

ԳՐԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐԻ ՊՐՈԲԼԵՄԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԼԱՍԻՑԻՋՄԻ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Մ. Հ. ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆ

Հայկական կլասիցիզմի շնորհիվ հայ նոր գրականության մեջ ձևավորվեցին և տեսական իմաստավորում ու հիմնավորում ստացան դրական մի շարք ժանրեր:

Կլասիցիզմը ձգտում էր կայունացնել և օրինականացնել դրական ձևերը, որի հետևանքով էլ մշակվեցին դրական ժանրերի հիմնական սկզբունքները:

Ինչպես եվրոպական, այնպես էլ հայկական կլասիցիզմը պաշտպանում էր ժանրերի մաքրությունն ու հիերարխիան, գրական ժանրը դիտում իբրև մըշտական և անփոփոխ հասկացություն, ժխտում էր ժանրային սահմանների փոփոխականության ու շարժունության ըմբռնումը, մերժում ժանրերի փոխադարձ ներթափանցման հնարավորությունը, սահմանազատում դրականության տարբեր տեսակների թեմատիկան, կառուցվածքը, լեզուն և ուր:

XVIII դարում ուժեղանում է հետաքրքրությունը դրական ժանրերի նկատմամբ: Շնորհիվ Խ. Էրզրումեցու, Մ. Սեբաստացու և Ս. Ազոնցի գրական ժանրերի ուսմունքը ենթարկվում է տեսական որոշակի մշակման:

Խ. Էրզրումեցու (1666—1740) մոտ արդեն, ճիշտ է ոչ այնքան հստակ և տեսականորեն իմաստավորված, իր արտահայտությունն է գտնում պոեզիայի տեսակների մաքրության դրույթը, որն իր հետագա խորացումն է ստանում հայկական կլասիցիզմի մեջ:

Էրզրումեցին պոեզիայի ժանրային բաժանման հիմքում դնում է բովանդակությունը (թեմատիկան), բանաստեղծության մեջ պատկերվող մոտիվը (տրամադրությունը) և հարևանցիորեն է անդրադառնում դրական տեսակների կառուցվածքային կայուն ձևերին: Նա մեծ ուշադրություն է դարձնում պոեզիայի լեզվա-ոճական առանձնահատկություններին և թեմատիկային, երևան հանում պոեզիայի նպատակը, արտացոլման առարկան և սահմանները, ընդգծում բանականությանն ու բարոյականությանը հավատարիմ մնալու սկզբունքները:

Էրզրումեցու դադափարները խորացվում են XVIII դարի մյուս հայ կլասիցիստների (հատկապես Ս. Ազոնցի) կողմից, որոնք գրականության տեսակները դիտում են իբրև թեմատիկ, կոմպոզիցիոն, լեզվա-ոճական որոշակի սահմաններ ունեցող դրական ձևեր: Իր աշխատությունների մեջ Մ. Սեբաստացին անդրադառնում է ողբերգության, կատակերգության, պոեզիայի ավանդական տեսակների՝ ներբողի և եղբերգության, իսկ Ս. Ազոնցը՝ էպիգրամի, էպիտաֆիայի, առակի և առասպելի ժանրերին:

XVIII դարում հայկական կլասիցիզմը շատեղծեց ամբողջական ու կոռտեսություն, և դա պայմանավորվում էր ժամանակաշրջանի հայ գրականության զարգացման ընդհանուր վիճակով. կլասիցիզմը դուրս չէր եկել ավանդական տեսակների հետաքրքրության շրջանակներից և չէր դարձել հաստա-

տուն սահմաններ ունեցող գեղարվեստական ուղղություն. դեռևս չէր հասունացել որոշ գրական պրոբլեմների վերջնական մշակման անհրաժեշտությունը:

Սկսած XIX դարի առաջին տասնամյակներից հայ գրական կյանքը ասլորում է մի նոր վերելք, որն իր հերթին առաջադրում է ժանրերի հիմնական սկզբունքների մշակման անհրաժեշտություն: Հայկական կլասիցիզմը ընդարձակում է իր ժանրային հետաքրքրությունները՝ բացի տարածված ու հայտնի ժանրերից հայ կլասիցիստներն ստեղծագործում են նաև գրական այլ տեսակներով: Իր զարգացումն է ստանում ողբերգությունը (Ղ. Ինճիճյան, Ա. Բազրատունի, Ե. Սեթյան, Պ. Մինասյան և ուրիշներ), կատակերգությունը (է. Հյուրմյուզյան), դյուցազներգությունը (Ա. Բազրատունի), վարդապետական քերթությունը (Մ. Բժշկյան, Մ. Ավդերյան, Ղ. Ինճիճյան, է. Հյուրմյուզյան), սոնետը (Մ. Ջախջախյան, է. Հյուրմյուզյան), ներբողը (Մ. Ջախջախյան, Գ. Ավետիսյան, Ե. Թովմաճյան, է. Հյուրմյուզյան), իդիլիան (է. Հյուրմյուզյան), ուղերձը (է. Հյուրմյուզյան) և այլ գրական ժանրեր (սատիրա, էպիգրամ, էպիտաֆիա):

Այս շրջանում գրվում են ամբողջական պոետիկաներ, գրական խնդիրները քննարկվում են իրենց լայնությամբ ու խորությամբ: Հայ տեսաբանները յուրաքանչյուր հարմար առիթով՝ մամուլի, գեղարվեստական երկերի կամ էլ դրանց առաջաբանների և գիտական աշխատությունների մեջ շարադրում են իրենց գրական-գեղագիտական ըմբռնումները:

Արդեն Մ. Բժշկյանի «Ճեմարան գիտելեաց» (1818 թ.) և Ղ. Ինճիճյանի «Դարապատում» (1827 թ.) աշխատությունների մեջ տրվում են մի շարք գրական ժանրերի համառոտ բնութագրումներ: Մ. Բժշկյանը խոսում է պոեզիայի, կատակերգության և ողբերգության, Ղ. Ինճիճյանը՝ դրամայի, քնարերգության, սոնետի, ներբողի, մադրիգալի և հովվերգության մասին: Երկու հայ տեսաբաններն էլ աշխատում են հայ ընթերցողին ընդհանուր պատկերացում տալ գրական տեսակների մասին, երևան են հանում դրանց հիմնական կողմերը: Սակայն անցյալ դարի առաջին տասնամյակներին էլ չմշակվեց ժանրի միասնական տեսությունը. դա պայմանավորված էր նրանով, որ այդ աշխատությունները հետապնդում էին գործնական, դուռ ուսուցողական նպատակներ:

Անցյալ դարի 30—50-ական թթ. մեղանում վերջնականապես ձևավորվում է ժանրի կլասիցիստական տեսությունը: «Բանաստեղծութեան գիտելիք»¹ և է. Հյուրմյուզյանի «Առձևոն բանաստեղծութիւն» (Վենետիկ, 1839 թ.) պոետիկաների մեջ պատմա-տեսական քննության են ենթարկվում տարբեր ժանրային ձևերը: Այս աշխատություններն առանձնանում են իրենց նորմատիվ պահանջներով, որոնք և տարածվում են նաև ժանրային ըմբռնման վրա: Երկու հայ տեսաբաններն էլ առանձին զրուխներ են սվիրում գրականության հիմնական տեսակներին, դրանք համեմատում իրար հետ և հստակորեն սահմանադատում միմյանցից: Հյուրմյուզյանը խոսում է հովվաբանության, քնարերգության, անակրեոնյան տաղի, արձանագրության, դամբանագրի, նվադի, դրամայի տեսակների՝ ողբերգության և կատակերգության, երաժշտական թատերգության (օպերա), էպոսի տեսակների՝ դյուցազներգակ քերթության և վիպա-

¹ Կլասիցիստական ոգով գրված և ավարտուն այդ ձևագիր աշխատության հեղինակն ու գրության ստույգ ժամանակը հայտնի չեն. հավանաբար գրվել է XIX դարի 30—40-ական թթ. առնվազնային գրական գործչի կողմից: Զեռագիրը պահվում է Մաշտոցի անվան Մատենադարանում (№ 526):

սանություն, վարդապետական քերթություն, թղթի, երգիծաբանության (սատիրա), առակի մասին: Ի տարբերություն Հյուրմյուզյանի, «Բանաստեղծության գիտելիք» աշխատության հեղինակը հիմնականում անդրադառնում է գրականության ավանդական տեսակներին և չի խոսում նոր ժամանակների մի շարք ժանրերի մասին: Նա առանձին գլուխներ է նվիրում պոեզիայի տեսակներին, թատերական բանաստեղծությանը (դրամա), հովվական կամ տվարածական բանաստեղծությանը (հովվերգություն), քնարերգությանը (դաստիարական, արձանական (կամ դամբանական) բանաստեղծություններին, դյուցազներգությունը:

Դրամայի (գերազանցապես ողբերգություն) վերաբերյալ իրենց կլասիցիստական դրույթներն են շարադրում Պ. Մինասյանը «Յաղագս օգտակարությունների և վնասուց թատերական հանդէսից» (Վենետիկ, 1845) և Ս. Տիգրանյանը «Ինչ-ինչ ղեղերգությունէ» (Մոսկվա, 1834) աշխատությունների մեջ: Պ. Մինասյանի դասակարգումով դրամայի տեսակները հինգն են՝ ողբերգություն, եղբերգություն (օպերա), նախաղբերգություն (դրաման ժանրի առումով), կատակերգություն և զավեշտ: Մ. Տիգրանյանը համառոտ բնութագրում է նաև ողբանվազը (էլեգիա), երգիծահյուսությունը (սատիրա), տաղերգությունը (ներբող), դյուցազնաբանությունը²:

Մամուլը (մասնավորապես «Բաղմավեպը») գրական հարցերին նվիրված առանձին հոդվածներում անդրադառնում է գրական ժանրերի խնդրին:

* * *

Պատահականության արդյունք չպիտի համարել, որ հենց այս շրջանում մեծ ուշադրություն է դարձվում գրականության ժանրային բաժանման խնդրին: Իրավացի է էդ. Զրբաշյանը «Գրական ժանրերի հիմնական չափանիշների մասին» իր հոդվածում, երբ գրում է. «Որպես յուրօրինակ օրինաչափություն, կարելի է նկատել, որ ժանրերի հարցն առանձին սրություն և հետաքրքրություն է ձեռք բերել այն դեպքերում, երբ պոետիկական կանգնել է գրականության այս կամ այն էտապի փորձն ընդհանրացնելու, նրա ժանրային կազմը բնութագրելու անհրաժեշտության առաջ»³:

Հայկական կլասիցիզմը անցել էր դարգացման երկարատև ճանապարհ, հասել իր բարձրակետին և ահա այն կանգնում է անցած «էտապի փորձն ընդհանրացնելու անհրաժեշտության առաջ»: Միաժամանակ ժանրերի նկատմամբ հայ կլասիցիստների բուռն հետաքրքրությունը հետևանք էր արվեստի նորմատիվության, ներդաշնակության և կարգավորության վերաբերյալ նրանց ունեցած պատկերացումների: Ժանրերի տեսությունը նպատակ ուներ ոչ միայն պայքարել գրականության մեջ քառսայնության ու գրական աղատության դեմ, այլև պետք է բացահայտեր գեղարվեստական վարպետության հիմնական շա-

² Հայ կլասիցիստ տեսաբանների մոտ նկատվում է տերմինաբանական խճճվածություն. նրանք օգտագործում են ինչպես հայկական, այնպես էլ միջազգային տերմիններ: Այսպես օրինակ՝ ողբանվազ-ելերերգություն (նաև՝ օպերա)-էլեգիա, դյուցազնաբանություն-դյուցազներգակ քերթություն-դյուցազներգություն-էպոպեա, նվազ-նվազերգություն-սոնետ, տաղերգություն-տաղ-ներբող-օդա, երգիծահյուսություն-երգիծաբանություն-զավեշտական քերթություն-սատիրա, հանկարծերգություն-էքսպրոմտ, հովվաբանություն-հովվերգություն-տվարածական բանաստեղծություն-իդիլիա, դաստիարական-խրատական-վարդապետական բանաստեղծություն:

³ «Դանբեր Երևանի համալսարանի», 1970, N 3, էջ 129:

փանիշը: Կլասիցիզմը ձգտում էր գրական կյանքը ենթարկել նախապես հայտնի կանոնների և օրենքների վերահսկողությանը: Այդ ձգտումը իր վրա կրում է կլասիցիզմի հիմնական սկզբունքներից մեկի՝ բանականությանը հետևելու պահանջի կնիքը: Ժանրերի սահմանափակուման, մաքրության և կայունության միտումը ստեղծագործական աշխատանքը ենթարկում է բանականության վերահսկողությանը՝ գրողը չպետք է գուրս գար ժանրային հայտնի սկզբունքների շրջանակներից: Այն օբյեկտիվորեն կաշկանդում է գրողի ազատությունը, նրան դնում գրական խստագույն նորմաները պահպանելու անհրաժեշտության առաջ: Մի բան, որ դալիս էր կլասիցիզմին հատուկ ձգտումից՝ հավատարիմ մնալ գրական հին ձևերին, կանոնավորել գրական պրոցեսը, ստեղծագործությունը կառուցել բանական կանոնավորության սկզբունքների համաձայն: Հարկավ, կլասիցիզմի տեսական այդ պահանջները գրական բուն պրոցեսում ձեռք են բերում նոր որակ և նշանակություն: Վերջինս արդյունք էր այն բանի, որ տեսությունը և գեղարվեստական փորձը երբեք էլ բացարձակ կերպով չեն համընկնում իրար: Դա պայմանավորված էր նրանով, որ գրականության տեսությունը հանդես է բերում իր հարաբերական ինքնուրույնությունը և գրական որոշ գրույթներ ավելի վաղ են ձևավորվում, քան այդ թույլ կտար գրականության կենդանի ընթացքը:

Կլասիցիզմը ինչպես Եվրոպայում, այնպես էլ մեղանում հանդիսացավ ժամանակաշրջանի գրական պահանջների արտահայտությունը. ժանրային խնդրում նա հանդես էր բերում իր կանոնավորությունն ու նորմատիվությունը, բայց ոչ անշարժությունն ու լճացումը, ավանդամոլությունը, բայց ոչ քարացածությունը: Եվ այլ կերպ չէր էլ կարող լինել, որովհետև կլասիցիզմը, ինչպես յուրաքանչյուր մեթոդ, ստեղծագործական ուղղություն էր: Եվ պատահական չէ, որ XIX դարի 30—50-ական թթ. այդ ուղղությունը չէր արգելակում գրականության զարգացումը:

Հայկական կլասիցիզմի ներկայացուցիչները պատմա-տեսական քննության են ենթարկում համարյա բոլոր ժանրերը, չնայած չեն ընդունում ժանրի պատմական զարգացումը: Ժանրերի տեսությունը մշակելիս հայկական կլասիցիզմն իր ուշադրությունը մեծ մասամբ սեռում է այն պրոբլեմների վրա, որոնք արծարծվել էին XVII դարի ֆրանսիական կլասիցիզմի մեջ: Հայկական կլասիցիզմի տեսությունը ֆրանսիական կլասիցիզմից վերցնում է ժանրերի վերաբերյալ հիմնական գրույթներ և դադափարներ, սակայն դրանք հարմարեցնում է հայ գրականության պահանջներին: Ֆրանսիացի կլասիցիստների հետ միասին (Կոռնել, Բուալո, Վոլտեր) մեծ է անտիկ մտածողների (Արիստոտել, Հորացիոս) ազդեցությունը: Հայ տեսաբանները ժանրային շատ գրույթներ վերցնում են Բուալոյից: Դ. Օբլոմիևսկին գրում է. «Ժանրերը, ըստ Բուալոյի, տարբերվում են միմյանցից ոչ թե նկարագրության առարկայով, այլ իրենց արտահայտած տրամադրությամբ, մտքերի և զգացմունքների համակարգով, որ առաջացնում են այդ ժանրերը ունենդիրների և հանդիսատեսների մեջ»⁴:

Բուալոյի հետևությունները հայ տեսաբանները դնում են, որ հովվերգության մեջ նկարագրվում է հեղաբարո և զվարթ հովիվների ու մշակների «անմեղ և անխռով» կյանքը, ուստի և այդ ժանրի մեջ պատկերվող դեպքերը պետք է

⁴ Д. Обломневский, Французский классицизм, М., 1968, էջ 285.

լինեն «պարզ ու անսեթևեթ», «հոգեշարժք, ուրախալիք» և կամ «տրտմալիք»⁵։ Եթե հովվերգության նպատակն է համարվում երգել գյուղական կենցաղը, ապա եղերերգությանը՝ ողբալ «ի վերայ գերեզմանի արանց արժանեաց ողբոց»⁶։ Ե՛վ հովվերգության, և՛ եղերերգության առարկան մասնավոր կյանքն է, «ուրախությունը» կամ էլ «տխրությունը»։ Սման սահմանազատումը հատկանշական է նաև շատ այլ ժանրերի համար։ Օրինակ, կատակերգությունը՝ «երեւէ ՚ի հանդէս՝ միայն բերկրալին», ողբերգությունը՝ «քերթուած ցաւագին, որ վսեմ բանիւք՝ եղերէ զարին, ողբայ երգելով՝ երգէ ողբալով»⁷։ Ֆրանսիական կլասիցիզմի ուսումնասիրողները բազմիցս նշել են, որ Բուալոն և կլասիցիզմի մյուս ներկայացուցիչները քնարերգությանը տալիս են կախյալ տեղ, մերժում անձնական ապրումները։ Հայ կլասիցիստ տեսաբանները ևս այս խնդրում հետևում են եվրոպական կլասիցիստներին։

Հայ տեսաբանները պոեզիայի պատկերման առարկան սահմանափակում են հասարակության բարձր խավի՝ «մեծանուն արանց» «վարքի և գործի» (Մ. Բժշկյան) նկարագրությամբ, պահանջում արտացոլել բարձր թեմաներ, պոեզիայից վտարել պրոզայիկը։ Այդ պահանջը, նեղացնելով պոեզիայի շրջանակները, խանգարում է հայ հեղինակներին օբյեկտիվորեն բացահայտել իրական, կոնկրետ, ժամանակակից կյանքի բազմազանությունն ու հարստությունը։ Այդ պահանջը էապես տարբերվում է ռոմանտիկների և ռեալիստների գրական-հասարակական ըմբռնումներից, որոնք չեն ճանաչում և ընդունում նման սահմանափակումներ։

Բարձր պոեզիայի սկզբունքն իր հետ բերում է պատմական կամ էլ ժամանակակից հասարակության մեջ կարևոր դիրք գրավող անհատների պատկերման անհրաժեշտություն։ Հատկանշական է, որ «Տաղք Մխիթարեան վարդապետաց» (1852—1854 թթ.) ժողովածուի գերակշռող մասը կազմում են նման մոտիվներն ու թեմաները։

Հայկական կլասիցիզմի մեջ իր զարգացումն է ստանում «դիդակտիկ պոեմի» ժանրը։ Այդ պատճառով էլ հայ տեսաբանները հատուկ ուշադրություն են դարձնում այդ ժանրին, որը նրանք անվանում են դաստիարական, վարդապետական կամ էլ խրատական բանաստեղծություն։ «Դիդակտիկ պոեմի» ժանրը հնարավորություն էր տալիս բանաստեղծներին շարադրել բարոյական և փիլիսոփայական որոշակի գաղափարներ, պատմական և բնական գիտությունների վերաբերյալ հանգամանալից տեղեկություններ⁸։

Հայ տեսաբանները իրենց աշխատությունների մեջ կարևոր տեղ են հատկացնում պոեզիայի առանձին տեսակների լեզվի ու ոճի, ոտանավորի կառուցվածքի, տաղաչափության խնդիրներին, որ պայմանավորվում է գրական պարտադիր օրենքներ սահմանելու ձգտումով։ Բարձր պոեզիան պայմանավորում է նաև համապատասխան լեզվա-ոճական միջոցների ընտրություն։ Բարձր, վեհ և բնական լեզուն ու ոճը համարվում է պոեզիայի անհրաժեշտ կողմերից,

5 է. Հյուբերտյուգյան, Առձեռն բանաստեղծութիւն, Վենետիկ, 1839, էջ 87—90։

6 Նույն տեղում, էջ 200։

7 Մ. Բժշկյան, Ճեմարան գիտելեաց, Վենետիկ, 1818, էջ 37։

8 է. դ. Զրբաշյան, «Դիդակտիկ պոեմները» հայ գրականության մեջ («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1968, № 1, էջ 66)։ Հայ կլասիցիստական գրականության մեջ տարածված գրական այս ժանրը հանգամանալից կերպով քննարկված է հիշյալ ժողովածում. ուստի կանգ չենք առնում այդ ժանրի վրա։

Ճ Հանդես, № 2

որ տարածվում է բանաստեղծության իմաստի (բովանդակության), «հիստորիա շարադրութեան» և բառերի «բնական դասավորութեան» վրա (Ղ. Ինճիճյան): Պոեզիայի մեջ չպետք է օգտագործել «սովորական բարբառ», այլ «իմաստս վսեմս և գեղեցիկս», «ձևս մեծավայելուչս և ազնուականս» (է. Հյուրմյուզյան):

Հանդիսավոր, բարձր և վեհ պոեզիայի պահանջը իր հետ բերում է հոետորական ժանրի՝ ներբողի ընտրություն: Հատկանշական է է. Հյուրմյուզյանի դրույթը՝ նա գտնում է, որ «քաջ քերթող» լինելու համար «հարկ է լինել քաջ ճարտասան»⁹: Հայ հեղինակը բանաստեղծներին հանձնարարում է օգտվել ճարտասանական ձևերից, հոետորական ճառերին հատուկ արտահայտչական միջոցներից: Բնականաբար, նման պահանջը իր հետ գեղարվեստական պրակտիկա է բերում հանդիսավորություն, ռացիոնալիստական վերացականություն, դատողական տարրի գերակշռություն, բարձր բանաստեղծական լեզու և ոճ, ինչը հայ կլասիցիստական պոեզիայի առանձնահատկություններից է:

Հյուրմյուզյանի կարծիքով, պոեզիայի տարբեր տեսակների բանաստեղծական տողի երկարությունը կամ կարճությունը, այսինքն՝ բանաստեղծական ոտքի, վանկի կամ անդամի համապատասխան քանակը պետք է պայմանավորվի ստեղծագործության մեջ արտահայտված «տրամադրությամբ»: Այսպես, օրինակ, «ուրախական» բանաստեղծության մեջ չպետք է կիրառել «զտողս ծանունս», իսկ «լուրջ և 'ի վսեմ» կամ էլ «տրտմական» բանաստեղծության մեջ «'ի կիր առնուլ տողս թեթևս»¹⁰:

• • •

Ինչպես եվրոպացի, այնպես էլ հայ կլասիցիստ տեսաբանների ժանրային հիմնական դրույթները հստակորեն դրսևորվում են դրամայի ընդհանուր առանձնահատկությունների քննարկման ընթացքում: Դրամայի ծավալը հնարավորություն է տալիս բարձրացնել հասարակական գաղափարներ, պատկերել նշանակալից դեպքեր ու գործողություններ կամ էլ ժամանակակից կյանքի ծիծաղելի կողմերն ու արատները, սահմանել ռացիոնալիստական գրական կանոններ և օրենքներ: Եվ պատահական չէ, որ հայ կլասիցիստները դրամայի տեսության մեջ արտահայտում են իրենց ժանրային հիմնական ըմբռնումները (ժանրերի կայունություն և մաքրություն, ժանրերի հիերարխիա և այլն) ժանրերի սահմանների, էության, թեմատիկ, կոմպոզիցիոն և լեզվական տարբերությունների վերաբերյալ իրենց ելակետային դրույթները:

Հայ տեսաբանները ողբերգության և կատակերգության հիմնական տարբերությունը պայմանավորում են դրանցում պատկերվող իրականության հասարակական նշանակալիությամբ: Ողբերգության մեջ պատկերվում են «յոռութիւնք և բռնագոյն կիրք», «զաւադաց արանց վէպք» (է. Հյուրմյուզյան), «դիւցաղուն անձինս» (Մ. Բժշկյան), «դիւցաղնական իմն արարուած նախնեաց քաջազանց» (Պ. Մինասյան), «գործ ինչ մեծ և երևելի անձանց», («Բանաստեղծութեան գիտելիք»), «զմեծամեծ յեղափոխութիւնս թագաւորութեանց, զահեղս 'ի ձախորդութեանց» (Ս. Տիգրանյան), իսկ կատակերգության մեջ՝ «զհասարակաց կենաց զանցս», «թերութիւնք մանունք հասարակաց կենաց» (է. Հյուրմյուզյան), «զթերութիւնս առաւել հասարակս և զանվայելուչս» («Բա-

⁹ է. Հյուրմյուզյան, նշվ. աշխ., էջ 85:

¹⁰ նույն տեղում, էջ 181:

նաստեղծութեան գիտելիք»), «նկարագիր առտնին արարուածոց մարդկան» (Պ. Մինասյան), «ժամանակակից մարդկանց բնավորութիւններն ու սովորութիւնները» («Բաղմավեպ»):

Այսպիսով, ժամանակակից կյանքի նկարագրութիւնը դուրս է մղվում ողբերգութեան շրջանակներից և հատկացվում է կատակերգութեանը: Այդ ժանրերն արտացոլում են իրականութեան տարբեր կողմեր, դրանց միջև հաստատվում է խստագույն անջրպետ: Ողբերգութեան և կատակերգութեան ժանրային հակադրութիւնը պայմանավորվում է ժողովրդի ու պետութեան ճակատագրի, հասարակական մեծ խնդիրների և մասնավոր, առօրյա կյանքի՝ նյութական ցածր հոգսերի միջև եղած հակադրութեամբ: Այս դրույթից ելնելով, հայկական կլասիցիզմը, եվրոպականի նման, պատճառաբանում է դրամատիկական ժանրերի հիերարխիան, իրարից խստիվ սահմանադատում ողբերգականի ու կոմիկականի արտացոլման առարկան, հիմնավորում ողբերգութեան ու կատակերգութեան ժանրային առանձնահատկութիւնները:

Դրամայի երկու հիմնական տեսակների հակադրութիւնը վերաբերում է ստեղծագործութեան բովանդակութեանը, լեզվին ու ոճին և չի տարածվում կառուցվածքի վրա: Ե՛վ ողբերգութիւնը, և՛ կատակերգութիւնը ունեն նույն ձևական-կոմպոզիցիոն առանձնահատկութիւնները, թե՛ մեկի, և թե՛ մյուսի համար հատկանշական են երեքի միասնութիւնն ու այլ կանոնները:

Հյուրմյուզյանը ողբերգականի ու կոմիկականի արտացոլման ոլորտների տարբերութիւնը պայմանավորված է համարում յուրաքանչյուր ժողովրդի մեջ առկա սոցիալապես հակադիր մարդկային երկու խմբերի միջև եղած տարբերութեամբ: Հայ կլասիցիստները դրանից են բխեցնում դրամատիկական ժանրերի խստիվ անջրպետումը իրարից, այդ ժանրերի մաքրութիւնը: Այստեղից էլ՝ այդ ժանրերի նկատմամբ դրսևորվող հակադիր վերաբերմունքը՝ կոմիկականի ոլորտը սահմանափակվում է մանր մարդկային կրքերի ու արատների, իսկ ողբերգութեանը՝ հասարակական մեծ պրոբլեմների պատկերմամբ:

Հայկական կլասիցիզմի տեսութիւնը բացարձակացնում է ժանրերի հիերարխիան (բարձր ու ցածր ժանրեր): Վերջինս հիմնվում է հասարակութեան սոցիալական հիերարխիայի վրա, որով և դրսևորվում է հայ կլասիցիստական գեղագիտութեան դասային սահմանափակութիւնը: Այդ մտայնութեան առավել հստակ արտահայտիչը «Բանաստեղծութեան գիտելիք» աշխատութեան հեղինակն է, որը թատերգութեան ժանրերի հակադրութեան հիմքում դնում է թեման, պատկերման առարկան: Նրա մոտ տեսականորեն հիմնավորվում է ժանրերի հիերարխիան և ստանում ինչքան դասային, նույնքան էլ սոցիալական պատճառաբանվածութիւն: Ըստ հայ տեսաբանի, ողբերգութիւնը գրվում է գերազանցապես բարձր խավի՝ լուսավորված մարդկանց, իսկ կատակերգութիւնը՝ «ռամիկ խուժանի» համար: Թատերգութիւնը «ոմանց է իմաստուն և ոմանց գեղջուկ»¹¹, որը «գլխաւորապէս բաժանի յերկուս տեսակս ըստ պէսպէս զանազանութեան ընկերութեան մարդկան. քանզի մարդկային ընկերութեան կէս մեծագոյի և կէս ցածագոյի: Մեծագոյին խնդրէ տեսարան հանճարալիր. իսկ գեղջուկն շատանայ նորանշան իրօք անտես՝ ի նմանէ և կապի զարմանալեօք»¹²: Հայ հեղինակը դրամայի տեսակների դասային սահմանադատ-

11 Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 526, էջ 14ա:

12 Նույն տեղում, էջ 14բ:

ման դրույթով է պայմանավորում այդ երկու ժանրերի նպատակն ու հիմնական սկզբունքները: Կատակերգության նպատակն է «կրթել յբիրտ բարս շինականաց»¹³, «կրթել զանհարթ բարս խուժանին»¹⁴: Հակառակ դրան, ողբերգությունը պետք է համապատասխանի «բարեկիրթ» մարդկանց ձաշակին: Նրա դրույթն իր մեջ ունի երկու կողմ՝ ողբերգությունն ու կատակերգությունը չեն պատկերում իրականության նույն կողմերը և հետևաբար տարբեր ազդեցություն են գործում տարբեր հասարակական խավերի վրա: Հարկավ, հայ տեսաբանի դատողությունները նեղացնում են դրամայի հասարակական ազդեցության ոլորտը, սակայն, միաժամանակ, հիմք ընդունելով «բարեկիրթ» մարդկանց ձաշակը, նա գրականության առաջ դնում է բարձր պահանջներ:

«Բանաստեղծության գիտելիք» աշխատության հեղինակը ձգտում է իր որոշ գրական և հասարակական ըմբռնումները փոխադարձաբար համապատասխանեցնել իրար: Նա հայ իրականության մեջ գոյություն ունեցող հասարակական հիերարխիան տարածում է դրամայի վրա, որով առավել հստակորեն է դրսևորվում ոչ միայն նրա գաղափարական և գրական հայացքների միասնությունը, այլև որոշակի սահմանափակությունն ու պահպանողականությունը:

Հայկական կլասիցիզմի տեսության մեջ դյուցազներգությունը նույնպես համարվում է գրականության բարձր ժանր: Է. Հյուրմյուզյանը նույն տարբերությունն է տեսնում դյուցազներգության և վիպասանության, ինչ որ ողբերգության և կատակերգության միջև: Նա գտնում է, որ դյուցազներգության մեջ պատկերվում են «զաւագաց ևեթ արանց զմեծագործութիւնս», իսկ վիպասանության մեջ «առաւելապէս զհասարակաց կենաց զանցս»¹⁵:

Հյուրմյուզյանը ժանրերի սահմանադատումը պայմանավորում է թեմատիկայով. ողբերգության և դյուցազներգության մեջ պատկերվում են հասարակականորեն մեծը, էականը, նշանակալիցը, ժողովրդի ճակատագրի համար բախտորոշը, նրա հերոսական անցյալը, իսկ կատակերգության և վիպասանության մեջ, ընդհակառակը՝ սովորականը, կենցաղայինը, ծիծաղելին, ժամանակակից կյանքը, մարդկային «մոլորություններն» ու «հոռությունները»:

Եթե Բուալոն ժանրերի իր տեսության մեջ, անտիկ պոետիկայի օրինակով, տեղ չի տալիս և հարևանցիորեն է անդրադառնում վեպին, ապա Հյուրմյուզյանն իր աշխատության մի ամբողջ ենթաբաժին նվիրում է վիպասանությանը, տալիս այդ ժանրի պատմությունը, զարգացման հիմնական էտապներն ու կողմերը:

Խոսելով վիպասանության մասին, Հյուրմյուզյանը գտնում է, որ իրականության փաստերը պետք է խտացնել «բան որ սովորաբար ՚ի կենցաղումս հատուցանին» և դրանք պատկերել «ձշգագոյնս և արդարակշիռս»¹⁶: Վիպասանությունից պահանջվող իրականության պատկերման ճշմարտացիությունը, փաստերի ընտրությունն ու խտացումը, ինչ խոսք, սկզբունքորեն տարբերվում են ռեալիստական համանման դրույթից: Հյուրմյուզյանը հանձնարարում է վիպասաններին ուսումնասիրել իրական, ժամանակակից կյանքը:

13 Նույն տեղում, էջ 17ր:

14 Նույն տեղում:

15 Է. Հյուրմյուզյան, նշվ. աշխ., էջ 136:

16 Նույն տեղում, էջ 137:

Հյուրմյուզյանը հանդես է գալիս կատակերգության մեջ եղակին ու կոնկրետը և դրանով իսկ անցողիկն ու պատահականը, իսկ ողբերգության մեջ ընդհանուրն ու բացարձակը, այսինքն՝ մշտականն ու էականը վերարտագրելու գրույթի պաշտպանությամբ: Եվ ընդհանրապես դա կլասիցիզմին հատուկ մի ձգտում էր. «Կլասիցիստները ձգտում էին վերարտադրել մարդու էությունը և համեմատաբար քիչ էին հետաքրքրվում նրա արտաքին դրսևորման փոփոխվող ձևերով»¹⁷: Ըստ Հյուրմյուզյանի, կատակերգության պատկերման առարկան տարբեր ժողովուրդների մոտ և տարբեր դարաշրջաններում փոխվում է և «ծաղրականք առ մին, ոչ նոյնպիսիք են առ այլս»¹⁸: Կատակերգությունը չի հետաքրքրվում հավերժ անփոփոխ կրքերով, այլ՝ կոնկրետով, որովհետև հասարակական կյանքի մանր թերությունները, որ կատակերգության նյութն են կազմում, չեն կարող ընդհանուր և հավիտենական լինել բոլոր ժամանակների և ժողովուրդների համար: Հակառակ դրան, հայ տեսաբանները հանդես են գալիս որպես ողբերգության մեջ պատկերվող կրքերի (ազատասիրություն, հայրենասիրություն, ոխ, բարկություն, փառասիրություն, հավատարմություն, անձնազոհություն, վեհանձնություն) հավերժական, համամարդկային բնույթի համոզված պաշտպաններ: Անդրադառնալով այդ խնդրին, է. Հյուրմյուզյանը գրում է. «Ամենայն ազգաց և ամենայն ժամանակաց իրք մարթին՝ ի դէպ գալ ողբերգութեան, այլ ոչ և կատակերգութեան. զի յոռութիւնք մեծամեծք և առաքինութիւնք և բռնագոյն կիրք նոյնք են միշտ և անփոփոխ յամենայն ազգս և ի դարս»¹⁹: Այդ դրույթը պաշտպանում են նաև Ս. Տիգրանյանը և Պ. Մինասյանը:

Հասարակության և անհատի փոխհարաբերության, մարդկային հոգեբանության, բանականության ու բարոյականության անփոփոխության և անշարժության վերաբերյալ կլասիցիստական պատկերացումները օբյեկտիվորեն նպաստում են «հավերժ», ժամանակից դուրս գրական օրենքների ու կանոնների հաստատմանը: Դա բնականաբար իր հետ պետք է բերեր ողբերգության մեջ վերացական, համընդհանուր, մշտական և ուժեղ կրքերի պատկերման պահանջ: Հատկանշական է, որ կլասիցիստներին քիչ են հետաքրքրում մարդու էության «փոփոխվող ձևերը»: Այստեղից էլ տրամաբանական է հնչում ողբերգության սյուժեի հասարակական նշանակալիության, մասշտաբայնության ըմբռնումը, վեհ և ուժեղ անհատին պատկերելու սկզբունքը:

Ինչպես եվրոպական, այնպես էլ հայկական կլասիցիզմի մեջ ողբերգության հերոսը կամ էլ առանձին պատմական անհատները հանդես են գալիս որպես այս կամ այն մարդկային կրքի՝ որևէ առաքինության կամ էլ մոլորության ավանդական կրողներ: Այսպես օրինակ՝ հայ կլասիցիստական ողբերգության կամ էլ դյուցազներգության մեջ Վարդան Մամիկոնյանը հանդես է բերվում իբրև հայրենասիրության և հավատքի, Երվանդ արքան՝ փառամոլության, գահասիրության, Հայկ Նահապետը՝ ազատասիրության ու հայրենասիրության, Բելը՝ բռնակալության, Տրդատը՝ կրոնասիրության գաղափարների և կրքերի ավանդական մարմնացում: Հատկանշական է, որ հայ տեսաբանները հանդես են գալիս պատմական ճշմարտության և հավաստիության գրույթի

17 С. Мокульский, РАСН, М., 1940, էջ 18:

18 է. Հյուրմյուզյան, նշվ. աշխ., էջ 173:

19 Նույն տեղում, էջ 172:

պաշտպանությունը։ Այդ դրույթը իր հետ բերում է ընդհանուր և վերացական, բայց և տեսականորեն իմաստավորված, հավերժ անփոփոխ մարդկային բնավորություններն ու կրքերը հետազոտելու անհրաժեշտություն։ Մարդկային հավերժական կրքերի պատկերման այս սկզբունքն իր համընդհանրության հետևանքով գեղարվեստական պրակտիկա է բերում կոնկրետ կենսական պայմանների անտեսում։

Ինչպես նկատում է Գ. Բոյաչևը, «Գոյություն ունեւ պատրանքը, թե վերապատկերվում են մարդկային ապրումների մշտնջենական տարատեսակները։ Այդ սկզբունքային (իհարկե, մետաֆիզիկական) դիրքորոշման մեջ հանդես է գալիս կլասիցիզմի պատմական սահմանափակությունը»²⁰։ Ինչպես եվրոպական, այնպես էլ հայկական կլասիցիստական ողբերգությունը, բնականաբար, պետք է դիմեր պատմությանը, գոնելու համար այնպիսի հերթաներ, որոնք ժամանակակից հասարակության կողմից արգեն ընդունվել էին իբրև այս կամ այն կրքի ավանդական կրողներ։

Սակայն, ինչպես գտնում է Ն. Սիդալը, կլասիցիստական արվեստը համընդհանուրի որոնման ընթացքում կորցնում է կապը կոնկրետ կյանքի, նրա իրական, պատմականորեն փոփոխվող ձևերի հետ, տիպականը հասկանում որպես հավերժ և անփոփոխ բոլոր ժամանակների և ժողովուրդների համար²¹։ Ինչպես տեսնում ենք, կլասիցիզմի ընդհանուր կողմերը հավասարապես դերասնավում են և՛ մեղանում, և՛ նվորուպում, ինչը մի անգամ ևս վկայում է, որ հայկական կլասիցիզմը լիարժեք և լիարյուն գեղարվեստական ուղղություն էր։ Գեղարվեստական կերպարի պատկերման այսպիսի եղանակը, ինչ խոսք, հանգեցնում է բնավորությունների միակողմանիության, մարդը զրկվում է բնավորության բազմակողմանիությունից, գեղարվեստական պատկերը՝ դեղազիտական բազմազանությունից։ Կլասիցիզմին հատուկ միակողմանիությունը հանդես է գալիս նաև հայ կլասիցիստների մոտ, որոնք ընդգծում և առանձնացնում են մարդու մեջ քաղաքացիական սկիզբը. նրանց հերոսները քաղաքական պարտքի կրողներ են, հեղինակների հասարակական-քաղաքական կամ էլ կրոնական գաղափարների արտահայտիչներ։ Հայկական կլասիցիզմի տեսության մեջ կրքերի հավերժությունը դիտվում է սոցիալ-հասարակական (բայց ոչ ազգային) կոնկրետությունից, ժամանակից ու տարածությունից դուրս և դրանով էլ այն ձեռք է բերում վերացական գծեր։

Հայ կլասիցիստները ձգտում են երևան հանել հերոսի մեջ իշխող գիծը, շեշտում են այն, իսկ հերոսները ջանում են ճանաչել և հասկանալ իրենց կերպերը, հասնել ինքնաճանաչողության։ Պ. Մինասյանի կարծիքով, «անձնասիրության» ախտից խաբված և մոլորված հանդիսատեսը ողբերգության շնորհիվ սկսում է ճանաչել իր անձը, երբ թատերական հանդեսի՝ իբրև հայելու մեջ տեսնում է իրեն և «ի միտ առնու և խրատեսա՝ ուսանի զոր ինչ պարտն իցէ առնել յետ այնորիկ»²²։

Հայ տեսաբանները հանձնարարում են գրողներին պատմությունից վերցնել այնպիսի սյուժեներ, որոնք ծանոթ են ամենքին։ Այս խնդրում հայկական

²⁰ «Ренессанс, Барокко, Классицизм» (Сборник статей), М., 1966, էջ 328։

²¹ Б у а л о, Поэтическое искусство, М., 1957, էջ 18։

²² Պ. Մինասյան, Ցաղաքս օղտակարութեանց և վնասուց թատերական հանդեսից, Վենետիկ, 1845, էջ 6։

կլասիցիզմը ելնում է գեղարվեստական ճշմարտանմանությանը հավատարիմ մնալու գրույթից: Ողբերգության գլխավոր հերոսը, Հյուրմյուղյանի կարծիքով, պետք է լինի «աղնվական» և «իշխանազուն», որպեսզի «աղէտք նոցա աղգողագոյնք իցեն»²³: Հայ հեղինակի կարծիքով, գլխավոր հերոս պետք է ընտրել աղգային, պետական և հասարակական նշանավոր անհատներին: Նա հավատարիմ է մնում կլասիցիստական պահանջին՝ յուրաքանչյուր հերոսի մոտ հայտնաբերել իշխող կիրքը, հավատարիմ մնալ կրքերի տրամաբանությանը, պահպանել դրանց պատկերման հավաստիությունը, պատկերել համընդհանուրն ու տիպականը: Նա գրում է. «Պարտ է և ղճգրիտ և ղսեփական բարբառ կրից ըստ դիմաց իւրաքանչիւր պատշաճել, ղի կիրս իւրեանց կարասցեն աղգել յունկնդիրս»²⁴: Հյուրմյուղյանը նման պահանջ է առաջ քաշում նաև դյուցազններգության գլխավոր հերոսի նկատմամբ: Նրա կարծիքով, ստեղծագործողը դրական այդ ժանրի մեջ պարտավոր է հորինել «ճշմարտատիպ» պատմություն: Այդ պատճառով էլ նա պետք է յուրաքանչյուր հերոսին տա «սեփական» բնավորություն և «բարս»: Բավական չէ հերոսին պատկերել առաքինի և իմաստուն, գրում է հայ հեղինակը, այլ դրա հետ միասին պետք է տարբերակել առաքինությունը այլևայլ հանգամանքներում և «բարս և ղնկարագիր իւրաքանչիւրոց անյեղի և անփոփոխ ունել մինչև ղվախճան»²⁵: Կլասիցիզմը կողմնորոշվում է դեպի մարդկային կրքերի, ապրումների ու հոգեբանության վերացական նորման, որի հետևանքով էլ տիպականությունը դրական այդ ուղղության մեջ միայն ընդհանրացում է: Ինչպես եվրոպական, այնպես էլ հայկական կլասիցիզմի մեջ տիպականությունը կապվում է հավանականություն հասկացության հետ: Դա իր առավել լրիվ արտահայտությունն է ստանում XVII դարի ֆրանսիական կլասիցիստների մոտ: Այսպես, օրինակ, Բուալոն գտնում էր, որ ողբերգության հերոսը ամբողջ գործողության ընթացքում պետք է պահպանի իր բնավորությունը, արտաքինը, հասակը, ամեն ինչում «համաձայնի ինքն իո հետ», լինի մինչև վերջ այնպիսին, ինչպիսին էր գործողության սկզբում²⁶: «Սիգի քննադատության» (ֆրանսիական ակադեմիայի կարծիքը) մեջ ասվում է. «Գլխավորն այն է, որ յուրաքանչյուր գործող անձ գործի համաձայն իր բնավորության և, օրինակ, շարը շունենա բարի մտադրություններ»²⁷:

Հերոսի վերացական տիպականացման սկզբունքը հայ կլասիցիստներին հնարավորություն է տալիս գլխավոր հերոսի մոտ առավել չափով խտացնել որևէ կիրք, հասնել վերջինիս բացարձականացմանը: Այսպես, օրինակ, Բագրատունու դյուցազններգության մեջ Հայկ Նահապետը հանդես է գալիս աղատասիրության, իսկ Բելը՝ բռնակալական ձգտումներով: Շնորհիվ այդ սկզբունքի, առանձին հերոսների բնավորությունը վեր է բարձրանում կոնկրետից, ձեռք բերում ընդհանրական գծեր, գրողը կարողանում է հասնել կրքերի անսահման լարվածության պատկերմանը:

Կլասիցիզմի ժանրային ուսմունքի ելակետային դրույթներից մեկը ժանրերի սահմանադատումն է՝ դրականության տարբեր տեսակների միջև անան-

23 է. Հյուրմյուղյան, նշվ. աշխ., էջ 145:

24 Նույն տեղում, էջ 146:

25 Նույն տեղում, էջ 121:

26 Буало, նշվ. աշխ., էջ 82:

27 «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», М., 1953, էջ 618:

ցանելի պատվար սահմանելու սկզբունքը, որն իր ցայտուն արտահայտությունն է ստանում դրամայի տեսության մեջ:

Ժանրերի փոխադարձ ներթափանցման արգելման հիմքում ընկած է տարբեր ժանրերի կողմից իրականության տարբեր կողմերի արտացոլումը: Միաժամանակ այն հիմնվում է գրական կանոնների ու կիրթ ճաշակի վրա, դրսևորում կլասիցիստական ուղղությանը բնորոշ պայմանականությունը: Ժանրերի սահմանազատման սկզբունքը խոսում է կլասիցիստների աշխարհայեցողության մասին՝ չխառնել կոմիկականը՝ վեհի, կենցաղայինը՝ հերոսականի, հասարակականորեն բարձրը՝ ցածրի հետ, այսինքն՝ յուրաքանչյուր ժանր ունի տարբեր գաղափարական-գեղագիտական նպատակ: Դրական այդ սկզբունքը իր մեջ է առնում նաև ստեղծագործության բովանդակության ու ձևի (թեմայի և ոճի), երկի գաղափարական ու գեղարվեստական մտահղացման միասնության, համապատասխանության և ներդաշնակության կլասիցիստական գեղագիտական իդեալը: Հայ կլասիցիստների կողմից Շեքսպիրի քննադատությունը մեծ մասամբ հիմնվում է հենց այդ սկզբունքի վրա: Անգլիացի մեծ դրամատուրգը քննադատվում է այն բանի համար, որ նա, ցանկանալով «ռամիկներին հաճելի» լինել, միևնույն ստեղծագործության մեջ իրար է խառնում ողբերգականն ու կոմիկականը, բարձրն ու ցածրը՝ «ամենայն վսեմ կտորներուն մեջ ծիծաղական բաներ կմտցնե, անանկ որ ողբերգության ուժը բոլորովին կկտրի կերթա»²⁸:

Ժանրերի սահմանազատման գրույթը վերաբերում է ոչ միայն նկարագրության կերպին, այլև լեզվա-ոճական տարրերին: Ողբերգության լեզուն ու ոճը պետք է լինի պաթետիկ, հանդիսավոր, վեհ, իսկ կատակերգությանը՝ «ընտելական և եռանդուն», առանց «վսեմապանծ» շարադրանքի:

Հատկանշական է, որ հայ կլասիցիստներն իրենց կատակերգությունները գրում են գերազանցապես աշխարհաբարով: Դա պայմանավորված էր նաև նրանով, որ կատակերգությունը պետք է ամենից առաջ ներգործեր հասարակ մարդկանց վրա, հուզեր նրանց, տար ժամանակակից կյանքի շգունադարդված, մերկացնող նկարագրությունը, ուստի այն չի պահանջում վեհ լեզու և ոճ:

Հայ տեսաբանները զգուշացնում են արվեստագետներին՝ կատակերգության մեջ զգուշանալ «նվաստ երգիծանքից» և «զազրաբանությունից» և «անարգ խեղկատակությունից» (է. Հյուրմյուզյան), «վավաշոտությունը» պատկերելուց («Բանաստեղծութեան գիտելիք»):

Հայկական կլասիցիզմի տեսությունը անդրադառնում է ողբերգության ժանրային այլ բնորոշ առանձնահատկություններին և հաճախ կատարում հետաքրքիր եղրահանգումներ: Այսպես, օրինակ, ընդհանրացնելով եվրոպական և հայ կլասիցիստական ողբերգության փորձը, Հյուրմյուզյանը յուրահատուկ մոտեցում է հանդես բերում արիստոտելյան կատարսիսին (կրքերի մաքրմանը), որի մեկնաբանությունը վերածվում է հերոսական ողբերգության տեսական բացատրության: Նա առաջ է քաշում ինչպես հերոսի, այնպես էլ հանդիսատեսի բարոյական մաքրման խնդիրը: Ըստ Հյուրմյուզյանի, ողբերգական հերոսը ֆիզիկապես չի կործանվում և հաղթում է բարոյապես: Հատկանշական է, որ հաճախ հայ կլասիցիստական ողբերգությունների հանգուցալուծումը ըստանում է բարեհաջող և ոչ թե պարտադիր ողբերգական ավարտ: Դրանով իսկ

28 «Բաղմավես», Վենետիկ, 1853, էջ 84:

հայ կլասիցիստները հետևում են Կոռնելին և Վոլտերին, ինչպես նաև հեղափոխական կլասիցիզմի ներկայացուցիչներին, որոնք հաճախ են իրենց ողբերգություններում դիմում նման միջոցի:

Սկսած անտիկ շրջանից, ճշմարտանմանության հասկացությունը ձեռք է բերում դեղագիտական արժեք: Այն ավելի ու ավելի հաճախ է օգտագործվում եվրոպական կլասիցիստական պոետիկայում և այնտեղից էլ գրեթե նույն նշանակությամբ անցնում է հայկական կլասիցիզմի տեսության մեջ:

Կլասիցիստական պոետիկայում իրար են հակադրվում ճշմարտությունն ու ճշմարտանմանությունը և նախապատվությունը տրվում է վերջինիս: Ծշմարտանմանությունը համարվում է առավել պայմանական կանոններից, որի հետ և կապվում է կլասիցիզմի հիմնական գրական օրենքներից մեկը՝ երեքի միասնությունը: Թեև գրական այդ օրենքը հիմնավորվում է ամենից առաջ բանականության անունից, սակայն իրենց դրույթների հաստատման համար կլասիցիստները դիմում են նաև անտիկ հեղինակներին:

Սկսած էրդրումեցուց, համարյա բոլոր հայ տեսաբանները անդրադառնում են ճշմարտանմանության հասկացությանը: Ս. Ագոնցը հակադրություն է տեսնում այդ երկու հասկացությունների միջև: Նա հայտարարում է. «Բազում ինչ ճշմարիտ է, բայց ոչ ճշմարտանման»²⁹: «Բանաստեղծության գիտելիք» աշխատության հեղինակը այդ հասկացությունը կապում է բանականության սկզբունքներին հավատարիմ մնալու անհրաժեշտության հետ: Նա գրականության նպատակը համարում է ճշմարտանմանությունը և գտնում, որ չպետք է «յանհնարինս շաղփաղփեալ, որ է ստալօդութիւն»³⁰: Հայ տեսաբանի մոտ գեղարվեստական ճշմարտությունը կապվում է հավանականության պահանջի հետ և պայմանավորվում նրանով: Ս. Տիգրանյանը նույնպես գտնում է, որ գրողը պարտավոր է իր ստեղծագործության մեջ պահպանել ճշմարտանմանությունը: Ծշմարիտը հանդես է գալիս երկու այլ հասկացությունների՝ ճշմարտանմանության և հավաստիության միջոցով³¹: Ծշմարտության ու ճշմարտանմանության պահանջը նա կապում է հանդիսատեսի «մտքի» վրա առավել ազդեցություն գործելու անհրաժեշտության հետ:

Ինչպես ասվեց, հայ կլասիցիստ տեսաբանները երեքի միասնության գրական օրենքը ամենից առաջ հիմնավորում են տրամաբանական ճշմարտանմանությանը հավատարիմ մնալու դրույթով: Հայկական կլասիցիզմի պոետիկայի ու արվեստի ստանդարտների հստակորեն դրսևորվում է երեքի միասնության օրենքի մեկնաբանության ընթացքում: Ս. Տիգրանյանի կարծիքով, թատերգության հիմնական կողմերից մեկը գործողության, տեղի և ժամանակի միասնությունն է: Նա ընդունում է երեքի միասնության կլասիցիստական դասական սահմանումը, ըստ որի այն հիմնված է համարվում ճաշակի, գեղեցիկի և ամենից առաջ բանականության վրա:

Հայ կլասիցիստ տեսաբանների համար երեքի միասնությունը հանդիսանում է գեղարվեստականության վճռական պայմանը, դրամայի հիմնական օրենքը: Այսպես, օրինակ, «Հունաց ողբերգության ընդհանուր պատմությունը» հոդվածում «Բազմավեպի» հոդվածագիրը գրում է. «Միության օրենքներն են,

29 Ս. Ագոնց, Ծարտասանութիւն, Վենետիկ, 1775, էջ 5:

30 Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 526, էջ 10բ:

31 Ռասին, Գոթոլիա, էջ 80—81 (տե՛ս Ս. Տիգրանյանի առաջաբանը):

որ ամենայն արվեստից հասարակաց հիմն է, և որուն մասնավորապես պետք ունին թատրերգական երկասիրությունները»³²։

«Բանաստեղծության գիտելիք» աշխատության հեղինակը դրամայի երեքի միասնության օրենքը հիմնավորում է ստեղծագործության միասնությունն ու ամբողջականությունը պահպանելու, ինչպես նաև ճշմարտանմանությունը հավատարիմ մնալու դրույթներով։ Նա գտնում է, որ չպետք է «կնճռել» ստեղծագործությունը, որը կարող է թուլացնել և խախտել նրա ամբողջականությունը։ Երկրորդական, «օտար» պատահարների նկարագրությունը խաբխլում է ըստեղծագործությունը։ Դրամատիկական երկի մեջ պատկերվող դեպքերը պետք է լինեն ճշմարտանման կամ հավանական։ Ճշմարտանմանության սկզբունքը պահանջում է, որպեսզի դրամատիկական երկի «պատմությունը» շանցնի մի սրվանից, այլապես հանդիսատեսը չի հավատա, որ «պատմությունը» իսկապես կատարվում է այդ ժամանակահատվածում³³։ Հայ հեղինակը հանդես է գալիս գեղարվեստական ճշմարտության (այսինքն՝ ճշմարտանմանության) պաշտպանությամբ, որը չպետք է թույլ տար դրամատիկական երկի մեջ պատկերել պատահական կամ անհավանական հերոսներ և դեպքեր։ Միաժամանակ դրամայի գործողության միասնությունը հիմնավորվում է հների հեղինակությունմբ. ժամանակակից գրողները, ըստ Ս. Տիգրանյանի, պետք է պահպանեն գործողության միասնությունը, որովհետև անտիկ գրողներն այդպես էին վարվում։ Նրա կարծիքով, թատերական երկի գործողությունը չպետք է լինի «տկար» կամ անփույթ, որը կխախտի նրա գեղեցկությունն ու վայելչությունը։ Հայ տեսաբանը պահանջում է երկի բանական-զգացմունքային և կառուցվածքային տարրերի ոչ թե «ակամա», այլ «բնական» և տրամաբանական կապակցվածություն³⁴։

Է. Հյուրմյուզյանը ևս հավանականության վրա է կառուցում գործողություն, տեղի և ժամանակի միասնությունը։ Նա գտնում է, որ ողբերգությունը պահանջում է միասնություն «որպէս զի միտք առանց զբաղելոյ 'ի բազումս՝ տացեն պարապ կրիցն յուզման»³⁵։ Միաժամանակ նա միասնությունները խաբլում է պարզության կլասիցիստական սկզբունքի վրա՝ գեղարվեստական երկը պետք է ունենա միասնական պլան, հստակ և պարզ գործողություն, նյութով շատ ծանրաբեռնված չլինի։ Նա գտնում է, որ պետք է զգուշանալ գրական երկը խճողելուց, որովհետև «բազմաշփոթ խրթնությունը» նվազեցնում է ստեղծագործության «գորությունը»³⁶։

Հյուրմյուզյանը գտնում է, որ ոչ միայն ամբողջ ստեղծագործությունը, այլև յուրաքանչյուր գործողություն պահանջում է միասնություն։ Դրամատիկական երկի բաժանումը հինգ գործողության նա պատճառաբանում է անտիկ հեղինակների՝ մասնավորապես Հորացիոսի հեղինակությամբ։ Նրա կարծիքով, առաջին գործողության մեջ դրամատուրգը պարտավոր է հանդիսատեսին ծանոթացնել հերոսների, դեպքերի և հանգամանքների հետ։ Երկրորդ, երրորդ և չորրորդ գործողությունների մեջ պետք է «դժվարացուցանել ղկնճիռսն», իսկ հինգերորդում՝ տալ հանգուցալուծումը, որի մեջ է կայանում հեղինակի «հան-

32 «Բազմավնպ», Վենետիկ, 1858, էջ 42։

33 Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 526, էջ 15ր։

34 Նույն տեղում, էջ 16ա։

35 Է. Հյուրմյուզյան, նշվ. աշխ., էջ 141։

36 Նույն տեղում։

ճարն ու ճարտարությունը»։ Ընդ որում հանգուցալուծումը չպետք է կատարվի կոմիկական միջոցներով՝ զգեստների փոփոխությամբ, «վրիպակի» օգնությամբ, այլ՝ դեպքերի տրամաբանական վարձացումով։ Հանգուցի լուծումը պետք է պարզ լինի, այն չպետք է լինի հանդիսատեսի համար «դժուարիմաց»։ Հանգուցալուծումը պետք է կատարել ճարտարությամբ՝ բնական և անակնկալ կերպով³⁷։ Դրամայի բաժանումը հինգ գործողությունների ոչ թե կամայականությամբ, այլ բնականության արդյունք է։ Գործողության միասնության համար կարևոր է տեսարանների փոխադարձ, ճարտար կցորդությունը։

Հյուրմուղյանը ևս ժամանակի և տեղի միությունները հիմնավորում է ճշմարտանմանության պահանջով։ Նա գրում է. «Առ միութիւն ժամանակի՝ հարկ է, զի որ ինչ յարարուածս իւրաքանչիւր կեղծին՝ չկարօտիցի առաւելագոյն ժամանակի քան զոր 'ի կեղծիս անդ անցանէ»³⁸ Հայ տեսաբանը դրամատիկական երկի գործողության տեղությունը սահմանում է քսանչորս ժամ։

Չնայած Հյուրմուղյանը չի վկայակոչում Կոռնելին, սակայն ողբերգության տեղի միասնության վերաբերյալ նրանց դատողությունները հիմնականում համընկնում են միմյանց։

Կոռնելի և Հյուրմուղյանի արտահայտած տեսակետների գրեթե նույնությունը խոսում է այն մասին, թե ինչքան խորն է եղել ֆրանսիական կլասիցիզմի ներկայացուցիչների ազդեցությունը հայկական կլասիցիզմի վրա։

Միասնության օրենքը օբյեկտիվորեն նպաստում է դրամատիկական ժանրերի կառուցվածքային համաչափության ու ներդաշնակության դրսևորմանը, կապվում գեղարվեստական երկի և՛ բովանդակության, և՛ կոմպոզիցիայի հետ, դառնում գեղարվեստական չափանիշ։

• • •

Հայ իրականության մեջ ժանրային պրոբլեմի առաջին ծավալուն և խոր արծարծման պատիվը պատկանում է կլասիցիստներին, որոնք զարգացրին ժանրային հասկացությունը թե՛ գեղարվեստական պրակտիկայում, և թե՛ տեսության մեջ, հստակորեն սահմանադատեցին իրարից տարբեր ժանրերը, հայ գրականության մեջ ներմուծեցին դրական նոր ժանրեր։ Ժանրերի կլասիցիստական տեսությունը իր որոշակի ազդեցությունն ունեցավ ժամանակաշրջանի գրական պրոցեսի վրա։

ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ В ТЕОРИИ АРМЯНСКОГО КЛАССИЦИЗМА

М. О. ТАТЕВОСЯН

(Резюме)

Армянский классицизм обогатил национальную литературу многими жанрами и теоретически разработал их основные принципы. Определенный интерес к жанровой теории со стороны армянских классицистов (Х. Эрзрумеци, М. Себастьян, С. Агонц) наблюдается еще в XVIII в. В.

³⁷ Նույն տեղում, էջ 142—143։

³⁸ Նույն տեղում, էջ 144։

период же расцвета этого литературного направления (30—50-е годы XIX в.), благодаря работам С. Тиграняна, Э. Гюрмюзяна, П. Минсяна, неизвестного автора «Искусство поэзии» и других теоретиков, статьи которых помещались в журнале «Базмавеп», теория литературных жанров окончательно формируется и приобретает законченный характер.

Следуя в основном принципам европейского классицизма, армянский классицизм установил ряд рационалистических литературных канонов—отрицание возможности взаимопроникновения литературных форм, защита их чистоты и устойчивости (особенно в области драмы), отстаивание жанровой иерархии («высокие» и «низкие» жанры) и т. д.—и тем самым провозглашал верность старым литературным формам.