

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԱՇԽԵՆ ՋՐԲԱՇՅԱՆ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ
ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ

ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ

2024

ՀՏԴ 82.0:7.01(075.8)

ԳՄԴ 83+87.8g73

Ջ 864

*Դասագիրքը հրատարակության է երաշխավորվել
ԵՊՀ գիտական խորհրդի կողմից:*

Գիտական խմբագիր՝

բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
Ալբերտ Մակարյան

Գրախոսներ՝

բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
Հենրիկ Էդոյան
բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
Սամվել Մուրադյան

Ջրբաշյան Ա.

Ջ 864 Գրականության տեսություն և գեղագիտություն / Ա. Ջրբաշյան.- Եր.: ԵՊՀ հրատ., 2024.- 316 էջ:

Դասագիրքը ներկայացնում է գրականության կապը գեղագիտության ընդհանուր հասկացությունների և խնդիրների հետ, գրականության տեղը արվեստի տեսակների շարքում, մտանքայիններն ու տարբերությունները մյուս արվեստներից: Գրքում տրված է նաև գեղագիտական ուսմունքների պատմական զարգացման ակնարկ՝ սկսած անտիկ աշխարհից մինչև ժամանակակից տեսությունները՝ ներկայացնելով գրականության տեսության կապը փիլիսոփայական և գեղագիտական հիմնական ուղղությունների հետ: Առանձին քննության նյութ են XIX-XX դարերի արվեստագիտական և գրականագիտական դպրոցներն ու մեթոդաբանական ուղղությունները, ինչպես նաև գեղագիտական հիմնական հասկացությունները (գեղեցիկը, վեհը, ողբերգականը, կոմիկականը), նրանց մարմնավորումը գրականության մեջ և մյուս արվեստներում:

Դասագիրքը կարող է օգտակար լինել ոչ միայն ուսանողներին, այլև գրականության տեսության և գեղագիտության խնդիրներով զբաղվող մասնագետներին:

ՀՏԴ 82.0:7.01(075.8)

ԳՄԴ 83+87.8g73

ISBN 978-5-8084-2665-8

DOI: <https://doi.org/10.46991/YSUPH/9785808426658>

© ԵՊՀ հրատ., 2024

© Ջրբաշյան Ա., 2024

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ.....5

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄՅՈՒՍ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ ..7

ԳԼՈՒԽ 1

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒՍՍՈՒՆՔՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ

ՀԱՄԱՌՈՏ ԱԿՆԱՐԿ21

Գեղագիտական միտքը Հին Հունաստանում 21

Գեղագիտական միտքը Միջին դարերում.....37

Վերածննդի գեղագիտությունը.....45

Լուսավորական գեղագիտությունը..... 54

Հոտիոլդ Լեսինգի գեղագիտական հայացքները..... 65

Գերմանական դասական գեղագիտությունը 76

Իմանուիլ Կանտի գեղագիտությունը..... 76

Հեգելի գեղագիտական հայացքները 80

ԳԼՈՒԽ 2

ԳՐԱԿԱՆ-ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ..... 94

Կլասիցիզմ..... 94

Նիկոլա Բուալոյի «Քերթողական արվեստ» տրակտատը 102

Սենտիմենտալիզմ 106

Ռոմանտիզմ 110

Ռեալիզմ 125

Նատուրալիզմ..... 135

Սիմվոլիզմ..... 142

Ավանգարդիզմ 151

Ֆուտուրիզմ 152

Դադաիզմ 157

Սյուրռեալիզմ 159

Էքսպրեսիոնիզմ 162

Էքզիստենցիալիզմ.....	168
----------------------	-----

ԳԼՈՒԽ 3

XIX-XX ԴԱՐԵՐԻ ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵՎ

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑՆԵՐԸ	175
Դիցաբանական դպրոց	175
Պատմահամեմատական մեթոդը գրականագիտության մեջ (կոմպարատիվիզմ)	179
Հոգեբանական դպրոց.....	182
Կուլտուր-պատմական դպրոց.....	189
Ինտուիտիվիզմ	192
Ֆրոյդյան (հոգեվերլուծական) քննադատություն	195
Միֆաքննադատություն.....	197
Ֆորմալիզմը գրականագիտության մեջ (ձևապաշտական դպրոց)	199
Ստրուկտուրալիզմը գրականագիտության մեջ (կառուցվածքաբանություն).....	203

ԳԼՈՒԽ 4

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՀԱՍԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

(ԿԱՏԵԳՈՐԻԱՆԵՐԸ).....	211
ԳԵՂԵՑԻԿԸ	212
ՎԵՀԸ	228
ՈՂԲԵՐԳԱԿԱՆԸ	239
ԿՈՍԻԿԱԿԱՆԸ.....	251

ԳԼՈՒԽ 5

ԳՐԱԿԱՆ ՍԵՌԵՐ ԵՎ ԺԱՆՐԵՐ.....	263
Սեռերի և ժանրերի դասակարգման սկզբունքները	263
Գրական սեռերի (<i>լրեսական ժանրերի</i>) տարբերակիչ հատկանիշները	272
PE3IOME	307
SUMMARY	308
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ	309

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Գրականության տեսությունը և գեղագիտությունը միմյանց սերտորեն կապված գիտաճյուղեր են: Սկսած անտիկ ժամանակաշրջանից՝ գրականագիտական հասկացությունները մեկնաբանվել են գեղագիտության ընդհանուր համատեքստում, իսկ գրականությունը (պոեզիան) դիտարկվել է իբրև արվեստի ինքնուրույն և յուրահատուկ տեսակ:

Ներկա դասագրքում փորձ է արվում ցույց տալու գրականության կապը գեղագիտության ընդհանուր հասկացությունների և խնդիրների հետ, գրականության տեղը արվեստի տեսակների շարքում, նրա նմանություններն ու տարբերությունները մյուս արվեստներից: Չեռնարկի նպատակն է ներկայացնել գեղագիտական տեսությունների և ուսմունքների պատմական զարգացման ընթացքը՝ սկսած անտիկ աշխարհից մինչև ժամանակակից տեսությունները, միևնույն ժամանակ ցույց տալ փիլիսոփայական հիմնական ուղղությունների, գեղագիտության և գրականության տեսության անբաժանելի կապն ու առնչակցությունը:

Գրքում ներկայացված են նաև գրական-գեղարվեստական հիմնական ուղղություններն ու հոսանքները (կլասիցիզմ, ռոմանտիզմ, ռեալիզմ, մատուրալիզմ, սիմվոլիզմ, էքսպրեսիոնիզմ, էքզիստենցիալիզմ, մոդեռնիզմ և այլն) ոչ միայն իրենց ծագման և պատմական զարգացման, այլև տեսական-գեղագիտական սկզբունքների քննության համատեքստում:

XIX-XX դարերում արվեստագիտական և գրականագիտական մի շարք դպրոցներ և մեթոդներ մույնպես ընդհանուր գծերով ներկայացված են դասագրքում: Դրանցից են դիցաբանական, նոր դիցաբանական, հոգեբանական, կուլտուր-պատմական, պատմահամեմատական, ձևապաշտական, կառուցվածքաբանական և այլ դպրոցներ:

Առանձին գլխով քննվում են գեղագիտական հիմնական հասկացությունները (գեղեցիկը, վեհը, ողբերգականը, կոմիկականը), նրանց վերաբերյալ տեսական ըմբռնումների պատմական զարգացումը և հիմնադրույթները: Միևնույն ժամանակ ցույց է տրվում այս հասկացությունների մարմնավորումը արվեստի տարբեր տեսակներում, այդ թվում՝ նաև գրականության մեջ:

Գրքի գլուխներից վերջինն ունի զուտ գրական-տեսական բնույթ. այն նվիրված է գրական սեռերի և ժանրերի տարբերական սկզբունքներին, էպիզմի, լիրիզմի և դրամատիզմի բնութագրիչ գծերին և գրական ստեղծագործության մեջ դրանց դրսևորման եղանակներին:

Կարծում ենք՝ դասագիրքը օգտակար կլինի ոչ միայն ուսանողության, այլև գրականության տեսության և գեղագիտության խնդիրներով զբաղվող մասնագետների համար, քանի որ վաղուց հասունացել էր հայերենով նմանատիպ ձեռնարկի ստեղծման անհրաժեշտությունը:

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄՅՈՒՍ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ

Արվեստների դասակարգումը, դրանց ընդհանրությունները:
Գեղարվեստական գրականությունը, սկսած իր ձևավորման վաղ շրջաններից, ընկալվել է իբրև արվեստի տեսակ և դիտարկվել մյուս արվեստների համատեքստում: Անտիկ և միջնադարյան փիլիսոփաների երկերում հստակորեն տարանջատված չեն «արվեստ» և «արհեստ» հասկացությունները, և հաճախ հյուսնությունը, դարբնությունը կամ այլ արհեստներ դրվում են գեղարվեստի կողքին՝ դրանք դիտարկելով իբրև նույն կարգի ստեղծարար գործունեության արդյունք: Այս միտումը նկատելի է նաև V-VIII դարերի հայ պատմիչների ու փիլիսոփաների աշխատություններում, որոնք կրում էին հին հունական գեղագիտության և պոետիկաների ազդեցությունը:

XVIII-XIX դարերի փիլիսոփաների և մտածողների երկերում արհեստներն արդեն հստակորեն տարանջատվում են արվեստից, և գեղարվեստական գրականությունը կանգնում է երաժշտության, քանդակագործության, գեղանկարչության, օպերայի, թատրոնի և այլ արվեստների հետ նույն շարքում: Ժամանակակից ընկալմամբ արվեստն առաջին հերթին գեղարվեստական գործունեության արգասիք է, որն ունի կարևորագույն նպատակներ՝ գեղագիտորեն ներազդել մարդկանց և հասարակության վրա, ընդլայնել աշխարհի վերաբերյալ մեր պատկերացումներն ու ճանաչողության շրջանակը: Այսինքն՝ արվեստները (այդ թվում՝ գեղարվեստական գրականությունը) սերտորեն առնչվում են գեղագիտության (էսթետիկայի) խնդիրներին:

Էսթերիկա (հունարեն՝ *aesthesis* – *զգացում* բառից) եզրույթն առաջացել է XVIII դարում. դրա ստեղծողն ու առաջին կիրառողը գերմանացի փիլիսոփա Ալեքսանդր Բաումգարտենն էր: Նա էս-

թեոիկա էր անվանում իրականության զգայական ճանաչողությունը՝ հակադրելով այն տրամաբանական ճանաչողությանը (լոգիկային), որը հիմնվում է մարդու դատողական գործունեության վրա: Էսթեոիկայի հիմքը Բաումգարտենը համարում էր ճաշակը, որը սերտորեն կապված է գեղեցիկի և արվեստների ընկալման հետ:

Իբրև արվեստի տեսակ՝ գեղարվեստական գրականությունն ունի բազմաթիվ ընդհանրություններ մյուս արվեստների հետ: Առաջին հերթին պետք է նշել նրանց *գեղագիտական արժեքը*: Արվեստի երկերը մարդն ընկալում է *գեղագիտական ապրումի* միջոցով, որի իրական բնույթը մինչ օրս լիովին բացահայտված չէ, քանի որ ինչ-որ առումով այն նաև ունի առեղծվածային գծեր: Արվեստի նշանավոր հոգեբան Լև Վիգոտսկին այդ առիթով գրում է. «Իր բնույթով գեղագիտական ապրումը մնում է անբացատրելի և քողարկված... Մենք երբեք չգիտենք և չենք հասկանում, թե ինչու մեզ դուր եկավ այս կամ այն ստեղծագործությունը: Այն ամենը, ինչ մենք մտածում ենք նրա ներգործությունը բացատրելու համար, հետագա հորինվածք է, ոչ գիտակից գործընթացների լիովին ակնհայտ ռացիոնալիզացում: Ապրումի բուն էությունը մեզ համար մնում է առեղծվածային»¹:

Արվեստի կապը էսթեոիկականի հետ բազմաշերտ է: Նախ՝ արվեստի երկը ստեղծագործական գործունեության արդյունք է և, որպես կանոն, ընկալվում է իբրև գեղագիտական իրողություն: Բացի այդ՝ գեղարվեստական երկերում կյանքը վերարտադրվում է իր գեղագիտական հատկանիշներով ու որակներով. գեղարվեստական պատկերները (երաժշտական հնչյուններ, երկչափ կամ եռաչափ տեսողական պատկերներ, հնչող բառեր և այլն) ունեն զգայական բնույթ և անմիջականորեն ընկալվում են մարդկային զգայարանների միջոցով: Գեղագիտականի ոլորտը, անշուշտ,

¹ **Выготский Л.**, Психология искусства, М.: Изд. «Эксмо», 2023, с. 20.

ավելի լայն է գեղարվեստական գործունեությունից, սակայն գեղագիտականն առավել ամբողջականորեն դրսևորվում է հենց արվեստի գործերում, որոնցում այն մղվում է առաջին պլան և դառնում գերիշխող: Պատահական չէ, որ «գեղագիտական» և «գեղարվեստական» բառերը հաճախ գործածվում են կողք կողքի, երբեմն իբրև հոմանիշներ:

Բոլոր արվեստներին բնորոշ ընդհանուր գծերից է նաև *պարկերավորությունը*: Փիլիսոփաներն ու գեղագետները վաղուց են օգտվում «պատկեր» (հուն. *էյդոս* – տեսք, պատկեր) եզրույթից, որի բնույթը եզակի առարկաների, երևույթների, փաստերի, իրադարձությունների վերարտադրումն է: *Պարկերը* ենթակա է զգայական (տեսողական և լսողական) ընկալման. այն իր բնույթով հակադիր է վերացական *հասկացություններին*, որոնք նշում են իրականության ընդհանուր գծերը՝ հաշվի չառնելով դրանց անհատական, անկրկնելի հատկանիշները: Վերացական հասկացություններից օգտվում են գերազանցապես գիտությունները, իսկ պատկերներից՝ արվեստի երկերը: Թեև գիտությունը երբեմն նույնպես օգտվում է պատկերներից, սակայն դրանք այնտեղ օժանդակ դեր են կատարում՝ փաստագրական նյութ մատուցելու կամ գիտական պատկերազարդման համար: Իսկ բուն գեղարվեստական պատկերները ստեղծվում են երևակայությամբ. դրանք ոչ միայն ներկայացնում են եզակի փաստեր ու իրողություններ, այլև խտացնում են, ընդգծում կյանքի այս կամ այն կողմը որևէ գաղափարի արտահայտման համար: Ներկայումս արվեստագիտության և գրականագիտության մեջ արմատավորվել է «նշան» հասկացությունը՝ որոշ չափով դուրս մղելով «պատկեր» կամ «պարկերավորություն» եզրույթները: Այն դարձել է նշանագիտության (սեմիոտիկայի) կարևորագույն հասկացությունը և լայն տարածում գտել ինչպես կառուցվածքաբանական, այնպես էլ հետկառուցվածքաբանական գիտաճյուղերում:

Արվեստի երկերն ունեն մաս *ճանաչողական արժեք*: Ընդ որում՝ որոշ արվեստներում (երաժշտություն, ճարտարապետություն, պար և այլն) այն արտահայտվում է ոչ ուղղակիորեն, սրողված, իսկ մյուսներում՝ բացահայտ և մպստակաուղղված, օրինակ՝ գեղարվեստական գրականության մեջ, թատրոնում և այլն: «Նույնիսկ ընդգծված անձնականությամբ շաղախված ստեղծագործությունը որոշակիորեն ներկայացնում է... մաս տվյալ ժամանակաշրջանի, ազգային ինքնության, աշխարհատեսության կերպը: Այսինքն՝ արվեստն ընդգծված կամ դժվար նկատելի, միջնորդավորված կամ անմիջնորդ հազար ու մի ձևերով առնչվում է իրականությանը»², – նկատում է Ս. Աղաջանյանը:

Արվեստների ընդհանուր գծերից կարելի է նշել նրանց *մասնակող բնույթը*, ինչը հին հույներն անվանում էին *միմեսիս*: Ընդ որում՝ կյանքին մմանակելու եղանակներն ու սկզբունքները փոփոխվել են տարբեր դարաշրջաններում, արվեստի տարբեր ուղղություններում ու հոսանքներում, ձեռք բերել նորանոր գծեր՝ հաճախ կտրուկ հեռանալով իրականության պատկերման վերաբերյալ պարզունակ պատկերացումներից: Այդ փոփոխությունները հատկապես տեսանելի դարձան XX դարասկզբի գեղարվեստական ուղղություններում (իմպրեսիոնիզմ, էքսպրեսիոնիզմ, արստրակցիոնիզմ, դադաիզմ, սյուրռեալիզմ և այլն) և շարունակվում են մաս ներկայիս արվեստում:

Բոլոր արվեստներին այս կամ այն չափով բնորոշ է մաս *գաղափարական հազեցածությունը*: Ընդ որում՝ շատ կարևոր է տարբերել գիտական գաղափարները գեղարվեստականից: Եթե գիտության մեջ դրանք հանդես են գալիս իբրև օբյեկտիվ ճշմարտություններ՝ առանց կրքի և զգացմունքայնության, ապա արվեստում գաղափարը ստանում է հուզական երանգավորում: Հեգելն ու Բեյլինսկին արվեստի երկերում գերիշխող գաղափարն անվանեցին

² **Աղաջանյան Ս. Ա.**, Մշակույթի տեսություն, Ե., «Քոփի փրինթ», 2021, էջ 184:

պաթոս, որը զգացմունքի և դատողության ինքնատիպ համաձուլվածք է: «...Պաթոսը միշտ կիրք է, որը մարդու հոգում բորբոքվում է գաղափարով»³, – գրում էր Բելինսկին:

Գեղարվեստի մյուս բնորոշ գիծը կյանքի վրա նրա *ներգործուն մեծ ուժն է*: Արվեստն ազդում է հասարակական-քաղաքական կյանքի վրա, հաճախ վերափոխում այն կամ կանխորոշում զարգացման նոր ուղիներ: Արվեստների միջոցով մարդը կրթվում է, վերափոխվում, դառնում ավելի ապրումակցող ու զգացմունքային: Արվեստի այդ բացառիկ ունակության մասին խոսում էին դեռևս Հին Հունաստանի փիլիսոփաները (օրինակ՝ պյութագորականները և Սոկրատեսը), իսկ Արիստոտելն արվեստի, մասնավորապես ողբերգության ժանրի այդ հատկությունն անվանել է *կալարսիս*⁴:

Արվեստի տեսակների դասակարգման փորձեր արվել են գրեթե բոլոր ժամանակներում, ընդ որում՝ դրանք հաճախ տրամազծորեն տարբերվել են մեկը մյուսից: Արիստոտելն արվեստները բաժանում էր երկու խմբի՝ *շարժման* արվեստներ (պոեզիա, երաժշտություն, պար) և *հանգարի* արվեստներ (գեղանկարչություն և քանդակագործություն)՝ յուրաքանչյուրին հատկացնելով իրականության վերարտադրման հատուկ ոլորտ և միջոցներ: XVIII դարում գերմանացի քննադատ և գեղագետ Հ. Է. Լեսինգը «Լատկոն, կամ գեղանկարչության և պոեզիայի սահմանների մասին» (1766) աշխատության մեջ արվեստները բաժանեց *լրաբաժական* (գեղանկարչություն և քանդակագործություն) և *ժամանակային* (պոեզիա և երաժշտություն) տեսակների՝ դրանք տարբերակելով ըստ պատկերավորման եղանակների և ընկալման միջոցների (տեսողություն կամ լսողություն): Ընդ որում՝ Լեսինգը

³ Белинский В. Г., Полн. собр. соч. в 13-и томах, т. 7, М.: Изд. АН СССР, 1956, с. 312.

⁴ *Մրմնարիս* և *կալարսիս* մասին առավել մանրամասն տե՛ս այս գրքի՝ Արիստոտելին նվիրված հատվածում:

հատկապես կարևորում էր գրականությունը (պոեզիան)՝ իբրև արվեստի յուրահատուկ տեսակ, որն ընդունակ է առավել ընդգրկուն պատկերելու մարդկային հույզեր, ժամանակի մեջ զարգացող շարժում և գործողություններ: Հետագայում այս երկու խմբերին գեղագետներն ավելացրին, այսպես կոչված, *համադրական* (տարածաժամանակային) արվեստների խումբը, որում ներառվում են ժամանակային և տարածական պատկերավորման հնարավորությունները միավորող արվեստները (պար, թատրոն, օպերա, բալետ, կրկես, կինոարվեստ, անիմացիոն ֆիլմեր և այլն):

Գերմանական դասական գեղագիտության մեջ և հատկապես Հեգելի «Էսթետիկայում» մենք տեսնում ենք արվեստի տեսակների դասակարգման բոլորովին այլ սկզբունքներ: Նախ՝ նա առանձնացնում է արվեստի, այսպես կոչված, հինգ մեծ տեսակներ՝ ճարտարապետություն⁵, քանդակագործություն, գեղանկարչություն, երաժշտություն և գրականություն (պոեզիա)՝ դրանք տարբերակելով ըստ զարգացման երեք փուլերի՝ *սինվոլիկ* (ճարտարապետություն), որում նյութը, արտաքին ձևը գերիշխում են բովանդակության վրա, *դասական* (քանդակագործություն)՝ ձևի և բովանդակության ներդաշնակ դրսևորումներով, և *ռոմանտիկական* (գեղանկարչություն, երաժշտություն, պոեզիա), ուր բովանդակությունն ու ոգին գերիշխում են ձևի նկատմամբ: Մեկ այլ սկզբունքով Հեգելն արվեստի տեսակները բաժանում է երկու այլ խմբերի՝ *կալարառդական* (երաժշտություն, պար, թատրոն, դերասանական արվեստ, ասմունք և այլն) և *ոչ կալարառդական*, որում ներառում է գեղանկարչությունը, քանդակագործությունը և այլն⁶:

⁵ Ճարտարապետությունը՝ իբրև արվեստի լիարժեք տեսակ, առաջին անգամ Հեգելն է դնում մյուս արվեստների կողքին և դիտարկում նրանց հետ մույն համատեքստում:

⁶ Տե՛ս Գեգել Գ. В. Ф., Эстетика, В 4-х томах, т. 3, М.: «Искусство», 1971, с. 566-570:

Դասական գեղագիտության մեջ արվեստները սովորաբար բաժանել են երկու խմբի՝ *պատկերավորման* արվեստներ (կերպարվեստ, գրականություն) և *արտահայտչական* արվեստներ (քանդակագործություն, երաժշտություն, պարարվեստ, զարդանախշային արվեստ, աբստրակտ գեղանկարչություն և այլն): Եթե առաջին խմբի արվեստներն առանձին առարկաների, մարդկանց և կյանքի երևույթների վերարտադրումն են, ապա երկրորդ խմբի արվեստներն արտահայտում են ընդհանուր տրամադրություններ, ապրումներ, աշխարհընկալում: Գրականությունը (հատկապես էպոսն ու դրամատուրգիան) ներառվում են առաջին խմբում, քանի որ այստեղ գերիշխում է պատկերավոր նախասկզբը, իսկ լիրիկան՝ իր որոշ դրսևորումներով, պատկանում է երկրորդ՝ արտահայտչական խմբին:

XX դարի ռուս գեղագետ Յու. Բորևը արվեստների բնութագրման և դասակարգման հարցում ելնում է այն կանխադրույթից, որ դրանք իրենց պատմական զարգացման ընթացքում անփոփոխ չեն մնում: «Արվեստների տեսակների պատմությունը դրանց ճյուղավորման ու յուրատեսակ առանձնահատկություններ ձեռք բերելու պատմությունն է»⁷, – գրում է նա: Բորևը նաև կոնկրետ օրինակներով ցույց է տալիս, թե ինչպես են տարբեր արվեստներ միավորվում, միևնույն ժամանակ՝ սինկրետիզմից տարանջատվում և առանձնանում, հաճախ նաև ճյուղավորվում տարբեր տեսակների. «Այսպես, XVIII-XIX դարերում մեծ զարգացում է ստանում օպերան, որը հանդես է գալիս որպես դրամայի և երաժշտության իրավահավասար փոխազդեցություն»: Կամ՝ «Օրինակ՝ լուսանկարչությունը ներառում է գեղանկարչության ու գծանկարչության փորձը՝ չլուծվելով նրանց մեջ, կիմոն՝ գեղանկարչության, գծանկարչության, թատրոնի, գրականության և այլնի փորձը»⁸:

⁷ **Բորև Յու.**, Գեղագիտություն, Ե., «Հայաստան», 1982, էջ 391:

⁸ Նույն տեղում, էջ 394:

Բոլորն մասն խոստում է տարբեր արվեստների կողաժային «սոսնձման» մասին, որի ավանդույթը ծագել է դեռևս միջնադարյան միստերիաներում և իր շարունակությունը գտել արվեստի նորագույն ձևերում:

Մշակութային զարգացման տարբեր փուլերում արվեստի տեսակների նկատմամբ մարդկության վերաբերմունքը տարբեր է եղել: Դա բացատրվում է դարաշրջանի կրոնական և փիլիսոփայական հայացքներով, արվեստի այս կամ այն ուղղության, ոճի ազդեցիկ դերով, ինչպես մասն քաղաքակրթության զարգացման աստիճանով: Այսպես, անտիկ արվեստում բացառիկ դեր ուներ քանդակագործությունը՝ իբրև գեղեցիկի իդեալի մարմնավորման կատարյալ ձև: Վերածննդի շրջանում նույնպես կերպարվեստը (գեղանկարչությունը և քանդակագործությունը) բարձր էին դասվում մյուս արվեստներից, մասնավորապես՝ պոեզիայից, քանի որ պլաստիկ արվեստները ստեղծում են այնպիսի կերպարներ, որոնք կարելի է *տեսնել*, իսկ պոեզիան ներագրում է միայն *լսողության* վրա՝ շատ ավելի թույլ տպավորություն գործելով: Լեոնարդո դա Վինչին նկարագրում է մի իրադարձություն, որը լավագույնս արտացոլում է Վերածննդի արվեստի արժեհամակարգը: Երբ պոետը Մատթեոս արքային հանձնում է նրա ծննդյան օրվան նվիրված փառաբանական բանաստեղծություն, իսկ գեղանկարիչը՝ միապետի սիրուհու դիմանկարը, արքան նախապատվությունը վերջինին է տալիս՝ ասելով. «Տո՛ւր ինձ այնպիսի բան, որը ես կարող եմ տեսնել և շոշափել և ոչ թե միայն լսել, և մի՛ հանդիմանիր իմ ընտրությունն այն բանի համար, որ ես քո ստեղծագործությունը դրեցի թևիս տակ, իսկ գեղանկարչական գործը պահել եմ երկու ձեռքերով՝ հառելով նրա վրա իմ աչքերը. չե՞ որ ձեռքերն իրենք իրենց հանձն առան ծառայելու ավելի արժանավոր զգացումի,

քան լսողությունն է»⁹: Նմանատիպ մտքեր է հայտնել նաև XVII-XVIII դարերի ֆրանսիացի գեղագետ Ժան Բատիստ Դյուբոն իր «Քննադատական խորհրդածություններ պոեզիայի և գեղանկարչության մասին» տրակտատում: Նրա համոզմամբ պոեզիայի ներգործությունը մարդկանց վրա ավելի թույլ է, քանի որ պոետական պատկերները չունեն տեսանելիություն, իսկ նշանները (բաները) պայմանական են¹⁰:

Ռոմանտիզմի դարաշրջանում, ընդհակառակը, արվեստների շարքում առաջնային տեղ էր հատկացվում պոեզիային և երաժշտությանը, քանի որ դրանք ի գործ էին արտահայտելու զգացմունքներ, տրամադրություններ, գաղափարներ: Սիմվոլիստների համար նույնպես արվեստի բարձրագույն ձևը երաժշտությունն էր, հետևաբար՝ պոետական ստեղծագործությունը պետք է ձգտեր մերձենալու, ձուլվելու նրան: Սիմվոլիստ բանաստեղծ Պոլ Վելլեմի նշանավոր ժողովածուն՝ «Ռոմանսներ առանց խոսքի», ազդարարում էր երաժշտության և պոեզիայի միաձուլումը:

Սկսած XVIII-XIX դարերից՝ եվրոպական մշակույթում գրականությունը սկսում է բացառիկ տեղ զբաղեցնել: Լեսինգը, Գյոթեն, Շիլլերը, Հեգելը և այլ բանաստեղծներ ու մտածողներ հատկապես մեծ ուշադրություն են դարձնում պոեզիային՝ իրրև արվեստի տեսակի, դիտարկում և քննության ենթարկում նրա պատկերավորման հնարավորություններն ու կյանքի արտացոլման եղանակները¹¹:

Գրականությունը՝ իբրև արվեստի տեսակ, նրա յուրահատկությունը: Գրականությունը (լատ. *littera* – «տառ» բառից, այս-

⁹ Леонардо да Винчи, Избранные произведения: В 2-х томах, т. 2, М.-Л.: «Academia», 1935, с. 71.

¹⁰ Стен Дюбо Ж.-Б., Критические размышления о поэзии и живописи, М.: «Искусство», 1976, с. 221-224:

¹¹ Լեսինգի և Հեգելի հայացքները պոեզիայի և արվեստի այլ տեսակների վերաբերյալ մանրամասն քննության են ենթարկված այս գրքի համապատասխան գլուխներում:

տեղից էլ՝ literature, литература) այլ արվեստներին առնչվում է առաջին հերթին իր պատկերավորությամբ: Սակայն գրականության պատկերավորությունը յուրահատուկ է, քանի որ պայմանավորված է բառերի նշանային բնույթով: Առարկան և նրան նշող բառը նույնական չեն, և բառային պատկերները, ի տարբերություն գեղանկարչական, քանդակագործական, քառերական և այլ պատկերների, առարկայական, *նյութական չեն*: Այսինքն՝ գրականության մեջ առկա է պատկերավորություն, որը չունի տեսանելի, առարկայական բնույթ, և գրական պատկերներն ընկալելի չեն զգայարաններով: «Յուրաքանչյուր բառի մեջ,– գրում է Լև Վիգոտսկին,– ինչպես ցույց է տվել լեզվաբանության հոգեբանական... համակարգը, մենք տարբերակում ենք երեք հիմնական տարրեր. առաջին հերթին՝ արտաքին հնչյունական ձևը, երկրորդ՝ պատկերը կամ ներքին ձևը, և երրորդ՝ իմաստը»¹²: Ընդ որում՝ նա կարևորում է երկրորդ՝ պատկերային կողմը, որը շատ բառերում թաքնված է, իսկ որոշ բառերում՝ ակնհայտ¹³: Բառերի այս հատկությունը հնարավորություն է տալիս գրականության մեջ պատկերելու կյանքի բազմազան կողմեր՝ սկսած արտաքին ձևերից մինչև ներքին, հուզական նրբերանգները: Իգուր չէ, որ Լեսինգը արվեստի տեսակների շարքում հատկապես ընդգծում էր պոեզիայի նշանակությունն ու պատկերավորման մեծ հնարավորությունները, իսկ Հեգելը գրականությունը (պոեզիան) համարում էր «*համընդհանուր* արվեստ, որն ընդունակ է ցանկացած ձևի մեջ մշակելու և արտահայտելու ցանկացած բովանդակություն»¹⁴:

Չերժ լինելով տեսանելիությունից և նյութական պատկերավորությունից՝ բառային պատկերները, սակայն, ի գործ են «նկա-

¹² **Выготский Л.**, Психология искусства, с. 35.

¹³ Բառի գործառնությունների վերաբերյալ այս մտքերն առաջին անգամ շարադրել է Ա. Պոտեբնյան իր «Միտք և լեզու» (1862) աշխատության մեջ:

¹⁴ **Гегель Г. В. Ф.**, Эстетика, т. 3, М.: с. 350.

րելու», «պատկերելու» ֆիկտիվ¹⁵ (մտացածին) իրականությունը՝ հարուցելով տեսողական պատկերներ: Ժամանակակից գրականագիտությունը գեղարվեստական գրականության պատկերավորման գործառույթը փորձում է հստակորեն տարանջատել առօրյա, սովորական հնարանքից: Այսպես, Վ. Իզերը «Գրականության մարդաբանության մասին» հոդվածում, հենվելով դեռևս XIX դարում մշակված տեսությունների վրա, հանգում է այն եզրակացության, որ գեղարվեստական հնարանքը միջոց է իրականությունը մեկնաբանելու, երբեմն նույնիսկ այն ձևավորելու, մի բան, որ բնորոշ էր դեռևս հնագույն միֆական մտածողությանը¹⁶: Գրական երկերի այդ հատկությունը կոչվում է *բառային պլաստիկա*, երբ խոսքի միջոցով գրողը «նկարագարողում է» իր ստացած տպավորությունները նյութական և հոգևոր կյանքից: Գրականության բառային պլաստիկային բոլոր ժամանակներում մեծ դեր է հատկացվել: Հոմերոսյան պոեմները դրա լավագույն արտահայտությունն են, երբ խոսքի միջոցով գծագրվում են ռազմաշունչ տեսարաններ, առօրյա կյանքի և կենցաղի պատկերներ, մարդկային ապրումներ և նույնիսկ առարկաների տեսանելի ուրվագծեր. այդպիսին է, օրինակ, «Իլիականում» Աքիլլեսի վահանի մանրակրկիտ նկարագրությունը, որը պոեմում բավական մեծ ծավալ է զբաղեցնում:

Դեռևս հին հույն բանաստեղծ Սիմոնիդեսը (Ք. ա. VII դ.), համեմատելով պոեզիան և գեղանկարչությունը, դրանցից առաջինն անվանեց «խոսող գեղանկարչություն», իսկ երկրորդը՝ «համր (քարացած) պոեզիա»: Այս միտքը մի փոքր այլ ձևակերպմամբ կրկնում էր հին հռոմեացի բանաստեղծ Հորացիուսն իր «Քերթողական արվեստ» բանաստեղծության մեջ. այն մասն դարձավ

¹⁵ «Ֆիկտիվ» բառն առաջացել է լատիներեն *fingere* բայից, որը նշանակում է հորինված, բայց իբրև իրականություն ներկայացվող ինչ-որ բան:

¹⁶ Տե՛ս **Изер В.**, К антропологии литературы, «Новое литературное обозрение», N 94, 2008:

XVII-XVIII դարերի կլասիցիզմի առանցքային սկզբունքներից մեկը:

Պլաստիկ պատկերավորությունից բացի՝ գեղարվեստական գրականության մեջ ոչ պակաս կարևոր են նաև գրողի կամ գործող անձանց հույզերն ու ապրումները, նրանց սուբյեկտիվ ընկալումները: Օբյեկտիվ պատկերավորման և սուբյեկտիվ գնահատման այս սկզբունքների տարբերակումը մենք տեսնում ենք դեռևս անտիկ գեղագիտության մեջ: Պլատոնն իր «Պետություն» աշխատության երրորդ գրքում նշում է պոետական երկի կառուցման երկու հիմնական եղանակ՝ *միմեսիս* (ուղղակի մմանակում) և *դիեգեսիս* (որևէ բանի մասին պատմություն): Առաջին տեսակի մեջ նա մտցնում է դրամատիկական երկերը, որոնցում, ըստ Պլատոնի, ուղղակիորեն մմանակվում է գործող անձանց խոսքը, և հեղինակը ձգտում է ստեղծել օբյեկտիվ իրականության պատրանք: Պոետական երկերի կառուցման մյուս տեսակը՝ դիեգեսիսը, փիլիսոփան համարում է ամենակատարյալը, քանի որ, նրա կարծիքով, այստեղ բանաստեղծը խոսում է իր անունից, կյանքից ստացած իր տպավորություններից. այս տեսակի մեջ նա քննում է դիֆիրամբները: Սրանց կողքին Պլատոնն առանձնացնում է նաև երրորդ՝ խառը ձևը, որում դիեգեսիսի տարրերին միաձուլվում է միմեսիսը. դա հումերոսյան տիպի էպիկական պոեմն է: Այսպիսով, Պլատոնն արդեն սահմանում է գրական ժանրերի տարբերական մի ինքնատիպ սկզբունք՝ ըստ նկարագրականության կամ արտահայտչականության:

Գեղարվեստական գրականությունը կոչում են նաև *խոսքարվեստ* (կամ՝ *բանարվեստ*)՝ նկատի ունենալով այն, որ խոսքը գրականության առաջնային նյութն ու ձևավորման միջոցն է: Սակայն առավել ընդունելի է այն տեսակետը, որի համաձայն՝ գրականությունը ոչ թե խոսքն օգտագործում է իբրև պատկերավորման միջոց, այլ հենց ինքն *էլ յուրահայրուկ խոսք* է, գեղարվեստական

խոսք, որին բնորոշ են միանգամայն այլ որակներ: Առաջին հերթին պետք է նշել գրականության լեզվի երկշերտ բնույթը. նախ՝ դրա միջոցով ձևավորվում, պատկերավոր բնույթ է ստանում ոչ վերբալ՝ արտալեզվական իրականությունը: Բացի այդ՝ լեզուն նույնպես դառնում է պատկերման առարկա, քանի որ այն սովորաբար պատկանում է ինչ-որ մեկին կամ բնութագրում նրան (պատմողին, քնարական հերոսին, գործող անձանց, հեղինակին). միայն գրականության մեջ է մարդը կանգնում մեր առջև՝ իբրև խոսող էակ: Գրականությունը յուրացնում և ներկայացնում է մարդու մտածողությունը՝ իբրև լեզվական գործընթաց, նրա ապրումները, հոգևոր և մտավոր հաղորդակցման ձևերը, այսինքն՝ այն, ինչը չեն կարող պատկերել ոչ խոսքային արվեստները: «Գրականության հիմնական յուրահատկությունն այն է,– գրում է Մ. Բախտինը,– որ լեզուն այստեղ ոչ միայն հաղորդակցման և արտահայտման պատկերավորման միջոց է, այլև պատկերավորման առարկա», «գրականությունը ոչ թե պարզապես լեզվի օգտագործումն է, այլ նրա գեղարվեստական ճանաչողությունը», և գրականության լեզվի «ուսումնասիրության հիմնական խնդիրը... պատկերող և պատկերվող խոսքի փոխհարաբերության հիմնահարցն է»¹⁷:

Գրական երկերում քիչ չեն հերոսների խորհրդածությունները փիլիսոփայական, կրոնական, բարոյական, պատմագիտական և այլ թեմաներով (Լև Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն», Ֆ. Դոստոևսկու «Կարամազով եղբայրներ», Մ. Բուլգակովի «Վարպետը և Մարգարիտան», Գյոթեի «Ֆաուստ», Թ. Մանի «Կախարդական սարը», Հ. Հեսսեի «Ուլունքաշար», Ու. Էկոյի «Վարդի անունը» և այլ նշանավոր երկեր): Այսինքն՝ գրականությունը ոչ միայն տալիս է արտաքին աշխարհի պատկերը, այլև մարդկային մտքի ընթացքը, նրա տարերքը, ապրումները և այլն:

¹⁷ **Бахтин М. М.**, Вопросы литературы и эстетики, М.: «Худ. лит.», 1975, с. 145-149.

Լեսինգն իր «Լաոկոոն» աշխատության մեջ հետևողականորեն ընդգծում է, որ պոեզիան, ի տարբերություն արվեստի մյուս տեսակների, կարող է պատկերել կյանքի զարգացումը, փոփոխությունները: «Պոեզիան ավելի լայն արվեստ է...– գրում է քննադատը.– նրան մատչելի են այնպիսի գեղեցկություններ, որոնց գեղանկարչությունը երբեք չի կարող հասնել»¹⁸:

Գեղարվեստական գրականությունը շատ հաճախ նաև նյութ է տրամադրում այլ արվեստներին: Այսպես, գեղանկարը, քանդակը, երաժշտությունը հաճախ ստեղծվում են գրական ստեղծագործության հիմքի վրա (անտիկ, միջնադարյան, Վերածննդի շատ նշանավոր գործեր իրենց հիմքում ունեցել են գրական սյուժեներ և թեմաներ): Մյուս կողմից՝ մի շարք արվեստներ, այդ թվում և համադրական, օգտագործում են գրական ստեղծագործությունը՝ իբրև հիմնական նյութ. այդպիսին են վոկալ երաժշտությունը, դրամատիկական արվեստը, օպերան, կինոարվեստը և այլն: Սա է պատճառը, որ սկսած XVIII դարից՝ գրականությունն աստիճանաբար առաջատար դիրք է ձեռք բերում արվեստի տեսակների շարքում՝ կարծես հետ մղելով կերպարվեստը: «Գրականության յուրատեսակ առաջնորդությունը արվեստների ընտանիքում, որը զգալի է XIX-XX դդ.,– գրում է Վ. Խալիզևը,– կապված է ոչ այնքան նրան հատուկ գեղագիտական հատկանիշների հետ, որքան նրա ճանաչողական-հաղորդակցական հնարավորությունների: Չէ՞ որ բառը մարդկային գիտակցության և շփման համընդհանուր ձև է: Եվ գրական ստեղծագործություններն ընդունակ են ակտիվորեն ներագդելու ընթերցողների վրա նույնիսկ այն դեպքերում, երբ դրանք վառվռում և մասշտաբային չեն իբրև գեղագիտական արժեք»¹⁹:

¹⁸ Лессинг Г.-Э., Лаокоон, или о границах живописи и поэзии, М.: «Худ. литература», 1957, с. 143.

¹⁹ Хализев В. Е., Теория литературы, М.: «Высшая школа», 2005, с. 114.

ԳԼՈՒԽ 1
ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒՍՄՈՒՆՔՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ
ՀԱՄԱՌՈՏ ԱԿՆԱՐԿ

Գեղագիտական միտքը Հին Հունաստանում

Գեղագիտական միտքը, սկզբնավորվելով Հին Արևելքի և, մանավանդ, Հին Հունաստանի փիլիսոփաների ու արվեստագետների երկերում, անցել է զարգացման երկար ճանապարհ: Արվեստի և գրականության հարցերը դարերի ընթացքում եղել են փիլիսոփայական հակադիր ուղղությունների ու սկզբունքների (մատերիալիզմ և իդեալիզմ, դիալեկտիկա և մետաֆիզիկա և այլն) բախման առարկա: Այդ հակադիր ուղղությունները նկատելի են դեռևս Հին Հունաստանի մեծ փիլիսոփաների աշխատություններում, որոնք հսկայական ազդեցություն են թողել գեղագիտական տեսությունների ձևավորման և հետագա զարգացման վրա:

Անտիկ գեղագիտությունն իր բարձրագույն ծաղկմանը հասավ դասական շրջանում՝ Ք. ա. VI-IV դարերում, երբ գրականությունը, թատրոնը և մյուս արվեստները ամնախադեպ վերելք էին ապրում, և գեղագիտական միտքը փորձում էր տեսականորեն հիմնավորել արվեստների դերն ու նշանակությունը հասարակական կյանքում:

Հին հունական մատերիալիստական փիլիսոփայության ամենավաղ ներկայացուցիչներից է **Հերակլիտեսը** (Ք. ա. VI-V դդ.), որը համարվում է նաև *դիալեկտիկայի հայրը*: Ըստ Հերակլիտեսի՝ աշխարհում ամեն ինչ զարգանում է օրինաչափորեն՝ հակադրությունների պայքարի միջոցով: Գեղեցիկը, որը առարկայական աշխարհի հատկությունն է, ունի օբյեկտիվ հիմք: Սակայն այն միշտ հարաբերական է. նրա պնդմամբ ամենագեղեցիկ կապիկը տգեղ է մարդու համեմատ, իսկ ամենագեղեցիկ և խելացի մարդը

տգեղ ու հիմար է, երբ համեմատում ենք աստծու հետ: Գեղեցիկի հարաբերական բնույթը ծագում է այն բանից, որ առարկաները պատկանում են տարբեր սեռերի և տեսակների: Հերակլիտեսի գեղագիտական հայեցակարգում կարևոր տեղ ունեն *հարմոնիայի* (ներդաշնակության), *զեղեցիկի* հասկացությունները, որոնք նույնպես ծագում են *հակադրությունների պայքարի* միջոցով և ընկած են տիեզերքի հիմքում: Փիլիսոփայի համար գեղեցկության անփոխարինելի խորհրդանիշ է «հավերժ կենդանի կրակը», որը միշտ շարժման, փոփոխման մեջ է. այն ոչնչացնում է հիմը և միևնույն ժամանակ ունի ստեղծարար մեծ ներուժ: Աշխարհում չկա ոչ մի հաստատուն բան. ամեն ինչ հոսում և փոփոխվում է: Հերակլիտեսի էսթետիկայում կարևոր տեղ ունի մաս *չափը*, որն անտիկ գեղագիտության կարևորագույն հասկացություններից է: Գեղեցիկի ու հարմոնիայի մասն այն նույնպես գոյություն ունի մարդուց անկախ և ընկած է առաջին հերթին տիեզերքի հիմքում, որտեղ ամեն ինչ չափի մեջ է: Օրինակ՝ Արևը, ըստ Հերակլիտեսի, երբեք չի գերազանցում իր չափը:

Գեղագիտական հարցերը իդեալիստական մեկնաբանություն են ստանում **Պյութագորականների** ուսմունքի մեջ: Պյութագորականների դաշինքը հիմնադրվել է Պյութագորասի կողմից Ք. ա. VI դարում Հարավային Իտալիայում. այդ դաշինքը տվել է նշանավոր փիլիսոփաներ, աստղագետներ, մաթեմատիկոսներ, երաժիշտներ: Ըստ նրանց տեսության՝ իրերի էության հիմքում ընկած է *թիվը*, և ճանաչել աշխարհը նշանակում է ճանաչել աշխարհը դեկավարող թվերը: Թվերի ներդաշնակությունը (հարմոնիան) գործում է կյանքի բոլոր իրողություններում, մաս արվեստում: Հարմոնիայի մասին տեսությունը նրանք կիրառում էին երաժշտության նկատմամբ. պյութագորականների կարծիքով երաժշտությունն այն արվեստն է, որն առավել ներդաշնակության մեջ է մարդկային հոգու հետ: Նրանք առաջինն էին, որ սկզբնա-

վորեցին երաժշտական լադերի, երաժշտական ինտերվալների մասին ուսմունքը: Պյութագորականները շատ մեծ դեր էին հատկացնում արվեստի դաստիարակչական դերին, նրանք իրենց անդամներին սովորեցնում էին՝ ինչպես ապրել սրբակենցաղ կյանքով և մաքրել հոգիները: Պյութագորասը, օրինակ, կարևորում էր երաժշտությամբ, այս կամ այն մեղեդիով կամ ռիթմով մարդկային բարքերն ու կրքերը կրթելու, հոգեկան հանդարտ վիճակը վերականգնելու միջոցները, եթե գլուխ են բարձրացրել վիշտը, գրգռվածությունը, անտեղի խանդը, վախը և այլն: Յուրաքանչյուր կիրքն ա փորձում էր բուժել համապատասխան մեղեդիով: Նրա կարծիքով երաժշտությունը նպաստում է առողջացմանը, եթե ճիշտ օգտվեն դրանից: Մարդկային հոգու բուժման համար նա կիրառում էր նաև Հոմերոսի և Հեսիոդոսի պոեմները: Այս դաշինքի ներկայացուցիչներն առաջինն էին, որ ընդգծեցին գեղագիտականի և բարոյականի սերտ միասնությունը:

Պյութագորականներից շատերը մշակեցին «երկնային ոլորտների երաժշտության» մասին տեսությունը, ըստ որի՝ մոլորակները, տիեզերքում թռչելով իրենց ուղեծրերով, երաժշտական ձայներ են արձակում, ինչը, սակայն, մարդիկ չեն կարող լսել, քանի որ ծնվել են այդ ձայների մեջ, և նրանց ականջները սովոր են այդ երաժշտությանը:

Հին աշխարհի մեծագույն մատերիալիստ մտածողներից է **Դեմոկրիտեսը** (Զ. ա. V-IV դդ.), որի աշխատություններից հասել են միայն պատառիկներ: Դեմոկրիտեսը նույնպես կարևորում էր *չափի* հասկացությունը, որը նրա համար ուներ գեղագիտական արժեք: «Ամեն ինչի միջինն է գեղեցիկ. ինձ դուր չեն գալիս ո՛չ առատությունը, ո՛չ պակասությունը... Եթե չափը գերազանցենք, ապա ամենահաճելի՛ն կդառնա ամենատհաճը»²⁰, – գրում է նա: Գեղեցիկը նրա համար կապված է նաև խիստ կարգավորվածու-

²⁰ Лурье С. Я., Демокрит, Л.: «Наука», 1970, с. 375.

թյան, սիմետրիայի, հարմոնիայի հետ: Դեմոկրիտեսը փորձում է նաև բացատրել արվեստի ծագման հիմքերը. նրա կարծիքով արվեստը ծագել է մարդու կողմից բնությանը նմանակելու արդյունքում, իսկ նմանակումը նա հասկանում էր ամենալայն իմաստով: Այսպես, մարդը երգել սովորել է թռչուններից, և արվեստի բոլոր տեսակներն ունեն բնական ծագում: Արվեստի գործն արդյունք է ներշնչանքի, որը գեղարվեստական ստեղծագործության պարտադիր պայմանն է:

Սոկրատեսը (Ք. ա. V դար) հին աշխարհի ամենահինքնատիպ փիլիսոփաներից է, որը եղել է Պլատոնի ուսուցիչը: Նա իր փիլիսոփայության հիմքում դնում էր մարդու և նրա պրակտիկ գործունեության խնդիրները: Նրան գրավում էր մարդկային կյանքը՝ իր առօրյա դրսևորումներով և շփումներով: Սոկրատեսի հետաքրքրությունների կենտրոնում գերազանցապես մարդն է, ընդ որում՝ մարդը նրան հետաքրքրում է բացառապես իր բարոյական վարքագծով և պրակտիկ ոլորտում: Սա է պատճառը, որ նա իր փիլիսոփայական հայացքները շարադրում էր մարդկանց հետ զրույցների միջոցով, որոնց հիմնական թեմաներն էին արվեստը, քաղաքականությունը, հասարակական բարիքը և այլն: Սոկրատեսը սովորեցնում էր, որ մարդու ցանկացած գործունեություն ունի նպատակ, և այն գնահատելու համար պետք է ճշտել, թե որքանով է համապատասխանում իր նպատակին: Առարկաների նպատակը նույնպես մարդուն օգուտ տալն է, օրինակ՝ քթինը օդ շնչելն է, ականջներինը՝ լսելը, աչքերինը՝ տեսնելը և այլն: Այս տեսանկյունից էր Սոկրատեսը մոտենում նաև արվեստի խնդիրներին: Նա լավ ծանոթ էր իր ժամանակի արվեստի գործերին, ինքն էլ երիտասարդ տարիներին զբաղվել էր քանդակագործությամբ: Ինչպես վկայում են ժամանակակիցները, փիլիսոփան հաճախ էր մտնում արհեստագործների, քանդակագործների արվեստանոցներ, զրուցում նրանց հետ, խորհուրդներ տալիս: Քանի որ

մարդկային գործունեության յուրաքանչյուր տեսակ հետապնդում է որոշակի նպատակ, իսկ գերագույն նպատակը *բարիքն* է, ապա գեղագիտական գործունեությունը նույնպես որոշակի նպատակ ունի, և նրա արդյունքները պետք է գնահատել ըստ այն բանի, թե որքանով են համապատասխանում այդ նպատակին: Հետևաբար գեղեցիկը առարկաների և երևույթների բացարձակ հատկանիշը չէ. այն չի կարող միշտ և բոլոր դեպքերում գեղեցիկ լինել: Գեղեցիկ առարկան ինչ-որ բանի համար *օգտակար* առարկա է: Իր աշակերտներից մեկի հետ զրույցում Սոկրատեսը նշում է, որ աղբի զամբյուղը գեղեցիկ է, քանի որ ծառայում է իր նպատակին, իսկ ոսկուց վահանը այլանդակ է, եթե կախված է պատին և չի ծառայում որևէ նպատակի: Միննույն ժամանակ նա ընդգծում է, որ նույն առարկան կարող է լինել ինչպես գեղեցիկ, այնպես էլ այլանդակ: Օրինակ՝ այն, ինչ օգտակար է քաղցր հագեցնելու համար, կարող է վատ լինել տենդի դեպքում կամ հակառակը: Նա, այսպիսով, գեղեցիկը նույնականացնում է ոչ միայն օգտակարի, այլև բարու և լավի հետ: Հերակլիտեսը նույնպես խոսում էր գեղեցիկի հարաբերականության մասին, բայց այդ հարաբերականության պատճառը առարկաների՝ տարբեր սեռերի պատկանելն էր: Այնինչ Սոկրատեսի համար գեղեցիկը հարաբերական է՝ կախված մարդու նպատակից և այդ առարկայի հետ հարաբերությունից:

Անտիկ գեղագիտության մեջ, ինչպես նաև Սոկրատեսի հայացքներում դեռևս չկա արվեստի և արհեստների հստակ տարբերակում: Նրա կարծիքով արվեստագետը նմանակում է կյանքը՝ մարդկային տարբեր կերպարներից վերցնելով լավագույնը և ստեղծելով մեկ ընդհանրական, կարելի է ասել՝ իդեալական կերպար: Ընդ որում՝ արվեստագետը պատկերում է մարդու ոչ միայն արտաքին, այլև հոգևոր հատկանիշները: Իսկ ո՞ր մարդիկ են արժանի արվեստում պատկերվելու. նրանք, ովքեր ունեն բարոյա-

կան բարձր հատկանիշներ: Միևնույն ժամանակ արվեստի գործը պետք է հավատարիմ մնա բնությանը, կյանքին, և դա է պատճառը, որ նա բարձր էր գնահատում այն քանդակները, որոնք մնան էին կենդանի մարդկանց:

Սոկրատեսի՝ իբրև գեղագետի մեծագույն ծառայությունն այն էր, որ նա ընդգծեց գեղագիտականի և բարոյականի, բարու և օգտակարի սերտ կապը: Նրա իղեալը մարմնով և հոգեպես գեղեցիկ մարդն էր:

Հին աշխարհի մեծագույն փիլիսոփաներից էր **Պլատոնը** (Ք. ա. V-IV դդ.), որը Սոկրատեսի աշակերտն էր: Նրա գաղափարները խոր հետք են թողել հետագա դարերի փիլիսոփայական և գեղագիտական մտքի վրա, անգամ նոր ժամանակներում մի շարք ուսմունքներ և արվեստի ուղղություններ անմիջականորեն սերել են Պլատոնի հայացքներից: Նա իր հիմնական գաղափարներն արտահայտել է «Խնջույք», «Պետություն», «Սովետներ» և այլ աշխատություններում:

Պլատոնը իղեալիստ փիլիսոփա էր և որոշակիորեն կրում էր Սոկրատեսի և պյութագորականների հայացքների ազդեցությունը: Նրա կարծիքով իրական գոյությամբ օժտված են միայն «գաղափարները»՝ ընդհանուր հասկացությունները, որոնց միջև գոյություն ունի որոշակի աստիճանավորում. բարձրագույնը *բարիքի* գաղափարն է, որին ենթարկվում են մյուս գաղափարները: Մեզ տեսանելի զգայական աշխարհի՝ իրերի աշխարհի նկատմամբ գաղափարները նախատիպեր են, նախօրինակներ: Բացարձակ գեղեցիկը գոյություն ունի ոչ թե մեզ տեսանելի աշխարհում, այլ գաղափարների աշխարհում. **այն գեղեցիկ է «միշտ և բոլորի համար»**: Մեր ընկալմանը հասանելի աշխարհում ամեն ինչ փոփոխական է, ոչինչ կայուն չէ. տիրում է բազմազանություն: Իսկ նա, ով կարողանա բարձրանալ մինչև գաղափարները, կտեսնի, որ գեղեցիկը գոյություն ունի հավերժ. այն չի առաջանում, չի ոչնչա-

նում, չի մեծանում և չի փոքրանում: Իրական աշխարհում գեղեցիկը հարաբերական է. նույն երևույթը ոմանց համար կարող է գեղեցիկ լինել, մյուսների համար՝ ոչ: Այնինչ գաղափարների աշխարհում գեղեցիկը մեր առջև չի կանգնում ինչ-որ կերպարանքով (մարմնի մաս, խոսք, առարկա կամ կենդանի արարած), այլ հանդես է գալիս իբրև «ընդհանրապես գեղեցիկ», իբրև գեղեցիկի գաղափար, որը չի ծագում և չի ոչնչանում, այն գոյություն չունի ժամանակի և տարածության մեջ, նրան խորթ են շարժումն ու փոփոխությունը: Եվ քանի որ գեղեցիկը վերագայական բնույթ ունի, այն հասու է դառնում մարդուն ոչ թե զգայարաններով, այլ բանականությամբ, հատկապես փիլիսոփայության միջոցով: Արվեստն ի գործու չէ հասնելու գեղեցիկին, մարմնավորելու այն: Այս միտքը հատկապես կարևորվում էր նրանով, որ Հին Հունաստանում կար մշտական մրցակցություն բանաստեղծների և փիլիսոփաների միջև՝ իբրև իմաստության կրողների: Ընդունված էր կարծել, որ բանաստեղծները զիջում են միայն փիլիսոփաներին: Այդ կարծիքին էր նաև Սոկրատեսը, որը պոետներին համարում էր «իմաստության հայրեր և առաջնորդներ»:

Պլատոնը, սակայն, քննադատաբար էր վերաբերվում բանաստեղծների հանդեպ այդ ժամանակ տիրող հայացքներին: Նրա կարծիքով նկարիչը կամ բանաստեղծը ստեղծագործում են էքստազի, ոգևորության պահերին. դա իռացիոնալ, ոչ բանական գործունեություն է, և նրանք հաճախ ստեղծագործում են՝ իրենք էլ չհասկանալով, թե ինչ են անում: «Սոկրատեսի ապելոգիան» աշխատության մեջ նա մի փոքր հեզմաբար պատմում է, թե ինչպես ինքը մի խումբ բանաստեղծների հարցեր է ուղղել՝ պարզելու համար, թե որքանով են նրանք խելացի: Պլատոնը հարցրել է, թե ինչ են նրանք ցանկացել արտահայտել իրենց երկերով, սակայն գրեթե ոչ մեկը չի կարողացել համոզիչ պատասխան տալ: Այսպիսով, փիլիսոփան գալիս է այն եզրակացության, որ նրանք ստեղծա-

գործում են ոչ թե իմաստնությամբ, այլ ինչ-որ բնածին ընդունակությամբ և ոգեշնչմամբ: Պլատոնը հայտարարում է, որ բանաստեղծներն իսկապես չեն գիտակցում, թե ինչ են ստեղծում:

Էքստազի, ոգեշնչման պահին արվեստագետը չի կարող հասնել իրական գեղեցիկին. նա վերարտադրում է միայն զգայական իրերը: Պլատոնը, այսպիսով, նույնպես արվեստը համարում է կյանքի նմանակում (*միմեսիս*), բայց նմանակման նմանակում, պատճենի պատճեն, ստվերի ստվեր: Այսպես, հյուսնը ստեղծում է նստարան, որը Աստծու կողմից ստեղծված նստարանի գաղափարի մարմնավորումն է, նրա *սրվերը*: Նկարիչը ստեղծում է երրորդ նստարանը՝ պատճենելով այն, ինչ ստեղծել էր հյուսնը: Արդյունքում նկարիչն էլ ավելի է հեռանում իսկական գեղեցիկից՝ դառնալով երկրորդային նմանակում, *սրվերի սրվեր*: Հետևաբար արվեստը, Պլատոնի համոզմամբ, չունի ճանաչողական արժեք, ավելին, այն խաբուսիկ է ու կեղծ և խոչընդոտում է իրապես գոյություն ունեցող գեղեցիկի ճանաչողությանը: Ընդհանրապես նմանակման ցանկացած գործողություն նա համարում էր ցածրակարգ ինչ-որ բան: Պլատոնի համար հատկապես անընդունելի էին գեղանկարիչների և ողբերգակների նմանակման եղանակները, քանի որ, ըստ փիլիսոփայի, նրանք կյանքը դնում են մեր առջև առանց փոփոխության, առանց խմբագրման և մեզ մղում են դեպի մարդկային ստոր և ցածր կրքերը:

Իր վերջին՝ «Օրենքներ» աշխատության մեջ Պլատոնը հանգամանալից խոսում է պոեզիայում ողջամտության բացակայության մասին, վեր հանում դրա պատճառները և բանաստեղծի ոգևորությանը հակադրում փիլիսոփայի իմաստնությունը. նա, ի տարբերություն պոետի, ոչ թե պատկերում է կյանքի հակասական երևույթները, այլ փորձում է գտնել միակ և իրական ճշմարտությունը:

Կյանքի արտացոլումը բանաստեղծների և նկարիչների կողմից նա համեմատում է հայելու արտացոլած աշխարհի հետ: Ինչպես հայելին, որն առանց տարբերակման արտացոլում է իր մեջ ընկնող ցանկացած առարկա, այնպես էլ քեթևաբարո արվեստագետը կարող է արտացոլել ցանկացած առարկայի արտաքին տեսքը, քանի որ ոչինչ չի հասկանում առարկաների իրական բնույթի և էության մասին: Արվեստագետներն արհամարհում են էությունը հանուն *սյրվերի* (իրերի): Իհարկե, այս հարցում Պլատոնն արվեստագետների միջև տեսնում էր նաև որոշ տարբերություններ. ոմանք, այնուամենայնիվ, կարող են քիչ թե շատ քափանցել առարկաների էության խորքը:

Որոշ արվեստագետներ արտացոլում են իրական կյանքում հանդիպող ոչ միայն գեղեցիկը, այլև տգեղը, ամոթալին: Օրինակ՝ դերասանը նմանակում է հարբեցող, հանցագործ և նողկալի մարդկանց, բանաստեղծը սիրով նկարագրում է հոռի բարքերն ու կրքերը, և դա հատկապես տեսանելի է ողբերգություններում: Այդ ամենը պատկերելով՝ բանաստեղծներն ու արվեստագետները իրենք են ապրում այդ նույն զգացումները և ունկնդիրներին ու հանդիսատեսներին նույնպես մղում դրան: Հետևաբար այդ բոլոր արվեստները պետք է դուրս մղվեն իդեալական պետությունից, քանի որ նրանք մարդկանց հեռացնում են գիտակցությունից, խելքից, զսպվածությունից ու քաջությունից: Պլատոնը բացառություն էր անում միայն աստվածներին նվիրված օրհներգերի համար, քանի որ դրանք առաջացնում են քաղաքացիական արիություն: Առհասարակ երաժշտությանը Պլատոնն այնքան խիստ չէր վերաբերվում, որքան պոեզիային և գեղանկարչությանը՝ համոզմունք հայտնելով, որ երաժշտությամբ դաստիարակությունը շատ կարևոր է մարդու համար, քանի որ դրա շնորհիվ մարդկային հոգու մեջ ներդրվում են Ռիթմը և Հարմոնիան: Դիշտ է նկատված,

որ Պլատոնի «հայացքները երաժշտության էության վերաբերյալ գալիս են պյութագորականներից...»²¹:

Այնուամենայնիվ, ավելի ուշ շրջանի աշխատություններում Պլատոնը քույլատրելի է համարում նաև երգչախմբային տոնակատարությունները, պարերը. եթե դրանք վեհ և հարմոնիկ լինեն, կդաստիարակեն կարգապահություն, ներքին հավաքվածություն և զսպվածություն: Նրա համոզմամբ գոյություն ունեն երկու տիպի մուսաներ՝ «կարգավորված» և «քաղցր, հաճելի»: Առաջինը ավելի լավն է դարձնում մարդուն, երկրորդը՝ ավելի վատը: Իդեալական պետության մեջ պետք է հնարավորություն ստեղծվի առաջին տիպի մուսաների (այսինքն՝ արվեստների) զարգացման համար: Այդ իսկ պատճառով պետք է ստեղծել «գնահատողների» հատուկ խումբ՝ բաղկացած հիսունից ոչ ավելի ցածր տարիք ունեցող մարդկանցից, որոնք պետության մեջ յուրօրինակ գրաքննություն կիրականացնեն արվեստների նկատմամբ: Պյութագորականների պես նա նույնպես համոզված էր, որ արվեստը մեծ ազդեցություն ունի մարդկանց վրա և փորձում էր հեռու պահել նրանց արվեստի բացասական ներգործությունից:

Պլատոնը նաև առաջիններից էր, որը փորձեց պոեզիան (գրականությունը) բաժանել տեսակների: Իր «Պետություն» աշխատության երրորդ գրքում նա տարանջատում է պոետական երկի կառուցման երեք հիմնական եղանակ. առաջին տեսակի մեջ մտնում են դրամատիկական երկերը, որոնցում, ըստ Պլատոնի, ուղղակիորեն նմանակվում է գործող անձանց խոսքը, և հեղինակը ձգտում է ստեղծել այն տպավորությունը, թե խոսում են ուրիշները և ոչ թե ինքը: Պոետական երկերի կառուցման մյուս տեսակը Պլատոնը համարում է ամենակատարյալը. այստեղ բանաստեղծը չի ցանկանում մոլորեցնել մեզ՝ տպավորություն ստեղծելով, թե

²¹ Пустовит А. В., Этика и эстетика. Наследие Запада. История красоты и добра, К.: «МАУП», 2006, с. 44.

խոսում է մեկ ուրիշը, այլ հանդես է գալիս հենց իր անունից: Այս տեսակի մեջ նա քննում է դիֆիրամբները: Երրորդը խառը ձևն է, որում պատումի տարրերին միաձուլվում է նաև հերոսների խոսքի նմանակումը. այդպիսին են հոմերոսյան պոեմները: Այսպիսով՝ Պլատոնն արդեն սահմանում է գրական սեռերի ու ժանրերի տարբերակման իր սեփական սկզբունքը՝ հենվելով պատումի եղանակների տարբերության վրա:



Ռաֆայել Սանտի (XVI դար), «Աթենքի փիլիսոփայական դպրոցը»

Պլատոնի գեղագիտությունը շատ խոր հետք է թողել XIX դարում առաջացած սիմվոլիզմի և մի շարք այլ ուղղությունների վրա: Սիմվոլիստները որոշ հարցերում գրեթե բառացիորեն կրկնում էին Պլատոնին:

Պլատոնի աշակերտներից էր **Արիստոտելը** (Ք. ա. IV դ.), որն իր հայացքներով էապես հեռացավ իր մեծ ուսուցչից՝ հանդես գալով նրա մի շարք դրույթների քննադատությամբ: Գեղագիտու-

թյան հարցերին Արիստոտելն անդրադարձել է «Պոետիկա», «Հռետորիկա» և «Պոլիտիկա» աշխատություններում: Նրա գլխավոր գեղագիտական աշխատանքը «Պոետիկան» է, որը Հին Հունաստանում պոեզիայի (գրականության) խնդիրներին նվիրված առաջին լուրջ աշխատանքն էր: Այն մեզ է հասել ոչ ամբողջական տեսքով (26 գլուխ). շատերի կարծիքով մեզ չեն հասել կատակերգությանը նվիրված գլուխները: Այս աշխատությունն իր ժամանակի գեղարվեստական փորձի յուրօրինակ ամփոփումն է. այստեղ Արիստոտելը հիշատակում է կոնկրետ փաստեր և հեղինակների՝ Հոմերոսին, Սոֆոկլեսին, Եվրիպիդեսին, քանդակագործներից Ֆիդիասին և նշանավոր այլ արվեստագետների: Արիստոտելը ստեղծեց գեղագիտական մտքի պատմության մեջ առաջին *նորմատիվ պոետիկան*, որի շատ սկզբունքներ հետագայում ժառանգեցին Հին Հռոմի մեծագույն մտածողներն ու բանաստեղծները, իսկ ավելի ուշ՝ կլասիցիզմի տեսաբանները: Նորմատիվիզմը ենթադրում է հստակ կանոնների և նորմերի սահմանում, պոետներին տրվող որոշակի ցուցումներ և նաև արվեստագետի կողմից այն բանի հստակ գիտակցում, թե ինչ է ստեղծում, ինչ նպատակով և ում համար: Այս հարցում Արիստոտելն արդեն իսկ հակադրվեց իր ուսուցչին, որի համար ստեղծագործական գործընթացը հավասարազոր էր անգիտակից, ոչ բանական գործունեության:

Արիստոտելը նույնպես իր ուսումնասիրության կենտրոնում դնում է *գեղեցիկի* խնդիրը: Հակադրվելով Պլատոնին, որը իրական գեղեցիկը համարում էր հավերժական և աննյութական գաղափար, Արիստոտելը մեզ շրջապատող իրերի մեջ էր փորձում գտնել գեղեցիկը՝ նշելով դրա հիմնական հատկանիշները՝ *կարգավորվածություն* (տարածության մեջ), *համաչափություն* և *որոշակիություն*: Գեղեցիկի առավել բարձր արտահայտությունը մարդն է, որը նաև արվեստի կենտրոնական առարկան է: Գեղե-

ցիկի հատկություններից է նա համարում *չափը* կամ, ավելի ճիշտ, չափի սահմանափակումը. «Գեղեցիկ արարածը չի կարող լինել խիստ փոքր..., նմանապես այն չի կարող և անսահման մեծ լինել... Ինչպես իրերը, այնպես էլ կենդանիները պետք է լինեն այնպիսի մեծության, որ աչքերը կարողանան դյուրությամբ նրանց ընկալել»²²:

Այդ սահմանափակումն Արիստոտելը տարածում էր նաև հասարակության և արվեստների վրա՝ յուրօրինակ կերպով արձագանքելով ընդհանրապես չափի մասին Հին Հունաստանում ընդունված պատկերացումներին: Այսպես, խոսելով գրական երկի *ֆաբուլայի* (միֆոսի) մասին, որին բավական կարևոր դեր է հատկացվում երկի կառուցվածքում, Արիստոտելը հստակորեն նշում է պոետի կողմից չափի պահպանման անհրաժեշտությունը. «Ճիշտ այդպես էլ ֆաբուլան պետք է լինի ոչ այնքան երկար, որ մեր հիշողությունը չկարողանա նրան պահել» (161):

Գեղեցիկ առարկան նաև պետք է ունենա ամբողջականություն, այսինքն՝ սկիզբ, միջնամաս և ավարտ, որոնք օրգանապես կապված են միմյանց հետ և լրացնում են մեկը մյուսին: Հետևաբար նաև «ֆաբուլան պետք է լինի միասնական և ամբողջական գործողությունների վերարտադրություն: Նրա բոլոր մասերը, որոնք կազմված են առանձին անցքերից, պետք է ներքուստ հարակցված լինեն այնպես, որ նրանցից որևէ մեկի տեղափոխման կամ բացառման դեպքում փոփոխվեր նաև ինքը՝ ամբողջը» (163):

Արվեստը, Արիստոտելի համոզմամբ, իրականության վերարտադրությունն է, նմանակումը (**միմեսիսը**): Միմեսիսը բնորոշ է արվեստի բոլոր տեսակներին, ոչ միայն գեղանկարչությանը և քանդակագործությանը, այլև պոեզիային և երաժշտությանը: Նմանակումը, ըստ Արիստոտելի, բնորոշ է մարդուն մանկուց, և

²² **Արիստոտել**, Պոետիկա, «Հայպետհրատ», Ե., 1955, էջ 160-161: Այս գրքից հետագա մեջբերումները կտրվեն տեքստում՝ փակագծում նշելով էջը:

հենց դրանով է նա տարբերվում կենդանուց: Նմանակման արդյունքը միշտ հաճույք է պատճառում մարդկանց. սրանով է բացատրվում նաև արվեստից ստացած հաճույքը, քանի որ մարդիկ արվեստի միջոցով ավելի լավ են ճանաչում իրենց շրջապատող աշխարհը: Միմեսիսի մեկնաբանման հարցում Արիստոտելը կտրուկ հեռանում է Պլատոնից: Եթե արվեստագետը, Պլատոնի պնդմամբ, այդպես էլ չի հասնում իրերի բուն էությանը, ապա Արիստոտելը համոզված է, որ նա ճանաչում է զգայական աշխարհի ողջ հարստությունը, իրական առարկաներն ու երևույթները: **Արվեստը, այսպիսով, ունի ճանաչողական բնույթ**, ավելի շուտ՝ մարդկային ճանաչողության ձևերից մեկն է:

Արիստոտելը, սակայն, արվեստից չի պահանջում իրականության ճշգրիտ վերարտադրում: Ճիշտ հակառակը, դա հակասում է արվեստի բուն էությանը: Նրա կարծիքով «պոետի խնդիրն է խոսել ոչ թե իրապես եղածի, այլ այն բանի մասին, ինչ կարող է լինել, այսինքն՝ հնարավորը՝ ըստ հավանականության կամ անհրաժեշտության» (163): Եվ համեմատելով պատմագիտությունը պոեզիայի հետ՝ նա գրում է. «...Մեկը պատմում է իրապես կատարվածի, իսկ մյուսը՝ ամեն հնարավորի մասին: Դրա համար էլ **պոեզիան պատմությունից ավելի փիլիսոփայական է և խոր** (ընդգծումը մերն է – Ա. Ջ.), քանի որ մեկը գործ ունի ընդհանուրի, մյուսը՝ մասնավորի հետ» (164): Ակնհայտ է, որ պոեզիային Արիստոտելը հատկացնում է ընդհանրացնող մեծ դեր, մասնավոր, եզակի երևույթներից վեր բարձրանալու ունակություն: Պոետը պետք է կարողանա տալ բնավորություններ, ընդ որում՝ ոչ թե այնպես, ինչպես նրանք կան կյանքում, այլ ընդհանրացման միջոցով հասնի նրանց կատարելությանը: Արվեստը իրականության ոչ թե մեխանիկական, այլ ստեղծագործական վերարտադրությունն է:

Արիստոտելն արվեստները բաժանում է երկու խմբի՝ *շարժման* արվեստներ (պոեզիա, երաժշտություն, պար) և *հանգստի* արվեստներ (գեղանկարչություն և քանդակագործություն): Յուրաքանչյուր արվեստ ունի վերարտադրման իր հատուկ միջոցներն ու ոլորտը: Նա նաև փորձում է դասակարգել պոեզիայի ձևերը՝ փաստացի տալով գրական երեք սեռերի առաջին բնութագրումները՝ առանց, իհարկե, անվանումները տալու: Նա գրում է. «...Միևնույն բանը կարելի է վերարտադրել... երբեմն անցքերի մասին պատմելով՝ պատմածի նկատմամբ մնալով օտար, ինչպես կատարում է Հոմերոսը, կամ իր անունից՝ չփոխելով իրեն ուրիշով, կամ նկարագրել բոլորին որպես գործող... Ահա պոետիկական ստեղծագործության երեք տարբերությունները, որոնք ծագում են... միջոցներից, առարկաներից և ստեղծագործության եղանակից» (147): Ակնհայտ է, որ այստեղ նա ներկայացնում է էպոսի, լիրիկայի և դրամայի առանձնահատկությունները: Գրական ժանրերից Արիստոտելը քննում է հատկապես էպոսն ու ողբերգությունը: Ողբերգության մասին խոսելիս նա հատուկ ընդգծում է ֆաբուլայում կտրուկ շրջադարձի (*պերիպեթիա*) անհրաժեշտությունը, ընդ որում՝ երկում կարող են լինել մի քանի պերիպեթիաներ, որոնք ներխուժված են մեկ միասնական ֆաբուլայի մեջ:

«Պոետիկայում» Արիստոտելը կարևոր տեղ է հատկացնում նաև էպիկական պոեզիայի քննությանը, որի ընթացքում վկայակոչում է Հոմերոսի պոեմները: Էպոսը նույնպես, ինչպես և ողբերգությունը, պետք է ունենա միասնական ֆաբուլա: «Պետք է նկատի ունենալ,– գրում է նա,– որ էպիկական ստեղծագործությունների մեջ միասնությունը նվազ է: Դրա ապացույցն այն է, որ յուրաքանչյուր էպիկական երկից կարելի է կազմել մի քանի տրագեդիա» (220): Էպոսը ողբերգությունից տարբերվում է նաև իր ծավալով (այն շատ ավելի ծավալուն է) և տաղաչափությամբ (էպոսները ստեղծվում էին միայն հեքզամետրով): Իր «Պոետիկայի»

վերջին գլխում Արիստոտելը, համեմատելով հին հունական գրականության երկու կարևորագույն ժանրերը՝ ողբերգությունը և էպոսը, նախապատվությունը, այնուամենայնիվ, տալիս է ողբերգությանը՝ նկատի ունենալով նրա բեմական ներգործուն մեծ ուժը, դերասանական խաղի և երաժշտության զուգակցման ազդեցությունը:

Ստեղծագործական գործընթացը Արիստոտելի գեղագիտության մեջ կորցնում է իր խորհրդավոր բնույթը. այն սերտորեն կապվում է մարդու ճանաչողական գործունեության հետ: Հետևաբար ստեղծագործական աշխատանքը բանական գործընթաց է և ենթակա է հսկողության: Սա է պատճառը, որ Արիստոտելը ձգտում է պոետական աշխատանքի համար սահմանել որոշակի նորմեր և կանոններ: Ստեղծագործական գործընթացի նկատմամբ մնան մոտեցումը հետազայում ժառանգեցին կլասիցիզմի տեսաբանները՝ երբեմն ուղղակիորեն վկայակոչելով Արիստոտելի գեղագիտական սկզբունքները:

Արիստոտելի աշխատություններում մեծ տեղ է գրավում նաև արվեստի դաստիարակչական դերի խնդիրը: Կտրուկ հակադրվելով Պլատոնին՝ մեծ փիլիսոփան պնդում է, որ արվեստը մարդուն ազատում է բացասական կրքերից և **կատարսիսի** (մաքրագործման) միջոցով կրթում է մարդու հոգին: Կատարսիսը, նրա կարծիքով, արվեստի և մասնավորապես ողբերգության հիմնական նպատակն է: Դրա էությունն այն է, որ *երկյուղի և կարեկցանքի* միջոցով տեղի է ունենում հոգու մաքրագործում բացասական կրքերից ու ազդակներից: Երկյուղը և կարեկցանքը սերտորեն կապված են միմյանց հետ. մարդը վախենում է, որ անկախ իր կամքից՝ իրեն էլ կարող է համանման վտանգ սպառնալ: Երկյուղը կարող է առաջ գալ մեր մնանի տառապանքից և ծնել կարեկցանք: Կատարսիսի արդյունքում մարդը, մի կողմից, ճակատագրի քնահաճույքներին վերաբերվում է ավելի հանգիստ, մյուս

կողմից, ի վիճակի է դառնում միջամտելու նրանց կյանքին, ովքեր հայտնվել են դժբախտության մեջ:

Հետաքրքիր է, որ Արիստոտելն արդեն խոսում է գեղարվեստական մտածողության երկու հիմնական տեսակների, իրականության վերարտադրման երկու կարևորագույն սկզբունքների մասին: Արիստոտելի վկայությամբ դեռ Սոֆոկլեսն է ասել. «Ես մարդկանց նկարագրում եմ՝ ինչպես նրանք պետք է լինեն», իսկ Եվրիպիդեսը՝ «ինչպես նրանք իրականության մեջ կան» (212): Այստեղ մենք փաստացի տեսնում ենք իդեալական և իրական կերպարների տարանջատման և գեղարվեստական մեթոդի ըմբռնման նախնական սաղմերը:

Արիստոտելի փիլիսոփայության մեջ անտիկ աշխարհի գեղագիտական միտքը հասավ իր բարձրակետին, և այն հսկայական ազդեցություն է թողել ինչպես միջնադարյան, այնպես էլ նոր շրջանի գեղագիտության վրա: «Արիստոտելը,– գրում է Ն. Չեռնիշևսկին,– առաջին անգամ գեղագիտական հասկացությունները շարադրեց ինքնուրույն համակարգի մեջ, նրա հասկացությունները տիրապետել են երկու հազար տարուց ավելի»²³:

Գեղագիտական միտքը Միջին դարերում

Հռոմեական կայսրության և անտիկ քաղաքակրթության անկումից հետո Եվրոպայում հաստատվեց կաթոլիկ եկեղեցու գերիշխանություն: Ստեղծվեց բոլորովին նոր տիպի մշակույթ, որն իր հիմնական սկզբունքներով և մտածողությամբ հակադիր էր հեթանոսական շրջանի հոգևոր ավանդույթներին: Այդ տարբերությունը կարելի է ներկայացնել հետևյալ հակադրությունների միջոցով. բազմաստվածությանը փոխարինելու եկավ միաստվածությունը,

²³ **Чернышевский Н. Г.**, Полное собрание сочинений, М.: «Гослитиздат», 1949, т. 2, с. 267.

նյութական աշխարհի, մարմնականի հանդեպ հետաքրքրությամբ՝ հոգևորի պաշտամունքը, հաճույքի գաղափարախոսությանը՝ քրիստոնեական ասկետիզմը, չափի հասկացությանը՝ անսահմանությունը:



Աստվածամոր տաճարը Փարիզում (XIV դար)

Փիլիսոփայության, աստվածաբանության (թեոլոգիայի) և գիտության զարգացման գործում Միջին դարերում հսկայական դեր էին կատարում կրոնական միաբանությունները, որտեղ էլ կենտրոնանում էր գիտական և գեղարվեստական միտքը: Միջնադարը բավական երկար ձգվող ժամանակաշրջան էր, որի ընթացքում հասարակական գիտակցության մեջ գերիշխում էին կրոնական ասկետիզմի, աշխարհիկ բարիքներից հրաժարվելու, իշխանություններին հնազանդ լինելու գաղափարները՝ հանուն երկնային արքայության և հոգու անմահության: Քրիստոնեությունը քարոզում էր արհամարհանք աշխարհիկ կյանքի հանդեպ և մարդու երկրային կյանքը դիտարկում էր իբրև հավերժական կյանքի նախապատրաստություն: Այդ շրջանի գաղափարախոսությանը

բնորոշ էր *թեոցենտրիզմը* (աստվածակենտրոնությունը), քանի որ ցանկացած երևույթի մեկնաբանության հիմքում ընկած էր Աստծու գաղափարը:

Քրիստոնեական եկեղեցին իր հաստատած սկզբունքներով և դոգմաներով հսկայական ազդեցություն գործեց նաև արվեստի և գրականության վրա, որոնք ձեռք բերեցին բոլորովին այլ՝ անտիկ արվեստից էականորեն տարբերվող դիմագիծ: Քրիստոնեական արվեստի գլխավոր նպատակը արտաքին աշխարհի տարածությունից դեպի մարդկային հոգու ներքին «տարածք» մուտք գործելն էր, զգայական գեղեցկությունից հոգևոր գեղեցիկին անցումը: Այդ շրջանում լուրջ փոփոխություններ կրեցին բոլոր արվեստներն իրենց թեմատիկայով, ժանրային կազմով և արտահայտչամիջոցներով: Այսպես, գեղանկարչության մեջ գերիշխող դարձան աստվածաշնչյան, կրոնական թեմաները, երաժշտությունը ձեռք բերեց հոգևոր բնույթ, իսկ գրականության մեջ տիրապետող ժանրերն էին կրոնական օրհներգերը, տեսիլները, հոգևոր բանաստեղծությունները, սրբերի կյանքի և նահատակության մասին պատմող վարքագրությունները, թատերական միստերիաները և այլն: Միջնադարյան քանդակագործությունը և ճարտարապետությունը կարելի է բնութագրել իբրև «Աստվածաշունչ քարի մեջ»: Գոթական տաճարները, որոնք սլանում են դեպի վեր՝ դեպի երկինք, մարմնավորում են կարծես հավատավոր հոգիների թռիչքը: Հին հունական և հռոմեական տաճարների բարձրությունը ներդաշնակում էր մարդու հասակին, նրանցում կարևորված էր համաչափությունը, այնինչ միջնադարյան տաճարների գմբեթները հաճախ վեր էին սլանում հսկայական բարձրությամբ, և մարդը դրանց կողքին նույնքան փոքր էր զգում իրեն, որքան Աստծու համեմատ: Սա անսահմանի, անվերջի մուտքն էր արվեստ՝ անտիկ չափավորության և սիմետրիայի փոխարեն: Իսկ անսահմանի գաղափարը սերտորեն կապված էր հոգու անմահության և անվերջության քրիստոնեական գաղափարների հետ:

Միջնադարյան արվեստի գաղափարական հիմքը եկեղեցու հայրերի և ուսուցիչների մշակած ուսմունքն էր, որն ընդգծում էր երկրային գոյության չնչնությունը երկնային կյանքի հավերժության համեմատ՝ յուրահատուկ քամահրանք մերշնչելով երկրային երևույթների, մաս մարդու առօրյա և կենսական պահանջների հանդեպ: Գեղեցիկ էր համարվում ոչ թե նյութական աշխարհի գեղեցկությունը, այլ այն առարկան, որը կրում էր աստվածային լույսի և ճմարտության դրոշմը: Սա էր պատճառը, որ արվեստում սկսեցին մեծ տեղ զբաղեցնել *ալլաքանությունը* և *խորհրդանիշը*: Աշխարհում չկա ոչինչ, որ Աստված չի ստեղծել, հետևաբար իրենդեն աշխարհի պատկերներն իրենց վրա այս կամ այն կերպ կրում են Աստծու դրոշմը, և դրանք կարելի է դիտարկել իբրև խորհրդանիշներ կամ ալլաքանական պատկերներ, որոնք օգնում են ներթափանցելու աստվածային էության խորքերը, տեսնելու այն, ինչ թաքնված է սովորական աչքից: Աշխարհի մասին միջնադարյան պատկերացումների հիմնական աղբյուրը «Աստվածաշունչն» էր, իսկ արվեստի կենտրոնում կանգնած էր մարդու և Աստծու հարաբերության հիմնախնդիրը: Իհարկե, եկեղեցական արվեստին գուգահեռ զարգանում էր մաս ժողովրդական աշխարհիկ մշակույթը, որը հալածվում էր պաշտոնական եկեղեցու կողմից և, որպես կանոն, արժանանում ժխտողական վերաբերմունքի:

Միջնադարյան գեղագիտական միտքը նույնպես զարգանում էր եկեղեցու հոգևոր առաջնորդությամբ, ավելին, իբրև առաջին գեղագետներ՝ հանդես են գալիս հենց իրենք՝ եկեղեցու «հայրերը» և «ուսուցիչները», որոնց աշխատություններում նկատելի է որոշակի մերժողական վերաբերմունք արվեստի, հատկապես նրա աշխարհիկ դրսևորումների նկատմամբ: Մարդը, նրանց կարծիքով, իր կյանքը պետք է անցկացնի ճգնաճեղով և աղոթքով, իսկ արվեստի շատ տեսակներ մարդուն կապում են աշխարհիկ կյանքի հետ, հետևաբար մերժելի ու պախարակելի են:

Հատկապես այն արվեստները, որոնցում իշխում էին ծիծաղը, ուրախությունը, համարվում էին մարդկային թուլության, հոգու կոպտության արգասիք և խորապես մերժվում: Այսպես, **Հովհան Ռսկեբերանը** (IV-V դդ.) իր մանկավարժական աշխատության մեջ («Երեխաների դաստիարակության մասին») նշում է, որ մանուկներին ճիշտ դաստիարակելու համար պետք է նրանց հնարավորինս հեռու պահել արվեստներից:

Աշխարհիկ արվեստի նկատմամբ մմանատիպ ժխտողական վերաբերմունք ենք տեսնում նաև միջնադարի մի շարք հայ գործիչների երկերում: **Հովհան Մանդակունի** կաթողիկոսը (V դար) իր «Ճառերում» խիստ քննադատության էր ենթարկում այն ամենը, ինչ հակասում էր քրիստոնեական եկեղեցու սկզբունքներին: Նրա քննադատության թիրախում էին հատկապես ժողովրդական խաղերն ու թատերական ներկայացումները: Այս արվեստները, նրա կարծիքով, սատանայի ստեղծածն են և մարդկանց մեջ ծնում են աշխարհիկ կյանքի վայելքներով ապրելու անհագ ցանկություն: Իր «Վասն անօրէն թատերաց դիւականաց»²⁴ ճառում Մանդակունին ամենակատաղի հարձակման է ենթարկում թատրոնը՝ մտահոգվելով հատկապես այն հանգամանքով, որ մոլորության վտանգը կախված է ինչպես տղամարդկանց, այնպես էլ կանանց գլխին: Թատրոնը մեծագույն չարիք է, դեպի որը տանող ճանապարհը պետք է մոռանալ: Գուսանական արվեստը նույնպես մեծապես քննադատվում է Մանդակունու կողմից, քանի որ այն գովերգում է ոչ թե Աստծուն, այլ աշխարհիկ սերն ու գեղեցկությունները: Սակայն, ինչպես իրավացիորեն նկատված է, «Մանդակունու հարձակումներից երևում է, որ արվեստը մեծ հնարավորու-

²⁴ Տե՛ս Տեառն Յովհաննու Մանդակունոյ Հայոց հայրապետի ճառք, Վենետիկ, 1860:

թյուններ ունի ռեալ կյանքի հետ մարդկանց կապելու»²⁵, ներագ-
դելու նրանց զգացմունքների ու մտածողության վրա²⁶:

Այս ամենը գալիս է հաստատելու, որ եկեղեցու հայրերը խո-
րապես հասկանում էին արվեստի ներգործում մեծ ուժը, և այդ
ուժը նրանք փորձում էին օգտագործել կրոնական քարոզչության
համար: Սա է պատճառը, որ միջնադարյան գեղագիտությունն
ունի ներքին հակասականություն, որը հատկապես ցայտուն է
երևում **Օգոստինոս Երանելու** (IV-V դդ.) աշխատություններում:
Նա կաթոլիկ եկեղեցու ամենաազդեցիկ քարոզիչներից էր, որն
անցել էր բարդ և դժվարին ճանապարհ՝ հեթանոսությունից դեպի
նորալատոնականություն և ապա քրիստոնեություն: Իր հոգևոր
որոնումների մասին նա գրել է նշանավոր «Խոստովանություննե-
րում»: Տասներեք գլուխներից բաղկացած այս երկում առավել
ամբողջական, քան հեղինակի մյուս աշխատանքներում, երևում
են նրա փիլիսոփայական, աստվածաբանական և գեղագիտա-
կան հայացքները: Առաջին անգամ գրականություն է մուտք գոր-
ծում անհատական կյանքը, որը «իմաստ և նպատակ է ձեռք բե-
րում Աստծու հետ և ճշմարտությամբ ապրելու դիտանկյունից»²⁷:
«Խոստովանություններում» առկա է մարդու նոր ընկալում, որը,
մի կողմից, կապված է անտիկ ավանդույթի, մյուս կողմից՝ քրիս-
տոնեական նոր պատկերացումների հետ: «Դա նոր վերաբեր-
մունք է ինքն իր հանդեպ, սեփական «ես»-ի հանդեպ, առանց
վկաների, առանց երրորդ դեմքին խոսքի իրավունք տալու»²⁸,
գրել է Մ. Բախտինը Օգոստինոսի մասին:

²⁵ **Հովսեփյան Վ.**, Գեղագիտական ուսմունքների պատմություն, Ե., ԵՊՀ հրատ.,
1979, էջ 171:

²⁶ Մանդակունու գեղագիտական հայացքների մասին ավելի մանրամասն տե՛ս
Թամրազյան Հ., Հայ բննադատություն, Գիրք Ա, Ե., «Սովետական գրող», 1983,
էջ 183-221:

²⁷ **Առաքելյան Ա.**, Համեմատական գրականագիտության հիմունքներ, Ե., ԵՊՀ
հրատ., 2022, էջ 51:

²⁸ **Бахтин М.**, Вопросы литературы и эстетики, с. 295.

Երանելու գեղագիտական հայացքները ինքնատիպ են, երբեմն նույնիսկ հակասական: Նրա համոզմամբ բարձրագույն գեղանկարիչն Աստված է, որը ստեղծում է նաև գեղեցիկ առարկաներ: Եվ արարիչը, անշուշտ, ավելի գեղեցիկ է, քան իր ստեղծած իրերը, հետևաբար պետք է հիանալ ոչ թե այդ իրերով, այլ առաջին հերթին Աստծով: Ինչպես երևում է, Օգոստինոսը մեծապես ազդված է եղել նորալատոնականությունից: Աշխարհը գեղեցիկ է, քանի որ այն ստեղծել է Աստված, իսկ Աստված վերգգայական, հավերժական և բացարձակ գեղեցկություն է:

Մյուս կողմից, սակայն, նա մշտապես տարվում ու զմայլվում է նյութական աշխարհի գեղեցկություններով և դիմում է Աստծուն՝ ազատելու համար իրեն «հեշտասիրական» զգացումներից: Այս հակասությունը վկայում է այն մասին, որ Երանելին մինչև վերջ չէր հաղթահարել հեթանոսական մշակույթի հանդեպ երիտասարդ տարիներին ունեցած վերաբերմունքը: Նրա «հեթանոսական» շրջանին է վերաբերում «Գեղեցիկի և օգտակարի մասին» տրակտատը, որը չի պահպանվել, բայց նրա բովանդակությունը Օգոստինոսը պատմում է «Խոստովանությունների» IV գրքում: Նա նշում է, որ այդ տրակտատը գրելիս իր միտքը «զբաղված է եղել միայն զգայական պատկերներով», և գեղեցիկի ու օգտակարի հասկացությունները քաղվել են միայն զգայական աշխարհից:

Հին հռոմեացի փիլիսոփա և քաղաքական գործիչ **Բոեցիոսը** (V-VI դդ.) նույնպես անդրադարձել է արվեստի և հատկապես երաժշտության խնդիրներին: Նա իր հայացքներում միավորում էր Արիստոտելի, նորալատոնականության և քրիստոնեության գաղափարները, նաև որոշակիորեն հետևում էր երաժշտության մասին պոլեմագորականների տեսությանը: Արվեստի նկատմամբ Բոեցիոսն ուներ բացասական վերաբերմունք՝ հետևելով քրիստոնեական ասկետիզմի սկզբունքներին: Նրա մեծագույն ծառայությունն այն էր, որ հին հունական մտածողներից կատարած իր քարգանությունների և մեկնաբանությունների միջոցով միջնա-

դարյան հասարակությանը ծանոթացնում էր անտիկ գաղափարների և մտածողության հետ:

Միջնադարյան գեղագիտության նոր միտումներն իրենց արտահայտությունն են գտնում ավելի ուշ շրջանում, մասնավորապես իտալացի աստվածաբան, եկեղեցու հայր **Թոմա Աքվինացու** (1225-1274) աշխատություններում: Նրա հիմնական ձգտումը Արիստոտելի փիլիսոփայությունը քրիստոնեական աստվածաբանությանը հարմարեցնելն էր: Գեղագիտության ոլորտում նա մի քայլ առաջ է անցնում Երանելուց և վաղ միջնադարյան գեղագիտության մյուս նշանավոր ներկայացուցիչներից: Այսպես, նա փորձում է ինչ-որ կերպ տարբերակել գեղեցիկը օգտակարից և բարուց: Աքվինացին բացահայտորեն ընդունում և արդարացնում է զգայական աշխարհի գեղեցկությունը, նաև փորձում է գտնել գեղեցիկի օբյեկտիվ հատկանիշները: Նրա համոզմամբ գեղեցկության համար անհրաժեշտ է երեք հատկանիշ՝ *ամբողջականություն* (կամ կատարելություն, քանի որ թերություն, վնասվածք ունեցող առարկան չի կարող գեղեցիկ լինել), *համաչափություն* (կամ համահունչություն) և *պարզություն*: Գեղեցիկի այս հատկանիշների բնութագրման մեջ ակնհայտ երևում է Արիստոտելի գեղագիտության ազդեցությունը:

Աքվինացին նաև փորձ է անում սահմանելու, թե ինչ է գեղագիտական զգացումը: Նրա համոզմամբ այն անշահախնդիր բնույթ ունի: Այսպես, կենդանին ուրախանում է, երբ սնունդ է գտնում, մարդն ուրախանում է ոչ միայն սննդի, այլև շատ ուրիշ առիթներով: Նրան հաճույք են պատճառում զգայական աշխարհից ստացած տպավորությունները, երաժշտության ներդաշնակ հնչյունները և այլ երևույթներ, որոնք անմիջապես կապված չեն մարդու կենսագործունեության հետ:

Հետևելով Արիստոտելին՝ Աքվինացին արվեստը համարում է կյանքի ընդօրինակում, որի հիմնական նպատակը ճանաչողու-

թյունն է: Նրա համար գեղեցիկ է այն պատկերը, որն ամբողջական և ճիշտ է արտացոլում առարկան, նույնիսկ եթե այդ առարկան այլանդակ է: Արիստոտելյան գեղագիտությունից վերցնելով որոշակի դրույթներ՝ Աբվինացին փորձում էր դրանք հարմարեցնել իր աստվածաբանական տեսությանը:

Վերածննդի գեղագիտությունը

XIV-XVII դարերում եվրոպական գեղագիտական միտքը կրում է լուրջ փոփոխություններ: Եվրոպայում սկզբնավորվում է, այսպես կոչված, Վերածննդի (Ռենեսանսի) ժամանակաշրջանը: **Ռենեսանս** (իտալերեն՝ *renasci* «նորից ծնվել, վերածնվել») եզրույթը շրջանառության մեջ է դրել XVI դարի իտալացի հայտնի գեղանկարիչ, գրող և կենսագիր **Ջորջո Վազարին** (1512-1574) իր «Կյանքի պատմություններ» նշանավոր գրքում: Նա ներկայացնում էր իր ժամանակաշրջանի կերպարվեստի պատմությունը, որն էապես տարբերվում էր միջնադարյան արվեստից և շատ կողմերով վերածնունդ էր անտիկ իդեալները: Ներկայումս ուսումնասիրողների մեծ մասն այն կարծիքին է, որ Վերածնունդն ամենևին էլ չէր ազդարարում Միջնադարի ավարտը կամ նոր ժամանակների սկիզբը. այն ավելի շուտ մշակութային անցումային փուլ էր այդ երկու դարաշրջանների միջև և որակապես տարբերվում էր երկուսից էլ:

Ընդունված է Վերածնունդը բաժանել հետևյալ շրջափուլերի.

1. Վաղ վերածնունդ (XIV դ. վերջ),
2. Բարձր վերածնունդ (XV դ. վերջից մինչև XVI դ. առաջին կես),
3. Ուշ վերածնունդ (XVI դ. 2-րդ կեսից մինչև XVII դ. սկիզբ):



Միքելանջելո, «Ադամի արարումը» (XVI դար)

Վերածննդի բնորոշ գծերն էին մշակույթի աշխարհիկացումը, հումանիզմն ու *մարդակենտրոնությունը*, որը հակադրվում էր միջնադարյան աստվածակենտրոնությանը: Այդ շրջանում ծաղկում էր հետաքրքրությունը անտիկ փիլիսոփայության, գիտության և արվեստների նկատմամբ: Բյուզանդական կայսրության անկումից հետո խաչակիրների և այլոց հետ դեպի Եվրոպա էին բերվել մեծ թվով հին գրքեր, ձեռագրեր և արվեստի գործեր, որոնք անձանոթ էին միջնադարյան եվրոպացիներին, և դրանց զգալի մասն ապաստան գտավ Ֆլորենցիայում՝ Վերածննդի հայրենիքում: Այդ հարցում կարևորագույն դեր կատարեց նաև Ֆլորենցիայի տիրակալ Կոզիմո Մեդիչին. նա հիմնեց Պլատոնի Ակադեմիան՝ իր շուրջը հավաքելով նշանավոր փիլիսոփաների ու գրողների, որոնք մշակեցին և զարգացրին նեոպլատոնականության գաղափարները: Նա նաև հովանավորեց բազմաթիվ արվեստագետների՝ ճարտարապետների, գեղանկարիչների ու քանդակագործների, որոնք ստեղծեցին արվեստի բարձրարժեք նմուշներ:

Սովորելով դասական լեզուներ՝ Վերածննդի արվեստագետները, գրողներն ու մտածողները խոր հետաքրքրությամբ սկսում են ուսումնասիրել Պլատոնի, Արիստոտելի, Պլուտարքոսի, Արքիմեդի երկերը, հավաքում, հետազոտում և մեկնաբանում են դրանք,

նաև վերականգնում են մի շարք վնասված տեքստեր: Պետրարկան գրում է բանասիրական հոդվածներ անտիկ շրջանի մեծ մտածողների մասին՝ ավստսանք հայտնելով, որ ավելի վաղ չի տիրապետել հին հունարենին: XV դարի կեսերին տպագրության գյուտը նույնպես մեծ դեր կատարեց ողջ Եվրոպայում անտիկ մշակույթի և փիլիսոփայության հռչակման ու տարածման գործում:

Վերածնունդը նաև քրիստոնեության և անտիկ գեղեցկության յուրօրինակ համադրում էր: Մարմնական գեղեցկության անտիկ իդեալը վերածնվել էր, բայց դրան ավելացել էին մարդու հոգևոր կյանքի դրսևորումները: Այնինչ անտիկ արվեստն իր առջև հոգեբանական խնդիրներ չէր դնում, և Վերածննդի կերպարները հենց դրանով էին էականորեն տարբերվում անտիկ կերպարներից: Պետրարկան, Ֆրանսուա Վիյոնը և ուրիշ պոետներ իրենց ստեղծագործության մեջ ցույց էին տալիս մարդկային հոգու անսահմանությունը. սա Վերածննդի արվեստի հիմնական առանձնահատկությունն էր: Ճիշտ է նկատել Ա. Լոսեր, որ Վերածննդի էսթետիկան, ընդհանուր առմամբ, նեոպլատոնիզմի և հումանիզմի ամենազարմանահիշատակ խառնուրդ է, որը բնորոշելը երբեմն բավականին բարդ է²⁹: Ընդ որում՝ «*Վերածննդյան* նեոպլատոնիզմը չի բավարարվում ո՛չ անտիկ պոլիթեիզմով, ո՛չ միջնադարյան մոնոթեիզմով»³⁰: Այդ երկուսին փոխարինելու է գալիս *պանթեիզմը* (բնապաշտությունը), որը դրսևորվում է զգայական գեղեցիկի, մարդու մարմնի և բնության գեղեցկության պաշտամունքի մեջ:

Վերածննդի մտածողությունն էապես տարբերվում էր միջնադարյանից, որը գերազանցապես միաված էր բացատրելու Աստծու էությունն ու նրա մարմնավորումը կյանքի և բնության

²⁹ Տե՛ս **Лосев А. Ф.**, Эстетика Возрождения, М.: «Мысль», 1978, с. 83-92:

³⁰ Նույն տեղում, էջ 93: *Պոլիթեիզմ* – բազմաստվածություն, *մոնոթեիզմ* – միաստվածություն:

մեջ: Վերածննդի գործիչները նորից արդիականացրին անտիկ մտածողների կոչը՝ «Ճանաչի՛ր ինքդ քեզ», այսինքն՝ բնության և Աստծու գաղտնիքներից ուշադրությունը տեղափոխեցին դեպի մարդը, նրա հոգևոր աշխարհին ու անձնական կյանքը: Այդ գաղափարախոսության հիմքը *հումանիզմն* էր, որն առաջին հերթին ուղղված էր եկեղեցական մշակույթի, ասկետիզմի և աշխարհիկ կյանքի բարիքներից հրաժարվելու քարոզի դեմ՝ մարդուն և նրա գործունեության ազատությունը դիտելով իբրև բարձրագույն արժեք:

Հումանիստական գաղափարների յուրօրինակ խտացումն ու բարձրակետն է համարվում իտալացի մտածող, վաղ հումանիզմի ներկայացուցիչ **Պիկո դելլա Միրանդոլայի** (XV դ.) «Ճառ մարդու արժանապատվության մասին» տրակտատը: Այստեղ հեղինակը հիմնավորում է մարդու՝ իբրև սեփական «ես»-ը կերտողի արժանապատվությունն ու ազատությունը: Մարդն ինքն է ընտրում իր տեղն այս աշխարհում և կարող է դառնալ այն, ինչ ուզի, քանի որ նա իր սեփական ջանքերի ու աշխատանքի արդյունքն է: Աստված չի սահմանել մարդու տեղն այս աշխարհում, որպեսզի նա ինքն ընտրի և կատարի որոշում՝ վերածվել ցածր, անգիտակից էակի⁶, թե՞ վեր բարձրանալ դեպի աստվածայինը: Նա կարող է բարձրանալ դեպի աստղերն ու հրեշտակները, բայց կարող է նաև իջնել ու հասնել կենդանական վիճակի: Բայց սրա մեջ կա նաև մեծագույն երջանկություն, քանի որ միայն մարդուն է տրված այդպիսի ընտրության հնարավորություն, և ուրիշ ոչ մի էակի: Մարդու բնությունը Միրանդոլան դիտում է իբրև ստեղծագործական շարունակական գործընթաց, որն ուղեկցում է նրան ողջ կյանքի ընթացքում: Ճիշտ է, մարդը ստեղծված է «Աստծու պատկերով», սակայն նա կոչված է ինքնուրույն հասնելու այդ նմանությանը:

XVI դարի ֆրանսիացի փիլիսոփա և էսսեիստ **Միշել դը Մոնտենը** (1533-1592) իր «Փորձեր» գրքում տեսանելիորեն ցուցադրում է Վերածննդի *մարդակենտրոնությունը* (անթրոպոցենտրիզմը): Մոնտենի հայացքն ուղղված է ոչ թե Աստծուն, ինչպես ընդունված էր միջնադարյան գրականության մեջ, այլ մարդուն՝ իր զգացումներով ու ցանկություններով, ներքին ու արտաքին կյանքով: Գրքի առաջաբանում, դիմելով ընթերցողին, նա գրում է, որ իր երկի բովանդակությունը հենց ինքն է, իր սեփական ես-ը, իր հոգևոր կյանքը, որն իրենից ավելի լավ ոչ ոք չի կարող իմանալ: «Բայց ես ուզում եմ,– գրում է նա,– որ ինձ տեսնեն իմ պարզ, բնական և առօրեական տեսքով, անբռնազբոս և անարվեստ, քանի որ ես պատկերում եմ ոչ թե մեկ ուրիշի, այլ ինքս ինձ: Իմ թերություններն այստեղ կներկայանան կենդանի ձևով, և իմ ողջ պատկերն այնպիսին, ինչպիսին իրականում կա. հասկանալի է, այնքանով, որքանով այն համատեղելի է հանրության հանդեպ իմ հարգանքի հետ»³¹: Սրանով Մոնտենն ազդարարում էր իր հավատարմությունը հումանիզմի իդեալներին և գաղափարներին:

Հումանիստ մտածողների համոզմամբ մարդը ոչ թե «խաբխուլ մակույկ» է, ինչպես սովորեցնում էր եկեղեցին, այլ անհատականություն, որն աշխարհ է եկել լավ և բարի գործերի, պատվաբեր արարքների համար: Նրանք նաև պայքարում էին դասային ու սոցիալական անհավասարության դեմ՝ խորապես համոզված լինելով, որ մարդիկ ծնվում են հավասար: Վաղ վերածննդի բանաստեղծ և հումանիստ **Ֆրանչեսկո Պետրարկան** (1304-1374) գրում էր. «Իրապես ազնվագարն մարդը չի ծնվում հրաշալի հոգով, այլ ինքն է իրեն այդպիսին դարձնում իր հրաշալի գործերով»³²:

³¹ Տե՛ս **Монтень Мишель**, Опыты, Кн. 1 и 2, М.: «Наука», 1979, с. 7:

³² Хрестоматия по зарубежной литературе. Эпоха Возрождения, т. 1, М.: Изд. мин. просвещения, 1959, с. 14.

Վերածնունդն իր առավել ամբողջական և կատարյալ ձևով դրսևորվեց պլաստիկ արվեստներում, հատկապես Դոնատելլոյի, Բրունելեսկիի, Բոտիչելլիի, Ռաֆայելի, Միքելանջելոյի, Լեոնարդո դա Վինչիի և Տիցիանի կտավներում ու քանդակներում: Լեոնարդո դա Վինչին կերպարվեստը պոեզիայից բարձր էր դասում, քանի որ այն ավելի մոտ է բնությանը և «ավելի ճշմարիտ է»: Առհասարակ այս երկու արվեստների համեմատությունը ժամանակաշրջանի ամենատարածված վեճերից մեկն էր, սակայն Վերածննդի գործիչները նախապատվությունը տալիս էին կերպարվեստին: Եվ հենց գեղանկարիչների և քանդակագործների միջավայրում ձևավորվեց ու հաստատվեց դարաշրջանի նոր մարդու պատկերը՝ «ունիվերսալ մարդու» կերպարը՝ իմաստավորվելով իբրև մշակութային արժեք³³: Ունիվերսալիզմի դասական օրինակ է **Լեոնարդո դա Վինչիի** (1452-1519) անհատականությունը. նա միաժամանակ գեղանկարիչ էր, քանդակագործ, երաժիշտ, գիտնական և ճարտարագետ:

Կերպարվեստում սկսեցին կիրառվել բոլորովին նոր, Միջին դարերին անծանոթ գեղարվեստական հնարքներ, բնանկարի, մարդկային մարմնի պատկերման նոր միջոցներ, թեև մեծ արվեստագետները շարունակում էին հավատարիմ մնալ կրոնական և աստվածաշնչյան թեմատիկային: Արվեստը դուրս եկավ եկեղեցուց ու ամրոցներից և հաստատվեց քաղաքներում՝ ուշադրության կենտրոնում ունենալով մարդուն և բնությունը: Եթե միջնադարյան արվեստն իր առջև խնդիր չէր դնում պատկերելու բնությունը, ապա Վերածննդի գործիչների համար այն կենդանի գիրք էր, որին կարելի էր միշտ դիմել: Եվ բնությանը նմանակելը դառնում է Վերածննդի արվեստի կարևորագույն տարրերից մեկը. առարկաները, արտաքին աշխարհի երևույթները ներկայացվում

³³ См. Пустовит А. В., История европейской культуры, К.: МАУП, 2002, с. 166-167:

էին իրենց կոնկրետ զգայական, մարդու համար ընկալելի ձևերով: Հենց սա էր հումանիստական մտածողության տարբերությունը միջնադարյանից: Սակայն պետք է նշել, որ Վերածննդի արվեստագետների ուշադրության կենտրոնում գերազանցապես բնության գեղեցիկ կողմերն էին, և նրանք բացառում էին «կոպիտ» իրականության որևէ պատկեր (վաճառականներ, արհեստավորներ, գինետներ և այլն, այսինքն՝ այն, ինչ հետագայի լուսավորական արվեստում պիտի դառնար կենտրոնական թեմա): Վերածննդի կերպարվեստում ներկայացվում էին «մաքուր» և ազնվացած բնությունը և մարդկային մարմինը՝ իր գեղեցկությամբ ու հարմոնիայով: Մարդը համարվում էր բնության բարձրագույն կերտվածքը, իսկ նրա մարմինը՝ կատարյալ ձևերի և նյութի մարմնացում:



Դանտե Ալիգիերի (1265-1321)

Վերածննդի հումանիստական գաղափարները լավագույն կերպով դրսևորվել են գեղարվեստական պրակտիկայում: Գրականության մեջ Վաղ վերածննդի իրական սկզբնավորողը **Դանտե**

Ալիգիերին (1265-1321) է, որը յուրօրինակ կամուրջ էր Միջնադարի և նոր մտածողության միջև: Նա իր «Աստվածային կատակերգության» մեջ բացահայտեց ժամանակի մարդու իրական էությունը, ցույց տվեց նրա իդեներն ու ապրումները: Բայց Դանտեի ստեղծագործության մեջ դեռևս ուժեղ էին մասն Միջնադարին բնորոշ այլաբանական մտածողության տարրերը: Պետրարկան իր սոնետներում և կանցոններում ներկայացրեց մարդկային տառապանքներ, ցանկություններ, երջանկություն և ոգևորություն: Վերածննդի դարաշրջանի հումանիստական իդեալները վառ կերպով արտահայտվել են մասն Բոկաչչոյի նորավեպերում, Տասսոյի պոեմներում, Ռարլեի և Սերվանտեսի վեպերում, Շեքսպիրի և Լոպե դե Վեգայի դրամաներում: Այսպես, Բոկաչչոյի «Դեկամերոն» նորավեպերի ժողովածուն ուղղակիորեն հաստատում էր մարդու ազատության, դասային և սոցիալական հավասարության, կենսասիրության և լավատեսության գաղափարները, կյանքը լիարժեք վայելելու և ապրելու նրա իրավունքը: Նույն կերպ և Ֆրանսուա Ռարլեի «Գարգանտյուա և Պանտագրյուել» վեպում մարմնավորված են Վերածննդի դարաշրջանի կարևորագույն խնդիրները՝ նոր մարդու դաստիարակության, կրթության և գիտելիքների իրացման, մարդու ֆիզիկական և հոգևոր ներդաշնակության, նոր տիպի պետական կառավարման հարցերը, որոնք մեծապես հուզում էին ժամանակի մարդկանց:

Ուշ վերածննդի գրականության ամենափայլուն արտահայտությունը դարձավ Շեքսպիրի դրամատուրգիան, որը նորովի բացեց մարդկային հոգու գաղտնաբանները, ցույց տվեց լիարժեք, ազատ ապրող մարդու կրքերն ու պոռթկումները: Բեմ հանելով ամենատարբեր խավի մարդկանց՝ Շեքսպիրը մեծապես դեմոկրատացրեց գրականությունը՝ այն ավելի մոտեցնելով իրական կյանքին:



Սանդրո Բոտիչելլի, «Գարուն» (Ֆրագմենտ, XV դար)

Անշուշտ, Վերածննդի գեղագիտությունը միատարր և ամբողջական երևույթ չէր. այն ունեցել է տարբեր փուլեր, տարբեր հոսանքներ, որոնք հաճախ պայքարել են միմյանց դեմ: Սակայն կարելի է վստահորեն պնդել, որ Վերածննդի գեղարվեստական պրակտիկան շատ ավելի հարուստ էր, քան նրա տեսությունը, և այն, ինչ հաճախ չէին նկատում արվեստի տեսաբանները, մեծ ուժով արտահայտել են արվեստագետներն իրենց ստեղծագործության մեջ՝ հավատարիմ մնալով հումանիզմի մեծ գաղափարներին:

Լուսավորական գեղագիտությունը

XVII դարից սկսած՝ Եվրոպայում տեղի ունեցան քաղաքական և մշակութային լուրջ փոփոխություններ: Դրանք կապված էին գիտական, փիլիսոփայական և հասարակական մտքի զարգացման հետ: Չնավորվելով XVIII դարում Անգլիայում՝ Լուսավորությունը շուտով տարածվեց նաև Ֆրանսիայում, Գերմանիայում, Եվրոպական այլ երկրներում: Լուսավորության գաղափարական հիմքը բանականությունն ու ազատասիրությունն էին, որոնք մեծ ազդեցություն ունեցան Եվրոպայի սոցիալական կյանքի, ազգային ինքնության հաստատման, մարդու իրավունքների ձևավորման վրա: Բացի այդ՝ այն խարխլեց արիստոկրատիայի հեղինակությունն ու եկեղեցու ազդեցությունը գիտական, մտավոր և մշակութային կյանքի վրա: Լուսավորությունը դարձավ Վերածննդի հումանիզմի և նոր ժամանակների ռացիոնալիզմի բնական շարունակությունը:

«Լուսավորություն» եզրույթը չի վերաբերում որևէ փիլիսոփայական ուղղության, քանի որ այդ շրջանի փիլիսոփաների հայացքները հաճախ էապես տարբերվում էին մեկը մյուսից: Սա է պատճառը, որ Լուսավորությունը դիտարկվում է իբրև գաղափարների համակարգ, որի հիմքում ընկած էր այդ շրջանում գոյություն ունեցող բոլոր հիմնական իմաստիտուտների, սովորույթների և բարոյականության քննադատությունը:

XVIII դարում լուսավորական շարժման կենտրոնը Ֆրանսիան էր՝ փիլիսոփայական մտքի և գրականության մշանավոր մի շարք դեմքերով (Մոնտեսքյո, Վոլտեր, Դիդրո, Ռուսո և ուրիշներ): Այստեղ լուսավորական շարժման սկզբնավորողը դառնում է մշանավոր փիլիսոփա, պատմաբան, բանաստեղծ և արձակագիր

Վոլտերը³⁴ (1694-1778): «Բանականություն և զիտություն». այսպիսին էր Վոլտերի նշանաբանը: Կաթոլիկ եկեղեցու դոգմատիզմի և միջնադարյան սխոլաստիկ մտածողության դեմ պայքարի միջոց էին նրա համար ոչ միայն հրապարակախոսական ելույթներն ու փիլիսոփայական տրակտատները, այլև գեղարվեստական երկերը՝ վիպակները, բանաստեղծություններն ու դրամաները: Վոլտերը Լուսավորության առաջին սերնդի ներկայացուցիչներից էր և դեռևս ամուր թելերով կապված էր միապետական գաղափարախոսությանը: Նա ուներ «լուսավորյալ միապետության» իր իդեալը, որը մարմնավորում էր իր ողբերգություններում («Բրուտոս», Մահմեդ», «Ջաիր», «Կեսարի մահը» և այլն): «Իսկական ողբերգությունը,– գրում էր նա,– առաքինությունների դպրոց է: Ողբերգության տարբերությունը բարոյախրատական գրքերից միայն այն է, որ ողբերգության մեջ խրատն առաջարկվում է գործողությանը»³⁵: Վոլտերի գեղագիտությունը շատ կողմերով հակասական էր. նա լուսավորական գաղափարները հաճախ հարմարեցնում էր կլասիցիստական ողբերգության ձևին՝ եռամիասնության օրենքի և այլ սկզբունքների պահպանմամբ: Նրա համար Ռասինը և Կոռնելյը անառարկելի հեղինակություններ էին: «Ճաշակի տաճար» տրակտատում և «Էդիպ» ողբերգության առաջաբանում Վոլտերը պաշտպանում էր կլասիցիզմի ռացիոնալիստական կանոնները և Շեքսպիրին մեղադրում հզոր տաղանդ ունենալու, բայց ճաշակից լիովին զուրկ լինելու մեջ: Վոլտերն ինքն էլ շարունակ ձգտում էր խիստ կանոններ ձևակերպել արվեստի համար: Եթե դրամատուրգիայում նա պաշտպանում էր եռամիասնության կլասիցիստական օրենքը, ապա էպիկական պոեզիայի համար կարևոր էր համարում միասնական, պարզ, գրավիչ և արկածներով

³⁴ Իսկական անունը՝ Ֆրանսուա Մարի-Արմեն:

³⁵ Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. II, М.: «Искусство», 1955, с. 297.

չծանրաբեռնված սյուժեի առկայությունը: Նա միևնույն ժամանակ խոսում էր ճաշակի փոփոխական բնույթի մասին, նաև փորձում գրականությունը ազատագրել կլասիցիզմի ժանրային հիերարխիայից: Նրա հետևյալ սրամիտ ասույթը՝ «Բոլոր ժանրերն էլ լավն են՝ բացի ձանձրալիներից»³⁶, իր ժամանակներից սկսած, ձեռք է բերել թևավոր խոսքի արժեք:

Ֆրանսիական լուսավորության մյուս ազդեցիկ դեմքը **Դենի Դիդրոն** (1713-1784) էր. նա ֆրանսիական «Հանրագիտարանի» հիմնադիրն ու գլխավոր խմբագիրն էր, շուրջ հազար հոդվածի հեղինակ, ժամանակի ամենազարգացած մարդկանցից մեկը, որի գիտելիքների շրջանակը շատ լայն և բազմակողմանի էր: Դիդրոյին է պատկանում նաև «Հանրագիտարանի» «Գեղեցիկի մասին» հոդվածը, որտեղ նա, ինչպես իր ժամանակի շատ փիլիսոփաներ, գրեթե տարբերություն չի դնում գեղեցիկի և օգտակարի միջև, սակայն գեղեցիկը սերտորեն կապում է նաև ճշմարիտի հետ: «Գեղեցիկը արվեստում ունի նույն այն հիմքը, ինչ որ ճշմարտությունը փիլիսոփայության մեջ»,– գրում էր Դիդրոն: Իր այս հոդվածում նա գեղեցիկը բնորոշում է իբրև «հարաբերություն»՝ նկատի ունենալով այն, որ մարդու գեղագիտական փորձը սկսվում է զգայական առարկաների ընկալմամբ, նրանց հետ ունեցած հարաբերություններով: Նա նշում էր, որ «գեղեցիկի հիմքը հարաբերությունների ընկալումն է»³⁷: Դիդրոն առավել արժեքավոր էր համարում այն գեղեցիկը, որի հիմքում ընկած է ոչ թե մեկ, այլ մի քանի հարաբերություն: Սրանով նա արվեստագետից պահանջում էր արտացոլել կյանքը բազմապիսի, տարաբնույթ հարաբերություններով:

Դիդրոն ոչ միայն ընդգծում էր արվեստի բարոյական նշանակությունը, այլև ուղղակիորեն հայտարարում, որ արվեստը պետք

³⁶ **Вольтер**, Избранные сочинения, кн. II, СПб.: 1914, с. 171.

³⁷ **Дидро Д.**, Избр. произведения, М.: «Худ. литература», 1951, с. 382.

է «դատապարտի արատներն ու չարիքը», իսկ արվեստագետը՝ դառնա մարդկության «քարոզիչը»: Դիդրոն մեծ դեր է հասկացրել կերպարվեստին՝ իբրև մարդկանց դաստիարակող, ուսուցանող արվեստի: Լուսավորական գաղափարներին համահունչ՝ Դիդրոն փորձում էր արվեստը դարձնել ավելի դեմոկրատական: Եթե կլասիցիզմի արվեստում ժողովրդի մարդիկ պատկերվում էին միայն կատակերգություններում և դուրս էին մղվում գեղեցիկի, առաքինության ոլորտներից, ապա Դիդրոն կրքով պաշտպանում էր երրորդ դասի շահերը: Արվեստը, նրա կարծիքով, միայն այն դեպքում է ձեռք բերում բարոյական բովանդակություն, երբ անդրադառնում է ժողովրդի կյանքից վերցված թեմաների և սյուժեների: Իր «Սալոններում», որոնք նվիրված էին այդ շրջանի ֆրանսիական գեղանկարչությանը, Դիդրոն բազմիցս ընդգծել է կերպարվեստում կյանքի ճշմարտացի պատկերման կարևորությունը: Իսկ ճշմարտության հիմնական աղբյուրը բնությունն է, որը նա համարում է արվեստի առաջին բնորդը: Դիդրոյի համոզմամբ բնությունն արվեստից ավելի բարձր է և, ի տարբերություն կլասիցիստների, որոնք բարձրագույն գեղեցկությունը որոնում էին անտիկ արվեստում, նա գեղեցիկի աղբյուր էր համարում հենց բնությունը: Սակայն «բնություն» հասկացությունը Դիդրոյի համար շատ լայն է. այն ընդգրկում է ոչ միայն մեզ շրջապատող բնաշխարհը, այլև հասարակական կյանքը, մարդուն՝ իր բոլոր դրսևորումներով, բարոյական, սոցիալական, կենցաղային կապերով: Նա երիտասարդ արվեստագետներին կոչ է անում թողնել Ակադեմիան իր պրոֆեսորներով և գնալ սովորելու շուկաների հրապարակներում, այգիներում և գինետներում, եթե ցանկանում են ճանաչել իսկական կյանքը:

Դիդրոյի լուսավորական հայացքներում շատ կարևոր տեղ ունեն թատրոնն ու դրամատուրգիան: Նա ինքը հեղինակ է մի շարք դրամաների («Ապոլինի որդին», «Ընտանիքի հայրը» և

այլն), ինչպես նաև թատրոնի մասին տեսական աշխատությունների («Դրամատիկական պոեզիայի մասին», «Զրույցներ Ապոլինի որդու մասին»): Այս դրամաներում և տեսական աշխատություններում Դիդրոն առաջ է քաշում մոր հերոսի, երրորդ դասի մարդու պատկերման պահանջը՝ կտրուկ հակադրվելով կլասիցիզմի շրջանից լայն տարածում գտած դրամատիկական այն երկերին, որոնցում հերոսները գերազանցապես արիստոկրատական խավի ներկայացուցիչներ էին: Ողբերգություն-կատակերգություն ընդունված հակադրության փոխարեն Դիդրոն առանձնացնում է դրամատիկական ժանրերի մոր բաժանում՝ 1) *ուրախ կատակերգություն*, որը ծաղրում է արատն ու հիմարությունը, 2) *լուրջ կատակերգություն*, որում մարմնավորվում են առաքինությունն ու պարտքը, 3) *բուրժուաքաղքենիական ողբերգություն*, որտեղ պատկերվում են ընտանեկան բարքեր և դժբախտություններ, 4) *պատմական «բարձր» ողբերգություն*, որը պատկերում է հասարակական իրադարձություններ մեծ մարդկանց մասնակցությամբ: Դիդրոն նախապատվությունը տալիս է 2-րդ և 3-րդ տեսակներին՝ մյուս երկուսը առավելապես բնորոշ համարելով նախորդ շրջանի (կլասիցիզմի) դրամատուրգիային: Նրա կարծիքով միայն սովորական մարդու ճակատագիրը պատկերող թատրոնը կարող է դառնալ իսկապես «բարքերի դպրոց», քանի որ հանդիսատեսը բեմում կկարողանա տեսնել ինքն իրեն, իր բնավորությունը, իր սեփական կյանքի հանգամանքները:

Դիդրոյի գեղագիտությունը ֆրանսիական լուսավորության բարձրակետն էր: Իր տեսական-քննադատական հոդվածներով, դրամատիկական երկերով և մանավանդ «Ռամոնի ազգականը» վիպակով նա հիմք դրեց գեղարվեստական մտածողության միանգամայն մոր որակի:



*Ժան-Շակ Ռուսոն
(1712-1778)*

Ժան-Շակ Ռուսոն (1712-1778)

Ֆրանսիական լուսավորության ամենահետաքրքիր և միևնույն ժամանակ ամենահակասական դեմքերից է: Ռուսոյին գերազանցապես հուզում էր սոցիալական անհավասարության խնդիրը, որը նա համարում էր հասարակական չարիքի հիմնական աղբյուրը: Ռուսոյի գաղափարները մեծապես նախապատրաստել են XVIII դարավերջի ֆրանսիական մեծ հեղափոխությունը:

Ռուսոն ծնվել է Ժնևում՝ աղքատ ժամագործի ընտանիքում: «Խոստովանություն» երկում նա նկարագրել է իր կյանքի մի շարք կարևոր դրվագներ՝ սկսած մանկությունից և պատանեկությունից. տասնվեց տարեկան հասակում հայտնվում է Փարիզում, մուտք գործում արխիտոկրատական հասարակություն, ծանոթանում ժամանակի նշանավոր անձանց հետ: 1749 թ. Դիժոնի գիտությունների ակադեմիան հայտարարում է մրցույթ՝ «Նպաստե՞լ է արդյոք գիտությունների և արվեստների վերածնունդը բարքերի լավացմանը» թեմայով: Ռուսոն մասնակցում է այդ մրցույթին «Դատողություններ գիտությունների և արվեստների մասին» (1750) գեկուցմամբ, որտեղ առաջադրված հարցին տալիս է բացասական պատասխան: Նրա կարծիքով արվեստն ու գիտությունը օգտագործվում են քաղաքակիրթ աշխարհի կողմից՝ մարդու անազատությունն ավելի խորացնելու, նրան ավելի կաշկանդելու և թույլ չտալու, որ տեսնի իրականության ճիշտ պատկերը: Հաղթելով այդ մրցույթում՝ Ռուսոն ստանում է մեծ ճանաչում: Շուտով նա արժանանում է Դիդրոյի ակադեմիայի ուշադրությանը, մտնում Հանրագիտարանի խումբ՝ գրելով ավելի քան 400 հոդված, որոնց գերակշիռ մասը վերաբերում էր երաժշտությանը: Մի քանի տարի անց

նույն Դիժոնի ակադեմիան հայտարարում է երկրորդ մրցույթը՝ «Անհավասարության խնդիրը» թեմայով, և Ռուսոն գրում է «Անհավասարության պատճառները» (1855) աշխատությունը: Այստեղ նա հայտնում է այն համոզմունքը, որ սոցիալական անհավասարության գլխավոր պատճառը տեխնիկայի և գիտության զարգացումն է: Մարդիկ հեռացել են իրենց բնական վիճակից, նախնադարյան մարդու քարանձավային կյանքից, որը Ռուսոն ներկայացնում էր գրեթե իդեալական գծերով: Այնտեղ բոլորը հավասար էին ի ծնե, չկար գլխավոր չարիքը՝ մասնավոր սեփականությունը: Ռուսոն դեմ էր այն ամենին, ինչ ներմուծվել է քաղաքակրթության միջոցով՝ մարդկանց արհեստական, ավելորդ պերճանքով հագուստներին, պայմանականություններով լի պահվածքին, բարոյական նորմերին, քաղաքական-պետական կառուցվածքին և այլն: Եվ նա ուղղակիորեն հանդես է գալիս «Վերադարձ դեպի քարանձավներ, դեպի բնություն» կոչով՝ նկատի ունենալով քաղաքակրթությունից հրաժարումն ու վերադարձը մարդու բնական վիճակին, հասարակության բնական կառուցվածքին:

Այս խնդիրներին Ռուսոն անդրադարձել է նաև իր գեղարվեստական արձակում: «Յուլիա կամ Նոր Էլդիզ» վեպում նա շարադրում է իր հայացքները մարդու բարոյական դաստիարակության վերաբերյալ: «Էմիլ կամ դաստիարակության մասին» վեպը նույնպես այս գաղափարների մարմնավորումն է: Այն պարունակում է XVIII դարի ֆրանսիական հասարակության ողջ համակարգի խոր քննադատություն, որի պատճառով էլ այդ գիրքը պաշտոնապես դատապարտվել է ու հրկիզվել: Իր այս երկերով Ռուսոն դարձավ գրական նոր ուղղության՝ ֆրանսիական սենտիմենտալիզմի պարագլուխը, որն ստացավ «ռուսոյիզմ» անվանումը:

Պայքարելով հասարակության մեջ տիրող տարաբնույթ դրսևորումների դեմ՝ Ռուսոն երբեմն ծայրահեղորեն ժխտում էր արվեստների դաստիարակչական դերը՝ հատկապես նկատի

ունենալով արհեստակրատական սալոններն ու թատերական արվեստը: Պլատոնից հետո թատրոնի ամենամեծ թշնամին թերևս դարձավ Ռուսոն, որը բացահայտորեն հանդես եկավ թատրոնները փակելու, մարդկանց դրանցից հեռու պահելու կոչերով՝ շարժելով ժամանակի մի շարք նշանավոր գործիչների, այդ թվում և Վոլտերի գայրույթը: Ռուսոյի համոզմամբ թատրոնները ծառայում են սոսկ իբրև ժամանցի վայր քաղաքի երիտասարդության համար և չունեն որևէ դրական ազդեցություն մարդկանց բարքերի վրա: Այնինչ գավառի մարդն իր ազատ ժամանակն անցկացնում է բնության գրկում, ընտանիքի հետ՝ մարմնավորելով բարոյական ավելի բարձր արժեքներ: Ռուսոն այն կարծիքին էր, որ հին աշխարհում թատերասեր հույներն ավելի բարոյական և մարդասեր չէին, քան ռազմի դաշտում հայրենիքը պաշտպանող սպարտացի զինվորները: Իր ողջ հակասականությամբ հանդերձ՝ Ռուսոյի գեղագիտությունը խորապես դեմոկրատական էր և միտված էր հասարակ ժողովրդին մոտ ու հասկանալի արվեստի պաշտպանությանը: Պատահական չէ, որ Ռուսոն մեծ ազդեցություն է թողել տարբեր դարաշրջանների մեծագույն մտածողների, այդ թվում և Կանտի, Լև Տոլստոյի, Սարտրի, Կամյուի փիլիսոփայական հայացքների վրա:

Գերմանական լուսավորությունը նույնպես տվեց նշանավոր անուններ փիլիսոփայության ու գեղագիտության ասպարեզում: Այդ շրջանում հենց Գերմանիայում ստեղծվեց *էսթետիկա* եզրույթը, որն առաջինը կիրառեց XVIII դարի փիլիսոփա **Ալեքսանդր Բաումգարտենը** (1714-1762): Այդ եզրույթը հետագայում իրենց փիլիսոփայական համակարգերում լայնորեն շրջանառության մեջ դրեցին Կանտը, Հեգելը, Կիերկեգորը և այլ մտածողներ: Սակայն Բաումգարտենը, «էսթետիկա» ասելով, նկատի չունեւ այն, ինչ հասկացվում է ներկայումս: Նա այդ եզրույթով (հունարեն՝ *aesthesis* «զգացում» բառից) նշում էր ճանաչողության երկու հիմ-

մական ձևերից (էսթետիկա և լոգիկա) մեկը: Էսթետիկան զգայական, ավելի «ցածր» ճանաչողությունն է, լոգիկան՝ մտավոր, ավելի «բարձր»: Հետևաբար, եթե լոգիկան գիտություն է մտածողության օրենքների մասին, ապա էսթետիկան գիտություն է զգայական ընկալման մասին: Առաջին ձևը հիմնված է դատողության վրա, իսկ երկրորդը՝ ճաշակի, հետևաբար վերջինս սերտորեն առնչվում է գեղեցիկի, նաև արվեստի ընկալմանը:

XVIII դարի գերմանական լուսավորական գեղագիտության ամենանշանավոր դեմքերից էր **Յոհան Վինկելմանը** (1717-1768), որը անտիկ արվեստի խոշորագույն գիտակներից էր, և նրա փառքը տարածվել էր Գերմանիայի սահմաններից դուրս: Նա իր «Հին արվեստի պատմություն» (1764) գրքով փաստորեն սկիզբ դրեց Գերմանիայում հին հունական արվեստի գիտական ուսումնասիրությանը: Վինկելմանի համար միակ իրական արվեստը հին հունականն էր, որով պետք է ոգեշնչվել և փորձել ընդօրինակել այն: Այդ ճանապարհով են գնացել Միքելանջելոն, Ռաֆայելը և շատ ուրիշներ: Վինկելմանը փորձում էր բացատրել հին հունական արվեստների աննախադեպ ծաղկումը՝ նշելով երկու հիմնական պատճառ. առաջինը հունական պետության և կառավարման համակարգում տիրող ազատությունն էր, երկրորդ պատճառը նա տեսնում էր գեղեցիկի նկատմամբ հին հույների ունեցած վերաբերմունքի մեջ: Ըստ Վինկելմանի՝ գեղեցիկի հունական իդեալը մարմնավորվել է Սոֆոկլեսի «Ֆիլոկլետտում», Ք. ա. I դ. ռոդոսցի քանդակագործներ Ագեսանդրի, Աքեոուդորոսի և Պոլիդորոսի «Լաոկոոն» արձանախմբում և մի շարք այլ գործերում: Հունական գլուխգործոցների գլխավոր հատկանիշը նա համարում է «*ազնվագարն պարզությունն ու հանդարտ վեհությունը*», երբ կերպարը տառապում է, բայց նրա դեմքի վրա դա արտահայտվում է ոչ թե ցավով, այլ տոկունությամբ և տառապանքներին հաղթելու ճիգով: Այսպես, թեև Լաոկոոնը ցավերի մեջ տանջվում

է, բայց դա չի արտահայտվում ո՛չ նրա դեմքի վրա, ո՛չ շարժումներում. նա քաջաբար, առանց վրդովվելու դիմանում է այդ ցավերին: Ինչպես ծովը, որի խորքը միշտ խաղաղ է, որքան էլ մակերևույթը փոթորկվի, այնպես էլ հին հունական կերպարները հավասարակշռված են և անխռով, նրանք իրենց «հանդարտ վեհությամբ» հաղթում են տառապանքին և բռնությանը: «Որքան հանդարտ է մարմնի դիրքը, այնքան այն ավելի է ընդունակ հաղորդելու հոգու իրական բնույթը»³⁸, – գրում է Վինկելմանը: Գեղեցկության այդ կանոնը, նրա պնդմամբ, հիմնված է հունական աստվածների և հերոսների հանդարտության վրա, հետևաբար հին հունական արվեստում գեղեցիկը ճշմարտությունից ավելի բարձր է:



*Ագեսանդր, Արևնդորոս, Պոլիդորոս, «Լաոկոոնը և նրա որդիները»
(Զ. ա. I դար)*

³⁸ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, М.: «Искусство», т. 2, 1964, с. 478.

Գեղեցիկի առավել կատարյալ մարմնավորումը Վինկելմանը տեսնում է պլաստիկ արվեստներում, որոնց ծաղկումը նա կապում է դեմոկրատական Աթենքի, մարդու ազատության հաստատման հետ: Սակայն հունական արվեստի այդ իդեալը նա տեսնում է նաև գրականության մեջ՝ գրելով. «Հունական քանդակների ազնվագարն պարզությունն ու հանդարտ վեհությունը լավագույն շրջանի հունական գրական երկերի, սոկրատյան դպրոցի ստեղծագործությունների իրական տարբերիչ գիծն են»³⁹: Հատկանշական է, որ Վինկելմանն ավելի կողմնորոշված էր դեպի հին հունական և ոչ թե հռոմեական արվեստը, և սրանով նա բացահայտորեն հակադրվում էր XVII դարի կլասիցիստներին, որոնք, ինչպես հայտնի է, հենվում էին կայսերական Հռոմի արվեստի վրա: Պանծացնելով անտիկ դեմոկրատիան՝ Վինկելմանը դրանով իսկ դատապարտում էր Գերմանիայի ֆեոդալական կարգերը, որոնք քայքայում են մարդկային անհատականությունը: Նա համոզված էր, որ գեղեցկությունը ծաղկում է միայն այնտեղ, որտեղ կա ազատություն, քանի որ գեղեցիկ կարող է լինել միայն ազատ մարդը: Սակայն Վինկելմանի համար իդեալական մարդը ոչ թե պայքարող, այլ տոկուն անձն էր, որը ներքուստ հաղթահարում է իր ցավերն ու տառապանքները:

³⁹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, М.: «Искусство», т. 2, 1964, с. 478.

Հոսիոլդ Լեսինգի գեղագիտական հայացքները



Հոսիոլդ Լեսինգ
(1729-1781)

Վիճկելմանի տեսական դրույթները աշխույժ բանավեճ առաջացրին XVIII դարի երկրորդ կեսի գեղագիտության մեջ: Նրա գաղափարների առաջին քննադատներից էր **Հոսիոլդ Լեսինգը** (1729-1781), որը գերմանական գեղագիտության, քննադատության և գրականության տեսության հիմնադիրն է:

XVIII դարի կեսերին Գերմանիայում աշխուժանում են ֆրանսիական կլասիցիզմի հետևորդները՝ Քրիստոֆ Գոտշեդի գլխավորությամբ: Լեսինգը,

որը 1750-ականների վերջից ձեռք էր բերել Գերմանիայի գլխավոր քննադատի համբավը, հանդես է գալիս կլասիցիզմի սուր քննադատությամբ: Նա ազգային մոր գրականության ստեղծման կողմնակից էր, որի համար օրինակ պետք է հանդիսանային համաշխարհային գրականության լավագույն փորձն ու ավանդույթները, այդ թվում, Հոմերոսից ու հին հույն ողբերգակներից բացի, նաև Շեքսպիրն ու Վերածննդի մյուս մեծ գործիչները:

Լեսինգի գեղագիտական գլխավոր աշխատությունը կոչվում է «Լաոկոոն, կամ պոեզիայի և գեղանկարչության սահմանների մասին» (1766). այն նվիրված է արվեստի տեսության խնդիրներին և մինչ օրս չի կորցրել իր նշանակությունը գեղագիտական մտքի պատմության մեջ: Ռուս քննադատ Չեռնիշևսկին «Լաոկոոնի» մասին գրել է. «Արիստոտելի ժամանակներից ոչ ոք այդքան ճշմարիտ և խորը չի հասկացել պոեզիայի էությունը, ինչպես Լեսինգը»⁴⁰: «Լաոկոոնը» սերտորեն կապված է գերմանական ազ-

⁴⁰ Чернышевский Н. А., Полн. собр. сочинений в 15-и т., т. 4, М.: «Гослитиздат», 1948, с. 152.

գային գրականություն ստեղծելու Լեսինգի ջանքերի հետ, և նրա բանավեճն իր ընդդիմախոսների հետ դուրս է գալիս զուտ գեղագիտական խնդիրների շրջանակից: Այս աշխատությամբ Լեսինգը ձևավորեց գրականության վերաբերյալ նոր հայացք. նա ցույց տվեց, որ պոեզիան ունի իր կանոնները, որոնք սկզբունքորեն տարբերվում են կերպարվեստի կանոններից, և այդ արվեստներն օգտվում են ոչ միայն տարբեր միջոցներից, այլև ունեն միանգամայն տարբեր բովանդակություն և խնդիրներ:

Դեռևս հին հույն բանաստեղծ Սիմոնիդեսը (Ք. ա. VII դ.), համեմատելով պոեզիան և գեղանկարչությունը, դրանցից առաջինն անվանեց «խոսող գեղանկարչություն», իսկ երկրորդը՝ «համր (քարացած) պոեզիա»: Այս միտքը մի փոքր այլ ձևակերպմամբ կրկնում էր հին հռոմեացի բանաստեղծ Հորացիուսն իր «Քերթոդական արվեստ» բանաստեղծության մեջ⁴¹, այն նաև դառնում է XVII դարի կլասիցիզմի առանցքային սկզբունքներից մեկը և տարածում ստանում XVIII դարում: Առաջին հայացքից անվնաս թվացող այս պնդումն իրականում պարունակում էր արվեստի էության խեղաթյուրման լուրջ վտանգներ: Այն առաջին հերթին արտահայտում էր կլասիցիստական արվեստի հիմնական իդեալը՝ պոեզիայում արտաքին աշխարհը պատկերել «գեղագաղափարով», մաքրագործված ու ներդաշնակ, ինչպես գեղանկարչության մեջ: Բացի այդ՝ մարդկային կերպարները պոեզիայում պետք է լինեին նույնքան անփոփոխ ու ստատիկ, որքան կերպարվեստում:

Հակադրվելով կլասիցիզմի այս սկզբունքներին՝ Լեսինգն իր «Լաոկոոնում» առաջ է քաշում պոեզիայի և գեղանկարչության օրենքների սկզբունքային տարբերության հարցը: Թեպետ արվեստները, ինչպես պնդում է Լեսինգը, ունեն որոշակի նմանություններ, և բոլորն էլ վերջին հաշվով միտված են մարդկային

⁴¹ Հորացիուսի մոտ այն հնչում էր այսպես՝ «Ut picture poesis» («Ինչպիսին գեղանկարչությունն է, այնպիսին էլ պոեզիան է»):

կյանքի և իրական աշխարհի *պատկերմանը* (Լեսինգն օգտվում է արիստոտելյան «միմեսիս» եզրույթից), սակայն դրանց միջև կան էական տարբերություններ, որոնք չի կարելի արհամարհել, և որոնց իմացությունից, ըստ Լեսինգի, կախված է արվեստագետի հաջողությունը: Յուրաքանչյուր արվեստ որոշակի դեր և նշանակություն ունի՝ միմիայն իրեն բնորոշ, և այն չպետք է փորձի կատարել այլ արվեստների գործառնությունը: Այս առիթով Լեսինգը մեջբերում է հույն պատմիչ Պլուտարքոսի (I-II դդ.) հետևյալ համեմատությունը. «Նա, ով կուզի բանալիով փայտ կոտրել, իսկ կացինով դուռ բացել, կփչացնի այդ երկու գործիքները, բայց նաև ինքն իրեն կզրկի այն օգուտից, որ դրանք կարող էին բերել»⁴²: Լեսինգի համոզմամբ պոեզիան և գեղանկարչությունը, ճիշտ է, երկուսն էլ արվեստ են և պատկերում են իրական կյանքը, սակայն նրանք նույնական չեն և դեկլարվում են բոլորովին տարբեր օրենքներով: Այդ արվեստները չեն կարող փոխարինել մեկը մյուսին, ինչպես կացինը՝ բանալուն կամ հակառակը:

Լեսինգն արվեստի տեսակները բաժանում է երկու խմբի՝ *լրարածական* և *ժամանակային*: Տարածականի մեջ նա ներառում է գեղանկարչությունը և քանդակագործությունը (ճարտարապետությանը նա չի անդրադառնում), ժամանակային արվեստների մեջ՝ պոեզիան և երաժշտությունը: Այս երկու խմբերից առանձնացնելով մեկական արվեստ (գեղանկարչությունը և պոեզիան)՝ նա փորձում է ցույց տալ դրանց ամենագլխավոր և առանցքային տարբերությունները: Այսպես, Լեսինգը համոզված է, որ բոլոր արվեստներն էլ պատկերում են իրականությունը, բայց այդ նմանությունը չի բացառում նաև էական տարբերություններ, որոնք երևան են գալիս ինչպես պատկերման առարկաների, այնպես էլ

⁴² Лессинг Г.-Э., Лаокоон, или о границах живописи и поэзии, с. 452-453. «Լատկոռնից» հետագա մեջբերումները կտրվեն տեքստում՝ փակագծում նշելով էջը:

եղանակների միջև: Եվ քանի որ նրանք օգտվում են տարբեր միջոցներից, դրանով պայմանավորված են նաև այդ արվեստների բովանդակային յուրահատկությունները: Գեղանկարչության միջոցները «մարմիններն ու գույներն են տարածության մեջ», պոեզիայինը՝ «հոդաբաշխ հնչյունները, որոնք ընկալվում են ժամանակի մեջ» (187), և այս միջոցները ստեղծում են որոշակի սահմանափակումներ: Որքան էլ տաղանդավոր լինի գեղանկարիչը, նա չի կարող հաղորդել ժամանակի մեջ ծավալվող շարժումը, փոփոխությունը, գործողությունը այնպես, ինչպես դա կարող է անել պոետը: Եվ, ընդհակառակը, որքան էլ տաղանդավոր լինի բանաստեղծը, նա չի կարող բառերի միջոցով պատկերել առարկաների զգայական-մարմնական տեսքն այնպես ամբողջական, ինչպես դա կարող է անել գեղանկարիչը գծերի և գույների միջոցով: Հետևաբար այդ արվեստներից յուրաքանչյուրն ընդունակ է առավել ամբողջականորեն արտացոլելու իրականության որևէ առանձին կողմ, քանի որ ունի իր յուրահատուկ գծերը: Ելնելով այս դրույթներից՝ Լեսինգն իր աշխատության մեջ փորձում է բացահայտել տարածական և ժամանակային արվեստների առավել տիպական գծերն ու տարբերությունները:

Այսպես, գեղանկարչության և քանդակագործության պատկերման հիմնական նյութը Լեսինգը համարում է առարկայական աշխարհը, «մարմինները» և նրանց անշարժ վիճակները. այդ արվեստները գերազանցապես պատկերում են գործողության միայն մեկ *պահը*: Մինչդեռ պոեզիայի պատկերման առարկան ժամանակի մեջ ծավալվող զգացմունքների կամ գործողության զարգացումն է, *շարժումը*, փոփոխությունը: Սա, իհարկե, չի նշանակում, թե գեղանկարիչը չի կարող պատկերել գործողություն. պարզապես նա դա կանի ոչ թե ուղղակիորեն, այլ անշարժ մարմինների միջոցով: Եվ, «ընդհակառակը, պոեզիան պետք է պատկերի նաև մարմիններ, բայց միայն միջնորդավորված, գործողության միջոցով» (188). նա պետք է «նկարի» բառերով:

Քանի որ գեղանկարիչը պատկերում է ընդամենը մեկ պահ, ապա նա պետք է ընտրի «ամենասարդյունավետ պահը», որը կպարունակի անցյալը և միևնույն ժամանակ հնարավորություն կտա պատկերացնելու ապագան: Այդ պահը հնարավորություն կտա պատկերվող անշարժ վիճակին հաղորդելու ներքին շարժում, դիմամիզմ, միավորելու անցյալը, ներկան և ապագան, մի հայացքով ընդգրկելու ժամանակային առավել լայն հեռանկար: «Գեղանկարչական երկերում,– գրում է Լեսինգը,– որոնցում ամեն ինչ տրվում է միաժամանակ, ...պետք է ընտրել առավել նշանակալի պահը, որից հասկանալի կլինեն և՛ նախորդող, և՛ հաջորդող պահերը» (188): «Այսպիսով,– եզրակացնում է նա,– կերպարվեստը կարող է պատկերել նաև գործողություններ, միայն թե միջնորդավորված կերպով, մարմինների օգնությամբ» (188):

Ի տարբերություն գեղանկարչության՝ պոեզիան իր բնույթով միտված է իրադարձությունների և գործողությունների պատկերմանը: Հետևաբար շարժում պատկերելու համար այն չպետք է ընտրի ինչ-որ հատուկ «արդյունավետ պահ», այլ կարող է ազատ վերարտադրել գործողության ողջ ընթացքը կամ որևէ ապրումի զարգացումը սկզբից մինչև վերջ: Սա է պատճառը, որ արտաքին տեսքը, որն այնքան կարևորվում է կերպարվեստում, պոեզիայում կարող է ներկայացվել շատ թուուցիկ, սուկ իբրև օժանդակ միջոց: Հաճախ պոետն ընդհանրապես չի նկարագրում իր հերոսի արտաքինը՝ համոզված լինելով, որ նրա գործողությունները մեզ համար ավելի էական ու գրավիչ են: Այստեղ Լեսինգը նկատում է պոեզիայի որոշակի սահմանափակությունը. միայն կերպարվեստը կարող է տեսանելի կերպով մեր առջև ֆիզիկապես դնել մարմիններն ու առարկաները, քանի որ այն ստեղծվում է տեսողության համար: Այնինչ ժամանակային արվեստները՝ պոեզիան և երաժշտությունը, դիմում են ոչ թե տեսողությանը, այլ ներքին պատկերացումներին: Այս դրույթները հաստատելու նպատակով

Լեսինգը բերում է մի շարք բնորոշ օրինակներ: Այսպես, Հոմերոսը չի նկարագրում Աքիլլեսի վահանը, քանի որ այն լավագույնս կարող է անել գեղանկարիչը: Պատրաստի վահանի նկարագրությունը նա փոխարինում է դրա ստեղծման պատմությամբ: Հոմերոսն Աքիլլեսի վահանը ներկայացնում է ոչ թե իբրև պատրաստի իր, այլ իբրև ստեղծվող առարկա՝ տարածության մեջ գոյություն ունեցող երևույթը փոխարինելով ժամանակի մեջ ծավալվող գործողությամբ: Ընթերցողի աչքի առջև նա ներկայացնում է, թե ինչպես է դարբին Հեփեստոսը կռում Աքիլլեսի վահանը՝ ավարտում պատկերը փոխարինելով կենդանի գործողությամբ: Կամ՝ «Եթե Հոմերոսը կամենում է պատմել, թե ինչպես էր հագնված Ագամեմնոնը, ապա ստիպում է նրան մեր աչքի առաջ մեկը մյուսի հետևից հագնել հանդերձանքի տարբեր մասեր՝ փափուկ քիտոնը, լայն թիկնոցը, գեղեցիկ մույկերը, սուրը... Մենք տեսնում ենք հագուստը այն պարագայում, երբ բանաստեղծը պատկերում է հագնվելու բուն գործընթացը: Մեկ ուրիշը կնկարագրեր հագուստը մինչև վերջին ծալքը, բայց մենք չէինք տեսնի որևէ գործողություն» (192-193):

Դիշտ այդպես էլ Հոմերոսի «Իլիականի» և ոչ մի դրվագում պատկերված չէ Հեղինեի արտաքինը, թեպետ երկարամյա պատերազմը մղվում էր այդ գեղեցկուհու համար: Եթե գեղանկարիչը կամ քանդակագործը Հեղինեի կերպարը մեզ ներկայացնում է իր արտաքին բոլոր բարենասնություններով, ապա Հոմերոսը ստիպում է, որ մենք տրոյական ծերակույտի անդամների հետ վերապրենք այն հիացմունքը, որ առաջացնում է նրանց մոտ այդ կնոջ գեղեցկությունը: Սրանով Լեսինգն ընդգծում է, որ պոեզիայի հիմնական խնդիրը ոչ թե արտաքին աշխարհի երևույթները նույնությամբ վերարտադրելն ու դրանց նմանակելն է (մի բան, որ առավել բնորոշ է պլաստիկ արվեստներին), այլ այդ երևույթների հոգևոր ներգործության բացահայտումը: «Պատկերենք մեզ համար, պոետներ, հաճույք, ձգտում, սեր և հիացում, որոնք գեղե-

ցիկն է արթնացնում մեր մեջ,— գրում է նա,— և դրանով իսկ դուք արդեն կպատկերեք բուն գեղեցիկը» (244):

Գեղանկարչությունն ու քանդակագործությունը որևէ պատկեր կերտելիս պետք է արտահայտեն ամենաբնորոշն ու ամենատեղիականը: Նրանք պետք է մի կողմ թողնեն բոլոր պատահական գծերը և մարմնավորեն ամենատիպականը, որպեսզի առարկան կամ կերպարը ճանաչելի լինի: Այնինչ պոետը կարող է երևույթը պատկերել իր բոլոր, անգամ ոչ տիպական վիճակներում: Այսպես, գրական ստեղծագործության մեջ սիրո աստվածուհին կարող է ներկայացվել և՛ հանգիստ, և՛ զայրացած, իսկ կերպարվեստում զայրացած Վեներան կվերածվի ցասումի աստվածուհու և կդադարի գեղեցկության մարմնացում լինելուց:

Լեսինգի «Լաոկոոնում» հետևողականորեն ընդգծվում է, որ պոեզիան շատ կողմերով գերազանցում է արվեստի մյուս տեսակներին, քանի որ այն կարող է պատկերել կյանքի զարգացումը, փոփոխությունները այնպիսի բազմակողմանիությամբ ու լայնությամբ, որոնք անհասանելի են տարածական արվեստներին: «Պոեզիան ավելի լայն արվեստ է...,— գրում է Լեսինգը,— նրան մատչելի են այնպիսի գեղեցկություններ, որոնց գեղանկարչությունը երբեք չի կարող հասնել» (143): Այս դրույթներով Լեսինգը նաև փորձում էր կոտրել կլասիցիստական պոեզիային ու դրամային բնորոշ ստատիկությունը, կերպարների միակողմանիությունը և կարևորագույն խնդիր էր համարում պոեզիան գեղանկարչության «ճիրաններից» ազատագրելը: Լեսինգի կարծիքով պոեզիան հնարավորինս պետք է մոտեցնել կյանքին, պոետներին պետք է ցույց տալ, որ նրանք սահմանափակված չեն միայն գեղեցիկ պատկերներ ներկայացնելով, ինչպես գեղանկարչությունը, քանի որ վերջինս նախատեսված է տեսողության համար, և տգեղը միանգամից աչքի է զարնում: Ի տարբերություն գեղանկարչության՝ պոեզիան կարող է պատկերել ինչպես գեղեցիկ, այնպես էլ

տգեղ երևույթներ, քանի որ այն նախատեսված է լսողության համար: Այս տարբերությունը Լեսինգը տեսանելի կերպով ցույց է տալիս Լաոկոոնի և նրա որդիների անտիկ արձանախմբի օրինակով: Քանդակագործները Լաոկոոնին պատկերել են ֆիզիկական ցավի պահին, սակայն նա չի ճշում, այլ պարզապես տնքում է, քանի որ ճիշը կաղճատեր նրա դիմագծերը, կտգեղացներ այդ պատկերը, իսկ քանդակը, ինչպես հայտնի է, նախատեսված է տեսողության համար, հետևաբար պետք է մարմնավորի գեղեցիկը: Այնինչ պոեզիան չի դիմում տեսողությանը, և այդ պատճառով Վերգիլիոսը, իր «Էնեականում» մարմնավորելով մույն Լաոկոոնի կերպարը, պատկերել է նրան ճչալիս՝ առանց վախենալու, որ դա կայլանդակի հերոսին կամ ծիծաղելի կդարձնի ընթերցողի աչքին: Երբ պոեմում Էնեասը Կարթագենի թագուհի Դիդոնեին պատմում է հույների կողմից Տրոյայի գրավման պատմությունը, նա ամենայն մանրամասնությամբ ներկայացնում է նաև Լաոկոոնի և նրա որդիների տառապանքը, ճիչերը, օձերի ճիրաններում գալարվելը: Սրանով Լեսինգը հակադրվում էր Վինկելմանին, որը «հանդարտ վեհությունը» համարում էր ողջ անտիկ արվեստի առանձնահատկությունը: Լեսինգը ցույց է տալիս, որ դա բնորոշ է միայն պլաստիկ արվեստներին իրենց զարգացման բոլոր փուլերում: Քանդակագործը կամ գեղանկարիչը չեն կարող պատկերել աչքի համար անհաճո տեսարաններ, իսկ պոետն ավելի ազատ է արտաքնապես տգեղ տեսարաններ պատկերելիս: «Երբ Լաոկոոնը Վերգիլիոսի մոտ բղավում է,– գրում է Լեսինգը,– ո՞ւմ մտքով արդյոք կանցնի, որ բղավելու համար հարկավոր է բերանը լայն բացել, և որ դա տգեղ է: Բավական է, որ «լուսատուներին է հասցնում սուկալի ճիչեր» արտահայտությունը անհրաժեշտ տպավորություն է ստեղծում լսողության համար, և մեզ համար միևնույն է, թե ինչպիսին կարող է այն լինել տեսողության համար» (97):

Լեսինգը համաշխարհային գրականությունից բերում է մի շարք օրինակներ, թե ինչպես են գրողներն իրենց երկերում պատկերել արտաքնապես և հոգեպես այլամոլակ կերպարներ. այդպիսին են Հոմերոսի Թերսիդեսը, Շեքսպիրի Էդմունդն ու Ռիչարդ Երրորդը, Դանտեի Ուգոլինոն, Արիստոֆանեսի երգիծական շատ կերպարներ: Այս դասական օրինակներով Լեսինգը ցանկանում էր ցույց տալ գրականության մեջ կյանքի պատկերման առավել լայն հնարավորությունները:

Լեսինգն իր «Լաոկոոն» երկով նոր ուղեմիջներ գծեց գերմանական գրականության զարգացման համար: Նա ցույց տվեց, որ պոետի խնդիրն է կյանքը պատկերել ոչ թե «մեռյալ» անշարժության, հանգստի կամ թվացյալ ներդաշնակության պահերին, այլ իր ողջ լայնությամբ, զարգացմամբ և հակասություններով: Նա հիշատակում է հռոմեացի բանաստեղծ Հորացիուսի խոսքերը: «Երբ վատ բանաստեղծը,– ասում է Հորացիուսը,– ի վիճակի չէ ոչինչ անելու, նա սկսում է նկարագրել պուրակները, գոհարանը, գեղեցիկ մարգագետիններով հոսող գետակը, աղմկող վտակը, ծիածանը...» (208): Նա հիշատակում է նաև անգլիացի նշանավոր բանաստեղծ Ա. Փոփին, որը, Լեսինգի կարծիքով, «...հասունության շրջանում բավական քամահրանքով էր նայում իր պոետական երիտասարդության նկարագրական փորձերին: Նա այդ ժամանակ պահանջում էր, որ նա, ով ցանկանում է լիիրավ կերպով կրել բանաստեղծի անունը, որքան հնարավոր է՝ թող շուտ ազատվի նկարագրության ձգտումից, և այն բանաստեղծությունները, որոնք, նկարագրությունից բացի, ուրիշ ոչինչ չեն պարունակում, նա համեմատում էր միայն սոուսից պատրաստված ճաշի հետ» (208):

Այս առումով հետաքրքիր են Գյոթեի գրառումները. «Պետք է երիտասարդ լինել՝ պատկերացնելու համար, թե ինչ ներգործություն ունեցավ մեզ վրա Լեսինգի «Լաոկոոնը»: Այդ ստեղծագոր-

ծությունը խղճուկ հայեցողության ոլորտից մեզ բարձրացրեց դեպի մտքի լայնարձակությունը: Մեր կողմից «*Ut pictura poesis*»⁴³ դրույթի համառոտեն չհասկանալը հանկարծ վերացավ, պլաստիկ և խոսքային արվեստների տարբերությունը մեզ համար դարձավ հասկանալի. պարզվեց, որ այդ արվեստների գազաթներն առանձին են, սակայն հիմքերը հարում են միմյանց: Պլաստիկ արվեստով զբաղվող գեղանկարիչը պետք է մնա գեղեցիկի սահմաններում այն դեպքում, երբ խոսքի վարպետը չի կարող շրջանցել երևույթի ողջ բազմազանությունը, և նրան լիովին թույլատրված է խախտել այդ սահմանները: Առաջինն աշխատում է՝ նկատի ունենալով արտաքին զգայությունները, որոնք կարող է բավարարել միայն գեղեցիկը, երկրորդը՝ նկատի ունենալով երևակայությունը, և նա չի խորշում մաս ալյանդակից: Այդ հիանալի գաղափարի հետևանքները կարծես կայծակի լույսով լուսավորեցին մեզ. նախորդ շրջանի խրատական և գնահատողական ողջ քննադատությունը մենք գցեցինք մեր վրայից, ինչպես մաշված զգեստ»⁴⁴:

«Ոչ մի անշարժ բան, ոչ մի մեռած կամ վերացական բան չպետք է լինի պոեզիայում: Այն միայն պատմում է, թե ինչպես է իրադրությունն ազդում մարդու վրա, և ինչպես է մարդը ներգործում շրջապատող աշխարհի վրա: Պոեզիան կյանքի դրաման է»⁴⁵, – այս բնութագրական խոսքերով է Ն. Չեռնիշևսկին ներկայացրել «Լատկոռնի» հիմնական բովանդակությունը:

Մեծ է Լեսինգի դերը մաս ազգային թատրոնի ստեղծման գործում: Իր հայացքները նոր թատրոնի և դրամատուրգիայի մասին նա շարադրել է «Համբուրգյան դրամատուրգիա» (1767-1769)

⁴³ Լատիներեն նշանակում է՝ «Ինչպիսին գեղանկարչությունն է, այնպիսին էլ պոեզիան է»: Հորացիուսի «Քերթողական արվեստի» կարևորագույն դրույթներից է, որը նա փոխառել էր հույն բանաստեղծ Սիմոնիդեսից:

⁴⁴ **Геге И.-В.**, Из моей жизни. Поэзия и правда. М.: «Худ. литература», 1969, с. 243-244.

⁴⁵ **Чернышевский Н. А.**, Полн. собр. сочинений, т. 4, с. 152.

աշխատության մեջ, որը բաղկացած է Համբուրգ քաղաքի թատրոնի ներկայացումների վերաբերյալ գրախոսականներից: Լուսավորական գաղափարներին համահունչ՝ Լեսինգը նույնպես այն կարծիքին էր, որ թատրոնը պետք է լինի «բարոյականության դպրոց», պետք է «սովորեցնի մեզ, թե մենք ինչ պետք է անենք և ինչ չանենք, ծանոթացնի մեզ բարու և չարի, օրինավորի և ծիծաղելի իրական էության հետ...»⁴⁶: Սա է պատճառը, որ Լեսինգը դնում էր միանգամայն նոր, կլասիցիստականից տարբերվող թատրոնի ստեղծման պահանջը: Նրա կարծիքով ֆրանսիացի դրամատուրգները աղճատել են անտիկ թատրոնի սկզբունքները և յուրովի մեկնաբանել Արիստոտելի հայացքները: «Երեքի միասնության» օրենքը նա ամենևին էլ պարտադիր չի համարում դրամայի համար, մանավանդ որ անգլիական թատրոնը երբևէ չի օգտվել այդ կանոններից:

Լեսինգը վճռականորեն պահանջում էր նաև դեմոկրատացնել թատրոնը. դրամայի գլխավոր հերոսը պետք է դառնա սովորական, միջին մարդը. այստեղ Լեսինգի հայացքները լիովին համահունչ են Դեմի Դիդրոյի սկզբունքներին, որոնց նա ծանոթ էր և շատ բարձր էր գնահատում: Արքայազնների և հերոսների անունները, ըստ Լեսինգի, կարող են միայն ճոխություն հաղորդել պիեսին, սակայն ավելի ճիշտ է ցույց տալ դիրքով մեզ առավել մոտ մարդկանց կյանքն ու ճակատագրերը, որոնք մեզ կհուզեն և կգրավեն: Լեսինգի կողմից թատրոնին առաջադրվող հիմնական պահանջը ճշմարտացիությունն ու բնականությունն է: Եթե կլասիցիստների պիեսներում բացակայում էին կենդանի մարդիկ (նրանք պարզապես առաքինությունների կամ արատների մարմնավորում էին), ապա նոր թատրոնը պետք է բեմ հաներ իրական մարդկանց, կերտեր տիպական բնավորություններ: Լեսինգն ինքը

⁴⁶ Лессинг Г.-Э., Гамбургская драматургия, М.-Л.: «Academia», 1936, с. 133.

հեղինակել է մի քանի դրամաներ, որոնցից առավել նշանավոր են «Էմիլյա Գալտին» և «Նաթան Իմաստունը»:

Լեսինգի աշխատությունները համաշխարհային գեղագիտական մտքի բարձրարժեք կոթողներ են, որոնք մեծապես նպաստեցին գրականության դերի և նշանակության բարձրացմանը, նրա յուրահատկության և կարևորագույն խնդիրների վերհանմանը:

Գերմանական դասական գեղագիտությունը

XVIII դարի վերջից Գերմանիայում փիլիսոփայական միտքը հասավ աննախադեպ բարձր զարգացման: Հանդես եկան նշանավոր փիլիսոփաներ Կանտը, Ֆիխտեն, Շելինգը, Հեգելը, որոնք նոր աստիճանի բարձրացրին փիլիսոփայական միտքը և գեղագիտության հարցերը փորձեցին մեկնաբանել միանգամայն նոր լույսի ներքո: *Գեղագիտությունը դարձավ փիլիսոփայության կարևորագույն բաժիններից մեկը:*

Իմանուիլ Կանտի գեղագիտությունը



*Իմանուիլ Կանտ
(1724-1804)*

Գերմանական դասական փիլիսոփայության հիմնադիրը **Իմանուիլ Կանտ**ն է (1724-1804): Գեղագիտության խնդիրներին նվիրված նրա հիմնական աշխատությունը կոչվում է «Դատողական ունակության քննադատություն» (1790): Սա Կանտի, այսպես կոչված, «քննադատական շրջանի» երեք կարևորագույն աշխատություններից մեկն է: Մյուս երկուսը վերաբերում են կեցության, բնության օրենքներին («Մաքուր

բանականության քննադատություն») և պարտքին, բարոյականությանն ու մարդկային ազատությանը («Պրակտիկ բանականության քննադատություն»): Մաքուր բանականությունը կապված է *լոգիկայի* (դատողության), պրակտիկ բանականությունը՝ *էթիկայի* (բարոյականության), իսկ դատողական ունակությունը՝ *էսթետիկայի* (գեղագիտության) հետ: Էսթետիկան Կանտը դիտարկում է իբրև փիլիսոփայական համակարգի եզրափակիչ մաս, այսինքն՝ բարձրացնում է մաքուր փիլիսոփայական գիտության աստիճանի: Այս ճանապարհով հետազայում գնացին Շելլինգը, Հեգելը և այլք: Կանտը նաև հրաժարվեց նախորդ շրջանի ավանդույթից, երբ փորձում էին գտնել գեղեցիկի օբյեկտիվ հիմքերը: Ճիշտ հակառակը, նա վերլուծում էր գեղեցիկի ընկալման սուբյեկտիվ օրինաչափությունները: Այս տեսանկյունից պետք է մեկնաբանել նրա հետևյալ միտքը. «Չկա գեղեցիկի մասին գիտություն. կա միայն գեղեցիկի քննադատություն»⁴⁷:

Գեղագիտական դատողությունը, ըստ Կանտի, բոլորովին ինքնուրույն և առանձին ոլորտ է. այն կապված չէ մարդու ո՛չ բանականության և ո՛չ էլ բարոյականության հետ և առաջանում է միայն *երևակայության ազատ խաղից*: Կանտն առաջին հերթին փորձում է գեղագիտականից առանձնացնել այն ամենը, ինչ նման է դրան՝ հաճելին, բարին, կատարյալը, օգտակարը, ճշմարիտը: Այս բոլորից ստացած հաճույքը ինչ-որ կերպ կապված է մեր որոշակի շահերի, ցանկությունների կամ պահանջների հետ: Բոլորովին այլ է գեղեցիկից ստացած հաճույքը. այն լիովին անշահախնդիր է, կրում է սոսկ հայեցողական բնույթ: Գեղագիտական ապրումը երբևէ հնարավոր չէ տրամաբանորեն հիմնավորել կամ բացատրել: Կանտի կարծիքով ամենավորք շահը, ամենաչնչին հետաքրքրությունն անգամ չպետք է խառնվեն գեղեցիկի

⁴⁷ Кант И., Критика способности суждения, СПб.: Изд. В. М. Попов, 1898, с. 174.

զգացումին: Եթե առկա է որևէ ցանկություն, պահանջ կամ մղում, ապա գեղեցիկի մասին խոսելն ավելորդ է: Հետևաբար Կանտը գեղեցիկը սահմանում է իբրև *անշահախնդիր հիացմունքի առարկա*:

Գեղեցիկի մյուս հատկությունը Կանտը սահմանում է այսպես. *գեղեցիկը համընդհանուր հիացմունքի առարկա* է: Հետևաբար այն պետք է ունակ լինի գեղագիտական հաճույք պատճառելու ոչ թե առանձին անհատների, այլ մարդկային հասարակության լայն շրջանակի:

Գեղեցիկի երրորդ առանձնահատկությունն այն է, որ *ունի նպատակահարմար չև*, բայց այդ ձևը չունի որևէ նպատակ: Գեղեցկությունը նպատակահարմար առարկայի հատկությունն է, որն ընկալվում է առանց նպատակի մասին պատկերացման: Հետևաբար Կանտը եզրակացնում է, որ գեղեցիկը մեզ դուր է գալիս առաջին հերթին իր ձևով: Չնի կարևորումը նրան հանգեցնում է այն մտքին, որ առավել գեղեցիկ են այն առարկաներն ու արվեստները, որոնք չունեն որևէ նպատակ կամ օգուտ, այլ սոսկ հաճույք են պատճառում իրենց ձևով: Այդպիսին են, օրինակ, զարդաքանդակները, ժանյակները, նախշերը, երաժշտական ֆանտազիաները և այլն, որոնք «ազատ գեղեցկության» մարմնավորում են: Այսպիսով՝ գեղագիտականի ոլորտը նա կտրում է բարոյականից, ինչպես նաև մարդու գործունեության այլ ոլորտներից:

Կանտը նաև հստակ տարանջատում է գեղեցիկը բնության մեջ և գեղեցիկը արվեստում: Բնության մեջ դա գեղեցիկ առարկան է, իսկ արվեստում՝ առարկայի գեղեցիկ վերարտադրումը: Առաջինի ընկալման համար բավական է ունենալ *ճաշակ*, իսկ գեղեցիկ առարկան վերարտադրելու համար պետք է նաև մեկ այլ հատկանիշ, որը նա անվանում է *համճար*: Արվեստը բնությունից տարբերվում է նրանով, որ մարդկային գործունեության արդյունք է: Բայց մարդկային գործունեությունն ունի նաև այլ ոլորտներ՝ գիտությունը, արհեստը և այլն: Արվեստը սկզբունքորեն տարբեր-

վում է դրանցից, քանի որ այն ազատ է, ներկայացնում է մարդու ազատ երևակայության խաղ, այսինքն՝ մի գրադմոնք, որն ինքնին հաճելի է, չի թելադրվում որևէ պարտադրանքով (ի տարբերություն, ասենք, արհեստի) և չունի որևէ կոնկրետ նպատակ: Հանճարը բացառապես բնորոշ է արվեստի ոլորտին, քանի որ գիտությունը, արհեստը կարելի է սովորել, բայց արվեստի համար պետք է ոգեշնչում. այն հնարավոր չէ սովորել կամ սովորեցնել: Գիտնականին նախօրոք հայտնի է, թե ինքն ինչ է անելու, իսկ արվեստագետն ապավինում է իր երևակայությանը: Բացի այդ՝ հնարավոր չէ բացատրել, թե ինչպես է ստեղծվում արվեստի երկը. չի կարելի արվեստագետին սովորեցնել, թե ինչպես ստեղծագործի, կամ օրենքներ սահմանել նրա համար: Ստեղծագործական գործընթացը իռացիոնալ, ոչ բանական գործընթաց է, որը կապված է երևակայության ազատ խաղի և ֆանտազիայի հետ: Կանտի այս դրույթները հետազայում մեծապես օգտագործեցին ռոմանտիկները, որոնք միստիկական բնույթ հաղորդեցին ստեղծագործական գործընթացին, մերժեցին ստեղծագործողին կանոններ թելադրելու կլասիցիստական ավանդույթը և արվեստագետի համար հռչակեցին բացարձակ ազատություն: Սակայն Կանտը, մերժելով հանդերձ արվեստի կապը որևէ կարգի օգուտի հետ, որոշ բացառություն է անում՝ հայտարարելով, որ արվեստը «հասարակության մեջ, այնուհանդերձ, նպաստում է հոգևոր դրսևորումների մշակույթին...»⁴⁸ և օգնում է մարդկանց հոգևոր հաղորդակցմանը:

Կանտի գեղագիտության մեջ կարևոր տեղ է գրավում նաև *վեհի* մասին ուսմունքը: Գեղեցիկը ներգործում է իր ձևով, սակայն անպարփակն ու անձևը նույնպես կարող են գեղագիտական ներգործություն ունենալ: Վեհը մեծ է և՛ իր չափերով, և՛ իր ուժով ու գոյությամբ: Գեղեցիկի օրինակ է, ասենք, աստղալից երկինքը, վեհի

⁴⁸ Кант И., Критика способности суждения, СПб.: Изд. В. М. Попов, 1898, с. 175.

օրինակ են բնության տարերքները՝ հրդեհը, փոթորիկը, երկրաշարժը, ջրհեղեղը, ամպրոպը և այլն, այսինքն՝ այն ամենը, ինչ մարդն ի վիճակի չէ դեկավարելու: Վեհն առաջացնում է անսահմանի զգացողություն, վեհի առջև մենք մեզ զգում ենք չնչին էականեր: Սակայն իրական վեհը պետք է փնտրել միայն հոգևոր դրսևորումների մեջ:

Կանտի հայացքները մեծապես նպաստեցին ռոմանտիզմի երևան գալուն: Նրա ազդեցությունը ահռելի է նաև հետագա շրջանի գեղագիտական մտքի վրա: Բավական է նշել միայն, որ XIX դարում ձևավորված «արվեստը արվեստի համար» կամ «մաքուր արվեստի» տեսության կողմնակիցները մեծապես հենվում էին գեղեցիկ մասին նրա դրույթների վրա: Կանտի գեղագիտությունը նաև ծնունդ է տվել ֆորմալիստական (ձևապաշտական) ուղղությանը XIX-XX դդ. գրականագիտության մեջ և էսթետիկայում:

Հեգելի գեղագիտական հայացքները



*Գեորգ Վիլհելմ Ֆրիդրիխ
Հեգել (1770-1831)*

Գերմանական դասական փիլիսոփայությունն ու գեղագիտությունը իրենց բարձրակետին հասան **Գեորգ Վիլհելմ Ֆրիդրիխ Հեգելի** (1770-1831) աշխատություններում: Արվեստի և գեղագիտության խնդիրները մշտապես եղել են մեծ փիլիսոփայի ուշադրության կենտրոնում: Նա իր ողջ գիտակից կյանքի ընթացքում խորապես ուսումնասիրել է համաշխարհային արվեստը, փորձել է մեկնաբանել նրա զարգացման տրամաբանությունը,

բացահայտել արվեստի տարբեր փուլերի և տեսակների էական առանձնահատկությունները: Սկզբնական շրջանում Հեգելը գտնվում էր Շիլլերի «Նամակներ մարդու գեղագիտական դաստիարակության մասին» աշխատության և Գյոթեի գեղագիտական հայացքների որոշակի ազդեցության տակ: Էսթետիկայի խնդիրներին նա անդրադարձել է «Ոգու ֆենոմենոլոգիա» և «Ոգու փիլիսոփայություն» աշխատություններում: Սակայն Հեգելի գեղագիտական հայացքներն իբրև ամբողջական համակարգ ամփոփված են «Դասախոսություններ էսթետիկայի վերաբերյալ» մեծածավալ աշխատության մեջ, որն ընդգրկում է Հայդելբերգի և Բեռլինի համալսարաններում 1818-1829 թթ. կարդացած դասախոսությունները, դրանք տպագրվել են հետմահու՝ 1835-1838 թթ., նրա ուսանողների ջանքերով:

Հեգելյան «Էսթետիկայի» մեծագույն արժանիքը նրա *պատմական մոտեցումն է գեղագիտության խնդիրներին*: Լինելով դիալեկտիկ մտածող՝ Հեգելը, ի տարբերություն իր նախորդների, արվեստը չի դիտարկում իբրև մեկընդմիջտ տրված և անփոփոխ մի երևույթ. պատմական զարգացման ընթացքում այն մշտապես շարժվում է առաջ, ընդունում նոր ձևեր ու եղանակներ, փոփոխում իր բնույթը, դառնում ավելի ոգեղեն ու մարդակենտրոն: Հեգելը նաև ցույց է տալիս, որ տարբեր դարաշրջաններում արվեստի տեսակները զարգանում են անհամաչափ. դրանցից մեկը կամ մի քանիսը կարևորագույն դեր են կատարում ժամանակաշրջանի գեղարվեստական մտածողության մեջ, մյուսները մղվում են հետին պլան:

Իբրև դիալեկտիկ մտածող՝ Հեգելն ուներ այն խոր համոզումը, որ ցանկացած երևույթ անցնում է զարգացման երեք օրինաչափ աստիճան, որոնք նա անվանեց *թեզ* (դրույթ), *անտիթեզ* (հակադրույթ) և *սինթեզ* (համադրույթ): Այս եռաստիճան զարգացման տեսությունը հայտնի է *հեգելյան տրիադա* անվանումով:

Հեգելն իր գեղագիտությունը հարմարեցրել է սեփական փիլիսոփայական համակարգին, և այդ պատճառով այն աչքի է ընկնում որոշակի արհեստականությամբ: Սակայն, այդ ամենով հանդերձ, գեղագիտական մտքի պատմության մեջ նրա էսթետիկան նշանավորեց միանգամայն նոր որակ, առաջընթաց քայլ՝ արվեստի երևույթները մեկնաբանելու և դրանց պատմական զարգացումը մեկնաբանելու առումով:

Լինելով իդեալիստ փիլիսոփա՝ Հեգելն առաջ էր քաշում այն դրույթը, որ աշխարհն ու հասարակությունը ղեկավարվում է *Բացարձակ ոգու* (Բացարձակ գիտակցության) կողմից: Բացարձակ ոգու էությունը բացատրելու համար Հեգելն այն համեմատում էր Աստծու հետ, որի գոյությունը նախորդել է բնության ու մարդկության գոյությանը: Ընդ որում՝ այդ նախորդումը ոչ այնքան ֆիզիկական է, որքան տրամաբանական: Ինչպես ցանկացած երևույթ, Բացարձակ ոգին նույնպես անցնում է զարգացման, ավելի ճիշտ՝ ինքնազարգացման երեք փուլ՝ *հայեցողություն*, *մտապատկեր* (պատկերացում) և *հասկացություն*, որոնցից յուրաքանչյուրին համապատասխանում է ինքնադրսևորման երեք ձևերից որևէ մեկը՝ *արվեստ*, *կրոն* կամ *փիլիսոփայություն*: Բացարձակ ոգու դրսևորման այս ձևերը հասարակության պատմական զարգացման ընթացքում հերթով դառնում են տիրապետող. վաղ փուլերում՝ արվեստը, հետո՝ կրոնը, իսկ ավելի ուշ՝ փիլիսոփայությունն ու գիտությունը:

Բացարձակ ոգու ինքնաճանաչման առաջին աստիճանին՝ հայեցողությանը, համապատասխանում է արվեստը, որին էլ նվիրված է Հեգելի «Էսթետիկա» աշխատությունը: Երկրորդ աստիճանը կրոնն է, որը համապատասխանում է մտապատկերի փուլին, իսկ երրորդը՝ փիլիսոփայությունը, որն իր բարձրակետին է հասնում հատկապես Բացարձակ ոգու ինքնազարգացման հաջորդ՝ հասկացության փուլում:

Հայեցողության փուլը վերաբերում է մարդկության զարգացման հնագույն շրջաններին՝ Հին Արևելքին և Անտիկ աշխարհին, որտեղ գերիշխող էր գեղարվեստական մտածողությունը: Կրոնն ու գիտությունը, ճիշտ է, որոշակի տեղ էին զբաղեցնում հասարակական գիտակցության մեջ, սակայն մտածողության առաջնային ձևեր չէին. դրանք նույնպես իրենց արտահայտման միջոցը որոնում էին գեղարվեստական մտածողության, այսինքն՝ արվեստների մեջ: Սակայն դասական արվեստը ծաղկել է միայն մեկ անգամ, և այդ ծաղկումը չի կարող այլևս կրկնվել: Պատմությունը, Հեգելի համոզմամբ, չի կրկնվում: Ժամանակակից կյանքը չի տալիս դասական բովանդակություն, հետևաբար չի կարող վերածնվել նաև դասական արվեստը:

Մտապատկերի փուլում, որը Բացարձակ ոգին թևակոխում է՝ սկսած վաղ Միջնադարից, առաջնային է դառնում կրոնը՝ իբրև մտածողության կարևորագույն ձև. այն արդեն իրեն է ենթարկում ոչ միայն գիտությունը, այլև արվեստը: Պատահական չէ, որ բոլոր ազդեցիկ կրոնները ծնվել են հենց Միջին դարերում, և արվեստը սկսում է հանդես գալ իբրև կրոնական մտածողության այլաբանական մարմնավորման ձև:

Երբ բացարձակ ոգին թևակոխում է իր զարգացման երրորդ՝ **հասկացության** փուլը, մտածողության բարձրագույն ձևը դառնում է փիլիսոփայությունը: Հեգելը, իհարկե, տեսնում էր նոր ժամանակներում, հատկապես Գերմանիայում փիլիսոփայության անմախսադեպ ծաղկումը, որը նա կապում էր Բացարձակ ոգու թևակոխած նոր փուլի հետ: Արվեստը այլևս չէր կարող կատարել այն դերը, ինչ ունեցել է Անտիկ աշխարհում կամ նույնիսկ Միջնադարում: Գեղարվեստական մտածողությունն իր մաքուր ձևով այլևս չէր կարող հանդես գալ. այն ձուլվում էր կրոնին և փիլիսոփայությանը: Սա է պատճառը, որ Հեգելն արվեստի հետագա ճակատագրի վերաբերյալ հռոշտեսական կամխատեսումներ ուներ:

Նա համոզված էր, որ արվեստն այլևս չի կարող հասնել այն աննախադեպ ծաղկմանը, ինչպիսին ունեցել է դասական շրջանում, քանի որ դրա նախադրյալները սպառված են, մարդկությունն արդեն դուրս է եկել իր զարգացման վաղ փուլերից և թևակոխել ավելի հասուն շրջան:

Հեգելի «Էսթետիկայի» երրորդ և վերջին մասը վերնագրված է «Առանձին արվեստների համակարգը», որտեղ նա դիտարկում է արվեստի տեսակներն առանձին-առանձին, դրանց յուրահատկությունը, պատմական զարգացման փուլերը: Այստեղ երևան են գալիս Հեգելի խոր և համակողմանի գիտելիքները արվեստի պատմության, նրա զարգացման շրջափուլերի վերաբերյալ: Նա փորձում է ցույց տալ, որ արվեստի տարբեր տեսակներ պատմական տարբեր դարաշրջաններում միատեսակ չեն զարգանում. մի քանիսը մոլվում են առաջին պլան և որոշիչ դեր կատարում գեղարվեստական մտածողության մեջ, մյուսները հանդես են գալիս ավելի երկրորդական դերում:

Հեգելի կարծիքով ցանկացած արվեստի բովանդակությունը նրանում արտահայտված գաղափարն է, իսկ ձևը՝ գեղարվեստական պատկերման այն եղանակը, որում իր մարմնավորումն է գտնում գաղափարը: Ըստ գաղափարի դրսևորման բնույթի էլ Հեգելն առանձնացնում է արվեստների զարգացման երեք աստիճան՝ **սիմվոլիկ, դասական և ռոմանտիկական**: *Միմվոլիկ* արվեստում գաղափարը դեռևս վերացական է և չի գտնում իր արտահայտման համարժեք եղանակը. սա է պատճառը, որ սիմվոլիկ արվեստում առաջնայինը դառնում է ձևը, որը գերիշխում է բովանդակության, գաղափարի վրա: Այդպիսին է, ըստ Հեգելի, արևելյան արվեստը, որն ամբողջովին սիմվոլիկ է: Իսկ արվեստի տեսակներից իր սիմվոլիկ բնույթով առավել աչքի է ընկնում **ճարտարապետությունը**, ուր ձևի գերիշխանությունը հատկապես ակնառու է: Այդպիսին են, օրինակ, հին եգիպտական բուրգերը,

որոնց արտաքին ձևն իր հզոր չափերով ճնշում է գաղափարը: Դարտարապետությունը, Հեգելի կարծիքով, արվեստների սկիզբն է. այստեղ առաջնահերթը նյութն է, զանգվածը: Այն չի ձգտում մարդկային կերպարի ամմիջական արտահայտության: Սա է պատճառը, որ ճարտարապետությունը մեծ զարգացման հասավ հենց Հին Արևելքում, երբ արվեստը դեռևս միտված չէր հատուկ ուշադրություն դարձնելու մարդկային կերպարներին: Դարտարապետությունը, ի տարբերություն մյուս արվեստների, իր բուն էությանը ծառայում է մարդկանց կենսական նպատակներին, և գեղագիտականը նրանում միաձուլված է գործնականի հետ: Հեգելն այստեղ հեռակա բանավեճ է մղում Կանտի հետ, որն արվեստի բնութագրման մեջ առաջ էր քաշել «նպատակահարմարություն առանց նպատակի» թեզը: Այնինչ, Հեգելի համոզմամբ, ճարտարապետությունը հենց այն արվեստն է, որը պետք է լավագույնս համակցի գեղեցիկի և նպատակահարմարության սկզբունքները, նրանում անգամ բոլոր զարդանախշերը պետք է ծառայեն գեղեցկությանն ու հարմարավետությանը: Դարտարապետությունն արվեստի մյուս տեսակների նման ունեցել է պատմական զարգացման տարբեր ձևեր. առաջին ձևը սիմվոլիկն է, որին Հեգելը դասում է հին արևելյան ճարտարապետությունը: Արվեստի այդ տեսակն իր հասուն շրջանին հասնում է Հին Հունաստանում, իսկ միջնադարյան ճարտարապետությունն արդեն ուշադրություն է դարձնում ներքին տարածքին (մի բան, որ բացակայում էր հին հունական շինություններում): Սա կապված էր այդ ժամանակաշրջանում անհատի հոգևոր աշխարհի խորացման ու հարստացման հետ:

Դարտարապետության վերաբերյալ Հեգելի հայացքների համակարգը մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում, քանի որ առաջին անգամ հենց նա է այդ արվեստը հավասար իրավունքով դնում մյուս արվեստների կողքին: Ինչպես նկատում է Գ. Ֆրիդ-

լենդերը, «գլխաթղթի մեջ հաճախ է արտահայտվել կարծիք... այն մասին, որ ճարտարապետությունն իրավունք չունի արվեստ կոչվելու, քանի որ այն կարծես թե չի արտահայտում մարդկային կոնկրետ բովանդակություն: Դրան հակառակ՝ Հեգելը հիմնադրի կերպով ցույց է տալիս ճարտարապետական ձևերի մարդկային, հասարակական խոր բովանդակությունը, հանրային կյանքի զարգացման հետ դրանց սերտ կապը»⁴⁹:

Արվեստների զարգացման երկրորդ՝ *դասական* փուլում գաղափարն արդեն գտնում է իր համարժեք արտահայտությունը. ձևը և բովանդակությունը այստեղ կատարյալ ներդաշնակված են: Այդպիսին է, ըստ Հեգելի, անտիկ արվեստը, իսկ արվեստի տեսակներից՝ հատկապես **քանդակագործությունը**, որն աննախադեպ բարձունքի հասավ Հին Հունաստանում: Առհասարակ արվեստի հիմնական տեսակները (քանդակ, նկար, երաժշտություն, պոեզիա) կարող էին զարգանալ միայն այն ժամանակ, երբ արվեստի կենտրոնում կանգնում էր մարդկային կերպարը: Քանդակագործության վերաբերյալ Հեգելի հայացքները մեծապես կրում էին Յոհան Վինկելմանի «Հին արվեստի պատմություն» աշխատության կնիքը. Հեգելը նույնպես պլաստիկ արվեստի այս տեսակի զարգացումը կապում էր հասարակական և քաղաքական ազատությունների հետ, որոնք նպաստում են մարդու ոչ միայն հոգևոր, այլև արտաքին, ֆիզիկական զարգացմանն ու գեղեցկացմանը: Քանդակագործության բարձրագույն և դասական դրսևորումը Հեգելը տեսնում էր հին հունական արվեստում, որի վերլուծությանն էլ գերազանցապես նվիրված է «Էսթետիկայի»՝ քանդակագործությանը վերաբերող հիմնական բաժինը: Այն, Հեգելի համոզմամբ, ճարտարապետությունից առավել բարձր արվեստ է, քանի որ այստեղ ոգեղենությունն իր մարմնավորումն է գտնում

⁴⁹ **Фридлендер Г. М.**, Классическое эстетическое наследие и марксизм, М.: «Искусство», 1985, с. 131-132.

մարդկային մարմնի ձևերում: Սակայն քանդակագործությունը նույնպես մեծ հաշվով ի վիճակի չէ արտացոլելու հոգևոր կյանքի բոլոր նրբությունները, որոնք առավել հասանելի են դառնում արվեստների զարգացման երրորդ՝ ռոմանտիկական փուլում, երբ գաղափարն արդեն իրացվում է լիակատար կերպով:

Ռոմանտիկական արվեստներում ոգին սկսում է ազատագրվել մատերիայից, նյութից. այդ ազատագրումը տեղի է ունենում՝ սկսած Միջին դարերից, և հասնում նոր ժամանակներ: Այդ ժամանակաշրջանում արվեստներն աստիճանաբար պլաստիկ-դասական ձևերից անցում են կատարում դեպի հոգևոր-ռոմանտիկականը: Տիպիկ ռոմանտիկական արվեստներ է նա համարում գեղանկարչությունը, երաժշտությունն ու պոեզիան:

Նյութից ազատագրման առաջին աստիճանը երևան է գալիս **գեղանկարչության** մեջ, որն առավել մոտ է քանդակագործությանը: Այստեղ արդեն արտահայտման ձև են ոչ թե կոպիտ նյութը (քար, փայտ, գիպս և այլն), այլ գույնը, լույսի ու ստվերի խաղը: Գեղանկարչությունն ազատագրվում է նյութական մարմնի տարածականությունից և ծավալներից, քանի որ ստեղծվում է հարթության վրա: Ի տարբերություն քանդակագործության՝ այն արդեն ի գործում է արտահայտելու զգացմունքների ողջ հարստությունը, շարժումն ու դինամիզմը, մարդկային հարաբերությունների դրամատիկ ընթացքը: Գեղանկարչությունը նաև կարողանում է մարդու ներքին աշխարհը կապել շրջապատող արտաքին աշխարհի հետ, ցույց տալ մարդուն այլ մարդկանց հետ հարաբերությունների միջոցով, ներկայացնել մարդու և բնության կապը: Սա է պատճառը, որ գեղանկարչությունն իր զարգացման բարձրակետին է հասնում միայն նոր ժամանակներում, երբ աճում է մարդու ինքնությունությունը Աստծու և բնության նկատմամբ, և արվեստ է ներթափանցում նյութի անսահման լայնություն, մշակվում են պատկերավորման միջոցների տարաբնույթ ձևեր, որոնք բացա-

կայում էին մինչ այդ: Գեղանկարչության մեջ, ինչպես գրում է Հեգելը, «Բացվում է մի անծայրածիր դաշտ արվեստագետի պատկերավորման համար՝ սկսած աննշան առարկայի պարզ իրադրությունից, ինչպես ծաղկեփունջը կամ գիմու բաժակը՝ շրջապատված ափսեներով, հացով և տարբեր մրգերով, և վերջացրած հասարակական մեծ իրադարձությունների, պետական գործողությունների, թագադրումների, ճակատամարտերի և Ահել դատաստանի հարուստ կոմպոզիցիաներով...»⁵⁰:

Ի տարբերություն քանդակի՝ գեղանկարչության մեջ առաջին պլան է մղվում բնավորության պատկերումը: Այստեղից էլ՝ գեղանկարչության մեջ դիմանկարի հսկայական նշանակությունը: «...Որոշակի իմաստով կարելի է պնդել,– գրում է Հեգելը,– որ գեղանկարչության առաջընթացը, սկսած նրա ոչ կատարյալ փորձերից, նրանում է, որ այն հասնի *դիմանկարին*... Սակայն որպեսզի դիմանկարը դառնա արվեստի իսկական ստեղծագործություն..., դրա մեջ պետք է արտացոլվի հոգևոր անհատականության միասնականությունը, իսկ հոգևոր բնավորությունը պետք է գերիշխի և հանդես գա առաջին պլանում» (255): Այս տեսանկյունից է Հեգելը քննում գեղանկարչական ազգային տարբեր դպրոցների զարգացման ուղին՝ տեսնելով աստիճանական ազատագրում եկեղեցու գերիշխանությունից: Հեգելը հատկապես բարձր է գնահատում XVI-XVII դարերի, ինչպես նաև իր ժամանակի գեղանկարչությունը, որտեղ, նրա համոզմամբ, իշխում են կյանքի երևույթների դրամատիզմը, կերպարների պատկերումը գործողության մեջ. «...Գեղանկարչությանը առավել, քան որևէ այլ կերպարվեստի, ոչ միայն թույլ է տրվում, այլև նրա պարտականությունների մեջ է մտնում ձգտել *դրամատրիկական* կենսականության այնպես, որ

⁵⁰ Гегель Г.-В.-Ф., Эстетика, т. 3, с. 244. Այս գրքից հետագա մեջբերումները կտրվեն տեքստում՝ փակագծում նշելով էջը:

նրա պատկերած անհատների խմբավորումը ներկայացնի գործունեություն որոշակի իրավիճակում» (244):

Ռոմանտիկական արվեստների երկրորդ տեսակը՝ **երաժշտությունը**, արդեն լիովին ազատագրված է տարածականությունից. նրա նյութը դառնում են ձայնը, տոնը, ելևէջը, և այդ նյութը ոչ թե տարածական է, այլ ժամանակային: Երաժշտությունը մարդկային զգացմունքների արտահայտման լավագույն միջոցներից մեկն է: Սա է պատճառը, որ Հեգելն այն անվանում է «սուբյեկտիվ արվեստ»: Սակայն Հեգելը չի նեղացնում երաժշտության պատկերավորման շրջանակները: Նրա համոզմամբ «երաժշտությունը լայն հնարավորություն է տալիս՝ արտահայտելու *առանձնահատուկ* բոլոր զգացմունքները, և ուրախության, գլարճության, կատակի, քմահաճության, հիացմունքի, հոգու ցնծության բոլոր երանգները, վախի, ընկճվածության, տխրության, բողոքի, վշտի, ողբի և այլնի ու, վերջապես, երկրպագության, խոնարհման, սիրո և այլնի բոլոր աստիճանները դառնում են երաժշտական արտահայտման յուրահատուկ ոլորտ» (290): Այստեղից էլ՝ երաժշտության ներգործուն մեծ ուժը մարդկային հոգու վրա, մի բան, որ հնարավոր չէ հաղորդել բանական դատողությունների միջոցով: Հեգելը առանձնացնում է երաժշտական ստեղծագործությունների տարբեր տեսակներ, որոնք ներգործում են մարդու հոգեկան աշխարհի վրա տարբեր միջոցներով և ուժգնությամբ: Այսպես, նա քննում է նաև երաժշտության մի տեսակ, որում բացակայում են խորը բովանդակությունը կամ ոգեշունչ արտահայտությունը. այդ դեպքում ունկնդիրը կարող է վայելել բարեհնչյունությունը, երաժշտական հարմոնիան:

Երաժշտությունը միաժամանակ այն արվեստն է, որն ամենից ավելի մոտ ու հարազատ է պոեզիային, քանի որ «օգտվում է միևնույն զգայական նյութից՝ հնչյունից...» (285): Այդ հարազատ-

տությունը հատկապես ցայտուն դրսևորվում է քնարերգության մեջ, որը հաճախ դառնում է երաժշտական մշակման նյութ:

Ռոմանտիկական արվեստի երրորդ տեսակը **պոեզիան** է՝ բանարվեստը, որին էլ մվիրված է «Էսքետիկայի» երրորդ մասի եզրափակիչ հատվածը: Ինչպես արվեստի մյուս տեսակների, այնպես էլ պոեզիայի քննությունը Հեգելը կատարում է՝ ցույց տալով բանաստեղծական ձևերի պատմական զարգացումը և այն կապելով բովանդակության փոփոխության ու էվոլյուցիայի հետ: Պոեզիայի ձևերը՝ արձակը և չափածոն, էպոսը, լիրիկան և դրաման, Հեգելի համոզմամբ, ոչ թե քարացած իրողություններ են, այլ մշտապես շարժման մեջ գտնվող երևույթներ, որոնք արտացոլում են հասարակական կյանքի կարևորագույն պահերը: Այստեղ երևան է գալիս մեծ մտածողի դիալեկտիկ հայացքը. մա ձգտում է իմաստավորել պոեզիայի տարբեր ձևերի զարգացումը՝ դրանք դիտելով պատմական զարգացման շղթայի մեջ:

Պոեզիայի յուրահատկությունն այն է, որ օգտագործում է խոսքը՝ իբրև նշան, որի միջոցով մարմնավորվում է պոետական երևակայությունը: Հեգելի համոզմամբ այն արվեստի առավել ամբողջական տեսակ է, քանի որ միավորում է պլաստիկ արվեստների և երաժշտության ծայրահեղությունները: Պոեզիան ռոմանտիկական արվեստների երրորդ՝ առավել բարձր աստիճանն է, որը լրացնում է ռոմանտիկական մյուս արվեստներին՝ գեղանկարչությանն ու երաժշտությանը: Հետևաբար պոեզիան կարող է ներառել արվեստի գրեթե բոլոր տեսակների հնարավորությունները: «Պոեզիան... ընդունակ է առավել լրիվությամբ, քան որևէ մեկ այլ արվեստ, ողջ լայնությամբ ներկայացնելու իրադարձության ամբողջականությունը, հոգեվիճակների, կրքերի, պատկերացումների հաջորդականությունը, հերթափոխությունը և որևէ գործողության ավարտուն ընթացքը» (343),– գրում է մա, ապա ավելացնում է. «Ցանկացած բովանդակություն յուրացվում և ձևավորվում է

պոեզիայի միջոցով՝ ոգու և բնության բոլոր առարկաները, իրադարձությունները, պատմությունները, գործերը, արարքները, արտաքին և ներքին վիճակները» (348): Այսպիսով՝ Լեսինգին հետևելով՝ Հեգելը նույնպես պոեզիան համարում էր արվեստի բարձրագույն ձևը, որն ունի պատկերավորման ամենամեծ հնարավորությունները:

Բայց, միևնույն ժամանակ, պոեզիան այն արվեստն է, որը նշանավորում է անցումը դեպի կրոն (այստեղ գաղափարը մարմնավորվում է պատկերացման, մտապատկերի միջոցով), նաև դեպի գիտություն և փիլիսոփայություն (գաղափարը մարմնավորվում է հասկացության միջոցով), հետևաբար պոեզիան նաև ազդարարում է բուն արվեստի քայքայումը. «...Պոեզիան էլ դառնում է հենց այն առանձնահատուկ արվեստը, որի մեջ միաժամանակ սկսում է կազմաքանդվել բուն արվեստը, և որի մեջ այն ձեռք է բերում փիլիսոփայական ճանաչողության համար անցման կետ դեպի կրոնական պատկերացումները որպես այդպիսիք, ինչպես նաև դեպի գիտական մտածողության պրոզան» (351):

Պոեզիային վերաբերող բաժինը Հեգելի «Էսթետիկայի» առավել ծավալուն հատվածն է, որտեղ նա քննության նյութ է դարձնում ինչպես պոեզիայի ընդհանուր բնութագրի հետ կապված խնդիրներ, այնպես էլ բազմաթիվ մասնավոր հարցեր, որոնք վերաբերում են բանաստեղծական խոսքին, տաղաչափական ձևերին, հանգին ու չափին: Նա առավել ծավալուն քննության նյութ է դարձնում գրական սեռերի և ժանրերի հետ կապված հարցերը: Գրական սեռերի տարբերակման ժամանակ Հեգելը ելնում է իր մշակած դիալեկտիկ զարգացման տրիադայի սկզբունքից: Էպիկական պոեզիայի (Էպոսի) խնդիրը նա համարում է *իրադարձության*, քնարերգությանը՝ *հոգեվիճակի*, իսկ դրամայինը՝ *գործողության* պատկերումը: Էպոսն օգտվում է պլաստիկ արվեստների պատկերավորման սկզբունքներից, լիրիկան՝ երաժշտու-

թյան, իսկ այդ երկուսի սինթեզը (համադրումը) դրաման է, որը Հեգելն անվանում է պոեզիայի բարձրագույն ձև. «Դրաման պետք է դիտարկել իբրև պոեզիայի և ընդհանրապես արվեստի բարձրագույն աստիճան, քանի որ ինչպես իր բովանդակությամբ, այնպես էլ ձևով այն իր զարգացման մեջ հասնում է առավել կատարյալ ամբողջականության... Դրամատիկական պոեզիան իր հերթին միավորում է էպոսի օբյեկտիվությունը լիրիկայի սուբյեկտիվ նախասկզբի հետ...» (537-538):

Սակայն Հեգելը մաս հռետեստորեն էր տրամադրված արվեստի ապագայի հանդեպ: Բացարձակ ոգին արդեն անցել է իր զարգացման երեք փուլերը, հետևաբար աշխարհը հասել է իր հասունության շրջանին և թևակոխել մի նոր փուլ, որում կարևորված է մտածողության ավելի բարձր ձևը՝ փիլիսոփայությունը: Հնարավոր չէ վերադառնալ գիտակցության նախորդ փուլերին, մտածողության հին ձևերին: Հետևաբար արվեստը դատապարտված է կործանման, քանի որ նրա բովանդակությունը, ըստ Հեգելի, «սպառված է»: Մեծ փիլիսոփան մաս տեսնում էր հին ժանրերի քայքայումը և նորերի առաջացումը: Մասնավորապես, վեպի ժանրը, որն աննախադեպ ծաղկում էր ապրում XIX դարի առաջին քառորդին, չէր կարող չգրավել Հեգելի ուշադրությունը, մի մարդու, որը գիտեր բոլոր արվեստներն իրենց խորությամբ և պատմական զարգացման ընթացքով: Վեպի ծաղկումը մա նույնպես կապում էր արվեստի դասական ձևերի քայքայման հետ. *վեպը հին էպոսի քայքայման արդյունքն է*: Ժամանակակից կյանքում հնարավոր չէ ստեղծել նոր էպոս, քանի որ այն չի գտնի համապատասխան հող: Սակայն վեպը գալիս է փոխարինելու մարդկության էպիկական մտածողության ձևերին՝ դառնալով ժամանակակից կյանքի արտացոլման կարևորագույն միջոցներից մեկը: Միևնույն ժամանակ վեպն այն ժանրն է, որ առավել մոտ է կանգնած փիլիսոփայությանը և արտահայտում է ժամանակա-

կից հասարակության մտածողության կարևորագույն կողմերը: Վեպը համարելով «բուրժուական էպոս»՝ Հեգելը կարծում է, որ այդ ժանրի շնորհիվ «էպիկական պոեզիայի ասպարեզում բացվել է վերջապես մի անսահման տարածք»⁵¹:

Հեգելի «Էսթետիկան» աննախադեպ մեծ դեր է կատարել գեղագիտական մտքի պատմության մեջ: Ինչպես իրավացիորեն նկատել է Գ. Ֆրիդլենդերը, Հեգելը «նոր ժամանակներում իր առջև դրեց մի վիթխարի խնդիր՝ ստեղծել արվեստի բոլոր հիմնական տեսակների յուրահատուկ *պայտմական քերականություն*՝ մեկ միասնական պատկերի մեջ ընդգրկելով տարբեր ազգերի և դարաշրջանների գեղարվեստական ստեղծագործության բազմադարյան զարգացումը...»⁵²:

⁵¹ Гегель, Сочинения, т. XIV, М.: Изд. «Политграфкнига», 1958, с. 289.

⁵² Фридлендер Г. М., Классическое эстетическое наследие и марксизм, с. 150:

ԳԼՈՒԽ 2

ԳՐԱԿԱՆ-ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

Կլասիցիզմ

Կլասիցիզմի գեղարվեստական ուղղությունը ձևավորվել է Վերածննդի արվեստի շրջանակում՝ իբրև նրա անմիջական շարունակություն և զարգացում: Այն սկզբնապես դրսևորվել է Իտալիայում (XVI դ.), այնուհետև տարածում է գտել նաև արևմտաեվրոպական մյուս երկրներում, Ռուսաստանում, ինչպես նաև դրսևորվել է հայ գրականության մեջ: Սակայն այդ մեթոդի ամենակատարյալ արտահայտությունը եղավ XVII դարի ֆրանսիական գրականությունը: Այդ շրջանի ֆրանսիացի գրեթե բոլոր նշանավոր գրողները (Կոռնեյլ, Ռասին, Մոլիեր, Լաֆոնտեն և այլք) մեծ կամ փոքր չափով կապված էին կլասիցիզմի ստեղծագործական սկզբունքների հետ, իսկ Նիկոլա Բուալոյի «Քերթողական արվեստ» չափածո տրակտատը (1674) դարձավ կլասիցիզմի տեսության ամենահեղինակավոր աշխատությունը:

Եթե Վերածնունդն իր առավել ամբողջական արտահայտությունը գտավ պլաստիկ արվեստներում (գեղանկարչություն, քանդակագործություն և ճարտարապետություն), ապա կլասիցիզմի գաղափարական և գեղագիտական սկզբունքների կատարյալ դրսևորումը դարձավ գրականությունը: *Կլասիցիզմ* թարգմանաբար նշանակում է «դասականություն» (օրինակելիություն), և այն իր առաջնահերթությունը հռչակեց դասական՝ հին հունական և հին հռոմեական արվեստի՝ իբրև գեղարվեստական կատարելատիպի ընդօրինակումը: Կլասիցիզմը արվեստին վերադարձրեց անտիկ շրջանի սիմետրիան, համաչափությունը, հղկվածությունն ու ներդաշնակությունը: Կլասիցիզմը դարձավ գրական առաջին

ուղղությունը, որի ներկայացուցիչները խորապես գիտակցում էին իրենց կատարած ստեղծագործական աշխատանքի նպատակներն ու կարևորությունը: Անտիկ գրականությունից կլասիցիստ գրողները վերցնում էին թեմաներ, սյուժեներ, դիցաբանական կերպարներ: Նրանց շատ երկեր հունա-հռոմեական արվեստի հայտնի սյուժեների կամ պատմիչների հաղորդած որևէ դրվագի մշակումներ էին (Կոռնելի «Հորացիուս», «Ցիննա», Ռասինի «Բրիտանիկ», «Ֆեդրա», «Անդրոմաքե» ողբերգությունները և այլն): Սակայն անտիկ գրականությանը հետևելը, իհարկե, միջոց էր ժամանակակից կյանքի հարցեր արծարծելու համար: Հին կերպարներն ու սյուժեները արդիականացվում էին, արտահայտում նոր ժամանակի մարդու հոգեբանությունն ու զգացմունքները: Ֆրանսիացի կլասիցիստներն ավելի հակված էին դեպի կայսերական շրջանի հին հռոմեական գրականությունը, որը համահունչ էր նրանց քաղաքական ձգտումներին և համարվում էր ավելի հղկված ու կատարյալ:

Ֆրանսիական կլասիցիզմի առաջացման հասարակական և քաղաքական հիմքը XVII դարում Ֆրանսիայում ամրապնդվող միապետությունն էր, որը ուժեղացավ հատկապես Լյուդովիկոս XIV-ի երկարատև թագավորության շրջանում: Գաղափարախոսության բոլոր տեսակները, այդ թվում՝ արվեստն ու գրականությունը, ծառայեցվում էին գոյություն ունեցող կարգերի ամրապնդմանը: Այդ իսկ պատճառով կլասիցիստական երկերում ուժեղ էին քաղաքացիական պաթոսը, մարդկանց հերոսության ոգով, համապետական շահերի գիտակցությամբ տոգորելու ձգտումը: Պատահական չէ, որ շատ երկերի հիմքում ընկած էր հերոսի անձնական և հասարակական շահերի բախումը (օրինակ՝ Կոռնելի «Սիդը», «Հորացիուսը», Ռասինի «Ֆեդրան», «Անդրոմաքեն» և շատ ուրիշ գործեր): Անձնական և հասարակական շահերի այդ բախումը, որը գերիշխող էր կլասիցիստական շատ երկերում,

ստացավ «*պարտքի և զգացմունքի կոնֆլիկտ*» անվանումը: Այդ կոնֆլիկտը միշտ ավարտվում էր պարտքի հաղթանակով. ճնշելով անհատական մոլումները՝ հերոսը գիտակցաբար դիմում էր անձնագոհության՝ հանուն պետական, քաղաքացիական, նաև գերդաստանի ու ընտանիքի շահերի: Դրանով հաստատվում էին մարդկային վարքագծի որոշակի նորմեր: Իբրև մարդկային բարձրագույն առաքինությունների կրող՝ սովորաբար հանդես էր գալիս արիստոկրատական վերնախավը (թագավորներ, իշխաններ, պալատական բարձրաստիճան պաշտոնյաներ և այլք): Սա էր պատճառը, որ կլասիցիզմի քնարերգության մեջ գերիշխում էր քաղաքացիական պաթոսը, իսկ անձնական լիրիկան չունեցավ որևէ էական դրսևորում:



Պանթեոն (Փարիզ, XVIII դ.)

Կլասիցիզմի կարևորագույն գծերից մեկը *բանականության պաշտամունքն* էր, որի փիլիսոփայական հիմքը XVII դարի առաջին կեսի ֆրանսիացի նշանավոր փիլիսոփա Ռենե Դեկարտի

ռացիոնալիզմն էր (կարտեզիականությունը): Ըստ Դեկարտի՝ մարդը բանական էակ է, և նրա գործունեության բոլոր ոլորտները ենթակա են բանական դեկավարման: «...Ճշմարիտ են այն իրերը, որոնք մենք պատկերացնում ենք լիովին պարզ ու հստակ...,– գրում է նա:– Այնպես որ, եթե շատ հաճախ այնպիսի պատկերացումներ ենք ունենում, որոնք կեղծություն են պարունակում, ապա դրանք հենց այն պատկերացումներն են, որոնք ինչ-որ աղոտ ու մութ բան են պարունակում...»⁵³: Պարզությունը և հստակությունը Դեկարտի համար հավասարազոր էին ճշմարտությանը. «Այն ամենը, ինչ մենք պատկերացնում ենք լիովին պարզ և հստակ, ճշմարիտ է»⁵⁴: Հետևաբար բանաստեղծը նույնպես պետք է դեկավարվի պարզության և հստակության օրենքներով՝ հավատարիմ մնալով հետևյալ կարևորագույն պահանջներին.

ա) գրողը պետք է հստակ պատկերացում ունենա, թե ինչի մասին է գրելու, ինչպես է սկսելու և ավարտելու իր երկը,

բ) գրական երկը նույնպես պետք է բավարարի բանական կառուցվածքի պահանջները (հստակ սկիզբ, միջնամաս և ավարտ), մասերը պետք է ներդաշնակեն միմյանց, և երկը պետք է ավարտուն ու ամբողջական լինի,

գ) գրողը նաև պետք է հստակ պատկերացնի, թե ինչ ներգործություն է թողնելու իր երկը, ինչպիսի ազդակներ է հաղորդելու ընթերցողին: Հետևաբար նա պետք է հստակ միտում և նպատակներ ունենա, գիտակցի իր երկի դաստիարակչական և ներգործուն դերը:

Գրական լեզվի հարցում ևս կլասիցիստները պաշտպանում էին հստակության, տրամաբանական կառուցիկության և մատչելիության սկզբունքը:

⁵³ **Ռենե Դեկարտ**, Քննախոսություն մեթոդի մասին, Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1968, էջ 92:

⁵⁴ Նույն տեղում, էջ 85:

Կլասիցիզմի գրականությունն իր գոյության ընթացքում մշակեց գեղարվեստական որոշակի սկզբունքներ, որոնց հետևելը գրական երկի հաջողության պայմաններից էր: Դրանցից էր, այսպես կոչված, *վերացական-տրամաբանական կերպավորման սկզբունքը*: Մարդկային կերպարի մեջ կլասիցիստ գրողը փորձում էր հայտնաբերել բնավորության որևէ մեկ հիմնական հատկանիշ (ժլատություն, երեսպաշտություն, փառասիրություն, խանդ, հայրենասիրություն, անձնագոհություն և այլն)՝ իբրև տիրապետող կիրք: Այդ պատճառով կերպարն ընդհանուր առմամբ դառնում էր միակողմանի, որևէ արատի կամ առաքինության վերացական մարմնացում: Այդ միակողմանիությունը ժամանակին շատ դիպուկ կերպով նկատել է Պուշկինը: Համեմատելով Վերածննդի մեծ ռեալիստ Շեքսպիրին և ֆրանսիացի կլասիցիստ դրամատուրգ Մոլիերին՝ Պուշկինը գրել է. «Շեքսպիրի ստեղծագործած դեմքերը սոսկ այսինչ կրքի, այսինչ արատի տիպեր չեն, ինչպես Մոլիերի մոտ է, այլ բազմաթիվ կրքերով, բազմաթիվ արատներով օծոված կենդանի էակներ են. պարագաները հանդիսատեսի առաջ զարգացնում են նրանց բազմազան ու բազմակողմանի բնավորությունները: Մոլիերի մոտ ժլատը ժլատ է, և ուրիշ ոչինչ: Շեքսպիրի մոտ Շեյլոկը ժլատ է, ուշիմ, վրիժառու, որդեսեր, սրամիտ»⁵⁵:

Բացի այդ՝ կլասիցիստական կերպարները սովորաբար գրական երկում որևէ էական զարգացում, փոփոխություն չէին կրում: Նրանք ստեղծագործության հենց սկզբում ներկայանում էին այնպիսին, ինչպիսին վերջում էին: Սյուժեն դառնում էր միայն միջոց՝ հաստատելու կերպարի այդ մեկ կարևորագույն գիծը: Ավելին, գրողները խուսափում էին հերոսներին բազմազան գործողությունների մեջ ցուցադրելուց, դեպքերն ավելի շատ պատմվում էին, քան ուղղակիորեն պատկերվում: Դրամատուրգիայում, որը

⁵⁵ Պուշկին Ա. Ս., Երկեր հինգ հատորով, հ. 5, Ե., «Հայպետհրատ», 1960, էջ 286:

կլասիցիստների նախասիրած գրական ձևն էր, բուն դեպքերը առավելապես տեղի էին ունենում ինչ-որ մի տեղ՝ բեմի հետնամասում, և դրանց մասին հանդիսականն իմանում էր սուրիանդակի կամ որևէ ականատեսի պատմածից: Առավել ևս անթույլատրելի էր կլասիցիստների պատկերացմամբ տգեղ կամ «արյունալի» տեսարանների՝ մենամարտերի, սպանությունների անմիջական պատկերումը բեմում, մի բան, որի համար նրանք խստորեն քննադատում էին Շեքսպիրին՝ վերջինիս անվանելով «չիղկված հանճար»: Սա, իհարկե, բխում էր նաև կլասիցիստական իդեալից, որի համաձայն՝ գեղեցիկ է այն, ինչ չափավոր է, հոկված, առանց բուռն կամ կրքոտ դրսևորումների, առանց աչքի համար անընդունելի տեսարանների: Գեղեցիկի այդ իդեալը նրանք տարածում էին և՛ արվեստի տարբեր ձևերի (պլաստիկ արվեստներ, պոեզիա), և՛ առօրյա կյանքի երևույթների (օրինակ՝ այգիների ձևավորում), և՛ մարդկային վարքագծի վրա:

Կլասիցիստական *նորմատիվ պոետիկայի* կարևորագույն առանձնահատկությունը գրականության մեջ կանոնների և օրենքների հաստատումն էր, որոնք, նրանց կարծիքով, գալիս էին դեռ անտիկ աշխարհից և ունեին հավերժական նշանակություն: Շատերն այդ կանոնները հաստատելու համար վկայակոչում էին Արիստոտելին, Հորացիուսին և անտիկ աշխարհի այլ մտածողների: Այսպես, կլասիցիզմի տեսաբանները գրական ժանրերը ենթարկում էին խիստ աստիճանավորման՝ տարբերելով այսպես կոչված «բարձր», «միջին» և «ցածր» ժանրեր և սահմանելով ժանրերի յուրօրինակ «հիերարխիա»: Ամեն մի խմբի համար սահմանում էին որոշակի թեմատիկա, լեզվի, ոճի և կառուցվածքի հատկանիշներ: «Բարձր» ժանրերն էին ողբերգությունը, հերոսական էպոպեան և ներբողը, որոնք պետք է գրվեին դիցաբանական կամ պատմական թեմաներով, պատկերեին հասարակության վերնախավի (արիստոկրատիայի) կյանքը, արժարժեին համագ-

գային նշանակություն ունեցող խնդիրներ, օգտագործելին «բարձր ոճ», ընտիր լեզու՝ բույլ չտալով առօրյա-խոսակցական ոճի տարրեր: Այսպես կոչված, «ցածր» ժանրերն էին առակը, կատակերգությունը, սատիրան, պարոդիան և այլն, որոնց նյութը կյանքի «ցածր», առավելապես ծիծաղելի կողմերն էին: Դրանք էլ ունեին իրենց համապատասխան ոճը և թեմատիկան, պատկերում էին ժամանակակից կյանքի արատները, հերոսները առօրյա կյանքից վերցված սովորական մարդիկ էին՝ իրենց ամենատարբեր հատկանիշներով: «Միջին» ժանրերի թվին էին պատկանում հովվերգությունը, եղերերգությունը, ուղերձը, սոնետը, մադրիգալը և քնարական մի շարք այլ ժանրեր, որոնք ունեին իրենց համապատասխան թեման և գերելաոճը: Ժանրային աստիճանների միջև կլասիցիստները խիստ սահմաններ էին գծում՝ անբույլատրելի համարելով մեկի տարրերի ներթափանցումը մյուսի մեջ կամ գեղագիտական տարբեր կատեգորիաների միաձուլումը (ասենք՝ կոմիկականի տարրերը ողբերգության մեջ կամ ընդհակառակը):

Դրամատուրգիայում գործող օրենքներից ամենակարևորն ու ընդունվածը «եռամիասնության» («երեքի միասնության») օրենքն էր, որի համաձայն՝ պատկերվող գործողությունը պետք է տեղի ունենար ոչ ավելի, քան 24-36 ժամում («ժամանակի միասնություն»), միևնույն քաղաքում կամ պալատում («տեղի միասնություն») և պետք է զարգանար նպատակասլաց, առանց շեղումների կամ կողմնակի գծերի («գործողության միասնություն»): Սկզբնական շրջանում այս օրենքն ուղղված էր գրական ստեղծագործության կառուցվածքի անկանոնության դեմ և բավական դրական դեր կատարեց դրամատիկական արվեստի զարգացման գործում, սակայն ավելի ուշ այն դարձավ կաշկանդիչ գործոն: Այդ կանոնն առավել քարացած ձևով և տևականորեն գործում էր ֆրանսիական դրամատուրգիայում, որի դեմ կրքոտ պայքար էին մղում ռոմանտիկները:

Կլասիցիզմը զգալի տարածում է ունեցել նաև հայ գրականության մեջ XVIII դարավերջից մինչև XIX դարի կեսերը: Այդ ուղղությանը հետևում էին Մխիթարյան միաբանության բանաստեղծներն ու դրամատուրգները (Ա. Բագրատունի, Մ. Ջախջախյան, Էդ. Հյուրմյուզյան, Պ. Մինասյան) և մի քանի այլ գրողներ (Հ. Վանանդեցի, Գ. Պատկանյան): Հայ կլասիցիստները մեր գրականությունը հարստացրին մի շարք ժանրերով (վիպերգություն, հովվերգություն, ներբող, ուղերձ, ողբերգություն և այլն): Հայերեն թարգմանվեցին համաշխարհային գրականության շատ հուշարձաններ՝ Հոմերոսից և հույն ողբերգակներից մինչև եվրոպական կլասիցիզմի երկերը: *Հայկական կլասիցիզմն ունեւր ազգային ընդգծված յուրահատկություն.* նրա երկերի հիմնական նյութը մեր ազգային պատմության դեպքերն ու դեմքերն էին, հայ պատմիչների հաղորդած հերոսական ու ողբերգական դրվագները, որոնք սովորաբար ներկայացվում էին խիստ խղեալականացված՝ ընթերցողի մեջ մեծ հետաքրքրություն սերմանելով հայրենիքի անցյալի նկատմամբ: Զգալի աշխատանք կատարվեց նաև գրականության տեսական հարցերի մշակման ուղղությամբ (Ս. Ազոնց, Էդ. Հյուրմյուզյան, Ս. Տիգրանյան, Ա. Բագրատունի և ուրիշներ): Հատկապես արժեքավոր էին Հյուրմյուզյանի «Առձեռն բանաստեղծություն» ձեռնարկը, որում կլասիցիստական մորմատիվիզմի սկզբունքով քննվում են բանաստեղծական ժանրերը, դրանց կառուցման եղանակներն ու տաղաչափական հնարքները, Ա. Բագրատունու՝ Վերգիլիոսի «Մշակականքի» թարգմանությանը կցված ընդարձակ առաջաբանը, որտեղ նա հանդես եկավ հայ հին տաղաչափության վերաբերյալ մոր դրույթների շարադրմամբ՝ խոսելով հայ բանաստեղծությանը և հատկապես դյուցազնական երկերին բնորոշ, այսպես կոչված, «հայկական չափի» մասին: Բավական մանրակրկիտ մշակվեց նաև ողբերգու-

քյան տեսությունը (Ա. Տիգրանյան և ուրիշներ)⁵⁶: Սակայն մեզանում կլասիցիզմը չխաղաց այն դերը, որը մի ժամանակ կատարել էր ֆրանսիական և ռուս գրականություններում: Այդ դերը կաշկանդիչ էր մանավանդ լեզվի հարցում. գրելով գրաբար և պայքար մղելով աշխարհաբարի դեմ՝ Մխիթարյան կլասիցիստները փաստորեն կտրում էին գրականությունը ժողովրդից՝ դարձնելով այն սոսկ մեղ շրջանակների սեփականությունը:

Նիկոլա Բուալոյի «Քերթողական արվեստ» տրակտատը



*Նիկոլա Բուալոն
(1636-1711)*

Նիկոլա Բուալոն (1636-1711) իր ժամանակի նշանավոր բանաստեղծներից էր, նաև քննադատ և գրական գործիչ: Բավական մոտ լինելով պալատական շրջանակներին՝ նա 1683 թ. թագավորի երաշխավորությամբ ընտրվել է ֆրանսիական Ակադեմիայի անդամ: Բուալոն ֆրանսիական կլասիցիզմի ամենախոշոր տեսաբանն է, որի «Քերթողական արվեստ» (1674) չափածո տրակտատը երկար դարեր չի կորցրել

իր արդիականությունն ու հմայքը: Սա մորմատիվ պոետիկայի մի փայլուն մնուշ է, որի տեսական դատողությունները կատարվել են գրականության պատմաբանի և քննադատի խոր դիտարկումների հիման վրա: Այս երկի ներգործության մեծ ուժը պայմանավորված էր նաև չափածո լինելու հանգամանքով:

⁵⁶ Հայկական կլասիցիզմի տեսության համակողմանի քննությունը տե՛ս **Թադևոսյան Մ. Հ.**, Հայկական կլասիցիզմի տեսությունը, Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1977, ինչպես նաև **Քալանթարյան Ժ.**, Հայ գրականագիտության պատմություն (V-XIX դդ.), Ե., ԵՊՀ հրատ., 1986, **Զրբաշյան Ա.**, Հայկական կլասիցիզմի ժանրային համակարգը, Ե., ԵՊՀ հրատ., 2009:

«Քերթողական արվեստը» բաղկացած է չորս երգից, որոնցից ամեն մեկն ունի հարցերի իր շրջանակը: Առաջին երգում արծարծվում են գեղարվեստական գրականության ընդհանուր հարցեր, գրական երկի կառուցվածքի, լեզվի, տաղաչափության սկզբունքներ: Երկրորդ երգը նվիրված է քնարական ժանրերին՝ հովվերգություն, եղերերգություն, ներբող, սոնետ, ռոնդո, մադրիգալ և այլն: Երրորդ երգն ամենաընդարձակն է և նվիրված է դրամատիկական ժանրերին՝ ողբերգությանը և կատակերգությանը: Բուալոն այստեղ անդրադառնում է նաև հերոսական պոեմի (էպոպեայի) ժանրին: Չորրորդ երգում նա խոսում է գրողի և քննադատի փոխհարաբերության մասին և իր երկն ավարտում «արև-արքայի» փառաբանությամբ:

Հետևելով ռացիոնալիստական փիլիսոփայության հիմնական սկզբունքներին՝ Բուալոն շարունակ ընդգծում է բանականության դերը ստեղծագործական աշխատանքում: Գրողը պետք է հետևի առողջ բանականությանը ինչպես թեմայի ընտրության, այնպես էլ ստեղծագործելու ընթացքում: Նա պետք է հստակ պատկերացնի իր անելիքը և երկի նպատակները: «Նախքան գրելը, ուրեմն, սովորեցե՛ք մտածել»,– խորհուրդ է տալիս նա ստեղծագործողներին՝ փորձելով հեռու պահել նրանց խրթնաբանությունից և մանվածապատ մտքերից.

*Կան այնպիսի պոետներ, որոնց մտքերն անորոշ
Նման են քանձրր ամպի, որ միշտ պղպրոր է ու գորշ,
Իմաստի շողն այնպեղից անկարող է քափանցել,
Նախքան գրելն, ուրեմն, սովորեցե՛ք մտածել⁵⁷:*

Բուալոն գրական երկից պահանջում է հստակություն, պարզություն և մասերի համաչափություն ու ներդաշնակություն: Այդ

⁵⁷ **Բուալո**, Քերթողական արվեստ, Ե., «Սովետական գրող», 1980, էջ 40-41: Այս գրքից հետագա մեջբերումները կտրվեն տեքստում՝ փակագծում նշելով էջը:

հատկանիշները պետք է երևան գան ինչպես գաղափարի, այնպես էլ կերպարների, կառուցվածքի և լեզվի ընտրության մեջ: Լեզուն, ոճը չպետք է լինեն խրթին ու մանվածապատ: Բանաստեղծը պետք է գերծ մնա մասն ավելորդ մանրամասներ պատկերելուց, նրա խոսքը պետք է լինի դիպուկ՝ գերծ ավելորդ ճոխություններից, փքուն ու սին փայլից:

*Ընդդեմ ոճը լավագույն, հստակ, բայց ոչ անարվեստ,
Թովիչ, բայց ոչ զարդարուն, փեսմ, բայց ոչ անհամեստ (39):*

Շատ հարցերում, մաս պոեզիայի դաստիարակչական դերի մեկնաբանման մեջ Բուալոն հետևում էր Արիստոտելին: Այսպես, նա յուրօրինակ ձևով արձագանքել է արիստոտելյան «կատարասիս» տեսությանը՝ ողբերգության ժանրի մասին գրելով.

*Ողբերգությունն էլ լացով մեզ դյուրում է ճիշտ աշակես.
Արնաշաղախ Էդիպին խոսեցնում է վշտակեզ,
Նա մայրասպան Օրեստի տազնապներն է պարկերում
Եվ արցունքներ կորզելով՝ ցրում է մեզ ու գերում (53):*

Հետևելով ինչպես Արիստոտելի «Պոետիկային», այնպես էլ Հին Հռոմի մեծագույն բանաստեղծներից մեկի՝ Հորացիուսի «Քերթողական արվեստ» պոեմին՝ Բուալոն հետևողականորեն զարգացնում է այն միտքը, որ բանաստեղծը պետք է պատկերի ոչ թե պատահական երևույթներ, այլ տիպականն ու ընդհանրականը: Գրական կերպարը նույնպես պետք է ներկայացվի իր հիմնական, կարևորագույն գծերով:

Բուալոն պաշտպանում է իր ժամանակ տարածված այն համոզմունքը, որ գրողն իր երկերի նյութը պետք է քաղի անտիկ գրականության և դիցաբանության սյուժեներից, օգտվի Հոմերոսի պոեմներից և կերպարներից, և այդ ամենի միջոցով նա կկարողանա հասնել ոճի պերճության ու վեհության: Քննադատը միևնույն ժամանակ կտրուկ դեմ է քրիստոնեական և աստվածաշնչյան լե-

գենդների ու կերպարների օգտագործմանը: Սուրբ գիրքը հավատի աղբյուր է և ոչ թե գեղարվեստական մտածողության: Այստեղ նա, ըստ էության, հակադրվում է միջնադարյան և Վերածննդի արվեստի կարևորագույն սկզբունքներից մեկին:

Հետևելով կլասիցիստական կերպարաստեղծման եղանակներին՝ Բուալոն գրողից պահանջում է էական փոփոխություններ չմտցնել կերպարների մեջ, «Եվ ինչպես կան սկզբում, մնան այդպես մինչև վերջ» (57)՝ քննադատելով Լոպե դե Վեգային, որի հերոսը պիեսի «Սկզբում մանուկ է լինում ու դառնում է վերջում ծեր» (54): Բուալոն նաև «եռամիասնության օրենքի» ջերմ պաշտպաններից էր՝ այն համարելով դեպքերի բնական ծավալման հիմնական երաշխիքը:

Պիյրի նաև ընդունենք միասնական կայուն տեղ...

Ամբողջական մի դիպված՝ նույն տեղում, մեկ օրվա մեջ

Պիյրի բեմում սկսվի և ընթանա մինչև վերջ (54):

«Բերթողական արվեստում» շատ մեծ տեղ է հատկացված գրական ժանրերի տեսությանը: Կարելի է ասել, որ Արիստոտելից հետո ավելի քան 2000 տարի ոչ ոք այնպես համակարգված չի զբաղվել գրական ժանրերի բնութագրմամբ, ինչպես Բուալոն: Նա քննում է հովվերգությունը, եղերերգությունը, ներբողը, սատիրան, էպիգրամը, սոնետը, մադրիգալը և այլն, որոնք բնութագրում է ոչ միայն կառուցվածքի, այլև բովանդակության հատկանիշներով: Հատկապես կարևորվում են ողբերգությունը, կատակերգությունը և էպոպեան: Բուալոյի տեսության մեջ նույնպես երևան է գալիս ժանրերի աստիճանակարգման սկզբունքը՝ համապատասխանաբար ավելի մեծ տեղ հատկացնելով, այսպես կոչված, «բարձր» ժանրերին (ներբող, ողբերգություն, դյուցազներգություն):

Այս երկում հեղինակը մեծ դեր է հատկացնում քննադատության դերին և խնդիրներին: Նա բանաստեղծներին հորդորում է

միշտ հետևել անաչառ քննադատի խորհուրդներին, գերծ մնալ անտեղի գովեստներից ու քծնանքից, և, վերջապես, ավելի լավ է ոչինչ չգրել, քան լինել սովորական հանգաթուխ՝ ստեղծելով միջակ, անարժեք երկեր.

*Ողբանավոր կերպելիս մի՛ վատնեք ձեզ անպտուղ,
Մի՛ բանեցրեք չիրքն այնպես, որ դառնաք սոսկ հանգաթուխ,
Մի՛ մատրնվեք խաբուսիկ գայթակղության հաճույքին
Եվ մանրամասն սրուգե՛ք ձեր ուժերն ու ձեր հոգին (35):*

1834 թ. իր մի հոդվածում Ա. Պուշկինը Բուալոյին կոչել է «մեծ քննադատ»: «Բուալոն՝ հզոր տաղանդով և սուր մտքով օժտված պոետը, հրապարակեց իր օրենքը, և գրականությունը հպատակվեց նրան»⁵⁸, – գրել է ռուս մեծ բանաստեղծը:

Սենտիմենտալիզմ

Սենտիմենտալիզմը (անգլ. *sentimental զգայուն*, ֆրանս. *sentiment – զգացում*) գրական ուղղություն է, որն առաջացել է XVIII դարի եվրոպական գրականության մեջ: Սենտիմենտալիզմի երևան գալը պայմանավորված էր Լուսավորության գաղափարների ազդեցությամբ, բուրժուազիայի աճող դերով և արիստոկրատական արվեստի դեմ մղվող անհաշտ պայքարով: Հակադրվելով ռացիոնալիզմին՝ սենտիմենտալիզմն արժևորում էր զգացմունքների դերը մարդկային կյանքում. գրականության հիմնական նպատակը դառնում է մարդու ներաշխարհի և նրա անհատականության բացահայտումը, կերպարի հոգեբանական շերտերի վերհանումը: Սենտիմենտալիզմն առաջ է քաշում նաև բնության նկատմամբ միանգամայն նոր վերաբերմունք. բնանկարը

⁵⁸ Պուշկին Ա. Ս., Երկեր հինգ հատորով, հ. 5, էջ 270:

ներդաշնակում է մարդու ներաշխարհի հետ, դառնում նրա ներքին ապրումների, հույզերի բացահայտման լավագույն միջոց:

Հակադրվելով կլասիցիզմին՝ սենտիմենտալիստ գրողները քազավորական պալատներից և սալոններից վիպական գործողությունները տեղափոխեցին դեպի գյուղական կամ գավառական միջավայր՝ ազատ բնության մեջ՝ հեռու քաղաքային աղմուկից և լարված կյանքից: Այս հանգամանքը հնարավորություն էր տալիս կենտրոնանալու գերազանցապես հերոսների ներաշխարհի, նրանց անձնական կյանքի, ընտանեկան հարաբերությունների, սիրային ապրումների վրա: Ազնվականության փոխարեն գրականության կենտրոնական հերոս են դառնում հասարակ մարդիկ՝ իրենց կյանքի համակողմանի պատկերներով, իսկ հասարակության մեջ իշխող սոցիալական և դասային տարբերությունները դիտարկվում են իբրև մերժելի նախապաշարմունքներ: Փոխվում է նաև գեղարվեստական խոսքի որակը՝ դառնալով ավելի զգացմունքային և պատկերավոր. կլասիցիստական բարձր, հղկված ոճին փոխարինում է բնական, հաճախ ժողովրդախոսակցական լեզվի տարրերով համեմված լեզուն: Սա հնարավորություն էր տալիս առավել ճշմարտացի ներկայացնելու դեմոկրատական խավերի կյանքը, նրանց առօրյան ու ներաշխարհը:

Սենտիմենտալիզմում էական փոփոխություններ կրեցին նաև գրական ժանրերը: Ներբողը, ողբերգությունն ու հերոսական պոեմը, որոնք կլասիցիզմի կարևորագույն ժանրերն էին, ընդհանրապես դուրս մղվեցին գրականությունից՝ փոխարինվելով գրական այնպիսի տեսակներով, որոնք հնարավորություն տվեցին բացելու հերոսների ներաշխարհը (քնարական պոեմ, եղերերգություն, անձնական քնարերգություն): Իսկ արձակ երկերը, որոնք առիասարակ դուրս էին մղված կլասիցիզմի ժանրային համակարգից, դարձան սենտիմենտալիզմի առանցքային ժանրերը: Հատկապես կարևորվեցին արձակ պատմողական երկերը՝ հոգեբանական վե-

ալը, վիպակը: Լրջագույն փոփոխություններ կրեց նաև վեպի կառուցվածքը. հեղինակային սովորական պատումի փոխարեն լայն տարածում գտան նամակների, օրագրությունների, ճամփորդական նոթերի ձևով գրված երկերը, որոնք պատմությունը դարձնում էին ավելի բնական ու անմիջական, հնարավորություն ստեղծում լավագույնս բացելու հերոսների ներաշխարհը, կտրելու նրանց արտաքին աշխարհի անցուդարձից և կենտրոնացնելու հույզերի և զգացմունքների արտահայտման վրա: Հատկապես լայն տարածում գտան, այսպես կոչված, *Էպիստոլյար* (նամակագրության ձևով գրված) վեպերն ու վիպակները: Այդպես են գրված սենտիմենտալիզմի մի շարք առանցքային երկեր՝ անգլիացի վիպասան Ս. Ռիչարդսոնի նշանավոր երեք վեպերը՝ «Պամելան», «Կլարիսա» և «Չարլզ Գրանդիսոնի պատմությունը», Ժան-Ժակ Ռուսոյի՝ 163 նամակներից բաղկացած նշանավոր վեպը՝ «Յուլիա կամ Նոր Էլիզա» (1761), Գյոթեի «Երիտասարդ Վերթերի տառապանքները» (1774) և շատ այլ երկեր, որոնք մեծ ճանաչում բերեցին հեղինակներին և դարձան ոգեշնչման ու ընդօրինակման աղբյուր:

Սենտիմենտալիզմը սկզբնապես ձևավորվել է XVIII դարի անգլիական գրականության մեջ. նրա խոշորագույն ներկայացուցիչներն էին Օ. Գոլդսմիթը, Լ. Ստեռնը, Ս. Ռիչարդսոնը և այլք: Ի դեպ, **Լորենս Ստեռնի** (1713-1768) «Սենտիմենտալ ճանապարհորդություն» (1768) վեպից էլ սկիզբ առավ ողջ ուղղության անվանումը: Այստեղ գլխավոր հերոսն առաջին դեմքով պատմում է իր ճամփորդության մասին դեպի Ֆրանսիա՝ պատումում ներառելով անձնական տպավորությունները: Ընդ որում՝ աշխարհագրական տարբեր վայրերը գլխավոր հերոսին քիչ են հետաքրքրում. նա առավելապես կենտրոնացած է իր սեփական ապրումների և զգացողությունների վրա: **Սեմյուել Ռիչարդսոնի** (1689-1761) «Պամելան» առաջ է քաշում սիրո մեջ դասային տարբերությունների վերացման գաղափարը՝ ներկայացնելով մի աղքատ աղջկա

պատմություն, որն իր առաքինությունների շնորհիվ արժանանում է ազնվականի սիրուն և ի վերջո ամուսնանալով նրա հետ՝ մուտք գործում բարձրաստիճան հասարակություն:

Անգլիական սենտիմենտալիզմն իր ազդեցությունն ունեցավ եվրոպական այլ երկրներում, մասնավորապես՝ Ֆրանսիայում, որտեղ այն ինքնատիպ դրսևորումներ ունեցավ Ա. Պրևոյի «Մանոն Լեսկո» և Ռուսոյի նշանավոր վեպերում: Այսպես, «Նոր Էլիզբեթ» գրվել էր Ռիչարդսոնի «Կլարիսի» անմիջական ազդեցությամբ, իսկ Դենի Դիդրոյի «Ժակ-Ֆատալիստը» (1773), որտեղ ներկայացվում է Ժակի և նրա տիրոջ ճանապարհորդությունը, ուղղակիորեն կրում էր Ստեռնի ազդեցությունը:

Գերմանական գրականության մեջ սենտիմենտալիզմը հատկապես ցայտուն դրսևորվեց դրամատուրգիայում, այսպես կոչված, «Փոթորկի և գրոհի» ներկայացուցիչների (Ֆ. Կլինգեր, Ֆ. Շիլլեր) երկերում, որոնց բնորոշ էին զգացմունքների բուռն պոռթկումն ու անհաշտ բողոքը հասարակական հարաբերություններից: Սենտիմենտալիզմի սկզբունքներին էր հետևում նաև երիտասարդ Գյոթեն («Երիտասարդ Վերթերի տառապանքները» վիպակը): Ռուս գրականության մեջ սենտիմենտալիզմն իր ամենացայտուն դրսևորումը գտավ Ն. Կարամզինի (նրան, ի դեպ, անվանում են «ռուսական Ստեռն») ստեղծագործության մեջ և հատկապես նրա «Դժբախտ Լիզա» վիպակում. այստեղ գրողը ներկայացնում է երիտասարդ աղջկա ողբերգական սիրո պատմությունն ու ինքնասպանությունը:

Հայ իրականության մեջ թեև սենտիմենտալիզմի ամբողջական հոսանք չի եղել, սակայն դրա գեղարվեստական սկզբունքներն արտահայտվել են մի շարք գրողների երկերում (Խ. Աբովյանի «Աղասու խաղը», «Վերք Հայաստանի» վեպի շատ հատվածներ, Ս. Տյուսաբի «Մայտան» և այլն), որոնցում հերոսների հուզական-զգացմունքային լարվածությունը հաճախ հասնում է իր բարձրակետին:

Իր այս հատկանիշներով և գեղարվեստական սկզբունքներով սենտիմենտալիզմը մեծ չափով նախապատրաստեց ռոմանտիզմի երևան գալը XVIII դարի վերջերին: Սա է պատճառը, որ այն հաճախ անվանում են նաև *նախառոմանտիզմ*:

Ռոմանտիզմ

Ռոմանտիզմը՝ իբրև գեղարվեստական և մշակութային հզոր շարժում, սկիզբ առավ Արևմտյան Եվրոպայում XVIII դարավերջին և լայն տարածում գտավ XIX դարի առաջին տասնամյակներին՝ դառնալով տիրապետող ուղղություն եվրոպական արվեստում և գրականության մեջ: Այն առաջացավ իբրև հակագոյեցություն արիստոկրատական դարաշրջանի իդեալներին և իբրև արձագանք բուրժուական հեղափոխություններին, որոնք գալիս էին հաստատելու նոր աշխարհակարգ և կազմաքանդելու հինը: Կլասիցիզմը՝ իբրև արիստոկրատական իդեալները մարմնավորող արվեստ, իր ձևով ու բովանդակությամբ արդեն համահունչ չէր նոր ժամանակների ոգուն, հասարակական նոր հարաբերություններին, ուստի լրջագույն փոփոխություններ կրեց նաև գեղարվեստական մտածողությունը:

Ռոմանտիզմի առաջացման պատմական հիմքը Ֆրանսիական մեծ հեղափոխությունն էր (1789-1794), որն արևմտյան գիտակցության մեջ կատարեց արմատական տեղաշարժեր: Նախ՝ կտրուկ փոխվեց վերաբերմունքը մարդու հանդեպ՝ ազդարարելով, որ բոլորն ի ծնե հավասար են և ազատ, հետևաբար ոչ թե մարդը պետք է ծառայի պետության շահերին, այլ հենց պետության պարտքն է պաշտպանել մարդուն և նրա իրավունքները՝ անկախ դասային պատկանելությունից: Ռոմանտիզմի իդեալները ծնվեցին, մի կողմից, այն ոգևորությունից, որն առաջացրել էր հեղափոխությունը, մյուս կողմից՝ համատարած հուսալքության ալիքից,

որի պատճառը չիրականացված սպասելիքներն էին ու հիասթափությունը հեղափոխության արդյունքներից: Այդ պարագայում միակ իրականը մնում էին ազգային իդեալներն ու անհատի երազանքները, որոնք էլ դառնում են գրականության և արվեստի հիմնական թեման: Պատահական չէ, որ շատ երկրներում ռոմանտիզմն ուղղակիորեն կապվում էր ժողովրդի ազգային-ազատագրական շարժումների, դրանց առաջ քաշած իդեալների հետ:

Ռոմանտիզմի գաղափարական հիմքը գերմանական դասական փիլիսոփայությունն էր, որն առաջ քաշեց ստեղծագործող անհատի՝ իբրև համճարի ֆենոմենը (Կանտ), մարդու և իրականության փոխհարաբերության խնդիրը (Ֆիխտե), դիցաբանության դերը գեղարվեստական մտածողության մեջ (Շելինգ): Իսկ հեգելյան տեսությունը Բացարձակ ոգու՝ իբրև արվեստի առաջադրված ուժի մասին լիովին համահունչ էր ռոմանտիկական նոր աշխարհընկալմանն ու գաղափարներին: Գրեթե բոլոր փիլիսոփաներն իրենց աշխատություններում առանձնահատուկ տեղ էին հատկացնում գեղագիտության ու արվեստի խնդիրներին՝ ընդգծելով գեղարվեստի և փիլիսոփայության սերտ առնչակցությունը: Ռոմանտիկ գրողներից շատերը մաս գեղագիտական աշխատություններ էին գրում՝ ընթերցողներին և գրչակից ընկերներին ներկայացնելու համար իրենց ստեղծագործական սկզբունքներն ու արվեստի վերաբերյալ պատկերացումները: Նրանց գեղարվեստական երկերի, բանաստեղծական ժողովածուների առաջաբանները հաճախ դառնում էին գրական յուրօրինակ մանիֆեստներ, որոնցում շարադրում էին իրենց գեղագիտական ու գրական դավանանքը, ստեղծագործական սկզբունքներն ու նպատակները:

Ռոմանտիզմի տեսությունը հատկապես ծաղկում ապրեց Եմայի (Գերմանիա) համալսարանում, որտեղ հավաքվել էին ռոմանտիզմի առաջին սերնդի փիլիսոփաներն ու գրողները (Վ. Վալենշտեդեր, Լ. Տիկ, Ա. և Ֆ. Շլեգել եղբայրներ, Նովալիս, Ֆ. Շելինգ

և ուրիշներ): «Երբ երկար նախապատրաստություններից հետո ռոմանտիկական խմբակը առաջին անգամ հանդիպեց Եմայում, նրա մասնակիցներին ոգևորում էին երեք կարևորագույն իրողություններ՝ ֆրանսիական հեղափոխությունը, Գյոթեի պոեզիան և կանտ-ֆիլսոֆիայի փիլիսոփայությունը»⁵⁹,– նկատել է Վ. Վինդելբանդը: Հիշելով ռոմանտիկական Եման՝ Շելինգը հետազայում այն անվանել է գեղեցիկ ժամանակ, երբ քնածում էր ազատության ոգին, և հարցեր էին տրվում ոչ թե իրականի, այլ հնարավորի մասին⁶⁰: *Ռոմանտիզմ* եզրույթը նույնպես շրջանառության մեջ դրվեց Եմայի դպրոցի տեսաբանների կողմից. այն լայնորեն սկսեց գործածվել XVIII-XIX դարերի սահմանագծին Ավգուստ և Ֆրիդրիխ Շլեգել եղբայրների կողմից, այնուհետև տարածում գտավ մաս ֆրանսիայում և եվրոպական այլ երկրներում:

Իր առաջացման ժամանակաշրջանում *ռոմանտիզմ* եզրույթը կիրառվում էր շատ տարբեր իմաստներով, և նրա մասին պատկերացումները հստակ չէին: XIX դարասկզբին ռուս բանաստեղծ Վյազեմսկին իր մի նամակում Ժուկովսկուն գրում է. «Ռոմանտիզմը նման է տնային ոգու: Շատերն են հավատում նրան. կա վստահություն, որ այն գոյություն ունի. բայց որտե՞ղ նկատել, ինչպե՞ս ցույց տալ, ինչպե՞ս մատով դիպչել նրան»⁶¹: Որոշ ռոմանտիկներ էլ ուշադրություն են դարձրել այդ եզրույթի բազմիմաստությանը՝ ըստ էության կրկին ընդգծելով դրա ոչ հստակ, մշուշոտ լինելը: Շատերը *ռոմանտիզմ* էին անվանում կլասիցիստական սկզբունքներից էապես տարբերվող մոր արվեստը, ոմանք՝ գեղագիտական հակադիր հասկացությունների (գեղեցիկ-տգեղ, վեհ-

⁵⁹ Виндельбанд В., От Канта до Ницше, М.: Изд. «КАНОН-пресс», 1998, с. 270.

⁶⁰ Ст'ю Берковский Н. Я., Статьи и лекции по зарубежной литературе, СПб.: «Азбука-классика», 2002, с. 6:

⁶¹ Веселовский А. Н., Жуковский, СПб.: Изд. Имп. акад. наук, 1904, с. 1. Վյազեմսկին գործածում է *домовой* (տնային ոգի) բառը, որը ռուս իրականության մեջ լայն տարածում ուներ:

ստոր, ողբերգական-կոմիկական) միաձուլման սկզբունքը, իսկ ռոմանք էլ՝ արվեստում անձնական թեմայի գերիշխանությունը:

Գերմանական գեղագիտության մեջ եզրույթը կապվում էր նաև վեպի ժանրի (ռոմանի) աշխուժացման հետ, որը, ի տարբերություն անտիկ և կլասիցիստական ողբերգությունների, լավագույնս արտահայտում էր նոր ժամանակների ոգին⁶²: Այդ միտքն ընդգրկված է ինչպես Ֆ. Շելլինգի «Արվեստի փիլիսոփայություն» աշխատության մեջ, այնպես էլ Հեգելի գեղագիտական համակարգում: Առհասարակ իր բնույթով կլասիցիստականին հակադրվող ողջ գրականությունը կոչվում էր ռոմանտիկական, որի հիմնական ժանրը վեպն էր:

Անգլիայում ռոմանտիզմը պայմանավորված էր գերմանական ազդեցությամբ. այդ ուղղության առաջին ներկայացուցիչներն էին, այսպես կոչված, «Լճային դպրոցի» պոետները՝ Ու. Վորդսվորթը և Ս. Քոլրիջը, որոնք նաև մշակեցին ռոմանտիզմի տեսական հիմքերը: Անգլիական ռոմանտիզմին բնորոշ էին հետաքրքրությունը հասարակական խնդիրների հանդեպ, ժամանակակից բարքերի հակադրումը մարդկային պարզ, բնական էությանն ու զգացմունքներին. նրա ամենավառ դեմքերից են Բայրոնը, Շելլին, Զիքսը, Բլեյքը և այլք: Ռոմանտիզմը լայն տարածում գտավ նաև արևմտաեվրոպական այլ երկրներում, մասնավորապես Ֆրանսիայում (Հյուգո, Շատոբրիան, Ժ. Ստալ, Լամարթին և այլք), Իտալիայում, Լեհաստանում և այլուր: Ինքնատիպ դրսևորում ունեցավ ռոմանտիզմը նաև ռուս գրականության մեջ՝ իր բարձրակետին հասնելով XIX դարի առաջին տասնամյակներին (Ժուկովսկի, Պուշկին, Լերմոնտով և ուրիշներ):

Գրականագիտության մեջ վաղուց է նկատված, որ դյուրին գործ չէ ռոմանտիզմը բնութագրելը, քանի որ ազգային տարբեր

⁶² Սա է պատճառը, որ արևմտահայերենում *ռոմանտիզմ* եզրույթը թարգմանվում է *փիլասոպաշություն*:

գրականություններում այն ունեցել է իր յուրահատուկ գծերը: «...Դժվար է ստեղծել ռոմանտիզմի ընդհանրական պատմություն ու տեսություն, որը բավարարի բոլոր պահանջները: Դա գրեթե անհնար է, քանզի թե՛ ժամանակային, թե՛ տարածական առումով ռոմանտիզմը բազմազան պատկեր է ներկայացնում և ինչ-որ չափով հաստատում այն տարածված կարծիքի իսկությունը, թե չկա ռոմանտիզմ առհասարակ, այլ կան ռոմանտիզմի ազգային տարբերակներ»⁶³, – գրում է Ա. Առաքելյանը: Այս ամենով հանդերձ՝ ռոմանտիկական արվեստը ազգային տարբեր գրականություններում ունեցել է մի շարք ընդհանուր գծեր, որոնցով կարելի է այն բնութագրել: Այդ հատկանիշներից են ստեղծագործական երևակայությունն ու ազատությունը, իդեալի և իրականության սուր հակադրությունը, անհատապաշտությունը, իռացիոնալիզմը, ժամանակի և տարածության անսահմանությունը և այլն:

Ռոմանտիզմը նախ և առաջ հանդես եկավ իբրև **հակագրե-
ցություն կլասիցիզմին**, նրա գեղագիտական գրեթե բոլոր սկզբունքներին: Առանձնապես սուր էր ռոմանտիկների պայքարը կլասիցիստական ռացիոնալիզմի դեմ: Պոեզիայի և առհասարակ արվեստի խնդիրը նրանք համարում էին մարդկային հոգու, ներքին աշխարհի բացահայտումը: Արվեստագետը գործ ունի ոչ թե մարդու մտքի, այլ նրա հոգևոր կյանքի հետ: Նրանց համոզմամբ արվեստը և գեղեցիկը հնարավոր չէ տրամաբանորեն բացատրել. դրանք կարելի է ընկալել միայն զգացական եղանակով: Բանականության պաշտամունքի կլասիցիստական սկզբունքին հակադրվում էին ինտուիցիան, միստիցիզմը, տրանսցենդենտալն ու անբացատրելին, որոնք չեն ենթարկվում տրամաբանական որևէ վերլուծության:

Եթե կլասիցիստների համար աշխարհը վերջավոր և պարփակ համակարգ էր, ապա ռոմանտիկների աշխարհը գտնվում էր

⁶³ **Առաքելյան Ա.**, Համեմատական գրականագիտության հիմունքներ, էջ 235:

հավերժական շարժման և զարգացման մեջ. այն անվերջանալի էր, ինչպես ցանկացած ստեղծագործական գործընթաց: Կյանքը նույնպես ստեղծագործություն է, որը երբեք դադար չի առնում, չունի ո՛չ սկիզբ, ո՛չ վերջ, և հենց այդ կյանքն են ձգտում պատկերել ռոմանտիկները: «Աշխարհի ռոմանտիկական պատկերի գլխավոր գիծը շարժումն է, փոփոխությունը, զարգացումը. չկա ոչինչ կանգնած ու անշարժ, իրերը հոսում են»⁶⁴, – նկատում է արվեստի տեսաբանը: Սա է պատճառը, որ ռոմանտիկներն արվեստի տեսակներից հատկապես կարևորում էին երաժշտությունը, քանի որ այն մշտական շարժման ու ընթացքի մեջ է: Նրանք երաժշտականություն էին պահանջում մասն գեղանկարչությունից և պոեզիայից: Շելլինգը, օրինակ, խոսում էր Շեքսպիրի ստեղծագործության երաժշտական սկզբունքների մասին:

Հակադրվելով կլասիցիստական նորմատիվ պոետիկային՝ ռոմանտիկները հռչակեցին **ստեղծագործական ազատության սկզբունքը**՝ արվեստագետին հնարավորություն տալով դրսևորելու իր սեփական ապրումներն ու երևակայության թռիչքը: Ֆ. Շլեգելն այն կարծիքին էր, որ ռոմանտիկական պոեզիան ազատ է, քանի



Վիկտոր Հյուգո
(1802-1885)

որ նրա համար միակ ընդունելին բանաստեղծի կամքն է և ուրիշ ոչ մի օրենք: Իր «Կրոմվել» դրամայի առաջաբանում **Վիկտոր Հյուգոն** (1802-1885) գրում է. «Եվ տարօրինակ կլիներ, եթե մեր դարաշրջանում, երբ ազատությունը լույսի պես թափանցում է ամենուր, այն չթափանցեր մի ուրտ, որն իր բնույթով ամենաազատն է աշխարհում՝ մտքի ուրտը: Մութճով

⁶⁴ Пустовит А. В., Этика и эстетика, с. 232.

հարվածենք տեսություններին, պոետիկաներին և համակարգերին: Կոտրենք հին սվաղը, որը թաքցնում է արվեստի ճակատը: Չկան ո՛չ կանոններ, ո՛չ օրինակներ. ավելի ճիշտ, չկան ուրիշ կանոններ՝ բացի բնության ընդհանուր օրենքներից, որոնք տիրում են ողջ արվեստին, և յուրաքանչյուր ստեղծագործության համար մասնավոր օրենքներից... Այսպիսով՝ բանաստեղծը – ընդգծում ենք դա – պետք է խորհրդակցի միայն բնության, ճշմարտության և իր ոգևորության հետ...»⁶⁵: Այդ կանոններից ամենակարևորը, իհարկե, եռամիասնության օրենքն էր, որը դարձել էր լրջագույն կաշկանդիչ գործոն դրամայի զարգացման և նրանում մոր սկզբունքների ձևավորման համար: Հանդես գալով դրամատուրգիայում տեղի և ժամանակի միասնության դեմ՝ **Ստենդալը** (1783-1842) գրում է. «Ես պնդում եմ, որ այդ երկու միասնությունների՝ *լրեդի և ժամանակի*⁶⁶ պահպանումը մաքուր ֆրանսիական սովորույթ է, *խորապես արմատավորված սովորույթ*... Բայց ես նաև պնդում եմ, որ այդ միասնությունները ամենևին պարտադիր չեն խոր հուզումներ առաջացնելու և իրական դրամատիկական գործողություն ստեղծելու համար» (473-474): Ընդունելով հանդերձ գործողության միասնության կարևորությունը դրամատիկական երկերի սյուժետային և կոմպոզիցիոն ձևավորման մեջ՝ ռոմանտիկները ազատություն էին հռչակում հատկապես տեղի և ժամանակի պատկերման հարցում: Եռամիասնության օրենքի դեմ պայքարն օգնեց դրամատուրգիայում պատկերելու գործողության բազմապլանություն, կյանքի դինամիկ ընթացք, ներկայացնելու տարածաժամանակային լայն ընդգրկումներ:

⁶⁵ Литературные манифесты западноевропейских романтиков, М.: Изд. Моск. университета, 1980, с. 453-454. Այս գրքից հետագա մեջբերումները կտրվեն տեքստում՝ փակագծում նշելով էջը:

⁶⁶ Ստենդալը չի խոսում երրորդի՝ *գործողության միասնության* մասին, քանի որ այն դրամատիկական երկի կառուցման կարևորագույն և հիմնարար բաղադրիչն է:

Թերևս ոչ մի ուրիշ ուղղության մեջ **արվեստագետի անձի խնդիրը** այդքան մեծ տեղ չի զբաղեցրել, որքան ռոմանտիկների մոտ: Եթե կլասիցիստները ստեղծագործական աշխատանքը համարում էին մի գործընթաց, որը կարելի է և մույնիսկ անհրաժեշտ է վերահսկել՝ հստակ կանոններ սահմանելով, ապա ռոմանտիզմի գեղագիտության մեջ արվեստագետի կամքը, նրա սուբյեկտիվ մոտմտները, աշխարհընկալումն ու իդեալներն են դառնում գեղեցիկի իրական չափանիշը: Ստեղծագործող անհատը բացառիկ էակ է մարդկային ամբոխի մեջ. նա ինքը մի ուրույն տիեզերք է (Նովալիս), կապ է անցյալի և ապագայի միջև (Ֆ. Շլեգել), աշխարհի չճանաչված օրենսդիրը (Շելլի), որը լույսի շող է ուղարկում մարդկության սրտին (Լիստ): Արվեստագետը նաև մեծ պատասխանատվություն ունի աշխարհի ու մարդկանց հանդեպ:

Կլասիցիստական կանոնների դեմ պայքարում ռոմանտիկները նաև առաջ էին քաշում **նոր ձևերի ու ժանրերի ընտրության պահանջ**, ձևեր, որոնք համապատասխան կլինեն նոր ժամանակի բովանդակությանը: «Տաղաչափությունը, ժանրը, ձևը – այս ամենը *ազատորեն որոնվում է* պոետի ստեղծագործական երևակայությամբ և *չի վերագրվում դրսից*: Ստեղծագործական ազատությունը անհամատեղելի է որևէ դոգմայից կախվածության հետ»⁶⁷, – գրում է Վ. Վանսլովը: Ռոմանտիկները հանդես էին գալիս հների արվեստում արդեն ստեղծված ձևերի և ժանրերի, թեմաների և սյուժեների մեխանիկական ընդօրինակման դեմ՝ կոչ անելով ապավինել սեփական երևակայությանը: Ընդօրինակումը, նրանց կարծիքով, սպառնում է իրական արվեստը, որը պետք է ծնվի կյանքից և համահունչ լինի արդիականության պահանջներին: Ամեն մի դարաշրջանի արվեստ անկրկնելի է և արտահայտում է իր ժամանակի ոգին ու խնդիրները: Ճիշտ է, ռոմանտիկ գրողները հաճախ էին կլասիցիզմին հակադրում Շեքսպիրի դրա-

⁶⁷ Ванслов В. В., Эстетика романтизма, М.: «Искусство», 1966, с. 206.

մատուրգիան՝ ընդգծելով իրենց հոգեհարազատությունը վերջինիս հետ, սակայն, ինչպես գրում է Ստենդալը, «Ռոմանտիկները ոչ մեկին խորհուրդ չեն տալիս անմիջականորեն ընդօրինակել Շեքսպիրի դրամաները: Ինչում պետք է ընդօրինակել այդ մեծ մարդուն, դա այն աշխարհի ուսումնասիրման եղանակն է, որտեղ մենք ապրում ենք, և ժամանակակիցներին ողբերգության ժանրի հատկապես այն տեսակը տալու արվեստն է, որը պետք է նրանց...» (478): Ինչպես իրավացիորեն նկատվել է, «ռոմանտիկների մոտ մոր ձևերի ստեղծման կոչն ամենևին չէր նշանակում լրիվ հրաժարում ավանդույթից: Նրանք երազում էին ավանդույթների հետ մորաբարության գուգակցման մասին և ընդունում էին դասական ժառանգության նշանակությունը մոր արվեստի ստեղծման համար»⁶⁸:

Ռոմանտիզմի գեղագիտությունը լիովին կազմաքանդեց կլասիցիզմի ժանրային համակարգը, որը կառուցված էր անտիկ գրականության ընդօրինակման և ոճային խիստ սահմանազատման սկզբունքներով: Ռոմանտիզմը զգալիորեն ընդլայնեց գրականության ժանրային տիրույթները՝ լայնորեն օգտվելով ինչպես միջնադարյան և անտիկ գրականության, այնպես էլ ժողովրդական բանահյուսության շատ ժանրերից: Ռոմանտիկ գրողներն ազատորեն խաչաձևում էին գրական սեռերն ու ժանրերը՝ հաճախ ջնջելով կլասիցիստների կողմից գծված խիստ սահմանները: Ժանրային «մաքրության» պահանջը դադարում է լինել գրական ստեղծագործության գնահատման հիմնական չափանիշը, դրա փոխարեն կարևորագույն դեր է հատկացվում գեղարվեստական կատարելությանն ու ճշմարտությանը: Հանդես գալով ժանրային խիստ և քարացած կանոնների դեմ՝ Վ. Հյուգոն գրում է. «Մենք ամեն օր լսում ենք, թե ինչպես լույս ընծայված գրական ստեղծագործության առիթով խոսում են մի ժանրի *արժանիքի*, մյուսի

⁶⁸ Ванслов В. В., Эстетика романтизма, М.: «Искусство», 1966, с. 212.

պատշաճության, այն ժանրի սահմանների, սրա ազատության մասին. ողբերգությանը արգելված է այն, ինչ թույլատրվում է վեպին, երգն ընդունում է այն, ինչ մերժում է ներբողը և այլն: Դժբախտաբար, հեղինակն այս ամենից ոչինչ չի հասկանում. նա այստեղ իմաստ է որոնում, բայց տեսնում է միայն բառեր. նրան թվում է, որ իսկապես գեղեցիկն ու ճշմարիտը մնում են գեղեցիկ ու ճշմարիտ ամենուր...» (444):

Ռոմանտիզմի գրականության մեջ հատկապես կարևորվեց **վեպի ժանրը**, որը կլասիցիզմի ժանրային համակարգից դուրս էր մղված: Կյանքն իր տարաբնույթ հոսքերով ու դրսևորումներով սկսեց արտացոլվել վեպում՝ դառնալով ժամանակի պատկերն ու տրամադրությունների արտահայտիչը: Գրականությունն ու կյանքը սկսեցին մերձենալ, ջնջվեցին դրանց միջև առկա սահմանները: «Մենք ապրում ենք մի հսկայական (և՛ամբողջի, և՛ մասի առումով) վեպի մեջ: Մեր շուրջը իրադարձությունների հայեցում է: Ռոմանտիկական կողմնորոշում, մարդկային կյանքի նյութի գնահատում և մշակում» (100),– նկատում է վաղ ռոմանտիզմի ամենահինքնատիպ ու նշանակալի դեմքերից մեկը՝ **Նովալիսը** (1772-1801): Լինելով արձակ ժանր՝ ռոմանտիկական վեպը միևնույն ժամանակ գերծ էր պրոզաիզմից. այն կոչված էր լրացնելու պոեզիային բնորոշ պատկերավորման սկզբունքներն ու դառնալու պոեզիայի նոր ու ինքնատիպ մի տեսակ: «Վեպը պետք է համատարած պոեզիա լինի... Դժմարիտ պոետական ստեղծագործության մեջ ամեն ինչ թվում է այնքա՛ն բնական և միևնույն ժամանակ այնքա՛ն հրաշալի» (100),– գրում է Նովալիսը և շարունակում. «Վիպասանը ձգտում է իրադարձությունների և երկխոսությունների, խորհրդածությունների և նկարագրությունների միջոցով ստեղծել այնպիսի պոեզիա, ինչպիսին քնարական պոետն է ստեղծում ապրումների, մտքերի և պատկերների միջոցով» (101-102):

Քնարական տարրն առհասարակ լայնորեն թափանցեց բոլոր ժանրերի մեջ. պոեմը ձեռք բերեց մաքուր քնարական կամ քնարաէպիկական բնույթ, ստեղծվեց բալլադը՝ իբրև քնարաէպիկական ինքնուրույն ժանր. դրաման, վեպը և վիպակը ձեռք բերեցին քնարական ընդգծված շերտեր:

Ռոմանտիզմն առաջ է քաշում նաև **մարդու նոր հայեցակարգ**: «Ռոմանտիզմի հիմնարար գաղափարներից մեկը,– գրում է Ա. Պուստովիտը,– անհատի գաղափարն է, յուրաքանչյուր մարդու անկրկնելի, եզակի լինելու մասին պատկերացումը»⁶⁹: Անհատի գաղափարը, որն արմատավորվեց XVIII դարավերջին, միանգամից յուրացվեց ռոմանտիզմի կողմից և դարձավ նրա գեղագիտության հիմնաքարերից մեկը: Այս հատկանիշով ռոմանտիզմն առաջին հերթին հակադրվեց Լուսավորության դարաշրջանի պատկերացումներին, քանի որ, ինչպես նկատում է Հ. Էդոյանը, «...լուսավորչականությունը իր բոլոր ձևերի մեջ կոնցեպտուալ գրականություն է. մարդը մտավոր դիմակ է, որի տակ գործում են հասարակական այլ ուժեր: Նրա մեջ թույլ է արտահայտված ինդիվիդուալիզմը»⁷⁰: Այնինչ ռոմանտիկական արվեստի կենտրոնում կանգնեց մարդը՝ իբրև եզակի անհատականություն՝ իր անկրկնելի ճակատագրով, ապրումներով ու հույզերով, հասարակության մեջ ունեցած դերով: Ռոմանտիկները հաճախ էին պատկերում ուժեղ կրքերով բացառիկ անհատների, որոնք տոգորված էին ընդվզման ոգով, հասարակական չարիքի դեմ պայքարի տրամադրությամբ: Իրենց վարքագծով ռոմանտիկական կերպարները գրեթե միշտ բարձր են իրենց շրջապատից, առօրյա «պրոզայիկ» իրականությունից, աչքի են ընկնում բացառիկ առաքինությամբ, ազատասիրությամբ և հաճախ տիտանական ուժով. այդպիսի

⁶⁹ Пустовит А. В., Этика и эстетика, с. 226.

⁷⁰ Էդոյան Հ., Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Ե., «Սարգիս Խաչենց-Փրինսիփո», 2009, էջ 129-130:

կերպարներ են Բայրոնի Մանֆրեդը, Չայլդ Հարոլդը, Շելլիի Պրոմեթևսը, Լերմոնտովի Դևը, Մծիրին և այլք։ Բացառիկ և անսովոր են նաև այն հանգամանքները, որոնցում գործում են ռոմանտիկական հերոսները։ Այս հատկանիշներով էլ, ի դեպ, ռոմանտիզմն էապես տարբերվում էր սենտիմենտալիզմից, որն առավել հակված էր պատկերելու սովորական, առօրյա իրավիճակներ ու կերպարներ։

Ռոմանտիկների համոզմամբ մարդկանց բացառիկությունն ու նրանց անհատական գծերը հնարավոր չէ հիմնավորել գիտությամբ, այլ կարելի է ներկայացնել միայն արվեստի միջոցով, և սա է պատճառը, որ ռոմանտիկ փիլիսոփաներն ու գրողները նախապատվությունը տալիս էին ոչ թե գիտությանը, այլ արվեստին։ «Պոեզիան անհատական է,— գրում էր Նովալիսը,— և այդ պատճառով հնարավոր չէ այն նկարագրել կամ բնութագրել։ Ով անմիջականորեն չգիտի և չի գգում, թե ինչ է պոեզիան, նրան երբեք հնարավոր չէ դա բացատրել»⁷¹։ «Պոեզիան ունիվերսալ լեզու է,— նկատել է անգլիացի ռոմանտիկ բանաստեղծ Ջոն Բիթսը,— որով սիրտը խոսում է բնության և ինքն իր հետ»⁷², իսկ Ու. Վորդսվորդը պոետին բնութագրում է իբրև մի մարդու, որն օժտված է առավել նուրբ զգացմունքներով, «մարդու էության մասին խոր գիտելիքներով և կարեկից հոգով»⁷³։ Եվ պատահական չէ, որ ռոմանտիզմի գրականության մեջ հատկապես բուռն զարգացում ապրեցին *անձնական քնարերգությունը* և *լիրոնտիկական ժանրերը* (պոեմ, բալլադ և այլն), որոնցում հանդես էին գալիս մարդկային եզակի և անկրկնելի կերպարներ։ Ռոմանտիկական կերպարները շատ հաճախ նաև արվեստագետի սուբյեկտիվ ապրումների և ընկալում-

⁷¹ Вайнштейн О. Б., Язык романтический мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля, М.: Изд. РГГУ, 1994, с. 30.

⁷² История эстетики, М.: «Искусство», т. 3, 1967, с. 795.

⁷³ St'u Зарубежная литература 19-го века. Романтизм, М.: «Высшая школа», 1990, с. 203:

ների կրողն են. տեղի է ունենում գաղափարական հերոսի և արվեստագետի յուրօրինակ միաձուլում, երբ հերոսը դառնում է հենց իր՝ գրողի անհատական գծերի մարմնավորումն ու խոսսափողը: Ռոմանտիկական կերպարը հաճախ է ընկալվում իբրև գրողի երկվորյակը, նրա սեփական գաղափարների ու զգացմունքների ուղղակի կրողը:

Մարդուն դիտարկելով իբրև կոնկրետ ժամանակաշրջանի և ազգության ծնունդ՝ ռոմանտիկները նաև մեծ ուշադրություն դարձրին ազգային կոլորիտին ու **պատմականությանը**, որոնք նախորդ շրջանի արվեստում բավականաչափ ուշադրության չէին արժանացել: Լայն տարածում գտան այնպիսի ժանրեր, ինչպիսիք են *պարմական դրաման* և *պարմավեպը*՝ կոնկրետ դարաշրջանի և իրադարձությունների պատկերմամբ: Եթե կլասիցիստական գրականության նյութը գերազանցապես հունա-հռոմեական առասպելաբանությունն էր՝ իբրև թեմաների հավերժական աղբյուր, ապա ռոմանտիկ գրողները հաճախ էին դիմում սեփական կամ այլ ժողովուրդների պատմական կոնկրետ իրադարձություններին՝ յուրօրինակ կապ ստեղծելով անցյալի և ներկայի միջև: Անգլիացի վիպասան **Վալտեր Սքոթը** (1771-1832) հիմք դրեց *պարմավեպին*՝ այդ ժանրի ավանդույթը ձևավորելով Եվրոպայում և նրա սահմաններից դուրս: Հայ իրականության մեջ նույնպես պատմավեպի ժանրը ռոմանտիկական գրականության կենտրոնական տեղում էր (Բաֆֆի, Ծերենց, Մուրացան): Բուռն ծաղկում ապրեց նաև *պարմական դրաման* (Շիլլեր, Հյուգո, Դուրյան, Պեշկեֆաշյան և այլք):

Ռոմանտիզմի արվեստի մյուս առանձնահատկությունը նրանում **ռոմանտիկական իրոնիայի** (հեզմանքի)՝ որպես աշխարհընկալման և գեղարվեստական մտածողության կարևորումն է: Այն ենթադրում է ողբերգականի և կոմիկականի, վեհի և ստորի, բարձրի և ցածրի, լուրջի և ծիծաղելիի, իրականի և առեղծվածայինի,

բանաստեղծականի և պոզայիկի միահյուսում՝ ցույց տալու համար մարդկային էության հակասականությունն ու ամբողջականությունը: Եթե կլասիցիզմը խստորեն սահմանազատում էր այդ հակադրությունները և հստակ գնահատական տալիս դրանցից յուրաքանչյուրին, ապա ռոմանտիկական հեգմանքը ջնջում է այդ սահմանները. նույն երևույթը հանդես է գալիս մեկ իբրև ծիծաղելի, մեկ ողբերգական կամ միաժամանակ և՛ ծիծաղելի, և՛ լուրջ ու ողբերգական: Հյուգոն կարծում էր, որ «մարդկային տեսանկյունից այս աշխարհում ամեն ինչ է, որ **գեղեցիկ է**. այնտեղ այլանդակը գոյություն ունի գեղեցիկի կողքին, տգեղը՝ սքանչելիի, գրոտեսկայինը՝ վեհի, չարը՝ բարու, խավարը՝ լույսի» (448): Մարդը, ըստ ռոմանտիկների, իր բնույթով հակասական էակ է. նա ընդունակ է ինչպես լավ, այնպես էլ վատ արարքների. նա կարող է և՛ ծիծաղել, և՛ լաց լինել, հետևաբար արվեստը պետք է պատկերի մարդկային էության այդ հակասականությունը, որից խուսափում էին կլասիցիստները: Ռոմանտիկական իրոնիան դրսևորվել է, օրինակ, Բայրոնի «Դոն Ժուան» չափածո վեպում, Պուշկինի «Ագռավի աղջիկը» պիեսում, Հայնեի պոեզիայում և շատ այլ գործերում: Հայնեն մշակեց ռոմանտիկական հեգմանքի յուրահատուկ մեխանիզմ. քնարական-հուզական երանգներով զարգացող թեման բանաստեղծը հանկարծակիորեն կոտրում է և ավարտում հեգմանական երանգով: Այդպես են գրված նրա «Սպիտակ ձին», «Ապոլոն աստված» և այլ գործեր: «Ծովային տեսիլ» բանաստեղծության մեջ տախտակամածի եզրին պառկած երիտասարդը նայում է ծովի վճիռ ջրերին: Նրա հայացքի առջև՝ ծովի խորքերում, պատկերանում է մի ամբողջ քաղաք, որտեղ ապրում և շրջում են կենդանի մարդիկ: Ծովի հատակին նա հանկարծ տեսնում է իր սիրած աղջկան, որին փնտրել է շարունակ, և որոշում է նետվել նրա մոտ.

*Ես այլևս քեզանից չեմ բաժանվի
Ու զայլիս եմ ցած՝ քեզ մոտ,
Թեև երևա տես տարածած՝
Ներկայելու եմ քո կրծքին...*

Ռոմանտիկական հզոր լիցքով տոգորված հերոսին, թվում է, ոչինչ այլևս չի կարող խանգարել՝ հասնելու իր պատրանքներին, նետվելու ծովի խորքերը: Բայց երազանքին կոպտորեն միջամտում է իրականությունը.

*Բայց ճիշտ պահին
Ողբս բռնեց նավապետը
Եվ ինչ քաշեց նավի եզրից,
Եվ կոչեց սուր ծիծաղելով, դժկամած.
«Դոկդո՛ր, ի՞նչ է, սալթանա՞ն է մեջդ մտել»⁷⁴:*

Ռոմանտիկական հեգեմոնիան դրսևորվեց նաև գրողների ձգտման մեջ՝ վերացնելու կլասիցիզմի սահմանած ժանրային պատճեններն ու հիերարխիան, նույն ժանրի մեջ ազատորեն միաձուլելու բանաստեղծականն ու պրոզայիկը, գեղեցիկն ու այլալանդակը, ողբերգականը և կոմիկականը, ցույց տալու տարբեր դասերի մարդկանց բնական հավասարությունը, որը հռչակվել էր ֆրանսիական հեղափոխության կողմից: Իրոնիկ մեթոդը կարևորագույն դեր կատարեց արվեստը կյանքին մոտեցնելու հարցում, քանի որ արվեստի կենտրոնում կանգնեց մարդկային լիարյուն անհատը՝ իբրև տարբեր և հաճախ հակասական հատկանիշների կրող:

XIX դարի երկրորդ կեսից եվրոպական ռոմանտիզմն աստիճանաբար կորցնում է իր ազդեցությունը և միալուծվում ձևավորվող գրական նոր ուղղության՝ դասական ռեալիզմի հետ, սակայն

⁷⁴ **Հայնե**, Երկեր երկու հատորով, հ. 1, Ե., «Հայպետհրատ», 1958, էջ 229:

նրա ավանդույթները դեռ երկար ժամանակ շարունակում են գործուն մնալ: Այն նոր ազդակներ է ստանում XIX-XX դարերի սահմանագծին՝ հանդես գալով *նոր ռոմանտիզմի (նեոռոմանտիզմի)* դեմքով: Ռոմանտիզմի գեղարվեստական սկզբունքները վերաիմաստավորվեցին մաս սիմվոլիստների, էքսպրեսիոնիստների և ավանգարդիստական այլ ուղղությունների ներկայացուցիչների կողմից:

Ռեալիզմ

XIX դարի 20-30-ական թթ. ռոմանտիկական գրականության շրջանակներում, հատկապես արձակի մեջ ձևավորվեց մի նոր ուղղություն, որն ստացավ *ռեալիզմ* անվանումը: Եզրույթը, որը փոխառվել էր փիլիսոփայությունից, առաջին անգամ գրականության մեջ նկատմամբ կիրառվել է ֆրանսիացի քննադատ և գրող Շանֆլյորիի (Ժյուլ Ֆլյորիի) կողմից, որը 1857 թ. տպագրեց քննադատական հոդվածների ժողովածու՝ «Ռեալիզմ» վերնագրով, մինչդեռ ժամանակ իր համախոհների հետ հրապարակեց համանուն ամսագիրը. այստեղից սկսվեց «ռեալիզմ» եզրույթի լայն կիրառությունը գրականության և արվեստի մեջ: Ուշագրավ է, որ ինքը՝ Շանֆլյորին, թերահավատ էր այդ եզրույթի կենսունակության նկատմամբ և կարծում էր, որ այն երկար կյանք չի ունենա: ««Ռեալիզմ» բառը,– գրում է նա,– անցումային մի բառ, որը կդիմանա երեսուն տարուց ոչ ավելի, մեկն է այն երկիմաստ եզրույթներից, որոնք կարող են գործածվել ուզածդ նպատակով, կարող են ծառայել և՛ իբրև դափնեպսակ, և՛ իբրև հիմարի թասակ»⁷⁵: Սակայն եզրույթը ոչ միայն կենսունակ եղավ XIX դարի գրական նոր ուղղությունն անվանելու համար, այլև կիրառվեց մասն հետա-

⁷⁵ Литературные манифесты французских реалистов, Л.: «Изд. писателей», 1935, с. 70.

հայաց՝ բնութագրելով համաշխարհային արվեստի և գրականության մի շարք անցած փուլեր, որոնց բնորոշ էր կյանքի հավաստի և ճշմարտացի պատկերումը: *Ռեալիզմ* անվան տակ սկսեցին ներառել արվեստի այն դպրոցներն ու ուղղությունները, որոնք հակված են եղել կյանքը ներկայացնելու առանց գունագարդման, պատկերելու իրականությունից վերցված ճշմարիտ կերպարների:

Այս տեսանկյունից մոտենալով հարցին՝ շատերի համոզմամբ ռեալիզմի պատմությունը սկիզբ է առնում դեռևս անտիկ գրականության մեջ: Առավել տարածված է այն տեսակետը, ըստ որի՝ ռեալիստական մեթոդն իր էական գծերով արևմտաեվրոպական արվեստում սկզբնավորվել է Վերածննդի (Ռենեսանսի) դարաշրջանում (XIV-XVII դդ.), երբ ստեղծագործում էին արվեստի և գրականության այնպիսի խոշոր դեմքեր, ինչպիսիք են Լեոնարդո դա Վինչին, Ռաֆայելը, Միքելանջելոն, Պետրարկան, Բոկաչչոն, Ռաբլեն, Սերվանտեսը, Շեքսպիրը, Լոպե դե Վեգան և ուրիշներ: Այդ դարաշրջանի խոշորագույն երկերը՝ կյանքի հավաստի և ճշմարիտ պատկերման սկզբունքներով, դարձան ռեալիզմի հետագա զարգացման հիմնաքարը:

Ռեալիզմի պատմության մյուս կարևոր փուլը XVIII դարի լուսավորական արվեստն էր, որն ստացավ *լուսավորական ռեալիզմ* անվանումը (Դեֆո, Սվիֆթ, Ֆիլդինգ, Դիդլո, Բոմարշե, Լեսինգ, Գյոթե և ուրիշներ): Վեպի զարգացումը և քաղքենիական դրամայի ծաղկումը նախապատրաստեցին XIX դարի ռեալիզմի երևան գալը: Այդ շրջանում ձևավորվեցին նաև ռեալիզմի տեսական դրույթները (Դիդլո, Լեսինգ և այլք):

Ռեալիզմի իրական պատմությունը, սակայն, արևմտաեվրոպական և ռուս գրականության մեջ ըստ էության սկսվում է XIX դարի 20-30-ական թվականներից՝ ավելի քան մեկ հարյուրամյակ պահպանելով իր ազդեցությունը արվեստում: Հասարակական արատների և բարքերի սուր քննադատական բնույթի համար այն

ստացավ *քննադատական ռեալիզմ* (Մ. Գորկու առաջադրած) անվանումը, հաճախ այն կոչում են նաև *դասական ռեալիզմ*, քանի որ ռեալիստական մեթոդի գեղարվեստական կարևորագույն սկզբունքները լավագույնս արտահայտվեցին հենց այս շրջանի գրականության մեջ (Բալզակ, Ֆլորեր, Մոպասան, Դիքենս, Թեքերեյ, Գոգոլ, Տոլստոյ, Դոստոևսկի, Չեխով և այլք):

Ծագումնաբանորեն ռեալիզմը կապվում է նաև XVIII դարի սենտիմենտալիզմի հետ, որը կազմաբանոէց կլասիցիզմի ժանրային կուռ համակարգը՝ զգալիորեն դեմոկրատացնելով գրական ժանրերը և նախապատվությունը տալով արձակին: Ռեալիստ գրողները նաև մեծ չափով ժառանգել էին նրանց բնական, առօրեական լեզուն և ոճը: Ռեալիզմի ձևավորման հարցում, անշուշտ, կարևորագույն դեր կատարեց ռոմանտիկական հուժկու արվեստը, որը բացեց անհատի ներքին աշխարհը, նրա սուբյեկտիվությունը, մեծ ուշադրություն դարձրեց մարդու և հասարակության փոխհարաբերություններին՝ հող ստեղծելով կյանքի ճշմարտությունն իր ողջ լայնությամբ պատկերելու համար: Այս առումով կարելի է վստահորեն պնդել, որ XIX դարում, հատկապես նրա առաջին կեսին ռոմանտիզմն ու ռեալիզմը փոխադարձաբար լրացնում էին միմյանց՝ հանդես գալով կողք կողքի և հաճախ առանց ներքին լուրջ հակասությունների ու բախումների: Ավելին, համաշխարհային գրականության այնպիսի խոշոր դեմքեր, ինչպիսիք են Բալզակը, Ստենդալը, Դիքենսը, Պուշկինը, Լերմոնտովը և ուրիշներ, հավասարապես կիրառել են այդ երկու ուղղությունների սկզբունքներն իրենց ստեղծագործության մեջ: Դիշտ է նկատել Վ. Դենսլովը, որ ռեալիզմը դարձավ «միաժամանակ և՛ ռոմանտիզմի հակառակորդը, և՛ նրա ժառանգորդը»⁷⁶: Հայ նոր գրականության սկզբնավորման շրջանում նույնպես ռոմանտիզմի և ռեալիզմի տարրերը հաճախ միահյուսվում էին, և դրա ամենա-

⁷⁶ Днепро́в В., Проблемы реализма, Л.: «Советский писатель», 1961, с. 12.

ցայտուն դրսևորումը Աբովյանի ստեղծագործությունն է: Այդուհանդերձ, այդ ուղղությունների հիմնական տարբերությունը կարելի է ներկայացնել հետևյալ հակադրությամբ. ռեալիզմի բնորոշ կարևորագույն գիծը «սևեռուն ուշադրությունն է արդիական խնդիրների հանդեպ, այսինքն՝ ձեռքը, այսպես ասած, ժամանակի զարկերակին պահելու մշտական հակումը՝ ի տարբերություն ռոմանտիզմի, որը սիրում է ընթերցողի ուշադրությունը արդիականությունից շեղել դեպի հեռավորը, անտեսանելին, անծանոթը»⁷⁷: Դասական ռեալիզմը հատկապես բուռն ծաղկում ապրեց XIX դարում Ֆրանսիայում, Անգլիայում, Ռուսաստանում և այլ երկրներում: Հայ գրականության մեջ քննադատական ռեալիզմը զարգացավ XIX դարի 50-60-ական թթ.՝ դառնալով ուժեղ և ազդեցիկ հոսանք: Այդ շրջանում երևան եկան Նալբանդյանի, Պարոնյանի, Աղայանի, Սունդուկյանի ռեալիստական երկերը, իսկ XIX դարավերջին և XX դարի սկզբին ռեալիզմը զարգացման մոր աստիճանի հասավ Նար-Դոսի, Ջոհրապի, Փափագյանի, Օտյանի, Շիրվանզադեի, Թումանյանի և այլոց ստեղծագործության մեջ:

Թեև ազգային տարբեր գրականություններում ռեալիզմն ուներ առանձնահատուկ գծեր, այնուհանդերձ կարելի է նշել ռեալիստական պատկերման հետևյալ կարևորագույն սկզբունքները:

Նախ՝ ռեալիզմին բնորոշ է **կյանքի համակողմանի պատկերումը**՝ առանց թեմաների և սյուժեների սահմանափակման: Սրանով զգալիորեն ընդլայնվեցին կյանքի պատկերման շրջանակներն արվեստում և գրականության մեջ, սոցիալական տարբեր խավեր ու շերտեր՝ իրենց բազմազան խնդիրներով, դարձան պատկերման նյութ՝ առավել դեմոկրատացնելով արվեստը: Կյանքի ճշմարտացի, առանց գունագարդման պատկերումը ռեալիստների հիմնական հավատամքն էր: Գ. Ջոհրապի «Կյանքը ինչպես որ է» ժողովածուի վերնագիրը լավագույն կերպով արտահայտում

⁷⁷ Առաքելյան Ա., Համեմատական գրականագիտության հիմունքներ, էջ 250:

է գրողի ռեալիզմի կարևորագույն սկզբունքը: Արվեստի ցանկացած ուղղություն, ցանկացած երկ այս կամ այն կերպ փորձում է տալ կյանքի քիչ թե շատ հավատարիմ պատկերը, ճշմարիտ կերպով արտացոլել իրականությունը. այդ միտումը բնորոշ էր և՛ կլասիցիզմին, և՛ մեծ չափով նաև ռոմանտիզմին, սակայն ռեալիստական գրականության մեջ այն դառնում է առաջատար սկզբունք, բխում գրողի գեղագիտական հավատամքից: **Օնորե դը Բալզակը** (1799-1850) իր «Մարդկային կատակերգություն» վիպաշարի առաջաբանում (1842), որը ռեալիզմի յուրօրինակ մանիֆեստ է, ընդգծում է գրողի հավատարմությունը կյանքի իրողություններին: «...Պատմաբանը պետք է լինի ֆրանսիական հասարակությունը, – գրում է նա, – ինձ մնում է միայն լինել նրա քարտուղարը»⁷⁸:

Այստեղից բխում է ռեալիզմի մյուս կարևորագույն գիծը՝ **կերպարների սոցիալական և հասարակական պատճառաբանվածությունը**: Ռեալիստական երկերում գրողը բացահայտում է միջավայրի ազդեցությունը բնավորության ձևավորման վրա, կերպարի վարքագիծն ու բնույթը պայմանավորում կյանքի իրողություններով ու հանգամանքներով: Այդպիսին են, օրինակ, Բալզակի, Ստենդալի, Դիքենսի, Թեքերեյի հերոսները, որոնք իրենց միջավայրի հարազատ ծնունդն են: Ռեալիստ գրողն առաջին հերթին ձգտում է խորապես ուսումնասիրել ու ճանաչել կյանքը՝ առավել տիպական և ճշմարիտ կերպարներ ստեղծելու համար: Դասական ռեալիզմը նաև առաջ էր քաշում տիպական բնավորությունները տիպական հանգամանքներում պատկերելու պահանջը: Դա բխում էր այն համոզումից, որ հասարակական միջավայրից դուրս կերպարը գոյություն ունենալ չի կարող. նրա թե՛ դրական, թե՛ հոռի գծերը պայմանավորված են հենց այդ միջավայրով, և հասարակական պայմաններն են ձևավորում ու կանխորոշում

⁷⁸ **Бальзак О.**, Собрание сочинений в 24-и томах, т. 1, М.: Изд. «Правда», 1960, с. 26.

նրա ճակատագիրը: XIX դարի ռեալիստական երկերում սովորաբար պատկերվում էին հասարակական և սոցիալական կոնֆլիկտներ, բայց եթե ռոմանտիկները անհատի և հասարակության կոնֆլիկտին տալիս էին ուտոպիստական լուծում՝ ցույց տալով անհատի բացառիկությունն ու տիտանականությունը, ապա ռեալիստները բացում էին այդ կոնֆլիկտի դասային ու սոցիալական բնույթը (Ստենդալ, Բալզակ, Ֆլորբեր, Դիքենս)՝ շատ դեպքերում ցույց տալով մաս մարդկանց դատապարտվածությունն այդ իրադրության մեջ: Ճիշտ է նկատել Էդ. Ջորջայանը՝ ռեալիզմի գեղարվեստական մեթոդի մասին գրելով. «Ռեալիզմի պատկերած կոնֆլիկտներն ու սյուժեները հենվում են կյանքի օրինաչափությունների վրա և բազմազան են, ինչպես կյանքը, հեռու են որևէ սխեմայից: Ահա թե ինչու՝ ռեալիզմը ամենակենսունակ ստեղծագործական մեթոդն է»⁷⁹:

Ռեալիստ գրողները մաս մեծ ուշադրություն էին դարձնում մարդու հոգեբանությանը, նրա ձգտումներին. նրանք հերոսի արարքները բխեցնում էին ոչ միայն միջավայրի ազդեցությունից ու հանգամանքներից, այլ մաս ցույց էին տալիս մարդկային հոգեբանության և վարքագծի կապը: Այստեղից էլ՝ ռեալիստական կերպարների անհատական ու անկրկնելի գծերը. լինելով տիպական՝ նրանք մինևույն ժամանակ եզակի, անկրկնելի անհատներ են՝ իրենց ուրույն հատկանիշներով ու ճակատագրով: Սա է պատճառը, որ ռեալիզմի գրականության մեջ հատկապես բուռն ծաղկում ապրեցին *հոգեբանական դրաման* (Իբսեն, Օստրովսկի, Սունդուկյան, Շիրվանզադե) և *սոցիալ-հոգեբանական վեպը* (Բալզակ, Ստենդալ, Գոնչարով, Տուրգենև և այլք):

Ռեալիզմը հաղթահարեց մաս ռոմանտիկական կերպարների սուբյեկտիվությունը. գրողը հնարավորինս զերծ է մնում անձնա-

⁷⁹ **Ջորջայան Էդ.**, Գրականագիտության ներածություն, Ե., ԵՊՀ հրատ., 2011, էջ 396:

կան համակրանքներն ու հակակրանքները բացահայտ արտահատելուց, դեպքերին ու իրադարձություններին սուբյեկտիվ միջամտությունից, կերպարի քմահաճ փոփոխություններից: Ամեն ինչ բխում է կյանքի օրինաչափություններից, և հերոսները, ի տարբերություն ռոմանտիզմի, տարանջատվում են հեղինակից ու ձեռք բերում ինքնուրույն ու անհատական գծեր:

Գրականագիտությունը հաճախ է անդրադարձել այն հարցին, թե արդյոք ռեալիստական երկերում կա **իդեալ**, ինչպես ռոմանտիզմի մեջ: Խնդիրը հատկապես կարևորվում է նրանով, որ ռոմանտիկական գրականության իդեալը բավական տեսանելի և ցցուն է. այդ իդեալը սուր կոնֆլիկտի մեջ է միջավայրի հետ, պայքարի է ելնում բոլոր հնարավոր միջոցներով և շատ հաճախ հասնում բաղձալի արդյունքին: Բոլորովին այլ է ռեալիզմի իդեալը. գրողն այն երբեք չի որոնում կյանքից, իրականությունից դուրս: Կյանքի նկատմամբ սուր քննադատական վերաբերմունքով հանդերձ՝ ռեալիզմը գեղեցիկը, իդեալականը փորձում է տեսնել հենց իրականության մեջ, նրա առողջ տարրերի շրջանակում, մարդկային հոգեբանության և վարքագծի տիրույթում:

Խոսելով գրականության մեջ կյանքի ճշմարիտ արտացոլման մասին՝ չի կարելի, սակայն, չանդրադառնալ մի կարևոր խնդրի. արդյոք պե՞տք է, որ ռեալիստ գրողը հավատարիմ լինի կյանքի բոլոր մանրութներին ու մանրամասներին, և ի՞նչ է կյանքի ռեալիստական պատկերումը: Բանն այն է, որ հավաստի մանրամասներով իրականության վերարտադրումը դեռևս ճշմարիտ արտացոլման գրավական չէ, և ռեալիստ գրողներից շատերն են ընդգծել ճշմարիտի և ճշմարտամանի էական տարբերությունները: Հանդես գալով կյանքը լուսանկարչական ճշգրտությամբ պատկերելու կոչերի դեմ՝ Շիրվանզադեն իր հոդվածներից մեկում գրում է. «Եթե գեղարվեստը լիներ կյանքի ճիշտ ֆոտոգրաֆիա, նույն ինքը *ֆոյոդգրաֆիան* կարող էր փոխարինել գեղեցիկ նկարչությանը, և

այսօր մի վատ լուսանկարչի հանած լուսանկարը կարող էր բարձր դասվել Ռաֆայելի, Միքելանջելոյի, Ռեմբրանդի և Ռուբենսի նկարներից: Եթե գրականությունը լիներ կյանքի ճիշտ ֆոտոգրաֆիական պատկեր, այն ժամանակ դատարաններում տեղի ունեցած քրեական դատերի ճշգրիտ, ստենոգրաֆիական արձանագրությունները կլինեին դրամա, վեպ, ողբերգություն, այն ժամանակ ոչ մի գրականություն հարկավոր չէր լինի, այլ միայն բավական էր տպագրել այդ արձանագրությունները, և ահա ձեզ գրականություն»⁸⁰: Եվ շարունակելով իր միտքը՝ հանգում է հետևյալին. «Ամենառեալական գրողը շեղվում է ֆոտոգրաֆիական ճշտությունից, ամենառեալական տիպերը գրականության մեջ տարբերվում են կյանքի տված տիպերից: Մի՞թե Բալզակի ժլատները, ագահները, վաշխառուները, եղեռնագործները իսկ և իսկ այնպես են եղել կյանքի մեջ, որպես նկարագրված են»⁸¹:

Մյուս կողմից՝ ռեալիստական արվեստը, ձգտելով իրականության ճշմարտացի պատկերման, հաճախ համադրվում է նաև գեղարվեստական պայմանականության, ֆանտաստիկայի, այլաբանության և չափազանցված պատկերման բազմազան ձևերի հետ, որոնք նույնպես ծառայում են կյանքի ինչ-ինչ կողմերի բացահայտմանը: Այդպիսի օրինակներ կան վաղ շրջանի ռեալիստական երկերում (Ռարլեն, Սվիֆթ), նաև XIX դարի դասական ռեալիստների՝ Բալզակի («Շագրենի կաշին»), Գոգոլի («Դիմանկար», «Զիթ») և այլոց երկերում, որոնք այլաբանական, ֆանտաստիկ պատկերների միջոցով բացահայտում են կյանքի այս կամ այն երևույթի իրական բովանդակությունը:

XIX 20-30-ական թթ., հատկապես ռուսական ռեալիզմի մեջ երևան է գալիս, այսպես կոչված, «**փոքր մարդու**» **թեման**, որը

⁸⁰ **Շիրվանզադե**, Երկերի ժողովածու տասը հատորով, հ. 10, Ե., «Հայպետհրատ», 1962, էջ 117:

⁸¹ Նույն տեղում, էջ 118:

ներկայացնում է սոցիալական ցածր դիրքով ու ծագումով, մարդկային ընդունակություններով և ուժեղ բնավորությամբ աչքի չընկնող կերպարների ճակատագիրն ու առօրյա հոգսերը: Այդպիսին են Պուշկինի «Փոստակայանի վերակացուն», Գոգոլի «Շինել» պատմվածքների հերոսները, որոնց միջոցով ցույց է տրվում, որ գրական պատկերման նյութ կարող են դառնալ ոչ միայն հզոր, բացառիկ անհատները, այլև խեղճ ու «փոքր» մարդիկ, որոնք գտնվում են մեր շրջապատում: Ռոմանտիզմի տիտանական, բացառիկ ու վեհ կերպարներին ռեալիզմի գրականության մեջ փոխարինելու եկան սովորական, ոչ բացառիկ անհատներ, իսկ «փոքր մարդու» թեման էլ ավելի ընդգծեց, որ արվեստում պետք է տեղ գտնի ոչ միայն հիացմունքի, այլև կարեկցանքի և ուշադրության արժանի մարդը: Մ. Լերմոնտովը «Մեր ժամանակի հերոսը» վեպում գրում է. «Մարդկային հոգու, թեկուզև ամենամանր հոգու, պատմությունը հազիվ թե ավելի հետաքրքրական և ավելի օգտակար չէ, քան ամբողջ մի ժողովրդի պատմությունը...»⁸²: Ավելի ուշ այդ թեման արտահայտվեց Չեխովի, Կուպրինի, Գորկու և այլոց ստեղծագործության մեջ՝ դրսևորման լավագույն ձևը գտնելով պատմվածքի և նորավեպի ժանրերում: Այդ թեման այս կամ այն չափով արտահայտվել է նաև հայ գրողներից Զոհրապի, Նար-Դոսի, Ստ. Զորյանի ստեղծագործության մեջ:

Դրան գուցահեռ՝ լայն տարածում գտավ նաև «ավելորդ մարդու» թեման, մարդ, որը հասարակության մեջ ինքն իրեն չի գտնում և դրանից էլ տառապում է (Պուշկինի Օնեգինը, Լերմոնտովի Պեչորինը, Գրիբոյեդովի Չացկին և այլ հերոսներ):

Ռեալիստներն իրենց երկերի լեզուն և ոճը նույնպես փորձում էին համապատասխանեցնել իրականությանը, ավելի բնական և կյանքի իրադրություններին համապատասխան դարձնել, հերոսի

⁸² Լերմոնտով Մ. Յու., Ընտիր երկեր, Ե., «Սովետական գրող», 1982, էջ 455:

խոսքն անհատականացնելով՝ արտահայտել նրա մտածողության բնույթը, ազգային և սոցիալական առանձնահատկությունները:

Ռեալիստական արվեստում էական փոփոխություններ կրեցին նաև ժանրային նախասիրությունները: Թեպետ ռեալիզմին առհասարակ բնորոշ է գեղարվեստական ձևերի ընտրության մեծ ազատություն, և նրան մատչելի են բոլոր այն ձևերն ու ժանրերը, որոնք կյանքի ճշմարիտ արտացոլման հնարավորություն են տալիս, սակայն առավել լայն տարածում ստացան արձակ ժանրերը (վեպ, վիպակ, պատմվածք, նորավեպ), իսկ դրամատիկական ժանրերից՝ կենցաղային և սոցիալ-հոգեբանական դրաման: Այստեղ հատկապես պետք է նշել ռեալիստական գրականության մեջ մեկ այլ ժանրի՝ *բարքերի ակնարկի* ծաղկումը, որը նկատելի է XIX դարի 40-ական թթ. եվրոպական և ռուս գրականություններում: Պայմանավորված բնական գիտությունների, հատկապես ֆիզիոլոգիայի հանդեպ աճող հետաքրքրությամբ՝ այդ երկերը «ձգտում էին գրականություն տեղափոխել ֆիզիոլոգիական գիտության հնարանքները՝ առօրյա կյանքը պատկերել որպես ինքնատիպ օրգանիզմի կյանք, բացահայտել միջավայրի զանազան «կերպերը»: Այստեղից էլ մարդուն որպես որոշակի սոցիալական անհատի մոտենալու, իսկ քաղաքային կենցաղն իբրև իր տեղագրական առանձնահատկություններն ունեցող մայրաքաղաքի կյանքի որոշակի տարր դիտելու սկզբունքը»⁸³: Հասարակությունը դիտարկելով իբրև մեկ ամբողջական օրգանիզմ՝ գրողները փորձում էին բարքերի ակնարկի միջոցով բացահայտել այդ օրգանիզմի «ֆիզիոլոգիական» օրինաչափությունները: Սա է պատճառը, որ այդ ժանրը ստացավ նաև «ֆիզիոլոգիական ակնարկ» կամ

⁸³ Գրական ժանրեր. Պատմական զարգացումը և ժամանակակից վիճակը, Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, **Մարզունի Հ.**, Ակնարկային գրականության ժանրերը, էջ 410-411:

պարգապես «ֆիզիոլոգիա» անվանումը (Բալզակ, Ա. Դյումա, Նեկրասով, Պարոնյան և ուրիշներ):

Ողջ XIX դարի ընթացքում ռեալիզմը եղել է առաջատար գրական ուղղություններից մեկը: Նրա ավանդույթները XX դարում չեն ընդհատվել, այլ վերածվել են կյանքի արտացոլման յուրօրինակ մեթոդի և սկզբունքի:

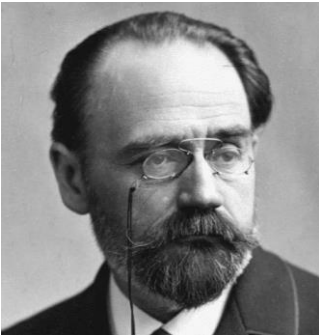
Նատուրալիզմ

Նատուրալիզմը՝ իբրև գրական ուղղություն, առաջացել է XIX դարի 60–70-ական թթ. Ֆրանսիայում. նրա նշանավոր դեմքերն էին Էմիլ Զոլան, Գոնկուր եղբայրները, Ալֆոնս Դոդեն, Մոպասսանը և այլք:

Նատուրալիզմի փիլիսոփայական հիմքը պոզիտիվիզմն էր, մասնավորապես՝ **Օգյուստ Կոնտի** (1798-1857) փիլիսոփայությունը, որի համաձայն՝ մարդկային բանականությունը, անցնելով որոշակի ճանապարհի, հասել է պոզիտիվիստական փուլին և սկսել է գիտակցել իր ճանաչողության սահմանափակությունը, այն, որ հնարավոր չէ ամեն ինչ բացատրել և հասկանալ: Հետևաբար պետք է զբաղվել միայն նրանով, ինչ մարդուն հասանելի է՝ էմպիրիկ ճանաչողությամբ, գիտելիքի յուրացմամբ, իսկ դրա լավագույն արտահայտությունը բնական և ճշգրիտ գիտություններն են՝ ֆիզիկան, քիմիան, կենսաբանությունը, բժշկությունը, մաթեմատիկան և այլն: Այնինչ հումանիտար գիտությունները տալիս են ոչ ճշգրիտ, մոտավոր, ոչ հավաստի, հաճախ կասկածելի գիտելիքներ: Հետևաբար, Կոնտի կարծիքով, բոլոր գիտությունները պետք է կառուցել ճշգրիտ գիտությունների օրինակով, պետք է վերակառուցել հումանիտար բոլոր ոլորտներն այդ սկզբունքով, այսինքն՝ հենվել էմպիրիկ փաստերի, գիտելիքի, օրինաչափությունների բացահայտման վրա՝ այդ ամենի համար հավաքելով հնա-

րավորինա շատ փաստեր: Կոնտը սրանով փորձում էր հումանիտար և ճշգրիտ գիտությունները մոտեցնել իրար, գիտությունը տարանջատել կրոնից և աստվածաբանությունից:

Այդ շրջանում Ֆրանսիայում հանդես եկավ **Իպոլիտ Տենը** (1828-1893), որը կուլտուր-պատմական դպրոցի մեթոդաբանությամբ գործնականում ցույց տվեց, թե ինչպես կարելի է պոզիտիվիզմը կիրառել հումանիտար գիտությունների, մասնավորապես՝ արվեստի տեսության մեջ: Իր «Անգլիական գրականության պատմություն» աշխատության առաջաբանում, որն ունի մանիֆեստային նշանակություն, Տենը պնդում է, որ գրականությունը մեզ համար գիտելիքի աղբյուր է, նրա միջոցով հնարավոր է ճա-



Էմիլ Զոլա (1840-1902)

նաչել դարաշրջանը, ժողովրդի դիմագիծը, բարքերը, սովորույթները: Տենի ազդեցությունն այնքան մեծ էր, որ **Էմիլ Զոլան** (1840-1902) իր «Թերեզ Ռաբեն» վեպի համար բնաբան ընտրեց Տենի հետևյալ խոսքերը՝ «Արատն ու առաքինությունը ճիշտ այնպիսի արտադրանք են, ինչպիսին պղնձաբջապան ու շաքարը»: Այստեղ ընդգծվում են բարոյական հասկացու-

թյունների հարաբերականությունը, բարոյականության փոփոխականությունը՝ կախված իրավիճակից և ժամանակաշրջանից: Նատուրալիզմի վրա իրենց որոշակի ազդեցությունը գործեցին նաև Չարլզ Դարվինի էվոլյուցիոն տեսությունը, Չեզարե Լոմբրոզոյի ժառանգականության տեսությունը և այդ ժամանակաշրջանի բնագիտական մի շարք այլ հայտնագործություններ:

Նատուրալիզմի տեսական հիմնավորմամբ հանդես եկան մի շարք գրողներ: Այսպես, 1864 թ., երբ տպագրվեց Ի. Տենի «Անգլիական գրականության պատմությունը», լույս տեսավ նաև

Գոնկուր եղբայրների «Ժերմինի Լասերտե» վեպը, որի առաջաբանում հեղինակները, ներկայացնելով իրենց գրական-գեղագիտական սկզբունքները, միաժամանակ գործածում էին Տենից փոխառված մի շարք դրույթներ և եզրույթներ: «Այն դարաշրջանում, երբ վեպն ընդարձակվում և խորանում է,— գրում են նրանք,— երբ այն աստիճանաբար դառնում է կյանքի իսկական արտահայտություն..., գրական կրքոտ հետազոտություն՝ հար և նման սոցիալական տեղեկագրի, երբ հետազոտության և հոգեբանական դիտարկումների արդյունքում այն վերածվում է ժամանակակից բարքերի պատմության, փաստորեն լուծում է միևնույն խնդիրները և իր վրա է վերցնում նույն պատասխանատվությունը, ինչ գիտությունը»⁸⁴: Նատուրալիզմի տեսության ամբողջական պատկերով է հանդես գալիս Էմիլ Զոլան, որն իր «Փորձարարական վեպ», «Նատուրալիստ վիպասաններ» աշխատություններում և «Թերեզ Ռաբեն» վեպի առաջաբանում ներկայացնում է նոր ուղղության գեղագիտական հիմնական սկզբունքները:

Նատուրալիզմ անվանումն առաջացել է «բնություն» (նատուրա) բառից: Իրենց անվանելով նատուրալիստ՝ գրողները հաստատում էին, որ բնության և հասարակության զարգացման օրենքների միջև չկան սկզբունքային տարբերություններ: Նրանք հասարակությունը դիտարկում էին իբրև ամբողջական օրգանիզմ, այստեղից էլ՝ **բիոլոգիզմի** սկզբունքը գրականության մեջ: Նատուրալիստները կյանքը դիտում էին իբրև որոշակի օրինաչափությունների և մասնավորապես կենսաբանական հատկանիշների արդյունք: Նրանց համոզմամբ մարդկային էությունը պայմանավորված է ոչ թե սոցիալական միջավայրով, այլ ամենից առաջ ժառանգաբար ստացած կենսաբանական հատկանիշներով, որոնք անցնում են սերնդից սերունդ: Զոլան իր «Ռուգոն-Մակարներ» վիպաշարն անվանել է «Մի ընտանիքի կենսաբանական և

⁸⁴ Де Гонкур Э. и Ж., Жермини Ласерте. Братья Земганно, СПб.: 1994, с. 26.

սոցիալական պատմություն»՝ ցույց տալով գերդաստանի ժառանգական ախտերը, որոնք անցնում են մի սերնդից մյուսին: Այդ գերդաստանի մեջ Ջուլան ներկայացնում է տարբեր տիպի մարդկանց. ոմանք հիվանդ, հոգեպես անհավասարակշիռ, հարբեցող, դատապարտված մարդիկ են, նրանցից շատերը՝ արվեստագետներ, գեղանկարիչներ: Նատուրալիստական սկզբունքների վառ արտահայտությունը տեսնում ենք այդ վիպաշարի «Հողը», «Մարդ-գազան», «Դոկտոր Պասկալ» և այլ երկերում: Քսան վեպից բաղկացած այս հսկայական վիպաշարը նա գրեց 60-70-ական թվականներին՝ արձագանքելով Օնորե դը Բալզակի «Մարդկային կատակերգությանը» և ցանկանալով դառնալ «նոր Բալզակ», դառնալ արդեն նոր՝ իր դարաշրջանի քարտուղարը, մի դարաշրջան, որը գրողների առջև դնում էր այլ սկզբունքներով գրելու պահանջ:

Նատուրալիստները ներկայացնում էին մարդու՝ իբրև բիոլոգիական էակի ողբերգականությունը, որը բխում էր նրա էության հակասականությունից: Մի կողմից լինելով կենսաբանական, բնագրային էակ՝ մարդը մյուս կողմից նաև մշակութային էակ է, իսկ մշակութային նորմերն ու մարդու բնությունը գտնվում են լուրջ հակասության մեջ: Այս տեսանկյունից կենդանիներն ավելի ներդաշնակ են, քանի որ հասարակության օրենքները նրանց չեն կաշկանդում: Իսկ մարդը, ըստ նատուրալիստների, ինքն իրեն չի պատկանում. նա առաջնորդվում է բնագոյներով (այն, ինչ Ջ. Ֆրոյդը հետո պետք է անվաներ անգիտակցական), սակայն այդ բնագոյները քաղաքակրթության կողմից միշտ խլացվում են, և մարդը հաճախ թանկ է վճարում դրա համար: Նատուրալիստական բոլոր վեպերում այս կոնֆլիկտն առկա է: Այսպես, Ջուլայի «Թերեզ Ռաքեն» վեպում բնականի և սոցիալականի կոնֆլիկտը շատ սուր է արտահայտված. ոտնահարելով բարոյականության և հասարակության օրենքները՝ Թերեզն ու նրա սիրեկան Լորանը

սկսում են կորցնել բանականությունը և ի վերջո մահանում են տառապանքների մեջ: Նատուրալիստները պատկերում էին հիվանդ, բնությունից խեղված մարդկանց և ներկայացնում մարդկային հասարակության անբնական վիճակը: Սա հանգեցնում էր որոշակի ֆատալիզմի, դատապարտվածության զգացողության, որը արդյունք է բնության անսասան օրենքների: Նրանց երկերում ամենից ավելի ընդգծվում են մարդու մութ բնագոյներն ու կրքերը, հիվանդագին ախտերը, որոնք իշխում են հերոսի վրա՝ դարձնելով իրենց կույր խաղալիքը:

Նատուրալիզմը գրողների առջև դնում էր կյանքը գիտական բարեխղճությամբ ուսումնասիրելու և պատկերելու պահանջը: Նախքան երկի ստեղծումը պետք է խորապես ճանաչել կյանքի տվյալ բնագավառը, դիտել և հավաքել բազմաթիվ փաստեր: Չոլան ինքը հաճախ մուտք էր գործում մարդկային այն միջավայր, որը ցանկանում էր պատկերել, երկար մատում գնացքի մեքենավարի կամ գործարանում աշխատող բանվորի կողքին՝ մոտիկից ծանոթանալու նրանց կյանքի մանրամասներին: Իր նշանավոր «Փորձարարական վեպ» էսսեում Չոլան այն միտքն է հայտնում, որ արվեստը պետք է հիմնվի կյանքից ստացած փորձի վրա. գրողն առաջին հերթին պետք է խորապես ճանաչի իրական կյանքը, մարդկային հասարակությունն ու բնության օրենքները: Իր առօրյա կյանքում նա պետք է մշտապես դիտարկի իրականությունը, մարդկանց, նրանց կյանքը. սա նյութի հավաքման գործընթացն է, որից ծնունդ է առնում ստեղծագործության մտահղացումը: Գրողն ընտրում է կերպարներ, հավաքում սյուժեներ, համադրում դրանք և ձեռնամուխ լինում վեպի գրությանը, որը նման է փորձարարության (էքսպերիմենտի):

Այնպես, ինչպես գիտնականը պետք է զգացմունքային չլինի և տարբերակված մոտեցում չունենա իր հավաքած նյութի հանդեպ, այնպես էլ գրողը չպետք է համակրի կամ հակակրի իր հե-

րոսներին, հուզական կամ բարոյական վերաբերմունք չպետք է ունենա նրանց նկատմամբ: Գրողը ոչ թե գնահատում, այլ պատկերում է, վերլուծում և իր ընթերցողին էլ մղում մույնպիսի անկանխակալ վերաբերմունքի: Ջոլան և մյուս մատուրալիստները բարձր էին գնահատում Օնորե դը Բալզակին, քանի որ նրա ստեղծագործության մեջ համակողմանիորեն ներկայացված է ֆրանսիական հասարակությունն իր ամենատարբեր կողմերով, սակայն նրանց համար ծիծաղելի էր Բալզակի մղումը՝ որոշակի գնահատական տալու իր հերոսներին, ներկայացնելու նրանց դրական կամ բացասական լույսի ներքո: Գրողը դատավոր չէ. այս միտքը՝ իբրև կարևորագույն դրույթ, իշխում էր մատուրալիստների տեսական աշխատություններում:

Նատուրալիզմի մյուս էական գիծը **լուսանկարչական (ֆոտոգրաֆիական) ճշգրտությամբ** կյանքի բոլոր կողմերի, անգամ մանրուքների պատկերման պահանջն էր: Նատուրալիստների կարծիքով կյանքի ցանկացած, մույնիսկ տգեղ, վանող տեսարանները, որոնք ավանդաբար յուրօրինակ տաբու են եղել արվեստի և գրականության համար, կարող են ազատորեն, մանրամասնորեն նկարագրվել: Սա մի կողմից ընդլայնում էր գրականության պատկերման շրջանակը, բայց մյուս կողմից տիպականը հաճախ խառնվում էր պատահականին՝ վերածվելով ճշմարտության խեղաթյուրման: «Նատուրալիստ հեղինակները փորձում էին ցույց տալ, որ իրենց համար փակ թեմաներ գոյություն չունեն, սակայն համառորեն և հետևողականորեն հակվում են դեպի սոցիալական և անհատական արատները, ուստի երրորդ խավի, կյանքի հատակն իջած մարդկանց կյանքն ու ճակատագրերը ավելի հաճախ են զբաղեցնում նրանց»⁸⁵, – գրում է Ա. Առաքելյանը:

Իրենց բնույթով տարբերվում են նաև մատուրալիզմի հերոսները. ձգտելով ինչ-որ բանի և փորձելով վերափոխել իրենց կյան-

⁸⁵ **Առաքելյան Ա.**, Համեմատական գրականագիտության հիմունքներ, էջ 265:

քը՝ նրանք միևնույն ժամանակ բախվում են այն իրողությանը, որ որոշողն իրենք չեն, այլ կյանքի հորձանքը, որը մարդուն տանում է իր հետևից, և ոչ ոք չգիտի՝ դեպի ուր: Ջուլայի «Ժերմինալ» («Ռուգոն-Մակարներ» շարքից) վեպում պատկերված են բանվորական դասակարգի ապստամբության դրվագներ, սակայն այդ թշվառ էակների գլխում, որոնք հավաքվում են ցույցի, ուտելիքների տեսիլքներ են, քանի որ նրանք քաղցած են: Ջուլան ցույց է տալիս, որ ֆիզիոլոգիական մղումները բնագործեն վերածվում են ապստամբության՝ առանց գիտակցված ազդակի: Ֆիզիոլոգիական բնագործերի գերիշխանությունը մարդու գիտակցության վրա տեսանելի, նատուրալիստական պատկերներով ներկայացված է նաև Կնուտ Համսունի «Սովը» վիպակում:

Էդմոն և Ժյուլ դը Գոնկուր եղբայրները հիմնեցին Գոնկուրյան մրցանակը, որը գործում է մինչ օրս: Նշանավոր են նրանց «Քույր Ֆլյոմենա», «Դերասանուհի Ֆոստենը» և ուրիշներ վեպեր, որոնցում նույնպես տեսնում ենք մեծ հետաքրքրություն մարդու կենսաբանական հատկանիշների հանդեպ, հատկապես կյանքի դրվագներին նրա նյարդային հակազդեցության առումով:

Մոպասանը ֆրանսիական նատուրալիստների կրտսեր սերնդից էր, և նրա ստեղծագործությունը նշանավորեց նաև այդ ուղղության վերջալույսը: Անգլիայում նատուրալիզմը մուտք գործեց բավական աննկատ, ռեալիստական գրականության հետ միահյուսված. այդպիսին էր Ջոն Գոլսուորսիի ստեղծագործությունը, հատկապես նրա «Ֆորսայթների պատմությունը» վիպաշարը: Անգլիացի ամենանշանավոր նատուրալիստ վիպասանը դարձավ Թոմաս Հարդին, որի մի շարք վեպեր («Տեսալ Դերբեր-վիլների տոհմից», «Ջուդ Ամտեսանելին» և այլն) խորապես ցնցեցին դիքենսյան վեպերին սովոր անգլիացի ընթերցողին, քանի որ պատկերում էին սոցիալական պայմանականություններից զերծ մարդկանց էությունն ու «բնական» վարքագիծը: Խախտելով

գրական բոլոր տաբուները՝ նատուրալիզմն Անգլիայում արժանացավ լուրջ քննադատության, և մամուլում ծավալվեցին սուր բանավեճեր:

Ամերիկյան նատուրալիզմը ձևավորվել է ավելի ուշ՝ XIX դարի 90-ական թթ.՝ ուժեղ պայքար մղելով բարեկիրթ, ավանդական բարոյական արժեքներ քարոզող գրականության դեմ: Ամերիկյան նատուրալիզմի ամենանշանակալի երկերը Թեոդոր Դրայզերի «Քույր Քերրի», «Ամերիկյան ողբերգություն» վեպերն են: Նշանավոր նատուրալիստ վիպասանն էր նաև Ջեյ Լոնդոնը, որի «Մարտին Իդեն» վեպը պատկերում է հերոսի ողբերգական ճակատագիրը:

Նատուրալիզմն իր արտահայտությունը գտավ նաև դրամայում. ամենանշանավոր երկերն էին Գ. Հաուպտմանի «Արևածագից առաջ», Հ. Իբսենի «Ուրվականներ» պիեսները, որոնցում պատկերված հերոսներն անխուսափելիորեն կրում են ծնողների բարոյական և ֆիզիկական ախտերի կործանարար հետևանքները:

Սիմվոլիզմ

Սիմվոլիզմը ձևավորվել է Ֆրանսիայում 1860-1870-ական թթ., սակայն իբրև ուղղություն՝ այն իրեն գիտակցեց 1880-ական թթ. կեսերին, երբ բանաստեղծ Ժան Մորեասը 1886 թ. սեպտեմբերին Փարիզի «Ֆիգարո» թերթում տպագրեց «Սիմվոլիզմի մանիֆեստը»: Այս ուղղության հիմքերը դրվել էին Շառլ Բոդլերի, Դոլ Վեռլենի, Արթյուր Ռեմբոյի և Ստեֆան Մալարմեի պոեզիայում, որոնք, ինչպես իրավացիորեն նկատված է, «ահռելի ազդեցություն թողեցին ոչ միայն ֆրանսիական, այլև համաշխարհային պոեզիայի հետագա զարգացման վրա: Հենց նրանց ստեղծագործության մեջ էր առաջին անգամ ձևավորվել պատկերի այն բոլոր-

րովին նոր կառուցվածքը, որը որոշեց սիմվոլիստական ողջ շարժման ինքնատիպությունը»⁸⁶: Սիմվոլիզմի նախորդներն են համարվում նաև «պառնասականները»՝ Թեոֆիլ Գոթյեն, Լիկոնտ դե Լիլը և ուրիշներ, որոնք պոետական մի շարք սկզբունքներով նախապատրաստեցին սիմվոլիզմի երևան գալը: Մինչև սիմվոլիզմի մանիֆեստի հրապարակ գալը Վեռլենն արդեն տպագրել էր իր «Ռոմանսներ առանց խոսքի» բանաստեղծությունների ժողովածուն, Ռեմբոն գրել էր իր նշանավոր բանաստեղծությունները: Սիմվոլիստների մեջ կային և՛ թունդ հավատացյալներ, և՛ արեխստներ:

Սիմվոլիզմը մոդեռնիստական, նաև դեկադենտական (անկումային) արվեստի առաջին դրսևորումներից է, որի սկզբնավորումը կապվում է **Շառլ Բոդլերի** (1821-1867) «Չարի ծաղիկների» հետ: Պատահական չէ, որ սիմվոլիստ բանաստեղծները Բոդլերին անվերապահորեն ընդունում էին իբրև պաշտամունքի առարկա, իբրև սիմվոլիզմի հայր: Բոդլերյան մեղանադժության, ձանձրության, ընկճախտի անկումային տրամադրությունները հարազատ էին նրանց: Մինևոյն ժամանակ Բոդլերի պոեզիայում արդեն ի հայտ են գալիս գեղարվեստական բոլորովին նոր տիպի պատկերներ, որոնք ռեալ իրականությունից մարդուն տանում են դեպի այլ ոլորտներ:

Սիմվոլիստ բանաստեղծներն ունեին իրենց ուրույն աշխարհընկալումը, որը հիմնված էր աշխարհի երկատման հայեցակարգի վրա: Նրանք փորձում էին հաստատել այն գաղափարը, որ մեզ տեսանելի իրողություններից դուրս գոյություն ունի մեկ այլ՝ անտեսանելի աշխարհ, սովորական մարդու համար անընկալելի իրականություն, որը, նրանց կարծիքով, պետք է բացահայտել մարդկության համար: Այս հայացքներն ուղղակիորեն սերում էին Պլատոնի փիլիսոփայական և գեղագիտական հայացքներից,

⁸⁶ **Обломиевский Д.**, Французский символизм, М.: «Наука», 1973, с. 11.

որոնց համաձայն՝ իրականությունը երկատված է իրերի և գաղափարների աշխարհների միջև. հավերժական ճշմարտություններն ու գեղեցկությունը պետք է փնտրել գաղափարների աշխարհում, որը սովորական մարդուն անհասանելի է:



*Պոլ Վեռլեն (1844-1896) և
Արթյուր Ռեմբո (1854-1891)*

թվում («Եվ ես ա՛յն տեսա, ինչ մարդ կարծում է, թե ինքը պետք է որ տեսած լինի»): Սիմվոլիստները, հետևելով ռոմանտիկներին, կրկին այն միտքն էին առաջ քաշում, որ բանաստեղծը մարգարե է, մարդկանց առաջնորդող: Պոետը, նրանց կարծիքով, պայծառատես է, որն ունի մեծ առաքելություն՝ բացել նոր աշխարհներ՝ այնտեղ տանելով նաև իր ընթերցողներին⁸⁷: Ռեմբոյի համոզմամբ բանաստեղծը կարող է մարգարեի, պայծառատեսի իր գործա-

Տեսանելի, լսելի, շոշափելի աշխարհից բացի կա մեկ այլ իրականություն, իսկ թե որն է այդ իրականությունը, սիմվոլիստների մոտ կային տարբեր տեսակետներ ու մոտեցումներ. Մալարմեն այն կարծիքին էր, որ մատերիան միշտ ինքնակազմակերպվում է Գեղեցիկի օրենքներով, և մենք պետք է սովորենք տեսնել այդ Գեղեցիկը: **Արթյուր Ռեմբոն** (1854-1891) իր «Հարբած նավը» նշանավոր բանաստեղծության մեջ համոզում է հայտնում, որ ինքը տեսել է այն, ինչ ապրողներին սոսկ տեսիլք է

⁸⁷ Պառնասականները ճիշտ հակառակ կարծիքին էին. ոգևորությունը միայն նախնական ազդակ է, որին հաջորդում է բանաստեղծի աշխատանքը, և պոետը պետք է սովորի բանաստեղծություն գրել՝ դառնալով իր գործի վարպետը:

ռույթներն իրականացնել միայն այն դեպքում, եթե տառապում է, ապրում աշխարհի հոգսերով: Այդ նպատակով պետք է աղճատել մարդկային բոլոր զգայարանները՝ չքնել, չուտել, չտեսնել. զգայարաններն ստեղծված են միայն նյութական աշխարհին ընկալելու համար, և այդ պատճառով դրանք պետք է անջատել, որպեսզի պոետի համար ճանապարհի բացվի դեպի անտեսանելի, աննյութեղեն աշխարհներ: Որոշ պոետներ այդ նպատակով օգտագործում էին ավոհոլ, մյուսները, ինչպես Մալարմեն, մեկուսանում էին մարդկանցից, փակվում իրենց, այսպես կոչված, «փղոսկրե աշտարակում» և կտրվում աշխարհից: Ստանալով ազդակներ անդրաշխարհից՝ սիմվոլիստները փորձում էին դրանք ներկայացնել մարդկանց հասկանալի լեզվով: Սակայն այդ զգացողությունները, լինելով սուբյեկտիվ ու իռացիոնալ, հաճախ դժվար են հաղորդվում սովորական բառերով, և սիմվոլիստ բանաստեղծներն անդադար որոնում էին նոր ձևեր ու ուղիներ, նոր արտահայտչամիջոցներ, որոնցով կարելի էր բառային ձևակերպում տալ ոչ վերբալ զգացողություններին՝ երազներին, տեսիլքներին, ոչ սովորական ապրումներին և այլն: Այսպես, նրանց համոզմամբ պատումի կամ նկարագրության ավանդական ձևերն ընդունակ չեն արտահայտելու անդրաշխարհային զգացողությունները, հետևաբար պետք է որոնել նորերը, և այդ որոնումների ճանապարհին սիմվոլիստները կատարում էին գեղարվեստական հայտնագործումներ:

Պոլ Վեռլենի (1844-1896) առաջին՝ «Սատուրնական բանաստեղծություններ» ժողովածուն դեռևս նկարագրական էր. այստեղ նա հետևում էր պառնասականներին, որոնք սիրում էին «նկարել» բառերով: Ավելի ուշ սիմվոլիստները հասկացան, որ այս գեղարվեստական հմարքները հարմար չեն իրենց ապրումներն արտահայտելու համար և ընտրեցին այնպիսի ձևեր, որոնք միայն ակնարկում են, մտքեր հարուցում, ընթերցողին մղում ինչ-որ գաղափարի կամ տրամադրության, ազատություն տալիս ընթերցողա-

կան երևակայությանն ու մտապատկերներին: Այդ պատճառով սիմվոլիստները հրաժարվեցին գեղանկարչական միջոցներից և ավելի մոտեցան երաժշտությանը: Պոլ Վեռլենի «Ռոմանսներ առանց խոսքի» ժողովածուի «Քերթողական արվեստ» բանաստեղծության հենց առաջին տողն ազդարարում էր՝ «Երաժշտություն, ամեն ինչից առաջ՝ երաժշտություն»: Այսինքն՝ կարևորել ոչ թե միտքը, այլ հնչողությունը, հնչյունների խաղը ու ներդաշնակությունը: Տեղի է ունենում մաս հրաժարում սյուժետային ցանկացած տարրից, հաղորդվող զգացմունքները՝ ուրախություն, տխրություն և այլն, արտահայտվում են աղոտ, մշուշված, չտարրոշված: Պայծառ, հստակ երանգները դուրս են մղվում պոետական բառապաշարից, հայտնվում են աղոտ գույները, մթնշաղը, կիսամութը, գիշերը, անձրևը, աշունը, մշուշը և այլն, որոնք թույլ չեն տալիս հստակորեն գծագրել որևէ առարկա: Իսկ երբ գույներն աղոտանում են, և ուրվագծերը հստակ չեն, երևակայությունն սկսում է ավելի ազատ գործել: Հայտնվում են էսքիզներ, պատկերներ, որոնք հաջորդում են մեկը մյուսին, բայց չկա հստակ տրամաբանություն պատկերների զարգացման մեջ: Այդպիսին է Վեռլենի «Գիշերային բնանկար» բանաստեղծությունը «Սատուրնական բանաստեղծություններ» ժողովածուից: Այստեղ աղոտ, ոչ հստակ պատկերները հաջորդում են մեկը մյուսին. գիշեր, անձրև, աշտարակների աղոտ ուրվագծեր, բոբիկ և գունատ երեք կալանավորներ, որոնք երևում են գիշերային բնանկարի ֆոնին: 1870-1880-ական թթ. գրական մթնոլորտի վրա Վեռլենի ազդեցությունը հսկայական էր:

Սիմվոլիստները ձգտում էին ներկայացնել երազը, տեսիլքը, անուրջը սուբյեկտիվ եղանակներով. նրանց պատկերած իրականության մեջ երազայինն ու իրականը խառնվում են իրար, և հաճախ անհնար է հասկանալ՝ ներկայացվող պատկերներն իրական են, թե՞ պատրանքային, արդյոք բանաստեղծը տեսնել է

դրանք, քե՞ս միայն թվացել է իրեն: Տեքստում հեղինակը թողնում է բաց տեղեր, որոնք պետք է ընթերցողը լրացնի, և յուրաքանչյուրի մոտ առաջանում են իր սեփական ֆանտազիաներն ու երազները: Հետևաբար սիմվոլիստական տեքստն ավարտված չէ, քանի դեռ այն ընթերցված չէ, քանի որ ամեն ընթերցող ինքն է ստեղծում իր տեքստը յուրովի: Ռուս սիմվոլիստ Անդրեյ Բելին իր «Սիմվոլիզմը իբրև աշխարհասկացողություն» աշխատության մեջ փորձում է տարբերակել սիմվոլը այլաբանությունից: Վերջինս մենիմաստ է, այնինչ սիմվոլը գոյություն ունի իր բազմիմաստության մեջ. սիմվոլն իմաստային առումով անապառ ներուժ ունի⁸⁸:

Սիմվոլիստները մաս բարեփոխումներ են կատարում բանաստեղծական ձևի մեջ. Վեռլենը ներմուծում է ազատ ոտանավորը, որը գերծ էր ցանկացած կաշկանդումից, օգտագործում է տարբեր տողաչափերով ոտանավորներ՝ օգտվելով ժողովրդական պոեզիայի, երգերի տաղաչափական ու բանաստեղծական ձևերից և ներմուծելով դրանք գրավոր պոեզիա: Այդպիսին է Վեռլենի «Աշնան երգը», որն ունի կտրատված շարահյուսություն, կրկնություններ, պարզ ոճ: Լայն տարածում է գտնում մաս «արձակ բանաստեղծությունը», որը մույնպես յուրօրինակ ազդարարումն էր արձակի և չափածոյի սահմանների ջնջման: Այս հատկանիշները ժառանգեցին «Արծաթե դարի» ռուս բանաստեղծները (Դ. Մերեժկովսկին, Վ. Բրյուսովը և այլք), որոնց սիրելի բանաստեղծներից էր Վեռլենը:

Այս բոլոր «հայտնագործությունները» յուրացրեց մաս **Ստեֆան Մալարմեն** (1842-1898), որն ավելի ուշ դարձավ սիմվոլիզմի տեսաբանը: Նա այն կարծիքին էր, որ բանաստեղծության մեջ առարկան ուղիղ անվանելը կամ պատկերելը նշանակում է երկու երրորդով ոչնչացնել պոետական տեքստի ընթերցումից ստաց-

⁸⁸ Տե՛ս **Белый А.**, Символизм как миропонимание, М.: «Республика», 1994, с. 48-50:

ված հաճությամբ: Հուշել առարկայի մասին ակնարկներով. ահա պոեզիայի գլխավոր առաքելությունը, գլխավոր նպատակը: Լեզուն և բառը գոյություն ունեն երկու գործառնությամբ. առաջինը լեզվի, բառի գործնական նպատակներն են, որոնք մարդիկ կիրառում են առօրյա կյանքում: Մյուս գործառնությամբ լեզվի սրբազան, «նվիրական» առաքելությունն է, որտեղ բացվում է մեկ այլ իրականություն, և դեպի այդ իրականություն են ձգտում տանել իրենց ընթերցողներին սիմվոլիստ բանաստեղծները: Բառերն առօրյա գործառնությից և իմաստներից ազատելու համար պետք է մաքրել դրանք, ինչպես հանքաքարն են մաքրում կեղտից: Երբ պոետը ստեղծագործում է, տեղի է ունենում բառի «ալքիմիա», մաքրագործում, և բառը բյուրեղացվում է առաջին հերթին իր հնչողությամբ: Նախ՝ բառին պետք է վերադարձնել իր հնչողական մաքրությունը, որի արդյունքում այն կունենա սրբազան ներգործություն, և բյուրեղացված հնչողությամբ բառը դառնում է խորհրդանիշ (սիմվոլ): Եթե սովորական այլաբանությունն ավելի պարզունակ է և հիմնականում ունի մեկ գլխավոր իմաստ, իսկ մետաֆորի երկու իմաստները մեկը մյուսից կախված են, ապա խորհրդանիշը և նրա արտահայտած իմաստը հավասարագոր են:

Բանաստեղծական խոսքը կառուցվում է խորհրդանիշների շղթայի միջոցով, որը տանում է ընթերցողին դեպի անբացատրելի աշխարհի խորքերը: Մալարմենն երագում է ստեղծել այնպիսի քնարերգություն, որը գրեթե զրկված է քնարական հերոսից, և այդտեղ կարևորված են բառերը՝ մաքրված ու գտված: Պոետի անձը սիմվոլիստների մոտ մղվում է երկրորդ պլան. այդտեղ չկան ռոմանտիկներին բնորոշ հույզերի զեղումներ, պոռթկումներ. պոետը մոռանում է ինքն իրեն, հետևաբար ընթերցողը նույնպես մոռանում է իրեն՝ սուզվելով խորհրդանիշների շղթայի մեջ, որը հնարավորություն է տալիս բարձրանալու դեպի կատարյալ «բացահայտում»: Վերլուծելով Մալարմենի «Գանգուրներ» բանաստեղ-

ծությունը՝ Դ. Օբլոմիևսկին գրում է. «Այսպես, «Գանգութներ» սո-
նետի պատկերման առաջին պլանում խոսվում է պառկած կնոջ
մազերի մասին, որոնք ցրված են նրա գլխի շուրջ, և քնարական
հերոսի մասին՝ նուրբ և մերկ, որը թեքված է նրա վրա: Երկրորդ
պլանում մենք գործ ունենք արդեն ոչ թե ընկալված իրական
առարկաների, այլ գուգադրական հոգեբանական կապերի
հետ...»⁸⁹:

Սիմվոլիստ բանաստեղծի խնդիրն է տալ ավելի ընդհանրաց-
ված պատկերներ, գույների, բույրերի, հնչյունների միջոցով հաս-
նել սեփական երազներին: Այսպես, լագուրը իդեալի կարտոն է,
սպիտակը՝ չգոյության խորհրդանիշը և այլն: Տեսականի, անի-
րականի, երազայինի մոտիվները շատ ուժեղ են հնչում սիմվոլիս-
տական պոեզիայում: Եվ պատրանքները մարդուն մի պահ
կտրում են ծանր իրականությունից: Լևոն Շանթն իր բանաստեղ-
ծություններից մեկն այդպես էլ վերնագրել է՝ «Ես պատրանքը սի-
րեցի», որտեղ բանաստեղծի հոգին իրականությունից բարձրա-
նում է դեպի վեր՝ դեպի անուրջների ու պատրանքների անիրա-
կան աշխարհ.

*Մենության մեջ լուռ, մթնշող սեմյակիս՝
չիրագործվող երազներու մեջ թաղված՝
հեռո՛ւ ու վե՛ր սավառնեցալ միշտ հոգիս,
հո՛ն, ուր կյանքիս գոհար լույսերն են մաղված.
ես, մոր մը պես, անուրջներս գգվեցի.
ես պարտանքը սիրեցի՞⁹⁰:*

Սկզբնավորվելով Ֆրանսիայում՝ սիմվոլիզմն անցնում է նաև
այլ երկրներ: 1890-ականներին սիմվոլիզմի նշանավոր դեմքեր են
հայտնվում եվրոպական այլ երկրներում (Բելգիա, Անգլիա, Գեր-

⁸⁹ **Обломиевский Д.**, Французский символизм, с. 253.

⁹⁰ **Շանթ Լ.**, Երկեր, Ե., «Սովետական գրող», 1989, էջ 41:

մանիա, Ավստրիա), 1900-ականներից՝ Ռուսաստանում: **Ռայներ Մարիա Ռիկեն** (1875-1926) իր «Կարապը» բանաստեղծության մեջ (այդպիսի վերնագրով բանաստեղծություն ունի նաև Մալարմեն) ներկայացնում է կարապի պատկերը, որը ցամաքի վրա ծանր քայլերով է գնում, իսկ ջրերի վրա՝ իր հարազատ տարերքի մեջ, սահում է թեթև, բնական: Այդպիսին է նաև մարդը, որն այս աշխարհում իր «տանը» չէ, նրան սպասում է մեկ այլ՝ ավելի բնական վիճակ, որտեղ իրեն նա լավ կգգա: Սա նաև կրոնական պատկերացումների արտահայտություն էր: Մեկ այլ բանաստեղծության մեջ («Պանտերա») Ռիկեն խոսում է այն մասին, որ մարդը պատրաստ չէ ընկալելու շատ ճշմարտություններ, որոնք տրվում են մեզ: Մեր աչքերի առջև կարծես ցանց է, քող, որը խանգարում է աշխարհը ճիշտ ընկալելուն: Բանաստեղծը մի էակ է, որը հեռացել է կյանքի եռուզեռից, առօրեականությունից, և նա ընդունակ է տեսնելու սովորական մարդուն անհասանելի երևույթներ: Բնական է, որ այդ ամենից հետո պոետը չի կարող այլևս լինել սովորական մարդ. նա դավաճանում է տնային ջերմությանը, առօրյային և ճանապարհ ընկնում դեպի անտեսանելի իրականություն. պոետը աշխարհի քաղաքացի է. նա չունի ազգություն, քանի որ իրական անմահությունը միայն արվեստում է:

Անգլիայում այս ուղղության ամենանշանավոր ներկայացուցիչը **Օսկար Ուայլդն** (1852-1899) էր: Միմվոլիստական գրականության մեջ դրսևորվող *էսթետիզմը* (գեղեցիկի պաշտամունքը, արվեստի աստվածացումը) դառնում է յուրօրինակ «նոր կրոն» և վառ կերպով արտահայտվում Ուայլդի ստեղծագործության մեջ: Նրա համոզմամբ արվեստը նոր ժամանակներում փոխարինում է Աստծուն, կրոնին, իսկ արվեստագետը Աստծու ծառան է: Ուայլդի կարծիքով ոչ թե արվեստն է ընդօրինակում իրականությանը, այլ, հակառակը, իրականությունն է ընդօրինակում արվեստին: Արվեստը ստեղծում է ձևեր, որոնք մարդիկ անընդհատ ցանկանում

են ընդօրինակել. նրանք հաճախ նմանակում են գրական կերպարների վարքագիծը, սովորում նրանցից ապրել այս կամ կերպ, անգամ բնության պատկերները արվեստից փոխանցվում են կյանքին: Արվեստը համառորեն մտնում է կյանք, և կյանքը դառնում է արվեստի սպասավորը: Այսպես, նրա համոզմամբ քանի որ ժամանակակից գեղանկարչության և գրականության մեջ հաճախ է մթնշաղ պատկերվում, մարդկանց համար այն դարձել է մոդայիկ, մարդիկ հետաքրքրվում են միայն նրանով, ինչը լուսաբանել է արվեստը: Այս հայացքներով Ուայլդը հակադրվում էր նատուրալիստներին, որոնք կարծում էին, թե արվեստն է ծառայում կյանքի ճանաչմանը: Այս գաղափարները նաև լիովին տեղավորվում էին Ուայլդի էսթետիզմի շրջանակում: 1991 թ. տպագրվում է նրա «Դորյան Գրեյի դիմանկարը» վեպը, որը նույնպես էսթետիզմի գաղափարների հաստատումն էր: Դորյանը ապստամբում է արվեստի դեմ, որի համար նա դաժանորեն պատժվում է. վեպի վերջում դիմանկարը նորից դառնում է գեղեցիկ, երիտասարդ ու սքանչելի, իսկ Դորյանը մահանում է ծեր և ալյանդակ:

Սիմվոլիզմը դրսևորվել է նաև դրամայում, որի լավագույն ներկայացուցիչներն էին Մորիս Մետեռլինկը (Բելգիա), Ավգուստ Ստրինդբերգը (Շվեդիա) և այլք:

Ավանգարդիզմ

Ավանգարդիզմը XX դարի առաջին կեսին գործում էր մոդեռնիզմի շրջանակում. այն ավելի արմատական երևույթ էր, որտեղ մոդեռնիզմի տարրերը հասցված էին ծայրահեղության, ընդիույն մինչև գրոտեսկի:

Ավանգարդիստները փորձում էին աշխարհը նորովի վերակերտել, նորովի ստեղծել: Նոր մարդ և նոր աշխարհ. ահա թե ինչ պետք է հատմվի իրենց ստեղծագործության արդյունքում: Ավանգարդիստները փորձում էին կտրել բոլոր կապերը հին աշխարհի,

աշխարհի հին կառուցվածքի հետ: Ապտակ հասարակական ճաշակին. սա էր ավանգարդիզմի գեղագիտական գլխավոր հավատամքը: Նրանք անդադար մարտահրավեր էին նետում միջավայրին, և մոդեռնիստական փորձարարությունը դառնում էր կարևորագույն գործոն:

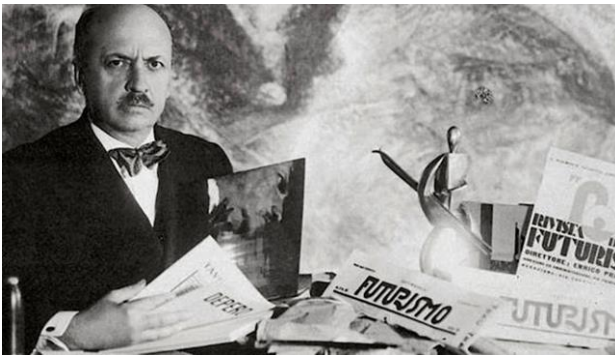
Ավանգարդիստական արվեստը հայեցակարգային էր. գրվում էին մանիֆեստներ, դեկլարացիաներ, գրողները բացատրում էին իրենց ստեղծագործության նպատակադրումը, պրոպագանդում իրենց արվեստը, ստեղծում համախոհների խմբակներ, հանրահռչակում իրենց սկզբունքները: Այդ խմբակները հաճախ պայքարում էին միմյանց դեմ, վեճերի մեջ մտնում, մեղամարտում: Ավանգարդիզմի մեջ մտնում են մի շարք դպրոցներ և հոսանքներ:

Ֆուտուրիզմ

Ֆուտուրիզմը (ապագայապաշտություն) ավանգարդիստական ամենավաղ առաջացած ուղղություններից էր, որը դրսևորվեց գերազանցապես պոեզիայի և կերպարվեստի մեջ: Նրա սկիզբը համարվում է 1909 թվականը, երբ իտալացի բանաստեղծ **Ֆիլիպո Մարինետտին** (1876-1944) «Ֆիզարո» թերթում հրապարակեց այդ նոր հոսանքի մանիֆեստը: Դրան հետևեցին բանաստեղծների և նկարիչների մի շարք այլ մանիֆեստներ:

Առաջին մանիֆեստում (1909) Մարինետտին ձևակերպեց այն կարևորագույն գաղափարները, որոնք դարձան գեղարվեստական այդ ուղղության հիմնաքարը: Նա կոչ էր անում արվեստում ցուցաբերել համարձակություն և հանդգնություն, բանաստեղծության մեջ՝ բողոք և արիություն, ոչնչացնել ու ջնջել այն ամենը, ինչ հնացած է: Նրա համոզմամբ ամեն հաջորդ սերունդ ավելի լավն է, քան նախորդը, քանի որ այն ավելի ուշ է աշխարհ

եկել, իսկ հին արվեստն արդեն պետք չէ մոր սերնդին: Իրենց սերունդն էլ մի քանի տարի անց կջնջվի մորերի կողմից, և դա ամենևին չպետք է անհանգստացնի արվեստագետին, քանի որ երիտասարդությանն են բոլոր իրավունքները (այս միտքը նա վերցրել էր Նիցշեից): Նրա կարծիքով երեսնամյա արվեստագետները պետք է հասցնեն մոտ տասը տարվա ընթացքում իրականացնել իրենց առջև դրված խնդիրները, քանի դեռ չի եկել մոր սերունդը և նրանց «նետել աղբարկը»:



Ֆիլիպո Մարիմեսյանի (1876-1944)

Մինչև 1943 թ. Մարիմեստին հրապարակ համեց ֆուտուրիստական շուրջ 85 մանիֆեստ, որոնք վերաբերում էին արվեստի տարբեր տեսակներին և հասարակական կյանքի տարբեր կողմերին: Մերժելով մարդկության ստեղծած գեղարվեստական արժեքներն ու բարոյական սկզբունքները՝ ֆուտուրիստները կոչ էին անում քանդել թանգարանները, գրադարանները, պալլադեր բարոյական արմատավորված սկզբունքների դեմ: Հին արվեստի մերժումը նաև կարծես հնարավորություն էր ստեղծում, տեղ էր բացում մորի զարգացման համար, հին աշխարհի կազմաքանդման և մոր աշխարհը մորովի ընկալելու համար:

Մարիմեստին թերևս առաջինն էր, որը զգաց և գիտակցեց գիտատեխնիկական առաջընթացի դերը, մոր տեխնիկայի ներ-

գործությունը մարդկային հոգեբանության վրա և պահանջում էր սկզբունքորեն փոխել նաև արվեստի պատկերավորման-արտահայտչական կառուցվածքը: Նրա կարծիքով արվեստագետի ուշադրությունը պետք է սևեռվի շարժման վրա, իսկ անցյալի գրականությունը «գովերգում էր մտքի ծուլություն և անգործություն»: Գրականության մեջ պետք է հաղորդել շարժիչի՝ այդ նոր բնագրային կենդանու կյանքը: Տարբեր մեքենաների և մեխանիզմների դինամիկան, շարժումը, սոցիալական կոնֆլիկտների պայթյունավտանգ բնույթը, զանգվածների բողոքի տարերային ուժը, ահա այն ամենը, ինչ պետք է ձգտի արտահայտել արվեստագետը:

Մարինետին գրում էր, որ իրենց աչքի առջև ծնվել է նոր կենտավորոս՝ մոտոցիկլետով մարդը, իսկ նախկին հրեշտակները ինքնաթիռի թևերով թռչում են երկինք: Ծնվում է մի նոր էակ՝ օրգանիզմի և մեխանիզմի հիբրիդը: Մարդկային էակն այլևս նախկինի մման չէ, հետևաբար գեղարվեստական մտածողությունից պետք է ջնջել քնարական ապրումները, մարդկային հոգու շարժը, որոնք լիովին իրացվել և ներկայացվել են անցյալի արվեստում: Ֆուտուրիզմին և առհասարակ ավանգարդիստական ուղղություններին բնորոշ էր նաև ուրբանիզմը՝ քաղաքի բանաստեղծականացումը, որը նոր մարդու ձևավորման միջավայրն է՝ հեռու բնության հովվերգականությունից: Բանաստեղծի համար ոգեշնչման աղբյուր պետք է դառնա ժամանակակից քաղաքն իր վիթխարի կառույցներով և սրընթաց տեմպով, հզոր մեքենաներով ու մարդկային անդեմ զանգվածներով: Նրան ավելի պետք է գրավեն երկաթի կամ փայտի ջերմությունը, քան կնոջ ժպիտն ու արցունքները: Իսկ մարդու տանջանքները, նրանց կարծիքով, արվեստագետին պետք է հուզեն «ոչ ավելի, քան էլեկտրալամպի վիշտը»: Ֆուտուրիստներին բնորոշ էր նաև պատերազմի և բռնության պաշտամունքը: Մարինետին ազդարարում էր, որ իրենք ուզում են փառաբանել պատերազմը՝ աշխարհի միակ առողջապահությունը:

Գրողը, ըստ ֆուտուրիստների, պետք է ուսումնասիրի ոչ թե հոգու, այլ նյութի, մատերիայի հոգեբանությունը, նոր առարկաների, տեխնիկայի ու մեքենաների էությունը: Իսկ դրա համար անհրաժեշտ է նոր լեզու, քանի որ նոր մարդու կերպարը վերստեղծելու համար պետք են նոր բառեր: Մարինետտին առաջարկում էր փորձարարություն անել լեզվի, գույների, պատկերների հետ, բանաստեղծներին հատկապես կոչ էր անում աշխատել լեզվի հետ, քանի որ հին բառերն արդեն ի գործու չեն արտահայտելու նոր իրողությունները: Հին շարահյուսությունը, որը եկել է Հռմեդոսից իր կապակցվածությամբ, կարգավորվածությամբ, պետք է քանդել, բառերը պետք է դնել կողք կողքի այն հերթականությամբ, որով գալիս են մարդու մտքին, ածականները, մակբայները պետք է վերացնել, բայերը պետք է դնել անորոշ ձևով: Կետադրությունը մույնպես համարում էին ավելորդ, քանի որ բառերին պետք է ազատություն տալ: Նրանք նաև կոչ էին անում քանդել խոսքի երաժշտականությունը, չվախենալ գրականության մեջ այլանդակ թվացող ձևերից: Ֆուտուրիստներն իրենց հիմնական խնդիրներից մեկը համարում էին «բառաստեղծումը»՝ հնչյունների զանազան գուգակցումներով նոր, ըստ էության իմաստագուրկ բառերի հորինումը:

Ֆուտուրիստները ձգտում էին բոլոր մակարդակներում վերափոխել գեղարվեստական տեքստի կառուցվածքը՝ սկսած զանազան ժանրերի միավորումից մինչև տարբեր արվեստների պատկերավորման սկզբունքների ներհյուսումը: Նրանք ձգտում էին ստեղծել նաև նոր տիպի տաղաչափություն՝ բանաստեղծական տեքստի տեսողական (գրաֆիկական) ձևավորման նոր եղանակներով (Մայակովսկի, Խլեբնիկով, Չարենց և ուրիշներ): Ֆուտուրիստների գեղագիտության մեկ այլ առանձնահատկությունն այն էր, որ ձգտում էին ձայնն արտահայտել մաքուր տեսողական հնարքներով. դա հատկապես բնորոշ էր ֆուտուրիստական գեղանկարչությանը:

Ֆուտուրիզմն իր ազդեցությունը տարածեց մաս Իտալիայի սահմաններից դուրս՝ Իսպանիայում, Ֆրանսիայում, Գերմանիայում և արևմտաեվրոպական այլ երկրներում: Այն ուժեղ էր հատկապես Ռուսաստանում, որտեղ Առաջին աշխարհամարտի նախօրեին գոյացավ ֆուտուրիստների մի հզոր խմբավորում (Վ. Խլեբնիկով, Վ. Մայակովսկի, Ի. Սևերյանին և ուրիշներ): Նրանք իրենց գեղարվեստական սկզբունքները հրապարակեցին «Ապտակ հասարակական ճաշակին», «Սատկած լուսին», «Ողջամտության դիակիզարան» և այլ ժողովածուներում, որոնց վերնագրերն արդեն իսկ ցուցադրում էին գեղագիտական և բարոյական ընդունված նորմերին հակադրվելու միտումը: Այդ գրողներին հատուկ էր ժխտողական վերաբերմունքը անցյալի գրականության հանդեպ («Դժուրս նետել Պուշկինին, Դոստոևսկուն, Տոլստոյին և մյուսներին արդիականության շոգենավից»): Հայ գրականության մեջ, հատկապես XX դարի 20-ական թթ. նույնպես ուժեղացան ֆուտուրիստական տրամադրությունները. դրա ամենացայտուն արտահայտություններից մեկը եղավ Ե. Չարենցի, Գ. Աբովի և Ա. Վշտունու «Երեքի դեկլարացիան» (1922): Ֆուտուրիզմի ազդեցությամբ էին գրված մաս Ե. Չարենցի, Կ. Հալաբյանի և Մ. Մազմանյանի «Standart» (1924) ծրագիրը, պրովետկուտականների գրական փորձերը: Հայկական ֆուտուրիզմի ամենանշանակալի դեմքը եղավ Կարա-Դարվիշը (Հակոբ Գենջյան), որը 1914 թ. Թիֆլիսում տպագրեց «Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը» գրքույկը: Այստեղ մա մեկնաբանում է այդ ուղղության հիմնական դրույթները: Ֆուտուրիզմի սկզբունքներին անդրադարձել է մաս Հ. Սուրխաթյանը «Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը», «Ո՞րն է ռուսական ֆուտուրիզմը» հոդվածներում⁹¹:

⁹¹ Տե՛ս «Մշակ», 1914, թիվ 50, 57:

Դադաիզմ

1916-1920 թթ. Եվրոպայում, ապա Ամերիկայում գեղարվեստական մտածողության մեջ ծնունդ առավ մի յուրահատուկ, արտասովոր շարժում, որն անվանվեց «Դադա» (Dada) բառով: Այս բառի առաջացման մի քանի վարկածներ կան. ֆրանսերենում այն նշանակում է «փայտե ձիուկ», աֆրիկյան լեզուներից մեկում՝ «սուրբ կովի պոչ», մեկ այլ վարկածով հիշեցնում է մանկական թոթովանք և, ըստ գերմանացի բանաստեղծ Հ. Բալի, «ապուշային միամտության» և «մանկականության» արտահայտություն է: Դադաիզմի խմբակը ձևավորվեց Շվեյցարիայի Յյուրիխ քաղաքում՝ հավաքվելով «Վոլտեր» կաբարեի շուրջ, որտեղ տեղի էին ունենում նրանց հանդիպումները, մանիֆեստների և բանաստեղծությունների ընթերցումները, բեմական ներկայացումներն ու ցուցահանդեսները:

Այս ուղղությունը չունեւ գեղագիտական կամ գեղարվեստական որևէ հստակ ծրագիր, ոճական միասնական արտահայտություն: Այն առաջացել էր Առաջին աշխարհամարտի ամենաթունդ ժամանակներում տարբեր երկրներից արտագաղթած արվեստագետների շրջանում: Դա երիտասարդ բանաստեղծների, գրողների, երաժիշտների և գեղանկարիչների շարժում էր, որոնք խորապես հիասթափված էին կյանքից, նողկանք էին զգում պատերազմի բարբարոսության նկատմամբ և համապարփակ բողոք էին արտահայտում հասարակական այն արժեքների դեմ, որոնք հնարավոր դարձրին այդ պատերազմը: Նրանց քննադատության թիրախում հայտնվեց գեղարվեստի ողջ պատմությունը, այդ թվում՝ մինչպատերազմական ավանգարդիստական ուղղությունները, քանի որ, դադաիստների համոզմամբ, արվեստն ընդունակ չէ օգնելու հուսահատ մարդուն:

Դադաիզմը ավանդական իմաստով գեղարվեստական ուղ-
ղություն չէր. նրա անդամներից մեկը՝ նկարիչ և կինոռեժիսոր
Հանս Ռիխտերը, հետագայում այդ ուղղությունը մամնեցրել է փո-
թորկի, որը պոռթկաց համաշխարհային արվեստի վրա, ինչպես
պատերազմը՝ ժողովուրդների գլխին. այն իր հետ բերեց նոր գա-
ղափարներ, նոր ձևեր, նոր նյութեր, որոնք հասցեագրված էին նոր
մարդկանց: Արվեստի տարբեր գործերի պարողիաներով, բուռ-
լեսկներով, ծաղրապատկերներով, սկանդալային գործողություն-
ներով և ցուցահանդեսներով նրանք կազմաբանդում էին մինչ
իրենց գոյություն ունեցող արվեստի հայեցակարգը, թեպետ հա-
ճախ օգտվում էին նաև կուբիզմի, աբստրակցիոնիզմի, ֆուտու-
րիզմի, էքսպրեսիոնիզմի գեղարվեստական որոշ արտահայտչա-
միջոցներից: Նրանց ստեղծագործական կարևորագույն հայտնա-
գործություններից էին, այսպես կոչված, *կոմպոզիցիայի պարա-
հական կազմակերպման* և *գեղարվեստական ավիրումարիզմի*
սկզբունքները, որոնք հետագայում յուրացվեցին սյուրռեալիզմի և
այլ ուղղությունների կողմից: Այդ սկզբունքները օգտագործվում
էին ինչպես գեղանկարչության, այնպես էլ գրականության մեջ,
մասնավորապես *կոլաժային* հնարքները. նրանք կտրում էին
լրագրերից բառեր և դրանք տոնձում պատահական հերթակա-
նությամբ, վերցնում էին ծանոթ առարկաներ, իրեր և դնում էին այլ
համատեքստում՝ կտրելով սովորական միջավայրից: Անվորձ ըն-
թերցողի համար ավանգարդիստական տեքստը բառերի, հաճախ
նույնիսկ հնչյունների հավաքածու է, որը չունի տրամաբանական
որևէ կառուցվածք:

Դադաիստները փնտրում էին նախաստեղծ լեզուն՝ Ադամի
լեզուն, քանի որ, ըստ նրանց, ժամանակակից լեզուն աղճատված
է և կորցրել է իր նախնական մաքրությունը: Այստեղից էլ ուղղու-
թյան անվանումը՝ դադաիզմ (*դադա* –թոթովանք), քանի որ ման-
կական թոթովանքի մեջ առկա է *նախաբանը*, որը մաքուր է, անա-

դարտ իր ձևով և իմաստով: Սա մարդու և աշխարհի վերաստեղծման համընդհանուր ծրագրի մասն էր:

1922 թ. բախում առաջացավ սյուրռեալիզմի ու դադաիզմի առաջնորդների միջև, և նույն թվականին էլ դադաիզմը պաշտոնապես ազդարարեց իր գոյության ավարտը: Սակայն դադաիզմը համարվում է XX-XXI դարերի արվեստի նորագույն ուղղությունների և շարժումների, մասնավորապես՝ սյուրռեալիզմի, փոփ արվեստի և այլնի աղբյուրը: Դադաիստներից շատերն անցան սյուրռեալիստների շարքերը:

Սյուրռեալիզմ

XX դարի ամենաազդեցիկ ուղղություններից մեկը դարձավ սյուրռեալիզմը (*ֆրանս. surrealisme – գեղոռեալիզմ*)⁹², որն առաջացավ 20-ական թթ. Ֆրանսիայում և բավական արագ տարածվեց ողջ աշխարհում: Այն հենվում էր ինտուիտիվիզմի և ֆրոյդիզմի գեղագիտական սկզբունքների, ինչպես նաև դադաիզմի գեղարվեստական հայտնագործությունների վրա՝ օգտվելով նաև բուդդիզմից և արևելյան կրոնական մի շարք ուսմունքներից: Այս ուղղության ներկայացուցիչներն իրենց նախորդներ էին համարում բանաստեղծներ Ռեմբոյին, Լոտրենամոնին, Ապոլիներին:

Սյուրռեալիստների առաջնորդը ֆրանսիացի բանաստեղծ **Անդրե Բրետոնն** (1896-1944) էր, որը գրեց սյուրռեալիզմի երկու մանիֆեստ (1924, 1929): Նրա գլխավոր նպատակը սյուրռեալիստական հեղափոխությունն էր՝ մարդկային ես-ի ազատագրումը

⁹² Թեև ընդունված է սյուրռեալիզմը հայերենում թարգմանել *գեղոռեալիզմ*, սակայն, մեր համոզմամբ, ավելի ճիշտ կլինի կիրառել *վերոռեալիզմ* եզրույթը, որը ցույց է տալիս ռեալ իրականությունից վեր բարձրանալու սյուրռեալիստների ձգտումը: Նրանք հավատում էին իրականությունից դուրս՝ ավելի բարձր իրականության գոյությանը, որը, նրանց համոզմամբ, բավարար ուշադրության չի արժանացել. դա մտքի խաղի, երազանքների, իռացիոնալի գերիշխանությունն է, որն ընդունակ է լուծելու կենսական կարևորագույն խնդիրներ:

բանականությունից, տրամաբանությունից, բարոյականությունից և պետականությունից, ինչպես նաև ավանդական գեղագիտությունից, որոնք շրթայում են մարդու ստեղծագործ ունակությունները: Կեցության իրական ճշմարտությունը, սյուրռեալիստների կարծիքով, թաքնված է *անգիտակցականի ոլորտում*, և արվեստը պետք է դուրս բերի դրանք այնտեղից, արտահայտի իր ստեղծագործություններում: Այս գաղափարները սերում էին Ֆրոյդի հոգեվերլուծությունից, որի հիմքի վրա էլ Բրետոնը կառուցեց իր տեսությունը: Դրա էությունն այն էր, որ մարդը պետք է համակերպվի իր անգիտակցական մղումների հետ, դադարեցնի ճնշել դրանք, ճիշտ հակառակը, պետք է թողնի, որ անգիտակցականը բնականոն կերպով դուրս մղվի և արտահայտվի: Բրետոնը երազի, տեսապատրանքների, գառանցանքի, մանկության չկապակցված հիշողությունների, խելացնորության, այլ խոսքով՝ անգիտակից ստեղծագործության հիմքի վրա էր տեսնում արվեստի բուն էությունը: Դա ճանապարհ է բացում արվեստագետի համար՝ հասնելու Անվերջին և Հավերժին: Գրողը պետք է հնարավորություն ստանա՝ ազատորեն արտահայտելու իր բոլոր անգիտակցական մղումները, այդ դեպքում տեղի կունենա *սյուրռեալիստական հեղափոխություն*: Հիասքանչ է այն ամենը, ինչը խախտում է սովորական տրամաբանության օրենքները: Դրան հասնելու միջոցները տարբեր են. դրանցից մեկը «մաքուր հոգեկան ավտոմատիզմն է», որը հնարավորություն է տալիս որևէ կերպ (բանավոր կամ գրավոր) արտահայտելու մտքի իրական գործառույթները առանց բանականության հսկողության, առանց գեղագիտական և բարոյական որևէ նկատառման: Այստեղից էլ՝ սյուրռեալիզմի երկու կարևորագույն սկզբունքները՝ *ավտոմատ գիրը* և *երազների գրառումը*, քանի որ երազներում են բացվում կեցության խորքային ճշմարտությունները, իսկ ավտոմատ գիրը, որը բացառում է գիտակցության գրաքննությունը, օգնում է հաղորդելու դրանք բառե-

րի կամ տեսողական պատկերների միջոցով: Բրետոնը նաև բացատրում է, թե ինչպես պետք է գրել. առաջին արտահայտությունը (ֆրազը) կծագի ինքնիրեն, երկրորդի դեպքում տեղի կունենա պայքար, որը պետք է հաղթահարել՝ ի՞նչ բառ գործածել, ի՞նչ բառակապակցություն ընտրել: Երրորդ և չորրորդ արտահայտություններից հետո տեղի է ունենում գրի ազատագրում, և բառերն ազատորեն հորդում են՝ առանց կապանքների, առանց պայմանականությունների: Սյուրռեալիստները նաև խմբակային գրի փորձեր էին անում. ամեն մեկը գրում էր մեկ բառ կամ մեկ նախադասություն, մյուսները շարունակում էին, և ստացվում էր տեքստ:



Սալվադոր Դալի (1904-1989), «Հիշողության հարստություն»

Սյուրռեալիզմի առանցքը, Բրետոնի կարծիքով, «բառի ալքիմիան է» (Ռեմբոյի արտահայտությունն է), որն օգնում է երևակայությանը՝ հաղթանակ տանելու իրերի նկատմամբ: Սա համընդհանուր բոլոր էր բանականության գերիշխանության դեմ: Սյուրռեալիստներն իրենց երկերը կառուցում էին պարադոքսալության, անսպասելիության, անտրամաբանականության, անհամա-

տեղեկի երևույթների համատեղման միջոցով: Դրա շնորհիվ ստեղծվում էր յուրահատուկ, միայն սյուրռեալիստական երկերին բնորոշ իրականություն՝ *վերիբական* մթնոլորտ, որը դիտողին (ընթերցողին) տանում էր այլ աշխարհներ ու չափումներ, գիտակցության այլ մակարդակներ:

1910-20-ական թթ. Ա. Բրետոնն իր շուրջը հավաքեց համախոհների մի մեծ խումբ, որոնց զգալի մասը հետագայում հեռացավ: Սկզբնապես ձևավորվելով գրական շրջանակներում՝ սյուրռեալիզմն իր առավել արդյունավետ և ամբողջական արտահայտությունը գտավ գեղանկարչության մեջ՝ նվաճելով համաշխարհային ճանաչում: Նրա խոշորագույն ներկայացուցիչներն էին Ս. Դալին, Ի. Տանգին, Ժ. Արպը, Մ. Էռնստը, Ռ. Մագրիտը և ուրիշներ: Սալվադոր Դալին գրել է նաև տեսական հոդվածներ և գրքեր սյուրռեալիզմի մասին: Հայ իրականության մեջ սյուրռեալիզմի ազդեցությունը կրել է քանդակագործ և գեղանկարիչ Երվանդ Քոչարը, որը 1932 թ. Փարիզում մասնակցել է սյուրռեալիստների և արստրալտ ստեղծագործողների ցուցահանդեսին:

Էքսպրեսիոնիզմ

Էքսպրեսիոնիզմն ավանգարդիստական ուղղություններից մեկն է, որի անվանումը ծագել է լատիներեն *expressio* (արտահայտում) բառից: Այն հենվում էր Է. Հուսեռլի ֆենոմենոլոգիական փիլիսոփայության և Ա. Բերգսոնի ինտուիտիվիզմի վրա: Ի տարբերություն մատուրալիզմի և իմպրեսիոնիզմի՝ այս ուղղությունն իր առջև նպատակ դրեց ոչ թե պատկերելու ժամանակակից իրականությունը, այլ «արտահայտելու» նրա էությունը:

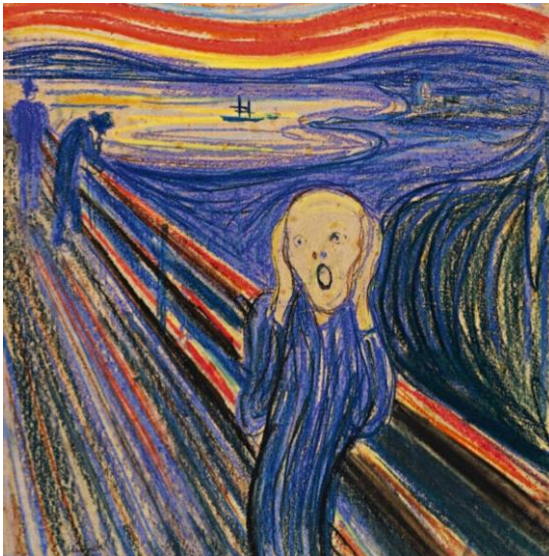
Էքսպրեսիոնիզմը ծագել է գերմանալեզու երկրներում (Գերմանիա, Ավստրիա, Շվեյցարիա) Առաջին աշխարհամարտի նախօրեին և զոյատուել բավական երկար՝ ավելի քան կես դար՝ մեծ

ազդեցություն թողնելով համաշխարհային գրականության ողջ ընթացքի վրա: 1900-ական թթ. ասպարեզ իջած գրեթե ոչ մի գերմանալեզու գրող չի շրջանցել էքսպրեսիոնիզմի ազդեցությունը (Բրեխտ, Բեխեր, Վերֆել և ուրիշներ): Այս իմաստով այն չի կարող նույն հարթության վրա դրվել ավանգարդիստական մյուս ուղղությունների հետ, որոնք ավելի կարճ կյանք ունեցան:

XX դարասկզբին տեղի ունեցող փոփոխությունները, կյանքի ուրբանիզացումն ու տեխնիկայի զարգացումը, համաշխարհային պատերազմն ու Ռուսաստանի հեղափոխական իրադարձությունները արվեստագետներին կանգնեցրին կյանքը նորովի իմաստավորելու խնդրի առջև: Նրանք աշխարհը տեսնում էին քառսային, անհանգիստ շարժման մեջ, որտեղ կորչում է մարդու «բնական» էությունը, և գերիշխում են տագնապները: Էքսպրեսիոնիստական գրականության մեջ կարևորագույն տեղ են զբաղեցնում հակապատերազմական թեմաները: Էքսպրեսիոնիզմը 1920-ական թթ. բնութագրվում էր ոչ այնքան որպես ուղղություն, որքան որպես ոգու վիճակ, որը տարածվում էր հոգևոր գործունեության բոլոր ոլորտների վրա՝ կրթության, գիտության, կերպարվեստի, գրականության և այլն: Այն նաև միաձուլված էր փիլիսոփայությանը, ինչը բնորոշ էր գերմանական ողջ մշակույթին:

1911 թ. Գերմանիայում բնակվող ազգությամբ ռուս գեղանկարիչ Վ. Կանդինսկու շուրջ ձևավորվեց գեղանկարիչների մի խումբ, որը նկարներ էր ստեղծում նոր ոգով. հիմնվեց «Փոթորիկ» ամսագիրը (Բեռլին), որտեղ էլ առաջին անգամ կիրառվեց *էքսպրեսիոնիզմ* եզրույթը: Այս ամսագրում ներկայացվում էին ընդհանրապես ավանգարդիստական, նաև կուբիստական նկարներ, հողվածներ, ակնարկներ, որոնց հեղինակներն իրենց խնդիրն էին համարում պաշտպանել մարդու ոգին, որը վտանգված է, քանի որ ժամանակակից մարդը ենթարկվում է մատերիալականի, նյութականի, ուրբանիզացիայի գրոհին: Այս իմաստով

Էքսպրեսիոնիզմը լիովին հակադիր էր ֆուտուրիզմին, որը գովերգում էր քաղաքի աղմուկն ու մետաղի իշխանությունը մարդկային զգացմունքների վրա: Ուրբանիստական բնանկարները, պատկերները էքսպրեսիոնիստ գեղանկարիչների և բանաստեղծների մոտ ահարկու են, սարսափազդու. մարդը ներկայացված է իբրև մեքենայացման կամ սեփական մարմնական ցանկությունների գերի, որում կորչում է ոգեղենը: Էքսպրեսիոնիզմը մի յուրօրինակ «ճիչ» է՝ ուղղված մարդկային կորստին, և պատահական չէ, որ նորվեգացի գեղանկարիչ Էդվարդ Մունկի «Ճիչը» կտավը դարձավ էքսպրեսիոնիստական տրամադրությունների յուրօրինակ խտացումն ու խորհրդանիշը: Գրականության մեջ նույնպես խնդիր էր դրվում արթնացնելու, սթափեցնելու ընթերցողին ցնցման, ճիչի միջոցով, որոնք արտահայտում էին ցավ, սոսկում և վախ:



Էդվարդ Մունկ, «Ճիչը»

Արվեստագետը, էքսպրեսիոնիստների համոզմամբ, ազատ է ինչպես գեղագիտական, այնպես էլ բարոյական նորմերից. նրա լիակատար ազատությունն իր զգացմունքները, ապրումները արտահայտելու (էքսպրեսիայի) մեջ է: Արվեստագետը պետք է գեղի իր աֆեկտիվ զգացմունքները և դրանցով վարակի ընթերցողին կամ հանդիսատեսին: Ըստ էքսպրեսիոնիստների՝ ժամանակակից մարդու ոգին քնած է, ծուլլ, ընկած է լեթարգիական քնի մեջ, և ցնցման (շոկի) միջոցով պետք է արթնացնել նրան:

Պոեզիան, դրաման և գեղանկարչությունը 1890-1910-ական թթ. դարձան էքսպրեսիոնիզմի դրսևորման հիմնական ոլորտը: Ասպարեզ եկավ հրապարակախոսական դրաման, այսպես կոչված, «ճիչի դրաման» (Գ. Կայգեր, Է. Թոլլեր), որին բնորոշ էին կոնֆլիկտի մասշտաբայնությունն ու «տիեզերականությունը», մարդկային կերպարի վերացականությունը: Գեղանկարչության մեջ բնորոշ դարձան գծերի և տարածության աղճատումը, գույների սուր հակադրությունը: 1914 թ. Առաջին աշխարհամարտը դարձավ այն իրադարձությունը, որը նոր թափ հաղորդեց էքսպրեսիոնիզմին. աբստրակտ, վերացական, անբացատրելի ճիչն արդեն ձեռք բերեց կոնկրետ բովանդակություն՝ արձագանքելով պատերազմի սոսկումներին: Հանդես եկան դրամատուրգներ, որոնք ցույց էին տալիս այդ շրջանի աղետները. նույնը դրսևորվում էր նաև էքսպրեսիոնիստ պոետների (Գեորգ Թրակլ, Ֆրանց Վերֆել, Լեոնիդ Անդրեև, Բերտոլդ Բրեխտ, Յոհաննես Բեխեր և այլք) ստեղծագործություններում:

Աշխարհի հանդեպ դրսևորած յուրօրինակ հայացքը նաև ձևավորեց էքսպրեսիոնիզմին բնորոշ հատուկ ոճ՝ ընդգծված «հակադասականությամբ», պարզ ձևերից հրաժարմամբ, գեղարվեստական հնչերանգի լարվածությամբ, կյանքի պատկերների գիտակցված ձևափոխումներով: Այն աչքի էր ընկնում նաև ընդգծված սուբյեկտիվությամբ, արվեստագետի քնարական ես-ի

կրթոտությամբ: Էսպրեսիոնիզմը XX դարի ողջ համաշխարհային արվեստում ձևավորեց աշխարհը սուր հակադրությունների միջոցով տեսնելու և վերարտադրելու հիմքերը:

Էսպրեսիոնիզմի ամենանշանավոր դեմքերից է **Ֆրանց Կաֆկան** (1883-1924), որի ստեղծագործությունը մաս նշանավորում է անցում դեպի էքզիստենցիալիզմ: Կաֆկան 1910-20-ական թթ. գերմանալեզու ամենախոշոր մոդեռնիստն էր, որը թեև կարճ կյանք է ունեցել, սակայն թողել է շատ արժեքավոր ժառանգություն: Նրա ստեղծագործությունը, սակայն, չի սահմանափակվում էսպրեսիոնիզմի շրջանակով: Կաֆկայի մոտ չկա «ճիշտ», սակայն ուշադիր ընթերցողը բացահայտում է էսպրեսիոնիզմի հետ կապը. կարելի է մաս պնդել, որ Կաֆկայի «ճիշտ» գաղված է. այն դուրս չի գալիս, չի հնչում, ինչպես հաճախ է լինում վատ երազում:

Էսպրեսիոնիզմը Կաֆկայի մոտ արտահայտվեց մասնավորապես տարածական պատկերների փոքրացման և աղճատման միջոցով: Այդպիսին են նրա «Դոյակը» վեպում պատկերված տարածությունը, հերոսի շարունակական ընթացքը կարծես վերջ չունեցող ձյունապատ ճանապարհով և այդպես էլ դոյակին չհասնելը: Կաֆկայի հիմնական նպատակը իր ժամանակի մարդու ոգու վիճակի ցուցադրումն էր, մարդու, որը կորցրել է կապն Աստծու հետ: Նրա համոզմամբ մարդը կորցրել է ոգեղենությունը, և սա է պատճառը, որ նրա նկատմամբ դատավճիռ է կատարվում: «Դատավարություն» վեպի վերջին նախադասությունը՝ «Շան պես», ցույց է տալիս մարդու կյանքի իրական էությունը, որը Յոզեֆ Կ.-ն հասկանում է միայն վերջին պահին:

Էսպրեսիոնիզմը կարծես չուներ աշխարհի վերաբերյալ հստակ հայեցակարգ, այլ զգացմունքային, հուզական արձագանք էր տալիս կյանքի իրողություններին: Առաջին աշխարհամարտից հետո, սակայն, մշակվում է որոշակի հայեցակարգ, որն արտահայտվում է հատկապես «կորսված սերնդի» գրականու-

թյան մեջ: Այդ գրականության նշանավոր դեմքերից են Էրիխ Մարիա Ռեմարկը, Էռնեստ Հեմինգուեյը, Դոս Պաստսը, վաղ շրջանի Ֆոլքները, Ֆիցցերալդը և այլք: Այս ուղղության առաջին վեպերը տպագրվել են 1920-ական թթ. երկրորդ կեսին. առաջինը Հեմինգուեյի «Եվ ծագում է արևը (Ֆիեստա)» (1926) վեպն էր: 1929 թ. տպագրվում են նրա «Հրաժեշտ գեներին» և Ռեմարկի «Արևմտյան ճակատում առանց փոփոխությունների» վեպերը. այս երկու գործերում էլ պատկերված են երիտասարդ սերնդի ներկայացուցիչներ, որոնք հայտնվում են ռազմաճակատում և հասկանում, որ իրենց կյանքը ոչինչ չարժի, որ իրենց նախկին կյանքի շատ արժեքներ իրական չեն եղել, դրանք կեղծ են և ի չիք են դառնում պատերազմի պատճառով: Երիտասարդները դադարում են հավատալուց այն իդեալներին, որոնք նրանց ներշնչել էին դպրոցը, հասարակությունը, միջավայրը:

Պատերազմը էքսպրեսիոնիստների երկերում պատկերվում էր ոչ այնքան իբրև իրական պատմական եղելություն, որքան դառնում էր որոշակի խորհրդանիշ, մետաֆոր, որը մարմնավորում էր հավերժական պայքարը կյանքի համար: Մարդը, որն ապրում է այս աշխարհի համատարած քաոսի մեջ, իր ողջ կյանքում «պատերազմում է», պայքարում գոյատևման համար: «Կորսված սերնդի» վեպերում չկան երջանիկ ավարտներ, չկա մարդկային երջանկություն, թեև թվում է, թե պատերազմն արդեն ավարտված է, և սարսափը՝ վերջացած: Աշխարհը ներկայանում է իր արսուրդային, անհասկանալի, թշնամական բնույթով, և այդ քաոսն ի վերջո կլանում է մարդուն: Սակայն մարդու կոշտնը հենց այդ արսուրդին ընդդիմանալն ու պայքարելն է, ինչն էլ իմաստ է հաղորդում կյանքին, նաև դառնում գրականության կարևորագույն թեմաներից մեկը: Կյանքի արսուրդի դեմ պայքարելու, ընդդիմանալու հայեցակարգը ժառանգում է նաև էքզիստենցիալիզմը:

Էքզիստենցիալիզմ

Էքզիստենցիալիզմը (գոյության փիլիսոփայություն) ձևավորվել է XX դարի 30-40-ական թթ.՝ Երկրորդ աշխարհամարտի նախօրեին (լատիներեն *existentia* – *գոյություն* բառից): Սակայն էքզիստենցիալիզմը սոսկ փիլիսոփայական ուղղություն չէր, այլ մշակութային շարժում, որն արձանագրում էր ժամանակակից մարդու հոգեկան և հուզական խոր փոփոխությունները, հոգեբանական դժվարությունները, որոնց նա բախվում է իր գոյության ընթացքում: Այն հակադրվեց դասական փիլիսոփայությանը՝ առաջին պլան մղելով մարդու գոյաբանական խնդիրները:

Էքզիստենցիալիստական փիլիսոփայության նախահայրը դանիացի փիլիսոփա **Սյորեն Կիերկեգորն** է (1813-1855), որն առաջինն է կիրառել *էքզիստենցիա* (գոյություն) և *էքզիստենցիալ* (գոյաբանական) եզրույթները: Նրա համոզմամբ մարդ էակը մյուսներից տարբերվում է ոչ թե իր բանականությամբ, այլ առաջին հերթին գոյությամբ (էքզիստենցիալով), և միայն գոյությունից բխող ու սնվող մտածողությունն է ճշմարիտ: Մարդն այս աշխարհում հայտնվում է իր կամքից անկախ, և ոչ ոք չի առաջնորդում նրան, հետևաբար նա պետք է ինքնուրույն որոշի իր գոյաբանական (էքզիստենցիալ) խնդիրները: Ուսումնասիրելով մարդկային ոգու ողբերգական հակասություններն ու նրա բարդ փոխհարաբերությունը շրջապատող աշխարհի հետ՝ Կիերկեգորն իր «Կամկամ» գրքում առաջ է քաշում տեսություն մարդկային կյանքի երեք փուլերի մասին: Առաջին փուլում, որը նա կոչում է *էսթետիկական* (գեղագիտական), մարդու գերագույն նպատակը կյանքից հաճույքներ ստանալն է, գեղեցիկի ձգտումն ու ազատ երևակայությունը: Սակայն ինչ-որ պահից մարդը հասկանում է, որ այդ ամենը չի կարող իրեն երջանկություն բերել, և անցում է կատարում մյուս՝ *էթիկական* (բարոյական) փուլին, որին բնորոշ են սե-

փական անձի գիտակցումն ու վերածումը բարոյական անհատի: Սակայն, ըստ Կիերկեգորի, սա նույնպես չի կարող մարդուն լիակատար բավարարություն բերել, և նա պահանջ է գգում անցնելու նոր՝ *կրոնական* փուլին, երբ գիտակցում է իր չնչիությունն ու մեղավորությունը Աստծու առջև՝ փրկությունը տեսնելով «հավատքի պարադոքսի» մեջ: Իր կենդանության օրոք Կիերկեգորի փիլիսոփայությունը լայն ճանաչում չգտավ, սակայն XX դարասկզբին այն յուրօրինակ վերածնունդ ապրեց, իսկ նրա գեղարվեստական երկերն ու էսսեները մեծ ազդեցություն թողեցին սկանդինավյան գրականության զարգացման վրա:

XX դարում՝ Առաջին աշխարհամարտի նախօրեին, էքզիստենցիալիստական փիլիսոփայությունը զարգացավ Ռուսաստանում (Լ. Շեստով, Ն. Բերդյաև), պատերազմից հետո՝ Գերմանիայում (Կ. Յասպերս, Մ. Հայդեգեր), Երկրորդ աշխարհամարտի շրջանում՝ Ֆրանսիայում (Ժ.-Պ. Սարտր, Ս. դե Բովուար, Ա. Կամյու և ուրիշներ): Իրենց փիլիսոփայական աշխատություններում, էսսեներում ու գեղարվեստական երկերում էքզիստենցիալիստները մշակեցին ուղղության փիլիսոփայական և գեղարվեստական սկզբունքները, որոնք հետագայում լայն տարածում գտան եվրոպական այլ երկրներում և ԱՄՆ-ում:

Գեղագիտության խնդիրները նշանակալի տեղ էին զբաղեցնում էքզիստենցիալիստների աշխատություններում: Փիլիսոփայությունը նրանց համար գիտակցության ձև էր, որը մոտ է գեղարվեստական ստեղծագործությանը և տարբերվում է գիտությունից: Գերմանացի փիլիսոփա **Մարտին Հայդեգերը** (1889-1976) իր «Կեցություն և ժամանակ» (1927) գրքում զարգացնում է այն գաղափարը, որ մարդու գոյությունը (էքզիստենցիան) հնարավոր չէ բացատրել բանականությամբ, գիտական ուսումնասիրություններով, քանի որ այն խորհրդավոր, նվիրական բովանդակություն ունի: Դրա ճանաչողությունը կարող է լինել միայն ինտուիտիվ, մարդկային անմիջական ապրումի միջոցով, հետևաբար ար-

վեստն այն ճանապարհին է, որով հնարավոր է հասնել կեցության ճանաչողությանը: Այս համոզումն է պատճառը, որ էքզիստենցիալիստներն իրենց հայացքները մարդու և նրա կեցության վերաբերյալ հաճախ արտահայտում էին ոչ թե համակարգված դատողություններով, այլ գեղարվեստական ստեղծագործությունների միջոցով (Սարտր, Կամյու, Դը Բովուար), ինչպես նաև արվեստի երկերի քննությամբ (Հայդեգեր, Բերդյաև, Շեստով): Նրանց նախասիրած ժանրերից էին նաև պոետական մեղիտացիաները և ազատ ոճով գրված էսսեները:

Էքզիստենցիալիստների ուշադրության կենտրոնում մարդու խնդիրն էր, նրա հարաբերությունը աշխարհի, Աստծու և այլ մարդկանց հետ: Իր բնույթով լինելով հոռետեսական՝ էքզիստենցիալիզմն ակտիվանում է այն ժամանակաշրջաններում, երբ աշխարհը կանգնում է սոցիալական ցնցումների և գոյաբանական լուրջ խնդիրների առջև: Էքզիստենցիալիստական փիլիսոփայությունն ուներ երկու թև՝ *կրոնական* (Կիերկեգոր, Յասպերս) և *աթեիստական* (Սարտր, Կամյու): Ընդ որում՝ աթեիստական թևի համար կարևորված էր «Աստված մեռել է» միջշեական թեզը, որից բխում էր, որ մարդու գոյությունը գուրկ է որևէ իմաստից. նա դարձել է «չգոյության», «ոչնչի» կրողը: Այս համատեքստում է առաջանում նաև, այսպես կոչված, «աբսուրդի փիլիսոփայությունը» (Կամյու), որտեղ արվեստը դիտվում է իբրև անիմաստությանը իմաստ հաղորդելու, մարդուն գեղարվեստական պատրանքներով մխիթարելու միջոց:

Էքզիստենցիալիստներն առաջ քաշեցին հասարակության մեջ մարդու միայնության գաղափարը. նրանց համոզմամբ մարդը ծնվում և ապրում է մենակ, մարդկային շփումներն ու հասարակական հարաբերություններն իրականում կեղծ են, պատրանքային, և մարդու բուն էությունն ուրիշներին չի կարող հասանելի լինել: Այս գաղափարները հատկապես ուժեղ են արտահայտված **Ժան Պոլ Սարտրի** (1905-1980) փիլիսոփայական և գեղարվես-



Ճան Պոլ Սաբոր
(1905-1980)

տական երկերում: Նրա առաջին ստեղծագործություններից մեկի՝ «Սրտխառնոց» վեպի գլխավոր հերոսը՝ Ռոկանտենը, հանկարծ սկսում է հասկանալ և նորովի ընկալել իրեն շրջապատող աշխարհը: Նա գիտակցում է, որ միայնակ է, և իրենից դուրս ամեն ինչ խանգարում է ապրելուն, գրկում իրեն ազատությունից և սեփական ցանկություններն իրականացնելու հնարավորությունից: Եվ որքան ավելի է նա ճանաչում աշխարհը, այնքան սաստկանում է սրտխառնոցը: Սաբորն ի վերջո հանգում է այն եզրակացության, որ ուրիշ մարդկանց ներկայությունը կատարյալ տառապանք է մարդու համար: Նրա «Փակ դռների հետևում» պիեսի հերոսուհին բացահայտ ասում է, որ ուրիշների ներկայությունն իսկական դժոխք է իր համար:

Այն սոցիալական դերը, որ մարդը կատարում է կյանքում, իրականում նրան պարտադրված է իր կամքից անկախ, առանց ընտրության: Սաբորն առաջ է քաշում *սոլիսպիզմի* (լատ. *solus* – «միայնակ» և *ipse* – «ինքս») գաղափարը, որի էությունը աշխարհի ընկալումն է բացարձակապես սեփական ես-ի շրջանակում և պրիզմայով: Լինելով միայնակ իր էքզիստենցիայի (գոյության) առջև՝ մարդը մխրճվում է կյանքի առօրեականության մեջ, որպեսզի իրենից վանի տագնապալի ապրումները, այլապես կարող է հասնել խելագարության: Ապագայի պլաններ կազմելը նույնպես յուրօրինակ միջոց է՝ գոյության անհեթեթությունը մոռացության տալու: Ի տարբերություն կենդանիների, որոնք չունեն ապագայի գիտակցություն, մարդն անընդհատ նախագծում է իր կյանքի հետագա ընթացքը՝ փորձելով ընտրություն կատարել, որը Սաբորն անվանում է *էքզիստենցիալ ընտրություն*: Դա ենթադրում է մարդու որոշակի ազատություն և պատասխանատվություն իր

արարքների համար: «Էքզիստենցիալիզմը հումանիզմ է» նշանավոր էսսեում Սարտրն էքզիստենցիալ ընտրությունը կապում է այնպիսի հասկացությունների հետ, ինչպիսիք են ազատությունն ու կամքը, որոնք մղում են շարունակ վերստեղծելու մեզ, վերակերտելու մեր ես-ը: Սակայն ոչ մի ընտրություն մարդուն երբեք լիովին չի բավարարում, քանի որ մա գգում է ահռելի պատասխանատվություն այդ ընտրության համար, էքզիստենցիալ տագնապ, վախ, որոնք գալիս են ընտրության հանդեպ չդադարող կասկածներից: Ընտրելով ինչ-որ բան՝ մենք միաժամանակ կորցնում ենք բազում հնարավորություններ, բաց ենք թողնում մեկ այլ բան, և սա է պատճառը, որ մարդն անդադար ունի էքզիստենցիալ մեղքի և անբավարարվածության զգացումներ:



Ալբեր Կամյու (1913-1960)

Էքզիստենցիալիզմի խոշորագույն դեմքերից է մահ **Ալբեր Կամյուն** (1913-1960): Երկրորդ աշխարհամարտով նրա ստեղծագործությունը բաժանվեց երկու փուլի: Մինչպատերազմական շրջանում Կամյուն գրում է «Միզիփոսի առասպելը» էսսեն, որտեղ, ազդված լինելով Դոստոևսկու և Նիցշեի գաղափարներից, փորձում է մեկնաբանել փիլիսոփայական ինքնասպանության (Դոստոևսկու բնորոշմամբ) գաղափարը. եթե մեր ողջ կյանքը սիզիփոսյան աշխատանք է և տառապանք, ապա ավելի լավ չէ ինքնակամ հեռանալ այս կյանքից, չմասնակցել կյանքի աբսուրդին: Սակայն Կամյուն ավելի հակված է դիմանալուն. մարդը, հասկանալով կյանքի աբսուրդը, միևնույն ժամանակ շարունակում է պայքարել և չի համձնվում՝ Միզիփոսի նման ծիծաղելով աստվածների վրա: Կամյուի նախապատերազմական ամենանշանավոր վեպի՝ «Օտարի» գլխավոր հերոսը՝ Մորսյոն,

դատապարտվում է մահապատժի այն պատճառով, որ նա նման չէ այլ մարդկանց, նրա պահվածքը բոլորովին տարբեր է, և նրա մեջ տեսնում են «օտարին», որի հետ ցանկանում են հաշվեհարդար տեսնել: Ինչպես Սարտրի «Ճանճեր» դրամայում, «Օտարում» նույնպես ուրիշի սպանությունը ներկայացված է իբրև մարդու ազատության դրսևորում:

Էքզիստենցիալիզմը շատ արագ արձագանքեց Երկրորդ աշխարհամարտից հետո ստեղծված իրողություններին, երբ մարդկության առջև կանգնեցին հումանիզմի խնդիրներ, մասնավորապես՝ պատերազմի հանցագործներին պատժելու անհրաժեշտությունը (Նյուրնբերգյան դատավարությունը դրա բարձրագույն արտահայտությունն էր): Հետպատերազմական շրջանը բեկունային եղավ հատկապես Սարտրի և Կամյուի համար. ուրիշների գոյությունը «դժոխք» համարող Սարտրը և մարդուն հասարակությանից «օտարող» Կամյուն սկսեցին խորհրդածել հումանիզմի մասին, և աթեիստական գաղափարներով տոգորված գրողների երկար դեգերումներն ու որոնումներն ի վերջո հանգեցրին աստվածաշնչյան հայտնի ճշմարտությանը, որ չի կարելի անել ուրիշին այն, ինչ դու չես ուզում, որ քեզ հետ անեն: Սարտրը գրեց «Էքզիստենցիալիզմը հումանիզմ է» էսսեն, Կամյուն՝ «Ժամտախտը» վեպը, որը նույնպես հումանիզմի յուրօրինակ քարոզ էր: Վեպում պատկերված է ալժիրյան Օրան քաղաքը ժամտախտի ժամանակ: Մարդիկ գոյաբանական այդ աղետի առջև տարբեր կերպ են դրսևորում իրենց. ոմանք ձգտում են դուրս պրծնել քաղաքից, ոմանք փրկվելու հույսով փակվում են տներում, բայց ի վերջո բոլորն էլ հասկանում են, որ ժամտախտից փախչել հնարավոր չէ, այն վերաբերում է նաև իրենց: Բժիշկ Ռիեն որոշում է իր ողջ ուժերով պայքարել ժամտախտի դեմ՝ շուրջը հավաքելով համախոհների մի փոքր խումբ: Իրականում հնարավոր չէր դիմակայել ժամտախտին, և բժշկի ջանքերը կարծես ավելորդ էին, սակայն Ռիենի համար կարևորը ներքուստ չհանձնվելն էր, չհամակերպվելը դա-

ժան իրականությանը: Այդ շրջանում Կամյուի հայացքներում կարևոր տեղ է գրավում ըմբոստ մարդու կերպարը: Այդպիսին է «Ըմբոստացող մարդը» էսսեն (1951), որը կարծես շարունակությունն էր «Սիզիփոսի առասպելի»- սակայն համակերպվելու, դիմանալու փոխարեն գրողն այստեղ զարգացնում է մեկ այլ՝ բոլորովին նոր գաղափար՝ չարիքի դեմ միավորել մարդկանց, պայքարել ու չհանձնվել՝ իմանալով հանդերձ, որ այդ պայքարը դատապարտված է, իսկ մարդուն բոլոր դեպքերում սպասում են արքուրդը, մահը և չգոյությունը: Էքզիստենցիալիզմի այս ուղղությունը ստացավ «ռոմանտիկական էքզիստենցիալիզմ» կամ «ըմբոստ էքզիստենցիալիզմ» անվանումները:

Ավելի ուշ էքզիստենցիալիզմը լայն տարածում գտավ նաև ամերիկյան իրականության մեջ, որտեղ կային կենսական բոլոր նախադրյալները այդ գաղափարների տարածման համար: «Նրա տարածման առաջին նախադրյալներից էր երկու աշխարհամարտերից հետո ֆաշիզմի լծից փախած հուսաթափ վտարանդիների առկայությունը,– գրում է Հ. Շարուրյանը:– Պակաս կարևոր չէր նաև պուրիտանականությունը, որն ընդգծում էր բարու և չարի պայքարի առկայությունը մարդու հոգում: Եվ, իհարկե, բնավ վերջին պատճառներից չէր նաև ամերիկյան հասարակության բազմաշերտ լինելը»⁹³:

Էքզիստենցիալիզմն իր բոլոր դրսևորումներով շատ կարևոր դեր խաղաց Արևմուտքի մշակութային կյանքում. այն ավելի քան երեք տասնամյակ տիրապետող ուղղություն է եղել, իսկ հետագայում դրսևորվել է տարբեր ձևերով: Էքզիստենցիալիզմի ներգործությունը զգալի է նաև մեր օրերի արվեստի և գրականության վրա:

⁹³ **Շարուրյան Հ.,** Նորման Մեյլեր. Սպիտակ մեզրը, Ե., ԵՊՀ հրատ., 2007, էջ 55-56:

ԳԼՈՒԽ 3

XIX-XX ԴԱՐԵՐԻ ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑՆԵՐԸ

XIX դարից սկզբներից սկսում են աշխուժանալ միջազգային գրական կապերը, զարգանում են համաշխարհային մշակութային շփումները: Այս ամենը բարենպաստ պայմաններ է ստեղծում գրականությունների համեմատական ուսումնասիրության համար, միևնույն ժամանակ փորձեր են արվում բացատրելու տարբեր ազգային մշակույթներում առկա նմանությունները: Առաջանում են գրականագիտական մի շարք դպրոցներ, որոնցից յուրաքանչյուրը մշակում է իր ուրույն մեթոդաբանությունը՝ գրական երևույթները դիտարկելով իբրև բարդ փոխհարաբերությունների արդյունք: Գրողների երկերը սկսում են քննվել ոչ թե մեկուսացած, այլ միջազգային գրական հարաբերությունների համատեքստում: Սա նորություն էր գրականագիտության մեջ և ուսումնասիրողի առջև բացում էր նոր հորիզոններ՝ նյութի աննախադեպ լայն ընդգրկում, գրական-պատմական իրողությունների համադրական վերլուծություն և գրական երևույթների մեկնաբանման միանգամայն նոր մեթոդներ:

Դիցաբանական դպրոց

Այդ դպրոցներից առաջինը դիցաբանականն էր, որն առաջացավ Գերմանիայում XIX դարի առաջին կեսին, երբ լայն թափ էր առել բանահավաքչությունը: Նրա երևան գալը նախապատրաստված էր Ֆ. Շելինգի, Ավգուստ և Ֆրիդրիխ Շլեգել եղբայրների գեղագիտությամբ, որոնք դիցաբանությունն ընկալում էին իբրև ցանկացած արվեստի հիմք ու նախապայման: Ֆ. Շելինգն իր «Արվեստի փիլիսոփայություն» աշխատության մեջ գրում էր, որ

«դիցաբանությունը անհրաժեշտ պայմանն ու նախանյութն է ցանկացած արվեստի համար»⁹⁴: Դիցաբանական դպրոցն իր բարձրակետին հասավ **Յակոբ** (1785-1863) և **Վիլհելմ Գրիմ** (1786-1859) եղբայրների աշխատանքներում: Վերջիններս փորձում էին գրականության զարգացումը բացատրել միայն ներքին, սեփական օրենքներով: Նրանք ելնում էին այն դրույթից, որ դիցաբանությունը (միֆոլոգիան) ցանկացած արվեստի աղբյուրն է, իսկ ժողովրդական բանահյուսության նմուշները՝ դիցաբանական մտածողության զարգացման արդյունքը: Հետևաբար նրանց համար կարևորագույն խնդիր էր հավաքել, դասակարգել և ուսումնասիրել գերմանական դիցաբանության և բանահյուսության ամենատարբեր նմուշներ, համադրել դրանք այլ ժողովուրդների դիցաբանական ժառանգության հետ: Տարբեր ժողովուրդների բանահյուսական երկերում առկա սյուժետային բազմաթիվ նմանությունները նրանք բացատրում էին հնագույն ժողովուրդների մտածողության մոլորությամբ: Գրական ստեղծագործությունների հիմքում, նրանց կարծիքով, ընկած է դիցաբանական հնագույն մտածողությունը, իսկ միֆական կերպարները գրական կերպարների նախատիպերն են: Գրիմ եղբայրների համոզմամբ ժողովրդական բանարվեստն ունի «աստվածային ծագում». էվոլյուցիայի արդյունքում միֆից առաջացել են հեքիաթը, էպոսը, լեգենդը և բանահյուսական այլ ժանրեր: Տարբեր ժողովուրդների բանավոր գրականության նմանությունները Գրիմ եղբայրները բացատրում էին դրանց համար ընդհանուր հնագույն դիցաբանությամբ, այսպես կոչված՝ «նախաառասպելով» (համեմատական լեզվաբանության «նախալեզվի» նմանողությամբ): Նրանց կարծիքով հնագույն դիցաբանական ավանդույթները հատկապես լավ են պահպանվել գերմանական ժողովրդական պոեզիայում: Գրիմ եղբայրներն իրենց հայացքները շարադրել են «Գերմանական

⁹⁴ **Шеллинг Ф.**, Философия искусства, М.: «Мысль», 1966, с. 105.

դիցաբանություն» (1835) աշխատության մեջ: Դիցաբանական դպրոցի ներկայացուցիչներ էին նաև **Ա. Կունը** (1812-1881) և **Մ. Մյուլլերը** (1823-1900), որոնք ուսումնասիրում էին հին հնդկական Վեդաները՝ փորձելով վերականգնել հնագույն դիցաբանությունը (կամ նախաառասպելը): Այդ նույն նպատակով նրանք բացահայտում էին միֆական կերպարների անվանումների մմանությունները հնդեվրոպական տարբեր ժողովուրդների մոտ, դրանց բովանդակության մմանությունները և կապը բնության տարբեր երևույթների հետ: Առասպելների համեմատական վերլուծության հիմքի վրա առաջացան դիցաբանական դպրոցի տարբեր տեսություններ: Այսպես, Մ. Մյուլլերը առասպելների բովանդակությունը բացատրում էր երկնային լուսատուների (Արև, Լուսին, աստղեր) աստվածացմամբ: Գերիշխում էր, այսպես կոչված, արևային տեսությունը, որի համաձայն՝ աստվածներից շատերը արևի այլակերպությունն են, իսկ հեքիաթը միֆի քայքայված տարբերակն է: Ա. Կունը առասպելների բովանդակությունը կապում էր մթնոլորտային երևույթների (ամպրոպ, կայծակ, անձրև և այլն) աստվածացման հետ:

Դիցաբանական դպրոցի նշանավոր ներկայացուցիչներն էին Գերմանիայում Գրիմ եղբայրները, Ա. Կունը, Վ. Շվարցը, Անգլիայում՝ Մ. Մյուլլերը, Ռուսաստանում՝ Ա. Աֆանասևը, Ֆ. Բուլսևը: Հայ գրականագիտության մեջ այդ դպրոցի սկզբունքներով են առաջնորդվել Մկրտիչ Էմինը, Գևորգ Ախվերդյանը, Ստեփանոս Պալասանյանը և այլք:

XX դարի սկզբներին առաջանում է, այսպես կոչված, **նոր դիցաբանական** (նեոմիֆոլոգիական) **դպրոցը**, որի հիմքում ընկած էր շվեյցարացի հոգեբան **Կ. Յունգի** (1875-1961) տեսությունը «արքետիպերի» մասին: Ստեղծագործության յունգյան հայեցակարգը ձևավորվեց Ֆրոյդի հոգեվերլուծական մեթոդի հետ մղած բանավեճում: Ըստ Յունգի՝ հոգեվերլուծական մեթոդաբանություն-

նը գրեթե կիրառելի չէ գրականագիտության մեջ, քանի որ հեղինակի ներքին կյանքի գաղտնիքը չի կարող բանալի լինել ստեղծագործության իմաստը մեկնաբանելու համար:

Յունգը ներմուծում է «կոլեկտիվ անգիտակցականի» հասկացությունը՝ հակադրվելով Ֆրոյդին, որը խոսում էր միայն անձնական անգիտակցականի մասին: Կոլեկտիվ անգիտակցականը, ըստ Յունգի, չի ձևավորվում անձնական փորձի հիման վրա. այն ժառանգվում է հնագույն ժամանակներից մարդու գլխուղեղի միջոցով: Դա անգիտակցականի շատ խոր մակարդակ է, որը կուտակվում է համամարդկային փորձի հիման վրա: Մեկնաբանելով այս միտքը՝ Յունգն իր աշխատանքներից մեկում մարդու հոգեբանությունը համեմատել է բազմահարկ շենքի հետ, որի հիմքը դրվել է նախնադարյան ժամանակներում, իսկ հարկերը բարձրացվել են հաջորդ դարաշրջանների ընթացքում: Մարդն ինքը ապրում է արդեն ժամանակակից կառույցի վերին հարկերում և չի կասկածում, որ ողջ շինությունը հենվում է հին պատերի շարվածքի վրա:

Կոլեկտիվ անգիտակցականի բաղադրիչները Յունգն անվանում է «արքետիպեր», որոնք հոգեբանության մեջ ձևավորվել են մարդկության զարգացման ամենավաղ փուլերում և պահպանվել մինչև օրս: Ստեղծագործությունը, ըստ Յունգի, արքետիպերի անգիտակցական վերարտադրությունն է, որի ընթացքում արվեստագետն իր ստեղծած կերպարների միջոցով արքետիպային այդ դատարկ և չեզոք սխեմաները լցնում է յուրահատուկ բովանդակությամբ:

Այս սկզբունքով է Յունգը վերլուծում Ջ. Ջոյսի «Ուլիս» վեպը, որը ձեռք էր բերել աննախադեպ ճանաչում: Յունգն այս հանգամանքը բացատրում է նրանով, որ Ջոյսն «Ուլիսում» օգտագործել է Ոդիսևսի մասին առասպելի կառուցվածքը՝ դրա մեջ տեղադրելով, սակայն, «նոր բնակչի»՝ Լեոպոլդ Բլումին: Բայց Բլումը Ոդիսևս չէ, և հոմերոսյան հերոսի ու Բլումի տարբերության միջո-

ցով էլ բացահայտվում են Ջոյսի ժամանակի կոլեկտիվ հոգեբանության բնորոշ տարրերը՝ նյարդայնությունը, շփոթվածությունը և աշխարհայացքային ապակողմնորոշվածությունը⁹⁵:

Նաև այն երկերում, որոնցում ստեղծագործողը բացահայտ չի անդրադառնում միջակա հնագույն ձևերին ու կերպարներին, Յունգը կրկին տեսնում է արքետիպային բովանդակության նշանային արտահայտություններ, որոնք դրսևորվում են անգիտակցաբար, հեղինակի կամքից անկախ: Քննադատի խնդիրը, ըստ Յունգի, հենց ստեղծագործության մեջ արքետիպային այդ բովանդակության մեկնաբանությունն է:

Իր բոլոր սահմանափակումներով հանդերձ՝ յունգյան մեթոդաբանությունը հսկայական ազդեցություն է թողել հետագա շրջանի հերմենևտիկական գրականագիտության զարգացման և մասնավորապես *միջաքննադատական տեսության* ձևավորման վրա:

Պատմահամեմատական մեթոդը գրականագիտության մեջ (կոմպարատիվիզմ)

XIX դարի կեսերից եվրոպական գրականագիտության մեջ ձևավորվում է կոմպարատիվիզմը (լատ. *comparativus*՝ «համեմատական» բառից): Համեմատական մեթոդի էությունը տարբեր ժողովուրդների և տարբեր դարաշրջանների ստեղծագործությունների համադրումն է՝ դրանց միջև եղած մամությունները վեր հանելու նպատակով:

Կոմպարատիվիզմի հիմնադիրը գերմանացի գիտնական **Թեոդոր Բենֆեյն** (1809-1881) էր, որը մշակեց *փոխառությունների տեսությունը*: Ուսումնասիրելով հին հնդկական բանահյուսական

⁹⁵ Տե՛ս Юнг К. Г., Психология и поэтическое творчество, в. кн. Самосознание европейской культуры XX века, М.: «Политиздат», 1987:

հուշարձանները, մասնավորապես՝ «Պանչատանտրան»՝ նագտավ այլ ժողովուրդների էպոսների հետ այուժետային բազմաթիվ նմանություններ և ապացուցեց, որ այդ նմանությունները արդյունք են հին Հնդկաստանից բանահյուսական երկերի այուժետային մոտիվների տարածման դեպի Եվրոպա: Մյուժենների միգրացիան տեղի է ունեցել Հնդկաստանից դեպի Իրան և արաբական երկրներ ներթափանցելու ճանապարհով («Հազար ու մի գիշեր» հեքիաթների շարքի միջոցով). այդ նույն եղանակով տարածվել են նաև առանձին ժանրեր, գրական տեսակներ, որոնք պատմական մոր պայմաններում կրել են որոշակի փոփոխություններ՝ պահպանելով, սակայն, տիպաբանական կարևորագույն հատկանիշները:

Պատմահամեմատական մեթոդի կողմնակիցները չէին սահմանափակվում միայն հնագույն հուշարձանների ուսումնասիրությամբ. նրանք անդրադառնում էին նաև Միջնադարին և Վերածննդին, երբ Խաչակրաց արշավանքների և աշխարհագրական հայտնագործությունների շրջանում Արևելքի մշակութային արժեքները թափանցեցին Եվրոպա: Այսպիսով՝ նրանք պաշտպանում էին «այուժենների միգրացիայի» տեսությունը՝ գրականության ողջ պատմությունը մեկնաբանելով իբրև էվոլյուցիոն զարգացում այն հավերժական այուժենների և կերպարների, որոնք «թափառում են» տարբեր երկրներում և տարաբնույթ ձևերով դրսևորվում տարբեր երկրներում: Գրեթե նույն այուժեն նրանք գտնում էին և՛ Նասրեդդինի մասին թուրքական ժողովրդական անեկդոտների գրքում, և՛ իտալական մորավեպերում, և՛ ռուսական հեքիաթներում ու լեգենդներում:

Փոխառությունների տեսությամբ զուգահեռ, գրեթե միաժամանակ պատմահամեմատական գրականագիտության մեջ ձևավորվում է նաև *այուժենների ինքնառաջացման տեսությունը*: Դրա հիմնադիրը անգլիացի գիտնական **Էնդրյու Լենգն** (1844-1912) էր,

որն իր տեսության հիմքում դրեց տարբեր ժողովուրդների մոտ մարդկային հոգեբանության նույնականության մասին ուսմունքը: Այս տեսության հետևորդները տարբեր ժողովուրդների գրականություններում առկա կերպարների և սյուժետային մոտիվների նմանությունները բացատրում էին պատմական զարգացման որոշակի փուլերում այդ ժողովուրդների կենցաղի, կրոնական պատկերացումների, հոգեբանական առանձնահատկությունների նույնականությամբ: Նույնիսկ առասպելները, Լենգի կարծիքով, առաջացել են մտածողության մնանատիպ պայմաններից: Այդպես էր բացատրվում, օրինակ, հարսնացուի առևանգման մոտիվը իրար հետ որևէ առնչություն չունեցած, սակայն զարգացման նույն փուլերն անցած ժողովուրդների հեքիաթներում:

Կոմպարատիվիզմը մեծ ազդեցություն է ունեցել ռուս նշանավոր գիտնական **Ալեքսանդր Վեսելովսկու** (1838-1906) հայացքների վրա: Նա ձգտում էր ստեղծել *պատմական պոետիկա*, որը կփոխարիներ նորմատիվ պոետիկային և կբացատրեր ժանրերի, պատկերավորման միջոցների և գեղարվեստական այլ հնարքների զարգացումն ու փոխանցումը հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը: Իր «Սյուժեների պոետիկա» աշխատության մեջ նա փորձում էր գտնել այս հարցերի պատասխանները, ցույց տալ տարբեր ժողովուրդների մոտ սյուժեների և մոտիվների կրկնության առանձնահատկությունները: «Բոկլաչիոն, նրա միջավայրը և ժամանակակիցները» աշխատության մեջ, որը, ի դեպ, շատ բարձր է գնահատվել Խոտալիայում, Վեսելովսկին մանրամասնորեն անդրադառնում է այն պատմական պատճառներին, որոնք պայմանավորեցին իտալական Վերածննդի ծաղկումը: Գրականության պատմական զարգացումը նա կապում է ոչ միայն ազգային, այլև միջազգային ավանդույթների հետ: Միայն փոխադարձ բոլոր կապերը հաշվի առնելով է հնարավոր, ըստ Վեսե-

լովակու, որոշել յուրաքանչյուր գրողի և յուրաքանչյուր ժողովրդի ներդրումը գրականության պատմության մեջ:

Պատմահամեմատական մեթոդը ներկայումս գրականագիտության ամենաարդյունավետ ուղղություններից մեկն է. այն ուսումնասիրում է միջազգային գրական կապերը, բացահայտում տարբեր ազգային գրականությունների նմանություններն ու տարբերությունները: Պատմահամեմատական գրականագիտության մեջ գրական երևույթների նմանությունները մեկնաբանվում են երկու տեսանկյունից՝ ա) *տիպաբանական*. այս դեպքում դրանք բացատրվում են ժողովուրդների հասարակական և գրական-մշակութային զարգացման նմանություններով, բ) *կոնկրետային*, երբ նմանությունները դիտարկվում են գրական կապերի և ազդեցությունների, մշակութային շփումների տեսանկյունից: Սովորաբար այս երկուսը զուգակցվում են, քանի որ դրանք մեկը մյուսին չեն բացառում, բացի այդ, գրական ազդեցությունը կարող է գործել միայն հասարակական և գրական գործընթացի որոշակի նմանությունների պայմաններում:

Համեմատական գրականագիտության ուսումնասիրության առարկա կարող են դառնալ ինչպես առանձին գրական ստեղծագործություններ, գրական ժանրեր, ոճեր և ուղղություններ, այնպես էլ որևէ դարաշրջանի գեղարվեստական զարգացման առանձնահատկությունները:

Հոգեբանական դպրոց

XIX դարի 60-70-ական թթ. եվրոպական գրականագիտության մեջ ձևավորվում է մի նոր ուղղություն, որը նախ ստանում է *կենսագրական մեթոդ* անվանումը, ապա ներկայանում իբրև *հոգեբանական դպրոց*:



*Շառլ Օսկանուր Սենտ-Բյով
(1804-1869)*

Կենսագրական մեթոդի հիմնադիրը ֆրանսիացի քննադատ **Շառլ Օսկանուր Սենտ-Բյով** (1804-1869) է, թեպետ, ուսումնասիրողներից շատերի կարծիքով, նրա մեթոդն ավելի ճիշտ կլինի անվանել «հոգեբանական», քանի որ այն միտված էր հեղինակի հոգեբանության բացահայտմանը: Սենտ-Բյովն իր քննադատությունը համարում է ապագա այնպիսի գիտության հիմնաքարը, որը նա անվանում է «գրականության բնական պատմություն»: Քննադատն այն կոչում է «բնական», քանի որ, նրա

համոզմամբ, ուսումնասիրելով հեղինակների բնավորությունները՝ դրանք կարելի է համակարգել այնպես, ինչպես բնագիտությունը բույսերի տեսակներն է դասակարգում:

Սենտ-Բյովը «բնական» էր անվանում նաև իր գրականագիտական մեթոդը, քանի որ հեղինակի և նրա ստեղծագործության միջև տեսնում էր անպայմանորեն գոյություն ունեցող ուղիղ, բնական, գենետիկ կապ: Նա ստեղծագործությունը համարում էր հեղինակի սուբյեկտիվ էության լեզվական արտահայտությունը: Հեղինակի անհատականությունը, նրա կարծիքով, ստեղծագործության մեջ «դրստրվում է ամբողջապես»⁹⁶: Ելնելով ստեղծագործության և նրա հեղինակի անհատականության մույնացումից՝ Սենտ-Բյովը գրական քննադատության առաջնահերթ խնդիրը

⁹⁶ Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд. Моск. университета, 1987, с. 46. Այս գրքից հետագա մեջբերումները կտրվեն տեքստում՝ փակագծում նշելով էջը:

համարում է գրողի հոգեբանական դիմանկարի վերակերտումը կամ, ինչպես ինքն է գրում, հեղինակի «կենդանի նկարագրի վերածնունդ»⁹⁷: Զննադատի նպատակն է, գրում է Սենտ-Բյովը, «ստեղծագործության մեջ տեսնել հեղինակի անձի արտացոլումը», «բանաստեղծի մեջ ճանաչել մարդուն»⁹⁸:

Սենտ-Բյովը հեղինակի հոգեբանության ուսումնասիրությունն իրականացնում է գրողի մասին եղած բոլոր հնարավոր վկայություններով. նրա դիմանկարը վերակերտելիս նա օգտագործում է նամակներ, օրագրեր, հուշագրություններ և կենսագրական բնութի այլ աղբյուրներ: «Ինչպիսի՞ն են եղել նրա կրոնական հայացքները: Նրա վրա ինչպիսի՞ տպավորություն է թողել բնության տեսարանը: Ինչպե՞ս է նա վերաբերվել կանանց, փողին: Հարո՞ւստ է եղել, թե՞ աղքատ: Ինչպիսի՞ն են եղել նրա ապրելակերպը, առօրյան... Վերջապես, որո՞նք են եղել նրա արատները կամ թուլությունները... Այս հարցերին տրված ցանկացած պատասխան հետաքրքրություն է ներկայացնում այս կամ այն գրքի հեղինակին կամ մույնիսկ բուն գիրքը գնահատելու համար, եթե միայն դա մաքուր երկրաչափական տրակտատ չէ» (46),– գրում է Սենտ-Բյովը:

Սակայն բուն տեքստը մույնպես Սենտ-Բյովն օգտագործում է իբրև հեղինակի մասին տեղեկությունների փաստագրական աղբյուր՝ գրելով. «Զննադատությունն ինձ համար վերամարմնավորում է: Ես ձգտում եմ տարրալուծվել այն մարդու մեջ, որի նկարագիրը վերստեղծում եմ: Ես ընտելանում եմ նրան, նրա ոճին, ես յուրացնում եմ նրա խոսքը և մարմնավորվում նրա մեջ» (51-52):

Այսպիսով՝ Սենտ-Բյովի համար մեկնաբանման առարկան ոչ այնքան բուն ստեղծագործությունն է, որքան հեղինակի ներքին

⁹⁷ Сент-Бев О., Литературные портреты, М.: Изд. «Худ. литература», 1970, с. 109.

⁹⁸ Նույն տեղում, էջ 48:

կյանքի գաղտնիքը: Ստեղծագործությունը միայն միջոց է, գործիք՝ դրան հասնելու համար: «Ես դատում եմ ոչ թե նրանց ստեղծագործությունների, այլ հենց նրանց անձի մասին» (52),– գրում է նա: Չնայած որոշ դեպքերում քննադատը նաև դատողություններ է անում բուն ստեղծագործության մասին, բայց այդ կարգի վերլուծությունները անպայմանորեն հենվում են հեղինակի անձի մասին տեղեկությունների և հեղինակի անձնավորության ու նրա երկի միջև ուղղակի, բնական կապ փնտրելու դիրքորոշման վրա:

Այդպես են գրված Սենտ-Բյովի գրական դիմանկարները՝ նվիրված առանձին նշանավոր գրողների: Այսպես, Կոռնելյին նվիրված ակնարկում, հենվելով ֆրանսիացի դրամատուրգի կենսագիրներից մեկի աշխատանքի վրա, նա ցույց է տալիս, որ Կոռնելյի ստեղծագործության մի շարք սկզբունքներ պայմանավորված են գրողի հոգեբանության յուրահատկություններով: «Կոռնելյի հերոսները վեհ են, հիանալի, քաջարի», նրանց «բարոյականությունն» անբիժ է, քանի որ նրանց հեղինակը «հոգու խորքում նման է իր հերոսներին» (63),– գրում է Սենտ-Բյովը:

Բոլորովին այլ կերպ է քննադատը կառուցում իր ժամանակակցի՝ Գյուստավ Ֆլոբերի մասին ակնարկը՝ հենվելով ոչ թե հեղինակի կենսագրություն, այլ նրա գլխավոր ստեղծագործության՝ «Տիկին Բովարի» վեպի վրա: «Հեղինակի բացարձակ անկողմնակալությունը», վեպի «անդեմ բնույթը», կյանքի տաղտկալի ճշմարտությանը դիմելը, «ցնցող հավաստիությունը», անգույք հեզանքն ու հերոսուհու մահվան նկարագրության «անողորմ անհրամասները» Սենտ-Բյովը կապում է Ֆլոբերի կենսագրության փաստերի հետ, որոնցից ամենանշանակալիցը գրողի պատկանելն է բժիշկների գերդաստանին. այդ հիմքի վրա էլ ձևավորվել

են Ֆլորենտ վիպասանի հետագոտական ունակությունը, դիտողականությունը, հասունությունը, ուժը և որոշակի դաժանությունը⁹⁹:

Սենտ-Բյովի կենսագրական մեթոդի և կուլտուր-պատմական դպրոցի հիմքի վրա XIX դարի 70-ական թթ. ձևավորվում է բուն *հոգեբանական դպրոցը*, որն իր գլխավոր խնդիրն էր համարում հեղինակների անձնական, անհատական հոգեբանության բացահայտումը: Այս դպրոցի ներկայացուցիչները հենվում էին հոգեբանության՝ իբրև կարևորագույն գիտության վրա: Գեղագիտությունը նրանց կողմից հռչակվեց հոգեբանական գիտակարգ:

Հոգեբանական դպրոցի ուսումնասիրման առարկան գեղարվեստական ստեղծագործության ներքին հոգեբանական կողմն էր, իսկ հեղինակի հոգևոր կյանքը համարվում էր արվեստի աղբյուրը: Այս դպրոցի ներկայացուցիչների կարծիքով արվեստն արտահայտում է այն ամենը, ինչ մարդը կրում է իր մեջ՝ իբրև արտաքին աշխարհի տպավորություն կամ սեփական հոգու արձագանք: Մարմնավորելով իր ապրումները՝ գրողն ազատվում է դրանցից: Ռուս նշանավոր բանասեր, հոգեբանական դպրոցի ներկայացուցիչ **Ալեքսանդր Պոտեբնյան** (1835-1891) այն կարծիքին էր, որ գրողը ստեղծագործում է առաջին հերթին ինքն իր համար: Այնպես, ինչպես կինն իր վիշտն արտահայտում է լացով, այնպես էլ բանաստեղծը կարիք ունի հանգստացնելու իր հոգին բառերով: Գրողի ստեղծած երկերը մեծ հաշվով ինքնակենսագրական են: Սա պետք է հասկանալ ոչ թե նեղ, այլ լայն առումով. գրողն իր կերպարներում ոչ թե ուղղակիորեն մարմնավորում է իր անձնականը, այլ այն ամենը, ինչի հետ բախվել է սեփական կյանքի դրվագներում: Հետևաբար արվեստի երկի մեկնաբանության բանալին թաքնված է արվեստագետի հոգեբանության խորքերում,

⁹⁹ Օ. Սենտ-Բյովի գրականագիտական մեթոդի առավել հանգամանալի վերլուծությունը տես **Տուրիշևա Օ.**, Արտասահմանյան գրականագիտության տեսությունը և մեթոդաբանությունը. Ուսումնական ձեռնարկ, Ե., ԵՊՀ հրատ., 2017, էջ 28-35:

խսկ ստեղծագործությունների տարբերությունները կարելի է բացատրել արվեստագետների հոգեբանական առանձնահատկություններով: Ըստ այդմ՝ Ռ. Մյուլլեր-Ֆրեյենֆելսը պոետներին բաժանում է մի քանի խմբի՝ մարմնավորող պոետներ և արտահայտող պոետներ, լավատեսներ և հոռետեսներ, մտքի պոետներ և զգացմունքի պոետներ և այլն: Դ. Օվսյաննիկո-Կուլիկովսկին, որը մեծ դեր է կատարել ռուս գրականագիտության մեջ հոգեբանական դպրոցի գաղափարները տարածելու գործում, առանձնացնում էր գրողների երկու խումբ՝ *դիպրոդներ* և *փորձարարներ*: Հիմնական ուշադրությունը սևեռելով գրողի հոգեբանական անկրկնելի կերպարի վրա՝ այս դպրոցի ներկայացուցիչները չէին կարևորում արվեստի պատմական զարգացման խնդիրները: Նրանց կարծիքով գրական երկի բովանդակությունը ծնունդ է առնում գրողի հոգեբանական որոշակի ազդակներից և ընկալվում է ընթերցողի հոգեբանական փորձի միջոցով: Ա. Պոտեբնյան գրում էր. «Ստեղծագործության էությունը, ուժը... նրա մեջ չէ, թե ինչ է նկատի ունեցել հեղինակը, այլ թե ինչպես է այն ներգործում ընթերցողի կամ դիտողի վրա... Արվեստագետի ծառայությունը ոչ թե այն *minimum* բովանդակության մեջ է, որը նա մտածել է երկը ստեղծելիս, այլ պատկերի որոշակի ճկունության, ներքին ձևի՝ ամենատարբեր բովանդակություններ հարուցելու ուժի»¹⁰⁰:

Հոգեբանական դպրոցը արվեստի ուսումնասիրությունը հանգեցնում է հետևյալ խնդիրներին. ա) հենվելով կենսագրական մեթոդի վրա՝ բացահայտել այն հոգեբանական մոտիվները, որոնք ծնել են արվեստի երկը, այսինքն՝ բացահայտել ստեղծագործության ծագումնաբանությունը. այս խնդիրն ի վերջո ենթադրում է արվեստագետի հոգևոր առանձնահատկությունների վերհանում, բ) բացահայտել, թե ինչ հոգեբանական ներգործություն է ունե-

¹⁰⁰ **Потебня А. А.**, Мысль и язык, Харьков: Типография Адольфа Дарре, 1892, с. 187.

նուն տվյալ ստեղծագործությունը ամենատարբեր ընթերցողների, դիտողների, ունկնդիրների վրա: Գեղարվեստական պատկերը, այս դպրոցի ներկայացուցիչների համոզմամբ, փոփոխվում է ամեն մի նոր ընկալման դեպքում. դա կախված է ընկալողի հոգեբանական տրամադրվածությունից, նրա դիտանկյունից, որի արդյունքում գեղարվեստական ստեղծագործությունը յուրաքանչ-յուր անգամ դրսևորվում է նորովի:

Հայ գրականագիտության մեջ հոգեբանական դպրոցի ամենանշանավոր դեմքը **Արսեն Տերտեղյանն** (1882-1953) է, որը կրում էր Օվսյաննիկո-Կուլիկովսկու հայացքների անմիջական ազդեցությունը: Գրականագետը փորձել է դասական մի շարք գրողների ստեղծագործությունները բնութագրել նրանց կենսագրության և հոգեբանական կերտվածքի վերլուծության միջոցով: Նույն կերպ էլ գրողի ստեղծած կերպարները գրականագետը քննում է ըստ մարդկային տիպերի մարմնավորման եղանակների: Տերտեղյանը յուրաքանչյուր գրողի ստեղծագործության մեջ փորձում է առանձնացնել հոգեբանական որևէ կարևոր գիծ՝ այն դիտարկելով իբրև ստեղծագործական հիմնական խթան: Գրականագիտական այդ դպրոցի սկզբունքներով են գրված նրա մի շարք աշխատություններ, որոնց վերնագրերն ինքնին խոսում են՝ «Միքայել Նալբանդյան. ազգության հրապարակախոսը», «Վահան Տերյան. ցնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը», «Հովհաննես Թումանյան. հայրենի եզերքի քնարերգուն», «Շիրվանզադե. հայ ինտելիգենտի և ընտանիքի վիպասանը», «Նար-Դոսի ստեղծագործությունը» (այստեղ նա հոգեբանական տարբեր խմբերի է բաժանում Նար-Դոսի գրական տիպերը) և այլն:

Կուլտուր-պատմական դպրոց

Արվեստագիտական այս դպրոցը ձևավորվել է XIX դարի երկրորդ կեսին: Հիմնադիրը ֆրանսիացի պատմաբան և արվեստի տեսաբան **Իպոլիտ Տենն** (1828-1893) էր: Իր տեսության հիմնական դրույթները նա շարադրել է «Անգլիական գրականության պատմություն» (1863) և «Գեղարվեստի փիլիսոփայություն» (1869) աշխատություններում: Տեննը պոզիտիվիստական փիլիսոփայություն ներկայացուցիչ էր, որը ձգտում էր բնական գիտությունների մեթոդները կիրառել արվեստի երկերի ուսումնասիրման մեջ: Ըստ Տեննի՝ քննադատը ոչ թե պետք է սուբյեկտիվ գնահատականներ տա, այլ անի ճշգրիտ եզրակացություններ. գեղագետի խնդիրն է հասկանալ արվեստի ստեղծագործության բնույթը և ոչ թե դատավճիռ կարդալ նրա նկատմամբ. «Մեր էսթետիկական արդիական է և հնից տարբերվում է նրանով, որ պատմական է և ոչ թե դոգմատիկական, այսինքն՝ նա կանոններ չի պարտադրում, այլ օրենքներ է արձանագրում»¹⁰¹: Գրականագետի խնդիրն է ներկայացնել որոշակի փաստեր և սահմանել դրանց առաջացման պատճառները: Նոր գեղագիտության մեջ «արվեստի գործերը քննարկվում են իբրև փաստեր և արդյունքներ, որոնց բնույթները պետք է նշել և պատճառները որոնել, ուրիշ ոչինչ: Այսպես հասկացված գիտությունը ոչ դատապարտում է և ոչ էլ ներում. նա արձանագրում է և բացատրում»¹⁰²: Շարունակելով իր միտքը՝ Տենն արձանագրում է, որ գեղագիտական իր նոր սկզբունքը «համակրում է արվեստի բոլոր ձևերին և բոլոր դպրոցներին, անգամ նրանց, որոնք թվում է, թե ամենից շատ հակադիր են միմյանց... նա այնպես է վարվում, ինչպես բուսաբանությունը, որ հավասար հետաքրքրությամբ ուսումնասիրում է մերթ մարնջենին ու դավի-

¹⁰¹ **Տենն Հ.**, Գեղարվեստի փիլիսոփայություն, Ե., «Պետհրատ», 1936, էջ 15:

¹⁰² Նույն տեղում, էջ 16:

նին, մերթ կաղնին և ցարասին... Նա ինքն էլ մի տեսակ բուսաբանություն է՝ կիրառված ոչ թե բույսերի, այլ մարդկային ստեղծագործությունների նկատմամբ»¹⁰³: Արվեստի և գրականության բոլոր ուղղություններն արդար են և ճշմարիտ, քանի որ կյանքի են կոչվել պատմական որոշակի հանգամանքների արդյունքում, հետևաբար դրանք պետք չէ դատապարտել, առավել ևս պայքար մղել դրանց դեմ:

Տեմի համար ստեղծագործությունը վավերաթուղթ էր, որտեղ իր արտահայտությունն է գտել ողջ ազգի հոգեբանությունը պատմական զարգացման որոշակի պահի: Այս ըմբռնման հիման վրա էլ ձևավորվում է գրականագիտության նպատակը. Ի. Տեմի կարծիքով կարելի է գրական հուշարձաններով դատել այն մասին, թե ինչպես են մտածել կամ զգացել մարդիկ շատ դարեր առաջ: Իսկ դա էլ իր հերթին հնարավորություն կտա բացահայտելու որոշ օբյեկտիվ օրինաչափություններ, որոնց ենթարկվում է մարդկության զարգացման պատմությունը: Գրականությունը, ըստ Տեմի, ավելին է, քան նախորդ սերունդների կյանքը մեզ ներկայացնող մյուս բոլոր փաստաթղթերը, և այն պետք է գնահատել առաջին հերթին իբրև ազգի կյանքն ուսումնասիրող իրողություն, իբրև մի ամբողջ դարաշրջանի հոգեբանությունը բացահայտող հիանալի փաստ:

Ելնելով այս դիրքորոշումից՝ Տեմն առանձնացնում է ցանկացած ժողովրդի մշակութային զարգացումը պայմանավորող երեք օբյեկտիվ գործոններ կամ «բնական» պատճառներ՝ *ռասսա*, *միջավայր* և *պահ*: Առաջին գործոնը Ի. Տեմն անվանում է *ռասս*՝ նկատի ունենալով բնածին, ժառանգական հակումները, ազգի հոգեբանական կերտվածքը, որոնք ծնվում են մարդու հետ միասին և պայմանավորված են տվյալ ազգությանը նրա պատկանելությամբ: Մշակույթը պայմանավորող երկրորդ օբյեկտիվ գործոնն

¹⁰³ **Տեմ Հ.**, Գեղարվեստի փիլիսոփայություն, էջ 16:

այն **միջավայրն** է, որտեղ ապրում է ռասան, այսինքն՝ աշխարհագրական, կլիմայական և սոցիալական պայմանները:

Երրորդ գործոնը՝ **պահը**, ենթադրում է ազգի կյանքի որևէ կոնկրետ ժամանակաշրջանի, դրա պատմական բովանդակության յուրահատկությունը, ինչպես նաև կուտակված մշակութային ավանդույթները տվյալ ժամանակահատվածում: Տեճի տեսանկյունից՝ այս երեք գործոններն ամբողջապես և լիովին կանխորոշում են մշակույթի զարգացումը:

Տեճի գեղագիտական համակարգում հեղինակը դիտվում է բացառապես իբրև ազգային հոգեբանության ներկայացուցիչ, իր աշխարհագրական միջավայրի ու պատմական տվյալ իրադրության ազդեցության կրող: Հեղինակի անհատական բնույթը, նրա իդեալները, արժեքները, պատկերացումները, այսինքն՝ այն, ինչ Օ. Մենտ-Բյովի և հոգեբանական դպրոցի շրջանակներում դիտվում էր իբրև հեղինակի ներքին, հոգևոր աշխարհ, Ի. Տեճի համար ինքնուրույն արժեք չի ներկայացնում: Ավելին, նրա տեսանկյունից՝ անհատական բնավորություններ ընդհանրապես գոյություն չունեն: Յուրաքանչյուր ազգի մշակույթ, ըստ Տեճի, ներկայանում է իր, այսպես կոչված, գերիշխող բնավորությամբ՝ առաջին հերթին պայմանավորված ռասայով և միջավայրով:

Կուլտուր-պատմական դպրոցի ուժեղ կողմն այն էր, որ գրականությունն ու արվեստը կապվում էին հասարակության հետ՝ գեղարվեստական փոփոխությունները պայմանավորելով հասարակական կյանքի զարգացմամբ և ցույց տալով, որ պատմական յուրաքանչյուր դարաշրջան իր կնիքն է դնում արվեստի երկերի վրա: Այդ դպրոցի թույլ կողմն առաջին հերթին *արվեստում անհատական նախասկզբի քերականահայտումն* էր: Բացի այդ՝ Տեճը գրականագետի գործունեությունը սահմանափակում էր միմիայն պատճառների բացահայտմամբ:

Ռուս գրականագիտության մեջ կուլտուր-պատմական դպրոցը ներկայացել է Ա. Պիպինի, Ն. Տիխոնրավովի, Ս. Վենգերովի աշխատություններով: Նրանք բանավիճում էին Վ. Բելինսկու հետ՝ վերջինիս մեղադրելով նրանում, որ գրական երկերը վերլուծելիս նա կարևորում էր դրանց դաստիարակչական և գեղագիտական նշանակությունը՝ գրականության պատմությունը դարձնելով գեղագիտության «սպասարկու»: Այնինչ գեղարվեստական գրականությունը, նրանց կարծիքով, առաջին հերթին պատմական փաստաթուղթ է, որի հիմնական արժեքը ոչ թե գեղագիտական է, այլ մշակութային և ճանաչողական: Հետևաբար գրականագետի հիմնական խնդիրը պետք է լինի գրական երկի պատմական արժեքի բացահայտումը:

Տեմի հայացքներն իրենց անմիջական արտահայտությունն են գտել նաև հայ իրականության մեջ, մասնավորապես դրանք բավական ցայտուն դրսևորվել են Գր. Արծրունու, Ա. Արփիարյանի, Շիրվանզադեի, Ն. Աղբալյանի, Մ. Աբեղյանի, Ա. Չոպանյանի, Լեոյի գրականագիտական աշխատություններում¹⁰⁴:

Ինտուիտիվիզմ

Ինտուիտիվիզմը փիլիսոփայության մեջ իռացիոնալիստական ուղղություն է, որի անվանումն առաջացել է լատիներեն *intueri* («ուշադիր նայել») բառից: Այն բացարձակացնում է ինտուիցիայի՝ որպես աշխարհի ճանաչողության իռացիոնալ, ոչ բանական եղանակի դերը: Ինտուիտիվիզմի հետևորդները փորձում էին այդ սկզբունքով բացատրել նաև գեղագիտական զգացմունքի, իրականության գեղագիտական ընկալման և վերարտադրության

¹⁰⁴ Հայ գրականագիտական մտքի վրա կուլտուր-պատմական դպրոցի ազդեցության հանգամանալի քննությունը տես **Քալանթարյան Ժ.**, Հայ գրականագիտության պատմություն (V-XIX դդ.), էջ 331-392:

բնույթը: Չնավորվելով XIX-XX դարերի սահմանագծին՝ ինտուիտիվիզմը հակադրվում էր ինչպես ռացիոնալիզմին (բանականության միջոցով աշխարհի ընկալման տեսությամբ), այնպես էլ իրականության սովորական գգայական ընկալմամբ:

Ինտուիտիվիզմի հիմնադիրն է համարվում ֆրանսիացի փիլիսոփա **Անրի Բերգսոնը** (1859-1941), որն իր տեսական աշխատություններում («Հիշողություն և մատերիա», «Ծիծաղ», «Ստեղծագործական էվոլյուցիա») այն միտքն է առաջ քաշում, որ բանականությունը մարդու վստահելի ուղեկիցն է միայն պրակտիկ կյանքում, այնինչ գեղագիտորեն ընկալել և վերարտադրել իրականությունը կարելի է միայն ինտուիցիայի օգնությամբ, քանի որ վերջինս չի հետապնդում գործնական նպատակներ, իր բնույթով անշահախնդիր է, կյանքն ընդգրկում է ամբողջապես, ինչպես նաև ընկալում է առարկաների անհատական գծերը: Ինտուիցիան, որը Բերգսոնը տարանջատում էր գիտակցությունից, նրա համոզմամբ, ճանապարհ է բացում դեպի գեղարվեստական ստեղծագործություն: Ստեղծագործել կարող է միայն այն անհատը, որն ազատ է գործնական խնդիրներից, վերացած է առօրյա հոգսերից ու անհանգստություններից, և միայն նրա առջև են բացվում կյանքի գեղեցկություններն իրենց անկրկնելիությամբ:

Ինտուիտիվիզմի մեկ այլ խոշոր ներկայացուցիչ՝ իտալացի փիլիսոփա և գեղագետ **Բենեդետտո Կրոչեն** (1866-1952), նույնպես գեղարվեստական ստեղծագործությունը համարում է հասկացություններից, պրակտիկ խնդիրներից ազատ ինտուիցիայի արդյունք: Արվեստը՝ իբրև գգայական պատկերներով արտահայտվող ինտուիտիվ գործունեություն, նա հակադրում է տրամաբանական մտածողությանը, որին բնորոշ է աշխարհի ռացիոնալ ճանաչողությունը: Ինտուիցիան օգնում է ստեղծագործողին՝ ճանաչելու պատկերվող երևույթների անհատական, անկրկնելի գծերը և դրանք վերածելու գեղարվեստական պատկերի: Իր «Գեղա-

գիտությունը՝ իբրև արտահայտության մասին գիտություն և իբրև ընդհանուր լեզվաբանություն» աշխատության մեջ նա պնդում է, որ ամեն մի գեղարվեստական երկ եզակի է, բացառիկ, և այդ կապակցությամբ հերքում է գրական ժանրերի, մեթոդների, ուղղությունների ու ոճերի գոյությունը, քանի որ դրանք ենթադրում են գրականության տիպաբանական ուսումնասիրություն: Կրոչեի կարծիքով ամեն մի առանձին ստեղծագործություն մի նոր ժանրի ծնունդ է ազդարարում, քանի որ այն հեղինակի ինտուիտիվ զգացողությունների արդյունք է, հետևաբար կապ տեսնել տարբեր երկերի, ոճերի միջև, նրա համոզմամբ, անպտուղ գործ է: Սրա արդյունքում գրականագիտությանը՝ իբրև գիտության, նա վերաբերվում է թերահավատորեն՝ ըստ էության ժխտելով այն:

Արվեստում գեղարվեստական ինտուիցիան ղիտարկվում է իբրև ստեղծագործության կարևորագույն գործոն, որն ունի անգիտակցական, բնագղային և միատիկ բնույթ: Գեղագիտական մտքի պատմության նախընթաց շրջաններում մույնպես մշակվել են այնպիսի տեսություններ ու գաղափարներ, որոնք մոտ են ինտուիտիվիզմին. օրինակ՝ Պլատոնի պնդումներն այն մասին, որ արվեստագետը ստեղծագործելու պահին անգիտակցական վիճակում է, Կանտի կողմից մշակված հանճարի տեսությունը, ռոմանտիկների և սիմվոլիստների մի շարք գաղափարներ, որոնք աշխարհի բանական ընկալումը հակադրում էին զգայականին կամ անգիտակցականին, և այլն: Նման տեսություններ են ձևավորվում նաև ժամանակակից գեղագիտության մեջ, և դրանց կողմնակիցները պնդում են, որ ինտուիտիվ արվեստն ավելի խորն է թափանցում կյանքի էության մեջ, քան մտքի վրա կառուցված գիտությունը:

Ֆրոյդյան (հոգեվերլուծական) քննադատություն

Հոգեվերլուծական քննադատության հիմնադիրը ավստրիացի բժիշկ, հոգեվերլուծաբան **Ջիզմունդ Ֆրոյդն** (1956-1939) է: Նա առաջ քաշեց մի դրույթ, որի համաձայն՝ արվեստի ստեղծագործությունը դիտվում էր իբրև մարդու անգիտակցական մղումների բավարարում, անհատի էնոցիոնալ վիճակի արտահայտման յուրահատուկ միջոց: «Արվեստագետը և երևակայությունը» աշխատության մեջ Ֆրոյդը ստեղծագործելու գործընթացը ներկայացնում է իբրև «չբավարարված», «դժբախտ» մարդու հոգեբանական գործունեության արդյունք, քանի որ այդ ընթացքում նա հնարավորություն է ստանում բավարարելու իր այն ցանկությունները, որոնք կյանքում իրեն անհասանելի են թվում: Նա մի անհատ է, որը տարբեր հանգամանքների բերումով երես է դարձրել իրականությունից և դիմել պատրանքների ու ֆանտազիաների աշխարհին և այդտեղ կարող է ազատորեն իրականացնել իր եսասիրական մղումներն ու չիրականացված ցանկությունները:

Սա է պատճառը, որ ստեղծագործողին Ֆրոյդը բնորոշում է իբրև «հանճարեղ նյարդային», որը սեփական անուրջների աշխարհում չեզոքացնում է իր հոգեկան անլիարժեքությունը: Ի տարբերություն սովորական նյարդային անհատի՝ արվեստագետը գտնում է նաև հետդարձի ճանապարհը երազների աշխարհից դեպի իրականություն՝ շնորհիվ իր կերտած կերպարների: Հոգեվերլուծական քննադատությունն իր խնդիրն է համարում բացահայտել ստեղծագործության մեջ քողարկված բովանդակությունը՝ հեղինակի գաղտնի կենսագրության, նրա մանկության հոգեկան վնասվածքների, հոգեբանական բարդությունների¹⁰⁵ և նյարդային խնդիրների վերհանման միջոցով: Մեծ ուշադրություն էր դարձ-

¹⁰⁵ Այդ բարդություններից առաջնայինը Ֆրոյդը համարում էր, այսպես կոչված, «էդիպյան բարդությամբ»:

վում նաև ստեղծագործության հերոսների վարքագծի և գործողությունների մեկնաբանմամբ: «Սա է պատճառը, որ Ֆրոյդի քննադատական աշխատություններում գերիշխում են կենսագրական բնույթի ակնարկները, որտեղ ստեղծագործությունը դիտվում է իբրև հեղինակի նյարդաբանական ախտանիշներն արտահայտող վավերաթուղթ և իբրև արդյունք, որն ամբողջապես ու լիովին պայմանավորված է այն ստեղծողի հոգեբանական անբարենպաստ վիճակով»¹⁰⁶, – գրում է Օ. Տուրիշևան: Այս տեսանկյունից է նա քննում ռուս գրող Ֆ. Դոստոևսկու ստեղծագործությունը («Դոստոևսկին և հայրասպանությունը»), Շեքսպիրի «Համլետի» և «Մակբեթի» հերոսների վարքագիծը, Գյոթեի ու Հոֆմանի երկերը, Լեոնարդո դա Վինչիի, Միքելանջելոյի կտավները և այլ նշանավոր գործեր:

Գեղագիտական հաճույքը, որ ստանում է ընկալողը (դիտողը, ընթերցողը, ունկնդիրը) արվեստի ստեղծագործությունից, բացատրվում է նրանով, որ մարդու «հոգևոր ուժերն ազատվում են լարվածությունից» և հասնում «պատրանքային բավարարման»: Այս առումով արվեստը կատարում է կատարսիսի և հատուցման դեր («Բանաստեղծը և ֆանտազիան»)՝ ձեռք բերելով նաև հոգեբուժական գործառնություններ:

Իբրև գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնաբանման ինքնուրույն մեթոդ՝ Ֆրոյդի հոգեվերլուծական քննադատությունը մեծ ազդեցություն է թողել եվրոպական և ամերիկյան գրականագիտության վրա: Մինևույն ժամանակ այդ մեթոդը ենթարկվել է նաև շատ լուրջ և խորքային քննադատության:

¹⁰⁶ **Տուրիշևա Օ.**, Արտասահմանյան գրականագիտության տեսությունը և մեթոդաբանությունը, էջ 86:

Միֆաքննադատություն

Միֆաքննադատությունը գրականագիտական ուղղություն է, որը հենվում է գրականության և դիցաբանության ծագումնաբանական սերտ կապի գաղափարի վրա: Հնագույն առասպելները դիտվում են իբրև գեղարվեստական գրականության անմիջական աղբյուր, իսկ դրանց կառուցվածքային տարրերը՝ իբրև գրական երկի «շինանյութ»: Միֆաքննադատությունն առաջացել է բրիտանական գրականագիտության մեջ XX դարի սկզբներին և ունեցել է երկու ուղղություն: Առաջինը, այսպես կոչված, **ծիսական դպրոցն** է, որի ներկայացուցիչները ծեսից էին բխեցնում մարդու հոգևոր գործունեության մյուս բոլոր ձևերը՝ կրոնը, փիլիսոփայությունը, արվեստը, գրականությունը և այլն: Ընդ որում՝ ծեսից դեպի գեղարվեստական ստեղծագործություն անցումն իրականացվում է միֆի միջնորդությամբ: Դիցաբանական կերպարները, սյուժեները, թեմաներն ու մոտիվները, որոնք միֆաքննադատները կոչում են «միֆոլոգեմներ», վերարտադրվում են հետագա շրջանի գրականության և արվեստի մեջ: Միֆը և ծեսը նախնադարյան մշակույթի երկու կարևորագույն հայեցակարգերն են՝ *վերքալ* (միֆ) և *գործնական* (ծես): Միֆը ոչ միայն պատմություն է, որն ունի այլաբանական-խորհրդանշական իմաստ, այլև նախնադարյան մարդու կողմից ընկալվել է իբրև յուրօրինակ «սուրբ գիրք», որը ներգործություն ունի աշխարհի և մարդկային ճակատագրերի վրա: Ջ. Վեսթոնն իր «Ծեսից դեպի վեպ» (1920) աշխատության մեջ ծիսական քննության առարկա է դարձնում ասպետական վեպերի ծագումը՝ դրանք կապելով մեռնող և հարություն առնող աստվածության պաշտամունքային ծեսերի հետ:

Որպեսզի բացատրեն միֆի փոխակերպումը գեղարվեստական ստեղծագործության, միֆաքննադատները դիմեցին Կ. Յունգի՝ արքետիպերի մասին տեսությանը, մասնավորապես այն

դրույթին, որ արվեստագետն անգիտակցաբար արքետիպեր է քաղում կոլեկտիվ անգիտակցականից՝ դատարկ տեղերը լցնելով որոշակի բովանդակությամբ: Սրա արդյունքում ձևավորվում է միֆաքննադատության երկրորդ փուլը՝ **յունգյան ուղղությունը**, որը ծեսից դեսպի գեղարվեստական ստեղծագործության անցումը ներկայացնում է հետևյալ կերպ. ծեսից առաջանում է միֆը, որը, սակայն, ոչ թե ուղղակիորեն, այլ կոլեկտիվ անգիտակցականի միջնորդությամբ է փոխակերպվում գեղարվեստական ստեղծագործության: Սրա արդյունքում, սկսած 30-ական թթ., բրիտանական միֆաքննադատությունը ստեղծագործության մեջ սկսում է որոնել ոչ միայն նրա ծիսական հիմքը, այլև դիցաբանական արքետիպերը: Այս ուղղության գլխավոր դեմքը Մ. Բոդկինն էր, որն իր նշանավոր «Արքետիպային մոդելները պոեզիայում» (1934) աշխատության մեջ ներկայացրել է գրական տարբեր ստեղծագործությունների, այդ թվում՝ Աստվածաշնչի կայուն կրկնվող բազմաթիվ պատկերներ (արքետիպեր), որոնք բանաստեղծներն «անգիտակցաբար արդիականացնում են» իրենց ստեղծագործություններում:

Յունգյան միֆաքննադատությունը նաև իր առջև խնդիր դրեց որոնելու և գտնելու *մոնոմիֆը*՝ այն նախասկզբնական առասպելը, որը, նրանց կարծիքով, ընկած է գեղարվեստական ողջ գրականության հիմքում: Ոմանց համար այդ մոնոմիֆը (նախաառասպելը) մեռնող և հարություն առնող աստծու մասին առասպելն է (Ֆ. Ռեգլան), որը հանդիպում է ամենատարբեր ազգերի մոտ, ոմանց համար՝ աստվածաշնչյան առասպելը հերոսի անկման և հոգևոր վերածննդի մասին (Զ. Սթիլ), իսկ ոմանք էլ այն կապում էին Արևի և Լուսնի հակամարտության սյուժեի հետ (Ռ. Գրեյվս):

Միֆաքննադատության նշանակալի դեմքերից է նաև կանադացի բանասեր Ն. Ֆրայը, որի «Զննադատության անատոմիա» (1957) աշխատությունը լուրջ ազդեցություն ունեցավ հետագա

շրջանի հերմենևտիկական գրականագիտության զարգացման վրա: Ըստ Ֆրայի՝ գրողը ստեղծագործելիս անգիտակցաբար վերարտադրում է դիցաբանության և դարերի ընթացքում ստեղծված գրականության մեջ առկա «համընդհանուր բանաձևերը»՝ արքե-տիպերը: Սեզոմային ծեսերից առաջացել է որոնման մասին նա-խաառասպելը. Ֆրայն այն նմանեցնում է «կենսաբանական բջջի», որի առանձին դրվագներից էլ առաջացել են գրական որոշ ժանրեր ու ձևեր: Ընդ որում՝ գրականությունը նմանեցվում է լեզվի. եթե լեզվի միավորները բառերն են, ապա գրականության միա-վորները արքեատիպերն են, հետևաբար գրականագիտության խնդիրն է վերծանել գրական ստեղծագործության դիցաբանա-կան թաքուն բովանդակությունը, հայտնաբերել, համակարգել ու նկարագրել այն արքեատիպերը, որոնց հիմքի վրա մշտապես տեղի է ունենում գրականության զարգացումը:

Ֆորմալիզմը գրականագիտության մեջ (ձևապաշտական դպրոց)

Ֆորմալ մեթոդը (ֆորմալիզմը) գրականագիտական, արվես-տագիտական ուղղություն է, որի հիմնական ելակետը իրականու-թյան պատկերման մեջ գեղարվեստական ձևի բացարձակացումն է (լատ. *formalis* – «ձևին վերաբերող»): Ֆորմալիստների համոզ-մամբ գեղարվեստական ձևը առաջնային տեղ պետք է գրավի գե-ղագիտական ուսումնասիրությունների ոլորտում: Իբրև առանձին ուղղություն՝ արվեստագիտության մեջ այն ձևավորվել է XIX-XX դարերի սահմանագծին՝ ի հակադրություն կուլտուր-պատմական և հոգեբանական դպրոցների, որոնք փորձում էին բացահայտել ստեղծագործության սոցիալ-պատմական և կենսագրական ազ-դակները: Ֆորմալ մեթոդը գրականագիտության մեջ առաջինը կիրառել է ավստրիացի քննադատ **Օսկար Վալցելը** (1864-1944), որը համաշխարհային արվեստի պատմությունը դասակարգում

էր ըստ ոճական առանձնահատկությունների (ռենեսանս, բարոկկո և այլն): Գրական երևույթները նա գնահատում էր գերազանցապես ձևի տեսանկյունից և համոզմունք հայտնում, որ գրականության էվոլյուցիան տեղի է ունենում ձևի հանդեպ դրսևորած հետաքրքրությամբ: Վալցելի կարծիքով ձևով է պայմանավորված գրական ստեղծագործության միասնականությունը, հետևաբար գրականագիտական քննությունը ենթադրում է առաջին հերթին ձևի մանրակրկիտ վերլուծություն: Նա նաև մշակեց «բովանդակային ձև» հասկացությունը, որի համաձայն՝ ձևն ինքնին արդեն որոշակի ներքին բովանդակության կրող է՝ համապատասխան գրողի աշխարհընկալման:

Թեև *Ֆորմալիզմ* եզրույթը լայնորեն սկսեց կիրառվել XX դարում, բայց այն իր ակունքներով կապված էր Կանտի գեղագիտության հետ, որում բացարձակացվում էր գեղարվեստական ձևը, իսկ արվեստի ստեղծագործությունը դիտվում էր իբրև «նպատակահարմար ձև՝ առանց նպատակի»: Ֆորմալ մեթոդի ներկայացուցիչները գեղարվեստական ձևին շնորհում էին բացարձակ ինքնավարություն, իսկ ավելի արմատական ֆորմալիստներն արվեստը հռչակում էին «մաքուր ձևերի» աշխարհ՝ գերծ մշակութային և հումանիստական որևէ բովանդակությունից: Հետևելով Կանտին՝ նրանք *գեղագիտականը* համարում էին ինքնաբավ արժեք՝ ազատագրված գաղափարական, բարոյական, քաղաքական, հոգևոր և այլ նպատակներից:

Ֆորմալ գրականագիտության հետևորդներն արհամարհում էին ստեղծագործության բոլոր «արտագրական» հատկանիշները, հրաժարվում էին պատմահամեմատական մեթոդաբանությունից և անտեսում գրականության էվոլյուցիոն զարգացումը, իսկ ոճական առանձնահատկությունները դիտարկում էին իբրև բացառապես գրողի անհատականության արտահայտություն: Իր ծագման հենց սկզբնական փուլերում ֆորմալիզմը հանդես էր գալիս ակա-

դեմիական արվեստագիտության դեմ: Այսպես, մշակելով երաժշտության տեսությունը՝ նրանք ազդարարում էին, որ արվեստի այդ տեսակը գոյություն ունի «հնչյունային շարժվող ձևերի» մեջ (Է. Գամալիկ), իսկ պլաստիկ արվեստները զարգանում են «տեսողական ձևերի էվոլյուցիայի» միջոցով (Ա. Ռիգլ), և կարևորագույն տեղ էին հատկացնում «ձևաստեղծմանը» (Ա. Հիլդեբրանդ):

Ռուսաստանում ֆորմալ դպրոցը ձևավորվեց XX դարի 10-20-ական թթ.՝ ներկայանալով այնպիսի նշանավոր դեմքերով, ինչպիսիք են Գ. Վինոկուրը, Վ. Ժիրմունսկին, Վ. Վինոգրադովը, Բ. Տոմաշևսկին, Ռ. Յակոբսոնը, Վ. Շկլովսկին, Բ. Էյխենբաումը, Յու. Տինյանովը և այլք: Այն ուղղակիորեն կապված էր 1916 թ. ստեղծված «Պոետական լեզվի ուսումնասիրման ընկերության» (ОПОЯЗ) հետ, որն իր կարևորագույն խնդիրն էր հռչակել բանաստեղծական լեզվի և ձևի տարրերի համակողմանի քննությունը: Ֆորմալիստների համոզմամբ գրականության բովանդակությունը կարելի է վերարտադրել տարբեր միջոցներով, իսկ ձևը հենց այն է, ինչ պոեզիան վերածում է պոեզիայի: Հետևաբար գրականագիտության մեջ առաջնայինը ոչ թե բովանդակության, այլ պոետական լեզվի, պոետական ձևի քննությունն է: Մյուս կողմից նրանք նաև ընդունելի էին համարում գեղարվեստական ձևի ինքնազարգացման հնարավորությունը և այդպիսի էվոլյուցիան դիտում էին իբրև արվեստի զարգացման հիմնական խթան: Եթե նախորդ շրջանի գրականագիտության մեջ ձևը համարվում էր միայն բովանդակության արտահայտման միջոց և քննվում էր նրա հետ սերտ կապի մեջ, ապա ֆորմալիստների համար ձևը ինքնաբավ արժեք էր՝ բովանդակությունից գրեթե լիովին անկախ:

Սա է պատճառը, որ ֆորմալիստներն իրենց գրականագիտական ուսումնասիրություններում ընդգծված հետաքրքրություն էին ցուցաբերում գեղարվեստական ձևի տարրերի նկատմամբ:

Բանաստեղծական խոսքում հատկապես ուշադրության էր դարձվում ոճագիտության, լեզվի, տաղաչափական կառուցվածքի, ստրոֆիկայի, կոմպոզիցիայի, հնչերանգի խնդիրներին (Տոմաշևսկի, Ժիրմունսկի, Էյխենբաում, Յակոբսոն և ուրիշներ), իսկ արձակի քննության մեջ կարևորվում էին սյուժեի կառուցման ու ձևավորման միջոցները (Շկլովսկի, Պրոպ), և մեծ ուշադրություն էր դարձվում այն հնարքներին, որոնք կիրառում է գրողը երկի ձևավորման ընթացքում: Ֆորմալիստների համար գրական երկի մեջ կարևորը «ինչպես»-ն էր, որն ավելի բարձր էր դասվում «ինչ»-ից:

1916 թ. Վ. Շկլովսկին «Արվեստը իբրև հնարք» հոդվածում առաջ քաշեց տարբեր հնարքների միջոցով արվեստի երկերի կառուցման թեզը, որն սկսեցին օգտագործել նաև այլ ֆորմալիստ գրականագետներ: «Հնարքը» դիտվում էր իբրև գեղարվեստական երկի կառուցման հիմնական գործիք. իրականության երևույթներն ու առարկաները դառնում են արվեստի փաստեր հենց այդ հնարքների շնորհիվ, որոնք գիտակցաբար օգտագործվում են գրողների կողմից՝ լինելով կա՛մ ավանդական, կա՛մ նորարարական:

Ռուս ֆորմալիստները մշակեցին գրական երկի վերլուծության այնպիսի սկզբունքներ ու մեթոդներ, որոնք խթանեցին քննադատական մամանտիպ ուղղությունների առաջացումը այլ երկրներում: Անգլիայում և ԱՄՆ-ում այս մեթոդը ստացավ «նոր քննադատություն» անվանումը (XX դ. 30-40-ական թթ.). նրա հիմնական սկզբունքը տեքստի «փակ ընթերցումն» է՝ գերծ ազգային, սոցիալական և պատմական ազդակներից:

Ձևի հանդեպ ընդգծված ուշադրությունն ամենևին չէր նշանակում բովանդակության բացարձակ անտեսում, սակայն ձևն ակնհայտորեն մղվում էր առաջին պլան՝ դառնալով գրականագիտական քննության ամենակարևոր տարրը: Ձևն այլևս չէր դիտ-

վում իբրև բովանդակության պասիվ կրող, քանի որ արտահայտչամիջոցներն են որոշում գրական երկի ամբողջական ընկալման բնույթը: Ֆորմալ մեթոդի ներկայացուցիչները մշակեցին տեքստի վերլուծության այնպիսի մեթոդներ ու սկզբունքներ, որոնցից շատերն այսօր էլ կիրառելի են գրականագիտության մեջ:

Ֆորմալիզմը դրսևորվել է մաս գեղարվեստական ամենատարբեր ուղղություններում, մասնավորապես ֆուտուրիզմի, դադաիզմի, սյուրռեալիզմի, «գիտակցության հոսքի» գրականության, ֆրանսիական «նոր վեպի» մեջ և այլն:

Ստրուկտուրալիզմը գրականագիտության մեջ (կառուցվածքաբանություն)

Գրականագիտության մեջ կառուցվածքաբանությունը (ստրուկտուրալիզմ, լատ․ *structura*-«կառուցվածք») սկիզբ է առել XX դարի 20-ական թթ՝ հակադրվելով ֆորմալ (ձևապաշտական) դպրոցի սկզբունքներին: 1928 թ. Ռ. Յակոբսոնն ու Յու. Տինյանովը, որոնք սկզբնապես ֆորմալիստական մեթոդի հետևորդներ էին, հրապարակեցին «Գրականության և լեզվի ուսումնասիրության հիմնախնդիրներ» ծրագրային աշխատությունը, որտեղ հստակ ձևակերպեցին բանարվեստի կառուցվածքաբանական ուսումնասիրության սկզբունքները: Ի տարբերություն ֆորմալիզմի, որը ձևն առանձնացնում էր բովանդակությունից, ստրուկտուրալիստները գրական ստեղծագործությունը դիտում էին իբրև կառուցվածքային ամբողջական համակարգ, որի բոլոր բաղադրիչները փոխկապակցված են մեկը մյուսի հետ: **Յու. Տինյանովն** (1894-1943) առաջիններից էր, որ շրջանառեց «ստրուկտուրա» եզրույթը և առաջադրեց մի ծրագիր, որի էությունը գրական ստեղծագործության կառուցվածքային առանձին տարրերի ուսումնա-

սիրությունն էր գեղարվեստական ամբողջի հետ կապի միջոցով՝ դրանցից յուրաքանչյուրի գործառնությունների բացահայտմամբ:

Ստրուկտուրալիզմի հետագա զարգացումը կապված է Պրահայի լեզվաբանական դպրոցի հետ (Ռ. Յակոբսոն, Ն. Տրուբեցկոյ և ուրիշներ), որը գրական ստեղծագործությունը դիտում էր իբրև հաղորդակցական գործընթաց՝ արդիականացնելով գեղարվեստական *նշանի* հասկացությունը: Այստեղ արդեն նկատելի է դառնում կառուցվածքաբանության և *նշանագիտության* (սեմիոտիկայի) սերտ առնչակցությունը: Այս դպրոցը մշակեց նաև *թինար*¹⁰⁷ *հակադրությունների տեսությունը*, որը հնարավորություն է տալիս ճանաչելու գրական ստեղծագործության ձևավորմանը մասնակցող տարրերի տարրերիչ գծերը: Նրանց մշակած սկզբունքները միջազգային ճանաչում ստացան և մինչ օրս կիրառվում են գրականագիտական և արվեստագիտական ուսումնասիրություններում:

Կառուցվածքային գրականագիտությունը գեղարվեստական երկի վերլուծության կենտրոնական խնդիրներից է համարում գրական երևույթների կառուցվածքային մակարդակների սահմանումը՝ յուրաքանչյուր մակարդակում առանձնացնելով նվազագույն տարրեր և դրանք միավորելով հարացույցների մեջ: Ընդ որում՝ այդ տարրերը պետք է գտնվեն հիերարխիկ հարաբերության մեջ, որտեղ ավելի բարձր մակարդակի միավորները ձևավորվում են ավելի ցածրում գտնվողի տարրերից: Հետազոտողների հիմնական ջանքերն ուղղված էին գրական երկի կառուցվածքային տարրերի ներտեքստային (շարահյուսական) կապերի բացահայտմանը: Իսկ տեքստի կառուցվածքի հարաբերությունը արտատեքստային իրողությունների հետ առնչվում էր գրականության *ինսարաքանական* (սեմանտիկական) քննությանը: Գրական երկի վերլուծությունը կատարվում էր ըստ մակարդակների՝

¹⁰⁷ *Թինար* – երկու բաղադրիչից կազմված:

ներառելով նաև իմաստային մակարդակը, որը ֆորմալիստները հետևողականորեն անտեսում էին: Կառուցվածքաբանությունը խորհրդային գրականագիտության մեջ մեծ նվաճումների հասավ **Յուրի Լոտմանի** (1922-1993) աշխատություններում, որը տար-տու-մոսկովյան նշանագիտական դպրոցի հիմնադիրն էր: Արվեստը և գրականությունը նա համարում էր «երկրորդային մոդելավորող համակարգեր», որոնք կառուցվում են բնական լեզուների տիպով և օրինակով: «Այսինքն, – գրում է Յու. Լոտմանը, – արվեստը կարող է նկարագրվել իբրև ինչ-որ երկրորդային լեզու, իսկ արվեստի ստեղծագործությունը՝ որպես այդ լեզվով տեքստ»¹⁰⁸: Ընդ որում՝ գեղարվեստական տեքստն ընդունակ է շատ ավելի մեծ տեղեկատվություն փոխանցելու, քան սովորական բնական լեզուն: «Պոետական տեքստը... էապես բարդացված է բնական լեզվի համեմատ: Եվ եթե պոետական (չափածո կամ արձակ, տվյալ դեպքում նշանակություն չունի) խոսքում և սովորական խոսքում պարունակվող տեղեկատվության ծավալը նույնը լիներ, ապա գեղարվեստական խոսքը կկորցներ գոյության իրավունքը և, անկասկած, կվերանար», սակայն «տվյալ տեղեկատվությունը (բովանդակությունը) չի կարող ո՛չ գոյություն ունենալ, ո՛չ փոխանցվել այդ ստրուկտուրայից դուրս»¹⁰⁹:

50-60-ական թթ. ստրուկտուրալիզմը լայն թափ ստացավ Փարիզի նշանագիտական դպրոցի հիմքի վրա, որի անդամներն էին Ռ. Բարտը, Ա.-Ժ. Գրեյմասը, Կ. Բրենոնը, Ժ. Ժենետը, Յ. Տոդորովը, Յու. Կրիստևան և այլք: Ֆրանսիական կառուցվածքաբանության հայրը համարվում է Կլոդ Լևի-Ստրոսը, որն իր «Միֆատրամաբանություն» (1964-1971) չորսհատորանոց աշխատության մեջ առաջինն է կիրառել լեզվաբանական ուսումնասիրության մեթոդ-

¹⁰⁸ **Лотман Ю. М.**, Структура художественного текста, М.: «Искусство», 1970, с. 16.

¹⁰⁹ Նույն տեղում, էջ 17:

ները ոչ լեզվաբանական, դիցաբանական նյութի նկատմամբ: Այս դպրոցի հայացքների վրա իրենց որոշակի ազդեցությունն են բռնել ամերիկացի գիտնական Չ. Պիրսի աշխատությունները գեղագիտության և նշանագիտության մասին: Փարիզի նշանագիտական դպրոցի ներկայացուցիչները փորձում էին գրականագիտություն փոխադրել կառուցվածքաբանական լեզվաբանության, մասնավորապես Ֆերդինանդ դը Սոսյուրի մշակած սկզբունքներն ու գաղափարները: Գրականությունը դիտարկելով իբրև լեզու՝ նրանք իրենց ուսումնասիրություններում կիրառում էին վերլուծության լեզվաբանական մեթոդներ: Տեքստում առանձնացվում էին երկու մակարդակներ՝ *բացահայտ*, որը հնարավոր է անմիջականորեն ընկալել, և *ոչ բացահայտ* (խորքային), որն էլ ձևավորում է տեքստի կառուցվածքը: Գրականությունը դիտվում էր իբրև նշանային (սեմիոտիկ) համակարգ, որն իր ներքին կառուցվածքով նման է լեզվին, և նրա առանձին տարրերի միջև առկա են որոշակի հարաբերություններ: «Ընդ որում՝ կոնկրետ ստեղծագործությունը նմանեցվում է խոսքային գործունեության և դիտվում է իբրև համընդհանուր «գրական լեզվի» կիրառման անհատական հեղինակային տարբերակ»¹¹⁰, – նկատում է Օ. Տուրիշևան:

Փարիզյան դպրոցի շրջանակում 70-ական թթ. ձևավորվեց **հետկառուցվածքաբանությունը** (պոստստրուկտուրալիզմը), որն անհիմն համարեց ստրուկտուրալիստների վստահությունը հումանիտար գիտելիքի օբյեկտիվության նկատմամբ. միայն կառուցվածքի համակողմանի քննությունը չի կարող ամբողջական պատկերացում տալ ստեղծագործության, նրա ստեղծման ազդակների մասին: Ցանկացած տեքստ, ըստ պոստստրուկտուրալիստների, ստեղծվում է ավելի վաղ գոյություն ունեցող տեքստերի հիման վրա (ինտերտեքստ), հետևաբար մշակույթը ներկայանում

¹¹⁰ **Տուրիշևա Օ.**, Արտասահմանյան գրականագիտության տեսությունը և մեթոդաբանությունը, էջ 180:

է իբրև անվերջանալի ու անսահման մի տեքստ, որտեղ հեղինակը կորցնում է իր ինքնությունը, և նրա դերը հասնում է նվազագույնի:



Ռուսն Բատր (1915-1980)

Ռ. Բատրը (1915-1980) այս համատեքստում ներմուծեց *հեղինակի մահվան* հասկացությունը: Տեքստն ինքնին այնքան է կարևորվում, որ հեղինակին կարելի է անտեսել. նա արդեն կատարել է իր գործը՝ նյութ ստեղծելով հետագա մեկնաբանության համար: Հետկառուցվածքաբանությունը մի կողմից հանդես էր գալիս կառուցվածքաբանական մեթոդների քննադատությամբ, իսկ

մյուս կողմից շատ հարցերում շարունակում էր նրա մշակած սկզբունքները: Հետկառուցվածքաբանությունը դրսևորվել է Մ. Ֆուկյի, Ժ. Դերիդայի փիլիսոփայության մեջ, Ռ. Բատրի ուշ շրջանի աշխատություններում:

Կառուցվածքաբանական գրականագիտության և լեզվաբանության շրջանակներում է ձևավորվել նաև ժամանակակից գրականագիտության կարևորագույն բաժիններից մեկը՝ **նաբատոլոգիան** (պատումի կառուցվածքաբանական վերլուծությունը), որի խնդիրն է ուսումնասիրել պատմողական երկերի կառուցվածքը և պատումի գեղարվեստական գործառնությունները: Իբրև ինքնուրույն գիտաճյուղ՝ այն ձևավորվել է XX դարի 60-70-ական թթ., սակայն իր ակունքներով կապվում է Վ. Պրոպի և Կ. Լևի-Ստրոսի աշխատությունների հետ, որոնցում միֆական և բանահյուսական նյութը քննվում էր դրանց կառուցվածքային տարրերի նմանության տեսանկյունից: Գիտաճյուղի ձևավորման վրա հսկայական ազդեցություն են ունեցել նաև XX դարասկզբի ռուս ֆորմալիստների՝ Վ. Շկլովսկու, Բ. Տոմաշևսկու, Բ. Էյխենբաումի, հետագայում նաև

Մ. Բախտինի աշխատությունները: 1966 թ. Փարիզում լույս է տեսնում Ռուլան Բարտի «Պատմողական տեքստերի կառուցվածքաբանական վերլուծության ներածություն» աշխատությունը, որն ըստ էության սկիզբ է դնում մարատոլոգիային՝ իբրև գիտության՝ մշակելով նրա շատ եզրույթներ ու սկզբունքներ: *Նարատոլոգիա* եզրույթը շրջանառության մեջ է դրվում ավելի ուշ Ցվետան Տոդորովի կողմից: Նարատոլոգիան ունեցել է զարգացման մի քանի ուղղություններ՝ ֆրանսալեզու (Ռ. Բարտ, Ա.-Ժ. Գրեյմաս, Կ. Բրեմոն, Յ. Տոդորով, Ժ. Ժենետ, Յու. Կրիստևա և ուրիշներ), անգլալեզու (Պ. Լաբոք, Ռ. Ուորրեն, Ն. Ֆրիդման), գերմանալեզու (Կ. Համբուրգեր, Վ. Կայգեր, Վ. Շմիդ և ուրիշներ):

Ձևավորվելով իբրև պատմողական երկերի կառուցվածքաբանություն՝ մարատոլոգիան նախ և առաջ փորձում է ճշտել պատումի սահմաններն ու իրական գործառույթները: Պատումի միջոցով ինչ-որ բան հաղորդելու, ներկայացնելու ձևերն ու միջոցները բազմազան են և տարաբնույթ: Դրանք փոփոխվում են ինչպես տարբեր ժամանակաշրջաններում, այնպես էլ տարբեր ազգերի մշակույթներում: Պատումի տարբերն ունեն իրենց առանձնահատկությունները սոցիալական և կրոնական տարբեր խմբերում, դրանք նման չեն նաև Արևելքի և Արևմուտքի երկրներում, ինչպես նաև մարդկության զարգացման առանձին փուլերում:

Պատումը, որի համար ժամանակակից գիտությունն օգտագործում է *մարատրիկ* եզրույթը, ի վերջո, լայն առումով, այն հիմնական եղանակն է, որի միջոցով սերունդները հաղորդում են իրենց գիտելիքները, կենսափորձը, պատմությունը, գեղարվեստական մտահղացումներն ու տպավորությունները: Նարատիվը վերաբերում է մշակույթի ոչ միայն վերբալ, այլև ոչ վերբալ ձևերին (կտավ, քանդակ, ճարտարապետական շինություն, երաժշտություն): Լինելով շատ տարաբնույթ՝ այն նաև միջոց է՝ միավորելու սերունդներին, տարբեր ժամանակաշրջանների և մշակույթների

մարդկանց: Այս տեսանկյունից *սյարտում* (նարատիվ) հասկացությունը շատ ավելի լայն է, քան զուտ պատմողական երկերի ձևավորման միջոց լինելը, և այն կարող է կիրառվել մարդու հոգևոր և գեղարվեստական գործունեության ամենատարբեր ոլորտներում: Նարատիվը (պատմողական դիսկուրսը) նաև ունի ճանաչողական մեծ արժեք, որն արտացոլված է եզրույթի ծագումնաբանության մեջ. «նարատիվ» եզրույթը կապված է լատիներեն *gnarus* բառի հետ, որը նշանակում է «իմացող», «իրազեկված», «(գ)նարացի» նշանակել է՝ «պատմում է նա, ով գիտի»¹¹¹: Հռետորաբանության մեջ *նարացիա* է կոչվել ելույթի այն հատվածը, որը հաջորդել է ներածական մասին, այսինքն՝ ըստ էության ընդգրկել է ճառի (ելույթի, գեկուցման) հիմնական բովանդակությունը:

Նարատիվի ամենակատարյալ ձևը համարում են գեղարվեստական գրականությունը, որի սահմաններում առավել ամբողջականորեն են դրսևորվում պատումի առանձնահատկությունները՝ միևնույն ժամանակ ներառելով մշակութային և հոգևոր ոլորտի այլ իրողություններ: Սկսած բանահյուսական հնագույն մուշնեքից՝ նարատիվն ընդգրկել է պատմամշակութային, դիցաբանական, գեղարվեստական բազմաթիվ տարրեր, ժողովրդական մտածողության կարևորագույն շերտեր: Սակայն գրական-գեղարվեստական նարատիվի սահմանները ևս հստակեցված չեն. ոմանք լայնացնում են այն՝ ընդգրկելով գրական սեռերի ու ժանրերի ողջ բազմազանությունը՝ ներառյալ նաև լրիկան, ոմանք էլ նեղացնում են՝ դրա մեջ թողնելով միայն, այսպես կոչված, «պատումային» երկերը, որոնցում նարատիվը սյուժեի ձևավորման հիմնական միջոցն է:

Գրական երկերում պատումի միջոցով են իմաստավորվում մարդկային գործողությունները, որոշակի նպատակ և ուղղորդվա-

¹¹¹ Տե՛ս **Prince Gerald**, Dictionary of Narratology, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1992, էջ 39:

ծություն է հաղորդվում դրանց՝ վեր բարձրացնելով մարդկային գործունեության սովորական, առօրյա պատկերացումներից: Պատումի օգնությամբ որոշակի դեպքեր դուրս են բերվում իրադարձությունների ընդհանուր քառսից, միավորվում մեկ միասնական շղթայի մեջ՝ ցուցադրելով դրանց կապն ու ժամանակային հաջորդականությունը: Նարատիվը շատ ավելին է, քան դեպքերի սովորական շարադրանքը. այն շղթայի տարբեր օղակների դիալեկտիկ միավորումն է մեկ ամբողջի մեջ:

Մեծ է պատումի դերը մաս ժանրերի ձևավորման գործում: Ժանրերի առաջացումն ու փոփոխությունը մշտական գործընթաց է, որն ապահովվում է նարատիվ նորանոր հնարքների կիրառմամբ, արդեն եղած եղանակների համադրմամբ և փոխաձևումներով: Այդ գործընթացը մաս պայմանավորում է գրականության ժառանգորդությունն ու նորարարությունը: Ժանրային տարատեսակները շարունակում են հանդես գալ անվերջ բազմազանությամբ, քանի որ բազմազան են հենց պատումի կազմակերպման եղանակները:

Ժամանակակից նարատոլոգիայի ուշադրության կենտրոնում են մի շարք հիմնարար հասկացություններ. դրանցից են *ֆաբուլա-սյուժե*, *պատում-նկարագրություն*, *պատմություն-դիսկուրս* հակադրությունները: Բացի այդ՝ ուսումնասիրման հատուկ առարկա են հեղինակը, պատմողը (նարատորը) հասցեատերը (ընթերցողը): Պատմողական երկերի կառուցվածքաբանական վերլուծության առանցքային հասկացություններից է մաս *պատումի տեսանկյան* խնդիրը՝ իր տարաբնույթ ասպեկտներով:

ԳԼՈՒԽ 4

ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՀԱՍԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ (ԿԱՏԵԳՈՐԻԱՆՆԵՐԸ)

Գեղագիտության կատեգորիաները (հունարեն՝ *kategoria*– «արտահայտություն», «նշան») առավել ընդհանուր, հիմնարար հասկացություններ են, որոնցով արտահայտվում են իրականության հանդեպ մարդու գեղագիտական հարաբերության տիպերը և բնորոշվում են բնության, հասարակության և արվեստի գեղագիտական հիմնական հատկանիշները: Գեղագիտական կատեգորիաների զգալի մասը գիտակցվել է դեռևս անտիկ փիլիսոփայության մեջ և արվեստում: Դրանցից են գեղեցիկը, համաչափը, նրբագեղը, տգեղը, վեհը, նսեմը, ողբերգականը, կոմիկականը, հերոսականը և այլն: Շատերն այդ կատեգորիաներում առանձնացնում են հինգ հակադիր զույգեր՝ *գեղեցիկ – տգեղ, վեհ – սրոր, ողբերգական – կոմիկական, բանաստեղծական – պրոզայիկ, խորը – մակերեսային*, որոնց բնորոշումները սերտորեն կապված են մեկը մյուսի հետ, փոխլրացնում և հարստացնում են միմյանց: Շատ դեպքերում այս հասկացությունները խաչվում և զուգահեռվում են. այսպես, ողբերգականը շատ կողմերով կապվում է վեհի և գեղեցիկի հետ, տգեղն իր հերթին կարող է լինել ստոր կամ կոմիկական և այլն:

Գեղագիտական հասկացություններն առավել ամբողջականորեն արտահայտվում են գեղարվեստական գործունեության մեջ, այսինքն՝ արվեստում: Հնագույն ժամանակներից մինչև հիմ հունական դասական արվեստի շրջանը մարդիկ հասկանում էին, որ գեղեցիկը, չափը, ռիթմը, նմանակումը, պատկերավորությունը, որոնք բնորոշ են արվեստին, պատճառում են հաճույք, բարձրացնում իրենց առօրյա կյանքից դեպի հոգևոր՝ ավելի բարձր ոլորտներ: Արվեստը թեև գլխավոր, բայց գեղագիտականի արտահայտ-

ման ամեննին էլ միակ ձևը չէ. այն դրսևորվում է մարդկային գործունեության, հասարակական կյանքի գրեթե բոլոր ոլորտներում, ինչպես նաև մարդու և բնության փոխհարաբերության մեջ: Այն, ինչ մարդուն պատճառում է լսողական, տեսողական, լուսային և այլ հաճույքներ, հաղորդում հոգևոր անբացատրելի բավարարություն, կտրում առօրյա հոգսերից, անմիջականորեն կապված է գեղագիտականի հետ: Մարդու գեղագիտական հարաբերությունը կյանքի, բնության և արվեստի երևույթների հետ իրականացվում է վերը թվարկված գեղագիտական հասկացությունների միջոցով:

Ընդունված է այն տեսակետը, որի համաձայն՝ գեղագիտական հիմնական և կարևորագույն կատեգորիաները չորսն են՝ *գեղեցիկը*, *վեհը*, *ողբերգականը* և *կոմիկականը*, որոնք այս կամ այն կերպ կապվում են գեղագիտական մյուս բոլոր հասկացությունների հետ: Կան նաև, այսպես կոչված, օժանդակ կատեգորիաներ, որոնք ներկայացնում են կյանքի և արվեստի գեղագիտական հարաբերության որևէ յուրահատուկ կողմ կամ հիմնական հասկացությունների ավելի նեղ, մասնավոր դրսևորումն են. դրանցից են *ներդաշնակը* (հարմոնիան), *սիմետրիան* (համաչափությունը), *չափը*, *կարարասիւր*, *միմեսիսը*¹¹², *նրբագեղը*, *կալոկագայրոսը*¹¹³, *ճաշակը*, *իդեալը*, *իրոնիան*, *գրոտեսք*, *ալեգորիան* և այլն:

ԳԵՂԵՑԻԿԸ

Գեղեցիկը գեղագիտության կենտրոնական հասկացություններից մեկն է, և նրա խնդիրները դարեր շարունակ հուզել են մարդկային միտքը, զբաղեցրել շատ փիլիսոփաների և արվեստա-

¹¹² *Կարարասիսի և միմեսիսի* մասին մանրամասն տե՛ս սույն գրքի՝ Արիստոտելի գեղագիտությանը նվիրված հատվածում:

¹¹³ *Կալոկագայրոսի* մասին կիսոսվի գեղեցիկի գեղագիտական կատեգորիային նվիրված բաժնում:

գետների: Գեղեցիկի մեկնաբանման շուրջ ծագել են բազմաթիվ բանավեճեր՝ հաճախ ամենահակադիր ու հակասական բնութագրումներով: Գեղագիտական հասկացությունների շարքում գեղեցիկն իրոք հատուկ տեղ է զբաղեցնում, քանի որ մյուս բոլոր հասկացություններն այս կամ այն կերպ խաչվում են գեղեցիկի ընկալման և մարմնավորման խնդիրների հետ:

Գեղեցիկի մասին տեսություններն ունեն բազմադարյան պատմություն, որը մշտապես զարգացել ու հարստացել է: Փորձենք ներկայացնել գեղեցիկի մասին ուսմունքի հիմնական փուլերը:

Եվրոպական մտածողության մեջ գեղեցիկի մասին հնագույն պատկերացումները վերաբերում են Հին Հունաստանի և Հին Հռոմի ժամանակաշրջաններին, երբ գեղեցիկը մարմնավորված էր դիցաբանական մտածողության մեջ, աստվածների (Ապոլլոն, Աթենաս-Պալլաս, Աֆրոդիտե և այլք), ինչպես նաև միֆական հերոսների կերպարներում (Հելիոս, Պարիս, Օրփեոս, Դեդալոս և շատ ուրիշներ): Հունական գրականությունն ու արվեստը ձգտում էին մարմնավորել առարկայական աշխարհի գրավչությունն ու մարմնի արտաքին գեղեցկությունը: Այդպիսին են Հոմերոսի պոեմները, որոնցում գեղեցիկ հերոսներն ու առարկաները ներկայացված են բանաստեղծի հիացական հայացքի ներքո:

Գեղեցիկի հասկացությունը անտիկ արվեստում և փիլիսոփայության մեջ սերտորեն փոխկապակցված էր *ներդաշնակի* (հարմոնիայի) և *համաչափության* (սիմետրիայի) հետ: Պյութագորականներն առաջինն էին, որ գեղեցիկին մոտեցան մաթեմատիկական չափի և ներդաշնակ հարաբերակցության օրենքներով: Տիեզերքը (Կոսմոսը) նրանց համար գեղեցիկի կատարելատիպ էր, որի կառուցվածքը նրանք դիտում էին իբրև մոլորակների ներդաշնակ շարժում՝ նման «գեղեցկորեն հնչող երաժշտախմբի»:

Անտիկ արվեստին առհասարակ բնորոշ էր գեղեցիկի և *բարոյականի* (օգտակարի) սերտ միասնությունը, և հաճախ «գեղե-

ցիկ» բառն ինքնին ենթադրում էր բարոյական որոշակի արժեքների առկայություն: Այդ միասնությունը մենք տեսնում ենք Հոմերոսի, Եվրիպիդեսի և Սոփոկլեսի ստեղծագործության մեջ: Նախասոկրատյան փիլիսոփայության մեջ նույնպես հաճախ է հանդիպում գեղեցիկի հասարակական օգտակարության մասին պնդումը: Սոկրատեսն այս գաղափարը զարգացրեց՝ ընդգծելով, որ ցանկացած առարկա կամ երևույթ այս աշխարհում ունի որոշակի նպատակ, և դրա գնահատման հիմնական չափանիշը պետք է լինի համապատասխանությունն իր նշանակությանը: Նա նույնիսկ շրջանառեց մի նոր եզրույթ՝ *կալոկագարոս* (բառացի՝ *գեղեցիկ և բարի* կամ *բարեգեղեցիկ*), որը էսթետիկականի և էթիկականի միջակայքում էր՝ ներդաշնակորեն համադրելով դրանք:



Պարթենոնը Աթենքում (Ք. ա. V դար)

Սոկրատեսը գեղագիտության պատմության մեջ նշանավոր է նրանով, որ առաջին անգամ գեղեցիկը դիտարկեց ոչ թե իբրև առարկաների հատկություն, այլ իբրև *ընդհանուր հասկացություն*: Նրա այն համոզմունքը, որ գեղեցիկը միշտ ինչ-որ բանի համար օգտակար է, հանգեցրել է հաճախ այն եզրակացության, որ Սոկ-

րատեսի գեղագիտությունը օգտապաշտական է: Նրա կարծիքով, սակայն, գեղեցիկն առաջին հերթին պետք է ունենա խիստ կարգավորվածություն, լինի դա արվեստի ստեղծագործություն, թե կենցաղում գործածվող սովորական առարկա: Նույնիսկ պատերազմի դաշտում կարգավորված գորքը գեղեցիկ է և թշնամիների համար սարսափազդու: Բացի այդ՝ Սոկրատեսը գեղեցիկ էր համարում այն քանդակը, կտավը կամ արվեստի գործը, որը պատկերում է մարդու ներաշխարհը՝ չսահմանափակվելով միայն գույների և գծերի համաչափությամբ: Գեղեցիկի մասին Սոկրատեսի տեսությունը նոր ճանապարհ բացեց հետագա շրջանի փիլիսոփաների, մասնավորապես Պլատոնի և Արիստոտելի գեղագիտության համար. եթե նախկինում գեղեցիկը սոսկ *իր* էր, ապա Սոկրատեսի մոտ՝ արդեն *գաղափար*, գիտակցական գործունեության արդյունք:

«Գեղեցիկ», «սիրուն», «գարդարված», «գունազարդված» և մնանատիպ հասկացություններ Պլատոնի աշխատություններում շատ հաճախ են հիշատակվում, սակայն դրանք հստակ տարանջատված չեն և հանդես են գալիս միևնույն համատեքստում՝ իբրև գեղեցիկի տարբեր եզրույթներ: Անտիկ գեղագիտության մեջ առհասարակ գեղեցիկի հասկացությունը տարանջատված չէր բարոյականից, և Պլատոնը նույնպես համադրում էր դրանք: Ա. Լոսեր գրում է. «Պլատոնի մոտ «գեղեցիկը» հատկապես հաճախ է հանդիպում «օգտակարի» (կամ՝ «բարու», «լավի») հետ: Սակայն Պլատոնի գլխավոր համոզմունքն այն է, որ «օգտակարը» բարձր է «գեղեցիկից»: ...«Օգտակարն» ավելի բարձր է, քանի գիտելիքն ու ճշմարտությունը: Համենայն դեպս, Պլատոնի համար գեղեցիկը օգտակար է, բայց ամեն օգտակար չէ, որ գեղեցիկ է...»¹¹⁴:

¹¹⁴ Лосев А. Ф., Шестаков В. П., История эстетических категорий, М.: «Искусство», 1963, с. 142.

Պլատոնը, այսպիսով, հասնում է մարդու գեղեցիկ արտաքինի և ներքինի համադրման գաղափարին: Գեղեցիկը նա նաև հաճախ է դիտարկում հասարակական և սոցիալ-քաղաքական համատեքստում՝ իբրև իդեալական պետության մեջ գործող անհատների բնութագիր: Եվ այս ամենից հետո է միայն Պլատոնը հանգում *գեղեցիկի գաղափարին* առաջ քաշելով ոչ թե այն հարցը, թե ինչն է գեղեցիկ, այլ թե ինչ է գեղեցիկը: Քանի որ առարկաները ստեղծվում են և ոչնչանում, ապա գեղեցիկ առարկան մույնպես ժամանակի հետ փոխվում է ու այլակերպվում: Այն նաև իր մեջ կարող է չարիք պարունակել, քանի որ գեղեցկությունը, ինչպես և հարստությունը, երբեմն մարդուն այլասերում է. այդ դեպքում մենք գործ ունենք *ցածր* գեղեցիկի հետ: Այնինչ *բարձր (մաքուր) գեղեցկությունը* վեր է ամեն ինչից և մշտական պայքարի մեջ է տգեղի, այլանդակի հետ: *Գեղեցիկի գաղափարն* է ամենակատարյալը. այն հավերժական է և անփոփոխ, ամբողջական և անաղարտ, չարիքից զերծ ու կրում է աստվածային ոգու շունչը: Երկրային գեղեցկությունը ոչինչ չարժե երկնային գեղեցկության համեմատ: Իր «Խնջույք» աշխատության մեջ Պլատոնը գծագրում է մարդու կողմից գեղեցիկին հասնելու որոշակի աստիճանակարգություն՝ սկսած զգայական գեղեցիկից դեպի հոգևոր և բարոյական գեղեցկություն, այդտեղից էլ՝ դեպի մաքուր կամ բարձրագույն գեղեցիկը: Ընդ որում՝ գեղեցիկի աստիճաններով բարձրանալու ճանապարհին գլխավոր օգնականը սերն է դեպի գեղեցիկը՝ Էրոտը: Իսկ այն մարդը, ով հասնում է գեղեցիկի գաղափարին, ծնում է իսկական առաքինություն:

Ի տարբերություն Պլատոնի՝ Արիստոտելն ավելի հակված է այն գեղեցիկին, որը նյութապես ձևավորված է: Գեղեցիկը, նրա համոզմամբ, ներդաշնակության, կարգավորվածության և չափի մեջ է, ընդ որում՝ առարկայի չափը պետք է համապատասխանի նրա էությանն ու նշանակությանը: Դա վերաբերում էր ոչ միայն

մարմիններին, այլև մարդկային ապրումներին, տեսողական և լսողական զգացողություններին: Գեղեցիկ առարկան պետք է ունենա որոշակի չափ, որը լինի դյուրընկալելի և տեսանելի. այն չի կարող լինել շատ փոքր կամ անսահման մեծ¹¹⁵: Գեղեցիկ առարկան միշտ նյութական է և ունի ձև, որն Արիստոտելն արտահայտում է «էյդոս» եզրույթով¹¹⁶:

Գեղեցիկը՝ իբրև մարմնի և հոգու համապատասխանություն, նա առաջին հերթին փնտրում է մարդու մեջ. նա դիտում էր մարդուն իբրև բնության և հասարակության բնական արդյունք, և դա Արիստոտելի գեղագիտության կենտրոնակետն է: Ինչպես առիասարակ ընդունված էր անտիկ գեղագիտության մեջ, Արիստոտելը նույնպես գեղեցիկը համադրում էր օգտակարին՝ հետևելով *կալո-կազալոսի* (գեղեցիկի և բարու) ուսմունքին, սակայն նաև տարանջատում է դրանք՝ գտնելով, որ բարիքը միշտ հանդես է գալիս գործողության մեջ, իսկ գեղեցիկը կարող է նաև անշարժ լինել: Հետևելով Պլատոնին՝ նա պնդում է, որ ամեն գեղեցիկ օգտակար է, բայց ոչ բոլոր բարիքներն են գեղեցիկ:

Հելլենիստական շրջանում գեղեցիկի մասին պատկերացումները հեռանում են անտիկ փիլիսոփայության դասական մեկնություններից և ձեռք բերում նոր գծեր: Նեոպլատոնիզմը անտիկ փիլիսոփայության և գեղագիտության վերջին փուլն էր, որի ամենանշանավոր դեմքը մ. թ. III դարի հռոմեացի փիլիսոփա Պլոտինոսն էր: Իր «Գեղեցիկի մասին» աշխատության մեջ, որոշակիորեն հետևելով Պլատոնի գաղափարներին, նա ներկայացնում է գեղեցիկի երեք աստիճաններ: Առաջինը և ամենաբարձրը *մորքով* հասանելի գեղեցիկն է, որը «բխում է» Աստծուց: Երկրորդ՝ ավելի

¹¹⁵ Տե՛ս Արիստոտել, Պոետիկա, էջ 160-161:

¹¹⁶ *Էյդոս* – եզրույթ անտիկ փիլիսոփայության մեջ, որը նշանակում է «տեսանելի», «երևացող»: Արիստոտելյան փիլիսոփայության մեջ այն օգտագործվում է՝ բնութագրելու համար առարկաների արտաքին տեսքը, նաև դրանց գեղարվեստական պատկերման ձևը:

ցածր աստիճանն ընկալելի է *հոգով*. այս աստիճանի վրա է գտնվում բնության, մարդկային հոգու, առաքինությունների գեղեցկությունը: Ամենացածր աստիճանում *զգայարաններով* (տեսողությամբ, լսողությամբ և այլն) ընկալելի գեղեցիկն է, որը բնորոշ է նյութական աշխարհին և արվեստի ստեղծագործություններին: Բայց այս աստիճանները փոխկապակցված են. զգայական գեղեցիկը մարդու հոգում առաջացնում է կարոտ աստվածային գեղեցկության հանդեպ և ցույց տալիս դրան հասնելու ուղիները: Մարդը, որը ձգտում է գեղեցիկին, պետք է հասկանա, որ զգայարաններով ընկալելի գեղեցիկը միայն ստվեր է, նմանակում, և պետք է ամեն կերպ ձգտի՝ հասնելու բարձրագույն գեղեցիկին:

Գեղեցիկի մասին Պլոտինի հայացքները մեծ ազդեցություն են թողել վաղբրիստոնեական հայրաբանության և հատկապես Օգոստինոս Երանելու գեղագիտական հայացքների վրա: Հայտնի է, որ Օգոստինոսի հետաքրքրությունների կենտրոնում մշտապես եղել է գեղեցիկի խնդիրը: Երիտասարդ տարիներին, դեռևս հեթանոս լինելով, նա հեղինակել էր «Գեղեցիկի և օգտակարի մասին» տրակտատը, որը չի պահպանվել, բայց որի բովանդակությունը նա հետագայում ներկայացրել է իր «Խոստովանություններում»: Նա նշում է, որ գեղեցիկը բնութագրելու համար իր միտքն այդ ժամանակ զբաղված էր միայն զգայական պատկերներով, որոնք նա բնորոշել է, տարբերակել և համեմատել այլ առարկաների հետ: Ճիշտ է, ինչպես ինքն է նշում, այդ շրջանում դիմել է նաև հոգևոր գեղեցիկին, բայց սխալ պատկերացումները, որոնք ունեցել է հոգևոր երևույթների մասին, թույլ չեն տվել նրան տեսնել ճշմարտությունը: Հետևելով Պլոտինին՝ նա կառուցում է գեղեցիկի իր տեսությունը, մասնավորապես գեղեցկության քրիստոնեական հիերարխիան, որի աղբյուրը Աստված է, իսկ բարձրագույն կրողը՝ Քրիստոսը: Նրանից են առաջանում Տիեզերքի (մարդու մարմնի և հոգու, նյութական աշխարհի առարկաների և

երևույթների) գեղեցկությունը և հոգևոր (բարոյականության, գիտությունների և արվեստների) գեղեցկությունը: Գեղեցիկը հաճույք է պատճառում. այն սիրո, հիացմունքի առարկա է և ավելի բարձր է, քան օգտակարը: Եթե ինչ-որ բան գեղեցիկ չէ, ապա այն չի խախտում աշխարհի ընդհանուր գեղեցիկը, ընդհակառակը, ընդգծում է դրա նշանակությունը: Բոլոր արվեստների գլխավոր նպատակը գեղեցիկի կերտումն է: Օգոստինոսը նշում է մաս զգայարաններով ընկալելի գեղեցիկի կառուցվածքային հատկանիշները՝ *ձևը, թիվը (ռիթմը), կարգը, հավասարությունը, համաչափությունը, համապատասխանությունը, նմանությունը, հավասարակշռությունը, հակադրությունը*, և այս բոլորի վրա գերիշխում է *միասնությունը* (unitas), որը գեղեցիկի կարևորագույն հատկանիշն է: Երանելու գեղագիտությանը միջանկյալ փուլ էր ուշ հելլենիզմից և հատկապես նեոպլատոնականությունից դեպի գեղեցիկի միջնադարյան տեսություններ: Միջնադարի հեղինակները հաճախ են անդրադարձել Օգոստինոսին՝ իբրև անառարկելի հեղինակության բնության և գեղեցիկի մեկնաբանման հարցերում:

Բոնավենտուրան (XIII դ.) մեծ ուշադրություն է դարձնում գեղեցիկի և համաչափի կապին և այդ առիթով՝ մաս գեղեցիկի թվային բնույթին: Նրա համոզմամբ քանի որ գեղեցիկ առարկաները հիացմունքի աղբյուր են, և գեղեցիկն ու հիացմունքը գոյություն չունեն առանց համաչափության, իսկ համաչափությունն էլ իր հերթին արտահայտվում է թվերով, ապա անհրաժեշտ է, որ ամեն ինչ ներկայացվի թվային արտահայտությամբ. դա կարևորագույն ճանապարհ է, որը տանում է դեպի իմաստություն: Հետևելով Օգոստինոսին՝ նա նույնպես պնդում է, որ աշխարհում գոյություն ունեցող չարիքը ոչ միայն չի խամրեցնում տիեզերքի գեղեցկությունը, այլև հակադրության օրենքով լրացնում և զարդարում է այն:

Թոմա Աքվինացին (XIII դ.) գեղեցիկի հասկացությունն արդեն կապում է ոչ թե համաչափության և հաճելիության, այլ գույնի *պարզության* (claritas), *փայլի* հետ: Սակայն խոսքն այստեղ առարկաների ֆիզիկական փայլի մասին չէ, այլ ընկալման, «մտքի պարզության»: Խոսելով գեղեցիկի մասին՝ Աքվինացին նշում է նրա երեք հատկանիշներ. նախ՝ *ամբողջականությունը* (կամ *կապարելությունը*, քանի որ վնասվածք ունեցող առարկան արդեն տոգել է), *համաչափությունը* (կամ *համահենչունությունը*) և, վերջապես, *պարզությունը*, որը նա համարում է գեղեցիկի գլխավոր հատկանիշը: Եվ քանի որ պարզությունը, ինչպես տեսանք, ոչ թե զգայական, այլ վերացական հատկություն է, ապա ակնհայտ է, որ գեղեցիկի բուն հասկացությունը նրա մոտ ձեռք է բերում մետաֆիզիկական բնույթ: Այսպիսով՝ կարող ենք ասել, որ միջնադարյան գեղագիտությունը մի կողմից իր ակունքներով դեռևս ամուր կապված էր անտիկ դարաշրջանի հետ, մյուս կողմից՝ քրիստոնեության և նրա բերած նոր մտածողության: Կարգի, համաչափության, սիմետրիայի, ամբողջականության, կատարելության մասին պատկերացումները գալիս էին անտիկ գեղագիտությունից, սակայն այդ բոլոր հասկացությունները սկսեցին ծառայել նոր կրոնական գիտակցությանը, մտան քրիստոնեական մոտեցման¹¹⁷ համակարգ, «այնպես որ իրական գեղեցիկ են համարվում ոչ թե սովորական զգայական տիեզերքը, բնությունը և մարդը, այլ վերզգայական և, ընդ որում, անհատական աստվածությունը: Եթե մենք մոռանանք միջնադարի այս առանձնահատկության մասին, ապա չենք ըմբռնի միջնադարյան գեղագիտության յուրահատկությունը...»¹¹⁸:

¹¹⁷ *Մոնոթեիզմ* – միաստվածություն, հավատ մեկ աստծու գոյության նկատմամբ, որը հակադիր էր հեթանոսական բազմաստվածությանը (պոլիթեիզմին):

¹¹⁸ **Лосев А. Ф., Шестаков В. П.**, История эстетических категорий, с. 172.

Վերածննդի դարաշրջանի գեղագիտությանն արդեն բնորոշ էր *պանքեիզմը*¹¹⁹, որը միջնադարյան մոնոթեիզմի համեմատ առաջընթաց քայլ էր, քանի որ հենվում էր ոչ թե հոգևոր գեղեցիկի, այլ բնության գեղեցկության վրա: Լեոնարդո դա Վինչին իր «Գիրք գեղանկարչության մասին» աշխատության մեջ գրեթե նույնությամբ վերարտադրում է անտիկ գեղեցկության հայեցակարգը ներդաշնակ ու համաչափ մարմնի վերաբերյալ: Սակայն Վերածննդի գեղագիտության մեջ գեղեցիկի հասկացությունը շատ ավելի լայն ու համապարփակ էր, քան անտիկ պատկերացումներն էին: Նախ և առաջ, Վերածնունդը շատ մեծ տեղ հատկացրեց զգայական գեղեցիկին և, առաջին հերթին, մարդկային մարմնի գեղեցկությանը: Հակադրվելով միջնադարյան այն դոգմային, որ միակ և կատարյալ գեղեցիկը Աստված է, Վերածննդի արվեստագետները փորձում էին տեսնել և վերարտադրել Աստծու ստեղծած աշխարհի գեղեցկությունները, որոնք արտահայտվում են ինչպես կանացի, այնպես տղամարդու մարմնի մեջ, բնության տարրերում և մարդկային արարքներում:

Գեղեցիկի կողքին առաջ են քաշվում այնպիսի հասկացություններ, ինչպիսիք են «նրբագեղությունը», «գարդարանքը», որոնք դառնում են գեղագիտական լիովին ինքնուրույն կատեգորիաներ: Իտալացի գիտնական Լեոն-Բատիստ Ալբերտին (XV դար) փորձում է տարանջատել դրանք՝ նշելով, որ «գեղեցիկը բոլոր մասերի խիստ համաչափ ներդաշնակությունն է..., այնպիսին է, որ ո՛չ ավելացնել, ո՛չ պակասեցնել, ո՛չ փոխել որևէ բան հնարավոր չէ՝ առանց վնասելու: Եթե դա այդպես է, ապա գարդարանքը

¹¹⁹ *Պանքեիզմ* – փիլիսոփայական ուսմունք, որը Աստծուն նույնացնում է տիեզերքի հետ՝ համարելով, որ բնությունը, տիեզերքը և աստված նույնական են, իրար համարժեք:

կարծես գեղեցիկի ինչ-որ երկրորդային լույսն է կամ նրա, այսպես կոչված, լրացումը»¹²⁰:

Գեղեցիկի ինքնատիպ հայեցակարգ է զարգացնում իտալացի փիլիսոփա և ուտոպիստ գրող Թոմազո Կամպանելան (XVI-XVII դդ.): Իր «Գեղեցիկի մասին» ակնարկում նա չի հետևում Վերածննդի շրջանում տարածված ուղղություններից որևէ մեկին՝ արիստոտելյան կամ մեդալատոնական: Կամպանելան նոր շունչ է հաղորդում Սոկրատեսի այն պատկերացումներին, որոնց համաձայն՝ գեղեցիկը առարկայի համապատասխանությունն է իր նշանակությանը: Օրինակ՝ գեղեցիկ է ճկուն և հատու սուրը, իսկ երկար կամ ծանր սուրը տգեղ է: Այսպիսով՝ Գեղեցիկը ոչ թե արտաքին տեսքի մեջ է, այլ ներքին նպատակահարմարության: Հենց այդ պատճառով էլ գեղեցիկը հարաբերական է. այն, ինչ գեղեցիկ է որևէ հարաբերության մեջ, կարող է տգեղ լինել այլ հարաբերության դեպքում: Հետևելով Սոկրատեսից եկող ավանդույթին՝ Կամպանելան զարգացնում է գեղեցիկի դիալեկտիկական հայեցակարգը:

Կլասիցիզմի գեղագիտությունը մշակեց գեղեցիկի ուրույն հայեցակարգ, որն իր արմատներով կապվում էր անտիկ փիլիսոփայության և մասնավորապես Արիստոտելի հայացքների հետ: Կլասիցիստների համար նույնպես գեղեցիկն առաջին հերթին չափի զգացումի, մարդկային հույզերի ու կրքերի հավասարակշռության մեջ է: Արվեստի երկերում այդ չափն արտահայտվում է արտաքին ձևի ներդաշնակությամբ, հղկվածությամբ ու համաչափությամբ: Արվեստագետը պետք է իր ստեղծագործության մեջ հետևի գեղեցիկի օրենքներին՝ բացառելով աչքի համար տհաճ, բուռն ու կրքոտ տեսարանները: Չափավորության ու ներդաշնակության մարմնավորում էին ինչպես կլասիցիստական ճարտա-

¹²⁰ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 томах. Т. I, М.: Изд. «Искусство», 1962, с. 520.

րապետական կոթողները, այնպես էլ գեղանկարչության, քանդակագործության, գրականության մեջ ու թատրոնում պատկերվող մարդկային կերպարները, որոնց և՛ արտաքին տեսքը, և՛ վարքագիծը համապատասխանում էին գեղեցիկի կլասիցիստական իդեալին: Հետևելով Արիստոտելին՝ նրանք առաջ էին քաշում գրական երկում մասերի համաչափության, սյուժեի նպատակաուղղված կառուցվածքի պահանջը:

XVII-XVIII դարերի ռացիոնալիստական փիլիսոփայության մեջ բազմաթիվ տրակտատներ են գրվում գեղեցիկի մասին: Այդ շրջանում է գեղագիտությունը ձևավորվում իբրև ինքնուրույն գիտակարգ, և գեղեցիկը հանդես է գալիս ոչ թե իբրև մասնավոր հարց, այլ գեղագիտության՝ իբրև գեղեցիկի մասին գիտության կենտրոնական խնդիր: Այդպիսի մոտեցում ենք տեսնում նաև Բաումգարտենի «Էսթետիկա» աշխատության մեջ. գեղեցիկն այստեղ բացառապես ռացիոնալիստական բնույթ ունի, քանի որ ճանաչվում է բանականությամբ և տրամաբանությամբ: Ի հակադրություն ռացիոնալիստական ավանդույթի՝ այդ շրջանում անգլիական գեղագիտության մեջ ձևավորվում է նաև գեղեցիկի սենսուալիստական ըմբռնումը, որի համաձայն՝ գեղեցիկն առաջացնում է տարբեր զգացումներ և ապրումներ: XVIII դարի անգլիացի փիլիսոփա Ֆ. Հաքսերստնը ուղղակիորեն խոսում է այն մասին, որ գեղեցիկն առաջացնում է հաճույքի զգացողություն. «Գեղեցիկի զգացումին պետք է անպայմանորեն ուղեկցի հաճույքը և ոչ վիշտն ու նողկանքը, որոնք հիասթափության մշտական ուղեկիցներն են»¹²¹:

Գեղեցիկի մասին այդ շրջանում ստեղծված տեսությունները նշանակալի ազդեցություն ունեցան Իմանուիլ Կանտի գեղագիտության վրա: Իր «Դատողական ունակության քննադատու-

¹²¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 томах. Т. 2, М.: «Искусство», 1964, с. 136.

թյուն» աշխատության մեջ Կանտը գեղեցիկը կապում էր ոչ թե ճանաչողության հետ, ինչպես ռացիոնալիստները, այլ հետևելով անգլիացի սենսուալիստներին՝ հաճույքի, վայելքի զգացողությունների հետ: Նա համոզված էր, որ գեղեցիկը և դրա ընկալումը ոչ մի առնչություն չունեն ճանաչողության հետ, որը մարդուն տրվում է տրամաբանական դատողությամբ. գեղեցիկը կապված է հաճույքի հետ, որը չի ենթարկվում բանական վերլուծության: Սակայն գեղեցիկը չի սահմանափակվում միայն հաճույքով, այլապես այն նույնական կլիներ *հաճելիի* և *օգտակարի* հետ, որոնք նույնպես կապվում են վայելքի զգացողության հետ: Այնինչ գեղեցիկի առաջացրած հաճույքը «անշահախնդիր է»: Այլ կերպ ասած՝ գեղեցիկի մասին դատողություններն ունեն սուբյեկտիվ բնույթ. դրանք կապված են ոչ թե բուն առարկայի, այլ գերազանցապես ընկալող սուբյեկտի հոգեվիճակի հետ: Այսպիսով՝ Կանտը գեղեցիկի տեսության մեջ ծանրության կենտրոնը տեղափոխում էր ընկալող սուբյեկտի, նրա գեղագիտական զգացողությունների վրա¹²²: Համեմատելով բնության գեղեցիկը արվեստի գեղեցիկի հետ՝ Կանտն առաջինն ավելի բարձր է դասում, քանի որ բնության մեջ գեղեցիկն ավելի պարզ է, հասկանալի, մտքով հասանելի: Իսկ արվեստի ստեղծագործությունն այն դեպքում է գեղագիտական հաճույք պատճառում, երբ մմանվում է բնական գեղեցիկին: «Բնությունը գեղեցիկ է, երբ այն միևնույն ժամանակ մմանվում է արվեստի,– գրում է նա,– իսկ արվեստը կարող է գեղեցիկ անվանվել միայն այն դեպքում, եթե մենք գիտակցում ենք, որ այն արվեստ է, բայց, այնուհանդերձ, մեզ բնություն է թվում»¹²³:

Գեղեցիկի տեսությունն իր հետագա զարգացումն է ապրում գերմանական գեղագիտության և գրականության ամենամշանա-

¹²² Ի. Կանտի գեղագիտության մեջ գեղեցիկի մեկնաբանման բնույթը մանրամասն ներկայացված է սույն գրքի՝ գերմանական դասական գեղագիտությանը և Կանտին նվիրված բաժնում:

¹²³ Кант И., Собр. соч. в 6-и томах, т. 5, М.: «Мысль», 1968, с. 322.

վոր դեմքերից մեկի՝ Ֆրիդրիխ Շիլլերի աշխատություններում: Սկզբնական շրջանում նա հանդես է գալիս իբրև Կանտի գաղափարների շարունակող և պաշտպան, սակայն հետագայում զգալիորեն հեռանում է կանտյան տեսությունից՝ առաջ քաշելով գեղեցիկի սեփական հայեցակարգը: Իր այդ ըմբռնումները նա շարադրում է մի շարք աշխատություններում՝ «Գեղեցիկի մասին», «Նրբագեղության և արժանապատվության մասին», «Նամակներ մարդու գեղագիտական դաստիարակության մասին» և այլն: Շիլլերը փորձում է գեղեցիկի հասկացությունը կապել բանականության և զգացումի փոխհարաբերության հետ: Եթե բանականությունը գերիշխում է՝ ճնշելով զգացողությունները, ապա դա նման է բռնապետության, որտեղ ցանկացած ազատ շարժում ճնշվում է: Իսկ եթե զգացողություններն են տիրում բանականությանը, ապա Շիլլերը դա համեմատում է ամբոխավարության, անարխիայի հետ: Իրական գեղեցիկը այդ երկուսի հավասարակշռության մեջ է. երբ մեկը մյուսի նկատմամբ չունի գերիշխանություն, այդ դեպքում ձևավորվում է «խաղի գեղեցկությունը», իսկ խաղը մարդու ստեղծագործական ուժերի ազատ դրսևորումն է: Ինչպես տեսնում ենք, Շիլլերը գեղեցիկի ըմբռնման մեջ ներմուծում է մի նոր հասկացություն՝ *խաղի* հասկացությունը, որը բացահայտում է գեղեցիկի մասին նրա պատկերացումների բովանդակությունը: Ընդ որում՝ խաղում Շիլլերը ներառում է հակադիր տարբեր երևույթներ՝ սուբյեկտիվը և օբյեկտիվը, արտաքինը և ներքինը, իրականն ու երևակայականը:

Գերմանական դասական փիլիսոփայության մյուս նշանավոր դեմքը՝ Ֆ. Շելլինգը, որը կանգնած էր ռոմանտիզմի սկզբնավորման ակունքներում, իր աշխատություններում խոսում է գեղեցիկի մասին՝ իբրև արվեստի ցանկացած ստեղծագործության հիմնարար հատկության, առանց որի արվեստը չի կարող գոյու-

թյուն ունենալ: Այն անասահմանի արտահայտությունն է սահմանափակի մեջ:

Հեգելի գեղագիտության մեջ գեղեցիկի մեկնաբանությունը ձեռք է բերում միանգամայն մոր գծեր: Նրան է պատկանում «գեղեցիկը գաղափարի զգայական արտահայտությունն է» միաբը: Գեղեցիկը և ճշմարիտը մի կողմից մույնական են, քանի որ, Հեգելի համոզմամբ, գեղեցիկը պետք է ինքնին ճշմարիտ լինի, մյուս կողմից դրանք տարբեր են, քանի որ ճշմարտության մեջ գաղափարն արտահայտված է ընդհանուր ձևով, առանց արտաքին մարմնավորման: Այնինչ գեղեցիկն առանց արտաքին դրսևորումների գոյություն չունի, հավասարակշռությունը գաղափարի և նրա արտահայտման ձևի միջև գեղեցիկի կարևորագույն պայմանն է: Այդպիսի կատարյալ համապատասխանություն է մա տեսնում անտիկ արվեստում, հատկապես հին հունական քանդակագործության մեջ: Գեղեցիկի հեգելյան բնորոշումը խորապես դիալեկտիկական է, քանի որ գեղեցիկը և՛ ներքին բովանդակություն է, և՛ արտաքին ձև, առանց որի այդ բովանդակությունը չի կարող գոյություն ունենալ: Հետաքրքիր վերաբերմունք ունի Հեգելը բնության, իրական կյանքի երևույթների գեղեցկության հանդեպ: Ի Տարբերություն Կանտի՝ արվեստի գեղեցիկը՝ իբրև մարդկային ոգու գործունեության արդյունք, մա շատ ավելի բարձր է դասում բնության գեղեցկությունից: Նրա համոզմամբ բնության երևույթները նյութական են, դրանք իրենց մեջ գաղափար չեն պարունակում, կամ, լավագույն դեպքում, այդ գաղափարը շատ աղոտ է: Այնինչ արվեստում երևույթների նյութականությունը թվացյալ է, քանի որ այն գաղափարի, իդեալի մարմնավորումն է: «...Արվեստի գեղեցիկը ներկայացնում է *ոգու հիմքի վրա ծնված և վերածնված* գեղեցկություն, և որքանով ոգին և նրա ստեղծագործությունները ավելի բարձր են բնությունից և նրա երևույթներից, այնքանով էլ արվեստի գեղեցիկն ավելի բարձր է բնական գեղեցկու-

թյունից»¹²⁴: Վերջինս միջնորդավորված գեղեցիկ է, քանի որ ուղղակիորեն չի առնչվում ոգու հետ: Այսպիսով՝ Հեգելը բնության մեջ գեղեցիկը դուրս է մղում գեղագիտությունից, և միակ ոլորտը, որտեղ կարող է արտահայտվել իրական գեղեցիկը, արվեստն է:

Արվեստի և կյանքի գեղեցիկի փոխհարաբերությանը անդրադարձել են նաև XIX դարի այլ մտածողներ: Ռուս դեմոկրատ փիլիսոփա Ն. Չեռնիշևսկին իր «Արվեստի գեղագիտական հարաբերությունը իրականությանը» աշխատանքում, բանավիճելով հեգելյան գեղագիտության մի շարք հիմնադրույթների հետ, առաջ է քաշում այն տեսակետը, որ կյանքում գեղեցիկն ավելի բարձր է արվեստի գեղեցիկից, քանի որ արվեստն ընդամենը կյանքի նմանակումն է, նրան փոխարինողը: Չեռնիշևսկին առաջադրում է հետևյալ ձևակերպումները՝ «Գեղեցիկը կյանքն է», «Գեղեցիկը այն էակն է, որի մեջ մենք տեսնում ենք կյանքը այնպիսին, ինչպիսին այն պետք է լինի՝ ըստ մեր պատկերացումների. գեղեցիկ է այն առարկան, որը բացահայտում է իր մեջ կյանքը կամ հիշեցնում է մեզ կյանքի մասին»¹²⁵: Փաստորեն, խոսելով կյանքի համապատասխանության մասին մեր պատկերացումներին՝ Չեռնիշևսկին գեղեցիկի բնորոշման մեջ ներմուծում է սուբյեկտիվ գնահատականի գործոնը, որին նա բավական մեծ տեղ է հատկացնում: Նա նաև առաջ է քաշում այն կարևորագույն միտքը, որ գեղեցիկի պատկերացումները տարբերվում են սոցիալական և դասակարգային տարբեր խմբերում, քանի որ կյանքի մասին նրանց պատկերացումներն են տարբեր:

XIX դարի վերջերին ֆորմալիստական գեղագիտությունը հակադրվեց գեղեցիկի հեգելյան մեկնաբանությանը՝ իբրև «գաղափարի մարմնավորման», և փորձեց բնորոշել գեղեցիկը ձևի

¹²⁴ Гегель Г. В. Ф., Эстетика, в 4 томах, т. 1, М.: «Искусство», 1968, с. 8.

¹²⁵ Чернышевский Н. Г., Полное собрание сочинений, т. 3, М.: «Гослитиздат», 1947, с. 142.

հասկացության միջոցով: Ելնելով դրանից՝ ֆորմալիստները գեղեցիկը հանգեցնում էին ձևի տարրերին և դրանց հարաբերակցությանը, ինչպիսիք են համաչափությունը, ռիթմը, գույնը, զարդարանքը, բազմազանությունը և այլն:

Հոգեբանական գեղագիտությունը, հետևելով կանտյան սկզբունքներին, գեղեցիկը մեկնաբանվում է բացառապես իբրև սուբյեկտիվ կատեգորիա, իբրև անհատի անձնական ապրումների և «ներգագրողության» արդյունք: Այդ տեսության համաձայն՝ իրական օբյեկտը գեղեցիկ է միայն այնքանով, որքանով սուբյեկտն է այն լցնում իր ներքին ապրումներով, և գեղեցիկ առարկայի հետ առնչվելիս մարդը գործ ունի միայն իր սեփական զգացողությունների հետ:

Որքան էլ գեղեցիկը մեկնաբանվի տարաբնույթ սկզբունքներով ու ելակետերով, այն մշտապես ընկալվում է իբրև գեղագիտական կարևորագույն կատեգորիա, որը կապված է մարդու ազատության, աշխարհի և հասարակության հանդեպ դրական զգացումների, ստեղծագործական որոնումների հետ: «Եվ պատահական չէ,– գրում է Յու. Բորևը,– որ գեղեցկության օրենքներով աշխարհի գեղագիտական յուրացման բարձրագույն ոլորտը դարձավ հասարակական այնպիսի երևույթ, ինչպիսին արվեստն է»¹²⁶: Եվ իրոք, արվեստը գեղեցիկի մարմնավորման բարձրագույն ձևն է, նրա հիմնական ելակետն ու հանգրվանը:

ՎԵՀԸ

Վեհի մասին պատկերացումները ձևավորվել են հնագույն ժամանակներում՝ դարերի ընթացքում ձեռք բերելով նորանոր գծեր և մեկնաբանություններ: Մենք վեհ ենք անվանում այն երևույթները, որոնք առաջացնում են հոգևոր յուրահաստուկ վե-

¹²⁶ Բորև Յու., Գեղագիտություն, էջ 73:

րելք, հիացմունք և ակնածանք, մեծության զգացողություն: Այս հասկացությունն արտահայտում է ինչպես բնության ահռելի ուժերի, այնպես էլ մարդկանց անձնուրաց, վսեմ արարքների հմայքն ու հիացմունքը դրանցով:

Գեղագիտական մտքի պատմության մեջ թերևս չի եղել որևէ այլ հասկացություն, որի շուրջ եղած կարծիքներն ու տեսակետներն այդքան իրարամերձ ու հակասական լինեին: Որոշ գեղագետներ վեհի մեջ ընդգծել են նրա հանդիսավորությունն ու ներգործուն մեծ ուժը, հատկապես երբ դա վերաբերել է հռետորական արվեստին: Ոմանք շեշտադրել են վեհի հարուցած սարսափն ու սոսկումը, ուրիշները՝ անսահմանության գաղափարը: Վեհի առաջացրած զգացողությունները նույնպես հակասական մեկնաբանությունների են արժանացել. ոմանց համար վեհը հաճույքի աղբյուր է, մյուսների համար՝ տհաճ զգացողությունների, իսկ առավել տարածված տեսակետը վախի և հաճույքի յուրատեսակ գուգակցման գաղափարն է:

Վեհի կատեգորիան գեղագիտական մտքի պատմության մեջ անցել է երկար և բարդ ճանապարհ: Իբրև գեղագիտական ինքնուրույն հասկացություն՝ այն սկսել է լայնորեն օգտագործվել անտիկ շրջանի ավելի ուշ փուլում, իսկ սկզբնապես ընկալվել է բացառապես իբրև ճարտասանական ֆիգուր՝ խոսքի բարձր, «վեհ» ոճ: Վեհի՝ իբրև ոճական ֆիգուրի մասին հնում ստեղծվել են մի շարք աշխատություններ, որոնցից ամենամշանավորը «Վեհի մասին» տրակտատն է՝ գրված անհայտ հեղինակի կողմից I դարում: Երկար ժամանակ դրա հեղինակ էին համարում մ. թ. III դարի հռետոր Կասիուս Լոնգինին, սակայն երբ բանասիրության կողմից այդ վարկածը մերժվեց, պայմանականորեն այդ գործի հեղինակ համարեցին Պսևդո Լոնգինին: Ծավալով ոչ մեծ այս աշխատությունը բանավիճային է. այստեղ հեղինակը քննադատում է I դարի հռետոր Ցեցիլիոսի համանուն տրակտատն այն բանի հա-

մար, որ վերջինս չոր ձևականությամբ է մոտենում վեհին, սահմանափակվում է տեխնիկական օրենքների թվարկմամբ՝ չպատասխանելով այն հարցին, թե իրականում ինչ է վեհը: Պսևդո Լոնգինը զգալիորեն ընդլայնում է վեհի մասին պատկերացումները. նրա համոզմամբ չափածո և արձակ խոսքում ստեղծված ամենալավն ու դրականը կապվում է վեհի հետ: Նա վեհ է համարում Հոմերոսի երկերը և Սաֆոյի պոեզիան, Պլատոնի երկխոսություններն ու Դեմոսթենեսի դատողությունները: Հաճախ նա վեհը բնորոշում է «բարձր», «մեծ», «հզոր», «գարմանալի» և այլ բառերով: Հետևելով Արիստոտելին՝ Պսևդո Լոնգինը բնությանը մմանակելը համարում է արվեստի կարևորագույն հատկանիշը: Սակայն եթե պլաստիկ արվեստները սահմանափակվում են պարզ մմանակմամբ, ապա պոեզիան, ըստ նրա, ավելի առաջ է գնում՝ արտահայտելով մարդկային մտքերի և զգացմունքների վեհությունը: Տրակտատի հեղինակը մեծ ուշադրություն է դարձրել նաև վեհի թողած ներգործությանը մարդկանց վրա: «Վեհի նպատակը ոչ թե ունկնդիրներին համոզելն է,– գրում է նա,– այլ նրանց հիացմունք պատճառելը, քանի որ գարմանալին միշտ գերազանցում է համոզելուն և սիրաշահելուն...»¹²⁷: Վեհը, ինչպես և գեղեցիկը, Պսևդո Լոնգինը համարում է այնպիսի հասկացություններ, որոնք բոլորի կողմից ընկալվում են իբրև այդպիսին և կախված չեն անհատական ճաշակից ու նախասիրություններից. «Այսպես, գեղեցիկ և վեհ համարի՛ր միայն այն, ինչը բոլորը և միշտ այդպիսին են համարում: Երբ տարբեր մասնագիտություններ, ապրելակերպ, հակումներ, տարիք և կրթություն ունեցող մարդիկ ունեն միասնական կարծիք, առաջանում է այն ընդհանուր, նախապես չկանխորոշված դատողությունը, որն իրական վեհի անվիճելի երաշխիքն է» (15):

¹²⁷ О возвышенном. Литературные памятники, Изд. «Наука», М.-Л.: 1966, с. 13. Այս գրքից հետագա մեջբերումները կտրվեն տեքստում՝ փակագծում նշելով էջը:



Սուրբ Ստեփանոսի մայր տաճարը Վիեննայում (XVI դար)

Վեհի ձգտումը Պսևդո Լոնգինը հռչակում է բոլոր մարդկանց բնական հատկություն. «Չէ՞ որ բնությունը երբեք չի սահմանել մեզ՝ մարդկանց, լինել չնչին էակներ,– գրում է նա:– ...Բնությունը միանգամից և ընդմիշտ մեր հոգու մեջ անհագ սեր է բնակեցրել ցանկացած մեծասքանչ երևույթի նկատմամբ, քանի որ այն ավելի աստվածային է, քան մենք» (64):

Տրակտատում հեղինակը նաև նշում է վեհի հինգ հատկանիշներ. առաջինը մարդու ունակությունն է վեհ մտքերի և դատողությունների. երկրորդը ուժեղ և ոգեշնչված պաթոսն է: Եթե այս երկուսը նա համարում է բնածին հատկանիշներ, ապա մյուս երեքը ձեռք են բերվում սովորելու արդյունքում: Դրանք են՝ մտքի և խոսքի, լեզվական որոշակի ֆիզիոլոգիկ օգտագործումը, պատկերավորման միջոցներով հարուստ խոսքի ընտրությունը և, վերջապես, այս «ամբողջի ճիշտ և վեհ համադրումը» (16): Բայց միևնույն ժամանակ Պսևդո Լոնգինը պայքարում է ոճական ավելորդ ճոխությունների դեմ, որոնք չարաշահում էին իր ժամանակի գրողներն

ու հռետորները: Այս աշխատության գլխավոր արժեքն այն է, որ նրանով գեղագիտություն ներմուծվեց մի նոր՝ կարևորագույն հասկացություն, որը չէր սահմանափակվում ոճական ֆիգուրների և հնարքների նկարագրությամբ: Այն մեծ հետք է թողել գեղագիտական մտքի պատմության մեջ և նոր ժամանակի շատ մտածողների վրա: Նիկոլա Բուալոն կատարել է այս տրակտատի ֆրանսերեն ազատ թարգմանությունը և գրել ինքնուրույն վերլուծություն՝ «Դատողություններ Լոնգինի մասին»:

Միջնադարյան քրիստոնեական գեղագիտության մեջ վեհի խնդիրը չէր քննվում տեսական մակարդակում, սակայն վեհի ոգին ներթափանցված էր մշակույթի բոլոր բաղադրատարրերի մեջ՝ իր բարձրակետին հասնելով բյուզանդական սրբապատկերների, ճարտարապետության, եկեղեցական երաժշտության, վարքագրության մեջ: Միջնադարյան արվեստում Աստված ներկայանում էր հակադիր հասկացությունների (անտիմոմիաների) միջոցով՝ *անհասանելի/հասանելի, աննկարագրելի/նկարագրելի, վերջավոր/անվերջ* և այլն, որոնք հավատացյալների մոտ առաջացնում էին վեհի հետ կապված ապրումներ: Եկեղեցական արվեստի հիմքում դրվում էին աստվածային վեհության և գեղեցկության գաղափարները և մարդու ձգտումը՝ բարձրանալու այդ ճանապարհով: Այդ գաղափարներն արտահայտված են միջնադարյան շատ մտածողների և եկեղեցական գործիչների երկերում. Գրիգոր Նարեկացին իր «Մատյանի» էջերում շարունակ խոսում է աստվածային վեհությանն ու կատարելությանը հասնելու ձգտման մասին, իսկ ֆրանսիացի աբբահայր Սեն-Դենի Սուգերուսը (XII դ.) ուղղակիորեն գրում է, որ եկեղեցական արվեստը նպաստում է իր՝ դեպի Աստված բարձրանալուն: Վեհության և զարմանալիության նշանաբանով էր զարգանում նաև բարոկկոյի արվեստը, որը բարձր էր գնահատում ստեղծագործողի «աստվածային ներշնչանքը», ընդգծում էր արվեստի միջոցով մարդկանց՝ էքստազի հասցնելու կարևորությունը:

Արևմտանվորպական գեղագիտության մեջ վեհի կատեգորիայի նկատմամբ բուռն հետաքրքրությունը վերածնվում է XVIII դարում. դա պայմանավորված էր նաև Պսևդո Լոնգինի տրակտատի հանդեպ հետազոտողների նոր ուշադրությամբ: Այդ շրջանում բուռն վեճերի առարկա է դառնում նաև վեհի և գեղեցիկի փոխհարաբերության խնդիրը: Որոշ գեղագետներ վեհը համարում են գեղեցիկից լիովին տարբեր կատեգորիա, իսկ ոմանք էլ այն դիտում են իբրև գեղեցիկի ավելի բարձր, անչափելի ձև, նրա որոշակի աստիճան:

1757 թ. անգլիացի փիլիսոփա Էդմոնդ Բյորկը գրում է փիլիսոփայական ուսումնասիրություն վեհի և գեղեցիկի պատկերացումների առաջացման մասին: Նա վեհը չի դիտարկում գեղագիտական այլ հասկացություններից մեկուսացած և առաջին հերթին համեմատում է գեղեցիկի հետ: Վեհը, նրա համոզմամբ, հիմնվում է սարսափի, վախի և անբավարարության զգացումների վրա, իսկ գեղեցիկը միշտ կապված է դրական ապրումների և բավարարության հետ. վեհը միշտ զուգակցվում է ուժի հետ, իսկ գեղեցիկը՝ թուլության: Այսպիսի հակադրությունների միջոցով Բյորկը ձգտում է ապացուցել վեհի և գեղեցիկի բացարձակ հակադրությունը:

Բյորկի աշխատությունը լայն տարածում գտավ ոչ միայն Անգլիայում, այլև Գերմանիայում և Ֆրանսիայում: Գերմանացի փիլիսոփա Մ. Մենդելսոնը «Գեղեցիկ արվեստներում վեհի և նախնի մասին» տրակտատում վեհը բնորոշում է իբրև այնպիսի երևույթ, որը դիտողին հասցնում է հիացմունքի, «բաղդը երկյուղածության», և նրա առջև անսպասելիորեն բացվում է *կայտարեությունը*:

Վեհի հիմնախնդիրը վերլուծության է ենթարկել նաև XVIII դարի անգլիացի մեկ այլ խոշոր փիլիսոփա՝ Հենրի Հոմը: Իր «Փառահեղը և վեհը» ուսումնասիրության մեջ նա ձգտում է գտնել այդ

հասկացությունների օբյեկտիվ հիմքերը: Փառահեղը նա կապում է առարկայի մեծության և գեղեցկության հետ. «Սբ. Պետրոսի տաճարը Հռոմում, եգիպտական մեծ բուրգը, Ալբերի երկնային բարձունքները, ծովային մեծ ծովածոցը և հատկապես պայծառ երկինքը փառահեղ են այն պատճառով, որ իրենց չափսերից բացի նաև անսովոր գեղեցիկ են»¹²⁸: Այսպիսով՝ փառահեղը միշտ աչքի է ընկնում մեծ չափերով, այնինչ վեհը կապված չէ առարկայի չափի հետ. այն մարդուն հասցնում է ավելի բարձր մակարդակի:

Ի. Կանտն իր վաղ շրջանի աշխատանքներից մեկում՝ «Դատողություններ գեղեցիկի և վեհի զգացումի մասին» (1764), հետևելով Բյորկին, ընդգծում է վեհի և գեղեցիկի առաջացրած ապրումների տարբերությունները: Նրա համոզմամբ վեհը միշտ հուզում է, իսկ գեղեցիկը՝ գրավում: Նա շեշտադրում է վեհի և գեղեցիկի առանցքային տարբերությունները. «Վեհը միշտ պետք է նշանակալից լինի, իսկ գեղեցիկը կարող է նաև փոքր լինել: Վեհը պետք է պարզ լինի, իսկ գեղեցիկը կարող է շքեղազարդ և նրբաձև լինել: Մեծ բարձունքն առաջացնում է վեհի զգացողություն, ինչպես և մեծ խորությունը, սակայն այդպիսի խորության առաջացրած ապրումը ուղեկցվում է սարսափի զգացողությամբ, իսկ բարձրության առաջացրած ապրումը՝ զմայլանքով»¹²⁹: Իր ավելի ուշ շրջանի գեղագիտական աշխատություններում, մասնավորապես «Դատողական ունակության քննադատության» (1790) մեջ Կանտն այլևս չի բավարարվում վեհի նյութական, էմպիրիկ հատկանիշների քննությամբ, միևնույն ժամանակ դիտարկում է վեհի և գեղեցիկի որոշ ընդհանրություններ: Այսպես, նա նկատում է, որ ինչպես գեղեցիկը, այնպես էլ վեհը ազատ են որևէ շահից, հետևաբար նրանց կառուցվածքը սկզբունքորեն նույնական է, քեպետ

¹²⁸ Хоум Г., Основания критики, М.: «Искусство», 1977, с. 159.

¹²⁹ Кант И., Сочинения в 6-ти томах, т. 5, М.: «Мысль», 1966, с. 30.

ունեն նաև լուրջ տարբերություններ. եթե գեղեցիկի ակունքը «մենք պետք է փնտրենք մեզնից դուրս, ապա վեհինը՝ միմիայն մեր մեջ և մեր մտածողության եղանակի մեջ»¹³⁰, գեղեցիկը հարուցում է միայն դրական զգացումներ և ունի ձգողական ուժ, իսկ վեհը վանում է և հաճախ առաջացնում բացասական զգացողություններ: Գեղեցիկը հաճույք է պատճառում որակական հատկանիշներով, իսկ վեհը՝ քանակական: Կանտն առանձնացնում է վեհի երկու տեսակ՝ *մաքեմարիկական վեհ* և *դինամիկ վեհ*: Առաջինը կապված է մեծ մասշտաբների ընկալման հետ, ընդ որում՝ վեհի զգացողությունն առաջանում է ոչ թե առարկայի մեծությունից ու չափերից, այլ մեր ընկալումների անհամապատասխանությունից: Դրա պատճառն այն է, որ մեր երևակայությունը ձգտում է անսահմանության, իսկ բանականությունն իր մեջ պահպանում է ամբողջի գաղափարը: Եվ վեհի զգացողությունն առաջանում է այն առարկաների և երևույթների ընկալումից, որոնք ծնում են անսահմանության պատկերացում:

Դինամիկ վեհը Կանտի մոտ կապվում է բնության այնպիսի հզոր երևույթների հետ, որոնք մեզ վրա իշխանություն չունեն: Այդպիսին են վիթխարի ժայռերը, կայծակ ու որոտ ծնող ամպերը, հրաբուխները, ավերիչ քամիները, փոթորկված օվկիանոսը, հզոր ջրվեժը, որոնք առաջացնում են դրանց հզոր ուժին դիմակայելու անհնարինության զգացողություն: «Բայց որքան սարսափելի է դրանց տեսքը,– գրում է Կանտը,– այնքան ավելի հաճելի է դիտել դրանք, եթե միայն մենք գտնվում ենք անվտանգ տեղում. և դրանք մենք հաճույքով անվանում ենք վեհ, քանի որ սովորականից ավելի են հզորացնում մեր հոգևոր ուժը և թույլ են տալիս գտնել մեր մեջ դիմադրության բոլորովին այլ կարգի ունակություն, որը մեզ քաջություն է տալիս՝ չափվելու բնության թվացյալ ամենագորու-

¹³⁰ Кант И., Сочинения в 6-ти томах, с. 252:

թյան հետ»¹³¹: Այսպիսով՝ վեհի զգացումը Կանտի մոտ ձեռք է բերում բարոյական բարձր արժեք. այն հզորացնում ու վեհացնում է մարդուն՝ հավատ ներշնչելով սեփական ուժերի նկատմամբ:

Վեհի կանտյան հայեցակարգը զարգացրեց Ֆ. Շիլլերն իր «Վեհի մասին» երկու հոդվածներում (1793, 1801): Նա նույնպես այն համոզումն ուներ, որ վեհը բարոյապես բարձրացնում է մարդուն, նոր ուժեր արթնացնում նրա մեջ՝ հաղթահարելու սպառնացող վտանգները: Շիլլերի կարծիքով գեղեցիկը հաճելի, դրական զգացումների աղբյուր է, իսկ վեհը՝ վախի և հաճախ անհարմարավետության: Սակայն վեհը մի կողմից տառապանք և վախ է առաջացնում, մյուս կողմից՝ ուրախություն և հիացմունք: Եվ շատերի համար վեհն ավելի նախընտրելի է, քան գեղեցիկով պարզ հիացմունքը: Ցնցման միջոցով վեհը հնարավորություն է տալիս մեր ոգուն դուրս գալու զգայական աշխարհից, այնինչ գեղեցիկը ամուր գամում է այդ աշխարհին:

Շիլլերի գաղափարները մեծ չափով օգտագործել է Ֆ. Շելլինգը իր «Արվեստի փիլիսոփայություն» աշխատության մեջ: Նա դիտարկում էր վեհը բնության մեջ, արվեստում և մարդու «հոգևոր կառուցվածքում»՝ այն սահմանելով իբրև անվերջի մարմնավորում վերջավորի մեջ: Վեհի համար բավարար չէ միայն ֆիզիկական կամ ուժային անհամապատասխանությունը մարդկային մասշտաբներին. վեհի ընկալումը տեղի է ունենում միայն այն ժամանակ, երբ «զգայական անվերջը» հանդես է գալիս իբրև «իրական անվերջի» խորհրդանիշ: Նա համոզված է, որ վեհը հիմնվում է աններդաշնակության, վերջավորի և անվերջի պայքարի վրա, այսինքն՝ արտահայտում է որոշակի հակասություններ: Շատ ինքնատիպ են նաև Շելլինգի մտքերը վեհի և խորհրդանիշի կապի վերաբերյալ, որոնք հետագայում օգտագործեց Հեգելը սիմվոլիստական արվեստի տեսությունը մշակելիս:

¹³¹ Кант И., Сочинения в 6-ти томах, с. 269:



Ռաֆայել Սանտի, «Միքստինյան Աստվածամայր» (XVI դար)

Իր «Էսթետիկա» աշխատության մեջ խոսելով վեհի մասին՝ Հեգելն այն կապում էր արվեստում Բացարձակ ոգու դրսևորման հետ: Նրա համոզմամբ վեհը հնարավոր չէ ընկալել բանականությամբ. սովորական երևույթների մեջ չկան այնպիսիք, որոնք կարտահայտեն դրա էությունը: Արվեստում վեհը դրսևորվում է աստվածային էությունը մարմնավորելու բացարձակ ձգտման մեջ, միևնույն ժամանակ այն բացառում է այդպիսի մարմնավորման որևէ կոնկրետ ձև: Վեհի արտահայտման հիմնական ոլորտը նա համարում է կրոնական սրբազան պոեզիան: Գեղանկարչությունը, Հեգելի կարծիքով, ի գործու չէ մարմնավորելու վեհը (բացառություն է միայն Ռաֆայելի «Միքստինյան աստվածամայր» կտավի մանուկ Քրիստոսի պատկերը), իսկ ճարտարապետության մեջ այն արտահայտվել է գոթական կառույցներում: Հեգելը վեհը բնորոշ է համարում արվեստի զարգացման երրորդ՝ ռոմանտիկական փուլին, երբ ծաղկում են հատկապես երաժշտությունն ու պոեզիան, որոնք մյուս արվեստների համեմատ առավել կտրված են նյութական նախասկզբից և մարմնավորում են ոգեղենը:

Գեղագիտական մտքի պատմության մեջ արտահայտվել են նաև այնպիսի տեսակետներ, որոնց համաձայն՝ չկա էական հակադրություն գեղեցիկի և վեհի միջև, և դրանց տարբերությունը սոսկ քանակական է: Այդպիսի կարծիք ունեին XIX դարի ֆրանսիացի մի շարք գեղագետներ (Ա. Սուրիո, Ն. Ժոֆրուա, Բ. Լևեկ), որոնք վեհը համարում էին գեղեցիկի բարձրագույն աստիճանը: Վեհի հանդեպ մման քանակական մոտեցում ուներ նաև Ն. Չեռնիշևսկին, որը բնության և հասարակության մեջ հզորը, մեծը, բարձրը հատկացնում էր վեհի ոլորտին. այսպես, վեհ է ամպրոպի ժամանակ կատաղած քամին, մարդկային ուժեղ սերը, որը չնչին զգացմունքներից բարձր է և այլն: «Վեհը այն է,– գրում է նա,– ինչը առավել մեծ է, առավել ուժեղ այն մյուս երևույթներից, որոնց հետ մենք համեմատում ենք»¹³²:

XX դարի կեսերից գեղագիտության մեջ կրկին աշխուժանում են վեհի մասին տեսությունները՝ փորձելով արդիականացնել գերմանական դասական փիլիսոփայության և առաջին հերթին Կանտի ուսմունքը վեհի մասին: Հույն գեղագետ Պ. Միխելիսը առաջարկում է արվեստի երևույթները գնահատել գեղագիտական կատեգորիաների, հատկապես գեղեցիկի և վեհի լույսի ներքո: Անտիկ և Վերածննդի արվեստում նա տեսնում է գեղեցիկի գերիշխանություն, իսկ բյուզանդական արվեստում՝ վեհի գերակայություն: Ժ. Լիոտարն իր «Դասախոսություններ վեհի վերլուծության մասին» (1991) և այլ աշխատություններում փորձում է վեհի կանոնային տեսությունը վերաիմաստավորել հետկառուցվածքաբանական, հետմոդեռնիստական ոգով: Վեհը զգացմունքային արտահայտությունն է (սպորումը) այն կոնֆլիկտի, որը ծագում է միմյանց հետ կապ չունեցող երկու խոսույթների միջև (մոդեռնիստական և դասական): Արվեստի ոլորտում վեհն առավել ցայտուն արտահայտվում է ավանգարդիստական երկերում՝ արստրակտ

¹³² Չեռնիշևսկի Ն. Գ., Էսթետիկա, Ե., «Հայպետհրատ», 1953, էջ 281:

գեղանկարչության, արստրակտ էքսպրեսիոնիզմի մեջ, ժամանակակից թատրոնում և պոստմոդեռնի այլ դրսևորումներում:

Ամփոփելով վեհի մասին տարաբնույթ մեկնաբանությունները՝ կարելի է պնդել, որ վեհն ընկալվում է իբրև այնպիսի կատեգորիա, որի մեջ առավել ամբողջականորեն մարմնավորվում է գեղագիտականի բնական և սոցիալական բովանդակության միասնությունը՝ իբրև աններդաշնակության հաղթահարում: Վեհը մշտապես գտնվում է առօրեականի, սովորականի շրջանակներից դուրս: Սա է պատճառը, որ հասարակական կյանքում վեհը առավել ցայտուն դրսևորվում է *հերոսականի* հետ կապի միջոցով, մարդկային խիզախ, անսովոր ու բացառիկ արարքների մեջ: Միևնույն ժամանակ վեհի կատեգորիան արտացոլում է նաև մարդու և բնության ինքնատիպ կապը, այդ հարաբերության աններդաշնակության հաղթահարման ձգտումը:

ՈՂԲԵՐԳԱԿԱՆԸ

Ողբերգականը գեղագիտական հնագույն հասկացություններից է. այն կապված է մարդու գոյությանը սպառնացող վտանգների գիտակցման և հոգևոր կարևորագույն արժեքների կործանման հետ: Մարդը հնուց, չհաշտվելով իր ապագա չգոյության հետ, մահվան մասին խորհրդածությունները հանգեցնում էր անմահության կամ վերածննդի գաղափարներին: Այդ միտումը դրսևորվել է հնագույն էպոսներում (Արտավազդի կամ Փոքր Մեդի անմահության վարկածը), կրոնական մտածողության մեջ (Դիոնիսոս աստծու, մեռնող և վերածնվող աստվածությունների, Քրիստոսի հարության, տարբեր ժողովուրդների լեգենդներում հերոսների՝ բնության մեջ վերամարմնավորվելու պատկերներում), իր արտացոլումն է գտել նաև տարբեր դարաշրջանների արվեստում և գրականության մեջ: Հետևաբար կարելի է պնդել, որ *ողբերգականը*

ենթադրում է ոչ թե անդառնալի կորուստ, ողբ և հուսահատություն, այլ միաժամանակ հույս և լավատեսություն։ ողբերգականը ոչ թե պասիվ համակերպում է սպառնացող ճակատագրական վտանգներին, այլ մարդու գործուն և ակտիվ պայքար դրանց դեմ։ Ողբերգականի այս երկակի, հակասական բնույթի վրա իրենց ուշադրությունն են դարձրել շատ մտածողներ։ Գեղագիտական այդ կատեգորիան մարդուն ներկայացնում է իր գոյության ամենաբեկումնային, վճռորոշ պահերին։ Քանի որ ողբերգական սուբյեկտը հերոսական անհատ է, որը ձգտում է վեհ նպատակների, ողբերգականի կատեգորիան սերտորեն կապվում է նաև *վեհի, հերոսականի և կայսրաքսիսի* հասկացությունների հետ։

Ոմանք այն կարծիքին են, որ ողբերգականը մարմնավորվում է բացառապես արվեստի մեջ, և կյանքում այն չի կարող գոյություն ունենալ։ «Կյանքում ողբերգականը որևէ աղերս չունի էսթետիկայի հետ,– գրում է Վ. Բիչկովը,– քանի որ այն դիտելիս կամ առավել ևս ողբերգական կոլիզիային մասնակցելիս... ոչ ոք գեղագիտական հաճույք չի ստանում, գեղագիտական կատարախա տեղի չի ունենում»¹³³։ Նա բազմաթիվ օրինակներ է բերում համաշխարհային պատմությունից և մարդկային ճակատագրերից, երբ իրական ողբերգական իրադարձությունը, որը որևէ կերպ չի առնչվում գեղագիտականի ոլորտին, պատկերվելով արվեստի երկում, կարող է գեղագիտական հաճույք պատճառել։ «Այսպես, բարբարոսաբար ոչնչացված Գեռնիկայի»¹³⁴ բնակիչների ողբերգությունը կապ չունի գեղագիտության հետ, իսկ Պիկասոյի «Գեռնիկա» կտավը գեղագիտական ընկալման ոլորտում ողբերգական հզոր լիցք է կրում»¹³⁵,– գրում է արվեստի տեսաբանը։ Կյանքում ողբերգականը կապվում է գոյաբանական (էքզիստենցիալ)

¹³³ **Бычков В. В.**, Эстетика, М.: «Гардарики», 2006, с. 234.

¹³⁴ Քաղաք Իսպանիայի հյուսիսում, որը ռմբակոծության է ենթարկվել գերմանացիների կողմից 1937 թ.։

¹³⁵ **Бычков В. В.**, Эстетика, с. 234.

խնդիրների հետ և սովորաբար բնորոշվում է *տրագիկ* եզրույթով, իսկ արվեստում, դիցաբանության մեջ այն մշտապես գտել է իր արտահայտման կատարյալ ձևը:

Ողբերգականի մասին պատկերացումներն իրենց արմատներով հասնում են մինչև հին հունական Դիոնիսոս աստծու պաշտամունքը (Ք. ա. VII-VI դդ.). այն ընդգրկում էր երկու հակադիր գործընթացներ, որոնցից բաղկացած է կյանքը՝ ծնունդը և մահը: Եվ այս երկու հակադիր հոսանքներից էլ ծնվել են հին հունական ողբերգությունն ու սատիրական դրաման: Դրանցից մեկը ողբ էր՝ լուսավորված ուրախությամբ (ողբերգություն), իսկ մյուսը՝ ուրախություն՝ մթագնված տխրությամբ (սատիրական դրամա): «Այսպիսով, կործանումը¹³⁶, – գրում է Յու Բորևը, – որն առաջանում է «անկառավարելի», մարդկային բանականությանը չենթարկվող գործողություններից, կործանումը, որ հարուցում է տխրություն և կարեկցանք և բերում կործանվածի այնպիսի «վերածննդի», որն առաջացնում է հաճույք և մաքրում հոգին, կազմում է ողբերգականի էությունը»¹³⁷:

Պատահական չէ, որ ողբերգականի մասին պատկերացումները ձևավորվել են անտիկ դրամայի և հատկապես ողբերգության (տրագեդիայի) տեսությանը զուգընթաց: Հին Հունաստանում ողբերգականի ըմբռնումը կապված էր մարդու ազատության և անհրաժեշտության, աստվածների կամքի և մարդու մղումների սուր հակադրության կամ, այլ կերպ ասած, մարդու և նրա ճակատագրի բախման հետ: Այդ կոնֆլիկտն իր լավագույն արտահայտությունն է գտել հին հունական ողբերգություններում՝ Էսքիլեսի «Օրեսթես», «Ագամեմնոն», «Պրոմեթևսը շղթայված», Սոֆոկլեսի «Էդիպ արքա», «Անտիգոնե», Եվրիպիդեսի «Հիպոլիտ», «Մե-

¹³⁶ Խոսքը ոչ միայն հերոսի ֆիզիկական կործանման մասին է, այլև ավելի ուշ շրջանի ողբերգություններում՝ բարոյական կարևորագույն արժեքների կործանման:

¹³⁷ **Борев Ю.**, О трагическом, М., «Советский писатель», 1961, с. 23.

դեա» և այլ նշանավոր գործերում, որոնցում աստվածների կամքի դեմ ընդվզումը հանգեցնում է մարդկային կյանքի կամ բարոյական բարձրագույն արժեքների կործանման: Դուրս գալով աստվածների հոր՝ Ջևահրի կամքի դեմ՝ Պրոմեթևսը ցանկանում է օգնել մարդկանց, բայց արժանանում է սոսկալի տառապանքների: Իսկ Էդիպը, փախչելով աստվածների կողմից սահմանված սեփական ճակատագրից, իր կամքից անկախ դառնում է բազում դժբախտությունների ու տառապանքների պատճառ և չկարողանալով տեսնել դրանք՝ կուրացնում է իրեն ու հեռանում հարազատ քաղաքից:

Ողբերգականի առաջին համակարգված տեսությունը մշակել է Արիստոտելն իր «Պոետիկայում»․ այստեղ նա խոսում է ողբերգության մեջ «սարսափ և կարեկցություն առաջացնող անցքեր»¹³⁸ պատկերելու անհրաժեշտության մասին, որոնք կհանգեցնեն *կայարարսիսի* (մաքրագործման): Արիստոտելը միաժամանակ որոշակիորեն սահմանափակում է այդ ապրումների շրջանակը՝ նշելով. «...Մենք կարեկցում ենք այն մարդուն, որը ոչ արժանի կերպով աղետների է ենթարկվում, լցվում ենք երկյուղով մեր վիճակի մեջ գտնվող մարդու դժբախտության առաջ: Իսկ արատավոր մարդու դժբախտությունը մեր մեջ չի առաջացնում ո՛չ երկյուղ, ո՛չ կարեկցություն» (171): Արիստոտելը նաև հստակ նշում է ողբերգության ֆաբուլան ճիշտ կառուցելու եղանակը. «...Անցումները նրա մեջ պետք է լինեն ոչ դժբախտությունից դեպի երջանկություն, այլ, ընդհակառակը, երջանկությունից դեպի դժբախտությունը...» (172):

Ողբերգականի արիստոտելյան տեսությունը երկար դարեր եղել է ուսումնասիրությունների և մեկնաբանությունների առարկա և մինչ օրս չի կորցրել իր տեսական բացառիկ նշանակությունը:

¹³⁸ Արիստոտել, Պոետիկա, էջ 170-171:

Միջնադարը ստեղծեց գեղարվեստական նոր մշակույթ՝ շատ կողմերով հակադիր անտիկ մշակույթին: Դրա հետ է կապված նաև ողբերգականի հայեցակարգի վերանայումը, որը տեղի ունեցավ վաղ շրջանի հայրաբանության մեջ և հատկապես Օգոստինոսի «Խոստովանություններում»: Ըստ նրա՝ թատերական ներկայացումներով տարվելը, հորինված հերոսների դժբախտությանը կարեկցելը ողբերգական իրական ապրումի հիմք չէ. այն առավելապես կապված է մարդու մեղավորության գաղափարի և կրոնական ասկետիզմի սկզբունքների հետ: Քրիստոնեության շրջանում ողբերգականի հիմքում ընկնած էր *կյանք – մահ – անմահություն* ճանապարհը, որն արտահայտվում էր հատկապես Հիսուսի մասին լեգենդներում. համուն մարդկանց նրա տառապանքների և մահվան, նաև վերածննդի մեջ էին արտահայտվում ողբերգականի միջնադարյան պատկերացումները: Տառապելով և նահատակվելով Քրիստոսը քավում է ողջ մարդկության մեղքերը: Միջնադարյան ողբերգությունները գրվում էին սրբերի տառապանքների և նահատակության թեմաներով՝ նպատակ ունենալով ներշնչել կրոնական երկյուղածություն և երկնային արքայության ձգտում: Ճիշտ է նկատված, որ Միջնադարին «բնորոշ էր ոչ թե *մաքրագործման* ողբերգությունը, այլ *միսիթարության* ողբերգությունը»¹³⁹:

Ողբերգականի կատեգորիան և արիստոտելյան կատարսիսի մեկնությունները Վերածննդի շրջանում կրկին կարևոր նշանակություն են ստանում: Եթե անտիկ մտածողության մեջ ողբերգական կոնֆլիկտը *մարդու և ճակատագրի* բախման մեջ էր, ապա Վերածննդի շրջանում այն տեղափոխվում է *մարդու և հասարակության* բախման ոլորտ: Այդ կոնֆլիկտի բարձրագույն դրսևորումն են դառնում Շեքսպիրի ողբերգությունները, որոնք ցույց են տալիս մարդկային տառապանքների իրական մեծությունն ու հա-

¹³⁹ **Борев Ю.,** О трагичеком, с. 70.

մաշխարհային-պատմական նշանակությունը: Այդպիսին են Համլետի, Օթելլոյի, Լիր արքայի, Ռոմեոյի և Ջուլիետի ողբերգական ճակատագրերը, երբ անհատը, բախվելով հասարակական չար ուժերին, դրսևորում է իր մարդկային բարձրագույն որակները, իր հոգևոր ուժերի մեծությունն ու համամարդկային արժեքը:

Կլասիցիզմի գեղագիտության մեջ ողբերգությունը հռչակվեց իբրև բարձրագույն ժանր, մշակվեցին դրա կառուցման հստակ սկզբունքներ և պահանջներ: Ողբերգության հերոսը որոշակի բարոյական հայեցակարգի, «բարձր» դասի առաքինությունների կրողն էր: Բուսալոն ողբերգություն գրող պոետներին խորհուրդ է տալիս պատկերել ուժեղ կրքեր ու պոռթկուն զգացմունքներ մարմնավորող հերոսների, որոնք նաև ունեն մարդկային թուլություններ.

*Խուսափե՛ք դուք փոքրոգի հերոսներից վեպերի,
Բայց և փոքր-ինչ թուլությո՛ւն հաղորդեք մեծ սրտերին:
Ինչ ավելի բոլորքովոդ Աքիլլեսն է դուր գալիս,
Որ նեղացած մանկան պես խռովում է ու լալիս¹⁴⁰:*

Կլասիցիզմի գրականության մեջ ողբերգական կոնֆլիկտը պարտքի և զգացմունքի հակադրության ոլորտում էր. այն հերոսները, որոնք պարտքն ավելի բարձր էին դասում զգացմունքից, ողբերգության վերջում հանդես էին գալիս բարոյապես հաղթանակած: Այդպիսին էին Ռասինի Իպոլիտը, Անդրոմաքեն և շատ այլ կերպարներ, իսկ ովքեր տրվում էին զգացմունքներին, կործանվում էին ֆիզիկապես և բարոյապես (Ֆեդրա, Պյուրոս, Օրեսթես, Հերմիոնա):

Լուսավորության շրջանում ողբերգականը սերտորեն կապվում է սուր հակասությունների և կտրուկ անցումների, նաև վեհի հետ, որոնցում փոթորկվում են մարդկային հզոր կրքեր: Վոլտերի համոզմամբ ողբերգության մեջ մարդիկ ցանկանում են տեսնել

¹⁴⁰ Բուսալո, Քերթոլական արվեստ, էջ 57:

հուզումներ, ճակատագրական կրքեր, ցնցող փոփոխություններ, ոճիրներ և խղճի խայթ, բարձր թռիչքներ և կտրուկ գահավիժող անկումներ, որոնք ցնցում են մարդու հոգին, սակայն չեն առաջացնում ճնշող տրամադրություն¹⁴¹։ Ողբերգականի լուսավորական մեկնությամբ է հանդես գալիս նաև Լեսինգը, որը մշակում է ողբերգական վախի և կարեկցանքի հայեցակարգը բարոյական մաքրագործման տեսանկյունից։ Ֆ. Շիլլերի կարծիքով մույնպես ողբերգականը բարոյական արժեք ունի։ «Ողբերգական արվեստի մասին» հոդվածում Շիլլերը փորձում է բացատրել ողբերգական ապրումների հիմքը. նախ՝ մեր կարեկցանքի առարկան պետք է մեզ հարազատ լինի այդ բառի ամբողջ իմաստով, իսկ կարեկցանք առաջացնող գործողությունը պետք է բարոյական լինի։ Ողբերգականի մասին պետք է ոչ թե պատմել, այլ ուղղակիորեն ներկայացնել գործողության ձևով։ «Այս բոլոր պայմանները,– գրում է նա,– արվեստը միավորում է և իրականացնում ողբերգության մեջ»¹⁴²։ Սրանով ըստ էության Շիլլերը բացառում է պատմողական երկերում ողբերգականի մարմնավորման հնարավորությունը՝ այն ընձեռելով միայն դրամատիկական արվեստին։

Ռոմանտիզմի գեղագիտությունը ծնեց ողբերգականի նոր հայեցակարգ, որն էապես տարբերվում էր նախորդներից. դա «համաշխարհային վշտի» ողբերգականությունն էր, որն իր արտահայտությունն է գտել Բայրոնի, Շելլիի, Պուշկինի, Լերմոնտովի և այլ նշանավոր ռոմանտիկների երկերում։ Ռոմանտիկական հերոսը մարմնավորում է վիշտ ու տառապանք աշխարհի անկատար կառուցվածքի պատճառով։ Եթե նախորդ շրջանի արվեստը ողբերգականը գերազանցապես մարմնավորում էր դրամատուրգիայում, ապա ռոմանտիկ գրողների համար լիրիզմը նախընտրե-

¹⁴¹ Стен Хрестоматия по западноевропейской литературе, т. 2, М.: «Учпедгиз», 1938, с. 295:

¹⁴² Шиллер Ф., Статьи по эстетике, Собр. соч., т. 6, М.: «Худ. лит», 1957, с. 58.

լի էր էպիկական և դրամատիկական սկզբունքներից. նրանք ողբերգականին մոտենում էին քնարական տեսանկյունից՝ բացահայտելով դրա անհատական սուբյեկտիվ մախասկիզբը: Ռոմանտիկական հերոսի վախճանը հաճախ նրա իդեալների հաստատումն էր. ճիշտ է, հերոսը մահանում էր, բայց չէր պարտվում, քանի որ հոգեպես ավելի հզոր էր, քան իրեն դիմակայող ուժերը:

Գերմանական դասական գեղագիտության մեջ մշակվեց ողբերգականի ավելի խոր, համակողմանի մեկնաբանություն: Ֆ. Շելլինգն իր «Արվեստի փիլիսոփայություն» աշխատության մեջ, հենվելով Արիստոտելի գաղափարների վրա և վերլուծելով անտիկ դասականների երկերը, ողբերգականի էությունը տեսնում էր ազատության և անհրաժեշտության դիալեկտիկ պայքարի մեջ: Ընդ որում՝ ողբերգությունից ոչ ոք դուրս չի գալիս հաղթանակած. երկու կողմերն էլ և՛ հաղթում են, և՛ պարտվում: Ողբերգական իրավիճակի էությունն այն է, որ հերոսը, առանց իրական մեղքի, հանգամանքների կամ ճակատագրի բերումով մեղավոր է դառնում. նա փորձում է դիմակայել ճակատագրական ուժերին, բայց անկարող է դա անել: Շելլինգի կարծիքով մարդը շարունակ ստիպված է պայքարել ճակատագրի դեմ, այլապես չի լինի ազատության որևէ դրսևորում: Նա չպետք է թույլ տա, որ անհրաժեշտությունը հաղթանակի, անգամ պետք է կամավոր պատիժ կրի և կորցնի ազատությունը՝ հաստատելու համար իր կամքի ազատությունը: Ողբերգության մեջ, այսպիսով, պատահական ոչինչ տեղի չի ունենում. հերոսի ողբերգական մեղքը կանխորոշված է ճակատագրով, «իր *բարձրագույն* տառապանքի պահին նա հասնում է բարձրագույն ազատագրման և բարձրագույն սառնասրտության»¹⁴³, իսկ դիտողը՝ կատարսիսի:

Ողբերգականի վերաբերյալ համակարգված տեսություն մշակեց Հեգելն իր «Էսթետիկայում»՝ դրան հաղորդելով դիալեկտիկ

¹⁴³ Шеллинг Ф. В., Философия искусства, с. 404.

բնույթ: Նրա տեսության գլխավոր արժանիքն այն էր, որ ողբերգականը կապում էր հասարակական նպատակների և հետաքրքրությունների հետ՝ մի կողմ թողնելով պատահական և խորապես անհատական շահերը: Անդրադառնալով ողբերգության ժանրին՝ Հեգելն առաջին հերթին ներկայացնում է ողբերգական հերոսների բնույթը. նրանք ոչ միայն վառ և ուժեղ անհատներ պետք է լինեն, այլև կրեն կեցության հիմնական օրենքները: Բացի վառ բնավորություններից՝ ողբերգությանը անհրաժեշտ է ողբերգական կոլիզիա, որը կհանգեցնի հերոսների բախմանը: «Նախնական տրագիզմն այն է,– գրում է նա,– որ այդպիսի կոլիզիայում հակադրության երկու կողմերն էլ, առանձին վերցրած, արդարացված են, սակայն իրենց նպատակների և բնավորությունների իրական դրական իմաստին նրանք կարող են հասնել՝ միայն ժխտելով մյուս՝ նույնքան իրավաչափ ուժը և խախտելով նրա ամբողջականությունը, այդ իսկ պատճառով նրանք դառնում են նույնքան մեղավոր հատկապես իրենց բարոյականության շնորհիվ»¹⁴⁴:

Անտիկ ողբերգության վերլուծության առիթով Հեգելը զարգացրեց *ողբերգական մեղքի* մասին իր ուսմունքը. ողբերգական կերպարները, նրա համոզմամբ, միաժամանակ և՛ մեղավոր են, և՛ անմեղ: Նրանք անմեղ են, քանի որ ի վիճակի չեն փոխելու աշխարհը, բայց, մյուս կողմից, նրանք մեղավոր են իրենց գործողությունների հետևանքների համար: Ողբերգական մեղքը սեփական արարքների ողջ պատասխանատվության գիտակցումն է, և դա կարող են ստանձնել միայն հզոր և ազատ անհատները: Արիստոտելյան կատարսիսի տեսությունը Հեգելը մեկնաբանում է յուրովի՝ ընդգծելով, որ խոսքը ոչ թե առօրեական վախի և կարեկցման մասին է, այլ այնպիսի զգացումների, որոնք ծնվում են ողբերգության գեղարվեստական բովանդակությունից: Մասնավորապես, ողբերգության մեջ մարդը վախենում է ոչ թե իրեն ճնշող արտա-

¹⁴⁴ Гегель Г.-В.-Ф., Эстетика, т. 3, с. 575-576.

քին հզորությունից, «այլ բարոյական ուժից, որը որոշում է նրա սեփական ազատ բանականությունը...»¹⁴⁵:

Չեռնիշևսկին մույն հարթության վրա էր դնում վեհը և ողբերգականը. այնպես, ինչպես վեհն է մի կողմից վախ առաջացնում, իսկ մյուս կողմից՝ արթնացնում մեր հպարտությունը, սեփական արժանապատվության զգացումը, այդպես էլ ողբերգականը, որին ավելանում է մաս պատկառանք բարոյական անհրաժեշտության օրենքի ուժի առջև:

Ոչ դասական գեղագիտության ներկայացուցիչների՝ Ա. Շոպենհաուերի, Ֆ. Նիցշեի, Ջ. Ֆրոյդի գեղագիտության մեջ ողբերգականը ձեռք է բերում հոռետեսական և իռացիոնալիստական երանգներ: Այսպես, Շոպենհաուերը ողբերգության վերաբերյալ զարգացնում է ուսմունք, որի համաձայն՝ այն արտահայտում է կույր և անգիտակից ուժերի իշխանությունը. «Ողբերգության մեջ մեր առջևով անցնում են կյանքի բոլոր սարսափելի կողմերը՝ մարդկության վիշտը, պատահականության և մոլորության գերիշխանությունը, առաքինի մարդու վախճանը, չարագործի բերկրանքը. այլ կերպ ասած՝ ողբերգությունը մեր հայացքի առջև ներկայացնում է աշխարհի այն գծերը, որոնք ուղղակիորեն թշնամի են մեր կամքին: Եվ այդ տեսարանը մեր մեջ ցանկություն է արթնացնում հրաժարվելու կյանքի կամքից, չուզելու այս կյանքը, չսիրելու այն»¹⁴⁶:

Նիցշեն իր գեղագիտական գլխավոր աշխատության մեջ՝ «Ողբերգության ծնունդը երաժշտության ոգուց» (1871), ողբերգության էությունը դիտարկում է դիոնիսյան և ապոլլոնյան երկու հակադիր սկզբունքների պայքարի և միասնության մեջ: Ողբերգականը արվեստում իռացիոնալ, քառսային նախասկզբի մարմնա-

¹⁴⁵ Гегель Г.-В.-Ф., Эстетика, т. 3, с. 577:

¹⁴⁶ Шопенгауэр А., Мир как воля и представление, СПб., Изд. Книгопродавца, 1893, т. 2, с. 446.

վորումն է: Եվ անտիկ ողբերգության անկման պատճառը նա տեսնում է լավատեսական աշխարհայացքի մեջ, որը «կործանում է ողբերգության էությունը, որ կարող է մեկնաբանվել բացառապես իբրև դիոնիսյան կացության կերպարների ցուցադրում և դրսևորում, իբրև երաժշտության տեսանելի սիմվոլիզացում, իբրև դիոնիսյան արբեցման անուրջների աշխարհ»¹⁴⁷:

Ողբերգականի իռացիոնալ մեկնաբանությամբ հանդես եկավ նաև էքզիստենցիալիզմի գեղագիտությունը: Մյուրեն Կիերկեգորի տեսանկյունից ողբերգական կոնֆլիկտը անլուծելի է, և այն կապված է մարդու «հուսահատության» արտահայտման հետ: Ֆ. Կաֆկան, Ա. Կամյուն, Ժ.-Պ. Սարտրը պատկերավոր կերպով ցույց տվեցին մարդու գոյության անհեթեթությունն ու անիմաստությունը, որոնք, նրանց համոզմամբ, ողբերգականի հիմնական աղբյուրն են: Գերմանացի էքզիստենցիալիստ փիլիսոփա Կ. Յասպերսը պնդում էր, որ ողբերգականի էությունը ոչ թե մարդկային առանձին դժբախտություններն ու ցավերն են, այլ աշխարհի համընդհանուր ողբերգական կառուցվածքը, տիեզերական չարիքը:

Որոշ գեղագետներ այն կարծիքին են, որ էքզիստենցիալիզմի փիլիսոփայական համակարգից ողբերգականն առհասարակ դուրս է մղված, քանի որ ողբերգականը կապվում է մարդկային կյանքի բարձրագույն արժեքների հաստատման հետ, իսկ էքզիստենցիալիստների համար կյանքը զուրկ է որևէ իմաստից, և մարդկային գոյությունն արտուրդային է, անհեթեթ, հետևաբար տրագիզիա՝ իբրև գեղագիտական կատեգորիա, դադարում է գոյություն ունենալուց: Բնութագրելով ողբերգականի էությունը, որի մեջ զուգակցվում են վիշտն ու ուրախությունը, Յու. Բորևը գրում է. «Անձի մահը ողբերգական հնչեղություն է ձեռք բերում միայն

¹⁴⁷ **Ницше Ф.**, Рождение трагедии из духа музыки // Полн. собр. соч., т. 1, М.: «Моск. книгоиздательство», 1912, с. 105.

այնտեղ, որտեղ մարդը, լինելով բարձրագույն արժեք, ապրում է հանուն մարդկանց, և հասարակական շահերը դառնում են նրա կյանքի բովանդակությունը: Այդ դեպքում... մեռնող հերոսը շարունակություն է գտնում հասարակության կյանքում: Այդ պատճառով էլ հերոսի մահը ծնում է մարդկային անհատականության անվերադարձ կորստյան զգացում (այստեղից էլ՝ վիշտը), և միևնույն ժամանակ ծագում է մարդկության մեջ անձի կյանքի շարունակման գաղափարը (այստեղից էլ՝ ուրախության մոտիվը)»¹⁴⁸: Եվ քանի որ էքզիստենցիալիզմը կյանքը հավասարեցնում է մահվան, ապա, նրա համոզմամբ, այնտեղ ըստ էության վերանում է տրագիզիան¹⁴⁹:

XX-XXI դարերի արվեստում ողբերգականի ընկալումը կրում է լուրջ փոփոխություններ: Ողբերգականն իր դասական ձևով դադարում է գոյություն ունենալուց. դրան գալիս են փոխարինելու այնպիսի հասկացություններ, ինչպիսիք են *քաոսը*, *աքսուրդը*, *դաժանությունը* և այլն՝ կապված մարդու և Տիեզերքի փոխհարաբերության մեջ ներդաշնակության կորստի հետ: Իսպանացի փիլիսոփա և էսսեիստ Օրտեգա ի Գասետի կարծիքով ողբերգականը գեղագիտության ոլորտում չէ, այն ընդհանրապես կապված չէ գեղարվեստական մտածողության հետ, այլ միայն սոցիալական կամ անհատական կյանքի իրողություն է: Բայց սոցիալական կամ անհատական ողբերգությունը գեղագիտական տարրեր է պարունակում, քանի որ արտացոլում է կատարյալ աններդաշնակություն, ինչն էլ այդ իրողությունը դարձնում է գեղագիտորեն նշանակալի:

Ակնհայտ առնչություններ ունենալով այնպիսի հասկացությունների հետ, ինչպիսիք են *վեհը* և *հերոսականը*, ողբերգականը նաև սերտորեն կապված է *կոմիկականի* գեղագիտական կատե-

¹⁴⁸ **Բոբև Յու.**, Գեղագիտություն, էջ 89-90:

¹⁴⁹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 89:

գորիայի հետ՝ իբրև ծագումնաբանորեն և դիալեկտիկորեն իր հետ կապված իրողության:

ԿՈՄԻԿԱԿԱՆԸ

Կոմիկականը գեղագիտական հիմնական հասկացություններից մեկն է և ունի բարդ ու տարաբնույթ դրսևորումներ: Այն միշտ ազդեցության մեծ ուժ է ունեցել հասարակական խնդիրների վրա: Կոմիկականը սովորաբար կապում են ծիծաղելիի հետ, սակայն ոչ ամեն ծիծաղելին է կոմիկական: «Կոմիկականը... ծնում է սոցիալապես գունավորված, իմաստավոր, գեղագիտական իդեալներով ոգեշնչված, լուսավոր, բարձր ծիծաղ, որը ժխտում է մարդկային որոշ հատկություններ ու հասարակական երևույթներ և հաստատում մյուսները»¹⁵⁰, – նկատում է Յու. Բորևը:

Հնագույն դիցաբանական մտածողության, անտիկ գրականության և արվեստի մեջ կոմիկականը լայն արտահայտություն է գտել: Ուսումնասիրողները դեռ վաղուց են նկատել, որ Հոմերոսի պոեմներում աստվածների կյանքը ներկայացված է կոմիզմի երանգներով. նրանք ծիծաղում են, խաբում, խորամանկում: Լայնորեն տարածված է, այսպես կոչված, «հոմերական քրքիջ» արտահայտությունը, որը բարձրացնում են աստվածները՝ տեսնելով կաղալով դեպի Օլիմպոս բարձրացող Հեփեստոսին, որն ուզում էր դադարեցնել Հերայի և Զևսի վեճը: Թվում է՝ աստվածային էությունն ու ծիծաղը անհամատեղելի են, սակայն սա հոմերոսյան ոճի բնութագրիչներից մեկն է: Ըստ Արիստոտելի վկայության՝ Հոմերոսը գրել է նաև «Մարգիտես» կատակերգությունը, սակայն այն մեզ չի հասել:

Ինչ վերաբերում է կոմիկականի տեսությանը, ապա դրա սկզբնավորումը կապվում է Պլատոնի և Արիստոտելի աշխատու-

¹⁵⁰ **Բորև Յու.**, Գեղագիտություն, էջ 104-105:

թյունների հետ: Պլատոնի երկխոսություններում հետաքրքիր դատողություններ կան կատակերգության հուզական ներգործության, ծիծաղի, կատակի, հեգմանքի վերաբերյալ: Փիլիսոփայի համոզմամբ կատակերգության առաջացրած զգացումը հաճույքի և տխրության խառնուրդ է: Արիստոտելի «Պոետիկայում», որը նվիրված է գերազանցապես ողբերգությանը և նրա հարուցած ապրումներին (կատակերգության մասին նա խոստանում է խոսել հետագայում, սակայն ենթադրվում է, որ այդ հատվածը մեզ չի հասել), կան որոշ դիտողություններ, որոնք թույլ են տալիս պատկերացում կազմելու կոմիկականի և նրա ձևերի վերաբերյալ Արիստոտելի հայացքների մասին: Նա գրում է. «Կոմեդիան, ինչպես ասացինք, վատերի վերարտադրությունն է, սակայն ոչ նրանց ամբողջ արատավորության, այլ լոկ ծաղրականի, քանի որ ծաղրականը վատի մի մասն է կազմում: Ծիծաղելի կարող է լինել սխալը կամ որևէ արատ, որը ոչ մեկին վնաս չի պատճառում, ծիծաղելի դեմքը տգեղ է և տձև, որը սակայն ցավ չի պատճառում»¹⁵¹: Այստեղ ընդգծված է կոմիկականի երեք կարևորագույն հատկանիշ. նախ՝ ծիծաղելին վերաբերում է տգեղին, որը ոչ միայն ֆիզիկական, այլև հոգևոր-բարոյական ոլորտում է: Երկրորդ՝ այն կապված է սխալի, թյուրիմացության կամ անսպասելիության հետ, և երրորդ՝ ծիծաղելին մարդկային տառապանքի, կործանման հետ որևէ կապ չունի. այն մարդուն լուրջ վնաս չի կարող հասցնել: Իր «Հեռոտրիկա» աշխատության մեջ նույնպես Արիստոտելը գրում էր, որ ծիծաղը պարզևոր է բավարարություն և հաճելի զգացումներ: Այստեղից էլ՝ այն ենթադրությունը, որ Արիստոտելը կոմեդիան նույնպես համարում էր յուրօրինակ «մաքրագործման», կատարսիսի աղբյուր¹⁵²:

¹⁵¹ Արիստոտել, Պոետիկա, էջ 152:

¹⁵² Այս խնդրի մանրամասն հիմնավորումը տես Վ. П. Шестаков, Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования, М.: «Искусство», 1983, с. 115-116:

Արիստոտելի հայացքներն իրենց ազդեցությունն են թողել ավելի ուշ շրջանի փիլիսոփաների և մտածողների վրա: Կիկերոնը (Ք. ա. I դար) «Հռետորի մասին» տրակտատում գրում է, որ ծիծաղելի ոլորտը տգեղն ու անպատիվն են, իսկ նրա արտահայտման ձևերն են սրամտությունը, հումորը, հեգմանքը, որոնք կարող են օգտագործվել հռետորական խոսքում՝ իբրև ծաղրի միջոցներ: Սակայն ծաղրի կարող են ենթարկվել միայն այն արատները, որոնք չեն առաջացնում ուժգին զայրույթ կամ վիշտ, կարող են ծաղրվել այն մարդիկ, որոնք արժանի չեն պատժի իրենց արարքների համար¹⁵³:

Միջին դարերում քրիստոնեական եկեղեցին գրեթե լիովին դուրս էր մղել կոմիկականը պաշտոնական արվեստի բոլոր ոլորտներից և գաղափարախոսությունից. ծիծաղը դիտվում էր իբրև պախարակելի իրողություն. Հովհան Ոսկեբերանը (IV-V դդ.) ուղղակիորեն ասում էր, որ այն սատանայի ծնունդ է: Պաշտոնական եկեղեցին արգելում էր թատերական այն ներկայացումները, որոնցում իշխում էին ուրախությունն ու ծիծաղը: Սրա արդյունքում ժողովրդական երգիծական մշակույթը դուրս է մղվել պաշտոնական գաղափարախոսությունից և չի արտացոլվել դարաշրջանի գրավոր հուշարձաններում ու փաստաթղթերում: Ուրախությունն ու ծիծաղը հնչել են միայն ժողովրդական տոնակատարություններում, կառնավալային հանդեսներում, փողոցային կատակերգություններում, կենցաղային խնջույքներում: Այս շրջանում կոմիկականը հաստատվում է իբրև *կոլեկտիվ* ծիծաղի արտահայտություն՝ իր այդ հատկանիշը պահպանելով և ամրապնդելով նաև հետագա ժամանակաշրջաններում: «Այդ ծիծաղը միաժամանակ ուրախ է, ցնծագին և ծաղրալի,– նկատում է Յու. Բորևը,– նա և՛

¹⁵³ Տե՛ս **Цицерон**, Три трактата об ораторском искусстве, М.: «Наука», 1972, с. 58-59:

ժխտում է, և՛ հաստատում, մահապատժի է ենթարկում ու հարություն տալիս, թաղում է ու վերածնունդ»¹⁵⁴:

Միայն Վերածնության շրջանում է ծիծաղը՝ իբրև ժողովրդի ստեղծագործ նախասկիզբ, մտնում բարձր մշակույթ և արվեստ. այդպիսին էին Ռաբլեի, Բոկաչչոյի, Էրազմ Ռոտերդամցու, Արիոստոյի, Սերվանտեսի, Լոպե դե Վեգայի, Շեքսպիրի երգիծական երկերը: Լուրջ զարգացում է ապրում կատակերգական թատերական արվեստը՝ շատ կողմերով ընդօրինակելով ու հետևելով անտիկ կատակերգությանը: XVI-XVII դարերում գրվում են մաս կատակերգության վերաբերյալ տեսական աշխատություններ, որոնցում տրվում է կոմիկականի բազմաշերտ բնութագիրը. կոմիկականն առաջին հերթին առաջացնում է հաճույքի զգացում, բայց այնպիսի հաճույք, որի աղբյուրը տգեղն ու անկատարն են, մաս մարդկային այնպիսի անհաջողությունները, որոնք տեղի են ունենում ոչ թե մեզ հետ, այլ ուրիշների:

Սկսած XVII դարից՝ կոմիկականի կատեգորիան աստիճանաբար դուրս է գալիս դրամայի տեսությունից՝ մուտք գործելով փիլիսոփայություն: Դեկարտը, Հոբսը, Սպինոզան և ուրիշներ գրում էին ծիծաղի՝ իբրև ֆիզիոլոգիական երևույթի մասին:

Կլասիցիզմի շրջանում կոմիկականը հստակ տարանջատվում է ողբերգականից՝ մարմնավորվելով երկու հակադիր (ցածր և բարձր) ժանրերի՝ կատակերգության և ողբերգության մեջ: Բուսլոն իր «Քերթողական արվեստում» կատակերգություն գրողներին խորհուրդ է տալիս չհեռանալ կյանքի և բնության ճշմարտությունից, ճանաչել մարդկային արատներն ու առաքինությունները և նոր միայն բեմ հանել դրանք.

Բնությունը դարձրե՛ք չեր ուսուցիչը միակ

Եվ Կոմեդիա կերպրելիս հաջողություն կունենաս:

¹⁵⁴ **Բորև Յու.**, Գեղագիտություն, էջ 118:

*Այն պոետը խորամիտ, որ ճանաչում է մարդուն,
Որ մարդկային սրտերի զաղարնի ծալքերն է կարդում,
Որ շար լավ է տարբերում վարմողին ու ժլատին,
Ազնիվ մարդուն, հիմարին, նախանշին ու կախարհին,
Կարողանում է նրանց բեմահարթակ բարձրացնել
Եվ մեր առջև ապրեցնել, քայլեցնել ու խոսեցնել¹⁵⁵:*

Ողբերգության և կատակերգության բաժանումը բարձր և ցածր ժանրերի, նրանց հատկանիշների միահյուսման անբույ-լատրելիությունը վերածվեց նաև ողբերգականի և կոմիկականի հստակ տարանջատման, դրանց միջև խիստ սահմանների գծման: Այս հանգամանքը շատ առումներով խոչընդոտում էր ար-վեստի զարգացումն իր բնականոն հունով, որը շատ ավելի լայն և հարուստ է կլասիցիզմի սահմանած կանոններից:

Լուսավորական գեղագիտությունը փորձեց հաղթահարել կլասիցիզմի միակողմանիությունը՝ ընդլայնելով կոմիկականի դրսևորման ոլորտները ոչ միայն արվեստում, այլև հասարակա-կան գիտակցության մեջ: Դենի Դիդրոն իր «Դրամատիկական պոեզիայի մասին» աշխատության մեջ կոմիկականը դիտարկում է ժանրերի քննության համատեքստում և հանդես գալիս դրամա-տիկական արվեստը երկու հակադիր՝ ողբերգության և կատակեր-գության ժանրերի բաժանելու կլասիցիստական սկզբունքի դեմ: «Ուրախ կատակերգության» կողքին, որը ծաղրում է արատն ու հիմարությունը, նա առաջ է քաշում, այսպես կոչված, «լուրջ կա-տակերգության» ժանրի պահանջը, որի ընդգրկման շրջանակնե-րը շատ ավելի լայն են և մարմնավորում են մարդկային առաքի-նություններն ու պարտքը:

Կոմիկականի տեսությունը մշակել և զարգացրել է նաև Լե-սինգը՝ հիմնավորելով ծիծաղելիի գեղագիտական կարևոր մշա-

¹⁵⁵ Բուալո, Քերթոդական արվեստ, էջ 66:

նակությունը, որը տարբերվում է սովորական ծաղրից: Իր «Համբուրգյան դրամատուրգիա» աշխատության մեջ նա գրում է. «Կատակերգությունը փորձում է մարդկանց ուղղել *ծիծաղով* և ոչ թե *ծաղրանքով*... Նրա իրական օգուտը, որն ընդհանուր է բոլորի համար, բուն ծիծաղի մեջ է, ծիծաղելին նկատելու մեր ընդունակության վարժանքի մեջ...»¹⁵⁶:

Գերմանական դասական գեղագիտության մեջ կոմիկականն արդեն ընկալվում է իբրև գեղագիտական լիարժեք կատեգորիա: Կանտը այն բնորոշում է իբրև «զգայական վիճակ, որն առաջանում է լարված սպասումի՝ անապասելիորեն ոչնչի վերածվելուց»¹⁵⁷: Ֆ. Շելինգը կոմիկականը համարում է այլանդակ երևույթները գեղագիտորեն ներկայացնելու, դրանք արվեստի առարկա դարձնելու միջոց: Գերմանացի ռոմանտիկները կոմիկականում շեշտադրում էին նրա սուբյեկտիվ կողմը. նրանց ուշադրության կենտրոնում ռոմանտիկական հեզոմանքն էր (իրոնիան), որը լրջության դիմակ է հագնում՝ թաքցնելով իր հակասականությունը¹⁵⁸:

Հեզելը կոմիկականը դիտում էր պատմական և դիալեկտիկ զարգացման մեջ՝ այն բնորոշ համարելով արվեստի ռոմանտիկական փուլին: Միևնույն ժամանակ նա կոմիկականը հստակ տարանջատում էր ծիծաղելիից. ծիծաղ կարող է առաջացնել ցանկացած հակասություն, որը բնորոշ է կյանքին, այնինչ կոմիկականին առաջադրվում են ավելի խոր և լուրջ պահանջներ: «Խղճուկ է այն սրամտությունը,– գրում է նա,– որն էական չէ, չի հենվում բուն առարկայի մեջ պարունակվող հակասությունների վրա...»¹⁵⁹: Կոմիկականի յուրահատկությունը նա բացահայտում է ողբերգակա-

¹⁵⁶ Лессинг Г. Э., Гамбургская драматургия, с. 112.

¹⁵⁷ Кант И., Соч. в 6-и томах, т. 5, с. 352.

¹⁵⁸ Ռոմանտիկական իրոնիայի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս այս գրքի՝ ռոմանտիզմի գեղագիտությանը նվիրված հատվածում:

¹⁵⁹ Гегель, Сочинения, т. X, М.: «Партийное издательство», 1932, с. 71.

մին հակադրելու միջոցով, միևնույն ժամանակ առանձնացնում է կոմիկականի տարբեր ձևեր՝ իրոնիան, աստիրան, հումորը և այլն:

XX դարի գեղագիտությունը մշակեց կոմիկականի այլ տեսություններ, որոնք հաճախ գուրկ էին սոցիալական, հասարակական և պատմական հիմքից: Այսպես, ֆրանսիացի փիլիսոփա, ինտուիտիվիզմի ներկայացուցիչ Ա. Բերգսոնը «Ծիծաղի մասին կյանքում և բեմում» գրքի մեջ զարգացնում է այն թեզը, որ կոմիզմը մատերիալի հավերժական հատկությունն է. այն լիովին հակադիր է ոգուն, որը շարունակ ձգտում է շարժման և թարմացման: Այնինչ մատերիան, նյութը ծանրություն են հաղորդում հոգևոր կյանքին, արգելակում են նրա շարժումը, և մարմինը դառնում է ծիծաղելի: Բերգսոնը փաստորեն ծիծաղը գրկում էր սոցիալական ազդեցությունից և նշանակությունից: Իսկ Ջ. Ֆրոյդի համար կոմիկականը անգլիտակցականի դրսևորում է, որն արտահայտվում է ծիծաղի, սրամտության մեջ:

Կոմիկականը բոլոր դարերում եղել և մնում է իբրև կյանքի և մարդկային էության *հակասությունների* բացահայտման միջոց: Այդ հակասությունները դրսևորվում են տարբեր ոլորտներում. դրանցից են *յոգեդի և գեղեցիկի, վեհի և սրորի, Կոմիքության և իմաստության, անվերջի և վերջավորի, շարժման և անշարժության, անհրաժեշտության և ազատության* և այլ բազում հակասություններ, որոնք հաճախ ծնում են կոմիկական իրադրություն, վարակում անգուսպ ծիծաղով: Դրանք դրսևորվում են ամենատարբեր միջոցներով՝ սկսած խոր, բովանդակային հակասություններից մինչև ամենապարզ կենսական բախումները. այդպիսին են *չևի և բովանդակության, նպատակի և միջոցի, գործողության և արդյունքի, պարճառի և հեղուկների, անչի հավակնությունների և հնարավորությունների, արտաքինի և ներքինի, երևույթի և էության, նորի և հնի* անհամապատասխանությունը: Այս հակասությունների յուրօրինակ խտացման միջոց է **օբսիմորոնը**, երբ խոս-

քի նույն հատվածում կողք կողքի հանդես են գալիս հակադիր նշանակություն ունեցող հասկացություններ, այսինքն՝ տեղի է ունենում անհամատեղելիի համատեղում: Օրսիմորոնը հաճախ օգտագործվում է երկերի վերնագրերում, ինչպես՝ «Կենդանի դիակ» (Տոլստոյ), «Անմեղ մեղավորներ» (Օստրովսկի), «Մեռած հոգիներ» (Գոգոլ), «Ազնիվ գողը» (Դոստոևսկի), «Մեծապատիվ մուրացկանները» (Պարոնյան)՝ ծառայելով իբրև երգիծական հակադրության ընդգծման միջոց:

Սակայն պետք է նշել, որ այս հակասությունները կոմիկական են դառնում միայն այն դեպում, երբ երևույթի իրական բովանդակությունը շատ ավելի ցածր է նրա հավակնած ձևից: Ն. Չեռնիշևսկին գրում է. «Կոմիկականը պատկերի գերազանցությունն է գաղափարի վրա», այլ կերպ ասած՝ «կոմիկականը ներքին դատարկությունն ու չնչիությունն են՝ ծածկված արտաքինով, որը հավակնություն ունի բովանդակություն և իրական իմաստ ունենալու»¹⁶⁰: Ճիշտ է, կոմիզմը կարող է դրսևորվել նաև կենցաղային մանր իրողություններում, սակայն նրա իրական ոլորտը հասարակական կյանքի արատների ու հակասությունների արտահայտումն է. այն իր մեջ ամփոփում է նաև բարձր իդեալներ: Վ. Շկլովսկին գրում է. «Կատակերգություններում կարող է և լինել սարսափելին: Կատակերգությունը երբեմն ընդհատվում է նրա համար, որպեսզի հանդիսատեսը զգա ծիծաղով քողարկված հակասությունների լրջությունը»¹⁶¹: Կոմիկական ծիծաղը, բացահայտելով հասարակական հակասությունները, նաև քննադատության արդյունավետ միջոց է, որը պետք է ճիշտ օգտագործվի արվեստում:

¹⁶⁰ Чернышевский Н. Г., Статьи по эстетике, М.: Изд. «Гос. Соц.-эк.», 1938, с. 40.

¹⁶¹ Шкловский В., «Искусство кино», 1953, но. 9, с. 28.

Կոմիկականին բնորոշ է նաև անսպասելիության էֆեկտը, բարձր սպասումների չարդարացվածությունը: Անսպասելիությունն օգնում է բացահայտելու թաքնված հակասությունները, ժխտելու իրականության որոշ կողմեր և հաստատելու գեղագիտական իդեալը: Անսպասելիության հետ սերտորեն կապվում է նաև կոմիկական թյուրիմացությունը, որն ընկած է շատ կատակերգությունների հիմքում: Ամբողջովին թյուրիմացությունների վրա են կառուցված Գոգոլի «Ռևիզորը», Պարոնյանի «Պաղտասար աղպարը», Սունդուկյանի «Խաթաբալան» և համաշխարհային կատակերգական արվեստի շատ գործեր:

Տարբեր արվեստներում (գրականություն, երաժշտություն, գեղանկարչություն, կինոարվեստ և այլն) կոմիկականն իր արտահայտությունն է գտնում տարբեր ձևերով: Սովորաբար նշում են, որ միակ արվեստը, որն ընդունակ չէ արտահայտելու կոմիկականը, ճարտարապետությունն է, քանի որ այդ դեպքում կիսախտվի նրա հիմնական կիրառական գործառնությոը: Գեղանկարչության մեջ կոմիզմն արտահայտվում է ծաղրանկարչության, գրաֆիկայի մեջ: Գրականության մեջ, սկսած անտիկ ժամանակներից, ստեղծվել են կոմիկականի կատեգորիան մարմնավորող տարբեր ժանրեր. դրանցից են կատակերգությունը, սատիրան, էպիգրամը, պարոդիան, յամբը և այլն: Ավելի ուշ ձևավորվել են ֆարսը, վոդևիլը, երգիծական վեպը, հրապարակախոսական բնույթ ունեցող ֆելիետոնն ու պամֆլետը: Կոմիկականը կարող է արտահայտվել նաև այնպիսի ժանրերում, որոնք իրենց էությանը երգիծական չեն, օրինակ՝ բանաստեղծության, պատմվածքի, նորավեպի, առակի, գրույցի մեջ և այլն:

Սովորաբար կոմիկականը կապում են արդիական խնդիրների քննադատության հետ. այն միշտ թիրախավորում է կոնկրետ անձանց և իրողություններ: Իսկ ինչն արդեն անցյալում է, չի կարող ծիծաղելի լինել, քանի որ կորցրել է իր ուղղակի սպառնալիքն

ու զավեշտալիությունը: Սակայն կարդալով անցյալի գրողների երգիծական երկերը՝ մենք կարող ենք համակվել բուռն ծիծաղով, եթե նրանցում արտահայտված խնդիրներն այսօր էլ ունեն արդիական հնչեղություն: Այդպիսին են Սալտիկով-Շչեդրինի «Մի քաղաքի պատմությունը», Գոգոլի «Ռևիզորը», Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները», «Ազգային ջոջերը», Օտյանի «Ընկեր Փանջունին» և շատ այլ գործեր:

Կ. Լիբկնեխտը գրում է. «Կատակերգության և ընդհանրապես կոմիկական արվեստի խնդիրն այն է, որ... ակտիվ ունակություն զարգացնի՝ ճանաչելու ծիծաղելին և ազատվելու նրանից՝ վեր բարձրանալով և նրա նկատմամբ իշխանություն և ուժ ձեռք բերելով: Աստվածային, սուրբ ծիծաղը կատակերգության այդ վեհ գործողության արտահայտությունն է»¹⁶²:

Կոմիկականի և երգիծանքի արտահայտման ձևերն ու եղանակները շատ բազմազան են. դրանք բխում են ինչպես ազգային մշակույթի և դարաշրջանի առանձնահատկություններից, այնպես էլ ժանրի բնույթից: Այսպես, **հումորը** սովորաբար համարում են բարեկամական, մեղմ ծաղր, սակայն այն մույնպես բարեհոգի ծաղրի միջոցով հասարակական և մարդկային թերությունների բացահայտման գործուն միջոց է: Հումորի օբյեկտը լիովին չի քննադատվում և ոչնչացվում. այն ունի մաս համակրելի և ընդունելի գծեր: Պարոնյանը մեղմ հումորով է ծաղրում իր հերոսներին «Քաղաքավարության վնասները» նովելաշարում, Գր. Ջոհրապր մույնպես որոշ նորավեպերում կիրառում է մեղմ, բարեկամական հումոր («Ռեհան», «Անհավատարիմը», «Ժամին բակը» և այլն):

Սատիրան արվեստում կոմիկականի սուր արտահայտությունն է, որով քննադատության առարկան դիմակազերծվում է երգիծանքի տարբեր միջոցներով: Հին Հռոմում «սատիրա» էին

¹⁶² **Либкнехт К.**, Мысли об искусстве, М.: «Художественная литература», 1971, с. 153.

անվանում քնարական ծավալուն ստեղծագործությունը, որտեղ սուր քննադատության էին ենթարկվում տարբեր անձինք կամ հասարակական երևույթներ: Ավելի ուշ «սատիրա» եզրույթը ձեռք բերեց մաս լայն իմաստ՝ նշանակելով ծաղր՝ սուր քննադատական ուղղվածությամբ: Շատերն այն բնորոշում են իբրև ծիծաղ՝ համեմված գայրույթով: «Խստասիրտ ծիծաղ». այսպես է բնորոշել սատիրան Վ. Մայակովսկին, իսկ Բելինսկին Գոգոլին անվանել է «խստասիրտ սատիրիկ»: Սա է պատճառը, որ սատիրան հաճախ կարող է համոզեա գալ մաս առանց ծիծաղի, եթե ցատումն ու գայրույթն ավելի գերիշխող են, եթե մենք կանխատեսում ենք տվյալ երգիծական իրադրության ողբերգական հետևանքները: Այդպիսին է Սալտիկով-Շչեդրինի «Պարոն Գոլովյովներ» վեպի, Գոգոլի, Գ. Սունդուկյանի մի շարք պիեսների կառուցվածքը: «Սատիրան սուր քննադատական է,– գրում է Յու. Բորևը:– Բայց դա մերկ, անհիմն քննադատություն չէ, դա դատարկ ժխտում չէ, այլ քննադատություն՝ հանուն գեղագիտական բարձր իդեալների: Դա քննադատություն է, որ քարոզում է սեր՝ «ժխտման կախարդական խոսքով»»¹⁶³:

Հեզնանքը նույնպես նուրբ երգիծանքի տեսակ է, որն ունի ենթատեքստ. ծաղրն այստեղ թաքցված է երևույթի դրական հատկանիշների միտումնավոր հաստատման մեջ: Հեզնանքում խոսքի ուղիղ իմաստը հակադիր է ծաղրի ենթարկվող առարկայի կամ երևույթի իրական բնութագրին: Ամբողջովին հեզնանքի վրա է կառուցված Էրազմ Ռոտերդամցու (XV-XVI դդ.) «Գովք հիմարության» ստեղծագործությունը, որում հեղինակն իր քննադատության սլաքն է ուղղում միջնադարյան եվրոպական կյանքի դեմ՝ իբրև հիմարության հաղթարշավի թագավորության: Հեզնանքը շատ բարձր էր գնահատում և իր ստեղծագործության մեջ վարպետորեն օգտագործում Վ. Մայակովսկին:

¹⁶³ **Борев Ю.**, О комическом, М.: «Искусство», 1957, с. 134.

Սարկազմը առանձնապես կծու և խայթող հեգնանքի ձև է, որը բացահայտում է հասարակական հատուկ վտանգավոր երևույթները: Այդպիսին է Ջ. Սվիֆթի «Գուլիվերի ճանապարհորդությունները» վեպի սարկազմը, որն ուղղված է անգլիական պետության գաղութատիրական և ռազմատենչ քաղաքականության դեմ: Իր ներբողներից մեկում Ջ. Բայրոնը սարկազմով գովաբանում է օրենքի արյունալի նախագիծը, որով մահվան էին դատապարտում լուղիտներին¹⁶⁴: Լերմոնտովի «Մնաս բարով, անլվա՛ Ռուսիա» բանաստեղծության մեջ նույնպես հնչում է թունոտ ծաղր հայրենիքի հանդեպ: Սարկաստիկ երանգներով լեցուն է XVIII-XIX դարերի գերմանական ռոմանտիկական գրականությունը, հատկապես Է. Հոֆմանի ստեղծագործությունը («Փոքրիկ Ցախեսը», «Մուռ կատվի գրառումները» և այլն): Սարկազմի հիմքի վրա են կառուցված Հ. Պարոնյանի «Ծիծաղը», «Ազգային ջոջերը» և այլ երկեր:

Գրոտեսկ է կոչվում երգիծանքի այն տեսակը, որտեղ հակասությունները խիստ սրվում են, պատկերները գրկվում են ճշմարտանման գծերից, ձեռք են բերում հիպերբոլիկ, ծաղրանկարային հատկանիշներ: Գրոտեսկայնությունը բնորոշ է համաշխարհային գրականության այնպիսի նշանավոր երկերի, ինչպիսիք են Արիստոֆանեսի կատակերգությունները, Ռաբլեի «Գարգանտյուա և Պանտագրյուել», Սվիֆթի «Գուլիվերի ճանապարհորդությունները», Հոֆմանի «Փոքրիկ Ցախես», Գոգոլի «Մեռած հոգիներ», Բուլգակովի «Վարպետը և Մարգարիտան» վեպերը և այլ նշանավոր երկեր: Երգիծանքի միջոցների շարքն են դասվում նաև *բառախաղը, կարակը, պարոդիան, սրամտությունը* և այլն:

¹⁶⁴ XVIII-XIX դդ. Անգլիայում փողոցային ցույցերի մասնակիցներ, որոնք բողոքում էին արդյունաբերության մեջ մեքենաների ներմուծման և մարդկային աշխատուժի կրճատման դեմ:

ԳԼՈՒԽ 5 ԳՐԱԿԱՆ ՍԵՌՆԵՐ ԵՎ ԺԱՆՐՆԵՐ

Սեռերի և ժանրերի դասակարգման սկզբունքները

Գրական սեռերի և ժանրերի տարբերակումը գրականագիտության թերևս ամենակարևոր և հիմնարար խնդիրներից մեկն է: Այն զբաղեցրել է պոետիկայի հարցերով զբաղվող մտածողներին ու փիլիսոփաներին դեռևս անտիկ շրջանից և շարունակում է հետաքրքրել նաև մեր օրերում: Որքան էլ քննադատներն ու փիլիսոփաները պարբերաբար հնչեցնեն ժանրերի տեսությունից հրաժարվելու կոչեր (Ա. Բերգսոն, Բ. Կրոչե և ուրիշներ), որքան էլ նախապատվությունը տրվի կոնկրետ տեքստերի վերլուծությանը, միևնույնն է, գրականագետի առջև անխուսափելիորեն կանգնում է տվյալ տեքստը այս կամ այն տիպաբանական խմբին, դիսկուրսի այս կամ այն տեսակին դասելու խնդիրը: Ֆրանսիական ստրուկտուրալիստական գրականագիտության ամենանշանավոր դեմքերից մեկը՝ Ժերար Ժենետը, ենթադրյալ ընդդիմախոսի անունից օրինական հարց է տալիս՝ արդյոք հնարավո՞ր չէ, որ վերջապես մի կողմ դնենք ժանրերի բնութագրման փնտրտույքները և «սկսենք զբաղվել նրանով, ինչ իսկապես գոյություն ունի՝ առանձին ստեղծագործություններով: Ջրաղվենք քննադատությամբ. այն իր գործը հիանալիորեն առաջ է տանում առանց ընդհանրացումների»: Սակայն այս հարցին տեսաբանը տալիս է սրամիտ պատասխան. «—Առանց ընդհանրացումների այն իր գործն առաջ է տանում շատ վատ, քանի որ օգտվում է դրանցից՝ ինքն էլ չզիտակցելով դա և չիմանալով այդ հասկացությունները...»¹⁶⁵:

¹⁶⁵ Женетт Ж., Фигуры, в 2-х томах, т. 1-2, М.: Изд. им. Сабашниковых, 1998, с. 338.

Գրական ժանրերի դասակարգումը, որ առաջին հայացքից պարզ և լուծելի է թվում, իրականում պոետիկայի ամենաբարդ և ոչ միանշանակ խնդիրներից է: Մինչ օրս դեռևս չի ստեղծվել ժանրերի դասակարգման քիչ թե շատ համապարփակ և ամբողջական տեսություն, որը ցույց տա յուրաքանչյուր ժանրի տեղը գրական գործընթացում, ընդգրկի նրան բնորոշ բոլոր հատկանիշները, միևնույն ժամանակ նշի այլ ժանրերի հետ հարաբերությունները: Ժանրերի դասակարգման ցանկացած փորձ, որքան էլ տարօրինակ է, ժամանակի ընթացքում միշտ փակուղի է մտել: Դրա պատճառները շատ տարբեր են: Նախ, որպես կանոն, մշտապես բացակայել է դասակարգման որևէ մեկ միասնական սկզբունք. մի դեպքում ժանրը բնութագրվել է իր թեմատիկայով, մեկ այլ դեպքում՝ ձևական հատկանիշներով, իսկ երրորդ դեպքում պարզապես չափանիշ է դարձել հեղինակային անվանումը կամ քննադատության տված բնութագրումը: Ավելին, միասնական որևէ սկզբունք, ինչպես եզրահանգում է ժամանակակից գրականագիտությունը, ըստ էության տեսականորեն հնարավոր էլ չէ, քանի որ ժանրերն ստեղծվել են գրականության պատմական զարգացման տարբեր փուլերում, և ամեն անգամ դրանց տարբերակման համար կարելի է կիրառել տարբեր չափանիշներ: Մյուս խանգարող գործոնը ժանրերի, դրանց տարատեսակների և ենթատեսակների միջև առկա բարդ հարաբերություններն են, որոնք հաճախ դժվար է ճիշտ և մեկ միասնական սկզբունքով գնահատել: Խնդիրն էլ ավելի է բարդանում նրանով, որ ժամանակի ընթացքում ժանրերը փոխում են ոչ միայն իրենց անվանումները, այլև միևնույն անունը երբեմն տրվում է միանգամայն տարբեր ժանրերի: Այսպես, Միջին դարերում *կալոսկերություն* եզրույթը անպայմանորեն չէր նշանակում դրամատիկական կամ երգիծական երկ (մինչդեռ այսօր այդ եզրույթի ընկալումն անպայմանորեն պարունակում է միաժամանակ այդ երկու տարրերն էլ). այն կարող էր նշել երջա-

նիկ ավարտով ցանկացած տեքստ (այստեղից էլ՝ Դանտեի երկի անվանումը՝ «Աստվածային կատակերգություն»): Կամ՝ *սյոնի* ժանրային անվանումը, որը համեմատաբար ուշ շրջանի ծնունդ է, հետահայաց կերպով ներառում է այնպիսի երկեր, որոնք իրենց ձևավորման շրջանում «պոեմ» չեն կոչվել (Հոմերոսի, Վերգիլիոսի երկերը, Դանտեի «Կատակերգությունը», Նարեկացու «Մատյանը», Տաստյի, Միլթոնի երկերը և այլն):

Այսպիսով՝ գրականության պատմական զարգացումը հաճախ հանգեցրել է ժանրային անվանումների այնպիսի տարրնթերցումների, որ շատերը փորձել են խուսանավել ժանրային և սեռային տարբերակման հիմնախնդրից՝ համոզվելով, որ միասնական տարբերակումը բավականին բարդ և խճճված խնդիր է: Այնուհանդերձ, գրականագիտությունը շարունակում է իր փնտրտուքները դասակարգման մեկ միասնական, համապարփակ և ընդգրկուն սկզբունքի ստեղծման ուղղությամբ:

Թեպետ անտիկ պոետիկաներում (Սոկրատես, Պլատոն, Արիստոտել) արդեն առկա էր գրական երկերի տարբերակման որոշակի սկզբունք, սակայն *էպոսը*, *լիրիկան* և *դրաման* պոեզիայի ընդհանուր տիպեր համարելու ավանդույթը ձևավորվում է ավելի ուշ՝ IV դարում, երբ Դիոմեդոսը պլատոնյան երեք մոդալությունները (պատումի եղանակները) «կնքում է» որպես գրական «սեռեր» (genera): Այս շրջանից արդեն *սեռ* և *ժանր* հասկացությունները¹⁶⁶ սկսում են հանդես գալ հիերարխիկ հարաբերակցությամբ (այդ միտումը նախկինում բացակայում էր), այսինքն՝ մեկը

¹⁶⁶ Գրականագիտության մեջ չկա *սեռ* և *ժանր* եզրույթների հստակ տարբերակում: «Ժանր» բառը ֆրանսերեն է և բառացի թարգմանությամբ նշանակում է *սեռ*: Սա է պատճառը, որ մի շարք գրականագետներ (օր.՝ Լ. Տիմոֆեևը) *ժանր* է անվանում այն, ինչ մենք ավանդաբար *սեռ* ենք համարում, իսկ ժանրերի համար գործածում է *սեռասկ* կամ *ժանրային չև* եզրույթները: Սակայն ինչպիսի բնութագրումներ էլ գործածենք, դրանից հարցի էությունը չի փոխվի, և առավել նպատակահարմար է այն տերմինաբանությունը, որ ավանդաբար եղել է և կա ռուս գրականագիտության մեջ՝ *սեռ* և *ժանր*:

(տվյալ դեպքում՝ ժանրը) ստորադասվում է մյուսին (սեռին): Գրական սեռերը սկսում են դիտարկվել իբրև գրական երկերի ընդհանուր տիպեր, իսկ ժանրերը՝ դրանց կոնկրետ պատմական դրսևորումները:

XVIII դարից սկսած՝ գերմանական փիլիսոփայության և լուսավորական գեղագիտության մեջ արվեստի և մասնավորապես պոեզիայի ընդհանուր տիպերի՝ սեռերի խնդիրն ստանում է իր տեսական և փիլիսոփայական հիմնավորումը: Այդ շրջանի գեղագիտությունն առաջին անգամ լրջորեն խզում է կապը դասական գեղագիտական ավանդույթների հետ՝ ուշադրություն դարձնելով արվեստի հատկապես այն տեսակներին, որոնք ոչ թե նմանողական (միմետիկ) էին, այլ արտահայտչական:

Ռոմանտիկներն իսկական պոեզիայի կարևորագույն խնդիրը համարում էին մարդկային հույզերի ու զգացմունքների արտահայտումը, մինչդեռ ողջ դասական գեղագիտությունը՝ Արիստոտելից մինչև կլասիցիզմ, գրականության և արվեստի հիմնական գործառույթը համարում էր կյանքին, բնությանը նմանակելը: Կտրուկ փոխվեց վերաբերմունքը նաև պոեզիայի տեսակների նկատմամբ: Քնարական պոեզիան, որն անտիկ և դասական պոետիկաներում ծայրամասային տեղ էր զբաղեցնում, ռոմանտիկներն արդեն դիտում են իբրև գրականության լիարժեք տեսակ, իբրև գրական երեք հավասարազոր ձևերից մեկը:

Գերմանական ռոմանտիզմի տեսության մեջ նաև առաջին անգամ սկսեցին լրջորեն խոսել գրական երեք սեռերի՝ իբրև մարդու կողմից աշխարհի գեղագիտական յուրացման որակապես տարբեր աստիճանների մասին, որոնք ազատորեն կարող են միահյուսվել և դրսևորել հարաբերակցության տարաբնույթ ձևեր: Այսպիսով՝ եթե անտիկ գեղագիտությունը գրական սեռերը դիտարկում էր սոսկ իբրև պատումի ձևեր, իբրև դեպքերը ներկայացնելու, ունկնդրին հասցնելու եղանակներ, ապա XVIII-XIX դարե-

րից սկսած՝ սեռերի ընկալման և բնութագրման մեջ մուտք է գործում և իր հաստատուն տեղն է գրավում թեմատիկ-բովանդակային տարրը: Գրեթե բոլոր տեսաբանների մոտ ընդհանուր միտումը հետևյալն էր. գրական սեռերը աշխարհընկալման երեք հիմնական ձևերն են, որոնք տրված են մեզ բնությունից, ընդ որում՝ լիրիկան ընդգրկում է զգացմունքների ոլորտը, էպոսը՝ արտաքին աշխարհի ճանաչողության, իսկ դրաման՝ կամքի և գործողության: Հեգելը, օրինակ, պնդում էր, որ գոյություն ունի *էպիկական* աշխարհ, որը բնութագրվում է մարդկային և սոցիալական որոշակի հարաբերություններով, կա *դրամատիկ* միջավայր, որը ձևավորվում է կոնֆլիկտներից, և, վերջապես, *բնարական* բովանդակություն, որը ներառյալի բնութագրիչն է: Նա գրական սեռի հասկացությունը կապում էր որոշակի թեմատիկայի հետ. էպոսը *իրադարձության* պատկերումն է, լիրիկան՝ *հոգեվիճակի*, դրաման՝ *գործողության*:

XIX դարի գրականագիտության առջև դրվում է նաև սեռերի ծագման, գրականության պատմական զարգացման մեջ դրանց հանդես գալու հերթականության խնդիրը: Գերմանացի ռոմանտիկները գրեթե միահամուռ կերպով այն կարծիքին էին, որ դրաման գրական սեռերից ամենակրտսերն է. այն հաջորդել է էպոսին և լիրիկային ու դարձել այդ երկուսի յուրօրինակ համադրումը (սինթեզը): Նույն տեսակետը պաշտպանում էր նաև Հեգելը, որը մշտապես ընդգծում էր էպոսի՝ առավել հին ձև լինելը: Մյուս կարևոր փոփոխությունը, որ տեղի է ունենում ռոմանտիզմի շրջանի տեսություններում, «էպոս» եզրույթի սահմանների ընդլայնումն է: Դա կապված էր վեպի՝ իբրև կարևորագույն ժանրի առանձնացման ու նրա տեսության ձևավորման հետ: Եթե մինչև XVIII դարը կանոնիկ պոետիկաներում վեպը որևէ տեղ չէր զբաղեցնում, և «էպոս» եզրույթը գերազանցապես կիրառվում էր հոմերոսյան տիպի պոեմների նկատմամբ, ապա ռոմանտիզմի գեղագիտության

մեջ այն ներառում է նաև նոր ժամանակաշրջանի վեպը, որն սկսում է դիտվել իբրև էպոսի գոյատևման և շարունակականության կարևորագույն ձևերից մեկը: Հեգելը վեպը համարում էր հին էպոսի քայքայման արդյունք, իսկ դրան ի հակակշիռ՝ Բեյլինսկին բարձրացնում էր վեպի դերն ու նշանակությունը՝ այն համարելով նոր ժամանակների էպոպեա: «Վեպն ամենևին էլ հին էպոսի աղավաղումը չէ,– գրում է նա՝ բացահայտորեն հակադրվելով Հեգելին,– այլ նորագույն աշխարհի էպոսը, որը պատմականորեն առաջացել է բուն կյանքից և դարձել նրա հայելին, ինչպես որ «Իլիականն» ու «Ոդիսականը» հին կյանքի հայելին էին»¹⁶⁷: Հեգելի և ռոմանտիկների եռաստիճան բաժանումը երկար ժամանակ համարվում էր անառարկելի ճշմարտություն և խոր հետք է թողել XIX-XX դարերի գրականագիտական ուսմունքների վրա: Այն երբեմն ընկալվել է նաև իբրև անքննելի կամ անբացատրելի դոգմա:

XX դարից սկսած՝ սեռերի տեսությունն է՛լ ավելի հաճախ է դուրս գալիս «մաքուր» պոեզիայի սահմաններից՝ կապվելով փիլիսոփայական ընդհանուր հասկացությունների հետ: Այդ շրջանում բազմիցս փորձեր են արվել գրական սեռերը կապելու հոգեբանական, լեզվաբանական կատեգորիաների հետ: Գրական սեռերի հարցին միանգամայն նոր մոտեցում ցուցաբերեց գերմանացի հոգեբան և լեզվաբան Կարլ Բյուլերը, որը դրանք դիտարկում էր իբրև լեզվական, այսինքն՝ «բնական ձևեր»՝ ի հակադրություն ժանրերի, որոնք մաքուր գրական ձևեր են և առաջացել են գրականության պատմության տարբեր փուլերում: 1930-ական թթ. նա առաջ բաշեց լեզվի երեք գործառնությունների մասին տեսությունը: Ըստ Բյուլերի՝ խոսքային գործունեությունը ներառում է *հաղորդում* որևէ բանի մասին, *արդիահայրչականություն* (էքսպրեսիա)՝

¹⁶⁷ **Белинский В. Г.**, Собрание сочинений в трех томах, т. 2, М.: Изд. «ОГИЗ», 1948, с. 324.

խոսողի զգացումների արտահայտում, և *դիմում* ինչ-որ մեկին, որը խոսքը վերածում է գործողության¹⁶⁸։ Խոսքային ցանկացած գործունեության (այդ թվում նաև՝ գեղարվեստականի) մեջ դրանք առկա են տարբեր չափերով, տարբեր հարաբերակցությամբ, և դրանցից մեկը հաճախ դառնում է գերիշխող և որոշիչ։ Այսպես, քնարական երկերում գերակա որակ է կազմում արտահայտչականությունը, թեպետ մյուս գործառնությունների առկայությունը նույնպես բացառված չէ։ Դրամայում գերիշխում է դիմումը, սակայն արտահայտչականությունն ու հաղորդումը նույնպես մեծ դեր են կատարում։ Էպոսում նույնպես երեք սկզբունքներն էլ կարող են համադրվել։

Ավելի ու ավելի հաճախ է խոսվում այն մասին, որ գրական սեռերը առանձին գրական երկերում գրեթե երբեք «մաքուր» ձևով հանդես չեն գալիս, այլ միշտ դրսևորում են համադրության տարբեր աստիճաններ։ Առաջինը ռոմանտիկներն են բարձրացրել սեռային տարանջատման հարաբերական լիներու գաղափարը։ Նովալիսը գրում էր, թե արդյոք էպոսը, լիրիկան և դրաման միայն երեք տարբեր տարրեր չեն, որոնք ներկա են յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ, և արդյոք մենք ըստ էության չունենք էպոս միայն այնտեղ, որտեղ այն գերիշխում է։ Սա է պատճառը, որ *էպոս*, *լիրիկա*, *դրամա* եզրույթների կողքին առաջացան և լայն կիրառություն գտան էպիկականություն (*էպիկա*), քնարականություն (*լիրիկա*) և դրամատիկականություն (*դրամատիկա*) հասկացությունները, ընդ որում՝ սրանցից յուրաքանչյուրը բնութագրվում է որոշակի կայուն հատկանիշներով, որոնք ամենևին չեն սահմանափակվում գրական տվյալ սեռի շրջանակով։ XX դարի կեսերին շվեյցարացի գիտնական Էմիլ Շտայգերը «Պոետիկայի հիմնական հասկացությունները» աշխատության մեջ փորձեց հստակու-

¹⁶⁸ Տե՛ս **Бюлер К.**, Теория языка. Репрезентативная функция языка. М.: Изд. Моск. университета, 1993, с 34-38:

թյուն մտցնել եզրույթների այդ երկակիության մեջ: Էպիզմը, լի-
րիզմը և դրամատիզմը նա համարեց *ոճական* կատեգորիաներ՝
պնդելով, որ գրական ցանկացած ստեղծագործություն՝ անկախ
իր արտաքին ձևից, իր մեջ միաձուլում է այդ երեք սկզբունքները:
Եվ քանի որ չկան մաքուր էպիկական, քնարական կամ դրամա-
տիկական երկեր, այլ կա միայն դրանցից որևէ մեկի «գերակայու-
թյուն», ապա պետք է հրաժարվել գրական երկերի սեռային բա-
ժանումից և այդ հասկացությունները փոխարինել ստեղծագոր-
ծության հիմնական «տոնայնության», տրամադրվածության մա-
սին պատկերացումներով:

Նման մոտեցումները գրականագիտության մեջ աստիճանա-
բար սկսում են գերիշխող դառնալ, և եռաստիճան բաժանման
հիմքերը գնալով սկսում են թուլանալ: Ավելի ու ավելի հաճախ են
հնչում գրական սեռերից ու ժանրերից, ինչպես նաև ցանկացած
տիպաբանությունից հրաժարվելու կոչեր: Առավել արմատական
տրամադրված մտածողներից էր իտալացի փիլիսոփա Բենե-
դետտո Կրոչեն, որը առաջարկում էր ընդհանրապես հրաժարվել
գրական սեռ և ժանր հասկացություններից և գրականությունը դի-
տել իբրև հոգեկեզվաբանական կատեգորիա:

XX դարում սկսում են աշխուժանալ նաև սեռերի ավանդա-
կան բաժանումից հրաժարվելու և պոետիկան միայն ժանրերի
բնութագրմանը ծառայեցնելու միտումները: Սակայն ավանդա-
կան բաժանումից հրաժարվող որոշ տեսաբաններ, այնուամենայ-
նիվ, հենվում էին մեկ այլ երրորդության վրա՝ *արձակ - չափածո -
դրամատիզմ*: Վ. Հումբոլդտն առաջարկում էր բավարարվել
միայն *արձակ - չափածո* երկակի բաժանմամբ, իսկ դրաման
հատկացնել կա՛մ արձակին, կա՛մ չափածոյին¹⁶⁹:

¹⁶⁹ Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **Ջոքաշյան Էդ.**, Պոետիկայի հարցեր, Եր., «Հայաստան», 1976, էջ 115-116:

Սեռերի նկատմամբ ժխտողական վերաբերմունքի կողքին XX դարի գրականագիտության մեջ նկատելի է դառնում մեկ այլ միտում ևս՝ ավելացնել գրական սեռերի թիվը՝ ելնելով երկերի բովանդակային բազմազանությունից: Այսպես, զարգացնելով վեպի նկատմամբ սրված ուշադրությունը՝ ոմանք այն համարեցին չորրորդ սեռ: Վ. Դենպրովը, գրեթե բառացիորեն կրկնելով Բելինսկու բնորոշումը, գրում էր. «Վեպը պոեզիայի նոր սեռ է»¹⁷⁰: Գրական սեռերի թիվը համարեցին *սկնարկը, կինոսցենարը, սարիիրան* և այլն: Գրական սեռերի թվի կտրուկ ավելացման փորձ է կատարում XX դարի ռուս ականավոր գրականագետ Լ. Ի. Տիմոֆեևը, որն առանձնացնում և դիտարկում է վեց սեռ՝ 1) *էպոս*, 2) *լիրիկա*, 3) *լիրոէպիկա*, 4) *գեղարվեստապարմական ժանրեր*, 5) *դրամա*, 6) *սարիիրա*¹⁷¹: Թեպետ Տիմոֆեևի տեսությունը հետագայում լուրջ քննադատության ենթարկվեց, այնուամենայնիվ այս տիպի դասակարգման արձագանքները հաճախ են իրենց արտահայտությունը գտնում տարբեր տեսաբանների աշխատություններում:

Ներկայումս առավել տարածված մոտեցումը հետևյալն է. *սեռ* և *ժանր* ավանդական անվանումների փոխարեն գրականագիտությունն առաջարկում է կիրառել հետևյալ բնութագրումները՝ գրական երկերի *լեռնական լրիպեր* (էպոս, լիրիկա, դրամա) և *պարմական լրիպեր* (գրական ժանրերը, դրանց բոլոր տեսակներն ու ենթատեսակները): 1960-ականներին Յ. Տոդորովը հստակ ձևակերպել է այս խնդիրը՝ գրելով. «Ցանկացած երկիմաստությունից խուսափելու համար պետք է սահմանել մի կողմից՝ *պարմական ժանրերի*, մյուս կողմից՝ *լեռնական ժանրերի* գոյությունը: Առաջինները ռեալ գրականության նկատմամբ դիտարկումների արդյունք են, իսկ երկրորդները՝ տեսական մտահանգման արդ-

¹⁷⁰ Տե՛ս Денпров В., Проблемы реализма, էջ 72, 95:

¹⁷¹ Տե՛ս Тимофеев Л. И., Основы теории литературы, М.: «Просвещение», 1976, էջ 347-391:

յունք»¹⁷²: Պատմական ժանրերի տարատեսակները բազմազան են և շարունակաբար փոփոխվում են, իսկ տեսական ժանրերն ունեն տարբերիչ կայուն հատկանիշներ, որոնցով հնարավոր է բնութագրել դրանք:

Գրական սեռերի (*տեսական ժանրերի*) տարբերակիչ հատկանիշները

Էպիկական սեռ (էպոս): Առաջացել է հունարեն *epos* (խոսք, պատում, ասք) բառից: *Էպոս* եզրույթը կիրառվում է առնվազն երկու իմաստով. նախ՝ այդպես են կոչվում ժողովրդական-բանահյուսական ծագում ունեցող վիպերգերը (դյուցազնավեպերը), երկրորդ՝ այդպես է բնութագրվում նաև պատումի վրա հիմնված գրական երկերի ողջ համախումբը (գրույց, լեզենդ, առասպել, վեպ, վիպակ, պատմվածք, նորավեպ, ակնարկ և այլն), հետևաբար պետք է տարբերել լայն առումով գործածվող եզրույթը՝ իբրև գրական ողջ սեռի բնութագիր, նեղ առումով՝ իբրև ժանր գործածվողից: Հետաքրքիր է, որ Պլատոնի և Արիստոտելի երկերում այս երկու իմաստներն ըստ էության մույնասեր են, քանի որ էպիկական սեռի հիմնական գծերը բնութագրելիս նրանք գերազանցապես հենվում են Հոմերոսի «Իլիականի» և «Ոդիսականի» վրա:

Կարելի է առանձնացնել էպիկական սեռի հետևյալ հիմնական հատկանիշները.

1. **Պատմողականությունը:** Պատումն այս երկերում կազմակերպիչ դեր է կատարում, նրա միջոցով ներկայացվում են դեպքերը, գործող անձինք, նրանց ճակատագրերը: Էպիկական երկերում պատումի (նարատիվի) առկայությունը պարտադիր է. սա է պատճառը, որ այդ երկերը հաճախ անվանում են *պատմողական երկեր*: Պետք է նշել, որ էպիկական սեռում միշտ առկա է որոշակի

¹⁷² Тодоров Ц., Введение в фантастическую литературу, М.: ДИК, 1997, с. 9.

հեռավորություն *պատումի ժամանակի* և *պատմության ժամանակի* միջև. պատմողը մեզ ներկայացնում է դեպքեր, որոնք կատարվել են անցյալում, և դրանց մասին նա մեզ պատմում է ժամանակային որոշակի հեռավորությունից (մի քանի տարի, տասնամյակներ, երբեմն՝ դարեր, հնարավոր է՝ օրեր, ժամեր): Պատմողը (նարատորը) մեզ ներկայացնում է իբրև մեկը, ով ծանոթ է դեպքերի ողջ ընթացքին և հիմա որոշակի հերթականությամբ դրանք ներկայացնում է ընթերցողին: Պատմողը փորձում է ստեղծել պատմվող դեպքերի լիակատար օբյեկտիվության պատրանք:

Պատումը կարող է առաջ տարվել տարբեր եղանակներով. սովորաբար առանձնացնում են պատումի հետևյալ ձևերը՝ *հեղինակի* կամ *ասացողի* պատում (առաջին դեպքում պատմողն ինքն է հորինել դեպքերի ընթացքը, երկրորդ դեպքում նա պատմում է ժողովրդի կողեկտիվ հեղինակածը, թեև շատ դեպքերում ինքն իր կողմից հավելում է որոշ դրվագներ), *ականալուսի* կամ *գործող անձանցից որևէ մեկի* պատում (առաջին դեպքում պատմողը սոսկ ականատես է և մեծ մասնակցություն չի ունենում ներկայացվող իրադարձություններին, երկրորդ դեպքում նա գործողությունների անմիջական մասնակիցն ու կերտողն է), *հուշագրության*, *օրագրության* կամ *նամակագրության* ձևով պատում (այսպես կոչված՝ *էպիստոլյար* պատում, որի դեպքում պատմողն առավելապես կենտրոնացնում է իրադարձություններից ստացած իր ներքին ընկալումների, հույզերի կամ ապրումների վրա) և այլն: Պատումն իր հերթին կարող է լինել *ամենալուսի հեղինակի պատում*, երբ պատմողը ներկայացվող դեպքերի մասին գիտի գրեթե ամեն ինչ, միաժամանակ կարող է լինել տարբեր վայրերում, տարբեր հերոսների կողքին, մուտք գործել նրանց ներաշխարհ, նրանց անձնական խոհերի ու ապրումների ոլորտ: Այդպիսին է, օրինակ, Լ. Տոլստոյի «Աննա Կարենինա», «Պատերազմ և խաղաղու-

թյուն», Բաֆֆու «Սամվել», Շիրվանզադեի «Քառս» վեպերի պատումը:

Մեկ այլ տիպի պատումի դեպքում պատմողը կարծես չգիտի ավելին, քան իր ընթերցողը, և վերջինիս հետ մա փորձում է քայլ առ քայլ մուտք գործել իրադարձությունների ընթացքի մեջ (այս բնույթի է սովորաբար ականատեսի կամ հերոսի պատումը). այսպիսի պատումի եղանակով են կառուցված Շիրվանզադեի «Արտիստը», Նար-Դոսի «Սպանված աղավնին», Հ. Հեսսեի «Տափաստանի գայլը» և համաշխարհային գրականության բազմաթիվ նշանավոր երկեր:

Պատումը կարող է լինել *օբյեկտիվ* կամ *սուբյեկտիվ*: Սուբյեկտիվ պատումի դեպքում հեղինակը ակտիվորեն միջամտում է իր պատմած դեպքերին, արտահայտում իր վերաբերմունքը, գնահատականը, մա հանդես չի գալիս իբրև անտարբեր դիտող կամ սոսկ դեպքերի արձանագրող: Սուբյեկտիվ պատումի դեպքում մենք հստակ գգում ենք պատմողի համակրանքներն ու հակակրանքները, նրա վերաբերմունքն այս կամ այն հերոսի կամ նրա որևէ արարքի նկատմամբ: Այդպիսի սուբյեկտիվ պատումի լավագույն օրինակ կարող է ծառայել Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպը, որում հեղինակային միջամտությունները երկի անբաժան ուղեկիցն են: Հեղինակն իր խոսքն այնքան է ներհյուսում հերոսների խոսքին, որ հաճախ դժվար է լինում տարբերակել՝ խոսողը, մտածողը, վերապրողը Աղասի¹ն է, թե՞ վիպասանն ինքը: Օբյեկտիվ պատումի դեպքում նարատորը կարծես մնում է աննկատ, նրա ներկայությունը մենք գրեթե ոչ մի դրվագում չենք գգում, մա փորձում է հնարավորինս չարտահայտել իր վերաբերմունքը հերոսների, նրանց արարքների նկատմամբ: Օբյեկտիվ պատումի լավագույն օրինակ են Գ. Ֆլոբերի «Տիկին Բովարի» վեպը, Ա. Զեյնովի նորավեպերը, Նար-Դոսի պատմվածքները և շատ այլ գործեր: Պատումի օբյեկտիվության և

սուբյեկտիվության սահմանները, սակայն, միշտ չէ, որ հստակ են. մենք կարող ենք դիտարկել միջանկյալ բազմաթիվ ձևեր, երբ օբյեկտիվությանը որոշ չափով միանում են գրողի գնահատականները, կամ, հակառակը, սուբյեկտիվ պատումը կարող է որոշ հատվածներում լինել բավական օբյեկտիվ:

Պետք է նաև նշել, որ պատմողական հենքը էպիկական երկերում միշտ չէ, որ գերիշխում է. այն կարող է որոշ դեպքերում նահանջել՝ տեղը զիջելով դրամատիկական կամ քնարական տարրերին, սակայն պատումը, ինչ չափով էլ այն դրսևորվի, էպիկական երկերում միշտ կատարում է կազմակերպող նախասկզբի դեր՝ ղեկավարելով մյուս տարրերի ընդգրկումը երկում: Այսպես, էպիկական երկերում պատումին գուգակցվում է նաև հերոսների ուղղակի խոսքը (մեծ կամ փոքր չափով), սակայն եթե դրամատիկական երկերում հերոսների ուղղակի խոսքն ունի ինքնուրույն, ինքնաբավ արժեք, ապա էպիկական-պատմողական երկերում այն ղեկավարվում է հենց պատմողի կողմից, որն էլ ուղղորդում է հերոսներին, ընթերցողին տեղեկացնում, թե խոստովն ով է, ինչ է մտածել ու զգացել խոսելուց առաջ կամ հետո: Նման միջամտությունները ցույց են տալիս, որ էպիկական երկերում հերոսների ուղղակի խոսքը պարզապես պատումի բաղադրիչներից մեկն է, նրան ամրագրված գործառնություն: Այսպես, Հ. Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները» վիպակում հեղինակն այնքան մեծ տեղ է տվել հերոսների խոսքին, որ ընթերցողը հաճախ անտեսում է հեղինակ-պատմողի գոյությունը (սա է պատճառը, որ այդ երկը տարբեր ժամանակներում հեշտությամբ վերածվել է դրամատիկական երկի), սակայն չպետք է մոռանալ, որ հենց այդ պատմողն է ուղղորդում մեզ և հերոսներին, ղեկավարում երկի զարգացման ընթացքը: Նույն կերպ էլ պատմողականությունը կարող է հաճախ նահանջել՝ տեղը զիջելով քնարական գեղումներին կամ նկարագրական ծավալուն հատվածների: Այս դեպքում նույնպես մենք

գործ ունենք պատումի ղեկավարող գործառույթի հետ, որը երբեմն դառնում է աննկատ, բայց այս կամ այն կերպ միշտ իրեն զգացնել է տալիս:

2. Այուժետայնությունը: Էպիկական սեռի երկերը, որպես կանոն, այուժետային են. եթե կա պատում, ապա ինքնին հասկանալի է, որ այն անպայմանորեն ենթադրում է որոշակի դեպքերի, իրադարձությունների ներկայացում: Էպիկական այուժեները շատ տարաբնույթ են՝ կախված երկի ծավալից և ժանրային առանձնահատկություններից: Այսպես, պատմվածքի կամ նորավեպի այուժեն մեզ սովորաբար ներկայացնում է կյանքի որևէ մեկ դրվագ՝ արագ կամ համեմատաբար դանդաղ ընթացքով. այսպիսի այուժեներն անվանում են *միասնական գործողության* կամ *կենտրոնաչիզ* այուժեներ: Վիպակների և մանավանդ վեպերի այուժեները հաճախ բազմաճյուղ են, ընդգրկում են տարբեր հերոսների գործողությունների խաչաձևումներ: Այդպիսին են Լ. Տոլստոյի «Աննա Կարենինա», Մ. Բուլգակովի «Վարպետը և Մարգարիտան», Բաֆթու «Կայծեր» վեպերի այուժեները. դրանք նաև անվանում են *կենտրոնախույս* կամ *կուրակային* (կումուլյատիվ) այուժեներ, որոնցում կա իրադարձությունների ոչ թե մեկ հանգույց, այլ մի ամբողջ համապատկեր: Ճիշտ է, XX-XXI դարերի գրականության մեջ հաճախ հանդիպում են ոչ ամբողջական, այլ *ֆրագմենտային*, մեկ միասնական ուղեմիջ չունեցող այուժեներ (Ֆ. Կաֆկայի և Ջ. Ջոյսի երկերը, Հ. Մաթևոսյանի, Ա. Այվազյանի մի շարք գործեր և այլն). դրանք համարում են նաև ոչ ավանդական այուժեներ կամ ոչ կանոնիկ այուժեներ: Սակայն, ինչպիսին էլ լինի այուժեն, պատումային երկերում դրա առկայությունը պարտադիր է, քանի որ պատմողն ընթերցողին է հաղորդում ինչ-որ բան, լինի դա կապակցված այուժեի, թե նրա ոչ համակցված տարրերի միջոցով:

Այուժեն մաս այն հիմնական միջոցն է, որով գրողը բացահայտում է էպիկական երկի հերոսներին, նրանց բնավորության գծերը: Այստեղ կերպարները մեզ ներկայանում են գերազանցապես իրենց գործողությունների, արարքների, այլ կերպարների հետ ունեցած փոխհարաբերության միջոցով, իսկ այդ ամենը հնարավոր է դառնում միայն այուժեի առկայության դեպքում:

3. Ժամանակի և տարածության պատկերման սկզբունքները: Էպիկական սեռի երկերը սովորաբար համարվում են ամենաընդգրկունը. նրանցում պատկերվող իրականությունը դրսևորվում է իր ողջ լայնությամբ ու բազմազանությամբ, կերպարների համակողմանիությամբ: Այս առումով էպիկական սեռը չունի իրեն հավասարը: Գրականության տեսաբան Վ. Խալիզը գրում է. «Էպիկական ստեղծագործությունը կարող է «ընդգրկել» իր մեջ գործող անձանց, իրադարձությունների, ճակատագրերի, մանրամասների այնպիսի քանակ, որը հասանելի չէ ո՛չ գրական այլ սեռերին, ո՛չ էլ արվեստի որևէ այլ տեսակի... Նրան լիովին հասանելի են բարդ բնավորությունները, որոնք ունեն բազմաթիվ գծեր և հատկություններ՝ անավարտ և հակասական, շարժման, ձևավորման, զարգացման մեջ գտնվող: Գրականության մեջ էպիկական սեռի այս հնարավորություններն օգտագործվում են պատմողական ոչ բոլոր երկերում: Բայց «Էպոս» բառի հետ սերտորեն կապված է կյանքի և նրա ամբողջականության գեղարվեստական վերարտադրման, դարաշրջանի էության բացահայտման, ստեղծագործական գործընթացի ընդգրկունության և մասշտաբայնության մասին պատկերացումը»¹⁷³: Իսկապես, անկախ նրանից, թե էպիկական այս կամ այն երկում ինչպես է իրացվում այս ամենը, մենք գիտենք, որ կյանքի համակողմանի, լայն պատկերման ամենամեծ հնարավորությունն ընձեռում են էպիկական մեծ ժանրերը (վիպերգություն, վեպ, վեպ-էպոպեա և այլն): Այդ համակողմանի-

¹⁷³ Хализов В. Е., Теория литературы, с. 313.

ությունը դրսևորվում է նաև *Ժամանակի և տարածության պատկերման* մեջ. էպիկական երկերում գրողը հնարավորություն ունի պատկերելու հարաբերականորեն մեծ ժամանակահատված. դա վերաբերում է ինչպես մարդկային կյանքի տևողությանը, այնպես էլ ժողովրդի կյանքին, պատմական ժամանակաշրջանին (գրողը կարող է պատկերել դեպքեր, որոնք ընդգրկում են մի քանի տասնամյակ, նաև մի քանի հարյուրամյակ): Կարելի է ասել, որ էպիկական գրողի համար ժամանակը բաց է. նա կարող է ազատորեն տեղաշարժվել մի դարաշրջանից մյուսը, խախտել ժամանակի պատկերման բնական հաջորդականությունը՝ մտովի կամ այլ եղանակով թռիչքներ կատարելով տարիների վրայով: Էպիկական երկերում նաև լայն տարածում ունեն, այսպես կոչված, ժամանակային *անախրոնիսները*¹⁷⁴, որոնք թույլ են տալիս պատմողին կատարել ժամանակային հետաքրքիր անցումներ և փոխատեղումներ:

Որոշակի առանձնահատկություններ է դրսևորում նաև տարածության պատկերումը պատումային երկերում: Այս տեսանկյունից հետաքրքիր նյութ է տալիս էպիկական ժամանակի և դրամատիկական ժամանակի համեմատական քննությունը: Եթե վերջինիս բնորոշ է տարածության պատկերման սահմանափակումը՝ պայմանավորված բեմի և ժամանակի սահմանափակումներով (պատահական չէ, որ կլասիցիստներն այդ պահանջը ձևակերպում էին «եռամիասնության օրենքով»), ապա էպիկական տարածությունն ամենաընդգրկունն է, կամ առնվազն կարող ենք ասել, որ այն հնարավորություն ունի լինելու ամենաընդգրկունը: Էպիկական տարածությունը կարող է պատկերել բնության լայնարձակ տարածքներ, ընթերցողին տանել մի վայրից մյուսը՝ հա-

¹⁷⁴ Պատումային երկերում ժամանակի պատկերման առանձնահատկությունների և անախրոնիսների մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Գրականության տեսության արդի խնդիրներ, Ե., ԵՊՀ հարս., 2016, էջ 299-308:

ճախ աշխարհագրորեն իրարից շատ հեռու, մարդկանց տեղավորել քաղաքի ամենատարբեր փողոցներով, մուտք գործել տարբեր վայրեր ու հաստատություններ: Այսպես, Ջ. Ջոյսն իր «Ուլիս» վեպի հերոսին՝ Բլումին, մեկ օրվա ընթացքում տեղաշարժում է Դուբլինի տարբեր քաղամասերով. նա լինում է հասարակական ամենատարբեր վայրերում ու տարածքներում: Այս առումով, իհարկե, էպիկական սեռը չունի իրեն հավասարը:

4. Կերպարի բնույթը: Էպիկական սեռում իրականության պատկերման ընդգրկումությունն առավել ցայտուն դրսևորվում է էպիկական կերպարի բնույթի մեջ. եթե գրողը ցանկանում է պատկերել մարդկային առավել ամբողջական ու համակողմանի կերպարներ, ապա գրական մյուս սեռերն այդ հնարավորությունը նրան տալ չեն կարող: Ինչպես լիրիկան, այնպես էլ դրաման ունեն մարդկային բնավորությունների պատկերման իրենց ուրույն հայեցակարգը և այդ առումով հետապնդում են կերպարակերտման բոլորովին այլ խնդիրներ (դրանց մենք համակողմանիորեն կանոդադառնանք գրական այդ սեռերի բնութագրման ընթացքում): Էպիկական կերպարը հանդես է գալիս իր բնավորության ամենաբազմազան գծերով, նրան մենք տեսնում ենք ինչպես անձնական կյանքի դրվագներում, այնպես էլ հասարակական լայն համապատկերում: Այդպիսին են Ֆլոբերի, Մոպասանի, Դիքենսի, Տոլստոյի, Տուրգենևի, Բաֆֆու, Շիրվանզադեի վեպերի գլխավոր կերպարները: Էպիկական հատկապես մեծածավալ երկերում հերոսի կյանքը հաճախ ներկայացվում է ժամանակային բավական մեծ կտրվածքով. միջնադարյան վեպերում սովորաբար գլխավոր հերոսը պատկերվում էր իր ծննդից մինչև մահը: Ռոմանտիկական և ռեալիստական վեպերը թեև հրաժարվեցին այդ ավանդույթից, այնուամենայնիվ ներկայացնում էին հերոսի կյանքի բավական մեծ ժամանակահատված՝ հասարակական լայն համապատկերում: Էպիկական փոքր ժանրերում

(պատմվածք, նորավեպ, ակնարկ և այլն) ժամանակային ընդգրկումն ավելի փոքր է, սակայն հերոսների պատկերման համակողմանիությունը հիմնականում պահպանվում է, քանի որ նրանք ներկայացվում են ինչպես գործողության, այնպես էլ իրենց ուղղակի խոսքի և ներաշխարհի միջոցով: Բացի այդ, էպիկական երկն իր սահմաններում կարող է ընդգրկել հերոսների այնպիսի մեծ քանակ, որն անհասանելի է մյուս սեռերին: Այդ ավանդույթն իր արմատներով հասնում է մինչև Հոմերոսի էպիկական պոեմները, որոնցում հանդես են գալիս ահռելի թվով հերոսներ՝ ներկայանալով ինչպես անձնական կյանքի դրվագներում, այնպես էլ պատերազմական գործողություններում և շրջապատի հետ բազմազան հարաբերություններում: Էպիզմին բնորոշ այդ առանձնահատկությունը պահպանվել է նաև հետագա շրջանի խոշորագույն վեպերում (հատկապես՝ վեպ-էպոպեաներում): Այսպես, Լ. Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն», Մ. Շոլոխովի «Խաղաղ Դոն», Դ. Դեմիյժյանի «Վարդանանք» վեպերը ներկայացնում են ոչ միայն պատմական դարաշրջանի լայնածավալ պատկերը, այլև այդ շրջանին բնորոշ մարդկանց էական գծերը, նրանց բարդ փոխհարաբերությունների բնույթը: Հետաքրքիր է, որ «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպում որոշ ուսումնասիրողներ հաշվել են ավելի քան 550 կերպար (ի դեպ, 200-ից ավելին՝ պատմական անձինք): Ճիշտ է, նրանց միայն մի փոքր մասն է դրսևորվում իբրև ամբողջական, լիարյուն բնավորություն, բայց այդպիսի մեծ թվով կերպարների առկայությունն արդեն իսկ խոսում է իրականության պատկերման համակողմանիության կամ, լայն առումով, *էպիզմի* մասին:

5. Նկարագրականությունը: Հայտնի է, որ գրականությունն արտահայտչական արվեստ է՝ ի տարբերություն գեղանկարչության պատկերավորության կամ նկարագրականության: Սակայն գրական սեռերից էպիկականն ունի քերես ամենամեծ հնարավո-

րությունները՝ նկարագրությունների միջոցով հասնելու պատկերավորության: Պատահական չէ, որ լիրիկան միշտ համեմատել են երաժշտության, իսկ էպոսը՝ գեղանկարչության հետ՝ նկատի ունենալով վերջինիս՝ տեսանելի պատկերներ ստեղծելու մեծ ներուժն ու հնարավորությունը: Պատումը գրեթե միշտ սերտորեն կապված է նկարագրականության հետ. պատումի մեջ սովորաբար ներառվում են և՛ իրադարձություններ (դրանք ձևավորում են բուն պատմությունը), և՛ արտաքին աշխարհի, առարկաների նկարագրություններ: Եթե իրադարձությունները առաջ են շարժում գործողությունը, սյուժեն, ապա նկարագրությունը ձևավորում է այն միջավայրը, որտեղ զարգանում են դեպքերը, և հաճախ այդ երկուսն իրարից տարանջատված չեն:

Պատմողական երկերում նկարագրականության խնդրին անդրադարձ է եղել դեռևս Հին Հունաստանում, մասնավորապես Պլատոնի և Արիստոտելի աշխատություններում. եթե մաքուր պատումը նրանք անվանում էին *դիեգեսիս*, ապա նկարագրմամբ նմանակումը՝ *միմեսիս*: Նիկոլա Բուալոն իր «Քերթողական արվեստ» չափածո տրակտատում հստակորեն ընդգծում է պատումի մեջ նկարագրական տարրի կարևորությունը.

*Ձեր պատումը թող լինի միշտ ամփոփ ու կենդանի,
Իսկ պատկերումը հարուստ ու մեծաշուք թող լինի*¹⁷⁵:

Էպիզմի այս երկու կարևորագույն միջոցների՝ *պատումի* և *նկարագրականության* միահյուսմամբ ու փոխադարձ կապով է պայմանավորված նաև տարաբնույթ ժանրերի գոյությունը: Բ. Տոմաշևսկին, օրինակ, առանձնացնում է *ֆաբուլային* (վեպ, պատմվածք, նորավեպ) և *նկարագրական* («դիսկրիպտիվ») ժանրեր (դիդակտիկ գրականությունը, ուղեգրությունները, ակնարկները և այլն): Նա նշում է նաև անցումային ժանրային ձևեր, որոնք

¹⁷⁵ Բուալո, Քերթողական արվեստ, էջ 62:

կապված են վիպական ֆաբուլայի թուլացման և նկարագրական տարրի աշխուժացման հետ. այդպիսին են, օրինակ, քրոնիկները, որոնք հենվում են ինչ-որ մեկի կյանքի ժամանակագրական ներկայացման վրա¹⁷⁶: Ըստ էության, պատումն ու նկարագրությունը սովորաբար հանդես են գալիս միաժամանակ (սինխրոն) և միաձույլ՝ ընդգծելով հավասարապես և՛ պատումի նկարագրական որակը, և՛ նկարագրության դինամիզմը: Պատում-նկարագրություն հակադրության, դրանց միավորման կամ որոշակի հարաբերակցության վրա էլ կառուցվում են պատմողական տարբեր ժանրեր: Այսպես, որոշ ժանրերում ավելի մեծ տեղ են զբաղեցնում նկարագրությունները. այդպիսին են վեպերը, վիպակները, պատմվածքները, էպոպեաները և այլն: Պատմողական մի շարք ժանրերում էլ, ինչպես նորավեպը, առակը, խրատական գրույցը, անեկդոտը և այլն, նկարագրություններն ավելի ժլատ են, ինչը բխում է այդ ժանրերի կառուցման կայունացված որոշ սկզբունքներից:

Ինչպես իրավացիորեն նկատված է, տեսականորեն հնարավոր են մաքուր *նկարագրական* տեքստեր, սակայն դժվար է պատկերացնել որևէ պատում, որը լիովին «մաքուր» է և զերծ նկարագրական նախասկզբից, քանի որ «որևէ գործընթացի տարրերն ու հանգամանքներն ամենաժլատ կերպով անգամ նշելիս արդեն ստացվում է նկարագրության մնան մի բան»¹⁷⁷: Իբրև օրինակ վերցնենք Ա. Բակունցի «Միրիավ» պատմվածքից հետևյալ նախադասությունը. «Շմլում էր խաղողը, ինքն իրեն դնդնում կայտառ մի երգ, և քրտինքի կաթիլները գլորվում էին, ընկնում շիրայի մեջ»¹⁷⁸ կամ մույնիսկ այնպիսի դինամիկ թվացող նախադասություն, ինչպես՝ «Մայրը ներս մտավ, գլխի շորը մի քիչ իջեցրեց աչ-

¹⁷⁶ Стів Томашевский Б., Теория литературы. Поэтика, М.-Л.: 1928, с. 134:

¹⁷⁷ Женетт Ж., Фигуры, с. 290.

¹⁷⁸ Բակունց Ա., Երկեր չորս հատորով, հ. I, Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1976, էջ 73:

քերի վրա, մոտեցավ և վրանի անկյունում դարսած ծալքից երկու բարձ մեկնեց հյուրերին»¹⁷⁹ («Ալպիական մանուշակ»): Երկու դեպքում էլ գործողության մասին պատմությունը ներառում է մաս որոշակի միջավայրի, ֆոնի ստեղծում, գործողության մեջ առարկաների ներառում, այսինքն՝ այն, ինչ բնորոշ է նկարագրությանը:

Գրականագիտության մեջ առանձնացվում է նկարագրության երկու հիմնական գործառույթ.

ա) *դեկորատիվ*/ գործառույթը, որն ունի մաքուր գեղագիտական արժեք. այն յուրօրինակ կերպով «զարդարում է» գրական երկը, նրան հաղորդում ճոխություն և գեղեցկություն: Գրական երկերում այսպիսի նկարագրությունները համեմատվում են ճարտարապետական դասական կառույցների վրայի քանդակների հետ: Եվ պատահական չէ, որ գրականության մեջ այդ կարգի նկարագրությունները հատկապես լայն տարածում գտան բարոկկայի դարաշրջանում: Այդպիսի ոճով է գրված, օրինակ, XVII դարի ֆրանսիացի բանաստեղծ Մենտ-Ամանի «Փրկված Մովսես» պոեմը, որում դասական էպոպեայի սկզբունքներից շեղումը դրսևորված է հենց պատմողականության նկատմամբ նկարագրական տարրի գերիշխանությամբ: Այդ պոեմում առկա գեղանկարչական բնանկարների, ճոխ պատկերների առատությունը ժամանակին արժանացել է Նիկոլա Բուալոյի քննադատությանը.

*Թող չլինի այն անմիտ պոետը չեզ օրինակ,
Որ պարմելով, թե ինչպես կիսվեց ծովը կապուրակ,
Ուսկից Մովսեսը փրկեց ժողովրդին իր գերի,
Պարկերում է ակնապիշ նրանց դիրող ձկներին...*¹⁸⁰

Սակայն կարծել, թե դեկորատիվ գործառույթ ունեցող նկարագրությունները գերազանցապես ավելորդություն են և միայն

¹⁷⁹ Բակունց Ա., նշվ. գիրքը, էջ 184:

¹⁸⁰ Բուալո, Քերթողական արվեստ, էջ 63:

ճոխություն են հաղորդում երկին, սխալ կլինի: Դրանք մաս մեծապես նպաստում են, որ գործողության մասին պատումն ընթանա ավելի հանդարտ, ընթերցողը հնարավորություն ունենա «շունչ քաշելու», և երկը չծանրանա գործողությունների առատությունից: Դրանց միջոցով հաճախ հեղինակը արագացնում կամ դանդաղեցնում է գործողությունը, մի վայրից անցնում է կատարում մյուսին և այլն: Այդպիսի դեկորատիվ պատկերման դասական օրինակ է Հոմերոսի «Իլիականում» Աքիլլեսի վահանի երկարաշունչ նկարագրությունը, որը, մի կողմից, վերստեղծում է հին հունական կենցաղի, բնության կենդանի պատկերներ, մյուս կողմից հնարավորություն է տալիս մի պահ շեղվելու և հանգստանալու ռազմական բուռն գործողություններից: Ու. Էկոն իր «Վեց զբոսանք գրական անտառներում» գրականագիտական էսսեում հետևյալ միտքն է հայտնում. «Դանդաղեցումը հաճախ ներառում է առարկաների, գործող անձանց կամ բնապատկերի նկարագրություն»¹⁸¹, և այդպիսի «դանդաղեցումը կոչված է ոչ այնքան արգելակելու գործողությունը և ընթերցողին ուղարկելու մտատեսողական հետաքրքրաշարժ զբոսանքների, որքան հնարավորություն տալու մեզ՝ ընթերցողներին՝ հասկանալու, որ մենք շուտով կմտնենք մի աշխարհ, որտեղ ժամանակի սովորական չափումները ոչինչ չեն նշանակում...»¹⁸²:

բ) Սկսած XIX դարից (հատկապես Բալզակի ստեղծագործությունից)՝ պատմողական երկերում ձևավորվում է նկարագրական տարրի նոր գործառույթ. դա *բացարձակ* և միաժամանակ *սիմվոլիկ* գործառույթն է: Նկարագրությունը դառնում է մեծ կտավի երկերի էքսպոզիցիայի կարևորագույն տարրերից մեկը: Միևնույն ժամանակ առարկաների նկարագրությունը ձեռք է բերում

¹⁸¹ Эко У., Шесть прогулок в литературных лесах, СПб.: Изд. «Симпозиум», 2002, с. 125.

¹⁸² Նույն տեղում, էջ 129:

որոշակի սիմվոլիկ արժեք՝ գործողությունների ընդհանուր հյուսվածքում ակնարկելով կամ նշելով երկի կարևորագույն միտումներից մեկը: Այդպիսի սիմվոլ-նկարագրությունները հաճախ դառնում են երկի վերնագիր, ինչպես՝ «Շագրենի կաշին» (Բալզակ), «Ճայը», «Բալենու այգին» (Ա. Չեխով), «Սպանված աղավնին» (Նար-Դոս), «Միրիավ», «Ալպիական մանուշակ» (Բակունց) և շատ ուրիշ երկեր: Բակունցյան հայտնի նկարագրությունը՝ «Կաքավաբերդի բարձունքի միակ ծաղիկը ալպիական մանուշակն է՝ ցողունը կաքավի ոտքի պես կարմիր, ծաղիկը ծիրանի գույն», դառնում է ողջ պատմվածքի յուրօրինակ պատկեր-խորհրդանշը:



Լոուրենս Ալմա-Թադեմա, «Մապֆո և Ալքայոս» (1881)

Քնարական սեռ (լիրիկա): Մեռի անունը ծագել է հին հունական *lyra* (քնար) երաժշտական գործիքի անվանումից, որի նվագակցությամբ էին արտասանվում ոտանավորները: Այստեղից էլ՝ հայերեն **քնարերգություն** բառը: Քնարական սեռն էապես տարբերվում է մյուս երկու սեռերից կյանքի վերարտադրության բնույթով, պատկերավորման, կերպարաստեղծման և արտահայտչական եղանակներով:

Կարելի է առանձնացնել քնարական սեռի հետևյալ հիմնական հատկանիշները:

1. **Մարդկային ապրումը՝ իբրև պատկերման հիմնական առարկա:** Քնարական երկերում բանաստեղծն արտաքին աշխարհը պատկերում է ոչ թե ուղղակիորեն, այլ միջնորդավորված՝ մարդու հուզական ընկալումների և ապրումների միջոցով: Արտաքին աշխարհի երևույթներն ասես բեկվում են մարդու ներաշխարհի միջով, դառնում տպավորություն, հույզ, ապրում և նոր միայն ներկայացվում ընթերցողին: «Լիրիկան,– գրել է Ֆ. Շլեգելը,– միշտ պատկերում է միայն ինքնին որոշակի վիճակ, օրինակ՝ զարմանքի արտահայտում, զայրույթի, ցավի, ուրախության և այլնի պոռթկում...»¹⁸³: Սա է պատճառը, որ լիրիկան համարվում է գրական սեռերից ամենասուբյեկտիվը, քանի որ անմիջականորեն կապված է արտաքին աշխարհի հուզական ընկալումների հետ: Լիրիկայի բովանդակության հուզական բնույթն է մաս պատճառը, որ քնարական երկերը գերազանցապես գրվում են չափածո, քանի որ վերջինս իր բնույթով ու կառուցվածքով արձակից ավելի հուզական է: Սակայն պետք է նշել, որ լիրիկան և չափածոն չի կարելի նույնացնել, քանի որ հանդիպում են մաս արձակ գրված քնարական երկեր, ինչպես արձակ բանաստեղծությունները, մաս չափածո էպիկական երկեր (դյուցազներգությունները, չափածո վեպերը և այլն):

Մարդկային ապրումը, սակայն, չի կարելի նեղացնել և հանգեցնել միայն մարդու ներքին կյանքի պատկերման ոլորտին: Ապրումը՝ որպես այդպիսին, շատ ավելի լայն հասկացություն է և կապված է մաս արտաքին աշխարհի ընկալումների հետ: Ցանկացած երևույթ, որ գոյություն ունի մարդու կյանքում, կարող է դառնալ քնարական ապրումի հիմք, բանաստեղծը կարող է ար-

¹⁸³ Шлегель Ф., Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т., т. 2, М.: «Искусство», 1983, с. 62.

ձագանքել ոչ միայն անձնական խնդիրներին, այլև իր ժամանակի քաղաքական ու սոցիալական կյանքի տարբեր հարցերի, ներկայացնել դրանք իր հուզական ընկալման և վերապրումների միջոցով: Այդպիսին են փիլիսոփայական, բնանկարային, քաղաքացիական, հայրենասիրական բանաստեղծությունները: Եթե էպիկական երկերում կյանքի, բնության երևույթները ներկայացվում են իբրև օբյեկտիվ իրողություններ՝ հաճախ մարդկային վերաբերմունքից անկախ, ապա քնարերգությունը ցանկացած երևույթ ներկայացնում է իբրև մարդու կողմից վերապրված իրողություն: Այսպես, Վահան Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» ժողովածուի բանաստեղծություններից մեկում, որը վերնագրված է հենց «Մթնշաղ», չկա մթնշաղի որևէ առարկայական պատկեր. բանաստեղծը խոսում է գերազանցապես իր հուզական աշխարհի վրա օրվա այդ պահի բողած ներգործության մասին.

*Ես սիրում եմ մթնշաղը նրբակերպ,
Երբ ամեն ինչ երազում է հոգու հետ,
Երբ ամեն ինչ, խորհրդավոր ու խոհուն,
Ցնորում է կապույտ մութի աշխարհում...
Չրկա ոչ մի սահման դնող պայծառ շող,
Ադունկի բեռ, մարդկային դեմք սիրտ մաշող,—
Հիվանդ սիրտըդ չի տրտնջում, չի ցավում,
Որպես երազ մոռացումի անջավում.
Եվ թվում է, որ անեզր է ամեն ինչ —
Որ ողջ կյանքդ է մի անսահման քաղցր միևնուրեք...¹⁸⁴*

Այստեղ քնարական հերոսը խոսում է մթնշաղի սեփական ընկալման մասին. պատահական չէ, որ բանաստեղծությունը սկսվում է «Ես սիրում եմ...» բառերով, իսկ հաջորդ տողերը բացա-

¹⁸⁴ **Տերյան Վ.**, Բանաստեղծություններ. Լիակատար ժողովածու, Ե., «Սովետական գրող», 1985, էջ 69:

հայտում են այդ սիրտ բուն պատճառները (ամեն ինչ խորհրդավոր է ու խոհուն, չկա սիրտ մաշող մարդկային դեմք, հիվանդ սիրտը չի տրտնջում, չի ցավում, և թվում է, թե անեզր է ամեն ինչ...): Նույն կերպ բանաստեղծն իր սեփական ընկալումներով կարող է ներկայացնել հասարակական, ազգային կամ սոցիալական տարբեր խնդիրներ: Այդպիսին է, օրինակ, Հ. Թումանյանի «Հայոց վիշտը» բանաստեղծությունը, որում քնարական ապրումը ծնունդ է առնում ազգային վշտից.

*Հայոց վիշտը անհուն մի ծով,
Խավար մի ծով ահագին,
Էն սև ծովում փառապելով,
Լող է փալխս իմ հոգին...*¹⁸⁵

Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Վ. Խալիզը, «քնարականորեն մարմնավորվող հայեցակարգերի, գաղափարների, հույզերի ընդգրկումը անսովոր լայն է»¹⁸⁶: Սակայն այդ գաղափարներն ու հույզերը ոչ թե մեկ անհատի ապրումներն են, այլ համամարդկային խոր բովանդակություն են պարունակում: Թերևս սա է պատճառը, որ քնարական բանաստեղծություններն իրենց արձագանքն են գտնում բազում ընթերցողների սրտերում:

2. Քնարական հերոսի (քնարական ես-ի) առկայությունը: Քնարական երկերում հանդես է գալիս կերպարի մի տեսակ, որն ստացել է *քնարական հերոս* անվանումը: Դա այն սուբյեկտն է, որը դիտում և գնահատում է արտաքին աշխարհի երևույթները, որի տեսանկյունով են ներկայանում կյանքի իրողությունները: «Քնարական հերոս» եզրույթը գրականագիտություն է ներմուծել Յու. Տինյանովը 1921 թ. Ա. Բլոկին նվիրված իր հոդվածում: Այն արմատավորվեց և սկսեց լայնորեն շրջանառվել դրան համար-

¹⁸⁵ Թումանյան Հ., ԵԼԺ, հ. 1. Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1988, էջ 200:

¹⁸⁶ Хализев В. Е., Теория литературы, с. 324.

Ժեք՝ *քնարական ես* կամ *քնարական սուբյեկտ* անվանումներին գուցահեռ: Քնարական հերոսը գրական կերպարի հատուկ տեսակ է, որն էապես տարբերվում է էպիկական կամ դրամատիկական կերպարներից: Եթե վերջիններս դրսևորվում են գերազանցապես իրենց արարքների, գործողությունների, ինչպես նաև արտաքին տվյալների միջոցով, ապա քնարական հերոսն ունի բացահայտման միայն մի եղանակ՝ ներկայացնել իր սեփական ապրումները, հույզերն ու տրամադրությունները: Սա է պատճառը, որ քնարական հերոսի մասին մենք սովորաբար քիչ բան ենք իմանում. նա մեզ չի ներկայանում իր արտաքինով, կյանքի հանգամանքներով, որոնք այնքան կարևոր են էպոսում և դրամայում. անգամ քնարական հերոսի սեռը կարող է որոշ դեպքերում մեզ անհայտ մնալ: Կարևորը ոչ թե արտաքին տվյալներն են, այլ նրա ապրումները, աշխարհի հուզական ընկալման եղանակը: Ըստ էության, քնարական հերոսն ամբողջական բնավորություն չէ: Ըստ Լ. Գինզբուրգի դիպուկ բնորոշման՝ «գրական բնավորություն՝ իր օրինաչափություններով և հակասություններով, դժվար թե հնարավոր լինի կառուցել քնարերգության միջոցներով: Քնարական կերպարը, մույնիսկ ամենամշակվածը, այնուհանդերձ, հանրագումարային է... Քնարերգությունը... կարող է կատարել հոգեբանական բացահայտումներ, մորովի մեկնաբանել մարդու ապրումները: Բայց անհատական բնավորություն կառուցելը սովորաբար դուրս է մնացել այն նպատակների սահմաններից, որոնք իր առջև դրել է լիրիկան, և այն միջոցներից, որոնց նա տիրապետել է»¹⁸⁷:

Գրականագիտության մեջ հատուկ քննության նյութ է դարձել նաև քնարական հերոսի և հեղինակ-բանաստեղծի փոխհարաբերության խնդիրը: Ակնհայտ է, որ քնարական հերոսը բանաստեղծի *ես*-ի ինքնադրսևորման կարևորագույն միջոցներից

¹⁸⁷ Гинзбург Л., О лирике, М.-Л.: «Советский писатель», 1964, с. 163.

մեկն է: Իրենց աշխարհընկալմամբ, կենսափորձով, հոգևոր տրամադրվածությամբ նրանք սերտորեն կապված են միմյանց հետ, և բանաստեղծի ներքին կյանքը գերազանցապես բացահայտվում է քնարական հերոսի ընկալումների միջոցով: Մ. Բախտինն առաջ է քաշում այն թեզը, որ լիրիկայում «հեղինակը տարրալուծվում է արտաքուստ հնչող և ներքուստ գեղանկարաքանդակային և ռիթմական ձևի մեջ, որի պատճառով թվում է, թե նա չկա, թե նա ձուլվում է հերոսի հետ, կամ, հակառակը, չկա հերոսը, այլ կա միայն հեղինակը»¹⁸⁸:

Բայց, մյուս կողմից, սխալ է նաև հավասարության նշան դնելը բանաստեղծի անձի և նրա հերոսի միջև, առավել ևս անպտուղ են բանաստեղծությունների միջոցով գրողի կենսագրական փաստերի բացահայտման փորձերը: Գրականագետները բազմիցս ընդգծել են, որ Ա. Պուշկինի բանաստեղծությունների մոտիվներն ու թեմաները միշտ չէ, որ համապատասխանում են նրա անձնական կյանքի փաստերին: Այսպես, Ա. Կեռնին նվիրված նշանավոր բանաստեղծության («Я помню чудное мгновение...») տրամադրությունները և իր նամակներում այդ կնոջ հանդեպ բանաստեղծի արտահայտած իրական վերաբերմունքը տրամազծորեն տարբերվում են միմյանցից: Հայտնի է նաև ռուս բանաստեղծ Ա. Բլոկի՝ իր մի բանաստեղծության ձեռագրի վերջում գրված խոստովանությունը. «Ոչ մի այսպիսի բան չի եղել»: Անգլիացի ռոմանտիկ պոետ Ջոն Զիքսը գրել է. «Ամոթ է խոստովանել, բայց իմ ոչ մի բառը չի կարող վստահաբար ընդունվել իբրև իմ սեփական «ես»-ի արտահայտություն»¹⁸⁹: Այս կարգի փաստերը բազմաթիվ են և ցույց են տալիս, որ լիրիկան իրականում ոչ այնքան ինքնակենսագրական է, որքան *ինքնահոգեբանական*. այն ար-

¹⁸⁸ Бахтин М. М., К философии поступка // Философия и социология науки и техники, М.: 1986, с. 146-147.

¹⁸⁹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков, с. 358.

տահալատում է բանաստեղծի ներքին մղումները, նրա աշխարհընկալման էությունը, ապրումների ներկայանալը, սակայն միշտ չէ, որ գրողի անձնական կյանքի անմիջական և ուղղակի արտացոլումն է:

Մյուս կողմից պոեզիայի քնարական հերոսը հաճախ ընդունում է այլ դիմագիծ, հանդես է գալիս իբրև կոնկրետ անձ՝ իր ազգային և սոցիալական որոշակի միջավայրով: Բանաստեղծը կարող է թափանցել նաև այլ անձանց ներաշխարհը կամ, ինչպես ռուս բանաստեղծ Ա. Ֆետն է դիպուկ կերպով նկատել, «պահի մեջ ուրիշինը զգալ» իբրև իրենը, նրա անունից բացահայտել այս կամ այն տրամադրությունը: Այդպիսին են Նալբանդյանի «Իտալացի աղջկա երգը», Թումանյանի «Գութանի երգը» կամ Իսահակյանի «Մաճկալ ես, բեզարած ես...» բանաստեղծությունները, որոնց քնարական հերոսը օտար աղջիկն է, հայ գյուղացին կամ գեղջկուհին: Այս տիպի քնարերգությունն ընդունված է անվանել *դերային լիրիկա*, քանի որ, խոսելով առաջին դեմքով, բանաստեղծը ստանձնում է մեկ ուրիշի դերը, դառնում նրա ապրումների արտահայտման խոսափողը: Քնարերգության այս տեսակը շատ հին արմատներ ունի. այդպես են կառուցված Ք. ա. I դարի հին հռոմեացի բանաստեղծ Օվիդիուսի սիրային ուղերձները («Սիրային նամակներ»), որոնք գրված են դիցաբանական տարբեր հերոսուհիների (Պենելոպե, Ֆեդրա, Դիդոնե, Մեդեա և այլք) և իրական անձանց (Սապֆո) անունից: Այստեղ հերոսուհիները նամակներ են հղում իրենց սիրելիներին՝ խոսելով բաժանման տառապանքների մասին:

Շատ հաճախ էլ քնարական բանաստեղծության հերոսը ոչ թե քնարական «ես»-ն է, այլ *քնարական «մենք»*-ը, երբ բանաստեղծը խոսում է ոչ թե միայն իր, այլ մի ամբողջ սերնդի կամ ժողովրդի անունից: Այդպես են գրված Մ. Լերմոնտովի «Խոռ», Վ. Տերյանի «Այնպես անխինդ են...» բանաստեղծությունները,

Ե. Չաբենցի «Վահագն», «Պատմության քառուղիներով» պոեմները և ուրիշ շատ գործեր: Այդպես են կառուցվում հաճախ սիրային բանաստեղծությունները, երբ հույզը, ապրումը, իրադարձությունը վերապրում են միմյանց հետ հոգեպես կապված անձինք, ինչպես Տերյանի «Fatum»-ում կամ «Երկու ուրվական»-ում.

*Ես ու դու էլ շղթայված են իրարու,
Կարտրափառ երագում ենք միշտ իրար,
Միշտ իրար հետ, բայց միշտ բաժան ու հեռու,
Ասրդերի պես և հարազատ և օտար...¹⁹⁰ (Fatum)*

Կամ՝

*Մոռացել ենք անցյալում
Տրտունջ, քախիծ ու խավար.-
Մի ուրիշ լույս է ցոլում
Մեղմ ու անուշ մեզ համար...*

*Ես եմ, դու ես, ես ու դու
Գիշերում այս դյութական,
Մենք մենակ ենք – ես ու դու,
Ես էլ դու եմ՝ ես չըկամ...¹⁹¹ («Երկու ուրվական»)*

3. Սյուժեի բացակայությունը: Լիրիկայի բնորոշ գծերից մեկը հաճախ համարվում է ապասյուժետայնությունը (ըստ որոշ գրականագետների՝ ֆաբուլայի բացակայությունը): Լիրիկայում սովորաբար չկան հանգամանորեն պատմվող դեպքեր, թեև կարող են նկարագրվել արտաքին աշխարհի ինչ-ինչ կողմեր, հիշատակվել որոշակի իրադարձություններ ու գործողություններ: Երբեմն նույնիսկ կարող են հանդես գալ պատումի որոշ տարրեր: Բայց

¹⁹⁰ **Տերյան Վ.**, Բանաստեղծություններ. Լիակատար ժողովածու, էջ 33:

¹⁹¹ Նույն տեղում, էջ 174:

դրանք բոլորն էլ ի վերջո ծառայում են քնարական հերոսի հոգե-
վիճակի արտահայտմանը, արտաքին աշխարհից նրա ստացած
ազդակների բացահայտմանը: Այսպես, Տերյանի «Դարձ» («Մի
օր առհավետ կյանքըս կանիծեն...») բանաստեղծության մեջ
կարծես ներկայացվում է գործողության մի ամբողջական դրվագ.
քնարական հերոսը պատկերացնում է, թե ինչպես է գտնում իր սի-
րած էակի տան ուղին, թույլ ձեռքերով բախում դուռը, բացվող
դռան առջև գրկում նրա ծնկներն ու անգուսպ հեկեկում: Արտաք-
նապես սյուժե հիշեցնող այս պատկերը իրականում քնարական
հերոսի հույզերի արտահայտման միջոց է, և այստեղ պատկեր-
ված գործողություններն ամենևին համարժեք չեն էպիկական եր-
կերի սյուժեներին: Բ. Տոմաշևսկին այս առիթով իրավացիորեն
նկատել է. «Ֆաբուլային մոտիվները հազվադեպ են քնարական
պոեզիայում: Շատ ավելի հաճախ են հանդես գալիս ստատիկ մո-
տիվներ, որոնք ծավալվում են հուզական շարքերի մեջ: Եթե բա-
նաստեղծության մեջ խոսվում է հերոսի որևէ գործողության,
արարքի, իրադարձության մասին, ապա այդ գործողության մո-
տիվը չի ներկայացվում պատճառաժամանակային շղթայի մեջ և
գուրկ է ֆաբուլային լարվածությունից, որը պահանջում է ֆաբու-
լային հանգուցալուծում: Գործողությունները և իրադարձություն-
ները լիրիկայում հանդես են գալիս նույն կերպ, ինչպես բնության
երևույթները՝ չձևավորելով ֆաբուլային իրադրություն»¹⁹²:

Գրականագիտության մեջ հաճախ առանձնացնում են, այս-
պես կոչված, «պատմողական լիրիկան», որում ներկայացվում է
ինչ-որ իրադարձություն: Այդպիսին է, օրինակ, Հ. Թումանյանի
«Հին օրհնություն» բանաստեղծությունը. մի հին, վիթխարի ընկու-
զենու տակ ծալապատիկ նստած մարդիկ քեֆ են անում և ուրա-
խանում, իսկ պատանիներն անձայն հետևում են նրանց խնջույ-
քին: Սակայն այս իրողության պատկերումը նույնպես ծառայում

¹⁹² **Томашевский Б. В.**, Теория литературы. Поэтика, с. 181.

է քնարական հերոսի մտորումների արտահայտմանը. իրադարձությունը ներկայացվում է վերիուշի ձևով, դառնում խոհ, ապրում և տրամադրություն: «Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ քնարական երկերը կարծես թե գուրկ են խոհականությունից և արտաքուստ հիմնականում նկարագրական են, դրանք միայն այն դեպքում են դառնում լիարժեք գեղարվեստական, եթե նրանց նկարագրականությունն ունի խոհական «ենթապոքայ»»¹⁹³, – նկատել է Գ. Պոսպելովը:

Քնարական երկերում դեպքերը սովորաբար ներկայացվում են ոչ թե հաջորդական ու տրամաբանական շղթայի մեջ, ինչպես էպիկական պատումում, այլ իբրև քնարական հերոսի հուշ, տեսիլք, պատկերացում: Այդ սկզբունքով են գրված Ե. Չարենցի «Գանգրահեր տղան», «Անակնկալ հանդիպում Պետրոպավլովյան ամրոցում» չափածո նովելները, «Մահվան տեսիլ» («Ակադեմիկոս Ալեքսանդր Թամանյանի անմահ հիշատակին») բանաստեղծությունը և շատ այլ գործեր:

Այս տեսանկյունից պետք է դիտարկել նաև քնարական երկերում ժամանակի և տարածության պատկերումը, որը նույնպես դառնում է խոհականության արտահայտման միջոց:

4. Լեզվաճական և պատկերավորման առանձնահատկությունները: Վաղուց նկատված է այն իրողությունը, որ լիրիկայի «լեզուն» և ոճը որակապես տարբերվում են գեղարվեստական խոսքի մյուս դրսևորումներից: Էպիկական սեռում հաճախ կարևորվող չեզոքությունն ու օբյեկտիվությունը անհամատեղելի են լիրիկայի հետ: Արտահայտչական (էքսպրեսիվ), հուզական խոսքը լիրիկայում գերիշխող է և դառնում է քնարական պատկերի կառուցման կարևորագույն միջոցը: «Քնարական էքսպրեսիան իրեն զգացնել է տալիս և՛ բառերի ընտրության, և՛ շարահյուսա-

¹⁹³ **Поспелов Г. Н.**, Лирика среди литературных родов, М.: Изд. Моск. Университета, 1976, с. 158.

կան կառույցների, և՛ այլաբանությունների, և՛ ամենակարևորը, տեքստի հնչյունա-ռիթմական կառուցվածքի մեջ»¹⁹⁴: Խոսքի արտահայտչականության շնորհիվ բանաստեղծությունը դառնում է մեկ ամբողջական ապրում, շատ հաճախ՝ այլաբանական, մետաֆորիկ պատկեր, որի միջոցով բանաստեղծն արտահայտում է իր հույզերը:

Սա է պատճառը, որ քնարական երկերն իրենց գերակշիռ մասով գրվում են չափածո¹⁹⁵ այն դեպքում, երբ էպիկական և դրամատիկական երկերը (մանավանդ՝ նոր ժամանակներում) գերազանցապես արձակ են: Չափածոն իր ռիթմիկ բնույթով առավել մեծ հնարավորություններ ունի արտահայտելու խոսքի հուզականությունը, լավագույնս միավորելու քնարական ապրումները մեկ միասնական պատկերի մեջ: Այստեղ դրսևորվում է նաև լիրիկայի և երաժշտության սերտ, օրգանական կապը, որը գալիս է դեռևս հնագույն ժամանակներից. արտահայտչականությունը, հուզականությունն ու ռիթմիկ բնույթը այդ կապի լավագույն դրսևորումներն են: Արվեստի ձևավորման վաղ փուլերում քնարական ստեղծագործությունները երգվում էին, ոչ թե արտասանվում, և միայն ավելի ուշ շրջանում լիրիկան առանձնացավ իբրև բանարվեստի ինքնուրույն տեսակ: Սիմվոլիստ բանաստեղծները փորձեցին պոեզիան կրկին մոտեցնել երաժշտական արվեստին՝ մեծ ուշադրություն դարձնելով պոետական խոսքի կառուցիկությանը, երաժշտական հնչողությանը, տաղաչափական հոլկվածությանն ու հնչյունների արտահայտչականությանը: Պատահական չէ, որ ֆրանսիացի նշանավոր սիմվոլիստ Պոլ Վեռլենի հայտնի ժողովածուն կոչվում էր «Ռոմանսներ առանց խոսքի», և իր «Ար-

¹⁹⁴ Хализев В. Е., Теория литературы, с. 325.

¹⁹⁵ Կան նաև, այսպես կոչված, «արձակ բանաստեղծություններ», ինչպես Տուրգենևի, Բողլևի մմանատիպ երկերը, որոնք, սակայն, նույնպես կառուցված են խոսքի էքսպրեսիվ, արտահայտչական միջոցներով և պատկերավորման քնարական սկզբունքներով:

վեստ քերթողական» բանաստեղծության մեջ նա պոետներին կոչ էր անում ստեղծել «ամենից առաջ երաժշտություն» և ոչ թե ընտրել բառեր.

*Դեռ պեղք է չընկրես դու ամենևին
Բառերդ առանց դույզն պարբանքի,
Մուգ երգից ոչի՛նչ բանկ չէ ու հարգի,
Ուր անորոշն է չուլվում հարակին...*

*Երաժշտություն դարձյալ ու դարձյալ:
Թող րոող լինի թռչուն անմարտյց,
Որ խոյս է տալիս մի փխրուն հոգուց
Դեպի այլ սերեր, երկինքներ զուլալ...*

(թարգմ.՝ Ա. Ալիքյանի)

Լիրիկան տարբերվում է գրական մյուս սեռերից նաև խոսքի պատկերավորման յուրահատկությամբ. ձայնը, հնչյունը, ռիթմը, պատկերավորման միջոցները այստեղ անմախաղեպ խտացում են ստանում, խոսքը ձեռք է բերում բազմիմաստություն, որը որակապես տարբերվում է էպիկական խոսքի բազմիմաստությունից: Բաղաձայնությոն ու առձայնությոն, մետաֆորն ու զուգահեռականությունը դառնում են բանաստեղծական խոսքի կարևորագույն արտահայտչաձևերը, ստեղծում են յուրօրինակ կապ կյանքի արտաքին իրողությունների և մարդկային ներքին ապրումների միջև:

Բանաստեղծն իր խոսքի հուզականությամբ, պատկերավորման միջոցներով հաճախ կարողանում է հասնել արտաքին աշխարհի երևույթների վերակերտման կամ, ինչպես ռուս մեծ բանաստեղծ Ա. Բլոկն է ասել, «անդեմ իրին մարդկային պատկեր» տալ, ստեղծել պոետական մի նոր իրականություն՝ մարմնավորված բանաստեղծի ապրումների ու ձգտումների տիրույթում.

Օ՛, ես ուզում եմ խենթորեն ապրել,
Եվ հավերժացնել ամեն գոյություն,
Տալ անդեմ իրին մարդկային պարկեր,
Այն, ինչ չի եղել, հասարակել կյանքում¹⁹⁶:

(թարգմ` Էդ. Ջրբաշյանի)

Դրամատիկական սեռ (դրամա): Անվանումը ծագել է հունարեն *drama* (գործողություն) բառից, քանի որ գրականության այս տեսակը հիմնված է դեպքերի, գործողությունների նպատակասլաց ծավալման վրա: Դրամատիկական սեռն իր արմատներով կապված է թատրոնի հետ, և նրանց զարգացումն ընթացել է միմյանց հետ սերտ առնչությամբ: Դրամատիկական ներկայացումներն ի սկզբանե եղել են մասսայական արվեստի և ժողովրդական ծեսերի կարևորագույն բաղադրիչը: Հին Հունաստանում դրանք սկզբնավորվել են Դիոնիսոս աստծուն նվիրված արարողություններից, որոնց ընթացքում այծեր էին գոհաբերվում (այստեղից էլ՝ *տրագեդիա* բառը, որը բառացի թարգմանությամբ նշանակում է «այծի երգ»՝ նոխազերգություն): Դրամատիկական արվեստի մասսայական բնույթը ենթադրում էր նաև թատրոնների ձևավորում, որտեղ միանգամից մեծ թվով մարդիկ կարող էին հաղորդակից լինել դրան. գուգահեռաբար զարգանում էր նաև դերասանական արվեստը: Դրամատուրգիան՝ իբրև գրական տեքստի հատուկ տեսակ, ի սկզբանե նախատեսված էր թատրոնում ներկայացնելու համար, և միայն ավելի ուշ շրջանում՝ XIX դարի առաջին կեսից, առաջանում են, այսպես կոչված, *ընթերցանության համար դրամաներ (lesedrama)*, որոնք ստեղծվում էին՝ կողմնորոշվելով նախ և առաջ դեպի ընթերցողական ընկալումը: Այդպիսին են Գյոթեի «Ֆաուստը», Բայրոնի «Կայենը» և «Մանֆրեդը», Պուշկինի փոքրիկ ողբերգությունները, որոնց մասին հեղինակն

¹⁹⁶ **Ջրբաշյան Էդ.**, Գրողը և ժողովուրդը, Ե., «Սովետական գրող», 1989, էջ 464:

ինքն ասել է, որ իր պիեսները բեմի համար չեն. դրանք կարող են հետաքրքիր լինել իբրև ընթերցանության նյութ¹⁹⁷:

Դրամատիկական սեռն ունի հետևյալ առանձնահատկությունները, որոնցով տարբերվում է գրական մյուս սեռերից՝ էպոսից և լիրիկայից:

1. Պատումի բացակայությունը: Դրամատիկական երկերը, որպես կանոն, սյուժետային են, սակայն դրանցում սյուժեն ոչ թե պատմվում է, ինչպես էպիկական երկերում, այլ ներկայացվում է հերոսների արարքների, նրանց ուղղակի խոսքի՝ երկխոսությունների և մենախոսությունների միջոցով: Այստեղ հեղինակային պատումը՝ որպես այդպիսին, լիովին բացակայում է, թեպետ առկա են հեղինակային որոշ միջամտություններ (*ռեմարկներ*), որոնցով դրամատուրգը նշում է գործող անձանց ցանկը, դեպքերի ծավալման տեղն ու ժամանակը, դերասանների ժեստերը, շարժումները, բեմական կահավորման որոշ մանրամասներ և այլն: Սակայն այս ռեմարկները գեղարվեստական տեքստի մաս չեն կազմում, այլ համարվում են, այսպես կոչված, *կոդինակի տեքստ*, որը ներկայացման ժամանակ դիտողին առհասարակ հասանելի չէ և առավել նախատեսված է բեմադրիչի ու դերասանների համար:

Պատումի բացակայությունը որոշակի սահմանափակումներ է մտցնում պատկերավորման գեղարվեստական միջոցների մեջ: Այսպես, դրամային հասանելի չեն բնության, առարկայական աշխարհի նկարագրման էպիկական եղանակները, դեպքերի նախապատմության հանգամանակից ներկայացումը, կերպարների բազմապլան դրսևորումները և գեղարվեստական այլ հնարավորություններ, որոնք լիովին հասանելի են էպոսին: Իհարկե, պետք է նշել, որ պատմողի (նարատորի) գործառույթները հաճախ իրենց վրա են վերցնում որոշ գործող անձինք՝ ներկայացնելով ինչ-ինչ դեպքեր, նկարագրելով որոշ հանգամանքներ: Սակայն պատումը՝

¹⁹⁷ См.у Тургенев И. С., Собр. соч. В 12 т., т. 9, М.: «ГИХЛ», 1956, с. 542:

իբրև սյուժեն առաջ մղող և երկը կազմակերպող գործոն, դրամայում լիովին բացակայում է: Դրա փոխարեն հերոսների ուղղակի խոսքն այստեղ ձեռք է բերում ինքնավարություն և միևնույն ժամանակ դառնում տեքստի ղեկավարող ուժը. այդ խոսքն է առաջ շարժում գործողությունը, ծառայում հերոսների ներաշխարհի բացահայտմանը (հաճախ՝ ինքնաբացահայտմանը)՝ մասամբ իր վրա վերցնելով պատմողական և նկարագրական գործառույթներ:

Պատումի բացակայությունը դրամատիկական երկերում ստեղծում է ներկա ժամանակի պատրանք: Եթե էպիկական երկը կարդալիս մենք ունենք այն զգացողությունը, որ դեպքերը տեղի են ունեցել ինչ-որ անցյալ ժամանակում, և հիմա դրանց մասին մեզ պատմում են, ապա դրամատուրգիան, որը հիմնված չէ պատումի վրա, հանդիսատեսի առջև անմիջականորեն ներկայացնում է գործողությունները՝ իբրև հենց այդ պահին, նրա աչքի առջև ծավալվող իրողություններ: Միջնորդ պատմողի բացակայությունը ավելի անմիջական է դարձնում հանդիսատեսի (կամ ընթերցողի) կապը գործող անձանց հետ: Ոչ միայն ժամանակակից կյանքի, այլև պատմական դեպքերի ծավալումն անգամ ընկալվում է իբրև ներկա պահին տեղի ունեցող իրողություն: «Պատմողական բոլոր ձևերը,– գրել է Ֆ. Շիլլերը,– ներկան տեղափոխում են անցյալ. դրամատիկական բոլոր ձևերը անցյալը դարձնում են ներկա»¹⁹⁸:

2. Ժամանակի և տարածության պատկերումը: Թատրոնի հետ կապը կանխորոշել է դրամայի մի շարք առանձնահատկություններ, որոնցից ամենակարևորը ժամանակի և տարածության պատկերումն է: Դրամատիկական ստեղծագործության *տարածքը* սահմանափակվում է բեմով, անգամ ընթերցանության համար նախատեսված դրամաները մեզ մտովի տեղափոխում են բեմ կամ որևէ սահմանափակ տարածք, որտեղ տեղի են ունենում գործո-

¹⁹⁸ Шиллер Ф., Собр. соч.: В 7 томах, т. 6, М.: «ГИХЛ», 1957, с. 58.

դությունները: Այս հանգամանքը, անշուշտ, դրամատուրգին հնարավորություն չի տալիս փոխելու գործողության վայրը այնպես, ինչպես դա հնարավոր է անել էպիկական երկերում: Ավելին, գործողությունը հիմնականում պետք է տեղի ունենա փակ տարածքներում. եթե անգամ գրողն իր հերոսներին ցանկանում է ներկայացնել բնության գրկում կամ բաց տարածության մեջ (փողոց, հրապարակ և այլն), ապա դրա համար բեմում գործածվում են դեկորացիաներ, որոնց փոփոխման հնարավորությունը մույնպես սահմանափակ է: Դրամատիկական տարածքը կարծես ներկայացնում է մի ներփակ աշխարհ, որն առանձնացած է իրական կյանքի անսահմանությունից և ունի իր ներքին օրենքները: Երբեմն այդ ներփակ աշխարհում ներմուծվում է ևս մեկ իրականություն, այսպես կոչված՝ «բեմ բեմի վրա» կամ «ներմուծված պիեսի» հնարանքը, երբ գործող անձինք իրենք են դառնում մեկ այլ ներկայացման հանդիսատես: Այդպես են կառուցված Շեքսպիրի «Համլետը», Չեխովի «Ճայը», Պ. Դուրյանի «Թատրոն կամ թշվառներ» դրամաները:

Նույն կերպ սահմանափակ է նաև դրամատիկական երկերում ծավալվող գործողությունների *Ժամանակը*: Սովորաբար քատեռական ներկայացումները տևում են երկուսից երեք ժամ, և դրամատիկական սյուժեն պետք է ամփոփվի բեմական ժամանակի այդ խիստ շրջանակում: Գործողության առանձին դրվագները, որոնք ներկայացվում են բեմում, իրենց տևողությամբ համընկնում են իրական ժամանակին, մինչդեռ այդպիսի համապատասխանություն չկա էպիկական երկերում, որոնցում իրական ժամանակը կարող է սեղմվել կամ, ընդհակառակը, էապես ձգվել: Դեռևս Արիստոտելն է գրել. «Դրամաների մեջ էպիգոդները լինում են հակիրճ, իսկ էպոսում ձգված են: Այսպես է «Ողիսականի» սյուժեն»¹⁹⁹:

¹⁹⁹ Արիստոտել, Պոետիկա, էջ 186:

Դրամատիկական հերոսների խոսքը, շարժումները, ժեստերը լիովին տեղավորվում են բնական ժամանակի տիրույթում: Գործողությունների միջև տրվող դադարներն են միայն, որ թույլ են տալիս ստեղծել ավելի երկար տևողություն ունեցող դեպքերի պատրանք:

Դրամատիկական տեղի և ժամանակի այս սահմանափակումներն են հիմք տվել Արիստոտելին, իսկ ավելի ուշ՝ կլասիցիզմի տեսաբաններին՝ պնդելու, որ թատերական գործողությունը պետք է հնարավորինս սեղմ լինի, տեղավորվի որոշակի ամփոփ ժամանակահատվածում: «Տրագեդիայի մեջ,– գրում է Արիստոտելը,– ավելի ջանում են ներկայացնել անցքեր, չնչին բացառություններով, տեղավորելով մեկ օրվա նեղ շրջանակի մեջ: Էպոսը անեզր է, նա նեղ սահմաններ չի ճանաչում»²⁰⁰: Դրամայի նկատմամբ այսպիսի սահմանափակումների պահանջը հատկապես սուր դրվեց կլասիցիզմի տեսության մեջ՝ ձևակերպվելով իբրև «երեքի միասնության» (տեղի, ժամանակի և գործողության) կամ «եռամիասնության» օրենք: Քննադատելով այն դրամատուրգներին, որոնք իրենց թույլ են տալիս պիեսներում ընդգրկել բավական երկար ժամանակահատված, Բուալոն հորդորում է խիստ սահմանափակել բեմում ներկայացվող ժամանակն ու տեղը.

*Ամբողջական մի դիպված՝ նույն տեղում, մեկ օրվա մեջ
Պիյրի բեմում սկսվի և ընթանա մինչև վերջ*²⁰¹:

Տեղի և ժամանակի սահմանափակման պահանջը լրացվում էր գործողության միասնության պահանջով, որը ենթադրում էր իրադարձությունների սրընթաց զարգացում, կտրուկ շրջադարձեր և լուծում: XVII-XVIII դարերում «երեքի միասնության» օրենքը բավականին դրական դեր կատարեց դրամատուրգիական տեխ-

²⁰⁰ Արիստոտել, Պոետիկա, էջ 153:

²⁰¹ Բուալո, Քերթողական արվեստ, էջ 54:

նիկայի ու հնարքների կազմակերպման, դրանք բեմական հնարավորություններին հարմարեցնելու գործում: Մակայն վերածվելով դոգմատիկ օրենքի՝ ավելի ուշ շրջանում այն սկսեց կաշկանդել դրամատուրգիայի ազատ զարգացումը և ինքնաբերաբար առաջացրեց խիստ հակազդեցություն: Բայց, այնուհանդերձ, որքան էլ գրողները փորձեն շրջանցել այս օրենքը, դրամատուրգիան ունի բեմական հնարավորություններից բխող իր հստակ սահմանափակումները, որոնք շարունակում են գործել առ այսօր:

3. Սյուժեի և կոնֆլիկտի բնույթը: Դրամատիկական երկերը, որպես կանոն, սյուժետային են, սակայն նրանց սյուժեն էապես տարբերվում է էպիկական երկերի սյուժեից, մի հանգամանք, որը կրկին բխում է տեղի և ժամանակի սահմանափակումներից: Զանգի որ գործողությունները պետք է ընթանան համեմատաբար կարճ ժամանակում և նպատակասլաց կերպով հասնեն իրենց ավարտին, դրամատիկական երկերի սյուժեն սովորաբար լինում է միագիծ, առանց երկրորդական ճյուղերի, զարգանում է սրընթաց և լարված, նրա հիմքում դրվում է որևէ սուր, անգամ ճակատագրական կոնֆլիկտ, որը հանգեցնում է նույնքան սուր հանգուցալուծման: Եթե էպիկական երկերում գրողը կարող է դանդաղեցնել կամ ձգել սյուժեն, նրանում ներմուծել նկարագրական կամ դատողական հատվածներ, ապա դրաման նման հնարավորություններ չունի. այն սովորաբար հագեցած է լարված գործողություններով կամ, ինչպես ասում են, դրամատիզմով²⁰²: Դրամայի բուն տարերքը հենց մարդկային սուր բախումներն են, հակադիր ուժերի պայքարը, լարված ու սրընթաց գործողությունները: Այդ գործողությունների ընթացքում սյուժեն հաճախ անակնկալ շրջադարձեր է ունենում, որոնք Արիստոտելն անվանում է *պերիպե-*

²⁰² Այստեղից էլ՝ *դրամատիզմ* եզրույթի ընդլայնումը. սովորական կյանքում որևէ սուր, լարված իրադրության ի հայտ գալը սովորաբար անվանում են *դրամատիկ իրավիճակ*, *դրամատիզմով լեցուն պահեր* և այլն:

տիս: «Պերիպեոտիան առաջ է գալիս, երբ անցքերը հանկարծակի հակառակ ընթացք են ստանում»²⁰³, – գրում է Արիստոտելը: Այդ շրջադարձերը ցույց են տալիս, «քե ինչպես մարդը կարող է դժբախտությունից ընկնել երջանկության մեջ և երջանկությունից՝ դժբախտության մեջ»²⁰⁴:

Դրամատիկական սյուժեի սկիզբը *նախադրությունն* է (էքսպոզիցիան), որը դիտարկվում է իբրև *էլակեպալին իրադրություն*: Այն ներառում է գործողությունների հետագա զարգացման հեռանկարը, գործող անձանց բախման և կոնֆլիկտի սրման նախադրյալները: Նախադրությանը հաջորդում է *հանգույցը*, որից սկիզբ են առնում լարված ընթացք ունեցող իրադարձությունները: *Պերիպեոտիան* գործողության զարգացումն է՝ իր սուր անցումներով, որին հաջորդում են *զազաթնակեղն* ու *լուծումը*: Սյուժեի բաժանումն այս հինգ տարրերի առաջին անգամ ձևակերպվել է XIX դարի վերջին գերմանացի գրող և դրամայի տեսաբան Գուստավ Ֆրայտագի կողմից՝ իբրև դրամատիկական երկերի օրինակելի մոդել: Հետագայում այս կառուցվածքը որոշ վերապահումներով սկսեցին կիրառել նաև էպիկական երկերի սյուժեների քննության դեպքում, սակայն պետք է նշել, որ այն առավել հարմար է դրամատիկական դասական երկերի վերլուծության պարագայում:

Դրամատուրգիական կոնֆլիկտը սովորաբար առնչվում է մարդու կյանքի կարևորագույն, գոյաբանական խնդիրներին, երբ դրվում է հերոսների լինել-չլինելու հարցը: Այդպիսին են Շեքսպիրի «Համլետ», «Ռոմեո և Զուլիետ», «Արքա Լիր», ֆրանսիացի կլասիցիստներ Ռասինի, Կոմենյի ողբերգությունները, Իբսենի, Հաուպտմանի, Օստրովսկու, Շիրվանգադեի, Սունդուկյանի դրամաները և համաշխարհային թատերգության նշանավոր շատ գործեր:

²⁰³ Արիստոտել, Պոետիկա, էջ 167:

²⁰⁴ Նույն տեղում, էջ 162:

4. Դրամատիկական կերպարի բնույթը: Ձգտելով պատկերել կյանքի սուր, լարված իրավիճակներ՝ դրամատուրգը բեմ է հանում նաև համապատասխան կերպարներ, որոնք իրենց գործով ու խոսքով առաջ են շարժում գործողությունը: Այդ կերպարները էապես տարբերվում են էպիկական երկերի հերոսներից, որոնց բնորոշ է գործողությունների ավելի հանդարտ ընթացք, պատկերման լայնություն ու բազմապլանայնություն: Կարելի է պնդել, որ դրամատիկական կերպարներն ինչ-որ առումով միակողմանի են. նրանք հանդես չեն գալիս իրենց բնավորության ողջ բազմազանությամբ, քանի որ գրողի պատկերած գործողություններն ամփոփվում են սահմանափակ տարածքում և ժամանակում: Ինչպես իրավացիորեն նկատված է, «անհրաժեշտ կապ գոյություն ունի դրամայում տարածաժամանակային սահմանափակման և գործող անձի ինքնակողմնորոշման միջև, որի արդյունքում նա պատասխանատու դիրք է զբաղեցնում»²⁰⁵: Իսկապես, ժամանակի և տարածության սահմանափակումները ստիպում են հերոսին գրավել «պատասխանատու դիրք», կողմնորոշվել իր հետագա գործողություններում և կենտրոնացնել կարևորագույն խնդիրների վրա: Դրամատիկական երկի կերպարները սովորաբար հանդես են գալիս իրենց կյանքի ամենաճակատագրական պահերին, նրանք դիրքավորվում են հակադիր բևեռներում, կենսական խնդիրների լուծման հակոտնյա դիրքորոշումներում: Այդպիսի սուր հակասություններ բնորոշ չեն կյանքի սովորական ընթացքին, որի պատկերման ոլորտը, որպես կանոն, էպիկական սեռն է: Եվ դրամատիկական կերպարները ստիպված են կատարել ճակատագրական ընտրություն, որից կախված կլինի դեպքերի հետագա ընթացքը: Հենց դա նկատի ունեն հեղինակը, երբ պնդում էր, որ «դրամատիկա-

²⁰⁵ Теория литературы в двух томах, под ред. Н. Д. Тамарченко, М.: «Academia», 2004, т. 1, с. 316.

կան անհատն ինքն է քաղում իր արարքների պտուղները»²⁰⁶։ Գրեթե բոլոր դրամաներում մենք տեսնում ենք հերոսների պատասխանատու որոշումներ. դրանք հենվում են նրանց անձնական ընտրության վրա, որը հաճախ սեփական ճակատագրի ընտրությունն է։ Այդպիսին են Շիրվանզադեի «Պատվի համար» դրամայի հերոսները, որոնցից յուրաքանչյուրը յուրովի է ընկալում պատվի խնդիրը և գործում համապատասխան կերպով։

5. Գրամատիկական խոսքի յուրահատկությունը։ Ինչպես նշել ենք, դրամատիկական երկը կառուցվում է ոչ թե հեղինակային պատումի, այլ հերոսների խոսքի վրա, որն էլ առաջ է շարժում գործողությունը։ Այստեղից էլ՝ դրամատիկական խոսքի *բազմագործառույթային* բնույթը. այն մի կողմից բնութագրում է հերոսներին ու իրավիճակը, մյուս կողմից՝ առաջ շարժում գործողությունը և, որ ամենակարևորն է, խտացնում դրամատիկական երկի հուզական լիցքերը։ Իր այս վերջին հատկանիշով դրամատիկական խոսքը մոտենում է քնարականին։ Այդ հուզական լիցքերն ավելի են ուժեղանում, երբ միանում են դերասանական ժեստերին և ասմունքի վարպետությանը։ Իսկ նկարագրական, բնութագրական և տեղեկատվական գործառույթներով դրամատիկական խոսքը, ընդհակառակը, մոտենում է էպիկականին։ Սա է հիմնական պատճառը, որ Հեգելը պնդում էր, թե դրաման էպոսի և լիրիկայի յուրօրինակ սինթեզն է՝ համադրությունը։ «Գրամատիկական պոեզիան,– գրում է նա,– իր հերթին միավորում է իր մեջ էպոսի օբյեկտիվությունը լիրիկայի սուբյեկտիվ նախասկզբի հետ...»²⁰⁷։ Այդ համադրումն առավել ակնառու է երևան գալիս հենց խոսքի բազմագործառույթային էությամբ։

Գրամատիկական խոսքի տարատեսակներն են մենախոսությունը և երկխոսությունը, բացականչությունը (ռեպլիկը) և, այս-

²⁰⁶ Гегель Г. В. Ф., Эстетика, т. 3, с. 541.

²⁰⁷ Նույն տեղում, էջ 537-538:

պէս կոչված, ներմուծված տեքստերը՝ ռեմարկները, որոնք սոսկ օժանդակ դեր ունեն տեքստում:

Պետք է նաև հիշել, որ դրամատիկական խոսքը տեքստում ունի ինքնավար արժեք. այն արտաբուստ ոչ մեկի կողմից չի դեկավարվում, չի ուղղորդվում, այնինչ էպիկական երկերում իբրև դեկավարող գիտակցություն միշտ առկա է հեղինակի խոսքը, որին ենթարկվում է նաև հերոսների ուղղակի խոսքը:

Բնութագրելով գրական սեռերի կարևորագույն հատկանիշները՝ պետք է նշել նաև հետևյալը. բովանդակային բոլոր առանձնահատկություններով հանդերձ՝ չի կարելի անտեսել նաև սեռերի ձևական-կառուցվածքային կողմը, որը շատ դեպքերում կարևոր և բնութագրական է դառնում: Մյուս կողմից գրական ստեղծագործությունն իր գեղարվեստական կառույցում հաճախ ներառում է սեռային տարբեր հատկանիշներ: Հետևաբար գրական երկի վերլուծությունը անպայմանորեն ենթադրում է նաև ժանրասեռային քննություն, որի միջոցով բացահայտվում են ստեղծագործության ձևաբովանդակային մի շարք կարևորագույն գծեր:

РЕЗЮМЕ

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЭСТЕТИКА

Аишхен Джэробашиян

В учебнике рассматривается связь литературы с общими понятиями и проблемами эстетики, выделено место литературы среди других видов искусства, отмечены их сходства и отличия. Представлен обзор исторического развития эстетических учений - от древнего мира и до современных теорий. Эстетическим теориям и концепциям ключевых фигур (Сократа, Платона, Аристотеля, Буало, Лессинга, Канта, Гегеля и др.) посвящены отдельные разделы. Раскрыта неотъемлемая связь основных философско-эстетических направлений с теорией литературы. Художественные направления (классицизм, романтизм, реализм, символизм, натурализм, футуризм, экспрессионизм, экзистенциализм и др.) рассматриваются как в литературно-историческом, так и в эстетическом контексте. Представлены различные художественно-литературные школы и методологические направления XIX-XX вв: мифологический, неомифологический, культурно-исторический, психологический, историко-сравнительный и т.п. Рассмотрены основные эстетические категории (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое и др.), их воплощение в литературе и в других видах искусства. Последняя глава имеет сугубо литературоведческий, теоретический характер: она посвящена принципам дифференциации литературных родов и жанров, характерным особенностям эпизма, лиризма и драматизма и формам их воплощения в художественных произведениях.

Учебник может быть полезен не только студентам, но и специалистам, занимающимся проблемами теории литературы и эстетики.

SUMMARY

THEORY OF LITERATURE AND AESTHETICS

Ashkhen Jrbashyan

The textbook studies the connection between literature and general concepts and problems of aesthetics, highlights the place of literature among other types of arts and notes their similarities and differences. An overview of the historical development of aesthetic teachings from the Ancient world to modern theories is presented in the book. Separate sections are dedicated to the aesthetic theories and concepts of prominent philosophers (Socrates, Plato, Aristotle, Boileau, Lessing, Kant, Hegel, etc.). The integral connection between the main philosophical and aesthetic trends and the theory of literature is revealed through the course of studies. Literary movements (Classicism, Romanticism, Realism, Symbolism, Naturalism, Futurism, Expressionism, Existentialism, etc.) are observed both in a literary-historical and aesthetic context. Various art and literary schools and methodological trends of the 19th-20th centuries are presented: mythological, neo-mythological, cultural-historical, psychological, historical-comparative, etc. The main aesthetic categories (Beauty, Sublime, Tragic, Comic, etc.), their manifestation in literature and other forms of art are considered. The last chapter is of a purely literary, theoretical nature, as it covers the principles of literary types and genres differentiation, the characteristic features of epicism, lyricism and drama, and the forms of their epitomizing in art.

The textbook can be useful not only for students, but also for specialists who are engaged in the field of literary theory and aesthetics issues.

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. **Աղաջանյան Ս.**, Մշակույթի տեսություն, Ե., «Քոփի փրինթ», 2021:
2. **Առաքելյան Ա.**, Համեմատական գրականագիտության հիմունքներ, Ե., ԵՊՀ հրատ., 2022:
3. **Արիստոտել**, Պոետիկա, «Հայպետհրատ», Ե., 1955:
4. **Բակունց Ա.**, Երկեր չորս հատորով, հ. I, Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1976:
5. **Բոբև Յու.**, Գեղագիտություն, Ե., «Հայաստան», 1982:
6. **Բուալո**, Քերթողական արվեստ, Ե., «Սովետական գրող», 1980:
7. Գրական ժանրեր. Պատմական զարգացումը և ժամանակակից վիճակը, Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973:
8. Գրականության տեսության արդի խնդիրներ, Ե., ԵՊՀ հրատ., 2016:
9. **Դեկարտ Ռ-ընե**, Քննախոսություն մեթոդի մասին, Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1968:
10. **Էդդյան Հ.**, Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Ե., «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինգ», 2009:
11. **Թադևոսյան Մ. Հ.**, Հայկական կլասիցիզմի տեսությունը, Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1977:
12. **Թամրազյան Հ.**, Հայ քննադատություն, Գիրք Ա, Ե., «Սովետական գրող», 1983:
13. **Թումանյան Հ.**, ԵԼԺ, Հ. I, Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1988:
14. **Լերմոնտով Մ. Յու.**, Ընտիր երկեր, Ե., «Սովետական գրող», 1982:
15. **Հայնե**, Երկեր երկու հատորով, հ. I, Ե., «Հայպետհրատ», 1958:
16. **Հովսեփյան Վ.**, Գեղագիտական ուսմունքների պատմություն, Ե., ԵՊՀ հրատ., 1979
17. «Մշակ», 1914, թիվ 50, 57:
18. **Շանթ Լ.**, Երկեր, Ե., «Սովետական գրող», 1989:
19. **Շարության Հ.**, Նորման Մեյլեր. Սպիտակ նեգրը, Ե. ԵՊՀ հրատ., 2007:
20. **Շիրվանզադե**, Երկերի ժողովածու տասը հատորով, հ. 10, Ե., «Հայպետհրատ», 1962:
21. **Չերնիշևսկի Ն. Գ.**, Էսթետիկա, Ե., «Հայպետհրատ», 1953:

22. **Պուշկին Ա. Ս.**, Երկեր հինգ հատորով, հ. 5, Ե., «Հայպետհրատ», 1960:
23. **Ջրբաշյան Ա.**, Հայկական կլասիցիզմի ժանրային համակարգը, Ե., ԵՊՀ հրատ., 2009:
24. **Ջրբաշյան Էդ.**, Գրականագիտության ներածություն, Ե., ԵՊՀ հրատ., 2011:
25. **Ջրբաշյան Էդ.**, Գրողը և ժողովուրդը, Ե., «Սովետական գրող», 1989:
26. **Ջրբաշյան Էդ.**, Պոետիկայի հարցեր, Ե., «Հայաստան», 1976:
27. Տեառն **Յովհաննու Մանդակունույ** Հայոց հայրապետի ճառք, Վեներիկ, 1860:
28. **Տեմ Հ.**, Գեղարվեստի փիլիսոփայություն, Ե., «Պետհրատ», 1936:
29. **Տերյան Վ.**, Բանաստեղծություններ. Լիակատար ժողովածու, Ե., «Սովետական գրող», 1985:
30. **Տուրիշևա Օ.**, Արտասահմանյան գրականագիտության տեսությունը և մեթոդաբանությունը, Ե., ԵՊՀ հրատ., 2017:
31. **Քալանթարյան Ժ.**, Հայ գրականագիտության պատմություն (V-XIX դդ.), Ե., ԵՊՀ հրատ., 1986:
32. **Бальзак О.**, Собрание сочинений в 24-и томах, т. 1, М.: Изд. «Правда», 1960.
33. **Бахтин М. М.**, Вопросы литературы и эстетики, М.: «Худ. лит.», 1975.
34. **Бахтин М. М.**, К философии поступка // Философия и социология науки и техники, М., 1986.
35. **Белинский В. Г.**, Полн. собр. соч. в 13-и томах, т. 7, М.: Изд. АН СССР, 1956.
36. **Белинский В. Г.**, Собрание сочинений в трех томах, т. 2, М.: Изд. «ОГИЗ», 1948.
37. **Белый А.**, Символизм как миропонимание, М.: «Республика», 1994.
38. **Берковский Н. Я.**, Статьи и лекции по зарубежной литературе, СПб.: «Азбука-классика», 2002.
39. **Борев Ю.**, О комическом, М.: «Искусство», 1957.

40. **Борев Ю.**, О трагическом, М.: «Советский писатель», 1961.
41. **Бычков В. В.**, Эстетика, М.: «Гардарики», 2006.
42. **Бюлер К.**, Теория языка. Репрезентативная функция языка. М.: Изд. Моск. университета, 1993.
43. **Ванслов В. В.**, Эстетика романтизма, М.: «Искусство», 1966.
44. **Вайнштейн О. Б.**, Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля, М.: Изд. РГГУ, 1994.
45. **Веселовский А. Н.**, Жуковский, СПб.: Изд. Имп. акад. наук, 1904.
46. **Виндельбанд В.**, От Канта до Ницше, М.: Изд. «КАНОН-пресс», 1998.
47. **Вольтер**, Избранные сочинения, кн. II, СПб.: 1914.
48. **Выготский Л.**, Психология искусства, М.: Изд. «Эксмо», 2023.
49. **Гегель Г. В. Ф.**, Эстетика, В 4-х томах, М.: «Искусство», т. 1, 1968, т. 3, 1971.
50. **Гете И.-В.**, Из моей жизни. Поэзия и правда. М.: «Худ. литература», 1969.
51. **Гинзбург Л.**, О лирике, М.-Л.: «Советский писатель», 1964.
52. **Де Гонкур Э. и Ж.**, Жермини Ласерте. Братья Земганно, СПб., 1994.
53. **Дидро Д.**, Избр. произведения, М.: «Худ. литература», 1951.
54. **Днепров В.**, Проблемы реализма, Л.: «Советский писатель», 1961.
55. **Дюбо Ж.-Б.**, Критические размышления о поэзии и живописи, М.: «Искусство», 1976.
56. **Женетт Ж.**, Фигуры, в 2-х томах, т. 1-2, М.: Изд. им. Сабашниковых, 1998.
57. Зарубежная литература 19-го века. Романтизм, М.: «Высшая школа», 1990.
58. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв., Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд. Моск. университета, 1987.
59. **Изер В.**, К антропологии литературы, «Новое литературное обозрение», N 94, 2008.
60. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 томах. М.: Изд. «Искусство», т. 1, 1962, т. 2, 1964, т. 3, 1967.

61. **Кант И.**, Критика способности суждения, СПб.: Изд. В. М. Попов, 1898.
62. **Кант И.**, Собр. соч. в 6-и томах, т. 5, М.: «Мысль», 1968.
63. **Леонардо да Винчи**, Избранные произведения: В 2-х томах, т. 2, М.-Л.: «Academia», 1935.
64. **Лессинг Г.-Э.**, Гамбургская драматургия, М.-Л.: «Academia», 1936.
65. **Лессинг Г.-Э.**, Лаокоон, или о границах живописи и поэзии, М.: «Худ. литература», 1957.
66. **Либкнехт К.**, Мысли об искусстве, М.: «Художественная литература», 1971.
67. Литературные манифесты западноевропейских романтиков, М.: Изд. Моск. университета, 1980.
68. Литературные манифесты французских реалистов, Л.: «Изд. писателей», 1935.
69. **Лосев А. Ф.**, Эстетика Возрождения, М.: «Мысль», 1978.
70. **Лосев А. Ф., Шестаков В. П.**, История эстетических категорий, М.: «Искусство», 1963
71. **Лотман Ю. М.**, Структура художественного текста, М.: «Искусство», 1970.
72. **Лурье С. Я.**, Демокрит, Л.: «Наука», 1970.
73. **Монтень Мишель**, Опыты, Кн. 1 и 2, М.: «Наука», 1979.
74. **Ницше Ф.**, Рождение трагедии из духа музыки // Полн. собр. соч., т. 1, М.: «Моск. книгоиздательство», 1912.
75. **Обломиевский Д.**, Французский символизм, М.: «Наука», 1973.
76. О возвышенном. Литературные памятники, М.-Л.: Изд. «Наука», 1966.
77. **Поспелов Г. Н.**, Лирика среди литературных родов, М.: Изд. Моск. университета, 1976.
78. **Потебня А. А.**, Мысль и язык, Харьков: Типография Адольфа Дарре, 1892.
79. **Пустовит А. В.**, История европейской культуры, Киев: МАУП, 2002.

80. **Пустовит А. В.**, Этика и эстетика. Наследие Запада. История красоты и добра, К.: «МАУП», 2006.
81. Самосознание европейской культуры XX века, М.: «Политиздат», 1987, **Юнг К. Г.**, Психология и поэтическое творчество.
82. **Сент-Бев О.**, Литературные портреты, М.: Изд. «Худ. литература», 1970.
83. Теория литературы в двух томах, под ред. Н. Д. Тамарченко, М.: «Academia», 2004.
84. **Тимофеев Л. И.**, Основы теории литературы, М.: «Просвещение», 1976.
85. **Тодоров Ц.**, Введение в фантастическую литературу, М.: ДИК, 1997.
86. **Томашевский Б.**, Теория литературы. Поэтика, М.-Л.: 1928.
87. **Тургенев И. С.**, Собр. соч. в 12 т., т. 9, М.: «ГИХЛ», 1956.
88. **Фридлендер Г. М.**, Классическое эстетическое наследие и марксизм, М.: «Искусство», 1985.
89. **Хализев В. Е.**, Теория литературы, М.: «Высшая школа», 2005.
90. **Хоум Г.**, Основания критики, М.: «Искусство», 1977.
91. Хрестоматия по западноевропейской литературе, т. 2, М.: «Учпедгиз», 1938.
92. Хрестоматия по зарубежной литературе. Эпоха Возрождения, т. 1, М.: Изд. мин. просв., 1959.
93. Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. II, М.: «Искусство», 1955.
94. **Цицерон**, Три трактата об ораторском искусстве, М.: «Наука», 1972.
95. **Чернышевский Н. А.**, Полн. соб. сочинений в 15-и т., М.: «Гослитиздат», т. 3, 1947, т. 4, 1948.
96. **Чернышевский Н. Г.**, Статьи по эстетике, М.: Изд. «Гос. Соц.-эк.», 1938.
97. **Шеллинг Ф.**, Философия искусства, М.: «Мысль», 1966.
98. **Шестаков В. П.**, Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования, М.: «Искусство», 1983.

99. **Шиллер Ф.**, Статьи по эстетике, Собр. соч., т. 6, М.: «Худ. лит», 1957.
100. **Шкловский В.**, «Искусство кино», 1953.
101. **Шлегель Ф.**, Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т., т. 2, М.: «Искусство», 1983.
102. **Шопенгауэр А.**, Мир как воля и представление, СПб.: Изд. Книгопродавца, 1893.
103. **Эко У.**, Шесть прогулок в литературных лесах, СПб.: Изд. «Симпозиум», 2002.
104. **Prince Gerald**, Dictionary of Narratology, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1992.

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԱՇԽԵՆ ԷԴՎԱՐԴԻ ՋՐԲԱՇՅԱՆ

**ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ
ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ**

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Խմբագրումը՝ Մ. Հովհաննիսյանի

Հեղինակը հաստատում է, որ ծանոթ է «ԵՊՀ գրահրատարակչական քաղաքականությանը», և գրքում առկա փաստերը, դիրքորոշումները, կարծիքները շարադրված են հեղինակային իրավունքի և էթիկայի միջազգայնորեն ընդունված սկզբունքների պահպանմամբ:

Ստորագրված է տպագրության՝ 24.05.2024:

Չափսը՝ 60x84 ¹/₁₆: Տպ. մամուլը՝ 19.75:

Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.ysu.am