

## ԳՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆԸ ԻՐՐԵՎ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՊՐՈՐԼԵՄ

### Ա. Վ. ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ

Կար ժամանակ, երբ գեղագիտական կատեգորիաները դիտվում էին միայն արվեստի, բայց ոչ հավասարապես արվեստի և իրականության տեսանյունից, ասես գեղեցիկը, վեհը, ողբերգականը և այլն գոյություն ունեն միայն արվեստում, իսկ իրական կյանքում բացակայում են: Նույնիսկ Հեգելը, որի հետաքրքրությունը կենդանի իրականության հանդեպ ավելի քան բավարար էր, չէր զլանում հայտարարելու, որ գեղագիտության առարկան է «... գեղեցիկի ընդարձակ տիրույթը, ավելի ստույգ՝ արվեստի բնագավառը...», և այնուհետև. «ընդունելով տվյալ սահմանումը, մենք դրանով իսկ բացառում ենք մեր առարկայից գեղեցիկը բնության մեջ»<sup>1</sup> (ընդգծումները Հեգելինն են — Ա. Ն.):

Այսօր, սակայն, մենք ղեկավարվում ենք այլ գիտական նկատառումներով: Ճշմարտությունը մեզ համար այն է, որ ցանկացած գեղագիտական կատեգորիայում արտացոլված են թե արվեստի և թե կյանքի գեղագիտական համապատասխան հատկությունները: Այլ կերպ ասած, մեզ համար ճշմարիտ է այն տեսակետը, որ ցանկացած գեղագիտական կատեգորիա արդյունք է այն փորձի, որ ձեռք է բերել մարդկությունը՝ դիտարկելով գեղագիտականի դրսևորումները երկու և ոչ թե մեկ բնագավառում:

Բացառություն չեն մեզ համար և այնպիսի «կոնֆլիկտատար» կատեգորիաներ, ինչպես ողբերգականը և կատակերգականը: Այս դեպքում ևս մենք ելնում ենք մեզ համար մեթոդական հիմնավորվածություն ունեցող այն պարզ համոզումից, որ դրանցում խտացված է մարդկային գիտելիքը (փորձը, ճանաչողությունը) ողբերգականի և կատակերգականի մասին՝ ինչպես գեղարվեստական ստեղծագործության ոլորտներում, այնպես էլ բուն կյանքում\*:

Այսպիսով, ամեն մի գեղագիտական կատեգորիա հակադրամիասնություն է. գեղագիտականը կյանքում և գեղագիտականը արվեստում (չհաշված այն, որ ինքը՝ արվեստը, նույնպես գեղագիտական է և գեղագիտական է գեղեցիկի «զինանշանի» ներքո՝ ինչ էլ որ այն արտացոլելիս լինի. միայն գեղեցիկը, թե նաև այլանդակը, նույնպես և ողբերգականը, կատակերգականը և այլն):

Ասածից հետևում է, որ դրամատիկականը նույնպես պետք է դիտարկել երկու պլանով, ընդամին՝ նրանց սերտ միահյուսվածությամբ, իբրև դրամատիկականն արվեստում և իբրև դրամատիկականը կյանքում: Բայց հենց սկզբից անհրաժեշտ է մատնանշել, որ բոլոր գեղագիտական կատեգորիաներից ամենից քիչ դրամատիկականի բախտն է բերել: Եվ նա, ով ցանկա-

<sup>1</sup> Гегель. Эстетика, в 4-х т., т. I, М., 1978, с. 7 -8

\* Խոսքը վերաբերում է բոլոր դեպքերում գեղագիտական կատեգորիաների մեթոդական ըմբռնմանը, մեթոդական «նախասիրություններին» և ոչ թե այն խնդրին, որ արվեստում գեղեցիկը, վեհը, ողբերգականը և այլն նաև «իդեալականացված են», ընդհանրացված, իսկ կյանքում հանդես են գալիս «կոպիտ անմիջականությամբ»:

նում է նվիրել իրեն դրամատիկականի վերլուծութայնը, փորձութայն է մատնրվում ոչ միայն այն առումով, որ կարող է թույլ տալ ինչ-որ թերացումներ, որ անխուսափելի են ցանկացած հետազոտական աշխատանքում, այլև ընդհանրապես հայտնվել բուն պրոբլեմի սահմաններից դուրս: Բանն այն է, որ գոյություն չունի դրամատիկականին վերաբերող որևէ գիտական աշխատություն, մենագրություն, հոդված և այլն, որի հետևանքով ակամայից միտք է ծագում. իսկ առհասարակ գոյություն ունի՝ նման մի գեղագիտական կատեգորիա:

Այն բանի ապացույցը, որ դրամատիկականը երևակայության խաղ չէ, այլ իրողություն բուն դրամայի՝ իրրև միջին թատերական ժանրի՝ գոյությունն է, որը գրավում է մի տեսակ միջակա դիրք ողբերգության և կատակերգության միջև, և բացի այդ, մարդկային լեղվում գոյություն ունեցող «դրամատիկական» հասկացությունը:

Մենք հաճախ ասում ենք. «դրամատիկական իրադրություն», «կյանքի դրամատիկական պարագաներ», «դրամատիկական հույզեր, ապրումներ» և այլն, ներդնելով այդ բառերի մեջ միանգամայն որոշակի բովանդակություն, հնչյուն միանգամայն որոշակի բովանդակություն ենք ներդնում և այնպիսի հասկացությունների մեջ, ինչպիսիք են՝ «ողբերգական իրադրություն», «կյանքի ողբերգական պարագաներ», «ողբերգական հույզեր (ապրումներ)» և այլն: Իվ նույնը այն դեպքում, եթե օգտագործում ենք «կատակերգական» բառը: Բայց ողբերգականի և կատակերգականի՝ որպես գեղագիտական կատեգորիաների մասին շատ է գրված, իսկ դրամատիկականի՝ իրրև գեղագիտական կատեգորիայի՝ ոչինչ: Եվ դա այն դեպքում, երբ թատերագիտական առումով դրամատիկական ժանրի ուսումնասիրությունները կազմում են (արևմուտքում և նախկին խորհրդային Միության տարածքում) բավական պատկառելի մի թիվ: Էլ չենք խոսում ընդհանրապես թատերական արվեստի, թատրոնի ծագման և նրա առանձին ժամանակաշրջաններին նվիրված ծով գրականության մասին:

Իրրև բեմական արվեստի ժանր՝ դրաման հայտնվել է 18-րդ դարում, Լուսավորության դարաշրջանում, ինչը վկայում է, որ ժանրը դեռ շատ երիտասարդ է, մանավանդ համեմատած ողբերգության և կատակերգության հետ, որոնք սկիզբ են առնում անտիկ իրականության մեջ՝ գերազանցապես հին Հունաստանում 6—5-րդ դդ. մ. թ. ա.: Թերևս շափազանցություն կլինեն, եթե ասեինք, որ միջին ժանրի դրաման ամենևին գոյություն չի ունեցել մինչև 18-րդ դարը: Նույնիսկ հին Հունաստանում 5-րդ դարում կար այնպիսի ժանր, ինչպես «սատիրների դրաման», որի մեջ զուգակցվում էին տխուրի և զվարճալիի տարրերը, մի բան, որ 18-րդ դարի դրամայում նույնպես համարվում էր ժանրի բուն հատկանիշներից: Դրաման գոյություն ունենր և 4-րդ դ. մ. թ. ա., ճիշտ է, կատակերգության անվան տակ, ինչպես նաև մեկ հարյուրամյակ անց հին Հռոմում:

Սակայն ժանրի բոլոր այս «նախառահվիրանները» քիչ նմանություն ունեն ուշ շրջանի եվրոպական դրամայի հետ, քանզի նրանցում առաջին գծի վրա էին քաշվում կյանքի մակերևութային-կենցաղային կողմերը, առանց բավարար ընդհանրացումների և դրանց էություն մեջ խորանալու նկրտման: «Այստեղ (այսինքն՝ հին հունական և հին հռոմեական դրամաներում, որոնք հայտնի են «նոր ատտիկական կատակերգություն» անվամբ— Ա. Հ.) խորացումը մասնավոր կենցաղի մեջ նշանակում է հեռացում ավելի լայն խնդիրների ընդգրկումից»<sup>2</sup>: Այնինչ, ուշ ժամանակների եվրոպական դրամայում,

<sup>2</sup> И. М. Троицкий. История античной литературы, М., 1988, с. 197.

սկսած մանավանդ 18-րդի վերջերից և 19-րդի սկզբներից, դրուձյունը փոխվում է: Չի կարելի ասել, որ այդ շրջանի դրամայում դադարեցին շոշափել իրականութան կենցաղային կողմերը, բայց դրա հետ միասին դրաման շափազանց «լրջանում է»: այն ընդգրկում է նաև կյանքի սոցիալական կողմերը, ինչի մասին մենք կասենք քիչ հետո:

18-րդ դարի դրամայի միայն մի տեսակը տակավին հիշեցնում է հին հունական և հին հռոմեական դրաման («նոր ատտիկական կատակերգությունը»): Դա է այսպես կոչված «արցունքոտ կատակերգությունը»՝ ծագած Անգլիայում, Ֆրանսիայում և Գերմանիայում Լուսավորության դարաշրջանի տարիներ ժամանակահատվածներում: 18-րդ դարում է առաջանում նաև «ընտանեկան» («քաղթենիական») ողբերգությունը: Երկուսն էլ, մանավանդ առաջինը՝ «արցունքոտ կատակերգությունը» ներկայանում են արիստոկրատական կլասիցիզմի նկատմամբ (Դրայդեն, Կոռնել, Ռասին) բուրժուական ոեակցիայի ձևով: Չմոռանանք, որ Լուսավորության դարաշրջանը (18-րդ դ.) Եվրոպայում բուրժուազիայի բարձրացման, ծաղկման ժամանակաշրջանն էր, բուրժուական հարաբերությունների հաստատման ժամանակաշրջան: Ու թեև բուրժուազիան քաղաքականապես չէր հաղթանակել, նրա արդյունաբերական հզորությունը և էքսպանսիան նրա առաջատար վիճակի երաշխավորներն են դառնում էկոնոմիկայում և աստիճանաբար նաև զաղափարախոսական բնագավառներում: Իսկ վերջիններում ոչ միայն փիլիսոփայությունը, պատմագիտությունը, բարոյագիտությունը, իրավագիտությունը և այլն, այլև արվեստը, մասնավորապես թատրոնը, որին նոր՝ աշխատունակ (ինչպես ինքն իրեն անվանում էր բուրժուազիան) խավը տալիս էր հսկայական նշանակություն, քանի որ հատկապես թատրոնն էր, որ շնորհիվ կենդանի խոսքի և բեմում խաղարկվող գործողությունների՝ օժտված էր անմիջական ազդեցության բացառիկ ուժով, զաղափարա-դաստիարակչական և բարոյապես կողմնորոշող սկզբունքի անվիճելիորեն մեծ պոտենցիալով:

«Արցունքոտ կատակերգության» մեծ թվով պիեսներում նույնպես ցույց է տրվում, ինչպես և անտիկ (հատկապես հռոմեական) դրամատուրգների գործերում, կենցաղը և մասնավոր կյանքը, ընդ որում՝ ոչ այնքան բուրժուազիայի (քաղթենիների), որքան ազնվականության, արիստոկրատիայի ներկայացուցիչների, թեպետև դրանց հեղինակները սերում էին մեծ մասամբ կրթող դասից: Սակայն պիեսների գաղափարական բովանդակությունը բրտում էր բուրժուական աշխարհազգացողությունից, երրորդ դասի բարոյական արժեքներից. դրանցում գովերգվում էր ազնվությունը, մեծահոգությունը, համեստ և առաքինի ապրելակերպը: Այդօրինակ բարոյական սկզբունքների ընդգծվածությունը, իհարկե, հակասում էր բուրժուական հարաբերությունների ոգուն ոեալ իրականության մեջ, որտեղ հազվադեպ չէին խաբեությունը, հաշվենկատությունը, նույնիսկ բացահայտ խարդախությունը: Սակայն ինչպես ամեն մի նոր հասարակական դասակարգ, երրորդ դասը ևս (և ամենից առաջ այդ դասի առավել ունևոր և քաղաքականապես կազմակերպված մասը՝ սոսևտրական, արդյունաբերական և ֆինանսական բուրժուազիան) վերին աստիճանի շափազանցում էր իր սեփական քաղաքացիական և հոգևոր փարագիլը, վերագրելով իրեն հատկություններ, որոնք եթե հատուկ էին երրորդ դասին, ապա շնորհիվ քաղաքի բնակչության ոչ ունևոր խավերի, որոնք նույնպես մտնում էին այդ դասի մեջ:

Հանդես գալով բուրժուազիայի գաղափարախոսանքի դերում, լուսավորիչները միտում շունեին պաշտպանելու բուրժուազիային շահադիտական նրկատառումներով. սա այն դեպքերից էր, երբ ցանկալին ընդունվում էր իրականության տեղ, թեև իրականությունը զգալիորեն շեղվում էր նրանց փայ-

փայած պատկերացումներից: Ինչևհետե, նման գաղափարախոսական բովան-  
գակությունը չէ միայն, որ հատկանշում էր այդ պիեաները. նրանցում ան-  
չակաս էր և բացահայտ, շփազանցված զգայականությունը, «լալկանու-  
թյունը» (այստեղից և դրանց ընդհանուր անվանումը՝ «արցունքոտ կատակեր-  
գություն»): Չնայած զավեշտական տարրի զգալի առկայության («սխաշների  
կոմիզմ», վիճակների անհեթեթություն, գործող անձանց մանկամիտ պար-  
զամտություն և այլն), պիեաների սյուժեն պատկերում էր վերին աստիճանի  
սրտաշարժ դիպվածներ և իրադարձություններ. երկար տարիների ընթացքում  
սիրող զույգերի աննախադեպ նվիրվածություն, դաժան ճակատագրի բերու-  
մով հոր և որդու, մոր և դստեր, ամուսինների տխուր բաժանումներ, բայց  
և օրերից մի օր անսպասելի հանդիպումներ, զուգորդված «ճանաչման» ան-  
տիկ սկզբունքով: Այս ամենը հարկադրում էր դահլիճում նստած հանդիսա-  
կաններին առատ արտասուներ քսել:

Ավելորդ հուզականությունն այդ պիեաներում ուներ իր որոշակի պատ-  
ճառները. այն հարկադրական մի որակ էր Միսպետության դարաշրջանի  
(17-րդ դ.) կլասիցիստական դրամատուրգիայի հանդեպ, որից արտաքսված  
էին սովորական մարդկային ապրումները և հստակապես հոգեկան թուլու-  
թյունները: Հակառակը, բուրժուական դրամատուրգները դրանց հատկացնում  
էին առաջնային տեղ, համոզված լինելով, որ նման սենտիմենտալությունը  
ժողովրդի սրտովն է և հնարավորություն է տալիս սրտառույ կապ ստեղծելու  
ժողովրդական զանգվածների հետ, որից այնքան խուսափում էր կլասիցիս-  
տական թատրոնը, համարելով (ինչպես, օրինակ, Վոլտերը)\* ժողովրդի ուշա-  
դրությունը սիրաշահելու ձգտումը վատ ճաշակի գրավական:

Սակայն, «արցունքոտ կատակերգության» բախտը նույնպես կանխորոշ-  
ված էր, այն չէր կարող երկար ապրել մի շարք պատճառներով: Նախ՝ գոր-  
ծող անձանց սոցիալական կազմը և գաղափարախոսական բովանդակությունը  
անհարիր էին. գործող անձինք ազնվականներ էին, իսկ գաղափարական նը-  
կերտումները՝ բուրժուական: Երկրորդ, ավելորդ զգայականությունը, «լալկա-  
նությունը» սկսում է ձանձրույթ պատճառել մարդկանց, նույն հանդիսատես-  
ները, որոնց աչքերից ընդամենը մի քանի տարի առաջ սենտիմենտալ տե-  
նարանները արտասուքներ էին կորզում, այժմ արդեն պատրաստ են սուլելու:  
Սակայն ամենաէական և լուրջ պատճառը այն էր, որ հասարակությունը սկը-  
սում է զգալ ունալ կյանքի պատկերման գործում այդ պիեաների ակընհայտ  
անբավարարությունը: Իրականությունն այլ խնդիրներ էր առաջադրում. ցույց  
սալ բեմում իսկական կյանքը, ոչ մտացածինը, վեր հանելով նրա ունալ բար-  
դությունները և հակասությունները: Ուստի «արցունքոտ կոմեդիա»-ն՝ թե՛  
փոխաբերական և թե՛ ուղղակի իմաստով, ի վերջո իջնում է բեմից:

Ճշմարիտ է, սկզբում նրանում վերանում է կոմիկական կողմը և հետո  
միայն բացահայտ լալկանությունը: Այսօր դժվար է ասել, թե դրամատուրգ-  
ներից ով մահացու հարված հասցրեց «լացային էլեմենտներին», բայց ստույգ  
դիտենք, թե ով էր այն հեղինակը, որը «արցունքոտ կոմեդիայում» գլխա-  
տում է կոմիզմը. դա հռչակավոր Հաշոսեն էր: 1747 թվականին նա գրում և  
բեմադրում է (Փարիզի առավել հայտնի թատրոններից մեկում) իր լավա-  
զույն պիեաներից մեկը՝ «Սպասուհին», որտեղ տառացիորեն չկար և ոչ մի  
օրիժաղաշարժ բան: Այս հանգամանքը մեծ զարմանք է առաջացնում, և հան-  
դիսատեսները ցնցում են ապրում, շնայած «Սպասուհու» ընդհանուր առմամբ

\* Վոլտերը, թեև ինքն էլ երկու-երեք «արցունքոտ կոմեդիա» գրեց, այնպես էլ չըն-  
դունեց այդ ժանրը, Քամուզված լինելով, որ չկա ավելի բարձր բեմական արվեստ, քան  
կլասիցիստական թատրոնը:

լավ ընդունելությանը: Սակայն ժամանակի գրական շրջաններում բավական հայտնի Դեֆոնտենը (ի դեպ, Վոլտերի երգվյալ թշնամիներից) ներկա լինելով պրեմիերային, ասում է որ Լաշոսեի այս գործը գրված է ոչ թե «արցունքոտ կոմեդիայի», այլ բոլորովին մի նոր ժանրի ոգով և առաջարկում է այդ ժանրը անվանել «դրամա»: Սակայն հեղինակը չի ընդունում այս առաջարկը, և միայն Դիդրոյի շնորհիվ «դրամա» բառը, ինչպես և դրանից ածանցված «դրամատիկական» հասկացությունը 18-րդ դարի կեսերից մտնում է արվեստագիտական հասկացությունների և ընդհանրապես բառարանի մեջ: Փանի որ դրամայում պատկերվում էին այնպիսի իրադրություններ, որոնք, չնայած իրենց սրությանը և հակասություններին, ի վերջո լուծվում էին և մանավանդ որ ծագում էին մարդկանց անձնական, կենցաղային հարաբերություններից, «դրամատիկական» սկսեց հասկացվել որպես կյանքի ավելի նեղ, լուկալ կարգի կոլիզիոն իրավիճակներ (իրադրություններ): Մինչև «դրամատիկական» բառի առաջացումը հարկ էր լինում գործի դնել զգալի թվով բացատրական բառեր (կամ խիստ մոտավոր հոմանիշներ): Այսօր էլ, եթե գոյություն չունենար «դրամատիկական» բառը, մենք հարկադրված պիտի ասեինք. «Մարդկանց միջև առաջացող կոնֆլիկտներ» (ընդհարումներ, առձակատումներ), որոնք, սակայն, այնքան սուր և ճգնաժամային չեն, ինչպես «ողբերգական բախումները»: Եվ կամ. «Մարդկանց կյանքում գոյացող այնպիսի դժվարություններ, որոնք վերջիվերջո տրվում են հաղթահարման կամք և վճռականություն գործադրելու դեպքում» և այլն: Մինչդեռ մեկ հատիկ «դրամատիկական» բառը ազատում է մեզ ամբողջական նախադասություններ օգնության կանչելու անհրաժեշտությունից: Միայն այս ծառայության համար արժե որ մարդկությունը երախտագետ լինի թատրոնին, մասնավորապես դրամայի ժանրին, որից և գոյացել է (զգալի ընդլայնումներով, անշուշտ) «դրամատիկական» բառը, քանի որ ամբողջ աշխարհում, համենայն դեպս նրա քաղաքակիրթ հատվածում, մարդկային գիտակցությունը (կամ ենթագիտակցությունը) զգացել է նման մի հասկացության կարիքը, բայց այն չի իմաստավորել իր համար՝ համապատասխան բառի, խոսքի, «նշանի» բացակայության հետևանքով:

Ճշմարիտ է, մենք այստեղ նկատի ունենք հատկապես դրամատիկականի հասկացությունը, նրա, այսպես ասած, տերմինաբանական որոշակիությունը: Ինչ վերաբերում է դրամատիկականի բուն երևույթին, այն առանց թատրոնի էլ հայտնի է եղել արվեստում. պոեզիայում, գեղանկարչությունում, քանդակում (մի փոքր ուշ՝ նաև երաժշտությունում, հատկապես հունական վոկալ ժանրում): Պարզապես անուն չի ունեցել այն, և, խիստ ասած, դրա կարիքը չի էլ զգացվել: Կարևորը եղել է այն, որ բանաստեղծը, քանդակագործը, երաժիշտը հաճախակի շոշափել են նաև դրամատիկական թեմաներ: Իսկ ի՞նչ է դրամատիկականը, եթե ոչ մարդկանց համար կենսական նշանակություն ունեցող խնդիրների ներգործությամբ առաջացած բարդ և լարված հարաբերություններ՝ կյանքի կեռամաններ, ընդհարումներ միջավայրի հետ, նաև արտաքին պարազաներով հրահրված հոգեկան անհանգստություններ, հուլզներ, երկյուղներ: Ողբերգականի կոլիզիանների հետ համեմատած՝ դրամատիկականները, ինչպես ասում են, օրհասական չեն, թեև զգալիորեն սուր են՝ ինչ-որ աստիճանի վտանգների առկայությամբ, և սովորաբար չեն ընթանում առանց սրողակի բարդությունների: Արվեստը նման տիպի կոլիզիանների և մարդկային տագնապների վերարտադրությունների պակաս երբեք չի զգացել: Եվ այս կարգի ստեղծագործությունների մեծամասնությունը, եթե ոչ բոլորը՝ դրամատիկական խորիզով, մարդկանց մոտ մշտապես առաջ են բերել պատասխան հոգեկան արձագանքներ, ոչ ոքի անտարբեր չեն թողել: Այնպես որ թատ-

րոնը չէ, դրաման չէ, որ հայտնագործում է դրամատիկականը. այն միշտ էլ հանդես է եկել, պատկերվել է արվեստում:

Բայց ճշմարտությունը պահանջում է ընդգծել և այն, որ միմիայն շնորհիվ թատրոնի (դրամայի) դրամատիկականը իբրև հասկացություն հստակորեն որոշվում է իր ժանրային սահմանների մեջ: Եվ բացի այդ, հատկապես թատրոնն էր, որ այսօր հարկադրում է ուշադրություն դարձնել դրամատիկականի վրա՝ որպես գեղագիտական կատեգորիայի, ինչպես այն ժամանակին նպաստել է ողբերգականի և կատակերգականի գեղագիտական կատեգորիաները հայտնագործելու: Դա արդեն հնարավոր չէ խլել թատրոնից, քանզի դա իսկապես որ նրա մեծագույն երախտիքներից է:

Դիդրոն կանխազգում է դրամայի հաղթական երթը մոտ ապագայում, կարծիք է հայտնում, որ բազում թատերական ժանրերում այն կգրավի իր արժանի տեղը, որովհետև դրաման պատկերում է ամենօրյա իրականությունը, իրադարձություններ և պարագաններ, որոնք տեղի են ունենում և կամ կարող են տեղի ունենալ ցանկացած մարդու կյանքում՝ ոչ անպայման հերոսական, ականավոր, որին մենք հանդիպում ենք ողբերգություններում: Դրժվար չէ նկատել, որ Դիդրոն, գովերգելով դրաման, հետապնդում է և որոշակի «գերխնդիր»՝ բնական արվեստում մշտական գործող անձ դարձնել սովորական մարդուն, ասել է՝ բուրժուալին, երրորդ դասի ներկայացուցչին: Դիդրոն ինքը ևս փորձում է իր ուժերը այդ նոր ժանրում, ստեղծելով «Խորթ զավակը» (1757) և «Քնտանիքի հայրը» (1758), որոնք թեև կրում էին արցունքոտ կոմեդիայի որոշ ազդեցություն, օրինակ՝ նույն ավելորդ զգայականությունը, սակայն բարձրացնում էին լուրջ սոցիալական խնդիրներ (չենք խոսում դրանց գեղարվեստական մակարդակի մասին):

Դրամայի հաղթանակի վերաբերյալ Դիդրոյի կանխատեսումները լիովին արդարանում են, մանավանդ այն ժամանակներից, երբ թատերական արվեստի բնագավառում հաստատուն տեղ է գրավում գերմանական դրաման՝ սոցիալապես և գեղարվեստականորեն ավելի հասուն, քան անգլիական և ֆրանսիական դրաման (բայց ոչ, իհարկե, ողբերգությունը): Քիչ հետո, դարեվերջի սահմաններում, մեծ համբավ են ձեռք բերում Շիլլերի դրամաները (հատկապես «Ավագակները»), ուր երիտասարդ հեղինակը՝ իր դրական կերպարների շուրթերով՝ ազգարարում էր երրորդ դասի իդեալները. եղբայրություն, հավասարություն, ազատություն:

Այս և հետագայում ասպարեզ իջած մյուս դրամաներում հեղինակները աշխատում էին լրջորեն հետադուրել իրականությունը, վեր հանել մարդկանց բեռալ հարաբերությունները, առանց ավելորդ լալկանություն և էժանագին կոմիզմի (չժողովել Շիլլերի «Ավագակների» սենտիմենտալությունը, ազնիվ ու մանտիկականությունը «արցունքոտ կոմեդիայի» և անցումային դրամայի լացկանության հետ): Ու թեև հեղինակներն ավելի շատ կենտրոնանում էին մարդկանց մասնավոր (ժառայական, տնային, ընտանեկան և այլն) հարաբերությունների, ինչպես նաև նրանց հոգեկան սպրումների վրա, բայց և այնպես անուղղակի ձևով վեր էր հանվում նաև իրականության սոցիալ-քաղաքական մթնոլորտը, ժամանակի ոգին: Եվ հենց դրա մեջ է դրամայի սոցիալական նշանակությունը, հասարակական ու գեղագիտական արժեքը, մի բան, որ չկարողացավ կանխատեսել Վոլտերը, հակադրելով դրամայում պատկերվող մասնավոր կյանքը ողբերգությունում վերարտադրվող հասարակական (ժողովրդի, ազգի) կյանքին: Ասենք, Վոլտերի ժամանակվա դրաման, ինչպես մեզ հայտնի է, քիչ ընդհանրություն ուներ հետագայում հաստատված դրամայի հետ, քանզի նրանում իսկապես որ ուշադրության կենտրոնում էին մտկերեսային իմաստով կենցաղի և մասնավոր կյանքի իրադարձությունները,

և առանց որևէ միջնորդավորյալ կապերի քաղաքական և սոցիալական միջավայրի հետ: Մինչդեռ պատկերն արմատապես փոխվում է 18-րդ դարի վերջերից և մանավանդ 19-րդի սկզբներից. դրաման ձեռք է բերում, ինչպես սոսացինք, սոցիալական և գեղարվեստական հասունության վկայական, քանի որ կարողանում է այնպես խտացնել ներկայացվող բնավորություններն ու գործողությունները, որ դրանցում անդրադարձվում է դարաշրջանի ոգին ու շունչը:

Սակայն զարմանալի է, որ դրամայի ստեղծողները՝ Լաշոսեն, Սեդենը, Դիդրոն, ինչպես և դարաշրջանի մտածողները ոչինչ չեն ասում դրամատիկականի մասին: Ասես թե բուն իրականության մեջ չկար այսպիսի բան՝ դրամատիկական տիպի կոնֆլիկտ (կամ կոնֆլիկտներ), որին և պետք է համապատասխանի որոշակի գեղագիտական կարգավիճակ: Իսկապես տարօրինակ բան. երբ ժամանակի արվեստարանները և գեղագետները խոսում են արվեստում (նաև թատրոնում) արտացոլվող գեղեցիկի, վեհի, ողբերգականի կամ կատակերգականի մասին, նրանք չեն գլանում նույն այդ երևույթների վերաբերյալ խոսք բաց անել և իրականության տեսանկյունից. մանրազնին քննում են նույն այդ երևույթները՝ գեղեցիկը, վեհը, ողբերգականը, կատակերգականը և այլն նաև օբյեկտիվ աշխարհում: Նման ձևով մանավանդ վարվում էին գեղագետները, փիլիսոփաները: Մինչդեռ այդ նույն մտածողները, երբ դործը հասնում է դրամատիկականին, չգիտես ինչու՝ մոռանում են իրականությունը, իրականության մեջ դրսևորվող դրամատիկականը, որը, ինչպես և արվեստում արտացոլվող ողբերգականը կամ կատակերգականը (նաև գեղեցիկը, վեհը և այլն), պետք է արվեստից դուրս էլ ունենա իր օբյեկտիվ՝ պեղագիտական կարգավիճակը:

Արդարև, կամ բոլորիս հայտնի գեղագիտական երևույթները՝ գեղեցիկը, վեհը, ողբերգականը և այլն ծագում և որակավորվում են արվեստում և այս դեպքում գոյություն չունեն արվեստից դուրս, մի բան, որ հերքում է փորձը, և կամ բոլոր գեղագիտական երևույթների հետ միասին, թե՛ արվեստում և թե՛ իրականության մեջ, գոյություն ունի նաև դրամատիկականը: Չէ՛ր կարող այն բացառություն կազմել. լինել միայն արվեստում (դրամայի ժանրում) և գոյություն չունենալ իրականության մեջ: Հետևաբար մենք նորից հանգում ենք նույն այն կետին, որից և սկիզբ առավ մեր խոսակցությունը. ինչու՞ դրամայի ժանրի ստեղծումով շառաջացավ նաև դրամատիկականի գեղագիտական կատեգորիան, անգամ կոահումներ չեղան այդ մասին:

Բայց գուցե ակնկալվող կոահումների տեղ կարելի է ընդունել այս երկու դիտողությունները, որոնցից մեկը պատկանում է Շելլինգին, իսկ մյուսը Հեգելին, բերնք դրանք. «... Հերոսը, որը Ուլիսի (այսինքն՝ Ոդիսևսի — ձ. Ն.) նման հայրենիք վերադառնալու ճանապարհին հաղթահարում է մի շարք շարադավ պատահարներ և բազմապիսի դժբախտություններ, մեր մեջ տուաչ է բերում զարմանք. մենք հաճույքով հետևում ենք նրան, բայց մեզ համար նա չի ներկայացնում ողբերգական հետաքրքրություն, քանզի այդպիսի դժբախտություններին կառելի է դիմագրավել նման մի ուժի, այսինքն՝ ֆիզիկական ուժի կամ բանականության ու բանիմացության, շնորհիվ»<sup>3</sup> (ընդգծումը մերն է — Ա. Ն.): Շելլինգը ուզում է ասել, որ կան դժբախտություններ, որոնք կարելի է հաղթահարել (վաղ թե ուշ), գործադրելով ֆիզիկական ուժ և հոգեկան տոկոսություն, և կան դժբախտություններ, որոնք անհաղթահարելի են: Մենք գիտենք, թե որոնք են այդ կարգի անհաղթահարելի դժբախտությունները. դրանք ողբերգական դժբախտություններ են. ինքը՝ Շել-

<sup>3</sup> Шеллинг. Философия искусства, М., 1966, с. 401.

լինզը, մատնանշում է դրանք: Իսկ թե որո՞նք են հաղթահարելի դժբախտությունները, հեղինակը դրանց անունը չի տալիս: Սակայն կասկած չկա, որ հակադրելով մի տիպի դժբախտությունը մյուսին, ավելի ծանրը ոչ շատ ծանրին, նա երկրորդ դեպքում նկատի ունի դրամատիկականը: Կարծում ենք, դժվար չէ համաձայնել, որ դրամատիկականը, ինչ խոսք, թեև նույնպես դժբախտություն է, կոնֆլիկտ և, իհարկե, բավական ուժգին, սուր, սակայն ոչ այնքան սուր, ուժգին, որքան ողբերգականը: Պիտի ափսոսալ, որ Շելլինզը իր այս հպանցիկ դիտողություններից հեռու շփաց դրամատիկականի բնույթի վերաբերյալ: Քանի որ ողբերգության մեջ պատկերման առարկա է լինում սուբստանցիոնալը (առավել էականը, հիմքերի հիմքը, համընդհանուրը), իսկ դրամայում, ընդհակառակն, սուբյեկտիվը, մասնավորը (անհատական բնավորությունների հոգսերը), Հեգելը նկատում է, որ «չպետք է խուսափել և սուբստանցիոնալ նպատակներից, այնպիսի նպատակներից, ինչպիսիք են հայրենիքը, ընտանիքը, արքայական թագը, կայսրությունը և այլն, եթե անգամ անհատների համար այդ ամենում կարևորը սուբստանցիոնալը չէ, այլ միայն իրենց սեփական անհատականությունը: Սակայն այդպիսի (այսինքն՝ սուբստանցիոնալ — Ա. Հ.) նպատակները դրամայում արդեն կազմում են ոչ թե, իսկն ասած, կամքի և գործողության վերջին բովանդակությունը, այլ, ավելի ճիշտ, որոշակի մի բնահող, որի վրա կանգնած են և իրար հետ պայքար են մղում իրենց սուբյեկտիվ բնավորություններով տարբեր անհատականություններ»<sup>4</sup>:

Փաստորեն Հեգելը ևս այն տեսակետին է, որ դրամայում գերիշխում է անձնականը, մասնավորը, ինչպես ինքն է ասում՝ սուբյեկտիվը, ի տարբերություն ողբերգականի, որտեղ տիրապետում է սուբստանցիոնալը, համընդհանուրը, տվյալ դեպքում՝ համամարդկայինը: Սա չի նշանակում, որ Հեգելը նվազեցնում է սոցիալական իրականության անդրադարձի փաստը դրամայի ժանրում: Բնավ էլ այդ հարցին չեն վերաբերում նրա այն խոսքերը, թե սուբստանցիոնալը դրամայում միայն «բնահող է, որի վրա կանգնած են և իրար հետ պայքար են մղում իրենց սուբյեկտիվ բնավորություններով տարբեր անհատականություններ»: Այս խոսքերը նշանակում են միայն, որ դրամայում սուբստանցիոնալը (տվյալ դեպքում՝ համամարդկայինը) չէ, որ մտահոգում է դրամատիկական հերոսներին, կազմում է նրանց, հեղինակի բառերով ասած, կամքի և գործողության վերջին (իսկ սովորական, ոչ փրլիսոփայական լեզվով, հակառակը՝ առաջին) բովանդակությունը: Այլ կերպ ասած, դրամայում գործող անձինք իրար հետ պայքարում են ոչ թե համամարդկային նշանակության նպատակների և խնդիրների (մի բան, որ մենք տեսնում ենք ողբերգություններում), այլ հակառակը՝ անհատական նշանակության նպատակների և խնդիրների համար: Հենց այս միտքն է, որ շեշտում է Հեգելը և ոչ այն, որ դրամայում սոցիալական իրականությունը արտացոլված է, թե՛ ոչ: Հեգելը բնավ էլ չի կասկածում, որ արտացոլված է: Մեկ այլ անգամ, թեև նույն տեղում, նա գրում է. «... ժամանակակից ողմանտիկական պոեզիայում (նկատի է առնված ողմանտիկական դրաման\* — Ա. Հ.) գերիշխող առարկան կազմում է անձնական կիրքը (որի բավարարումը կարող է վերաբերել միայն որևէ սուբյեկտիվ նպատակի) և ընդհանրապես՝ յուրակերպ անհատների և բնավորությունների ճակատագիրը կոնկրետ պայմաններում»<sup>5</sup> (ընդգծումը մերն է — Ա. Հ.):

<sup>4</sup> Стенгерль, СЗД. աշխ., հ. 3, Մ., 1971, էջ 586:

<sup>5</sup> Ինչպես Ռայսոնի է, Հեգելը արվեստների պատմական պարբերացումը (պեդիոդիգացիան) կատարում է ըստ երեք մեծ փուլերի կամ շրջանների. սիմվոլական (Ռին արև-



Պարզ է, որ «կոնկրետ պայմաններ» հասկացությունը ենթադրում է եթե ոչ բացառապես, ապա համենայն դեպս և այն արտաքին միջավայրը, ուր ապրում և իրենց անձնական կրթերով հակադրվում են իրար դրամատիկական պերսոնաժները: Իսկ ինչպե՞ս կարող էին այդպիսի միջավայրում իրենց զգացնել շտալ ժամանակի սոցիալական կյանքի հատկանիշները: Բայց տվյալ դեպքում մեզ համար կարևորն այն չէ, թե Հեգելն ինչպես է լուծում դրամայում իրականության արտացոլման խնդիրը, այլ այն, որ նա տարբերակում է դրամատիկական կոլիզիան ողբերգականից. եթե վերջինս պայմանավորված է սուբստանցիոնալով, համընդհանուրով, ապա դրամատիկականի հիմքում ընկած է մասնավորը, ի վերջո կենցաղայինը, ավելի նեղ, կամ ավելի լավ է ասել՝ լոկալ ոլորտի իրականությունը: Կարծում եմ, դժվար չէ տեսնել, որ թե Շելլինգը և թե Հեգելը շեն կասկածում, որ բացի ողբերգականից գոյություն ունի նաև այլ իրադրություն, որն էլ խաղարկվում է դրամայում:

Այստեղից մի քայլ էր դեպի դրամատիկականի ճանաչումը նաև բուն իրականության մեջ, թատերական բեմահարթակից այն կողմ, ցույց տալը, որ դրամատիկականը նույնպես գեղագիտական երևույթ է՝ ինչպես վեհեր, գեղեցիկը, ողբերգականը, տգեղը և այլն: Սակայն ոչ Շելլինգը, ոչ Հեգելը շեն անում այդ մեկ քայլը՝ թողնելով դրամատիկականը լոկ դրամայի սահմաններում: Բնականաբար և ըստ այդմ վերը առաջադրված այն հարցին, թե կարելի՞ է Շելլինգի և Հեգելի այս դիտողություններն ընդունել իբրև կոահում դրամատիկականի օբյեկտիվ գոյության և նրա գեղագիտական կարգավիճակի վերաբերյալ, հարկ է լինում պատասխանել՝ ոչ:

Բայց գուցե Շելլինգից և Հեգելից հետո՞ գիտությունը վերջապես տուրք է տալիս դրամատիկականի հանդեպ անհրաժեշտ լայնածավալ հետաքրքրության. մի՞թե սկսած 18-րդ դարի երկրորդ կեսից մինչև օրս շեն եղել մտածողներ, ովքեր փորձել են հանուն դրամատիկականի զոհաբերել գեղագիտական այլ պրոբլեմներ: Ավա՛ղ, ո՛չ: Այդ տեսակետից բացառություն է թերևս Ն. Գ. Չերնիշևսկին, որը տարբերակելով պայքարի երկու ձև՝ դժբախտ և երջանիկ, իրավացիորեն նկատում է, որ «երջանիկ պայքարը, որքան էլ այն ծանր լինի, ոչ թե տառապանք է, այլ հաճույթ, ոչ թե ողբերգական է, այլ միայն դրամատիկական»: Այնուհետև շարունակելով իր ուշադրավ դիտողությունը, նա գրում է. «Ողբերգակա՞ն է, թե՞ ողբերգական չէ երևելի մարդու ճակատագիրը, կախված է հանգամանքներից. և պատմության մեջ ավելի քիչ կարելի է հանդիպել մեծ մարդկանց, որոնց բախտը ողբերգական էր, քան այնպիսիներին, որոնց կյանքում շատ էր դրամատիզմը, բայց ողբերգականություն չկար»<sup>5</sup>: Այս երկու ասույթները լրացնում են և ինչ-որ իմաստով կոնկրետացնում դրամատիկականի գեղագիտական կարգավիճակը: Վերոհիշյալից կարող ենք կուահել, որ դրամատիկականի գեղագիտական բնութագիրը, համեմատած ողբերգականի հետ, ոչ միայն ուրիշ է, այլև պակաս «պայթյունավտանգ» է. ողբերգականը (ողբերգական գոյավիճակը) անհուսալի է, իսկ դրամատիկականը հաղթահարելի: Սրանք, իհարկե, խոսքեր են, որոնք կարիք ունեն ապացուցման:

Գալով 20-րդ դարին, պետք է ասել, որ այն ի վերջո ոչինչ չավելացրեց Շելլինգի, Հեգելի, Չերնիշևսկու հպանցիկ հայտնած տեսակետներին, և այսօր էլ մենք շունենք որևէ յուրջ հետազոտություն, որտեղ բացահայտվեր դրա-

վելքի, հատկապես Ռից Եգիպտոսի) արվեստ, դասական (Ռունա-Ռոմեական) արվեստ և ռոմանտիկական (Մոր ժամանակների եվրոպական) արվեստ: Նորագույն դրաման, ըստ Արա, մտնում է, քնակաճարար, արվեստների ռոմանտիկական գոյության շրջանը:

<sup>5</sup> Там же, с. 586.

<sup>6</sup> Н. Г. Чернышевский. Эстетика. М., 1953, с. 79—80.

մատիկականի գեղագիտական կատեգորիան կամ գոնե նրա մի քանի էական հատկությունները: Ավելին, ինչպես վերն արդեն ասվեց, ժամանակակից գեղագետների մեծ մասը շարունակում է լուռություն պահպանել այս խնդրի շուրջ, ասես իսկապես նման գեղագիտական արժեք (հասկացություն, իրողություն) գոյություն չունի: Երբեմն նույնիսկ զարմանք է պատճառում, որ մեր օրերի մասնագետներից ոմանք գոնե հիշատակում են դրամատիկականը ի թիվս մյուս գեղագիտական կատեգորիաների, ինչպես օրինակ դա անում է Մ. Ս. Կազանը. «Եվ այսպես, գեղեցկությունը կամ գեղեցիկը՝ ուսումնասիրման առաջին օբյեկտն է գեղագիտության համար: Բայց դրա հետ մեկտեղ գոյություն ունեն այլ երևույթներ, որոնք իրենց բնույթով հարազատ են գեղեցիկին և այդ պատճառով ենթակա են գեղագիտական հետազոտման: Եվ դրանք սովորաբար կոչվում են «էսթետիկական հատկություններ» կամ «էսթետիկական արժեքներ»: Խոսքը ներթափանցի, հոյակապի, վեհի, հերոսականի, ԳՐԱՄԱՏԻ-ԿԱԿԱՆԻ (կրկնակի ընդգծումը մերն է— Ա. Հ.), ողբերգականի և այլնի մասին է, դրանց հակոտնյաների՝ տգեղի, այլանդակի, նեմի, կատակերգականի և այլնի մասին»<sup>7</sup>:

Սակայն, թե ինչ է բուն դրամատիկականը, հեղինակը չի ասում և ընդհանրապես նա այլևս չի անդրադառնում այս թեմային, թեև մյուս գեղագիտական կատեգորիաների կամ, իր բառերով ասած, արժեքների մասին, խոսում է բավականին ծավալուն: Մնում է զարմանալ, թե ինչո՞ւ ի սկզբանե մինչև օրս դրամատիկականի բախտը չի բերում: Միգուցե դեռ քի՞չ ժամանակ է անցել այն օրվանից, երբ քաղաքացիության իրավունք է ստացել ինքը՝ «դրամատիկականը» որպես հասկացություն:

Ինչ էլ լինի, թվում է, մեծ մեղք չէ, եթե որևէ մեկը որոշի խախտել հիշյալ խնդրի կապակցությամբ առաջացած «լուռության երդումը» (կամ «ստատուս քվոն»): Ընդամենն, նա պետք է քաջ գիտակցի, թե ինչպիսի դժվարություններ են սպասում իրեն այդ ճանապարհին: Կան մեծ թվով բարդ հարցեր, որոնց հետ նա պետք է բախվի տվյալ պրոբլեմի հետազոտության ընթացքում:

Առաջմ մի կողմ թողնելով դրանց մանրամասն քննությունը, նշենք միայն առավել կարևորները:

Առաջին. ինչպիսի՞ն է դրամատիկականը բուն կյանքում, որտե՞ղ է վերջինիս դրսևորման իսկական բնագավառը. միայն հասարակություն՞ը, թե՞ նաև բնությունը:

Երկրորդ. ինչո՞վ է տարբերվում դրամատիկականը ողբերգականից, և ո՞րն է այդ տարբերության առավել էական կողմը:

Երրորդ. արդյոք առնչվո՞ւմ է դրամատիկականի սուբյեկտը գեղագիտական իդեալի հետ (ինչպես, ասինք, ողբերգականի սուբյեկտը), առհասարակ ինչպիսի՞ն են նրա էսթետիկական առնչությունները արտաքին իրականության հետ:

**А. В. ОСИПЯН — Драматическое как проблема эстетики.** — В статье рассматриваются вопросы, связанные с возникновением в 18 веке, в эпоху Просвещения, сценического жанра драмы и с появлением на этом основании понятия драматического, расширившего представления людей о типах конфликтных ситуаций, коллизий жизни. Вместе с тем очерчиваются и предварительные подступы к научной разработке категории драматического, поскольку в отличие от другого «конфликтно-носного» понятия — трагического, — выражающего предельную степень столкновения личности с действительностью и в продолжение веков анализируемого в эстетике, драматическое по сей день не рассмотрено с эстетической точки зрения.

Настоящая статья и ставит целью хоть в какой-то мере компенсировать этот пробел.

<sup>7</sup> М. С. Каган. Лекция по м.-л. эстетике, Л., 1971, с. 14.