## ՇԻՐՎԱՆԶԱԴԵՆ՝ ԴՐԱՄԱՅԻ ՏԵՍԱԲԱՆ

Շիրվանզադեի առաջին դրամատիկական երկը «Իշխանուհին», գրվել է 1891 թ., նույն թվականին բեմ է հանվել, որից հետո մամուլում սկսվել է բանավեճ հեղինակի և նրա քննադատների միջև: Գրիգոր Արծրունին գրել է երեք ընդարձակ հոդված: Ըստ բարոյահասարակական խնդրառության նա պիեսները բաժանում է երեք տեսակի և նշում, որ «Իշխանուհին» չի պատկանում դրանցից և ոչ մեկին: Շիրվանզադեն տարօրինակ և արհեստական է համարում դրամայի նման դասակարգումը, ընդունելով, որ գեղարվեստական գրականության քննադատությունը պետք է հիմնվի գրվածքի «ներքին բովանդակության» (Շիրվանզադե) վրա: «Հնարել բաժանումներ, դնել գրականությունը մի նեղ շրջանակի մեջ և ասել, թե նա պետք է անպատճառ սահմանափակվի այդ շրջանակով, կնշանակե շատ թյուր հասկացողություն ունենալ նրա մասին»[1]:

Դրամայի տապալման այլ պատճառներ է տեսնում «Սուրճի» հոդվածագիրը Ավետիք Արասխանյանը: Ըստ նրա հանդիսատեսին զարմացնում է հերոսների արարքների չպատճառաբանված և հոգեբանորեն չարդարացված լինելը: «Արծագանքի» քննադատը, ընդհակառակը, բարձր է գնահատում Շիրվանզադեի այս գործը. հասարակությունը վաղուց էր սպասում նման հարցադրումների:

Տարաբնույթ կարծիքները համընկնում են մի կետում Շիրվանզադեի «Իշխանուհի» դրաման զուրկ է բեմականությունից, հեղինակը չի ճանաչել բեմի օրենքները:

«Մի գրվածք, – գրում է Արասխանյանը, – մանավանդ թատրոնական գրվածք միայն այն ծամանակ արժե քննադատել ըստ բովանդակության և գաղափարի, երբ մարդ ստիպված չի լինում շարունակ և անընդհատաբար տեսնել տեխնիկայի անասելի բացակայությունը»[2]:

«Առաջին գործողությունից արդեն սկսվում է լաց ու կոծ,- գրում է Արծրունին,- գործող անձանց մեջ կապվում են այնպիսի լարված հարաբերություններ, որ պիեսն իսկապես վերջանում է առաջին գործողությունից արդեն: <...>Մնացած երեք գործողությունների ընթացքում շարունակվում են նույն

[1] Շիրվանզադե, ԵԼԺ, 10., հ. 9, Հայպետհրատ, 1955, էջ 159:
[2] «Սուրճ», 1891, № 12:

միանման տանջանքներ, այնպես որ հանդիսականի ամենանուրբ զգայարանները արդեն բթանում են»[3]:

«Արդ «Իշխանուհի» դրամայի մեծ պակասությունը,- գրում է Անծանոթը,- նորա հեղինակի բեմին քիչ ծանոթ լինելն է... Հայտնի է, որ նույն ինքն մեր առաջին դրամատուրգ պ. Գաբրիել Սունդուկյանցը, որ երկար տարիներ հետամուտ է եղել բեմին, յուր բոլոր գրվածքները նախապես կարդացել է բեմական արվեստին նվիրված գործիչներին»[4]:

Շիրվանզադեի քննադատները, ինչպես և Շիրվանզադե տեսաբանը, շոշափելով դրամայի՝ որպես գրական սեռի բնույթը, կողմնորշվում են հետևյալ սկզբունքով՝ դրամատիկական երկի ներքին կառուցվածքը պայմանավորվում է բեմի, որպես գործողության պայմանի, առանձնահատկություններով: Մի միջակ և աննշան գրվածք կարող է բեմական հաջողություն ունենալ, եթե ելնում է բեմի օրենքներից: Այս առումով, Շիրվանզադեն բերում է Գևորգ Չմշկյանի «Վարժուհու» օրինակը և նշում, որ հեղինակի մոտ երեսնամյա դերասանական փորձը նպաստել է վերջինիս պիեսի բեմական լինելուն: Սրանով Շիրվանզադեն կարևորում է այն հանգամանքը, որ գրիչ վերցնողը գալիս է բեմից և գիտե նրա օրենքները:

Այս սկզբունքի տեսական գիտակցումը, այնուամենայնիվ, գործնականորեն հաղթահարված չէ Շիրվանզադեի դրամատուրգիայում:

Շիրվանզադեն գրում է. «Բեմական ոճը (այսինքն՝ դրամա, – Ա.Խ.), նախ և առաջ, պարզ է, հասկանալի և երանգալի: Ոչ մի բան նրա համար այնքան ատելի չէ, որքան մթությունն ու բարդությունը: Նրա մեջ անթույլատրելի են միևնույն իմաստն արտահայտող բառերի մի քանի կրկնություններ: Յուրաքնչյուր դարձվածք նրա մեջ անխուսափելիորեն պիտի արտահայտի *որոշ դրություն* (ընդգծումն իմն է – Ա.Խ.)...: Յուրաքանչյուր բառ պիտի ունենա իր որոշ տեղը ինչպես մեքենայի յուրաքանչյուր վինտ: <...>Որքան հնարավոր է կարճ դարձվածներով արտահայտվել, ահա դրամայի ոճի առաջին պահանջը»[5]:

Դրամատիկական արվեստին ներկայացվող պարզության պահանջը ելնում էր այն սկզբունքներից, որոնցով Շիրվանզադեն քննում էր դրամատիկականի և վիպականի առանձնահատկությունները: Վեպը, որպես էպոսի պատմականորեն առավել ուշ դրսևորում, չունի սահմանափակ ժամանակի մեջ տեղավորվելու խնդիր: Այստեղ ազատ են թե հեղինակը, թե ընթերցողը: Վեպը

---

[3] «Մշակ», 1891, № 143:
[4] «Արձագանք», 1891, № 50:
[5] Նույն տեղում, էջ 439–440:

կարող է ընթերցվել ընդհատումներով, և դա կարող է ավելի ընկալելի դարձնել այն: Այլ է դրամատիկական ժամանակը: Այստեղ բեմական գործողության իրական ժամանակը և հանդիսականի ընկալման ժամանակը երկուստեք համընկնում են որպես խաղային ժամանակ, ուստի դրաման կորցնում է ծավալվելու հնարավորությունը: Դրամայի խնդիրը իրականության և երևույթների չեզոք նկարագրությունը չէ, այլ ինքնագիտակցությամբ և գործուն կամքով օժտված անհատների կամքի օբյեկտիվացումը և դրա հետևանքով առաջացած բախումների ու լուծումների ներկայացումը: Այստեղից էլ դրամային բնորոշ մտքերի և հույզերի հագեցվածությունը, ինչով էլ դրաման ավելի մոտ է պոեզիային, որտեղ ամեն մի տող կարող է ունենալ իր հարաբերական ինքնակեցությունը: Սակայն, ի տարբերություն պոեզիայի, դրամայում կարևորվում է պայմանական ժամանակը, մի չափում, որը դուրս է իրական ժամանակից և տեղավորվում է նրանում որպես «ժամանակ ժամանակի մեջ»[6]:

Դրամայում չի կարևորվում այն հարցը, թե քանի տարի է կարողացել տեղավորել դրամատուրգը մեկ ներկայացման մեջ: Խնդիրն այն է, թե ինչ է ընտրել նա որպես պատկերման նյութ, մարդկային կյանքի ինչպիսի պահեր, նրա ինչպիսի փուլերն ու էտապներն է ընտրել և ինչ հարաբերության մեջ է դրել հասարակական կեցության հետ: Եթե պիեսում չկա ներքին ամբողջականություն և ավարտվածություն, բեմում գործողության հասունացման տրամաբանական ընթացք, խախտվում է պայմանական ժամանակի ընկալումը: Վարագույրը կարող է բացված լինել, մարդիկ կարող են շարժվել, խոսել, բայց գործողությունը կարող է սկսված չլինել: Բեմում դրամատիկական իմաստով անգործ մեկ րոպեն հանդիսականի համար դառնում է առավել քան դատարկ: Հանդիսականը սկսում է ամաչել, ումի՞ց հայտնի չէ: Հանդիսականն իրեն զգում է հոգեկան վակուումի մեջ: *Բեմում ժամանակ շարժողը նրանում գործող կենդանի անձն է: Դրամատիկական ժամանակը դրամատիկական գործողության դրսևորման պայմանն է, գործողության հետ նույնական:* Այստեղից էլ դրամատիկական խոսքի սեղմության, հագեցվածության և պարզության պահանջը, խոսք, որը «դրության արդյունքն է կամ ինքնին դրություն»[7]:

«Այնտեղ (բեմում – Ա.Խ.), – գրում է Շիրվանզադեն, – յուրաքանչյուր տեսարան պետք է ունենա իր սկիզբը, ընթացքը և ճիշտ որոշված վերջը: Այլապես պիեսը կորած է: Ընթերցողը շատ բան է ներում վիպասանին, երբ իր սենյակում նստած հանգիստ կարդում է նրա խոշոր հատորը: Նա ազատ է, վեր է

---

[6] Հմմտ. Հ.Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը, Երևան, 2002, էջ 49:
[7] Հ.Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 162:

կենում, պառկում է, ծխում է, խմում, հանգստանում և նորից շարունակում կարդալ: <...> Այլ է նույն ընթերցողը իբրև թատրոնական հանդիսական: Այստեղ նա խստապահանջ է»[8]:

Առաջին հայացքից մարդու զուտ հոգեկանի ոլորտին պատկանող այս առանձնահատկությունը դրամատիկական արվեստում ձեռք է բերում էսթետիկական իմաստ և նշանակություն: Դրամայի էսթետիկական կազմին չպատկանող մի շարք հանգամանքներ, այնուամենայնիվ, ուղղակի թե անուղղակի, կերպով ներգործում են դրամատուրգիական երկի վրա՝ պայմանավորելով են վերջինիս կառուցվածքային առանձնահատկությունները: Հայտնի է, օրինակ, որ հանդիսականի լարված ուշադրությունը հասնելով մի ինչ-որ սահմանի՝ թուլանում է: Սրանից ելնելով՝ բեմական ժամանակի առանձնահատկությունն իմացող և հմուտ դրամատուրգները ներմուծում են հիմնական գործողության հետ քիչ առնչվող երկրորդական գործողություններ: Սրա հիման վրա էլ ձևավորվել է մի մտայնություն, ըստ որի պիեսում առկա երկրորդական գործողությունները, որոնցով էական ոչինչ չի որոշվում, խոսում են երկի անկատար լինելու մասին: Մինչդեռ, հանդիսականին կարճատև հանգիստ տալու և հետագա լարված իրադարձություններին նախապատրաստելու նպատակով դրամատուրգը գործողությունները տեղափոխում է այլ հարթություններ: Համաշխարհային դրամատուրգիան լի է նման հնարանքներով:

Դրամատիկական արվեստին բնորոշ պարզությանը անդրադարձել են դրամայի տարբեր ժամանակների տեսաբանները (Արիստոտել, Բուալո, Դիդրո, Հեգել և այլք): Պարզության սկզբունքին էր ծառայում երից կանոնը, որը XVII-XVIIIդդ տեսական-քննադատական մտքի կենտրոնական և վիճահարույց հարցերից էր: Սրա առաջին գործնական կիրառմանը հանդիպում ենք հելլենիզմի դարաշրջանի կատակերգության մեջ: Այս սկզբունքը հաստատվում և անխախտելի օրենքի է վերածվում կլասիցիստական էսթետիկայում (հայտնի են, օրինակ, Ֆրանսիական Ակադեմիայի՝ Կոռնելի «Սիդ»-ին ուղղված քննադատության ելակետերը), որն Արիստոտելին էր վերագրում երից կանոնը: Սակայն Արիստոտելը երբևէ չի նշել տեղի և ժամանակի միասնության անհրաժեշտության մասին. «Ինչպես և այլ ընդօրինակող արվեստներում միասնական ընդօրինակումը մեկ առարկայի ընդօրինակումն է, այդպես էլ ֆաբուլան պետք է լինի միասնական, ընդ որում ամբողջական գործողության վերարտադրություն, քանի որ այն գործողության ընդօրինակումն է»[9]:

---

[8] Նույն տեղում, էջ 349:
[9] А.Ф.Лосев, Ист. ант. эст ., т.IV, "Фолио", М., 2002,с.493.

Ինչպես նկատում ենք, Արիստոտելն ընդգծել է միայն գործողության միասնության անհրաժեշտությունը դրամայում, ինչի կողմնակիցն էր նաև Հեգելը: Ըստ նրա, ամեն մի գործողություն պետք է ունենա որոշակի նպատակ: Իրագործելով այդ նպատակը մարդը ոտք է դնում կոնկրետ իրականություն և միշավայր, որտեղ ամենաընդհանուրն անգամ ձեռք է բերում որոշակիություն և կոնկրետություն: Սրա բացակայության դեպքում անհնար են դառնում թե՛ դրաման, թե՛ թատրոնը: Թատրոնի բարձրագույն կոնկրետացումն իր իսկ նյութն է՝ բեմում գործող կենդանի անձը: Սա է շփոթության մեջ գցել ոմանց (Այխենվալդ և ուրիշներ) և առիթ տվել հնարներ փնտրելու թատրոնն այդ առարկայականությունից փրկելու և մարդուն իր իսկական կոչումը վերադարձնելու՝ միջոցից նպատակ դարձնելու: Գործողության բնույթը դրամատիկական է այն դեպքում, երբ մի անհատի կամքի իրականացումը հանդիպում է դիմադիր ուժի, այն է՝ այլ անհատի կամքի իրականացումը: Դրությունը սրվում է, նրանք բախվում են: Ճշմարիտ միասնությունը կարող է արտահայտվել այնպիսի ամբողջական ընթացքի մեջ, երբ որոշ հանգամանքներին, բնավորություններին և նպատակներին համապատասխան, բախումը դառնում է տրամաբանական և համաչափ այդ նպատակներին և բնավորություններին: Գործողության միասնության սկզբունքը հնարավոր է դառնում բնավորությունների և նպատակների համապատասխանության դեպքում:

Դրամատիկական արվեստը ենթադրում է իր ներքին ձևը, այսինքն՝ խոսքին ծնունդ տվող ենթադրելի մի վիճակ: Դրամայի խնդիրը վիճակի նկարագրությունը չէ, այլ վիճակի անձնականացված արդյունքը՝ որպես խոսքային ընթացք: Դրամայում արտաքին աշխարհը զուրկ է ինքնուրույնությունից: Ամեն ինչ բխում է անհատների նպատակներից ու ներքին մղումներից, և պահանջվում է հերոսի ակտիվությունը կամ, այլ կերպ ասած, «սուբյեկտի ակտիվ ազատությունը» (Հեգել) իր նպատակներն իրագործելու համար: Այստեղ «արտաքին աշխարհ» ասելով նկատի ունենք ոչ թե օբյեկտիվորեն գոյություն ունեցող հանգամանքների ամբողջությունը, այլ անհատի կամքի օբյեկտիվացումը, երբ ինքնին ամփոփված գործողությունը ներկայացվում է իր ակներևությամբ:

Պոետը (այդ թվում նաև դրամատուրգը) իր հերոսների հոգեկան աշխարհի մասին չի խոսում ուղղակիորեն, այլ ձգտում է պատկերել կերպարների վարքագծի արտաքին ակնարկները՝ միմիկա, խոսելակերպ, արարքներ: Պոետական խոսքը չի արտահայտում այդ ամենն ուղղակիորեն. լեզուն հոգեկան ապրումների արտահայտման մեջ երբեմն անկատար է, ուստի արտահայտումն առարկայորեն անշոշափելի է: Դրամատուրգիական արվեստի համար, սակայն,

կարևոր են կոնկրետությունը, և հեղինակը ձգտում է լեզվական նյութը կազմակերպել այնպես, որ ընթերցողը (այդ թվում նաև դերասանը) կարողանա կերպարների ուղիղ խոսքի մեջ կռահել դրությունը: Այս է օգնում դերասանին արտահայտելու իր կերպարների ներքին վիճակն ու մղումները որևէ կամային նշանով[10], արարքով և գործողությամբ: *Գործողություններն իրենք պիտի խոսեն կերպարների մասին:* Բառերը հասկացություններ են, իսկ հասկացությունները զուրկ են պատկերայնությունից:

Այս դիրքերից է Շիրվանզադեն քննադատում Մուրացանի «Ռուզանը» և Պոտապենկոյի «Օտարները»:

«Պատմական պիեսայի ոչ թե նյութն է հետաքրքրելի, այլ ներկայացվող ժամանակի մարդկանց կյանքը, բնավորությունը, մտածելու եղանակը: Սկզբից մինչև վերջը պիեսայի («Ռուզանի» – Ա.Խ.) իբր հերոսները խոսում են միևնույն փքված, ճոճռան ֆրազներով լի բարբառով, որ մտածող մարդուն երբեմն ստիպում է ժպտալ: «Աստված իմ, ո՞հ երկնային անդրդվելի զորություն, դժոխային, անդնդային», – ահա այն սովորական խոսքերը, որ անդադար արտասանում են բոլոր հերոսները: Իհա՞րկե, այդպիսի դարձվածներ կարող են ազդու լինել, եթե նոցա հետ կապված լիներ և *համապատասխան գործողություն* (ընդգծումն իմն է – Ա.Խ.), բայց այդքանը չկար, վասն որո պիեսան նման է մեր մյուս պատմական բեմական գրվածքներին»[11]:

«Տիպեր, բառի իսկական նշանակությամբ, այդ պիեսի («Օտարների» - Ա.Խ.)մեջ, իհարկե, չկան, կան միայն անձնավորություններ, և այդ անձնավորությունները *ոչ թե գործով և իրանց հոգեկան առանձնահատկություններով են պատկերացվում* (ընդգծումն իմն է, – Ա.Խ.), այլ խոսքերով: «Բառեր, բառեր, բառեր»՝ ահա ինչ կասեր Համլետը, եթե լսեր այդ պիեսը»[12]:

Ռեալիստական արվեստին բնորոշ գծերի իմաստավորմանը զուգահեռ մշակվեց *տիպ* (հուն. *tipos* – հետք, պատկեր, ձև, նմուշ) հասկացությունը (Վ.Բելինսկի, Ի.Տեն, Գ.Բրանդես և այլք): Ֆ.Էնգելսը 1888-ին Մ.Հարկնեսին գրած նամակում նշում է, թե ռեալիզմը ենթադրում է «տիպական հանգամանքներում տիպական բնավորությունների ճշմարտացի վերարտադրություն»: 19-րդ դարում բնավորությունը միտում է տիպականության՝ պատմականորեն որոշակի և իրական հանգամանքներից ելնող: Ինչ էլ ասվեր այս հասկացության վերաբերյալ, անորոշ էր մնում գլխավոր հարցը՝ տիպը այս կամ այն սոցիալական խավի, դասակարգի, ազգի վառ, ցայտուն հատկանիշներով օժտված հերո՞սն է,

---

[10] Այս հասկացությունը փոխառնված է Հ. Հովհաննիսյանի նշվ. աշխ.-ից, էջ 86:
[11] Նույն տեղում, էջ 76:
[12] Նույն տեղում, էջ 238:

թե՞ կոնկրետ միջավայրից ու շրջանից վերացարկված, մարդուն առհասարակ հատուկ մտքերի ու զգացմունքների կրողը, իդեալը: Այս հասկացությունը միասնականացված չէր ինչպես եվրոպական, այնպես էլ հայ գեղարվեստական քննադատության մեջ: Թերթելով 19-րդ դարավերջի հայկական մամուլը *տիպ* բառին հանդիպում ենք նրա միմյանց հակասող իմաստներով որպես բնավորություն, հերոս, դիմակ:

«Կ.» (հավանաբար «Կարմիր», նույն ինքը Աշոտ Աթանասյան)[13] ստորագրությամբ քննադատի «Բեմի աշխարհը» հոդվածում տիպ հասկացության վերաբերյալ կարդում ենք հետևյալը. «Այստեղ (դրամայում – Ա.Խ.), դուրս են բերվում *առօրյա շաբլոն տիպեր* (նկատի ունի դիմակները – Ա.Խ.), որոնք ապրում են որոշ սկզբունքներով, որոշ աշխարհայացքով. այդ մարդիկ շարժվում ու գործում են նույնպես որոշ շրջավայրի մեջ, որին կպած են թե իրանց հակումներով ու շահերով և թե իրանց հոգեբանական հյուսվածքով. երբեմն հեղինակը այս շաբլոն, ռուտինացած շրջանի մեջ գցում է տարբեր շահերի կամ տարբեր հոգեկան հյուսվածքի տեր անձնավորություններ, որոնք բողոք են բարձրացնում տիրապետող կարգերի դեմ, աշխատելով նորոգել մռայլ մթնոլորտը, – սրանք *ըմբոստներ են*[14] (ընդգծումն իմն է – Ա.Խ.) հասարակական կազմի դեմ, այս անձերը կամ ջախջախվում են, տրոհվում ռուտինայի տակ, կամ հաղթանակելով հեղափոխում հասարակական կյանքը: <...> երբեմն բեմի վրա դուրս են բերվում նաև արտակարգ իդեալացրած դրություններ ու հերոսներ, որոնց մեջ ամեն ինչ բացառիկ է, – թե միջավայրը և թե (որ գլխավորն է) հերոսների հոգեբանությունը: Այստեղ ասպարեզ են գալիս *շեքսպիրյան տիպեր*[15], – *իդեալացրած, ծայրահեղացրած հոգեկան հատկություններով* (ընդգծումն իմն է – Ա.Խ.)»[16]:

Որպես իր ժամանակի 19-րդ դարավերջի մտածող, Շիրվանզադեն հակված է դեպի պոզիտիվիզմը և այս առումով ծայնակցում է Հիպոլիտ Տենին: Տենն իր «Գեղարվեստի փիլիսոփայություն» աշխատության մեջ զարգացնում է մի միտք, որի համաձայն համաշխարհային արժեք ներկայացնող բոլոր երկերն արտահայտում են խորարմատ և տևական հատկանիշներ: Որքան ավելի տևական և խորարմատ են այդ հատկանիշները, այնքան բարձր է նրանց արժեքը: Դրանք ամփոփումներ են, որոնք մեր մտքին են ներկայացնում այս կամ այն

---

[13] Ըստ Բ. Հովակիմյանի «Ծածկանունների բառարան»-ի (անտիպ):
[14] Նկատի ունի հերոսներին:
[15] Նկատի ունի այն տիպերը, որոնք իրականության զուգահեռով չեն բացատրվում և հատուկ են միայն Շեքսպիրի դրամաներին:
[16] «Աշակ», 1902, № 229

պատմական շրջանի գլխավոր գծերը, երբեմն որևէ ցեղի հիմնական բնազդներն ու կարողությունները և այն հոգեբանական ուժերը, որոնք «մարդկային իրադարձությունների վերջին հիմունքներն են»[17]:

Շիրվանզադեն գրում է. «Իսկ եթե արտիստը կյանքի մի շարք համանման երևույթների մեջ իր ստեղծագործական բնազդումով կարողացել է ընտրել և վերաստեղծել այնպիսին, որ ավելի բնորոշ է բոլոր համանման երևույթների համար, պատկերացնում է կյանքի մեջ հարատևը, էականը – դուք հիանում եք: Դա գործի իդեան է»[18]: Նկատենք, որ խոսքն այստեղ դիմակի, հերոսի կամ բնավորության մասին չէ, այլ՝ գեղարվեստական իդեայի: Իդեա ասելով՝ Շիրվանզադեն մոտենում է Տենի մշակած «հատկանիշի կարևորության աստիճանին»: Հակասությունն առաջ էր գալիս արվեստում մասնավորի և ընդհանուրի փոխհարաբերության խնդրից: Ի՞նչն է պատկերելու արվեստը՝ անհատական ինքնատիպությունը, թե՞ համընդհանուր հատկություններն ու հատկանիշները: Ըստ Հեգելի, ճշմարիտ պոետականը այն է, երբ իրականությանը պատկանող անհատականն ու յուրահատուկը հասնում են համընդհանրության մաքրագործող տարերքին, որոնք այլևս փոխպայմանավորում են միմյանց: Այդ ժամանակ ենք զգում, որ չհեռանալով իրականությունից՝ մենք, այնուամենայնիվ, գտնվում ենք այլ ոլորտում: Դա արվեստի իդեալական ոլորտն է:

Ընդհանուրի և մասնավորի հակասությունն արվեստում փորձեց հանել նաև 20-րդ դարի՝ դրամայի ամերիկյան տեսաբանը՝ էրիկ Բենտլին: Ըստ նրա, դրամայի՝ դրամայի ամերիկյան տեսաբանը՝ էրիկ Բենտլին: Ըստ նրա, ստեղծագործողի կողմից ընդհանուր հատկությունների պատկերումը յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում խորապես անհատական են: Յագոն, ասում է Բենտլին, տիպ չէ այն իմաստով, որ մենք չենք կարող ասել՝ մեր քաղաքում բոլորը Յագոներ են, սակայն նա տիպ է այն իմաստով, որ նստած է յուրաքանչյուրիս մեջ: «Վարպետների ձեռքերում տիպերը դառնում են արխետիպեր: Եթե ավանդական քարացած պերսոնաժները ներկայացնում են փոքր մասշտաբի երևույթներ, ասենք՝ մարդկանց ինչ-որ խմբերի յուրահատկությունները, թերությունները, տարօրինակությունները, ապա արխետիպեր հանդիսացող պերսոնաժները ծառայում են առավել լայն երևույթների ու հատկությունների ներկայացմանը <...>»[19]:

---

[17] Հ.Տեն, «Գեղարվեստի փիլիսոփայություն», էջ 449:
[18] Նույն տեղում, էջ 208:

[19] Э.Бентли, Жизнь драмы. М., «Искусство», 1978, с 46.

Դրամա–վեպ հարաբերությունների շուրջ խոսելիս Շիրվանզադեն մի կողմից ընդգծում է, որ հոգեբանական նրբությունների պատկերման մեջ դրաման զիջում է վեպին, մյուս կողմից հայտնում է հակառակ միտքը: «Շատ դժվար է բեմական երկերից պահանջել զուտ գրականական նրբություն: Մի Սարդուի կամ մի Պոտեխինի գրականական տեսակետից կոպիտ պիեսները շատ անգամ ավելի հաջողություն են ունենում, քան, ասենք, Տուրգենևի կամ Դոդեի վեպերից կազմած պիեսները: Զուտ գրականության համար ամենակարևորը հոգեբանությունն է, բեմական գրվածի համար ամենակարևորը սյուժեի ընթացքն է, *գործողությունը, այսինքն կեղևը* (ընդգծումն իմն է - Ա.Խ.): Բեմը չի սիրում հոգեբանական նրբությունների այնպիսի մանրամասն արտահայտություն, ինչպես վեպը <...>»[16]: «Հաջող պիեսի գործող անձի մի երկու բառը հաճախ ավելի է պարզում նրա (հերոսի – Ա.Խ.) հոգեկան աշխարհը, քան վեպի ամբողջ էջերը[21]:

Շիրվանզադեն այստեղ նկատի ունի բեմական այն վիճակները, որոնք խոսքային արտահայտության կարիք չեն զգում: Ինչպես նշեցինք, լեզուն թերևս անզոր միջոց է մարդու ապրումների և զգացմունքների արտահայտման համար, ի վիճակի չէ փոխանցելու մարդու ներքին փորձի մշտափոփոխ ձևերն ու խորքերը, մտքերի, տպավորությունների ու զգացմունքների նուրբ կապերը, մի խոսքով, այն ամենն, ինչ դառնում է «անանուն զգայական նյութ» (Սյուզեն Լանգեր): Սակայն, ըստ Լանգերի, գոյություն ունի սիմվոլիկայի մի տարատեսակ, որն ի վիճակի է արտահայտելու «անարտահայտելին», թեպետ նրան չի բավարարում լեզվի գլխավոր առավելությունը՝ նշանակյալը: «Այսպիսի զուտ կոնոտացիոն սեմանտիկայի ամենազարգացած տեսակը երաժշտությունն է»[22]:

Սիմվոլիկայի թերևս այս տեսակին է պատկանում նաև լռությունը բեմում. «չէ՞ որ լռությունն էլ իր տեսակի հնչյուն է և խոսք»[23]:

Արիստոտելի այն միտքը, թե ողբերգությունն առանց շարժումների էլ ի վիճակի է հասնելու իր նպատակին, քանի որ ընթերցման ժամանակ կռահվում է, թե ինչպիսին է այդ, խոսում է գրական հիմքի և բեմական իրականության միմյանցից անկախ բնույթներ ունենալու մասին: Ողբերգության բաղադրիչներն իրենց համեմատական կարևորության առումով Արիստոտելի «Պոետիկայում» հանդես են գալիս հետևյալ հերթագայությամբ. 1) միթոս (համաձայն Արիստոտելի ընկալման՝ ֆաբուլան), որը, լինելով իրադարձությունների կապը, պատկերում է ոչ թե մարդկանց, այլ գործողությունները (անցումը երջանկությունից՝

---

[20] Նույն տեղում, էջ 242:
[21] Նույն տեղում, էջ 349:
[23] Сюзен Лангер, «Философия в новом ключе». М., «Республика», 2000, с. 92.
[21] Б.Кроче, «Антология сочинений по философии», СПб., 1999, с. 406.

դժբախտության), այնպես, որ ողբերգությունը հնարավոր է դառնում առանց բնավորությունների, բարքերի, մտքերի և գեղեցիկ խոսքերի պատկերման, սակայն անհնար՝ առանց գործողության պատկերման, 2) բնավորություն, 3) միտք, 4) խոսք, 5) երաժշտություն, 6) տեսարանակարգ (օպսիս):

Առաջին հայացքից կարող է տարօրինակ թվալ ողբերգության մասերի նման հաջորդականությունն ըստ կարևորության. բեմական արվեստը զբաղեցնում է վերջին տեղը: Պատճառը, թերևս, այն է, որ Արիստոտելը բեմը դիտում է որպես արվեստի ինքնուրույն տեսակ՝ պոետական արվեստից անկախ: «<...> Բեմական ներկայացումը, չնայած հանդիսականի վրա ազդեցություն ունի, սակայն գտնվելով տրագիկ արվեստից դուրս, կարող է պոեզիայի բնագավառից բացառվել...»[24]: Դրամայի և բեմի առանձնահատկությունները որքան էլ պայմանավորված լինեն միմյանցով, այնուամենայնիվ, նրանցից յուրաքանչյուրը պահպանում է իր ինքնակեցությունը որպես արվեստի ինքնուրույն տեսակ:

Շիրվանզադեն ունի այն գիտակցումը, որ բեմական ձևը գալիս է հաղթահարելու գրական ձևը, թեպետ այս հարցում նա նույնացնում է դրամատիկականը (որ հատուկ է դրամատիկական երկին՝ անկախ բեմից) և բեմականը: Այսպես, խոսելով Գյոթեի «Ֆաուստի» մասին՝ նա նշում է, որ վերջինս այնքան է հագեցած փիլիսոփայական դատողություններով, որ բարդանում է երկի ընկալումը: Գյոթեն, ըստ Շիրվանզադեի, մի ամբողջ մենախոսությամբ է արտահայտում այն ամենը, ինչ Շեքսպիրը կարող է ասել երկու բառով: Դրամատիկական երկին բեմականություն վերագրելով՝ Շիրվանզադեն բնականորեն նեղացնում է պոետական խոսքի սահմանները: Վերադառնալով մեր խնդրին՝ նշենք, որ այն, ինչ արտահայտվում է վեպի մի քանի էջում, բեմական պայմաններում հաճախ կարող է արտահայտվել առանց խոսքերի, այն է՝ արարքներով, կամային նշաններով և այլն: Փոխվում են նյութի կազմակերպման կամ ձևաստեղծման սկզբունքները, փոխվում են պահանջները, չափանիշները, ներքին օրենքներն ու հաղորդակցման «լեզուն»:

Հակասությունն ուներ նաև իր մյուս պատճառը՝ լուսավորական ռեալիզմից եկող՝ գործողության միակողմանի ըմբռնումը: Դիդրոն գործողությունը դիտում էր որպես սյուժեի զարգացման ընթացք և, այս առումով, մենախոսությունը համարում այդ ընթացքի ընդհատում: Ըստ Դիդրոյի, մենախոսությունը կարճատև հանգիստն է գործողության և գործող անձանց հույզերի համար: Սա վերաբերում է անգամ այն մենախոսություններին, որոնցով սկսվում է պիեսը:

---

[24] Արիստոտել. «Պոետիկա», Երևան, Հայպետհրատ, 1955, էջ 159:

Հետևաբար, եթե մենախոսությունն ընթանում է անշտապ, գնում է ընդդեմ ճշմարտության, մարդն ինքն իր հետ խոսում է ծայրահեղ անորոշության պահերին: Եթե այն երկար է տևում, ուրեմն հեղինակը մեղք է գործում դրամատիկական գործողության բնույթի հանդեպ, որը չի կարելի ընդհատել տևական ժամանակով:

Ինչպես *տիպ* հասկացությունը, այնպես էլ *գործողություն* հասկացությունը միասնականացված չէր և չէ: Արիստոտելն ասել է, թե «տրագեդիան առանց գործողության անհնար է»: Ինչպես նշում է Հ.Հովհաննիսյանը, այս միտքը մղել է տարբեր մեկնությունների և անորոշ է մնացել ելակետը. «հարցը դրամայի՞ն է վերաբերում, գրական առումով, թե՞ բեմական արվեստին մասնակիորեն»[25]:

Շոշափելով դրամայի առանձնահատկությունները Շիրվանզադեն գործողությունը դիտում է, ինչպես նկատեցինք, որպես սյուժեի ընթացք: Մյուս կողմից, բեմական արվեստին վերաբերող նրա դատողություններում գործողությունը ձեռք է բերում ավելի խոր իմաստ: Այսպես, խոսելով Ադամյանի Համլետի մասին, նա գրում է. «Նա պարունակում է յուր մեջ մի զարմանալի հոգեկան զորություն: Հանդիսատեսը ամեն վայրկյան սպասում է, որ *այդ զորությունը ահա պիտի արտահայտվի գործով* (ընդգծումն իմն է – Ա.Խ.)»[26]: Շիրվանզադեն նկատել է Ադամյանի արվեստի թերևս ամենանուրբ պահերից մեկը՝ ավելի շատ զսպված, պոտենցիալ վիճակներ կամ, այլ կերպ ասած, *ներքին գործողություն*: Այստեղ Շիրվանզադեն մոտենում է գործողության հեգելյան սկզբունքին. «զորությունը», որի մասին խոսում է Շիրվանզադեն, հենց ինքը կամքն է իր իրականացմանը սպասող: «<...> լապտերը պետք է լուսավորի ներսից և ոչ դրսից»[27]:

Ինչ վերաբերում է վեպերից կազմված պիեսներին, ապա բնական է թվում, որ նրանք չեն ունեցել այն հաջողությունը, ինչ ունեցել են իրենք՝ վեպերը: Վեպից պիես ստեղծելը նշանակում է ամեն ինչ ենթարկել ներկա ժամանակի և առաջին դեմքի, այն է՝ փոխել համակարգը (քերականական պայմանածևման մեջ «ես... եմ»)[28], ստեղծել արվեստի նոր փաստ, իրագործել նոր արտահայտում, որը ենթարկվում է բեմի օրենքներին:

---

[25] Հ.Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 113:
[26] «Արծագանք» 1886, №17:
[27] Շիրվանզադե, ԵԼԺ, հ.9, էջ 334:
[28] Պայմանածևումը փոխառնված է Հ. Հովհաննիսյանի նշվ. աշխ.-ից, էջ 161: