

ԵՐԵՎԱՆԻ Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ԼԵԶՎԱՀԱՍԱՐԱԿԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

Համաշխարհային գրականության և մշակույթի ամբիոն

Թանգյան Տաթևիկ Արմենի

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

Եղմոն Ռոստանի ստեղծագործությունը ֆրանսիական
նեոռոմանտիզմի համատեքստում

Գիտ. դեկավար՝

Բ.գ.թ., պրոֆ. Ն. Մ. Խաչատրյան

Երևան

2016 թ.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ 3

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ՆԵՈՈՒՄԱՆՏԻՉՄԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐԸ:

ԷԴՄՈՆ ՌՈՍՏԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ

ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԸ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ՆԵՈՈՒՄԱՆՏԻՉՄԻ

ԶԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ 15

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԷԴՄՈՆ ՌՈՍՏԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ

ՆԵՈՈՒՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԸ 51

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԷԴՄՈՆ ՌՈՍՏԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՎԵՐՁԻՆ՝

ՆԵՈՈՒՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԻՑ ՀԵՌԱՆԱԼՈՒ

ՇՐՋԱՆԸ 93

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ 131

ՄԱՏԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ 137

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Մեր ատենախոսությունը նվիրված է ֆրանսիացի ակնառու թատերագիր, ֆրանսիական Ակադեմիայի անդամ Էդմոն Ռոստանի (Edmond Rostand, 1868–1918) ստեղծագործության ուսումնասիրությանը: Ընթերցասեր և թատերասեր հասարակությանը Ռոստանը հայտնի է հիմնականում որպես «Սիրանո դը Բերժըրակ» պիեսի հեղինակ, սակայն գրականության պատմության մեջ կարևոր նշանակություն ունեն նաև նրա պակաս հայտնի և գրեթե չուսումնասիրված այլ գործերը: Ռոստանն այն եզակի հեղինակներից է, որի ստեղծագործության ամբողջական ուսումնասիրությունն ու գեղարվեստական մեթոդի առանձնահատկությունների վերհանումը կարող են լուս սփոթ գրականագիտության մեջ ցայսօր չլուծված այնպիսի խնդրի վրա, ինչպիսին է ֆրանսիական նեոռոմանտիզմը:

«**Նեոռոմանտիզմ**» տերմինը սկսել է օգտագործվել դեռ XIX դարի վերջում ամերիկյան, գերմանական, ռուսական և, հատկապես, անգլիական գրականագիտության մեջ, սակայն ֆրանսիական նեոռոմանտիզմը՝ որպես գրական հոսանք, դեռ բանականաչափ ուսումնասիրված չէ: Ավելին՝ ֆրանսիացի գրականագետներն ընդհանրապես չեն ընդունում նեոռոմանտիզմի ֆրանսիական տարբերակի գոյությունը, նրանցից ոչ ոք ուսումնասիրության չի ենթարկել նեոռոմանտիզմը՝ որպես գրական ուղղություն կամ հոսանք¹, իսկ «նեոռոմանտիկական» տերմինն օգտագործում են միայն Էդմոն Ռոստանի «Սիրանո դը Բերժըրակ» հերոսական կատակերգությունը բնորոշելու համար²:

Նեոռոմանտիզմի վերաբերյալ գրականագետների ոչ բավարար ուշադրության էական պատճառներից մեկը համարվում է **ռոմանտիզմի** հանդեպ նրա **նմանվողական**, էպիգոնական բնույթի մասին լայնորեն տարածված պատկերացումը, որն էլ բխում է նեոռոմանտիկների տեսության և գեղարվեստական գործունեության մասին ոչ ճշգրիտ պատկերացումներից: Ըստ հայտնի ռուս գրականագետ Վ.Լուկովի՝

¹ http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jacques_Copeau/114589, <http://www.aupoulailler.com/article-critique-cyrano-de-bergerac-edmond-rostand-gilles-bouillon-61008089.html>,

<http://www.youscribe.com/catalogue/tous/education/fiches-de-lecture/cyrano-de-bergerac-fiche-de-lecture-2374702>, <http://www.devoir-de-philosophie.com/dissertation-drame-neo-romantique-edmond-rostand-154547.html>

² http://www.odilon.ca/images_glitt/AuteursLitFR.pdf

«”նեռումանդիզմ” գերմինը կարելի է ընդունել որպես **ռոմանդիզմի “սպվեր”** և հերոսմանդիկական միտումներ, որոնք ծագել են XIX դարի վերջին երրորդում Եվրոպայի և Ամերիկայի մի շարք երկրների գրականության մեջ»³:

Նեռումանտիզմն, իսկապես, կարելի է համարել XIX դարասկզբի ռոմանտիզմի վերածնունդ իր թե՛ դասական, թե՛ ոչ դասական դրսնորումներով: Մանավանդ, եթե հաշվի առնենք նեռումանտիկների հատուկ հետաքրքրությունը ռոմանտիկական բացաղիկ **հերոսի** հանդեպ՝ անհատի, որն ապրում է ոչ թե սոցիալական հանգամանքներին համապատասխան, այլ դրանց հակառակ: «Այդ ուղղության ներկայացուցիչները բուրժուական հասարակության չարիքին հակադրում են մարդու՝ ուժեղ, վառ անհարի հանդեպ հավալը»⁴:

Ռոմանտիկական հերոսի հանդեպ հետաքրքրությունը, ինչպես նաև ձգտումը դեպի վառ, **արդասովոր այուժեներ**, արվեստի մի շարք ռոմանտիկական **ժանրերի և սկզբունքների** վերածնունդը, իրոք, կարող են վկայել ռոմանտիզմի՝ իր երկարատև անկումից հետո վերածնորի մասին: Սակայն, ընդունելով նեռումանտիզմի կապը ռոմանտիզմի ավանդույթների հետ, չի կարելի չնկատել, որ նոր գեղարվեստական հոսանքը ծագում է **այլ** պատմական ժամանակաշրջանում, իհմնված է մարդու և աշխարհի **այլ** հայեցակարգի վրա և, հետևաբար, նոր գծեր է կրում: Այսպես՝ նորացված ռոմանտիզմի առավել գրավիչ գիծն էր հանդիսանում **լավագեսական ոգին**, որն ավելի ցայտուն էր երևում ընդհանուր հոռետեսության ֆոնի վրա, որն արտացոլվել էր նաև գրականության մեջ: Ըմբռստ և միայնակ, թախծոտ և հասարակության կողմից մերժված, ինքն իրեն միայնության մատնած ռոմանտիկ հերոսին փոխարինելու է գալիս վեհ զգացմունքներով, հերոսական մղումներով և հայրենասիրական ոգով լցված նեռումանտիկ հերոսը, որը ջանք չի խնայում իր շրջապատն առավել լավ և գեղեցիկ դարձնելու համար:

Նեռումանտիկական հոսանքը հակադրվում էր նախորդ և իր ժամանակակից գեղարվեստական երևույթների համալիրին, որի մեջ էին մտնում ինչպես **գրական-գեղագիտական ուղղություններ** (ռեալիզմը, որը XIX դարի երկրորդ կեսում ստացավ «անկեղծ ռեալիզմ» ծև, նատուրալիզմը, բիդերմեյերը), այնպես էլ **գիրա-**

³ **Луков Вл.А.** Эдмон Ростан: Монография. Самара: СГПУ. 2003. С. 16

⁴ **Аникин Г. В., Михальская Н.П.** История английской литературы. М. 1975. С. 328

փիլիսոփայական բաղադրիչներ (պոզիտիվիզմը, ճշգրիտ գիտությունների տարբերակումը և դրանց տարբեր ոլորտների հաջողությունները), որոնց միանում են **առօրյա մշակույթի** առանձնահատկությունները (տեխնիկայի զարգացումը, նորածնության փոփոխությունը, կենցաղի ձևը, որն անդրադարձել է բիոերմեյերի վրա):

Նեոռոմանտիկական շարժումն, ի տարբերություն ռոմանտիզմի, չէր հակադրվում կլասիցիզմին, այդ իսկ պատճառով դրանում կարող են հանդիպել **նեոկլասսիցիստական** միտումներ, դրույթներ, ձևեր:

Որոշ գրականագետների կարծիքով նեոռոմանտիկական միտումները հանդես էին գալիս տարերայնորեն, անգիտակցաբար և մեծամասամբ միաձուվում էին XIX դարավերջի - XX դարասկզբի այլ գեղարվեստական սկզբունքների հետ: Այսպես՝ նեոռոմանտիկական շարժմանը հաճախ ներառնվում են ուղղություններ (**սիմվոլիզմ**, հոսանքներ, դպրոցներ և խմբակներ (օր. Ս.Մալարմեինը), **ազգային գործադրեսակներ** (օր. բելգիական սիմվոլիզմ, լատինամերիկյան մոդեռնիզմ և պոստմոդեռնիզմ):

Տարբեր երկրներում նեոռոմանտիզմն արտահայտվեց յուրովի՝ արտացոլելով տվյալ երկրի մշակութային և գրական ավանդույթները: Նեոռոմանտիկ համարվող անգլիացի Ջ.Կոնրադի, Ռ.Քիպլինգի, Ռ.Լ.Ստիվենսոնի, ավստրիացի < ֆոն Հոֆմանստալի, լեհ Ս.Փշիբիշևսկու, ինչպես նաև ժամանակաշրջանի բազմաթիվ այլ հեղինակների (Մ.Մեթերլինկի, Հ.Իբսենի, Կ.Համսունի, Օ.Ուայլի) առանձին ստեղծագործություններում առկա մոտիվներն ու կերպարները կրում են նեոռոմանտիզմին հատուկ, սակայն և ազգային գծեր:

Ինչ վերաբերում է ֆրանսիական գրականությանը, ապա այստեղ նեոռոմանտիզմի խնդիրը մնում է վիճակարուց: Մեր ատենախոսության առաջին գլխում կանդրադառնանք այդ հոսանքի ֆրանսիական տարբերակին, որի ձևավորման և զարգացման փուլերի առանձնահատկությունները լավագույնս արտացոլվել են նեոռոմանտիզմի ամենահայտնի ներկայացուցիչ՝ Էդմոն Ռուտանի ստեղծագործություններում:

Ֆրանսիացի դրամատուրգ և բանաստեղծ Էդմոն Ռուտանը ծնվել է Մարսելում պետական պաշտոնյայի ընտանիքում: Ստացել է իրավաբանի կրթություն: 1890 թվականին նա հրատարակել է «աղքատ երազողներին» գովերգող «Մուսայի չարաճճիությունները» առաջին բանաստեղծական ժողովածուն, որում ակնհայտորեն զգացվում է Հյուգոյի և Դյումայի աղդեցությունը:

Հետագայում Էդմոն Ռուտանի նախընտրած ժանրն է դառնում **չափածո դրաման**, որն իրեն առավել հոգեհարազատ է. թատրոնը նրա համար բեմահարթակ չէ, այլ «փերիների երկիր», երազանքի և երևակայության միջոցով կառուցված իրական աշխարհ: «Ես չեմ դեսնում բեմահարթակը, ես դեսնում եմ խովը, որի վրայով քայլում են Ռոմեոն և Ջուղեղը...»:⁵ Թատրոնում է, որ կյանքը տարբեր է, երջանկությամբ լի, «հոգուն համապատասխան», քանզի այն կառուցվում է «երևակայության շնորհիվ, որը միակ ճշմարդությունն է, երազանքի շնորհիվ, որը միակ իրականությունն է»⁶:

Չափածո դրամայի ժանրում Ռուտանին առաջին նշանակայի հաջողությունը բերեց երեք գործողությունից բաղկացած «Ռոմանտիկները» (*Les Romanesques*, 1891) չափածո կատակերգությունը, որը բեմադրվեց 1894 թվականին: Ռոմանտիկական աշխարհայացքը խորապես ուսումնասիրած և ոռմանտիկական ոգով համակված հեղինակին հաջողվեց բավականին օրգանական ձևով միավորել ոռմանտիկական չափածո դրամայի և «լավ սարքած» պիեսի գծերը:

«Ռոմանտիկները» պիեսում ձևավորվող նեոռոմանտիկական գեղագիտությունը զարգացում ապրեց Ռուտանի «Հեռավոր արքայադուստրը» (*La princesse lointaine*, 1895) և «Սամարացի կինը» (*La Samaritaine*, 1897) պիեսներում: «Ռոմանտիկներին» հատուկ զվարճայի բնույթն իր տեղը զիջում է որոշակի դիդակտիզմին, կյանքի հանդեպ հեգնական հայացքը՝ մարդու և աշխարհի վեհ մեկնաբանությանը: «Հեռավոր արքայադուստրը» պիեսում Ռուտանը, ըստ նեոռոմանտիզմի գեղագիտական սկզբունքներից մեկի, միաձուլում է երազանքն ու իրականությունը՝ ստեղծելով ուրույն գեղարվեստական մի աշխարհ: Դրա պատկերման համար Ռուտանն ընտրում է **պատմական** և միևնույն ժամանակ **առասպելական** սյուժե: Սյուժեի այսպիսի

⁵ <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-joseph-bedier>

⁶ Նույն տեղում

կառուցումը, ինչպես և երազանքի և իրականության անքակտելիության գաղափարն ու ճշմարտացիության պատրանքի ստեղծումը հետագայում դառնում են նեռումանտիկ դրամատուրգի ստեղծագործության հիմնական սկզբունքը:

Ռոստանի ստեղծագործության հասուն շրջանը սկսվում է «Սիրանո դը Բերժըրակ» (*Cyrano de Bergerac*, 1897) հերոսական կատակերգությամբ, որն արդարացիորեն համարվում է Ռոստանի մեծագույն ձեռքբերումն, որը նրան համաշխարհային համբավ բերեց: Բեմամուտի հաջորդ օրը քննադատներից մեկն ասել է. «Երջանիկ ենք, քանի որ ծեր հասակում կկարողանանք ասել՝ ես այնպեղ էի»⁷: Իսկ Էմիլ Ֆագեն ասել է. «Ֆրանսիայում նորից կա մեծ քանասպեղծական գրականություն, որն արժանի է 1550, 1630, 1660, 1830 թվականներին: Այն այնպեղ է, այն զարգանում է... Օ, ինչպիսի հույս և ինչպիսի հաճելի հուզմունք»⁸: Ժյուլ Լըմետրի կարծիքով՝ «”Սիրանոն” հերոսական հոգեբանության ամենանուրբ գործն է... թե՛ Ռասինին նախորդած, թե՛ նրա ժամանակաշրջանում չի գրնվի դրան հավասար մի գործ: Ոչ Նիկոմետի Աթալան, ոչ Սուրենայի Էվրիդիկեն, ոչ Էլ Տիմոկրատը չեն գերազանցում Սիրանոյին և Քրիստիանին իրենց ճկունությամբ, նրագեղությամբ, զգացմունքների հերոսականությամբ: Կարծ ասած, “լավ սարքած” գրականությունը երկու հարյուր հիսուն տարի անց մեզ պարզեց իրական կարակերգություն»:⁹

Կարծում ենք, որ գովեստի այս խոսքերը ենթատեքստ են պարունակում. անցյալի արվեստի հետ կապելով Ռոստանի արվեստը՝ դրանք նվազեցնում են Ռոստանի անձնական ներդրումը: Դա ակներև է, օրինակ, Բեդիեի մեջբերած հետևյալ հատվածում. «Նա ժառանգել է ողջ “Լավ սարքած” պիեսների, ողջ Ռոմանդիզմի, ողջ Պառնասի ավանդույթները: Նա վերսկսում է և շարունակում, նա նորացնում է, չի սպեղծում: Ինչպես ասում են, “կյանքը խոսպացված է սպեղծողներին”, ուրեմն ու՞ր են նրա սպեղծածները»¹⁰: Այս ամենն, իհարկե, մի խումբ քննադատների կարծիքն է, որոնք այդպես էլ չկարողացան տեսնել և ընդունել ֆրանսիական գրականության մեջ Ռոստանի ստեղծագործության կարևոր նշանակությունը:

⁷ Նույն տեղում

⁸ Նույն տեղում

⁹ Նույն տեղում

¹⁰ Նույն տեղում

1890-ական թվականների վերջը Ռուստանի ստեղծագործական և հասարակական բարձրագույն ակտիվության ժամանակահատվածն է: Նա միանում է Զոլային Դրեյֆուսի գործում, ինչը դժգոհություն է առաջացնում կառավարության շրջանում: Սակայն «Արծվի ծագը» (*L'Aiglon*, 1900) դրամայում հայտնաբերելով պաշտոնապես դրվատելի ազգայնականության գծերը՝ Ֆրանսիական Ակադեմիան 1901 թվականին գրողին ընդունում է իր շարքերում: Ակադեմիա մուտք գործելիս Ռուստանի արտասանած ելույթը (*Discours de réception à l'Académie française le 4 juin 1903*) համարվում է նեոռոմանտիզմի մանիֆեստ, քանի որ դրանում Ռուստանը ներկայացրեց աշխարհի, մարդու և արվեստի իր նեոռոմանտիկական հայեցակարգը: Ավանդույթի համաձայն այն նվիրված էր հայտնի դրամատուրգ, ակադեմիական աթոռում իրեն նախորդած, ֆրանսիացի առաջին նեոռոմանտիկներից մեկին՝ Անրի Դը Բորնիեին, այդ իսկ պատճառով նրան ավանդական գովաբանման անհրաժեշտությունը չէր հակասում ֆրանսիական նեոռոմանտիկական թատրոնի ռուստանյան իմաստավորմանը:

Վերջին ստեղծագործություններում, սկսած «Շանտըկլեր» (*Chantecler*, 1910) պիեսից, Ռուստանն ավելի ու ավելի է ձգտում դուրս գալ նեոռոմանտիզմի շրջանակներից, փնտրում է «սինթետիկ մեթոդ» և «սինթետիկ ժանր»: «Դոն Ժուանի վերջին գիշերը» (*La Dernière Nuit de Don Juan*, 1911–1914, տպագրվել է 1921-ին) դրամատիկ պոեմում Ռուստանը, ծաղրելով իր կեղծ ռոմանտիկական հերոսին, վերջնականապես հրաժարվում է աշխարհի և մարդու նեոռոմանտիկական հայեցակարգից:

Ռուստանը հաճախ էր կրկնում «Պետք է ապրել և բազմապատկվել», այսինքն՝ պետք էր ապրել անհանգիստ, լարված կյանքով, համակվելով այն ամենով, ինչ առաջարկում էր մեղսալի Փարիզը: Ռուստանը մահացավ 1918 թվականին: Ճգնավորների ու զգաստաբարո մարդկանց կարծիքով՝ նա «չդիմացավ շոայլությանը», իսկ Օսկար Ուայլի արտահայտությամբ՝ «Չունենալով ուրիշ ոչնիշ՝ սղիպված էր ապրել շոայլություններով»¹¹:

¹¹ Тимашева О.В. “Сон упоительный...” (о творчестве Эдмона Ростана). Вестник Университета Российской академии образования. № 3. 2006

Էղմոն Ռոստանի ստեղծագործությունը դեռ հեղինակի կյանքի օրոք գրավել է իր ժամանակակից ֆրանսիացի խոշորագույն քննադատների ուշադրությունը: Ռոստանի պիեսների բեմամուտներին նվիրված իրենց գրախոսություններում Ֆ.Սարսեն¹², Ժ.Լեմետրը¹³, Ռ.Դումիկը նշում էին այս կամ այն պիեսի ոճի բնորոշ առանձնահատկությունները, կատարում էին տարբեր ստեղծագործությունների համեմատություն, փորձում որոշել դրամատուրգի տեղը գրական գործընթացում: Առաջին գրախոսությունների առանձնահատկությունն էր պիեսի գրականագիտական վերլուծության միացումը թատերական բեմադրման վերլուծության հետ, սակայն այդպիսի հոդվածներ տպագրվել են նաև ավելի ուշ, Ռոստանի պիեսների նոր բեմադրությունների կապակցությամբ¹⁴:

Ռոստանին նվիրված լայնածավալ և հիմնականում 1900-1930-ական թվականներին հրատարակված քննադատական գրականության մեջ կարելի է առանձնացնել նրա ստեղծագործության ուսումնասիրության տարբեր մոտեցումներ:

Բավական մեծ խումբ են կազմում **կենսագրական բնույթի** աշխատությունները, որոնցում մանրամասնորեն ներկայացվում են Ռոստանի պիեսների բեմադրությունների հետ կապված սկանդալները, նրա կյանքի դրվագները, սիրային կապերը, հոգեկան խանգարումների պատճառները, ընտանեկան ժառանգականության և այլ տեղեկություններ:¹⁵

Բազմաթիվ են Ռոստանի դրամաներում **պատմական իրադարձությունների և դեմքերի** հեղինակային մեկնաբանությանը նվիրված հետազոտություններ: Այսպես՝ Պ.Բրյոնը¹⁶ հետևել է XVII դարի պոետ Սիրանո դը Բերժըրակի մասին ստեղծված առասպելի մեկնաբանմանը տարբեր, այդ թվում և Ռոստանի գործերում: Ռ.Արոնն¹⁷ ուսումնասիրել է Ռոստանի «Արծվի ծագը» պիեսում ներկայացված ֆրանսիական

¹² Sarcey F. Quarante ans de théâtre. P.1902

¹³ Lemaître J. Impressions de théâtre. P.1897

¹⁴ Родченко Ю.И. Драматургия Э. Ростана в Томском театре конца XIX- начала XX в. Вестник Томского государственного университета. 2014. № 385. С. 35-41; <http://www.comedie-francaise.fr/spectacle-comedie-francaise.php?spid=1472&id=521>; <http://www.lefigaro.fr/theatre/2013/06/11/20130611ARTFIG00236-ces-cyrano-qui-ont-du-nez.php>

¹⁵ Suberville J. Edmond Rostand, son théâtre, son oeuvre posthume. P. 1921, Lautier A., Keller F. Edmond Rostand, son oeuvre. P. 1924, Gérard R. Edmond Rostand. P. 1935, Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P. 1968, Lutgen O. De père en fils. Edmond Rostand, Jean Rostand. P. Genève. 1965

¹⁶ Brun P. Savinien de Cyrano de Bergerac. Gentilhomme parisien. P. 1909

¹⁷ Aron R. Les fantaisies de la politique et de l'histoire. L'Aiglon au théâtre//La Nouvelle Revue. 1922. T.60

պատմության և կերպարների ճշմարտացիության խնդիրը, Ժ.-Մ.Ալենի¹⁸ գրքում հանրագիտարանական սկզբունքով ներկայացվում են կենդանական խորհրդանիշները Ռոստանի «Շանտըլկեր» պիեսում, Է.Ֆագեն ներկայացրել է ոչ միայն պատմական իրադարձությունները, այլև գրական այլուգիաները Ռոստանի դրամատուրգիայում: Նմանատիա՝ առավելապես փաստագրական բնույթի աշխատությունների հեղինակները նպատակ չեն ունեցել ուսումնասիրել Ռոստանի գեղագիտական հայացքները կամ ստեղծագործական մեթոդի առանձնահատկությունները, սակայն դրանցում գետեղված նյութը որոշակի արժեք է ներկայացնում դրամատուրգի ստեղծագործության ուսումնասիրության համար: Այդ մոտեցումը շարունակվեց մինչև 60-ական թվականների երկրորդ կեսը, օրինակ՝ Ի.Բ.Դյուշենի հոդվածներում¹⁹, որն ուսումնասիրել է դրամատուրգի պիեսները բեմական մարմնավորման սերտ կապի մեջ: Դյուշենը Ռոստանի ստեղծագործությունը դիտարկում է ոչ միայն XIX դարավերջի – XX դարասկզբի գրական, այլև թատերական համատեքստում:

Նշանակալի խումբ են կազմում Ռոստանի առանձին ստեղծագործությունների ձևի, կառուցվածքի, ոճի, բառապաշարի, պոետական վարպետության և այլ առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունները: Այս տիպի աշխատությունները դեռ Ռոստանի կենդանության օրոք առաջացել են Գերմանիայում, սակայն մեծ է նաև սովետական գրականագիտության ներդրումը²⁰:

Ռոստանի պիեսները, մասնավորապես՝ «Հեռավոր արքայադուստրն» ու «Սիրանո դը Բերժերակը», բեմադրվել են ոուսական թատրոններում և արժանացել հակասական գնահատանքների: Այսպես, օրինակ, նոյն՝ «Հեռավոր արքայադուստր» պիեսի մասին Կ.Ս.Ստանիսլավսկին գրել է, որ կյանքում շատ բան է տեսել, բայց

¹⁸ Alein J.M. Le Bestiaire de Chantecler. Toulouse. 1957

¹⁹ Ճյոշեն Ի. Բ. Ростан // Театральная энциклопедия: В 4 т. М. 1965. Т. 4. СПб. Նույն հեղինակի. 665–666.

Ростан // История западноевропейского театра. М. 1970. Т. 5. С. 121–132

²⁰ Гуляева И.Б. «Сирано де Бержерак» на русском языке: Анализ четырех переводов героической комедии Э. Ростана. М. 1996; Նույն հեղինակի. Драматургия Э. Ростана в России: национальные особенности и общечеловеческие ценности // Вестник Университета Российской академии образования. 1997. Октябрь.

Луков Вл.А. Героическая комедия Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак» // Проблемы зарубежной литературы / Сб. трудов. М. 1975. С. 171–202. Նույն հեղինակի. К вопросу об идеальном герое в западной драме XIX века // Эстетический идеал и художественный образ: Сб. Научн. М.: МГПИ. 1979. С. 67–81. Նույն հեղինակի Луков Вл. А. Первые пьесы Эдмона Ростана // Проблемы зарубежной литературы XIX — XX вв. / Сб. трудов. М. 1974. С. 64–87

«նման տիաճության» դեռ չի հանդիպել²¹, իսկ Մ. Գորկին իիացական գրախոսությամբ է արձագանքել թե այս²², թե՝ «Սիրանո դը Բերժըրակի»²³ բեմադրություններին: Ա.Պ.Չեխովին ուղղված նամակում նա գրել է. «Ահա ինչպես է պեղք ապրել, ինչպես Սիրանոն»²⁴: Նույն ժամանակաշրջանում այդ պիեսի ընդհանուր գաղափարի ու կենտրոնական հերոսի կերպարի վերլուծությանն է անդրադառնում Ա.Վ.Լունաչարսկին իր «Սիրանո առաջին և Սիրանո երկրորդ»²⁵ հոդվածում: Պետք է նշենք նաև Ռոստանին նվիրված ֆ.Ս.Նարկիրիերի հոդվածները²⁶, որոնց մեջ մեծ տեղ է հատկացվում դրամատուրգի ստեղծագործության ռոմանտիկական տարրերին, նրա ոճի արժանիքներին ու թերություններին:

Մարքսիստական գաղափարախոսության վրա հիմնված խորհրդային գրականագիտությունը Ռոստանի ստեղծագործությունը դիտում էր դարաշրջանի գրական պայքարի համատեքստում՝ այդպիսով որոշակիորեն ընդլայնելով ֆրանսիական քննադատների միակողմանի մոտեցումը:

Ռոստանի ստեղծագործության մասին ընդհանուր պատկերացման փորձ է արվել Ն.Ա.Մգելաձեի՝ 1974 թվականին Թիֆլիսում պաշտպանած «Էդմոն Ռոստանի դրամատուրգիան» թեմայով թեկնածուական ատենախոսության մեջ²⁷: Հեղինակն ուսումնասիրել է Ռոստանի ստեղծագործական ուղին, սակայն չի հետևել նրա ստեղծագործական սկզբունքների զարգացմանը, չի փորձել որոշել նրա գեղարվեստական մեթոդի առանձնահատկությունները:

Հայ գրականագիտությունը ցայսօր չի անդրադարձել Ռոստանի ստեղծագործությունների ուսումնասիրմանը, սակայն թե՛ արևմտահայ, թե՛ հայաստանյան բեմերում պարբերաբար բեմադրվել են նրա «Սիրանո դը Բերժըրակը» և «Արծվի ծագը», որոնք անկասկած հարստացրել են մեր թատրոնների բեմացանկը՝

²¹ Станиславский К.С. Собр. соч. В 8 т. М. 1960. Т. 7. С.100

²² Горький М. Врубель и «Принцесса Грэза» Ростана // Нижегородский листок. 1896. № 202

²³ Горький М. Собр. Соч. В 30 т. М. 1949. Т. 23. С. 303-312

²⁴ Նույն տեղում . Т. 28. С. 118

²⁵ Луначарский А. В. Сирано первый и Сирано второй // Луначарский А. В. Собр.Соч. В 8 т. М. 1965. Т. 6. С. 433–436

²⁶ Наркирье Ф. С. Ростан // История французской литературы: В 4 т. М. 1959. Т. 3. С. 320–328; նույն հեղինակի. Театр Ростана // Ростан Э. Пьесы. М. 1958. С. 5–12; նույն հեղինակի. Ростан. // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М. 1971. Т. 6. С. 400–402

²⁷ Мгеладзе Н.А. Драматургия Эдмона Ростана: Автореф. дисс.канд. филол. наук. Тбилиси. 1974. С. 24

նկատի ունենալով դրանց բեմական և գրական անհերքելի արժեքները: Առավել մեծ ուշադրություն է հատկացվել «Սիրանո դը Բերժըրակ» հերոսական կատակերգությանը: Ըստ Ավետիք Իսահակյանի՝ «Պիետոմ, հանձին Սիրանոյի կերպարի, մենք դեսնում ենք ազնվության և հայրենասիրության համար պայքարողին, ազնվության և հոգևորականության անհաշփ թշնամուն, գրականության և արվեստի մեջ դիրք գրավող անդադանդ մարդկանց դիմակը պակռողին:»²⁸

«Սիրանո դը Բերժըրակը» 1951 թվականին թարգմանվել է տաղանդավոր դերասան Արման Կոթիկյանի կողմից: Ավետիք Իսահակյանն այդ թարգմանության մասին գրել է. «”Սիրանոյի” թարգմանությունը ոճի, լեզվի, աֆորիզմների, սրախոսությունների դեսակեպից և իրու չափածո գեղարվեստական երկ չափազանց դժվարին գործ է, եթե ոչ անկարելի, սակայն Արման Կոթիկյանը հաջողել է հաղթահարել դժվարությունները և դրվել է մեզ որակավոր գործ, որ արժանի է գովասանքի և դրական գնահատանքի»:²⁹ Այդուհանդերձ Ժ-Պ.Ռափնոյի՝ 1990 թվականին նկարահանած, Ժ.Դըպարոյեի գիսավոր դերակատամամբ, Օսկարի և բազմաթիվ այլ մրցանակների արժանացած «Սիրանո դը Բերժըրակ» ֆիլմը Հայաստանում ցուցադրվել է Արտավազդ Եղոյանի թարգմանությամբ:

Ռոստանի ծննդյան 100-ամյակին (1968) նվիրված միջոցառումներից և դրանց հետ կապված մի շարք բեմադրություններից և հոդվածներից հետո Ֆրանսիայում նկատելի է թատերագրի հանդեպ հետաքրքրության անկում: XX դարի վերջին տասնամյակներում Ռոստանի հայրենիքում նրան նվիրված որևէ լայնածավալ աշխատություն լույս չի տեսել: Ռոստանի պիետոների հանդեպ հետաքրքրությունը որոշ չափով նվազել է նաև Ռուսաստանում: Այդ հետաքրքրության աճի կամ անկման պատճառների մասին գրում է Պ.Զաբորովը 1991 թվականին լույս տեսած «Էդմոն Ռոստանի թատրոնը Ռուսաստանում» հոդվածում³⁰: <Եղինակը նշում է, որ Ռոստանի ստեղծագործության հանդեպ առավել մեծ հետաքրքրության ժամանակահատվածներն են XIX-XX դդ. սահմանագիծը, 30-ական թվականների վերջը, 60-ականների

²⁸ Իսահակյան Ավ. Է.Ռոստանի «Սիրանո դը Բերժըրակ»-ը// Էդմոն Ռոստան. Սիրանո դը Բերժըրակ. Երևան. Հայպետհրատ. 1951. Ներածության առաջին էջ: (Գրքում ներածության էջերը նշված չեն)

²⁹ Նույն տեղում, ներածության 2-րդ էջ

³⁰ Заборов П.Р. Театр Эдмона Ростана в России // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Л. 1991. С. 215–252

միջնամասը, 90-ականները: Զաբորովը հիմնավորում է այն միտքը, որ Ռուստանի ստեղծագործության՝ հատկապես «Սիրանո դը Բերժըրակի» վերաբերյալ հայացքների փոփոխությունը պայմանավորված է ոչ թե նեռումանտիզմի, Ռուստանի ստեղծագործության կամ նրա անձի հանդեպ վերաբերմունքով, այլ երկրում տեղի ունեցող սոցիալական կամ քաղաքական փոփոխություններով: Նույն սոցիոլոգիական մոտեցումն է ցուցաբերում Ի.Գոլյասան իր թեկնածուական ատենախոսության մեջ, որում հետևում է տարբեր տարիներին ոռւս քննադատության մեջ ֆրանսիացի թատերագրի ստեղծագործությունների հանդեպ վերաբերմունքի փոփոխությանը:³¹

Ռուստանի ստեղծագործությանը նվիրված մեզ հայտնի քննադատական գրականության վերլուծությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ մինչև 2003 թվականը, երբ լուս տեսավ Էդմոն Ռուստանին նվիրված Վ.Լուկովի մենագրությունը, որևէ աշխատության մեջ փորձ չի արվել հետևել Ռուստանի ստեղծագործական մեթոդի զարգացմանը, որոշել նրա պատկանելությունը որևէ գեղարվեստական ուղղությանը կամ հոսանքին (բացառությամբ՝ «Սիրանո դը Բերժըրակ» պիեսի, որն ավանդաբար անվանում են նեռումանտիկական): Նույնիսկ 1990-ական թվականներին տպագրված «Համաշխարհային գրականության պատմություն» շարքի 8-րդ հատորում Ռուստանին նվիրված հատվածի հեղինակներ Ն.Ֆ.Ռժևսկայան և Ֆ.Նարկիրիերը ոչ մի անգամ չեն գործածել «նեռումանտիզմ» և նույնիսկ «ռոմանտիզմ» տերմինները՝ նշելով միայն նրա պիեսներում արտացոլված ձգտումը «դեպի հերոսականը, ոռմանդրիկականն ու վեհը»:³²

Փաստորեն միակ աշխատությունը, որում Ռուստանի ստեղծագործությունները դիտվում են նեռումանտիզմի համատեքստում, Վ.Լուկովի «Էդմոն Ռուստան» շատ արժեքավոր մենագրությունն է, որի որոշ դրույթների հետ, սակայն, մենք չենք կարող համաձայնել: Բանն այն է, որ Վլադիմիր Լուկովը Ռուստանի ողջ ստեղծագործությունն է համարում նեռունանտիկական, ուստի և նրա գեղարվեստական մեթոդը բնորոշում որպես նեռումանտիկական: Սակայն, մեր համոզմամբ, Ռուստանի ստեղծագործական ուղին կարելի է բաժանել **երեք շրջանի**, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր առանձնահատկությունները: Ուստի **արդիական** է դառնում հեղինակի

³¹ Гуляева И.Б. Драматургия Эдмона Ростана в восприятии русской критики: Дисс .к.ф. н. М. 1997

³² Ржевская Н. Ф., Наркирье Ф. С. Французская литература. 1. Основные тенденции литературного развития на рубеже веков // История всемирной литературы: В 9 т. М. 1994. Т. 8. С. 218–228

ստեղծագործական մեթոդի զարգացման ուսումնասիրությունը, ֆրանսիական նեռումանտիզմում Ռուստանի ստեղծագործության դերն ու նշանակությունը: Մեր ատենախոսության **արդիականությունը** պայմանավորված է նաև ֆրանսիական գրական գործնթացում նեռումանտիզմը՝ որպես գեղարվեստական հոսանքի ուսումնասիրության անհրաժեշտությամբ:

Այսպիսով՝ մեր ատենախոսության **նպագուկն** է վերհանել Է.Ռուստանի ստեղծագործության առանձնահատկությունները ֆրանսիական նեռումանիզմի համատեքստում:

Վերոնշյալ նպատակը պահանջում է հետևյալ **խնդիրների** լուծում.

- ներկայացնել ֆրանսիական նեռումանտիզմի հայեցակարգի մեր դիտանկյունը,
- վերհանել Ռուստանի վաղ շրջանի պիեսներում առկա ազդեցություններն ու նրա ստեղծագործական մեթոդի ծևավորման ուղիները,
- վերլուծել Ռուստանի ստեղծագործական մեթոդի զարգացման առանձնահատկությունները,
- դիտարկել Ռուստանի գեղագիտական հայացքների և գեղարվեստական ստեղծագործության համապատասխանությունը:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ՆԵՈՌՈՄԱՆՏԻՉՄԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐԸ: ԵԴՄՈՆ ՌՈՍՏԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԸ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ՆԵՈՌՈՄԱՆՏԻՉՄԻ ԶԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

Ուստանի ստեղծագործական մեթոդի առանձնահատկությունները վերհանելու և ներկայացնելու համար անհրաժեշտ է նախ և առաջ քննարկել ֆրանսիական գրականության մեջ նեոռոմանտիզմի գոյության խնդիրը, ուսումնասիրել այդ հոսանքի գոյացման պատճառները և զարգացման ընթացքը:

Ինչպես արդեն նշել ենք, ֆրանսիացի քննադատները «նեոռոմանտիզմ» տերմինը գործածում են միայն այլ երկրների XIX դարավերջի–XX դարասկզբի գրական երևոյթները որակելու համար: Իսկ նույն ժամանակաշրջանի ֆրանսիացի մի շարք հեղինակների (Ժ.Վեռն, Ռ.Ռուլան)³³ ըստ Էության նեոռոմանտիկական ստեղծագործություններն անվանում են կամ «ռոմանտիզմի վերածնունդ» (ընդ որում՝ հաճախ այդ հասկացության մեջ ներառվում է նաև նատուրալիզմը) կամ պարզապես «ռոմանտիզմ»: Այս տեսակետին XIX դարավերջին հանգել է հայտնի քննադատ Ռեմի Դը Գուլմոնը, որն իր «Դիմակների գրքում» ռոմանտիզմ է անվանում բոլոր հականատուրալիստական հոսանքները՝ փաստորեն միավորելով «ռոմանտիզմ» և «սիմվոլիզմ» հասկացությունները:³⁴

Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ ֆրանսիական նեոռոմանտիզմն առավել լիարժեք արտահայտվել է թատերագրության մեջ, որոշ ֆրանսիացի գրականագետներ նեղացնում են նեոռոմանտիկական հոսանքի շրջանակները՝ այն սահմանափակելով մեկ ժանրով: Այսպես՝ Ժ.Էռնեստ-Շարլն այն անվանում է «պոետների թատրոն» (*théâtre des poètes*)³⁵, Ռ.Ռումիկը՝ «չափածո դրամա» (*drame en vers*)³⁶, Է.Ռոբիշեն՝ «չափածո թատրոն» (*théâtre en vers*)³⁷, Լ.Լերոն՝ «հայրենասիրական» և «ռոմանտիկական»

³³ Գյորմոն Բ. Книга масок. СПБ. 1913. С. VI

³⁴ Ernest-Charles J. Le théâtre des Poètes. 1850-1910. P. s. a.

³⁵ Doumic R. Le théâtre // Histoire de la Langue et de la Littérature française des Origines à 1900. P. s. a. T. VIII. P. 164-166

³⁶ Robichet E. // Littérature française. P. 1972. T. 2. P. 181

դրամա³⁷ եզրույթներով: Այնուամենայնիվ բազմաթիվ ֆրանսիացի նեոռոմանտիկներ հաջողությամբ ինքնադրսնորվել են նաև այլ՝ արձակ և չափածո ձևերում (Ժ.Ռիշաբեն, Ժ. դը Բանվիլ, Ալեն-Ֆուլնիե և այլք):

Ֆրանսիական գրականության մեջ նեոռոմանտիզմը՝ որպես առանձին, ինքնուրույն հոսանք դիտարկելու մեր հայեցակարգը հիմնվում է երկու գրականագետների՝ Վ.Լուկովի և Ն.Խաչատրյանի աշխատությունների վրա:

Ռուս հայտնի գրականագետ Վլադիմիր Լուկովին են պատկանում ֆրանսիական նեոռոմանտիզմին նվիրված առաջին ուսումնասիրությունները, որոնցում նա համոզիչ և հիմնավորված բացատրում է նոր հոսանքի ստեղծման պատմական, հասարակական, բարոյական պատճառներն ու վեր հանում դրա գեղագիտության հիմնական առանձնահատկությունները.³⁸ Լուկովի շնորհիվ է, որ գրականագիտական ուսումնասիրության առարկա են դարձել այսօր մոռացված, սակայն XIX դարի երկրորդ կեսին ֆրանսիայում շատ հայտնի անուններ (Թեոդոր դը Բանվիլ, Անրի դը Բորնիե, ֆրանսուա Կոպան, Վիկտորիեն Սարդու և այլք) և, ինչպես նշել ենք, նրա գոչին է պատկանում Էդմոն Ռուստանին՝ որպես նեոռոմանտիզմի ամենավառ ներկայացուցչի, նվիրված, մեր համոզմամբ, ամենաբռվանդակալից մենագրությունը:

Հայ գրականագետ Նատալյա Խաչատրյանը, հիմնվելով Լուկովի արժեքավոր աշխատությունների վրա, շարունակում է ֆրանսիական նեոռոմանտիզմի ուսումնասիրությունը՝ այնուամենայնիվ չհամաձայնելով Լուկովի որոշ դրույթների հետ: Այսպես, ըստ Խաչատրյանի, Լուկովն ընդլայնում է ֆրանսիական նեոռոմանտիզմի սահմանները՝ այդ ուղղության մեջ ընդգրկելով որոշ սիմվոլիստ, դեկադենտ հեղինակների, նրանց արվեստն անվանելով նեոռոմանտիզմի «սիմվոլիստական», «իմպրեսիոնիստական», «դեկադենտական» մոդելներ: Այսպիսով նեոռոմանտիզմը ներկայանում է ոչ որպես ուղղություն կամ հոսանք, այլ որպես մտավոր, հոգեբանական, գաղափարական շարժում:

Բացի այդ, Լուկովը, քննադատելով ֆրանսիացի գրականագետների կողմից տվյալ ուղղության սահմանափակումը մեկ ժանրով (չափածո դրամա), իր դրույթները

³⁷Левро Л. Драма и трагедия во Франции. Пг. М. 1919. С. 80-86

³⁸Луков В.А. Французский неоромантизм

http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/2009/monographs/Lukov_French_Neo-romanticism.pdf

հիմնավորելու համար նույնպես ընտրում է հիմնականում թատերագիրների պիեսները: Վերջապես, համակողմանի ներկայացնելով ֆրանսիական նեոռոմանտիկների գեղագիտական սկզբունքները, Լուկովը գտնում է, որ նրանք չձևակերպեցին իրենց տեսությունը, չստեղծեցին ոչ մի մանիֆեստ, եթե հաշվի չառնենք ֆրանսիական Ակադեմիա մուտք գործելիս Էդմոն Ռուտանի արտասանած ելույթը: Համաձայնելով Լուկովին՝ Խաչատրյանն, այդուհանդերձ, գտնում է, որ «նեոռոմանդիկները զգում էին իրենց գեղարվեստական սկզբունքների ձևակերպման, իրենց գեղագիտության դեսական հիմքի սրեղծման անհրաժեշտությունը: Նրանք դա գրան Ռիխարդ Վագների սրեղծագործության մեջ, ում օպերաները, կամ, ինչպես հեղինակն էր դրանք անվանում, “Երաժշտական դրամաները”, մեծ հաջողությամբ էին կարարվում Եվրոպայի լավագույն թեմերում»:³⁹

Մեր կարծիքով, սակայն, ֆրանսիացի նեոռոմանտիկների գեղագիտությունը, որն իրոք ընդհանուր գծեր ուներ Վագների տեսության հետ, ժամանակի ընթացքում զարգացում ապրեց և ձեռք բերեց Է.Ռուտանի հայտնի ելույթում ամփոփված նոր, ինքնուրույն գծեր:

Ֆրանսիական նեոռոմանտիզմի յուրօրինակության մասին պատկերացում կազմելու համար նախ և առաջ պետք է անդրադառնալ դրա ձևավորման և զարգացման պարմական, սոցիալական և գեղագիտական պայմաններին:

Հիշեցնենք, որ XIX դարի վերջին տասնամյակներում ֆրանսիական հասարակությունը գտնվում էր ծանր հոգեվիճակում: Ֆրանս-պրուսական պատերազմում կրած պարտությունը, Փարիզյան կոմունայի ճնշումը, քաղաքական խարդավանքները, Դրեյֆուսի գործը, գաղութատիրական քաղաքականության ճգնաժամն առաջացրել էին համընդհանուր հուսահատություն: Դարաշրջանի վիլիսուիպայության մեջ տիրում էին Ա.Շոպենի համար և Ֆ.Նիցցեի տեսությունները, որոնք ավելի էին ամրապնդում տիրող հուսահատությունն ու հոռետեսությունը: Ավելացնենք նաև գիտության, հատկապես Զ.Ֆրոյդի և Օ.Կոնսի տեսությունների ազդեցությունը:

³⁹ **Хачатрян Н.М.** Неоромантические тенденции в музыкальной драматургии Рихарда Вагнера. Наука в высшей школе: Проблемы интеграции и инноваций. Сб.статьй. М. 2006. С.117

Գրականության մեջ հասարակության տրամադրություններն արտացոլվում էին մի կողմից նատուրալիզմի, մյուս կողմից սիմվոլիզմի և մոդեռնիզմի ներկայացուցիչների ստեղծագործություններում։ Սակայն ֆրանսիացիները կարիք ունեին այլ գրականության, որն ունակ կիներ վերածնելու կորսված վեհ իդեալները, ազգին վերադարձնելու հույսն ու հավատը, որոնք կարող էին փրկել հայրենիքը։

XIX դարի վերջին տասնամյակներում գրական միակ հոսանքը, որը պատասխանում էր ֆրանսիական հասարակության այդ պահանջներին, նեոռոմանտիզմն էր, որը, չհավակնելով դարասկզբի ռոմանտիզմի ունիվերսալիզմին և հզոր փիլիսոփայական հիմք ունենալուն, վերածնեց մոռացված ռոմանտիկական իդեալները, երևակայական բանաստեղծական աշխարհը, նատուրալիստների կողմից ֆրանսիական գրականությունից դուրս մղված պատմական թեմաները և, ամենակարևորը, բացարձակ հերոսի կերպարը։

Բայց այս նոր ռոմանտիզմն առաջացավ այլ պատմական ժամանակաշրջանում, որով և պայմանավորված են նրա՝ XIX դարասկզբի **ռոմանտիզմից տարբերվող առանձնահատկությունները**։ Այսպես՝ ի տարբերություն ռոմանտիզմի, որը հաստատվում էր արդեն իրենց սպառած կլասիցիզմի և Լուսավորչության դեմ պայքարում, նեոռոմանտիզմը պայքարում է **նոյն ժամանակաշրջանում զարգացող նաբուրալիզմի և սիմվոլիզմի** դեմ՝ մերժելով ինչպես հոգևոր սկզբի վերաբերյալ առաջինի, այնպես էլ նյութական աշխարհի հանդեպ երկրորդի ժխտողականությունը։ Այդ պայքարի ընթացքում նեոռոմանտիկները փնտրում են իրենց դիրքորոշումը, մշակում աշխարհի առանձնահատուկ հայեցակարգ։

Նեոռոմանտիկական նոր հայեցակարգը հաստատում է **առօրեականի և վեհի, երազանքի և իրականության** միասնություն։ Այդ գաղափարը կարելի է ընկալել որպես հակադրությունների համագոյության մասին Վիկտոր Հյուգոյի հայեցակարգի զարգացում, սակայն Հյուգոն «Կրոմվելի» նախաբանում գրել է **վեհի և գրովեսկի** «միանգամայն բնական» միակցման մասին, իսկ նեոռոմանտիկները, ընդունելով Հյուգոյի **հակադրությունների համադրության** սկզբունքը, գրուեսկին չեն դիմում։

Նեոռոմանտիզմում թուլանում է իրականության հանդեպ ռոմանտիզմին հատուկ ժխտողական մոտեցումը։ Համաձայն նեոռոմանտիկական աշխարհայացքի՝ բոլոր

կատարյալ արժեքները կարելի է հայտնաբերել ***առօրյա իրականության մեջ***, եթե այն դիտվում է ***պարրանքի*** լուսի ներքո: Ֆրանսիացի գրեթե բոլոր նեոռոմանտիկների ստեղծագործությունների վրա կարելի է տարածել առաջին ֆրանսիացի նեոռոմանտիկներից մեկի՝ Թեոդոր դը Բանվիլի ստեղծագործության՝ Անատոլ Ֆրանսի բնորոշումը. «... նրա համար գեղեցիկը չէր բխում գաղափարների ներդաշնակության մեջ գոյի ներքին բնույթից, նրա համար դա վարպետորեն հյուսված և իրականության վրա գցված ծածկոց էր»⁴⁰:

Նեոռոմանտիկներին հատուկ է իրականության հակասությունների խոր վերլուծության փոխարինումը սեփական ***բանաստեղծական աշխարհի*** ստեղծմամբ, որտեղ այդ հակասությունները հարթվում են, և իրականությունը հանդես է գալիս պայմանական ձևով: Բանաստեղծական աշխարհ ստեղծելու ձգտումով էլ բացատրվում է նեոռոմանտիկների՝ ալեքսանդրյան տողով գրված ***չափածո դրամայի*** ժանրի նախասիրությունը: Նման նախընտրանքի պատճառներն են նախ և առաջ հերինակների վերաբերմունքը թատրոնի՝ որպես հասարակության վրա ազդեցություն գործելու զանգվածային միջոցի հանդեպ, և դեռևս կլասիցիզմի դարաշրջանից ֆրանսիացիների ավանդական սերը դեպի թատրոնը: Մյուս կողմից չափածո երկն ավելի էր համապատասխանում նեոռոմանտիկների հորինած վեհ կրքերի աշխարհին, կրքեր, որոնց հետ կատարյալ հերոսները ներքին պայքարի մեջ էին և որոնցից երբեմն իրաժարվում էին հանուն վսեմ արժեքների: Չափածո դրաման ժառանգված է ոռմանտիկներից, որոնց համար այդ ժանրն իրականության պայմանական-բանաստեղծական արտացոլման առավել հարմար ձևն էր, սակայն նեոռոմանտիկները պատրանքի լուսի տակ ներկայացնում են իրական աշխարհը, այսինքն՝ նրանց բնորոշ է հորինված բանաստեղծական աշխարհն իրականությունից չառանձնացնելու ձգտումը, ***պարրանքը որպես իրականություն*** ներկայացնելը:

Նեոռոմանտիկների ***քաղաքական հայացքները*** հիմնականում չափավոր-ազատական են, նրանց ստեղծագործությունը, որպես կանոն, չի հակասում կառավարության պաշտոնական դիրքորոշմանը, ուստի պատահական չէ, որ Ա. դը

⁴⁰ **Франс А.** Теодор де Банвиль // Франс А. Полн. собр. соч. М.; Л. 1931. Т. XX. С. 298

Բորնիեն, ֆ. Կոպպեն, ժ. Ռիշպենը, Է. Ռոստանը Ֆրանսիական Ակադեմիայի անդամ էին:

Նեռոռմանտիզմն անդրադառնում է **հայրենասիրական թեմային**, որը երբեմն ազգայնականության երանգ է ստանում: Դա արտահայտվում է դեռ 1860-ականներին գրված առաջին նշանակալից նեռոռմանտիկական ստեղծագործություններում՝ Ա. դը Բորնիեի «Ռուանդի դուստրը» պիեսում և Վ. Սարդուի «Հայրենիք, հայրենիք» պատմական դրամայում: Սարդուն հերոսականի խնդիրը լուծում է հերոսական իրավիճակի, իսկ Բորնիեն՝ բարոյական կերպարների ստեղծման միջոցով՝ լայնորեն կիրառելով Կոռնեյլի ավանդույթները: Նեռոռմանտիկներն ընդունեցին այս երկու ուղիներն էլ, բայց գլխավորը դարձավ **բարոյական կերպարների** ստեղծման ուղին: Այստեղ նկատելի է **նեռոռմանպիզմի և նեռկասիցիզմի** մերձեցման որոշակի հիմք:

Եթե ռոմանտիկները ստեղծել են հերոսների երկու հիմնական տեսակ՝ մեկը՝ հիասթափված, հոռետես, միայնակ, մյուաը՝ ըմբոստ, ազնիվ ավազակի, ապա նեռոռմանտիկները, որոնց համար առաջին տեսակն անընդունելի էր, նախընտրում էին երկրորդը, քանի որ ազգի ոգին բարձրացնելուն միտված նոր գրականության նպատակների համար պետք էր **ակրիվ, հերոսական արարքներ գործող**, բայց **բարոյական** անհատի կերպար: Եթե որոշ դեպքերում պատճառաբանված չէ հանուն բարոյական իդեալների մեղսալից կյանքից հրաժարվելը, ապա հաճախ մեղավոր հերոսի սրտում ծագում է մաքուր սիրո զգացում, որն էլ պատճառաբանում է վերջինիս **«ապաշխարությունը»**: Այսպես, օրինակ, Ռոստանի «Սամարացի կինը» պիեսում հերոսուիկն, հանդիպելով Հիսուսին, գիտակցում է իր մեղսավորությունն ու մեղքերի թողություն խնդրում՝ միաժամանակ ապաշխարություն քարոզելով համագյուղացիներին:

Նեռոռմանտիկներն իրենց սյուժեները փնտրում էին հերոսական **անցյալում**, սակայն, ի տարբերություն ռոմանտիկների, նրանք դիմում էին նաև **անփիկ** դարաշրջանի գովերգմանը:

Նեռոռմանտիզմում անհետանում են ռոմանտիզմին հատուկ **նորարարական միգրումները**: Ավանդույթների և կանոնների վերացման կարգախոսի փոխարեն ի հայտ է գալիս **նախորդ դարերի արվեստի** ավանդույթների վերածննդի միտումը:

Եվ, վերջապես, նեռումանտիզմը կորցնում է ռոմանտիկական գեղագիտության որոշակիությունը, դրա բնորոշ գիծ է դառնում գեղարվեստական սկզբունքների **Էկլեկտիզմը**:

Բացի **ռոմանտիզմի** հետ ընդհանրություններից ու դարձերություններից՝ նեռումանտիզմի գեղագիտությունն ընդհանուր գծեր ունի նաև վագներյան գեղարվեստական տեսության հիմնական դրույթների հետ, որոնք մանրամասն ուսումնասիրվել են Ն.Խաչատրյանի աշխատություններում:⁴¹

Նշելով, որ քննադատական գրականության մեջ հիշատակվում է Վագների ազդեցությունը սիմվոլիստների, իմպրեսիոնիստների և էքսպրեսիոնիստների վրա, Խաչատրյանը հաստատում է, որ իրականում Ֆրանսիայի համար Վագներին «բացահայտել» են նեռումանտիկները, մասնավորապես Կատյու Մենդեսը, որը 1884 թվականին՝ մեծ երգահանի մահից մեկ տարի անց, գրել է նրան նվիրված առաջին ֆրանսալեզու գիրքը: Ավելի կարևոր է, սակայն, նշել, որ հենց նեռումանտիկներն են 1880-ականներին ձեռնամուխ եղել նրա տեսական աշխատանքների թարգմանությանը:

Հետևելով Ֆրանսիայում վագներյան ազդեցության գործնթացին՝ Խաչատրյանը գրում է. «Ֆրանսիացի նեռումանտիկների հետաքրքրությունը Վագների դեսական աշխարությունների հանդեպ վերաբերում է ավելի ուշ շրջանի՝ 1890-ական թվականներին («Օպերա և դրամա» գիրքը թարգմանվել է 1892 թվականին), իսկ 1880-ականներին նրանք ուսումնասիրում էին նրա օպերաները, որպես հերիաթների, ասկզբաների, հերոսների, սիրային ըմպելիքների, անդեսանելի գլխարկների վերածնված աշխարհում նրանք դրան իրենց գեղագիտական հայեցակարգին մոտ՝ դրամայի կառուցվածքի գեղարվեստական սկզբունքները»:⁴²

Նեռումանտիներին հոգեհարազատ էին վագներյան օպերաների համար **դիցարանական** սյուժեների, **իին առասպեկների** ընտրությունը (օր. Ռուսանի

⁴¹Хачатрян Н.М. Неоромантические тенденции в музыкальной драматургии Рихарда Вагнера. Наука в высшей школе: Проблемы интеграции и инноваций. Сб.статьй. М. 2006. С.117-123

Նույն հեղինակի. Էստетика Вагнера в контексте драматургии французского неоромантизма. Հայ, ոուս և արտասահմանյան գրականության արդի հիմնախնդիրներ /Պրակ Բ/ Երևան, Լինգվա, 2006, էջ 264-271

⁴²Хачатрян Н.М. Неоромантические тенденции в музыкальной драматургии Рихарда Вагнера. Наука в высшей школе: Проблемы интеграции и инноваций. Сб.статьй. М. 2006. С.118

«Հեռավոր արքայադուստրը» պիեսի հիմքում ընկած է տրուբադուր ժոֆրուա դը Ռյուդելի և նրա սիրո մասին առասպելը, «Սամարացի կինը» պիեսում օգտագործված է Աստվածաշնչան հայտնի պատմությունը (և այլն), **պարմության և առասպելի համադրությունը** («Հեռավոր արքայադուստրը» պիեսում պատմական փաստերը միաձուված են առասպելին), **իրականի և անիրականի** համադրումը, որը համապատասխանում է պատրանքը որպես իրականություն ներկայացնելու նեռումանտիկների ձգտմանը, **կրքերի լարվածությունը** (հայտնի է, որ Վագները ձգտում էր թատրոն վերադարձնել շեքսպիրյան պիեսների կրքոտությունը):

Հիմնականում ընդունելով Խաչատրյանի կողմից նշած **կառուցվածքային և ժանրային, անհարի հայեցակարգի** ընդհանրությունների հիմնավորումը, ինչպես նաև **հերոսական կերպարի** ստեղծման և բազմաթիվ այլ սկզբունքների նմանությունը, մեզ փոքր-ինչ չափազանցված է թվում նրա ուսումնասիրություններում քննարկվող ֆրանսիական նեռումանտիզմի վրա Վագների գեղագիտական սկզբունքների ազդեցության նշանակությունը: Ռոստանի ստեղծագործության վերլուծության ընթացքում մենք կփորձենք ապացուցել, որ ֆրանսիական նեռումանտիկներին հաջողվել է ստեղծել բավականին ինքնուրույն գեղագիտություն, ինչը չի բացառում այլ ուղղությունների, հոսանքների և տեսությունների հետ ընդհանուր գծերի առկայությունը:

Ինչպես նշել ենք՝ Էդմոն Ռոստանի ստեղծագործություններում է, որ լավագույն արտացոլվել են ֆրանսիական նեռումանտիզմի զարգացման առանձնահատկությունները, ուստի անհրաժեշտ ենք համարում ներկայացնել նրա ստեղծագործությունն ըստ ժամանակագրության՝ հետևելով, թե ինչպես է ստեղծագործական ուղու տարբեր փուլերում ձևավորվել և զարգացել նրա գեղարվեստական մեթոդը:

Ռոստանի առաջին գրական փորձերը շատ բազմաբնույթ են. արդեն իսկ ստեղծագործական վաղ շրջանում նա կիրառել և հաջողությամբ սինթեզել է միաժամանակ և՝ ժողովրդական թատրոնի, և' XVII – XVIII դարի դասականների, և' XIX դարի ռեալիստների ու ռոմանտիկների (հատկապես Հյուգոյի), և' «լավ սարքած

աիեսի» դպրոցի ավանդույթները: Նշենք, որ ստեղծագործական փնտրտութների նույն ուղին է անցել նեռումանտիկական հոսանքի ձևավորումը:

«Լավ սարքած պիես» (*pièce bien faite*) տերմինն առաջարկել է հայտնի թատերագիր Էժեն Սկրիբը՝ նկատի ունենալով ֆրանսիական բեմերը ողողած՝ թեթև, հետաքրքրաշարժ սյուժեով, կոնֆլիկտի շենշող հանգուցալուծմամբ այն դրամաները, որոնց հեղինակները (Է.Օժյե, Ա.Մելյակ, Լ.Հալսի, Է.Մ.Լաբիշ, Վ.Սարդու և այլք մինչև Սաշա Գիտրի) ստեղծագործում էին համարյա նույն գեղարվեստական սկզբունքներով և երկխոսությունների կառուցման գրեթե նույն տեխնիկական միջոցներով: «Լավ սարքած պիեսի» հեղինակների հիմնական սկզբունքն էր հաշվի առնել ներկայացումը դիտելու համար վճարած բազմաթիվ հանդիսատեսի ճաշակը: Այդ սկզբունքը հատուկ է նաև այլ ժանրերին՝ բոլվարային դրամա, զավեշտախաղ (վոդեվիլ), օպերետ:

Երիտասարդ Ռուստանի համար շատ կարևոր էր թատերասեր հանդիսատեսի հավանությունը, և պատահական չէ, որ 1885 թվականին դասական օրինակների ազդեցությամբ գրված «Գինյոլ» կատակերգության մեջ նա դիմում է նաև «լավ սարքած պիեսի» ավանդույթներին:

Քանի որ, ինչպես արդեն նշել ենք, այդ ստեղծագործությունը հայերեն չի թարգմանվել, նպատակահարմար ենք գտնում հակիրճ ներկայացնել պիեսի բովանդակությունը:

Վարսավիր Նյաֆրոնի դսպերը սիրահարված պոետ Գինյոլը գալիս է նրանից մազերը վերականգնելու համար աղվեսի կաթ գնելու և, իր մեջ համարձակություն գրնելով, նրանից աղջկա ծեռքն է խնդրում: Նյաֆրոնը, իմանալով, որ Գինյոլը քնարական բանասպեղծ է, փայտով ծեծելով վոնդում է նրան: Երկրորդ գործողության մեջ կրկին հայրնվում է Գինյոլը, այս անգամ կերպարանափոխված՝ ճաղաղացած: Նյաֆրոնը, նրան չճանաչելով, առաջարկում է աղվեսի կաթից պարրասպած իր քսուկը, սակայն Գինյոլը հայրարում է, որ հենց դրանից էլ ճաղաղացել է և պարրասպած է դիմել արդարադապությանը: Սակայն Նյաֆրոնի աղջկան քնարական բանասպեղծին կնության դալու դեպքում համաձայնում է հարթել խնդիրը: Նյաֆրոնը ճարահակյալ համաձայնում է, և նրա երջանիկ դուսպրն ընկնում է նախկին դեսքը սրացած Գինյոլի գիրկը:

«Գինյոլ» պիեսի բազմաթիվ գծեր ժառանգված են ժողովրդական թատերական ավանդույթից: Դրանք են **իսամաճիկների** թատրոնի և **commedia dell'arte**-ի թե՛սութեային (կերպարանափոխությունը, հերոսների միմյանց չճանաչելը, փայտով ծեծելը, վերջում՝ կերպարանափոխության բացահայտումը և սիրահարների գրկախառնությունը), թե՛**կերպար-դիմակների** ստեղծման հնարները: Այսպես՝ ժողովրդական թատրոնում հաջողության հասնելու համար սիրահարված հերոս-պոետին անհրաժեշտ է հնարամիտ ընկերոջ կամ ծառայի օգնությունը: Ռոստանը, սակայն, Գինյոլի կերպարում միաձուլում է երկու՝ քնարական բանաստեղծի և խորամանկ գործնական մարդու դիմակները, որոնք, այնուհանդերձ, ամբողջական կերպար չեն ստեղծում: Սակայն մի կերպարում տարբեր գծերի համատեղման հնարի օգտագործումը նախանշում է այն ուղին, որով հետագայում կընթանա Ռոստանը, դա **կերպարների դրամայի** ստեղծումն է:

Բացի ժողովրդական աղբյուրներից, «Գինյոլ» կատակերգության մեջ, նույնիսկ առանց գրականագիտական մանրակրկիտ վերլուծության, անմիջապես երևում է գրական օրինակներին հետևելու Ռոստանի միտումը: Ավելի վաղ կերպարանափոխության հնարին է դիմել XVII դարի ֆրանսիացի կատակերգու Մոլիերը «Քաղքենին՝ ազնվական» (1670) պիեսում: Այստեղ նույնպես հեղինակն օգտագործում է դիմակների թատրոնի տարբերը՝ կերպարանափոխությունը, հերոսների միմյանց չճանաչելը և խաբկանքի բացահայտումը:

Ավելի ուշ այդ հնարին է անդրադառնում նաև ֆրանսիացի մեծ դրամատուրգ Բոմարշեն: 1778 թվականին նա գրում է հինգ գործողությունից բաղկացած իր հանրահայտ «Խենթ օրը կամ Ֆիգարոյի ամուսնությունը» կատակերգությունը, որի բեմելը կայացավ 1784 թվականին *Odéon* թատրոնում: Այստեղ կերպարանափոխությունը տեղի է ունենում առաջին գործողության երկրորդ տեսարանում, երբ Ֆիգարոն փորձում է իր հարսնացուին սիրահետելու համար դաս տալ կոմսին: Այդ հնարն իր կատարյալ զարգացման է հասնում պիեսի կովմինացիա՝ հինգերորդ գործողության ընթացքում, երբ դրա «զոհն» է դառնում ոչ միայն կոմսը, այլև Ֆիգարոն:

Երկու նման օրինակին հետևելով՝ Ռոստանը կարողանում է կերտել որոշակի գեղարվեստական արժեք ունեցող «Գինյոլ» կատակերգությունը, որում ներկայացված են կերպարանափոխության և դրա բացահայտման հնարները: Իսկ իր երջանկության համար պայքարող բանաստեղծը դառնում է Ռոստանի սիրելի կերպարը, որին «Գինյոլից» հետո հանդիպելու ենք «Հեռավոր արքայադուստրը», «Սիրանո դը Բերժըրակ», «Շանտեկլեր» պիեսներում:

1880-ական թվականների բանաստեղծություններում և պոետ Անրի Լեի հետ համատեղ գրած չորս գործողությամբ «Կարմիր ձեռնոցը» (*Le Gant rouge*, 1888) զավեշտախաղում Ռոստանի հայացքներում որոշակի հակասականություն է նկատվում: Մի կողմից դեռ ուժեղ են դասական ավանդույթները, մյուս կողմից՝ **իրք** գործողության կարևոր տարր դարձնելու հնարում զգալի է Լաբիշի «Ծղոտե գլխարկը» վոդկիի ազդեցությունը: Կարևոր է նաև նշել, որ այս պիեսում Ռոստանն առաջին անգամ է իր հերոսների միջոցով ծաղրում զգացմունքայնությունը, միամտությունն ու մեծահոգության հանդեպ ռոմանտիկական հավատը: Այդ ծաղրը մենք հետագայում կտեսնենք «Ռոմանտիկները» հայտնի պիեսում:

Գեղարվեստական մոտեցումների փոփոխությունը նկատելի է նաև Ռոստանի՝ 1890 թվականին գրված «Երկու Պիերոն կամ Սպիլակ ընթրիքը» (*Les deux Pierrots*) մեկ գործողությամբ չափածո պիեսում: Հեղինակն այն թեմադրության առաջարկեց *Comédie française* թատրոնի դեկավար Ժյուլ Կլարետիին, սակայն մերժում ստացավ:⁴³

Ինչպես «Գինյոլ» կատակերգության մեջ, այս պիեսում ևս Ռոստանը դիմում է դիմակների թատրոնին, դրա վկայությունն են գլխավոր հերոսների կերպարները՝ Կոլոմբինան և Երկու Պիերոնները: Սակայն եթե «Գինյոլում» Ռոստանը մեկ կերպարում միավորում է Երկու դիմակ, ապա «Երկու Պիերոններում» հակառակը՝ մեկ դիմակը բաժանում է Երկու կերպարների միջև՝ այսպիսով հրաժարվելով դիմակների և խամաճիկների թատրոնի սկզբունքներից: Դիմակների թատրոնում, որտեղ «Երի բնույթը մնում է նույնը»⁴⁴, աներևակայելի էր նույն անունով և տարբեր բնավորություններով Երկու դիմակների հայտնվելը: Ռոստանը մտածված է դիմում այդ

⁴³www.edmond-rostand.com/vie

⁴⁴Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М.1954. С.99

միջոցին՝ ստեղծելով երկու Պիերոների ոչ միայն տարբեր, այլև հակադիր բնավորություններ: Դրա հիմնավորումը կարելի է տեսնել Պիերոյի դիմակի պատմության մեջ: Ավանդական իտալական Պիերոն անհոյս սիրահարված, լացկան հոռետես էր, սակայն նրա ֆրանսիական տարբերակը դեռ XVII դարում ձեռք բերեց հաջողակ, ուրախ, սրամիտ Արլեկինի գծեր: Այդպիսին էր Պիերոն նաև ռոմանտիզմի դարաշրջանում, մասնավորապես՝ հայտնի դերասան Դեբյուրոյի անգերազանցելի կատարմամբ: XIX դարավերջին սիմվոլիստներն ու դեկադենտները, սակայն, վերակենդանացրին տիսուր և հոռետես Պիերոյի կերպարը: Ինչպես տեսնում ենք, Ռուստանն օգտագործել է Պիերոյի երկու կերպարները, և եթե «Գինյոլում» նա խախտում է խամաճիկների թատրոնի օրենքները, ապա «Երկու Պիերոներում» պայքարում է սիմվոլիկ թատրոնի «խամաճիկության» դեմ:

Վ.Լուկովն արդարացիորեն նշում է, որ չափածո դրաման զարգացել է երկու ուղիներով՝ **բնավորությունների դրամա** և **դիմակների դրամա**, և «Երկու Պիերոները» պիեսը դիտում է որպես այդ բաժանման սկիզբ: Մեր կարծիքով, սակայն, այս պիեսում մեկ դիմակի բաժանումը երկու կերպարների միջև իրականում չափածո դրամայի երկու տեսակի յուրօրինակ միաձուլումն է, որի ավելի հասուն արտահայտությանը մենք կհանդիպենք «Շանտըլեր» պիեսում:

«Երկու Պիերոներում» Ռուստանն առաջին անգամ է կիրառում **արդարին նմանության և ներքին հակադրման** հնարք, որն ակնհայտորեն փոխառնված է ռոմանտիկական գեղագիտությունից և հետագայում դառնալու է ռուստանյան դրամայի հիմնական հատկանիշներից մեկը:

Պիեսի մյուս առանձնահատկությունը **պայմանականությունն** է: Այն արտահայտված է գործողություններում (Պիերո 1-ն անընդհատ ծիծաղում է, Պիերո 2-ն անընդհատ լաց է լինում), հանդիսատեսի հետ շփման մեջ (դերասաններն ընդգծում են, որ դեր են կատարում), զգեստներում (բոլորի զգեստները սպիտակ են):

Սպիտակ գույնի միջոցով Ռուստանը բանաստեղծական լուծում է տալիս **պայմանականի և իրականի** փոխարարաբերության խնդրին, ինչը վկայում է թե՛ նրա նեոռոմանտիկական աշխարհայացքի ծնավորման, թե՛ սիմվոլիզմի որոշակի ազդեցության մասին: Պիեսի սկզբում բեմի ողջ ֆոնը գույներով շատ հարուստ

«չափազանցրած իտալական բնապատկեր» է: Մինչ հերոսներն ընթրում են, հայտնվում է լրահինը՝ ամեն ինչ ողողելով սպիտակ գույնով: Այս պատկերը հիշեցնում է Օ.Ռայլի «Սալոմե» հայտնի տեսարանը, սակայն այստեղ ֆոնը թափանցիկ է, կարծես անիրական, իսկ նախաբեմը և գործող անձիք ստանում են ռեալիստական գծեր: Սկսվում է ոչ թե խամաճիկային, այլ մարդկային դրամա. Պիերո 2-ին ուրախացնելու համար Կոլոմբինան խոստանում է նրա հետ ամուսնանալ, բայց դա առաջացնում է ոչ թե ժպիտ, այլ արցունքներ, որովհետև Պիերո 2-ը վախենում է ընտանեկան կյանքի դժվարություններից, իսկ Պիերո 1-ը, խորապես ցնցված, փորձում է ծիծաղել, բայց այդ արհեստական ծիծաղը թաքցնում է նրա ներքին վիճակը, նրա իսկական արցունքները:

Այսպիսով՝ այդ պիեսում նշմարվում են Ռոստանի հասուն շրջանի չափածո դրամային բնորոշ որոշակի տարրեր՝ *զուգահեռականությունը, հակադրությունը, լավագետության և հոռելքեսության խնդրի արծարծումը, կարակերգականի և ողբերգականի, ներքինի և արդարինի, պայմանականի և իրականի դիալեկտիկան:*

«Երկու Պիերո կամ Սպիտակ ընթրիքը» մեկ գործողությամբ չափածո դրաման յուրահատուկ տեղ է գբաղեցնում Ռոստանի ստեղծագործության մեջ: Այն ամենը, ինչ մտածվել և գրվել էր **մինչ** այդ պիեսը, գրեթե հայտնի չէ: Այն, ինչ դրանից **հետո** է գրվել, իր կայուն տեղն է գտել ֆրանսիական գրականության շտեմարանում:

1891 թվականին Ռոստանն իր նամակներից մեկում գրում է. «Կրեսնեք, մի օր ես կգրեմ իսկապես հիանալի չափածո մի պիես: Եվ դա բավարար կլինի հոչակավոր դառնալու և դասականների շարքերը դասվելու համար»:⁴⁵ Այդ ծրագրի իրականացման համար առաջին մեծ փորձ է համարվում 1892 թվականին գրված երեք գործողությամբ «Ռոմանտիկները» բանաստեղծական կատակերգությունը, որը Ռոստանի կյանքում դարձավ թե՛ սեփական ստեղծագործական մեթոդի որոնման և ձևավորման, թե՛ այդ գործընթացի հետ սերտորեն կապված՝ չափածո դրամայի ժանրի կատարելագործման կարևոր փուլ:

* * *

⁴⁵ Հատ. **Ripert E.** Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P. 1968. P.38

«Ռոմանտիկների» վրա Ռոստանն, իր խոստովանությամբ, աշխատում էր «ուրախ սպեղծագործական եռանդով»:⁴⁶ 1892 թվականին գրված պիեսը բեմադրվեց միայն երկու տարի անց՝ 1894 թվականի մայիսի 21-ին, *Comédie française* թատրոնում հայտնի դերասաններ Լը Բարգիի, Դը Ֆերոդիի և օրիորդ Ռայշենբերգի կատարմամբ, ինչը «մեծ պարիվ էր երիշասարդ հեղինակի համար»⁴⁷: Նույն՝ 1894 թվականին Ռոստանն արժանացավ *Toirac* մրցանակին, որն յուրաքանչյուր թատերաշրջանում շնորհվում էր *Comédie française*-ի համար գրված լավագույն ստեղծագործության համար: Կարելի է ենթադրել, որ այս ընտրության մեջ կարևոր դեր խաղացին ֆրանսիացի մեծ դերասաններ Կոնստան Կոկլենի և Սառա Բերնարի դրական կարծիքները:

Պիեսի հաջողությանն արձագանքող քննադատների մի մասը դիտարկում էր հիմնականում բեմադրությունը: Այսպես՝ դարաշրջանի մեծ բեմադրող Ա.Անտուանը, գրելով, որ «Էղմոն Ռոստանի „Ռոմանտիկները“ *Comédie française*-ի մեծ հաջողությունն է», միայն հպանցիկ է նշում, որ պիեսն «ինքն էլ շատ հաճելի գործ է»:⁴⁸ Այնուամենայնիվ քննադատներից շատերը նկատեցին պիեսի գրական արժանիքները, և կարելի է ասել, որ այս պիեսի շնորհիվ Ռոստանը դրամատուրգի համբավ ձեռք բերեց:

Վ.Լուկովը, խորապես ուսումնասիրելով այդ ժամանակաշրջանի փարիզյան թերթերում Ռոստանին նվիրված հոդվածները, նշում է, որ հիմնականում քննարկվում էր, թե որ ուղղության ավանդույթներն է շարունակում թատերագիրը: Գրականագետը հիշատակում է Էմիլ Ֆագեին, որը նմանություն էր նկատում «Ռոմանտիկների» և Ա. դը Մյուսեի «Ի՞նչ են երազում օրիորդները» պիեսի միջև, ինչպես և Լուի Օգմարին, որի կարծիքով Ռոստանը ստեղծագործում է Հյուգոյի և Բանվիլի ոճով:⁴⁹ Սակայն թե՛ վերոնշյալ քննադատները, թե՛ Լուկովը չեն նկատում այդ նույն ռոմանտիկների ստեղծագործությունների հանդեպ Ռոստանի հեգնական վերաբերմունքը, ինչպես և այդ պիեսում արտացոլված նրա ստեղծագործական անհատականությունը:

⁴⁶Bourdon G.La destinée de M. Edmond Rostand // L'Art du Théâtre. 1903. N 3. P.38

⁴⁷ Anderson J.G. Modern language teaching. Vol. IX. London. Adam and Charles Black. 1913. P. 26

⁴⁸ Lautier A., Keller F. Edmond Rostand, son oeuvre. P. 1924. P.13

⁴⁹ Лукас Вл.А. Эдмон Ростан: Монография. Самара: СГПУ. 2003. С.63

Ըստ Լուկովի՝ «”Երկու Պիերոները”» և “Ռոմանսիկներն” իրարից բաժանող կարծ ժամանակահարվածում գրողի սղեղձագործական դիրքորոշումը, բնականաբար, չի որոշակիանում»:⁵⁰ Իսկապես, «Ռոմանտիկներում» Ռոստանը կրկին փորձում է միավորել ռոմանտիկական դրամայի ժանրային գծերը «լավ սարքած պիեսի» դպրոցի ոճով գրված զավեշտախաղի գծերի հետ, և այս դեպքում նույնպես դրանց միաձուլումը բավականին օրգանական է: Պետք է նշել, սակայն, որ, ի տարբերություն ռոմանտիկական դրամայի, Ռոստանի պիեսի նպատակն է ծաղրել աշխարհի մասին կեղծ ռոմանտիկական պատկերացումը: Պատահական չէ, որ թե՛ վերնագրում, թե՛ ողջ պիեսի ընթացքում նա գործածել է ոչ թե՝ *romantique*, այլ *romanesque* (վիպական) բառը՝ ընդգծելով պիեսի երիտասարդ հերոսների իդեալականացված աշխարհընկալման գրքային բնույթը: Այդ հիմնական խնդրի բացահայտման վրա էլ կառուցվում է գործողությունը, որը սկզբում գրեթե կրկնում է «Ռոմեո և Ջուլյետի» սյուժեն. հարևաններ Բերգամենն ու Պասկինոն ատում են միմյանց, իսկ նրանց զավակները՝ Պերսինեն ու Սիլվետը սիրում են իրար և գաղտնի հանդիպում հողատարածքներն իրարից բաժանող պատի մոտ: Սյուժեի զարգացումը խթանելու համար Ռոստանը գործածում է «**բարդացման**» հնարք՝ խճճելով առանց այն էլ բարդ իրավիճակը. Բերգամենը որդուն հայտնում է հին պատի տեղը նորի կառուցման և նրան իր ընտրությամբ ամուսնացնելու որոշման մասին: Պասկինոն իր հերթին խոստանում է դստեր ապահովության համար պատի երկայնքով երկաթյա ցիցեր տնկել:

Եթե առաջին երեք գործողությունները նմանակում են «Ռոմեո և Ջուլյետի» սյուժեն, ապա չորրորդում կատարվում է «լավ սարքած պիեսի» դպրոցի ներկայացուցիչներից փոխառված՝ **Կորուկ շրջադարձի** հնարք. հանդիսատեսն իմանում է, որ Բերգամենն ու Պասկինոն իրականում ընկերներ են, նրանց նպատակն է ամուսնացնել զավակներին և միավորել իրենց տարածքները, բայց, իմանալով Պերսինեի և Սիլվետի ռոմանտիկական նկատումները (օդինակ՝ Պերսինեի հայտարարությունը «Երդվում եմ այս պարով {...}, /Որ կամուսնանամ այնպես

⁵⁰Նույն տեղում

վիպականորեն,/ Որ ոչ մի վեպում երբեք չեն դեսել...»:⁵¹), ընտրում են գործողության անսովոր եղանակ: Նրանք որոշում են Ստրաֆորելի օգնությամբ իրականացնել Սիլվետի առևանգումն ու Պերսինեի միջոցով՝ նրա հրաշալի փրկությունը, ինչն առիթ կիանդիսանա իրենց հաշտության համար: Պերսինեն ու Սիլվետն ընկնում են ծուղակը, հավատում առևանգմանն ու հայրերի հաշտությանը: Հեղինակի ծուղակն է ընկնում նաև հանդիսատեսը, որը գիտակցում է կատարվածի իր սխալ ընկալումը:

Պիեսի **կերպարային համակարգի** հիմնական առանձնահատկությունն այն է, որ հերոսները ոչ այնքան ինքնուրույն կերպարներ են, որքան գաղափարներ. Երիտասարդ Պերսինեն ու Սիլվետը ներկայացնում են այն մարդկանց, որոնք ոռմանտիկան կյանքից առավել են կարևորում, մինչդեռ նրանց հայրերը՝ հակառակը: Ստրաֆորելը, օգնելով ծնողներին իրենց ծրագրերի իրականացման գործում, ներկայացնում է այդ երկու դիրքորոշումների ծայրահեղությունը. որպես «ոռմանտիկ»՝ նա ավելի համարձակ և հնարամիտ է, քան Պերսինեն և Սիլվետը, բայց միաժամանակ աշխարհին ընկալում է ավելի սթափ, քան Բերգամենն ու Պասկինոն:

Այսքանով սահմանափակվում է գործող անձանց ցանկը (մնացած անձիք հանդես են գալիս միայն որպես բեմանկարի մի մաս): Պիեսում Ռոստանը թողնում է հերոսների այն նվազագույն քանակը, որը հնարավորություն է տալիս բացահայտել իր առջև դրված խնդիրը՝ միաժամանակ նմանակելով Շեքսպիրին: Ավելացնենք նաև, որ պիեսում չկան բացասական, ոչ էլ ամբողջովին դրական կերպարներ. Ռոստանը բոլորին վերաբերվում է համակրանքով, հեգնական ժպիտով:

Հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում «Ռոմանտիկներ» պիեսի **կառուցվածքը**: Հիշեցնենք, որ ըստ «լավ սարքած պիեսի» կանոնների, առաջին գործողությունը հատկացվում է էքսպոզիցիային («Ռոմանտիկներում» Երիտասարդ հերոսներն անմիջապես «տեղեկացնում» են իրենց գործողությունների մասին՝ «Ռոմեո և Ջուլյետից» հատվածներ կարդալով), իսկ դրա ավարտին ձևավորվում է ամբողջ ստեղծագործության հանգույցը: Պիեսի ընդհանուր հանգուցալուծումն ընկալվում է միաժամանակ որպես առաջին գործողության կովմինացիա: Այսպիսին է Է. Սկրիբի «Մի

⁵¹ Rostand E. Les Romanesques. Librairie Charpentier et Fasquelle. P. 1911. P. 27 (թարգմ. հեղինակի)

բաժակ ջուր» և «Աղրիեն Լըկովրյոր», Է.Օժյեի և Վ.Սարդուի բազմաթիվ պիեսների կառուցվածքը:

Ռոստանի նորարությունը «Ռոմանտիկները» պիեսում կայանում է նրանում, որ առաջին գործողության վերջն արդեն ստեղծում է սյուժեի լիարժեք ավարտի տպավորություն. Պերսինեն և Սիլվետը կարող են միավորել իրենց ճակատագրերը, իսկ նրանց հայրերը՝ իրենց տարածքները: «Լավ սարքած պիեսի» ավանդույթների համաձայն այստեղ կարելի էր ավարտել, քանի որ սիրահարներին ամենսկն էլ պարտադիր չէ իմանալ ճշմարտությունը: Հասկանալի է, որ որոշ քննադատներ (Ֆ.Սարսե, Է.Ֆագե, Ա. Լը Դոմ և այլք), որոնք «Ռոմանտիկներն» ընդունել են որպես «լավ սարքած պիեսի» բանաստեղծական տարբերակ, չէին կարող հասկանալ ևս երկու գործողությունների անհրաժեշտությունը: Ըստ Լը Դոմի՝ «պիեսը կարող էր ավարտվել հենց այսպես: Բայց հեղինակի քմահաճությունը կամ էլ դրամակրուգիական գեխնիկայի զարգացման հանդեպ նրա հեղաքրքրությունը հուշեցին այլ կումինացիա»:⁵² Այդ կումինացիան երկրորդ և երրորդ գործողություններում պայմանավորված է առաջին գործողության վերջում աննշան թվացող դրվագով.

Բերգամեն

Շուռու՞ղթ: Սա ի՞նչ է:

Եվ Ձեր սպորագրությու՞նը...

Ստրաֆորել (Խոնարհվելով)

Պարոն, սա հաշիվն է.⁵³

«Ռոմանտիկների» երկրորդ գործողությունը սկսվում է առաջին գործողության սկզբին հակադիր տեսարանով. պատը քանդված է, սակայն ծնողների մեջ հակասություններ են ծագել: Նույն գործողության մեջ հանդիպում ենք դրամատուրգիայում լայնորեն կիրառվող «ականջ դնելով» հնարին: Հիշենք «Համլետը» (Պոլոնիուսը վարագույրի հետևում), «Տարտյուֆը» (Օրգոնը սեղանի տակ), «Էռնանին» (Դոն Կառլոսը պահարանում և դամբարանում), «Ժլատ ասպետը» (Ալբերը կողքի

⁵²Le Daum H. Introduction // Rostand E. Les Romanesques. Boston, 1924. P. XV

⁵³Ростан Э. Пьесы. М. Изд. «Правда». 1983. С. 46

սենյակում) և այլն: Ի տարբերություն վերը նշված օրինակների, «Ռոմանտիկներում» սիրահարների խոսակցությանը ականջ դնող հայրերը ոչ մի նոր բան չեն իմանում: Ռոստանի նպատակը ինտրիգի բարդացումը չէ, այլ ռոմանտիկայի, գրքայնության, անտեղյակության և առօրյա, սթափ գիտակցության հակադրության ընգծումը:

Կարևոր տարր է հանդիսանում նաև **պատահականությունը**, որն, **ինպրիգի** հետ միասին, «լավ սարքած պիեսի» կմախքն է կազմում:

Ինտրիգը Ենթադրում է նախապես մտածված միջոցներով նպատակին հասնելը, իսկ պատահականությունն անկանխատեսելի հանգամանք է, որը կարող է օգնել կամ խանգարել ինտրիգի զարգացմանը: «Լավ սարքած պիեսի» ներկայացուցիչների համար հակադրություններ ներկայացնող այս երկու կառուցվածքային տարրերը փիլիսոփայական հիմնավորում ունեն: Այն լավագույնս արտահայտվեց Սկրիբի «Մի բաժակ ջուր» պիեսում, որտեղ պատահականությունը ոչ միայն դրամատուրգիայի անհրաժեշտ հնար է, այլև դառնում է մարդկային պատմության ընթացքի փոփոխության պատճառ:

«Ռոմանտիկներում» Ռոստանը Ժխտում է «լավ սարքած պիեսի» գլխավոր սկզբունքը՝ **պատահականության հաղթանակը**. նա ընդգծում է, որ Պերսինեն և Սիլվետը միմյանց ճանաչեցին և սիրեցին ոչ թե պատահականության թելադրանքով, այլ ծնողների կամքով. սիրահարների գաղտնիքը վերածվեց պաշտոնական նշանադրության ոչ թե պատահաբար, այլ ծնողների և Ստրաֆորելի խորամանկ քայլերի շնորհիվ: Ստրաֆորելի հաշիվը, որից Սիլվետն իմանում է առևանգման իրողությունը, նրա ձեռքում հայտնվում է ոչ հանգամանքների բերումով, այն նրան են հանձնում ծնողները՝ որպես իրենց խոսքերի ապացուց: Ստրաֆորելի հաշիվը նույն դերն է խաղում, ինչ Սկրիբի «Մի բաժակ ջուրը», այն տարբերությամբ, որ Սկրիբի պիեսում այդ բաժակն ընդգծված պատահականությամբ շրջադարձային դեր խաղաց Եվրոպայի ճակատագրում, իսկ «Ռոմանտիկներում» Ստրաֆորելի հաշիվը՝ որպես սթափ հաշվարկի խորհրդանիշ, միանգամայն տրամաբանորեն է կապված պիեսի հիմնական խնդրի լուծման հետ:

Ռոստանի պիեսում հանդիպում ենք մեկ այլ՝ այսպես կոչված «**ճոճանակի**» հնարի, երբ կարճ ժամանակահատվածում գործողությունը նոր ընթացք է ստանում,

որն այդուհանդերձ ոչ մի կերպ չի ազդում պիեսի ավարտի վրա: Այսպես՝ Սիլվետը, չիմանալով, որ Պերսինեն արդեն ամեն ինչ գիտի, որոշում է անտեղյակ ձևանալ, և գործողությունը ծավալվում է հակառակ ընթացքով, սակայն որոշ ժամանակ անց կրկին գործածվում է «ճոճանակի» հնարք: Գործողությունը նորից հակառակ ընթացք է ստանում. սիրահարները, հասկանալով, որ դրամայի փոխարեն նրանք մինչ այժմ կատակերգություն են խաղացել (*Մենք պիկնիկներ էինք, որոնք ջանասիրաբար պարում էին /Հվարճացող հայրերի ծեռքերում*)⁵⁴, փոխադարձ թշնամանքով են լցվում: Ուստանին բնորոշ է կատակերգականի և դրամատիկականի այդպիսի համատեղումը: Ճշմարտությունն իմանալուց հետո Պերսինեի և Սիլվետի բաժանումը լիովին արդարացված կլիներ, սակայն նորից օգտագործվում է «ճոճանակի» հնարք.

Սիլվետ

*Նրանց համար կլինեինք մենք առավել ծիծաղելի,
Եթե դադարեինք սիրել միմյանց:*⁵⁵

Հերոսները բաժանվում են՝ իրար սիրո խոսքեր ասելով: Պերսինեն, ոռմանտիկական հիասթափված հերոսների (մասնավորապես՝ Մյուսեի Օկտավի) օրինակով, որոշում է փախչել՝ իրական կյանքն իր բոլոր հաճույքներով վայելելու նպատակով: Ուստանն ընդգծում է, որ ճշմարտությունն իմանալը չանդրադարձ Պերսինեի աշխարհընկալման վրա, նա մնաց նույն անուղղելի ոռմանտիկը: Բերգամենն ու Պասկինոն կրկին որոշում են իրենց տարածքները բաժանել պատով, որն էլ կառուցում է քարշարի կերպարանափոխված Ստրաֆորելը:

Զգեստափոխությունը, որը, որպես պայմանական հնար, հատուկ է ոռմանտիկական դրամային (օր. Հյուգոյի «Մարիոն Դելորմ», «Էռնանի», «Արքան զվարճանում է» և այլն), Ուստանի պիեսում օգտագործվում է Սիլվետին ոռմանտիկական մոլուցքից «բուժելու» նպատակով: Ինչպես և Պերսինեն, Սիլվետն, իմանալով ճշմարտությունն իր առևանգման մասին, չի ազատվում գորքային պատկերացումներից, նա ավելի է տարվում դրանցով՝ նամակագրական կապի մեջ մտնելով անծանոթի հետ, որը հենց Ստրաֆորելն է: Վերջինս համոզված է, որ տնից

⁵⁴ Նույն տեղում, էջ 71

⁵⁵ Նույն տեղում

հեռացած Պերսինեն շատ արագ կսթափվի իրական կյանքի հետ բախվելու արդյունքում, իսկ Սիլվետին որոշում է պատրանքներից ազատել գրոտեսկի հասցված ռոմանտիկայի միջոցով՝ ներկայանալով որպես «ասպեկտ դ'Ասկաֆյորկվերչիպա՛ բանասպեղծ, երազող և մարկիզ»: Վերադարձած Պերսինեն նորովի է պատկերացնում ռոմանտիկականը՝ դրա իրական աղբյուրը գտնելով միայն բնության մեջ.

Պերսինե

Մի՞թե հորինվածք են երերուն գիշերն
Ու շքեղությունը վաղ ապրիլի:
Եվ մի՞թե Սպրաֆորելն է այնժամ երկինքը լցրել
Աղամանդե, փայլվիլուն ասպղերով:
Ասացեք, այդ նա՞ է սպիակել վարդերին
Իրենց բույրն արձակել սրվերում թվերի մեջ:⁵⁶

Մինչդեռ Սիլվետը հանգում է այն մտքին, որ շրջապատող աշխարհի գեղեցիկն ու ռոմանտիկականը կարող են տեսնել միայն բանաստեղծական հոգի ունեցողները.

Սիլվետ

Պոեզիան հավերժ ապրում է սիրահարների սրբերում[...]
Մեր սրբերում պետք է փնտրենք մենք երազները երկնային:⁵⁷
Կլասիցիստական դրամատուրգիային հատուկ հիմնական խնդիրը՝ զգացմունքի և պարտքի հակադրումը, «Ռոմանտիկներում» փոխարինվում է **զգացմունքի և շահի հակադրումով**, ինչը լիովին «համապատասխանում է XIX դարի երկրորդ կեսի հասարակական կյանքի բնույթին: Կարակերգության մեջ ներկայացված է ռոմանտիկական պատրանքների և գործնականության ոգու բախումը: Մինչդեռ, ըստ Ռուսանի, այդ նոր բախումն անլուծելի չէ, այդ իսկ պատճառով նրա գրչի բակից դուրս է գալիս ոչ թե ողբերգություն, այլ թեթև, ուրախ կարակերգություն»⁵⁸:

Հիմնականում ընդունելով Վ.Լուկովի այս կարծիքը՝ չենք կարող չնշել, որ վերոնշյալ բնութագրումը նեռումանտիզմին հատուկ չէ: Նեռումանտիկական դրաման,

⁵⁶ Նույն տեղում, էջ 92

⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 94

⁵⁸ Луков В.А. Эдмон Ростан: Монография. Самара: СГПУ. 2003. С.83

բնականաբար, պայմանավորված է հասարակական կյանքի խնդիրներով, սակայն չի կարող «համապատասխանել» դրան: Ռոստանն իր հաջորդ՝ **նեռումանդիկական** շրջանում հերոսական իդեալները, ռոմանտիկներին հետևելով, փնտրելու է անցյալում, իսկ «Ռոմանտիկները» պիեսում նա ծաղրի է ենթարկում հենց ռոմանտիկական պատրանքները, նրանց անհամապատասխանությունն իրական կյանքին: Այդ իսկ պատճառով մեր համոզմամբ, «Ռոմանտիկները» չի կարելի համարել նեռումանտիկական դրամա:

Ավելացնենք, որ նեռումանտիկների համար «պարրանքների և գործնականության ոգու» բախումը անլուծելի է. իրականությունն ու երևակայականը նրանք կարող են համադրել, սինթեզել, սակայն ոչ հաշտեցնել, ինչպես դա կատարվում է «Ռոմանտիկները» պիեսում: Այդ պատճառով էլ Ռոստանն ընտրում է կատակերգության ժանրը, որտեղ հերոսների՝ ռոմանտիկայի հանդեպ միամիտ հավատքը բախվում է իրական, ոչ գրքային կյանքին, սակայն, ըստ ժանրի օրենքների, այդ բախումը բարեհաջող լուծում է գտնում. ռոմանտիկայով տարված հերոսները պետք է հաշվի առնեն իրականությունը, իսկ մյուս կողմից՝ անհրաժեշտ է ապրելակերպի մեջ ռոմանտիկա մտցնել: Այս միտքը Ռոստանը հաստատում է կարևոր գործոն հանդիսացող **պարի** միջոցով: Թեև «Ռոմանտիկների» առիթով Էդմոն Ռոստանը գրել է. «Գործողությունը կարող է ყեղի ունենալ ցանկացած վայրում, միայն թե զգեսդները գեղեցիկ լինեն»⁵⁹, սակայն գործողության վայրը՝ պատը, սկզբունքային դեր է խաղում, և պատահական չէ, որ հեղինակն այն անվանել է «համր գործող անձ»:⁶⁰ Պիեսի ավարտին պատը քանդելը կնշանակեր քանդել պատրանքը, իսկ պատը կանգուն թողնելը նշանակում է գիտակցաբար, անհրաժեշտ չափով պահպանել պատրանքը բարեկեցիկ կյանքով ապրող քաղքենիների համար: Այդ «չափավոր ռոմանտիզմը» բուրժուական երազանք է, և հենց այդ եզրահանգման են գալիս պիեսի երիտասարդ հերոսները՝ Պերսինեն և Սիլվետը: Ի տարբերություն XIX դարասկզբի ռոմանտիկական պիեսների հերոսների՝ նրանք մարտահրավեր չեն նետում բուրժուական հասարակությանը, այլ միավորվում դրա հետ:

⁵⁹ **Михайлов А.** Драматургия Эдмона Ростана // Эдмон Ростан. Пьесы. М. Изд. «Правда». 1983. С.7

⁶⁰ **Bourdon G.** La destinée de M. Edmond Rostand // L'Art du Théâtre. 1903. № 33. Р. 146. Բուրժուական պիեսների հերոսների՝ նրանք մարտահրավեր չեն նետում

«Ռոմանտիկները» պիեսը գերում է նախ և առաջ իր փայլով և նրբագեղությամբ, նուրբ հեզնանքով, մելոդրամատիկ հնարներով: Ռոստանի կատակերգությունը քնարական է, այդ իսկ պատճառով «ներելի են հերոսների զվարճալի խենթություններն ու ակնհայտ են նրանց զգացմունքների մաքրությունն ու անկեղծությունը»:⁶¹

«Ռոմանտիկների» հաջողությունը վերջնականապես համոզեց Ռոստանին, որ իր կոչումը չափածո դրաման է: Պիեսի բեմամուտի մասին նա գրել է. «Հենց այդ օրը, լսելով, թե ինչպես է բեմից հնչում իմ պիեսը, ես ինձ զգացի դրամակիկ բանասպեղծ»⁶²:

«Ռոմանտիկներն» անցումային բնույթի պիես է, որից հետո Ռոստանը հրաժարվում է առևտրային թատրոնի սկզբունքներից, և նրա թատերգության մեջ զգալի դեր են սկսում խաղալ սիմվոլիստական թատրոնի տարրերը: Դրա վկայությունն է Ռոստանի հաջորդ՝ «Հեռավոր արքայադուստրը» պիեսը:

* * *

«Հեռավոր արքայադուստրը» (*La princesse lointaine*) պիեսի բեմամուտը կայացավ 1895 թվականի ապրիլի 5-ին *Renaissance* թատրոնում, որն այդ ժամանակ ղեկավարում էր հանրահայտ դերասանուիի, Ռոստանի բառերով «կեցվածքի թագուհի և ժեսպերի արքայադուստր» Սառա Բերնարը: 1880 թվականին դերասանուիին հեռանում է *Comédie française* -ից, իսկ 1898-ին ստեղծում սեփական՝ *Théâtre de la Ville* թատրոնը: Հենց այստեղ էլ Սառա Բերնարը կատարում է Մարգարիտ Գոթեի («Քամելազարդ տիկինը»), Համլետի և, իհարկե, իր խնդրանքով և հատուկ իր համար գրված արևելյան արքայադուստր Մելիսինդայի դերը Ռոստանի «Հեռավոր արքայադուստրը» պիեսում:

Պիեսի բեմամուտից հետո Ռոստանը գրել է. «Մամուլը գրեթե ամբողջովին քննեց սրեղծագործությունս, և մինչ դիկին Սառա Բերնարի Բրյուսել մեկնելը պիեսն ութ օր շարունակ մեծ գումար բերեց, և ես առաջին անգամ զգացի, որ կարող եմ

⁶¹Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана // Эдмон Ростан. Пьесы. М. Изд. «Правда». 1983 С. 2

⁶²Bourdon G. La destinée de M. Edmond Rostand // L'Art du Théâtre. 1903. № 33. P. 148

գրավել հասարակությանը»⁶³: Նշենք, որ Սառա Բերնարի մեկնելուց հետո պիեսը հանվեց խաղացանկից, և դերասանուհին նյութական վնասներ կրեց, սակայն չհուսահատվեց և շարունակեց հավատալ երիտասարդ դրամատուրգին:

Որքան մեզ հայտնի է, պիեսի բեմամուտից հետո մամուլում միայն մեկ հիացական գրախոսություն տպագրվեց, դա *Revue bleue* ամսագրում քննադատ Ժակ Դյու Շիյեի հոդվածն էր⁶⁴, որի մասին Ռուսանը գրեց Ֆրանսիսկ Սարսեին. «Կարծում եմ՝ ոչ ոք երբեք չէր պաշտպանի “Հեռավոր արքայադսպերն” ավելի լավ, քան դա արեց պրն Ժակ Դյու Շիյեն: Ինձ թվում է, որ նա հասկացավ և բացադրեց իմ բոլոր մղադրությունները»⁶⁵:

Պիեսը սառը ընդունելության արժանացավ ոչ միայն քննադատների, այլև հանդիսատեսի շրջանում, որը, ինչպես 1902 թվականին *L'Art du théâtre* ամսագրում նշեց Ժ.Բուրդոնը, «մասնակի հասկացավ պիեսը»⁶⁶: Անհաջողության պատճառը, թերևս, այն էր, որ թատերասեր հասարակությունը Ռուսանից ակնկալում էր «Ռոմանտիկների» ոճով գրված նոր փայլուն կատակերգություն, այնինչ այս ստեղծագործությունը երազային սիրո մասին չափածո դրամա էր, որը հանդիսատեսին տեղափոխում էր միջնադարյան ասպետության կիսաառասպելական աշխարհ:

«Ռոմանտիկների» և «Հեռավոր արքայադստեր» միջև տարբերությունն, իրոք, հսկայական է: Այն բացատրվում է արվեստի խնդիրների մասին հեղինակի հայցըների փոփոխությամբ. զվարճալի բնույթն իր տեղը գիշում է **դիդակտիզմին**, կյանքի հանդեպ հեգնական վերաբերմունքը վերափոխվում է աշխարհի և մարդու բարձր գնահատանքի: Ռուսանն այս կամ այն իրադարձության, դիպվածի, կատակերգական իրավիճակի չափածո նկարագրությունից անցում է կատարում դեպի **աշխարհի բանասրեղծական մոդելի սրեղծումը**, այսինքն՝ չափածո դրամայից՝ դեպի «դրամատիկական պոեմ»:

«Հեռավոր արքայադուստրը» պիեսում աշխարհի իրաշալի պատկեր ստեղծելու համար Ռուսանն ընտրում է միաժամանակ **պատմական և առասպելական** սյուժե:

⁶³Anderson J.G. Modern language teaching. Vol. IX. London. Adam and Charles Black. 1913. P.26

⁶⁴Tillet J. Théâtre Renaissance: «La Princesse Lointaine» // Revue bleue. 1895. 13.IV. N 15. 4-e serie. T. III. P.474-477

⁶⁵Sarcey F. Quarante ans de théâtre. P. 1902. T. VIII. P. 215

⁶⁶Bourdon G. La destinée de M. Edmond Rostand // L'Art du Théâtre. 1903. N 3. P.148

Այս սկզբունքը հետագայում առանցքային է դառնում դրամատուրգի ստեղծագործության մեջ:

Պիեսի սյուժեում օգտագործված է միջնադարյան տրութադրու Զառլիքե (Ժոֆրուա) Ռյուդելի սիրո առասպելական պատմությունը. ուխտագնացների պատմությունները լսելով՝ նա սիրահարվել էր Տրիպոլիսի արքայադուստր Մելիսինդային:

Մահից առաջ պրութադրու նավագնացություն է կապարում իր երազանքն իրականում դեսնելու համար, սակայն, երբ նավը հասնում է Պաղեստին, մահամերձ Ռյուդելը չի կարողանում ափ իջնել: Տրութադրու Բերդրան դ'Ալամանոն գնում է պալատ Մելիսինդային դեպի նավ ուղեկցելու համար, սակայն Մելիսինդան առաջին իսկ հայացքից սիրահարվում է Բերդրանին: Երկուսն էլ պարտասպ են դրժել մահամերձ պրութադրուի հանդեպ ունեցած իրենց պարզքը, բայց վերջինիս մահվան գույժը նրանցում մեղավորության զգացում է ծնում: Պարզվում է, սակայն, որ այն կեղծ էր, և հերոսները, հաղթելով իրենց կիրքը, շրապում են կապարելու իրենց պարզքը: Իր երազանքին հասած Ռյուդելը մահանում է արքայադսպեր ձեռքերում: Մելիսինդան պարտասպ է թողնել երկրային վայելքներն ու գնալ մենասպան, իսկ Բերդրանն ու նավասպիները Մելիսինդայի կոչով գնում են անհավաքների դեմ խաչակրաց արշավանքի:

Ըստ քննադատներ Քրաֆտի և Մարշանի, «Հեռավոր արքայադուստրը» պիեսի սյուժեի ստեղծման ընթացքում Ռոստանն անդրադարձել է պատմական որոշ աշխատությունների⁶⁷, մասնավորապես, Ժողեֆ-Ֆրանսուա Միշոյի «Խաչակրաց արշավանքների պատմության» երկրորդ հատորին: Սակայն, մեր կարծիքով, Ռոստանի համար կարևորագույն աղբյուր էին հանդիսացել ոչ այնքան պատմական ուսումնասիրությունները, որքան XII դարի տրութադրու Զառլիքե Ռյուդելի մասին առասպելը, նրա բանաստեղծություններն ու, հատկապես, նրա հայտնի կենսագրությունը, որն արտացոլվել է առաջին և չորրորդ գործողությունների սյուժեում:

Նշենք նաև, որ Ռոստանի կենսագիր Է.Ռիպերի վկայությամբ, դեռ 80-ականների վերջին Ռոստանը գրել էր «Երազանք» վերնագրով չափածո մի պիես, որի

⁶⁷Kraft F., Marchand L. Le Poète. La pièce // Rostand E. La Princesse Lointaine. 5 ed. Leipzig, 1920. P X-XI

հերոսը՝ Երիտասարդ մի բանաստեղծ, սիրահարվում է մի տիկնոց, որին երբևէ չէր տեսել, գնում է նրա մոտ, սակայն հանդիպման ժամանակ ինքնասպան է լինում՝ վախենալով, որ իրական կնոջ հետ շփումը կարող է ոչնչացնել իր երազանքը:⁶⁸ Ակնհայտ է, որ այդ մտացածին պատանեկան գաղափարը հետագայում նույնպես ձուլվել է Ժոֆրուա Ռյուտելի պատմության հետ՝ ստեղծելով «Հեռավոր արքայադուստրը» պիեսին բնորոշ պատմական ճշմարտացիության և առասպելականության բանաստեղծական միախառնում: Այստեղ տեղին է նկատել, որ գիտնականների մի մասը հերքում է Ռյուտելի մասին հայտնի առասպելի ճշմարտացիությունը, քանի որ, ըստ ժամանակակից վարկածի, նրա քնարերգությանը բնորոշ «հեռավոր սիրո» թեման պարզապես բանաստեղծական հնար էր, իսկ նրա ռոմանտիկական սիրո պատմությունը՝ հորինվածք:

Ընդհանրապես, «Հեռավոր արքայադուստրը» պիեսին անդրադարձող քննադատները (Կ.Մեյե, Է.Ժանե և այլք)⁶⁹ սահմանափակվում են հենց այդ՝ պատմականի և առասպելականի հարաբերակցության խնդրի քննարկումով՝ անտեսելով հեղինակի՝ տվյալ ստեղծագործության մեջ արտացոլված գեղարվեստական մեթոդի առանձնահատկությունները:

Մի կողմից՝ չի կարելի չնկատել **ռոմանտիկական** հայեցակարգի որոշակի ազդեցություն: Այսպես՝ այս երկում Ռոստանը ծգտում է վերադառնալ Վիկտոր Հյուգոյի ավանդույթներին, ռոմանտիկական ոգևորությանն ու մարդու անձնական արժանիքների մասին վեհ պատկերացումներին: Տրուբադուր Ռյուտելի մասին առասպելում Ռոստանին գրավել է նրա զգացմունքի պարզությունն ու ուժը, որոնք կերպարանափոխում են ոչ միայն հերոսին, այլև նրա շրջապատին: Իրավացի է Ա.Միխայլովը, գրելով, որ «ֆրանսիական բեմում բարձրասրբիճան կյանքը նկարագրող մակերեսային, սակավարժեք պիեսների գերիշխման ժամանակաշրջանում Ռոստանը ծգրում էր վերադառնալ ուժեղ կերպարների և վեհ զգացմունքների դրամատուրգիային»:⁷⁰ Հավելենք, որ դրամատուրգի ստեղծագործությունն ուղղված էր

⁶⁸Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P. 1968. P. 39

⁶⁹Meyer C. «La Princesse lointaine» d'Edmond Rostand, analyse et commentaire critique, esthétique et littéraire. Strasbourg. 1913; Jeanné E.A. Propos Edmond Rostand: La conversation de Melissinde// Néophilologues. 1938. P. 171-175

⁷⁰Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана // Эдмон Ростан. Пьесы. М. Изд. «Правда». 1983. С. 8

ոչ միայն անբովանդակալի նորածն պիեսների, այլև նատուրալիստների գործերում իրականության միակողմանի պատկերման դեմ:

Ումանտիզմից է ժառանգված նաև միջնադարյան թեմային դիմումը, այդ ժամանակաշրջանի, թեև բավականին մակերեսորեն ներկայացված, դյուքիչ տարաշխարհիկության ստեղծումը:

Մյուս կողմից՝ պիեսում բախվում են XVIII դարի կատակերգությանը հատուկ երկու հայեցակարգեր, տվյալ դեպքում՝ սիրո վերաբերյալ երկու տարբեր տեսակետներ. մեկը՝ վեհ, որն իրենց ոգևորող ելույթներում հաստատում են Բերտրան դ'Ալամանոնն ու հայր Տրոֆիմիոսը, մյուսն՝ առօրեական-թերահավատ տեսակետը, որը կիսում են բժիշկ Երազմն ու պիեսի այլ գործող անձինք:

Վերջապես կարող է թվալ, որ առասպելի և պատմության համադրումն, ինչպես և Վագների գործերում, արտացոլում է Ռոստանի ստեղծագործության մեջ նեռումանտիկական միտումների ծևավորումը: Սակայն Ռյուդելի մասին առասպելն իր ծավալով չի կարող համադրվել վագներյան ստեղծագործությունների առասպելականությանը, իսկ պիեսում առկա պատմական տարրերը ներկայացված են ակնարկային ծևով և միայն պայմանական պատկերացում են ստեղծում միջնադարի պատմության մասին: Կարևոր է, սակայն, տարբերել ռոստանյան աշխարհի պայմանականությունը միջնադարյան վեպերի հեքիաթային պայմանականությունից: Պիեսում ներկայացված երազային աշխարհն իրական աշխարհի խտացված և բանաստեղծական արտահայտությունն է, դա **խորհրդանշական** աշխարհ է՝ կառուցված երազայինի և նյութականի սիմվոլիկ նշանակության վրա: Այսպես՝ առաջին գործողության մեջ որպես նյութական խորհրդանշից ներկայանում է Ռյուդելի նավը, իսկ որպես երազային խորհրդանշից՝ Տրիպոլիս քաղաքը, որտեղ ապրում է Մելիսինդան: Մինչդեռ, համաձայն Ռոստանի ըմբռնման, նյութականն ու երազայինը ոչ թե հակասում, այլ լրացնում են միմյանց: Այդ իսկ պատճառով դրանց միջև ընդհարումը ժամանակավոր է և հարաբերական, իսկ աշխարհի միասնությունը՝ հավերժ, անբաժանելի և բացարձակ: Ավելին՝ «երազային» Տրիպոլիսը կարող է իր մեջ կրել նյութականի, նույնիսկ ճշճիմի, անճոռնու մասնիկ, իսկ երազանքի կրողն է դառնում

Ոյուղելի նավը: Հետևաբար, աշխարհի նույն տարրերը ներկայանում են և՛ երազային, և՛ նյութական կերպով:

Անդրադառնալով պիեսի **քրոնոգրափին**' պետք է նկատենք, որ ժամանակի և տարածության խնդրի լուծման բանալի են հանդիսանում Ոյուղելի բանաստեղծություններն ու հեռավոր սիրո մասին տրութադրութի հայտնի երգի թեմայով ռոստանյան իմպրովիզացիան: Համեմատելով Ոյուղելի երգերը Ռոստանի գրած տողերի հետ՝ կարելի է տեսնել, թե ինչ ուղղությամբ է զարգացել դրամատուրգի մտահղացումը:

Ոյուղելի պահպանված վեց բանաստեղծություններից միայն երեքն են նվիրված «հեռավոր սիրո» գովերգմանը, մնացած երեքում խոսվում է սովորական, երկնային սիրո մասին: Ռոստանը ոչ միայն մի կողմ է թողնում այն ամենն, ինչ նվիրված չէ «հեռավոր սիրուն», այլև արմատապես փոխում է այդ թեմայի մեկնաբանությունը: «Հեռավոր սիրո» գաղափարը նա ներկայացնում է որպես բարձրագույն հոգևոր հաճույք: Պիեսի տարածա-ժամանակային հարաբերությունների բնույթը պայմանավորվում է հենց *La Princesse Lointaine* վերնագրում:

Տարածությունն այստեղ նավի տախտակամածի և Մելիսինդայի պալատի սրահի միջև եղած հեռավորությունն է: Այն կրճատվում է ոչ թե օբյեկտիվ կերպով (Ոյուղելի նավի՝ Տրիպոլիսին փաստացի մոտեցման հաշվին), այլ սուբյեկտիվորեն՝ բնորոշելով երազանքին մոտենալը: Առաջին գործողության սկզբում նավի վրա իշխում է ավետյաց երկրին մոտենալու անհավատության ոգին, ինչը խորհրդանշորեն արտահայտված է մառախուղի մեջ նավի թափառումով: Բայց հենց Ոյուղելն արտասանում է հեռավոր արքայադստեր մասին տողերն ու արթնացնում բոլորի մեջ ձգտումը դեպի երազանքը, մառախուղը ցրվում է, և հորիզոնին նշմարվում է ցամաքը:

Հաշվի առնելով, որ պիեսում տարածությունը կրում է սուբյեկտիվ բնույթ, կարելի է ասել, որ երկրորդ գործողության մեջ Տրիպոլիսն է մոտենում նավին, որովհետև Մելիսինդան ձգտում է դեպի Ոյուղելի կերպարում մարմնավորված երազանքը:

Ռոստանը մանրակրկիտ մշակել է «պատուհանի» տեսարանը, երբ Մելիսինդան և Բերտրանը նախ վախենում են նայել պատուհանից ու տեսնել Ոյուղելի մահվան նշան հանդիսացող սև առագաստը, այնուհետև դրա տեղն են ընդունում մի այլ նավի սև

առագաստը և, վերջապես, իմանում են իրենց սխալմունքի մասին: Ֆ.Սարսեին ուղղված իր նամակում Ռուտանը գրել է. «Քանի որ այս լեսարանը պահանջում էր ուշադրության կենդրոնացում, ես պարասպակամությամբ հրաժարվեցի ցանկացած բարդ ձևից, ցանկացած կտրուկ արդահայլությունից»:⁷¹

Տվյալ տեսարանում սկզբունքային դեր է խաղում տարածական հեռավորությունը՝ թույլ չտալով, որ քանդվի նավի վրա գտնվող յուրաքանչյուրի, նախ և առաջ Ռյուտելի երազանքը: Բերտրանի և Մելիսինդայի տարածական տեսանկյունից «մոտ» սերը ձեռք է բերում զգացմունքային, իրական բնույթ, որն անխուսափելիորեն կքանդեր Ռյուտելի երազանքը, այդ իսկ պատճառով Մելիսինդան ցանկանում է Ռյուտելին ներկայանալ ոչ որպես իրական կին, այլ որպես երազանքի մարմնավորում:

Ռյուտելը, որը բոլորի կարծիքով գտնվում է անգիտակից վիճակում, բոլորից շուտ է տեսնում Մելիսինդայի թիանավը, ինչը ևս մեկ անգամ ապացուցում է, որ այս պիեսում տարածությունը Ռուտանի համար սուբյեկտիվ է, այն տարածվում կամ կրճատվում է հերոսների զգացողությունների համաձայն:

Տրուբադուրի մահը, մենաստան գնալու Մելիսինդայի որոշումը և Բերտրանին ու նավաստիներին խաչակրաց արշավանքի գնալու նրա կոչը խորհրդանշում է երազանքի հաղթանակը երկրային կրքերի դեմ պայքարում: Դրա հետ մեկտեղ «Հեռավոր արքայադստեր» մեջ մարդը հակադրված չէ իրեն շրջապատող իրականությանը, այլ, ընդհակառակը, ներդաշնակորեն ապրում է նոյն այդ իրականության օրենքներով: Ռուտանի դրամատուրգիայում աշխարհի և մարդու փոխհարաբերության սկզբունքի համաձայն ոչ թե հանգամանքներն են կառավարում հերոսին, այլ հերոսն է իշխում հանգամանքների վրա:

Այդ սկզբունքն արտահայտված է պիեսի **կերպարների համակարգում**: Այսպես՝ «Հեռավոր արքայադստեր» մեջ առաջին անգամ երկու գլխավոր հերոսները՝ Ռյուտելը և Բերտրանը, հանդես են զայս միաժամանակ որպես բանաստեղծ և ասպետ: Այդ համադրումը Ռուտանի համար ոչ թե մարդկային զբաղմունքի բնորոշում է, այլ երազային ոգու սահմանում, աշխարհը բանաստեղծական լուսով տեսնելու անձի ունակություն: Եթե Մելիսինդայի խստաբար պահակ, անսահման ուժով օժտված

⁷¹Sarcey F. Quarante ans de théâtre. P. 1902. T. VIII. P. 214

զինվոր «Կանաչ ասպետի» կերպարում Ռոստանը ներկայացնում է «ասպետի» մասին ավանդական պատկերացումը, ապա ֆիզիկապես տկար տրուբադուր Ռյուդելը **ոգու** ասպետ է: Նրա ասպետականությունը վեհ երազանքով համակվածության, անհամար խոչընդոտների միջով երազանքի անդադար ձգտման, արդար և առատաձեռն լինելու մեջ է:

Բերտրանի կերպարը միավորում է ասպետի մասին երկու պատկերացումները. նա ուժեղ է, հրաշալիորեն տիրապետում է գենքին, հաղթում է անհաղթ Կանաչ զրահների ասպետին: Միաժամանակ նա պարտքի և պատվի մասին վեհ պատկերացումներ ունեցող մարդ է, ազնվաբարո և անձնուրաց: Բերտրանի երիտասարդությունը, ուժն ու կրօտությունը կարող էին հանգեցնել ուխտադրժության, սակայն ներքին պայքարից հետո նա, հանուն Ռյուդելի, հրաժարվում է արքայադատեր սիրուց:

Պիեսի բանաստեղծական աշխարհում կենտրոնական՝ նյութականի և երազայինի բախման խնդիրը Ռոստանն ընդգծում է նաև Մելիսինդայի կերպարում: Բերտրանի հայտնվելը ներքին պայքար է առաջացնում Մելիսինդայի հոգում.

Մելիսինդա

... Եվ իրոք, իմ ներսում հոգիս ընդվզում է՝

Գնալ այն մեկի մոլոր, որը գունադր կանգնած է մահվան շեմին,

Թե մնալ այն մյուսի մոլոր՝ կենդանի և գեղեցիկ⁷²:

Սակայն Մելիսինդայի հոգում այդ պայքարը կրում է ոչ թե բացարձակ և հավերժական, այլ մասնակի և ժամանակավոր բնույթ, երազային ձգտումը և նյութականը պետք է գոյատևեն միասին, առանց բախումների, իսկ դա հնարավոր է միայն հոգեբանական տարիմաստության պարագայում, ինչպես Ռյուդելի դեպքում է.

Ժոֆրուա

Այո, երբ սիրող ազնիվ է և անհանգիստ,

Այլևս չես կարող սիրել այն, ինչ լավ ես ճանաչում:⁷³

Մելիսինդան և Բերտրանը հոգեբանորեն ավելի բարդ և հակասական կերպարներ են, քան ներքին նկրտումներից զուրկ հերոս-բանաստեղծը: Ակնհայտ է, որ

⁷² Rostand E . La Princesse Lointaine. Charpentier et Fasquelle éditeurs. P. 1895. P. 64 (քարզմ՝ հեղ.)

⁷³ Նույն տեղում, էջ 18

Ռոստանի հերոսների հոգում ծավալվող պարտքի և կրքի միջև պայքարը կապված է **կլասիցիստական** ավանդույթի հետ այն իմաստավորմամբ, որը հատուկ է XIX դարավերջի նեոկլասիցիստական հոսանքին:

Կլասիցիզմի ռացիոնալիստական խստությունը նկատելի է նաև պիեսի **կառուցվածքում**: Գործողությունները համաչափ են ըստ գործողության տեղի և ժամանակի՝ նավ-պալատ-պալատ-նավ, մայրամուտ-արևածագ: Պիեսի գործողությունը բացառում է ցանկացած անսպասելիություն: Համաձայն կլասիցիստական գեղագիտության պահանջի՝ սյուժետային շրջադարձերը կանխատեսելի դարձնելու համար Ռոստանը լայնորեն օգտագործում է **նախազգուշացման** հնարյ: Գլխավոր հերոսների մուտքը պարտադիր ուղեկցվում է նրանց երկար մենախոսություններով, այսպես կոչված «ներածական մեներգով»:

Որոշ քննադատներ⁷⁴, ուսումնասիրելով «Հեռավոր արքայադստեր» մեջ նշանային համակարգի առկայությունը, այն համարում են **սիմվոլիստական** ստեղծագործություն: Սիմվոլիզմի ազդեցությունը, հատկապես ֆրանսիական բեմում Մ.Մետերլինկի սիմվոլիստական թատրոնի հաստատման ժամանակահատվածում, իսկապես նկատվում է պիեսի մանրազնին մշակված սիմվոլիկայի, հանդիսատեսի ընկալման վրա ամբողջական ներգործություն ունենալու ծգուման մեջ: Սակայն, յուրացնելով սիմվոլիզմի որոշ սկզբունքներ, Ռոստանն, այնուամենայնիվ, մնում է դրա շրջանակներից դուրս՝ չընդունելով սիմվոլիստների ընդհանուր հոռետեսական հայացքները:

Սկզբունքորեն տարբեր են նաև Մետերլինկի և Ռոստանի ստեղծագործության հիմք հանդիսացող աշխարհի և մարդու հայեցակարգերը: Եթե Ռոստանն ազդարարում է աշխարհում «երազայինի», «հոգևորի» հաղթանակը, ապա, ըստ Մետերլինկի, աշխարհն ու առանձին անհատը երկմիասնական են, և մարդկության պատմությունը նյութական աշխարհի դեմ «հոգու» պայքարի պատմությունն է:⁷⁵

Ինչ վերաբերում է խորհրդանիշերին, ապա չմոռանանք, որ Մետերլինկին, ինչպես և ընդհանրապես սիմվոլիզմին, հատուկ է սիմվոլի՝ որպես պոետի

⁷⁴ Haugmand L. Edmond Rostand. P. 1910. P.16; Dabadie M. Lettre à ma nièce sur Edmond Rostand. Toulouse.

1970.P.35; Наркірье Ф.С. История французской литературы. Т.III. М.1959. С. 323

⁷⁵ Maeterlinck M. Le Trésor des Humbles. Paris.1896

Երևակայության մեջ «անգիտակցաբար», երբեմն նրա կամքին հակառակ ծնվող կերպարի ընկալում: Իսկ Ռոստանը սիմվոլին գիտակցաբար նպատակահարմարություն և այլաբանություն է հաղորդում, այսինքն՝ այն չի դիտարկում որպես մտքին անհասու աշխարհի նշան:

Այսպիսով, չիերքելով սիմվոլիզմի որոշակի ազդեցությունը Ռոստանի «Հեռավոր արքայադստեր» վրա, պետք է նկատենք, որ այն միայն արտաքին ազդեցություն էր: Սիմվոլիզմի տարրերը (հերոսների, նավի, սև առագաստի, մառախոտի և այլ կերպարները) պիեսում արտահայտվում են այնքանով, որքանով չեն հակառակ աշխարհի և մարդու ռոստանյան հայեցակարգին: Սյուժեի ընտրության, բնավորությունների ստեղծման միջոցի, իրականության գնահատման և վերարտադրման մեջ կարելի է տեսնել թե՝ **ռոմանսիզմի**, թե՝ **XVIII դարի թագրոնի**, թե՝ **կլասիցիզմի**, թե՝ **սիմվոլիզմի** գեղագիտության տարրեր: Սակայն, եթե Ռոստանի ստեղծագործական ուղղությունը պահպան է կարող լինել ծանրապես ստեղծագործական մեթոդի մասին, ապա չենք կարող չընդգծել «Հեռավոր արքայադուատրը» պիեսի հիմնական թեմայի՝ երազանքին հասնելու հերոսների ձգտման կարևորությունը: Այդ թեման հանդիպելու է Ռոստանի հետագա ստեղծագործություններում, այդ թվում և «Սամարացի կինը» պիեսում, որը համարվում է «ռոստանյան սրեղծագործության բանալին»:⁷⁶

* * *

XIX դարավերջում, հատկապես XX դարասկզբում նկատվում է «քրիստոնեական գրականության վերածնունդ», որն իր ազդեցությունն է թողնում տարբեր ժանրերի, նախ և առաջ չափածո երկերի վրա (Լ.Մերսիե, Ն.Նուե, Մ.Բրեյան, Ֆ.Մորիակ և այլք): Ռ.Ռոլանն իր «Ժան-Քրիստոֆ» վեպում թվարկում է մի շարք այդպիսի պիեսներ, որոնք այդ ժամանակաշրջանում բեմադրվում էին Փարիզում. «Baudinier թագրոնում

⁷⁶ www.edmond-rostand.com/vie

բեմադրվում էր "Խաչակրաց ճանապարհը", Ambigu թագրոնում՝ "Նորածին Հիսուսը", Porte-Saint-Martin-ում՝ "Քրիստոսի չարչարանքները", իսկ Odeon-ում՝ "Հիսուսը"...)»⁷⁷

Այդ պիեսները թեթևամիտ սիրային նմանակումներ էին, սակայն ստեղծվել են նաև լուրջ հոգեբանական ստեղծագործություններ: Այսպես՝ 1894-95 թվականներին Ռոմեն Ռոլլանն, որն այդ ժամանակ հարում էր նեռոռմանտիկական հոսանքին, աշխատում էր «Սուրբ Լյուդովիկոս» պիեսի վրա, 1896 թվականին Անդրե Ժիդը ստեղծել է «Սավուդ» հինգ գործողությամբ դրաման, 1898 թվականին նեռոռմանտիկ ժան Ռիշառենը գրել է առաջին քրիստոնյաներին նվիրված «Նահատակ կինը» պիեսը:

Աստվածաշնչյան դրամայի այս բուռն ծաղկման համատեքստում էլ պետք է դիտարկել Ռոստանի հաջորդ՝ «Սամարացի կինը» (*La Samaritaine*) պիեսը, որի բեմամուտը տեղի ունեցավ 1897 թվականի ապրիլի 14-ին *Renaissance* թատրոնում: Երկու գիշավոր դերերից մեկում նորից փայլեց Սառա Բերնարը:

Պիեսի սյուժեն կառուցված է Ավետարան ըստ Հովհաննեսի չորրորդ գլուխ 5-30 տողերում ներկայացված դիպվածի վրա.

Անցնելով Սամարիայի քաղաք Սիվարի միջով՝ Հիսուս Քրիստոսը ճշմարիկ հավաքրի է փոխում սամարացի մեղավոր մի կնոջ, որին Ռոստանը դալիս է Ֆուրինա անունը: Ֆուրինան քաղաքացիներին հայրնում է Մեսիայի գալուստը և ողջ բնակչությանը Քրիստոսի մով է դրանում:

Աստվածաշնչյան թեման բարդացնում է ճշմարտանման կերպարների ստեղծումը, և Ռոստանի ժամանակակից հանդիսատեսը չէր կարող չնկատել աստվածաշնչյան կերպարների անհամապատասխանությունը նոր ժամանակների մարդուն: Մինչդեռ, մեր կարծիքով, այս սյուժեում Ռոստանին հետաքրքրեց Հիսուս Քրիստոսի կերպարում իդեալական հերոս պատկերելու հնարավորությունը: Քրիստոսի կերպարում արտաքին ոչ մի նշան չի մատնում նրա՝ Աստծո որդի լինելը, նա չի առանձնանում մարդկային աշխարհից: Ավելին, Քրիստոսի անձը բնորոշվում է երազայինի և նյութականի ներդաշնակ միաձուլումով: Այդ հակադրությունների բախման բացակայությունը բացատրվում է նրանով, որ Հիսուսն ըմբռնել է մարդու և իրեն շրջապատող աշխարհի ընդհանրացված բնույթը: Քրիստոսը գալիս է

⁷⁷ Роллан Р. Собр. соч. В 14 т. М. 1956. Т.4. С.352

աններդաշնակ աշխարհ՝ բացելու մեծ ներդաշնակության գաղտնիքը: Այդ գաղտնիքը նա նախ բացում է իր աշակերտներին:

Անդրեաս

Թվում էր՝ անարդ հեթանոսներին

Ինքդ էլ ես ալրում:

Հիսուս

Սիրում եմ ես նրանց:

Պետրոս

Բայց դու ինքդ էիր դա մեզ ասում:

Հիսուս

Այո, սկզբում: Չկարողացաք դուք դեռ

Ամփոփել իմ ուսմունքը լիովին (...)

Չէի կարող ձեզ բացել իմ ողջ գաղտնիքը: Բայց հիմա

Ժամը Եկավ.ամենը ձեզ կասեմ (...)

Սիրեցեք ձեր դրացուն :⁷⁸

Այսպիսով, Հիսուսի խոսքերի համաձայն, աշխարհում բոլոր հակասությունները կարող է վերացնել ոչ թե աշխարհի, այլ նրա մասին պատկերացման փոփոխությունը: Սակայն նոյնիսկ Հիսուսի աշակերտները չեն ընդունում նրա իդեալիզմը, ինչն, այնուամենայնիվ, հիմք չի հանդիսանում առանձին անհատի և նրան չընդունող հասարակության ռոմանտիկական բախման համար, քանի որ Հիսուսին հայտնի է համընդհանուր սիրո իր ուսմունքի հետագա հաղթանակը:

Սյուժեի համաձայն Հիսուսի գաղտնիքն առաջինն իմանում է Ֆոտինան, որի կերպարը նշանակալից տեղ է զբաղեցնում Ռոստունի պիեսում: Ֆոտինան սովորական կին է: Ինչպես մյուսները, նա նոյնպես Քրիստոսի մեջ չի տեսնում աստվածային սկիզբ, բայց հոգեպես պատրաստ է Հիսուսի հետ հանդիպմանը, քանի որ, նոյնիսկ մեղավոր դառնալով, պահպանել է նրա հանդեպ ունեցած հավատը: Կարևոր է նշել, որ

⁷⁸ Rostand E. La Samaritaine. P. 1897. P. 16 (թարգմ.հեղ.)

Քրիստոսի հետ հանդիպման ազդեցության ներքո Ֆոտինայի բնավորությունը չի փոխվում, նա գիտակցում է միայն այն, ինչին միշտ ձգտել է.

Ֆոտինա

Ես ծարավ էի այնքան երկար, այնքան վաղուց...

Զգորում էի միշտ կենաց ջրին:

Գիրեմ դեպի այն տանող բոլոր կեղծ ուղիները:

Շվում էր՝ միայն սիրո ճանապարհով

Կարող էի ես հասնել սկզբնաղբյուրին:

Շվում էր ինձ երբեմն, որ սիրում եմ.

Կարծես ինձ զգում էի ես ավելի լավ, ավելի թեթև:

Մդածում էի՝ սիրում եմ... Բայց ոչ, չէի սիրում.

Իսկ սիրոս խորքում մահանում էր:

Այժմ ես ահա նոր ուղով եմ ընթանում...⁷⁹

Այսպիսով, ոչ թե «մեղավորի ապաշխարությունը», այլ գիտակցումն այն բանի, որ նոյնիսկ մեղավոր սիրո մեջ կա Աստծո հանդեպ սիրո մի մասնիկ, հնարավորություն տվեց Ֆոտինային հասկանալ երկնայինի և երկրայինի, երազայինի և նյութականի անբաժանելիությունը և հաղորդել Քրիստոսի ուսմունքը Սիվքարի բնակիչներին:

Գիտակցության փոփոխության միջոցով ստեղծվում է աշխարհի վերակառուցման պատրանք: Այն հանդիսանում է աշխարհի և մարդու փոփոխարաբերությունների հանդեպ ոռստանյան հայացքի հենարանը, համաձայն որի ոչ թե հանգամանքներն են ծնավորում հերոսին, այլ հերոսն ինքն է ծնավորում հանգամանքները, վճռորոշ ազդեցություն ունենում արտաքին աշխարհի վրա:

Առաջին տեսարանում Հիսուսը մնում է մենակ, նոյնիսկ աշակերտները չեն հավատում նրա ուսմունքին: Ստեղծվում է մի իրավիճակ, երբ հերոսը, տվյալ պարագայում Հիսուսը, հակադրված է հանգամանքներին: Բայց տեսարանի վերջում Հիսուսը հենարան է գտնում իր ուսմունքին հավատացող Ֆոտինայի մեջ:

⁷⁹ Նոյն տեղում, էջ 18

Երրորդ տեսարանում Սիվքարի բնակիչները Հիսուսի գալն ավետող Ֆոտինային ծաղրի են ենթարկում: Բայց նրա ազդեցիկ ելույթը համոզում է ունկնդիրներին, և ողջ քաղաքն ուղևորվում է Քրիստոսի մոտ:

Երրորդ տեսարանում Հիսուսի և աշակերտների մոտ են գալիս Սիվքարի բնակիչները Ֆոտինայի գլխավորությամբ: Աշխարհի միասնականության գաղտնիքը բացահայտված է և դառնում է բոլորի սեփականությունը: Հանգամանքներն ամբողջովին ենթարկվեցին հերոսին:

«Սամարացի կինը» պիեսում Ռոստանն առաջին անգամ ստեղծում է զանգվածային տեսարաններ, տալիս է սամարացիների եսասեր և մանրահոգի ամբոխի նկարագրություն, ինչն, անկասկած, հեղինակի գեղարվեստական խոշոր ձեռքբերումն էր: 1903 թվականին քննադատ Լեոն Բրեմոնը գրել է *L'Art du Théâtre* ամսագրում. «Էլմոն Ռոստանի սրեղծագործության մեջ ոչինչ այնքան բնորոշ, մեր թագրոնում այնքան նոր չէ, որքան “Սիրանոյում” և “Սամարացի կնոջ” մեջ ներկայացված ամբոխին պրված այդ կենսական ուժը, բայց դա միաժամանակ այն դարրն է, որը դժվար է լիովին գնահատել»⁸⁰:

Դրամատուրգը փորձում է ստեղծել ամբոխի «պատկերը՝ օգտագործելով նկարչության հնարներ (ամբոխն առանձին խմբերի բաժանելը)՝ խմբերի ներքին կառուցվածքը ստանալով ժեստերի, հոգու շարժումների, երանգավորման միջոցով, միաժամանակ չմոռանալով ողջ ամբոխի՝ ամբողջական օրգանիզմ լինելը»:

Առաջին երկու տեսարաններում ամբոխի վեճերը երրորդ տեսարանում փոխվում են ընդհանուր ոգևորության և անբաժանելիության, և պիեսը տրամաբանորեն ավարտվում է «Հայր մեր» աղոթքով:

1892 թվականին Օ.Ռայլիդը գրում է «Սալոմե» մի գործողությամբ դրաման, որի գլխավոր միտքն ազատությունն է՝ հակառակ ամեն ինչին: Այդ պատճառով էլ այն համարվում է ազատության կորստի, Հիսուսի դարաշրջանում երկրի վրա հաստատված իշխող քաղքենական «ողջամտության» հաղթանակի ողբերգություն: Ռոստանի «Սամարացի կինը», սակայն, նման լինելով «Սալոմեին» և՝ կառուցվածքային («սուրբ-մեղավոր» այումետային գիծը և այլն), և՝ Մետերլինքի սիմվոլիստական թատրոնի հետ

⁸⁰Brémont L. Les répétitions et la première de «La Samaritaine» // L'Art du Théâtre. 1903. № 33. P.159

կապով, այնուհանդերձ հակառակ դիրքորոշում ունի: Նախ այն քրիստոնեական գաղափարախոսությունը, որը «Սալոմեում» ներկայանում է միայն որպես մարդկային կապանքներ, Ռոստանի մոտ հանդես է գալիս որպես նրա գեղագիտական ծրագրի հիմնական միտքը: Եթե Ուայլին իր մտադրությանը համապատասխան վերահմաստավորել, երբեմն էլ շեղվել է Աստվածաշնչից (հատկապես այն հատվածը, որտեղ ներկայացված է Հովհաննես Մկրտչի մահը), ապա Ռոստանն, ընդհակառակը, որը պիեսը կառուցել է հենց աստվածաշնյան տեքստի վրա:

«Սամարացի կինը» բանաստեղծական ուղերձ է XIX դարավերջի Ֆրանսիային: Պետության և կաթոլիկ եկեղեցու միջև հարաբերությունների լարվածության ժամանակաշրջանում Ռոստանն ընդգծում է քրիստոնեական գաղափարների վեհությունը, ազնվությունը, գեղեցկությունն ու համընդհանուր սիրո քարոզը, այսինքն՝ քրիստոնեության առավելությունն այլ կրոնների համեմատ:

«Սամարացի կինը» կարելի է համարել գաղափարախոսական պիես, սակայն բազմաթիվ հատվածների քնարերգականությունը, ինչպես նաև դրամատուրգիական գործողության՝ որպես այդպիսին գրեթե բացակայությունը, հիմք է տվել որոշ քննադատներին այն անվանել «բեմի համար գրված պոեմ»:

Թերևս ժանրային փնտրութներով կարելի է բացատրել պիեսում տարբեր՝ երգի, առակի, մարգարեության, անեծքի (որպես բանաստեղծական ժանր), աղոթքի (բանաստեղծության վերածված «Հայր մեր»-ի) ժանրային տարրերի առկայությունը: Հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում դրամատուրգիայում «միջանցիկ մենախոսություն» կոչվող ինքնատիպ ներքին ժանրային ծևը: «Միջանցիկ մենախոսության» օրինակ կարող է հանդիսանալ երկրորդ գործողության մեջ ֆոտինայի ելույթը, որը, չնայած ընդմիջումներին, ամբոխի կողմից արված բացականչություններին, զբաղեցնում է գործողության զգալի մասը: Այդպիսի «միջանցիկ մենախոսություններ» կան նաև Հիսուս Քրիստոսի կերպարում առաջին և երրորդ գործողություններում:

Ռոստանի ընտրած Աստվածաշնչային սյուժեն որոշ չափով սահմանափակում է գեղարվեստական միջոցների օգտագործումը, ուստի պատահական չէ, որ որոշ քննադատներ բացասական կարծիքներ հայտնեցին: Օրինակ, Ռընե Լալոն գտավ, որ

«“Սամարացի կինը” պիեսում մղբի ողորմելիությունը պայքարում է ձևի անպատճաճության դեմ, և արդյունքն ահավոր կիներ, եթե չիներ խորապես ծիծաղելի»⁸¹: Անրի Կլուարի կարծիքով՝ «“Սամարացի կինը” չի առաջարկում ո՛չ սրբազան վեհություն, ո՛չ աշխարհիկ պարզություն»⁸²: Սակայն քննադատներից շատերը (օրինակ՝ հայտնի Էդմոն Սենը, որն ընդգծեց պիեսի «հրապուրիչ միստիցիզմը»,⁸³) ավելի բարյացակամ արձագանքեցին և իրենց գրախոսություններում Ռոստանին կոչեցին չափածո դրամայի նշանավոր վարպետներից մեկը: Իսկապես, պիեսի անհերքելի գեղարվեստական արժեքներից են նրբագեղ ոճն ու բանաստեղծական վարպետությունը: Ինքը՝ Ռոստանը, նույնիսկ խոստովանում էր, որ պիեսի երկրորդ գործողությունը նախընտրում է «ողջ Սիրանոյին», քանի որ «Սիրանո դը Բերժըրակում» նրան օգնում էր սյուժեն, իսկ «Սամարացի կնոջ» համար պահանջվում էր իսկական բանաստեղծ⁸⁴:

Այսպիսով՝ մեր ատենախոսության առաջին գլխում մենք փորձեցինք ձևակերպել ֆրանսիական նեոռոմանտիզմի առանձնահատկությունները: XIX դարի վերջին տասնամյակներում այն ֆրանսիական գրականության մեջ միակ հոսանքն էր, որը, հակադրվելով նատուրալիզմին, սիմվոլիզմին և մոդեռնիզմին՝ կյանքի կոչեց դարասկզբի ռոմանտիզմի գեղագիտական սկբունքները: Ծանր հոգեվիճակում գտնվող ֆրանսիացուն հոյս և հավատ վերադարձնելու նպատակով նեոռոմանտիկները փորձեցին վերածնել կորսված վեհ իդեալները, հայրենասիրության թեման և, ամենակարևորը՝ վերստեղծել բացառիկ, կենսունակ, հերոսական, բարոյական անհատի կերպարը:

Ֆրանսիական նեոռոմանտիզմի ձևավորման և զարգացման գործընթացի արտացոլումը թատերագիր Էդմոն Ռոստանի ստեղծագործական ուղին է: <Եղինակի ստեղծագործության վաղ շրջանը ներկայացնում է փնտրտունքների այն ուղին, որով անցել է ձևավորվող գրական հոսանքը: Այսպես՝ Ռոստանն իր առաջին պիեսներում («Գինոլ», «Երկու Պիերո», «Ռոմանտիկները», «Հեռավոր արքայադուստրը»,

⁸¹Lalou R. Histoire de la littérature française contemporaine de 1870 à nos jours. P. 1953. P.262

⁸²Clouard H. Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours (1885-1914). P.1947. P.288

⁸³Sée E. Le théâtre français contemporain. P. 1950. P.129

⁸⁴ История западноевропейского театра. М. 1970. Т. 5. С. 125

«Սամարացի կինը»,) կիրառել և հաջողությամբ սինթեզել է ժողովրդական **խամաճիկների թատրոնի, **commedia dell'arte**-ի, XVII – XVIII դարի դասականների (Մոլիեր, Բոմարշե), XIX դարի ռեալիստների ու ռոմանտիկների (հատկապես Հյուգոյի), «լավ սարքած պիեսի» ավանդույթները: Նկատելի են նաև սիմվոլիստական թատրոնի տարրերը:**

Այդուհանդերձ Ռոստանի վաղ շրջանի ստեղծագործություններում արդեն նշմարվում են նեոռոմանտիկական գեղագիտության տարրերը, որոնք վառ ձևով արտահայտվում են թատերագրի հաջորդ ստեղծագործական շրջանում, երբ ստեղծվում են հեղինակի գլուխգործոցներ համարվող «Սիրանո դը Բերժըրակ» և «Արծվի ծագը» պիեսները:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԷԴՄՈՆ ՌՈՍՏԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՆԵՈՌՈՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԸ

1897 թվականի դեկտեմբերի 28-ին Փարիզի *Porte-Saint-Martin* թատրոնում մեծաքանակ հանդիսատեսի ներկայությամբ տեղի ունեցավ Էդմոն Ռոստանի «Սիրան» դը Բերժըրակ» **հերոսական կատակերգության** աղմկահարուց բեմամուտը, որն իր նշանակությամբ համեմատվում էր «Սիդի» և «Էրնանիի» բեմամուտների հետ: Ժյուլ Ռենարը ներկայացման օրն իր օրագրում գրել է. «Ինչ երջանիկ եմ ես: Որքան լավ եմ ինձ զգում: Ռոստանի հետ ընկերությունն ինձ միսիթարում է նրանում, որ ես բավականին ուշ եմ ծնվել և չեմ ապրել Վիկտոր Հյուգոյի ժամանակաշրջանում: ... Ահ, Ռոստան, պեսք չէ ինձ շնորհակալ լինել Ձեզ այդպես ծափահարելու համար, և ոչ էլ՝ Ձեր թշնամիներին, որոնք այժմ այդքան պակասել են, մոլեռանդորեն պաշտպանելու համար ...»⁸⁵

Իրոք, ռեալիստական դրամատուրգիայի կողմնակից որոշ քննադատներ «Սիրանյի» հաջողությունը մեկնաբանեցին որպես «ռոմանսիզմի փիաճ պոռթեկում»⁸⁶, սակայն հիմնականում, նույնիսկ տարբեր հայացքների և հասարակական ուղղությունների ներկայացուցիչները գրեթե համակարծիք էին Ռոստանի հերոսական կատակերգության և ներկայացման բարձր գնահատանքի հարցում: Դա, նախ և առաջ, նեռումանտիկական թատրոնի հաղթանակն էր, որն ընդունվեց որպես ազգային բանաստեղծական ավանդույթների և, իհարկե, առաջին հերթին Վիկտոր Հյուգոյի ավանդույթների վերածնունդ: Հարկ է նշել նաև, որ դեռևս Ռոստանի կենդանության օրոք որոշ գրախոսների կողմից փորձ է կատարվել գնահատել նրա հերոսական կատակերգության դերը ֆրանսիական դրամատուրգիայի զարգացման պատմության մեջ: Բարձր գնահատելով «Սիրանյի» գեղարվեստական արժեքը, ինչպես նաև մարդասիրությունն ու հայրենասիրությունը՝ նրանք նախազգացին, որ ազգային ոգու ճգնաժամի տարիներին ստեղծված այդ պիեսը արդիական է լինելու ոչ միայն իր

⁸⁵ Renard J. Journal. P. 1959. P. 306

⁸⁶ Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана // Эдмон Ростан. Пьесы. М. Изд. «Правда». 1983. С.7

ժամանակի համար՝ դառնալով թատրոնի համար գրված գրականության գլուխգործոցներից մեկը:

Ռոստանի ժամանակակիցների բազմաթիվ հոդվածներ նվիրված էին կատակերգության գործող անձանց վերլուծությանը: Այսպես՝ 1902 թվականին Հանս Պլատովը մի գիրք հրատարակեց, որի գլուխներից յուրաքանչյուրը նվիրված էր Ռոստանի պիեսի հերոսներից մեկին:⁸⁷ Պատմական հետաքրքրություն ներկայացնող այդ աշխատության մեջ համեմատություն է անցկացվում գրական կերպարների և դրանց նախատիպը հանդիսացող պատմական անձանց միջև: Ռոստանի պիեսում կերպարների բնավորության ուսումնասիրությունը հետաքրքրել է նաև XX դարի հետազոտողներին, օրինակ Շառլ Ռոստան և Էրիկ Էնելին⁸⁸:

«Սիրանոյին» նվիրված հետազոտություններից առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի Էմիլ Ռիպերի «Եղմոն Ռոստան, նրա կյանքը և ստեղծագործությունը» մենագրությունը,⁸⁹ ուր գրականագետը հետևում է «Սիրանո դը Բերժըրակ» պիեսի **սպեղծման պատմությանը**:

Ըստ Ռիպերի՝ պիեսի նախնական մտահղացումը կապված էր Ռոստանի կենսափորձի հետ: Քննադատը գտնում է, որ գլխավոր կերպարի համար նախատիպ կարող էր լինել Ստանիսլա քոլեցում անտիկ գրականության ուսուցիչը, որի տգեղությունը և գեղեցկուիու հանդեպ նրա սերը աշակերտների համար զվարճանալու և բազմաթիվ պատմություններ հորինելու առիթ էր: Վկայակոչելով Ռոստանի կնոջ՝ Ռոզմոնդ Ժերարի հուշերը՝ Ռիպերը գրում է, որ գրողի անձնական կյանքի փաստերն ազդել են նաև սյուժեի ստեղծման վրա: Այսպես՝ վարժարանում սովորելու տարիներին Ռոստանը սիրահարվել էր գեղեցիկ մի օրիորդի և, չհամարձակվելով խոստովանել իր սերը, դիմել էր դասընկերոջը սիրային բանաստեղծություն գրելու խնդրանքով, սակայն, որոշ ժամանակ անց, նա է ընկերու փոխարեն սիրային նամակ գրել, ինչն էլ հանգեցրել է նրանց ամուսնությանը: Այսպիսով, ըստ Ռիպերի, Ռոստանի ապագա հերոսական կատակերգության խնդիրն ու սյուժեի կառուցվածքն ընդհանուր առմամբ

⁸⁷ Ст. `Лукас В.А. Эдмон Ростан: Монография. Самара: СГПУ. 2003. С.122

⁸⁸ Rosset C. Personnages littéraires. Cyrano de Bergerac. L'Ecole. 1963. T.16. P.559-560;

Egnell E. Cyrano ou le culte de la personnalité au théâtre. Bulletin de liaison et d'information de l'Administration cérénale des finances et des affaires économiques. 1965, sept.-nov. P.163-169

⁸⁹ Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P. 1968. P. 75-102

վերցված են նրա կյանքից: Չհերքելով հեղինակի կենսափորձի նշանակությունը՝ առավել կարևոր ենք համարում գրական աղբյուրների և ավանդույթների, մասնավորապես ոռմանտիկների կողմից մշակված՝ վեհ զգացմունքի և անճոռնի, գրոտեսկային արտաքինի հակադրության սկզբունքի ազդեցությունը:

Ակնհայտ է, որ մեծ ոռմանտիկներին հետևելով է, որ Ռոստանն իր հայացքն ուղղում է դեպի Ֆրանսիայի ամենափառավոր՝ XVII դարը: Ռիշլիեի դարաշրջանին է նվիրված Ռոստանի ամենասիրելի վեպերից մեկը՝ Ա.Դյումայի «Երեք հրացանակիրները», ուստի պիեսում պատահական չէ դ’Արտանյանի անվան հիշատակումը:⁹⁰ Նշենք նաև Վ.Հյուգոյի «Մարիոն Դըլորմ» դրամայի ազդեցությունը, որն արտահայտվել է նույնիսկ որոշ դրվագներում (օրինակ, վարագույրների հետևում թաքնված կարդինալի հայտնվելը):

XVII դարի բարքերի մասին Ռոստանի պատկերացումների ծևավորման համար կարևոր դեր խաղաց նաև Օ. դ’Յուրֆեի «Աստրե» վեպը, որի վերլուծությանը Ռոստանն անդրադարձել է 1887 թվականին գրված «Պրովանսի երկու վիպասան». Օնորե դ’Յուրֆե և Էմիլ Շոլա» իր հոդվածում:

Ըստ Լուկովի՝ Ռոստանն իր «Սիրանո դը Բերժըրակ» պիեսի համար ընտրում է «պարմության այնպիսի դարաշրջան, երբ անհարի կյանքը պեղք է ենթարկվեր իսկ կանոնների. հասարակական կյանքում՝ կոչումների և դիրքերի խստագոյն սղորակարգությանը, գրականության մեջ՝ կլասիցիզմի կանոններին, վարքում՝ նրբագեղությանը, <...> սիրո պրեցիդական կանոնակարգին, որն ամրագրված է դ’Յուրֆեի «Աստրեում»:⁹¹ Հենց այդ դարաշրջանում, երբ անազատության կապանքների որբերգական գիտակցումը բողոք է առաջացնում հպարտ և հանդուզ անհատի հոգում, և նա մարտահրավեր է նետում կանոնակարգված կյանքով ապրող հասարակությանը, Ռոստանը գտնում է իր փնտրած կերպարը: Դա XVII դարի գրող Սիրանո դը Բերժըրակն է, որին Ռոստանն օժտում է իր պատկերացմամբ իդեալական հերոսի գծերով: Գրող, քաղաքագետ Մաքս Նորդաուն իրավացիորեն նկատել է. «Այն կերպարը, որ Ռոստանը դրել է իր հերոսական կարակերգության կենտրոնում,

⁹⁰ Ռոստանի պիեսի վրա Դյումայի վեպի ազդեցության մասին գրում է Գ.Լանսոնը: *Ses Lanson G. Histoire de la littérature française. P.1902. P.1106*

⁹¹ **Лукоянов В.** Эдмон Ростан: Монография. Самара: СГПУ. 2003. С.129

պարմական է... Սակայն իրական Սիրանոն ազդեցություն չի գործել Ռուսանի բանասրեղծական ստեղծագործության վրա, պարզապես Ռուսանը նրան գտել է պարմության մեջ, քանզի նա առավել, քան մեկ այլ ոք, համապարասխանում էր դիպիկ հերոսի իր իդեալին»:⁹²

XVII դարի նշանավոր բանաստեղծ և վիպասան Սիրանո դը Բերժըրակի (1619-1655) կյանքին և ստեղծագործությանը Ռուստանը ծանոթացել է դեռևս ուսումնառության տարիներին, Թեոֆիլ Գորյեի՝ XV-XVII դարերի բանաստեղծներին նվիրված «Գրոտեսկներ» գրքից:

Սավինյեն Սիրանո դը Բերժըրակը ծնվել է Փարիզում, սովորել Բովե վարժարանում, պատանի հասակում հաճախել է հայտնի փիլիսոփա Գասենդիի դասերին, հետաքրքրվել գրականությամբ և թատրոնով: Ինչպես այդ ժամանակաշրջանի շատ պալատականներ, Սիրանոն ընտրեց զինվորականի կարիերան, ընդգրկվեց գասկոնցիների վաշտում և շատ արագ որդեգրեց նրանց ուրախ և անկանոն կենսակերպը: Խիզախ զինվորն ու մենամարտողը նաև բանաստեղծ էր, փիլիսոփա, դրամատուրգ: Նրա գրչին են պատկանում «Ծաղրված ձևապաշտը» կատակերգությունը (1647), «Ագրիպինի մահը» ողբերգությունը (1653), «Այլ աշխարհը կամ Լուսնի երկիրն ու կայսրությունն» (1656) ու «Արևի երկրի և կայսրության կատակերգական պատմությունը» (1662) վեպ-ուսուպիաները, որոնց արտացոլանքը նկատելի է նաև «Սիրանո դը Բերժըրակ» հերոսական կատակերգության մեջ:

Մրամիտ և անզուսպ, կովարար և միայնակ, աղքատ և հպարտ Սիրանոն շատ կողմերով էր համապատասխանում մարդկային այն կերպարին, որը Ռուստանը ցանկանում էր պատկերել: Այդ իսկ պատճառով Սիրանոյի որոշ կենսագրական փաստեր հրաշալիորեն տեղափոխվում էին Ռուստանի ստեղծագործության շրջանակներում. Սիրանոն իրոք բեմից վտարել է դերասան Մոնֆյորիին, իրոք կովել է հարյուրավոր հակառակորդների դեմ Նելյան դարպասների մոտ (այդ դեպքը Ռուստանի պիեսում նկարագրում է Սիրանոյի ընկեր Լըբրեն), նա իրոք կովել և վիրավորվել է Առասի մոտ: Միևնույն ժամանակ Ռուստանը հրաժարվել է պատմական

⁹² Нордай М.Современные французы: Очерки по истории литературы. М.1902. С.286

Սիրանոյի կերպարի մի շարք երկրորդական գծերից (վերջինս, ինչպես հայտնի է, չի եղել գասկոնցի, սիրահարված չի եղել իր զարմուհուն և չի մահացել այնպես գեղարվեստորեն, ինչպես նկարագրված է այեսում):

Իրական Սիրանոյի և ռուսանյան Սիրանոյի տարբերությունների և ընդհանրությունների մասին բազում աշխատություններ են գրվել, սակայն դրանցից ոչ մեկում բացատրված չեն Ռուսանի՝ իրական փաստերից հեռացման պատճառները: Մեր կարծիքով, այդ հեռացումը կապված է գրողի՝ դեռ «Հեռավոր արքայադրություն» և «Սամարացի կինը» պիեսներում արտահայտված հայեցակարգի հետ, համաձայն որի, մարդու մեջ, ինչպես և Տիեզերքում, ծայրահեղություններն ու հակադրությունները միակցված են ու անբաժանելի: Այդ սկզբունքը, որն ընկած է նաև Սիրանոյի կերպարի հիմքում, հանգեցնում է պատմական Սիրանոյի կենսագրության մի շարք փաստերից հեռացմանը: Այդուհանդերձ, դրամատուրգին ընդհանուր առմամբ հաջողվել է նկարագրել այդ նշանավոր մարդու բնավորության հիմնական գծերը՝ ազատասիրությունը, ճշմարտասիրությունը, բնատուր սուր միտքը, անկախ պահվածքը և հատկապես քաջությունը, գցացմունքների նրբությունն ու կյանքի և սեփական անձի հանդեա երգիծական վերաբերմունքը:

Գլխավոր հերոսի այդ գծերն են պայմանավորել ստեղծագործության (մեզ հայտնի քննադատական գրականության մեջ չքննարկված) **ժանրային առանձնահատկությունները**:

«Սիրանո դը Բերժըրակը» ֆրանսիական նեոռոմանտիկների նախընտրած ժանրի՝ **չափածո դրամայի** ամենահայտնի օրինակն է: Այդ ժանրում է, որ առավել վառ է արտահայտվել ռոմանտիկական պոեզիայի լավագույն ավանդույթների հետնորդ Ռուսանի տաղանդը: Կարևոր է նշել նաև, որ հենց պոետական ձևն է, որ առանձնահատուկ հմայք է հաղորդում թե՛ գլխավոր հերոսի կերպարին, թե՛ պիեսին ամբողջությամբ: Ռուսանի պիեսից բացի Սիրանոյին անհնար է պատկերացնել մեկ այլ աշխարհում: Դա նկատել են թե՛ Լուկովը, որը գրել է, որ «Սիրանոն միաձուված է ռուսանյան աշխարհի հետ և չի կարող գոյագրել դրանից դուրս»,⁹³ թե՛ անզիացի գրող Մաքս Բիրբոմը. «Պարոն Ռուսանի պոեզիայի մեջ նա, իհարկե, իրական և

⁹³ Лукас В. Эдмон Ростан: Монография. Самара: СГПУ. 2003. С.135

համոզիչ կերպար է: Բայց դեղափոխեք նրան ֆրանսիական արձակի ժանր, և խղճուկ դուրս գցած խրդվիլակից բացի ի՞նչ կմնա նրանից»⁹⁴

«Սիրանո դը Բերժըրակ» չափածո դրամայի ժանրը Ռուսանը բնորոշել է որպես «հերոսական կատակերգություն»: Եթե «հերոսական» ածականը հիմնավորված է գլխավոր հերոսի թե՛ արտաքին թշնամիների, թե՛ սեփական ճակատագրի և զգացմունքների դեմ մղած խիզախ պայքարով, ապա «կատակերգություն» եզրույթը կարող է կասկած հարուցել. պիեսի վերջում հերոսը մահանում է, այն էլ՝ սեփական մեծահոգության պատճառով հնարավոր երջանկությունից զրկվելու **ողբերգական** գիտակցումով: Մեր կարծիքով, Ռուսանի առաջադրած «կատակերգություն» եզրույթը բացատրվում է պիեսի ընդհանուր երգիծական ուղղվածությամբ, գլխավոր հերոսի լավատեսությամբ, որն, ի դեպ, առանձնացնում է Սիրանոյին այլ նեռոռմանտիկների հերոսներից: Այսպես, օրինակ, Ֆրանսուա Կոպպեի «Զութակահարը Կրեմոնից» (1876) պիեսում ազնվաբարո, բայց տգեղ Ֆիլիպոն ստիպված է զիջել իր սիրելի ժուանային երջանիկ հակառակորդին և միսիթարություն գտնել արվեստի՝ ջութակ նվագելու մեջ, իսկ Միգել Չամակոյի «Խեղկատակները» (1907) պիեսի հերոսուհի Սոլանժը մերժում է գեղեցիկ, բայց անմիտ Նարցիսին՝ գերադասելով տգեղ, բայց վեհ հոգու տեր ժակասին:

Հերոսականը, երգիծականն ու քնարականն անբաժանելի ամբողջականություն են կազմում, սակայն դրանցից յուրաքանչյուրը ներկայացված է առանձին գործողություններում, ինչը և պայմանավորում է պիեսի կառուցվածքը:

«Սիրանո դը Բերժըրակ» հերոսական կատակերգությանն անդրադարձած բոլոր քննադատներն այն բնութագրում են որպես նեռոռմանտիկական՝ չնկատելով, որ պիեսի մտածված և կատարյալ **կառուցվածքը** (ինչպես և Ռուսանի նախորդ պիեսներինը) ստեղծված է մելոդրամայի ավանդույթների համաձայն: Այստեղ առկա են մելոդրամայի ժանրին բնորոշ թե՛ հերոսների հոգևոր և զգայական աշխարհը, թե՛ բուռն զգացմունքները՝ հիմնված հակառակությունների վրա, թե՛ ողբերգական տեսարանները, թե, իհարկե, երջանիկ ավարտը: Մելոդրամայի դասական

⁹⁴ Beerbohm M. Around Theaters. London. 1953. P. 75

կառուցվածքում կարևոր դեր է խաղում կնոջ կերպարը, և հերոսուհին հաճախ պետք է ընտրի երկու տղամարդկանցից մեկին: Սակայն, պահպանելով այդ սյուժետային գիծը (Ռոքսանայի սիրուն հավակնում են Քրիստիանը, Սիրանոն և դը Գիշը), Ռոստանը (ինչպես և Հյուգոն «Էռնանի» դրամայում) այնպես է կառուցում իր կատակերգությունը, որ ուշադրության կենտրոնում, միևնույն է, մնում է պրոտագոնիստի կերպարը: Բացի դրանից, սյուժետային գծապատկերն այս պիեսում ավելի բարդ է, քան մելոդրամայինը: Այսպես, օրինակ, հիմնական հանգույցը ձևավորվում է ոչ թե առաջին գործողության սկզբում (ինչպես «Ռոմանտիկները» կամ «Հեռավոր արքայադուստրը» պիեսներում), այլ երկրորդի վերջում, երբ կնքվում է Սիրանոյի և Քրիստիանի պայմանավորվածությունը: Առաջին գործողությունն, այսպիսով, ներկայանում է որպես պիեսի նախերգանք, որում արտացոլվում է ստեղծագործության ողջ բովանդակությունը: Բավականին սրընթաց սկզբից հետո գործողությունը դանդաղում է (ուղարդացիա): Երրորդ գործողության կովմինացիայի հանգույցալուծումը սպասվում է հինգերորդ գործողության մեջ, բայց տեղի է ունենում ավելի շուտ, չորրորդ գործողության մեջ՝ Առասի պաշարման ժամանակ:

Նշենք, որ Ռոստանը հավատարիմ է մնում նաև սեփական կառուցվածքային սկզբունքներին՝ օրինակ, գլխավոր հերոսին գործողության հենց սկզբից բեմ չհանելուն, նրա բեմելը մանրակրկիտ մշակելուն: Այսպես, Սիրանոն հայտնվում է ամրուի միջից, գավազանը ծեռքին, ցատկում աթողի վրա՝ հայտնվելով բոլորից բարձր: Գործողության կենտրոնական տեսարանը Սիրանոյի և դը Վալվերի մենամարտն է, որի ժամանակ դը Բերժըրակն արտասանում է իր հայտնի բալլադը: Արտասահմանյան ուսումնասիրողները փորձել են պարզել այդ տեսարանի սկզբնաղբյուրը. Ռիպերն այն գտնում է Ռոստանի անձնական հիշողություններում. «Մենամարտի մասին գրելիս հիշել եմ հորս ընկեր Կասանյակի թուրը», ⁹⁵ գրող և լրագրող Ժ.Մորլերը ենթադրում է, որ Ռոստանն օգտվել է Կո-Լի-Ցզինի մասին չինական առասպելից, որն իր սիրելի Ցի-Ցի-Կայի համար ոտանավորներ է շարադրում՝ կովելով չորս հակառակորդի հետ, ⁹⁶ իսկ Վ.Լուկովը գտնում է, որ մենամարտի տեսարանը ստեղծվել է ոչ թե գրական կամ ուրիշ

⁹⁵ Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P. 1968. P. 75

⁹⁶ Maurevert G. Le livre des plagiats. P. s.a. P. 259-261

որևէ ազդեցության ներքո, այլ պարզապես գեղարվեստական անհրաժեշտությունից ելնելով:⁹⁷

Մենամարտում Սիրանոյի հաղթանակը կանխորոշում է հաջորդ գործողություններում զարգացող տեսարաններն ու մտքերը: Կարդինալի դրածո Դը Վալվերի պարտությունը դառնում է ամենակարող հովանավորյալի դեմ Սիրանոյի պայքարի և Սիրանոյի ու Քրիստիանի բարդ փոխհարաբերությունների սկիզբ:

Եթե առաջին երկու գործողությունները **երգիծական** են՝ լի կատակերգական իրադարձություններով, ապա կենտրոնական՝ երրորդ գործողությունը **քնարական** է. այստեղ «Ռուսանի բանասրեղծական ուժը, սրամդությունն ու երևակայությունը հասնում են գագաթնակերին»:⁹⁸ Հերթով հայտնվում են Ռոքսանային սիրահարված երեք երկրպագուները՝ յուրաքանչյուրն իր արժանիքներով: Ռոքսանայի պատշգամբի մոտ ծավալվող գործողությունը (որն ավելի վաղ Ռուսանն օգտագործել է «Ռոմանտիկները» պիեսում) հիշեցնում է Շեքսպիրի «Ռոմեո և Ջուլյետ» հայտնի տեսարանը, սակայն նոր Ռոմեոն՝ Քրիստիանը, սիրո բառեր է արտասանում միայն Սիրանոյի հուշումով: Ավելի ուշ, երբ մթությունը հնարավորություն է ընձեռում Սիրանոյին առանց Քրիստիանի միջամտության դիմելու իր սիրելիին, բանաստեղծի և սիրահարի հոգին ազատվում է տգեղության կապանքներից: Երրորդ գործողության ընթացքում Սիրանոն երկու հաղթանակ է տանում՝ Քրիստիանի հանդեպ և դը Գիշի, որից ազնվաբարո Սիրանոն փրկում է Ռոքսանայի և Քրիստիանի սերը:

Չորրորդ գործողությունը **հերոսական** է. այստեղ պատկերված է Առասի պաշարումն ու իսպանացիների դեմ մարտը, որի ժամանակ բոլոր հերոսներն աչքի են ընկնում իրենց խիզախությամբ. Սիրանոն վտանգում է կյանքը՝ թշնամու բանակի միջով նամակներ տանելով Ռոքսանային, որը հանուն սիրո գալիս է մարտի դաշտ, Քրիստիանը հերոսաբար զոհվում է: Քրիստիանի մահը ոչ միայն մեծ վիշտ է պատճառում Ռոքսանային, այլև բարոյական անհաղթահարելի արգելք դառնում Սիրանոյի համար:

Վերջին՝ հինգերորդ գործողությունն առավելապես **քնարական** է. աղքատ և հյուծված Սիրանոն մահանում է՝ ավարտելով իր՝ թե՛ շրջապատի կեղծավորության դեմ,

⁹⁷ **Луков В.** Эдмон Ростан: Монография. Самара: СГПУ. 2003. С. 139

⁹⁸ Նույն տեղում, էջ 142

թե՛ հանուն Ռոքսանայի սիրո տասնինգ տարի մղվող պայքարը: Ռոքսանան հասկանում է, որ կրօտ սիրային նամակների հեղինակը Սիրանոն էր, և իրականում նա սիրել է վերջինիս հոգին ու տաղանդը: Այսպիսով՝ պիեսն ավարտվում է գլխավոր հերոսի բարոյական հաղթանակով, այսինքն՝ մելոդրամայի կանոններին համապատասխան:

Եթե «Սիրանո դը Բերժըրակ» պիեսի կառուցվածքային հիմքը կարելի է բնութագրել որպես մելոդրամատիկական, ապա պիեսի բովանդակությունն, անշուշտ, **նեռումանգիկական** է: Դա արտացոլված է պիեսի թե՛ **քրոնոգրոպում**, թե՛ **անձի հեղինակային հայեցակարգում**:

«Սիրանո դը Բերժըրակ» պիեսում իր լավագույն արտացոլումն է գտել **տարածության և ժամանակի** նեռումանտիկական հայեցակարգը, որի հիմնական, ոռմանտիկներից ժառանգված առանձնահատկություններն են տեղի միասնության խախտումը և իրական, սահմանափակ տարածությունը որպես ողջ աշխարհի մոդել ներկայացնելը: Դրա վառ օրինակներից է առաջին գործողության մեջ «Բուրգունդյան օտելի» սրահում Բ.Բարոյի «Կլորիզ» հովվերգության բեմադրության ժամանակ «թատրոնը թատրոնում» հնարի կիրառումը: Որպես արվեստի ձև՝ թատրոնը հրաշալիորեն հարմարեցված է տարածության կենտրոնացման համար: Հակադրվելով նատուրալիստական թատրոնի կանոններին՝ Ռոստանն օգտագործում է շեքսափիրյան այդ հնարը, որի շնորհիվ սահմանափակ տարածությունը՝ թատրոնն, աստիճանաբար ձևափոխվում է, լցվում ասպետներով, սպասավորներով, գողերով, ազնվականներով, ջոկակահարներով, փակ օթյակում հայտնվում է կարդինալը: Այսպիսով՝ Ռոստանը շեքսափիրյան «աշխարհը թատրոն է» հայտնի միտքը ներկայացնում է անսպասելի կողմից՝ **թագրոնն աշխարհն է**:

Թեև խայտաբղետ աշխարհը բացականչություններով է դիմավորում Սիրանոյին, նա, այնուամենայնիվ, դատապարտված է միայնության:

Երկրորդ գործողության մեջ ողջ բեմը ներկայացնում է առաջին գործողության ժամանակ միայն բեմի անկյունը զբաղեցնող Ռագնոյի ճաշարանը: Տարածության նման կենտրոնացումը պարողիայի տարր է պարունակում. թատրոնը փոխարինվում է ճաշարանով, բեմը՝ հսկայական վառարանով, ջահը՝ երկաթե օղագոտիով: Այսպիսով,

Երկրորդ գործողությունը, որը կառուցված է առաջինին զուգահեռ, ներկայացնում է աշխարհի մի նոր «առանցք», որի շուրջ հավաքված են նախօրեի գրեթե բոլոր հանդիսականները: Ռոմանտիկական հակադրության սկզբունքի համաձայն հենց այդ ֆոնի վրա է Ռոստանը ներկայացնում Ռոքսանայի սիրո խոստովանության տեսարանը:

Եթե առաջին երեք գործողություններում տարածությունը փակ է, սահմանափակ, ապա դրա նեռումանտիկական ընդլայնման հիանալի օրինակ է չորրորդ գործողության մեջ Առասի ճակատամարտի պատկերումը: Բեմական տարածությունը դառնում է պատմական, ողբերգական իրադարձության մի մաս:

Տարածության լայնարձակության փորձ կարելի է համարել նաև հինգերորդ գործողությունը, որը տեղի է ունենում զբոսայգում, որտեղ «ալեյի երկու կողմի ծառաշարքերի արանքով հեռուն նշմարվում են ծաղկազարդ ածուներ, ուրիշ ալեյներ, մարգագեղիններ, ամբողջ պարսեղի խորությունը. երկինքը»:⁹⁹

Նկատենք, որ Ռոստանի պիեսում տարածությունը հնչուն է՝ երգ, երաժշտություն, զենքի զրնգոց, կրակոցներ, թողթի գրեթե անձայն խշխշոց, եկեղեցական զանգեր: Մի կողմից՝ հնչյունները լցնում են տարածությունը, զգայական երանգ են հաղորդում գործողություններին և իրադրություններին, նույնիսկ կառուցվածքային կարևոր դեր են խաղում (օրինակ երաժշտության շնորհիվ առաջին գործողության սկիզբը դառնում է ինքնատիպ նախերգանք): Մյուս կողմից՝ հնչյունները լրացնում են հերոսների կերպարները: Այսպես՝ երաժշտությունն ուղեկցում է Սիրանոյին ոչ միայն փոխաբերական, այլև ուղիղ իմաստով. նա իր հետ բերում է վիների վրա նվազող սպասավորների, և, դժգոհ նրանց կատարումից, ինքն էլ նվազում է ու երգում: Արտաքին աշխարհի հետ կապված՝ երաժշտության տեմպը, ոիթմերի աններդաշնակությունը, տարատեսակ եղանակները արտացոլում են Սիրանոյի ներաշխարհը:

«Սիրանո դը Բերժըրակ» պիեսում կարևոր դեր է խաղում նաև **Ժամանակը**, որն արտահայտված է երկու հոսանքի ձևով: **Առաջինն** օբյեկտիվ, կենցաղային ժամանակն է (րոպեներ, ժամեր, օրեր, տարիներ, տարեթվեր), որը ներկայացնում է առօրյա գոյությունը, **մյուսը՝** սուբյեկտիվ, Սիրանոյին թշնամի, նվազող ժամանակն է: Սիրանոն

⁹⁹ **Ռոստան Է.** Սիրանո դը Բերժըրակ. Հայպետիրատ. Երևան. 1951. էջ 323 (թարգմ. Ա. Կոթիկյանի)

իրեն է Ենթարկում տարածությունը, սակայն ինքն էլ Ենթարկվում է ժամանակին, որը նրան մեկը մյուսի հետևից դաժան հարվածներ է հասցնում. ժամադրության ժամանակ Սիրանոն իմանում է, որ Ռոքսանայի սիրո առարկան Քրիստիանն է և մեծահոգաբար խոստանում է օգնել և պաշտպանել նրան: *Օրեր* անց Ռոքսանան ու Քրիստիանը գաղտնի ամուսնանում են, **ամիսներ** անց Ռոքսանայի սիրուն արժանանալու հույսը վերջնականապես կորում է, երբ մահանում է Քրիստիանը, և վերջապես, **դասնիհնգ դարի** անց ժամանակը վերջին հարվածն է հասցնում միայնակ, վերքերից այլանդակված Սիրանոյին: Ռոստանը ներքին ժամանակի առարկայացման հիանալի տարբերակ է գտնում՝ այն դարձնելով երաժշտա-բանաստեղծական: Ինչպես երաժշտությունը, ժամանակի մեջ ձգվելով, ունի կատարման ընթացքում չծերանալու հատկություն, այնպես էլ ներքին ժամանակը Սիրանոյի հոգին պահպանում է թոշնելուց:

Ժամանակի երկու հոսանքները միավորվում են վերջին՝ հինգերորդ գործողության մեջ, որտեղ աշնանային երեկոն, որպես օբյեկտիվ ժամանակ, խորհրդանշում է հերոսների կյանքի մայրամուտը:¹⁰⁰

Գրաքննադատներից շատերն անդրադարձել են Ռոստանի «Սիրանո դը Բերժըրակ» պիեսի կերպարների վերլուծությանը, սակայն ցայսօր փորձ չի արվել որոշել այս պիեսում արտացոլված **անձի** հեղինակային **հայեցակարգը**, որն, ինչպես նշել ենք, **նեռոռմանդիկական է**: Ի տարբերություն մեծ ռոմանտիկների, նեռոռմանտիկները չեն հասնում մարդ-Տիեզերք, մարդ-Բնություն, մարդ-Աստված հարաբերությունների խորությանը: Նրանք, որպես կանոն, սահմանափակվում են մարդու և հասարակության հակադրությամբ: Սակայն ինքը՝ հակադրման սկզբունքը, ռոմանտիկական է, և կիրառելով այն՝ Ռոստանը ներկայացնում է երկու տարերք. մեկը Սիրանոյի «մենախոսությունն» է, մյուսը՝ ֆոն հանդիսացող հասարակությունը: Ֆոնի ներկայացման մեջ արտացոլվում է (թեև խտացված) **աշխարհի հեղինակային հայեցակարգը**, Սիրանոյի կերպարում՝ **անձի հայեցակարգը**:

¹⁰⁰ Այստեղ Ռոստանը շեղվում է պատմական հերոսի կենսագրական փաստերից. Սիրանո դը Բերժըրակը մահացել է ոչ թե աշնանը, այլ ամռանը (23 հուլիսի 1655):

Դրամատուրգը նշանակալիորեն հեշտացնում է մարդու և միջավայրի իրական փոխհարաբերությունները: Գլխավոր հերոսին հակադրված աշխարհը ներկայացված է այսպես կոչված «բարձր խավի» ներկայացուցիչներով՝ երեսպաշտներով, անազնիվ ֆինանսիստներով, պարզապես հիմարներով, որի դեմ Սիրանոն ուղղում է իր սրամտությունը, պայծառ և խայթիչ մտքի ողջ կարողությունը, իսկ եթե հարկն է՝ նույնիսկ սրի շեղբը:

/.../ Ահա գալիս է... դեսնում եմ արդեն

Սև ձեռնոցներով և ուղքին մարմար կոշիկներ...

Կարծես նայում է... Նա հանդգնում է նայել իմ քթին...

Ա'հ, դու, ավազակ:

(Բարձրացնում է սուրը)

Ինչ ասացիք դու՞ք... որ իզուր ճի՞գ է... Ես այդ լավ գիլրեմ,

Սակայն միշտ չէ, որ մարդիկ կովում են հաղթելու հուսով,

Եվ դա' է լավը: Ուշե՞ր են սրանք... մի ամբողջ բանա՞կ...

Ի՞նչ... հազար հոգի'...

Ա~, ճանաչում եմ ես ձեզ բոլորիդ,

Հին թշնամիներ. Սու՞շը... (Հարվածում է սրով օդին)

Դե, ա'ն քեզ:

Կեղծի՞քը... հա, հա~... իսկ սրանք ո՞վ են,

Դա՞վը... Զիջու՞մը... Վախկուրությու՞նը...

Նախապաշտու՞մը... (Հարվածում է նորից)

Ինչպե՞ս... Հաշուրությու՞ն... համաձայնվեմ ե՞ս...

Դուք այդ, պարոննե՛ր, երբե՛ք չեք դեսնի.

Ա~... Այդ էլ դու՞ ես, ո~վ Տգիլություն,

Հավակրացած եմ, որ վերջ ի վերջո դու ինձ կհաղթես,

Բայց ես կովու՞մ եմ, կովու՞մ եմ, կովու՞մ:¹⁰¹

¹⁰¹ Ոռոստան Է. Սիրանո դը Բերժըրակ. Հայպետհրատ. Երևան. 1951. Էջ 365-366 (թարգմ.Ա.Կոբիկյանի)

Սիրանոյին շրջապատող հասարակության կարծիքը ձևավորվում է երկու-երեք անառարկելի օրենքներով՝ ինչպիսին արտաքինն է, այնպիսին էլ հոգին է, ինչպիսին հագուստն է, այնպիսին էլ դիրքն է, ինչպիսին վարքն է, այնպիսին էլ դրա շարժառիթներն են: Այդ իսկ պատճառով միջավայրի գոյության կարևորագույն սկզբունքներից մեկն արտաքին, տարածական բնորոշումն է, այն է՝ արտաքին ներդաշնակության, գեղեցկության համապատասխանության պահանջը:

Ռոստանի հերոսական կատակերգության մեջ կերպարների ստեղծման գլխավոր միջոց է դառնում անհատի **բնեռային հարկությունների միավորումն** ու չափազանցումը: Այսպես՝ Քրիստիանն արտաքնապես գեղեցիկ է, բայց անտաղանդ, Ռոքսանայի մոտ զարգացած է միտքը, բայց ննջում են զգացմունքները: Բացի դրանից, պիեսում ոչ ոք չի ներկայանում իր **իսկական էությամբ**. Մադլեն Ռոբենը փոխում է իր անունն Ալեքսանդր Մակեդոնացու գեղեցկությանը՝ կոչում՝ Ռոքսանայի անվամբ՝ իր միտքն ու զգացմունքները ենթարկելով ժամանակակից նորածնությանը, Քրիստիանը ջանք չի խնայում խելացի երևալու, հոգով բանաստեղծ Ռագնոն զբաղվում է խոհարարական արհեստով: Իսկ Սիրանոն հենց առաջին գործողության մեջ հայտնում է իր դիրքորոշումը. «*être admirable*» (լինել հիացմունքի արժանի), այսինքն՝ ազատ երգել, երագել, ծիծաղել, ներել, լինել միայնակ, լինել ազատ, արտասովոր, ոչ այնպիսին, ինչպիսին բոլորն են, այլ կերպ ասած՝ լինել, ինչպիսին որ կաս:

Սիրանոյի հայտնվելուն պես խայտաբղետ «աշխարհի» տրամադրվածությունը Սիրանոյին իր կամքին, օրենքներին ենթարկելու, իր հետ նոյնացնելու, կլանելու ձգտումով է բնորոշվում: Պետք է նշենք, սակայն, որ, ի տարբերություն ոռմանտիկական հերոսի, Սիրանոն դատապարտված չէ միայնության, հակառակը, նա ձգտում է միավորվել մարդկանց հետ, հաջողություն ունենալ ամբոխի և կանանց մոտ: Այսպիսով՝ միջավայրին և հանգամանքներին հերոսի հակադրման ոռմանտիկական թեման Ռոստանի մոտ նշանակալից փոփոխություններ է կրում. ռոստանյան հերոսը նոյնքան կապված է այդ միջավայրին, որքան և հակադրված է դրան: Հենց այդ պատճառով անձի ռոստանյան հայեցակարգի հիմնական սկզբունքն է դառնում **ցանկացած հանգամանքներում գոյապնող հերոսի** պատկերումը: Նման գոյատևման, այլ ոչ հերոսական արարքների մեջ է Ռոստանը տեսնում իր ստեղծած

Կերպարների հերոսությունը. այդ իսկ պատճառով, չնայած չորրորդ գործողության ժամանակ ցուցաբերած հերոսությանը, դը Գիշը, Քրիստիանը կամ Ռագնոն հերոսական կերպարներ չեն դառնում: Թերևս դա կարելի է բացատրել Ռոստանի դիրքորոշումով, ըստ որի մարդը ստիպված է ապրել այն հասարակությունում, որտեղ հայտնվել է ճակատագրի բերումով: Այդ իրականությունը պետք է ընդունել այնպիսին, ինչպիսին որ կա՝ փորձելով անձնական արժանիքներով ազնվացնել այն: Այստեղից է՝ Սիրանոյի կերպարի հետ կապված յուրահատուկ կենսակերպ՝ «Թափերականությունը». Նա ապրում է ցուցադրաբար, գործում է «կարծես շարունակ գիրակցելով, որ ոչ միայն հայրենակիցների, այլև նախնիների հայացքներն ու գալիք սերնդի ուշադրությունն են կենդրոնացված իր վրա»:¹⁰² Հասարակության հանդեպ այդ պահվածքը դարձավ Սիրանոյի կերպարի խորհրդանշիշը և կոչվեց «պանաշ»: Ֆրանսերեն *panache* բառը նշանակում է «փետրափոնջ». այն խորհրդանշում է քաջության ոգին, որին հանդիպում ենք նաև Ռոստանի ավելի ուշ գրված «Արծվի ծագը» և «Ծանտըլկեր» պիեսներում: «Պանաշի» սահմանումը Ռոստանը տալիս է ֆրանսիական Ակադեմիա մուտք գործելիս արտասանած ելույթում և «Սիրանո դը Բերժըրակի» բեմամուտից ամիսներ անց գրած «Ստանիսլա քոլեջի աշակերտներին» բանաստեղծության մեջ, որտեղ այդ բառն առաջին անգամ բացատրում է որպես ժամանակակից պայմաններում հերոսական վարքի դրսնորում: Հեղինակը կոչ է անում քոլեջի աշակերտներին «լինել փոքր Սիրանոներ» և, Սիրանոյի պես, պանաշը դարձնել կյանքի խորհրդանշից.

Փետրափոնջն երերում է հպարփության քամուց,
Նրա հոգու յուրաքանչյուր շարժումից,
Որի մեջ կա վեհ նպարակների մղում:
Այն ձգուում է քաջության,
Ինչպես ծաղիկը՝ երիտասարդության:
Ահա՝ ինչու եմ ձեզնից հերոսություն սպասում:
Քիթը՝ վեր: Կուրծքն՝ առաջ: Քայլը՝ հսկակ:
Եվ իիշեք, աշխարհը ձեզ է հեկուում:

¹⁰² Луначарский А.В. О театре и драматургии. Т.2. С.269

Թեև չունեք բեղեր,
Վստահ ոլորեք դուք այն:

Սիրանոյի կերպարի մասին խոսելիս անհնար է չանդրադառնալ բազմաթիվ գրականագետների աշխատություններում անցկացված **գրական գուգահեռներին**: Այսպես՝ որոշ քննադատների կողմից Ռոստանի Սիրանոն դիտվում է որպես Հյուգոյի «Ռուի Բլազ» դրամայի գլխավոր հերոսի նմանակում կամ պարզապես կրկնություն:¹⁰³ Կարծում ենք, որ դոն Սեզար դը Բազանը որոշ առումով իրոք ազդել է Սիրանոյի վրա, սակայն ակնհայտ է, որ նեռումանտիկ Ռոստանն իր պիեսում վերահմաստավորել է կերպարի ստեղծման ռոմանտիկական սկզբունքները: Հայտնի է, որ Հյուգոն պահանջում էր ստեղծվող կերպարներում միավորել «հրեշտակի» և «հրեշի» գծերը, սակայն նրա պիեսներում կոնֆլիկտը պայմանավորված է արտաքին աշխարհին հերոսների (Մարիոն դը Լորմ, Դիդիե, Էռնանի, Ռուի Բլազ) սոցիալական դիրքի անհամապատասխանությամբ: Իսկ երբ բախումը տեղափոխվում է կերպարի ներաշխարհ (դե Սիլվա, Տրիբուլե, Լուկրեցիա Բորջիա), այն անպայման հերոսին մահվան է տանում: Մասնավորապես, Դոն Սեզարի կերպարում բացակայում է ներքին բախումը, կոնֆլիկտի աղբյուր է հանդիսանում հերոսին հատուկ լավատեսության և ճակատագրի անհամատեղելիությունը: Իսկ Սիրանոյին հատուկ են հենց ներքին հակասությունները, որոնք, պայմանավորված լինելով արտաքին աշխարհի հետ բախմամբ, ոչ միայն չեն դառնում նրա մահվան պատճառը, այլև, ընդհակառակը, հնարավորություն են տալիս ապրելու բարդ և լեցուն կյանքով:

Ռոստանի պիեսի երկրորդ գործողության հայտնի տեսարանում դը Գիշը Սիրանոյին համեմատում է Սերվանտեսի հերոսի, իսկ նրա պայքարը՝ հողմաղացների դեմ Դոն Կիխոտի պայքարի հետ: Բազմաթիվ քննադատական աշխատություններում¹⁰⁵ զարգացվում և հիմնավորվում է այդ (ինչպես նաև՝ Սիրան-Ռազն և Դոն Կիխոտ-Սանչո Պանսա զույգերի միջև) գուգահեռը: Իրոք, թե՛ Դոն Կիխոտը, թե՛ Սիրանոն

¹⁰³ Rostand E. Le Cantique de l'Aile. P.1922. P.102-103. / թարգմ.՝ հեղինակի/

¹⁰⁴ Տե՛ս՝ Robichez J. Littérature française. P. 1972. T.2. P.180

¹⁰⁵ Beerbohm M. Around Theaters. London. 1953. P.75; Marcel-Hubert F. Rostand et Cyrano// La Nouvelle Revue pédagogique. Malonne.1967. Déc. P.224; Vernois P. Architecture et écritures théâtrales dans «Cyrano de Bergerac» // Travaux de linguistique et de littérature. Strasbourg. 1966. T.VI. N 2. P.111-138

միայնակ երազողներ են, երկուսն էլ անմտության աստիճանի խիզախ են և անձնուրացության աստիճանի վեհանձն, երկուսն էլ չափազանաց ուշ են ծնվել և ապրում են անցած դարերի պատկերացումներով՝ չկարողանալով միահյուսվել օտար ժամանակաշրջանին, հաշտվել դրա հետ, երկուսն էլ ծգտում են վերափոխել աշխարհը, ճշճիմ իրականությունը տեսնել գեղեցիկ, ներդաշնակ և արդար: Բայց Ռուստանի հերոսի և Սերվանտեսի Տխուր Պատկերի Ասպետի միջև հսկայական տարբերություն կա. Սիրանոն գիտակցում է, որ իր երազանքները պատրանք են, բայց ի զորու չէ հեռանալ այդ երևակայական աշխարհից: Դոն Կիխոտը չի ընկալում իրական կյանքը, որը տեսնում է իր խելագարության լուսի ներքո, այդ պատճառով էլ կովում է հողմաղացների, գինու տակառների, փայտե տիկնիկների հետ, իսկ Սիրանոն լավ է ճանաչում իր թշնամիներին, որոնք ամենակն էլ խամաճիկներ չեն: Ինչպես Դոն Կիխոտը, Սիրանոն իր մասին միայն վերջին պահին է մտածում, բայց, ի տարբերություն խսպանացի ասպետի, նա դիպուկ հարվածներ է հասցնում իր թշնամիներին, և «նրա ձեռքում ոչ թե ծիծառ առաջացնող ճաքած նիզակ է, այլ դ'Արդանյանի ահարկու սրաշեղբը»:¹⁰⁶ Ռուստանի Սիրանոյին կարելի է համարել Դոն Կիխոտի անմահ կերպարի վերահմաստավորում, սակայն հեղինակի նպատակն, անկասկած, ֆրանսիական ազգային կերպար ստեղծելն էր: Սիրանոն մարմնավորում է ֆրանսիական ոգին, նա քաջ է, հանդուգն, սրամիտ, նրա համար անտանելի է տգեղության պատճառով ծիծառելի լինելը, և նա ծաղրում է ինքն իրեն՝ դառնալով իր արտաքինը կողքից դիտող հանդիսատես.

Սիրան

Կարծում եմ, պարոն, մի քիչ ծախողվեց
Սլաքը ձեր բութ սրախոսության.
Իմ քթի մասին հարկավոր էր դուք
Գրնեիք խոսքեր ավելի դիպուկ:
Այս քի~թը... երկի~նք... ի՞նչ չի կարելի
Նրա մասին ասել խիստ զվարճալի...
Դուք կարող էիք բազմազան ձևով

¹⁰⁶ Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана // Эдмон Ростан. Пьесы. М. Изд. «Правда».1983. С.7

Նկարագրել այն, դերկո՞մսդ հարգելի...
 Խոսքովանեցեք, որ պարտված եք,
 Գուցե ես փորձեմ. ապա լսեցե՞ք:
 Օրինակ, ինչու՞ չասել, թեկուզ խիստ,
 «Պարո՞ն, դա քիթ չէ, այլ դժև միս,
 Եթե ես այդպես քիթ ունենայի
 Ինձ դեղն ու դեղը մորթել կտայի...»¹⁰⁷

Այստեղ չենք կարող չհիշել հայ մեծ դերասան Մհեր Մկրտչյանին, որի համար Սիրանոն երազած, ապա ամենասիրելի դերերից էր: Նա էլ էր հաճախ կատակում իր քթի մասին. «Դեռ մանկուց ինձ ավելի անհանգստացրել է ոչ թե այն, թե ինչու է իմ քիթն այդքան մեծ, այլ այն, թե ինչու են ուրիշների քթերն այդքան փոքր»:¹⁰⁸ Մկրտչյանի այդ դերակատարման հաջողությունը բացատրվում էր թե՛ նրանով, որ «Ֆրունզը կարծում էր, որ իր սեփական կյանքը նման է դգեղ գասկոնացու կյանքին, որն իրական սիրո մասին էր երազում»,¹⁰⁹ թե՛ դերասանի ստեղծագործական ընդգրկման լայնությամբ: Ըստ Լսոն Հախվերդյանի՝ «Վոդսիլայինն ու կենցաղայինը նրան մարդելի են նույնքան, որքան դրագիկոմիկականը, անգամ հերոսականը»: Իսկ ոեժիսոր Գեորգի Դանելիան ասել է. «Որպեսզի հասկանաս նրա դրադանդի ամբողջ զորությունը, պեղը է դեսնել նրա գործերը ոչ միայն կինոյում, այլ նաև թադրոնում: Ինձ համար նա "Սիրանո դը Բերժըրակի" լավագույն կադրարողն էր»:¹¹⁰

Մհեր Մկրտչյանին հաջողվել էր արտահայտել Ռուսանի պիեսի հիմնական գաղափարը. ծիծաղելի արտաքինի պատճառով աշխարհը չի տեսնում բանաստեղծի հոգին: Եվ ոչ միայն միտքն ու հանճարը, այլ նաև սուրն է Սիրանոյին հնարավորություն տալիս հաղթանակել այդ աշխարհում:

¹⁰⁷ **Ոռոստան Է.** Սիրանո դը Բերժըրակ. Հայպետհրատ. Երևան. 1951, էջ 51-52

¹⁰⁸ <http://manerapryan.blogspot.am/2011/07/blog-post.html>

¹⁰⁹ www.hayasa.be/.../Hayasa_MherMkrchyan.ppt

¹¹⁰ <http://manerapryan.blogspot.am/2011/07/blog-post.html>

կային նաև այլ կարծիքներ, օրինակ՝ Հենրիկ Հովհաննիսյանը գտնում էր, որ «Սիրանոն չի ստացվել, իզուր են զովում: Սիրանոյի համար ներքին հերոսականություն էր պետք, իսկ նրա խառնվածքում լիրիկական-հերոսականը չկար»:

Համաձայն կերպարների ստեղծման նեռոհմանտիկական սկզբունքների՝ Սիրանոյի կերպարը զարգացում չի ապրում, այն գործողություն առ գործողություն ավելի լայնորեն է բացահայտվում, ներկայանում նոր, հակադիր կողմերով, որոնք, սակայն, չեն հանգեցնում նրա անձի փլուզմանը: Ընդհակառակը, դրանք համադրվում են, միախառնվում, հարստացնում մեկը մյուսին՝ ստեղծելով բնավորության յուրահատուկ ամբողջականություն: Սկզբում նա ուրախ կովարար է, հետո բացահայտվում է սուսերամարտիկի և բանաստեղծի նրա վարպետությունը: Սիրանոն ներկայանում է և՝ որպես կրքոտ սիրահար, և՝ որպես անձնազրի ընկեր, և՝ որպես մեծ խելքի ու լայնածավալ գիտելիքների տեր մարդ: Չորրորդ գործողության մեջ Սիրանոն (ինչպես Բերտրանը «Հեռավոր արքայադուստրը» պիեսում) քաջալերում է զինվորներին, ցուցաբերում խիզախություն և սառնասրտություն, հրամանատարի բացառիկ տաղանդ: Նա անկեղծորեն սիրում է իր ընկերներին՝ բանաստեղծ Լինիերին, փնթփնթան Լը Բրեին, բանաստեղծ-հրուշակագործ Ռագնոյին, սակայն անողոք է իր մշտական հակառակորդների՝ ստի, դավաճանության, նախանձի, կեղծավորության հանդեպ:

Վ.Լուկովը Սիրանոյի բնավորության հիմնական գծերից առանձնացնում է ազատասիրությունը, որը «ռոսպանյան դիպավորման սկզբունքների համաձայն՝ պահանջում է իր հակադրությունը, այսինքն՝ մեկ այլ բնագավառում լիակատար անազափություն: Այսպիսի բնագավառ է դառնում Սիրանոյի սերը»:¹¹¹ Նշենք, սակայն, որ Ռուսանի հերոսն իրեն ազատ է զգում հասարակության «արտաքին» օրենքներից, բայց ենթարկվում է սեփական, «ներքին» օրենքներին՝ ասպետական վարքականունին: Այսպիսով Ռուսանը ժիստում է մարդու լիակատար, ոչնչով չսահմանափակված ազատությունը:

Գրաքնադատության մեջ ընդունված կարծիքի համաձայն Սիրանոն, հաղթող դուրս գալով բոլոր մենամարտերից, պարտվում է Ռոքսանայի սիրո համար մղվող պայքարում: «Հանուն Ռոքսանայի Սիրանոն անձնազրիության հրաշքներ է գործում: Այսպիսով, ծիծաղելի ճշմարգասեր մարդու և չհասկացված փիլիսոփայի մասին կարակերգությունը վերածվում է անփոխադարձ և չհասկացված սիրո քնարական

¹¹¹ Луков В. Эдмон Ростан: Монография. Самара: СГПУ. 2003. С. 132

դրամայի»:¹¹² Կարծում ենք, սակայն, որ այս դաժան, սեփական կրթերի դեմ մղվող պայքարում Սիրանոն նույնպես հաղթող է հանդիսանում, քանի որ ոչ միայն ներում է իր երջանիկ հակառակորդի հանդգնությունները, ոչ միայն հոգատարությամբ է վերաբերվում նրան արշավանքի ժամանակ, այլև նրան է հանձնում իր միտքը, գրիչը, սիրտը: Եվ, ամենակարևորը, թեև շատ ուշ, բայց նա արժանանում է Ռոքսանայի սիրուն և մահանում է երջանիկ ժախտով:

Անձի ոռստանյան հայեցակարգը հիմնվում է, ինչպես նշել ենք, **մարդկասարակություն** հարաբերությունների վրա, սակայն մարդու էությունը բացահայտվում է ոչ միայն հասարակության հավաքական կերպարի, այլև առանձին անհատների հետ հարաբերություններում: Այդ իմաստով առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում «Սիրանո դը Բերժըրակ» պիեսի կերպարային համակարգի վերլուծությունը: Պետք է նշել, որ պիեսի հերոսների բնութագրմանը կարելի է հանդիպել բազմաթիվ ուսումնասիրություններում, ուստի մենք կփորձենք, չկրկնելով ասվածը, անդրադառնալ որոշ խնդիրների:

«Սիրանո դը Բերժըրակ» պիեսի կերպարների բավական մանրամասն վերլուծությունը տալիս է Ա.Միխայլովը: Նա ուսումնասիրում է բոլոր հերոսների բնավորությունները և իրավացիորեն նկատում, որ դրանց զարգացումը մեծապես պայմանավորված է Սիրանոյի ազդեցությամբ: Այսպես՝ «Քրիստիանը սկսում է կրկնել Սիրանոյի բառերն ու մղբերը և ասդիճանաբար փոխվում է: Բերժըրակի հետ շփումը շրջապատող մարդկանց վրա լուսավորող, ազնվացնող ազդեցություն է թողնում: Հենց Սիրանոյի ազդեցությամբ է հրուշակագործ Ռագնոն մուղք գործում պոեզիայի հրաշագեղ աշխարհ».¹¹³

Ֆրանսիացի քննադատների հատուկ ուշադրության է արժանանում Ռոքսանայի «բարդ ու խորը» կերպարը, որի նուրբ, պոետիկ ճաշակը ստիպում է նրան նախ հիանալ Քրիստիանի զգացմունքների պոետական արտահայտությամբ, իսկ պիեսի ավարտին, հասկանալով, որ Քրիստիանն այդ զգացմունքների միայն արտահայտողն էր, հասկանալ և գնահատել Սիրանոյի անձնազոհությունը:

¹¹² Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана // Эдмон Ростан. Пьесы. М. Изд. «Правда». 1983. С.12

¹¹³ Նույն տեղում, էջ13

Կարծում ենք, որ Ռոքսանայի կերպարը գրաքննադատության մեջ իդեալականացված է, նրա հմայքը բացատրվում է Սիրանոյի այն անսահման սիրով, որը վարպետորեն նկարագրել է Ռոստանը: Հիշեցնենք, որ դեռ երկրորդ գործողության մեջ Ռոքսանան հայտարարում է.

Նա գեղեցիկ է Ուրֆեյի չքնաղ հերոսների պես,

Նրա մազերը վառվում են կարծես...

[...] Նրա բոլոր խոսքերը պեսդք է սրամիս լինեն,

Ես հենց այժմյանից այդ գուշակում եմ:

Սիրան

[...] Իսկ եթե հանկարծ մի հիմար է նա՞...

Ռոքսանա

Կմեռնեմ վշտից ես այն ժամանակ...¹¹⁴

Հասկանալի է, որ Ռոքսանան չի կարող սիրել ո՞չ գեղեցիկ, բայց անտարյանդ Քրիստիանին, ո՞չ էլ տգեղ Սիրանոյին: Նա փնտրում է իր իդեալը, և Սիրանոն որոշում է այն իրականության վերածել՝ գրեթե ֆառատյան դաշինք կնքելով Քրիստիանի հետ. մեկը տալիս է իր արտաքինը հոգու դիմաց, մյուսը՝ հոգին արտաքինի դիմաց, երկուսն էլ դառնում են մեկը մյուսի ստվերը:

Քրիստիան (հուսահատ)

Ինձ անհրաժեշտ է պերճախոսություն....

Սիրան

Ուզու՞մ ես փոխ լրամ...

Իսկ դու նրա դեմ փոխ լրուր հաղթական

Գեղեցկությունից և հմայքներից քո ֆիզիկական

Եվ մենք երկուսով դառնանք միասին մի վեպի հերոս:¹¹⁵

Գեղեցկադեմ Քրիստիանի և վեհ հոգու տեր Սիրանոյի միությունը, մարմնավորելով Ռոքսանայի իդեալը, դառնում է կարծես ներդաշնակության

¹¹⁴ Ռոստան Է. Սիրանո դը Բերժըրակ. Հայպետհրատ. Երևան. 1951. էջ 118

¹¹⁵ Նույն տեղում, էջ 159

հաղթանակ: Բայց իդեալի նման մարմնավորումն արհեստական է, այն անխուսափելիորեն պետք է երեքին էլ դժբախտություն բերեր: Իրական ներդաշնակությունը ստեղծվում է միայն պիեսի վերջում, երբ Ռոքսանան իրաժարվում է նախկին իդեալից և տեսնում իրական գեղեցկությունը: Ռոստանի պիեսի հիմնական գաղափարներից մեկն իրականության մեջ երազանքը տեսնելն է: Այն համընկնում է Սիրանոյի սկզբնական դիրքորոշման հետ՝ լինել, ինչպիսին որ կաս: Այսպիսով, «Սիրանո դը Բերժըրակում» կրկին ծագում է **Երազանքի և իրականության միաձուլումը**, որին հանդիպում ենք նաև «Հեռավոր արքայադուստրը» պիեսում:

* * *

1898-1899 թվականներին Ռոստանը նոր ստեղծագործություններով հանդես չի գալիս, նա վայելում է «Սիրանո դը Բերժըրակի» հեղինակի փառքը, թերթերն ամեն շաբաթ գրում են նրա մասին, նա դառնում է Փարիզի հանրահայտ դեմքերից մեկը: Այդ տարիներին Ռոստանն աշխատում է իր երկրորդ գլուխգործոցը համարվող «Արծվի ծագը» դրամայի վրա:

Եղմոն Ռոստանի վեց գործողությունից բաղկացած պիեսի հիմքում ընկած է Նապոլեոնի և Ավստրիայի կայսեր դստեր՝ Մարիա Լուիզայի որդու տիսուր ճակատագիրը:

Գլխավոր հերոսի պատմական նախատիպ Ֆրանսուա Շարլ Ժոզեֆ Նապոլեոնը՝ «Հռոմի արքան» (1811-1832), 1814 թվականին մոր՝ Մարիա-Լուիզայի հետ ապաստան է գտնում Ավստրիայում պապի՝ Ֆրանցիսկ I-ի մոտ, և այլս երբեք Ֆրանսիա չի վերադառնում: Կայսրն էլ հենց զբաղվում է նրա դաստիարակությամբ: Նախ Ֆրանսուան ստանում է Պարմի արքայազնի, ապա դուքս դը Ռեյշտադի տիտղոսները: Արքայազնն ապրում է ճոխության մեջ, սակայն իրականում բանտարկյալ է: Նրա յուրաքանչյուր քայլին աչալուրջ հետևում է կանցլեր Մետերնիխը, քանզի Բոնապարտից հետո Ֆրանսիայում բոլորի հայացքներն ուղղվում են դեպի նրա որդին, որը, սակայն, դաստիարակված է որպես ավստրիական արքայազն: Սահուն խոսում է իտալերեն և գերմաներեն, տիրապետում նույնիսկ հնագույն լեզուներին, սակայն արդեն մոռանում է ֆրանսերենը, անգամ իր ֆրանսիական անունը: Նրա ֆրանսիացի բարեկամներն անում են ամեն հնարավորը, որպեսզի Ֆրանցը չմոռանա իր ֆրանսիական ծագումը.

Նրանք գաղտնի ուղերձներ են հղում երիտասարդ Բոնապարտին, որոնք, սակայն, հասցեատիրոջը չեն հասնում: 1830 թվականին մարշալ Մարմոնը հիվանդ դժուն պատմում է իր հոր՝ Նապոլեոնի սխրանքների, փառքի և հանճարի մասին, ինչն էլ նրան շատ է ոգեշնչում: Առողջության վատթարացման պատճառով խորհուրդ են տալիս երիտասարդին ուղարկել Ֆրանսիա, սակայն Մետերնիխը չի համաձայնվում խուսափելով որևէ Բոնապարտի գահ բարձրանալուց: 1832 թվականին Նապոլեոնի սպասավորներից մեկը փորձում է հանդիպել Ֆրանցին՝ հանձնելու որոշ իրեր, որ հայրը մահից առաջ ցանկացել էր նրան թողնել: Այցելությունը, սակայն, մերժում են՝ պատճառաբանելով, որ հուզմունքը կարող է վնասել երիտասարդ արքայազնի առողջությանը: Ֆրանցն այդպես էլ չի իմանում հոր հավատարիմ սպասավորի այցելության մասին: Նույն թվականի հուլիսի 21-ին Ֆրանցը մահանում է թոքախտից:

Ֆրանսիացի գիտնականները մանրամասն ուսումնասիրության են ենթարկել Ռուստանի ստեղծագործության գրական աղբյուրները,¹¹⁶ սակայն Ռուստանն ուսումնասիրել է նաև դժունի կյանքի մասին մի շարք պատմական աշխատություններ, Ավստրիայում այցելել է իր հերոսի կյանքի հետ կապված վայրերը:

Նշենք, որ դուքս դը Ռեյշտադի՝ «Արծվի ծագի» կերպարը նաև հնարավորություն է տալիս ավելի լավ ըմբռնել Ռուստանի անձնական դրաման: Հենվելով պատմական հարուստ փաստերի վրա, որոնք Ռուստանին օգնում են կերտել Նապոլեոնի որդու իրական կերպարը՝ նա անդրադառնում է իրեն հոգեհարազատ թեմային, որում գտնում է սեփական ապրումներն արտացոլող հսկայածավալ նյութ: Մի շարք ակնարկներ թույլ են տալիս զուգահեռներ անցկացնել հոր կերպարով հիացող Արծվի ծագի ու մեծն Հյուգոյի վեհ կերպարով ոգեշնչված Ռուստանի միջև: Փաստորեն, Ռուստանը հենց այդ պիեսում է առաջին անգամ յուրովի մեկնաբանում և մանրամասնորեն մշակում «**հայրեր և որդիներ**» աշխարհների հարաբերակցությունը՝ որպես ոռմանտիկական կերպարների երկու տիպ:

Դրանից բացի՝ 1894 թվականին Ռուստանը սկսում, բայց անավարտ է թողնում «Երազանք» պոեմը, որում արտահայտվում է բանաստեղծի անկարողությունը

¹¹⁶ Pierray C. Les poètes de l'Aiglon avant M. Edmond Rostand // Revue de Revues. 1902. T. XLII. P. 581-588, 706-713; Page D. Edmond Rostand et la Légende napoléonienne dans l'Aiglon. P. 1928; Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P. 1958. P. 103-120

պատերազմի սարսափների հանդեպ: Այդպիսին է նաև «Արծվի ձագը», որը Վահրամի դաշտում միակ ելքը գտնում է ինքնազոհության մեջ՝ «հասկացա: Ես ապաշխարող եմ»:

Պիեսի բեմամուտը կայացավ 1900 թվականի մարտի 15-ին Սառա Բերնարի փարիզյան թատրոնում: Գլխավոր՝ դուքս դը Ռեյշտադի դերը գրված էր աշխարհահոչակ դերասանուի Սառա Բերնարի համար, և նրա գերազանց կատարումն էապես նպաստեց պիեսի հաջողությանը: Քննադատ Գ. Լարումեն «Արծվի ձագը» համեմատում է «Սիրանո դը Բերժըրակի» հետ. «"Արծվի ձագը" առավել արժեքավոր է, քան "Սիրանո դը Բերժըրակը"... Ընդհանուր առմամբ, առաջընթացը մի պիեսից մյուսը հսկայական է..."»¹¹⁷ Ավելի մեծ գնահատականի է արժանացնում պիեսն ամերիկացի թղթակից Մ. Բարինգը. «Թե՛ նախկինում, թե՛ հետագայում ես երբեք չեմ դեսել, որ գրեթե թշնամաբար դրամադրված հանդիսաբեսն անմիջապես և այդքան լիակապար պարզություն կրի... Դա մեծագույն սիրանքներից է, որ երբսէ դեղի է ունեցել թագրոնի պարմության մեջ»¹¹⁸:

Կասկածից դուրս է, որ այս գնահատականներն ավելի շուտ վերաբերում են ներկայացմանը, քան հենց պիեսին: Պատահական չէ, որ ժամանակի խոշորագույն քննադատները նկատել են պիեսի որոշ գեղարվեստական թերացումներ: Ռ. Դումիկն, օրինակ, գտել է, որ «Պարոն Ռուսանի նոր սպեղծագործությունն, անկասկած, պակաս հաջողված, պակաս ներդաշնակ է, քան նախորդը»,¹¹⁹ իսկ Է. Ֆագեն գրել է «վեց գործողությունից և երեսուն մենախոսությունից բաղկացած դրամայի»¹²⁰ առաջացրած ձանձրույթի մասին:

Անցնելով պիեսի վերլուծությանը՝ պետք է նախ նշենք, որ Ռուսանի աշխարհայացքը կորցնում է իր լավատեսությունը, ինչն արտահայտվել է չափածո դրամայի **ժանրի փոփոխության** մեջ: Եթե «Սիրանո դե Բերժըրակը» ինքը՝ հեղինակն անվանել է «հերոսական կատակերգություն», ապա «Արծվի ձագը» դրամա է, որին կարելի է տալ **ողբերգություն** ժանրային բնորոշումը. հերոսները մահանում են՝ չհասնելով հաղթանակի:

¹¹⁷ Larroumet G. L'Aiglon // Le Temps. P. 1901. 21 X

¹¹⁸ Shipley J.T. Guide to great plays. Wash. 1956. P. 559

¹¹⁹ Doumic R. Le Théâtre nouveau. P. 1908. P. 333

¹²⁰ Faguet E. Propos de théâtre, 4 serie. P. 1907. P. 354

«Արծվի ձագում» գործում են իրական պատմական կերպարներ, **սյուժեն** կառուցված է ընդամենը երկու գլխավոր հերոսների՝ դուքս դը Ռեյշտադի և Մետերնիխի կոնֆլիկտի շուրջ:

Ավստրիայում բնակվող դուքս դը Ռեյշտադն, իմանալով իր հոր նշանավոր անցյալի մասին, որոշում է գնալ Ֆրանսիա և դառնալ նոր կայսր: Նա ձեռք է բերում համախնհներ՝ Շերեզա դը Լորժե, դքսուհի Կամերադր, Երիտասարդ, Պրեկոշ և այլք: Դքսի փախուստի հիմնական ոգեջնողն է դառնում Նապոլեոնի նախկին զինվոր Ֆլամբոն: Սակայն թշնամիների, հավկապես Ավստրիայի կանցլեր Մետերնիխի (բնագրում՝ Մետերնիքի) բանսարկությունները, անբարենպաստ հանգամանքներն ու հենց դքսի անվերջ դադարանումները ձախողման են մաղնում փախուստի ծրագիրը: Մահանում է Ֆլամբոն, և դուքսը սպիաված է լինում մեկընդմիշտ հրաժարվել Ֆրանսիա վերադառնալու միջից: Շուկով նա էլ է մահանում:

Դուքս դը Ռեյշտադի և Մետերնիքի բախման անլուծելիությունը քննադատները բացատրում են առաջին հերթին դքսի կերպարում ներքին զարգացման բացակայությամբ: Դա նկատել է, օրինակ, Է.Ֆագեն. «Պիեսի վերջում դուքսը չպեղը է լինի այնպիսին, ինչպիսին պիեսի սկզբում էր... Սակայն նա նոյնն է յուրաքանչյուր դեսարանում... Միշտ դադարանվող և դադարկախոս, անդադար դադարկախոս և դադարանվող՝ ահա նրա ողջ բնավորությունը»¹²¹:

Մեր կարծիքով, սակայն, գլխավոր կերպարը ենթարկվում է որոշակի փոփոխության, ինչն ինքը՝ Ռոստանը, արձանագրել է տեսարանների վերնագրերում.

I «Ժևեր, որոնք աճում են»

II «Ժևեր, որոնք թափահարվում են»

III «Ժևեր, որոնք բացվում են»

IV «Տրորված թևեր»

V «Կոտրված թևեր»

VI «Փակված թևեր»¹²²

¹²¹ Faguet E. Propos de théâtre, 4 série. P. 1907. P. 358-359

¹²² Rostand E. L'Aiglon // Le Temps. P.1901. P. 3, 87, 145, 201, 269, 317 (թարգմ.՝ հեղինակի)

«Արծվի ձագը» դրամայի **կառուցվածքը** Վ.Լուկովն իրավացիորեն բնորոշել է «ֆուզա» երաժշտական եզրույթով, նկատի ունենալով, որ առաջին գործողությունը արտացոլում է մյուս գործողություններում բացահայտվող հայեցակարգը, դրանում սեղմված տեսքով ներկայացված է ողջ պիեսի բովանդակությունը։ Դքսի ներքին մտորումներն իրենց օբյեկտիվ արտահայտումն են գտնում իրեն առաջարկված երեք ուղիներում։

Առաջին ճանապարհը, որով կարող է գնալ դուքսը, առաջարկում է ծախու և շվայտ Գանցը։ Պարզվում է, որ Գանցի երիտասարդությունը նման էր Արծվի ձագի երիտասարդությանը։

Գանց

Մի ժամանակ ես Էլ բոլորի նման հոգի ունեի,
Բայց... իուի... ես ծերանում եմ, դառնում անճոռնի,
Մինչև այն օրը, երբ Ազարությունը, ինձ սպանելով,
Իր վրեժը կլուծի...¹²³

Գանցը դքսին խորհուրդ է տալիս համակերպվել ճակատագրի հետ, ապրել դաժան իրականությամբ, իրաժարվել ցանկացած երազանքից, բարոյականությունից, բայց սեփական օրինակով ցույց է տալիս այդ ճանապարհի կործանարարությունը։

Դքսին այլ ճանապարհ են առաջարկում դերձակուիու և ծևարարի տեսքով իր մոտ ներթափանցած դքսուիի Կամերատան և ոմն Երիտասարդ, որի անունը հատուկ չի նշվում։

Երիտասարդ

Այո, տկար, տենդագին, անցյալով դառապող,
Շնչնջալով Ձեր պես՝ հ՞նչ է մնում ինձ անելու:
Մենք բոլորս Էլ մի քիչ Ձեր հոր զավակներն ենք։¹²⁴

Երիտասարդի կերպարը կոչված է ոչ միայն ընդգծելու Արծվի ձագի բնավորության գծերի յուրահատկությունը, այլև առաջարկելու նրան երկրորդ

¹²³ Rostand E. L'Aiglon. Librairie Charpentier et Fasquelle. P. 1900. P. 29 (թարգմ.՝ հեղինակի)

¹²⁴ Նույն տեղում, էջ 43

ճանապարհը՝ Ֆրանսիա փախչելու և նոր Նապոլեոն դառնալու նպատակով դավադրության ճանապարհը, այլ կերպ ասած՝ իրականության լիարժեք անտեսման, երազանքի թագավորությունում ապրելու ճանապարհը։ Նման կերպարի հանդիպում ենք նաև Ա. դը Մյուսեի «Դարի զավակի խոստովանությունը» վեպի երկրորդ գլխում, որտեղ կարելի է բազում զուգահեռներ անցկացնել «Արծվի ծագը» պիեսի կերպարների միջև։ Մյուսեն այսպես է գրում «դարի հիվանդության» մասին. «Անբացապրելի անհանգստության զգացողությունը շրջում էր բոլոր Երիտասարդ սրբերում»¹²⁵։ Ռոստանը նույնպես իր հերոսների մեջ մարմնավորում է «և՝ դարօրինակ հուզմունք, և՝ դարօրինակ խուզ անհանգստություն...»։¹²⁶

Դուքսը, Երիտասարդը, ինչպես նաև նախկինում Գանցը, ներկայացնում են այդ «դարի հիվանդությունը», իսկ այն երկու ուղիները, որ նրանք առաջարկում են Արծվի ծագին, հիշեցնում են Մյուսեի «Երկու ճամբարների» բնորոշումը. «Մի կողմից խանդավառ մղբեր են, վառվոռն, կարուրող հոգով մարդիկ, որոնք, զգալով անսահմանության անհրաժեշտությունը, լացելով կախել են գլուխն ու պարիհակվել են հիվանդագին դեսիլքներում... Մյուս կողմից էլ մարմնավոր մարդիկ ամուր կանգնած էին իրենց ուղբերի վրա՝ չճկվելով իրական վայելքներից, և ունեին միայն մեկ հոգս՝ հաշվել գումարները»¹²⁷:

Դուքսը մերժում է ոչ միայն իրեն ատելի Գանցի, այլև Երիտասարդի առաջարկած ուղին.

Դուքս

*Դուք հիանալի էիք, երբ խոսում էիք, բայց Ձեր խոսքի մեջ
Ոչինչ չկար իրական Ֆրանսիայից.
Միայն գրականություն կար և նորաձևություն:
[...] Քանզի ես պատրաստ չեմ կայսր լինելու։*¹²⁸

Երրորդ ուղին՝ ապրել և գործել անկախ հանգամանքներից, դրանց հակառակ՝ հենք գտնելով ոչ թե երազանքներում, այլ հոգու ներքին թելադրանքում, պատվի և

¹²⁵ **Мюссе А.** Издр. Произведения: В 2 т. М. 1957. Т.2 .С. 10

¹²⁶ **Rostand E.** L'Aiglon. Librairie Charpentier et Fasquelle. P. 1900. P. 44

¹²⁷ **Мюссе А.** Издр. Произведения: В 2 т. М. 1957. Т.2 .С.131

¹²⁸ **Rostand E.** L'Aiglon. Librairie Charpentier et Fasquelle. P. 1900. P.46

ասպետության բարոյական օրենքներում, ինքնատիա դոնկիխոտության մեջ, առաջարկում է դրամայի կարևորագույն հերոսներից մեկը՝ Նապոլեոնի նախկին զինվոր Ֆլամբոն: Նրա առաջին՝ «Իսկ մե՞նք...» բառերով սկսվող մենախոսությունը պիեսին ժողովրդավարական հնչերանգ է հաղորդում: Ռուստանը Ֆլամբոյի կերպարով չի իդեալականացնում նապոլեոնյան արշավանքները, ընդհակառակը, նա պատմում է անտանելի պայմաններում քաջության ոգին և նույնիսկ ուրախությունը պահպանող հասարակ զինվորների կյանքի դժվարությունների մասին: Ֆլամբոն իրեն չի տարանջատում այդ զինվորներից, «մենքը» այստեղ բնական է և տրամաբանական: Այդ իսկ պատճառով Ֆլամբոյի կենսագրությունը, որ նա պատմում է այդ մենախոսությունից հետո, ընկալվում է որպես իր ողջ սերնդի կենսագրություն: Ֆլամբոյի կերպարը մարմնավորում է ֆրանսիայի հասարակ ժողովուրդը, ինչպես Ռագնոյի կերպարն էր «Սիրանո դը Բերժըրակում» կամ կոպիտ նավաստիները «Հեռավոր արքայադուստրում»: Կարող ենք համաձայնել Ի.Բ.Շուշենի հայտնած կարծիքին, որ Ֆլամբոն Ռուստանի ողջ ստեղծագործության ամենաժողովրդավար, նաև ամենահերոսական կերպարն է:¹²⁹ Պատահական չէ, որ հենց Ֆլամբոն է հակադրվում քաղաքական գործիչ Մետերնիքին: Ավելացնենք, որ ծեր զինվորի մանակցությունը վեհ ոռմանստիկա է հաղորդում պիեսին, հատկապես հինգերորդ գործողության վերջին տեսարանին, որտեղ բանաստեղծական մեծ ուժով և դրամատուրգիական հնարամտությամբ պատկերված է Վահրամի մարտադաշտում երիտասարդ հերոսի գիշերային գրույցը մահացածների ստվերների հետ:

Ֆլամբոյի կերպարով Ռուստանը ներկայացնում է հերոսության նոր դիտանկյուն. Եթե «Սիրանո դը Բերժըրակում» հերոսությունը գործող անձանց հոգում տեղի ունեցող հակադրումն էր միջավայրին, ապա Ֆլամբոն իրական հերոսություն է ցուցաբերում թե՝ պատերազմի դաշտում, թե՝ անգամ Նապոլեոնի անկումից հետո: Նա տասնյակ դավադրության է մասնակցել, և չնայած դրանք բոլորն էլ անհաջողության են մատնվել, նա շարունակել է իր գործունեությունը: Ֆլամբոյի կյանքի այդ հատվածը ներկայացնելու համար Ռուստանը գործածում է կրկնատողեր (օր.)՝ «Բացակայությամբ

¹²⁹ Дюшен И.Б. Ростан // История западноевропейского театра. М. 1970. Т. 5. С. 130

մահվան եմ դադապարպված»),¹³⁰ որոնք ընդգծում են դքսին առաջարկվող նոր, երրորդ ուղու կարևորությունը:

Այսպիսով, երրորդ՝ դքսի համար միակ հնարավոր ելք է հանդիսանում այն վարքը, որը «Սիրանո դը Բերժըրակում» բնորոշվել է որպես պանաշ: Ֆլամբոյի ամբողջ վարքը պանաշի մարմնավորում է, այսինքն՝ պայքար հանգամանքների դեմ, ժախտով հերոսություն, խիզախության ոգի: Այդ պատճառով էլ անզգութության մասին Մարմոնի խոսքերին ֆլամբոն պատասխանում է.

Բայց իմ թերությունն է

Միշտ անել ավելին, քան պետք է:

*Հրահանգներին ես միշտ ինչ-որ բան եմ ավելացնում :*¹³¹

Խիզախ ֆլամբոն դքսի հուսահատությանը, թախծին, միայնությանը, տատանումներին հակադրում է ուրախության, հերոսության, ակտիվության, ինքնավստահության ոգին: Այդ հատկանիշներն ել նա փորձում է արթնացնել դքսի մեջ:

Ֆլամբոն Նապոլեոնի զինվորն է, նա ներկայում «Էպիկական անցյալ» ներկայացնեցիչն է: Նրա հայտնվելուց հետո էպիկական և դրամատիկ աշխարհները միահյուսվում են. երազանքը կենդանանում է իրականության մեջ, իրականությունն էլ նմանվում է երազանքին: Ռուստանյան նեոռոմանտիկական աշխարհը հանդես է գալիս որպես երազանքի, երևակայության և իրականության անբաժանելի միասնություն, հատկապես երրորդ գործողության այն տեսարանում, որտեղ նախարար Մետերնիքը գտնում է ֆլամբոյին դքսի ննջասենյակի մուտքի մոտ նապոլեոնյան նոնակավոր զինվորի համազգեստով: Հնարամիտ ֆլամբոն անմիջապես ելք է գտնում այդ իրավիճակից. իր երևակայության շնորհիվ նա գործողությունը 1831 թվականից տեղափոխում է 1809 թվական, և Մետերնիքը, գրեթե հավատալով նրան, դուռը մոտեցող դքսի ոտնաձայներն ընդունում է որպես կայսր Նապոլեոնինը: Հենց այս տեսարանի համար են քննադատներ Ֆագեն և Դումիկը հանդիմանել Ռուստանին մելոդրամատիզմի և մանկական միամտության մեջ¹³², իսկ Նարկիրիերն իրավացիորեն

¹³⁰ Rostand E. L'Aiglon. Librairie Charpentier et Fasquelle. P. 1900. P.96

¹³¹ Նույն տեղում, էջ 103

¹³² Faguet E. Propos de théâtre. 4 serie. P. 1907. P. 356; Doumic R. Le Théâtre nouveau. P. 1908. P. 336

այն համարում է «փայլուն, բայց կեղծ թափերական հնարքների»¹³³ օրինակ: Այդուհանդերձ, այդ տեսարանը բացատրվում է Ռուսանի դրամատուրգիայի օրենքներով, նրա բանաստեղծական աշխարհի յուրահատկությամբ: Տարբեր բնեոների վրա Ֆլամբոն և Մետերնիքն իրականացնում են անցյալի աշխարհի կապը ներկայի աշխարհի հետ: Երկրորդ գործողության մեջ այդ աշխարհները միանում են, անցյալը կորցնում է իր բացարձակ էպիկական բնույթը, մոտենում է ներկային: Այդ տեսարանում կարևոր դեր է կատարում Նապոլեոնի կերպարը: Արդեն իսկ կայսեր գլխարկի մասին Մետերնիքի մենախոսության մեջ Նապոլեոնն էպիկական անցյալից կարծես տեղափոխվում է ներկա, իսկ նրա «քայլերը» վառ կերպով ապացուցում են, որ Նապոլեոնն անհասանելի էպիկական կերպարից վերածվում է պիեսի ակտիվ գործող հերոսական անձի: Մետերնիքի ատելությունը Նապոլեոնի հանդեպ զգացվում է ողջ պիեսում, բայց պարզորոշ արտահայտվում է երրորդ գործողության իր մենախոսության ժամանակ, երբ տեսնում է գլխարկը.

Մետերնիք՝ ձեռքերում շրջելով գլխարկը

Ահ, չկարծես, թե իմ ապելությունը քո հանդեպ մարել է:

Նախ քեզ ապեցի ծնիդ պատճառով:

[...] Երբ հաղթող էիր, նոր, ցանկալի, հզոր, քեզ ապեցի,

Եվ քեզ դեռ ապում եմ, երբ պարզված ես, իին ու դավաճանված:

Քեզ ապում եմ այդ գոռող և անդրժելի սրվերիդ համար,

*Որ միշտ կթողնես պակմության պարի վրա:*¹³⁴

Մինչդեռ անցյալի և ներկայի միությունը ժամանակավոր է: Նոր պայմաններում, նոր մարդկանց միջավայրում Ֆլամբոն իր ակտիվությամբ, հանգամանքների հանդեպ իր արհամարհանքով, հերոսությամբ անխոսափելիորեն մահվան է դատապարտված: Դուքս դը Ռեյշտադի՝ դեպի Ֆրանսիա փախուստի անհաջողությունից հետո Ֆլամբոն ինքնասպան է լինում:

Վահրամի դաշտավայրում մնում են երկուաը՝ դուքսն ու մահացող Ֆլամբոն: Եվ դուքսն իր երևակայության ուժի շնորհիվ ստիպում է Ֆլամբոյին հավատալ, որ նա

¹³³ Наркіръєр Ф.С Театр Ростана // Ростан Э. Пьесы. М. 1958. С. 18

¹³⁴ Rostand E. L'Aiglon. Librairie Charpentier et Fasquelle. P. 1900. P.134

մահանում է Վահրամի պատերազմի ժամանակ ստացած վերքերից: Ֆլամբոն կյանքից հեռանում է պատրանքով, որը չի անհետանում իր մահվան հետ: Վահրամի դաշտավայրի տեսարանն ամենաիրականն է պիեսում: Ա.Բարբյուսին գրված նամակում Ռոստանն ընդգծել է այդ տեսարանի նմանությունը Բարբյուսի «Կրակը» վեպի հետ. «Մեզ անհրաժեշտ էր այդ պատերազմը, որպեսզի բոլորն իմանային, թե ինչ է պատերազմը: Այժմ բոլորը դա գիտեն: Պատկերացրեք միայն, չէ՞ որ դեռ երբեք չէին համարձակվել խաղալ "Արծվի ծագի" հինգերորդ դրաման ամբողջությամբ, և ի վերջո ամբողջովին դեն էին ներել՝ այն չափազանց ծանր համարելով: Ձեր գլուխգործոցը հանդիսաբեսին վարժեցրեց ճշմարդությանը, և միայն Ձեր շնորհիվ հնարավոր դարձավ խաղալ այդ դրամանը»¹³⁵:

Այստեղ է, որ Արծվի ծագը հասկանում է իր պատմական դերակատարումը. նա պետք է իր հոր պատերազմների դժբախտությունների քավության նոխազ դառնա: Վերջին անգամ հոր և որդու կերպարները հանդիպում են միևնույն հարթության վրա: Նապոլեոնի կերպարին ավելանում է վերջին գիծը. նա ունակ էր հանուն հայրենիքի բարօրության անցնել ցանկացած՝ նոյնիսկ իրեն թանկ անձանց դիակի վրայով, իսկ դուքսը՝ որպես նոր սերնդի ներկայացուցիչ, չէր կարող նման քայլի դիմել: Եթե Նապոլեոնի ժամանակը տեսանելի հաղթանակ էր բերում, ապա դուքսն ունեցավ անտեսանելի, **ներքին** հաղթանակ: Տեսանելի և անտեսանելի հաղթանակի միջև առկա գիծը կրկին բաժանում է ռոստանյան պիեսի միասնական աշխարհը: Նապոլեոնի էպիկական աշխարհն այլս չի հանդիսանում «կատարյալ արժեքների» միակ կրողը, դրանք մտնում են ներկայի աշխարհի մեջ և միաձուվում դրա հետ: Այսպիսին է հինգերորդ գործողության և ողջ պիեսի ամփոփումը:

«Արծվի ծագը» քննադատության կողմից դասվեց «բոնապարտիստական» ստեղծագործությունների շարքին: 1900-ական թվականներին Ռոստանի պիեսի շուրջ բուռն քննարկումների պատճառը ոչ այնքան դրա գեղարվեստական արժեքն էր, որքան այնտեղ արտահայտված ֆրանսիական բուրժուազիայի ազգայնամոլական տրամադրվածությունը, նապոլեոնյան ժամանակի գովերգումը: Մտավախություն ունենալով, որ ստեղծագործությունը կունենա քաղաքական մեկնաբանություն՝

¹³⁵ Paraf P. Barbusse et ses amis // Les lettres françaises. 1958. 28. VIII. 3. IX. №736

Ռոստանն առաջին հրատարակության մեջ տեղադրեց պիեսի գաղափարը մեկնաբանող բանաստեղծական բնաբան.

Ասլրված վկա, որ նպաստակ չունեմ
Ոչ մերկացնել, ոչ էլ պաշտպանվել,
Միայն ուզում եմ, ընկերներ, ձեզ պատմել
Այդ դժբախտ երեխայի պարմությունը¹³⁶:

Սակայն, կարծում ենք, որ մշակելով «նապոլեոնյան առասպելը»՝ Ռոստանն այս պիեսում հանդես է գալիս ոչ թե որպես բոնապարտիստ կամ վառ ազգայնամոլ, այլ որպես մեծ հայրենասեր:

Նեռոռմանտիկ Ռոստանի պիեսում «նապոլեոնյան առասպելը» ներդաշնակորեն միաձուվում է պատմությանը: Սակայն **առասպելի և պարմության միաձուլման** այդ նույն սկզբունքն ընկած է նաև իրական աշխարհի պատկերման հիմքում: Դա նկատել է նաև Ռ.Ռումիկը. «Նապոլեոն II մնում է որպես առասպելական արքայազն... Բանասդեղն ազար է իր հայեցողությամբ վերարդադրել այդ ճակարագրի գաղփնիքը...»¹³⁷ Որոշ քննադատների կարծիքով «Հեռավոր արքայադուստրը» կամ «Սիրան դը Բերժըրակ» պիեսներում պատմական նյութից հեռացումն ավելի արդարացված է և գեղարվեստական առումով ավելի հաջողված, քան «Արծվի ծագը» պիեսում, որտեղ «ակնհայր է դառնում պարմության ռուսանցան հայեցակարգի թուլությունը»,¹³⁸ և «Ռոստանի պարմության փիլիսոփայությունը բավականին պարզամիտ է. այն հանգում է ուժեղ անհապականության իդեալականացված պաշտամունքին, պարմական անհրաժեշտության դերի ժիշտմանն ու ամենակարող պարահականության հասրարմանը»:¹³⁹

Մեր կարծիքով, սակայն, Ռոստանի հայեցակարգը տարբերվում է պատահականության հաղթանակի մասին «լավ սարքած պիեսի» դրամատուրգների պատկերացումից: Արդեն իսկ «Ռոմանտիկները» պիեսում, որն առավել մոտ էր այդ դպրոցի ավանդույթներին, աշխարհի պատկերման մեջ բացակայում է

¹³⁶ Rostand E. L'Aiglon. Oeuvres complètes illustrées d' Edmond Rostand. P.1910. P. 1

¹³⁷ Doumic R. Le Théâtre nouveau. P. 1908. - P. 335

¹³⁸ Луков Вл. Эдмон Ростан: Монография. Самара: СГПУ. 2003. С. 171

¹³⁹ Наркиръер Ф.С. Театр Ростана // Ростан Э. Пьесы. М. 1958. С. 18

պատահականությունը: «Արծվի ձագը» պիեսում պատահականությունն իրադարձությունների արտաքին կողմն է, դրանք ենթարկվում են որոշակի՝ ոչ թե օբյեկտիվ, պատմական, այլ սուբյեկտիվ, հոգեբանական օրինաչափության: Ֆրանսիայի ճակատագիրը կախված է դուքս դը Ռեյշտադի սիրային ժամադրությունից, բայց այն, ըստ Ռուստանի, պատահականություն չէ, այլ դքսի տատանումների արգասիքն է, ինչը բացատրություն է ստանում հենց առաջին գործողությունում: Այդ իսկ պատճառով դուքս դը Ռեյշտադի կերպարը ողջ ստեղծագործության հայեցակարգի բանալին է:

Հիմնականում հավատարիմ մնալով պատմական փաստերին՝ Ռուստանը՝ որպես նեռումանտիկ, շեշտը դնում է հատկապես հերոսների ներքին ապրումների, զգացմունքների ու մտորումների վրա: «Արծվի ձագը» պիեսի **կերպարային համակարգի** հիմնական առանձնահատկությունն այն է, որ բոլոր հերոսների թե՛ գործողությունները, թե՛ զգացմունքներն ու մտորումները կապված են երկու գլխավոր հերոսների հետ: Թեև Ռուստանի պիեսը վերնագրված է «Արծվի ձագը», կարծում ենք, որ գլխավոր հերոսը Նապոլեոն Բոնապարտն է: Նապոլեոնի կերպարին և նրա ընտանիքին նույն տարիներին անդրադարձել է նաև Ֆրանսիացի նեռումանտիկ Վիկտորիեն Սարդուն իր «Մադամ Սան-Ժեն» պիեսում, որտեղ, ի տարբերություն Ռուստանի պիեսի, Նապոլեոնը գործող անձ է:

Երկու նեռումանտիկ հեղինակներն էլ հետևում են մեծ ռոմանտիկներին՝ վերակենդանացնելով անցյալի վառ կերպարները, ապրելով նույն հիասթափությունը: Նապոլեոնի գեղարվեստական կերպարը ստեղծվում է երեք հիմնական բաղադրիչներից՝ ժողովրդավար կայսեր իդեալականացված կերպարից, հերոսական մարտերից, որոնց նկարագրությունը մտել է պատմական աշխատությունների մեջ և, վերջապես, իր հանդեպ պիեսի գործող անձանց վերաբերմունքից, որոնք, նույնիսկ նրան ատելով, չեն կարող չխոնարհվել նրա առաջ:

Ռուստանի դրամայի մյուս գլխավոր հերոսի՝ Արծվի ձագի կերպարն այսօր էլ գրավում է թե՛ հեղինակների, թե՛ ընթերցողի ուշադրությունն իր թախիծով ու մելամաղձոտությամբ.

Դուքս

Ի՞նչ եք Դուք պեսնում:

Գանց

Մեկին, որ պառապում է, փոխանակ ապրելու
Երիգասարդ և մեղմ արքայազնի հաճելի կյանքով:
Ձեր հոգին դեռ ապրում է, իսկ այս արքունիքում
Այն կընեցնեն երաժշգույթամբ և կլոեցնեն սիրով: ¹⁴⁰

Դուքս դը Ռեյշտադի պատմությունը ողբերգական է, ուստի նրա խոսքում գերիշխում է ոչ թե վերամբարձ, այլ հոգիչ, երբեմն նույնիսկ գերզգայուն երանգավորումը: Հեղինակը չի իդեալականացնում իր հերոսին, նա հպարտ է, անհավասարակշիռ, հոգեպես թույլ: Հենց սկզբից Նապոլեոնի որդու բոլոր մտադրություններն անհաջողության են մատնված, թեև տպավորություն է ստեղծվում, որ նա մահանում է անհեթեթ պատահականությունից: Երիտասարդ հոգու ոռմանստիկական սերը, ազնվարարո պոռթկումները բախվում են աշխարհի անսրտության և մեծ քաղաքականության սառը դատողության հետ, որոնք էլ հաղթող են դուրս գալիս այս պիեսում:

«Արծվի ձագի» ողբերգությունը հայրենիք չունեցող մարդու ողբերգություն է, մարդ, որն երազում է Ֆրանսիայի մասին, չի ընդունում իր երկրորդ հայրենիքը՝ Ավստրիան, ուր փաստացի բանտարկյալ է: Դա նաև թույլ անհատականության ողբերգությունն է. նա ընդունում է իր անպետքությունը, երազում հոր փառքի մասին, բայց, գիտակցելով, որ երբեք չի կարողանա հասնել նրա մեծությանը, ոչինչ չի ձեռնարկում:

Ռոստանն իր հերոսի անգործունությունը բացատրում է «համետյան բարդույթով»: Դա Սառա Բերնարի ցանկությունն էր՝ դքսի կերպարը դասել տղամարդու՝ իր մարմնավորած դերերի՝ Համետի և Լորենցաչչոյի շարքում: Կերպարների այդ եղակը համակցված է որոշակի ընդհանրությամբ, այնպես որ Սառա Բերնարը լիիրավ կարող էր հայտարարել, որ խաղացել է «Շեքսպիրի սև Համետին,

¹⁴⁰ Rostand E. L'Aiglon. Librairie Charpentier et Fasquelle. P. 1900. P. 29

Ռուսանի սպիրակ Համեպին՝ Արծվի ծագին, և Ալֆրեդ դը Մյուսեի ֆլորենցիացի Համեպին»¹⁴¹:

«Համետյան հերոսը» նեռոռմանտիկ պիեսներում հաճախ է հանդիպում: Օրինակ, Ֆ.Կոպեի «Սևերո Տորելի» (1883) դրամայում երիտասարդ պիզացին երդվել էր սպանել բռնապետ Բարնադոյին, բայց իմանում է, որ հայրն է: Հինգ գործողությունների ընթացքում Սևերոն տատանվում է, մինչև մայրն ինքը չի սպանում բռնապետին:¹⁴² «Համետյան հերոսի» մեկ այլ տարբերակ է Ռոմեն Ռոլանի Աերտը՝ համանուն դրամայի (1898) հերոսը: Տասնհինգամյա Աերտն իմանում է, որ իր մասին կեղծորեն հոգացող Հոլանդիայի փոխարքան է մեղավոր հոր մահվան մեջ, և համակվում է բռնապետից վրեժ լուծելու ցանկությամբ: Իրադարձությունների այդ համակարգը, ինչպես նաև որոշ տեսարաններ, հիշեցնում են «Համետը»:¹⁴³

Աերտի հետ համեմատությամբ դուքս դե Ռեյշտադը թվում է «համետյան բարդութի» պարզեցված մեկնաբանություն: Պիեսի էպիկական աշխարհը կազմակերպվում է շեքսպիրյան ողբերգությանը համապատասխան. Նապոլեոնը համապատասխանում է Համետի հոր ուրվականին, Մարիա-Լուիզան՝ թագուհուն, Մետերնիքը՝ Կլավդիուսին: Առանձին տեսարաններ (օրինակ I և IV գործողություններում մոր հետ տեսարանները) հիշեցնում են շեքսպիրյան ողբերգության համապատասխան տեսարանները: Գործող անձիք դքսին անվանում են «գունատ Համետ», «սպիտակ հագուստով Համետ»:

Երկրորդ գործողության մեջ դքսի մենախոսությունը նման է համետյան «լինել, թե չլինել» մենախոսությանը: Ինչպես և Շեքսպիրի մոտ, դա ընտրության պահ է, բայց ոչ թե լինելու կամ չլինելու, այլ, սեփական թուլության պատճառով, անհասանելի երազանքի և իրականության միջև: Այդ հարցի որոշումը հենվում է սեփական ընդունակությունների վրա, իսկ իր անձի արժեքը դուքսը որոշում է միայն մի հարցով. «Կարո՞ղ եմ ես արդյոք կայսր լինել»:

Անհնար է չնկատել, որ տատանումը Համետի բնավորության միակ գիծն է, որ Ռուստանը տեղափոխել է դքսի կերպարի մեջ: Ինչպես արդարացիորեն նկատել է

¹⁴¹Игнатов С. История западноевропейского театра нового времени. М.; Л. 1940. С. 260

¹⁴²Coppée F. Severo Torelli. P. 1883

¹⁴³Роллан Р. Аэрт. Соб. Соч. В 14 т. Т.1

Ռ.Դումիկը. «բավական չէ լինել արքայազն, որն անդադար դադանվում է, որպեսզի լինել... Համլետ»¹⁴⁴:

Սակայն այդ տատանումները՝ նեռումանտիկական կերպարի ստեղծման նոր սկզբունքների արտաքին արտահայտումն են, դրանք զգալիորեն տարբերվում են այն սկզբունքներից, որոնցով Ռոստանն առաջնորդվել էր Սիրանո դը Բերժըրակի կերպարը ստեղծելիս: Ռոստանի **անձի հայեցակարգը** որոշ փոփոխություններ է կրում: Ինչպես նշել ենք, Սիրանոյի կերպարում հաստատվում էր հակադիր հատկանիշների ներդաշնակությունը, բնավորության զարգացման հնարավորությունը, հերոսի անհատականությունն իշխում էր արտաքին հանգամանքների վրա: Իսկ դուքս դը Ռեյշտադի կերպարում մարմնավորված է միայն մեկ հակասություն, որն էլ կազմում է դքսի ներքին բախումը: Այդ բախումն արտահայտվում է իր իսկ ներսում երկու «Ես»-երի պայքարով՝ որպես Նապոլեոն II՝ Արծվի ձագ, և որպես Ավստրիայի բանտարկյալ դուքս դը Ռեյշտադ: Այսպիսով, խոսքը երիտասարդ Ֆրանցի կերպարի երկվությանն է վերաբերում, երկու սոցիալական դերերին, դքսի երակներում ֆրանսիական և ավստրիական արյան պայքարին:

Հենց այդ պատճառով էլ, երբ Մետերնիքը տարհամոզում է Արծվի ձագին Ֆրանսիայի նոր կայսր դառնալու ծրագրում, նա միայն մեկ պատճառ է բերում. դքսի արտաքին յուրաքանչյուր գծում դրոշմված է նրա պատկանելությունը Հաբսբուրգներին, և չկա ոչինչ՝ ժառանգած Նապոլեոնից:

Արյան բախումը սկզբունքորեն անլուծելի է: Բախման նոր բնույթից ծագում է նեռումանտիկ բնավորության նոր առանձնահատկությունը՝ ներդաշնակության բացակայությունը: Դքսի բնավորության մեջ ներդաշնակությունն անհնար է, նրա անհատականությունն երկատված է: Վերջին՝ վեցերորդ գործողության ժամանակ, երբ յուրահատուկ կերպով միավորվում են նախաբանն ու վերջաբանը (մահամերձ դուքսը հիշում է իր ծննդյան և իրեն՝ Հռոմի Թագավոր կոչելու մասին պատմությունները), հատուկ ընդգծվում է նման երկատման իմաստը: Էպիկական անցյալում պատերազմները տեսանելի էին, այժմ դրանք տեղի են ունենում հոգում, և այդ պատերազմներում հաղթանակներն արտահայտվում են ոչ թե ճոխ խնջույքներով,

¹⁴⁴ Doumic R. Le Théâtre nouveau. P. 1908. P. 336

հարստությամբ, համընդիանուր խոնարհմամբ, այլ ներքին ազնվության, պատվի պահպանմամբ, ինքն իրեն հարգելու իրավունքով։ Սա է պիեսի հիմնական գաղափարներից մեկը։

Այսպիսով, նոյն կերպարում Նապոլեոն II-ը բարոյական հաղթանակ է տանում, իսկ դուքս դը Ռեյշտադը պարտվում է՝ Մետերնիքին թողնելով միայն իր մարմինը, որը կանցլերի հրամանով հողին է հանձնվում ավստրիական գինվորական սպիտակ համազգեստով։

Ռուստանը պահպանում է աշխարհի և մարդու համապատասխանության սկզբունքը, այսինքն՝ պիեսի գործող անձանց համակարգը հանդիսանում է գլխավոր հերոսի ներաշխարհի ընդլայնված արտացոլում, կառուցվում է նրա նպատակներին, տատանումներին, հոյսերին համապատասխան։

Թեև Ռուստանի պիեսում դուքս դը Ռեյշտադը հիմնականում խաղալիք է ուրիշի ձեռքերում, նրա հոգու համար դաժան պայքար է մղվում։ Որոշ գործող անձիք այդ պայքարում չեզոք են գրավում, դա դքսի մայրն է՝ Մարիա-Լուիզան, որն առավել հետաքրքրված է պալատական ինտրիգներով, քան որդու ճակատագրով։ Պասիվ դիրքում է Ավստրիայի կայսր Ֆրանցը, անտարբեր են պալատականները։ Ինչպես արդեն նշել ենք, հիմնական բախումը տեղի է ունենում ամենակարող Մետերնիքի և հասարակ գինվոր ֆլամբոյի միջև։ Մետերնիքի քաղաքական հաշվարկներին ֆլամբոն հակադրում է ոչ թե տրամաբանությունը, մտքի փաստարկները, այլ իր հայրենասիրական զգացմունքների ուժը։ Նա մշտապես հաղթում է ավստրիացի կանցլերին և Երիտասարդ դքսի համար դառնում հեռավոր հայրենիքի և հոր անմար փառքի մարմնավորումը։ Այդ պատճառով էլ ֆլամբոյի դեմ Մետերնիքի պայքարը դատապարտված է։

Այսպիսով, «Արծվի ձագը» պիեսում Ռուստանն ընդլայնում է նեռումանտիկական հերոսի մասին իր պատկերացումները։ Միևնույն ժամանակ նկատվում է կերպարի ստեղծման նեռումանտիկական, այսինքն՝ հակադրությունների համադրման սկզբունքից Ռուստանի հրաժարումը։ «Արծվի ձագը» կարևոր աստիճան դարձավ նեռումանտիզմի սկզբունքների իմաստավորման գործընթացում։

XX դարի առաջին քառորդում պիեսը բեմադրվել է աշխարհի տարբեր բեմերում: Հայ թատրոնում Ֆրանցի դերը մեծ հաջողությամբ կատարել է Սիրանոյշը (Մերոպե Գանթարճյան):¹⁴⁵ Այս դերը փայլուն կատարել է նաև հայ բեմի մեծ վարպետ Վահրամ Փափազյանը:¹⁴⁶

Տարիների ընթացքում պիեսն աստիճանաբար կորցրեց իր երբեմնի հոչակը, և ներկայումս այն հազվադեպ է բեմադրվում:

* * *

Գրականագիտության համար մեծ արժեք ունի Ռոստանի՝ Ֆրանսիական Ակադեմիա մուտք գործելիս արտասանած Ելույթը, որը, լինելով ֆրանսիական նեոռոմանտիզմի բնութագիր և ամփոփելով այդ ուղղության բոլոր հիմնական դրույթները, այդուհանդերձ, ցայսօր բավականաչափ ուսումնասիրված չէ: Ռոստանի Ելույթի որոշ էական դիրքորոշումներ քննվում են Զ.Վենգերովայի «Եվրոպայի տեղեկագրում» տպագրված հոդվածում¹⁴⁷ և Վ.Լուկովի մենագրության մեջ¹⁴⁸:

Եդմոն Ռոստանը Ֆրանսիական Ակադեմիայի անդամ ընտրվեց 1901 թվականի մայիսի 30-ին դրամատուրգ Անրի դը Բորնիեի փոխարեն: Ակադեմիայի ավանդույթի համաձայն Ելույթը պետք է նվիրվեր այն ակադեմիկոսին, որի աթոռը (տվյալ դեպքում՝ №13) զբաղեցրեց Ռոստանը: Պոետն ինքը չէր առաջադրել իր թեկնածությունը, քանզի կարծում էր, որ իրեն, որպես Դրեյֆուսի կողմնակից, այդ հնարավորությունն ընձեռված չի լինի: Սակայն «Արծվի ծագը» դրաման Ակադեմիայի կողմից ընդունվել էր որպես Ռոստանի «ճկուն» դիրքորոշման ապացույց, իսկ քաղաքականությանը չխառնվելը՝ որպես դրեյֆուսյան շարժման հետ իր կապերի թուլացման նշան:

Ռոստանին ընդունելու օրը Ակադեմիայի դահլիճում հավաքվել էին գրականության, արվեստի, գիտության ներկայացուցիչներ: Նիստը, ժամանակակիցների վկայությամբ, ամենահիշարժաններից էր: «Բազմաթիվ հանդիսականների առջև <.....> պարոն Մելիհոր դը Վոգեի ներկայությամբ, որը պետք է պարասիաներ Ակադեմիայի նորընդիր անդամին, կանցլեր պարոն դը Հերեդիայի և

¹⁴⁵ <http://www.encyclopedia.am/pages.php?bId=1&hId=1604>

¹⁴⁶ https://hy.wikipedia.org/wiki/Վահրամ_Փափազյան

¹⁴⁷ **Венгерова З.** Edmond Rostand. Discours de réception à l'Académie française, le 4 juin 1903

Vicomte de Vogue. Réponse au discours de E. Rostand // Вестник Европы. 1903. Т. V. С. 420-427

¹⁴⁸ **Луков В. А.** Эдмон Ростан: Монография. Самара: СГПУ. 2003. С. 172-187

Ակադեմիայի մշտական քարտուղար պարոն Գասպոն Բուասիեի՝ Էդմոն Ռուստանը, սլացիկ և իր նրբառ կանաչ ֆրակով, կարդաց Անրի դը Բորնիեի մասին իր հիանալի ելույթը, որը հոեկորին արժանացրեց դրամակիկ բանասրեղծի հնչեղ հաղթանակներին հավասար ծափողջունների»¹⁴⁹:

Անրի դը Բորնիեի (1825-1901) անունը ներկայումս գրեթե մոռացված է, թեև նրա «Ռոլանդի դուստրը» ողբերգության (1868) հաջողությունը նեռումանտիկական գեղագիտության ձևավորման ամենավաղ ապացույցներից է: Բորնիեն առաջններից էր, որ գիտակցաբար փորձում էր թատրոն վերադարձնել ռոմանտիկական չափածո դրամայի ավանդությանը: Նրա այդ տեսակետը բարձր գնահատանքի արժանացավ թե՛ պահպանողական, թե՛ ազատական քննադատների կողմից: Այսպես՝ Շառլ Սիմոնը գրել է. «Պարոն Անրի դը Բորնիեն նորարար է, որն իր արվեստի թեմաներն ու ձևերը փնտրում է անցյալում, ոչ թե ապագայում: Նա հանձն է առել վերակենդանացնել ողբերգությունն ու այն դեղափոխել ազգային պատմության ոլորդ»:¹⁵⁰ XX դարում Ա. դը Բորնիեի ստեղծագործությունը դիտվում է Ֆ.Կոպեի, Վ.Սարդովի, Է.Ռուստանի ստեղծագործության հետ նույն՝ նեռումանտիկական համատեքստում:

Այսպիսով, ակադեմիական աթոռում իր նախորդի ավանդական գովաբանության անհրաժեշտությունը չէր հակասում Ռուստանի՝ ֆրանսիական նեռումանտիկական թատրոնի խնդիրների ձևակերպմանը: Պատմելով Բորնիեի մանկության, պատանեկության, հասունության մասին՝ Ռուստանը միաժամանակ իր ուշադրությունն է կենտրոնացնում **նոր** դարաշրջանի ռոմանտիկական հերոսի բնույթի վրա: Բորնիեի տարբեր դրամաների վերլուծությունը Ռուստանին հնարավորություն է ընձեռում ձևակերպելու գեղարվեստական ստեղծագործության իր հայեցակարգի որոշակի դիրքորոշումները: Ուսումնասիրելով «Լյութերի հարսանիքն» (*Le mariage de Luther*) ու «Դանթե և Բեատրիչ» (*Dante et Béatrix*) գործերը՝ Ռուստանը ցույց է տալիս գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնաբանության կախվածությունը դարաշրջանի տրամադրությունից, «Ռոլանդի դուստրը» դրամայի վերլուծությունը թույլ է տալիս առաջ քաշել **պանաշի** գաղափարը, հայրենասիրական թեման և հերոսականության հայեցակարգը:

¹⁴⁹ http://www.cyrano-de-bergerac.fr/rostand_cyrano_contenu

¹⁵⁰ Simond C. Henri de Bornier // Bornier H. Un cousin de passage. Comment on devient beau. P. 1891. P. 1

Առաջ քաշելով իր ծրագրի՝ ըստ էության տեսական դրույթները՝ Ռուստանը դիմում է զուտ գեղարվեստական միջոցներին. նա բանաստեղծ է ոչ միայն մասնագիտությամբ, այլև աշխարհի հանդեպ հատուկ պոետիկ դիրքորոշմամբ: Այսպես՝ աշխարհի մասին իր պատկերացումը Ռուստանը ներկայացնում է Ա. դը Բորնիեի ծննդավայր՝ Ֆրանսիայի հյուսիսում գտնվող Լյունել քաղաքի բանաստեղծական պատկերի միջոցով: Լյունելի կերպարը Ռուստանի պատկերմամբ կոչված է մարմնավորելու այն գաղափարը, որ աշխարհի նույնիսկ ամենաառօրեական երևույթներում առկա է բանաստեղծական, ռոմանտիկական կողմը և, հետևաբար, երազայինն ու իրականը գոյություն ունեն ոչ թե տարբեր աշխարհներում, այլ միահյուսված են մեկ՝ իրական-երազային աշխարհում: Ինչպես արդեն նշել ենք, այս աշխարհնկալումն արտացոլված էր դեռևս «Հեռավոր արքայադուստրը» պիեսում, իսկ հետագայում նաև մյուս պիեսներում:

Կյանքի օրոք Բորնիեն բավականին մոայլ անձնավորություն էր, բայց Ռուստանն ակադեմիկոսի անձի օբյեկտիվ կերպարը փոխարինում է գեղարվեստականով՝ օգտագործելով կենսագրական փաստերի վրա հիմնված գրական կերպարի ստեղծման միջոցները:

Ռուստանն իր ստեղծագործության մեջ օգտվել է հերոսների պատկերման երկու սկզբունքից՝ բնավորության փոփոխություն «Սիրանո դը Բերժըրակ» կատակերգությունում և բնավորության անփոփոխություն՝ «Արծվի ծագը» պիեսում: Բորնիեի կերպարը ներկայացնելիս նա դիմում է երկրորդ սկզբունքին: Պատահական չէ, որ այդ կերպարն ունի դուքս դը Ռեյշտադի որոշ գծեր: Ռուստանը նորից անդրադառնում է «հայրերի» և «որդիների» հարաբերակցությանը. որդին չափազանց թույլ է կրկնելու համար հոր հերոսական արարքները, նրա կյանքն անգոյն է, բայց հոգին՝ հերոսական: «Հավաքացնում եմ ձեզ,- գրում է Ռուստանը, - որ երբ այդ խաղաղ պաշտոնյան դանդաղ քայլով անցնում էր կամրջով, իր անուղղներում նա արքայադսպրեր էր ազատում ու կարաղած ձիեր կանգնեցնում»¹⁵¹:

Նման ձևակերպումը շատ կարևոր է մարդու՝ ռուստանյան հայեցակարգը հասկանալու համար, քանզի այն, ըստ Ռուստանի, միահյուսում է մարդկային բնույթի

¹⁵¹ Նույն տեղում- P. 15-16

Երկու կարևոր գծերը՝ **հերոսությունն ու երազելու կարողությունը**: Փոփոխվելով՝ այդ գծերը ստեղծում են մարդկային տիպերի շարք:

Առաջին տիպ է համարվում հատկապես **բարոյական սիրանքներ գործող հերոսը**: Նման հերոսներին կարելի է գտնել Բորնիեի լավագույն՝ «Ռոլանդի դուստրը» դրամայում: Այս պիեսը ֆրանսիական հերոսական «Ռոլանդի երգը» պոեմի երևակայական շարունակությունն է: Դրա վերջաբանը հիշեցնում է Լուս դե Վեգայի «Սկիլիայի աստղը» պիեսի վերջին տեսարանը, իսկ պիեսն ամբողջությամբ գրված է կոռնեյան «Սիդի» նմանությամբ:

Ռոստանն իր ելույթում և, ընդհանրապես, գրեթե բոլոր գործերում մեծ տեղ է հատկացնում **պանաշին**, արիության յուրօրինակ ոգուն: Պանաշը Ռոստանի համար դառնում է «*իին*» հերոսությունը «*նորից*» տարբերող չափանիշ, և, հետևաբար, դառնում դրամատուրգի նեռոռմանտիկական հայեցակարգի կարևորագույն դրույթներից մեկը:

Ռոստանի գեղագիտության մեջ պանաշի հակատիպ հասկացությունը «**պարծենկոպությունն**» է: Առաջին անգամ Ռոստանը պանաշին հակադրել է «ժամանակակից պարծենկոպությունն իր նողկալի ծիծաղով»¹⁵² «Ստանիսլավի քոլեջի աշակերտներին» իր բանաստեղծության մեջ:

Պանաշ հասկացությունը կրկին հայտնվում է Ռոստանի ելույթում: Նրա բնութագրմամբ՝ դա ազնվագարմ «կեցվածք» է,¹⁵³ և դրամատուրգը փորձում է այն անջատել «պարծենկոտությունից», հոգևոր լեցունությունը՝ հոգևոր աղքատությունից:

Ըստ Ռոստանի՝ հերոսական կերպարների մյուս տիպը «**ոգու հերոսն**» է, ինչպիսին էլ, համաձայն դրամատուրգի, հենց Անրի դը Բորնիեն է: Այդ կերպարը «հերոս պանաշի» հետ միասին «նոր» ռոմանտիկական հերոսի հայեցակարգի կարևոր բաղկացուցիչ մասն է կազմում:

Ռոստանը հերոսականի գաղափարն իրականությունից տեղափոխում է երևակայության դաշտ: Բորնիեի ռոմանտիկ դառնալու միակ պատճառը Ռոստանը համարում է անհրապուր արտաքինի և հերոսական ոգու հակադրությունը: Հակադրությունների անքակտելիության գաղափարը շատ կարևոր էր Ռոստանի

¹⁵² Rostand E. Le Cantique de l'Aile. P. 1922. P. 102

¹⁵³ www.edmond-rostand.com/discours

համար. Նրա համոզմամբ հերոսականն առօրեականից դուրս գոյություն չունի: Միաժամանակ իրական և երևակայական կյանքով ապրելու մարդկային ունակության պատկերացումը դառնում է Ռոստանի Ելույթում շարադրված **արվեստի հայեցակարգի** հիմնական դրույթը:

Ռոստանն իր Ելույթում կարևորագույն տեղ է հատկացնում արվեստի, հատկապես թատրոնի խնդիրներին. «Թագրոնն իր պատմության մեջ պահում է այն արևոտ և խենթ օրը, երբ աթենացիները պարսիկների ներկայացումից հետո խմբվում են դաճարների մով ու թակում դրները՝ բացականչելով “Հայրենիք, հայրենիք...” Անհրաժեշտ է, որ ժամանակ առ ժամանակ ժողովուրդը կրկին լսի իր խանդավառության ձայնը, քանզի այդ ձայնով նա կարող է որոշել, ինչ բարոյական վիճակում է գլուխում: Եվ հավելապես մենք, որ այլս չունենք ո՛չ հրապարակ, ո՛չ էլ որևէ այլ հավաքագեղի, ինչպես կիշենք համախմբվածության վեհ պահերը, անհամբեր ուժերի թրթիռները: Այժմ միայն թագրոնում է, որ կողք-կողքի նստած մարդիկ կարող են զգալ միմյանց հոգու թևերը»¹⁵⁴:

Ելույթի առանձնահատուկ նշանակություն ունեցող հարցերից են արվեստում արծարծվող թեմաները: Ռոստանը չի ընդունում այն հեղինակներին, որոնք իրենց «Վեր են դասում» որոշ թեմաներ արծարծելուց. «Մի՞թե որոշ սյուժեներ չափազանց գեղեցիկ են, կամ էլ չափազանց վեհ: Ո՞վ է ասել նման բան: Ուրեմն նա բանասպեղծ չէ»¹⁵⁵:

Արվեստի հիմնական խնդիրներից մեկը նա համարում է հանդիսատեսի երևակայությունն արթնացնելը, պատրանքին հավատալ սովորեցնելը. «Թագրոնը մեծ առեղծված է, և մեր մեղավորությունը չէ, որ մարդիկ մոռացել են, թե ինչ սրբություն այն ունի, որ նրանք այլս չեն զգում այն պահերի գեղեցկությունը, երբ ... ներկած կտորը դառնում է երկինք, իսկ շպարված մարդը՝ ասպած: Պիեսներ չեն գրում այն դժբախսությունների համար, որոնք հիշում են դերասանի անունը ...»¹⁵⁶:

Թատրոնում երևակայության՝ որպես պատրանքային իրականության հաստատման կարևորագույն միջոց, Ռոստանը համարում է չափածո դրամայի ժանրը: Ռոստանը հայտարարում է, որ իր համար զգալիորեն հեշտ կլիներ հանդես գալ ոչ թե

¹⁵⁴ Նույն տեղում

¹⁵⁵ Նույն տեղում

¹⁵⁶ Նույն տեղում

Ելույթով, այլ պիեսով, ինչը, սակայն, կհակասեր Ակադեմիայի ավանդույթներին: Նա նաև ավելացնում է. «...և դուք, պարոնայք, կհամաձայնեք ինձ հետ, որ պիեսը, որպես կա նման անծշմարդացիություն, կարող է գրվել միայն չափածո»:¹⁵⁷

Ռոստանի համոզմամբ նեռումանտիկական թատրոնի հիմքում ընկած է երազանքը. միայն առօրեական վիճակից հեռանալով, միայն բանաստեղծական աշխարհում կարող է զարգանալ իրականության պատրանք, որին կհավատա հանդիսատեսը:

Մինչդեռ, հանդիսականի երևակայության արթնացումն ինքնանպատակ չէ, այն, ըստ Ռոստանի, կոչված է լուծելու արվեստի մեկ այլ հիմնական, դեռ կլասիցիստներից եկող հանդիսատեսի բարոյական դաստիարակության խնդիրը: Երկու խնդիրներն էլ ներդաշնակորեն լուծվում են, եթե բեմի վրա մարմնավորվում է գեղեցիկ երազանքը:

Ենելով վեհ զգացմունքներն արթնացնող ծրագրից՝ Ռոստանը ձևակերպում է նեռումանտիկական թատրոնի հիմնական գծերը. «Իրական միզրը երևակայությանը թևեր է դալիս, իսկ այն ինչ թեթև է՝ հոգին է: Ահա թե ինչու է անհրաժեշտ թափրոնը, որպես, քնարերգությամբ ոգևորելով, գեղեցկությամբ բարոյախոսելով, նրբագեղությամբ միջթարելով՝ բանասրեղծներն ակամա հոգու դասեր են դալիս: Ահա թե ինչու է անհրաժեշտ բանասրեղծական, նոյնիսկ հերոսական թափրոնը»¹⁵⁸:

«Բորնիեի պատվին ելույթի» շրջանակները հնարավորություն չեն տալիս Ռոստանին բաց բանավեճի մեջ մտնել գրական տարբեր ուղղությունների հետ: Մինչդեռ անկիայտ է, որ ոչ թե Բորնիեի դրամաներն, այլ ավելի շուտ «Սիրանո դը Բերժըրակի» և «Արծվի ծագի» փորձն է կազմում նրա տեսական որոնումների հիմքը:

Ինչպես տեսնում ենք, Բորնիեին նվիրված ելույթում Ռոստանը ներկայացրել է իր սկզբունքների համակարգը: Սակայն ավելի կարևոր է այն, որ Ռոստանը, ընդհանրացնելով մյուս ֆրանսիացի նեռումանտիկների, հատկապես Բորնիեի, ձեռքբերումները՝ կարողացավ ձևակերպել ֆրանսիական նեռումանտիզմի ընդհանուր բնութագիրը: Այդ տեսանկյունից Ռոստանի ելույթն օբյեկտիվորեն կարելի է համարել նեռումանտիզմի մանիֆեստ:

¹⁵⁷ Նույն տեղում

¹⁵⁸ Նույն տեղում

Այսպիսով՝ Ռուսանի ստեծագործական ուղու նեռումանտիկական շրջանին նվիրված գլխում մենք փորձեցինք վերլուծել «Սիրանո դը Բերժըրակ» և «Արծվի ձագը» պիեսների **կառուցվածքը**, **քրոնովոպը**, **անձի հեղինակային հայեցակարգը**: Ռուսանի այս պիեսներին հատուկ է տեղի միասնության խախտումը, իրական, սահմանափակ տարածությունը որպես ողջ աշխարհի մոդել ներկայացնելը, **երազանքի և իրականության սինթեզը**, մարդու և միջավայրին միաժամանակ **կապվածությունն ու հակադրությունը**, կերպարների ստեղծման գլխավոր միջոց է դառնում անհատի **բնեռային հավելությունների միավորումը**:

«Սիրանո դը Բերժըրակ» պիեսում հայտնվում է **«պանաշը»** որպես կերպարի **«հին»** հերոսությունը **«նորից»** տարբերող չափանիշ և նեռումանտիկական հերոսի հայեցակարգի կարևոր բաղկացուցիչ մաս:

Ֆրանսիական Ակադեմիա մուտք գործելիս արտասանած ելույթում նա ներկայացնում է իր ստեղծագործական սկզբունքները: Ռուսանը ձևակերպում է մարդու իր հայեցակարգը, ինչպես նաև **արվեստի** խնդիրների ու նպատակների մասին իր՝ ըստ էության նեռումանտիկական պատկերացումները, ուստի Ռուսանի այս ելույթը իրավամբ համարվում է **նեռումանդիզմի մանիֆեստ**:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԵԴՄՈՆ ՌՈՍՏԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՈՒԾ՝

ՆԵՈՌՈՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԻՑ ՀԵՌԱՆԱԼՈՒ ՇՐՋԱՆԸ

Ատենախոսության այս գլխում մենք կանդրադառնանք Ռոստանի ստեղծագործական վերջին՝ երրորդ շրջանի գործերին, որոնցում նկատվում է դրամատուրգի հրաժարումը նեռումանտիկական գեղագիտական սկզբունքներից:

Ռոստանի դրամատուրգիական գործունեությունը եզրափակում են «Շանտըլկեր» (1908) և «Դու ժուանի վերջին գիշերը» (Ենթադրաբար՝ 1910-11) պիեսները, ուր, նախորդ ստեղծագործությունների համեմատ, գերակշռում են այլաբանություններն ու խորհրդանիշերը: Դա մեզ թույլ է տալիս հեղինակի այս շրջանն անվանել խորհրդանշային-այլաբանական:

1904 թվականի հունիսի 26-ին Լոնդոնում Սիրանո դը Բերժըրակի և Ռոքսանայի դերերը մարմնավորած Կոնստան Կոքլենի և Սառա Բերնարի պատվին կազմակերպված թագավորական ընթրիքի ժամանակ Կոքլենն ասել է. «Սպասեք մի փոքր և կորեսնեք. “Սիրանո դը Բերժըրակը” ոչինչ է “Շանտըլկերի” կողքին: Չեմ կարող ասել ավելին, բայց այն հրաշալի է իր քնարականությամբ, գաղափարով և հայեցակարգով»:¹⁵⁹

Դեռ բեմամուսից առաջ թերթերը գրում էին «Շանտըլկերի» մասին, որի բովանդակությունը Ռոստանն ու Porte-Saint-Martin թատրոնի դեկավարությունը փորձում էին գաղտնի պահել: Պիեսի շուրջ որոշակի իրարանցում ստեղծվեց, ինչ հետևանքով էլ 1910 թվականին կայացած բեմամուսին ներկա էր Փարիզի ողջ թատերական հասարակությունը, սակայն շուտով հետաքրքրությունը մարեց: Ռոստանը դժգոհ էր հանդիսատեսի և հատկապես քննադատների վերաբերմունքից, որոնցից ոմանք նույնիսկ նրան մեղադրեցին գրագորության մեջ:

Այնուհանդերձ ֆրանսիացի հայտնի գրաքնադատներն ու թատերագետները բարձր գնահատեցին պիեսի գեղարվեստական արժանիքները: Ֆրանսիացի քննադատ և Ակադեմիայի անդամ Ժյուլ Լըմետրը գրել է. «Պարոն Ռոստանի դողերը

¹⁵⁹ J.G.Anderson. Modern language teaching. Vol. IX. London. Adam and Charles Black. 1913. P. 23

փայլում են ուրախությամբ»,¹⁶⁰ իսկ նկարիչ ժան Թուվընենն ասել է. «Պիեսը պարունակում է մեր լեզվի ամենագեղեցիկ պողերից մի քանիսը, այդ ճկուն և զորեղ պողերն արդահայրում են միմիայն հպարտ և կազդուրիչ մղքեր»:¹⁶¹ Իրոք, պիեսը հարուստ է քնարական հատվածներով, որոնք գերազանցում են այն ամենը, ինչ Ռոստանը՝ որպես քնարական բանաստեղծ, ստեղծել էր մինչ այդ: Ցավոք, թարգմանությունն անկարող է արտահայտել լեզվական որոշ հնարներ, բառախաղեր, օրինակ Շանտրլիերի արտասանած հետևյալ տոռերը կարող են մրցել Սիրանոյի քթին վերաբերող հատվածի հետ:

*Oui, Coqs affectant des formes incongrues,
Coquemars, Cauchemars, Coqs et Coquecigrues
Coiffés de cocotiers supercoquentieux...¹⁶²*

Ժամանակի ամենահեղինակավոր քննադատ Ռընե Շումիկը նույնպես չի կարողացել զսպել իր հիացմունքը. *Revue des Deux Mondes* ամսագրում նա գրել է. «Դա գեղեցիկ քնարական պոեմ է: Վաղ շրջանի իր ոչ մի սպեղծագործության մեջ պարոն Ռոստանն այդչափ բանասպեղծորեն հանդես չէր եկել: Պիեսի ընդհանուր գաղափարն իսկ խոսում է այն մասին, որ պարոն Ռոստանը բանասպեղծ է այդ բառի բուն իմաստով /.../ Բայց պիեսը նախադեսված չէ թագրոնի համար /.../ Այդ պիեսից ավելի մարդկային ոչինչ չկա, պիես, որպեղ մարդը բոլորովին չի երևում, և բոլոր դերասանները կենդանիներ են: Ռոստանը մի օր դուրս եկավ ազարակի բակ, և հավերի այդ փոքրիկ աշխարհը նրան թվաց մեր կյանքի նախադիպը /.../ Այդ կենդանիներն ունեն աքլորի կալար, շան մոռլթ, կեռնեխի կրուց, բայց դրանք բոլորն էլ մարդիկ են /.../ Եվ այդ սիմվոլիկան մենք բացահայրում ենք առանց որևէ բարդության, քանզի այն ավանդական է»:¹⁶³

Շեմայի ավանդականության հարցում Շումիկն իրավացի է. պիեսում թոշնանցի պատկերումը, տարատեսակ կենդանիների՝ որպես գործող անձիք ներկայացնելը Ռոստանի ստեղծագործության մեջ բավականին անսպասելի են, թեև

¹⁶⁰ Նույն տեղում, էջ 29

¹⁶¹ Նույն տեղում, էջ 29

¹⁶² Rostand E. Chantecler. Librairie Charpentier et Fasquelle. P. 1910. P. 169

¹⁶³ Doumic R. Chantecler par Edmond Rostand // Revue des Deux Mondes. 1910. 15. II. T. 55. P. 923-935

գրականության պատմության մեջ այդ հնարն ունի հին, դեռ անտիկ դարաշրջանում ստեղծված «Բատրաքոմիոմաքիայից» և Եզովասի առակներից եկող ավանդույթներ: Ֆրանսիական գրականության մեջ Ռուստանի համար, անկասկած, օրինակ էին ծառայել Լաֆոնտենի առակներն ու հիմնականում «Աղվեսավեպը՝ միջնադարյան գրականության մեջ առաջին կենդանական էպոսը, որն ի հայտ է եկել երգիծական ուղղվածություն ունեցող, սյուժեով և կառուցվածքով բանահյուսությանը հարող փոքր ձևերի (ֆարլիոյի, ֆարսի, ռիի, «կարճ բանաստեղծության») հետ միաժամանակ:

Նման կերպով են մշակվել հին առակները նաև հայ գրականության մեջ: Այսպես օրինակ՝ միջնադարի հայտնի առակագիր Մխիթար Գոշն իր առակների առաջին ժողովածուն բաժանել է երեք մասի, որոնցից մեկն անվանել է «Առասպելականք»: Այդ խմբում զետեղված են այն առակները, որի մեջ գործում են բացառապես կենդանիները՝ գլխավորապես արտահայտելով մարդկային հարաբերություններ: Նոյն դարաշրջանի մյուս հեղինակը՝ Վարդան Այգեկցին, իր առակներով նույնպես հարստացրել է հայ գրականությունը: Նրա առակների մեծ մասում գլխավոր գործող անձն աղվեսն է, այդ պատճառով էլ Այգեկցու առակագիրքն անվանվել է նաև «Աղվեսագիրք»:

Եվրոպական մի շարք երկրներում առակների մեծ մասը՝ այսպես կոչված «կենդանական էպոսի» ստեղծագործությունները, խմբավորվել են աղվեսի արարքների վերաբերյալ առակների շարքում: Սկզբնական շրջանում այն ստացել է «Ռեյնգարդ», «Ռեյնեկե», «Ռընար» գերմանական անվանում: Ժամանակի ընթացքում աղվեսի այդ հատուկ անունը (*renard*) Ֆրանսիայում փոխարինեց կենդանու ռոմանական անվանումը (*goupiel*): XII դարում Ռընարի արկածների թեմայով ստեղծվում է Գենտացի Նիվարդի «Իգենգրիմ» (1148) լատինական պոեմը, ավելի ուշ՝ ֆարլիո հիշեցնող փոքր բանաստեղծական պատմվածքներ: XII դարի գրականության մեջ այդ առակները երգիծական գրականության զարգացման նոր փուլ են ներկայացնում, որը մոտ 1175 թվականին պսակվեց բանաստեղծ Պիեռ դը Սեն-Կլուի «Աղվեսավեպ» վերնագրված շարքում:

«Աղվեսավեպը» մեծ հաջողություն է ունեցել Ֆրանսիայի սահմաններից դուրս: Դրա կերպարներն ու մոտիվները ներթափանցել են միջնադարյան շինությունների ճարտարապետական զարդարանքի մեջ, տեղ գտել առածներում և ասացվածքներում,

բազում գրական ստեղծագործություններում: Մոտ 1180 թվականին գերմանացի բանաստեղծ Հայնրիխ Երեսպաշտը (*Glichesäre*) թարգմանեց և վերամշակեց վեպը միջնադարյան գերմաներենով, ավելի ուշ՝ XIII դարի կեսերում, ստեղծվեց վեպի ֆլամանդական տարբերակը: Հայնրիխ Երեսպաշտի տարբերակից են առաջացել «Աղվեսավեպի» բոլոր հետագա գերմաներեն խմբագրումները, այդ թվում «Reineke de Vos» (1498), որից 1793 թվականին օգտվեց Գյորեն՝ հեքսամետրով գրված իր հայտնի «Ռեյնեկե-աղվեսը» պոեմի համար:

Ինչպես վերը նշել ենք, «Աղվեսավեպից» ոգեշնչվել է նաև Էդմոն Ռոստանը, որը 1908 թվականին հրապարակեց իր հայտնի «Շանտըլեր» պիեսը:

Պիեսի թեմայի ընտրության մասին Ռընե Ռումիկը գրում է. «Իր զբոսանքներից մեկի ժամանակ պարոն Ռոստանը կանգ է առնում մի հավանոցի մոտ: Հավերի այդ փոքրիկ աշխարհը նրան թվաց մեր աշխարհի պատկերը: Թոշունների աշխարհանքն ու կոհվը նրա երևակայության մեջ արթնացրեցին մարդկային կոհվներն ու գործերը, և նրա մոտ ցանկություն առաջացավ փոխառելու այդ իրադրությունը՝ մարդկային իրականությունը ներկայացնելու ... Այսպեղից էլ ծագեց “Շանտըլերը”, որպես նա ոչ թե սեկական հուշեր է պատմում, այլ գրում իր ժամանակի մասին՝ ներառելով սեփական զգացմունքները, կենսափորձն ու արվեստի ընկալումը»:¹⁶⁴

«Շանտըլերի» մտահղացման առաջացման մասին խոսելիս Ռոստանը խոստովանում է ֆրանսիական միջնադարյան ավանդույթը շարունակելու իր ցանկությունը՝ այսպիսով հաստատելով իր հավատարմությունը նեռոռմանտիզմի գեղագիտության հիմնական սկզբունքներից մեկին: Լրագրող Ռաուլ Օբրիին տված հարցազրույցում նա պատմում է. «Մի անգամ ես կարդացի ոչ շատ հայրնի “Աղվեսավեպը” և մրածեցի՝ որքան հաճախ ենք մենք թոյլ լրայիս արդասահմանյան գրականությանը ոգեշնչվել մեր գլուխգործոցներով, առասպելներով, ավանդույթներով այն ժամանակ, երբ մենք ինքներս դրանք գրեթե անլրեսում ենք: Այդժամ ես սկսեցի էպյուդ կազմել ”Աղվեսավեպի” թեմայով»:¹⁶⁵

Ինքը՝ հեղինակը, հետևյալ կերպ է բնութագրել իր նոր պիեսը. «”Շանտըլերը”» սիմվոլիսմական պոեմ է, որպես ես գործածել եմ կենդանիների կերպարները

¹⁶⁴ J.G.Anderson. Modern language teaching. Vol. IX. London. Adam and Charles Black. 1913

¹⁶⁵ Aubry. R. Neuf années à Cambo. Comment M. Rostand fit «Chantecler» // Le théâtre . 1910 .Nº268. Fevr. II. P.29

մարդկային զգացմունքները, կրքերը, երազանքներն արդահայտելու համար: Իմ աքաղաղն անկեղծ ասած ամենսին էլ կարակերգության հերոս չէ. նա գործող անձ է, որի միջոցով ես արդահայտել եմ իմ սեփական երազանքները... “Շանդուկերը” մարդու՝ չարի դեմ պայքարի պատմություն է, որն իր մեջ կրում է հուսահապություն, ցավ, մեծ և փոքր հաճույքներ ...»:¹⁶⁶

Այս մեջբերումը մեզ անչափ կարևոր է թվում և, ի տարբերություն պիեսն ուսումնասիրող այլ քննադատների, մենք մեր վերլուծությունը կկառուցենք հենց Ռոստանի վերոնշյալ մեկնաբանության վրա:

Նախ քննարկենք պիեսի **Ժանրի** խնդիրը: Պատմելով «Շանտըկերի» ստեղծման մտահղացման մասին՝ Ռոստանը հիշում է «Աղվեսավեպը» վերընթերցելուց հետո իր առջև ծագած հարցը. «Սա պիես դարձնել: Երբ այս միտքը ծագեց, այն ինձ խելազար թվաց: Այնուհետև ես խորհեցի, որ Արիստոֆանն իր ժամանակակիցներին հիացրել է երկխոսություններով, որոնց մասին մինչ օրս են խոսում»:¹⁶⁷ Եթե սկզբում Ռոստանը «Շանտըկերը» պատկերացնում էր պիեսի տեսքով, ապա ավելի ուշ նրա մտադրությունը փոխվում է. «“Շանդուկերն” ավելի շուկր պոեմ է, քան պիես, սիմվոլիկ պոեմ...»:¹⁶⁸ Պիեսի և պոեմի ժանրային գծերի միահյուսումը նկատել են նաև քննադատներ Լեոն Բյումը¹⁶⁹ և Ռունե Դումիկը¹⁷⁰: Հիշեցնենք, որ «Սիրանո դը Բերժըրակ» և «Արծվի ծագը» պիեսների վերլուծության մեջ մենք արդեն անդրադարձել ենք Ռոստանի՝ սինթետիկ ժանրերի հանդեպ հակմանը, որն ավելի է խորանում «Շանտըկերում»: Այս պիեսում Ռոստանը նպատակ ուներ ստեղծել աշխարհի սինթետիկ պատկեր, անդրադառնալ «հավերժական» խնդիրներին (կյանք, սեր, բարին, չարը), ինչպես նաև արվեստի և իրականության փոխհարաբերություններին: «Շանտըկերն» ազդարարում է Ռոստանի անցումը նեռոռմանտիկական սկզբունքներից նոր՝ սիմվոլիստական ուղիների որոնման փուլը: Թերևս դա է պատճառը, որ քիչ կարևորություն է տրված սյուժեին, գործողությանը, այսինքն՝ գերակշռում են պոեմի ժանրային գծերը:

¹⁶⁶ J.G.Anderson. Modern language teaching, Vol. IX. London. Adam and Charles Black. 1913. P. 31

¹⁶⁷ Aubry R. Neuf années à Cambo. Comment M. Rostand fit «Chantecler» // Le théâtre . 1910 .Nº268. Fevr. II

¹⁶⁸ Berr E. Notre Interview d'Edmond Rostand // Lectures pour Tous. 1909. XII

¹⁶⁹ Blum L Chantecler// Commoedia. 1910. 8.II

¹⁷⁰ Doumic R. Le théâtre nouveau. P. 1908 P. 923-935

Քննադատները չեն անդրադարձել «Շանտըկլերի» ժանրի բնորոշման խնդրին, հիմնականում այն անվանելով պիես, ոմանք էլ (օրինակ՝ Ռընե Շումիկը), հիմնվելով իենց Ռուստանի կարծիքի վրա, այն բնորոշում են որպես «գեղեցիկ քնարական պոեմ», քննադատ Դ.Շանլոն նույնիսկ մեջբերում է Ռուստանի հետևյալ միտքը. «Ֆա՞րուզ: Բայց այն չկա... սյուժեն ենթակա չէ վերապարմելուն: Սա պոետիկ ֆանտազիա է»:¹⁷¹

Ցանկանալով ստեղծել ժամանակակից չափածո պիես՝ Ռուստանը նորից բախվեց նույն դժվարությանը, երբ «չափածո սրեղծագործության քնարականությունը վար է տեղավորվում ժամանակակից բուրժուական բաճկոնի մեջ» և, բացահայտելով կենդանիների աշխարհը, գրեց. «ահա այն ցանկալի զգեստը, ահա այն միջոցը, որով հնարավոր է լինել ժամանակակից՝ միաժամանակ մնալով վայելչագեղ և քնարական»:¹⁷² Կենդանիների կերպարներն, այսպիսով, Ռուստանի ստեղծագործական այս փուլում յուրատեսակ փոխզիջում էին նոր բովանդակության (ժամանակակից բարքերի նկարագրության) և հին ծնի (չափածո դրամայի) միջև: Այդ փոխզիջումը վկայում է, որ Ռուստանի՝ Ֆրանսիական Ակադեմիա ընդունելության ելույթից հետո նրա ստեղծագործական սկզբունքներն էապես փոխվեցին: Դրա վկայությունն է նաև այն հայտնի փաստը, որ «Շանտըկլերի» հետ զուգահեռ Ռուստանը մտադիր էր ստեղծել իր նախկին ոճին և մեթոդին մեծապես համապատասխանող Դոն Կիխոտին և Պոլիշինելին նվիրված ստեղծագործություններ, սակայն իրաժարվեց դրանց իրականացումից: Միգուցե նոր գեղարվեստական ուղիներ փնտրելու պատճառ կարելի է համարել նրա՝ այդ տարիներին արված հետևյալ խոստովանությունը. «...Ես հաջողություններ եմ ունեցել, որոնք երբեք չեմ գերազանցի... Ես պես է ցանկացած ոիսկի դիմեմ նոր փորձարկումներում...»:¹⁷³

Ստեղծելով իր խորհրդանշային-այլաբանական պիեսը՝ Ռուստանը մտավախություն ուներ, որ այն կարող է հաջողություն չունենալ: Ինչպես նշել ենք, այդ ժամանակաշրջանի փարիզյան թատրոնում բեմադրվում էին հիմնականում զավեշտախաղեր և մելոդրամաներ, որոնք ավելի էին համապատասխանում հասարակության ճաշակին ու բավարարում նրա գեղագիտական պահանջները: Այդ

¹⁷¹ Champclos D. Ce que dit M.Edmond Rostand//Commoedia.1910.I.II

¹⁷² Marchez L. L'Histoire de Chantecler // Les Annales politiques et littéraires. 1910.6 II

¹⁷³ Bourdon J. La destinée de M. Edmond Rostand // L'Art du Théâtre . 1903. № 33. P.153

իսկ պատճառով պիեսի պայմանականությունը հանդիսատեսին ընմբռնելի դարձնելու համար Ռոստանն այն ոչ թե թաքցնում, այլ, ընդհակառակը, պարզեցնում է՝ բացահայտելով գաղափարի և այն մարմնավորող կերպարների նշանակությունը։ Պիեսի կերպարների սիմվոլիկայի վերաբերյալ Ռոստանն ասել է. «Աքաղաղն իր աշխալրանքով ոգեշնչված մարդ է, որը հավակում է իր գործին և այն կարարելու համար ոչնչի առջև կանգ չի առնում։ Նա հանդիպում է Փասիանահավին, որը մարմնավորում է սերը, ժամանակակից անկախ կնոջը, որը ցանկանում է գործարուն իրեն հնազանդեցնել բայց, ի վերջո, ինքն է հնազանդվում՝ հոգում ունենալով հակահարված հասցնելու գաղտնի հույսը։ Ծունը փիլիսոփա է, ծառայելու միշտ պարրասպ լավ մարդ։ Կեռնեխն իսկական ծաղրասեր փարիզեցի է»:¹⁷⁴

Պատահական չէ, որ Ռոստանը կերպարներն ավելի տեսանելի դարձնելու համար դիմում է «պրոսցենդիում» կոչվող հնարին. պիեսի սկզբում փակ վարագույրի առջև հայտնվում է գործող անձանցից մեկը՝ Թատրոնի Տնօրենը, որն օգնում է հանդիսատեսին վարագույրի ետևից լսվող ձայներից գուշակել, թե ինչ է կատարվելու։ Նա տեղեկացնում է, որ ներկայացվելու է թոշնանց, իսկ բեմը կառուցվել է «խոշորացուցով»։ Ի տարբերություն նատուրալիստների, որոնք լայնորեն կիրառել են այս սկզբունքն իրենց գաղափարի, իրավիճակի ռեալիստական կոնկրետ կողմերն ընդգծելու համար, Ռոստանն այն գործածում է իր պիեսի այլաբանական իմաստավորումն ընդգծելու նպատակով։ Խոշորացուցի գաղափարն արտահայտում է նատուրալիստական թատրոնի դեմ ուղղված Ռոստանի կարևոր գեղագիտական սկզբունքը. թատրոնը կոչված է հավաքելու, կենտրոնացնելու իրականության առանձին կողմերը՝ տալով ընդհանրական պատկերներ, որոնք «Շանտըլերում» ներկայանում են որպես **խորհրդանշային-այլաբանական**։

Բազմատեսակ խորհրդանշերի հայտնությունը Ռոստանի ստեղծագործության մեջ որոշ քննադատներ բացատրում են սիմվոլիստների ազդեցությամբ։ Օրինակ, Ռընե Լալուն գտնում է, որ «ռոմանսիկների հեղևորդ Ռոստանի՝ "Սիրանոյից" "Շանդըլերին" անցումն անբացարելի կլիներ, եթե մոռանանք, որ նա եղել է

¹⁷⁴ Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P. 1968. P.165

սիմվոլիստ պոետների հաղթանակների ականաբեսը»:¹⁷⁵ Սակայն, մեր կարծիքով, նախորդ ստեղծագործական շրջանին հատուկ նեռումանտիզմից հեռանալով, Ռուստանն, այնուամենայնիվ, չի հարում սիմվոլիստական շարժմանը: Նույնիսկ իր այս «սիմվոլիստական» պիեսում խորհրդանիշերը տարբերվում են սիմվոլիստների ստեղծագործությանը հատուկ խորհրդանիշերից. դրանց հատուկ չեն բազմիմաստությունը, առեղծվածը, գաղտնիությունը, իռացիոնալիզմը:

Այս իմաստով հետաքրքիր է համեմատությունը Մետերլինկի «Կապուտ թռչունի» (1908) հետ: Երկու ստեղծագործություններում արտացոլված աշխարհայացքներն ակնհայտ նմանություն ունեն, սակայն եթե Մետերլինկի մոտ իրերը կարծես կենդանություն են ստանում, բացահայտելով սեփական տրամաբանություն և հոգի, այսինքն՝ խորհրդանիշերի համակարգը մնում է հիմնականում սիմվոլիստական, ապա Ռուստանի մոտ կենդանիները հանդես են գալիս, ինչպես ինքն է նշել, որպես «մարդկային զգացմունքները, կրքերը, երազանքները» մարմնավորող այլաբանություններ, իսկ խորհրդանիշերի համակարգի այլաբանական բնույթը, մեր կարծիքով, թույլ է տալիս խոսել ստեղծագործության ոչ այնքան խորհրդանշային, որքան այլաբանական հնչողության մասին:

Այսպիսով, «Շանտըլկերը» նեռումանտիկական տարրեր պարունակող սիմվոլիստական պիես է, ուստի դրա ժանրը կարելի է բնորոշել որպես **սինթետիկ**:

Սիմվոլիստական բնույթն արտահայտվում է պիեսի գաղափարում և կերպարային համակարգում, սակայն գլխավոր կերպարը հիմնականում նեռումանտիկական է, թեև այն հանգամանքը, որ Շանտըլկերը կարող է երգել միայն հողին դիաչելուց հետո՝ նույնպես խորհրդանշական է: Հավելենք, որ այստեղ ակնհայտ անդրադարձ է կատարվում իին հունական դիցաբանությանը, որտեղ Պոսեյդոնի որդի Անթեյը նույնպես իր ուժը ստանում էր գետնին հպվելով: Անտիկ և կլասիցիստական դարաշրջանի գրական ավանդույթներին դիմելը նեռումանտիկական գեղագիտության սկզբունքներից է, և Ռուստանը, որպես այդ ուղղության ակնառու ներկայացուցիչ, դեռ պահպանում է որոշ նեռումանտիկական սկզբունքներ: Բացի բավական թափանցիկ այս այլաբանությունից, պիեսի գլխավոր կերպարը, ինչպես նշել ենք, ունի

¹⁷⁵ Lalou R. Le théâtre en France depuis 1900. P. 1968. P.7

նեռումանտիկական հերոսի գծեր: Բոլորովին պատահական չէ, որ Շանտըկլերն իր հուզիչ միամտությամբ անկեղծորեն հավատում է, որ իր երգի շնորհիվ է ծագում արևը՝ իր համար չակնկալելով ոչ փառք, ոչ պարզեց:

Մդածում եմ լուսի, ոչ փառքի մասին:

Երգեն ինձ համար պայքարելն է և հավարայր,

Եվ ես երգում եմ հսկակ, որպեսզի լուսը բացվի,

*Դրա համար էլ երգս բոլոր երգերից առավել է խրոխս:*¹⁷⁶

Ինչպես արդեն նշել ենք, Ռոստանն իր նեռումանտիկական անցյալից է ժառանգել նաև դիմումն ազգային բանաստեղծական ավանդույթներին, մասնավորապես «Աղվեսավեպին»: Ինչպես և «Աղվեսավեպը» (զույգ-զույգ հանգավորված 100 000 տող), Ռոստանի պիեսը չափածո է, գործող անձիք կենդանիներ են, որոնց միջոցով ծաղրի են ենթարկվում մարդկային արատներն ու փոխհարաբերությունները: Հիշեցնենք, սակայն, որ «Աղվեսավեպը» ժողովրդական հեքիաթի վրա հիմնված, մի խումբ անանուն հեղինակների ստեղծագործություն է, որն արտահայտում է ժողովրդի դժգոհությունը ֆեոդալական հասարակարգի հանդեպ:

Տարբեր է նաև ստեղծագործությունների կառուցվածքը. Ռոստանի պիեսը բաղկացած է նախերգանքից և չորս գործողությունից, իսկ «Աղվեսավեպը»՝ քսանվեց առանձին պատմվածքներից՝ «ճյուղերից», որոնք կարելի է բաժանել երկու հիմնական խմբի. առաջինը միավորում է 1174-1205 թվականների ընթացքում գրված հին, հիմնականում զվարճալի բնույթ ունեցող ճյուղերը, իսկ առավել ուշ գրված ճյուղերում զգացվում է սուր երգիծական ուղղվածություն: Ի տարբերություն «Շանտըկլերի», «Աղվեսավեպի» առանձին մասերի մեջ թեմատիկ ընդհանրություն չկա, դրանք միավորվում են ընդհանուր գաղափարով և գլխավոր հերոսի՝ աղվես Ռընարի կերպարով:

Երկու ստեղծագործություններն էլ դիմակահանդեսային բնույթ են կրում կենդանիների միջոցով ծաղրելով մի դեպքում ֆեոդալական, մյուս դեպքում XIX դարավերջի ֆրանսիական հասարակությունը: Նշենք, որ, ի տարբերություն

¹⁷⁶ Rostand E. Chantecler. Librairie Charpentier et Fasquelle. P. 1910. P. 110 (թարգմ. հեղ.)

«Աղվեսավեպի», «Շանտըկլերում» ընդգրկված չէ ողջ կենդանական աշխարհը, այլ միայն ընտանի կենդանիներն ու որոշ վայրի թռչուններ:

Թեև «Աղվեսավեպի» և «Շանտըկլերի» ստեղծման ժամանակաշրջանները տարբեր են, կերպարային համակարգի ստեղծման սկզբունքները հիմնականում նույն են: Այսպես՝ երկու ստեղծագործություններում էլ յուրաքանչյուր կենդանի ունի հատուկ անուն՝ աղվես Ռընար, գայլ հզենգրին, էգ աղվես Էրմելին, էգ գայլ Էրսան, արջ Բուն, ավանակ Բեռնար, փորսուղ Գրիմբեր, Ռոստանի մոտ աքաղաղ Շանտըկլեր, շուն Պատու, որսորդական շուն Բրիֆֆո: Սակայն, ի տարբերություն Ռոստանի պիեսի, «Աղվեսավեպում» կան բազմաթիվ անուններ, որոնք արտացոլում են տվյալ կենդանուն բնորոշ գիծը՝ առյուծ Նորլը (ազնվաբարո), էգ առյուծ Ֆիեղ (հպարտ), աքաղաղ Շանտըկլեր (հնչեղ ձայն ունեցող), նապաստակ Քուաղ (վախսկոտ), ցոլ Բոյուան (աղմկոտ), ոչխար Բելեն (մկկացող), խխունջ Տաղդիֆ (դանդաղաշարժ) և այլն: Այդուհանդերձ՝ Ռոստանի ստեղծած կերպարներն առանձնանում են իրենց բնավորություններով: Մարդկային աշխարհը մարմնավորող թռչնանոցում կան ցուցամոլներ (Խայտահավ), քաղքենիներ (Մոխրագույն Հավիկ), անառարկելի հեղինակություններ (Սիրամարգ), ինքնակոչ փիլիսոփիաներ (Հնդկահավ) և այլք:

Գործող անձիք ունեն ընտանիք: Օրինակ՝ Ռընարն ամուսնացած է Էրմելինի հետ և ունի երեք որդի, հզենգրինն Էրսանի ամուսինն է և Պրիմոյի եղբայրը, Շանտըկլերը Պինտա հավի ամուսինն է և բազմանդամ ընտանիքի հայր: Ռոստանի մոտ ներկայացված է միայն Շանտըկլերի ընտանիքն իր մոր՝ Շխսկան հավի, մյուս հավերի և ճուտիկների հետ, իսկ թռչնանոցն ամբողջությամբ ներկայացված է որպես մի մեծ ընտանիք:

«Աղվեսավեպում» յուրաքանչյուր գործող անձ պատկանում է ֆեոդալական հասարակության որոշակի շերտին. սոցիալական բուրգի գագաթին կանգնած է թագավոր առյուծ Նորլը իր կնոջ հետ, խոշոր ֆեոդալներ են համարվում գայլ հզենգրինը, աղվես Ռընարը, արջ Բունը, պաշտոնակարգությամբ նրանցից ցածր են խխունջ Տաղդիֆը, նապաստակ Կուաղը, լուսատիտիկ Ֆրոբերը: Չնայած այն հանգամանքին, որ կենդանիները հաճախ իրենց պահում են մարդկանց նման՝

ծիավարում են, սուսերամարտում, նրանք չեն կորցնում իրենց հատուկ կենդանական վարքը. կատու Տիբերը տաքանում է արևի տակ, խաղում պոչի հետ, ճանկում է, ագռավ Տյուլինը սիրում է կտուցով փետուրները հարդարել, աղվես Ռընարը քնելիս կծիկի նման է պառկում, աքաղաղ Շանտըկերը եղունգներով հողն է քերում, քնում է՝ մի աչքը բաց, թաթը սեղմած և այլն: Որոշ կենդանիներ պաշտոն են զբաղեցնում. արքա Նոբը զորքի հրամանատարն է և արդարադատությունն է ի կատար ածում, գայլ հզենգրինն արքայի սպարապետն է, արջ Բոլնը՝ թագավորական սուրիանդակը, ավանակ Բերնարը արքեպիսկոպոս է, խխունջ Տաղդիֆը՝ թագավորական բանակի դրոշակակիր և այլն:

Ռոստանի պիեսում հերոսները պաշտոն չեն զբաղեցնում, նրանք սովորական, իրենց մտքերն ու հոգսերն ունեցող «մարդիկ» են: Հեղինակն առավել մեծ ուշադրության է արժանացրել գործող անձանց զգացմունքներն ու հոգեվիճակը, ուստի և, ի հակադրություն «Աղվեսավեպի», «Շանտըկերն» այս առումով ներկայանում է որպես բարդ հոգեբանական ստեղծագործություն:

Երկու ստեղծագործություններն էլ կառուցված են գլխավոր հերոսի շուրջ և վերնագրված են նրա անունով:

Ռընար (Renart) բառը գերմանական ծագում ունեցող անձնական անուն է: Առաջին տարրը՝ Ռեն, ըստ էության հարում է ընդհանուր գերմանական արմատի՝ *regin/rain* (անձրև), որը իին գերմանացիների մոտ աստվածային պարզեց խորհրդանիշն էր, թեև որոշ մեկնաբանություններում այդ արմատը համադրում են լատինական *rex-regis* (թագավոր) բառի հետ: Երկրորդ տարրը՝ ար(տ), ծագում է գերմաներենից՝ *hart/hard* (կարծր, տուկուն, դիմացկուն): Գոյություն ունի Աղվեսի անվան ևս մեկ ծագումնաբանություն՝ Ռեյնհարդ (*Reinhard*)՝ «խորհրդից ուժեղ, այսինքն՝ խարերա, իրեն խելացի ձևացնող»:¹⁷⁷

Ռոստանի պիեսի հերոսը՝ Շանտըկեր անունով աքաղաղն ի հայտ է եկել միջնադարյան, ռոմանական աշխարհի ժողովրդական երգերում և ասացվածքներում: Համաձայն միջնադարյան ավանդույթի՝ Շանտըկերը **գալիացի** աքաղաղ է՝ արիության, հումորի և կենսասիրության մարմնավորում, սակայն Ռոստանն այլ

¹⁷⁷ <http://netiquette.narod.ru/d/f7/p75475.html>

գաղափար է հաղորդել արևածագի ուրախ ու ձայնեղ երգչին, որն ուրախություն է ավետում, երբեմն էլ նախազգուշացնում տագնապալի իրադարձությունների մասին: Դրամատուրգի մտահղացման համաձայն՝ «Արևածագի երգիչը» պետք է նման լիներ «Սիրանո դը Բերժըրակ» պիեսի հերոսին: Շանտըկերը բանաստեղծ է, որը գտնում է, որ ուրախ և հաղթական երգը զարդարում է կյանքն ու ցրում գիշերը: Ռուստանի նեռումանտիկական շրջանի ազդեցությունն արտահայտվում է նրանում, որ, ի հակադրություն ռոմանտիկների, որոնք տեսնում էին կյանքի հիմնականում մոայլ գույներն ու հիասթափությունը, նա կյանքը պատկերում է պայծառ, վառ գույներով և հավատում է հանճարի հաղթանակին: Շանտըկերի կերպարը Ռուստանը ստեղծել է ի հակադրություն իրեն ժամանակակից բանաստեղծների, որոնք, ինչպես և պիեսի հերոսները, ոչ միշտ են գնահատում և տեսնում իրական տաղանդը: Այստեղ նկատելի են ինքնակենսագրական տարրեր. հայտնի է, որ ստեղծագործական կյանքի սկզբնական փուլում նա անտեսված է եղել ժամանակակիցների կողմից: Թոշուններն ու կենդանիները չեն հասկանում Շանտըկերին, ծաղրում են նրան, բայց, Ռուստանի համոզմամբ, բանաստեղծությունն ու ինչեղ երգը չեն կարող պարտություն կրել: Շանտըկերը չի սիրում մոայլ գույներ ու մառախուղ (ակնարկ սիմվոլիստներին), ցանկացած տեսակի անհեթեթություն (ակնարկ դեկադենտներին), տանել չի կարողանում «կերի և գոմաղբի» մասին քննարկումները (ակնարկ նատուրալիստներին): Նա սիրո, արիության, կրքի երգիչ է, պոեզիայի հոգին և մարմնավորումը:

Երկու ստեղծագործությունների գլխավոր հերոսներն էլ բավականին բարդ են: Ռընարն անօրինության, անպատվության, ավազակության և բռնության մարմնավորումն է: Ռընարի արարքներում արտացոլվում է այն միջավայրի ոգին, որում նա ապրում է, և որտեղ թույլը միշտ պետք է դողա ուժեղի առջև: Ռընարը նաև խոռվար է, նրան հաճելի է արյունաբրու խառնաշփոթը, որտեղ յուրաքանչյուրը մյուախն թշնամի է և որս է անում՝ ուր ցանկանում է: Աղվեսը ծաղրում է ամենակարող առյուծին, ավանակ-արքեպիսկոպոսին, բոլորին, որոնք փորձում են իրեն պատժել կամ հնազանդեցնել: Նրա բոլոր արարքներն ու անպատճելիությունը կարծես հաստատում են «Աղվեսավեպում» կաղապարված հասարակարգի վերջնական և անուղղելի

արատավորությունը: Վեպի առանձին «ճյուղերում» անհանգիստ խոռվարար միտքը հաճախ արտացոլում է կատակերգական առակների ժողովածուի բարդ բովանդակությունը: Դրանց երգիծանքն ուղղված է ողջ ֆեռդալական հասարակության դեմ՝ ի ցուց դնելով ժողովրդի հաղթական ծիծառը:

Նման աշխարհի կենտրոնում է գտնվում նաև Ռոստունի պիեսի գլխավոր հերոսը՝ տաղանդավոր բանաստեղծ Աքաղաղ Շանտըկերը, որը տիրապետում է երգի ոյութիչ արվեստին՝ ջանասիրաբար թաքցնելով, սակայն, իր երգի գաղտնիքը: Ի տարբերություն Ռընարի՝ Շանտըկերը բարի է, ազնիվ, ջանասեր, իր վրա է վերցրել թոշնանցի ողջ հոգսը, կարողանում է ճիշտ դեկավարել բոլորին: Ոմանք հիանում են նրանով, ոմանք՝ ատում, ոմանք էլ, ինչպես, օրինակ, Աղավնին, գալիս են թոշնանց մոտիկից «գեթ մեկ անգամ դեսնելու ... ալ կապարը»:¹⁷⁸ Նրանց համար Աքաղաղը հերոս է, որն ամեն առավետ իր զիլ ձայնով արթնացնում է բոլորին, որի երգը «նույնքան անհրաժեշտ է օդին, /Որքան գյուղի ճերմակությունը՝ կանաչ սարերին»:¹⁷⁹

Ոմանք արհամարհում են աքաղաղին, ինչպես, օրինակ, հնդկահավը, ոմանց մոտ էլ նա նախանձ է առաջացնում.

Կեռնեխ

Վերցրեք դդումը, երկու ծներեկ ուրբերի փոխարեն,
Կարմիր փաքդեղից պապրասպեք կապարը,
Աչքերի փոխարեն՝ մեկ զուգ սև հաղարջ,
Պոչը՝ երկնագույն պրաս, իսկ ականջները՝ ոլոռ,
Եվ ահա պապրասպ է աքաղաղը:¹⁸⁰

Ինքը՝ Շանտըկերը, երբեք չի գերագնահատում իր արժանիքները.

[...] Ես գեղեցիկ եմ, հպարտ, քայլում եմ, կանգ առնում
Ես ուղուսդում եմ կամ կպրուկ ցաղկում:

[...] Մինչ վաղը, հոգսեր:

Լինենք միշտ ուրախ [...]¹⁸¹

¹⁷⁸ Rostand E. Chantecler. Librairie Charpentier et Fasquelle. P. 1910. P.19

¹⁷⁹ Նույն տեղում

¹⁸⁰ Նույն տեղում, էջ 25

Ես ամենսին գոռող աքաղաղ չեմ,
Այլ միանգամայն սովորական,
Ոչ ուկեգույն, ոչ գալարագեղ:

¹⁸²

Շանտըկերի համար մեծ նշանակություն ունի սերը, սիրված լինելը, հենց դա է նրա ոգեշնչման աղբյուրը. «Բայց չէ որ սերը հենց փառքն է՝ համբուրներով առապ»:¹⁸³ Սակայն նոյն սերը կարող է վտանգավոր լինել. Երբ թոշնանոցում հայտնվում է Փասիանահավը, Շանտըկերը հմայվում է նրա գեղեցկությամբ և գլուխը կորցնում: Հանուն սիրո նա պատրաստ է այնպիսի քայլերի, որոնք մինչ այդ անընդունելի էին. գնում է հայտահավի սրահը և այնտեղ պատմում իր երգի գաղտնիքը.

Շանտըկեր

Փնտրում եմ՝ որպես փորել:
Գուցե նկատել ես,
Միշտ, երբ երգում եմ, միրճվում եմ հողի մեջ:
[...] Այդժամ ես զգում եմ հողի հպումը,
Եվ հենց այդ ժամանակ ինձ վրա իջնում է ոգեշնչումը:
Ահա իմ գլխավոր գաղտնիքը: Եվ երգն ինձ դիրում է:
Ես այն չեմ փնտրում. այն, ինչպես գարնանային հյութ,
Շափանցում է իմ մեջ երկրի խորքից:
[...] Այդժամ ես հասկանում եմ, որ պիտանի եմ:
[...] ես սովորական թոշուն չեմ,
Ես ուկե եղջուր եմ, կարծես պաշտոնական խոսակող,
Որի միջով երկրի ծայնը բարձրանում է դեպի երկինք:

¹⁸⁴

Եվ ես նահանջում եմ՝
Զմայլված ամբողջովին ուկեզօծ իմ պատկերով,

¹⁸¹ Նույն տեղում, էջ 34

¹⁸² Նույն տեղում, էջ 163

¹⁸³ Նույն տեղում, էջ 42

¹⁸⁴ Նույն տեղում, էջ 108

*Հմայլված, որ իմ երգով ծագեցրի արևը:*¹⁸⁵

Ուստանն ընդգծում է իր հերոսի իդեալիզմը. Դոն Կիխոտի համառությամբ նա պնդում է, որ իր երգի շնորհիվ է ծագում արևը: Եվ, ինչպես Դոն Կիխոտը, նա դառնանում է՝ գիտակցելով իր կյանքի իմաստը կազմող պատրանքի փլուզումը: Սակայն, եթե պատրանքից զրկված Դոն Կիխոտը համակերպում է «ոչ ասպետական» կենսակերպի հետ, ապա Շանտըկլերը, որին Փասիանահավը խորամանկությամբ ստիպում է բաց թողնել արևածագը՝ ավելի է ամրապնդում հավատը իր առաքելության հանդեպ: Բայց եթե նախկինում նա կարծում էր, որ արվեստն ազդում է բնության վրա, ապա այժմ նա նոր գաղափարախոսություն է առաջ քաշում՝ արվեստը փոխարինում է բնությանը, գեղեցկացնում իրականությունը:

Այն մոայլ առավողներին, երբ իւղճ զազանները

Դանդաղում են արթնանալ՝ չհավարալով, որ առավող է,

*Իմ զրնգուն երգը նրանց արևին է փոխարինում:*¹⁸⁶ [Էջ 238]

Այսպիսով, Շանտըկլերը պահպանում է իր հավատը, այն ամրապնդելով նոր փաստարկներով, նա մնում է իդեալիստ. այստեղ էլ նկատելի է Ուստանի անհամաձայնությունը Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտի» վերջաբանի հետ: Ենթադրվում է, որ հենց նման ընթացք կունենար ոռստանյան «Դոն Կիխոտը», որը ներթափանցել է «Շանտըկլեր» և տարալուծվել դրանում :

Աքաղաղն երգում է իր ողջ հավատքով, այդ իսկ պատճառով նրա երգն այդքան խրոխս է: Շանտըկլերն այնքան գունեղ և տպավորիչ է պատմում իր առաքելության մասին, որ Փասիանահավն ակամայից մասնակից է դառնում դրան. նա զմայլված հետևում է աքաղաղի ամեն մի շարժմանը և զգում, թե ինչպես է աստիճանաբար սիրահարվում նրան: Շանտըկլերին նույնիսկ չի անհանգստացնում այն, որ մյուս աքաղաղները սկսում են իր հետ երգել, քանզի «այդ ուշացած, բայց բազմաթիվ ծույրուղուներն արագացնում են, առանց գիրակցելու, մթության նահանջը»:¹⁸⁷

¹⁸⁵ Նույն տեղում, Էջ 110

¹⁸⁶ Նույն տեղում, Էջ 268

¹⁸⁷ Նույն տեղում, Էջ 118

Փասիանահավը չի կարողանում հասկանալ, որ Շանտըկերն իր երգի դիմաց ոչինչ չի ակնկալում՝ ոչ փառք, ոչ երախտագիտություն. Նա դա անում է միայն նրա համար, որ լուսը հաղթանակի խավարին: Շանտըկերին ամենսին չի անհանգստացնում Կեռնեխի հաղորդումը, որ նրա երգը տիհաճություն է պատճառում Բուերին. «Հնձ առավել հեշտ է հավաքալ ճակարագրիս, /Երբ Բուերն ինձ դեմ են»:¹⁸⁸

Շանտըկերի նոռումանտիկական էությունը բացահայտվում է նաև պիեսի կարևոր դրվագներից մեկում, երբ Խայտահավի սրահում հերոսը հանդիպում է հրավիրված արտասահմանյան աքաղաղներին, որոնց մեջ «չկա և ոչ մի կաթիլ աքաղաղ»,¹⁸⁹ նրանց մեջ կան երկու կատարանի, եղջուրներով, վագրածիու նման, ագռավի կտուցով, առանց կատարի... Շանտըկերին զարմանք է պատճառում, որ իր շրջապատը, որի համար նա միշտ եղել է օրինակելի, հերոս, այժմ հիանում է բոլորովին աքաղաղի տեսք չունեցող արտասահմանյան աքաղաղներով: Կեռնեխը Շանտըկերին ցոյց է տալիս նրա հակառակորդին՝ Սպիտակ Աղեղին, որը հայտարարում է.

Քեմքրիջում բոլորը գիտեն, որ ես անհաղթ եմ [...],

Եվ ինձանից բոլոր աքաղաղները փախչում են վախեցած:¹⁹⁰

Հաջորդ տեսարանում Շանտըկերը ավելի ու ավելի է նմանվում Սիրանոյին. Նա քաջ գիտակցում է, որ այս ներկայացումը միայն իրեն թևաթափ անելու, գուցե նաև սպանելու համար է: Նա պատրաստ է «մահանալ ...ինչպես վայել է հերոսին... ամբոխի սուլոցների ներքո»:¹⁹¹

Զգալով մոտալուտ մահը և տեսնելով իր շրջապատի անբարյացակամ վերաբերմունքը՝ Շանտըկերը փորձում է բացահայտել իր գաղտնիքը, սակայն երբ նա ոգևորությամբ հայտարարում է, որ հենց ինքն է ստիպում արևին ծագել, բոլորը սկսում են նրան ծաղրել, նույնիսկ իր թռչնանցի հավերը: Շանտըկերը, սակայն, կանգ չի առնում, հակառակը, էլ ավելի մեծ ոգևորությամբ է շարունակում, նույնիսկ երբ Սպիտակ Աղեղը սկսում է նրան հարվածել: Հավաքվածները խաղաղույթներ են կատարում և մեծամասամբ հենց Սպիտակ Աղեղի օգտին: Հանկարծ նկատելով

¹⁸⁸ Նույն տեղում, էջ 133

¹⁸⁹ Նույն տեղում, էջ 169

¹⁹⁰ Նույն տեղում, էջ 178

¹⁹¹ Նույն տեղում, էջ 180

վերևում պտտվող բազեին, թոշունները հավաքվում են Շանտըկլերի շուրջը: Նա բացականչում է «Ես այսպեղ եմ», և բազեն հեռանում է, քանի որ «Երբ բազեի սղվերը ճախրում է երկնքում, /Օդար աքաղաղներին չես կարող հուսալ»:¹⁹² Բազեի հեռանալուց հետո, սակայն, բոլորը կրկին զբաղեցնում են իրենց տեղերը՝ դիտելու կովի շարունակությունը:

Այս միջադեպը Շանտըկլերին ուժ է հաղորդում, նա սկսում է ուժով և, ինչպես Սիրանոն Առասի մարտում, վճռականությամբ գրոհել արտասահմանցի աքաղաղներին, հաղթանակ է տանում, և հակառակորդները գլխիկոր հեռանում են: Հավաքվածները վերադառնում են Շանտըկլերի մոտ, սակայն նա այլևս չի հավատում նրանց և ոչ մի խոսքին: Պատահածը խոր հետք է թողնում Շանտըկլերի հոգում: Եթե մինչ այդ նա պարզապես երգում էր, այժմ զգում է, որ խճճել է իր խսկ մտքերի մեջ: Նա փորձում է հասկանալ՝ ինչ ուղղության հետևորդ է, ինչպես երգել՝ կրծքային, թե գլխային ծայնով, այդ ամենն իրեն շփոթության մեջ է զցում և պատճառ դառնում, որ նա չկարողանա երգել առաջվա նման:

Հասկանալի է, որ այստեղ Ռոստանն անդրադառնում է գրական ուղղություններին, հոսանքներին, նա կարևորում է հենց հեղինակի բնատուր տաղանդն ու ստեղծագործելու ցանկությունը:

Փասիանահավը խոստանում է, որ Շանտըկլերն իր երգը կվերգտնի անտառում, և աքաղաղը, տեսնելով թոշնանցի բնակիչների դավաճանությունը, հեռանում է անտառ: Միայն բնությունն է, որ կարող է, ըստ Ռոստանի, բուժել վիրավոր հոգու վերքերը և նոր լիցք հաղորդել ստեղծագործողին: Ռոստանի ստեղծագործություններից միայն այս պիեսում է արտահայտվում բնության հանդեպ հիացմունքը: «Շանտըկլերի» վրա աշխատելու ժամանակ ֆրանսիացի լրագրող Ժյուլ Յուրեին տված հարցազրույցում Ռոստանն ասել է. «Չկա ոչինչ ավելի ճշմարիկ, զորեղ, կենդանի և երերուն, քան բնությունը /.../ »¹⁹³

Հենց այստեղ՝ անտառում է Ռոստանի հերոսը վերգտնում իր երգը: Որոշ ժամանակ անց, սակայն, նա գիտակցում է, որ չի կարողանում ապրել իր թոշնանցից հեռու: Շանտըկլերը պատրաստ է հեռանալ սիրելի Փասիանահավից իր սկզբունքներին

¹⁹² Նույն տեղում, էջ 185

¹⁹³ Anderson G. Modern language teaching. Vol. IX. London. Adam and Charles Black. 1913. P. 32

չդավաճանելու և ընտանիք վերադառնալու համար: Պիեսի վերջում, ճակատագրի թերումով, Փասիանահավը վերադառնում է թոշնանց իր սիրելիի մոտ և պատրաստ է ապրել այնպես, ինչպես ի սկզբանե բնությունն է իրեն կերտել:

Փասիանահավը պիեսի գլխավոր հերոսուհին է, որը մի օր որսորդական շան հետապնդումներից խուճապահար թոշնանց է ներխուժում: Նա չի կարողացել հանդուրժել այն հանգամանքը, որ փասիանն իր գունեղ և փայլուն հանդերձով ավելի գերեցիկ է: Այդժամ նա դադարել է ծու ածել, թուխս նստել և ամազոնուիու նման հեռացել է՝ ազատ ապրելու: Բնությունն այդ ժամանակ նրան շնորհել է «իր գեղեցկության ողջ ուսկին, փայլն ու ծիրանին», և Փասիանահավին ավելի հաճելի են դարձել այդ գույները, քան «ձագերի մեղմ ճիչն ու մանկական զգվանքի հաճույքը»:¹⁹⁴

Շանտըլերն անմիջապես սիրահարվում է հավերից այդքան տարբերվող թոշնին, նրա «ազար քայլքով, հպարտ կեցվածքով...»:

Ուստանը ստեղծում է քմահաճ և ազատ կնոջ մի կերպար, որը գործադրում է իր ողջ հմայքն ու խորամանկությունը Շանտըլերին իրեն հնազանդեցնելու համար, սակայն ինքն է ընկնում իր լարած ծուղակը և սիրահարվում աքաղաղին: Կանացի սեփականատիրական զգացումը մարմնավորող Փասիանահավը չի ցանկանում ոչ մեկի և ոչնչի հետ կիսել Շանտըլերին, նա իր միակ հակառակորդն է համարում ոչ թե հավերին, այլ Արևածագը, որի համար այդքան ջանասիրաբար և ջերմորեն երգում է Շանտըլերը: Նա ամեն կերպ փորձում է ապացուցել սիրեցյալին, որ իր երգը չի արթնացնում արևը, և ամեն ինչ անում է, որ Շանտըլերը բաց թողնի արևածագը:

Փասիանահավ

Ահա մեկ ամիս է՝ քեզ արգելել եմ երգել:

Եվ մի՞թե չի ծագում արևը: [...]

Շանտըլեր

[...] Եվ այժմ գաղղնի եմ իմ Արևածագն արթնացնում: [...]

Եղամի միջով գնում եմ այնպեղ՝ հեռու,

Եվ այնպեղ երգում եմ, երգում: Իսկ երբ Արևելքը

¹⁹⁴ Rostand E. Chantecler. Librairie Charpentier et Fasquelle. P. 1910. P.56

Հիովին վարդագունում է, և մնում է միայն
Երգել մեկ անգամ, որ օրն ամբողջովին փայլապակի,
Վերադառնում եմ նրա մոտ և հնչեղ երգով
Ավետում եմ, որ լուսը բացվել է...¹⁹⁵

Ուստան անդրադառնում է նաև իսկական պետների փոխադարձ հարգանքի խնդրին Շանտըկերի և Սոխակի հանդիպման տեսարանում, երբ յուրաքանչյուրը հիանում է դիմացինի երգով և տաղանդով: Երկուսն էլ ապրում են նոյն զգացումները՝ մերժված և չգնահատված են շրջապատի կողմից, երկուսին էլ ցանկանում են հեռացնել ճանապարհից: Այստեղ նույնպես զգացվում է Ուստանի ապրած հիասթափությունը.

Շանտըկեր

Ինչպես կարելի է համեմարել իմ կոպիտ կանչը
Նրա ասրվածային թախծով մեղեդու հետ:
Ես չեի հասկանում, որ, ինչպես ինձ էին այնպեղ հալածում,
Այնպես էլ այսպեղ արում են բանասրեղծ - սոխակին:

Սոխակ

Վաղ թե ուշ՝ ի հեճուկս Դոդոշների,
Դու՝ ուժեղդ, և ես՝ մեղմս, պետք է լսեինք միմյանց:¹⁹⁶

Սոխակի երգով զմայլված՝ Շանտըկերը նույնիսկ չի նկատում, թե ինչպես է արևը ծագում: Պոետի համար դա մեծ հարված էր, սակայն հենց այդժամ նա գիտակցում է իր կոչումը:

Պոետի իրական առաքելությունն, ըստ Ուստանի, մարդկանց արթնացնելն է, սա է նրա պիեսի հիմնական գաղափարը: Թերևս կարելի էր ստեղծագործությունն այստեղ ավարտել, սակայն հեղինակը դեռ մի քանի կարևոր դրվագ է ավելացնում: Այսպես, երբ Շանտըկերը պատրաստվում է վերադառնալ թոշնանց՝ կրակոց է լսվում, և սոխակն ընկնում է գետնին, սակայն որոշ ժամանակ անց լսվում է մեկ այլ սոխակի երգ, որովհետև «Անդառին սոխակ է անհրաժեշտ»:

¹⁹⁵ Նոյն տեղում, էջ 214

¹⁹⁶ Նոյն տեղում, էջ 226

Տեսնելով Շանտըկերի վճռականությունն ու գիտակցելով նրան կորցնելու վտանգը՝ Փասիանահավը ցանկանում է գնալ նրա հետ: Ավելին, երբ որսորդը նշան է բռնում աքաղաղի վրա, նա դիմում է իր հակառակորդին՝ Արևածագին՝ խնդրելով փրկել Շանտըկերին. «Արևածագ, պահպանիր նրան: Քո խոնավ թևով հպվիր փամփուշտին .../թող նա ապրի»:¹⁹⁷ Արևն օգնության է հասնում Շանտըկերին: Նա փրկվում է, իսկ Փասիանահավը խոնարհաբար սպասում է որսորդին, որն իրեն պետք է տանի ագարակ: Այս դրվագում հիանալիորեն նեկայացված է սիրո հաղթանակը փառասիրության և հպարտության դեմ:

Բացի գլխավոր կերպարներից, «Շանտըկերում», ինչպես և «Աղվեսավեպում», կարևոր դեր են խաղում շրջապատող աշխարհը ներկայացնող երկրորդական կերպարները: Երկու ստեղծագործությունների **կերպարային համակարգերի** համեմատությունն անմիջապես բացահայտում է «Աղվեսավեպում» միջնադարյան խիստ ստորակարգության արտահայտությունը: Ինչպես նշել ենք, կենդանական աշխարհը նեկավարում է կայսր Ալյուծը՝ Նորլը անունով: Ինքը՝ Նորլը, իսկապես ազնիվ է և արդար, բայց նրա վասալները գահը շրջապատող և նրա թիկունքում դեկավարող գիշատիչների ոհմակ են: Դրանք են մոայլ գայլ Իզենգրինն իր անհագ ու նենգ կնոջ հետ, խորամանկ կատու Տիերոն, դանդաղաշարժ շատակեր արջ Բղենը, վախկոտ ոչխար Բելինը, որն արծագանքում է ցանկացած կանչին և պատրաստ է ցանկացած հիմարության, կենդանական թագավորության արքեպիսկոպոսի բարձր կոչմանը արժանացած Բեռնար ավանակը: Սակայն «Աղվեսավեպի» կերպարաստեղծ սկզբունքն արտացոլում է ոչ միայն Միջնադարի սոցիոլոգիական պատկերացումները, այստեղ նաև տուրք է տրվում ժողովրդական հերիաթային ավանդույթին, համաձայն որի տեքստում կամ ենթատեքստում գոյություն ունի Մարդը, որից վախենում է նոյնիսկ գլխավոր հերոս Ռընարը, ընդունելով, որ մարդը ցանկացած ասպարեզում իրենից խելացի է: Այդ հասարակ գյուղացին թե՛ եղաններով, թե՛ հին որսորդական միջոցներով պաշտպանում է իր տունը, ընտանիքը, նախիրը մանր և խոշոր գիշատիչների մշտական հարձակումներից: Իհարկե, նման ինքնատիպ հակադրությունը հատկապես պերճախոս է թվում, երբ Ռընարը նվաստացած

¹⁹⁷ Նույն տեղում, էջ 242

ողորմություն է խնդրում գյուղացուց կամ էլ նրանում տեսնում բարձրագույն դատավորի, որն ի զորու է լուծել իր խճճված հարաբերությունները չորքոտանի եղբայրների հետ, և գյուղացու դատին է հանձնում մեկ արջին, մեկ գայլին:

Թեև, ինչպես նշել ենք, Ռուստանի ստեղծած կենդանական աշխարհում մարդը բացակայում է, սակայն նրա հոգեբանորեն բարդ կերպարներն ավելի «մարդկային» են, այսինքն՝ ամեն մի թռչունն այնքան ցայտուն կերպով է մարմնավորում մարդկային հասարակության առանձին խմբեր, մասնագիտություններ, բնավորություններ, որ հենց մարդու կերպար ստեղծելն անհմաստ է դառնում:

Այսպես, օրինակ, ամեն (հատկապես՝ գավառական) հասարակության մեջ կան մարդիկ, որոնցով շատերը հիանում են, մեջբերում նրանց խոսքերը, հետևում խորհուրդներին: Ռուստանի թռչնանոցում այդպիսի կերպար է հանդիսանում Կեռնեխը, որը փորձում է նմանակել փարիզյան ճնճղուկին.

Կեռնեխ

Ժամանակին ես ծանոթ էի փարիզյան մի ճնճղուկի,

*Այսպես էին խոսում Օքեր կամ Սեն-Ժորժ փողոցներում:*¹⁹⁸

Հատկանշական է, որ Կեռնեխով հիացողները սիրանք են համարում այն, որ լինելով վայրի թռչուն, նա ինքնակամ ապրում է վանդակում, թեև «... նա իրավունք ունի / իր ցանկությամբ բացելու վանդակը»:¹⁹⁹ Բոլոր թռչունների համար Կեռնեխը հեղինակություն է, քանի որ առանձնանում է «իր նրբաճաշակ սրամդությամբ, նա «մագիստրոս է՝ զինվորական գրագիր»:

Ողջ թռչնանոցում միայն Շանտըլերն ու խելամիտ Պատուն են լավ հասկանում Կեռնեխի իրական էռթյունը: Պատուն՝ թռչնանցի միակ շունը և պահապանը, Շանտըլերի միակ իրական բարեկամը, ամեն կերպ փորձում է նրան հեռու պահել վտանգավոր Կեռնեխից, որին համարում է «ծաղրասեր սուլորդ, կապաղի կործանիչ»:

Շանտըլերը, որ լավ է ճանաչում Կեռնեխի նման կերպարներին, պիեսի վերջում բոլորին բացահայտում է նրա իրական դեմքը:

¹⁹⁸ Նույն տեղում, էջ 45

¹⁹⁹ Նույն տեղում, էջ 14

Հասարակության համար նույնքան վտանգավոր են այն մարդիկ, որոնք «հիմար նորաձևության քմահաճություններ» են բերում, «հայրնի դուրսպրծուկների այգիներում են զբունում»:²⁰⁰ Թոշնանոցում այդպիսի մարդկանց մարմնավորում է Սիրամարգը: Նա այն քննադատներից է, որոնք հավակնություն ունեն արվեստի գործերի գնահատման մեջ «ամենահեղինակավոր» կարծիքն արտահայտելու: Սակայն Ռոստանը դեմ է սխեմատիկ պատկերացումներին, գնահատականների խտրականությանը:

Սիրամարգը հաճախում է ցուցամոլ խայտահավի հայտնի «սրահը», որն այցելում են միայն ժամանակի սնորերը՝ Սև Կարապը, որը «հրաժարվել է ճերմակությունից, թողել է միայն գծերի կապարելությունը»,²⁰¹ կամ էլ հենց ինքը՝ խայտահավը, որը հրաժարվել է նույնիսկ թուխս նստելուց. «Թուխս նսղե՞լ, ինչպիսի հերամնացություն»:²⁰²

Պիեսի իմաստը հասկանալու համար շատ կարևոր է «կուկուռեկիսպների», «կիկիռեկիսպների», «կոկոռեկիսպների» կողմնակից աքաղաղների վիճաբանության տեսարանը, ուր Ռոստանը ծաղրում է արվեստի տարբեր դպրոցները: Շանտըկերի բառերով նա արտահայտում է իր սեփական ծրագիրը, այն է՝ չպատկանել ոչ մի դպրոցի կամ ուղղության, այլ ստեղծագործել բնությանը համապատասխան:

Դավադրությունը կազմակերպում են գիշերային թոշունները: Նրանց են միանում չոջիկները, կատուն, խլուրդը, ժամացույցի կուռ, ինչպես նաև ընտանի թոշուններ՝ հնդկահավը, բադը, որոշ ճուտիկներ, ժողովին հետաքրքրությունից դրդված գալիս է նաև Կեռնեխը: Ժողովը դեկավարում է բվեճը: Հավաքվածներն ուրախանում են՝ իմանալով, որ եկել է Շանտըկերից վրեժ լուծելու ժամը: Նրանք հերթով հայտնում են իրենց թշնամության անհեթեթ և նույնիսկ ծիծաղելի պատճառները: Ռոստանը ցանկանում է ցոյց տալ մարդկանց նախանձը տաղանդի հանդեպ: Ատելությամբ ու թշնամանքով կուրացած՝ նրանք պատրաստ են ամեն գնով կործանել այն:

Գիշերային թոշունները, սակայն, այլ կերպ են մեկնաբանում իրենց ատելությունը: Շանտըկերին նրանք համարում են գող, որն իրենցից խլում է կյանքը, առողջությունը, երջանկությունը, նրանք չեն սիրում արևն ու աքաղաղին՝ արևը

²⁰⁰ Նույն տեղում, էջ 37

²⁰¹ Նույն տեղում, էջ 165

²⁰² Նույն տեղում, էջ 145

գովարանելու և արևածագն ավետելու համար («նա մեզանից գողանում է գիշերը»), նրա մահն են տենչում, ցանկանում են, որ «մարի նրա հնչեղ ձայնը»:²⁰³ Նրանք մեծ ոգևորությամբ են պատրաստվում իրենց ծրագրի իրագործմանը՝ նույնիսկ չենթադրելով, որ այն կարող է ծախողվել: Եվ այնքան վստահ են իրենց ընտրած հակառակորդի ուժերի վրա, որ կանխավ տոնում են իրենց ենթադրյալ հաղթանակը: Սակայն, ինչպես ցույց է տալիս դեպքերի հետագա ընթացքը, նրանք պարտվում են, քանի որ անպարտելի են Շանտըլկերի համարձակությունը, կամքի ուժը:

Նշենք նաև առաջին հայացքից անկարևոր թվացող Ծեր Թխսկանի կերպարը, որին, սակայն, Ռոստանն առանձնահատուկ տեղ է հատկացրել: Ծեր Թխսկանը խոսում է միայն ասացվածքներով, ինչպես ցանկացած իմաստուն, կյանքի մեծ փորձ ունեցող մարդ, որն իրեն հղած հարցերին պատասխանում է միայն իմաստուն դարձվածներով: Աղավնու այն հարցին, արդյո՞ք հպարտ է, որ Շանտըլկերի նման զավակ ունի, Ծեր Թխսկանը պատասխանում է՝ «Երբ աշորակը մաքուր է, հացն էլ լավ է սղացվում»:²⁰⁴ Երբ Պատուն փորձում է Շանտըլկերին զգուշացնել թոշնանոցին սպառնացող վտանգի մասին, Ծեր Թխսկանն իմաստունի տոնով արտահայտում է իր կարծիքը՝ «Քանի ծուն կողրված չէ, այն մեզ մարմարից է թվում»:²⁰⁵ Հատկանշական է, որ ոչ ոք լուրջ չի ընդունում իմաստուն հավի խոսքերը:

«Շանտըլկերում» լայն զարգացում է ապրում Ռոստանի նախորդ պիեսներում նշմարվող աշխարհի անբաժանելիության, սինթետիկ բնույթի գաղափարը: Աշխարհը միայն թվում է բաժանված, իրականում Շանտըլկերի թոշնանոցի և ռոմանտիկական անտառի միջև տարբերություն չկա: Ռոստանը չի հակադրում նաև ցերեկվա և գիշերվա աշխարհները: Շանտըլկերի դեմ դավադրությանը մասնակցում են ոչ միայն գիշերային, այլև ցերեկային թոշունները: Հիշեցնենք նաև, որ Սոխակը, որի կերպարում Ռոստանը մարմնավորում է իսկական արվեստագետին՝ գիշերային թոշուն է: Շանտըլկերի և Սոխակի երկխոսությունից պարզ է դառնում, որ այն, ինչ մեկի համար երազ է, մյուսի համար բնական հատկություն է, այսպիսով երազանքը դառնում է

²⁰³ Նույն տեղում, էջ 92

²⁰⁴ Նույն տեղում, էջ 21

²⁰⁵ Նույն տեղում, էջ 46

իրականություն, իրականությունը՝ երազանք: Այսպիսին է աշխարհում արժեքների սինթեզը:

Համեմատելով աշխարհի ռոստանյան հայեցակարգն այլ նեռոռմանտիկների հայեցակարգի հետ՝ հարկավոր է նշել մի էական տարբերություն: Օրինակ, Ժան Ռիշաբենն իր «Զվող թոշուններ» բանաստեղծության մեջ հակադրում է թոշնանցի իրական խղճուկ աշխարհը երազանքի ռոմանտիկական աշխարհին:

Ռոստանի մոտ աշխարհը բաժանված չէ իդեալականի և առօրեականի, այն բարոյական սկզբունքներով է բաժանված. «Շանտըկլերում» չկա բարու և չարի աշխարհների միահյուսում: Այդ բարոյալքված աշխարհում Ռոստանն արվեստին առանձնահատուկ տեղ է հատկացնում՝ չարը բարի դարձնել և այդպիսով վերականգնել աշխարհի ամբողջությունը:

Կարելի է բազմաթիվ գուգահեռներ անցկացնել «Շանտըկլերի» և Ռոստանի այլ պիեսների միջև, սակայն, ինչպես արդարացիորեն նշում է Էդվարդ Հեյլը, «Շանտըկլերն, ի դարբերություն Սիրանոյի և դուքս Ռեյխզդադի, չի հեռանում այն աշխարհից, որի հետ բախվում են իրենց իդեալները, ընդհակառակը, նա շարունակում է կանչել իր «ծուղրուղուն», ինչն էլ պիեսին լավագեսական ավարտ է հաղորդում»:²⁰⁶

«Շանտըկլերում» պահպանվել են նեռոռմանտիկական գեղագիտության որոշ տարրեր, սակայն նեռոռմանտիզմի ամենահայտնի ներկայացուցչի այդ փորձը փաստում է XX դարասկզբում Ֆրանսիայում այդ հոսանքի ճգնաժամը:

Ռոստանի այս պիեսը ժամանակի ընթացքում կորցրեց իր հանրահայտությունը, սակայն Շանտըկլերի՝ իր վեհ առաքելությանը հավատացող պոետի կերպարը ցայսօր պահպանում է իր նշանակությունը:

Ամփոփելով «Շանտըկլեր» պիեսի կերպարային համակարգի վերլուծությունը՝ պետք է նշենք, որ Ռոստանն իր ստեղծագործության մեջ օգտագործել է միայն կենդանիների միջոցով մարդկային կյանքը ցուց տալու հնարք: Եթե «Աղվեսավեպում» կենդանիները երբեմն մարդկային վարք են ցուցաբերում՝ սուսերամարտում կամ ծիավարում են, ապա «Շանտըկլերում» նրանց վարքը զուտ կենդանական է, սակայն մարդկային են նրանց զգացմոնքները, հոգեվիճակն ու մտքերը: Ռոստանի պիեսում

²⁰⁶ Hale E. E. Dramatists of to-day. Freeport N.Y. 1969. P. 43

կենդանիների կերպարները ստանում են բարդ հոգեբանական բնույթ, ինչպես օրինակ Կեռնեխը, որը ոչ բացասական, ոչ էլ դրական կերպար է: «Աղվեսավեպում» նման բարդ կերպարներ չկան, այնտեղ կենդանիները կամ բացասական են, կամ դրական: Ռուստանն այս պիեսում հանդես է գալիս ոչ միայն որպես մեծ բանաստեղծ, այլև որպես մարդկային զգացմունքներն ու մտքերը խորապես ուսումնասիրած հոգեբան:

* * *

«Շանտըկլերի» համեստ հաջողությունից հետո հիասթափված և չհասկացված «գեղեցիկ դարաշրջանի արքան» հեռացավ թատրոնից և իր դրամատուրգիական ստեղծագործությունը եղրափակող «Դոն Ժուանի վերջին գիշերը» (*La dernière nuit de Don Juan*) պիեսը չհրատարակեց և չվայելեց այն բեմում տեսնելու հաճույքը:

Դոն Ժուանին նվիրված «դրամատիկ պոեմի» ստեղծման Ռուստանի մտադրությունը հայտնի է դեռ 1901 թվականից: Տասը տարի անց իր բարեկամ, կատակերգու դերասան Շաոլ Լը Բարժիի խնդրանքով, որը ցանկանում էր մարմնավորել գլխավոր դերը, Ռուստանը փորձեց այն իրագործել, սակայն միայն 1921 թվականին Ռուստանի բարեկամների և ընկերների ջանքերով պիեսը հրատարակվեց նախ *Illustration* ամսագրում, ապա հատորներով՝ ֆասթեյի մոտ: 1923 թվականի մարտի 10-ին «Դոն Ժուանի վերջին գիշերը» վերջապես բեմադրվեց *Porte-Saint-Martin* թատրոնում: Հասարակությունը ջերմ ողջունեց պիեսը, և այն ունեցավ երեսունչորս ներկայացում:

Մամուլը նույնպես բավականին լավ ընդունեց պիեսը: Քննադատ Մարսել Մարտինեն գրել է. «Ինձ չի կարող չհիացնել բարության այն պահանջը, բարության հասկրապման այն քաջությունը, որն ազնվացնում է Էդմոն Ռուստանի...»:²⁰⁷ Humanité թերթի լրագրող Գաբրիել Ռեյարը, գրելով պիեսի բովանդակության մասին, նշել է. «Իմ խոսքերը կարող են միայն թույլ պարկերացում սպեղծել կյանքի և սիրո իմաստին վերաբերող այդ երկու գործողությունների ուժգնության և կրքողության մասին, և,

²⁰⁷ Martinet M. Edmond Rostand. // L'Humanité. 1922. 12. III

իհարկե, կարիք չկա ավելացնել՝ ինչպիսի վարպետությամբ է գրված պիեսը...»:²⁰⁸ Գրախոս Պոլ Սուլեն գտնում է, որ թեև «Դոն ժուանի վերջին գիշերը» անհամեմատելի է «Սիրանոյի» հետ, այնուամենայնիվ միանգամայն արժանի է մեծն Ռոստանի գրչին: Սակայն Սուլեն չի ընդունում գիսավոր հերոսի հայեցակարգը. «Ռոստանի կողմից ծաղրի ենթարկված գոեհիկ, դաժան, պճնամոլ կյանք վարող մարդն անկասկած գոյություն ունի, քանի որ կյանքում կարելի է գրնել մարդու ցանկացած պեսակ, բայց դա ամենահն էլ Դոն ժուանը չէ և, կարծում եմ, կարելի էր Մոլիերին, Բայրոնին և Մյուսեին հարգելով՝ նրան այլ կերպ կոչել»:²⁰⁹ Ակներս է, որ քննադատը չի հասկացել ստեղծագործության հիմնական գաղափարը: Ռոստանն իր առջև ամենահն խնդիր չէր դրել ստեղծել որոշակի մարդկային տեսակ. նա ընտրում է Դոն ժուանին՝ ամենահայտնի գրական հերոսներից մեկին՝ նպատակ ունենալով փլուզել նրա ռոմանտիկական պսակը և դրա հետ մեկտեղ՝ ռոմանտիկական գեղագիտությունը: Կարծում ենք, որ այս ստեղծագործությամբ ակադեմիկոս Էդմոն Ռոստանը դուրս եկավ հենց իր կողմից հարգված ավանդույթների դեմ: Ռոստանն իր դրամայում ձեռք բարձրացրեց Դոն ժուանի՝ հարյուրամյակների ընթացքում հաստատված կերպարի վրա:

Պիեսը խոր ուսումնասիրության չի ենթարկվել գրականագետների կողմից: Այսպես՝ Ռոստանի ստեղծագործությունը լավագույնս ուսումնասիրած է. Ռիպերն այդ պիեսին ընդհանրապես չի անդրադառնում: Որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում «Դոն ժուանի վերջին գիշերը» պիեսին նվիրված Մադլեն Ռուսելի հոդվածը:²¹⁰ Պիեսին հակիրճ անդրադարձ ենք տեսնում Ն.Ա.Մգելաձեի թեկնածուական ատենախոսության մեջ²¹¹, ուր պիեսը, «Արծվի ձագի» և «Շանտըկլերի» հետ միասին, դիտվում է որպես ռոմանտիկական ստեղծագործություն, սակայն այդպես էլ հստակ չի նշվում պիեսի տեղը դրամատուրգի ստեղծագործության մեջ: Նման փորձ արվում է Վ.Ա.Լուկովի աշխատության մեջ, ուր հեղինակը կարևորում է «Դոն ժուանի վերջին գիշերը» Ռոստանի **նեռումանդիկական** դրամատուրգիայի

²⁰⁸ Ростан Э. Последняя ночь Дон Жуана // Новинки Запада: Альманах № 1. М.; Л. Земля и фабрика 1925. С. 46

²⁰⁹ Souday P. Edmond Rostand: La dernière nuit de Don Juan // Le Temps. 1921. 11. II

²¹⁰ Roussel M. Une oeuvre ignorée d'Edmond Rostand. Académie des Sciences et Lettres de Montpellier. Conférence N 3906. 2005

²¹¹ Мгеладзе Н. А. Драматургия Эдмона Ростана: Автографер. дис. канд. филол. наук. Тбилиси. 1974. С. 21

զարգացումը բնութագրելու համար: Մենք չենք կարող համաձայնել Լուկովի այս մտքին, քանի որ, մեր համոզմամբ, «Դոն ժուանի վերջին գիշերը» պիեսում Ռոստանը հրաժարվում է նեռողմանտիկական գեղագիտությունից, այստեղ ավելի վառ են դրսնորվում և խորանում «Շանտըկլերում» նշմարված խորհրդանշային-այլաբանական դրսնորումները:

Ցավոք, հայ ընթերցողը ծանոթ չէ «Դոն ժուանի վերջին գիշերը» պիեսին, քանզի այն չի թարգմանվել հայերեն, իսկ ռուսերեն թարգմանվել են միայն պիեսի նախաբանն ու երկրորդ գործողության վերջին տեսարանը,²¹² և ատենախոսության մեջ կատարված բոլոր մեջբերումների թարգմանությունը մերն է:

Ռոստանն անկասկած ընթերցել է Դոն ժուանին նվիրված բազմաթիվ ստեղծագործություններ, այդ թվում Ժանդարմ դը Բնոտի «Դոն ժուանի առասպելը, նրա զարգացումը գրականության մեջ ծագումից մինչև Ռոմանտիզմ»²¹³Երկու հատորանոց ուսումնասիրությունը: Այստեղ նա գտել է տրամաբանական ցանկն այն բոլոր փոփոխությունների, որոնցով անցել է առասպելի հերոսը, և որոնցից Ռոստանը փոխառել է իր հերոսի գծերը:

Ռոստանի պիեսը սկսվում է այնտեղից, որտեղ ավարտվում են Դոն ժուանին անդրադարձող գրեթե բոլոր հեղինակների ստեղծագործությունները, և, բնականաբար, այն ստանում է միանգամայն նոր հանգուցալուծում: Պիեսի շրջանակներից դուրս է մնացել Տիրոս դե Մոլինայի կողմից մշակված և բազմաթիվ Եվրոպացի գրողների երկերում զարգացում ստացած Դոն ժուանի մասին առասպելի ողջ սյուժեն:²¹⁴ Գործող անձանցից պահպանվել են Դոն ժուանի և Կոմանդորի արձանի կերպարները, մոյերյան կերպարներ Սգանարելն ու Աղքատը, ինչպես նաև Դոն ժուանի սիրուիիների ստվերները, որոնց թիվը, ըստ առասպելի մոտիվներով գրված Մոցարտի համանուն օպերայի, «հազար երեքն» է:

²¹² Ростан Э. Последняя ночь Дон Жуана / Пер. Луи Шенталь // Новинки Запада: Алъманах №1. М.-Л.: Земля и фабрика. 1925. С. 47-60

²¹³ Gendarme de Bérotte G. La Légende de Don Juan : son évolution dan la littérature des origines au romantisme. P. 1906

²¹⁴ Браун Е.Г. Литературная история типа Дон Жуана. СПБ. 1889; Нусинов И.М. История образа Дон Жуана // Нусинов И.М. История литературного героя. М. 1958; Gendarme de Bérotte. La légende de Don Juan: T.1-2. P.1906-1911 etc

Այսպիսով՝ պիեսի առանցքն է կազմում ոչ թե Դոն ժուանի կյանքը, այլ դրա ավարտը և այն պատիժը, որին նրան դատապարտում է հեղինակը: Դոն ժուանի «Վերջին գիշերվա» ընթացքում նկարագրվում են ոչ թե նրա արկածները, այլ նրա դատավարությունը, որի ընթացքում որպես դատավոր հանդես է գալիս Սատանան, իսկ որպես վկաներ՝ Դոն ժուանի հրապուրանքի զոհերը դարձած կանանց Ստվերները:

Ռոստանին հետաքրքրում է ոչ թե Դոն ժուանին «ավանդական» դժոխքում ֆիզիկական տանջանքների մատնելը, այլ նրան բարոյական տառապանքների ենթարկելը: «Ես քեզ միայն պարտված կրանեմ» ասում է Սատանան Դոն ժուանին՝ ազդարարարելով այն պայքարը, որ ծավալվելու է երկու հերոսների միջև:

«Դոն ժուանի վերջին գիշերը» պիեսը բաղկացած է նախաբանից և երկու գործողությունից: Նախաբանի տեսարանը դժոխքի աստիճանն է, իսկ բուն գործողությունը ներկայացնում է Դոն ժուանի՝ ծովաճակի վրա բացվող դյակը Վենետիկում:

Նախաբանի բովանդակության հիմնական առանցքն է Սատանայի հետ Դոն ժուանի պայմանագրի կնքումը: Ռոստանի դժոխքը տարբերվում է մինչ այդ այլ հեղինակների պատկերած դժոխքից: «Ավանդական» դժոխքի փոխարեն ներկայացվում է զսպանակաձև մի աստիճան, որն իրականում ոչ թե տանում է դեպի տանջանքների վայրը, այլ հենց տանջանքն է: Աստիճանի առաջին իսկ քայլը չեղոք գոտի չէ, ոչ էլ սովորական անցում. այն առաջինն է անթիվ աստիճաններից, որոնք դանթեական պարունակների սկզբունքով ընկղմվում են չարի և դժոխքի կանաչավուն խավարի մեջ: Դժոխքի աստիճաններով դանդաղորեն իջնող Դոն ժուանի արիությամբ հիացած Կոմանդորի արձանը պատրաստ է ներել նրան, սակայն Սատանայի հսկայական ճիրանը բռնում է նրա թիկնոցից: Դոն ժուանն առաջարկում է համաձայնության գալ, կյանքի վերադարձնել նրան՝ հնարավորություն տալով շարունակելու գայթակղողի իր գործը.

Տվե՛ք ինձ հինգ դրարի, կամ նույնիսկ դասը,

Երկրի վրա քիչ չարություն չի մնացել գործելու:

Մեր մեջ ասած, ցուցակումս դեռ քիչ են խեղճ աղջիկները:

Դե՛, դաշինք կնքենք:

Ես կոչված եմ անկմանը նպաստելուն,

Մարդկային հոգիների որսի ժամանակ

Հավագոյն որսորդն եմ ես:

*(...) Եվ, հեղևաբար, ձեր փոխարինողը:*²¹⁵

Սատանան համաձայնում է երկարաձգել նրա կյանքը ևս տասը տարով։ Կարելի է ենթադրել, որ «դժոխքի նախաբանի» ռոստանյան գաղափարը ծագել է Գյորենի «Ֆառատը» թարգմանելիս։ Այդ վարկածի հաստատումն է Դոն Ժուանի՝ Ֆառատի հիշատակումը։

Ես նման չեմ Ֆառափին, որը

Գերմանացի գեղջկուհու սերն է խնդրում,

Իսկ երեխայի ծննդից հետո, հիմարը,

Խելագարված, օգնության է կանչում Հրեշտակին։²¹⁶

Ժխտելով իր նմանությունը Ֆառատին՝ Դոն Ժուանը, սակայն, դիմում է Ելենային, որը մարմնավորում է «բացարձակ գեղեցիկի» խորհրդանշային կերպարը, որի համար ժամանակը գոյություն չունի, և որն ապրում է մեկ այլ, հեռավոր ոլորտում։

Նախաբանում Դոն Ժուանը ներկայանում է որպես հպարտ, ուժեղ և հաջողակ, իր խոսքին հավատարիմ ռոմանտիկական հերոս։ Այնուհանդերձ հարկ է նշել, որ Ռոստանը իրաժարվում է Դոն Ժուանի՝ որպես իդեալ փնտրողի, տիտանական անձնավորության ռոմանտիկական մեկնաբանությունից, որը բնորոշ էր XIX դարասկզբին (Հոֆման, Մյուսե, Լենաու), և նրան օժտում է իր նախորդ դրամաների նեռումանտիկական հերոսներին բնորոշ գծերով, օրինակ՝ Դոն Ժուանին, ինչպես և Սիրանոյին, հատուկ է «պանաշը»։

Պիեսի երկու գործողություններն ել կատարվում են Վենետիկում, Դոն Ժուանի պալատում, Սատանայի հետ պայմանագրի կնքումից տաս տարի անց։ Ինչպես միշտ, Ռոստանի ներկայացրած տեսարանը շքեղ է և ընդարձակ։ Բայց, ինչպես

²¹⁵ E. Rostand. La dernière nuit de Don Juan. Librairie Charpentier et Fasquelle. P. 1921. P.16

²¹⁶ Նույն տեղում, Էջ 16

նախաբանում, բեմանկարն ավելի շուտ խորհրդանշական է. Դուն ժուանն իր կյանքը համեմատում է ջրի վրա կառուցված «փխրուն քաղաք» Վենետիկի հետ: Ավելին, Վենետիկը նաև նավակների լաբիրինթոս է, դրանք խճճվում են իր դյուակի շուրջ և, նախաբանի աստիճանի պես, կարծես թակարդ են դառնում նրա համար: Նավակների անշարժ ջուրն այն հայելին է, որում նա հիանում է իր գեղեցկությամբ, բայց այն կանաչ է, ինչպես դժոխքի աստիճանների ծծմբային արտացոլանքը:

Առաջին տեսարանն ակնհայտորեն խորհրդանշական-այլաբանական բնույթ է կրում. բազմաթիվ հաղթանակներ տանելուց հետո, Դուն ժուանը խոստովանում է իր սերը Ծովածոցի հանդեաւ.

Դոժը նրա ամուսինն է, իսկ ես՝ սիրեկանը:

*Ծովածոց, միայն ես քեզ հասկացա՞:*²¹⁷

Ադրիատիկ ծովի հանդեաւ Դուն ժուանի սերը որոշակի այլաբանական իմաստ ունի, սակայն նեռոռմանստիկական հայեցակարգի շրջանակներում, քանի որ ներկայացնում է առանձին անհատի հոգևոր աշխարհին համապատասխան կառուցված աշխարհը: Միևնույն ժամանակ մի շարք հատվածներ հնարավորություն են տալիս հաստատել, որ տվյալ այլաբանությունը գործածվում է հեգնական նրբերանգով: Այսպիսով, հերոսի խոսքերում հեղինակն ընդգծում է, որ Դուն ժուանը սիրահետում է Ծովածոցին միայն այն պատճառով, որ վերջինս «ամուսնացած» է, ինչն էլ նոր սիրային արկած է ենթադրում: Այնուհետև Դուն ժուանը խորհրդանշորեն նշանվում է Ծովածոցի հետ: Բայց ավանդաբար ընդունված ռուբինով մատանու փոխարեն նա ջուրն է նետում ապակե քարով մատանի: Այսպիսով, «Դուն ժուանի վերջին գիշերը» պիեսում կասկածի տակ է դրվում մարդու և աշխարհի նեռոռմանստիկական հայեցակարգի հիմնական գաղափարներից մեկը:

Նոյն գործողության հաջորդ տեսարանում Դուն ժուանը, երեկոն հաճելի դարձնելու նպատակով խամաճիկներ է հրավիրում չիմանալով, որ խմբի դեկավարն իրականում Սատանան է: Դերասանները ներկայացնում են «Պոլիշինելը փորձում է գայթակղել Շառլոթին» վերնագրով մի սայնետ (իսպանական մեկ գործողությամբ

²¹⁷ Նույն տեղում, էջ 22

պիես), որի ընտրությունը Սատանայի կողմից պատահական չէ. Պոլիշինելի արկածներն ու հետագա պատիժը ներկայացնում են Դոն Ժուանի ճակատագիրը: Ռուստանն այստեղ գործածում է «թատրոնը թատրոնի մեջ» հնարք, ինչն էլ նրան հնարավորություն է տալիս անդրադառնալ նեռումանտիկական հայեցակարգում կարևոր՝ արվեստի և իրականության փոխհարաբերության խնդրին:

Հանդիսատեսի խորհրդանիշ Դոն Ժուանը և դերասանի խորհրդանիշ Պոլիշինելի խամաճիկն անմիջական փոխշփման մեջ են: Դոն Ժուանը ներկայացման ակտիվ մասնակիցն է, կիսվում է իր «փորձով», սրբազնում Պոլիշինելին: Միաժամանակ Պոլիշինելը խորհրդանիշերի միջոցով (Կասանդրայի, Պիերոյի, Շառլոթի տիկնիկների սպանությունը) Դոն Ժուանին է ներկայացնում նրա կյանքի պատմությունը: Ի վերջո, ներկայացումն ու կյանքն ամբողջովին միախառնվում են, երբ Շառլոթի սպանության դրվագից հետո Դոն Ժուանը պահանջում է, որ պահակախմբի գալու տեսարանը փոխարինվի Սատանայի հայտնությամբ, այսինքն՝ «կյանքի արձակը»՝ ռումանտիկական երևակայությամբ: Տիկնիկային թատրոնի վարագույրի ետևից Սատանա-խամաճիկի հայտնվելը վկայում է, որ թատրոնը, արվեստը կարող են մարմնավորել ցանկացած պատրանք, բայց ի զորու չեն հերոսներին տալ լիարժեք կյանք և ազատություն, քանզի, միևնույն է, նրանք մնում են խամաճիկներ: Այս միտքը նոր է Ռուստանի համար և հակադրվում է արվեստի անսահմանափակ հնարավորությունների մասին նրա նախկին պատկերացմանը, համաձայն որի արվեստը կարող է իրական գունատ աշխարհը վերափոխել երևակայության գունագեղ աշխարհի:

Սատանա-խամաճիկին փոխարինում է դիմակազերծված Սատանան, և Դոն Ժուանի հետ նրա հետագա երկխոսությունը նվիրված է իմացության և ճշմարտության երկու հայեցակերպերի մասին փիլիսոփայական խնդրին: Ռուստանն ընդգծում է հարցի կարևորությունը՝ Սատանայի և Դոն Ժուանի կերպարների այլաբանական իմաստը հասցնելով ընդհանրացման բարձրագույն կետին: Դոն Ժուանն արիաբար անդրադառնում է իր պատմական ակունքներին՝ իր մեջ արթնացնելով Երկնային Դրախտի հիշողությունները, որտեղ, ինչպես ինքն է ասում, ինքն եղել է Ադամը, իսկ

Սատանան ներկայացել է Օձի դերում՝ այս կերպ դառնալով մարդկության ողջ պատմության ընթացքում գոյություն ունեցող համընդհանուր, ունիվերսալ կերպարներ:

Սատանան հանդես է գալիս որպես ճշմարիտ գիտելիքի կրող, նա հավատում է միայն ճշմարտությանը, որքան էլ այն դառը լինի: Աշխարհի մասին նման պատկերացումը նաև հայտնում է նաև Ադամ-Դոն ժուանին՝ առաջարկելով համտեսել իմացության ծառի խնձորը: Ադամի համտեսած յուրաքանչյուր խնձորի մեջ որդ կար: Այդժամ Օձը բացահայտում է իմացության գաղտնիքը.

Պարզապես գեղեցիկ պարունակություն ունի մեջ որդ է միայն թաքնված:

Ահա այն գաղտնիքը, որ պահված է ձեզանից:

*Իսկ հիմա, իմանալով ամենը, փորձեք ապրել:*²¹⁸

Դոն ժուանը, սակայն, արտահայտում է իր հայեցակարգը, որի համաձայն երևակայությունն ավելի ճշմարտացի է, քան իրականությունը: Ակնհայտ է տվյալ հայեցակարգի կապը նեռումանտիկական աշխարհայացքի հետ:

Այդ հայեցակարգը փորձության է ենթարկվում գործողության հետագա ընթացքում: Դոն ժուանն, ըստ դաշինքի, Սատանային է ներկայացնում իր կողմից գայթակղված «հազար երեք» կանանց ցանկը: Վստահ իր և իր հիշողության վրա՝ Դոն ժուանը պատում է իր հայտնի ցուցակը: Հաջորդ տեսարանը այլաբանական է. թղթի կտորները, որոնցից յուրաքանչյուրը մի կնոջ անուն է կրում, թռնում են դեպի ծովալճակը, մեծանում, մոայլվում և վերածվում գոնդոլաների, որտեղից էլ դուրս են գալիս ուրվականները: Նրանք առաջանում են, բազմապատկվում, այնպես, որ միակ մարմնեղեն կերպարը՝ Սգանարելը, շատ արագ և անվերադարձ չքանում է՝ տեղը զիջելով նախ Սատանային, ապա հազար երեք կանանց ուրվականներին: Դրանք սկզբում ներկայանում են որպես պարզապես ջրի վրա անշարժացած գոլորշու խտացումներ, այնուհետև ավելի ու ավելի հնչեղ ծայներ, ավելի ու ավելի հստակ և շոշափելի ուրվագծեր են ստանում: Դա միաժամանակ կախարդական ու բանական մի գործընթաց է, որի խթանն է Սատանայի նվազած ջութակը, իսկ Դոն ժուանն այստեղ սոսկ հանդիսատես է: Սկզբում բոլոր ստվերները ներկայանում են նոյն

²¹⁸ Նույն տեղում, Էջ 56

կերպարանքով՝ «վարդ, թիկնոց, դիմակ և հովհար»:²¹⁹ Սատանան առաջարկում է Դոն ժուանին ճանաչել ներկայացած հազար երեք կանանցից գոնե մեկին, ինչը նրան չի հաջողվում: Նա չի ճանաչում Ստվերներից և ոչ մեկին, որովհետև միշտ տեսել է միայն իրերի արտաքին կողմը՝ չմտածելով դրանց էության մասին: Միայն վերջում, Դոն ժուանին նորանոր տանջանքների մատնելու համար, կանայք դեն են նետում իրենց դիմակներն ու թիկնոցները՝ ներկայանալով տարբեր երկրներ, միջավայրեր և նույնիսկ դարաշրջաններ ներկայացնող բազմազան զգեստներով: Ռոստանն այսպիսով ընդգծում է, որ իր հերոսը նաև գրական հանրահայտ կերպար է: Դոն ժուանը, որին Ստվերներն անվանում են նաև Դոն Յոհան կամ Դոն Զիովանի, անհայրենիք է, աշխարհաքաղաքացի (ինչպես և Սատանան), չունի ո՞չ ընտանիք, ո՞չ բարեկամ: Գրական կերպարների կարելի է հանդիպել նաև Դոն ժուանի ճանապարհին հանդիպած, ստվերների կողմից թվարկած տղամարդկանց մեջ: Նրանք առասպելների հերոսներ են, որոնց մնայուն կերպարները կարող են մրցել Դոն ժուանի հետ (օրինակ՝ Ռոմեոն կամ Տրիստանը): Վերջապես այն հակառակորդը, որի հետ Դոն ժուանը մարտնչում է, Եդեմից ծանոթ Օծն է, հավերժ Թշնամին, որը կերպարանափոխվում է՝ պահպանելով ինքնությունը: Այսպիսով՝ գրական կերպար Դոն ժուանը պայքարում է իրեն հավասար հակառակորդների հետ:

Հանդես գալով որպես գրական կերպար՝ Դոն ժուանը գիտակցաբար է ցանկանում այդպիսին լինել. նա ջանում է լավ խաղալ իր դերը, իր կյանքին ներդաշնակություն և գեղեցիկ ավարտ հաղորդել: Ծնված լինելով Սևիլիայում՝ նա ցանկանում է Սատանային սպասել Վենետիկում, քանզի այս «երկու սիրո քաղաքների» անունները նրա համար գեղեցիկ տապանագիր կդառնան՝ ամփոփելով իր ողջ գոյությունը: Նա ընդունում է մահն ու պատիժը ոչ որպես իր կյանքի վերջը, այլ որպես իր ճակատագրի թագադրում. դրանք իր կերպարի մասն են կազմում: Եթե Դոն ժուանին կով չտար վառվող դժոխքը, նա կդառնար ոչ լիարժեք, խեղված Դոն ժուան: Հերոսը ցանկանում է տրամաբանական ավարտի հասցնել բանաստեղծների կերտած Դոն ժուանի կերպարը, որից, սակայն, Ռոստանը անխղճորեն զրկում է նրան՝ դարձնելով տիկնիկային թատրոնի խամաճիկ:

²¹⁹ Նույն տեղում, Էջ 70

Առաջին մասի ավարտը վկայում է, որ հեղինակը հրաժարվում է իր այն հայեցակարգից, ըստ որի Երևակայությունը վեր է իրականությունից: Պիեսում այլս բացակայում է աշխարհի միասնության և հակադրությունների միաձուլման ռուտանյան հայեցակարգը:

Եթե պիեսի առաջին գործողության մեջ ժխտվում է աշխարհի նեռումանտիկական հայեցակարգը, ապա Երկրորդում փառազրկվում է նեռումանտիկական հերոսը:

Երկրորդ գործողության մեջ Դոն Ժուանը շարունակում է ապարդյուն փնտրել որևէ ծանոթ Ստվեր: Այսպես փլուզվում է «դոնժուանության» ռոմանտիկական պատրանքը, և Սատանան, կարծես հերքելով հայտնի *veni, vidi, vici* Հովհոս Կեսարի արտահայտությունը՝ ամփոփում է.

*Ոչինչ չես դեսել, չես ճանաչել և ոչնչի չես դիրել:*²²⁰

Փլուզվում են Դոն Ժուանի «հավերժական» կերպարի հետ կապված նաև այլ պատրանքներ: Պարզվում է, որ նա չի իշխել կանանց, չի եղել սրտակեր, և նրա սիրային արկածներում նրա բաջությունն ընդամենը վախսութություն է:

Հուսահատության եզրին գտնվող Դոն Ժուանն իր օգտին մեկ այլ փաստարկ է գտնում. կանայք իր համար արտասվել են: Մինչդեռ Սատանան, խոշորացուցով գննելով յուրաքանչյուր արցունքի բյուրեղիկը, հայտնում է, որ բացի Սպիտակ Ստվերի Երկու արցունքներից՝ դրանք բոլորն էլ կեղծ են:

Սպիտակ Ստվերը կոնկրետ կին չէ, նա խորհրդանշում է այն, ինչ Դոն Ժուանը կարող էր գտնել իր սիրուիիներից յուրաքանչյուրի մեջ, եթե սիրեր նրանց: Սպիտակ Ստվերը խիստ տարբերվում է խորամանկ, փառասեր, կեղծավոր, Դոն Ժուանին գրավելու համար ամեն ինչի պատրաստ կանանցից:

Սպիտակ Ստվերի կերպարն ուսումնասիրելիս ակնհայտ է դառնում Ռոստանի **հեռացումը դիպականացման նեռումանդիկական սկզբունքից**: Այս պիեսում տիպականն արդեն արտահայտվում է ոչ թե բացառիկության, եզակիության, այլ խորհրդանիշի, այլաբանության միջոցով և գեղարվեստական կերպարը մասնակիորեն

²²⁰ Նույն տեղում, Էջ 87

կամ ամբողջովին **գրկում է անհապական գծերից՝** դառնալով այս կամ այն մարդկային տեսակի ուրվագիծ:

«Դոն ժուանի վերջին գիշերը» պիեսի հերոսները կորցնում են Ռուտանի նախորդ պիեսների նեռումանտիկական հերոսի կարևոր հատկությունը, այն է՝ հակասությունների ներդաշնակ միաձուլումը: Սատանայի և Սպիտակ Ստվերի կերպարները սկզբից ևեր անփոփոխ են՝ օժտված բնավորության մեկ գծով: Եթե սկզբնապես Դոն ժուանը ներկայանում է որպես մի անձնավորություն, որի մեջ միաձուլված են հակադրությունները (օրինակ՝ պատվի զգացումը և անբարոյականությունը), ապա աստիճանաբար Դոն ժուանի փառազրկումը բացահայտում է նրա իրական՝ քաղընուու էությունը: Այսպես՝ երբ Սատանան Դոն ժուանին հնարավորություն է տալիս ապացուցելու, որ նա ունակ է Սպիտակ Ստվերին սիրելու, մյուս ստվերները հանում են իրենց դիմակները, Դոն ժուանը ստիպված խոստովանում է.

Ո՞չ, իմ սիրող մեկի համար չէ,

*Բոլոր նոր դեմքերը նոր սիրային կապ են խոսդանում:*²²¹

Դոն ժուանի հերոսազրկումը հասցում է տրամաբանական ավարտի, և Ռուտանը դա ընդգծում է խորհրդանշային-այլաբանական միջոցներով. Սատանան Դոն ժուանին դժոխք չի տանում, այլ դարձնում է տիկնիկային թատրոնի խամաճիկ: Այսպիսով՝ պիեսում զարգացող մահվան թեման տանում է ոչ թե դեպի հերոսի ֆիզիկական կործանում, այլ նրա՝ որպես ոռմանտիկական կերպարի վախճան:

«Ռոմանտիկական» հերոս Դոն ժուանը շատ արագ միսիթարվում է՝ իր նոր արկածները տեսնելով տիկնիկային թատրոնում՝ «Ես նրանց (աղջկներին) կզարծացնեմ իրենց ծնողների ներկայությամ»:²²² Տվյալ դրվագը չափազանց էական է ոռմանտիզմի հանդեպ Ռուտանի նոր հայացքի բնութագրման համար: Ըստ Լուկովի, «Ռուսդանը ցուց բարեց, որ ոռմանդիկական էակի դիմակի ներքո թաքնված էր միջակ քաղընին, որը մրածում էր միայն ցանկացած իրավիճակում գոյապնելու մասին»:²²³

²²¹ Նույն տեղում, էջ 121

²²² Նույն տեղում, էջ 140

²²³ **Луков В.А.** Эдмон Ростан: Монография. Самара: СГПУ. 2003. С. 230

Ռոմանտիկայի քաղբենական աստաղի թեման Ռոստանն արծարծել է դեռ «Ռոմանտիկներում», սակայն այլ դիրքորոշմամբ: Մ.Մարտինեն իրավացիորեն նշում է որ «անգամ "Ռոմանտիկներում", որպես առկա է քավականին քաղբենական բարոյականությունը, կարելի է գտնել: Այդուհանդերձ... "Դոն Ժուան" Ռոստանը, հավակարիմ մնալով ինքն իրեն, այլևս նույնը չէ. նա մաքրազերծվել և հասունացել է, և չի դադարել աշխապել»:²²⁴ Նման կարծիք է հայտնում նաև Գ.Ռեյարը, որը գրել է. «Porte-Saint-Martin թաղորոնը, միաժամանակ թեմադրելով Ռոստանի առաջին գործերից մեկն ու վերջինը, մեզ հնարավորություն փվեց հերկնել նշանավոր դրամաբուրգի անցած ողջ ճանապարհին: Ի դարբերություն նրբաճաշակ, թեթև «Ռոմանտիկների»՝ "Դոն Ժուանի վերջին գիշերը" պիեսում հեղինակը հասնում է իրական փիլիսոփայական խորությանը»:²²⁵

Իսկապես՝ Ռոստանի վերջին պիեսում ակնհայտ է կյանքի ավելի խոր իմացությունը, իրականության հանդեպ առավել քննադատական դիրքորոշումը, ծաղրանքն ու քաղբենական «ռոմանտիզմի» փլուզումը:

Դա երևում է հատկապես այն դրվագում, ուր Աղքատը ներկայացնում է պայմանագիրը չկատարելու պատճառով Դոն Ժուանի՝ Սատանայի հատուցումից փրկվելու վերջին փորձը: Այդ դրվագում Դոն Ժուանը ոսկեդրամ է նետում մի աղքատի՝ նրան «ազատելով» աստծուն աղոթելու անհրաժեշտությունից: Մինչդեռ Աղքատը նրա երեսին է շպրտում ոսկեդրամն ու նետվում նրան խեղդելու, ասելով, որ Դոն Ժուանը «պղծել է այն ամենը, ինչ վեհ է»:

Դոն Ժուան

Հսի՛ր, բայց ազարությունը....

Աղքատ

Տե՛ր,

Շատ բան չեք Ձեզ վրա վերցնու՞մ:

Դոն Ժուան

Ժողովուրդը....

²²⁴ **Martinet M.** Edmond Rostand // L'Humanité. 1922. 12. III

²²⁵ **Ростан Э.** Последняя ночь Дон Жуана / Пер. Луи Шенталь // Новинки Запада: Альманах №1. М.-Л.: Земля и фабрика. 1925. С. 45

Աղքակ

Կնոջ կիսաշրջազգեսպից բարձր դու մի՛ ծզվիր:²²⁶

Քննարկելով վերոնշյալ հատվածը՝ Լուկովը գրում է, որ «գրեթե աֆորիսմական ձևով ներկայանում է Ռոստանի նոր դիրքորոշումը ռոմանփիկական հերոսի հանդեպ, որին հասցնում է մրավոր և բարոյական ոչնչության մակարդակի»:²²⁷ Մենք, սակայն, չենք կարող Ռոստանի Դոն Ժուանին համարել «մրավոր և բարոյական ոչնչություն»։ Հիշեցնենք, որ թեև նախաբանում Դոն Ժուանին և Սատանայի միջև դաշինք է կնքվում, ինչ Դոն Ժուանն է հանպատրաստից թելադրում պայմանները։ Տասը տարի անց՝ պայմանագրի ավարտից հետո, Սատանա-Խամաճիկավարը ժամանում է Դոն Ժուանի պալատ՝ որպես ճշտապահ հարկահավաք, սակայն, ի տարբերություն Ֆաուստի, Ռոստանի պիեսում ոչ մի ակնարկ չի արվում, որ այդ տարիների ընթացքում Սատանան որևէ կերպ ներգործել է Դոն Ժուանի գործողությունների վրա, նա պարզապես մեղավորին ստիպում է ընդունել և կրել իրեն արժանի պատիժը։ Այն նախ և առաջ պարունակում է բազում փորձություններ, ինչի շնորհիվ էլ Դոն Ժուանը բացահայտում է իր իսկական էությունը։ Փաստորեն Սատանան հերոսի բարոյական ինքնագիտակցում է։

Ռոստանի ստեղծագործությունը վերլուծելիս չի կարելի չանդրադառնալ նաև պիեսում առկա երևակայականին։ Սատանան ներկայանում է մե՛կ վենետիկյան Խամաճիկավարի, մե՛կ Խամաճիկի, վերջում էլ՝ իր իրական կերպարով։ Կանանց Ստվերները հայտնվում և նյութականանում են մեր աչքի առջև։ Տեսողական պատկերը նպաստում է վենետիկյան բեմանկարի թե՛ Փիզիկական, թե՛ խորհրդանշային խորության ընկալմանը՝ հակադրելով հատկապես լավ լուսավորված սրահը, որտեղ գտնվում են Դոն Ժուանը և խավար Զրածածկույթը, որտեղից հայտնվում են ստվերները։ Բեմի առաջամասում արծաթապատ մոմակալները ուրվագծում են Դոն Ժուանի ընտրած կյանքի շրջանակը, իսկ բեմի լուսավոր և մուայլ հատվածները ներկայացնում են հերոսի էության երկու կողմերը։

²²⁶ E. Rostand. La dernière nuit de Don Juan. Librairie Charpentier et Fasquelle. P. 1921. P. 131

²²⁷ Лукас В.А. Эдмон Ростан: Монография. Самара: СГПУ. 2003. С. 231

ինչպես նշել ենք, մենք հակված ենք «Դու ժուանի վերջին գիշերը» պիեսը համարել առավելապես **խորհդանշային-այլաբանական**, և ոչ թե նեոռոմանտիկական։ Պիեսը լի է խորհրդանշիշերով։ մարդակերպ Սատանան նույնքան սև է, որքան սպիտակ է փրկիչ Ստվերը, նրա հանդերձը նույնքան գունատ է, որքան փայլուն է Դու ժուանի թիկնոցը, որի մեծ գուաններից նա ճարպկորեն բազմաթիվ իրեր է հանում։ Դու ժուանին շրջապատող բոլոր գերբնական կերպարները սերտորեն կապված են նրա հետ։ Սատանան ներկայացնում է նրա անօգուտ ակսոսանքները, Սպիտակ Ստվերը խորհրդանշում է այն հույսն ու կամքը, որ նա չկարողացավ իր մեջ արթնացնել, մյուս Ստվերները ներկայացնում են միայն նրա սեփական արտացոլանքը և, վերջապես, Պոլիշինելն իր փոքր դյուակում ցուցադրում է նույն արկածները, ինչ Դու ժուանն իրական կյանքում։

Մենք չենք կարող ժխտել, որ Ռոստանը որոշ չափով պահպանել է նեոռոմանտիզմին բնորոշ նյութի ընտրության կամ վերարտադրման մի շարք սկզբունքներ (մասնավորապես՝ չափածո դրամայի ժանրի պահպանումը), սակայն, ինչպես փորձեցինք ցոյց տալ, Ռոստանը իրաժարվում է աշխարհի և մարդու նեոռոմանտիկական հայեցակարգից։

Ռոստանի մահից հետո (1918)¹ XX դարասկզբին, ֆրանսիացի բազմաթիվ հեղինակներ (Ժան Ռիշպեն, Կատյու Մենդես, Անդրե Ռիվուար և այլք) պարբերաբար վերսկսել են «Սիրանո դը Բերժըրակ» և «Արծվի ծագը» պիեսների ազդեցությամբ նոր նեոռոմանտիկական չափածո դրամաներ ստեղծելու փորձերը, սակայն Առաջին համաշխարհային պատերազմն այն սահմանագիծն էր, որ նեոռոմանտիզմը չկարողացավ հատել։ Հատկանշական է, որ թեև Ռոստանը դեռ պատերազմից առաջ է գիտակցել նեոռոմանտիկական պատրանքներից իրաժարվելու անհրաժեշտությունը, նրան համաշխարհային փառք բերեցին նրա հենց նեոռոմանտիկական դրամաները։

Ռոստանի գլխավոր ներդրումը գրականության մեջ կապված է ֆրանսիական նեոռոմանտիզմի զարգացման և անկման հետ։ Նա կարողացավ դուրս գալ էակոնության շրջանակներից, մշակեց և գեղարվեստորեն կյանքի կոչեց

Նեռումանտիզմի ծրագիրը, ստեղծեց հերոսական բացառիկ կերպարներ և նոր աստիճանի բարձրացրեց չափածո դրամայի ժանրը:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ուսումնասիրելով Էդմոն Ռոստանի ստեղծագործությունը ֆրանսիական նեոռոմանտիզմի համատեքստում՝ մենք հանգել ենք հետևյալ եզրակացությունների:

1. Ֆրանսիական նեոռոմանտիզմի հայեցակարգի մեր դիտանկյունը հիմնված է երկրի՝ XIX դարի երկրորդ կեսի պարմական, *սոցիալական* և *գեղագիտական* պայմանների ուսումնասիրության վրա: Քաղաքական ցնցումներով պայմանավորված, Ա.Շոպենի հանդիպությունը, Ֆ.Նիցշի Օ.Կոնտի, Հ.Ֆրոյդի տեսություններով հիմնավորված ֆրանսիական հասարակության հոռետեսությունն ու հիասթափությունն արտահայտվեցին գրականության մեջ մի կողմից նատուրալիզմի, մյուս կողմից սիմվոլիզմի և մոդեռնիզմի ներկայացուցիչների ստեղծագործություններում: Նեոռոմանտիզմն այդ ժամանակաշրջանի միակ գրական հոսանքն էր, որը փորձեց վերածնել կորսված վեհ իդեալները, ֆրանսիացիներին վերադարձնել կորսված հոյսն ու հավատը:

•Հակադրվելով նատուրալիզմին, սիմվոլիզմին և մոդեռնիզմին՝ նեոռոմանտիզմը կյանքի կոչեց դարասկզբի ոռմանտիզմի գեղագիտական սկրունքները (**երևակայական բանասրեղծական աշխարհի** գեղարվեստական պատկերում, **հակադրությունների համադրության** սկզբունք, **չափածո դրամայի** ժանրի նախասիրություն): Սակայն, ի տարբերություն XIX դարասկզբի ոռմանտիզմի՝ «նոր» ոռմանտիզմը պայքարում է ոչ թե նախորդ, այլ **նոյն ժամանակաշրջանում** զարգացող ուղղությունների դեմ, հաստատում է **առօրեականի և վեհի, երազանքի և իրականության** միասնության գաղափարը, **առօրյա իրականության մեջ** կատարյալ արժեքներ գտնելու հնարավորությունը, անդրադառնում է **հայրենասիրության թեմային:** Նեոռոմանտիկները չեն հասնում մարդ-Տիեզերք, մարդ-Բնություն, մարդ-Աստված հարաբերությունների խորությանը: Նրանք, որպես կանոն, սահմանափակվում են **մարդու և հասարակության** հակադրությամբ:

•Ոռմանտիկների ստեղծած **բացառիկ հերոսների** երկու հիմնական տեսակից նեոռոմանտիկները նախընտրում են ոչ թե հիասթափված, հոռետես, միայնակ, այլ **ըմբռստ,** **ակդրիվ** հերոսին, քանի որ ազգի ոգին բարձրացնելուն միտված նոր

գրականության նպատակների համար պետք էր կենսունակ, ազնիվ, հերոսական արարքներ գործող, բարոյական անհափի կերպար:

• Նեռոռմանտիզմի գեղագիտությունն ընդհանուր գծեր ունի վագներյան գեղարվեստական տեսության հիմնական դրույթների հետ: Դրանք են՝ **դիցաբանական սյուժեների**, **հին առասպելների** ընտրությունը, **պարմության և առասպելի համադրությունը**, **իրականի և անիրականի** համադրումը, որը համապատասխանում է **պարտանքը որպես իրականություն** ներկայացնելու նեռոռմանտիկների ձգտմանը:

2. Ոռոտանի գեղարվեստական մեթոդի առանձնահատկությունների վերլուծությունը թույլ է տալիս նրա ստեղծագործական ուղին բաժանել **երեք շրջանների**, որոնցից յուրաքանչյուրն արտացոլում է նեռոռմանտիկական հոսանքի զարգացման փուլերը: Այսպես՝ ստեղծագործական **վաղ շրջանում** («Գինյոր», «Կարմիր ձեռնոցը», «Երկու Պիերո կամ Սպիրակ ընթրիքը», «Ռոմանուշիկները», «Եռավոր արքայադուսպրու») նա կիրառել և հաջողությամբ սինթեզել է միաժամանակ և՝ ժողովրդական թատրոնի (խամաճիկների թատրոն, *commedia dell' arte*), և' XVII-XVIII դարերի դասականների (Մոլիեր, Բոմարշե), և' XIX դարի ռեալիստների ու ռոմանտիկների (հատկապես՝ Հյուգոյի), և' «լավ սարքած պիեսի» դպրոցի (Է.Սկրիբ, Է.Օժյե, Ա.Մելյակ, Լ.Հալկի, Է.Մ.Լաբիշ, Վ.Սարդու և այլք մինչև Սաշա Գիտրի) ավանդույթները:

3. Ոռոտանի վաղ շրջանի գրեթե չուսումնասիրված պիեսների որոշ առանձնահատկություններն իրենց ավելի հասուն արտահայտությունը գտան նրա ստեղծագործության հաջորդ շրջաններում: Դրանք են՝ **կերպար-դիմակներին դիմումը**, որը սկիզբ դրեց **կերպարների դրամայի ստեղծմանը**, երջանկության համար պայքարող բանաստեղծի կերպարը, զգացմունքայնության, միամտության ու մեծահոգության հանդեպ ռոմանտիկական հավատը ծաղրի ենթարկելը, չափածո դրամայի երկու տեսակի (**բնավորությունների և դիմակների**) միաձուլումը, զգացմունքի և շահի հակադրումը, կառուցվածքային այնպիսի հնարներ, ինչպիսիք են կտրուկ շրջադարձը և «ճոճանակը», միաժամանակ պատմական և առասպելական սյուժեի ընտրությունը, ռոմանտիզմից ժառանգած միջնադարյան թեմային դիմումը,

Երազայինի և նյութականի սիմվոլիկ նշանակության վրա խորհրդանշական աշխարհի կառուցումը, սիմվոլին նպատակահարմարություն և այլաբանություն հաղորդելը:

4. «Ռուստանի Երկրորդ՝ **ՆԵՈՌՈՄԱՆՎԻԼԿԱԿԱՆ** շրջանում ստեղծվում են նրա գլուխգործոցներ համարվող «Սիրանո դը Բերժըրակ» և «Արծվի ծագը» պիեսները:

Ռուստանյան նեոռոմանտիկական աշխարհը ներկայանում է որպես **ԵՐԱԶԱՆՔԻ, ԵՐՆԱԿԱՅՈՒԹՅԱՆ և ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ անբաժանելի միասնություն:**

5. «Սիրանո դը Բերժըրակ» պիեսը ֆրանսիական նեոռոմանտիկների նախընտրած ժանրի՝ **չափածո դրամայի** ամենահայտնի օրինակն է: Մեծ ռոմանտիկներին հետևելով՝ Ռուստանն իր հերոսական իդեալները փնտրում է անցյալում, Ֆրանսիայի ամենափառավոր՝ XVII դարում: Պիեսում անբաժանելի ամբողջականություն են կազմում **հերոսականը, երգիծականն ու քնարականը**, դրանցից յուրաքանչյուրը ներկայացված է առանձին գործողություններում, ինչը և պայմանավորում է պիեսի կառուցվածքային հիմքը կարելի է բնութագրել որպես մելոդրամատիկական, սակայն բովանդակությունը **նեոռոմանվիլկական** է: Դա արտացոլված է պիեսի թե՛ **քրոնովոպում**, թե՛ **անձի հեղինակային հայեցակարգում**:

• Անհատին հասարակությանը հակադրելով՝ Ռուստանը ներկայացնում է Երկու տարերք. մեկը Սիրանոյի «մենախոսությունն» է, մյուսը՝ ֆոն հանդիսացող հասարակությունը: Ֆոնի ներկայացման մեջ արտացոլվում է **աշխարհի** հեղինակային հայեցակարգը, Սիրանոյի կերպարում՝ **անձի հայեցակարգը**: Ըստ Ռուստանի՝ իրականությունը պետք է ընդունել այնպիսին, ինչպիսին որ կա՝ փորձելով անձնական արժանիքներով ազնվացնել այն: Այստեղից էլ՝ Սիրանոյի կերպարի հետ կապված յուրահատուկ կենսակերպը՝ «**թափերականությունը**» և «**պանաշը**»՝ կերպարի «հին» հերոսությունը «նորից» տարբերող չափանիշ և նեոռոմանտիկական հերոսի հայեցակարգի կարևոր բաղկացուցիչ մաս:

• Միայնակ Երազող, անմտության աստիճանի խիզախ, անցած դարերի պատկերացումներով ապրող Սիրանոյին կարելի է համարել Դոն Կիխոտի կերպարի վերահմատավորում, սակայն Սիրանոն գիրակցում է, որ իր Երազանքները պատրանք են, լավ է ճանաչում իր թշնամիներին, դիպուկ հարվածներ է հասցնում

նրանց: Սիրանոն մարմնավորում է ֆրանսիական ոգին, նա քաջ է, հանդուգն, սրամիտ, նրա համար անտանելի է տգեղության պատճառով ծիծաղելի լինելը, և նա ծաղրում է ինքն իրեն՝ դառնալով իր արտաքինը կողքից դիտող հանդիսատես:

6. Եթե ինքը՝ հեղինակը «Սիրանո դե Բերժերակն» անվանել է «հերոսական կատակերգություն», ապա «**Արծվի ձագը**» դրամա է, որին կարելի է տալ **ողբերգություն** ժանրային բնորոշում: Ժանրի փոփոխությունը վկայում է Ռոստանի աշխարհայացքում լավատեսության կորուստը: «Արծվի ձագը» պիեսում պատահականությունը իրադարձությունների արտաքին կողմն է, դրանք ենթարկվում են որոշակի՝ ոչ թե օբյեկտիվ, պատմական, այլ սուբյեկտիվ, հոգեբանական օրինաչափության:

•Հիմնականում հավատարիմ մնալով պատմական փաստերին՝ նեռումանտիկ Ռոստանը շեշտը դնում է հերոսների ներքին ապրումների, զգացմունքների ու մտորումների վրա:

•Ռոստանի **անձի հայեցակարգը** որոշ փոփոխություններ է կրում: Եթե Սիրանոյի կերպարում հաստատվում էր հակադիր հատկանիշների ներդաշնակությունը, բնավորության զարգացման հնարավորությունը, ապա դուքս դը Ռեյշտադի կերպարում մարմնավորված է միայն մեկ հակասություն: Դա հերոսի ներքին՝ երկու «ես»-երի՝ Նապոլեոն II՝ Արծվի ձագի և Ավստրիայի բանտարկյալ դուքս դը Ռեյշտադի պայքարն է: Ռոստանն իր հերոսի անգործունությունը բացատրում է «համլետյան բարդույթով», նա նույնպես կանգնած է ընտրության անհրաժեշտության առջև, բայց ոչ թե լինելու կամ չլինելու, այլ սեփական թուլության պատճառով՝ անհասանելի երազանքի և իրականության միջև:

7. Ռոստանի **գեղագիտական հայացքների և գեղարվեստական սրեղծագործության համապատասխանության** վկայությունն է Ֆրանսիական Ակադեմիա մուտք գործելիս նրա արտասանած ելույթը (1901), որում Ռոստանը ծևակերպում է անձի իր հայեցակարգը (կերպարում մարդկային բնույթի երկու կարևոր գծերի՝ **հերոսության և երազելու կարողության** միահյուսում), ինչպես նաև **արվեստի խնդիրների** ու նպատակների (հանդիսաբեսի երևակայությունն արթնացնելու և **բարոյական դաստիարակության**) մասին իր՝ ըստ էության նեռումանտիկական

պատկերացումները, ուստի Ռուստանի այս ելույթն իրավամբ համարվում է **նեռումանդիզմի մանիֆեստ**:

Ռուստանի երկրորդ՝ **նեռումանդիկական շրջանի** պիեսներին հատուկ են տեղի միասնության խախտումը, իրական, սահմանափակ տարածությունը որպես ողջ **աշխարհի մողել** ներկայացնելը, **երազանքի և իրականության սինթեզը**, մարդու և միջավայրի միաժամանակ **կապվածությունն ու հակադրությունը**. Կերպարների ստեղծման գլխավոր միջոց է դառնում անհատի **բնեռային հավկությունների միավորումը**:

8. Ռուստանի ստեղծագործական վերջին՝ երրորդ շրջանի պիեսներում՝ «Շանտըլկեր» (1908) և «Դոն ժուանի վերջին գիշերը» (Ենթադրաբար՝ 1910-11), որոշ չափով պահպանվել են նեռումանտիզմին բնորոշ չափածո դրամայի ժանրի և նյութի ընտրության սկզբունքները, սակայն նկատվում է դրամատուրգի իրաժարումը աշխարհի և մարդու նեռումանտիկական հայեցակարգից: Պիեսներում գերակշռում են այլաբանություններն ու խորհրդանիշերը, ինչը թույլ է տալիս հեղինակի այս շրջանն անվանել խորհրդանշային-այլաբանական:

9. «Շանտըլկերն» ազդարարում է Ռուստանի անցումը նեռումանտիկական սկզբունքներից նոր, սիմվոլիստական ուղիների որոնման փուլը: Սակայն այս «սիմվոլիստական» պիեսում խորհրդանիշերը տարբերվում են սիմվոլիստների ստեղծագործությանը հատուկ խորհրդանիշերից. դրանց հատուկ չեն բազմիմաստությունը, առեղծվածը, գաղտնիությունը, իռացիոնալիզմը :

• «Շանտըլկերում» կենդանիների կերպարները յուրատեսակ փոխզիջում են նոր բովանդակության (ժամանակակից բարքերի նկարագրության) և հին ձևի (չափածո դրամայի) միջև: Հեղինակը ստեղծում է աշխարհի սինթետիկ պատկեր, անդրադառնում ազգային բանաստեղծական ավանդույթներին, «հավերժական» խնդիրներին, ինչպես նաև արվեստի և իրականության փոխհարաբերություններին: Շանտըլկերի բառերով նա արտահայտում է սեփական ծրագիրը, այն է՝ չպատկանել ոչ մի դպրոցի կամ ուղղության, այլ ստեղծագործել բնությանը համապատասխան: Բարոյալքված աշխարհում Ռուստանն արվեստին առանձնահատուկ տեղ է

հատկացնում՝ **չարք բարի դարձնել** և այդպիսով վերականգնել աշխարհի ամբողջությունը:

• «Ծանտըլկերում» յուրաքանչուր թոշունը մարմնավորում է մարդկային հասարակության առանձին խմբեր, մասնագիտություններ, բնավորություններ, իսկ հերոսի՝ Ծանտըլկեր-Պոետի իրական առաքելությունն, ըստ Ռոստանի, մարդկանց արթնացնելն է. սա է նրա պիեսի հիմնական գաղափարը:

10. «Դոն ժուանի վերջին գիշերը» պիեսն առավելապես **խորիուանշային-այլաբանական** է: Պիեսում այլևս բացակայում է աշխարհի միասնության և հակադրությունների միաձուլման ռոստանյան հայեցակարգը:

• Պիեսի առանցքն է կազմում ոչ թե Դոն ժուանի կյանքը, այլ դրա ավարտը և այն պատիժը, որին նրան դատապարտում է հեղինակը: Փլուզվում են Դոն ժուանի «հավերժական» կերպարի հետ կապված պատրանքները. նա չի իշխել կանանց, չի եղել սրտակեր, և նրա սիրային արկածներում նրա քաջությունն ընդամենը վախսկոտություն է:

Ֆրանսիական գրականության մեջ Էդմոն Ռոստանի գլխավոր ներդրումը կապված է նեոռոմանտիզմի զարգացման և անկման հետ: Թեև ստեղծագործական վերջին շրջանում նա հրաժարվել է նեոռոմանտիկական գեղագիտությունից, նրան համաշխարհային փառք բերեցին հենց նեոռոմանտիկական դրամաների **հերոսականությունը, կարակերգականի և ողբերգականի, ներքինի և արդարինի, պայմանականի և իրականի դիալեկտիկան** և այն յուրահատուկ լավագետությունը, որն անհրաժեշտ է յուրաքանչուր ազգին իր պատմության տարբեր, հատկապես դժվար ժամանակահատվածներում:

ՄԱՏԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Rostand E.** Chantecler. Librairie Charpentier et Fasquelle. P. 1910. 244 p.
2. **Rostand E.** L'Aiglon (Oeuvres complètes illustrées de Edmond Rostand) P. 1910.
3. **Rostand E.** L'Aiglon. Librairie Charpentier et Fasquelle. P. 1900. 247 p.
4. **Rostand E.** La dernière nuit de Don Juan. Librairie Charpentier et Fasquelle. P.1921. 143 p.
5. **Rostand E.** Le Cantique de l'Aile. P. 1922. 272 p.
6. **Ռոստան Է.** Սիրան դը Բերժըրակ, Հայպետհրատ, Երևան 1951թ. 368էջ
7. **Ростан Э.** Пьесы. М. Изд. «Правда». 1983. 624 с.
8. **Alein J.M.** Le Bestiaire de Chantecler. Toulouse.1957
9. **Anderson J.G.** Modern language teaching. Vol. IX. London. Adam and Charles Black. 1913. 302 p.
10. **Aron R.** Les fantaisies de la politique et de l'histoire. L'Aiglon au théâtre//La Nouvelle Revue. 1922. T.60
11. **Aubry R.** Neuf années à Cambo. Comment M. Rostand fit «Chantecler» // Le théâtre . 1910. №268. Fevr. II. PP. 28-32
12. **Bédier J.** Discours de réception à l'Académie française sur l'oeuvre d'Edmond Rostand. Honoré Champion. P. 1921. 52 p.
13. **Beerbohm M.** Around Theatres. London. 1953. 583 p.
14. **Blum L.** Chantecler// Commoedia. №862 08.02.1910
15. **Bourdon G.** La destinée de M. Edmond Rostand // L'Art du Théâtre . 1903. № 33
16. **Bourdon G.** La destinée de M. Edmond Rostand // L'Art du Théâtre. 1903. N 3
17. **Brémont L.** Les répétitions et la première de «La Samaritaine» // L'Art du Théâtre. 1903. № 33. PP. 158-160
18. **Brun P.** Savinien de Cyrano de Bergerac. Gentilhomme parisien. H. Daragon. Libraire-éditeur. P. 1909. 287 p.
19. **Champclos D.** Ce que dit M.Edmond Rostand//Commoedia. №855 01.02.1910

- 20. Clouard H.** Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours (1885-1914). P. 1947. 669 p.
- 21. Coppée F.** Severo Torelli. P. 1883. 104 p.
- 22. Dabadie M.** Lettre à ma nièce sur Edmond Rostand. Toulouse. 1970. 115 p.
- 23. Doumic R.** Chantecler par Edmond Rostand // Revue des Deux Mondes. 1910. 15. II. T. 55. PP. 923-935
- 24. Doumic R.** Le théâtre // Histoire de la Langue et de la Littérature française des Origines à 1900. P. s. a. T. VIII 632 p.
- 25. Doumic R.** Le Théâtre nouveau. P. 1908. 333 p.
- 26. Egnell E.** Cyrano ou le culte de la personnalité au théâtre. Bulletin de liaison et d'information de l'Administration cernyale des finances et des affaires économiques. 1965. Sept.-Nov. PP. 163-169
- 27. Ernest-Charles J.** Le théâtre des Poètes. 1850-1910. P. s. a. 459 p.
- 28. Faguet E.** Propos de théâtre. 4 serie. P. 1907. 384 p.
- 29. Gendarme de Bévotte G.** La Légende de Don Juan : son évolution dans la littérature des origines au romantisme. Librairie Hachette. P. 1906. 584 p.
- 30. Gérard R.** Edmond Rostand. P. 1935. 204 p.
- 31. Haugmard L.** Edmond Rostand. P. 1910. 64 p.
- 32. Jeanné E.A.** Propos Edmond Rostand: La conversation de Melissinde// Néophilologues. 1938. pp. 171-175
- 33. Kraft F., Marchand L.** Le Poète. La pièce // Rostand E. La Princesse Lointaine, 5 éd. Leipzig. 1920. pp. VI-XV
- 34. Lalou R.** Histoire de la littérature française contemporaine de 1870 à nos jours. P. 1953. 707 p.
- 35. Lalou R.** Le théâtre en France depuis 1900. P. 1968. 126 p.
- 36. Lanson G.** Histoire de la littérature française. Librairie Hachette. P. 1902. 1182 p.
- 37. Larroumet G.** L'Aiglon // Le Temps. 21/X/1901 № 14751
- 38. Lautier A., Keller F.** Edmond Rostand, son oeuvre. P. 1924

39. **Le Daum H.** Introduction // *Rostand E. Les Romanesques*. Boston, 1924. P. XV
101 p.
40. **Lemaître J.** Impression de théâtre. P. 1897. 392 p.
41. **Lutgen O.** De père en fils. Edmond Rostand, Jean Rostand. P. Genève. La Palatine.
1965. 223 p.
42. **Maeterlinck M.** *Le Trésor des Humbles*. P. 1896. 392 p.
43. **Marcel-Hubert F.** Rostand et Cyrano// *La Nouvelle Revue pédagogique*.
Malonne.1967. Déc. pp. 224-234
44. **Marches L.** L'*Histoire de Chantecler* // *Les Annales politiques et littéraires*.
6/II/1910 N° 1389. 20 p.
45. **Martinet M.** Edmond Rostand. // *L'Humanité*. 1922. 12. III
46. **Maurevert G.** Le livre des plagiats. Arthème Fayard. P. 1922. 319 p.
47. **Meyer C.** «La Princesse lointaine» d'Edmond Rostand, analyse et commentaire
critique, esthétique et littéraire. Strasbourg. 1913. 175 p.
48. **Page D.** Edmond Rostand et la Légende napoléonienne dans l'Aiglon. P.
1928. 187 p.
49. **Paraf P.** Barbusse et ses amis // *Les lettres françaises*. 1958. 28. VIII. 3. IX.
N°736
50. **Pierray C.** Les poètes de l'Aiglon avant M. Edmond Rostand // *Revue de
Revues*. 1902. T. XLII. pp. 581-588, 706-713
51. **Renard J.** Journal. P. 1959. 880 p.
52. **Ripert E.** Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. Hachette. P. 1968. 193 p.
53. **Robichet J.** Littérature française. P. 1972. T.2.
54. **Rosset C.** Personnages littéraires. Cyrano de Bergerac. L'Ecole. 1963. III.16.
pp. 563-564, 601-602
55. **Roussel M.** Une oeuvre ignorée d'Edmond Rostand. Académie des Sciences et
Lettres de Montpellier. Conférence N 3906. 2005. 14 p.
56. **Sarcey F.** Quarante ans de théâtre. P. 1902. 12 TT. T. VIII. 443 p.
57. **Sée E.** Le théâtre français contemporain. P. 1950. 218 p.

58. **Shipley J.T.** Guide to great plays. Wash. 1956. 559 p.
59. **Simond C.** Henri de Bornier // Bornier H. Un cousin de passage. Comment on devient beau. P. 1891.
60. **Souday P.** Edmond Rostand: La dernière nuit de Don Juan // Le Temps. 1921. 11. II
61. **Suberville J.** Edmond Rostand, son théâtre, son oeuvre posthume. P. 1921. 258 p.
62. **Tillet J.** Théâtre Renaissance: «La Princesse Lointaine» // Revue bleue. 1895. 13.IV. № 15. 4-e série. T. III. 8 p.
63. **Vernois P.** Architecture et écritures théâtrales dans «Cyrano de Bergerac» // Travaux de linguistique et de littérature. Strasbourg. 1966. T.VI. № 2. pp. 111-138
64. **Vicomte de Vogue.** Réponse au discours de E. Rostand // Вестник Европы. 1903. Т. V. сс. 420-427
65. **Իսահակյան Ավ.** Է.Ռոստանի «Սիրանո դը Բերժերակ»-ը// Ռոստան Է. Սիրանո դը Բերժերակ. Երևան. Հայպետհրատ. 1951.
66. **Аникин Г. В., Михальская Н. П.** История английской литературы. М. 1975. 528 с.
67. **Браун Е. Г.** Литературная история типа Дон Жуана. Изд. журнала «Пантеон». СПБ. 1889
68. **Вагнер Р.** Избранные работы. М. 1978. 140 с.
69. **Венгерова З.** Edmond Rostand. Discours de réception à l'Académie française, le 4 juin. Вестник Европы. 1903. Т. V. сс. 420-427
70. **Горький М.** Врубель и “Принцесса Грэза” Ростана // Нижегородский листок. 1896. № 202
71. **Горький М.** Собр. соч. В 30 т. Т. 23. 317 с.

72. **Гуляева И. Б.** «Сирано де Бержерак» на русском языке: анализ четырех переводов героической комедии Э. Ростана. М. 1996. 30 с.
73. **Гуляева И. Б.** Драматургия Э. Ростана в России: национальные особенности и общечеловеческие ценности // Вестник Университета Российской академии образования. 1997. Октябрь
74. **Гуляева И. Б.** Драматургия Эдмона Ростана в восприятии русской критики: Дисс. канд. филол. наук. М. 1997
75. **Гурмон Р.** Книга масок. СПБ. 1913. 268 с.
76. **Дживелегов А. К.** Итальянская народная комедия. М. 1954. 298 с.
77. **Дюшен И. Б.** Ростан // Театральная энциклопедия: В 4 т. М. 1965. Т. 4. сс. 665-666
78. **Дюшен И. Б.** Ростан // История западноевропейского театра. М. 1970. В 8 т. Т. 5. 639 с.
79. **Заборов П. Р.** Театр Эдмона Ростана в России // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Л. 1991. сс. 215-252
80. **Игнатов С.** История западноевропейского театра нового времени. М. Л. 1940. 418 с.
81. История западноевропейского театра. М. 1970. В 8 т. Т. 5. 639 с.
82. **Левро Л.** Драма и трагедия во Франции. Пг. М. 1919. 87 с.
83. **Луков Вл. А.** Героическая комедия Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак»// Проблемы зарубежной литературы / Сб. трудов. М. 1974 (на обл. 1975). сс. 171-202
84. **Луков Вл. А.** К вопросу об идеальном герое в западной драме XIX века // Эстетический идеал и художественный образ: Сб. научн. трудов. М. МГПИ. 1979. сс. 67-81
85. **Луков Вл. А.** Первые пьесы Эдмона Ростана // Проблемы зарубежной литературы XIX – XX вв. / Сб. трудов. М. 1974. сс. 64-87
86. **Луков Вл. А.** Французский неоромантизм. М. МосГУ. 2009. 102 с.
87. **Луков Вл. А.** Эдмон Ростан: Монография. Самара. СГПУ. 2003. 268 с.

88. **Луначарский А. В.** О театре и драматургии. В 2 т. М. 1958. Т. 2.1546 с.
89. **Луначарский А. В.** Сирано первый и Сирано второй. «Театр и искусство». 1913. № 19. 2 мая
90. **Луначарский А. В.** Собр. соч. В 8 т. М. 1965. Т. 6. 570 с.
91. **Мгеладзе Н. А.** Драматургия Эдмона Ростана: Автореф. дис. канд. филол. наук. Тбилиси. 1974. 206 с.
92. **Мендес К.** Рихард Вагнер. Киев. 1909. 87 с.
93. **Михайлов А.** Драматургия Эдмона Ростана // Эдмон Ростан. Пьесы. М. Изд. “Правда”. 1983. 624 с.
94. **Мюссе А.** Избр. произведения в 2 т. М. 1957. Т. 2. 670 с.
95. **Наркирье Ф. С.** Ростан // История французской литературы: В 4 т. М. 1959. Т. 3. сс. 320-328
96. **Наркирье Ф. С.** Ростан // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М. 1971. Т. 6. сс. 400-402
97. **Наркирье Ф. С.** Театр Ростана // Ростан Э. Пьесы. М. 1958. сс. 5-12
98. Новинки Запада: Альманах. № 1. 1925. 251 с.
99. **Нордау М.** Современные французы: Очерки по истории литературы. М. 1902. 202 с.
100. **Нусинов И. М.** История образа Дон Жуана // История литературного героя. М. 1958. 551 с.
101. **Ржевская Н. Ф., Наркирье Ф. С.** Французская литература. Основные тенденции литературного развития на рубеже веков // История всемирной литературы: В 9 т. М. 1994. Т. 8. сс. 218-228
102. **Родченко Ю.И.** Драматургия Э. Ростана в Томском театре конца XIX-начала XX в. Вестник Томского государственного университета. 2014. № 385. сс. 35-41
103. **Роллан Р.** Собр. соч. В 14 т. М. 1956. Т. 4. 348 с.
104. **Станиславский К. С.** Собр. соч. В 8 т. М. 1960. Т. 7. 300 с.

105. Тимашева О.В. «Сон упоительный...» (о творчестве Эдмона Ростана). Вестник Университета Российской академии образования, № 3. 2006. СС. 60-67
106. Франс А. Теодор де Банвиль // Франс А. Полн. собр. соч. М. Л. 1931. Т. XX. 300 с.
107. Хачатрян Н. М. Неоромантические тенденции в музыкальной драматургии Рихарда Вагнера. Наука в высшей школе: Проблемы интеграции и инноваций. Сб. статей. М. 2006. 117 с.
108. Хачатрян Н. М. Эстетика Вагнера в контексте драматургии французского неоромантизма. Հայ, ոռու և արտասահմանյան գրականության արդի հիմնախնդիրներ /Պրակ Բ/ Երևան, Լինգվա, 2006, էջ 264-271
109. <http://netiquette.narod.ru/d/f7/p75475.html>
110. http://www.cyranodebergerac.fr/rostand_cyrano_contenu
111. http://www.larousse.fr/encyclopédie/personnage/Jacques_Copeau/114589
112. <http://www.aupoulailler.com/article-critique-cyrano-de-bergerac-edmond-rostand-gilles-bouillon-61008089.html>
113. <http://www.youscribe.com/catalogue/tous/education/fiches-de-lecture/cyrano-de-bergerac-fiche-de-lecture-2374702>
114. <http://www.devoir-de-philosophie.com/dissertation-drame-neo-romantique-edmond-rostand-154547.html>
115. http://www.odilon.ca/images_glitt/AuteursLitFR.pdf
116. www.edmond-rostand.com/discours
117. www.edmond-rostand.com/vie
118. www.inlibroveritas.net
119. <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-joseph-bedier>
120. <http://www.comedie-francaise.fr/spectacle-comedie-francaise.php?spid=1472&id=521>

121. <http://www.lefigaro.fr/theatre/2013/06/11/03003-20130611ARTFIG00236-ces-cyrano-qui-ont-du-nez.php>
122. <http://manepapyan.blogspot.am/2011/07/blog-post.html>
123. www.hayasa.be/.../Hayasa_MherMkrtchyan.ppt
124. <http://www.encyclopedia.am/pages.php?bld=1&hld=1604>
125. https://hy.wikipedia.org/wiki/Վահրամ_Փափազյան