

ՊԱՅՄԱՆԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ
ՌԵԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ
ՊԱՏԿԵՐԱՅԻՆ ԼԵԶՎԻ ՄԻՋՈՑ

Պայմանականության պրոբլեմը արվեստում, երկար տարիների մոտացությունից հետո, վերջին տասնամյակում իր վրա է բեռնել մեծ թվով արվեստաբանների ուշադրությունը: Հատկապես վերջին տարիներին այդ հարցի բնարկումները գյուրությունում վերահասում էին բուռն բանավեճերի, որոնք բնագրելում էին ինչպես անմիջականորեն այդ պրոբլեմին առնչվող հարցերի մի լայն շրջանակ, այնպես էլ դրան մոտիկ կանգնած սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի, արվեստագետի ոճի ու «ձեռագրի» հարակից խնդիրները: Այդ բանավեճերի ժամանակ արժարժվում էին ամենատարբեր, երբեմն հակադիր տեսակետներ, որոնք, սակայն, որպես կանոն, օգտակար էին հշմարիտ պատասխան գտնելու առումով: Վեճի սուր բնույթը միանգամայն բնական է, եթե հաշվի առնենք պայմանականության պրոբլեմը բնեղ բիշ թե շատ լուրջ տեսական մշակումների բացակայությունը: Այնինչ մեր արվեստի անընդմեջ զարգացումը, գեղարվեստական ստեղծագործության պրակտիկան հրամայարար ու անհետաձգելիորեն պահանջում են այս հրատապ հարցի հիշտ լուծումը:

Պայմանականության պրոբլեմի շուրջը լուրջ ու շիտակ խոսակցություն սկսողներից առաջինների թվում պետք է հիշատակել Տ. Մոտիլյովային ու Ի. Ֆրադկինին, որոնց բանավեճը «Вопросы литературы» (1958—1959 թթ.) ամսա-

գրի էջերում աչքի է ընկնում հարցադրումների ակզրունքայնությունը ու անդիշում բնույթով: Նույնը կարելի է ասել նաև «Театр» ամսագրի (1959—1960 թթ.) վարած «Ռեժիսուրան և արդիականությունը բանավեճի վերաբերյալ, որ ակավեց ն. Օխլոպկովի «Պայմանականության մասին» հոդվածով: Այս խնդրի հետազոտության մեջ զղալի ներդրում են կատարել ն. Դորինը՝ տարբեր հոդվածներում (արժե հատկապես նշել նրա հոդվածը փոխարերության մասին²), Ս. Բատրակովան «Գեղարվեստական երևակայություն» հոդվածում³, Հեաարբրություն և ներկայացնում նաև ն. Մալախովի «Արվեստը, էսթետիկան, կյանքը» գրքի⁴ «Հիմարիտն ու հիմարտանմանը գեղարվեստական կերպարի մեջ» գլուխը, Ա. Միխայլովայի «Պայմանականությունը ռեալիստական արվեստում» հոդվածը⁵ և նույն հեղինակի «Պայմանականության պրոբլեմը ռեալիստական արվեստում» գրքույկը⁶: Հայտնի են և մի շարք այլ աշխատություններ, որոնց հեղինակները այս կամ այն չափով շոշափում են մեզ հետաքրքրող խնդիրը, սակայն առայժմ սահմանափակվենք թվարկված գործերով:

Վերջին տարիներս հայտնվել են ամենատարբեր տեսակետներ գեղարվեստական պայմանականության բնույթի, ռեալիստական արվեստի մեջ նրա որակի, տեղի ու նշանակության վերաբերյալ: Ոմանք բացահայտորեն թերազնահատում են պայմանականությունը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, ոմանք էլ շափազանցում են նրա նշանակությունը, ոմանց այն ներկայանում է իրրե նատուրալիզմից խուսափելու արմատական միջոց, ուրիշներն էլ այն դասում

¹ «Театр», № 11, 12, 1959 թ.

² Журнал «Искусство кино», № 2, 1964.

³ Сб. «Виды искусства и современность», «Иск-во», 1962, стр. 174.

⁴ Н. Я. Малахов, Искусство, эстетика, жизнь. Изд-во Академии художеств СССР, М., 1963.

⁵ Журнал «Коммунист», № 15, 1965.

⁶ А. А. Михайлова, Проблема условности в реалистическом искусстве, изд-во «Знание», М., 1966, ևսև А. Михайлова, О художественной условности, Изд-во «Мысль», 1966.

են Զեապաշտական արվեստի անբաժանելի հատկանիշների շարքը: Սակայն ամենից ավելի վիճում են գեղարվեստական պայմանականության բնույթի շուրջ, փորձում են բացահայտել պայմանական կերպարի ծագման ու ընկալող սուբյեկտի վրա նրա ներգործության պրոցեսների որոշակի օրինաչափությունները: Ներկայումս ավելի սակավ են ճշում պայմանականությանը նեղատիվ գնահատական տվող ձայները, ավելի լայն ու վստահորեն են այն ճանաչում իրրե յուրօրինակ գեղարվեստական Ննարք:

Անցնենք, ուրեմն, պայմանականության՝ ամբողջությամբ արվեստագետի ստեղծագործական կամքից կախված այդ մասնավոր Ննարքի, գեղարվեստական արտահայտչության յուրահատուկ միջոցի ֆննությանը: Անսահմանորեն բազմազան են նման պայմանականության դրսևորումները, նրանք միշտ էլ չափազանց տարածված են նդել բոլոր ժամանակների, երկրների ու ժողովուրդների արվեստում, և հիմնականը, որ նրանց միավորում է, ծագման սկզբունքներն են, որ վերջին հաշվով գիտակցված շեղումն է մարդու կողմից իր իսկ գործունեության անխտիր բոլոր ոլորտներում հաստատված սովոր (թեպետ հաճախ և պայմանական) կապերից, հարաբերակցություններից, իրերից, աշխարհի արտաքին տեսքի ընտելացած պատկերացումներից: Հանուն ինչի՞: Հայտնի է երկու նպատակ, երևույթի մեջ ավելի խոր թափանցելու, արվեստի մեջ նրա էությունը ավելի սպառիչ ու տեսանելի արտահայտելու համար և կամ, ընդհակառակն, էությունը է՛լ ավելի մշուշելու համար՝ նրա դրսևորումը միտումնավոր կերպով աղավաղելու միջոցով: Ասենք, էությունը կարելի է մշուշել և առանց այդ բանը գիտակցելու: Այդ դեպքում, դա կլինի ոչ թե նպատակ, այլ արդյունք:

Շատ պայմանականություններ արվեստի մեջ այնքան են տարածվել ու արմատավորվել, որ մենք նույնիսկ մի տեսակ իրրե պայմանականություն չենք ընկալում, թեպետ իրենց բնույթով դրանք հենց այդպիսին են: Դա թատրոնում և կինոյում լայնորեն օգտագործվող ճշունա-պատկերային կոնս-

բապունկաներն են, որ անսպասելի մխրճվում են գեղարվեստական ստեղծագործության հետևողականորեն զարգացող գործողության մեջ իրրե հեղինակային զեղումներ: Նույն կարգին են պատկանում նկարահանման պլանների ու կետերի փոփոխությունը կինոյում, հանդիսատեսի աչքի առջև պտտվող բեմահարթակը թատրոնում, կտավի վրա պատկերված առարկայի ու իրականության մեջ գոյություն ունեցող նրա սկզբնաղբյուրի գունային անհամապատասխանությունը. զեղանկարչության մեջ գունապատկերը միշտ չէ, որ ճշգրիտ հաղորդում է առարկաների բնական գունավորումն ու լուսավորությունը, հաճախ օգտագործվում են բնության մեջ գոյություն չունեցող «բաց» գույներ. Ն. Ռեբիխի մոտ, օրինակ, դա կապույտն է, կարմիրն ու կանաչը, Մ. Սարյանի մոտ՝ նարնջագույնը, դեղինն ու երկնագույնը:

Իսկ հիմնականում պայմանականությունը դյուրությունը «մատնում» է իրեն ու մեծ մասամբ նրան հատուկ է դիտմանավորությունը: Եվ դա միանգամայն բնական է. չէ՞ որ չի կարելի թաքցնել հեռապատկերի խախտումն ու մարդկային մարմնի անստոմիական ձևախեղումը զեղանկարչության ու քանդակի մեջ. չի կարելի համատեղել իրականության մեջ անհամատեղելին, միացնել ֆանտաստիկը ռեալի, տեցյալը ներկայի հետ, ու այդ ամենը աննկատելի դարձնել: Եվ արդյոք կա՞ որ մեջ արվեստի համար ինչ-որ դատապարտելի բան, եթե նա ամենից քիչ կոչված է ստեղծելու կյանքի պարանբր: Բուրբուլին էլ պարտադիր չէ, որ ստեղծագործության ձևական բաղադրիչները աննկատ մնան ընթերցողի կամ հանդիսատեսի համար: Ամենից քիչ դա էր զբաղեցնում Դոգուին, երբ նա գրում էր, թե Տարաս Բուլբայի ու նրա սրդիների խոսփոցից օրոքվում էր տախաստանի խոտը, կամ Մայակովսկուն, որը աղտոտ ու ողորմելի Պրիսիպկինին «արթնացնում էր» կոմունիստական ապագայի լուսավոր լարորատորիաներում: Հմտորեն մատուցված դիտավորությունը ոչ միայն չի խաթարում գեղարվեստական ընկալման պրոցեսը, այլև, ընդհակառակն, ավելի է ակտիվացնում: Մոսկվայի Մայակովսկու անվան թատրոնի «Կովկասյան կավճաշրջան» բեմադրության, Պրադայի «Դ—34» թատրոնի

«Աղբատների օպերա» ներկայացման մեջ հանդիսատեսի առջև համարձակ կերպով մերկացվում է բեմի ողջ «խոհանոցը»։ Ա՛ ղեկորների տեղադրում նրա աչքի առաջ, և անմիջականորեն բեմական զորժողովյանը շմասնակցող անձնավորություն, որ գոնց է խփում, մի խոսքով՝ այն ամենը, ինչ հանդիսատեսին թույլ չի տալիս մոռանալ բեմի մասին։ Հայակապ է Ա. Փարաշանովի գտած հնարը «Մոռացված նախնիների սովերները» ֆիլմում։ Էկրանով մեկ հստող արյան շիթերը հանկարծ ստանում են դեպի վեր սուրացող հրակարմիր նժույզների ուրվագծեր։

Էյզենշտեյնը գրում էր. «Կինեմատոգրաֆի արտահայտչամիջոցներից օգտվելու հարցերում կա, իմ կարծիքով, միանգամայն արատավոր, թեպետև լայնորեն տարածված տեսակետ։ Ըստ այդ տեսակետի (իրը) ֆիլմում լավ է այն էրաժշտությունը, որը չի լավում, օպերատորի այն աշխատանքը, որն աննկատ է մնում, ռեժիսորի այն վարպետությունը, որն անհնար է զննել։ Գույնի կապակցությամբ այդ տեսակետը ձևակերպվում է այնպես, թե այն գունավոր նկարն է լավը, ուր գույնն իրեն զգացնել չի տալիս։ Ինձ թվում է, որ այդ տեսակետը սկզբունքի բարձրության հասցրված անկարողությունն է՝ տիրապետել օրգանապես ամբողջական կինոստեղծագործության ստեղծմանը համադրժակցվող արտահայտչամիջոցների բովանդակ կոմպլեքսին»¹։ Անտարակույս, այս խորապես իրավացի միտքը կարող է տարածվել նաև արվեստի մյուս տեսակների վրա։ Էյզենշտեյնը շատ լավ հասկանում էր, որ բացի գույնը իրեն նյութական աշխարհի առարկաների ֆիզիկական հատկանիշ դիտելուց, մենք իրավասու ենք խոսելու նաև մեր գիտակցության մեջ իրերի, մարդկային արարքների ու մտքերի գունային արտահայտության մասին։ Դրա համար է հենց, որ «Իվան Ահնդ» ֆիլմին միանգամայն բավարար էր չորս գույնը՝ սևը, կարմիրը, դեղինը, երկնագույնը։ Հեղինակների համար կարևոր էր ոչ թե էկրանային աշխարհի համապա-

¹ С. Эйзенштейн. Собр. соч., т. 3. «Искусство», М., 1964, стр. 579.

տասխանությունը առարկաների բնական գունավորմանը, այլ գույնի օգտագործումը որպես բովանդակության արտահայտչության ակտիվ միջոց: Եվ դա էր, որ էյզենշտեյնին հիմք տվեց ֆիլմը կոչելու ոչ թե գունավոր, այլ գունային:

Արվեստի մեջ պայմանական կերպարներն ամբողջովին կառուցվում են երևակայության հնարներով: Ելնելով դրանից, Ս. Բատրակովան իր «Գեղարվեստական երևակայությունը» հոդվածում հոգեբանությանը հայտնի երևակայության հնարներից առանձնացնում է երկուսը՝ կոմբինացման ու շեշտավորումը, իրավացիորեն համարելով դրանք միանգամայն բնորոշելի՝ արվեստի պայմանականության բոլոր հնարավոր դեպքերը ձևականորեն բնութագրելու համար: «Այդ հնարների օգնությամբ էլ հենց ստեղծվում է «պայմանական» ու «ոչ պայմանական» պայմանականությունների այն ողջ կոմպլեքսը, որն ընկած է արվեստի պատկերավոր լեզվի հիմքում»¹: Դրանք պայմանավորել, թելադրել է արվեստի բուն նյութը, որի օգնությամբ ստեղծվում են գեղարվեստական կերպարներ: Նման պայմանականությունները անկախ են արվեստագետից և հնարանք չեն, այլ միայն նյութ, կոմբինացման ու շեշտավորման հնարքների միջոց:

Վերջին ժամանակներս շատ փորձեր են արվել ինչ-որ կերպ դասակարգելու պայմանականության հնարները: Իբրև տարրերակման հիմք վերցվում էին հիպերբոլը, սիմվոլիկան, մասով ամբողջի փոխարինումը, պատկերման լակոնիզմը և այլն: Սակայն, շնայած առաջարկվող մեծաքանակ տարարածանումներին, պարզվում է, որ «ընդգրկումից» դուրս են մնում արվեստի պրակտիկայում հայտնի պայմանականության բազում հնարներ, ինչպես, ասենք՝ մի արվեստի տարրերի տեղափոխումը մեկ այլ արվեստի մեջ. շեղումը ընկալման «շափանիշ» դարձած ավանդական հնարքներից, ավելի հին ֆորմացիայի արվեստի որոշ առանձնահատկությունների յուրակերպ կրկնությունը նոր աստիճանի վրա: Էլ չենք խոսում այնպիսի, վերջին հաշվով, սակավ

¹ С.6. «Виды искусства и современность», «Искусство», М., 1962, стр. 193.

հանդիպող դեպքերի մասին, ինչպիսիք են բեմահարթակից դուրս բերվող անցուղարձը թատրոնում, ամեն կարգի «կրկնությունները» գրականության մեջ, «ստույ-կադրը» և հետադարձ նկարահանումը կինոյում, լոկալ գույներ գեղանկարչության մեջ, ժամանակակից երկի գեղարվեստական հյուսվածքի մեջ հին առասպելների ներմուծումը, ներկայացման մեջ «վարդերի» հայտնվելը... Իրավ, այդքան դյուրին է այս ամենը առանձին վերցրած պայմանականության մի որոշակի տեսակի վերագրելը:

Մագում է մի բարդ երկվություն, գերապատվությունը տալ կամ պայմանականության հնարների շափազանց լայնածավալ տեսակավորմանը և կամ իջեցնել այն ցածրագույն աստիճանի ու կանգ առնել շեշտավորման վրա (այսինքն՝ ընդգծել, շափազանցնել, սրել արվեստի պատկերած առարկայի այս կամ այն կողմերը) և կոմբինացման վրա (այսինքն՝ նոր կապակցության մեջ դնել առանձին իրերն ու նրանց տարրերը): Թվում է, թե իմաստ չունի տալ պայմանականության հնարների ծավալուն դասակարգումը, որը, միևնույն է, երբեք չի կարող լրիվ լինել այն պարզ պատճառով, որ պայմանականության ստեղծման հղանակները անսպառ են: Եվ դրա համար ավելի լավ չէ՞ սահմանափակվել վերահիշյալ երկու սկզբունքներով, որոնք ամենից ավելի ընդհանուր են, բայց և հիմնական, շատ ապրողունակ են, բայց և ընդգրկում են բոլոր հնարավոր դեպքերը ու թույլ չեն տալիս հորինել անթիվ-անհամար սխեմաներ, որոնք իրենց շրջանակներով նեղացնում են արվեստի պատկերային լեզվի բմբռնումը, նեղ ու միակողմանի բացատրություններ տալիս գեղարվեստական ձևակազմությունների նուրբ ու բարդ մեխանիզմի առանձին գրանորոշումներին:

Կարող է թվալ, թե նման ընդհանուր դասակարգումը կադրատացնի առանձին դեպքերի վերլուծությունը: Այո, իհարկե, եթե բանը սահմանափակվի միայն պայմանականության առաջացման հիմնական սկզբունքը առանձնացնելով: Սակայն առաջարկվող տարրերակը ամենաօգտիմալն է նաև այն պատճառով, որ զլխավորն առանձնացնելը ոչ միայն չի բացառում ամեն կոնկրետ դեպքի հետադա մանրակրկիտ

վերլուծութիւնը, նրան բնորոշ մասնավոր հատկանիշները բացահայտելով հանդերձ, այլև, ելակետային հիմք դառնալով այդ վերլուծութիւն համար, կանխորոշում է նրա ուղղութիւնը, մի տեսակ կարգավորելով ու կազմակերպելով մտքի բնթացքը: Ուրիշ խոսքով, հնարավորութիւն է ստեղծվում, մի որոշակի հիմք ունենալով, կտրել-անցնել բնդհանուրից զեպի մասնավորը տանող ճանապարհը:

Այսպես ուրեմն՝ շեշտավորում և կոմբինացում... Բայց ահա արդեն լսվում են իրավացի առարկութիւններ. իսկ չի՞ կարելի արդյոք շեշտավորել ու կոմբինացնել «կյանքի ձևերը», իսկ արվեստն ինքը ամբողջութեամբ ի՞նչ է, վերջին հաշիւով, եթէ ոչ շեշտավորում: Միանգամայն խելամիտ առարկութիւն. երկու հասկացութիւնն էլ այն աստիճան լայն են, որ նրանց օգնութեամբ կարելի է բնորոշել ոչ միայն արտահայտման պայմանական ձևերը: Եվ այնուամենայնիւ... Հարցի լուծումը թելադրում է ինքը՝ պայմանականութեան բնույթը, նրա որոշիչ հատկութիւնը՝ շեղում կյանքի ու արվեստի մեջ հաստատված բնութիւնից: Դա նշանակում է, որ իբրև պայմանականութեան եղանակների առաջացման հիմք պետք է վերցնել շեշտավորում և կոմբինացում հասկացութիւնների դրսևորման ժայրագոյն աստիճանը, երբ շեղումը «կյանքի ձևերից» պարտադիր պայման է նման տարրերակով հիշված հասկացութիւնները կհարաբերակցվեն միայն տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրող գեղարվեստական արտացոլման ձևին, մի բան, որ, հասկանալի է, բացառում է նրանց տարրնթերցման հավանականութիւնը:

Այսպիսով, շեշտավորում ասելով պիտի ենթադրել իր, երևույթի որոշակի կողմերի այնպիսի առանձնացումն ու սրումը, երբ առկա է շեղումը «կյանքի ձևերից», երբ առարկայի ձևափոխումը արվեստի մեջ հասել է մի աստիճանի, որը խախտում է մեր սովորական պատկերացումները նրա արտաքին դրսևորումների մասին: Դա արդեն պարզ չափազանցում չէ, այլ՝ ճիպեցրով, դա նաև փոքրացում է՝ լիտոտա, դա արտաքին ձևախեղում է և այլն: Համապատասխանաբար, կոմբինացում ասելով պիտի հասկանալ արտաքինպես տարրեր կամ մեր սովորական պրակտիկայում ֆիզի-

կապես շմիացող երևույթների, առարկաների, նրանց առան-
ձին տարրերի համախմբումը մեկ ընդհանուր, օրգանական
ամբողջության մեջ, ինչպես նաև նույն ընդունված պրակ-
տիկայի տեսակետից ոչ միատարր իրերի ներմուծման հե-
տևողականությունը մեկ շարքի մեջ: Մի խոսքով՝ դարձյալ
շեղում «կյանքի ձևերից»:

Դառնանք բուն գեղարվեստական գործերին և փորձենք
կոնկրետ օրինակների օգնությամբ հետևել պայմանականու-
թյան հնարների գործողության մեխանիզմին:

Եթե խոսենք շեշտավորման սկզբունքով կառուցված պայ-
մանականությունների մասին, ապա, նախ և առաջ, արժե
անդրադառնալ Բրեխտի՝ այսպես կոչված «ներկայացման
թատրոնի» այդ խոշորագույն ներկայացուցչի սակզմագոր-
ծությունը: Ինչպես հայտնի է, Բրեխտը իր դրամատուրգիա-
յում լայնորեն կիրառում է «օտարման» հնարը, որը նրա
գործերի մեջ, մասնավորապես, արտահայտվում է նրանով,
որ պիեսների մարդիկ և իրերը «օտարվում են» մեզ համար
սովորական դարձած պատկերացումներից, պահում են իրենց
ամենատարօրինակ ձևով, որով և իրենց վրա են հրավիրում
հանդիսատեսի սրված ուշադրությունը:

«Սեղուանցի բարի մարդը» պիեսում աստվածներ բեմ
հանելով, դրամատուրգը լրջորեն մտահոգում է հանդիսատե-
սին, և իհարկե, ոչ գեղարվեստական երկի մեջ երեք աստծո
ներմուծման բուն փաստով (դրանով այժմ հանդիսատեսին
չես դարմացնի), այլ նրանով, որ այդ աստվածներն իրենց
պահում են իսկ և իսկ մարդկանց նման, նրանցից ոչնչով
չեն զանազանվում: Ավելին, նրանք շատ են հիշեցնում մի
հատուկ կատեգորիայի մարդկանց՝ քաղցրաձայն շինովների-
նրի: Թվում է, թե այդ աստվածները գետին են իջել, որ-
պեսզի օգնեն մարդկանց, պաշտպանեն արդարությունը:
Բայց ո՞չ, իրականում նրանք միայն կոծկում են շարը, խա-
րում մարդկանց հույսերը: Ի՞նչ նպատակ էր հետապնդում
Բրեխտը, հողեղեն դարձնելով իր աստվածներին, «օտարե-
լով» նրանց հաստատված պատկերացումներից: Որպեսզի
տեսանելի, գեղարվեստորեն ինքնատիպ ձևով ասի, որ սե-
ղուանցիները, երկրագնդի բոլոր կեղերված ու խաբված մար-

դիկ ոչ ոքից օգնութիւն չպիտի սպասեն, որ հույս պիտի գնեն միայն իրենց վրա, որ նույնիսկ աստվածները, եթե զոյնութիւն էլ ունեն, անուժ են, կեղծ արդարադատ և լավագոյն գեպքում նման են մեզ այնքան լավ հայտնի բարեհամբույր շինովնիկ-սփոփողներին:

Անկ այլ պիեսում Բրեխտը պատմում է մի դինվորի մասին, որը կոչում է արդեն երրորդ տարին, նրան հոգնեցրել է այդ պատերազմը, նա հասկանում է դրա անիմաստ լինելը, չի տեսնում դրա վերջը: Զինվորը ելք է որոնում. հանդես գալ պատերազմի դեմ, դասալքել, գերի հանձնվել: Ո՛չ, դրանցից և ոչ մեկը. պարզվում է, ավելի հեշտ է վարվել այնպես, ինչպես բռնորդ: «...Զինվորը «զոհվեց հերոսի մահով», — Բրեխտը այսպիսի սարկազմով է ավարտում իր պիեսը դինվորի մասին, որը չէր ուզում պատերազմել, չէր ուզում մեռնել: Անտարբերութիւնը, անսկզբունքայնութիւնը, ապուլիտիկութիւնը Բրեխտը համարում էր սոսկալի շարիք, մարդկային բազում աղետների նախապատճառ, և տվյալ գեպքում հնարը պարագործի միջոցով կառուցելով, ողջախոհութեան դեմ «հակաթեզ» առաջարկելով, դրամատուրգը մոլեգին հարձակվում է կույր հնազանդութեան, մարդու նախրային բնազդի վրա:

Իր պատմածի փիլիսոփայական իմաստն ընդհանրացնելու և զորեղացնելու համար Բրեխտը հաճախ դիմում է «զոհի» օգնութեանը: Դրանք բալլադներ են, քայլերգեր, քառյակներ, որոնք ներհյուսվում են ստեղծագործութեան շարադրանքի բանվածքին, ավերում են «բուն կյանքի» պատրանքը և կոչված են հանդիսատեսի ուշադրութիւնը բեռնելու մի որոշակի մտքի վրա, սրելու այդ միտքը: Հաճախ երգերի բովանդակութեանն այնպիսին է, որ դրանց կատարումը այս կամ այն դորժող անձի կողմից թվում է անբնական, երգ կատարողը մի տեսակ դուրս է գալիս կերպարից, — երևան է գալիս միտումնավոր պայմանականութիւն: Սակայն Բրեխտին դա բնավ չի շփոթեցնում, նա համարձակ ու միշտ տեղին օգտագործում է այդ հնարը: «Սեզուանցի բարի մարդը» պիեսում կա մի տեսարան, երբ Շեն Տեի ազգականները երկար զրկանքներից հետո, վերջապես, գտնում են

տաքուկ, հարմարավետ մի անկյուն և հանկարծ, բոլորովին անսպասելի, երգում «Երգչ. ծիսն մասին», ուր ամենից հաճանականը պիտի լիներ ձևոր բերած հանգստի քաղաքանությունն արտահայտելու: Սակայն Բրեխտը գերադասում է «խաբել»: Հանդիսատեսին, և մենք, ապշած, լսում ենք ազգականների տրամագին երգի մեջ հնչող դրամատուրգի նախազգուշացնող ձայնը նրանց սպասող տառապալից ու անվերջանալի հոգսերով ծանրաբեռնված վաղվա օրվա մասին:

Ստեղծագործության հենքին ներհյուսված «զոնգերը» «օտարման» օրինակ են, «օտարում» հերոսի «տվյալ պահի» տրամադրությունից, մտերիից, «օտարում» «տվյալ» միջավայրից, իրադրությունից, սակայն ոչ մի զեպում՝ հեղինակային մտերից ու ստեղծագործության զաղափարից: Վերջինիս զարգացման տրամաբանությունը նրբեր չի խախտվում: Հնարը թույլ է տալիս ինչպես արթնալ գործողությունը, թափանցել ստեղծված իրավիճակի մեջ, դիտել այն կողքից, լսել հեղինակի կոչը և, բոլորովին սեփական երևակայությունը, կրկին միանալ իրադարձությունների հետագա զարգացմանը, այս անգամ արդեն ավելի բարձր որակական աստիճանի վրա: Նույն կերպ կարելի է րացաօրել բեմի վրա «Երգչախմբի», «վարդերի», «հեղինակի կողմից» հանդես եկող զեմբերի հայտնվելու: Պ. Կոզոուտի «Այդպիսի սեր» պիեսի «Արեմով մարդը» ազատ գեոուդեն է քայլում բեմի վրա, մոտենում է գերասաններին, հարց ու փորձ անում նրանց, ուղղակի դիմում հանդիսատեսին: Նույն կերպ էին վարվում նաև Վ. Կաշալովը, որ հանդես էր գալիս «հեղինակի կողմից» ՄեկՏ-ի «Հարություն» ներկայացման մեջ, Լ. Պլյատը, որ Յու. Զավադսկու «Անտեսանելի հեռատաններ» ներկայացման մեջ խաղում էր «հեղինակ»: Բոլոր դեպքերում այս ամենը խախտում է անընդմեջ զարգացող «կյանքի մի հատվածի» պատրանքը, սակայն ոչ միայն չի խախտում (լավ ներկայացման մեջ) գեղարվեստական ընկալման պրոցեսը, այլև, ընդհակառակն, ավելի է ակտիվացնում այն:

Ս. Յուսկեիչը իր «Ազատագրված Ֆրանսիան» ֆիլմում

պատկերել է պարտված Ֆրանսիայի հետ հաշտության պայ-
 մանագիր կնքելու դրվագը: Կամերան սենսուն հետևում է
 Հիտլերի յուրաքանչյուր շարժմանը: Նա մտնում է այն վա-
 դոնը, ուր ստորագրվել էր առաջին համաշխարհային պա-
 տերազմում Գերմանիայի կապիտուլյացիայի փաստաթուղթը:
 Պահը բավական խորհրդանշական է և, հասկանալով այդ,
 ռեժիսորը որոշել է «խաղացնել» այն, հանդիսատեսի ուշա-
 դրություներ բեռնել դրա վրա, դիտակցության մեջ հրահրելով
 ասոցիատիվ տեղաշարժերի մի բարդ շղթա: Այդ նպատակին
 նա հասնում է, հմտորեն օգտագործելով «ստոպ-կադրի»
 հնարը: Էկրանի վրա կադրերի սովորական ընթացքը ան-
 սպասելի ընդհատվում է, և մենք տեսնում ենք անհեթեթ
 դիրքով քարացած Հիտլերին: Գործողություներ մի քանի վայր-
 կյան քարանում է: Բայց՝ միայն էկրանի վրա: Իսկ հանդի-
 սատեսի դիտակցության մեջ այդ պահին ընթանում է վա-
 րկերական իրադարձությունների՝ ռեժիսորի առաջարկած
 ըմբռնման կայծակնային իմաստավորումը: Հիշեցնենք, որ
 այդ հնարին հաճախ դիմել է նաև Մ. Ռոմմը իր վերջին
 զեղարվեստա-վավերագրական «Սովորական Ֆաշիզմ» ֆիլ-
 մում: Դրանով նրան հաջողվել է որոշ կադրեր հագեցնել
 խոր ենթատեքստով, հաղորդել հրապարակախոսական սրու-
 քյուն:

Մեր քննած դեպքերին այս կամ այն չափով հատուկ է
 մի շատ բնորոշ դիժ, որ ընդհանուր է արտահայտման պայ-
 մանական ձևերի համար ու վերաբերում է նրանց ընկալման
 տոանձնահատկությանը: Մենք նկատի ունենք ընկալող սուբ-
 յեկտի դիտակցության մեջ այն բովանդակության, պատկե-
 րացման առաջացման պահն ու բնույթը, հանուն որի ար-
 վեստագետը դիմել է պայմանականության: Այս բանը կա-
 րելի է տեսնել շեշտավորման հնարին շատ տիպական
 հետևյալ երկու օրինակների օգնությամբ: Ծ. Գարրիլովիչի և
 Յու. Ռայզմանի լայնորեն հայտնի «Կոմունիստ» ֆիլմում կա
 մի ուժեղ դրվագ, երբ Գուբանովը շոգեքարշի համար ծառեր
 է կտրում: Դրվագի սկիզբը անսպասելի ուշինչ չի գուշակում:
 Բայց շուտով մենք նկատում ենք բաներ, որոնք ոչ մի կերպ
 չեն կապվում մարդու ուժի և հնարավորությունների մասին

ունեցած մեր պատկերացումների հետ. մեկը մյուսի հետից, գրեթե միաժամանակ, գետին են տապալվում ծառերը, Ասես հզոր մի տարերք արմատախիլ է արել ու ցած թափել վիթխարի ծառաբները։ Սա արգեն ոչ թե փայտահատություն է, այլ անտառահատություն։ զա անբնական է, մի մարդու ուժից վեր բան։ Նման պայմանական, սիմվոլիկ ձևով հեղինակները մեզ են հասցենում այն մտքերը, որ մարդ շատ բան կարող է անել, եթե զա հարկավոր է մարդկանց, եթե հեղափոխությունը այդ է պահանջում։

Արտահայտման պայմանական ձևերի այս օրինակների միջոցով հեշտ է նկատել, որ դրանց ընկալման պրոցեսում գեղարվեստական կոահումբ տեղի է ունենում ոչ թե աստիճանաբար, այլ անսպասելի և անպայման՝ սովորականի, ճշմարտանմանի ու հակարեականի, անհավանականի սահմանագծին։ Իրադարձությունների բնական ընթացքի խախտման նկատմամբ առաջին ռեակցիան մեր սրված զիտակցություն պատրաստի ընդվզումն է անհնարինի, պարագորսայինի գեմ և ընկալման հենց այդ կրիտիկական պահին էլ վրա է հասնում կտրուկ՝ սրական թոխը՝ գեղարվեստական ճշմարտության ծնունդը։

Միշտ չէ, որ հեշտ կարելի է բացատրել գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ արտահայտման այս կամ այն ձևի օգտագործումը։ Հաճախ դրանք բազմաթիվ գործոններից արծարծված մեծություններ են։ Արդի արվեստում բնավ էլ բացառված չեն մեր հեռավոր նախնիների մշակույթին, հին լեզենդներին, բանահյուսությունը, դիցաբանությունը՝ դիմելու գեպերը։ Սակայն ժամանակակից ստեղծագործության մեջ, ասենք, հին առասպելների հայտնվելը, խնարկե, չի կարելի բացատրել նույն կերպ, ինչպես բացատրում ենք առհասարակ նրանց սկզբնական ծագումը։ Այսպես, օրինակ, Մերսիկացի նկարիչների որմնանկարներում վերածնված հին հնդկացիների դիցաբանության սիմվոլիկան, խնարկե, բոլորովին էլ արտահայտությունը չէ կերպարային մտածողության այն բնույթի, որը հատուկ էր այսօրվա մերսիկացիների նախնիներին, որ ապրում էին ցեղերով, և ոչ էլ պարզապես հակում է գեպի հինը, այլ կյանքի է կոչված ազգային

աղատադրական շարժման շնորհիվ, սեփական ժողովրդի պատմությունը այսօրվան մոտեցնելու ցանկություն՝ իրրև աղգային հպարտության, պայքարի կոչ:

Դժվար է պեղել հապոնական թատրոնում կիրառվող շեշտադրման այնպիսի հնարների ծագման ակունքները, ինչպիսիք են թմբուկի հարվածներով բեմական ժամանակի նշումը կամ միայն «սիտեններին», այսինքն՝ դիտավոր դերակատարներին, վերապահված իրավունքը դիմակ կրելու (ենթաթատրոնում): Մեզ այժմ բավական է հավաստել այն փաստը, որ նմանօրինակ հնարները շատ-շատ են, և որ դրանք լայն տարածում են ստացել բոլոր աղգային արվեստների պրակտիկայում:

Մարդկային երևակայության մեծադույն հատկություններից մեկը նորի ստեղծումն է՝ փորձով տրված զանազան տարրերի կոմբինացման միջոցով: Եվ թերևս մարդկային գործունեության ոչ մի ոլորտում երևակայության այս հատկությունը այնքան լիակատար չի արտահայտվում, որքան արվեստում: Այստեղ հնարավոր է ամեն ինչ՝ և՛ ժամանակների, իրադարձությունների միախառնում, և՛ իրոք գոյություն ունեցողի ու երևակայականի միացում, և՛ ամենաանսպասելի կոնտրաստներ: Արիստոտելը գրում է. «Արդարև, հանելուկի միտքն այն է, որ իսկապես գոյություն ունեցողի մասին խոսելով, միաժամանակ դրան միացնում են բոլորովին անհնար բաներ: Բառերի (ընդհանուր գործածության մեջ դանդաղ) կապի օգնությամբ դրան հնարավոր չէ հասնել, իսկ փոխաբերության միջոցով կարելի է, օրինակ՝ «Այր մի ես տեսա, պղինձը մարդու հետ կրակով մարմնած»¹:

Իրրև կոմբինացման արդյունք մենք ստանում ենք ոչ թե ձևական տարրերի պատահական հավաքածու, այլ դրանց օրգանական մի միասնություն, որն օժտված է զաղափար, հեղինակային միտք արտահայտող զգայական տեսանելիությամբ: Ընդհանուր պատկերի առանձին հատվածները, մանրամասները նոր կոմբինացիայի մեջ միավորվելով, այլևս գոյություն չունեն իրարից անկախ, նրանք մտել են նոր

¹ «Античные мыслители об искусстве», 1937, стр. 148.

կապի մեջ և դարձել ամբողջի անբաժանելի մասը: Ստորև բերվող ցիտատի մեջ էյզենշտեյնը անդրադառնում է կինո-մոնտաժի սկզբունքներին, որ, փաստորեն, կոմբինացման հնարի տարատեսակներից է: Տվյալ դեպքում էյզենշտեյնի ձևակերպումը որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում նախ և առաջ այն պատճառով, որ նա այստեղ փաստորեն առաջ է քաշում այն անհրաժեշտ պայմանը, առանց որի առհասարակ անհնար է որևէ կոմբինացում սկսել և ավարտել հիմքի վրա: Նա գրում է.

«...Մազալվող թեմայի տարրերից վերցված մեկ կտորը և նույն տեղից վերցված Բ կտորը բազդաավելով, ստեղծում են այն կերպարը, որի մեջ առավել վառ կերպով է մարմնավորվել թեմայի բովանդակությունը...», այսինքն՝ «Ա պատկերը և Բ պատկերը զարգացվող թեմայի ներսում հնարավոր բոլոր հատկանիշներից այնպես պետք է բնորոշված լինեն, այնպես պետք է պեղվեն, որ նրանց բաղդատումը, — հենց նրանց և ոչ թե ուրիշ տարրերի, — հանդիսատեսի բնկայման ու զգացմունքների մեջ առաջ բերի բուն թեմայի առավել ապահիշ ու լրիվ կերպար...»: Այս ձևակերպման մեջ մենք բնավ չենք շրջանակել մեզ այն բանի սահմանումով, թե ինչ որակական կարգից են Ա-ն կամ Բ-ն, և նրանք արդյոք չափումների նո՞ւյն, թե տարրեր աստիճանների են պատկանում¹: Գլխավորն այն է, որ երկու արհեստականորեն շաղկապված տարրերի բախումը, կոնֆլիկտը ծնեն նոր որակ, նոր սկզբնականություն, հակառակ դեպքում «կյանքի ձևերին» արվեստագետի առաջարկած «հակաթեզը» ցանկալի արդյունք չի տա և կարող է առհասարակ սովորական տրոյուկ դառնալ:

Լ. Վիգոտսկին «Արվեստի հոգեբանությունը» աշխատությունում մեջ հայտնել է շափաղանց բեղմնավոր մի միտք. «Արվեստի հոգեբանության կենտրոնական գաղափարը մենք համարում ենք գեղարվեստական ձևի միջոցով նյութի հաղթահարման ճանաչումը»²: Պայմանականություններն ար-

¹ С. Эйзенштейн, т. 2, стр. 189.

² Л. С. Выготский, Психология искусства, «Искусство», М., 1963, стр. 7.

վեստում իրականության նյութի հաղթահարման, վերակազմավորման վառ կերպով արտահայտված գեղարվեստական ձևերից են: Դրանք յուրատեսակ կատալիզատորներ են, որոնք սրում են ընկալման պրոցեսը, բացահայտում ամենամանսովոր ռազմարաններ: Արվեստագետը կարող է սեփական դիտակցության մեջ կառուցել և հետո վերարտադրել այնպիսի դրայական տեսանկյուն կերպարներ, որոնք չեն համընկնում դրացողության օրգանների անմիջական ցուցմունքներին: Դրա շնորհիվ արվեստում հնարավոր են ամենամանսովոր կապեր, երևույթներ, որոնք թեև արտաքնապես նման չեն իրականության իրենց նախատիպերին, սակայն և դրա հետ մեկտեղ պահպանում են կոնկրետ-դրայական ձևը: Գրվածավորն այն է, որ այդ ձևը հագեցած լինի ունալ բովանդակությամբ: Այդ դեպքում գեղարվեստական կերպարի ու նրա նախատիպի ձևական անհամապատասխանությունը չի շփոթեցնի ո՛չ արվեստագետին, ո՛չ էլ քննադատին, քանի որ «առարկայի խնդրում անհնար համոզիչը ավելի գերադասելի է, քան հնարավոր անազգեսիկը»¹:

Խոսքն, իհարկե, վերաբերում է «անհնարին ձևին» և ոչ թե բովանդակությանը: Բոլորովին էլ պարտադիր չէ, որ պայմանական ձևը պայմանական բովանդակություն արտահայտի: Խորամուխ լինելով պայմանականության իմաստին, բացահայտելով նրա նպատակահարմարությունը, մենք համոզվում ենք, որ իրավազոր է շեղումը «կյանքի ձևերից», շեղում, որ յուրովի տրամաբանական է ու օրինաշատ:

Ռեալիստական ձևերի օրինակով դժվար չէ համոզվել, թե ինչպես արտաքին դրսևորման տեսակետից ոչ տրամաբանական, պայմանական ձևի օգնությամբ բացահայտվում են ոչ պայմանական իրականությունը ու ոչ պայմանական մարդկային բնավորություններն ու փոխհարաբերությունները: Կարևորն այն է, որ «միտքը համընկնի օբյեկտին» (Լենին), և ոչ թե պատկերը՝ անդրադարձվող առարկային: Այդ դեպքում գեղարվեստական երկի պայմանական աշխար-

¹ Аристотель. Поэтика, Варшава, 1885, стр. 97.

Հի միջոցով մենք կկարողանանք նույնպես խոր ու նրբորեն
մանաշնչ իրականությունը:

Դեռ Արիստոտելի համար պարզ էր, որ հշմարտանմա-
նության խախտումը բացառիկ զեպք չէ: Կարելի է վկայա-
կոչել, մասնավորապես, նրա դատողությունը «պոեզիայի»
մեջ նման խախտում թույլ տալու լայն հնարավորություն-
ների մասին: Մանավանդ արվեստը անվերջ հաստատել ու
հաստատում է դա: Ինչ վերաբերում է այն հարցին, թե՞ հըշ-
մարտանմանության խախտումը որոշում է, արդյոք, զեզար-
վեստական հշմարտության էությունը, պետք է, բաց երե-
վույթին, պատասխանել, որ ունալիստական արվեստում
հնարավոր են երկու զեպքերն էլ և ոչ թե դրանցից լոկ մեկը:

Պայմանականությունը կարող է, իհարկե, դուրս չգալ
զուտ մեական հնարի շրջանակներից, մի բան, որ պատա-
հում է բավական հաճախ: Հեշտ է օրիգինալ կառուցվածք-
ների որոնումով հրապուրվելը, չափի զգացումը կորցնելը
և արվեստի ու իրականության կապերը խզելը: Ռեալիստ-
արվեստագետը երբեք մտահայեցողաբար չի կազմավորի
մեք, որը պարտադիր կարգով ու ամբողջովին պետք է մաս-
նակցի ստեղծագործության զեզարվեստական բովանդակու-
թյան ծննդին: Ձևի ընդհանրացումը կարող է թելադրվել լոկ
բովանդակության ընդհանրացմամբ:

Պայմանականությունը անհաստատ ու անշափելի մեծու-
թյուն է: Նրանով չեն որոշվում ո՛չ ունալիզմը, ո՛չ ֆորմալիզ-
մը, և նրա քանակական բնութագրումներն անընդունելի են:
Ռեալիստական պայմանականությունը ֆորմալիստական
պայմանականությունից պետք է դանազանել լոկ նրա պա-
րունակած բովանդակությունը համադրելով իրականության
մեջ եղած առարկային: Մենք միայն այն զեպքում ենք իրա-
վասու տալու պայմանականության որակական գնահատա-
կանը, երբ ի վիճակի ենք պատասխանելու այս հարցին,
ինչի՞ համար է օգտագործել այն, ի՞նչ է ցանկացել ասել
հեղինակը, դիմելով այդ մեին:

Ձևական տրամաբանության օրենքներից մեկն է բավա-
րար հիմքի օրենքը, որը դատողության հշմարտացիությունը
կախման մեջ է դնում նրա հշմարտացիությունը հաստատող

փաստարկների անհրաժեշտ թվից: Ծանրակշիռ փաստարկ-
թյան մեջ է պայմանականության անմիջական կախվածու-
վեստում: Ամեն մի շեղում բնականից, ճշմարտանմանից
պետք է արդարացվի, լինի անհրաժեշտության թելադրանք:
Որքան էլ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ կարևոր
լինի սուբյեկտիվ մոմենտը, որքան էլ մեծ լինի արվեստա-
գետի երևակայության, ոճի ու աշխատելու եղանակի յուրո-
բինակության նշանակությունը, արվեստի մեջ նրա կող-
մից ձևավորվող—կառուցվող յուրաքանչյուր ձև պետք է լինի
առարկայի էության, երևույթի բնույթի դրսևորումը և ար-
տահայտի արվեստագետի տված էսթետիկական գնահատա-
կանը: Երբ բարի Շեն Տեն հանդես է գալիս իր դաժան երկ-
վորյակի, իր իսկ հորինած զարմուհու՝ Շուա Տայի տեսքով,
ինչպես, որպես կանոն, արվում էր նմանատիպ օգնությամբ,
րով հարուստ ավանդական թատրոնում, այլ կիսադիմակի
միջոցով (չինական թատրոնի գեղարվեստական մի հնար,
որից հաջողությամբ օգտվել է Բրեխտը): Թվում է, դեմքի
այդ աննշան փոփոխությունը հազիվ թե պետք է մոլորեցնե-
ր Շեն Տեի հարազատներին ու մտերիմներին: «Խիստ» հանդի-
սատեսը հաստատապես կքմծիծաղեր, այս բանը տեսնելով:
Սակայն Բրեխտը, այս հանդուգն, բացեիբաց մերկացված
հնարին դիմելիս նկատի է ունեցել մեկ այլ հանդիսա-
տեսի՝ «մի փոքր ստեղծագործական պարզամտությամբ»
օժտված մարդու: Ապավինելով նրան, դարձնելով ներկայաց-
ման մասնակից, Բրեխտը կերպարի հրապարակախոսական
սրությունը հասցնում է շիկացման աստիճանի, հարստաց-
նում է այն նոր բովանդակությամբ, որ ասոցիատիվ ճանա-
պարհով առաջ է գալիս հանդիսատեսի գիտակցության մեջ
բուն «դիմակ» հասկացության դրդմամբ:

Բայց ահա մեկ այլ դեպքում՝ «Մարդ ոչ մի տեղից» ֆիլ-
մում, հեղինակների հղացումը մնում է միանգամայն ան-
մեկնելի. հանդիսատեսը այնպես էլ չի հասկանում, թե ինչու
են նրանք Մոսկվայի փողոցները բերել «ձյունամարդուն»:
Նրանք հաջողել են ստեղծել անսովոր իրավիճակ, ուր հերոսի

վարրագիծը պետք է որ թվա ծիծաղելի: Սակայն կատակեր-
գությունը անհաշտոգության է մատնվում, ընդ որում նախ և
առաջ այն պատճառով, որ հեղինակները ծիծաղ են պատճա-
ռում բացարձակապես կողմնակի բաներով, իսկ ֆանտաս-
տիկ իրադրությունը չփման մեջ չի մտնում իրականության
հետ ու դրա համար էլ չի կարողանում առաջացնել ցանկալի
արձագանքը դահլիճում: Ոչ թե բովանդակությունն է թելա-
գրել ձևը, այլ, ընդհակառակն, ձևն է իրեն «հարմարեցրել»
բովանդակությանը: «Ինչպես արվեստագետի, այնպես և
զեղարվեստական ստեղծագործության իսկական ինքնատի-
պությունը,— գրում է Հեգելը,— կայանում է նրանում, որ
նրանց ներշնչանքի աղբյուրն ինքն իր մեջ նշմարիտ բովան-
դակության բանական լինելն է»¹: «Դրա համար էլ նախ և
առաջ պետք է ինքնատիպությունը չշփոթել զեղարվեստական
կամայականության հետ, պատահաբար զուտ և կամ մրտ-
քերի ետևից գնալու հետ: Փանի որ սովորաբար ինքնատի-
պություն ասելով հասկանում են ինչ-որ բնական հորին-
վածքներ»²:

Արվեստի տեսակներին յուրաքանչյուրն ունի յուրահա-
տուկ արտահայտչամիջոցներ: Արվեստների տեսակների յու-
րահատկության նկատմամբ անբավարար ուշադրության,
արվեստին տարբերակված մոտեցում չունենալու ու նրա
երևույթների նույնպիսի վերլուծության բացակայության
դեպքում մենք ակամա կարող ենք կանգնել արվեստի պար-
զունակացման, նրա խորքերում անվերջ ընթացող պրոցես-
ներն անտեսելու ուղու վրա: Այս բանը հատկապես անցա-
կալի է այն փուլում, երբ արվեստների բուռն զարգացումն
ու մերձեցումը ուղեկցվում են դրանց մշտական փոխազ-
դեցությամբ ու փոխհարստացմամբ:

Թուր արվեստներից ամենասինթետիկը՝ կինեմատոգրա-
ֆը, փոխառնում է զրականության, թատրոնի, զեղանկարչու-
թյան, երաժշտության արտահայտչության եղանակներն ու
միջոցները: Միաժամանակ առկա է և հետադարձ կապը՝

¹ Гегель. Сочинения, Т. 12, стр. 303—304.

² Там же, стр. 303.

մատրոնը, գրականությունը, գեղանկարչությունը զգում են կինեմատոգրաֆի ներգործությունը: Բնավ էլ թուցիկ բնույթ չի կրում գեղանկարչության գեղարվեստական միջոցների տեղաշարժումը գեպի մատրոն, գրաֆիկային՝ գեղանկարչություն և այլն: Արվեստի որոշակի հյուղին հատուկ պատկերման ու արտահայտչական միջոցների յուրացումը մյուսների կողմից մեր օրերում դարձել է հատկապես տարածված երևույթ: Այդ պրոցեսը մեխանիկական չէ, ոչ էլ անսխստեմ, և առանձին տեսակների առանձնահատկությունը, արտացոլման յուրակերպ ձևը չխախտելու, աններդաշնակ կառուցումներից խուսափելու համար արվեստագետը պետք է զգուշանա գեղարվեստական հնարները, արտահայտչական լեզուն պատահական ու անկշռադատ կերպով մեկ մասից մյուսին փոխանցելուց: Այստեղ կրկին իր իրավունքների մեջ է մըտնում բավարար հիմքի օրենքը, որի անհրաժեշտությունը, ամեն ինչից զատ, թելադրվում է այն միանգամայն կարևոր իրողությամբ, որ մեկ արվեստի բնորոշ հնարների օգտագործումը մյուսի մեջ շատ հաճախ դառնում է պայմանականությունների ծագման պատճառ:

Մենք արդեն գրել ենք, որ պայմանականությունների համար բնորոշ է ոչ միայն իրականության տեսանկյնի ձևերից ու կապերից շեղվելը, այլև արվեստի որոշակի տեսակի ավանդական լեզվից հեռանալը: Մայակովսկու մոտ մենք չենք հանդիպում նրա համար թանկադին ֆոսֆորային կնոջ արտաքին տեսքի կոնկրետ բնութագրմանը: Ուրեմն, ինչպե՞ս պիտի վարվեր այն ռեժիսորը, որը ցանկացել էր վերարտադրել այդ կերպարը էկրանի վրա: Ս. Յուտկևիչը «Բաղնիքի» էկրանավորման մեջ գտնում է սրամիտ ու բառիս լավագույն իմաստով ինքնատիպ ելքը: Կինոյում ֆոսֆորային կնոջ կերպարը իրականացնելու համար նա էկրան է տեղափոխում Պիկասոյի լայնորեն հայտնի գրաֆիկ աշխատանքը՝ կնոջ թևին, թափանցիկ ուրվագիծը՝ խաղաղության ազավնու հետ: Մագում է միանգամայն անսպասելի, սակայն խորապես բանաստեղծական փոխկանչ երկու մեծ արվեստագետների՝ Մայակովսկու և Պիկասոյի իդեալների միջև: Հնարը դարձացնում է ոչ միայն իր համարձակությամբ, այլև հավաս-

տում է ռեժիսորի բացառիկ ուշադիր վերաբերմունքը մեծ բանաստեղծի սուրբ-սրբոցի նկատմամբ:

Ժակ Դեմիի «Շերրուրգյան հովանոցների» հերոսները բացառվում են երգելով: Սկզբում դա միայն թվում է անսովոր, որպես մի պայմանականություն, որ ծագել է օպերայի լեզուն փոխառնելու հետևանքով: Սակայն շուտով սկսում են հասկանալ, որ երգարվեստը այս ֆիլմում գտել է արգավանդ հող և փոքր զեռ չի խաղացել հեղինակների մտահղացումն իրականացնելու մեջ: Սիրո թեման նա հագնեցրել է նուրբ քնարականությամբ և միաժամանակ թույլ է տվել յուրովի ընկալելու նույնիսկ ամենասովորական մարդկային հարաբերությունները, հայտնաբերելու նրանց մեջ նոր հատկություններ, ավելի հուզված վերապրելու հերոսների ուրախությունն ու թախիժը: Ֆիլմի մեջ ի հայտ է եկել ինչ-որ արտասովոր, նախկինում անծանոթ պլաստիկա: Նույնպես պլաստիկա մենք հայտնաբերում ենք նաև ամերիկյան «Վեստ-Սայդյան պատմություն» և չեխական «Մերուկները գայլուկի բերքահավաքին» ֆիլմերում, որոնց պատմողական հենքի մեջ օրգանապես ներհյուսվել են բալետի, մեջախաղի տարրեր, զուգերգեր:

Հնարի արդյունավետությունը բերված բոլոր օրինակներում պայմանավորված է նրանով, որ դրանցից ոչ մեկը չի դարձել հարեան արվեստի լեզվի ու ձևի արհեստական արտապատկերում: Նրբ արվեստի մի տեսակի արտահայտչամիջոցները օրգանապես յուրացվում են մյուսի կողմից, սինթեզվում նոր հիմքի վրա և չեն դառնում օտարածին մի բան, այն ժամանակ նրանց փոխանցումը միանգամայն օրինաչափ է և ծառայում է արվեստների փոխադարձ հարստացմանը: Եյս պարագաներում ծագած պայմանականությունը ռեալիստական է, արդարացված:

Մենք արշնն խոսել ենք այն պահանջների մասին, որ ռեալիստական արվեստը ներկայացնում է պայմանականություններ, դրանք են բովանդակալից լինելը, զեղարվեստական հիմարտացիությունը, արդարացվածությունը: Սակայն դույություն ունի ռեալիստական պայմանականության համար մի պարտադիր հատկություն ևս, առանց որի նա կարող է

անհատականայի մնալ նրանց, ում հասցեագրվում է գեղար-
վեստական ստեղծագործությունը: Այդ գեպքում, անշուշտ,
հեշտությամբ կարժեքադրկվեն, նույնիսկ իրենց չեն գրսևորի
վերահիշյալ բարձր հատկանիշները: Այդ հատկությունը մատ-
չելիությունն է:

Ստանիսլավսկին գրում էր. «Գրոտեսկը չի կարող լինել
անհատական, հարցական նշանով: Գրոտեսկը լիտիության
աստիճան որոշակի է ու պարզ: Շատ վատ է, եթե ձեր ստեղ-
ծած գրոտեսկի մասին հանդիսատեսը հարցնի. «Ասացե՛ք,
խնդրեմ, իսկ ի՞նչ են նշանակում զույգ կեռ հոնքերը և Պուշ-
կինի ժլատ ասպետի կամ Սալյերիի վզից կախված սև եռան-
կյունին»: Շատ վատ է, եթե դրանից հետո դուք ստիպված
լինեք բացատրել. «Դիտե՛ք, դրանցով արվեստագետը ցան-
կացել է սուր աչք պատկերել: Իսկ քանի որ սիմետրիան,
հանգստացնում է, նա էլ ահա խախտում է մտցրել...» և
այլն: Սա ամեն տիպի գրոտեսկի գերեզմանն է: Նա մեռնում
է, իսկ նրա տեղը ծնվում է հասարակ մի ուրիշ, իսկ և իսկ
այնպիսի կողիտ ու միամիտ ուրիշ, որպիսին առաջարկում
են իրենց ընթերցողներին պատկերազարդ հանգեսները: Իմ
ի՞նչ գործն է, թե քանի հոնք ու քիթ ունի գերասանը: Թո՛ղ
նա շորս հոնք ունենա, երկու քիթ, տասներկու աչք, թո՛ղ
ունենա: Եթե միայն դրանք արդարացված են, եթե միայն
գերասանի ներքին բովանդակությունն այնքան մեծ է, որ
երկու հոնքը, մեկ քիթը, զույգ աչքը նրան չեն բավականաց-
նում ներսում ստեղծված անսահման հոգևոր բովանդակու-
թյունը գրսևորելու համար: Բայց եթե շորս հոնքը թելադր-
ված չեն անհրաժեշտությամբ, եթե դրանք մնում են շար-
դարացված, գրոտեսկը միայն նսեմացնում է և բնավ էլ չի
փրում այն փոքրիկ էությունը, հանուն որի «երաժշտահավը-
վառնց ծովը»: Փքել այն, ինչը չկա, փքել դատարկությունը—
նման գրադմունքը ինձ հիշեցնում է օճառի պղպղակներ
սարքելը¹: Դժվար է սրան որևէ բան ավելացնել: Նկատենք
միայն, որ արվեստագետներին զգուշացնելով արվեստում

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речь, Беседы. Письма М., 1953, стр. 256.

ռերուաներ կազմելուց, Ստանիսլավսկին մտրով իսկ չի անց-
կացնում՝ նրանց կոչ անել պարզունակացնելու արվեստի
արտահայտչական լեզուն։ Գեղարվեստական ձևի հասկանա-
լի լինելու, մատչելիության պահանջը բնդհանուր ոչինչ չունի
ոչ պահանջկոտ հանդիսատեսին առվող զիջումների, ցածր
նաշակի խրախուսման, էթանագին հանրամանալության հետ
Իսկապես ժողովրդական, ռեալիստական արվեստը չի խրա-
նում իրականության բարդությունից ու բազմազանություն-
ից, արտացոլում է այն խորն ու համակողմանի՝ նույն-
պիսի բարդ ու բազմազան գեղարվեստական միջոցների
զինանոցի օգնությամբ։ Այդ իսկ պատճառով արվեստագետ-
ները մշտապես պիտի հիշեն այն բազմամիջիոն հանդիսա-
տահի մասին, որի համար իրենք ստեղծագործում են։

Արվեստի երկր արվեստագետի ու հանդիսատեսի սերտ
համագործակցության արդյունք է։ Որպեսզի նրանց միջև
փոխըմբռնում ձևոք բերվի, «Ֆարույան կազմելիս և լեզուն
մշակելիս հարկ է որքան հնարավոր է ավելի հաճախ կանգ-
նել հանդիսատեսի տեղը»¹։ Այս մասին հատկապես կարևոր
է հիշել այն ժամանակ, երբ արվեստագետը գիմում է ար-
տահայտման պայմանական ձևին։

Պայմանական կերպարի կոնկրետ զգայական ձևը իր
ամբողջականության մեջ կարող է նման չլինել իրականու-
թյան որևէ առարկայի, երևույթի, մի բան, որից հաճախ
ծաղում են որոշակի դժվարություններ նման կերպարն ըն-
կալելու համար։

Սակայն դա, վերջին հաշվով, բոլորովին չի զցում նրա
արժեքը, բնդհակառակն, խրախուսում է ընկալման ստեղծա-
գործական գործողությունը։ Ռեալիստ արվեստագետը պայ-
մանական կերպար ստեղծելու որոշումն ընդունելով, բարձր
պատասխանատվություն է վերցնում իր վրա, ինչքան էլ բարդ
լինի ձևը, նրա պարունակած բովանդակությունը պետք է
դառնա լայն հասարակայնության սեփականությունը, իսկ
սրան հասնելը այնքան ավելի դժվար է, որքան ավելի բարդ
է ձևը։ Շատ բան այստեղ կախված է արվեստագետի օժա-

¹ Аристотель. Поэтика, стр. 78.

վաճառականներից: Ստեղծագործել այնպես, որ ամբողջությամբ մարդկանց պիտակցությունը հասնի գեղարվեստական հշմարտությունը, ստեղծագործության կերպարի գաղափարը, շատ ավելի բարդ խնդիր է, քան ռեբուսների կազմելը:

Արվեստի պատկերային լեզուն արատաճման բարդ պրոցեսի արդյունք է, ընդհանրացումների անվերջանալի շղթայի հետևանք: Նրա ակունքները գնում են դեպի խոր անցյալը, և նա կազմավորվում է պատկերային ընդհանրացման հնարավորությունների առանձին պատմական կատարելագործման պրոցեսում: Որոշ գեղարվեստական հեղինակներ այնքան հաստատա են մտնում արվեստի սրբակրթիկայի մեջ, որ դարձնում պահանջում են իրենց գոյությունը: Դրա համար էլ, որոշ արվեստներ մինչև վերջ հասկանալու համար, պետք է լինանալ նրանց առաջացման պայմանները, պետք է հանաչել նրանց ավանդական լեզուն: Հաճախ պատահում է այնպես, որ, շնայած իր միանգամայն ռեալիստական բնույթին, պայմանականությունը մնում է շատ կացված: Դա կարող է պատահել այս կամ այն ժողովրդի, ազգի քիչ ժանոթ, խորագետ ինքնատիպ արվեստին շփվելիս: Համաշխարհային մշակույթի զարգացման արդի փուլում նման դեպքերը դեռ տարածված են ու պայմանավորվում են օբյեկտիվ գործոններով: Ինչ-որ շափով սա հաստատում է այն հշմարտությունը, որ պայմանականությունը չի ջնջում արվեստի ազդային առանձնահատկությունները, իսկ երբեմն էլ դառնում է նրանց դրոսեորման վառ արտահայտված ձևերից մեկը: Ազդայինը պայմանական կերպարի մեջ կարող է ներկա լինել կամ բացակայել հիշա նույն շափով, ինչ շափով որ կարող է ներկա լինել կամ բացակայել գեղարվեստական արտահայտման բոլոր այլ ձևերի մեջ:

Գանալացի նկարիչ ու քանդակագործ Կոֆի Անտուրամը բացատրելով ժողովրդական վարպետների հմուտ ձեռքերով պատրաստվող ռեալիստական փայտե արձանիկների իմաստն ու կիրառությունը, պատմում է. «Եթե ամուսինը ցանկացել է, որ երեխան գեղեցիկ լինի, նվիրել է կլոր գլխով տիկնիկ: Եթե նա ժրջան ու կրոնասեր դավակ է սպասել, ապա

Քննարկել է փոքրագրողին պատրաստել ձվաձև գլխով սակուա-
բա՝, Երբ հայրը երազել է օրդի, բնարել է քառակուսի գլխով
սափկեթիկ՝, Ես գրադվում եմ սակուարայով, թե չէ գրանք
շուտով լրիվ կշքանային, — շարունակում է Անտուրամը:—
Սակայն որպես ռեալիստ ես ձգտում եմ մանրակրկիտ պատ-
կերել դեմքը, մարմինը, ի դեպ, առանց հեռանալու ավան-
դական համամասնություններից¹: Այդ ավանդական համա-
մասնությունները, իհարկե, ի վիճակի են կոահել Գանայից
դուրս բնակվող թիշ մարդիկ: Սակայն դա բնավ չի նսեմաց-
նում Աֆրիկայի հնազույն ժողովրդի ժամանակակից արվես-
տը, որը սեփում է իր ժողովրդի ինքնատիպ մշակույթի ա-
կունքներից:

Իսկ օտարերկրացու համար ինչքան հանելուկային պայ-
մանականություններ են պահել իրենց մեջ ճապոնական
«Կարուկի» թատրոնի դերասանների շարժումները: Յուրաքան-
չյուր ճապոնացի հանդիսատեսի համար միանգամայն մատ-
չելի բեմական հնարները կարող են անհասկանալի լինել
եվրոպացու համար: Սակայն դա չի նշանակում, թե այդ
հնարները անիմաստ են ու մտացածին: Եվրոպական բեմի
վրա, օրինակ, հերոսուհին լաց է ձևացնում ձայնով, գիմա-
խաղով, նույնիսկ արցունքով, մինչդեռ ճապոնական բեմի
վրա արտասվում է պայմանականորեն, մի ձևերում՝ կիսա-
բաց հովհար, մյուսը՝ բարձրացված մինչև աչքերը:

Կասկած չկա, որ տարբեր ժողովուրդների միջև սերտ
մշակութային կապերի զարգացումն ու փոխազդեցության ա-
ճը, համաշխարհային մշակույթին մարդկանց ավելի լայն
հաղորդակցվելու պայմաններում, ոչ մի օբյեկտիվ պատճառ
չեն թողնի, որը դժվարացներ ինչպես բովանդակ արվեստի,
այնպես էլ նրա առանձին արտահայտման միջոցների բն-
կայումբը:

Ու թեև ձևի բովանդակալիությունը, նրա խոր ազդային
ինքնատիպության պատճառով ոչ միշտ կարող է առաջին
հայացքից մատչելի լինել անկրաղնդի յուրաքանչյուր բնակ-
չին, այնուամենայնիվ նման պայմանական արվեստը, եթե

¹ «Советская культура», 19 марта, 1964.

հասկանալի է, մատչելի է իր ժողովրդին՝ այն ժողովրդին, որին ծառայում է, ուրեմն ռեալիստական է և ընդունելի:

Բայց կա նաև մեկ ուրիշ արվեստ, անհասկանալի արվեստ, որը խորթ ու թշնամի է մարդկանց և որը, շնայած դրան, XX դարում ճարակել է ամբողջ ցամաքամասեր: Այդ արվեստը, որ ծնունդ է մարդկային ոգու ճգնաժամի, հասարակական իդեալների կորստյան, անհատի ծայրահեղ օտարացման, որին հովանավորում, ապահովում է բուրժուազիան, ու տեսականորեն հիմնավորում են փիլիսոփայության ներկա հետադիմական ուղղությունները, — իրենից ներկայացնում է հոգեկան արժեքների անկման այնպիսի մի նմուշ, որ նույնիսկ բուն շփումը նրա հետ դառնում է անիմաստ, անհեթեթի, Դա արդեն ոչ միայն աղավաղված բովանդակություն է, այլ հաճախ բովանդակության, մտքի բացակայություն: Դա արդեն մի նոր որակ է, անկման վերջին աստիճան, երբ դարձողության ակնարկ անգամ չկա այնտեղ, երբ գեղարվեստական ստեղծագործությունը մինչև վերջ հանգեցվում է անսանձ ձևապաշտ՝ «գոյություն» կացության անիմաստությունը հաստատվում է ձևի անիմաստության միջոցով: Մայրահեղ մոդեռնիստների (աբստրակցիոնիստներ, սյուրռեալիստներ, կուբիստներ, դադաիստներ և այլն) ձգտումը՝ հեռանալ իրականության օրինաչափություններից, բարոյական սկզբունքներից ու տեղափոխվել անդուստրիալության, «բացարձակ ստեղծագործական աղատության» թաղավորությունը, հանգեցնում է նրանց ձևստեղծման մի այնպիսի կամայականության, որ որևէ տրամաբանական կոնստրուկցիայի մասին խոսք անգամ չի կարող լինել: Նրանց երկերում տարածության ու ժամանակի կապերի հետ միասին բացակայում է նաև առհասարակ պատկերի առանձին տարրերի միջև դոյություն ունեցող սմին մի պատճառական կապ, էլ չենք խոսում իրականության հետ ունենալիք կապերի մասին: Ասենք, նրանք իրականության արտացոլման որևէ հավակնություն էլ չունեն: Զ. Պոլլոկը և Մ. Թորին (ԱՄՆ), Պ. Կլեեն և Ա. Մանեսյեն (Ֆրանսիա), Վ. Պասմորը (Անգլիա), Ի. Ռոսսին (Իտալիա), ինչպես և անառարկայական

արվեստի այլ ներկայացուցիչներին մեծ մասը բացեփակ
խոստովանում են, որ իրենց իբրև Լանկաշրել է սեպ աշ-
խարհը, իսկ արատրակցիստիզմն այն էլն է, որ իրենց մո-
ռացում են գտնում: Նրանք պնդում են, որ արվեստի ամեն-
զանալի չեզոքն, զեղարվեստական արտահայտման բոլոր,
մինչ այժմ բանական թվացող նկարները բացահայտ կերպով
հնացել են, անհրաժեշտ է սկզբունքորեն նոր, ցնցող, խալ-
թող ինչ-որ բան, որը գիտում է ոչ թե մարդու բանականու-
թյանը, այլ նրա էությունական աշխարհին: Նրանց
ասելով, ստեղծված վիճակից դուրս գալու միակ և ամենա-
բանական, ավելի ստույգ՝ հարարերական, էլքը պետք է
դառնա մանրանկան գիմումը «զերզայականին», բնագո-
րականին, այն բանին, որն իր իմպուլսով «խորհրդավոր գոյու-
թյան մեջ» միշտ մնում է անորսալի: Ուրիշ խոսքով, իրենց
«ստեղծագործությունների» ընկալման համար նրանք ժամա-
նակակից մարդուց պահանջում են նույն այն «բացարձակ
ստեղծագործական ազատությունը», որով ղեկավարվում են
իրենք: Թե ինչ տեսք է ստանում այս ամենը գործնականում,
բուն իրականություն մեջ, պատմում է արատրակտ արվեստի
բաշագիտակ մասնագետ, նրա կրկրպագու, ամերիկյան բըն-
նագատ Հեռ Ստայներերը:

«Բրոք այդ ամենը ես գտա նրա պատկերներում, թե՛
պարզապես հնարեցի զրանց նայելիս: Համապատասխանում
է արդյոք իմ բացատրությունը նկարչի մտադրությունե-
րին... Ճիշտն ասած՝ չգիտեմ... Ո՛չ, ես ոչինչի վստահ չեմ:
արդյոք արվեստ է դա առհասարակ, իսկ եթե արվեստ է,
ապա հանձարե՞ղ է արդյոք, պարզապես լա՞վն է արդյոք, և
բարձր կզնահատվի՞ նա արդյոք... Ես թողնվել եմ ինքս ինձ
և պետք է զնահատականներ տամ սրանց սրևէ չափանի-
շով ղեկավարվելու: Նվ այսուհանդերձ, հետաքրքիր է, տասը
տարի անց ես արդյոք ապուշի տեսք չե՞մ ունենա, երբ նույ-
նիսկ երեխայի համար պարզ կլինի, որ դա ոչ թե զեղանը-
կարչություն է, այլ աղբ... Հարցերը վերջ չունեն, իսկ որ-
տեղի՞ց վերցնել պատասխանները՝ անհայտ է... Աս մնում
եմ տազնապալի անվստահություն մեջ այս նկարի առիթով,

զեղանկարչության առիթով, առհասարակ, և ինքս իմ առիթով, մասնավորապես¹:

Մեշրերումն արված է Լևո Ստալինի «Ժամանակակից արվեստն ու հասարակության տառապանքները» հոդվածից: Պետք է արժանին մատուցել հեղինակի անկեղծությանը: Այդ տողերը կարդալով, դարմանում ես այն անսահման, համապարփակ ազնուստիցիզմից, որ մի իսկական հրեշի պես բնակություն է հաստատել մոլորված մարդկանց այս աշխարհում, դաժանորեն կառավարում է նրանց ու տառապանքներ պատճառում: Ինչքան խոր պիտի լինի, բոտ երևույթին, թմրացավք, որ արվեստի համար ոչ պատահական մարդն ունում է նման ակամա խոստովանություններ: Դա էլ ահա հենց այն ազնուստիցիզմն է գործողության մեջ, որի մասին իր ակադեմիական լեզվով անվերջ կրկնում է բոլոր դույնների սուրյեկտիվ իդեալիզմը: Բայց որքան սարսափելի է այն, որքան վտանգավոր կյանքում, արվեստի մեջ, ուր ներկայում է շարդարացվող դաժանությանը ձևախեղված մարդկային մարմնի տեսքով, աններդաշնակ հեշյունների, դույնների, գծերի ճշացող անհեթեթությանը... Ո՛ր, դա արվեստի նոր լեզվի, նոր զեղարվեստական ձևերի որոնում չէ՝ սիմվոլիկ, պայմանական «ինքնարտահայտման» առիթով: Դա ձևի դիտակցված, նպատակաուլաց ավերում է, նրա վտարումը արվեստից:

Մարդկային գործունեության պրակտիկայում ընդունելի է սոսկ այն «կադմիկերոպական սիստեմը», այն ձևական կոնստրուկցիան, որը կարող է նպաստել մեղ շրջապատող աշխարհում ընթացող բարդ ու բազմազան պրոցեսների առավելագույն խոր ու համակողմանի ճանաչմանն ու արտահայտմանը:

¹ «Америка» (журнал), № 89, 1967, стр. 54.