

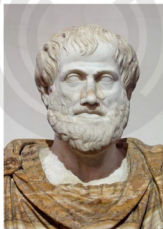
Արիստոտել



Պոետիկա

Արիստոտել

Պոետիկա



Գլուխ առաջին

Մենք պետք է խոսենք պոեզիայի եռության, նրա տեսակների և նրանց յուրաքանչյուրի նշանակության մասին: Ցույց կտանք թե ինչպես պետք է կազմել իսկական ֆաբուլաները, որպեսզի պոետիկական ստեղծագործությունը լավ ստացվի, նաև կխոսենք, թե քանի և ինչպիսի մասերից է բաղկացած պոեզիան, նմանապես կշռափենք այդ բնագավառին վերաբերող այլ հարցեր: Բնականաբար կխոսենք սկսելով նախ ամենասկզբից: Էպոսը, տրագեդիան, ինչպես նաև կոմեդիան, դիֆիրամբային պոեզիան, և ավետիկայի ու կիթառիստիկայի մեծ մասը, դրանք բոլորն ընդհանրապես վերցրած վերարտադրություններ են. դրանք իրարից տարբերվում են երեք ձևով՝ 1) իրենց վերարտադրության միջոցներով, 2) առարկաներով և 3) տարբեր և ոչ նույն եղանակներով: ինչպես ոմանք (արվեստագետներից) շատ բան վերարտադրում են, կերպարներ են ստեղծում գույների և ձևերի միջոցով, ոմանք՝ շնորհիվ ճարտարության, ոմանք՝ ընտելանալու ճանապարհիով, ուրիշներն էլ ձայնով, այնպես էլ վերը հիշված բոլոր արվեստների մեջ վերարտադրությունը կատարվում է ռիթմով, խոսքով և հարմոնիայով, ընդ որում զատ զատ կամ միասնաբար:

Այսպես, հարմոնիայով և ռիթմով օգտվում են միայն ավետիկան և կիթառիստիկան, թերևս նաև մի քանի այդ տեսակի այլ արվեստներ, ինչպես, օրինակ, սրնգի նվագածությունը: Միայն ռիթմով, առանց հարմոնիայի, օգտվում է պարարվեստը, քանի որ պարողները ռիթմիկ շարժումներով արտահայտում են բնավորություններ, հոգեկան պաթոսներ և գործողություններ: Իսկ խոսքարվեստը կազմվում է միայն արձակից և չափածոյից, կամ միացնելով նրանց մեկը մյուսի հետ, կամ վերցնում է միայն չափի մի տեսակը: Մինչև այժմ էպիկ գրողները պահպանում են մի որոշակի չափ: Չէ որ մենք չենք կարող մի ընդհանուր անուն տալ Սոֆրոնի և Քսենարքոսի միմուսներին և սոկրատյան դիալոգներին, ոչ էլ այն ստեղծագործու-

թյուններին, որոնք գրված են տրիմետր քլեգիայով կամ համանուն այլ չափով: Ստեղծագործությունը բնութագրելով, ումանը գրողներին անվանում են էլեգիկ կամ էպիկ, ոչ թե ըստ նրանց ստեղծագործության էության, այլ համաձայն նրանց չափի ընդհանրության:

Եվ եթե մեկը բժշկագիտական կամ երաժշտական երկը գրի չափածո, ապա սովորաբար նրան պոետ են անվանում: Սակայն բացի չափից, ոչինչ ընդհանուր չկա Հոմերոսի և Էմպեդոկլեսի միջև, մինչ դեռ իրավացիորեն մեկին կաելի է անվանել պոետ, մյուսին ավելի շուտ՝ նատուրալիստ, քան պոետ, նմանապես, եթե որևէ մեկն իր ստեղծագործության մեջ միացներ բոլոր չափերը, ինչպես այդ արեց Խերեմոնը բոլոր չափերի խառնուրդից, ստեղծելով «Կենտավրոս» ռապսոդիան, նրան կարելի էր անվանել պոետ: Այդ մասին բավականանանք այս սահմանումներով: Սակայն գոյություն ունեն ստեղծագործություններ, որոնք օգտվում են վերոհիշյալ փ միջոցներից, այսինքն՝ ռիթմից մելոդիայից և չափից, ինչպես, օրինակ՝ դիֆիրամբական պոեզիան, հիմները, տրագեդիան, կոմեդիան, այն տարբերությամբ, որ ոմանք նրանցից օգտվում են համատեղ, ուրիշները՝ մասնակիորեն:

Այսպիսիք են արվեստների միջև այն տարբերությունները, որոնք պայմանավորված են նմանողական ստեղծագործության միջոցներով:

Գլուխ երկրորդ

Քանի որ պոետները նկարագրում են գործող անձանց, որոնք ըստ անհրաժեշտության լնում են կմ լավ կամ վատ (մեր գործողությունները այլ չափանիշ չունեն, նրանք բոլորը վերաբերում են բարուն և չարին), ապա մարդկանց կարելի է ներկայացնել կամ լավ կամ վատ, կամ այնպես, ինչպես որ մենք ենք, և կամ այնպես, ինչպես նկարիչների մոտ են: Օրինակ՝ Պոլիդ-նոտեսը նկարում է ամենալավագույն մարդկանց, Պավսոնը՝ ամենավատերին, իսկ Դիոնիսոսը՝ մեզ նմաններին:

Ակներև է, որ վերը նշված բոլոր բանաստեղծական վերարտադրությունները կունենան այդ նույն տարբերությունները և միմյանցից կտարբերվեն ըստ վերարտադրության ենթակա առարկաների: Այս տարբերությունները հանդես են գալիս պարի, ավետիկայի, կիթառիստիկայի, պոեզիայի և զուտ բանաստեղծության մեջ: Լավագույններին նկարագրում է Հոմերոսը, ոովորականներին՝ Կլեոֆոնը, իսկ Հեգամոն Թագուսացին ստեղծել է առաջին պարողիաները, և Նիկոխանեսը, Դելիասի ստեղծողը՝ վատթարագույները: Նույնը կարելի է նկատել դիֆիրամբների և նոմոսների մեջ, ինչպես այդ երևում է Տիմոթեոսի «Պարսիկների» և Ֆելոքսենոսը «Ցիկլոպների» մեջ: Դրանով էլ տրագեդիան տարբերվում է կոմեդիայից: Մեկը գործ ունի ավելի լավ մարդկանց, մյուսը՝ ավելի վատ մարդկանց հետ:

Գլուխ երրորդ

Այդ բնագավառում գոյություն ունի և երկրորդ տարբերությունը՝ յուրաքանչյուր երևույթի վերարտադրման եղանակը: Հե՛ որ միևնույն բանը կարելի է վերարտադրել միևնույն միջոցներով. երբեմն անցքերի մասին պատմելով՝ պատմվածքի նկատմամբ մնալով օտար, ինչպես կատարում է հոմերոսը, կամ իր առևուկից, չփոխելով իրեն ուրիշով, կամ նկարագրելով բոլորին որպես գործող և իրենց էներգիան դրսևորող: Ահա պոետիկական ստեղծագործության երեք տարբերությունները, որոնք ծագում են, ինչպես սկզբից ասացինք, միջոցներից, առարկաներից և ստեղծագործության եղանակից: Այնպես որ մի տարբերության տեսանկյունից Սոֆոկլեսը հիշեցնում է Հոմերոսին (երկուսն էլ վերարտադրում են լվերին), մյուս տարբերության տեսանկյունից նա հիշեցնում է Արիստոֆանին. երկուսն էլ նկարագրում են արարքներ կատրող և գործող անձանց: Այստեղից էլ ոմանք դրանց դրամաներ են անվանում որովհետև նրանք նկարագրում են գործող մարդկանց. դրա համար էլ դորեանցիները իրենց են վերագրում տրագեդիայի և կոմեդիայի ծագումը: Մեզարացի-

ները՝ կոմեդիայի. այստեղացիներն (մեզարացիները) ասում են, որ կոմեդիան առաջացել է իրենց մոտ. դեմոկրատիայի ժամանակ, այդ իրենց են վերագրում նաև սիցիլիացիները, ելնելով այն բանից, որ իրենց երկրացի կոմիկ պոետ Էպիքարմոնը Խոնիդեսից և Մագնեսից ավելի վաղ է պրել: Պելոպոնեսի բնակիչներից ոմանք ապացույցներ ե բերում բառերը, նրանք ասում են որ քաղաքը շրջապատող բնակավայրերը իրենց մոտ կեչվում են կոմաներ, իսկ աթենացիների մոտ՝ դեմոսներ, այնպես որ «-կոմեդիանտ» բառը առաջացել է ոչ թե կոմանների կյանք (կոմաները քաղաքի ծայրամասային, ավելցուկային հատվածներն էին), այլ այն հանգամանքից, որ դերասանները քաղաքում խայտառակվելով՝ սովորաբար թափառում էին կոմաներում: Ներկայացնել, խաղալ թատրոնում՝ դորեանցիների մոտ կոչվում է դրան, իսկ աթենցիների մոտ պրատեսն: Նմանողական ստեղծագործությունների թվի և տեսակների մասին բավականա՛նանք այսքանով:

Գլուխ չորրորդ

Ինչպես թվում է, ընդհանրապես երկու բնական պատճառներ են ծնել պոեզիան: Առաջինը՝ ընդօրինակելը, որը մարդուն հատուկ է դեռևս մանկուց: Մարդն այլ կենդաններից տարբերվում է բարձր ընդօրինողական ընդունակությամբ, որի շնորհիվ նա ձեռք է բերում իր առաջին գիտանքը: Երկրորդ՝ ընդօրինակությամբ վերաստեղծվող առարկան ընդհանուր բավականություն է պատճառում: Այդ մեզ հավաստիացնում է ինքը կյանքը: Ինչի վրա մենք իրականության մեջ զգվանքով ենք նայում, նրա ճիշտ ընդօրինակությունը մեր մեջ ուրախություն է առաջ բերում. օրինակ՝ դիակի կամ այլ գարշելի գազանի տեսքը: Դրա պատճառն այն է, որ ձեռք բերված գիտանքը չափազանց հաճելի է ո՛չ միայն փիլիսոփաներին, այլև բոլորին, միայն թե ուրիշները դրա վրա քիչ ուշադրություն են դարձնում: Եվ հենց դրա համար մարդիկ բավականությամբ են դիտում

նկարները, քանի որ նայելով ճանաչում են և մտածում, թե ինչ է ներկայացնում յուրաքանչյուր նկար, օրինակ՝ ոմն (մարդ): Եթե մենք այդ անձնավորությանը նախապես չենք տեսել, ապա նկարը մեզ դուր կգա ոչ թե նմանությամբ, այլ մշակությամբ, կոլորիտով կամ այլ տեսակի մի այլ պատճառով: Զանի որ մեզ ի բնե հատուկ է ընդօրինակելու հակումը, հարմոնիան և ռիթմը (պարզ է, որ մետրերը ռիթմի մասերն են), ապա մարդիկ մանկությունից ստեղծագործական շնորհք ունենալով, սկսել են իմպրովիզացնել և աստիճանաբար կատարելագործելով իրենց շնորհքը՝ ստեղծել են պոեզիա, նայած ստեղծագործող անձի անհատական բնավորության, պոեզիան ստորաբաժանվեց: ավելի լուրջ պոետները վերարտադրեցին մարդկային լավ արարքները, լավ մարդկանց արարքները, իսկ զվարճասերները՝ վատ մարդկանց, նախապես սկսելով պարսավող երգերից, այն ժամանակ, երբ առաջինները գրում էին հիմներ և գովասանական երգեր: Մինչև Հոմերոսը մենք չենք կարող հիշատակել նման մի գործ, բայց հավանական է, որ այդպիսիք շատ են եղել: Սկսած Հոմերոսից մենք գիտենք նրա «Մարգիտեսի» և համանման կոմիկ երգերի գոյության մասին, որոնց մեջ կիրառված է այդ տեսակին համապատասխան յամբային չափը: Դրա համար էլ այդ այժմ յամբ է կոչում, որովհետև այդ չափով ծաղրում էին միմյանց: Ըստ այնմ էլ հին պոետներից ոմանք դրձան էպիկներ, մյուսները՝ յամբիկներ: Հոմերոսը և լուրջ տեսակի մեջ մեծագույն պոետ է եղել (նա ո'չ միայն հիանալի գրում էր, այլև իր երկին դրամատիկ բնույթ տվեց): Առաջինը նա ցույց տվեց և կոմեդիայի իսկական բնույթը՝ գործողության մեջ դնելով ոչ թե պարսավելին, այլ ծաղրականը: Դրա համար էլ «Մարգիտեսը» նույնպիսի հարաբերության մեջ էր կոմեդիայի հետ, ինչպես «Իլիականը» և «Ոդիսականը» տրագեդիայի հետ: Երբ տրագեդիան և կոմեդիան հանդես եկան, պոետները, համապատասխան իրենց սեփական բնավորության՝ յամբիկները դարձան կոմիկներ, իսկ էպիկները՝ տրագիկներ, որովհետև այս վերջին ձևերը նախկիններից ավելի ծավալով էին և գեղե-

ցիկ: Այստեղ տեղը չէ քննել այն հարցը, թե արդյոք այժմ տրագեդիան հասել է իր վերջնական զարգացմանը, ինչպես էլ ժողովրդի վրա ունեցած արեցության տեսանկյունից:

Ամեն տեսակ կանխակալ պլանից ազատ տրագեդիան կոմեդիայի հետ միասին ծնվել է պարզ իմպրովիզացիայի ճանապարհով. տրագեդիան ինքը՝ դիֆիրամբային խորի նախերգանքներից, իսկ կոմեդիան՝ մինչև այժմ դեռ շատ քաղաքներում երգվել ֆալսիկ երգերից: Տրագեդիան աստիճանաբար աճեց, քան որ (պոետները) զարգացնում էին այն, ինչ առաջադրվում նրանում և բազմաթիվ փոփոխություններ կրելով ավարտվեց, հասնելով իր բնույթին համապատասխան ձևի: Էնքիլեսն առաջիններ, որ ավելացրեց դերասանների թիվը, գործի դնելով երկրորդ դերասանը, նվազեցրեց խորի նշանակությունը, առաջնություն տալով դիալոգին: Սոֆոկլես մոտ արդեն բեմի վրա միանգամից հանդես են գալիս երեք գործող անձեր և դեկորացիաներ: Սկզբնավորվելով սատիրայի ոլորտում, տրագեդիան երկար ժամանակ գործ ուներ կարճ ֆաբուլաների և ծաղրական բնավորություն ունեցող գրույցների հետ, բայց հետագայում կանգ առնելով՝ նա շահեց և ծավալի տեսանկյունից, բնույթի փոփոխության հետ միասին փոխվեց և մետորը: Չորոստեանի քորեյի տեղը գրավեց յամբը: Սկզբում քորեյի չափը գործողության մեջ էր այն պատճառով, որ բեմի վրա հանում էին սատիրաներ իրենց պարով, սակայն երբ խոսքը տրագեդիայի մեջ դարձավ առաջնային, ապա ինքը բնությունը ցույց տվեց նրան հատուկ չափը: Բոլոր տեսակի չափերից յամբը ավելի է համապատասխանում խոսակցության լեզվին: Խոսակցության մեջ մենք ավելի հաճախ ենք գործածում յամբերը, Յեքսամետրից օգտվում ենք հազվագյուտ դեպքերում, այն էլ դուրս գալով սովորական խոսակցության շրջանակներից: Պատմում են, թե ինչպես տրագեդիայի մեջ ավելացավ Եպիգեդների թիվը և ինչպես նրա յուրաանյուր մասը կատարելագործվեց, սակայն մենք դրա մասն չենք խոսի, քանի որ դժվար է ամեն ինչ քննել մանրամասնորեն:

Գլուխ հինգերորդ

Կոմեդիան, ինչպես ասացինք, վատերի վերարտադրություն է, սակայն ոչ նրանց ամբողջ արտասովորության, այլ լոկ ծաղրանկարի, քանի որ ծաղրանկարը վատի մի մասն է կազմում: Ծիծաղելի կարող է լինել սխալը կամ որևէ արատ, որը ոչ մեկին վնաս չի պատճառում, ծիծաղելի դեմքը տգեղ է և տծև, որը սակայն ցավ չի պատճառում: Մեզ հայտնի է, թե ինչպիսի էտապներով է անցել տրագեդիան և ովքեր են եղել փոփոխություններ կատարողները. մենք չգիտենք կոմեդիայի աստիճանական փոփոխությունները, քանի որ սկզբից նրա վրա քիչ ուշադրություն են դարձրել: Չէ՞ որ Արքունտն էլ կոմեդիային հետազայում միայն խոր տվեց, սկզբում խորի դերասանները կամավորներ էին: Պոետ-կոմիկների մասին կան միայն հիշատակություններ այն ժամանակ, երբ կոմեդիան արդեն ուներ որոշակի ձևեր: Իսկ ով գործադրեց դիմակները, պրոլոգը, արտիստների անհրաժեշտ քանակը և այլն՝ մեզ հայտնի չէ: Կոմիկական ֆաբուլաներ առաջին անգամ ստեղծեցին Էպիքարմոսը և Ֆորմիսը: Կոմեդիան առաջացավ Սիցիլիայից:

Աթենքում առաջին անգամ Կրատեսը, թողնելով յամբի գաղափարը սկսեց կազմել ընդհանուր բնույթի դիալոգներ և ֆաբուլաներ: Ինչ վերաբերում է Էպոսին՝ ապա նա, բացառությամբ վերամբարձ չափի, տրագեդիայի հետ միասին, միևնույն նպատակն է հետապնդում, այն է՝ վերարտադրել լուրջ խարակտերներ այն տարբերությամբ, որ նևա մետրը պարզ է, և պատմությունը չի ընդհատվում սկզբից մինչև վերջը: Էպոսը աչքի է ընկնում և ծավալի ընդարձակությամբ: Տրագեդիայի մեջ ավելի ջանում են ներկայացնել անցքեր, չնչին բացառություններով, տեղավորվելով մեկ օրվա նեղ շրջանակի մեջ: Էպոսը անեզր է, նա նեղ սահմաններ չի ճանաչում: Հնագույն ժամանակներում տրագիկները քայիկներին հավասար ազատությունից էին օգտվում այդ բնագավառում: Բաղկացուցիչ մասերը երկու տեսակ մեջ էլ նույնն են, բացառությամբ մի քանիսի, ո-

րոնք հատուկ են միայն տրագեդիային: Այստեղից հետևում է՝ նա, ով կարող է վատ տրագեդիան տարբերել լավից, ի վիճակի է ըստ արժանվույն գնահատել էպոպեաները, քանի որ նրանց բոլոր անհրաժեշտ պայմաններն ընկած են նույնպես և տրագեդիայի հիմքում, և ոչ ընդհակառակը: Վերջինի որ բոլոր պահանջները պարունակվում են էպոպեայի մեջ, էպոսի կոմեդիայի մասին մենք կխոսենք հետո:

Գլուխ վեցերորդ

Իսկ այժմ դիմենք տրագեդիային: Նրա բնույթը բավականաչափ բնութագրվում է ամբողջ վերն ասածով, այն է՝ տրագեդիան այն անցքերի վերարտադրությունն է, որոնք կարևոր են, լիակատար են, ծավալուն են, խոսքը համակված է գեղեցիկի ոլորտանքներով, որոնք առանձին-առանձին հանդես են գալիս նրա մասերի մեջ. անցքերը վերարտադրված են ոչ թե պատմվածքի մեջ, այլ գործողության, վերջնական նպատակ ունենալով հանդիսականների մեջ երկյուղ և կարեկցություն առաջ բերել և դրանց միջոցով քավել այդ և համանուն կրքերը: Դյուբող խոսք ասելով ես հասկանում եմ այն, արև ունի ռիթմ, հարմոնիա և երգ: Ներքին տարբերությունը տրագեդիայի մեջ այն է, որ նրա որոշ մասերը կատարվում են միայն խոսքի միջոցով, իսկ այլ մասերն էլ երաժշտության և երգի միջոցով: Զանի որ վերարտադրությունը կատարվում է գործողությամբ, ապա տրագեդիայի որոշ մասն են կազմում և բեմի զարդարանքը, ապա նաև երաժշտական կոմպոզիցիան և խոսքը: Այդ ամենի օգնությամբ կատարվում է (երաժշտության) վերարտադրությունը: Խոսքի տակ ես հասկանում եմ կոմպոզիցիան, երգի և երաժշտության նշանակությունը յուրաքանչյուրին հայտնի է: Զանի որ վորարտադրվող գործողությունների շարժիչներն այն անձնավորություններն են, որոնք անհրաժեշտաբար պետք է ունենան որոշակի բնավորություն և մտքի որոշ եղանակ (մեկը

և մյուսը ղեկավարում են գործողությունները), ապա այստեղից էլ բնականորեն հետևում է, որ մտքերը և բնավորությունները յուրաքանչյուր գործողության երկու միավորներն են, որոնց շնորհիվ մարդկային արարքները հաջողություն են ունենում կամ անհաջողության են մատնվում: Իսկ ինքը վերարտադրվող գործողությունը, կկազմի ֆաբուլան: Ֆաբուլա ասելով ես հասկանում եմ գործողությունների կապակցումը:

Բնավորություն ասելով պետք է հասկանալ այն, ինչի հիման վրա մենք որոշում ենք գործող անձերի որակը: Միտք ասելով պետք է հասկանալ այն, ինչի շնորհիվ խոսողները որոշ բան են ապացուցում, կամ պարզապես իրենց կարծիքն են արտահայտում: Այսպես, յուրաքանչյուր տրագեդիա պետք է ունենա անհրաժեշտաբար բեց մաս, որոնք որոշում են տրագեդիայի որակը: Դրանք են՝ ֆաբուլան, բնավորությունները, խոսքը, մտքերը, տեսարանը և երաժշտությունը: Երկու մասերը (խոսք և երաժշտություն) վերաբերում են վերարտադրության նյութին (միջոցին), մեկը (տեսարանը)՝ եղանակին, իսկ երեքը (ֆաբուլան, բնավորությունները և մտքերը)՝ վերարտադրվող առարկաներին: Դրանցից զատ այլ մասեր չկան: Նրանք գործածվում են ոչ միայն մի քանի պոետների մոտ, ընդհակառակը, յուրաքանչյուր տրագեդիայի մեջ, առանց բացառության, կան տեսարան, բնավորություններ, ֆաբուլա, խոսք, երաժշտություն և մտքեր: Սակայն ամենագլխավորն անցքերի կոմպոզիցիան է, քանի որ տրագեդիան վերարտադրությունն է ոչ թե մարդկանց, այլ անցքերի, կյանքի բարեբախտության (չէ՞ որ ինքը դժբախտությունն էլ գործողության մեջ է պարունակվում) և տրագեդիայի նպատակն է որոշ գործողություն նկարագրելը և ոչ որևէ որակ: Իրոք, համաձայն իրենց բարքերի, բնավորությանը մարդկ որոշ որակ են ստանում, իսկ գործողությունների հետևանքով նրանք երջանիկ են կամ ընդհակառակը: Պիեսի մեջ գործող անձը ոչ նրա համար է, որպեսզի հայտարարի իր բնավորությունները. վերջիններն ակամա ընդգրկվում են գործողության մեջ: Հետևապես անցքերը և ֆաբուլան տրագեդի-

այի վերջնական նպատակն է, իսկ վերջնական նպատակը՝ ամեն ինչի մեջ լիավորն է: Բացի դրանից, առանց գործողություն տրագեդիա լինել չի կարող, առանց բնավորությունների նա կարող է լինել: Ներագույն տրագեդիան մեծ մասամբ անձնավորությունները ներկայացնում է առանց խիստ բարոյական գուճնավորման, և ընդհանրապես շատ պոետների մոտ եսնում ենք նույն բանը, ինչպես, օրինակ՝ Նկարիչներ Չևքսիսի և Պոլիգնոտեսի մոտ: Պոլիգնոտեսը գերազանց բարոյախոս Նկարիչ էր, իսկ Չևքսիսի Նկարագրությունը բարոյախոսական չէ: Այնուհետև պիեսը, որ սփռված է միայն անվերջ բարոյական ճառերով, ընտրովի մտքերով և ասացվածքներով, տրագիկ էպիկներ ունենալ չի կարող, չնայած այդ ամենը ավելի նվազ չափով օգտագործելով, սակայն ունենալով հարուստ ֆաբուլա և պատշաճ անցքեր՝ տրագեդիան ավելի կշահի: Չպետք է մոռանալ, որ տրագեդիան ամենաուժեղ տպավորությունն առաջացնում է հանդիսականի հոգու մեջ բացառապես իր ֆաբուլային մասերով, հենց բախտի հանկարծակի ընթացքով և տարատեսակ ճանաչողություններով: Մեր կարծիքի ազդեցությունն ունի և այլ ապացույց: Սկսնակ գրողներն ավելի շատ հասնում են դիալոգների կառուցմանը, և բնավորությունների նկարագրությանը, քան անցքերի միավորման ու դասավորմանը: Այդ կարելի է նկատել համարյա բոլոր երիտասարդ գրողների մոտ: Ասպես, տրագեդիայի գլխավոր տարրը, նրա հոգին ֆաբուլան է, հետո միայն գալիս է բնավորությունը: Նման երևույթ մենք նկատում ենք երաժշտության մեջ: Տեսնողի վրա մեծ տպավորություն է թողնում նկարի ճշտությունը, քան գույների ավելի շռայլումը: Տրագեդիան ամենից առաջ այն գործողությունների և անցքերի վերարտադրությունն է, որոնք նրանում ամենից շատ մասնակցություն ունեն: Տրագեդիայի երրորդ տարրը կազմում է միտքը: Այդ գործին և հանգամանքներին համապատասխան խոսելու ընդունակությունն է: Այդ ընդունակությունը զարգանում է քաղաքականության և ճարտասանության իմացությամբ: Հնագույն գրողները հանդես էին բերում փորձված քաղաքա-

գետներ, նորագույնները՝ ճարտասաններ: Բնավորությունը մեզ ցույց է տալիս, թե ինչպիսիք են հակումները: Դրա համար էլ բնորոշ է այն ճառը, որից չի երևում, թե մարդը ինչից է խուսափում և ինչի է ձգտում: Միտքն այն է, ինչի օգնությամբ խոսողը պնդելով, կամ ժխտելով որևէ բան, բացահայտում է իր կարծիքը:

Զորորդոյ տարրը խոսքն է: Խոսքի տակ, ինչպես վերևում ասացինք, ես հասկանում եմ մտքերի արտահայտությունը, առարկաների անվանակոչմամբ. այն ինչպես չափածո, այնպես էլ պրոզաիկ լեզվի մեջ միևնույն նշանակությունն ունի: Տրագեդիայի մնացած հինգ տարրերից ամենաաքանչեյին երաժշտությունն է: Բեմական ներկայացումը, չնայած հանդիսականի վրա ազդեցություն ունի, սակայն գտնվելով տրագիկ արվեստից դուրս, կարող է պոեզիայի բնագավառից բացառվել, քանի որ տրագեդիան պետք է ներգործություն ունենա ներկայացումից և դերասանների կամքից անկախ: Բացի դրանից, պիեսի բեմադրությունը ավելի ռեժիսորին ու ղեկորատորին է վերաբերում, քան պոետին:

Գլուխ յոթերորդ

Այդ սահմանազատումից հետո մենք ասենք, թե ինչպիսին պետք է լինի տրագեդիայի մեջ մտնող անցքերի կոմպոզիցիան, քանի որ այն տրագեդիայի ամենագլխավոր և կարևոր մասն է: Մենք արդեն սահմանեցինք, որ տրագեդիան որոշ մեծություն ունեցող, լիակատար ամբողջական գործողության վերարտադրություն է: Իրականության մեջ կարող է գոյություն ունենալ ամբողջական բան, առանց որևէ մեծության: Ամբողջականն այն է, ինչ ունի սկիզբ, միջինը և վերջ: Սկզբի համար ոչ մի հարկ չկա, որպեսզի նրան որևէ բան նախորդի: Ընդհակառակը, նրանից առաջանում է, կամ նրան հետևում է որևէ բան: Իսկ վերջը ընդհակառակը՝ այն է, ինչ կամ անխախտ, կամ շատ դեպքում առաջանում է ուրիշից և նրանից ոչ այլ ինչ: Միջինը և ինքն է հետևում ուրիշին, և ուրիշը հետևում է

նրան: Այսպես, լավ ֆաբուլա ստեղծողները ստեղծողները չպետք է սկսեն պատահած տեղից և ոչ էլ վերջացնեն պատահած տեղում, այլ անհրաժեշտ է կիրառել վերոհիշյալ կանոնները, քանի որ գեղեցիկը, կենդանի արարածը և ամեն մի իր կազմված է որոշ մասերից, ապա դրանք պետք է լնեն ո՛չ միայն հարկ եղած դասավորության մեջ, այլև ունենան ոչ պատահական մեծություն, քանի որ գեղեցիկը մեծության և կարգավորության մեջ է: Գեղեցիկ արարածը չի կարող լնե խիստ փոքր (մեր զգացողությունների կողմից հազիվ նշմարելի ժամանակամիջոցում ընկալելով՝ նա կլիներ ոչ պարզ, անորոշ), նմանապես այն չի կարող և անսահման մեծ լինել: Օրինակ՝ գեղեցիկը չի կարող լինել կենդանի արարած բյուր ստադի մեծության (մեր հայացքն անկարող կլիներ ընդգրկել նրան և նրա ամբողջությունը, միասնության հետ միասին, կանհետանար մեր աջքից): Դրանից հետևում է, որ ինչպես իրերն, այնպես էլ կենդանիները պետք է լինեն այնպիսի մեծության, որ աչքերը կարողանան դուրսբերել նրանց ընկալել: Ճիշտ այդպես էլ ֆաբուլան պետք է լինի ոչ այնքան երկար, որ մեր հիշողությունը չկարողանա նրան պահել: Համաչափության մեջ դնել պիտե՛ք. բեմական մրցությունների և հանդիսականների ընկալման հետ, պոետիկայի խնդիրը չէ, քան որ, թույլ տալով հարյուր տրագեդիաների կոնկուրսային ներկայացումներ՝ տևողությունը պետք է հաշվի առնել ջրի ժամացույցով, ինչպես անում են՝ երբեմն եղել է: Բայց պիեսի ծավալը պետք է բխի սյուժեի էությունից, և ավելի լայն ծավալը, առանց նրա պարզությանը վնասելու՝ ամեն դեպքում առավելություն ունի: Այնպես որ մենք այս կապակցությամբ կարող ենք տալ միանգամայն պարզ և հասարակ սահմանում: Պիեսի ծավալը բավական է, եթե նրա շրջանակների մեջ կրող են տեղավորվել այնքան անհրաժեշտ և հավանական փաստեր, որքան հարկավոր է պարզաբանելու, թե ինչպես մարդը կարող է դժբախտությունից ընկնել երջանկության մեջ և երջանկությունից՝ դժբախտության մեջ:

Գլուխ ութերորդ

Ֆաբուլան կարող է միասնական լինել ոչ ան բանից, ինչպես ոմանք կարծում են, թե նա պտտվում է մի հերոսի շուրջը: Իրականում կարող են տեղի ունենալ տարատեսակ և անսահման թվով անցքեր, չունենալով իրար հետ ներքին ոչ մի կապ: Ճիշտ նույնպես, մի անձնավորություն կարող է կատարել անհամար արարքներ, որոնցից միասնական գործողություն կազմել անկարելի է: Դրա համար էլ ես կարծում եմ, որ «Յերակլեիդա» ու «Թեգեիդա» և նման պոեմների կազմողները մոլորության մեջ են, կարծելով, թե Յերակլեսը մեկ է, ապա և նրա սխրագործությունների ֆաբուլան էլ պետք է լինի մեկ, Յոմերոսը ինչպես բոլոր, նաև այս հարցում մեծ արվեստագետ է: Այս հարցի մասին էլ նա ճիշտ հայացք ուներ, որևէ թեորիայի, կամ իր բնական ընդունակությունների շնորհիվ: Ստեղծելով «Ողիսականը»՝ նա ոչ ամեն բան, ինչ կատարվել է հերոսի հետ, այնտեղ մտցրեց: Այսպես օրինակ, նա չի ցույց տալիս, թե ինչպես Պառնասի վրա նա վիրավորվեց, Նմանապես և նրա կեղծ խելագարությունը հրամանատարների խոսակցության ժամանակ: Այդ երկու փաստերը իրար հետ, ոչ էլ պոեմի մեջ հիշատակված փաստերից որևէի մեկ հետ, անխախտ և բնական կապ չունեն: «Ողիսականը» և «Իլիականը» միասնական են մեր կողմից նշված իմաստով: Հետևաբար ինչպես այլ գեղեցիկ արվեստների մեջ ամեն երկ միասնական սյուժեի վերարտադրություն է, այնպես էլ ֆաբուլան պետք է լինի միասնական և ամբողջական գործողությունների վերարտադրություն: Նրա բոլոր մասերը, որոնք կազմված ե առանձին անցքերից, պետք է ներքուստ հարակցված լինեն այնպես, որ նրանցից որևէ մեկի տեղափոխման կամ բացառման դեպքում փոփոխվեր նաև ինքը ամբողջը: ԶԷ՝ որ այն, ինչ առկա է կամ առկա չէ, ոչինչ չի պարզում և ոչ էլ ամբողջի մասնիկն է կազմում:

Գլուխ իններորդ

Նախորդից նույնպես հետևում է, որ պոետի խնդիրն է խոսել ոչ թե իրապես եղածի, այլ այն բանի մասին, ինչ կարող է լինել, այսինքն՝ հնարավորը ըստ հավանականության կամ անհրաժեշտության: Պատմաբանը և պոետը տարբերվում են իրարից ոչ նրանով, որ մեկը չափածո է գրում, մյուսն՝ արձակ: Հերոդոտի ստեղծագործություններին չափածո ձև տվեք, այնուամենայնիվ նրանք կմասն որպես պատմական գործեր, ինչպես չափայոյի, այնպես էլ արձակի մեջ: Բայց պոետը պատմաբանից տարբերվում է նրանով, որ մեկը պատմում է իրապես կատարվածի, իսկ մյուսը՝ ամեն հնարավորի մասին: Դրա համար էլ պոեզիան պատմությունից ավելի փիլիսոփայական է և խոր, քանի որ մեկը գործ ունի ընդհանուրի, մյուսը՝ մասնավորի հետ: Ընդհանուրը ծագում է, երբ հեղինակը պարտադրում է որոշ բնավորության՝ սկսել և գործել նրան համապատասխան ձևով, ոչ մի քայլ չնահանջելով հավանականից և կամ անհրաժեշտից: Դրան ձգտում է պոեզիան՝ բնավորություններին անուններ դնելով: Իսկ մասնավոր է, երբ հեղինակը, օրինակ, խոսելով Ալկվիադոսի մասին, ներկայացնում է, թե նա ինչ է կատարել և ինչ է կրել: Կոմեդիայի մասին այդ արդեն պարզ դարձավ: Ֆաբուլան կազմելով համաձայն հավանականության օրենքների՝ հեղինակը գործող անձերին տալիս է ցանկացած անուններ և ոչ այնպես, ինչպես յամբագրաֆբերն են անում՝ նկատի առնելով որոշակի անձնավորություններ: Տրագեդիայի մեջ մենք ամենից շատ պահպանում ենք իրականում եղած անունները, դրա պատճառն այն է, որ հավանականը հնարավոր է. քանի որ ինչ իրոք գոյություն չի ունեցել, մենք հնարավոր համարել չենք կարող, իսկ այն, ինչ փաստ է դառնում, ակներև հնարավոր է, որովհետև տեղի չէր ունենա, եթե անհնարին լիներ: Սակայն կան տրագեդիաներ, որոնց մեջ հանդես են գալիս մեկ կամ երկու պատմական անձնավորություններ, մնացածը մտացածին են: Կան տրագեդիաներ էլ, որոնց մեջ ոչ մի պատմա-

կան անձ չկա, ինչպես Ագաթոնի «Ծաղիկը», որտեղ բոլոր անձնավորությունները և անցքերը մտացածին են: Այնուամենայնիվ, այն մեծ հիացմունք է պատճառում: Այնպես որ, չպետք է պահանջել, որ պոետի տրագեդիաներում լիովին պահպանվեն ավանդություններից մեզ տրված միֆերը: Այդպիսի պահանջը ծիծաղելի կլիներ, որովհետև անցյալի անցքերը հայտնի են քչերին, բայց բոլորի համար գրավչություն ունեն: Վերոհիշյալներից պարզ է դառնում, որ պոետը պոետ է ավելի շատ ֆաբուլաներ ստեղծելիս, քան նրանց բանաստեղծական չափով շարադրելիս: Նա պոետ է շնորհիվ նմանողական վերարտադրության, նա վերարտադրում է անցքերը: Նույնիսկ ներկայացնելով իրապես կատարված պատմական փաստերը, նա, այնուամենայնիվ պոետ է: Պատմության մեջ երբեմն լինում են փաստեր, որոնք բոլորովին չեն հակասում հավանականության և հնարավորության գաղափարին: Նրանց բացհայտելու և վերարտադրելու շնորհիվ պոետը կհամարվի նրանց ստեղծողը: Պարզ ֆաբուլաներից և գործողություններից ամենավատերը միջադեպայիններն են: Միջադեպային ֆաբուլաներ ասելով ես հասկանում եմ այնպիսիները, որոնց միջանկյալ գործողությունները փոփոխվում են՝ անտեսելով հավանականությունը և հնարավորությունը: Նման պիեսներ գրում են անշնորհք պոետները, իսկ լավ պոետները՝ ելնելով դերասանների ցանկություններից: Վերջինների ցանկությունը հաշվի առնելով. հեղինակները, կոնկուրսների ժամանակ երկարացնելով պիեսը, հակառակ նրա բովանդակությանը, հաճախ հարկադրված են լինում խախտել ներկայացված անցքերի բնական ընթացքը: Սակայն այդ բնավորությունը պետք է պահպանել այլ պատճառով: Տրագեդիան վերարտադրում է ոչ միայն ավարտված, լիակատար գործողություն, այլև հրապարակում է անցքեր, որոնք առաջ են բերում երկյուղ և կարեկցություն: Վերջին երկու ֆակտորները խիստ պայմանավորված են անցքերի հաջորդականությամբ և հատուկ ուժ են ստանում, երբ որևէ բան առաջ է գալիս հանկարծ և անսպասելիորեն: Փաստերի միահյուսումից

զարմանալին ավելի ինտենսիվ է դառնում, քան այն դեպքում, երբ որևէ բան հանդես է գալիս ինքնաբերաբար և պատահական, քանի որ ինքը՝ պատահականը, ծնում է ավելի զարմանք և դրսևորվում է որպես թե կանխամտածված: Այսպես, օրինակ. Միտուսի արծանը Արդոսում իր անկումով սպանեց նրան մահ պատճառողին այն մոմենտին, երբ նա դիտում էր արծանը: Նման անցքերը կույր պատահականության տեսք չունեն: Ֆաբուլաները, որոնք բավարարում են վերը շարադրված պահանջներին, անկասկած ավելի լավն են:

Գլուխ տասներորդ

Ֆաբուլաները լինում են պարզ և բարդ, քանի որ իրենք՝ մարդկային արարքները, որոնց վերարտադրություններն են նրանք, այդպիսին են: Պարզ ես համարում եմ այն գործողությունը, որ կատարվում է, ինչպես ասացինք վերևում, առանց ընդհատման, խիստ պահպանելով միասնության պայմանները և որի մեջ անցումը կատարվում է առանց պերիպետիայի և ճանաչման: Իսկ բարդն այն է, որ անցումը տեղի է ունենում ճանաչմամբ, պերիպետիայով, կամ երկուսով էլ: Վերջինը պետք է բխի հենց ֆաբուլայի կոմպոզիցիայից, այնպես որ նախորդող երևույթները նրանց առաջ բերեն անհրաժեշտության և հնարավորության ճանապարհով: Զանի որ տարբերությունը մեծ է - տեղի ունենալ որևէ բանի հետևանքով, թե որևէ բանից հետո:

Գլուխ տասնմեկերորդ

Պերիպետիկան առաջ է գալիս, երբ անցքերը հանկարծակի հակառակ ընթացք են ստանում: Այդ հեղաշրջումը, ինչպես ասվեց, պետք է տեղի ունենա ըստ հավանականության կամ անհրաժեշտության: Ինչպես Էդիպի մեջ սուրհանդակը գալիս է Էդիպին ուրախացնելու իր մոր նկատմամբ ունեցած երկու-

դից նրան ազատելու համար, սակայն բացահայտելով նրա ծագումը, սուրհանդակը հակառակ ներգործություն է ունենում: Մի ուրիշ օրինակ: «Լինկևսի» մեջ մահվան դատավճիռը ի կատար ածելու համար գալիս է Դանոսը, Սակայն դեպքերն այնպես են փոփոխվում, որ ինքը՝ Դանոսը, զրկվում է կյանքից, իսկ մահվան դատապարտվածը կենդանի է մնում: Ճանաչումը, ինչպես ցույց է տալիս հենց բառը, անցնում է՝ չիմացությունից իմացությունը կամ բարեկամության կամ թշնամության այն մարդկանց, որոնց վիճակված է երջանկություն կամ դժբախտություն: Ամենից լավ է ճանաչողության և տերիպետիայի զուգակցումը, ինչպես մենք այդ տեսնում ենք «Էդիպի» մեջ: Լինում են և այլ տեսակի ճանաչումներ: Օրինակ՝ նրանք կարող են լինել պատահականորեն, անշունչ առարկաներ տեսնելուց: Ծիշտ նույնպես կարող է տեղի ունենալ որևէ արարքի կատարման կամ չկատարման մասին տեղեկություն ստանալուց: Սակայն ֆաբուլայի և գործողության համար ամենալավ ճանաչումը վերը նշվածն է, քանի որ այդպիսի ճանաչումը և պերիպետիան առաջ են բերում կարեկցություն և վախ, իսկ այդպիսի գործողությունների նկարագրությունը, ինչպես սահմանել ենք մենք, տրագեդիան է: Դժբախտանալը կամ երջկանալը, առավել ևս ծագում են այդպիսիներից, քանի որ ճանաչումը տեղի է ունենում մի քանի անձերի միջև, ապա ապա այն կարող է լինել, կամ միայն անձնավորության նկատմամբ, երբ հայտնի է մյուսի ով լինելը, կամ երկու անձերի միջև: Օրինակ, Իֆիգենիային ճանաչեց Օրեստեսը իրեն ուղղված նամակից, իսկ Օրեստեսին ճանաչելու համար Իֆիգենիան կարիք ուներ ճանաչման այլ միջոցների: Այսպիսով, այս կապակցությամբ ֆաբուլան ունի երկու տարր - պերիպետիա և ճանաչում: Տառապանքը կազմված է երրորդ տարրը: Առաջին երկուսի մասին մենք խոսեցինք: Տառապանքը - այդ մի գործողություն է, որն առաջ է բերում կործանում կամ ցավ, օրինակ, տարբեր տեսակի մահեր բեմի վրա, տանջող ցավերը, վիրավորվելը և այլն:

Գլուխ տասներկուերորդ

Մենք խոսեցինք տրագեդիայի մասերի մասին: Մասեր, որոնք պետք է ընդունել որպես նրա տարրերը: Ինչ վերաբերում է տրագեդիայի չափին և ստորաբաժանմանը, ապա նա բաժանվում է հետևյալ բաժինների՝ Նախերգանք, Էպիզոդ, Էկզոդ, խորալային մասը, որ բաժանվում է խորի թափորային երգի և երգի՝ տեղում: Այդ բաժիններն ընդհանուր են բոլոր տրագեդիաների համար, սակայն խորի գրույցը դերասանների հետ և նրանց համատեղ ողբը (կոմոս) հատկանշական են միայն մի քանի տրագեդիաների համար: Նախերգանքը համարվում է տրագեդիայի ամբողջական մասը մինչև խորի հանդես գալը: Էպիզոդը համարվում է տրագեդիայի այն ամբողջական մասը, որ ընկած է խորի առաջին և երկրորդ անգամ հանդես գալու ժամանակամիջոցում: Էկզոդը, տրագեդիայի ամբողջական մասն է համարվում, որից հետո խորի երգը հանդես չի գալիս: Երգեցողությունը թափորի ժամանակ խորի առաջին խոսքն է, երգը տեղում՝ երկրորդ խոսքն է, առանց անապեստոների և տրոբեաների: Իսկ կոմոսը խորի և դերասանների համատեղ ողբն է: Մենք վերևում խոսեցինք տրագեդիայի այն տարրերի մասին, որոնցից պետք է օգտվել, իսկ ըստ քանակի և ստորաբաժանման նրանք այդպիսին են:

Գլուխ տասներեքերորդ

Ինչին պետք է ձգտել և ինչից պետք է խուսափել՝ ֆաբուլաներ կազմելիս, և ինչպես տրագեդիան իր նպատակին հասած կլինի, կասենք այժմ, այն բանից հետո, ինչ արդեն շարադրեցինք: Քանի որ կատարելագույն տրագեդիայի կազմությունը պետք է լինի ոչ հասարակ, այլ հյուսված՝ իր մեջ պարունակելով սարսափ ու կարեկցություն առաջացնող անցքեր (դա տրագեդիայի առանձնահատկությունն է), ապա, ամենից առաջ ակնհայտ է, որ չպետք է ցույց տալ թե ինչպես լավ մարդիկ եր-

ջանկությունից դժբախտության են մատնվում (քանի որ նման անցումը ոչ երկյուղային է, ոչ էլ խղճալի, այլ զագրեյի է): Նմանապես չի կարելի արտասովորներին դժբախտությունից հասցնել երջանկույան (այդ ամենից ավելի տրագեդիայի ոգուն հակառակ կլինեն, քանի որ այդ տեսակ պիեսն իր մեջ չէր պարունակի կանոնավոր տրագեդիայի մոտիվներից և ոչ մեկը, նրա մեջ չէր լինի ոչինչ ո'չ մարդկային, ո'չ արժանի կարեկցության, ո'չ երկյուղ առաջացնող): Նմանապես չի կարելի ներկայացնել, թե ինչպես ամենաարտասովոր մարդը երջանիկ լինելուց դժբախտ դարձավ: Ճիշտ է, նման կոմպոզիցիան կլինի մարդասիրական, սակայն իր մեջ չէր բովանդակի ո'չ կարեկցություն, ո'չ երկյուղ: Չէ՞ որ մենք կարեկցում ենք այն մարդուն, որը ոչ արժանի կերպով աղետների է ենթարկվում, լքվում ենք երկյուղով մեր վիճակի մեջ գտնվող մրդու երջանկության առաջ: Իսկ արատավոր մարդու դժբախտությունը մեր մեջ չի առաջացնում ոչ երկյուղ, ոչ կարեկցություն: Այսպիսով մնում է ընտրել միջինը. - որն աչքի չընկնելով, ոչ իր առաքինությամբ, ոչ էլ արդյունությամբ, դժբախտ է դռնում, ոչ չարություն կամ արտասովորության, այն որևէ մեղքի պատճառով. օրինակ՝ Էդիպը, Թիեստեսը և համասնման ծագում ունեցող նշանավոր մարդիկ: Հետևապես լավ կազմված ֆաբուլան պետք է ունենա մեկ և ոչ երկակի ելք, ինչպես կարծում են ոմանք, և անցումները նրա մեջ պետք է լինեն ոչ դժբախտությունից դեպի երջանկությունը, այլ ընդհակառակն՝ երջանկությունից դեպի դժբախտությունը և ոչ արտասովորության հետևանքով, այլ որպես մեծ մեղքի հետևանք. այնպիսի անձնավորություն, որին մենք վերը նկարագրեցինք, կամ ավելի շատ լավին, քան վատին: Տրագեդիայի պատմությունը ապացուցում է այդ: Առաջ պոետները մշակում էին ամեն հանդիպած առասպել, իսկ ժամանակակիցները սահմանափակվում են սերունդներից քչերի ցկլով, դրանցից նրանք վերցրել են Ալկմեոնին, Էդիպին, Օրեստեսին, Մեդեագրոսին, Թիեստասին, Տելեֆոսին և բոլոր նրանց, որոնց վիճակվել է կրել տառապանքներ և կատարել շատ սարսափելի արարք-

ներ: Այսպիսի կոմպոզիցիայից է ստեղծվում լավագույն տրագեդիան, գրված լինելով արվեստի բոլոր կանոններին համաձայն: Դրա համար էլ սխալվում են Եվրիպիդեսի քննադատները՝ նրն մեղադրելով այն բանի համար, որ նրա տրագեդիաների մեծ մասը վերջանում է տխուր: Նրանց յոպիսի վախճանը ըստ իս ճիշտ է: Դրա լավագույն ապացույցը բեմն է: Կոնկուրսի ժամանակ նման պիեսները, եթե միայն լավ են գրված, ամենատրագիկներն են երևում, և Եվրիպիդեսը ուրիշ այլ բանում կարող է մեղք ունենալ, բայց անվիճելիորեն ավելի տրագիկական տաղան ունի, քան ուրիշ պոետներ:

Տրագեդիայի երրորդ տեսակը, որը ոմանց կողմից առաջինն է համարվում, ունենում է անցքերի երկտեսակ կոմպոզիցիա, ինչպես «Ողիսականը», որը հակառակ վախճան է ունենում թե՛ լավերի և թե՛ վատերի համար: Այդ տեսակի տրագեդիան ավելի լավ է թվում հանդիսականների թուլության պատճառով: Պոետները հաճախ հարմարվում են հանդիսականների ճաշակին, սակայն այդ տեսակի պոետներից ստացած բավականությունը տրագեդիայի բնագավառին չի պատկանում, այլ ավելի շատ կոմեդիայի բնագավառին է պատկանում: Այստեղ, իրոք ամենաոխերիմ թշնամիները ինչպես, օրինակ՝ Օրեստեսը և Եգիստոսը պիեսի վերջում բարեկամ են դառնում և ոչ մեկը մյուսի ձեռքից չի մեռնում:

Գլուխ տասնչորսերորդ

Երկյուղը և կարեկցություն կարող է առաջ գալ թատրոնական արտաքին էֆեկտներով և նմանախես բխել անցքերի կոմպոզիցիայից. վերջինը գերադասելի է և հեղինակի տաղանդի նման է: Զանի որ ֆարսուլան պետք է այնպես կազմել, որ նա առանց բեմական ներկայացման էլ, միայն իր շարադրանքով, լսողի մեջ երկյուղ կամ կարեկցանք առաջացնի: Ինչպես, օրինակ՝ «Էդիպը» առասպելը լսելիս: Իսկ նման ներգործության հասնել արտաքին թատրոնական էֆեկտների օգնությամբ,

ներհակ է արվեստի բարձրությանը և կարիք ունի խորեզի օգնությանը և առաքմանը: Այն գրողները, որոնք ջանում են բեմի վրա առաջ բերել ոչ սարսափելին, այլ հրաշալիորը, տրագեդիայի հետ առնչություն չունեն: Տրագեդիան պետք է միայն իրեն հատուկ բնավորությունը մեզ տա և ոչ թե այն ամենը, ինչ մեր խելքին փչում է նրանից ստանալ: Տրագեդիայի ինդիքն է ներկայացվող անցքերի միջոցով գայակղել հասարակությանը՝ նրա մեջ առաջացնելով երկյուղ և կարեկցություն: Ակներև է, որ մեր հոգու այդ երկու տրամադրությունները պետք է քաղվեն անցքերից, որպես իրենց աղբյուրներ: Դրա համար էլ քննենք, թե հանգամանքների ինչպիսի զուգակցում է արարքը դարձնում երկյուղալի և ինչպիսին նրա նկատմամբ գրգռում է կարեկցություն: Այդ կատեգորիայի արարքներ կատարելիս անհրաժեշտ է, որ գործող անձերը իրար հետ լինեն կամ բարեկամական, կամ անտարբեր հարաբերության մեջ: Եթե թշնամին սպանում է իր թշնամուն, նա մեր մեջ ոչ մի կարեկցություն առաջ բերել չի կարող ոչ սպանության պահին, ոչ էլ բոլոր դեպքերում, երբ այդ հանցագործ միտքը նրա մեջ զարգացրել և հասունացրել է, բացառությամբ, իհարկե, սպանության ակտի, որպես մարդկայն տառապանք ներկայացնող մի բան: Հասարակությունը նույնը զգում է, եթե անձնավորություններն իրար հետ անտարբեր հարաբերության մեջ են: Բոլորովին այլ բան է, երբ կործանիչ կրքերը տիրում են այն անձնավորություններին, որոնք սիրով իրար հետ կապված են: Օրինակ՝ երբ եղբայրը սպանում է եղբորը, որդին՝ հորը, մայրը՝ որդուն, որդին՝ մորը, կամ միայն նյութում են սպանություն, կամ մտադրվում են համանման այլ չարամիտ գործեր: Ահա թե ինչ է հարկավոր որոնել: Ինչ վերաբերում է հնությանից մեզ հասած առասպելներին, պատշաճ չէ աղավաղել նրանց էությունը: Այսպես, օրինակ, հարկավոր չէ փոխել այն, որ Կլիտեմնեստրան սպանվել է Օրեստեսի կողմից, Էրիֆիլեն՝ Ակմեոնի կողմից: Դոետը պետք է իր զաղափարին համապատասխան առասպել գտնի, ավանդություններից լավ օգտվի: Ավելի պարս ասենք, թե նչ ենք հասկա-

նում լավ ասելով: Գործողությունն այնպես պետք է կազմել, ինչպես այդ տեսնում էին հին պոետները, տեսնելով և ճանաչելով նկարագրվող անձնավորություններին, ինչպես Եվրիպիդեսը ներկայացնում է Մեդիդեսին՝ իր երեխաներին սպասելիս: Սակայն եղեռնագործությունը կարող է կատարվել և անգիտակցաբար և հետո միայն իմանալ իր բարեկամական կապը զոհի հետ, ինչպես Սոֆոկլեսի «Էդիպը», միայն այն տարբերությամբ, որ վերջինի հանցագործությունը կատարված է ենթադրվում մինչև պիեսի սկիզբը, իսկ հենց պիեսում, հանցագործությունը կատարվում է Աստիդամասի պիեսի մեջ, Ալկմեոնի կողմից, կամ «վիրավորված Ողիսևսի» մեջ՝ Թելեգոնը: Գոյություն ունի և երրորդ եղանակ, երբ մարդը չգիտակցելով մտադրվում է չարագործություն կատարել և հենց իր մտադրության իրականացման մոտերքին ճանաչում է իր զոհին: Ահա հանցագործությունների տեսակները: որևէ այլ եղանակ գոյություն չունի, քանի որ հանցագործությունը կարելի է կատարել կամ լիովին ճանաչելով իր զոհին, կամ չճանաչելով: Դրանցից ամենավա եղանակն այն է, որ գործող անձը, լիովին ճանաչելով իր զոհին, պատրաստվում է հանցագործության, սակայն չի կատարում, քանի որ նման դրությունը հանդիսականի մեջ նողկանք է առաջացնում և ոչ տրագիկական տպավորություն, քանի որ այդ իր մեջ պաթոս չի պարունակում: Դրանից է, որ այդ եղանակից ոչ մի պոետ չի օգտվում, բացառությամբ հազվագյուտ դեպքերի, որոնց թվին պատկանում է Անտիգոնեի այն տեղը, որտեղ Յեմինը մահափորձ է կատարում Կրեոնտի դեմ: Երկրորդ դեպքը՝ չարիք գործելն է: Սակայն ավելի գերադասելի է հանցանք կատարել՝ չիմանալով և կատարելուց հետո միայն ճանաչել: Այդ դրության մեջ նողկալի ոչինչ չկա, և ճանաչումն իր մեջ ինչ-որ ցնցող բան է պարունակում: Ամենալավ եղանակը վերջինն է ինչպես այն ներկայացված է «Կրեսֆոնտեսի» մեջ: Մերոպան պատրաստվում է սպանել իր տղային, սակայն չի սպանում՝ ճանաչելով նրան, կամ «Իֆիգենիայի» մեջ, որտեղ քույրը մահափորձ է կատարում եղբոր դեմ, կամ «Յելլեի»

մեջ, որտեղ որդին պատրաստվելով մատնել իր մորը՝ մատնելու պահին ճանաչում է: Ահա պատճառը մեր առաջուց արտահայտած կարծիքի, թե ինչու տրագեդիաները պտտվում են քիչ սերունդների շուրջը: Պոետները հանգել են իրենց ֆաբուլաների մշակման նման եղանակին ոչ թե կանխակալ տեսությունների հետևանքով, այլ պատահաբար: Հետևելով այդ եղանակին՝ նրանք հանդիպեցին այն դժբախտ ընտանիքներին, որոնց վիչակված է եղել տառապել և տոկալ միակերպ: Այսպես, մենք բավականաչափ խոսեցինք տրագեդիայի կոմպոզիցիայի և այն մասին, թե ինչպիսիք պետք է լինեն ֆաբուլաները:

Գլուխ տասնհինգերորդ

Ինչ վերաբերում է բնավորություններին, պետք է նկատի ունենալ չորս նպատակ: Առաջինը և ամենագլխավորը՝ պետք է ջանալորպեսզի բնավորությունները լինեն ազնիվ:

Բնավորություններն ընդհանրապես դրսևորվում են, երբ գործող անձերը խոսքով կամ գործով ազդարարում են իրենց բարոյական սկզբունքները: Մասնավոր դեպքերում բնավորությունները լավ կլինեն, երբ նրանց սկզբունքը ազնիվ է և, հակառակը, վատ բարոյականությունը բխում է վատ սկզբունքներից: Բարի բարքերը հատուկ են յուրաքանչյուր մարդու: Ե՛վ կինը, և՛ ստրուկը կարող են բարոյական լինել, չնայած այս առնչությամբ կինը ցածր է տղամարդուց, իսկ ստրուկը ընդհանրապես ստոր արարած է: Երկրորդը՝ բնավորությունները պետք է համապատասխան լինեն: Այսպես, ատալանտները իրենց բնավորությամբ քաջ են: Քաջությունը ոգու որոշ բարոյական տրամադրությունն է, սակայն նա չի համապատասխանում կնոջ բնավորությանը, որը, ըստ իր բնույթի, չի կարող լինել ոչ քաջ, ոչ սարսափովի: Երրորդը՝ բարքերը նկարագրելիս պետք է պահպանել նրանց նմանությունը ճշմարտության հետ: Դա այլ խնդիր է և տարբերվում է առաջին երկուսից, որոնք ստեղծում

են տվյալ անձնավորության կամ լավ բնավորության համապատասխան:

Չորրորդը հետևողականությունն է: Եթե նույնիսկ նկարագրվող անձն անհետևողական է, և նրա արարքների հիմքում ընկած է նման բնավորություն, ապա, այնուամենայնիվ նա պետք է լինի հետևողականորեն անհետևողական: Անհրաժեշտությամբ չպայմանավորված չարակամության օրինակ կարող է ծառայել Մենելայոսը «Օրեստեսի» մեջ:

Անհամապատասխանատվության բարքերին հատկանշական չլինելու օրինակ է Ոդիսևսի ողբը «Սկուլլայի» մեջ և Մելանիպպայի ճառը: Անհետևողականության օրինակ է «Ինֆիգենիան Աուլիսում»: Այնտեղ, որտեղ նա լալիս և վշտանում է, ուղիղ հակասումն է նրա հետագա բնավորության: Բնավորությունները նկարագրելիս, ինչպես անցքերի կոմպոզիցիայի մեջ, միշտ պետք է որոնել անհրաժեշտը, կամ հավանականը, քանի որ անձնավորության արարքները, ճիշտ նույնպես, ինչպես փաստերի հետևողական կապը, պայմանավորվում են անհրաժեշտությամբ: Պարզ է նույնպես, որ ֆաբուլաների հանգուցալուծումը պետք է բխի հենց իրենից, ֆաբուլայից և ոչ թե հանդես գա որպես հետևանք բարձրագույն ուժի, ինչպես «Մեդեայի» կամ «Իլիականի» մեջ (հետ նայելու ժամանակ): Սակայն բարձրագույն էակների օգնությունից պետք է օգուվել պիեսի շրջանակներից դուրս ընկած անցքերի ոլորտում, կամ այն դեպքում, երբ խոսքը գնում է նախապես տեղի ունեցած անցքերի մասին, որոնք մարդ երբևէ չի իմացել և այն դեպքում, երբ խոսքը գնում է հետագա անցքերի մասին, որոնք պահանջում են կանխատեսություն և աստվածային ազդարարում, քանի որ ամենատեսությունը մենք վերագրում ենք աստվածներին: Անցքերի մեջ ալոգիկ ոչինչ չպետք է լինի տրագեդիայի շրջանակներից դուրս, ինչպես այդ մենք տեսնում ենք Սոֆոկլեսի «Էդիպում»:

Քանի որ տրագեդիան վերարտադրությունն է ավելի լավ մարդկանց, ապա գրողները պետք է ընդօրինակեն լավ դի-

մանկարիչներին: Վերջինները որևէ մեկի դիմանկարը տալիս, չնայած ամբողջ նմանությանը, նկարում են ավելի գեղեցիկ: Ճիշտ այդպես էլ պոետը, վերարտադրելով ոյուրագրգիռ, անհոգ կամ այն ուրիշ բնավորություններ, պետք է նրանց ներկայացնի իրենց կատարելության մեջ: Դաժանության օրինակ է Ագաթոնի և Զոմերոսի «Աքիլլեսը»: Չպետք է անտեսել, ինչպես մեր այդ դիտողությունները, այնպես էլ այն ամենը, ինչ անխզելիորեն կապված է գեղեցիկի հասկացության հետ պոեզիայի մեջ, քանի որ այդ հարցերում հնարավոր է հաճախ սխալվել: Այդ ամենի մասին մենք բավականաչափ խոսեցինք մեր շարադրությունների մեջ:

Գլուխ տասնվեցերորդ

Մենք արդեն ասել ենք, թե ինչ է ճանաչումը: Ամենահասարակը արտաքին նշաններով ճանաչելն է, որից շատերն օգտվում են՝ այլ ելք չգտնելով: Նշանները կարող են լինել բնածին, օրինակ՝ նիզակը, որ կրում են երկարածիկները կամ աստղերը, Կարկինոսի «Թիեստեսի» մեջ: Լինում են և ստացովի նշաններ: Նրանցից լինում են մարմնի վրա, ինչպես, օրինակ՝ սպիներ, լինում են և նշաններ արտաքին առարկաներից էլ, օրինակ, մանյակները կամ նավակը, որով տեղի է ունենում ճանաչումը «Տիրոսի» մեջ: Նրանցից կարելի է օգտվել ավելի կամ պակաս հաջողությամբ: Այսպես, սպիից ողիսևսի ճանաչումը այլ կերպ է եղել դայակի կողմից, այլ կերպ՝ խողարածի: Ամեն մի ճանաչում, որ պայմանավորված է արտաքին նշանների ապացուցմամբ, նվազ գեղարվեստական է: Ճանաչումն ավելի լավ է, երբ տեղի է ունենում հանգամանքների հանկարծակի ընթացքով (պերիպետիկայից), ինչպես, օրինակ, Նիպտոններում: Դրան հետևում է ճանաչման այն տեսակը, որ հորինել են պոետները: Զանի որ այդ տեսակը հորինված է, ապա գեղարվեստական չէ, ինչպես, օրինակ, «Իֆիգենիայի» մեջ Իֆիգենիան ճանաչում է Օրեստեսին: Իֆիգենիան իրեն բացահայտում

Է նամակով, իսկ Օրեստեսն ասում է այն, ինչ ցանկանում է պոետը, և ոչ թե տրված է առասպելի կողմից: Այդ տեսակի ճանաչումը մոտիկ է վերը նշված սխալանքին: Իրոք, Օրեստեսին ոչինչ չէր խանգարի իր վրա ունենալ նրա կողմից հիշատակված նշաններ, որոնց

հիման	վրա	նրան		հեշտ կլիներ
Նույնն է	Սոֆոկլեսի	«Տերևսի»	մեջ	մանածագործական

Երրորդ տեսակի ճանաչումը հենվում է վերհիշողության վրա, երբ որևէ առարկա տեսնելիս առաջ է գալիս ինչ-որ զգացում, ինչպես Դիկեոդենեսի «Կիպրոսցիների» մեջ հերոսը նայելով նկարին՝ արտասվում է: Կամ «Ալկինոսի մոտ» պատմվածքի մեջ Ոդիսևսը լսելով կիթառիստին, հիշելով անցյալը՝ լաց է լինում և այդ փոխադարձ ճանաչման պատճառ է դառնում: Ճանաչման չորրորդ տեսակը հենվում է մտահանգության վրա: Օրինակ, «Խոյեֆորների» մեջ Էլեկտրայի դատողությունները՝ «Եկել է մեկը, որ ինձ նման է, իսկ ինձ նման կարող է լինել միայն Օրեստեսը, նշանակում է՝ նա եկել է»: Կամ Սոփեստ Պոլիդեսի մոտ Օրեստեսը միանգամայն բնական կերպով եզրակացնում է. «Իֆիգեդիային զոհաբերեցին, հետևապես և ինչ է վիճակված նույնը»:

Թեոդեկտեսի «Տիդևսի» մեջ հերոսը պնդում է, որ ինքը եկել է որոնելու որդուն, հետևապես ինքն էլ պետք է կործանվի: Նույնը՝ «Ֆինեյրաների» մեջ, ֆինևսիաղջիկները. Տեսնելով վայրը՝ ներկայացնում են, թե իրենց է վիճակված կործանվել այդտեղ: Եվ իրոք, նրանց էլ այստեղ իջեցրին և հեռացան: Սակայն ճանաչումը կարող է լինել և բարդ՝ հենվելով հասարակությանը խաբելու վրա, ինչպես, օրինակ՝ «Օդիսևսը կեղծ սուրհանդակ»-ում՝ հերոսն ասում է, թե ճանաչում է աղեղը, որն ինքը չէր տեսել, և ժողովուրդը լիակատար հավատացած լինելով, որ նա ճանաչում է աղեղը՝ մոլորության մեջ է ընկնում Ոդիսևսի անձնավորության վերաբերյալ: Սակայն ճանաչելու ամենալավ

տեսակն այն է, որ բխում է հենց իրենցից՝ անցքերից, երբ հանդիսականներն ապշում են հավանականությամբ, ինչպես, օրինակ, Սոֆոկլեսի «Եդիպի» մեջ և «Իֆիգենիայում»։ Իրոք, միանգամայն բնական է, որ Իֆիգենիան ուզում է նամակ հանձնել եղբորը։ Միայն թե նմանօրինակ ճանաչումները կարիք չունեն ոչ հորինված նշանների, ոչ էլ մանյակների։ Մտահոգության վրա հենված ճանաչումը երկրորդ տեղն է գրավում։

Գլուխ տասնյոթերորդ

Ֆաբուլաներ կազմելու և լեզուն մշակելու ժամանակ պետք է, ինչքան հնարավոր է, հաճախ իրեն դնել հանդիսականի տեղ։ Այսպիսով, իր պիեսի նկատմամբ ստանալով լիակատար պարզ և որպես թե ներկա գտնվելով պիեսի ներկայացմանը, կարելի է հեշտությամբ նկատել պիեսի ամբողջ դրականը և խուսափել թերություններից։ Դրա ապացույցը կարկինոսի նկատմամբ եղած կշտամբանքն է։ Նա իր պիեսի մեջ ներկայացրել է տաճարից դուրս եկող Անֆիարաոսին։ Ժողովուրդը չտեսնելով շենքը, չնկատեց և այդ հանգամանքը, որի հետևանքով ձանձրացավ և սուլեց հեղինակին։ Պոետն իր ուժերի ներածին չափով պետք է տեղափոխվի գործող անձի տեղը։ Ինքը՝ բնությունը, մեզ այնպես է ստեղծել, որ մենք ականա կանգնում ենք հավատացած գործողի և կրքոտ խոսողի կողմը։ Մեզ հուզում է իրոք հուզվածը, զայրացնում է իսկապես զայրացածը, ահա թե ինչու պոեզիան հանճարի կամ էնտուզիաստի ոլորտ է։ Մեկն ընդունակ է ստեղծագործելու, մյուսը՝ Էկզալտացիայի (խանդավառության)։ Սյուժետը, լինի պատմական թե քաղված ֆնտազիայից, պոետը պետք է ամենից առաջ կազմի նրա ընդհանուր պլանը և հետո միայն անցնի ծավալմանը, Էպիզոդների ներմուծումով։ Որպես նմուշ ես ընդհանուր գծերով կպատմեմ «Իֆիգենիայի» սյուժետը։ Մի ինչ-որ աղջիկ, երբ նրան տանում էին զոհաբերելու, հանկարծ անհայտացավ զոհաբերողների աչքից և փոխադրվեց ուրիշ երկիր, որտեղ սովորույթ է եղել, ի պատիվ

աստվծուհու, օտարերկրացիներին զոհելու: Այստեղ նա դառնում է քրմուհի: Որոշ ժամանակ անց, պատահականորեն այդ երկիր է գալիս քրմուհու եղբայրը: Այն հանգամանքը, թե ինչու աստված կարգադրել է նրան (եղբորը) այդ երկիրն ուղևորվել՝ ընդհանուր պլանից դուրս է: Այդ ուղևորման նպատակն էլ Փաբուլայի շրջանակներից դուրս է գտնվում: Այստեղ գալով նա բռնվում է, և այն մոմենտին, երբ պետք է իրեն զոհեն, նա բացահայտվում է այնպես, ինչպես ներկայացրել է Էվրիպիդեսը կամ Պոլիեյդեսը, այդ միևնույն է, միայն թե բոլորովին բնական կերպով օրեստեսը բացականչում է Օրեստեսը բացականչում է. «Ուրեմն վիճակված է եղել ո՛չ միայն քրոջը զոհ լինելու, այնև իրեն»: Այդ խոսքերը փրկեցին նրան: Այդ ընդհանուր պլանից հետո, երբ գործող անձերը նշանակված են անուններով (անձնավորությունները պարզ ու որոշակի են դարձել), կարելի է ծավալել այն, Էպիդոլների ներմուծումով: Պետք է ջանալ, որ Էպիդոլները լինեն բնորոշ: Այդպիսին Օրեստեսի համար խելագարություն է, որի հետևանքով նա բռնվեց և քավությունը, որով նա փրկվեց: Դրամաների մեջ Էպիդոլները լինում են հակիրճ, իսկ Էպոսում ձգված են: Այսպես է «Ողիսականի» սյուժեն: Ինչ-որ մեկը շատ տարիներ թափառաշրջիկ կյանք է վարում իր հայրենիքից հեռու: Նրան հետապնդում է պոսեյդոնը՝ արգելք հանդիսանալով վերադարձին: Ճանապարհորդում է նա մեն- մենակ, այն ժամանակ, երբ տան գործերը վշտայի դրության մեջ են գտնվում: Պենեյոպեի սիրողները թալանում էին նրա հարստությունը, իսկ տղայի դեմ դավադրություն էին կազմակերպում: Բայց շատ արկածներից հետո Ողիսեսը վերջապես վորադառնում է: Բացահայտվելով թշնամիներին, Ողիսեսը սպանում է նրանց, իսկ ինքը կենդանի է մնում: Ահա պոեմի բուն բովանդակությունը. մնացածները լոկ Էպիդոլներ են:

Գլուխ տասնութերորդ

Յուրաքանչյուր տրագեդիայի մեջ կա հանգույց և հանգուցալուծում: Հանգույցը հաճախ ընդգրկում է դրամայի ծրջանակներից դուրս գտնվող բոլոր անցքերը և ներքին անցքերի մի մասը: Իսկ հանգուցալուծումը՝ ամբողջ մնացածը: Հանգույցը ես համարում եմ այն, ինչ տարածվում է տրագեդիայի սկզբից մինչև այն տեղը, որ սահման է, որտեղ սկսվում է անցում դժբախտությունից դեպի երջանկություն, կամ երջանկությունից դեպի դժբախտություն, իսկ հանգուցալուծումը այն է, ինչ տարածվում է անցման սկզբից մինչև վերջը: Այսպես, Թեոդոկտեսի «Լինկեսի» մեջ հանգույցն ընդգրկում է այն ամենը, ինչ Նախորդում է պիեսին, երեխայի առևանգման հետ միասին, հանգուցալուծումը՝ սպանության մեջ մեղադրույունց մինչև վերջ: Տրագեդիայի տեսակները չորսն են, համաձայն նրա չորս տարրերի, որոնց մասին մենք Նախօրոք խոսել ենք: Մեկը ներիյուսվածն է. սա ամբողջությամբ կազմված է պերիպետիայից և ճանաչումից, մյուսը պաթետիկ տրագեդիան է, ինչպիսիք են՝ «Ալյասները», «Իքսիոնները», երրորդը բնավորությունների տրագեդիան է, ինչպես, օրինակ, «Ֆտիոտիդեսները», և «Պելլսը»: Եվ վերջապես չորրորդ՝ ֆանտաստիկ. այս տեսակին կարող են պատկանել ֆորկիդաները, Պրոմեթևսը և բոլոր այն գործողությունները, որոնք տեղի են ունենում ստորերկրյա աշխարհում: Պետք է ջանալ, որպեսզի տրագեդիան իր մեջ պարունակի այդ բոլոր չորս հատկանիշները միատեղ, իսկ եթե միանգամից անհնար է նրանց համատեղելը, ապա ծայրահեղ դեպքում մեծ մասը և ամենակարևորները, առանձնապես այն նկատառումով, որ մեր ժամանակ պոետներին անարդարացիորեն մեղադրում են: Զանի որ յուրաքանչյուր տրագեդիայի տեսակն ունի լավ պոետներ, պա քննադատները պահանջում են, որպեսզի մի պոետ իր մեջ համատեղի նրանց բոլոր անահատական արժեքները, գերզանցի յուրաքանչյուրին առանձին, վերցրած նրա առջավոր տեսակի մեջ:

Գուցե արդարացի կլիներ տրագեդիաների նմանությունն ու տարբերությունը որոշել, ոչ ֆաբուլաների նույնությամբ, այլ ըստ հանգույցի և հանգուցալուծման: Շատ պոետներ հաջող կազմում են հանգույցը, սակայն նրանց մոտ վատ է հնգուցալուծումը, մինչդեռ անհրաժեշտ է, որպեսզի երկուսն էլ միշտ լավ ընդունելություն գտնեն: Չպետք է մոռանալ, ինչի մասին արդեն քանիցս ասել ենք, որ տրագեդիան էպիկական կոմպոզիցիա չպետք է ունենա: Վերջինի տակ ես հասկանում եմ շատ ֆաբուլաների միափյունում, ինչպես, օրինակ, մեկնումեկը ամբողջ Իլիականից կազմի մի ֆաբուլա: Էպոսն ունենալով հսկայական ծավալ, նրա մասերը հարկ դաժ չափով զարգանում են, իսկ դրամայի նեղ ծավալը ֆաբուլաների առատությունը չի տանում: Դա հաստատվում է փաստերով. բելեր նրանք, ովքեր ամբողջ Իլիոնի առումը «Ամբողջությամբ վերածեցին դրամայի, և ոչ նրա մասերից որևէ մեկը, ինչպես արեց Եվրիպիդեսը «Նիոբայի» մեջ, կամ ինչպե էսքիլեսը ենթարկվեցին ֆիասկոյի կամ մեծ հաջողություն չունեցան»: Ազաթոնն ընկավ հենց միայն այդ պատճառով: Իսկ պերիպետիկաների և պարզ անցքերի մեջ, տրագիկները հրաշալի կերպով հասնում են իրենց նպատակին: Առաջին դեպքում նա գործում է լիովին համաձայն տրագեդիայի ոգուն, երկրորդ դեպքում բավարարում է մարդասիրությունը: Այդ տեղի է ունենում, երբ իմաստուն, բայց պորամանկ մարդը խաբվում է ինչպես Սիզիֆոսը, կամ քաջ, բայց անարդարը պարտվում է: Այդ հավանական է, ինչպես ասում է Ազաթոնը, «որովհետև հնարավոր է, որ տեղի ունենան շատ անհավանական բաներ»: Խորը պետք է ներկայացնի դերասաններից մեկը, լինի ամբողջի մասը և պետք է խաղա այն դերը, որ նրան հատկացրել է Սոֆոկլեսը և ոչ թե լոկ ուրվագծի, ինչպես Եվրիպիդեսի մոտ: Այլոց մոտ խորի երգը տվյալ ֆաբուլայի հետ կապված է ավելի, քան ամեն մի տրագեդիայի հետ: Ահա թե ինչու նրանց մոտ երգում են ներդրված երգեր այն ժամանակից, երբ առաջին անգամ այդ արեց Ազաթոնը: Մինչդեռ ի՞նչ տարբերություն կա երգել ներդրված եր-

գեր, թե ուրիշ պիեսներից փոխ առնել դեալոգներ կամ մի ամբողջ էպիզոդ:

Գլուխ տասնիններորդ

Մենք խոսեցինք տրագեդիայի բոլոր տարրերի մասին, բացի խոսքից և մտածելակերպից:

Մտածելակերպը պատկանում է ճարտասանության բնագավառին, առավել հատուկ լինելով ճարտասանության իմացության եղանակին: Մտածելակերպի բնագավառը ընդգրկում է այն ամենը, ինչ պետք է ստեղծել խոսքի օգնությամբ: Խոսքի և մտածելակերպի խնդիրներն են՝ ապացուցումը, հերքումը, կրքերի գրգռումը, օրինակ՝ կարեկցում, երկյուղ, զայրացում և համանմանները, նմանապես և վեհացումն ու նվաստացումը: Պարզ է, որ անցքերի նկարագրության մեջ ևս պետք է ելնեն այդ նույն հիմունքներից, կարեկցություն կամ սարսափ, վեհն ու բնականը արտահայտելու համար, միայն այն տարբերությամբ, որ նկարագրվող անցքերը պետք է հասկանալի լինեն առանց բացատրության, իսկ մտքերը պետք է արտահայտվեն դերասանի կողմից համապատասխան իր պատմվածքի: Իրոք, ինչո՞ւմ կլինեն դերասանի ծառայությունը, եթե խոսքային գեղեցկությունը դրսևորվոր նրա արտասանությունից զատ: Այն ամենից, ինչ վերաբերում է խոսքով մտքի շարադրությանը, հատուկ ուշադրության են արժանի արտասանության տարբեր եղանակները: Դրանց իմանալը դերասանական արվեստի և բեմադրողի խնդիրն է, օրինակ՝ ինչպես արտահայտել հրամանը, ինչպես՝ աղաչանքը, պատմվածքը, սպառնալիքը, հարցը, պատասխանը և համանմանները: Պոեզիան որոշ չափով շահում է և քիչ է կորցնում դեկլամացիայի նրբությունները չիմանալուց: Եվ իրոք, ո՞վ կհամաձայնի Պրոթագորոսի կարծիքի հետ, որ Յոմերոսը «Իլիականի» սկզբում սխալ է գործում, երբ աստվածներին ուղղված իր խնդրանքը հրամայողական եղանակով է արտահայտում. «Երգիր քենը, ով դիցուհի»: Ճիշտ է, Պրոթագո-

րոսը իր կշտամբանքը պատճառաբանում է նրանով, որ հրամայողական եղանակը արտահայտում է ո'չ թե խնդրանք, այլ հրաման, սակայն պոետիկայի մեջ չենք քննի նրա կարծիքը:

Գլուխ քաներորդ

Ամեն մի խոսք ունի հետևյալ մասերը՝ տառը. վանկը, շաղկապը, անունը, բայը, հոդը, ֆլեքսիան (հոլովում և խոնարհում), նախադասությունը: Տառն անբաժանելի հնչյուն է: Ոչ ամեն հնչյուն տառ է կազմում, այլ միայն այնպիսին, որ ըստ իր բնույթի ընդունակ է մտնելու իմաստավորված հնչյունի, այսինքն՝ բառի կազմի մեջ: Կենդանիները նույնպես արձակում են անբաժանելի հնչյուններ, որոնք, իհարկե, տառեր չեն կազմում: Տառերը լինում են ձայնավոր, կիսաձայն (հնչեղ բաղաձայներ) և բաղաձայն (բաղաձայն-համր, խլաձայն): Ձայնավորները լսվում են առանց այլ օրգանների մասնակցության: Բացի դրանից նրանք տարբերվում են արտասանության ժամանակ բերնի դրոշմամբ, նրանց ձևավորման տեղով, որոնցով պայմանավորված՝ նրանք լինում են թավ, նուրբ, մակաշնչող, երկար, կարճ, սուր, ծանր և միջին: Մանրամասնություններն այդ հարցերի մասին պետք է քննել մետրիկայի մեջ: Վանկն ինքնուրույն նշնկություն չունեցող հնչյուն է, որ կազմբաժ է բաղաձայնից և ձայնավորից, կամ մի քանի բաղաձայներից և ձայնավորներից: Վանկի և հնչյունի տարբերությունների քննությունը նույնպես մետրիկային է վերաբերում: Շաղկապը ինքնուրույն նշանակություն չունեցող, իր ֆրագի վրա շատ նեղ ազդեցություն ունեցող հնչյուն է, որ կարող է լինել ֆրագի վերջում կամ միջինքում, եթե նրան անկարելի է ինքնուրույն դնել նախադասության սկզբում: Կամ թե երբեմն շաղկապը ինքնուրույն նշանակություն չունեցող բառ է, որը հատկություն ունի մի քանի խոսքերից մի ֆրագ ստեղծել (ֆրագի տալ առանձին երանգ): Հեղը ինքնուրույն նշանակություն չունեցող բառ է, որը ցույց է տալիս

խոսքի սկիզբը, վերջը կամ ճշգրիտ սահմանումը: Կամ թե հորդ լինում է ինքնուրույն, նշանակություն չունեցող խոսք, որ թույլ ազդեցություն ունի իր ֆրազի վրա, նա այդ դեպքում կարող է դրվել ֆրազի վերջում կամ միջինքում: Անունը բարդ հնչյուն է, որը հասկացությունը ներկայացնում է ռանց ժամանակը նշելու: Նրա մասը, առանձին վերցրած, նշանակություն չունի նույնիսկ այն դեպքում, երբ գործածում ենք բարդ բառ, մենք երբեմն նրա մասերին նշանակություն չենք տալիս: Բայը բարդ, ժամանակը նշող բառ է, որի մեջ առանձին մասերն ինքնուրույն նշանակություն չունեն այնպես, ինչպես անունների մեջ: Օրինակ՝ մարդ կամ սպիտակ ժամանակը չի նշում, իսկ գալիս է, ելել է բառերը արտահայտում են ներկա և անցյալ ժամանակները: Ֆլեքսիան (խոնարհում և հոլովում) կարող է լինել անվան և բայի մեջ հետևյալ դեպքերում. անվն և բայի ֆլեքսիան նշում է ո՛վ, ում և այլ հարցերի հարաբերությունը: Կամ նշում է եզակիության և հոգնակիության հարաբերությունը. օրինակ՝ մարդիկ կամ մարդ նշանակում է զրուցակիցների միջև եղած զնազան հարաբերությունները. օրինակ հարցը, հրամանը, «եկա՛վ արդյոք», կամ «զնա՛»: Կլինեն բայական զանազան ֆլեքսիաներ, որոնք համապատասխանում են այդ հարաբերություններին:

Նախադասությունը ինքնուրույն նշանակություն ունեցող բարդ ֆրազ է: Նախադասության մասերը այդ դեպքում որևէ բան նշանակում են: Ոչ բոլոր նախադասություններն են բաղկացած անուններից և բայերից: Կարող է նախադասություն լինել և առանց բայերի, ինչպես, օրինակ, մրդու սահմանումը: Նրա մասերը, համեմայն դեպս, նշանակություն կունենան, օրինակ՝ «Կլեոնը գալիս է» նախադասության մեջ: Նախադասությունը լինում է միասնական կամ նրանից, որ նրա մեջ հիշատակված է միայն մի դեպքի մասին (մարդու սահմանումը), կամ հասկացության մեջ շատ դեպքերի կամ առարկաների միավորումից (Զվաքական անուն):

Գլուխ քսանմեկերորդ

Անունը կարող է լինել պարզ և երկանդամ: Պարզն ունի մեկ նշանակություն ունեցող մաս, ինչպես՝ երկիրը: Երկանդամը ունի կամ երկու նշանակություն ունեցող մասեր, կամ մեկ, իսկ մյուսը ոչ մի նշանակություն չունի: Լինում են եռանդամ, քառանդամ և բազմանդամ անուններ: Մեզայիտացիների մոտ շատ այդպիսի բառեր ենք հանդիպում. անունը կարող է լինել ընդհանուր գործածական, ուրիշ դիալեկտից փոխառված, մետաֆորիկ, կամ որպես զարդարանք ծառայող էպիտետ, նորաստեղծ, երկարածիգ, կրճատված, փոփոխված: Ընդհանուր գործածականը գործածվում է բոլորի կողմից, տեղականը միայն մի դիալեկտի մեջ: Պարզ է, որ նույն բառը կարող է լինել ընդհանուր գործածական և տեղական, սակայն ոչ միևնույն մարդկանց մոտ: Մետաֆորան բառի սեփական նշանակությունը փոխադրում է այլ բառի վրա: Բառն ընդհանուր հասկացությունից փոխադրվում է մասնավորի վրա, մասնավորից ընդհանուրի վրա, մասնավորից մասնավորի վրա, կամ ըստ անտոլոգիայի, ընդհանուրից մասնավորի վրա, Մասնավորից ընդհանուրի վրա, Մասնավորից մասնավորի վրա: Անտոլոգիան առաջ է գալիս, երբ երկրորդ անդամը առաջինի հետ գտնվում է նույնպիսի հարաբերության մեջ, ինչպես չորրորդը երրորդի հետ: Դրա համար էլ երկրորդի տեղը գործծվում է չորրորդը և չորրորդի տեղը՝ երկրորդը: Երբեմն մետաֆորային ավելացնում են և այն բառը, որի տեղ նա դրված է: Օրինակ՝ գավաթը Դիոնիսոսի հետ նույնպիսի հարաբերության մեջ է, ինչպես վահանը՝ Արեսի հետ: Հետևապես գավաթը կարելի է անվանել Դիոնիսոսի վահանը, իսկ վահանը՝ Արեսի գավաթը: Օրինակ՝ ինչ որ ծերությունն է կյանքի համար, այն էլ երեկոն է օրվա համար, հետևապես երեկոն կարելի է անվանել օրվա ծերությունը, իսկ ծերությունը՝ կյանքի երեկոն, կամ, ինչպես Էմպեդոկլեսի մոտ է գործախված, «կյանքի մայրամուտը»՝ երության փոխարեն: Երբեմն համապատասխանությանը պակասում է հիմ-

նական անդամը, այնուամենայնիվ գործածվում է համապատասխան մետաֆորիկ արտահայտություն: Այսպես, օրինակ՝ «ցանել» նշանակում է «սերմեր գցել դետուղեն»։ սակայն «արևի ճառագայթների տարածումն» արտահայտող բայ չկա. քանի որ դետուղեն նետելու գործողությունը թե՛ սերմերի և թե՛ արևի ճառագայթների նկատմամբ միևնույն հարաբերության մեջ է, ապա պոետն իրավունք ունի ասել «աստվածային լույսը ցանող»։ Այդ տեսակի մետաֆորայից կարելի է և օգտվել այլ կերպ, ավելացնելով այնպիսի բառ, որ իր որոշ հակասականությամբ թուլացնի մետաֆորայի սրությունը։ Օրինակ «Արեսի վահանը» կարելի է անվանել «գավաթ առանց գինու»։ Նոր գործածված բառը համարվում է այնպիսին, որ դեռ ոչ մեկի կողմից չի գործածվել և առաջին անգամ պոետն է հնարել։ Բառը երկարացվում է վանկի ընդմիջարկությամբ կամ կարճ ձայնավորը երկար ձայնավոր դարձնելով։ Բառը կրճատվում է նրա մասերից որևէ մեկի հատումով։ Բառը ֆլեքսիայի է ենթարկվում, եթե նրա մի մասը մնում է ամբողջական, իսկ մյուսը փոփոխման է ենթարկվում։ Անունները լինում են արական, իգական և չեզոք սեռերի։

Գլուխ քսաներկուերորդ

Լեզվի արժեքն է պարզությունը և ոչ պարզունակությունը։ պարզագույն լեզուն ընդհանուր գործածական բառերից է կազմված, սակայն այդ պարզունակ է։ Դրան օրինակ կարող են ծառայել Կլեոֆոնի և Սթենելլոսի պոեզիան։ Ընդհակառակը՝ վեհ և գմեհկությունից ազատ լեզուն այն է, որ կազմված է սովորական խոսակցությանը օտար բառերից։ Վեհ խոսքերին են վերաբերում արխայիկ բառերը, մետաֆորաները, երկարացումները և այն ամենը, ինչ սովորականի շրջանակներից դուրս է։ Սակայն, եթե որևէ մեկը գրի միայն այդ բառերը միացնելով, ապա կարող է առաջանալ առեղծվածություն և բարբառիզմ։ Հենց մենակ մետաֆորաներն առաջացնում են առեղծվածու-

թյուն, իսկ օտար բառերը՝ բարբառիզմ: Առեղծվածի եռ-
թյունն այն է, որ խոսելով իրականի մասին՝ նրան միացնում
են անհնարինը: Ընդհանուր գործածական բառերի զուգակցու-
մից այդ կատարել անկարելի է, իսկ մետաֆորայի օգնու-
թյամբ՝ լիովին հնարավոր է: Արխաիկ բառերից առաջ է գալիս
բարբառիզմ: Այսպես, պետք է շնորհիքով այդ երկու տարրերը
զուգակցել: Արխաիկ բառերը, մետաֆորաները, եպիտետները և
վերը նշված այլ տեսակի բառերը խոսքը դարձնում ե վեհ, ազ-
նիվ, իսկ ընդհանուր գործածական արտահայտությունները
նրան պարզություն են տալիս: Լեզվի պարզությանը և մաք-
րությանը քիչ չեն նպաստում նաև երկարացումները, կրճա-
տումները և բառերի մեջ տարբեր փոփոխությունները: Այն հան-
գամանքը, որ լեզուն խոսակցական այլ բնույթ չունի և նա-
հանջում է սովորական ձևից, նրան տալիս է ազնվություն, ի-
սկ սովորական արտահայտություններն իր մեջ պարունակելով՝
նա պարզության է հասնում: Դրա համար էլ իրավացի չեն
նրանք, ովքեր կշտամբում են պոետին՝ միտքն արտահայտե-
լու իր մաներայի համար: Այսպիսի քայլ է կատարում ավագ Է-
վկլիդեսը պնդելով, թե հեշտ է բանաստեղծություններ գրել, ե-
թե թույլ տրվի ըստ ցանկության երկարացնել ձայնավորները:
Նա ծաղրեց նման մաներան: Բանաստեղծական լեզուն գոր-
ծադրել ոչ տեղին, միայն որպես ի ցույց, դա ուղակի ծաղր է ա-
ռաջացնում: Ամեն բանի մեջ պետք է լինի չափ և տակտ: Ով ոչ
տեղին և կարծես թե դիտավորյալ կերպով գործածում է մետա-
ֆորաներ, արխաիկ արտահայտություններ և բանաստեղծական
լեզվի այլ տեսակներ, նա միայն ծաղր է առաջացնում: Մեր
սեփական համոզմունքի համար դիմենք Էպոսներին, որտեղ
խոսքերը դասավորված են բանաստեղծական ձևով: Եթե որևէ
մեկը փորձի այստեղ արխաիկ արտահայտությունները, մետա-
ֆորաները և պատկերավոր լեզվի այլ տեսակներ փոխարինել
սովորական խոսակցությամբ, նա կհամաձայնի, որ ճշմար-
տությունը մեր կողմն է: Էսքիլեսի և Եվրիպիդեսի մոտ գտ-
նում ենք միևնույն յամբային տողը, միայն մեկ բառի տարբե-

րությամբ, ընդհանուր գործածական բառի տեղ դրված է արխաիկ բառը: Մեկի մոտ բանաստեղծական տողը գեղեցիկ է ստացվել, մյուսի մոտ՝ գռեհիկ: Այն արտահայտությունները, որ այլևս սովորական խոսակցության մեջ չեն ապրում, տրիվյալ չեն: Չափազանց կարևոր է մտորեն օգտվել հոմանիշ և արխաիկ բառերից, և ընդհանրապես բանաստեղծական լեզվի ամեն տեսակից: Ամենից կարևոր է հմտորեն օգտվել մետաֆորաներից: Պոեզիայի բոլոր գեղեցկություններից միայն դա է, որ սովորել չի կարելի: Այն իսկական տաղնդի նման է, քանի որ գտնել բնական մետաֆորաներ, նշանակում է՝ կարողանալ բնության մեջ նկատել առարկաների նմանությունը: Հոմանիշ բառերն ամենից շատ հարմար են դիֆիրամբին, արխաիկները՝ հերոսական պոեմին, մետաֆորաները՝ յամբին: Ճիշտ է հերոսական պոեմի մեջ բոլորն էլ անհրաժեշտ են, սակայն յամբերի մեջ, որոնք վերարտադրում են խոսակցական լեզուն, միայն այն բառերն են հարմար, որոնք գործածական են: Այստեղ են դսվում ընդհանուր գործածական բառերը, մետաֆորաները և էպիտետները: Այստեղ մենք բավականաչափ խոսեցինք տրագեդիայի և դրամատիկական պոեզիայի մասին:

Գլուխ քսաներեքերորդ

Ինչ վերաբերում է չափածո ձևով շարադրված նկարագրական պոեզիային, ապա մեզ արդեն հայտնի է, որ նա տրագեդիայի նման, պետք է ունենա կյանքով և շարժումով լի ֆաբուլա, կենտրոնանա իր սկիզբը, միջինը և վերջն ունեցող ամբողջի և կատարյալ միասնական գործողության շուրջը այնպես, որ ընթերցողը վայելի այն առանձնահատուկ հաճույքը, որ տալիս է ամբողջությամբ իր գաղափարին ձգտող ամեն մի կյանք, և չպետք է նման լինի այն սովորական պատմություններին, որոնք խնդիրը ոչ թե կյանքում որևէ միասնական գործողության բացահայտումն է, այլ թվարկումը զանազան այնպիսի անցքերի, որոնք որոշ ժամանակ տեղի են ունեցել մեկ կամ

շատ մարդկանց կյանքում, որոնք իրար հետ, բացի պատահական կապից, ուրիշ կապ չունեն։ Ինչպես սալամիսայն ծովային չակատամարտի և Նրա ժամանակակից Սիցիլիայում տեղի ունեցող կարթագենցիների ճակատամարտի միջև ոչ մի ընդհանուր բան չի եղել, այնպես էլ հաջորդող ջամանակում կարող են տեղի ունենալ միևնույն նպատակը չհետապնդող մի շարք անցքեր։ Սակայն շա պոետներ մեղանչում են դրա դեմ։ Ահա թե ինչու Դոմերոսը մյուսների նկատմամբ, ինչպես արդեն ասել ենք, այդ կողմից հանդիսանում է անսովոր, հանճարող արվեստագետ։ Նրա պլանի մեջ չի մտել ամբողջ պատերազմը ցույց տալ, չնայած այն ունեցել է սկիզբ և վերջ (Դոմերոսը իմացել է, որ ըստ իր ծավալի՝ Նրա նկարագրությունն անընդգրկելի է)։ Վճռելով Նրան տալ ավելի Նեղ շրջանակներ, նա չխճճվեց փաստերի տարատեսակության մեջ, այլ վերցնելով պատերազմի մի մասը, նա կազմակերպեց շատ Էպիգոդներով, ինչպես նավերի գրացուցակով և Էպիգոդների թվարկումով, որոնց օգնությամբ նա ծավալեց իր ստեղծագործությունը։

Այլ պոետներ անցքերը կենտրոնացնում են մի դեմքի, մի ժամանակի և մի բազմակողմաբի գործողության շուրջը։ Այսպես են վարվել «Կիպրոսցիների» և «Փոքր իլիականի» հեղինակները։ Ահա թե ինչու և՛ Իլիականից, և՛ Ոդիսականից, յուրաքանչյուրից կարելի է կազմել մեկ տրագեդիա կամ միայն երկուսը, «Կիպրոսցիներից»՝ շատ, իսկ «Փոքր իլիականից»՝ ավելի քան ութը. օրինակ՝ վեճ զենքի շուրջը, Ֆիլոքտետեսը, Նեոպտոլիմեսը, Եվրիպիլոսը, աղքատությունը, լակեդեմոնուհիները, Իլիոնի առումը և վերադարձը, (Սիլոնը և տրոյուհիները)։

Գլուխ քսանչորսերորդ.

Բացի դրանից Էպոսը պետք է ունենա նույն տեսակներն, ինչպիսին ունի ռագեդիան։ Էպոսը, ինչպես տրագեդիան, լինում է պարզ և հյուսված, (պերիպետիաներով) բարոյախոսական, պաթետիկ։ Նրա բաղկացուցիչ մասերը, բացառու-

թյամբ երաժշտական կոմպոզիցիայի և թատրոնականության, նույնն են: Էպոսը հավասարապես կարիք ունի պերիպետիաների, տարատեսակ ճանաչումների և տառապանքների: Նմանապես պահանջում է, ուպեսզի մտքերը լինեն իմաստուն, իսկ լեզուն՝ գեղեցիկ: Հոմերոսը առաջինն է, որ այս ամենից օգտվում է բավականաչափ: Նրա երկու պոեմներն էլ ունեն որոշակի բնույթ: «Իլիականը» պարզ և պաթետիկ, իսկ «Ոդիսականը»՝ բարոյախոսական, հյուսված (նա ամբողջությամբ համակված է զանազանակերպ ճանաչումներով) պոեմ է: Այնուհետև Հոմերոսը գերազանցում է մյուս պոետներին լեզվով և մտքերով: Սակայն Էպոսը տրագեդիայից տարբերվում է իր կոմպոզիցիայի ձավալի մեծությամբ և բանաստեղծական չափով: Ինչ վերաբերում է ծավալի չափին, ապա այն բավականաչափ պարզել եւնք: Նա կարող է լինել այնքան ընդարձակ, ինչքան հիշողությունը ի վիճակի է պահելու պատմվելիքը սկզբից մինչև վերջը: Դրան կարելի է հասնել, երբ Էպոսը կլինի հին պոեմներից որոշ չափով կարճ, մոտենալով մեկ օր ներկայացվելիք տրագեդիայի չափին: Էպոսը մի առանձին հատկություն ունի, որ նրան անսովոր երևակայություն է տալիս: Այն ժամանակ, երբ տրագեդիայի մեջ չի կարելի միանգամից մի քանի անցք ներկայացնել, այլ միայն անցքերի ան մասը, որին ի վիճակի է ընդգրկել բեմը և իրականացնել՝ դերասանների խաղը, Էպոսը, լինելով պատմվածք, հարկադրում է մեր աչքերի առջևով միանգամից անցնելու բազմաթիվ անցքեր, որոնք բավարարելով գաղափարին, ընդարձակում են պատմվածքի սահմանները: Այդ հատկությունը Էպոսին տալիս է ինչ-որ վեհություն, թույլ տալով հողինակին, ներմուծելով զանազանակերպ Էպիգոդներ՝ կերպարանափոխել լսողի տրամադրությունը: Ճիշտն ասած՝ տրագեդիան հաճախ ընկնում է իր տաղտկացնող միակերպությունից: Էպոսին հատուկ բանաստեղծական-հերոսական չափը առաջացավ չափից:

Եթե որևէ մեկը պատմողական նյութը շարադրի այլ չափով, կամ մի խանի չափերի խառնուրդով՝ անհամապատասխանու-

թյուն թույլ տված կլինի, քանի որ հերոսական չափը ալ չափերից տարբերվում է իր կայունությամբ և ծավալով: Ահա պատճառը, թե ինչու նա մնացածներից ավելի է գտագործում օտար, արխաիկ բառեր և մետաֆորաներ: Իր բովանդակության հարստությամբ պատմողական ստեղծագործությունը գերազանցում է բոլոր մնացածներին: Ցամբ և խորեիկ չափերը շարժուն են, մեկը հարմար է պարերի համար, մյուսը գործողության, իսկ խառնել այդ բոլորը, ինչպես արեց Խերեմոնը, առավել ևս անտեղի է: Դրա հետևանքով ոչ մեկը ծավալուն կոմպոզիցիա չի ստեղծում այլ չափով, քան հերոսականը: Բնությունը (առարկան), ինչպես ասացինք, ինքն է ցույց տալիս իրեն հատուկ չափը:

Գլուխ քանիինգերորդ

Հոմերոսը շատ բանի համար գովասանքի է արժանի: Նա արժանի է գովասանքի և այն բանի համար, որ չի անտեսում պոետի պարտականությունները: Էպիկական երկի մեջ պոետը ինքն իր մասին պետք է խոսի ամենից քիչ, քանի որ իր անձնավորության, իր մասին խոսելը չի պոետի կոչումը: Ուրիշ գրողներ մշտապես իրենք իրենք բեմ են հանում, իսկ անցքերը վերարտադրում են քիչ և հազվադեպ: Հոմերոսը, ընդհակառակը, կարճ, ներածական խոսքից հետո դուրս է բերում տղամարդուն կամ կնոջը, կամ նկարագրում է որևէ բնավորություն և ոչինչ՝ առանց տիպական շտրիխի: Բոլորը բնորոշ են: Տրագեդիան չի կարող լինել առանց զարմացնող և ապշեցնող մոմենտի: Էպոսի մեջ այդ մոմենտները կարելի է հասցնել ծայրահեղ սահմանների, քանի որ զարմանքի բարձրագույն աստիճանը դրսևորվում է այն դեպքում, երբ մենք չենք տեսնում իրեն՝ գործողին մեր սովական աչքերով: Օրինակ, Հեկտորի հետապնդումը բեմի վրա ծիծաղելի կթվա: Մի կողմում կանգնած ե հույները, մյուս կողմում Աքիլեսը՝ գլխի շարժումով

արգելելով նրանց հետապնդել Հեկտորին:

Քայրների մեջ դրնք բոլորը հարթվում են: Չարմանալին մեզ հաճույք է պատճառում: Դրա ապացույցն այն է, որ մենք բոլորս դուր գալու ցանկությունից պատմվածքի մեջ չափազանցություններ ենք մտցնում: Գերազանցապես Հոմերոսի մոտ կարելի է սովորել, թե ինչպես հյուսել մտացածին բաներ: Դրանց հիմք են ծառայում մեր սխալ մտահանգությունները: Կյանքում նկատելով, որ որոշ փաստի մշտապես հետևում է ուրիշը որպես նրա հետևանքը, մարդիկ ըստ երկրորդի եզրակացություններ են անում առաջինի գոյության մասին: Այդ ամեն տեսակ մտացածին բաների ճանապարհն է, քանի որ եթե առաջինը հերյուրանք է, իսկ երկրորդը իրապես գոյություն ունի, անհրաժեշտ է դառնում եզրակացնել կամ ծայրահեղ դեպքում ենթադրել առաջինի գոյության մասին, քանի որ մեր խելքը երկրորդի իրական կեցության մասին իմանալով, կեղծ հետևություն է անում, թե առաջինը իրականության մեջ գոյություն ունի: Նման մտահոգության նմուշ մենք համարում ենք Նիպտրոները: Հավանականության սահմանները չանցնող անհնարինը պետք է գերադասել հնարավոր քիչ հավանականից: Անտրամաբանականը պիտի մեջ տեղ չունի և ընդհանրապես այն բոլորը, ինչ ինչ որոշ չափով հակասում է առողջ մտքին, պետք է բացառվի նրանից, կամ գտնվի նրա սահմաններից դուրս, ինչպես, օրինակ, Էդիպը, որը չգիտեր, թե ինչպես է վերջացել Լայոսի կյանքը, և ոչ թե այնպես, ինչպես դրամայի մեջ, օրինակ՝

«Էլեկտրայի» մեջ պատմված Պյութեական խաղերի մասին, կամ «Մեզիացիների» մեջ, որտեղ հանդես է բերվում համրը, որ Տեգեից հասնում է Մուսիա: Ծիծաղելի կլինի կարծել, թե այլոգիականի բացակայությամբ ֆաբուլան խիստիտվի: Այդպիսի երկար ընդհանրապես չափի գրվեն: Սակայն, եթե անմտությունից ստեղծագործությունը մոքեր է շահում, կարելի է թույլ տալ և անմտություն: Օրինակ՝ «Ռդիսականի» մեջ ծայրահեղ այլոգիկ է այն ամենը, ինչ վերաբերում է Ռդիսակի Իթակե իջնելուն, որը տանելի չէր լինի վատ պոետի մոտ:

Սակայն Հոմերոսը այդ տեղը այլ դյուքանքներով այնպես է նախշել, որ ալոգիականը լիովին անհետացել է: Հարկավոր է առանձնահատուկ ձևով մշակել լոգոն գունատ, անցողիկ, իր մեջ առանձնակի մտքեր և բնութագրություններ չպարունակող տեղում պետք է զգուշանալ, որպեսզի չափազանց փայլուն ոճը չմթազնի մտքերը և չվնասի բնավորության ցայտունությանը:

Գլուխ քանվեցերորդ

Այժմ պարզենք ուսումնասիրողների համար գրականության առաջադրած պրոբլեմների և նրանց տեսակների հարցը, թե քանի և ինչպիսի տեսակներից են բաղկացած դրանք: Զանի որ պոետը ստեղծում է նույն ձևով, ինչպես նկարիչը, կամ այլ ուրիշ արվեստագետ, կերպարներ որոնելով իր գաղափարների համար, ապա հարկադրված է անալոյան վերարտադրել երեքից մեկը՝ կամ ինչպիսիք էին, կամ՝ են, կամ՝ ինչպիսիք ասում են, որ են, կամ՝ թվում են, և կամ՝ ինչպիսիք պետք է լինեն: Այդ ամենը նա արտահայտում է խոսքով, պերճախոսությամբ և մետաֆորաներով: Պոեզիայի լեզուն ենթարկվում է մեծ փոփոխությունների: Այդ պոետների անկապտելի իրավունքն է: Ավելին, պոեզիայի օրենքները տարբեր են այն օրենքներից, որոնց հետևում են քաղաքական երկերը, տարբերվում են և այլ արվեստների օրենքներից: Սակայն պոեզիան երկու կարգի սխալի մեջ է ընկնում. մեկը՝ դա նրա սեփական սխալներն են, մյուսը՝ օտար, պատահական: Եթե պոեզիան մտադրել է վերարտադրել որևէ առարկա, որն իր ոլորտին չի պատկանում, դա կլինի նրա սեփական սխալը, իսկ եթե պոեզիան սխալ է կատարել որևէ բան սխալ ճիշտ չնկատելով, օրինակ, նկարագրել վազող ձիուն միանգամից երկու աջ ոտքերը բարձրացրած, կամ սխալ է թույլ տվել որևէ արվեստի բնագավառում, օրինակ՝ բժշկագիտության կամ այլ արվեստի մեջ թույլ տալով որևէ անհնարինություն, ապա սխալականությունը կպատկանի ոչ թե պոեզիային, այլ գիտանքի այն բնագավառին, որտե-

դից այդ փոխ է առնված: Այստեղից հետևում է, որ քննադատների կշտամբանքները, նրանց «պրոբլեմների» մեջ, պետք է հերքել այդ տեսակետից: Ամենից առաջ պոեզիան մեղք է գործում, երբ փորձում է անել այն, ինչ անհնարին է անել արվեստի կողմից: Սակայն այստեղ սխալը ներքին է, եթե դրա գնությամբ նա հասնում է պոեզիայի վերջնական նպատակին, այսինքն՝ ինչպես մենք արդեն ասել ենք, եթե երկի այս կամ այն մասն այդ սխալի հետևանքով էֆեկտիվ է դառնում և հասարակության վրա ցնցող ներգործություն է ունենում: Օրինակ Յեկտորի հետապնդումը: Բայց եթե պոեզիայի նպատակին հնարավոր է հասնել արվեստի կանոնների ավելի կամ պակաս ճիշտ իրականացմամբ, սխալն այդ դեպքում աններելի է, քանի որ պետք է ըստ հնարավորին, երբեք չմեղանչել գեղեցիկի օրենքների դեմ: Բացի դրանից, պետք է իմանալ՝ ինչպիսին է սխալը, պտկնում է այն վարպետության բնագավառին, թե՞ նրա հետ ոչ մի կապ չունի: Ներքին է չիմանալ, որ եզ եղջերուն լինում է առանց եղջյուրների, քան նրան վատ նկարելը: Իսկ եթե բնավորությունների իդեալականացումը և իրականի բացակայությունը կներկայացվի որպես կշտամբանք ընդդեմ պոետի, ապա պոետը կարող է արդարանալ Սոֆոկլեսի խոսքերով. «Ես մարդկանց նկարագրում եմ ինչպես նրանք պետք է լինեն» և Եվրիպիդեսի խոսքերով «Ինչպես նրանք իրականության մեջ կան», իսկ եթե պոետին քննադատում են այն բանի համար, որ նա չի ներկայացնում ոչ իդեալական կյանքը և ոչ իրականը, Նա կարող է արդարանալ ժողովրդական ավանդությանը հարազատ մնալու պատճառաբանությամբ, օրինակ՝ դիցաբանական պատկերացումներին: Կարող են ժողովրդական ավանդությունները իրենց մեջ չպարունակել ոչինչ ճշմարիտ, այլ լինեն այնպես, ինչպես Զեսնոֆանեսի մոտ, սակայն ժողովուրդն այդ թերրիան չի բաժանում: Նկարագրված որևէ երևույթ կարող է լավ չլինել, բայց այդպես է իրականության մեջ, օրինակ՝ Յոմերոսի մոտ զենքերը դիք ղնելու սովորությունը՝ (նրանց նիզակները խրված էին հողի մեջ ցածրի կողմով և կանգնած էին դիք): Սովորու-

թյունը այդպես է եղել հին ժամանակներում և մինչև այժմ էլ պահպանվում է Իլիրիայում: Որևէ արարքի կամ արտահայտության բարոյական կողմը գնահատելու համար բավական չէ միայն ուշադրություն դարձնել արարքի և արտահայտության վրա՝ լավ է այն, թե վատ, հարկավոր է հաշվի առնել գործողին ու խոսողին, որոնց նկատմամբ կատարվել են նրանք, նրանց տեղի ունենալու նպատակը, ժամանակը, պատճառը: Որևէ մեկի նպատակն արդյոք չի՞ եղել մեծ բարություն հաստատել, կամ դառն չարությունը կործանել: Ինչ վերաբերում է լեզվին, մոլթ տեղերը երբեմն կարելի է բացատրել, ինչպես օրինակ, արխաիկ բառեր «Սկզբից ջորիներով»: Գուցե այստեղ պոետն ասել է ոչ թե ջորիների, այլ պահակների մասին: Մի օր Յոմերոսը խոսելով Դոլիսի մասին, ավելացնում է «Որը տեսքից վատ էր»: Այստեղ պոետը նկատի է ունեցել ոչ թե այլանդակ մարմին, այլ այլանդակ դեմքը: Մի քանի խոսքեր պետք է հասկանալ փոխաբերական իմաստով, օրինակ՝ «բուլորը, և՛ անմահ աստվածները, և մարդիկ ամբողջ գիշերվա ընթացքում քնած էին»։ «Ինչքան էլ որ նայեց տրոյական դաշտին, զարմացավ ֆլետյանների և սրինգների շատությունից»։ Այստեղ «ամբողջ» բառը գրված է մետաֆորիկ «շատերի» փոխարեն, քանի որ «ամբողջ» որոշ բազմություն է նշանակում: Այլ տարակուսելի տեղերը հեշտությամբ բացատրվում են շեշտի փոփոխումով, ինչպես այդ արեց Հիպպիաս Թասոսցին: Մի քանի այլ տարակուսանքներ էլ կարելի է լուծել կետադրության նշանների փոփոխումով, ինչպես, օրինակ, Էմպեդոկլեսի բանաստեղծության մեջ (մի ակնթարթում հանդես եկան մահկանացուներ, որ առաջ գիտեին անմահությունը, և պարզվեց այն, ինչ նախկինում քաոսի մեջ էր): Տրակուսելի տեղերը երբեմն բացատրվում են բառի երկիմաստությամբ, օրինակ՝ «անցավ գիշերվա մեծ մասը»: Այլ տրակուսանքներն էլ բացատրվում են լեզվի մեջ որոշ սովորական բառերի գործածությամբ: Այսպես, օրինակ, շատերը ամեն տեսակի հեղուկային բաղադրություն գինի են անվանում, դրա ամար էլ Յոմերոսի մոտ ասված է, որ

Գանիմեդեսը Չևսի համար գինի է լցնում, չնայած այն բանին, որ աստվածները գինի չեն խմում: Նմանապես պղնձագերծներ ե անվանում նրանց, ովքեր երկաթ են կոփում, դրա համար էլ պոետն ասում է «ծնկապնակներ նորածույլ անագից»:

Նման տեղերը, անշուշտ, կանելի է ըմբռնել որպես մետաֆորաներ: Եթե որևէ բառ ֆրագի իմաստին հակասում է, հարկավոր է նայել, թե այդ բառը ֆրագի մեջ քանի նշանակություն կարող է ունենալ. օրինակ «այստեղ կանգ առավ պղնձյա նիզակը»: Այսինքն՝ նիզակը դեմ առավ առարկայի, որը թույլ տվեց նրան ներս գնալու: Խոսքի զանազան նշանակությանը պետք է դիմել այն դեպքում, երբ հարցը հակադիր կարծիքների քննությանն է վերաբերում, կամ երբ գործ ունենք այնպիսի դրության հետ, որը նկարագրում է Գլավկոնը: Ոմանք անհիմն կերպով վերցնում են պոետի որոշ արտահայտություններ, դատապարտելով դրանց, իրենք եզրակացնում են, թե պոետը ասել է այն, ինչ իրենց է թվում: Դատապարտում են պոետին, եթե նրա ասածը հակասում է իրենց կանխակալ կարծիքին: Այս թերուսյունն ունի Իկարիոսի մասին եղած պատմվածքը: Գոյություն է ունեցել այն կարծիքը, ըստ որի այդ անունը կրող անձնավորությունը լակեդեմոնցի է եղել: Դրանից տարակուսելի է դառնում, թե ինչպես Տելեմաքոսը Լակեդեմոնիա եկած ժամանակ նրան չի հանդիպել: Սակայն կարող է դրուսյունը եկած լինի այնպես, ինչպես բացատրում են կեֆալոնացիները, այսինքն՝ Ոդիսևսը ամուսնացել է իրենց մոտ և աներոջ անունը ոչ թե Իկարիոս էր, այլ՝ Իկարիոս և դրա համար էլ թվում է, սխալը հենց իր՝ առարկության մեջ է: Ընդհանրապես երբ խոսքը գնում է անհնարինի մասին, հարկավոր է ամենից առաջ պարզել, թե ինչի մեջ է այն. իր՝ պոեզիայի այդ առարկայի նկատմամբ եղած իդեալական հայացքի՞, թե՞, վերջապես, հասարակական կարիքի: Երբ խոսքը վերաբերում է պոեզիային, ապա հավանակա անհնարինը առավել է, քան անհավանակա հնարավորը: Պետք է այնպես գրել, ինչպես նկարում է Չևքսիսը: Նույն բանը արդարացուցիչ է և իդեալի ռեալիզացիայի համար՝ գեղարվեստակա կերպարը

պետք է մարդկային գոեհկությունից բարձր կանգնած լինի: Բուրովին որիշ բան է, երբ վերջինն իմաստավորվում է: Մարդկային գոեհկությունը միշտ չէ, որ ինքն իրեն հարազատ է: Երբեմն նա ներգործում է իմաստով, դադարելով գոեհկություն լինելուց: Հավանականի օրենքները չեն բացառում անհավանականը:

Հակասությունները պատմվածքի մեջ պետք է քննել նույն ձևով, ինչպես դիալոգի մեջ՝ ապացույցները, ասվում է արդյոք նույնը, նույնի վերաբերյալ և նույնպես: Այնպես որ նրանց լուծելիս պետք է նկատի առնել այն, ինչ ասում է ինքը պոետը, կամ այն, ինչ կարող է առաջարկել ամեն մի բանական մարդ: Սակայն արդարացի դատապարտում են պոետին, երբ նա առանց որևէ անհրաժեշտության վեր է հանում աղջամտության հակառակ և ստոր բաներ: առաջինը մենք գտնում ենք Եվրիպիդեսի մոտ, «Էգիևս» տրագեդիայի մեջ, իսկ երկրորդը՝ ստորությունը, «Օրեստեսի» մեջ (Մենելայոսի ուխտադրժությունը): Այսպիսով, քննադատությա բարձրացրած հարցերը կլինեն հինգը: Նրանք ընդգրկում ե հետևյալ առարկաները՝ անհնարինը, այդգիականը, բարոյական տեսակետից վնասակարը, հակասողը և վարպետության կանոններին անհամաձայնը: Դրանց տասներկու առարկությունները պետք է քննվեն վերը թվարկված տեսանկյուններից:

Գլուխ քսանյոթերորդ

Կարելի է դեռ տարակուսել, թե որ արվեստին առավելություն տալ՝ Էպիքականին թե տրագիկականին: Եթե պակաս փծուն պոեզիան ավելի լավն է, իսկ դա այդպիսին է, որ միշտ նկատի ունի լավագույն հանդիսականներ, ապա պարզ է, որ ամեն ինչ վերարտադրող պոեզիան կլինի փծուն:

Քանի որ կատարողներին թվում է, թե հասարակությունը նրանց չի կարող հասկանալ՝ առանց ավելացումների, ապա

Նրանք ավելորդ շարժումներ են կատարում, ինչպես վատ ֆլեյտախստները գլուխկոնծի են տալիս, երբ հարկավոր է նկարագրել սկավառակը: Իսկ «Սկյուլլայի» մեջ տապալում են նույնիսկ իրենց խմբավարին: Տրագեդիայի վիճակը հիշեցնում է իրենց երիտասարդ ընկերների մասին մեզ թողած հին դերասանների կարծիքը: Մինիսկոսը Կալիպիդեսին անվանել է կապիկ՝ իր ծայրահեղ խեղկատակության համար: Այսպիսի կարծիք են ունեցել և Պինդարոսի մասին: Ինչպես հին դերասանական խաղը հարաբերում է նորին, ճիշտ նույնպես էլ ամբողջ տրագիկական արվեստը՝ Էպիքականին, դրա համար էլ մեկը նախատեսված է կիրթ հասարակության համար, որ միմիկաների կարիք չունի, մյուսը՝ տրագիկականը, գորշ ամբոխի համար: Իսկ քանի որ վերջինը փծուն է, ապա պարզ է, որ նա ցածր է Էպոսից: Սակայն, նախ՝ այդ կշտամբանքը պոետիկական պոետիկական ստեղծագործությանը չի վերաբերվում, այլ դերասանների արվեստին: Չէ՞ որ ավելորդ ժեստիկուլյացիաներ կարող է թույլ տալ և ռապսոդը, ինչպես, օրինակ, Արիստրատոսը և լիրիկական երգիչը, ինչպես Մնասիթեսու Օպունտացին: Երկրորդ, որ ոչ ամեն տեսակի միմիկան դատապարտելի է: Մենք չենք դատապարտում ընդհանրապես պարերը, այլ միայն վատերը, ինչպիսին են, օրինակ՝ Կալիպիդեսի և մեր ժամանակակից պարողների պարերը, որոնք թեթև վարքի տեր կանանց մարմնաշարժումների ընդօրինակություններ են:

Երրորդ, որ տրագեդիան առանց մարմնաշարժումների էլ հասնում է իր նպատակին, ինչպես Էպոպեան, քանի որ կարողալուց երևում է, թե ինչպիսին է այն: Այսպիսով, եթե տրագեդիան այլ տեսակետներից Էպոպեայից բարձր է, ապա նրա համար մարմնաշարժումները անհրաժեշտություն չեն ներկայացնում: Այնուհետև, տրագեդիան բարձր է, քանի որ նա ունի այն ամենը, ինչ կա Էպոսի մեջ: Չէ՞ որ այստեղ կարելի է օգտագործել (հեքսա) մետրը: Նրա մեջ կան և ոչ նվազ երաժշտություն ու բեմական հարմարություններ, որոնց շնորհիվ ստացած տպավորություններն ավելի կենդանի են դառնում: Հետո տրագեդիան ունի ակներևություն և գործողության ժամանակը

հասկանալու համար: Այնուհետև, տրագեդիայի մեջ ստեղծագործության նպատակին հասնում են ավելի փոքր ծավալով էլ: Չէ՞ որ այն, ինչ կենտրոնացված է, առաջացնում է ավելի հաճելի տպավորություն, քան այն, ինչ ցրված է և երկար ժամանակի մեջ: Ես նկատի ունեմ, օրինակ, այսպիսի դեպք, եթե մեկնումեկը Սոփոկլեսյան «Էդիպը» շարադրի նույնքան բանաստեղծությունների մեջ, որքան «Իլիականն» է շարադրված: Պետք է նկատի ունենալ և այն, որ էպիքական ստեղծագործությունների մեջ միասնությունը նվազ է: Դրա ապացույցն այն է, որ յուրաքանչյուր էպիքական երկից կարելի է կազմել մի քանի տրագեդիա: Դրա համար էլ, եթե քալիկ բանաստեղծները ստեղծում են մեկ ֆաբուլա, ապա կարճ շարադրանքի մեջ այն պոչատ է թվում, իսկ եթե երկարացնեն նրան, հետևելով չափի պահանջներին, ապա ջրիկ է դառնում: Իսկ եթե պոեմը միանգամից ընդգրկում է մի քանի ֆաբուլա, այսինքն՝ եթե կազմված լինի բազմաթիվ գործողություններից, ինչպես, օրինակ՝ «Իլիականը» և «Ոդիսականը», ապա նա բովանդակում է շատ այնպիսի մասեր, որոնք առանձին էլ ունեն բավականաչափ ծավալ մի ամբողջ ստեղծագործության համար: Բայց այդ պոեմները կազմված են, ինչքան հնարավոր է, գողեցիկ և հանդիսանում են միասնական գործողության կատարյալ վերարտադրություններ: Այսպիսով, եթե տրագեդիան էպոսից տարբերվում է բոլոր այդ առավելություններով և իր արվեստի ակներև ներգործությամբ (վերջինից մենք իրավունք չունենք մեզ պետքական բավականությունը պահանջելու, այլ միայն այն, ինչ նրան հատուկ է), ապա պարզ է, որ տրագեդիան էպոսից բարձր է, քանի որ ավելի ճշտությամբ է հասնում իր նպատակին: Մենք բավականաչափ խոսեցինք տրագեդիայի և էպոսի մասին: Բացատրեցինք նրանց էությունը, տեսակները, բաղկացուցիչ մասերը, վերջինների թիվը, նրանց տարբերությունները, ցույց տվեցինք բանաստեղծական այդ ստեղծագործությունների հաջողության և անհաջողության պատճառները, քննադատության պահանջները և նրանց իրագործման եղանակները