

ՊԻԳՄԱԼԻՈՆԻ ԱՌԱՍՊԵԼԸ ԵՎ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԿՅԱՆՔԸ*

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Բանալի բառեր՝ ալլաբանություն, բնություն, դրամա, էսթետիկական, թեմատիկ պայմանաձև, նախատիպ, ներդաշնակություն, նյութ ու ձև, հայեցում:

Նախաբան

Առասպելն ավանդվել է Օվիդիուսի «Մետամորֆոզներով» և իր հետագա անդրադարձումներն ունի՝ սկսած Ժան-Ժակ Ռուսսոյի «Պիգմալիոնը» մոնոդրամայից (1770 թ.) և ամբողջացած Բեռնարդ Շոուի նույնանուն հոգեբանական կատակերգությամբ (1913 թ.): Օվիդիուսի չափածո (հեքսամետրոն) գրառումն իր խնդրով՝ ի հաստատումն արվեստի և իրականության նույնացման, ավարտված է, բայց անավարտ է թվում սյուժետային հեռանկարում: Դա առիթ է տալիս թեմայի խորքը նայելու, շոշափելու գրույցի իրական հողն ու հարց տալու, թե որտե՞ղ է գեղարվեստական ստեղծագործության կյանքը, որքանո՞վ ստեղծագործողի հայեցումներում և որքանով արտաքին գնումներում:

Այս առասպելի մատչելի իմաստը, համաձայն «սիրո արվեստը» վերլուծող Օվիդիուսի, սիրո աստվածուհու՝ Աֆրոդիտեի շնորհն է Պիգմալիոն արձանագործին որպես ներշնչում: Բայց արվեստագետը չփոթվել է, հմայվել իր ստեղծած մարմարե գեղեցկուհու պատկերով ու փարվել նրան. «Օ, եթե դու կենդանանայիր ու խոսեիր ...»¹: Նա գոհեր է մատուցում սիրո աստվածուհուն, խունկ ծխում, աղոթում ու խնդրում, թե «տուր ինձ մի կին այնքան գեղեցիկ, որքան իմ կերտած այս արձանը»²: Եվ տրվում է. արձանն իջնում է պատվանդանից: Ու՞ր մնաց այլևս արվեստը: Սա հայտնություն է, փլուզում, թե՞ ալլաբանություն: Բայց գրույցն արվեստի մասին չէ, այլ սիրո աստվածուհու հրաշագործության: Առասպելն ինտրիգ է թաքցնում և դրամա: Եթե ալլաբանությանը նայենք, արձանի պատվանդանից իջնելն ընդունելու ենք որպես ճշմարտություն: Դա ճշմարիտ է այնքանով, որքանով ճշմարիտ է ստեղծագործողի ու ընկալողի ներշնչումը: Գեղարվեստական ստեղծագործության կյանքն է այդ, բայց ինչպիսի՞նք ներշնչում և ինչպիսի՞նք կյանք:

Առասպելի անմիջական անդրադարձումները

Առաջին անդրադարձը, ինչպես ասվեց, Ժան-Ժակ Ռուսսոյի սենտիմենտալ մոնոդրաման է, որ Գյոթեն համարել է դարաշրջանի ստեղծող գործ, այն է՝

* Ներկայացվել է 28. X. 2022 թ., գրախոսվել է 03. XI. 2022 թ., ընդունվել է տպագրության 09. XI. 2022 թ.:

¹ О в и д и й. 1937, 252.

² О в и д и й. 1937, 252.

եվրոպական ռոմանտիզմի սկիզբը: Սա արձակ բանաստեղծություն է դրամատիկական մենախոսության տեսքով, որ բեմ է բարձրացվել երաժշտությամբ (Փարիզ, 1775 թ., երաժշտ. Օ. Կուանին) և ընդունվել որպես նոր ժանր «մելոդրամա» ձևական անվանումով: Որքանով է այս պիեսը խաղային, առանձին հարց է, կապված ժամանակի բեմական պատկերացումների հետ: Ինչպե՞ս է իմաստավորվում թեման, որտե՞ղ է արվեստի իրականությունը, և որտե՞ղ՝ կյանքը: Ռուստոն է մղում այս հարցին իր սենտիմենտալ մեկնությամբ: Նրա մոտոդրամայում արվեստի և իրականության հարցը ոչ այնքան գեղագիտական է, որքան հոգեբանական, ավելին՝ հոգեմի՞ճակ է, և դրաման այստեղից էլ սկսվում է: Ստեղծագործության ընթացքն իր տարերքում ավարտված է, արդյունքն՝ օտարված, ստեղծագործողը՝ մենակ, ասես՝ կողոպտված: Հեղինակի ընդարձակ ռեմարկում նկարագրված է տեսարանը: Բեմի խորքում և հանդիսականի ուշադրության կենտրոնում է ավարտված ու կտավով ծածկված արձանը: Նրա քողարկված ներկայությունը միջնորդ է ստեղծում, և այդ միջնորդը կրողը ներկա գործող անձն է: Նրա ձեռքի տակ եղած նյութը կենդանի իրականություն է եղել իր համար, ինքն այդ իրականության մեջ, հիմա այդտեղից դուրս: Մնում է հիշել, թե ինչ զգացումներով ու պատկերացումներով է մոտեցել նյութի իրականությանը: Շուրջը սկսված ու կիսատ թողնված գործեր են, ոչինչ չասող: Պեսթ է նորից շոշափել նյութը, զգալ մարմարի ճերմակ ամրությունը: Նա վերցնում է մուրճն ու մոտենում անավարտ գործերից մեկին. մեկ-երկու հարված ու հեռանում է անբավական:

«Պիգմալիոն. Ձկա այստեղ ոչ կյանք, ոչ հոգի: Սա միայն քար է... Օ իմ հանճար, որտե՞ղ ես ... Մարմարը պաղ է ձեռքիդ տակ»³:

Արվեստագետն ստեղծել է մի գործ ու քողարկել, թաքցրել սեփական հայացքից, ինչպես թաքցնում են թանկ զգացմունքը: Եվ զգում է, որ հեռավորություն է ստեղծվել իր և իր ստեղծածի միջև: Հեղինակի ռեմարկն այստեղ պարզ միզանացն է: Արձանագործը մոտենում է ծածկված արձանին ու հեռանում, քայլում հետ ու առաջ, կանգ առնում, հոգոց քաշում ու նայում հեռվից:

«Պիգմալիոն. Ինչո՞ւ եմ նրան թաքցնում, ինչի՞նչ հասնելու դրանով»⁴:

Արձանն այս սոսկ երեակայության արդյունք է: Արձանագործը չի ունեցել բնորոշվել, երեակայել է ծովային աստվածության՝ Ներեոսի հիսուն աղջիկներից Գալաթեայի գեղեցկությունն ու որոնել նրան մարմարի ճերմակության մեջ, գտել, թաքցրել և հիմա ուզում է վերապրել իր նախնական հույզը: Նա հեռու է կանգնում ծածկված արձանից, ապա մոտենում, ձեռքն զգուշորեն մոտեցնում ծածկոցին ու հետ քաշվում:

«Պիգմալիոն. Ինձ սարսափ է պատել. կարծես դիպչում եմ անիմանալի մի աստվածության զոհասեղանին: Բայց սա քար է, Պիգմալիոն, քո ձեռքի գործը»⁵:

Նա ձեռքի արագ շարժումով հետ է քաշում ծածկոցն ու ընկնում երեսնիփայր, փարվում արձանի ոտքերին:

³ Pycco. 1961, 505.

⁴ Pycco. 1961, 506.

⁵ Pycco. 1961, 507.

«Պիգմալիոն. Օ, Գալաթեա, ընդունիր իմ խոնհարումը: Ես ուզում էի դի-ցուհի ստեղծել, ստեղծեցի աստվածուհի: Աֆրոդիտեն ինքը չի հասնի քո գեղեցկությանը: Բնությունը չի ստեղծել ավելի գեղեցիկ էակ: Այս գեղեցկութ-յունը դուրս է եկել իմ ձեռքից, իմ ձեռքը դիպել է նրան ...»⁶:

Այս վերջին բառերի հետ խորհրդապաշտությունը տեղի է տալիս զգա-յականության առջև: Արձանագործն իր արվեստում խորհուրդ է որոնում, թե՞ իրականություն, մի՞ստիկա, թե՞ էրոտիկա, արվե՞ստ, թե՞ կյանք:

«Պիգմալիոն. Ես այստեղ սխալ եմ տեսնում: Զգեստը մի քիչ շատ է ծած-կում մերկությունը. պետք է կտրել... (վերցնում է հատիչը, թեթևորեն դիպ-չում մարմարին ու ցնցվում): Չեմ կարող, չեմ համարձակվում... Օ, աստված-ներ, մարմինը դողում է, դիմադրում է»⁷:

Դիմադրում է նյութը, իմաստը, թե՞ ձևը: Հաջորդ խոսքերն արտասան-վում են ինքնամոռացության ու զառանցանքի մեջ: Արձանն իջնու՞մ է պատ-վանդանից, թե՞ թվում է այդ: Հեղինակն այստեղ ունեւարկային հիշեցում չունի, դրությունը թողել է ընթերցողի ու դերակատարի երևակայությանը: Արձանա-գործն ուզում է հավատալ տեսիլքին ու սթափվում է, սկսում է հեզնել իրեն:

«Պիգմալիոն. Օ, դժբախտ, քո զառանցանքը հասավ վերջին սահմանին: Բանականությունը լքում է քեզ... Ինչ երջանկություն. քարով հմայվածը խելքը թուցրել է, տեսիլքները հետապնդում են նրան...»⁸:

Գալաթեան կանգնած է Պիգմալիոնի առջև որպես կուլիսից դուրս եկած անձ կամ գուցե պատրանք, գուցե չի երևալու, միայն ձա՞յնն է լսվելու: Բե-մադրվել է ըստ ժամանակի թատրոնի պայմանականության:

«Գալաթեա. Ես եմ:

Պիգմալիոն. Զգացմունքների հրաշալի խաբկանք, որ անգամ լսողությանս մեջ է, ա՛խ... մի լքիր ինձ:

Գալաթեա (ձեռքը դնում է մարմարին). Ես չեմ:

Պիգմալիոն. (Գալաթեայի ձեռքը սեղմում է կրծքին):

Գալաթեա. Ա՛խ, այս ես եմ:

Պիգմալիոն. Այո՛, թանկ և հրաշալի կերտվածք, կատարյալ գործ իմ ձեռքի, իմ սրտի ու իմ աստվածների: Ես տվել եմ քեզ իմ էությունն ու կապրեմ միայն քեզանում»⁹:

Այստեղ է դրամայի սենտիմենտալ ավարտն ու վճիռը: Ստեղծագործողը չի պատկերացնում իր կյանքն իր ստեղծագործությունից դուրս, և հոգեբանական ու էսթետիկական պահերը նույնացված են: Ստեղծագործողի սենտիմենտալ հայեցումն այստեղ վեր է ֆիզիկական նյութից, որ նրա խարխախն է և դիմա-դրում է: Խարխախ մյուս թևը շնչող իրականության մեջ է, և ինչն ինչի՞ն է դիմադրում, մարմա՞րը հատիչին, բնությու՞նն ստեղծագործողին, թե՞ ստեղ-ծագործողը բնությանը: Սենտիմենտալիզմն առաջնորդ է կարգում մարդկա-յին հույզն ու հանձնվում նրան, և դա նրա էսթետիկական սկզբունքն է: Ռո-մանտիզմը կրում է հույզը որպես բնության ու արվեստի օրենք: Կարդանք

⁶ Pycco. 1961, 507.

⁷ Pycco. 1961, 507.

⁸ Pycco. 1961, 509.

⁹ Pycco. 1961, 510.

Պուշկինյան ժամանակի բանաստեղծ Եվգենի Բարատինկու «Արձանագործը» բանաստեղծությունը.

Հառել է հայացքը մարմարին,
Դիցուհու մի պատկեր է փնտրում,
Իր արտի զարկը մուրճի ծայրին է,
Քարը պաղ է, ծանր է ու լուռ:

Ստեղծագործողը դժվար է հասնում կամ չի հասնում այն սահմանին, որ-
տեղ նյութը տեղի է տալու էսթետիկական հայեցման առջև: Բայց հայեցումն
ինչպես էլ իրականանա, չի վերաճելու իրականության.

Պատասխան մի ծաղիկ թե ծաղկի,
Ու ժպտա մարմարե դիցուհին,
Տարփանքից այտն էլ թե չիկնի,
Ձի տրվի երբեք հանճարին¹⁰:

Եթե սա այլաբանություն է, փորձենք այլաբանական տեսք տալ հարցին:
Գալաթեան պատվանդանից իջնելու է որպես ո՞վ, և ինչպե՞ս է ընդունվելու
ստեղծողի կողմից: Պատասխանը տալիս է հայ բանաստեղծը՝ Գեղամ Սարյանն
իր «Մարմարակերտ գեղուհին» էպիկական քերթվածով, Օվիդիուսի «Մետա-
մորֆոզների» անմիջական տպավորությամբ՝ անգամ հեքսամետրոսին հետևե-
լով: Այստեղ բոլոր կանանցից հրաժարված Պիգմալիոնն ընտրել է մի վիճակ,
որին Կանտի լեզվով ասելու ենք «անշահ հայեցում»: Իսկ հայեցման թեման
կնոջ առասպելն է.

Ապրեց մենակ, բայց նրա խոհերի մեջ մշտավառ
Ճառագայթում էր չքնաղ ու անմարմին մի էակ,
Իր հանճարի պատկերած գեղեցկության մի տիպար
Լուռ, մենավոր իր հոգու այցելուն էր շարունակ¹¹:

Եվ արձանագործն սկսում է մարմին տալ իր հայեցմանը բնության զգայելի
տարրերից. ծովի փրփուրի ճերմակություն, արեգակի ճառագայթներ, գիշե-
րային աստղերի առկայծ ու այս ամենի հետ բարոյության խորհուրդը՝ «անմե-
ղություն եղնիկներից անտառի»¹²: Բայց ահա ավարտելով գործը՝ նա սկսում է
իրական կին որոնել մարմարե կերտվածքում: Նա մտովի տեսել է մի պատկեր
ու շողափել մարմարի կարծրությունն ու մաս-մաս հետ է քաշել քարե ծած-
կոցը, ի հայտ բերել իր երազանքը մարմարի ողորկության ու ճերմակ պա-
ղության մեջ.

Ա՛խ, թե հանկարծ ջերմանար գեղեցկուհու այտը պաղ,
Ա՛խ, թե իրեն երկարեր բազուկներն իր սպիտակ¹³:

¹⁰ Поэты пушкинской поры. 1985, 395 (Թարգմանությունը մերն է– Հ. Հ.):

¹¹ Ս ա Ր յ ա ն. 1969, 118:

¹² Ս ա Ր յ ա ն. 1969, 118:

¹³ Ս ա Ր յ ա ն. 1969, 119:

Մարդն արվեստի է հասել, բայց իր երազանքն արվեստից դուրս է: Սիրո աստվածուհին, եթե առասպելին ենք հետևելու, լսում է երազողի աղոթքը և ...

Եվ Պիգմալիոնն անասման խնդրությունից արբեցած
Հրաշակերտ գեղուհու փարթամ ուսերը գրկեց,
Պատվանդանի վրայից համբուրելով բերեց ցած,
Նայեց ...

Այստեղ մի ցնցում կա ու դրամատիկական դադար, ինչպես կլասիցիստական դրամայի դարձակետում (պերիպետիա): Բանաստեղծը շտապել է ու շրջանցել այդ դադարը, որտեղ անհատականությունը բախվում է իր իսկ սկզբունքին՝ արվեստ, թե՞ իրականություն: Արձանի պատվանդանից իջնելն էսթետիկական հույզի փլուզումն է և սթափություն պահ:

... գղջաց սարսափով, դարձավ նրան ու գոչեց.
— Դարձիր նորից դեպի քո պատվանդանի բարձունքին.
Այնտեղ արվեստ էիր դու, անմահ էիր ու անհաս...¹⁴

Առասպելն ավելի ճշմարիտ լուծում է՝ կարող ունենալ բանաստեղծի ու արվեստագետի հայացքում: Այն, ինչ իրային է ու ճշմարիտ մարմարե կերտվածքում, չի կարող ունենալ ուրիշ կյանք: Նրա ճշմարտությունը հնարավոր է ոչ այլ կերպ, քան քարե ամրության մեջ: Արվեստագետի պատկերացմանն ու երազանքին պատասխանում է նյութն իր նյութականությամբ: Հայ բանաստեղծի մեկնությամբ դիմադրողը նյութը չէ, այլ ստեղծագործողը, որ տարրանջատում է հոգեբանական ու էսթետիկական պահերն արվեստում: Ռուսսոյի մոտոդրամայում մեր հարցին տրվում է սենտիմենտալ պատասխան ի հաստատումն այն մտքի, որ ստեղծագործողի կյանքը նրա ստեղծագործության մեջ է, բայց որքանով և ի՞նչ առումով: Եթե սա դրամա է, ի՞նչ է պատասխանելու դրամայի հերոսուհին, որ ներկա չէ: Նրա ներկայությունն ստեղծողի երևակայության մեջ է: Այստեղ է ստեղծագործության կյանքն այնքանով, որքանով երևակայությունն ստեղծագործողի համար զգացական վիճակ է և իրականության հետ ունեցած հարաբերության մեջ կարող է վերածել դրամայի:

Առասպելի դրամատիկական փոխակերպումը

XIX դ. ռոմանտիկական թատրոնը լուծյամբ է անցել այս թեմայի, ինչպես և Ռուսսոյի մոտոդրամայի կողքով, եթե նկատի չառնենք Յրանց Զուպպեի «Գեղեցկուհի Գալաթեան» օպերետը (Բեռլին, «Մայգելս», 1865 թ.)¹⁵: Առասպելի ինտրիգն ի հայտ էր գալու Բեռնարդ Շոուի «Պիգմալիոնը» հոգեբանական կատակերգությամբ: Հեղինակի ներշնչման աղբյուրը կենդանի իրականությունից է և արվեստից կամ արվեստի կենդանի իրականությունից՝ թատրոնից ու դերասանական անձից: Դժվար է իմանալ՝ որտե՞ղ է նախասկիզբը. հեղինակը ո՞ր նախատիպից է սկսել: Գրական վկայություններում մեր

¹⁴ Ս ա Ր յ ա ն. 1969, 120:

¹⁵ Театральная энциклопедия. 1963, 815.

առջև երկուսն են: Առաջինը պիեսի սկիզբում է, ուր մասնակից է հեղինակի դիմակը՝ Անցորդ անվանումով, երկրորդը դերասանուհին է, ում համար նախատեսվել է հերոսուհու դերը: Անցորդը գրառում է փողոցում հանդիպած ծաղկավաճառուհու խոսքերն ու անհոգաբաշխ բացականչությունները: Աղջիկն անհանգստանում է.

«Ծաղկավաճառուհի. Ինչու՞ է նա գրում իմ խոսքերը: Ես ի՞նչ եմ արել: Ես իրավունք ունեմ ծաղիկ ծախելու»¹⁶:

Անցորդը, որ հետո ներկայանալու է միստր Հիգգինս անունով, կանգ է առել՝ մատիտն ու ծոցատետրը ձեռքին: Նա մտածված կամ պատահաբար գտել է իր մտահղացման նյութը մեծ քաղաքի ծայրամասային փողոցում: Ծաղիկը բնության մասնիկն է ու սիմվոլը, ծաղկավաճառուհին բնության անմշակ ներկայությունն իր միջավայրի պահվածքով ու տոնայնությամբ. հանդգնություն, դիմացինին ծաղրող ակնարկներ, կոպիտ արտասանվածք, սրամտություն և միաժամանակ կարեկցանք հայցող խոսքեր՝ «ես մի խղճալի օրիորդ...»¹⁷: Նրա խնդիրը շահը չէ, այլ արժանապատվությունը. ինչո՞ւ է պակաս իր դիմաց դուրս եկողից, քաղքենի լինի, թե ազնվական: Սա ոչ այնքան տիպ է, որքան բնավորություն, դրամատուրգիական նվիրակարգից դուրս: Եվ ի՞նչ կարող է հուշել բնթերցողին ու կերպարը փնտրողին նրա ձեռքի ծաղիկը, որ կարծես լույսի թեթև շողք է հեղինակի ընտրած փողոցի խորապատկերում: Ի՞նչ է ընկալվում այնտեղ, եթե պիեսի հերոսուհու նախատիպը ծաղկավաճառուհին է, և մյուս կողմից հեղինակին ներշնչում տվող դերասանուհին:

Հեղինակն իր մտահղացման մեջ, եթե պիեսի վերնագրին ենք հետևում, արձանագործ Պիգմալիոնն է, թեթևակի ինքնահեգնանքով, իր դիմաց կենդանի բնության շունչը, մտքում առասպելից եկող դիցուհին և առասպելից էլ վեր՝ XX դարասկզբի անգլիական բեմի առաջնուհին՝ Սթելլա Պատրիկ Քեմբլը (1865–1940 թթ.) իր «վտանգավոր հմայքով» (perilously bewitching)¹⁸ և բեմական անսպասելիությամբ:

Հնարավոր էր նրան որևէ դերով մոտեցնել արդիականությունը, եթե դերակատարումներին նայենք. Կատարին (Շեքսպիր՝ «Անսանձի սանձահարումը»)՝ կամակոր ու հանդուգն, Լեդի Մակբեթ («Մակբեթ»)՝ ձեռքերն արյունոտ, և սրանց կողքին անմեղության սիմվոլացում Օֆելիա («Համլետ»)՝ զատկածաղիկները ձեռքին: Իրական ու բեմական կերպարները համեմատելի չեն, և էականը դերասանուհու անձն է: Ծաղիկը թույլ մի շողք է, որ ուղղում ենք երկու նախատիպերի դեմքին՝ պատկերացնելու համար դերասանուհու հնարավորությունները հեղինակի մտահղացման շրջանակում:

«Օֆելիա. Ահա ձեզ սամիթ և աղափնախոտ ... Այս էլ ահա զատկածաղիկ: Կուզենայի ձեզ մանուշակներ էլ նվիրել, բայց ...»¹⁹:

«Իլյազը. Յո՛ւ, աո՛ւ, ծաղիկներ գնեք, կապիտան, ծաղիկներ, ա՛յ, այս ջոկովի ծաղկեփունջը մի խեղճ օրիորդից»²⁰:

¹⁶ III o.y. 1980, 214.

¹⁷ III o.y. 1980, 213.

¹⁸ Hartnoll. 1980, 83.

¹⁹ Շեքսպիր. 1951, 214:

²⁰ III o.y. 1980, 214.

Երկու տեղում էլ տեսնում ենք թախիծ, կարոտ ու ներդաշնակության ձգտում: Ինչ-որ բան բացահայտ է, ինչ-որ բան թաքնված: Երկու հոգիներն էլ ձգտում են հավասարակշիռ վիճակի, փնտրում են չունեցածն ու կորցրածը, իսկ հեղինակն այս նյութից դուրս է բերում XX դ. Գալաթեային. մի դեր, որ մրցորդային էր լինելու ժամանակի ու հետագայի դերասանուհիների համար:

Դերը չի տրամադրել բեմական առաջնուհու պատվանդանին կանգնած դերասանուհուն: Հեղինակն ընդարձակ մի նամակով բացատրել է խնդրի էությունը և մերժել: Գրվել է երկրորդ նամակը, դարձյալ մերժում, ապա երրորդը, չորրորդը. և այսպես մեկ տարի՝ 1913–1914 թվականներ: Ստեղծվել է մի նամականի դրամա, որ կարելի է անվանել Պիգմալիոնի առասպելի փիլիսոփայական մեկնությունը: Դերասանուհին ի վերջո տվել է իր համաձայնությունը՝ կարծես հասկանալով, որ սա իր ճակատագրական դերն է: Իսկ նրանց նամակագրությունը, որ հետագայում հրատարակվելու էր, թատերախոսները համարելու էին «պլատոնական մտերմություն»²¹: Այդ մտերմության իմաստը Պիգմալիոնի առասպելի հակադարձումն էր. ոչ թե ինչպես է գաղափարն իջնում պատվանդանից, այլ ինչպես է բարձրացվում պատվանդան: Ծաղիկն այստեղ ընթերցողին, բեմադրողին, դերասանուհուն ու հանդիսականին ուղղված էսթետիկական ակնարկ է՝ ի հիշեցում բնության և արվեստի համերաշխության: Հեղինակն իր հերոսի հետ կարգավորողն է այդ վիճակի: Նա հավատում է լեզվի անասհման հնարավորություններին, համոզված է, որ մշակելով մարդու լեզուն, կարծես ցանց նրա հոգևոր էությունը: Եվ հեղինակն իր դիմակի համար ընտրել է ժամանակի անգլիական բեմում ամենագեղեցիկ խոսող դերասանին. Բիրբոմ Թրի (1853–1917 թթ.), սուր կատակերգականից (Ֆալստաֆ) մինչև խոր ողբերգականի (Համլետ) հասնող մի արտիստ: Հիգգինսի դերը, եթե տեքստից ելնենք, դրամատիկական է, բայց որոշ դրուժյուններ՝ չփոթմունք, սրտնեղություն, ճշմարտությունից հեզմանքով պաշտպանվել և այլն, նրան գցում են կատակերգական վիճակների մեջ: Առավել դրամատիկական է նրա դաստիարակությունը հանձնված օրիորդի դերը: Հիգգինսի համար նա փորձարկվող նյութ է, բայց փորձարկողը լա՞վ է ճանաչում նյութը, գիտե՞ ինչ է ստեղծելու իր խնդրից վեր, իր նպատակը գերազանցող: Այստեղ է և՛ դրաման, և՛ կատակերգությունը: Օրիորդի բառապաշարի ու արտասանվածքի փոխվելով՝ ամբողջապես փոխվում է նրա մտահոգեկան կերտվածքը: Այս բարեկիրթ լեզին այլևս համատեղելի չէ իր սոցիալական վիճակի հետ և գիտակցում է իր մտավոր ու բարոյական գերազանցությունն իրեն կրթողի հանդեպ: Նրա հանդուգն հեզմանքն այստեղ նրբանում է, դառնում սալոնային ու հրապուրիչ: Ով գիտե, թե ով է եղել իր խելքով ու բարեկրթությամբ փայլող այս լեզին: Ստեղծողը միայն գիտե և չի ուզում տեսնել նրան այդքան վեր ու վեհ: Այս կինը հանգիստ ու վստահ կրում է իր արժեքն ու արժանապատվությունը, իսկ նրանով հպարտացող միտքը Հիգգինսը լքված է ու անօգնական: Նա չի կարողանում և չի ուզում հասկանալ, թե ինչու իր ստեղծագործությունն իր սեփականությունը չէ: Նա վախենում է կորցնելուց ու արդեն կորցրել է իր կյանքը զարդարող գեղեցիկ առարկան: Չի ճանաչել մարդուն, չի կարողացել կամ չի մտածել հոգեկան շփում ստեղծելու մասին և

²¹ Taylor. 1979, 53.

հիմա ուղիներ է փնտրում՝ դժվարությամբ հորինվող խոսքեր, մի քիչ քնքշանք ու սենտիմենտ, ապա ձևացյալ վստահություն, նահանջ ու ինքնահեղանք, և...

«Իլայզը. Մի փորձեք դարձյալ չփոխեցնել ինձ: Ձեզ վիճակված է ղեկավարվել առանց ինձ»²²:

Այս խոսքն արդեն դիմացինին շրջագծից դուրս նետող հարված է, նույնն է թե պատվանդանից իջնող Գալաթեան ապտակեր Պիգմալիոնին: Ի՞նչ է պատասխանելու միտքը Հիզգլինար, որ չնսեմանա իր գտած և իրենից հեռացող ճշմարտության առջև: Նա սկսում է ձևանալ, ասել այն, ինչ չի մտածում, բայց չփոխվում է ու տեղի տալիս:

«Հիզգլինա. Այո՛, ոչ մեկն ինձ պետք չէ. ես ունեմ իմ սեփական հոգին և ինձ տրված աստվածային հրի կայծը: Բայց դու ես ինձանից պակասելու, Իլայզը: Ես սովոր եմ քո ներկայությանը, քո ձայնին ու քո տեսքին, որոնք ինձ անգամ (even) դուր են գալիս»²³:

Անզգուշ մի բառ է դուրս թռչում «սիրահարի» բերանից՝ even, և սիրո խոստովանությունը հակառակ ներգործությունն է ունենում: Հեղինակը սոցիալ-հոգեբանական հակադրվածություն է ստեղծել այս տեսական, բեմական ժամանակամիջոցի առումով երկար տեսարանում: Իրավիճակի իմաստը, սակայն, ավելի խորն է երևում էսթետիկական տեսակետից: Ստեղծագործողը չի կարողանում բաժանվել իր ստեղծագործությունից, ինչպես այն նկարիչը, որ վաճառքի չի դնում իր ամենասիրելի գործը: Հիզգլինան այս վիճակում է ու փորձում է բացատրել իր՝ որպես ստեղծագործողի դրությունը:

«Հիզգլինա. Ինձ իրականում հետաքրքրում են մարդուս բնությունն ու կյանքը: Դուք մասնիկն եք այդ բնության, ինչին երբեք հանդիպել եմ: Ես իմ հոգին եմ դրել այդտեղ: Ուրիշ ի՞նչ եք ուզում»²⁴:

Խոսքի մեջ անցնում է անուղղակի խոստովանության և դարձյալ անզգուշ խոսք է ասում՝ անհեթեթության հասնող: Ի՞նչ կարող է ուզենալ կամ պահանջել արվեստը ստեղծագործողից: Պատասխանը փիլիսոփայական է:

«Իլայզը. Ուզում եմ անտարբեր լինել այն վիճակի հանդեպ, ինչի հանդեպ անտարբեր եմ»²⁵:

Իրականությունը դուրս է ստեղծագործողի խնդիրներից, ինչպես և ստեղծագործությունն իր օբյեկտիվ բովանդակությամբ՝ ստեղծագործողի սուբյեկտիվ մտահղացումից: Դե, արի ու հասկացիր, մարդուս բնությամբ հետաքրքրվող լեզվաբան-հնչյունագետ կամ արվեստագետ՝ ինչո՞ւ են բնությունն ու նրա մասնիկն անհաղորդ ու անկարելի քո հանդեպ: Արվեստագետը կանգնած է չգիտակցված հարցի առջև և գտնում է խոսքեր, որ կարծես իրենը չեն, կարդացել է կամ լսել:

«Հիզգլինա. ... ինձ թողեք ձեր հոգին, իսկ ձեր ձայնն ու տեսքը տարեք ձեզ հետ»²⁶:

²² III о.у. 1980, 285.

²³ III о.у. 1980, 285.

²⁴ III о.у. 1980, 286.

²⁵ III о.у. 1980, 286.

²⁶ III о.у. 1980, 286.

Ինչպե՞ս ենք հասկանալու այստեղ անգլերեն հոգի (soul) բառը, չու՞նչ, իմա՞ստ, ի՞նչ ներկայություն, որ սահմանելի չէ: Հերոսուհին ու դերասանուհին այստեղ նույնացված են, իսկ պիեսի հերոսը բախվում է իր համար անմատչելի մի արժեքի և համեմատական է փնտրում:

«Հիգգինս. Դուք ամրոցի աշտարակ եք ...»²⁷:

Այս խոսքը կարծես ուղղված է «վտանգավոր հմայքի» տեր դերասանուհուն, որ, ընդդիմանալով դերին, ստեղծելու էր իր գլուխգործոցը, քննադատների խոսքով «վերջին ու հզոր խոռովքն իր լոնդոնյան կարիերայում»²⁸: Եվ իսկապես՝ խոռովք ու վերջին:

Դերասանուհին այս դերով բեմ է բարձրացել մեկ թատերաշրջանում (մինչև 1914-ի վերջը) հարյուր տասնութ անգամ և ... այլևս ոչ մի դեր, հեռացել է թատրոնից՝ թողնելով այնտեղ իր առասպելը: Վերադարձել է տարիներ անց՝ 20-ական թվականների վերջին, բայց ոչ որպես Իլյազը Դուլիթլ:

Ո՛չ հեղինակը, ո՛չ էլ դերասանուհին չէին կարող մտածել, որ իրենց «պատոնական մտերմությունը» ենթարկվելու է մի նոր փոխակերպման՝ իրենցից հետո, պիեսից դուրս, օվկիանոսի այն կողմում: Այդ թեմատիկ պայմանաձևով թատերագրի անուն էր ձեռք բերելու համեստ մի դերասան Զերոմ Քիլթի (1922– ?): Նա պիեսի էր վերածելու հեղինակի ու դերասանուհու նամակագրությունը «Սիրելի ստախոս» (“Dear Liar”) վերնագրով ու բեմադրելու Նյու Յորքի թատրոններից մեկում (1943 թ.), խաղալու Շոուի դերը, հետագայում վերաբեմադրելու (1960 թ.)՝ Պատրիկ Քեմբլի դերում ճանաչված դրամատիկական դերասանուհի Կատրին Քորնելը (1898 –1974 թթ.)²⁹: Շարունակվել է գեղարվեստական ստեղծագործություն կյանքը թեմայի և նյութի, նյութի ու ձևի փոխակերպումներով:

Հարցի դիպեկտիկան

Պիգմալիոնի առասպելն իր գրական և բեմական անդրադարձումներում հանգեցնում է պարզ թվացող մի հարցի. ի՞նչն է գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ նախնական ու որոշիչ, ստեղծագործողի հայեցողւմը, թե՞ մատերիայի ինքնիշխան որպես հնարավորություն ու դիմադրություն: Ստեղծագործողն այնտեղ ներդաշնակություն է տեսնում կամ փնտրում և բախվում է նյութականության արգելքին, հակադրվում ու համերաշխվում: Դա կարող է սկսվել մի հայացքով, մի ձայն լսելով, կտավին վրձնի հպումով և գունապատիկայի հայտնաբերմամբ, դաշնամուրի ստեղնաշարին դիպչելով, քարի հղկումով ու զարդանախշ դուրս բերելով, վերջապես՝ լեզվով ու հնչող խոսքով ի հրավեր գեղեցկի ու ճշմարտության: Գործում է բնություն և մարդու համերաշխությունը՝ որպես զգայությունների կարգավորում («զամենայն ինչ ըստ կարգի առնէ»³⁰), ձևերի հայտնագործում, ոգեկոչում պատկերների ու սիմվոլների: Եթե արտաբեղական ձևերը (տարածական, ուրիշմա-ժամանակային, վարքագծային և այլն) հանգեցնում են լեզվի կամ արտածվում են լեզվից ու

²⁷ Илья. 1980, 291.

²⁸ Stanton. 1996, 95.

²⁹ Taylor. 1979, 53.

³⁰ Դ ա վ ի թ Ա ն յ ա ղ թ. 1960, 102:

Հայրեգերը: Դա իր ժամանակին չչրջանառված և հետագայում միայն հայտնի դարձած «Գեղարվեստական ստեղծագործության ակունքը» ընդարձակ գեկուցումն է, որ կարդացվել է 1935 թվին Ֆրայբուրգի Արվեստագիտության ընկերությունում, այնուհետև՝ 1936-ին Ցյուրիխի համալսարանում³⁹: Եթե ըստ Կրոչեի «գեղեցիկը չունի ֆիզիկական գոյություն»⁴⁰ և էսթետիկականի ներհայեցումն է, ապա Հայրեգերը դիմում է արվեստի ֆիզիկական դրսևորմանը, թե ի՞նչ ճշմարտություն է այդ, որ ձգտում է գեղեցիկի: «Տխրահռչակ էսթետիկական վերապրումն անգամ, — գրում է նա, — գեղարվեստական ստեղծագործության առարկայականության կողքով չի անցնում»⁴¹: Նա բերում է գրեթե բոլոր օրինակները՝ քարի ամրությունն ու ծանրությունը ճարտարապետության մեջ, հնչյունի ու տոնի հնչեղությունը երաժշտության մեջ, բառի հնչյունական որակն ու նշանակալի առարկայական պատկերը պոեզիայում և այլն: «Բայց ստեղծագործությունն այլ բան է հայտնում, — գրում է նա, — բացահայտումն է այլ բանի <...> երբեք չի դառնում իր»⁴²: Նյութն արտահայտվում է իրենով, հաղթահարվում է որպես նյութականություն և իրականում բացահայտվում է, հաստատում իր և իրենից վեր ճշմարտությունը. այն, ինչն այնպիսի է որպես, Հերակլիտի ասած, «թաքնված հարմոնիա»:

Փորձենք հասկանալ: Ներկը նկարչի վրձնի ծայրին ներկ է, կտավի վրա ենթարկված է նկարչի հայեցմանն ու ձեռքի գծային կառավարմանն ու այլևս ներկ չէ, գույն է, լույս ու տրամադրություն. և ահա նրա ճշմարտությունը, որ նյութական չէ: Այդպես էլ երաժշտությունը: Ձայնը ֆիզիկական է, խոսքի ու երգի մեջ ֆիզիոլոգիական, երաժշտական գործիքն իր է՝ պատրաստված ոչ իրային նպատակով, երաժիշտի ձեռքում տրամադրություն ու հույզ, որ կարող է մղել դրություններ, տոն տալ փիլիսոփայի մտքերին, և դա, եթե Հայրեգերի մտքին հետևենք, բնության ճշմարտությունն է մարդու մեջ: Հայրեգերը չի ներկայանում որպես էսթետ, գրեթե շրջանցում է գեղեցիկի գաղափարը: Նրա բուն խնդիրն այն ճշմարտությունն է, որ դրսևորվում է արվեստի միջոցով: Ասելով իրայնություն՝ նա ոչ միայն ստեղծագործությունն է դիտում որպես իրի հետ ունեցած հարաբերություն, այլև արվեստում պատկերվող իրը իրայնությունից դուրս հարաբերությամբ: Նրա բերած օրինակը Վան Գոգի «Կոչիկներն» են, որտեղ առարկայական հավաստիությունը՝ ծանրություն ու չմաշվող ծովածք, կրում է (ոչ թե նշանակում) մի ամբողջ աշխարհ որպես ճշմարտություն: Գեղեցիկի մասին ոչ մի խոսք: Դա, եթե Կրոչեի դատողությանը հետևենք, առարկայական չէ, ընկալողի հայացքում ու տրամադրության մեջ է ինտենցիա:

Հայրեգերի էսթետիկական գեղագիտությունն չէ, այլ զգայաբանություն, որի առանցքում անհատի հոգևոր ներկայության որոնումն է բնության և նյութի օգնությամբ: Գեղեցիկի գաղափարն այստեղ փիլիսոփայի սուբյեկտիվ հայացքից դուրս է: Դա նրա մտքի օբյեկտիվ արդյունքում է և, ինչպես նկատել է նրա առաջին հետևորդներից մեկը՝ Ֆրայբուրգի համալսարանի ուսանող Վալ-

³⁹ Хайдеггер. 2008, 79.

⁴⁰ Кроче. 2000, 117.

⁴¹ Хайдеггер. 2008, 85.

⁴² Хайдеггер. 2008, 87.

տեր Բիմելը, Հայդեգերը հեռացել է «արվեստի տեսության մեջ իշխող մի-մեզիսի կեղծ ըմբռնումից»⁴³, և նրա համար «գեղեցիկը ճշմարիտն արտահայտելու եղանակներից մեկն է»⁴⁴։ Բայց որքանով է ճշմարտության ձգտումն էսթետիկական։ «Այնքանով, – պատասխանում է ուսանողը, – որքանով ճշմարտի էության մեջ առկա է ձգտումն առ արվեստ»⁴⁵։ Հետագա մեկնություններում էլ նկատված է, որ գեղեցիկի հարցը Հայդեգերի համար առաջին տեղում չէ։ Այս է գուցե պատճառը, որ նրա բանավոր գեղեցումների հիմնական դրույթը՝ դարձ ի բնություն, որքան էլ աշխուժություն է ստեղծել, լավ չի ըմբռնվել որպես հետազոտման եղանակ և միառժամանակ լուծության է մատնվել։ Հայդեգերի գեղեցման սղագրությունը հրապարակվել է երկրորդ գեղեցումից տասնչորս տարի անց՝ 1950 թվականին, «Չտրորված արահետներ» ժողովածուի առաջին էջերում⁴⁶։ Հարցի համանման ու կրկնվող արծարծումներով, համախոհներ չատ չի ունեցել։ Նա այստեղ համակարգ չի ստեղծել. խնդիր է առաջադրել, և խնդիրը «չտրորված արահետին» ոտք դնելն էր։

Արվեստում բնության ու նյութի արտահայտչականության հարցին այլ հայացքով և այլ համատեքստում անդրադարձել է Նիկոլայ Հարտմանը, թվում է՝ Հայդեգերից անկախ, 1945-ի ապրիլ-մայիսին, Պոդստամում, ինքնամեկուսացման վիճակում գրված և 1953-ին Բեռլինում հրատարակված «էսթետիկայում»⁴⁷։ Հայդեգերի տեսության մեկնաբանն ու ջատագովը՝ Գեորգ-Հանս Գադամերը, հետագայում 1956-ին հրատարակված և 1967-ին կրկնված առաջաբան-ներածությունում նկատում է, որ «անգամ Հարտմանը էսթետիկական առարկան (բնության մեջ և արվեստում – Հ. Հ.) բացատրում է նույն կերպ, ինչ Հայդեգերը»⁴⁸։ Բայց Հարտմանը, որ փիլիսոփայության ընդհանուր հարցերում Հայդեգերի համախոհը չէ, գեղագիտության տեղում ձայնակից է դառնում նրան։ Խնդիրը նրա համար ստեղծագործության նյութական ակունքի որոնումը չէ, այլ էսթետիկական առարկայի (արվեստում և արվեստից դուրս) բազմաշերտության քննությունը, առաջին շերտում ֆիզիկական զգայելին, որ նա անվանում է «առաջին պլան»։ Անիրականի հայեցումը, որն ըստ Կանտի, էսթետիկականի բուն էությունն է, Հարտմանի դիտումով «հետին պլանում» է և ընկալվում ու գիտակցվում է շնորհիվ ֆիզիկական դրսևորման «առաջին պլանի»⁴⁹։ Հարտմանը և Հայդեգերը համերաշխ են այստեղ։ Կրոչեի հետ էլ հակասություն չի երևում։ Նրանց խնդիրներն ու տերմինաբանությունն են տարբեր։ Կրոչեն ասում է ինտուիցիա և արտահայտություն, Հարտմանը՝ առաջին պլան և հետին պլան, Հայդեգերը՝ հող (Erde) և աշխարհ (Welt)։ Կրոչեն և Հարտմանը էսթետիկականի տրամաբանությունն են քննում արվեստում և արվեստից դուրս, տարբեր հայացքներով ու տարբեր համատեքստերում։ Հայդեգերն իր շավիղն է բացում շոշափելով գեղարվեստ

⁴³ Бимель. 1998, 173.

⁴⁴ Бимель. 1998, 175.

⁴⁵ Бимель. 1998, 178.

⁴⁶ Гадамер. 1958, 349.

⁴⁷ Гартман. 1958, 688.

⁴⁸ Гадамер. 1958, 108.

⁴⁹ Гартман. 1958, 141.

տական ստեղծագործության իրային խարիսխը, զգայությունից գիտակցության մղելով այն, ինչը Կանտն անվանում է մատերիայի իներցիա: Հայդեգերը փնտրում է բնության ու բնագանցության կապն արվեստագետի աշխատանքում և արվեստն ընկալողի զգայություններում:

Խնդիրը պարզեցնում են Հայդեգերի մեկնաբանները: Գաղամերը դիմում է Հերակլիտից եկող հայտնի խոսքին՝ «բնությունը սիրում է թաքնվել»⁵⁰: Սա, իհարկե, բնագետի խոսք է, որ ծառայեցվում է գեղագիտությանը: Փիլիսոփան մոռանում է այստեղ փիլիսոփայությունը և խոսում է բանաստեղծորեն. «Բնությունը հառնում է ի լույս և թաքնվում խավարում, ծաղիկն էլ բացվում է արևի լույսին ընդառաջ և արմատներով գնում հողի խորքը»⁵¹: Հրաշալի է ասված: Փիլիսոփան ձեռքը դրել է արվեստագետի զարկերակին ու մղվում է դեպի, իր լեզվով ասած, ակունքը (Ursprung): Այստեղ է արվեստագետի ու բնության կենդանի հարաբերությունը: Իսկ ի՞նչ է նշանակում Հայդեգերի ասած հողը, որ անմիջականորեն չի տեսնվում կամ շոշափվում: Դա կարող է լինել հոգեֆիզիկական, բարոյահոգեբանական, բարոյահասարակական, կրոնական և այլն: Բայց շոշափելի է խարսխի ֆիզիկական գոյությունը, ասենք՝ բնության մասնիկ եղեգնյա փողն ու այդ փողը հնչեցնողի շունչը: Ջութակի լարն ու դաշնամուրի ստեղնաշարը երաժիշտի մատների ու նյարդերի հետ տարբեր գույներ են թելադրում: Այդպես էլ նկարչի համար մի բան է մատիտը թղթի ճերմակ անապատում, և այլ բան վրձինը, ներկն ու կտավը կամ քարն արձանագործի մուրճի ու հատիչի տակ: Բնությունը տալիս է ձայներ ու հնչյուններ, տարածականություն, լույս ու ստվեր, ծավալներ, ծանրություն ու թեթևություն, չարժում, անշարժություն ու լուծություն, գոյություն ու ջերմություն, որոնց արձագանքը, դիմադրությունն ու պատասխանն արվեստի իրողություններն են՝ բնության բնագանցումը, իրային ու խորհրդակերպ:

Եզրակացություն

Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ ոչինչ ֆիզիկապես անհնարված չէ: Բանաստեղծությունն անգամ իր անշոշափելիությամբ ու լուծությամբ մաքուր հայեցում չէ, ոչ միայն հնչյունական է իր հանգերով, ասոնանսներով ու ալիտերացիաներով, այլև հենակետեր է փնտրում բնության մեջ, և անկենդան նյութը կյանք է առնում ստեղծագործողի երևակայության մեջ, ինչպես հողից բարձրացող ծաղիկը, ինչպես կենդանացող մարմարն արձանագործի ձեռքին: Նյութը խոսում է իրենով ու հաղթահարվում ձևաստեղծման մեջ. մարմարը լույս է արձակում, քարը՝ ծաղկում, բրոնզը՝ զնգում: Չարենցի տողերն այստեղ ձայնակցում են մեր դատողություններին.

Բրոնզ ես, հուճ ես,
Բրոնզ ես սուճ ես,
Բրոնզ փառք ես,
Բրոնզ փայլ,
Բայց դու զուճ ես,

⁵⁰ Гадамер. 1991, 112.

⁵¹ Гадамер. 1991, 112.

Ահա, իզուր ես
Կոտրում սուրբ
Արևառ⁵²:

Նյութի հնչյունական զգացումն ուղղակիորեն հանդիպում է երևակայվող պատկերին, ներշնչում ու դիմադրում, և այս լարվածքում է գեղարվեստական պատկերի ուժը:

Արվեստի հոգեբան Լև Վիգոտսկին նման օրինակներով, մինչ Հայդեգերի տեսությունը (1932 թ.), չրջանառության է դրել նյութի ու ձևի հակասության օրենքը որպես էսթետիկական հույզի մի բացատրություն և դիմում է կաթարսիս (քափություն) հասկացությանը⁵³, որ դրամայի դասական տեսությունից է առնված և վերաբերում է նյութի ու իմաստի հաշտությանն արվեստում: Ամենաբնորոշն այստեղ ճարտարապետությունն է՝ հողը գրկող ծանրություն և թուխք, խարխախներ ու խոյակներ՝ բազալտի ամուր զանգվածը նրբահյուս ծաղկե ժանյակով և ծաղկի քնքշությունը քարի կարծրությամբ: Հայդեգերի և նրա մեկնաբանների խնդիրն այլ է: Նրանք ենթատեքստում են թողնում գեղեցիկի գաղափարը ու չեչտում են մեկ բառ՝ ճշմարտություն (Wahrheit): Խոսքը վերաբերում է բնության ու արվեստի այն համերաշխությանը, որ արվեստագետի հոգևոր կեցությունն է՝ նրա լինելը (Existenz) ստեղծագործության ընթացքի ու արդյունքի հարաբերություններում: Այստեղ «չեզոքանում է սուբյեկտի և օբյեկտի հակադրվածությունը»⁵⁴: Այս հարցի առաջին պատասխանը Ռուսսոյի մոնոդրամայում է ու հերոսի վերջին խոսքում՝ «ես կապրեմ միայն քեզանում»: Նման պատասխան է տալիս Շոուի դրամայի հերոսը՝ «ես սովոր եմ քո ներկայությունը»: Այս նույն գաղափարն է սիմվոլացվում մարմարի լույսին փարված արձանագործի կերպարով:

Հենրիկ Հովհաննիսյան — արվ. դ., պրոֆ., ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատերագիտության բաժնի վարիչ: Գիտական հետաքրքրությունները՝ արվեստագիտություն, թատրոնի տեսություն և պատմություն: Հեղինակ է 14 գրքի և շուրջ 200 հոդվածի: henrikhovhannisyanyan1936@gmail.com

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Դավիթ Անյադթ. 1960, Սահմանք իմաստուսիրութեան, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ, 167 էջ:

Շեքսպիր Վ. 1951, Ընտիր երկեր, հ. 1, Երևան, «Հայպետհրատ», 594 էջ:

Չարենց Ե. 1962, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ, 301 էջ:

Սարյան Գ. 1969, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 290 էջ:

Бимель В. 1998, Мартин Хайдеггер сам о себе. Челябинск, Изд. Урал ЛТД, 285 с.

⁵² Չ ա ր ե ն յ . 1962, 159:

⁵³ Ш е ъ В ы г о т с к и й. 1966, 271–273.

⁵⁴ Г а д а м е р. 1991, 110.

- Витгенштейн Л. 2010, Логико-философский трактат. М., «Астрал», 179 с.
- Выготский Л. 1966, Психология искусства. М., «Искусство», 576 с.
- Гадамер Г.-Г. 1991, Актуальность прекрасного. М., «Искусство», 367 с.
- Гартман Н. 1958, Эстетика. М., «Иностранная литература», 692 с.
- Кант И. 1966, Сочинения в шести томах, т. 5. М., «Мысль», 564 с.
- Кроче Б. 2000, Эстетика как наука выражения и как общая лингвистика. Тула, «Интрада», 160 с.
- Лосев А. 1963, История античной эстетики (ранняя классика). М., «Высшая школа», 583 с.
- Овидий. 1937, Метаморфозы. М., «Академия», 450 с.
- Поэты пушкинской поры. 1985. М., «Художественная литература», 414 с.
- Руссо Ж.-Ж. 1961, Избранные сочинения. М., Государственное издательство художественной литературы, 847 с.
- Театральная энциклопедия. 1963, т. II. М., «Советская энциклопедия», 1212 с.
- Фома Аквинский. 2019, Сумма теологии. М., «АСТ», 315 с.
- Хайдеггер М. 1993, Время и бытие. Статьи и выступления. М., «Республика», 546 с.
- Хайдеггер М. 2008, Исток художественного творения. М., «Академический проект», 520 с.
- Шоу Б. 1980, Полное собрание пьес в шести томах, т. 4. Л., «Искусство», 652 с.
- Hartnoll P. 1980, The Concise Oxford Companion to the Theatre. New York, 640 p.
- Sarah Stanton and Martin Banham, 1996, Theatre, Cambridge, 419 p.
- Taylor Y. R. 1979, The Penguin dictionary of Theatre. New York, 304 p.

МИФ О ПИГМАЛИОНЕ И ЖИЗНЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЕНИЯ

ГЕНРИК ОГАНИСЯН

Р е з ю м е

Ключевые слова: аллегория, природа, драма, эстетический, тематический модус, прототип, гармония, материя и форма, созерцание.

Литературные интерпретации древнегреческого предания об аллегорическом оживлении мраморной статуи приводят к размышлениям о природе формообразования в творчестве художника. Выдвигается на первый план материальность и вещьность как художественное видение. В процессе творения материальное вступает в проявленность как базис эстетического переживания. Инерция материи есть нечто данное в чувствах художника не на материальном уровне. Природа воспринимается как откровение гармонии в творческом видении художника. В сопротивлении материи кроется иное и большее чем физическая данность. Перед скульптором камень приобретает

эстетическую силу так же, как настроенный инструмент в руках музыканта или литературный текст для актера в пространстве сцены. В соотношениях материи и видения художника подразумевается нечто субстанциальное, что приводит к устранению противоположностей формы и материи, субъекта и объекта.

Դենրիկ Օգանիսյան – ծ. իսկ., проф., член-корреспондент НАН РА, заведующий отделом театроведения Института искусств НАН РА. Научные интересы: искусствоведение, теория и история театра. Автор 14 книг и около 200 статей. henrikhovhannisyan1936@gmail.com

THE PYGMALION MYTH AND THE PERPETUITY OF A WORK OF ART

HENRIK HOVHANNISYAN

Summary

Key words: allegory, nature, drama, aesthetic, modus theme, prototype, harmony, work of art, form vs matter.

In its further literary interpretations (“Metamorphoses”, by Ovid) the ancient Greek myth of Pygmalion, the sculptor, symbolizes the true inspiration of an artist and the one who apperceives the work of art. The transformation of the marble statue is a clear allegory which drives the reader to various reflections on the metaphysics of a work of art and the external reality. The issue is highly contradictory. The inertia of an artistic form is equally present in the apperception of the artist and the resistance of the physical matter. Nothing is groundless in this creative process. The sculptor is feeling the solid stone aesthetically, the musician is bidding the strain of the instrument, the poet is relishing the sound energy of the linguistic matter, while the actor is feeling the author’s text in the empty space of the stage. Thus the form vs matter contradiction is being neutralized by the aesthetic apprehension and the physical matter in integrity.

Henrik Hovhannisyan – Doctor of Sciences in Arts, Professor, Correspondent member of the NAS RA, Chair of the Department of Theatre Studies at the NAS RA Institute of Art. Scientific interests: Art Studies, History and theory of theatre. Author of 14 books and over 200 scientific articles. henrikhovhannisyan1936@gmail.com