

ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԻ ՍԱՀՄԱՆ-
ՆԵՐԻ ԵՎ ՍԱՀՄԱՆԱԿՑՈՒԹՅԱՆ
ՄԱՍԻՆ

Արվեստի տարբեր տեսակների սահմանների հարցը նոր չէ, նրա տեսական մշակումը ունի հին տրագիցիա: Ծիշտ է, առանձնահատուկ ուժով այդ հարցը դրվեց Լեսինգի կողմից՝ «Լաոկոոնում» (գիրքն ունի «Լաոկոոն կամ զեղանկարչության և պոեզիայի սահմանների մասին» վերնագիրը), սակայն զեռնա Արխաուտելը, ստեղծելով էսթետիկայի պատմության մեջ արվեստների առաջին դասակարգումը և ընդհանրացնելով հելլենական մտքի նվաճումները այդ բնագավառում, հիմնում էր հենց արվեստի տեսակների մեջ ունի սահմանների հաշվառումից:

Լեսինգից հետո արվեստների սահմանների հարցը այս կամ այն կապակցությամբ դրվում էր գրեթե բոլոր զեղագետների կողմից: Եվ, այնուամենայնիվ, այս հին, թվում է թե լուծված հարցը այսօր նույնպես շարունակում է զեղագիտական միտքը հետաքրքրել, ինչպես երկու և կես հազար տարի առաջ: Այդ հարցի նկատմամբ շմարող հետաքրքրությունը պայմանավորված է արվեստի պրակտիկ խնդիրներով, որոնց լուծմանն էլ հենց նա ծառայում է: Դրանք նախ

և առաջ խնդիրներ են, կապված 1) արվեստի ամեն մի առանձին տեսակի պատկերավորման միջոցների կատարելագործման հետ, որը տանում է դեպի արվեստների ճանաչողական հնարավորությունների ընդարձակում, 2) արվեստների փոխներգործության, առանձնապես մի արվեստից մյուսի «լեզվով» պատկերների թարգմանության պրոցեսի հետ։ Միայն փայլուն նվաճումներով ու հաղթանակներով չեն պսակված արվեստի տեսակների փոխհարաբերությունները։ Հաճախ տեղի են ունենում նաև սայթաքումներ ու պարտություններ՝ արվեստի մի տեսակից մյուսի բնագավառը ակամա և երբեմն էլ կանխամտածված «ներխուժման» հետևանքով։ Իսկ եթե հաշվի առնենք, որ ինչպես արվեստի առանձին տեսակների կատարելագործումը, այնպես էլ ներանց միջև փոխներգործության պրոցեսը հետագա անսահման զարգացման տենդենց ունեն, ապա պարզ է դառնում, թե ինչու արվեստների սահմանների հարցը մնում է և, կարելի է ասել, միշտ էլ կմնա գեղագիտության հրատապ հարցերից մեկը։

Արվեստի սահմանների հարցի ճիշտ դրումը, մեր կարծիքով, ենթադրում է երկու ծայրահեղության, մի կողմից՝ սահմանների բացարձակացման, մյուս կողմից՝ դրանց ժխտման, անտեսման, կոծկման հաղթահարում։ Առաջին դեպքում արվեստի տեսակները անշատովում են իրարից պատենշով, այսինքն, մոռացության է տրվում այն, որ մենք գործ ունենք արվեստի տարբեր տեսակների հետ։ Երկրորդ դեպքում, ըստ էության, բացարձակացվում է հենց նրանց ընդհանրությունը և մոռացության է տրվում, որ մենք գործ ունենք արվեստի տարբեր տեսակների հետ։

Իրենց միակողմանիությամբ ոչ առաջին և ոչ էլ երկրորդ տեսակետները ընդունելի չեն, սակայն նրանք պարունակում են ռացիոնալ-մոմենտներ, որոնք պետք է պահպանվեն և ճիշտ մեկնաբանվեն։

Ինչո՞վ են պայմանավորված և ինչի՞ մեջ են դրսևորվում արվեստների տեսակների սահմանները։

Կոնկրետ-զգայական ձևով արտացոլելով իրականություն-

ներ, արվեստագետները, — յուրաքանչյուրն արվեստի իր բը-
նագավառում, — օգտագործում են տարբեր նյութ և միջոց-
ներ գեղարվեստական կերպարների ստեղծման համար, այ-
սինքն՝ գեղարվեստական ճանաչողության արդյունքների ար-
տահայտման և արձանագրման համար։ Արվեստի ամեն մի
տեսակ ունի իր «լեզուն», որն առաջանում է նրա նյութի ու
պատկերային միջոցների միազումարով։

Իհարկե, այդ միջոցներն ու նյութն ինքնանպատակ չեն։
Կարևոր է այն բովանդակությունը, որը նրանց օգնությամբ
և միջոցով է արտահայտված, և ոչ թե նրանք առանձին վեր-
ջերած։ Դենի Դիդրոն, որ հայտնի է իբրև ռեալիստա-
կան արվեստի համար հետևողական մաքառող, մեծ հեզ-
նանքով արտահայտվելով 18-րդ դարի ֆրանսիական այսպես
կոչված «ակադեմիական» դպրոցի նկարիչների մասին, ա-
սում էր, որ նրանց նկարներում «գեղանկարչությունը շատ
է, միտքը քիչ»։ Անհրաժեշտ է որոշակիորեն ժխտել այն դը-
րույթը, որը արվեստի տեսականների էությունը հանգեցնում է
նրանց կողմից օգտագործվող նյութին և միջոցներին։ Նը-
ման հարցադրման դեպքում խեղաթյուրվում է իրական հա-
րաբերությունը արվեստի և նրա միջոցների միջև, անտես-
վում, եթե շատ են ժխտվում է նյութի և միջոցների սպա-
սարկու նշանակությունը, որոնք այդ դեպքում դիտվում են
ինքնարաւ։ Դրա հետևանքով ինքը՝ արվեստի երկը՝ հան-
դեցվում է տվյալ արվեստի տեսակի «լեզվի» ցուցադրման,
իսկ դա տանում է դեպի երկի գեղարվեստա-գաղափարական
արժեքի իջեցում և նույնիսկ կորուստ։

Արվեստի երկը գեղարվեստական կերպարների ստեղծ-
ման համար օգտագործվող նյութին ու միջոցներին չհան-
գեցնելը չի կարող, սակայն, տանել դեպի նրանց թերազեա-
հատում։ Նյութի դերը արվեստում շատ մեծ է։ Ինչպես ա-
սում էր Մարքսը՝ «ենթկերի և մարմարի ֆիզիկական հատ-
կությունները նկարչության և քանդակագործության բնագա-
վառից դուրս չեն գտնվում»։ Նյութն իր կնիքն է դնում գե-

1 «Կ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին», հատուկ առաջին, Հայ-
պետհրատ, Երևան, 1963, էջ 90։

ղարվեստական. կերպարների բնույթի վրա, որոշում նրանց յուրահատկությունը, լեզվի լուծը, — նշում է Բալզակը, — հնարավոր չէ թոթափել, այն ծանրանում է գրքի բուն հյուսվածքի վրա:

Նյութը և նրա հետ կապված պատկերավորման միջոցները առանձնապես մեծ նշանակություն ունեն իրականությունը արտացոլելու հարցում արվեստի յուրաքանչյուր տվյալ տեսակի հնարավորությունները բացահայտելու համար: Դժբանց տարբերությամբ պայմանավորվում է ոչ միայն գեղարվեստական կերպարների բնույթի տարբերությունը (գրական, երաժշտական, պլաստիկական և այլն), այլև զրբվում են արվեստների տեսակների ու խմբերի միջև որոշ սահմաններ, որի հետևանքով գեղարվեստական մարմնավորմանը մատչելի ոլորտում ոչ ամեն ինչ, ոչ հավասար շափով և ոչ համարժեք ձևով կարող է արտացոլվել առանց բացառության արվեստի բոլոր տեսակներում¹:

Ձի կարելի, իհարկե, այդ սահմանների էությունը հանգեցնել իրականությունն ընդգրկելու՝ արվեստների տեսակների հնարավորությունների տարբերություններին: Սակայն նման տեսակետը բնավ հաղվադեպ չէ գեղագիտական դրականության մեջ: Սովորաբար համադրելով արվեստի տեսակներն ըստ իրականության ընդգրկման լայնության և հանձնելով առաջնության դասին զրականությունը (իսկ երբեմն էլ կինոյին), զրանով արվեստի տեսակների սահմանների հարցը համարում են սպառված:

Նման մոտեցումը անընդունելի է ոչ թե այն պատճառով, որ այն շունի ոչ մի օրինակ արվեստի պրակտիկայում, այլ որովհետև հարցի էությունը տեղափոխում է քանակական հարաբերությունների ոլորտը: Ակամայից հարց է ծագում՝ եթե արվեստների սահմանների էությունը իրականության

¹ Մենք մի կողմ ենք թողնում ինքնուրույն ուսումնասիրություն պահանջող՝ իրականության արտացոլող երևույթներից արվեստի նյութի ու միջոցների կախվածության հարցը և նկատ ենք այն անվիճարկելի փաստից, որ այդ նյութն ու միջոցները ունեն միանգամայն ակնհայտ սահմանափակող նշանակություն:

ընդգրկման լայնության տարբերությունների մեջ է և նրանցից մի քանիսը գերազանցում են այդ բանում բոլոր մյուսներին, ապա արվեստի բազմազան տեսակների գոյության ի՞նչ պետք կա, ավելի լավ չէ՞ր լինի արդյոք պահպանել ներա միայն այն տեսակները (կամ անգամ մեկը), որոնք օժտոված են ընդգրկման ամենամեծ ծավալով:

Իբրև այս տեսակների նկատմամբ յուրահատուկ ռեակցիա կարելի է դիտել այն հայացքը, որը իրականության արտացոլման գործում ժխտում է արվեստի տեսակների սահմանները և հռչակում նրանց հավասար հնարավորությունները: Ավելին՝ այդ սահմանների ընդունումն անգամ չի խրախուսվում այս տեսակների պաշտպանների կողմից և նույնիսկ որակավորվում է իբրև բազմոստիցիմի էսթետիկական տարատեսակ:

Այնուամենայնիվ (և դա առանձնապես կարևոր է), «իրականության ընդգրկման լայնության» հասկացությունը բավականին անորոշ է, որ կարելի լինեի օգտվել նրանից արվեստի տեսակների սահմանները որոշելու համար: Այսպես, օրինակ, գրականությունը հայտարարվում է ամենահզոր արվեստներից մեկը, որը գերազանցում է մյուսներին իրականության ընդգրկման գործում: Գրականությունը որոշ իմաստով իրոք որ գերազանցում է մյուս արվեստներին, որոնք, ըստ Ն. Գ. Չերեխնսկու հայտնի դիտողության, անզոր են մեզ հաղորդելու նրա հաղորդածի նույնիսկ մեկ հարյուրերորդ մասը¹:

Կյանքի ընդգրկման անհամեմատ լայնությամբ գրականությունը պարտական է, իհարկե, գեղարվեստական կերպարների ստեղծման իր հիմնական նյութին և միջոցին՝ խոսքին, որի սպեցիֆիկ առանձնահատկությունները օգնում են մեզ պարզաբանելու և այն հատուկ հնարավորությունները, որոնք ձեռք է բերում գրականությունը նրա շնորհիվ:

1 Տե՛ս Ն. Գ. Չերեխնսկի, էսթետիկա, Հայպետհրատ, Երևան, 1953, էջ 101:

Հանդիսանալով մտքի անմիջական իրողությունը, պրակտիկ իրական գիտակցությունը, լեզուն ձևակերպում է մեղշրջապատող իրականության ներգործության տակ առաջացող մեր բոլոր տպավորությունները, զգացմունքները, մըտքերը, լեզուն կապված լինելով մարդու ամեն մի գործունեության հետ, ունի բացառիկ լայն և բազմակողմանի, համարյա անսահման գործողության ոլորտ։ Լեզվի գործողության ոլորտն ընդգրկում է այն բոլորը, ինչ գտնվում է մարդու գործողության և տեսողության դաշտում։ Բառը, սիրում էր կրկնել Մ. Գորկին, բոլոր մտքերի, բոլոր փաստերի հագուստն է։ Պարզ է, որ ունենալով իրրե նյութ ու առաջնատարր լեզուն՝ իր գործողության համարյա անսահման ոլորտով, օգտագործելով այն գեղարվեստական պատկերները ստեղծելու համար, գրականությունը դրանով իսկ ձեռք է բերում իրականության առարկայական ընդգրկման և ամենալայն նպաստավոր հնարավորություններ։

Բայց միևնույն ժամանակ գրականությունը, շնայած իր հնարավորությունների ամբողջ լայնությանը, նույնպես սահմաններ ունի, ինչպես և բոլոր մյուս արվեստները։ Բավական է հիշել, որ գրականությունը դիչում է արվեստի միշտ շարք տեսակների՝ դույնի, ծավալի, շարժման և այլնի անմիջական արտացոլման մեջ։ Եվ այդ սահմանները պայմանավորվում են դարձյալ նրա նյութով՝ բառով, լեզվով, որով հաճախ անհնար է սպառել կերպարվեստի ստեղծագործության բովանդակությունը, էլ շենք ասում երաժշտության մասին, որն ընդունակ է արտահայտելու հոգեկան այնպիսի նուրբ վերապրումներ, այնպիսի տրամագրություններ և ըզգացմունքներ, որն արտահայտելու համար անզոր են բոլոր այլ արվեստների, այդ թվում և գրականության միջոցները։ Սակայն պետք է միաժամանակ նշել, որ արվեստի բոլոր մյուս տեսակների միջոցներով (այդ թվում և երաժշտության) նույնպես հնարավոր չէ ընդգրկել ցանկացած, անգամ ամենափոքրածավալ գրական երկի բովանդակությունը։ Գրականության ու երաժշտության այդ փոխադարձ անփոխարինելիության մեջ մեծ դեր է խաղում նաև երաժշտական

պատկերի բազմիմաստութիւնը՝ ի տարբերութիւն գրական կերպարի միանշանակութիւնն ու որոշակիութիւնը: Եւ օրինակ՝ ամենահասարակ մեղեդիի էմոցիոնալ բովանդակութիւնը անհնար է համարժեք ձևով արտահայտել ամենահարուստ ու նրբին լեզվի օգնութեամբ: Գրական և երաժշտական կերպարների բնույթի տարբերութիւն հետ է կապված ունկնդրողի և ընթերցողի բանականութիւնն ու զգացմունքի վրա նրանց ներգործութիւնն ոչ հավասար ուժը, գրականութիւն համեմատութեամբ երաժշտութիւնն ավելի մեծ տնտիշական էմոցիոնալ ներգործութիւնը և այլն:

Եշտեւով ասվածը, պետք է ընդգծել, որ արվեստի ամեն մի տեսակի նյութն ու նրա հետ կապված պատկերային միջոցները ոչ միայն որոշ սահմաններ են ստեղծում, այլև իրենց մեջ պարունակում են արվեստի մի տեսակի առավելութիւնը մյուսների նկատմամբ, պայմանավորելով նրա գեղարվեստական կերպարների յուրահատկութիւնն ու անկրկնելի հրապույրը: Այստեղից տարածվում է արվեստի տեսակների փոխադարձ անփոխարինելիութիւնը (նույն կենսական նյութին դիմելու դեպքում անգամ):

Կյանքն այնքան հարուստ է ու բազմակողմանի, որ ներքա բոլոր կողմերն ու արտահայտութիւնները շէն կարող դառնալ մեկ առանձին արվեստի տեսակի սեփականութիւնը: Արվեստը միայն ամբողջութեամբ, միայն իր բոլոր տեսակների և ժանրերի բազմազանութեամբ վերցրած տալիս է մեզ աշխարհի գեղարվեստական պատկերը:

Այսպիսով, արվեստի տեսակների սահմանների հարցը չպետք է կապել իրականութիւնն ընդգրկման լայնութիւնն տարբերութիւնն հետ, որովհետև դրանով անհնար է բացատրել նրանց էսթետիկական սահմանների էութիւնը: Նշման մոտեցման անորոշութիւնը զգացնել է տալիս իր մասին հատկապես այն դեպքում, եթէ փորձենք ճշտել իրեն՝ թիրականութիւնն ընդգրկման լայնութիւնը հասկացութիւնը: Այսպէս, օրինակ, լեզվի շնորհիվ շատ հզոր արվեստ հանդիսացող գրականութիւնը ըստ էութիւնն ի վիճակի է անմիջականորեն հաղորդել միայն մտքերը, իսկ մարդուց

դուրս գտնվող ողջ աշխարհը (ինչպես նաև զգացմունքները) միայն միջնորդավորված ձևով՝ բառի միջոցով: Այսինքն, ստացվում է, որ այստեղ ընդգրկման լայնությունը բազմա- նում է երկու մասից՝ իրականության անմիջական և միջ- նորդավորված արտացոլումից: Նույնը բնութագրում է և բո- լոր մյուս արվեստները: Ուստի, ավելի ճիշտ է թվում՝ ար- վեստների սահմանների էությունը տեսնել այն բանում, որ արվեստի ամեն մի տեսակ, կախված իր կողմից օգտագործ- վող նյութից և միջոցներից, ընդունակ է անմիջականորեն սրտացոլելու ոչ թե ամբողջ իրականությունը, այլ միայն նրա որոշ կողմերն ու արտահայտությունները: Այսինքն, սահմանների էությունը, պրոֆեսոր Վ. Ֆ. Ասմուտի խոսքե- րով ասած, արտացոլման առարկայական էմպիրիկ սահ- մանների առկայությունն է¹:

Զմանբարենունելով հողվածը օրինակներով, տեսնենք, թե ինչպես է արտացոլվում, օրինակ, շարժումը մի քանի ար- վեստների կողմից:

Ակներևությունը գեղանկարչության կարևորագույն առանձ- նահատկությունն է: Նա ընդունակ է անմիջականորեն վերարտադրել իրականության տեսանկյնի պատկերը նրա ձևերի, գծերի, բաղմագունեղության ամբողջ հարստությամբ: Սակայն արդեն շարժումը գեղանկարչությանը (նաև քան- դակագործությանը) մատչելի է միայն միջնորդաբար՝ ար- տացոլելով նրա պահերից մեկը, որի միջոցով մենք մա- սամբ կարող ենք դատել շարժման նախորդող և հաջորդող պահերի մասին: Ի դեպ, այդ արտահայտչականությունն էլ ամեն մի առանձին դեպքում կախված է լինում գեղարվես- տագետի վարպետության աստիճանից, անշարժ ֆիգուրե- րին և առարկաներին դինամիկություն հաղորդելու նրա հմ- տությունից: Եվ միևնույն ժամանակ ոչ մի նկար, անկախ վարպետությունից, չի կարողանա երբեք անմիջականորեն

¹ Տե՛ս՝ В. Ф. Асмус. Образ как отражение действительности и проблема типического. «Новый мир», 1953, № 8, էջ 279:

վերաբարտադրել հնչյունները՝ թռչունների երգը, զրույցով ըզրադված մարդկանց կենդանի խոսքը, առարկաներից ծնվող տարրեր ձայները և այլն, ճիշտ այնպես, ինչպես ոչ մի նրկար չի կարող արտացոլել շարժումը անմիջականորեն, այսինքն՝ ժամանակի մեջ։ Անգամ միևնույն շարժման պրոցեսի մեկը մյուսին հաջորդող մոմենտների վերաբարտադրությունը նկարների մի ամբողջ սերիայում չի լուծում այդ խնդիրը, չի տալիս ժամանակի մեջ շարժման անմիջական արտացոլում։ Դիտողը ստիպված է լինում այս դեպքում նույնպես իր ուշադրությունը կենտրոնացնել նկարչի կողմից ֆիքսված շարժման առանձին պահերի վրա, որի հետևանքով ձեռք չի բերվում անընդհատության ընկալման էֆեկտը, որով նա բնութագրվում է իր ռեալ գոյությամբ իրականության մեջ։ Գեղանկարչության ոլորտը՝ իրականության «կանգնեցված ակնթարթի» անմիջական, տեսանելի արտացոլումն է։ Շարժման անմիջական արտացոլումը մատչելի է, օրինակ, դրամատիկ և խորհրդաֆիկ արվեստներին։ Բայց արվեստի այդ կատարողական տեսակներում գեղարվեստական երկի գոյությունը համընկնում է իրենց ստեղծման ակտի հետ։ Արվեստի ստեղծագործությունները այս տեսակներում չեն կարող գոյություն բնենալ ինքնուրույն ձևով, իրենց ստեղծագործողից անջատ, մեկուսի։

Դրամատիկական արվեստը և գեղանկարչությունը որոշ հատկանիշներում հանդիսանում են հակոտնյաներ։ Գեղանկարչությանը մատչելի է միայն շարժման առանձին պահերի արտացոլումը, սակայն նրա երկերը իրենց ստեղծումից հետո կարող են գոյություն ունենալ ստեղծողից անջատ։ Իսկ դրամատիկական արվեստում ստեղծողից անջատ երկի գոյության անհնարինությունը զուգորդվում է շարժման անմիջական արտացոլման հնարավորության հետ։ Եվ միանգամայն ակնհեր է, որ չի կարելի փորձել ընդլայնել գեղանկարչության կամ դրամատիկական արվեստի սահմանները, ավելացնելով նրանցից որևէ մեկին մյուսի գծերն ու հատկանիշները և պահպանել այդ դեպքում նրանց որակական որոշակիությունը, յուրահատկությունը։

Սակայն, եթե զեղանկարչության և դրամատիկական արվեստի որոշ արտահայտչական միջոցների համատեղումը նրանցից որևէ մեկի շրջանակներում անիրագործելի է, ապա այդ դառնում է հնարավոր արվեստի այնպիսի տեսակում, ինչպիսին կինոն է։ Կինոստեղծագործությունը, շնորհիվ իր տեխնիկական հնարավորությունների, ի միճակի է և՛ անմիջականորեն արտացոլել շարժումը, և՛ գոյություն ունենալ իր ստեղծողից անշատ Բայց կինոն արդեն ոչ նկարչություն է և ոչ էլ թատերական-դրամատիկական արվեստ, մասնավորապես չի կարող համարվել այդ երկու արվեստների մի շարք հատկանիշների և առանձնահատկությունների միասնիկական միացում։ Կինոն արդեն բոլորովին այլ, արվեստի որակապես նոր տեսակ է, որը շնայած իր բացառիկ տարողունակությանը, նույնպես ունի որոշակի սահմաններ և ընդգրկում է նույն դրամատիկական արվեստի կամ նկարչության ոչ բոլոր հնարավորությունները։ Այսպես, օրինակ, կինոյում, ի տարբերություն թատերական-դրամատիկական արվեստի, հանդիսատեսը չի գտնվում անմիջական շփման մեջ զեղարվեստագետի հետ, ղեկավարվում է զործողությունը և նրա ընկալումը հանդիսատեսի կողմից չեն համընկնում ժամանակի մեջ և այլն։

Սակայն միակողմանի, հետևաբար և սխալ կլինեք, խոսելով արվեստի տեսակների սահմանների մասին, շտեմել միաժամանակ նրանց միջև գոյություն ունեցող փոխադարձ կապերն ու սահմանակցությունը։

Նախ, պետք է նշել, որ նյութի և պատկերային միջոցների սահմանափակող ներգործությունը, որի հետևանքով իրականության մեջ ամեն ինչ չէ, որ կարող է անմիջականորեն մատչելի լինել արվեստի տվյալ տեսակին, չի բացասում արվեստի տարբեր տեսակներում միևնույն երևույթների անմիջական (թեև սպեցիֆիկ) արտացոլման հնարավորությունը։

Բայց, ընդունելով արվեստների փոխներթափանցման և արվեստի տարբեր տեսակների սպեցիֆիկ միջոցներով իրա-

կանության միևնույն երևույթներն արտացոլելու հնարավորությունը, միաժամանակ պետք է հիշել, որ 1) արվեստի ոչ բոլոր տեսակներն են, այնուամենայնիվ, ի վիճակի անմիջականորեն արտացոլելու միևնույն երևույթը, և 2) ռեալ պոյություն ունեն նաև իրականության այնպիսի կողմեր ու երևույթներ, որոնք մատչելի են անմիջական արտացոլման համար միայն որևէ մի արվեստում: Արվեստների փոխներկայացման, փոխադարձ կապի ավելի խոր և էական արտահայտությունը պետք է տեսնել անմիջականորեն և միջնորդավորված արտացոլվածի փոխհարաբերության մեջ, որը կազմում է իսկական արվեստի հատկանշական գիծը և որի շնորհիվ որոշ իմաստով հաղթահարվում են նյութով և պատկերային միջոցներով սահմանափակված արվեստի տեսակների սահմանները:

Միանգամայն ճիշտ է այն պնդումը, որ ամեն մի արվեստի կողմից օգտագործվող նյութը սահմանափակում է նրա հնարավորությունները, որի հետևանքով ամեն ինչ չէ, որ կարող է անմիջականորեն արտացոլվել նրա մեջ: Բայց ճիշտ է և այն, որ արվեստի իսկական երկի բովանդակությունը իրենք չի սպառվում անմիջականորեն արտացոլվածով, այլ միջնորդավորված՝ իր մեջ պարունակում է այն, ինչ ենթակա չէ տվյալ արվեստի նյութին: Կարելի է անգամ ասել, որ արվեստը սկսվում է հենց այնտեղ, որտեղ անմիջականորեն արտացոլվածի հետ միասին հաղորդվում է այն, ինչ գտնվում է նրա սահմաններից դուրս:

Այսպես, օրինակ, գեղանկարչությունն ու քանդակագործությունը արտացոլելով իրականությունը նրա ընկալման տեսանելի ձևերի մեջ, ինչպես տեսանք, զրկված են շարժումը և առավել ևս իրականության հնչյունային կողմը անմիջականորեն վերարտադրելու հնարավորությունից: Սակայն գեղանկարչության ու քանդակագործության իսկական գեղարվեստական երկերը միջնորդավորված ձևով հաղորդում են նաև շարժումը և տալիս են անգամ իրականության հնչյունային բնութագիրը: Մենք «տեսնում» ենք փա-

ռահեղ ընթացող ռաֆայելյան Մադոննայի մոտենալը¹, նմանապես մենք ոչ միայն տեսնում ենք Հառկոտի տանջանքներից այլափոխված դեմքը, այլև «լսում» նրա հառաչանքը²։

Ռեպինի «Ջապորոժցիներ» կտավը ընդ ներկայացնի երկվի ոչ մի արժեք, եթե նրա ընկալումը սահմանափակվեր միայն լուսկյաց, անշարժ մարդկանց մի խմբի հայեցողությամբ, այսինքն՝ անմիջականորեն տրվածով, եթե մենք մարդկանց ֆիզիկոսները տեսնելուց բացի «չլսեինք» նրանց բարձրաձայն քրքիչը։ Նույնը կարելի է ասել և երաժշտության մասին, որն ընդունակ է իր միջոցներով «առաջացնել լույսի ու խավարի կենդանի տպավորությունը, օդի ցրեկային կամ գիշերային մթնոլորտի ունալ զգայությունը...»³։ Հիշենք Զայկովսկու «Տարվա ժամանակները», Ռիմսկի-Կորսակովի ծովային բնակարանները «Սաղկո», «Հեքիաթ ցար Սալթանի մասին» օպերաներում, Սպենդիարյանի «Երեք արամավենի» սիմֆոնիկ պատկերը և շատ ուրիշ երաժշտական ստեղծագործություններ, որոնք լսելիս մենք կարծես տեսնում ենք բնության պատկերները։

Ինչպես տեսնում ենք, արվեստի տարրեր տեսականները կարող են փոխադարձաբար ներթափանցել, այսինքն՝ միջնորդավորված ձևով արտացոլել այն, ինչ անմիջականորեն մատչելի է մյուս արվեստներին։ Եվ եթե իրականության անմիջական արտացոլման մասշտաբները սահմանափակված են արվեստի ամեն մի տեսակի նյութով ու միջոցներով, ապա միջնորդավորված արտացոլման մասշտաբները եթե անսահման էլ չեն, ապա պրակտիկորեն շատ ընդարձակ են և գերազանցում են առաջիններին։ Բայց ամբողջ հարցն այն է, որ արվեստի երկի միջնորդավորված ներգործությունը

¹ Վ. Ա. Փուկովսկին գրում է, որ «երկերով քալող Մադոննայի մեջ չի նշմարվում ոչ մի շարժում, բայց որքան շատ էս նայում նրան, այնքան թվում է, որ նա մոտենում է» (Վ. Ա. Փուկովսկի, Ռաֆայելի Սիքստինյան Մադոննան, տե՛ս Искусство, Книга для чтения по истории живописи, скульптуры, архитектуры, Учпедгиз, М., 1958, էջ 111)։

² Այդ հայկազ քանդակի սքանչելի վերլուծությունը տրված է Լեսինգի «Լաոկոոնոս»։

³ Т. Попова, Музыкальные жанры и формы, Музгиз, 1950, стр. 40։

ձեռք է բերվում միայն ու միայն իրականության այն կողմերի ու դրսևորումների վերարտադրության բազայի վրա. որոնք անմիջականորեն մատչելի են տվյալ արվեստի տեսակի նյութին ու միջոցներին: Ուստի և վերջինների մարմնավորման վարպետությունից են կախված միջնորդավորված ներգործությունների ուժն ու աստիճանը:

Արվեստում անմիջականորեն և միջնորդավորված արտացոլման դիալեկտիկան երաժշտության մեջ շատ լավ ցույց տվեց ռուս կոմպոզիտոր ու երաժշտագետ Ա. Ն. Սերովը: Իր «Նամակներ երաժշտության մասին» հոգվածաշարի շորրորդ նամակում, ղեկավարաժողովի անսահմանության հարցը, նա այդ անսահմանությունը կապում էր երաժշտությանը անմիջականորեն մատչելի երևույթների վերարտադրության ժամանակ հենց սահմանների խիստ պահպանման հետ¹:

Ռեպիների վիթխարի ֆիգուրան գրավում էր Կ. Ս. Ստանիսլավսկուն իր տաղանդի հզորությամբ հենց այն պատճառով, որ մեծ դերասանը քցանկանում էր հասկանալ, թե ինչպիսի՞ զեղանկարչական միջոցներով է Ռեպինը հասնում բովանդակության հոգեբանական խորության բացահայտմանը, ինչպե՞ս է նա կարողանում ցույց տալ մարդու ներքին հոգեկան աշխարհը, հաղորդել զգացմունքների ու մըտքերի ամենանուրբ երանգները, ինչպիսի՞ միջոցներով Ռեպինը ստիպում է մեզ լսել քրթալուծող զապորոժիների ձայների տեմբրը կամ սարսափից զոռացող իվան IV-ին,

1 Ա. Ն. Սերովը գրում է. «...Երաժշտությունը հոգու անմիջական լեզուն է... Երաժշտությունը կարող է արտահայտել միայն հոգու տրամադրվածությունը... Բայց հոգու տրամադրվածությունը կարող է առաջացվել աշխարհում աժեն ինչով՝ ժամանակակից անցքերով, պատմական փաստերով, մասնավոր կյանքի առանձին դեպքով, պոեմով, դրամայով, վեպով, նկարով, բնությունով և այլն: Հետևաբար, երաժշտական լեզվի իսկական ուրույնը նույնպես անսահման է (ինչպես և այլ արվեստների ուրույնը), մինչև որ երաժշտությունը մնում է հոգեկան տրամադրվածության արտացոլում, և նույնպես, ինչպես և բոլոր մյուս արվեստները, երաժշտությունը կորցնում է իր ամբողջ հմայքը, իր ամբողջ հրապույրը, վեր է ածվում հնչյունների անիմաստ հավաքածուի, եթե անցնում է իրեն խորթ բնագավառները, որո-

թե ինչպե՞ս է Ռեպինը գեղանկարչության միջոցներով հաղորդում այն, ինչ թվում էր, թե անմատչելի է կերպարվեստին»¹:

Տեղին է այս կապակցությամբ հիշել Մ. Գորկու Իտալիայի մասին հեքիաթաշարի հինգերորդ հեքիաթը, նրա մեջ պատմվում է, թե ինչպես մի երիտասարդ երաժիշտ, խոսելով այն մասին, թե ինչպիսին է այն երաժշտությունը, որը նա կցանկանար ստեղծել, ուրվագծեց բառերով մի կոնկրետ նկար, որն իր մեջ պարունակում էր և մի փոքր պոետական ֆարուս, բայց դրանից հետո ասաց. «... Այս, իհարկե, անհնար է գրել: Երիտասարդ երաժիշտը իրավացի է, եթե քի նկատի ունենալ ենթադրվող նկարը անմիջապես վերաբերել երաժշտության միջոցներով: Իսկ ինչ վերաբերվում է նրա միջնորդավորված վերաբերադրությանը, ապա այն միանգամայն կարող է իրականացվել երաժշտությամբ, բայց այդ նկարով առաջացվող զգացմունքների, վերապրումների անմիջական արտահայտության միջոցով, որոնք ոչ միայն ենթակա են երաժշտությանը, այլև հենց նրա միջոցներով է, որ կարող են լրիվ և հիանալի կերպով արտահայտվել, թեև արդեն առանց այն կոնկրետ-առարկայական որոշակիության, որը շարադրված է եղել բառերով:

Այսպիսով, արվեստի տեսակները ոչ միայն սահմանազատված են իրարից նյութով և պատկերային միջոցներով, այլև փոխադարձաբար ներթափանցում են, որի հետևանքով յուրաքանչյուր տեսակ ի վիճակի է լինում վերաբերել իրականությունը իր ամբողջականությամբ, սակայն հենվելով միայն սեփական նյութի ու միջոցների վրա:

Այս կապակցությամբ հարց է ծագում՝ արդյոք անշա՞րժ են արվեստի սահմանները, թե՞ նրանք կարող են փոխվել և լայնանալ:

շակի, բանական հասկացությունների բնագավառները, որոնց համար նա չունի համապատասխան օրգաններ: Չէ որ լի կարելի, օրինակ, աչքով նայել հոտը, լսողությամբ՝ համը և այլն: Այդպես և արվեստի ոլորտում» (А. Н. Серов, Избранные статьи, том II, Музгиз, М., 1957, էջ 121).

¹ М. Кнебель, Слово в творчестве актера. Искусство, М., 1954. էջ 116 (շեղգծումն իմն է. Ցա. Խ.):

Ե՛վ այո, և՛ ոչ, նայած թե ինչն է նկատի առնվում:

Վերցնենք, օրինակ, գեղանկարչությունը, Եթե փորձենք խոսել գեղանկարչության լեզվի նյութական ֆակտուրայի մասին, ապա այդ նյութը և դրա հետ կապված հիմնական միջոցները՝ նկարագրիչը և գույնը, պահպանվել են հազարամյակների ընթացքում: Բայց, մյուս կողմից, ինչպիսի՞ առաջնադասում է ասլոնի այդ միջոցներով օգտվելու հմտությունը և ունակությունը, այդ կապակցությամբ ինչքա՞ն լայնացել են գեղանկարչության արտահայտչական հնարավորությունները: Այդ բանում դժվար չէ համոզվել, համեմատելով հին եգիպտական և ժամանակակից նկարիչների ըստնդժագործությունները:

Հին եգիպտական նկարը մակերևույթի վրա չի արտացոլում առարկայի խորությունն ու ծավալը, բացակայում են լուսաստվերը, հեռանկարը, օդը և շատ բան այն տմենից, ինչով բնութագրվում է ժամանակակից նկարչի ստեղծագործությունը: Եթե՞ պե՞ս էր, օրինակ, եգիպտացիին պատկերում պտուղներով ամանը: Նա պատկերում էր ամանը կողադեմ, իսկ վերևից նրան կցում էր աղեղ-ամանի տեսքը վերևից, որտեղ և տեղավորում էր տարբեր պտուղներ՝ մեկը մյուսի մոտ՝: Եգիպտացու նկարը հարթ է: Վե՞րջը շուրջի ծավալ, նրա շուրջը չկա օդ: Նկարը ամանը ցույց է տալիս տարբեր դիտման կետերից՝ կողքից ու վերևից միաժամանակ: Համեմայն դեպք, նա դրսևորում է նկարողի տեղնդունակությունը՝ արտահայտել ամբողջ իրը մի տեսակետից՝:

Իսկ ժամանակակից նկարիչը, օգտվելով նույն միջոցներից (նկարագրիչ, գույն), ինչ նրա հին եգիպտական նախորդը, ստեղծում է այնպիսի երկ, որը հագեցված է օդով, հաղորդում է առարկայի ծավալը, հեռանկարը և այլն: Այսինքն, առկա է գեղանկարչության արտահայտչական պատկերային հնարավորությունների ակնհայտ լայնացում,

¹ Н. Н. Волков, Восприятие предмета и рисунка, Изд-во АПН РСФСР, М., 1950, էջ 14:

² Նույն տեղում, էջ 16:

թեև ձեռք է բերվում նույն միջոցների օգտագործման հիման վրա, որոնցով օգտվում էր և հին եգիպտական նկարիչը¹։

Ակնհերև է, որ այդ տարբերությունն պատճառը պետք է տեսնել ոչ թե երկու հեռավոր դարաշրջանների նկարիչների պարզապես անհատական ընդունակությունների մեջ և ոչ էլ մանավանդ առարկաների ունալ դրություն ֆիզիոլոգիական ընկալման տարբերության մեջ՝ ծավալն ընկալվում էր հին եգիպտացու կողմից այնպես, ինչպես և ժամանակակից մարդու կողմից, ինչի մասին վկայում են և՛ հոյակապ բուրգերը, և՛ հին Եգիպտոսի կլոր քանդակագործությունը։

Կերպարվեստի արտահայտչական հնարավորությունների ընդլայնումը ոչ թե բիոլոգիական, այլ սոցիալական դարգացման արդյունք է և արտացոլում է այն Դրա մեջ, ըստ էության, դրսևորվում է գեղարվեստական ճանաչողության խորացումն ու զարգացումը, որը կատարվում է հասարակական-պատմական պրակտիկայի (այդ թվում և արվեստի պրակտիկայի) հիման վրա և տանում գեպի մարդկային աչքի հետագա կատարելագործումը, որն արտահայտվում է հարթ մակերևույթի վրա ծավալը վերարտադրելու և ընկալելու մեջ։ Այսպիսով, արվեստի տարբեր տեսակների արտահայտչականության սահմանների լայնացումը կատարվում է նրա նյութի և հիմնական միջոցների հիման վրա, դրանց շրջանակում և արտահայտվում է հենց այդ միջոցներից ավելի հմտորեն և կատարյալ օգտվելու մեջ։ Այդ իմաստով տարբեր արվեստների արտահայտչականության սահմանները շարժուն են, փոփոխական²։

¹ Ն. Փարսադանովը իր «Արվեստի զարգացման առաջընթաց բնույթի մասին» հետաքրքիր դրոշմ ցույց է տալիս, թե ինչպես է զարգացել և կատարելագործվել ժամանակի կատեգորիայի արտացոլումը արվեստում, փոփոխվել կերպարվեստի գունային ներկապնակը և այլն (տե՛ս Н. Я. Парсаданов, О поступательном характере развития искусства (Существует ли прогресс в искусстве?), Советский художник, М., 1964 г.):

² Համեմատիր Ի. է. Դրարարի կարծիքը Ռեպինի վարպետության մասին. «...Ռեպինը իր ստեղծագործությամբ իրարից հեռացրեց պատկերազորման հնարավորությունների բոլոր սահմանները, որտեղ նա հայտնագոր-

Միևնույն ժամանակ այդ սահմանները անսասան են այն իմաստով, որ, ոչ միայն նկարչի սուբյեկտիվ ցանկությունը, այլև արվեստի օբյեկտիվ զարգացումը չի կարող հրեք հանգեցնել նրան, որ արվեստի տվյալ տեսակը ձեռք բերի հնարավորություն՝ արտացոլելու անմիջականորեն այն, ինչ խորթ է նրա միջոցներին: Այսպես, օրինակ, միանգամայն ակնհերձ է, որ անկախ գեղանկարչության զարգացման աստիճանից, նա երբեք չի կարողանա անմիջականորեն, ազնվամտ ձևով հաղորդել շարժումը և առավել ևս իրականության հընչունային բնութագիրը:

Արվեստի միջոցների և արտացոլվող երևույթների միջև օբյեկտիվ փոխկապակցությունը բացառում է գեղարվեստական հաջող ճանաչողությունը այն դեպքերում, երբ այդ միջոցներն ու նյութը կամայականորեն օգտագործվում են այնպիսի երևույթների վերարտադրության համար, որոնք իրենց բնույթով անմիջականորեն մատչելի չեն այդ միջոցներին: Ուստի, որքան գեղարվեստագետը խիստ է իրեն պահում տվյալ արվեստի տեսակի շրջանակներում, այնքան երկը ստեղծելիս հասնում է մեծ հաջողության, այնքան մոտենում է իր կողմից վերարտադրվող իրականությանը և, հետևաբար, այնքան բարձր է լինում նրա գեղարվեստական ստեղծագործության ճանաչողական և հուշական (էմոցիոնալ) արժեքը:

Արվեստի բոլոր մեծ վարպետները հենց այն պատճառով են հասել կատարելության բարձունքներին, որ օժտված լինելով այս կամ այն արվեստի նյութի և հնարավորությունների խոր զգացումով, խիստ որոշակի են իրենց ստեղծագործություններում, իրականությունը ամբողջական՝ անմիջական և միջնորդված արտացոլելու համար վարպետորեն օգտագործում են իրենց արվեստի հնարավորությունները:

Ձեռք արվեստը: Նա ցույց տվեց, որ այն, ինչ համարվում էր գեղանկարչությանը անմատչելի և իրագործելի միայն գեղարվեստական գրականության միջոցներով, դարձավ լիովին ննթակա և կերպարվեստի միջոցներին» (տե՛ս И. Е. Репин, Сборник докладов и материалов, Академия художеств СССР, М., 1952, էջ 8—9):

կյանքի արտացոլվող կողմերի հարաբերակցումը նյութի ու միջոցների սահմանների ու հնարավորությունների խոր ըզգացման հետ՝ իսկական գեղարվեստագետի անկապտելի հատկանիշն է։ Իհարկե, ամեն մի առանձին գեպքում կոնկրետ արդյունքը տարբեր կարող է լինել՝ կախված գեղարվեստագետի տաղանդից, իրեն տրամադրված նյութի ու միջոցների հնարավորություններն օգտագործելու նրա ընդունակությունից։

Տեսակային որոշակիությունը՝ առողջ, իսկական արվեստի հատկանիշն է։ Նվ, ընդհակառակը, «հիվանդ», նվազող արվեստի համար բնութագրական է հենց որոշակիության այդ կարևորագույն պահանջի արհամարհումը, որն իր արտահայտությունն է գտնում տվյալ արվեստի շրջանակներից դուրս գալու և նրա միջոցներին անմիջականորեն անմատչելի երևույթները պատկերելու փորձերի մեջ։ Նման կամայականությունը հանգեցնում է ստեղծագործության կործանման, իրական, ռեալիստական արվեստից հեռանալուն, գեղարվեստական երկի ճանաչողական և էսթետիկական նշանակության կորստին։

Իրեն ապացույց բավական է բերել մի քանի օրինակ հակառեալիստական արվեստի ներկայացուցիչների պրակտիկայից։

Ֆոտոուրիստները և ֆորմալիստները գեղարվեստական «գլուտ» են համարում, որ նույն շարժման մի քանի իրար հաջորդող մոմենտները «արտահայտում» են, ասենք, ներկայացնելով պարուհուն տարբեր ուղղություններով պարզած 10—12 ասքերով ու ձևերով, մի բան, որ ավելի շուտ հիշեցնում է սարդի, քան պարող մարդու կամ՝ գեղանկարչության մեջ «երաժշտական տրամադրություն» արտահայտությունը «կտավի» վրա ցիրուցան արած նոտային թերթերի կտորների, երաժշտական գործիքների բեկորների և այլնի օգնությամբ։

Նման խաղ պոեզիայում կատարում էին սիմվոլիստները, որոնք, ցանկանալով իրր թե լայնացնել լեզվի արտահայտչական հնարավորությունները, իրականում զրոյի էին

հասցնում լեզվի արտահայտչական հզորությունն ու ուժը՝ Մ. Գորկին «Պոլ Վերլենը և զեկադենտները» հոգվածում, քննադատելով սիմվոլիստներին, գրում էր նրանց «նոր» պոեզիա ստեղծելու ցանկության մասին, որը պետք է իրրենբգործեր բանականության և երևակայության վրա, որոշ կոմբինացիաներով զբաղելով հատուկ կապակցությունների մեջ բոլոր զգացումները։ Դրա համար, գտնում էին նրանք, պետք է ամեն մի տառի հետ կապել հայտնի, որոշ զգացում՝ Ա-ի հետ ցուրտը, Օ-ի հետ թախիծը, Ու-ի հետ սարսափը և այլն, այնուհետև բոլոր տառերը պետք է ներկել գույներով, ինչպես այդ արդեն արել է Ռեմբրն, հետո վերագրել նրանց հնչյուններ և ընդհանրապես կենդանացնել նրանց, ստեղծելով ամեն մի տառից մի փոքրիկ կենդանի օրգանիզմ։ Վարվելով այդպես, պետք է համակցել տառերը բառերի մեջ, ինչը և, նրանց կարծիքով, իրր կհանգեցնի այն բանին, որ գույներով, հնչյունով և որոշ զգացումով ուղեկցվող ամեն մի տվյալ տառի համակցությունը մի բառի մեջ կկարողանա տալ ընթերցողին մի ամբողջ բարդ կերպար, որը նա կընդունի միանգամից՝ ընկալման բոլոր օրգաններով։ «Դուք կարդում եք և վերարտադրում եք ձեր առջև գույները, հոտերը, հնչյունները, զգացմունքները, վերարտադրում եք այդ բոլորը զարմանալի պարզությամբ։ Մեկ ոտանավորի մեջ վերարտադրում եք կենդանի կերպարների մի ամբողջ շարք»¹։

Սակայն նման ստեղծագործական դիրքերից զրված երկերը կարող են իրենց՝ հաճախ ուրուսը զերազանցող անհասկանալիությամբ ընթերցողի մոտ միայն տարակուսանք առաջացնել։ Այլևս տեղ չի մնում զգացմունքի համար, երբ ընթերցողը պետք է լուծի հանելուկը, որն, ի տարբերություն իսկական հանելուկի, զուրկ է նաև իրական բովանդակությունից։

Ֆորմալիստական խաղերի և պատկերավորման միջոց-

¹ См. М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, том 23, тт. 132—133.

ների հետ կամայական վարվելու հետևանքով առաջանում են «ստեղծագործություններ», որոնք միայն ոչ թե արտացոլում են, այլ աղավաղում իրականությունը, որոնք դուրկ են խոհական ճանաչողական և էսթետիկական նշանակությունից, ծնվում են հրեշավոր երկեր, որոնք դաժանորեն վրեժ են լուծում ամենից առաջ իրենց հեղինակներից՝ գեղարվեստական ստեղծագործության օրյակտիվ օրենքների ոտնահարման համար:

Ինչպես տեսնում ենք, արվեստի տեսակների միջև միաժամանակ գոյություն ունեն ինչպես միանգամայն ռեալ սահմաններ, այնպես և փոխանցումներ ու փոխներթափանցում: Այսինքն՝ արվեստի տեսակների սահմանները, լինելով միանգամայն օրյակտիվ, միևնույն ժամանակ հարաբերական են և ոչ բացարձակ:

Արվեստի տարրեր տեսակների սահմանների այդ օրյակտիվությունն ու միաժամանակ հարաբերականությունը առանձնապես ակնառու կերպով դրսևորվում է գեղարվեստական երկի մի որևէ տեսակի լեզվից մյուսին փոխադրելու, այսինքն՝ որևէ արվեստի երկ այլ արվեստի նյութով և պատկերային միջոցներով վերաստեղծելու պրոցեսում¹:

Վաղուց հայտնի, իսկ այժմ առավել աճող շահերով արվեստի պրակտիկայում կիրառվող այդ վերաստեղծումը իրենով պայմանավորում է արվեստի տեսակների սահմանների պրոբլեմի նկատմամբ մշտական հետաքրքրությունը: Հիշենք, որ Լեսինգի «Լաոկոոնը» նույնպես գրվել է գեղարվեստական թարգմանության և հատկապես կերպարվեստում հին հունական պոետական ստեղծագործությունների կերպարների վերամարմնավորման կապակցությամբ:

¹ Ան. Վարտանովը իր «Образы литературы в графике и кино» բովանդակությից ու հետաքրքիր գրքում (Изд-во АН СССР, М., 1961), թվարկելով «թարգմանություն», «վերաստեղծում», «տրանսֆորմացիա», «տրանսպլանտացիա», «վերակերտում», «փոխադրում» տերմինները, իբրև հոմանիշ, նախապատվությունը տալիս է իր կողմից առաջարկվող «վերաժում» տերմինին, թեև օգտվում է նաև «թարգմանություն» տերմինից, իբրև ամենատարածվածից (նշված գիրքը, էջ 4—5):

Արվեստի բոլոր տեսակներն էլ (բացառությամբ, թերևս, ճարտարապետության) իրար համար, թեև տարբեր չափով, գեղարվեստական թարգմանության հիմք են հանդիսանում։ Առաջին տեղը անշուշտ պատկանում է գրականությանը, որը շատ վաղուց է դարձել համարյա բոլոր մյուս արվեստների համար թեմաների, սյուժեների, կերպարների հարստագույն ու անսպառ աղբյուր։ Ընդ որում պետք է նշել, որ գրական ստեղծագործությունները մեր օրերում ամենից հաճախ թարգմանվում են կինոարվեստի լեզվով, ինչպես և ինքը՝ կինոարվեստը ավելի սիրով և ամենից հաճախ, քան արվեստի մյուս տեսակներին, դիմում է գրականության զինարանին, հատկապես՝ արձակ ստեղծագործություններին։ Մյուս կողմից՝ երաժշտությունը թերևս եզակի է գրեթե բոլոր մյուս արվեստներին դիմելու և նրանց բովանդակությունն իր սպեցիֆիկ կերպարներով վերստեղծելու լայն հնարավորություններով։ Ավելի հազվադեպ է իրականացվում թարգմանությունը երաժշտության և կերպարվեստի (մասնավորապես ֆանդակագործության) լեզվից այլ արվեստների լեզուների։ Եվ գրեթե չի հանդիպում ճարտարապետության պատկերների թարգմանություն։

Գեղարվեստական թարգմանության հարցում կան երկու միակողմանի և հատկապես սխալ հայացք, որոնք հանգում են կամ երկի անթարգմանելիության պնդմանը, կամ բացարձակ ճշգրիտ թարգմանելիությունը ընդունելուն։ Հակասելով արվեստի ռեալ պրակտիկային, այս տեսակետներն անընդունելի են։ Թարգմանության հնարավորության բացասումը, բացարձակացնելով արվեստի տեսակների սահմանները և փաստորեն հանգեցնելով նրանց մեկուսացմանը, ըստ էության անչափում, պոկում է արվեստը իրականությունից, որը յուրովի արտացոլվում է տարբեր արվեստներով։ Այս տեսակետը (որը, ի դեպ, ժամանակին առաջ էր քաշվում նաև «լեֆականների» կողմից) արհամարհում է արվեստների այն ռեալ սահմանակցությունը, նրանց փոխադարձ սահմանների այն հարաբերականությունը, որով և պայմանավորված է գեղարվեստական թարգմանության հնարավորությունը։

Բայց ընդունելի չէ և երկրորդ տեսակետը, որն ընդունելով բացարձակ թարգմանելիություն, հաշվի չի առնում արվեստի տեսակների յուրօրինակությունը, նրանց ունակ, որոշակի սահմանները, Եվ բանն այն չէ միայն, որ արվեստի տարրեր տեսակները կարող են հենվել աչքի կամ ականջի (կամ դրանց երկուսի) էսթետիկական ընկալման հնարավորությունների իրացման վրա, այլև նրանում, որ, ինչպես մենք տեսանք, իրականություն՝ անմիջական և միջնորդավորված արտացոլված կողմերի փոխհարաբերությունը ներանց մեջ հավասարազոր չէ, որը և բացասում է բացարձակ թարգմանելիության հնարավորությունը:

Հարցի ռացիոնալ լուծումը կարելի է տալ, ելնելով այն բանի զգաստամիտ ըմբռնումից, որ ամեն մի տվյալ արվեստի երկում այն կողմերի կողքին, որոնք մատչելի են թարգմանության մի այլ արվեստի լեզվով, կան և այնպիսի կողմեր, որոնք չեն ենթարկվում թարգմանության: Ուստի և թարգմանելիության ու անթարգմանելիության խընդիրը պետք է դրվի և լուծվի կոնկրետ՝ ամեն մի առանձին դեպքում հաշվի առնելով և՛ մեկ, և՛ մյուս արվեստի յուրահատկությունները: Իսկ այստեղ կարևոր տեղ է պատկանում նյութին և պատկերային միջոցներին, որոնք պայմանավորում են անմիջականորեն և միջնորդավորված ձևով արտացոլված կողմերի հարաբերակցությունը, իրականության ընդգրկման լայնությունը և տարրեր արվեստների համապատասխան ստեղծագործությունների գեղարվեստական յուրօրինակությունը:

Ժխտելով երկու, վերը նշված միակողմանի հայացքները, այնուհանդերձ պետք է, ինչպես թվում է մեզ, ավելի քննադատաբար վերաբերվել երկրորդ տեսակետին: Եթե առաջին տեսակետը, բացասելով թարգմանության հնարավորությունը, ուղղակի մեշտեղից հանում է պրոբլեմը, ապա երկրորդ տեսակետը, կապված լինելով գեղարվեստական պրակտիկայի հետ, արվեստների այժմեական անընդհատ ընդլայնվող փոխհարաբերության պայմաններում բավականին հաճախ դրսևորում է իր բացասական ազդեցությունը:

Արվեստի՝ մի լեզվից մյուսին թարգմանելու ժամանակ գեղարվեստագետները նրանք կարծես թե մոռանում են արվեստների ուսուցման սահմանների գոյության մասին: Դա արտահայտվում է թարգմանվող երկի բոլոր նրբերանգները մյուսի նյութով և կերպարային միջոցներով արտահայտելու ձգտման մեջ, այսինքն՝ փոխադրվող երկի յուրօրինակ նշանակալի ստեղծելու մեջ: Բայց հենց այս դեպքերում, որքան էլ դա պարագայում թվա, ստեղծվում են երկեր, որոնք նշանակալի չափով են մոտ իրենց նախահիմքին և զրկված են գեղարվեստական արժեքից, երկեր, որոնք կորցնելով նախահիմքի առավելություններն ու արժեքը, ձեռք չեն բերել ոչ մի նոր բան: Չէ՞ որ նույնիսկ տարբեր արվեստների կողմից իրականության միևնույն երևույթի ինքնուրույն արտացոլման ժամանակ երկերը դրսևորում են էական տարբերություններ, որոնք արտահայտվում են իրականության երևույթի ընդգրկման լայնության և կերպարային մարմնավորման յուրահատկության տարբերությունների մեջ, որի հետևանքով մի արվեստի կերպարը մյուս արվեստի կերպարի լեզվով արտահայտելու հնարավորության դեպքում էլ, երբեք նույնանման չէ, չի կրկնում նրան²: Եվ այդ բացատրվում է հենց նրանով, որ արվեստի տեսականներն ունեն էմպիրիկ և գրանցող պայմանավորված էսթետիկական սահմաններ: Այսինքն՝ ամբողջ արվեստի համար ճանաչողության առարկայի և արտացոլման ասպեկտի ընդհանրության շրջանակում, կարելի է, այսպես ասած, տարբերել արվեստի տարբեր տեսականների ասպեկտը և առարկան, որովհետև, անգամ դիմելով միևնույն երևույթին, արվեստի տարբեր տեսակներ-

1 Ժան դե Ուլինը իր ժամանակին արգարացիորեն քննադատում էր նրանց, ովքեր փորձում էին մեխանիկորեն սինթեզիզացնել կառույցը, թարգմանելով ռուսա և ռուս արտ ասպեկտները մի արվեստից մյուսին» (տե՛ս Жан д'Удин. Искусство и жест, 1911, էջ 58):

2 Հիշենք, օրինակ, Ն. Նեկրասովի «Մտորումներ շքամուտքի մոտ» ոտանավորը և Բ. Ռեպինի «Բուսովաները Վոլգայի վրա» կտավը, որոնք ստեղծվել էին իրարից անկախ:

րը ոչ միայն տարրեր են այն արտացոլում, այլև, եթե փորձենք լինել խիստ ճշգրիտ, բնավ էլ բացարձակ նույն բանը չեն արտացոլում: Իսկ այդ չի կարող իր կնիքը չդնել արվեստի տարրեր տեսակների համապատասխան ստեղծագործությունների իդեական, ճանաչողական և էմոցիոնալ, էսթետիկական կողմերի վրա: Ըստ որում, պետք է ի նկատի ունենալ, որ խոսքը ոչ միայն և ոչ այնքան այդ կողմերի քանակական, որքան որակական տարրերությունների մասին է:

Հիշենք այդ կապակցությամբ Ֆ. Էնգելսի ցուցումը Ֆ. Հասալին, վերջինիս «Յրանց Ֆոն Ջիկինգեն» դրամայի մասին: Էնգելսը առաջարկում է հեղինակին պիեսը մշակել բեմի համար և նշում է. «Այդ պարագայում գաղափարական բովանդակությունն, իհարկե, պետք է տուժի, բայց դա անխուսափելի է»¹:

Բայց եթե անգամ միևնույն դրամատիկական ստեղծագործության երկու տարբերակները (նախատեսված ընթերցանության և բեմադրության համար) անխուսափելիորեն կտարբերվեն իրենց գաղափարական բովանդակությամբ, ապա ի՞նչ հիմքեր կան փնտրել հուզական-գաղափարական լրիվ համապատասխանություն և նույնություն այն երկերի մեջ, որոնցից մեկը հանդիսանում է մյուսի գեղարվեստական վերամարմնավորումը: Մի՞թե թարգմանության պրոցեսում սահմանների օրյեկտիվություն գոյություն չունի: Ընդհակառակն, հենց այս դեպքումն է, որ նրանք զգացնել են (տալիս իրենց մասին ամենամեծ ուժով, քանի որ գեղարվեստագետը հարկադրված է լինում գործ ունենալ և հաղթահարել միանգամից երկու արվեստների սահմանները:

Թվում է, թե ասվածը չի կարող միահամուռ կերպով չլնդունվել արվեստի բոլոր գործիչների կողմից, բայց իրականում գեղարվեստական թարգմանության էության ու

¹ «4. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին», հատոր առաջին, Հայպետհրատ, Երևան, 1963, էջ 30:

խնդիրները մասին գոյություն ունեն տարրեր տեսականներու Հատկապես ավելի ակնառու են դրանք դրսևորվում կինոարվեստում, երբ խոսք է բացվում էկրանի վրա գրական երկի փոխադրման մասին¹։ Այստեղ մաքառում են երկու տեսականներ՝ «ակադեմիական» և «ստեղծագործական» (ըստ Յու. Նագիրիի տերմինաբանության)։ «Ակադեմիական» տեսականի կողմնակիցները գտնում են, որ կինոյի զեղարվեստագետը պարտավոր է լիովին ենթարկվել գրական երկին, մի քայլ անգամ չհեռանալով նրանից։ Իսկ «ստեղծագործական» տեսականի կողմնակիցները գտնում են, որ զեղարվեստագետը եռ միայն կարող է, այլև պարտավոր է էկրանահանվող երկին մոտենալ ստեղծագործորեն²։ Այստեղ, իհարկե, սխալվում են «ակադեմիական» մտածելակերպի կողմնակիցները, քանի որ նրանք փորձում են արհամարհել գրականության և կինոյի սահմանները և հնարավոր են համարում գրական երկի լիակատար մարմնավորում կինոյում։

Հազիվ թե զեղարվեստական թարգմանության նպատակն է այլ արվեստի միջոցներով հենց այնպես, մեկ անգամ ևս վերարտադրել որոշ զեղարվեստական բովանդակություն³։ Դա ոչ միայն անիմաստ է, այլև անիրագործելի։

Յ. Դոստոևսկին իր մի նամակում (հասցեագրված Վ. Դ. Օբոլենսկայային), արտահայտվելով վերջինիս մտադրության

¹ Գրականության երկերի էկրանահանման հարցը՝ մեծ, հատուկ ուսումնասիրություն պահանջող հարց է։ Մենք կսահմանափակվենք միայն որոշ գիտություններով՝ կապված արվեստների տեսականների սահմանների պրոբլեմի հետ։

² Տե՛ս Юрий Нагибин. Перо и экран. Советское кино, 30/X—1965 թ.։

³ Ինչպես իրավացիորեն գրել էր պոեզիայի և դրամայի նկարագրողական հարաբերակցության հետազոտողներից մեկը՝ Ա. Օլենինը, «շատ շուտ կձանձրացնեն այնպիսի պատկերումներ, որոնք աչքերին կրկնում են նույնը, ինչ որ երեակայությունը վաղուց և ավելի լավ հասկացության մեջ ուսանավորների միջոցով ներկայացրել է ընթերցողին» (տե՛ս Г. Державин. Сочинения, т. I, Предисловие Я. Грота. Изд. Императорской Академии Наук, СПб, 1864, էջ XXX—XXXI)։

մասին՝ դրամա գուրս բերել «Ոճիր և պատիժ» վեպից, ամբողջ սրությամբ դրեց արվեստների սահմանների հարցը: Չառարկելով այդ փորձի դեմ, նա միևնույն ժամանակ դրում էր. «Կա արվեստի ինչ-որ գաղտնիք, որի հետևանքով էպիկական ձևը երբեք իր համապատասխանությունը չի գտնի դրամատիկական ձևում: Ես անգամ հավատում եմ, որ արվեստի տարրեր ձևերի համար գոյություն ունեն և իրենց համապատասխան պոետական մտքերի շարքեր, այնպես որ մի միտքը չի կարող երբեք արտահայտվել այլ, իրեն չհամապատասխանող ձևի մեջ:

Այլ բան է,— շարունակում է նա,— եթե Դուք, որքան հնարավոր է շատ վերականգնեք և փոխեք վեպը, պահպանելով նրանից միայն որևէ էպիզոդ, դրամայի վերածելու համար, կամ, վերցնելով նախասկզբնական միտքը, միանգամայն փոխեք սյուժեն...»¹:

Գեղարվեստական թարգմանության պրոցեսում արվեստների սահմանների պարզ դիտակցումը և պահպանումը արվեստագետի կողմից ոչ պակաս շարժվել է անհրաժեշտ, քան ինքնուրույն երկի ստեղծման ժամանակ: Թարգմանության պրոցեսում արվեստների սահմանների խախտման վտանգը ավելի հավանական է, քանի որ գեղարվեստագետը կարող է իր կամքից անկախ ընկնել թարգմանելի արվեստի լեզվի ազդեցության տակ:

Արվեստների փոխադարձ փոխարինելիության սահմանների (գրականություն և կինո, գրականություն և թատրոն, թատրոն և կինո, գրականություն և գեղանկարչություն, գեղանկարչություն և կինո և այլն), յուրաքանչյուր տեսակի էմպիրիկ ու էսթետիկական սահմանների հարաբերակցության ճշգրիտ իմացությունը և հաշվառումը ամեն մի լիարժեք թարգմանության անհրաժեշտ նախապայմանն են: Յուրաքանչյուր թարգմանություն անխուսափելիորեն կապված է գեղարվեստական որոշակի կորուստների և միաժամանակ

¹ Русские писатели о литературном труде, т. 3, изд. Советский писатель, Л., 1955, էջ 160.

որոշակի ձեռքբերումների հետ, որոնք հավասարապես պայմանավորված են երկու փոխներգործող արվեստների սահմաններով: Ավելի խոր վերլուծության դեպքում բացահայտվում է գեղարվեստական թարգմանության նկատմամբ «կորուստներ» և «ձեռքբերումներ» հասկացությունների հարաբերականությունը և ավելին՝ պայմանականությունը, քանի որ ամեն մի լիարժեք թարգմանություն բնագրին իր ամբողջ հնարավոր մոտիկության դեպքում նույնիսկ հանդիսանում է ոչ թե ներառաճառող տողացի թարգմանությունը, այլ միշտ նոր, ինքնուրույն երկի ստեղծման գործողություն է, ուստի գեղարվեստական թարգմանությունը պետք է դատել արդեն այն արվեստի օրենքների համաձայն, ինչ միջոցներով վերաստեղծված է որոշ գեղարվեստական բովանդակություն, այլ ոչ թե արվեստի այն տեսակի օրենքներով, որից արվում է թարգմանությունը:

Մինչդեռ որքան հաճախ ենք հանդիպում մամուլի էջերում գրախոսականներ, որտեղ գրականության էկրանահանումը զնահատվում է ոչ իբրև կինո-ստեղծագործություն, պարզվում է ոչ թե այն, թե ի՞նչ չափով է հաջողվել ստեղծել լիարժեք երկ արվեստի նոր տեսակի մեջ, այլ գլխավորապես թե ի՞նչ չափով են կինոֆիլմի հեղինակները հավատարիմ մնացել թարգմանելի գրական երկին, որքա՞ն մոտ են մնացել նրան: Իհարկե, վեճ չի կարող լինել, որ թարգմանությունը պետք է հարազատ մնա օրիգինալին՝ վերջին հաշվով այն թարգմանություն է: Բայց երբ նկարի զնահատման ժամանակ միակողմանի դուրս է ցցվում միայն գրական երկին համապատասխան լինելու հարցը, ապա դա ակամայից տանում է դեպի գրականության և կինոյի սահմանների թերազնահատում և կողմնորոշում է դեպի գրական երկերի տողացի թարգմանությունը, որի մեջ բնականորեն վերանում է գրականության սպեցիֆիկան և հարված է հասցվում կինոյի սպեցիֆիկային: Բայց չէ՞ որ ըստ էության հենց այդ են կոչ անում գրական երկերի էկրանահանման հարցերի «ակադեմիական» մոտեցման կողմնակից-

ներքո Եվ այդ տեսակետը, մեր կարծիքով, պետք է վճռա-
կանորեն մերժել ոչ թե նրանում ստեղծագործական հիմքի
պակասության պատճառով, այլ սկզբունքորեն՝ գեղարվես-
տական ստեղծագործության օրյեկտիվ օրենքներից նահան-
ջելու և հատկապես արվեստի տեսակների սահմանները ան-
տեսելու և խախտելու համար։