

**ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻՑ ԴԵՊԻ ՀԵՔԻԱԹԱԽԱՂԻ
ԶԱՐԳԱՑՈՒՄՆ ՈՒ ԱՆԸՆԴՄԻՋԵԼԻՈՒԹՅՈՒՆԸ
„ԶՄԵՌԱՑԻՆ ՀԵՔԻԱԹՈՒՄ“**

Շեքսպիրի ստեղծագործության զարգացումը ողբերգություններից դեպի ուշ շրջանի հեքիաթ-թատերախաղերը (կամ ումանսները) շեքսպիրագիտության ամենագովար խնդիրներից է: Խոսքն անկասկած վերաբերում է շեքսպիրյան ուշ շրջանի ստեղծագործության մեջ տեղի ունեցած նշանակալից բեկմանը: Որբա՞ն մեծ է այդ բեկումը և ինչպե՞ս է այն առաջացել, որո՞նք են նրա առաջացման պատմական նախադրյալներն ու պատճառները: Այս հարցերը վաղուց են դրադեցնում շեքսպիրագիտությանը: Սակայն դրանք չեն կարող ստանալ իրենց սպառիչ պատասխանը, եթե վերջինս կառուցվի միայն սոցիոլոգիական պատմա-ժամանակագրական և կամ կենսագրական ու հոգեբանական մակարդակների վրա: Այս մակարդակները հարցի բացատրության համար չափից ավելի կարևոր են, բայց նրանք պետք է լրացվեն մի այլ հարցով, որը վերաբերում է Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ տեղի ունեցած հիշյալ բեկման բանաստեղծական կամ մարդկային-սոցիալական և զեղարվեստական նշանակությանը: Արվեստի տրամաբանությունը տարբերվում է պատմության տրամաբանությունից: Դրա համար էլ տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է ուշ շրջանի ումանսների բանաստեղծական յուրահատուկ նշանակությանը: Ո՞րն է այդ ումանսների ամենախոր իմաստը: Ի՞նչ նոր խոսք է ասում դրանցում Շեքսպիրը և ինչպիսի՞ նոր ձևերով: Արդյոք նա միայն դիմում է նոր թեմաների, նոր մոտիվների ու պատկերումների, թե՞ պահպանում է որոշակի ավանդույթներ: Որո՞նք են այդ ավանդույթները:

Այս հարցերը չպետք է օգտագործել զեղարվեստի դարպասումը պատմության դարպասումներ հակադրելու համար, քնդհանրապես, նրանց նպատակը պատմականի և զեղարվեստականի միասնությունը հասնելն է։ Շեքսպիրի կատարած հեղաշրջումը զեղարվեստի մեջ (ինչպես և նրա ստեղծագործության անընդմիջելիությունը) չի կարելի հասկանալ պատմա-հասարակական հեղաշրջումից անջատ. սակայն Շեքսպիրին մեկնաբանելիս պատմական դարպասումը (և ավանդույթը) միայն այն ժամանակ է ուսանելի և էական, եթե նրա ամենանուրը երերումներն ու հյուզավորումները, ինչպես և անուղղակի հետեանքները սրունենք հենց շեքսպիրյան ստեղծագործության մեջ։

Սակայն այս որոնումների միակ նպատակը այն ժամանակներում կատարված փոփոխությունների շեքսպիրյան արձագանքով զբաղվելը չէ, այսինքն՝ ժամանակի փոփոխությունների նկատմամբ Շեքսպիրի ունեցած պասսիվ վերաբերմունքով։ Շեքսպիրն անշուշտ իր ստեղծագործության մեջ արտացոլել է իր փոփոխվող ժամանակաշրջանը և հասարակությունը, բայց այդ «արտացոլումը» շատ բանաստեղծական է. դա նշանակում է, որ Շեքսպիրը պատկերում է ոչ միայն գոյություն ունեցածը, այլև իր ստեղծագործությամբ դուրս է գալիս հենց այդ գոյություն ունեցածի դեմ։

Նա պատկերում է ոչ միայն ժամանակի փոփոխությունները, այլև ինքը փոփոխություններ է առաջացնում իր պատկերումների միջոցով։ Նա ոչ միայն պատասխան է տալիս ժամանակի կարևոր հարցերին, այլև ինքը առաջադրում է այնպիսի հարցեր, որոնց պատասխանը դուրս է ժամանակի հուզող հարցերի սահմաններից։ Նրա զրամատիկական ստեղծագործությունները ոչ միայն ժամանակի փոփոխվող իրականության արտացոլումն են և ոչ միայն կրում են ժամանակի փոփոխությունների դրոշմը, այլև իրենք էլ հանդիսանում են մի գործոն, որը նպաստում է, որ այդ ժամանակն ու իրականությունը իրենց փոփոխության մեջ դրոշմվեն։

Մեթոդական այս նախնական մտորումների պատճառով մեր առաջ գրված թեմատիկայի մշակումը է՛լ ավելի խրթին է դառնում։ Ողբերգություններից զեպի հերիաթ-թատերախաղերը կատարված անցումը և անընդմիջելիությունը այնքան ծավալուն, բաղմունկողմանի և բազմապատճառ պրոցես են, որ մի սովորածավալ դիրք կպահանջվեր այդ կարգի առաջադրված բոլոր հարցերին դոնե մոտավոր պատասխան տալու համար։ Սույն հոդվածը, բնականաբար, չի կարող իր առջև դնել

նժան մի խնդիր, այն ո՛չ մի կերպ չի կարող ընդգրկել լուրջ հարցերը և սահմանափակվում է միայն մի քանի տեսակետների ձևակերպմամբ, տեսակետների, որոնք բխում են ողբերգությունների և հեքիաթ-թատերախաղերի միջև մեր կատարած համեմատությունից: Եվ նույնիսկ այս նեղ սահմաններում զարգացման և անընդմիջելիության ուղիները կարող է տրվել միայն շատ սեղմ ձևով (ուրեմն միայն պարզեցումներով), ինչպես կոպիտ մի էսքիզ, որը իրենից ներկայացնում է զխավոր գծերի մի համադրություն, սակայն առանց մանրամասն նյութի և երկրորդական աղբյուրների:

I

Շեքսպիրի ողբերգությունների և ուշ շրջանի ոտմանների միջև եղած հարաբերությունը հաճախ մեկնաբանվում է որպես դադաթնակետի և մի մեծ ճգնաժամի սկզբնավորման հարաբերություն: «Հուլիոս Կեսար» (1602), «Օթելլո» (1604), «Լիր աբգա» (1605), «Մակբեթ» (1606) — սրանք են այն երկերը, որոնք հանձին Թիմոն Աթենացու (1607) նիհիլիզմի՝ կազմում են ցնցող զուգործոցներ: Ասում են, որ այս ցնցող երկերին Շեքսպիրի ստեղծագործության ուշ շրջանում փոխարինում են այլ բնույթի, երբեմն տխուր, բայց ոչ հուսահատական բնույթ ունեցող երկեր: Այստեղ քննադատների տեսակետները բաժանվում են: Ոմանք խոսում են ճգնաժամի հաղթահարման, իսկ ուրիշները ինչ-որ հրաժարման և դեպի օպերային անոնալություն կատարված փախուստի մասին:

Այս հարցին ճիշտ պատասխանելու համար անհրաժեշտ է ամենից առաջ բացահայտել 1602—1607 թվականներին տեղի ունեցած ողբերգական մեծ բախումների հիմքն ու բնույթը: Եթե մենք այստեղ չենք ընդունում միայն կենսագրական պատճառաբանումը (ինչպես Շեքսպիրի որդու մահը) որպես շափից դուրս նեղ և անապացուցելի, ապա մեղ մնում է միայն պատմական իրականության մեջ օբյեկտիվ նախադրյալներն ուսումնասիրելու հնարավորությունը:

Որո՞նք են այդ օբյեկտիվ-պատմական նախադրյալները: Ամփոփելով մեր կողմից այլ կապակցությամբ մանրամասնորեն շարադրված նյութը՝ XVI և XVII դարերի սահմանադժում անգլիական հասարակության մեջ կարող ենք նկատել մի քանի իսկապես խոր փոփոխություններ: Արմադայի դեմ տարած հաղթանակից հետո (1508), անգլիական բուրժուազիան զարգանում էր նպաստավոր պայմաններում: Նրա

տնտեսական հզորությունը բաղմապատկիլ էր և XVI դարի վերջերին՝ հարյուր տարի առաջվա խոնարհ քաղաքացին ողեշնչված էր հպարտ ինքնազիտակցությամբ և զասակարկային գիտակցականությամբ: Դարերի այդ սահմանագծում արդյունաբերական ամենաբաղմապատկիլ աննախնիքաց վերելք տարեցին: Հասել էր այն պահը, երբ Թյուրքոսների արսուլուախիլմին անցնելու պայմանները արգելք պիտի դառնային բուրժուական և հասարակական ուժերի հետագա աճի համար: Երկրի տնտեսական կյանքին թաղուհու միջամտությունները (ինչպես, օրինակ, արտոնությունների և արտադրական վիայադրերի շնորհումը), սրտնք համարձակորեն զարգացող կապիտալիզմի համար դեռևս դարի կեսերին ապահովում էին կենտրոնացում, պաշտպանություն թշնամիներից ու մրցակիցներից, ինչպես և առևտրի խթանում, խոշորոտ դարձան կապիտալիզմի հետագա զարգացման ճանապարհին: Բաղմաթիվ մաքսատները, լիցենզիաները և մենաշնորհ-տիրույթները այդ միջոցին պալատական եկամտի կարևորագույն աղբյուրներն էին: Դրանք վերածվեցին մի կապանքի և երկրի էկոնոմիկան պահում էին երկաթի շրջափակման մեջ: Բուրժուազիայի տնտեսապես ամրացած, ծավալուն ուժերի հետագա զարգացումը կաշկանդվում էր: Այդ ուժերի շահերը այժմ այլևս չէին համընկնում պալատի շահերի հետ, նրանք աստիճանաբար անհաշտ հակասության մեջ էին մտնում միապետության քաղաքականության հետ:

Բուրժուական օպոզիցիայի՝ 1600 թվականից սկսած ակնհայտորեն ուժեղացող ձևերի մանրամասն նկարագրումը այստեղ՝ շատ հեռուն կտաներ: Հիշենք միայն, որ էլիզաբեթի թագավորության վերջին տարիներին աճող դժգոհության մասին վկայում են բաղմաթիվ ժամանակակիցները: Լոնդոնի քաղաքացիական զանգվածների այդ դժգոհությունը, ի միջի այլոց, հիմք տվեց կոմս Էսսեին հուսալու, որ 1600—1601 թվականի ձմեռվա իր ձևոնարկած պալատական հանդուգն խռովությունը կարող էր հաջողության հասնել: Էսսեի ճակատագիրը նրա (Էսսեի) և կոմս Սաուպահնապոտին՝ Շեքսպիրի ենթադրյալ բարեկամի ու բարերարի, մտերմության շնորհիվ այն ժամանակվա թատրոնի պատմության համար անմիջական նշանակություն է ստանում: Այն պահը, երբ Էսսեի զլուխը կտրվում էր էլիզաբեթի դահլիճների կացնով, նշանակալից էր շատ տեսակետներից: Այլևս կասկած չէր կարող լինել, որ վերջացել էր բացարձակ միապետության այն ժամանակաշրջանը, երբ այն ազգային բնույթ ուներ և ձգտում էր դեպի վեր: Բուրժուա-միապետական դաշ-

նակցությունը սասանվել էր, իսկ դրա հետ միասին սասանվել էր նաև երկրի ղեկավար ուժերի ազգային միասնությունը: Ազգային փոխզիջման ժամանակն անցել էր, և սկսվում էր դասակարգային սուր պայքարի ժամանակաշրջանը, որն իր գագաթնակետին հասավ քաղաքացիական պատերազմի ժամանակ:

Անգլիական բացարձակ միապետության պատմության մեջ շրջադարձային այս կետը իր հասարակական ազդեցություններով այստեղ ներկայացվում է խիստ պարզեցված ձևով: Մեզ համար վճռականն այն է, որ այս արագընթաց փոփոխությունները ազդեցություն գործեցին էլիզաբեթյան թատրոնի և նրա բեմահարթակի վրա խաղացվող դրամայի վրա: Այստեղ մենք կարող ենք վիճակագրական փաստերով ապացուցել միայն այն, որ մինչև 1660 թ. թատրոնների այցելուների մշտապես աճող թիվը սկսում է նվազել ամենաուշը 1605 թվականից²: Ազգային ժողովրդական մեծ թատրոնը ղարգացման գագաթնակետն արդեն անցել էր: Այդ տեղի էր ունեցել մոտավորապես 1605 թվականին: Իսկ քսան տարի անց՝ 1625 թվականին այլևս ժողովրդական ազգային թատրոն չկար: 1625-ին որպես վերապրուկ դեռևս մնում էր արիստոկրատական զվարճախաղային մի բեմ, իբրև պալատական անկումային թատրոնի մի կղզի, որի պարիսպներին ավելի ու ավելի ուժգին էին զարներվում պուրիտանական օպոզիցիայի ալիքները, մինչև որ բուրժուապուրիտանական հեղափոխականները 1642 թվականին այդ թատրոնը վերջնականապես արգելեցին:

Երբ Շեքսպիրը 1610 կամ 1611 թվականին գրում էր «Ձմեռային հեֆիաթը» վերոհիշյալ զարգացումը բուռն ընթացքի մեջ էր: Նրա սկզբնավորումը վերաբերում է այն ժամանակին, երբ Շեքսպիրն արդեն հրաժարվել էր իր ստեղծագործական առաջին տասնամյակի լավատեսությունից և սկսել էր գրեթե բացառապես ողբերգություններ գրել: Այսուհետև քննության ենթարկելով շեքսպիրյան ողբերգությունները՝ մենք պարտավոր ենք դրանք դիտել վերը նշված սոցիալական զարգացման ֆոնի վրա: Զարմանալի է, բայց անշուշտ ոչ պատահական, որ այդ ողբերգությունները բոլորն էլ մեկը մյուսի հետևից ստեղծվել են 1600 թվականից հետո. «Հուլիոս Կեսար»՝ 1601, «Համլետ»՝ 1602, «Օթելլո»՝ 1604, «Լիր աբա»՝ 1605, «Մակբեթ»՝ 1606, «Թիմոն Աթենացի»՝ 1607: Իրենց գեղարվեստական մոնումենտալությամբ, պրոբլեմների բազմաշերտայնությամբ և իրենց իմաստային բովանդակության խորությամբ այս դրամաները չափազանց հզոր են, և հասկանալի է, որ այստեղ հնա-

րավոր չէ, սպասիչ վերլուծության ենթարկել զրանքի ներկա գեպրում սոսկ պիտի ակնարկվեն նրանց արտահայտած մտքերի միայն մի բանի հիմնական գծերը, այնքանով, որքանով վերջիններս նշանակություն ունեն Շեքսպիրի ստեղծագործական զարգացման վերջին շրջանի համար: Ընդ որում, մենք կարող ենք ամենից առաջ շատ բնդհանուր ձևով տեսլ, որ շեքսպիրյան ողբերգության դրամատիկական իրավիճակը զարգանում, առաջանում է մարդկային-սոցիալական այն իրավակարգի ցնցումից, որի հոգևոր արժեքները հարցականի տակ են դրվում այն պատճառով, որ նրա հետ բախվում են զրկանքից, հարկադրանքից ու զիջանությունից առաջացող մարդկային կրքերը: Գրամատիկական այս բախումը առկա էր նաև շեքսպիրյան ժամանակագրություններում, սակայն նրանցում ուշ բախումը ողբերգական ձևեր չընդունեց, որովհետև արվում էր արդեն ցնցվող, իր դարն սուրբ ու հիմքում հաղթահարված միջնադարյան ֆեոդալիզմի աշխարհը: Այստեղ Շեքսպիրը կարող էր Թյուդորների ազդային ինքնակալության առաջավոր դիրքերից դատապարտել ֆեոդալական անցյալը:

Սակայն նոր դարաշրջանի սկզբնավորումից ստեղծվող ողբերգություններում հարցականի տակ էր դրված ոչ միայն ֆեոդալական անցյալը, այլև ազգային ինքնավարության ներկան, այսինքն ազգային միասնականության ամրոց ժամանակաշրջանը: Բուրժուազիայի և միապետականության շահերի այն բնդհանրության ամուր հիմքը, որի վրա Շեքսպիրը կառուցում էր իր քննադատությունը ուղղված ֆեոդալական անշատվողականության դեմ, սկսեց երևալ նրա ոտքերի տակ: Շեքսպիրյան ժամանակագրություններում միջնադարյան ֆեոդալիզմը հաղթահարվել ու վերացվել էր իր ուժեղ հակառակորդի՝ ազգային ինքնավարության կողմից: Ֆեոդալիզմին բաժին ընկած միակ է պարզորոշ ուղին բուրժուա-միապետական ազգային այն կոմպրոմիսն էր, որը նշանակում էր նաև ֆեոդալիզմի անկումը և նրա քառսի վերացումը: Այդ կոմպրոմիսը, որը վերջին անգամ իրեն արդարացնում է Իսպանիայի դեմ մղված բնդհանուր ազգային պայքարում, այժմ հարցականի տակ է դրվում: Որո՞նք են այդ կոմպրոմիսի սոցիալական և բարոյական արժեքները, հարցնում է Շեքսպիրը և ստիպված արձանագրում է, որ այդ արժեքները այլևս չեն բավարարում փոփոխված իրականությունը: Անցման շրջանի արժեքները և ամենից առաջ «degree and order»-ի մեծ օրինակարգի և թագուհու աստվածային առաջադրանքի («divine right»-ից) բխող սկզբությունը առնչված էին բուրժուա-միապետական

միասնության ժամանակաշրջանի հետ: Այդ արժեքները հեռանկար չունեին: Նրանց առաջադիմական ուժը թուլացել էր, և կողմնորոշման կարիք ունեցող մարդիկ ու հասարակությունը՝ այդ ծանր վիճակի մեջ օգնություն կամ հենարան չէին ունենում: Այն, ինչ մինչ այդ ընդունվում էր աներկբայորեն (այսինքն՝ Jus Divinum-ը) այժմ հարցականի տակ էր դրվել և ճանաչվել որպես սոսկ մի ներքաղաքական ուժ: Եվ այն ամենը, ինչ բոլորին ինքնըստինքյան հասկանալի էր թվում (ինչպես՝ «degree and order»-ի պատկերացումը) այժմ բարձրանալու ձգտումով ապրող բուրժուաների համար անհասկանալի էր դարձել. սոցիալական սանդուղքի աստիճանները արգելում էին նրանց հասկանալ այդ:

Այն, ինչ գոյացել էր մարդկանց գիտակցության մեջ, պետք է որ արտառոց լիներ: Ինքնըստինքյան հասկանալին դարձել էր անհասկանալի, անտարակուսելին՝ կասկածելի: Այս հանգամանքը պետք է մարդկանց մղեր դեպի խորհրդածություն, երբ մարդը պետք է մտածեր ինքն իր, աստծո և աշխարհի մասին: Դա անմիջականորեն առաջ բերեց մի բազմակողմանի մտածելակերպ, մի ներհուն և քննադատական աշխարհընկալում: Մագեյին հարցեր, որոնք երբեք չէին ծագել և այժմ պետք է առաջադրվեին, պատասխաններ, որոնց կարիքը երբեք չէր եղել, բայց այժմ պետք է գտնվեին:

Այդ հարցերն առաջադրում են Շեքսպիրի ողբերգական հերոսները, բայց նրանք չեն գտնում իրենց գործելակերպի համար մի ծանրակշիռ պատասխան: Այդ վիճակի մեջ է ընկնում Բրուտոսը, որը ընդվզում է բռնապետության դեմ, սպանում է Կեսարին, բայց հետո դառնալով բոլորովին անպաշտպան հալածվում է Կեսարի հոգու կողմից: Այդ վիճակի մեջ է ընկնում Համլետը, որն իր խնդիրը կատարելիս չէր կարող հենվել ոչ արյան վրեժի միջնադարյան օրենքի և ոչ էլ բուրժուազիայի դատական մեքենայի վրա: Նույն բախտին է արժանանում Մարկ Անտոնիոսը, որը «Անտոնիոս և Կլեոպատրա»-ի մեջ հրաժարվում է իր ռազմական փառքից, թողնում է զորքերի առաջնորդի իր պաշտոնը և կործանվում է մի էկզոտիկ կրթի մեջ: Թեև անցյալի վտանգներն իսկապես հնացած էին, բայց Շեքսպիրը «Մակբեթ»-ի մեջ հարց է դնում և ապա պարզում, որ փառասիրությունն ու փորձության ենթարկվելու հակումը շարունակում են դարանակալել մարդկային սրտում: Ժամանակադրություններում հաղթականորեն ձեռք բերված կարգն ու կանոնը շարունակում են վտանգի տակ մնալ, և անհնար է լինում դրանք պահպանել: Հյուրընկալությունը կարող է ոտնատակ արվել, թագավորը

կարող է սպանվել և նույնիսկ ինքը՝ բնությունը, ավյալ ղեկգրում մարդկային քունը, կարող է խափանված լինել: Եվ այդպես, այն, ինչ ժամանակագրությունների մեջ հանդես էր գալիս որպես ֆեոդալիզմի արտերևատիվ, իրականում ոչ թե ոեալ արտերևատիվ էր, այլ անցման մի փուլ, որի կայունության մասին շատ շտապ կարծիք հայտնվեց:

Պատմական իրական ալտերնատիվը աղետարեր է, մշտնջալատ և առեղծվածային: Պատմական իրականության մեջ այն դեռևս չափազանց թույլ է ձևավորված, ուստի և Շեքսպիրը չէր կարող գծել նրա պատկերը կատարյալ ու որոշակի: Ֆեոդալիզմի հակառակ բեկոր դեռևս պարզորոշ կերպով չէր բյուրեղացել, բայց ակնհայտ էր, որ նրա հատկանիշներն էին ազահության ու գիշատչությունը (ինչպես «Լիր աբգա»-ում ցույց են տրված անգութ գուտարերը, որպես նոր սերնդի ներկայացուցիչներ), որոնք մարդուն Ֆագոյի նման անհավատարիմ և խարդախ են դարձնում (վերջինս տասնմեկ անգամ կրկնում է. «Put money in the purse»), նրանք մարդուն դարձնում են այնպես ապերախտ և դրամապաշտ, ինչպես Թիմոնի բարեկամներն են, այնպես հիմար և ստորաբարձ, ինչպես «Համլետի»-ի մեջ Ռոդենկրանցն ու Դիլդենշտերնն են:

Այսպիսով, Շեքսպիրը իր ողբերգություններում աշխարհը տեսնում է կրկնակի սպառնալիքի տակ. անցյալն իր չարիքներով դեռ լրիվ չէր հաղթահարված և ահա նոր հասարակարգից հումանիստական արժեքներին դարձյալ մեծագույն վտանգ է սպառնում: Թյուդորների իշխանության օրոք ազգային մեծ վերելքով ներշնչված հումանիստը կամ հումանիստորեն դաստիարակված արվեստագետը այդ դրությունից դուրս գալու ոչ մի ելք չէր կարող գտնել: Նախահեղափոխական իրականությունը նա կարող էր արտացոլել միայն հոռետեսության հայելու մեջ: Այն, ինչ արտացոլվում էր այդ հայելու մեջ մահացող մի դարաշրջանի վերջալույսն էր, որը միախառնվում էր գալիքի կորստաբեր կոփուների մթնշաղի հետ:

Գոյացող նոր աշխարհում հնի գոյատևումը այնքան անիմաստ էր, որքան անհույս և անխոստովնալի էր նորի կատարելագործումը: Պալատական աշխարհը դարձել էր սին, նրա փայլը խամրել էր, նրա ազգային դերը հասարակության մեջ արդեն սպառված էր: Սակայն բուրժուազիայի աշխարհը պուրիտանիստական էր, այսինքն՝ ձգնակյաց, արվեստատյաց և անշուք, նրա իդեալները սահմանափակ էին և երևակայությունից զուրկ. նրա հասարակական ապագան հիմնված էր շահագործման և մարդկային բրտիների վրա:

Պատմական այս իրադրությունից է Շեքսպիրը հասնում ողբերգությունների բանաստեղծական բարձունքներին: Այստեղ է մեծ անհատը կանգնում մի ողբերգական երկրնտրանքի առաջ, փակ է ճանապարհը դեպի ապագան, դեպի կյանքը: Եվ ընդհանրապես միթե՞ կա մի խելացի ելք „Slings and arrows of outwagous fortune“-ից: Հնարավոր է արդյոք և խելամիտ է „To take arms against a sea of troubles“³— (Hamlet, III, 1, 57 և շար.):

Հանձինս Համլետի և Բրուտոսի Շեքսպիրն այնպիսի բնավորություններ է ստեղծում, որոնք պատրաստ են համարձակորեն ձեռնարկելու ամենահանդուգն գործերը. նրանք անհաջողության են մատնվում, ինչպես և Շեքսպիրի բոլոր ողբերգական հերոսները, քանի որ նրանց ուժգին ձգտումները բախվում են անչափ հզոր ուժերի և անձանոթ վտանգների հետ:

Այս հիմնական իրադրության վրա է ստեղծվում այն ողբերգության կառուցվածքը, որի մեջ պատմական մեծ ճգնաժամը բանաստեղծական և դրամատիկական բարձրության ու ընդհանրացման է հասցվում: Ընդ որում, ողբերգական իրադրության կառուցվածքը հետևյալն է. առաջին պլանում մեծ անհատի գործելու ձգտումը, անհատ, որի կիրքն ու կամքը բախվում են շրջապատի աշխարհի և հակառակորդների հետ ու կործանվում: Անհաջողության են մատնվում Համլետն ու Բրուտոսը, ինչպես և սրանց հետ ընդհանրություն ունեցող Գլոուչեստերի, Օթելլոյի, Մակբեթի և Թիմոնի հերոսական անհատականությունները: Այդ ընդհանրությունը այն կրթուս ես-ն է, որն այս դեպքում ևս կարծում է, թե կարող է մի ամբողջ աշխարհ շուռ տալ, ինչպես Համլետը կամ Լիրն են մտածում, թե քայքայված աշխարհը կրկին կարգի կբերեն: Այս կերպարների ողբերգականությունը բխում է նրանց էության ու գործողության հերոսականությունից և կրթությունից: Ողբերգությունն առաջանում է անհատական ձգտումների և ոչ անհատական, հասարակական շարժման միջև տեղի ունեցող անխուսափելի ընդհարումից: Այս բանը Գլոթեն շատ դիպուկ է ձևակերպել 1771 թվականին «Շեքսպիրյան օրվա առթիվ» արտասանած իր ճառում. «Շեքսպիրի բոլոր երկերը», ասում է նա, «պատմում են մի ընդհանուր գաղտնի կետի շուրջ, որի մեջ մեր եսի առանձնատկությունը, մեր կամքի տենչը դեպի ազատություն բախվում են ընդհանուրի անխուսափելի ընթացքի հետ»⁴:

Դրանով առաջանում է ողբերգության մի նոր տեսակ, որն այլևս չի համապատասխանում հունական դասական ողբերգությանը, Հունական ողբերգությունը հակառակորդ ողբերգություն է, մարդու գործերը բախվում են աստվածային վճռի հետ, և մարդու բախտը, գոնե էսքիլեսի, ինչպես և Սոփոկլեսի երկերում, վճռվում է վերջին պահին: Շեքսպիրի ողբերգությունների մեջ մարդը կրոնական կանխորոշումներից ազատագրված, վերածննդի շրջանի անհատն է: Ողբերգական հերոսը ամենից առաջ ունի կամքի կատարյալ ազատություն, և այդ ազատությունն արտահայտվում է նրա ձգտումների անսահման կրթոտությունը: Այդ ձգտումների անհատական-հոգեբանական շարժումը գտնվում է դրամատիկական կոնֆլիկտի կենտրոնում և թեև ամբողջովին չի կանխորոշում գործողության ընթացքը, բայց և այնպես վճռական ազդեցություն է գործում նրա վրա և մարդկային ներաշխարհը բացահայտում նրանով:

Եվ այստեղ ահա գոյանում է առաջին, բայց վճռական և ըստ երևիության ամենախոր բեկումը ողբերգություններից դեպի ռոմանսներ կատարվող անցման մեջ: «The Winter's Tale»-ում և «The Tempest»-ում նույնպես առկա է ինքնիշխան անհատը, նրա կամքն էլ կարծես անսահմանափակ է, թեև այլևս ոչ անսահման: Կատաղած իշխան Լեոնտեսը խելքի է գալիս մի պատգամախոսի օգնությամբ և իր որդու մահվան պատճառով: Պրոսպերոն, տարրերի բացարձակ տիրակալը, կոտրում է կախարդական գավազանը, ազատվում է զարհուրելի կախարդանքից, ջուրն է նետում կախարդանքի գիրքը և վերադառնում դեպի բնության օրենքները ու մարդկային ընկերակցությունը: Թվում է, թե վերածննդի կրթոտ անհատի կամքը այժմ գտնվում է իր իսկ ստեղծած սահմանների մեջ: «Ձմեռային հեթիաթի» ինքնիշխան հերոսը կոչված է ոչ մեծ բարիքներ և ոչ էլ մեծ չարիքներ գործելու: Գազազած Լեոնտեսը ի վիճակի չէ ոչ ընկերոջը թունավորելու և ոչ էլ որոշելու դատեր բախտը: Կրթոտ ձգտումների տեղը գրավում է մի հզոր օրենք, որը շրջաբանվում է միայն պատահականությամբ և պատգամախոսի կողմից և որը սակայն իր իսկական էությունը դրսևորում է «Ժամանակի» խմբական կերպարի խոսքերի մեջ:

Time. I, that please some, try all, both joy and terror
Of good and bad, that makes and unfolds error,
Now take upon me, in the name of Time,
To use my wings...

...since it is in my pow'r
 To o'erthrow law, and in one self-born hour
 To plant and o'erwhelm custom. Let me pass
 The same I am, ere ancient'st order was
 Or what is now receiv'd. I witness to
 The times that brought them in; so shall I do
 To th' freshest things now reigning, and make stale
 The glistening of this present, as my tale
 Now seems to it... (IV, 1, 1—14)

Այստեղ, ըստ երևույթին, որպես երրորդ և չորրորդ գործողությունները կապող օղակ, հնչում է խմբական միջնախաղային մի երաժշտություն, որ պարզ է դարձնում ստեղծագործական ուշ շրջանի ողբերգություններից անցում կատարող մեծ հիմնեղանակներից մեկը. ժամանակի և պատմության ուժը գտնվում է «բարուց և չարից» վեր, կրքոտ անհատներին՝ ինչպես բարի, այնպես էլ չար մտադրություններից այն կողմ: Նրա ուժը այնպիսին է, որ «տապալում է օրենքները», որ նա ի վիճակի է հեղաշրջելու բարքերը և սոցիալական հարաբերությունները, այնպես որ «ներկայի մաքուր փայլը խամրում է ինձանից», ինչպես իր մասին բառացիորեն ասում է ժամանակի կերպարը:

Շեքսպիրը, որ մեծ ողբերգությունների մեջ առարկայական ինտենսիվություն էր ուրվագծում Վերածննդի ինդիվիդուալիզմի ողբերգությունը, այժմ կարծես աշխարհի պատկերներից մի քայլ է անում դեպի ետ: Առանց այլևս «ներկայի փայլից» շլանալու՝ նա անհրաժեշտ դիրք է ընդունում ժամանակի ու պատմության ծնած դասակարգային անհատների բախումների նկատմամբ: Բայց քանի որ նա կռահում էր, որ գոյություն ունի մի ավելի հզոր բան, քան ինդիվիդուալիզմն է և մի ավելի ծավալուն շարժում, քան իր ժամանակի դասակարգային հասարակության շարժումն է, ուստի և պատմական իրականության առարկայական մանրուքը նրա համար այլևս չունի իր սովորական հրապույրը, այն դարձել էր սոսկ մի նյութ խորհրդանշական այլաբանություն համար: Կորել էր նաև հրապույրը անհատի կրքի նկատմամբ. կարելի է համեմատել խանդոտ Օթելլոյի բարձր արվեստով տրված գոյացումը Լեոնտեսի խանդոտ հոգեվիճակի հետ. մեկ խանդոտ կերպար ստեղծելու հոգեբանական շահագրգռությունը վերացել է և մնացել ակնհայտորեն նկարագրված խանդի հոգեվիճակը, բանաստեղծական մեկ ընդհանուր համակարգի մեջ:

Այլարանական և բանաստեղծական այս նոր բարձունքը դեռևս մնում է բավականին կոնկրետ՝ ինչպես սոցիալական ու հոգեբանական, այնպես էլ մտավոր և լեզվամշակութային բնագավառում: Որովհետև ինչպես առանձին բնավորության պատկերման գեպքում իրականությունից մեկուսացնելը, սահմանազատվելը ամենին չի նշանակում այդ իրականությունը ժխտել: «Ձմեռային ֆեֆիաթ» դրաման, ինչպես և մյուս ոտմանսները ավելի շատ փորձում են իրականությունը ներկայացնել ավելի մեծ տարածության վրա, և դրա շնորհիվ դրամատիկական երկի մեջ հասնել գեղարվեստական միասնության, չնայած հասարակական կյանքի սեփականության մեջ գոյություն ունեցող հակասությունների անհաղթահարելիությանը»:

Հակադրությունները առկա են. միայն նրանց պատկերումը, նրանց բանաստեղծական մարմնավորումը բոլորովին այլ են, քան ողբերգությունների մեջ: Ողբերգությունների մեջ բնավորությունը կարծես ձևավորվում է ինդուցիայի էմպիրիկ օրենքով, նրա անելիքները կանխորոշված են և այդ կանխորոշման մեջ անհատական կրթի հոգեվիճակը և գործելակերպի ազատությունը կարևոր են, թեև ոչ որոշիչ: Սկզբում հերոսների գործելակերպի ազատությունը առաջացնում էր շղթայական ուսակցիա, և այժմ արդեն հերոսներից խլում է ազատ վճռելու նրանց նախկին իրավունքը: Այսպիսով, խոսքը չի վերաբերում ո՛չ սուբյեկտիվ և ո՛չ էլ օբյեկտիվ գործոնների գերակշռությանը, այլ վերաբերում է նրանց դիալեկտիկական միասնությանը, այն բանին, որը Համլետն ակնարկում է իր այս խոսքերով «Our thoughts are ours, their ends none of our own». Ends-ը այն հետևանքներն են, այն գործողությունները, որոնցով մտքերը իրականության են վերածվում, բնդ որում, նրանք կարող են առաջ բերել իրենց հակադիր վիճակը: «Բրուտուսը ձգտում է լավագույնին, բայց արդյունքը եղավ իր երկրի թշվառությունը և իր մահը: Համլետը սարսափում է վրեժից, բայց ավելի ու ավելի խորն է մխրձվում արյան մեղքի մեջ, իսկ Օթելլոն արդարություն է ուզում, բայց սպանում է անմեղությունը» (Վ. Ֆ. Շիրմեր): Սա անհատի ողբերգական փոխակալվածությունն է շրջապատի ուժերի հետ, որոնց նա այլևս ի վիճակի չի լինում քննելու կամ վերահսկելու:

Այս անապահովությունը ոտմանսների մեջ հաղթահարված չէ սակայն, այն այլևս ուղղակիորեն չի պատկերվում, այլ արտահայտվում է սիմվոլիկ նշանների միջոցով: Այդ սիմվոլիկ կամ պարզապես պայմանական նշաններից են, օրինակ, դիպվածը, պատգամախոսը, հրաշքով

փրկվելը, կախարդանքով կենդանանալը: Սրանց միջոցով բարդ հանգամանքները պատկերվում են պարզ և բանաստեղծորեն, այնպես, ինչպես հեքիաթում: Մեծ ողբերգությունների լարվածությունը թուլանում է և ազգային ինքնակալության, ինչպես և ազգային ինքնակալական աշխարհըզդացողության ճգնաժամը ստանում է բանաստեղծական ուտոպիստական լուծում: Դրանով ճգնաժամը չի հաղթահարվում (և չէր էլ կարող հաղթահարվել), այն սոսկ պատկերված է բանաստեղծական այլաբանության միջոցով, որն ստանում է ֆանտաստիկական ուտոպիական լուծում:

Երկու տարրերն էլ՝ ֆանտաստիկականն ու ուտոպիականը, Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ ձեռք են բերում աննախադեպ նշանակություն: Ֆանտաստիկական դրաման ընկղմվում է անիրական կյանքի մթնոլորտը, հեքիաթային երազ-աշխարհի մեջ. ուտոպիան իրական բախումներն ու վեճերը կերպարանափոխելով՝ ապագայի համար հույսեր պարունակող հաշտարար լուծումներ է տալիս: Հաշտարարության այս պարագան այսպիսով, ավելի է, քան ֆատալիստական հաշտվողականությունը, այնպես, ինչպես երազայինը ավելի է, քան անիրական ֆանտաստիկան: Հիմնական երկու մոտիվն էլ՝ հաշտվողականությունն ու երազը, խաղաղեցումն ու ֆանտաստիկան իրականությունից հեռացնում են, բայց իրականության նկատմամբ թշնամանք չեն արտահայտում: Ամենի դադաթնակետը կազմում են մի քանի ուտոպիական թեմաներ և մոտիվներ, որոնք տանում են թե՛ բուրժուական և թե՛ պալատական ազնվականական աշխարհի սահմաններից դուրս և ճանաչել են տալիս մարդկային մի ավելի բարձր իդեալ, որը զերծ է կաստայականությունից, պատերազմից և ընչաքաղցությունից:

III

Չորս հեքիաթ-թատերախաղերը և ամենից առաջ «Cymbeline»-ը, «A Winter's Tale»-ը և «The Tempest»-ը բերում են նոր տրամադրություններ, մոտիվներ և ըմբռնումներ, ընդ որում նրանք նորություն են բերում ոչ միայն բովանդակության, այլև դրամատիկական ձևի և դրամատուրգիական բեմարկության տեսակետից: Բովանդակության համապատասխան Շեքսպիրը ողբերգությունը փոխարինում է ողբերգային կատակերգությամբ (կոմեդիայով), այսինքն դրամայի մի այնպիսի ձևով, որի կոնֆլիկտները թեև կարող են պարունակել ողբերգական լուծում, բայց ի վերջո լավ ելք են ստանում: Ողբերգային կատակերգու-

թյան գրամատիկական տեսակով, որի ամենավառ նմուշը «Measure for Measure»-ն է (1603), գրադվում են գրամատուրգների ավելի երիտասարդ սերնդի ներկայացուցիչները, ամենից առաջ Բոմենտը և Ֆլետչերը: Քանի որ սրանք մոտ 1610 թվականից սկսած վճռական ձայնով հանդես եկան այսպես կոչված «մասնավոր» թատրոններում, ուստի և չի կարելի ժխտել նրանց ունեցած ազդեցությունը Շեքսպիրի վրա¹:

Բոմենտի և Ֆլետչերի կողմից դարգացված նոր ոճը ունի երեք առանձնահատկություն, որոնք կարելի է դիտել նաև Շեքսպիրի ստեղծագործության վերջին շրջանում: Առաջինը գիմակահանդեսային տարրերն էին, որոնք ամենից ավելի բաղկացած էին պարի և երգեցողության բաղմաթիվ հատվածներից. երկրորդ՝ կուլիսների և այլ բեմական տեխնիկական սարքերի օգտագործումն էր, որը հնարավոր էր դարձնում բեմադրության ավելի էֆեկտիվ և նրբաճաշակ ձևեր և երրորդ առանձնահատկությունը, որ մասամբ վերջինից էր բխում, բեմական տեսակետից տպավորիչ և արտասովոր այնպիսի անակնկալների տիրապետությունն է, ինչպիսիք են ձեռնածությունները, մեռելներին հարություն տալը և այլն:

Ինչպե՞ս պետք է բացատրել Շեքսպիրի վերջին գրամաների թե՛ բովանդակության և թե՛ ձևի մեջ տեղի ունեցած բավական զգալի այս փոփոխությունները: Անկասկած գրանք չեն կարող բացատրվել կենսագրական փաստերով, ինչպես այդ անում էր վիկտորիանական բնադատությունը և կամ Լիտոն Ստրենչլը իր տխրահռչակ «Shakespeare's Final Period» ակնարկում, ուր նա Շեքսպիրի վերջին գործերը մեկնում է որպես կյանքից և թատրոնից «ձանձրացած» բանաստեղծի ստեղծագործություններ: Քանի որ կենսագրական-հոգեբանական բացատրության համար բացարձակապես ոչ մի փաստացի նյութ գոյություն չունի (եթե չհաշվենք այն փաստը, որ այդ գործերը գրելուց հետո Շեքսպիրը իոնդոնից հեռացել է), ուստի ավելի օբյեկտիվ հարցադրման անհրաժեշտություն կա: Ուշագրություն պետք է դարձնել այն օբյեկտիվ և անխուսափելի ռեակցիայի վրա, որով բանաստեղծը դիմավորեց հասարակական փոփոխվող հարաբերությունները: Քանի որ Շեքսպիրը թատրոնի հետ խորապես կապված գրամատուրգ էր, ուստի մեզ համար պարզ պետք է լինի, որ հասարակական նոր իրադրության ունեցած ազդեցությունները էլիզաբեթյան թատրոնի կառուցվածքի վրա հաստատապես և անմիջական ձևով վերաբերում էին նաև Շեքսպիրի ստեղծագործությանը:

Ինչպիսի՞ հետևանքներ ունեցան հասարակական փոփոխություն-

ները թատրոնի համար: Եթե զարգացումը դարձյալ ամփոփենք մի կոպիտ ուրվագծումով, ապա կարող ենք ասել, որ էլիզաբեթի մահից հետո (1603), բացարձակորեն ի հայտ եկավ բուրժուա-միապետական դաշինքի փլուզումը: Սակայն մինչ ճգնաժամի գիտակցությունը երևան կգար XVI դարի վերջում և կարտահայտվեր ողբերգությունների մեջ, ժողովրդական թատրոնի սոցիալ-պատմական հիմքերը անձեռնմխելի էին մնում մինչև մոտավորապես 1607 թվականը: Այդ տարիներին, երբ Շեքսպիրը ողբերգություններից երես դարձրեց, թատրոնի կազմակերպության մեջ տեղի ունեցան կառուցվածքային մի քանի խոր փոփոխություններ, որոնք վերջին հաշվով կասկածի տակ դրեցին մինչ այդ անհերքելի համարվող ժողովրդա-հումանիստական դրամայի հարատևությունը և որոնք այնուհետև պայմանավորեցին 20-ական և 30-ական թվականներին տեղի ունեցած բեմի անկումը:

Կարող են առանձին-առանձին վեր հանվել թատերա-պատմական զարգացման հատկապես հինգ հատկանիշ:

1. Հասարակական մեծ կոնֆլիկտի հարցում ամենից առաջ տեղի է ունենում հանդիսատեսների բաժանում: Սոցիալական երկու խմբեր, բաժանված ըստ ճաշակի և ըմբռնումների տարբերությունների, այժմ կանգնած են դեմ-դիմաց, և այլևս չեն կարող ոգևորվել միևնույն ազդային դրամայով, ինչպես XVI դարում: Արվեստի նկատմամբ եղած երբեմնի համընդհանուր ճաշակը սկսում է տարբերակվել ու բաժանվել բուրժուա-պլեբեյական և արիստոկրատական ուղղությունների:

2. Հանդիսատեսների այս երկու խմբերի առանձին պահանջները բավարարելու համար առաջանում է թատրոնի երկու տեսակ. հասարակական թատրոնների կողքին նշանակություն են ստանում ավելի փոքր, այսպես կոչված մասնավոր թատրոնները: Սրանք սկզբում գործում էին ծածկված շենքերում. մուտքի ավելի բարձր գներով և արհեստական լուսավորությամբ այդ թատրոնները ջանում էին գրավել ազնվականական ավելի բարձր մի հասարակության:

3. Այսպես կոչված «մասնավոր» այս թատրոններում սկսում են ելույթ ունենալ ոչ միայն մեծահասակների համեմատաբար ինքնուրույն խմբեր, այլև առավելապես մանուկներից բաղկացած խմբեր: Որպես թագավորական կապելլաների մասնակիցներ այս պատանիները գտնվում են թագավորական պալատի շատ ավելի ուժեղ ազդեցության ներքո: Պալատական դիմակախաղի օրինակով նրանք դրամայի մեջ մտցնում են երգի և պարի ավելի շատ հատվածներ:

4. Մասնավոր թատրոններից պալատական բնույթի ազդեցությունը աստիճանաբար անցնում է նաև հրապարակային, ժողովրդական բա-
րոնեներին: Այս հսկումը նշանավորվում է նրանով, որ նախ լավագույն
խմբերը, այդ թվում Շեքսպիրի խումբը, անցնում են թագավորական
տնօրինության ներքո և ապա պալատական պաշտոնյաների գրաքննչա-
կան գործունեությանը ավելի է ուժեղանում: Ինչպես «Master of Re-
vels»-ինը:

5. Այս պայմաններում հասկանալի է, որ Բադաբի բուրժուական
խավը, որի նկատմամբ պուրիտանական, արվեստաույաց գաղափարա-
խոսությունը առանց այն էլ վնասով ավելի մեծ ուժ էր ստանում, երես
դարձեց բաւրոնից, որը 20-ական և 30-ական թվականներին ամբող-
ջովին պալատական հասարակության արամադրության տակ մնաց:

Սրանք են ըստ երևույթին թատերա-պատմական այն փոփոխու-
թյունները, որոնք իրենց հերթին անմիջականորեն ազդեցին փոփոխված
պայմաններում բնագործող գրամալի բնույթի վրա: Դրանք այն նոր
պայմաններն են, որոնք Բոմենտի և Ֆլետչերի գրամաներում արտա-
ցուվեցին և խրախուսվեցին: Դրանք, վերջիվերջո, տանում էին ղեկի
ժողովրդայնության վերացում, հումանիզմի կորուստ և էլիզաբեթյան
գրամալի ազդեցին շուրթի անկում:

Եթե Շեքսպիրը ազդված է Բոմենտի և Ֆլետչերի ստեղծագործու-
թյան մեջ արտացոլված այդ տենդենցներից, ապա հարց է ծագում,
թե ինչպես է նա արձագանքել հասարակական և թատերա-պատմական
փոփոխություններին: Արդյոք նա նույն չափով հաշվի է նստել պալա-
տականացման տենդենցի հետ, թե՞ պահպանել է իր արվեստի ժողո-
վրդայնության ավանդական դժերը: Եվ եթե այո, ապա նրա երկերում
ինչով և ինչ չափով է արտահայտվել այդ անընդմիջելիությունը: «Ձմե-
ռային հերիաթի» օրինակով այս հարցերին պատասխանելու՝ մենք,
անշուշտ, սկզբից եկթ պետք է հաշվի առնենք Շեքսպիրի և շատ ավելի
երիտասարդ գրամատուրգներ Բոմենտի և Ֆլետչերի ստեղծագործու-
թյունների ժամանակաշրջանների միջև ընկած տարբերությունը: Վերը
ուրվագծված թատերա-պատմական փոփոխությունները իրենց գագաթ-
նակետին հասան XVII դարի 20-ական և 30-ական թվականներին: Այդ
այն ժամանակն էր, երբ Շեքսպիրը ղեկավարում էր գտնվում, այ-
սինքն՝ մոտավորապես մինչև 1612 թ., երբ Բոմենտը և Ֆլետչերը ղեկ
սկսնակներ էին: Այս պատճառով էլ իհարկե, խոսք չի կարող լինել
գրամալի վրա նրանց գործած դուռ մեխանիկական ազդեցության մա-

սին: Ազդեցութիւնն առկա է, բայց Շեքսպիրի վրա այն արտահայտ-
վում է խիստ ընդհանրացած ձևով՝ շեքսպիրյան արվեստի ոճավորված
և այլարանութուններով հարուստ բնույթի պատճառով:

Ի տարբերութիւն պալատական կողմնորոշում ունեցող ավելի երի-
տասարդ դրամատուրգների, ծերացող Շեքսպիրը չափազանց խոր ար-
մատներով էր կապված ժողովրդա-հումանիստական թատրոնի ավանդ-
ներին և ի վիճակի չէր անվերապահորեն ընդունել թատերական նոր
ուղղութիւնը ինչպես ձևի, այնպես էլ բովանդակութեան մեջ տեղի
ունեցած բոլոր փոփոխութիւններով հանդերձ. շեքսպիրյան դրամայում
այնուամենայնիվ մնում է մի հիմնական ավանդույթ՝ ժողովրդական
կողմնորոշումը, որի շնորհիվ նրա վերջին դրամաները և հենց «Ձմեռա-
յին հեքիաթը» իրենց այնքան մեծ կենսունակութեամբ տարբերվում են
Բոմենտի և Ֆլետչերի ողբերգա-կատակերգական հեղձուցիչ մթնոլորտից:

Դեպի ժողովրդայնութիւնը եղած այս հիմնական կողմնորոշման
անընդմիջելիութիւնը իր արտահայտութիւնը գտավ ամենից առաջ շեք-
սպիրյան դրամայի կառուցվածքի մեջ: Վաղ շրջանի կատակերգու-
թիւններից սկսած արիստոկրատական կամ պալատական հիմնական
անցքերին մասնակից դեմքերի կողքին Շեքսպիրը դնում է մի երկրորդ՝
պլեբեյական տարր, որը մշտապես միահյուսված է պիեսի գլխավոր
անցքերին, լրացնում է դրանք, հարստացնում կամ այլափոխում: Այդ
կատարվում է ամենաբազմազան միջոցներով, որոնցից առանձնանում
են երեքը, նախ այդ արվում է երկրորդական լրացնող կից գործողու-
թեամբ, որն ունի ձշգրտող կամ պարողիական ֆունկցիա, ինչպես
«Նրկու վեռնացիներ»-ում, «Հենրի IV»-ում և «Measure for Measure»-
ում. երկրորդ, այդ արվում է հանդիսատեսի համար հարազատ որևէ
միջանկյալ տեսարանով, որը զարգանում է մեծ մասամբ խորային,
հաճախ բավականին երգիծական ու անախրոնիկ եղանակով. այդպիսին
է, օրինակ դոնապանների տեսարանը «Մակբեթ»-ում (II, 3) և «Հենրի
VIII»-ում (V, 4), գերեզմանափորների տեսարանը «Համլետ»-ում (V, 1),
ինչպես նաև այգեպանի տեսարանը «Ռիչարդ III»-ում (III, 6). երրորդ,
այդ արվում է ժողովրդա-երգիծական, արդիական-ժողովրդականների
և ազնվականական կամ պատմական գլխավոր դեմքերի զուգադրումով:
Սրա ամենածանոթ օրինակներն են Ապեմանտուսը, Թերսիտեսը,
դայակը «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ում, ինչպես և երեք մեծ ծաղրածուները
«Լիր աբբա»-ում ու երկու գլուխգործոցային կատակերգութիւնների մեջ:
Այս բոլոր դեպքերում առկա է երգիծական կամ զրոտեսկային այլա-

փոխության ժողովրդական մի տարր, ամբողջալին մի ուրվադիժ կամ պլերեյական մի «mockingly critical function» (Ա. Պ. Ռոսիտեր), որոնք հիշեցնում են դիմախաղային վաղեմի ավանդները։ Այդ դեպքում չի կարելի ամբողջ գրաման դիտել բացառապես պալատական կամ պատմական լույսի տակ և կամ իշխանական գլխավոր կերպարի աշ-րերով։ Դրաման ավելի շատ ունենում է կրկնակի երևութականություն, որի գեղադիտական արժեքը պիեսի դրամատիկական կառուցվածքի մասն է կազմում և որտեղ դեր է կատարում պիեսի բնդհանուր տպա-վորության գործում։ Դա «Ֆալստաֆյան հետին պլանն է» (Կարլ Մարքս), որն այնուամենայնիվ ավելի մեծ արժեք ունի, քան պարզապես back-ground-ը։ Նրա լույսի տակ պարզվում են բոլոր իրադարձությունները։

«Ձմեռային հեքիաթում» ևս իրենց գոյությունը շարունակում են ավանդական ժողովրդականության կառուցվածքային այդ տարրերը, այդ «Ֆալստաֆյան հետին պլանը»։ Այստեղ ևս առկա է պիեսի կառուց-վածքի համար այնքան վճռական նշանակություն ունեցող՝ պալատական աշխարհի և պլերեյական գեղջկականության զուգադրումը, որն իր ան-կրկնելի գաղաթնակետին է հասնում 4-րդ գործողության մեջ՝ ոչխար-ների խուզման տեսարանում։ Քանի որ այս տեսարանը առանցքային մի կետ է պիեսի ոչ միայն գեղարվեստական նշանակության համար, այլև նրա թատերական կառուցվածքի մեջ, ուստի այստեղ այն վեր կհանվի որպես տվյալ երևույթի նմուշ և որպես այդպիսին էլ նրան կտրվի արժանի բացատրություն։ Ամենից առաջ այս «երկրորդ մեծու-թյուն» կոչվող երևույթի ամբողջական իմաստը ակներև դարձնելու հա-մար, մենք այն պետք է դիտենք շեքսպիրյան ամբողջ ստեղծագործու-թյան համակարգում, որովհետև միայն այդ դեպքում է իսկապես պարզ-վում նրա ավանդական-ժողովրդական բնույթը։

Կարճ ու պարզեցված ձևով արտահայտվելու համար, ասենք, որ «Ձմեռային հեքիաթի» մեջ այս «երկրորդ մեծություն» դրամատիկական էությունն այն է, որ գլխավոր սյուժեի (Լեոնտես, Պոլիքսենես) կողքին կամ նրանից առաջ գործում է այնպիսի մի դրամատուրգիա, որը թեև հաշվի է նստում պալատական մասնավոր բեմի իրողության հետ, բայց և որը բնավ այդ իրողության մեջ չի ստեղծվել։ Այսպես՝ Սիցիլիայում, Լեոնտեսի արքունիքում գործող գլխավոր խաղասպարեզի դեմ-հան-դիման գտնվում է գործողության գեղջկական, պլերեյական բեեռը։ Վերջինս շատ ավելին է, քան կոնտրաստներով հարուստ լրացուցիչ մի տարր։ Այն հակադրություն է պալատական խաղասպարեզի նկատմամբ,

և այդ հակադրությունը լեզվական ու բովանդակային տեսակետից անց է կացվում շատ հետևողականորեն:

Այս հակադիր բեկոի հետ պալատի ունեցած հարաբերության պատճառով է սոսկ, որ պալատական գլխավոր անցուղարձը իր իսկական, ավելի խոր և ճշնաժամային նշանակությամբ է դրսևորվում: Գյուղական հովվերգական այս բեկոր չի ստեղծված այն բանի համար, որ ընտրություն կատարվի պալատական կյանքի միջև, սակայն այդ բեկոր առաջ է բերում կառուցվածքային լարվածություն, որը լեզվական և թեմատիկ ամենաբազմազան մակարդակներով դրամատիկական նշանակություն է ստանում:

Ամենից շատ սա ակնհայտ է երկախոսությունների լեզվի մեջ: Համեմատենք միայն 1-ին գործողության 1-ին տեսարանում՝ բացատրվող պալատականների փրօն և ճոռոմ արտահայտչաձևը Old Shepherd—ծեր հովվի պարզ, համեստ, բայց և արտահայտիչ խոսակերպի հետ: Այն դեպքում, երբ պալատական խոսակիցները իրենց երկախոսություններում ուղղակի մրցում են շինծու արտահայտությունների շոյվմամբ, իսկ 5-րդ գործողության մեջ պալատականները հեռուններից բերած իրենց տպավորությունները պատմում են այնպիսի անբնական շարադրանքով, որ դրա հետևում անհնարին է քողարկել պարողիական-երգիծական միտումը, ապա հովվի և նրա որդու խոսքը, դեռ Պերդիտային էլ չհաշված, հնչում է բոլորովին այլ կերպ: Համեմատենք 1-ին ջենտլմենի նախադասության կառուցվածքը և խոսքերը հովվի խոսքերի հետ, երբ վերջինս հիշում է իր հանգուցյալ կնոջը: Ազնվականը ասում է.

One of the prettiest touches of all, and that which angl'd for mine eyes—caught the water, though not the fish—was, when at the relation of the Queen's death, with the manner how she came to't bravely confess'd and lamented by the King, how attentiveness wounded his daughter; till, from one sign of dolour to another, she did with an 'Alas!—I would fain say—bleed tears... (V. 2, 80 ff.)

Պալատականի խոսքային սեթևեթանքը արձակ խոսքի մեջ չի մեղմանում, այլ ավելի է սաստկանում: Մինչդեռ հովվի խոսքի պարզությունը չափածոյի մեջ (ոճավորված) շատ ավելի արտահայտիչ է հնչում:

When my old wife liv'd, upon
This day she was both pantler, butler, cook;
Both dame and servant; welcom'd all; serv'd all;

Would sing her song and dance her turn; now here
 At upper end o'th'table, now i'th'middle;
 On his shoulder, and his; her face o'fire
 With labour, and the thing she took to quench it
 She would to each one sip. You are retired,
 As if you were a feasted one, and not
 The hostess of the meeting. Pray you bid
 These unknown friends to's welcome, for it is
 A way to make us better friends, more known.
 Come, quench your blushes, and present yourself
 That which you are, Mistress o'th'Feast. Come on,
 And bid us welcome to your sheepshearing,
 As your good flock shall prosper. (IV, 4, 55—69)

Բայց լեզվական այս հակադրությունը շատ ավելին է, քան սոսկ քաղաքական կոնտրաստը, որովհետև նրա հետևում գտնվում է մի հակասական աշխարհընկալում կամ վարվելակերպ, որն իր արտահայտությունն է գտնում դրամատիկական ֆունկցիայի հետ ունեցած փոխադարձ կապի մեջ: Կարճ ասած, այստեղ ձևավորվում է այն միտքը, որն այս դեպքում անդրադարձնում է արվեստի և բնության միջև եղած հակադրությունն ու կոնֆլիկտը: Սակայն բանաստեղծական սիմվոլիզմով պատկերված այս կոնֆլիկտը ամենևին էլ պարզ ձևակերպմամբ չի արտահայտվում, ինչպես և պալատական ու զեղջկական աշխարհների միջև եղած հակադրությունը պլերեյորեն միակողմանի կերպով չի լուծվում: Հովվի պարզությունը պայմանավորված է նրա որդու բնական անդուրաշարժությամբ, ինչպես և պալատական աշխարհի նրբացվածությունը ընթանում է ձեռք-ձեռքի կասկածամտության, բանասարկության, և բռնապետության հետ: Եվ այնուամենայնիվ այս հակադրությունը բնորոշում է տվյալ երկի ամբողջական կառուցվածքը, որի գործողության վայրը պալատի արհեստական աշխարհից շարժվում է դեպի բնական-զեղջկական աշխարհը և ապա զեղջկականից էլ որպես սինթեզ ձգտում է դեպի բնության ու արվեստի, գյուղականի ու պալատականի միասնությունը, և իբրև պալատական ծագման ու բնական-զեղջկական դաստիարակության միասնության մի մարմնացում ներկայանում է անզուգական Պերդիտան:

Հակասական այս անտիթեզը, անշուշտ, այնքան վերացական է,

որքան որ նրա դրամատիկական լուծումը հեքիաթային է և ուսուսիրական: Չնայած սրան, ունիվերսալ մարդը ուսուսիրական կերպով չափազանց ուսանելի հարաբերության մեջ է մտնում իր ժամանակի իրականության հետ, ճիշտ այնպես, ինչպես, օրինակ, առասպելական հետեղականությունամբ Լեոնտեսի մեջ արտահայտված խանդը պատմական հիմքեր ունի կամ ինչպես, օրինակ, այդ նույն ձևով Հենրի - VIII-ը ասպահարդան է տալիս իր իբր թե անհավատարիմ կնոջը՝ Աննա Բոլեյնին⁹: Ամեն դեպքում, պալատական և գեղջկական հասարակության հարաբերության հարցը 1610 թվականին անհամեմատ ավելի արդիական և պորբեմային էր դարձել: Չնայած բոլոր բողոքներին՝ Լեոնտեսի ակնհայտ բռնապետական հակումը նպատակ ուներ է՛լ ավելի շատ շեշտելու այս պորբեմատիկ հարաբերությունը, որը տվյալ դեպքում արտահայտված է մեկ առանձին օրինակով: Լեոնտեսի ծայրահեղությունները և անբնական պոռթկումները սաստիացվում և դրանով իսկ թեմատիկորեն ընդգծվում են Պլիբեսենսի նույնքան չափազանցված և անբնական սպառնալիքով: Հովվական տոնի բնական զվարճության մեջ հանկարծ հնչում են ծրարված թագավորի անբնական և դաժանորեն դասակարգային նախապաշարումն արտահայտող խոսքերը, թագավորը, որն ուզում է փշենու ճյուղերով մտրակել և այլանդակել Պերդիտայի կատարյալ դեմքը:

IV

ծած խոսակցական անդերերնի պարզության մեջ: Եվ վերջապես, այն տարածվում է նաև այն թեմատիկայի և սյուժետային մոտիվների վրա, որոնք առկա են Ավտուլիկուսի և ոչխարների խուզման տեսարանի մեջ: Բանն այն է, որ այդ տոներ ապաշխարհիկ հովվերգական մի փախուստ չէ զեպի ինքնանպատակ ոճավորում, այլ այն անգլիական գյուղի կյանքում ամենամյա, տարվա միևնույն եղանակին կրկնվող մի իրադարձության բանաստեղծական, չափազանցված պատկերումն է: Տոնի ամեն տարի կրկնվելու փաստը բնորոշվում է հովվի հանգուցյալ կնոջ միջոցով, որը (ինչպես բառացիորեն ասվում է) առաջնորդում ղեկավարելիս է եղել այդ տոներ: Այդպիսով, խոսքն այնպիսի իրադարձության մասին է, որի արմատները գտնվում են ժողովրդական մշակույթին վերաբերող սեզոնային, նախապես պաշտամունքի բնույթ ունեցող մի արարողության խորքում: Մի տոն, որը կապված է մայիսյան և հոգեպալատյան տոնի արարողություններից հետո անցկացվող խաղերի հետ (ինչպես պարզորոշ այդ ասում է Պերդիտան) և որը զեռես կրում է կախարդական պաշտամունքային մոտացված մի ֆունկցիայի ազդեցությունը, երբ հավատում են, որ այդ տոներ կնպաստի ոչխարի հոտի բարգավաճմանը:

Ժողովրդական ավանդության ուժը նշանակալից է, և այն հաստատում է նորագույն ուսումնասիրություններում բազմիցս բնորոշված մի տեսակետ, ըստ որի Շեքսպիրը մասնավոր սրահային բեմը բնորոշում է այն ժամանակ, երբ նրա խումբը 1603 թվականին տեղափոխվում է Բլեկֆրայերս՝ ձմեռային շենք: Այդ պատճառով էլ Իրվին Սմիթը Բլեկֆրայերսի թատրոնի մասին իր ֆունդամենտալ գրքում գալիս է այն *եզրակացություն, որ „Shakespeare as an individual dramatist responded to the Blackfriars innovations less readily than the Kings's Men and their dramatists a group seem to have done“*.¹⁰

Իրականում այլ հանգամանքներից է, ինչպես, օրինակ, պալատական դիմակախաղի հանգեպ Շեքսպիրի ունեցած վերաբերմունքից, նույնպես պետք է պարզորոշ կերպով բխի, „That his affiliations remained to the end with his company's older playhouse“¹¹, Այս հին playhouse-ը սակայն ժողովրդական Globe-ն էր իր ամֆիթատրոնային հենահարթակային բեմով, որի նախապատմությունը սերտորեն կապված է անգլիական ժողովրդական թատրոնի պատմության հետ:

Շեքսպիրը պահպանում է հիմնական ժողովրդական ավանդները, և դա նրան հաջողվում է միայն այն բանի շնորհիվ, որ նա հարմարվում է հասարակության և թատրոնի փոփոխվող պայմաններին: Այս հար-

մարվողականությունը այնպիսին չէ, որ Շեքսպիրը ստիպված լիներ հրաժարվել իր մեծ ստեղծագործության ժողովրդական սկզբունքներից։ Բայց այդ այնպիսին է, որ նա ստիպված է փոխել իր մեծ ողբերգությունների, ուրեմն և գլուխգործոցների, դրամատիկական ոճը։ Թատերական փոփոխվող իրականության և գեղարվեստական շեքսպիրյան փոփոխված ձևի միջև մնում է մի լարվածություն, որը Շեքսպիրի կողմից նրա վերջին դրամաներում վեր է ածվում մի հոյակապ բանաստեղծության և մի բարձր ուտոպիական մարդկայնության, բայց այնուամենայնիվ պատմական տեսակետից այդ լարվածությունը չի հաղթահարվում։ Պատմական բնույթի հակասությունը մնում է։ Եթե 48-ամյա Շեքսպիրի մեկնումը կոնդոնից ընդհանրապես պայմանավորված էր պատմական այս կամ այն հանգամանքով, ապա այդ լարումն էր, որ դրդեց վարպետին ստեղծագործական իր ուժերի ծաղկման շրջանում վայր դնել գրիչը և քաշվել իր հայրենի Ստրատֆորդը։

ՄԱՆՈՔԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Հեղինակը վկայակոչում է իր պատմական մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը „Drama und Wirklichkeit in der Shakespearezeit“, Halle, 1958, *ինչպես նաև իր ուսումնասիրությունը*, „The Soul of the Age: Towards a Historical Approach to Shakespeare“, „Shakespeare in a changing World“-ում, ed. Arnold Kettle, London, 1964, էջ 17—42.
2. Հմտ. Alfred Harbage, Shakespeare's Audience, New York, 1941.
3. Շեքսպիրի բոլոր մեջբերումները կատարված են ըստ՝ William Shakespeare. The Complete Works, ed. Peter Alexander, London—Glasgow, 1951.
4. Goethes Sämtliche Werke („Jubiläums-Ausgabe“), Stuttgart—Berlin, 1907, Bd. 36, էջ 5 և շար.
5. Armin-Gerd Kuckhoff, Das Drama William Shakespeares („Schriften zur Theaterwissenschaft“, Bd. 3, 1), Berlin, 1964, էջ 504.
6. Պիեռի մեջ խորհրդանշականը մենք չենք հասկանում S. L. Bethell-ի քրիստոնեական իմաստով (The Winter's Tale, London 1944) կամ առասպելական իմաստով որպես „Summer and winter, birth and death“ (Derek Tra-versi, Shakespeare: The Last Phase, London, 1954, էջ 138—153).
7. Հմտ. A. H. Thorndike (The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare, Worcester, Mass., 1901), որն անշուշտ իր պոզիտիվիզմի պատճառով բոլորովին անտեսում է Շեքսպիրի առնչությունը ժողովրդական պանդուխտության հետ։
8. Այս կապակցությամբ հմտ. R. Weimann, Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters, Berlin, 1967, էջ 404 և շար.

9. Այս հանդիպումը հմտ. Charles Barber, *The Winter's Tale and Jacobean Society, Shakespeare in a Changing World*, ed. Arnold Kettle, էջ 233—252.
10. Irwin Smith, *Shakespeare's Blackfriars Playhouse: Its History and Its Design*, New York, 1964, էջ 239.
11. Allardyce Nicoll, *Shakespeare and the Court Masque, Shakespeares Jahrbuch*, Bd. 94 (1958), էջ 53.