

ՁԵՔՍՊԻՐԸ
ԵՎ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ՄԻՏՔԸ

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵԿՆԱԲԱՆՄԱՆ ԿԼԱՍԻՑԻՍՏԱԿԱՆ ՓՈՒԼԸ

Համաշխարհային թատրոնում շեքսպիրյան երկերի համահու ճակատագրի պատմութիւնը գործնական ու տեսական խոշոր նշանակութիւն ունեցող պրոբլեմ է: Նրա պիեսների բեմական մարմնավորումը մշտապես կապված է եղել այն առաջատար փիլիսոփայական ու գեղագիտական խնդիրներին, որոնք կազմել են զանազան երկրների հասարակական կյանքի ու մշակութի բովանդակութիւնը:

Շեքսպիրի պիեսները լայնորեն բեմադրվել են ամբողջ աշխարհի թատրոններում: Դրանց հետ է կապված տարբեր սերունդների պատկանող ականավոր դերասանների ստեղծագործական կենսագրութիւնը: Յուրաքանչյուր երկիր ստեղծել է այդ պիեսները խաղալու իր ազգային ավանդը, որի մեջ հստակորեն անդրադարձել են նոր ժամանակի մշակութի առաջատար ուղղութիւններն ու սկզբունքները:

Արտասահմանյան թատերագիտութիւնը այս պրոբլեմի մշակմանը մեծ ուշադրութիւն է նվիրում: Սակայն, որպէս կանոն, Շեքսպիրի պիեսների պատմութիւնը դիտում է համաշխարհային կամ ազգային մշակութի դարգացման հիմնական ընթացքներից կտրված:

Սովետական գիտնականներն ու թատերական գործիչները իրենց ավանդն են բերել համաշխարհային շեքսպիրագիտութիւնը, ստեղծելով մեծ դրամատուրգի ժառանգութիւնը մեկնող սեփական դպրոց:

Գեղարվեստական մշակութի պատմութիւնը դիտելով իբրև ժողովուրդների հասարակական կյանքի մի մասը, մարքս-լենինյան արվեստաբանութիւնը բացահայտում է տարբեր ժամանակներում և տարբեր երկրներում դասական ժառանգութիւնը տրված գնահատականի պատմական պայմանավորվածութիւնը: Դա անհերքելիորեն հաստատում է Շեքսպիրի դրամատուրգիայի համահու ճակատագիրը: Նրա երկերի

մեկնարանությունը հարյուրամյակների ընթացքում սերտորեն շաղկապվել է յուրաքանչյուր առանձին երկրի ազգային պատմության այս կամ այն շրջանին բնորոշ հասարակական հոսանքներին ու գեղարվեստական ստեղծագործությունը: Ուստի և շեքսպիրյան պիեսների համադրումը նրա ժառանգության՝ տարբեր ժամանակներում ստացած գաղափարական-գեղարվեստական մեկնարանության, ինչպես նաև պիեսների բեմական տեքստերի հետ, թույլ է տալիս կոնկրետ նյութի հիման վրա վերլուծել այն ուղին, որ անցել է ռեալիզմը վերածնության դարաշրջանից մինչև մեր օրերը:

Ինչպես ռեալիստական արվեստի դարգացումն է պատմական հեռանկարում գիտելիտիկական բնույթ ունեցել (դա երբևր նորանոր առանձնահատկությունների ստեղծանական ու հավասարաչափ կուտակման պրոցես չի եղել, ճանաչել է կ' անկման, կ' արգեն գտածից ու նույնիսկ տրագիցիայի մասշտաբին հասցվածից հրաժարվելու կամ վերանայելու շրջաններ), այնպես էլ արվեստի պատմության առանձին երևույթների բննադատական գնահատությունն է ենթարկվել այդ նույն օրինաչափություններին:

Շեքսպիրի դրամատուրգիայի համահու ճակատագիրը ցույց է տալիս, որ նրա ժառանգության մեկնարանության պատմությունը հարթ ու հավասարաչափ ընթացք չի ունեցել: Անցած հարյուրամյակների ընթացքում Շեքսպիրի ստեղծագործության ըմբռնման մեջ առաջխաղացում եղել է, սակայն այդ առաջխաղացումը ընթացել է բարդ, իսկ երբևմն էլ հակասական ուղիներով, կրել է գիտելիտիկական բնույթ, զարգացել հակասությունների ու բացասումների բովով:

Շեքսպիրի ժառանգության համահու ճակատագրի հարցն այս կերպ գիտելիս դառնում է դասական ու ժամանակակից արվեստի հարաբերակցության ընդհանուր խնդրի մի մասը, խնդիր, որը սովետական գրականության ու արվեստաբանության համար սկզբունքային կարևորություն է ներկայացնում:

Այս իմաստով հատկանշական է XVII—XVIII դարերի Անգլիայում շեքսպիրյան պիեսների բեմական պատմությունը, մի շրջան, որն անմիջականորեն հարում է մեծ դրամատուրգի ապրած ժամանակներին: Այդ պատմությունը վերարտադրում է Շեքսպիրի անվան շուրջը ծագած գաղափարական ու գեղագիտական հայացքների պայքարի վառ պատկերը: Դրանք այն տարիներին էին, երբ եվրոպական թատրոնում սկսվել էր նոր ժամանակների արվեստի ձևավորումը:

Այս պատմաշրջանում կատարվող պրոցեսների ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս պարզելու XIX դարում հվրոպական թատրոնի զարգացման ուղիները, քանի որ Եվրոպայի նոր ու նորագույն թատրոնը մի ամբողջ շարք էական կողմերով հենվում էր XVII և XVIII դարերի անգլիական թատրոնի գաղափարական-գեղարվեստական տեսության և գեղարվեստական պրակտիկայի վրա:

Եվրոպական շեքսպիրիզմի պատմությունը սկիզբ է առել Անգլիայում, որտեղ հետաքրքրությունը Շեքսպիրի ստեղծագործական ժառանգության նկատմամբ, ծագելով դեռևս նրա կյանքի օրոք, գրեթե հրեք ընդմիջում չի ունեցել: Նույնիսկ XVII դարի առաջին կեսին, թեև անգլիական գեղարվեստական մշակույթում Վերածնության արվեստը քայքայում էր ասորում, Շեքսպիրի ժառանգությունը շարունակում էր ժողովրդականություն վայելի:

Միայն բուրժուական հեղափոխությանը նախորդած համեմատաբար կարճ մի ժամանակահատվածում, երբ դեմոկրատական տարրերը պուրիտանական գաղափարախոսության ազդեցությամբ ավելի ու ավելի էին հեռանում աշխարհիկ արվեստից, Շեքսպիրը միառժամանակ կորցրեց իր գեղարվեստական նշանակությունը:

Աբսուլյուտիզմի վերականգնումից հետո (1660) նրա պիեսները նորից էական տեղ գրավեցին թատրոնների խաղացանկում: Սակայն հենց այս ժամանակից էլ սկսվեց նրա ստեղծագործության բարդ ու բազմակերպ բովանդակության հարմարեցումը այլևայլ հասարակական պայմանների: Այս ժամանակից սկսած Շեքսպիրի պիեսները հիմնականում խաղացվում էին վերամշակված տարբերակներով: Բեմական տեքստերում, որոնց զգալի մասը շատ տասնամյակների ընթացքում անգլիացի հանդիսատեսի աչքում պահպանել էր իր գրավչությունը, բնագրերի բովանդակությունն ու ձևը ենթարկվել էին էական վերախմբազրման: Եվրոպական շեքսպիրիզմի պատմության մեջ սրանք մեծ դրամատուրգի պիեսների հիման վրա գրված առաջին բեմական տեքստերն էին: Ավելի ուշ, XVIII և XIX դարերում, բնագրի վերամշակման կամ վերադասավորման եղանակով նման տեքստերի ստեղծումը սովորական բան դարձավ աշխարհի տարբեր երկրների թատրոնների համար: Եվ այս տեքստերը փայլուն գրական հուշարձաններ են, որոնց միջոցով կարելի է վերարտադրել զանազան երկրների գեղարվեստական մշակույթի բովանդակությունը:

Այս միտքը միանգամայն համոզիչ բացահայտվում է Շեքսպիրի

ժառանգութեան նկատմամբ եղած վերաբերմունքի բննութեան մեջ արդեն այն շրջանում, երբ անգլիական գեղարվեստական մշակույթը դարգանում էր կլասիցիստական ուղղութեամբ (XVII դարի վերջերին): Այս շրջանում Շեքսպիրի պիեսների ժողովրդականութեան վերականգնումը ուղեկցվում էր նրա դրամատուրգիան կլասիցիզմի սխառմի մեջ ներգրավելու ջանքերով:

Պատմական կարգի պատճառներով անգլիական կլասիցիզմն ըստ իր բնույթի ու խնդիրների համասեռ չէր: Ազնվականական կլասիցիզմի զարգացման հետ գրեթէ միաժամանակ, արդեն XVII դարի վերջին երբորդում, հաշտնվեցին լուսավորական արվեստի տարրերը, որոնք զարգացման վաղ շրջանում լուսավորական կլասիցիզմի կերպարանք ըստացան:

Երկու ուղղութեանն էլ իրենց արտացոլումը գտան Շեքսպիրին մոտենալու խնդրում և անդրադարձան նրա ստեղծագործական ժառանգութեան բննագատական դնահատութեան ու բեմական վերամշակումների վրա:

Ըստ որում, պետք է հաշվի առնել, որ կլասիցիզմը Անգլիայում պատմականորեն ավելի ուշ հաստատվեց, քան Եվրոպական մյուս երկրներում՝ Իտալիայից ու Ֆրանսիայից հետո:

Սա պայմանավորեց նրա վաղ ձևերի նմանողական բնույթը: Միայն ավելի ուշ այստեղ ձևավորվեցին այնպիսի առանձնահատկություններ, որոնք կազմեցին ազգային-անգլիականը արվեստի այդ համանվորոպական ոճի մեջ:

Մի երկրում, ուր տեղի էր ունեցել Եվրոպայի ամենավաղ բուրժուական հեղափոխություններից մեկը, կլասիցիստական ոճը, որ բնութագրվում է ազգային պետութեան ամրապնդման համար մղվող պայքարով, բնականաբար, չէր կարող զարգանալ: Առաջին բուրժուական հեղափոխութեան տարիները միաժամանակ ամեն կարգի աշխարհիկ արվեստից հրաժարվելու տարիներ էին:

Միայնութեան վերականգնումից հետո իշխանութեան գլուխ անցած արիստոկրատիան շուտով ստիպված էր բուրժուազիայի հետ դասակարգային կոմպրոմիսի մեջ մտնել: Գաղափարախոսութեան մարդում սա խրախուսեց այն պրոցեսը, որ հանգեցնում էր արիստոկրատական ու բուրժուական մշակույթների աստիճանական փոխներթափանցման: Եվ նույնիսկ առաջին ետոստավրացիոն տարիներին գաղափարախոսութեանը ձևավորվում էր այս երկակի ազդեցութեան ներքո:

Անգլիական արիստոկրատիան, որը 1660-ից հետո ամենից ավելի ջանք էր թափում վերադարձնելու հանրապետության ժամանակաշրջանում իրենից խլված արտոնությունները, արմատավորում էր արիստոկրատիայի դերն ու նշանակությունը իդեալականացնելու կոչված արվեստը: Իր էությունամբ իսկ այս արվեստը զանազանվում էր ֆրանսիական կլասիցիզմի արվեստից: Առաջադիմական-պատմական խնդիրներն ա այլևս չէր կարող ունենալ, և դա էլ հենց կանխորոշեց նրա բովանդակությունն ու գեղարվեստական ձևը:

Սակայն այն կապակցությամբ, որ պուրիտանիզմի փիլիսոփայությունը շարունակում էր հանդես գալ իբրև գաղափարական հզոր գործոն և ներգործել ոչ միայն Անգլիայի քաղաքականության, այլև նրա հասարակական ու հոգևոր կյանքի բոլոր ոլորտների վրա, սա չէր կարող իր ազդեցությունը չունենալ ռեստավրացիայի շրջանի արվեստի վրա: Այս պարագան կանխորոշեց անգլիական կլասիցիզմի յուրահատուկ ազգային հատկանիշները, ուղղություն, որին ամենաբուռն զարգացման տարիներին անգամ բնորոշ էին այլազան գծեր, որոնք զրկում էին նրան ֆրանսիական կլասիցիզմին հատուկ ամբողջական ու միասնական բովանդակությունից, գեղարվեստական ավարտվածությունից:

XVII դարի վերջին քառորդի անգլիական կլասիցիզմը հենվում էր անտիկ պոետիկայի վրա, որը, սակայն, ընկալվել էր ոչ թե անմիջականորեն սկզբնաղբյուրից, այլ XVII դարի առաջին կեսերի ֆրանսիական դրամատիկական տեսությունների վերամեկնաբանումից:

Ֆրանսիական կլասիցիզմի ազդեցությունը XVII դարի վերջին քառորդի անգլիական դրամայի տեսության վրա շատ մեծ է եղել: Դրականության ու թատրոնի անգլիական գործիչները լավ գիտեին կլասիցիստական դոկտրինայի ֆրանսիացի հետևորդների՝ Ռենե Ռապենի, Ժյուլյա Մենարդիերի, Բոսյուեի, Դասիեի, Կոռնելի, Բուալոյի տեսական աշխատությունները և դրանց վրա էին հենվում:

Ռեստավրացիայի ժամանակաշրջանի թատրոնում անգլիական կլասիցիզմի հաստատումը կապված է Թոմաս Ռայմերի և Ջոն Դրայդենի անունների հետ: Դրայդենը, որը իր ժամանակի ոչ միայն խոշորագույն դրամատուրգն էր, այլև գրականության ականավոր տեսաբան, հեղինակել է դրամայի տեսությանը նվիրված մի շարք հոդվածներ: Նրա հոդվածները մեծապես նպաստել են դրամայի անգլիական տեսության հետագա զարգացմանը:

Արդեն իր վաղ հոգվածում՝ «Դրամատիկական պոեզիայի մասին» (1668), նա մանրամասն խոսում է բոլոր դրամատիկական ժանրերի նկատմամբ կլասիցիստական դրամայի ունեցած առավելությունների մասին:

Ողբերգության խնդիրները¹, համխառնության և կլասիցիստական պոետիկայի մյուս հիմնական տարրերը բացատրելիս, Դրալդենը բնութանուր առմամբ հետևում էր Կոռնելին:

Իր ավելի ուշ աշխատություններում Շերսպիրի «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» պիեսից սերող «Ամեն ինչ հանուն սիրո, կամ խաղաղություն՝ կորցված ոչ իդուր» պիեսի նախարանում (1678) և հատկապես կրկին Շերսպիրի համանուն պիեսից սերող «Տրոյի և Կրեսիդայի» նախարանում, որը պարունակում է «ողբերգության բննության հիմքերը», Դրալդենը բնութանուր առմամբ մնում էր կլասիցիստական գոկտրինայի շրջանակներում, չնայած գրում էր, թե անտիկ հեղինակների պոետիկան չափից դուրս նեղ է գալիս անդլիական դրամային, որը «պետք է կառուցվի ավելի լայն հիմքի վրա»:

Այս հետևությունը Դրալդենն անում էր անդլիական դրամայի փորձի, իսկ ավելի ճիշտ, նրա բարձրագույն նվաճումների վերլուծության հիման վրա. խոսքը Շերսպիրի և Ֆլետչերի մասին է, դրամատուրգներ, որոնց ստեղծագործությունը Դրալդենը համարում էր անդլիական ազգային հանճարի ամենավառ արտահայտությունը: Մյուս եվրոպական երկրների և ոչ մի դրականություն չկարողացավ ստեղծել նշանակալի ու բազմանիստ բնավորությունների այնպիսի բազմադանություն, որպիսին նկատվում է այս երկու անգլիացի դրամատուրգների ստեղծագործության մեջ,— գրում էր նա:

Սակայն, խոստովանելով այս, Դրալդենը տեղնուտեղը ընդգծում էր, որ Շերսպիրի և Ֆլետչերի ստեղծագործությունը չի կարող ամբողջությամբ ընդունվել XVII դարի երկրորդ կեսի անգլիական դրամայի կողմից, քանի որ նա ծնունդ է ալլ ժամանակաշրջանի և նախատեսված է հղել կյանքի մասին ուրիշ պատկերացումների ունեցող մարդկանց ճաշակի ու սովորությունների համար: Շերսպիրի ու Ֆլետչերի գեղագիտության ո՞ր տարրերն էր ընդունում Դրալդենը, դտնելով, որ դրանք կարող են կիրառվել Անգլիայի ժամանակակից թատրոնում:

Վերլուծելով ողբերգության խնդիրները, մշակութային կյանքում նրա դերն ու տեղը, Դրալդենը շարունակում էր ոգեշնչվել կլասիցիստական գոկտրինայի ֆրանսիական մեկնաբանություններ:

Դրաչդեհնը հատուկ ընդգծում էր թատրոնի դաստիարակչական դերը, տեսնում էր նրա հասարակական նշանակությունը: Ողբերգությունը, նշում էր նա, պետք է հաճույք պատճառի, սակայն, նախ և առաջ, հանդիսականին դաստիարակելով: «Ողբերգության կենտրոնում,— գրում էր նա,— պետք է գտնվի նշանակալից ու ճշմարտապատում մեկ իրադարձություն... որն ի վիճակի է բորբոքել հանդիսատեսի երեակայությունը, իսկ ֆինալում նրանց մեջ սոսկումի ու կարեկցության ունակցիա հարուցել և դրանով իսկ նպաստել նրանց մաքրմանը այդ զգացմունքներից...»²:

Ողբերգության հերոսները պետք է հասարակ, սովորական մարդկանցից վեր կանգնած, բացառիկ դեմքեր լինեն, որպեսզի նրանց ճակատագիրը հանդիսականի համար ուսանելի օրինակ ծառայի: Ողբերգության հերոսները պետք է առաքինի լինեն, ունենան բարոյական բարձր հատկություններ: Նրանց բնավորության դրական հատկանիշները պետք է մեծապես գերազանցեն թերություններին և այդ դեպքում նրանց ճակատագրի անակնկալ շրջադարձերը հանդիսատեսի մեջ կարեկցանքի ավելի սուր զգացում առաջ կբերեն:

Չի կարելի կարեկցանք հարուցել փչացած մարդու նկատմամբ: Երբ ցուցադրվում են թերություններ կամ արատներ ունեցող անձինք, նրանք հանդիսասրահում ոչ թե կարեկցանք են հարուցում, այլ ատելություն կամ դաշտույթ, և մարդիկ սպասում են, որ ողբերգության վերջում նրանք պատժվեն:

Իսկ երբ բեմ են հանվում պարկեշտ հերոսներ, որոնք ողբերգության զարգացման ընթացքում բազում փորձություններից անցնելով, վերջում հաղթանակում են, դա առաջ է բերում գոհունակության զգացում:

«Ոչինչ չի կարող ավելի մեծ հաճույք պատճառել, քան պատժված արատի տեսքն ու պոետիկական արդարության հաղթանակը»,— գրում է Դրաչդեհնը և անում այսպիսի հետևություն. ողբերգության իսկական խնդիրը բեմում առաքինության հաղթանակը ցուցադրելն է:

Դրաչդեհնի դրույթները կլասիցիզմի անզլիական տեսությունների հիմնաքարը դարձան և զանազան տարբերակներով կրկնվեցին կլասիցիստական ուսմունքի շատ հետևորդների կողմից:

Կլասիցիզմի անզլիական տեսաբանների ըմբռնմամբ ողբերգականի էությունը մարդու անձնական և հասարակական պարտքի միջև գոյու-

թյուն ունեցող կոնֆլիկտը չէ և ոչ էլ պայքարը բանականության ու կրթերի՝ մարդու խառնվածքի այս երկու անհաշտ կողմերի միջև:

Ողբերգության զլխավոր խնդիրը դառնում է մարդու բարոյական առաքինության ներքին ցուցադրումը: Ողբերգությունը կոչված էր օրինակի ուժով դաստիարակելու հանդիսատեսին, նրան մղելու դեպի առաքինության և ճշմարտության ուղին: Սրանով հաստատվում էր ողբերգության իրատական-ուսուցողական բնույթը:

Դրաչդեհը մանրամասն քննում էր դրամատուրգի ստեղծագործության փուլերը: Սկսելով աշխատանքը, — գրում էր նա, — դրամատուրգը պետք է պարզորոշ պատկերացնի, թե ի՛նչ է ուղում սովորեցնել հանդիսատեսին, ո՛րն է պիեսի «բարոյական գաղափարը»: Դրանից հետո միայն նա պիեսի ձևոնարկի այդ բարոյական գաղափարը լավագույն ձևով մարմնավորող սյուժեի որոնմանը:

Աշխատանքի հաջորդ փուլը պիեսում բարոյական գաղափարը անձնավորող մարդկանց փնալորությունների մշակումն է և սյուժեի մեջ նրանցից չորսաքանչյուրի տեղը որոշելը:

Գլխավոր հերոսը պիեսի բարոյական գաղափարը կրողն է: Այդ գաղափարը բացահայտվում է նրա ճակատագրի օրինակով: Նա պետք է ունենա ավելի մեծ թվով դրական հատկություններ (virtue), քան բացասական (vice): Հակառակ դեպքում նրա ճակատագիրը հանդիսատեսի կարեկցանքը չի շարժի, և նա չի նվաճի դահլիճի համակրանքը: Իսկ ողբերգության զլխավոր հերոսի նկատմամբ դահլիճի կարեկցանքը շարժելը դրամատուրգի հիմնական և «միանգամայն պարտադիր» խընդիրն է: Ուստի և զլխավոր հերոսի կերպարը վառ կերպով պատկերելու հմտությունից է կախված ողբերգության հաջողությունը:

Դրաչդեհը գրում է. Նվրիպիդեսին իրավացիորեն քննադատում էին այն բանի համար, որ նրա հերոսները զծված էին չափից դուրս մոռլլ գույններով և օժտված չէին բնավորության դրական հատկություններով: Ֆեդրան չափից ավելի է մեղավոր, որպեսզի ողբերգության հերոսուհի կոչվելու իրավունքն ունենա:

Սակայն թուլլատրելի՞ է արդյոք, որ հիմնական գործող անձինք ունենան բնավորության որոշ բացասական գծեր: Այս հարցին Դրաչդեհը երկիմաստ պատասխան է տալիս. պարտադիր կանոնը, գրում է նա, այն է, որ հանդիսատեսը ողբերգության հերոսի նկատմամբ կարեկցանքի զգացում ունենա: Ուրեմն՝ հերոսները պետք է բնավորության դրական հատկանիշներ և բարի նպատակներ ունենան: Նրանց մեջ թուլու-

թյունների կամ թերությունների առկայությունը միանգամայն թույլատրելի է, միայն թե այնքան, որ չգերազանցեն բնավորության դրական հատկանիշները: Սա, նկատում է Դրալդենը, ավելի քան արդարացի է, որովհետև հենց իր՝ բնության մեջ էլ չկան անթերի մարդիկ:

Եթե դրամատուրգը պահպանի պատշաճ համամասնությունը և ցույց տա, որ իր հերոսների մեջ դրականը իշխում է բացասականի վրա, ապա նա, առանց «պոետական արդարությունը» խախտելու, ողբերգության վերջում կկարողանա հանդիսականի մեջ կարեկցանք առաջ բերել հերոսների նկատմամբ և միաժամանակ հիմքեր կունենա նրանց պատժելու համար:

Այսպիսով «պոետական արդարության» հաղթանակը Դրալդենի համար ողբերգության կառուցման պարտադիր պայման է:

Նրա հետևությունների մեջ բացահայտվում են Ռեստավրացիայի շրջանի անգլիական կլասիցիստական տեսության շատ առանձնահատկություններ:

Անգլիական կլասիցիզմը ողբերգությանը դաստիարակիչ դեր էր վերապահում: Կենտրոնականը ողբերգության մեջ համարվում էր ոչ թե սյուժեն, այլ հերոսը, որի ճակատագիրը հանդիսականի մեջ պիտի սոսկումի և կարեկցանքի ռեակցիա հարուցեր³: Ողբերգության հերոսի ճակատագիրը կախված էր այն բանից, թե բնությունը բնավորության ինչ գծերով է օժտել նրան: Նրա բոն բնավորությունը ձևավորվում էր դրական ու բացասական հատկությունների զուգորդումից: Դրանք ըստ էության «բարու» և «չարի» վերացականորեն ըմբռնված կատեգորիաներ էին:

Ողբերգության սյուժեն չէր կառուցվում հոգեբանական կոնֆլիկտի մշակման վրա, որ ծագել էր նրա կենտրոնում դրված բարոյական կամ հասարակական-քաղաքական պրոբլեմի շուրջը: Դա բացահայտվում էր իբրև կոնֆլիկտ «բարու» և «չարի» միջև, կատեգորիաներ, որ անձնավորում էին ողբերգության կենտրոնական կերպարները: Դրական հերոսի պարտադիր հաղթանակը և արատավորի պատժումը վերջում, որ հաստատվում էր իբրև «պոետիկական» հաղթանակ, ծառայում էր բարոյական մի որոշակի գաղափարի ապացուցմանը: Թատրոնին, այսպիսով, վերապահվում էր ակտիվ դաստիարակչական դեր:

Դրալդենի հետևությունները և նրա դատողությունների ընթացքը բավականին ճշգրիտ մատնանշում են այն աղբյուրը, որից նա օգտվել է: Ողբերգության խնդիրներին ու վերջնական նպատակին, նրա գործո-

գության կառուցմանը, դրական հերոսի բնավորութեանը, կլասիկական միասնություններին վերաբերող մի ամբողջ շարք էական գրույթներում Գրաչդեհը հետևում էր Արիստոտելի ֆրանսիացի մեկնաբաններին՝ Լա Մենարդիեր, Ռապին, լը Բուշուե, Կոտնելլ Բացառությամբ Կոտնելլի, այս մեկնաբաններից և ոչ մեկը էական ազդեցություն չունեցավ ֆրանսիական կլասիցիստական դրամալի դարդացման վրա: Նրանց դասողություններն աչքի չէին ընկնում Արիստոտելի առանձին գրույթներին ինքնատիպ մեկնաբանությամբ և պատմական իմաստով գլխավորապես հետաքրքիր են Արիստոտելի և ժամանակակից ֆրանսիական ողբերգութեան միջև կոմպրոմիս դանելու իրենց ջանքերով: Նրանց աշխատությունները թույլ են տալիս հետևելու այն ուղուն, որ կլասիցիզմն անցել է Ֆրանսիայում, մեկ հարյուրամյակի ընթացքում:

Արիստոտելի ուսմունքի առանձին գրույթների նրանց մեկնաբանությունը անկասկած ազդել է Անդլիայում կլասիցիզմի ձևավորման ու դարդացման ընթացքի վրա: Այլիլին, նրանց առանձին մտքեր չուրացրել է նաև անգլիական լուսավորական թատրոնի տեսությունն ու պրակտիկան:

Վկայակոչեցինք միայն մեկ օրինակ. 1639 թ. Փարիզում լույս տեսավ ժյուլ լա Մենարդիերի «Պոետիկան»¹: Սա լուրջ հետաքրքրություն է ներկայացնում XVII դարի ֆրանսիական և անգլիական դրական կոնցիպցիաների համեմատական վերլուծության տեսակետից:

Մենարդիերի մենագրությունը ուշադրավ է հենց նրանով, որ այստեղ վառ գրսերովել են իր ժամանակի միտումները և սա հնարավորություն է տալիս դատելու այն մակարդակի մասին, որին հասել էր դրամալի ֆրանսիական տեսությունը:

Արիստոտելին հետևելով, Մենարդիերը ողբերգության նշանակությունը որոշում էր հանդիսատեսի վրա նրա ունեցած ազդեցությամբ: Նա գրում էր. «Ողբերգությունը ցուցադրում է հերոսների տառապանքները և դրանով իսկ ստիպում հանդիսատեսներին ապրել սոսկումի կամ կարեկցանքի զգացում»: Սակայն, միաժամանակ, Մենարդիերը չէր գտնում, թե այդ զգացումները հավասարակշռում են միմյանց: Ընդհակառակը, նա ընդգծում էր, որ չի կարող հավասարակշռություն լինել կարեկցանքի ու սոսկման միջև, քանի որ առաջինը մերձենալու ցանկություն է հարուցում, իսկ երկրորդը՝ հեռու վանվելու: Մեկի զորեղացումը թուլացնում է մյուսին, և Մենարդիերը գալիս էր այն եզրակացություն, որ ողբերգության մեջ «կարեկցանքն ավելի զորեղ պետք է լինի»:

քան սոսկումը»։ Ողբերգութեան նշանակութիւնը, նրա որակը որոշվում են հերոսների ճակատագրի նկատմամբ հանդիսատեսի մեջ հեղինակի հարուցած կարեկցանքի խորութեամբ։

Հանդիսատեսին ստիպել, որ նա «մարի կարեկցանքից» — ահա այն իդեալը, որին պիտի ձգտի դրամատուրգը։ Դրա համար էլ, մատնանշում է Մենարդիերը, ողբերգութեան բովանդակ գործողութիւնը պետք է ենթարկվի ոչ թե սյուժեին, այլ բնավորութիւններին, քանի որ դրանց ճակատագիրն է հանդիսականի մեջ կարեկցանքի զգացում առաջացնում։ Ամենակատարյալը կլինի այն ողբերգութիւնը, որը կարողանա ստիպել «նույնիսկ գազաններին ողբալ հերոսների ճակատագիրը»։

Ինչ կերպ հասնել այն բանին, որպեսզի թատրոնը դառնա Արդարութեան մարմնացում, հարցնում է Մենարդիերը։ Եվ պատասխանում է. «Ես թատրոնից պահանջում եմ նույնը, ինչ կպահանջեի արդարամիտ դատարանից։ Թատրոնում պետք է պահպանվի հերոսի մեղավորութեան աստիճանի ու պատժաւափի համամասնութիւնը։ Ողբերգութեան մեջ մեռնել կարող է միայն նա, ով իրոք մեղավոր է ինչ-որ դատապարտելի արարքով։ Աղետը պետք է բաժին հանվի նրանց, ովքեր ոճիր են գործել, և պետք է շրջանցի նրանց, ովքեր մեղավոր չեն»։ Մենարդիերը այս եզրահանգումը վերագրում է Արիստոտելին և այս դիրքերից է մոտենում անտիկ ողբերգութեանը։ Դրա համար էլ նա Իպոլիտին համարում է շափից ավելի առաքինի այդ աստիճան ողբերգական մահ վաստակած լինելու համար. Տեղրան շափից ավելի մեղավոր է, որպեսզի շարժի հանդիսատեսի կարեկցանքը, իսկ հանցավոր էզիսթոսն ու Կլիտեմնեստրան չեն կարող խուսափել պատժից։

Այլ կերպ ասած, նա՝ Մենարդիերը անտիկ ողբերգութիւնը դատում է, ելակետ ունենալով քրիստոնեութեան էթիկական նորմաները։ Նա մի կողմ է նետում նախնիների բուն միտքը մարդուն թշնամի ուժերի մատին, մարդու կողմից ամեն կարգի դիմադրութիւն ապարդշուն դարձնող անհաղթահարելի ճակատագրի մասին՝ այդ հասկացութեան անտիկ ըմբռնմամբ հանդերձ։

Ողբերգականի անտիկ պատկերացումը ենթադրում էր մարդու ճակատագրին ինչ-որ «անհասանելի», թշնամի ուժերի միջամտութիւն։ Մարգկային տառապանքների գաղտնիքը այդ ուժերի անարդարացիութեան մեջ էր, ուժեր, որոնք դաժանորեն հաշիվ էին տեսնում մարդկանց ճակատագրի հետ։

Մենարդիերը, ընդհակառակը, սահանջում էր, որպեսզի դրամատուրգը հանդիսատեսին առիթ չտա կասկածի տակ առնելու աշխարհին տիրող աստվածային վերին ուժերի արգարացությունը: Բարձրագույն արգարագատույթումը, փնջպես կոչում էր Մենարդիերը, կամ Նախախնամությունը, ինչպես կոչում էին նրա անզլիացի հետևորդները, ողբերգության վերջում առաքինի հերոսին կիրկի այն պահին, երբ կրթվա, թե նրա ճակատագրի բարեհաջող ավարտի բոլոր հույսերը կորսված են, և մեղավորին կտատվի նրա լիակատար թվացող հաղթանակի շեմին: Սա պետք է համոզեր հանդիսատեսին, որ անմեղների բախտը գտնվում է արգարագատ բարձրագույն ուժերի ձեռքին, որոնք թույլ չեն տա նրանց կործանումը, և որ հենց այդ ուժերն էլ կհողան մեղավորների պատժի գործը: Նման ըմբռնումը ողբերգությունը տեղափոխում էր մեղորդամայի սլան՝ այս հասկացողության ներկա նշանակությամբ, իսկ ողբերգական հույզը, ըստ էության, վերածում սևտրամենտալության:

Այսպիսով, աշխարհը, ուր անտիկ փիլիսոփաների պատկերացմամբ տիրապետում էին մարդուն հակամարտ ուժեր, Մենարդիերի մեկնարանությունները վերածվում էր բրիտոնեական աշխարհի, ներդաշնակ տիեզերքի: Այստեղ իշխում էր մարդուն բարեկամ բարձրագույն և արդար բանականությունը: Սա հենց հիմքից փոխում էր ողբերգականի ըմբռնման էությունը: Եվ, չնայած Մենարդիերը շատ բարձր էր գնահատում Արիստոտելին ու կոչ էր անում անվերապահ հետևել նրա «Պոետիկային», իրականում արիստոտելյան ուսմունքի հիմնական գրությունները մեկնարանում էր սկզբունքորեն սխալ:

Ըստ Մենարդիերի, ողբերգության հիմնական խնդիրն առաքինության հաղթանակը ցուցադրելն է: Գլխավոր հերոսը պետք է լինի առաքինի, ունենա նուրբ ու համբերատար հոգի, հլու-հնազանդ կրթությունը տառապանքները: Մշտապես առաքինության ձգտելով, նա միշտ չէ, որ հասնում է դրան: Առաքինությունից կատարվող շեղումը հատուցում է սահանջում և ստիպում նրան տառապել:

«Կրթերի դիտություն» գլխում Մենարդիերը սահմանում էր այս օրհները. չի կարելի կարեկցել շար ու դուրբորբոք բնավորությանը: Առավել ևս չի կարող կարեկցանք առաջ բերել արատներ կամ թերություններ ունեցող բնավորությունը... Ողբերգական հերոսը, եթե կամենում է կարեկցանք շարժել իր ճակատագրի նկատմամբ, պետք է լինի բարեգործ, իր նպատակամղումների մեջ հաստատուն, պետք է հա-

մեստ, փափկասիրտ ու հեղ լինի, հնազանդութեան տպավորութիւն ստեղծի... Նույնիսկ այն բանից հետո, երբ հերոսի գլխին ահաւոր աղետ է գալիս, նա իր ձգտումների ու արարքների մեջ պետք է առաքինի մնա...», սակայն, ավելացնում էր Մենարդիերը, բավական է, որ հերոսը թեկուզ աննշան մի սխալ կատարի, որպեսզի գլխին սոսկալի աղետներ բերի: Դա պետք է իրոք սխալ լինի, լինի այն, ինչ մենք մեղք ենք անվանում, օրինակ, խանդը (ինչպես Թեդեոսի մեջ), անհավատարիմ սերը, գերաճած գոռոզութիւնը... Բնավ էլ հարկ չկա ստիպել հերոսին ահաւոր ոճիրներ գործել, որպեսզի նա հետո պատիժ կրի: Այդ ոճիրների տեսքն իսկ զգլելի կլինի հանդիսատեսի համար...

Մենարդիերը ջանում էր ողբերգութեանը բարոյախոսական-խրատական բնույթ հաղորդել: Նա ոչ մի մեղք չգործած առաքինի հերոսի պատժումը ֆինալում չէր կարող թույլ տալ նաև այն պատճառով, որ այս դեպքում հերոսի օրինակը չէր կարող դաս լինել հանդիսատեսի համար:

Ողբերգութեան առաջնահերթ խնդիրը, — գրում էր Մենարդիերը, — այն չէ, որ զվարճացնի հանդիսականին: Ողբերգութիւնը նախ և առաջ պետք է նրան օգուտ բերի, ստիպի նրան ներշնչվել բարի զգացմունքներով: Հանդիսատեսի բանականութեանը դիմելով, ողբերգութիւնը պետք է բժախնդրորեն էթիկական լինի, ոչ միայն պատժի ոճրագործին, այլև, ամենից առաջ, վարձահատույց լինի առաքինութեանը:

Անուղղելի սխալ կլինեն, եթե դրամատուրգը նպաստեր հանդիսատեսի մեջ այն մտքի ծնվելուն, թե աշխարհում քաոս է տիրում: Իսկ դա անխուսափելիորեն կարող է տեղի ունենալ, եթե նա բեմում տեսնի ողբերգութեան հերոսի հանիրավի տառապանքը: Ուստի և պերիպետիան նույնպես Մենարդիերը այս կերպ էր բացատրում. հերոսի ճակատագրի մեջ կատարվող անակնկալ փոփոխութիւնները դրամատուրգն օգտագործում է, որպեսզի հանդիսատեսին ստիպի հավատալ բարձրագոյն արդարադատութեանը, որը ողբերգութեան հանդուցալուծման ժամանակ անսպասելի ու ահաւոր պատիժ կրերի մեղավորին:

Ողբերգութեան բուն էությունը, այսպիսով, Մենարդիերի պատկերացմամբ, կայանում է մեղավորների ճակատագրի անսպասելի ու անակնկալ փոփոխութեան մեջ: Իսկ «Ճանաչումը» ծառայում էր իբրև անմեղ ու առաքինի հերոսների փրկութեան միջոց: Անմեղների համար երջանիկ, իսկ մեղավորների համար դժբախտ ավարտ ունեցող, կրկնակի ֆարուլայով կառուցված մեկ պիեսի մեջ միավորվելով, դրանք

կարող էին ծառայել իրրեւ ապացույց աշխարհում տիրող աստվածային բարձր ուժերի անաշտութեան ու արդարադատութեան: Միաժամանակ գործողութեան նման կառուցողութիւնը դրամատուրգին թույլ էր տալիս լարել հանդիսատեսի ուշադրութեանը՝ ֆինալում մարդկային ճակատագրի անկաշունտութեամբ նրան ապշեցնելու համար: Ֆրանսիայում գործողութեան կառուցման այս սխեմային համակրանքով էր վերաբերվում Կոունելը, շնայած ընդհանուր առմամբ նա չէր ընդունում «պոետական արդարութեան» ունեւունքը¹:

Մենարդիերը դժնում էր, որ ամենաիրեւալականը կլինէր թատրոնում առհասարակ բացասական անձնավորութեաններ, արատավոր կերպարներ շցուցադրելը: Քեմում դրանց գոյութեան միակ արդարացումը նա տեսնում էր այն բանի մէջ, որ վախեցնէր դահլիճում նստած մեղավորին ու դրանով իսկ ստիպէր ուղղվել: Նրբ կյանքում մեղք գործած մարդը բեմի վրա տեսնի նուշնայիսի մի «մեղք» և այն, թէ ինչպէս է դրա համար վարձահատուց լինում պիտի հերոսը, այս օրինակը ներգործութեան կունենա և նրան կհուշի ուղղվելու զազափարը: Կատարած զանցանքների համար ողբերգութեան վերջում արժանի պատիժ կրող բացասական հերոսի ճակատագիրը սարսափազդու օրինակ կլինի այն հանդիսատեսների համար, որոնք նուշնայիսի զանցանքներ են թույլ տվել կյանքում:

Աշտպիսով, ողբերգութեան և թատրոնի բարոյախոսական-խրատական բնույթը ևս Մենարդիերը հաստատում էր իրրեւ նրանց գլխավոր դերը: Գրանք պետք է ծառայելին որպէս բարոյական ներգործման միջոց հանդիսատեսի վրա: Ուտի և Մենարդիերը նախապատվութեանը տալիս էր ողբերգութեան դրական հերոսներին, որոնք բեմում գործում էին բնականոն բարոյականութեան սկզբունքներին համապատասխան:

Մենարդիերը, անշուշտ, հասկանում էր, որ կենսական ճշմարտութեան (իսկ այս շափանիշը նա մշտապէս հիշում է) խախտում կլինէր, եթէ դրամատուրգները ձեացնէին, թէ իբր շին նկատում իրականութեան մոռալ կողմերը: Սակայն, լինելով իր ժամանակի մարդ, նա հավատում էր մարդկանց արարքներին միջամտելու և նրանց ղեկավարելու ընդունակ բանականութեան և կամքի ուժերին: Ուտի և ողբերգութեան հերոսը պետք է լինէր սեփական կրքերը իր կամքին ենթարկելու ընդունակ, խելամիտ մարդ: Նման հերոսը կարող էր դառնալ իր բախտի տնօրէնը:

Հենց թատրոնի բարոյախոսական-խրատական բնույթից ելնելով է, որ Մենարդիերը դրամատուրգներից պահանջում էր ցուցադրել պայքարը մարդու բանականության ու կրքերի միջև: Եվ բնական է, որ գերապատվությունը տրվում էր «բանականությանը» և ոչ թե «կրքերին»: Եթե հերոսի հոգում գերակշռեր «կիրքը», ընդգծում է Մենարդիերը, դա կնշանակեր պրիմիտիվ ուժերի հաղթանակը նրա մեջ, ուժեր, որոնք նրան կործանում կրեբերին՝ Այսպիսով, բանականությունն ու կամքն էին դառնում մարդու բոլոր՝ և՛ վատ, և՛ լավ արարքների պատասխանատուն:

Մենարդիերի հայացքները նկատելի ազդեցություն ունեցան կլասիցիզմի անգլիական դրամատիկական տեսության զարգացման վրա: Լա Մենարդիերի ուսմունքը ողբերգության նպատակի ու նշանակության, նրա բարոյական դերի, դրական ու բացասական հերոսի բնույթի մասին, դրամատիկական ստեղծագործության առանձին բաղադրիչների մեկնաբանությունը (պերիպետիա, ճանաչում, «կանոններ» և այլն) յուրացվեցին և անգլիական դրամատիկական տեսությունն ու պրակտիկական զարգացնելու հիմքը դարձան: Տարբեր ուղղությունների ներկայացուցիչները դրական տեսության ու քննադատության մեջ սեփական տեսական դրույթները զարգացնում էին՝ մեկնակետ ընդունելով լա Մենարդիերի ուսմունքի հիմնական սկզբունքները:

XVII դարի վերջերին թատերական պայքարը Անգլիայում, որ ինքնին շատ եռանդուն էր, նույնպես ծավալվում էր Մենարդիերի հիմնական պնդումների հոունով և ոչ թե հակառակ դրանց:

Բացասական գործող անձանց հատուցումը և անմեղների փրկությունը, այսինքն, «պոետական արդարության» հաղթանակը պիեսի ֆինալում դարձավ անգլիական կլասիցիստական դրամայի առաջին պահանջներից մեկը, իսկ առաքինի հերոսի տիպը հաստատվեց իբրև հիմնականը: Շատ քննադատներ ժամանակի պիեսները արժեքավորելիս ելնում էին նրա գնահատության այս չափանիշներից և վկայակոչում հասարակության ճաշակը:

Առաքինի հերոսի տիպը և «պոետական արդարության» հաղթանակը անգլիական կլասիցիստական պիեսում, ըստ էության, ողբերգությունը տանում էին հերոսական մելոդրամայի (կամ, այն ժամանակ ընդունված անվանումով՝ տրագիկոմեդիայի) ոլորտը:

Նրա բաղկացուցիչ տարրերը դարձան. բարոյական գաղափար, որը պիեսի ֆինալում հանդիսատեսին պետք է հավաստեր բարձրագույն

արգարադատության գոյությունը. սլոժիկի մեջ (որ սովորաբար դարգանում էր արխատոկրատական միջավայրում) վեհն ու վսեմաշուրքը նրդգձևու ձգտում. երկակի ինտրիգ, որը թույլ է տալիս ողջ պիեսի ընթացքում հանդիսատեսին պահել լարված վիճակում և միաժամանակ գործողության այնպիսի կատուցում, երբ մինչև պիեսի վերջը հանդիսատեսներն անտեղյակ են հերոսների ճակատագրից. հոգեբանական կոնֆլիկտի բացակայություն. «ճանաչում» ամենավերջին պահին, որի շնորհիվ կտրուկ շրջադարձ է կատարվում հերոսների վիճակում՝ երջանիկ վախճանով դրական հերոսների համար և դժբախտ վախճանով բացասականների. «սարսափների» մի որոշ քանակության անհրաժեշտ առկայություն. ձգտում գործողության զարգացումը ենթարկել կլասիկական «միասնություններին»:

Եվ, միաժամանակ, շնայած այս բաղադրիչների պարտադիր ներկայության, անզլիական կլասիցիստական պիեսը վերջին հաշվով հաստատում էր «միջին մարդկային» էթիկական պատկերացումները, բանի որ կարեկցանքի զգացումը, որ նա ծնում էր հանդիսատեսի մեջ, առջանում էր իրրև արդյունք մարդկային զգացմունքների ու պատկերացումների սենտիմենտալ կամ մինչև անգամ կենցաղային մեկնարանման: Սրանից մինչև Լիոյի և Մուրի բուրժուական դրաման ընկած ճանապարհը շատ ավելի կարճ դուրս եկավ, բան կարելի էր ենթադրել:

Այս երևույթի պատճառները պետք է որոնել Անգլիայի պատմական զարգացման յուրահատուկ պայմանների մեջ: Պուրիտանիզմի փլիսոփայությունը, որի նշանաբանով էր զարգանում Հանրապետության ժամանակաշրջանի դադափարական պատմությունը, Անգլիայի հասարակական ու դադափարական կյանքի գորիզ գործոն էր նաև արսոլյուտիզմի վերականգնմանը հաջորդած տարիներին: Հետագայում աշխարհիկ արվեստի մերձեցումը պուրիտանիզմին ամենից ավելի դուրին կերպով կիրականանա արվեստի դաստիարակիչ դերը ճանաչելու և աշխարհում տիրող բարձրագույն աստվածային արդարության զադափարի հաստատման հիմքի վրա: Ու այս առումով Մենարդիերի տեսությունը ամենաբնիկունելին ու հարադատն էր անզլիական արվեստի համար: Ահա այն հանգամանքները, որոնցով պետք է բացատրել նրա արագ ներմուծումը անզլիական թատրոնի տեսության ու պրակտիկայի մեջ:

Բնորոշ է, որ այս առանձնահատկությունները հատկապես վառ դրսևորվել են Շեքսպիրի պիեսների հիման վրա գրված բեմական տերս-

տերում, որոնք պատկանում են XVII դարի վերջերի խոշորագույն դրամատուրգ և գրականության տեսաբան Ջոն Դրայդենին:

Իր բովանդակ գրական ճանապարհին Դրայդենը բարձր էր գնահատում Շեքսպիրին և իր տեսական հոգվածներում անդրադառնում էր նրա ստեղծագործության վերլուծությանը:

Դրայդենը Շեքսպիրի մասին գրում էր՝ «երբևէ ապրած պոետներից ամենամեծը», «անգլիական գրականության Հոմերոս» («Դրամատիկական պոեզիայի մասին»), «գրող, որը ժամանակակից գրականության համար եղավ այն, ինչ անտիկ գրականության համար էսքիլեսն էր» («Տրոի և Կրեսիդա» պիեսի նախաբան):

Դեռևս «Դրամատիկական պոեզիայի մասին» տրակտատում (1668) նա տվել է Շեքսպիրի ստեղծագործության վերին աստիճանի բարձր գնահատականը: Այդ շրջանում, լինելով կլասիցիստական ուսմունքի հետևորդ, Դրայդենը Շեքսպիրին բացառություն էր համարում (իրեն արդարացնելու համար Հորացիոսին վկայակոչելով): Նա նշում էր, որ Շեքսպիրի ստեղծագործությունը փայլուն ապացույցն է այն ճշմարտության, թե արվեստը կարող է մեծ լինել նաև առանց որևէ կանոնի հետևելու: Դրայդենը գրում էր. «...բոլոր ժամանակակից և, ամենայն հավանականությամբ, բոլոր անտիկ պոետների համեմատությամբ Շեքսպիրը ամենամեծ ու զգայուն հոգին ուներ... բնության բոլոր պատկերները հարազատ էին նրան... Շեքսպիրը ոչ միայն ցուցադրում, այլև ընթերցողին զգալ էր տալիս՝ այն ամենը, ինչ նկարագրում էր իր երկերում... Ճիշտ չեն նրանք, ովքեր Շեքսպիրին մեղադրում էին անբավարար կրթվածության մեջ. նրան ինքը՝ բնությունն էր դաստիարակել, ուստի և բնությունը կարողալու համար նա գրքերի պետք չուներ: Նա նայում էր իր հոգու խորքը, և այնտեղ գտնում բնությունը... Հաճախ, երբ կոմիկականը վերածվում է անպարկեշտության, իսկ ողբերգականը փրճանության, Շեքսպիրը դառնում է զոհհիկ և անճաշակ: Սակայն նա մշտապես, երբ դրա առիթը կա, մեծ է: Երբ նա ձեռքի տակ արժանավոր թեմա ունի, կանգնում է շատ ավելի բարձր, քան բոլոր երբևէ ապրած պոետները»: Այսպիսով, Դրայդենն իր ժամանակին առաջինն էր, որ Շեքսպիրի մասին խոսեց որպես խորապես ճշմարտացի, հոգեբանության նրբագույն հրանդները բացելու կարողության տեր արվեստագետի: Դրայդենի եզրահանգումը ավելի ուշ յուրացրեցին անգլիական ու եվրոպական լուսավորականներից շատերը:

Շեքսպիրի մասին այս կարծիքը Դրայդենը, ընդհանուր առմամբ,

պահպանել է և հաջորդ տարիներին: Շեքսպիրին նա բարձր էր գնահատում տազանդի աննահանության, ուժի, լայն մտքի համար: Շեքսպիրը հիանալի պատկերացում ուներ այլազան մարդկային կրթերի բնույթից և կարողանում էր համապարփակ նկարագրել դրանք, և սա նրա ձիրքի ամենաուժեղ կողմն է: Հանդիսատեսի մեջ սարսափի ու կարեկցանքի հույզերը նա ստեղծում էր ոչ թե իր պիեսների սյուժեների միջոցով, այլ բնմական բնավորությունների ճակատագրի բացահայտմամբ: Եվ սա նրա ստեղծագործության ամենաուժեղ կողմն է: Դրաչդեհը հանձնարարում էր Շեքսպիրից սովորել մարդկային անկրկնելի բնավորություններ ստեղծելու հմտությունը և դանում էր, որ այստեղ միայն Բեն Զոնսոնը կարող էր նրան հավասարվել («բարբերը» բացահայտելու վարպետության իմաստով):

Սակայն, միաժամանակ, Դրաչդեհը մատնանշում էր Շեքսպիրի թերությունները և քննադատում: Շեքսպիրի ամենամեծ թերությունը նա համարում էր պիեսների սյուժեն «ճիշտ» կառուցելու անկարողությունը: Դրաչդեհը գրում էր. սյուժեի կառուցման Շեքսպիրի ու Ֆլետչերի ձևերին մենք կարող ենք հետևել միայն այն չափով, ինչ չափով նրանք ընդօրինակել են հին աշխարհի հեղինակներին, այսինքն՝ այնտեղ, ուր նրանց սյուժեները հանդիսատեսի մեջ առաջ են բերում սոսկումի կամ կարեկցանքի զգացում: Մնացած ամեն ինչով նրանց սյուժեները թերի են:

Դրաչդեհը անզլիացի դրամատուրգներին նախազգուշացնում էր պիեսների սյուժեն Շեքսպիրի օրինակով կառուցելուց կամ նրա գրական եղանակը օգտագործելուց: «...Մենք չենք կարող (այս բանում) հետևել Շեքսպիրի օրինակին, մեզ ոչ ոք չի ների նման սխալները, առավել ևս, որ մեզ պակասում են Շեքսպիրի գեղեցկությունները... որոնք կկարողանային արդարացնել մեր թերությունները...»:

Այսպիսով, Դրաչդեհը Շեքսպիրի ստեղծագործության վերլուծությանը մոտենում էր կլասիցիզմի ուսմունքի տեսական դիրքերից: Ընդ որում, նույն այդ հոդվածում նա խոստովանում էր, որ Ֆրանսիական դրամատիկական տեսությունները «չափից դուրս ենդ են գալիս»՝ անզլիական դրամային, որը ի դեմս Շեքսպիրի և Ֆլետչերի պիեսների եվրոպական մշուս երկրների համեմատությամբ դարգացման շատ ավելի բարձր մակարդակի է հասել:

Դրաչդեհը բազմիցս հիշատակում էր Շեքսպիրի «թերությունները», որոնց մեջ տեսնում էր ոչ այնքան դրամատուրգի, որքան նրա ապրած

ժամանակի մեղքը: Եհրսպիրին և XVII դարի դրամատուրգներին համեմատելով Դրայդենն ընդգծում էր, որ «երբեք չի կասկածել Եհրսպիրի առավելութանը», սակայն այդ առավելությունը նա տեսնում էր Եհրսպիրի տաղանդի ուժի և ոչ թե նրա վարպետության մեջ:

Եհրսպիրի երկերը XVII դարում գրված ստեղծագործությունների հետ համադրելիս, գրում էր Դրայդենը, մենք տեսնում ենք, թե ինչպես են անցած հարյուր տարում փոխվել Անգլիայի կենսապայմաններն ու կենցաղը: Մենք շահել ենք գիտության ու հմտության մեջ, թեև կորցրել ենք ձիրքի խորությունը, ուժն ու թափը: Եհրսպիրյան դարաշրջանի մարդիկ հսկաներ էին. XVII դարի մարդիկ ավելի «մանր» են, սակայն չես կարող անտեսել նրանց «կրթվածությունը», մի բան, որից զուրկ էին Եհրսպիրի ժամանակակիցները: Ուստի և Եհրսպիրին պետք է մեղադրել նրա սխալների համար, բայց նրա գործերը բեմագրելիս չի կարելի կրկնել այդ սխալները:

Այսպիսով, Դրայդենը այս հարցում ևս լուսավորականներին կանխելով, արդեն կանգնած էր «քաղաքակիրթ» հասարակությունը մյուս բոլոր նախորդներից գերադասելու տեսակետին:

«Պետք է շտկել Եհրսպիրի թույլ տված սխալները», — Դրայդենն այսպես էր հիմնավորում Եհրսպիրի պիեսների հիման վրա ստեղծվող բեմական նոր տեքստերի անհրաժեշտությունը: Նրա ձեռքով ստեղծված բեմական տեքստերի կոնկրետ վերլուծությունը կօգնի ավելի ստույգ որոշելու, թե նա իսկապես ինչն էր համարում Եհրսպիրի թերությունը:

Դրայդենը ինքնուրույն վերափոխել է Եհրսպիրի երկու պիես՝ «Անտոնիոս և Կլեոպատրան» 1678 թ. և «Տրոիլ և Կրեսիդան» 1679 թ.:

Նա այս պիեսների վրա աշխատել է այն տարիներին, երբ եռանդագին զբաղված էր դրամայի տեսության հարցերը մշակելով: Երկու պիեսի համար գրած առաջաբանները ցույց են տալիս, թե նա ինչքան լուրջ էր վերաբերվում այդ աշխատանքին և ինչքան կլանված էր դրանով:

«Անտոնիոս և Կլեոպատրայի» վրա աշխատելիս Դրայդենը իր առջև խնդիր էր դրել ողբերգությունը դարձնել կլասիցիզմի պոետիկայի տեսակետից «ճիշտ» և նրա հիմքում դնել բարոյական զաղափար, որը պիտի արդարացնի պիեսի հերոսների ողբերգական կործանումը: Նա շատ ջանք թափեց, որպեսզի իր պիեսում հասնի ժամանակի, տեղի և գործողության միասնության պահպանման:

Նրա պիեսի բոլոր անցքերը կատարվում էին մեկ օրվա ընթաց-

ըում, Պատումն սկսվում էր Կեսարի հետ Անտոնիոսի վերջին հանդիպման նախօրյակին և ավարտվում Անտոնիոսի ու Կլեոպատրայի մահով: Գործողությունն սեղը սահմանափակված էր Ալեքսանդրիայում Կլեոպատրայի պալատով (միակ շէղումը, որ իրեն թույլ էր տվել Գրաչգենը, գործողությունն էր այդ պալատի տարբեր մասերը): Նրա պիեսում ողբերգությունն բովանդակությունը հերոսների ողբերգական սերը դարձավ:

Սրան համապատասխան Գրաչգենը պիեսի տեքստում խոշոր կրճատումներ արեց և գրեթե կիսով չափ պակասեցրեց գործող անձանց թիվը: Նա թողեց միայն այն բնական կերպարները, որոնք բացահայտում էին պիեսի թեման՝ Անտոնիոսի և Կլեոպատրայի սիրո թեման: Ուստի և պիեսում չկան Կեսարը, Լեպիդոսը, չկան նրանց համախոհները:

Պիեսի համար գրած իր առաջարկում Գրաչգենը հետևյալ կերպ է ձևակերպում ողբերգության թեման: Անտոնիոսն ու Կլեոպատրան,— ասում է նա,— ոտնահարել են բարոյականությունն հաստատված նորմաները, սերը, որ նրանք տածում են միմյանց նկատմամբ, հանցավոր սեր է, ուստի և դրա վախճանը անխուսափելիորեն ողբերգական պետք է լինի: «Անտոնիոսի և Կլեոպատրայի պատմությունը ինձ շտվեց այն նյութը, որը հնարավորություն կընձեռեր մինչև վերջ մշակել հերոսների ողբերգական սիրո թեման,— գրում էր նա,— բանի որ բարոյականության հաստատված նորմաների դեմ թույլ տրված հանցանքը, որ նրանք կատարում են միմյանց սիրահարվելով, չէր թելադրված անհրաժեշտությամբ կամ ճակատագրական սխալով: Մեր կրքերը պետք է ղեկավարվեն և իրականում ղեկավարվում են մեր կամքով ու բանականությամբ»: Իսկ դա նշանակում է, որ Անտոնիոսն ու Կլեոպատրան հանցանք են գործել զիտակցաբար ու կամովին: Հենց սրա մեջ է, ըստ Գրաչգենի, հերոսների ողբերգական մեղքը: Սակայն, ինչպես մենք արդեն գիտենք նրա տեսությունից, ողբերգական հերոսները լիովին «մեղավոր» չպիտի լինեն: Եվ նա ջանում է արդարացում գտնել, մեղմացնել հերոսների «մեղքը», որպեսզի նրանք չըրկվեն հանդիսականի կարեկցությունից: «Բոլոր խելամիտ մարդիկ հասկանում են,— գրում էր նա իր առաջարկում,— որ ամեն կարգի գեղարվեստական ստեղծագործության հերոս չի կարող բացարձակապես առաքինի լինել, բանի որ այդ դեպքում արդարացի չէր լինի նրան, առանց պոետական արդարությունը խախտելու, դժբախտ դուրս բերելը: Սակայն նրան չի կարելի

ներկայացնել իբրև արատավոր մարդու, քանի որ այդ դեպքում նրա ճակատագիրը հանդիսատեսների մեջ կարեկցանք չի շարժի, և նրա համար ցավ չեն զգա»⁹։ Ամենադժվարը «Անտոնիոսի և Կլեոպատրայի» վրա աշխատելիս, — գրում էր Դրայդենը, — այն էր, որ կարողանա հաշտեցնել այս երկու ծայրահեղությունները։

Հասկանալով, որ եթե իր հերոսներին դատապարտի, հանդիսատեսների մեջ հաջողություն չի ունենա, Դրայդենը նրանց բնութագրություն ժամանակ երկդիմի գիծ է ընտրում։ Որպես արդյունք նա հերոսներին զրկեց այն բարոյությունից ու բազմակերպությունից, որ ունեին Շեքսպիրի պիեսում և որ նրանց դարձնում էր այդ աստիճան կենսականորեն հավաստի։ Շեքսպիրի պիեսում Կլեոպատրան խելոք է, ինքնակամ, նախաձեռնող, գործույնյա։ Նա գիտե ինքնուրույն գործել և ոչ ոքի թույլ չի տա գործել իր փոխարեն։ Դրայդենի պիեսում նա պասսիվ է, անօգնական։ Նա միայն խոսում է իր սիրուց և վերլուծում սեփական զգացմունքները։ Նույնիսկ ամենապաթետիկ պահերին նա շարունակում է պահպանել մտքի ուսցիոնալիստական հստակությունը և ընտիր ճարտասանական եղանակով հանդիսականին է հաղորդում իր ապրումների խորությունն ու բնույթը։

Ճիշտ այսպես է բնութագրված նաև Անտոնիոսը։ Շեքսպիրի պիեսում նա աղատ է բարոյական վարքագծի ընտրություն կատարելիս։ Իսկ Դրայդենի պիեսում Անտոնիոսի ու Կլեոպատրայի սերը ճակատագրական սեր է, «կիրքը» կլանել է նրան ու հարկադրել լռելու «գիտակցությունը»։ Ենթարկվելով «կրքին», Անտոնիոսը անխուսափելիորեն պետք է զոհվի։

Անտոնիոսը, «կրքին» գերի դառնալով, կանխավ դատապարտված է կործանման։ Սրա մեջ է Անտոնիոսի ողբերգական մեղքը, որի պատճառով նա վարձահատույց է լինում մահով։

Չնայած այն բանին, որ Դրայդենը լրացուցիչ շատ տեսարաններ է ներմուծել (Օկտավիայի ու զավակների ժամանումը և նրանց տեսակցությունը Անտոնիոսի հետ, Օկտավիայի ու Կլեոպատրայի հանդիպումը, Անտոնիոսի խանդը Դուլաբելլայի նկատմամբ և այլն), սյուժեի այս գուտ արտաքին բարդացումը նրա դրամատիկ լարվածությունը բնավ չի սրել։ Եվ թեպետ Շեքսպիրի պիեսում գործողությունը ծավալվում է երկար տարիների ընթացքում, բաժանված է բազմաթիվ դրվագների, մասնակցում են անհամեմատ ավելի մեծ թվով գործող անձինք, պիեսն

ունի ներքին դրամատիկ կենտրոն: Գրայդենի համառոտած և «եշտած» պիեսն այսպիսի կենտրոն չունի:

Գրայդենը իր առջև երկու հերոսների կրքի բարձրագույն սահմանը ցուցադրելու խնդիրը զննելով, գրկիկ է նրանց բարդութիւնից, թուխըններից ու անկումներից: Նրա հերոսների ասորած կիրքը անհույս ու անօգնական զգացմունքի տպավորութիւն է թողնում, զգացմունք, որ դրամատուրգը վավերացրել է թուլութեան և ոչ թե պայքարի լուսաներին:

Շեքսպիրի երկրորդ պիեսը՝ «Տրոիլ և Կրեսիդան», որ վերամշակել է Գրայդենը, նույնպես ձեւափոխվել է այդ նույն միասնակերպ: Այս պիեսը նույնպես կարող է դրամատուրգի գործնական ստեղծագործութեան մեջ Գրայդենի դրամատիկական տեսութեան կիրառման օրինակ Նառայիլ: Քերես այստեղ ավելի խստորեն, քան «Անտոնիոս և Կլեոպատրայում», Գրայդենը ձգտել է ամեն ինչ ենթարկել կլասիցիստական ողբերգութեան իր ներկայացրած պահանջներին:

Ամեն ինչ, և՛ այն ուղղութիւնը, որով Գրայդենը տարել է «Տրոիլ և Կրեսիդայի» բովանդակութեան մշակումը, և՛ հիմնական դեմքերի նկարագիրը, և՛ նրանց ողբերգական «մեղքի» բնույթը, և՛ հանդիսատեսի մեջ հարուցած կարեկցանքը, — Գրայդենի կատարած վերաշարադրանքի բոլոր այս տարրերը կարող են նրա մշակած տեսական դրուժների վկայութիւնը լինել:

Գրայդենի ողբերգութեան կենտրոնում դրված է մեկ թեմա՝ Տրոիլի և Կրեսիդայի իդեալական սերը, որը ողբերգական-հերոսական բնույթ է ստացել, իսկ զլիսավոր հերոսները վերածվել են կլասիցիստական թատրոնի իդեալական սիրահարներին:

Ինչպես հայտնի է, Տրոիլի և Կրեսիդայի սիրո պատմութիւնը ամենեւին էլ չի սպառում Շեքսպիրի պիեսի բովանդակութիւնը: Սիրային նովելների ռճով արված այս պատմութիւնը Շեքսպիրը ծավալել է Տրոյական պատերազմի անցքերի պատմական լայն ֆոնի վրա, անցքեր, որոնք պիեսում շատ ավելի լուրջ իմաստ ու նշանակութիւն ունեն, քան ողբերգութեանը վերնագիր աված հերոսների սիրո բուն պատմութիւնը:

Այս ամենին հակառակ, Գրայդենը իր վերամշակման մեջ իդեալական սեր է ցուցադրել, ուր զգացմունքին հավատարիմ է մնում ոչ միայն Տրոիլը, այլև Կրեսիդան: Գրայդենի պիեսն ավարտվում է հերոսների մահով. ինքնասպանութիւն է գործում Կրեսիդան, որպեսզի մահով ապացուցի իր հավատարմութիւնը Տրոիլին. մեռնում է և Տրոիլը, որի

համար կյանքն առանց Կրեսիդայի զուրկ է ամեն արժեքից ու իմաստից։ Այսպիսով, երկու հիմնական գործող անձիք, որոնց անունը կրում է ողբերգությունը, մարմնավորում էին ողբերգական առաքինի հերոսի տեսակը, այն, ինչ անգլիական կլասիցիզմի տեսաբանները ձգտում էին հաստատել բեմում։

Ողբերգության առաջաբանում Դրայդենը քննում է Շեքսպիրի երկի «ամենագլխավոր» թերությունը, այն, որ Կրեսիդան, Տրոիլին դավաճանելով ու դրանով իսկ բնականոն բարոյականության դեմ հանցանք գործելով, արժանի պատիժ չի կրում և ֆինալում չի մեռնում¹⁰։ Շեքսպիրյան ողբերգության հենց այս թերությունն էր, որ առաջին հերթին ենթակա էր շտկման։

«Ինչ վերաբերում է Շեքսպիրի ողբերգության լեզվին, ապա հարկ չկա ապացուցելու, որ այն հնացել է», — գրում էր Դրայդենը առաջաբանում։ «Ըստ պետք է ընդգծեմ, որ հատուկ ուշադրություն եմ նվիրել ողբերգության լեզուն XVII դարի Անգլիայի խոսակցական լեզվին մոտեցնելուն, սակայն ամեն տեղ չէ, որ հասել եմ դրան, — ցավով հավաստում էր նա, — այնպես որ ողբերգության լեզուն ընդհանուր առմամբ «մաքուր» կոչել չի կարելի»։

Իրականում Դրայդենը ողբերգությունը նորից նոր արտագրեց ավանդական ալեքսանդրյան չափով, շեքսպիրյան պատկերավոր խոսքից համարյա ոչինչ շթողնելով։ Նրա վերամշակման մեջ արտացոլվեցին անգլիական կլասիցիստական թատրոնի առանձնահատկությունները՝ նրան բնորոշ ռացիոնալիստական շրջությունը, «վերամբարձ» ոճը, որ հերոսներին զրկում էր անհատական գծերից։

Դրայդենը ողբերգության սյուժեն այնպես մշակեց, որ ձևով նույնպես համապատասխաներ կլասիցիստական պոետիկայի պահանջներին։ Շեքսպիրյան պիեսի լայն ու՝ ազատ կառուցվածքը իր տեղը զիջեց կլասիկական «միասնությունների» բժախնդիր պահպանմանը։ Դրայդենը այս պիեսում «միասնություն» խնդրին շատ ավելի խիստ է հետևում, քան «Անտոնիոս և Կլեոպատրայում»։

Նրա վերաշարադրանքում գործողության տևողությունը խստորեն սահմանափակված էր 24 ժամով, գործողության տեղը (ըստ ամեն դրվագի սկզբում դրված ռեմարկի), որ որոշվում էր «Տրոյայում» կամ «Ճամբարում» բառերով, գտնվում էր անհայտ մի վայրում, սակայն, ըստ հեղինակի հղացման, Տրոյայից ոչ հեռու։

Նրա գրչի տակ պիեսի կերպարներն անտիկ դիցարանության հերոսներից վերածվեցին Ռեստավրացիայի շրջանի արսուլյուստական Անգլիայի պալատականների Այս նմանությունը առաջանում էր ոչ միայն նրանից, որ Գրայզենը իր հերոսներին տեղ-տեղ ստիպում էր միանգամայն լուրջ տեսքով միմյանց դիմել «սրբ» կամ «միլորդ» ավանդական մեծարումով: Ոգրերգության հիմնական գործող անձանց բուն բնութագրությունը, նրանց մտածողության ողջ համակարգը, արարքների գրգռապատճառները, օգտագործած համեմատությունները նրանց դարձնում էին Ռեստավրացիոն թատրոնի իսկական հերոսներ:

Գատուությունները դրամի մասին, որով կարելի է գնել ամեն ինչ, այդ թվում և սերը, ծաղրը ուղղված եկեղեցականների կեղծ բարեպաշտության, աշխարհիկ գործերից նրանց թվացյալ հրաժարումի դեմ, որ չի խանգարում գաղանի թեթև վարքի տեր կանայք պահել (մի բան, որտեղ կարելի է տեսնել անգլիացի ազնվականի ուղղակի ծաղրը պուրիտանական հոգեբանության հասցեին),— այս և նման մանրամասներն ու համեմատությունները կասկած չեն թողնում, որ վերամշակման հեղինակը նպատակ է ունեցել Շերսպիրի ոգրերգությունը ծառայեցնել անգլիական արսուլյուստական պետության գաղափարական խնդիրներին: Այս հանգամանքը հատկապես վառ անդրադարձում է գտել Գրայզենի գրած Տրոիլի և Հեկտորի հանդիպման տեսարանում: Հեկտորը Տրոիլին հաղորդում է Պրիամոսի գլխավորած խորհրդի վճիռը՝ Կրեսիդային փոխանակել հույների կողմից գերված Անտենորի դիմաց (3-րդ արար, 2-րդ պատկեր):

Շերսպիրի պիեսի Տրոիլը, խորհրդի սույն որոշումն իմանալով, անվերապահ ենթարկվում է: Որքան էլ զա իր համար ծանր է, նա չի վիճում, չի առարկում: Նա միայն մի խոսք է ասում՝ «այդպես են որոշել», դրանով ցույց տալով իր հնադանդությունը հասարակության կամքին, մի բան, որ նրբորեն հաղորդում է անտիկ գաղափարախոսության բնորոշ գիծը՝ առանձին անհատը ենթարկվում է ընդհանուրի կամքին:

Իսկ Գրայզենը ներկայացնում է մի խոշոր տեսարան, այն բանից հետո, երբ Տրոիլը Հեկտորից իմանում է, որ ժողովուրդն ու արքան վճիռ են հանել Կրեսիդային հանձնել հույներին, նա երկարաշունչ մենախոսություն է արտասանում: Նա ասում է, որ իր համար ժողովրդի կամքը ոչինչ է, ժողովրդին «ոչնչություն» է անվանում, «նախիր», «գառարկապորտ», որին ոչ թե պետք է լսել, այլ ենթարկել: Ի պա-

տասխան Հեկտորը հիշեցնում է նրան, որ արքայի կամքով հանած Վճիռը պետք է անհապաղ կատարվի և որ Տրոիլի քաղաքացիական պարտքն է անվերապահ ենթարկվել միապետի որոշմանը: Իսկ եթե Տրոիլը շանի այդ, նա ցույց կտա ժողովրդին (որը Հեկտորի համար նույնպես «նախիր» է), որ հաստատված սովորույթի ամեն խախտում ու շեղում հնարավոր է: Եվ հենց այստեղ, այս տեսարանի վերջում, Հեկտորը խոստանում է Տրոիլին՝ մենամարտի հրավերել Աքիլեսին, որպեսզի հաղթելու դեպքում ետ պահանջի Կրեսիդային:

Ասվածին պետք է ավելացնել, որ Դրալդենը պիեսի մեջ ներմուծել է երաժշտություն ու երգեր (որ կատարում է Պինդարոսը): «Ձվարճալի» լինելը ժամանակի թատրոնի պարտադիր պայմանն էր, և սա նույնպես նպաստել է պիեսի գեղարվեստական ամբողջականության խախտմանը:

Շեքսպիրի պիեսների դրալդենյան տարբերակները հնարավորություն են տալիս սպառիչ կերպով բացահայտելու անգլիական դրամայի պատմության ուղղություններից մեկը, այսինքն՝ կլասիցիզմը, որն իր զարգացումն ապրեց Ռեստավրացիայի շրջանի թատրոնում:

Ռեստավրացիայի թատրոնի համար կատարված շեքսպիրյան երկերի վերամշակումները, որ պատկանում են իր ժամանակի խոշորագույն դրամատուրգ և այդ շրջանում կլասիցիզմի դիրքերում կանգնած ու նրա առաջատար տեսաբան Ջոն Դրալդենին, XVII դարի անգլիական կլասիցիստական դրամայի փայլուն նմուշներ են:

Շեքսպիրի ստեղծագործական ժառանգությունը մեկ այլ սոցիալական ժամանակաշրջանի անգլիական մշակույթի մեջ ներգրավելու հենց այս պոզիտիվ խնդիրն էր ընկած XVII դարի և XVIII դարի վերջերի տարբեր հեղինակների կատարած վերամշակումների հիմքում:

Սակայն, անգլիական կլասիցիզմի մեջ տեղ են գտել Շեքսպիրի ստեղծագործությունը նաև իսպառ ժխտելու փորձեր, ապացուցելու, որ այն չունի ճանաչողական կամ գեղագիտական արժեք: Ճիշտ չէր լինի պնդել, թե Շեքսպիրի գնահատության այսպիսի մի ամբողջ ուղղություն կար կլասիցիստական քննադատության մեջ, քանի որ մեծ գրողի մասին արտահայտվողների ճշող մեծամասնությունը խոստովանում էր նրա երկերի պոետական վիթխարի արժանիքները:

Չի կարելի շրջանցել Շեքսպիրի գնահատության հարցում անգլիական կլասիցիզմի նախակարապետներից մեկի՝ Ռայմերի գրված դիրքը: Ռայմերը պատկանում էր անգլիական կլասիցիզմի վաղ տեսաբան-

ների թվին, և նրա հողավճանները էական նշանակություն ունեցան իր ժամանակի դրական տեսությունների դարպասման համար: Նա Ռուսական իմպերիայի շրջանի անդլիական քննադատների մեջ առաջիններից մեկն էր, որ դրադից դրամայի կվրոպական տեսության ուսումնասիրությունները: Ինչպես արդեն նշվեց, նա անգլերենի թարգմանեց և 1674 թ. հրատարակեց Ռենե Ռապինի «Մադրուսներ Արխատտելի «Պոետիկայի» շուրջ» մեկնադրությունը՝ իր առաջարանով: Այս աշխատությունը բազմիցս վկայակոչել է անգլիական քննադատներից շատերը: Հետագայում Ռայմերը շարունակում է ուսումնասիրել դրամայի անտիկ և կվրոպական տեսությունը: Նրա աշխատությունները՝ «Անցյալ դարի ողբերգությունները» (1678) և, հատկապես, «Համառոտ մադրուսներ ողբերգության մասին» (1693), ըստ էության, հին հեղինակների ու նրանց կվրոպական մեկնարանների դրամատիկական տեսության (խառնակներ, հոլանդացիներ, ֆրանսիացիներ) շարադրանքն էին¹¹:

Ռայմերի վրա անմիջական ազդեցություն են ունեցել ֆրանսիական կլասիցիզմի դրամատիկական տեսությունները, որ գլխավորապես մշակել էին լր Բոսյուն, լա Մենարդիերը և Ռապինը: Մասնավորապես նրա դատողությունները «պոետական արդարության» մասին, ինչպես լա Մենարդիերի, այնպես և լր Բոսյունի ուսմունքի մշակումն են, ուսմունք, որ հաստատում էր բարոյական դադափարի անհրաժեշտությունը ամեն կարգի դրական ստեղծագործության ֆարուլայի համար:

Հին հեղինակների պոետիկայի առջև խոնարհվելով, Ռայմերը ձրգտում էր անգլիական դրականության մեջ ևս ներդնել կլասիցիստական կանոնները: Արդի ողբերգությունը, — գրում էր նա, — պետք է ենթարկվի հին դարերի փիլիսոփաների մշակած կանոններին, բայց և միաժամանակ համապատասխանի բոլոր ժամանակների առողջ բանականության չափանիշներին: Ողբերգությունը կազմված է չորս տարրից, — գրում էր Ռայմերը. — սյուժե (կամ ֆարուլա), որը ողբերգության հոգին է. բնավորություններ (կամ բարբեր), որ ստեղծել են փիլիսոփաբարոյագետները, մտեր, որ մշակել են նրանք, ովքեր ճարտասանություն ու լեզու են ուսուցանում, և կատարելության հասցրել նրանք, ովքեր բերականություն են ավանդում¹²:

Սյուժեի մշակումը իրեն՝ դրամատուրգի գործն է: Ողբերգության մնացած երեք բաղադրիչները նա ստանում է պատրաստի և միայն հարմարեցնում է իր խնդիրներին:

Արդի գրական ստեղծագործութիւնները սյուսթենները,— գրում էր Ռայմերը,— անտիկի հետ համեմատած կոպիտ են ու պրիմիտիվ և վկայում են հեղինակների «ցածր» ճաշակի մասին: Եթե ժամանակակից անգլիական գրամատուրգները շարունակեն անտիկ գրամայի ավանդները, ապա կկարողանային գերազանցել անտիկ նմուշները, քանի որ անգլիական ազգը ավելի, քան որևէ ուրիշը Եվրոպայում օժտոված է գրամատիկ ստեղծագործութեան ձիրքով (այստեղ Ռայմերը կրկնել է Ռայկենի խոսքերը՝ Եվրոպական բոլոր երկրների մեջ Անգլիայի գրամատիկական գրականութիւնն է, որ իր առանձին փուլերում հասել է ամենաբարձր աստիճանի): Սակայն նրանք (այսինքն՝ ժամանակի անգլիական հեղինակները) սխալ ճանապարհ են ընտրել, ուստի և արդի գրամայի հերոսները ի վիճակի չեն շարժելու հանդիսատեսների կարեկցանքը, իսկ ողբերգութեան ժանրն էլ զգալիորեն «նվաստացել» է:

Անտիկ գրամայի հերոսը հանդիսատեսի մեջ կարեկցանք էր արթնացնում, արդի գրամայի հերոսը՝ ոչ: Սա, մասնավորապես, հետևանք է այն բանի,— գրում էր Ռայմերը,— որ արդի գրամայում մեղավորի դատաստանը կատարվում է դիտողի աչքի առաջ, և հերոսը արդարադատութեան ակտը կատարելիս ոճրագործին սպանում է ուղղակի բեմի վրա: Բեմի վրա կատարվող սպանութիւնն այնպիսի ծանր տպավորութիւն է թողնում, որ ողբերգութեան հերոսին զրկում է հանդիսատեսի կարեկցանքը շարժելու ամեն հույսից:

Սակայն, հաճախ արդարադատութեան ակտը արդի գրամայում կատարվում է առանց բավականաչափ լուրջ դրդապատճառի, կամ առիթն է «կեղծ», հերոսի սխալը բավարար համոզութեամբ չի պատճառաբանվում, կամ էլ այն բնավ «արժանի չէ» ողբերգութեան: Իր միտքը հաստատելու համար Ռայմերը դիմում է Շեքսպիրի «Օթելլոյին»:

Ռայմերի հոդվածը «Օթելլոյի» մասին¹³ չափազանց ճշգրիտ է բացահայտում այդ քննադատի տեսական դիրքորոշումը: Չնայած իր հիմքում նրա վերլուծութիւնը սուբյեկտիվ էր, այնուհանդերձ նա հենվում էր հատուկ ու հետևողական մի ծրագրի և բխում էր դրանից:

Ռայմերն «Օթելլոյն» ժխտում էր ամբողջովին: Նա չէր ընդունում «Օթելլոյի» ո՛չ բովանդակութիւնը, ո՛չ էլ այն ձևը, որով գրված է ողբերգութիւնը: «Օթելլոյի» սյուսթեն, գրում էր Ռայմերը, Շեքսպիրը վերցրել է իտալական աղբյուրից և բոլոր տեսակետներից մշակել դեպի վատը:

Զինախոյի նսովելի սյուժեն չափազանց ուսանելի էր և խոր իմաստ էր պարունակում՝ 1. նախագրուչացնում դեռատի աղջիկներին՝ ցույց էր տալիս, թե ինչի կարող է հանգեցնել գաղտնի փախուստը հայրական տնից. 2. խորհուրդ էր տալիս բոլոր կանանց ավելի ուշագիյր հեռեկ սեփական սպիտակեղենին ու շկորցնել հարդարանքի առարկաները. 3. դաս էր տալիս ամուսիններին, որ մինչև մաթեմատիկական ճշտությամբ չհամոզվեն իրենց կասկածների իսկությանը, թույլ շտան իրենց խանդին գերաճելու մինչև ողբերգության աստիճան:

Իսկ Շեքսպիրի պիեսում սյուժեն գրկվել է որեւէ բարոյական գաղափարից, դարձել անհավանական ու ինչպես հարկն է չի գաստիարակում հանդիսատեսին: Եվ գլխավորը, Գեղղեմոնայի մահը թույլ չի տալիս, որ պիեսի վերջում պոետական արդարությունը տոնի իր հաղթանակը:

Շեքսպիրը չափից դուրս մեծ նշանակություն է տվել Գեղղեմոնայից գողացված թաշկինակին: Գրա վրա է կառուցվել «Օթելլոյի» ողջ սյուժեն: Էմիլիան կատարում է ամուսնու ցանկությունը՝ և դողանում թաշկինակը: Նրա համար դա մի հասարակ զվարճություն է, իսկ մեր պոետը զվարճությունից ողբերգություն է սարքել: Եթե այդ աստիճան աննշան իրադարձությունը Շեքսպիրն այդքան խոշոր նշանակություն է տվել, ապա նա պետք է հետևողական լիներ և իր պիեսը անվաներ թաշկինակի ողբերգություն: Եվ Ռայմերը գալիս էր այն եղբայացույթյան, թե «Օթելլոյի» սյուժեն կեղծ է և արժանի չէ ողբերգության «ոգին» դառնալու:

Պակաս կեղծ չեն նաև Շեքսպիրի հերոսները: Գեղղեմոնան, որ իտալական նովելում հասարակ քաղաքացուհի էր, Շեքսպիրի մոտ դարձել է անվանի վենետիկուհի, սենատորի դուստր: Սակայն իր վարքով, շարժվելով ու խոսքով նա չի բարձրանում սովորական գեղջկուհու մակարդակից: Նա հիմար է ու գոհհիկ: Իր ոչ մի արարքով նա նման չէ աղնվազարմ իտալուհու:

Սեամորթ Օթելլոյին Շեքսպիրը դարձրել է գեներալ, թեև նրան լավագույն դեպքում կարելի էր գնդի փողհար կարգել: Նրա արարքներից ոչ մեկը չի արդարացնում բարձր կոչումը և նման չէ իրականության: Բացառություն է կազմում միայն մահը: Սակայն Օթելլոն արդարագատության ահից է ինքնասպանություն գործում:

Օթելլոյի սերն ու խանդը վայել չեն զինվորին: Հատկապես խանդը, որի ազդեցության տակ կատարյալ խելացնորություն վիճակի հասած,

հանձնարարում է Յագոյին սպանել իր ախոյանին, իսկ ինքն էլ սպանում է հիմար ու միանգամայն անմեղ կնոջը:

Սակայն ամենակեղծ կերպարը Յագոն է: Երբեք և ոչ մի պիեսում՝ ողբերգություն լինի, թե կատակերգություն, և ոչ էլ կյանքում, չի եղել Յագոյի նման սպա: Շեքսպիրը տեղծել է նրան՝ հակառակ առողջ բանականության և կենսական ճշմարտության: Յագոյի մեջ ամեն ինչ հակասում է ընդունված պատկերացումներին:

Յագոյի կերպարի օրինակով Ռայմերը ղնում է պատմության ու փիլիսոփայության սահմանների և պոեզիայի հանդեպ դրանց վերաբերմունքի հարցը: Պատմությունը, — դրում է նա, — բացահայտում է եղակին, փիլիսոփայությունը՝ ընդհանուրը: Պատմությունը՝ օբյեկտիվորեն վավերացնում է փաստերը, առանց որևէ հետևություն անելու, փիլիսոփայությունը պարտավոր է վերցնել փաստերը և ընդհանրացնել: Պոեզիան, բնությանը հետևելով, փիլիսոփայությունն է ճանաչում՝ որպես իր խորհրդատու և ոչ թե պատմությունը, որը միայն արձանագրում է իրադարձությունները, ճիշտ կամ սխալ, այնպես, ինչպես լինում է բնության մեջ: Օրինակ, փիլիսոփայությունը մեղ սովորեցնում է, որ մարդու խառնվածքին բնորոշ է երախտագիտության զգացումը: Պատմությունը գիտի օրինակներ, երբ մարդն ապերախտ է եղել:

Պատմությունը կվավերացնի, որ Յագոն ապերախտ դուրս եկավ, և այս բանը կանի արանց պատճառները բացատրելու: Սակայն պոետը պարտավոր է պարզաբանել նրա ապերախտության պատճառը և հետևել այստեղ առողջ բանականությանը: Մեղ հարկ եղած կերպով նախապատրաստելուց հետո միայն նա կարող է ներկայացնել մարդու տեսքով այդ հրեշի և ապա ցուցադրել, թե ինչպես է նա վերին դատաստանի ենթարկվում (և արժանի պատիժ կրում իր ոճիրների համար): Հակառակ դեպքում պոեզիան զրկվում է այն բանից, ինչը իր էությունն է: Հենց այդպես է բանը Շեքսպիրի սույն ողբերգության մեջ:

«Օթելլոյի» մյուս գործող անձինք պակաս կեղծ չեն, քան հիմնականները, և չեն համապատասխանում ո՛չ առողջ բանականությանը, ո՛չ էլ բնությանը: Օրինակ, ի՞նչ միս ու արյունից է Շեքսպիրը ստեղծել ազնվաշուք վենետիկցի Լոդովիկոյի կերպարը: Նրա ներկայությամբ մավրը վիրավորում և անգամ խփում է Դեղդեմոնային: Իսկ սա ոչինչ չի անում տիկնոջը պաշտպանելու համար: Մյուս ազնվական վենետիկցին՝ Ռոդրիգոն, նույնպես իրեն անվայել է պահում:

Այսպիսով, «Օթելլոյի» ո՛չ սլուժեն, ո՛չ էլ հերոսները չեն համապատասխանում ողբերգութեան պահանջներին և որևէ բարոյական դադափար չեն մարմնավորում:

Ողբերգութեան կրտսեր բաղադրիչը՝ նրա մտքերը, Ռայմերը նույն գեղագիտական գիրքերից էր քննադատում: «Օթելլոյում» ներկայացված հերոսներից չի կարելի ճշմարտացի, վեհ կամ նրբագիւղ մտքեր ակնարկել: Այն ամենը, ինչ նրանք ասում են, զուրկ է ճշմարտութունից, իսկ այն ոճը, որով նրանք արտահայտվում են, ցածր է: Օթինակ, Գեղղեմոնան հարցնում է Յաղոյին. «Ի՞նչ պետք է անեմ, որ նրա սիրտը կրկին ետ բերեմ»: Մի՞թե սա վեհեռիկցի աղնվական կնոջ խոսք է: Նույնիսկ խողանոցում դաստիարակված կինը չէր կարող այսքան գոհճիկ արտահայտվել:

Հետեղականորեն, բայց առ բայց, Ռայմերը դալիս է այն կարակացութեան, որ «Օթելլոն» չի համապատասխանում ողբերգականի բնորոշված պատկերացումներին: Այդ պիեսում ամեն ինչ շկառուցված է ատողջ բանականութեանը, ճշմարտութեանը, օրենքին, մարդկայնութեանն ու բնութեանը հակառակ», ուստի և չի կարող հանդիսատեսի մեջ «գեղեցիկ ու վեհ մտքեր» ծնել և «ոչինչ, դայրույթի զգացումից բացի», չի հարուցի նրա մեջ:

Զիւռ խրխինջի կամ բակի շան հաշոցի մեջ ավելի շատ իմաստ ու կենդանի զգացմունք կա, քան Շեքսպիրի այս պիեսում, — գրել է Ռայմերը:

Սակայն պոետը «ոչ միայն հիմարացնում է հանդիսատեսներին, այլև այդ պիեսով ոտնահարում է նրանց բարոյական զգացմունքները»: Նրա բմահաճույրով, առանց որևէ մեղքի, սպանվում է վեհեռիկցի աղնվատոհմ տիկինը: Նույնիսկ հեթանոս-պոետը նրան փրկելու մի միջոց կղտներ: Իսկ մեր պոետը, քրիստոնյա՝ պոետը, շունի ոչ կարեկցանք, ոչ մեծահոգութուն¹⁴: Հարց է ծագում՝ այդ ի՞նչ սոսկալի, հակաբնական մեղք է գործել Գեղղեմոնան, որ այսպիսի հատուցում է վաստակել: Ի՞նչ բարոյական դաս է տալիս Շեքսպիրն իր պիեսի բովանդակութեամբ: Եթե առաքինութունն այնպիսին է, ինչպես ներկայացվել է «Օթելլոյում», էլ ինչու է լինել առաքինի: Այս ողբերգութունը կարող է միայն խարել հանդիսատեսին, շփոթ ստեղծել նրա մտքի մեջ, աղավաղել կյանքի մասին նրա պատկերացումները...

Ի՞նչ հետևութուններ էր անում Ռայմերը «Օթելլոյի» իր վերլուծութեանից: Դրամատուրգները, — գրում էր նա, — պետք է ձգտեն թատրոն

ներգրավել լոնդոնցիներին, որպեսզի նրանք ներկայացումների գան ճիշտ այնպես, ինչպես եկեղեցի են հաճախում ու բարոզներ լսում: Պետք է հոգալ նրանց հոգու բարօրության մասին: Սակայն «Օթեկոյի» նման պիեաներով այդպիսի բան չի կարելի անել: Պատասխանելով այն հարցին, թե ինչու է Շեքսպիրը իտալական նովելն այդ ուղղությամբ մշակել, Ռայմերը գրում էր. Շեքսպիրի համար «գծանոցային բուֆոնադ» ստեղծելու առիթը նույնն էր, ինչ որ ֆրանսիական թափառաշրջիկ դերասանների: Սրանք, որ քաղաքային հրապարակներում բուֆոնադ կամ տիրոջ շարձարանքներ էին ներկայացնում, կազմված էին հյուսներից, հնակարկատներից և ուամիկներից: Սրանք գիտեին, թե ինչ էին անում՝ խեղկատակությունն ու տրյուկները, որոնցով զբաղեցնում էին դիտողներին, նրանց փող էին բերում: Շեքսպիրն այս գործում նրանցից ոչնչով չէր տարբերվում: Հյուսներն ու հնակարկատներն էլ հենց նրա խորհրդատուն էին: Դա է պատճառը, որ նրա ողբերգություններում այդչափ ֆարսային տարրեր կան: Շեքսպիրին չէր մտահոգում այն, որ դրանք աղճատում են ողբերգությունը: Ի հեճուկս հասարակ ամբոխի ճաշակի, նա փոխանակ մարդիկ ու բարքեր ցուցադրելու, «բարոյականությունը, առողջ բանականությունը և մարդկայնությունը ծաղր ու ծանակի է մատնել»¹⁵:

Այսպիսով, Ռայմերը Շեքսպիրի սխալները վերագրում էր նրա ժողովրդայնությանը: Շեքսպիրը ձգտում էր գրել այնպես, որպեսզի դուր գա հասարակ ժողովրդին, հասկանալի լինի նրան — այս երանգը Շեքսպիրի ստեղծագործության զնահատության մեջ նոր չէր: Դա բազմիցս հայտնվել է XVII դ. վերջում մեծ դրամատուրգի մասին գրած քննախոսականներում: Դրաչդեհը նույնպես չէր ընդունում Շեքսպիրի ստեղծագործության այս կողմը, սակայն դա չէր խանգարում նրան բարձր զնահատելու դրամատուրգի հանճարը:

Արվեստի ժողովրդականության տարրերի նկատմամբ եղած արհամարհական վերաբերմունքը միանգամայն հասկանալի է Ռեստավլորացիայի ժամանակաշրջանի Անգլիայի համար և հատուկ մեկնաբանման պահանջ չի զգում: Այս իմաստով Ռայմերի դիրքը բացառություն չի կազմում, ուստի և նրա վրա մանրամասն կանգ առնել չարժե, մանավանդ որ Անգլիայում այնպես էլ չգտնվեց մի դրամատուրգ, որ հետևեր Ռայմերի խորհրդին և «Օթեկոյի» ֆինալը վերափոխեր նրա առաջարկի համաձայն:

Ռայմերի քննադատությունից պիեսը պակաս ընդունելի չղարձավ

անդլիական բեմում, և միշտ էլ առաջին տեղերից մեկն էր գրավում՝ թատրոնների գործող խաղացանկում¹⁶, Ռայմերին ժամանակակից անդլիական ֆենադատների մեծ մասը (Ջոն Հյուս, Նիկ. Ռոու, Ռիչարդ Ստիլ և Բրիչնեյր) ընդունում էր պիեսի պոետական բարձր արժանիքները:

Ռայմերի ֆենադատական դիտողությունները հետաքրքիր են նրանով, որ նա ելնում էր XVII դարի վերջերին անդլիական կլասիցիզմի տեսության մեջ նկատելի աեղ գրաված չափանիշներից:

Գրամայլի մեջ առօրյա պատկերացումների ոգով մեկնարանված բարոյախոսական պրորլեմի մարմնավորման աստիճանը գտնում էր չափանիշ նրա զեղարվեստական արժանիքների մասին գատելիս. «Օթելլոյցի» վերլուծության մեջ Ռայմերի գործադրած այդ չափանիշը անդլիական ֆենադատության համար առաջին անգամ այսբան որոշակի տեսք ստացավ: Ռայմերը, ըստ էության, բացառեց գնահատության մյուս բոլոր ելակետները: Նրա գատողությունների խստությունը բխում էր այն վստահությունից, որ «Օթելլոն» որևէ բարոյախոսական ֆունկցիա կրելու և անհրաժեշտ ուղղությամբ հանդիսական գատիարակելու ընդունակ չէ:

Շերսպիրի ստեղծագործության հարմարեցումը դարաշրջանի բարոյա-էթիկական պատկերացումներին աստիճանաբար լայն տարածում գտավ անդլիական ֆենադատության մեջ: Շերսպիրի գնահատության մեջ այս ուղղության դարգացումը XVIII դարում զգալիորին մեծացրեց նրա ստեղծագործական ժառանգության ճանաչումը:

Անդլիական շերսպիրյան ֆենադատության մեջ Ռայմերը այնպես էլ մնաց միակ տեսարանը, որ այդ աստիճան ժխտական վերաբերմունք ունեցավ մեծ դրամատուրգի ստեղծագործության նկատմամբ:

Ծ Ա Ն Ո Ւ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. «Ողբերգությունը պետք է զվարճացնի հանդիսատեսներին և միաժամանակ կրթի նրանց...»:
2. Չկան ուրիշ զգացմունքներ, որ հանդիսատեսին ստիպեն ավելի խոր ապրել հերոսների ճակատագրերը: Սոսկումը մեկի համար, հույսը մեկ ուրիշի վիճակի բարեհաջող ելրի հանդեպ,— ահա ինչն է, որ հանդիսատեսին դարձնում է թատերական գործողության մասնակիցը: Գրամատուրգը, նթև ուղում է հասնել հաջողության, հանդիսատեսի մեջ պետք է բորբոքի հենց սոսկումի և կարեկցանքի զգացմունքները: Այսպիսով, Գրայդենն այստեղ, ինչպես XVII դարի բոլոր ֆրանսիացի ֆենադատները, հետևում է Արիստոտելին: Նույն հոգվածի մեջ այլ տեղում նա գրում է, որ հանդիսատեսի գիտակցությունը մաքրվում է շնորհիվ այն բանի, որ

բեմի վրա տեսնում է ուսանելի օրինակի զորութիւն ունեցող երևույթներ: Սակայն սոսկումն ու կարեկցանքը կարող են հարուցվել միայն արատի կամ առաքինութեան մղումով («Տրոիլ և Կրեսիդայի» նախաբանից):

3. Ռեստավրացիայի շրջանի թատրոնում և Դրալդենի ու Ռայմերի տեսության մեջ ողբերգության հերոս լինելու իրավունք վերապահվում է միայն արտոնյալ խավերի ներկայացուցիչներին:
4. Այս աշխատանքը գրեթե անհայտ է ուսուցրականությանը:
5. Դրամայի կառուցման այսպիսի սխեման ամենատարածվածն էր XVII դարի վերջերի անգլիական թատրոնում: Դա, ըստ էության, տրագիկոմեդիայի ժանրն էր, որի աչքի ընկնող ներկայացուցիչն էր Ջոն Դրալդենը:
6. Մի փոքր առաջ ընկնելով, նկատենք, որ հենց դա էլ կազմել է Ջ. Դրալդենի «Ամեն ինչ հանուն սիրո» պիեսի (ըստ Շեքսպիրի «Անտոնիոս և Կլեոպատրայի») թեման:
7. Միայն մի պիեսում՝ «Վինձորի զվարճասեր կանանց» մեջ է Շեքսպիրին հաջողվել «ճիշտ» կառուցել սյուժեն,— գրում էր Դրալդենը:
8. «Տրոիլ և Կրեսիդայի» նախաբանից:
9. «Անտոնիոս և Կլեոպատրայի» նախաբանից:
10. Essays of John Dryden, ed. by W. Kerr, Oxford, 1900, v. 1, p. 204. (Preface to „Troilus and Cressida“).
11. Thomas Rymer, Tragedies of the Last Age Considered. Short View of Tragedy, It's Original Excellency and Corruption, London, 1693.
12. Այսպիսով, դրամատիկական ստեղծագործության հանդեպ Ռայմերի հանդես բերած մտեցումը ղոգմատիկորեն ձևական էր: Նա բազմիցս նշել է, որ հետևում է Արիստոտելին և մի շարք դեպքերում կրկնում է նրա մտքերը: Սակայն Ռայմերը Արիստոտելի «Պոետիկայից» յուրացրել էր նրա արտաբին ձևական կողմերը:
13. Սա տպագրվել է իրրև առանձին զլուխ «Համառոտ մտորումներ ողբերգության մասին» մենագրության մեջ: (Short View of Tragedy, L. 1693).
14. Ռայմերն առաջարկում է ողբերգության ավարտման սեփական տարրերակը. Դեղզեմտնան կորցնում է թաշկինակը, նա կարող էր կորչել ամուսնական առազաստում, քանի որ դրա անհետացումը նա նկատում է հարսանիքի հենց հաջորդ օրը: Այն դիշերը, երբ մավրը գալիս է նրան սպանելու, թաշկինակի մոգական հատկությունները ետ են պահում նրան և զսպում նրա դաշույթը: Սարսափից Դեղզեմտնան կորցնում է գիտակցությունը, իսկ Օթելլոն, կարծելով, թե նա մեռած է, խղճի խալթից ու հատուցման վախից մղված, կտրում է իր կոկորդը: Ողբերգության նման ավարտը կարժանանար բոլոր հանդիսատեսների ծափահարությանը: Նրանք տուն կգնային խաղաղված հոգով, կհիանային նախախնամության իմաստնությամբ, որ ճշմարտացի ու աղնվորեն բացահայտվեց թատրոնում: Մինչդեռ Շեքսպիրի ողբերգության ֆինալը կառուցված է հակառակ արդարության, մարդկայնության և բնության օրենքներին:
15. Ռայմերի հոդվածից բոլոր մեջբերումներն առնված են Critical Essays of the 17th Century, Ed. by E. Spingarn, Oxford, 1918, v II, p. 219-255-ում տպագրված տեքստից:
16. Այդ թվում և XVII դարի 90-ական թվականներին, երբ հրապարակվեց Ռայմերի հոդվածը: Դերասան Բետերտոնը հենց այդ ժամանակ էր Օթելլո խաղում և այն էլ մեծ հաջողությամբ: