իր սեփական գրպանից»։ Այս առթիվ Սերվանտեսը նկատում է. «Ճիշտ են նրա մասին ասում, որ թեև նրա փեշակը բանի նման չի, բայց էլի իր սրտում քրիստոնեական զգացմունքի կտոր կա»։

Այս կապակցությամբ չի կարելի չհիշել նաև այն, թե ինչպես լեռներում ապաստանած հովիվները իրենց սուղ պաշարից միշտ մեծ սիրով բաժին են հանում դոն Կիխոտի և Սանչոյի համար և, մանավանդ, այն մեծ մարդասիրությունը, որ հանդես են բերում գյուղացիները լեռները քաշված Կորդինոյի նկատմամբ։ Ջիմանալով, թե ով է այդ երիտասարդը, գյուղացիները իրենցից խուսափող և միշտ փախչող Կորդինոյի համար ճամփի եզերքին կամ ժայռերի վրա ուտելիք են դնում, իսկ նա թափառելու ժամանակ պատահաբար գտնում է և սնվում։

Վերին աստիճանի բնորոշ է նաև այսպիսի մի «մանրուք». դոն Կիխոտը, երբ քաշվում է լեռները Դուլսինեայի պատվին իր մարմինը խոշտանգելու նպատակով, գտնում է մի պայուսակ և ճամպրուկ։ Սանչոն նայում է ճամպրուկի պարունակությունը՝ այնտեղ մեծ քանակությամբ ոսկի դրամ է գտնում։ Երբ քիչ հետո նրանք հանդիպում են մի հովվի, պարզվում է, որ նա վեց ամիս է, ինչ տեսել է այդ ճամպրուկը, բայց չի վերցրել, մտածելով՝ կասեն թե «բան եմ գողացել»։

Սերվանտեսի հումանիզմն ու դեմոկրատիզմը հանդես է գալիս հենց ժողովրդի մարդկանց նման գծերն ու հատկությունները նկարագրելու մեջ։ Առհասարակ կարեկցանքը, ցավը, խղճահարությունը կարիքի ճիրանների մեջ հոշոտվող պլեբեյական խավերի նկատմամբ «Դոն Կիխոտ»-ի բնորոշ գծերից մեկն է։ Եվ չնայած ժողովրդի այդ անլուր տառապանքներին, այնուամենայնիվ, Սերվանտեսի վեպում հուսա-

հատության կամ հոռետեսության՝ ոչ մի նշույլ չկա։ «Դոն Կիխոտ»-ը համաշխարհային գրականության ամենակենսուրախ վեպերից մեկն է և չնայած որոշ տրագիզմին, իր բուն ոգով լավատեսական մի ստեղծագործություն է։ Այդ կենսուրախության ու լավատեսության մեջ արտահայտվում է անսահման հավատ դեպի ժողովրդի ուժը, դեպի աշխատավոր մարդն ու նրա ստեղծագործական կարողությունները։

Ժողովրդական կյանքի այդ ճշմարիտ նկարագրությունը Սերվանտեսը շատ գիտակցաբար հակադրում է ասպետական վեպերի ֆանտաստիկային և վեպի բնագավառում նույնպես առաջ է քաշում իրականության ռեալիստական վերարտադրության պահանջը։

Սերվանտեսը եղել է ռեալիստական մեծածավալ վեպի ոչ միայն հիմնադիրը Արևմտյան Եվրոպայում, այլև այդ ժանրի առաջին տեսաբաններից մեկը։ Մասնավորապես «Դոն Կիխոտ»-ում նա տարբեր առիթներով անդրադարձել է ռեալիստական վեպի էական առանձնահատկությունների հարցերին և շարադրել մի բավականին ամբողջական տեսություն, որ չի կորցրել իր հետաքրքրությունը նաև այսօր։

Ռեալիստական վեպի հարցերը մշակելու ժամանակ Սերվանտեսի ելակետը դարձյալ իրականության ճշմարտացի նկարագրության պահանջն է։ Հենց այս դիրքերից է, որ նա չախչախիչ քննադատության է ենթարկում իր ժամանակվա իսպանական արձակը, մասնավորապես ասպետական վեպերը։ Հնարավո՞ր է արդյոք, հարց է տալիս Սերվանտեսը, որ մարդ հավատ ընծայի դատարկ ու անճաշակ ասպետական վեպերում նկարագրված հազար ու մի այլ անհեթեթ բաների, որ նույնքան հեռու են ճշմարտությունից, որքան սուտը։ «Կարո՞ղ է արդյոք մարդկային միտքը հավատալ անհամար Ամադիսների գոյությանը... այնքան նժույգների, թափառական կույսերի, օձերի, հրեշների, հսկաների, այնքան անլուր արկածների, կախարդության այնքան տեսակների, մարտերի, կատաղի կռիվների, այնքան տարօրինակ զգեստների, սիրահարված իշխանուհիների, կոմս դարձած այնքան զինակիրների, ծիծաղաշարժ թզուկների, սիրային նամակների և քնքշությունների, խիզախ կանանց, մի խոսքով ամբողջ այդ ցնդաբանության, որ պարունակում են ասպետական գրքերը»։ Սերվանտեսը գտնում է, որ այդ բոլորը «սուտ են, խաբեական» և «մարդկային բնությանը» հակառակ։

Մի այլ առիթով, նորից անդրադառնալով ասպետական վեպերի բովանդակությանը, Սերվանտեսը գրում է. «Եվ եթե նման գրքերի գլխավոր նպատակը հաճույք պատճառելն է, ապա ես չգիտեմ, ինչպես կարող են նրանք իրենց նպատակին հասնել, քանի որ լի են այնքան վայրենի անմտություններով։ Հաճույքը, որ ծագում է մեր հոգում, իրերի գեղեցկությունից ու ներդաշնակությունից է, որ մենք տեսնում կամ լս-

քրտնում ենք երևակայությամբ, իսկ տգեղ ու տձև երևույթները մեզ չեն կարող բավարարել։ Այդ ի՞նչ գեղեցկություն կարող է լինել, մասերի համապատասխանություն ամբողջի և ամբողջինը՝ մասերի մի վեպում կամ պատմվածքում, որի մեջ տասնվեց տարեկան տղան խոցում է թրով աշտարակի հասակ ունեցող հսկային և նրան երկու կտոր է անում, ասես թե գաթա լինի, կամ թե մի ճակատամարտ է նկարագրվում և հեղինակը հաղորդում է մեզ, թե թշնամու բանակում մեկ միլիոն մարտիկ է լինում և բավական է լինում, որ գրքի հերոսը ելնում է նրանց դեմ մեն-մենակ, ուզես-չուզես հավատա, և ասպետը, իր հզոր բազկի ուժով կատարյալ հաղթանակ է տանում... Ի՞նչ անտաշ ու բարբարոսական երևակայություն է պետք հաճույք ստանալու համար, կարդալով, թե ասպետներով լի մի բարձր աշտարակ լողում է ծովի մեջ առագաստանավի պես, փչում է հաջողակ քամի և այսօր նավը Լոմբարդիայի ափերի մոտ է, իսկ վաղը առավոտյան Հնդկաստանում...»

Այս, իհարկե, չի նշանակում, թե ծաղրելով ասպետական վեպերի ֆանտաստիկան, Սերվանտեսը դեմ էր գեղարվեստական ամեն մի հնարանքի։ Ընդհակառակն, այս հարցում նա լիապես համաձայն է Արիստոտելին. վեպի երկրորդ հատորի երրորդ գլխում նա իր հերոսներից մեկի բերանով կրկնում է հունական փիլիսոփայի հայտնի ֆորմուլը. «Ուրիշ բան է գրել իբրև բանաստեղծ,— ասում է Սերվանտեսը,— ուրիշ՝ իբրև պատմաբան։ Բանաստեղծը կարող է պատմել ու երգել դեպքերի մասին ոչ այն ձևով, ինչ ձևով իրականում եղել են, այլ այնպես, ինչպես պետք է որ լինեն, մինչդեռ պատմաբանը պարտավոր է դեպքերը նկարագրել ոչ այնպես, ինչպես պետք է որ լինեն, այլ այնպես, ինչպես իրականում եղել են, ընդ որում նա չի կարող ոչ ավելացնել, ոչ էլ մի խոսք պակասեցնել ճշմարտությունից»։

Այսպիսով, հավանականին և հնարավորին Սերվանտեսը մեծ տեղ է տալիս գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ։ Բայց նա միաժամանակ գտնում է, որ այդ հնարավորն ու հավանականը պետք է ճշմարտանման լինեն, ավելի ճիշտ՝ արտացոլեն ճշմարտությունը։ «Իսկ եթե ինձ առարկելու լինեն, թե այս գրքերի (ասպետական վեպերի — Հ. Մ.) հեղինակները հեքիաթներ են տալիս և պարտադիր չեն համարում պահպանել ճշմարտություն ու համաչափություն, ապա ես կպատասխանեմ, որ հերյուրանքը (հնարանքը—Հ. Մ.) այնքան ավելի լավ է, որքան նման է ճշմարտությանը, և այնքան ավելի հաճելի, որքան ավելի մոտ է հավանականին ու հնարավորին»։ Մի այլ առիթով անդրադառնալով նույն հարցին, Սերվանտեսը գրում է. «Մտացածին պատմությունները լավ են ու հետաքրքիր միայն այն ժամանակ, երբ նրանք մոտենում են ճշմարտությանը, կամ նմանվում են նրան, իսկ ճշմար-

տապատում պատմուբյունները լավ են այնքան, որքան շատ ճշմարտուբյուն կա նրանցում»։

Այստեղից պարզ երևում է, որ Սերվանտեսը գրականուբյունը և առհասարակ արվեստը համարում է ռեալ իրականուբյան նմանուբյուն, ըստ որում նա գտնում է միաժամանակ, որ «արվեստը չի կարող գերազանցել բնուբյանը, նա կարող է միայն կատարելագործել այն։ Այնպես որ բնուբյանը արվեստ և արվեստին բնուբյուն միացնելով, ամենակատարյալ բանաստեղծ կարելի է դաստիարակել»։

Սերվանտեսը գտնում է, որ գեղարվեստական ամեն մի ստեղծագործուբյուն պետք է գրավի ընթերցողի ուշադրուբյունը և նրա մեջ առաջ բերի հիացում, զարմանք, հուզմունք, հաճույք և, որ գլխավորն է, միշտ ուսանելի լինի. «Իսկ այդ նպատակին երբեք չի հասնի մի գրող, որ խուսափում է նմանվելուց ճշմարտուբյանը և նմանողուբյունից, իսկ գրական գործի կատարելուբյունն էլ հենց այդ է»։

Սերվանտեսը խիստ քննադատում է նաև ասպետական վեպերի կառուցվածքը. «Ես երբեք չեմ հանդիպել մի ասպետական վեպի, որի ֆաբուլան մի մարմին կազմեր բոլոր իր անդամներով այնպես, որ մեջտեղը համապատասխաներ սկզբին, իսկ վերջավորուբյունը՝ սկզբին ու մեջտեղին։ Սովորաբար հեղինակներն այնքան բազմաթիվ անդամներից են հյուսում, որ կարծես թե միտք են դրել հրեշ ստեղծելու և ոչ թե համաչափ մի կերպարանք։ Բացի այդ, նրանց ոճը կոպիտ է, արկածները՝ անհավատալի, սիրահարուբյունները՝ վավաշոտ, վարվեցողուբյունը՝ անկիրթ, մարտագրուբյունները՝ անվախճան, դատողուբյունները՝ անիմաստ, ուղեկցուբյունները՝ անիմաստ, վերջապես նրանք... զուրկ են ճշմարիտ արվեստից...»։

Այս բոլորի հետ միասին Սերվանտեսը ասպետական վեպերի մեջ տեսնում էր նաև «քիչ թե շատ լավ բան»։ Նա բարձր է գնահատում՝ ասպետական վեպերի էպիկական լայն ընդգրկումը. «Ընդանց նյութը թույլ է տալիս լուսամիտ մարդուն դրսևորել իր ուժերը, որովհետև լայն ու արձակ դաշտ է բացվում նրա առջև, որտեղ նրա գրիչը կարող է անարգել թափ առնել...»։ Վիպասանը կարող է նկարագրել «նավերի խորտակում, ծովի ալեկոծուբյուն, ընդհարումներ ու ճակատամարտեր... Նա կարող է նկարագրել մերթ ողբալի, մերթ ողբերգական դեպքեր, մերթ անակնկալ ուրախ անցքեր... կարող է ներկայացնել աստղագետի, աշխարհագրի և երաժշտի, մեկին, որ տեղյակ է պետական գործերին, իսկ հարմար առիթով՝ մոգի»։ Նա կարող է նկարագրել մարդկային բոլոր հատկուբյունները. «Ընդանցից է կախված բոլոր այդ հատկուբյունները մի հերոսի հատկացնել, թե բաժանել մի քանիսի միջև։ Եվ եթե այս ամենը վարպետորեն հնարված լինի և հաճելի ոճով գրված և եթե

հնարանքը իրականությունից շատ չշեղվի, ապա գեղեցիկ, երփներանգ թելերից նա անպայման կգործի մի հյուսվածք, որ ավարտված լինելուց հետո այնպիսի գեղեցկություն ու կատարելություն կդառնա, որ կվաստակի պսակ մտավոր երկերի մեջ, որոնց նպատակն է, ինչպես ասացի, ուսուցանել և հաճույք պատճառել»:

Ամփոփելով իր բոլոր դիտողությունները, Սերվանտեսը գրական բոլոր ժանրերի մեջ առավելությունը տալիս է վեպին. «Վեպի ազատ ձևը հեղինակին հնարավորություն է տալիս լինել՝ դյուցազներգու, քնարերգակ, ողբերգակ և կատակերգու, միացնել բոլոր տարրերը, որ պարփակված են բանաստեղծության և հռետորիկայի հաճելի ու քաղցր գիտության մեջ, որովհետև դյուցազներգությունը կարող է գրվել և՛ արձակ, և՛ ոտանավորով»:

Լինելով Վերածնության դարաշրջանի ականավոր հումանիստներից մեկը, Սերվանտեսը կյանքի ճշմարիտ նկարագրությունը չի անջատում բնական և այլ գիտությունների ձեռք բերած նվաճումներից: Դոն Կիխոտը գրականության մասին ասած իր հերթական ճառերից մեկում բանաստեղծությունը համեմատում է արտասովոր գեղեցկությամբ օժտված նուրբ ու ջահել աղջկա հետ, որին «բազմաթիվ այլ աղջիկներ, այլ կերպ ասած՝ մնացած բոլոր գիտությունները աշխատում են զուգել ու զարդարել և նա պետք է օգտվի նրանց բոլորի ծառայություններից...»:

Պայքարելով ֆեոդալական-կաթոլիկական ռեակցիոն գրականության դեմ, Սերվանտեսը ծառացավ նաև բոլոր այն գրողների դեմ, որոնք փորձում էին ժողովրդական կաստիլական լեզուն փոխարինել ազնվական-սալոնային ժարգոնով: «Մեծ Հոմերոսը լատիներեն չէր գրում, քանի որ նա հույն էր, իսկ Վիրգիլիոսը հունարեն չէր գրում, որովհետև հռոմեացի էր: Մի խոսքով բոլոր հին բանաստեղծները գրում էին այն լեզուներով, որ նրանք ներծծել էին իրենց մոր կաթի հետ և իրենց վեհ զգացմունքներն արտահայտելու համար օտարերկրյա բարբառների չէին դիմում: Եթե այդ այդպես է, ապա խելացի կլիներ այդ սովորությունը տարածել բոլոր ազգերի վրա, այնպես որ գերմանական բանաստեղծները իրենց համար անպատվաբեր չհամարեին գրել իրենց լեզվով, ինչպես նաև կաստիլական կամ բեսկայական բանաստեղծները»:

Վերջապես, Սերվանտեսին շատ էր հուզում նաև գրողի բարոյական կերպարը. «Եթե բանաստեղծը կյանքում ողջախոհ է, ապա ողջախոհ է նաև իր բանաստեղծությունների մեջ: Գրիչը հոգու լեզուն է: Ինչպիսիք են բանաստեղծի հոգու մեջ եղած մտահղացումները, այնպես էլ նրա գրվածքներն են»:

Սերվանտեսը գրողներին խորհուրդ է տալիս նաև իրենց տաղանդը գնահատելու ժամանակ ղեկավարվել «ոչ թե իր սեփական, այլ ուրիշների կարծիքով, որովհետև յուրաքանչյուր հոր ու մոր համար իր սեփական

զավակը բնավ այլանդակ չի թվա, իսկ երբ խոսքը մեր հոգու արգասիքին է վերաբերում, ապա նման մոլորությունը մի փոքր վտանգավոր է դառնում»։

Այս բոլորից պարզ երևում է, որ Սերվանտեսը իր գրական հայացքներով կանգնած էր շատ առաջավոր դիրքերում. ժողովրդականություն, ռեալիզմ, գաղափարական բարձր մակարդակ, կյանքի ուսուցիչ — ահա ինչ էր պահանջում նա գրականությունից։ Եվ իր այդ սկզբունքները նա փայլուն կերպով իրագործել է իր ստեղծագործությունների մեջ։

ՑՈՒԹԵՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ ՎԵՐԱԾՆՆԴԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՆ

1. ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՆ ՄԻՆՉԵՎ ՍԵՐՎԱՆՏԵՍԸ (XVI ԴԱՐ)

Ինչպես Արևմտյան Եվրոպայի մյուս երկրներում, այնպես էլ Իսպանիայում մինչև Վերածնության դարաշրջանը կար բավականին զարգացած միջնադարյան թատրոն իր ավանդական խաղացանկով։ Սակայն իսպանական թատրոնում իշխող դեր խաղում էին կրոնական թեմայով հորինված գործերը։ Այս երևույթը սովորաբար բացատրում են այն առանձնահատուկ դերով, որ խաղացել է եկեղեցին Իսպանիայի կյանքում։

XIII դարից մնացել է մի շատ հետաքրքիր փաստաթուղթ. դա Ալֆոնս X-ի օրենքներն են թատրոնի և դրամատուրգիայի մասին։ Ալֆոնսը հոգևորականությանն արգելում է ոչ միայն մասնակցել աշխարհիկ բնույթ ունեցող գործերի բեմադրությանը, այլև ներկա լինել։ Դրա փոխարեն նա սուրբ հայրերին հանձնարարում է ամեն կերպ օժանդակել կրոնական բնույթ ունեցող ներկայացումների կազմակերպմանը։

Մինչև Վերածնության դարաշրջանը իսպանական թատրոնում մեծ դեր էին խաղում հենց այդ կրոնական բնույթի դրամատիկական երկերը, որոնք ընդհանուր անունով կոչվում էին Autos *կամ* Autos sacramentales, *որ բառացիորեն նշանակում է «սրբազան գործողություն»։ Դրանք կրոնական, այլաբանական բնույթի գործեր էին, որոնք սովորաբար բեմադրվում էին Քրիստոսի հետ կապված կրոնական արարողությունների ժամանակ (ջրօրհնեք, զատիկ)։ Վերածնության դարաշրջանում այդ կարգի գործերի բեմադրությամբ զբաղվում էր բացառապես եկեղեցին, աշխատելով հակադրվել նոր, ռենեսանսյան դրամայի ընդհանուր աշխարհիկ ոգուն։*

Կրոնական գործերից բացի, միջնադարյան իսպանական թատրոնին հայտնի էին նաև աշխարհիկ բնույթի դրամաներ, որոնց թեման սկզբնա-

կան շրջանում առնվում էր բացառապես ազնվականության կյանքից։ Իսպանական ազնվականությունը սովորաբար կրում էր սուր և թիկնոց, այստեղից էլ այդ գործերի ընդհանուր անունը՝ «Սրի և թիկնոցի կոմեդիա»։ Սրանք իրենց բնույթով մեծ մասամբ կենցաղային գործեր էին և շոշափում էին գլխավորապես սիրո հարցը։

Բացի «Սրի և թիկնոցի կոմեդիայից» Իսպանիայում մեծ դեր խաղացին նաև ինտերմեդիաները, որոնք իրենց բնույթով դարձյալ աշխարհիկ գործեր էին և իրենց ամենաբարձր զարգացմանը հասան Սերվանտեսի մոտ։

Վերածնության դարաշրջանը մի նոր փուլ հանդիսացավ իսպանական դրամատուրգիայի և թատրոնի զարգացման համար։ Մինչ այդ գոյություն ունեին բազմաթիվ թափառաշրջիկ դերասանական խմբեր, որոնք լինում էին գյուղերում ու քաղաքներում և բաց երկնքի տակ կազմակերպում իրենց ներկայացումները։ Այդպիսի խմբերից մեկին Սերվանտեսը նկարագրել էր «Դոն Կիխոտ»-ում, իսկ նովելներից մեկում՝ «Լիցենցիատ Վիդրիերա», նա այդ խմբերի մասին գրել է. «Դերասանները մեծ չանք գործադրելով և մեծ դժվարությամբ են վաստակում մի կտոր հաց։ Նրանք միշտ պետք է շատ բան անգիր սովորեն։ Գնչուների նման նրանք մշտապես թափառում են մի գյուղից մյուսը, մի հյուրանոցից մյուս պանդոկը, իրենց տանջելով ուրիշների հաճույքի համար, քանի որ նրանց բարեկեցությունը կախված է հասարակությանը դուր գալուց։ Մյուս կողմից, նրանց արհեստը այնպիսին է, որ իր մեջ ոչ մի խաբեություն չունի, որովհետև նրանք ամեն րոպե իրենց ապրանքը ցուցադրում են ժողովրդական հրապարակի վրա և ամեն մեկը այն տեսնում է և նրա մասին դատում։ Խումբը պահողները նույնպես մինչև ուժասպառության աստիճան աշխատում են, քանի որ նրանք պարտավոր են միշտ շատ վաստակել, որպեսզի տարվա վերջին չխրվեն այնպիսի պարտքերի մեջ, որոնց համար պարտատերերը դատական գործ են սկսում..»։

Վերածննդի նախօրյակին դերասանական լավագույն խմբերը աշխատում էին հիմնավորվել կենտրոնական քաղաքներում և թատրոնի մշտական շենքեր ստեղծելու ճանապարհով վերջ տալ իրենց թափառումներին։

XVI դարի սկզբին Իսպանիայի թատերական կյանքի կենտրոնը դառնում է Մադրիդը, որը 1500 թվականին դարձել էր Իսպանիայի մայրաքաղաքը։ Առաջին թատերական շենքը կառուցվում է հենց այստեղ՝ 1574 թ.։ Նույն շրջանում մշտական թատրոններ են ստեղծվում Սեվիլիայում և մի քանի այլ քաղաքներում։

Իսպանական միապետությունը իր ձևավորման հենց առաջին տարիներից շատ ակտիվորեն խառնվում է թատրոնների ներքին գործերին։ Քաղաքում խաղացող ամեն մի խումբ պետք է թագավորից հա-

2751—33

տուկ թուլլտվություն ստանար։ Սկեղեցին խիստ թշնամական դիրք է բռնում թատրոնների նկատմամբ։ Հոգևորականության պահանջով ու թելադրանքով Ֆիլիպ II-ը 1598 թվականին հատուկ որոշում հրատարակեց թատրոնների գործունեությունը արգելելու մասին։ Հաղորդագրության մեջ ասված էր. «Այդ ներկայացումները և կոմեդիաները միայն լուրջ վնաս են հասցնում, և այդ այն է, որ ժողովուրդը ծուլության հատկություններ է ձեռք բերում՝ տարվելով զվարճություններով ու պարապ կյանքով, ելնես է դարձնում ռազմական գործից։ Անամոթ պարերի շնորհիվ, որ ամեն օր հորինում են հիշյալ կոմեդիանտները, տոների, խնջույքների և ներկայացումների շնորհիվ ժողովուրդը թուլանում է, դառնում կանացի և աշխատանքի ու պատերազմի անընդունակ... Քանի որ այդ այդպես է և որ ձերդ գերազանցությունը անհրաժեշտ է համարում պատերազմ մղել հավատի թշնամիների դեմ և մեզ նախապատրաստել դրան, հետևում է, թե ինչպիսի մեծ վնասներ են հասցնում մեր զենքին կոմեդիաներ բեմադրելու այդքան տարածված սովորությունը, որ այժմ գոյություն ունի Իսպանիայում։ Եվ խելացի մարդկանց կարծիքով, եթե տաճկական սուլթանը կամ խալիֆը, կամ անգլիական թագավորը ցանկանային մեզ կործանելու համար անվրեպ միջոց գտնել, նրանք չէին գտնի ավելի լավ բան, քան այն, ինչ մեզ հրամցնում են այդ կոմեդիանտները, ճարպիկ ավազակների նման, խաբելով սպանում և թունավորում են մեզ իրենց ներկայացումների քաղցր համով»[1]։

Սակայն այս տիպի արգելքները շուտով հաղթահարվում էին և թատրոնները նորից վերսկսում էին իրենց գործունեությունը։

Իսպանական Վերածննդի դրամայի ստեղծման առաջին լուրջ փորձերին հանդիպում ենք Խուան դել Էնսինայի *(1469—1534)* մոտ, որին սովորաբար համարում են աշխարհիկ դրամայի հիմնադիրներից մեկը Իսպանիայում։

Էնսինան ավարտել է Սալամանկայի համալսարանը, որոշ ժամանակ եղել է դուքս Ալբայի պալատական բանաստեղծ, այնուհետև գնալով Հռոմ՝ ընդունել է հոգևոր կոչում։ Մեծ մասամբ գրել է բանաստեղծություններ և դրամատիկական ստեղծագործություններ։ Նրա թողած գրական ժառանգության մեջ բարձր են գնահատվում հատկապես նրա էկլոգները։ Դրանք չափածո գրված փոքրիկ դրամատիկական ստեղծագործություններ են, որոնք զգալի դեր խաղացին աշխարհիկ դրամայի ձևավորման պատմության մեջ։

Էկլոգների գլխավոր թեման սերն է, սեռերի փոխհարաբերության, ընտանիքի, ամուսնության հետ կապված հարցերը։ Այս տեսակետից

---

[1] *С. Мокульский*, Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 1, 1953, стр. 368.

խիստ բնորոշ է «Զինակրի մասին, որ դարձավ հովիվ» էկլոգը։ Գործող անձերը երեք հոգի են. հովիվ Մինգոն, հովվուհի Պասկուալան և զինակիրը։ Մինգոն շնայած ամուսնացած է, բայց հավատացնում է Պասկուալային, որ սիրում է նրան։ Վեռինես հանդիմանում է նրան, որ այդքան շուտ մոռացել է իր կնոջը (Մանգիլիային), որը նրա ընկերուհին էր։ Այդ ժամանակ նրանց է մոտենում մի զինակիր։ Պասկուալային զեղչկություններ նրա վրա ունող տարաձորություն է թողնում։ Զինակիրը նրան առաջարկում է թողնել իր խրճիթն ու հոտը և հետևել իրեն, խոստանալով, որ կամուսնանա նրա հետ։ Պասկուալան մերժում է նրա խնդիրը, հավակնելով, որ այդքան հեշտությամբ իրեն չեն կարող խաբել։ Վերջը Պասկուալան նրան այսպիսի առաջարկություն է անում. ինքը կամուսնանա նրա հետ, եթե նա հրաժարվի զինակրի տիտղոսից, դառնա հովիվ և նրա հետ միասին հոտ արածացնի։ Զինակիրը համաձայնվում է, դառնում է հովիվ, և նրանք ամուսնանում են։

Բովանդակությունից պարզ երևում է, որ հեղինակը մերժում է դասային տարբերությունների պատնեշները ամուսնության բնագավառում և առաջ է քաշում ազատ սիրո և ազատ ընտրության հարցը։ Ճիշտ է, դրամատիկական տարրը շատ թույլ է, բնավորություններն էլ դեռ շատ աղոտ են գծված, բայց, այնուամենայնիվ, այդ էկլոգը ցույց է տալիս հեղինակի գործադրած ջանքերը նոր, ռենեսանսյան դրամատուրգիա ստեղծելու ուղղությամբ։

Հաջորդ դրամատուրգը, որ զգալի դեր խաղաց աշխարհիկ դրամատուրգիայի հետագա ձևավորման պատմության մեջ, իսպանո-փորթուգալական գրող Ժիլ Վիսենտեն (1470—1536) էր, որին սովորաբար անվանում են «փորթուգալական Պլավտիոս»։ Նրա մոտ դրամատիկական ժանրերը դառնում են ավելի բազմազան. նա գրել է էկլոգներ, շարունակելով Էնսինայի տրադիցիաները, բայց միաժամանակ գրել է նաև մեծ քանակությամբ ֆարսեր, կոմեդիաներ և տրագիկոմեդիաներ։ Իր ժամանակ նա բավականին հայտնի դարձավ նաև աուտոներով։

Նրա թողած ժառանգության մեջ ամենից արժեքավորը համարում են ֆարսերը, որոնցում ցայտուն կերպով դրսևորվել են ռեալիստական կենդանի բնավորություններ կերտելու մեծ վարպետությունն ու տաղանդը։ Այս գիծը հանդես է գալիս նաև նրա կրոնական բնույթի ստեղծագործություններում։

Աուտոների մասին գաղափար կազմելու համար վերցնենք Վիսենտեի այդ ժանրի գործերից մեկը, որ կոչվում է «Աուտո սուրբ Մարտինի մասին»։ Գլխավոր գործող անձերը երկուսն են՝ մուրացիկը և ինքը՝ Մարտինը։ Մուրացիկը իր բավականին ընդարձակ մենախոսության մեջ ռեալիստական խտացրած գույներով ներկայացնում է իր թշվառ վիճակը. նա արդեն ծեր է, ուժասպառ, մուրացիկի ցուպը հազիվ է կարողա-

նում ձևերին պահել և մեծ տանջանքներով մի կերպ քարշ է գալիս ճանապարհներով մի կտոր հաց մուրալու համար։ Ամբողջ մարմինը ուռուցքներով է պատած, որդերը ուտում են նրան։ Մինչդեռ մի ժամանակ նա եղել է երիտասարդ, գեղեցիկ, ուրախ, բոլորը հիացել են նրան նայելով։ Այժմ նա մտածում է միայն մեռնելու մասին, բայց մահը չի մոտենում նրան։ Եվ քանի դեռ ապրում է, պետք է մտածի իր «նեխվող մարմնի» մասին։ Նա միայն մի բան է ցանկանում, որ մահը ձեռք չտա երեխաներին, երիտասարդ տղաներին ու աղջիկներին. «Թող ազատ հընչի թռչունների դայլայլը», «Թող երկրի երեսին ամեն ինչ ուրախ շնչի», միայն թե ինքը ազատվի այդ տանջանքներից։

Եվ ահա նա հանդիպում է ձիու վրա նստած ս. Մարտինին, որից ողորմություն է խնդրում։ Վերջինիս մոտ ոչինչ չկա՝ ո՛չ դրամ, ո՛չ հաց և ո՛չ էլ առհասարակ մի այլ բան։ Առանց երկար մտածելու, նա սրով կիսում է իր թիկնոցը և կեսը տալիս մուրացկանին՝ մխիթարելով նրան, որ հանդերձյալ կյանքում նրան այլ վիճակ է սպասում։

Գործը, իհարկե, ունի խիստ կրոնական բնույթ, որքան շատ տանջվի մարմինը, այնքան ավելի մեծ հույս պետք է ունենալ հոգին փրկելու համար — այս է աուտոյի ամբողջ իմաստը։ Բայց դրա հետ միասին Վիսենտեն մեծ վարպետությամբ գծում է իր դարաշրջանի ամենաբնորոշ դեմքերից մեկի՝ մուրացիկի կերպարը։

Ավելի ռեալիստական են նրա ֆարսերը, որոնց թեման առնված է հասարակական ցածր խավերի կյանքից։ Իբրև օրինակ կարելի է վերցնել «Ջորեպանները» ֆարսը, որտեղ մի քանի գծերով տրված է երկու ջորեպանի՝ Պերո Վազի և Վասկո Աֆոնսայի կենդանի կերպարը։ Առաջինը ծանր հարկերի տակ չի կարողանում շունչ քաշել, բեռներ է տեղափոխում և նույնիսկ չգիտի, թե ինչ է ստանալու դրանց դիմաց։ Այժմ ինչ-որ ասպետի բեռ է տեղափոխում, նախապես չի պայմանավորվել, թե ինչ է ստանալու, հավատալով, թե ասպետը իբրև ազնիվ մարդ նրան կվճարի ինչպես հարկն է։ Մյուս ջորեպանը ծիծաղում է նրա այդ միամտության վրա, ասելով թե՝ «Այժմ դու ասպետների մեջ ամեն տիպի մարդու կհանդիպես»։ Մյուս ջորեպանի գործերը նույնպես լավ չեն գնում. նրա կինը փախել է տնից, որովհետև «միշտ մենակ է քնել», «իսկ ես միշտ գիշերել եմ ջորիների հետ բաց դաշտում»։ Վիսենտեի ֆարսերի գործողությունը ավելի հարուստ է, դիալոգները՝ աշխույժ, բնավորությունները՝ ռեալիստական ու կենդանի։

Մյուս դրամատուրգը, որի անվան հետ կապված է իսպանական պրոֆեսիոնալ թատրոնի հիմնադրման պատմությունը՝ Լոպե դե Ռուեդան *(1510—1565)* է։

Սերվանտեսը իր դրամատիկական գործերի ժողովածուի առաջաբանում մեծ հիացմունքով է խոսում Լոպե դե Ռուեդայի մասին, նրան ան-

վանելով մեծ ու հռչակավոր իսպանացի։ Սերվանտեսը նշում է, որ երբ օրերս խոսք եղավ այն մասին, թե ով է իսպանական դրաման հանել խանձարուրից և տոնական հագուստ հագցրել՝ «Ես, որպես բոլորից տարիքով մեծ, հիշեցի Լոպե դե Ռուեդային, որը մեծ հռչակ էր ձեռք բերել իր սուր մտքով և իր խաղով». իբրև դերասան։ «Այդ նշանավոր իսպանացու ժամանակ,— շարունակում է Սերվանտեսը,— թատրոնի ամբողջ ունեցվածքը կարելի էր տեղավորել մի պարկում. դա սովորաբար բաղկացած էր երեք սպիտակ, ոսկե երիզներով կարած կիսամուշտակներից, չորս մորուքից և կեղծամից ու չորս գավազանից։ Կոմեդիան էկլոգի ձևով գրված երկու կամ երեք հովիւների և հովվուհիների միջև տեղի ունեցող դիալոգ էր։ Ընդմիջումներին բեմադրվում էին երկու-երեք ինտերմեդիա՝ կամ նեգրուհու, կամ խարդախի, կամ հիմարի, կամ բիսկայացու մասին. այս չորս պերսոնաժներին, ինչպես նաև ուրիշ շատերին Լոպեն պատկերացնում էր փայլուն կնրպով և զարմանալիորեն ճիշտ»։

Լոպե դե Ռուեդայի լավագույն գործերը ինտերմեդիաներն են, որոնց թեման սովորաբար նա առնում էր հասարակության դեմոկրատական խավերի կյանքից։ Այդ գործերը թափանցված են ժողովրդական ինքնաբուխ հումորով, հաճախ կենսախինդ քրքիջով։ Հեղինակը քննադատում է մարդկանց միամտությունը, հիմարության աստիճանի հասնող պարզամտությունը, նախապաշարումները, ընտանեկան անհեթեթ գժտություններն ու տարաձայնությունները։ Բոլոր դեպքերում նրա համակրանքը ժողովրդական լայն մասսաների կողմն է։

Լոպե դե Ռուեդայի ինտերմեդիաների մեջ ամենից մեծ հռչակ վայելում է «Ձիթապտուղներ», որ թարգմանված է բազմաթիվ լեզուներով։ Գործող անձերը չորս հոգի են. ծեր գյուղացի Տորալվոն, նրա կինը՝ Ագեդա դե Տորուգանոն, դուստրը՝ Մենսիգելան և հարևանը՝ Ալոխան։

Տորալվոն ուշ երեկոյան դաշտից տուն է վերադառնում. փոթորիկ է, անձրև, մինչև ոսկորները թրջվել է։ Խիստ դժգոհ է, որ կինը հարևանների մոտ է։ Հոր պատվերով աղջիկը կանչում է մորը։ Ագեդան ամուսնուն հիշեցնում է իր խնդիրը ձիթենու ծառեր տնկելու մասին։ Ամուսինը հայտնում է, որ արդեն տնկել է։ Կինը ուրախանալով հայտնում է, որ մի վեց-յոթ տարի հետո նրանք արդեն կարող են առաջին բերքը վաճառել, իսկ երեսուն տարի անց կունենան հիանալի այգի։ Ինքը բերքը կհավաքի, ամուսինը էշով շուկա կտանի, իսկ աղջիկը կվաճառի։ Եվ գինն էլ նշանակում է սելեմինը (տասներկու սելեմինը հավասար է հինգ և կես լիտրի)՝ կաստիլական երկու ռեալ։ Ամուսինը գտնում է, որ դա շատ թանկ է, դրա համար նրանց կարող են տուգանել, լիապես բավական է, եթե սելեմինը վաճառեն տասնչորս կամ տասնհինգ դիներով։ Վեճը բորբոքվում է, ամեն մեկը պնդում է իր ասածը, Մենսիգելան մերթ պաշտպանում է հորը, մերթ՝ մորը։ Վերջ ի վերջո Ագեդան այնքան է

զայրանում, որ սկսում է ծեծել աղջկանը։ Ընտանեկան այդ անհեթեթ վեճին միջամտում է նրանց հարևանը՝ Ալոխան, և երբ իմանում է վեճի պատճառը, զարմանում է. «Ինչպիսի զարմանալի բաներ ենք տեսնում աշխարհիս երեսին,— ասում է նա։— Քիթապտղի ծառերը դեռ չեն տնկված, բայց նրանց համար արդեն գժտվում են»։ Այս խոսքերի մեջ էլ արտահայտվում է հեղինակի վերաբերմունքը։

Իր ծաղրով շատ փոքր գործ է դա, բայց Ռուեդային հաջողվել է գծել ընտանեկան կյանքի մի վերին աստիճանի իրական պատկեր, կենդանի բնավորություններ։ Ինտերմեդիայի մյուս արժանիքը ուժեղ դրամատիզմն է։

«Խուախա երկիրը» ինտերմեդիայում նույնպես ծաղրված է հասարակ մարդկանց պարզամտությունն ու միամտությունը։ Երկու գող՝ Օնսիգերա և Պանասիրո անունով, ուտելու ոչինչ չունեն և որոշում են մի պարզամիտ մարդու հաշվին այդ օրը իրենց քաղցը հագեցնել։ Այդ պարզամիտ մարդը Մենդրագոն է, որը բանտում նստած կնոջ համար ճաշ է տանում, գողերը սկսում են զրուցել նրա հետ, առասպելներ պատմել Խուախա կոչվող երկրի մասին։ Մենդրագոն մեծ ուշադրությամբ լսում է նրանց։ Նրան հավատացնում են, որ այդ երկրում գետերը մեղրից են, ծառերի բները ապուխտից են պատրաստված, իսկ տերևները զանազան քաղցրավենիքներից են։ Մի խոսքով այնտեղ ամեն ինչ կա՝ միայն վերցրու և կեր։ Մենդրագոն այնպես է տարվում այդ հեքիաթային աշխարհով, որ չի նկատում, թե ինչպես գողերը կնոջ համար պատրաստած ճաշը վերցնում և գնում են։ Նա մնում է շվարած, իսկ ոստիկանների օգնությանը չի կարող դիմել, որովհետև գողերին ձերբակալելու համար նա պետք է վճարի հինգ դիներ։

Այս էր իսպանական դրամատուրգիայի վիճակը, երբ հանդես եկավ Սերվանտեսը։ Իսպանական դրաման Սերվանտեսից հետո իր ամենաբարձր զարգացմանը հասավ Լոպե դե Վեգայի մոտ։

2. ԼՈՊԵ ԴԵ ՎԵԳԱ
(1562—1635)

Լոպե Ֆելիքս դե Կարպիոն ծնվել է Մադրիդում։ Նրա ծնողները ծագումով Աստուրիայի գյուղացիներ էին։ Հայրը՝ Ֆելիքս Լոպեն Մադրիդում զբաղվում էր արհեստով և որոշ ժամանակ անց ձեռք է բերում ազնվական կոչում։ Լինելով բավականին խելացի մարդ, նա բոլոր ջանքերը ստեղծում է որդուն հիանալի կրթություն տալու համար։ Լոպե դե Վեգան սկզբում սովորում է Մադրիդի կոլեջում. այստեղ աչքի է ընկնում արտակարգ ընդունակություններով՝ հատկապես լեզուներ

ուսումնասիրելու բնագավառում։ Այդ տարիներին նա հանդես է բերում մեծ հետաքրքրություն դեպի գեղեցիկ գրականությունը, գրում է իր առաջին կոմեդիան, երբ տասնմեկ տարեկան էր։

Լոպե դե Վեգան այնուհետև սովորում է Ալկալա դե Էնարեսի համալսարանում, ստանալով շատ հիմնավոր հումանիստական կրթություն, սովորում է նաև մաթեմատիկայի արքայական Ակադեմիայում։

Տոգորված լինելով Վերածննդության դարաշրջանի մարդկանց համար այնքան բնորոշ համարձակ արկած որոնողների ոգով, Լոպե դե Վեգան տարվում է զինվորական արկածալից կյանքով։ 1683 թ. իբրև շարքային զինվոր նա մասնակցում է Ազորյան կղզիների համար մղված մարտերին, իսպանական զինվորների ու ծովայինների հետ միասին ճաշակելով ռազմական կյանքի բոլոր դառնությունները։ Վերադառնալով բանակից, նա իրեն ամբողջությամբ նվիրում է գրական գործունեությանը, շատ շուտով իր վրա հրավիրելով Սերվանտեսի ուշադրությունը, որը իր «Գալատեա» վեպում մեծ գովեստով է խոսում երիտասարդ գրողի մասին։

Մադրիդում Լոպե դե Վեգան լայն կապեր է ստեղծում թատերական շրջանների հետ, գրում է դրամաներ, բայց միաժամանակ շարունակում է իր արկածալից կյանքը. նա տարվում է այն ժամանակ հայտնի դերասանուհիներից մեկով, որի հետ նրա բավականաչափ խճճված կապերը տևում են մոտ հինգ տարի։ Բայց օրինական ամուսին ունեցող այդ կինը կապվելով ավելի հարուստ սիրեկանի հետ՝ լքում է երիտասարդ դրամատուրգին։ Լոպե դե Վեգան այդ առթիվ գրում է մի շարք սուր էպիգրամներ։ Վիրավորված սիրուհին դիմում է դատարան, պահանջելով պատժել «զրպարտիչին» և վերականգնել իր «բարի համբավը»։ 1688 թ. դատարանը որոշում է Լոպե դե Վեգային ութ տարով աքսորել Մադրիդից, իսկ Կաստիլիայի սահմաններից՝ երկու տարով։

Այնուհետև Լոպե դե Վեգային մենք տեսնում ենք «Հաղթական Armada» ծովայինների կազմում՝ Անգլիայի դեմ ծովային մարտեր մղելիս։ Իսպանական նավատորմի լիակատար ջախջախումից ու կործանումից հետո նա այն սակավաթիվ երջանիկներից մեկն էր, որ կարողացավ վերադառնալ հայրենիք։

Սկզբում Լոպե դե Վեգան ապրում է Վալենսիայում, որ շատ կարևոր նշանակություն ունեցավ նրա տաղանդի հետագա ձևավորման ու զարգացման համար, իսկ 1698 թ. աքսորի ժամկետը լրանալուց հետո վերադառնում է Մադրիդ։ Նա արդեն անուն հանած ականավոր գրող ու դրամատուրգ էր, որի ներկայությունը այս կամ այն բարձրաստիճան ֆեոդալի շքախմբում կարող էր պատիվ բերել ֆեոդալին։ Եվ իսկապես, Լոպե դե Վեգան դառնում է մի քանի նշանավոր անձանց քարտուղար, բավականին երկար ժամանակ աշխատում է նույն պաշտոնով տխրա-

համբավ դուքս Ալբայի մոտ։ Կաթոլիկական եկեղեցին և ինկվիզիցիան նույնպես հատուկ հետաքրքրություն էն հանդես բերում դեպի մեծ դրամատուրգը, ամեն կերպ աշխատելով նրան սիրաշահել և դարձնել «իրենց մարդը»։

1609 թվականին Լոպե դե Վեգային տրվում է «սրբազան ինկվիզիցիայի մերձավորի» կոչում։ Ինչպես բացատրում են պատմաբանները, այդ նշանակում էր, որ ինկվիզիցիան լիակատար վստահություն էր հայտնում նման կոչում ունեցող մարդկանց, իսկ մյուս կողմից պահանջում, որ այդպիսի «պատվի» արժանացած մարդիկ կաթոլիկական եկեղեցու նկատմամբ հանդես բերած իրենց նվիրվածությամբ լինեն օրինակելի։

1610 թվականին Լոպե դե Վեգան դառնում է կրոնական երկու միաբանությունների անդամ և ապա ընդունում է հոգևոր կոչում։ Սակայն, աշխարհիկ կյանքի սերը նրա մեջ այնքան ուժեղ էր, որ հոգևոր գրաբընությունը ստիպված է լինում խիստ հսկողություն սահմանել նրա ստեղծագործությունների վրա, հաճախ նրան մեղադրում են այն բանի համար, որ չի կարողանում ձեռք քաշել աշխարհիկ սովորություններից և նույնիսկ մի քանի անգամ ստիպում են մեղքերը քավել։

Չնայած 1627 թ. Ուրբիանոս VIII-ը Լոպե դե Վեգային շնորհում է աստվածաբանության դոկտորի աստիճան, բայց մեծ դրամատուրգը պատկանում էր այն սակավաթիվ գրողների շարքին, որոնց վրա կաթոլիկական ռեակցիան ոչ մի էական ազդեցություն չի գործել։

Լոպե դե Վեգայի գրական գործունեությունը տևեց մոտ վաթսուն տարի. առաջին կոմեդիան՝ «Ճշմարիտ սերը» գրված է 1574 կամ 1575 թվականներին, իսկ վերջին կոմեդիան՝ «Իելիսայի սխրագործությունները»՝ 1634 թվականին։ Նա մահացավ 1635 թվականի օգոստոսի քսանյոթին։

Լոպե դե Վեգայի գրական գործունեության մեջ առաջին հանգամանքը, որ ապշեցրել է բոլոր կենսագիրներին՝ նրա առասպելական չափով բեղմնավոր լինելն է։ Բոլորովին պատահական չէ, որ Սերվանտեսը նրան անվանել է «բնության հրաշք»։

Իսպանական գրականության պատմաբանների հաշիվներով նրա ձիկական պոեմները միայն կազմում են հիսուն հազար չափածո տող, իսկ սոնետները՝ քառասուն հազար։ Ինչ վերաբերվում է դրամաներին, ապա իր՝ Լոպե դե Վեգայի հաշիվներով, նա գրել է հազար հինգ հարյուր դրամատիկական գործ։ Բայց կենսագիրներից ոմանք պնդում են, որ նրա հաշիվները ճիշտ չեն. նա գրել է հազար ութ հարյուր կոմեդիա և չորս հարյուր աուտոս, ուրեմն մոտ երկու հազար երկու հարյուր դրամատիկական գործ։ Եթե այս բոլորին ավելացնենք նաև նրա վեպերը, նովելները, գրականագիտական բնույթի գործերը, ապա միանգամայն պարզ

կլինի «բնության հրաշքի» գրական գործունեության հսկայական ծավալը։

Բացի այդ Լոպե դե Վեգան իր ժամանակի բազմակողմանիորեն զարգացած մարդկանցից մեկն էր, նրա ստեղծագործությունները վկայում են նրա ընդարձակ գիտելիքների մասին պատմության, փիլիսոփայության, գրականության, անտիկ գրականության ու դիցաբանության, աշխարհագրության, բնական գիտությունների, մաթեմատիկայի, ռազմագիտության և այլ բնագավառներում։ Նրան սքանչելիորեն ծանոթ էր նաև իսպանական ժողովրդական ստեղծագործությունը։ Եթե այս բոլորի հետ միասին նկատի ունենանք նաև այն, որ Լոպե դե Վեգայի այդ հսկայական գիտելիքներին միանում էր իր ժամանակվա իսպանական կյանքի խորը և բազմակողմանի ճանաչումը, ապա միանգամայն պարզ կլինի, որ մենք գործ ունենք վերածնության դարաշրջանի բազմակողմանիորեն զարգացած տիտաններից մեկի հետ։

***

Լոպե դե Վեգայի թողած այդ հսկայական ժառանգության մեջ մեր ուշադրությունը ամենից առաջ գրավում է «Մեր ժամանակ կոմեդիա գրելու նոր արվեստը»[1] չափածո տեսական աշխատությունը, որտեղ հեղինակը ամփոփելով իր, ինչպես նաև իսպանական դրամատուրգիայի կուտակած փորձը, գծում է այն նոր ուղիները, որոնցով պետք է ընթանան իսպանական դրամատիկական արվեստն ու թատրոնը։ Մյուս կողմից, այդ աշխատությունը կարող է բանալի ծառայել Լոպե դե Վեգայի դրամատուրգիայի հետ կապված մի շարք սկզբունքային հարցերը հասկանալու համար։

Իր աշխատության մեջ Լոպե դե Վեգան ելնում է այն իրական փաստից, որ իսպանական թատրոններում բեմադրում են մեծ քանակությամբ այնպիսի դրամատիկական գործեր, որոնք հակասում են Արիստոտելի առաջադրած տեսական պահանջներին և առհասարակ տարբերվում են հին հունական ու հռոմեական ողբերգություններից ու կատակերգություններից։ Եվ չնայած դրան, այնուամենայնիվ այդ գործերը մեծ հաջողություն ունեն ժողովրդական լայն շրջաններում. հասարակ ժողովուրդը ընդունում է այդ գործերը և ծափահարում նրանց հեղինակներին։ Այդ գործերից դժգոհ են միայն «գիտնականները», որոնք շարունակում են դասական դրամայի ընդօրինակումը իսպանական դրամատուրգների գլխավոր խնդիրը համարել։ Այդ տեսակետը պաշտպանում էր մասնավորապես Մադրիդի ակադեմիան, որին և հասցեագրված է Լոպե դե Վեգայի աշխատությունը։

---

[1] Լրիվ թարգմանությունը ռուսերեն՝ տե՛ս Մոկուլսկու քրեստոմատիայում։

Լոպե դե Վեգան գտնում է, որ իսպանական դրամատուրգիան պետք է զարգանա, հաշվի առնելով ոչ թե այս կամ այն տեսաբանի ճաշակն ու կարծիքը, այլ ամենից առաջ ժողովրդական-դեմոկրատական հանդիսատեսների պահանջը, այն, թե ինչ է դուր գալիս նրանց և ինչ են ընդունում։

Նման հարցադրումը նշանակում էր, որ Լոպե դե Վեգան հանդես էր գալիս դասական դրամատուրգիան մեխանիկորեն ընդօրինակելու դեմ, առաջ էր քաշում իսպանական ինքնուրույն և ինքնատիպ այնպիսի դրամատուրգիա ստեղծելու անհրաժեշտության հարցը, որը լիապես բավարարեր ժողովրդական-դեմոկրատական լայն խավերի պահանջները։ Նրա աշխատության խոշոր արժանիքներից մեկը հենց այս ընդհանուր դեմոկրատական ոգին է, գեմոկրատական թատրոնի և դեմոկրատական լայն խավերի պահանջը բավարարող դրամատուրգիայի պաշտպանությունը։

Այստեղից հասկանալի է, թե ինչու նա իր աշխատության վերնագիրը դրել է «Կոմեդիա գրելու նոր արվեստը» կամ «նոր գիտություն» (arte— արվեստ, գիտություն), հենց դրանով հակադրվելով դասական դրամատուրգիային մեխանիկորեն ընդօրինակողներին և առհասարակ կլասիցիստական այն տեսությանը, որ հովանավորվում էր Մադրիդի ակադեմիայի կողմից։ Ինչպես տեսանք, որոշ էտապում այդ տեսության կողմնակից էր նաև Սերվանտեսը, որից սակայն նա հետագայում հրաժարվեց և անցավ Լոպե դե Վեգայի կողմը։

Անցնելով բուն հարցին Լոպե դե Վեգան արվեստից և գրականությունից ամենից առաջ պահանջում է կյանքի ճշմարտացի նկարագրություն։ «Կոմեդիա կոչվելու արժանի գործը, ինչպես նաև ամբողջ արվեստը ունի մի նպատակ՝ նմանվել մարդկանց արարքներին, ճշմարտացիորեն նկարագրել դարաշրջանի բարքերը»։ Սա ռեալիզմի պահանջն է, որը Լոպեի կարծիքով պետք է հանդիսանա կոմեդիա գրելու նոր արվեստի գլխավոր, առաջատար սկզբունքը։

Ելնելով այս ընդհանուր դիրքերից Լոպեն քննադատում է այն գրողներին, որոնք մեխանիկորեն ընդօրինակում են դասական դրամատուրգներին և հոգ չեն տանում ինքնուրույն ու ինքնատիպ իսպանական դրամատուրգիա ստեղծելու մասին։ Իսպանացիները ռեալիզմի հիմքի վրա պետք է ստեղծեն իրենց ազգային, ինքնուրույն և ինքնատիպ դրամատուրգիան — այս է Լոպե դե Վեգայի մյուս գլխավոր պահանջը։

Իսկ ի՞նչ առանձնահատկություններ պետք է ունենա այդ նոր, ինքնուրույն դրամատուրգիան։

Այս հարցին պատասխանելու համար Լոպե դե Վեգան նախ սահմանում է ողբերգության և կատակերգության տարբերությունները։ Նրանց մեջ ընդհանուրը նրա կարծիքով այն է, որ երկուսի նպատակն էլ մարդկանց արարքներին նմանվելն է, իրականության ճշմարիտ նկա-

բագրությունը։ Տարբերությունն այն է, որ «կատակերգության մեջ գործում են պլեբեյները, իսկ ողբերգության մեջ՝ ազնվատոհմ մարդիկ»։

Իր այս դրույթը հիմնավորելու համար Լոպե դե Վեգան օրինակներ է բերում թե՛ հունական ու հռոմեական և թե՛ իսպանական դրամատուրգիայի պատմությունից։ Նա կանգ է առնում հատկապես Լոպե դե Ռուեդայի ինտերմեդիաների վրա, որոնց մեջ պատկերված է «հասարակ մարդկանց կյանքը... մեզ են հասել արձակ գրված նրա կոմեդիաները, որտեղ հանդես են բերված արհեստավորներ և մի գործում նույնիսկ գարբնի սիրահարված աղչիկը... նրանց մեջ մենք ոչ մի տեղ թագավորների չենք հանդիպում»։

Սակայն Լոպե դե Վեգան գտնում է, որ ողբերգության և կատակերգության մեջ սահմանված այդ թեմատիկ խիստ անջրպետը կարելի է փշրել։ Նրա կարծիքով կատակերգության մեջ կարելի է հանդես բերել նաև թագավորների և բարձրաստիճան ազնվատոհմ անձնավորությունների, չնայած նրան, որ իսպանական արքա Ֆիլիպը խիստ դժգոհում էր «երբ թեմի վրա թագավոր էր տեսնում»։ Լոպե դե Վեգան դժվարանում է բացատրել Ֆիլիպի բռնած դիրքի բուն պատճառը. «արդյոք այն էր, որ նա այդ համարում էր օրենքների խախտում, թե այն, որ կարծում էր թե թագավորական արժանապատվությունը ստորացվում է քաղքենիների մոտիկությամբ», դժվար է ասել։ Բայց ինչ էլ լինի, Լոպե դե Վեգան գրտնում է, որ կոմեդիա գրելու նոր արվեստը բոլորովին էլ պարտադիր չէ համարում այդ երկու ժանրերի մեջ եղած թեմատիկ ավանդական սահմանների պահպանումը։

Կլասիցիզմի բուն էության դեմ է ուղղված նաև Լոպե դե Վեգայի մյուս պահանջը։ Կոմեդիա գրելու նոր արվեստի գլխավոր սկզբունքներից մեկն էլ «ողբերգականի և զվարճալիի», «վսեմի և ծիծաղելիի» կողք-կողքի հանդես բերելն է, կամ նրանց պարտադիր «խառնուրդը»։ Այդ նախ դուր է գալիս հանդիսատեսին և ապա դա բնության հրաստայական թելադրանքն է։ «Բնությունը մեզ համար գեղեցիկ է հենց նրանով,— ասում է Լոպե դե Վեգան, որ ամեն ժամ դրսևորում է ծայրահեղություններ». բնության հենց այդ «ծայրահեղություններն» էլ պետք է արտացոլվեն դրամատիկական ստեղծագործության մեջ։

Կոմեդիա գրելու նոր արվեստի համար պարտադիր չէ նաև Երեք միությունների օրենքը. դրամատուրգը չպետք է ենթարկվի ոչ մի կանոնի ու օրենքի։ Լոպե դե Վեգան նշում է, որ ինքը, երբ դեռ տասնմեկ-տասներկու տարեկան էր, երեք միությունների համաձայն մի շարք կոմեդիաներ է գրել, բայց այժմ, երբ այդ գործերը տեսնում է թատրոնում, նրանք «հրեղ են թվում»։ Այդ կարգի գործերը դուր չեն գալիս նաև հանդիսատեսներին, այդ պատճառով էլ «ով գրում է պահպանելով օրենքները, նա դատապարտված է քաղցի և մոռացության»։ Լոպե դե Վեգան հպար-

տուիչամբ է նշում, որ ինքը իբրև դրամատուրգ մեծ փառքի հասավ հենց այն պատճառով, որ կոմեդիաներ գրեց «առանց որևէ կանոնի հետևելու», և երբ որ ինքը այժմ կոմեդիա է գրում, «յոթ կողպեքով փակում է» բոլոր օրենքները և «մի կողմ է նետում Տերենտոսին ու Պլավտոսին»։

Երեք միություններից նա ընդունում է միայն գործողության միությունը. «Ֆաբուլան ըստ գործողության,— ասում է նա,— պետք է լինի միասնական, չի կարելի այն բաժանել բազմաթիվ առանձին անցքերի, կամ ընդհատել այնպես, որ խախտվի նախնական մտահղացումը»։ Ինչ վերաբերում է տեղի և ժամանակի միությանը, ապա այդ կանոնները պահպանելու բոլորովին հարկ չկա. «Եթե հեղինակը նկարագրում է այնպիսի իրադարձություն, որը տևում է շատ տարիներ և կամ թե գործող անձերից մեկը հեռավոր տեղ է ուղարկվում», ապա այդ կարող է անել։ Եթե «գիտնականներին» այդ դուր չի գալիս, կարող են թատրոն չգնալ։

Այնուհետև Լոպե դե Վեգան առաջարկում է հինգ գործողության փոխարեն կոմեդիան բաժանել երեք գործողության, ըստ որում նա վրճռական նշանակություն է տալիս գործողությանը, կոնֆլիկտին, ֆաբուլայի լարված ընթացքին։ «Թող ինտրիգան հյուսվի հենց սկզբից,— խորհուրդ է տալիս նա,— և առաջ ընթանա ամբողջ սիեսի մեջ աստիճանաբար»։ Առաջին գործողությունը ամբողջությամբ վերցրած պետք է ծառայի մի նպատակի, այստեղ պետք է ստեղծվի հանգուցը։ Երկրորդ գործողության մեջ հանգուցը պետք է բարդացնել, խճողել այն հաշվով, որ մինչև երրորդ գործողության կեսը հանդիսատեսը չկարողանա կռահել ավարտը (ֆինալը)։ Հետաքրքրությունը շարժելու համար, դրանից հետո կարելի է երբեմն ակնարկել, որ վախճանը կարող է այն չլինել, ինչի սպասում է հանդիսատեսը։ Այլ խոսքով մինչև վերջին տեսարանը, որտեղ միայն կարող է լուծվել հանգուցը, հանդիսատեսը չպետք է կարողանա կռահել վախճանը։ «Չէ որ հասարակությունը կռահելով ելքը, վազում է դեպի դռները, երես դարձնելով նրանից, ինչին այնքան երկար սպասում էր։ Ինչ որ առաջուց գիտես, շատ քիչ է հուզում»։

Վերջապես, կոմեդիայի լեզուն պետք է լինի պարզ, մաքուր, թեթև, չպետք է տարբերվի սովորական խոսակցական լեզվից։ Ամեն մի գործող անձ պետք է ունենա իր լեզուն, իր բառապաշարը, արտահայտվելու իրեն հատուկ միջոցները, երիտասարդը չպետք է խոսի ծերունու լեզվով և ընդհակառակը, սիրո մասին պետք է խոսել այնքան ջերմ, որ վարակի հանդիսականներին և այլն։

Ամփոփելով իր մտքերը կոմեդիա գրելու նոր արվեստի մասին, Լոպե դե Վեգան գալիս է այսպիսի եզրակացության. «Ինչու մենք կարող ենք կոմեդիան կյանքի հայելի անվանել, ի՞նչ կարող է նա տալ երիտասարդին և ինչ՝ ծերունուն, բացի սրամտություններից գեղախոսության

ծաղիկներից և մեզ ապշեցնող բառերից, նրա մեջ ի՞նչ կարելի է և պետք է որոնել։ Թե ինչպես զվարճության կեսին մարդուն դժբախտություն է պատահում, թե ինչպես թեթև կատակին միահյուսվում է միտքը, թե ինչքան դավաճանական կեղծիք ենք դիտում մենք ծառաների մոտ, թե որքան խորամանկություն կա թաքնված կանացի սրտում, թե որքան ծիծաղելի, հիմար և դժբախտ է լինում սիրահարը, թե ինչպես կյանքում իրար են հաջորդում տեղատվությունն ու մակընթացությունը» և այլն։ Այս բոլորը դիտելով, հանդիսատեսը գաղափար կկազմի կյանքի մասին։

Կոմեդիա ասելով Լոպե դե Վեգան հասկանում էր դրամատիկական ամեն մի ստեղծագործություն, որն ունի երեք գործողություն, որտեղ չի պահպանված տեղի ու ժամանակի միությունը, որտեղ կոմիկական և ողբերգական տարրերը հանդես են գալիս միասին և, որը, վերջապես, գրվում է չափածո։ Լոպե դե Վեգայի դրամաները գրված են հենց այդ սկզբունքով և ոչ միայն նրա. դա իսպանական դրամայի բնորոշ առանձնահատկություններն են, որ պահպանվեց երկար ժամանակ։

Ամբողջությամբ վերցրած, Լոպե դե Վեգայի «Նոր արվեստը» հսկայական դեր խաղաց իսպանական ազգային դրամատուրգիայի զարգացման պատմության մեջ։ Նրա պատմական առաջադիմական դերն այն էր, որ այստեղ առաջին անգամ շատ որոշակիորեն սահմանվում են իսպանական ազգային դրամատուրգիայի գլխավոր առանձնահատկությունները, վճռականորեն մերժվում են կլասիցիզմի գլխավոր սկզբունքները, ռեալիզմը հայտարարվում է իբրև գլխավոր ստեղծագործական մեթոդ դրամատուրգիայի և թատերական արվեստի բնագավառում, ամենայն վճռականությամբ առաջ է քաշվում թատրոնը և դրամատուրգիան դեմոկրատացնելու, ժողովրդական հանդիսատեսի շահերը հաշվի առնելու պահանջը։ «Լոպե դե Վեգայի «Նոր արվեստը»,— իրավացիորեն գրել է Կ. Դերժավինը,— իսպանական ազգային դրամայի ամբողջական պոետիկան էր այդ դրամայի ծաղկման դարաշրջանում։ «Նոր արվեստի» մեջ ամենից կարևոր մոմենտը դրամատուրգիայի ստեղծագործական նախաձեռնության և ստեղծագործական երևակայության ազատության հաստատումն էր։ Պրակտիկայում այդ նշանակում էր շրջադարձ դեպի ռեալիզմը ի հակադրություն գիտական-գրքային, սխոլաստիկո-արիստոկրատական դրամատիկական մեթոդի։ Դրա հետ միասին այդ նշանակում էր, որ դրամատուրգը կողմնորոշվում էր ոչ թե դեպի պոեզիայի գնահատողների նեղ դատողությունները, այլ դեպի ժողովրդական հանդիսատեսի ճաշակը, պահանջները և աշխարհազգացումը»[1]։

---

[1] *К. Державин,* Драматургия Лопе де Вега. *Տե՛ս.* Лопе де Вега, Избр. Драматические произведения, т. I, М., 1954 г., стр. 16.

❊❊❊

Լոպե դե Վեգան, ինչպես տեսանք, բազմաժանր գրող է եղել, սա-կայն նրա տաղանդը իր ամբողջ ուժով դրսևորվել է գերազանդասես դրամատուրգիայի բնագավառում. նա իսպանական դրամատուրգիայի ամենախոշոր դեմքն է, բայդ այդ, Շեքսպիրից հետո վերածնության դարաշրջանի ոչ մի դրամատուրգ այնքան մեծ դեր չի խաղացել Արևմտյան Եվրոպայի դրամատուրգիայի և թատրոնի պատմության մեջ, ինչպես Լոպե դե Վեգան։ Բոլորովին պատահական չէ, որ նրան անվանում են «իսպանական Շեքսպիր»։

Լոպե դե Վեգայի գրած մոտ երկու հազար երկու հարյուր դրամատիկական ստեղծագործությունների հրապարակված է ընդամենը հինդ հարյուր գործ։ Իսպանական գրականության պատմաբանները այդ գործերը բաժանում են մի քանի խմբի, ոմանք նկատի ունենալով բացառապես թեմատիկան, իսկ մյուսները թեմատիկայի հետ միասին հաշվի են առնում նաև շոշափած գլխավոր հարցերը։

Գրեթե բոլորի կողմից ընդունված ընդհանուր կարծիքը այս է. կոմեդիաների մեջ մեծ խումբը կազմում են հերոսական կամ պատմական գործերը, որոնց թեման հեղինակը վերցրել է Իսպանիայի պատմությունից։ Այս խմբի մեջ են մտնում նաև այն կոմեդիանները, որոնց թեման Լոպե դե Վեգան վերցրել է այլ ժողովուրդների պատմությունից։

Երկրորդ մեծ խումբը կազմում են այսպես կոչված «սրի և թիկնոցի» կոմեդիանները։ Սրանց թեման առնված է իսպանական «բարձր հասարակության» կյանքից։ Գործող գլխավոր անձերը բարձր ազնվականության ներկայացուցիչներն են, շատ հաճախ հանդես են գալիս նաև թագավորներ և թագուհիներ։

Երրորդ խումբը կոչում են կենցաղային կոմեդիաներ. այս գործերի գլխավոր հերոսները հասարակության միջին և ստորին դասակարգերի ներկայացուցիչներն են, մանր քայքայվող ազնվականության հետ միասին նաև արհեստավորները և մեծ մասամբ գյուղացիները։ Հատուկ ննթախումբ են կազմում այսպես կոչված «գյուղացիական կոմեդիանները», որոնց մեջ տրված է իսպանական գյուղացիության վիճակի լայն պատկերը։

Չորրորդ խմբի մեջ մտնում են բացառապես այն գործերը, որոնք կրոնական թեմա ունեն. դրանք Լոպե դե Վեգայի կրոնական դրամաներն են, որոնք նրա ժառանգության մեջ բավականին մեծ տեղ են գրավում։

Հերոսական կամ պատմական կոմեդիաների գլխավոր թեման իսպանական ժողովրդի դարավոր պայքարն է օտարերկրյա լծի դեմ, հատկապես մավրերի դեմ մղած պայքարի հերոսական դրվագները։ Այդ հարցին Լոպե դե Վեգան հարյուրի չափ կոմեդիա է նվիրել՝ պատկե-

բելով իսպանական ժողովրդի պայքարի բոլոր գլխավոր փուլերը։ Այդ գործերն իրենց բնույթով մոտենում են Շեքսպիրի քրոնիկներին, այլ խոսքով, ազգային պատմությունից առնված պատմական դրամաներ են, իհարկե այն բոլոր առանձնահատկություններով, որ ուներ իսպանական դրաման։

Իսպանիայում նույնպես պատմական դրամայի առաջացումը կապված էր իսպանացիների՝ իբրև ազգի ձևավորման ընդհանուր պրոցեսի հետ, ազգային գիտակցության, հայրենիքի և հայրենասիրության գաղափարի, ազգային ինքնուրույնության ու ազգային ինքնուրույն պետականության ունենալու ընդհանուր հարցերի հետ։ Այս պայմաններում Իսպանիայում նույնպես առաջացավ նոր վերաբերմունք ազգային անցյալի նկատմամբ, որը մի քանի բառով ձևակերպել է Սերվանտեսը իր «Դոն Կիխոտում»։ Առաջին հատորի իններորդ գլխում Սերվանտեսը դոն Կիխոտի բերանով ասում է. «Ճշմարտությունը պատմության մայրն է, իսկ պատմությունը՝ ժամանակի մրցակիցը, մեր գործերի գանձարանը, անցյալի վկան, օրինակ և խրատ ներկայի համար և նախաձեռնում— գալիքի»։

Հենց այս տեսանկյունով էլ Լոպե դե Վեգան իր պատմական կոմեդիաներով՝ ներկայացնում է իսպանական ժողովրդի պատմական անցյալը։

Հետևելով Սերվանտեսի «Նումանսիայի» օրինակին, Լոպե դե Վեգան մի քանի կոմեդիաներում պատկերում է իսպանացիների պայքարը հռոմեական տիրապետության դեմ։ Այս շարքի գործերի թվին են պատկանում «Հատուցված բարեկամությունը» *(1604)*, «Արհավամբի կյանքը և մահը» *(1604)*, «Գոթական վերջին իշխողը Իսպանիայում» *(1617)* և այլն։

Նախամավրիտանական շրջանին նվիրված կոմեդիաներին հաջորդում են այն գործերը, որոնց թեման առնված է ռեկոնկիստի շրջանից. սրանց գլխավոր թեման Իսպանիայի ազատագրությունն է մավրերի տիրապետությունից, հայրենի երկիրը նոր գրավելու համար մղած դարավոր պայքարը։ Այս շարքի թվին են պատկանում. «Դուքս Ֆերնան Գոնսալեսը և Կաստելիայի ազատագրումը» *(1623)*, «Սիմոնկասցի աղջիկները», «Բերնադո դե Կարպոյի մանկությունը», «Հարսանիք և մահ», «Խիզախ Կոռդովացի Պետրո Կաբռներոն» և այլն և այլն։

Այս բոլոր գործերի համար բնորոշը ազգային անցյալի դրվատումը և հաճախ իդեալականացումն է, վառ հայրենասիրությունը, հայրենի երկրի ազատագրության և անկախության գաղափարը, ինքնուրույն, բայց հզոր ու միասնական պետություն ստեղծելու պահանջը։

Կոմեդիաների մի մեծ խումբ նվիրված է ֆեոդալական ներքին երկպառակտչական պատերազմներին և իսպանական միասնական պե-

տականության ձևավորման հարցերին։ Այս կարգի գործերի մեջ Լոպե դե Վեգան խիստ դատապարտում է ֆեոդալական մասնատվածության ու անիշխանության կողմնակիցներին և հանդես է գալիս երկիրը մի միասնական պետության մեջ համախմբելու պահանջով։ Իսպանական միապետության մեջ նա տեսնում էր երկիրը մի միասնական պետության մեջ համախմբող կենտրոնաձիգ ուժ, այդ պատճառով էլ նրա քաղաքական համակրանքը այն միապետների կողմն էր, որոնք պայքարում էին ֆեոդալական մասնատվածությունը վերջ տալու համար։

Այս կապակցությամբ Լոպե դե Վեգայի առաջ ծառանում է «լավ» և «վատ» միապետների հարցը, որ նա քննության է առնում մի շարք գործերում։ Նա խիստ դատապարտում է բռնակալ-միապետներին «Դաժան Ներոնը» և «Ժայռից նետված արքան» կոմեդիաներում, բայց միաժամանակ պատկերում է նաև «իդեալական» արքաների, որոնք սովորաբար պաշտպանում են ժողովրդին՝ ֆեոդալների բոլոր կամայականություններից։

Պատմական կոմեդիաների մեջ զգալի տեղ են գրավում նաև այլ ժողովուրդների ազատագրական պայքարի պատմությունից առնված գործերը։ Հունգարիայի պատմությունից է վերցրված «Թագավորը առանց պետության» կոմեդիայի թեման. «Իշխան Սկանդերբեգը» նվիրված է ալբանացիների ազատագրական պայքարին։ Լոպե դե Վեգային հետաքրքրել է նաև ֆրանսիացիների պայքարը անգլիական լծի դեմ, որ նա պատկերել է Ժաննա դ'Արկին նվիրված «Օռլեանի կույսը» կոմեդիայում։ Լոպե դե Վեգան կոմեդիաներ է գրել նաև չեխերի («Օտտոկարոյի արքայական թագը») պատմությունից։ Ռուսական պատմությունից է առնված «Մոսկվայի մեծ դուքսը» կոմեդիայի թեման։

Պատմա-հերոսական այդ բոլոր գործերի մեջ ամենից մեծ ժողովրդականությունը մինչև այսօր էլ վայելում է «Ֆուենտե Օվեխունա» կոմեդիան։ Դա մեծ դրամատուրգի լավագույն ստեղծագործություններից մեկն է, որտեղ վառ կերպով արտահայտվել է նրա ջերմ ժողովրդասիրությունը և բուռն ատելությունը ժողովրդի ամեն տիպի ու կարգի կեղեքիչների նկատմամբ։

❁❁❁

«Ֆուենտե Օվեխունան» գրված է 1613 թ. այսինքն կղերա-ֆեոդալական ռեակցիայի տագնապալի տարիներին և առաջին անգամ հրապարակվել է 1619 թվականին։

Գործողությունը տեղի է ունենում XV դարում, Իսպանիայի Ֆուենտե Օվեխունա կոչվող գյուղում (բառացիորեն նշանակում է «Ոչխարի

աղբյուր»)։ Սյուժեի հիմքում ընկած են պատմական-իրական փաստեր ու իրադարձություններ, գործող անձերի մի մասը նույնպես պատմական անձնավորություններ են եղել։

Իսպանական գրականության պատմաբանները պարզել են, որ Ֆուենտե Օվեխունա գյուղը հնագույն ժամանակներից պատկանելիս է եղել Կորդովա քաղաքին, բայց 1460 թվին իսպանական թագավոր Էնրիկե IV-ը նվիրել է այն Կալատրավա ուխտի գլխավոր մագիստրոս դոն Պեդրո Խիրոնին։ Հետագայում թագավորը ստիպված է լինում գյուղը նորից վերադարձնել Կորդովա քաղաքին, բայց 1468 թվին Կալատրավա ուխտի կոմանդոր Ֆերնան Գոմես դե Գուսմանը զենքի ուժով գրավում է գյուղը և այն դարձնում իր նստատեղին։ 1476 թվին Ֆուենտե Օվեխունայի գյուղացիները այլևս չկարողանալով տանել կոմանդորի կամայականությունները ու գործադրած բռնությունները, ապստամբություն են բարձրացնում, սպանում ֆեոդալ բռնակալին։ Դրանից հետո Ֆուենտե Օվեխունան անցնում է թագավորական գյուղերի «ֆոնդը»։

Կոմեդիայի սյուժետային գլխավոր առանցքը գյուղացիների ապրստամբությունն է կոմանդորի դեմ, որը ավարտվում է նրա սպանությամբ։ Բայց Լոպե դե Վեգան դրանով չի սահմանափակվել։ Նա այս մասնավոր դեպքը ընդհանրացնելով կապում է այդ ժամանակ ֆեոդալական ազնվականության և թագավորական իշխանության մեջ ծավալված ընդհանուր պայքարի հետ։ Պիեսում հանդես են բերված նաև Ֆերդինանդ (Ֆերնանդո) Կաթոլիկը և Իսաբելլա թագուհին իրենց կողմնակիցներով և ֆեոդալական ռեակցիոն այն ուժերը, որոնք զենքը ձեռքերին պայքարում էին թագավորական իշխանության դեմ։ Այդ ուժերի գլխավոր ներկայացուցիչները դոն Ռոդրիգո Տելես Խիրոնն է, Կալատրավա ուխտի գլխավոր մագիստրոսը, Ֆերանան Գոմես դե Գուսմանը — այդ նույն ուխտի կոմանդոր ու Ֆուենտե Օվեխունա գյուղի տերն ու տնօրենը։ Բացի այդ, Լոպե դե Վեգան ցույց է տալիս նաև, որ ֆեոդալական այս ռեակցիոն ուժերը թագավորի իշխանության դեմ մղած պայքարի ընթացքում հենվում էին օտարերկրյա ինտերվենցիայի վրա, դիմելով գլխավորապես փորթուգալական թագավոր Ալֆոնս V-ի օգնությանը, որը նույնպես աչք ուներ Կաստիլիայի գահի վրա։

Այս լայն հասարակական-քաղաքական ֆոնից բացի, Լոպե դե Վեգան սյուժետային գլխավոր գծին միահյուսել է նաև սիրող զույգերի պատմություն, որը օրգանապես կապվում է ֆեոդալական բռնակալության դեմ մղած պայքարի հետ։

Կոմեդիայի առաջին գործողության մեջ հյուսվում է գլխավոր հանգույցը. Կալատրավայի ուխտի մագիստրոսը և կոմանդորը հետևելով Ֆերդինանդի և Իսաբելլայի կողմնակիցների ու հակառակորդների միջև ծավալված երկպառակտչական պատերազմների ընթացքին, որոշում են

2751—34

գրավել Սյուդադ Ռեալ քաղաքը՝ իրենց հետագա գործողությունների համար գլխավոր ելակետ դարձնելու նպատակով. հաջորդ տեսարաններից երևում է, որ մագիստրոսը՝ դոն Ռոդրիգո Տելես Խիրոնը, փշրելով քաղաքի դիմադրությունը, գրավել է այն։ Քաղաքի ինքնավարության երկու անդամների՝ ուխտադրներին հաջողվում է ընկնել Ֆերդինանդի մոտ և նրանից օգնություն խնդրել։ Թագավորը դոն Մանրիկեին հանձնարարում է երկու գնդով օգնության հասնել քաղաքացիներին և գրավել քաղաքը։

Մինչ այդ կոմանդորը մեծ հանդիսավորությամբ, հաղթանակից հետո, վերադառնում է Ֆուենտե Օվեխունա։ Գյուղացիները ստիպված երաժշտությամբ դիմավորում են նրան, զանազան նվերներ են տալիս, երևի մտածելով, թե այդ ձևով կմեղմացնեն նրա դաժանությունը։ Հենց այստեղ պարզվում է, որ կոմանդորը միաժամանակ հետապնդում է երկու գեղեցիկ ու ջահել գեղչկուհիների՝ Պասկուալային և Լաուրենսիային։ Երբ գյուղացիները ցրվում են, նա այդ երկուսին առաջարկում է մնալ։ Խոսակցությունից երևում է, որ կոմանդորը վաղուց է հետապնդում նրանց և խիստ դժգոհ է, որ գեղչկուհիները նրա կամքը չեն կատարում. «Չէ որ դուք իմն եք» ասում է նա։ «Այո՛, ձերդ գերազանցություն, ձերն ենք,— պատասխանում է Պասկուալան,— բայց ոչ ամեն ինչում»։

Կոմանդորը որոշում է բռնության դիմել. ծառաներին՝ Ֆլորեսին և Օրտունյոյին կարգադրում է նրանց ներս տանել և դուռը կողպել, բայց այդ նրանց չի հաջողվում՝ գեղչկուհիները այս անգամ կարողանում են հեռանալ և փրկել իրենց պատիվը։

Հաջորդ տեսարաններում կոմանդոր Ֆերնան Գոմես դե Գուսմանը մեր առաջ ներկայանում է իբրև տիպիկ ֆեոդալ բռնակալ, մի կատարյալ պատուհաս ամբողջ գյուղի համար, մի իսկական «գիշատիչ գազան, ժանտախտ և թույն», ինչպես արտահայտվում է նրա մասին Լաուրենսիան։

Դաշտում հանդիպելով Լաուրենսիային, կոմանդորը սկզբում փորձում է համոզել նրան, նույնիսկ հպարտանալով, որ գյուղի մի քանի կանայք ու աղջիկներ, վերջ ի վերջո, «զիջեցին» նրան, չնայած Լաուրենսիայի նման դիմադրում էին։ «Հեռացեք, տերն ընդ ձեզ, ասում է Լաուրենսիան, եթե այդ կարմիր խաչը ձեր կրծքին կախված չլիներ, ես ձեզ սատանայի տեղ կդնեի, ի՞նչ եք այդպես ինձ հետապնդում»։ Կոմանդորը դիմում է բռնի ուժի, փորձում է բռնաբարել նրան, բայց թփերի մեջ թաքնված Ֆրոնդոսոն, Լաուրենսիայի սիրած տղան, որը հետագայում դառնում է նրա ամուսինը, օգնության է հասնում և փրկում նրան կոմանդորի ճանկերից։

Կոմանդորի և գյուղացիների միջև ստեղծված փոխհարաբերու-

թյունը հասկանալու համար շատ կարևոր է երկրորդ գործողության չորրորդ տեսարանը։ Գործողության վայրը գյուղի հրապարակն է։ Այստեղ են գտնվում Լաուրենսիայի հայրը՝ Էստեբանը, որը գյուղի ալկայդներից[1] մեկն է, ռիխադորը[2] և այլ գյուղացիներ։ Կոմանդորը հրապարակորեն գանգատվում է Լաուրենսիայից և նրա հորից պահանջում է «նկատողություն անել նրան»։ Երբ հայրը ցանկանում է պատճառն իմանալ, կոմանդորը բացատրում է. Լաուրենսիան իրեն ստիպում է տանջվել, «մինչդեռ այլ կանայք, որոնցից մեկի ամուսինը այստեղ է, առանց նազ ու տուչի ինձ հետ հանդիպելու ժամանակ են գտնում»։ «Ով շատ վատ է եղել, պատասխանում է Էստեբանը, իսկ դուք իզուր եք այստեղ այդրան աղատ այդ մասին խոսում»։ «Դուք անարդար բաներ եք ասում, ասում է ռեխադորը, ցանկանում եք մեզ պատվազուրկ անել և նման բաները լսել մեզ համար խայտառակություն է»։

«Ուրեմն դուք է՞լ սլատիվ ունեք»,— հեգնանքով ու արհամարհանքով ասում է կոմանդորը։ Այլայլված բռնակալի այդ վարքագիծը մեծ վրդովմունք է առաջացնում գյուղացիների մեջ։ Կատաղած է նաև կոմանդորը. «Նրանք ձեզ շողոքորթելու մտադրություն չունեն,— ասում է նրա ծառան,— իսկ դուք չեք ցանկանում հավատալ, որ նրանց դժգոհությունը աճում է»։ Կոմանդորը պատրաստ է ամբողջ գյուղը սրի և հրի մատնել, բայց որոշում է սպասել ավելի հարմար առիթի։ Առայժմ նա իր ծառաներից շարունակում է հետաքրքրվել, թե ինչ պատասխանեց Պասկուալան, երբ է գալու իր մոտ Օլալլան, ինչ ասաց Ինեսան և այլն։

Այդ ժամանակ լուր է ստացվում, որ թագավորական զորքերը շրջապատել են Սյուդադ Ռեալը և մագիստրոսը խնդրում է կոմանդորին իր զինվորներով օգնության հասնել։ Կոմանդորը տեսնելով, որ իր ծառաների վարած բանակցությունները գեղչկուհիների հետ ոչ մի արդյունք չեն տալիս, կարգադրում է առևանգել Խասինտային։ Վերջինիս փորձում է պաշտպանել գյուղի երիտասարդներից մեկը՝ Մենգոն, բայց կոմանդորի կարգադրությամբ նրան կապում են ծառից և այնքան հարվածում, որ երիտասարդը ուշաթափ ընկնում է։ Խասինտային բռնակալը տանում է իր հետ։ Հետագայում պարզվում է, որ Խասինտան հերոսաբար պաշտպանում է իր պատիվը և կոմանդորին չի հաջողվում հասնել իր նպատակին, դրանից զայրանալով նա գեղչկուհուն հանձնում է զինվորներին և կարգադրում՝ «զվարճանալ»։

Շատ ուժեղ է հատկապես Լաուրենսիայի առևանգելու տեսարանը։ Լաուրենսիան և Ֆրոնդոսոն ծնողների համաձայնությամբ պետք է ամուսնանան։ Գյուղական հարսանիք է, երջանիկ զույգը համագյուղա-

---

1 Գյուղական ինքնավարության գլուխը, որը միաժամանակ գատավոր է։

2 Գյուղական համայնքի խորհրդի անդամ։

ցիներով շրջապատված, քայլում է փողոցով. երաժշտություն, պար, ուրախություն։ Բայց հենց այդ ժամանակ կոմանդորը վերադառնալով պատերազմից, կանգնեցնում է հարսանեկան շքերթը, տեղն ու տեղը ձերբակալում Ֆրոնդոսոյին (որ մինչ այդ թաքնված էր ապրում), կալանքի տակ է առնում նաև Լաուրենսիային, միաժամանակ փայտով հարվածներ հասցնելով դիմադրություն ցույց տվող նրա հորը՝ Էստեբանին։

Երրորդ գործողությունը նվիրված է ապստամբության նկարագրությանը. համբերության բաժակը լցվել է, դժգոհությունն ու զայրույթը ֆեոդալական բռնակալության դեմ անսահման է։ Ապստամբությունը կազմակերպելու նախաձեռնողներից մեկը Էստեբանն է. «Կա մեր մեջ որևէ մեկը, ասում է նա գյուղացիներին, որին այդ սրիկան վիրավորած չլինի։ Ի՞նչու մենք ամեն անգամ միայն նվնվում ենք, այն ժամանակ, երբ մեր պատիվն ու հայրենիքն ենք կորցնում։ Ինչի՞ ենք մենք նայում և ինչի՞ սպասում»։ «Ինչի՞ց ենք վախենում, ասում է գյուղացիներից մեկը, մի՞թե սա կյանք է։ Ի՞նչը կարող է ավելի սարսափելի լինել նրանից, ինչ-որ կա։ Նրանք հրդեհում են մեր տներն ու արտերը, նրանք բռնակալ են։ Ի վրե՛ժ»։

Սակայն գյուղացիները տատանվում են, նրանցից ոմանք վախենում են, որ թագավորը կարող է իրենց օգնության չգալ, որովհետև զբաղված է ներքին երկպառակտչական պատերազմներով։ Այդ վճռական պահին գալիս է բանտից փախած, գղղված մազերով ու պատառոտված շորերով Լաուրենսիան։ Նա դատապարտում է իր համագյուղացիներին, որոնք «ոչխարի նման» հանդուրժում են ամեն մի անհարգանք ու կեղեքում, և հայտնում, որ եթե նրանք ոտքի չկանգնեն դաժան բռնակալի դեմ, ապա ինքը ոտքի կհանի անարգված ու բռնաբարված բոլոր գեղջկուհիներին և նրանք իրենց կանացիական ձեռքերում այնքան ուժ կգտնեն, որ կկարողանան «արյունով լվանալ իրենց արատավորված պատիվը»։

Լաուրենսիայի խոշտանգված տեսքն ու ապստամբության կրակոտ կոչը ուժեղ տպավորություն են թողնում համագյուղացիների վրա։ «Պետք է ոչնչացնել բոլոր բռնակալներին» բացականչում է Մենգոն. «Մահ ուխտադրուժ բռնակալներին» — գոռում են բոլորը։

Ապստամբությունը սկսվում է, Լաուրենսիան գեղջկուհիներից կազմակերպում է հատուկ ջոկատ, նրա անմիջական օգնականներն են Խասինտան և Պասկուալան։ Ապստամբները գրավում են կոմանդորի դղյակը, սպանում նրան և նրա բոլոր մարդկանց։

Միայն ծառաներից մեկին հաջողվում է փախչել և լուր հասցնել թագավորին՝ ապստամբության մասին։

Այսպիսով «Ֆուենտե Օվեխունայի» գլխավոր հերոսը ժողովուրդն

է, ֆեոդալական բռնակալության ծանր լծի տակ կեղեքվող գյուղացիության։ Հատկանշական է, որ ապստամբության ամբողջ ընթացքում, ինչպես նաև հետագայում, ամբողջ գյուղը՝ ծերից մինչև մանուկը, հանդես է բերում զարմանալի միասնություն, կայունություն, անհողդողդ հավատ իրենց գործի արդարացի լինելու նկատմամբ։ Այդ երևում է հատկապես գատավարության ժամանակ։ Ֆերդինանդը դատավորներ է ուղարկում տեղում գործը քննելու և կոմանդորի սպանողներին պատժելու համար։ Բայց դատավորներին ոչ մի ձևով չի հաջողվում հայտնաբերել կոնկրետ «մեղավորներին»։ Հարցաքննության ժամանակ, այն հարցին, թե ով է սպանել կոմանդորին, բոլորը պատասխանում են՝ «Ֆուենտե Օվեխունան»։ Դատավորները սկսում են ամենադաժան կերպով տանջել ու խոշտանգել գյուղացիներին, փորձելով այդ ճանապարհով իմանալ սպանողների անունը։ Տանջում ու խոշտանգում են ծերունի էստեբանին, Պասկուալային, Մենգոյին, մի փոքրիկ երեխայի և ուրիշ շատերին, բայց բոլորն էլ նույն հարցին տալիս են միևնույն պատասխանը. «Ֆուենտե Օվեխունան»։ Այդպես էլ դատավորներին չի հաջողվում իմանալ «ճըշմարտությունը»։ Ապստամբների այդ միասնությունն ու կայունությունը ապշեցնում է ոչ միայն դատավորներին, այլև թագավորին։ Վերջինս ստիպված է լինում նահանջել ժողովրդի այդ հերոսական դիմադրության առաջ և «ներել» նրանց։

Այսպիսով, «Ֆուենտե Օվեխունա» հասկացողությունը կոմեդիայի մեջ ստանում է այլ իմաստ. դա ոչ թե գյուղն է նրա աշխարհագրական իմաստով, այլ ժողովուրդը, մասսան, կոլեկտիվը, այն ժողովուրդը, որը ըմբոստանում է ֆեոդալական բռնակալության դեմ և զենքի ուժով տապալում այդ բռնակալությունը։ Լոպե դե Վեգայի դրամայի մեծագույն արժանիքներից մեկը հենց այն է, որ նա տվել է ժողովրդի, մասսայի, կոլեկտիվի գեղարվեստական կերպարը, ժողովրդին հանդես բերելով իբրև կոլեկտիվ անհատականության և «պատմության հերոսական սուբյեկտ» (Կ. Դերժավին)։ Այդ ժողովրդական-գյուղացիական ապստամբության պատմական պրոգրեսիվ իմաստը Լոպե դե Վեգան ընդգծում է հենց նրանով, որ նա ուղղված է ֆեոդալական ազնվականության դեմ, որի տիպիկ ներկայացուցիչներից մեկը կոմանդորն է։

Կոմեդիայում բավականին որոշակիորեն երևում է նաև Լոպե դե Վեգայի վերաբերմունքը իսպանական միապետության նկատմամբ։ Հիշենք, որ Ֆերդինանդի և Իսաբելլայի գործունեությունը պատմականորեն առաջադիմական նշանակություն ունեցավ Իսպանիայի համար, որովհետև երկիրը մի միասնական պետության մեջ համախմբելու ուղղությամբ նրանք առաջին լուրջ քայլը կատարեցին։ Պարզ է, որ ֆեոդալական մասնատվածությանը վերջ տալու և ֆեոդալական ազնվականության դիմադրությունը փշրելու համար թագավորական իշխանությունը հենվում էր

քաղաքների և առհասարակ երկրի պրոգրեսիվ տարրերի վրա։ Ֆեոդալական ազնվականության հզորությունը փշրելու համար խոշոր նշանակություն ունեցան գյուղացիական ապստամբությունները։ Գյուղացիությունը այդ շրջանում պայքարելով ֆեոդալական ազնվականության դեմ, հենց դրանով օգնում էր երկրի համակենտրոնացման ընդհանուր գործին։

Լոպե դե Վեգայի մոտ գյուղացիները ապստամբվելով ֆեոդալ բռնակալի դեմ, շատ որոշակիորեն հայտնում են, որ իրենք օրինական թագավորի կողմնակից են։ Այս իմաստով պետք է հասկանալ, որ նրանք փշրելով կոմանդորի զինանշանը, փակցնում են թագավորի պետական նշանը՝ իրենց համարելով թագավորի հպատակներ։ Լոպե դե Վեգան այստեղ անսքող արտահայտում է իր դրական վերաբերմունքը միապետության նկատմամբ. քաղաքական հայացքներով նա միապետական էր։ Սակայն մյուս կողմից, չի կարելի պնդել, թե մեծ դրամատուրգը իր այս գործում անվերապահորեն ընդունում էր միապետությունը։ Հատկանշական է այսպիսի փաստ. Ֆերդինանդը հեշտությամբ ներում է իր դեմ ապստամբված դոն Ռոդրիգո Տելեսխիրոնին, Կալատրավա ուխտի գլխավոր մագիստրոսին, իսկ ապստամբ գյուղացիների հետ դաժան դատաստան է տեսնում՝ տանջելու ու խոշտանգելու ճանապարհով աշխատելով հայտնաբերել կոմանդորի սպանողներին։ Դժվար չէ նկատել, որ այդ տեսարաններում մեծ դրամատուրգը ընդգծում է այն դասակարգային անջրպետը, որ գոյություն ունի ժողովրդի և թագավորական իշխանության միջև։

Ժողովրդի հերոսական կերպարը գծելուց բացի, Լոպե դե Վեգան տվել է նաև նրա առանձին ներկայացուցիչների կենդանի պատկերը։

Ամենից հաջող գծված է Լաուրենսիայի կերպարը. այդ հասարակ ու գեղեցիկ գեղջկուհին հենց սկզբից գրավում է ընթերցողի ուշադրությունը իր բնածին խելքով, պարկեշտությամբ ու առաքինությամբ, սրտոտությամբ, մարդկային արժանապատվության խորը գիտակցությամբ և իր բուռն արհամարհանքով ու ատելությամբ դեպի ֆեոդալական կեղեքիչները։ Կոմանդորը նրան գայթակղեցնելու նպատակով սպասավորի միջոցով զանազան նվերներ է ուղարկում, կարծելով, թե այդ ճանապարհով կկարողանա հասնել իր նպատակին։ Լաուրենսիան արհամարհանքով մերժում է այդ նվերները։ Պասկուալան տագնապի մեջ է. «Մի՞թե դու կարող ես նրա գիշատիչ ճիրաններից փրկվել,— ասում է նա Լաուրենսիային,— մի թե դու հավատում ես հրաշքի»։ Բայց այդ «հրաշքը» տեղի է ունենում. ո՛չ նվերներն ու շողոքորթ խոսքերը, ո՛չ սպառնալիքը, ո՛չ բռնությունը չեն կարող ընկճել Լաուրենսիայի կամքը։ Նույնիսկ, երբ նրան առնում են կալանքի տակ, Լաուրենսիան գերադասում է մեռնել, բայց ոչ մի դեպքում ու պայմաններում չհանձնվել ո՛չ կոմանդորին և ոչ էլ մյուսներին։ Նրան ծեծում են, խոշտանգում, կուրծքը սրով ծակում,

բայց իրենց նպատակին չեն հասնում։ Լաուրենսիան հերոսաբար պահպանում է իր պատիվը և ապա իրեն հասցրած վիրավորանքների համար վրեժ լուծում։

Այս բոլորի հետ միասին Լոպե դե Վեգան Լաուրենսիային օժտել է ամենալիրիկական գծերով. նա ջերմորեն սիրում է Ֆրոնդոսոյին, սիրում է խոսել իր զգացմունքների մասին, նույնիսկ փիլիսոփայում է սիրո մասին, սերը համարելով «ձգտում դեպի գեղեցիկը», երազում է երջանիկ ու խաղաղ կյանքի մասին։ Վերին աստիճանի ընկերասեր է, բարի, կարեկցող, վտանգի ժամին ընկերոջը օգնության հասնող։

Լոպե դե Վեգան Լաուրենսիային հասցնում է հերոսական-ողբերգական հերոսուհու աստիճանին հատկապես այն տեսարաններում, երբ նա ապստամբության կոչ է անում և սուրը ձեռքին առաջնորդում իր կազմակերպած գեղջկուհիների զինված ջոկատին՝ ֆեոդալ բռնակալի հետ դատաստան տեսնելու համար։

Սքանչելի են գծված նաև Լաուրենսիայի հոր՝ էստեբենի, Ֆրոնդոսոյի, Մենգոյի կերպարները։ Նրանք բոլորն էլ իսպանական ժողովրդի հարազատ զավակներն են, ժողովրդի լավագույն գծերի կոնկրետ կրողները։

«Ֆուենտե Օվեխունան» եվրոպական վերածննդության գրականության առաջին գործն է, որտեղ պատկերվում է ժողովրդական ապստամբությունը, ըստ որում ոչ միայն պատկերվում, այլև արդարացվում է։ Այն։ Սրանով էլ բացատրվում է այն մեծ հաջողությունը, որ ունեցավ այդ գործը եվրոպական և մանավանդ ռուսական թատրոնի պատմության մեջ։ Ճիշտ է նկատվել, որ «Ֆուենտե Օվեխունայի» երկրորդ հայրենիքը եղել է Ռուսաստանը։ Այդ գործը առաջին անգամ բեմադրվել է Մոսկվայի փոքր թատրոնում 1876 թ.։ Լաուրենսիայի դերում հանդես է եկել ռուսական մեծ արտիստուհի Մ. Ն. Երմոլովան։ Ա. Ա. Յաբլոչկինան իր հուշերի մեջ այդ առաջին բեմադրության մասին գրել է. «Երմոլովա— Լաուրենսիայի վրեժխնդրության և ազատության կոչը ոգեշնչեց ոչ միայն դերասաններին, որոնք պատկերացնում էին Ֆուենտե Օվեխունայի, իսպանական այդ գյուղի բնակիչներին, այլև, որ գլխավորն է, դեմոկրատական հանդիսատեսին։ Երկրորդ ներկայացման ժամանակ թատրոնը շրջապատեցին ուսանողները։ Շորերը փոխած լրտեսները լցվել էին հանդիսասրահը, «Ֆուենտե Օվեխունայի» բեմադրությունը վերածվեց հասարակական-քաղաքական իրադարձության։ Պատահական չէ, որ ուսանությունը բոլորովին արգելեց այդ ներկայացումը»։

«Ֆուենտե Օվեխունան» մեծ հաջողությամբ բեմադրվել է Հոկտեմբերյան Սոցիալիստական Մեծ ռևոլյուցիայից հետո։ Մինչև այսօր էլ այդ գործը չի իջնում սովետական բեմերից։

Պետք է նշել, որ «Ֆուենտե Օվեխունան» Լոպե դե Վեգայի միակ գոր-

ծը չէ, որտեղ պատկերված է ժողովրդական ապստամբությունը։ «Մեծա-հոգի ջենովացին» կոմեդիան նույնպես նվիրված է այդ հարցին։ Այստեղ դրամատուրգը պատկերում է Ջենովայի արհեստավորների ապստամբությունը ազնվական այն չորս տոհմերի դեմ, որոնց ձեռքին գտնվում էր Ջենովայի իշխանությունը։ Գլխավոր հերոսը ներկարար Պաոլոն է, որը ղեկավարում է ապստամբությունը։ Այստեղ նույնպես լոպե դե Վեգան մեծ համակրանքով է խոսում արհեստավորների, ժողովրդական իմաստության մասին՝ Ջենովան ղեկավարելու գործում, դրվատում նրանց արդարությունն ու արդարամտությունը և այն հերոսությունը, որ նրանք հանգես են բերում քաղաքը պաշտպանելու ժամանակ։

❁❁❁

«Ֆուենտե Օվեխունայի» հետ գաղափարական իմաստով սերտորեն կապված է նաև լոպե դե Վեգայի լավագույն կոմեդիաներից մեկը, որը կոչվում է «Պերիվանյեսը և Օկանիայի կոմանդորը»։

Պերիվանյեսը գյուղացի է, սիրում է գեղչկուհի Կասիլդային և ամուսնանում նրա հետ։ Նրանք շատ գոհ են իրենց ամուսնական կյանքից, երջանիկ. «եթե երկրագործը ազնիվ է, ասում է Պերիվանյեսը, ապա հոգով ցածր չէ թագավորից, իսկ դու թագուհի ես...»։

Սակայն Կասիլդայի արտակարգ գեղեցկությունը գրավել է կոմանդորի ուշադրությունը և նա հաստատ որոշել է ինչ գնով էլ լինի տիրանալ նրան։ Նա իր նպատակի իրագործումը սկսում է գեղեցկուհու ամուսնուն սիրաշահելուց, որ մի անգամ կոմանդորին փրկել է մահից։ Նրան զանազան նվերներ է տալիս, իրեն ներկայացնելով որպես նրա բարեկամ։ Սակայն նրա գործադրած բոլոր ջանքերը ապարդյուն են անցնում։ Կասիլդան անսահմանորեն սիրում է իր ամուսնուն և կոմանդորի բոլոր ոտնձգություններին արժանի հակահարված է տալիս։ Մի անգամ, երբ Պերիվանյեսը բացակայում է գյուղից, գիշերը կոմանդորը թափանցում է նրա բնակարանը և բռնի ուժով ցանկանում տիրանալ Կասիլդային, բայց դարձյալ հաջողություն չի ունենում։ «Այ դու... օձ,— ասում է նա յուրովի,— ես կծախսեմ իմ ամբողջ հարստությունը, վտանգի տակ կդնեմ արյունս, պատիվս և նույնիսկ կյանքս, բայց կփշրեմ քո համառությունը և կզսպեմ քո գյուղացիական ցասումը»։

Պերիվանյեսին գյուղից հեռացնելու նպատակով կոմանդորը նրան գյուղացիներից կազմած վաշտի հրամանատար է նշանակում, ազնվական կոչում է տալիս և ուղարկում մավրերի դեմ կռվելու։ Պերիվանյեսը հասկանում է այդ բոլորի նպատակը և գիշերը սլանում է գյուղ։ Հասնում է այն ժամանակ, երբ կոմանդորը փորձում է ուժով տիրանալ Կասիլդային, իսկ վերջինս դիմադրելով, օգնության է կանչում։ Պերիվանյեսը

առանց երկար մտածելու սպանում է կոմանդորին և նրա ճանկերից փրկում իր սիրած կնոջը։

Թագավորը, դոն Էնրիկե III Կաստիլացին լսելով սպանության լուրը, որոշում է մահապատժի ենթարկել Պերիվանյեսին և նրա գլխի համար նշանակում է հազար էսկադո։ Սակայն Պերիվանյեսը ինքն է իր ոտքով, կնոջ հետ միասին ներկայանում թագավորին և խնդրում, որ այդ գումարը վճարեն Կասիլդային. «Թող իմ այրին չզրկվի այդպիսի պարգև ստանալու հնարավորությունից»։ Թագավորը լսելով ամբողջ պատմությունը, գալիս է այն եզրակացության, որ գյուղացուն մահապատժի ենթարկելու ոչ մի հիմք չկա և ներում է նրան, ասելով. «Ես ձեզ կյանք եմ շնորհում... ոչ թե շնորհում, այստեղ միայն արդարադատություն է խոսում»։

Լոպե դե Վեգայի այս գործը պատկանում է նրա կենցաղային կոմեդիաների շարքին և իր սյուժետով, ինչպես նաև կոնֆլիկտի բնույթով տարբերվում է նրա պատմա-հերոսական գործերից և ամենից առաջ «Ֆուենտե Օվեխունայից»։ Էական տարբերությունն այն է, որ այստեղ կոնֆլիկտը չունի այն լայն հասարակական-քաղաքական բնույթը, ինչ որ մենք տեսնում ենք վերոհիշյալ գործի մեջ։ Բայց, չնայած դրան, Լոպե դե Վեգան այդ մասնավոր, ընտանեկան պատմությանը և ընտանիքի պատվի շուրջը տեղի ունեցող կոնֆլիկտին կարողանում է հաղորդել սոցիալական մեծ բովանդակություն։ Վերջ ի վերջո ֆեոդալական բռնակալության ու անլուր կամայականության ծանր լծի տակ ոտնահարվում են մարդկային ամենատարրական իրավունքներն ու ազատությունները, մարդկային արժանապատվությունն ու պատիվը։ Եվ ահա Պերիվանյեսի և Կասիլդայի այդ հասարակ, բայց ազատ գյուղացիների մարդկային բարձր արժանապատվությունը բախվում է ֆեոդալական մորալի և կամայականության հետ։ Կոնֆլիկտը այնքան սուր բնույթ է ստանում, որ ավարտվում է կոմանդորի սպանությամբ, ըստ որում Լոպե դե Վեգան արդարացնում է այդ սպանությունը։ Այսպիսով, ընտանեկան պատվի շուրջը ծավալված պայքարը վեր է ածվում ֆեոդալական ազնվականության և գյուղացիության տիպական ներկայացուցիչների միջև տեղի ունեցող կոնֆլիկտի։

Ֆեոդալական ազնվականության դեմ ուղղված գյուղացիության պայքարին է նվիրված նաև «Սալամեյան ալկալդը» (1610), որը դարձյալ պատկանում է կենցաղային կոմեդիաների խմբին։ Այս գործը հետաքրքիր է նաև նրանով, որ նույն թեմայով դրամա է գրել նաև Կալդերոնը, որը վերջինիս լավագույն ստեղծագործություններից մեկն է և որի մասին խոսք կլինի իր տեղում։

Լոպե դե Վեգայի կոմեդիայի հիմքում ընկած է իրական դեպք, որը տեղի է ունեցել 1581 թվականին Սալամեյա գյուղում։ Դրամայի գլխա-

վոր դեմքը Պետրո Կրեսպոն է, Սալամեյա գյուղի ալկալդը, որի աղջիկներին առևանգում և բռնաբարում են երկու ազնվական սպաներ։ Պետրո Կրեսպոն չնայած իր վիճակով գյուղացի է, բայց օգտվելով ալկալդներին տրված իրավունքներից, նա այդ սպաներին դատում և դատապարտում է մահվան։ Թագավորը, Ֆիլիպ II-ը ստիպված հաստատում է գյուղական այդ դատավորի կայացրած որոշումը, որովհետև դա ամեն տեսակետից միանգամայն արդարացի դատավճիռ է։ Պետրո Կրեսպոն կոմեդիայում ներկայացված է ամենադրական և համակրելի գծերով։ Մարդկային արժանապատվության խորը ինքնագիտակցությունը, ժողովրդական իմաստությունը և շիտակությունը, արդարամտությունը նրա բնորոշ գծերն են։

Այժմ անհրաժեշտ է վերադառնալ մի շատ կարևոր հարցի. ինչպե՞ս մեկնաբանել այն երևույթը, որ ամեն անգամ, երբ սուր բախում է տեղի ունենում ֆեոդալական ազնվականության և գյուղացիության միջև, թագավորը, լոպե դե Վեգայի մոտ, գրեթե միշտ հարցը լուծում է ի օգուտ գյուղացիների, նույնիսկ այն դեպքերում, երբ տեղի է ունեցել սպանություն։ Այլ խոսքով հարցը վերաբերում է նրան, թե ինչպես է լուծում լոպե դե Վեգան արքայական իշխանության և ժողովրդի հարաբերության հարցը։

Ամբողջությամբ այս խնդրին է նվիրված նրա կենցաղային կոմեդիաներից մեկը՝ «Գյուղացին իր անկյունում» (1617 թ.)։

Ֆրանսիայի թագավորը որսի ժամանակ լուր է ստանում մի շատ զարմանալի գյուղացու՝ Խուանի մասին, որը ապրում է Միրաֆլոր գյուղում։ Թագավորի համար զարմանալին այն է, որ Խուանը մոտ վաթսուն տարի ապրելով գյուղում, միանգամայն ինքնուրույն ու անկախ կյանք է վարել և ոչ մի անգամ ոչ միայն չի դիմել թագավորի օգնությանը, այլև խուսափել է նրա երեսը տեսնելուց։ Թագավորը որոշում է նրան տեսնել և, հագուստները փոխելով, գնում է Միրաֆլոր գյուղը։ Երբ ուշ երեկոյան Խուանին հայտնում են, թե ինչ-որ մի անծանոթ ցանկանում է նրան տեսնել, նա ասում է. «Այսքան ուշ ինձ մոտ ո՞վ կարող է գալ... Դող չէ՞ արդյոք այս անպատեհ ժամին։ Մեր ճանապարհներին քիչ թափառաշրջիկներ ու անբաններ չեն թափառում»։ Ստիպված թագավորը հայտնում է, որ ինքը «ներանցից չէ», այլ ճանապարհը կորցրած անվանի ասպետ և գիշերելու տեղ է խնդրում։ Խուանը նրան ընդունում է շատ սիրալիր, անմիջապես ընթրիք է պատվիրում։ Թագավորի և Խուանի խոսակցությունից երևում է, որ վերջինս ոչ միայն շատ գոհ է իր կյանքից, այլև հպարտանում է իր անկախ ու ազատ կյանքով։ Նա ապրում է առատության մեջ, ոչ մի բանի կարիք չունի և ոչ ոքի օգնությանը չի դիմում։ Նա նույնիսկ թագավորի «կարիքն էլ չունի», այդ պատճառով էլ, չնայած նա «բարի հպատակ է» և ընդունում է «թագավորի իշխանությունը», բայց

նույնիսկ նրա երեսն էլ չի տեսել և դրա կարիքը չունի։ Հաճախ, երբ առիթ է եղել, թագավորը որսի է գնացել այդ կողմերը, նա դիտմամբ «ծլկվել» է, որպեսզի նրան չտեսնի։ «Իմ այս անկյունը,— ասում է նա,— ես զեկավարում եմ իբրև աղնիվ գյուղացի և այդ համեստ կոչումով ես հպարտ եմ»։ Նա նույնիսկ ասում է, որ ինքը ավելի է հարուստ, քան թագավորը, որովհետև «չկա ավելի արժեքավոր հարստություն, քան ժամանակն է, ինձ ոչ մի հոգս չի ճնշում, ինչպես ցանկանամ, այնպես էլ վարվում եմ ժամանակի հետ»։

Խուանի «բարի հպատակ» լինելու հանգամանքը ստուգելու համար թագավորը հետագայում նրանից հարյուր հաղար ոսկի է պարտք վերցնում, այնուհետև կարգադրում է այքունիք ուղարկել նրա երեխաներին՝ աղջկանը՝ Լիսարտային և որդուն՝ Ֆելիսիանոյին։ Վերջում թագավորը կարգադրում է արքունիք ներկայանալ նաև իրեն Խուանին։ Վերջինս մեծ դժգոհությամբ ներկայանում է արքունիք, թագավորը նրան շատ սիրալիր ընդունելություն է ցույց տալիս և ապա նշանակում իր արքունիքի ծառայապետ։ Խուանի որդուն նա ազնվական կոչում է տալիս, իսկ աղջկանը ամուսնացնում է մի ասպետի հետ, որին Լիսարտան սիրում է։

«Այս պիեսի գաղափարը կարելի էր ձևակերպել այսպես. ամենից բարոյական, ազնիվ և խելոք մարդիկ գտնվում են գյուղացիների միջավայրում։ Իմաստուն արքան պետք է կարողանա հենվել ազնվականության հետ միասին նաև գյուղացիության լավագույն ներկայացուցիչների վրա» (Ս. Մոկուլսկի)։

Այս է լոպե դե Վեգայի կարծիքը թագավորական իշխանության և ժողովրդի, հատկապես գյուղացիության հարաբերության մասին։

Լոպե դե Վեգան ունի նաև այնպիսի կոմեդիաներ, որոնցում խիստ իդեալականացվում է իսպանական միապետությունը։ Այս շարքի գործերի մեջ ամենից բնորոշը «Ամենալավ ալկալդը թագավորն է» (տպագրվել է 1635 թ.) կոմեդիան է։

Հովիվ Սանչոն սիրում է իր համագյուղացու աղջկանը՝ Էլվիրային։ Հայրը չի առարկում նրանց ամուսնությանը։ Երբ նրանք դիմում են կալվածատիրոջը և խնդրում նրա համաձայնությունը, վերջինս նույնպես չի առարկում։ Ներկա լինելով հարսանեկան հանդեսին, կալվածատիրոջը շատ է դուր գալիս Էլվիրան։ Փիշերը նա առևանգում է աղջկան և ստիպում դառնալ իր սիրուհին։ Սանչոն և աղջկա հայրը կալվածատիրոջից պահանջում են վերադարձնել Էլվիրային, բայց նա վճռականապես մերժում է։ Սանչոն դիմում է թագավորին։ Վերջինս, իբրև դատավոր, ներկայանալով գյուղ, հարցը լուծում է այսպես. նա կարգադրում է կալվածատիրոջը ամուսնանալ Էլվիրայի հետ։ Այս ձևով, երբ աղջկա պատիվը վերականգնվում է, նա գլխատել է տալիս կալվածատիրոջը, իսկ Էլվիրան ամուսնանում է Սանչոյի հետ։

Նախ պետք է նշել, որ չնայած գործող անձերը գյուղացիներ են, բայց դա ձևական հանգամանք է այստեղ։ Թե՛ հովիվ Սանչոն, և թե՛ նրա համագյուղացին այսպես ասած «գյուղացիականացված» ազնվականներ են։ Նրանք իրոք հպարտանում են իրենց ազնվական ծագումով ու արյունով, իրենց ազնվական տոհմագրությամբ, չնայած այժմ նրանցից մեկը հովիվ է, իսկ մյուսը՝ ազատ գյուղացի։

Այս կարգի «գյուղացիները» բացառիկ երևույթ չէին այն ժամանակվա Իսպանիայի կյանքում և Լոպե դե Վեգան այդ խավին նվիրել է մի քանի կոմեդիաներ։ Սակայն կոմեդիայի գլխավոր հարցը այդ չէ. այստեղ տրված է, այսպես ասած, արդարադատ թագավորի կերպարը, որն ամենայն վճռականությամբ պաշտպանում է իր հպատակների պատիվն ու շահերը. թագավորի նման իդեալականացման պատճառը դժվար չէ հասկանալ, նթե նկատի ունենանք, որ Լոպե դե Վեգան քաղաքական հայացքներով միապետական էր։ Նա միապետությունը, նույնիսկ նրա ճգնաժամի ամենածանր տարիներին, համարում էր երկրում կարգ ու կանոն հաստատող հզոր ուժ։

Այս կոմեդիան իր ժամանակ խիստ քննադատության է ենթարկել ռուս մեծ դրամատուրգ Ա. Ն. Օստրովսկին։ Նրա անավարտ հոդվածը[1] գրելու առիթը եղել է 1876—78 թատերական տարում Մ. Ն. Երմոլովայի բենեֆիսին Մոսկվայի Փոքր թատրոնում բեմադրված Լոպե դե Վեգայի վերոհիշյալ գործը։ Օստրովսկին վիճարկում է այդ գործին տված բարձր գնահատականը, պնդելով, որ Լոպե դե Վեգան ունի ոչ փոքր քանակությամբ գործեր, որոնք «ռեալիստական են, որտեղ իսպանացիները ներկայացված են այնպես, ինչպես իրականում կան, բայց ոչ այնպես, ինչպիսին որ նրանք կցանկանային լինել»։ Օստրովսկին վճռականապես մերժում է գործող անձերի բացառիկ սահմանափակ ազնվական աշխարհայացքը և գտնում է, որ այդ գործը տեղ չպետք է գտներ ռուսական թատրոնի խաղացանկում. «Նշելով նեղ, բացառիկ հայացքը կյանքի (և մարդկանց հարաբերությունների) մասին, այդ պիեսում մենք դրա հետ միասին տեսնում ենք մեծ արժանիքներ՝ ազգայնության, հայրենասիրության, դարաշրջանի նկարագրության պատմական և կենցաղային ճշտության։ Բայց հանդիսասրահը պատմության և հնագիտության դասախոսությունների ամբիոն չէ և մենք հազիվ թե սխալված լինենք, եթե պնդենք, որ «լավագույն ալկալդը՝ թագավորն է» պիեսը ավելորդ է ոչ միայն մեր, այլև առհասարակ ժամանակակից խաղացանկում»[2]։

Նշելով Լոպե դե Վեգայի քաղաքական համակրանքը միապետության նկատմամբ, այնուամենայնիվ չի կարելի ասել, թե նա իսպանական միա-

[1] *Տե՛ս А. Н. Островский*, Полное собрание сочинений, т. XIII, 1952 г., М., стр. 159—163.

[2] Նույն տեղում, էջ *161—162*։

պետներին աստվածացնում էր և նույնիսկ գտնում, թե թագավորներին քննադատելը անթույլատրելի է։ Նրա լավագույն գործերից մի քանիսը նվիրված են հենց այդ ժամանակվա իսպանական միապետության և բռնակալության կարգերի քննադատությանը։ Այդ գործերի մեջ ամենից ուժեղը «Սևիլիայի Աստղը» կոմեդիան է։

—

***

«Սևիլիայի Աստղի» *(1623 թ.)* գործողությունը չնայած տեղի է ունենում XIII դարում,՝ կաստիլական թագավոր Սանչո IV-ի *(1284—1295)* օրոք, իր բնույթով պատկանում է «սրի և թիկնոցի» կոմեդիաների թվին։

«Սևիլիայի Աստղը» գեղեցկուհի էստրելյան է *(նշանակում է՝ աստղ, հայերեն՝ Աստղիկ)*, Բուստո Տաբերի քույրը, որի չնաշխարհիկ գեղեցկությունը գրավել է արքա դոն Սանչո Համարձակի ուշադրությունը։ Էստրելյային տիրանալու համար թագավորը որոշում է մոտ կապեր հաստատել նրա եղբոր՝ Բուստոյի հետ։ Հրավիրելով իր մոտ, թագավորը նրան այնպիսի արտակարգ ջերմ ընդունելություն է ցույց տալիս, որ Բուստոն պարզապես շփոթվում և միաժամանակ ապշում է։ Նա հասարակ շարքային զինվոր է եղել, իսկ այժմ Սևիլիայի ռիխադորներից մեկն է *(քաղաքային խորհրդի անդամ)*, այսինքն մի շատ հասարակ ու սովորական ազնվական և այդպիսի ապշեցուցիչ սիրալիրությունը խիստ տարօրինակ մի բան է։ Թագավորը կարծելով թե Բուստոյի նման մարդկանց կարելի է գնել բարձր պաշտոններով, նրան նշանակում է գավառապետ, մի պաշտոն, որի համար բարձր ազնվականության շրջանում լուրջ գզվռտոցներ են տեղի ունենում։ Բայց Բուստոն մեծ տակտով և միաժամանակ արժանապատվությամբ հրաժարվում է այդ պաշտոնից, ասելով, որ ինքը արժանի չէ մի այդպիսի բարձր պաշտվի։ Այնուամենայնիվ թագավորը նրան ընդունում է իր շքախմբի մեջ և հայտնում, որ այսուհետև արքունիքի բոլոր դռները բաց են նրա առաջ։ Մ՛յայն այն ժամանակ, երբ թագավորը սկսում է հետաքրքրվել նրա քրոջով և հայտարարում է, թե նրա համար հարմար և արժանավոր զույգ գտնելու պարտականությունը վերցնում է իր վրա, Բուստոն հասկանում է արքայի բուն նպատակը։ Երբ այս ամենը նա պատմում է դոն Սանչոյին, որը իր ամենամտերիմ ընկերն է և միաժամանակ էստրելյայի փեսացուն, վերջինս նույնպես խիստ անհանգրստանում է, պնդելով, որ միակ ելքը մնում է արագացնել ամուսնությունը. «Ժամանակը սիրո թշնամին է,— ասում է նա,— լավ կլիներ, եթե հենց այսօր ամուսնանայինք, որովհետև օրվա ընթացքում եղանակը հազար անգամ փոխվում է»։ Բուստոն հայտնում է, որ հարսանեկան հանդեսի համար ամեն ինչ պատրաստ է և, որ թագավորը «Իշխանություն չունի

օրենքները ոտնահարել, ինչպես նաև՝ մեր իրավունքը». «Ով կարող է միապետին խանգարել իր հաճույքի համար աղավաղել օրենքները,— պատասխանում է դոն Սանչոն»։

Դոն Սանչոյի համար պարզ է, որ իր երջանկության վրա ևս ամպեր են կուտակվում. «Բռնակալ,— բացականչում է նա զայրացած,— ժողովուրդը քո առաջ համր է, ամեն ինչ ենթարկված է քո միահեծանությանը։ Թեկուզ և դոն Սանչո Համարձակի հորջորջմանը արժանի դարձար, բայց դրա տակ մութ գործեր են թաքնված»։

Մինչ այդ, թագավորը որոշում է անձամբ թափանցել Բուստոյի տունը։ Այդ անսպասելի այցը նա պատճառաբանում է նրանով, որ թիկնոցը երեսին քաշած նա շրջում էր Սևիլիայի փողոցներում, դանկանալով ծանոթանալ քաղաքին, ահա պատահաբար անցնելով նրա տան մոտով, ցանկություն առաջացավ լինել նրանդ մոտ։ Բուստոն ոչ մի կերպ չի համաձայնվում թագավորին տուն թողնել. սկզբում պատճառաբանում է, թե իր համեստ տունը խիստ նեղ ու խղճուկ է նրա արքայական վեհության ու արժանապատվության համար, բայց երբ տեսնում է, որ թագավորը խիստ համառում է, ուղղակի ասում է. «Մարդիկ կարող են կասկածել, որ դուք իմ տուն եք եկել քրոջս տեսնելու համար, այդ կարող է կործանել էստրելյայի բարի անունը։ Պատիվը թափանցիկ է, ինչպես բյուրեղապակի և շատ հեշտ է մի շնչով նրա երեսը պղտորել... Երբ էստրելյային ամուսնացնեմ, իմ տունը տոնական հանդիսավորությամբ կարող է ձեզ արժանի ձևով ընդունել»։ Թագավորին մնում է ասել. «ինչպես կամենում եք, չեմ ցանկանում ձեր տունը ուժով ներս մտնել»։

Թագավորը փորձում է դոն Արիասի միջոցով «բանակցություններ վարել» իր՝ էստրելյայի հետ. «Եթե դուք հնազանդվեք արքայի կամքին,— ասում է նա գեղեցկուհուն,— նա ձեզ խոստանում է Կաստիլայի ամբողջ հարստությունը... Դուք կդառնաք Սևիլիայի արևը, որտեղ մինչև հիմա աստղ էիք։ Նա ձեզ կնվիրի վիլլաներ, ամրոցներ, քաղաքներ, որտեղ կարող եք լիիշխան տեր և կառավարիչ լինել։ Իսպանիայի անվանի ազնվականներից մեկը կդառնա ձեր ամուսինը և կբարձրացնի Տաբերների տոհմը... Ի՞նչ կպատասխանեք դրան»։ «Ի՞նչ կպատասխանեք,— հարց է տալիս էստրելյան,— ահա իմ պատասխանը»,— ասում է և մեջքով շրջվում։ Դոն Արիասը ապշում է. «այդպիսի վիրավորանքներին,— ասում է էստրելյան,— միայն մի պատասխան կարող է լինել՝ մեջքը դարձնել»։

Այս բոլորից հետո թագավորը որոշում է բռնի տիրանալ էստրելյային։ Դոն Արիասը շատ լավ գիտի, որ «ոսկու օգնությամբ կարելի է բացել ուզածդ դուռը», և ահա նա բանակցություններ է վարում Բուստոյի աղախիններից մեկի՝ Նատիլդայի հետ. մեծ գումար և ազատություն խոստանալու ճանապարհով (Նատիլդան ստրկուհի է) նրան հաջողվում է աղախինին համոզել, որպեսզի վերջինս գիշերը թագավորին առաջնորդի էս-

տրելյայի ննջարանը. Նատիլդան, իսկապես, գիշերը թագավորին տուն է թողնում, բայց Բուստոն, որ անսպասելիորեն տուն է վերադառնում, հանդիպում է թագավորին։ Վերջինս տեսնելով, որ զայրացած երիտասարդը կարող է իրեն սպանել, ստիպված հայտնում է, թե ով է ինքը։ Խիստ հանդիմանելով թագավորին, նրա այդ անվայել արարքի համար, Բուստոն նրան ազատ է արձակում, բայց աղախնին խիստ պատժում է՝ կախում է։

Իսկ թագավորն իր հերթին որոշում է պատժել Բուստոյին։ Դոն Արիասի խորհրդով նա իր մոտ է կանչում դոն Սանչոյին և մի փակ ծրար տալով, կարգադրում՝ սպանել նրան, ում անունը գրված է ծրարում գրված գրության մեջ։ Դոն Սանչոն համաձայնվում է, ասելով, թե թագավորի կամքը՝ իր համար օրենք է։ Բայց որքան մեծ է լինում նրա զարմանքը, երբ բացելով ծրարը, կարդում է. «Բուստո Տաբերը պետք է սպանվի»։ Հասկանալի է, որ Սանչոն չի հավատում իր աչքերին, սարսափած նորից է կարդում և դարձյալ կարդում, կարծելով թե իրեն թվացել է։ Սկսվում է մի ահավոր հոգևկան ողբերգություն. նա անսահմանորեն սիրում է Էստրելյային, նրա հետ նշանված է, նշանակված է հարսանիքի օրը, Բուստոն նրա ամենամտերիմ ընկերն է, իր սիրած աղջկա եղբայրը։ Բայց կա նաև վասալի պարտականություն թագավորի առաջ։ Եվ ահա սերը, ընկերասիրությունը, թագավորի առաջ ունեցած պարտքի վասալական գիտակցությունը բախվում են իրար հետ։ Այդ հոգեկան ծանր պայքարը ավարտվում է նրանով, որ դոն Սանչոն որոշում է սպանել Բուստոյին. «Ես պարտքի ասպետ եմ և պատվի ճորտը... թագավորի խոսքը օրենք է, թեկուզ և այն սխալ լինի... Իմ պարտականությունը հնազանդվելն է և ես հարկադրված պետք է մարդասպան դառնամ... թագավորը կարգադրել է՝ կատարիր... Նա միշտ իրավացի է, թեկուզ և չարագործ լինի... թագավորներին պատժում է միայն երկինքը... Մի՞թե քեզ հավիտենապես պետք է կորցնեմ, Էստրելյա»։ Դոն Սանչոն սպանում է ընկերոջը այն ժամանակ, երբ Էստրելյան իր հզոր սիրո բուռն կարոտանքով սպասում էր նրան։ Բայց սիրածի փոխարեն բերում են եղբոր դիակը և միաժամանակ հայտնում, որ սպանողը Սանչոն է։ Նա, իհարկե, եթե հերոսական բնավորություն չունենար, վշտից կաթվածահար կլիներ։ Նրան հաջողվում է հաղթահարել հոգեսպան ցավի ու տվայտանքի առաջին կատաղի բռնկումները, բայց անդիմադրելի սերն ու ատելությունը եղբոր սպանողի նկատմամբ, նրան մինչև վերջը հանգիստ չեն տալիս։

Սանչոյին կալանավորում են։ Հարցաքննության ժամանակ նա միայն մի բան է ընդունում՝ ինքն է սպանել, բայց պատճառների մասին համառորեն լռում է։ Էստրելյան ներկայանալով թագավորին, խնդրում է նրանից կաստիլական հին օրենքի համաձայն իրեն հանձնել մարդաս-

պանին։ «Ես պետք է դատեմ նրանց,— հայտարարում է նա։ Թագավորը չնայած կարծում է, թե էստրելյան կարող է դաժան դատաստան տեսնել Սանչոյի հետ, այնուամենայնիվ համաձայնվում է։

Էստրելյան բանտից ազատելով Սանչոյին, հայտնում է նրան, որ նա ազատ է և կարող է գնալ, ուր ցանկանում է։ Սանչոն ուզում է իմանալ, թե ով է իր ազատարարը (էստրելյան փաթաթված է թիկնոցի մեջ և նրան դժվար է ճանաչել) և, երբ վերջապես իմանում է, որ իր ազատարարը էստրելյան է՝ մահը գերադասում է ազատությունից։ Նա նորից բանտ է վերադառնում մեռնելու հաստատ որոշումով։ «Կարելի է ուղղակի ասլշել,— ասում է թագավորը, լսելով այդ պատմությունը,— նրանք հավասարարժեք բնավորություններ են։ Նա նրանից վրեժ չի լուծում, ներում է և ազատություն տալիս, իսկ մյուսը, որպեսզի ըստ արժանվույն հատուցի նրա այդ մեծ պարգևին, մահը գերադասում է ազատությունից, եթե այդ սխրանքները շարունակվեն, նրանց անունները կգրվեն հավիտենականության մատյանում»։

Վերջը թագավորը խղճի խայթ զգալով, անձամբ միջամտելով այդ գործին, հրապարակորեն հայտարարում է, որ սպանությունը կատարվել է իր կարգադրությամբ։ Նա ազատում է Սանչոյին. «Ես միայն դրան էի սպասում,— ասում է Սանչոն,— որպեսզի հրապարակորեն արդարանայի։ Իմ թագավորն ինձ սպանության ուղարկեց, այլապես ես այդպիսի չարագործություն չէի կատարի»։ «Հաստատում եմ, այդ ճշմարիտ է»,— ասում է թագավորը։

Իր «սխալը» մինչև վերջը ուղղելու նպատակով թագավորը ցանկանում է էստրելյային և Սանչոյին ամուսնացնել։ Վերջինս համաձայն է և շատ ուրախ, բայց էստրելյան հրաժարվում է ամուսնանալ, ասելով, որ չնայած ինքը նրան սիրում է, բայց չի կարող «անկողինը և արյունը բաժանել եղբոր սպանողի հետ»։ «Այո, ես քեզ հասկանում եմ,— ասում է դոն Սանչոն,— ինձ համար նույնպես շատ դժվար է տեսնել նրան, ում սիրելի եղբայրը և իմ ընկերը սպանված է իմ ձեռքով»։

Այժմ եթե մի այսպիսի հարց տրվի, թե որն էր էստրելյայի և Սանչոյի սիրո և երջանկության կործանման պատճառը, ինչո՞ւ սպանվեց Բուստոն, ապա պատասխանը ինքնըստինքյան պարզ կլինի։ Ճիշտ է նկատել Ա. Վ. Լունաչարսկին, գրելով, թե. «Սևիլիայի Աստղը» կոմեդիայում «Շատ մեծ գրգռվածություն կա թագավորի նկատմամբ, քանի որ թագավորը այստեղ պատկերված է այնքան անարդար, կատարում է այնպիսի անմարդկային ու անաստված քայլեր, այնպես է խաղում մարդկանց հետ իր գահի բարձրությունից, որ հազիվ թե նույնիսկ այն ժամանակվա որևէ հանդիսատես կարող էր այդ ներկայացումից հեռանալ՝ առանց թագավորի դեմ ուղղված ներքին զայրույթի։ Եվ եթե Լոպե դե Վեգայի ստեղծագործությունները ուշադիր հետազոտության ենթարկվեն, ապա նրանց

մեջ այդպիսի բողոք մենք ավելի շատ կգտնենք, քան կարծում են»։

Խիստ բացասական է գծված նաև դոն Արիասի կերպարը. դա քծնող, նենգ, ստոր, խորամանկ պալատականի տիպիկ մարմնացումն է, որը օգտագործելով իր դիրքն ու կապերը թագավորի հետ, խրախուսում է նրա բոլոր ապօրինի քայլերը և մղում հանցագործության։



Լոպե դե Վեգայի կոմեդիաների մի մեծ խումբ նվիրված է սիրո, սեռերի փոխհարաբերության, ընտանիքի և ամուսնության հարցերին։

Այս հարցերը քննության առնելու ժամանակ դրամատուրգը հարվածը ամենից առաջ ուղղում է հասարակական պատնեշների, մասնավորապես դասային պատնեշների դեմ և ցույց տալիս, թե ինչպես ճշմարիտ սերը հաղթահարում է այդ բոլոր արգելքները։

Այս կարգի կոմեդիաների մեջ ամենաբնորոշ և միաժամանակ ամենից շատ բեմադրվող գործերի թվին են պատկանում «Պարտիզպանի շունը» (գրված է մինչև 1604 թ.), «Խետաֆեցի գեղչկուհին» (1609), «Սափորով աղջիկը» (գրված է 1625—1632 թթ. շրջանում), «Պարերի ուսուցիչը» (1594) և այլն։

«Պարտիզպանի շունը» կոմեդիայի վերնագիրը Լոպե դե Վեգան վերցրել է իսպանական առածից, որի բառացի թարգմանությունն այս է. «Պարտիզպանի շունը ինքը կաղամբ չի ուտում և ուրիշներին էլ թույլ չի տալիս, որ ուտեն»։

Հենց այսպիսի մի սիտուացիա է պատկերացված կոմեդիայում։ Դքսուհի Դիանա դե Բելֆլորը, մի շատ գեղեցիկ ու երիտասարդ աղջիկ, արհամարհում է իր ազնվական երկրպագուներին, դուքս Ֆեդերիկոյին և մարկիզ Ռիկարդոյին, մերժում նրանց սերն ու ամուսնանալու առաջարկությունը, որովհետև նրա ուշադրությունը գրավել է «ստոր» ծագում ունեցող իր քարտուղարը՝ Թեոդորոն։ «Ես շատ հաճախ ակամա նկատել եմ,— ասում է նա,— որ Թեոդորոն հաճելի է, գեղեցիկ, խելոք, եթե նա բարձր ծագում ունենար, բոլորի մեջ նրան կնախընտրեի։ Հնության մեջ սիրուց ուժեղ այլ բան չկա, բայց իմ պատիվը՝ իմ գերագույն օրենքն է... Ա՜խ, եթե ճակատագրի խաղով նա բարձրանար իմ, կամ թե ես կարողանայի իջնել նրա աստիճանին...»։

Դիանայի սերը Թեոդորոյի նկատմամբ ավելի է բորբոքվում, երբ իմանում է, որ քարտուղարին սիրում է իր նաժիշտներից մեկը՝ Մարսելան։ Թեոդորոն իր հերթին Մարսելայի հետ ամուսնանալու մտադրություն ունի։ Այս հանգամանքը Դիանային, իհարկե, խիստ անհանգստացնում է։ Նա մի կողմից անսահմանորեն սիրում է Թեոդորոյին, բայց մյուս կողմից ազնվական բարձր դիրքը, ազնվական պատվի հասկացողությու-

2751—35

նը, հասարակական կարծիքը պարզապես արգելում են ոչ միայն ամուսնանալ Թեոդորոյի հետ, այլև նույնիսկ պարզ ու որոշակիորեն խոսել իր սիրո մասին։ Սակայն նա իր սերը Թեոդորոյին հայտնելու միջոցը գտնում է. նրան մի անվանի կնոջ անունից նիրային նամակներ է գրել տալիս ուղղված ինչ-որ մի երիտասարդի և այդ ճանապարհով փաստորեն իր քարտուղարի հետ սեր է բացատրվում։ Սկզբում Թեոդորոն գլխի չի ընկնում և առաջվա նման շարունակում է իր կապերը Մարսելայի հետ։ Եվ ահա Դիանան Թեոդորոյին մի այսպիսի նամակ է թելադրում այդ երեվակայական կնոջ անունից։ «Երբ անվանի կինը իր սիրտը բացել է անտոհմ մարդու առաջ, ապա խիստ անվայելուչ է այլ կանանց հետ լինել։ Ով չի գնահատում իր երջանկությունը, նա հիմար է»։

Հետագա դեպքերը ծավալվում են ճիշտ և ճիշտ իսպանական առածի համաձայն։ Դիանան թույլ չի տալիս, որ Թեոդորոն ամուսնանա Մարսելայի հետ, բայց մյուս կողմից ինքն էլ իր հերթին շատ հաճախ ձևացնում է, թե նրան չի սիրում և մի անգամ նույնիսկ ապտակում է։ Նման դեպքերում Թեոդորոն փորձում է վերականգնել իր նախկին կապերը Մարսելայի հետ, բայց Դիանան անմիջապես փոխում է իր վերաբերմունքը և չի թաքցնում իր սերը նրա նկատմամբ։ «Երբ ես ձեզ սիրում եմ, դուք զայրանում եք, ասում է նրան Թեոդորոն, փորձում եմ մոռանալ ձեզ, դարձյալ զայրանում եք, նամակ եք գրում և ցանկանում, որ ես ձեզ հասկանամ... սպանեցեք ինձ կամ թույլ տվեք ապրել, այսպես տանջվելու համար այլևս ես ուժ չունեմ»։ Դիանան Թեոդորոյին հասցնում է մի այնպիսի վիճակի, որ վերջինս նույնիսկ մտածում է մահվան մասին. «Ես ողջունում եմ մահը,— ասում է նա,— ...Դիանան ինձ հետ վաղուց կամուսնանար, եթե չլիներ այդ պատիվը, տիտղոսը, տոհմը։ Նա սարսափում է պատվից։ Այստեղից էլ նրա թախիծը և զայրույթը»։

Թեոդորոն վերջ ի վերջո որոշում է հեռանալ, նկատի ունենալով նաև այն հանգամանքը, որ Դիանայի երկրպագուները մարդ են վարձել, որպեսզի սպանեն իրեն։ Դիանայի հոգում ծավալվածներքին պայքարը ավելի է բորբոքվում. «Օ՜, թող անիծվի մարդկային պատիվը, բացականչում է նա, այդ անհեթեթ հերյուրանքը, որ կործանում է այն, ինչ ամենից թանկ է սրտի համար»։ Ավելի ծանր է բաժանումը Թեոդորոյի հետ. «Իմացեք, Թեոդորո, ես ձեզ ուրիշի չեմ տա, ձեզ կթողնեմ ինձ համար։ Գնացեք։ Արյունաքամ լինելով, պատիվը մարտնչում է իմ սիրո հետ։ Գնացեք, ես ձեզ ուրիշի չեմ տա և ինձնից ոչ մի բան մի խնդրեք և ոչ մի բանի մի սպասեք։ Ես այստեղ եմ, իսկ դուք կմնաք ինձ հետ, իսկ ես, ես ձեզ հետ այնտեղ կլինեմ»։ Ճիշտ և ճիշտ ինչպես պարտիզպանի շունը։

Այս ծանր, ճակատագրական պահին ելքը գտնում է Թեոդորոյի ծառան՝ Տրիստանը։ Նա գործը այնպես է կազմակերպում, որ հարուստ ազ-

նըվական ծերունի դուքս Լուդովիկոն, որի որդին շատ փոքր հասակում անհետացել է, Թեոդորոյին ընդունի գերությունից ազատված իր որդու տեղը, որին իբր թե գնել է մի վաճառական, տարել Հայաստան, իր տանը մեծացրել ու դաստիարակել։ Դուքսը հավատում է այդ բոլորին։ Պաշտոնապես հայտարարվում է, որ Թեոդորոն նրա կորած որդին է։ Դիանայի ուրախությունը չափ ու սահման չունի։ Բայց չնայած դուքսը Թեոդորոյին իր ժառանգն է համարում, այնուամենայնիվ, վերջինս որոշում է ամբողջ ճշմարտությունը հայտնել Դիանային. «Ես կարող էի ձեր ամուսինը դառնալ, ասում է նա, և ապրել լիակատար երջանկության մեջ... բայց ներքին ազնվությունը ինձ թույլ չի տալիս... խաբել ձեզ։ Ես մի մարդ եմ, որ իր բնությամբ ազնիվ է, այդ պատճառով էլ ես ձեզնից նորից եմ խնդրում հեռանալու թույլտվություն տալ։ Ես չեմ ցանկանում իմ սինյորայի սիրուն, արյանը և կատարելությանը վիրավորանք հասցընել»։ Խիստ բնորոշ է Դիանայի պատասխանը. «Այդ բոլորը և խելոք է և հիմարություն։ Խելոք է, որովհետև ձեր շիտակությունը և անկեղծությունը դրսևորեց ձեր ազնվությունը, հիմարություն է, որ դու կարծում ես, թե ես նույնպես հիմար կգտնվեմ և ձեզ կթողնեմ, երբ միջոց կա ձեզ ստոր վիճակից բարձրացնելու համար։ Չէ՞ որ վայելքը վերջ ի վերջո բարձրաստիճան լինելը չէ, այլ այն, որպեսզի իրագործվի սեփական հույսը։ Ես ձեր կինը կդառնամ։ Իսկ որպեսզի մեր գաղտնիքը ոչ ոք չիմանա, Տրիստանը պետք է ոչ ոքի չասի...»։

Մի առիթով Դիանան ասում է, թե «Իմ բռնակալը տոհմական արյունն է և մի՞թե ես քիչ պայքարեցի»։ Եվ, իսկապես, նրա պայքարը վերջ ի վերջո ավարտվում է սիրո հաղթանակով։ Նա ինքը գիտի, թե ում հետ է ամուսնանում և այս իմաստով նրա սիրո համար ոչ մի նշանակություն չունեն ոչ տոհմական արյունը, ոչ պատիվը, ոչ դասային տարբերությունները։ Սերը հաղթահարում է այդ բոլորը։ Բայց Դիանան այնքան քաջություն ու համարձակություն չունի, որ ծառանա նաև հասարակական կարծիքի դեմ և նա Թեոդորոյի հետ ամուսնանում է միայն այն ժամանակ, երբ հասարակական կարծիքը ձևականորեն բավարարված է։ Այդ նրա համար այնքան կարևոր նշանակություն ունի, որ գաղտնիքը պահելու համար, նա նույնիսկ առաջարկում է Տրիստանին ջրհորը գցել և խեղդել, «դրանով հավիտենապես կփակվի նրա բերանը»։ Բայց հետո համոզվում է, որ այդ հավատարիմ ծառան, որ իր հնարամտությամբ նրանց ամուսնությունը գլուխ է բերել, այն մարդկանցից չէ, որ չկարողանա գաղտնիք պահել։

Այս բոլորը, իհարկե, որոշ չափով սահմանափակում է Դիանայի պայքարի հումանիստական բովանդակությունը՝ ազատ սիրո համար։ Բայց չնայած դրան, ամբողջ կոմեդիան իր բուն էությամբ ուղղված է դասային պատնեշների, տոհմական արյան մաքրության ու պատվի այն

հասկացողության դեմ, որ այնքան մեծ դեր էր խաղում իսպանական ազնվականության կյանքում։

Ամուսնության հարցում նույն դասային պատնեշների դեմ է ուղղված նաև «Խեստաֆեցի գեղչկուհին» կոմեդիան։

Ազնվական դոն Ֆելիսը, որ պետք է ամուսնանա ազնվուհի դոննա Աննայի հետ, նստաֆն գյուղում տեսնում է գեղչկուհի Ինեսին։ Վերջինիս գեղեցկությունը հափշտակում է նրան և նա որոշում է, հնչ գնով էլ լինի, տիրանալ գեղչկուհուն։ Երբ Նրա ծառան, Լոպեն, տիրոջը հիշեցնում է, որ ընդամենը մի քանի ժամ առաջ նա Աննային հավատարիմ մնալու խոստում է տվել, Ֆելիսը պատասխանում է, որ այնտեղ ինքը «ամուսնանալ է ցանկանում», իսկ այստեղ ցանկանում է «հասնել սիրո»։

Ինեսին երիտասարդ ազնվականը դուր է գալիս. նա այնպես է սիրահարվում նրան, որ առանց թաքցնելու ասում է. «Եթե մենք մեր ծնունդով հավասար լինեինք, ապա հենց հիմա ես քոնը կդառնայի»։ Ֆելիսը հավատացնում է, որ սիրում է նրան, խոստումներ ու երդումներ է տալիս, բայց Ինեսը շատ հանգիստ և նույնիսկ իրոնիայով ասում է. «Հետո այդ երդումներից կարելի է հրաժարվել»։ Ֆելիսը լրջորեն սիրահարվում է. «Սեթևեփ կանանց սերն ու նրանց զանազան խորամանկությունները միայն հիմարներին չեն ձանձրացնում։ Ցկա ավելի մեծ հաճույք, քան դաշտերի գեղեցկուհուն սիրելը»։ Բայց Ինեսը անմատչելի է, իսկ Ֆելիսի համար դասային պատնեշներն ու տոհմական արյան հասկացողությունը ամեն ինչից բարձր են։ Նա հեռանում է գյուղից, հաստատ որոշելով մոռանալ «դաշտերի գեղեցկուհուն»։

Ինեսը, որ ամբողջ հոգով սիրում է նրան, բայց միաժամանակ հասկանում է, որ դասային տարբերությունները այդ սերը անհույս են դարձնում, այնուամենայնիվ որոշում է ինչ գնով էլ լինի նվաճել իր սիրած երիտասարդին։ Նա գնում է Մադրիդ, դոննա Աննայի մոտ աղախին է ընդունվում և մեծ ճարպկությամբ խափանում նրա ամուսնությունը Ֆելիսի հետ։ Երբ Աննային է հասնում Ինեսի տարածած այն լուրը, որ Ֆելիսը իբրև թե ազնվական ծագում չունի, որ նրա նախնիները սերվել են մավրերից, և, որ հետևաբար նրա արյունը մաքուր տոհմական չէ, նա սարսափում է և վճռականապես հրաժարվում նրա հետ ամուսնանալուց։ «Այստեղ տոհմաբանության հարց է, ամեն ինչում ձեր նախնիներն են մեղավոր»,— ասում է Ֆելիսին Աննայի ծառան։

Խափանելով ամուսնությունը, Ինեսը Ֆելիսից պահանջում է ամուսնանալ իր հետ. չէ՞ որ այդպիսի խոստում է տվել նա և մի՞թե ազնվականը այդպես է կատարում իր խոսքը։ «Դու ինձ խոստացար կառք նվիրել, իսկ այժմ դրա փոխարեն կառապանին ես նվիրում (Ֆելիսը նրան առաջարկում է ամուսնանալ իր կառապանի հետ), ոչ, ոչ, դոն Ֆելիս, զգուշացիր, ես քեզ հետ դատաստան տեսնելու միջոց կգտնեմ»։

Ֆելիս.— Այդ շատ հիմար բան է, Ինես, ինչո՞վ ես ինձ ապառնում, հասկացիր... քեզ հետ ամուսնանալ չեմ կարող։

Ինես.— Միայն այն պատճառով, որ ես գեղջկուհի՞ եմ։

Ֆելիս.— Ոչ, միայն այդ չէ, բացի դրանից դու աղքատ ես։

Ինեսը պատասխանում է, որ ինքը բոլորովին էլ աղքատ չէ, եթե ինքը քառասուն հազար ոսկի օժիտ բերի իր հետ, Ֆելիսը գո՞հ կմնա։ «Քառասուն հազար ոսկի՞,— ասում է Ֆելիսը...— եթե այդ ճիշտ է, Ինես, ես համաձայն եմ քո ամուսինը լինելու»։

Երբ նրանք փոխադարձ համաձայնության են գալիս, պարզվում է, որ Ինեսը ոչ մի կոպեկ էլ չունի. «Ուրեմն այս բոլորը խաբեություն է, այ սատանա, դու ինձ խաբեցիր, ես ուղղակի կատաղած եմ»։ «Իմ օժիտի փոխարեն ինձ քեզ մխիթարի իմ սերը և առաքինությունը»,— պատասխանում է Ինեսը։ Վերջը Ֆելիսը գալիս է այսպիսի համոզման. «Կատակները թողնք, ես ամեն ինչ խորհել եմ և այժմ կբացատրեմ, ես երջանիկ եմ, որ ճակատագիրը ինձ պարգևեց արտակարգ գեղեցկություն և արտակարգ խելքի տեր մի այսպիսի ուղեկցուհի»։

Ինչպես տեսնում ենք, իր գաղափարական բովանդակությամբ այս կոմեդիան ավելի արմատական բնույթ ունի։ Հասարակ գեղջկուհու մեծ ու հզոր սերը, իսկապես որ «արտակարգ խելքը», հնարամտությունն ու համառությունը հաղթահարում են և դասային անհավասարության, և պատվի հնավանդ նորմաները, և տոհմական արյան մաքրության փիլիսոփայությունը և, վերջապես, նույնիսկ օժիտի հանգամանքը, որ այնքան մեծ դեր էր խաղում ամուսնության մեջ։ Ծառանալով այս բոլորի դեմ, Ինեսը ներկայանում է այնպիսի գծերով, որ իբրև մարդ, մի քանի գլխով բարձր է կանգնած թուլակամ ու մշտապես տատանվող Ֆելիսից։ Սակայն Ֆելիսը նույնպես հաղթահարելով ազնվական դաստիարակությամբ նրա մեջ և արյան մեջ մտած բոլոր նախապաշարումները, կանգնում է «դաշտերի գեղեցկուհու» դիրքերում և լիապես արժանի է իսպանական ժողովրդի այդ հարազատ դստեր ջերմ սիրուն։

Իր գաղափարական բովանդակությամբ դասային անհավասարության դեմ է ուղղված նաև «Սաիխորով աղջիկը» կոմեդիան, որը լոպե դե Վեգայի ամենից շատ բեմադրված և այժմ էլ բեմադրվող լավագույն ստեղծագործություններից մեկն է։ Այս գործը հետաքրքիր է նաև այն տեսակետից, որ այստեղ հեղինակը շատ որոշակիորեն արտահայտել է իր հայացքները սիրո մասին։

«Սաիխորով աղջիկը» հարուստ ազնվականի դուստր դոնյա Մարիան է, մի վերին աստիճանի գեղեցիկ աղջիկ, որն ունի շատ երկրպագուներ։ Սրանք Մարիային հանգիստ չեն տալիս և անընդհատ ամբակոծում են իրենց սիրային նամակներով։ Չնայած նրանք բոլորն էլ նույն դասին են պատկանում, ինչ որ Մարիան, բայց նա արհամարհանքով մի կողմ է

նետում այդ նամակները, հաճախ նույնիսկ չկարդալով։ «Ներանց բոլորին հարստությունն է գրավում, ասում է նա իր նաժիշտին՝ Լուիսային, և ճիշտն ասած այդպիսի փեսացուներ կորցնելուց չեմ վախենում... Ես ծնվել եմ, որպեսզի ազատ լինեմ, իսկ եթե ամուսնությունը նշանակում է ենթարկվել, ապա ես ոչ մի կերպ չեմ ենթարկվի»։ Իսկ եթե ձեր հայրը ձեզ կարգադրի ամուսնանալ,— հարց է տալիս Լուիսան. «Իսկ մի՞թե իմ հայրը կարող է տնօրինել իմ բախտը»,— լինում է պատասխանը։

Սակայն պատահում է այնպես, որ Մարիայի երկրպագուներից մեկը վիրավորում է նրա ծեր հորը՝ դոն Բերնարդոյին՝ ապտակելով նրան։ Սա այնպիսի մի վիրավորանք է, որ պատվի ազնվական հասկացողությամբ չի կարելի անհետևանք թողնել. ինքը ծեր է, չի կարող վրեժ լուծել, որդին գտնվում է Ֆլանդրիայում։ Ճիշտ է, վիրավորանք հասցնողին՝ դոն Դյեգոյին ձերբակալել են, բայց պատիվը պահանջում է անձամբ վրեժխնդիր լինել։ Եվ ահա Մարիան լուծելով հոր վրեժը, բանտում սպանում է իր երկրպագուին և անհետանում։ Նա իբրև աղախին աշխատում է մի վաճառականի մոտ և որովհետև ամեն օր սափորով ջուր է տանում, ապա հայտնի է դառնում «Սափորով աղջիկ» անունով։

Այսպիսով հարուստ ազնվականի աղջիկը, որ հոր հետ միասին հպարտանում էր իր բարձր ծագումով ու տոհմով, իջնում է աղախնի աստիճանին, նա լվանում է, լվացք անում, կարկատում, սափորով ջուր բերում, քաղաքի շուկայից շալակով ածուխ բերում և այլն։ Ո՛չ վաճառականը և ո՛չ էլ որևէ մեկը չգիտեն, թե ով է թաքնված «սափորով աղջկա» անվան տակ։ Եվ չնայած նա շատ վատ է հագնված, այնուամենայնիվ իր գեղեցկությամբ, խելքով և, առհասարակ, ամբողջ վարքագծով գրավում է շատերի ուշադրությունը։ Դրանց մեջ է նաև երիտասարդ ազնվական դոն Խուանը։ Նա մի ծեր դուքսի մտերիմ մարդկանցից մեկն է, իսկ դուքսը սիրահարվել է մի երիտասարդ այրու՝ դոնյա Աննային և դոն Խուանի օժանդակությամբ աշխատում է շահել գեղեցկուհու համակրանքը. չնայած բանաստեղծություններ է հորինում Աննայի պատվին, բայց այն խորին համոզմունքին է, որ «ամենատաղանդավոր բանաստեղծը ոսկին է»։ Սակայն Աննան իր հերթին սիրահարվում է դոն Խուանին։ Վերջինս նրա սիրուն չի կարող պատասխանել երկու պատճառով, նախ, որ դուքսը նրա մտերիմն է և ընկերական հարաբերություններն այդ թույլ չեն տալիս, իսկ ամենից գլխավորը՝ դոն Խուանը սիրահարվել է Մարիային, չիմանալով, թե ով է նա և ինչ ծագում ունի։

Դոն Խուանը առանց տատանվելու բացում է իր սիրտը Մարիայի առաջ։ «Ես դժվարանում եմ ձեզ հասկանալ,— ասում է Մարիան,— որ դաստիարակված նրբագեղ ազնվականը հանկարծ այդպիսի ներողամտություն է հանդես բերում այնպիսի աղջկա նկատմամբ, ինչպիսին ես եմ։ Դուք աղքա՞տ եք»։ Դոն Խուանը պատասխանում է, որ ինքը

աղքատ չէ։ «Թթե դրամը չի բավականացնում դամաների հետ կապվելու համար,— ասում է Մարիան,— ապա շատ խելացի բան է ուշադրություն նվիրել նրան, ով ոչինչ չարժե... կտավի հագուստ, փայտյա կոշիկներ, առանց արծաթյա նալիկների, գոտի, շալ և մազերի մեջ՝ սանր, ահա և բոլորը։ Մի չերվոնեց լիապես բավական է։ Բայց արտաքինից հրեշտականման դամաներին նվերներ տալու համար արևելյան պետությունների բոլոր հարուստ հանքերը, ոսկին ու գոհարները չեն բավականացնի, իսկ մի ժանյակի ոչ այնքան մեծ կտորով կարելի է հագցնել հարյուրավոր ամանլվացուհիների»։

Նման բացատրությունը խոցում է անկեղծ սիրող երիտասարդի սիրտը, նա հայտնում է, որ ինքը այլ մտադրություն չունի, որ նրան հարկավոր է միայն Մարիայի սերը։ Մարիան ասում է. «Ես ձեզ կպատասխանեմ, ինչպես նեգրերը, իմ հոգին սպիտակ է, չնայած ես վատ եմ հագնված, և ես խնդրում եմ, հարգել ինձ»։

Դոն Խուանը նորից է հավատացնում, որ ինքը նրան սիրում է և միակ ցանկությունն այն է, որպեսզի նա էլ սիրի իրեն. «Քո մեջ ես սիրում եմ,— ասում է նա,— քո հոգին և ոչ միայն գեղեցկությունը, չէ որ սերը ամբողջությամբ միայն մարմնական չէ»։ «Թթե դուք իմ մեջ իմ հոգին եք սիրում,— ասում է Մարիան,— ապա հրաժեշտ տալուց ձեզ կասեմ... դուք առաջինն եք, որի սերը... ինձ հաճելի է»։

Մարիան հետագայում իմանում է, որ դոն Խուանին սիրում է նաև Աննան և, իհարկե, շատ ծանր ապրումներ է ունենում. կասկածանքն ու տարակուսանքը դոն Խուանի ազնվության նկատմամբ, աղախնի իր վիճակը, Աննայի գեղեցկությունը, բարձր վիճակն ու հարստությունը նրա սերը անհուսալի են դարձնում. «Ինձ միայն այս զգացմունքն էր պակասում, այնքան անհույս և այնքան ուժեղ... թվում է բավական է... ծանր աշխատանքը իմ ուժերն են կործանում... պետք է թաքնվեմ... աղքատ երևամ և դրա հետ միասին սիրեմ նրան, ում ուրիշն է սիրում... Մի հասարակ սափորով աղջիկ, մի՞թե չեմ կարող մրցել քեզ հետ, չնաշխարհիկ բյուրեղյա հրեշտակ։ Մի՞թե ես կարող եմ բարձունքները դիտելու համարձակություն ունենալ։ Ո՛չ, եղիր ամուր, մոռացիր ամեն ինչ, դու առաջվա Մարիան չես»։

Մարիայի այս տվայտանքներն ավելի են խորանում, երբ մի անգամ դոն Խուանին նա տեսնում է Աննայի հետ։ Դոն Խուանը բացատրում է նրան զբոսնելու առիթը, բայց Մարիան չի հավատում։ Մի՞թե, ասում է նա, իմ սափորը կարող է մրցել հարուստ ու շքեղ կառքի հետ։

Մարիան ստիպված է լինում հեռանալ իրեն անընդհատ անհանգստացնող վաճառականից և դառնալ դոնյա Աննայի աղախիններից մեկը։ Այստեղ նա համոզվում է, որ ճիշտ է, Աննան սիրում է դոն Խուանին, բայց վերջինս սիրում է միայն իրեն։ Այժմ նա հավատում է դոն Խուանի

ւիրո բոլոր խոստովանություններին, բայց մեծ խնամքով շարունակում է թաքցնել իր ծագումը. «Որտեղ սեր կա, այնտեղ խոսքը ճշմարիտ է։ Այո, ես կարող էի ձեզ հավատացնել, Թևկուզ և ձեր տոհմում իշխաններ կան։ Ես կին եմ, ուրեմն կարող եմ հավասարվել իշխաններին»։

Դոն Խուանը որոշում է ամուսնանալ Մարիայի հետ։ Իր այդ մտադրության մասին նա հայտնում է դուքսին. «Այս աշխարհում մի ուժ կա,— ասում է նա դուքսին,— որի առաջ ամեն ինչ ոչինչ է։ Պետությունը, գահը, թագը, թագավորական վեհությունը... այդ ուժը՝ սերն է։ Այո, սերն է, և դրա դեմ առարկել կամ վիճել—անիմաստ բան է և ինչ զարմանալի բան կա, որ սերը հաղթեց ինձ և ես կամուսնանամ սիրելով նրան։ Բոլոր ապրողները կարող են վկայել, որ սերը մի այնպիսի զգացմունք է, որի դեմ պայքարելն անհնար է։ Ես սառը մարմարիոն չեմ, ես չեմ կարողանում այլևս տիրապետել ինքս ինձ, իմ բոլոր ցանկություններն ու զգացմունքները պատկանում են Իսաբելլային (Մարիայի կեղծ անունն է)։ Բոլորի առաջ ես հայտարարում եմ, թող ոչ ոք չմտածի խանգարել իմ ամուսնությունը, ես հենց այսօր նրա հետ պետք է ամուսնանամ, բոլորին վկա եմ կանչում, որ ես նրան իմ կինն եմ համարում»։ Դուքսը, իհարկե, դեմ է. «Ինչպե՞ս,— բացականչում է նա,— դու ցանկանում ես վարկաբեկել քո անվանի տոհմը»։ «Թևկուզ և նա իր ծագումով ստոր է,— պատասխանում է դոն Խուանը,— բայց չի կարող բարձր կանգնել նրանից, ինչպիսին որ իրապես է»։ Վեճը լուծում է Մարիան, հայտնելով, թե ով է ինքը։ Կոմեդիան ավարտվում է նրանց ամուսնությամբ և դուքսի այն հայտարարությամբ, թե եթե հանդիսատեսները գոհ չեն, ապա թող նկատի ունենան, որ այս գործի հեղինակը գրել է հազար հինգ հարյուր կոմեդիա և հույսով է, որ այդ նկատի ունենալով՝ ներողամիտ կլինեն։

Լոպե դե Վեգայի հայացքների հակասությունների համար, այս կոմեդիայում խիստ բնորոշ է այսպիսի մի մոմենտ, որ մենք չենք կարող նկատի չառնել. դոն Խուանը վերջում, այնուամենայնիվ, կռահում է, որ Մարիան հասարակ ծագում ունեցող աղջիկ չէ, որ այդ «կավե ամանի մեջ պարփակված սքանչելի հոգին» վկայում է նրա «ազնվության ու բարձր տոհմի մասին»։ Մասամբ այս է պատճառը, որ նա այդքան վճռականորեն առարկում է դուքսին և որոշում ամուսնանալ նրա հետ։

Իհարկե, կարելի է պնդել, որ հերոսի կարծիքը ոչ բոլոր դեպքերում է համընկնում հեղինակի կարծիքին։ Բայց ներկա դեպքում այդպես չէ։ Սերվանտեսը այլ կերպ էր վարվում. ամուսնության հարցը լուծելուց հետո է, որ նրա մոտ անսպասելիորեն պարզվում էր, թե ովքեր են ամուսնացող կողմերը։ Լոպե դե Վեգան, անտարակույս, մինչև վերջը հետևողականություն հանդես չի բերել, ինչպես այդ մենք տեսնում ենք նրա մեծ ժամանակակցի մոտ։ Այդ որոշ անհետևողականությունը նկատելի է նաև «Պարտիզպանի շունը» և այլ կոմեդիաներում։ Այս այն է, ինչ որ Լոպե դե

վեգայի մոտ համարում են որոշ սահմանափակություն և դա ճիշտ է։ Սերվանտեսը նրա համեմատությամբ ավելի հետևողական հումանիստ էր։ Բայց այդ սահմանափակությամբ հանդերձ լոպե դե Վեգան չի դադարում հումանիստ լինելուց, իսկ նրա վերոհիշյալ կոմեդիան՝ վերածնության դարաշրջանի հումանիստական գրականության լավագույն ստեղծագործություններից մեկը։

Սիրո և ամուսնության հարցում լոպե դե Վեգան անտարակուսելիորեն կանգնած է հումանիստական դիրքերի վրա։ Սիրո, ամուսնության, սեռերի փոխհարաբերության, ընտանիքի նրա ըմբռնումն ու մեկնաբանությունը հումանիստական է և իր սուր ծայրով ուղղված ոչ միայն ասկետիզմի, մարդու կրոնա-միստիկական ըմբռնման, այլև դասային պատնեշների, պատվի ֆեոդալական ըմբռնման ու «տոհմական արյան» մաքրության, ըստ էության ռասայական տեսության դեմ։

Սքանչելի է գծված հատկապես Մարիայի կերպարը. իր ազնվական բարձրությունից գլորվելով մինչև կյանքի հատակը, դառնալով աղախին, նա կյանքի շատ նոր կողմեր է տեսնում, որոնց մասին առաջ գաղափար չուներ։ Նա հասկանում է, թե ինչ բան է սև աշխատանքը, հոգսը, քաղցը, հասկանում է, թե ինչ աչքով են նայում իր վիճակի մեջ եղած աղջիկներին, մանավանդ, եթե նրանք գեղեցիկ են։ Նրա նախկին համոզմունքը ավելի է խորանում։ Նա վերջնականապես համոզվում է, որ եթե խոսք է լինում ամուսնության մասին, ապա վճռական դեր են խաղում ոչ թե աղջիկների մարդկային արժանիքները, այլ օժիտը, փողը, ոսկին, հարըստությունը։ Նա երազում է այնպիսի սիրո մասին, որը լինի ոչ թե կիրք, էրոս, այլ մի այնպիսի հզոր, անդիմադրելի ուժ, որը մարդուն հասցնի իր լավագույն արժանիքների գիտակցությանն ու հաստատմանը։ Նրա սերը՝ ամուսնական սեր է, անպայման ենթադրում է ամուսնություն իր սիրածի հետ և այդ սերը, բացի փոխադարձ սիրուց, հարգանքից, ոչ մի նյութական ու դասային նկատառում չի ճանաչում։

Լոպե դե Վեգայի կոմեդիաների հերոսուհիները ակտիվ են, գործունյա, կարողանում են պայքարել իրենց երջանկության ու ազատ սիրելու իրավունքի համար, իրենց պատվի, առաքինության, մարդկային արժանապատվության համար։ Նրանք երբեք չեն հուսահատվում, նույնիսկ ամենաանհուսալի միջոցին նրանք հանդես են բերում առասպելական հնարամտություն, խելք, կայունություն, ինչպես «Այլոց համար հիմար, իրեն համար խելոք» կոմեդիայի հերոսուհի Դիանան, ինչպես Ֆենիսան («Հնարամիտ սիրահարվածը») և շատ ուրիշները։ Նրանք ծառանում են կեղծ բարեպաշտության, եկեղեցական բարոյախոսության դեմ, ինչպես Լեոնարդան («Վալենսյան այրին») և վերջ ի վերջո հաղթող դուրս գալիս։ Նրանց անսահման լավատեսությունը, բոլոր դժվարությունները հաղթահարելու կամքը, նրանց երջանիկ քրքիջն ու երազական թախիծը,

նրանց ըմբոստացումն իրենց ամենաոխերիմ թշնամու՝ ոսկու իշխանության դեմ, այս բոլորը նրանց դարձնում է հումանիստական բարձր գաղափարների դրոշակակիր։

Լոպե դե Վեգան հիանում է իր հերոսուհիներով, սիրում նրանց, ինչպես կարող է սիրել ճշմարիտ գրողը իր լավագույն հերոսներին։ Եվ, որ գլխավորն է, այդ սերը վարակիչ է, այնքան հուզիչ, որ սովետական հանդիսատեսն այսօր էլ, մի քանի դար անց, չի կարող անտարբերությամբ նստել թատրասրահում։

Լոպե դե Վեգան, իհարկե, իր դարաշրջանի զավակն էր։ Կղերա-ֆեոդալական ռեակցիան նրան նույնպես սեղմեց իր ճիրանների մեջ և ստիպեց այնպիսի ձայներ արձակել, որ խորթ էր նրա բուն էությանը։ Նա գրեց կրոնական դրամաներ, որոնք դրամատուրգի տուրքն էին ժամանակի ռեակցիոն ոգուն։

Նա մինչև վերջը չկարողացավ հաղթահարել մեռնող ֆեոդալական հասարակության ու ազնվականության քաղաքական բոլոր նախապաշարումները։ Բայց չնայած դրան, նա իր լավագույն գործերի մեջ հանդես է գալիս իբրև հումանիստ, իբրև իր ժամանակվա առաջադիմական գաղափարների դրոշակակիր, իբրև մեծ ժողովրդասեր և ժողովրդական-դեմոկրատական գրող։ Վերջ ի վերջո նրա ամենասիրած հերոսները ժողովրդի, մասնավորապես գյուղացիության ծոցից դուրս եկած այն մարդիկն են, որոնք իրենց բնական խելքով, իմաստությամբ, կայունությամբ ու համառությամբ, իրենց հերոսությամբ ստվերի տակ են թողնում բոլոր ազնվականներին։ Այս շարքին են պատկանում նաև նրա կոմեդիաներում հանդես բերված ծառաների ու աղախինների կերպարները. «Նրանք վերին աստիճանի սրամիտ են, խոսում են ժողովրդական իմաստության կենդանի լեզվով, շռայլորեն գործ են ածում ժողովրդական արտահայտ դիպուկ առածներ ու ասացվածքներ։ Այդ հասարակ ժողովրդի ծոցից ելած չափազանց շարժուն երիտասարդ մարդիկ Լոպե դե Վեգայի ամենասիրած հերոսներն են»[1]։

Մեծ էր Լոպե դե Վեգայի դերը եվրոպական վերածննդի դրամատուրգիայի պատմության մեջ։ Ելնելով իր այն գլխավոր դրույթից, որ թատրոնը զանազան թեմաներով կարդացվող դասախոսությունների ամբիոն չէ, Լոպե դե Վեգան իսպանական կոմեդիան, այն ձևով, ինչպես այդ ժանրը հասկանում էին իսպանացիները, հասցրեց գեղարվեստական բարձր կատարելության։ Նրա լավագույն դրամատիկական գործերը աչքի են ընկնում կոմպոզիցիայի վառ ամբողջականությամբ, հարուստ գործողությամբ, սուր կոնֆլիկտներով, դրամատիկական լարված սիտուա-

[1] *А. В. Луначарский*, История Западно-европейской литературы, ч. I; 1930 г., стр. 166.

ցիաներով, դրուբյուններով, տեսարաններով, մեծ վարպետությամբ գծված կենդանի ու տիպական խարակտերներով։ Այս տեսակետից նրան գուցե կարելի լինի համեմատել միայն Շեքսպիրի հետ. «Չնայած Շեքսպիրին բարձր են դասում,—իրավացիորեն գրել է Լունաչարսկին,—բայց Լոպե դե Վեգան իբրև վարպետ դրամատուրգ, համենայն դեպս, այնքան էլ ցածր չէ նրանից։ Եթե նա ապրեր ավելի ազատ երկրում և օգտվեր այն աղատ վիճակից, ինչպես Շեքսպիրը, ապա, հավանաբար, Լոպե դե Վեգան ավելի առաջ կգնար և կհավասարվեր իր վիթխարի անգլիական մրցակցին»[1]։

Շեքսպիրից հետո համաշխարհային թատրոնի պատմության մեջ ամենից շատ բեմադրվող դրամատուրգը Լոպե դե Վեգան է, իսկ Սերվանտեսից հետո նրա երկրորդ հայրենիքը՝ նույնպես Ռուսաստանը։

Ռուսական բեմերում Լոպե դե Վեգայի կոմեդիաները սկսել են բեմադրվել անցյալ դարի 40-ական թվականներին։ 70—80-ական թվականներին Մոսկվայի Փոքր թատրոնում մեծ հաջողությամբ բեմադրվում էին «Ֆուենտե Օվեխունան» և «Սևիլիայի Աստղը» կոմեդիաները։ Ռուսական հռչակավոր արտիստներն ու արտիստուհիները՝ Մ. Ն. Երմոլովան, Ա. Ի. Ցուժինը, Ա. Պ. Լենսկին, Մ. Գ. Սավինան և ուրիշները կերտել են իսպանական մեծ դրամատուրգի շատ հերոսների բեմական կերպարներ։ Լոպե դե Վեգան եղել է նաև սովետական թատրոնի ամենասիրված դրամատուրգներից մեկը։ Ոչ լրիվ տվյալներով ռուսական և սովետական այլ ժողովուրդների թատրոններում մինչև 1956 թվականը բեմադրվել է Լոպե դե Վեգայի ավելի քան քսան կոմեդիա։ Մեր ռեսպուբլիկաների թատրոններում Լոպե դե Վեգայի գործերից այժմ բեմադրվում են «Պարտիզպանի շունը», «Պարերի ուսուցիչը», «Հնարամիտ սիրահարվածը» և այլ գործեր։ Հատկապես մենք անհրաժեշտ ենք համարում նշել «Պարտիզպանի շունը» կոմեդիայի փայլուն բեմադրությունը Երևանի Սունդուկյանի անվան թատրոնում։

3. ԼՈՊԵ ԴԵ ՎԵԳԱՅԻ ԴՊՐՈՑԸ ԵՎ ՏԻՐՍՈ ԴԵ ՄՈԼԻՆԱՆ

Լոպե դե Վեգայի տեսությունը և ստեղծագործական պրակտիկան իսպանական Վերածննդի դրամատուրգիայի պատմության մեջ հիմք դրեցին մի ամբողջ հոսանքի։ Այդ հոսանքը հայտնի է Լոպե դե Վեգայի դպրոց անունով։ Եվ դա ճիշտ է։ Իսպանական վերածնունդը տվեց նաև այլ դրամատուրգներ, որոնք Լոպե դե Վեգայի հետ միասին պայքարեցին իրենց մեծ ժամանակակցի և ուսուցչի առաջադրած սկզբունքների լիա-

[1] А. В. Луначарский, История Западно-европейской литературы, ч. 1, 1930 г., стр. 166.

կատար հաղթանակի համար։ Այդ դրամատուրգների մեջ առանձնապես աչքի են ընկնում Խուան Ռուիս դե Ալարկոնը (1581—1639), Գիլլեն դե Կաստրոն (1569—1631) և Տիրսո դե Մոլինան (1571—1648)։

Խուան Ռուիս դե Ալարկոնը ծնվել է Մեքսիկայում։ 1600 թվականին գալով Իսպանիա, սովորում է Սալամանկայի համալսարանում, որն ավարտելուց հետո նորից գնում է Մեքսիկա։ Այստեղ նա երկար ժամանակ զբաղվում է փաստաբանությամբ։ 1614 թվականին նորից վերադառնում է Իսպանիա և մինչև կյանքի վերջը ապրում այստեղ։

Ալարկոնը, ի տարբերություն իսպանական մյուս դրամատուրգների, որոնք աչքի են ընկնում արտակարգ բեղմնավորությամբ, հրապարակել է ընդամենը քսան կոմեդիա, որոնք ժամանակակիցների կողմից անհրաժեշտ ընդունելություն չգտան։ Իր կենդանության ժամանակ Ալարկոնը բոլորովին անհայտ մի դրամատուրգ էր։ Նա «հայտնագործվեց» միայն XIX դարում, այն էլ ոչ իսպանացիների կողմից, և ստացավ շատ բարձր գնահատական։

Նրա թողած դրամատիկական ստեղծագործությունները սովորաբար բաժանում են մի քանի խմբի. ինտրիգների կոմեդիա, որ գրված են Լոպե դե Վեգայի ուժեղ ազդեցության տակ, խարակտերների կոմեդիա, որ համարվում են ամենից արժեքավորը, հերոսական և պատմական դրամաներ։

Ալարկոնը իր ստեղծագործությունների ընդհանուր բնույթով, գաղափարական բովանդակությամբ և արվեստի առանձնահատկություններով պատկանում է նույն ուղղությանը, ինչ որ Լոպե դե Վեգան։ Իսպանական թատրոնի պատմաբանները նրա բերած նորությունը համարում են այն, որ նա Իսպանիայում առաջինը ստեղծեց դրամատիկական նոր ժանր, որը հայտնի է խարակտերների կոմեդիա անունով։ Սրա տարբերությունը ինտրիգների կոմեդիայից այն է, որ այստեղ սյուժետային ընթացքի մեջ տեղի ունեցող հանկարծակաև փոփոխությունները (պերիպետիա) ոչ թե բարդ ու խճողված դրամատիկական սիտուացիայի հետևանք են, ինչպես այդ մենք տեսնում ենք Լոպե դե Վեգայի շատ գործերում, այլ գլխավոր հերոսի հոգեբանական այս կամ այն իշխող հատկության արդյունք։

Այս տեսակետից խիստ բնորոշ է նրա «Տարակուսելի ճշմարտությունը» կոմեդիան։

Դոն Բելտրանի որդին, դոն Գարսիան սովորում է Սալամանկայում։ Հոր կարգադրությամբ նա իր դաստիարակ Լիսենիատի հետ վերադառնում է Մադրիդ։ Հայրը ցանկանում է նրան պալատ ներկայացնել պալատական գործիչ դարձնելու ակնկալությամբ։

Նա հետաքրքրվում է, թե որդին Սալամանկայում ինչ հատկություններ ու հակումներ է հանդես բերել։ Դաստիարակը դրական բնութագիր

տալով նշում է, որ այդ բոլորի հետ միասին դոն Գարսիան ունի մի մեծ թերություն, նա ստախոս է։ Հայրը խիստ անհանգստանում է, որովհետև մարդկային բոլոր խոցերի մեջ ամենից վատթարը նա համարում է ստախոսությունը։ Որդու բնավորության այդ գիծը շուտափույթ ուղղելու համար որոշում է նրան ամուսնացնել։

Դոն Գարսիան Մադրիդի փողոցներից մեկում հանդիպում է դոնյա Խասենտային և դոնյա Լուկրեցիային, նրանց հետ սիրաբանելով սիրահարվում է Խասենտային։ Սեր բացատրելու ժամանակ նա դրսևորում է իր բնավորության գլխավոր գիծը՝ ստախոսությունը։ Խասենտային նա հավատացնում է, որ ահա մեկ տարի է ինչ նա սիրում է նրան, մինչդեռ ընդամենը մի քանի ժամ առաջ՝ առավոտյան է եկել Մադրիդ։ Բաժանվելով գեղեցկուհիներից, դոն Գարսիան շփոթում է նրանց անունը. նա սիրում է Խասենտային, բայց կարծում է, թե նրա անունը Լուկրեցիա է (նրան շփոթության մեջ է գցում ծառան՝ Տրիստանը)։

Հայրը որդու համար վերջապես հարսնացու է գտնում։ Դա հենց ինքը նույն Խասենտան է, որին սիրում է Գարսիան։ Երբ նա որդուն հայտնում է իր որոշման մասին և տալիս է հարսնացուի՝ Խասենտայի անունը, Գարսիան սարսափում է։ Իր կարծիքով ինքը սիրում է Լուկրեցիային։ Որպեսզի խափանի հոր առաջարկած ամուսնությունը և ամուսնանա Լուկրեցիայի հետ (իրականում Խասենտայի հետ), նա մի երկարաշունչ սուտ է հորինում, որի ամբողջ իմաստն այն է, թե ինքն ամուսնացած է։ Այսպիսով խափանվում է ամուսնությունը։ Հետագայում նա, մի շարք խաբեությունների համար հեղինակությունը բոլորովին կորցնելով, որոշում է ճշմարտությունն ասել Խասենտային, բայց վիրջինա չի հավատում նրան և մերժում է նրա սերը։

«Դնաց, ասված իմ, ի՞նչ է կատարվում ինձ հետ, մի՞թե ճշմարտությունը այսքան քիչ արժեք ունի»,— ասում է նա։ Նրա ծառան այդ առթիվ ասում է. «Միայն ավելացրեք, սինյոր՝ խաբեբայի բերանում»։ Այլ խոսքով, խաբեբայի բերանում ճշմարտությունը ոչ մի արժեք չունի, ստացվում է այնպես, ինչպես ասում է հայտնի առածը. սուտ ասողի տունը կրակ ընկավ, բայց ոչ ոք չհավատաց։ Այս էլ հանդիսանում է կոմեդիայի գլխավոր գաղափարը։

Այս բոլորից հետո դժվար չէ նկատել, որ ֆաբուլայի ընթացքի մեջ տեղի ունեցած հանկարծակի փոփոխությունների պատճառը Գարսիայի բնավորության գլխավոր գիծն է՝ խաբեությունը։ Կոռնելը իր «Ստախոսը» կոմեդիան գրելիս իբրև աղբյուր օգտագործել է Ալարկոնի այս ստեղծագործությունը։

Լոպե դե Վեգայի դպրոցի մյուս ականավոր ներկայացուցիչը Գիլյեն դե Կաստրոն է, որը համաեվրոպական հռչակ ձեռք բերեց «Սիդի պատանեկությունը» (1618) ստեղծագործությամբ։ Դա երկու մասերից բաղ-

կացած պատմական քրոնիկա է, որի թեման նա վերցրել է իսպանական ժողովրդական ռոմանսներից։ Գլխավոր հերոսը իսպանական ազգային հերոս Սիդն է, որը պատմական անձնավորություն է, աչքի է ընկել մավրերի դեմ մղած պայքարում և հերոսացվել է ժողովրդական ստեղծագործությունների մեջ։

Գիլլեն դե Կաստրոն գրեթե նույնությամբ վերարտադրում է ժողովրդական ռոմանսների մեջ պատկերված Սիդի պատանեկության գլխավոր դեպքերը, մեծ վարպետությամբ օգտագործելով ուժեղ դրամատիզմով հագեցված ռոմանսները։

«Սիդի պատանեկության» սյուժետային գլխավոր գիծը այս է. արքա դոն Ֆերնանդոն թագաժառանգի դաստիարակի մահվան կապակցությամբ իր մոտ է հրավիրում դուքս Լոսանոյին, դոն Լայնեսին՝ Սիդի հորը, և մի քանի այլ բարձրաստիճան ազնվականների. նա ցանկանում է թագաժառանգի համար նոր դաստիարակ նշանակել և ընտրում է Սիդի հորը՝ դոն Դիեգո Լայնեսին։ Այդ ընտրությունից խիստ վիրավորվում է դուքս Լոսանոն. նա գտնում է, որ ինքը ավելի մեծ երախտիքներ ունի թագավորի և երկրի առաջ, քան դոն Դիեգոն, մանավանդ, որ վերջինս զառամյալ ծերունի է և ի վիճակի չէ կատարելու դաստիարակի պարտականությունները։ Նա պարզապես առաջարկում է իր թեկնածությունը։ Այս հողի վրա երկու հզոր ֆեոդալների միջև սուր վեճ է առաջանում. նրանք փոխադարձաբար վիրավորում են իրար և գործը վերջանում է նրանով, որ դուքսը թագավորի ներկայությամբ ապտակում է Սիդի հորը։ Վերջինիս պատվին ծանր վիրավորանք է հասցված, բայց նա զառամյալ ծերունի է, մի ոտքը գերեզմանում, հազիվ է կանգնում ոտքերի վրա և բնականաբար չի կարող լուծել իր վրեժը։ Թագավորը ամեն կերպ ցանկանում է հաշտեցնել նրանց, բայց ոչինչ դուրս չի գալիս։ Դոն Դիեգոն երեք որդի ունի, որոնցից ավագը՝ Ռոդրիգոն է, որ հայտնի է դառնում Սիդ անունով։ Փորձելով միջնեկ և կրտսեր որդիների ֆիզիկական ուժը, դոն Դիեգոն գալիս է այն եզրակացության, որ նրանցից ոչ մեկը չի կարող մենամարտել դուքսի հետ։ Եվ չնայած ամենից շատ նա սիրում է Սիդին և այդ պատճառով սկզբում չի ցանկանում նրան այդպիսի վտանգավոր հանձնարարություն տալ, վերջ ի վերջո ստիպված, իր վրեժը լուծելու պարտավորությունը դնում է նրա վրա։ Սիդը հենց նոր է ասպետ կարգվել և գոյություն ունեցող կարգի համաձայն նա կարող է դուքսի հետ մենամարտել։ Բայց ամբողջ խնդիրն այն է, որ Սիդը սիրում է դուքսի աղջկան՝ Խիմենային. սերը փոխադարձ է։ Սիդը հասկանում է, որ լուծելով հոր վրեժը, նա դրանով խաչ է քաշում իր սիրո և ամուսնության վրա։ Բայց որքան էլ այդ ծանր լինի նրա համար, նա ասպետ է, և իր հոր ու տոհմի պատիվը ավելի բարձր է, քան սերը։ Եվ առանց լուրջ տատանումների ունենալու, նա լուծում է իր վրեժը՝ սպանելով դուքսին։ Այժմ նման մի

պարտականություն դրվում է Խիմենայի վրա, նա իր տոհմի պատիվը պաշտպանելու համար պետք է վրեժ լուծի Սիդից, որին նա անսահմանորեն սիրում է։ Խիմենան մի շարք անհաջող փորձեր կատարելուց հետո, վերջ ի վերջո արտաքին հանգամանքների ճնշման տակ ամուսնանում է Սիդի հետ։

«Սիդի պատանեկության» առաջին մասը բեմադրվեց Մադրիդի թատրոնում 1618 թվականին և շատ մեծ հաջողություն ունեցավ։ Դրաման գրված էր Լոպե դե Վեգայի պատմա-հերոսական կոմեդիաների ոգով և ազգային ինքնուրույն դրամատուրգիա ստեղծելու ամենավառ արտահայտություններից մեկն էր։

Ուղիղ տասնութ տարի հետո, 1636 թվականին Փարիզի Մարե թատրոնում բեմադրվեց Կոռնելի «Սիդը» տրագիկոմեդիան։

Ֆրանսիական կլասիցիզմի այդ ականավոր ներկայացուցիչը իր աշխարհահռչակ ստեղծագործության թեման վերցրել է Գիլյեն դե Կաստրոյի վերոհիշյալ գործից, հիմնական գծերով վերարտադրել սյուժետային գլխավոր գիծը, տալով, իհարկե, բոլոր.ովին նոր մեկնաբանություն։ Եվ ամեն անգամ, երբ խոսք է լինում ֆրանսիական «Սիդի» մասին, անպայման հիշում են իսպանական հեղինակին և նրա «Սիդի պատանեկությունը», այդ երկու գործերը համեմատում իրար հետ, նշում նմանություններ ու տարբերություններ և այն նորությունը, որ բերեց իր հետ Կոռնելը։

❋❋❋

Լոպե դե Վեգայի ամենատաղանդավոր ժամանակակիցը և աշակերտը Տիրսո դե Մոլինան էր։

Գաբրիել Տելյես Տիրսո դե Մոլինան ծնվել է 1571 թ. Մադրիդում։ Նրա ընտանիքի, մանկության ու պատանեկան տարիների մասին մեզ ոչինչ հայտնի չէ։ Շատ քիչ բան գիտենք նաև երիտասարդական տարիների մասին։ Հայտնի է, որ նա սովորել է Ալկալլու դե Էնարեսի համալսարանում, որը այն ժամանակվա լավագույն բարձրագույն հաստատությունն էր Իսպանիայում։ Այստեղ նա ստանում է հումանիստական կրթություն, ձեռք բերում ընդարձակ գիտելիքներ դասական կուլտուրայի ու գրականության բնագավառում, ուսումնասիրում է իտալական Վերածննդի գրողներին, հատկապես Բոկաչիոյին, որը հսկայական ազդեցություն է ունենում նրա հումանիստական հայացքների ձևավորման վրա։ Այն ժամանակվա կարգի համաձայն այստեղ նա ստանում է նաև աստվածաբանական կրթություն։

Այնուհետև հայտնի է, որ նա 1601 թվականին Մադրիդում հոգևոր

կոչում է ընդունում և դառնում «Գթասրտության ուխտի» վանական։ 1613 թվականին նա լինում է Ամերիկայի իսպանական գաղութներում (Սան Դեմենգո կղզում), այնտեղի վանականների համար աստվածաբանական թեմաներով դասախոսություններ է կարդում և գրաղվում իրենց ուխտի վանական կյանքի հարցերով։ Վերադառնալով հայրենիք, Տիրսոն 1620 թ. հաստատվում է Մադրիդում։

Ենթադրվում է, որ նա իր գրական գործունեությունը սկսել է 1607—1610 թթ.։ Հետագայում լույս տեսած իր գործերից մեկի առաջաբանում նա հաղորդում է, որ տասնչորս տարվա ընթացքում գրել է երեք հարյուր կոմեդիա։ Համենայն դեպս քսանական թվականներին նա շատ հայտնի դրամատուրգ էր և այդ երևում է այն փաստից, որ Լոպե դե Վեգան իր կոմեդիաներից մեկը նվիրել է նրան, շատ բարձր գնահատական տալով «իր գրչակցի» տաղանդին։

Մադրիդում տպրած տարիներին Տիրսո դե Մոլինայի դեմ սկսվում են հալածանքներ նրա գրական հակառակորդների կողմից։ Նա մի առիթով գանգատվում է, որ «նախանձի օձը փաթաթվում է ոտքերիս»։ Մինչ այժմ չպարզված պատճառներով 1625 թվականին այսպես կոչված ուղղիչ հանձնաժողովը զրաղվում է Տիրսո դե Մոլինայի հարցով։ 1908 թվականին իսպանացիների ջանքերով արխիվներից հայտնաբերվեց հանձնաժողովի որոշման տեքստը. հանձնաժողովը խնդրում է թագավորին Մադրիդից աքսորել Տիրսո դե Մոլինային, որը «իր կոմեդիաներով սկանդալներ է պատճառում», որոնք «գրված են աշխարհիկ ոգով և մարդկանց գայթակղեցնում ու վատ օրինակ են ծառայում»։ 1626 թվականի գարնանը Տիրսոն աքսորվում է Մադրիդից։ Սկզբում նա ապրում է Սալամանկայում, ապա տեղափոխվում Տրաչելյո գավառական հետամնաց քաղաքի վանքը։ Երեք-չորս տարի աքսորականի կյանք վարելով 1630 թ. նա տեղափոխվում է Տոլեդո։ Այդ շրջանի իր գործերից մեկում նա գանգատվում է, որ ինքը «տասը տարի հարկադրական լռության էր մատնված, որը խորացվում էր դավեր նյութելով և կարիքով»։ Ահա այդ հարկադրական լռության տարիներին էլ Տիրսո դե Մոլինայի անձնական կյանքում և ստեղծագործության մեջ խոշոր փոփոխություններ են կատարվում։ Ճիշտ է նկատել սովետական կենսագիրներից մեկը, որ եթե Տիրսո դե Մոլինայի մեջ «մինչև 1625 թվականը իշխում էր աշխարհիկ մարդը և գրողը, ապա 1626 թվականից վանականը առաջին պլանն է մղվում»։

Տիրսո դե Մոլինան մինչև 1637 թ. զբաղվում է մինչ այդ գրած իր գործերի հրատարակությամբ։ Հրապարակում է կրոնական-միստիկական բնույթի ստեղծագործություններ, որոնք վկայում են նրա տաղանդի ու ստեղծագործական կարողությունների անկման մասին։ Դրանից հետո մինչև մահը նա արդեն իբրև գրող մեռած էր և ապրում էր միայն իբրև

վանական ու զբաղվում իր ուխտի գործերով։ Նա մահացավ 1648 թ. Մորիի վանքում, որի վանահայրն էր։

Իսպանական գրականության պատմաբանների հաշիվներով Տիրսո դե Մոլինայի գրած դրամաների թիվը հասնում է չորս հարյուրի, որից մեզ են հասել ութսուն գործ։ Բոլոր ձեռագրերը կորած են։ Հաշվել են նաև, որ նա տարին գրել է միջին հաշվով քսանհինգ դրամա։ Եթե նկատի ունենանք, որ ամեն մի դրաման կազմում է երեք հազար հինգ հարյուր չափածո տող, ապա դուրս է գալիս՝ տարին երեսուն հազար։ Լոպե դե Վեգայից հետո ոչ ոք այսքան բեղմնավոր չի եղել։

Տիրսո դե Մոլինայի լավագույն ստեղծագործությունները գրված են մինչև 1625 թ.։ Այդ շրջանից մեզ հասած գործերը ցույց են տալիս, որ նա իսպանական և եվրոպական վերածննդի ամենատաղանդավոր դրամատուրգներից մեկն է։ 1625 թ. հետո, աքսորի տարիներին, նա բոլ երևույթին հարկադրաբար անցնում է կղերա-ֆեոդալական ռեակցիայի կողմը և իր կրոնա-միստիկական գործերի համար փառաբանվում այդ նույն ռեակցիայի կողմից։ Բայց չնայած այս հակասություններին, Տիրսո դե Մոլինան իր ժառանգականության լավագույն մասով սերտորեն կապված է Լոպե դե Վեգայի դպրոցի հետ և այդ նա բնավ էլ չէր թաքցնում։ Տարբեր առիթներով անդրադառնալով թատրոնի և դրամատուրգիայի հարցերին, նա ջերմորեն պաշտպանում էր Լոպե դե Վեգային նրա հակառակորդների հարձակումներից, պաշտպանում էր նրա ընդհանուր ուղղությունը և տեսական այն գլխավոր սկզբունքները, որ շարադրված էր «Նոր արվեստում»։

Տիրսո դե Մոլինան իր տեսական հայացքները դրամատուրգիայի մասին շարադրել է «Ամաչկոտը պալատում» կոմեդիայի վերջաբանում, որը Լոպե դե Վեգայի վերոհիշյալ աշխատությունից հետո մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում ռեալիզմի տեսության պատմության համար։

Այս վերջաբանի գլխավոր հարցը ոչ այնքան վերոհիշյալ կոմեդիայի պաշտպանությունն է հարձակումներից [1], որքան Լոպե դե Վեգայի կատարած ռեֆորմների պաշտպանությունը։

Տիրսո դե Մոլինան այստեղ նախ հանդես է գալիս ռեալիզմի ջերմ պաշտպանությամբ։ Նա արվեստը և գրականությունը համարում է բնության նմանություն, իրականության հայելին ու «կենդանի պատկերը»։

Առաջ քաշելով իրականության ճշմարիտ նկարագրության պահանջը, Տիրսո դե Մոլինան վիճում է նրանց հետ, ովքեր գրականությունը համարում էին իրականության կրավորական հայելին. «Կարծես թե Ապոլոնի ազատությունը կարելի է սահմանափակել պատմական փաստերով

1 Ռուսերեն թարգմանությունը տե՛ս Ս. Մոկուլսկու գրքատոմատիայում։

2751—36

և անթույլատրելի մի բան է պատմական վավերական տվյալների վրա կառուցել սեփական ստեղծագործական հնարանքի շենքը»: Նա դուրս է գալիս նաև երեք միությունների դեմ. «Իմ կարծիքով այն ժամանակը, որ այժմ ցույց է տրվում Իսպանիայում բեմադրվող կոմեդիաներում, ընդգծում է նրանց առավելությունը դասական կոմեդիայի համեմատությամբ: Եվ իսկապես, եթե նրանց հաստատած օրենքների համաձայն կոմեդիայում պետք է պատկերացնել այնպիսի գործողություն, որը կարող է բնականորեն իրագործվել քսանչորս ժամվա ընթացքում, ապա մի՞թե ավելի անհեթեթ չի թվա, որ այդպիսի կարճ ժամանակամիջոցին համեստ սիրահարը սիրահարվի առաքինի աղջկա, նվերներ տա, նրա մեջ սեր առաջացնի և մի օր էլ չանցած հասնի իր նպատակին՝ աղջկա սերը այնպես շահի, որ առավոտյան խնդրելով նրա ձեռքը, երեկոյան ամուսնանա: Նա արդյոք ժամանակ կունենա՞ խանդելու, հուսահատվելու, մխիթարական հույսերի և այն բոլոր զգացմունքը ապրելու համար, առանց որի սերը ոչինչ չարժե. կամ թե, ինչպես կարելի է սիրահարվածին համարել կայուն և հավատարիմ, եթե չանցնեն մի քանի օրեր, ամիսներ և նույնիսկ տարի, որի ընթացքում նրա հավատարմությունը պետք է անցնի փորձությունների միջով»:

Շարունակելով իր առարկությունը, Տիրսո դե Մոլինան կոմեդիան համեմատում է պատմվածքի հետ. «Փոքր ծավալով պատմվածքը կարդում ենք, ասենք, մեկ երկու ժամում և ահա այդ կարճ ժամանակամիջոցում հեղինակը մեզ պատկերում է այնպիսի դեպքեր, որոնք տեղի են ունենում երկար տարիների ընթացքում և տարբեր տեղերում: Ինչո՞ւ նույն բանը չի կարող անել դրամատուրգը, և ինչո՞ւ դատապարտելի է, եթե կոմեդիան պատմվածքի նման, պատկերների և գործող անձերի միջոցով հաղորդի իր բովանդակությունը, կենդանի ձևով պատկերացնի այն ամենը, ինչ պատահում է սիրահարների հետ... և քանի որ անհնար է, որպեսզի այդ բոլորը տեղի ունենան մեկ օրվա ընթացքում... թող գրողը ըստ անհրաժեշտության այնքան օր ընտրի, որքան անհրաժեշտ է այդ գործողության համար»:

Տիրսո դե Մոլինան հերքում է նաև կլասիցիզմի պաշտպանների այն դրույթը, որի համաձայն երեք միությունների օրենքի անհրաժեշտությունը պատճառաբանվում էր դասական դրամատուրգներին ընդօրինակելու անհրաժեշտությամբ: Նա նշում է, որ մենք, իհարկե, երախտապարտ ենք այդ դրամատուրգներին նրանով, որ նրանք առաջինը գրեցին կոմեդիա և ողբերգություններ և դրանով մեր գործը հեշտացրին: Բայց այդ նշանակո՞ւմ է արդյոք, թե մենք պետք է կանգ առնենք նրանց հայտնագործության աստիճանի վրա և չմտածենք այդ հայտնագործության կատարելագործության մասին: Նա գտնում է, որ պահպանելով դրամատիկական ժանրի էությունը, մենք կարող ենք «փոփոխել մասնավոր կողմե-

րը՝ բարելավելով այն նոր փորձի համաձայն։ Ինչո՞ւ, օրինակ, անհրաժեշտ եղավ կատարելագործել տավիղը, նոր լարեր ավելացնել, ավելորդ քաներից ազատվել և հների համեմատությամբ հասցնել այն կատարելության, որ մենք այժմ տեսնում ենք։ Ինչո՞ւ չի կարելի նույն ձևով վարվել դրամայի հետ։ «Բնության տարբերությունը արվեստից հենց այն է, որ առաջինի մեջ ամեն ինչ անփոփոխ է, այսպես. տանձի ծառը միշտ տանձ կտա, իսկ կաղնին՝ կոպիտ պտուղներ։ Եվ այնուամենայնիվ, չնայած դրան, հողը և կլիմայական տարբեր պայմանները նպաստում են նրանց փոփոխությանը և նույնիսկ նոր տեսակներ են ստեղծվում... Սրան պետք է ավելացնել և այն, որ պարտիզպանը նրանց մեջ կարողէ փոփոխություններ առաջացնել արհեստական պատվաստի միջոցով։ Երկու տարբեր տեսակներից նա ստանում է երրորդը... Մարդկանց ձեռքի ստեղծագործությունների մեջ, նույնպես ամեն օր տեղի են ունենում փոփոխություններ, որոնք վերաբերվում են նրանց գործադրման կերպին, ձևին և մասնավոր կողմերին, չնայած գլխավորը՝ էությունը մնում է անփոփոխ... Հետևաբար, եթե մարդկանց ձեռքի ստեղծագործությունների մեջ, որոնց էությունը կախված է մարդկանց վերաբերմունքի փոփոխությունից դեպի նա, սովորությը կարող է փոփոխություններ կատարել, իսկ բնության ստեղծագործությունների մեջ պատվաստման օգնությամբ կարող են նոր տեսակներ ստեղծվել, ապա ինչու կոմեդիայի մեջ, որը այդ երկուսի նմանողությունն է, չեն կարող նախորդների օրենքները փոխվել, արհեստականորեն պատվաստելով ողբերգականը՝ կոմիկականին, ստեղծելով այդ երկու բանաստեղծական տեսակների մի հաճելի միություն, օգտագործելով և՛ այն, և՛ մյուսը, հանդես բերելով մերթ ծանրակշիռ անձանց, ինչպես առաջինում, մերթ ծիծաղելի ու զվարճալի, ինչպես երկրորդում»։

Հոդվածի վերջում Տիրսո դե Մոլինան շատ բարձր է գնահատում Լոպե դե Վեգային, նրան անվանելով «Իսպանիայի փառքը», «Կաստելիայի Ցիցերոնը», «մեր ժողովրդի փյունիկը»։ «Նա կոմեդիան հասցրեց այն կատարելագործությանն ու նրբագեղությանը, որ այժմ նրան հատուկ են և այդ բավական է, որպեսզի նա ինքը իր համար դպրոց դառնա և որ մենք բոլորս, որ նրա աշակերտը լինելու մեծ պատվին ենք արժանացել, մեզ երջանիկ զգայինք այն բանի համար, որ մենք այդպիսի ուսուցիչ ունենք և ամեն կերպ պաշտպանենք նրա ուսմունքը այն բոլոր մարդկանցից, որոնք հանդես են գալիս կանխակալ կարծիքներով»։ Նա պահանջում է մեծ հարգանք ցույց տալ դեպի Վեգան՝ որպես «նոր կոմեդիայի հիմնադիր»։

Տիրսո դե Մոլինան զանազան առիթներով ընդգծել է նաև թատրոնի և դրամատուրգիայի դաստիարակչական հսկայական նշանակությունը։ Նա գտնում էր, որ կոմեդիայի գլխավոր խնդիրն է «հաճույք պատճա-

ձելով՝ սովորեցնել և սովորեցնել, ճշմարիտին հաճելի կերակուր տալ»։

Տիրսո դե Մոլինայի լավագույն ստեղծագործությունները գրված են այն սկզբունքների համաձայն, որոնց մասին խոսվեց վերևում։ Դրանք ամենից առաջ այն ժամանակվա Իսպանիայի հասարակական-քաղաքական կյանքի հայելին են, որի մեջ արտացոլվել են դարաշրջանի բնորոշ ու էական կողմերը։ Հանդես են բերված բոլոր դասերը, պալատական հասարակությունից ու թագավորներից սկսած մինչև գեղջուկն ու գեղկուհին, մինչև մեծ ճանապարհների ավազակներն ու թափառաշրջիկները։ Լոպե դե Վեգայի նման Տիրսո դե Մոլինան նույնպես մեծ սիրով է ներկայացնում հասարակության ցածր խավերի ներկայացուցիչներին, շատ հաճախ չթաքցնելով իր սերն ու հարգանքը նրանց նկատմամբ։ Մյուս կողմից, լոպե դե Վեգայի դպրոցի ոչ մի դրամատուրգի մոտ այնքան ուժեղ չի հնչում դժգոհությունը այն ժամանակվա իրականությունից, որքան Տիրսո դե Մոլինայի մոտ։ Նույնիսկ իսպանական թատրոնի նախասովետական պատմաբանները ստիպված են եղել ընդգծելու, որ Տիրսո դե Մոլինայի աքսորի պատճառը այն սուր և կծու ակնարկներն են, որ կարելի է գտնել նրա շատ դրամաների մեջ իսպանական այն ժամանակվա հասարակական-քաղաքական սիստեմի, թագավորական իշխանության, բարձրաստիճան պետական պաշտոնյաների նկատմամբ։ Այդ ակնարկները վկայում են դրամատուրգիայի բուռն դժգոհության մասին՝ քայքայվող ու այլասերվող իսպանական բռնապետական կարգերից։ Նա դժգոհ էր նաև նոր ձևավորվող բուրժուական հասարակությունից, հատկապես ոսկու իշխանությունից, որին ամեն ինչ ենթարկվում է։

Տիրսո դե Մոլինայի ընդհանուր տրամադրության համար խիստ բնորոշ է. «Աստված քեզ օգնության հասնի, որդյակ» կոմեդիայի գործող անձերից մեկի շատ նշանավոր խոսքերը։ Հերոսը սովորում է բայերի խոնարհումը և ներկա ժամանակին տալիս է այսպիսի սահմանում. «Ներկա ժամանակը լի է խարդախությամբ, եթե մեզ չօգնի երկինքը։ Այժմ շարժընթացի մեջ է պղնձյա դրամը, իշխում են վեներան և բաքոսը, շողոքորթությունը տներ է կառուցում, ճշմարտությունը կարթով ձուկ է որսում, անմեղությունը վնաս է հասցնում, իսկ պատվասիրությունը վանք քաշված միանձնուհի է դարձել, գիտելիքները փառասիրական են դարձել, տաղանդը՝ տգիտություն, կեղծիքը՝ սրաթափանցություն, ավազակ դառնալ, նշանակում է վեհություն հանդես բերել։ Գեղեցիկը դարձել է ցրիչ, կաշառակերությունը գավազանի վաճառքով է զբաղված, ահա այն ամենը, ինչ կարելի է ասել ներկա ժամանակի մասին»։

Նման հայացք ունենալով իր ժամանակվա իրականության մասին Տիրսո դե Մոլինան ցույց է տալիս, որ մարդկանց գործունեության գլխավոր շարժառիթը դարձել են ոսկին, նյութական նկատառումները։ Եվ

այդ շարժիչ ուժը գործում է ամենուրեք, թե՛ հասարակական պետական և՛ թե անձնական ընտանեկան կյանքում։ Չկա ոչ մի սրբություն՝ մեկը բոլորի դեմ, բոլորը՝ մեկի։ Նույնիսկ հարազատների մեջ էլ խզվում են բոլոր կապերը և շատ հաճախ նրանք հանդես են գալիս իբրև ոխերիմ հակառակորդներ ու մրցակիցներ։ «Մի ժամից հետո հանդիպելով ընկերոջը, ընկերը նրան չի ճանաչում... այժմ այդպես է կառուցված աշխարհը»,— ասում է «Հավատի համար դատապարտվածը» կոմեդիայի հերոսներից մեկը։

Տիրսո դե Մոլինայի կոմեդիաների զգալի մասը նվիրված է սիրո և ընտանիքի հարցերին։ Սրանք բոլորն էլ ինտրիգանների կոմեդիաներ են, կապված հերոսների և հերոմուհիների անուններն ու հագուստները փոխելու հետ, բոլորն էլ ունեն երջանիկ վախճան՝ հերոսուհին հասնում է իր նպատակին։

Այս կարգի լավագույն գործերից մեկը «Դոն Խիլ Կանաչ վարտիք» (1635) կոմեդիան է։

Դոնյա Խուանան սիրում է դոն Մարտինին։ Կարծես թե սերը փոխադարձ է. նրանք ամուսնանալուց առաջ վայելում են իրենց սերը, սակայն Մարտինը իմանում է, որ չնայած Խուանան ազնվական ծագում ունի, բայց ծնողները աղքատացել են և օժիտի մասին ոչ մի խոսք չի կարող լինել։ Մարտինը դրժելով իր տված խոստումը, հոր պահանջով պետք է ամուսնանա Ինեսի հետ, որի օժիտը տարեկան յոթանասուն հազար դուկատ է։ Ինեսին սիրում է դոն Խուան անունով մի երիտասարդ, որի հետ նա պետք է ամուսնանա հոր համաձայնությամբ։ Բայց այժմ Ինեսի հայրը այդ ամուսնությանը համաձայն չէ. նա ցանկանում է աղջկանը ամուսնացնել Մարտինի հետ, որ դոն Խիլ անունով եկել է Մադրիդ՝ այդ նպատակով. «Դատիր ինքդ,— ասում է Ինեսի հայրը, դոն Պեդրոյի եկամուտը տարին տասը հազար դուկատ է... բացի այդ, ժառանգություն է սպասվում...»։

Խուանան տղամարդի հագուստ հագնելով շտապում է Մադրիդ՝ Մարտինի և Ինեսի ամուսնությունը խափանելու համար։ Նա նույնպես իր համար դոն Խիլ անունն է ընտրել, բայց այդ, հագել է կանաչ վարտիք, այդ պատճառով էլ հայտնի է դառնում դոն Խիլ Կանաչ վարտիք անունով։ Մեծ հնարամտությամբ ու վարպետությամբ նրան հաջողվում է խափանել այդ ամուսնությունը։ Ըստ որում գլխավոր մեթոդը այս է. Ինեսը սիրահարվում է նրան, կարծելով թե նա երիտասարդ է և այնպես է սիրահարվում, որ Մարտինին պարզապես քշում է տնից և չի էլ ցանկանում նրա հետ խոսել։ Խուանան նրան, իհարկե, սեր է բացատրում և ամուսնանալու առաջարկություն անում։ Բազմաթիվ ինտրիգաներ լարելով Մարտինի դեմ, Խուանան մերթ հանդես է գալիս տղամարդու շորերով, իբրև դոն Խիլ, մե՛րթ կանացի հագուստներով՝ էլվիրա անունով և մեր-

Ջանում Ինեսի հետ ու դառնում նրա ընկերուհին։ Իսկ իրրև Խուանա իր աղախնի միջոցով լուր է հաղորդում Մարտինին, որ ինքը հղի է և այդ խայտառակությունը ծածկելու նպատակով քաշվել է վանք։ Խուանային վերջ ի վերջո հաջողվում է հասնել իր նպատակին՝ ամուսնանալ Մարտինի հետ։

Կոմեդիայում Տիրսո դե Մոլինան իրար է հակադրում երկու կարգի հերոսներ՝ Խուանան և Ինեսը, որոնց համար ամուսնության հարցը կարող են լուծել միայն սերը և Ինեսի ու Մարտինի հայրերը, որոնց համար ամուսնությունը մի առևտրական գործարք է։ Պայքարը ավարտվում է Խուանայի հաղթանակով։ Ինեսը հիասթափված իր անհաջող սիրուց, որովհետև վերջում պարզվում է, որ նրա սիրած դոն Խիլը նույն Խուանան է, ստիպված ամուսնանում է դոն Խուանի հետ։ Ինչ վերաբերվում է Մարտինին, ապա նա ինքն է խոստովանում, որ դարձել է հոր ժլատության և ագահության զոհը։ Նա առհասարակ իր բնավորությամբ ազնիվ երիտասարդ է և Խուանային միանգամայն արժանի, բայց այնքան ուժ ու կամք չունի, որպեսզի հակադրվի հորը և ամուսնանա Խուանայի հետ։

Կոմեդիան ամբողջությամբ վերցրած ուղղված է դրամի իշխանության դեմ։

Գաղափարական բովանդակությամբ այս գործի հետ է կապվում նաև «Բարեպաշտ Մարտան» կոմեդիան, որը սակայն ունի մի այլ հետաքրքիր առանձնահատկություն։

Մարտայի և Լյուսիայի եղբայրը մի մենամարտում սպանվել է դոն Ֆիլիպի ձեռքով, որին այդ երկու քույրերը սիրահարվել են։ Այժմ էլ նրանք շարունակում են սիրել նրան։ Մարտան, որ ավելի խորամանկ է, կարողանում է իմանալ քրոջ գաղտնիքը, իսկ ինքը նրանից մեծ խնամքով թաքցնում է իր սերը։ Երկուսի մտահոգության առարկան այժմ Ֆիլիպի ճակատագիրն է, որը նրանց եղբորը սպանելուց հետո անհետացել է։ Սկզբից նկատենք, որ Ֆիլիպին հայտնի է Լյուսիայի սերը, բայց նա իր հերթին այդ դժբախտ դեպքը պատահելուց առաջ սիրահարվել է Մարտային։

Այժմ այսպիսի վիճակ է ստեղծվել, Ամերիկայից նոր վերադարձած կապիտան Ուրբինոն, չնայած զառամյալ ծերունի է, բայց ոսկու ուժով ցանկանում է ամուսնանալ այդ քույրերից որևէ մեկի հետ։ Ամերիկայում նա հսկայական հարստություն է կուտակել և պատրաստ է քույրերի «ոտքի տակ դնել հարյուր հազար լիակշիռ ոսկի», այլ խոսքով այդպիսի մի գումարով ցանկանում է գնել նրանցից որևէ մեկին։ Ծերունու հետ է նաև նրա երիտասարդ ազգականներից մեկը, սպա Ալֆերեսը, որը տեսնելով քույրերին, բացականչում է. «Ես հիացմունքով եմ նայում նրանց, օ՜, դրամ, դու ամեն ինչի հիմք։ Նրանց ավելի հետաքրքիր է իմ քեռին, նրանք ավելի գնահատում են նրան, և իմ երիտասարդությունը չեն նկա-

տում... հարստությունը նույնպես կախարդություն է։ Ոսկու իշխանությունը ամենից ուժեղն է»։

Սերունին ընտրում է Մարտային։ Այդ առթիվ կոմեդիայի գործող անձերից մեկը ասում է. «Երևակայում ես, թե ինչ է սպասում գեղեցկուհուն. դնովի մազեր ու բեղեր, դնովի ծնոտներ, հոդացավ, կատար, հազ, մեջքացավ... Սերունին, ինչպես այստեղի ամեն մի շենք՝ ահա-ահա ծերությունից կփլվի»։ «Հարստությունը,—ասում է մյուսը,—նրա երակների մեջ նոր ուժ կլցնի, հարյուր հազար դուկատը նրան այնպես կերիտասարդացնի, որ մոռանալով տարիքը, հիվանդությունը...» Նա կտիրանա Մարտային։

Ամենից շատ ուրախացած է Մարտայի հայրը. ոսկու փայլը այնքան է շլացրել նրա աչքերը, որ չնայած որդին նոր է սպանված և նա սուգ է պահում, բայց որոշում է անմիջապես գործը «գլուխ բերել»։ Մարտան հորից լսելով ծերունու մտադրությունը, որոշում է դիմել այսպիսի խորամանկության. «Ես հենց այժմ,— ասում է նա,— կամուսնանայի, բարձր գնահատելով նրա կապիտալը։ Բացի այդ, հայտնի է... որ միայն սիրով չես կարող ապրել, եթե սերը փող չունի։ Ես ճակատագրի հետ չէի վիճի և հարյուր անգամ կամուսնանայի, եթե մեկը քիչ է։ Բայց ես վեց տարի առաջ աստծուն ուխտ եմ արել կույս մնալ... և իմ ուխտը կկատարեմ, որպեսզի կուսական հոգի մեջ իմ կուսական մաքրությամբ պահվեմ»։

Մարտան հետագայում շատ մեծ տաղանդով խաղում է բարեպաշտի իր այդ դերը, բառացիորեն խաբելով բոլորին։ Սերունի փեսացուն գալիս է այն եզրակացության, որ նա սուրբ է, այդպես են մտածում նաև բոլորը։ Եվ ահա նա գործը այնպես է կազմակերպում, որ լատիներեն լեզվի դասատուի անվան տակ հագուստները փոխած Ֆիլիպին իրենց տանը ապաստան է տալիս, պատճառաբանելով, որ լավ աղոթելու համար անհրաժեշտ է լատիներեն սովորել։ Քույրը՝ Լյուսիան, իհարկե, գլխի է ընկնում, հասկանում է նաև, որ Մարտան սիրում է նրան։ Սկսվում է պայքար երկու քույրերի միջև՝ Ֆիլիպի համար։ Վերջինս նույնպես մեծ վարպետությամբ խաղում է իր դերը, և միացյալ ուժերով հաղթանակ են տանում։ Մարտան ամուսնանում է Ֆիլիպի հետ, իսկ քույրը՝ ծերուկի երիտասարդ ազգականի։

Տիրսո դե Մոլինայի լավագույն ստեղծագործություններից մեկը, որը մեծապես նպաստեց նրա համաեվրոպական հռչակին, «Սևիլյան ճանապարհը, կամ Քարե Հյուրը» (1610) կոմեդիան է։

Եվրոպական գրականության պատմության մեջ այս ստեղծագործությունը դոն Ժուանի միջնադարյան առասպելի առաջին գրական վերամշակությունն է։

Տիրսո դե Մոլինան իր գործը գրելիս օգտագործել և իրար է միա-

հյուսել երկու կարգի առասպել. առաջինը վերաբերվում է անմիջապես իրեն, գլխավոր հերոսին։ Այդ կերպարը բավականաչափ հայտնի էր միջնադարյան ժողովրդական զրույցներից։ Կնամոլ ազնվական, որ ամեն քայլափոխում գայթակղեցնում է գեղեցիկ կանանց, վարում ցոփ ու անառակ կյանք — ահա այսպես է պատկերվել այդ կերպարը ժողովրդական ստեղծագործությունների մեջ, ըստ որում նրան տրվել է խիստ բացասական մեկնաբանություն։

Մյուս առասպելը, որ գոյություն է ունեցել այդ կերպարից անկախ, կապված է գանգի և ապա արձանի պատմության հետ։ Միջնադարյան ժողովրդական առասպելներում պատմվել է մի այսպիսի դեպք. կատակի համար, երիտասարդներից մեկը ոտքով խփում է մի գանգի և նրան ընթրիքի հրավիրում։ Գանգը ներկայանում է պայմանավորված ժամին և իր հերթին նրան ընթրիքի հրավիրում։ Ժողովրդական գործերի մեջ կան նաև հիշատակություններ մեռած, կամ իր ձեռքով սպանած մարդու արձանին ընթրիքի հրավիրելու մասին։ Մասնագետները այդպիսի հիշատակություններ գտել են նույնիսկ Արիստոտելի և Պլուտարքոսի գործերում։

Տիրսո դե Մոլինայի անմիջական աղբյուրը անպայման իսպանական ժողովրդական առասպելներն են եղել, որոնց հետքերը մինչև այսօր էլ չեն հայտնագործված։

Տիրսո դե Մոլինայի կատարած դերը այդ կերպարի մշակման պատմության մեջ համարվում է այն, որ նա առաջինը, մի միասնական ամբողջության մեջ միացնելով վերոհիշյալ երկու առասպելները, կերտում է դոն Խուանի տիպը, որը հետագայում դոն Ժուան անունով այնքան մեծ դեր խաղաց համաշխարհային գրականության պատմության մեջ։

Կոմեդիայի գործողությունը տեղի է ունենում Նեապոլում և Սևիլիայում, Կաստիլիայի թագավոր Ալֆոնս XI-ի օրոք, այլ խոսքով XVI դարում։ Սակայն այս պայմանական մի բան է. գործի ամբողջ ընթացքից երևում է, որ խոսքը վերաբերում է Տիրսո դե Մոլինայի ժամանակակից Իսպանիային։

Կոմեդիայի գաղափարական բովանդակությունը ճիշտ հասկանալու համար պետք է նկատի ունենալ հետևյալ կարևոր հանգամանքը։ Տիրսո դե Մոլինայի մոտ դոն Խուանը Ալֆոնս XI-ի և ֆավորիտ Դիեգո Տենորյոյի որդին է, բայի այդ, թագավորի ընտրյալն ու սիրելին, նրա ղեկավարի անդամը։ Հատկանշական է նաև այն, որ դոն Խուանի հորեղբայրը՝ Պեդրո Տենորյոն Նեապոլի թագավորի ֆավորիտն է։ Ինչպես կտեսնենք, հենց այդ հանգամանքով էլ բացատրվում է այն, որ դոն Խուանը երկար ժամանակ անպատիժ է մնում։

Առաջին գործողության առաջին տեսարանը սկսվում է դոն Խուանի արկածներով՝ Նեապոլի արքունիքում։ Նրա առաջին զոհը դքսուհի Իսա-

բելյան է։ Վերջինս կապված է դուքս Օկտավիոյի հետ և նրանք պետք է ամուսնանան։ Գիշերը դոն Խուանը Օկտավիոյի անվան տակ թափանցում է Իսաբելլայի ննջարանը, տիրանում նրան։ Միայն դոն Խուանի հրաժեշտ տալու ժամանակ դքսուհին իմանում է, որ նա ընդունել է ոչ թե Օկտավիոյին, այլ մի ինչ որ անհայտ մարդու։ Շփոթությունից և զայրույթից նա աղմուկ է բարձրացնում և ամբողջ արքունիքը ոտքի հանում։

Դոն Խուանին կարող էին ձերբակալել և գլխատել, ինչպես կարգադրում է թագավորը, եթե չլիներ նրա քեռին՝ դոն Պեդրոն։ Ճանաչելով նրան, դոն Պեդրոն կազմակերպում է նրա փախուստը և ապա թագավորին զեկուցում, որ իր՝ Իսաբելլայի խոստովանությամբ նրա մոտ է եղել դուքս Օկտավիոն և «խայտառակ խորամանկությամբ ու ստոր խաբեությամբ տիրացել նրան»։ Թագավորը կարգադրում է մեկուսացնել դքսուհուն և ձերբակալել Օկտավիոյին։ Նպատակն այս է. Իսաբելլայի պատիվը փրկելու համար դուքսը պետք է ամուսնանա նրա հետ։

Դոն Խուանի չարագործության հետքերը կորցնելով արքունիքում, դոն Պեդրոն շտապում է Օկտավիոյի մոտ։ Հայտնելով, որ ինքը թագավորի կարգադրությամբ պետք է ձերբակալի նրան, միաժամանակ բացատրում է պատճառը։ Ինքը Իսաբելլան հայտնել է, որ դուքս Օկտավիոն «ամուսնու իրավունքով տիրացել է իրեն...»։

Դուքսը իհարկե ապշում է, չի հավատում, որ Իսաբելլան կարող էր «այնպիսի բարձրությունից այդքան ցած գլորվել», ուրիշի հետ անկողինը բաժանել և այդ բոլորը կապել իր անվան հետ։ Բայց, վերջ ի վերջո, գալիս է այն եզրակացության, որ «պատվի օրենքները դաժան են... պաշտպանելով նրան ես կարող էի այդ բոլորը ինձ վրա վերցնել... Իսաբելլայի հետ ո՞վ է եղել... ես բոլորովին խելքս կորցրել եմ...»։

Դոն Պեդրոն օգտագործելով դուքսի այդ մեծահոգությունը, նրան խորհուրդ է տալիս փախչել. դա Իսաբելլայի պատիվը փրկելու լավագույն միջոցը կլինի, որովհետև նման քայլով նա ամեն ինչ կվերցնի իր վրա։

Ահա այսպիսի խորամանկությամբ ու խարդախությամբ դոն Պեդրոն փրկում է դոն Խուանին, օգտվելով այն բարձր դիրքից, որ նա գրավում է Նեապոլի արքունիքում։ Պարզ է, որ Տիրսո դե Մոլինայի հարվածը այստեղ ուղղված է ֆավորիտների դեմ, որոնք այնքան մեծ դեր էին խաղում իսպանական պալատում։

Դոն Խուանի երկրորդ զոհը ձկնորսուհի Տիսբեան է։ Փախչելով Նեապոլից, դոն Խուանը հասնում է մի այնպիսի տեղ, որտեղ նրա նավը խփվելով ժայռին՝ խորասուզվում է։ Նրան մի կերպ ափ է հանում նրա ծառան՝ Կատալինոն։ Այստեղ նրանց օգնության է հասնում ձկնորսուհի Տիսբեան, որը իր խրճիթում ապաստան տալով խնամում և հյուրընկալում է դոն Խուանին։

Տիսբեան կոմեդիայում գծված ամենակենդանի կերպարներից մեկն է. ձկնորսների ծովափնյա փոքրիկ ավանում բոլորը հարգում և սիրում են այդ գեղեցկուհուն: Նա ունի երկրպագուներ, որոնք իր նման խիզախ ձկնորսներ են, բայց Տիսբեան մերժում է բոլորի սերը, որովհետև ինքը ոչ մեկին չի սիրում: Եվ ահա ուշքի եկած դոն Խուանի հայացքը հենց ընկնում է Տիսբեայի վրա, անմիջապես նրան սեր է բացատրում: Տիսբեան չի հավատում: Դոն Խուանը ամուսնանալու խոստում է տալիս. «Մենք անհավասար ենք» պատասխանում է աղջիկը: «Բայց այս գործում,—ասում է դոն Խուանը,—սիրո թագավորի դեկրետով հավասար իրավունքներ ունեն կտավը և մետաքսը»: «Բայց խաբելը քո իշխանության ներքո է գտնվում»,— ասում է Տիսբեան: Դոն Խուանը երդվում է, որ իր նպատակը միայն և միայն նրա ամուսինը լինելն է. «Բայց հավատացեք, որ աստված կա երկնքում և կա պատիժ՝ մահից հետո»: Դոն Խուանը նորից երդվում է. «Եթե խաբես՝ աստված պատժի»: Դոն Խուանը դարձյալ հավատացնում է, որ կամուսնանա նրա հետ: Եվ գիշերը տիրանալով նրան, առավոտյան շուտ փախչում է ավանից:

Կոմեդիայի լավագույն տեսարաններից մեկը Տիսբեայի վշտի նկարագրությունն է:

«Հրդեհ, հրդեհ, ես բոցավառվում եմ, բարեկամներ, խփեցեք զանգերը, կրակը չի կարելի արցունքներով հանդցնել: Իմ խեղճ մարմին, կարծես թե Տրոյան է հրդեհվել, այն ժամանակից, երբ ընկավ Տրոյան, էրոսը սկսել է այցելել նաև խրճիթները: Ջո՜ւր, ջո՜ւր, իմ բարեկամներ, ջո՜ւր տվեք ինձ, բո՜ցը, բո՜ցը... Իմ մեջ ամեն ինչ բոցավառվում է... կեղծ հյուրը պատվազրկեց և անմիջապես թողեց... ջո՜ւր... ջո՜ւր, իմ մեջ ամեն ինչ բոցավառվում է... Ես, որ տղամարդկանց վրա ծիծաղում էի, դաժանորեն խաբվեցի... Կաբալլերոն անամոթաբար խաբեց ինձ երդվելով, թե կամուսնանա և անարգեց իմ պատիվն ու օջախը... ջո՜ւր, ջո՜ւր, սե՜ր և խղճահա՜րություն, իմ մեջ ամեն ինչ բոցավառվում է»:

Մենք Տիսբեային հետո հանդիպում ենք ծովի ափին նստած, լուռ արտասվելիս, կամ ոծվին ու տարերքը անիծելիս: Նրան տեսնում ենք նաև թագավորի մոտ գանգատվելիս. «Եթե Ձերդ գերազանցությանը հաճելի չէ պատժել դոն Խուանին, ասում է նա, ապա քանի ես կենդանի եմ, աստծուն և մարդկանց անընդհատ կգանգատվեմ: Ծովը նրան ափ է նետել, ես նրան կյանք ու ապաստան տվեցի, իսկ նա ամուսնանալու խոստում տալով, դրա դիմաց վճարեց ինձ պատվազրկելով»:

Հաջորդ զոհը դոննա Աննան է, կալատրավա ուխտի կոմանդոր դոն Գոնսալոյի դուստրը: Կաստիլիայի թագավոր Ալֆոնսը խիստ գոհ մնալով դոն Գոնսալոյի դիվանագիտական գործունեությունից Լիսաբոնում, իբրև հատուկ շնորհ, իր վրա է վերցնում նրա դստեր համար ամուսին ճարելու պարտականությունը: Թագավորը ամենից արժան համարում է

դոն Խուանին, իսկ կոմանդորը խիստ գոհ է և շտապում է այդ ուրախ լուրը հաղորդել Աննային։ Բայց հենց այդ ժամանակ դոն Դիեգոն լուր է ստանում Նեապոլի արքունիքում իր որդու թույլ տված արարքների մասին։ Մտածելով, որ վաղ թե ուշ թագավորին լուր կհասնի, որոշում է այդ մասին անձամբ հաղորդել նրան։ Արքան զայրանում է, բայց գործին սուր ընթացք չտալու համար, առայժմ նա որոշում է դոն Խուանին հեռացնել Սեվիլիայից։

Հետագայում թագավորը բոլոր միջոցներին դիմում է դոն Խուանի հանցանքները ծածկելու և մեղմելու համար։ Նա որոշում է նրան ամուսնացնել Իսաբելլայի հետ և խոստանում Լերրիխից նրան վերադարձնել դուքսի տիտղոսով։ Ապա ընդունելով Օկտավիոյին և սիրաշահելով նրան, առաջարկում է ամուսնանալ Աննայի հետ։ Օկտավիոն շատ ուրախ է։ Կարծես ամեն ինչ հարթվում է, բայց հենց այդ ժամանակ ստացվում է կոմանդորի սպանության լուրը։

Խնդիրն այն է, որ Աննան սիրում է դոն Խուանի մտերիմ ընկերոջը՝ մարքիզ դե Լա Մոտային։ Վերադառնալով Սեվիլիա և իմանալով իր ընկերոջ բոլոր գաղտնիքները, դոն Խուանը այս անգամ դե Լա Մոտայի անվան տակ գիշերը, նրա փոխարեն, ներկայանում է Աննային նրան տիրանալու նպատակով։ Թթե հավատալու լինենք դոն Խուանի հայտարարությանը մեռնելու ժամանակ, դոննա Աննան «մաքուր է մնում», այլ խոսքով այս անգամ նա իր նպատակին չի հասնում։ Աղջկա բարձրացրած աղմուկից կոմանդորը միջամտում է, մենամարտում և սպանվում դոն Խուանի ձեռքով։ Բայց նրա փոխարեն դոն Դիեգոն ձերբակալում է մարքիզ դե Լա Մոտային, իհարկե, ամբողջ մեղքը բարդելով նրա վրա։ Թագավորը կարգադրում է դատել նրան ու կախել, իսկ սպանված կոմանդորի հիշատակը հարգելու համար արձան կանգնեցնել նրա դամբանին։

Դոն Խուանի վերջին զոհը գեղչկուհի Ամինտան է։ Կոմանդորին սպանելուց հետո դոն Խուանը, ենթարկվելով թագավորի հրամանին, հեռանում է Սևիլիայից և ճանապարհին ներկա լինում մի գյուղական հարսանիքի։ Գեղչկուհի Ամինտան ամուսնանում է իր համագյուղացի Պատրիսյոյի հետ։ Գյուղական գեղեցկուհին անմիջապես գրավում է դոն Խուանի ուշադրությունը և նա որոշում է ինչ գնով էլ լինի տիրանալ նրան։ Նա խաբում է Պատրիսյոյին, նրան հավատացնելով, թե ինքը վաղուց կապված է Ամինտայի հետ և տիրացել է նրան, այնպես որ խորհուրդ չի տա նրա հետ ամուսնանալ։ Այնուհետև, բանակցելով Ամինտայի հոր հետ, նրան հավատացնում է, որ ինքը այստեղ է եկել Ամինտայի հետ ամուսնանալու նպատակով։ Վերջապես նա խաբում է նաև Ամինտային։ Վերջինս ննջարանում սպասում է Պատրիսյոյին, բայց նրա փոխարեն ներկայանում է դոն Խուանը։ Նա հավատացնում է գեղչկուհուն,

որ ինքը նրա ամուսինն է, որ այդ հարցը վաղուց լուծված է հոր հետ։ Ամինտան չի հավատում. «Ես կասեմ քեզ ամբողջ ճշմարտությունը,— ասում է նրան դոն Խուանը,— քանի որ կանայք ճշմարտության մեծ բարեկամներ են։ Ես հայտնի կաբալյերո եմ, մեր տոհմը շատ հին է... Իմ նախնիները Սևիլիան հնազանդեցնողներն են, իմ հայրը թագավորից հետո առաջինն է ամբողջ երկրում և դատարանում շրթունքի մի շարժումով մարդկանց մահ կամ կյանք է պարգևում... Ես քեզ տեսնելով բռնկվեցի սիրո հրդեհով և ցանկանում եմ ամուսնանալ։ Եվ չնայած մեր ամուսնությանը թագավորը հավանություն չի տա, իսկ հայրս կզայրանա, այնուամենայնիվ, ես քո ամուսինը կլինեմ»։ Այս բոլորը Ամինտան «հռետորական կեղծիք» է համարում։ Պահանջում է երդվել։ Դոն Խուանը երդվում է։ «Աստծուն երդվիր,— պնդում է Ամինտան,— խոստումնազանցը չի խուսափի աստծո դատաստանից»։ «Եթե ես իմ խոսքը դրժեմ, թող ինձ երկինքը պատժի...» — ասում է դոն Խուանը։ Այս բոլորից հետո Ամինտան զինաթափվում է և նրան ընդունում իր գիրկը իբրև ամուսին։

Այժմ նորից վերադառնանք այն հարցին, թե ինչու դոն Խուանին հաջողվում է անպատիժ կերպով գործել այդքան չարագործություններ։ Այդ հարցի պատասխանը մասամբ ինքն է տալիս։ Երբ նրա ծառան հայտնում է, որ Ամինտային խաբելու պատմությունը գործը բարդացնում է, դոն Խուանը ասում է. «Իմ հայրը արդարադատության վերակացուն է, թագավորի ընտրյալը, ինչո՞ւ ես վախենամ»։ Եվ նա իրավացի է։ Դոն Խուանը անպատիժ կերպով գործում է ամենից առաջ այդ պատճառով։ Նրան պաշտպանում ու հովանավորում է հայրը. քիչ դեր չի խաղում նաև հորեղբայրը։ Դոն Խուանին իր հովանավորության տակ է առնում նաև Կաստիլիայի թագավորը։

Եվ իսկապես, եթե արքան էլ է պաշտպանում նրան, ապա հասկանալի է, որ նա նույն ձևով կշարունակեր իր արկածները։

Այս բոլորից հետո դժվար չէ հասկանալ, որ Տիրսո դե Մոլինայի «Քարե հյուրը» իր սուր ծայրով ուղղված է ազնվականության, պալատական հասարակության, ֆավորիտիզմի դեմ։ Խիստ դժգոհություն կա նաև թագավորական իշխանությունից։

Ինչ վերաբերում է իրեն, դոն Խուանին, ապա նա այլասերված ազնվականի տիպիկ մարմնացումն է։ Նա կանանց գայթակղեցնում է ոչ թե իր արտաքին գեղեցկությամբ, հաճելի սիրաբանությունների և նման «կիրթ» մեթոդներով, ինչպես, ասենք, Մոլիերի դոն Ժուանը, այլ խաբեությամբ ու բռնությամբ։ Նա կոպիտ է, գռեհիկ, անխիղճ, մի իսկական գիշատիչ, որ առանց խղճի խայթ զգալու հոշոտում է իր բոլոր զոհերին։ Նա մի «կատարյալ ժանտախտ է բոլոր գեղեցիկ կանանց համար», ինչպես նրա մասին արտահայտվում է նրա ծառան՝ Կատալինոն։

Նրա մեջ ոչ մի հաճելի ու գրավիչ բան չկա։ Գլխավոր զենքը՝ ազնվական բարձր ծագումն է, պալատում ունեցած դիրքը, և նա այդ մեծ վարպետությամբ օգտագործում է։ Այստեղից էլ նրա խիղախությունը, ամբարտավանությունը։ Հատկապես մեծ արհամարհանքով է լցված նա ցածր դասի ներկայացուցիչների նկատմամբ։ Նրանց շլացնում է իր դիրքով ու ծագումով, իր հարստությամբ, պալատական շրջանների հետ ունեցած իր կապերով, հոր պաշտոնով և այլն, և այլն։ Մի խոսքով նրա անձնական հատկությունները միաժամանակ նրա դասային հատկություններն են, իսկ դասային հատկությունները՝ անձնական։ Սա Տիրսո դե Մոլինայի դոն Խուանի ամենաբնորոշ գիծն է։

Այսպիսի խիստ բացասական գծերով ներկայացնելով այդ գիշատիչ ազնվականին, Տիրսո դե Մոլինան ի տարբերություն Մոլիերի, նրան չի հասցնում. աթեիզմի աստիճանին։ Ճիշտ է, նա հեշտությամբ երդվում է և կարծես թե չի վախենում երկնքից, նա մեծ հանդգնությամբ ընդունում է կոմանդորի հրավերը, բայց, երբ զգում է, որ պետք է մեռնի, նա կոմանդորին խնդրում է քահանա կանչել մեղքերը խոստովանելու համար։ «Այստեղ տեղը չէ, ուշ ես մտածել» — լինում է պատասխանը։

Պետք է ենթադրել, որ ըստ Տիրսո դե Մոլինայի, դոն Խուանի հոգին դժոխք է ընկնում։ Սա ամենամեծ պատիժն է, որ կարող էր մտածել կղերա-ֆեոդալական ռեակցիայի շրջանի գրողը։

Տիրսո դե Մոլինայի գործունեության երկրորդ շրջանը ցույց է տալիս, որ կրոնական այդ ռեակցիան իրեն ենթարկեց իսպանական վերածննդի այդ լավագույն դրամատուրգներից մեկին։ Հումանիզմը ծանր ճգնաժամ է ապրում, կանգնում փակուղու առաջ։ Հաղթանակում է կաթոլիկական ռեակցիան։

Իսպանական ուշ վերածննդի վերջին դրամատուրգ Կալդերոնի ստեղծագործությունները հումանիզմի ճգնաժամի և կաթոլիկական ռեակցիայի հաղթանակի վառ արտահայտությունն էին։

4. ԿԱԼԴԵՐՈՆ
(1600—1681)

Դոն Պեդրո Կալդերոն դե լա Բարկան ծնվել է Մադրիդում, ազնվականի ընտանիքում։ Ինչնակարգ կրթությունը ստացել է Ճիզվիտների դպրոցում, ապա սովորել է Սալամանկայի համալսարանում, որտեղ ուսումնասիրել է աստվածաբանություն, իրավաբանություն և մաթեմատիկա։ Բարձրագույն կրթությունն ավարտելուց հետո մտնում է զինվորական ծառայության և մասնակցում Իտալիայի ու Ֆլանդրիայի դեմ մղած պատերազմներին։ Լոպե դե Վեգայի մահից հետո ստանում է

պալատական դրամատուրգի կոչում, իսկ 1636 թվականին կարգվում է Սան Յագո ուխտի ասպետ։ 1640 թվականին նույն ուխտի ասպետների շարքում մասնակցում է մի շարք պատերազմների։ Այդ տարիներին Կալդերոնի մոտ բացահայտորեն դրսևորվում է նրա կրոնական մոլեռանդությունը, որը ավելի ուժեղանում է կղերա-ֆեոդալական ռեակցիայի ազդեցության տակ։ 1651 թվականին նա հոգևոր կոչում է ընդունում։ Հետագայում նա դառնում է Ճիզվիտների միաբանության անդամ, նշանակվում է վանահայր։

Կապված լինելով ազնվական հասարակության վերնախավերի հետ, Կալդերոնը, իբրև դրամատուրգ, իր ստեղծագործությունների մեջ արտահայտում է մարտնչող կաթոլիկականության ընդհանուր տրամադրությունները ու աշխարհայացքը։

Կալդերոնը գրել է մոտ երկու հարյուր քսան դրամա, ինտերմեդիաներ, պոեմներ, բանաստեղծություններ (սոնետ, ռոմանս, երգ)։

Դրամատիկական ստեղծագործությունների մեջ իշխողը կրոնական թեմաներով գործերն են, որոնք մեծ մասամբ ունեն ռեակցիոն, կրոնամիստիկական բնույթ։

Կրոնական թեմաներ շոշափող գործերի մեջ ամենից հայտնի են «Խաչի երկրպագությունը», «Ս. Պատրիկի քավարանը», «Կայուն թագաժառանգը» և այլն։

Այս վերջին գործը՝ «Կայուն թագաժառանգը» անցյալ դարի 50-ական թվականներին թարգմանվել է նաև հայերեն։

Գլխավոր հերոսը փորթուգալական թագաժառանգ դոն Ֆերնանդոն է, որը մավրերի դեմ մղած մարտերից մեկում գերի է ընկնում։ Դա իրական դեպք է, որ տեղի է ունեցել 1440 թվականին։ Մավրերը համաձայն են գերությունից ազատել թագաժառանգին, եթե նրանց հանձնվի Սեուտա ամրոցը։ Փորթուգալական թագավորը համաձայն է այդ պայմանին, բայց Ֆերնանդոն այդ մասին նույնիսկ լսել չի ցանկանում։ Մավրերը զայրանում են, շղթայում նրան, ստորացնում, տանջում, բայց Ֆերնանդոն հանդես է բերում առասպելական կայունություն և ամրոցը ոչ մի կերպ չի զիջում մավրերին։ Վերջ ի վերջո քաղցից ու տանջանքներից հյուծվելով, նա մահանում է այն ժամանակ, երբ փորթուգալական բանակը եկել էր նրան ազատելու։

Կալդերոնը իր հերոսին իդեալականացնում է հատկապես այն պատճառով, որ Ֆերնանդոյի կայունության պատճառը համարում է ոչ թե հայրենասիրությունը, այլ բացառապես այն կաթոլիկական կրոնը, որ դավանում է նա։ Դրաման շատ տեղերում միստիկական բնույթ է ստանում, այժմետային ընդհանուր գծի մեջ ներխուժում են գերբնական ուժեր։ Գահ և հավատ՝ ահա ինչն է փառաբանվում այս գործում։

Ավելի միստիկական բնույթ ունի «Ս. Պատրիկի քավարանը» դրա-

ման։ Այստեղ հակադրված են երկու հերոսներ՝ Ս. Պատրիկը, որը կաթոլիկական հավատի ու աշխարհի ունայնության փիլիսոփայության մարմնացումն է և երիտասարդ Լյուդովիկո Էնիոն, որը այդ միստիցիզմին հակադրում է կյանքի գեղեցկությունները վայելելու սկզբունքը։ Այս կենսուրախ երիտասարդին ամեն քայլափոխում հետապնդում է թիկնոցում փաթաթված մի անձնավորություն և նրան հանգիստ չի տալիս։ Վերջապես մի անգամ, երբ Լյուդովիկոն նրա վրայից մի ուղմն է նետում թիկնոցը, նրա առաջ ծառանում է մի կմախք. «Ես Լյուդովիկո Էնիոն եմ»,— ասում է կմախքը։ Երիտասարդի վրա այդ տեսիլը ցնցող տպավորություն է գործում։ Հրաժարվելով կյանքի բոլոր վայելքներից նա հետևում է Ս. Պատրիկին, լինում քավարանում և վերադառնալով, մարդկանց պատմում անդրշիրիմյան աշխարհում տեսած իր հրաշքների մասին։

Հավատի հարցին է նվիրված նաև «Հրաշագործ մոգը» դրաման, որը սովորաբար համարում են «Իսպանական Ֆաուստ»։ Կ. Մարքսը 1854 թվականին Էնգելսին ուղղված նամակներից մեկում այդ գործի մասին գրել է. «Ալատ ժամանակս զբաղվում եմ իսպաներեն լեզվով։ Սկսեցի Կալդերոնի «Հրաշագործ մոգը» դրամայից, կաթոլիկական այդ Ֆաուստից, որից Գյոթեն իր Ֆաուստի համար օգտագործել է ոչ միայն առանձին տեղեր այլև ամբողջ էջեր»։

Այս գործի գլխավոր թեման հեթանոսին, որը կապված է սատանայի հետ, քրիստոնյա դարձնելն է։

Կալդերոնի դրամաների մեջ մի մեծ խումբ կազմում են կրոնափիլիսոփայական գործերը, որոնց մեջ ամենից հայտնի է «Կյանքը երազ է» դրաման։

Գործողությունը տեղի է ունենում Լեհաստանում։ Այդ երկրի թագավորը որդի է ունենում, բայց աստղագետները գուշակում են, որ, երբ որդին՝ Սեխիսմունդոն մեծանա, դառնալու է դաժան բռնակալ և նույնիսկ ձեռք է բարձրացնելու հոր վրա։ Չարիքը կանխելու նպատակով արքան կարգադրում է լուր տարածել, որ որդին մահացել է, բայց իրականում նա թագաժառանգին մեկուսացնում է լեռներում՝ ծերունի պալատական Կլոդալդոյի հսկողությամբ։ Սեխիսմունդոն այստեղ մեծանում է առանձնության մեջ։ Երբ թագավորը ծերանում է, իսկ որդին արդեն գարձել է տասնյոթ տարեկան, գուշակության ճշտությունը ստուգելու նպատակով նրան քնած վիճակում բերում են արքունիք։ Արթնանալով, այստեղ թագաժառանգը շատ վատ հակումներ է հանդես բերում։ Ստիպված նրան քնած վիճակում նորից տանում են իր նախկին առանձնարանը։

Արթնանալով, նա կարծում է, թե այն, ինչ տեղի է ունեցել իր հետ՝ պալատում, երազ է և առհասարակ դժվարանում է որոշել, թե ինքը որ-

տեղ է ապրում, կյանքում, թե՛ երազում։ Վերջ ի վերջո գալիս է այն եզրակացության, որ առհասարակ կյանքը երազ է։ Այսպիսով երկրավոր կյանքը համարվում է ծանր պատրանք, տեսիլ, սխալմունք, հավիտենական կյանքի դժգույն տվերագիծը միայն։ Կրոնական, միստիկական ռեակցիոն մի գաղափար, որ իր բուն էությամբ ուղղված էր հումանիզմի դեմ։ Կալդերոնը այնքան հեռու է գնում, որ հայտարարում է, թե «մարդու ամենամեծ հանցանքն այն է, որ նա ծնվել է»։

Դրամաների մի այլ մեծ խումբ կենցաղային բնույթ ունեն, որոնց գլխավոր թեման պատվի հարցն է։ Այս խմբին են պատկանում «Իմ պատվի բժիշկը», «Գաղտնի վիրավորանքի համար՝ գաղտնի պատիժ», «Իր պատվի նկարիչը», «Մեծագույն հրեշ՝ խանդը» և այլն։

Արևմտյան Եվրոպայի ոչ մի ժողովրդի գրականության մեջ պատվի հարցը այնպիսի նշանակություն չի ունեցել, ինչպես իսպանական գրականության համար։ Իսպանական գրականության պատմաբաններից ոմանք նույնիսկ պնդում են, որ պատիվը Կալդերոնի և մյուսների դրամաներում նույն դերն է խաղում, ինչ որ ճակատագիրը՝ հունական ողբերգության մեջ։

Մի քան անկասկած է, որ Կալդերոնի հերոսները պատվի համար կարող են կատարել նույնիսկ ոճրագործություն։

Այս տեսակետից խիստ բնորոշ է «Իր պատվի բժիշկը» դրաման։ Առանց որևէ լուրջ հիմքի դոն Գուդերեն կասկածում է կնոջ հավատարմության վրա։ Ըստ Կալդերոնի այս նշանակում է, որ նրա «պատիվը հիվանդ է» և բուժվելու կարիք է զգում։ Եվ ահա այդ դոն Գուդերեն իր «հիվանդ պատիվը» բուժում է այսպես. նա կարգադրում է բժշկին բացել կնոջ երակը և այդ ձևով արյունաքամ անել։ Հատկանշական է, որ նրա այս դաժան քայլը ստանում է թագավորի հավանությունը։ Մի հանգամանք նույնպես հատկանշական է. դոն Գուդերեն ամուսնանում է իր նախկին հարսնացուի՝ Լեոնորայի հետ այն ժամանակ, երբ, ինչպես ասում են, կնոջ դիակը չէր էլ սառել։

«Գաղտնի վիրավորանքի համար՝ գաղտնի վրեժխնդրություն» դրամայում խանդոտ ամուսինը «պատվի համար» սպանում է կնոջը, այրում իր տունը և թագավորին հայտնում, որ կինը խեղդվել է ծխից, հրդեհի ժամանակ։ Չնայած և՛ թագավորը, և՛ բոլորը գիտեն կնոջ սպանության բուն պատճառները, բայց բոլորը հավանություն են տալիս այդ «գաղտնի վրեժխնդրությանը»։ Նույնը տեղի է ունենում «Սեփական պատվի նկարիչը» դրամայում։ Պատիվը փրկելու համար ամուսինը սպանում է, այս անգամ իսկապես, որ նրան դավաճանող կնոջը և նրա սիրեկանին և սպանվածների հարազատները գտնում են, որ նա միանգամայն իրավացի է։

Վերոհիշյալ դրամաներից երևում է, թե պատվի հարցը ինչ տեսան-

կյանով է քննության առնվում Կալդերոնի դրամաներում։ Պատիվը կապում է բացառապես կնոջ վարքագծի հետ և, եթե կինը ամուսնուն իսկապես դավաճանում է, ապա ազնվական հերոսը ծանր ողբերգություն է ապրում ոչ թե այն պատճառով, որ սիրում է կնոջը, այլ միայն և միայն այն պատճառով, որ մեծ վիրավորանք է հասցված նրա տոհմական պատվին. «Պատիվը. հասարակական կարծիքի գնահատականն է, համբավը» (Ա. Ա. Սմիրնով)։

Այս բոլորը ցույց են տալիս, որ Կալդերոնը իր ստեղծագործությունների ընդհանուր ոգով կապված էր կղերա-ֆեոդալական ռեակցիայի հետ և արտահայտում էր կղերա-ֆեոդալական դասերի տրամադրություններն ու հայացքները։

Բայց սխալ կլիներ Կալդերոնին ամբողջությամբ, առանց վերապահումների, կղերա-ֆեոդալական ռեակցիայի գրող համարել։ Նրա ստեղծագործությունների մեջ մի առանձին խումբ կազմում են նրա կոմեդիաները, որոնք իսպանական դրամատուրգիայի լավագույն գործերի թվին են պատկանում։ Այդ գործերի մեջ ամենից շատ հայտնի են. «Տիկին Անտեսանելին», «Ինքը իր հսկողության տակ», «Երկու ելք ունեցող տունը դժվար է պահպանել», «Ջուրշացիր մարմանդ ջրից» և այլն։

Այս գործերում շատ որոշակիորեն արտահայտվել են Կալդերոնի աշխարհայացքի հումանիստական տենդենցները։

Կալդերոնի կոմեդիաների գլխավոր թեման սերն է, սեռերի փոխհարաբերությունը, ընտանիքը։ Նրա հերոսները մեծ մասամբ պայքարում են սիրելու իրենց իրավունքի և ազատ սիրո համար, Լոպե դե Վեգայի և Շեքսպիրի հերոսների նման, հաղթահարելով բազմաթիվ խոչընդոտներ։ Ըստ որում հատկանշական է, որ Կալդերոնի հերոսները սերը առանց ամուսնության չեն պատկերացնում։

Մեծ համակրանքով և արվեստի մեծ ուժով ներկայացնելով իր այդ խիզախ, ազատամիտ, համառ, ճարպիկ երիտասարդ հերոսներին, Կալդերոնը իր այդ գործերի ընդհանուր հումանիստական բնույթով հարում է այն հոսանքին, որ գլխավորում էր Լոպե դե Վեգան։

Լոպե դե Վեգայի դպրոցի ոգով է գրված հատկապես նրա լավագույն ստեղծագործություններից մեկը՝ «Սալամեյան ալկալդը»։

Ինչպես նշեցինք, այս գործի թեման Կալդերոնը վերցրել է Լոպե դե Վեգայի նույնանուն կոմեդիայից. գործողությունը տեղի է ունենում Սալամեյա գյուղում, Ֆիլիպ II-ի թագավորության շրջանում։ Իսպանական բանակի ջոկատներից մեկը կապիտան դոն Ալվարո դ'Ատիսդեի հրամանատարությամբ հանգիստ է առնում Սալամեյա գյուղում։ Այստեղ լսելով գյուղացի՝ Պեդրո Կրեսպոյի դստեր՝ Իսաբելլայի գեղեցկության մասին և ապա տեսնելով նրան, կապիտանը ցանկանում է գայթակղեցնել նրան,

բայց ոչ մի կերպ չի հաջողվում։ Տեսնելով որ Իսաբելլայի համակրանքը ոչ մի ճանապարհով չի կարողանում շահել, առևանգում է նրան և բռնի կերպով տիրանում։ Իսաբելլան իր հետ պատահած դեպքը, արցունքն աչքերին, հանգամանորեն պատմում է հորը՝ Պեդրո Կրեսպոյին, որը հենց այդ ժամանակ լուր է ստանում, որ գյուղացիները նրան ալկալդ են ընտրել։

Ներկայանալով կապիտանին, Կրեսպոն նրա հետ նախ խոսում է իբրև հայր և խնդրում, որ կապիտանը ամուսնանա Իսաբելլայի հետ։ Իբրև օժիտ նա առաջարկում է իր ամբողջ ունեցվածքը (նա հարուստ գյուղացի է)։ Նա ասում է, որ եթե այդ քիչ է, նա իր որդու հետ միասին պատրաստ է իբրև ստրուկ վաճառվել և այդ գումարը նույնպես ավելացնել օժիտին։ Սակայն կապիտանը, ազնվականի մեծամտությամբ, մերժում է Կրեսպոյի խնդիրը, առելով, թե ինքը ոչ մի պայմանով չի կարող գեղեցկուհու հետ ամուսնանալ։ Կրեսպոն տեսնելով, որ ոչինչ դուրս չի գալիս, իբրև ալկալդ կարգադրում է ձերբակալել կապիտանին։ Վերջինս սկզբում արհամարհանքով, իսկ հետո՝ դայրույթով պնդում է, որ ինքը իբրև ազնվական և զինվորական ենթակա չէ նրա իշխանությանը, բայց Կրեսպոն նրան առնում է կալանքի տակ։ Այնուհետև նա հանդես է գալիս իբրև դատավոր, դատում կապիտանին և դատապարտում մահվան։ Չնայած կապիտանի պետը՝ Լոպե դե Ֆիգեորան վճռականապես բողոքում է դրա դեմ և Կրեսպոյի ամբողջ վարքագիծը համարում ապօրինի՝ Կրեսպոն ի կատար է ածում դատավճիռը։ Այդ ժամանակ նույն գյուղով պատահաբար անցնող թագավորը՝ Ֆիլիպ II-ը հետաքրքրվելով այդ գործով, չնայած դժգոհություն է հայտնում, բայց ստիպված է լինում հաստատել Կրեսպոյի որոշումը և միաժամանակ նրան ցմահ նշանակում է նույն գյուղի ալկալդ։

Կալդերոնի դրաման հետաքրքիր է նախ այն տեսակետից, որ այստեղ մեծ ուժով պատկերացված է ազնվականության և գյուղացիության միջև եղած սոցիալական սուր հակասությունները։

Իբրև այդ երկու դասերի տիպիկ ներկայացուցիչներ այստեղ հակադրված են կապիտանը և Պեդրո Կրեսպոն։

Կապիտանը հպարտանում է իր ազնվական ծագումով ու տիտղոսներով և պատկանում է Կալդերոնի այն հերոսների թվին, որոնց Մարքսը «փքուն» է անվանում և որոնք «պայմանական տիտղոսները ընդունելով իսկական մեծության տեղ, իրենց մասին զեկուցում են իրենց տիտղոսների հոգեմաշ թվարկումով...»։

Երբ առաջին անգամ նրան պատմում են Իսաբելլայի գեղեցկության մասին, նա չի հավատում, որովհետև այն կարծիքի է, որ «աստղ» ծագում ունեցող մարդիկ, մանավանդ գեղջկուհին, գեղեցիկ լինել չի կարող։ Նա առհասարակ արհամարհանքով է խոսում գյուղացիների մասին և

մի անգամ նույնիսկ զարմացած հարց է տալիս, թե «Մի՞թե գյուղացին պատիվ ունի»։

Տեսնելով Իսաբելլային և ապշելով նրա գեղեցկությամբ, նա առանց երկար բարակ մտածելու, նրան հաղորդում է իր մտադրությունը, կարծելով թե իր ազնվական կոչումը բավական է, որպեսզի Իսաբելլան անմիջապես կատարի նրա կամքը։ Բայց հետագայում, երբ համոզվում է, որ Իսաբելլան անմատչելի է, դիմում է բռնի ուժի և առևանգում նրան, այդ մեծ պատիվ համարելով նրա նման «ստոր» ծագում ունեցող աղջկա համար։

Բացի այս ամբարտավան, գոռոզամիտ ու մեծամտությամբ տարված ազնվականից, Կալդերոնը հանդես է բերել նաև գավառային քայքայված ազնվականության մի ներկայացուցչի՝ դոն Մենդոյին, որը բացի ազնվական տիտղոսից ոչինչ չունի և բառացիորեն քաղցած է։ Բայց չնայած դրան, նա հպարտանում է իր ազնվական տոհմագրությամբ և արհամարհանքով է խոսում գյուղացիների մասին. «Չէ որ իմ հայրը ինձ իբրև ժառանգություն թողել է մի հիանալի ծննդաբանական աղյուսակ, որը գծված է ոսկե տառերով...»։ «Ավելի լավ կլիներ, ասում է նրա ծառան՝ Նունյոն, որ նա ձեզ իբրև ժառանգություն մի քիչ փող թողներ։ Ջարկանաք, եթե ասեմ, շարունակում է նա, որ եթե հիմա քաղցած չեք, ապա ժամը երեքին հագուստի վրայից բծերը մաքրելու ավելի լավ թուք չի ճարվի, քան իմը և քոնը»։ «Ով դու կարծում ես,— պատասխանում է նա,— որ այդ բավական կլինի, որ ես սոված լինեմ։ Եթե ամբոխը քաղց է զգում, այդ ուրիշ հարց է, բայց մենք նույն տոհմից չենք և ազնվականը շատ լավ կարող է յոլա գնալ առանց ճաշի»։ Ծառան խորհուրդ է տալիս նրան ամուսնանալ Իսաբելլայի հետ. «Այդ ճանապարհով, ասում է նա, դուք և նրա հայրը ձեռք կբերեիք այն, ինչ ամեն մեկիդ պակասում է, դուք կարող եք ամեն օր ճաշել, իսկ նա կունենա ազնվական թոռնիկներ»։ «Մի խոսի այդպես, Նունյո, ասում է դոն Մենդոն, հանկարծ ոսկին իմ վրա այնպիսի իշխանություն ձեռք կբերի, որ ես ստիպված կլինեմ ազգակցություն հաստատել գյուղացու հետ»։ Իսաբելլան արհամարհանքով մերժում է այդ ծիծաղելի ազնվականի «սերը»։ «Ջգավորության դեպքում արհամարհանքից բացի ուրիշ ոչ մի բանի չի կարելի սպասել,— ասում է ծառան»։

«Փետուրներով և ձեռնոցներով այդ ստվերը» Կալդերոնի մոտ ներ կայացված է բացառապես կոմիկական պլանով։ Գլխավոր կոնֆլիկտը ծավալվում է կապիտանի և Կրեսպոյի միջև։

Պեդրո Կրեսպոն դրամայի ամենահետաքրքիր կերպարն է։ Պատկերված է արվեստի մեծ ուժով։ Նա բավականին հարուստ գյուղացի է և շատ է հպարտանում իր գյուղացիական ծագումով ու վիճակով։ Երբ նրա որդին՝ Խուանը, նրան հարց է տալիս, թե ինչու նա ազնվական կոչում չի

գնում, նա այսպիսի պատասխան է տալիս. «Ասա ինձ անկեղծորեն, կա՞ արդյոք մեր գյուղում որևէ մեկը, որ չիմանա, թե ես չնայած ազնիվ տոհմից եմ սերում, բայց այնուամենայնիվ հասարակ գյուղացի եմ... ինչի համար թագավորից գնեմ ազնվականի կոչում, քանի որ դրանով չեմ կարող գնել ազնվական նախնիներ։ Մի՞թե այն ժամանակ ինձ ավելի կսկսեն հարգել, քան այժմ։ Չէ՞ որ հիմարություն կլիներ։ Եվ ի՞նչ կասեն։ Այն, որ հինգ կամ վեց հազար ռեալով ազնվական եմ դարձել, մի՞թե դա ազնվություն կլինի, երբ ազնվությունը փողով չի գնվում... Հարմար օրինա՞կ ես ցանկանում... Ահա. ճաղատը կեղծ մազեր է դնում... Կարծում ես, թե նրան ճանաչողները կդադարեի՞ն նրան ճաղատ համարելուց։ Բոլորովին էլ ոչ։ Իսկ ի՞նչ կասեն, երբ նա անցնի փողոցով. «Այս ինչը հիանալի կեղծ մազեր ունի»։ Ի՞նչ կշահի նա... ո՛չ, ես չեմ ցանկանում դնովի ազնվություն ունենալ և իմ տունը կմնա այնպես, ինչպես եղել է։ Իմ պապերը և հայրս գյուղացի են եղել, գյուղացիներ կլինեն նաև իմ երեխաները»։ Մի այլ առիթով նա մեծ հպարտությամբ է խոսում իր «ազնիվ, անբիծ», բայց «պլեբեյական ծագման» մասին և որդուն խորհուրդ է տալիս երբեք չմոռանալ այդ։

Գոռոզ, դաժան, գռեհիկ, անպատկառ ու ամբարտավան կապիտանին Կալդերոնը հակադրում է պլեբեյական ծագումով հպարտացող այն գյուղացուն, որը հանդես է բերում մտքի զարմանալի ճկունություն ու իմաստություն, մարդկային արժանապատվության խորը գիտակցություն, արդարամտություն։ Կրեսպոն իր բոլոր ընդունակություններով փայլում է հատկապես այն ժամանակ, երբ նրան ալկալդ են ընտրում և, երբ նա հանդես է գալիս իր հարազատ աղջկա առևանգողին պատժողի դերում։ Նա դատավարությունը այնքան հմուտ է կազմակերպում, այնքան օբյեկտիվ և հիմնավորված, որ թագավորը ստիպված է լինում հաստատել դատավճիռը, որովհետև բեկանելու ոչ մի առիթ չի գտնում։

Պեդրո Կրեսպոյի մղած այդ հիանալի պայքարի մասին մեծ համակրանքով է խոսել Ա. Գերցենը. «Պեդրո Կրեսպոյի խարակտերը սքանչելի է, սքանչելի են նույնպես դոն Լոպեն, Իսկրան, միֆը (սյուժետը— Հ. Մ.) գեղեցիկ է և վերին աստիճանի դրամատիկական։ Մեծ է իսպանացի պլեբեյը, եթե նա օրինականության մասին այդպիսի հասկացողություն ունի»։

Կալդերոնի ինչպես այս գործը, այնպես էլ վերը հիշատակված կոմեդիաները ցույց են տալիս, որ նա հիմնականում կաթոլիկական ռեակցիայի գրող լինելով հանդերձ, այնուամենայնիվ իր մի շարք ստեղծագործություններում շարունակում է կապված մնալ հումանիստական թատրոնի ու դրամատուրգիայի մեծ տրադիցիաների հետ, չնայած այդ գիծը նրա մոտ հանդես է գալիս ոչ թե իբրև հիմնական ուղղություն, այլ առանձին տենդենցների ձևով։ Կալդերոնը իսպանական վերածննդի մայ-

րամուտն էր, վերջին մարող ճառագայթը կաթոլիկական ռեակցիայի սև հորիզոնում։

Գերմանական ռեակցիոն ռոմանտիկները, մասնավորապես Ֆրիդրիխ Շլեգելը, գործունեության այն շրջանում, երբ անցել էր կաթոլիկական ռեակցիայի կողմը, ստեղծեցին Կալդերոնի մի յուրահատուկ պաշտամունք, նրան ոչ միայն հակադրելով Լոպե դե Վեգային ու Շեքսպիրին, այլև նույնիսկ բարձր համարելով Շեքսպիրից։ Շլեգելը 1812 թ. կարդացած իր դասախոսություններում համաշխարհային դրամատուրգիայի պատմությունը բաժանելով երեք գլխավոր շրջանի, ամենաբարձր գագաթը համարում էր Կալդերոնին։

Կալդերոնի այդ պաշտամունքի քաղաքական ռեակցիոն նկատառումները իր ժամանակ շատ լավ հասկացել և մերկացրել է Բելինսկին։ Նա գրել է. «Մենք մեր կողմից հանդիսավոր կերպով հայտարարում ենք, որ վճռականապես չգիտենք բարձր է արդյոք Կալդերոնը Շեքսպիրից և կամ թե ունի՞ արդյոք որևէ իրավունք Շեքսպիրի կողքին կանգնելու համար, մենք միայն գիտենք, որ Կալդերոնը երբեք չի օգտվել Շեքսպիրին հավասար հեղինակությամբ և եթե Շլեգելը նրան դրել է Շեքսպիրի կողքին և նույնիսկ բարձր է համարել բրիտանական բանաստեղծից, ապա ոչ թե պոեզիայի, այլ կաթոլիկականության համար, հայտնի է, որ Շլեգելը վերամկրտված[1] է, այդ պատճառով էլ կաթոլիկ գրողներին բարձր է դասում ոչ կաթոլիկ գրողներից»։

Բելինսկին միանգամայն իրավացի էր։

---

1 *Բելինսկին նկատի ուներ այն, որ Շլեգելը հանդիսավոր կերպով կաթոլիկություն ընդունեց։*

ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴԸ ԱՆԴԻԱՅՈՒՄ

ՈՒԹԵՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ԱՆԳԼԻԱԿԱՆ ՎԵՐԱԾՆՆԴԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

1. ԱՆԳԼԻԱՆ ՎԵՐԱԾՆՈՒԹՅԱՆ ԴԱՐԱՇՐՋԱՆՈՒՄ

Վերածննդության դարաշրջանի Անգլիայի առանձնահատկությունը Արևմտյան Եվրոպայի մյուս երկրների համեմատությամբ Մարքսը համարում է այն, որ կապիտալի նախասկզբնական կուտակումը «կլասիկ ձևով կատարվում է միայն Անգլիայում»[1]. Քանի որ կապիտալի նախասկզբնական կուտակման ամբողջ պրոցեսի հիմքը կազմում էր գյուղատնտեսական արտադրողի՝ գյուղացու հողազրկումը, ապա Մարքսը Անգլիայի համար իբրև բնորոշ փաստ համարում է երեք հանգամանք. նախ՝ ֆեոդալական զորախմբերի ցրումը. Հենրիխ VII-ը (1485—1509) ֆեոդալական ազնվականության ուժը թուլացնելու և միապետությունն ամրապնդելու համար ցրեց ֆեոդալական զինախմբերը։ Մեծ քանակությամբ «զինախմբականներ», որ ծառայում էին խոշոր ֆեոդալների մոտ, արձակվեցին։ Զրկվելով ապրուստի բոլոր միջոցներից, նրանք ստիպված պետք է մտածեին կամ իրենց աշխատուժը շուկայում վաճառելու և կամ իրենց ֆիզիկական գոյությունը ավազակությամբ ու մուրացկանությամբ պահպանելու մասին։

Գյուղացիության հողազրկման երկրորդ ակտը, որն ավելի մասսայական բնույթ էր կրում, այսպես կոչված հողերի ցանկապատումն էր։ Այս ակտը կապված էր մահուդի արդյունաբերության բուռն վերելքի հետ, որ տեղի ունեցավ հատկապես XVI դարում։ Մինչ այդ Անգլիան մեծ մասամբ բուրդ էր արտահանում։ Բայց XVI դարում բրդի հետ միասին

[1] Կ. Մարքս, Կապիտալ, հ. I, էջ 749։

մեծ չափով աճում է նաև բրդյա կտորեղենի արտահանությունը և վա ճառքը։ Սրա հետ միաժամանակ աճում են մահուդի արտադրության մանուֆակտուրաները, որոնց անհրաժեշտ էր հումք և բանվորական ուժ։ Բացի այս ընդհանուր պատճառից, հողերի ցանկապատմանը Անգլիայում «անմիջական զարկ տվեց Ֆլանդրիայի բրդեղենի մանուֆակտուրայի ծաղկումն ու դրա հետ կապված բրդի գների բարձրացումը» [1]։

Զավթելով համայնական հողերը և գյուղացիներին վտարելով նրանց զբաղեցրած հողամասերից, ազնվականները ցանկապատեցին այդ հողամասերը և վերածեցին ոչխարի արոտավայրերի։ Այդ այն շրջանն էր, որ Թոմաս Մորի թևավոր արտահայտությամբ՝ «ոչխարները կերան մարդկանց»։

Գյուղացիության բռնի հողազրկման երրորդ խոշոր ակտը կապված էր եկեղեցապատկան հողերի բռնագրավման հետ։ Այդ մասին Մարքսը գրել է. «Ժողովրդական մասսաների բռնի սեփականազրկումը մի նոր, ահռելի զարկ ստացավ XVI դարում ռեֆորմացիայի և նրան ուղեկցող եկեղեցական կալվածների վիթխարի հափշտակության շնորհիվ։ Ռեֆորմացիայի նախօրյակին կաթոլիկ եկեղեցին անգլիական հողի մի զգալի մասի ֆեոդալական սեփականատերն էր։ Վանքերի և այլ հիմնարկների ոչնչացումը նրանց բնակիչներին դարձրեց պրոլետարներ։ Բուն եկեղեցական կալվածների մի խոշոր մասը տրվեց թագավորական գիշատիչ ֆավորիտներին կամ չնչին գնով ծախվեց սպեկուլյանտներին, ֆերմերներին ու քաղաքացիներին, որոնք հին ժառանգական վարձակալներին մասսայորեն վտարում էին այդ կալվածներից և նրանց տնտեսությունները միացնում էին» [2]։

Գյուղացիությունն ըմբոստացավ հողերի ցանկապատման դեմ։ Տեղի ունեցան գյուղացիական ապստամբություններ 1547, 1569, 1596, 1607 թթ.։ Ամենամեծ ապստամբությունը տեղի ունեցավ 1549 թվին Նորֆոլկում և Սեֆֆոլկում՝ Ռոբերտ Քետի ղեկավարությամբ, բայց բոլոր ապստամբություններն էլ ամենայն դաժանությամբ ճնշվեցին։

Ժողովրդական մասսաների այդ զարհուրելի սեփականազրկման հետևանքով առաջացան մեծ քանակությամբ մուրացիկներ, թափառաշրջիկներ ու ավազակներ։ Դրա պատճառն այն էր, որ «ֆեոդալական զինախմբերի ցրման հետևանքով վտարված և ցնցումներով իրագործվող բռնի սեփականազրկման միջոցով հողից պոկված մարդիկ, օրենքից դուրս հայտարարված այդ պրոլետարիատը, ամենևին նույնպիսի արագությամբ չէր կլանվում զարգացող մանուֆակտուրայի կողմից, ինչպես արագ լույս աշխարհ էր գալիս» [3]։

---

1 Կ. Մարքս, Կապիտալ, հ. I, էջ 751։
2 Կ. Մարքս, Կապիտալ, հ. I, էջ 753—754։
3 Կ. Մարքս, Կապիտալ, հ. I, էջ 767։

Հենրիխ VIII-ը, այնուհետև Էդուարդ V-ը, ինչպես նաև Ելիսաբեթ թագուհին ու Հակոբ I-ը հրատարակում են մի շարք օրենքներ թափառաշրջիկության դեմ, որ Մարքսը «արյունալի օրենքներ» է անվանում։ Այդ օրենքները սահմանում էին ամենախիստ պատիժ բոլոր նրանց համար, ովքեր զբաղվում են մուրացկանությամբ, մինչև իսկ մահապատիժ։ Ասպիսով, «այժմյան բանվոր դասակարգի հայրերն ամենից առաջ պատժվեցին այն բանի համար, որ նրանց զոռով թափառաշրջիկներ ու մուրացիկներ էին դարձրել» [1]։

Քաղաքում և գյուղում կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացման հետ միասին բուռն թափով զարգանում էր նաև ներքին և արտաքին առևտուրը։ XVI դարում Անգլիայում ստեղծվում է ներքին միասնական շուկա, հիմք է դրվում անգլիացիների տնտեսական կյանքի ընդհանրությանը, որը, ինչպես հայտնի է, բուրժուական ազգի բնորոշ գծերից մեկն է։ Մեծ թափով զարգանում է նաև արտաքին առևտուրը։ Ստեղծվում են առևտրական մի շարք ընկերություններ, որոնք իրենց ձեռքին են կուտակում Մերձավոր Արևելքի, Բալթիական երկրների, Ռուսաստանի, Հնդկաստանի և այլ երկրների հետ տեղի ունեցող ամբողջ առևտուրը։ Լոնդոնը դառնում է միջազգային առևտրի ու վարկի խոշոր կենտրոններից մեկը։

Այդ շրջանին է վերաբերում նաև անգլիական բացարձակ միապետության վերջնական ամրապնդումը։ Ինչպես նշում է Մարքսը, անգլիական միապետությունը բուրժուական զարգացման հետևանք լինելով, ձգտում էր միահեծանության [2]։ Անգլիայում նույնպես բացարձակ միապետության գլխավոր հակառակորդը ֆեոդալական ազնվականությունն էր։ Սակայն Անգլիայի առանձնահատկություններից մեկն այն էր, որ ֆեոդալական ազնվականության ճնշող մեծամասնությունը ոչնչացավ «Կարմիր» և «Սպիտակ վարդ» ֆեոդալական խմբակցությունների երկպառակտչական պատերազմներում։ Մնացած մասի դիմադրությունը փշրեցին Թյուդորների դինաստիայի (1485—1603) թագավորները։ Արդեն Հենրիխ VII-ը վերջ տվեց երկու խմբակցությունների երեսնամյա (1455—1485) երկպառակտչական պատերազմներին և շարունակեց պայքարը առանձին անհնազանդ ֆեոդալների դեմ։ Այդ գիծը շարունակեցին նրա հաջորդները՝ Հենրիխ VIII-ը (1509—1547) և հատկապես նրա դուստրը՝ Ելիսաբեթը (1558—1603), որի ժամանակ անգլիական բացարձակ միապետությունը հասավ իր ամենաբարձր զարգացմանը։

Անգլիական միապետության ամրապնդման գործում այդ շրջանում շահագրգռված էր ոչ միայն անգլիական բուրժուազիան, այլև այսպես

---

[1] Կ. Մարքս, Կապիտալ, հ. I, էջ 767։

[2] Նույն տեղում, էջ 750։

կոչված նոր ազնվականությունը, որ ջենտրի էր կոչվում։ Մարքսն այդ ազնվականության մասին գրել է. «Ֆեոդալական հին ազնվականությանը կուլ էին տվել ֆեոդալական մեծ պատերազմները, իսկ նոր ազնվականությունը ծնունդ էր իր ժամանակի, որի համար փողը բոլոր ուժերի ուժն էր»[1].

Անգլիական միապետության դիրքերի ամրապնդմանը բավականաչափ նպաստեց նաև ռեֆորմացիան, որ տեղի ունեցավ Հենրիխ VIII-ի օրոք։

Մարքսը մի առթիվ անդրադառնալով անգլիական ռեֆորմացիային, գրել է. «Ռեֆորմացիայի ճակատին հենց սկզբից գրված էր կողոպուտ»[2]։ Եվ, իսկապես, ռեֆորմացիայի գլխավոր պատճառներից մեկն այն էր, որ ազնվականությունը աչք էր տնկել եկեղեցապատկան հողերին։ Եկեղեցու ձեռքին կենտրոնացել էր հողերի առնվազն մեկ երրորդ մասը։ Ռեֆորմացիայի արտաքին առիթը եղավ այն կոնֆլիկտը, որ տեղի ունեցավ Հենրիխ VIII-ի և Հռոմի պապի միջև։ Հռոմի պապը չհաստատեց Հենրիխ VIII-ի ապահարզանը՝ նոր կնոջ՝ Եղիսաբեթ Արագոնացու հետ։ Ի պատասխան դրան անգլիական, այսպես կոչված, ռեֆորմացիոն պառլամենտը 1534—1536 թթ. ընդունած որոշումներով անգլիական եկեղեցին Հռոմից անկախ հայտարարեց, և եկեղեցու գլուխ նշանակվեց ինքը՝ Հենրիխ VIII-ը։ Փակվեցին բոլոր վանքերը, բռնագրավվեցին վանքապատկան բոլոր հողերը։ Ստեղծվեց նոր եկեղեցի, որ անվանվեց անգլիկանական։ Սա կաթոլիկական և բողոքական եկեղեցու մի խառնուրդ էր, որ բռնում էր միջին տեղը այդ երկու եկեղեցիների միջև։

Ճիշտ է, երբ անգլիական գահի գլուխ անցավ մոլեռանդ կաթոլիկուհի Մարիա Թյուդորը (1553—1558), ուժեղ հալածանք սկսեց ռեֆորմացիայի գործիչների դեմ, և նորից վերականգնվեց կաթոլիկությունը։ Բայց կաթոլիկական ռեակցիան Անգլիայում երկար չտևեց։ Մարիա Թյուդորի հաջորդը՝ Եղիսաբեթը, ամբողջությամբ վերականգնեց անգլիկանական եկեղեցին։

XVI դարի երկրորդ կեսին արդյունաբերությունն ու առևտուրն այնքան էին զարգացել Անգլիայում, որ միապետությունն սկսում է շատ ակտիվ կերպով գաղութային քաղաքականություն վարել։ Այս բնագավառում Անգլիայի գլխավոր մրցակիցն Իսպանիան էր։ Արդեն 70—80-ական թվականներին այդ երկու երկրների հարաբերությունները այնքան են սրվում, որ Իսպանիան անգլիական կղզիները ներխուժելու լայն նախապատրաստություն է սկսում։ 1588 թվի հուլիսի 26-ին իսպանական հրոսկայական նավատորմիղը՝ «Անհաղթ Արմադան», մոտենում է Անգլիայի

---

[1] Կ. Մարքս, Կապիտալ, հ. I, էջ 751։

[2] Архив Маркса и Энгельса, т. VIII, 1946 г., стр. 34.

ափերին, բայց անգլիական նավատորմիղը ծովային մարտի է բռնվում, որը տևում է տասնհինգ օր։ «Անհաղթ Armada» ծանր պարտություն կրեց, իսկ ճակատամարտում փրկված իսպանական նավերի մեծ մասը ծովի հատակն անցավ փոթորկի հետևանքով. Իսպանիայի պարտությունից հետո Անգլիան դարձավ այն ժամանակվա ծովային ու գաղութային ամենահզոր պետությունը։

Անգլիական միապետությունն իր զարգացման ու ամրապնդման որոշ էտապում, նպաստելով կապիտալիզմի զարգացմանը, արդեն XVI դարի երկրորդ կեսին սկսում է դառնալ այդ զարգացումը կասեցնող ուժ։ Այդ պատճառով էլ, եթե բուրժուազիան և նոր ազնվականությունը մինչ այդ պաշտպանում էին Թյուդորների դինաստիան, ապա XVI դարի երկրորդ կեսին սկսում են երևան գալ առաջին օպոզիցիոն տրամադրությունները ֆեոդալական միապետության դեմ։

Այդ օպոզիցիոն տրամադրությունների առաջին արտահայտությունը կալվինիզմի լայն տարածումն էր բուրժուազիայի և նոր ազնվականության շրջաններում։ Այդ դասակարգերը դժգոհ էին անգլիական ռեֆորմացիայի արդյունքից, որովհետև չստեղծվեց այն «էժան եկեղեցին», որին ձգտում էր բուրժուազիան ոչ միայն Անգլիայում, այլև Գերմանիայում և Ֆրանսիայում։

Անգլիական կալվինականները պահանջում էին անգլիկանական եկեղեցին «մաfրել» կաթոլիկության մնացորդներից և ազատել թագավորին ենթարկվելու «պարտականությունից»։ Այդ կալվինականներն Անգլիայում հայտնի դարձան պուրիտաններ անունով (լատիներեն «պուրուս» բառից, որ նշանակում է «մաfուր»)։

Պուրիտանականությունը կապիտալի նախասկզբնական կուտակման շրջանի անգլիական բուրժուազիայի և նոր ազնվականության աշխարհայացքի բուն էությունն արտահայտող մի «դավանանք» էր, որն իր մեջ միացնում էր մի կողմից ասկետիզմը, իսկ մյուս կողմից՝ աշխատասիրության քարոզը։ Խնայել ու վաստակել, աշխատել հարստություն կուտակելու համար—այս էր նրանց քարոզի հասարակական իմաստը։ Այս սկզբունքից էլ ելնելով, նրանք խիստ դատապարտում էին ամեն մի զվարճանք, ուրախ տոնակատարություն, խաղ, պերճանք։ Պուրիտանները հատկապես դեմ էին թատրոնին, որը նրանք համարում էին բարքերի այլասերման օջախ, «սատանայական» գործիք և քիչ չանք ու ճիգ չգործադրեցին Վերածնության շրջանի անգլիական թատրոնները փակելու համար։ Պուրիտանականությունն իր բուն էությամբ հակասում էր հումանիստների իդեալներին, այստեղից էլ հասկանալի է այդ շրջանի հումանիստների, այդ թվում նաև Շեքսպիրի խիստ բացասական վերաբերմունքը պուրիտանների նկատմամբ։

Թյուդորների դինաստիան և անգլիկանական եկեղեցին ուժեղ պայ-

քար էին մղում պուրիտանների դեմ, հալածում նրանց և նույնիսկ մահապատժի ենթարկում։ Բայց այդ պայքարը ոչ մի արդյունք չտվեց։ Պուրիտանականությունը խոր արմատներ էր գցել, և առաջին բուրժուական ռևոլյուցիան Անգլիայում տեղի ունեցավ կրոնական քողի տակ։

XVI դարի վերջերին և XVII դարի սկզբներին ուժեղանում է նաև միապետության ու պառլամենտի միջև եղած կոնֆլիկտը։ Հատկապես Հակոբ I Ստյուարտը, որ Եղիսաբեթի մահից հետո, 1603 թվին, դարձավ անգլիական թագավոր, այլևս հաշվի չէր առնում պառլամենտը և վարում էր բացարձակ ռեակցիոն քաղաքականություն։ Շեքսպիրի մահից հետո պարզ երևում էր, որ ռևոլյուցիան Անգլիայում անխուսափելի է, որը և տեղի ունեցավ 1648 թվին Օլիվեր Կրոմվելի գլխավորությամբ։

Անգլիական հումանիզմը և հումանիստական գրականությունն ունի մոտ մեկ դարի պատմություն և այդ ժամանակամիջոցում նա անցել է երեք գլխավոր շրջան։ Առաջին շրջանը զուգադիպեց անգլիական ռեֆորմացիային. այդ պատճառով էլ հումանիստների հետաքրքրության գլխավոր առարկան այս շրջանում կրոնի և եկեղեցու ռեֆորմների հետ կապված հարցերն էին։ Կաթոլիկական եկեղեցու հեղինակության ոչնչացումը դրական նշանակություն ունեցավ հումանիզմի հետագա զարգացման համար։ Հումանիստական կուլտուրան իր ամենաբարձր զարգացմանը հասավ XVI դարի երկրորդ կեսին և XVII դարի առաջին տասնամյակին։ Երրորդ շրջանը հումանիզմի ճգնաժամն է, որ սկսվում է Շեքսպիրի կյանքի և գործունեության վերջին տարիներին։ Այս շրջանի համար բնորոշը հումանիստների հիասթափությունն է և նույնիսկ այն հոռետեսությունը, որ անխուսափելի էր Հակոբ I-ի վարած ռեակցիոն քաղաքականության շրջանում։ Ճիշտ են նշել անգլիական գրականության սովետական պատմաբանները, որ այն ժամանակվա Անգլիայում հոռետեսությունն ուներ նաև մի այլ աղբյուր։ Անգլիան կապիտալի նախասկզբնական կուտակման կլասիկ երկիր էր, և նոր ձևավորվող բուրժուական հասարակության այլանդակությունները այստեղ ավելի ցայտուն էին երևում, քան եվրոպական մի որևէ այլ երկրում։ Այդ պատճառով էլ նոր ձևավորվող բուրժուական հասարակության քննադատությունը անգլիական գրողների, մասնավորապես Թոմաս Մորի և Շեքսպիրի մոտ ավելի մեծ դեր է խաղում, քան Բոկաչիոյի, Ռաբլեի, Սերվանտեսի և Լոպե դե Վեգայի ստեղծագործություններում։

Հումանիստական շարժումն Անգլիայում սկիզբ առավ XV դարի վերջերին և XVI դարի սկզբին։ Այդ գործում հսկայական դեր խաղաց Օքսֆորդի համալսարանը, որը դարձավ հումանիստական կուլտուրայի առաջին օջախը։ Այստեղ արդեն XV դարի վերջերին գործում էր հումանիստ գիտնականների մի խմբակ, որի մեջ մտնում էին Թոմաս Լինեկրը, Վիլյամ Գրոսին, Ջոն Կոլետը։ Այս խմբակին հետագայում հարեց նաև

Թոմաս Մորը։ Հատկանշական է, որ խմբակի առաջին երեք անդամներն էլ եղել են Իտալիայում, ծանոթացել իտալական Վերածննդի կուլտուրային ու գրականությանը։ Բացի այդ, այդ տարիներին, երբ Էրազմ Ռոտերդամցին աշխատում էր Օքսֆորդի համալսարանում, նրա և խմբակի անդամների միջև սերտ բարեկամական հարաբերություններ են ստեղծվում։ Էրազմը հետագայում հիացմունքով էր արտահայտվում խմբակի անդամների և մասնավորապես Թոմաս Մորի մասին։

Առաջին հումանիստներն Անգլիայում կատարում էին նույն աշխատանքը, ինչ Արևմտյան Եվրոպայի մյուս երկրներում։ Օքսֆորդի համալսարանում պայքար է ծավալվում հումանիտար գիտությունների դասավանդման համար, որը շատ շուտով հաջողությամբ է պսակվում։ Այսպես, Վիլյամ Գրոսին, որ Իտալիա էր մեկնել հատկապես հունարեն սովորելու համար, արդեն 1490 թվից Օքսֆորդի համալսարանում դասավանդում է այդ լեզուն։ Հունարեն և լատիներեն լեզուների դասավանդումը պարտադիր է դառնում նաև դպրոցներում։ Լեզուների հետ միասին մեծ հետաքրքրություն է առաջանում դեպի դասական կուլտուրան ու գրականությունը, թարգմանվում և հրատարակվում են հունական և հռոմեական գրողների, փիլիսոփաների մի շարք կարևոր գործերը։

Օքսֆորդի համալսարանի հումանիստների խմբակի հետ կապված ամենափայլուն դեմքը Թոմաս Մորն էր, որը Շեքսպիրի հետ միասին հանդիսանում է անգլիական և եվրոպական Վերածննդի գագաթներից մեկը։

2. ԹՈՄԱՍ ՄՈՐ
(1480—1535)

Թոմաս Մորը ծնվել է դատավորի ընտանիքում, Լոնդոնում։ Դպրոցում նա աչքի է ընկնում արտակարգ ընդունակություններով, հատկապես դասական լեզուներ ուսումնասիրելու բնագավառում, գրավում է կարդինալ Ջոն Մորտոնի ուշադրությունը, որի մասին հետագայում Մորը հիացմունքով է խոսում «Ուտոպիա»-ի առաջին մասում, նրան համարելով իր ժամանակվա ամենագիտուն մարդկանցից մեկը։ Մորը իր մանկությունն անց է կացնում Մորտոնի տանը, որը հսկայական նշանակություն ունեցավ նրա բնավորության ձևավորման համար։ Երբ Թոմաս Մորը 15 տարեկան էր, Մորտոնը նրան ուղարկում է Օքսֆորդի համալսարանը։ Նա այնտեղ ստանում է հումանիստական փայլուն կրթություն. շարունակում է իր զբաղմունքները հունարեն և լատիներեն լեզուների գծով, ուսումնասիրում է դասական փիլիսոփայություն և գրականություն, տարվում է հատկապես Պլատոնի աշխատություններով։ Մորի հումանիստական հայացքների հետագա ձևավորման համար հսկայական

նշանակություն ունեցավ նրա կապը Օքսֆորդի համալսարանի հումանիստների խմբակի հետ, ինչպես նաև այն սերտ, բարեկամական-ընկերական հարաբերությունները, որ ստեղծվեցին նրա և Էրազմ Ռոտերդամցու միջև։

Համալսարանն ավարտելուց հետո, 1504 թվին, Մորը ընտրվում է պառլամենտի անդամ և շատ շուտով հայտնի է դառնում իր օպոզիցիոն տրամադրություններով՝ ուղղված Հենրիխ VII-ի դեմ։ Հոր ձերբակալությունից հետո Մորը ստիպված է լինում թաքնվել, մտածելով, որ Հենրիխ VII-ի զայրույթը կարող է պայթել նաև իր գլխին։

Այս շրջանում նա բացառապես զբաղվում է թարգմանություններով. թարգմանում է հին հունական, հռոմեական, ինչպես նաև իտալական վերածննդի մի շարք գործեր։

Թոմաս Մորի վիճակը փոխվում է, երբ գահի գլուխ է անցնում Հենրիխ VIII-ը։ Մորը ողջունում է նրա թագադրությունը, կարծելով, թե նոր արքան կդառնա հումանիստների հովանավորը։ 1509 թվին Մորը նշանակվում է Լոնդոնի շերիֆի օգնական, իսկ 1515 թվին մեկնում է Ֆլանդրիա՝ դիվանագիտական կարևոր հանձնարարությամբ։ Այստեղ էլ նա սկսում է աշխատել իր գլխավոր ստեղծագործության՝ «Ուտոպիա»-ի վրա։ Անտվերպենում նա ծանոթանում է Էրազմ Ռոտերդամցու ընկերոջ՝ հումանիստ Պ. Էգիդի հետ, որին ուղղված է «Ուտոպիա»-ի առաջաբանը և որն իբրև գործող անձ հանդես է բերված այդ գործի առաջին մասում։ Վերադառնալով հայրենիք, Մորը աշխատում է «Ուտոպիա»-ի վրա։ Ձեռագիրը ուղարկում է Էգիդին, որը և հրատարակում է այն 1516 թվին Լուվինում։ «Ուտոպիա»-ն հետագայում ունեցավ նաև մի քանի այլ հրատարակություններ, որոնց մեջ ամենանշանավորը (տեքստի ճշտության տեսակետից, քանի որ ձեռագիրը կորած է) համարվում է Էրազմ Ռոտերդամցու հրատարակությունը (1518 թվին). «Ուտոպիա»-ն, որ գրված և հրատարակված էր լատիներեն, անգլերենի թարգմանվեց ու հրատարակվեց միայն հեղինակի մահից հետո՝ 1551 թվին։

1518 թվից Թոմաս Մորին տեսնում ենք Հենրիխ VIII-ի պալատում. 1521 և 1523 թթ. նա մասնակցում է Մարտին Լյութերի դեմ ուղղված երկու պամֆլետները կազմելու աշխատանքներին, որոնք հետագայում օգտագործվեցին նրա դեմ, իբրև նրա պետական դավաճանությունն ապացուցող փաստաթղթեր։ 1523 թվին Մորը ընտրվում է համայնքների պալատի նախագահ, իսկ 1529 թվին նշանակվում է լորդ-կանցլեր։ Այդ տարիներին սուր տարաձայնություններ են առաջանում Թոմաս Մորի և Հենրիխ VIII-ի միջև։ Մորը, որ իր կրոնական հայացքներով կաթոլիկ էր, համաձայն չէր Հենրիխ VIII-ի կատարած կրոնական ռեֆորմներին։ Նա դեմ դուրս եկավ նաև Հենրիխ VIII-ին անգլիկանական եկեղեցու պարագլուխ նշանակելու որոշմանը և թագավորին հավատարմության երդում

չովեց։ Վերջապես նա դեմ էր Հենրիխ VIII-ի ապահարզանին։ Այս պայմաններում նա ստիպված էր 1532 թվին հրաժարվել լորդ-կանցլերի պարտականություններից։ Բայց շատ շուտով ձերբակալվեց, մեղադրվեց պետական դավաճանության մեջ և մահապատժի ենթարկվեց։ Ժամանակակիցները հիացմունքով են խոսում այն հերոսական վարքագծի մասին, որ նա հանդես բերեց մահապատժի ժամանակ։

Թոմաս Մորի գրական ժառանգության մեջ նրան համաշխարհային հռչակ բերողը «Ուտոպիա»-ն է, որը միաժամանակ թե՛ անգլիական և թե՛ եվրոպական Վերածննդի փայլուն գրական հուշարձաններից մեկն է։

Ստվալով ոչ այնքան մեծ այս գործը բաղկացած է երկու մասից։

Առաջին մասում հեղինակը պատմում է, որ ինքը, երբ գնաց Ֆլանդրիա, այստեղ, Անտվերպենում մի օր էգիդը նրան ծանոթացնում է փորթուգալացի ճանապարհորդ Ռաֆայել Հիդլդեի հետ։ Զրույցից պարզվում է, որ Ռաֆայելը եղել է նշանավոր ծովագնաց Ամերիգո Վեսպուչիի (1451—1512) ուղեկիցներից մեկը, մի քանի անգամ եղել է նոր աշխարհում, այնուհետև հինգ ընկերներով բաժանվելով Վեսպուչիի խմբից, ճանապարհորդել են այլ երկրներ, ծանոթացել այնտեղ ապրող ժողովուրդների կյանքին, բարքերին, սովորություններին։ Հեռավոր Արևելքում նա եղել է նաև Ուտոպիա կոչվող կղզում, որտեղ մարդիկ ապրում են ոչ այնպես, ինչպես Անգլիայում կամ Արևմտյան Եվրոպայի այլ երկրներում։

Ռաֆայելը Թոմաս Մորի խնդրանքով նախ պատմում է իր տպավորությունները Անգլիայից։ Այս կազմում է առաջին մասը։ Երկրորդ մասը նվիրված է Ռաֆայելի պատմությանը Ուտոպիա կղզու մասին։

Այս բոլորը, իհարկե, Թոմաս Մորի հնարանքն է։ Ռաֆայելը մտացածին անձնավորություն է, մի տեսակ գեղարվեստական հերոս։ Հեղինակը նրա միջոցով նախ խիստ քննադատության է ենթարկում իր ժամանակվա Անգլիայի տնտեսական-հասարակական և քաղաքական կյանքը, իսկ երկրորդ մասում նկարագրում այն ապագա իդեալական հասարակությունը, որը հեղինակի կարծիքով լավ կլիներ, որ փոխարիներ այն ժամանակվա անգլիական ու եվրոպական հասարակությանը։ «Ուտոպիա» բառը հունարենից կազմվել է ինքը՝ Թոմաս Մորը, որ բառացիորեն նշանակում է «գոյություն չունեցող»։ Ներկա դեպքում «Ուտոպիա»-ն գոյություն չունեցող մի կղզի է։

Առաջին մասի գլխավոր թեման գյուղացիության մասսայական հողազրկման պատմությունն է, հողերի ցանկապատումը և դրա հետևանքով այն ահռելի թշվառության ու աղքատության նկարագրությունը, որի մեջ ընկան ժողովրդական լայն մասսաները։

«Ձեր ոչխարները,— ասում է Ռաֆայելը իր անգլիացի զրուցակիցներին,— որոնք սովորաբար այնքան հեզ են ու քչով բավարարվող, այժմ, ասում են, դարձել են այնքան շատակեր ու անզսպելի, որ ուտում են

2751—38

Նույնիսկ մարդկանց, ավերում ու ամայացնում են դաշտերը, տներն ու քաղաքները։ Կայսրության հատկապես այն բոլոր մասերում, որտեղ արդյունահանում են ավելի նուրբ և, հետևաբար, ավելի թանկարժեք բուրդ, մեծատոհմ ազնվականները և նույնիսկ որոշ աբբահայրեր, սուրբ մարդիկ, չբավարարվելով այն հսկայուններով ու տոկոսներով, որ ստանում են իրենց նախնիներից ժառանգություն մնացած կալվածքներից, չբավարարվելով, որ իրենց պարապ ու փարթամ կյանքը հասարակության ոչ մի օգուտ չի տալիս, այլ թերևս նույնիսկ վնաս է հասցնում... ահա նրանք իրենց կալվածքներում ոչ մի կտոր վարելահող չթողնելով, բոլորը վեր են ածում արոտավայրերի, քանդում են տները, կործանում են քաղաքները, իսկ տաճարները թողնում են խոզերին կերակրելու համար։ Այդ պատվարժան մարդիկ բոլոր բնակավայրերը և մշակված հողի ամեն մի թիզը դարձնում են անապատ, կարծես թե առանց այն էլ քիչ հող է կորչում որսի ու գազանանոցների համար... Տեղի է ունենում դժբախտների տղամարդկանց, կանանց, ամուսինների, կնոջ, որբերի, այրիների, փոքր երեխաներ ունեցող ծնողների գաղթեցում... իրենց մշտական բնակավայրերից, և նրանք չգիտեն, թե ուր գնան։ Ջնչին արժեք ունեցող իրենց կահույքը նրանք վաճառում են նույնքան չնչին գնով... իսկ երբ նրանք իրենց թափառումների ժամանակ զրկվում են նաև դրանից, ապա ի՞նչ է մնում նրանց անելու, եթե ոչ գողանալ ու բարձրանալ կախաղան... և կամ թե թափառել և մուրացկանություն անել։ Սակայն այստեղ էլ նրանք իրրև թափառաշրջիկներ բանտ են նետվում... ոչ ոք նրանց աշխատանքը չի վարձում, չնայած նրանք ամենավառ ցանկություններով առաջարկում են այն...»։

Միլիոնավոր գյուղացիների հողազրկման այս վառ պատկերը գծելուց հետո Մորը անդրադառնում է գողության, թափառաշրջիկության և մուրացկանության դեմ ընդունված օրենքներին և ամենայն վճռականությամբ դատապարտում այդ օրենքները։

Մորը այդ «արյունոտ օրենքները» դատապարտում և մերժում է երկու տեսանկյունով։ Նախ՝ նա իրրև հումանիստ դեմ է ամեն մի մահապատժի, որովհետև գտնում է, որ աշխարհի երեսին ամենաթանկարժեք բանը մարդու կյանքն է և առհասարակ ինքը մարդը։ «Ես գտնում եմ,— ասում է Ռաֆայելը,— որ միանգամայն անարդարացի է մարդուն զրկել կյանքից դրամ գողանալու համար։ Ես գտնում եմ, որ մարդկային կյանքը իր արժեքով ավելի բարձր է, քան աշխարհի բոլոր բարիքները»։ Այս սկզբունքից էլ հիմնվով, Մորը իր նկարագրած ապագա հասարակարգում վերացրել է մահապատիժը։

Մյուս կողմից, Թոմաս Մորը գտնում է, որ եթե միլիոնավոր մար-

դիկ ստիպված դարձել են թափառաշրջիկներ, մուրացիկներ ու գողեր. ապա այստեղ նրանք ոչ մի մեղք չունեն:

Ֆիզիկական գոյությունը պահպանելու բոլոր միջոցներից զրկված միլիոնավոր մարդիկ, որոնք ոչ մի տեղ աշխատանք չեն գտնում, կամ պետք է քաղցից մահանան և կամ թե մուրացկանությամբ ու գողությամբ մի կերպ քարշ տան իրենց գոյությունը: Եվ դեռ հարցական է, թե ովքեր են գողերը. նրա՞նք, ովքեր փակել են միլիոնների ապրուստի բոլոր ճանապարհները, կողոպտել նրանց ունեցվածքն ու հողերը և նետել թշվառության գիրկը, թե՞ իրենք, այդ թշվառները, որոնց քաղցը մղում է ամեն մի հանցագործության. «Դուք ինքներդ ստեղծում եք գողեր,— ասում է Ռաֆայելը,— և միաժամանակ պատժում նրանց»:

Մորը գտնում է, որ ամենադյուրին գործը գողերին ու մուրացիկներին կախելն է, և մարդիկ այդ գործում այնքան են կատարելագործվել, որ նույնիսկ մի կախաղանից միանգամից կախում են քսան մարդ և ապա հպարտությամբ խոսում այդ մասին: Դիմելով այն ժամանակվա Անգլիայի պաշտոնական շրջաններին, Ռաֆայելն ասում է. «Դուք, ինչպես նաև աշխարհի մարդկանց մի զգալի մասը, ըստ երևույթին, ընդօրինակում եք վատ մանկավարժներին, որոնք աշակերտներին սովորեցնելու փոխարեն ծեծում են: Գողերին տանջում և ամենադաժան կերպով պատժում են այն ժամանակ, երբ ավելի շատ անհրաժեշտ է մտածել և հոգ տանել նրանց ապրուստի միջոցների մասին, որպեսզի ոչ ոք չկանգնի գող դառնալու դաժան անհրաժեշտության առաջ, իսկ հետո՝ կորժանվի»:

Լսելով Ռաֆայելին, Մորը այնքան է հիանում նրա դատողություններով, որ նրան խորհուրդ է տալիս անպայման դառնալ որևէ թագավորի խորհրդական, որովհետև իր խորհուրդներով նա կարող է մեծ օգուտ բերել հասարակությանը: Ռաֆայելը պատասխանում է, որ դրանից ոչինչ դուրս չի գա, որովհետև այժմյան թագավորները զբաղված են կամ այլ երկրներ նվաճելով և կամ թե միայն մտածում են իրենց գանձարանի ոսկու պաշարները բազմապատկելու մասին. «Ո՞ր թագավորը նրան կլսի, եթե, օրինակ, նա այսպիսի խորհուրդ տա. «Քանի որ ոչ միայն թագավորի պատիվը, այլև անվտանգությունը կախված է ոչ թե արքայական գանձարանից, այլ ժողովրդի բարեկեցությունից և քանի որ մարդիկ թագավոր են ընտրում ոչ թե իր՝ թագավորի, այլ իրենց համար... որպեսզի ապրեն ապահով և բարեկեցիկ կյանքով... ապա թագավորին ավելի պատշաճ է ավելի շատ հոգ տանել, որպեսզի ժողովուրդը լավ ապրի և ոչ թե մտածի իր բարեկեցության մասին»: Այդ անհրաժեշտ է նաև պետության անվտանգության համար, որովհետև՝ «Ո՞վ է համառորեն ձգտում գոյություն ունեցող կարգերը հեղաշրջելու, եթե ոչ նա, ում այդ կարգերը բնավ ղուր չեն գալիս»: Այդ պատճառով էլ «եթե որևէ թագավոր

իր հպատակների մեջ առաջացնում է արհամարհանք և ատելություն իր նկատմամբ և նրան հպատակության մեջ է դնում, գործելով միայն վիրավորանքներով, կողոպուտով ու բռնագրավումով և մարդկանց հասցնում է ծայրահեղ աղքատության, ապա ավելի լավ է նա հրաժարվի պետությունից... Թույլ տա, որ ոմանք ապրեն առատության ու բավականությունների մեջ, մյուսները ամեն տեղ հառաչեն ու լաց լինեն, այն նշանակում է լինել ոչ թե պետության, այլ բանտի պահապան։ Ճիշտ այնպես, ինչպես լիապես տգետ է այն բժիշկը, որը հիվանդությունը բուժում է հիվանդությամբ, այնպես էլ նա, ով չի կարող քաղաքացիների կյանքը բարելավել այլ կերպ, քան նրանց կյանքի բոլոր բարիքներից զրկելու ճանապարհով...»։

Թոմաս Մորի այս դատողություններից պարզ երևում է, որ նա խիստ դժգոհ էր նաև իր ժամանակվա Անգլիայի քաղաքական-պետական ամբողջ սիստեմից, որ նա փայլուն կերպով ըմբռնում էր անգլիական բռնապետության հակաժողովրդական բուն էությունը։

Քննության առնելով ժողովրդական լայն մասսաների աղքատության ու թշվառության բուն պատճառները, Թոմաս Մորը, վերջ ի վերջո, գալիս է այսպիսի շատ կարևոր եզրակացության, որը և հանդիսանում է «Ուտոպիա»-ի առաջին մասի գլխավոր գաղափարը. «Իմ կարծիքով,— ասում է Ռաֆայելը,— այնտեղ, որտեղ գոյություն ունի մասնավոր սեփականություն, որտեղ ամեն ինչի չափանիշը դրամն է, այնտեղ հազիվ թե երբևէ հնարավոր է պետական գործերի ճիշտ և հաջող ընթացք, այլապես պետք է ճիշտ համարել այն, որ լավը վատերի բաժին է դառնում, որ հասարակական բարիքներից շատ քչերն են օգտվում... իսկ մնացածները վճռականապես աղետալի կյանք են վարում»։

Թոմաս Մորը գտնում է, որ մասնավոր սեփականության գոյության պայմաններում հասարակության բարեկեցիկ վիճակ գոյություն ունենալ չի կարող. «Եթե ամեն մեկը օրինական հիմունքներով աշխատում է յուրացնել որքան կարող է, ապա ինչպիսին էլ լինի ունեցվածքային հարբստությունը, միևնույն է, նա քչերի սեփականությունն է դառնում... Այդ պատճառով էլ ես հաստատ համոզված եմ, որ միջոցների հավասարաչափ և արդարացի բաշխումը և մարդկանց բարեկեցությունը հնարավոր է միայն մասնավոր սեփականության ոչնչացմամբ. իսկ եթե մասնավոր սեփականությունը մնա, ապա հասարակության ամենամեծ և ամենալավ մասի դառը և անխուսափելի ու մշտական բեռը կլինի վիշտը»։

«Ուտոպիա»-ի առաջին մասի վերջին էջերը նվիրված են մասնավոր սեփականության ոչնչացման անհրաժեշտության հիմնավորմանը։ Թոմաս Մորը չի անդրադառնում այն հարցին, թե ինչ ճանապարհներով ու ուղիներով պետք է ոչնչացնել մասնավոր սեփականությունը և ստեղծել հանրային սեփականություն։ Այդ ուղիները նրա համար մնացին

անհայտ մի բան։ Սակայն այն, որ նա եկավ մի այնպիսի եզրակացության, որ առանց մասնավոր սեփականության վերացման հնարավոր չէ հասարակության ճնշող մեծամասնության վիճակը բարելավել, ժողովրդին փրկել թշվառության և աղքատության ճիրաններից, հենց այդ հայտնագործությունը նրան դարձրեց սոցիալիստական մտքի պատմության կարկառուն դեմքերից մեկը։

Թոմաս Մորը առաջին սոցիալիստ-ուտոպիստն էր Արևմտյան Եվրոպայում։ Նրա ուտոպիական սոցիալիզմն իր վառ արտահայտությունն է գտել հատկապես «Ուտոպիա»-ի երկրորդ մասում, որտեղ հեղինակը պատկերում է ապագա կոմունիստական հասարակությունը այն ձևով, ինչպիսին հասկանում էր նա։

Երկրորդ մասը սկսվում է Ուտոպիա կղզու աշխարհագրական դիրքի նկարագրությամբ, որից հետո հեղինակն անցնում է կղզու բնակիչների տնտեսական, հասարակական, քաղաքական ու կուլտուրական կյանքի պատկերմանը։

Ուտոպիայի հասարակության ամենաբնորոշ կողմը, նախ՝ այն է, որ այստեղ վերացված է մասնավոր սեփականությունը. հասարակական կյանքը խարսխվում է հանրային սեփականության վրա։

Ամբողջ հասարակությունը, ավելի ճիշտ ամբողջ տերիտորիան, բաժանված է հիսունչորս քաղաքի, որոնց մեջ հավասար չափով բաժանված է հողը։ Բոլոր քաղաքները կառուցված են նույն պլանով, ունեն նույն քանակի ազգաբնակչություն. «Ով տեսնի քաղաքներից մեկը, նշանակում է տեսել է բոլոր քաղաքները, այնքան նման են նրանք իրար, որքան թույլ են տալիս բնությունն ու տեղը»։ Կղզու կենտրոնում գտնվում է երկրի մայրաքաղաքը, որը ոչ մի բանով չի տարբերվում մյուս քաղաքներից, բացի նրանից, որ այստեղ գտնվում է երկրի գերագույն իշխանությունը։

Իր քաղաքական կառուցվածքով Ուտոպիան դեմոկրատական հասարակություն է։ Քանի որ հասարակության տնտեսական բջիջը ընտանիքն է, ապա ամեն երեսուն ընտանիք ընտրում է մի պաշտոնատար անձ, որին ուտոպիացիները իրենց լեզվով անվանում են սիֆոգրանտ կամ ֆիլարխ։ Ամեն տասը սիֆոգրանտ ունի մի ղեկավար, որը կոչվում է տրանիբոր կամ պրոտոֆիլարխ։ Բոլոր սիֆոգրանտները, որոնց թիվը հասնում է երկու հարյուրի, երդում տալուց հետո, որ կընտրեն ժողովրդի առաջադրած թեկնածուին, փակ գաղտնի քվեարկությամբ ժողովրդի կողմից առաջադրած չորս թեկնածուներից մեկին ընտրում են երկրի գերագույն իշխանավոր, որը ցմահ կատարում է այդ պարտականությունները։ Նա վերընտրվում է այն դեպքում, եթե լուրջ հիմքեր կան, որ իշխանավորը բռնակալ դառնալու հակումներ է հանդես բերում։ Տրանիբորները ընտրվում են տարին մեկ անգամ. մնացած բոլոր պաշտոնա-

տար անձինք նույնպես ընտրվում են մեկ տարով։ Երկրի ամբողջ տնտեսական, հասարակական կյանքը ղեկավարում է սենատը, որը հարցերը որոշում է քվեարկությամբ։ Առանձին, շատ կարևոր հարցեր դրվում են համաժողովրդական քննության և լուծվում են դարձյալ քվեարկության միջոցով։

Սենատը, որը իշխանության գերագույն օրգանն է, զբաղվում է երկրի տնտեսական կյանքի հարցերով, կազմակերպում է արտադրությունը, բանվորական ուժ է տեղափոխում այնտեղ, որտեղ անհրաժեշտ է։ Սենատի ձեռքում է գտնվում նաև արտաքին առևտուրը։

Ուտոպիայի հասարակության ամենափոքր միավորը ընտանիքն է, որի գլխին կանգնած են հայրը և մայրը։ Բոլորի մշտական բնակավայրը քաղաքն է։ Ամեն մի ընտանիք զբաղվում է որևէ արհեստով և արտադրում է մի որոշակի տեսակի արտադրանք։ Եթե ընտանիքի որևէ անդամ չի ցանկանում զբաղվել տվյալ արհեստով, նա կարող է ընտրել իր ուզած արհեստը։ Այս դեպքում նա դառնում է մի այլ ընտանիքի անդամ, որ նա ընտրում է իր հոժար կամքով, բայց որևէ արհեստով զբաղվելը պարտադիր է։ Թոմաս Մորի նկարագրած հասարակության մեջ կիրառվում է այն սկզբունքը, որի համաձայն՝ ով չաշխատի, նա չի ուտի, չնայած ուտոպիացիները այնքան զարգացած մարդիկ են, որ նրանցից որևէ մեկի գլխով չի անցնի այն միտքը, թե կարելի է չաշխատել։

Սակայն Ուտոպիայի քաղաքացիները միայն արհեստով չէ, որ զբաղվում են։ Նրանց արտադրական գործունեության մեջ մեծ տեղ է գրավում նաև գյուղատնտեսությունը։ Ամեն մի քաղաքացի պարտադիր կարգով երկու տարի պետք է զբաղվի գյուղատնտեսությամբ։ Միայն դրանից հետո նա կարող է տեղափոխվել քաղաք և մշտապես զբաղվել որևէ արհեստով։ Իսկ քաղաքացիներից որևէ մեկը եթե ցանկանում է մշտապես զբաղվել գյուղատնտեսությամբ, նրան ոչ ոք չի կարող արգելել։ Քաղաքները գյուղատնտեսական բոլոր անհրաժեշտ մթերքները ստանում են «գյուղերից». ըստ որում, իբրև օրենք, գյուղատնտեսական մթերքներն արտադրվում են պահանջվածից ավելին։ Իսկական իմաստով «գյուղ» Թոմաս Մորի մոտ գոյություն չունի։ Դրանք ավելի շուտ գյուղատնտեսական ֆերմաներ են, որտեղ աշխատելու համար քաղաքից որոշ ժամանակով մարդիկ են գնում և ժամկետը լրանալուց հետո նորից վերադառնում քաղաք։ Բերքահավաքի օրերին քաղաքից անհրաժեշտ քանակությամբ մարդիկ են գնում այն հաշվով, որ բերքը հավաքվի մի քանի օրում։

Թե՛ գյուղատնտեսական և թե՛ արդյունաբերության ամբողջ արտադրանքը հանձնվում է հանրային պահեստները։ Ամեն մի քաղաք բաժանված է չորս հավասար մասի։ Յուրաքանչյուր մասի կենտրոնում գոյություն ունի այսպես կոչված շուկա։ Հանրային պահեստները գտնվում

են այդ շուկաներում։ Ամեն մի ընտանիքի հայր այդ պահեստներից, բոլորովին ձրի, կարող է ստանալ այն ամենը, ինչ անհրաժեշտ է ընտանիքի ամեն մի անդամի համար։ Այդ հասարակության մեջ լիապես կիրառվում է կոմունիզմի գլխավոր սկզբունքներից մեկը՝ ամեն մեկն ըստ իր պահանջի։

Թոմաս Մորը շատ լավ է հասկանում, որ այդ սկզբունքը կիրառելու համար անհրաժեշտ է բարիքների առատություն։ Եվ նա հատուկ կանգ է առնում այն հարցի վրա, թե ինչպես Ուտոպիայի քաղաքացիները ընդամենը վեց ժամ աշխատելով, արտադրում են այնքան, որ լիապես բավարարում է բոլորի պահանջները և նույնիսկ հսկայական քանակությամբ ավելցուկ է մնում, որ նրանք վաճառում են հարևան երկրներին։

Քանի որ Ուտոպիայի քաղաքացիները ճաշում են հասարակական ճաշարաններում և բացի սննդից անհրաժեշտ ամեն մի բան կարող են նույնպես ստանալ ձրի, ապա այստեղ դրամը ոչ մի դեր չի խաղում։ Չկա դրամ և չկա ներքին առևտուր։ Մորը հատկապես ընդգծում է Ուտոպիայի քաղաքացիների արհամարհական վերաբերմունքը ոսկու նկատմամբ։ Նրանք երկաթը ոսկուց ավելի բարձր են գնահատում, որովհետև առանց երկաթի «մարդիկ չեն կարող ապրել, ինչպես առանց կրակի ու ջրի», բայց առանց ոսկու կարելի է ապրել։ Հատկանշական է, որ գործածության համար նրանք իրենց ամբողջ ամանեղենը պատրաստում են կավից ու ապակուց, իսկ ոսկուց պատրաստում են միայն «գիշերային անոթներ ու նման բաներ բոլոր կեղտոտ պետքերի համար»։ Բացի այդ, ոսկուց և արծաթից են պատրաստված ստրուկների շղթաները, իսկ այն քաղաքացիները, որոնք որևէ հանցանքի համար պատժվում են, իրրև անարգանքի նշան նրանց մատին դնում են ոսկե մատանի, վզից կախում են ոսկյա շղթա, իսկ գլխին դնում ոսկյա օղակ։

Թոմաս Մորը հանգամանորեն նկարագրում է նաև ուտոպիականների կյանքը, կենցաղը, բարոյական ըմբռնումները և այլն։

Նախ՝ նրանց ժամանակը այնպես է կազմակերպված, որ ամեն մեկը ֆիզիկական աշխատանքով զբաղվում է միայն վեց ժամ։ Մնացած ժամանակը ամեն մեկը կարող է գործադրել ըստ իր հայեցողության։ Կան ժամանցի համար հասարակական ակումբներ, որտեղ կարող են զբաղվել ով ինչով ցանկանում է (զանազան խաղեր, երաժշտություն, ընթերցանություն և այլն)։ Նրանք, ովքեր գիտություններով զբաղվելու բնագավառում առանձին հակում և ընդունակություն են հանդես բերում, ազատվում են ֆիզիկական աշխատանքներից և կարող են իրենց ամբողջովին նվիրել գիտական աշխատանքներին։ Եթե պարզվում է, որ ընտրությունը սխալ է կատարված և այս կամ այն քաղաքացին գիտական գործունեությամբ զբաղվելով, կոնկրետ և լուրջ արդյունքների չի

հասնում, նրան նորից վերադարձնում են ֆիզիկական աշխատանքի և նրա փոխարեն առաջ քաշում մեկին, որը իսկապես ընդունակություններ ունի և ավելի հաջող ու արդյունավետ է զբաղվում այդ գործով։ Նույնը վերաբերում է նաև այն քաղաքացիներին, որոնք առանձին շնորհք ու տաղանդ են հանդես բերում արվեստի, գրականության և այլ բնագավառներում։

Թոմաս Մորը, իբրև հումանիստ, մարդու ստեղծագործական ունակությունները, կարողությունները ազատորեն ու բազմակողմանիորեն զարգացնելու կողմնակից է, և նրա պատկերած ապագա կոմունիստական հասարակությունը բոլորի համար լիապես ապահովում է այդ հնարավորությունը։

Բարոյականության հարցերը քննության առնելու ժամանակ Թոմաս Մորի ընդհանուր ելակետն այն է, որ մարդը ծնված է երջանիկ լինելու համար։ «Ինքը բնությունը,— ասում է Մորը,— մարդկանց պատվիրագրել է հաճելի կյանք, այսինքն՝ վայելքը որպես մեր բոլոր գործողությունների վերջնական նպատակը. իսկ առաքինությունը նրանք համարում են կյանքը, որը խարսխված է բնության պահանջների վրա»։ Այս պատճառով էլ Ուտոպիայի քաղաքացիների ամբողջ կյանքը կառուցված է բնական հիմունքների վրա։ Հաճելի կյանք և վայելք — այս է, Մորի կարծիքով, «բնության հրամանը», և Ուտոպիայի հասարակության գլխավոր խնդիրն է ամեն մեկի համար ապահովել այդ հաճելի կյանքն ու վայելքը։

Վերածնության դարաշրջանի մյուս հումանիստների նման Թոմաս Մորի իդեալը ազատ, բազմակողմանիորեն զարգացած, ազնիվ ու առաքինի «բնական» մարդն է, որի վարքագծի բոլոր արտահայտությունները բնության թելադրանքն են. նրանք բոլորն էլ ղեկավարվում են իրենց անմիջական մարդկային էության բնական պահանջով, լսում են միայն բնության ձայնը, որովհետև նրանց խորին համոզմունքով, այդ կերպ վարվելով, նրանցից ամեն մեկը կարող է և՛ ինքը երջանիկ լինել, և՛ չխանգարել մյուսների երջանկությունը։

Սակայն այս չի նշանակում, թե Ուտոպիայի քաղաքացիները բնության թելադրանքը կատարում են մեխանիկորեն կամ բնազդորեն, դառնալով իրենց զգացմունքների ու կրքերի ձեռքին մի խաղալիք. «Պետք է հետևել բնության այն թելադրանքին,— ասում է Մորը,— որը ենթարկվում է բանականությանը այն հարցը որոշելու ժամանակ, թե ինչի պետք է ձգտել և ինչից խուսափել»։ Առանց բանականության մասնակցության, նրա ակտիվ միջամտության ու հսկողության Թոմաս Մորը առաքինություն չի պատկերացնում։ Այսպիսով, առաքինությունը ոչ միայն բնության օրենքների համաձայն կառուցված կյանքն է, այլև այն կյանքը, որը ենթարկվում է բանականության հսկողությանը։

«Ուտոպիա»-ի երկրորդ մասում Թոմաս Մորը հանգամանորեն արծարծում է նաև սիրո, ընտանիքի, ամուսնության ու սեռերի փոխհարաբերության հետ կապված հարցերը։

Հասկանալի է, որ ուտոպիական հասարակության մեջ, որտեղ գոյություն չունի մասնավոր սեփականություն և որտեղ նյութական կարիքը չի հետապնդում մարդկանց, ամուսնության ժամանակ նյութական նկատառումները ոչ մի դեր չեն կարող խաղալ։ Ընտանիքի հիմքը այստեղ փոխադարձ սերը և հարգանքն է։ Աղջիկները կարող են ամուսնանալ, երբ դառնում են տասնութ տարեկան, իսկ տղաները՝ քսանչորս։ Մինչև ամուսնությունը և ամուսնությունից հետո արտաամուսնական կապերը խիստ դատապարտվում են, իսկ այդ կարգը խախտողները պատժվում են ամենայն դաժանությամբ, ստրկացվում են և զրկվում ամուսնանալու իրավունքից։ «Ուտոպիականները այդ քայլը այդպես դաժանորեն պատժում են,— բացատրում է Մորը,— որովհետև եթե մարդկանց մեծ խնամքով հետ չպահել անկարգ սեռական կենակցությունից, ապա ամուսնական կյանքում բացառիկ դեպքերում է հնարավոր լիակատար միություն, մինչդեռ դրա մասին պետք է հոգ տանել, որովհետև ամբողջ կյանքում պետք է ապրել մեկ մարդու հետ և, բացի այդ, տանել դրանից բխող ամբողջ ծանրությունը»։

Ամուսին ընտրելու ժամանակ ուտոպիականները վարվում են այսպես. ամուսնացող կողմերը մերկանալով, ամեն մեկը որևէ մեկի (աղջիկը՝ կնոջ, տղան՝ տղամարդու) ուղեկցությամբ ներկայացվում են իրար։ Նպատակն այն է, որ ամուսնացող կողմերը չկարողանան մեկը մյուսից թաքցնել իրենց ֆիզիկական թերությունները։ Բայց վճռական նշանակություն ունի ոչ այնքան ֆիզիկական գեղեցկությունը, որքան «հոգեկան առաքինությունը»։ Ապահարզան գոյություն չունի, բայց դրան դիմում են բացառիկ դեպքերում։ Նախ այն դեպքում, երբ պարզվում է, որ ամուսիններից որևէ մեկը դավաճանում է։ Դավաճանողը ստրկացվում է և ցմահ զրկվում ամուսնանալու իրավունքից։ Եվ ապա այն դեպքում, երբ բնավորությունների ու սովորությունների տարբերությունները այնքան աղաղակող են, որ այլևս միասին ապրել չեն կարող։ Այս դեպքում նրանց հարցով զբաղվում է սենատը։ Ըստ որում սենատորները նիստի են գալիս իրենց կանանց հետ. հարցը որոշվում է քվեարկությամբ։ Առհասարակ Ուտոպիայի քաղաքացիները այն կարծիքին են, որ նոր ամուսնությունը բնավ էլ չի ամրապնդում ընտանիքն ու ամուսնական կապերը։

Վերին աստիճանի հետաքրքիր է Թոմաս Մորի կարծիքը պատերազմի և խաղաղության մասին։ «Ուտոպիականները խիստ գարշում են պատերազմից, որպես գազաններին արժանի մի բան, չնայած գազանների ոչ մի տեսակ այնքան չի դիմում դրան, ինչպես մարդիկ... Ֆիզիկական

ուժով կռվում են, նրանց կարծիքով, արջերը, առյուծները, գայլերը, շները և այլ գազաններ։ Նրանց մեծ մասը գերազանցում է մարդուն իր ուժով ու կատաղությամբ, բայց նրանք բոլորն էլ զիջում են մարդուն տաղանդով ու բանականությամբ»։

Մերժելով պատերազմը որպես գազաններին արժանի մի բան, Ուտոպիայի քաղաքացիները, սակայն, չեն մերժում ամեն մի պատերազմ։ Նրանք զենքի օգնության են դիմում երկու դեպքում. նախ՝ երբ անհրաժեշտ է իրենց երկիրը պաշտպանել օտարերկրյա զավթիչների ներխուժումներից և ապա՝ այն դեպքում, երբ անհրաժեշտ է այլ ժողովուրդների ազատել բռնակալության լծից։ Իհարկե, նրանք երկու դեպքում էլ ամեն միջոցի դիմում են, որպեսզի հարցը լուծվի առանց մի կաթիլ արյուն թափելու, բայց, երբ այդ միջոցները չեն օգնում, նրանք դիմում են զենքի օգնության. «Նրանք կյանքը այնքան թանկ են գնահատում, որ չեն կարող իզուր տեղը կորցնել, բայց դրա հետ միասին կյանքի համար չեն դողում այնքան անամոթաբար, որպեսզի ազահորեն և խայտառակաբար կպչեն նրանից այն ժամանակ, երբ պատիվը և պարտականությունը պահանջում է զոհել այն»։

Այս բոլորից սխալ կլիներ այն եզրակացության գալ, որ Թոմաս Մորին հաջողվել է ապագա կոմունիստական հասարակության հետ կապված բոլոր հարցերը հետևողականորեն լուծել։ Նրա Ուտոպիան տառապում է բազմաթիվ աղաղակող հակասություններով։ Այդ հակասություններից գլխավորները հետևյալն են. նախ՝ Թոմաս Մորը ամեն կերպ աշխատում է բանականությունը հաշտեցնել կրոնի հետ։ Նրա Ուտոպիայում գոյություն ունեն հոգևորականներ, որոնք վայելում են մեծ հարգանք։ Կրոնը, աստծո պաշտամունքը, ոգու փրկության հավատը, հանդերձյալ կյանքի գոյությունը — այս բոլորը մեծ դեր են խաղում Ուտոպիայի հասարակության կյանքում։ Կրոնի և եկեղեցու հարցում Ռաբլեն ավելի ազատամիտ էր, քան Թոմաս Մորը։

Բացի այդ. Թոմաս Մորի նկարագրած կոմունիստական հասարակության մեջ լիակատար հավասարություն գոյություն չունի։ Այստեղ կան ստրուկներ, որոնք հաճախ պահվում են շղթաների մեջ։ Ստրուկները այս հասարակության մեջ առաջանում են երեք ճանապարհով. նախ ստրկացվում են Ուտոպիայի այն քաղաքացիները, որոնք շատ ծանր հանցանք են գործել։ Այլ պետություններում այդ կարգի հանցագործները մահապատժի են ենթարկվում։ Թոմաս Մորը դեմ է մահապատժին, և նրա Ուտոպիայում մահապատիժը վերացված է։ Բայց դրա փոխարեն պատժի գերագույն չափը սահմանված է ստրկացումը։ Այնուհետև, ստրկացվում են բոլոր ռազմագերիները, որոնք զենքը ձեռքներին կռվել են Ուտոպիայի դեմ և պատերազմի ժամանակ գերի են ընկել։ Վերջապես, ստրկացվում են այն քաղաքացիները, որոնք այլ պետությունների

հպատակներ են և ծանր հանցանք գործելու համար մահապատժի են են-թարկվել։ Ուտոպիականները բավականին մեծ գումարով գնում են այդ կարգի հանցագործներին, ազատում մահապատժից, բայց ստրկացնում։

Ստրուկներն այստեղ չեն օգտվում մյուս քաղաքացիներին հավասար իրավունքներով, նրանք կատարում են ամենասև ու կեղտոտ աշխատանք-ները, բայց ստրկացումը հավիտենական չէ։ Ուղղվելու դեպքում նրանք կարող են դառնալ Ուտոպիայի լիիրավ քաղաքացիներ։

Ուտոպիայի մյուս առանձնահատկությունն այն է, որ այդ հասա-րակությունը կառուցված է տեխնիկայի շատ ցածր բազայի վրա։ Իշխո-ղը ձեռքի աշխատանքն է, համքարային-արհեստավորական արտադրու-թյունը։ Թոմաս Մորին, իհարկե, հայտնի չէր ավելի բարձր տեխնիկա և կարծում էր, թե իր ժամանակվա համքարային արտադրությունը լիա-պես բավական է հասարակական բարիքների առատություն ստեղծելու համար։

Սոցիալիստական մտքի պատմաբանները Թոմաս Մորի «Ուտո-պիա»-ում նշել են նաև այլ հակասություններ։ Բայց մենք պետք է նկա-տի ունենանք, որ այդ ուտոպիան ծնվել է XVI դարի առաջին քսանամ-յակում, երբ ժամանակակից իմաստով բանվոր դասակարգի մասին խոսք լինել չէր կարող. այն ժամանակ դեռ նոր առաջանում էին ժամա-նակակից պրոլետարիատի նախահայրերը՝ մանուֆակտուրային բանվոր-ները։ Թոմաս Մորի մեծությունն այն է, որ նա տեսավ այդ միլիոնավոր հողազրկված թշվառներին և առաջարկեց իր ուտոպիական ծրագիրը նրանց վիճակը բարելավելու համար։ Նրա դեմոկրատիզմն ու ժողովրդա-սիրությունը իրենց վառ արտահայտությունն են գտել հատկապես «Ուտո-պիա»-ի վերջին էջերում, որտեղ մի տեսակ ամփոփում է իր դիտողու-թյունները ժողովրդի թշվառության ծնող ու վերացնող պատճառների մասին։ Այստեղ նա նորից գծում է հասարակական աղաղակող անհա-վասարության պատկերը, մեծ համակրանքով ու սիրով խոսում հողա-գործների, սևագործ ու օրավարձով աշխատող բանվորների, բեռնակիր-ների, մանուֆակտուրային բանվորների մասին, որոնք «մշտապես զբաղ-ված են ֆիզիկական այնպիսի ծանր աշխատանքով, որին հազիվ թե կարողանա դիմանալ անասունը, մյուս կողմից այդ աշխատանքը այն-քան անհրաժեշտ է, որ առանց նրա ոչ մի հասարակություն գոյություն ունենալ չի կարող»։ Ով ահա հասարակական բարիքներ ստեղծող այդ մարդիկն են, որ չեն օգտվում իրենց ծանր աշխատանքի պտուղներից, մինչդեռ առանց նրանց «չէր կարող գոյություն ունենալ առհասարակ որևէ հասարակություն»։

Մարքսը և Էնգելսը անդրադառնալով ուտոպիական սոցիալիզմին, «Կոմունիստական պարտիայի մանիֆեստ»-ում գրել են. «Ապագա հա-սարակության այս ֆանտաստիկական նկարագրությունը ծագում է այն

Ժամանակ, երբ պրոլետարիատը դեռ շատ անզարգացած վիճակում է գտնվում և այդ պատճառով էլ իր սեփական դրությունը պատկերացնում է դեռ ֆանտաստիկական կերպով. նա ծնունդ է առնում պրոլետարիատի առաջին, նախազգացումներով լի ձգտումից դեպի հասարակության ընդհանուր վերափոխումը» [1]։

Այս տողերը վերաբերում են Սեն-Սիմոնի, Ֆուրյեի, Օուենի սիստեմներին. ինչ վերաբերում է Թոմաս Մորին, ապա նրա մասին կարելի է ասել այն, ինչ Էնգելսը գրել է Թոմաս Մյունցերի մասին. Մորը իր ծրագրով շատ հեռու էր անցնում պլեբեյների և գյուղացիների անմիջական պատկերացումներից ու պահանջներից և հանդես գալիս որպես «պրոլետարիատի սաղմնավորումների ներկայացուցիչ»։

3. ԱՆԳԼԻԱԿԱՆ ՎԵՐԱԾՆՆԴԻ ՊՈԵԶԻԱՆ

Թոմաս Մորից հետո անգլիական Վերածննդի գրողներից ոչ մեկը չհասավ նրա սոցիալիստական գաղափարների մակարդակին, բայց հումանիզմն ու հումանիստական կուլտուրան զարգացան և իրենց ծաղկումն ապրեցին հատկապես XVI դարի երկրորդ կեսին։ Այս շրջանում բարձր զարգացման հասան գրական գրեթե բոլոր սեռերն ու տեսակները, բայց դրանց մեջ առաջնությունը պատկանում է դրամատուրգիային։

Սակայն այս չի նշանակում, թե մյուս բնագավառներում խոշոր գրողներ հանդես չեկան։ Դրամատուրգիայից հետո ամենից բարձր զարգացմաև հասավ պոեզիան, հատկապես լիրիկան, ինչպես նաև արձակը, գլխավորապես վեպը։

Պոեզիայի բնագավառում այդ դարաշրջանի բոլոր խոշոր դեմքերը հանդես եկան XVI դարի երկրորդ կեսին, բացի Միլտոնից, որի գործունեությունը դուրս է գալիս Վերածնության դարաշրջանի սահմաններից։ Մոտ հիսուն տարվա ընթացքում հանդես եկան մոտ երկու հարյուր երեսուն բանաստեղծ, որոնց մեջ այնպիսի հանճար կար, ինչպիսին Շեքսպիրն էր։

Անգլիական Վերածննդի պոեզիայի մեջ շատ որոշակիորեն նկատվում է երկու հոսանք. ժողովրդական-դեմոկրատական, գլխավորապես ժողովրդական բանավոր ստեղծագործությունների ձևով, և պալատական-ազնվականական։ Այս երկրորդ ուղղությանը տոն տվեցին պալատական շրջանների հետ կապված մի խումբ բանաստեղծներ, որոնք, չնայած իրենց ազնվական քաղաքական հայացքներին, յուրացրել էին հումանիզմի մի քանի գլխավոր սկզբունքները և հատկապես աչքի էին ընկնում դասական կուլտուրայի պաշտամունքով։

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, *Ընտիր երկեր*, հ. I, 1950 թ., Երևան, էջ 49։

Ժողովրդական-դեմոկրատական ուղղության ամենավառ արտահայտությունը անգլո-շոտլանդական ժողովրդական բալլադներն էին, որոնք, ճիշտ է, ձևավորվել էին ֆեոդալական միջնադարում, բայց լայն տարածում ունեին նաև XVI դարի երկրորդ կեսին։ Այդ բալլադները հայտնի դարձան Թոմաս Պերսիի և Վալտեր Սկոտի հրատարակած ժողովածուների շնորհիվ, որոնք իրենց ժամանակ մեծ հաջողություն ունեցան ոչ միայն Անգլիայում, այլև նրա սահմաններից դուրս։

Անգլո-շոտլանդական ժողովրդական բալլադները «իրենց թեմատիկայով շատ բազմազան են. նրանք մշակում են պատմական, առասպելական, ռոմանտիկական, ֆանտաստիկական և կենցաղային սյուժեներ։ Նրանց մեջ, սակայն, դրսևորվում է ուժեղ հակում դեպի ողբերգական սիտուացիաները, դեպի մեծ և խոր կրքերի նկարագրությունը։ Գեղարվեստական մեծ ուժով բալլադները պատմում են ֆեոդալական տոհմերի պայքարի, արյունոտ ոճրագործությունների, խիզախ ծովագնացների հերոսության, սիրո, վշտի, աշխատանքի մասին և այլն։ Իբրև հերոսներ նրանց մեջ՝ հաճախ հանդես են գալիս հասարակ կոչման տեր մարդիկ՝ քաղաքացիներ, արհեստավորներ, գյուղացիներ։ Բալլադների բնորոշ ոճական յուրահատկություններին են պատկանում գործողության սրընթացությունը, դիալոգների գերիշխումը, որոնք պատմությանը տալիս են ընդգծված դրամատիկական բնույթ» (Բ. Պուրիչև)։

Բալլադների այդ առանձնահատկություններին ծանոթանալու համար բերենք մի քանի բնորոշ օրինակներ։

Նախ վերցնենք «Պատրիկ Սպենսը» կոչվող բալլադը, որը նվիրված է ծովագնացներին։

Շոտլանդիայի թագավորը մի հատուկ նավ է պատրաստել, որով Նորվեգիայի թագավորի աղջկան պետք է տեղափոխել Շոտլանդիա, նշանակը վատ է, ոչ ոք չի համաձայնվում ծով դուրս գալ։ Թագավորին հիշեցնում են խիզախ նավապետ Պատրիկ Սպենսի մասին, և հարբած թագավորը գրավոր կարգադրություն է անում՝ անմիջապես մեկնել Նորվեգիա։ Կարդալով թագավորի նամակը, Պատրիկը ասում է. «Ես կցանկանայի իմանալ, թե ով է տվել իմ անունը թագավորին. այսպիսի ժամանակ խիզախել և դուրս գալ բաց ծով»։ Եվ իսկապես, հենց սկզբից պարզ է, որ թագավորի քմահաճույքին զոհ են դառնալու այն բոլոր խիզախները, որոնք դուրս կգան ծով։

Պատրիկը կատարելով թագավորի կամքը, մի մեծ խումբ խիզախների հետ նավում է դեպի Նորվեգիայի ափերը։ Առաջին երկու շաբաթվա ընթացքում ամեն ինչ խաղաղ է անցնում։ Բայց ահա չարագուշակ նշաններից երևում է, որ մեծ փոթորիկ է պայթելու։ Շատ շուտով երկինքն ու երկիրը իրար են խառնվում. նավը տաշեղի նման այս ու այն կողմ է նետվում, ճեղքվածքներ է տալիս։ Նավաստիները իրենց քաջարի

նավապետի գլխավորությամբ մարտնչում են բնության ահռելի տարերքի դեմ։ Պատրիկ Սպենսը նայում է հեռուները, հույս ունենալով, որ ահա կտեսնի Նորվեգիայի ափերը, բայց այդ ժամանակ նավը Նորվեգիայի ափերի մոտ խրվում է ծովի ավազի մեջ և թաղվում։ Բոլոր նավաստինները նավապետի գլխավորությամբ կործանվում են։ «Շատ մայրեր ու նորահարսներ փետեցին իրենց մազերը. իրենց որդիներին ու իրենց ամուսիններին նրանք այլևս չեն տեսնի։ Օ՜ լեդի, հովհարը ձեր ձեռքին դեռ շատ երկար կմպասեք, մինչև որ Պատրիկը... ափ հասնի։ Օ՜, սիրելի աղջիկներ, իզուր եք սպասում ձեր սիրելիներին, նրանք այլևս չեն վերադառնալու... Խիզախ Պատրիկ Սպենսը իր ընկերների հետ միասին պառկած է ծովի հատակին»։

Այսպիսի թախծալից տողերով է ավարտվում թագավորի կամայականության զոհերի՝ խիզախ ծովագնացների պատմությունը։

Ուժեղ դրամատիզմը և հաճախ ողբերգական տարրը հատուկ է նաև սիրո և ամուսնական դավաճանությանը նվիրված բալլադներին։

Իբրև օրինակ վերցնենք «Ճկու ագռավ» փոքրիկ բալլադը, որը հետագայում մշակել է Ա. Ս. Պուշկինը («Ագռավը ագռավի մոտ է թռչում»—1828 թ.)։

Գլխավոր թեման կնոջ դավաճանությունն է, բայց դա սովորական դավաճանություն չէ, այլ կապված է արյունոտ ոճրագործության հետ։ Ժողովրդական բալլադի սյուժեն այս է. ագռավներից մեկը մյուսին հարցնում է, թե այսօր ի՞նչ են ուտելու։ Մյուսը պատասխանում է, որ փոսի մեջ պառկած է հենց նոր սպանված մի ասպետ, որի սպանությունը հայտնի է նրա կնոջը, շանը, բազեին և իրեն՝ ագռավին։ Շունը այժմ որսի հետևից ընկած թափառում է անտառում, բազեն երկինք է սլացել, իսկ կինը այս գիշեր սպասելու է իր ամուսնուն սպանողին։

Պուշկինը մշակել է ժողովրդական բալլադի այս հատվածը միայն, կնոջ դավաճանությունը ավելի որոշակի ու հստակ դարձրել։ Պուշկինի մոտ նույնպես «ճաշելու» պատրաստվող ագռավները խոսում են հենց նոր սպանված դյուցազնի մասին. նրա սպանությունը հայտնի է դարձյալ կնոջը, շանը, բազեին և ձիուն. վերջինս ժողովրդական բալլադի մեջ չի հիշատակվում։ Սպանողը հեծնում է սպանվածի ձին, իսկ կինը սպասում է իր սիրելուն, բայց ոչ թե «մեռած, այլ կենդանի»։

Ժողովրդական բալլադի վերջին երկու տունը, որ Պուշկինը չի օգտագործել, նվիրված է ագռավների «ճաշի» նկարագրությանը։ Ագռավները պայմանավորվում են. մեկը կնստի ասպետի ծոծրակին, մյուսը կհանի աչքերը, և «կշտանալով, նրա ոսկե մազերով մեր բույնը կփափկացնենք»։ Այսպիսով, «ոչ ոք երբեք չի իմանա, թե ուր է կորել նա միայն խորշակը կաղմկի նրա քայքայվող ոսկորների կույտի վրա»։

Ժողովրդական բալլադում ագռավները մի տեսակ հանդիսանում են ոճրագործության հետքերը թաքցնողներ։ Պուշկինն այս թեման դուրս է գցել կնոջ գործած հանցանքի տպավորությունն ավելի ուժեղացնելու նպատակով, և այդ նրան փայլուն կերպով հաջողվել է։

Ժողովրդական բալլադներում գծված են նաև այնպիսի կանանց կերպարներ, որոնք իրենց սիրո ուժով կարող են մրցել Շեքսպիրի լավագույն հերոսուհիների հետ, և պատահական չէ, որ Շեքսպիրը մեծ չափով օգտագործել է այդ ժողովրդական գանձերը։

Ահա օրինակ՝ «Իսլինգտոնի բեյլիֆի աղջիկը» բալլադը։

Մի երիտասարդ սիրում է բեյլիֆի՝ շերիֆի օգնականի աղջկան։ Վերջինս չնկատելով երիտասարդի սերն ու տանջանքները, իրեն շատ հպարտ է պահում, և նրա աչքերի մեջ երիտասարդը չի տեսնում «ողջույնի ժպիտ»։ Հուսահատվելով իր անհաջող սիրուց, երիտասարդը ընկերների խորհրդով գնում է Լոնդոն, որտեղ ապրում է յոթ տարի։ Եվ ահա մի անգամ բեյլիֆի աղջիկը հագնելով մուրացիկի հագուստներ, գնում է Լոնդոն որոնելու համար նրան, «ով սիրում է իրենն»։ Նա հանդիպում է երիտասարդին՝ ձիու վրա նստած ճանապարհով գնալիս, և բռնելով ձիու սանձից, նրանից ողորմություն է խնդրում։ Երիտասարդը հետաքրքրվում է, թե ով է նա, որտեղ է ծնվել։ Աղջիկը պատասխանում է, որ ինքը ծնվել է Իսլինգտոնում։ Երիտասարդի այն հարցին, թե արդյոք նա չի՞ ճանաչում բեյլիֆի աղջկան, «մուրացկանուհին» պատասխանում է, որ ճանաչում է և նա վաղուց մահացել է։ Այդ լուրը երիտասարդի վրա ծանր տպավորություն է թողնում, նա պատրաստ է իր ձին իբրև ողորմություն տալ նրան և գնալ հեռավոր վայրեր, որտեղ ոչ ոք չի ճանաչում նրան։ Աղջիկը տեսնելով, որ երիտասարդը առաջվա նման իրեն սիրում է, հայտնում է, որ ինքը ճիշտ չասաց նրան, որ բեյլիֆի աղջիկը հենց ինքն է, որ կաս։ Բալլադն ավարտվում է նրանով, որ երկու անսահմանորեն սիրող սրտերը միանում են։

Անգլո-շոտլանդական բալլադների մեջ առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում Ռոբին Հուդին նվիրված բալլադները, որոնց մեջ ավելի ցայտուն կերպով են արտահայտվել ժողովրդական-դեմոկրատական տրամադրությունները։

XV դարի պատմաբաններից մեկի վկայությամբ Ռոբին Հուդը եղել է պատմական անձնավորություն, ապրել է XIII դարում, եղել է հողազրկված գյուղացի, զբաղվել է ավազակությամբ, մեծ հեղինակություն է ունեցել գյուղացիների շրջանում և դեռևս նրա կենդանության ժամանակ ժողովուրդը նրա մասին զանազան երգեր է հորինել։ XVI դարի պատմաբան Ջ. Մեյերը իր «Մեծ Բրիտանիայի պատմությունը» (1621) աշխատության մեջ նույնպես հաղորդում է, որ Ռոբին Հուդը պատմական անձնավորություն է եղել, ունեցել է գյուղացիներից կազմված մեծ ավա-

զակախումբ, կողոպտել է միայն հարուստներին և ամեն կերպ հովանավորել ու պաշտպանել է չքավորներին։

Համենայն դեպս մի բան անվիճելի է. Ռոբին Հուդը եղել է ժողովրդի ամենասիրած հերոսը. նրա քաջագործությունների մասին հորինվել ու երգվել են ոչ միայն բալլադներ, այլև ամեն տարի նշել են նրա օրը, ջրպես ժողովրդական մի մեծ տոն։ Պատմական աղբյուրները վկայում են, որ այդ սովորությունը գոյություն ուներ նաև XVI դարում։ Անգլիական գրականության պատմաբանները բերում են այսպիսի մի բնորոշ փաստ. եպիսկոպոսներից մեկը քարոզով պետք է հանդես գար եկեղեցում։ Նշանակված օրը նա մոտ երկու ժամ սպասում է, մինչև որ բացում են եկեղեցու դուռը։ Բանից պարզվում է, որ այդ օրը բոլոր գյուղացիները տոնում են Ռոբին Հուդի հերթական տարեդարձը. նրանք բոլորը գնացել են անտառ, զարդարվել ծաղիկներով ու կանաչներով և կազմակերպել մի իսկական ներկայացում։ Ռոբին Հուդի, փոքրիկ Ջոնի դերերից բացի, կատարում են նաև ամբողջ ավազակախմբի ամեն մի անդամի դերը։ Պարզվում է նաև, որ դա բացառիկ մի բան չէ. նույն բանը տեղի է ունենում շատ գյուղերում ու գավառական քաղաքներում։

Երբ ծանոթանում ենք Ռոբին Հուդին նվիրված բալլադներին, ապա հասկանալի է դառնում, թե ինչու ժողովուրդը, հատկապես գյուղացիությունը, երկար ժամանակ իր հիշողության մեջ պահպանել է նրա հիշատակը։ Բալլադներում նա ներկայացվում է իբրև իսկական ժողովրդական հերոս, հողազուրկ ու չքավոր գյուղացիների պաշտպան, շերիֆների, եպիսկոպոսների, արքեպիսկոպոսների և առհասարակ բոլոր ճնշողների հակառակորդ։ Անգլիական գրականության պատմաբանները ընդգծում են հատկապես նրա համար բնորոշ երեք գիծ, որ կարմիր թելի նման անցնում է բոլոր բալլադներով։ Նախ այն, որ նա ժողովրդի բոլոր ճնշողների ոխերիմ հակառակորդն է և բացարձակ պատերազմ է հայտարարել այդ ճնշողներին, հատկապես պետական օրենքի կոնկրետ ներկայացուցիչներին՝ շերիֆներին։ Հետո՝ նա գյուղացիների, չքավորների, աղքատների բարեկամն ու պաշտպանն է։ Վերին աստիճանի մեծահոգի է, կարեկից. իբրև բնորոշ փաստ սովորաբար հիշատակում են այն դեպքը, երբ Ռոբին Հուդը իր հագուստները, ձին, դրանց հետ միասին նաև դրամ է տալիս մի խեղճ, աղքատացած ասպետի, որպեսզի նա կարողանա գրավ դրած իր հողերը ետ գնել։ Ինչ վերաբերում է անձնական հատկություններին, ապա նա վերին աստիճանի խիզախ է, քաջ, հմարձակ, ճարպիկ, անվախ, առասպելական նետաձիգ։ Նա անխնա է թշնամիների նկատմամբ, որոնցից շատերին, այդ թվում նաև շերիֆին ու դատավորին սպանում է, և վերին աստիճանի մեծահոգի այն գյուղացիների նկատմամբ, որոնք մենամարտում նույնիսկ հաղթում են նրան։ Նա հիանում է իր այս կարգի հպարտ ու խիզախ «հակառակորդներով»։

Հիշենք, թե ինչպես նա մտերմացավ փոքրիկ Ջոնի հետ, որը Ռոբին Հուդից հետո ամենահետաքրքիր կերպարներից մեկն է։ Նրանք հանդիպում են կամրջի վրա։ Ջոնը նրան ճանապարհ չի տալիս. առաջինը ինքն է ցանկանում անցնել։ Ռոբին Հուդը, իհարկե, կարող էր նրան նետահարել, բայց նա այդ միջոցին չի դիմում։ Նրանք որոշում են երկար ու հաստ փայտերով իրար խփել. ով կընկնի կամրջից, նա էլ հաղթված է։ Սկսվում է մահակամարտը. իրար այնքան են խփում, որ նույնիսկ «ոսկորները զրնգում էին»։ Հաղթում է Ջոնը, Հուդն ընկնում է կամուրջից, և դրանից հետո նա այնքան է սիրում Ջոնին, որ նրանք դառնում են ամենամտերիմ ու հավատարիմ ընկերներ իրենց ամբողջ կյանքի ընթացքում։ Այդպիսի խիզախ գյուղացիների Ռոբին Հուդը շատ է հանդիպում, որոնք ոչ մի բանով չեն զիջում նրան՝ ոչ ուժով, ոչ ճարպկությամբ և ոչ էլ ազնվությամբ։ Ճիշտ է նկատել անգլիական գրականության սլատմաբաններից մեկը, որ Ռոբին Հուդին նվիրված բալլադներում փառաբանվում են ոչ միայն նա ու նրա ավազակախումբը, այլ իոմենների՝ ազատ գյուղացիների «ամբողջ դասակարգը»։

Ժողովրդական բալլադներից բացի, XVI դարի երկրորդ կեսին ստեղծվում է նոր, ռենեսանսյան լիրիկան։ Այդ լիրիկայի առաջին ներկայացուցիչներն էին Թոմաս Ուայատը *(1503—1542)* և Հենրի Հովարդ Սեռեյը *(1517—1547)*։

Ուայատն իր ծագումով հին ֆեոդալական ազնվականության ներկայացուցիչ էր. սովորել էր Քեմբրիջի համալսարանում, 1527 թվին եղել է Իտալիայում և այդտեղ էլ տարվել իտալական, հատկապես Պետրարկայի լիրիկայով։ Կապված լինելով Հենրիխ VIII-ի պալատի հետ, որոշ շրջանում մեծ դեր է խաղացել պալատական կյանքում։ Այդ շրջանում մի շարք քանաստեղծություններ է նվիրում Աննա Բոլեյնին, որը հետագայում *(1533 թ.)* դարձավ Հենրիխ VIII-ի կինը։ Սակայն Աննայի դատավարության և գլխատման օրերին Ուայատը ձերբակալվում է, բայց չուտով արդարացվելով, ազատվում է բանտից։ Վերականգնելով իր հեղինակությունը Հենրիխի առաջ, նա դիվանագիտական հանձնարարություններով լինում է Իսպանիայում և Ֆրանսիայում։ 1540 թվին գլխատվում է նրա մտերիմ ընկերներից մեկը՝ լորդ-կանցլեր Թոմաս Կրոմվելը. այս կապակցությամբ Ուայատը մեղադրվում է պետական դավաճանության մեջ և նորից ձերբակալվում։ Ազատվելով բանտից, նա ընդմիշտ հրաժարվում է պալատական կյանքից և քաշվում է իր կալվածքները, որտեղ և ապրում է կյանքի վերջին տարին։

Իր քաղաքական-հասարակական հայացքներով կապված լինելով պալատական ազնվական շրջանների հետ, Ուայատը միաժամանակ հանդիսանում է անգլիական Վերածննդի պոեզիայի առաջին ներկայացուցիչներից մեկը։ Նրա մոտ արդեն տեսնում ենք նոր թեմա՝ սեր, աշխար-

2751—39

հիկ, իրական կին, բնության գեղեցկության փառաբանություն, թախիծ, ուրախություն և երբեմն էլ որոշ քննադատական վերաբերմունք պալատական հասարակության ու կյանքի նկատմամբ։ Բայց, ինչպես նշել են անգլիական գրականության պատմաբանները, նրա բանաստեղծությունները գրքային բնույթ ունեն և մեծ մասամբ ընդօրինակություններ են։ Նրա երեսուներկու սոնետից տասներկուսը թարգմանություններ են Պետրարկայից։ Ուայտի կատարած դերը համենայն դեպս համարվում է այն, որ նա անգլիական պոեզիայի պատմության մեջ առաջինը գործադրեց սոնետը, որն իր ամենաբարձր զարգացմանը հասավ Շեքսպիրի մոտ։

Մոտավորապես նույն բնույթն ուներ նաև Հենրի Հովարդ Սերեյի լիրիկան, որին սովորաբար անվանում են անգլիական Պետրարկա։ Նա նույնպես ազնվական ծագում ուներ և դարձյալ կապված էր Հենրիխ VIII-ի պալատի հետ։ 1543—1544 թթ. մասնակցել է Ֆրանսիայի դեմ մղված պատերազմին, նշանակվել է Բուլոնի նահանգապետ, իսկ 1546 թվին անհաջող պատերազմ վարելու համար հանվել է պաշտոնից։ Սերեյին համարում են Հենրիխ VIII-ի վերջին զոհը. պալատական ինտրիգների հետևանքով մեղադրվեց պետական դավաճանության մեջ և գլխատվեց 1547 թվին։

Իբրև բանաստեղծ Սերեյը սկզբում հետևում էր Ուայտին և նրա նման մեխանիկորեն ընդօրինակում էր գլխավորապես Պետրարկայի լիրիկան։ Բայց հետո նա դառնում է ավելի ինքնուրույն, քան Ուայտը։ Նրա պոեզիայի գլխավոր թեման սերն էր։ Հետևելով Պետրարկայի օրինակին, նա ստեղծում է իր լիրիկական հերոսուհուն՝ Ջերալդինա անունով, որին և նվիրված են նրա սիրային բանաստեղծությունները։

Մեծ նշանակություն են տալիս նաև «Էնեականի»-ի երկու երգերի նրա թարգմանությանը, որտեղ առաջին անգամ անգլիական պոեզիայի պատմության մեջ Սերեյը գործադրում է անհանգ բանաստեղծությունը (հընգոտնյա յամբ առանց հանգի)։ Հետագայում այս բանաստեղծությունը մեծ չափով գործադրեցին Մարլոն և Շեքսպիրը իրենց դրամաներում։

Անգլիական Վերածննդի ամենամեծ բանաստեղծը մինչև Շեքսպիրը համարվում է էդմոնդ Սպենսերը (1553—1599)։

Նա ծնվել է ազնվական ընտանիքում։ Սովորել է Քեմբրիջի համալսարանում, որտեղ ստացել է հումանիստական կրթություն։ Ուսումնասիրել է գլխավորապես հունական և հռոմեական գրողների ու փիլիսոփաների գործերը։ Ավարտելով համալսարանը, Սպենսերը տեղափոխվում է Լոնդոն։ Այստեղ նա ծանոթանում է Ֆիլիսաբեթ Թագուհու հայտնի ֆավորիտ դուքս Լայստերի հետ, որի ժամանակությամբ մուտք է ունենում պալատական շրջանները։ 1598 թվին Սպենսերը Իռլանդիայում շերիֆ է նշանակվում և ապրում է այն կալվածքում, որ նրան նվիրել էր դուքս Լայստերը։ Սակայն շուտով Իռլանդիայում ապստամբություն է տեղի ունե-

նում. ապստամբներն այրում են Սպենսերի տունը։ Նա ընտանիքի հետ միասին հազիվ կարողանում է փախչել Լոնդոն, որտեղ և մահանում է ծանր կարիքի և զրկանքի մեջ։

Սպենսերին չնայած չի կարելի պալատական գրող համարել, բայց, այնուամենայնիվ, հումանիստական շարժման մեջ ազնվական հոսանքը իր ամենավառ արտահայտությունը գտել է նրա ստեղծագործություններում։ Նա իր հասարակական-քաղաքական հայացքներով կապված էր ազնվականության հետ, բայց միաժամանակ պետք է նշել, որ նա այդ շրջանի այն գրողներից մեկն էր, որի ստեղծագործությունների մեջ կան աղաչակող հակասություններ։

Այսպես, «Ժամանակակից Իռլանդիայի վիճակի մասին» աշխատության մեջ, որը լույս տեսավ հեղինակի մահից հետո, նա խիստ քննադատում է անգլիական միապետության վարած քաղաքականությունը, դատապարտում է Իռլանդիայի ստրկացումը անգլիական իշխանությունների կողմից, խոսում այն դաժան շահագործման մասին, որը Իռլանդիային հասցրել է քայքայման։

Իբրև բանաստեղծ Սպենսերը իր առեգիայի հիմնական թեմաներով ու մոտիվներով կապված է Վերածնության դարաշրջանի հումանիստական գաղափարների հետ։ Նրա պոեզիայի հիմնական թեման սերն է (գլխավորապես սոնետներում), գյուղը և գյուղական կյանքի պարզությունը (էկլոգները)։ Ունի նաև այնպիսի ստեղծագործություններ (հիմները), որոնց գլխավոր թեման պալատական բարձր հասարակությունն է, ասպետական վեհությունն ու նրանց փառաբանությունը։

Սպենսերի հումանիզմն ամենից ցայտուն կերպով հանդես է եկել նրա սոնետներում և առհասարակ սիրային լիրիկայում, որոնք չնայած զրված են Պետրարկայի տրադիցիաներով, բայց միանգամայն ինքնուրույն ու ինքնատիպ ստեղծագործություններ են և լավագույնը այն ամենի մեջ, ինչ որ գրվել է մինչև Շեքսպիրը։ Սպենսերը երգում է իրական կինն ու սերը, կնոջ մարմնական ու հոգեկան գեղեցկությունները, սերը, իբրև հզոր զգացմունք, իր ամենաբազմազան արտահայտություններում մեջ։ Նրա լիրիկական հերոսուհուն սովորաբար համեմատում են իտալական Վերածննդի նկարիչների մադոննաների հետ և տեսնում շատ նմանություններ։ Սակայն դրա հետ միասին Սպենսերը ունի նաև այնպիսի բանաստեղծություններ, որտեղ այդ հերոսուհին ավելի շատ հիշեցնում է Դանթեի Բեատրիչեին։

Սպենսերի լավագույն գործը համարվում է «Հավերժահարսերի թագուհին» պոեմը, որի վրա նա աշխատել է երկար տարիներ. պոեմը մնաց անավարտ։

Ինքը, հեղինակը նշել է, որ հավերժահարսերի թագուհի ասելով հասկանում է փառքը, իսկ ամենևավորապես մեր մեծ թագուհու հիանա-

լի ու փառապանծ անձը, իսկ հավերժահարսերի երկիր ասելով, հասկանում եմ նրա կայսրությունը»։

Այսպիսով, պոեմի առաջին առանձնահատկությունը նրա այլաբանական բնույթն է։

Հավերժահարսերի թագուհի Գլորիանան (Եղիսաբեթը և միաժամանակ փառքի մարմնացումը) իր տասներկու ասպետներին, որոնք տասներկու առաքինությունների մարմնացումն են, ուղարկում է երկրի երեսից վերացնելու տասներկու չարիքն ու մոլությունը, որոնք տանջում են մարդկությանը։ Միաժամանակ պատկերվում է, թե ինչպես թագաժառանգ Արթուրը (դուքս Լայստեր, միաժամանակ վեհության այլաբանությունը) երազում տեսնելով հավերժահարսերի թագուհուն, սիրահարվում է նրան և կախարդ Մերլինի ուղեկցությամբ գնում է որոնելու նրան։ Պոեմը պետք է բաղկացած լիներ տասներկու մասից, բայց Սպենսերը գրել է վեց մաս, ըստ որում ամեն մի մասը բաղկացած է տասներկու երգից։ Ամեն մի մասի տասներկու երգերում նկարագրվում է տասներկու ասպետներից ամեն մեկի սխրագործությունը առանձին։ Ամեն մի ասպետ պետք է կատարեր տասներկու սխրագործություն, որից հետո միայն իրավունք կունենար վերադառնալ հավերժահարսերի թագուհու մոտ։

Վեց մասերում Սպենսերը նկարագրել է տասներկու ասպետների վեց սխրագործությունները միայն։ Ենթադրվում է, որ պոեմը պետք է ավարտվեր Արթուրի և Գլորիանայի ամուսնությամբ։

Պոեմը գրելու ժամանակ Սպենսերը լայն չափով օգտագործել է ոչ միայն ասպետական վեպերի և հովվերգությունների տրադիցիաները, այլև Արիոստոյի և Տասսոյի վիպերգությունները։ Սյուժետային ընդհանուր գիծը ֆանտաստիկական-արկածային է, շատ բարդ ու խճողված զարգացում է ունենում. պատկերվող իրադարձությունները, դեպքերը, արկածները նույնպես ֆանտաստիկական բնույթ են կրում, ըստ որում միջնադարյան ֆանտաստիկայի հետ միասին հեղինակը լայն չափով տեղ է տվել նաև դասական դիցաբանությանը։

Անգլիական գրականության պատմաբանները գտնում են, որ պոեմում բարոյախոսական այլաբանությանը հեղինակը միացրել է նաև քաղաքական այլաբանություն։ Այսպես, Գլորիանայի դեմ պայքարող կախարդուհի Դուեսսեն՝ Մարիա Ստյուարտն է, Գերիոնը՝ իսպանական թագավոր Ֆիլիպ II-ը և այլն։

Իր քաղաքական ընդհանուր տրամադրությամբ պոեմի համար բնորոշը Եղիսաբեթ թագուհու, նրա միապետության և նրա պալատական հասարակության իդեալականացումն է, Եղիսաբեթի փառքի և վեհության գովերգությունը։

Զևական տեսակետից պոեմի բերած նորությունն այն էր, որ Սպենսերը հրաժարվելով Վերածնության դարաշրջանի վիպերգությունների մեծ

ընդունված տրադիցիոն ութնյակից (օկտավ), հորինեց ինը չափածո տողից բաղկացած նոր տուն aba bbc bcc սխեմայով, որը հայտնի դարձավ «սպենսերյան տուն» անունով։

Սպենսերից բացի, հանդես եկան նաև այլ բանաստեղծներ՝ Ֆիլիպ Սիդնեյ (1554—1586), Վալտեր Ռալեյ (1552—1618), Ջոն Դոնն (1573—1631) և այլն, բայց անգլիական Վերածննդի լիրիկան իր ամենաբարձր զարգացմանը հասավ միայն Շեքսպիրի մոտ։

4. ԱՆԳԼԻԱԿԱՆ ՎԵՐԱԾՆՆԴԻ ՎԵՊԸ

Պոեզիայից բացի, XVI դարի երկրորդ կեսին Անգլիայում զարգացավ նաև արձակը, իսկ արձակագրության բնագավառում՝ հատկապես վեպը։

Առաջին վիպասանը, որ հսկայական ազդեցություն ունեցավ ոչ միայն անգլիական արձակի, այլև դրամատուրգիայի վրա, Ջոն Լիլին (1553—1606) էր։

Ջոն Լիլին իր ստեղծագործությունների ընդհանուր ոգով ու տրամաբանությամբ պալատական-ազնվական ուղղության ամենատիպիկ ներկայացուցիչներից մեկն էր։ Նա պատկանում էր այսպես կոչված համալսարանական (հումանիստական կրթություն ստացած) գրողների խմբին, ստացել էր համալսարանական փայլուն կրթություն, քաջ ծանոթ էր հին հռոմեական ու հունական գրականությանը, ուներ արվեստագիտության մագիստրոսի գիտական աստիճան։

Նա հայտնի դարձավ իբրև դրամատուրգ և արձակագիր։ Անգլիական դրամայի ձևավորման պատմության մեջ նրա կատարած դերի մասին կխոսենք իր տեղում։ Դրամաներից բացի, Լիլին գրեց նաև մեկ վեպ, որի հետ էլ կապված է գրական այն մեծ համբավը, որին նա հասավ դեռևս իր կենդանության ժամանակ։

Այդ վեպը կոչվում է «Էվֆուես կամ սրամտության անատոմիա». բաղկացած է երկու մասից։ Առաջին մասը լույս տեսավ 1579 թ., իսկ երկրորդը՝ 1580 թ.։

Առաջին մասի գործողության վայրը Իտալիան է, Նեապոլը, որտեղ գտնվում են վեպի գլխավոր հերոսները՝ աթենացի երիտասարդ Էվֆուեսը իր ընկերոջ՝ Ֆիլավտի հետ։ Պատկերվում է նաև մի գեղեցիկ, բարձր ծագում ունեցող, բայց շատ երես առած ու քմահաճ աղջիկ՝ Լուցիլլա անունով, որին հաջողվում է իրեն սիրահարեցնել երկու ընկերներին։ Բայց հետո խաբելով երկուսին էլ, ամուսնանում է մի նույնքան թեթևամիտ ու դատարկ մարդու հետ։ Ընկերներին մնում է միայն հեռանալ Իտալիայից։ Նրանք գնում են Անգլիա։

Վեպի երկրորդ մասի գործողությունը տեղի է ունենում այստեղ։

Ֆիլավտը սիրահարվում է մի շատ առաքինի աղջկա՝ Կամիլիային, ամուսնանում նրա հետ և ընդմիշտ մնում Անգլիայում, իսկ Էվֆուեսը թափառական կյանք է վարում, լինում է մի շարք երկրներում, ընկերոջը նամակներ է գրում, որտեղ փառաբանում է Եղիսաբեթ թագուհուն ու պալատական կանանց և վերջ ի վերջո ավարտում է նրանով, որ վերադառնալով Աթենք, դառնում է ճգնավոր։

Լիլիի վեպն ընդհանուր առմամբ բավականին հակասական մի ստեղծագործություն է։ Պալատական-ազնվական շրջաններում շատ բարձրր էին գնահատում վեպի լեզուն ու ոճը։ Դա վերին աստիճանի փքուն, ճոխ համեմատություններով, բառախաղերով, համահնչուն բառերով հարուստ մի լեզու էր, որն ստացավ էվֆուիզմ անունը։ Պալատական-ազնվական հասարակության ճաշակին շատ հարազատ մի լեզու էր այդ, այնքան հարազատ, որ, ինչպես վկայում են ժամանակակիցները, ազնվական շրջաններում սկսեցին անգիր անել առանձին կտորներ ու հատվածներ և առհասարակ խոսել այդ վեպի լեզվով։ Անգլիական գրողներից մեկը՝ Էդուարդ Բլանդը, այդ մասին գրել է. «Մեր ժողովուրդը անգլիական լեզվի ուսումնասիրությամբ պարտական է նրան (Լիլիին)։ Մեր բոլոր կանայք եղել են նրա աշակերտուհիները։ Պալատական այն գեղեցկուհին, որ չէր կարող խոսել էվֆուիզմի կանոնների համաձայն, այնպիսի ծաղրի էր արժանանում, ինչպես այժմ այն աշխարհակիրթ տիկինը, որը ֆրանսերեն չգիտե»։

Էվֆուիզմը հսկայական ազդեցություն գործեց նաև XVI—XVII դարերի անգլիական դրամայի վրա։ Էվֆուիզմի ազդեցությունից զերծ չմնաց նաև Շեքսպիրը իր գրական գործունեության առաջին շրջանի որոշ գործերում, բայց արդեն «Սիրո ապարդյուն ճիգերը» կոմեդիայում, ի դեմս դոն Անդրիանո դե Արմադոյի, ծաղրում է էվֆուիզմի գլխավոր սկզբունքները։

Եթե իր լեզվով ու ոճով Լիլիի վեպը լիապես բավարարում էր պալատական-ազնվական հասարակությանը, ապա իր գաղափարական բովանդակությամբ այդ գործն արտահայտում էր պուրիտանականության մի քանի սկզբունքները։ Լիլին քննադատելով ազնվական երիտասարդության դաստիարակության գլխավոր դրույթները, հատկապես ընդգծում էր, որ երիտասարդությունը «վարժվում է անհավատության, փարթամ ու սյարապ կյանքի, շռայլության», և այդ բոլորին հակադրում էր դաստիարակչության այնպիսի սկզբունքներ, որ լիապես համապատասխանում էին պուրիտանիզմի բուն ոգուն։

Լիլին իր վեպով, կարելի է ասել, մի ամբողջ դպրոց ստեղծեց. Նա ունեցավ աշակերտներ ու հետևողներ, որոնց մեջ ամենաականավոր դեմքը Թոմաս Լոջն (1556—1625) էր։ Նա հայտնի դարձավ իր «Ռոզալինդա կամ էվֆուեսի ոսկյա ժառանգությունը» (1590) վեպով, որը գրված էր

լիլիի հետևողությամբ։ Շեքսպիրը «Ինչպես կուզեք» կատակերգության թեման վերցրել է այս վեպից՝ հիմնական կո՛ղմերով վերարտադրելով սյուժետային գլխավոր գիծը։

XVI դարի երկրորդ կեսին Անգլիայում ստեղծվեց նաև հովվերգական վեպ, որի ամենաբնորոշ ներկայացուցիչը Ֆիլիպ Սիդնեյն էր։ Նրա «Արկադիա»-ն (1590) գրված էր Սանաձարոյի և Մոնտեմայորի ազդեցության տակ։ Երկու թագաժառանգներ՝ Մուսիդորը և Պիրոկլեսը, որ մտերիմ ընկերներ են, նավաբեկման ժամանակ կորցնում են իրար, բայց հետագայում անսպասելիորեն հանդիպում են իրար, երբ երկուսն էլ սիրահարվել են Արկադիայի թագավոր Բուչիլի աղջիկներին։ Վերջինս նրանց հեռացնելով պալատական այլասերված միջավայրից, դաստիարակում է միայնության մեջ։ Վեպն ավարտվում է նրանով, որ թագաժառանգներից մեկն ամուսնանում է ավագ, իսկ մյուսը՝ կրտսեր քրոջ հետ։ Վեպում հանդես բերված հովիվներն ու հովվուհիները հագուստները փոխած ազնվականներ են, ապրում են բնության գրկում և վարում այնպիսի կյանք, ինչպես առհասարակ բոլոր հովվերգական վեպերի հերոսները։ Իր ընդհանուր բնույթով Սիդնեյի վեպը նույնպես արտահայտում էր պալատական-ազնվական հասարակության տրամադրություններ։

Բացի վերոհիշյալ բնույթի գործերից, XVI դարի երկրորդ կեսին Անգլիայում սկսում է ձևավորվել նաև ռեալիստական վեպը։

Անգլիական ռեալիստական վեպի ձևավորման վրա հսկայական ազդեցություն է գործել իսպանական պիկարոյական վեպը։ Հատկանշական է, որ XVI դարի երկրորդ կեսին «Տորմեսացի Լասարիլոյի կյանքը» թարգմանվեց Անգլիայում և ունեցավ նույնիսկ երեք հրատարակություն (1568, 1576, 1586 թթ.)։ Դա վկայում է այն մեծ հաջողությունը, որ ունեցավ այդ գործը։ «Լասարիլո»-ի թարգմանությանը զուգընթաց երևում են նաև անգլիական առաջին պիկարոյական վեպերը։

Այդ ժանրի առաջին ականավոր ներկայացուցիչն Անգլիայում Թոմաս Նեշն (1567—1600) էր։ Նա ծնվել է գյուղական քահանայի ընտանիքում, սովորել է Քեմբրիջի համալսարանում, որտեղ 1586 թ. ստացել է բակալավրի աստիճան։ Այնուհետև եղել է Ֆրանսիայում և Իտալիայում և մինչև իր կարճատև կյանքի վերջը ապրել է նյութական կարիքի ու զրկանքների մեջ։ 80-ական թվականների վերջերին տեղափոխվելով Լոնդոն, զբաղվում է գրական ստեղծագործական աշխատանքներով, գրում է սուր երգիծանքներ ու պամֆլետներ՝ ուղղված Լոնդոնի և առհասարակ իր ժամանակակից Անգլիայի խոցերի դեմ։ «Շնային կզզին» երգիծական կոմեդիայի համար (որը մեզ չի հասել) կանչվում է դատական պատասխանատվության և բանտ նետվում։

Նեշը հայտնի դարձավ գլխավորապես իր «Ջաբաաստիկ թափառա-

կաներ կամ Ջեկ Ուիլտոնի կյանքի պատմությունը» *(1594 թ.)* գործով, որը առաջին պիկարոյական վեպն էր Անգլիայում։

Վեպի գլխավոր հերոսը Ջեկ Ուիլտոնն է, որը Հենրիխ VIII-ի մանկլավիկներից մեկն է։ Առաջին գլուխներում նկարագրվում են նրա արկածները Ֆրանսիայի անգլիական զինվորական ճամբարում։ Վերադառնալով Անգլիա, նա դառնում է դուքս Սերրեյի մանկլավիկը, որի հետ միասին նա գնում է Գերմանիա (Վիտենբերգ)։ Այստեղ նա իր տիրոջ հետ միասին զրույց է ունենում էրազմ Ռոտերդամցու և Թոմաս Մորի հետ, ներկա է լինում Լյութերի մի բանավեճին և այլն։ Այնուհետև նորից գնում է Ֆրանսիա, մասնակցում է Շվեյցարիայի դեմ ֆրանսիացիների մղած պատերազմին։ Հատկապես ծանր ու մոայլ տպավորություն է գործում նրա արկածների նկարագրությունն Իտալիայում, ուր նա լինում է դարձյալ իր տիրոջ՝ դուքս Սերրեյի հետ։ Այստեղ՝ Հռոմում նա ապրում է ժանտախտի բոլոր սարսափները, ականատես է լինում բռնությունների, սպանությունների և այլ կարգի հանցագործությունների։ Ջեկ Ուիլտոնի արկածները ավարտվում են նրանով, որ նա վերջ ի վերջո ամուսնանում է և կյանքի վերջին տարիները անցկացնում բավականության մեջ։

Նեշն իր վեպը գրելու ժամանակ չնայած հաշվի է առել իսպանական պիկարոյական վեպը, բայց, այնուամենայնիվ, նրա գործը բավականաչափ տարբերվում է թե «լասարիլո»-ից և թե այդ կարգի այլ վեպերից։ Անգլիական գրականության պատմաբանները իրրև բնորոշ հանգամանք ընդգծում են, որ Նեշը իր հերոսի կյանքի և արկածների նկարագրությունը տալիս է այն ժամանակ Արևմտյան Եվրոպայում տեղի ունեցած պատմական խոշոր իրադարձությունների ընդհանուր ֆոնի վրա, մի բան, որ բացակայում է իսպանական պիկարոյական վեպերում։ Վերջում շատ լավ տրված է հատկապես Լոնդոնի «հատակի» ռեալիստական նկարագրությունը, որտեղ ավելի ցայտուն կերպով արտահայտվել է Նեշի դեմոկրատիզմը։

Ռեալիստական վեպի մյուս ականավոր ներկայացուցիչը Թոմաս Դելոնին *(1543—1600)* է, որի կյանքի և գործունեության մասին մեզ ոչինչ հայտնի չէ։ Գրականության պատմաբանները ենթադրում են, որ նա եղել է ջուլհակ, իսկ հետագայում թողնելով արհեստը, զբաղվել է գրական ստեղծագործական աշխատանքներով, իրրև թափառող բանաստեղծ։ Սկզբում նա գրել է բալլադներ և պամֆլետներ։ «Բալլադ երաշտի մասին» գործի համար դատական հետաքննություն է սկսվել Դելոնու դեմ։ Մեղադրական եզրակացության մեջ գրված էր, որ բալլադը «լիքն է զայրացուցիչ արտահայտություններով, ամբոխի անբավականության գռեհիկ չափազանցումներով, որոնց նպատակն է առաջացնել խառնակություններ։ Նույն բախտին արժանացավ նաև «Արմադայի կործանումը» բալլադը։

Դեյնին իբրև գրող իր ժամանակ հայտնի դարձավ նաև իր վեպերով, որոնք հետագայում մոռացվեցին, բայց նորից «հայտնագործվեցին» միայն XIX դարում։ Նրա վեպերի մեջ լավագույնը համարվում են հատկապես երեքը՝ «Նյուբերրյի Ջեկը» (1594), «Հիանալի արհեստը» (1597) և «Ռեդինգցի Թոմասը» (1602)։

Իր վեպերի թեման Դեյնին սովորաբար վերցնում է արհեստավորության կյանքից։ Գլխավոր հարցը արհեստավորական-համքարական կազմակերպությունների ու արտադրության քայքայումը և նոր, կապիտալիստական մանուֆակտուրանների ստեղծումն է։ Հեղինակի ամբողջ համակրանքը այդ մանուֆակտուրաների կողմն է։ Նրա գլխավոր հերոսները հենց այդ նոր, կապիտալիստական մանուֆակտուրաներ կազմակերպողներն են, որոնք խոր զգում են իրենց ուժն ու դերը և հանդես են բերում մեծ եռանդ ու կազմակերպական տաղանդ։

Դեյնին իր վեպերում մեծ ուշադրություն է դարձնում արտադրական պրոցեսի մանրամասն նկարագրության վրա։ «Հիանալի արհեստը» վեպում նա հանդամանորեն նկարագրում է կոշիկի, իսկ վերոհիշյալ մյուս երկու վեպերում մահուդի արտադրության պրոցեսը։ Բայց, չնայած գրան, նրա ուշադրության ու հիացմունքի առարկան մարդն է, այն մարդը, որը կազմակերպում է մանուֆակտուրա, վարձում է բանվորներ և նոր հիմունքներով ղեկավարում նյութական արժեքների արտադրությունը։

Վերածնության դարաշրջանի անգլիական վեպի պատմության մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում նաև **Ֆրենսիս Բեկոնը** *(1561—1625)*, որին Մարքսն անվանել է «անգլիական մատերիալիզմի և ամբողջ ժամանակակից փորձնական գիտության նախահայրը»[1]։

Ֆրենսիս Բեկոնը ծնվել է ազնվականի ընտանիքում։ Ավարտելով Քեմբրիջի համալսարանը, որոշ ժամանակ ապրել է Ֆրանսիայում, ապա վերադառնալով հայրենիք, զբաղվել է իրավաբանությամբ։ 1593 թվին Բեկոնն ընտրվում է պառլամենտի անդամ և հայտնի դառնում իր օպոզիցիոն տրամադրություններով. նա հանդես էր գալիս օպոզիցիայի կողմում։ Սակայն շուտով նա քաշվում է իր կալվածները և զբաղվում գիտական աշխատանքներով։

Նշիսաբեթի մահից հետո, երբ անգլիական գահի գլուխ անցավ Հակոբ I-ը, Բեկոնը նորից ակտիվ մասնակցություն է ունենում երկրի քաղաքական կյանքին։ 1617 թվին նա՝ լորդ-կնքապահ է նշանակվում և ապա՝ լորդ-կանցլեր։ 1621 թվին Բեկոնը մեղադրվում է իր վարած պաշտոնի չարաշահումների մեջ և դատական պատասխանատվության կանչվում։ Բայց չուտով ազատվելով բանտից, հեռանում է քաղաքական ասպարեզից և մինչև կյանքի վերջը զբաղվում գրականագիտական աշխատանքներով։

[1] *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Сочинения, т. II, 1955 г., М., стр. 142.

Բեկոնը Վերածնության դարաշրջանի ականավոր փիլիսոփաներից մեկն էր, անվանի բնագետ և պատմաբան։ «Սրբազան ընտանիք»-ում Մարքսը և Ենգելսը անդրադառնալով Բեկոնին, նրա փիլիսոփայական-գիտական գործունեությանը այսպիսի բնութագիր են տալիս. «Բնագիտությունը նրա աչքում ճշմարիտ գիտություն է հանդիսանում, իսկ զգայական փորձի վրա հենված Դիտիան՝ բնագիտության կարևորագույն մասը։ Անկասկած իր ճոմեոմերիաներով և Դեմոկրիտը իր ատոմներով նրա մոտ իրրև հետինակություններ հաճախ են վկայակոչվում։ Նրա ուսմունքի համաձայն օգայուրյուններն անսխալական են և հանդիսանում են ամեն մի իմացության աղբյուր։ Գիտությունը՝ փորձնական գիտություն է, որը կայանում է ռացիոնալ մեթոդի կիրառման մեջ՝ զգայական տվյալների բնագավառում։ Ինդուկցիան, վերլուծությունը, համեմատությունը, դիտողությունը, փորձը՝ ռացիոնալ մեթոդի գլխավոր պայմաններն են։ Մատերիայի առաջին և ամենագլխավոր բնածին հատկություններից մեկը շարժումն է,— ոչ միայն իրրև մեխանիկական և մաթեմատիկական, այլ առավելապես իրրև մատերիայի ձգտում, կենսական ոգի, լարում, կամ Յակոբ Բյոմի արտահայտությամբ՝ երևումք (Qual)։ Մատերիայի նախնական ձևերը կենդանի, անհատականացված, ներքնապես նրան հատուկ և յուրահատուկ տարբերություններ ստեղծող էական ուժերն են։

Բեկոնի մոտ, իրրև իր առաջին ստեղծողի, մատերիալիզմն իր մեջ գեռևս պարունակում է միամիտ ձևով բազմակողմանի զարգացման սաղմերը։ Մատերիան իր ամբողջ բանաստեղծական-զգայական փայլով ժպտում է մարդուն։ Բուն ուսմունքը, որ շարադրված է աֆորիզմների ձևով, գեռևս տատապում է աստվածաբանական անհետևողականություններով»[1]։

Գրականության պատմության համար առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում Բեկոնի «Նոր Ատլանտիդա» վեպը, որն իր ժանրային առանձնահատկությամբ պատկանում է ուտոպիական վեպերի թվին։

Վեպը գրված է 1604 թվին, բայց մնաց անավարտ և հրատարակվեց միայն հեղինակի մահից հետո՝ 1627 թվին։

Բեկոնը նույնպես այն մարդկանցից մեկն էր, որին շատ էր հուզում հաղագրկված միլիոնավոր գյուղացիների հարցը, բայց նա, ի տարբերություն Թոմաս Մորի, արտահայտելով բուրժուազիայի և նոր ազնվականության տրամադրությունները, վախենում էր այդ մասսաներից, նրանց հանդարտելով մշտական խառնակությունների ու անախորժությունների աղբյուր։ Հաստատակության վիճակը բարելավելու համար նա անհրաժեշտ չէր համարում ազգությական հակասությունների ու անհավա-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. II, 1955 г., М., стр. 142—143 Ընդգծումները բնագրինն են։ Հ. Մ.։

աշխարհի վերացումը։ Այդ պատճառով էլ նրա վեպում այդ հարցը ոչ մի ձևով չի շոշափվում։ Գլխավորը նրա համար բնական գիտությունների, տեխնիկայի, միջազգային առևտրի զարգացումն է։ Նա լիապես պաշտպանում էր նաև անգլիական միապետության վարած գաղութային քաղաքականությունը։

«Նոր Ատլանտիդա»-ի գլխավոր գաղափարն այս է. պետք է բոլոր հնարավոր միջոցներով զարգացնել գիտությունն ու տեխնիկան, բնության ուժերը ենթարկել մարդու կամքին, որովհետև «իմացությունը ուժ է, իսկ ուժը՝ իմացություն»։ Այլ խոսքով, միայն իմացության միջոցով կարելի է նվաճել բնությունը և նրա ուժերի վրա հաստատել մարդու իշխանությունը։

Բեկոնի նկարագրած ուտոպիական հասարակությունը՝ «Նոր Ատլանտիդան», նույնպես գտնվում է մի երևակայական կղզու վրա, ուր ծովի տարերքի դեմ երկար պայքարելուց հետո ընկնում են Պերուից դուրս եկած մի խումբ ծովագնացներ։ Նրանք ծանոթանում են կղզու բնակիչների կյանքին, այստեղ գոյություն ունեցող հասարակական կարգերին։ Այստեղ նրանք լինում են նաև «Սողոմոնի տանը», որն այդպես է կոչվում ի պատիվ իմաստուն մի թագավորի, որը մի ժամանակ կառավարել է կղզին։ Ծովագնացներին հանգամանորեն ծանոթացնում են այդ գիտական հիմնարկի նպատակների ու գործունեության հետ։ «Մեր հիմնարկի նպատակն է,— բացատրում է կղզու ղեկավարներից մեկը,— հետազոտել առարկաների շարժման պատճառները և գաղտնիքները, լայնացնել մարդու իշխանության սահմանները նրանց վրա»։ Այստեղ հսկայական խոշոր լաբորատորիաներում ուսումնասիրում են երկրի ընդերքը, կառուցած բարձր աշտարակներից դիտում երկինքը, ուսումնասիրում քամու ուղղությունը, օդի ջերմաստիճանը։ Հատուկ բնույթի կենդանաբանական և բուսաբանական այգիներում ուսումնասիրվում են ամենաբազմազան տիպի ու կարգի կենդանիներ ու բույսեր, ստեղծվում նոր տեսակներ։ Մեծ աշխատանք է կատարվում տեխնիկայի զարգացման բնագավառում։ Այստեղ կան կտորեղեն և անհրաժեշտ այլ առարկաներ արտադրելու ավելի կատարելագործված գործիքներ ու մեքենաներ, քան այդ հայտնի է եվրոպացիներին։ Նոր Ատլանտիդայի գիտնականները գտել են օդում թռչելու մի քանի ձևեր, կառուցել են այնպիսի նավեր, որոնք լողում են ծովի տակ։

Ընդհանուր առմամբ Բեկոնի վեպը նվիրված է դրական գիտությունների և տեխնիկայի զարգացման փառաբանությանը, որը հեղինակը համարում է մարդկային կյանքը բարելավելու գլխավոր միջոցը և ճանապարհը։ Նա խորապես համոզված է, որ եթե մարդկությունը դրական գիտությունների ու տեխնիկայի բուռն զարգացման հետևանքով լիապես տիրապետի բնության ուժերին, ապա այդ ճանապարհով իր համար կստեղծի լիակատար բարեկեցիկ վիճակ։

ԻՆՆԵՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

ԹԱՏՐՈՆԸ ԵՎ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՆ

1. ԱՆԳԼԻԱԿԱՆ՝ ՎԵՐԱԾՆՆԴԻ ԹԱՏՐՈՆԻ ԵՎ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ԶԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ

Գրական բոլոր սեռերի ու տեսակների մեջ Անգլիայում ամենաբարձր զարգացման հասավ դրամատուրգիան, նրա հետ միասին նաև թատրոնը։ Անգլիական Վերածննդի դրամատուրգիայի ու թատրոնի այդ բարձր զարգացումը սերտորեն կապված է բոլոր ժամանակների ամենամեծ հանճարներից մեկի՝ Վիլյամ Շեքսպիրի անվան հետ։ Բայց այնպիսի վիթխարի ու հզոր գրող, ինչպիսին Շեքսպիրն էր, չէր կարող միանգամից հանդես գալ և չուննենալ իր նախորդները։ Թե՛ նրանից առաջ և թե՛ նրա ժամանակ ապրել ու գործել են նաև այլ դրամատուրգներ, որոնք հսկայական դեր են խաղացել անգլիական Վերածննդի դրամատուրգիայի ձևավորման պատմության մեջ, նպաստել թատրոնի զարգացմանը, իսկ նրանցից ոմանք նույնիսկ հանդիսացել են Շեքսպիրի ուսուցիչները՝ գրական ուսումնառության իմաստով։ Այնպես որ առանց այդ դրամատուրգիայի կատարած դերին գոնե ամենաընդհանուր գծերով ծանոթանալու, մենք չենք կարող լրիվ չափով հասկանալ այն նորը, որ բերեց իր հետ Շեքսպիրը անգլիական և համաշխարհային դրամատուրգիայի պատմության մեջ։

Եթե Արևմտյան Եվրոպայի մյուս երկրներում Վերածնության դարաշրջանի նոր թատրոնի գործիչների առաջ դրված հիմնական խնդիրը թատրոնը եկեղեցու ազդեցությունից ազատելն էր, իսկ դրամատուրգիայի բնագավառում՝ կրոնական թեմայից աշխարհիկ թեմատիկային անցնելը, ըստ որում այդ հարցը լուծելու համար Իտալիայում, Ֆրանսիայում և Իսպանիայում հումանիստները հենվում էին հունական և հռո-

մեական թատրոնի և դրամատուրգիայի տրադիցիաների վրա, ապա Անգլիայում այդ հարցը այլ բնույթ ստացավ։

Հումանիզմի զարգացումն այստեղ զուգադիպեց կրոնական ռեֆորմացիային, որի հետևանքով էլ սկզբնական շրջանում կրոնական պայքարի հարցերը կարևոր տեղ էին գրավում հումանիստների գործունեության մեջ։ Թատրոնը և դրամատուրգիան նույնպես, բնականաբար, օգտագործվում են այդ նպատակի համար։ Այս է պատճառը, որ ռեֆորմացիայի շրջանում անգլիական թատրոնում մեծ դեր էին խաղում միջնադարյան շրջանի այնպիսի ժանրեր, ինչպիսիք էին մորալիտեն և ինտերլյուդը։

Մորալիտեն (լատիներեն moralis բառից, որ նշանակում է բարոյական) Արևմտյան Եվրոպայի ուշ միջնադարի թատրոնի կարևոր ժանրերից մեկն էր, որ ուներ այլաբանական՝ խրատական (բարոյախոսական) բնույթ։ Գլխավոր հերոսները մարդկային զանազան հատկությունների՝ առաքինության, թերությունների ու արատների այլաբանական մարմնացումներն էին, որոնք իրար հետ բախման մեջ էին մտնում գլխավորապես մարդու հոգու համար։ Ռեֆորմացիայի շրջանում անգլիական հումանիստները այս ժանրը օգտագործեցին իրենց հումանիստական գաղափարների պրոպագանդայի համար, մեծ տեղ էին գրավում կաթոլիկականության և բողոքականության կրոնների հարցերը, Հռոմի գերիշխանությունից անգլիական Եկեղեցին ազատագրելու հարցերը և այլն։ Հատկանշական է նաև այն, որ չնայած մորալիտեն այդ շրջանում պահպանում է իր այլաբանական- բարոյախոսական բնույթը, այնուամենայնիվ, նրա մեջ մուտք են գործում կենցաղային տարրեր։ Այդ տարրերը քանի գնում ավելի ու ավելի խորանում են, ուժեղանում են նաև կոմիկական էլեմենտները, և մորալիտեն դառնում է այդ շրջանի ժողովրդական թատրոնի սիրած ժանրերից մեկը։

Ուժեղ շրջադարձ մորալիտեից դեպի աշխարհիկ նոր դրաման նկատվում է Ջոն Բեյլի (1495—1563) մոտ։ Նրա գրած դրամաների մեջ (կրոնական թեմայով) լավագույնը համարվում է «Անգլիայի արքա Իոճանը» (1548 թ.)։

Դրամայի գլխավոր հարցը պապականության ու բողոքականության պայքարն է։ Իոհանը հանդես է բերվում իբրև պապականության հակառակորդ և խիստ իդեալականացվում է։ Պիեսում հանդես են բերված նաև այլաբանական կերպարներ. օրինակ՝ գործող անձերից մեկը Անգլիան է (նրա այլաբանական կերպարը), որ խնդրում է թագավորին օգնել իրեն պապի գերիշխանությունից ազատագրվելու։ Կան նաև այլաբանական այլ կերպարներ։

Մորալիտեի այս այլաբանական կերպարները հետագայում օգտա-

գործեց Շեքսպիրը մի քանի գործերում. օրինակ՝ «Ամեռային հեքիաթ»-ում երգչախումբը, որը ժամանակի այլաբանություն է։

Անգլիական Վերածննդի դրամայի ձևավորման պատմության մեջ մեծ դեր խաղաց նաև ինտերլյուդը (լատիներեն inter—միջև, ludus—խաղ)։ Ինտերլյուդը փոքրիկ կոմիկական տեսարան է, շատ նման ֆրանսիական ֆարսին և գերմանական ֆաստնախտշպիլներին, բեմադրվում էր կրոնական դրամաների առանձին գործողությունների միջև տեղի ունեցած ընդմիջումներին։ Այս տեսակետից ինտերլյուդի և ինտերմեդիայի միջև ոչ մի տարբերություն չկա։ Ռեֆորմատիայի շրջանում ինտերլյուդները ազատագրվում են կրոնական թեմատիկայից, ստանում երգիծական-մերկացնող բնույթ և մեծ մասամբ ունեն հակակաթոլիկական ուղղություն։

Այս ժանրի ամենաականավոր ներկայացուցիչը Ջոն Հեյվուդն (1495—1580) էր։

Հեյվուդն ունեցել է բարձրագույն կրթություն. սովորել է Օքսֆորդի համալսարանում։ Այնուհետև իբրև երաժիշտ և բանաստեղծ ակտիվ մասնակցություն է ունեցել Հենրիխ VIII-ի արքունական տոնախմբությունների կազմակերպման գործում։

Հեյվուդն իբրև դրամատուրգ հայտնի դարձավ իր ինտերլյուդներով, որոնց մեջ ամենից հաջողված գործերը համարվում են՝ «Ջորա Պ.», «Ինդուլգենցիա վաճառողը և վանականը» և, մանավանդ, «Զվարճալի կոմեդիա ամուսին Ջոան Ջոանի, նրա կին Թիբի և քահանա Ջանի մասին»։

Իր այս գործերում Հեյվուդը մեծ համարձակությամբ հանդես է բերում վանականների, քահանաների, ինդուլգենցիա վաճառողների ու ամեն տեսակ շառլատան սուրբ հայրերի, որոնք ճարպկությամբ կարողանում են խաբել ժողովրդին՝ օգտագործելով ժողովրդի մարդկանց դյուրահավատությունն ու անտեղյակությունը։ Գծելով վերին աստիճանի կենդանի կերպարներ, Հեյվուդը հսկայական քայլ է կատարում դեպի ռեալիստական կոմեդիան։ Բացի այդ, մորալիտեի այլաբանական կերպարներից մեկը՝ Մեղքը (vice), Հեյվուդի մոտ վերափոխվելով, հանդես է գալիս խեղկատակի, ծաղրածուի ձևով։ Խեղկատակի կերպարը Հեյվուդի գյուտն էր, որ հետո այնքան մեծ դեր խաղաց անգլիական Վերածննդի դրամայի և մասնավորապես Շեքսպիրի մոտ։

Հեյվուդի ինտերլյուդների մասին գաղափար կազմելու համար վերցնենք նրա լավագույն գործը՝ «Զվարճալի կոմեդիա ամուսին Ջոան Ջոանի, նրա կին Թիբի և քահանա Ջանի մասին», որն ամենից ռեալիստականն է նրա գործերի մեջ։

Ջոան Ջոանը խիստ զայրացած է իր կնոջ՝ Թիբի վարքագծից։ կինը երբեք տանը չի լինում, միշտ թափառում է հարևանների մոտ, իսկ ամենից հաճախ լինում է իր սիրեկան քահանայի՝ Ջանի տանը։ Այս

անգամ Ջոանը երդվում է, որ կինը երբ վերադառնա, անպայման սպետք է ծեծի։ Նրա այդ երդումը լսում է կինը, որ հենց նոր վերադարձել է քահանայի մոտից։ Կնոջ այն հարցին, թե այդ ում էր սպառնում նա, ամուսինը վախենալով պատասխանում է, որ այդ իրեն չի վերաբերում։ «Դու միայն, ինչպես կատուները մարտ ամսին, ճղճղում ես,— ասում է զայրացած կինը,— բայց երբեք հոգ չես տանում տնտեսության մասին»։ Ամուսինը պատասխանում է, թե ինքը շատ ուրախ է, որ կինը ողջ և առողջ է, վերջ ի վերջո կարևորն այդ է։ Կինը հայտնում է, որ ինքը իրեն լավ չի զգում և որ այս գիշեր անպայման կհիվանդանա։ «Հասկանալի է,— ասում է մևկուսի Ջոանը,— Լթե նա ասում է, որ իրեն լավ չի զգում, ուրեմն քահանայի մոտ է եղել... Տերտերը նրա մեղքերին քավություն է տալիս անկողնում...»։

Թիբը ամուսնուց չի էլ թաքցնում, թե ինքը որտեղ է եղել. նա հայտնում է նրան, որ ինքը քահանայի տված դրամով այսօր կարկանդակ պետք է թխի, և լավ կլինի, որ ամուսինը սուրբ հորը ընթրիքի հրավիրի։ Ջոանը ստիպված գնում է քահանայի ետևից։ Վերջինս չեմ ու չում անելով, վերջ ի վերջո ընդունում է հրավերը։ Ընթրիքի ժամանակ Թիբը ամուսնուց ազատվելու նպատակով նրան ջրի է ուղարկում, իսկ ինքը ուրախ ժամանակ անցկացնում և ընթրում քահանայի հետ։ Ամուսինը երբ վերադառնում է, Թիբը և քահանան սկսում են նրան հավատացնել, որ նա քաղցած չէ, որ նա նույնիսկ քիչ առաջ իրենց հետ կարկանդակ կերավ և այլն։ Խոսակցությունն ավարտվում է նրանով, որ նրանք կովում են, իսկ Թիբն ու քահանան հանգամանքից օգտվելով, փախչում են։

Ինչպես երևում է սյուժեից, այս ինտերլյուդն ունի բավականին շեշտված հակակղերական բնույթ. երգիծանքն ուղղված է քահանայի այլասերված կենցաղի, նրա շահատակության դեմ (նրա պատմությունը երեք հրաշքների մասին, որին ինքը իբր թե ներկա է եղել)։ Քննադատված են նաև ամուսնական աննորմալ կապերը, կնոջ անհավատարմությունը։ Վերջապես, քննադատված է նաև ինքը Ջոանը, որն ավելի շատ խոսում ու հոխորտում է, սպառնում, բայց իրականում ոչ մի քայլի չի դիմում իր ընտանիքի պատիվը փրկելու համար։

XVI դարի երկրորդ կեսին Անգլիայում մեծ հետաքրքրություն է առաջանում նաև դեպի դասական, մասնավորապես հռոմեական դրամատ։ Թարգմանվում են Պլավտոսի և Տերենտիուսի գործերը և բեմադրվում պալատական թատրոնում։ Գրվում են նաև առաջին ինքնուրույն գործերը դասական կոմեդիայի ընդօրինակությամբ։

1550 թվին երևան եկավ մի կոմեդիա՝ «Ռալֆ Ռոյստեր Դոյստեր» խորագրով, որի հեղինակն էր Նիկոլաս Յուդալը։

Այս գործը իրենք անգլիացիները համարում են «առաջին ուղիղ»

կոմեդիան, որը գրված էր հռոմեական կոմեդիայի տրադիցիաներով։

Սյուժետային գլխավոր առանցքը մի վերին աստիճանի հմայ ու դատարկապորտ երիտասարդի՝ Ռալֆ Ռոյստեր Դոյստերի սիրային անհաջող արկածներն էն։ Նա ցանկանում է ամուսնանալ մի երիտասարդ այրու՝ Կոստանցիայի հետ, որը արդեն նշանված է մի վաճառականի հետ։ Ռալֆի ծառան տիրոջ վրա ծիծաղելու համար հավատացնում է նրան, որ Կոստանցիան նրան խելագարության աստիճանի սիրահարված է, մինչդեռ երիտասարդ այրին նրա մասին չի էլ ցանկանում լսել։ Հավատալով ծառայի ասածներին, Ռալֆը ցանկանում է այցելել Կոստանցիային։ Բայց վերջինս շատ հետաքրքիր ձևով է դիմավորում նրան, ծառաներին զինելով ավելներով, գդալներով, դույլերով և խոհանոցային այլ պարագաներով, մի այնպիսի հարձակում է կազմակերպում, որ երիտասարդը ստիպված է լինում պարզապես փախչել։ Երբ վաճառականը վերադառնում է, հարսանիքին Ռալֆին նույնպես հրավիրում է։ Ռալֆն ընդունում է հրավերը։

Այս գործի գլխավոր արժանիքը համարում են այն, որ հեղինակին հաջողվել է դասական կոմեդիայի առանձնահատկություններն օգտագործելով, տիպական նյութի հիման վրա գրել մի գործ, որը բաժանված է գործողությունների ու տեսարանների։

Կոմեդիայի հետ միասին հանդես են գալիս նաև դասական ողբերգության հետևությամբ գրված առաջին գործերը։ 1561 թվին Սղիսաբեթ թագուհու պալատական թատրոնում բեմադրվեց մի գործ՝ «Գորբոդուկ» խորագրով, որը համարվում է անգլիական առաջին ողբերգությունը։ Հեղինակները երկու դրամատուրգներ էին՝ Թոմաս Նորտոնը (1532—1584), որ գրել էր առաջին երեք գործողությունները, և Թոմաս Սեկվիլը (1536—1608), որ գրել էր մնացած երկու գործողությունները։

Թեման կիսապատմական, կիսաառասպելական բնույթ ունի։ Անգլիայի թագավոր Գորբոդուկը գործում է այն սխալը, ինչ որ թույլ տվեց արքա Լիրը. նա իր պետությունը բաժանում է երկու որդիների՝ Ֆերրեկսի և Պորրեկսի միջև։ Բայց շուտով եղբայրների միջև գժտություն է առաջանում։ Նրանցից ամեն մեկն աշխատում է ամբողջ երկրի տերը դառնալ։ Փոքր եղբայրը՝ Պորրեկսը, սպանում է ավագ եղբորը՝ Թագուհին՝ Վիդևնը, որ շատ էր սիրում Ֆերրեկսին, խիստ զայրանում է և սպանել է տալիս մյուս որդուն։ Ժողովուրդը լսելով սպանությունների լուրը, ապստամբվում է, ներխուժում արքունիք և սպանում թե՛ թագավորին և թե՛ թագուհուն։ Այնուհետև երկպառակություն է առաջանում լորդերի միջև, որովհետև նրանցից մեկը ցանկանում է թագավոր դառնալ։ Ողբերգությունն ավարտվում է գործող անձերից մեկի մենախոսությամբ, որը դատապարտում է ֆեոդալական ազնվականության երկպառակտչական պատերազմները և սգում Անգլիայի ողբալի վիճակը։

Ողբերգությունն իր գաղափարական բովանդակությամբ ուղղված է ֆեոդալական երկպառակությունների դեմ և առաջ է քաշում երկիրը մի միասնական միապետության մեջ համախմբելու անհրաժեշտության հարցը։ Գրված է Սեննեկայի ողբերգություններին ոգով։

Հետագա քայլը անգլիական վերածննդի դրամայի ձևավորման պատմության մեջ կատարեց Ջոն Լիլին իր ութ կոմեդիաներով, որոնց մեջ լավագույնը համարվում է «Ալեքսանդր Մակեդոնացին և Կոմպասպան» (1584)։

Սյուժեի հիմքում ընկած է դասական աղբյուրներից քաղած առասպելն Ալեքսանդր Մակեդոնացու և Կոմպասպայի մասին։ Կոմպասպան, որ իրրև ռազմական ավար բաժին է հասել Մակեդոնացուն, շատ դեղեցիկ աղջիկ է։ Ալեքսանդրը իր նկարիչ Ապելեսին պատվիրում է նկարել գեղեցկուհուն։ Բայց Կոմպասպան և Ապելեսը փոխադարձաբար սիրահարվում են։ Իմանալով նրանց սիրո մասին, Ալեքսանդրը մեծահոգաբար Կոմպասպային զիջում է նկարչին։ Սյուժետային այս գլխավոր գծի հետ միասին կա նաև զուգահեռաբար զարգացող մի այլ գիծ, որն ունի կոմիկական բնույթ. հանդես են բերված Ալեքսանդրի պալատական փիլիսոփաներ Արիստոտելը, Պլատոնը, Դիոգենիսը և նրանց ծառաները, որոնք իրար հետ մրցում են սրամտություններով և ծիծաղեցնում հասարակությանը։

Լիլիի բերած նորությունը համարվում է այն, որ նա, հակառակ գոյություն ունեցող տրադիցիայի, իր ութ կոմեդիաներից յոթը գրեց ոչ թե չափածո, այլ արձակ։ Սա, անշուշտ, մի լուրջ քայլ էր դեպի ռեալիզմը։ Մյուս նորությունն այն էր, որ նրա հերոսներից ամեն մեկն ուներ իր լեզուն և բառապաշարը, որը նույնպես կարևոր քայլ էր դեպի ռեալիզմը։ Երրորդ նորությունն այն էր, որ նրա ամեն մի կոմեդիայում սյուժետային գլխավոր գծի հետ զուգահեռաբար զարգանում է որևէ կոմիկական ֆարսուլա։ Ուշադրության արժանի էին նաև նրա կոմեդիաների ուրախ, կենդանի և սրամիտ դիալոգները։ Լիլիի բերած այդ նորությունները հետագայում օգտագործեց Շեքսպիրը՝ այդ բոլորը հասցնելով կատարելության։

Հաջորդ դրամատուրգը Թոմաս Քիդն (1558—1594) էր, որին սովորաբար համարում են այսպես կոչված «արյունալի ողբերգության» հիմնադիրն Անգլիայում։ Նա հայտնի դարձավ գլխավորապես «Իսպանական ողբերգություն» (1585 թ.) գործով, որն իր ժամանակ ունեցավ մեծ հաջողություն և բեմադրվում էր Շեքսպիրի «Համլետ»-ի և «Օթելլո»-ի հետ միասին։

Ողբերգության սյուժետային գլխավոր առանցքը իսպանական պալատական Իրոնիմոյի վրեժխնդրության պատմությունն է։ Նրա որդին՝ Հորացիոն, գաղտնի սպանվում է Լորենցոյի ձեռքով։ Վերջինիս օգնում

2751—40

է փորթուգալական թագաժառանգ Բալտուզարը։ Սպանության պատճառն այն է, որ Բալտուզարը սիրում է Հորացիոյի սիրած աղջկան՝ Բելիմպերիային։

Իրոնիմոն, որ սկզբում չգիտե, թե ովքեր են որդու սպանողները, իր կասկածները ստուգելու համար խելագար է ձևանում։ Վերջապես, իմանալով ճշմարտությունը, որդու վրեժը լուծելու համար դիմում է այսպիսի միջոցի. պալատում մի խումբ սիրողներ ներկայացում են կազմակերպում, որին մասնակցում են Իրոնիմոն, Բելիմպերիան, Լորենցոն և Բալտուզարը։ Ըստ դերի Իրոնիմոն պետք է վրեժ լուծի այն մարդուց, որի դերով հանդես է գալիս Լորենցոն, իսկ Բելիմպերիան՝ Բալտուզարից։ Ներկայացումը վերածվում է իրականության. Իրոնիմոն իսկապես սպանում է Լորենցոյին, իսկ աղջիկը՝ Բալտուզարին, և ապա երկուսն էլ ինքնասպանություն են գործում։ Ողբերգությունը վերջանում է հասարակության աչքի առաջ բոլոր գործող անձերի սպանությամբ։

«Իսպանական ողբերգության» և Շեքսպիրի «Համլետ»-ի մեջ անգլիական գրականության պատմաբանները աշխատել են նմանություններ տեսնել և «Համլետ»-ի աղբյուրներից մեկը համարել են այդ ողբերգությունը։ Խոսքը գլխավորապես վրեժխնդրության մասին է, ապա խելագար ձևանալու մասին։ Ողբերգության սկզբում հանդես է գալիս նաև Հորացիոյի ուրվականը, որը հորից պահանջում է լուծել իր վրեժը։ Սակայն այս արտաքին մի քանի հանգամանքները ոչ մի հիմք չեն տալիս անտեսելու այն էական տարբերությունները, որ գոյություն ունեն «Իսպանական ողբերգության» և «Համլետ»-ի միջև։ Քիդը իր հասարակական-քաղաքական հայացքներով կապված էր ազնվականության հետ, մինչդեռ «Համլետ»-ը հումանիստական ողբերգության գլուխ գործոցներից մեկն էր։ Բացի այդ, ժանրային տեսակետից «Համլետ»-ի և մելոդրամային մոտեցող այդ «արյունալի ողբերգության» միջև շփման որևէ կետ չի կարելի տեսնել։

Քիդը գրել է նաև այլ ողբերգություններ, այդ թվում նաև «Համլետի վրեժխնդրությունը», որը մեզ չի հասել։

XVI դարի երկրորդ կեսին անգլիական Վերածննդի դրամայի ձևավորմանն ու զարգացմանը զուգընթաց սուր վեճեր բորբոքվեցին դրամայի զարգացման ուղիների շուրջը։ Վեճը գլխավորապես տեղի էր ունենում դրամայի կառուցվածքի շուրջը։

Խնդիրն այն է, որ անգլիական նոր ձևավորվող դրամայի մեջ գերիշխող դերը շարունակում էին խաղալ ժողովրդական թատրոնի տրադիցիաները, որի հետևանքով քիչ թե շատ ականավոր դրամատուրգներ չէին պահպանում երեք միությունների օրենքը, ողբերգականը և կոմիկականը հանդես էին բերում կողք-կողքի։ Այս բանը դուր չէր գալիս կլասիցիզմի անգլիական ներկայացուցիչներին։

Երեք միությունների օրենքի չերմ պաշտպանը Ֆիլիպ Սիդնեյն էր։ «Պոեզիայի փառաբանությունը» (1581—1583) աշխատության մեջ անդրադառնալով անգլիական դրամատուրգիայի հարցերին, նա գրում էր. «Մեր ողբերգություններու և կատակերգություններ, որոնք ոչ առանց պատճառի դժգոհություն են առաջացնում, մոտաւոր Լաճուտում են ոչ միայն հասարակ բարեկրթության, այլև բանաստեղծական արվեստի օրենքներու Բառաոությունը կազմում է միայն «Գորբոդուկ»... Բայց նա էլ մեծ թերություններ ունի բովանդակությունը մարմնավորելու տեսակետից... և այդ թերություններն նրան թույլ չեն տալիս լինելու բոլոր ողբերգությունների համար օրինակ։ Անտեղ չեն պահանջված ո՛չ ժամանակի և ո՛չ էլ տեղի միությունը, ամեն մի առարկայական գործողության համար անհրաժեշտ են երկու նախադասման, որովհետև բեմն իրենից աեսք է ներկայացնի միայն մեկ տեղ. հավասար չափով նաև ժամանակը, որի ընթացքում աեսք է տեղի ունենա գործողությունը, և որը սահմանել է Արիստոտելի առողջ բանականությունը, չպետք է մեկ օրից ավելի լինի, մինչդեռ «Գորբոդուկ»-ում գործողությունը տևում է շատ օրեր և տեղի է ունենում տարբեր տեղերում։ Եթե նման սխալների հանդիպում ենք «Գորբոդուկ»-ում, ի՞նչ կարելի է ասպասել մյուս պիեսներից։ Նրանց մեջ դուք մի կողմից կտեսնեք Ասիան, մյուս կողմից Ամերիկան, բացի այդ, նաև այլ մանր-մունր պետություններ, այնպես որ, երբ դերասանը բեմ է դուրս գալիս, հանդիսատեսներին պետք է նախազգուշացնի, թե որտեղ է գտնվում, այլապես սյուժեն ոչ ոք չի հասկանա... Ինչ վերաբերում է ժամանակին, ապա այստեղ մեր դրամատուրգները ավելի մեծահոգի են։ Ննջադրենք, թե երիտասարդ դքսուհիները և դուքսերը սիրահարված են իրար։ Երկար արգելքներից հետո նրանք միանում են, դքսուհին հղիանում է և ծնում սքանչելի մի մանուկ. սա էլ իր հերթին մեծանում է և հայր դառնալու պատրաստություն է տեսնում, և այս բոլորը ընդամենը երկու ժամում» [1]։

Կլասիցիստական դրամայի սկզբունքների պաշտպանությամբ հանդես եկավ նաև դրամատուրգ Ջորջ Ուեբստոնը։ «Ի տարբերություն իտալացիների և գերմանացիների, որոնք թատերական պիեսներ գրելու ժամանակ պահպանում են հայտնի կանոնները, անգլիացին վարվում է ամենաանհեթեթ ու անկարգ ձևով։ Ամենից առաջ նա իր ստեղծագործությունը կառուցում է մի շարք անհնարինությունների վրա. երեք ժամվա ընթացքում վազում է ամբողջ աշխարհով մեկ, ամուսնանում, երեխաներ ունենում, որոնք իրենց հերթին մեծանում և հերոսներ են դառնում... Հաճախ հանդիսատեսի ծիծաղը շարժելու համար դրամատուրգ-

---

[1] Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. I, М., 1953. стр. 412—413.

ները խեղկատակին դարձնում են թագավորի զրուցակից և լուրջ ճառերը խառնում են ծաղրածուական սրամտություններ հետ...»[1]։

Սակայն կլասիցիստական դրամայի կողմնակիցների ջանքերը ապարդյուն անցան։ Անգլիական Վերածննդի դրամատուրգիան այնքան օրգանապես էր կապված ժողովրդական թատրոնի լավագույն տրադիցիաների հետ, որ նրանք միությունների օրենքը, ողբերգականը և կոմիկականը իրար հետ հանդես չբերելու պահանջը և այլն, անգլիական խոշոր դրամատուրգների մոտ ոչ մի ընդունելություն չգտան։

❋❋❋

Անգլիական Վերածննդի դրամատուրգիայի հետ միասին ձևավորվում է նաև Վերածնության դարաշրջանի անգլիական թատրոնը։

Մինչև XVI դարի երկրորդ կեսը Անգլիայում մշտական թատրոնի չենք գոյություն չուներ։ Ինչպես Արևմտյան Եվրոպայի մյուս երկրներում, այնպես էլ Անգլիայում ներկայացումները կազմակերպում էին բացառապես թափառաշրջիկ դերասանական խմբերը։ Առաջին մշտական թատրոնի շենքերն Անգլիայում սկսում են կառուցվել XVI դարի երկրորդ կեսում։ Գործող մշտական թատրոնները բաժանվում էին երկու կարգի՝ մասնավոր և հասարակական։ Այս թատրոններն իրարից տարբերվում էին նախ հանդիսատեսի կազմով։ Մասնավոր թատրոններ հաճախում էին հասարակության բարձր խավերը, գլխավորապես հարուստ մարդիկ, որոնք կարող էին բավականին բարձր գին ունեցող տոմս գնել։ Հասարակական թատրոնները նախատեսված էին դեմոկրատական ամենալայն խավերի համար (տոմսերը այստեղ էժան էին) և բացի այդ, ի տարբերություն մասնավոր թատրոնների, որոնք գտնվում էին Լոնդոնի կենտրոնում, հասարակական թատրոնները կառուցվում էին քաղաքից դուրս, Թեմզա գետի ափերին։

Առաջին հասարակական թատրոնը Լոնդոնում կառուցվում է 1576 թվականին։ Նշանավոր դերասան Ջեմս Բերբեջի և նրա չորս դերասան ընկերների գլխավորությամբ։ Բերբեջի մահից հետո նրա որդին, տաղանդավոր դերասան Ռիչարդ Բերբեջը, իր եղբոր հետ միասին Թեմզայի ափին, 1598 թ. կառուցում է նոր թատրոն, որը շատ շուտով հայտնի դարձավ «Գլոբուս» անունով։ Թատրոնի մուտքի առաջ դրված էր Ատլանդի արձանը, որն իր գլխի ու ձեռքերի վրա պահում էր երկրագունդը։ Երկրագնդի (գլոբուսի) վրա կար այսպիսի մակագրություն. «Ամբողջ

[1] Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. I, М., 1953, стр. 412.

աշխարհը կատակերգություն է խաղում»։ Քանի որ այս թատրոնում բեմադրվել են Շեքսպիրի գործերը և այստեղ նա աշխատել է իբրև դերասան, ապա Վերածնության դարաշրջանի անգլիական թատրոնի մասին գաղափար տալու համար մենք իբրև օրինակ կվերցնենք այս թատրոնը։

Ինչպես դերասանական բոլոր խմբերը, այնպես էլ Ռիչարդ Բերբեջի խումբը, իրենց գոյությունը կարող էին պահպանել միայն գտնվելով այս կամ այն նշանավոր ազնվականի հովանավորության տակ։ Դրա պատճառը Եղիսաբեթ թագուհու 1572 թվի հունիսի 29-ի հրամանագրի հետևյալ կետն էր. «Բոլոր սուսերամարտողները, արջ պարածողները, պրոֆեսիոնալ դերասանները, ինտերլյուդի և մինստրելի կատարողները, որոնք չեն պատկանում այս թագավորության որևէ բարոնի կամ այլ, որևէ բարձր ծագում ունեցող անձնավորության, ինչպես նաև բոլոր ձեռնածուները, կաթնավաճառները, էթե նրանք կթափառեն ամեն տեղ, դրա համար չունենալով թույլտվություն... կհավասարեցվեն խարդախներին, թափառաշրջիկներին, մուրացիկներին»[1]։ Իսկ թե այս վերջիններիս ինչ դաժան դատաստան էր սպասում, այդ մեզ արդեն հայտնի է։

Եղիսաբեթի մահից հետո «Գլոբուս» թատրոնն անցավ Հակոբ I-ի հովանավորության ներքո և իր գոյությունը պահպանեց մինչև 1742 թիվը։

«Հենրիխ V»-ի պրոլոգում Շեքսպիրը «Գլոբուս» թատրոնը համեմատում է տախտակից պատրաստված օ տաոի հետ։ Թատրոնն ուներ բեմ, բացօթյա «հանդիսասրահ», որը կոչվում էր պարտեր (ֆրանսերենից, որ բառացիորեն նշանակում է գետնի վրա), կային նաև օթյակներ, որոնք կառուցված էին բեմի մոտ՝ յանկապատի աջ և ձախ կողմերում։

Շեքսպիրի շրջանի բեմը շատ կողմերով տարբերվում է մեր այժմյան բեմերից։ Այն ժամանակ մի բեմի վրա փաստորեն գոյություն ուներ երեք բեմ. վերնաբեմ, որ կառուցված էր պատշգամբի ձևով, ետնաբեմ, որ գտնվում էր պատշգամբի տակ, և առաջնաբեմ, այն մասը, որ չէր ծածկված պատշգամբով։

Այս եռակի բեմի պահանջներին էլ հարմարեցված էին այն ժամանակվա դրամատիկական բոլոր գործերը, որը հնարավորություն էր տալիս դրամայի բեմադրությունը չընդհատել։ Ընդմիջումները տրվում էին միայն դերասանների հանգստի համար։ Եռակի բեմը հնարավորություն էր տալիս նաև ցույց տալ զուգահեռ գործողություններ։ Վերնաբեմում էր տեղի ունենում, օրինակ, Դունկանի սպանությունը, այստեղ են գիշերը հանդիպում Ռոմեոն և Ջուլիետը. ետնաբեմում, խալիի ետևում

---

[1] Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. I, М., 1953, стр. 541—542.

թաքնված Պոլոնիուսը լսում է Համլետի և նրա մոր միջև տեղի ունեցող խոսակցությունը և այլն։

Բեմի ձևավորումը նույնպես շատ հասարակ էր և աղքատ։ Այդ բոի իսկական, ժամանակակից իմաստով բեմադրության ձևավորում գոյություն չուներ։ Գործողության տեղի մասին հանդիսատեսներին գաղափար էր տրվում շատ հասարակ ձևով. տախտակի կամ լաթի կտորի վրա գրվում էր՝ «անտառ», «ծով», «գյուղ», «դաշտ», «փողոց», «ամրոց» և այլն։ Հանդիսատեսը երևակայությամբ պետք է տեղափոխվեր «անտառ», «դաշտ», կամ այն վայրը, որ նշվում էր։ Հաճախ ետնաբեմը զարդարվում էր նկարներով, որտեղ պատկերվում էր գործողության վայրը։ Այդ մասին են վկայում Շեքսպիրի կարճ բնորոշումները՝ «Ֆլորենցիայի մոտ մի դաշտ», «ամրոց», «հարթություն ամրոցի առաջ» և այլն, և այլն։ Սակայն այդ նկարները, ինչպես և խալիները, կախվում էին ետնաբեմում, առաջնաբեմը, որի երեք կողմերից հանդիսականներ էին կանգնած, մնում էր բոլորովին ազատ ամեն տեսակի ձևավորումից. երբեմն հատակը ծածկում էին թարմ կանաչով։

Եվրոպական ճանապարհորդներից մեկը այն ժամանակվա անգլիական թատրոնների մասին գրել է. «Ամեն օր ցերեկվա ժամը 2-ին Լոնդոնում բեմադրվում են երկու, իսկ երբեմն էլ երեք կոմեդիա տարբեր տեղերում, ուր զվարճանալու համար մեծ բազմություն է հավաքվում։ Թատրոնի շենքերը այնքան հարմար են կառուցված, որ այստեղ խաղում են բարձր բեմի վրա, այնպես որ ամեն մեկը կարող է տեսնել։ Գոյություն ունեն նաև հատուկ տեղեր, որտեղ կարելի է հարմար ձևով կանգնել և նույնիսկ հատուկ վճարով նստել։ Այսպես, ամեն մեկը, որ կանգնում է, վճարում է մեկ անգլիական պենսի, իսկ ով ցանկանում է նստել, նրան ներս են թողնում մի այլ դռնից, որի համար նա վճարում է մի նոր պենսի։ Իսկ եթե ցանկանում է նստել բարձի վրա, ամենահարմար տեղում, որտեղից ոչ միայն կարող ես ամեն ինչ լավ տեսնել, այլև ինքդ տեսանելի լինել, երրորդ դռան առաջ, պետք է վճարես երրորդ պենսին»։

Հասարակական թատրոնների հանդիսատեսների կազմը խիստ խայտաբղետ էր։ Բոլոր դասերի ներկայացուցիչները՝ բարձր ազնվականությունից սկսած, վերջացրած վերջին մուրացիկով՝ այստեղ տեղ ունեին։ Շեքսպիրի ժամանակակից դրամատուրգներից մեկը՝ Թոմաս Դեկկերը, 1609 թվին հրատարակած պամֆլետներից մեկում հասարակական թատրոնների հանդիսատեսների մասին գրել է. «Թատրոնում զվարճանալու համար տիրում է լիակատար ազատություն։ Աթոռ կարող է ստանալ ինչպես ֆերմերի որդին, այնպես էլ իրավաբանական դարոցի աշակերտը։ Գարշահոտ անձը այստեղ ծխախոտի ամպերի մեջ ներկա լինելու այնպիսի ազատություն ունի, ինչպես բարեկիրթ պալատականը։ Իսկ բեռ-

նակիրը և զոդողը այստեղ օգտվում են ձայնի և պիեսների մասին դատելու այնպիսի իրավունքով, ինչպես ամենախիստ քննադատը»[1]։

Հասարակության դեմոկրատական խավերը՝ արհեստավորները, նավաստիները, թափառաշրջիկները, մոլորացիկները և այլն, տեղավորվում էին սովորաբար պարտերում և հայտնի էին «գետնահարկի հասարակություն» անունով։ Այս հասարակությունը վճռական դեր էր խաղում բեմադրվող գործերի և դերասանների խաղը գնահատելու ժամանակ։ Եթե որևէ ներկայացում նրանց դուր չէր գալիս, ապա նրանք սուլում էին, իրենց հետ բերած օրվա պաշարի մնացորդները նետում բեմ, հաճախ դրամատուրգին ծեծում անհաջող գործ գրելու համար կամ ձեռքերի վրա այնքան վեր թռցնում, որ ուժասպառ և ուշագնաց էր լինում։

Ներկայացումը սկսվում էր սովորաբար ժամը երկուսին կամ երեքին։ Հանդիսականները և մանավանդ գետնահարկի հասարակությունը լավ տեղեր գրավելու նպատակով վաղ առավոտյան արդեն թատրոնումն էին։ Սրանք սովորաբար թատրոն էին գնում իրենց հետ վերցնելով ամբողջ օրվա համար անհրաժեշտ ուտելիքը, ով դրամ ուներ՝ թատրոնում էր գնում մանրավաճառներից։ Այստեղ նրանք, կանաչ գետնահարկի վրա նստած, ուտում էին, գարեջուր խմում և միաժամանակ դիտում ներկայացումը։ Շատ հաճախ գետնահարկի հասարակության և օթյակներում նստած ազնվական հանդիսատեսների միջև սուր բախումներ էին տեղի ունենում, որը երբեմն վերջանում էր տուրուդմփոցով։

Շեքսպիրի ժամանակ Լոնդոնում արդեն գոյություն ունեին յոթ թատրոն՝ իրենց մշտական դերասանական խմբերով։ Թատերական կուլտուրայի և դրամատուրգիայի այդ բուռն զարգացումը դուր չէր գալիս հատկապես պուրիտաններին, որոնք հենց սկզբից բացասական դիրք բռնեցին թատրոնների նկատմամբ։ Թատրոնները պուրիտանների պահանջով շատ հաճախ փակվում էին, ներկայացումները՝ արգելվում։

Պուրիտանների ծավալած այդ կատաղի պայքարը թատրոնների դեմ ուներ իր պատճառները։

Այսպես, պուրիտանական քահանա Ջոն Ֆիլդը թատրոնների փակելը անհրաժեշտ էր համարում, որովհետև հասարակությունը եկեղեցի չէր գնում և չէր աղոթում. «Ողբալի չէ՞ միթե այն փաստը,— գրում է նա,— որ աստծո խոսքը այսքան քարոզելուց հետո մեր քաղաքում կարող է գոյություն ունենալ այնպիսի մի ողբալի բան, ինչպես օրինակ այն, որ թատրոնները միշտ լեփ-լեցուն են, իսկ եկեղեցիները՝ դատարկ, որ փողոցները լիքն են ժողովրդով, իսկ բարեպաշտությամբ զբաղվելու սուրբ վայրերը դատարկ են... Չկա մի թատրոն, որ դատարկ լինի... Այդ դրո-

---

1 Ինչպես այս, այնպես էլ մյուս քաղվածքները բերվում են նույն քրեստոմատիայից

շակները [1], որոնք մարտահրավեր են նետում աստծուն, և փողի ձայները, որոնք այդքան հասարակություն են հավաքում, ավելի շատ կարող են այդպիսի վայրերում մեծ բազմություն հավաքել, քան աստծո սուրբ խոսքի քարոզը՝ եկեղեցիներում։ Ժողովրդին ոչինչ չի կարող ետ պահել այդ բանից՝ ո՛չ վտանգի սարսափը, ո՛չ ժամանակի կորուստը, ո՛չ բարքերի այլասերումը, ո՛չ վարակը, ո՛չ դրամական ծախքերը...»։

Ֆիլիպ Ստեբեսը իր «Մեղադրանքի անատոմիան» պամֆլետում թատրոնները համարում է այլասերման վայր, պարապուրյան ու դատարկամոլության ոգեշնչման աղբյուր. նա զարմանում է, թե ինչպես կարելի է հասարակությանը թույլ տալ ներկա լինել ներկայացումներին, որտեղ «իշխում են ազատ շարժմունքները, անառակ ճառերը, ծիծաղն ու ծաղրը, համբույրները, գրկախառնությունները և անհամեստ հայացքները»։

Սակայն պուրիտանները չբավականացան նման հարձակումներով. նրանք դիմեցին բարձր իշխանություններին՝ թատրոնները փակելու պահանջով։ Ահա ինչ է այդ մասին գրում Լոնդոնի քաղաքագլուխը 1594 թ. «Թատրոնը հանդիսանում է պարապ թափառող և տեր չունեցող մարդկանց հանդիպման վայր, ինչպես օրինակ՝ գողերի, ձի գողացողների, այլասերված մարդկանց, խաբեբաների, խարդախների, դավաճանների և այլն։ Նրանք հավաքվում և գործարքներ են կնքում, գրազ գալիս, աստծու զայրույթն առաջացնելու հետ միասին անհանգստացնում ու վնաս հասցնում նորին մեծության քաղաքի հպատակներին... Մենք չենք կարող քաղաքը մաքրել այդ անաստվածներից, քանի դեռ իշխանությունները հանդուրժում են թատրոնները։ Ես չեմ ցանկանում անհանգստացնել Նորդ գերազանցությանը իմ հետագա նկարագրություններով, թե՝ ինչպես այդ բոլորը շեղում են ճշմարիտ ուղուց մեր ծնթավարպետներին ու ծառաներին ու նրանց մեջ տիրոջը խաբելու հատկություն պատվաստում... Այս բոլորը շատ է խանգարում առևտրին և այն վաճառականներին, որոնք ապրում են քաղաքում։ Ամեն տեսակի մարդկանց թատրոնը կտրում է եկեղեցական քարոզից և քրիստոնյաների մյուս պարտականություններից։ Այսպես խախտվում է աստծո խոսքը և անարգվում աստծո կրոնը, որ հաստատված է մեր պետության մեջ»։

Չնայած հումանիստներն ամեն կերպ պաշտպանում էին թատրոնն ու նրա գոյության անհրաժեշտությունը, բայց պուրիտաններին, ինչպես նշվեց վերևում, հաճախ հաջողվում էր հասնել իրենց նպատակին։ 1642 թվին լորդերի և համայնքների պալատները որոշում ընդունեցին թատերական ամբողջ գործը Անգլիայում դադարեցնելու մասին։ Այդպիսի որոշումներ ընդունվեցին նաև 1647 և 1648 թվականներին։

[1] Ամեն մի թատրոնի բեմի գմբեթաձև տանիքի վրա փողփողում էր դրոշակ։

Բայց նման հալածանքները չէին կարող լուրջ դեր խաղալ թատրոնների գործունեությունը ժողովրդի աչքում վարկաբեկելու համար։ Դեմոկրատական հասարակությունը սիրում էր թատրոնը, և դրամատուրգներն ու դերասաններն էլ շատ հաճախ աշխատում էին հարմարվել նրանց ճաշակին։

2. ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՆԱԽՈՐԴՆԵՐԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑՆԵՐԸ

Շեքսպիրի նախորդներից անգլիական վերածննդի դրամատուրգիայի պատմության մեջ հատկապես մեծ էր Գրինի և Մառլոյի դերը։ Ժամանակակից դրամատուրգների մեջ ականավոր դեմք էր Բեն Ջոնսոնը։ Շեքսպիրին անցնելուց առաջ անհրաժեշտ է ընդհանուր գծերով ծանոթանալ այդ երեք դրամատուրգների գործերին։

ա) ՌՈԲԵՐՏ ԳՐԻՆ
(1560—1592)

Ռոբերտ Գրինը Շեքսպիրի ամենատաղանդավոր նախորդներից մեկն է, որի կյանքի և գործունեության մասին մեզ շատ քիչ բան է հայտնի։ Կենսագիրները պնդում են, որ նա կրթությունը ստացել է Քեմբրիջի և Օքսֆորդի համալսարաններում, ունեցել է արվեստների մագիստրոսի աստիճան։ Այնուհետև ճանապարհորդելով Իտալիայում և Իսպանիայում, վերադարձել է Լոնդոն, որտեղ վարել է շատ անկանոն կյանք՝ անքուն գիշերներ անցկացնելով գինետներում։ Քայքայելով իր առողջությունը, նա ընկնում է անկողին և մեռնում ծայրահեղ չքավորության մեջ։

Իբրև գրող Գրինը իր ուժերը փորձել է գրական բոլոր ժանրերի բնագավառներում։ Գրել է բանաստեղծություններ, վեպեր, նովելներ, պամֆլետներ, դրամաներ։ Նրա «Պոնդաստոս» խորագրով նովելից Շեքսպիրը վերցրել է «Ձմեռային հեքիաթ» դրամայի սյուժեն։

Գրինի դրամատիկական ստեղծագործությունների մեջ բարձր են գնահատում այն գործերը, որոնց թեման առնված է Անգլիայի կյանքից, գլխավորապես անգլիական ժողովրդական երգերից, առասպելներից և քրոնիկներից։ Այս շարքի գործերի թիվը երեքն են՝ «Շոտլանդիայի թագավոր Հակոբ V-ի պատմությունը», «Վանական Բեկոնի և վանական Բունգեյի պատմությունը» և «Ուրախ ֆանտաստիկական կոմեդիա Ջորջ Գրինի, Վեկֆիլդի դաշտային պահակի մասին»։

Առաջին գործը պատկանում է դրամատիկական այն ստեղծագործությունների թվին, որ հայտնի դարձան պատմական քրոնիկա անունով։

Շեքսպիրի ժամանակ այսպես էին կոչվում այն դրամատիկական երկերը, որոնց թեման առնվում էր Անգլիայի ազգային պատմությունից։ Դրանք ըստ էության պատմական դրամաներ էին կամ ողբերգություններ, որոնց հիմքում ընկած էր լինում պատմական որևէ իրադարձություն։ Գրինի մոտ այդ ժանրը իր վերջնական կերպարանքը տակավին չի ստացել։ Գործող անձերից այստեղ պատմական են միայն երեքը՝ ինքը թագավորը, նրա կինը՝ Մարգարիտան (Գրինի մոտ՝ Դորոթեա), և վերջինիս հայրը՝ անգլիական թագավոր Հեննրիխ VII-ը։ Մնացած բոլոր գործող անձերը հեղինակի երևակայության արդյունքն են։ Հատկանշական է նաև այն, որ Գրինը դրամայի մեջ մտցրել է նաև կոմիկական մի քանի տեսարաններ, որոնց գլխավոր հերոսները ծառաներն են։ Ընդհանուր առմամբ սա պատմական քրոնիկա ստեղծելու առաջին փորձերից մեկն էր, որը բարձր կատարելության հասավ միայն Շեքսպիրի մոտ։

Հաջորդ դրամայի՝ «Վանական Բեկոնի» հիմքում ընկած է միջնադարյան առասպելը վանական Բեկոնի մասին, որը կախարդության միջոցով զանազան հրաշքներ է գործում։ Ուսումնասիրությունները պարզել են, որ Գրինը Բեկոնին ներկայացրել է այնպես, ինչպես նա հանդես է բերված առասպելներում, իր առաջ չդնելով այնպիսի պրոբլեմներ, ինչպես Մարլոն իր «Ֆաուստ»-ը գրելու ժամանակ։

Գրինի լավագույն ստեղծագործությունը համարվում է նրա վերջին գործը՝ «Ուրախ ֆանտաստիկական կոմեդիա Ջորջ Գրինի, Վեկֆիլդի դաշտային պաճակի մասին»։

Իր այս ստեղծագործությունը գրելու ժամանակ նա օգտագործել է երկու կարգի աղբյուրներ. սյուժեի հիմքում ընկած է պատմական, իրական փաստ, որը վերաբերում է դուքս Կենդալի և մի քանի հզոր ֆեոդալների ապստամբությանը էդուարդ III-ի դեմ (XIV դար), որոնց օգնել է Շոտլանդիայի թագավոր Հակոբը։ Մյուս աղբյուրը ժողովրդական երգեն ու առասպելներն են Ջորջ Գրինի մասին, որը Ռոբին Հուդի հետ միասին եղել է անգլիական ամենասիրած ժողովրդական հերոսներից մեկը։ Մի ամբողջության մեջ միացնելով պատմական իրական դեպքերը ժողովրդական երգերի հաղորդած նյութերի հետ, Գրինը ստեղծել է մի գեղեցիկ դրամա հասարակ գյուղացի Ջորջ Գրինի մասին։

Դրամայի սյուժետային գլխավոր առանցքը հետևյալն է. դուքս Կենդալը մի քանի ֆեոդալների հետ միասին ապստամբվել է անգլիական թագավոր էդուարդ III-ի դեմ։ Ապստամբներին իր զորքերով օգնության է գալիս Շոտլանդիայի թագավոր Հակոբը։ Բայց գյուղացիությունը ոչ մի օգնություն ցույց չի տալիս նրանց։ Հատկապես ծանր է ապրուստամբ զինվորների դրությունը, որովհետև գյուղացիները հրաժարվում են կերակրել նրանց և առհասարակ անհրաժեշտ մթերքներ տալ։ Կենդալը որոշում է իր հավատարմատար անձերից մեկին՝ Նիկոլաս Մե-

ներինգին, ուղարկել Վեկֆիլդ՝ մթերապաշար հավաքելու համար։ Իմանալով Կենդալի հրամանի մասին, Վեկֆիլդի ազգաբնակչությունը խորհրդակցության է հավաքվում. «Եթե մենք օգնենք նրան,— ասում է դատավորը,— ապա մենք կդավաճանենք թագավորին»։ Բոլորը միասին որոշում են դուքս Կենդալի զինվորներին ոչ մի բանով չօգնել, մթերապաշար չտալ, որովհետև՝ «օգնելով նրան, մենք կդառնանք նույնպիսի դավաճաններ»։

Մեներինգը սպառնում է, պնդելով, որ եթե դուքսի կարգադրությունը չկատարվի, ապա նա իր երեսուն հազար զինվորներով երկրի երեսից «կսրբի» Վեկֆիլդ քաղաքը։ Բայց ոչ մի սպառնալիք չի օգնում։ Դեռ ավելին, Վեկֆիլդի դաշտային պահակը, որը պահպանում է հացահատիկի դաշտերը, պատռում է Կենդալի գրավոր կարգադրությունը և ստիպում է Մեներինգին կուլ տալ այն կտորները, որոնց վրա դրոշմված են Կենդալի և մյուս ապստամբ լորդերի կնիքները։ Այսպես խայտառակելով ու ծաղրելով, նրանք Վեկֆիլդից քշում են Մեներինգին։ Հետագայում Ջորջ Գրինը մեծ վարպետությամբ խաբելով Կենդալին և նրա ուղեկից դավաճան լորդերին, անտառի խորքերն է քաշում, զինաթափում, գերի վերցնում և ուղարկում թագավորին։ Գերի է վերցվում նաև Շոտլանդիայի թագավորը։ Այսպես, գյուղացիների և Գրինի ջանքերով Կենդալի գլխավորած ապստամբությունը պարտություն է կրում։ Էդուարդ III-ը բարձր գնահատելով Ջորջ Գրինի մատուցած ծառայությունները, ցանկանում է նրան ասպետի կոչում տալ, բայց Ջորջը վճռականապես հրաժարվում է այդ կոչումից, ասելով, որ ինքը ծնվել է իբրև հասարակ իոմեն (գյուղացի) և ցանկանում է, որպեսզի իր որդիներն էլ լինեն գյուղացի։

Դրամայի մեջ Ռոբերտ Գրինը դատապարտում է ֆեոդալական երկպառակտչական պատերազմները և խիստ բացասական գծերով է հանդես բերել ֆեոդալական ազնվականության ներկայացուցիչներին։ Այդ ազնվականության տիպական ներկայացուցիչները դուքս Կենդալը և նրա զինակիցներն են, որոնք ծառանում են թագավորական կենտրոնացված իշխանության դեմ և իրենց պայքարի ընթացքում հնվում օտարերկրյա միջամտության ու օգնության վրա։ Գրինը նրանց հայրենիքի դավաճան է համարում և գտնում, որ այդ կարգի մարդիկ արժանի են խիստ պատժի։

Քննադատելով և մերժելով ֆեոդալական ազնվականության երկպառակտչական պատերազմները և ցույց տալով այդ պատերազմների կործանարար հետևանքները երկրի համար, Ռոբերտ Գրինը երկրի ֆեոդալական մասնատվածությանն ու անիշխանականությանը հակադրում է համակենտրոնացած ուժեղ միապետության և ուժեղ միապետի գաղափարը։ Նա ազգային միասնության և ուժեղ միապետության կողմնակից է, մի բան, որ այն ժամանակ բնորոշ էր շատ դրամատուրգների համար։

Սրանով պետք է բացատրել, որ Ռոբերտ Գրինը բավականին իդեալականացված գծերով է ներկայացնում անգլիական թագավոր Էդուարդ III-ին։ Իհարկե, այն, որ Էդուարդ III-ը ֆեոդալական ազնվականության դիմադրությունը փշրելու համար հենվում է քաղաքների աջակցության վրա, տարօրինակ ոչինչ չկա. պատմականորեն այդպես էլ եղել է։ Բայց Գրինի մոտ նա մի տեսակ «ժողովրդական» կամ «գյուղացիական» թագավորի կերպարանք է ստանում։ Այս տեսակետից խիստ հատկանշական են հետևյալ տեսարանները. երբ Կենդալին բերում են թագավորի մոտ և վերջինս իմանում է, որ նրան գերի վերցնողը Ջորջ Գրինն է, հարց է տալիս, թե ինչո՞վ կարող է երախտահատույց լինել դաշտային պահակին։ Նրան պատասխանում են, որ Ջորջը ոչինչ չի պահանջում, միայն խնդրում է մեզմ լինել ապստամբների նկատմամբ։ «Եթե նա խնդրում է, ես նրա խնդիրը կկատարեմ,— ասում է թագավորը։— Եթե մի ուրիշը խնդրեր՝ կմերժեի։ Ապրիր, Կենդալ, բայց ապրիր բանտում...»։ Այլ խոսքով, մահապատժի փոխարեն որոշում է ցմահ բանտարկություն։ Վերջում, երբ անհրաժեշտ է որոշել գերի ընկած Շոտլանդիայի թագավորի փրկագինը, թագավորը դիմում է Ջորջ Գրինին, խնդրելով, որ նա որոշի այդ հարցը։ Ջորջը սկզբում հրաժարվում է, բայց վերջ ի վերջո թագավորի համառությունը հաղթում է։ Ջորջը որոշում է փրկագինը. «Թող Շոտլանդիայի թագավորը վերականգնի այն բոլոր քաղաքները, որ կորցանել են նրանք, և թոշակ նշանակի այն որբերին, որոնց հայրերը ընկել են պատերազմի դաշտում։ Հետո գրավ թողնելով, թող գնա խաղաղությամբ»։ Բոլորը գոհ են մնում այս որոշումից։ Վերջապես, խիստ հատկանշական է նաև այն, որ թագավորը, երբ առաջին անգամ լսում է Ջորջ Գրինի կատարած սխրագործությունների մասին, որոշում է անձամբ գնալ նրա մոտ և տեսնել նրան։ Հագուստները փոխելով, նա ներկայանում է Ջորջ Գրինին, ամուր սեղմում նրա ձեռքը, պատրաստ է նույնիսկ նրան ասպետի կոչում տալ, բայց Գրինը հրաժարվում է այդ կոչումն ընդունելուց։

Չնայած միապետության և միապետի իդեալականացմանը, այնուամենայնիվ, Ռոբերտ Գրինի ամբողջ համակրանքը ժողովրդի կողմն է։ Ամենադրական գծերով է ներկայացված դրամայի կենտրոնական հերոս Ջորջ Գրինը։ Նա ատելությամբ է լցված հայրենիքի դավաճան ֆեոդալական ազնվականության նկատմամբ, խիզախ է, վճռական, մեծահոգի, անկաշառ, սեփական արժանապատվության բարձր գիտակցությամբ օժտված։ Նրա համար բարձր տիտղոսներն ու աստիճանները ոչ մի նշանակություն չունեն։ Դուքս Կենդալը նրան խոստանում է կապիտան դարձնել, եթե անցնի իրենց կողմը, բայց Ջորջը մերժում է ամենայն արհամարհանքով ու վճռականությամբ։ Մի առիթով, երբ Ջորջ Գրինը խփում է Կենդալին, վերջինիս զինակիցներից մեկը՝ լորդ Բոն-

ֆելդը, զայրացած բացականչում է. «Սրիկա՛, ի՛նչ արեցիր։ Դու համարձակվում ես դուքսին խփե՞լ»։ Ջորջը շատ հանգիստ պատասխանում է. «Իսկ իմ ինչ գործն է։ Հավատարիմ չքավորը նենգադրուժ կոմսից ավելի բարձր է։ Դավաճանին ես միշտ այդպես կվճարեմ»։

Ջորջ Գրինի ժողովրդական հերոսի բուն էությունը բացահայտված է հատկապես այն տեսարանում, ուր նա հրաժարվում է թագավորի շնորհած ասպետական տիտղոսից։ Այդ մասին Մաքսիմ Գորկին իր հոդվածներից մեկում գրել է. «...Իմ ձեռքն ընկավ մի հաստ գիրք, որի սկիզբը չկար։ Ես սկսեցի կարդալ այդ գիրքը և ոչինչ չհասկացա, բացի մի էջի վրա եղած թագավորի պատմությունից, որը հասարակ հրաձգին առաջարկում է ազնվականի կոչում, իսկ հրաձիգը թագավորին պատասխանում է ոտանավորով.

Օհ, թող ես ապրեմ ու կյանքս ավարտեմ ազատ գյուղացի.
Հայրս գեղջուկ է եղել հասարակ, թող որդիս էլ լինի գեղջուկ.
Չէ՞ որ փառքն ավելի մեծ կլինի, երբ մեր հասարակ մարդը
Մեծամեծ գործեր կատարի, քան, երբ կատարողը անվանի տեր լինի։

Ես այս ծանր բանատողերն արտագրեցի իմ տետրակում, և դրանք շատ տարիներ ինձ ծառայում էին որպես թափառաշրջիկի ցուպ և, թերևս, որպես վահան, որն ինձ պաշտպանում էր քաղքենիների այն ժամանակվա «անվանի տեսերից» որոգայթներից ու նողկալի խրատներից։ Հավանաբար, շատ երիտասարդների կյանքում պատահում են խոսքեր, որոնք երիտասարդական երևակայությունը լցնում են շարժող ուժով. ինչպես ուղեկից քամին լցնում է առագաստը։

Տասը տարի հետո ես իմացա, որ այդ բանատողերը «Ուրախ հրաձիգ Ջորջ Գրինի և Ռոբին Հուդի կոմեդիայից» էին, մի կոմեդիա, որ Շեքսպիրի նախորդ Ռոբերտ Գրինը գրել է XVI դարում։ Այդ բանն իմանալով՝ շատ ուրախացա և էլ ավելի սիրեցի գրականությունը, որը հնուց մարդկանց հավատարիմ բարեկամը և օգնականն է նրանց աշխատանքային կյանքում»[1]։

Սակայն Գրինի դրամայի արժանիքը միայն այդ չէ. հասարակ գյուղացու հոյակապ կերպարը գծելուց բացի, պիեսում լայն կտավի վրա տրված է նաև ժողովրդի, մասնավորապես քաղաքային պլեբեյական խավերի և գյուղացիության կյանքը։ Մի քանի տեսարաններում հանդես է բերված նաև ժողովրդական հերոս Ռոբին Հուդը, որի հետ մտերմական կապեր է հաստատում Ջորջը, մի հանգամանք, որ ավելի է շեշտում դրամայի ժողովրդական-հերոսական բնույթը։ Այն է պատճառը, որ Գրի-

---

[1] Մ. Գորկի, Գրական հրապարակախոսական հոդվածներ, 1949 թ., Երևան, էջ 135. Քաղվածքի թարգմանության մեջ մենք կատարել ենք երկու փոփոխություն. «մուժիկ» բառը փոխարինել ենք «գեղջուկով», իսկ «Դուքը» փոխել ենք՝ «Հուդ» — Հ. Մ.։

նին իրավացիորեն համարում են ժողովրդական-հերոսական դրամայի հիմնադիրն Անգլիայում։

Գրինը, իբրև դրամատուրգ, արդեն լուրջ ուշադրություն է դարձնում իր հերոսների ներքին հոգեբանական պատճառաբանության վրա։ Դրամայում ուժեղ են գծված հատկապես կանացի տիպերը և մասնավորապես՝ Բետրիսի կերպարը, որը սիրելով Ջորջ Գրինին, իր մեջ ուժ և կարողություն է գտնում, հակառակ հոր կամքի, վերջ ի վերջո, փախչել տնից և ամուսնական կապերով միանալ իր սիրած տղայի հետ։ Բետրիսը հանդիսանում է Շեքսպիրի կոմեդիաների հերոսուհիների հարազատ քույրը։

Գրինի կատարած դերը անգլիական դրամատուրգիայի պատմության մեջ սովորաբար համարում են այն, որ նա առաջինը ժողովրդին ներկայացրեց հերոսական գծերով։

բ) ՔՐԻՍՏՈՖԵՐ ՄԱՐԼՈ
(1564—1593)

Շեքսպիրի նախորդների մեջ ամենատաղանդավորը Մարլոն էր։ Նրա մոտ անգլիական Վերածննդի դրամատիկական գծերով ստանում է իր վերջնական կերպարանքը։

Մարլոյի կարճատև կյանքի և գործունեության մասին մեզ հասած տույալ տեղեկություններն շատ աղքատ են։ Նա Շեքսպիրի հասակակից էր. ծնվել էր նույն թվին Կենտերբերի քաղաքում, կոշկակարի ընտանիքում։ Սովորել է Քեմբրիջի համալսարանում, որն ավարտել է 1583 թվին։ Եղել է դերասան, բայց ոտքը կոտրվելու պատճառով թողել է թեմը։ Ուսանողական տարիներին աչքի է ընկել իր ազատամտությամբ, առնվել է ատիկանական հակողության տակ և ապա դարձել ատիկանության կազմակերպած պրովոկացիայի զոհը։

Մարլոն մինչև կյանքի վերջը հետապնդվել է աթեիստական հայացքների համար. ինչպես պարզել են նորագույն կենսագիրները, եղել է ընդհատակյա աթեիստական խմբակի պարագլուխ։ Մեզ են հասել մի բանի փաստաթղթեր, որոնք բավականաչափ լույս են սփռում Մարլոյի գործունեության այդ կողմի վրա։ Փաստաթղթերից մեկը պատկանում է Ռիչարդ Բյոմի գրչին, որն իր մասնագիտությամբ լրտես էր, ատիկանության հանձնարարությամբ կրնկակոխ հետապնդել է Մարլոյին և նյութեր հավաքել նրան ձերբակալելու և դատական պատասխանատվության կանչելու համար։ Ահա ինչ է գրում նա իր լրտեսագրում. «Նա (Մարլոն) պնդում է, որ Մովսեսը եղել է միայն ձեռնածու և որ մի ոմն էրիոտս կարող է ավելին անել, քան նա, որ կրոնը սկզբում առաջացել է ժողո-

վրդին վախի մեջ պահելու անհրաժեշտությունից, որ Մովսեսը, որը եգիպտոսում սովորել է բոլոր արհեստները, հեշտությամբ կարող էր խաբել բոլոր հրեաներին... որ Քրիստոսը եղել է ատաղձագործի որդի, և որ եթե հրեաները, որոնց շրջանում ապրել է նա, խաչել են նրան, ապա նրանք ավելի լավ են իմացել թե՛ նրան և թե՛ նրա ծագումը...» [1]։

Լրտեսի հաղորդած նյութի հիման վրա Մառլոն սկզբում դատական պատասխանատվության է կանչվում, բայց նրա ողբերգական մահվան պատճառով դատը տեղի չունեցավ։

Այժմ պարզված է, որ Մառլոյի պրովոկացիոն սպանությունը կազմակերպված է եղել ոստիկանության կողմից։ Պանդոկներից մեկում ոստիկանության կողմից գնված մարդկանցից մեկը կռիվ է սկսում Մառլոյի դեմ և դաշույնով հարվածում նրա աջ աչքին այնպես, որ դաշույնի ծայրը հասնում է ուղեղին։ Մառլոյի մահից հետո շատ մարդիկ ձերբակալվեցին, որոնք մեղադրվում էին նրա գլխավորած աթեիստական խմբակին պատկանելու մեջ։

1597 թվին լույս տեսավ խավարամիտ քահանա Թոմաս Բերդի մի աշխատությունը՝ «Աստծո դատաստանի բեմը» խորագրով։ Այստեղ մենք այսպիսի տողերի ենք հանդիպում. «Նախորդներից ոչ մեկին չէր զիջում աթեիզմի և անպատվության մեջ և նրանց հետ միասին կրեց արժանի պատիժը մեր հայրենակից, վերջերս մահացած Մառլոն, գիտնական մի մարդ, Քեմբրիջի համալսարանի սան, որ գրում էր նաև դրամաներ և անվայել բանաստեղծություններ։ Այդ մարդը, որ չափից դուրս մեծ ազատություն էր տվել իր մտքին և միանգամայն արձակել իր կրքերի սանձը, շուտով հասավ մի այնպիսի մոլեգնության, որ բացասեց աստծո գոյությունը և նրա որդի Հիսուս Քրիստոսին։ Եվ ոչ միայն խոսքով էր հայհոյում աստծուն, դուրս գալիս սուրբ երրորդության դեմ, այլև, բոլոր ստույգ տեղեկությունների համաձայն, այդ առարկայի մասին գրել է ամբողջ գրքեր, որոնց մեջ ապացուցել է, որ փրկիչը եղել է խաբեբա, Մովսեսը՝ ձեռնածու և կախարդ, իսկ կրոնը՝ քաղաքագետների հորինած մի բան։ Բայց տեսեք, թե աստված ինչպիսի կեռ գցեց այդ հաշող շան քթածակերից։ Նրա մահվան մեջ աստծո արդարությունը հանդես եկավ ամենաակնառու կերպով» [2]։

Մառլոյից մեզ հասած ողբերգությունների թիվը չորսն են՝ **«Սկյութացի հովիվ մեծն Թամերլան»** *(1587),* **«Դոկտոր Ֆաուստի ողբերգական պատմությունը»** *(1588),* **«Մալթացի հուդան»** *(1589) և* **«Էդուարդ II»** *(1592)։*

Մառլոն իր առաջին ողբերգությունը գրել է, երբ նա դեռ քսաներկու

---

[1] Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. I, М., 1953 стр. 411.

[2] *Նույն տեղում, էջ 412։*

տարեկան էր։ Այդ թվին է, որ Շեքսպիրը գալիս է Լոնդոն, բայց դեռ ոչ մի բանով հայտնի չէր։ Երբ բեմադրվում էին Մաուլոյի հաջորդ դրամաները, Շեքսպիրն այդ տարիներին նույնպես ոչ մի բանով տակավին աչքի չէր ընկել։ Այդ ցույց է տալիս, որ նրանք չնայած հասակակիցներ էին, բայց Մաուլոյի հզոր տաղանդը ավելի արագ էր զարգանում, և եթե նա շատ երիտասարդ հասակում չմեռներ, երևի մարդկությունը կունենար մի երկրորդ Շեքսպիր։

Սակայն իր կարճատև կյանքի ընթացքում էլ Մաուլոն գրեց այնպիսի գործեր, որոնցով իր հաստատ տեղը զրավեց անգլիական ու եվրոպական Վերածննդի դրամատուրգիայի պատմության մեջ։ Նա ստեղծեց դրամայի այն նոր ժանրը, որ հայտնի է հերոսական ողբերգություն անունով։ Շեքսպիրն այս գծով շատ բան է պարտական իր մեծ ժամանակակցին ու նախորդին։

Առաջին հերոսական ողբերգությունը «Մեծն Թամեռլան»-ն է։ Խոսքը վերաբերում է Թեմուրին կամ Լենկթեմուրին, որին եվրոպացիները Թամեռլան են անվանում։

Երկու մասից բաղկացած ողբերգության մեջ Մաուլոն տալիս է Թամեռլանի կյանքի պատմությունը՝ հասարակ հովվիից մինչև Արևելքի նվաճումն ու մահը։

Ի տարբերություն իր նախորդների, Մաուլոն դրամայի գլխավոր հերոս դարձնում է տիտանական անձնավորության, որն այնքան բնորոշ էր Վերածննդության դարաշրջանի համար։ Ահա թե ինչպես է բնութագրում Թամեռլանին դրամայի գործող անձերից մեկը. «Նա իր հասակով բարձր է ու բարեկազմ, վսեմափայլ ճակատը նրա ցանկությունների նման ձգտում է դեպի երկինքը։ Ուսերն այնքան լայն են, որ թվում է, թե իրենց վրա կարող են կրել երկրագնդի ամբողջ ծանրությունը։ Ուսերի վրա բարձրանում է հոյակապ գլուխը, իսկ աչքերը փայլում են՝ ինչպես երկընքի լուսատուները։ Նրա գունատ դեմքին իրենց խոր հետքն են թողել ուժեղ կրքերը և իշխելու ձգտումը։ Նրա ճակատի կնճիռների զայրույթով լի ամեն մի ծալքը սպառնում է մահով ու կործանումով։ Իսկ երբ նրա ճակատը պարզ է, այնտեղից ինչպես ջերմ ճառագայթներ հորդում են ողջույն և կյանք... Նրա ձեռքերն ուժեղ են, իսկ մատները՝ երկար։ Նրա ամեն մի շարժ ու ձևի մեջ երևում է այն մարդը, որը ծնված է, որպեսզի իշխի ամբողջ աշխարհի վրա»։

Թամեռլանին հենց սկզբից Մաուլոն օժտում է այն գիտակցությամբ, որ այդ հասարակ հովիվն իրեն համարում է «աստծո խարազանը», որ նա ծնվել է, որպեսզի իշխի ամբողջ աշխարհի վրա։ Եվ իր այս միսիան իրագործելու համար նա հրի ու սրի միջոցով սկսում է նվաճել աշխարհը, ամեներուրեք սփռելով մահ, կոտորած, ավերածություն։ Նա նվաճում է Պարսկաստանը, Տաճկաստանը, Սուրիան, Եգիպտոսը, Բաբելոնը։

Ծգիպտոսում նա գերի է վերցնում Թագավորի աղջկան՝ գեղեցկուհի Զենոկրատին, որն այդ արյունարբու բռնակալի մեջ սեր է առաջացնում։ Ողբերգության առաջին մասն ավարտվում է նրանց ամուսնությամբ։

Երկրորդ մասում Զենոկրատը մահանում է։ Թամեռլանը սգալով նրա մահը, նորից դառնում է «աստծո խարազանը», ամեն ինչ ավերող փոթորկի նման սլանում է նոր երկրներ, կոտորում, ավերում, նվաճում, նույնիսկ հրաժարվում է իր մահմեդական հավատից ու կրոնից։ Վերջում հիվանդանալով մի ինչ-որ անհայտ ու անբուժելի հիվանդությամբ, որ նրան մահ է բերելու, հոգեվարքի ժամին նա ըմբոստանում է նաև աստծո դեմ, որին նույնպես նա պատրաստ էր կործանել, եթե կենդանի մնար։

Թամեռլանը ամենից առաջ ֆիզիկական կոպիտ, բիրտ ուժի մարմնացումն է, ֆիզիկական ուժի տիտան։ Այս գծով Մաուրն իր հերոսին հակադրում է մարդու աստվածաբանական միջնադարյան ըմբռնմանը, այն ողորմելի, տկար, անօգնական մարդու գաղափարին, որն ամենից առաջ պարտավոր էր գիտակցել իր ողորմելիությունն ու ոչնչությունը, հավիտենականության հանդեպ։ Դրան հակառակ Թամեռլանն իրեն այնքան ուժեղ է զգում, որ պատրաստ է նույնիսկ իր ուժերը չափել աստծո հետ։

Իշխելասիրությունը նրա մյուս բնորոշ գիծն է։ «Մեր հոգին,— ասում է Թամեռլանը,— որ ընդունակ է ըմբռնելու աշխարհի հիանալի կառուցվածքը և չափելու ամեն մի մոլորակի շարժումը, երկնային մարմինների նման չխամանալով հանգիստ ու հոգնածություն, մշտապես ձգտում է անսահման իմացության, որն իր հերթին անընդհատ մեզ մղում է առաջ գնալ, մինչև որ հասնենք ամենահասած պտուղին—միակ բախտավորությանը՝ երկրի վրա թագավորական գահին»։

Թամեռլանի իշխելասիրությունը չափ ու սահման չունի։ Նա իր գերի վերցրած թագավորներին լծում է իր երկանիվ ռազմակառքին և քշում նրանց, ինչպես ձիերին են քշում։ Նա բարձրանում է գահի վրա՝ ոտքը դնելով տաճկական սուլթան Բայազետի մեջքին, իսկ հետո նրան վանդակի մեջ դրած տանում է իր հետ։ Նա կարգադրում է կործանել քաղաքները, սրի քաշել ծերերին ու մանուկներին, խեղդել կանանց։

Սակայն, ճիշտ են նկատել, որ Թամեռլանը Մաուրյի մոտ միայն ֆիզիկական բիրտ ուժի ու իշխելասիրության մարմնացում չէ։ Մաուրն նրան օժտել է նաև մի քանի համակրելի գծերով։ Թամեռլանը, օրինակ, ստրկատիրության հակառակորդ է, և նվաճելով Ալժիրը, նա ազատում է բոլոր ստրուկներին։ Բաբելոնում նա հասարակության առաջ հրապարակորեն կրակի բոցերի մեջ է նետում ղուրանը և այրում։ Հոգեվարքի ժամանակ նա այնպիսի մտքեր է հայտնում, որ այդպես կարող էր մտածել միայն Աթեիստը։

Այս բոլորի հետ միասին Մաուրն իր հերոսին օժտել է անսահմանորեն սիրելու կարողությամբ, երջանիկ լինելու անհագուրդ ծարավով,

2751—41

որն այնքան սքանչելի նկարագրված է Թամեռլանի և Զենոկրատի սիրո պատմության մեջ։ Այդ սերը Թամեռլանի մեջ այնքան հզոր է, որ մի պահ նրա առաջ նահանջում են իշխելասիրությունն ու աշխարհը նվաճելու կատաղի կիրքը։ Հատկանշական է, որ նա Զենոկրատին է նվիրում իր նվաճած բոլոր երկրները, իսկ վերջինս այդ երկրները վերադարձնում է իրենց նախկին տերերին։ Թամեռլանը կարծես թե այժմ կյանքի երջանկության ամբողջ իմաստը գտնում է իր հզոր ու անդիմադրելի սիրո մեջ։ Բայց այդ երջանկությունը երկար չի տևում. մահանում է սիրած կինը։ Նման վիշտն ու հուսահատությունը Թամեռլանին նորից մղում են նոր ավերածությունների ու նվաճումների։

Մարլոյի այս առաջին ստեղծագործության մեջ մեր առաջ ներկայանում է հերոսական ողբերգությունը *(իբրև ժանր)* իր մի քանի էական գծերով. «Մարլոն ստեղծեց ուժեղ անհատի հերոսական դրամա, որի խիզախումը, մտքերը և կամային ձգտումները հանդիսանում են դրամատիկական գործողության կենտրոնը... Նա դարաշրջանի տիտանիզմի վառ արտահայտությունն էր» (Ա. Ա. Սմիրնով)։

Շեքսպիրի նախորդների ստեղծագործությունների անվանի հետազոտողներից մեկը՝ Ն. Ստորոժենկոն, Մարլոյին նվիրված իր մենագրության մեջ նշում է, որ մինչև Մարլոն անգլիական դրաման ներքին կենտրոն չունեցող արյունալից տեսարանների մի հաջորդականություն էր։ Մարլոն գտնում է այդ կենտրոնը ի դեմս Թամեռլանի բնավորության գլխավոր, իշխող գծերի՝ փառասիրության և իշխելասիրության, հենց դրանով դրաման կառուցելով հոգեբանական հիմքի վրա։

Մեկ տարուց հետո Մարլոն հանդես եկավ «Դոկտոր Ֆաուստի կյանքի և մահվան ողբերգական պատմությունը» ողբերգությամբ, որը նրա լավագույն ստեղծագործությունն է և միաժամանակ վերածնության դարաշրջանի գրականության գոհարներից մեկը։

Այս ողբերգության համար իբրև աղբյուր ծառայել է գերմանական ժողովրդական առասպելը Ֆաուստի մասին. Մարլոն այդ առասպելի առաջին վերամշակողն է եվրոպական գրականության մեջ։

Հավատարիմ մնալով ժողովրդական առասպելի սյուժետային գլխավոր գծին, Մարլոն միաժամանակ խորացրել է ու հարստացրել նրա դաղափարական բովանդակությունը։ Ֆաուստը նրա մոտ դարձել է վերածնության դարաշրջանի մտքի ու կամքի ուժի հզոր տիտաններից մեկը։

«Ողբերգությունն սկսվում է Ֆաուստի մենախոսությամբ։ Նստած իր առանձնասենյակում՝ նա ցանկանում է սահմանել իր զբաղմունքների բնույթը և այն գիտելիքների սահմանները, որ նա պետք է ուրիշներին հաղորդի։ Ահա իր ձեռքն է առնում Արիստոտելի «Անալիտիկան» ու կարդում. «Լոգիկայի նպատակն է՝ դատողությունների մեջ լինել ճըշ-

դրիտ»։ «Մի՞թե ավելի նշանակալից հրաշք իմացության այս ճյուղը չի տալիս. ուրեմն այլևս մի կարդա, հասել ենք սահմանին»։ Փիլիսոփայությունից նա անցնում է բժշկության. իր ձեռքն է առնում դասական հնադարի բժիշկ Գալենի աշխատությունը. «Որտեղ ավարտվում է փիլիսոփան, այնտեղ սկսվում է բժիշկը»,— կարդում է Ֆաուստը։ Այս բառերը նրան մի պահ ոգեշնչում են, բայց հաջորդ տողը մեծ հիասթափություն է առաջացնում. «Բժշկության բարձր նպատակը՝ առողջությունն է»,— կարդում է Ֆաուստը։ «Բայց մի՞թե,— հարց է տալիս ինքն իրեն,— դու չես հասել այդ բարձր նպատակին... և այնուամենայնիվ դու միայն մարդ ես և Ֆաուստ։ Եթե դու՛ կարողանայիր մարդկանց հավիտենական կյանք տալ (անմահություն տալ) և կամ թե մեռածներին նորից վերակենդանացնեիր, այ, այն ժամանակ դա գնահատելի գիտություն կլիներ»։

Հրաժեշտ տալով նաև բժշկությանը, Ֆաուստն անցնում է իրավաբանական գիտություններին։ Նա բացում է Յուստինիանի «Օրենսգիրքը» և կարդում. «Եթե միևնույն առարկան ժառանգված է երկու ժառանգի, մեկը ստանում է առարկան, իսկ մյուսը՝ առարկայի արժեքը... Հայրը չի կարող իր որդուն զրկել ժառանգությունից, բացառությամբ...», այստեղ Ֆաուստը գիրքը փակում է. «Ահա ձեզ վարձու համբակներին արժանի գիտություն, որոնց ոչինչ հարկավոր չէ, բացի տականքների վկայությունից, բայց ինձ ատելի է այդ աղքատությունն ու ստրկությունը»։

Ֆաուստը որոշում է անցնել աստվածաբանությանը։ Բացելով աստվածաշունչը, կարդում է. «Մեղքի պարգևը՝ մահն է»։ «Դաժան է»,— բացականչում է նա հուզված։ «Երբ մենք ասում ենք, թե մեր մեջ մեղք չկա, մենք ստում ենք, խաբում ինքներս մեզ... Մեղք գործել և անմիջապես մահանալ, և այս կոչվում է իմաստություն»։

Ֆաուստը հրաժարվում է նաև աստվածաբանությունից։ Վերոհիշյալ գիտություններից ոչ մեկը չի տալիս նրան հուզող հարցերի պատասխանը. «Ատելի է փիլիսոփայությունը, մութ ու խավար՝ բժշկագիտությունը և իրավաբանությունը, իսկ բոլոր ատելի գիտություններից մեջ ամենից ատելին, դաժանը և ստորը աստվածաբանությունն է, որը աղքատ մրտքերի համար է...»։

Նա որոշում է անցնել մոգության. «Այն ամենը, ինչ շարժվում է անշարժ բևեռների միջև, կգտնվի իմ իշխանության ներքո. արքաներն ու թագավորները կառավարում են միայն իրենց սեփական երկրներում, և նրանք չեն կարող փոթորիկ առաջացնել և կամ թե պատառոտել ամպերի հենարանները, և նա, ով այդ բանում կատարելության կհասնի, միայն այն ժամանակ նա կիշխի այն ամենի վրա, ինչ տեսնում է մարդու բանականությունը։ Այսպե՛ս, Ֆաուստ իմաստուն մոգը նույնն է, ինչ որ ամենազոր աստվածը»։

Այստեղ արդեն պարզվում է Ֆաուստի բնորոշ գծերից մեկը։ Վերա-

ծնության դարաշրջանի մարդկանց նման նա ձգտում է իմացության, ցանկանում է թափանցել բնության և տիեզերքի գաղտնիքների մեջ, փշրել մարդկային իմացության նեղ շրջանակները և անսահմանորեն լայնացնել ու խորացնել այն։ Նրա այս ձգտումը բախվում է թե՛ դասական աշխարհի գիտությունների նեղ տահմանների, և թե՛ միջնադարյան սխոլաստիկայի և մանավանդ աստվածաբանության հետ։ Եվ առանց տատանվելու երես է դարձնում այդ բոլոր գիտություններից, մանավանդ աստվածաբանությունից, որը նա համարում է ամենից ողորմելին, դաժանը, ստորը և ամենից ատելին։

Մոգությանն անցնելու վճիռը դեռ վերջնականապես չկայացրած, Ֆաուստին ներկայանում է բարի հրեշտակը։ Նա խորհուրդ է տալիս մի կողմ նետել «մերժված գիրքը»—մոգությունը, որովհետև դա ատելի է աստծուն և կարող է նրա գլխին պայթել աստծո զայրույթը։ «Կարդա, կարդա սուրբ գիրքը,— ասում է նա,— իսկ դա աստվածահայհոյություն է»։ Ջար հրեշտակը հակառակ խորհուրդն է տալիս։ «Ֆաուստ,— ասում է նա,— կատարելագործվիր այդ փառաբանված արվեստի (մոգության) մեջ. նրա մեջ են գտնվում բնության բոլոր գանձերը։ Երկրի վրա եղիր այն, ինչ Ցուպիտերն է երկնքում—իշխիր, քո կամքին ենթարկիր տարբերքը»։

Եվ իսկապես. Ֆաուստը ոչ միայն ցանկանում է թափանցել բնության ու տիեզերքի գաղտնիքների մեջ, այլև ամեն ինչ ենթարկել իր կամքին, իր իշխանությունը հաստատել բնության ուժերի վրա։

Բարի հրեշտակի սպառնալիքները չեն վախեցնում Ֆաուստին։ Նրան հիացնում է չար հրեշտակի՝ երկրի վրա Ցուպիտեր դառնալու խորհուրդը. «Օ՜, ինչպես ինձ տիրականորեն հուզում է միայն այդ միտքը։ Ուրեմն ես կարող եմ ոգիներին հարկադրել կատարել այն, ինչ որ ինձ ցանկալի կթվա, կստիպեմ լուծել իմ բոլոր տարակուսանքները և կատարել այն, ինչ որ ցանկանում եմ, ինչ որ թեշտրում է խիզախումը»։

Ֆաուստի հետագա դատողություններից երևում է, որ նա ոչ միայն ձգտում է իմացության. նրա մոտ բնության գաղտնիքների ճանաչումը ինքնանպատակ մի բան չէ։ Այդ ճանապարհով Նա ցանկանում է հաղորդ տալ կյանքի իր ծարավին։ Կյանքի վայելքը—նրա մյուս բնորոշ գիծն է, որը դարձյալ գալիս է ժողովրդական առասպելից, բայց որը Մարլոյի մոտ օրգանապես ձուլվում է նրա առաջին գծի իմացության ծարավի հետ։

Վերջապես, Մարլոյի Ֆաուստն ունի մի երրորդ առանձնահատկություն ևս, և այս գծով նա հիշեցնում է Թամերլանին. այդ նրա իշխելասիրությունն է։ Այսպիսով, բնության և տիեզերքի գաղտնիքները ճանաչելու միջոցով հասնել երկրային երջանկության, կյանքի բոլոր գեղեցկությունների վայելքին և մարդու կամքին ենթարկել այն ամենը, ինչից

կախված է նրա երջանկությունն: Ահա ինչի է ցանկանում հասնել Ֆաուստը մոգության միջոցով: Այս բոլորի հետ միասին նա Թամերլանի նման երազում է «աշխարհի տիրակալը» դառնալու մասին, պետական և կուլտուրական վերափոխումների ծրագիր է մշակում: Երբ նա մոգության միջոցով իր իշխանությունը կհաստատի ոգիների վրա, այդ կկարգադրի նրանց «թռչել դեպի Հնդկաստան ոսկի բերելու համար, խորասուզվել ծովերի հատակը և հանել այնտեղից Արևելքի բոլոր մարգարիտները, հետազոտել նոր հայտնագործված երկրների բոլոր անկյունները և այնտեղից բերել պտուղներ ու արքայական քաղդրավինիքներ, կարդալ նոր, հրաշալի փիլիսոփայության էջերը և հայտնել ինձ օտարերկրյա թագավորների բոլոր գաղտնիքները»: Ֆաուստը մտածում է նաև ամբողջ Գերմանիան պատել պղնձյա պարիսպներով, փոխել Հռենոսի հունը, այն հաշվով, որ գետը ժապավենի նման շրջապատի վիտենբերգը, բացել համալսարաններ, ուժեղացնել երկրի ռազմական հզորությունը, հարևան երկրները նվաճելու համար ոգիներին ստիպել «հարձակողական» այնպիսի զենքեր ստեղծել, որ դեռ աշխարհը չի տեսել:

Իր այդ վիթխարի ծրագրերը իրագործելու համար նա դիմում է Մեֆիստոֆելի օգնությանը. «Դու պետք է ինձ ծառայես մինչև մահ,— ասում է սատանային,— և կատարես այն, ինչ կպահանջի Ֆաուստը, եթե նույնիսկ ցանկանա, որ լուսինը իր հունից դուրս գա կամ օվկիանոսը հեղեղի ամբողջ աշխարհը»: Այլ խոսքով, Ֆաուստը ցանկանում է ամեն ինչ ունենալ և ամեն ինչ իմանալ: Մեֆիստոֆելը նրա համար պետք է ճարի մի գիրք, որտեղ նկարագրված են տիեզերքի բոլոր աստղերն ու մոլորակները, մի այլ գիրք, որից կարելի է սպառիչ գաղափար կազմել աշխարհի երեսին բուսնող բոլոր ծառերի, ծաղիկների ու կանաչի մասին, մի այլ գիրք, որի միջոցով ցանկացած ժամին, ցանկացած քանակությամբ ոսկի կարելի է ձեռք բերել և տեսնել աշխարհի բոլոր գեղեցիկ կանանց, մի այլ գիրք, որի միջոցով կարելի է փոթորիկ և որոտ առաջացնել և այլն, և այլն:

Մեֆիստոֆելը հայտնում է, որ ինքը կանի միայն այն, ինչ կկարգադրի Լյուցիֆերը. «Ուրեմն նա՞ է կարգադրել, որ դու ինձ մոտ գաս»,— հարցնում է Ֆաուստը: «Ոչ,— պատասխանում է Մեֆիստոֆելը,— ես եկել եմ իմ հոժար կամքով»: Բանից պարզվում է, որ Մեֆիստոֆելը Ֆաուստի մոտ է եկել ոչ այնքան նրա կախարդության հմայքի շնորհիվ, այլ այն պատճառով, որ նա Ֆաուստի մեջ տեսել է աստծո դեմ ըմբոստացած մի մարդու: «Մենք հենց լսում ենք, որ մեկը պատառոտում է աստծո անունը և կամ հրաժարվում իր փրկիչ Հիսուս Քրիստոսից, մերժում սուրբ գիրքը, թռչում ենք նրա մոտ... Այդ պատճառով էլ ով ցանկանում է գործադրել կախարդական հմայությունը, լավագույն ճանա-

պարհը սուրբ երրորդությունից համարձակորեն հրաժարվելն է և դժոխքի իշխանին աղոթելը»։ «Քո խորհուրդը ես արդեն կատարել եմ,— պատասխանում է Ֆաուստը,— ինձ համար բացի վելզևուլից (սատանայից), այլ տիրակալ չկա, և ես ինձ նվիրում եմ նրան...»։

Ֆաուստը չի հավատում հանդերձյալ կյանքի գոյությանը, դժոխքին ու դժոխային տանջանքներին. «Այդ բոլորը մտացածին բաներ են,— ասում է նա Մեֆիստոֆելին,— մի՞թե դու կարծում ես, որ Ֆաուստը այնքան հիմար է, որ այս կյանքից դուրս կարող է սպասել ինչ-որ տանջանքների։ Այդ բոլորը անմտություն է, պառավների պատմած հեքիաթ»։

Այս է պատճառը, որ նա առանց տատանվելու ընդունում է ոգին սատանային տալու առաջարկը. «Եթե ես ունենայի այնքան ոգի, որքան աստղ կա երկնքում, այդ բոլորը կտայի Մեֆիստոֆելին»,— ասում է նա։

Այս բոլոր դեպքերում բավականին որոշակիորեն արտահայտվել են Մառլոյի աթեիստական հայացքները։ Սակայն, ըստ երևույթին, ինկվիզիցիայի ճանկը չընկնելու նկատառումներով Մառլոն Ֆաուստին հետևողական աթեիստ դուրս չի բերում։ Երբ անցնում է պայմանագրով նախատեսված քսանչորս տարին, Ֆաուստն սկսում է տատանումներ ունենալ, որից երևում է, որ դժոխք ընկնելու հեռանկարը նրա համար այնուամենայնիվ պառավի պատմած անիմաստ հեքիաթ չէ։ Այժմ նրան մտատանջում է հոգու փրկության հարցը, իսկ ողբերգությունն ավարտվում է նրանով, որ նրա հոգին դժոխք է ընկնում։

Սակայն այս բոլորի հետ միասին կա մի հանգամանք, որ չի կարելի նկատի չառնել։ Վերջին ժամերին Ֆաուստի համար սարսափելին և ցավալին ոչ այնքան դժոխքն է, այլ այն, որ մտրդը մահկանացու է և հավիտենապես չի կարող վայելել կյանքի բոլոր գեղեցկությունները։ Կյանքը վայելելու այդ ծարավը նրա մեջ այնքան ուժեղ է, որ նա դարձյալ ու՞ր պահ մոռանում է և՛ դժոխքը, և՛ աստծուն։ Նա կախարդված է Հեղինեի գեղեցկությամբ, նրա հետ ցանկանում է ամուսնանալ. «Ես աստվածային Հեղինեին եմ ցանկանում, որին տեսել եմ մի քանի օր առաջ... Աստվածային Հեղինե, քո համբույրով անմահություն տուր. քո շրթունքները ծծում են իմ հոգին, հոգիս հեռանում է մարմնից։ Օ՜, Հեղինե, վերադարձիր, վերադարձրու իմ հոգին, վերադարձրու, այստեղ եմ ուզում ապրել, քո գրկում, նրա մեջ է երկինքը և այն, ինչ Հեղինե չէ, աղբի փոշի է»։

Նույնիսկ մեռնելու պահին Ֆաուստին ամենից շատ ահա թե ինչն է տանջում. «Անիծված Ֆաուստ, որտե՞ղ դու կգտնես ներումն։ Ջղջումով եմ ես լցված, բայց ամենից ուժեղ տանջում է ինձ զայրույթը։ Իմ կրծքում պայքարում են դժոխքը և երանությունը։ Ինչպե՞ս կարելի է խուսափել մահկանացուի ճակատագրից»։ Եվ նա մահանում է մեծագույն տարակուսանքը շուրթերին. «Ինչո՞ւ իմ մեջ ապրող հոգին անմահ

է», հետևաբար, ինչո՞ւ անմահ չէ նաև ինքը՝ Ֆաուստը կամ առհասարակ ֆիզիկական մարդը։

Մառլոն հետաքրքիր մեկնաբանություն է տալիս նաև Մեֆիստոֆելի կերպարին։ Անգլիական գրականության պատմաբանները նշել են, որ սատանայի կերպարին տված նրա մեկնաբանությունը շատ կողմերով մոտենում է Միլտոնի և Բայրոնի տված մեկնաբանություններին։ Եվ այդ ճիշտ է։ Մառլոյի մոտ սատանան աստվածային ուժերի դեմ ուղղված որոշ խռովարար տրամադրությունների ներկայացուցիչ է։ Լյուցիֆերը երկնքից դժոխք է նետվել աստծու դեմ ըմբոստանալու պատճառով. «Մենք Լյուցիֆերի հետ աստծո դեմ խռովություն բարձրացրինք,— ասում է Մեֆիստոֆելը Ֆաուստին,— և նրա հետ էլ դատապարտվեցինք»։ Ֆաուստը նրան հարցնում է, թե ինչու նա դժոխքում չի գտնվում, քանի որ նա այնտեղ պետք է կրի իր պատիժը. «Դժոխքից դո՞ւրս, օ՜, ոչ, ոչ, ես դժոխքումն եմ, դժոխքը՝ կրծքիս մեջ է։ Կամ, գուցե, դու կարծում ես, թե լինելով ամենաբարձրյալի մոտ, ճաշակելով երկնքի անմահությունը, չե՞մ տանջվում հազար դժոխքով՝ անվերադարձորեն կորցնելով երանությունը։ Օ՜, Ֆաուստ, դադարեցրու քո հարցերը, նրանք մի ինչ-որ սարսափով տանջում են իմ ուժասպառ հոգին»։

Մառլոյի Մեֆիստոֆելից մինչև Միլտոնի խռովարար սատանան մի քայլ էր միայն։

Իր բոլոր հակասություններով Մառլոյի կերտած Ֆաուստի կերպարը Վերածնության դարաշրջանի մտքի տիտաններից մեկն է, խորապես ողբերգական մի հերոս, որը ելազում է գիտության միջոցով մարդու իշխանությունը տարածել բնության երևույթների վրա և որը իր նրաձանքներն իրագործելու ճանապարհին կործանվում է։

Մառլոյի Ֆաուստը հսկայական դեր է խաղացել այդ կերպարի գրական մշակումների հետագա պատմության մեջ։

Մառլոյի հաջորդ գործը «Մալթացի Ջհուդը» ողբերգությունն է, որը սովորաբար համարվում է Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառական»-ի մտահղացման գլխավոր աղբյուրներից մեկը։

Ողբերգության գործողության վայրը Մալթա կղզին է, որտեղ ապրում է գլխավոր հերոսը՝ հրեա Վարավվան։ Սա շատ հարուստ, բայց միաժամանակ վերին աստիճանի ոսկեսեր, ժլատ, քինախնդիր մի անձնավորություն է, որի կյանքի գլխավոր նպատակը հարստությունը կրկնապատկելն ու բազմապատկելն է։ Մալթայի ասպետները, որոնց պատկանում է կղզին, պետք է տաճիկներին ռազմատուգանք վճարեն։ Գավառապետն օգտվելով առիթից, որոշում է իրեն ատելի հրեաներից վրեժ լուծել և ռազմատուգանքի ամբողջ ծանրությունը գցում է նրանց վրա։ Ամենից շատ պետք է վճարի Վարավվան։ Թեև մյուս հրեաներից բռնագրավում են նրանց ունեցվածքի կեսը, ապա Վարավվայից պահանջվում

է ամբողջ հարստությունը։ Նրա տունը բռնագրավում են այնքան անսպասելիորեն, որ չի կարողանում պահած ոսկիները հետը վերցնել։ Վարավվան դիմում է այսպիսի խորամանկության. աղջկան ստիպում է քրիստոնեություն ընդունել և մտնել կուսանոց, որն այժմ գտնվում է նրա տանը։ Աղջիկը կատարելով հոր ցանկությունը, գիշերը պահած ոսկիները նետում է պատշգամբից ներքև կանգնած հորը։

Ոսկին փրկելուց հետո Վարավվան որոշում է վրեժ լուծել քրիստոնյաներից, որոնց դեմ բուռն ատելությամբ է լցված։

Վարավվայի աղջկան՝ Աբեգային սիրում են երկու երիտասարդ քրիստոնյաներ՝ գավառապետի որդի դոն Լոդովիկոն և նրա ընկերը՝ դոն Մատիասը։ Այս վերջինի նկատմամբ անտարբեր չէ Աբեգայլը։ Ընկերներին իրար դեմ յարելու նպատակով Վարավվան ստիպում է, որ Աբեգայլը Լոդովիկոյին սիրալիր վերաբերմունք ցույց տա և հասկացնի, որ նրա հետ է, որ ցանկանում է ամուսնանալ։ Հետևանքը լինում է այն, որ ընկերները խանդի հողի վրա մենամարտում են և փոխադարձաբար իրար սպանում։

Աբեգայլը սգալով իր սիրած երիտասարդի մահը, այս անգամ իսկապես որ անկեղծորեն քրիստոնեություն է ընդունում և մտնում վանք։ Վարավվան չի խնայում նաև հարազատ աղջկան։ Ջայրանալով նրա այդ վարքագծից, նա թունավորում է վանքի բոլոր բնակիչներին, այդ թվում նաև իր աղջկան։ Աբեգայլը մեռնելու ժամանակ հոր կատարած բոլոր հանցագործությունները պատմում է հոգեհայր Ջիակոմոյին։ Վերջինս այդ բոլորը հաղորդում է իր ընկերոջը՝ Բերնարդինոյին։ Նրանք էրկուսով սպանում են Վարավվային, ասելով, թե նրանք ամեն ինչ կհատուցեն ինկվիզիցիային։ Բայց Վարավվան երկուսին էլ սպանում է։ Այնուհետև նա սպանում է իր ծառային ու նրա սիրուհուն՝ հանցագործությունների բոլոր հետքերը թաքցնելու համար։ Մի շարք այլ հանցագործություններ կատարելուց հետո, վերջ ի վերջո, Վարավվան ընկնում է իր սարքած ծուղակի մեջ և կործանվում։

Վարավվայի բնավորության գլխավոր գծերից մեկը ոսկեսիրությունն է։ Բայց այդ կիրքը նրա մոտ, եթե կարելի է ասել, ինքնանպատակ չէ։ Նա շատ լավ է հասկանում, որ իր ապրած հասարակության մեջ ոսկին մարդկանց հզորության գլխավոր աղբյուրն է, նրա հարստությունը իրեն մեծ հաճույք է պատճառում, որովհետև դրա մեջ է տեսնում իր հզորությունը։ Նա հատկապես մեծ հաճույք է զգում, մտածելով, որ իրեն ատող քրիստոնյաները ստիպված կլինեն իր դուռը գալ և դրամ խնդրել։

Ն. Ի. Ստորոժենկոն իրավացիորեն նշել է, որ Վարավվայի բնավորության այս գիծն է, որ օգտագործել է Շեքսպիրը Շայլոկի տիպը կերտելու ժամանակ։

Վարավվայի բնավորության մյուս գիծը քինախնդրությունն է, որը

հասնում է առասպելական չափերի։ Վրեժխնդրության զգացմունքը հրապարակային դեր է խաղում նաև Շայլոկի կյանքում, բայց Վարավվան ամեն տեսակետից գերազանցում է նրան։ Դիշատիչ գազանի կատաղությամբ ու անտարբերությամբ նա հոշոտում է բոլորին, նրանց թվում նաև իր հարազատ աղջկան։ Շայլոկը գոնե սգում է Ջեսիկայի փախուստը։ Վարավվայի համար օտար է նման «թուլությունը»։ Նա Աբեգայլին և վանքի բոլոր կույսերին թունավորում է առանց տատանումների, առանց խղճի խայթ զգալու։ Այդպիսի անտարբերությամբ նա կատարում է մոտ քսան սպանություն։

Այդ բոլոր սպանությունների պատճառը նրա բուռն ատելությունն ու զայրույթն է քրիստոնյաների նկատմամբ։ Հետագայում Շայլոկը, կարծես թե արդարացնելով իր նախորդի չարագործությունները, ասում է. «Էլ ինչ ատել է, եթե մարդ չուզի ատածն սպանել»։ Բայց Վարավվան Շայլոկից տարբերվում է հենց նրանով, որ «ուզելով» չի բավարարվում։ Նրա մոտ որևէ մեկին սպանելու ցանկության և այդ ցանկությունն իրագործելու միջև գրեթե ոչ մի տարածություն չկա։ Որոշեց՝ կատարեց։ Մինչդեռ Շայլոկը նույնիսկ իր ատելության գլխավոր առարկային՝ Անտոնիոյին, չի կարողանում սպանել։

Վարավվայի բուռն ատելության ու զայրույթի հոգեբանական շարժառիթները շատ լավ է բացատրել ինքը Մաուղն։ Քրիստոնյաները հալածում ու արհամարհում են նրան, վիրավորում, հայհոյում, ունեցվածքը բռնագրավում։ Նրա ատելությունն ու զայրույթը ահավոր չափերի են հասնում, և եթե նա չսպանի առաջին հանդիպած քրիստոնյային, զայրույթից կարող է պայթել։

Այսպիսով, Վարավվան նույնպես իր տեսակի մեջ ուժեղ բնավորություն է, դարձյալ մի տիտան, բայց այս բառի բացասական իմաստով։ Նա մանր չարագործ ու մանր վրիժառու չէ։ Թե՛ նրա հարստության տենչը, թե՛ ատելությունը և թե՛ վրիժառությունը լեռնանում ու հասնում են ահավոր, աներևակայելի չափերի. նա բախվում է գրեթե ամբողջ քրիստոնեական շրջապատի հետ և այդ վիթխարի գոտեմարտում գտնում իր վախճանը։ Իր այդ տիտանական ուժով նա Թամերլանի ու Ֆաուստի կարգի մարդկանց թվին է պատկանում։

Ողբերգության մեջ ցայտուն կերպով արտահայտվել են նաև Մաուղլի աթեիստական հայացքները։ Նա ամենից առաջ ամենայն վճռականությամբ դատապարտում է կրոնական մոլեռանդությունը, որ հանդես են բերում առանց բացառության բոլոր հերոսները՝ թե՛ քրիստոնյաները, թե՛ հրեաները և թե՛ մահմեդականները։ Մաուղն իր վերաբերմունքն արտահայտում է նախ ողբերգության պրոլոգում, որտեղ հանդես բերված Ս՛աքիավելլու բերանով նա ասում է, որ կրոնը միայն գործիք է քաղաքական նպատակներին հասնելու համար, որ «կրոնը միայն երե-

խայի խաղալիք է, իսկ միակ մեղքը հանդիսանում է տգիտությունը»։

Վարավվայի վերոհիշյալ գծերը Մաուղոն չի բացատրում նրա կրոնով կամ ազգային պատկանելիությամբ։ Այդ բոլորը այն կոնկրետ պայմանների արդյունք են, որոնց մեջ ապրում է նա։ Նրան մարդ չեն համարում, բայց նրա հարստությունը ստիպում է խոնարհվել նրա առաջ, այստեղից էլ իր հարստությունը բազմապատկելու գիշատիչ տենչը։ Նրան հալածում ու հայհոյում են իբրև հրեա—այստեղից էլ այն բուռն ատելությունը, որ եռում է նրա կրծքում քրիստոնյաների նկատմամբ։ Միանգամայն անիրավացիորեն և կամայականորեն բռնագրավում են նրա ամբողջ ունեցվածքը։ Այս պայմաններում նրա մեջ առաջանում է վրիժառության այն ահավոր կիրքը, որը նրան դարձնում է գիշատիչ գազան։ Բայց նրա բոլոր հակառակորդները նրանից ոչնչով լավ կամ բարձր չեն։ Բոլորովին պատահական չէ, որ ողբերգության լավագույն կտորներից մեկը Վարավվայի մենախոսությունն է, որը որոշ իմաստով կարելի է դնել Շայլոկի մենախոսության կողքին։ Մենախոսության թեման հրեաների պատմական դժբախտ ճակատագիրն է, այն հալածանքներն ու դաժան բռնությունները, որոնց ենթարկվում են հրեաները, և այն գաղափարը, թե այս կամ այն ժողովրդի մասին չի կարելի դատել, ելնելով նրանց կրոնական դավանանքից։

Թե ինչպես կրոնը չի կարող իրարից բաժանել ժողովուրդներին ու մարդկանց, Մաուղոն ցույց է տալիս Աբեգայլի և դոն Մատիասի սիրո միջոցով։ Մեկի հրեա լինելը, իսկ մյուսի քրիստոնեական դավանանքը չի խանգարում, որ նրանք փոխադարձաբար իրար սիրեն։ Այդ սերը նրանց մեջ այնքան ուժեղ է, որ երկուսին էլ մղում է դեպի անձնազոհություն։

Մաուղոյի վերջին գործը «Էդուարդ II» ողբերգությունն է, որը թե՛ իր բնույթով և թե՛ ժանրային առանձնահատկություններով տարբերվում է նախորդ գործերից։ Սա պատմական ողբերգություն է, Շեքսպիրի պատմական քրոնիկների ժանրին պատկանող առաջին գործերից մեկը։ Ողբերգության թեման առնված է Անգլիայի պատմությունից։ Սյուժետային գլխավոր առանցքը Էդուարդ II-ի (1307—1327) պայքարն է հզոր ֆեոդալների դեմ։ Էդուարդը մի վերին աստիճանի թուլակամ թագավոր է և խաղալիք է դարձել իր ֆավորիտներ Գևեստոնի և Սպենսերի ձեռքին, որոնց համար էլ նա ընդհարվել է ազնվականության հետ։ Բացի դրանից, զուգահեռաբար պատկերված է նաև ընտանեկան կոնֆլիկտ։ Էդուարդի կինը՝ Իզաբելան, որ սկզբում սիրում է նրան, հետագայում խիստ զայրանում է ամուսնու դեմ նրա անվայել վերաբերմունքի համար, իր սիրեկան Մորտիմերի հետ միասին ստիպում է, որ Էդուարդը հրաժարվի գահից, և ապա նրան ձերբակալում ու սպանում է։

Էդուարդ II-ը այդ պայքարի մեջ հետզհետե ազատվում է իր գըլ-

խավոր արատից՝ թուլակամությունից, դառնում է ուժեղ և քաջ մարդ. գահընկեց լինելով, Լիրի նման կյանքին նայում է այլ աչքերով, շատ բան է նկատում ու հասկանում, որոնց մասին առաջ գաղափար չուներ։ Այս գործն իր ընդհանուր գաղափարական բովանդակությամբ ու քաղաքական տենդենցներով շատ է հիշեցնում Շեքսպիրի պատմական քրոնիկները։ Դատապարտելով ֆեոդալական երկպառակությունները, ինչպես նաև Էդուարդ II-ի թուլակամությունը, Մաուրն հանդես է գալիս ուժեղ, համակենտրոնացված միապետության և ուժեղ միապետի քաղաքական պահանջով։

Մաուրյի կատարած դերը անգլիական Վերածննդի դրամայի ձևավորման պատմության մեջ շատ մեծ էր։ Նրա մոտ, ինչպես նշվեց, իր բոլոր հիմնական գծերով վերջնական կերպարանք է ստանում հերոսական ողբերգությունը, որն իր ամենաբարձր զարգացմանը հասավ Շեքսպիրի մոտ։ Դրամատիկական գործողության կենտրոնական դեմքը նրա մոտ դառնում է ուժեղ, տիտանական անհատը և դրամայի մեջ տեղի ունեցող բոլոր իրադարձությունները սերտորեն կապվում են նրա գործողությունների ու պայքարի հետ։ Մաուրն դրամայի մեջ առաջին անգամ դործադրում է անհանգ բանաստեղծությունը, որը հետագայում լայն չափով գործադրեց նաև Շեքսպիրը։

գ) ԲԵՆ (ԲԵՆԺԱՄԵՆ) ՋՈՆՍՈՆ
(1572—1637)

Շեքսպիրի ժամանակակից դրամատուրգների մեջ ամենաականավոր դեմքը Բեն Ջոնսոնն էր։ Նրա կյանքի և գործունեության շատ էջեր նույնպես մինչև այսօր մնում են անհայտության մեջ։ Հայտնի է, որ նա ծնվել է Լոնդոնում, ծննդից մեկ ամիս առաջ զրկվելով հորից։ Սովորել է վեստմինստերյան դպրոցում, որն ավարտելուց հետո որոշ ժամանակ զբաղվել է քարտուղարությամբ։ Այնուհետև եղել է զինվոր, մասնակցել նիդեռլանդների դեմ մղված պատերազմներին, ապա վերադառնալով հայրենիք, դարձել է թափառական դերասանական խմբերից մեկի դերասան և ռեժիսյոր։

Ջոնսոնի ստեղծագործություններից երևում է, որ նա եղել է իր ժամանակի ամենազարգացած մարդկանցից մեկը, հիանալի իմացել է հատկապես դասական կուլտուրայի ու գրականության պատմությունը, ազատորեն տիրապետել է հին հունարեն ու լատիներեն լեզուներին։ Նա երկու համալսարաններում ընտրվել է նույնիսկ արվեստագիտության մագիստրոս։

1598 թվին «Գլոբուս» թատրոնում բեմադրվում է Ջոնսոնի առաջին

կոմեդիան՝ «Ամեն մեկը ըստ իրեն», որն ունեցավ չտեսնված հաջողություն։ Այնուհետև բեմադրվում են նրա մյուս կոմեդիանները, որոնց մեջ նրա լավագույն ստեղծագործությունն է «Վոլպոնեն կամ խորամանկ աղվեսը» (1605)։ Եղիսաբեթի մահից հետո, երբ գահի գլուխ անցավ Հակոբ I-ը, Ջոնսոնը դառնում է պալատական դրամատուրգ, որի գլխավոր պարտականությունն էր պալատական թատրոնի համար պիեսներ գրելը։ Իր այդ պաշտոնական պարտականությունների հետ զուգընթաց Ջոնսոնը գրում է նոր կոմեդիաներ՝ «Էպիսինը կամ լռակյաց կինը» (1609), «Ալքիմիկոսը» (1609), «Բարդուղիմեոսյան շուկան» (1614) և այլն։ Կոմեդիաներից բացի, Ջոնսոնը գրել է նաև ողբերգություններ Հռոմի պատմությունից՝ «Սեյանի անկումը» (1603), «Կատելինի դավադրությունը» (1611)։ Ջոնսոնը գրել է նաև բանաստեղծություններ։

Լինելով իր ժամանակվա ականավոր հումանիստներից մեկը, Ջոնսոնը, այնուամենայնիվ, գրական-ստեղծագործական հարցերում համաձայն չէր Շեքսպիրի հետ և ավելի շատ հակված էր դեպի կլասիցիզմը, չնայած այս բնագավառում նույնպես խիստ անհետևողական էր։ Տարբեր առիթներով անդրադառնալով արվեստի և գրականության խնդիրներին, Ջոնսոնն այն տեսակետն էր պաշտպանում, որ «բնությունը չի կարող կատարյալ լինել առանց արվեստի, բայց և արվեստն էլ իր գոյը ստանում է միայն բնության միջոցով... Արվեստագետը, բանաստեղծը ծնվում են, բայց ոչ թե դառնում են այդպիսին։ Նրանց մեջ բնությունն ավելի ուժեղ է, քան արհեստը...»[1]։

Ջոնսոնը գտնում է, որ գրողները պետք է սովորեն դասական դրամատուրգներից, բայց ստրկորեն չընդօրինակեն նրանց. «Ես գիտեմ, որ ո՛չ մի բան մարդու մեջ ստեղծագործելու այնպիսի ցանկություն չի առաջացնում, ինչպես ծանոթությունը դասական գրողների հետ։ Բայց չպետք է հենվել միայն նրանց հեղինակության վրա։ Հների ամեն մի դիտողությանը մենք կարող ենք հակադրել մեր սեփական փորձը... Ճիշտ է, նրանք մեզ համար ուղի են բացել, բայց իբրև առաջնորդ, այլ ոչ իբրև տիրակալ — հրամայող։ Ճշմարտության ճանապարհը բաց է ամեն մեկի համար, և ոչ ոքի իրավունք չի տրված այն դարձնել իր միակ սեփականությունը»։

Երեք միությունների նկատմամբ Ջոնսոնի բռնած դիրքը բավականին հակասական է։ Մի առիթով նա այդ մասին գրել է. «Ես հնարավոր չեմ համարում բանաստեղծի ազատությունը կաշկանդել փիլիսոփաների կամ քերականների թելադրած օրենքների նեղ շրջանակներով։ Չէ՞ որ այդ օրենքները հայտնագործելուց շատ առաջ գոյություն ունեին հիա-

---

1 Ինչպես այս, այնպես էլ մյուս քաղվածքները առնվում են Ս. Մակուլսկի քրեատոմատիայից (տե՛ս հատոր I, էջ 528—530)։

նալի գրողներ... Կա՞ արդյոք որևէ մեկը, որ բարձր լինի Սոֆոկլեսից, մինչդեռ նա ապրել է Արիստոտելից առաջ։ Չկա ավելի անհեթեթ բան, քան այն, երբ գրողին դարձնում են դիկտատոր։ Արիստոտելը և մյուսներն ունեն իրենց երախտիքները, բայց եթե մենք կարող ենք գալ ավելի ճիշտ եզրակացության, ինչո՞ւ մեզ նախանձել։ Կան բաներ, որոնց կարելի է հավատալ միայն ժամանակավորապես, բայց և չպետք է ընդմիշտ հրաժարվես ինքդ քեզնից և այդ ճանապարհով քեզ հանձնես հավիտենական ստրկության»։

Սակայն «Ամեն մեկը ըստ իրենն» կոմեդիայի պրոլոգում Ջոնսոնը ծաղրում է այն դրամատուրգներին, որոնք խախտում են տեղի ու ժամանակի միությունը. «Առաջին տեսարանում օրորոցի երեխա, երկրորդում՝ տղամարդ, երրորդում քայլում է մորուքով. նա արդեն երեսուն տարեկան է»։

Առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում Ջոնսոնի տեսությունը հումորի մասին, որը կլասիցիզմի այլատեսակություններից մեկն է. նա չեշտը դնում է մարդկային բնավորության որևէ իշխող կրքի վրա, երբ «մեկ հատիկ կիրքը այնպես է տիրապետում մարդուն, որ նրա բոլոր ցանկությունները, զգացմունքները, մտքերը ձուլվում են մի հոսանքի մեջ—կարող ենք անվանել հումոր (կամ «տրամադրություն»)։ Սա բնավորությունների միակողմանի պատկերման մի պահանջ էր, որ դարձավ կլասիցիզմի սկզբունքներից մեկը և որին ամբողջովին հակասում էր Շեքսպիրի ստեղծագործական պրակտիկան։

Սակայն չնայած տեսական այդ հակասական դրույթներին, Բեն Ջոնսոնը հանդիսացավ երգիծական-ռեալիստական կոմեդիայի փայլուն ներկայացուցիչներից մեկը։ Մի առիթով նա իր ստեղծագործությունների երգիծական բնույթի մասին գրել է. «Ես կխարազանեմ նրանց, այդ կապիկների աչքի առաջ բաց կանեմ այնպիսի լայն հայելի, ինչպիսին այս բեմն է, որի վրա այժմ մենք գտնվում ենք։ Նրանք այդ հայելու մեջ կտեսնեն դրսի այլանդակությունները, որոնք կմերկացվեն մինչև վերջին նյարդը, մինչև վերջին մկանը, կմերկացվեն հաստատուն խիզախությամբ և արհամարհանքով դեպի վախը... Իմ դաժան ձեռքը ստեղծված է նրա համար, որպեսզի պինդ բռնի արատը, ոլորի նրա վիզը, նկարագրի այն մարդկանց հիմարությունը, որոնք պատրաստ են լիզելու ամեն մի ստոր փառասիրություն և դատարկամտություն»։

Ջոնսոնի թողած գրական ժառանգության մեջ լավագույնը նրա երգիծական կոմեդիաներն են, իսկ գլուխ-գործոցը «Վոլպոնեն կամ խորամանկ աղվեսը» կոմեդիան է։

Գլխավոր հերոսը վենետիկյան պատրիկ Վոլպոնեն է (ծեր աղվես), որի բնավորության գլխավոր «տրամադրությունը», իշխող կիրքը, ոսկեսիրությունն է։ Չնայած նա հսկայական հարստության տեր է, չունի ոչ

մի բարեկամ, ազգական, կին, ժառանգ, ինքն էլ բավականաչափ տարիքավոր մարդ է, այնուամենայնիվ, նա նորանոր միջոցների է դիմում իր հարստությունն ավելացնելու համար։

Վոլպոնեի այդ գլխավոր գծին մենք ծանոթանում ենք առաջին գործողության առաջին տեսարանում։ Կոմեդիան սկսվում է նրա հետևյալ խոսքերով. «Ողջույն քեզ, օ՜ առավոտ, հետո ողջույն քեզ, ոսկի։ Մի կողմ նետիր երեսիդ քողը, թույլ տուր նայեմ սրբոյթյանդ։ (Ոսկու դեզի վրայից ծառան մի կողմ է նետում սփռոցը), տիեզերքի ոգի և միաժամանակ իմ ոգի։ Երկիրն այնպես չի թախծում արևածագը տեսնելու համար, ինչպես ես՝ ք.։ փայլը... օ՜ արևի ծնունդ, որ ավելի փայլուն ես, քան քո հայրը... թույլ տուր համբուրեմ քո ճակատը, որպես քո և բոլոր գանձերի նկատմամբ ունեցած իմ պաշտամունքի նշան։ Ճիշտ էր բանաստեղծը, որ քո անունով է կոչել այն դարը, որը բոլորի կողմից լավագույնն է ճանաչված։ Դու աշխարհի երեսին ամենից լավն ես, բոլոր ուրախություններից ամենահաճելին... դու ուժեղ ես սիրուց... Հարստությունը ինձ համար աստված է... ոգու արժեքը... Քեզ հետ նույնիսկ դժոխքը դրախտ կդառնա. դու առաքինություն ես, պատիվ, փառք, այն ամենը, ինչ որ ցանկանաս։ Ով ոսկի ունի, նա ազնիվ է, պատվավոր, համարձակ, իմաստուն»։

Վոլպոնեն հարստությունը բազմապատկելու նպատակով որոշում է ծանր հիվանդ ձևանալ, որպեսզի բոլոր նրանք, ովքեր այդ հարստությունը ժառանգելու հույս ունեն, նրան սիրաշահելու համար թանկարժեք նվերներ բերեն։ Այս գործում նրան օգնում է նրա ճարպիկ ծառան՝ Մոսկան (ճանճ)։ Հարստությունը ժառանգելու հույս ունեն փաստաբան Վոլտորեն (ուրուր, ցին), վաշխառու Կորբաչիոն (ծեր ագռավ), վաճառական Կորվինոն (ագռավի ճուտ, ագռավիկ)։

Ահա հիվանդին այցի է գալիս փաստաբան Վոլտորեն. նա իր հետ, իրրև նվեր, բերել է արծաթյա մի մեծ մատուցարան։ Վոլպոնեն անմիջապես անկողին է նետվում, փաթաթվում վերմակի մեջ ու սկսում է այնպես տնքալ ու հազալ, որ կարծես թե հենց հիմա շունչը կտրվելու է։ Վոլտորեն հանձնում է թանկարժեք նվերը. «Շնորհակալ եմ, սինյոր, ասում է Վոլպոնեն,— ո՞ւր է արծաթյա մատուցարանը, աչքերս վատ են տեսնում։ Ձեր նվիրվածությունը առանց հատուցման չի մնա։ Ես երկար չեմ ապրի, զգում եմ, թե ինչպես եմ մեռնում։ Ա՛խ, կխի, կխի, կխի»։

Փաստաբանը խիստ ուրախացած հարցնում է Մոսկային. «Ժառանգը ե՞ս եմ»։ «Անպայման,— պատասխանում է խորամանկ շոլատանը։— Ես աղաչում եմ ձեզ, խոստացեք, որ ինձ ծառա կվերցնեք։ Իմ ամբողջ հույսը ձեր գթասրտությունն է։ Ես կկործանվեմ, եթե ինձ չժրպտան ծագող արևի ճառագայթները»։ Եվ այս բոլորը Մոսկան ասում է մի այնպիսի վարպետությամբ, որ կարծես թե նրա տերն արդեն մա-

հացել է և իր ամբողջ ժառանգությունը կտակել փաստաբանին և որ, եթե փաստաբանը իրեն ծառա չընդունի, ապա նա կմահանա քաղցից։

Հաջորդ հավակնորդը Կորբաչիոն է, մի զառամյալ ծերունի, որի մեկ «տքը գերեզմանումն է, բայց չնայած դրան, նա հույս ունի, որ ինքն ավելի երկար է ապրելու, քան Վոլպոնեն, և դառնալու է նրա հարստության տերը։ Բնականաբար նրան ամենից շատ հետաքրքրում է Վոլպոնեի առողջությունը։

Մոսկան վաշխառուի բերած նվերները ընդունելուց հետո նրան այսպիսի խորհուրդ է տալիս. ոչ մի կասկած, որ նա իր տիրոջից՝ Վոլպոնեից, երկար է ապրելու։ Այժմ ժամանակը չի սպասում, Վոլպոնեն ամեն րոպե կարող է մեռնել, պետք է այնպես գործել, որ կտակը գրվի Կորբաչիոյի օգտին։ Իսկ դրա համար անհրաժեշտ է սիրաշահել մեռնողին։ Լավագույն միջոցը այս կլինի. Կորբաչիոն թող իր որդուն զրկի ժառանգությունից, օրինական ճանապարհով հաստատված կտակով թող իր հարստության միակ ժառանգ ճանաչի Վոլպոնեին և կտակը ուղարկի նրան։ Վոլպոնեն շատ կուրախանա և ոչ մի կասկած, որ մեռնելու ժամանակ նրախտահատույց լինելով, նա իր ամբողջ հարստությունը կկտակի իրեն՝ Կորբաչիոյին։

Ժլատ վաշխառուին շատ է դուր գալիս Մոսկայի այդ խորհուրդը, և նա հետանում է այդ բոլորը անմիջապես իրագործելու հաստատ վճիռով։

Վերջին հավակնորդը վաճառական Կորվինոն է. սա Վոլպոնեին սիրաշահելու համար չի բավականանում նրան թանկարժեք նվերներ տալով։ Վոլպոնեն վաղուց աչք ունի նրա գեղեցիկ կնոջ՝ Չիլիայի վրա և այժմ մեծ վարպետությամբ օգտագործում է վաճառականի ժառանգ դառնալու ցանկությունը՝ նրա կնոջը տիրանալու համար։ Մոսկան վաճառականին պարզապես հասկացնում է, որ եթե նա ցանկանում է Վոլպոնեի ամբողջ հարստության տերը դառնալ, ապա մի գիշերով նրան պետք է զիջի իր կնոջը։ Վաճառականը սկզբում զայրանում է այդ ցինիկ առաջարկությունից, բայց հետո իմանալով, որ ինքը իրև հավանական ժառանգ բավականին հզոր մրցակիցներ ունի (Վոլտորեն, Կորբաչիոն), վերջ ի վերջո, համաձայնվում է։

Չիլիան ապշահար ու սարսափահար ամենայն վճռականությամբ մերժում է Վոլպոնեին հանձնվելու ամուսնու առաջարկությունը։ Բայց վաճառականը ոչ մի միջոցի առաջ կանգ չի առնում։ «Մի եղիր այդքան համառ,— ասում է նա կնոջը,— այդ բանին ես արժանի չեմ։ Մտածիր, աղաչում եմ քեզ... Դու ամեն ինչ կունենաս՝ գանձեր, հագուստ, ինչ որ ցանկանաս և ինչ որ մտածես։ Միայն համբուրիր կամ միայն փաղաքշիր նրան, ոչ ավելի։ Հանուն իմ սիրո, միայն մեկ անգամ»։ Տեսնելով, որ կինը համառում է, վաճառականը, ինչպես ասում են, իր ձեռքով

կնոջը ներկայացնում է Վոլպոնեին։ Վերջին պահին Ջիլիան նրան ասում է. «Մի՞թե հարստությունը բարձր է պատվից»։ «Պատի՞վը. դա օդ է, բնության մեջ այդպիսի առարկա չկա։ Այդ բառը հորինված է հիմարներին որսալու համար։ Մի՞թե շոշափելով ոսկին, արժեքազրկում ենք նրան, կամ թե հայացքով փչացնում հագուստը։ Այստեղ էլ նույն բանն է... Ո՞վ կիմանա այդ մասին, բացի իրենից և Մոսկայից»։ Կնոջ համառությունը, վերջ ի վերջո, կատաղեցնում է հարստության մոլուցքով բռնված վաճառականին։ «Աստված վկա, մազերից կբռնեմ և քարշ տալով տուն կտանեմ, փողոցում կհայտարարեմ, որ դու անառակ կին ես, բերանդ մինչև ականջներդ պատառ-պատառ կանեմ... գնա համբուրիր նրան... ինձ համար, իմ գործի համար»։ Այսպիսի սպառնալիքով վաճառականը Ջիլիային հրում է Վոլպոնեի առանձնասենյակը։

Վոլպոնեն պատրաստ է կատարելու նրա բոլոր ցանկությունները, միայն թե նա համաձայնվի «կնոջը վաճառող ամուսնու» փոխարեն «արժանի սիրեկանի» հետ ժամանակ անցկացնել։ Երբ տեսնում է, որ Ջիլիան ոչ մի պայմանով համաձայն չէ նրա սիրուհին դառնալու, Վոլպոնեն դիմում է բռնի ուժի օգնությանը։ «Հանուն խղճի»,— բացականչում է Ջիլիան, դիմելով պաշտպանության վերջին միջոցին։ «Խիղճը մուրացիկների առաքինությունն է,— ասում է Վոլպոնեն,— զիջիր հոժարակամ, թե չէ կդիմեմ ուժի»։

Եվ երբ նա փորձում է բռնի ուժով իրագործել իր մտադրությունը, տեղի է ունենում անսպասելի մի բան. Կորբաչիոյի որդին՝ Բոնարիոն (բարեսիրտ մարդ), որը սիրում է Ջիլիային և որին Մոսկան թաքցրել է սենյակում այլ նպատակների համար, դուրս գալով իր թաքստոցից, Ջիլիային ազատում է Վոլպոնեի ճանկերից։ Այնուհետև նրանք երկուսով դիմում են դատարան, Վոլպոնեին մեղադրելով շառլատանության, խաբեության և բռնարարության՝ փորձ կատարելու մեջ։

Կոմեդիայի ամենաուժեղ տեսարաններից մեկը դատավարության նկարագրությունն է։ Այստեղ Ջոնսոնի երգիծանքը հասնում է չտեսնված ուժի ու սրության։ Իբրև վկաներ հարցաքննվում են Կորբաչիոն և Կորվինոն։ Նրանց տված ցուցմունքների գլխավոր շարժառիթը դարձյալ ժառանգ դառնալու հեռանկարն է։ Կորբաչիոն հրաժարվում է իր որդուց, նրան մեղադրում է հայրասպանության փորձ կատարելու մեջ՝ հարստության տեր դառնալու նպատակով։ Կորվինոն հայտարարում է, որ իր կինը՝ Ջիլիան, «անհուսալի անառակ է», որ նա, կորցնելով պատվի և ամոթի ամեն մի զգացում, իր անասնական կրքերին հագուրդ տալու համար պատրաստ է նետվելու ամեն մի հանդիպած տղամարդու գիրկը։ Ինչ վերաբերում է Բոնարիոյին, ապա նա այդ «ամեն մեկից» մեկն է, որի հետ Ջիլիան գաղտնի կապեր ունի, և նրանք միասին անառակ կյանք են վարում։

Այսպես զրպարտելով և վարկաբեկելով այդ ազնիվ մարդկանց, Կորբաչիոն և Կորվինոն հասնում են իրենց նպատակին. դատարանը Վոլպոնեին արդարացնում է, իսկ Բոնարիոյին և Ջիլիային առնում կալանքի տակ։

Վերին աստիճանի հատկանշական է Վոլպոնեի հետագա «գործունեությունը»։ Նա որոշում է երախտահատույց լինել վաշխառուին և վաճառականին։ Պայմանավորվելով Մոսկայի հետ, նա մահացած է ձևանում, նախապես գրելով իր կտակը։ Ժառանգության հավակնորդները հավաքվել են Վոլպոնեի բնակարանում և սրտատրոփ սպասում են կտակի հրապարակմանը։

Վերջապես հանդիսավոր լռության մեջ Մոսկան կարդում է կտակը։ Բոլորը քիչ է մնում կաթված ստանան. միակ ժառանգը ճանաչված է Մոսկան։

Այժմ պայքարն սկսվում է տիրոջ և ծառայի միջև։ Իր ձեռքում ունենալով Վոլպոնեի այդ կտակը, Մոսկան, տիրոջ համար միանգամայն անսպասելի կերպով, հայտարարում է, որ ինքը այդ ամբողջ հարստության տերն է։ Վոլպոնեն ապշում է և սկզբում չի հավատում։ Բայց Մոսկան շատ լրջորեն պնդում է, որ Վոլպոնեն կամ պետք է իր ամբողջ հարստության կեսը նրան տա իր «հոժար կամքով» և կամ թե կտակի համաձայն նա կպահանջի ամբողջը։ Երկու խաղդախների վեճը վերջանում է նրանով, որ նրանք փոխադարձաբար իրար մերկացնում են և ժառանգության բոլոր հավակնորդների հետ միասին ձերբակալվում։

Ջոնսոնն իր այս երգիծական կոմեդիայում դրսևորել է իր տաղանդի բոլոր լավագույն կողմերը։ Նրա երգիծանքը ոչ մի կոմեդիայում այնպիսի սուր սոցիալական բովանդակություն չի ստանում, ինչպես այստեղ։ Նա ամենայն վճռականությամբ և մեծ վարպետությամբ խարազանում է դռեհիկ, գիշատիչ էգոիզմը, կեղծիքը, զրպարտությունը, խարդախությունն ու շառլատանությունը։ Մարդկանց բոլոր գործողությունների շարժիչ ուժը դարձել է ոսկին, հարստանալու անհծյալ և անհագուրդ ծարավը։ Ընչաքաղցությունը շարժման մեջ է դրել մարդկանց ամենակեղտոտ կրքերն ու բնազդները. բոլորը միայն մի նպատակ ունեն—հարստություն, ոսկի, ոսկի, հարստություն և դարձյալ հարստություն ու ոսկի։ Ոսկու իշխանությունը ավերել ու կործանել է մարդկային բոլոր լավագույն զգացմունքները։ Կործանվում են ծնողների ու զավակների կապերը, ծնողական սերը, ամուսնական սերը, պատիվը, առաքինությունը, ազնվությունը։ Ոսկու համար ամուսինը նույնիսկ վաճառքի է հանում իր կնոջը, մեղադրում նրան անառակության մեջ, հաստատ համոզված լինելով, որ կինը իդեալական առաքինության ու հավատարմության մարմնացում է։ Ջառամյալ վաշխառու հայրը գազանային հրճվանքով մեղադրում է իր որդուն հայրասպանության փորձ

2751—42

կատարելու մեջ, ձերբակալել տալիս նրան, հաստատ իմանալով, որ որդին ամենաազնիվ երիտասարդն է։

Սակայն, նույնիսկ Բեն Ջոնսոնի այս լավագույն ստեղծագործության մեջ հանդես են եկել նրա դավանած ստեղծագործական սկզբունքների մի քանի թույլ կողմերը։ Այստեղ հանդես բերված բնավորությունները հաճախ կենդանի մարդու տպավորություն չեն թողնում. նրանք այս կամ այն կրքի, հատկության, «տրամադրության» մարմնացումն են միայն, բայց ոչ կենդանի, կոնկրետ մարդկային զանազան գծերով օժտրված անհատականություններ։ Այս այն է, ինչ որ կոչվում է սխեմատիզմ, իսկ սխեմատիզմը գեղարվեստական կերպարը միշտ զրկում է կենդանի կոնկրետությունից։ Այս գիծը հանդես է եկել Բեն Ջոնսոնի բոլոր կոմեդիաներում և պետք է համարել նրա գլխավոր թերություններից մեկը։

Ջոնսոնից բացի, Շեքսպիրի կենդանության ժամանակ ապրում ու գործում էին նաև այլ դրամատուրգներ։ Նրանց մեջ հիշատակության արժանի է Ջոն Վեբստերը *(1580—1625)*, որը հայտնի դարձավ «Սպիտակ դևը կամ Վիկտորիա Կորոմբոնա» *(1612)* և «Իշխանուհի Մալֆին» *(1617)* ողբերգություններով, որոնք պատկանում են «արյունալի ողբերգություններին» շարքին։ Կենսուրախ կոմեդիաներ էին գրում Ֆրենսիս Բոմոնտը *(1584—1616)* և Ջոն Ֆլետչերը *(1579—1625)*, որոնք երկար ժամանակ ստեղծագործում էին միասին։ Նշանավոր դեմք էր նաև Թոմաս Դեկկերը *(1577—1638)*, որին համարում են կենցաղային դրամայի վարպետներից մեկը։ Սակայն անգլիական Վերածննդի դրամատուրգիան իր ամենաբարձր զարգացմանը հասավ Շեքսպիրի մոտ։ Նա միաժամանակ հանդիսանում է համաշխարհային գրականության մեծագույն հանճարներից մեկը։

Այժմ անցնենք նրա կյանքին ու ստեղծագործություններին։

3. ՎԻԼՅԱՄ ՇԵՔՍՊԻՐ
(1564—1616)

Ինչպես անգլիական Վերածննդի շատ դրամատուրգների, այնպես էլ Շեքսպիրի կյանքի և գործունեության մասին մեզ շատ քիչ բան է հայտնի։ Շեքսպիրի կենդանության ժամանակ նրա կենսագրությունը չի գրվել։ Մի քանի էջից բաղկացած կենսագրական առաջին ակնարկը երևաց միայն նրա մահից մոտ հարյուր տարի հետո՝ 1709 թվին, որը կազմված էր բացառապես բանավոր աղբյուրների հիման վրա։ Շեքսպիրից մեզ չի հասել ոչ մի գրավոր փաստաթուղթ՝ նամակներ կամ օրագրեր, չի հասել ոչ մի գործի ձեռագիր և առհասարակ որևէ ձեռագիր։

Բացի երկու պոեմից, նրա կենդանության ժամանակ ոչ մի գործ չի տպվել նրա գիտությամբ կամ հսկողությամբ։ Նրա ստեղծագործությունների առաջին լիակատար ժողովածուն լույս տեսավ նրա մահից յոթ տարի հետո՝ 1623 թվին։ Հրատարակիչները նրա դերասան ընկերներն էին, որոնք, չնայած հավատացնում են, որ բոլոր գործերը հրատարակվել են հեղինակի ձեռագրերի հիման վրա, բայց հետագա ուսումնասիրությունները ցույց տվեցին, որ այդ հայտարարությանը չի կարելի հավատալ, որովհետև այն գործերը, որոնք մինչ այդ հրատարակված էին «գողունի ճանապարհով», այս հրատարակության մեջ արտատպված էին բազմաթիվ աղավաղումներով ու վրիպակներով։

Շեքսպիրից մեզ հասել է միայն նրա կտակը, որը գրված է գրագրի ձեռքով. հինգ ստորագրություն, որից երեքը կտակում, մեկը մի պայմանագրում, իսկ վերջինը՝ Մոնտենի «Փորձեր»-ի անգլիական թարգմանության վրա, որը լույս է տեսել 1603 թվին։ Այս վերջին ստորագրությունը համարվում է կեղծ։ Վերջապես, Շեքսպիրին վերագրվում են բազմաթիվ նկարներ, որոնցից միայն մի քանիսն է հավանական համարվում։

Այս բոլորից հետո հասկանալի է, որ Շեքսպիրի կենսագրությանը նվիրված հաստափոր գրքերը մեծ մասամբ նրանց հեղինակների երևակայության արդյունք են, ղանաղան առասպելների և նույնիսկ անեկդոտների հիման վրա կազմած գործեր։

Եթե մի կողմ թողնենք առասպելները և ենթադրությունները, ապա անվիճելին և ստույգը այն է, որ Վիլյամ Շեքսպիրը ծնվել է Ստրետֆորդ փոքրիկ գավառական քաղաքում, որը գտնվում է Ավոն գետի ափին։ Շեքսպիրին Ստրետֆորդի եկեղեցում մկրտել են 1564 թ. ապրիլի 26-ին։ Մի հին ավանդության համաձայն նա ծնվել է ապրիլի 23-ին։

Շեքսպիրի ինչպես պապը՝ Ռիչարդ Շեքսպիրը, այնպես էլ հայրը՝ Ջոն Շեքսպիրը, իրենց զբաղմունքով եղել են գյուղացի — իոմեն, ապրել են Սմիտերֆելդում և զբաղվել գյուղատնտեսությամբ։ 1551 թվին Շեքսպիրի հայրը տեղափոխվել է Ստրետֆորդ և զբաղվել արհեստով։ Հիմնական արհեստը եղել է ձեռնոցագործությունը. շատ հավանական է, որ զբաղվել է նաև բրդի առևտրով, գուցե նաև մսավաճառությամբ։

Շեքսպիրի մայրը՝ Մերի Արդենը, նույնպես եղել է գեղջկուհի։ Նրա հայրը՝ Ռոբերտ Արդենը, մինչև իր մահը զբաղվել է գյուղատնտեսությամբ։

Մի շարք փաստական տվյալներից երևում է, որ Շեքսպիրի հայրը իր համաքաղաքացիների շրջանում շատ հարգված մարդ է եղել, ակտիվ մասնակցել է քաղաքի հասարակական կյանքին, մի քանի անգամ ընտրվել է քաղաքային խորհրդի անդամ, գանձապահ, իսկ 1568 թ. վարել է քաղաքագլխի պաշտոն։

Շեքսպիրն իր կրթությունն ստացել է հայրենի քաղաքի այսպես կոչված քերականական դպրոցում։ Դա միջնակարգ դպրոցների տիպի ուսումնական հաստատություն էր, որտեղ ուսման առանցքը կազմում էր դասական լեզուների, գլխավորապես լատիներենի և մասամբ հունարենի ուսումնասիրությունը։ Աշակերտները բարձր դասարաններում կարդում էին Հորացիոսի, Օվիդիոսի, Ցիցերոնի, Վիրգիլիոսի և այլ դասական գրողների գործերը։

1578 թվին 14 տարեկան Շեքսպիրը թողնում է դպրոցը։ Եթե նկատի ունենանք, որ նույն թվին Շեքսպիրի հայրը երկու տարով գրավ է դնում կնոջը պատկանող հողամասը, իսկ քաղաքային խորհուրդը որոշում է կայացնում նրան ռազմական հարկից ազատելու մասին, ապա պարզ կլինի Շեքսպիրի՝ դպրոցը թողնելու պատճառը։ Հոր գործերը վատ ընթացք էին ստացել, անհրաժեշտ էր որևէ ձևով օգնել նրան։ Մի տարի անց, 1579 թվին, Շեքսպիրի հայրը նորից չի կարողանում վճարել ռազմական հարկը։ 1580 թվին նա վաճառում է իր ժառանգության մնացած հողամասը, բայց գրավ դրած հողամասը նույնպես կորցնում է՝ ժամանակին ետ գնել չկարողանալու պատճառով։ Ջոն Շեքսպիրի գործերը քանի գնում ավելի են վատանում։ Արդեն 1586 թվին նա պաշտոնապես համարվում է «պարտքը վճարել չկարողացող» պարտապան։ Արխիվներից հանված են նրան կալանքի տակ առնելու երեք հրաման։ Ենթադրում են, որ նա որոշ ժամանակ նստել է բանտում՝ պարտքերը չվճարելու համար։

Ինչո՞վ է զբաղվել մինչև Լոնդոն գնալը Վիլյամ Շեքսպիրը, հայտնի չէ։ Միայն հայտնի է, որ նա 1582 թվին, երբ տասնութ տարեկան էր, ամուսնանում է Աննա Հեսուեի հետ, որը նրանց հարևան գյուղացու դուստրն էր և Շեքսպիրից մեծ էր ութ տարով։ Շեքսպիրն ունեցել է երեք զավակ. երկու դուստր՝ Սուսաննա և Հուդիթ, և մեկ որդի՝ Համնետ (շեքսպիրագետներից ոմանք դարձրել են՝ Համլետ), որը մահացել է մանուկ հասակում։

Հոր գործերի ծանր ընթացքը, ընտանիքը կերակրելու հոգսը երիտասարդ Շեքսպիրին ստիպում են ելք գտնել։ 1586 կամ 1587 թ. նա գնում է Լոնդոն։ Ըստ երևույթին, դիմելով իր հայրենակիցների՝ հայտնի դերասաններ Ջոն Հեմմինգի և Ջեմս Բերբեջի օգնությանը, աշխատանք է գտնում Լոնդոնի թատրոններում։ Մինչև 1593 թիվը նա աշխատում է իբրև հուշարար և ռեժիսյորի օգնական։ 1593 թվին Շեքսպիրն ընդունվում է Ջեմս Բերբեջի որդի Ռիչարդ Բերբեջի դերասանական խումբը։ 1599 թվին նա դառնում է «Գլոբուս» թատրոնի փայատերերից մեկը։

Այն ժամանակվա անգլիական թատրոններում այսպիսի սովորություն կար. դրամատուրգն իր ստեղծագործությունը մի որոշ գումարով վաճառում էր այս կամ այն թատրոնին, որից հետո տվյալ ստեղծա-

գործության լիակատար տերն ու տնօրենը դառնում էր թատրոնը։ Դրամատուրգը այդ նույն գործը իրավունք չուներ ո՛չ վաճառել այլ թատրոնի և ո՛չ էլ հրատարակել։ Իսկ թատրոններն իրենց գնած դրամատիկական գործերը չէին հրատարակում (որպեսզի այլ թատրոններ չբեմադրեն)։ Շատ հաճախ թատրոնների տրամադրության տակ եղած հին ձեռագրերը տրվում էին այս կամ այն դրամատուրգին վերամշակելու համար, և այդ վերամշակողը համարվում էր նոր բեմադրած գործի հեղինակը։

Շեքսպիրը, իբրև դրամատուրգ, սկզբում զբաղվում է հին դրամատիկական գործերի վերամշակումով, բայց արդեն 1593 թվից սկսում է գրել նաև ինքնուրույն գործեր։ 1593 թվին լույս է տեսնում նրա «Վեներա և Ադոնիս», իսկ 1594 թվին՝ «Լուկրեցիա» պոեմները, որոնք նվիրված են դուքս Սաութհեմպտոնին, որի հետ Շեքսպիրն այդ ժամանակ մտերմացել էր։

Երիտասարդ դրամատուրգի և բանաստեղծի առաջին քայլերն անկատելի չեն անցնում։ Հին դրամաները վերամշակելու բնագավառում Շեքսպիրի ունեցած մեծ հաջողությունը շարժում է արդեն անուն ունեցող դրամատուրգների նախանձը։ Դժբախտաբար դրանց մեջ էր գտնվում նաև Ռոբերտ Գրինը։ Այն թույնը, որ նա թափում է երիտասարդ Շեքսպիրի վրա 1593 թ. հրատարակած իր պամֆլետում, մեծ մասամբ պետք է բացատրել նրա նյութական ծանր վիճակով։ Նա բառացիորեն մերկ (հագուստները վաճառել էր) ու քաղցած էր, բոլորի կողմից մոռացված։ Հատկապես զայրացած էր դերասանների դեմ, որոնք այլևս չէին դիմում նրան որևէ հին դրամա վերամշակելու կամ նոր գործ ներկայացնելու խնդրով։ Եվ ահա իր պամֆլետում դիմելով իր երեք դրամատուրգ ընկերներին (ենթադրում են՝ Մառլոյին, Նեշին և Պիլլին), նա գրում է. «Դուք երեքդ ստոր մարդիկ կլինեք, եթե իմ թշվառությունը ձեզ համար նախազգուշացում չլինի... Եվ բոլորովին էլ զարմանալի ոչինչ չկա, որ ես, որին բոլորը պարտական են, այժմ մոռացված եմ, հատկապես չափով ոչինչ չի լինի, որ դուք նույնպես, որոնց նրանք պարտական են, կմոռացվեք, եթե իմ վիճակին արժանանաք։ Այո, մի վստահեք նրանց (դերասաններին—Հ. Մ.), որովհետև նրանց մեջ չգիտես որտեղից լույս ընկած նորելուկ ագռավը մեր փետուրներով պարարված, վագրի սրտով մտած դերասանական մորթու մեջ, երևակայում է, թե կարող է հորինել անհնագ ոտանավորներ ոչ պակաս հաջողությամբ, քան ձեզնից ամեն մեկը, և լինելով ամեն տեսակ հանձնարարություններ կատարողի մեկը, իրեն Անգլիայում համարում է միակ մարդը, որ կարող է թափահարել մեր բեմը»[1]։

Գրինը վերջում դիմում է այսպիսի բառախաղի. Shanke-Speare

---

1 Մակալպկի, *Քրեստոմատիա*, հ. I, էջ 510։

(շեքսպիր) բառի փոխարեն, որ նշանակում է նիզակ թափահարող, գրում է՝ Shanke-Scene՝ բեմ թափահարող։

Գրինի այդ տողերը երիտասարդ Շեքսպիրի վրա ծանր տպավորություն են գործել և խոր դառնություն պատճառել։ Այդ երևում է Գրինի պամֆլետի հրատարակիչ Հենրի Չիթլի վկայությունից։ 1593 թվին հրատարակած աշխատություններից մեկի առաջաբանում նա ցավ է հայտնում, որ ինքը Շեքսպիրի նկատմամբ շրջահայաց չի եղել. «Ինձ համար այնքան տհաճ է իմ սխալանքի գիտակցությունը,— ասում է նա,— կարծես թե նախնական մեղքը ինձ վրա է ընկած, քանի որ ես առիթ ունեցա համոզվելու, որ նրա վարքն այնքան անբիծ է և այնքան փառահեղ է նրա գործունեությունը այն բնագավառում, որ նա ընտրել է։

Բայի այդ, հարգանքի արժանի շատ մարդիկ վկայում են նրա շիտակության մասին՝ մարդկանց հետ ունեցած հարաբերությունների մեջ, որը ցույց է տալիս նրա ազնվությունը, վկայում է նրա ստեղծագործությունների սրամտության և զեղեցիկ ճկունության մասին, որը նրա գեղարվեստական տաղանդի ապացույցն է»։

XVI դարի 90-ական թվականների վերջերին Շեքսպիրն արդեն բոլորի կողմից ճանաչված ու հարգված գրող էր։ Այն ժամանակվա հայտնի գրական քննադատ Ֆրենսիս Մերիսը իր «Դատողություններ մեր անգլիական բանաստեղծների մասին» (1598 թ.) աշխատության մեջ Վիլյամ Շեքսպիրին նվիրել է այսպիսի տողեր. «Ինչպես, ըստ ավանդության, էվֆորբուսի հոգին ապրում է Պյութագորոսի մեջ, այնպես էլ Օվիդիոսի գեղանուշ ու սրամիտ հոգին ապրում է մեղրածոր Շեքսպիրի մեջ. դրան ապացույց կարող են լինել նրա «Վեներան ու Ադոնիսը», նրա «Լուկրեցիան», նրա քաղցրանուշ սոնետները (որոնք հայտնի են միայն նրա բարեկամներին)։ Ինչպես Պլավտոսն ու Սենեկան կոմեդիայի ու ողբերգության ասպարեզում, այնպես էլ Շեքսպիրը դրամայի այդ երկու տեսակների բնագավառում լավագույնն է անգլիական գրողների մեջ։ Կոմեդիայի ասպարեզում այդ բանի ապացույց կարող են համարվել՝ «Երկու վերոնացիք», «Սխալների կոմեդիան», «Սիրո անպտուղ ճիգերը», «Սիրո վարձատրված ճիգերը» [1], «Ամառային գիշերվա երազը» և «Վենետիկի վաճառականը». ողբերգությունների ասպարեզում՝ «Ռիչարդ II», «Ռիչարդ III», «Հենրիկոս IV», «Ջոն թագավոր»-ը, «Տիտոս Անդրոնիկոս»-ը ու «Ռոմեո և Ջուլիետա»-ը։

Ինչպես էպիուս Ստոլոնն է ասել, որ եթե մուսաները խոսեին Պլավտոսի լեզվով, անպայման կխոսեին լատիներեն, այնպես էլ ես կասեի, որ մուսաները կխոսեին Շեքսպիրի նրբորեն հղկված լեզվով, եթե նրանք ցանկանային անգլերեն խոսել»։

1 Այսպիսի խորագրով կոմեդիա մեզ չի հասել, ենթադրվում է, որ խոսքը վերաբերում է «Գործի վերջն է գովելի» կոմեդիային։

Շեքսպիրի կյանքի հետագա տարիների մասին նույնպես մեզ գրեթե ոչինչ հայտնի չէ։ Նա շարունակում է աշխատել «Գլոբուս» թատրոնում իբրև դերասան և դրամատուրգ, իբրև ռեժիսոր. նրա բոլոր գործերը բեմադրվում են այս թատրոնում։ 1609 թվին լույս է տեսնում նրա սոնետների ժողովածուն, ըստ երևույթին, հեղինակի հսկողությամբ։ Ապրելով Լոնդոնում՝ Շեքսպիրը հաճախ գնում է Ստրետֆորդ, հարազատների մոտ։

Եղիսաբեթի մահից հետո, երբ գահի գլուխ է անցնում Հակոբ I-ը, բավականին դժվարանում է թատրոնների աշխատանքը։ Մի կողմից Հակոբ I-ի վարած ռեակցիոն քաղաքականության հետևանքով թատրոնները ստանում են շեշտված արիստոկրատական բնույթ, մյուս կողմից ուժեղանում է պուրիտանների սկսած արշավանքը թատրոնների դեմ։ Այս պայմաններում միանգամայն բնական է, որ Շեքսպիրի մեջ պետք է առաջանար թատրոնը թողնելու ցանկություն։ Իր այդ ցանկությունը նա իրագործում է 1612 թ. կամ 1613 թվին, երբ ընդմիշտ հեռանալով Լոնդոնից, կյանքի վերջին երեք կամ չորս տարին անց է կացնում հայրենի քաղաքում։

1613 թվի հունիսին «Գլոբուս» թատրոնում «Հենրիկոս VIII»-ի բեմադրության ժամանակ հրդեհ առաջացավ։ Շենքն ամբողջությամբ այրվեց։ Այլևեցին և ոչնչացան դերասանների հագուստները, դեկորացիաները և, իհարկե, այն բոլոր դրամատիկական գործերի ձեռագրերը, որոնք իբրև թատրոնի սեփականություն պահվում էին այստեղ։ Դա շատ ծանր հարված էր նաև Շեքսպիրին, որի ձեռագրերը, ընդունված կարգի համաձայն, գտնվում էին թատրոնում։ Անպայման այս հանգամանքն էլ քիչ դեր չի խաղացել, որ Շեքսպիրը թողել է թատրոնը։

Շեքսպիրը մահացավ 1616 թվի ապրիլի 23-ին, հիսուներկու տարին լրանալուց մի քանի օր անց, կամ, ինչպես ենթադրում են, ծննդյան օրը։ Նա թաղվել է իր հայրենի քաղաքի եկեղեցում, որտեղ և այժմ գտնվում է նրա գերեզմանը։ Հիվանդ վիճակում Շեքսպիրը թելադրել է մի կտակ, որտեղ իր ամբողջ ունեցվածքը կտակում է աղջիկներին և կնոջը, բայց որտեղ նրա գրական ժառանգության մասին ոչ մի հիշատակություն չկա։ Այս տարօրինակ հանգամանքը նովորաբար բացատրում են կամ Շեքսպիրի լիակատար անտարբերությամբ իր գրական փառքի նկատմամբ և կամ թե այն տխուր փաստով, որ նրա բոլոր ձեռագրերը այրվեցին «Գլոբուս»-ի հրդեհի ժամանակ, հետևաբար նրանց ճակատագրի մասին նա ոչ մի ցանկություն չէր կարող հայտնել։

XVIII դարի վերջերին առաջանում են առաջին կասկածներն այն ուղղությամբ, թե արդյոք սիստեմատիկ կրթություն չստացած Վիլյամ Շեքսպիրը կարո՞ղ էր լինել «Համլետ»-ի, «Օթելլո»-ի, «Մակբեթ»-ի, «Արքա Լիր»-ի և առհասարակ նրան վերագրվող գործերի հեղինակը։

Այս տարակուսանքները սենսացիոն ձևով արտահայտեցին մի խումբ, գիտության հետ ոչ մի կապ չունեցող ամերիկացիներ անցյալ դարի կեսերին։ Սկսեցին առանց որևէ փաստական հիմքի ենթադրել, որ Վիլյամ Շեքսպիրը եղել է միայն դերասան, իսկ իսկական «Շեքսպիրը» նրա հետ պայմանագիր է կնքել, նրա անունով բեմադրել կամ հրատարակել իր գործերը։ Եվ սկսեցին «որոնել» «իսկական» Շեքսպիրին։ Ուլմանսի հրատարակած ձրացուցակի համաձայն մինչև 1882 թիվը այդ թեմային նվիրված 255 գիրք և լրագրային, ժուռնալային հոդվածներ են հրապարակվել, որոնցից 161-ը՝ Ամերիկայում, իսկ 69-ը՝ Անգլիայում։ 161 հեղինակից (ամերիկյան) Վիլյամ Շեքսպիրի օգտին խոսում են միայն 23-ը։

Շեքսպիրյան գործերի «իսկական հեղինակի» առաջին հնարավոր թեկնածուն համարվեց Ֆ. Բեկոնը։ Բեկոնյան վերսիայի ջերմ պաշտպանը և պրոպագանդիստը ամերիկուհի օրիորդ Դելիա Բեկոնն էր, որն իր մի շարք հոդվածներում և 1857 թվին հրատարակած հաստափոր աշխատության մեջ փորձում էր ապացուցել, որ Շեքսպիրին վերագրվող գործերի հեղինակը կարող էր լինել միայն ազգանվանակիցը։ Օրիորդ Բեկոնը նույնիսկ տեղափոխվեց Ստրետֆորդ, Շեքսպիրի գերեզմանը պեղելու թույլտվություն ստացավ։ Նրան թվում էր, թե Շեքսպիրի հետ միասին թաղված են նաև նրան վերագրվող ձեռագրերը։ Բայց հետո հրաժարվեց գերեզմանը պեղելու մտքից, այնքան խճճվեց իր սեփական տեսության մեջ, որ վերջ ի վերջո խելագարվեց և մահացավ։

Դելիա Բեկոնի մահից հետո նրա տեսությունը շատ հետևողներ ունեցավ։ Բայց Բեկոնի և Շեքսպիրի գործերի թե՛ ոճական և թե՛ այլ բազմաթիվ առումներով կատարած համեմատությունները, ինչպես նաև մի շարք այլ հանգամանքներ, հիմնավորապես հերքեցին ամերիկուհու բոլոր ենթադրություններն ու փաստարկները։

Բեկոնյան վերսիան տապալվելուց հետո սկսեցին որոնել այլ թեկնածուներ. դուխ Սոութհեմպտոն, դուխ Պոմբերկ, դուխ Դերբի, դուխ Օքսֆորդ, դուխ Ռյութլանդ... Առհասարակ այդ դարաշրջանի Անգլիայում չկար գրիչ թե շատ գրագետ դուքս կամ լորդ, որին չվերագրվեին շեքսպիրյան գործերը։ Ժամանակի ընթացքում, ինչպես պետք էր սպասել, այդ բոլոր թեկնածուները տապալվեցին։

Ավելի երկար դիմացավ Ռոջեր Ռյութլանդի (1576—1612) թեկնածուությունը, որին առաջին անգամ առաջ քաշեցին գերմանական երկու գիտնականներ անցյալ դարի վերջերին, բայց որը այն ժամանակ ոչ մի արձագանք չգտավ։ Այդ տեսությունը շատ կողմնակիցներ նվաճեց 1913 թվին, երբ լույս տեսավ բելգիական ժուռնալիստ և գրականագետ Սելեստիան Դամբլոնի աշխատությունը «Շեքսպիրը լորդ Ռյութլանդն է» խորագրով։ Դամբլոնի ինչպես այս, այնպես էլ մյուս աշխատությունը՝

«Համլետ»-ի հեղինակը և նրա աշխարհը», մեծ հաջողություն ունեցան մանավանդ այն պատճառով, որ նա հնարավորություն էր ունեցել քըրքըրելու Ռյութլանդների տոհմի արխիվը և նոր նյութերի հիման վրա կազմել նոր թևկնածուի մանրամասն կենսագրությունը։

Ռյութլանդի կենսագրության մեջ «գրավիչը», ըստ երևույթին, այն էր, որ նա ապրել էր մի քանի համապատասխան, ակտիվ մասնակցություն ունեցել իր ժամանակվա հասարակական-քաղաքական կյանքին, ճանապարհորդել Եվրոպայում և այլն։ Բայց այս բոլորը ոչ մի հիմք չեն տալիս նրան շեքսպիրյան գործերի հեղինակ համարելու։ Փաստարկումների երկրորդ շարքը այսպիսի բնույթ ունի. Ռյութլանդի կենսագրության այս կամ այն փաստը համեմատվում է Շեքսպիրի այս կամ այն գործում պատկերված այս կամ այն դեպքի, գործող անձի, գործողության վայրի հետ և «ապացուցվում», որ այդ գործերի հեղինակը կարող էր նա լինել։ Կարծես թե Շեքսպիրի ստեղծագործությունները նրա կենսագրության հասարակ «տարեգրություններ» են եղել։ Վերջապես, երրորդ կարգի փաստարկումը, որն իր նշանակությամբ գլխավորն է, այն է, որ շեքսպիրյան գործերի հեղինակը կարող էր միայն ազնվական լինել։

Չնայած ռյութլանդյան վերսիան շատ խոցելի և արհեստական կողմեր ուներ, բայց, այնուամենայնիվ, այդ տեսությունն իր կողմնակիցներն ունեցավ նաև Ռուսաստանում։ Վ. Ֆրիչեն 1916 թվին հանդես եկավ մի հոդվածով, որտեղ Դամբլոնի ենթադրությունը համարում էր ամենից հավանականն ու հնարավորը։ Այս հարցի վերաբերյալ նա հանդես եկավ նաև 1926 թվին, «Վ. Շեքսպիր» խորագիրն ունեցող գրքույկով, որտեղ գարձյալ պաշտպանում էր այն տեսակետը, որ Վիլյամ Շեքսպիրը Ռոջեր Ռյութլանդն է։ 20-ական թվականներին սովետական շեքսպիրագետների զգալի մասը պաշտպանում էր այդ տեսությունը։ Այսպես, այդ տեսության հիմնավորմանն էր նվիրված Ֆ. Շիպուլինսկու աշխատությունը՝ «Շեքսպիր-Ռյութլանդ պատմության երեքհարյուրամյա կոնսպիրատիվ դաղտնիքը» (1923)։ Այդ տարիներին Դամբլոնի տեսությունը հավանական էին համարում նաև Լունաչարսկին և Կոգանը, բայց հետագայում նրանք վճռականապես հրաժարվեցին և վերադարձան «ավանդական կարծիքին»։

Այժմ կարող է հարց ծագել, թե ինչու առաջացավ այդ հակաշեքսպիրյան արշավանքը։

Գլխավոր պատճառներից մեկը, անշուշտ, այն է, որ Վիլյամ Շեքսպիրի կյանքի և գործունեության շատ էջեր մինչև այսօր էլ մնացել են և ամենայն հավանականությամբ ընդմիշտ կմնան անհայտության մեջ։

Բայց գլխավորն այդ չէ։ Հակաշեքսպիրյան արշավանքը հենց սկզբից ուներ բավականին շեշտված հասարակական-քաղաքական բնույթ։ Թե՛ սրիորդ Բեկոնին և թե՛ մյուս հակաշեքսպիրականներին ամենից

շատ զայրացրել է Վիլյամ Շեքսպիրի «ստոր ծագումը»։ Այդ տենդենցը արդեն հանդես է գալիս Կոլրիջի հայտնի խոսքերի մեջ, որ նա ասել է 1804 թվին Շեքսպիրի մասին կարդացած դասախոսությունների ժամանակ. «Անմիտ բան է, որ այդպիսի հանճարը լիներ մսավաճառի որդի»։ Նույն բանը ասում էին օրիորդ Բեկոնը և նրա հետևողները. գավառական քաղաքում ծնված, տգետ գյուղացու ընտանիքում դաստիարակված, սիստեմատիկ կրթություն չունեցող «գյուղացի» Շեքսպիրը չէր կարող լինել նրան վերագրվող հանճարեղ գործերի հեղինակը — այս է գլխավոր միտքը։ Այդ տենդենցը ավելի ցայտուն դրսևորվել է Դամբլոնի մոտ։ «Արագավազ շունը,— գրել է նա,— չի կարող ծնվել մոսկանների ընտանիքում, շուշանը չի կարող առաջանալ տատասկափշից... Փյունիկը չի կարող աճել գռեհիկ արմատից»։

Ինչպես տեսնում ենք, հարցը ստանում է բոլորովին այլ բնույթ. կարո՞ղ է հասարակ, ժողովրդական, դեմոկրատական, գյուղացիական շրջաններում հանճար ծնվել։ Ո՛չ, ասում են բոլոր բուրժուական հակաշեքսպիրականները։ Այժմ հասկանալի է, թե ինչու այն ժամանակվա բոլոր քիչ թե շատ ականավոր լորդերն ու դուքսերը ներկայացվում են իբրև «իսկական Շեքսպիր»։

Ֆրիչեն ոյութլանդյան տեսությունը համարում էր հավանական, որովհետև Շեքսպիրին, կամ ավելի ճիշտ շեքսպիրյան գործերի հեղինակին, համարում էր կործանվող ֆեոդալիզմի ողբասաց։ 1926 թ. հրատարակած նրա գրքույկի ամբողջ իմաստն այն է, թե քանի որ շեքսպիրյան գործերի հեղինակը արտահայտել է «ազնվականության պսիխոիդեոլոգիան», ապա նա կարող էր լինել միայն ազնվական։ Նույն դիրքերում էր կանգնած նաև Շիպուլինսկին և առհասարակ այն բոլոր գրողները, որոնք պաշտպանում էին ոյութլանդյան տեսությունը։

30-ական թվականներին սովետական շեքսպիրագիտության մեջ վիճակը արմատապես փոխվեց։ Երբ վերջնականապես հաղթանակ տարավ այն միանգամայն ճիշտ տեսակետը, որ Շեքսպիրը եղել է հումանիստ, որ նա իր ստեղծագործություններում արտահայտել է իր դարաշրջանի ամենաառաջադիմական գաղափարները, որոնք ոչ մի կապ չունեն կործանվող ֆեոդալական ազնվականության հետ, այլ, ընդհակառակն, ուղղված են ֆեոդալական միջնադարի և նոր ձևավորվող բուրժուական հասարակության դեմ, ոյութլանդյան տեսությունը մեզ մոտ իր վարկը կորցրեց։ Սովետական շեքսպիրագետների մեջ վերջին քսանամյակում այդ տեսությանը ոչ մի հետևող չկա։

Այլ կերպ էլ չէր կարող լինել։ Մենք ոչ մի հիմք չունենք չհավատալու Վիլյամ Շեքսպիրի այն ժամանակակիցներին, որոնք մոտիկից ճանաչել են նրան և նրա անունով բեմադրվող կամ հրատարակված գործերի հեղինակ համարել են նրան։ Մեզ հասել է Շեքսպիրին ճանա-

չող ժամանակակիցների մոտ հիսունչորս վկայություն, բոլորն էլ գրավոր, այն ժամանակ հրատարակված։ Այդ վկայություններից մի քանիսը բերեցինք արդեն։

Այստեղ կարելի է բերել նաև Բեն Ջոնսոնի վկայությունները։ Ջոնսոնը, որ, ինչպես տեսանք, Շեքսպիրի ժամանակակիցն էր, անձամբ ծանոթ է եղել նրա հետ, հաճախ զրուցել ու բանավիճել իրրև կլասիցիզմի կողմնակից, չի ընդունել Շեքսպիրի ուղղությունը, հաճախ սուր ակնարկներով հանդես է եկել նրա դեմ, բայց միաժամանակ ամենից բարձր գնահատականը պատկանում է նրա գրչին։

«Հիշում եմ,— գրել է Ջոնսոնը,— որ դերասանները հաճախ Շեքսպիրի երախտիքը համարում էին այն, որ նա երբեք իր ստեղծագործությունների մեջ ոչ մի տող չէր ջնջում։ Ես պատասխանում էի, որ նա պետք է իր ստեղծագործություններից հազարավոր նախադասություններ ջնջեր։ Իմ այս դիտողությունը նրանք բացատրում էին Շեքսպիրի նկատմամբ ունեցած անբարյացակամությամբ։ Ես այս մասին չէի ցանկանա հայտնել սերունդներին, եթե չլիներ մարդկանց տգիտությունը, որոնք իրենց ընկերոջը գովաբանելու համար ընտրում են այն, ինչ նրա ամենամեծ թերությունն էր։ Ինչ վերաբերում է ինձ, ապա ես սիրում էի այդ մարդուն և հարգում եմ նրա հիշատակը, ինչպես ոչ ոք։ Նա շիտակ էր, պարզասիրտ, բաց ու ազնիվ բնավորությամբ, հարուստ երևակայություն ուներ, խիզախ մտքերի թռիչք, արտահայտության նրբագեղություն. բառերը նրա շրթունքներից այնքան սահուն էին հոսում, որ երբեմն ստիպված էի լինում ընդհատել նրան»։

Բերենք նաև երկու քաղվածք Բեն Ջոնսոնից. մեկը Շեքսպիրին նվիրված նրա հայտնի բանաստեղծությունն է, որ զետեղված է Շեքսպիրի երկերի 1623 թվի հրատարակության մեջ։ Ահա այդ բանաստեղծության արձակ թարգմանությունը. «Օ՛, մեր դարաշրջանի հանճար, Ընդհանուր հիացմունքի ու զարմանքի առարկա, մեր բեմի հրաշք։ Արթնացիր, իմ Շեքսպիր։ Ես քեզ չեմ հավասարեցնի ո՛չ Ջոսերին, ո՛չ Սպենսերին, չեմ էլ խնդրի Բոմոնտին, որ մի կողմ քաշվի և տեղ տա քո գերեզմանին։ Դու ինքդ ես քո հուշարձանը և հավիտյան կապրեն քո ստեղծագործությունները, իսկ մենք սնվելով քո մտքերով, քեզ կփառաբանենք։ Այդ պատճառով էլ ես քեզ չեմ շփոթի այդ տաղանդների հետ, չնայած և մեծ, բայց քո մեծության հետ չհամընկնող։ Եթե ես ի վիճակի լինեի ճիշտ գնահատելու քո արժանիքները, ես քեզ կհամեմատեի միայն քեզ հավասարների հետ և ցույց կտայի, թե որքան շատ ես դու գերազանցել մեր Լիլիին, Քիդին կամ հզոր Մառլոյին. թեկուզ և դու քիչ իրազեկ ես լատիներեն և ավելի քիչ հունարեն լեզուներին, ես չեմ դժվարանա հիշել փառավոր անուններ քեզ փառաբանելու համար և կյանքի կկոչեմ Էսքիլեսին, Էվրիպիդեսին, Սոֆոկլեսին... Սենեկային,

որպեսզի տեսնեին, թե ինչպես ես դու հաղթականորեն քայլում բեմերի վրա։ Այդ բոլոր փառավոր մարդկանց համեմատությամբ, որ մի ժամանակ լույս աշխարհ բերեց ամբարտավան Հունաստանը և գոռոզ Հռոմը — դու կանգնած ես միայնակ»։

Ահա նաև մյուս բանաստեղծությունը. «Նա պատկանում է ոչ թե մեկ դարի, այլ բոլոր ժամանակներին։ Ինքը բնությունը հպարտանում էր նրա մտահղացումներով և ուրախությամբ հագնվում նրա բանաստեղծությունների հագուստով։ Բայց այստեղ՝ միայն բնությունը չէ. այստեղ գործել է նաև քո արվեստը, սիրելի Շեքսպիր։ Քանզի, եթե բանաստեղծը համար նյութը բնությունն է հանդիսանում, ապա նրա արվեստը այդ նյութին ձև է տալիս»։

Եթե մի կողմ թողնենք ընդհանուր գնահատականները և նկատի ունենանք Վիլյամ Շեքսպիրի անձը բնութագրող տողերը միայն, ապա պարզ է, որ այդպես կարող էր գրել միայն նա, ով անձամբ ճանաչել է Շեքսպիրին։ Հատկանշական է, որ Շեքսպիրի շիտակության, ազնվության, սիրալիրության, «մեղրածոր լեզվի» մասին Ջոնսոնի արտահայտած մտքերը բառացիորեն համընկնում են Շեքսպիրին ճանաչող այլ ժամանակակիցների վկայություններին։

Մինչև այժմ վերջնականապես ճշտված չէ նաև Վ. Շեքսպիրի գրած դրամատիկական գործերի քանակը։ Սովորաբար նրան է վերագրվում 37 դրամա, բայց որոշ շեքսպիրագետներ (օրինակ Ջոն Ռոբերտսոնը) նրանցից առնվազն կեսը վիճելի են համարում։ Մի բան պարզ է, որ Շեքսպիրը սկզբնական շրջանում վերամշակել է հին դրամաներ, որոնք հետագայում նրան են վերագրվել։ Այդ կարգի գործերից են համարվում, օրինակ, «Հենրիկոս VI» տրիլոգիան, «Տիտոս Անդրոնիկոս»-ը, որը գրված է Քիդի «արյունալի» ողբերգությունների բոլոր տրադիցիաներով։ Ենթադրվում է, որ «Անսանձ կնոջ սանձահարումը» կոմեդիայի միայն մի քանի տեսարաններն են պատկանում Շեքսպիրի գրչին։ Վերջապես, պնդում են, որ «Հենրիկոս VIII», «Տրոյիլ և Կրեսսիդը», «Պերիկլեսը», «Տիմոն Աթենացին» գրված են այլ դրամատուրգների աշխատակցությամբ, ինչպես նաև հնարավոր է համարվում Շեքսպիրի մասնակցությունը «Էդուարդ III» և «Թոմաս Մոր» ողբերգությունները գրելու աշխատանքներին։

Մեծ վեճերի առարկա է եղել նաև Շեքսպիրի գրական գործունեության պերիոդիզացիայի հարցը։ Մի կողմ թողնելով այդ բոլոր վեճերը, պետք է նշել, որ սովետական շեքսպիրագիտության մեջ ընդունված է Շեքսպիրի գրական գործունեությունը բաժանել երեք շրջանի։

Առաջին շրջանը *ընդգրկում է 1591—1601 թթ.։ Բնորոշը այս շրջանի գործերի համար համարվում է վերածնության դարաշրջանին այնքան հատկանշական լավատեսությունն ու «կենսասիրական ազատամտությունը»,*

աշխարհիկ կյանքի կենսուրախ ընկալումը, խորին հավատը հումանիստական գաղափարների հաղթանակի նկատմամբ՝ թե՛ միջնադարյան ասկետիզմի և թե՛ պուրիտանականության դեմ։ Այս տարիներին Շեքսպիրը ստեղծում է իր կենսուրախ և կենսահաստատ կոմեդիաները՝ «Սխալների կոմեդիան» (1592—1593)[1], «Անսանձ կնոջ սանձահարումը» (1593—1594), «Վերոնացի երկու ազնվականներ» (1594—1596), «Միջամառային գիշերվա երազը» (1595—1596), «Վենետիկի վաճառականը» (1596—1597), «Լուզուր տեղը մեծ աղմուկ» (1598—1599), «Ինչպես կուզեք» (1599—1600), «Տասներկուերորդ գիշեր կամ ինչ որ կամենաք» (1599—1600)։

Այս շրջանում Շեքսպիրը գրում է նաև իր յոթ պատմական քրոնիկներից վեցը՝ «Հենրիկոս VI» (տրիլոգիա, 1590—1592), «Ռիչարդ III» (1592—1593), «Ռիչարդ II» (1595—1596), «Ջոն թագավոր» (1596—1597), «Հենրիկոս IV» (երկու մաս, 1597—1598) և «Հենրիկոս V» (1598—1599)։

Այս շրջանում Շեքսպիրը գրել է նաև երեք ողբերգություն՝ «Տիտոս Անդրոնիկոս» (1593—1594), «Ռոմեո և Ջուլիետ» (1594—1595) և «Հուլիոս Կեսար» (1599—1600)։

Վերջապես, այս շրջանին վերաբերում են Շեքսպիրի երկու պոեմը և սոնետների մի զգալի մասը։

Երկրորդ շրջանը ընդգրկում է 1601—1608 թթ.։ Այս տարիներին Շեքսպիրի հանճարը հասնում է իր ամենաբարձր զարգացմանը։ Նախկին կենսուրախությունն ու անհոգ քրքիջը գրեթե անհետացել են. հիասթափության և որոշ հոռետեսության նոտաներ են հնչում, բայց Շեքսպիրը մնում է ամուր կանգնած հումանիզմի դիրքերում, քննության է առնում իր դարաշրջանի ամենաարմատական հարցերը՝ շեշտը դնելով կյանքի ողբերգական մեծագույն կոլիզիաների պատկերման վրա։ Այս շրջանում են ծնվում նրա աշխարհահռչակ ողբերգությունները՝ «Համլետ» (1600—1601), «Օթելլո» (1604—1605), «Արքա Լիր» (1605—1606) և «Մակբեթ» (1605—1606)։

Այս շրջանում Շեքսպիրը գրում է նաև դասական աշխարհի պատմությունից առնված թեմայով երեք ողբերգություն՝ «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» (1606—1607), «Կորիոլանուս» (1607—1608) և «Տիմոն Աթենացին» (1607—1608)։

Շեքսպիրը շարունակում է գրել նաև կոմեդիաներ, սակայն բացի «Վինձորյան զվարճասեր կանայք» (1600—1601) կոմեդիայից, մյուսներն իրենց բնույթով այնքան են տարբերվում առաջին շրջանի կոմեդիանե-

---

1 Շեքսպիրագիտության մեջ ընդունված է Շեքսպիրի գործերի տարեթիվը նշել, նկատի ունենալով թատերաշրջանը, որ սկսվում էր աշնանը և ավարտվում ամառանը։

րից, որ որոշ շեքսպիրագետներ առաջարկում են այդ գործերը «դրամա» անվանել։ Ուժեղ ողբերգական շեշտով են գրված հատկապես «Տրոյիլ և Կրեսսիդ» (1601—1602), «Գործի վերջն է գովելի» (1602—1603) և «Ջափ տեղ չափ» (1604—1605)։

Երրորդ և վերջին շրջանն ընդգրկում է 1608—1613 թթ.։ Այս տարիներին գրված բոլոր գործերը Շեքսպիրն անվանել է «կոմեդիա», բայց դրանք, ինչպես կտեսնենք, իրենց բնույթով շատ և շատ կողմերով տարբերվում են առաջին շրջանի կոմեդիաներից։ Դրանք հետևյալ չորս գործերն են՝ «Պերիկլես» (1608—1609), «Սիմբելին» (1609—1610), «Ձմեռային հեքիաթ» (1610—1611) և «Փոթորիկ» (1611—1612)։ Այս շրջանի գործերից է համարվում նաև «Հենրիկոս VIII» (1612—1613)։

❁❁❁

Շեքսպիրի գրական գործունեության առաջին շրջանի ստեղծագործությունների մեջ առանձնահատուկ տեղ են գրավում նրա երկու պոեմները և նաև սոնետները, որոնք գրված են այդ տարիներին։ Իր այդ գործերով Շեքսպիրը անգլիական Վերածննդի պոեզիան հասցրեց չտեսնված բարձրության։

Ժամանակագրական տեսակետից առաջին գործը «Վեներա և Ադոնիս» պոեմն էր։

Դուքս Սաութհեմպտոնին հասցեագրված ձոնում Շեքսպիրն այդ գործը համարում է իր «հնարամտության առաջին պտուղը»։

Նախ՝ հատկանշական է, որ Շեքսպիրն իր բանաստեղծական երախայրիքի թեման վերցրել է դիցաբանական այն զրույցներից, որոնց հիմքում ընկած են բնության բեղմնավորող և բեղմնավորվող ուժերի դիցաբանական ըմբռնումը։ Ադոնիսը մեռնող և հարություն առնող բնության աստվածն էր հին Ասորիքում և Փյունիկիայում։ Այդ առասպելն արդեն V դարում(մ. թ. ա.) հայտնի էր հին հունացիներին, որտեղից և անցել է հին հռոմեացիներին։ Թե՛ հին Հունաստանում և թե՛ Հռոմում նրան պատկերացնում էին շատ գեղեցիկ երիտասարդի ձևով, որին սիրահարված էր Աֆրոդիտեն։ Ըստ դիցաբանական զրույցների Ադոնիսը մահանում է վայրի խոզի հասցրած մահացու վերքից, բայց նորից հարություն է առնում։ Պոեմի մյուս գլխավոր հերոսը Վեներան է։ Հին հռոմեական դիցաբանության մեջ Վեներան գարնան աստվածուհին էր և միաժամանակ այգեգործության ու բանջարաբուծության հովանավորողը, բայց հետագայում նույնացվում է հունական Աֆրոդիտեի հետ ու դառնում սիրո ու գեղեցկության աստվածուհի։

Շեքսպիրի պոեմի առանցքը Վեներայի սերն է Ադոնիսի նկատմամբ։

Ադոնիսը ամեն կերպ խուսափում է նրա սիրատուչոր ու կրքոտ հետապնդումներից, որովհետև եթե գայթակղվի և կատարվի Վեներայի ցանկությունը, կմահանա։

Պոեմում Շեքսպիրը երիտասարդական խանդավառությամբ նկարագրում է Վեներայի չնաշխարհիկ գեղեցկությունը, նրա քնքուշ սերը և եռացող կրքի մոլեգին պոռթկումը, նրա հմայիչ ժպիտն ու աղեկտուր արցունքները, նրա աղերսանքներն ու հանդիմանությունը, բայց ոչ մի բան չի զինաթափում համառ ու անընկճելի Ադոնիսին։ Սպառելով Ադոնիսին գայթակղեցնելու բոլոր միջոցներն ու հնարները, Վեներան փորձում է փիլիսոփայորեն հիմնավորել բնության հրամայական պահանջի օրինականությունը. կյանքը թե՛ բնության և թե՛ հասարակության մեջ կառուցված է այնպես, ասում է նա, որ չի կարող հարատևել առանց մահվան։ Մահը ծնում է նոր կյանք, իսկ այն, ինչ որ ծնվում է, պետք է անխուսափելիորեն մահանա։ «Մահվան մեջ կյանք — ահա նրա կոչումը»,— ասում է Վեներան։ Ադոնիսը կարող է անմահ լինել միայն այն դեպքում, եթե իր մահով նոր կյանք ծնի, եթե շարունակի ապրել հաջորդ սերունդների մեջ։ Կյանքի օրենքն է. «Սիրել և բազմանալ, ապրել սերունդների մեջ, չնայած արդեն գոյություն չունես»։ «Դու ծնվել ես, ինքդ պարտավոր ես ծնել»։

Դժվար չէ նկատել, որ Շեքսպիրը իր այս առաջին գործում արդեն հանդես է գալիս իբրև հումանիստ, իբրև ասկետիզմի և առհասարակ մարդու աստվածաբանական միջնադարյան ըմբռնման հակառակորդ։ Ճիշտ է, Վեներայի սերը էրոտիկական ուժեղ երանգ ունի, բայց դա այն էրոտիզմն է, մարմնի այն պաշտամունքը, որ մենք հանդիպում ենք «Դեկամերոն»-ում և առհասարակ Վերածնության դարաշրջանի նկարչության մեջ։

Այս իմաստով պետք է հասկանալ նաև բնության նկարագրության «սպեցիֆիկ» բնույթը պոեմում. բովանդակ բնությունը բռնկված է բեղմնավորման տենչով։ Բոլորը, բույսերն ու ծաղիկները, թռչուններն ու կենդանիները, առհասարակ ամբողջ բնությունը ապրում է բեղմնավորվելու և ապա ծանր երկունքի հոգսով։ Այս բոլորին ավելանում է Ադոնիսի ձիու (հովատակ) խելակորույս վազքը մի այլ ձիու (զամբիկ) ետևից, նրանց «սիրո» ամենաբաց ու մանրամասն նկարագրությունը։

Եթե նկատի չունենանք Վերածնության դարաշրջանի հակաասկետական ոգին, ապա նման նկարագրությունները շատ անվայելուչ ու անպատշաճ բան կարելի է համարել։ Առանց այն էլ որոշ շեքսպիրագետներ նման նկարագրությունները համարում են խիստ էրոտիկական և նույնիսկ ողջախոհության դեմ ուղղված մի բան։ Մինչդեռ Շեքսպիրի պոեմի ամբողջ իմաստն այս է. մարդը բնության մի մասնիկն է և ենթակա է այն բոլոր օրենքներին, որ գործում են բնության մեջ։ Հետևաբար,

նա չի կարող, իրավունք չունի հրաժարվելու իր այդ մարդկային, բնական էությունից։ Դա հնարավոր էլ չէ։ Ահա Վեներան. նա կին է, բայց դուք տեսեք, թե բնության ձայնը ինչպիսի ուժով է արտահայտվում նրա մեջ։ Վեներան ինքը սերն է, կանացիական սերն իր ամենաուժեղ և ամենաուժգին արտահայտության մեջ։ Ինչ վերաբերում է այն հաջին, թե Շեքսպիրը այստեղ սերը դիտում է իբրև կիրք, իբրև տարփանք, ապա այստեղ կարելի է հիշել Ադոնիսի հետևյալ խոսքերը սիրո մասին. «Սերը անձրևի ետևից եկող արևի ճառագայթ է, իսկ տարփանքը՝ արևի ճառագայթից հետո պայթած ամպրոպին հաջորդող խավար, սերը միշտ թարմ է, ինչպես գարունը, իսկ տարփանքի մեջ ձմեռը ամառվանից շուտ է գալիս, սիրո մեջ չկա ժլատություն, իսկ տարփանքը ագահության մեջ մեռնում է, սիրո մեջ ամեն ինչ ճշմարիտ է, իսկ տարփանքը հավիտենապես ստում է»։

Այս տողերի մեջ արդեն երևում է ապագա հզոր հանճարի բնորոշ գծերից մեկը՝ պատկերներով մտածելու զարմանալի կարողությունը, առանց որի արվեստ և գրականություն գոյություն ունենալ չեն կարող։ «Վեներա և Ադոնիս»-ում նկատվում է նաև Շեքսպիրի մի այլ առանձնահատկությունը. հենց սկզբից նա հանդես է գալիս իբրև ռեալիստ և դիցաբանական թեման նրա մոտ ստանում է ռեալիստական մեկնաբանություն։ Վեներան ոչ թե աստվածուհի է, այլ շատ իրական երկրային կին, նրա առասպելական գեղեցկությունն էլ նկարված է վերածնության դարաշրջանի մեծ նկարիչների հզոր վրձինով։ Շեքսպիրագետներն ապացուցել են, որ բնության նկարագրության ժամանակ Շեքսպիրը բոլոր գույները վերցրել է իր հայրենի քաղաքի բնական շրջապատից։ Բոլորին մեծ հիացմունք է պատճառել հատկապես Ադոնիսի ձիու ռեալիստական նկարագրությունը։

Հաջորդ պոեմը՝ «Լուկրեցիա»-ն, իր գաղափարական բովանդակությամբ օրգանապես կապված է առաջինի հետ։ Պոեմի սյուժետային առանցքը Թարքվինոսի հանցավոր սերն է Լուկրեցիայի՝ իր ընկերոջ և բարեկամի կնոջ նկատմամբ։ Դա սովորական սեր չէ, այլ մի կատաղի կիրք, որ դառնում է ողջախոհ ու հավատարիմ Լուկրեցիայի կործանման պատճառը։ Թարքվինոսը իր տարփական ցանկություններին բավարարություն տալու համար գողունի վերադառնում է ռազմադաշտից, ուր գտնվում է Լուկրեցիայի ամուսինը, և հանդիպելով Լուկրեցիայի սառը ընդունելությանն ու դիմադրությանը, դիմում է բռնի ուժի օգնության՝ բռնաբարում է նրան։ Լուկրեցիան չտանելով այդ անարգանքը, ինքնասպանություն է գործում։ Թարքվինոսը տանջվում է խղճի խայթից, դատապարտվում հասարակության կողմից և աքսորվում քաղաքից։

Այսպիսի ողբերգական հետևանք է ունենում անսանձ ու անասնա-

կան կիրքը։ Թարքվիանոսի ոճրագործ վարքագծին պոեմում հակադրված է Լուկրեցիայի մաքուր ու իդեալական սերը իր ամուսնու նկատմամբ։ Նա պատկանում է Շեքսպիրի այն հերոսուհիների թվին, որոնց համար ամուսնական սերը և դավաճանությունը անհամատեղելի բեվեռներ են։

Պոեմներից բացի, Շեքսպիրն իր գրական գործունեության առաջին շրջանում գրել է նաև սոնետներ, որոնք հանդիսանում են անգլիական վերածննդի պոեզիայի գոհարները։

Դժվար է ասել, թե մեզ հասած 154 սոնետներից քանիսն են գրված առաջին շրջանում։ Բայց ուշադրությամբ կարդալով այդ բանաստեղծությունները, դժվար չէ նկատել այն կապը, որ գոյություն ունի առաջին սոնետների ու «Վեներա և Ադոնիս» պոեմի միջև։

Այդ սոնետների գլխավոր թեման մարդն է. Շեքսպիրը փառաբանում է մարդուն, հիանում նրա գեղեցկությամբ ու բանականության ուժով, նրան համարում բնության զարդը, բնության ամենաազնիվ ստեղծագործությունը։ Բայց դրա հետ միասին կա նաև այն գիտակցությունը, որ բնության մեջ ինչպես ամեն մի կենդանի արարած, այնպես էլ մարդը ծնվում է, հասակ առնում և մեռնում։ Մահն անխուսափելի է, բայց, վերջ ի վերջո, կյանքն ավելի հզոր է. մահը կարելի է հաղթել հաջորդ սերունդների միջոցով հարատևելով։

Առաջին տասնյոթ սոնետի գլխավոր միտքն այդ է։ Բացված վարդը թառամում է, բայց նրա «հիշատակը» պահում է նորաբողբոջ վարդը։ Այդպես է նաև մարդը. նա «այսօրվա զարդն է», «կարճատև գարնան մունետիկը», բայց նրա մեջ նույնպես «ապագան ապրում է իբրև սաղմ». այդ սաղմը նրա «բերքն է»՝ ապագա սերունդը (1-ին սոնետ)։

«Երբ քո ճակատը խոր կնճիռներով կպատեն քառասուն ձմեռը... և քեզ հարց կտան, թե ուր են քո ուրախ օրերի գեղեցկության բեկորները, ապա արժանի պատասխանը կլինի այս. դուք նայեցեք իմ երեխաներին; իմ վաղեմի թարմությունն ապրում է նրանց մեջ. նրանք իմ ծերության արդարացումն են» (2-րդ սոնետ)։

«Քո գեղեցիկ պատկերը դու տեսնում ես հայելու մեջ և եթե քո գծերը չշտապես կրկնել, բնությանը վիրավորանք կհասցնես... Բայց եթե քո կյանքը սահմանափակես միայն քո ճակատագրով, դու ինքդ կմեռնես և քեզ հետ միասին նաև քո պատկերը» (3-րդ սոնետ)։

«Մենք թառամում ենք այնպես արագ, ինչպես և աճում ենք. աճում ենք նոր սերնդի, նոր բերքի մեջ... Ահա իմաստությունը և օրենքը գեղեցկության։ Իսկ առանց դրան աշխարհում կիշխեր խելագարությունը... և աշխարհը կանհետանար վեց տասնամյակում... Դու կերտված ես մեծ արվեստով, ինչպես կնիքը, որպեսզի գալոց դարերին քո դրոշմը թողնես» (11-րդ սոնետ)։

2751—43

«...Երբ մահը կքայքայի քո կերպարանքը, թող որևէ մեկը քեզ նման լինի։ Քեզ բնությունը գեղեցկություն է տվել շատ կարճ ժամանակով, և թող նա անցնի քո անմիջական ժառանգին... Երբ կգա քո վերջը, թող հնչեն «Ես հայր եմ ունեցել» բառերը» (13-րդ սոնետ)։

Հատկանշական է, որ մահվան և կյանքի այս հավիտենական գոտեմարտը Շեքսպիրն ընկալում է լավատեսորեն. առաջին բանաստեղծություններում թախիծի, հոռետեսության ոչ մի նշույլ չկա։ Կյանքն ավելի ուժեղ է և կարող է հաղթել մահին — այս կենսուրախ տրամադրությամբ էն գրված այդ գործերը։

Սակայն մահվան դեմ պայքարելու միակ միջոցը Շեքսպիրը սերունդ թողնելը չի համարում։ Առանց նոր սերնդի կյանք լինել չի կարող, բայց մարդը կարող է մահվան դեմ պայքարել նաև իր գործերով, իր ստեղծագործական գործունեությամբ։ Այս հարցին է նվիրված սոնետների մյուս մեծ խումբը։

Մարդու ստեղծագործական գործունեության մեջ Շեքսպիրն առանձնացնում է հատկապես արվեստը, որպես մարդու գործունեության ու բնության հայելի։ Արվեստի միջոցով ինչպես ինքը մարդը, այնպես էլ նրա գործերը կարող են հավիտենական կյանք ստանալ և մրցել մահվան հետ։

«Թագավորական գերեզմանների մամռակալած մարմարիոնը ավելի շուտ կանհետանա, քան այն ծանրակշիռ խոսքերը, որոնց մեջ ես պահել եմ քո պատկերը. նրանց չի ծածկի դարերի փոշին ու ցեխը։ Թող պատերազմները կործանեն արձանները, խռովությունները հողմացրիվ անեն քարտաշի աշխատանքը, բայց հիշողության մեջ փորագրված բանաստեղծի գրերը վազող դարերը չեն ջնջի...» (55-րդ սոնետ)։

«Թե պղինձը, բազալտը, հողը և ծովը չեն դիմանա, երբ նրանց ժամանակը գա, ինչպե՞ս կարող է մահվան հետ վիճելով ապրել քո գեղեցկությունը — այդ անօգնական ծաղիկը։ Ինչպե՞ս պահպանել կարմիր վարդի շունչը, երբ ժամանակի ծանր գրոհի առաջ կործանվում են ժայռերը, բրոնզյա արձաններն ու այուները... որտե՞ղ գտնել ապաստարան գեղեցիկի համար... Ինչպե՞ս ժամանակի ծաղիկը փրկել ժամանակից... Հույս չկա, բայց քո պայծառ կերպարը գուցե կփրկի սև թանաքը» (65-րդ սոնետ), այլ խոսքով՝ գրողի ստեղծագործությունը։

Սոնետների մյուս խմբի գլխավոր թեման սերն է։ Շեքսպիրը հենց սկզբից նշում է այն էական տարբերությունը, որ գոյություն ունի իր լիրիկական հերոսուհու և մյուս բանաստեղծների երգած կանանց միջև։

Շեքսպիրը բազմաթիվ առիթներով նշում է, որ նրա երգած լիրիկական հերոսուհին իրական կին է. «Նրա աչքերը նման չեն աստղերի, նրա շրթունքները չի կարելի մարջան անվանել... Նրա այտերը չի կարելի համեմատել սպիտակ կամ կարմիր վարդի հետ, իսկ մարմնից այնպիսի

հոտ է գալիս, ինչպիսի հոտ գալիս է մարմնից, բայց ոչ թե քնքուշ մանուշակի հոտ։ Նրա մեջ դու չես գտնի ոչ մի կատարյալ գիծ, հատուկ փայլ՝ ճակատին։ Չգիտեմ ինչպես են քայլում աստվածուհիները, բայց նա ման է գալիս երկրի երեսին...» (130-րդ սոնետ)։

Շեքսպիրն իր լիրիկական հերոսուհուն անվանում է «սևորակ»։ Շեքսպիրագիտության մեջ նա հայտնի է «սևորակ գեղեցկուհի» կամ «սևորակ տիկին» անունով։ Բանաստեղծը սիրել է նրան, տանջվել, անքուն գիշերներ անցկացրել։ Նրա բուռն ու անզուսպ սերը հաճախ հիշեցնում է Ռոմեոյի և Ջուլիետի սերը. «Ինչպես այն դերասանը, որ վախից կորցնում է վաղուց ծանոթ դերի թելը, ինչպես այն խելագարը, որը զայրանալով կորցնում է կամքի ուժը, այդպես էլ ես լռում եմ, չգիտեմ ինչ ասեմ, ոչ թե այն պատճառով, որ սիրտս սառել է։ Ո՛չ, իմ շրթունքների վրա իր կնիքն է դնում իմ սերը, որին սահման չկա...» (23-րդ սոնետ)։

Սակայն «սևորակ գեղեցկուհին» ուխտադրուժ է դուրս գալիս. «Դըժբախտությունն այն չէ, որ դու դեմքով թուխ ես, սև դու չես, այլ սև են քո գործերը» (131-րդ սոնետ)։ «Դու իմ բանտն ես, և այն ամենը, ինչ իմն է, ինձ հետ միասին պետք է տանջվի» (133-րդ սոնետ), «Դու իմ մեղքն ես, իմ հավիտենական դժոխքը» (141-րդ սոնետ)։

Սոնետների մի մեծ խումբ նվիրված է ընկերության և բարեկամության հարցերին։ Պատահական չէ, որ «սևորակ գեղեցկուհուց» բացի Շեքսպիրի սոնետների լիրիկական մյուս հերոսը ընկերն է, որին ուղղըված են շատ սոնետներ։

Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում այն սոնետները, որոնց մեջ արտահայտվել են Շեքսպիրի՝ իբրև դրամատուրգի և դերասանի արհամարհված վիճակի ծանր և խուլ արձագանքները։

Այս տեսակետից ամենաբնորոշը նրա 66-րդ սոնետն է, որը շեքսպիրագետները սովորաբար համարում են «համլետյան» տրամադրությունների վառ արտահայտություններից մեկը.

Մահվան անդորրն եմ տենչում այս ամենից ես հոգնած.
Երբ տեսնում եմ արժանին՝ թշվառության մեջ ծընված,
Եվ գոսնելի ոչնչին՝ մետաքսներում զարդարված,
Եվ լուսեղեն հավատը՝ նենգորեն գետնահարված,
Եվ պատիվը ոսկեզօծ՝ անպատիվ մարդուն տըրված,
Եվ անբիծ առաքինին՝ վայրենաբար պըղծըված,
Եվ կատարյալը վսեմ՝ անիրավ վարկաբեկված,
Եվ ուժը կաղ վարչությամբ՝ զորությունից զըրկըված,
Եվ արվեստը բռնությամբ՝ լեզվակապ ու լըլկըված,
Եվ ապուշը հանց գիտուն՝ վերակացու հանճարին,
Եվ ճշմարիտն անսքող՝ տխմարություն հորջորջված,
Եվ իշխան չարի առաջ՝ ծնկաչոք ըստրուկ բարին։

Այս ամենից ես հոգնած մահվան անդորրն եմ տենչում,
Բայց, Սե՛ր, ինչպե՞ս քեզ լքեմ, ա՛խ այդ ցավն է ինձ տանջում։

(*Թարգմ.* Եսայիկ Դաշտենց)

Այս արդեն այն տրամադրություններն են ու այն աշխարհը, որ ներկայացվում են Շեքսպիրի երկրորդ շրջանի ստեղծագործություններում։

***

Շեքսպիրը իր գրական գործունեության առաջին շրջանում մեծ հետաքրքրություն է հանդես բերում դրամատիկական հատկապես երեք ժանրի նկատմամբ՝ կատակերգություն, ողբերգություն և պատմական քրոնիկա։ Այդ հետաքրքրությունը նա պահպանում է մինչև իր կյանքի վերջը։

Նրա թողած գրական ժառանգության մեջ կեսից ավելին կազմում են կոմեդիաները, որոնցից լավագույնները և մեծ մասը գրված են նրա գործունեության առաջին շրջանում։

Ֆ. Էնգելսը «Լանդշաֆտ» (1840 թ.) խորագիրն ունեցող հոդվածում անդրադառնալով Շեքսպիրի կոմեդիաներին՝ գրել է. «Օ՜, ինչպիսի հրաշագեղ պոեզիա գոյություն ունի Բրիտանիայի գավառներում։ Հաճախ թվում է, թե գտնվում ես golden days of merry England-*ում (ուրախ Անգլիայի ոսկե օրերում) և ահա տեսնում ես Շեքսպիրին՝ հրացանը ուսին թփերի մեջ թաքնված ուրիշի որսին սպասելիս, և կամ զարմանում ես, որ այդ կանաչ մարգագետնում իրապես չի խաղացվում նրա աստվածային կոմեդիաներից որևէ մեկը։ Որովհետև որտեղ էլ տեղի ունենա նրա կոմեդիաների գործողությունը՝ Իտալիայում, Ֆրանսիայում, թե Նավարայում, միևնույն է, ըստ էության մեր առաջ կանգնած է* merry England-*ը (ուրախ Անգլիան), նրա խենթավուն ռազմիկների հայրենիքը, նրա իմաստակող ուսուցիչների հայրենիքը, նրա համակրելի, տարօրինակ կանանց հայրենիքը։ Ամեն ինչից երևում է, որ գործողությունը կարող է տեղի ունենալ միայն անգլիական երկնքի տակ, ինչպես օրինակ՝ «Միջամառային գիշերվա երազը» կոմեդիայում. գործող անձերի բնավորության մեջ զգացվում է հարավի ազդեցությունը իր կլիմայով այնպես ուժեղ, ինչպես «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ում»* [1]։

Երկար տարիներ հետո Էնգելսը Մարքսին ուղղած նամակներից մեկում (1873 թ. դեկտեմբերի 10) նորից անդրադառնալով Շեքսպիրի կոմեդիաներին, գրել է. «Սրիկա Ռոդրիխ Բենեդիքսը հրատարակել է գար-

[1] *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Собр. соч., т. II, стр. 59—60.

չահոտություն բուրող մի հաստափոր գիրք «շեքսպիրոմանիայի»[1] դեմ, որում նա մանրամասն ապացուցում է, թե Շեքսպիրը չի կարող հավասարվել մեր մեծ պոետներին և նույնիսկ նոր ժամանակի պոետներին, ինչպես երևում է, Շեքսպիրին պարզապես ցած պետք է գլորել պատվանդանից, որպեսզի նրա տեղը լայնահետույք Ռ. Բենեդիքսը դրվի։ «Վինձորյան զվարճասեր կանանց» միայն առաջին գործողության մեջ ավելի շատ կյանք ու շարժում կա, քան գերմանական ամբողջ գրականության մեջ։ Միայն Լաունսը իր խեցգետին շնով («Վերոնացի երկու ազնվականներ» — Հ. Մ.) ավելին արժե, քան գերմանական բոլոր կոմեդիաները միասին վերցրած»[2]։

Շեքսպիրի առաջին շրջանի կոմեդիաների գլխավոր թեման Վերածնության դարաշրջանի նոր մարդու պայքարն է ֆեոդալական աշխարհի դեմ, մարդու միջնադարյան աստվածաբանական ըմբռնման դեմ, ֆեոդալական-ասկետական կաշկանդումներից ազատագրվելու համար նրա գործադրած ջանքերը։

Այս տեսակետից խիստ բնորոշ է «Սիրո ապարդյուն ճիգերը» կոմեդիան, որը համարվում է երիտասարդ դրամատուրգի առաջին լիապես ինքնուրույն դրամատիկական ստեղծագործությունը։

Նավարայի թագավոր Ֆերդինանդը իր երեք երիտասարդ ընկերների՝ Բիրոնի, Լոնգրվիլի և Դյումենի հետ որոշում է հրաժարվել կյանքի բոլոր հաճույքներից ու վայելքներից և զբաղվել գիտությամբ ու փիլիսոփայությամբ։ Այդ նպատակով նա իր արքունիքը վեր է ածում մի փոքրիկ ակադեմիայի և առաջարկում ընդունել մի կանոնադրություն, որին պետք է ենթարկվեն բոլորը։ Կանոնադրության գլխավոր կետերն այս են. երեք տարի, կտրվելով արտաքին աշխարհից, վարել լիապես մենակուացած կյանք, շաբաթվա մեջ մի օր ոչ մի բան չուտել, այլ խոսքով ծոմ պահել, իսկ մյուս օրերը ուտել միայն մեկ անգամ, գիշերը ընդամենը երեք ժամ քնել, իսկ ցերեկով երբեք աչքը չփակել, այդ ժամանակվա ընթացքում ոչ մի կնոջ երես չտեսնել և այլն։ Դժվար չէ նկատել, որ կանոնադրության այդ կետերի համաձայն պետք է վերականգնվեն միջնադարյան ասկետական կյանքի գլխավոր սկզբունքները։ Կարծես բոլորը առանց տատանվելու կանոնադրությունը կատարելու երդում են տալիս, բացի Բիրոնից, որը իրոնիայով է նայում այդ բոլորին, որովհետև հաստատ համոզված է, որ դրանից ոչինչ դուրս չի կարող գալ։ Ընկերները կատակով Բիրոնին նմանեցնում են «նախանձոտ ցրտին, որը սառեցնում է գարնան անդրանիկ երախայրիքը»։ Բիրոնը վերջ ի վերջո ստիպված ստորագրում է կանոնադրության տակ, ասելով, որ, միևնույն է, «Հարկադրանքն

---

[1] Ռ. Բենեդիքսի գիրքն ուներ «Շեքսպիրոմանիա» խորագիրը, Die Shakespearomanie, և լույս էր տեսել նույն, 1873 թ.։

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, 1947, стр. 289.

ստիպելու է երեք տարում երեք հազար անգամ մեր ուխտը դրժենք. չէ՞ որ ամեն մարդ իր կրքերով է ծնված աշխարհում, որոնց զսպում են հատուկ չնորհքով՝ ոչ թե բռնությամբ»։

Կանոնադրությունը ստորագրելու ժամանակ հայտնի է դառնում, որ Ֆրանսիայի իշխանուհին իր երեք նաժիշտների՝ Ռոզալինայի, Մարիայի և Կատերինայի ուղեկցությամբ եկել է Նավարա Ֆերդինանդի հետ բանակցություններ վարելու համար։ Ֆերդինանդը «հարկադրաբար» տեսակցություն է ունենում իշխանուհու հետ և այնպես համոզվում նրա գեղեցկությամբ, որ սկսում է սիրային բանաստեղծություններ գրել։ Նույնը տեղի է ունենում նաև Բիրոնի, Լոնգըվիլի և Դյումենի հետ։ Նրանցից ամեն մեկը սիրահարվում է իշխանուհու նաժիշտներից մեկին։ Նրանք բոլորն էլ, մեկը մյուսից գաղտնի, սիրային բանաստեղծություններ են գրում, փառաբանում իրենց սրտի ընտրյալի չնաշխարհիկ գեղեցկությունը։ Սկսվում է մի վերին աստիճանի աշխույժ ու հետաքրքիր «սիրախաղ» երկու «բանակների» միջև, մի կատարյալ մրցություն սրախոսության բնագավառում։ Բայց այն մոմենտին, երբ թվում էր, թե նրանց բոլոր այդ «սիրո ճիգերը» պետք է վերջնային ամուսնությամբ, լուր է ստացվում Ֆրանսիական թագավորի անսպասելի մահվան մասին։ Իշխանուհին իր նաժիշտների հետ միասին պետք է վերադառնա հայրենիք։ Ամուսնությունը անորոշ ժամանակով հետաձգվում է։

Եզրակացությունը պարզ է։ Մարդու բնական էությունը չի կարելի դնել իր դարն ապրած օրենքների ու բարոյական նորմաների նեղ սահմանների մեջ, ստիպել մարդուն հրաժարվելու իր մարդկային, բնական էությունից։ Կոմիկականը և ծիծաղելին հենց մարդկային այդ բնական էությունից հրաժարվելու որոշում ընդունելն է, ասկետական սկզբունքների վերակենդանացումը։ Կոմեդիայի գաղափարական բովանդակության բուն լուծությունը ամփոփված է Բիրոնի հետևյալ խոսքերի մեջ. «Ազնիվ ասկյորներ և սիրահարներ, դե՛ ողջագուրվենք. մենք այն ենք, ինչ որ կարող են լինել միսն ու արյունը։ Սովը միշտ ունի իր ելքն ու էջքը, երբ քեզ իր դեմքը հավետ ցույց կտա։ Ջահել արյունը չի կարող անսալ իր դարն ապրած հին օրենքներին։ Մենք անկարող ենք հակառակ գնալ մեր ծնունդի դեմ. ահա թե ինչու ստիպված եղանք ուխտադրուժ լինել»։

Ասկետիզմը քննադատելուց ու մերժելուց բացի, Շեքսպիրը իր այս կոմեդիայում ծառանում է նաև իր ժամանակվա անգլիական գրականության մեջ այն փքուն ոճի դեմ, որ հայտնի է էվֆուիզմ անունով։

Էվֆուիզմը ծաղրված է նախ և առաջ դոն Ադրիանո դե Արմադոյի միջոցով, մի տարօրինակ իսպանացի, որը խոսում է էվֆուիզմի բոլոր կանոնների համաձայն։ Իբրև բնորոշ օրինակ այստեղ կարելի է հիշել նրա հայտնի սիրային նամակը գեղեցկուհի Ժակինետտային։

Թե այդ նամակը փքուն, ճոռոմ ոճի այն բազմաթիվ օրինակներից

մեկն է, որով խոսում կամ գրում էին էվֆուիզմի սիրահարները, ապա ի դեմս Հոլոֆերնի Շեքսպիրը ծաղրում է տգետ սխոլաստիկական մանրախնդրությունն ու բծախնդրությունը դարձյալ լեզվի բնագավառում։ Հոլոֆերնը վարժապետ է, իմաստակող այն ուսուցիչներից է, որոնց մասին խոսում է Էնգելսը վերև բերված քաղվածքում։

Հոլոֆերնին ամեն քայլափոխում թվում է, թե ոչ ոք կանոնավոր լեզու չգիտի, որ բոլորը աղավաղում են լեզուն, բոլորը «ուղղագրության դահիճներն են» և որ միակ մարդը, որ գիտե լեզու և մանավանդ քերականություն՝ ինքն է։ Նրա լեզվական ճաշակի մասին գաղափար կազմելու համար կարելի է բերել միայն մեկ օրինակ. երբ մի առիթով Արմատոն գործ է ածում այսպիսի մի արտահայտություն՝ «օրվա ետնակողմյան պահին», Հոլոֆերնը չի կարողանում զսպել իր հիացմունքը. «Օրվա ետնակողմյան պահը, մեծարգո սինյոր, շատ վայելուչ, շատ պատշաճ մի արտահայտություն է և համապատասխանում է երեկոյին։ Բառը լավ է ջոկված, լավ է ընտրված, ներդաշնակ է և պատշաճ, ես ձեզ վստահեցնում եմ, սինյոր, ես ձեզ վստահեցնում եմ»։

Պետք է ասել, որ Շեքսպիրը էվֆուիզմի բոլոր բացասական կողմերը ծաղրում է նաև գրեթե բոլոր մյուս գործող անձերի միջոցով։ Առանց բացառության մյուս հերոսները զարմանալիորեն սրամիտ մարդիկ են, առանց սրախոսության «յոլա գնալ» չեն կարող։ Ըստ որում գլխավոր բառամարտը տեղի է ունենում երկու սեռերի ներկայացուցիչների միջև։ Ֆերդինանդը իր ընկերների հետ կամաց-կամաց սկսում է նահանջել իշխանուհու և նրա նաժիշտների բառամբակոծության ծանր հարվածների տակ։ «Ծաղրածու կանանց չարախոս լեզուն այնքան հատու է,— ասում է կոմեդիայի գործող անձերից մեկը՝ Բոյեն,— որքան ածելիի շեղբը աննկատ, որ մազն է կտրում, առանց որի աչքը կարենա տեսնել։ Նրա նրբությունը հանրային աչքից միշտ վրիպում է. նրա սլաքն ավելի արագ և թևավոր է, քան նետն ու հողմը, գնդակն ու միտքը, բանն արագագույնն»։

Չորս զույգերի մեջ հատկապես աչքի են ընկնում Բիրոնն ու Ռոզալինան, որոնք կոմեդիայի ամենահաջող կերտված կերպարներն են։ Նրանք կարծես թե Բենեդիկտի և Բեատրիչեի («Իզուր տեղը մեծ ազմուկ») ուրվագծերն են. սկզբում իրար արհամարհելով և ծաղրելով, վերջ ի վերջո, այնպես են սիրահարվում, որ անմիջապես կամուսնանային, եթե ֆրանսիական թագավորի մահվան լուրը չստացվեր։ Բիրոնը վերջում իրեն լիապես պարտված է համարում բառամրցախաղի մեջ և հանդամանքից օգտվելով, իր ամբողջ զայրույթը թափում է էվֆուիզմի վրա. «Այստեղ եմ, օրիորդ,— ասում է նա Ռոզալինային,— տեղա իմ գլխին քո հարվածները։ Զարդիր, չախչախիր ինձ հեգնանքներով և նախատինքով, տգիտություններ հատիր, կտրիր քո մտքի սրով։ Հոշոտիր ինձ քո

սուր սլաքներով։ Այլևս ես քեզ չեմ հրավիրի պարելու համար, չեմ ներկայանա ռուսական շորով քեզ դարպասելու։ Էլ չեմ վստահի սերտած ճառերին և ոչ էլ լեզվի շարժումներին մի դպրոցականի... Էլ չեմ տաղերգի իմ սերը մի կույր տավղհարի պես։ Սեթևեթ խոսքեր, մետաքսյա բառեր, եռահարկ հիպերբոլաներ, նուրբ պաճուճանքներ և պատկերների իմաստակ ձևեր — ճանճերն այս խայթող ինձ ուռեցնում էին իրենց վատառուղջ սրսկումներով» [1]։

Իրենց գաղափարական բովանդակությամբ «Սիրո անպտուղ ճիգերը» կոմեդիայի հետ շոշափման շատ եզրեր ունեն «Իզուր տեղը մեծ աղմուկ» և «Տասներկուերորդ գիշեր կամ ինչ որ կամենաք» կոմեդիաները։

Ուրվագծելով Բիրոնի և Ռոզալինայի կերպարները, Շեքսպիրը, ըստ երևույթին, որոշում է նորից անդրադառնալ նրանց մի հատուկ կոմեդիայում և հասցնել գեղարվեստական կատարելության աստիճանին, մանավանդ, երևի, նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ «Սիրո անպտուղ ճիգեր»-ի բեմադրությունը ոչ մի հաջողություն չունեցավ։ Հետագայում նույնպես այդ կոմեդիան ամենից քիչ բեմադրվող գործերից մեկն էր։

«Իզուր տեղը մեծ աղմուկ» կոմեդիայում Բիրոնը և Ռոզալինան հանգես են գալիս Բենեդիկտի և Բեատրիչեի կերպարանքով, բայց ուրվագիծն այստեղ վերածվում է լիապես ավարտված նկարի։ Կոմեդիան գրված է նրանց համար։

Այս կոմեդիայում հանդես է գալիս Շեքսպիրի մի նոր առանձնահատկությունը. նա ստեղծում է զուգահեռաբար զարգացող երկու սյուժե, որոնք փոխադարձաբար լրացնում են իրար։ Ստեղծագործական այս հնարանքին Շեքսպիրը հետագայում շատ հաճախ էր դիմում։ Նույնիսկ նրա «Արքա Լիր»-ը գրված է այդ սկզբունքով։

Մյուս հետաքրքիր հանգամանքն այն է, որ զուգահեռաբար զարգացող այդ երկու սյուժեներից մեկն ունի ողբերգական բնույթ, իսկ մյուսը՝ կոմիկական։ Այսպիսով, ողբերգականը և կոմիկականը հանդես են գալիս կողք-կողքի, մի բան, որ Մարքսը և Էնգելսը համարել են անգլիական Վերածնության շրջանի դրամայի և մասնավորապես. Շեքսպիրի էական առանձնահատկություններից մեկը։ Նրանք գրել են. «Անգլիական ողբերգության առանձնահատկություններից մեկը, որը ֆրանսիացու զգացմունքներն այնքան ետ էր վանում, որ մինչև իսկ Վոլտերը Շեքսպիրին անվանեց հարբած վայրենի, հանդիսանում է վեհի և ստորի, սարսափելիի և ուրախալիի, հերոսականի և խեղկատակայինի արտասովոր խառնուրդը։ Բայց ոչ մի տեղ Շեքսպիրը խեղկատակի վրա պարտականություն չի դնում արտասանել հերոսական դրամայի նախերգանքը։ Այդ

---

[1] *Բոլոր քաղվածքները բերվում են՝ Վիլյամ Շեքսպիր, Ընտիր երկեր երեք հատորով, հ. II, բնագրից թարգմանեց Եսայիկ Դաշտենց, 1953 թ., Երևան։*

հայտնագործության պատիվը պատկանում է կոալիցիոն մինիստրությանը» [1]։

Ողբերգական գունավորում է ստանում Կլավդոյի և Հերոյի սիրո ու ամուսնության պատմությունը։ Պատճառը դոն Ժուանի ստոր զրպարտությունն է, որ իբր թե Հերոն դավաճանում է Կլավդիոյին։ Բայց հետո դոն Ժուանը՝ Շեքսպիրի չարագործ հերոսների այդ առաջին մունետիկներից մեկը, մերկացվում է իբրև բանսարկու, իսկ Կլավդիոն և Հերոն ամուսնանում են։ Այսպիսով, ողբերգական պատմությունը երջանիկ վախճան է ունենում։ Սյուժետային այս գիծը Շեքսպիրը վերցրել է Բանդելոյի նովելներից մեկից, բայց բավականաչափ փոփոխություն է կատարել։

Սյուժետային երկրորդ գիծը, որ դարձել է գլխավորը կոմեդիայի մեջ, Շեքսպիրն ինքն է հորինել։ Դա Բեատրիչեի և Բենեդիկտի փոխադարձ ատելության, ապա սիրո և ամուսնության պատմությունն է։

Արդեն առաջին տեսարանում մենք իմանում ենք, որ Բեատրիչեն անսահման ատելությամբ է լցված ամուսնական կյանքի նկատմամբ, արհամարհանքով է խոսում սիրո մասին և որոշել է առհասարակ չամուսնանալ։ «Ինձ համար,— ասում է նա,— ավելի հաճելի է լսել իմ շան հաչոցը ագռավի վրա, քան մի տղամարդու երդումը, թե ինձ սիրում է»։

Երբ մի առիթով Լեոնատոն՝ նրա ազգականը և Հերոյի հայրը, ասում է, թե մի օր էլ քեզ կտեսնեմ «ամուսինը գլխիդ», Բեատրիչեն պատասխանում է. «Այո, եթե միայն աստված տղամարդ ստեղծի ոչ թե կավից, այլ մի այլ նյութից. ափսոս չէ՞ կինը, որ ենթարկվի մի խոշոր հողակոշտի իշխանությանը, իր արածների մասին հաշիվ տա կամակոր կավի մի՛ կտորի։ Ո՛չ, հորեղբայր, չեմ ուզում, Ադամի որդիները իմ եղբայրներն են, և իրավ, ես մեղք եմ համարում ամուսնանալ իմ արյունակցի հետ»։

Այսպիսով, Բեատրիչեն որոշել է չամուսնանալ, հաստատ համոզված լինելով, որ իր այդ որոշումը կիրագործի։ Վերոհիշյալ հանգամանքներով էլ բացատրվում է նրա խիստ արհամարհական վերաբերմունքը տղամարդկանց նկատմամբ։ Նա բոլորի հետ արհամարհանքով է խոսում, ծաղրում, վիրավորում։ Ամենից շատ նա արհամարհում է և ատում Բենեդիկտին, որը նրա մշտական ծաղր ու ծանակի առարկան է։

Ամուսնական կյանքի նկատմամբ այդպիսի ատելությամբ ու արհամարհանքով է լցված նաև Բենեդիկտը. «Որ կին է հղացել ինձ, ես դրա համար շնորհակալ եմ նրան, որ նա ինձ ծնել և դաստիարակել է, դրա համար էլ նրան հայտնում եմ իմ խորին շնորհակալությունը. բայց որ ճակատիս վրա որսի փող փչեն և եղջերափոխ կախեն անտեսանելի թելով, թող կանայք ներեն ինձ։ Որպեսզի իմ անվստահությամբ նրանցից որևէ

[1] *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Сочинения, т. X, стр. 13.

մեկին չվիրավորեմ, ես իրավունք եմ համարում ոչ ոքի չհավատալ. և իմ վնասը այն կլինի (որ ինձ կթեթևացնի լիովին), որ ես կմնամ ամուրի»։

Երբ դոն Պեդրոն նրան կատակով ասում է, որ մեռնելուց առաջ «աչքովս կտեսնեմ քեզ սիրուց գունաթափ», Բենեդիկտը պատասխանում է. «Բարկությունից, հիվանդությունից կամ քաղցից, իշխան, բայց ոչ սիրուց։ Եթե ես որևէ սիրուց ավելի արյուն կորցնեմ, քան կարող եմ վերստանալ մի շիշ գինուց, աչքերս հանեցեք տաղտկալի բալլադներ գրող բանաստեղծի գրչով և կախեցեք ինձ հասարակաց տան դռան վրա՝ կույր Կուպիդոնի՛ց ցուցանակի փոխարեն»։

Բենեդիկտը նույնպես բոլոր կանանց մեջ ամենից շատ արհամարհում և ատում է Բեատրիչեին։ «Նրա խոսքերը դաշույնի հարվածներ են,— ասում է նա Բեատրիչեի մասին,—և ամեն մի բառը խոցում է։ Եթե նրա շունչը նույնքան դաժան լիներ, ինչպես նրա արտահայտությունները, նրա շուրջը ոչ ոք կենդանի չէր մնա, նա կթունավորեր ամեն ինչ, մինչև Հյուսիսային բևեռը... Այլևս մի խոսք նրա մասին, այդ աղջիկը դժոխային աստվածուհի Ադեն է՝ զուդված, զարդարված... Քանի նա այստեղ է, երկրիս վրա, դժոխքը մարդու համար նույնքան խաղաղ է, որքան մի սրբավայր, և մարդիկ դիտմամբ մեղք կգործեն, որպեսզի գնան այնտեղ»։

Այս բոլորից հետո Բեատրիչեի և Բենեդիկտի համար կարծես թե մնում է միայն մի ելք՝ քաշվել վանք կամ անապատ և ճգնավորի կյանք վարելով, մտածել միայն իրենց հոգու փրկության մասին։

Ճիշտ այնպես, ինչպես մի փոքրիկ կայծից կարող է մի ահավոր հրդեհ առաջանալ, Բենեդիկտի և Բեատրիչեի մեջ նիրհած բնության ձայնը սպասում է մի փոքրիկ առիթի, որպեսզի հնչի իր ամբողջ անդիմադրելի ուժով։ Իսկ առիթն այս է. կատակի համար նրանց շրջապատողները որոշում են Բենեդիկտին որևէ ձևով հասկացնել, որ իբր թե Բեատրիչեն սիրում է նրան, իհարկե գաղտնի, իսկ Բեատրիչեին, որ իբր թե, դարձյալ գաղտնի, բայց խելագարի պես սիրահարված է Բենեդիկտը։

Հոգեբանական այս սրամիտ փորձարկը հրդեհ առաջացնող կայծի դեր է խաղում։ Բայց նրանք վերջնականապես իրար մոտենում և սիրում են այն բանից հետո, երբ Բեատրիչեին հաջողվում է համոզել Բենեդիկտին, որպեսզի նա պաշտպանի Հերոյի արատավորված պատիվը։ Բենեդիկտը սկզբում դիմադրում է. նա չի կարող սպանել Կլավդիոյին առանց որևէ հիմքի։ Բայց Բեատրիչեի համար դա շատ կարևոր է, ոչ միայն այն պատճառով, որ նա խորապես ցնցված է Հերոյի հետ պատահած դժբախտության կապակցությամբ։ Նա ցանկանում է ստուգել Բենեդիկտի սիրո «չափը» — ոչ թե խոսքով, այլ գործով ապացուցիր, որ սիրում ես. «Օ՜, երանի ես տղամարդ լինեի նրա (Հերոյի — Հ. Մ.) սիրուն, կամ մի բարեկամ ունենայի իմ սիրուն։ Բայց տղամարդությունը հալվել ու դար-

ձել է կեղծ քաղաքավարություն, քաջությունը՝ կեղծ հաճոյախոսություն և մարդկանց շաղակրատ լեզուն է լոկ մնացել։ Հիմա միայն նա է Հերկուլեսի նման քաջ, ով սուտ է խոսում և երդվում... Ափսոս, որ իմ ցանկությամբ տղամարդ չեմ կարող դառնալ, սակայն կմեռնեմ վշտից իբրև կին»։

Բենեդիկտը Կլավդիոյին մննամարտի է հրավիրում, բայց, ինչպես» ասում են, ուրբաթն ավելի շուտ է գալիս, քան շաբաթը. ամեն ինչ պարզվում է և հարթվում։ Կոմեդիան ավարտվում է երկու զույգերի ամուսնությամբ։

Քննադատելով ու մերժելով ասկետիզմն ու մարդու բնական էության բոլոր արհեստական կաշկանդումները, Շեքսպիրը իր առաջին շրջանի կոմեդիաներում արտահայտում է նաև իր առաջին տարակուսանքներն ու նույնիսկ դժգոհությունը կապիտալի նախասկզբնական կուտակման շրջանում հաստատվող բարքերից։ Այդ դժգոհությունը կոմեդիաներում չունի այն մռայլ, ճնշող ու ցասումնալից բնույթը, ինչ որ մենք տեսնում ենք հետագա շրջանի գործերում, բայց նա արդեն ողբերգության ձևով հանդես գալու ուժեղ հակումներ է դրսևորում, չնայած լուծումը բոլոր դեպքերում լավատեսական է։

Հենց այդպիսի մի «օպտիմիստական ողբերգություն» է Հերոյի սիրո պատմությունը, որի դավաճանության կապակցությամբ բոլոր անհիմն մեղադրանքներն ու իրարանցումը հեղինակն անվանում է «իզուր տեղը մեծ աղմուկ»։

Այդ «աղմուկի» հեղինակը դոն Ժուանն է, որը պատկանում է Շեքսպիրի չարագործ հերոսների՝ Ռիչարդ III-ի, Յագոյի, Էդմոնդի, խըմբին, միայն այն տարբերությամբ, որ նա դեռ ուրվագիծ է։ Երիտասարդ դրամատուրգը ոչ այնքան կերտում է նրա կերպարը, որքան արտահայտում իր առաջին տպավորությունները կապիտալի նախասկզբնական ոլորապտույտի մեջ ծնված այն նոր, էգոիստական մարդուց, որն իր անձնական շահից բացի, ուրիշ ոչ մի շահ չի ճանաչում։

Ահա ինչպես է ինքն իրեն բնութագրում դոն Ժուանը. «Ես չեմ կարող ծածկել՝ ինչ որ եմ։ Ես պետք է տխուր լինեմ, երբ պատճառ ունեմ և չեմ ժպտալու մարդկանց կատակների վրա. պետք է ուտեմ, քանի որ ստամոքս ունեմ, և չսպասեմ ուրիշների ախորժակին. պետք է քնեմ, երբ քունս տանում է. առանց նայելու ուրիշների հոգսերին, պետք է ծիծաղեմ, երբ ուրախ եմ, անկախ ուրիշի ուրամադրությունից... Ես կգերադասեմ ցանկապատի մեջ փուշ դառնալ... Իմ արյանս ավելի կասզի արհամարհված լինել բոլորից, քան կեղծավորությամբ կորզել որևէ մեկի համակրանքը։ Քանի որ ես չեմ կարող լինել շողոքորթ և պարկեշտ մարդ, գոնե պետք է երևամ որպես բացահայտ սրիկա։ Ինձ բաց են թողնում միայն ընչակապով և ազատություն են տալիս ոտնակապով, հետևաբար ես

վճռել եմ չերգել իմ վանդակում։ Եթե բերանս արձակեն, ես կկծեմ, եթե ազատություն տան, ուզածս կանեմ...»։

Շեքսպիրը ցույց է տալիս, թե դնչկապի արժանի այդ մարդիկ ինչպիսի վտանգ են ներկայացնում հասարակության համար, բայց այդ վտանգը նրա համար դեռ սարսափելի չէ։ Նա դոն Ժուանի պատճառած բոլոր տհաճություններն առայժմ համեմատում է ատամնացավի հետ։ «Խնդրում եմ լուր,— ասում է Լեոնատոն իր եղբորը՝ Անտոնիոյին,— միս ու արյունով մի անհատ եմ ես. դեռ չի եղել մի փիլիսոփա, որ համբերությամբ կարենար տանել ատամնացավը»։

Այդ «ատամնացավը» Շեքսպիրը այստեղ առանց մեծ դժվարության բուժում է. դոն Ժուանը մերկացվում է. նա ձերբակալվում է և պետք է կրի իր արժանի պատիժը։ Բայց չնայած այս լավատեսական լուծումին, Շեքսպիրի տարակուսանքները նոր ձևավորվող բուրժուական հասարակության նկատմամբ չեն փարատվում, ընդհակառակն, գնալով խորանում են։

Առաջին շրջանի կոմեդիաներում երևում է նաև Շեքսպիրի խիստ բացասական վերաբերմունքը պուրիտանականության նկատմամբ։

Այս տեսակետից բնորոշ է «Տասներկուերորդ գիշեր կամ ինչ որ կամենաք» կոմեդիան։

Շեքսպիրի ելակետն այստեղ դարձյալ մարդու բնական էության բռնադատելու անհաջող փորձն է. Իլլիրիայի դուքսը՝ Օրսինոն սիրում է կոմսուհի Օլիվիային, բայց վերջինս վճռականապես մերժում է նրա բոլոր խնդրանքները։ Պատճառաբանությունն այս է. նրա եղբայրը մահացել է, նա սուգ է պահում և հաստատ որոշել է, որ «նույնիսկ երկինքը մինչև յոթ տարի չպետք է նրա երեսը տեսնի։ Վճռել է շրջել միանձնուհու պես քողածածկ դեմքով»։

Բայց Օլիվիայի հետ տեղի է ունենում այն, ինչ որ նրա բոլոր նախորդների՝ «Սիրո անպտուղ ճիգերի» հերոսների, Բեատրիչեի և Բենեդիկտի հետ։ Տեսնելով հագուստները փոխած Վիոլային և կարծելով, թե նա երիտասարդ տղամարդ է, այնպես է սիրահարվում նրան, որ մոռանում է և՛ յոթ տարի սգավոր կույս մնալու իր ուխտը, և՛ նույնիսկ մեռած եղբորը։ Բնավորությամբ լինելով ակտիվ և ագրեսիվ, իր անձնական փորձից գալով այն եզրակացության, որ «ոճիրն ավելի հեշտ է թաքցնել, քան ծածուկ սերը»՝ նա անմիջապես դիմում է բոլոր միջոցներին Վիոլա-Կեսարիոյի սիրտը նվաճելու և նրա հետ ամուսնանալու համար։

Վիոլան, որ Օլիվիայի նման ժամանակով կամ առհասարակ չամուսնանալու ոչ մի ուխտ չի արել, փրկվելով նավաբեկումից և Կեսարիոյի կերպարանքով ծառայության մտնելով Օրսինոյի մոտ, սիրահարվում է նրան, բայց ստիպված պետք է միջնորդի դեր խաղա իր տիրոջ և կոմսուհու միջև։ Վիոլան իր բնավորությամբ ավելի կրավորական է. ճիշտ

են նկատել, որ նրա սերը խորն է, համր ու համբերող և Օլիվիայի «անհամբեր» սիրո ուղղակի հակադրությունն է։ Ինչ վերաբերում է նրա այլ հատկություններին, ապա նրա եղբայրը՝ Սեբաստիանը, շատ դիպուկ կերպով բնորոշում է այսպես. «Նա օժտված էր այնպիսի հոգով, որ անգամ նախանձը նրան չէր կարող գեղեցիկ չկոչել»։ Նրա հոգու այդ գեղեցկությունը երևում է ամեն քայլափոխում, մանավանդ այն տեսարանում, երբ Անտոնիոն նրան շփոթելով Սեբաստիանի հետ, մեղադրում է երախտամոռության մեջ։ Վիոլան պատասխանում է. «Ապերախտությունն ավելի գարշ է, քան թե կեղծիքը, նանրանքը, սուտը, արբեցողությունը, որևէ արատ, որի եղծումը ավերում է մեր կայտառ արյունը»։

Կոմեդիայի գլխավոր հերոսը անպայման Վիոլան է, իսկ գլխավոր թեման՝ նրա պայքարը իր սիրո ու երջանկության համար։ Ինչ վերաբերում է մյուս հերոսներին, ապա այստեղ ուշադրության արժանին Մոլվիլոն է, որի միջոցով Շեքսպիրը ծաղրել է պուրիտանականությունը։

Մոլվիլոն պաշտպանում է պուրիտանականության գլխավոր սկզբունքները. նա դեմ է զվարճության, տոնախմբությունների, երաժշտության, թատրոնի, զանազան առիթներով նա քարոզում է չափավորություն, սակավապետություն, պահեցողություն։ «Սատանան գիտե պուրիտա՞ն է նա, թե՞ մի ուրիշ բան,—ասում է նրա մասին Մարիան։— Նա պարզապես մի կամակատար է, մի ինքնահավան ավանակ, որ անգիր է արել վայելչության կանոնները և բառ առ բառ արտասանում է դրանք։ Մի մարդ, որ մեծ կարծիք ունի իր մասին, հավատացած է, որ վրան նայողը իսկույն սիրահարվում է»։

Մոլվիլոյի պուրիտանական ասկետիզմը ավելի ցայտուն է դառնում, երբ Շեքսպիրը նրան հակադրում է Թոբի Բելչին։ Հակառակ Մոլվիլոյի քարոզած պուրիտանական ասկետիզմի, Թոբին գտնում է, որ կյանքի ամբողջ իմաստն ամփոփված է երկու բառի մեջ՝ «ուտենք և խմենք»։ Ուտել-խմելու մեջ հանդես բերած իր ագահությամբ նա հիշեցնում է Ֆալստաֆին։ Թոբին «գժի պես» սիրում է նաև երաժշտությունը, ինքն էլ երգում է, որովհետև միշտ տրամադրությունը բարձր է, բայց նա ստվորական երգի կողմնակից չէ։ «Եկեք այնպես երգենք, որ երկինքը պար գա»,— ասում է նա իր բաժակակիցներին։ Նա ծաղրում է Մոլվիլոյի ասկետիզմը։ «Չլինի՞ կարծում ես, որ եթե դու առաքինի ես, նշանակում է աշխարհումս էլ ոչ կարկանդակ պետք է լինի և ոչ էլ գարեջուր»,— ասում է նա Մոլվիլոյին։ Նրա մշտական սեղանակիցը էնդրյու էգյուչեյքն է, մի դաստարկ ու վախկոտ ազնվական, որ Թոբիի նման ուտել-խմելու սիրահար է, բայց իր մյուս բոլոր գծերով նրա ուղղակի հակադրությունն է։ Ակնարկելով նրա վախկոտությունը, Թոբին մի առիթով ասում է. «Ինչ վերաբերում է պարոն էնդրյուին, եթե նրան բանան և այնքան արյուն գտնեն նրա լյարդում, որ լվի ոտքը թրջի, ես պատրաստ եմ այդ ամբողջ

անատոմիան ուտել»։ Հատկանշական է նաև այն խորհուրդը, որ Թոբին տալիս է էնդրյուին մենամարտից առաջ. «Շտապիր, պարոն էնդրյու, և սպասիր նրան պարտեզի անկյունում, ինչպես իսկական որսկան, հենց որ տեսար նրան, սուրդ մերկացրու, հենց որ մերկացրիր, հայհոյանքների սոսկալի որոտով խլացրու նրան, որովհետև հաճախ է պատահում, որ ամենասարսափելի հայհոյանքը, երբ որոտալից ձայնով ես ասում, դրանով դու ավելի շատ ես քաջի համբավի արժանանում, քան իսկական քաջություն ցուցաբերելով»։

Թոբիի և էնդրյուի հետ կապված են կոմեդիայի մյուս կատակասերները՝ Օլիվիայի նաժիշտը՝ Մարիան, սպասավորները՝ Ֆաբիանը և խեղկատակը։ Եվ ահա սրանք միացյալ ուժերով գրոհ են սկսում Մոլվիլոյի դեմ։ Մարիայի առաջարկով ու նախաձեռնությամբ Օլիվիայի անունից մի սիրային նամակ է հորինվում, որի ամբողջ իմաստն այն է, թե կոմսուհին սիրահարված է Մոլվիլոյին։ Ահա հենց այստեղ է, որ ցայտուն կերպով դրսևորվում է Մոլվիլոյի բնավորության մյուս բնորոշ գիծը, որ պուրիտանական ասկետիզմի բուն նպատակն է՝ հարստություն կուտակելու կամ հարստության տեր դառնալու տենչը, ընչաքաղցությունը։ Կարդալով նամակը, Մոլվիլոն իրեն արդեն երևակայում է Օլիվիայի ամբողջ հարստության տերը և նույնիսկ «իշխանական հայացքով», հոյակապ բազկաթոռի վրա նստած, ոտքից գլուխ չափելով մարդկանց՝ զանազան կարգադրություններ է անում։

Կոմիկական են հատկապես այն տեսարանները, երբ նա երևում է Օլիվիային դեղին, խաչաձև կապած գուլպաներով, անվերջ ժպտալով և խոժոռ հայացքներ նետելով Թոբիին և ծառաներին։ Կամ երբ նրան, իբրև խելագար, փակում են խավար մի նկուղի մեջ։

Ահա այսպիսի, իր բառերով ասած՝ «զարհուրելի ծաղրի առարկա» է դարձնում նրան Շեքսպիրը։

Մերժելով միջնադարյան և պուրիտանական ասկետիզմը՝ ի՞նչ է հակադրում դրանց Շեքսպիրը։ Հակադրում է իր հումանիստական նոր իդեալը կյանքի, ընտանիքի, սիրո, ամուսնության, սեռերի փոխհարաբերության և այլ բազմաթիվ հարցերի բնագավառում։ Այդ իդեալն արտահայտվել է նրա բոլոր կոմեդիաներում։

Իր մի շարք կոմեդիաներում Շեքսպիրն ըմբոստանում է բռնի ամուսնության դեմ։ Այս տեսակետից խիստ բնորոշ են հատկապես «Վերոնացի երկու ազնվականները» և «Միջամառային գիշերվա երազը» կոմեդիաները։

«Վերոնացի երկու ազնվականները» կոմեդիայում Շեքսպիրն արծարծում է երկու հարց. գլխավորը՝ Միլանի դուքսը իր աղջկան՝ Սիլվիային ստիպում է ամուսնանալ մի հիմար ազնվականի՝ Տուրիոյի հետ, որին Սիլվիան ամբողջ հոգով ատում է։ Այդ, ինչպես ինքն է ասում,

«ամենապիղծ ամուսնությունից» փրկվելու համար նա ըմբոստանում է հոր իշխանության դեմ, տնից ծածուկ փախչում և, վերջ ի վերջո, հասնում է իր նպատակին՝ ամուսնանում է Վալենտինի հետ, որին սիրում էր։ Մյուսը՝ հավատարմության հարցն է թե՛ սիրո և թե՛ ընկերության մեջ։ Վալենտինի մտերիմ ընկերը՝ Պրոտեոսը (հին հունական աստծու՝ Պրոտեոսի անունն է, որ հաճախ փոխում էր իր կերպարանքը. ներկա դեպքում ակնարկվում է Պրոտեոսի փոփոխամտությունը) սիրում է Ջուլիային, բայց գնալով Վերոնա և տեսնելով իր ընկերոջ սիրած աղջկան՝ Սիլվիային, սիրահարվում է նրան։ Այսպիսով նա դրժում է Ջուլիային տված իր խոսքը։ Բայց, մյուս կողմից, որոգայթներ է լարում իր ընկերոջ՝ Վալենտինի դեմ, նրան հեռացնել է տալիս Վերոնայից այն հույսով, որ կտիրանա Սիլվիային։

Կոմեդիայում Շեքսպիրը դատապարտում է Միլանի դուքսի՝ իր աղջկան բռնի կերպով ամուսնացնելու փորձերը և լիապես արդարացնում է Սիլվիայի վարքագիծը։ Մյուս կողմից դատապարտվում է նաև Պրոտեոսը, որն ուխտադրուժ է թե՛ սիրո և թե՛ ընկերության մեջ։ «Դու հավատ չունես,— ասում է նրան Սիլվիան,— եթե մեկի տեղ երկուսն ունես, որը ավելի վատթար է մեկից։ Ավելի լավ է ոչինչ չունենալ, քան ունենալ երկու ազնիվ խոսք, որոնցից մեկը միշտ ավելորդ է»։ Իսկ Վալենտինը դառնացած ասում է Պրոտեոսին. «Այն վերքն է խոր, որ բացվում է ընկերոջ ձեռքով, օ՜ դու ժամանակ, երիցս անիծյալ, ամեն քրշնամուց ընկերն է միակ վատթար թշնամին»։ Վերջում Պրոտեոսը զղջում է, իսկ որովհետև «զղջումը հավերժի ցասումն է մեղմում», բոլորը, այդ թվում նաև Ջուլիան, ներում են նրան։

Կոմեդիայում հանդես բերված ամենավառ կերպարները Վալենտինի և Պրոտեոսի ծառաներն են՝ Սպիդը (նշանակում է արագաշարժ) և Լաունսը (նշանակում է նիզակ)։ Նրանք երկուսն էլ փայլում են իրենց արտակարգ սրամտությամբ, կենսուրախությամբ, կոմիկականի և հումորի բարձր զգացումով։ Հենց նրանց միջոցով է, որ Շեքսպիրն արտահայտում է այն լավատեսությունն ու կենսուրախությունը, որ համարվում են նրա առաջին շրջանի կոմեդիաների բնորոշ գիծը։

Սպիդի մասին գաղափար կարելի է կազմել արդեն այն տեսարանում, երբ նա թվում է այն նշանները, որոնցից երևում է, որ Վալենտինը սիրահարված է. «Նախ դուք սովորել եք... խաչաձևել ձեր բազուկները դժգոհ մարդու պես, կարմրալանջի պես մի սիրերգ գեղգեղել, խուսափել մարդկանցից ժանտախտով բռնվածի պես, հառաչել դպրոցականի պես, որը կորցրել է իր այբբենարանը, արտասվել չհաղթահարված աղջկա նման, որ թաղել է իր տատիկին, ծոմ պահել հիվանդի պես, որին արգելված է շատ ուտել, անքուն մնալ այն մարդու նման, որ վախենում է, թե իրեն կկողոպտեն, խոսել՝ բառերը ծոր տալով և նվաղով, ինչպես մուրացկա-

նը ամենայն սրբոց տոնին։ Կար ժամանակ, որ ծիծաղում էիք, ձեր ծիծաղը նման էր աքաղաղի կանչին, երբ քայլում էիք, քայլում էիք առյուծի նման. երբ դուք ծոմ էիք պահում, այդ լինում էր պնդիչապես ճաշից հետո, երբ դուք տխուր էիք երևում, նշանակում է ձեզ մոտ փող չկար...»։

Սակայն Շեքսպիրի կենսախինդ հումորը հզոր շատրվանի նման դեպի երկինք է ցայտում, երբ հանդես է գալիս Լաունսը՝ իր շնով։ Այս կերպարի ու նրա շան մասին է ասել Էնգելսը, որ նրանք ավելին արժեն, քան գերմանական բոլոր կոմեդիաները միասին վերցրած։

Հիշենք այն անզուգական տեսարանը, երբ Լաունսը հանդես է գալիս իր խեցգետնով (շան անունն է) և իր վիշտը հայտնում Վերոնայից Միլան մեկնելու առթիվ։ Այդ մենախոսությունը կարդալուց հետո միայն կարելի է հասկանալ էնգելսի գնահատականի ամբողջ իմաստը. հորդաբուխ կյանք, շարժում, լարված դրամատիզմ — ահա այդ մենախոսության բնորոշ գծերը։ Լաունսի սերը իր ապերախտ, երախտամոռ շան նկատմամբ կոմիկական պլանով կրկնում է Պրոտեոսի անհավատարմության պատմությունը նրան սիրող ընկերոջ՝ Վալենտինի նկատմամբ։

Բոնի ամուսնության դեմ է ուղղված նաև «Միջամառային գիշերվա երազը» կոմեդիան։ Այս գործն անցյալում համարվել է Շեքսպիրի «ամենաարիստոկրատական» երկը. «Կոմեդիան գրված է արիստոկրատիայի կյանքից և արիստոկրատիայի համար»[1],— պնդել են այսպես մտածողները։ Այս կապակցությամբ այստեղ անհրաժեշտ է բերել Էնգելսի հայտնի տողերը Շեքսպիրի «արիստոկրատիզմի» մասին։ «Չի կարելի արհեստական չհամարել Կոռնելի մոտ ռոմանտիկական-միջնադարյան արմատներ գտնելու փորձը կամ նույն մասշտաբով Շեքսպիրին մոտենալը (բացի հում նյութից, որ նա վերցրել է միջին դարերից)։ Այս պնդումների մեջ իրեն զգալ չի՞ տալիս արդյոք նախկին ռոմանտիկի (խոսքը գերմանական գրող Կարլ Իմմերմանի մասին է—Հ. Մ.) ոչ այնքան մաքուր խիղճը, որ ձգտում է իր վրայից թոթափել կրիպտո-ռոմանտիզմին (գաղտնի կամ թաքնված ռոմանտիզմ — Հ. Մ.) հետևելու հանդիմանությունից»[2]։ Էնգելսի այս դիտողությունը վերաբերում է առհասարակ Շեքսպիրի բոլոր ստեղծագործություններին։

Բրանդեսի և մյուսների գլխավոր փաստարկը Աթենքի իշխան Թեսեոսի և նրա ապարանքի նկարագրությունն է կոմեդիայում։ Դաուդենը նույնիսկ գտնում է, որ Թեսեոսը կոմեդիայի գլխավոր հերոսն է և հղինակը նրա միջոցով է արտահայտում իր վերաբերմունքը տեղի ունեցող իրադարձություններին։

---

[1] Հ. Սուրխաբյան, *Հոմերոս—Շեքսպիր, 1935 թ., Երևան, էջ 336։ Տե՛ս նաև.* Г. Брандес, Шекспир, 1897 г., П., стр. 59, Э. Дауден, Шекспир, 1880 г., СП, стр. 73.

[2] *К. Маркс и Ф. Энгельс,* Сочинения, 1929, т. II, стр. 86.

Թեսեոսի և ամազոնների թագուհի Հիպոլիտեի սիրո և ամուսնության պատմությունը կոմեդիայի սյուժետային գծերից մեկն է միայն։ Բացի դրանից, կա նաև սյուժետային երկու գիծ. նախ՝ Աթենքի արհեստավորների ուժերով կազմակերպված «Պյուրամոսի և Թիսբեի՝ սոսկալի մահը» կոչվող «ողբերգալի՝ կատակերգության» բեմադրությունը և ապա ոգիների թագավորի ու թագուհու՝ Օբերսոնի ու Տիտանայի և նրանց ոգիների աշխարհի նկարագրությունը, որտեղ նույնպես տեղի է ունենում մի սիրային կատակերգություն։ Այս երեք սյուժեները զուգահեռաբար, զարգանում են սկզբից մինչև վերջ և փոխադարձաբար լրացնում իրար։

Թեսեոսը հենց առաջին տեսարանում հանդես է գալիս սիրո և ամուսնության բնագավառում այն հին, իրենց դարն ապրած տրադիցիաների կոլմնակից, որոնց դեմ ուղղված է կոմեդիան։ Թեսեոսը՝ Հերմիայի հայրը ցանկանում է իր աղջկան ամուսնացնել Դեմիտրիոսի հետ, որին Հերմիան չի սիրում։ Նա ըմբոստանում է հոր իշխանության դեմ, չի կատարում նրա կամքը և ցանկանում է ամուսնանալ իր սիրած տղայի՝ Լիսանդերի հետ։

Աթենքում գոյություն ունի մի հին օրենք, որի համաձայն եթե աղջիկը չի ենթարկվում հոր կամքին, ապա խիստ պատժվում է։ Թեսեոսը գանգատվում է Թեսեոսին և պահանջում, որպեսզի այդ օրենքը կիրառվի Հերմիայի նկատմամբ։

Ինչպե՞ս է լուծում հոր և աղջկա միջև առաջացած վեճը Թեսեոսը։ Նա Հերմիային ասում է.

Հայրդ աստված պիտ համարվի քեզ համար։
Գեղեցկությունդ նա է կազմել։ Նա է քեզ,
Ասես, մոմե կաղապարի մեջ թափել
Ու ձև տվել, և նա ունի իրավունք
Ձևն այդ պահել և կամ փոխել իր կամքով[1]։

Երբ Հերմիան հարցնում է, թե ի՞նչ է սպասում իրեն, եթե չկատարի հոր կամքը, Թեսեոսը պատասխանում է.

Եթե հորդ ընտրածին գնալ չցանկանաս,
Պիտի հագնիս կուսանոցի վերարկու,
Մութ վանքի մեջ պիտի փակվիս հավիտյան,
Ամբողջ կյանքդ պիտի անպտուղ անցնես՝
Ամուլ լուսնին սառըն տաղեր երգելով։

Թեսեոսը, իհարկե, ասկետիզմի պրոպագանդիստ չէ, բայց նրա համար ներկա դեպքում ազատ սեր և ազատ ընտրություն գոյություն չու-

[1] «Միջամառային գիշերվա երազը» կոմեդիան բնագրից թարգմանել է հայ անվանի նկարիչ Վ. Սուրենյանը։

2751—44

նի. կամ կատարիր հորդ կամքը և ամուսնացիր մեկի հետ, որին չես սիրում, կամ կուսանոց և կամ մահ — այս է Թեսեոսի որոշումը։

Սակայն Հերմիան այն աղջիկներից չէ, որ վախենա նման սպառնալիքներից ու իրենց դարն ապրած օրենքներից. նրա համար սերն ավելի ուժեղ է, քան մահը։ «Մահից վատ է ոտար աչքով սեր ընտրել»,— ասում է նա և իր սիրած տղայի՝ Լիսանդերի հետ փախչում Աթենքից ու, վերջ ի վերջո, ամուսնանում նրա հետ։

Սակայն ազատ սիրելու և ազատ ընտրության իրավունքը, որի համար պայքարում են Շեքսպիրի հերոսները, բախվում է ոչ միայն հին տրադիցիաների հետ։ Ահա օրինակ Հելենան։ Նա ամբողջ հոգով սիրում է Դեմիտրոսին, ամեն քայլափոխում հետապնդում է նրան, բայց վերջինս խիստ անտարբեր է նրա նկատմամբ։ «Որքան սիրում եմ, նա ինձ այնքան ատում է»,— ասում է Հելենան։ Ստացվում է այնպես, որ նա ազատ ընտրության իրավունք չունի։ «Մենք ստեղծված ենք, որ մեզ ընտրեն և ոչ՝ մենք»,— ասում է նա մեծ ցավով։

Կյանքը և մարդկանց հարաբերությունները ավելի խոր ու բազմակողմանիորեն ներկայացնելու նպատակով Շեքսպիրը մեծ բարդություններ է մտցնում իր հերոսների փոխհարաբերության մեջ։ Այսպես, Դեմիտրոսն անհույս սիրում է Հերմիային, որը նրա անունն անգամ լսել չի ցանկանում։ «Որքան ատեմ, այնքան նա ինձ սիրում է»,— գանգատվում է Հերմիան։ Դրությունն ավելի է խճողվում, երբ մարդկանց գործերին միջամտում է ոգիների թագավոր Օբերոնը։ Նա էլ իր հերթին խանդում է Տիտանիային, որը մոռանալով ամեն ինչ՝ տարվել է իր փոքրիկ մանկլավիկով և նզովելով Օբերոնի «սերն ու մահիճը», որովհետև նա հավատարիմ չէ իր սիրո մեջ, որոշել է վրեժ լուծել նրանից։ Օբերոնն իր հերթին որոշում է պատժել նրան։ Քնած Տիտանիայի աչքը մի հրաշագործ ծաղկի հյութ են կաթեցնում. աչքը բացելով՝ նա պետք է սիրահարվի առաջին հանդիպած մարդուն։ Երբ Տիտանիան արթնանում է, նրան երևում է էշի գլխով կտավագործ Տապանը (նրան այդ հատկությամբ են օժտել Օբերոնի ոգիները) և սիրահարվում է նրան։ Ծաղկի հյութը հրաշքներ է գործում նաև Լիսանդերի հետ. մոռանալով Հերմիային, նա սիրահարվում է Հելենային և այժմ սկսում հետապնդել նրան, իսկ Դեմիտրոսը մոռանալով Հերմիային, նույն թափով սկսում է սիրել իրեն հետապնդող Հելենային։

Ի՞նչ է այս բոլորի իմաստը։ Շեքսպիրն իր կոմեդիաներում շատ հաճախ է այն միտքը հայտնում, որ սերը կույր է։ Մի այդպիսի միտք արտահայտում է նաև Հելենան.

Սերը մտքով և ոչ աչքով է նայում.
Էրոսին կույր՝ թևավոր են ձևացնում.
Առողջ, հասուն գնահատում նա չունի,

Թևեր անաչք—անղեկ թռիչքի միտք ունի.
Եվ շատ փոքրիկ մանկան կերպ են նրան տալիս,
Որովհետև միշտ սխալվում է ընտրելիս։

Ահա սիրո այս կողմի ամբողջ կոմիզմն է, որ պատկերված է Օբերոնի «չարաճճիություններին» մեջ։ Սերն այնքան կույր է, որ Տիտանիան էշի գլուխը համարում է ամենագեղեցիկը և մեծ քնքշությամբ համբուրվում է ու փարվում նրան։

Սակայն Օբերոնի ծրագրով այս բոլոր կախարդանքները ժամանակավոր բնույթ ունեն։ Նա ուժի մեջ է պահում միայն Դեմիտրոսի կախարդանքը, և նա ամուսնանում է իրեն այնքան սիրող Հելենայի հետ։ Հերմիան նույնպես հասնում է իր նպատակին՝ ամուսնանալով Լիսանդերի հետ։

Կոմեդիան ավարտվում է հօգուտ ազատ, անկաշկանդ սիրո և ամուսնության, դատապարտվում է բռնի ամուսնությունը, ինչ ձևով էլ նա հանդես գալու լինի։

Կոմեդիայում Շեքսպիրը ներողամիտ հումորով և ջերմ համակրանքով է հանդես բերել Աթենքի արհեստավորներին. դրանք վեց հոգի են՝ ատաղձագործ Մտակը, կտավագործ Տապանը, փուքս կարկատող Սրինգը, պղինձ կլայեկող Կտուցը, անճար Դերձակը։ Նրանց բեմադրած «ողբերգակի կատակերգությունը» մի երգիծանք է ուղղված հին դրամաների դեմ։ Շեքսպիրի գնահատականն այս է. «Անշուշտ, եթե այդ ողբերգության գրողը ինքը խաղար Պյուրամոսի դերը և կախվեր թիսբեի ծնկակապը վզից գցած, այն ժամանակ հայտնի բան է, այդ ներկայացումը մի շատ երևելի և նուրբ ողբերգություն կդառնար»։

Շեքսպիրի մի շարք կոմեդիաներ ուղղված են դասային պատնեշների դեմ։ Այս տեսակետից ամենաբնորոշը «Գործի վերջն է գովելի» կոմեդիան է, որի թեման առնված է Բոկաչիոյի «Դեկամերոն»-ից։

Հասարակ բժշկի աղջիկ Հելինեն սիրում է երիտասարդ ազնվական Բերտրամին։ Վերջինս այնքան է կուրացած իր բարձր ծագումով, որ մերժում է Հելինեի սերը. «Հասարակ բժշկի աղջիկը իմ կինը, ո՛չ, թող ավելի լավ է ես կործանվեմ»,— բացականչում է նա զայրացած։

Կոմեդիայի գաղափարական բովանդակությունը ամփոփված է թագավորի հետևյալ խոսքերի մեջ, որով նա դիմում է Բերտրամին. «Եթե դու նրա մեջ արհամարհում ես միայն ցածր ծագումը, ես կարող եմ նրան բարձրացնել։ Տարօրինակ է. եթե տարբեր ծագում ունեցող մարդկանց արյունը խառնենք, մեկը մյուսից չի տարբերվի ոչ իր ջերմությամբ, ոչ կշռով և ոչ էլ գույնով, մինչդեռ նրանց մեջ մեծ տարբերություն են տեսնում։ Եթե այստեղ կանգնած աղջիկն ունի բոլոր առաքինությունները և այդ բոլորը դու չես խոստում ես միայն նրա համար, որ նա խեղճ բժշկի աղջիկ է, ապա դու անվան համար չես խոստում ես լավա-

գույն մարդուն... Առարկաների անունը որոշվում է ոչ թե նրանց անունով, այլ էությամբ»։

Կոմեդիայի այս ընդհանուր ոգին ցայտուն կերպով արտահայտված է նաև գործող անձերից մեկի ռեպլիկայում. այն հարցին, թե ի՞նչ է նրա անունը, նա պատասխանում է. «Իմ անունը մարդ է, որին երբեմ դու չես հասնի»։

Ահա որն է կարևորը Շեքսպիրի համար. և նա, առանց տատանվելու, հարցը լուծում է Հեղինեի օգտին։

Շեքսպիրն իր մի քանի կոմեդիաներում անդրադառնում է նաև տղամարդկանց իշխանության հարցին ընտանիքում։

Այդ թեման արծարծվում է «Սխալների կոմեդիան» և «Անսանձ կնոջ սանձահարումը» երկերում։

«Սխալների կոմեդիա»-ի ընդհանուր իմաստն այն է, որ արտաքինը խաբուսիկ է, երևույթների և մարդկանց մասին պետք է դատել, ելնելով ոչ թե արտաքին հանգամանքներից, այլ նրանց էությունից։

Շեքսպիրի իդեալը, իհարկե, ներդաշնակ մարդն է. «Ծովի մեջ ձուկը սիրուն փայլ ունի, բայց կատարյալ է, երբ արտաքինպես սիրուն՝ նույնպես ներսից սիրուն է»,— ասում է Ջուլիետը։ Դա Շեքսպիրի բոլոր հումանիստ հերոսների իդեալն է, և նրանք բոլորը այդպիսին են։ Բայց Շեքսպիրն իր գրական գործունեության առաջին շրջանում շատ որոշակիորեն նկատում է, որ մարդիկ կյանքում հաճախ այն չեն, ինչ որ թվում են, և որ հաճախ գեղեցիկ արտաքինի տակ թաքնված են լինում ամենաստոր արարքները։ Այս է պատճառը, որ նրա առաջին շրջանի ստեղծագործությունների մեջ շատ հաճախ կարելի է հանդիպել այդ հակասությունները շեշտող բազմաթիվ թևավոր խոսքերի՝ «դուք զարդարված եք լավ արտաքինով», «դիմակի վրա դիմակ», «օձ սիրտ՝ ծածկված ծաղկազարդ դեմքով», «չքնաղ բռնակալ», «սատանա հրեշտակադեմ», «երկնային երեսով գարշելի դու նյութ», «ճիշտ հակապատկերը քո երևույթի» և այլն, և այլն։

Գրական գործունեության առաջին շրջանում Շեքսպիրն այդ երևույթը, մասնավորապես իր կոմեդիաներում, դեռևս ողբերգականորեն չի ընկալում։ Նա լավատես է, հավատում է ներդաշնակ մարդու իդեալի իրագործման հնարավորությանը։ Բայց երկրորդ շրջանում նա կերտում է այդ կարգի ներկված ու դիմակավորված մարդկանց մի ամբողջ պատկերասրահ. դրանք նրա չարագործ տիպերն են։

«Սխալների կոմեդիա»-ում խաբուսիկ արտաքինը միայն անսպառ ծիծաղի պատճառ է դառնում։ Այստեղ հանդես են բերված երկու զույգ երկվորյակներ՝ Անտիֆոլոս Եփեսացին և Անտիֆոլոս Սիրակուզացին, և ապա սրանց ծառաները՝ Դրոմիո Եփեսացին և Դրոմիո Սիրակուզացին։ Այդ եղբայրներն իրար այնքան նման են, որ շատ հաճախ նրանց չփո-

թում են իրար հետ։ Նույնիսկ Ադրիանան՝ Անտիֆոլոս Եփեսացու կինը, իր ամուսնուն շփոթում է նրա եղբոր՝ մյուս Անտիֆոլոսի, և իրենց ծառա Դրոմիոյին՝ մյուս Դրոմիոյի հետ։

Սակայն այս կոմեդիայում ամենից հետաքրքիրը Ադրիանայի բողոքն է տղամարդկանց իշխանության դեմ, այն բանի դեմ, թե ինչու ամուսինների ազատությունը պետք է առավել լինի, քան նրանց կանանց։ Նրա քույրը՝ Լուսիանան, որ դեռ չի ամուսնացել, գտնում է, որ տղամարդիկ իրենց կանանց կամքի սանձն են։ «Էշերն են միայն այդպես սանձվում»,— պատասխանում է Ադրիանան։

Շեքսպիրն իբրև հումանիստ դեմ էր կնոջ ճորտական կախմանն ամուսնուց, բայց, այնուամենայնիվ, նա իր ժամանակի զավակն էր։

Կոմեդիայում այնպես է պատկերվում, որ ընտանեկան բոլոր գրժտությունների պատճառը Ադրիանան է։ Ճիշտ է, նա խանդում է ամուսնուն, և նրա խանդը թյուրիմացության արդյունք է, բայց Շեքսպիրն այնպիսի ընթացք է տալիս այդ խանդի հետևանքներին, որ կարող էր Ադրիանայի ամուսնու համար ճակատագրական նշանակություն ունենալ։

Ադրիանան վանամորը գանգատվում է, որ իբր թե իր ամուսինը տարվել է այլ կանանցով։ Վանամայրը գտնում է, որ այդ բանի համար, իհարկե, նա կարող է կշտամբել իր ամուսնուն։ Ադրիանան ասում է.

Մեր խոսակցության նյութը միշտ այդ էր.
Ես կշտամբել եմ նրան քնելիս,
Հանգիստ չեմ տվել նրան ուտելիս,
Նախատել եմ միշտ մենակ մնալիս,
Մարդկանց մոտ հաճախ ես նույնն եմ ասել
Եվ հաճախ կրկնել, որ իր վարմունքը ստոր է ու գարշ։

Վանամայր

Եվ դրանից էլ խելագարվել է։
Միշտ խանդոտ կնոջ թունոտ խոսքերը
Ավելի թունոտ ու մահացու են, քան թե
կատաղած շան ատամները...
Ձեր խանդն է միակ պատճառը նրա խելագարության...

Թեև «Կամակոր կնոջ սանձահարումը» պատկանում է Շեքսպիրի գրչին, ապա նա այստեղ շատ որոշակիորեն տղամարդու իշխանության կողմնակից է, ինչպիսի վերապահումներով էլ նայելու լինենք այդ գործին։

***

Շեքսպիրի առաջին շրջանի կոմեդիաների մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում նրա «Վենետիկի վաճառականը»։

Ինչպես Շեքսպիրի շատ երկեր, այնպես էլ «Վենետիկի վաճառականը» երկսյուժետային գործ է։ Սյուժետային գծերից մեկի թեման նա վերցրել է իտալական նովելագիր Ջիովանի Ֆիորենտինի մի նովելից, որտեղ պատմվում է, թե ինչպես վաճառականներից մեկը պարտք վերցնելով մի հրեա վաշխառուից, համաձայնվում է նրա առաջարկին. պարտքը ժամանակին չվերադարձնելու դեպքում հրեան նրա մարմնից մեկ ֆունտ միս կտրելու իրավունք ունի։ Վաճառականը այդ ծանր պայմանով պարտքը վերցնում է իր հոգեզավակի համար, որը ցանկանում է ամուսնանալ մի գեղեցկուհու հետ։ Երբ վաճառականը չի կարողանում նշված ժամկետին պարտքը վերադարձնել, վաշխառուն պահանջում է իր մեկ ֆունտ միսը։ Գործը հասնում է դատարան։ Վաճառականի հոգեզավակի՝ Ջիանետայի հարսնացուն հագուստները փոխելով, հանդես է գալիս դատարանում իբրև դատաւղաշտպան։ Հաշվի առնելով դատավորի պահանջը, նա առաջարկում է վաճառականի՝ Անսալդոյի մարմնից կտրել մուրհակում նշված մի ֆունտ միսը, բայց այն պայմանով, որ ավել կամ պակաս չլինի, այլապես վաշխառուն խիստ կպատժվի։ Դատարանը համաձայնվում է այս առաջարկին։ Վաշխառուն գլխի ընկնելով, որ գործը տանուլ է տվել, պահանջում է իր գումարը։ Դատարանը մերժում է նրա պահանջը։ Մուրհակը չեղյալ է համարվում, իսկ վաշխառուն զրկվում է իր գումարից։

Սյուժետային մյուս գիծը կապված է երեք արկղների պատմության հետ։ Միջնադարյան ժողովածուում, որից վերցրել է Շեքսպիրը, այդ պատմությունը բոլորովին այլ բնույթ է ունեցել։ Երիտասարդ աղջիկը պետք է ընտրություն կատարի երեք արկղների մեջ՝ ոսկյա, արծաթյա և կապարե, և եթե նրա ընտրությունը հաջող վերջանա, նա կամուսնանա Քագավորի որդու հետ։ Ոսկյա արկղի վրա գրված է, որ այդ արկղն ընտրողը կստանա այն, ինչի արժանի է (արկղը լցված է մարդկային ոսկորներով)։ Արծաթյա արկղի վրա գրված է, թե իրեն ընտրողը կստանա այն, ինչի ձգտում է նրա (ընտրողի) բնությունը, իսկ կապարե արկղի մակագրության իմաստն այն է, թե իրեն ընտրողը կստանա այն, ինչ տվել է աստված։ Այս վերջին արկղի մեջ գտնվում են թանկարժեք քարեր. աղջիկն ընտրում է այս արկղը։

Այժմ եթե այս երկու աղբյուրները համեմատենք Շայլոկի և Պորցիայի սյուժետային գծերի հետ, ապա դժվար չէ նկատել այն փոփոխությունները, որ կատարել է Շեքսպիրը։ Մանրամասնություններից բացի գլխավոր փոփոխությունները վերաբերում են գլխավորապես կոմեդիայի գաղափարական բովանդակությանը և գործող անձերին։ Շեքսպիրը կերտում է այնպիսի հոյակապ բնավորություններ, որոնք իրենց բուն էությամբ ոչ մի կապ չունեն իրենց դժգույն ու անդեմ նախորդների հետ։

Շեքսպիրը սյուժետային այդ երկու գծերով այստեղ իրար է հակադրում երկու աշխարհ, որոնցից մեկն արդեն մեզ ծանոթ է. դա նրա հումանիստների աշխարհն է, իդեալական սիրո, մտերմության, ընկերության, բարեկամության, մարդասիրության, մեծահոգության ու գթասրտության աշխարհը: Մյուսը նոր աշխարհն է, որի մասին Շեքսպիրը մինչ այդ ակնարկներով էր խոսում, բայց որը այժմ ներկայացվում է իր մի քանի էական գծերով. դա «նադդ փողի» պրակտիկան է, նոր ձևավորված այն բուրժուական աշխարհը, որտեղ մարդկանց բոլոր հարաբերությունների հիմքում ընկած է «կանխիկ հաշիվը»: Այդ երկու աշխարհների միջև տեղի է ունենում առաջին (Շեքսպիրի ստեղծագործությունների մեջ) ծանր գոտեմարտը, կյանքի և մահու մի կռիվ, և միայն մեծագույն փորձություններից հետո է, որ հաղթում է հումանիզմը: Այս է պատճառը, որ Շեքսպիրի ոչ մի կոմեդիայի մեջ ողբերգական տարրերը այնքան ուժեղ չեն, ինչպես այս գործում:

Շեքսպիրն այդ կոնֆլիկտին նայում է լավատեսորեն և հարցը լուծում է հումանիզմի օգտին. բայց նա այդ բոլորին նայում է ոչ թե իր մյուս կոմեդիաների անհոգ քրքիջի ու անամպ լավատեսության երկնակամարից, այլ ներքին տագնապով, սրտամաշ թախիծով ու տրտմությամբ, որ «նեղում են» նրա սիրտը: Շեքսպիրին չէր կարող հայտնի չլինել անգլիական հայտնի առածը. «Փոքրիկ ճեղքվածքը կարող է կործանել մեծ նավը»: Շեքսպիրի հումանիստների նավը մինչ այդ ոչ մի ճեղքվածք չէր տվել. սա առաջին ճեղքվածքն է և դրա հետ միասին առաջին հոգսն ու տագնապը:

Այդպիսի՝ տրամադրությամբ է մեզ ներկայանում կոմեդիայի հերոսներից մեկը՝ Անտոնիոն: «Վենետիկի վաճառականը», իհարկե, նա է, նրան դուքսը «արքունի վաճառական» էլ է անվանում:

Կոմեդիան սկսվում է նրա հետևյալ խոսքերով.

> Իրավ, չգիտեմ, թե ինչ պատճառով այսքան տխուր եմ:
> Սիրտըս նեղվում է, ասում եք, թե դա ձեզ էլ նեղում է.
> Բայց թե ինչ ձևով բռնեցի, գտա կամ գտա այդ,
> Թե ինչ նյութից է, ինչից է ծնված, դեռ չեմ հասկանում:
> Եվ տրտմությունը այնպես բթամիտ դարձրել է ինձ,
> Որ ինքս իմ աչքին խորթ եմ երևում:

Այս թախիծն ու տրտմությունը, որոնցից նեղվում է Անտոնիոյի սիրտը, նոր գիծ է Շեքսպիրի կոմեդիաներում, որն ուղղակի տանում է դեպի Համլետը, դեպի Շեքսպիրի գրական գործունեության երկրորդ շրջանը: Անտոնիոն դեռևս չի կարողանում բացատրել իր թախիծի պատճառը: Երբ նրան ակնարկում են, թե դուցե մտահոգության առարկան «ծովերի վրա վտանգի դրած» նրա հարստությունն է, նա պատասխանում է. «Ո՛չ, ապրանքս չէ ինձ տխրեցնողը»:

Ուրեմն ի՞նչն է. երևի իր կործանման, կամ ավելի ճիշտ, իր գլխին կուտակվող փորձությունների կանխազգացումը։

Շայլոկից բացի, բոլորը դրական կարծիք ունեն նրա մասին։ Բասանիոյի պնդումով նա ամենաբարի, ամենաազնիվ և ամենաշիտակ մարդն է, հարկ եղած դեպքում կարող է իր կյանքը վտանգի ենթարկել ընկերոջը օգնելու համար։ Վենետիկի դուքսն ամեն կերպ աշխատում է նրան փրկել Շայլոկի ճանկերից. նույնիսկ բանտապետը չի ցանկանում նրան կալանքի տակ առնել։ Անտոնիոն Շայլոկի ուղղակի հակադրությունն է հատկապես իր ունեցած վերաբերմունքով դեպի հարստությունը, ոսկին, դրամը։ Նա չի զբաղվում դրամի վաճառքով՝ տոկոսով երբեք փող չի տալիս, նա ոչ թե վաշխառու է, ինչպես Շայլոկը, այլ վաճառական, այն էլ «արքունի վաճառական»։ Բայց վաճառական լինելով հանդերձ՝ նա չի գարժել ոսկու ստրուկը. հարստությունը, ոսկին նրա համար նպատակ չեն, մի նոր աստված, որին երկրպագում ու աղոթում էին Ջոնսոնի կոմեդիայի հերոսները։ Հարստությունը նրա համար միջոց է կյանքը վայելելու համար։ Այս բոլորի հետ միասին Անտոնիոյի իդեալը ներդաշնակ մարդն է, այն մարդը, որի գործի և խոսքի միջև հակասություններ չկան։ Նա Շեքսպիրի մյուս հումանիստ հերոսների նման ատելով ատում է գունազարդված մարդկանց։ «Ջարամիտ հոգին,— ասում է նա զայրույթով,— սուրբ վկայություն բերած ժամանակ, իրավ, նման է ժպտուն աչքերով մի սրիկայի, մի ներսից փտած սիրուն խնձորի. և ինչպե՞ս գրավիչ արտաքին ունի խարդախությունը»։

Հետագայում Համլետը նույնպես զայրույթով է խոսում այն երեվույթի մասին, թե ինչպես մարդը կարող է ժպտալ և միաժամանակ սրիկա լինել։

Բայց այս բոլորից չի կարելի եզրակացնել, թե Անտոնիոն անթերի մարդ է, հումանիստ հերոսի իդեալ։ Այս բոլորի հետ միասին Շեքսպիրը նրան օժտել է մի քանի գծերով, որոնք կոմեդիայի ընդհանուր ընթացքով դատապարտվում են։ «Մարդը ատում է մեր օրհնյալ ազգը»,— ասում է նրա մասին Շայլոկը։ Եվ իրոք, Անտոնիոն խիստ անհանդուրժողական է հրեաների և մասնավորապես Շայլոկի նկատմամբ։ Նա Շայլոկին անհավատ հրեա է կոչում, «վիզ կտրող սրիկա», թուքը «սպառում» նրա հրեական մորուքի վրա, նույնիսկ քացիով մի «օտար շան պես» նրան քշում իր դռան շեմքից։ Այդ լուտանքը, որ նա թափում է Շայլոկի վրա, ունի երկու պատճառ. նա Շայլոկին ատում է իբրև վաշխառուի, բայց շատ հաճախ նրա ատելությունը դուրս է գալիս այս սահմաններից և որոշակիորեն ստանում հրեատյացության բնույթ։ Այդ ամենից լավ հասկանում է Շայլոկը, և նրա հռչակավոր մենախոսությունը մի փայլուն, հիմնավորված ու համոզիչ մեղադրական ճառ է՝ ուղղված Անտոնիոյի ու նրա շուրջը համախմբված քրիստոնյաների դեմ։

Այս բոլորից հետո դժվար չէ հասկանալ Շայլոկի զայրույթի և ատելության պատճառը. դրանք հետևանք են այն բացառիկ վիճակի, որի մեջ գտնվում է նա։ Նա իբրև հրեա ստորացված ու հալածված է, նրան ոչ ոք մարդ չի համարում, բոլորը թքում են նրա երեսին, ծաղրում, անարգում, և այս բոլորը նրա համար, որ նա հրեա է։ Սրան ավելանում է նաև այն, որ Անտոնիոն նրան նյութական մեծ վնասներ է հասցնում։ «Կես միլիոն շահից զրկել է ինձ,— ասում է Շայլոկը Անտոնիոյի մասին,— ատում եմ նրան, որ քրիստոնյա է, բայց է՛լ ավելի, որ գռեհիկ պարզամտությամբ առանց տոկոսի փող է պարտք տալիս և շահի սակը մեզ մոտ՝ Վենետիկում վար է իջեցնում»։

Իսկ Շայլոկի համար փողը, ոսկին ամեն ինչ է, բոլոր արժեքների չափանիշը, նրա գոյության միակ աղբյուրն ու պայմանը։ Նա ագահ է, ժլատ, ընչաքաղց և իր այդ գծերով ներկայացնում է «անսիրտ կանխիկ հաշվի» այն աշխարհը, որ փոխարինելու էր գալիս ֆեոդալական կարգերին։ Նա գարշելի է մանավանդ այն տեսարանում, երբ ասում է. «Երանի թե աղջիկս մեռած ընկներ ոտքերիս առաջ՝ գոհարները ականջներին։ Երանի թե պատանված ընկներ ոտքերիս առաջ՝ և դուկատները դագաղի մեջ»։

Այսպես կարող է ասել միայն այն մարդը, որի համար ոսկին ամեն ինչից բարձր է, նույնիսկ հարազատ աղջկանից։

Ոսկու թագավորությունը Շեքսպիրը դատապարտում է ոչ միայն Շայլոկի միջոցով, այլև սյուժետային մյուս գծի ամբողջ ընթացքով։ Խոսքը վերաբերում է երեք տուփերի պատմությանը, որոնց օգնությամբ պետք է ամուսնանա Պորցիան։ Տուփերը մետաղից են՝ ոսկուց, արծաթից և կապարից։ Առաջին տուփի վրա գրված է. «Ով ինձ ընտրի, կշահի, ինչ որ իղձն է շատերի»։ Պորցիայի հետ ամուսնանալ ցանկացողներից մեկը՝ Մարոք իշխանը, ընտրում է այդ տուփը. Պորցիայի նկարի փոխարեն դուրս է գալիս մեռելի կմախք, իսկ գանգի փոս աչքի միջից՝ մի թուղթ։ Առաջին տողերն այս են. «Ամեն փայլուն ոսկի չէ», բայց այնտեղ միաժամանակ գրված է.

Հաճախ լսած կլինես.
Շատ մարդ իր կյանքն է ծախել,
Որ լոկ տեսնի իմ երես.
Շատ ոսկեզօծ շիրիմներ
Ներսից լի են որդունքով։

Այս նույն միտքը բավականաչափ հստակորեն արտահայտում է նաև Բասանիոն՝ ոսկյա տուփի առաջ արած իր դատողությունների ժամանակ. «Արտաքին տեսքը քիչ անգամ է նույն իր ներքինի հետ, աշխարհն անդադար խաբվում է զարդից... Չկա մոլություն, որչափ էլ հայտնի, որ

իր դրսի վրա առաքինության մի ցույց չկրե... Հիմա դիտեցեք գեղեցկությունը. կտեսնեք, որ նա քաշով է գնված...»

Նույնիսկ գեղեցկությունը կարելի է վաճառել և գնել.

Այսպես, այն գանգուր և օձապտույտ ոսկի վարսերը,
Որոնք հողմի հետ այնպես խոլական կայթեր են անում
Մի ենթադրված սիրունի գլխին,
Հաճախ օժիտ են մի երկրորդ գլխի,
Իսկ ծնող գանգը վաղուց է հանգչում գերեզմանի մեջ։

Ոսկու այս «հրաշագործ» դերին Շեքսպիրը հետագայում անդրադառնալու է «Տիմոն Աթենացու» մեջ, բայց արդեն «Վենետիկի վաճառականում նա մերժելով մերժում է այդ «շողշողուն սրիկայի» իշխանությունը։

Կնրտելով վաշխառու Շայլոկի կերպարը, Շեքսպիրը նրա միջոցով դատապարտում է «անսիրտ կանխիկ հաշվի» պրակտիկան և ոսկու ստրուկներին։ Շայլոկը նրան ատելի է իբրև այդպիսին։

Բայց Շայլոկն այդ բոլորի հետ միասին միաժամանակ հրեա է։ Իբրև հրեայի Շեքսպիրը նրան չի նայում Անտոնիոյի ակնոցներով։ Մեծ դրամատուրգի հայացքն այս հարցում ավելի լայն է, մարդասիրական, և, որ գլխավորն է, նա շատ լավ հասկանում է Շայլոկի առասպելական քինախնդրության և ատելության պատճառը քրիստոնյաների և մասնավորապես Անտոնիոյի նկատմամբ։

Շեքսպիրի վերաբերմունքը որոշակիորեն երևում է ամենից առաջ Շայլոկի հռչակավոր խոսքերից. «Ինձ խայտառակ էր անում,— ասում է Շայլոկն Անտոնիոյի մասին,— կես միլիոն շահից զրկել է ինձ. վնասներիս վրա ծիծաղում էր, վաստակներս ծաղրում էր, ազգս անարգում էր, առուտուրս խանգարում էր, բարեկամներիս պաղեցնում էր, չարեկամներիս բորբոքում էր։ Եվ ի՞նչ տեղիք ուներ. այն, որ ես հրեա եմ։ Ի՞նչ է, հրեան աչք չունի՞, հրեան ձեռք չունի՞, օրգաններ չունի՞, անդամներ, զգայարաններ, հակումներ, կրքեր չունի՞, նույն կերակրով չի՞ անվում, նույն զենքերից չի՞ վիրավորվում, նույն հիվանդություններին ենթակա չէ՞, նույն դեղերով չի՞ բժշկվում, ամռանը չի՞ շոգում, ձմռանը չի՞ մրսում, ճիշտ ինչպես քրիստոնյան։ Եթե մեզ ծակեք, արյուն չի՞ դուրս գա. եթե խտղտացնեք, չե՞նք ծիծաղի. եթե թունավորեք, չե՞նք մեռնի...» Այլ խոսքով հրեան նույնպիսի մի մարդ է, ինչպես քրիստոնյան և առհասարակ բոլոր մարդիկ։ Դժվար չէ հասկանալ, որ Շայլոկի այս խոսքերն ուղղված են քրիստոնյաների մոլեռանդության դեմ, և եթե նա քինախնդիր է, ապա դա բխում է ոչ թե նրա հրեական էությունից, այլ նա այդպիսին է դառնում շատ կոնկրետ ու բացառիկ հանգամանքներում։ Մշտական անարգանքն ու հալածանքը, քրիստոնյաների հիշաչա-

րությունը տարիների ընթացքում նրա մեջ ատելություն են կուտակում. Նա հասկանում է, որ իրեն ցանկանում են ոչնչացնել, և որ իրենց այդ ցանկությունը նրանք կարող են ամեն րոպե իրագործել: Օրենքը, հասարակական կարծիքը նրանց կողմն է: Եվ այս պայմաններում ատելությունը նրա մեջ վեր է ածվում վրեժխնդրության: Նա ցանկանում է նույն զենքով պատասխանել իր հակառակորդներին: «Եթե մի հրեա մի քրիստոնյայի չարություն անե, ո՞ւր է քրիստոնյայի անհիշաչարությունը: Վրեժ: Երբ մի քրիստոնյա մի հրեայի չարություն անե, ի՞նչ պետք է լինի նրա անհիշաչարությունը՝ քրիստոնյայից օրինակ առնելով, չէ՞ որ վրեժ: Ինչ անպիտանություն որ ինձ սովորեցնես, ես էլ նույնը կգործ կդնեմ. և ինձնից վատ մարդ չկա, եթե սովորածիս վրա մի բան էլ չավելացնեմ»:

Այս է պատճառը, որ երբ դուքսը խնդրում է նրան «մարդասիրական զգացմունքներից» ելնելով գթասրտություն հանդես բերել «գետին զարկված» Անտոնիոյի նկատմամբ, Շայլոկը նրան պատասխանում է.

Դուք էլ շատերըդ դրամով գնած գերիներ ունեք,
Որ ձեր էշերի, ձեր շորիների և շների պես
Ստրկացնում եք ստրուկի անարգ գործեր անելու,
Քանի որ նրանց գնել եք փողով:
Կարո՞ղ եմ ասել՝ բաց թողեք դրանց
Կամ ամուսնացրեք ժառանգներիդ հետ,
Ինչո՞ւ բեռան տակ քրտինք են թափում,
Նրանք էլ ձեզ պես թող քնեն փափուկ անկողիններում.
Նրանց քիմքերն էլ թող ախորժ զգան նույն խորտիկներից:

Այլ խոսքով, եթե դուք այդքան գթասիրտ եք, ապա ինչու նույն մարդասիրական զգացմունքներից ելնելով՝ ձեր ստրուկներին ազատություն չեք տալիս:

Իրենք քրիստոնյաները մինչև դատարանի տեսարանը գթասրտության և հանդուրժողականության ոչ մի օրինակ ցույց չեն տալիս, իսկ Շայլոկից պահանջում են, որ նա այդպիսին լինի: Այս տեսակետից շատ բնորոշ է այն տեսարանը, երբ Անտոնիոն ցանկանում է պարտք վերցնել Շայլոկից: Շայլոկը նրան հիշեցնում է, որ Անտոնիոն միշտ պարսավել է նրան, թքել հրեական վերարկուի վրա, շուն անվանել. ինչպե՞ս է այժմ նրանից դրամ խնդրում. «Մի՞թե շունը դրամ ունի»: Անտոնիոն տեսնեք թե ինչ է պատասխանում.

Շատ կարելի է, որ ես նորեն քեզ նույն ձևով կանչեմ
Եվ թքեմ վրադ, նորեն անպատվեմ:

Մինչդեռ նա քրիստոնյա է և իբրև այդպիսին պարտավոր է «սիրել» փոխ «թշնամուն»:

Այս պայմաններում բոլորովին զարմանալի չէ, որ Շայլոկն իր քի-

նախնդրությամբ գերազանցում է բոլորին։ Նրա վրա ոչ մի տպավորություն չեն գործում ո՛չ Պորցիայի հորդորները գթասրտություն հանդես բերելու մասին և ո՛չ էլ Բասանիոյի առաջարկությունը տասնապատիկը վճարելու մասին։ Նա որոշել է «սպանել» իր «ատածը»՝ Անտոնիոյին, որովհետև չի ցանկանում, որ «օձը երկու անգամ խայթի» նրան։ Նրա ամբողջ հույսը Վենետիկի օրենքներն են, որոնցից նա կառչում է, բայց այդ օրենքներն էլ ուղղվում են նրա դեմ։

Իր այդ հրեշավոր քինախնդրության մեջ Շայլոկը, իհարկե, դարձյալ ստանում է բացասական նկարագիր և դառնում է զզվելի, բայց ոչ պակաս զզվելի են քրիստոնյաները իրենց վայրենի հրեատյացությամբ։

Դրությունը որոշ չափով մեղմանում է, երբ Անտոնիոյի համար գերեզման փորող Շայլոկն ընկնում է իր փորած փոսի մեջ։ Նրան կարող էին մահապատժի ենթարկել։ Անտոնիոն այստեղ գթասրտ ու մեծահոգի է գտնվում։ Նրա խնդրանքով Շայլոկին կյանք է շնորհվում, վերադարձվում է բռնագրավված հարստության կեսը, իսկ մյուս մասը, որ անցնում է Անտոնիոյին, նա խոստանում է Շայլոկի մահից հետո վերադարձնել նրա աղջկան՝ Ջեսիկային։ Այս բոլորի դիմաց նա պահանջում է, որ Շայլոկը քրիստոնեություն ընդունի և իր մահից հետո իրեն մնացած հարստությունը ժառանգություն թողնի Ջեսիկային ու նրա ամուսնուն։

Ի դեպ քրիստոնեություն ընդունելու մասին։ Մի առիթով Շեքսպիրը այդ պարզապես ծաղրում է. երբ Ջնսիկան լանսըլոտին հայտնում է, որ իր ամուսինը նրան արդեն քրիստոնյա է դարձրել, վերջինս, որ ծառա լինելուց բացի, միաժամանակ խեղկատակ է, ասում է. «Ճիշտն ասած շատ վատ բան է արել։ Մենք քրիստոնյաներս, բավական շատավոր էինք արդեն. հազիվ էինք կարողանում քով-քովի հեշտ ապրել։ Էս քրիստոնյա շատացնելը խոզի գինը կբարձրացնի։ Եթե ամենքս խոզակեր դառնանք, շատ չի քաշիլ, աշխարհի փողն էլ որ տանք, մեկ կտոր խոզի ճարպ չենք կարող գտնել, որ կրակի վրա խորովենք»։

Այս բոլորին կատակի ձև է տրված, բայց, ինչպես պատահում է Շեքսպիրի բոլոր խեղկատակների հետ, նրանք լուրջ խոսքը միշտ կատակով են ասում։

Եթե սյուժետային առաջին գծի գլխավոր դեմքը վերջ ի վերջո դառնում է Շայլոկը, ապա երկրորդ գծի կենտրոնական հերոսը Պորցիան է։ Շայլոկի ներկայացրած «անսիրտ կանխիկ հաշվի» մռայլ ու տարաբախտ աշխարհին Շեքսպիրը հակադրում է Պորցիայի լուսապայծառ երջանկության ու կենսախինդ բերկրանքի աշխարհը։

Բոլորովին պատահական չէ, որ գեղարվեստական տեսակետից Պորցիան կոմեդիայի ամենից խնամքով ու ամենից կատարյալ մշակված կերպարն է։ Նա Շեքսպիրի կերտած կանացի լավագույն տիպերից մեկն

է, գուցե ամենահաջողը առաջին շրջանի կոմեդիաների բոլոր երիտասարդ կանանց մեջ և ամենաբնորոշը իբրև Վերածնության դարաշրջանի ներկայացուցիչ։

Նույնիսկ ինքը Շեքսպիրը չի կարողանում թաքցնել իր հիացմունքը։ Նա Ջեսիկայի բերանով ասում է.

Թե երկու աստված երկնային մի գրավ ուզեին բռնել,
Եվ գրավականը երկու երկրածին կանայք լինեին,
Եվ Պորցիան լիներ երկուսից մեկը՝
Պետք է մյուսի վրա մի բան բարդեին,
Քանզի այս խղճուկ, կոպիտ աշխարհը
Ջունի մի այլը նրան զուգակից։

Պորցիայի բնորոշ գծերից մեկը նրա անսահման կենսուրախությունն է. նա ոչ մի բան այնքան չի ատում, ինչպես այն մռայլ ու թխպած կյանքը, որով ապրում է Շայլոկը։ Նա իր փեսացուներից մեկի մասին ասում է. «Նա էլ անդադար երեսն է խժռռում... Նա, որ իր երիտասարդության ժամանակ այսքան անքաղաքավար թխպած է, վախենում եմ, որ ծերության ժամանակ լալկան փիլիսոփա[1] դառնա։ Լավ է մի մեռելի գանգի հետ ամուսնանամ, բերանումը մի ոսկոր բռնած, քան թե նրա հետ»։

Պորցիայի այդ կենսուրախ բնավորության համար խիստ բնորոշ են նաև նրա հետևյալ խոսքերը. «Ուղեղը շատ լավ կարող է օրենքներ հղանալ արյան համար. բայց տաք խառնվածքը ցատկում անցնում է սառը կանոնի վրայից։ Ջահելություն ասված գիժը մի նապաստակ է, որ բարի խորհուրդ կոչված անդամալույծի թակարդի վրայից ցատկում անցնում է»։

Մի այդպիսի խորհուրդ-կտակ է թողել Պորցիայի մեռած հայրը. նա պարտավոր է ամուսնանալ ոչ թե ազատ ընտրության սկզբունքով, այլ վիճակախաղի միջոցով։ Եվ եթե մի առիթով Պորցիան ասում է, թե իր պատիկ մարմինը ձանձրացել է այս մեծ աշխարհից, ապա դրա պատճառը նրա դժգոհությունն է հոր կտակից։ «Այս կերպով,— ասում է նա,— մի կենդանի աղջկա կամքը թենթարկված է մի մեռած հոր կտակին։ Ասա, Ներիսա, անտանելի բան չէ՞, որ ո՛չ մեկին կարող եմ ընտրել, ո՛չ էլ մյուսին՝ մերժել»։

Եվ ովքե՞ր են նրա իշխանական հարսնախոսները, որոնք եկել են իրենց բախտը փորձելու։ Նրանցից մեկի մասին մեզ հայտնի է նրա կարծիքը։ Մյուսին նա անվանում է «կատարյալ ձիու քուռակ», որովհետև ձիու մասին խոսելուց «զատ ուրիշ ոչինչ չի անում»։ Հաջորդը. «Քանի որ աստված է նրան ստեղծել, թող մարդ համարվի... Նա ամեն ոք է,

[1] Խոսքը Հերակլիտես Մռայլի, Եփեսացու մասին է։

առանց ոչ ոք լինելու։ Երիտասարդ բարոնին՝ Ֆոլկամբրիջին, նա այսպես է բնութագրում. «Այդ պարոնը մի շնորհքով մարդու պատկերն է միայն. բայց, ավաղ, ով կարող է մի մնջկատակի հետ ապրել։ Եվ ինչ անհեթեթ կերպով է հագնվում։ Կարծեմ բաճկոնը Իտալիայումն է գնել, կարճ վարտիքը՝ Ֆրանսիայում, գլխարկը՝ Գերմանիայում և շարժուձևը՝ ամեն տեղ»։ Վերջապես վերջին հարսնախոսը. «Առավոտը, երբ դեռ սթափ է, զվվելի է, կեսօրից հետո, երբ որ հարբած է, ավելի զվվելի է։ Իր լավագույն ժամին՝ ադամորդուց մի քիչ վատ է, վատագույն ժամին՝ անասունից մի քիչ լավ»։

Եվ չնայած Պորցիայից «կամքով ընտրելու ամեն իրավունք խլված է», այնուամենայնիվ, նրա բառարանում հուսահատություն բառն իսպառ բացակայում է։ Նա շատ լավ է հասկանում, որ «անպիտան աշխարհը», «թամբ է դնում իրավատերի և նրա արդար իրավունքի մեջ». նա, իհարկե, չի կարող մի ներքին տագնապ չապրել, երբ վերոհիշյալ հարսնախոսներից ոմանք մոտենում են տուփևրին և վիճակ քաշում։ Նրա տագնապն ավելի է ուժեղանում, երբ Բասանիոն նույնպես շտապում է իր բախտը փորձել։ Պորցիան նրան խնդրում է չշտապել, մի երկու օր էլ սպասել, որովհետև վախենում է, որ սխալ ընտրի։ Նա նույնիսկ պատրաստ է նրան սովորեցնել, թե ինչպես ճիշտ ընտրել, բայց մյուս կողմից չի ցանկանում ուխտադրուժ լինել։ «Բայց եթե վրիպեք,— ասում է,— երանի կտամ, որ մեղք գործեի, այսինքն՝ ուխտադրուժ լինեի»։

Սակայն չնայած այս բոլորին, Պորցիան երբեք իր հավասարակշռությունը չի կորցնում. նա օժտված է իր զգացմունքներն ու ապրումները, իր հուզումները զսպելու զարմանալի կարողությամբ, մի հատկություն, որից իսպառ զուրկ է Շայլոկը։ Նա կարծես թե ղեկավարվում է Ներիսայի՝ իր նաժիշտի, այն սկզբունքով, որ «մարդիկ շատության հափրանքից նույնքան շատ են հիվանդանում, որքան սակավության սովից։ Ուրեմն մեծ երջանկություն է մեջտեղում գտնվել. շատ ունեցողի մազերը շուտ են սպիտակում. չափավոր ունեցողն է, որ ավելի երկար է ապրում»։

Պորցիան նույնպես գտնում է, որ ինչպես անչափ վիշտը, այնպես էլ անչափ երջանկությունը կարող է մարդուն սպանել։

Նրա բնավորության մյուս գիծը մարդասիրությունն է, հումանիզմը և գթասրտությունը։ Երբ նա լսում է Անտոնիոյի հետ պատահած դժբախտությունը, խիստ զարմանում է, որ երեք հազար դուկատի համար կարող են մարդու մարմնից մի ֆունտ միս կտրել։ Նա կարգադրում է երեք հազարի փոխարեն վեց հազար վճարել. «Կրկնապատկեցեք այդ վեց հազարը, նախապատկեցեք»,— ասում է նա։ Ծկեղեցում ամուսնությունը ձևակերպելուց անմիջապես հետո Նա Բասանիոյին ուղարկում է Վենետիկ, պատվիրելով, որ քան անգամ ավելի կարող է վճարել պարտքը։

որովհետև Բասանիոյի պատճառով է, որ Անտոնիոն իր կյանքը վտանգի է ենթարկել։ Բայց նա դրանով չի բավականանում. հագուստները փոխելով, շտապում է Վենետիկ և հանդես գալիս դատավորի դերում։

Պորցիան իր խելքով, հնարամտությամբ, օրենքների իմացությամբ, գթասրտությամբ ամենից շատ փայլում է դատարանի տեսարանում։ Նա ապշում է Շայլոկի «դժոխային անգթությունից»։ Նրան, իհարկե, հայտնի չէին այդ անգթության բուն պատճառները, բայց նա միանգամայն իրավացի է, երբ ասում է. «Եթե արդար դատաստան լինի, մեզնից ոչ մեկը չպիտի փրկվի»։

Նա ցանկանում է կողմերին հաշտեցնել, գթասրտության կոչ է անում. արդյունքը հայտնի է։ Նա դատը վարում է այնպես, որ մի կողմից Անտոնիոյին է փրկում մահվան ճանկերից, իսկ մյուս կողմից փըրկում է նաև Շայլոկի կյանքը։ Նրա համար դժվար չէր հակահրեականության այդ շիկացած մթնոլորտում վենետիկյան օրենքների համաձայն մահվան դատապարտել Շայլոկին։ Բայց Շայլոկը կենդանի մնալուց բացի, ստանում է նաև հարստության կեսը, իսկ մյուս կեսը, վերջ ի վերջո, անցնելու է նրա միակ ժառանգին՝ Ջեսիկային։

Եվ շատ բնորոշ են Պորցիայի այն խոսքերը, որ նա ասում է Ներիսային, վերադառնալով Բելմոնտ.

> Նայի՛ր, այն լույսը, որ երևում է՝ գավիթս ճրագն է.
> Տե՛ս, որքան հեռու այդ փոքրիկ մոմը շողք է արձակում։
> Այսպես է փայլում և բարի գործը այս չար աշխարհում։

«Չար աշխարհը» Շեքսպիրի մեջ տխրություն է առաջացրել, բայց նա դեռ հավատում է պորցիաների հաղթանակին։ Այդ հաղթանակն է տոնվում վերջին գործողության մեջ։ Ոսկու ասպետների մոայլ ու դաժան աշխարհին այստեղ հակադրվում է մի կիսահեքիաթային աշխարհ՝ ռոմանտիկական գիշեր, լուսնի պայծառ շողքերի մեջ ալվադացող ծառերի սաղարթներ, նազանքով օրորվող ծաղիկներ, լճակի ալիքների մեղմ ծփանք, անուշ հով, որ «մեղմիկ ծառերին համբույր է տալիս», սիրող զույգեր, մարդկային երջանկություն, սերը, վայելքը իրենց հաղթանակն են տոնում։ «Այսպիսի գիշեր»... մի պահ մոռանում ես, որ աշխարհի երեսին գոյություն ունեն դիվական հրճվանքով դանակ սրող շայլոկներ, բայց երբեք չես մոռանում Շայլոկ-հոր սրտակեղեք ռեպլիկան՝ «Օ՜հ, Ջեսի՛կա, օ՛հ, աղջի՛կս...»։

Ինչպիսի՜ զարմանալի հանճար է Շեքսպիրը։ Ջեսիկան լքել է իր հորը, փախել է տնից, կողոպտել է նրան, մորից հիշատակ մնացած միակ մատանին փոխել է մի կապիկի հետ և այնուամենայնիվ Շայլոկը սգում է իր աղջկա կորուստը։ Իսկ դուկատնե՞րը. ճիշտ է, նա զայրույթի պահին Ջեսիկային դագաղում պառկած տեսնելու ցանկություն է հայտնում,

միայն թե գողացած դուկատներն էլ կողքին շարված լինեին։ Բայց, վերջ ի վերջո, ծնողական սերը Շայլոկի մեջ ավելի ուժեղ է, քան ոսկե դուկատները, ճիշտ այնպես, ինչպես ատելությունը Անտոնիոյի նկատմամբ ավելի ուժեղ է, քան երեք հազար դուկատը կամ նրա կրկնապատիկը, եռապատիկը, տասնապատիկը և նույնիսկ քսանապատիկը, որ առաջարկում են նրան, բայց նա հրաժարվում է վերցնել։

Ահա թե ինչու մենք չենք կարող չհավատալ նրա այդ աղեկտուր կանչի անկեղծությանը, որի մեջ Հ. Հայնեն նույնիսկ տեսնում էր «մի ամբողջ հալածական ժողովրդի» հազարութհազարամյա մարտիրոսական չարչարանքների «հուսակտուր հառաչանքը»։

❁❁❁

Երբ Շեքսպիրի կոմեդիաներից անցնում ենք նրա քրոնիկներին, մեր առաջ բացվում է մի այլ աշխարհ։ Դա ֆեոդալական մռայլ ու արյունոտ միջնադարն է իր անիշխանականությամբ, երկպառակտչական արյունահեղ պատերազմներով, պալատական գժտություններով ու դավադրություններով։

Ֆ. Էնգելսը իր «Ֆեոդալիզմի քայքայումն ու բուրժուազիայի առաջացումը» հոդվածում այսպես է բնութագրել այն դարաշրջանը, որից Շեքսպիրը վերցրել է իր քրոնիկների թեման. «Բայց և՛ քաղաքներում, և՛ գյուղերում ամենուրեք ազգաբնակչության մեջ աճում էր այն տարրերի քանակը, որոնք ամենից առաջ ցանկանում էին, որպեսզի վերջ տրվեին անվերջ ու անմիտ պատերազմներին, որպեսզի վերջ տրվեին ֆեոդալական երկպառակություններին, որոնք հանգեցին այն բանին, որ երկրի ներսում տեղի էր ունենում անընդհատ պատերազմ նույնիսկ այն ժամանակ, երբ արտաքին թշնամին գտնվում էր երկրում, որպեսզի վերջ տրվեր այն անընդհատ և միանգամայն անիմաստ ավերածությունների վիճակին, որ շարունակում էր անփոփոխ գոյություն ունենալ ամբողջ միջին դարերի ընթացքում»[1]։

Ֆեոդալական այդ անմիտ ու անվերջ երկպառակություններին վերջ տալու քաղաքականությունը, որ վարում էր այդ շրջանում թագավորական իշխանությունը, պատմականորեն առաջադիմական էր. «Որ այդ ամբողջ խառնաշփոթության մեջ թագավորական իշխանությունը առաջադիմական տարր էր, դա միանգամայն ակնհայտ է։ Նա հանդիսանում էր կարգի ներկայացուցիչը անկարգության մեջ, ձևավորվող ազգի ներ-

[1] *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Сочинения, т. XVI, ч. I, стр. 443.

կայացուցիչը ի հակադրություն խռովության բարձրացնող և անջատված վասալային պետություններին։ Բոլոր ռևոլյուցիոն տարրերը, որ առաջացել էին ֆեոդալական հասարակության մակերեսին, ձգտում էին դեպի թագավորական իշխանությունը, ինչպես և ինքը թագավորական իշխանությունը ձգտում էր դեպի նրանց»[1]։

Շեքսպիրի քրոնիկների գլխավոր թեման վերոհիշյալ հարցերն են։ Նրա քրոնիկները սովորաբար բաժանում են երկու խմբի։ Առաջին խումբում տրվում է Յորքերի հարստության (թագավորող տուն) առաջացման ու անկման պատմությունը («Հենրիկոս VI» և «Ռիչարդ III»), իսկ երկրորդ խումբը նվիրված է Պլանտագենետների հարստության անկման և Լանկաստերների թագավորական տան առաջացման պատմությանը («Ռիչարդ II», «Հենրիկոս IV» և Հենրիկոս V»)։ Այդ հարստությունների պատմության նախնական շրջանը պատկերված է «Ջոն արքա»-ում, իսկ վերջին շրջանը՝ «Հենրիկոս VIII»-ում։

Այսպիսով, Շեքսպիրը պատմական քրոնիկներում ընդգրկել է մոտ երեքհարյուրամյա մի ժամանակահատված, որն Անգլիայի պատմության ամենադրամատիկական շրջաններից մեկն էր, շատ հարուստ սուր բախումներով ու կոնֆլիկտներով, ֆեոդալական ազնվականության երկպառակտչական արյունահեղ ընդհարումներով ու պատերազմներով, գյուղացիական շարժումներով ու ապստամբություններով։ Այդ դարաշրջանի հասարակական-քաղաքական գլխավոր բովանդակությունը անգլիական միապետության ձևավորումը և հաստատումն էր։ Հենվելով քաղաքների ու գյուղական ազգաբնակչության այն տարրերի վրա, որոնք շահագրգռված էին երկրի համակենտրոնացման անհրաժեշտությամբ մի միասնական պետության մեջ, թագավորական իշխանությունը փշրեց ֆեոդալական ազնվականության կենտրոնախույս ուժերը, վերջ տվեց երկրի ֆեոդալական մասնատվածությանն ու անիշխանությանը և «անկարգության մեջ» ստեղծեց «կարգ ու կանոն»։

Շեքսպիրի քրոնիկների գլխավոր թեման այդ հարցերն են։ Նրա քաղաքական հայացքները, համակրանքն ու հակակրանքը ոչ մի տեղ այնքան պարզ ու որոշակի հանդես չեն եկել, ինչպես պատմական քրոնիկներում։

Քրոնիկների հում նյութը Շեքսպիրը մեծ մասամբ վերցրել է Հոլինշեդի «Անգլիայի, Շոտլանդիայի և Իռլանդիայի տարեգրությունները» գրքից, որի առաջին հրատարակությունը լույս էր տեսել 1577 թվին։ Շեքսպիրն այս աղբյուրից է օգտվել նաև «Մակբեթ»-ը և «Արքա Լիր»-ը գրելու ժամանակ։

Քրոնիկներում Շեքսպիրը ամենամռայլ գույներով է ներկայացնում և խիստ դատապարտում է ֆեոդալական խոշոր ազնվականության խռո-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVI, ч. I, стр. 445.

վությունները, հատկապես Կարմիր և Սպիտակ վարդ ֆեոդալական խըմբակցությունների երկպառակտչական արյունահեղ պատերազմները, ցույց տալիս այդ ընդհարումների ծանր, կործանարար հետևանքները երկրի և ժողովրդի համար։

Նզովյալ, խառնակ, դավադիր օրեր
Քանիսին տեսավ աչքս ձեզանից.
Ամուսինս զոհվեց թագի ձգտելիս,
Որդիքս վեր ու վար նետվեցին հաճախ
Ի խինդ իմ սրտի և ի կըսկիծ ինձ։
Հազիվ հանդարտվեց թշնամությունը,
Ծայր առան ներքին խռովություններ. Նըվաճողները
Իրար դեմ ելան, եղբայրն եղբոր դեմ,
Արյուն արյան դեմ և անձ անձի դեմ։ Օ՜, դու տարադեպ
Մոլի բռնություն, զսպիր անիծյալ կատաղությունդ։
Մեռնելը լավ է, քան անվերջ տոկալ արյուն ու անկում։

Այսպես է բնութագրում Յորքի դքսուհին («Ռիչարդ III») իր ապրած ժամանակաշրջանը։ Նույն վիճակը Շեքսպիրը պատկերում է նաև իր բոլոր քրոնիկներում։

Ի՞նչ է հակադրում այս բոլորին Շեքսպիրը։ Նրա քաղաքական համակրանքը ուժեղ, կենտրոնացված միապետության կողմն է։ Շեքսպիրը սքանչելիորեն հասկանում էր, որ թագավորական իշխանությունը պատմականորեն հանդես էր գալիս իբրև կարգի ներկայացուցիչ այդ ֆեոդալական անկարգության ու անիշխանության «տագնապի ու երկպառակությունների դաժան օրերում»։ Երբ Ջոն արքային, այդ թագակիր չարագործին, որի ժամանակ երկիրը հասել էր ծայրահեղ քայքայման ու անկման, փոխարինում է Հենրիկոսը, նա մի պահ տարակուսում է, թե ինչպես պետք է վերջ տա այդ քաոսային վիճակին։ Նրա զինակիցներից մեկն ասում է. «Հանգստացե՛ք, արքայազն, դուք ծնվել եք երկպառակությունների հետևանքով առաջացած այս քաոսում կարգ ու կանոն ստեղծելու համար»։

Այսպես էր նայում Շեքսպիրը միապետությանը իր գրական գործունեության առաջին շրջանում։ Նա հասկանում էր նաև, որ թագավորական իշխանությունը իր այդ պատմական դերը չէր կարող կատարել, եթե ֆեոդալական ազնվականության դեմ պայքարի ընթացքում չհենվեր քաղաքացիների և գյուղական ազգաբնակչության լայն շերտերի վրա։ Այդ պատճառով էլ նա իր քրոնիկներում մեծ տեղ է տալիս ժողովրդին, որի բռնած դիրքից էլ, վերջ ի վերջո, կախված է բախվող կողմերի հաջողությունը կամ պարտությունը։ Ժողովուրդը Շեքսպիրի մոտ, իբրև կանոն, ֆեոդալական ազնվականությանը չի պաշտպանում։ «Մեզ դժվար է որևէ օգնություն սպասել չար ամբոխից,— ասում է ֆեոդալներից մեկը,— նրանք մեզ, իբրև ազնվականների, պատրաստ են կտոր-կտոր

անելու» («Ռիչարդ II»)։ Ժողովրդի այս ատելությունն ավելի մեծ չափերով պատկերված է «Հենրիկոս VI»-ում, որտեղ ժողովրդական ապստամբները հանդես են գալիս Ջոն Քեդի գլխավորությամբ։

Շեքսպիրը հաճախ ցույց է տալիս, թե ինչպես բախվող կողմերը հասկանալով ժողովրդի այդ ուժը, աշխատում են հազար ու մի հնարանքներով շահել նրա համակրանքը, գրավել իրենց կողմը։

Այս տեսակետից վերին աստիճանի հատկանշական է Բոլինբրոկի՝ ապագա Հենրիկոս IV-ի աքսորը։ Ռիչարդ II-ը նրան աքսորելու իր որոշումը այսպես է պատճառաբանում. «Մենք տեսել ենք, թե ինչպես նա ամբոխի հետ քաղաքավար էր, կարծես թե ստոր սիրալիրությամբ ցանկանում էր սողալ նրանց սրտի մեջ, թե ինչպես նա հարգանք էր շռայլում ստրուկներին, քննվում արհեստավորների առաջ իր կեղծ ժպիտով։ Գլխարկն է հանել մանրավաճառուհու առաջ, իսկ նրան երջանկություն ցանկացող երկու բեռնակիրների ասել է. «Շնորհակալ եմ, բարեկամներ և հայրենակիցներ»։ Կարծես թե մեր Անգլիան իբրև ժառանգություն պիտի անցնի նրան, կարծես թե նա մեր հպատակների հույսն է»։

Ժողովուրդը վճռական պատմական ուժ է հանդիսանում բոլոր խոշոր իրադարձությունների մեջ — սա Շեքսպիրի քրոնիկների ամենաբնորոշ կողմերից մեկն է։

Շեքսպիրն իր քրոնիկներում կերտել է մի շարք թագավորների կերպարներ՝ Ջոն կամ Իոհան Անհող (1199—1216), Ռիչարդ II (1377—1399), Հենրիկոս IV (1399—1413), Հենրիկոս V (1413—1422), Հենրիկոս VI (1422—1466), Ռիչարդ III (1483—1485)։

Լինելով թագավորական իշխանության կողմնակից, Շեքսպիրը մեծ մասամբ կերտել է բացասական թագավորների կերպարներ, որ ցույց է տալիս նրա քննադատական մոտեցումը այն միապետների նկատմամբ, որոնք, նրա կարծիքով, չեն կատարել իրենց դերը։

Թագավորների մի խումբը թույլ, վախկոտ, անվճռական անձնավորություններ են, որոնք երկրում կարգ ու կանոն ստեղծելու փոխարեն նպաստում են անկարգությանն ու երկրի անկմանը։ Այդպիսիք են՝ Ջոն արքան, Ռիչարդ II-ը, Հենրիկոս VI-ը։ Շեքսպիրը դատապարտում է այս տիպի արքաներին՝ համարելով նրանց մի կատարյալ չարիք երկրի ու պետության համար։ Այս շարքի մեջ ամենից հաջող գծված է Ռիչարդ II-ի կերպարը։

Մյուս խմբի մեջ մտնում են գահը ապօրինաբար հափշտակող թագավորները՝ Հենրիկոս IV և Ռիչարդ III։ Այս խմբի մեջ է մտնում նաև Ջոն արքան, բայց Շեքսպիրը նրան ավելի շուտ դատապարտում է իբրև վախկոտ ու թույլ մի թագակիր խեղկատակի։ Հենրիկոս IV-ն ուժեղ է, վճռական, համարձակ, բայց այն հանգամանքը, որ նա ապօրինի թագավոր է, նրա գահը դարձնում է անհաստատ, երերուն։

Շեքսպիրի քրոնիկների մասին ավելի կոնկրետ գաղափար կազմելու համար կանգ առնենք այս կարգի նրա լավագույն գործերից մեկի՝ «Ռիչարդ III»-ի վրա։

«Ռիչարդ III»-ը առանձնահատուկ տեղ է գրավում Շեքսպիրի քրոնիկների մեջ նախ այն պատճառով, որ այստեղ Շեքսպիրն իր հանճարի ամբողջ ուժով մերկացրել է մի բռնակալ թագավորի ու ոճրագործի, «որի նմանը աշխարհը չի տեսել», ինչպես արտահայտվում է նրա մասին գործող անձերից մեկը, և ապա իր գեղարվեստական արժանիքներով այս գործը բարձր է նրա մյուս բոլոր քրոնիկներից։

Այս երկի համար իրրև բնաբան կարող են ծառայել Ռիչմոնդի հետևյալ խոսքերը, որով ավարտվում է «Ռիչարդ III»-ը.

«Անգլիան խենթ էր երկար ժամանակ. նա հոշոտում էր, բզկտում իրեն։ Եղբայրը եղբոր արյուն էր ոթում անմիտ, կուրորեն, հայրը ժպրհությամբ սպանում էր որդուն, որդին նեղն ընկած՝ իր հորն էր մորթում։ Եվ թշնամացան լանկաստեր ու Յորք, իրար դեմ ելան իշխաններ ու զորք... Ով աստված, փշրիր ազգադավի սուրը, որ այս արյունոտ օրերը էտ չգան, Անգլիան չողբա արյան հորձանքում։ Դու բնաջնջիր այն մարդու տունը, որ կուզե խոցել այս չքնաղ երկրի խաղաղությունը» [1]։

Շեքսպիրը «Ռիչարդ III»-ում պատկերել է Սպիտակ և Կարմիր վարդ ֆեոդալական խմբակցությունների մեջ տեղի ունեցած արյունահեղ պատերազմների (1459—1471) վերջին շրջանը, երբ Յորքերի հարստությունը հաղթանակ տարավ լանկաստերների նկատմամբ (1471 թ.)։ Հենրիկոս VI լանկաստերը ձերբակալվեց և սպանվեց Ռիչարդ Գլոստերի ձեռքով (Ռիչարդ III), իսկ գահի գլուխ անցավ նրա ավագ եղբայրը, Յորքի դուքսը՝ Էդուարդ IV անունով, որը մահացավ 1483 թվին։ «Ռիչարդ III»-ի գործողությունն սկսվում է այն պահից, երբ Էդուարդ IV-ն արդեն հիվանդ է և շուտով մահանում է։

Ռիչարդ Գլոստերին մենք հանդիպում ենք «Հենրիկոս VI»-ի երրորդ մասում, որտեղ Շեքսպիրը հարևանցիորեն նշում է նրա երկու գիծը. նախ՝ ֆիզիկական տգեղությունը և դժգոհությունն իր այդ վիճակից, և ապա՝ իշխելասիրության ծարավը։ «Մի՞թե ինձ հնարավոր է սիրել,— ասում է այնտեղ Ռիչարդը,— այդ մասին մտածելը անմիտ զառանցանք է։ Բայց եթե ես այլ ուրախություն չունենամ, բացի իշխելուց, թագավորելուց նրանց վրա, ովքեր ինձնից գեղեցիկ են, ապա թող գահին ձգտելու միտքը ինձ համար դրախտ դառնա»։

«Ռիչարդ III»-ում Շեքսպիրն ավելի է խորացնում այս գծերը։ Այստեղ նույնպես ելման կետը նրա ֆիզիկական տգեղությունն է։ Առաջին

---

[1] Վիլյամ Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հ. III, 1955 թ.։ Բնագրից թարգմանեց Ատչիկ Դաշտենցը. բոլոր քաղվածքները բերվում են այս հրատարակությունից։

գործողության առաջին տեսարանը սկսվում է Ռիչարդի մենախոսությամբ. գլխավոր թեման նրա տգեղությունն է։ Նա բնությունից խիստ դժգոհ է, որ ինքը տձև է, թերի, «ցավոտ աշխարհ» է եկել «հազիվ կիսաշեն», այն աստիճան կաղ ու այլանդակ, որ շներն անգամ նրան տեսնելիս՝ հաչում են վրան։ Ուրիշները նրա մասին պատմում են, որ ծննվելուց երկու ժամ հետո սկսել է հացի չորուկը կրծել, այլ խոսքով՝ ծնվել է ատամներով։ Նրան անվանում են «փքված չար», «չապատավոր անարգ դոդոշ», «դիվանշան գոսնելի վիժվածք», «գաոշելի դև», «գարշ տձևության սոսկալի կույտ» և այլն, և այլն։

Ինքը Ռիչարդն էլ է հասկանում, որ իր այդ այլանդակության պատճառով կյանքի բոլոր վայելքների, զվարճանքների ու հաճույքների դռները փակ են նրա համար. այդ պատճառով էլ նա ցանկանում է իշխել, որովհետև միայն գահի գլուխ անցնելով՝ նա կարող է վրեժ լուծել բոլոր նրանցից, ովքեր ծաղրել են նրան կամ ծիծաղել նրա այլանդակության վրա։ Այժմ նրա գերագույն նպատակը գահին հասնելն է, առանց որի կյանքը նրա համար ոչ մի իմաստ չունի։ Իսկ գահին հասնելը հեշտ բան չէ. նրա ճանապարհին կանգնած են երկու եղբայրները՝ Էդուարդ IV-ը և Կլարենսի դուքս Գևորգը, կանգնած են նրանց ժառանգները, կանգնած են այլ հարազատներ ու բարեկամներ։ Առանց նրանց մեջտեղից վերացնելու, նա «օրինական» թագավոր համարվել չի կարող։ Եվ ահա հենց սկզբից մենք իմանում ենք, որ նա վճռել է «նետվել դժնի ոճիրների մեջ» և այդ ճանապարհով հասնել իր նպատակին։

Հերթական ոճիրներ կատարելու համար նա բավականին նախապատրաստված է. երեք ամիս առաջ նա սպանել է Հենրիկոս VI-ի որդուն, իշխան Էդուարդին, հենց նոր սպանել է Հենրիկոս VI-ին, որին դեռ նույնիսկ չեն էլ թաղել։ Այժմ հերթական զոհը նրա եղբայրն է՝ Կլարենսը, որին պետական հանցագործների բանտն են տանում այն բանի հետևանքով, որ Ռիչարդն արդեն կարողացել է, ինչպես ինքն է ասում, արքայի և Կլարենսի մեջ «հեղ քեն նյութել»։ Նա գրկում է բանտ տարվող Կլարենսին, հեկեկալով երդվում, որ կգնա արքայի մոտ և կազատի նրան. «Ես քեզ կազատեմ կամ քո փոխարեն բերդ կերթամ»,— ասում է նա հրաժեշտ տալով և շտապում թագավորի մոտ, որպեսզի սաստկացնի նրա ատելությունը Կլարենսի դեմ։ «Կլարենսը մինչև վաղը չի ապրի»,— այս է նրա որոշումը, իսկ նա պատկանում է այն մարդկանց թվին, որոնք իրենց որոշումն անմիջապես իրագործում են։

Եվ ահա այդ «ժանտ դժոխքի ահեղ գործակալը» անմիջապես վարձու ոճրագործներ է ուղարկում բերդ։ Նրանք Կլարենսին սպանում են, իսկ դիակը գցում են գինու մեծ տակառը։

Ռիչարդի ոճրագործությունների հետագա ընթացքը շատ նման է Մակբեթի չարագործությունների «ներքին տրամաբանությանը»։ «Բայց

ես արյան մեջ,— ասում է Ռիչարդը,— այնպես եմ խրված, որ մի ոճիրը ոճիր է ծնում»։

Եվ իսկապես, Կլարենսից հետո նա գլխատում է Եղիսաբեթ թագուհու երկու որդիներին և եղբորը, սպանում իր եղբոր երկու որդիներին, սպանում կնոջը՝ լեդի Աննային, որի հետ նոր էր ամուսնացել քաղաքական նկատառումներով, գլխատում է դուքս Հեստինգսին, որը հրաժարվել էր նրան օգնելուց, վերջապես դատաստան է տեսնում իր նախկին զինակից Բուկինգհամի հետ, որի օգնությամբ նա անցել է իր գահի գլուխը։

Մի խոսքով՝

Մի արյունարբու անարգ բռնապետ և մի ոճրագործ,
Մի մարդ, որ արյամբ շորթել է գահը և արյունով է ամրացել այնտեղ.
Մի գերսրիկա, որ ուրիշներին օգտագործել է իր երթի համար,
Եվ կոտորել է բոլորին հերթով։

Ամբողջ երկիրը նա վեր է ածում մի «անարգ սպանդանոցի», ամենուրեք անկում, ավերում, կոտորած, ահ ու սարսափ, մահ։

Ժողովուրդը նույնպես տագնապի մեջ է։ Այդ երևում է հատկապես երկու տեսարանում։ Երրորդ գործողության երրորդ տեսարանում Շեքսպիրը մի խումբ քաղաքացիների զրույցի միջոցով տալիս է ժողովրդի ընդհանուր տրամադրության պատկերը։ Քաղաքացիներից մեկը այսպես է մեկնաբանում Էդուարդ IV-ի մահը. «Պայքարը առաջնության համար մեզ է դիպչելու առավելապես, եթե աստված այն չհափանի»։ Մյուս քաղաքացին հաստատելով նրա ասածը՝ շարունակում է.

Մարդկանց սրտերը երկյուղով են լի,
Եվ չկա մեկը,
Որ չսարսափի այս արհավիրքից։

Իսկ մի այլ քաղաքացի, որ Լոնդոնի քաղաքային վարչությունում գրագրի պաշտոն է վարում, Հեստինգսի գլխատման առիթով բացականչում է.

Զարմանալի աշխարհ. ո՞վ է այնքան բութ,
Որ այս ակներև դավը չի տեսնում,
Միաժամանակ ո՞վ է այնքան քաջ, որ անվախ կասի,
Թե ես տեսնում եմ։
Ջար է աշխարհը, ապրելը փուչ է,
Երբ այսքան դավեր հյուսվում են շուրջդ։

Գահի գլուխն անցնելու Ռիչարդի մեթոդները հասկանալու համար խիստ բնորոշ է մյուս տեսարանը։ Մեծ վարպետությամբ թաքցնելով ար-

քա դառնալու իր բուն նպատակը, նա որոշել է գործն այնպես կազմակերպել, որ ժողովուրդը նրան արքա հռչակի «հակառակ իր կամքի»։ Այդ նպատակով նա իր գործակից ու գործիք Բուկինգհամին ուղարկում է քաղաքացիների մոտ։ Երրորդ արարվածի յոթերորդ տեսարանում Բուկինգհամը Ռիչարդին պատմում է իր «միսիայի» արդյունքների մասին. «Շուտ պատմիր, պատմիր։ ժողովուրդն ի՞նչ ասաց»,— անհանգստացած հարցնում է Ռիչարդը։ «Տիրամայրը վկա, ժողովուրդը լուռ է, ոչինչ չի ասում»,— պատասխանում է Բուկինգհամը։

Սակայն Բուկինգհամը գլուխը չի կորցնում։ Նրա վարձած մարդիկ, թվով տասը հոգի, որ կանգնած են դահլիճի վերջում, գլխարկները վեր շպրտելով՝ գոռում են. «Կեցցե՛ Ռիչարդ արքան»։ Բուկինգհամը օգտագործելով առիթը, դիմում է քար լռություն պահող ժողովրդին այսպիսի խոսքերով.

Շնորհակալ եմ, ազնիվ քաղաքացիք և բարեկամներ,
Ձեր այդ ցնծագին ծափն ու կոչերը
Ցույց են տալիս ձեր իմաստությունը և սերն առ Ռիչարդ...։

Բայց սրանով Ռիչարդի սկսած խաղը ժողովրդի հետ չի ավարտվում. ահաբեկված քաղաքապետի գլխավորությամբ նույնքան ահաբեկված քաղաքացիներից կազմված մի պատվիրակություն է բերում Քեթսբին՝ Ռիչարդի մյուս գործակիցը, Բեյնարդի դղյակը։ Ռիչարդը «պատվիրակությանն» ընդունում է մի աղոթագիր ձեռքին, երկու քահանաների մեջտեղ կանգնած։ Հատկանշական է, որ «պատվիրակության» անունից թագավոր դառնալու խնդրով Ռիչարդին դիմում են Բուկինգհամը և Քեթսբին։

Նախապես մշակած ծրագրի համաձայն Ռիչարդը սկզբում վճռակատապես մերժում է.

Ավաղ, ինչո՞ւ եք բառնում ինձ վրա այդքան շատ հոգսեր.
Ես անպիտան եմ թե՛ իշխանության, թե՛ փառքի համար.
Աղաչում եմ ձեզ, մի պարսավեք ինձ,
Ես այդ չեմ կարող, ոչ էլ ուժ ունեմ ընդառաջելու։

Նրա գործակիցները շարունակում են իրենց աղաչանքները, «պատվիրակության» անդամները շարունակում են լռել, լռում է նաև քաղաքապետը, իսկ Ռիչարդը շարունակում է մերժել։ «Հուսահատված» Բուկինգհամը «պատվիրակության» հետ որոշում է գնալ «ձեռնունայն»։ Քեթսբին, որ իր դերը ոչ պակաս հաջողությամբ է խաղում, դողդոջալով, շունչն ընդհատելով, կարծես թե սարսափից վախեցած՝ դիմում է Ռիչարդին.

Ետ կանչեք, տեր իմ, համաձայնվեցեք,
Երկիրս ափսոս է, տեր կանգնեք նրան։

«Բռնությա՞մբ կուզեք աշխարհի հոգսը բառնալ ուսերիս»,— բացականչում է «զայրացած» Ռիչարդը և ապա կեղծ, շինծու ժպիտով ասում.

Դե լավ, ետ կանչիր, քարից չեմ շինված,
Անզոր եմ ձեր այդ բարի խնդրի դեմ
Ընդդեմ իմ հոգու և խղճմտանքի։

Այնուհետև դիմելով վերադարձած «պատվիրակությանը», ասում է.

Քանի որ վճռել եք իմ մեջքին բառնալ
Մեր երկրի բախտը կառավարության, ուզեմ, թե չուզեմ
Ես պետք է վերցնեմ այդ բեռը վրաս։
Բայց եթե ձեր այս բուռն աղերսադրին
Հաջորդեն լկտի կշտամբանքներն ու սև զրպարտանքը,
Դուք ուժով պետք է պատիվս փրկեք
Ամենայն կեղտից ու պիղծ արատից,
Ջի գիտե ասված և դուք եք տեսնում,
Որքան հեռու եմ ես այդ փափագից։

Բուկինգհամը դարձյալ օգտագործելով հարմար առիթը, անմիջապես բացականչում է. «Կեցցե՛ Ռիչարդը, Անգլիո արքան»։ «Պատվիրակության» սարսափահար անդամները դղյակից կենդանի դուրս գալու համար ստիպված ասում են. «ամեն»։

Ահա այսպես է Ռիչարդն իր ննջգությունը պճնազարդում առաքինությամբ, աղոթագիրը ձեռքն առնելով բարեպաշտ մարդու կերպարանք ընդունում և «ընդառաջելով» «ժողովրդի» «բուռն աղերսանքներին», «մի կերպ» «համաձայնվում» է թագավոր դառնալ։ Ճիշտ է ասում նրա մասին դքսուհին, որ Ռիչարդը մեծ վարպետությամբ կարողանում է իր ննջգությունը քողարկել ազնիվ ձևի տակ և առաքինի դիմակով ծածկել «չարիքն անհատակ»։

Հակառակորդներին ոչնչացնելու նրա մեթոդը մեղրածոր խոսքերն են, քծնանքը, և քանի դեռ նրա սրտի թույնը անհայտ է մնում, նրա խոսքերն արբեցնում են բոլորին.

Երբ նա քծնում է, ուրեմն կծում է, իսկ երբ կծում է,
Թունոտ ժանիքը վերքը նեխելով մահ է պատճառում...
Նա դրոշմված է մեղքի, դժոխքի մահվան կնիքով,
Եվ դրանց բոլոր գործակալները իր ծառաներն են։

Ինքը Ռիչարդը նույնպես իր մասին ավելի լավ կարծիք չունի։ Նա զանազան առիթներով ինքն իրեն ավելի լավ է բնութագրում, քան որևէ մեկը։ Ահա իր մասին արտահայտած նրա բազմաթիվ կարծիքներից մեկը.

Ով այսպես ահա պաճուճելով իմ չարախինդ հոգին
Սուրբ մատյաններից շորթած եզակի մեջ-երոմաններով՝
Սուրբ եմ ձևանում, երբ ներքուստ դև եմ։

Մենք արդեն տեսանք, թե ինչպես նա իր գիրկն առնելով Կլարենսին, համբուրում է նրան, կոկորդիլոսի արցունքներ թափում, որպեսզի նույն գիշերը սպանի։ Նույն ձևով է վարվում նա Կլարենսի անչափահաս որդու հետ։ Այդ փոքրիկ երեխային հայտնելով նրա հոր ձերբակալության լուրը, նա նորից արցունքներ է թափում, լալիս, խղճում նրան, այտերը համբուրում, ասում, թե նրան հայրություն կանի և չի տարբերի հարազատ որդուց։ Դրանից հետո նա կարգադրում է Բուկինգհամին՝ մարդասպան վարձել էդուարդի երեխաներին խեղդամահ անելու համար։ Նույնիսկ այնպիսի մի սրիկա, ինչպիսին Բուկինգհամն է, ցնցվում է այդ կարգադրությունից։ «Արքա, թույլ տվեք մի քիչ մտածեմ»,— հազիվ կարողանում է ասել նա։ Ռիչարդը շուրթն է կծում, այս նշանակում է, որ նա զայրացած է և որշված է նաև Բուկինգհամի ճակատագիրը։

«Ռիչարդ III»-ի ամենացնցող տեսարաններից մեկը էդուարդի որգիների սպանությունն է. «ապականիչ ոսկու զորությամբ» վարձված մարդիկ թեպետ պրոֆեսիոնալ մարդասպաններ են, բայց նրանք էլ «գութից հուզվելով», հևկևում են «մանուկի պես»։

Երեխաները քնած են՝ «իրենց անարատ, մարմար բազուկներով» իրար գրկած.

Նրանց շուրթերը համբուրվում էին,
Ինչպես չորս վարդեր մի ոստի վրա՝ ամռան պերճանքում։

Ով չարագործները խեղդում են «այդ հրաշակերտ ու անուշաբույր երկը բնության, որի նմանը նա դեռ չի կերտել ստեղծագործության առաջին ծագից», և խղճից խայթված հեռանում։

Ռիչարդն այդպես է վարվում նաև Աննայի հետ։ Իր ասելով՝ նա սպանել է նրա ամուսնուն և հորը, բայց որոշում է նրա հետ ամուսնանալ քաղաքական նկատառումներով։

Ռիչարդի «սիրո» բացատրության տեսարանը շեքսպիրագիտության մեջ բուռն վեճերի առարկա է եղել։ Ոմանք գտնում են անհավանական և չպատճառաբանված, մյուսներն աշխատում են «փրկել» Շեքսպիրին։

Իսկապես որ, տեսարանն այնքան արտակարգ է, որ համաշխարհային գրականության մեջ այդպիսի «ռիսկ» կարող էր իրեն թույլ տալ միայն Շեքսպիրը։

Բաց դագաղով և գեղարդակիրների հսկողությամբ տանում են Հենրիկոս VI-ի դին, դագաղի ետևից ողբալով գնում է լեդի Աննան (սպանված արքան նրա սկեսրայրն է)։ Ռիչարդը հայտնվելով, պահան-

ջում է կանգնեցնել սգերթը. երբ չեն ցանկանում հնազանդվել, նա սուրը հանում է և սպառնում «ճղմել ոտքերի տակ» բոլոր նրանց, ովքեր չեն հնազանդվի նրա կամքին։ Դագաղը վայր են դնում. սգավոր Աննան նրան հայհոյում է, որքան այդ թույլ կարող է տալ մի կնոջ զայրույթն ու ցասումը, որի սիրած ամուսնուն երեք ամիս առաջ սպանել է Ռիչարդը և որի հերթական զոհերից մեկին այժմ թաղում է նա։ «Դու գարշելի դև,— ասում է նա,— ի սեր աստծո, չքվիր մեր մոտից և մի տանջիր մեզ, քանզի երջանիկ մեր այս աշխարհը դժոխք ես դարձնում՝ լի ժանտ ճիշերով ու հառաչներով»։

Աննան նրան անվանում է «գարշ տձևության սոսկալի կույտ», «ժանտ դժոխքի ահեղ գործակալ», «դիվային ստրուկ», «գարշելի դոդոշ» և այլն։ Եվ չնայած դրան, Ռիչարդին հաջողվում է նրան տիրանալ «յուր սրտի ահեղ ատելության մեջ»։

Աննային զինաթափ անելու նրա գլխավոր զենքը դարձյալ կեղծիքն է։ Նա ասում է, որ, ճիշտ է, ինքը ոճրագործ է, սպանել է նրա ամուսնուն և Հենրիկոս VI-ին, բայց այդ բոլորի միակ պատճառը եղել է Աննայի գեղեցկությունը և այն սերը, որ ինքը տածում է նրա նկատմամբ։ Այդ սիրո համար նա պատրաստ է «մեռցնել» նույնիսկ «համայն աշխարհը»։ Աննան զայրույթով թքում է նրա վրա։ Բայց Ռիչարդը համառ է ու աննահանջ. «Եթե այդքան ուժեղ է ատելությունդ, ասում է Ռիչարդը, ահավասիկ իմ սուրը, «մխրճիր թափով այս անկեղծ կրծքում, և թող այն հոգին, որ պաշտում է քեզ, դուրս գա այնտեղից»։ Նա բաց է անում կուրծքը և ծունկի եկած՝ Աննայի առաջ «խոնարհաբար մահ է աղերսում, իհարկե, հաստատ համոզված լինելով, որ Աննան նրան չի սպանի։ Նրան արհամարհանքով նայող Աննայի ձեռքից վայր է ընկնում սուրը։ «Վեր կաց, կեղծավոր, քեզ մահդ կուզեմ, բայց քո դահիճը ինքս չեմ լինի» — այս բառերից արդեն զգացվում է, որ Աննայի մեջ ինչ-որ բան է տեղի ունենում։ Այդ հասկանում է նաև Ռիչարդը. սուրը վերցնելով՝ նա ասում է. «Ուրեմն հրամայիր, որ վերջ տամ կյանքիս... Քո սիրո համար քո սիրեցյալին սպանող ձեռքը ավելի անկեղծ մի սեր կսպանի հանուն քո սիրո։ Դու երկուսիս մահվան պատճառը դարձիր»։

Աննա — Գլե՛ք գիտենայի՝ ինչ կա քո սրտում։

Գլոստեր — Սրտիս պատկերը լեզվիս վրա է։

Աննա — Երկուսն էլ կեղծ են։

Գլոստեր — Ուրեմն ոչ ոք անկեղծ չի եղել։

Աննան բոլորովին զինաթափվում է. կանացիական փառասիրությունը, թագուհի դառնալու հեռանկարը նրան պարզապես կուրացնում էին։ Նա այնպես է համոզվում Ռիչարդի «մեղրոտ խոսքերով», որ չի դիմադրում, երբ Ռիչարդը իր մատանին դնում է նրա մատը։

Այսպես է վերջանում այս տեսարանը։

Թվում է, թե այս բոլորի մեջ հակաբնական ոչինչ չկա։ Աննան հետագայում իր վարքագծի գլխավոր պատճառը համարում է իր «կանացի սիրուց», և նա իրավացի է։ Համլետի մայրը նույնպես հետագայում ամուսնանում է իր ամուսնու սպանողի հետ, և Համլետն այդ բացատրում է երեք բառով՝ «Թուլություն, անունդ՝ կին է»։ Նույն պատճառները գործում են այստեղ։ Բայց Թուլության հետ միասին Աննայի մեջ խոսում է նաև այն կանանց փառասիրությունը, որոնց շատ է դուր գալիս, երբ գովում են նրանց գեղեցկությունը և մանավանդ այն, թե ինչպես նրանց սիրո համար մարդիկ պատրաստ են ամեն ինչի։ Վերջապես, նրա համար բացվում է Թագուհի դառնալու այնքան հմայիչ հեռանկարը։

Մենք համաձայն ենք այն շեքսպիրագետների հետ, որոնք Շեքսպիրին հանդիմանում են մի քանի տեխնիկական կարգի թերությունների համար։ Այս տեսարանը չի նախապատրաստված. Աննային մենք այստեղ առաջին անգամ ենք հանդիպում։ Բայց երբ ծանոթանում ենք նրա բնավորությանը, ապա հեշտությամբ համոզվում ենք, որ այդպիսի բնավորություն ունեցող կինը այլ կերպ չէր կարող վարվել։ Բայց սա, վերջ ի վերջո, տեխնիկական թերություն է, որ կարելի է ներել երիտասարդ Շեքսպիրին։ Հոգեբանորեն այդ տեսարանը պատճառաբանված է։

Այս բոլորից հետո Ռիչարդը մի կատարյալ դև կդառնար, պարզապես կդադարեր մարդ լինելուց, եթե Շեքսպիրը մարդու այլանդակ կերպարանքով այս բորենուն որոշ մարդկային գծեր չհաղորդեր։ Շեքսպիրը, այնուամենայնիվ, նրան պահում է ողբերգական հերոսի աստիճանի վրա։

Ռիչարդը ժպտում է մարդկանց երեսին, խաբում, կեղծում, հոշոտում, որովհետև նրա դեմ կանգնած բոլոր մարդիկ թույլ ու ողորմելի են նրա համեմատությամբ։ Նա իր խելքով, կամքի ուժով, ճարպկությամբ, հետևողականությամբ, սրամտությամբ գերազանցում է բոլորին։ Նրա այլանդակ կրծքի մեջ, ինչպես ինքն է ասում, «հազար սիրտ է բաբախում»։ Նա գերազանցապես գործի մարդ է, ամբողջ հոգով ատում է շատախոսներին, որովհետև «շատախոսները լավ գործավոր չեն», իսկ նա երբ գործում է, ապա ոչ այլ կերպ, քան «վիշապների ցասմամբ բորբոքված»։ Նա շատ լավ է հասկանում, որ ոչ ոք իրեն չի սիրում, որ եթե մահանա, վրան լացող՝ չի լինի։ Նա հասկանում է նաև, որ ոչ մի բնկեր չունի, որ Բուկինգհամին և մյուսներին երկյուղն է շաղկապում իրեն. այս պատճառով էլ նա հույսը դնում է միայն իր վրա։

Եվ այդ մարդը, որ տարակուսել ու տատանվել չգիտեր, որին դուր ու խիղճ ասած բանները կարծես օտար են, ռազմադաշտում, վճռական ճակատամարտից առաջ, ցույց է տալիս, որ ինքը այնուամենայնիվ օժտված է հասարակ մահկանացուի մի քանի գծերով։ Նա մրսում է։ «Օդը սուր է, ցուրտ»,— գանգատվում է նա և վրան մտնում։ Գինի է

պահանջում, սաղավարտը նրան նեղ է թվում, կարգադրում է ուղղել, նա պատկում է հանգստանալու՝ զենքն ու զրահը հագին, երազում նրան երևում են նրա գլխատած ու սպանած բոլոր զոհերի ուրվականները։ Ռիչարդը սարսափահար արթնանում է, նրա ամբողջ մարմինը դողում է սառը քրտինքից։ «Երկչոտ խղճմտա՞նք»;— հնչում է տալիս նա ինքն իրեն։ Այո, դա խղճի խայթն է, որ սկսել է անհանգստացնել նրան։

Իմ խիղճը հազար լեզուներ ունի,
Եվ ամեն լեզուն՝ մի տարբեր հեքիաթ,
Եվ այդ բոլորն էլ աղաղակում են, որ ես սրիկա եմ,
Ուխտադրուժ եմ ես բարձրագույն կարգի,
Մարդասպան եմ ես անխիղճ, անհոգի...։

Բայց այս բոլորը երկար չի տևում. նա դիվական ուժով կարողանում է ճնշել խղճի խայթը.

Խիղճը երկչոտի ապաստարանն է,
Որ հնարված է քաջարի հոգին սանձահարելու։
Մեր խիղճը՝ դա մեր հուժկու բազուկն է, իսկ
մեր օրենքը՝ անողորմ սուրը։

Եվ նա ինչպե՞ս կարող է հաշվի նստել խղճի խայթի հետ, երբ ամբողջ կյանքը խաղի է հանձնել. նա պիտի խաղա մինչև վերջին շունչը։ Եվ «նորից վիշապների ցասմամբ բորբոքված» նա մարտի է նետվում, որոնում է իր գլխավոր հակառակորդին՝ Ռիչմոնդին։ Վերջինիս ձևով հագնված վեց ասպետներից հինգին սպանում է, կարծելով, թե սպանել է իսկական Ռիչմոնդին։ Վեցերորդը՝ իսկականը, խուսք է տալիս Ռիչարդի ձին սպանված է. «Մի ձի, մի ձի տվեք, թագավորությունս մի ձիով կտամ» — այս նրա վերջին բառերն էին։ Ռիչարդի և Ռիչմոնդի մենամարտն ավարտվում է առաջինի սպանությամբ։

«Արևնաշաղախ հրեշ» գլխից հանում են թագը և դնում Ռիչմոնդի գլխին։

Վերոհիշյալ գծերն անպայման մեղմացնում են Ռիչարդի գործած հրեշավոր տպավորությունը, բայց, այնուամենայնիվ, Շեքսպիրի համար նա մի արյունարբու բռնակալ է ու ոճրագործ, բռնակալական այն դաժան լծի մարմնացումը, որի տակ տանջվում ու հոշոտվում է երկիրը։ Դատապարտելով ու մերժելով Ռիչարդին ու նրա իշխանությունը, Շեքսպիրը Ռիչմոնդի բերանով բացականչում է, որ նման բռնակալությունների կործանումը

Թող խաղաղություն սփռե գալիքում,
Որ մարդիկ ուրախ ապրեն աշխարհքում։

Ռիչարդ III-ի և Էդուարդի մանուկների կերպարներից բացի, ողբերգության մեջ մեր ուշադրությունը ամենից շատ գրավում են կանանց կերպարները՝ Եղիսաբեթ թագուհին՝ Էդուարդ IV-ի կինը, Մարգարիտը՝ Հենրիկոս VI-ի այրին, լեդի Աննան, Յորքի դքսուհին՝ Էդուարդ IV-ի, Կլարենսի և Գլոստերի մայրը։ Շեքսպիրը նրանց միջոցով նկարագրել է կանանց վիճակված դառը ճակատագիրը ֆեոդալական երկպառակությունների ու արյունահեղ ընդհարումների այդ դարաշրջանում։ Նրանց միակ «զենքը» լացն ու անեծքն է. նրանք բոլորն էլ սգում են իրենց ամուսինների, որդիների, հարազատների կործանումը և բոլորն էլ անիծում իրենց չար բախտը։ Նրանցից ոչ մեկը երջանիկ չէ և եթե մի ժամանակ երջանիկ է եղել, ապա դա չքացել է վաղանցուկ երազի նման։

Այդ դժբախտ կանանց մեջ առանձնանում է հատկապես թագուհի Մարգարիտի կերպարը։ Նրան սովորաբար համեմատում են հատուցման աստվածուհի Նեմեզիդայի հետ, որը հունական դիցաբանության համաձայն պատժում էր չարագործությունները։ Եվ իսկապես, նա ողբերգության մեջ այդպիսի դեր է խաղում, միայն այն տարբերությամբ, որ պատժելու նրա գլխավոր միջոցը անեծքն է։ Նրա ամուսնուն ու որդուն սպանել են, հափշտակել գահը, փառքը, հարստությունը։ Քանի դեռ թագուհի էր, բոլորը մեջքները ծռում, շողոքորթում ու քծնվում էին, սողում նրա ոտքերի առաջ, իսկ այժմ ոչ ոք նրան բանի տեղ չի դնում. առաջ բոլորը նրան էին խնդրում, այժմ ինքն է խնդրարկու։ Առաջ նա բախտավոր կին էր, այժմ՝ թշվառ այրի։ Առաջ հրճվում էր իրեն այնքան սիրելի միակ զավակով, այժմ սգավոր մի մայր է։ Այժմ նա այդ նույնը ցանկանում է թագուհի Եղիսաբեթին, ցանկանում է բոլոր նրանց, ովքեր իր անկման պատճառ են եղել.

Ամենատես աստված, մի հանդուրժիր այդ.
Արյամբ խըլվածը՝ արյամբ կործանիր։

Ավելի մեծ փոթորիկ է պայթում թագուհի Եղիսաբեթի գլխին։ Մահանում է նրա երկրորդ ամուսինը, գլխատում են նախկին ամուսնուց ունեցած երկու որդիներին, եղբորը, գլխատում են Էդուարդից ունեցած երկու որդիներին։ Կատարվում է Մարգարիտի «անեծքը», որի թագը և փառքը նա հափշտակել էր։ Այսպես շուռ է գալիս «բախտի անիվը և ժամանակի ավարը» դարձնում նաև Եղիսաբեթին։

Արյան, ոճրի ու բռնության վրա խարսխված գահը հաստատ լինել չի կարող — այս է Մարգարիտի անեծքի ամբողջ իմաստը, որ ապացուցվում է նաև Ռիչարդի արյունոտ անկումով։

Շեքսպիրն իր պատմական քրոնիկներում և առհասարակ գրական գործունեության ամբողջ շրջանում միայն մեկ անգամ փորձել է տալ

նաև դրական միապետի կերպարը. դա նրա «Հենրիկոս V» պատմական ողբերգությունն է։

Հենրիկոս V-ը Շեքսպիրի համար դրական միապետ է նախ այն պատճառով, որ կարողացել է զսպել ֆեոդալական ազնվականությանը, վերջ տալ երկպառակտչական պատերազմներին, ամենուրեք հաստատել խաղաղություն։ Նա երկիրը ղեկավարում է, հենվելով քաղաքացիների և գյուղական աղգաբնակչության այն տարրերի վրա, որոնք նպաստում են միասլատության ամրապնդմանը, նրա մեջ տեսնելով ֆեոդալական անիշխանությանը և կամայականությանը վերջ տալու մի հզոր ուժ։ Դրա հետ միասին Շեքսպիրը Հենրիկոս V-ին որոշ չափով դեմոկրատացնում է. այս կողմով նա արդեն հանդես է գալիս իբրև «ծրագրային միապետ», ինչպես ճիշտ կերպով նշել է սովետական շեքսպիրագետներից մեկը, քան ոեալ, իրական արքա։ Շեքսպիրն ավելի շատ պատկերացնում է, թե ինչպիսին պիտի լինի միապետը։ Այս գործը ցույց է տալիս, որ Շեքսպիրի քաղաքական համակրանքը, այնուամենայնիվ, միապետության կողմն էր։ Այդ շրջանում նա հավատում է լավ միապետների գոյությանը, բայց շատ շուտով նրա այդ հավատը կործանվում է։

Հենրիկոս V-ին մենք հանդիպում ենք «Հենրիկոս IV» երկու մասից բաղկացած քրոնիկում։ Նա Հենրիկոս IV-ի որդին է, Ուելսի իշխանը, բայց այստեղ նա կապված է Ֆալստաֆի հասարակության հետ և ապրում է այդ հասարակության կյանքով։ «Հենրիկոս IV»-ի չտեսնված հաջողությունը թե՛ այն ժամանակ և թե՛ հետագայում կապված էր բացառապես Ֆալստաֆի կերպարի հետ։

❁❁❁

Ջոն Ֆալստաֆը Շեքսպիրի կերտած ամենահոյակապ կոմիկական կերպարն է, նրա հզոր հանճարի ամենամեծ գեղարվեստական ընդհանրացումներից մեկը։

Ֆալստաֆը հանդես է գալիս Շեքսպիրի երեք գործում՝ «Հենրիկոս IV», «Հենրիկոս V» քրոնիկներում և «Վինձորի զվարճասեր կանայք» կոմեդիայում։ Ամենից ուժեղ և ամբողջական, իր բնավորության բոլոր կողմերով նա հանդես է բերված «Հենրիկոս IV»-ում։

Ֆալստաֆի կերպարի հանդես բերելը սերտորեն կապված էր Շեքսպիրի ռեալիզմի մի էական առանձնահատկության հետ, որ իր ժամանակ շատ բարձր են գնահատել Մարքսը և Ենգելսը։ Այդ առանձնահատկությունն Ենգելսը անվանել է «ֆալստաֆյան ֆոն», որ նա Մարքսի հետ միասին պարտադիր մի բան է համարում այն պատմական ողբերգությունների համար, որոնց թեման առնված է ֆեոդալական կապերի քայքայման դարաշրջանից։

Խոսքն ամենից առաջ վիճաբերում է պլեբեյական խավերի հանդեպ բերելուն։ Մարքսը լասալի «Ֆրանց ֆոն Զիկինգենն» պատմական ողբերգության առթիվ գրած իր նամակում այդ երկի գլխավոր թերություններից մեկը համարում էր այն, որ դրամայի ողջ հետաքրքրությունը կլանել-են ազնվական ներկայացուցիչները, մինչդեռ, պլեբեյական խավերին ոչ մի տեղ չի տրված։ «Գյուղացիների (մանավանդ սրանց) և քաղաքների հեղափոխական տարրերի ներկայացուցիչները պետք է կազմեին էական ակտիվ ֆոնը»[1],— գրում է Մարքսը։

Նույն ֆոնի բացակայությունը լասալի ողբերգության մեջ նշում է նաև Էնգելսը՝ նրան ուղղված իր նամակում։ «Դրամայի նկատմամբ ունեցած իմ հայացքով,— գրում է Էնգելսը,— որի համաձայն գաղափարային մոմենտի ետևում չպետք է մոռանալ ռևոլիստականը, Շիլլերի ետևում — Շեքսպիրին, այն ժամանակվա այնքան զարմանալի խայտաբղետ պլեբեյական հասարակայնության մեջբերումը դեռևս բոլորովին նոր նյութ կտար պիևսի աշխուժացման համար, կտար անգնահատելի մի ֆոն՝ նախաբեմում ծավալվող ազնվականության աղգային շարժման համար. դա առաջին անգամ, ինչպես հարկն է, կլուսաբաներ բուն այդ շարժումը։ Ցեղողալական կապերի քայքայման այդ էպոխան ինչպիսի՜ արտաուղղ բնորոշ պատկերներ է տալիս՝ հանձին մի կոպեկ փող չունեցող կառավարող թագավորների, մուրացիկ լանդսկնեխտների և ամեն տեսակի ավանտյուրիստների — Ֆալստաֆյան մի ֆոն, որ այս տիպի պատմական դրամայում է՛լ ավելի էֆեկտավոր կլիներ, քան Շեքսպիրի մոտ»[2]։

Մենք արդեն տեսանք, որ այդ պլեբեյական խավերին Շեքսպիրը մեծ տեղ է տալիս իր պատմական քրոնիկներում։ Դրանք քաղաքացիներն են «Ռիչարդ III»-ում, ռազմական ճամբարի նկարագրությունը «Հենրիկոս V»-ում, «Հենրիկոս IV»-ում նկարագրված կառապանները, Ֆալստաֆի հավաքած զինվորների ջոկատը, որ նա առաջնորդում է պատերազմ, պանդոկապետներ, աղախիններ, ծառաներ, մանր վաճառականներ, ուխտավորներ, թափառաշրջիկներ, մուրացիկներ, գողեր և այլն։ Այս խայտաբղետ պլեբեյական հասարակությանը լրացնում է «Խոզի գլուխ» պանդոկում հավաքվող հասարակությունը, որը կազմված է «ամեն տիպի ավանտյուրիստներից» և որի կենտրոնական դեմքը Ֆալստաֆն է։

Ահա այս դարաշրջանի համար վերին աստիճանի տիպական ֆոնն են նկատի ունեցել Մարքսը և Էնգելսը, երբ լասալին խորհուրդ են տալիս ավելի «շեքսպիրականացնել» իր դրաման. մինչդեռ «շիլլերականությու-

---

[1] *Մարքսը և Էնգելսը արվեստի մասին, էջ 69։*

[2] *Մարքսը և Էնգելսը արվեստի մասին, էջ 75։*

ներ», «անհատներին ժամանակի պարզ խոսափողներ դարձնելը», նրանք համարում էին լասալի դրամայի էական թերությունը։

Ներկա դեպքում մեզ, իհարկե, հետաքրքրում է Ֆալստաֆի կերպարը։ Ինչպե՞ս է նա ներկայանում մեր առաջ «Հենրիկոս IV»-ում։

Ֆալստաֆը զանազան առիթներով հպարտանում է իր ազնվական ծագումով, իբրև ասպետ է համարում։ Բայց նրա ազնվականությունից ու ասպետությունից՝ հիշողությունից բացի, ուրիշ ոչինչ չի մնացել։ Նա ոչինչ չունի՝ ո՛չ կալվածք, ո՛չ ամրոց, ո՛չ գյուղեր ու գյուղացիներ, ո՛չ որևէ եկամուտ և ո՛չ էլ դրամ։ Նրա գրպանը միշտ դատարկ է. «Գրպանիս թոքախտը բուժելու համար ոչ մի դեղ չեմ կարողանում գտնել,— գանգատվում է նա,— սարտքերը միայն ձգձգում են այդ հիվանդությունը, որն անբուժելի է»։ Այսպիսով, Ֆալստաֆը քայքայված ազնվական է կամ ասպետ և շատ հեշտությամբ կարող էր մուրացիկների շարքն անցնել, եթե չկապվեր արքայորդու «գիշերային գվարդիայի» հետ։

Նրա միակ հարստությունը նրա ճարպակալած մարմինն է, հատկապես սարի նման ցցված փորը, որն այնքան մեծ է, որ իր սեփական ծունկը չի կարողանում տեսնել։ Երբ մի առիթով նրանից պահանջում են գետնին պառկել, նա հրաժարվում է։ «Իսկ դուք լծակներ ունե՞ք, որ նորից ինձ կանգնեցնեք ոտքերիս վրա»,— կատակում է Ֆալստաֆը, շեշտելով իր մարմնի ահռելի ծանրությունը։ Արքայորդին նրան «կեղտոտ ճարպակույտ» է անվանում։ Եվ իսկապես, նրա մարմնի բոլոր մասերը ճարպակալած են հաստ շերտով, և՛ գլուխը, և՛ այտերը, և՛ պարանոցը, և՛ մանավանդ փորը։

Տարիքով նա հիսունի մոտ մարդ է և չնայած նրան դատավորներից մեկը նմանեցնում է այն մոմին, որի կեսն այրված է, այնուամենայնիվ, նա իրեն համարում է երիտասարդության ներկայացուցիչը։

Իր մարմնեղության համաձայն նա աչքի է ընկնում առասպելական ախորժակով։ Կյանքի ամբողջ իմաստը նա տեսնում է մարմնի բոլոր պահանջները բավարարելու մեջ։ Լավ ուտելը նրա գրեթե միակ նպատակն է, ըստ որում ուտել ամենաընտիր կերակուրներ և խմել ամենընտիր գինիներ։ Նա ընտիր ուտելիքների ու գինիների ամենամեծ գիտակը և փրա՛ֆն է։ Բայց նա ունի նաև իր ամենասիրած գինին՝ Sack, որը պատրաստվում էր իսպանական խերեսից, և որը նա գերադասում էր այն ժամանակվա Անգլիայում գործածության մեջ եղած մոտ ութսուն տեսակի գինիներից։ Նա նույնիսկ մի ամբողջ փիլիսոփայություն ունի խերեսի մասին (տե՛ս երկրորդ մասի չորրորդ գործ., պ. 3)։

Կյանքի բաքոսական պաշտամունքի հետ է կապված նաև Ֆալստաֆի կնասիրությունը. նա հեշտասեր է, պագշոտ, տրփոտ։ Նրա ամենասիրած զբաղմունքներից մեկը կանանց գայթակղեցնելն է և հասարակաց տներ հաճախելը։

Հասկանալի է, որ այսպիսի մարդը չի կարող ունենալ որևէ բարոյական նորմա։ Արքայորդի Հենրին մի առիթով ասում է, որ նրա «փորում տեղ չկա» այնպիսի բանների համար, ինչպիսիք են՝ հավատարմությունը, աչնվությունը, ճշմարտությունը, պատիվը, խիղճը և նույնիսկ հոգին։ Նա ընդունակ է ամեն մի խաբեության, միայն թե իր մարմնի պահանջները բավարարի, մյուս կողմանակ նա միշտ խուսափում է այնպիսի գործերից, որոնք կարող են նրա կյանքին վտանգ սպառնալ։ «Աշխարհի երեսին ինչպիսի թագաժառանգ էլ ուզում է լինի, ես չեմ կարող նրա համար դժոխք գնալ»,— ասում է Ֆալստաֆը։ Բայց նա մեծ սիրով պարտք է վերցնում երբեք չվերադարձնելու հաստատ որոշումով, մասնակցում է «գիշերային գվարդիայի» արշավանքներին, թալանում ու կողոպտում ճանապարհորդներին, «հաստաքսակ» վաճառականներին և կողոպտած ոսկիներով շարունակում իր բաքոսական կյանքը պանդոկներում ու հասարակաց տներում։

Ֆալստաֆի ամենաբնորոշ գծերից մեկն այն է, որ նա վախկոտ է, բայց միաժամանակ՝ պարծենկոտ ու ստախոս։

Նրա այս գիծը հանդես է գալիս հատկապես երկու տեսարանում։ Գիշերային հերթական արշավանքներից մեկի ժամանակ Ֆալստաֆի վրա ծիծաղելու նպատակով նրա ընկերները մի այսպիսի խաղ են խաղում։ Ֆալստաֆը մի խումբ երիտասարդների հետ պետք է հարձակվի վաճառականների վրա և կողոպտի նրանց, իսկ դրանից հետո արքայորդին մի քանի դիմակավորված ընկերների հետ միասին պետք է հարձակվի Ֆալստաֆի վրա և նրան կողոպտի։ Այդպես էլ անում են. Ֆալստաֆը կողոպուտը գցելով՝ լեզվապատառ փախչում է, կարծելով, թե այլ ավազակախումբ է հարձակվել վրան։ «Գվարդիան» հավաքվում է պանդոկում։ Սրտատրոփ սպասում են Ֆալստաֆին։ Նա ներս է մրտնում կատաղած. «Բոլոր վախկոտներին ժանտախտը կպչի, ասում եմ ես, կայծակը խփի։ Ամե՛ն, ամե՛ն։ Մի գավաթ խերես տուր, փոքրիկ։ Ավելի լավ է գուլպա գործեմ, կարկատեմ, քան այսպիսի շան կյանք վարեմ։ Ժանտախտը տանի բոլոր վախկոտներին։ Մի գավաթ խերես տուր, սրիկա։ Աշխարհի երեսին երևի այլևս առաքինություն չի մնացել»։

Սա նախաբանն է այն մեծ ստի, որ պետք է հորինի Ֆալստաֆը։ Բայց մինչ այդ նա շարունակում է. «Գնա քո ճամփով, ծերունի Ջնկ, ավելի լավ է մեռնես։ Թող ինձ անվանեն փորոտիքը հանած տառեխ, եթե քաջությունը, ազնիվ քաջությունը չի անհայտացել երկրի երեսից։ Անգլիայում մնացել են սիայն երեք կարգին մարդ [1], որ կախաղանի արժանի չեն, այն էլ նրանցից մեկը ճարպակալել է և սկսել է ծերանալ։ Աստված նրանց օգնի։ Դարշելի է այս աշխարհը,— ասում եմ ես։ Ե»

[1] Ակնարկում է Հենրիկոս IV-ին, նրա որդուն և իրեն։

կցանկանայի ավելի շուտ ջուլհակ[1] դառնալ, ինձ համար ստոմոս երգել և նման բաներ։ Կրկնում եմ՝ ժանտախտ ու մահ կպչեն բոլոր վախկոտներին»։

Այնուհետև նա հավատացնում է, որ հարյուր ավազակ հարձակվեցին չորս հոգու վրա (ինքը և երեք ընկերները) և իրենց կողոպուտը կողոպտեցին, իսկ արքայորդին և նրա ընկերները նույնիսկ չփորձեցին նրանց օգնության հասնել։ Հետո նա պատմում է, թե ինչպես ամբողջ երկու ժամ նա «քիթ քթի տված» կռվել է ավազակների հետ. «Ես տղամարդ դառնալուց հետո երբեք այդքան լավ չեմ կռվել, բայց իզուր։ Ժանտախտը կպչի բոլոր վախկոտներին»։

Հետո նա հանգամանորեն պատմում է իր «քաջագործությունների» մանրամասնությունները։ Ըստ ասելով նա «մեն-մենակ» կռվել է երկուսի դեմ, պատմելու ընթացքում երկուսը դառնում են չորս, չորսը՝ յոթ, յոթը՝ ինը, ինը՝ տասնմեկ, տասնմեկը՝ տասնչորս։

Լսողները, որ հաղիվ են զսպում իրենց ծիծաղը, նկատում են, որ «այդ սուտը հար և նման է նրան ծնող հորը»։ Ֆալստաֆը զարմացած հարց է տալիս. «Մի՞թե ճշմարտությունը դադարել է ճշմարտություն լինելուց»։

Գալիս է ամենակատակերգական պահը. արքայորդին պատմում է ամբողջ իրողությունը։ «Իսկ դու, Ֆալստաֆ,— շարունակում է նա,— այնպես էիր փախցնում փորդ, հորթի նման բառաչում, որ քեզ խնային...»։ Բայց Ֆալստաֆն այն մարդկանցից չէ, որ շփոթվի, կարմրի և չկարողանա անմիջապես ելք գտնել։ Նա իրեն հատուկ ճարտարությամբ կատակաբանում է. «Աստված վկա, որ ես քեզ անմիջապես ճանաչեցի, ինչպես կարող էր ճանաչել հարազատ հայրը։ Ի սեր աստծո, լավ լսեցեք, պարոնայք. ես ինչպե՞ս կարող էի սուր բարձրացնել գահաժառանգի կյանքի դեմ։ Դու դիտես, որ ես խիզախ եմ, որպես Հերկուլես. բայց և հիշիր բնազդի մասին. նույնիսկ առյուծը չի դիպչի արքայորդուն։ Բնազդը մեծ բան է, և ես բնազդաբար վախկոտ դառնա։ Սրանից հետո իմ ամբողջ կյանքում ես ավելի լավ կարծիքի կլինեմ իմ մասին։ Քո մասին նույնպես. ես ինձ ցույց տվեցի իբրև առյուծ, իսկ դու՝ իբրև մաքրարյուն արքայազն»։

Ֆալստաֆը իր բնավորության էական գծերից մի քանիսը դրսևորում է հատկապես պատերազմի դաշտում։ Դեռ ճակատամարտը չսկսված նա արդեն մտածում է ամեն գնով իր կյանքին սպառնացող բոլոր վտանգներից հեռու մնալու մասին։ Թագաժառանգը նրան հիշեցնում է, որ ահա եկել է ժամանակը, որ նա պիտի իր պարտքը հատուցի աստծուն։

---

1 Այն ժամանակվա ջուլհակների մեծ մասը պատանիներ էին և սոդոմոս էին երգում։

«Դեռ ժամկետը չի եկել, և ես չեմ ցանկանում ժամկետից առաջ հրաժարվել կյանքից։ Ինչո՞ւ շտապեմ, եթե աստված ինձնից կյանքս չի պահանջում։ Թող այդպես լինի, պատիվը ինձ թևեր կտա։ Իսկ եթե պատիվն ինձ թևաթափ անի, երբ ես կռվի գնամ... կարո՞ղ է պատիվն ինձ ոտք տալ՝ ոչ. բազուկներ տալ՝ ոչ. կամ բուժել վերքերս՝ ոչ։ Ուրեմն պատիվը վատ բժիշկ է։ Անտարակույս։ Իսկ ի՞նչ է պատիվը. խոսք։ Ի՞նչ է պարունակում այդ խոսքը իր մեջ. օդ։ Խոսք չկա, լավ օգուտ է։ Իսկ ո՞վ է արժանանում պատվի. նա, ով մահացել է չորեքշաբթի օրը։ Իսկ նա զգո՞ւմ է այդ պատիվը. ոչ։ Լսո՞ւմ է. ոչ։ Ուրեմն պատիվը անշոշափելի՞ է. մեռածի համար անշոշափելի է։ Գուցե՞ նա կապրի կենդանի մնացածների մեջ. ոչ։ Ինչո՞ւ։ Ջարախոսությունն այդ թույլ չի տա։ Ահա թե ինչու ինձ պետք չէ պատիվը։ Պատիվը ոչ այլ ինչ է, այլ եթե ներկած վահան, որ տանում են դագաղի ետևից։ Ահա և ամբողջ ամբողջ»։

Երբ ճակատամարտը բորբոքվում է, թիկների տակ թաքնված Ֆալստաֆին պատահաբար մոտենում է հակառակորդ ասպետներից մեկը։ Ֆալստաֆը սպանված է ձևանում և երևնիվայր պառկում գետնի վրա։ Նրա «դիակի» մոտ թագաժառանգ Հենրին մենամարտում է այդ ասպետի հետ, որը Նորտումբերլենդի դուքսի որդի Հենրի Պերսին է (նա կոչվում է նաև Հոստսպեր) և սպանում նրան։ Թագաժառանգի հեռանալուց հետո, երբ ամեն ինչ խաղաղվում է, Ֆալստաֆը բարձրանում է. «Սատանան տանի, ճիշտ ժամանակին մեռած ձևացա, թե չէ այդ շոտլանդացին մի հարվածով հոգիս կհաներ ինձնից։ Ձևանա՞լ. ոչ, ես ստամ ասացի, ես բոլորովին էլ չեմ մտածել սպանված ձևանալ։ Մեռնել— ահա հենց այդ է նշանակում ձևանալ, որովհետև ում մեջ կյանք չկա, միայն նա է նմանվում մարդուն։ Բայց մեռած ձևանալ այն ժամանակ, երբ դու կենդանի ես, նշանակում է բոլորովին էլ չձևանալ, այլ լինել կյանքի իսկական և կատարյալ մարմնացումը։ Քաջության գլխավոր արժանիքը խելամտությունն է, հենց դա էլ փրկեց կյանքս։ Սատանան տանի, ես այնուամենայնիվ վախենում եմ այդ գլուխ թռցնող Պերսիից, չնայած նա մեռած է։ Իսկ եթե նա էլ ինձ նման մեռած է ձևացել և այժմ հանկարծ վեր ցատկի, ի՞նչ կպատահի ինձ հետ։ Աստված վկա, վախենում եմ, որ նա ավելի մեծ վարպետությամբ մեռած ձևացած լինի, քան ես։ Այդ պատճառով էլ ես նրան պետք է սրախողխող անեմ. հետո կերդվեմ, որ ես եմ սպանել...»։ Եվ, իսկապես, սրի մի քանի հարվածներ հասցնելով, նա հետո թագաժառանգ Հենրիին հավատացնում է, որ ինքն է սպանել։ Վերջինս ապշում է. «Ինչպե՞ս թե. ես ինքս եմ սպանել Պերսիին, իսկ դու մեռած ընկած էիր»։ «Մի՞թե,— ասում է Ֆալստաֆը,— աստված իմ, աշխարհը ինչո՞ւ է լկտիացել։ Ջեմ բացատում, ես անշունչ ընկած էի, նա նույնպես։ Բայց մենք երկուսս էլ միևնույն ակնթարթին վեր ցատկեցինք և շրուսբերյան ժամացույցով ուղիղ

մեկ ժամ մենամարտեցինք։ Եթե դու ինձ հավատում ես, շատ լավ, եթե ոչ, թող մեղքը թափվի բոլոր նրանց գլխին, ովքեր պետք է պարգևատրեն քաջարիությունը։ Թող ես տեղն ու տեղը մեռնեմ, եթե նրա ազդրին այս վերքը ես չեմ հասցրել։ Եթե նա կենդանանար և բացատրեր այդ, ես նրան կստիպեի կուլ տալ իմ սրի կտորները»։

Թագաժառանգն ամեն ինչ հասկանում է և չի ցանկանում Ֆալըստաֆին պարգևից զրկել. «Եթե ստախոսությունը քեզ օգտակար է, ես համաձայն եմ»,— ասում է նա։ Ֆալստաֆը շալակելով սպանվածի դիակը, հետևում է նրան. «Գնամ նրա ետևից, կարծես թե խոսքը վերաբերում է պարգևատրությանը»։

Այժմ դժվար չէ նկատել, որ Ֆալստաֆը ոչ միայն վախկոտ է, ստախոս, պարծենկոտ, այլև օժտված է մտքի արտակարգ ճկունությամբ։ Նա վերին աստիճանի սրամիտ է, կատակախոս ու կատակասեր, սրախոս ու սրախոսության վիրահար։ Համաշխարհային գրականության մեջ պատկերված բոլոր կոմիկական կերպարների շարքում նա գուցե ամենասրամիտն է, ամենից սրախոսն ու կատակաբանը։ Իր այդ հատկությամբ նա զվարճացրել է այն ժամանակվա հասարակությանը և մոտ երեք և կես դար շարունակում է զվարճացնել «Հենրիկոս IV»-ի հանդիսատեսներին ու ընթերցողներին։ Նրա այդ առանձնահատկության համար էլ թագաժառանգը նրան կապել է իր «գիշերային զվարդիայի» հետ, որը կազմված է Բաքոսին երկրպագող կատակասեր երիտասարդներից։ Նրանք զվարճանում են Ֆալստաֆի սրախոսություններով և միաժամանակ կատականքի ենթարկում նրան։

Ֆալստաֆն իր այդ հատկություններով փայլում է հատկապես «Հենրիկոս IV»-ի առաջին մասում։ Այստեղ Շեքսպիրը նրա մեջ մի ինչ-որ հմայք է դրել, նրա ստոր գծերին միացնելով մարդկային սրամտության մի այնպիսի հանճարեղ թռիչք, որի նմանը դժվար է գտնել նույնիսկ իր՝ Շեքսպիրի մյուս ստեղծագործություններում։

«Ես ոչ միայն սրամիտ եմ, այլև սրամտություն եմ առաջացնում ուրիշների մեջ»,— ասում է Ֆալստաֆն իր մասին։

Առաջին մասի ամենահոյակապ էջերից մեկը երկրորդ գործողության չորրորդ տեսարանն է, երբ թագաժառանգը խնդրում է Ֆալստաֆին խաղալ իր հոր՝ Հենրիկոս IV-ի դերը և հանգամանորեն վերլուծել իր վարքագիծը։ Ֆալստաֆն անմիջապես գործի է անցնում. «Թող այս աթոռը իմ գահը լինի, այս սուրը՝ իմ գայիսոնը և այս բարձը՝ իմ թագը»։ Նա մի գավաթ խերես է պահանջում, որպեսզի աչքերը կարմրեն և կարծեն, թե լաց է եղել. «Չէ՞ որ ես պետք է զգացմունքով խոսեմ, ոչ պակաս ոգևորությամբ, քան Քամբիս[1] արքան»։

---

[1] *Ակնարկվում է դերասան Թրեստոնի «Քամբիս» ողբերգությունը (1570 թ.), որը ծաղրում է Շեքսպիրը Ֆալստաֆի միջոցով։*

Այնուհետև մտնելով Հենրիկոս IV-ի դերի մեջ, նա, իբրև հայր, դիմում է իր «անառակ որդուն». «Հարրի, ինձ զարմացնում է ոչ միայն այն տեզը, որտեղ դու ժամանակ ես անցկացնում, այլև այն մարդիկ, որոնցով դու շրջապատել ես քեզ։ Ճիշտ է, երիցուկը որքան շատ է տրորվում, այնքան արագ է աճում, բայց չահելությունն այնքան արագ է հյուծվում, որքան շատ է շռայլվում։ Որ դու իմ որդին ես, ես գիտեմ մասամբ մորդ հավաստիացումներից, մասամբ իմ սեփական կշռադատումներից, բայց ամենից շատ ինձ համոզում են աչքերիդ անզգամ լինելը և վարի շրթունքիդ հիմարական կախվածությունը։ Եթե դու իմ որդին ես և Անգլիայի հույսը, ապա ինչո՞ւ այդպես անհուսորեն ցած ես զլորվել։ Մի՞թե օրհնառատ լուսատուն կարող է դատարկապորտ գառնալ և ճանապարհների եզրին աճած մոշ ուտելով զբաղվել։ Մի՞թե կարող է անգլիական թագավորի որդին գող դառնալ և զբաղվել քսակների որսորդությամբ... Աշխարհի երեսին մի բան կա, Հարրի, որի մասին դու շատ ես լսել և որը մեր կայսրության մեջ շատերին հայտնի է կուպր անունով. իսկ կուպրը, դասական աշխարհի գրողների վկայությամբ, սևացնելու հատկություն ունի. այդպիսին էն և այն մարդիկ, «րոնցով շրջապատել ես քեզ։ Ես այդ քեզ ասում եմ, Հարրի, ոչ հարբած վիճակում, այլ արցունքն աչքերիս, ոչ թե կատակով, այլ դառն կսկիծով, ոչ թե խոսքով, այլ հառաչանքներով։ Բայց և այնպես քո հասարակության մեջ մի լավ մարդ կա... Եթե ծառը իմացվում է պտուղով, իսկ պտուղը՝ ծառով, ապա ես հաստատապես հայտարարում եմ՝ Ֆալստաֆը առաքինի մարդ է։ Նրան պահիր քո մոտ, իսկ մյուսներին վռնդիր»։

Այնուհետև թագաժառանգն է հանդես գալիս իր հոր դերով, իսկ Ֆալստաֆը պետք է խաղա նրա դերը։ Նա Ֆալստաֆին բնութագրում է ամենամռայլ գույներով և այդ «քայլող տակառի» մասին գալիս է այսպիսի եզրակացության. «Ինչի՞ մեջ է նա վարպետ։ Միայն խաբեբայության։ Ինչի՞ մեջ է ստուգված. միայն դատարկապորտության։ Նրա ի՞նչն է արժանի արհամարհանքի. ամեն ինչը։ Ինչի՞ համար կարելի է գովել. ոչ մի բանի»։

Թագաժառանգի դերով հանդես եկող Ֆալստաֆը իրեն առնում է պաշտպանության տակ. «Եթե ես ասեի, թե նա (Ֆալստաֆը) ավելի շատ մեղքեր ունի, քան ես (թագաժառանգը), սուտ ասած կլինեի։ Որ նա ծեր է, դժբախտաբար վկայում են նրա սպիտակ մազերը, բայց որ նա, թույլ տվեք ասել, լինի անբարոյականի մեկը—դա ես վճռականապես մերժում եմ։ Եթե ծեր և ուրախ լինելը մեղք բան է, ապա ինձ ծանոթ շատ պանդոկապետներ պետք է դժոխք ընկնեն։ Եթե գեր մարդկանց պետք է ատել, ապա Փարավոնի նիհար կովերը սիրո են արժանի։ Ոչ, իմ բարի արքա՛, վռնդեցեք Պոյնսին, Բարդոլֆին, Պոյնսին («գվարդիայի» անդամներն են—Հ. Մ.), բայց ինչ վերաբերում է սիրելի Ջեք Ֆալստա-

Ֆին, բարի Ջեկ Ֆալստաֆին, նվիրված Ջեկ Ֆալստաֆին, քաջակորով Ջեկ Ֆալստաֆին, որը խիզախ է, չնայած նրա ծերությանը, մի բաժանեք նրան Հարրիից։ Հաստ Ֆալստաֆին վոնդել՝ նշանակում է վոնդել երկրի երեսից ամեն մի գեղեցիկ բան»։

Այսպես է փայլում Ֆալստաֆն իր սրամտությամբ։ Շատ հաճախ նրա առանձին սուր ռեպլիկները շատ խոր իմաստ են պարունակում, և Ֆալստաֆը փայլում է նաև մեծ խելքով։

Բերենք մի քանի օրինակ։ Մի անգամ, երբ խոսք է լինում թագաժառանգի թագավոր լինելու մասին, Ֆալստաֆն ասում է. «Ասա՛ ինձ, իմ սիրելի ընկեր, մի՞թե, երբ դու գահի գլուխն անցնես, Անգլիայում պետք է նորից այդքան գեղեցիկ փայլեն կախաղանները։ Իսկ այդ ծերունի խեղկատակ օրենքը մի՞թե իր ժանգոտած շղթաներով նորից պետք է խեղդամահ անի արիության ամեն մի արտահայտությունն։ Կամ՝ «Ես շատ կցանկանայի ինձ համար բարի անուն ձեռք բերել, բայց ինձ հայտնի չէ մի վայր, որտեղ այդպիսի ապրանք վաճառեն»։ Եվ կամ՝ «Առաքինությունը մեր այս չարչրկական դարում այնքան ցածր է գնահատվում, որ ճշմարիտ խիզախներին մնում է արջ պար ածել։ Մարդկային միտքը պանդոկապետ է դարձել և իր ճարտարամտությունը ծախսում է զանազան հաշիվներ կազմելով։ Մարդկային մյուս ձիրքերն այնպես են ժանգոտվել մեր ժամանակի խոցերով, որ հաղարչից ավելի էժան արժեն»։

Սքանչելի է Ֆալստաֆը հատկապես այն ժամանակ, երբ բնութագրվում է այն զորամասը, որի գլխին նրան հրամանատար են կարգել։

Արքայական հրամանով նա իր զորամասի համար զորահավաք է կատարում և սկզբում բանակ է կանչում բանջառապես հարուստ ֆերմերների, պանդոկապետների որդիներին. «Դրանք բոլորն էլ մայրիկի բալաներ էին, որոնց հոգում քաջությունը գնդասեղի գլխից մեծ չէր, և նրանք բոլորն էլ փրկանքով ազատվեցին ծառայությունից»։ Վաստակելով բավականին մեծ գումար, Ֆալստաֆը կատարում է նոր զորահավաք, այս անգամ իր զորամասը կազմելով գողերից, թափառաշրջիկներից, մուրացիկներից, անանկացած պանդոկապետներից ու պանդոկներից փախած ծառաներից, «աշխարհի երկար տարիների ժանգը. նրանք տասն անգամ ավելի են քրքրված, քան հին դրոշը»։ Եվ ահա անցնելով այդ «զորամասի» գլուխը, նա քայլում է դեպի ռազմադաշտ. «Աշխարհը դեռ չի տեսել այսպիսի այլանդակ խրտվիլակ... Իմ ամբողջ զորախմբում հազիվ թե գտնվի մեկ և կես շապիկ, իսկ կես շապիկն էլ կարված է անձեռոցիկից...»։

Երբ թագաժառանգը տեսնում է Ֆալստաֆի զորամասը, բացականչում է. «Ես իմ կյանքում չեմ տեսել այսպիսի խառն ամբոխ»։ «Ընդանոթի միս, ընդանոթի միս,— կատակում է Ֆալստաֆը։ Նրանք գերեզ-

մանը կլցնեն մյուսներից ոչ պակաս հաջողությամբ։ Մահկանացու են, եղբայր դու իմ, մահկանացու ադամորդիք»։

«Հենրիկոս IV»-ի երկրորդ մասում Ֆալստաֆը կամաց-կամաց սկսում է կորցնել իր նախկին հմայքը, ավելի քիչ սրամտություն է հանդես բերում և ավելի հաճախ է դրսևորում իր բնավորության ստոր կողմերը։ Սրա պատճառն այն է, որ Շեքսպիրը թագաժառանգին նախապատրաստում է հորը փոխարինելու և դառնալու իդեալական արքա։ Այդ նկատառումներով նա Ֆալստաֆին իջեցնում է նրան հաղորդած սրամտության ու հմայքի բարձունքներից, որպեսզի բարձրացնի ապագա Հենրիկոս V-ին։ Վերջում արքա դարձած թագաժառանգը նույնիսկ հրաժարվում է Ֆալստաֆին ճանաչելուց։ Մահվան դատապարտելու սպառնալիքով նա կարգադրում է Ֆալստաֆին տասը մղոն հեռավորության վրա պահել իր արքունիքից, բայց միաժամանակ կարգադրում է՝ նրան ասրելու միջոցներով ապահովել։

Բոլորովին այլ է Ֆալստաֆը «Վինձորյան զվարճասեր կանայք» կոմեդիայում։ Հանդես գալով քաղքենիական միջավայրում, նա ավելի շատ ծիծաղի առարկա է դառնում, քան դրսևորում իր խելքն ու սրամտությունը։ Զվարճասեր կանայք կեղտոտ շորերի կողովի մեջ դնելով նրան, նետում են Թեմզա գետը՝ կարծես դրանով ասելով, թե որտեղ է սնանկացած ազնվական-ասպետի տեղը։

❁❁❁

Կոմեդիաներից և քրոնիկներից բացի, Շեքսպիրը գրական գործունեության առաջին շրջանում գրել է նաև մեկ ողբերգություն։ Դա նրա աշխարհահռչակ «Ռոմեո և Ջուլիետա»-ն է։

Ողբերգության սյուժեի հյուսվածքի հիմքում ընկած է պատմական իրական դեպք. Վերոնայի ազնվական երկու տոհմերի՝ Մոնդեգյուների և Կապուլետիների երկպառակտչական թշնամանքն ու ընդհարումները հայտնի են պատմությունից։ Նրանց մասին հիշատակություն կա նաև Դանթեի «Կատակերգություն»-ում։ Այդ թշնամանքի հետևանքով երկու սիրահարների կործանումը նույնպես իրական դեպք է։

Հետագայում իտալական մի շարք նովելագիրներ մշակել են այդ նյութը։ Մատուչիոյի 36-րդ նովելը նվիրված է այդ հարցին, Լուջի դա Պորտոյի մոտ արդեն հանդիպում ենք Ռոմեո և Ջուլիետ անուններին։ Այդ թեմային նվիրել է նվիրել նաև Բանդելոն, որի հիման վրա Լոպե դե Վեգան գրել է իր հայտնի ողբերգությունը։

Սակայն Շեքսպիրի անմիջական աղբյուրը եղել է Արթուր Բրուկի պոեմը, որի սյուժետային գիծը գրեթե նույնությամբ պահպանելով,

դրամատուրգը կատարել է մի շարք փոփոխություններ։ Շեքսպիրն իր բոլոր նախորդներին գերազանցեց այդ նյութի այնպիսի նոր իմաստավորությամբ, որ նախորդները հետագայում հետաքրքրում էին մասնագետներին միայն այն չափով, որչափով հում նյութ են մատակարարել։

Գաղափարական բովանդակությամբ «Ռոմեո և Ջուլիետա»-ը սերտորեն կապված է Շեքսպիրի պատմական քրոնիկների ու առաջին շրջանի կոմեդիաների հետ։ Ողբերգության գործողության զարգացման ամբողջ ընթացքով դատապարտվում է և մերժվում ֆեոդալական երկու տոհմերի երկպառակտչական արյունահեղ ընդհարումները։ Բայց եթե քրոնիկներում Շեքսպիրը ցույց էր տալիս այդ երկպառակությունների ծանր հետևանքները ամբողջ երկրի և ժողովրդի համար, «Ռոմեո և Ջուլիետա»-ում նա պատկերում է նույն երևույթի մյուս երեսը։ Երկպառակությունների հետևանքով կործանվում են նաև առանձին մարդիկ, նրանց լավագույն խոհերն ու զգացմունքները, նրանց անձնական երջանկությունը, ապրելու, կյանքի գեղեցկությունները վայելելու նրանց անկապտելի իրավունքները։

Ռոմեո և Ջուլիետը պատկանում են երկու թշնամական տոհմերի. առաջինը Մոնդեգյուի որդին է, երկրորդը՝ Կապուլետիի դուստրը։ Իրենց վիճակով նրանք պարտավոր են թշնամի լինել, բաժանել այն «ժանգոտ ատելությունը», որ տածում են այդ տոհմերը միմյանց նկատմամբ։ Բայց ատելության ու իրար պարսավելու փոխարեն նրանք սիրում են իրար, հաստատ իմանալով, որ ծնողները երբեք չեն համաձայնվի նրանց ամուսնությանը։ Հզոր սերը նրանց երկուսին էլ այնքան է բարձրացնում տոհմական ատելության ու արյունոտ թշնամանքի այդ մղձավանջային միջավայրից, որ Ջուլիետն ասում է իր սիրածին՝ Ռոմեոյին.

Անունդ միայն թշնամի է ինձ։
Դու ողջ ինքդ ես. դու Մոնդեգյու չես։
Ի՞նչ է Մոնդեգյուն։ Ոչ ձեռք է, ոչ ոտք,
Ոչ բազուկ, ոչ դեմք, ոչ էլ մի այլ մաս
Մարդուն պատկանող։ Ա՛ռ ուրիշ անուն։
Ի՞նչ կա անվան մեջ։ Այն ծաղիկը, որին վարդ ենք անվանում,
Մի այլ անունով դարձյալ կարճակեր նույնչափ անուշ բույր
Նույնպես Ռոմեոն, եթե Ռոմեո անվամբ չկոչվեր,
Դարձյալ կունենար այն անգին ձիրքը, որ այժմ ունի
Առանց այդ էլ[1] անուն։ Նետիր անունդ,
Դրա փոխարեն, որ քո մասը չէ,
Ա՛ռ ինձ ծայրեծայր[1]։

[1] Քաղվածքները բերված են՝ Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հ. I («Ռոմեո և Ջուլիետա», թարգմ. Ե. Դաշտենց)։

Եվ քանի որ նրանց այդ չերմ սիրուն ոչ մի բան չի խանգարում, բացի նրանց տոհմական անուններից (թշնամանքից), ապա Ռոմեոն պատասխանում է այսպես.

Անունըս, սրբուհի, ատելի է ինձ,
Որովհետև նա թշնամի է քեզ։
Թե գրված լիներ, ես պատառ-պատառ կանեի նրան։

Սակայն հետագայում պարզվում է, որ այնքան էլ հեշտ չէ «պատառ-պատառ» անել տոհմական անունները, ընդհակառակն, նրանք երկուսն էլ անհավասար պայքարում դառնում են տոհմական թշնամանքի զոհերը։

Նախասովետական շեքսպիրագետներից ոմանք, այդ թվում նաև գերմանական ռոմանտիկները, հատկապես Ավգուստ Շլիգելը, «Ռոմեո և Ջուլիետա»-ը մեկնաբանում էին իբրև «սիրո մեծ ուժի իդեալական մարմնացում», սերը և սիրողներին կտրելով այն կոնկրետ միջավայրից, որ ներկայացրել է Շեքսպիրը։

Շեքսպիրն իր այս ողբերգության մեջ ժամանակից ու տարածությունից կտրված սեր չէ, որ պատկերել է, այսպես ասած՝ առհասարակ սեր կամ սերն իբրև այդպիսին։ Սիրող զույգն էլ ժամանակից ու տարածությունից կտրված, առհասարակ վերացական սիրող զույգ չէ, սիրող զույգ՝ իբրև այդպիսին։

Ռոմեոն և Ջուլիետն ապրում են պատմական կոնկրետ միջավայրում, պատմական կոնկրետ պայմանների ծնունդ են, նրանց սերն էլ ունի շատ կոնկրետ, շոշափելի նկարագիր, իհարկե, իր բոլոր ընդհանուր համամարդկային կողմերի հետ միասին։

Նախ՝ նրանք Վերածնության դարաշրջանի մարդիկ են, հումանիստական նոր իդեալների ներկայացուցիչներ, և նրանց ինչպես սերը, այնպես էլ պայքարը մերժում է հինը, իր դարն ապրածը, պատմության կողմից դատապարտվածը և հաստատում նորը, հումանիստականը, ֆեոդալական-ասկետական կապանքներից անհատի ազատագրության անհրաժեշտությունը, անհատի՝ ազատ սիրելու, ազատ ընտրության և ուրախ ու երջանիկ կյանքի իրավունքը։ Առանց այս հանգամանքը հաշվի առնելու, հեշտությամբ կարելի է անցնել Հերվինուսի և նրա կողմնակիցների դիրքերը, որոնք պնդում էին, թե Ռոմեոն և Ջուլիետը կործանվեցին իբրև «բարոյական կյանքի նորմաների խախտողներ»։

«Ռոմեո և Ջուլիետա»-ի կոնֆլիկտը կամ ողբերգական կոլիզիան՝ հակադիր ուժերի բախումը, կոնկրետ է և շատ բնորոշ Շեքսպիրի այս ժանրի հետագա մի շարք գործերի համար։ Շեքսպիրը իր ողբերգությունների թեման սովորաբար վերցնում է այնպիսի շրջաններից, երբ հինը, ֆեոդալական կապերը սկսել են քայքայվել, բայց դեռ չեն վերացել, իսկ

նոր հարաբերություններն սկսել են ստեղծվել, բայց դեռևս չեն հաղթել ու հաստատվել։ Հինը դիմադրում է, այն էլ կատաղի, իսկ նորը պայքարում է իր իրավունքների համար. հակադիր երկու կողմերն էլ համառ են, ուժեղ, անզիջում, շատ դեպքերում նորը պարտություն է կրում, բայց դա ժամանակավոր բան է։ Շեքսպիրի ողբերգականի կոնցեպցիայի համաձայն նրա գրական գործունեության առաջին շրջանում այդ նորի հաղթանակը վերջ ի վերջո անխուսափելի է և պատմական անհրաժեշտություն։ Այս է պատճառը, որ ֆիզիկապես պարտվելով՝ նրա հումանիստ հերոսները մի շարք գործերում բարոյական հաղթանակ են տանում։

Այս սկզբունքը Շեքսպիրը շատ հետևողականորեն իրագործել է իր առաջին ողբերգության մեջ։ Այդ պատճառով էլ, չնայած տխուր վախճանին, չնայած այն բանին, որ «չի եղել լուսնի տակ երբեք մի ողբ այնքան խոր, որքան Ջուլիետի և Ռոմեոյի վեպը սգավոր», այնուամենայնիվ, այդ գործը Շեքսպիրի ամենալավատեսական ողբերգությունն է։

Հատկանշական է, որ Շեքսպիրը երկու տոհմերի թշնամանքը Վերոնայում ներկայացնում է իբրև իր դարն ապրած մի հին, «ժանգոտ ատելություն», որ շարունակում է բորբոքվել։ Ճիշտ է, քաղաքը բաժանված է երկու թշնամական բանակի, երկու տոհմերն էլ ունեն իրենց կողմնակիցները, նույնիսկ նրանց ծառաներն էլ թշնամանքի մեջ են, բայց նախ՝ քաղաքացիները խիստ զայրացած են նրանց մշտական արյունահեղ ընդհարումներից։ Այդպիսի ընդհարումներից մեկի ժամանակ մի քաղաքացի այսպիսի կոչով է դիմում մյուս զինված քաղաքացիներին. «Բերե՛ր, նիզակներ, մահակներ զարկե՛ք, գետնո՛վ տվե՛ք դրանց։ Թող կորչեն բոլոր Կապուլետիները, թող կորչեն բոլոր Մոնդեգյուները»։ Վերոնայի իշխանի խոսքերից երևում է, որ առաջին անգամը չէ, որ քաղաքացիները զենքով փորձում են վերջ տալ ֆեոդալական երկպառակություններին։ Կապուլետիի և Մոնդեգյուի այդ թշնամանքը Վերոնայում առաջացրել է քաղաքացիական երեք պատերազմ, քաղաքացիները ստիպված զենք են վերցրել թշնամանքի մեջ գտնվող կողմերին զսպելու համար։ Ով հետո, Վերոնայի իշխանը, մահվան դատապարտելու խիստ սպառնալիքով, արգելում է նման ընդհարումները. «Եթե հանդգնե՛ք վրդովել նորից մեր փողոցները,— ասում է նա երկու կողմերին,— ձեր կյանքը պետք է տուգանե՛ք հատուցի մեր խաղաղության»։

Այսպիսով, հինը մեռնում է, «ժանգոտել» է, բայց չի անհայտացել, նորն էլ դեռ չի կարողացել վերջնականապես հաղթանակ տանել և հաստատել իր բոլոր իրավունքները։ Այս պայմաններում բոլորովին պատահական չէ, որ նույնիսկ օրենքով արգելված երկպառակտչական ընդհարումները նորից ու նորից բռնկվում են, իսկ հին ոխը՝ բորբոքվում։

Սրանք են այն կոնկրետ հանգամանքները, որոնց մեջ գործում են

Ռոմեոն և Ջուլիետը, մի վերին աստիճանի տիպական սիտուացիա ֆեոդալական կապերի քայքայման դարաշրջանի համար։

Գործող անձերը նույնպես այդ դարաշրջանի մարդիկ են, վերին աստիճանի կոնկրետ, իրական ու տիպական, օժտված այդ դարաշրջանին հատուկ մարդկանց բնորոշ գծերով։

Այս վերաբերում է առանց բացառության բոլորին և ամենից առաջ, իհարկե, Ռոմեոյին ու Ջուլիետին։

Սրանք չնայած իրենց բուռն սիրով կարող են մրցել իրար հետ, բայց, այնուամենայնիվ, օժտված են բնավորության խիստ անհատականացված գծերով։

Ռոմեոն ազնիվ, շիտակ, սկզբում ինքն իր մեջ ամփոփված երիտասարդ է, իրեն հեռու է պահում տոհմական գժտություններից և տարված է Ռոզալինով, որը Կապուլետիի քեռադուստրն է։ Ռոմեոյին թվում է, թե սիրում է նրան, բայց նրա սերը անհույս է՝ Ռոզալինի անտարբերության և թշնամական տոհմին պատկանելու պատճառով։ Նրան թվում է, թե Ռոզալինը աշխարհի ամենագեղեցիկ աղջիկն է, բայց Բենվոլիոն, նրա բարեկամը, նրա այդ կարծիքը այսպես է մեկնաբանում. «Նա գեղեցիկ է երևացել քեզ, քանզի չես տեսել նրա մոտ ոչ ոք։ Նա կովել է միայն ինքն իր հետ՝ երկու աչքիդ մեջ»։ Այ, լթե Ռոզալինի դեմքը համեմատես մի այլ դեմքի հետ, որ խոստանում է Ռոմեոյին ցույց տալ Բենվոլիոն, այն ժամանակ «Դու կհամոզվես, որ քո կարապը ագռավ է եղել»։

Այդպես էլ տեղի է ունենում. Ռոմեոն առաջին հայացքից սիրահարվում է Ջուլիետին և այնքան ուժեղ, որ այժմ կյանքը առանց նրան չի պատկերացնում։

Ծանր փորձություններին պահին Ռոմեոն հանդես է բերում բնավորության զարմանալի թուլություն։ Նա շուտ է հուսահատվում. սրանով պետք է բացատրել, որ նա նույնիսկ ինքնասպանության փորձ է կատարում և միայն ևվրենտիոսի միջամտությունն է փրկում նրա կյանքը։

Բայց իր այդ թուլություններով հանդերձ, նա, այնուամենայնիվ, բոլոր դեպքերում համակրելի ու սիրելի է, և դրա պատճառը նրա մեծ, հզոր, անդիմադրելի սերն է։ Մինչև նա, համաշխարհային գրականության մեջ ոչ ոք սերն այնքան ուժեղ չի զգացել և ոչ ոք սիրո մասին այդքան չերմ, վարակիչ չի խոսել։

Երբ Ջուլիետը նրան հարց է տալիս, թե ինչպե՞ս նա կարողացավ մուտք գործել իրենց տուն, չէ՞ որ պարտեզի պատերը բարձր են, դժվար մագլցելի և, բացի այդ, այստեղ նրա կյանքին մահ է սպառնում.

Ես սիրո թևեր թևերով ելա այս պարիսպները։
Քարե պատհեշը չի կարող պատվար լինել սիրո դեմ։

Ինչ վերաբերում է Ջուլիետին, ապա նա իր սիրո մասին միանգամայն իրավացիորեն ասում է Ռոմեոյին.

Առատաձեռն եմ անեզր ծովի պես,
Իմ սերը խորն է. որքան ես քեզ տամ,
Այնքան շատ ունեմ, երկուսն էլ անեզր ու անսպառ են։

Բայց, չնայած նրանք իրենց այդ անեզր ու անսպառ սիրով հավասար են, այնուամենայնիվ Ջուլիետը իր բնավորությամբ ավելի ուժեղ ու վճռական է, ավելի ակտիվ ու գործնական։ Նրա կերպարը հասկանալու համար շատ կարևոր է պարտեզի տեսարանը և այն խոսքերը, որ նա ասում է Ռոմեոյին իր սիրո մասին.

Գիշերվա դիմակը երեսիս վրա է,
Թե չէ կուսական մի շիկնածություն այտերս կայրեր
Այն խոսքի համար, որ դու այս գիշեր ինձնից լսեցիր։
Կարող էի կեղծել, կարող էի չասել,
Ինչ որ ասացի։ Բայց կորչեն ամեն փուչ ու կեղծ ձևեր։
Սիրո՞ւմ ես դու ինձ։ Գիտեմ՝ «այո» կասես,
Ե՛յ ես քո խոսքին հավատ կընծայեմ...
Եթե սիրում ես, անկեղծ ասա ինձ,
Եթե կարծում ես, որ շուտ հաղթվեցի,
Ես կխոժոռեմ, կլինեմ անգութ և կմերժեմ քեզ,
Որ դարպասես ինձ...
Գուցե իմ վարքը թեթև համարես,
Բայց հավատա ինձ, ես շատ ավելի հավատարիմ եմ,
Քան նրանք, որոնք զուսպ են երևում խորամանկությամբ...։

Այո, Ջուլիետը չի պատկանում այն աղջիկների թվին, որոնք խորամանկությամբ «չէ» են ասում, բայց միաժամանակ ամբողջ հոգով ցանկանում են, որ այդ «չէ»-ն «այո» հասկացվի։ Նրա սիրո բնորոշ գիծը ճշմարտությունն է։ Եթե նա սիրեց, իր հոգու ամբողջ թափով կխոսի այդ սիրո մասին։ Ավելին. Ռոմեոն, երբ իր երջանկությամբ հարբած ու երազանքների մեջ խորասուզված սիրո խոսքեր է շշնջում, Ջուլիետը նրան զգաստացնում է.

Եթե քո սերը առաքինի է
Եվ նպատակդ ամուսնանալն է, վաղը ինձ լուր տուր
Մի մարդու ձեռքով, որ քեզ կուղարկեմ,
Թե որտեղ և երբ դու մտադիր ես մեր հարսանեկան ծեսը կատարել։
Եվ իմ ողջ բախտը ոտքիդ կհանձնեմ,
Ու, տեր իմ, մինչև աշխարհի ծայրը կհետևեմ քեզ։

Առաքինությունը Ջուլիետի սիրո մյուս բնորոշ գիծն է։ Սերն առանց ամուսնության նա չի պատկերացնում։ Հատկանշական «մանրուք». Ռո-

մեռն հեռանում է, նույնիսկ մոռանալով, որ չի պայմանավորվել, թե որտեղ և որ ժամին պիտի հանդիպի Ջուլիետի ուղարկած մարդուն։ Դարձյալ Ջուլիետն է, որ «կազմակերպականն» մեծ տաղանդ է հանդես բերում։ Ետ կանչելով՝ Ջուլիետը նրան հարցնում է.

Վաղը, ո՞ր ժամին
Ուղարկեմ քեզ մոտ։

Այսպես ակտիվ ու գործնական է Ջուլիետը իր «սիրո դղյակին» տիրանալու համար մղված պայքարում։

Հիշենք նաև, որ Ջուլիետը այս նախաձեռնությունը հանդես է բերում այն բանից հետո, երբ մայրը նրան հայտնում է իր և հոր կամքը. Ջուլիետը պետք է ամուսնանա Պարիսի հետ, վճիռը վերջնական է և «բեկման ենթակա չէ»։

Ամուսնությունն օրինական ձևով, բայց գաղտնի ձևակերպելուց հետո Ջուլիետը պայքարում է Պարիսի հետ պատրաստվող ամուսնությունը խափանելու համար։ Նա հոր առաջ ծունկի եկած խնդրում, ուղղակի աղաչում է գոնե մեկ ամսով կամ մեկ շաբաթով հետաձգել հարսանիքը։ Հայրը, որ մի կոպիտ բռնակալի մեկն է, սպառնում է նրան տնից քշել, նույնիսկ հիշեցնում է, որ «ձեռքերը քոր են գալիս», այլ խոսքով պատրաստ է ծեծել «անհնազանդ, հիմար, անզգամ» աղջկանը և վերջացնում է նրանով, որ եթե Ջուլիետն իր կամքով եկեղեցի չգնա, ապա «բռնությամբ ես քեզ քարշ կտամ»։

Մի պահ Ջուլիետը կարծես թե ընկնում է հուսահատության մեջ. նա դիմում է դայակին, խնդրում խորհուրդ տալ իր հետագա անելիքի մասին։ Բայց, երբ վերջինս միակ ելքը համարում է Պարիսի հետ ամուսնանալը, Ջուլիետը հասկանում է, որ այլևս դայակին չի կարելի վստահել և որոշում է իր անելիքը։ Նա շտապում է լավրենտիոսի մոտ «մի ճար խնդրելու»։

Այստեղ արդեն Ջուլիետը բարձրանում է ողբերգական հերոսուհու աստիճանին։ Իր նպատակին հասնելու համար նա պատրաստ է «շշրջել գողերի ճանապարհներով», սողալ «օձերի բնակավայրը», շղթայվել «ահեղամռունչ արջևրի որջում», գիշեր ժամանակ թաքնվել գերեզմանի մեջ, թեկուզ նրա վրա դիզվեն մահացածների կմախքներ, «մսերը թափած դեղնած դանգեր», նա նույնիսկ պատրաստ է մտնել նոր փորված գերեզմանի մեջ, «ծածկվել մեռյալի ահեղ պատանով», միայն թե չամուսնանա Պարիսի հետ և հավատարիմ մնա Ռոմեոյին տված իր խոսքին։

Հավատարմությունը, անկաշառ, անձնազոհ հավատարմությունը Ջուլիետի սիրո մյուս բնորոշ գիծն է։ Այս բոլորից հետո զարմանալի ոչինչ չկա, երբ Ջուլիետն անվախ ու անվարան, ամուր ձեռքով, մինչև հատակը խմում է քնաբեր հեղուկը։ Դարձյալ մի «մանրուք». նա չի մո-

ռանում իր հետ վերցնել դաշույնը, դամբարանում արթնանալուց հետո, անհրաժեշտության դեպքում նրա օգնությանը դիմելու համար։

Մի առիթով Հայնեն Ջուլիետի սիրո մասին գրել է. «Ինքը սերն է հանդիսանում այս դրամայի հերոսը։ Սերն այստեղ հանդես է գալիս իր պատանեկան խիզախությամբ, ընդդեմ բոլոր թշնամական հանգամանքների և ամեն ինչի հարթում է... որովհետև նա չի սարսափում այդ մեծ պայքարում պաշտպանություն որոնել ամենասարսափելի, բայց միաժամանակ ամենահուսալի դաշնակցի՝ մահվան մոտ։ Մահվան հետ դաշինք կռած սերը անպարտելի է։ Սե՛ր. նա բոլոր զգացմունքների մեջ ամենաբարձրն ու ամենահարթականն է։ Բայց նրա այդ ամեն ինչին հաղթելու ուժը նրա անսահման մեծահոգությունն է, նրա անշահախնդրությունը, նրա՝ ամեն մի անձնազոհության պատրաստ լինելը...»։

Այսպիսին է Ջուլիետի, այդ տասնչորսամյա իտալուհու սերը։

Վերջում դժբախտ սիրահարների հիշատակին ոսկեձույլ արձան են կանգնեցնում, և նրանք լիապես արժանի են դրան։ Դա նրանց գեղեցիկ, պայծառ, ամենահարթ մեծ սիրո հավիտենական կոթողն է։

Ռոմեոյից և Ջուլիետից հետո, գեղարվեստական արժեքի տեսակետից, նրանց հավասար ուժով կերտված են Մերկուտիոյի և դայակի կերպարները։ Սրանք երկուսն էլ հանդես են բերվում կոմիկական պլանով. Մերկուտիոն փայլում է իր կենսախինդ սրամտությամբ ու աննսյաս սրախոսությամբ, իսկ դայակը Ֆալստաֆի կամ հարազատ քույրն է, կամ նրա մոտ հարազատներից մեկը։ Այդ կերպարները հանդես բերելով, Շեքսպիրը փայլուն կերպով իրագործել է ողբերգականի և կոմիկականի «երկու կիսագնդերի» միացման իր գլխավոր սկզբունքներից մեկը։

Չի կարելի չխոսել նաև հայր Լավրենտիոսի մասին. նա ֆրանսիսկյան մի կրոնավոր է. բայց նրան կրոնական հարցերը բնավ էլ չեն հետաքրքրում, և նա ոչ մի առիթով չի էլ խոսում այդ հարցերի մասին։ Առաջին անգամ մենք նրան հանդիպում ենք բնության գրկում՝ զամբյուղը ձեռքին պես-պես բույսեր ու ծաղիկներ հավաքելիս։ Աստծո փոխարեն նա փառաբանում է «մայր բնությանը», նրա ուժն ու հզորությունը, հիանում, թե ինչպես նա «մայրական անուշ կաթով» սնում է իր «արգանդից ծնած էակներին».

> Օ՛, այս երկիրը ինչպիսի՛ հարուստ ուժ է ամբարում
> Ամեն խոտի մեջ, ամեն տունկի մեջ և ամեն քարում...։

Բնության նման ըմբռնումը շատ բնորոշ է Շեքսպիրի աշխարհայացքի համար. բնությունը՝ նրա համար՝ մարդկային կյանքի հիմքն ու ելակետն է, իսկ մարդիկ՝ բնության զավակները, ենթակա նրա մեջ գործող հավերժական օրենքներին։

Բնության մեջ, Լավրենտիոսի ըմբռնումով, գործում են երկու իրար

ներհակ ուժեր։ Նրան հայտնի է մի ծաղիկ, որը բուժիչ հատկություն ունի, այլ խոսքով՝ կյանքի աղբյուրն է, բայց և միաժամանակ իր մեջ ունի մահաբեր թույն. «Եթե հոտ առնես, բույրով կարբեցնե նա մարդու հոգին, եթե ճաշակես, իր հյութով նա վերջ կտա քո կյանքին»։

Բնությունը իր այս առանձնահատկությամբ Լավրենտիոսի համար հանդիսանում է մարդկային կյանքի և մարդկանց գործերի ու հատկությունների գնահատման չափանիշը. «Երկու այդպիսի ներհակ ոսոխներ մղում են պայքար թե՛ մարդու սրտում, թե՛ տունկերի մեջ հավերժ անդադար, երբ չարը հաղթե, մահվան այդ թրթուրը կուտե այդ բույսին»։

Հատկանշական է, որ Լավրենտիոսը ընդունում է բնության միայն պայծառ, կենսահաստատ ուժերը, իսկ սև, մահաբեր ուժերը համեմատում «անհամբույր չարի» հետ։

Ի՞նչ կապ գոյություն ունի Լավրենտիոսի՝ բնության այս փիլիսոփայության և այն ահավոր ողբերգության միջև, որ տեղի է ունենում նրա աչքի առաջ։ Շատ մեծ կապ. Ռոմեոն և Ջուլիետը կարծես թե բնության այդ պայծառ, կենսահաստատ, գեղեցիկ ուժերի դաշնակիցն են, և Լավրենտիոսնամեն կերպ սժանդակում է բնության այդ սքանչելի ստեղծագործությունների հաղթանակին։ Նա սիրող զույգի միակ բարեկամը և խորհրդատուն է, պայքարում է նրանց հաղթանակի համար։ Նրանք Լավրենտիոսի համար «լուսաբույր բարին» են, մարդկային կյանքի պայծառ, կենսահաստատ արտահայտությունները։ Բայց «մահվան թրթուրը» լափում է այդ գլար բույսերին, որովհետև «չարը»՝ հասարակական կյանքի սև ու մռայլ ուժերը, կործանում է նրանց։ Հատկանշական է, որ Շեքսպիրի չարագործ հերոսները հետագայում շատ հաճախ դաշն են կռում բնության սև ու մահաբեր ուժերի հետ, ինչպես օրինակ Մակբեթը։ Այդ չարագործները մարդկային կյանքի այն մահաբեր ուժերն են, այն թույնը, որ թաքնված է Լավրենտիոսի իմացած կյանքի աղբյուր հանդիսացող ծաղկի մեջ։

❋❋❋

Շեքսպիրի գրական գործունեության երկրորդ շրջանի առաջին ստեղծագործությունը «Հուլիոս Կեսար»-ն է, որով սկսվում է նրա հայտնի հռոմեական ողբերգությունների շարքը։ Այդ ողբերգությունները նա գրել է «Համլետ»-ի, «Օթելլո»-ի, «Մակբեթ»-ի և «Արքա Լիր»-ի հետ զուգընթաց, երբ նրա հանճարը հասել է իր զարգացման ամենաբարձր աստիճանին։

Իրենց շոշափած խնդիրներով հռոմեական ողբերգությունները այն ժամանակվա Անգլիայի պետական-քաղաքական և հասարակական կյան-

քի համար խիստ կարևոր ու հրատապ նշանակություն ունեին։ Անգլիական միապետությունն արդեն կատարել էր պատմականորեն իր պրոգրեսիվ դերը և XVII դարի սկզբին իր վարած ռեակցիոն քաղաքականությամբ դարձել կապիտալիզմի հետագա զարգացումը արգելակող ուժ։ Եղիսաբեթի թագավորության վերջին տարիներին ուժեղացել էին միապետության դեմ ուղղված օպոզիցիոն տրամադրությունները թե՛ բուրժուազիայի և թե՛ նոր ազնվականության շրջանում։ Անգլիական պառլամենտը շատ հաճախ էր կոնֆլիկտի մեջ մտնում միապետության հետ, պահանջում վերացնել զանազան ապրանքների արտադրության մենաշնորհի արտոնագրերի վաճառքը, որով զբաղվում էր պետությունը։

Եղիսաբեթի թագավորության վերջին տարիներին անգլիական միապետության ճգնաժամի առաջին նշաններից էր նաև դուքս Էսեքսի գլխավորած ապստամբությունը 1601 թվի փետրվարին։ Եղիսաբեթն իրեն հատուկ դաժանությամբ ճնշեց ապստամբությունը և գլխատեց նրա պարագլուխներին։ Անգլիական միապետության ճգնաժամը ավելի է խորանում Եղիսաբեթի հաջորդի՝ Հակոբ I-ի օրոք, որը Եղիսաբեթի գլխատած Մարիա Ստյուարտի որդին էր և Անգլիայի թագավոր դառնալու համար գաղտնի հարաբերությունների մեջ էր Էսեքսի հետ։ Հակոբ I-ը շարունակում է անգլիական միապետությունը ուժեղացնելու քաղաքականություն վարել, մի բան, որ բոլորովին չէր համապատասխանում նոր պայմաններին։ Նրա ժամանակ արդեն պարզ երևում էր, որ Անգլիան հաստատ քայլերով գնում է դեպի XVII դարի 40—60 թթ. բուրժուական ռևոլյուցիան։

Անգլիական միապետության ճգնաժամը, օպոզիցիոն տրամադրությունների աճը, Էսեքսի դավադրությունն ու արյունոտ վախճանը, Եղիսաբեթի և Հակոբ I-ի վարած ահաբեկիչ քաղաքականությունը ծանր հիասթափություն են առաջացնում Շեքսպիրի մեջ։ Կործանվում է դրական միապետի այն իդեալը, որին նա հավատում էր «Հենրիկոս V»-ը գրելու ժամանակ։ Այս պայմաններում պատահական չէ, որ նրան հետաքրքրում է Հռոմի պատմության այն էտապը, երբ ճակատագրական պայքար էր տեղի ունենում հին հռոմեական ազնվական դեմոկրատիայի և միապետության միջև։

Նրա ուշադրությունը գրավում է ամենից առաջ Հուլիոս Կեսարը, որը Վերածնության դարաշրջանի գրականության մեջ շատ հաճախ ներկայացվում էր որպես իդեալական միապետի մի տիպար։ Շեքսպիրը նույնպես իր գրական գործունեության առաջին շրջանում շատ դրական է արտահայտվում նրա մասին, դատապարտում նրա սպանությունը, բայց այժմ, նոր պայմաններում Հուլիոս Կեսարը նրան ներկայանում է այլ նկարագրով։

Ողբերգության թեման Շեքսպիրը վերցրել է Պլուտարքոսի «Կենսա-

գրություններից»։ Գլխավոր աղբյուրը Հուլիոս Կեսարի, Մարկոս Բրուտոսի և Մարկոս Անտոնիոսի կենսագրություններն են։ Շեքսպիրը հավատարիմ է մնացել Պլուտարքոսի հաղորդած տվյալներին, կատարելով միայն չնչին փոփոխություններ։ Գլխավոր նորությունը այն մեկնաբանությունն է, որ տալիս է Շեքսպիրը գործող գլխավոր անձերին, ինչպես նաև պատկերված իրադարձություններին։

«Հուլիոս Կեսար»-ի գլխավոր հարցը հռոմեական աղնվական հանրապետության և նոր ձևավորվող միապետության պայքարն է։ Հուլիոս Կեսարը օգտվելով այն մեծ հեղինակությունից, որ նա ձեռք է բերել Հռոմում, ձգտում է ոչնչացնել հանրապետական կարգերը և ստեղծել միապետություն։ Հանրապետականները Բրուտոսի և Կասիոսի գլխավորությամբ դավադրություն են կազմակերպում Կեսարի դեմ, նրան սպանում սենատում այն օրը, երբ նրա գլխին պետք է թագ դրվեր։ Այնուհետև սկսվում են քաղաքացիական պատերազմները Կեսարի կողմնակիցների և հանրապետականների միջև։ Հանրապետականները պարտություն են կրում, Բրուտոսը և Կասիոսը ինքնասպանություն են գործում։ Հաղթում են Կեսարի կողմնակիցները՝ Անտոնիոսը, Օկտավիոսը և Լեպիդոսը, որոնք իշխանությունը բաժանում են իրար միջև՝ ստեղծելով եռապետություն։

Հակառակ այն հիացական վերաբերմունքի, որ գոյություն ուներ այն ժամանակվա անգլիական թատրոնում Հուլիոս Կեսարի նկատմամբ, Շեքսպիրը նրան ներկայացնում է խիստ բացասական գծերով։

Կեսարի ամենաբնորոշ գծերից մեկը փառասիրությունը և իշխելասիրությունն է. նա ձգտում է իշխանության, գահի, թագի, բայց իր այդ ձգտումը Ռիչարդ III-ի նման ամեն կերպ աշխատում է քողարկել։ Այս տեսակետից խիստ բնորոշ է այն տեսարանը, երբ ժողովրդի ներկայությամբ Անտոնիոսը նրան երեք անգամ թագ է առաջարկում։ Առաջին անգամ, երբ նրան թագ են առաջարկում, նա մի կողմ է հրում՝ ժողովրդի տրամադրությունը շոշափելու համար։ Ժողովուրդը ցնծագին աղաղակով հավանություն է տալիս նրա այդ քայլին։ Թագը երկրորդ անգամ են առաջարկում. նա երկրորդ անգամ է մերժում մեծ դժկամությամբ։ Ժողովուրդը նորից ցնծագին աղաղակ է բարձրացնում։ Վերջապես երրորդ անգամ, երբ նա նորից է մի կողմ հրում թագը, ժողովուրդն ավելի ուժգին է աղաղակում ու ծափահարում և ուրախությունից վեր-վեր նետում գլխարկները։ Բայց այս անգամ Կեսարը ուշաթափվում է և փրփուրում հատակին՝ թագի վրա։ Բրուտոսն այդ բանը բացատրում է նրանով, որ Կեսարն ընկնավոր է, բայց մյուսները կապում են նրա փառասիրական ձգտումների իրագործման առաջին անհաջողությունների հետ։

Կեսարի փառասիրական և իշխելասիրական այդ ձգտումները դրսևորվում են նաև հաջորդ օրը։ Սկզբում վախենալով, նա չի ցանկանում

2751—47

սենատ գնալ, բայց քանի որ խոստացել էին այդ օրը նրա գլխին թագ դնել, նա այնուամենայնիվ գնում է։

Շեքսպիրը Կեսարին օժտել է նաև այլ կարգի թերություններով. նա զարմանալիորեն նախապաշարված և վախկոտ մարդ է։ Անտոնիոսը պետք է մասնակցի տոնախմբության առթիվ կազմակերպված վազքին։ Կեսարը խնդրում է նրան վազքի ժամանակ քսվել իր կնոջը՝ Կալպուրնիային, որովհետև, ինչպես բացատրում է նա՝ «Մերերն ասում են, թե ամուլ կանայք բերրի են դառնում, երբ որ դիպչում են նրանց սրբազան այս մրցարանում»։ Հաջորդ օրը նա պետք է գնա սենատ։ Կինը գիշերը սարսափելի երազ է տեսնում, որ իբր թե շատրվանի պես արյունը ժայթքել է նրա հուշարձանի «բազում անցքերից» և որ շատ հռոմեացիք նրա արյան մեջ իրենց ձեռքերը ուրախանալով լվացել են։ Կեսարը անմիջապես դիմում է քուրմերի օգնությանը, կարգադրում է զոհ մատուցել աստծուն և հայտնել իրենց կարծիքը այդ երազի մասին։ Կեսարը այնքան է վախենում այդ երազից, որ, վերջ ի վերջո, որոշում է այդ օրը սենատ չգնալ, բայց հատկանշական է, որ մյուս կողմից ամեն կերպ ձգտում է, թե չի վախենում։ Միայն այն բանից հետո, երբ Դեցիոսը կնոջ երազին նպաստավոր մեկնաբանություն է տալիս և միաժամանակ ասում, թե այժմ բոլորը կսկսեն փսփսալ, թե Կեսարը վախեցավ, նա համաձայնվում է գնալ սենատ։

Բացի այդ, Կեսարը դեռ միապետ չդարձած, արդեն շատ որոշակիորեն բռնակալական հակումներ է հանդես բերում։ Երբ Դեցիոսը ցանկանում է իմանալ, թե ինչ պատճառով նա չի ցանկանում սենատ գնալ, Հուլիոս Կեսարը նրան պատասխանում է. «Պատճառն իմ կամքն է. չեմ կամենում գալ, այդ էլ հերիք է սենատորներին բավարարելու»։ Եվ ահա այս անոտիապաշտ, վախկոտ, դատարկ, մեծամիտ, եսասեր, բռնակալական հակումներ հանդես բերող մարդը թագակիր դառնալու իր փառասիրական տենչը ցանկանում է քողարկել հասարակության շահերին նվիրվածության թատերական թիկնոցով։ Երբ միջնաբերդի (կապիտոլիումի) առաջ Արտեմիդորոսը Կեսարին նամակ է հանձնում և խնդրում անմիջապես բանալ և կարդալ, Կեսարը մեծ հանդիսավորությամբ հայտարարում է. «Մեզ վերաբերող ամեն մի գործ պետք է կատարվի վերջում»։

Շեքսպիրը Կեսարին օժտել է նաև ֆիզիկական թերություններով. նրա ձախ ականջը խուլ է, ակնարկում է նրա ընկնավոր լինելու հանգամանքը և այլն։ Սակայն այս բոլոր բացասական գծերի մեջ Շեքսպիրը շեշտում է Կեսարի հատկապես փառասեր, բռնակալ լինելու հանգամանքը։

Քաղաքական այլ տիպի գործիչ է Բրուտոսը։ Նա ազնվական հանրապետության կողմնակից է, հանրապետական կարգերի մոլեռանդ

պաշտպան և բռնակալության թշնամի։ Հենց սկզբից նա վախ է հայտնում, որ ժողովուրդը կարող է կեսարին թագավոր ընտրել, բայց նրան տակավին ոչինչ հայտնի չէ կեսարի փառասիրական տենչերի մասին։ Նա պարզապես չի ցանկանում կեսարին թագավոր տեսնել, որովհետև, ինչպես ինքն է ասում, «ես նրան սաստիկ սիրում եմ»։ Բայց այն բանից հետո, երբ Կասիոսը նրա աչքերը բացում է, Բրուտոսն այլևս քուն ու հանգիստ չունի. «Ես բոլորովին քնից զրկվեցի»,— ասում է նա։ Նրա մտահոգության գլխավոր առարկան երկրի վիճակն է, ռեսպուբլիկայի ճակատագիրը։ «Մի՞թե Հռոմը պետք է մի մարդու ահի տակ դողա»,— բացականչում է նա. «Օ՜, Հռոմ, ես քեզ երդվում եմ ահա, եթե դու պետք է փրկություն գտնես, այդ փրկությունը դու Բրուտոսի բազուկով կգտնես»։ Բրուտոսը երկար խորհելուց հետո գալիս է այն եզրակացության, որ Կեսարին պետք է սպանել, «և այն էլ ոչ թե սեփական անձիս, այլ ընդհանրական բարիքի համար»։ Բրուտոսը դարձյալ հաստատ չգիտե Կեսարի բուն նպատակները, բայց նրան հայտնի է, որ «մեծությունը միշտ չարիք է դառնում, երբ բաժանվում է գութը նրանից», և որ, հետևվարար, նույն բանը կարող է տեղի ունենալ Կեսարի հետ.

Ուստի և պետք է նրան համարենք տակավին ձրվից դուրս չեկած մի օձ
Որ դուրս պրծնելով՝ իր ցեղի նման կարող է դառնալ խիստ վտանգավոր։
Ուստի և հարկ է նրան չախչախել դեռ իր պատյանում։

Հենց սկզբից պարզ երևում է Բրուտոսի գլխավոր սխալն ու մոլորությունը։ Նա կարծում է, թե Կեսարին սպանելու միջոցով կարելի է կասեցնել պատմության ընթացքը, փրկել պատմականորեն իր դարն ապրած աղնվական դեմոկրատիան անխուսափելի կործանումից և փակել միապետության հաղթանակի բոլոր ուղիները, որի հաստատումը այդ ժամանակ պատմական անհրաժեշտություն էր։ Այդպիսի մոլորության մեջ են նաև Բրուտոսին իրենց պարագլուխը դարձրած մի բուռն հանրապետականներ՝ Կասիոսը, Կասկան, Տրեբոնիոսը, Լիգարիոսը, Դեցիոս Բրուտոսը, Մետելլոս Կիմբերը։

Սակայն Բրուտոսի և նրա քաղաքական համախոհների միջև տարբերությունները շատ մեծ են։ Բրուտոսն իր գործունեության ամբողջ ընթացքում ոչ մի անձնական նպատակ չի հետապնդում և միշտ ղեկավարվում է ընդհանուրի շահերով։ Այս տեսակետից շատ կարևոր է այն ճառը, որով նա հանդես է գալիս ժողովրդի առաջ։ Նա բացատրում է, թե ինչ նկատառումներով ձեռք է բարձրացրել Կեսարի վրա. «Եթե այս բազմության մեջ կա Կեսարին անկեղծորեն սիրող մի բարեկամ, նրան ես կասեմ, որ Բրուտոսի սերը Կեսարի հանդեպ նրա ունեցած սիրուց պակաս չէր։ Եվ եթե այդ բարեկամը բացատրություն պահանջի, թե ինչո՞ւ Բրուտոսը զինվեց Կեսարի դեմ, այս է իմ պատասխանը. ոչ թե նրա

համար, որ ես Կեսարին պակաս էի սիրում, այլ նրա համար, որ ես Հռոմն ավելի սիրեցի։ Կուզենայի՞ք, որ Կեսարն ապրեր և ամենքս որպես ստրուկ մեռնեինք, թե՞ այդ Կեսարը մեռներ և ամենքս ազատվեինք ստրկությունից... Նա փառասեր էր, և ես նրան սպանեցի... Հռոմի սիրո համար ես սպանեցի իմ սիրեցյալին։ Եվ նույն դաշույնը պահում եմ ինձ համար, երբ հայրենիքը իմ մահվան կարիքն զգա»։

Բրուտոսի այդ հայրենասիրությունը, անշահախնդրությունը և քաղաքական ազնվությունը ցայտուն կերպով երևում է նաև նրա համար ստեղծված ծանր օրերին։ Հակառակորդի հետ վճռական ճակատամարտի նախօրյակին նա պատժում է Լուցիոս Պելլային կաշառք վերցնելու համար, նա խիստ հանդիմանում է իր հավատարիմ զինակից Կասիոսին այն բանի համար, որ նա նույնպես «ձեռքից թուլլ» է և ոսկով պաշտոններ է վաճառում։ Նրա համար շատ բնորոշ են հետևյալ խոսքերը.

Իր ձեռքը պղծել անարգ կաշառքով
Եվ իր անսահման փառքի դաշտերը վաճառքի հանել
Այսպիսի մի բուռ մետաղի համար։
Լավ է շուն լինեմ և հաչեմ լուսնին,
Քան թե այդպիսի մի հռոմեացի։

Բրուտոսը դատապարտում է նաև այն մեթոդները, որոնցով Կասիոսը դրամ է գանձում ժողովրդից.

Ես ընդունակ չեմ անազնիվ ձեռքով դրամ գանձելու։
Երկինքը վկա, լավ է իմ սրտից ես դրամ կտրեմ
Եվ իմ արյունից ձուլեմ դահեկան, քան թե գյուղացոց
Կոշտացած ափից կորզեմ ես նրանց վերջին գրոշը
Մի որևէ կերպ։

Բայց այս բոլոր ազնիվ գծերի հետ միասին Բրուտոսն ընդհանրապես քաղաքական մտայորության մեջ լինելուց բացի, ավելի շատ երազող է, քան պրակտիկ քաղաքական գործիչ։ Նա, օրինակ, չի կարողանում հասկանալ, թե ինչպիսի մեծ վտանգ է ներկայացնում Անտոնիոսը ռեսպուբլիկական պարտիայի ընդհանուր գործի ճանապարհին։ Նա Անտոնիոսին սխալմամբ համարում է մի մարդ, որը «խիստ սիրահար է զբոսանքի և զվարճության», բացի այդ նա, Բրուտոսի կարծիքով, եղել է միայն Կեսարի «անզոր բազուկը», և այժմ այդ բազուկը ոչինչ չի կարող անել, որովհետև «Կեսարի գլուխը» չկա։ Որ Անտոնիոսը զբոսանքի և զվարճության սիրահար է, այդ ճիշտ է, բայց որ նա միաժամանակ վերին աստիճանի խորամանկ ու վտանգավոր քաղաքական հակառակորդ է, ավանտյուրիստ ու դեմագոգ, այս է, որ չի հասկանում Բրուտոսը։ Նա նույնիսկ Անտոնիոսին ժողովրդի առաջ ճառով հանդես գալու հնարավո-

րությունն է տալիս, իսկ վերջինս մեծ վարպետությամբ օգտագործելով այդ ժողովրդին ապստամբեցնում է Բրուտոսի և նրա համախոհների դեմ։

Բրուտոսի համար չնորոշ է նաև այսպիսի մի գիծ։ Երբ Կասիոսը, իբրև ավելի գործնական քաղաքական գործիչ, առաջարկում է սպանել նաև Անտոնիոսին, հասկանալով, թե ինչ մեծ վտանգ է հանդիսանում նա, Բրուտոսը վճռականապես դեմ է դուրս գալիս։ Նա գտնում է, որ այդ արարքը կթվա սաստիկ «բիրտ ու արյունռուշտ», որ իրենք չպետք է դառնան «մսագործներ», և որ՝ եթե առհասարակ հնարավոր լիներ առանց որևէ կաթիլ արյուն թափելու կանխել բռնապետության հաստատումը, ավելի լավ կլիներ.

Օ՛, երանի թե կարողանայինք Կեսարի հոգին խսպառ հոշոտել,
Առանց Կեսարին մաս-մաս անելու...։

Բրուտոսն իր հաշիվների մեջ նորից սխալվում է։ Ամբողջ խնդիրն այն է, որ նա կարծում էր, թե սպանելով Հուլիոս Կեսարին, կկարողանա «խսպառ հոշոտել» նաև նրա հոգին՝ կեսարիզմը, միապետականության սկզբունքը։ Բայց հետո համոզվում է, որ Կեսարի «հոգին» չի ոչնչացված։ Ճակատամարտի նախօրյակին, գիշերը հենց այդ հոգին է, որ երևում է Բրուտոսին, հասկացնելով, որ ինքը չի պարտված։ Ճակատամարտի վախճանը հարցը լուծում է միապետականության օգտին։ Բրուտոսն իր կործանումը անխուսափելի համարելով՝ բացականչում է.

Օ՛, Հուլիոս Կեսար, դու դեռ հզոր ես.
Ոգիդ շրջում է դեռ երկրի վրա և մեր սրերը
Ուղղում սեփական մեր կրծքերի մեջ։

Այսպես, չնայած Բրուտոսի ազնվությանը, անշահախնդրությանը, ջերմ հայրենասիրությանը, բարձր սկզբունքայնությանը, այնուամենայնիվ, նա ինքնասպանություն է գործում։ Հաղթում են Կեսարի կողմնակիցները։ Բրուտոսն իր ազնվական ռեսպուբլիկայի իդեալներով դատապարտված էր պատմության կողմից։ Ժամանակը գործում էր հօգուտ կեսարիզմի, միապետության։

Եվ, այնուամենայնիվ, Բրուտոսը ողբերգության ամենապայծառ հերոսն է։ Նույնիսկ նրա քաղաքական հակառակորդները նրա մարմինը հողին են հանձնում «զինվորին վայել մեծարանքով»։

Անտոնիոսը ստիպված ասում է.

Նա ամենքի մեջ ամենաազնիվ հռոմեացին էր։
Նրանից բացի, մնացյալ բոլոր դավադիրները
Գործեցին միայն մեծն Կեսարի հանդեպ ունեցած նախանձից դրդված։
Նա միայն արդար մտքով առաջնորդված,

Նրանց միացավ ի սեր ընդհանուր մեծ բարօրության.
Իր կյանքն ազնիվ էր, և տարերքն իր մեջ
Այնպես շաղախված, որ բնությունը կարող էր կանգնել
Եվ ազդարարել ի լուր աշխարհի՝ «Այս մեկը Մարդ էր»։

Սա Շեքսպիրի տված ընդհանուր գնահատականն է Բրուտոսին։

Ողբերգության երրորդ կարևոր կերպարը Անտոնիոսն է։ Սա այլ տիպի քաղաքական գործիչ է։ Միանգամայն ճիշտ է Բրուտոսը, երբ նրան ասում է. «Նախքան խայթելը դու վարպետորեն շողոքորթում ես»։

Եվ իսկապես, Անտոնիոսի գլխավոր զենքը քաղաքական երկերեսանիությունն է, դեմագոգիան, ավանտյուրիզմը։ Հուլիոս Կեսարի սպանությունից հետո նա հնազանդ ու խոնարհ ձևանալով, շողոքորթում է Բրուտոսին ու նրա համախոհներին, սեղմում նրանց ձեռքը, հայտարարում, որ ինքը նրանց սիրում է և նրանց բոլորի բարեկամն է։ Օգտվելով Բրուտոսի ազնվությունից ու մեծահոգությունից, նա ժողովրդի առաջ ճառով հանդես գալու թույլտվություն է ստանում։ Նպատակը պարզ է. նա ցանկանում է նախ շոշափել ժողովրդի տրամադրությունը և ապա, եթե հնարավոր է, լարել դավադիրների դեմ։

Անտոնիոսի ճառը քաղաքական երկերեսանիության, դեմագոգիայի, ժողովրդին խարդախ ճանապարհներով խաբելու մի իսկական գլուխգործոց է։

Նա ելույթ է ունենում Բրուտոսից հետո, երբ ժողովուրդը հավանություն էր տվել Հուլիոս Կեսարի սպանությանը և փաստորեն անցել դավադիրների կողմը։ Բրուտոսի գլխավոր դրույթը, թե Կեսարը փառասեր էր և նրան սպանեցին հենց այդ փառասիրության համար, ժողովրդի վրա մեծ տպավորություն էր գործել։

Նա իր ճառի սկզբում Բրուտոսին անվանում է ազնիվ և պատվարժան մարդ, պատվարժան է հայտարարում անխտիր նրա բոլոր ընկերներին. «Ազնիվ Բրուտոսն ասաց՝ Կեսարը փառասեր մարդ էր։ Եթե այդ ճիշտ է, դա ծանր մեղք է, և Կեսարը այն ծանրորեն քավեց»։

Այնուհետև ասում է, որ ինքը եկել է Կեսարին հողին հանձնելու, որովհետև եղել է Կեսարի ընկերը.

Բայց Բրուտոսն ասում է՝ նա փառասեր էր,
Իսկ Բրուտոսը պատվարժան մարդ է։

Այնուհետև նշելով, որ Կեսարը անթիվ գերիներ բերելով Հռոմ, նրանց փրկագնով հարստացրեց գանձատունը, հարց է տալիս.

Եվ սա՞ է կոչվում փառասիրություն։
Երբ աղքատները հառաչում էին, Կեսարն էր լալիս,
Իսկ փառասերը ավելի կարծր նյութից է կոփված,

Բայց Բրուտոսն ասում է՝ նա փառասեր էր —
Իսկ Բրուտոսը մարդ է պատվարժան։

Ինչպես տեսնում ենք, Անտոնիոսը սկզբում այնպես է խոսում, որ կարծես թե չի առարկում Բրուտոսին, ձանձրացնելու աստիճան կրկնում է «պատվարժան» բառը, քաջ գիտենալով, որ ժողովրդի համակրանքը Բրուտոսի կողմն է։ Բայց նկատելով, որ ժողովուրդը լարված ուշադրությամբ լսում է, շարունակում է.

Ամենքդ էլ տեսաք, որ Լուպերկալին երիցս նրան
Ես մատուցեցի արքայական թագ, և երեք անգամ
Նա թագը մերժեց. և սա՞ է կոչվում փառասիրություն։
Բայց Բրուտոսն ասում է՝ նա փառասեր էր —
Իսկ նա, անկասկած, մարդ է պատվարժան։—
Ես չեկա այստեղ հերքելու՝ ինչ որ Բրուտոսն ասաց,
Եկա ասելու, ինչ որ ես գիտեմ։

Տեսնելով, որ այս դեմագոգիան տպավորություն գործեց ժողովրդի վրա, նա «հուզմունքից» արտասվում է և ընդհատում ճառը։ Քաղաքացիներից մեկն ասում է, որ Անտոնիոսի ասածը նրան հիմնավոր է թվում, մյուսն ասում է՝ եթե Կեսարը չուզեց թագը վերցնել, ուրեմն նա փառասեր չէր։ Անտոնիոսը նկատում է ժողովրդի մեջ տեղի ունեցած այդ բեկումը, տարակուսանքները և ճառը վերսկսում է՝ մի կողմ նետելով դիմակը։ Այստեղ արդեն Անտոնիոսի դեմագոգիան հասնում է իր գագաթնակետին. նա հայտնում է, որ Կեսարը կտակ է թողել, և եթե ժողովուրդն իմանար, թե ինչեր կան գրված այնտեղ, ապա բոլորը կվազեն և կհամբուրեն Կեսարի արյունոտ վերքերը, իրենց թաշկինակները կներկեն նրա «սրբազան արյամբ», Կեսարի ամեն մի մազը կխնդրեն իբրև սրբազան հիշատակ և մեռնելիս, իբրև անգին մի ժառանգություն, կկտակեն իրենց թոռնիրին։ Ժողովուրդը ցանկանում է լսել կտակը. Անտոնիոսը հրաժարվում է կարդալուց. «Հարկ չէ գիտենաք, թե Կեսարը ձեզ ինչ բուռն էր սիրում։ Դուք կոճղեր հո չեք, դուք հո քարեր չեք։ Չէ՞ որ դուք մարդ եք... լավ է չիմանաք... եթե իմանաք, ով գիտի ինչեր կարող են ծագել»։

Ահա նման մեթոդներով Անտոնիոսին, վերջ ի վերջո, հաջողվում է ապստամբեցնել ժողովրդին։ Շեքսպիրն այս տեսարանում ցույց է տալիս, թե ինչպես խորամանկ ու խարդախ դեմագոգներին հաջողվում է խաբել ժողովրդին և նրան դարձնել իր նպատակների իրագործման կույր գործիք։

Ողբերգության մեջ գծված երեք քաղաքական գործիչների՝ փառասեր բռնակալ Հուլիոս Կեսարի, քաղաքական երկերեսանի, խարդախ ու խորամանկ, դեմագոգ Անտոնիոսի և իր հայրենիքի ազատությանը ձգտող ազնիվ ու անշահախնդիր Բրուտոսի միջև Շեքսպիրի համակրանքը վեր-

ջինիս կողմն է։ Նա, իհարկե, չի բաժանում Բրուտոսի ռեսպուբլիկական հայացքները, բայց նա Բրուտոսի ազնվությունն ու բարձր սկզբունքայնությունը հակադրում է Հուլիոս Կեսարի և Անտոնիոսի տիպի քաղաքական գործիչների վերևում նշված գծերին։ Բրուտոսի ամբողջ դժբախտությունը միայն այն է, որ նա մենակ է և անխուսափելիորեն պետք է կործանվի իբրև ժամանակի ոգին չհասկացող իդեալիստ։

Բրուտոսի մասին խոսելիս չի կարելի մի քանի խոսք չասել նաև նրա կնոջ՝ Պորցիայի մասին։

Ճիշտ է նկատել շեքսպիրագետներից մեկը, որ եթե մենք ցանկանում ենք որոշել, թե որն է Շեքսպիրի դրական իդեալը ընտանիքի մասին, ապա ամենից առաջ պետք է նկատի ունենանք Պորցիային և նրա հարաբերությունը իր ամուսնու հետ։

Պորցիան կատոնի դուստրն է. իր կամքը փորձելու համար նա դաշույնով իր ազդրի մեջ վերք է բաց արել և պատճառած ցավերը հերոսաբար կրել։ Նա անսահմանորեն սիրում է Բրուտոսին և հպարտանում, որ նրա կինն է։ Բայց նա ամուսինների մեջ լիակատար իրավահավասարության կողմնակից է։ Նկատելով Բրուտոսի մեջ տեղի ունեցած փոփոխությունները, նա հասկանում է, որ ամուսնուն ինչ-որ մի միտք է տանջում, և նա ցանկանում է անպայման իմանալ ամուսնու գաղտնիքները, որովհետև նրա կարծիքով ամուսինների մեջ ոչ մի գաղտնիք գոյություն ունենալ չի կարող։ Բրուտոսը սկզբում խուսափում է և նրա հարցասիրությանը չի պատասխանում։ Պորցիան համառ է. «Ասա՛, Բրուտոս, մեր ամուսնական դաշինքում արդյոք հիշատակվա՞ծ է այնպիսի պայման, որ ես իրավունք չունեմ իմանալ այն գաղտնիքները, որ քեզ են հուզում... Մի՞թե ես միայն քեզ հետ ուտելիս, և զրուցելիս և անկողինը քո չերմացնելիս պիտանի եմ քեզ։ Մի՞թե ապրում եմ ես քո հաճույքի արվարձանի մեջ, ոչ թե քո սրտում։ Եթե այդպես է, Պորցիան Բրուտոսի կինը չէ բնավ, այլ նրա հարճը»։

Բրուտոսը նրան, իհարկե, հարճ չի համարում։ Պորցիան նրա սրտին այնքան սիրելի ու մոտիկ է, ինչպես «կարմրագույն այն կաթիլները, որ այցելում են» նրա սիրտը։ Հետևաբար նրանց մեջ ոչ մի գաղտնիք լինել չի կարող, մանավանդ, որ Պորցիան հավաստիացնում է, թե մի՞թե ինքը չի կարող իր ամուսնու գաղտնիքը պահել։ Բրուտոսը նրան հայտնում է ամեն ինչ.

Օ՛, դուք աստվածներ,
Ինձ արժան դարձրեք այս ազնիվ կնոջ։

Այս է Բրուտոսի վերաբերմունքը Պորցիայի նկատմամբ։ Պորցիան դավադրության օրը ծանր ապրումներ է ունենում.

Ես տղամարդու սիրտ ունեմ իմ մեջ, բայց կանացի ուժ։
Ա՛խ, կանանց համար որքան դժվար է գաղտնիքներ պահել...։

Եվ, այնուամենայնիվ, բացի ծառայից (Լուցիոսից), այդ գաղտնիքները Պորցիայից ոչ ոք չի լսում։

Թե ինչպես է Պորցիան ապրում իր ամուսնու գործի ճակատագրով, երևում է նրա տխուր վախճանից։ Մի կողմից կարոտը, մյուս կողմից Բրուտոսին հասած անհաջողության ծանր կսկիծը նրան հասցնում են խելագարության. նա կրակ է կուլ տալիս և այդ կերպ վերջ տալիս իր կյանքին։ Ողբերգության ամենաուժեղ էջերից են այն ծանր վշտի նկարագրությունը, որ ապրում է Բրուտոսը՝ լսելով իր սիրած կնոջ մահվան գույժը։

«Հուլիոս Կեսար»-ից հետո, իր գրական գործունեության երկրորդ շրջանում Շեքսպիրը Հռոմի կյանքից գրում է նաև երկու ողբերգություն՝ «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» և «Կորիոլանուս», որոնց թեման դարձյալ առնված է հին ազնվական հանրապետության կործանման և միապետության հաստատման շրջանից։

Այս շրջանին է վերաբերում նաև «Տիմոն Աթենացին», որը ուղղված է ոսկու իշխանության դեմ։

Այս «հունական» ողբերգության թեման Շեքսպիրը վերցրել է դարձյալ հույն պատմաբան Պլուտարքոսի «Կենսագրություններից», որտեղ պատմվում է V դարում (մ. թ. ա.) Աթենքում ապրող Տիմոնի մասին, որը հայտնի է եղել իր մարդատյացությամբ։ Սակայն Շեքսպիրը այդ կիսաառասպելական սյուժեն մեծ վարպետությամբ օգտագործել է ոսկու այլանդակող դերը պատկերելու համար։

Ողբերգության գլխավոր հերոսը՝ Տիմոնը, մի վերին աստիճանի ազնիվ, մարդասեր անձնավորություն է, որի կյանքի գլխավոր նպատակը բարիք գործելն է և որի բարությունը չափ ու սահման չունի։ Լինելով հարուստ մարդ, նա առատաձեռնորեն օգնում է բոլորին, ովքեր նրա օգնության կարիքն ունեն, հարուստ նվերներ է տալիս։ Այցելուների հեղեղի առաջ միշտ բաց են նրա տան դռներն ու շռայլ սեղանը։ Այցելուների մեջ կարելի է տեսնել ազնվականների, վաճառականների, սննդատորների, բազմաթիվ բարեկամների ու ընկերների, նկարիչների, գրողների և այլ անձանց։ Բոլորը նրան համարում են բարության ու մարդասիրության տիպար, գովում ու փառաբանում են։ Ճիշտ է ասում նրա ծառայապետը՝ Ֆլավիոսը, որ՝ «Բարեսիրտ մարդը շուրջը բարի է տեսնում ամեն բան»։ Այդպես է նաև Տիմոնը։ Նա անկեղծորեն հավատում է, որ բոլոր մարդիկ ծնվել են բարի գործեր կատարելու համար, որ ամեն մի մարդու գերագույն պարտականությունն է երջանկություն ցանկանալ մյուսներին. «Օ՜, ինչ անգին մխիթարություն է ունենալ եղբայրների

նման միմյանց թախտավորություն կամեցող այսքան շատ բարեկամներ»։ Տիմոնը կարծում է, թե ամբողջ աշխարհը կառուցված է հենց այդ ճշմարիտ մարդասիրության, ընկերության, եղբայրության սկզբունքի վրա։

Նա այնքան է տարված այդ ճշմարիտ բարեկամության բարձր իդեալներով, որ չի նկատում ոչ միայն այն, թե «որքան սեր կա» իրեն շրջապատող «քաղցրաբերան սրիկաների սրտում» և «որքան առատ շողոքորթություն», այլև չի ցանկանում լսել ծառայապետի զգուշացումը իր հալվող միջոցների մասին։ Տիմոնը սնանկանում է, բայց նա հավատը մարդկանց նկատմամբ չի կորցրել։ Անհանգստացած ծառայապետին նա ասում է. «Ինչո՞ւ ես լալիս։ Մի՞թե չես հավատում բարեկամներիս նվիրվածությանը»։ Բայց «բարեկամները» լսելով Տիմոնի սնանկացման լուրը, ցույց են տալիս իրենց իսկական դեմքը։ Նրանք բոլորն էլ երես են դարձնում Տիմոնից, զանազան պատճառաբանություններով ոչ մի կոպեկ պարտք չեն տալիս։ Տիմոնին բոլորը լքում ու մոռանում են։ Պարտապանների ծառաները անընդհատ անհանգստացնում են նրան։ Ծանր հարվածների տակ Տիմոնի բոլոր հումանիստական համոզմունքներն ու իդեալները կործանվում են։ Խախտվում է նրա անսահման հավատը ոչ միայն իր ընկերների ու բարեկամների, այլև առհասարակ մարդու նկատմամբ։ Նա դառնում է մարդատյաց։ Հեռանալով մարդկային հասարակությունից և քաշվելով անմարդաբնակ մի տեղ, ծովի ափին, Տիմոնը քարշ է տալիս իր կյանքի վերջին օրերը՝ անիծելով մարդուն ու մարդկային ցեղը։

«Տիմոն Աթենացի»-ն իր գաղափարական բուն էությամբ ուղղված է Անգլիայում հաստատվող ու ամրապնդվող բուրժուական կարգերի դեմ։ Շեքսպիրը նկատում է, որ ստեղծվում է մի հասարակություն, որտեղ Տիմոնի նման ազնիվ, բարի, շիտակ, մարդասեր ու ընկերասեր մարդկանց գոյությունը ավելորդ է։ «Թշվառ, պարկեշտ մարդ,— ասում է Տիմոնի մասին նրան հավատարիմ մնացած միակ մարդը՝ Ֆլավիոսը,— որ ընկավ ազնիվ սրտի պատճառով, որ կործանվեց յուր բարությունից։ Տարօրինակ է, արյան համար խորթ, երբ բնությունը մարդուն ստեղծում է անսահման բարի, քանզի վատթարը այդ է մարդու մեջ»։

Անսահման բարությունը դարձել է մարդու ամենամեծ արատներից մեկը այն հասարակության մեջ, որտեղ ապրում են Շեքսպիրի հումանիստ հերոսները։

Իրեն՝ Տիմոնին, ամենից շատ զայրացնողն այն է, որ ամբողջ հասարակությունն ապականված է շողոքորթությամբ։ «Թեև այդ մեկը շողոքորթում է,— ասում է Տիմոնը,— բոլորն էլ այդպես են, քանզի ամեն ոք, որ մի աստիճան ներքև է կանգնած բախտի սանդուղքին, շողոքորթում է իրենից բարձրին։ Ուսյալ հիմարը հակվում է ոսկեզօծ ապուշի ա-

ռաչ։ Ամէն ինչ ծուռ է, չկա ոչինչ հարթ մեր այս անիծյալ հոգիների մեջ, բացի ուղղակի ստորությունից»։

Հատկանշական է, որ Ապեմանդոսը, որի շուրթերով Շեքսպիրը շատ ճշմարտություններ է ասում, սնանկացած Տիմոնին այսպիսի խորհուրդ է տալիս. «Ինքդ էլ սովորիր շողոքորթ դառնալ և ուղի գտնել բարգավաճելու այն միջոցներով, որ քեզ կործանեց։ Կրծիր քո ծունկը նրա դեմ, որից դու կախում ունես... դրվատիր նրա ամենից ցցուն մոլորությունները, որպես գերազանց արժանիքների։ Սա է այն լեզուն, որով բոլորը խոսել են քեզ հետ...»։

Տիմոնը գալիս է այն եզրակացության, որ մարդու ամենամեծ կիրքը դարձել է ագահությունը, որ նա գործում է ոչ թե հասարակական բարիքի օգտին, այլ մտահոգված է միայն իր անձնական շահը ընդարձակելու հոգսերով։ Ստեղծվել է այնպիսի վիճակ, երբ

Մարդու բնույթը, որ պաշարված է բոլոր ցավերով,
Չի կարող առանց արհամարհանքի
Դիտել ուրիշի երջանկությունը։

Այս պայմաններում ոչ ոք չի կարող խույս տալ «թունոտ նախանձի սուր ժանիքներից». Նույնիսկ չես կարող բարեկամ կոչել այն մարդուն, ում հետ միևնույն ամանից ես ուտում.

Սակայն ավելի ախորժելի է սիրել այն մարդուն, որը բացահայտ թշնամի է մեզ,
Քան սիրել նրան, որ բարեկամի դիմակով ծածկված կործանում է քեզ։

Ընդհանրացնելով իր դիտողությունները, Տիմոնը սուր հարձակումներ է գործում ամբողջ հասարակական-քաղաքական սիստեմի վրա։ Դիմելով կողոպուտի նպատակով իր մոտ գնացած գողերին՝ նա ասում է. «...Եվ այնուհանդերձ ես գովում եմ ձեզ, որ գողանում եք ըստ ձեր պաշտոնի, առանց հագնելու կեղծավոր դիմակ։ Քանզի ամեն մի արհեստի մեջ էլ մեծ գողություն կա... Շարունակեցեք գողանալ, մորթել և հափշտակել... Օրինակներով կապացուցեմ ձեզ, որ գողությունը համատարած է... Երկիրը գող է... Ամեն ինչ գող է... Օրենքներն անգամ՝ ձեր սանձն ու սուրը, իրենց բիրտ ուժով անխնա գողում ու կողոպտում են... Ով ձեզ պատահեց, կտրեք կոկորդը, քանզի ձեր ճամփին ում էլ հանդիպեք, նա ավազակ է... ում էլ կողոպտեք, նա ինքը գող է։ Ոսկի եմ տալիս, որ շատ գողանաք»։

Ո՞րն է այս բոլորի պատճառը. հարստությունը, ոսկին։ Տիմոնը արմատիքներ որոնելու ժամանակ ոսկի է գտնում. դա մի հսկայական գանձ է, որ կարող էր արմատապես բարելավել նրա վիճակը, եթե նույնիսկ շարունակեր ապրել նախկին ձևով։ Բայց Տիմոնը Աթենք վերադառնալու

տրամադրություն չունի։ Ոսկին վերցնելով իր ձեռքը, նա արտասանում է իր երկու նշանավոր մենախոսությունները, որ Մարքսը երեք անգամ քաղվածաբար բերել է իր աշխատություններում (1844 թվին, տնտեսա-գիտական աշխատություններում՝ «Գերմանական իդեոլոգիա»-ում և «Կա-պիտալ»-ի առաջին հատորում)։

Ահա առաջին մենախոսությունը.

...Սա ի՞նչ է... ոսկի՞։
Դեղին, շողշողուն, թանկագին ոսկի՞...
Սրա մի բուռը կարող է սևին սպիտակ դարձնել՝ տգեղին՝ սիրուն,
Սխալը՝ ուղիղ, ըստորը՝ ազնիվ, ծերուկին՝ ջահել, երկչոտին՝ կտրիճ։
Օ՜, դուք աստվածներ, սա հարկավոր չէ, ինձ ոսկի պետք չէ, հզոր աստվածներ,
Սա ընդունակ է ձեզնից հեռացնել ձեր քրմերին ու սպասավորներին,
Մահամերձ մարդկանց բարձերը քաշել գլխատակերից։
Այս դեղին ստրուկն է
Լուծիպում մարդկանց կապել ու քանդել սրբազան ուխտեր, նզովյալին օրհնել,
Բորոտությունը դարձնել պաշտելի, գողերին բարձր պաշտոնի կարգել՝
Իրավունք, պատիվ, հավանություն տալ,
Սենատորների գահին բազմեցնել։
Սա է խորշոմած այրի պառավին պսակում նորից։
Թարախակալած կնոջը,— որին ամեն տնսակի վերքերը բուժող հիվանդանոցը
դուրս կշպրտեք,
Անուշահոտում և համեմում է
Եվ տալիս նրան գարնան թարմություն և ապրիլյան փայլ։
...Համայն մարդկության դու լպիրշ պոռնիկ,
Որ սերմանում ես կռիվ ազգերի ամբոխների մեջ...։

Երկրորդ մենախոսությունը.

Ով աստվածային դու արբայասպան, կախարդ խառնակիչ
Հոր ու որդու միջև, դու պերճ սրիկա, դր եղծանում ես
Ամենաանբիծ մահիճն Հիմենի։ Դու անվեհեր Մարս։
Դու միշտ երիտասարդ, միշտ թարմ ու սիրված գողտրիկ տարփածու,
Ոթի մի փայլից սկսում է հալվել
Դիանայի ծոցի սրբազան ձյունը։ Դու տեսանելի դիվական աստված,
Որ միացնում ես բոլոր անհարիր և անկարելի երևույթները
Եվ ուրախացնում ես, որ գրկախառնվեն։ Դու, որ խոսում ես ամենայն լեզվով
Եվ հասկանում ես ամեն նպատակ։ Ով դու սրտերի ահեղ փորձաքար,
Լավ խորհիր այժմ, քո ստրուկ մարդը ըմբոստանում է։
Դու քո զորությամբ նրանց մեջ գրգիր գըժտություն ու քեն,
Որ գազանները աշխարհը տիրեն...։

Բերելով այս հատվածները, Մարքսը նշել է, որ Շեքսպիրը սքանչելի կերպով պատկերում է դրամի էությունը. «Շեքսպիրը դրամի մեջ ընդգծում է նրա երկու հատկությունը։ 1. Նա տեսանելի աստված է, նա մարդկային և բնական բոլոր հատկությունների վերածումն է իրենց հա-կադրության, իրերի ընդհանուր խառնակումը և այլասերումն է. նա սեռա-

միացնում է անհնարինությունները։ 2. Նա համայնական (տիեզերական) պոռնիկ է, տիեզերական կավատ մարդկանց և ժողովուրդների»[1]։

Այսքան խոր է ըմբռնել Շեքսպիրը ոսկու աղճատող, այլանդակող գերը իր ժամանակվա հասարակության մեջ։

«Տիմոն Աթենացուց» պարզ երևում է Շեքսպիրի գրական գործունեության երկրորդ շրջանի մի քանի բնորոշ գծերը։ Այդ, նախ և առաջ, դրամատուրգի ողբերգականորեն ծանր հիասթափությունն է այն նոր կարգերից, որ ստեղծվում էին կործանվող ավատական աշխարհի փոխարեն։ Շեքսպիրն ավելի ու ավելի որոշակիորեն նկատում է, որ պատմական ասպարեզից դուրս մղվող սրի ասպետությանը փոխարինելու են գալիս փողի ասպետները, որ ստեղծվում են այնպիսի կարգեր, որտեղ ֆեոդալական կապանքներից ազատագրված մարդու կյանքը բնավ էլ չի համապատասխանում այն իդեալներին, որի համար նա պայքարել էր իր գրական գործունեության առաջին շրջանում։ Այլ խոսքով, նա ավելի ու ավելի որոշակիորեն է նկատում այն աղաղակող հակասություններն ու անհամապատասխանությունը, որ գոյություն ունեն հումանիստական իդեալների և հաստատվող ու ամրապնդվող «կանխիկ հաշվի» սկզբունքի վրա կառուցված բուրժուական հասարակության միջև։ Սրա վրա ավելանում է այն հույսերի կործանումը, որ նա կապում էր անգլիական միապետության հետ։

Շեքսպիրը իր գրական գործունեության երկրորդ շրջանն է թևակոխում այն խոր գիտակցությամբ, որ ստեղծվում է մի իրականություն, որն իր բուն էությամբ հակահումանիստական է և թշնամական այն բոլոր իդեալներին ու սկզբունքներին, որ պաշտպանել են հումանիստները։ Այստեղից էլ այն մեծագույն ցավը, հիասթափությունը, թախիծը և նույնիսկ հոռետեսության որոշ երանգները, որ մենք նկատում ենք նրա երկրորդ շրջանի գրեթե բոլոր գործերում։ Բայց այստեղից էլ, միաժամանակ, այն ցասումը, ժամանակակից հասարակության բոլոր էական կողմերի այն խոր և բազմակողմանի քննադատությունը, որ հանդիսանում են այդ շրջանի ստեղծագործությունների բնորոշ կողմերից մեկը։

Հումանիստական իդեալների և այն ժամանակվա հասարակության միջև ստեղծված աղաղակող հակասությունների ու անհամապատասխանության այդ գիտակցության առաջին հանճարեղ արտահայտությունը «Համլետ»-ն է։

❁❁❁

«Համլետ»-ով սկսվում է Շեքսպիրի նշանավոր գլուխ-գործոցների («Օթելլո», «Մակբեթ», «Արքա Լիր») շարքը, որտեղ մեծ դրամատուրգը հումանիզմի դիրքերից քննության է առնում դարաշրջանի արմատական հարցերը։

[1] Մարքսը և Էնգելսը արվեստի մասին, էջ 52։ Ընդգծումը Մարքսինն է։

Այդ շարքի մեջ «Համլետ»-ը ամենաբարդ և միաժամանակ ամենից գժվար հասկանալի ստեղծագործությունն է։ Այս է պատճառը, որ թե՛ շեքսպիրագիտության և թե՛ թատրոնի պատմության մեջ այդ գործին տրվել է հաճախ տրամաբանորեն իրար հակասող և իրարամերժ մեկնաբանություն։

«Համլետ»-ի սյուժետային հյուսվածքը նույնպես Շեքսպիրը վերցրել է այլ աղբյուրներից։ Համլետի պատմության սկզբնաղբյուրը եղել է XII դարի Դանիայի տարեգիր Սաքսոն Գրամատիկուսի «Դանիայի պատմությունը» աշխատությունը։ Տարեգիրը պատմում է միջնադարյան առասպելներից մեկը, թե ինչպես Ֆենգոն, սպանելով իր եղբորը, հափշտակում է գահը և ամուսնանում նրա կնոջ՝ Գերուտի (Գերտրուդի) հետ։ Սպանվածի որդին՝ Ամլետը, հոր վրեժը լուծելու նպատակով խելագար է ձևանում, որպեսզի կարողանա թաքցնել իր մտադրությունը և խուսափել Ֆենգոյի հետապնդումներից։ Վերջինս ստուգելու համար, թե որ չափով Ամլետը իսկապես խելագար է, նրա մոտ մի գեղեցիկ աղջիկ է ուղարկում։ Բայց Ամլետի եղբայրը նրան նախազգուշացնում է, և գեղեցկուհին, որ սիրում է Ամլետին, չի կարողանում կատարել հանձնարարությունը։ Շեքսպիրագետները Ամլետի եղբոր և գեղեցկուհու մեջ տեսնում են Հորացիոյի և Օֆելյայի կերպարների առաջին սաղմերը։ Գրամատիկուսի մոտ կա նաև մի տեսարան, երբ Ամլետի և նրա մոր խոսակցությունը գաղտնի լսում է Ֆենգոյին հավատարիմ պալատականներից մեկը. Ամլետը սպանում է նրան, իսկ դիակը կտոր-կտոր անելով՝ գցում խոզերի առաջ։ Այդ պալատականը Շեքսպիրի մոտ Պոլոնիուսն է։ Վերջապես Գրամատիկուսի մոտ կա նաև Ամլետին Անգլիայում սպանելու մտադրության պատմությունը։ Անգլիա մեկնող Ամլետին ուղեկցում են թագավորին հավատարիմ երկու ազնվական. դրանք Շեքսպիրի մոտ Գիլդենշտերնը և Ռոզենկրանցն են։

Այս պատմությունը գրեթե նույնությամբ հետագայում շարադրել է ֆրանսիացի Բելֆորեն իր «Ողբերգական պատմություններ» (1576) խոշոր հատորը կրող երկում, որը հետագայում թարգմանվել է անգլերեն (1608 թ.)։ Բացի այդ, մինչև Շեքսպիրի հանդես գալը Անգլիայում գոյություն է ունեցել «Համլետ» խորագրով ողբերգություն, որ բեմադրվել է XVI դարի 60-ական թվականներին։ Ենթադրվում է, որ հեղինակը եղել է Թոմաս Քիդը։ Թե Շեքսպիրը այս երեք աղբյուրներից որն է օգտագործել, պարզ չէ։ Բայց մի բան շատ որոշակի է. պահպանելով Ամլետի պատմության սյուժետային հիմնական կմախքը, Շեքսպիրը մի շարք փոփոխություններ է կատարել և, որ գլխավորն է, այդ միջնադարյան առասպելին տվել է բոլորովին այլ մեկնաբանություն։

Գրամատիկուսի և Բելֆորենի մոտ գլխավոր հարցը, վերջ ի վերջո.

վրեժխնդրությունն է, և Ամլետը մեծ հաջողությամբ կատարում է արյան վրեժի իր պարտքը։

Վրեժխնդրության թեման Շեքսպիրը նույնպես պահպանել է. Համլետի հայրը՝ Դանիայի արքան, ննջգորեն սպանված է (թունավորված) նրա եղբայր Կլավդիոսի ձեռքով։ Վերջինս հափշտակել է Դանիայի գահը և միաժամանակ ամուսնացել իր եղբոր կնոջ և Համլետի մոր՝ Գերտրուդի հետ։ Համլետի առաջ խնդիր է դրվում՝ լուծել հոր վրեժը։ Բացի դրանից, Շեքսպիրը ավելացրել է նաև վրեժխնդրության այլ երկու պատմություն։ Նորվեգիայի թագավոր Ֆորտինբրասը մի մենամարտի ժամանակ սպանվել է Համլետի հոր ձեռքով. այժմ նրա որդին՝ երիտասարդ Ֆորտինբրասը, զորք է հավաքել և պատրաստվում է հարձակվել Դանիայի վրա՝ հոր վրեժը լուծելու և կորցրած հողերը վերադարձնելու նպատակով։ Վրեժխնդրության մյուս պատմությունը կապված է Պոլոնիուսի սպանության հետ։ Վերջինիս սպանությունից հետո նրա որդի Լաերտը վերադառնում է Ֆրանսիայից՝ Համլետից հոր վրեժը լուծելու նպատակով։

Այսպիսով, երեք որդի, երեք սպանված հայր և երեք վրեժխնդրության պատմություն։

Եվ, այնուամենայնիվ, «Համլետ»-ի գլխավոր պրոբլեմը վրեժխնդրության հարցը չէ։ Սյուժետային այդ երեք զուգահեռ գծերը Շեքսպիրը ստեղծել է հատկապես շեշտելու համար այն միտքը, թե որքան չնչին ու ողորմելի մի բան է արյան վրեժի պարտքը այն վիթխարի, դարաշրջանային նշանակություն ունեցող պրոբլեմների հանդեպ, որ ծառանում են Համլետի առաջ։

Համլետի ողբերգությունը հասկանալու համար անհրաժեշտ է նկատի ունենալ այն հանգամանքը, որ մինչև հոր մահը նա կյանքի ու մարդկանց մասին այլ կարծիք ու հայացքներ է ունեցել։ Նա Վիտենբերգի համալսարանի ուսանող է, վերին աստիճանի ընդունակ, մարդկային բոլոր լավագույն հատկություններով օժտված մի հանճարեղ երիտասարդ։ Վիտենբերգում նա զբաղվել է գիտություններով ու փիլիսոփայությամբ, գուցե լսել է Ջորդանո Բրունոյի դասախոսությունները, ուժերը փորձել ալվեստների բնագավառում, ֆիզիկապես մարզել մարմինը։ Վիշտը, թախիծը, տխրությունը նրա համար միանգամայն օտար բաներ են եղել։ Նա սիրել է կյանքը, մարդկանց, մանկության ու պատանեկան, ինչպես նաև ուսանողական տարիներն անցկացրել ուրախության ու երջանկության մեջ, ամեն ինչին նայել է վարդագույն ակնոցներով, տեսնելով միայն լավը, գեղեցիկը, առաքինին, կատարյալը։ Որդիական ջերմ սիրով նա անսահմանորեն սիրել է իր հորը՝ նրա մեջ տեսնելով մարգու և տղամարդու կատարելատիպը, սիրել է Օֆելյային, նրա մեջ տես-

նելով իր լավագույն իդեալը կնոջ մասին, նվերներ է տվել նրան, իբրև իր ջերմ սիրո վկայականի։

Իբրև Վերածնության դարաշրջանի մարդ և հումանիստ, Համլետն անսահմանորեն սիրել է բնությունը, կյանքն ու մարդուն, հիացել մարդու ստեղծագործական կարողություններով. «Ի՜նչ հրաշակերտ է մարդը։ Որչա՜փ ազնիվ է նրա դատողությունը։ Որչա՜փ անսահման են նրա ընդունակությունները։ Կազմվածքն ու շարժումը որքան բարեձև և հիանալի։ Կաց ու նիստով կարծես մի հրեշտակ։ Խոհականությամբ կարծես թե մի աստված։ Աշխարհի գեղեցկությունը։ Կենդանիների կատարելատիպը»։

Այլ խոսքով, Համլետը խորապես համոզված է եղել, որ իր բարձր հումանիստական իդեալներն ու երազանքները միայն իդեալ ու երազանք չեն, որ կյանքը կառուցված է հենց այդ իդեալական սկզբունքների վրա։

Բայց ահա հոր մահվան կապակցությամբ Վիտենբերգից գալով Դանիա, նրա համար միանգամայն անսպասելիորեն մի նոր աշխարհ է բացվում, որի մասին նա առաջ ոչ մի գաղափար չուներ. «Որքան բաներ կան, Հորացիո,— ասում է Համլետը իր ուսանող ընկերոջը,— երկնքում և երկրի վրա, որ երբևիցե փիլիսոփայությունդ չէ իսկ երազել»։ Հոր անսպասելի մահը, մոր շուտափույթ ամուսնությունը գահի գլուխ անցած Կլավդիոսի հետ Համլետի վրա ցնցող տպավորություն են գործում։ Ամենից շատ նա զայրացած է մոր վարքագծից. «Եվ այնուհանդերձ մեկ ամիս չանցած։ Ախ, չմտածեմ... Թուլություն՝ անունդ կին է։ Մի փոքրիկ ամիս. նախքան մաշվեին այն կոշիկները, որոնցով քայլում էր նա խեղճ հորս մարմնի ետևից... Տեր աստված, անբան անասունն անգամ ավելի երկար սուգ պիտի պահեր։ Եվ ամուսնանա իմ հորեղբո՞ր հետ, իմ հոր եղբոր հետ... Բայց պայթիր, սիրտ իմ, քանի որ պետք է կապ դնեմ լեզվիս»։

Համլետի այս վերջին բառերը ցույց են տալիս, որ նրան հենց սկզբից տանջում է մի աղոտ, անորոշ նախազգացում. «Ես կասկածում եմ, որ մի պիղծ ոճիր կատարված լինի»,— ասում է նա։

Նրա այդ ներքին նախազգացման բեմական մարմնացումը հոր ուրվականի հանդես գալն է, որն ամենայն մանրամասնությամբ պատմում է նրան իր հրեշային սպանության պատմությունը և պահանջում «ժանտ սպանության վրեժ» հանել։

Դրանից հետո թվում է, թե Համլետը պետք է անմիջապես գործի անցնի, բայց նա դանդաղում է, դանդաղում, տարակուսում, տատանվում, ինքն իրեն դատապարտում, բայց նորից դանդաղում և այսպես շարունակ՝ մինչև հինգերորդ գործողության վերջը։

Ո՞րն է դրա պատճառը։

Շեքսպիրին նվիրված գրականության մեջ այս հարցին տրվել է եր-

կու պատասխան։ Ոմանք գտել են, որ դրա պատճառը Համլետի թուլամտությունն է։ Համլետի կերպարը մասնավորապես այդպես է մեկնաբանել Գյոթեն իր «Վիլհելմ Մայստեր» վեպում (IV գիրք, գլ. 13 և 15)։ Բերելով Համլետի նշանավոր խոսքերը՝ ժամանակն իր շավղից դուրս սայթաքելու մասին, Գյոթեն պնդում էր, որ Համլետի վարքագծի բանալին հենց այդ խոսքերն են։ Շեքսպիրը, նրա կարծիքով, ցանկացել է պատկերել մի մեծ սխրագործություն, բայց այդ սխրագործությունը կատարելու պարտականությունը դրել է անկարող մի հոգու վրա. «Ահա մի կաղնի, որ տնկված է մի թանկագին անոթի մեջ, որը միայն քնքուշ ծաղիկներ կարող է աճեցնել. արմատները տարածվում են, և անոթը փշուր-փշուր է լինում։ Անկարելին են պահանջում նրանից, ոչ թե էապես անկարելին, այլ նրա համար անկարելին»։

Պաշտպանելով Գյոթեի գլխավոր դրույթները, Հեգելը նույնպես գրտնում էր, որ «Համլետը գործնականորեն թույլ բնավորություն է, գեղեցիկ, ինքն իր ներքին ապրումների մեջ խորասուզված մի հոգի, որին դժվար է ներքին ներդաշնակությունից դուրս գալու վճիռ կայացնել։ Նա մելամաղձոտ է, իր սեփական հոգին պրպտելու հակումներ ունի, սևամաղձոտ է, խորամուտ, այդ պատճառով էլ արագ գործելու հակումներ չունի»[1]։ Համլետի կերպարը նույն ձևով մեկնաբանել են Հերվինուսը, Դաուդենը, Թենը, Մ. Կոխը, Ռ. Ժեննեն և այլն։

Մյուս մեկնաբանությունը կապված է ռուս մեծ ողբերգակ Մոչալովի և Բելինսկու անունների հետ։

Բելինսկին «Շեքսպիրի «Համլետ» դրաման. Մոչալովը Համլետի դերում» (1838 թ.) հոդվածում, նկատի ունենալով Մոչալովի խաղը, Համլետի թուլության գլխավոր պատճառը համարում է «իրականության անհամապատասխանությունը կյանքի՝ նրա իդեալի հետ։» Այստեղից էլ նրա թուլությունն ու անվճռականությունը իբրև աներդաշնակության անխուսափելի հետևանք... Այսպիսով, ահա Համլետի իդեան. կամքի թուլություն, բայց տառհման հետևանքով, բայց ոչ իր բնավորությամբ։ Բնավորությամբ Համլետն ուժեղ մարդ է. նրա մաղձոտ իրոնիան, նրա վայրկենական բռնկումները, նրա բուռն արարքները մոր հետ խոսելու ժամանակ, նրա հպարտ արհամարհանքն ու անմքող ատելությունը հորեղբոր նկատմամբ — այս բոլորը վկայում են նրա եռանդի ու մեծ ոգու մասին։ Նա մեծ է և ուժեղ իր թուլության մեջ, որովհետև ոգով ուժեղ մարդ է և իր անկման մեջ ավելի բարձր է իր ըմբռոստացման մեջ թույլ մարդուց»[2]։

Բելինսկին միանգամայն իրավացի էր. Համլետն իր բնավորությամբ այն թուլակամ և պրակտիկ գործունեության համար միանգամայն անըն-

[1] *Гегель*, Соч., т. XII, 1938 г., стр. 235—236.

[2] *В. Г. Белинский*, Собр. соч., т. I, 1948 г., стр. 339.

2751—48

գունակ անձնավորությունը չէ, որի մասին խոսում են Գյոթեն և Հեգելը։ Նրանք Համլետի կերպարի մեջ տեսել են իրենց ժամանակվա գերմանական բյուրգերության պատկերը։ Այդ է նկատի ունեցել նաև Ֆրայլիգրատը, երբ գրել է, թե՝ «Գերմանիան Համլետն է»։

Մինչդեռ իրականում Համլետը Վերածնության դարաշրջանի հարազատ զավակն է. նա բնավորությամբ ուժեղ է, ֆիզիկապես առողջ ու մարզված, վերին աստիճանի ճարպիկ, համարձակ, խորամանկ և նույնիսկ որոշ չափով նենգ։ Համլետի այս գծերի մասին բավականաչափ գաղափար են տալիս նրա սուսերամարտը Լաերտի հետ, այն, որ Անգլիայի ճանապարհին նա կյանքը փրկելու համար իրենց նավից ցատկում է ծովահենների նավը, կարողանում է խաբել այնպիսի խորամանկ ու խարդախ մարդկանց, ինչպիսիք են Ռոզենկրանցը և Գիլդենշտերնը (թագավորի անունից նրանց Անգլիայում անհապաղ սպանելու հրաման է կազմում), պպանում է Պոլոնիուսին, կարծելով, թե թագավորն է և այլն։ Վերջապես, միանգամայն իրավացի է Համլետը, երբ իր մասին ասում է, թե ինքն ունի «պատճառ, կամք, ուժ և միջոց» «գործելու» համար։

Ուրեմն, Համլետի դժբախտությունը ոչ թե այն է, որ նա թուլակամ է և գործի անընդունակ մարդ. Համլետի պայքարը գահի և թագի համար չէ։ Եթե նա հոր գահը վերադարձնելու մտադրություն ունենար, ապա հեշտությամբ կարող էր իրագործել, մանավանդ եթե ի նկատի ունենանք «այն մեծ սերը», որ ժողովուրդը տածում է Համլետի նկատմամբ։

Համլետի ողբերգության բուն պատճառն այն է, որ նա վերադառնալով Վիտենբերգից, հոր սպանության մասնավոր փաստից հանում է այնպիսի եզրակացություններ, որոնց մասին նա առաջ երևակայել անգամ չէր կարող։ Բախվելով իրականության հետ, հենց սկզբից կործանվում է նրա բարձր, հումանիստական իդեալը մարդու մասին։ Համլետի առաջին հայտնագործությունն այն է, որ իրականության մեջ մարդը հաճախ այն չէ, ինչ որ թվում է։ Հոր ուրվականի հետ հանդիպելուց հետո Համլետը խորապես ցնցված բացականչում է Կլավդիոսի հասցեին և կատարում իր առաջին ընդհանրացումը.

Եվ դու, սրիկա, սրիկա ժպտադեմ, անիծյալ սրիկա,
Տետրակս. պետք է հուշագրեմ այստեղ,
Թե մարդ կարող է ժպտալ և՛ ժպտալ, և՛ սրիկա լինելը

Նույն եզրակացությունն է հանում Համլետը նաև մոր վարքագծից. Նա կարծես թե ամուսնու մահվան կապակցությամբ սուգ է պահել, բայց մեկ ամիս չանցած ամուսնանում է Կլավդիոսի հետ։ Համլետը վերլուծելով մոր վարքագիծը, գալիս է այսպիսի եզրակացության.

Ոչ հանդիսավոր սև զգեստները,
Ոչ բուռն շունչի հողմային հևքը,

Ով աչ աչքերի հորդահոս գետը,
Ոչ էլ երեսի վշտահար տեսքը,
Կակծի բոլոր ձև ու կերպերի, նշանների հետ...

չեն կարող երբեք հարազատորեն մարդու ներքինը արտահայտել.

Դրանք բոլորն էլ, ճիշտ է, թվում են.
Դրանք բոլորն էլ բաներ են, որ մարդ կարող է խաղալ...

Համլետի համար պարզվում է, որ Կլավդիոսը և իր մայրը այդ տեսակետից բացառություն չեն կազմում, այդպես են նրան շրջապատող բոլոր մարդիկ, բացառությամբ նրա համալսարանական ընկեր Հորացիոյի. այդպիսին է Պոլոնիուսը, այդպիսին են Ռոզենկրանցը, Գիլդենշտերնը, Օզրիկը և մյուս պալատականները, վերջ ի վերջո, հակառակ իր կամքի, այդպիսին է դառնում նաև Օֆելյան:

Ահա այս իմաստով պետք է հասկանալ Համլետի այն խոսքերը, որ նա իրեն շրջապատող մարդկանց «ներկարարներ» է անվանում: Նա Օֆելյային ուղղակի ասում է, որ աստված մարդկանց մի երես է տվել, իսկ նրանք իրենց համար մի այլ երես են շինում, «օրորվում», «շորորվում», «լեզուները ծռում», իրենց «կտրիճությանը անգետության երևույթ» տալիս: Ահա թե ինչու Համլետին մարդն այլևս չի հիացնում:

Այդ «ներկարարության» կլասիկ տիպարը ամենից առաջ Կլավդիոսն է. նրան Համլետն անվանում է «ժպտադեմ սրիկա», «անարգ մարդասպան», «թագավորների խեղկատակ», «թագավորության և իշխանության քսակահատ», «որ պահարանից թագը գողացավ, դրեց գրպանը», «ցնցոտիների, կարկատանների... թագավոր»:

Ճիշտ է նկատել սովետական շեքսպիրագետներից մեկը՝ Ա. Ա. Սմիրնովը, որ Կլավդիոսը նոր, բուրժուական տիպի միապետ է. ի տարբերություն իր եղբոր, որը հին ասպետական տիպի միապետ էր և բոլոր վեճերը լուծում էր «զենքով ու անձնական սխրագործությամբ», Կլավդիոսի մեջ հերոսական ոչինչ չկա. նրա գլխավոր զենքը քաղաքական երկերեսանիությունն է, «պոլիտիկանությունը», խարդավանքը: Հիմք կա մտածելու, որ ճիշտ են նաև այն շեքսպիրագետները, որոնք պնդում են, թե Կլավդիոսի գործադրած մեթոդները մերկացնելով, Շեքսպիրը նկատի է ունեցել Եղիսաբեթ թագուհու արքունիքում արմատացած բարքերը և հենց՝ իրեն՝ թագուհուն:

Նույնքան անազնիվ, խարդախ, գծուծ ու մանրախնդիր են Կլավդիոսին շրջապատող բոլոր պալատականները: Որբ կենդանի էր նախկին արքան, նրանք բոլորն էլ, ինչպես ասում է Համլետը, «բերան էին ծռում» Կլավդիոսի վրա, իսկ այժմ նրա «մի մանրանկարի համար քսան, քսուն սուն, հիսուն, նույնիսկ հարյուր դուկատ են տալիս...» Շողոքորթության

մի մրցավազք է այդ, որի մեջ ամեն մեկը ցանկանում է առաջին տեղը գրավել։

Պալատական հասարակության կենտրոնական դեմքերից մեկը Պոլոնիուսն է, արքունիքի մեծ ենթակապետը։ Նա վերին աստիճանի խորամանկ, երկերեսանի, քծնող ու շողոքորթող պալատականի մի տիպ է, որի բարոյախոսական գլխավոր սկզբունքները ամփոփված են այն խորհուրդների մեջ, որ նա տալիս է Ֆրանսիա մեկնող իր որդուն՝ Լաերտին։ Այդ բարոյախոսության բուն էությունն այս է. «Ոչ պարտք առ, ոչ տուր... քանզի շատ անգամ փոխատվությունը թե՛ դրամն է կորցնում, թե՛ բարեկամին»։ Սակայն Պոլոնիուսն այն մարդկանցից չէ, որ հավատար, թե որդին կարող է ճշտությամբ կատարել իր խորհուրդները։ Լաերտի եւևից նա Ֆրանսիա է ուղարկում Ռենալդոյին, որը «ոլոր ու մոլոր հարցուփորձերով» պետք է իմանա, թե ինչով է զբաղված որդին, «այնպես ճարտար արվեստով» «ստի խայծ» նետի, որ կարողանա բռնել «ճշմարտության ձուկը», այլ խոսքով լրտեսի և ամեն ինչ հայտնի իրեն։

Մի այդպիսի լրտես է նաև ինքը Պոլոնիուսը։ Կլավդիոսի հանձնարարությամբ նա նույն «ոլոր ու մոլոր հարցուփորձերի» ճանապարհով պետք է իմանա Համլետի «այլափոխության» պատճառը։ Հետևելով Համլետի խելագարությանը, նա պալատականների մեջ առաջինն է, որ ասում է. «Թեև խենթություն է, բայց մեթոդ կա մեջը»։

Համլետը, իհարկե, այդ բոլորը հասկանում է և ահա տեսնենք, թե մի առիթով ինչպես է նա մերկացնում Պոլոնիուսի ամբողջ երկերեսանիությունն ու շողոքորթությունը։

Համ.—Տեսնո՞ւմ եք այն ամպը, որ կարծես ուղտի ձև ունի։

Պոլ.—Պատարագը վկա, ուղտի նման է, ճիշտ որ...

Համ.—Ինձ թվում է, թե մի աքիսի նման է։

Պոլ.—Մեջքը աքիսի է նման։

Համ.—Կամ կետ ձկան։

Պոլ.—Շատ նման է կետ ձկան։

Պալատական հասարակության մեջ բուն դրած կեղծավորությունն ու սողոսկոտությունը մերկացնելու այդ նույն մեթոդը Համլետը գործադրում է Օզրիկի նկատմամբ։ Համլետը նրան հիշեցնում է, որ գլխարկը շինված է գլխի համար, մինչդեռ նա ձեռքին է պահում.

Օզրիկ—Շնոր֊հապարտ եմ, ձերդ բարձրություն. շատ շոգ է։

Համ.—Ո՛չ, հավատացեք, նույնիսկ շատ ցուրտ է. հողմը հյուսիսային է։

Օզրիկ—Այո, իսկապես մի քիչ ցուրտ է։

Համ.—Բայց և այնպես կարծեմ շատ խեղդող տոթ է, կամ գուցե իմ իտանվածքը...

Օզրիկ—Սաստիկ, տեր իմ. շատ խեղդող օդ է. կարծես թե... չեմ կարող ասել որ շափ...

Օզրիկի տիպի պալատական ազնվականների մասին է, որ Համլետն ասում է. «Սրան ճանաչելն անգամ անպատվություն է։ Շատ հողեր ունի և խիստ բարեբեր։ Հենց որ մի անասուն ուրիշ անասունների տեր է դառնում, նրա ախորը դնում են թագավորների սեղանին...»։

Պալատական հասարակության մյուս տիպական ներկայացուցիչները Ռոզենկրանցը և Գիլդենշտերնն են։

Երբ Գյոթեի Վիլհելմ Մայստերը «Համլետ»-ը բեմադրելու պատրաստություն է տեսնում, վեպի հերոսներից մեկը առաջարկում է այդ երկու գործող անձերին միացնել մեկ կերպարի մեջ։ Վիլհելմը խիստ վրդովվում է։ «Ինչպես կարող է,— ասում է նա,— մեկ մարդը արտահայտել նրանց փափուկ քայլքը, նրանց փծուն ժպիտն ու կեղծ երկրպագելը, խոնարհաբար, ամեն քայլափոխում նրանց այո ասելը, նրանց քծնանքն ու հաճոյակատարությունը, նրանց ստորաքարշությունը, նրանց հաճոյակատար արագաշարժությունը, շան նման նրանց պոչ խաղացնելը, նրանց պետքականությունը ամեն բանում և անամեջությունն ամեն ինչում, նրանց օրինականացված ստորությունը, նրանց ապաշնորհությունը։ Թեև հնարավոր է, նրանց նման առնվազն մեկ տասնյակ մարդ պետք է հանդես բերվեր։ Նրանք էլ Շեքսպիրի մոտ կազմում են բուն հասարակությունը, և Շեքսպիրը շատ համեստ ու խելացի է վարվել, պատկերացնելով միայն այդ հասարակության երկու ներկայացուցիչներին»։

Գյոթեի տված այս փայլուն բնութագրին կարելի է ավելացնել այն, որ Համլետը իրեն հետապնդող այդ լրտեսներին սպունգ է անվանում. «Այո, պարոն, մի սպունգ, որ ծծում է թագավորի շնորհը, պարգևները, պաշտոնները. բայց այդ տեսակ պաշտոնյաները հետո են թագավորին պետք գալիս. թագավորը նրանց պահում է իր բերանի անկյունում, ինչպես կապիկն ընկույզն է պահում։ Սկզբից դնում է բերանը, որ վերջը կուլ տա։ Երբ նա պետք ունենա ձեր հավաքածին, մի քիչ հուպ կտա և դուք, սպունգներդ, նորեն կցամաքեք»։

Շփվելով այդ հասարակության հետ, Համլետը գալիս է այն տխուր եզրակացության, որ «այս օրվան օրը պարկեշտ մարդ լինել՝ նշանակում է տասը հազարից մեկը լինել»։

Համլետին սկզբում թվում է, թե այդ տասը հազարից մեկը կարող է լինել Օֆելյան, որին նա սիրել է և շարունակում է սիրել։ Օֆելյայի մեջ նա տեսել է կնոջ մասին ունեցած իր բարձր իդեալը, նրան նույնացրել այդ իդեալի հետ, այդ պատճառով էլ նա սիրել է նրան այնպես, որ «քառասուն հազար եղբայր չեն կարող իրենց կորովի բոլոր քանակով իմ սերը կազմել»։

Եվ որքան ուժեղ պետք է լիներ Համլետի հիասթափությունը, երբ նրա համար պարզվեր, որ Օֆելյան նույնպես այն չէ, ինչ որ թվացել է նրան։ Նրա հիասթափության առաջին կատաղի պոռթկման մասին պատ-

մում է ինքը Օֆելյան. երբ նա իր սենյակում նստած կար էր անում, Համլետը, բաճկոնի կապերն արձակած, առանց գլխարկի, մինչև ոտքերը կախ ընկած անկապ ու կեղտոտած գուլպաներով, գունատ դեմքով ներս է խուժում նրա մոտ, բռնում ձեռքի դաստակից և սկսում այնպես նայել նրա երեսին, «որպես թե ուզեր պատկերս քաշել»։ Այնուհետև այդպես երկար կանգնած մնալով, նա մի «խոր ու սրտաճմլիկ» հառաչ է արձակում և դուրս դնում՝ «մինչև վերջ նայվածքն իմ վրա հառած»։

Այս ամբողջ տեսարանի իմաստը գուցե այն է, որ Համլետն իր համար ցանկանում է պարզել, թե մի՞թե Օֆելյան իր մոր նման նույնպիսի մի կին է, որի «անունը՝ թուլություն է»։ Օֆելյայի հետագա քայլը, դրժբախտաբար, հաստատում է Համլետի այդ տարակուսանքը։ Կլավդիոսը և Պոլոնիուսը կազմակերպում են Օֆելյայի և Համլետի հանդիպումը, իսկ իրենք թաքնվում, որպեսզի լսեն նրանց խոսակցությունը։ Օֆելյային հայտնի է այդ բոլորը, բայց նա այնքան կամք ու ուժ չունի, որպեսզի գործիք չդառնա նրանց ձեռքին, չնայած սիրում է Համլետին։ Համլետը նույնպես նկատում է այդ ամբողջ դավադրությունը։ Սրանով պետք է բացատրել Համլետի առաջին դաժան և մաղձոտ հարցը Օֆելյային. «Առաքինի՞ ես դու», և ապա երկրորդ հարցը՝ «Հայրդ ո՞ւր է»։ Օֆելյան պարզապես խաբում է Համլետին, ասելով, թե տանն է, չնայած շատ լավ գիտի, որ նա թագավորի հետ թաքնված՝ լսում է իրենց զրույցը. «Դռները պինդ փակիր, որ հիմարի դերը միայն իր տան մեջ խաղա»,— ասում է դառնացած Համլետը և նրան կուսանոց մտնելու խորհուրդ տալիս։

Օֆելյայի հետագա ճակատագիրը հայտնի է. նա խելագարվում է և իրեն նետում գետը՝ դառնալով պալատական խարդավանքի ամենաողբերգական զոհերից մեկը։

Համլետի համար շատ ծանր է մտածել, որ կործանվում է իր հավատը մարդկանց նկատմամբ և որ առհասարակ աշխարհն այդքան վատ է կառուցված։ Նրան այժմ իրեն շրջապատող իրականությունը ներկայանում է իբրև մի բանտ, «և օրինավոր բանտ, որի մեջ կան զանազան արգելանոցներ, փակարաններ և նկուղներ, իսկ Դանեմարքան ամենեն վատերից մեկն է»։

Խոսելով իր դարաշրջանի հասարակության մասին, Համլետն առանձին ցասումով ու դառնությամբ է նշում, որ մարդ ստիպված է հանգուրժել՝

Աշխարհի այնքան նախատինքներին ու մտրակներին,
Հարստահարիչի անիրավության,
Մեծամիտ մարդու արհամարհանքին,
Քամհարած սիրո տվայտանքներին,
Օրենքի բոլոր ձգձգումներին,

Պաշտոնյաների աներեսության,
Այն հարվածներին, որ համբերատար արժանավորը
Ստանում է միշտ անարժաններից...

Համլետն իր դիտած մասնավոր փաստերից, վերջ ի վերջո, հանում է հումանիզմի համար ճակատագրական նշանակություն ունեցող եզրակացություններ։ Գլխավորն այն է, որ ահա մի կողմից քայքայվում ու կործանվում է հին ֆեոդալական աշխարհն իր ասպետական բոլոր տրադիցիաներով, իսկ, մյուս կողմից, նրան փոխարինելու է գալիս մի հասարակություն, որտեղ հումանիստական իդեալները ոչ միայն չեն իրականանում, այլև կանգնած են լինել չլինելու փաստի առաջ։ Այս իմաստով պետք է հասկանալ նրա հայտնի խոսքերը ժամանակը իր շավղից դուրս սայթաքելու մասին, ինչպես նաև այն տրամադրությունը, որ արտահայտված է Համլետի հռչակավոր մենախոսության մեջ։

Շատ բնորոշ է այդ մենախոսության սկիզբը.

Լինել, թե չլինել, այս է խնդիրը,
Ո՞րն է հոգեպես ավելի ազնիվ,
Տանել գոռ բախտի պարսաքարերը և սլաքները,
Թե զենք վերցնել ցավ ու վշտերի մի ծովի ընդդեմ,
Նվ դիմադրելով վերջ տալ բոլորին։

Համլետի ամբողջ ողբերգությունն այն է, որ նա չգիտե ելքը, չգիտե ինչպես գործել, չգիտե ինչպես ուղղել շավղից սայթաքած ժամանակի ընթացքը, որպեսզի նա բոլոր հումանիստական իդեալները իրագործելու ուղղություն։ Այստեղից էլ Համլետի տարակուսանքներն ու տատանումները, անվճռականությունը, թախիծը, մելամաղձոտ դառնալը, նրա դատողությունների հոռետեսական երանգները մանավանդ գերեզմանափորների տեսարանում։ Բայց այստեղից էլ նրա այն բուռն ցասումն ու սպանիչ սարկազմը, որով նա խոսում է իր ժամանակվա հասարակության մասին։ Համլետի սարկազմը իսկապես որ սպանիչ է, երբ նա խոսում է ազնվականության, թագավորական իշխանության, թագավորի և առհասարակ իր ժամանակվա հասարակության մասին։ Հատկապես չի կարելի չհիշել նրա դատողություններն այն մասին, թե ինչպես պարարտ թագավորը և նիհար մուրացիկը տեսակ-տեսակ կերակուրներ են «քաղաքագետ որդերի» համար, թե ինչպես թագավորը կարող է ճանապարհորդություն կատարել «մուրացկանի աղիքների միջից»։ Կամ հիշենք, թե ինչպես գերեզմանից դուրս նետած գանգը վերցնելով, Համլետն ասում է. «Գուցե սա մի քաղաքագետի գլուխ է եղել... որ աստծուն էլ կխաբեր... կամ մի պալատականի գանգը, որ կարող էր ասել. «Բարի լույս, հարգելի տեր իմ, ինչպե՞ս եք, հարգելի տեր իմ»։ Կարելի է իշխան Այսինչն է եղել, որ իշխան Այնինչի ձին գովում էր այն մտքով, որ

նվեր ուտանար... և հիմա պատկանում է տիկին Որդնուկին, կզակը թափած, և մի ժամկոչ իր բրիչն է թխկացնում նրա գագաթին, ահա քեզ մի գեղեցիկ ռևոլյուցիա, միայն պետք է բավականին ուշիմ լինել տեսնելու համար»։

Բայց Համլետը որքան էլ ծաղրի ու ոչնչացնող քննադատության ենթարկի, այնուամենայնիվ, նա մենակ ու անզոր է այն իրականության դեմ, որ նա բանտ է անվանում։ Խռովարարի նրա խառնվածքը նրան թելադրում է զենք վերցնել «ցավի ու վշտի ծովի» դեմ, բայց ելքի ու ապագայի անորոշությունը այնպիսի խորհրդածություններ են առաջացնում, որ նրանց «գունաթափ ցոլքից» «վճռականության բնածին գույնը» «ախտաժետվում է»։

Համլետի ողբերգությունը Վերածնության դարաշրջանի մեծ հումանիստի ողբերգությունն է, այն հումանիստի, որ արդեն խորապես գիտակցում է այն աղաղակող հակասությունները, որ գոյություն ունեն նրա հումանիստական իդեալների և ստեղծված իրականության միջև, գիտակցում է այդ գաղափարների ռեալ իրագործման անհնար լինելը։ «Համլետ»-ն ամբողջությամբ վերցրած հումանիստական շարժման ընդհանուր ճգնաժամի առաջին արտահայտությունն էր։

***

Հումանիզմի և այն ժամանակ ստեղծված հասարակության միջև գոյություն ունեցող աղաղակող հակասությունների ու անհամապատասխանության հարցերին է նվիրված նաև «Օթելլո»-ն։

Եթե այս գործը համեմատելու լինենք «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ի հետ, ապա դժվար չէ նկատել, որ երկու դեպքում էլ մենք գործ ունենք ուժեղ, հզոր, բայց ողբերգական վախճան ունեցող սիրո մի ցնցող պատմության հետ։ Եվ, այնուամենայնիվ, «Օթելլո»-ի ողբերգական կոնֆլիկտը այլ հիմքի վրա է կառուցված։ Այստեղ Օթելլոն և Դեզդեմոնան բախվում են ոչ միայն և ոչ այնքան ֆեոդալական-ավատական պատնեշների ու տրադիցիաների, որքան կապիտալի նախասկզբնական կուտակման շրջանի այն պրակտիկայի հետ, որի կենտրոնական հերոսը Յագոն է։

Օթելլոն և Դեզդեմոնան փոխադարձաբար իրար սիրում և ամուսնանում են այնքան բացառիկ պայմաններում, որ նրանց շրջապատող մարդկանցից ոչ մեկը չի հավատում ոչ նրանց սիրուն և ոչ էլ նրանց ամուսնության հարատևությանը։

Խոսքն ամենից առաջ վերաբերում է Բրաբանցիոյին՝ Դեզդեմոնայի հորը, որը հին ֆեոդալական տրադիցիաների ներկայացուցիչն է և կարծես թե ամենից լավ է ճանաչում իր դստերը։ Նա լրջորեն կարծում է, որ եթե Դեզդեմոնան կախարդված չլիներ, ապա՝

Ինչպե՞ս կարող էր մի քնքուշ աղջիկ, սիրուն, երջանիկ,
Եվ ամուսնության այնքան հակառակ, որ խույս էր տալիս
Մեր ազգի հարուստ, գանգրահեր, սիրված պատանիներից,
Փախչել հոր տնից՝ ծաղրի առարկա դառնալու համար,
Եվ իրեն նետել քեզ պես էակի մրոտ գրկի մեջ,
Ջարհուրանք ազդող, ոչ քե զմայլանք։

Եվ իսկապես, առաջին հայացքից թվում է, թե Օթելլոյի և Դեզդեմոնայի միջև եղած տարբերություններն այնքան շատ են, որ նրանք ուղղակի երկու հակադրություններ են։ Նրանց մեջ գոյություն ունի տարիքի մեծ տարբերություն, դիրքի, ծագումի, դաստիարակության, կրոնի, ազգության և նույնիսկ մորթու գույնի տարբերություն։ Օթելլոն, չնայած վենետիկի պետության ծառայության մեջ է գտնվում, բայց իր բնավորությամբ մնացել է նույն զինվորականը. իր ասելով նա կոպիտ է խոսակցության մեջ, «փափկաբուն ոճով քիչ եմ օրհնված», քիչ բանի մասին կարող է խոսել «այս մեծ աշխարհից», գրավիչ դեմք, ջահելության մայիսյան թարմություն, հրապուրող ձևեր ու արտաքին այլ գեղեցկություններ չունի։ Այս բոլորին ավելանում է վարձկան զինվորականի արհամարհված վիճակը վենետիկյան պետության մեջ։

Ինչ վերաբերում է Դեզդեմոնային, ապա մինչև հոր տնից փախչելը, նա երբեք հանդուգն չի եղել, ընդհակառակն.

Ոգով այնքան հեզ և այնքան խաղաղ,
Որ իր բաճանքը շիկնում էր իր վրա...։

Նրանով շատ գեղեցիկ և հարուստ երիտասարդներ են հետաքրքրվել, բայց նա մնացել է անտարբեր ու անսասան, որովհետև «ամուսնության այնքան հակառակ» է եղել, որ չի էլ ցանկացել այդ մասին լսել։ Մի հատկանշական «մանրուք» ևս. սկզբում նա Օթելլոյին «նայելուց անգամ վախենում էր»։

Պետք է նշել նաև, որ չնայած Օթելլոն արդեն տարիքն առած մարդ է, բայց մինչ այդ երբեք չի մտածել ամուսնանալու մասին. նա նույնպես Դեզդեմոնայի նման «ամուսնության այնքան հակառակ» է եղել, որ, ինչպես ինքն է ասում, «չէի ուզենա», «թեկուզ անսահման ծովերի գնով», «պարփակել անտուն ու ազատ կյանքս որևէ եզրով կամ շրջապատով»։ Իսկ այս նշանակում է, որ եթե Օթելլոն ու Դեզդեմոնան չհրթռին իրար, ապա ամուսնության մասին խոսք լինել չէր կարող։

Ահա թե ինչու միանգամայն բնական է, որ Բրաբանցիոն, ինչպես նաև մյուս ռեժիսորները, լրջորեն կարծում էին, թե Օթելլոն Դեզդեմոնայի վրա ազդել է ինչ-ինչ դեղերով, դյութանքներով կամ մոգական «հզոր արվեստով»։

Մինչդեռ իրականում Օթելլոն և Դեզդեմոնան իրար սիրել են ոչ թե

Ռոմեոյի և Ջուլիետի այն տարերային, բուռն սիրով, որ բռնկվում է առաջին հայացքից, այլ այն սիրով, որը համարվում է մարդկային սիրո ամենաբարձր արտահայտությունը կամ ձևը: Իրենց այդ սիրո մասին շատ ժլատ պատմում են իրենք՝ Օթելլոն և Դեզդեմոնան:

Բրաբանցիոն հաճախ իրենց տուն է հրավիրել Օթելլոյին և պատմել տվել նրա կյանքի բոլոր պատահարները: Օթելլոն մեծ սիրով, սկսած իր մանկությունից, պատմել է իր կյանքի բոլոր աղետալի և սրտաշարժ դեպքերը, իսկ Դեզդեմոնան մեծ ախորժակով այդ բոլորը ցանկացել է լսել, բայց տնային գործերը նրան թույլ չեն տվել: Շտապ ավարտելով աշխատանքը, Դեզդեմոնան վերադարձել է և «անհագ ականջով լափել» միայն առանձին հատվածները: Նկատելով այդ, Օթելլոն հետագայում այնպես է անում, որ Դեզդեմոնան իրեն խնդրի պատմել իր ձախորդություններր: Օթելլոն կատարում է Դեզդեմոնայի խնդիրը և իր պատմություններով նրա աչքից շատ անգամներ «արցունք կորզում»: Եվ ահա մի օր Դեզդեմոնան Օթելլոյին ասում է. «Եթե կա մի ոք ձեր ընկերներից ինձ սիրահարված, բավ է, որ նրան ուսուցեք պատմել ձեր պատմությունը, և ես նրանն եմ»: Այս էլ բաց է անում Օթելլոյի լեզուն.

Նա ինձ սիրեց՝ ի սեր իմ տեսած այն վտանգների,
Եվ ես էլ նրան՝ ի սեր ցույց տված իր կարեկցության...:

Ահա այն միակ կախարդությունը, որ գործադրել է Օթելլոն:

Դեզդեմոնան այս բոլորին ավելացնում է. «Ես Օթելլոյի հոգու մեջ տեսա նրա երեսը», այդ պատճառով էլ նա Օթելլոյին է նվիրել իր հոգին և իր բախտը:

Այսպիսով, առաջին հայացքից այդ հակադրությունների մեջ ստեղծվում է հոգեկան մի այնպիսի մոտիկություն, այնպիսի ներքին կապ ու՝հարազատություն, առանց որի ճշմարիտ մարդկային սեր գոյություն ունենալ չի կարող: Հենց դա ինքը սերն է իր ամենաբարձր, ամենահզոր ու ամենաիդեալական արտահայտության մեջ: Բնական է, որ այդ սիրո առաջ կործանվում են ֆեոդալական բոլոր պատնեշները, ռասայական ու կրոնական նկատառումները և նույնիսկ տարիքների տարբերության հանգամանքը: Այս սիրո հիմքի վրա ստեղծվում է մի ընտանիք, որը Շեքսպիրի իդեալն էր, և որի մեջ, բացի ամենախոր ու ամենամաքուր սիրուց, ուրիշ ոչ մի նկատառում դեր չէր խաղում: Օթելլոն ուղղակի ասում է, որ եթե չլիներ Դեզդեմոնայի սերը, նա երբեք չէր ամուսնանա: Նույն կերպ է մտածում նաև Դեզդեմոնան:

Սակայն հաղթահարելով ավատական հին աշխարհի հետ կապված ու հարուցած բոլոր արգելքները և ստեղծելով փոխադարձ խոր սիրո վրա խարսխված ընտանիք, Օթելլոն և Դեզդեմոնան բախվում են մի այլ, ավելի դաժան իրականության հետ, որն իր բուն էությամբ բացասում է

և՛ նրանց այդ մեծ սերը, և՛ հումանիստական սկզբունքների վրա կառուցված նրանց ընտանիքը։ Դա կապիտալի նախասկզբնական կուտակման արյունոտ պրակտիկայում ծնվող նոր, բուրժուական հասարակության էր և «անսիրտ կանխիկ հաշվի» այն նոր աստիճանները, որոնք իրենց համար ճանապարհ էին հարթում, Մարքսի բառերով ասած՝ «ամենաանխնա վանդալիզմով և ամենաստոր, ամենակեղտոտ, ամենամանր և ամենակատաղի կրքերի, ազդեցության տակ»։ Եվ Օթելլոյի ու Դեզդեմոնայի նման մարդկանց կործանումը մի այդպիսի հասարակության մեջ դառնում է ողբերգական անխուսափելիություն։

Համլետից հետո Օթելլոն Շեքսպիրի գրական գործունեության երկրորդ շրջանում կերտած հոյակապ գեղարվեստական կերպարներից մեկն է, երկրորդ հումանիստը, որը անհավասար ու ծանր պայքարում պաշտպանում է մարդկային լավագույն արժանիքներն ու իդեալները շահամոլության ու փառամոլության ամենակատաղի գրոհներից։

Օթելլոն Համլետի նման բարդ ու դժվար հասկանալի բնավորություն չունի։ Նա ամենից առաջ խիզախ, եռանդուն, արի մի զինվորական է, տաղանդավոր ռազմիկ-զորավար, որը վենետիկի պետության մեջ բարձր գիրք, զինվորական բարձր աստիճան և մեծ հեղինակություն է ձեռք բերել բացառապես իր անձնական կարողությունների ու ընդունակությունների շնորհիվ։ Յոթ տարեկան հասակում նա սկսել է զինվորականի իր չարքաշ կյանքը, միշտ եղել կռիվների մեջ՝ թե՛ ծովում և թե՛ ցամաքի վրա, շատ հաճախ «մազ է մնացել», որ սպանվի, քիչ արյուն չի թափել և քիչ վերքեր չի ստացել, նույնիսկ գերի է ընկել, վաճառվել և ապա փրկագնով իրեն նետ գնել։ Ահա պատերազմների ու վտանգների այդպիսի «հեղեղի միջից» անցնելուց հետո է, որ նա հասել է վենետիկի պետության գեներալի և զորքերի ընդհանուր հրամանատարի աստիճանին։ Իր այդ բարձր դիրքով նա պարտական է միայն ինքն իրեն, իր անձնական կարողություններին ու ընդունակություններին, զորավարական իր հսկայական տաղանդին։

Սակայն Օթելլոն միայն տաղանդավոր զորավար չէ, այսպես ասած՝ միայն սրի մարդ։ Նա օժտված է մարդկային լավագույն հատկություններով և մի քանի գլխով, իբրև մարդ, բարձր է կանգնած այն բոլոր սենատորներից ու դուքսերից, որոնց միջավայրում նա ստիպված է գործել։ Բնավորությամբ նա ազնիվ է, շիտակ, ուղղամիտ, արտաբաց, բարձր ամեն մի կեղծիքից ու խարդավանքից։ Կյանքին նայում է պարզ ու ազնիվ մարդկային հայացքով, չշխատելով թափանցել երևույթների ու փաստերի բուն էության մեջ, ինչպես Համլետը։

Օթելլոյի ամենաբնորոշ գծերից մեկը նրա ահագին, կարելի է նույնիսկ պնդել, անխորտակելի հավատն է մարդու և մարդկանց նկատմամբ։ Նրա այդ հավատի գլխավոր աղբյուրը նրա ազնվությունն է։ Ճիշտ է

ասում Յագոն, որ Օթելլոն մի անկեղծ, ազնիվ, սրտաբաց մարդ է, այդ պատճառով էլ «բոլոր պարկեշտ թվացողներին պարկեշտ է կարծում»: Այլ խոսքով, ազնիվ լինելով, Օթելլոն կարծում է, թե բոլոր ազնիվ թվացողները իսկապես որ ազնիվ են: Շեքսպիրը ոչ միայն «Օթելլո»-ում, այլև այլ գործերում շատ հաճախ այն միտքն է ընդգծում, որ մարդկային ազնվությանը կարող են հավատալ միայն ազնիվ և ուղղամիտ մարդիկ, մինչդեռ Յագոյի նման սրիկաները միշտ էլ կարծում են, թե բոլորը սրիկա են:

Օթելլոյի այդ հումանիստական աշխարհայացքը ամփոփված է նրա հայտնի արտահայտության մեջ. «Ամեն մարդ պետք է այն լիներ, ինչ ար թվում է»:

Օթելլոյի այս սկզբունքի մեջ իր խտացրած արտահայտությունն է գտել հումանիստների իդեալը ներդաշնակ, ազնիվ, ուղղամիտ մարդու մասին: Օթելլոն, ինքը լինելով հենց այն, ինչ որ թվում է, խորապես համոզված է, որ իրեն շրջապատող բոլոր մարդիկ էլ հենց այդպիսին են, որ մարդկանց գործի ու խոսքի, մարդկանց իսկական էության և այդ էության արտահայտությունների արտաքին ձևերի միջև հակասություններ ու անհամապատասխանություններ չկան: Նրա պատկերացմամբ հենց այդպիսին է Դեզդեմոնան. այդ պատճառով էլ նա նրան ոչ միայն սիրում է, այլև անսահմանորեն հավատում է, Դեզդեմոնայի մեջ տեսնելով մարդկային այն կատարելատիպը, որի մասին խոսում ու երազում էր Համլետը: Իր այդ հայացքը Օթելլոն տարածում է բոլոր մարդկանց վրա: Բոլոր մարդիկ էլ նրա համար հենց այն են, ինչ որ թվում են, և չեն կարող լինել այն, ինչ որ չեն թվում:

Այժմ դժվար չէ հասկանալ այն տարբերությունը, որ գոյություն ունի Օթելլոյի և Համլետի միջև: Երկուսն էլ հումանիստ են, երկուսի իդեալն էլ ներդաշնակ, ազնիվ մարդն է: Բայց եթե Համլետը խորապես գիտակցում և տեսնում է մարդու մեջ իր ունեցած իդեալի և իրականության աղաղակող անհամապատասխանությունը, եթե նա գիտի, որ մարդը կարող է ժպտալ և սրիկա լինել, ապա Օթելլոն իր իդեալի և իրականության մեջ եղած այդ հակասությունները չի տեսնում և չի գիտակցում: Օթելլոն գտնվում է այն վիճակում, ինչ վիճակում գտնվում էր Համլետը մինչև հոր մահը և Վիտենբերգից Դանիա վերադառնալը. նա իրականությանը և մարդկանց նայում է հումանիստական իդեալների բարձր աշտարակից, նրա գիտակցության մեջ այդ իդեալներն ու իրականությունը նույնանում են: Այս է պատճառը, որ Յագոյին վերջ ի վերջո հաջողվում է խաբել և թյուրիմացության մեջ գցել Օթելլոյին:

Տրամագծորեն հակառակ հայացքների, հակառակ իդեալների ու սկզբունքների ներկայացուցիչն է Յագոն: Հենց սկզբում, առաջին գործողության առաջին տեսարանում, Ռոդրիգոյի հետ խոսելիս, նա դատո-

գուբյուններ է անում երկու կարգի մարդկանց մասին։ Առաջին կարգի մարդկանց նա «պարկեշտ ծառաներ» է անվանում, որոնք հավատարմաբար ծառայում են իրենց տիրոջը «ավանակի պես, լոկ կերի համար» և երբ ծերանում են, դուրս են վռնդվում։ Այդպիսի մարդկանց, նրա կարծիքով, պետք է մտրակել։ Բայց կան նաև այլ կարգի մարդիկ, «որոնք պաճուճված հավատարմության տեսք ու ձևերով՝ տրտով իրենց են միայն նվիրված»։ Ահա սրանք են, որ ավյուն ունեն, մեծ վարպետությամբ կարողանում են աճել, ուռճանալ և իրենց վերարկուն «աստառելուց հետ, իրենք իրենց են հարկատու դառնում»։ Յագոն իրեն համարում է այս կարգի ավյուն ունեցող մարդկանցից և Օթելլոյի մոտ իր ծառայության թուն նպատակը այսպես բնութագրում.

Նրան ծառայելով՝ ինձ եմ ծառայում,
Երկինքը վկա, ոչ սիրուց, ոչ էլ պարտազգացումից
Այլ միայն դրսից այդպես թվալով՝ լոկ շահիս նամար։
Եթե արտաքին վարք ու արարքս, դրսի ձևերս,
Հոգուս բնական ունակությունը և դեմքը ցույց տան,
Ուրեմն սպասիր, որ շուտով սիրտս ափիս վրա պահեմ,
Որ ճայերն ուտեն։ Այնե չեմ, ինչ որ կամ։

Այսպիսով, Յագոն անձնական շահից ու օգուտից բացի, ուրիշ ոչ մի բան չի ճանաչում։ Նա ամեն ինչի նայում է իր եսի պատուհանից. մարդկանց հետ ունեցած հարաբերությունները նրա համար նշանակություն ունեն միայն այն չափով, որչափով այդ բոլորը կարող են որևէ կապ ունենալ նրա շահի ու օգուտի հետ։ Բոլոր դեպքերում նա միայն իրեն է ծառայում, բոլոր դեպքերում նա գործում է միայն, ինչպես ինքն է ասում, «լոկ շահի համար»։ Յագոյի այս գիշատիչ շահամոլությանը մենք ծանոթանում ենք հենց առաջին տեսարանում. վարագույրը բացվում է Ռոդրիգոյի շատ բնորոշ գանգատով. «Դու, Յագո, իմ քսակը միշտ գործ ես ածել, որպես թելերը քոնը լինեին...»։ Եվ դա ճիշտ է։ Ռոդրիգոյի քսակի թելերը Յագոն մինչև վերջ պահում է իր ձեռքին։ Երբ Դեզդեմոնային կրնկակոխ հետևող այս հիմար և դատարկ աղնվականը իր անհաջողությունից վշտացած ու հուսաբեկ՝ ջուրն ընկնելու ցանկություն է հայտնում, Յագոն ծաղրում է նրա այդ թուլությունը։ Նա հավատացնում է, որ Ռոդրիգոն իր օժանդակությամբ անպայման կվայելե Դեզդեմոնային, եթե միայն նրա քսակը միշտ լիքը լինի ոսկով։ «Անկարելի բան է, որ Դեզդեմոնան երկար ժամանակ շարունակի մավրին սիրել։ Քսակդ փողով լցրու։ Ոչ էլ մավրը նրան... դու ջանք արա, որ փողով լցնես քսակդ...» և այլն։

Ռոդրիգոն, իհարկե, հավատում է ոսկու ուժին, կարծելով, թե Դեզդեմոնայի նման կանանց սերը նույնպես կարելի է գնել. նա իր բոլոր

կալվածքները վաճառելով, ոչ միայն քսակն է ոսկի լցնում, այլև թանկագին գոհարներ է գնում Դեզդեմոնային նվերներ ուղարկելու համար։ Յագոն, իբրև միջնորդ, կորզելով Ռոդրիգոյի բոլոր ոսկիներն ու գոհարները և այդ բոլորը յուրացնելով, վերջ ի վերջո, մի այնպիսի որոգայթ է հյուսում, որ արդեն անանկացած ու խիստ դժգոհություն հայտնող Ռոդրիգոն սպանվում է։

Այս գիշատիչ շահամոլությանը միանում է նույնքան գիշատիչ փառամոլությունը այն պայքարում, որ մղում է Յագոն Օթելլոյի դեմ։

Յագոյի հորդորանքով Վենետիկի «երևք մեծ մարդիկ» անձամբ դիմել են Օթելլոյին և «գլխարկները հանած խնդրել», որ նա իբրև իրեն տեղակալ նշանակի Յագոյին։ Բայց Օթելլոն հայտնել է, որ նա արդեն ընտրել է իր տեղակալը, և դա Կասիոն է։ «Ես արժանի եմ ոչ պակաս տեղի»,— զայրացած ասում է Յագոն և որոշում ինչ գնով էլ լինի խլել Կասիոյի պաշտոնը։ Դրա հետ միասին Յագոն որոշում է վրեժ լուծել Օթելլոյից նրա այդ վերաբերմունքի համար, իսկ հեռավոր նպատակը գուցե նաև Օթելլոյի պաշտոնին տիրանալն է։

Յագոն մի քանի ակնթարթներով կասկածներ է հայտնում, որ Օթելլոն իբր թե կապեր է ունեցել նրա կնոջ՝ Էմիլիայի հետ։ Բայց այդ կասկածներին լուրջ նշանակություն չպետք է տալ, քանի որ Յագոն ինքն իր մասին միանգամայն իրավացիորեն ասում է, որ նա սովոր է միշտ «հանցավոր բաներ տեսնել ամեն տեղ...»։ Համենայն դեպս նա իրեն ամեն կերպ աշխատում է համոզել, որ այդպես է։ Չի կարելի լուրջ նշանակություն տալ նաև նրա մյուս հայտարարությանը, որ իբր թե սիրում է Դեզդեմոնային։ Այն մարդը, որի համար սերը «միայն արյան տուփանք է կամ կամքի թուլություն», սիրել չի կարող։ Իրականությանը ավելի մոտ է նրա այն հայտարարությունը, որ նա Դեզդեմոնային «սիրում է» «ոչ միայն տենչից, այլև մասամբ դրդված վրեժի փափագից»։ Այս իմաստով պետք է հասկանալ նրա ցինիկ բացականչությունը՝ «Կնոջ տեղ կնիկ»։

Յագոն իր այդ երկու գլխավոր, առաջատար գծերով՝ շահամոլությամբ ու փառամոլությամբ, հանդիսանում է կապիտալի նախասկզբնական կուտակման շրջանի փողի քսակի առաջին ներկայացուցիչներից մեկը, այն մասնավոր շահի ներկայացուցիչը, մասնավոր-էգոիստական անհատը, որը դարձավ բուրժուական հասարակության կենտրոնական դեմքը։

Սակայն նա իր էգոիզմը, իր ամենաստոր, ամենակատաղի ու ամենագիշատիչ դիտավորություններն ու կրքերը մեծ վարպետությամբ կարողանում է քողարկել, արտաքինից միշտ երևում է «ինչպես անմեղ ծաղիկ», իսկ ներքուստ մնում է նույն «թունոտ իժը»։ Սա Շեքսպիրի բոլոր չարագործների գլխավոր մեթոդն է. նրանք բոլորն էլ «ներկաբարներ»

են, նրանց բոլորին էլ «աստված մի երես է տվել», բայց նրանք բոլորն էլ իրենց համար մի այլ երես են շինում՝ աշխարհը և մարդկանց խաբելու համար։

Բնական է, որ Յագոյի նման մարդկանց համար չի կարող գոյություն ունենալ բարոյական որևէ կայուն համոզմունք կամ սկզբունք։ Առաքինությունը, օրինակ, նրա համար դատարկ բան է. «Մեզնից է կախված այսպես լինել կամ այնպես»։ Սա, իհարկե, բարոյական ռելյատիվիզմ է, որը մերժում է բարոյական ամեն մի պարտադիր նորմա, ամեն մի օբյեկտիվ ճշմարտություն։ Ամեն ինչ կախված է մարդու քմահաճույքից ու կամքից։ Նույն երևույթը, նայած տեղին, ժամանակին և հանգամանքներին, կարելի է և այսպես բացատրել, և ճիշտ հակառակ ձևով։

Յագոն հենց այդպես էլ վարվում է։ Բազմաթիվ օրինակներից բերենք միայն մեկը։

Երկրորդ արարվածի երրորդ տեսարանում Կասիոն վշտացած բացականչում է. «Անունս, անունս, անունս։ Օ՛հ, անունս կորցրի. էությանս անմահական մասը կորցրի։ Եվ ինչ որ մնում է՝ անասնական է։ Անունս, Յագո, անունս»։ «Պատիվս վկա, ես էլ կարծեցի,— ասում է Յագոն,— թե մի մարմնական վերք եք ստացել. դա ավելի զգալի է, քան թե անվան վերքը։ Անուն ասածը մի անմիտ խաբեություն է, որ հաճախ շահվում է առանց արժանիքի և կորցվում առանց հանցանքի։ Դուք ոչ մի կերպով ձեր անունը կորցրած չեք լինի, եթե ինքներդ կորցրած չհամարեք»։

Երրորդ արարվածում Յագոն դարձյալ խոսում է՝ անվան մասին, բայց այս անգամ Օթելլոյի հետ և ճիշտ հակառակն է ասում. «Բարի անունը, ազնիվ տեր, մարդու... և կնոջ համար ամենեն ազնիվ գոհարն է հոգու։ Ով որ քսակս գողանա, քիչ բան գողացած կլինի... Բայց ով ինձնից անունս շորթե, մի բան կշորթե, որ բնավ նրան չի հարստացնի, իսկ ինձ իսկապես կաղքատացնի»։

Այսպես է Յագոն. նա կարող է միշտ իրարամերժ դատողություններ անել, միևնույն երևույթի մասին տրամագծորեն հակառակ բաներ ասել, որովհետև նրա համար օբյեկտիվ ճշմարտություն և բարոյական ոչ մի կայուն նորմա գոյություն չունի։ Նա հավատում ու ձրգտում է միայն մի ճշմարտության, պաշտում է միայն մի ճշմարտություն — դա «անսիրտ կանխիկ հաշիվն» է, «լոկ շահը», փողի քսակը։ Եթե այս բոլորին ավելացնենք նաև այն, որ Յագոն սովորական չարագործ չէ, այլ իր վերոհիշյալ գծերի հետ միասին նաև շատ խելոք մարդ է, սրամիտ, ճարպիկ, խիզախ, կամքի հսկայական ուժով օժտված, մեծ հոգեբան, կազմակերպչական մեծ տաղանդի տեր, ապա պարզ կլինի, թե այդ բարեհամբույր ու ժպտադեմ սրիկան, ծաղիկների մեջ թաքնված այդ օձը ինչպիսի վտանգ է ներկայացնում իր հակառակորդների և մանավանդ Օթելլոյի համար։

Նա շատ լավ է հասկանում, որ Օթելլոյին կործանելու համար պետք է սկսել ամենագլխավորից՝ պետք է կործանել Օթելլոյի անսահման հավատը մարդկանց նկատմամբ, միայն այս դեպքում նա կհավատա նրա բոլոր զրպարտություններին։

Նա սկսում է Կասիոյից։ Նրան հայտնի է, որ Օթելլոն Կասիոյին պարկեշտ մարդ է համարում, ինքն էլ կարող է երդվել, որ Կասիոն, չնայած Մոնտանոյի հետ նրա գիշերային ընդհարմանը, պարկեշտ մարդ է, բայց երանի մարդիկ հենց այն լինեին, ինչ որ թվում են։ Այո, ամեն մարդ պետք է այն լինի, ինչ որ թվում է, հաստատում է Օթելլոն։ «Ես էլ, ուրեմն, կարծում եմ Կասիոն մի պարկեշտ մարդ է»,— ասում է անմիջապես Յագոն։ Նման երկիմաստ ու նենգամիտ պատասխանը չէր կարող վրիպել Օթելլոյի ուշադրությունից։ «Ի՞նչ ես ուզում ասել»,— հարցնում է Օթելլոն։ Սա հոգեբանական առաջին նախապատրաստությունն է հետագա հարվածներն ավելի դիպուկ դարձնելու համար։

Հայտնի է, թե Յագոն վերջին երեք գործողությունների ընթացքում ինչպիսի հնարներով ու միջոցներով տատանում է Օթելլոյի հավատը Կասիոյի և Դեզդեմոնայի նկատմամբ, թե ինչպես նրան, վերջ ի վերջո, հաջողվում է համոզել, որ նրանք այն չեն, ինչ որ թվում են։

Յագոն, իհարկե, մեծ դիմադրության է հանդիպում. Օթելլոյի հավատը Դեզդեմոնայի նկատմամբ այնքան ուժեղ է, որ նա չի կարող հեշտությամբ հրաժարվել դրանից. «Թե կեղծ լինի նա, ապա երկինքն ինքն իրեն է ծաղրում, ես չեմ հավատում»,— ահա Օթելլոյի պատասխանը։ Նույնիսկ մտածում է, որ Յագոն կարող է զրպարտել. «Թե ուզեցել ես նրան զրպարտել և ինձ էլ տանջել... սրանից ավել մեծ մեղք չես կարող բարդել մեղքերիդ վրա»։ Յագոյի հյուսած սև ցանցը հետզհետե ավելի է տատանում Օթելլոյի հավատը. «Մեկ մտածում եմ, որ կինս անմեղ է, մեկ՝ որ անմեղ չէ։ Մեկ մտածում եմ, որ դու պարկեշտ ես, մեկ՝ որ պարկեշտ չես։ Ապացույց պետք է. նրա անունը, որ Դիանայի դեմքից անբիծ էր, այժմ մրոտ է, այժմ սև է նա հենց իմ դեմքի պես»։

Իբրև «ապացույց» Յագոն դիմում է թաշկինակի օգնությանը. իբրև տաղանդավոր ռեժիսյոր բեմադրում Դեզդեմոնայի և Կասիոյի կարծեցյալ հանդիպումը, կազմակերպում այնպես, որ Դեզդեմոնան Օթելլոյին անընդհատ հիշեցնի Կասիոյին իր պաշտոնի մեջ վերադարձնելու խնդիրը։ Այդ բոլորի հետ միասին նա Օթելլոյի սիրտն ու հոգին թունավորում է, նրան հիշեցնելով, որ նա սև է, որ նա չունի փափուկ ձևեր, որ նա հակվում է դեպի ծերության ձորը, և որ, վերջ ի վերջո, Դեզդեմոնան խաբելու ընդունակ է. «Իր հորը խաբեց ձեզ հետ պսակվելով, երբ ցույց էր տալիս, թե դողդողում է ու զարհուրում է ձեր նայվածքներից...», կամ «Նա այնքան ջահել և կարողացավ այնպես երևալ, փակեց հոր աչքը ինչպես կաղնե դուռ, այնպես որ հայրը մի կախարդուհի կարծեց աղջ-

կան»։ Օթելլոն այդ պահին չի կարող չհիշել նաև Բրաբանցիոյի չարաղետ նախազգուշացումը. «Աչքդ պահիր վրան, եթե աչք ունես տեսնելու համար, հորը խաբեց... քեզ էլ կխաբի»։ Այն ժամանակ Օթելլոն նման խոսքերին պատասխանում էր ինքնավստահությամբ. «Կյանքս վկա է նրա հավատարմության», բայց այժմ, այժմ Յագոն նրան ասում է. «Աչքներդ բացեք. մեր երկրի բարքերն ինձ լավ ծանոթ են։ Վենետիկում կանայք չեն քաշվում երբեք երկնքին ցույց տալ իրենց ախտերը՝ միայն թե ծածկեն իրենց ամուսիններից, նրանց մոտ խիղճը ոչ թե չանելն է, այլ թաքցնելն է»։

Օթելլոն, իհարկե, խանդում է։ Բայց նրա համար ծանրը ոչ այնքան կնոջ կարծեցյալ դավաճանությունն է, որքան այն անսահման հավատի կործանումը, որ նա տածում էր Դեզդեմոնայի նկատմամբ։ Առանց այդ հավատի ինքը Օթելլոն էլ չի կարող ապրել։ Նա շատ լավ հասկանում է, որ այդ հավատի կործանման հետ միասին ինքն այս աշխարհում այլևս անելիք չունի։ Նա ոչ մի կերպ չի կարող հաշտվել այն մրտքի հետ, որ այժմ պետք է հարկադրաբար ատի մեկին, որին նա ամենից շատ էր սիրում. «Անգին արարած, դևն առնե հոգիս, թե քեզ չեմ սիրում, և երբ չսիրեմ, ապա քաոսը վերադարձել է»։

Օթելլոյին տանջողը միայն խանդը չէ. եթե նույնիսկ Դեզդեմոնան նրան իսկապես դավաճաներ, նա կարող էր իր մեջ «համբերության մի փոքրիկ կաթիլ» գտնել. նա նույնիսկ կհանդուրժեր, եթե Դեզդեմոնայի «անուշ մարմինը» մի ամբողջ «զորաբանակ ճաշակած լիներ», կամ եթե ամբողջ աշխարհը իր «դանդաղաշարժ մատով ցույց տար» նրան դավաճանող կնոջը։ Բայց Օթելլոն ոչ մի կերպ չի կարող հաշտվել այն մտքի հետ, որ աշխարհի այդ ամենագեղեցիկ, ամենաանբիծ և ամենաազնիվ ստեղծագործություն թվացող Դեզդեմոնան կարող է այն չլինել, ինչ որ թվում էր, կարող է արատավոր լինել։ Դեզդեմոնան նրա համար միայն կին չի եղել, այլև իդեալական մարդու գեղեցիկ մարմնացում, մի մաքուր աղբյուր, որից բխել է նրա «կյանքի հոսանքը»։

Բայց այնտեղ, ուր սիրտս ավանդ եմ դրել,
Ուր պետք է ապրեմ, կամ բնավ չապրեմ,
Այն իսկ աղբյուրը, որից բխում է կյանքիս հոսանքը,
Թե ոչ, կրցամքի, այնտեղի՞ց վանվել,
Կամ թե պահել այն որպես չրամբար զազիր գորտերի,
Որ այնտեղ զուգվեն և սերունդ բերեն...։

Ահա այստեղ է, որ «գունատվում» է Օթելլոյի համբերությունը և դառնում մռայլ, «ինչպես դժոխքը»։

Եվ, այնուամենայնիվ, Յագոյին չի հաջողվում կործանել Օթելլոյի անսահման հավատը դեպի մարդը, դեպի Դեզդեմոնան, դեպի բարին,

գեղեցիկն ու ազնիվը։ Այդ հավատը մեծ փորձություններից է ենթարկվում, մի պահ տատանվում, բայց վերջին գործողության մեջ Օթելլոն հաղթվում է, որ այդ բոլորը Յագոյի խարդավանքի հետևանքն է։ Նա նորից վերադառնում է իր նախկին հավատին, բայց այժմ նա ոչ մի կերպ չի կարողանում հավատալ, թե աշխարհի երեսին կարող են Յագոյի նման մարդիկ լինել։ Նրա մտքով նույնիսկ անցնում է, թե Յագոն կարող է մարդու կերպարանք ստացած դև լինել։ Իր տարակուսանքները ստուգելու համար նա ուշադրությամբ նայում է Յագոյի ոտքերին, կարծելով, թե նրա ոտքերին սմբակներ կարող են լինել։ Այս բանում վերջնականապես համոզվելու համար նա սրով խփում է Յագոյին, ասելով. «Ես նայում եմ նրա ոտքերին, բայց դա մի առասպել է, եթե դու դև ես, չեմ կարող սպանել»։

Այսպես Օթելլոն մեռնում է, գուցե խորապես համոզված լինելով, որ Յագոն ոչ թե մարդ է, այլ դև։

«Օթելլո»-ն ամբողջությամբ վերցրած այդպիսի ցնցող տպավորություն չէր թողնի, եթե չլիներ երրորդ գլխավոր անձը՝ Դեզդեմոնան։

Նա պետք է որ իր արտաքինով շատ գեղեցիկ իտալուհի լինի, բայց նա նույնքան գեղեցիկ է իր հոգով, համարձակ ու վճռական իր քայլերի ու զգացմունքների մեջ։ Նրա այդ համարձակությունն ու վճռականությունը երևում է հատկապես սենատի տեսարանում, որտեղ նա տալիս է մոտավորապես նույն պատասխանը, ինչ որ Կորդելիան հորը՝ Լիր արքային։ Դեզդեմոնան ասում է, որ ինքը երկու պարտականություն ունի. իր կյանքով ու կրթությամբ պարտական է հորը և նա պարտավոր է նրան սիրել ու հարգել։ Բայց ճիշտ այնպես, ինչպես իր մայրը հորից գերադասել է ամուսնուն և անձնվեր է եղել նրան, այդպես էլ ինքը։ Նա սիրում է Օթելլոյին և անձնվեր կլինի նրան։ Նման պատասխանի համար Լիրը Կորդելիային զրկեց ժառանգությունից։ Բրաբանցիոն նույնպես փաստորեն հրաժարվում է Դեզդեմոնայից և անիծում նրա ծնունդը։ Դեզդեմոնան կատարում է երկրորդ քայլը. նա Օթելլոյի հետ միասին կիպրոս մեկնելու թույլտվություն է խնդրում սենատից, չցանկանալով հոր տանը մնալ, որպեսզի նրա աչքին միշտ երևալով չբարկացնի նրան։

Դեզդեմոնան սքանչելի է հատկապես այն տեսարաններում, երբ համառ հետևողականությամբ կատարում է իր խոստումը Կասիոյին։ Իր խնդրով, Կասիոյին աշխատանքի վերականգնելու վերաբերյալ, նա Օթելլոյին ուղղակի հանգիստ չի տալիս, նույնիսկ հաշվի չառնելով ամուսնու զայրույթը թաշկինակը կորցնելու կապակցությամբ։ Նա մեծ զրպարտածությամբ կարողանում է տանել Օթելլոյի հասցրած բոլոր վիրավորանքները, նույնիսկ ապտակը։ Դրա պատճառն այն է, որ նրա խիղճը մաքուր է, չնայած նրան խորապես հուզում է ամուսնու անհանգիստ ու

հուզված վիճակը։ Հատկանշական է, որ անգամ ամենածանր պահին Դեզդեմոնան չի հուսահատվում, այլ աշխատում է ըմբռնել իր և ամուսնու մեջ տեղի ունեցած անախորժությունների պատճառը։ Դեզդեմոնան հոյակապ է նույնիսկ մահվան պահին։ Նա Օթելլոյին խնդրում է գոնե մեկ օրով, գոնե կես ժամով հետաձգի սպանությունը և մեռնում է՝ չհասկանալով միայն մի բան, թե ինչպես կարող է սիրող կինը դավաճանել իր ամուսնուն։

Յագոն մի առիթով մի շատ ճիշտ միտք է հայտնում, միայն այն, ինչ որ նա ասում է, պետք է վերագրել ոչ թե իրեն, ինչպես նա աշխատում է այդ անել։ Այդ ասված է միայն ու միայն Օթելլոյի և Դեզդեմոնայի նման մարդկանց համար։ Ահա այդ խոսքերը. «Հրեշավոր աշխարճ... լինել ուղղամիտ և լինել պարկեշտ՝ ապաճով բան չէ...»։

Այո, յագոների աշխարհում լինել ուղղամիտ, պարկեշտ, շիտակ, ազնիվ, այլ խոսքով լինել Օթելլո կամ Դեզդեմոնա, ապահով բան չէ—այս է «Օթելլո»-ի գլխավոր միտքն ու իմաստը։

Շեքսպիրը նկատում է, որ «անսիրտ կանխիկ հաշվի» այդ հրեշավոր աշխարհում յագոները իրենց երջանկությունը կառուցում են ուրիշների դժբախտության վրա։ Բայց դա կարո՞ղ է մի հարատև և կայուն երջանկություն լինել։

Այս հարցի քննությանն է նվիրել Շեքսպիրը երկրորդ շրջանի երրորդ ողբերգությունը՝ «Մակբեթ»-ը։

***

«Մակբեթ»-ի մասին Բելինսկին մի առիթով գրել է. «Մակբեթ»-ը մի ահագին, վիթխարի ստեղծագործություն է, ինչպես միջնադարյան գոթական տաճարները։ Մի ինչ-որ մռայլ-վեհ-վիթխարի-ողբերգական բան կա գործող անձերի և նրանց ճակատագրի վրա կախված. թվում է, թե գործ ունես ոչ թե մարդկանց, այլ տիտանների հետ. և մտքի ինչպիսի խորություն. մարդկային բնության գաղտնիքների ինչպիսի հայտնագործություն, լուծված որքան մեծ հարցեր, ինչպիսի սարսափելի և խրատական դաս... Ահա ապացույց, որ ժամանակը չի կարող կործանել հանճարին, բայց հանճարը կարող է հաղթել ժամանակին...»[1]։

Բոլորովին պատահական չէ, որ «Օթելլո»-ից անմիջապես հետո Շեքսպիրը գրում է «Մակբեթ»-ը։ Մի ներքին օրգանական կապ կա այդ երկու գործերի միջև, և այդ կապը մենք, նախ, տեսնում ենք Յագոյի և Մակբեթի ու լեդի Մակբեթի գծով։ Նրանք նույն կարգի մարդիկ են և նույն էգոիստական-գիշատիչ սկզբունքների ներկայացուցիչները։ Տար-

[1] *В. Г. Белинский*, Собр. соч., т. III, 1948 г., стр. 96.

բերությունը միայն նրանց գործունեության մասշտաբներն են։ Մակբեթի և նրա կնոջ շահամոլությունն ու փառամոլությունը հանդես են գալիս համապետական մասշտաբներով, շոշափում պետության, հասարակության և նույնիսկ ժողովրդի շահերը. նրանք նույն չարագործներն են՝ միայն համապետական մասշտաբներով։

Յագոյի մոտակա իդեալը Օթելլոյի տեղակալ դառնալն էր. Մակբեթը թագավոր է ցանկանում դառնալ։ Նրա փառասիրությունը կարող է հագեցնել միայն գահը, թագը։

Մակբեթի մեջ թագավոր դառնալու հույսը պատահաբար չի ծագել։ Նա Սկովտիայի արքա Դունկանի ամենահին ազգականն է, և այդ երկրում գոյություն ունեցող գահաժառանգության կանոնների համաձայն նա պետք է անմիջապես ժառանգեր գահը և ոչ թե Դունկանի որդիները։ Համենայն դեպս այդպես է հաղորդում Հոլինշետը, որի «Անգլիայի, Շոտլանդիայի և Իռլանդիայի քրոնիկներ»-ից Շեքսպիրը վերցրել է «Մակբեթ»-ի սյուժետային հյուսվածքը։ Դունկանը Մակբեթի նկատմամբ անարդարացի է վարվում, երբ իբրև անմիջական գահաժառանգ պաշտոնապես հռչակում է իր ավագ որդուն՝ Մալկոմին։ Շեքսպիրը Մակբեթի այդ օրինական իրավունքը դուրս է գցել, բայց, այնուամենայնիվ, Մակբեթը նրա մոտ գահի հավակնորդներից մեկն է (իբրև ազգական)։

Մակբեթի թագավոր դառնալու հույսերին մենք ծանոթանում ենք առաջին գործողության երկրորդ տեսարանում, երբ նա հաղթական վերադառնում է պատերազմից։ Վհուկները գուշակում են, որ նա արքա է դառնալու։ Այստեղ Շեքսպիրը դիմում է գեղարվեստական նույն հնարանքին, ինչ որ «Համլետ»-ում։ Մակբեթի մեջ թագավոր դառնալու փայփայած հույսերը այստեղ առարկայանում են վհուկների գուշակության ձևով։ Որ Մակբեթը մինչ այդ գուշակությունը այդպիսի հույսեր է ունեցել, այդ երևում է Բանքոյի հայտնի խոսքերից։ Վհուկների գուշակությունը լսելով, նա ասում է, որ Մակբեթը «հափշտակված է» թագավորության հույսով։

Սակայն Մակբեթն այդ հույսերը իրագործելու համար մինչ այդ ոչ մի վճռական քայլի չի դիմել։ Այժմ էլ նա ոչ մի կոնկրետ ծրագիր չունի. «Եթե բերմունքն ուզում է, որ ես թագավոր դառնամ, շատ լավ, բերմունքն ինքնին կարող է թագ ընծայել ինձ, առանց իմ ջանքի»,— ասում է նա։ Բայց երբ Դունկանը հայտարարում է, որ իրենից հետո նա պետությունը թողնելու է իր անդրանիկ որդուն՝ Մալկոմին, Մակբեթը յուրովի ասում է. «Քար գայթակղություն, որի վրայից կամ պետք է ցատկեմ, կամ վար տապալվեմ, քանի որ ուղիղ ճամփիս վրա է։ Աստղեր, ծածկեցեք ձեր վառ բոցերը, լույս չտեսնեն սև ու խոր իղձերս...»։

Շատ կարևոր է նկատի ունենալ նաև այն, որ Մակբեթն իր բնավորությամբ չարագործ չէ։ Նա քաջարի զորավար է և իր մի շարք լա-

վագույն հատկություններով սրոշ պայմաններում նույնիսկ կարող էր մեծ և բարի գործեր կատարել։ Բայց փառասիրությունը նրան մղում է դեպի չարագործություն։

Մակբեթի բնավորության այս հակասական կողմերը շատ լավ է հասկանում նրա կինը՝ լեդի Մակբեթը։ Կարդալով Մակբեթի նամակը, որտեղ նա հայտնում է վհուկների գուշակության մասին, լեդի Մակբեթն ասում է.

Բայց վախենում եմ քո բնությունից.
Քանզի նա այնքան լի է մարդկային բարության կաթով,
Որ նա չի բռնի կարճ ճանապարհը։
Կուզես մեծ լինել, քո մեջ կա նաև փառասիրություն,
Բայց քեզ պակաս է այն չարությունը,
Որ պետք է նրան օժանդակ լինի...։

Այդ «չարությունն» էլ լեդի Մակբեթն է, որ պախարակում է ամեն բան, ինչ Մակբեթին ետ է պահում ոսկի թագից և նրան մղում դեպի ոճրագործություն։

Լեդի Մակբեթի առաջին խորհուրդը Մակբեթին այս է.

Եթե ուզում ես խաբել աշխարհը, նմանվիր նրան,
Մեծարիր աչքով, ձեռքով ու լեզվով.
Սվ երևա ինչպես անմեղ ծաղիկը,
Բայց եղիր նրա ներքևի օձը։

Սա Յագոյի գործադրած մեթոդն է, և նույն մեթոդով գործում են Մակբեթը և նրա կինը։ Սպանելով Դունկանին, Մակբեթը և նրա կինը սգում են թագավորի մահը։ Մակբեթը կնոջն ասում է.

Գընանք ուրեմն և սիրուն ցույցով ծաղրենք աշխարհը։
Խարդախ երեսը պետք է դիմակե
Այն, որին խարդախ սիրտը տեղյակ է։

Հետագա բոլոր սպանությունները Մակբեթը կատարում է նույն ձևով.

...Պետք է ողբամ այն մարդու վրա,
Որին ինքս տապալած լինեմ։

Այս մեթոդով էր հափշտակել գահը նաև Կլավդիոսը. սպանելով եղբորը, նա սգում էր նրա մահը։ Ճիշտ է ասում «Մակբեթ»-ի հերոսներից մեկը. «Ձգացված մի վիշտ արտահայտելը շատ դյուրին գործ է կեղծ մարդու համար»։

Դառնալով թագավոր, թվում է, թե Մակբեթը հասավ իր նպատա-

կին, իրագործվեց նրա փափագը, իսկ փառասիրությունը գոհացում ստացավ։ Բայց Շեքսպիրը ցույց է տալիս, որ ուրիշների դժբախտության վրա կառուցված երջանկությունը շատ խախուտ մի բան է։

Այս բանն ամենից առաջ հասկանում է Մակբեթը։ Գահի գլուխն անցնելուց հետո նա ասում է, որ արքա լինելը դեռ ոչինչ է, «ապահով լինել՝ այս է խնդիրը»։ Իսկ ապահով լինելու համար նա պետք է ոչնչացնի երկու կարգի թշնամիների, որոնք նրան քուն ու հանգիստ չեն տալիս։ Խոսքը վերաբերում է նախ արտաքին թշնամիներին։ Դրանք այն բոլոր մարդիկն են, որոնց Մակբեթը չի վստահում։ Դունկանից հետո նա սպանում է Բանքոյին, Մակդուֆի կնոջը և երեխաներին, նա այնքան է գազազում ու արյունռուշտ դառնում, որ ասում է.

Իմ օգտի առաջ ամեն ուրիշ բան տեղի պետք է տա։
Արյան մեջ այնքան խորն եմ մխրճվել,
Որ եթե չուզեմ առաջ ընթանալ,
Նահանջել նույնքան դժվար է, որքան առաջ դիմելը։

Սակայն այդ սպանությունները, ամբողջ երկիրը լրտեսների ցանցով պատելը արտաքին մի բան է միայն։ Բանից պարզվում է, որ կա նաև մի ուրիշ, ավելի հզոր թշնամի, որին Մակբեթը և լեդի Մակբեթը ոչ մի կերպ չեն կարողանում ոչնչացնել։ Եվ դա խղճի խայթն է, այն ներքին դատավորը, որ գնահատում է նրանց բոլոր չարագործությունները և ապա պատժում։

Խղճի խայթը Մակբեթի մոտ սկսում է ձևավորվել այն պահից, երբ նա որոշում է իր հարկի տակ սպանել Դունկանին։ Նա նախ տատանվում է, և եթե չլիներ լեդի Մակբեթը, նա հազիվ թե այդ գիշեր սպաներ արքային։ Առաջին միտքը, որ ծագում է նրա մեջ, այդ այն է, որ Դունկանը նրա հարկի տակ պաշտպանված է կրկնակի անգամ։ Նախ՝ Դունկանը նրա ազգականն է, հետո՝ ինքը նրա հպատակն է և, վերջապես, արքան նրա հյուրն է։ Այս բոլորը նրան պարտադրում են սպանողի դեմ դուրս փակել և ոչ թե դաշույն վերցնել։ Ահա այստեղ է, որ լեդի Մակբեթը ծաղրելով նրա տատանումները, նրան մղում է սպանության. «Եթե նա հորս նման չլիներ քնած ժամանակ, ինքս կանեի»—այլ խոսքով ինքը կսպաներ։

Երբ Մակբեթը Դունկանին սպանելով, վերադառնում է, լեդի Մակբեթը պահանջում է նրանից նորից գնալ նույն սենյակը, դաշույնները թողնել այնտեղ և ծառաների վրա արյուն քսել՝ սպանությունը նրանց վերագրելու նպատակով։ «Չեմ գնա նորեն,— ասում է Մակբեթը,— սոսկում եմ խորհել արածիս վրա։ Կրկին վրան նայել ես չեմ հանդգնի»։ Ինքը լեդի Մակբեթն է գնում և կատարում այն, ինչ խնդրում էր ամուսնուց։ Երբ նա վերադառնում է, Մակբեթն ասում է. «Կարո՞ղ է արդյոք նեպ-

տունի ամբողջ օվկիանոսը լվալ այս արյունն անհետ իմ ձեռքից»։ Այս նշանակում է, որ խղճի խայթը սկսել է տանջել նրան։ Կինը ամուսնուն խորհուրդ է տալիս այդ բաների վրա երկար չմտմտալ, թե չէ «մարդ կխենթանա», և նրան ավելի ոգեշնչելու համար ավելացնում, որ իր ձեռքերն էլ արյունոտվեցին, նույն գույնն ունեն, «բայց կամաչեի, եթե իմ սիրուն էլ քո սրտի նման սպիտակ լիներ»։

Սակայն սրանք միայն խոսքեր են. խղճի խայթը սկսում է անհանգստացնել նաև լեդի Մակբեթին, շատ շուտով նա ստիպված է խոստովանել.

Ոչինչ չի շահվել, ամեն ինչ տուժվել՝
Երբ մեր փափագը թեև կատարված, մեզ չի գոհացրել։
Ավելի լավ է կործանված լինել, քան թե կործանել,
Եվ ապրել հավետ տարակուսելի ուրախության մեջ։

Հոգեկան ծանր ցնցումները լեդի Մակբեթին հասցնում են խելագարության։ Հատկանշական է, որ նրա խելագարությունն արտահայտվում է այս ձևով. նա միշտ ձեռքերն է տրորում այնպես, որ կարծես թե լվանում է։ Եվ որքան տրորում է, նրան միշտ թվում է, թե ձեռքերի վրա արյան բծեր են մնացել. «Ջրվիր, անիծյալ բիծ, չքվիր, ասում եմ... արյան հոտը դեռ գալիս է։ Արաբիայի բոլոր անուշ բույրերը չեն կարող երբեք այս փոքրիկ ձեռքը հոտավետ անել...»։

Այսպես է պատժում Շեքսպիրը լեդի Մակբեթին, որը կարծում էր, թե իր ձեռքով կարող էր սպանել Դունկանին, եթե քնած ժամանակ նա չհիշեցներ իր հորը։

Մակբեթն ավելի երկար է դիմանում հոգեկան ցնցումներին։ Ճիշտ է, սկզբում նա ընկնում է հոգեկան այնպիսի վիճակի մեջ, որ սկսում է նույնիսկ երանի տալ Դունկանին, որովհետև գերեզմանում պառկած իր զոհին այլևս ոչ մի բան չի կարող անհանգստացնել—ո՛չ դաշույն, ո՛չ դավ, ո՛չ թույն, և որ գլխավորն է, ո՛չ էլ խղճի խայթ։ Նա ուժեղ ցնցումներ է ունենում հատկապես Բանքոյի սպանությունից հետո։ Ինջույքի ժամանակ նրան երևում է իր զոհի արյունոտ ուրվականը։ Թվում է, թե նա արդեն խելագարվել է։ Բայց Մակբեթն այնքան ուժեղ բնավորություն ունի, որ կարողանում է այդ բոլորը հաղթահարել։ Ավելի ճիշտ նա հետզհետե ազատագրվում է «մարդկության բարության» այն «կաթից», որի մասին խոսում էր լեդի Մակբեթը, և ձեռք բերում այն չարությունը, որ սկզբում պակասում էր նրան։ Նա ավելի ու ավելի դաժան է դառնում, արյունռուշտ, չարամիտ, խարդախ, խաբեբա, ագահ, ցասկոտ։ Նրա վրա նույնիսկ առանձին տպավորություն չի գործում կնոջ մահը «Հետո էլ կարող էր մեռնել»,— ասում է նա։ Հոգեկան իր այս էվոլյուցիայի մասին նա ասում է.

Ես մոռացել եմ երկյուղի համը։
Կար մի ժամանակ, որ երբ գիշերանց մի ճիչ լսեի,
Զգայարանքըս սարսուռ կըզգային, մազերիս կաշին
Ջարհուրանք ազդող մի պատմությունից վեր կըբարձրանար,
Ես կըդողդողայ, որպես թե իրավ կյանք լիներ մեջը,
Այժմ ընթրել եմ կուշտ արհավիրքներով, և զարհուրելին,
Այժմ ընտելացած մարդասպանական խորհուրդներիս հետ,
Մի ցնցում անգամ չէ կարող տալ ինձ։

Այս բոլորի հետևանքով Մակբեթը դառնում է մի կատարյալ չարիք ժողովրդի ու պետության համար։ Ինչպես նրա մասին ասում են վհուկները, «մյուս մարդկանց պես իր շահը» փնտրելով, Մակբեթը իր «շռայլ փառասիրությամբ» դառնում է մի կատարյալ «մսագործ», իսկ ամբողջ երկիրը վերածում մի սպանդանոցի։ Անգլիա փախած Ռոսը այսպես է բնութագրում Սկովտիայի վիճակը Մակբեթի թագավորության տարիներին.

Ավա՜ղ, խեղճ երկիր, որ սարսափում է ինքն իրեն նայել,
Եվ որ չի կարող մեր մայրը կոչվիլ, այս գերեզմանը.
Ուր ժպիտ չըկա ոչ մեկի դեմքին։
Եթե ոչ նըրա, որ ոչինչ գիտե.
Ուր ճիչ ու հառաչ, ողբ ու վայնասուն պատռում են օդը,
Սակայն անցնում են աննկատելի.
Ուր բուռըն կսկիծն առօրյա վիշտ է.
Ուր, երբ հնչվում է մեռելազանգը,
Ոչ ոք չէ հարցնում, թե ում համար է.
Ուր բարի մարդկանց կյանքը խամրում է
Նախքան ծաղկունքը իրենց գլխարկի,
Մեռնելով՝ նախքան հիվանդանային։

Բոլորովին պատահական չէ, որ «Մակբեթ»-ը սկսվում է որոտի, անձրևի ու կայծակի նկարագրությամբ։ Կիսախավարի մեջ ճախրում են վհուկներն ու երգում.

Լավը վատ է, վատը լավ,
Եկեք ճախրենք մեգի մեջ
Եվ ժանտահոտ օդի մեջ։

Այս երգը սովորաբար համարում են «Մակբեթ»-ի բնաբանը, և դա ճիշտ է։ Ողբերգության գործողության մեծ մասը տեղի է ունենում կիսախավարի, աղջամուղջի մեջ. անընդհատ պոռթկում են որոտն ու ամենակործան փոթորիկները, կիսամութի մեջ չարագուշակորեն վայում են գիշերային թռչունները, եթե արեգակը մայր է մտնում, ապա դա արյունոտ մայրամուտ է, եթե պատահաբար մոայլ երկնակամարի վրա

Երևում է լուսինը, ապա նրա եղջյուրից կախված է «մի գոլորշեղեն կաթիլ թունալից»: Նույնիսկ «երկինքն էլ ջերմ» ունի և «դողում է» տենդից: Խավարը և լույսը մրցում են իրար հետ. դա կյանքի և մահու սարսռացուցիչ պայքար է, և թվում է, թե խավարը պետք է տոնի իր հաղթանակը, որովհետև երկինքը՝

Կարծես վրդովված է մարդու արարքից՝
Սպառնում է նրա արյունոտ բեմին:
Ժամացույցի վրա ցերեկ է արդեն,
Բայց մութ գիշերը խեղդում է դեռևս ճամփորդ լապտերը:
Արդյոք գիշերվա հաղթանակն է այս,
Թե՞ ամաչում է օրը երևալ,
Որ խավարն այնպես գերեզմանել է երկրի երեսը,
Երբ պետք է արդեն կենդանի լույսը համբույր տար նրան:

Խավարն ավելի մռայլվում է վհուկների դիվական խրախճանքով. նրանք կախարդական կաթսայի մեջ մարդկային մեղքեր են եփում, սոսկալի, ահեղ դավեր նյութում, խրախուսում ու ոգեշնչում ամեն մի սպանություն, արյունռուշտ արարք, իրենց բոլոր թովչանքներն ու դյութանքները գործադրում կործանելու համար այն ամենը, ինչ լավ է, գեղեցիկ, ազնիվ, վեհ ու վսեմ:

Այս պայմաններում Շեքսպիրը ներկայացնում է մի մղձավանջային իրականություն, որտեղից «գութն իսկ անհետացել է», որտեղ «դաշույններ կան ժպիտների տակ» և որտեղ չկա մի արվեստ, «որտեղ դեմքն վրա կարենա տեսնել հոգու կերտվածքը»:

Եվ, այնուամենայնիվ, Մակբեթը և լեդի Մակբեթը ոճրագործներ լինելով հանդերձ, ոչ թե հրեշ են, այլ իրական մարդիկ, ճիշտ է, տիտաններ չարագործության մեջ, բայց, այնուամենայնիվ, մարդիկ:

Նրանք ունենում են տրամաբանորեն իրար հակառակ էվոլյուցիա. լեդի Մակբեթն սկզբում իսկապես որ դևի տպավորություն է թողնում, չարության իսկական մարմնացում: Տարված լինելով մահադավ մտածումներով, նա իր մեջ փակում է ամեն «անցք ու մուտք դեպի գթություն», որպեսզի խիղճը չխախտի նրա «ժանտ մտադրությունը»: Բայց, այնուամենայնիվ, նա կին է, իսկ կնոջ անունը, ըստ Շեքսպիրի, «թուլություն» է: Այդ անսասան, դաժան, նույնիսկ այրական թվացող լեդին խաղի խայթից խելագարվում է: Մակբեթը շատ լավ է հասկանում կնոջ հիվանդության պատճառը: Բուժող բժշկին նա ասում է.

Չես կարող դեղ տալ մի հիվանդ մտքի
Եվ արմատացած մի վիշտ դուրս քաշել հիշողությունից,
Ջնջել ուղեղից նրա մեջ գրված վրդովմունքը
Եվ մոռացաբեր քաղցր դեղթափով
Հստակել նրա խճողված կուրծքը այն նեխված նյութից,
Որ ծանրանում է նրա սրտի վրա:

Այլ էվոլյուցիա է ունենում Մակբեթը։ Նա սկզբում իր բնավորությամբ բարի է, գթասիրտ, չարություն չունի, այդ պատճառով էլ նա տանտանվում է։ Նրա մեջ խղճի խայթն ավելի շուտ է արթնանում, նա խելագարության աստիճանի հասնող ցնցումներ է ունենում, բայց նա ավելի ուժեղ բնավորություն լինելով, քան լեդի Մակբեթը, կարողանում է լռեցնել ներքին ձայնը։ Երբ կինը խելագարվում է, նրան խղճի ձայնն այլևս չի տանջում. Երան այժմ հուզում է այլ բան, որ Մակբեթի կերպարը դարձնում է ավելի մարդկային և նրան մի յուրահատուկ վեհություն է հաղորդում։

Լեդի Մակբեթի խելագարությունից ու մահից հետո Մակբեթը բացարձակորեն մնում է մենակ։ Բոլոր թեները լքում են նրան, փախչում և նույնիսկ տնային բժիշկը։ Հետադարձ հայացք ձգելով իր կյանքի անցած ուղու վրա, Մակբեթը գալիս է շատ տխուր եզրակացության. նրա կյանքի ընթացքը եկել հասել է «դեղնած տերևի թառամության». այն, ինչ որ պիտի ուղեկցի ծերությանը՝ «սեր, պատիվ, հնազանդություն, շատ բարեկամներ», նրա համար չեն։ Այդ բոլորի փոխարեն «անեծք, ի բարձր, այլ խոր ավելի, բերանի պատիվ, շունչ, որ խեղճ սիրտը պիտի խլանար, եթե հանդգներ»։ Կյանքն այժմ Մակբեթին ներկայանում է սոդացող ժամանակի կերպարանքով, երեկը հաջորդում է վաղվան.

Սողում է այսպես, կամաց օրեցօր,
Մինչև վերջին վանկը հիշատակագրված գալիք դարերի,
Եվ այսպես բոլոր մեր երեկները
Եննթերի ուղին լուսավորել են դեպի փոշոտ մահ։

Մակբեթն ընկնում է հուսահատության գիրկը.

Հանգչի՛ր դու կարճ մոմ. կյանքը մի քայլող ստվեր է միայն.
Մի խեղճ դերասան, որ բեմի վրա իր ժամին փքվում
Եվ բորբոքվում է և այնուհետև ձայնը չի լսվում.
Հիմարի պատմած մի հեքիաթ է նա,
Լցված շառաչով ու կատաղությամբ, առանց իմաստի։

Այսպես է իր՝ Մակբեթի կյանքը. և նա որոշել է իր դերը մինչև վերջ խաղալ։ Նա արհամարհանքով է խոսում Բրուտոսի մասին, որ իր անխուսափելի պարտությունը տեսնելով, ինքնասպանություն գործեց.

Բա՜ն, ինչու խաղամ հռոմեացի հիմարի դերը
Եվ ինքս մեռնեմ իմ սրի վրա,
Քանի որ շուրջս կյանքեր եմ տեսնում,
Սրիս վերքերը նրանց են արժան։

Մակբեթը որոշել է զրահով ու զենքով մեռնել, կռվել, թեկուզ մենակ՝ «մինչև միսս հոշոտվի, թափվի իմ ոսկորներից»։

Եվ իսկապես, նա ընկնում է սուրը ձեռքին, իբրև մի քաջարի գինվոր։

Եթե Շեքսպիրը Մակբեթին չհաղորդեր հոգու այդպիսի վեհություն ու արիություն, ապա նա կդառնար չարիքի ու ոճրագործության մի վեթյացական սխեմա։

Եվ, այնուամենայնիվ, Մակբեթն իր շահամոլությամբ ու փառասիրությամբ ավելի մեծ մասշտաբի չարիք է, քան Յագոն։ Նրանք երկուսն էլ լեդի Մակբեթի հետ միասին նույն բուրժուա-էգոիստական պրակտիկայի ծնունդն են, և Շեքսպիրն իր հանճարի ամբողջ ուժգնությամբ անիծում ու դատապարտում է նրանց ծնունդը։

***

Բուրժուական-էգոիստական հասարակության ծանր հարվածների տակ ֆեոդալական աշխարհի քայքայման վիթխարի պատկերը տրված է «Արքա Լիր»-ում։ Այստեղ Շեքսպիրը կարծես թե մի տեսակ ամփոփում է «Համլետ»-ում, «Օթելլո»-ում և «Մակբեթ»-ում շոշափած գլխավոր հարցերը և նույնիսկ իր համար բացառիկ ուժգնությամբ կերտում մի հոյակապ ստեղծագործություն, որտեղ նրա հանճարը հասնում է իր ամենաբարձր ու ամենակատարյալ արտահայտությանը։

«Արքա Լիր»-ը ապշեցնում է նախ իր լայն ընդգրկումով. սա Շեքսպիրի ամենասոցիալական դրաման է, որտեղ սովետական շեքսպիրագետների միաձայն պնդումով քննության է առնված երեք գլխավոր հարց, պետության ու պետական կյանքի հետ կապված հարցերը, հասարակության և հասարակական կյանքի այն ժամանակվա ամենասրմատական հարցերը և ընտանիքն ու նրա հետ կապված հարցերը։ Այդ բոլոր հարցերի քննությանը առանձին-առանձին մենք հանդիպում ենք նախորդ գործերի մեջ, բայց Շեքսպիրը այժմ այդ հարցերը քննության է առնում օրգանական միասնության մեջ, տալով մի ամբողջ դարաշրջանի վառ պատկեր։

Այն միտքը շեշտելու համար, որ «Արքա Լիր»-ում պատկերված դեպքերը եզակի չեն, այլ բնորոշ ամբողջ դարաշրջանի համար, Շեքսպիրը ստեղծում է սյուժետային երկու գիծ. Լիրը և նրա երեք աղջիկները, նրանց հարաբերություններն ու այդ հարաբերությունների պատմությունը և ապա Գլոստերն ու նրա որդիները, նրանց հարաբերություններն ու այդ հարաբերությունների պատմությունները։ Երկու հայր, երկու հոր զավակներ և գրեթե նույն փոխհարաբերությունը ծնողների ու զավակների միջև։

Սյուժետային այդ երկու գծերը օրգանապես կապվում են իրար հետ, հանդիպում և խաչաձևվում, փոխադարձաբար լրացնում միմյանց։

Բայց Լիրը, հայր լինելուց բացի, արքա է, պետության ղեկավար է։ Նրա անկման ու կործանման պատմության մեջ տրվում է նաև նրա գլխավորած պետության քայքայման ու անկման պատմությունը, Գլոստերի ընտանիքի կործանման պատմության մեջ արտացոլված է ֆեոդալական կապերի քայքայման պատկերը։

Վերոհիշյալ հարցերը ավելի անկաշկանդ ու ազատ քննելու համար Շեքսպիրը «Արքա Լիր»-ի մեջ պատկերված իրադարձությունների ժամանակը տեղափոխել է հեթանոսական դարաշրջանը. սրանով պետք է բացատրել, որ հերոսները շատ են խոսում աստվածների մասին։ Դրանք, իհարկե, հեթանոսական աստվածներ են։ Գլոստերը հավատում է, որ արևի և լուսնի խավարումները մեծ արհավիրքների նշան են, նրա որդին՝ Էդմոնդը, զբաղվում է աստղաբաշխությամբ և գուշակություններ է անում և այլն, և այլն։ Բայց ինչպես մյուս գործերում, այնպես էլ այստեղ Շեքսպիրը պահպանելով հեթանոսական շրջանի ընդհանուր երանգավորումը, քննության է առնում իր դարաշրջանի արմատական հարցերը և տալիս իր դարաշրջանի պատկերը։

«Արքա Լիր»-ի ղեկավար շարժառիթը (լեյտմոտիվը) արդեն հնչում է առաջին գործողության երկրորդ տեսարանում, Գլոստերի հայտնի գանգատի մեջ. «Սերը պաղում է, բարեկամությունը՝ թուլանում, եղբայրները միմյանց դեմ են ելնում, քաղաքներում՝ ապստամբություններ, գյուղերում՝ պառակտումներ, պալատներում՝ դավաճանություն, հոր և որդու մեջ կապը խզվում է... Մեր լավ օրերն անցան. մեքենայություններ, խարդախություն, մատնություն և ամեն տեսակի կործանիչ խառնակություններ հալածում են մեզ անդադար մինչև մեր գերեզման...»։ Հոր ասածները լրացնում է որդին. «Հրեշավոր կռիվներ հոր և զավակի միջև. մահ, սով, հին բարեկամությունների խախտում, պառակտումներ պետության մեջ, սպառնալիքներ և անեծքներ թագավորի և աղնվականների դեմ, անտեղի կասկածներ, բարեկամների արտաքսում, զորքերի ցրում, ամուսնալուծություններ, չգիտեմ էլ ինչ...»։

Ողբերգությունն սկսվում է արքա Լիրի պետության բաժանումով։ Այս առաջին տեսարանում Լիրը ներկայանում է խիստ բացասական գծերով։ Նա ֆեոդալական տիպի միապետ է, բռնակալ, բնավորությամբ բարկացկոտ ու շուտ բռնկվող, և քանի որ բոլոր հարցերը լուծել է անզուսպ բորբոքումների թելադրանքով, ապա երբեք իր արածը լավ չի հասկացել։ Բոլորը վախեցել են նրանից ու քծնել նրան, սողացել ու շողոքորթել, կատարել կամքն ու բոլոր քմահաճույքները, դողացել ու շփոթվել նրա առաջ։ Իսկ Լիրը այն երջանիկ թյուրիմացության մեջ է եղել, որ կարծել է, թե այդ կեղծ-ցուցադրական հարգանքները անկեղծ սիրո

նշաններ են, որ հարգում են ոչ թե իր դիրքին, տիտղոսին ու իշխանությանը, այլ անձամբ իրեն։ Նա իրեն իբրև մարդ և հայր շփոթել է իր արքայական դիրքի ու աթոռի հետ և այժմ ծերության հասակում կարծում է, որ եթե գահից հրաժարվի և բաժանի աղջիկների միջև, ապա բոլորը կշարունակեն նրան ցույց տալ նույն հարգանքն ու սերը իբրև ոչ թե արքա Լիրի, այլ պարզապես իբրև Լիրի, իբրև մարդու, իբրև տկար ու անուժ, դեպի մահ սողացող մի զառամյալ ծերունու ու հոր։

Ահա այս, Դոբրոլյուբովի բառերով ասած, «խելագար համոզմունքն»[1] էլ նրան ստիպում է պետությունը բաժանել աղջիկների միջև։

Միայն սրանով պետք է բացատրել, թե ինչու Լիրը իր որոշումը հրապարակորեն հայտարարելուց առաջ մի անգամ ևս ցանկանում է համոզվել, թե աղջիկներից որ մեկը դեպի նա, իբրև հոր, «ավելի մեծ սեր ունի»։

Այս տեսարանում Լիրը դրսևորում է իր բոլոր բացասական գծերը, երևում է, որ նա իր աղջիկներին լավ չի ճանաչում, Գոներիլի և Ռեգանի քծնանքը նա ընդունում է մեծ ու ճշմարիտ սիրո տեղ, իսկ Կորդելիայի, որի «սերը ավելի մեծ է, քան թե լեզուն», ճշմարիտ և անկեղծ խոսքերը կատաղեցնում են նրան։

Իսկ ի՞նչ է ասում Կորդելիան. նա ասում է, որ ինքը շատ դժբախտ է, որ սիրտը չի կարող բարձրացնել և հասցնել շրթունքներին։ Նա սիրում է իր հորը, ինչպես թելադրում է նրա պարտքը։ Հայրը նրան ծնել է, կրթել, սիրել. այդ բոլորի փոխարեն նա պարտավոր է ինչպես հարկն է հատուցել, հարգել, սիրել, հնազանդվել։ Ինչո՞ւ իր քույրերը ամուսին ունեն, եթե միայն իրենց հորն են սիրում.

Եթե սիրեի իմ հորը միայն,
Ես չէի պսակվի քույրերիս նման։

Ճիշտ և ճիշտ այն պատասխանը, որ տալիս է Դեզդեմոնան իր հորը։ Բնորոշ է Լիրի պատասխանը. «Այսքան մանկահաս և այսքան անսե՞ր»։ Լիրը խիստ հակակրանք է առաջացնում մանավանդ այն ժամանակ, երբ իր «վիշապի կատաղության մեջ» Կորդելիային զրկում է ամեն ինչից և նրա մասին խոսում «իմ նախկին դուստրը» արտահայտություններով։ Այդ կատաղության զոհ է դառնում նաև Քենտը, որ փորձում է պաշտպանել Կորդելիային։ Նա նույնպես անկեղծ ու ճշմարիտ խոսքեր է ասում, սակայն Լիրը իր կյանքում երբեք ճշմարիտ խոսք չի լսել։ Ճիշտ է ասում խեղկատակը, որ «ճշմարտությունը մի շուն է, որ պետք է շնանոցում մնա. նրան մտրակով սենյակից դուրս կանենն»։ Ճշմարտության հետ միասին Լիրը աքսորում է նաև Քենտին։

---

[1] Ն. Ա. Դոբրոլյուբովի շատ հետաքրքիր կարծիքը Լիրի կերպարի մասին տե՛ս նրա «Թագավորությունը» հոդվածում։

Լիրին երկրորդ անգամ հանդիպում ենք իշխանությունը բաժանելուց տասնհինգ օր անց, Գոներիլի պալատում։ Նա դեռ պահպանել է իր նախկին բոլոր սովորությունները, իրեն ինքնիշխան արքա է կարծում, բայց թե՛ դուստրը և թե՛ նույնիսկ պալատական ծառաները արդեն փոխել են իրենց վերաբերմունքը նրա նկատմամբ։ Նա նույնպես նկատում է մի տեսակ անուշադրություն իր նկատմամբ, բայց այդ բոլորը առայժմ նա վերագրում է իր «նախանձահույզ դժվարահավանությանը», քան թե որևէ դիտավորության կամ չար մտքի։ Առաջին կոնֆլիկտը տեղի է ունենում Գոներիլի տան վերակացու Օսվալդի հետ. նա համարձակվում է «ակնարկներ փոխանակել» Լիրի հետ, և բարեսիրտ ծերունին իր արքայական ամբողջ զայրույթը թափում է նրա վրա՝ ծեծելով նրան։ Գալիս է Գոներիլը. նա հանդիմանում է Լիրին, որ նրա շքախումբը իրեն լավ չի պահում և որ Լիրն էլ իր մարդկանց բոլոր անվայել արարքները պաշտպանում և քաջալերում է։ «Մեր աղջի՞կն ես դու»,— հազիվ կարողանում է հարցնել ապշահար ծերունին։ Հարվածն այնքան ուժեղ է, որ մի պահ նա չի հասկանում, թե ինչ է տեղի ունենում.

Կա՞ այստեղ մի ոք, որ ինձ ճանաչի,
Ոչ, սա Լիրը չէ։ Ոչ, մի՞թե Լիրը
Այսպես է քայլում, այսպես է խոսում։
Ո՞ւր են աչքերը։
Կամ նրա խելքը տկարանում է...
Ո՞վ կարող է ինձ ասել, թե ով եմ։

Խեղկատակը իրավացիորեն պատասխանում է՝ «Լիրի ստվերը», բայց Լիրը դեռ այդ գիտակցության չի հասել։ Նա տակավին չի հասկանում, որ ինչպես նույն խեղկատակն է ասում, նա այժմ բառացիորեն մի զրո է առանց թվանշանի, ուղղակի ոչինչ, որ նա հրաժարվել է այն ամենից, ինչի համար առաջ նրա հետ հաշվի էին նստում, հարգանքներ ու պատիվներ ցույց տալիս։ Այժմ նա միայն Լիր է, մի շատ սովորական մարդ, իսկ այդ հասարակության մեջ մարդուն չեն հարգում։

Բայց Լիրի արքունական ինքնասիրությունը և այրությունը խորապես ցնցված է. կյանքի մեջ առաջին անգամ, հակառակ նրա կամքի, աչքերից տաք արցունքներ են ցայտում։ Նա անիծում է Գոներիլին, ցանկանում է, որ նա էլ մի այնպիսի զավակ ունենա, որ ծաղր ու ծանակի առարկա շինի նրան, որպեսզի նա զգա, «թե որչափ սուր է օձի ժանիքից մի երախտամոռ զավակ ունենալը»։ Նա այստեղ առաջին անգամ հիշում է Կորդելիային, սկսում մտածել, որ ինքը անարդարացի է վարվել նրա նկատմամբ. զարկելով գլխին՝ բացականչում է.

Օ՛հ, Լիր, Լիր, Լիր, զարկ դու այս դռան,
Որ ներս ընդունեց քո խենթությունդ
Եվ դուրս վռնդեց թանկագին խելքդ։

Սակայն Լիրը կարծում է, թե դեռ ամեն ինչ կորած չէ. նա մի ուրիշ դուստր էլ ունի, որը, իբրև թե, ավելի «բարի է և գթած»։

Երկրորդ ծանր հարվածը հասցնում է Ռեգանը։ Նա, նախ, կարգադրում է Լիրի նամակաբերի ոտքերը դնել կոնդերի մեջ, հետո հիվանդ ձևանալով, չի ցանկանում խոսել հոր հետ։ Լիրը դարձյալ ապշում է.

Վա՛հ, թագավորը ուզում է խոսել
Կորնվալի հետ, սիրելի հայրը
Ուզում է խոսել իր աղջկա հետ
Եվ ծառայություն պահանջել նրանից,
Դիտե՞ն նրանք այդ...։

Խոսակցության արդյունքը պարզ է։ Ջնայած սոսկալի գիշեր է և փոթորիկ, Լիրը սրտահերձ վիշտը կրծքում հեռանում է խեղկատակի հետ, բացականչելով. «Ով իմ խեղկատակ, ես կխենթանամ»։

Սակայն Լիրը մինչև կերպարանափոխվելը կովում է բնության ահեղ տարերքի դեմ, հրամայում է հողմին քշել երկիրը, փետում է ճերմակ մազերը, վազվզում առանց գլխարկի. և, այնուամենայնիվ, նա այժմ մի խեղճ, հիվանդ, տկար, անօգնական ու անարգված ծերուկ է, մի անօթևան թշվառ. «Հենց որ անձրևը եկավ ինձ թրջեց և հողմը ինձ դողդողացրեց,— ասում է Լիրը,— հետագայում, երբ որոտը չլսեց իմ հրամանը, այն ժամանակ» միայն նա ամբողջ խորությամբ հասկացավ, թե ինչ է տեղի ունենում։ Այժմ նա նույնիսկ առանց աչքերի էլ կարող է տեսնել, թե «աշխարհի գործերը ինչպես են գնում»։ Նա առաջին անգամ հասկանում է, թե ինչ բան է կարիքը, թե ինչ է նշանակում գլուխ դնելու տեղ չունենալ.

Խեղճ մերկ աղքատներ, ուր էլ որ լինեք՝
Այս ժանտ մրրիկից մտրակված, տանջված,
Ինչպե՞ս կարող եք ձեր անտուն գլխով
Եվ սովալլուկ ձեր ստամոքսով,
Եվ պատառոտուն ցնցոտիներով
Պատսպարել ձեզ այսպիսի օդից։
Օ՛հ, ես այդ մասին շատ քիչ եմ խորհել.
Դեղ խմիր, ճոխություն. կրիր մի անգամ՝
Ինչ որ կրում են չքավորները,
Որ դու էլ քափ տաս քո ավելորդը
Խեղճերի համար, որ ցույց տաս նրանց
Դեթ մի ավելի ողորմած երկինք։

Զրպարտված ու հոր տնից վտարված Էդգարը որոշում է ընդունել «աղքատ գյուղերից, ագարակներից ու փարախներից» ելած մուրացկանների կերպարանք, կողերը ծածկած ցնցոտիներով, խառնիճաղանջ անել մազերը և իր մերկությամբ այնպիսի ձևեր ընդունել,

Որով երբևէ թշվառականը,
Իբրև անարգանք մարդկային ցեղի,
Նրան գազանի մոտեցրած լինի...

Բաց դաշտում ահեղ փոթորկի ժամին հանդիպելով նրան՝ Լիրը կարծես թե զարգացնելով իր վերոհիշյալ մտքերը, ասում է. «Ավելի լավ է քեզ համար գևրեզմանի մեջ լինել, քան թե մերկ մարմնով կանգնել երկընքի այս կատաղության դեմ։ Մարդն ա՞յս է միայն... Ահա մենք երեք հոգի կանք այստեղ. մենք խարդախված ենք. դու ես իսկականը։ Անպաճուճ մարդը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մի այսպիսի խեղճ, մերկ, երկկճղակավոր անասուն, ինչպես դու ես»։ Լիրը պատռում է իր զգեստները, որպեսզի ինքն էլ էդգարի նման իր մերկ թշվառությամբ իջնի նրա աստիճանին։ Նրա այդ վիճակն էլ թելադրում է Լիրի մյուս նշանավոր խոսքերը.

Ցնցոտու միջից փոքրիկ հանցանքներ
Շուտ են երևում. բայց պերճ զգեստները
Ու մուշտակները վարագուրում են։
Ջրահիր մեղքը ոսկե պատյանով,
Եվ արդարության ամուր նիզակը
Առանց վնասելու կջարդվի խուսուր.
Պատիր այդ մեղքը ցնցոտիներով,
Թզուկի հարդն էլ կխոցի նրան։

Լիրը այժմ նույնիսկ ականջով կարող է «տեսնել», թե ինչպես պատժողի և հանցագործի, դատավորի և դատապարտյալի, դատավորի և գողի, ոստիկանի և պոռնիկի, վաշխառուի և գողի միջև էական տարբերություններ չկան։ Ահա դատավորը բարբառում է գողի վրա. փոխիր նրանց տեղերը և հետո ասա, թե որն է դատավորը և որը՝ գողը։ Վաշխառուն գողին կախել է տալիս. փոխիր նրանց տեղերը և որոշիր, թե ով ինչ է։ Ոստիկանը ծեծում է պոռնիկին, բայց նա իրեն պիտի ծեծի, որովհետև նույն ախտաբորբոք ցանկությունն ունի։ Այսպես է «իշխանության մեծ պատկերը». խեղճ մարդը փախչում է շնից, իսկ «շունն իրև պաշտոնյա իշխում է մյուսների վրա...»։

Այսպիսով, Լիրը իր արքայական բարձրությունից պետք է իջներ մուրացիկի աստիճանին, որպեսզի կարողանար հասկանալ այսքան դառն ճշմարտությունները։ Ահա միայն այդ ժամանակ է, որ բացվում են նրա հոգու բոլոր լավագույն կողմերը։ «Այստեղ մենք տեսնում ենք, որ նրան մատչելի է և՛ մեծահոգությունը, և՛ քնքշությունը, և՛ դժբախտություններին կարեկցելը, և՛ ամենամարդկային արդարամտությունը։ Նրա բնավորության ուժն արտահայտվում է ոչ միայն իր աղջիկներին անիծելով, այլև Կորդելիայի առաջ իր մեղավոր լինելու գիտակցության մեջ, և՛ իր դա-

ժան բնավորության ափսոսալու մեջ, և՛ իր զղջման մեջ, որ նա այնքան քիչ է մտածել անբախտ չքավորների մասին, այնպես չի սիրել իսկական ազնվությունը։ Դրա համար էլ Լիրն ունի այնպիսի խոր նշանակություն։ Նայելով նրան, մենք սկզբում ատելություն ենք զգում դեպի այդ անբարոյական բռնակալը, բայց հետևելով դրամայի զարգացմանը, ավելի ու ավելի ենք հաշտվում նրա հետ և վերջացնում ենք նրանով, որ լցվում ենք վրդովմունքով ու այրող ատելությամբ ոչ թե դեպի նա, այլ նրա ճամար և ամբողջ աշխարհի համար,— այն վայրենի ու հակամարդկային դրության դեմ, որ այդ տեսակ անբարոյականության կարող է հասցընել նույնիսկ Լիրի նման մարդկանց»[1]։

Այսպես է ներկայանում մեր առաջ ողբերգության գլխավոր հերոսի՝ Լիրի կերպարը։

Շեքսպիրը Լիրին, նրան պատահած ծանր փորձությունների շրջանում, մենակ չի թողնում։ Նրա հետ է նրա անբաժան խեղկատակը, որն իր խորիմաստ կատակներով գնահատում է տեղի ունեցած իրադարձությունները, և որին ճշմարտախոսության համար կախում են Լիրի աղջիկները, նրա հետ է Քենտը, որը չնայած նրանից ծանր վիրավորանքների է արժանացել, բայց կերպարանափոխված շարունակում է ծառայել նրան ու հավատարմության ապշեցուցիչ օրինակներ ցույց տալիս. նրան իր ծառայությունն է առաջարկում Գլոստերը, որի համար նրան շարաչար պատժում և հանում են աչքերը։ Իր ամբողջ հոգով նրա հետ է էդգարը, Շեքսպիրի ամենահետաքրքիր հումանիստ հերոսներից մեկը։ Վերջապես նրան օգնության է հասնում Կորդելիան, անկեղծության, շիտակության, ազնվության և ճշմարիտ սիրո ու մարդասիրության այդ հայկական մարմնացումը.

Սթե հայր անգամ չլիներ դու,
Այս ճերմակ հերքդ պետք է շարժեին
Նրանց սրտի գութը...
Թշնամուս շունը, թեև խածներ ինձ,
Այսպիսի գիշեր մի տեղ կգտներ
Իմ կրակիս առջև... Ավաղ, մի հրաշք է,
Որ մեկ անգամով կյանքդ ու խելքդ
Վախճան չդտան...։

Այսպես է Կորդելիան՝ գթասիրտ, մարդասեր, կարեկցող, անշահախնդիր ու անհիշաչար։ Սերը, միայն կաթոգին սերն է նրան Ֆրանսիայից բերում Բրիտանիա, բայց նա էլ Դեզդեմոնայի նման, գործում է մի իրականության մեջ, որ չի կարող հանդուրժել նրանց գոյությունը։ Սթե

[1] Ն. Ա. Դոբրոլյուբով, Քննադատական հոդվածներ, 1947 թ., Երևան, էջ 118։

2751 — 50

Ինչպես նկատում է մեկը մի յագոյի զոհը, ապա Կորդելիայի արյան ծարավի են երեք յագո՝ նրա երկու քույրը և էդմոնդը։

Էդմոնդը Գլոստերի ապօրինի որդին է. խիստ դժգոհելով այն վերաբերմունքից, որ ցույց են տալիս ապօրիններին, նա որոշել է մեջտեղից վերացնել Գլոստերի օրինական որդուն և տիրանալ ժառանգականությամբ նրան անցնող կալվածքներին.

Մի բարեմիտ հայր, մի ազնիվ եղբայր,
Որի բնությունն այնքան հեռու է
Ջարիք գործելուց, որ չի էլ կասկածում,
Որքան դյուրին են իմ հնարքները
Այսպիսի տխմար ազնվության հետ.
— Գիտեմ ինչ կանեմ, եթե ծրնունդով
Կալվածք չստացա, հնարքով կստանամ.
Ամեն մի միջոց լավ է ինձ համար,
Որ կհասցնի ինձ իմ նպատակին։

Դժվար չէ նկատել, որ մենք գործ ունենք մի նոր յագոյի հետ, իսկ Գլոստերի պատմության գծով յուրահատուկ ձևով կրկնվում է «Օթելլո»-ի գլխավոր կոնֆլիկտը. յագոյի մեթոդներով էդմոնդը վարկաբեկում ու տնից արտաքսել է տալիս եղբորը, Կորնվալի առաջ ամբաստանում հորը, հայտնելով, որ նա Կորդելիայի կուսակիցն է, որի հետևանքով Կորնվալի կնոջ՝ Ռեգանի օժանդակությամբ հանում է Գլոստերի աչքերը և կրունկով կոխ տալիս։

Դրանից հետո Գոներիլը, Ռեգանը և էդմոնդը հանդես են գալիս «միասնական» ճակատ կազմած։ Բայց դա գիշատիչների մի ոհմակ է։ Երկու քույրերը արտաքինից համերաշխ ձևանալով, ներքուստ այնպես են ատում միմյանց, ինչպես «խայթվողն ատում է իժին»։ Նրանք իրար դեմ գաղտնի դավեր են լարում, ձգտում հափշտակել ամբողջ պետությունը։ Պայքարը գնում է նաև էդմոնդի համար։ Ռեգանը այրիանալուց հետո որոշել է իրեն ամուսին ընտրել էդմոնդին։ Վերջինիս նկատմամբ անտարբեր չէ նաև Գոներիլը, որ ատում է իր ամուսնուն նրա ազնվության համար։ Իսկ էդմոնդը ճարպկորեն մանևրելով, երկուսին էլ սեր է խոստանում, գաղտնի նշանվում ամեն մեկի հետ առանձին-առանձին, սպասելով, թե վերջ ի վերջո նրանցից որն է հաղթելու։ Վերջը, երբ Ռեգանը հրապարակորեն հայտարարում է և էդմոնդին «կարգում» իր «տեր և ամուսին», Գոներիլը թունավորում է նրան, ինքն էլ ինքնասպանություն գործում։ Էդմոնդը կարգադրում է կախել Կորդելիային և Լիրին։

Այսպիսի նկարագիր ունեն բուրժուա-էգոիստական պրակտիկայի այդ ներկայացուցիչները, յագոյի արժանի հետևորդները։ Ճիշտ է ասում Ալբանի դուքսը, որ եթե այդ «ոսկեզօծ օձերը» սկսեն իշխել, ապա

Կըգա ժամանակ, երբ մարդիկ միմյանց
Կըսկսեն ուտել, օվկիանոսի
Հրեշների նման։

Այսպիսի ծանր նախազգացումով Շեքսպիրը գրում է իր գրական գործունեության երկրորդ շրջանի մյուս գործերը, մասնավորապես «Տիմոն Աթենացին» և այդպիսի ծանր նախազգացումով թևակոխում գրական գործունեության երրորդ շրջանը։

❋❋❋

Շեքսպիրի գրական գործունեության երրորդ շրջանի ընդհանուր տրամադրությունների համար խիստ բնորոշ են նրա վերջին երեք դրամաները՝ **«Սիմբելինը», «Ձմեռային հեքիաթ»-ը և «Փոթորիկ»-ը**։ *Իրենց գաղափարական բովանդակությամբ սրանք լավատեսական գործեր են և ցույց են տալիս, որ Շեքսպիրը խորապես հավատում է մարդկային լավագույն արժանիքների հաղթանակին։ Բայց այժմ նա իր այդ հավատը մարմնացնում է կիսահեքիաթային, կիսաֆանտաստիկական սյուժեների մեջ, ավելի շուտ նկարագրելով իր իդեալը լավագույն մարդկանց և մարդկային լավագույն հարաբերությունների մասին, քան այն ռեալ, իրական կյանքը, որից նա այնքան դժգոհ էր։ Այս, իհարկե, չէր նշանակում, թե Շեքսպիրը իր բոլոր կապերը կտրում է ռեալ իրականությունից և քաշվում անպտուղ ու անբովանդակ երազանքների աշխարհը։ Նա ռեալիստ է, և նրա հեքիաթ-ֆանտաստիկան էլ կառուցված է ռեալ կյանքի իրական կոնֆլիկտների վրա։ Շեքսպիրը շարունակում է մերկացնել չարիքը, պալատական կյանքի խարդավանքներն ու դավերը, յագոյական մութ սադրանքները, որոնց հետևանքով քիչ է մնում, որ կործանվեն ազնիվ, բյուրեղի նման մաքուր մարդիկ, բայց հաղթում է բարին, լավը, գեղեցիկը, մարդկայինը։ Երջանիկ լուծումը Շեքսպիրի վերջին շրջանի գործերի մյուս բնորոշ առանձնահատկությունն է։*

Չարիքի այդ աշխարհին Շեքսպիրն այժմ բացառապես հակադրում է ազնիվ, պարզ ու շուշանի նման անբիծ կանանց, մասնավորապես երիտասարդությանը, որոնք հանդիսանում են հումանիստական իդեալների, անշահախնդիր սիրո և մարդկային լավագույն արժանիքների դրոշակակիրները։ Նրանք, իբրև կանոն, ներում են իրենց չարիք պատճառողներին, և նրանց այդ մեծահոգությունը վերջիններիս ստիպում է իրենց զենքերը ցած դնել և խորապես գիտակցել իրենց հանցանքի ամբողջ ծանրությունը։ Շեքսպիրը այժմ առանձնահատուկ հետաքրքրություն է հանդես բերում դեպի գյուղական կյանքը, գեղջկական կյանքի պարզությունն ու բարքերի մաքրությունը, այդ բոլորը հակադրելով այն աշխարհին, որ նա քննադատում ու մերժում է։

Այս շրջանի լավագույն ստեղծագործությունը «Փոթորիկ»-ն է, որը միաժամանակ Շեքսպիրի կարապի երգն է։

Գլխավոր հերոսը Միլանի իշխան Պրոսպերոն է, որը տարվելով գիտություններով, երկրի կառավարության հոգսը ժամանակավորապես հանձնում է իր եղբորը՝ Անտոնիոյին։ Վերջինս իշխելասեր մարդ լինելով, բանակցություններ է վարում Նեապոլիտանի թագավոր Ալոնզոյի հետ, դառնում նրա հարկատուն և նրա օգնությամբ տապալելով եղբորը, անցնում իշխանության գլուխ։ Սկզբում նա մտածում է սպանել Պրոսպերոյին, բայց վախենալով ժողովրդի ցասումից՝ եղբորը նրա երեքամյա դստեր՝ Միրանդայի հետ միասին տեղավորելով մի հին ու խարխլված, անառագաստ նավակի մեջ, քշում է ծովը։

Դուրս գալով մի անմարդաբնակ կղզի, որի միակ բնակիչը Կալիբան անունով մի կիսավայրենի է, Պրոսպերոն իր ձեռք բերած գիտելիքների շնորհիվ տիրում է բնության ուժերին, որոնց մարմնացումն է Արիելը, և զբաղվում Միրանդայի դաստիարակությամբ։

Անցնում են տարիներ։ Միրանդան մեծանում է։ Մի օր Պրոսպերոն իմանում է, որ Ալոնզոն Թունիսում իր աղջկա հարսանիքին մասնակցելուց հետո վերադառնում է Նեապոլ։ Նրան ուղեկցում են որդին՝ Ֆերդինանդը, Պրոսպերոյի եղբայրը՝ Անտոնիոն, իր՝ Ալոնզոյի եղբայրը՝ Սեբաստիանը, պալատական խորհրդական Գոնզալոն և այլն։ Պրոսպերոն սաստիկ փոթորիկ է առաջացնում ծովի վրա, որի հետևանքով Ալոնզոյի նավը խորտակվում է հենց կղզու ափին։ Նավաբեկումից փրկվում են գրեթե բոլորը (բացի նավաստիներից) և ափ դուրս գալիս։

Թվում է, թե Պրոսպերոն պետք է դատաստան տեսնի բոլոր նրանց հետ, ովքեր նրան այդքան մեծ չարիքներ են գործել։ Բայց, վերջ ի վերջո, նա մեծահոգաբար ներում է նրանց, համաձայնվում Միրանդայի և Ֆերդինանդի ամուսնությանը, որոնք սիրում են իրար։ Վերջում նա հրաժարվում է բնության ուժերի վրա հաստատած իր իշխանությունից, ազատ արձակում բնության ոգուն՝ Արիելին, կախարդական գավազանը փշրելով՝ թաղում գետնի տակ, իսկ գիտության գիրքը ծով նետելով՝ վերադառնում Միլան, վերականգնվելով իր նախկին իրավունքների մեջ։

«Փոթորիկ»-ի գլխավոր հերոսը՝ Պրոսպերոն, մի կիսամարդ, կիսաալլաբանություն է։ Շեքսպիրը նրա մեջ մի կողմից խտացրել է իր հումանիստ հերոսների բոլոր լավագույն գծերը, մասնավորապես ազնվությունը, շիտակությունը, գթասրտությունը, անհիշաչարությունը, մյուս կողմից օժտել է նրան բնության գաղտնիքների մեջ թափանցելու արտակարգ կարողությամբ։ Միայն այժմ է հասկանալի դառնում, թե ինչու Համլետը մարդուն իր խոհականությամբ մի աստված էր համարում։ Պրոսպերոն իր խոհականությամբ իսկապես որ մի այդպիսի աստված է։ Մարդկային խորաթափանց միտքը նրա մոտ հասել է բնության ուժե-

ը մարդու կամքին ու ցանկությանը ենթարկելու աստիճանին։ Բնության ուժերի մարմնացումն այստեղ Արիելն է, որին նա ենթարկել է իրեն և որը ծառայում է նրան ու կատարում նրա բոլոր կարգադրությունները։ Շեքսպիրը Պրոսպերոյի միջոցով նորից ու նորից իր հիացմունքն է հայտնում մարդու նկատմամբ, ցույց տալիս, թե որքան անսահման են մարդու կարողություններն ու ընդունակությունները։

Բայց դրա հետ միասին կա նաև մարդու և մարդկային կյանքի սահմանափակության մի շատ տխուր գիտակցություն — ժամանակը և ինքը բնությունը մարդու գործունեությունը դնում է որոշ շրջանակների մեջ, և այդ շրջանակներից դուրս մարդը չի կարող ծավալել ոչ իր ընդունակությունները և ոչ էլ կարողությունները։ Այս իմաստով պետք է հասկանալ Պրոսպերոյի նշանավոր խոսքերը Միրանդային և Ֆերդինանդին։ Նա ասում է. «Ամպերով պատած փարթամ պալատներն ու աշտարակները. տաճարները և ինքը երկրագունդը մի օր կանհետանան, ինչպես ամպը, կհալվեն։ Մենք ինքներս երազից ենք ծնվել, և մեր այս փոքրիկ կյանքը շրջապատված է երազով...»։ Համլետյան սկեպտիցիզմի և պեսիմիզմի որոշ երանգներից Շեքսպիրը չազատագրվեց մինչև վերջ։

Շեքսպիրագետներից շատերը Պրոսպերոյի կերպարի մեջ տեսնում են իրեն՝ Շեքսպիրին։ Պրոսպերոն, ասում են նրանք, Շեքսպիր-դրամատուրգն է, նրա մեծագույն ստեղծագործությունը Միրանդան է, կղզին՝ թատրոնը, գավազանը՝ գրիչը։ Այն, որ գավազանը փշրելով Պրոսպերոն հեռանում է կղզուց, նշանակում է Շեքսպիրը թողնում է թատրոնը և առհասարակ գրական-ստեղծագործական աշխատանքները։ Չի կարելի, իհարկե, չընդունել, որ որոշ անձնական տրամադրություն կա Պրոսպերոյի կերպարում, բայց Շեքսպիրն այնքան փոքր գրող չէր, որ մնար այդ սահմաններում։ Պրոսպերոյի կերպարը անպայման ունի ավելի լայն իմաստ ու նշանակություն։

Պրոսպերոյից երբ անցնում ես Միրանդային, ապա նորից չես կարող չհիշել Համլետի խոսքերը մարդու մասին. «Ինչ հրաշակերտ է մարդը, կազմվածքը և շարժումը որքան բարեձև և հիանալի, կաց ու նիստով կարծես մի հրեշտակ, աշխարհի գեղեցկությունը, կենդանիների կատարելատիպը»։ Ճիշտ և ճիշտ այդպիսին է Միրանդան։ Շեքսպիրի հանճարը կարծես մի վերջին անգամ որոշել է ցույց տալ իր արարչագործական ամբողջ կարողությունը Միրանդայի կերպարը գծելու ժամանակ։ Նրա մասին չի կարելի պատմել և լսելով գաղափար կազմել։ Պետք է անձամբ տեսնել, իսկ դրա համար կա միայն մի միջոց՝ կարդալ «Փոթորիկ»-ը։

«Փոթորիկ»-ում որոշ արձագանք է գտել այն ժամանակ եվրոպացիների կողմից ծավալված գաղութային էքսպանսիան։ Շեքսպիրը կերտում

է նոր հայտնագործված երկրների ստրկացվող բնիկների առաջին գեղարվեստական կերպարներից մեկը։ Դա Կալիբանն է։

Կալիբանը, Պրոսպերոյի համեմատությամբ, գտնվում է մարդկային հասարակության զարգացման ամենացածր աստիճանում։ Դուցե նա երկրագնդի վրա երևան եկած առաջին մարդկանցից մեկն է, բայց այնուամենայնիվ մարդ է և ոչ թե մարդանման կապիկ, ինչպես փորձել են նրան ներկայացնել բուրժուական շեքսպիրագետները։ Նրա մեջ, օրինակ, շատ ուժեղ է այն գիտակցությունը, որ մինչև եվրոպացիների կղզի գալը, ինքը ազատ էր, ինքնիշխան, ամբողջ կղզին պատկանում էր իրեն, բայց այժմ եվրոպացիները խլելով կղզին, նրան ստրկացրել են։ Ահա. ինչ է ասում նա Պրոսպերոյին. «Կղզին իմս է, ինչո՞ւ ինձնից խլում ես։ Կորեք այստեղից։ Սկզբում դու ինձ փաղաքշում էիր, ինձ պտղի ջուր խմեցրիր, սովորեցրիր, թե ինչպես են կոչվում այն երկու մոմը, փոքր և մեծ, որ այնտեղ վառվում են, և ես դրա համար այն ժամանակ քեզ սիրեցի։ Կղզու վրա ես քեզ ցույց տվեցի աղբյուրներ, անպտուղ ու պտղատու տեղեր, աղի լճակներ։ Բող ես անիծվեմ, որ այդպես վարվեցի... Ես իմ կղզում թագավոր էի, դուք եկաք՝ ես ստրուկ դարձա... Դուք ժայռերը ինձ համար դարձրեցիք բնակարան, իսկ իմ կղզին սեփականացրիք»։

Շատ կարևոր է նաև այն տեսարանը, որտեղ Ստեֆանոն Կալիբանին օղի է խմեցնում։ Կալիբանը հարբելով, այժմ պատրաստ է դառնալ նրա ստրուկը։ Իր նոր տիրոջը նա խոստանում է ցույց տալ կղզու բնական բոլոր հարստությունները, պտղաբեր անկյունները, նրա համար պտուղ հավաքել, ձուկ որսալ, փայտ ջարդել և նույնիսկ ոտքերը համբուրել, միայն թե «աստվածային հեղուկից» նրա համար միշտ բաժին հանի։ Խմիչք և մտրակ — սրանք բնիկներին հնազանդեցնելու շատ տարածված մեթոդներից էին, որ Շեքսպիրը պատկերում է ամենաբացասական կողմերով։

Կալիբանը նույնիսկ ունի որոշ ըմբռոստ, խռովարար խառնվածք, երազում է ազատության մասին։ Մի տիրոջից անցնելով մյուսին, նա միամտաբար կարծում է, թե ազատություն է ձեռք բերել և այնքան ուրախ է, որ նույնիսկ երգում է. «Բան-բան, Կալիբան, դու ունես նոր պան, իսկ հինը թող իր համար նոր ծառա որոնի։ Ազատությո՜ւն, ո՜ւ — ո՜ւ, ազատությո՜ւն, ո՜ւ — ո՜ւ, ազատությո՜ւն, ո՜ւ — ո՜ւ»։

«Փոթորիկ»-ի մեջ շոշափած հարցերի մյուս հետաքրքիր կողմը Գոնզալոյի ուտոպիա-երազանքն է ապագա հասարակության մասին։

«Եթե ես այստեղ (կղզու վրա) թագավոր լինեի,— ասում է նա,— կզարգացնեի իմ հանրապետությունը։ Արդյունաբերությունը, պաշտոնաձերը ես կոչնչացնեի, գրագիտություն հարկավոր չէր լինի ոչ ոքի։ Իմ պետության մեջ չէր լինի ոչ ստրկություն, ոչ հարստություն, ոչ աղքատություն։ Ես խստորեն կարգելեի ժառանգական իրավունքը... այստեղ չէր

լինի կառավարություն... դավաճանություն, սուր, նիզակ, դանակ... Ինքը բնությունն ամեն ինչ կտար իմ անմեղ ժողովուրդը կերակրելու համար։ Այնպես սքանչելի կկառավարեի, որ մոռացնել կտայի ոսկե դարը»։

Այս բոլորն ասված է կատակի ձևով, բայց դժվար չէ հասկանալ, որ Շեքսպիրը շարունակում է երազել սոցիալական արդարության մասին, մի այնպիսի հասարակության մասին, ուր, ինչպես «Արքա Լիր»-ի հերոսներից մեկն է ասում, «ամեն մի մարդ ունենա այնքան, որքան պետք ունի»։

Այսպիսի երազով էլ Շեքսպիրը ավարտում է իր գրական գործունեությունը։

❋❋❋

Շեքսպիրը Վերածնության դարաշրջանի, ինչպես նաև համաշխարհային ռեալիստական գրականության գագաթներից մեկն է։

Իր գլխավոր պահանջը ամեն մի դրամատուրգից ու թատրոնից նա արտահայտել է Համլետի բերանով (3-րդ գլ., տեսարան 2-րդ)։ Շեքսպիրը դրամատուրգի խնդիրը համարում է. «Այսպես ասած, մի հայելի պահել բնության առաջ. ցույց տալ առաքինության իր սեփական դեմքը, մոլության իր պատկերը, և ժամանակի դեմքին ու մարմնին՝ իր տիսքն ու տիպը»։ Մի այլ առիթով Համլետը թատրոնը և դերասաններին համարում է «ժամանակի խտացումը և համառոտ տարեգրությունը»։

Այսպիսով, իրականության ճշմարտացի պատկերումը Շեքսպիրի ռեալիստական պոետիկայի գլխավոր սկզբունքն է։

Ղեկավարվելով այս սկզբունքով, Շեքսպիրը ռեալիստական մեծ հանճարով տվել է իր ապրած դարաշրջանի հասարակական-քաղաքական կյանքի լայն պատկերը, կործանվող ֆեոդալիզմի և նոր ձևավորվող բուրժուական հասարակության վիճաբարի բախումները։ Նրա թողած գրական ժառանգությունը, ամբողջությամբ վերցրած, իսկապես որ իր դարաշրջանի խտացումը և համառոտ տարեգրությունն է։

Շեքսպիրի ստեղծագործությունների այս լայն և խոր ընդգրկումն է նկատի ունեցել Պուշկինը, երբ գրել է. «Ի՞նչն է զարգանում ողբերգության մեջ, ո՞րն է նրա նպատակը. մարդը և ժողովուրդը։ Մարդկային ճակատագրերը, ժողովրդի ճակատագիրը։ Ահա թե ինչու... մեծ է Շեքսպիրը»։

Շեքսպիրի ռեալիզմի վարակիչ ուժի գաղտնիքներից մեկն այն է, որ նա իր դարաշրջանի հասարակական-քաղաքական կյանքի, գաղափարների, բարոյական ըմբռնումների, իր հումանիստական հայացքների բուն էությունը ցույց է տալիս մարդկանց կենդանի կերպարների նկարագրության միջոցով։ Նրա կերտած կերպարներն իրենց վարմունքի շարժառիթները, Էնգելսի բառերով ասած, ստանում են ոչ թե անհատական ճղճիմ

բաղձանքներից, այլ այն պատմական հոսանքից, որ հանդիսանում է նրանց կրողը։ Հենց այս հանգամանքն էլ նրա ստեղծագործություններին տալիս է դարաշրջանային իմաստ և նշանակություն։

Այդ ռեալ պատմական կյանքը, հոսանքը, որ Շեքսպիրը շատ հաճախ ժամանակ է կոչում, նրա մոտ կոնկրետանում և հանդես է գալիս տիպական հանգամանքների ձևով։ Այսպես. «Համլետ»-ում տիպական հանգամանքները իր շավղից դուրս սայթաքած ժամանակն է, որը և որոշում է ողբերգության գլխավոր հերոսի՝ Համլետի ամբողջ վարքագիծը, նրա պայքարի բնույթն ու ընթացքը, ինչպես նաև վախճանը։ Նույն ժամանակը տիպական հանգամանքների ձևով հանդես է բերված «Մակբեթ»-ում, «Արքա Լիր»-ում և Շեքսպիրի այլ ստեղծագործություններում։

Շեքսպիրի բնավորություններ կերտելու մեծ վարպետության մասին շատ է գրվել։ Նրա գլխավոր սկզբունքը կարելի է ամփոփել երեք գլխավոր կետում։ Նախ՝ տիպական հանգամանքներում հանդես բերած ամեն մի բնավորություն տիպ է այն իմաստով, որ Շեքսպիրը նրա մեջ խտացնում է իր դարաշրջանի տարբեր խավերի, դասերի ու դասակարգերի համար բնորոշ, տիպական գծերը։ Բայց միաժամանակ նա այդ տիպական բնավորությունները հանդես է բերում իբրև շատ որոշակի անձնավորություններ, նրանց հստակորեն անհատականացնում է։ Այդ պատճառով էլ նրա նկարագրած հերոսները չեն լուծվում այս կամ այն սկզբունքի մեջ, չեն դառնում ժամանակի ոգու պարզ խոսափողներ։ Ամեն մի հերոս տիպական լինելուց բացի, պահպանում է իր կենդանի անհատականությունը։

Բացի այդ, նրա հերոսները միակողմանի և միագծանի չեն, միայն այս կամ այն սկզբունքի, գաղափարի, արատի կամ լավ կողմի մարմնացումը։ Նրանք աչքի են ընկնում իրենց գործողությունների ու վարքագծի շարժառիթների բավականին բարդ ու բազմազան պատճառաբանությամբ։ Շեքսպիրը չի վախենում իր դրական հերոսների մեջ տեսնել, ինչպես մենք կասեինք այսօր, լուրջ թերություններ և, ընդհակառակն, ամենաբացասական հերոսների մեջ տեսնել առանձին դրական հատկություններ։ Այստեղից էլ նրա բնավորությունների այն բազմակողմանիությունը, որ այնքան դիպուկ բնութագրել է Պուշկինը. «Շեքսպիրի կերտած հերոսները, ինչպես Մոլիերինը, այս կամ այն կրքի կամ արատի մարմնացումներ չեն, այլ կենդանի մարդիկ են՝ օժտված բազմաթիվ կրքերով ու արատներով։ Մոլիերի մոտ ժլատը միայն ժլատ է։ Շեքսպիրի մոտ Շայլոկը ժլատ է, ագահ, վրեժխնդիր, ոսկեսեր, սրամիտ։ Մոլիերի մոտ երեսպաշտը հետապնդում է իր բարեբարի կնոջը՝ և դա երեսպաշտություն է, ունեցվածքը առնում է իր պաշտպանության ներքո՝ երեսպաշտություն է, մի բաժակ չուր է խնդրում՝ երեսպաշտություն է։ Շեքսպիրի մոտ երեսպաշտը դատավճիռ է կայրում փառասիրական խստությամբ, բայց դա

արդար դատավճիռ է, նա իր դաժանությունը արդարացնում է պետական գործչի խորիմաստ դատողություններով, նա անմեղությունը գայթակղեցնում է ուժեղ, գրավիչ սոփեստություններով... Անջելոն երեսպաշտ է, որովհետև նրա՝ բոլորին նկատելի գործողությունները հակասում են նրա գաղտնի կրքերին։ Իսկ ինչպիսի խորություն կա այդ խարակտերի մեջ»։

Շեքսպիրն իր կերտած բնավորությունների այս զանազանակերպ ու բազմակողմանի գծերը բացահայտում է գործողության մեջ, դրամատիկական ուժեղ կոնֆլիկտների ու լարված պայքարի մեջ։ Նա ոչ միայն ցույց է տալիս, թե ինչ է անում և ինչի է ձգտում այս կամ այն հերոսը, այլև՝ թե ինչպես է անում և ինչպես է ձգտում իր նպատակին հասնելու համար։ Այստեղից էլ այն կենդանությունն ու գործողության հարստությունը, այն հորդաբուխ կյանքն ու շարժումը, որ այնքան բարձր են գնահատել Մարքսն ու Էնգելսը։

Շեքսպիրի կերտած բնավորությունները ունեն հասարակական-քաղաքական և փիլիսոփայական մեծ իմաստ, բայց Շեքսպիրը երբեք չի քավականանում իր հերոսների հայացքները, ըմբռնումները, առհասարակ մտավոր աշխարհը պատկերելով։ Նա հանդիսատեսի առաջ բացում է նաև նրանց սիրտը, հոգեկան աշխարհը։ Նրա հերոսները ոչ միայն դատողություններ են անում հասարակական, պետական, փիլիսոփայական և այլ ամենաբարդ պրոբլեմների մասին, այլև զգում են, ապրում, սիրում, ատում, տխրում, ուրախանում, զայրանում, խանդում, կարեկցում, խղճի խայթից տանջվում, նույնիսկ խելագարվում — մի խոսքով ոչինչ մարդկային օտար չէ նրանց համար։ Այստեղից էլ այն ջերմ, վարակիչ հուզականությունը, որով թափանցված են նրա ստեղծագործությունները։ Շեքսպիրը մինչև այսօր էլ կարողանում է ստիպել իր ընթերցողներին ու հանդիսատեսներին խորապես ապրել իր պատկերած հերոսների ճակատագրով, ատել ու սիրել, հուզվել ու ծիծաղել։

«Շեքսպիրի ստեղծագործություններում,— գրել է Վ. Հյուգոն,— թռչունները երգում են, դաշտերը՝ կանաչում, սրտերը՝ սիրում, հոգիները՝ տանջվում, ամպերը թափառում են երկնքում, լինում է շոգ, ցուրտ...»։

Շեքսպիրը բազմաթիվ թելերով կապված է ժողովրդական թատրոնի ու դրամայի հետ։ Կոմիկականի և ողբերգականի այն խառնուրդը, որ Մարքսը և Էնգելսը համարում են անգլիական դրամայի առանձնահատկություններից մեկը, գալիս է ժողովրդական դրամայից։ Ժողովրդական դրամայից է գալիս նաև տեղի ու ժամանակի միության խախտումը, գործողության սրընթացությունը, այն կյանքն ու շարժումը, կենդանությունը, առանց որի Շեքսպիրը դրամատիկական գործ չէր պատկերացնում։ Վերջապես, ժողովրդական դրամայից է գալիս նաև խեղկատակի կերպարը, որը ժողովրդական իմաստության մարմնացումն է։ Այս բոլորի

հետ միասին Շեքսպիրը մեծ չափով օգտագործել է ժողովրդական լեզվի անսպառ հարստությունը, դիպուկ արտահայտություններն ու թևավոր խոսքերը, առածներն ու ասացվածքները։

Մարքսի և Էնգելսի մոտ մենք հանդիպում ենք «շեքսպիրյան կենդանություն», «ավելի շատ շեքսպիրականացնել» արտահայտություններին, իսկ Էնգելսը ուղղակի գրում էր, թե՝ «Պատմական գիտակցական բովանդակության լիակատար միաձուլումը շեքսպիրյան կենդանության ու գործողության հարստության հետ՝ հավանորեն կիրագործվի միայն ապագայում և գուցե բոլորովին էլ ոչ գերմանացիների ձեռքով»[1]։

Մի այլ առիթով մենք քաղվածաբար բերեցինք Էնգելսի նշանավոր խոսքերն այն մասին, որ միայն «վինձորի զվարճասեր կանանց» առաջին գործողության մեջ ավելի շատ կյանք ու շարժում կա, քան ամբողջ գերմանական գրականության մեջ և կամ թե՝ միայն Լաունսը իր խեցգետին կոչվող շնով ավելին արժե, քան գերմանական բոլոր կատակերգությունները միասին վերցրած։

Այս բոլորից պարզ երևում է, որ Մարքսի և Էնգելսի մոտ շեքսպիրյան կենդանությունն ու գործողության հարստությունը որոշ իմաստով ստանում են նոր մայի նշանակություն ոչ միայն լասալի պատմական ողբերգության մասին խոսելիս, այլև առհասարակ։

Ո՞րն է շեքսպիրյան այդ կենդանության ու գործողության հարստության գաղտնիքը։ Իհարկե այդ գաղտնիքը ամենից առաջ կարելի է որոնել դարաշրջանի բնույթի մեջ։ «Կգտնվի՞ արդյոք մի էպոխա ավելի ցայտուն բնավորություններով, քան XVI դարը»,— հարց է տալիս Մարքսը լասալին և հանդիմանում նրան, որ չնայած դրան, այնուամենայնիվ նրա պատկերած բնավորությունները ոչ ցայտուն են և ոչ էլ ունեն շեքսպիրյան կենդանությունը, այլ պարզապես ժամանակի ոգու պարզ խոսափողներ են։

Ուրեմն խնդիրը միայն այն չէ, որ Վերածնության դարաշրջանը շեքսպիրյան կենդանության ու գործողության հարստության համար անհրաժեշտ նյութ էր տալիս։ Այդ նյութը միանգամայն մատչելի էր նաև Շեքսպիրի ժամանակակից և նրա ստեղծագործական մեթոդի հակառակորդ Բեն Ջոնսոնին, որի դրամաներում, սակայն, չկա ոչ այն կյանքն ու շարժումը, գործողության հարստությունը և ոչ էլ բնավորությունների այն բազմակողմանիությունն ու կենդանությունը, որ բնորոշ են Շեքսպիրի ստեղծագործությունների համար։ Եվ դրա պատճառն այն է, որ Բեն Ջոնսոնը հակված էր դեպի կլասիցիզմը՝ թե՛ տեսության և թե՛ իր ստեղծագործական պրակտիկայում։ Իսկ կլասիցիզմը, իբրև ստեղծագործական մեթոդ, մերժում էր շեքսպիրյան ռեալիստական մեթոդի բոլոր դրական կետերը։

[1] Մարքսը և Էնգելսը արվեստի մասին, էջ 73։

Ուրեմն, շեքսպիրյան կենդանության ու գործողության հարստության գաղտնիքը մենք պետք է որոնենք ոչ միայն դարաշրջանի քնության, այլև նրա ստեղծագործական մեթոդի առանձնահատկությունների մեջ, որոնք պայմանավորվում էին նրա ընդհանուր աշխարհըմբռնումով։

Շեքսպիրի աշխարհըմբռնման գլխավոր սկզբունքներից մեկն այն էր, որ, ինչպես ասում է «Տասներկուերորդ գիշերը» կատակերգության խեղկատակը, իրականության մեջ «ամեն ինչ այն չէ, ինչ որ է»։ Եվ այդ այն պատճառով, ասում է Շեքսպիրը մի այլ տեղ, որ «արտաքին տեսքի հիշ անգամ է նույնը իր ներքինի հետ. աշխարհն անընդհատ խաբվում է զարդից»։ Եվ այս, Շեքսպիրի աշխարհըմբռնումով, առանց բացառության վերաբերում է կյանքում տեղի ունեցած ու ունեցող բոլոր դեպքերին ու իրադարձություններին։

Ահա մի քաղվածք «Վենետիկի վաճառականը»-ից.

Օրենքի առաջ կա՝ արդյոք մի դատ,
Որքան էլ զազիր ու արատավոր,
Որ ախորժալիր մի ձայնի շնորհիվ
բարեբանվելով,
Իր չար երեսը՝ չըստվերապատե.
Եվ կրոնի մեջ որն է այն անարգ մոլորությունը,
Որ խոժոռ մի դեմք չըսրբագործե
Եվ մի սրբազան վկայությունով չվավերացնե,
Վարագուրելով անճոռնիությունը գեղեցիկ զարդով։
Չկա մոլություն, որչափ էլ հայտնի, որ դրսի վրա
Առաքինության մի ցույց չկրե։ Որքան երկչոտներ,
Որոնց սրտերը ավազի նման անհաստատ են,
Մի Հերկուլեսի կամ գոռ Արեսի միրաբ են կրում,
Կաթի պես ճերմակ մի լյարդ կգտնե...։

Շեքսպիրի խորին համոզմունքով գոյություն ունի առերևույթ ճշմարտություն և բուն, իսկական ճշմարտություն։ Գրողի խնդիրն է այդ երկուսը տարբերել իրարից և իրար հետ չշփոթել կամ չնույնացնել։

Մարդու մասին նույնպես Շեքսպիրն ուներ իր հայացքը. նրա իդեալը ներդաշնակ մարդն էր, այն մարդը, որի մասին նա ասում է. «Կատարյալ է, երբ արտաքինապես սիրուն՝ ներսից նույնպես սիրուն է»։

Բայց սա իդեալ է. և Շեքսպիրը իբրև ռեալիստ, իրական մարդկանց մեջ չի դնում իր այդ հումանիստական իդեալը, կամ նրանց «խմբագրում» այդ իդեալի համաձայն։ Նրա մեջ շատ ուժեղ է այն գիտակցությունը, որ իրականության մեջ մարդիկ շատ հաճախ այն չեն, ինչ որ թվում են. մարդը առերևույթ մի բան է թվում, բայց իր բուն էությամբ հաճախ մի այլ բան է։ «Չկա մի արվեստ,— ասում է Շեքսպիրը,— որ կարողանա հոգու շինվածքը տեսնել դեմքի վրա». մարդու համար դեմքը նույնն է, ինչ որ առերևույթ ճշմարտությունը կյանքում։

հետ միասին Շեքսպիրը մեծ չափով օգտագործել է ժողովրդական լեզվի անսպառ հարստությունը, դիպուկ արտահայտություններն ու թևավոր խոսքերը, առածներն ու ասացվածքները։

Մարքսի և Էնգելսի մոտ մենք հանդիպում ենք «շեքսպիրյան կենդանություն», «ավելի շատ շեքսպիրականացնել» արտահայտություններին, իսկ Էնգելսը ուղղակի գրում էր, թե՝ «Պատմական գիտակցական բովանդակության լիակատար միաձուլումը շեքսպիրյան կենդանության ու գործողության հարստության հետ՝ հավանորեն կիրագործվի միայն ապագայում և գուցե բոլորովին էլ ոչ գերմանացիների ձեռքով»[1]։

Մի այլ առիթով մենք քաղվածաբար բերեցինք Էնգելսի նշանավոր խոսքերն այն մասին, որ միայն «Վինձորի զվարճասեր կանանց» առաջին գործողության մեջ ավելի շատ կյանք ու շարժում կա, քան ամբողջ գերմանական գրականության մեջ և կամ թե՝ միայն Լաունսը իր խեցգետին կոչվող շնով ավելին արժե, քան գերմանական բոլոր կատակերգությունները միասին վերցրած։

Այս բոլորից պարզ երևում է, որ Մարքսի և Էնգելսի մոտ շեքսպիրյան կենդանությունն ու գործողության հարստությունը որոշ իմաստով ստանում են նորմայի նշանակություն ոչ միայն լասալի պատմական ողբերգության մասին խոսելիս, այլև առհասարակ։

Ո՞րն է շեքսպիրյան այդ կենդանության ու գործողության հարբուստության գաղտնիքը։ Իհարկե այդ գաղտնիքը ամենից առաջ կարելի է որոնել դարաշրջանի բնույթի մեջ։ «Կգտնվի՞ արդյոք մի էպոխա ավելի ցայտուն բնավորություններով, քան XVI դարը»,— հարց է տալիս Մարքսը լասալին և հանդիմանում նրան, որ չնայած դրան, այնուամենայնիվ նրա պատկերած բնավորությունները ոչ ցայտուն են և ոչ էլ ունեն շեքսպիրյան կենդանությունը, այլ պարզապես ժամանակի ոգու պարզ խոսափողներ են։

Ուրեմն խնդիրը միայն այն չէ, որ Վերածնության դարաշրջանը շեքսպիրյան կենդանության ու գործողության հարստության համար անհրաժեշտ նյութ էր տալիս։ Այդ նյութը միանգամայն մատչելի էր նաև Շեքսպիրի ժամանակակից և նրա ստեղծագործական մեթոդի հակառակորդ Բեն Ջոնսոնին, որի դրամաներում, սակայն, չկա ոչ այն կյանքն ու շարժումը, գործողության հարստությունը և ոչ էլ բնավորությունների այն բազմակողմանիությունն ու կենդանությունը, որ բնորոշ են Շեքսպիրի ստեղծագործությունների համար։ Եվ դրա պատճառն այն է, որ Բեն Ջոնսոնը հակված էր դեպի կլասիցիզմը՝ թե՛ տեսության և թե՛ իր ստեղծագործական պրակտիկայում։ Իսկ կլասիցիզմը, իբրև ստեղծագործական մեթոդ, մերժում էր շեքսպիրյան ռեալիստական մեթոդի բոլոր վսեմավոր կետերը։

[1] Մարքսը և Էնգելսը արվեստի մասին, էջ 73։

Ուրեմն, շեքսպիրյան կենդանության ու գործողության հարստության գաղտնիքը մենք պետք է որոնենք ոչ միայն դարաշրջանի բնույթի, այլև նրա ստեղծագործական մեթոդի առանձնահատկությունների մեջ, որոնք պայմանավորվում էին նրա ընդհանուր աշխարհըմբռնումով։

Շեքսպիրի աշխարհըմբռնման գլխավոր սկզբունքներից մեկն այն էր, որ, ինչպես ասում է «Տասներկուերորդ գիշերը» կատակերգության խեղկատակը, իրականության մեջ «ամեն ինչ այն չէ, ինչ որ է»։ Ով այդ այն պատճառով, ասում է Շեքսպիրը մի այլ տեղ, որ «արտաքին տեսքը ինչ անգամ է նույնը իր ներքինի հետ. աշխարհն անընդհատ խաբվում է զարդից»։ Ով այս, Շեքսպիրի աշխարհըմբռնումով, առանց բացառության վերաբերում է կյանքում տեղի ունեցած ու ունեցող բոլոր դեպքերին ու իրադարձություններին։

Ահա մի քաղվածք «Վենետիկի վաճառականը»-ից.

Օրենքի առաջ կա՝ արդյոք մի դատ,
Որքան էլ զազիր ու արատավոր,
Որ ախորժալիր մի ձայնի շնորհիվ
բարեբանվելով,
Իր չար երևույթը՝ չըստվերապատե.
Ով կրոնի մեջ որն է այն անարգ մոլորությունը,
Որ խոժոռ մի դեմք չըսրբագործե
Ով մի սրբազան վկայությունով չվավերացնե,
Վարագուրելով անճոռնիությունը գեղեցիկ զարդով։
Չկա մոլություն, որշափ էլ հայտնի, որ դրսի վրա
Առաքինության մի ցույց չկրե։ Որքան երկչոտներ,
Որոնց սրտերը ավազի նման անհաստատ են,
Մի Հերկուլեսի կամ գոռ Արեսի միրաք են կրում,
Կաթի պես ճերմակ մի լյարդ կգտնե...։

Շեքսպիրի խորին համոզմունքով գոյություն ունի առերևույթ ճշմարտություն և բուն, իսկական ճշմարտություն։ Գրողի խնդիրն է այդ երկուսը տարբերել իրարից և իրար հետ չշփոթել կամ չնույնացնել։

Մարդու մասին նույնպես Շեքսպիրն ուներ իր հայացքը. նրա իդեալը ներդաշնակ մարդն էր, այն մարդը, որի մասին նա ասում է. «Կատարյալ է, երբ արտաքինապես սիրուն՝ ներսից նույնպես սիրուն է»։

Բայց սա իդեալ է. և Շեքսպիրը իբրև ռեալիստ, իրական մարդկանց մեջ չի դնում իր այդ հումանիստական իդեալը, կամ նրանց «խմբագրում» այդ իդեալի համաձայն։ Նրա մեջ շատ ուժեղ է այն գիտակցությունը, որ իրականության մեջ մարդիկ շատ հաճախ այն չեն, ինչ որ թվում են. մարդը առերևույթ մի բան է թվում, բայց իր բուն էությամբ հաճախ մի այլ բան է։ «Չկա մի արվեստ,— ասում է Շեքսպիրը,— որ կարողանա հոգու շինվածքը տեսնել դեմքի վրա». մարդու համար դեմքը նույնն է, ինչ որ առերևույթ ճշմարտությունը կյանքում։

Նա չի կարող արտահայտել մարդու էությունը, որովհետև նա կարող է խարդախել, կեղծել։

Փիլիսոփայական լեզվով ասած՝ այստեղ խոսքը վերաբերում է էության և երևույթի, էականի և երևութականի հարաբերությանը։ Արտաքին տեսքը, երևույթը, երևութականը չի համընկնում էության հետ. այս է Շեքսպիրի աշխարհըմբռնման կարևորագույն սկզբունքներից մեկը։ Հետևաբար, երևութականին չպետք է վճռական նշանակություն տալ. կարևորը՝ բուն էության մեջ թափանցելն է և այդ էությունը պատկերելը։

Իսկ ո՞րն է մարդկային այդ էությունը պատկերելու գլխավոր ճանապարհը, եղանակը։ Շեքսպիրի կարծիքով գործողությունն է, որովհետև մարդն իր բուն նպատակը դրսևորում է միայն գործի, գործողության մեջ։

Շեքսպիրը բնավ չէր հավատում այն հին լատինական առածին, թե ինչպես որ մարդն է, այնպես էլ նրա խոսքն է (մարդը ճանաչվում է իր խոսքից), չնայած նրա մոտ խոսքը մարդկային բնավորություններ կերտելու հզորագույն միջոցներից մեկն է։ Այսպես, օրինակ, երբ Լիրի ավագ աղջիկները հավատացնում են, թե նրանք ամենից շատ սիրում են իրենց հորը, նրանց շատ լավ ճանաչող Քենտը հեգնորեն նկատում է.

Թող ձեր գործերը համեմատ լինեն
Ձեր մեծ ճառերին...

Բայց կան նաև այլ օրինակներ։ Երբ Յագոն ասում է, թե ինքը այն չէ, ինչ որ թվում է, ապա բոլորը հավատում են նրան, որովհետև նրա գործերն ու գործողությունները ցույց են տալիս, որ նա իրոք այն չէ, ինչ որ թվում է Օթելլոյին, Դեզդեմոնային և մյուսներին։ Ուրեմն խոսքի ճշտության չափանիշն էլ վերջ ի վերջո մարդկանց գործերն են։

Այս բոլորից հետո դժվար չէ հասկանալ, թե ինչու Վերածնության դարաշրջանի մեծ ռեալիստները, մասնավորապես դրամատուրգները այնքան մեծ նշանակություն էին տալիս գործողությանը։ Նրանք բոլորն էլ, ինչպես նշվեց ներածության մեջ, պատմական մեծ ընդհարումների (կոլիզիա), սուր բախումների, հարուստ ու լարված գործողություններ պատկերելու մեծ սիրահարներ ու սքանչելի վարպետներ էին։ Գործողության այդ հարստությունը, հորդաբուխ կյանքն ու շարժումն է այն գաղտնիքներից մեկը, որ, ասենք, Շեքսպիրին հաջողվում էր պաշտոնական և ոչ պաշտոնական անձանց պատկերել, Մարքսի բառերով ասած՝ «ռեմբրանդտյան խստապարզ ներկերով, իրենց կենսական ամբողջ պայծառությամբ»։

Իսկ ի՞նչ էր հասկանում Շեքսպիրը գործողություն ասելով. եթե, ասենք, Օֆելյան գետում լողանալիս պատահաբար խեղդվեր, դա, Շեքսպիրի կարծիքով, գործողություն չէ։ Կամ եթե Գլոստերը ծովում լո-

ղանալիս դարձյալ պատահաբար խեղդվեր — դա նույնպես գործողություն չէ։ Բայց երբ Օֆելյան գիտակցաբար, ինքնասպանություն գործելու նպատակով իրեն գետն է նետում — սա արդեն գործողություն է և այստեղ կարող է խոսք լինել նրա դրսևորած բնավորության մասին։ Նույնը կարելի է ասել նաև Գլոստերի մասին։ Երբ նրա աչքերը հանում են, նա ընկնում է այնպիսի ծանր հոգեվիճակի մեջ, որ միակ փրկությունը համարում է ինքնասպանությունը։ Եվ երբ նա խնդրում է, որպեսզի իրեն կանգնեցնեն փոթորկահույզ ծովի դեպի երկինք սլացող ափին և հավատացած լինելով, որ իր ցանկությունը կատարված է, ամբողջ թափով ցած է նետվում — սա նույնպես գործողություն է, չնայած ծովն ընկնելու փոխարեն նա ընկնում է մի այլ տեղ և անվնաս է մնում։

Շեքսպիրի ստեղծագործական մեթոդի գլխավոր սկզբունքներից մեկն այս էր. որտեղ չկա գործողություն, այնտեղ չկա բնավորություն և ընդհակառակն, որտեղ չկա բնավորություն, այնտեղ չկա գործողություն։

Շեքսպիրի կերտած բոլոր բնավորությունների ամենաբնորոշ առանձնահատկությունը նախ այն է, որ նրանք բոլորն էլ ունեն շատ որոշակի նպատակ, մտադրություն, և բոլորն էլ իրենց ուժերը գործադրում են այդ նպատակը և մտադրությունը իրագործելու համար։ Շեքսպիրի ըմբռնումով առանց նպատակի որոշակիության և այդ նպատակը իրագործելու համար այս կամ այն գործողությանը դիմելու, բնավորության մասին խոսք լինել չի կարող։

Բայց կյանքը պատկերելու շեքսպիրյան ռեալիստական մեթոդը չի բավարարվում միայն դրանով. իհարկե Շեքսպիրի մոտ ոչ մի բնավորություն ոչ մի գործ չի կատարում առանց որոշակի նպատակի ու մտադրության. սակայն սա հարցի միայն մի կողմն է։ «Շեքսպիրականացնել» միաժամանակ նշանակում է նաև խաչաձևել տարբեր բնավորությունների այդ նպատակներն ու մտադրությունները, հակադրել միմյանց, պատկերել փոխադարձ սուր ու լարված հակասություններ ու բախումներ։ Եվ որքան լուրջ են այդ նպատակներն իրագործելու ճանապարհին հանդիպած դժվարություններն ու խոչընդոտները, հակասություններն ու բախումներ, այնքան ավելի մեծ ջանք, մեծ կորով, մեծ կիրք և բոլոր ուժերի ու կարողությունների մեծ լարում է պահանջվում։ Այլ խոսքով՝ մեծ բնավորություն կարելի է դրսևորել միայն մեծ դիմադրություն ու լուրջ խոչընդոտներ հաղթահարելու ճանապարհին։ Իսկ եթե դրաման գրվի և ավարտվի Հուլիոս Կեսարի հայտնի զեկուցման սկզբունքով՝ «Եկա, տեսա, հաղթեցի» — ապա ոչ միայն մեծ, այլև առհասարակ բնավորության մասին խոսք լինել չի կարող։

Ինչպես տեսանք, Էնգելսը դրամայի ապագան տեսնում էր պատմա-

կան գիտակցական բովանդակության և շեքսպիրյան կենդանության ու գործողության հարստության լիակատար միաձուլման մեջ։

Կարծես թե շարունակելով էնգելսի միտքը՝ Ա. Մ. Գորկին գրել է. «...ժամանակակից դրամայի գլխավոր հերոսը պետք է լինի կոմունիստական հասարակության կառուցողը։ Իսկ այդ հերոսին խոսքի անհրաժեշտ ուժով ու պայծառությամբ պատկերացնելու համար պիեսներ գրելը պետք է սովորել հին, գրականության այդ ձևի չգերազանցված վարպետներից և ամենից շատ Շեքսպիրից»։

Այս բոլորից հետո թվում է, թե միանգամայն հասկանալի է Շեքսպիրի թողած գրական ժառանգության հսկայական նշանակությունը սովետական դրամատուրգիայի հետագա զարգացման համար։

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴԸ ԻՏԱԼԻԱՅՈՒՄ

I. Դանթե, Դժոխք, բնագր. քարգ. Արբուն Տայեցի, 1947, Երևան։ Քավատան, բնագրից քարգ. Արբուն Տայեցի, 1952, Երևան։

Данте, Новая жизнь, перев. А К. Дживилегова, изд. «Academia», М., 1934 Vulgari eloquentia *(Ժողովրդական լեզվի մասին)*, перев. В. Шкловского, П., 1922.

Фр. Петрарка, Избранная лирика, М., 1953, Избранные сонеты и канцоны в переводах русских писателей, СПб., 1898, Автобиография, Исповедь, Сонеты. М., 1915.

Ջ. Բոկաչիո, Դեկամերոն, քարգ. Սուրեն Վահունու, 1960 թ., Երևան։ Декамерон, I, II, перев. А. Веселовского, изд. «Academia», 1928, Фиаметта. перев. М. Кузьмина, 1913, Фьезоланские нимфы, перев. Ю. Верховского, изд. «Academia», 1934.

Ф. Саккетти, Человеческая комедия, перев. Т. Греценштейна, 1917.

Мазуччо, Новелино, перев. С. С. Мокульского и М. М. Рындина. изд «Academia», М.—Л., 1931.

Поджо Браччолини, Фацетии, перев. А. К. Дживилегова, изд. «Academia». 1934.

П. Муратов, Новеллы итальянского Возрождения, 2 т., изд. Некрасова. М., 1912.

А. Полициано, Сказание об Орфее, перев. С. Шервинского, изд. «Academia», 1933.

Л. Ариосто, Неистовый Роланд, под ред. В. Р. Зотова, СПб., 1891, Неистовый Роланд, перев. А. И. Курошевой, Л., 1938.

Т. Тассо, Освобожденный Иерусалим, перев. Д. Мина, 1900, Аминта, перев. М. Столярова и М. Эйхенгольца, изд. «Academia», М.—Л., 1934.

Джордано Бруно, Неаполитанская улица (Подсвечник), комедия в пяти действиях, перев. Я. Емильянова, изд. «Искусство», М.—Л., 1940, Диалоги, М 1949, О героическом энтузиазме, М., 1953.

Кампанелла, Город Солнца, «Academia», 1934 г.

II. Կ. Մարքս, Կապիտալ, հ. I, 1954, Երևան, էջ 748—749։

Տ. Էնգելս, «Կապիտալ»-ի երրորդ հատորի առաջաբանը։

«Կոմունիստական պարտիայի Մանիֆեստ»-ի իտալական հրատարակության առաջաբաններ։

К. Маркс и Ф. Энгельс, Немецкая идеология, Сочинения, том IV, стр. 53, 345—346, 379—380.

А. К. Дживилегов, Данте, М., 1934. Очерки итальянского Возрождения; М., *1929, «Դժոխք»-ի և «Քավարան»-ի հայերեն հրատարակության առաջաբանը։*

С. С. Мокульский, Итальянская литература, М.—Л., 1931.

Фойгт, Возрождение классической древности, 2 т., М., 1884—1885.

Бургхард, Культура Италии, 2. тт., 1905—1906.

Монье, Кватраченто, 1904.

Зайчик. Люди и искусство итальянского Возрождения, СПб., 1906.

М. Корелин, Ранний итальянский гуманизм и его историография, т.т. 1—4, СПб., 1914.

А. Овет, Итальянская литература, М., 1922.

А. Гаспари, История итальянской литературы, т. I, М., 1895.

Ս. Սողոմոնյան, «Դեկամերոն»-ի (հայերեն) առաջին հատորի առաջաբանը։

2. ՆԻԴԵՐԼԱՆԴԱԿԱՆ ԵՎ ԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

І. Эразм Роттердамский, Похвальное слово глупости, перев. П. К. Губера, Домашние беседы, перев. М. М. Покровского, Гихл, М., 1938.

Письма темных людей, перев. Н. Куна, изд. «Academia», 1935.

Источники по истории Реформации, вып. I, М., 1906.

Ганс Сакс, Школяр в раю, перев. Е. Полонской, Гиз, 1930, Корзина разносчика, перев. Б. Л. Пастернака (см. Б. Пастернак, Избранные переводы, М., 1940).

Легенда о докторе Фаусте, 1958 г., М.—Л.

Ռ. Ֆ. Էնգելս, Գյուղացիական պատերազմը Գերմանիայում, 1940, Երևան։ Սոցիալիզմի զարգացումը ուտոպիայից դեպի գիտություն (անգլիական հրատարակության ներածությունը)։

Ф. Энгельс, Немецкие народные книги, Маркс и Энгельс, Сочинения, т. II

В. Шерер, История немецкой литературы, т. I, СПб., 1893.

Л. Гейгер, История немецкого гуманизма, СПб., 1899.

Б. Пуришев, Очерки немецкой литературы, М., 1955 г.

3. ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

І. Французские поэты, характеристики и переводы, СПб., 1914, Поэты французского Возрождения, Л., 1938.

Деперье, Кимвал мира, Новые забавы, перев. В. Пикова, изд. «Academia», 1936.

Ռաբլե, Գարգանտյուա և Պանտագրուել, թարգ. Գ. Մակինցյանի (կրճատ)։

Рабле, Гаргантюа и Пантагрюел, перев. В. Пяста, Зиф, 1929, и Гослитиздата, 1938.

Ронсар, Избранные стихотворения, М., 1946.

Монтень. Опыты, перев. В. П. Глебовой, СПб., 1891.

Ռ. Ֆ. Էնգելս, «Լուի Բոնապարտի Բրյումերի տասնութ»-ի գերմանական հրատարակության առաջաբանը (տե՛ս Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հ. I, 1950, Երևան)։

Մարքսի նամակը Էնգելսին 1854 թ. հուլիսի 27-ին։

Ֆ. Էնգելս, Լյուդվիգ Ֆոյերբախ (տե՛ս Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հ. II)։

История французской литературы, т. I, М.—Л., 1946.
Г. Лансон, История французской литературы, т. I, М., 1896.
Е. М. Евнина, Франсуа Рабле, М., 1946.

4. ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ ԵՎ ՓՈՐԹՈՒԳԱԼԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

I. *Камоэнс,* Лузиады, СПб., 1897.
Жизнь Ласарильо с Тормеса, перев. К. Державина, изд. «Academia», 1933
նույնի նոր հրատարակությունը՝ Մ., 1955։
Սերվանտես, *Հնարամիտ հիդալգո դոն Կիխոտ Լամանչեցի, հ. I, թարգ. Պ. Մակինցյանի, 1950, Երևան, հ. II, թարգ. Ա. Ղազարյանի, 1950, Երևան։*
Сервантес, Назидательные новеллы, перев. В. А. Кржевского, т. I, II, изд. «Academia», М.—Л., 1935, Избранные произведения, М.—Л., 1943, Интермедии, перев. Н. А. Островского (*տե՛ս* Н. А. Островский, Полное собр. соч., т. XI, М., 1952), Нумансия, М.—Л., 1940.
Лопе де Вега, Избранные драматические произведения, т. I, II, 1954 г., М.
Тирсо де Молина, Театр, «Academia», 1935 г., М.—Л.
Кальдерон, Сочинения, вып. I—III, перевод К. Бальмонта, 1900—1912, М.
II. *К. Маркс,* Революционная Испания, Сочинения, т. X, стр. 717—723.
К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XI, ч. II, стр. 543—546.
В. Келли, Испанская литература, Гиз, 1923.
Д. Д. Тикнор, История испанской литературы, т. I, М., 1883.
Н. Стороженко, Из области литературы, М., 1902.
К. Н. Державин, Дон-Кихот Сервантеса, Л., 1934.
Б. Кржевский, Сервантес (*տե՛ս* Ранний буржуазный реализм, *ժողովածու,* Л., 1936, стр. 145—185).
К. Н. Державин, Сервантес, 1958, М.
Հ. Մամիկոնյան, Սերվանտեսի կյանքն ու ստեղծագործությունը, 1940, Երևան։ «Դոն Կիխոտ»-ի առաջին հատորի (հայերեն) առաջաբանը։

5. ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴՆ ԱՆԳԼԻԱՅՈՒՄ

I. Томас Мор, Утопия, перев. А. И. Малеина, изд. «Academia», М.—Л., 1935.
Ф. Бэкон, Новая Атлантида и Опыты, М., 1954.
Баллады о Робин Гуде, предисловие М. Горького, П., 1919.
Английские поэты в биографиях и образцах, Антология Н. Гербеля, СПб., 1875.
Томас Делони, Джек из Ньюрнбери, перев. О. М. Новаковой, Томас из Рединга, перев. С. А. Полянской, Гиз, 1928.
Кристофер Марло, Трагическая история доктора Фауста, перев. К. Д. Бальмонта, М., 1912.
Бен-Джонсон, Драматические произведения, изд. «Academia», том I и II, М.—Л., 1933.
Վիլյամ Շեքսպիր, *Ընտիր երկեր, հ. I, թարգ. Հ. Մասեհյանի («Ռոմեո և Ջուլիետա»-ի թարգ. Ե. Դաշտենցի), 1951, Երևան։ Ընտիր երկեր, հ. II, թարգ. Ե. Դաշտենցի («Մի՛ջամտային գիշերվա երազ»-ի թարգ. Վ. Սուրենյանի), 1953, Երևան։ Ընտիր երկեր, հ. III, թարգ. Ե. Դաշտենցի («Ձմեռային հեքիաթ»-ի թարգ. Ստ. Ալազազյանի)։*
Շեքսպիր, *Կոմեդիաներ, թարգ. Ե. Դաշտենցի («Ոչնչից շատ աղմուկ» կոմեդիայի թարգ. Վ. Թերզիբաշյանի), 1946, Երևան։*

В. Шекспир, Собр. соч. под. ред. А. С. Венгерова, изд. Брокгауза и Ефрона тт. I—V, СПб., 1901—1904, Избранные произведения М.—Л., 1950 г. Сонеты Шекспира в переводах С. Маршака, 1948.

Уильям Шекспир. Полное собрание сочинений в восьми томах, под общей редакцией А. Смирнова и А. Аникста.

II. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. III, стр. 157—158, т. II, стр. 59—60, 86, т. X, стр. 13, т. XI, ч. II, стр. 115, Избранные письма, М., 1948, стр. *121—122, 289, 111—112;* Կ. Մարքսի և Ֆ. Էնգելսի նամակները լատալին (տե՛ս Մարքսը և Էնգելսը արվեստի մասին, էջ 67—77), Ֆ. Էնգելս, *Սոցիալիզմի զարգացումը ուտոպիայից դեպի գիտություն (անգլիական հրատարակության ներածությունը);*

Ф. Энгельс, О разложении феодализма и развитии буржуазии, Сочинения, т. XVI, ч. I.

Մ. Գորկի, *Գրական հրապարակախոսական հոդվածներ, 1949, Երևան;*

Н. Стороженко, Предшественники Шекспира, М., 1916.

И. Тэн, Развитие политической и гражданской свободы в связи с развитием литературы, ч. I, СПб., 1891.

История английской литературы, т. I, 1943.

В. К. Мюллер, Драма и театр эпохи Шекспира, изд. «Academia», 1924.

В. Г. Белинский, Гамлет, драма Шекспира, Мочалов в роли Гамлета. Соч. в трех томах, т. I, М., 1948.

А. А. Смирнов, Творчество Шекспира, Л., 1934. Предисловие к изд. «Шекспир. Избранные произведения», 1950.

М. М. Морозов, В. Шекспир (в серии «Жизнь замечательных людей»); Статьи и переводы, Гослитиздат, 1954.

Дауден, Шекспир, СПб., 1880.

Брандес, Шекспир, 2 т., М., 1899.

Հ. Սուրխաբյան, Հոմերոս, Շեքսպիր, 1935, Երևան;

Հ. Մամիկոնեյան, Շեքսպիրի «Ընտիր երկեր»-ի (երեք հատորով) հայերեն հրատարակության առաջաբաններ;

ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԲՈԼՈՐ ԲԱԺԻՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ

I. *А. К. Дживилегов.* Возрождение. Собрание текстов итальянских, немецких, французских писателей XIV—XVI вв., М.—Л., 1925.

Б. Пуришев, Эпоха Возрождения. Хрестоматия по западноевропейской литературе, 1947.

С. С. Мокульский, Хрестоматия по истории западноевропейского театра т. I, М., 1953.

Հ. Կ. Մարքս, Կապիտալ, Հ. I, 24-րդ գլուխ, 1954, Երևան;

Ֆ. Էնգելս, *«Բնության դիալեկտիկա»-ի ներածությունը, Սոցիալիզմի զարգացումը ուտոպիայից դեպի գիտություն;*

Մարքսը և Էնգելսը *արվեստի մասին, 1934, Երևան;*

История средних веков, ч. I, М., 1941, История средних веков, т. II, М., 1954.

«Возрождение» Б. С. Э., т. 8.

А. В. Луначарский, История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах, ч. I, II, 1930.

П. Коган, Очерки по истории западноевропейской литературы, т. I, М., 1931.

Всеобщая история литературы, под. ред. В. Корша и А. Кирпичникова, т. II, и III, 1885.

Н. Стороженко, Очерки истории западноевропейской литературы, М., 1910.

В. М. Фриче, Очерки развития западных литератур, М., 1931.

А. А. Гвоздев, История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение, М.—Л., 1935.

С. Мокульский, История западноевропейского театра, ч. I, М., 1937.

История западноевропейской литературы, ранее средневековье и Возрождение, М., 1959.

ՏԵՂԵԿԱՏՈՒ ՆՅՈՒԹԵՐ

1. Большая Советская Энциклопедия.

2. Литературная Энциклопедия.

Այս հանրագիտարաններում հրապարակված հոդվածները առանձին երկրների, այդ երկրների գրականության և առանձին հեղինակների մասին։

ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴԸ ՖՐԱՆՍԻԱՅՈՒՄ

ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

Ֆրանսիական գրականությունը Վերածնության դարաշրջանում

1. Հումանիզմի զարգացման առանձնահատկությունները Ֆրանսիայում 293
2. Վաղ Վերածնունդը Ֆրանսիայում 303
3. Ֆրանսուա Ռաբլե 316
4. Պլեադը և XVI դարի երկրորդ կեսի գրականությունը 373

ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ ԵՎ ՓՈՐԹՈՒԳԱԼԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ՎԵՑԵՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

Իսպանական և փորթուգալական գրականությունը Վերածնության դարաշրջանում

1. Իսպանիան և Փորթուգալիան Վերածնության դարաշրջանում 393
2. Իսպանական և փորթուգալական Վերածննդի լիրիկան և վիպերգությունը . 401
3. Իսպանական Վերածննդի արձակը 410
4. Սերվանտես 430

ՅՈԹԵՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

Իսպանական Վերածննդի դրամատուրգիան

1. Իսպանական դրամատուրգիան մինչև Սերվանտեսը (XVI դար) 512
2. Լոպե դե Վեգա . . . 518
3. Լոպե դե Վեգայի դպրոցը և Տիրսո դե Մոլինան 555
4. Կալդերոն 573

ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴԸ ԱՆԳԼԻԱՅՈՒՄ

ՈՒԹԵՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

Անգլիական Վերածննդի գրականությունը

1. Անգլիան Վերածնության դարաշրջանում . 585
2. Թոմաս Մոր . . 591
3. Անգլիական Վերածննդի պոեզիան 604
4. Անգլիական Վերածննդի վեպը 613

ԻՆՆԵՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

Թատրոնը և դրամատուրգիան

1. Անգլիական Վերածննդի թատրոնի և դրամատուրգիայի ձևավորումը 620
2. Շեքսպիրի նախորդները և ժամանակակիցները 633
   ա) Ռոբերտ Գրին 633
   բ) Քրիստոֆեր Մառլո 638
   գ) Բեն (Բենժամին) Ջոնսոն 651
3. Վիլյամ Շեքսպիր 659
Գրականություն 799

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԼԵՎՈՆԻ ՄԱՄԻԿՈՆՅԱՆ

ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

Հրատ. խմբագիր՝ Դ. Ա. Ծարիբեկյան
Նկարիչ՝ Լ. Մանասերյան
Տեխ. խմբագիր՝ Ի. Գևորգյան
Վերստուգող սրբագրիչներ Ս. Հովհաննիսյան, Ն. Փանոսյան

ՎՖ 08123 Պատվեր 2751 Տիրաժ 3000

Հանձնված է արտադրության 25,VII 1960 թ.:
Ստորագրված է տպագրության 14,II 1961 թ.:
Թուղթ՝ $60 \times 92^1/_{16}$: Տպագր. 50,5 մամ., հրատ. 47,2 մամ.:
Գինը՝ 1 ռ. 10 կ.:

Հայկական ՍՍՌ կուլտուրայի մինիստրության Հրատարակչությունների և պոլիգրաֆ արդյունաբերության Գլխավոր վարչության
№ 6 տպարան, Երևան, Լենինի պողոտա № 51: