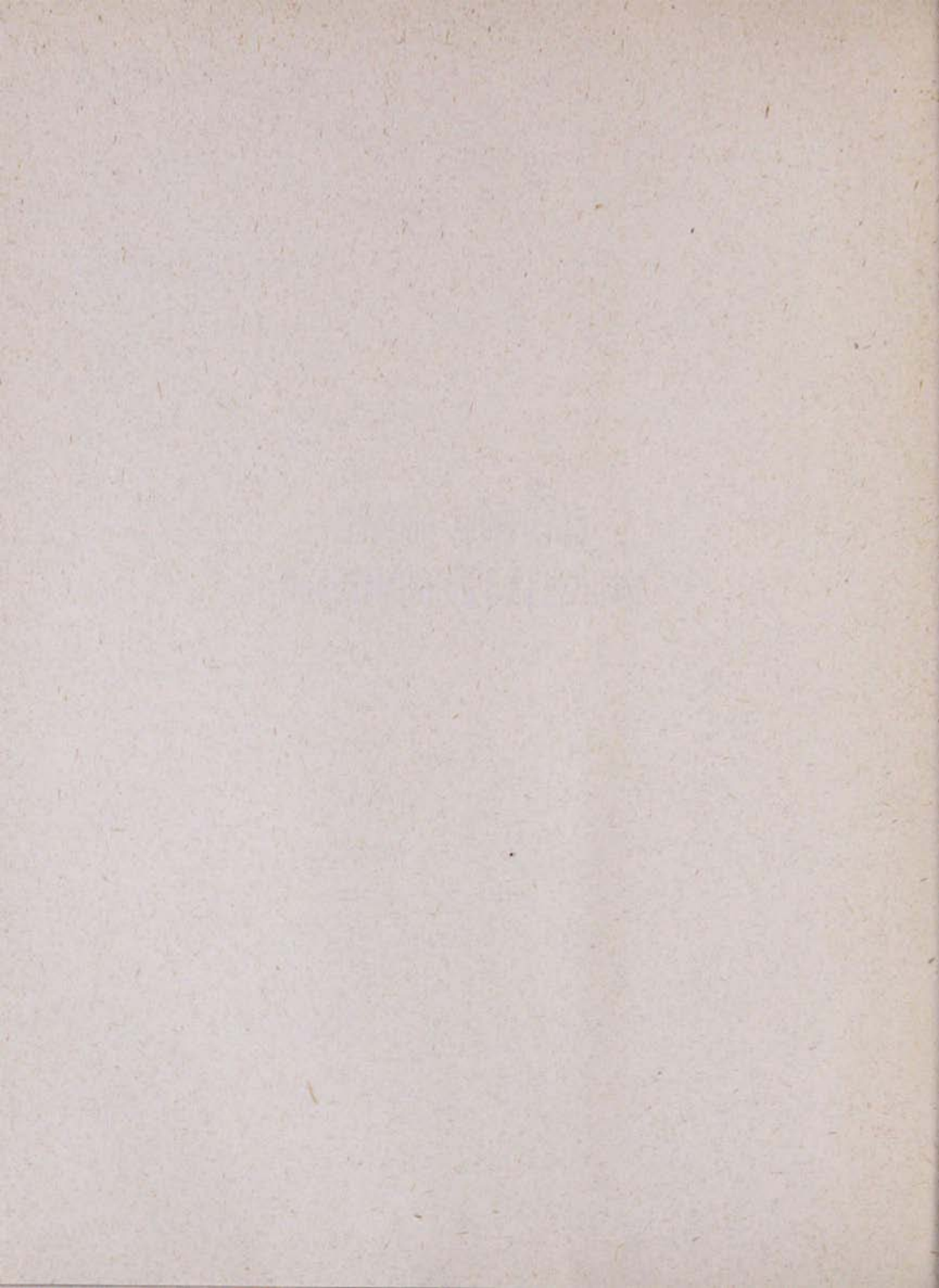


ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԿՅԱՆՔԸ
ԵՎ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ



«ՌՈՄԵՈՒ ԵՎ ԶՈՒԼԻԵՏ»

(Ողբերգության ժանրում աստիճանական զարգացման
հարցի շուրջը)

«Ռոմեո և Զուլիետը» իրավամբ տեղ ունի Շեքսպիրի առաջնակարգ ողբերգությունների շարքում: Երկի գեղագիտական արժանիքներն անվիճելի են: «Ռոմեո և Զուլիետին» բնորոշ՝ գեղարվեստական հարուստ երանգաւնակի նուրբ միջոցներից վարպետորեն օգտվելու հանգամանքն ասպացուցում է, որ XVI դարի վերջին տասնամյակի կեսերին արդեն Շեքսպիրը հմուտ արվեստագետ էր, դրամատուրգիական ամենաբարդ խնդիրները լուծելու կարող արվեստագետ:

Միաժամանակ, վերոնացի սիրահարների տխուր պատմությունը Շեքսպիրի մյուս ողբերգություններից տարբերվում է մի ամբողջ շարք առանձնահատուկ կողմերով: Տարբերություններն այնքան շոշափելի են, որ մենք իրավամբ կարող ենք խոսել այս ժանրի շեքսպիրյան բոլոր երկերի մեջ «Ռոմեո և Զուլիետի» գրաված հատուկ տեղի մասին:

Սովորաբար «Ռոմեո և Զուլիետի» մասին խոսելիս այդ երկը համարում են Շեքսպիրի վաղ շրջանի ստեղծագործությունը: Այս պնդումը միանգամայն օրինաչափ է, բայց և պետք է հաշվի առնել մի կարևոր հանգամանք. այս ողբերգությունը գնահատելիս պետք է իմանալ, որ Շեքսպիրը «Ռոմեո և Զուլիետը» գրել է «Տիտուս Անդրոնիկոսից» հետո:

Դատելով ժամանակակիցների վկայություններից և թատերադրի կենդանության օրոք եղած հրատարակությունների քանակից, շեքսպիրյան անդրանիկ ողբերգությունը մեծ հաջողությամբ է ընդունվել այն

ժամանակվա անգլիացի հանդիսականի կողմից և իր ժողովրդականու-
յունը պահպանել է մոտ երկու տասնամյակ պրեմիերալից հետո, ուրիշ
խոսքով՝ նաև այն ժամանակ, երբ Շերտլիֆը արդեն զաղաթել էր գրել
թատրոնի համար և՛, այսուամենայնիվ, պոետը չէր ձգտում այդ հաշո-
վաթյունն ամրապնդել, թեև «Տիտուս Անդրոնիկուսի» ոգով նոր երկեր
գրելը հաղիվ թեև առանձին դժվարություն ներկայացնե՞ր նրա համար:

Այն իրավացի կարծիքը կա, որ արշունալի դրաման իր ծաղկուն
չրջանին է հասել Շերտլիֆի նախորդների ստեղծագործության մեջ:
Բայց նույնքան էլ ճիշտ է այն կարծիքը, որ «Տիտուս Անդրոնիկուսում»
թատերադրության այդ ուղղության կարևորագույն հատկանիշները հա-
սել են իրենց ծայրահեղ արտահայտությունը՝ հատկանիշները հա-
սել են իրենց ծայրահեղ արտահայտությունը՝ «Տիտուս Անդրոնիկուսի»
երիտասարդ հեղինակը արշունալի դրամայի ժանրում ոչ միայն ետ
չմնաց իր ուսուցիչներից, այլև առաջ անցավ:

«Համալսարանական մտքերի» ազդեցությունը «Տիտուս Անդրո-
նիկուսի» պոետիկայի վրա արտահայտվեց ոչ միայն պիեսի արշունալի
կոյորիտի մեջ: Գա ոչ պակաս չափով զգացվում է նաև շերտլիֆյան
եղբրեղության հերոսների «տիտանիզմում»: Այս հատկանիշն առանձ-
նապես սերտ կապ է ստեղծում «Տիտուս Անդրոնիկուսի» և Մաուլոյի
ստեղծագործության միջև, որի առավել նշանակալից երկերում «տի-
տանիզմը», ինչպես իրավացիորեն նկատել է Ռ. Մամարինը, «արտա-
հայտվել է ավելի ուժեղ ու սուր, քան նրա դարաշրջանի ցանկացած այլ
գրողի մոտ, ներառյալ նույնիսկ մեծ Շերտլիֆին»:

Մաուլոյի հերոսների՝ գերմարդկային ուժով օժտված, գերբնական
հնարավորություններ ունեցող, գերմարդկային կրքերով փոթորկվող
այդ մարդկանց «տիտանիզմը», իհարկե, վերածննդի դարաշրջանի իրա-
կանության մեջ ունի զոչ ունի զոչ տիտանիզմի նույնական
արտահայտությունը չէ, այլ իրականության գեղարվեստական իմաս-
տավորման առանձնահատուկ ձևը: Համաշխարհային դրականության
պատմությանը հայտնի են մեկից ավելի դեպքեր, երբ տիտանի պատ-
կերումը նախորդել է մարդու, այդ թվում և մեծ մարդու, պատկերմանը:
Կամ, ավելի ճիշտ, մարդիկ ավելի գլուխություն են գեղարվեստական
հաշտության հասել տիտանի, այլ խոսքով՝ ասածու, պատկերման
մեջ, քան կարող էին պոետական բնականացման նույն ուժով ներկա-
յացնել մեծ մարդուն: Տիտան Պրոմեթեոսի անմահ, իր նմանը չունեցող
կերպարը միաժամանակ տոտալիտան դրամայի զարգացման ամենավաղ,

արխաիկ փուլերից մեկն է: Պրոմեթևսը չէր կարող թատրոնի օրինստորում հայտնվել այն բանից հետո, երբ աթենացիները տեսել էին Անտիփոններին:

Շեքսպիրի ստեղծագործական մեթոդը, որից նա օգտվում էր «Տիտուս Անդրոնիկոսը» ստեղծելիս, զգալիորեն մոտ է իրականության գեղագիտական իմաստալուրման Մաուոյի սկզբունքին: Այս ողբերգության մեջ Շեքսպիրն առատորեն տուրք է տվել գերբնականին՝ ոչ այն սահմանափակ, առաջիկային՝ գերբնականին, որ ենթադրում է բեմում ողինների, կախարհների և ուրվականների գոյությունը. Շեքսպիրը բեմական նման հնարքների դիմել է նաև հետագայում, և այն էլ բավական լայնորեն: Մենք նկատի ունենք գերմարդկային տառապանքները, գերմարդկային ոճրագործությունները, գերմարդկային վրիժառությունը, որոնց վրա հիմնվում էր վաղ շրջանի պիեսը:

Իր առաջին ողբերգությամբ Շեքսպիրը ցույց տվեց, որ ինքը չի կարող փայլուն երկեր ստեղծել «համալսարանական մտքերի» թատերագրության ոգով: Բայց «Տիտուս Անդրոնիկոսը» թույլ է տալիս ոչ միայն որոշել թատերագրական այն մակարդակը, որից ստիպված էր սկսել ողբերգու Շեքսպիրը: Այն եզակի տեղը, որ Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ գրավում է արյունալի այդ դրաման, բավարար հիմքով եզրակացնել է տալիս, որ «Տիտուս Անդրոնիկոսը» հեղինակին իսկական բավարարություն չի բերել: Ավելին, Շեքսպիրը հասկացավ, որ դա իր ուղին չէ:

Անգլիական վերածննդի թատերագրության մեջ կատարված բուռն փոփոխությունները սկսված վերհիշել են տալիս ատտիկյան ողբերգության աստիճանական զարգացումը՝ էսքիլեսից մինչև Սոփոկլես: Բայց Անգլիայում համանման առաջարժում տեղի է ունեցել մեկ թատերագրի՝ Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ, XVI դարի վերջին տասնամյակի կեսերին:

Անգլիական ողբերգության մեջ տիտաններին փոխարինելու եկավ մարդը: Եվ դա կատարվեց «Ռոմեո և Ջուլիետում»:

Մարդուն դարձնելով ողբերգության հերոս, Շեքսպիրն անմիջաբար դիմեց մարդկային զգացմունքների պատկերմանը: Եթե «Տիտուս Անդրոնիկոսում» սիրո ձայնը, որ հաղիվ լսելի է պիեսի սկզբում, խլացվում էր գաղանալին ատելության ձիչ ու կականի մեջ, ապա «Ռոմեո և Ջուլիետում» սիրո պոսիվիտիվ է ներթափանցված ամբողջ ստեղծագործությունը, և քանի մոտենում է ողբերգության ֆինալը՝ այդ պոսիվան

ավելի ու ավելի հզոր հեղուկություն է ստանում, Հենց սիրտ պատկերման մեջ լիակատար փայլով ի հայտ եկավ թատերագիր Շեքսպիրի վարպետությունը: Սակայն ներկա աշխատանքի ծավալը, ցավոք, ստիպում է հրաժարվել ողբերգության մենագրական վերլուծությունից, հիմնական ուշադրությունը սեփական աշխատանքի մի քանիսի վրա, որոնք կարևոր են «Ռոմեո և Ջուլիետում» ողբերգականի շեքսպիրյան կոնցեպցիայի առանձնահատկությունը որոշելու համար և որոնք մինչև օրս բանավեճերի առիթ են տալիս սովետական շեքսպիրագիտության մեջ:

XVI դարի 90-ական թվականները վաղուց, և իրավամբ, լավատեսական շրջան է համարվում Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ: Պատմական դարգացման յուրահատկությունները XVI դարի վերջին կարող էին դպարի շափով սնուցիչ միջավայր դառնալ լավատեսական աշխարհոգացողության համար, որ ընդգրկում էր ինչպես անդլիական ժողովրդի լայն դանդաղները, այնպես էլ լուսավորչալ հումանիստների շրջանը: Իսպանիայի՝ Ֆեոդալական կաթոլիկական ռեակցիայի այդ պատվարի դեմ պայքարն ուժեղացնում էր հայրենասիրական տրամադրությունները, որ տիրում էին բնակչության ամենատարբեր խավերի ներկայացուցիչներին: Այդ պայքարը նշանակալի շափով նպաստում էր անգլիացիների ազգային ինքնագիտակցության ձևավորմանը, իսկ «Անպարտելի Արմադայի» ջախջախումը նրանց վստահություն ներշնչեց սեփական ուժերի նկատմամբ: Լայն դանդաղների համար սարսափելի ցանկապատման ընթացքը, որ անողորմ կերպով քայքայեց համայնական հարաբերությունները անգլիական գյուղում XV դարում և հատկապես XVI դարի առաջին կեսին, որոշ շափով արգելակվեց հարյուրամյակի վերջին: Պատմական այս կարևորագույն գործոնների համառոտ հիշատակումն անգամ թույլ է տալիս վստահորեն պնդելու, որ Շեքսպիրի ստեղծագործության առաջին շրջանի պաթոսը լիովին արտացոլում է XVI դարի 90-ական թվականներին «Գլորուսի» օթյակներն ու պարտերը լցնող խայտաբղետ հասարակության մտալնությունը:

Ինչպես հայտնի է, այս շրջանում Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ առաջատար ժանրեր էին բրոնխիոնը և կատակերգությունը: Այս ակնառու փաստն իսկ ակամա խորհել է ստիպում՝ ինչո՞ւ այդ ժամանակ հատկապես կատակերգությունն ու բրոնխիոնն էին ներգաշնակուրեն զուգորդվում Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ: Ո՞րն է, ժանրային առանձնահատկությունների առումով, խորապես գաղտնի կապը բրոնխիոնների և կատակերգությունների միջև: Ի՞նչն էր պատճառը, որ

Շեքսպիրն այդպիսի ակներև թեթևությամբ կարողանում էր շողջողուն կատակերգություններից անցնել Անգլիայի միջնադարյան պատմության արշունալի իրադարձությունները պատկերող մուսլ երկերին:

Պատկերելով այդ պատմության զրվագները, Շեքսպիրը ձգտում էր ըմբռնել և ճշմարտաբար վերարտադրել երկրի դարգացման օրինաչափությունները: Այդպես քրոնիկոններում ստեղծվեց այն ծավալուն պատկերը, ուր անխզելիորեն կապված են առանձին անհատների և պետության, ժողովրդի ճակատագրերը: Այդպես Շեքսպիրը տարերայնորեն հասավ պատմության, որպես օրյեկտիվ օրինաչափության, պատկերմանը, որի առաջ անշուր են նրա դեմ ելնող մարդիկ: Այդպես Շեքսպիրի քրոնիկոնները դարձան գաղափարական ու գեղարվեստական մեծագույն նվաճում²:

Խորհրդածելով միջնադարյան Անգլիայի պատմության շուրջը, Շեքսպիրը, որպես նոր ժամանակների մարդ, օրինաչափություն էր տեսնում այն բանում, որ ֆեոդալական անարխիան, որքան էլ ուժեղ ու առինքնող լինեին նրա առանձին ներկայացուցիչները, պետք է անխուսափելիորեն ընկներ արքայազնի կենտրոնացված պետության գաղափարակրի հետ ընդհարվելիս: Շեքսպիրը չէր կարող անկողմնակալ դիտել պատմական այդ տեղաշարժերի պայքարը: Ֆեոդալական անարխիան նրա գիտակցության մեջ զուգորդվում էր եղբայրասպան, անմիտ պատերազմի հետ, որ անհամար տառապանքներ էր բերում մարդկանց և սպառնում էր, ի վերջո, Անգլիան՝ ծովի արծաթյա շրջանակում փայլող այդ թանկագին քարը, վերածել անմարդաբնակ, վայրի անապատի: Այդ անարխիան Շեքսպիրի քրոնիկոններում հանդես է գալիս որպես չարիք՝ նրա պատմական մարմնացումով: Իսկ արքայազնի հետ ընդհարվելիս ֆեոդալական անարխիայի պարտության օրինաչափությունը, որ ամբողջությամբ վերցրած քրոնիկոնների շարքի լեյտմոտիվն է, անպայման հանգում է չարի պարտության անխուսափելիության մտքին: Քրոնիկոնների պաթոսը չարի կործանման ամուր հավատն է, մի ուժ, որ իր խոր արմատներով հասնում է այն հին, մութ ուժերին, որոնք դատապարտված են պատմության կողմից և անհետանում են չղջության մեջ:

Առաջին շրջանի շեքսպիրյան կատակերգությունները ավելի թույլ են միաձուլված միասնական ցիկլի մեջ, քան քրոնիկոնները: Ուստի կատակերգությունների ժանրի վերաբերյալ հեռու գնացող ընդհանրացումները կարող են երևալ գրեթե նույնքան խոցելի, որքան շեքսպիրյան

ողրերգություններին վերաբերող համանման բնդհանրացումները, ելի, այստամեհնայնիվ, մենք իրավունք ունենք խոսելու այն մի շարք առանձնահատկությունների մասին, որ հատուկ են մինչև 1599 թվականը ստեղծված շեքսպիրյան կատակերգություններին:

Շեքսպիրի կատակերգություններից յուրաքանչյուրի ինքնատիպությունն ակունքները ոչ միայն տարբեր իրավիճակներն են, որոնց մեջ ընկնում են դործող անձինք. այդ տարբերությունը ոչ պակաս չափով պայմանավորված է այն բանով, որ հրջանկությունն հանապարհին հերոսներին խոչընդոտող ուժերը ամեն անգամ նոր կերպարանք են ստանում: Այդ ուժերը կարող են հանդես գալ որպես պարզ մի թյուրիմացություն կամ բարեկամական անշար կատակ, որպես հրապուրանքի կամ բնավորության թուլության հետևանք, որպես շարություն, անողորություն կ ստորություն արդյունք:

Բայց ինչ էլ լինեն այս ուժերը, նրանք կործանման են դատապարտված բարու և հրջանկության՝ մարդու բնական վիճակի հետ ընդհարվելու: Շեքսպիրի կատակերգությունները միավորող պաթոսը մարդկանց նոր և լուսավոր հարաբերությունների խինդը մարմնավորող բարու անխուսափելի հաղթանակն է:

Քրոնիկոնների և կատակերգությունների պաթոսի համադրումը հիմք է տալիս պատասխանելու այն հարցին, թե ինչու այդ երկու ժանրերն այդպես ներգաշնակորեն զուգորդվել են Շեքսպիրի առաջին շրջանի ստեղծագործության մեջ: Սակայն կատակերգություններն ու քրոնիկոնները մի այլ նմանություն էլ ունեն՝ առավել դժվար որսալի, բայց և այնպես շատ կարևոր՝ մինչև 1599 թվականը Շեքսպիրի աշխարհ-զգացողության առանձնահատկությունը հասկանալու համար:

Նույնիսկ կատակերգություններում, ուր շարք հանդես է գալիս առավել պարզորոշ ձևով և երկար ժամանակ սպառնում է մարդկային հրջանկությանը, շարի հաջողություններն ընկալվում են որպես ինչ-որ ժամանակավոր բան, իսկ կոնֆլիկտի լուծումը նշանավորում է բարու վերջնական հաղթանակը: Շեքսպիրի կատակերգությունները պատմություն են այն մասին, թե ինչպես է բարին կործանում իր ճանապարհին եղած հրեմնի խոչընդոտները: Այդբանով էլ այդ կատակերգությունների նյութը վերաբերում է անցյալին:

Այդ անցյալը, ի տարբերություն քրոնիկոնների, չունի պատմական որոշակիություն՝ որեւէ կնիք, ուստի և հարկ չկա դա կուպել Շեքսպիրի հայրենիքի զարգացման որեւէ կոնկրետ շրջանի հետ: Այդ անցյալը հան-

դեռ է դալիս ներկայի հետ ունեցած հարաբերակցությամբ և ենթագիտակցարար հիշեցնում է հին ու բարի Անգլիայի ոսկի օրերը, երբ բարին, ինչպես երիտասարդ թատերադրին էր թվում, վճռական հաղթանակ էր տարել: Այստեղ արտահայտվել են Վերածնության հումանիստների պատրանքները, այն հավատը, թե արդեն հասնում են բարու հաղթանակի օրերը:

Այսպիսով, պարզ է դառնում, որ և՛ քրոնիկոնները, և՛ կատակերգությունները, յուրաքանչյուր ժանր՝ իրեն հատուկ օրինաչափություններին համապատասխան, իր հիմքով Անգլիայի պատմականորեն կոնկրետ թե աբստրակտ-պատրանքային անցյալի գեղարվեստական իմաստավորումն են:

Քննադատական գրականության մեջ վաղուց հաստատված միանգամայն ճիշտ այն կարծիքը կա, որ «Ռոմեո և Ջուլիետը» շեքսպիրյան ողբերգությունների շարքում բացառիկ տեղ ունի լավատեսական աշխարհայեցողությունն արտահայտելու ուժով ու հետևողականությամբ: Ողբերգության կենսահաստատ ոգին, որ անսխալ ընկալում են և հանդիսականները, և բնթերցողները, չի կարելի բացատրել սոսկ ոնենասնասային կենսության տեսարանների առատությամբ: Ճիշտ է, այդ տեսարանները անհնար է հաշվի չառնել. դրանք օրգանապես մերված են պիեսին հենց այն պատճառով, որ հիանալի ներդաշնակում են Շեքսպիրի ողբերգական կոնցեպցիայի լավատեսությանը:

«Ռոմեո և Ջուլիետի» լավատեսության աղբյուրը հասկանալի է դառնում, երբ նկատի ենք ունենում, որ այդ պիեսում լիովին ի հայտ են եկել Շեքսպիրի առաջին շրջանի ամբողջ ստեղծագործության պաթոսը բնութագրող բոլոր կարևորագույն հատկանիշները:

«Ռոմեո և Ջուլիետը» ստեղծելիս Շեքսպիրը, հավանաբար, չէր ցանկանում, որ հանդիսականի մեջ այն պատրանքն առաջ գա, իբր նա պատկերվող իրադարձությունների ժամանակակիցն է: Ողբերգությանը կից նախաբանը հանդիսասրահին պատմում է պիեսի հիմնական կոնֆլիկտի և նրա լուծման՝ որպես կատարված փաստի մասին: Հանդիսատեսը, դեռ առաջին գործողությունը չսկսած, գիտե, որ հերոսների կործանման պատճառը եղած չարիքը պարտություն է կրել, որ այդ չարիքի ժամանակն անցել է (Prolog., 9—12): Համանման դեր ունեն ողբերգության եզրափակիչ երկու տողը ևս: Հերոսների սիրո և կործանման հուզիչ պատմությամբ հափշտակված հանդիսասրահը, անշուշտ, ֆինալին հասնելիս կմոռանա, որ բեմի վրա կատարվող գործողությունը

վերաբերում է անցյալին, ուստի Շեքսպիրը կրկին հիշեցնում է, որ երբևէ չի եղել դրանից ավելի տխուր պատմություն և որ հանդիսականը անցյալին վերաբերող պատմություն է տեսել (V, 3, 308—309)։

Ակնհերե է նաև, որ Ռոմեոյի և Զուլիետի սիրո ողբերգական ճակատագիրը սրտոշոգ շար ուժերը հիշեցնում են հինը, անցածը։ Այդ ուժերի մեջ կարևոր դեր է խաղում թշնամանքը Մոնտեգյուների և Կապուլետների տների միջև։ Այդ թշնամանքը պիեսի գործողության ընթացքում դառնում է ողբերգական զեպպերի գորգացման զլխավոր միջոց և պատճառ։ Չի կարելի ուշադրություն չդարձնել այն հանգամանքի վրա, թե հեղինակը որքան ջանադիր է բնութրում զեղարվեստական այն միջոցները, որ նպատակ ունեն ցույց տալ այդ բնույթների միջև եղած թշնամանքի վաղեմիությունը։ Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ բռնկվում ու բորբոքվում է այդ թշնամանքը, դարձյալ նրա մեջ մամուռակալած անցյալի պաղ շունչն է զգացվում։ Նախաբանում արդեն թատերագիրը հայտարարում է, թե պիեսում խոսքը «վաղեմի անբարյացակամության» մասին է, որ բորբոքվել է որպես «նոր խռովություն»։

From ancient drudge break to new mutiny.

(Prol. 3)

Այստեղ «նոր խռովություն» ասելով Շեքսպիրը նկատի ունի այն արյունալի իրադարձությունները, որ պիեսի է ցույց արվեն ողբերգության մեջ, և որոնք, ինչպես դարձյալ ասվում է նախաբանում, մի ժամանակ վերոնային տատապանքներ պատճառած թշնամանքի վերջին փուլն են։ Պատկերների համանման կարգ է օգտագործված նաև էսքալոսի ռեպլիկում. նա դատապարտում է ժամանակի ընթացքում մաշված թշնամանքը, որ վերոնայի հին քաղաքացիները ստիպված հատում էին ժանգոտած սրերով (I, 1, 87—93)։ Շատ կարևոր է նաև, որ պիեսում ոչինչ չի ասվում այն մասին, թե ինչպես և երբ է ծագել այդ թշնամանքը. գիտնականներից ոմանք նույնիսկ ենթադրում են, որ գործող անձերից ոչ ոք չի մտաբերում դրա պատճառները⁵։ Հետևաբար հանդիսաբարհր հաստատ ուրոշում է, որ Մոնտեգյուների և Կապուլետների միջև արյունալի ընդհարումը անախրոնիզմ է այն վերոնայի համար, ուր ապրում են Ռոմեոն և Զուլիետը։

Այս զգացողությունը ուժեղանում է նաև այն պատճառով, որ Շեքսպիրը միտումնավոր կերպով և հետևողականորեն երկպառակությունը զրկում է այնպիսի բնութագրից, ինչպիսին է ընդհանրականությունը։ Թեև այդ թշնամանքը ի վիճակի է անասելի դժբախտություններ պատճառելու վերոնացիներին, այնուամենայնիվ, թատերագիրը համառորեն

ընդգծում է, որ դա ըստ էության մարդկանց մի շատ նեղ շրջանի մասնավոր գործն է: Ամենասխալն այն պատկերացումը կլինի, իբրև ամբողջ Վերոնան երկպառակություններից բաժանվել է երկու բանակի. պիեսում գործում է նաև մի երրորդ ուժ, ավելի հզոր, քան Մոնտեզյունների և Կապուլետների ընտանիքները միասին վերցրած: Այդ ուժը պետական իշխանությունն է, որ ներկայացնում է էսքալոսը: Վերջինս անկեղծորեն վրդովված է ընդհարվող ընտանիքների վարմունքից, և նրա դիրքորոշումը հասկանում ու նրան միասնաբար աջակցում են Վերոնայի քաղաքացիները:

Բայց ճիշտ չի լինի նաև այն միտքը, թե Մոնտեզյունների կամ Կապուլետների տոհմին պատկանելը կանխորոշել է մարդկանց փոխհարաբերությունները: Պիեսի նյութը ոչ մի հիմք չի տալիս ենթադրելու, թե ծեր Մոնտեզյունների յուրաքանչյուր ազգականը պետք է ատելություն տածի ծեր Կապուլետների յուրաքանչյուր ազգականի նկատմամբ և ընդհակառակը: Ճիշտ այդպես էլ պիեսից չի հետևում, թե Մոնտեզյունների ընտանիքի բարեկամները պետք է ատելություն տածեն մյուս ընտանիքի անդամների նկատմամբ միայն այն պատճառով, որ նրանք Կապուլետներ են:

Ավելորդ է ասել, որ Զուլիետի և Ռոմեոյի սերն է ամենից ավելի ակնբերություն հերքում այդ թշնամանքի ընդհանրական լինելու ենթադրությունը: Բայց պիեսում կարելի է գտնել նաև այլ հերքումներ: Կանգ առնենք դրանցից մեկի վրա, նկատի ունենալով, որ հաճախ դա վրիպում է հետազոտողների ուշադրությունից:

Առաջին արարում, երբ Ռոմեոն հայտնվում է բեմում՝ սիրահարված է Ռոզալինային: Ինչպես երևում է իր խսկ խոսքերից (I, 1, 210—212), Ռոմեոն պատճառ չունի իր զգացումները Ռոզալինայից թաքցնելու: Ռոմեոյի հրապուրանքի մասին իմանում է ոչ միայն Ռոզալինան, այլև Մերկուցիոն և Մոնտեզյունների ազգական Բենվոլիոն: Դա հայտնի է նաև հայր Լորենցոյին: Մինչդեռ Ռոզալինան, ոչ ավել, ոչ պակաս, ծեր Կապուլետի ազգականուհին է:

Ուստի միանգամայն բնական է, որ տների միջև եղած թշնամանքը զուրկ է շիկացումից, համենայն դեպս, սյն փուլում, որ պատկերված է պիեսի սկզբում: Բավական բացահայտորեն այդ է վկայում ողբերգությունն սկսող ծեծկռտուքի տեսարանը: Ծեր Մոնտեզյուն, ինչպես և ծեր Կապուլետը, վառվում են կռվի մեջ նետվելու ցանկությունից: Բայց ոչ մեկը և ոչ էլ մյուսը այնքան ուժ չունեն, որ դուրս պրծնեն

իրենց կանանց զսպող ձևերից: Այս բեմավիճակը շատ արտահայտիչ
ընդգծում է հակառակորդ բնաանիրենների զլխավորների գաղափարներ,
գաղափարներ, որ լիովին ներդաշնակում է թշնամանքի՝ այդ հին ու
փտած ուժի, բնդհանուր նկարագրին:

Թշնամանքը հոգեկցելով, սեփականում է արևի մարդկանց, և դա
պարզորոշ հնչում է էսթետիկ մոտից վերագրված ձևեր կոպտության
ոնայիկում:

But Montague is bound as well as I,
In penalty alike and 'tis not hard, I think,
For men so old as we to keep the peace.
(I, 2, 1—3)

Ուստի և միանգամայն արամարանական է Ջուլիանի հոր խաղա-
ղափրական վարվելակերպն իր տանը տեղի ունեցող պարահանդեսի
ժամանակ:

Պիեսում կարելի է գտնել նաև ուրիշ անուղղակի ապացույցներ
այն բանի, որ, ընդհուպ մինչև Ռոմեոյի և Թիրալտի հակառակորդական
հանդիպումը, բնաանիրենների միջև եղած թշնամանքը այնքան էլ անո-
ղոր չէ: Այդ է վկայում, օրինակ, թե ինչպիսի թեթևություններ են Մոն-
տեգյանների տնից երկուսը՝ Ռոմեոն ու Բենվոլիոն, որոշում զնալ Կա-
պուլեանների պարահանդեսը: Նույնն է վկայում նաև Մերկուցիոյի և
Բենվոլիոյի վարվելակերպը պարահանդեսից հետո. նրանք զրեթե չեն
զարմանում ու չեն անհանգստանում, որ Ռոմեոն գիշերը մտել է Կա-
պուլեանների այգին:

Վերջապես, ես մի ապացույց՝ հայր Լորենցոյի վարվելակերպը:
Նրա մտորումների ընթացքը առանձնապես ուշադրավ է, քանի որ Լորեն-
ցոն պիեսում բացառիկ տեղ ունի. նա գիտուն է, իմաստուն ինչպես գոր-
ծող անձանց, այնպես էլ Շեքսպիրի աչքում:

Իմանալով Ռոմեոյի և Ջուլիանի սիրո մասին, վանականը համա-
ձայնվում է կատարել Ռոմեոյի խնդրանքը և ամուսնացնել սիրահա-
րեններին, այդ պահակադրության մեջ տեսնելով երկու տների երկպառա-
կության կրակը մարելու միանգամայն բավարար միջոց: Նույնիսկ այն
բանից հետո, երբ Ռոմեոն սպանում է Թիրալտին, Լորենցոն դարձյալ
անհուսալի չի համարում հակառակորդ բնաանիրեններին հաշտեցնելու
զաղափարը, մտածելով, որ Ռոմեոյի և Ջուլիանի ամուսնության լուրը
վճռական զեր կունենա այդ գործում:

Ստիպան, այս ամենով հանդերձ, չի կարելի աչքաթող անել այն փաստը, որ «Ռումեո և Ջուլիետը» ողբերգությունն է, ուր շարը թեկուզ մասնակի, թեկուզ վերջին, այնուամենայնիվ նշանակալի հաջողություն է ունենում և կործանում և վերոնացի սթանլիի սիրահարներին: Այդ բանը չէր կատարվի, եթե շարի կողմը չկանգնեին խիստ ազդեցիկ ուժեր:

Այս ուժերը առավել կոնկրետ արտահայտված են Թիբալտի կերպարում, որ վերոնացիների աչքի առաջ բռնկված ընտանեկան վերջին երկպառակության ամենասուր դեպքն է և կենդանի մարմնացումը: Գաղափարական և կոմպոզիցիոն մեծ դեր ընձեռնելով Թիբալտին, Շեքսպիրը վարպետորեն խուսափում է պարզունակ սխեմայից, ըստ որի երիտասարդության հետ անսպասան պետք է կապվի նոր էությունը, ծերության հետ՝ հին թշնամանքը: Կերպարների միջև ջրբաժանը հանդես է գալիս ոչ որպես սերունդների հակադրություն. գործող անձանց հակամարտ խմբավորումները տարբերակվում են նրանց իսկ գաղափարական դիրքորոշման:

Չարի՝ տարիքով երիտասարդ կրողի կերպարում հետևողականորեն տոանձնացված հատկանիշները վկայում են, որ Թիբալտն առավել լրիվ է արտահայտում ֆեոդալական հին հասարակության սկզբունքները: Թիբալտի կերպարն այդպես են ընկալում ոչ միայն հանդիսականները, այլև պիեսի մյուս գործող անձինք և, առաջին հերթին, Մերկուցիոն, որ հանգամանորեն բացահայտում է մենամարտի մոլի սիրահարի նկատմամբ իր հակակրանքի աղբյուրը: Թիբալտի սատիրական դիմանկարը տալով, Մերկուցիոն ընդգծում է բոլոր կողմերով միջնադարյան ազնվականի կերպարին համապատասխանելու նրա ձգտումը: Թիբալտի նկարագրությունը Մերկուցիոն ավարտում է հեզնական հաճոյախոսությամբ. «a gentleman of the very furst house» (II, 4, 24):

Մերկուցիոն հերցոգի ազգականն է. նա ծագումով բարձր է Կապուլետներից: Ուստի նրա հաճոյախոսությունը չի կարելի ընդունել տառացիորեն, որպես Թիբալտի ծագումնաբանական գերազանցության ապացույց: «Ազնվական՝ լավագույն ընտանիքից» բառերը Մերկուցիոյի շուրթերին սոսկ այն իմաստն ունեն, որ ֆեոդալական ազնվականության ընդհանուր գծերը Թիբալտի մեջ հասել են ծայրահեղության:

Թիբալտի ողջ վարքագիծը նրա բնավորության ուղղագիծ լինելու վկայությունն է, հատկանիշ, որ հասնում է սահմանափակության և նույնիսկ բթության: Ոչ մի անգամ բեմում հայտնվելիս չի երևում, թե



նա մտածում է, նա նման է լարովի մանեկենի, որի մեջ ամեն անգամ, երբ տեսնում է Մոնտեզյաններից որևէ մեկին, սկսում է գործել անտեսանելի մի զսպանակ՝ սախավելով նրան առանց երկար-բարակ մտածելու ձեռքը տանել սուսերին։ Իսկ բնավորության ուղղագծությունը շատ հաճախ հանդես է գալիս որպես անցյալին ամուր կապված և նոր ժամանակների ոգին բմբռնելու անկարող կերպարների գլխավոր հատկանիշներից մեկը։ Այդ առանձնահատկությունը կարելի է նկատել և՛ Լիրի, և՛ Քենաի, և՛ Նույնիսի, բավական բարդ ձևով, «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգության հերոսի մեջ։

Անցյալի հետ Թիրալտի օրդանական կապը ոչ պակաս պարզորոշ երևում է նաև նրա ռեպլիկների բովանդակության և բառապաշարի մեջ։ Այս առումով առանձնապես հետաքրքիր է այն երգումը, որ պարահանդեսում տալիս է Թիրալտը՝ հյուրերի մեջ ճանաչելով Ռոմեոյին.

Now, by the stock and honour of my kin
To strike him dead I hold it not a sin.
(I, 5, 56—57)

Այս խոսքերը ցույց են տալիս, որ Թիրալտն իր ողջ էությունը ապրում է միջնադարյան հասարակությանը հատուկ բարոյական նորմաների աշխարհում, որ նա ինքն իրեն համարում է նախահայրերից ժառանգած ավանդների պահպանը։ Պատահական չէ, որ խոսելով այն տոհմի մասին, որի պատիվը մտադիր է պաշտպանել, նա օգտագործում է ոչ թե «մեր», այլ «իմ» (my) դերանունը։

Չափազանց հատկանշական է նաև Թիրալտի ամենաառաջին ռեպլիկը, որ ասես այդ կերպարի այցեատման է. «What, art thou drawn among these heartless hinds?» (I, 1, 64)։ «Երկշտո ռամիկի» նկատմամբ այս չթաքցված արհամարհանքը հաջորդ ռեպլիկում լրացվում է այն հայտարարությամբ, որ նրան ատելի է բուն «աշխարհ» բառը։ Ամբողջությամբ առած, Թիրալտի այս ռեպլիկները ակամա հիշեցնում են Բերտրան դը Բորնի սիրվենտների ոգին, ստեղծագործող, որ մյուս տրուրադուրների համեմատությամբ ամենից ավելի անկեղծ ու լավ է արտահայտել միջնադարյան ասպետական աշխարհըմբռնման յուրահատուկ կողմերը։

Հետաքրքրությունից զուրկ չէ այն, որ «Երկշտո ռամիկի» մասին նույն արտահայտությունը հանդիպում է նաև քրոնիկոնների ամենաաչքի բնկնող կերպարներից մեկի՝ Պերսի Հոտսպերի խոսքում։ Երբ Հոտսպե-

ըր ինչ-որ ասպետի նամակից իմանում է, որ նա հրաժարվում է միանալ խոտվությանը, նամակի հեղինակին անվանում է «cowardly hind» (1H IV, II, 3, 15):

Այս զուգահեռությունը շատ էական է, քանի որ Թիբալտի և Հոտսպերի գաղափարական ու հոգեբանական բնութագրերի մեջ կան մի ամբողջ շարք հատկանիշներ, որ մոտ ու հարազատ են դարձնում այդ կերպարները: Պեքսի Կրակոտ խթանը, Թիբալտի նման, աչքի է ընկնում տաքարյունությամբ ու անասնձ կրքով: Նրա համար պատերազմը, ճակատամարտի մեջ նետվելը նորմալ վիճակ է: Նրա ողջ վարքագծի բնորոշ հատկանիշը ուղղագծությունն է և փոփոխվող ժամանակի ոգին ըմբռնելու լիակատար անկարողությունը կամ անկամությունը: Այս երկու հերոսների բնութագրի նմանությունը համոզում է, որ Շեքսպիրը հանձին Թիբալտի փորձել է ընդգծել այն հատկանիշները, որոնք մոտեցնում են նրան միջնադարյան ասպետականությանը, քանի որ Պեքսի Հոտսպերը քրոնիկոնում հանդես է գալիս որպես միջնադարյան ֆեոդալական անարխիայի առավել բնորոշ ներկայացուցիչը:

Բայց Թիբալտի և Հոտսպերի միջև եղած նույն զգալի նմանությունը թույլ է տալիս առանց հատուկ դժվարության գտնել այն գլխավորը, որ տարբերում է նրանց: Հոտսպերը քրոնիկոնում հանդես է գալիս որպես ողբերգական հերոս: Նրա մեջ առավել ամբողջական է մարմնավորվել ամրապնդվող արքայազնի կենտրոնաձիգ միսիայի դեմ պայքարող ֆեոդալ ազնվականության համաշխարհային-պատմական մոլորությունը: Եվ դրա շնորհիվ Հոտսպերը մեծ դեմք է դառնում:

Իսկ անախրոնիզմը կարող է առաջ բերել ամեն ինչ, միայն ոչ մեծի համարում: Ուստի Մոնտեգյուների ու Կապուլետների ժամանակավրեպ թշնամանքը մարմնավորող Թիբալտի մեծության մասին խոսք անգամ չի կարող լինել: Ավելին, Շեքսպիրը շարունակ հանդիսասրահի ուշադրությունը կենտրոնացնում է Թիբալտի, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, մանրամասնաբանության վրա: Թիբալտի առաջին իսկ մոտեքը, երբ նա լիակատար լրջությամբ ծառա-ծաղրածուններից ընդունում է էստաֆետն ու նետվում կովի մեջ, բնավ էլ չի օժանդակում այդ կերպարի մեծարմանը: Թիբալտի ներքին դատարկության մասին Մերկուցիոն խոսում է նրա վերոհիշյալ հեզնական նկարագրությունն անելիս, և նույն վերաբերմունքը ավելի բաց ու պարզորոշ արտահայտվում է Մերկուցիոյի մահվանից առաջ ասված խոսքերում:



Sounds, a dog, a rat, a mouse, a cat,
To scratch a man to death!

(III, 1, 94)

Իսկ այն մահացու հարվածը, որ Թիրալտը հասցնում է Մերկուցիոյին Ռոմեոյի թևի տակից, հինավուրց երկպառակության բուրմին զրկում է ասպետականության լուսապսակի վերջին նշույլից անգամ: Պերսի Կրակոտ եթանը երբեք չէր կարող ստորանալ զաղտազոդի հարված հասցնելու աստիճանի:

Թշնամանքի մարող բնույթը, նրա հիմնական կրողի՝ Ռոմեոյի ձեռքով հեշտությամբ պատժված հակառակորդի փոքր մասշտաբը շարի ուժերին ստիպում է դիմել նոր զենքի: Հենց այն պահից, երբ Կապուլեաները ողբում են Թիրալտի մահը, Մոնտեգյունների ու Կապուլեանների թշնամության թեմայի հնչողությունը զգալիորեն թուլանում է՝ նախարեմում տեղ ազատելով նոր թեմայի համար: Թեև այդ թեմայի ներկայությունը պիեսում կարճատև է, այդուամենայնիվ, պակաս նշանակալից չէ, քան թշնամանքի թեման, քանի որ հենց նա՝ է ստեղծում սիրահարների կործանման հասցնող իրավիճակը: Խոսքը Պարիսի հարսնախոսության զրվագի մասին է:

Պիեսի հիմնական հակամարտությունը մնում է նույնը. հին էության ներկայացուցիչները շարունակում են հանդես գալ որպես շարիքի կրողներ, որ խոչընդոտում են երիտասարդների երջանկությանը: Բայց այժմ բարոյական պրոբլեմատիկան ավելի լայն ընդհանրականության է հասնում, քան նախկինում, երբ հին սկզբունքների արտահայտման զլխավոր ձևը մնում էր թշնամանքն ընտանիքների միջև: Բարոյական հին հիմքերի և նոր, հումանիստական հարարերությունների անհամատեղելիությունն այլ արտահայտություն է ստանում. գործողության շարժիչ զսպանակն արդեն դառնում է Զուլիետի ծնողների ձգտումը՝ ամուսնացնել աղջկան, հաշվի չառնելով նրա կամքն ու ցանկությունը: Իսկ Զուլիետն ստիպված է թաքցնել իր իսկական զգացմունքները և ծնողներին դիմադրելու միջոցներ որոնել:

Հայր Լորենցոյի մշակած մանրամասն ծրագիրը նախատեսում է մի շարք քայլեր, որոնց իրագործումը պետք է ապահովի Զուլիետի անարգել փախուստը Մանտուա, սիրահարների հանդիպումն ու միացումը և, ի վերջո, ախոյան ընտանիքների հաշտությունը: Նման սլոժետային ընթացքն ու նրա արտահայտած միտքը՝ փախուստը որպես

երջանկութեան սեփական իրավունքը պաշտպանելու միջոց՝ հակառակ այդ երջանկութեանը խանգարող մարդկանց կամքի, ակներև է դարձնում «Ռոմեո և Ջուլիետի» պրոբլեմային ու կոմպոզիցիոն մերձավորութունը առաջին շրջանի որոշ կատակերգութիւններին:

Բայց եթէ կատակերգութիւններում ազատ զգացմունքի և նրա խոշընդոտի բախումն ավարտվում է հումանիստական սկզբունքները կրողների հաղթանակով, ապա հայր Լորենցոյի ծրագիրը հանգեցնում է ահաւոր աղետի, որի պատճառները չի կարելի որոնել գործող անձանց ընկերությունների կամ գործելակերպի մեջ: Սիրահարների դեմ հանդես է գալիս նաև մի այլ ուժ՝ նրանցից անկախ: Սրա միջամտությունը առավել ևս անհրաժեշտ է. «Ռոմեո և Ջուլիետում» բարու և չարի հակամարտող ուժերը հանդես են գալիս այնպես, որ հանդիսականը չի կասկածում հին էությունից գոյացած չարին բախվող բարու հաղթանակին:

Այդ ուժի արտաքին դրսևորումը պատահականութիւնն է, որ «Ռոմեո և Ջուլիետում» զգալիորեն ավելի մեծ դեր է խաղում, քան Շեքսպիրի մնացած որևէ ողբերգության մեջ: Այդ դերն առանձնապես մեծանում է վերջին երկու արարում, երբ երիտասարդներին դեմ են ելնում թշնամական պատահականութիւնները դավերը: Հարկ չկա թվարկելու վերջինիս բոլոր տարրերը. ողբերգությունն ընթերցելիս ամեն մարդ էլ կարող է տեսնել դրանք: Նկատենք միայն, որ քանի մոտենում է լուծումը, Շեքսպիրն ավելի ու ավելի հաստատորեն է օգտագործում դրամատուրգիական յուրահատուկ հնարքները՝ ուժեղացնելու համար այն սպավորությունը, որ բեմի վրա կատարված բոլոր դեպքերն անմիտ պատահականութեան արդյունք են: Բայց և չպետք է մոռանալ, որ պատահականութիւնը, որպես պիեսի գործողության առաջմղիչ ուժ, հերոսների ճակատագրին է խառնվում արդեն առաջին արարից սկսած:

«Ռոմեո և Ջուլիետը» Շեքսպիրի ողբերգություններից միակն է, որ սյուժեի զարգացման սկիզբը որոշվում է նախկինում անձանոթ երիտասարդների շփանխատեսված հանդիպումով: Անկարելի է պատկերացնել, որ Մոնտեգյու ընտանիքի անդամները չէին ճանաչում Կապուլետների տան մարդկանց և ընդհակառակը. չէ՞ որ առանց այդ պայմանի անհնար կլինէր թշնամանքն ընտանիքների միջև: Պիեսը տալիս է հակառակորդների բավական սերտ ծանոթությունը հաստատող ապացույցներ: Կապուլետների ծառաները լավ են ճանաչում Մոնտեգյուների ծառաներին: Թիրալտը դեմքով դիտի Բենվոլիոյին, իսկ Ռոմեոյին նա

ճանաչում է նույնիսկ ձայնից: Իր հերթին, Քիրալտին լավ գիտեն
և՛ Մերկուցիոն, և՛ Բենվոլիոն, և՛ Ռոմեոն: Վերջապես, իրար
ճանաչում են ձերուներենքն ու նրանց կանայք: Եվ հանկարծ պարզվում
է՝ Ռոմեոն, որի մասին գովեստով է խոսում ամբողջ Վերոնան, որ
սիրահետում է Կապուլեանների աղջականուհուն, և զեղեցկուհի Զու-
լիետը, որի ձեռքն է խնդրել Ռոմեոյի մտերիմ ընկեր Մերկուցիոյի աղ-
ջական կոմս Պարիսը՝ աչք տղան ու աղջիկը, որ նույն խոստովանա-
հայրն ունեն և կողք-կողքի են ապրել ամբողջ կյանքում, միմյանց
գոյության մասին չեն էլ իմացել մինչև պարահանդեսում հանդիպելը...

Այն հանգամանքը, որ «Ռոմեո և Զուլիետում» պատահականությունն
այսպիսի կարևոր դեր ունի, ցույց է տալիս վաղ շրջանի այս ոգրերգու-
թյան և ավելի հասուն շրջանի երկերի էական տարբերությունը: Եթե
հերոսների պատահական հանդիպումն է ընկած ոգրերգության հան-
գույցի հիմքում, եթե այնուհետև երիտասարդ զույգին թշնամի պա-
տահականությունը շարունակ միջամտում է դործողության ընթացքին,
եթե վերջապես, ֆինալում ակնթարթներ տեսող բաժանումը հանգեցնում
է հերոսների կործանման, ապա մենք լիակատար հիմքով կարող ենք
ենթադրել, որ պատահականության աղեղնադրծության վաղ շրջանում ձևավորված
ոգրերգականի կոնցեպցիայի կարևոր հատկանիշներից մեկի արտա-
հայտությունն է:

Ոգրերգականի կոնցեպցիայի նման հատկանիշներից է նաև տաղերի
թեման, որ սիրահար զույգի երջանկության ճանապարհին ընկած դըլ-
խավոր և անհաղթահարելի խոչընդոտն է:

Առաջին անգամ այս թեման ամբողջ ուժով հնչում է նախաբանում:
Հեղինակը նախազգուշացնում է հանդիսականին՝ նա տեսնելու է պատ-
մությունը սիրահարների, որոնց բախտի ճանապարհին արգելք են լի-
նելու աստղերը.

From forth the fatal loins of these two foes
A pair of star-cross'd, lovers take their life.

(Prol., 5—6)

Այնուհետև այս կերպարն անցնում է ամբողջ պիեսի միջով, առա-
վելագույն արտահայտականության հասնելով այն բացահայտ մար-
տահրավերի մեջ, որ Ռոմեոն նետում է նախազգուշին՝ Զուլիետի մահ-
վան բոթն առնելուց հետո.

Is it e'en so? Then I defy, you stars.

(V, 1, 24)

Այն պարագան, որ ճակատագրի թեման հայտնվում է արդեն նախաբանում, հատուկ նշանակություն ունի: Ինչպես իր հետազոտության մեջ ցույց է տվել Ջ. Ատկինսը, XVI դարի 90-ական թվականներին «Թատերագիրներն ու մյուս հեղինակներն արդեն սկսեցին ավելի ազատ շարադրել իրենց պողիտիվ քննադատական դադափարները: Միաժամանակ այդ քննադատությունն առաջվա նման հանգես էր գալիս վաղ սպորադիկ ձևով, և նրա մեջ գլխավոր ներդրումներն արվել են ներածություններում ու նախաբաններում և, մասնակիորեն, բուն պիեսներում»⁴: Ուստի նախաբանի վերը մեջբերված խոսքերը հիմնավորված կարող են մեկնաբանվել որպես Շեքսպիրի գեղագիտական կոնցեպցիայի կարևորագույն տարրերից մեկի արտահայտություն:

Թերևս մենք իրավունք ունենք ավելի որոշակի, քան այդ անում են որոշ հետազոտողներ, պնդել, որ անողոր ճակատագիրը վերջին հաշվով սիրահարների կործանման պատճառն է: Ավելին, եթե հրաժարվենք այս պնդումից, եթե փորձենք ողբերգության լուծումը մեկնաբանել հիմնականում սոսկ որպես հումանիստական զգացումների և երկու ընտանիքների երկպառակության մեջ մարմնավորված շարի ուժերի բախման արդյունք, ապա այնժամ ստիպված կլինենք մեծ զգուշությամբ խոսել ողբերգության ամենահաղթ լավատեսության մասին:

Ողբերգականի կոնցեպցիայի այս կողմը բնորոշ է հատկապես այն երկին, որ Շեքսպիրը գրել է իր ստեղծագործության առաջին շրջանում: Արդեն «Հուլիոս Կեսարում», որ ճակատագրին փոխարինում է հասարակության զարգացման պատմական միտումը, Շեքսպիրը Կասիոսի շուրթերին է դնում այնպիսի խոսքեր, որոնք հնչում են որպես ուղղակի բանավեճ՝ մարդկանց կյանքում ճակատագրին որոշիչ դեր հատկացնելու մտքի դեմ.

Men at some time are masters of their fates:

The fault, dear Brutus, is not our stars,

But in ourselves, that we are underlings.

(I, 2, 139—141)

Բայց սա արդեն Շեքսպիրի ստեղծագործության երկրորդ շրջանի սկիզբն է:

Պատահականության դերը «Ռոմեո և Ջուլիետում» ճակատագրի

թեման արտահայտելու միակ զեղարվեստական միջոցը չէ՝ նույն խրճող-
րին են ծառայում, օրինակ, անընդմեջ հիշեցումներն այն մոթ ու
խորհրդավոր նախազգացումների մասին, որ ունենում են գլխավոր
գործող անձինք, ինչպես նաև ողբերգական իրոնիան, որ երևան է գալիս
տարբեր գրականություններով և հետզհետե ուժեղանում՝ քանի մոտենում է
ֆինալը։ Եվ դա վարմանալի չէ, որովհետև այն շրջանում, երբ Շեքսպիր-
ը հաստատ համոզված էր, որ վայրենի անցյալի հետ կապված չարի
մոռյլ թագավորությունը անդառնալիորեն կորցնում է իր վերջին պաշտ-
պաններին և պատմական թատերարեմը զիջում հաղթանակող հումա-
նիզմին, այնուամենայնիվ երրորդ ուժի՝ ճակատագրի միջամտությունը
ծառայում էր որպես պիեսի գործողությունը ողբերգական պլանով զար-
գացնելու հիմնական միջոց։ Բայց միաժամանակ հարկ է ընդգծել, որ
նույնիսկ այդպիսի հզոր երրորդ ուժը, ըստ Շեքսպիրի, ի վիճակի չէ
կասեցնելու հասարակության առաջընթաց շարժումը։ Այդ է վկայում
հումանիստական հարաբերությունների հաղթանակը հնամենի երկպա-
ռակության նկատմամբ՝ պիեսի եղբայրակիչ տեսարանում։

«Ռոմեո և Ջուլիետը» ողբերգական ժանրի միակ հուշարձանը մնաց
շեքսպիրյան առաջին շրջանի երկերի մեջ։ Բայց երկրորդ շրջանի երկերի
հետ այս ողբերգության բազմաշառումը շատ բանով կարող է նպաստել
Շեքսպիրի հասուն ողբերգությունները միավորող մի շարք հատկանիշ-
ների հայտնաբերմանը։

Տասը տարի էր անցել այն նշանավոր օրվանից, երբ Մեդինի ադ-
միրալ Սիդոնիան կամանջի հատակում թաղեց Իսպանիայի համաշ-
խարհային տիրապետության հավակնությունները, այդ տարիները նշա-
նավորվեցին անգլիական հասարակության զարգացման մեջ վիթխարի
տեղաշարժերով։

Անցել էր այն համազգային հայրենասիրական պոռթկումը, որ շատ
ավելի ուժգին, քան հարուստ ավարի ակնկալությունը, անգլիացիներին
մղում էր դեպի թագուհու մոտ պետական ծառայության մտած լոնդոն-
յան վաճառականներով ու ծովահեններով ծանրաբեռ ռազմանավերը։
Այժմ «Գլորուաի» պարտերի հանդիսականները լիաթոր քրքշում էին՝
դիտելով Ֆալստաֆի հնարամտությունները, որ թաղավորական բանա-
կի համար գինվորագրում էր ողորմելի գշտաներին։

Երկրում ավելի ու ավելի էր ծավալվում հասարակության ստորին
խավերի ղեկավարությունը։ Առաջ կառավարությունը փոքրում էր գոնե
դանդաղեցնել համայնքների հողերի ցանկապատումը և զաղարեցնել

«շրջմուկիությունը» դաժան պատժի միջոցներով: Իսկ 1598 թվականին ընդունվեցին այնպիսի օրենքներ, ուր թափառաշրջիկների համար պատժիչ միջոցներ էին սահմանվում և, բացի այդ, կարգավորվում էին ծխերի պարտականությունները՝ պառպաններին օժանդակելու վերաբերյալ: Ինչպես ընդգծում է Մարքսը, կառավարությունը «ստիպված էր վերջապես, պաշտոնականորեն ընդունել պառպանիզմը, հարկեր սահմանելով աղքատների օգտին»⁵:

Դարավերջին լուրջ փոփոխություններ են տեղի ունենում նաև անգլիական բուրժուազիայի քաղաքական վարքագծում: Էլիզաբեթի տիրապետության վերջին տարիներին սկսեց ռեալ զգացվել բուրժուազիայի քաղաքականության հարձակողական բնույթը: Եվ թագուհին ստիպված էր բուրժուազիային զիջումներ անել մի շարք կարևոր հարցերում:

Բուրժուազիայի տնտեսական ու քաղաքական դիրքերի ամրապնդմանը զուգահեռ այդ դասակարգի ներկայացուցիչների գործունեությունը խիստ ուժեղացավ նաև դադափարական ասպարեզում՝ ինչպես պուրիտանիզմի քարոզի, այնպես էլ ուրիշ ձևերով: XVI դարի վերջին տասնամյակում անգլիական թատերադրության մեջ ձևավորվում է բուրժուական ուղղությունը, որի ներկայացուցիչներն էին Դեկկերը, Հեյվուդը և ուրիշներ: Այդ ուղղությունը մի ամբողջ շարք դադափարական ու գեղագիտական պրոբլեմների առումով զբաղեց այնպիսի դիրք, որ որակապես տարբերվում էր Վերածննդի հումանիստական իդեալներին հավատարիմ մնացած Շեքսպիրի դիրքորոշումից:

Վերջին հանգամանքը անխուսափելիորեն ստիպում է հարց առաջ բաշել այն պատճառների մասին, որոնք խոր բեկում առաջ բերին Շեքսպիրի գեղարվեստական զարգացման մեջ: Անկուտկած, XVI և XVII դարերի սահմանագծում Անգլիայի հասարակական կյանքի շեշտակի տեղաշարժերը, որ երկրի հետագա զարգացման հեռանկարներն էին նշում, չէին կարող չզբաղել Շեքսպիրի ուշադրությունը: Սակայն ինչու, ի տարբերություն բուրժուական ուղղությանը պատկանող և ժամանակակից իրականությունը գերադանցապես կատակերգական պլանով րմբեմող ու իմաստավորող իր արվեստակիցների, Շեքսպիրը 1599 թվականից հետո մնաց միակ անգլիացի դրողը, որի ստեղծագործության մեջ առաջատար ժանր դարձավ ողբերգությունը:

Շեքսպիրը նոր ժամանակների դրող է: Ինչպես մատնանշում է էնգելսը Վերածնության դարաշրջանի իր դասական սահմանման մեջ,

«Ժամանակակից բնագլխությունը, ինչպես և ամբողջ նորագույն պատմությունը, սկիզբ է առնում այն նշանավոր դարաշրջանից, որ մենք՝ գերմանացիներս, այն ժամանակ մեզ պատահած ազգային դժբախտության պատճառով կոչում ենք Ռեֆորմացիա, Ֆրանսիացիները՝ Ռենեսանս, իսկ իտալացիները՝ Չինկվեչենտո, և որի բովանդակությունը չի սղափում այս անուններից և ոչ մեկով: Դա XV դարի երկրորդ կեսից սկսված դարաշրջանն է»⁶։ «Բնության զիալեկալիպի» մյուս հատվածում էնդելսը ցույց է տալիս միջնադարի ավարտը որոշող առավել կոնկրետ ժամանակագրական ուղենիշը. «Կոստանդնուպոլսի բարձրացման և Հոսմի անկման հետ մեկանգլ ավարտվում են անցյալ պատմական ժամանակները: Կոստանդնուպոլսի անկման հետ անխզելիորեն կապված է միջնադարի ավարտը»⁷։

Ուշադրության առնելով Անգլիայի պատմական զարգացման կոնկրետ առանձնահատկությունները, բավարար հիմքերով կարող ենք միջնադարը նոր ժամանակներից բաժանող ժամանակագրական ուղենիշ համարել 1485 թվականը, այսինքն՝ Բոստոնտի մոտ տեղի ունեցած ճակատամարտի տարին: Վերջինս եղբայրակիշ ակորդը եղավ Սպիտակ և Կարմիր վարդերի պատերազմի, որ XVI դարում Անգլիայի սոցիալական կառուցվածքի ազգային առանձնահատկությունները որոշող կարևորագույն գործոններից մեկն էր։

Այդ պատերազմը, որ զանազան ձևերով տառապանք պատճառեց Անգլիային զրեթե ամբողջ XV դարի ընթացքում⁸, ոչ միայն միջնադարի համար սովորական զինաստիաների բախում էր, այլև խոր ճգնաժամի արտահայտություն, որի մեջ հայտնվեցին անգլիական Ֆեոդալների XV դարում: Կալվածքների եկամտաբերության նվազումը անգլիական մագնատներին համառորեն մղում էր դեպի ռազմական արկածախնդրության ուղին. ռազմավարը Ֆեոդալի բյուջեի անհրաժեշտ աղբյուրը դարձավ: Սակայն Ֆրանսիայի կողոպուտը վերջ ունեցավ. ազգային պետություն ստեղծելու գործին ձեռնամուխ եղած Ֆրանսիական ժողովրդի դիմադրության ուժեղացումը, ինչպես նաև էդուարդի թագավորության վերջում և Ռիչարդ Երկրորդի օրոք Անգլիայի կառավարող վերնախավի մեջ տեղի ունեցող բայրալումը հանգեցրին այն բանին, որ Անգլիան մի շարք պարտություններ կրեց Հարյուրամյա պատերազմում: Այս պարտություններն առանձնապես հաճախակի ու ծանր դարձան Հենրի Հինգերորդի մահվանից հետո և շուտով անգլիացիներին ստիպեցին դուրս գալ մայր ցամաքից։

Այդ պատճառով, ինչպես գրում է Էնգելսը «Ֆեոդալական ազնվականությունը փորձում էր վարձահատույց լինել ինքն իրեն՝ Վարդերի պատերազմներով»⁹։ Սուբյեկտիվորեն անգլիական բարոնները, Վարդերի պատերազմը սանձադերժելով, ձգտում էին պատմության ընթացքը դարձնել ետ, վերականգնել և խորացնել երկրի ֆեոդալական ապականությունացումը։ Բայց նրանց արյունալի երկպառակությունը հանգեցրեց այնպիսի արդյունքների, որ իրենք ամենից քիչ էին սպասում՝ վաղեմի ֆեոդալական տոհմերի մեծ մասի ոչնչացմանը։ Սրանց փոխարինելու եկավ «բուրժուական ծագում և բուրժուական միտումներ ունեցող»¹⁰ նոր ազնվականությունը, որ վերածնվեց «բուրժուական հասարակ ճիշդատերերի՝ եկամուտի բուրժուական աղբյուրով—հողային ունեւոյով»¹¹։

Իհարկե, ազնվական նոր դասը ևս իրեն վերապահեց մի շարք ֆեոդալական հին արտոնություններ։ Բայց, այնուամենայնիվ, դա մի դասակարգ էր, որ գործուն կերպով նպաստում էր նոր, պատմականորեն առաջադեմ բուրժուական հարաբերությունների արմատավորմանը Անգլիայի տնտեսության մեջ։ Հենց այն պատճառով, որ նոր ազնվականությունը ստեղծվեց Անգլիայում, այդ երկիրը XVII դարում ֆեոդալ-դասային միապետությունից վերածվեց բուրժուա-սահմանադրական միապետության։

Վերածնության դարաշրջանի անգլիական հասարակության մեջ պատմականորեն առաջադեմ մյուս ուժը բուրժուազիան էր։ Ինչ խոսք, պարզաբանումների յարիք չունի այս դասակարգի առաջավոր դերը, դասակարգ, որին պատմության կողմից վիճակվեց զլխավորել սլայքարը իրենց դարն ապրած կարգերի դեմ։

Վերջապես, կարևորագույն մի ուժ, առանց որի անհնար է պատկերացնել որևէ առաջադիմական շարժում, անգլիական ժողովրդի լայն զանգվածները՝ շարունակ ընչազրկման սպառնալիքի ներքո գտնվող աշխատավոր գյուղացիությունն ու «նեղակյիս բանվոր դասակարգի հայրերը», որոնք «վերածվել էին ջրջմոլիկների ու պառպենների»¹²։

Այսպիսով, շեքսպիրյան ժամանակի Անգլիայի առաջադեմ ուժերը միանգամայն տարասեռ էին։ Ավելին, ֆեոդալական ունակիային հակադիր առաջադեմ ուժերի, որպես ինչ-որ միասնական լազերի մասին կարելի է խոսել, ակներևաբար, միայն նկատի առնելով XVII դարի անգլիական բուրժուական հեղափոխության ընթացքում որոշակի և բավականին կարճատև մի պահ, որովհետև հենց որ այդ հեղափոխու-

թյունը իր ամենարարձր վերելքին հասավ, հեղափոխական բանակը կազմող սոցիալական տարրեր խմբավորումների ներկայացուցիչների շահերը բախվեցին բացահայտ կոնֆլիկտների աստիճանի։ Իսկ ինչ վերաբերում է XVI դարի վերջին, վերահիշյալ առաջադեմ բոլոր երեք ուժերը չէին կարող անգամ իրենց ինչ-որ միասնություն մեջ պատկերացնել։ Այդ շրջանում ազգի առաջադեմ ուժերից մեկի՝ նոր ազնվականության, ներկայացուցիչները կախազուն էին հանում ազգի առաջադեմ ուժերից մյուսի՝ իրենց հողատիրոջից արտաքսված գյուղացիների ներկայացուցիչներին։ Նման պայմաններում ազգի բոլոր առաջադեմ ուժերի միջին համադրոր սրտնելը կնշանակեր սրտնել միջին համադրո թուկի և կախազան հանվող մարդու պարանոցի միջև։

Բարերախտարար, անդլիական դրականության պատմությունը փայլուն կերպով ապացուցում է, որ հանճար դառնալու համար անհրաժեշտ է չլինել միջին համադրո։ Այս առումով բավական է հիշել մեծ հումանիստ Թոմաս Մորին, որ, ինչպես հայտնի է, ծնունդով պատկանում էր անգլիական հասարակության արտոնյալ շրջաններին և պետության մեջ բարձրագույն պաշտոններից մեկին էր զբաղվում, բայց իր մեծ հոգու ամբողջ կրթով ընկալեց ու արտացոլեց անգլիական ժողովրդի լայն զանգվածների պատմական ողբերգությունը։

Այսպիսով, հետադուրովի ժամանակաշրջանում Անգլիայի հին ֆեոդալական ազնվականությունն արդեն հիմնականում ապրել էր իր պատմական ողբերգությունը, որի եզրափակիչ գործողությունը տեղի ունեցավ Շերսպիրի ծննդից զրեթե հարյուր տարի առաջ։ Ոչ բուրժուազիան և ոչ էլ նոր ազնվականությունը՝ դասակարգեր, որ XVI և XVII դարերի սահմանագծում ամրապնդեցին իրենց դիրքերը, չկարողացան նախահեղափոխական Անգլիայում հղած հարաբերությունների զարգացումն ընկալել որպես ինչ-որ ողբերգական բան։ Ուստի պատահական չէ, որ բուրժուական ուղղության թատերադիրների երկերում ժամանակակից իրականությունն իմաստավորելու և պատկերելու ամենահամարժանորը ընդունվեց կատակերգությունը։

Իսկական ողբերգություն ապրած այն ժամանակվա Անգլիայի առաջադեմ ուժերի միակ մասը անգլիական ժողովրդի լայն զանգվածներն էին։ Այդ պատմական ողբերգությունը արտադրական հարաբերություններում կատարված հեղափոխության ուղղակի հետևանքն էր։ Ինչպես գրում է Մարքսը, «Համեմատելով կանցլեր Ֆորտեսքյուի և Թոմաս Մորի երկերը, մենք պարզորոշ տեսնում ենք այն անդունդը, որ

րաժանում է XV դարը XVII դարից: Ըստ Տորնտոնի իրավացի դիտողության, անգլիական բանվոր դասակարգը, առանց անցումային աստիճանների, իր ոսկեդարից ընկավ երկաթե դար»¹³:

Ժողովրդական զանգվածներն իրենց դառը փորձով ըմբռնեցին այդ հեղաշրջման ներգործությունը: Իհարկե, շատ հարյուրամյակների ընթացքում նրանք չէին կարողանում հասկանալ իրենց վիճակված ողբերգության ակունքներն ու էությունը: Նույնիսկ մեծագույն հումանիստներն ի վիճակի չէին ճիշտ բացատրելու կատարվածը: Բայց նրանք, ովքեր այդ պատմական ողբերգության զոհերը դարձան, չէին կարող դա չընկալել որպես իրենց ճակատագրի վրա ներգործող ինչ-որ խորհրդավոր, մինչ այդ անծանոթ ուժերի հետևանք:

Այն փաստը, որ ժամանակակից իրականության հանդեպ Շեքսպիրի աճող հետաքրքրությունը, ի տարբերություն բուրժուական թատերագիրների, հանգեցրեց նրան ողբերգության ժանրին, չի կարելի մեկնաբանել որպես պատահական զուգահեռություն: Այս փաստի մեջ անկարելի է չտեսնել պատմական ողբերգություն ապրած էլիզաբեթյան Անգլիայի սոցիալական շերտերի աշխարհըմբռնման ազդեցության ուժեղացումը Շեքսպիրի վրա:

Իհարկե, անհնար է համաձայնել այն հետազոտողների հետ, ովքեր, Ֆրանսուա Գիլդոյի օրինակով, կարծում են, թե «Շեքսպիրը մտածել ու զգացել է իր ամենահասարակ և անուս հանդիսականների նման»: Թերևս մերձավորություն սահմանելով ժողովրդին որպես պատմական ողբերգության առարկա ընդունող աշխարհզգացողության և մեծ թատերագրի առավել հասուն երկերում ի հայտ եկող աշխարհըմբռնման միջև, պետք է ասել՝ Շեքսպիրը որպես արվեստագետ զգացել է այդ ողբերգությունը, որ ցավազնորեն արձագանքվել է նրա հոգում: Միաժամանակ, Շեքսպիրի գաղափարական դիրքորոշման և շահագործվող զանգվածների աշխարհզգացողության գլխավոր տարբերությունը այդ ողբերգության պատճառների տանջալից որոնումների մեջ է, որոնումներ, որոնց պարզապես ընդունակ չէին հասարակ և անուս անգլիացիները:

Ինչ խոսք, շեքսպիրյան ողբերգական կոնցեպցիայի սոցիալական ակունքների բացատրությունը դեռ չի սպառում նրա էությունը: Դա կարելի է հասկանալ՝ հաշվի առնելով, որ հետաքրքրությունը ժողովրդի ողբերգության նկատմամբ և նրա պատճառներն ըմբռնելու ձգտումը Շեքսպիրի երկերում զուգորդվում են հումանիստական իդեալ-

ների ճգնաժամի ողբերգական ընկալման հետ նուսրն աշատեղ ինչ-որ մեխանիկական միահշուտման մասին չէ, այլ այդ տարբեր օրգանական, անխզկի միասնության մեջ ձուլելու մասին, միասնություն, որի առաջացումը նույնպես շատ բանով բացատրվում է շեքսպիրյան ժամանակաշրջանի Անգլիայի պատմական իրավիճակով։ Պատմական ողբերգությունն ապրած, ամեն օր և ամեն ժամ նոր աղետների ու դժբախտությունների հանդիպող ժողովրդի աշխարհագրոցություն մեջ այդ ծանր հարվածները չէին կարող չկապվել նոր, թեկուզ մութ ու անծանոթ, բայց մինչ այդ գոյություն չունեցած ուժերի ներգործության հետ ճիշտ աչքակես էլ հումանիզմի ճգնաժամը արդյունք էր առաջին հերթին այն բանի, որ անգլիական հասարակության մեջ հաղթանակած ու ամրապնդված հարաբերությունները բավականին բացահայտորեն ցուցադրում էին իրենց թշնամանքը հումանիստական իդեալների նկատմամբ և երբեք չէին խոստանում այդ իդեալների հաղթանակը, համենայն դեպս, պատմականորեն տեսանելի ապագայում։

Վերն ասվածը թույլ է տալիս որոշել Շեքսպիրի ստեղծագործության երկրորդ շրջանի երկերում մարմնավորված ողբերգական կոնցեպցիայի ու «Ռոմեո և Ջուլիետի» ողբերգականության տարբերությունը։ Ընդ որում, իհարկե, պետք է հաշվի առնել, որ Շեքսպիրի ողբերգական կոնցեպցիան լուրջ փոփոխություններ է կրել երկրորդ շրջանի ընթացքում, այնքան լուրջ, որ մենք իրավամբ կարող ենք երկրորդ շրջանի երկերից յուրաքանչյուրն ըստ էության նոր փուլ համարել այդ կոնցեպցիայի զարգացման մեջ։ Սակայն, հասուն ողբերգությունների տարբերությամբ հանդերձ, դրանք բոլորը, ամբողջությամբ առած, կարող են իրենց մի շարք հատկանիշներով հակադրվել այդ ժանրի վաղ շրջանի հուշարձանին։

Ինչպես տեսանք, «Ռոմեո և Ջուլիետում», առաջին շրջանի մյուս երկերի մեծ մասի նման, զեղարվեստական իմաստավորման ու մարմնավորման առարկա էին իրականությունը և անցյալի միտումները՝ թեկուզ անորոշ, թեկուզ պայմանականորեն հեռավոր, բայց և այնպես ներկայի հետ մաժորային հարաբերակցություն ունեցող անցյալի միտումները։ Հասուն ողբերգություններում, եթե նույնիսկ դրանք ունեն պատմական սյուժեներ, հեղինակի և նրա հանդիսականի առջև ծագում են արդիականության ամենաարագ խնդիրները՝ ապագայի հետ ունեցած հարաբերակցությամբ։

«Ռոմեո և Ջուլիետում» որպես չարիքի աղբյուր հանդես են գալիս

անցյալի հետ օրդանապես կապված ուժերը: Հասուն ողբերգություններում շար ուժերը, մերթ ավելի կամ պակաս ուղղակի, մերթ անուղղակի, երբեմն՝ մեծ, երբեմն՝ փոքր չափով, կապվում են հասարակության մեջ ծնունդ առած նոր միտումների հետ:

«Ռոմեո և Ջուլիետում» պատկերված է անցյալից ներկային բերող ուղին, մի ուղի, ուր բարին հաղթել է չարին: Ուստի իրենց բուն էությունը հաղթական հերոսների կործանման մեջ այդպիսի մեծ դեր են խաղում պատահականությունն ու ճակատագրական ուժերի միջամտությունը: Հասուն ողբերգություններում ծանր ու դժվարին ներկայից բարու արագ հաղթանակի հավատը շնորհնշող, անորոշ ապագան տանող ուղին այնպիսին է, ուր հումանիստական իդեալների համար պայքարող հերոսի կործանումը դառնում է անխուսափելի, օրինաչափորեն բխում է ողբերգության բուն էությունից:

Այսպիսով, Շեքսպիրի ստեղծագործության երկրորդ շրջանը այն ժամանակաշրջանը չէ, երբ հեղինակը հասել է մի ճշմարտության, որ նա որոշել է պատկերել տարբեր տեսանկյուններից: Դրանք տանջալից որոնումների ու երկընտրանքի, հուսախաբույթությունների ու հայտնագործումների տարիներ են: Վերոհիշյալ հատկանիշները որոշ երկերում հանդես են գալիս առավել լրիվ ու որոշակի, մյուս ողբերգությունները դուրս են մնում այդ խնդիրների շրջանակից, իսկ երբեմն նույնիսկ իրենց պրոբլեմատիկայով շաղկապվում են առաջին և երրորդ շրջանների երկերին: Եվ, այսուհանդերձ, ինչպես մեզ է թվում, «Ռոմեո և Ջուլիետում» մարմնավորված ողբերգական կոնցեպցիայի և հասուն շրջանում վերջինիս հիմնական կողմերի որակական տարբերությունների արծարծումը թույլ է տալիս առավել ճիշտ պատկերացում կազմել Շեքսպիրի աստիճանական դարգացման մասին ողբերգության ժանրում:

Ծ Ա Ն Ո Ք Ա Դ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. Р. Самарин, Реализм Шекспира. М., 1964, էջ 48.
2. Շեքսպիրի բրոնիկոնների պատմականության վերաբերյալ իմ հայացքները ավելի հանգամանորեն շարադրված են «Исторические хроники Шекспира» (М., 1964) գրքում:
3. А. Смирнов, «Ромео и Джульетта», У. Шекспир, Полн. собр. сочинений, т. 3, М., 1958, էջ 520.
4. W. H. Atkins, English Literary Criticism: the Renaissance, L., 1955, էջ 233—234.
5. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 23, էջ 733.

6. նույն տեղում, հ. 20, էջ 345:

7. նույն տեղում, էջ 507:

8. «Ժամանակագրական րազմաձրներում» Մարքսը որդես Վարդերի պատերազմի սկիզբը նշում է 1399 թվականը, երբ Հենրի Բոլինրրոկը զահրնկեց արեց Ռիչարդ Երկրորդին: Տե՛ս «Архив Маркса и Энгельса», т. VI, Госполитиздат, 1939, էջ 306:

9. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, էջ 410:

10. նույն տեղում, հ. 7, էջ 394:

11. նույն տեղում:

12. նույն տեղում, հ. 23, էջ 744:

13. նույն տեղում, էջ 730: