

# ԱՐՎԵՏՈՒՄԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

## ՎԵՀՇ ՈՐՊԵՍ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԿԱՏԵԳՈՐԻԱ

# ԴՈՍՏՆՈՒ ՍԱՀԱԿՅՈՒ

Թեկուզ գեղագիտական մյուս կատեգորիաների համեմատությամբ վեհի կատեգորիան ավելի ուշ է մտչողանառության մեջ, սակայն դա դեռ չի նշանակում, թե անտիկ շրջանում այն գեղագետների տեսադաշտը դուրս է մնացել: Պարզապես այն կամ նույնացվել է գեղեցիկի հետ, կամ համարվել նրա տարատեսակը: Ավելն, վեհի մարմնավորումը անտիկ արվեստի առավել ակնառու նվաճումներից է: Դրա վառ ապացույցն են մերոսի պոեմները, եսքիլոսի ողբերգությունները և այլ երկեր, որոնցում արտացոլվել են մարդկային վեհ բնություններ, փորորկալից կրթեր:

Անտիկ անհայտ հեղինակը իր «Վեհի մասին» տրակտատում՝ թեկուզ որոշ դիպուկ բնորոշումներ է տվել վիճակի նպատակակետից Ելնելով, սակայն վեհի կատեգորիայով, ըստ էության, սկսել են գրաղվել Լուսավորության դարաշրջանում:

Ի պատիվ անհայտ հեղինակի պետք է ասել, որ նրա տրակտատը փաստորեն այն դերն է խաղացել վեհի սումնասիրության մեջ, ինչ որ Արխստութելի «Պոետիկան» ողբերգականի և կատակերգականի ուսումնասիր թան մեջ:

Ահա այդ գրքի Ելակետային դրույթներից մի քանիսը: Վաղուց է հայտնի, որ այն ամենը, ինչի մեջ խախ վկում է ներդաշնակությունը, օբյեկտի և սուբյեկտի միասնությունը, դրսևորվում է վեհը: Օրինակ, ծովային ակտ նրբիկը, գիշերային՝ քամու ահազդու ոռնողը, կայծակի փայլատակումը, մարդկության պատմության ամկա խատեսնի շրջադարձերը և այլն: Նման երևույթները անսպասելի ազդեցություն են բողնում անհատի ճակ տագիրի վրա, շրջում նրա տարապագին որոնումների իմաստը: Իրենից ներկայացնելով ինչ-որ բացառիկ բա վեհը դուրս է գալիս կյանքի հանապազոյա պատկերացումների շրջանակից, առաջացնում ցնցման զգացու որի մեջ ուրախության հետ մեկտեղ կա սարսու: Ահա թե ինչու վեհի իմաստը, ըստ եռթյան, այդ նաև բաց սական գեղագիտական զգացմունքների հաղթահարման, նման ուժերի նկատմամբ մարդու հզորության հա տատման մեջ է: Պատահական չէ, որ անտիկ հեղինակը սկզբանե նկատել է, որ վեհն ունի օբյեկտիվ ին «Չէ» որ բնությունը մեզ մարդկանց չի սահմանել՝ լինել չնշին արարածներ, ոչ, նա մեզ կյանք ու տիեզերը է մո նում ասես մի ինչ-որ խրախնահանդես, իսկ որպեսզի մենք լինենք նրա ողջ ամբողջականության հանդիսատ ները և նախանձախնդիր երկրպագումները, նա միանգամից և հավիտենապես ներարկել է մեր հոգիները ամ սեր վեհագույնների նկատմամբ, որովհետո այն ավելի աստվածային է, քան մենք»<sup>2</sup>:

Վեր Ազատամբ մեր զգացածով, ըստ նրա, մենք պետք է ոչ թե հաճողենք մարդկանց, այլ իհացնենք, թի որ ցնողը վեր է կանգնում համոզիչց և սիրահածից, իսկ զարմանքը հզոր ու անհարթահարելի է այնքան նրա ազդեցությունը նման է կայծակի հարվածին: Սակայն ընկալողի հաճար կարևոր է այն հարցը, թե ինչ ավո՞ր է տիրապետել վեհին: Ունանք գտնում են, որ վեհապանքը մեր մեջ դրված է բնության կողմից, այլ ոչ ճեռք բերովի: Այլ կերպ, նրանք ընդունում են միայն բնական օժտվածությունը և գտնում, որ ընդունակություն ները խարում ու կորցնում են իրենց բնականությունը, եթե շփում են բնությունը սննդացնող գիտակը սրատների հետ: Այնինչ, ըստ անհայտ հեղինակի, բնությունն ընկած է ամեն ինչի հիմքում՝ որպես ինչ-որ նաև ական բան՝ կարգավորված ու հետևողական:

Եթե նույնը տեղափոխենք մարդկային կյանք, ապա մարդկային բարիքներից մեծագույնը երջանկություն, ապա ողջախոհությունը, և նրանք, ըստ Դեմոսֆենի, գոյություն ունեն միասին: Այստեղ, ի դեպ, շատ կարև կենսափաստի ընդգրկման չափը. օրնակ, խիզախ կերպարները խախտում են իրերի սովորական կարգը, և վեսպի ցմցեն ու տարածեն սարսակ: Ճենց ուա էլ պատճառ է դառնում, ըստ Կեղծ-Լոնգինի, որ վեհի երկրագուները տարվեն հաճախ փշվածությամբ: Վեհի հակառակությունն է նսենու և նախողերու: Սովորաբար որան

արվողները նրբագեղի և փայլունի հետևից վագելով՝ կեղծ տարերը են ընտրում և իրենց որոնումները ավար-  
ուում են անձաշակ մանրութի ընդգրկմանը։ Այդ է պատճառը, որ անգամ այնպիսի մեծություններ, ինչպիսիք են  
ոկրատի աշակերտներ Բաննիքոնն ու Պլատոնը, տարվելով չնչին քաներով, հաճախ չեն նկատում սեփական  
ունաճաշակությունները։ Կեղծ-Լոնգինը գործ է, որ դժվար է սահմանել իսկական վեհը, որովհետև, օման սահ-  
անումը կարող է ծնվել միայն երկար ու խոր ուսումնասիրությունից հետո»<sup>4</sup>:

Կենծ-Լոնգինը ճիշտ է Ըկատուն, որ քնարերգության և արձակի մեջ ստեղծված երկը կարող է ընդհանուր ժերով ներկայանալ որպես իսկական վեհ, սակայն մանրամասների մեջ բացահայտվի նրա անզորությունը, և յս արհամարհանքի արժանանա և ոչ թե զարմանքի: Մարդկային հոգին ընդունակ է արձագանքելու վեհին՝ այնպիսի վեհապահնությամբ, ասես իմքն է ծնել հենց նոր ընկալած ամեն ինչ: Նա նաև հետաքրքիր վելով այնպիսի վեհապահնությամբ, ասես իմքն է ծնել հենց նոր ընկալած ամեն ինչ: Նա նաև հետաքրքիր իտք է ասում՝ կապված վեհի ընկալման հետ. Վեհին ունի 5 հատկանիշ՝ կապված խոսքարվեստից օգտվելու նետ.

- ա) վեհան ընկալելու նկատմամբ նարդու մտքերի և դատողությունսպակից լրացրւագությունը,  
բ) ուժեղ և ներշնչված տարերքը,  
շ) լեզվական առանձին մտքերի համադրումը,  
ը) այն բարեհաճո շրջադարձերը, որոնք իրենց հերթին ձեռք են բերվում բառերի ու խոսքերի ընտրությամբ՝  
արվեստորեն մշակված և դադարևմերով հարուստ,  
զ) վերը նշված բոլոր չորս կետերի կամ ամբողջի ճիշտ և վեհապանծ համադրումը: Ընդ որում, վերջին երե-  
սական առաջնահարցը:

Կենջ-Լոճգենը դիպուկ է նկատում, որ նան դիպերուս մեքը ըսկալու նեք առավել նշանակալիցը. մեր ու աղոյությունը ըստովում է մեզ ցնցող կերպարին, և մեր աչքին խամրում են մյուս ռեալ կերպարները: Վեհի ընալը աման համար մեծ նշանակություն ունի իրետորական ֆիզուրայի նպատակավաց օգտագործումը: Եթե ունկ որին կարողանանք գրավել տեղին և ժամանակին ասված ցնցող խոսքով, ապա դա կննանի այն բանին, ո

արևածագին խաճրում են մյուս երկնային մարդիները: Յութորը, շղարշելով հոետորական ֆիգուրը, մեզ այս պիսի կետում է կանգնեցնում ու տեղեկություն տվալիս, որ մենք չենք հասցնում նկատել դա: Այդպես է գեղաց կարչության մեջ վառ ընդգծված առաջին բնագիծը: Սովորաբար մարդիկ արագ և ուղիղ են պատասխանու այն հարցերին, որոնք նրանց հնարավորություն չեն տալիս պատրաստվելու պատասխանի: Յերօդոտոսի մոտ Դիոնիսիոսը խոսում է այսպես. «Դանակի ծայրին է դրված, Յոնիայի քաղաքացիներ, մեր բախտը՝ լինել ազատթթվ՝ դառնալ ստրուկ... իսկ իհմա, եթե պատրաստ եք ձեզ վրա կրելու ժանր փորձություններ, հենց իհմա մետ առջև է դրված այդ աշխատանքը, որուք կիառեք թշնամիներին»: Կենծ-Լոնգենը գտնում է, որ բառերի սովորա կան կարգը պետք է լիներ այսպես. «Դոնիայի քաղաքացիներ, իհմա ժամանակն է ձեզ վրա վերցնելու այդ աշտանքը: Դանակի ծայրին է դրված մեր բախտը»<sup>7</sup>:

Այլ խոսքով, Յերօդոտոսը հետ է հրել «Չոնիայի քաղաքացիներ» դիմումը և սկսել անմիջական վտանգի պահպանը՝ որ Եզակի թիվը գործածվում է հոգնակի ինաստով։ Այս դեպքում ընդգծվում է խոսքի նշանակությունը ու վեհապանն լինելը։ Այս Սոֆոկլեսի մոտ եղիպի խոսքը.

Ամուսնություն զարիկը էլի, ինձ ծնեցիր, ինձ սեղմեցիր,  
Ապա ինձնից, քո ծնաժից, նոյն սերմը ետ ընդունեցիր:  
Օհ, դու, արյուն ծնողական, որից, ավաղ, առաջացան  
Դայր ու որդի, և եղբայրներ, և ծնողներ,  
Եվ հարս և կիմ, և իսկ մայրեր: Ու առավել դժնարարք  
Կամ ավելի նողկ ու պատիր և զագրագույն  
Ասելի գործ մարդկանց մեջ չի կարող լինել:

Կենջ Լոնգինը ընդգծում է նաև մի հանգամանք. անցյալի դեպքերը պետք է նկարագրել որպես ներկա, լուսական պատկերը վերածել տեսողականի, և հատկապես՝ պետք է տպագրություն ստեղծես, որ գրույցը վրա ուժ են ոչ թե բոլորի, այլ մի ինչ-որ անձի հետ: Մակդիրները ևս պետք է տեղին օգտագործել. դրանք ունենալու դրավում են ու տանում իրենց հետևից: Ժամանակին ասված խոսքի կրօնությունն իր բուռն հորձանքի մեջ է առնում ունկնդրին, և ամենահամարձակ մակդիրներն անգամ թվում են այստեղ պարտադիր: Նույնական կարևոր են նաև ժամանակին տրված դադարները: Չպետք է կորցնել չափի գգացումը, թեկուզ մեծ երկերը թյուններ, ապա դրանք պատահական վրիպումներ են որպես հետևանք նրանց հանճարեղության: Օրինակ Վակիսիլիզը և Իոնը գրել են հարք և գեղեցիկ, իսկ Պիհողարոսը և Սոֆոկլեսը իրենց պոռթկումներում ընդունակ ամեն ինչ լուսավորել վար բոցով: Արվեստում պետք է փնտղել այն, ինչը վեհացնում է մարդուն, վեր բարձրացնում առօրյա կյանքից: Այդ պատճառով հիացնում են ոչ թե փոքրիկ առվակներն իրենց գոլալությամբ, նեղոսը, յօննոսը, մեծ Օվկիանոսը, ոչ թե կրակի բոցը, այլ երկրային լուսատուների լույսը: Արհասարակ, մականց գերում է միշտ անսպասելին ու արտասովորը: Այդ նպատակով ստեղծագործողը հաճախ չափազանց անհաջող է հարականը, սակայն դա նա պետք է անի այնպես, որ դժվարությամբ ճանաչվեն իրական փաստերը, միայն վեհապանի թողած տպագրությունը: Օրինակ, յերրողոտոսը օգտվում է այդ եղանակից, երբ նկարը բում է ճակատամարտում ընկածներին. «Բոլոր նրանց նետով պաշտպանվողներին, երե մանացել են նրանց գործածությունները ծածկում են նրանց իրենց նետերով, - ինչպես կարելի է, - կրացականչես, - առ մերով դիմադրել թշնամում գենք ու գրահով սպառագինված: Մի՞ թե հնարավոր է թաղվել նետերի կույսի տկան կամաց դաշտում դիպուկ է դարձնում նկարագրով հոսպատակը»:

կը շափակացնելու համար կազմակերպությունը կատարում է իրահմունք և կարագրվող իրադարձությունը<sup>9</sup>:

Կերպության մասին համար առաջարկությունը կազմված է առաջարկությունների համար՝ հավաստի սահմանադրության համար առաջարկություններում:

Մյուս կողմից, ընդհանուր և շտապողական խոսքը, որ նորերի համար տեղ չկա»:  
նսեմացնում են վեհ խոսքը: Վեհին խանգարում են խոսակցական երգել  
կազմում անհրաժեշտությամբ ծնվածները:

Ըստ «Վեհի մասին» տրակտատի՝ մեկնաբան Ն. Չիստյակովայի<sup>10</sup>, Կեղծ-Լոնգինը կտրականապես սապատել է և միախատ ոճական կանոնների տեսությունը և առաջ քաշել ուսմունք տարերքի և մերժնչաքի պարագաների մասին՝ որպես գրական ստեղծագործության հիմնական աղբյուր: Լինելով աներևակայելի կրօնու բանաձև Կեղծ-Լոնգինը ճիշտ է նկատել, որ ամենդ մտքերը ճիշտ ճանապարհ կատրեն ուսան մարդասաց սուտեր կեղծ, վերամբարձ մտքերը չեն հուզի ոչ մեկին:

Պլատոնն, արտահայտելով արվեստի մասին անտիկ պատկերացումները, այսինքն՝ ռեալիզմի համարում է անփոփոխ և հավերժ աշխարհի փոփոխական պատկերացումները, այսինքն՝ ռեալիզմի համարում է անփոփոխ և հավերժ աշխարհի փոփոխական պատկերացումները, ստեղծել է հայության մեջ իդեալիստական համակարգ: Այդ պատճառով, ըստ Օրա, կյանքին ընդորինակող քնարերգությունը վեստը վճասակար են մարդու համար, քանի որ, կապելով նրան օգայական աշխարհի հետ, որանք առաջ կում են մոտենալու գաղափարների իրական աշխարհի հմաստափառ:

հաստուկ աշխատություններ է նվիրել քննադատությանը և գրականությանը («Հուեսորական արվեստ» և «Բանաստեղծական արվեստ»): Ի տարբերություն Պլատոնի, նա չի կասկածում, որ գոյություն ունի ռեալ աշխարհ, և բանավիճելով Պլատոնի հետ, ընդգծում է արվեստի և գրականության ճանաչողական և դաստիարակչական նեծ դերը:

Մ.թ.ա. 1-ին դարում դասական երկերի նկատմանը հետաքրքրությունն աստիճանաբար իր տեղը զիջում է Ցևական տպավորություններին, որոնք դասականի (ատտիկյան) դեմ էին: Ընդ որում, այդ բանավեճը տեղափոխվում է Հռոմ, ուր սուր պայքար է ծավալվում հռոմեական ասիականների գույնս Հռոտենզիայի և ծայրահեղ դասականության հակառակորդ Ցիցերոնի միջև: Ցիցերոնը հաղթում է՝ ընդունելով հանդերձ ստորևյան իմաստասեր Կրտսեր Պերգամացու բոլոր 3 ոճերը (1. վեհապանծ կամ ճոխ, 2. դրան հակադիր՝ աղքատ, 3. միջին), առաջանական գունում է, որ դրանցից ամեն նեկը պետք է օգտագործել տեղին՝ կապված հանգամանքների հետ:

Հոյս հայտնի հետոր Ապոլլոդորի (որը տեղափոխվել էր Հռոմ) հետևորներ էին հոլոնեացիների մոտ հեղինակություն ձեռք բերած Դրոնիոս Յալիկառասցին և Ցեցիլիոսը: Վերջինս մեծ ոճաբան էր համարում Լիսիանին և նրան հակադրում էր Պլատոնին: Ցեցիլիոսը զարգացնելով Ապոլլոդորի ուսմունքը՝ գրել է «Վեհի մասին» ժողով՝ վեհը քննելով միայն ոճաբանորեն: Զարմանք է պատճառում նրա իրազեկությունը Հռոմի և Արևելքի գրաւանությանը:

Կենջ-Լոնգինի երկի արժեքը այն է, որ նա որոշակի օրինակների վրա է հենվում, ցոյց տալիս վեհը «Իլիա-պանի» հեկամետրի, Ղեմոսքենի դատողությունների, Սապֆոյի կրօնտ տողերի, Պլատոնի որոշ արտահայտությունների վրա: Որոշ դատողություններում նա մոտենում է Արիստոտելին, մանավանդ, որ գտնում է, որ ընությունն է այն օբյեկտիվ ռեալությունը, որի պատկերը արվեստագետը անմիջական արտահայտում է իր երկում:

Կեղծ-Լոնգինը եզակի տեսաբաններից մեկն է, որը գտնում է, որ գրական երկը աճում է-հաշումը է գրողի ստեղծագործական հնարիավորություններից, որոնք օբյեկտիվ գործոններ են՝ ներդրված «բնության կողմից» և ոչ թե «Վերցրած են սեփական հոգու ընդերքից»:

Այս աշխատությունը բացարիկ նշանակություն ունի, քանի որ հաղթահարել է ժամանակին եղած քարացած պատկերացումները, առաջ անցել հուետորական բոլոր դպրոցներից և ուղղություններից: Նա առաջինն է խոնակված գրականության հոգեբանական ազդեցության մասին և ընդգծել, որ առանց վեհապահն մտահղացման վեհապահության կերտելը անհնարին է: Նա, ըստ Էւլիյան, որեց գալիք գեղագիտության հիմքերը: Սակայն այս տրակտատը, ցավոք, «կամուրջ չստեղծեց արվեստի նպատակների և խնդիրների անտիկ և ժամանակականից ըմբռնումների միջև»<sup>11</sup>:

Այս տրակտատով, որպես իդեալական երկ, շատերն են տարվել: Բավական երկարատև ու նշանակալից է դեմք այդ ազդեցությունը Անգլիայում. Դ. Դրայդեն, Ա. Պուշ, Զ. Սվիֆտ: Զ. Սվիֆտը իր «Քնարերգության մասին» անաստեղծության մեջ կոչ է անում սովորելու Կեղծ-Լոնգինից:

Տրակտատի նկատմանք վերաբերմունքը փոխվեց 18-րդ դարում, եթե ասպարեզում երևաց է Եղիորկի «Համատասիրական ուսումնասիրություններ» վեհի և գեղեցիկի մասին մեր պատկերացումների ժագման մասին» (1757) երկը, որում նա հանգամանալից խոսում է վեհի մասին, սակայն Կեղծ-Լոնգինի հակառակ դիրքորոշությունը: Ըստ նրա, վեհը փոխանակ հիացմունք ու զգացմունք առաջացնելու, պետք է նարդուն դող տա և ստիպի ողալու իր անզորության առջև<sup>12</sup>:

Իսկ ի. Կանտը, ի տարբերություն Կեղծ-Լոնգինի, ընդգծում է վեհի սուրբեկտիվ կողմը. «Բարձրը (վեհը-Ռ.Ս.) չ թե ամփոփում է ընուռան ինչ-ող իրի մեջ, այլ միայն մեր հոգում»<sup>13</sup>:

Անհայտ հեղինակի երկի նկատմամբ քարձո՞ւ կարծիք են արտահայտել նաև Լեսպինզը, Ֆ. Շէգերը, Դեգելը: ակայն նրանց իրենց որոնումներում ու վեհի ընկալման մեջ բավական հեռու են անհայտ հեղինակի դրույթնեց, քանի որ չեն ընդունում վեհի և օբյեկտիվ հիմքը, և նրա բնույթը, այսինքն՝ այն, ինչը ընդունակ է ցնցել, զարացնել մարդուն և ստեղծագործական ներշնչանք տալ:

Սակայն թեկուր տարրեր ժամանակաշրջաններում վեհի կատեգորիայի նկատմամբ գեղագետների կարիքները տարրեր են եղել, այդուհանդեռ, ընդհանուր բնորոշումներում կան և բավականին նմանություններ: Տի են ընկույտ հատկապես այն գործերը, որոնք կարծես եւ ակետային են վեհի համար: Օրինակ, մեզ արդեն անոր բնորոշումներից մեկը, այն ամենը, ինչի մեջ խախտվում են ներդաշնակությունը, օբյեկտի և սուբյեկտի համարությունը, դրսարպվում է վեհը: Կամ վեհն աչքի է ընկույտ օբյեկտի անշափելիության ընդգրկմամբ, իրեն նկալող անհատի նկատմամբ իր գերազանցությամբ: Վեհը ոչ թե մեզ համոզում է, այլ ցնում, հիացնում, զարացնում, մեզ դուրս բերում մեր սովորական պատկերացումների շրջանակից, իրերի ընթացքը դնում ոչ սովորական վիճակում և այլն: Այս բոլորը նկատի ունենալով՝ եղանակ՝ Բյորկը գտնում է, որ վեհի աղբյուրները զարգան ու տարատեսակ են, վիթխարի ու խորհրդավոր օբյեկտներ, որոնք ցավ կամ սարսափ են առաջազնում:

Բյորկի գործը շարունակեց ի. Կանտը իր «Դիտարկումներ գեղեցիկի և վեհի զգացման չուրջը» տրակտում (1764), որտեղ համադրում է գեղեցիկի և վեհի սահմանումը բնության նկատմամբ հարաբերության տեսանկյունից, մարդու խառնվածքային տիպերի, մարդկանց հոգեբանության, ազգային բնավորության-խառնածքի տեսանկյունից: Այդ մասին նա ավելի դիպոլ է ասում «Դատողության ունակության քննադատություն» աշխատության մեջ. «Գեղեցիկի համար հիմք բնության մեջ մենք պետք է փնտորենք մեզանից ողուրս, հակ

Վեհի համար՝ միայն մեր մեջ և մտքերի ձևի մեջ, որը ներմուծում է վեհը բնության մասին պատկերացմանը։ Կանուց տարբերակում է վեհի երկու տեսակ՝ մարենատիկական և դիճամիկ։ Ըստ նրա, մարենատիկապատճենը է իմացության ընդունակության հետ։ Շիլերը սա կոչում է տեսական վեհ։ Դիճամիկի վեհը պատճենագործության ընդունակությամբ, մաղրու կամքով և աճրակայում է մեր մեջ արմատավորված հակառակած քարոյական անսահման ուժերի առկայությունը։ Շիլերը սա կոչեց արակատիկ վեհ<sup>5</sup>։ Այսպիսի առաջին օրականությունը կազմակերպվել է 1861 թվականի մայիսի 1-ին։

Սակայն առավել գրավիչը Կանտի տեսության մեջ ընկալման հիմքերը ծովելն է, պարզություն մտցնելը: Որքան էլ դրանք սուբյեկտիվ լինեն, այդուհանդեռ խոր մտքեր են ծնում. «Երկու բան լցնում են հոգիս միշտ որու ավելի ուժեղ զարմանքով ու երկյուղածությամբ, որքան որ հաճախ և երկար ենք խորհրդածում դրանց մասին, - դա ասսոլյալից երկիմքը է իմ գիշավերլում և բարոյականության օրենքը իմ մեջ. Եվ առաջինը և երկրորդը անհրաժեշտ չեն փնտրել և միայն ենթադրել որպես մշուշով պատված կամ իմ տեսադաշտի սահմանների դուրս ընկած ինչ-որ բան: Ես տեսնում եմ դրանք իմ առաջ և անմիջականորեն կապում իմ գոյության գիտացության հետ»<sup>16</sup>:

Այդպիսով, անհամաշափությունը, ըստ Կանտի, վեհացնում է մարդու բանականությունը «արտաքին գգմ յություններին իր հակազդեցության ուժով»<sup>17</sup>: Այդ պատճառով էլ, ըստ Նրա, Վեհը անքողջովին կախված է սրբեկութիվ գիտակցությունից: Այս բոլորով հանդերձ՝ Կանտի վաստակն այս խնդրում այն է, որ նա հանգանակ րեն բացահայտել է Վեհի և Ներքին կառուցվածքը: և Նրա տեղու ու դիրքը, հարաբերությունը գեղագիտական հիմնական կատեգորիաների համակարգի նկատմամբ:

Բյորկի-Կանտի գծին հայտնի իմաստով հակադրվել է գերմանացի լուսավորիչ Ի. Վինկելմանը վեհի իր մեաբանությամբ «Նագույն ժամանակի արվեստի պատմություն» գրքում, որն, ըստ հույթյան, արվեստների ռաջին խիստ գիտական պատմությունն է: Վինկելմանը ընդիուպ մոտենում է վեհի կատեգորիայի պատմական մեկնաբանությանը դիտարկելով այն որպես Յունաստանի նախաղասական արվեստի հիմնաևան հայուկամուրը դեռևս չի աճել-հասել գերեցկությանը<sup>18</sup>:

Այս տեսակենտրո առավել խոր հիմնավորում ստացավ Կ. Զոլգերի և Հեգելի աշխատություններում: Եթև Զոլգերը, դիտարկելով վեհը որպես «զգոտում գեղեցկությանը», փորձում է հաղթահարել լուսավորիչների կոմիտեի առաջ քաշված գեղեցիկի և վեհի հակադրության պատկերացումը, ապա Հեգելը, գնահատելով հանունը՝ Կանոնի վաստակը այս խնդրի լուծման մեջ, միևնույն ժամանակ լուրջ քննադատության է ենթարկում կարգավորությանը:

Ըստ Հեգելի, մարդկության գեղարվեստական զարգացման մեջ եղել է փով Վեհի գերակշռությամբ, սինքը՝ Եր չեն համընկել բացարձակը և Վերջապորը, բովանդակությունը և ծերը, գոյության ներքին անսահմա աշխարհը և սահմանափակ արտաքին կերպարանը: Մրանք գծեր են, որոնք Հեգելը դնում է Վեհի հիմքում տարբերություն անտիկ դասական արվեստի, որը միշտ օրինակելի է, Վեհը Հեգելի կողմից բնորոշվում է որպէս խորիրդանշական (սիմվոլիստական) արվեստի պահ: Ըստ Արա, և բնապատճական, (Յնովաստան) և «սուրբ» (հրեական քնարերգություն) արվեստները ամբողջովին հաստատում են Տիեզերքի աստվածականությունը: Եվ դա, ըստ Հեգելի «Վեհի առավել հասուն արվեստը»:

Այսպիսով, Հեթևը մեջ նկատում էր բավականին ռեալ օբյեկտիվ իմաստ: Խորհրդանշական արվեստում սփյուռքը է նպոռուն գույք սեփականությունը:

Ի տարբերություն վեհի իդեալիստական կոնցեպցիաների, Զերնիշևակին իր «Արվեստի գեղագիտական ու բարեկանության հետ» աշխատության մեջ պնդում է, որ վեհի առարկան ինքն է՝ աճկախ ըստ լող անհատի կողմից նրա նկատմամբ հարաբերությանը։ Ասկածի մեջ կա օբյեկտիվ հիմք, սակայն այդ մոտական մեջ միաժամանակ կա նաև խնդրի պարզունականացում։ Անտառափում է օբյեկտի և սուբյեկտի փոխհարաբերության դիալեկտիկական կապը, ինչը նկատել էր Դեգելը Վեհի բովանդակության մեջ։ Այնինչ՝ աետը է մի հիշել, որ վեհի իդենից ներկայացնում է ինչպես բնության, այնպես էլ հասարակության և պեհի կատեգորիան ծագում է որպես նման առանձնահատու

Ժամանակակից գերմանացի գեղագետ Ն. Յարտմանը, Վեհր դիտարկելով որպես գեղագիտական արժեք ստորոգելիներից մեկը, որպես գեղեցիկի տեսակ, առավել ինքնատիպ, առավել ինքնուրույն, քան մյուսներ գտնում է, որ այն առաջին հերթին հասովով է ոչ կերպավորող արվեստներին ծարտարապետությանը և երաժշտությանը<sup>22</sup>: Մեր կարծիքով, սա ծայրահեղ է: Ընդ որում, ծայրահեղ են նաև «հասարակականները», ըստ Բոնց, Վեհր ունի միայն հասարակական բնույթ: Բայց չէ՞ որ բուն Վեհր հասով է նաև այս մասը:

սարակական պայմանների առկայությամբ: Այլ խոսքով, վեհի օբյեկտիվ բովանդակությունը իր մեջ չի կրում սկզբունքային տարբերություններ բնութենական և հասարակական երևոյթները միջև: Երկու դեպքում էլ դրսևորվում է օբյեկտի գերազանցությունը ընկալող անհատի նկատմամբ: Սակայն այն տարբերվում է դրսևորման ձևերով: Մարդը արվեստով, օրինակ, արվեստագետի հանար հանդես է գալիս որպես չափ ու չափանիշ: Բնությունը ևս մարդու հետ միասին և միասնական է հանդես գալիս, և իր մեջ կրում մարդկային կերպարի կնիքը: Արվեստագետի կողմից մարդու ընկալումը դառնում է նրա սքանչացման, հզորության, գեղեցկության չափ հենց այն պատճառով, որ բնությունը դարնում է նրա հությունը, բնությունը իր մեջ կրում է մարդկային տարրի խորհրդանիշ: Սակայն բնությունը նաև ընդդիմանում է մարդուն: Զգացմունքը և կիրքը ասես բնության մեջ գտնում են նյութական մարմնավորում, սակայն մարդկային ամբողջական կերպարը այս դեպքում դեռևս արվեստագետի մոտ չի բացահայտվում, այն դեռևս պետք է փնտրել, վերակերտել առանձին հնչյունների, շարժումների և նկարագրված աշխարհի երևոյթների համադրումից: Գուցե դա է պատճառը, որ ասես բնությունից կերտված ու երկինք պացող Զվարթնոցը և Եղենի հուշարձանը, կրելով հանդերձ մարդկային աշխատանքի նիմքը, լինելով մարդկային վեհասարան ստեղծագործություններ, - միևնույն է դրանք տարբեր կերպ են ընկալվում կախված ազգային խառնվածքից ու հոգեբանությունից, տարիքից, մասնագիտությունից, գեղարվեստական կրթության մակարդակից:

Վեհի դրսեղբան պահերից մեկն է **հերոսականն է**. Այն վերաբերում է անհատի բնավորությանը, վարքին, և նի հասարակական մեջ հնչեղություն: Այն արվեստում մարմնավորում է հերոսական բնավորությամբ: Այդ կատի ունենալով՝ իտալացի փիլիսոփա Զ. Վիկոն (17-18-րդ դարեր) և Յեգելը յուրաքանչյուր ժողովորդի կանում առանձնացնում են հերոսական շրջան բարբարոսությունից քաղաքակրթություն, որը նրանք համարում են հարուստ հոգևոր մշակույթի շրջան: Այդ ժամանակաշրջանում անհատական կամքը համընկնում է ինչ-որ ամընդհանուր ուժերի հետ, որոնք ուղղություն են տալիս պատմության ընթացքին: Այդ համընկնումը անձնա-ան կիրք է, բայց և համրային մեծ գործ: Իսկ իրավական հասարակության մեջ, ըստ Յեգելի, հերոսականը չկա, չստեղծ իշխում է անհատի օտարումը իր նմաններից և հասարակությունից, այստեղ պատմությունը դառնում է սուբյեկտիվ(անհատական), որովհետև անհրաժեշտությունը դարձել է արտաքին, օբյեկտիվ, առանձին անհա-ի ջանքերից և կարիքներից չկախված:

Դեգելը քննադատում է բուրժուական դարաշրջանը, մշակում մոնիստական հայացք պատմության վրա. ան-ատը իր գործունեությամբ ստեղծում է աշխարհի համընդհանուր վիճակը, որն էլ իր հեռութիւն ազդում է նոր մուս:

19-րդ դարում անգլիացի գրող և քննադատ Թոմաս Կառլեյլը արած է աշխարհական պատմական վիճակը, որտեղ դիմութիւն ազրութեաւ է պարագաւ: 19-րդ դարում անգլիացի գրող և քննադատ Թոմաս Կառլեյլը արած քաշեց հերոսականի անհատականության կոնցեպցիան: Հերոսականը մեծ անհատի գործունեության հատկանիշն է, որի մեջ նարմնավորվում է ստվածային կամքը: Այն հակառակ է փլուզման և հեղափոխական ուժերին: Այդ պատճառով, ըստ նրա, յատմությունը խոչըն նարդկանց կենսագրություն է, իսկ մնացած մարդկությունը միայն կրավորական նյութ է անց մտքերի և կամքի համար<sup>23</sup>:

Այդ բոլորու և կամքի համարի :  
Այդ բոլորու և կամքի համարի, առաջնային է համարում ոչ թե ընկալումը, այլ կամքը, հայացք, որ ըն-ած է Նիշշեի հետադիմական մարտնչող ուստոպիայի հիմքում կապված գերմարդու պաշտամունքի հետ: Սա իր հերթին 20-րդ դարում հիմք է դարձնում ֆաշիզմի՝ պատերազմների գաղափարախոսության համար: Սա-յսն հասարակական նոր փոփոխություններից և տրամադրություններից Ա. Բլոկի բանաստեղծական զգայուն սյացքը որսում է նոր բան. անհատապաշտական կեղծ հումանիզմը վիլովպում է, և կեղծ մարդասիրության դիսարեն գալիս է ժողովրդական զանգվածների մարդասիրությունը<sup>24</sup>:

Երբեմն տեսարանները հերոսականը դիտում են որպես գեղագիտական առանձին կատեգորիա: Սակայն այնքան էլ չի հիմնավորվում, որովհետև հերոսականը, որպես վեհի պահ, հաճախ մատնանշում է անհատի սրոյական և գեղագիտական բնութագրերի միասնությունը, որն արվեստում դրսւորվում է հերոսական կերպի միջցոցով: Եսքիլոսի անձական Պորոներևակ՝ այդ աստվածաքանոնիմադիր անձի ֆիզիկական հնարավորությունները գերազանցում են ստվորական մարդու հնարավորությունները և հանդես գալիս որպես մարդկայինուան խորհրդանշի: Նա հայրայքում է մարդկանց հանար կրակը, չի ընկճպում-խոնարհվում աստվածների հոր օաջ, արհարար է տանում գերմարդկային տառապանքները: Նոյն հերոսական կերպարն է նաև Գիլգամեշը սմանուն եպոսում, իսկ Միթելանջելոյի Դավիթը պատանու առավել հնարավոր վեհ կերպար է, որը սպանել է ժողովրդի թշնամի Գողիարին, կրում է իր մեջ առավել անհատական գծերը, միևնույն ժամանակ խորհրդանշական է: Օրա սիրանքի հետ նույնացվում է կրօնու հույսը և հաղթանակի անհրաժեշտության համոզվածությունը: Ի դեպ, տիպական օրինակ է նաև «Լաոկոոնը»: Նման ստեղծագործություններում վեհը մարդկային աստության հիմն է:

Վեհո հաճախ անմիջականորեն կապել են ռոմանտիկ արվեստի հետ: Դրա մեջ ծշմարտություն կա, քանի որ դուսերի ոգեշնչված նկարագրությունը հատկապես բնորոշ է ռոմանտիզմի համար: Սակայն չի կարելի ռո-  
մանտիզմը օժտել վեհո վերարտադրման մենաշնորհով, որքան էլ այն երևույթները իդեալականացնի և կտրի  
օրյայից: Ուժանտիզմը հաճախ է հակադրում վեհո բովանդակությունն ու նսեմ ձևը. օրինակ չարի բարեգոր-  
քունքը: Այդպիսի դեպքերում երկակի է դառնում նրա ընկալումը: Դա էր պատճառը, որ ուշ դարերում վեհո  
սկացվում է որպես սարսափ, անզորություն առաջացնող երևույթ, և հերոսական բնավորությունը դառնում  
հվային: Կերպարը կորցնում է իր վարքի սոցիալական հիմքը, դառնում ծայրահետ միակողմանի: Վեհո այս  
պրում բացառում է գեղեցիկը: Իսկ ռեալիստական արվեստում սովորաբար հերոսական բնավորությունը  
տ բացարիկը սովորականի, վեհո գեղեցիկի հետ հյուսելն է: Սակայն միևնույն ժամանակ չի կարելի վեհո  
նգեցնել գեղեցիկին, որովհետև վեհո գեղեցիկից տարիբերվում է որակապես. մեկը պարունակում է ներդաշ-

նակություն, մյուսը դրա խախտումն է: Յետագա սերունդների կողմից հերոսական կերպարը կարող է դիտվել որպես գեղեցիկի նյութականացում: Այն զուգորդվում է ժողովորի գեղեցիկ երևակայության հետ:

Արհասարակ, վեհի առանձնացումը որպես ինքնուրույն կատեգորիա՝ նշանակում էր անցում դասական գեղագիտությունից գեղագիտական նոր հիմքերի:

Դրանք առաջին հերթին կապված են Ելել գեղագիտական իիմնական և առանձնահատուկ հասկացությունների որոնման, գեղագիտական գործունեության աքսիոմատիկ արժեքների մշակման հետ: Այդ պատճառով լիովին հասկանալի է մասնավորապես այն, որ տեսաբանների կողմից վեհի առանձնացումը զուգակցվել է նաև նրա հակոտնյայի՝ նսեմի կատեգորիայի ուսումնասիրության հետ:

Ի մի բերելով մեր դիտարկումները, մատնանշենք մի կարևոր հանգանանք: արտաքուստ թվում է, թե վեհի Սակայն դա միայն արտաքուստ: Իրականում, այս կատեգորիայի ուսումնասիրության մակարդակը բավակարյան մակարդակին, և այս խնդրում անելիքները դեռևս շատ են: Նույնը կարելի է ասել նաև նրա հակոտնյայի՝ նսեմի կատեգորիայի ուսումնասիրության մասին:

*Романос Саакян: Возвышенное как эстетическая категория (Динамика исторического развития)*

Хотя категория возвышенного по сравнению с другими эстетическими категориями позднее стала предметом изучения, однако уже в эпоху античности она притягивала к себе внимание теоретиков.

Уже в первом трактате то возвышенное неизвестный автор (долгое время он приписывался Псевдо-Лоштишу), описываясь на творчество Гомера, Эсхила, Еврипида и анализируя эстетические взгляды Платона, Аристотеля и других античных поэтов и мыслителей, для нескольких метких определений возвышенному. Но категорией возвышенного по-английски философ Эдмунд Берк, а вслед за ним немецкие философы Кант, Шиллер, Шлегель, Зольтер, Винкельман, Лиссинг, Гегель.

И. Кант обратил внимание на субъективную сторону возвышенного. Гегель же подверг серезной критики взгляды Канта и выдвинул свою каноническую возвышенного, т.е., что она имеет реальный объективный смысл.

Автор статьи поставил цель, с одной стороны, выявить особенности исторического развития возвышенного, с другой стороны, доказать необходимость изучения противоположной возвышенному категории низменного.

## ԾԱՍՈՂԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1 Երկար ժամանակ այս երկու վերագրվել է Կեղծ-Լոնգինին, սակայն փաստերով ապացուցել է, որ այդ երկը նրան պատկանել չէր կարող և գրվել է մ.թ. 1-ին դարում (Տես՝ Օ վզայանում, մ-լ 1966, Ն. Չիստյակովայի վերջաբանը):

2 Օ վզայանում, Վ-ս., 1966, էջ 64

3 Ամդ, էջ 12

4 Ամդ, էջ 13

5 Ամդ, էջ 14

6 Ամդ, էջ 35

7 Ամդ, էջ 45

8 Յին Շունական ողբերգություններ, Եր., 1990, էջ 292 (բարգ. Դ. Զամբարձումյան):

9 Տես՝ Օ վզայանում, մ-լ., 1966, էջ 69:

10 Տես՝ Օ վզայանում, մ-լ., 1966, գործում Ն. Չիստյակովայի վերջաբանը:

11 Տես նշվ. աշխ., էջ 113:

12 Նշվ. աշխ., էջ 115:

13 Կант И., Կրիտика способности суждения, Соч., т. 5, м. 1966, с. 272.

14 Նշվ. աշխ., էջ 252.

15 Տես՝ Շիլլեր Փ., Հօբ. սոհ. 8-մի տ., տ. 6, մ-լ, 1950, էջ 211.

16 Կант И., Սոհ. 8-մի տ., տ. 4, չոր. 1, էջ 499.

17 Նշվ. աշխ., էջ 5, էջ 277:

18 Տես՝ Վինկելման Ի.Ի., Կառավարության պատրաստ է Եղել դեռևս 1912 թ.: Յետագայում առանձին հոդվածաշարուկ իրապարակել է «Յամբավաբեր» շաբաթաթերում:

19 Գեղեցիկ աշխ., էջ 84:

20 Նշվ. աշխ., էջ 87:

21 Նշվ. աշխ., էջ 87:

22 Տես՝ Հ. Գարտման, Էտետիկա, մ, 1958, էջ 528.

23 Տես՝ Բլոկ Ա., Հօբ. սոհ. 8-մի տ., տ. 6, մ-լ, 1962, էջ 23-24:

24 Ամդ, էջ 111:

## ԱՐԻՄՎԱՅԻՆ ԱՅՆԹԵՐԻ ՀԵՏՔԵՐՈՎ

### ԵՐԱՋԾԱԳԵՏ - ՓԻԼԻՍՈՓ ՀԱԿՈԲ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ ՄԻ ԱՐԺԵՔԱՎՈՐ ԳՐԱԽՈՍՏԱԿԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

ՍՈՒՐԵՆ ՍԱՀԱՎՅԱՆ

Դայ բանասիրության պատմության մեջ չափածո խոսքի կարուցվածքն ու տարատեսակներն ուսումնասիրվել են հատկապես 19-րդ դարում գրողների ու բանասերների կողմից (Ա. Բագրատունի, Եղիշելույզյան, Ա. Այտույնյան, Ավ. Բահաբրյան և ուրիշներ): Սրանց ջանքերով ոչ միայն հավաքվել ու նկարագրվել է հայկական ուսանակությունների տեսակների մի գգալի մասը, այլև ստեղծվել տաղաչափական հասկացություններն արտահայտող համապատասխան տերմիններ:

Ս. Աբեղյանը հայոց լեզվի տաղաչափության հարցերին անդրադարձել է տարբեր ժամանակներում՝ ընդգրկելով ինչպես հայ իին ու միջնադարյան գրականության, այնպես էլ ժողովրդական բանահյուսության լավագույն երգերն ու առանձին գործերը: Միանգամայն ճիշտ է նկատել գրականագետ է. Զրբաշյանը՝ գրելով. «Գիտնականը տաղաչափությունը համարում էր լեզվագրանության և գրականագիտության միջև գտնվող մի միջանկյալ առարկա, որը ներառնում է մեկի ու մյուսի արդյունքները և իր հերթին նյութ է տալիս նրանց»<sup>1</sup>:

Աբեղյանը հայ տաղաչափության ուսումնասիրությունը, որն արտացոլում է հայ իին ու նոր գրականագիտությունների և առանձին բարբառների յուրահատկությունները, հասցրեց Եվրոպական բանական գիտության նվաճումների մակարդակին: Առաջին անգամ նա է հայ բանաստեղծական խոսքի ընթառած հնարավորությունների հիման վրա գիտականորեն բնութագրել տաղաչափական հիմնական հասկացությունները (ոիթք, տակտ, ամանակ, ոտք, անդամ, տող, դադար, տողանց, հատած, հանգ, բաղադայնույթ, առձայնույթ, տուն և այլն):

«Տաղաչափությունը» տպագրության պատրաստ է Եղել դեռևս 1912 թ.: Յետագայում առանձին հոդվածաշարուկ իրապարակել է «Յամբավաբեր» շաբաթաթերում:

Ս. Աբեղյանի «Դայոց լեզվի տաղաչափություն» աշխատությունը լույս է տեսել 1933-ին և անմիտ չինացական սան գիտության ճեմարան Դակումենտական անհատական անդամական անդամական գիտության նվաճումների մակարդակին: Առաջին անգամ նա է հայ բանաստեղծական խոսքի ընթառած հնարավորությունների հիման վրա գիտականորեն բնութագրել տաղաչափական հիմնական հասկացությունները (ոիթք, տակտ, ամանակ, ոտք, անդամ, տող, դադար, տողանց, հատած, հանգ, բաղադայնույթ, առձայնույթ, տուն և այլն):

Աբեղյանի «Դայոց լեզվի տաղաչափություն» աշխատությունը լույս է տեսել 1933-ին և անմիտ չինացական սան գիտության ճեմարան Դակումենտական անհատական անդամական գիտության նվաճումների մակարդակին: Առաջին անգամ նա է հայ բանաստեղծական խոսքի ընթառած հնարավորությունների հիման վրա գիտականորեն բնութագրել տաղաչափական հիմնական հասկացությունները (ոիթք, տակտ, ամանակ, ոտք, անդամ, տող, դադար, տողանց, հատած, հանգ, բաղադայնույթ, առձայնույթ, տուն և այլն):

Ս. Աբեղյանի «Դայոց լեզվի տաղաչափություն» աշխատությունը լույս է տեսել 1933-ին և անմիտ չինացական սան գիտության ճեմարան Դակումենտական անհատական անդամական գիտության նվաճումների մակարդակին: Առաջին անգամ նա է հայ բանաստեղծական խոսքի ընթառած հնարավորությունների հիման վրա գիտականորեն բնութագրել տաղաչափական հիմնական հասկացությունները (ոիթք, տակտ, ամանակ, ոտք, անդամ, տող, դադար, տողանց, հատած, հանգ, բաղադայնույթ, առձայնույթ, տուն և այլն):

Ս. Աբեղյանի «Դայոց լեզվի տաղաչափություն» աշխատությունը լույս է տեսել 1933-ին և անմիտ չինացական սան գիտության ճեմարան Դակումենտական անհատական անդամական գիտության նվաճումների մակարդակին: Առաջին անգամ նա է հայ բանաստեղծական խոսքի ընթառած հնարավորությունների հիման վրա գիտականորեն բնութագրել տաղաչափական հիմնական հասկացությունները (ոիթք, տակտ, ամանակ, ոտք, անդամ, տող, դադար, տողանց, հատած, հանգ, բաղադայնույթ, առձայնույթ, տուն և այլն):

Ս. Աբեղյանի «Դայոց լեզվի տաղաչափություն» աշխատությունը լույս է տեսել 1933-ին և անմիտ չինացական սան գիտության ճեմարան Դակումենտական անհատական անդամական գիտության նվաճումների մակարդակին: Առաջին անգամ նա է հայ բանաստեղծական խոսքի ընթառած հնարավորությունների հիման վրա գիտականորեն բնութագրել տաղաչափական հիմնական հասկացությունները (ոիթք, տակտ, ամանակ, ոտք, անդամ, տող, դադար, տողանց, հատած, հանգ, բաղադայնույթ, առձայնույթ, տուն և այլն):

Ս. Աբեղյանի «Դայոց լեզվի տաղաչափո