

ՔՆԱՐԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐԻ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋԸ

ՅՈՒ. Մ. ՓԱՆՅԱՆ

Ինչպես ցույց է տալիս գրականության պատմությունը, եվրոպական լիրիկայի «կայուն» ժանրային ձևերի ստեղծման գործում որոշիչ դերը պատկանում է անտիկ գրականությանը: Բնականաբար, լիրիկան հետագայում բազմիցս համալրվեց նորանոր ժանրերով:

Հատկապես այսպիսի ժանրային «հորձանք» նկատվեց միջնադարի հովվերգական և ասպետական լիրիկայում: Ալբա, տենսոնա, պաստորել, սիրվենտա, կանսոնա, մադրիգալ, սերենա. ահա այդ լիրիկայի ժանրերի ոչ լրիվ թվարկումը՝ ժանրեր, որոնք ընդհանուր առմամբ պակաս «կենսունակ» դուրս եկան և լայն տարածում չգտան նոր ժամանակի լիրիկայում:

Այնուամենայնիվ, լուսավորության դարաշրջանի սկզբին՝ չխոսելով արդեն ավելի ուշ դարաշրջանների մասին, ինչպես Արևելքի, այնպես էլ Արևմուտքի ազգային գրականությունների քնարական ժանրերը զարմացնում էին իրենց բազմաբանակությամբ և խայտաբղետությամբ, մի բան, որն անշուշտ դժվարացնում էր նրանց ժանրային դասակարգումն ու տեսական իմաստավորումը: Լեհ պրոֆեսոր Ստեֆանիա Սկվարչինսկայայի դիպուկ բնորոշմամբ, տեսաբանների կատարած փորձերը՝ ստեղծելու բոլոր ժամանակների լիրիկայի ժանրային համակարգը, «ինտեգրալ քառսի պատկեր են առաջացնում»: Եվ դա պատահական չէ, ու բացատրվում է ամենից առաջ նրանով, որ յուրաքանչյուր պատմական դարաշրջան լիրիկայի վրա դնում է իր անջնջելի կնիքը, ինչպես նաև լիրիկական բանաստեղծությունների բաղմակերպությամբ, որոնք արտահայտում են զգացմունքների, տրամադրությունների, ապրումների ամենատարբեր նրբերանգներ: Բացի այդ, լիրիկայի ժանրերը հաճախ առաջացել ու անհետացել են իրենց ծնող դարաշրջանի հետ կամ այնքան են կերպափոխվել, որ սոսկ անվանումն է խոսում դրանց ժանրային հաջորդափոխության մասին: Պատմական զարգացման ընթացքում լիրիկական որոշ ժանրերի մեջ առերևույթ դիտվել է կառուցվածքային հատկանիշների բյուրեղացման միտում (օրինակ, սոնետը), մյուսների մեջ, ընդհակառակը, ջնջվել են ձևի սկզբնական առանձնահատկությունները և տարածվել են հուզական-բովանդակային հատկանիշները (էլեգիան):

Ավելին, որոշ քնարական ժանրեր ժամանակի ընթացքում սպառելով իրենց զուտ լիրիկական ֆունկցիան, հետզհետե անցել են լիրո-էպիկական սեռին (օրինակ, բալլադը), իսկ վերջին ժամանակներս ավելի ու ավելի հաճախ է խոսվում որոշ պոեմների՝ որպես քնարական պոեզիայի հատուկ ժանրի մասին:

Այս բոլորը վկայում է այն մասին, որ լիրիկայի ժանրային համակարգումը միասնական սկզբունքով տեսականորեն հիմնավորելը շատ ու շատ դժվար է: Նույնիսկ կլասիցիստների նորմատիվ պոետիկան, որն աչքի էր ընկնում ժանրա-տիպաբանական բնութագրերի խստությամբ ու պարզորոշու-

թյամբ, ստիպված էր «զիջումներ» անել՝ երբ գործը վերաբերում էր լիրիկային, գրանով իսկ ճանաչելով որոշ «լիրիկական անկարգության» իրավունքը։ Կլասիցիստները ժամանակի ընթացքում չկարողացան հաշվի չնստել այն հակասության հետ, որը ծագում էր մարդկային հոգեբանության անսպառ նրբերանգների նկատմամբ լիրիկայի ձգտման և սրան խանգարող կլասիցիստական կայուն կանոնների միջև։

Այս հակասությունը առավել զգալի դարձավ XVIII դ. վերջին և XIX դ. սկզբին, երբ լիրիկայի «անհատականացումը» նրա առջև բացեց մեծ հնարավորություններ¹։ Ուշագրավ է, որ Բելինսկին իր «Պոեզիայի բաժանումը սեռերի և տեսակների» հոդվածում, բնութագրելով լիրիկայի որոշ «քարացած» ժանրային ձևեր (էլեգիա, օդա, սոնետ և այլն), չտվեց այն բաղմամբիվ բանաստեղծությունների «ժանրային մոդելը», որոնց «նույնիսկ դժվար է անվանել հատուկ անունով» և որոնք, նրա կարծիքով, կազմում են «բացառապես մեր ժամանակի լիրիկան»²։

Դրությունն իսկապես որ թվում էր պարագործային։ Մի կողմից ամեն մի բանաստեղծ, երբ ձեռնամուխ է լինում գրելու, միշտ էլ գրում է այս կամ այն ժանրով։ Բայց, մյուս կողմից՝ շատ լիրիկական ժանրեր, թվում է, ըստ կառուցվածքի այնքան անկայուն են դարձել, որ նրանց հնարավոր չէ ընդհանուր հայտարարի բերել։

Ծովետական տեսական միտքը փորձում է լուծել այս պրոբլեմը։ Այժմ մեր գրականագիտության մեջ լիրիկայի ժանրային դասակարգման հարցում կտրելի է առանձնացնել հետևյալ հիմնական տեսակետները։

1. Սկզբունցով, գտնելով, որ նոր պոեզիայում լիրիկական միտքը ձգտում է «սինթետիկ արտահայտության» և դրա համար էլ սկսում է «հակվել ոչ թե ժանրին», այլ «ստեղծագործական մեթոդին», հակամիտ չէ ընդունելու լիրիկայում նոր ժանրային ձևերի առաջացման հնարավորությունը։ Ընդսմին, մերժելով լիրիկայի էվոլյուցիայի ուսումնասիրության նկատմամբ թեմատիկ մոտեցումը, նա այն որակում է որպես ֆորմալիզմ և այն էլ «ամենացածր կարգի»³։

Այլ տեսական դիրքերում է կանգնած Ի. Կուլմիշովը։ Նա պնդում է, որ կյանքի և նրա մասին պատկերացումների բարդացման հետ բարդանում, կերպափոխվում են նաև քնարական ժանրերը, որ «կենդանի գրական պրոցեսում տեղի է ունենում ժանրերի ոչ թե համադրություն, այլ ստորաբաժանում»։ «Կարևոր է իմանալ այն ժանրային թեքումը, այն տեղաշարժը, որ տեղի է ունեցել լիրիկական ձևերում, իսկ դրա համար հարկավոր է պատմական, տիպաբանական առումով համեմատել սեռը սեռի, ժանրը ժանրի, մի համակարգը մյուսի հետ և այլն»⁴։

¹ Ինչպես հայտնի է, լիրիկայի ժանրերը, բացի օդայից ու սատիրայից, օբյեկտիվ պատկերացումով, կլասիցիստների մոտ առանձնապես տարածված չէին։ Եվ սա հասկանալի է. կլասիցիզմի գեղագիտությունը առաջին պլան էր քաշում ոչ թե անհատականը, անձնականը, այլ որոշ ընդհանրացված, համապետական մտքեր, որոնք, բնականաբար, չէին կարող շանդրադառնալ լիրիկայի «որակի» վրա։

² В. Г. Белинский, Собрание сочинений в 3-х томах, М., 1948, том 2, էջ 48։

³ В. Д. Сквозников, Лирика (տե՛ս «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы»). М., 1964, էջ 208, 196։

⁴ И. Кузьмичёв, Судьба современных жанров, «Октябрь», 1965, № 7, էջ 211, 213։

լիրիկայի դասակարգման հարցում ամենից «չափավոր», «կոմպրոմիսային» է այն կոնցեպցիան, որը սովորաբար վերագրվում է Լ. Տիմոֆեևին, թեև նա իր վերջին աշխատություններից մեկում այն բնութագրել է որպես «քիչ արդյունավետ»⁵։ Այս դասակարգումը ներկայումս մեզ մոտ լայն տարածում է գտել։ Նրա էությունը հետևյալն է. քանի որ անտիկ ժամանակներում, իսկ հետո կլասիցիզմի դարաշրջանում լիրիկական ժանրերը քիչ թե շատ որոշակիորեն ստորաբաժանվում էին ինչպես ձևով ու բովանդակությամբ, այնպես էլ տան կառուցվածքով, ապա այդ դարաշրջանների լիրիկայի մասին խոսելիս ցանկալի է պահպանել ավանդական տերմինները (էլեգիա, օդա, սոնետ, գազել և այլն)։ Նոր դարաշրջանում (մոտավորապես XVIII դ. վերջից) քնարերգության սիստեմավորումն արդեն անց է կացվում թեմատիկ տարբերությունների հիման վրա (քնադական բանաստեղծություն՝ հայրենասիրական, քաղաքացիական, սիրային, խոհական-փիլիսոփայական, բնանկարային և այլն)։

Ինչպես տեսնում ենք, վերոհիշյալ կոնցեպցիաները այս կամ այն չափով բացառում են մեկը մյուսին, թեև առանձին-առանձին նրանք ճշմարիտ տարրեր պարունակում են։ Այսպես, Ի. Կուլմիշովի տեսակետը լիրիկայի ժանրային համակարգի վերականգնման համար անտարակույս որոշ հիմք է պարունակում (և ընդհանրապես ժանրի հասկացության համար, որը մեր օրերում ունի գոյության նույնպիսի օրինաչափ իրավունք, ինչպես մեթոդի, ոճի, բովանդակության և այլ հասկացությունները)։ Բայց և՛ այդ կոնցեպցիան կարելի է ընդունել մի էական ճշտումով։

Կենդանի գրական պրոցեսում տեղի է ունենում քնարական ժանրերի ինչպես ստորաբաժանում, այնպես էլ համադրություն։ Դա մի միասնական ակտ է, շատ բանով նման ռեալ կյանքին, որը խայտաբղետ է, դինամիկ և հակասական։ Տվյալ օրինաչափությունը լիրիկական ժանրերին ուղեկցել է նրանց առաջացման պահից և լիրիկայի գոյության երեքհազարամյա ընթացքում հազվադեպ է հանդես եկել ավարտուն, պարզորոշ տեսքով. մշտապես գերիշխել է այս կամ այն տենդենցը։

Օրինակ, կարելի է նկատել, որ նոր դարաշրջանում ավելի շատ է տեղի ունենում լիրիկական ժանրերի համադրություն։ Այսպես, ուղերձը հաճախ «ժողովում է էլեգիայի, իսկ օդան՝ երգիծական բանաստեղծության առանձնահատկություններով (Ջարենցի «Դաշնակցականներին» սատիրական բանաստեղծությունն ունի «Ներքող քաղաքական» ենթավերնագիրը)։ Սակայն այնուամենայնիվ դժվար է ենթադրել, թե լիրիկան կկարողանա այսպես հեշտորեն հրաժարվել ժանրային ձևերից, թեկուզ հենց այն պատճառով, որ նրանց մի մասը հիմա էլ շարունակում է գոյություն ունենալ, թեկուզ և փոփոխված տեսքով։ Մյուս կողմից, պետք է հաշվի առնել և այն, որ հաճախ լիրիկայի ժանրերը, որոնք թվում էր թե կատարել-վերջացրել են իրենց գործը, շատ տարիներ անց դարձյալ ձեռք են բերում նախկին իրավունքները, ամեն անգամ հարստանալով նոր բովանդակությամբ։ Այսպես, սոնետն իշխել է շեքսպիրյան դարաշրջանի եվրոպական պոեզիայում, հետո ետին պլան է մղվել օդայի կողմից և վերածնվել XIX դարի ռոմանտիզմում։ Դարակեսին այն շքացել է և նորից երևան եկել գրեթե հարյուր տարի անց։

⁵ Л. Тимофеев, Лирика (в кн. «Краткая литературная энциклопедия», т. 4, 1967, էջ 211)։

Լիբրիկայի ժանրային սխտեմը ոչ թե փլուզվում, այլ կերպարանափոխվում է, ամեն անգամ անցնելով համադրության և ստորաբաժանման միջով. ընդամեն համալրվելով նոր որակով:

Ցավոք, այս պրոցեսի միասնությունը, նրա բաղմակերպության մեջ, երկար տարիների ընթացքում մեր գրականագետների կողմից չի ստացել պետքեղած իմաստավորումը: Նրանք մեծ մասամբ սահմանափակվել են սոսկ այսպես կոչված «անհատական» (էլսբերգ), «համադրական» (Սկվոդնիկով), «արտաժանրային քնարական բանաստեղծության» (Լ. Դինդերգ) գոյության արձանագրումով, դրանով իսկ ինքնաբերաբար օրակարգից հանելով լիբրիկայի ժանրային սխտեմավորման խնդիրը:

Ընդհանրապես օրինաչափ է արդյոք «անհատական ժանրի» գաղափարը, որի համաձայն լիբրիկայում կհայտնվեն այնքան ժանրային ձևեր, որքան լիբրիկական բանաստեղծություն գոյություն ունի. իսկ սրանք թիվ չունեն: Խոսելով կոնկրետ լիբրիկայի մասին և հաշվի առնելով նրա առանձնահատկությունը, անհնարին է անցնել այն ակնհայտ փաստի կողքով, որ իր ողջ եղակիությամբ հանդերձ, ցանկացած քնարական բանաստեղծություն կրկնում է գեղարվեստական ստեղծագործության ինչ-ինչ օրինաչափություններ ընդհանրապես և իր դարաշրջանին՝ մասնավորապես: Ուստի անհրաժեշտ է գեղարվեստական տեսքի անմիջական «անհատական» հետադոտումից հետո անցնել այն համեմատաբար «կայուն» սկզբունքների բացահայտմանը, որոնք մասնակցում են ստեղծագործական պրոցեսի «ծրագրավորմանը»:

Լիբրիկայի ժանրային դասակարգման և սխտեմավորման պահանջը հրատապ է ինչպես տեսական առումով, այնպես էլ ստեղծագործական պրակտիկայի համար: Սա, անշուշտ, հեշտ խնդիր չէ. պետք է հաշվի առնել, որ եթե անտիկ, միջնադարյան և կլասիցիզմի լիբրիկայի ժանրային համակարգը ձևավորվել է մի քանի հարյուրամյակի ընթացքում, ապա ժամանակակից քնարագոյության համակարգը դեռ հեռու է իր ավարտումից: Բացի այդ, քնարական ժանրերի տեսական իմաստավորումը միշտ էլ ուշացել է դրամատիկական կամ էպիկական ժանրերի յուրացումից: Անտիկ աշխարհում և կլասիցիզմի դարաշրջանում ամենաշատ ուշադրություն հատկացնում էին դրամայի ժանրերին: Այնուհետև, արձակի զարգացման հետ, տեսական միտքն առավելապես գրավեց էպոսը և, մասնավորապես, վեպը: Վերջին հարյուրամյակում լիբրիկայի հարցերով զբաղված քննադատներն ու բանաստեղծներն իրենց ուշադրությունը սեռել են գերազանցապես պոեզիայի թեմատիկ բաղմակերպության վրա: Իսկ տեսաբաններին ավելի շատ հետաքրքրել է լիբրիկայի սնուցանող բացահայտումը. քնարական ժանրերի հարցի նկատմամբ նրանք մեծ մասամբ անտարբեր են մնացել:

Երջանիկ բացառություններ, անշուշտ, եղել են: Առաջին հերթին այստեղ պետք է առանձնացնել Վ. Բըյուսովին, որն իր մեջ զուգակցում էր բանաստեղծին, քննադատին ու գիտնականին: Արդեն իսկ Բըյուսովի այն միտքը, թե «...բաժանումը «պոեզիայի» և «գեղարվեստական պրոզայի» ընդհանուր ոչինչ չունի «լիբրիկայի» և «ոչ լիբրիկայի» բաժանման հետ, թե ճշմարիտ լիբրիկան միշտ էլ «պոեզիա» է, սակայն «պոեզիան» միայն լիբրիկա չէ»⁶, —

⁶ В. Б р ю с о в, Избранные сочинения, т. 2, М., 1955, էջ 544:

վկայում է լիրիկայի սեռի գրականագիտական հետազոտության մեթոդաբանության նկատմամբ նրա բարձր նրբազգացության մասին՝ ի տարբերություն պոզիտիվիստների։ Բրյուսովը, սակայն, առանձնահատուկ նշանակություն էր տալիս լիրիկայի ժանրային ձևերին, մշտապես ընդգծելով նրանց բովանդակալիությունը։ «Սխալ է մտածել, — գրում էր նա, — որ այդ ձևերը սոսկ խաղալիք են, գլուխկոտրուկ զվարճալիք, տեխնիկական խնդիր բանաստեղծի համար։ Կարելի է ապացուցել, որ անհնարին է, օրինակ, ավելի կատարյալ ձևով դասավորել տասնչորս տողը, քան այդ արված է սոնետում, որ կա խոհերի ցիկլ, որն առավել համարժեք ձևով կարող է արտահայտվել սոսկ սեկստինայով, մի ուրիշը՝ սոսկ ոտնդոյով, թե փոքրիկ ճապոնական տանկան 31 վանկի իդեալական կիրառումն է և այլն։ Ուշագիտ վերլուծությունը ցույց է տալիս այս կազմությունների ողջ նշանակությունը ոչ միայն բանաստեղծության արտաքինի, այլ նաև նրա բովանդակության համար... Այն բանաստեղծը, որը կամենում է կատարելապես տիրապետել իր արվեստի տեխնիկային, պարտավոր է իմանալ այս ձևերի օրենքները, որոնք, անշուշտ, կամայականորեն չեն հաստատվել, այլ երկար փորձով արտաբերվել են ամենանշանավոր նմուշներից։ Առավել տարածված ձևերին կարելի է ծանոթանալ և տեսականորեն... Սակայն սրանց սահմաններից դուրս մնում են դեռևս բազում ձևեր, որոնք ճանաչել կարելի է սոսկ ըստ նմուշների։ Այսպես, օրինակ, III—IV դարերի հռոմեական բանաստեղծներն այս առումով բավական շատ բան են արել, բայց նրանց աշխատանքը մինչև հիմա տեսականորեն ընդհանրացված չէ։ Նույնը վերաբերում է արաբ, պարսիկ, հին հայկական բանաստեղծների գտած շատ ձևերի։ Ուսումնասիրության և դիտումների բնագավառը այս առումով ևս շատ լայն է և շատ ժամանակ ու աշխատանք է պահանջում»⁷։

Հայտնի է Բրյուսովի իսկապես անձնվեր գործունեությունը ուս գրականությանը մինչ այդ անծանոթ ժանրերի յուրացման գործում և այս առումով նրա «անուղղակի» ազդեցությունը Վ. Տերյանի վրա, որը հարստացրեց հայ լիրիկան նոր ժամանակի ուս և արևմտաեվրոպական պոեզիայի ժանրային նվաճումներով։

* * *

Քնարական ստեղծագործության ձևերի պայմանավորվածությունը բանաստեղծական բովանդակությամբ ցայտուն կերպով երևում է արևելյան պոեզիայի այնպիսի մի «կայուն կառուցվածքի» օրինակով, որպիսին քառյակն է (ռուբայի)⁸։ Այս կապակցությամբ մենք պետք է մի գրական-պատմական շեղում կատարենք, արժարժելով Թումանյանի քառյակների հետ առնչվող մի քանի հարցեր։

⁷ Նույն տեղում, էջ 313։

⁸ Ռուբային (արաբերեն տառացի նշանակում է քառապատկված) ավանդական քառյակ է՝ կանոնիկ հանգավորումով։ Որպես բանաստեղծական տուն այն հաճախ օգտագործվում է գաղելի սկզբում։ Բացի այդ, առանց հատուկ կանոնիկ հանգավորման, քառյակը, իսկ ավելի ճիշտ՝ քատրեն, քառատողը, համաշխարհային պոեզիայում տան հիմնական ձևերից մեկն է, որով կառուցվում են ամենատարբեր ժանրերի բանաստեղծական ստեղծագործություններ։ Ուստի շփոթից խուսափելու համար հարկավոր է տարբերել «քառատողը» որպես տուն և «քառյակը» (ռուբայի)՝ որպես քնարական պոեզիայի յուրահատուկ ժանրերից մեկը, որն իր մեջ կրում է փիլիսոփայական ավարտուն միտք։

Հասկանալի է Թումանյանի մտահոգությունն այն առիթով, որ ինչ-որ մեկը, չթափանցելով ուրբայի ժանրի էության մեջ, այն ընկալում է որպես սովորական քառատող. «Պարզ տեսնում ես,— դժգոհում էր բանաստեղծը,— որ չի հասկանում ինչ բան է քառյակը»:

Սակայն սա հարցի միայն մի կողմն է: Պակաս կարևոր չէ բացահայտել նույն Թումանյանի քառյակների «անկրկնելի կրկնելիությունը», քանի որ եթե հետևենք որոշ տեսաբանների կարծիքին, ապա լիրիկայի ավանդական ձևերը նոր ժամանակներում դարձել են սոսկ «գեղեցիկ զարդարանք», կորցնելով բանաստեղծական զենքի նախկին անհերքելի ուժը:

Իհարկե, ժանրի ոճավորման դեպքեր եղել են և կան նույնիսկ խոշորագույն բանաստեղծների գրական պրակտիկայում, սակայն սրանք չէ, որ որոշում են նրանց ստեղծագործական դեմքը:

Տեսնենք, արդյո՞ք հանուն էքսպերիմենտի է Թումանյանը դիմել արևելյան ուրբայի ժանրին:

Մի պահ տեղափոխվենք Եվրոպա: 1814 թվական: Հենց այս ժամանակ է Գյոթենն ծանոթանում XIV դ. պարսից բանաստեղծ Հաֆրզի «Դիվանի» («Երգերի ժողովածու») թարգմանությանը, որի պոեզիայում սեփական ստեղծագործական հանճարին մոտիկ շատ բան է գտնում: Գյոթենն նույնիսկ ձեռնամուխ է լինում արևելյան լեզուների ուսումնասիրությանը, բազում գրքեր է կարդում Արևելքի մասին, հետաքրքրվում է նրա պատմությամբ, մշակույթով և այլն: Միաժամանակ Գյոթենն սկսում է աշխատել բանաստեղծությունների մի շարքի վրա, որոնք հինգ տարի անց համախմբվում են մեկ գրքում՝ «Արևմտա-արևելյան դիվան» ընդհանուր խորագրի տակ:

Թվում է, թե Գյոթենին իր արևելյան շարքը մղած մոտիվները ավելի քան պարզ են: Սակայն դա այդպես չէ: Իզուր չէ, որ Գյոթենն ընդգծել է, թե այս դեպքում նա նա մնում է գերմանացի բանաստեղծ, քանի որ «գրում է գերմանական իրականության ծնունդ տված կրքերի ու մտքերի մասին»:

Հուկանասյուրենյան պատերազմը հանգեցրեց ոչ միայն ֆրանսիական զորքերի դուրս մղմանը, այլև ռեակցիայի ուժերի հաղթանակին ողջ Եվրոպայում: Այս հանգամանքը չէր կարող ցավի ու հիասթափության զգացում չհարուցել իր ժողովրդի հետ պարտության տարիներին տառապած ու հիմա սրատեսորեն մոտակա ազգային նոր ողբերգություն գուշակող վաթսունհինգամյա բանաստեղծ-մտածողի մեջ:

Եվրոպայի բոլոր բանականների կողմից ոտնակոխ արված Գերմանիայից, որտեղ դարձյալ հաղթանակում էին ռեակցիոն ուժերը, Գյոթենն իր հայացքն ուղղում է դեպի արևելք, որպեսզի այնտեղ գտնի այն իմաստությունը, որն իր հայրենիքում չկար:

«Արտաքին» (Հաֆրզի «Դիվանի» հետ ծանոթացումը) և «ներքին» (Գերմանական իրականությունը) գործոնների փոխազդեցությունը Գյոթենի գրչի տակ ձևեր է բերել սինխրոնության մոմենտ, որն անդրադարձել է նույնիսկ շարքի վերնագրի վրա՝ «Արևմտա-արևելյան դիվան»:

«Ուրիշի փորձն այստեղ յուրացվում է իր, այսպես ասած, թորած ձևի մեջ,— գրում է բուլղար դիտնական, ակադ. Միխայիլ Առնաուդովը,— արդեն ղեղարվիստական արժանիք ունեցող մշակման մեջ: Դրա համար նույնիսկ այն դեպքում, երբ բանաստեղծը հանճարեղ է, իր տեխնիկայի կամ իր հնարագիտության մեջ նա կարող է փոխառության դիմել, ակամա ենթարկվելով

ազդակից ստեղծագործական բնավորությունների ազդեցությանը: Այստեղ մենք գործ ունենք ստեղծագործական ընթերցման, յուրացման հետ, որն իր ինտենսիվությամբ և ուղղությամբ ունի ինքնուրույն արտադրանքի հատկություններ... Գյոթեն ջանք է թափում բանաստեղծական աշխատանքի միջոցով մերձենալու պարսից պոետին և այսպիսով անհաջողություններից հանգրստություն գտնելու ստեղծագործական ինքնամոռացման և Արևելքի աշխարհայեցողության մեջ»⁹:

Север, Запад, Юг в развале,
Пали троны, царства пали.
На Восток отправься дальный,
Воздух пить патриархальный.

Там, наставленный пророком,
Возвратись душой к истокам...

(Թարգմ. Վ. Լեվիկի)

Այսպես է սկսվում «Արևմտա-արևելյան դիվանի» առաջին բանաստեղծությունը:

Իսկ ահա հարյուր և ավելի տարի անց մի ուրիշ երկրում, մի ուրիշ ազգային հանճարի կողմից գրված քառյակը. նա «հանդգնում է» յուրացնել արևելյան իմաստունների (Ալիշեր Նավոիի, Օմար Խայամի, Հաֆրզի և այլոց) «նահապետական» ժանրը, որը, ոմանց կարծիքով, «անշահութաբեր» պիտի լիներ փոթորկոտ XX դարում:

Արյունալի աղետներով, աղմուկներով ահարկու,
Արևմուտքի ըստրուկները մեքենայի և ոսկու՝
Իրենց հոգու անապատից խուսափում են խուռներամ
Դեպ Արևելքն աստվածային—հայրենիքը իմ հոգու...

Անցնելով քառյակների, Թումանյանը հազիվ թե գիտակցաբար «կողմնորոշվել է» դեպի Գյոթենի փորձը, սակայն զարմանալիորեն նման են երկու բանաստեղծներին իրենց շարքերն ստեղծելու մղած մոտիվները (ինչպես «արտաքին», այնպես և «ներքին»):

Լիարյուն կերպով արտահայտել կյանքի հզորության, համընդհանուր մրրիկով համակված աշխարհի գաղափարը և միաժամանակ շմնալ հայեցողի, անկիրք վերլուծողի դերում կարող էր միայն կյանքի փորձով իմաստնացած պոետը: Գյոթեն բանաստեղծական շարքին ձեռնամուխ եղավ իր վախճանից 17 տարի առաջ, Թումանյանը՝ յոթ (սակայն Գյոթենն ապրեց 82, իսկ Թումանյանը՝ 54 տարի):

Թումանյանը, ինչպես և Գյոթեն, այդ տարիներին հրապուրված էր արևելքով, և դա յուրօրինակ կերպով դրսևորվում էր նույնիսկ նրա կենցաղում (բնակարանի կահավորումը արևելյան եղանակով և այլն):

Բայց ղեկավար «զսպանակը», այն պոռթկումը, որը երկու բանաստեղծների ուշադրությունը դարձրել է դեպի Արևելք, մոռյլ իրան Վնությունն էր:

⁹ М. Арнаудов. Психология литературного творчества, М., 1970, էջ 153:

Գյոթեի համար՝ ավերիչ պատերազմները, Դերմանիայի մասնատվածությունը մանր իշխանությունների, որոնք մնում էին ուկրաինացի պատվար, իսկ Թուրմանյանի համար՝ 1914 թվականը և, մասնավորապես, արևմտյան տերությունների միսիան հայկական հարցում¹⁰։

Բանաստեղծների «հեռակա անվանականը» սրանով չի վերջանում։ Հետաքրքիր շատ բան կարելի է հայտնաբերել, օրինակ, հումանիստական ներթափանցման և գոյություն հավերժական թեմաների յուրացման առումով ևս, թեմաներ, որոնք ամենաբարդ բարոյա-փիլիսոփայական բովանդակություն են կրում։

Բավական է հիշել Գյոթեի «Երանելի տառապանք» նշանավոր բանաստեղծությունը, որն ավարտվում է հայտնի քառատողով.

И пока ты не поймешь
Смерть для жизни новой.
Хмурым гостем ты живешь
На земле суровой.

(Թարգմ. Ն. Վիլմոսի)

Եվ Թումանյանի քառյակը.

Հե՛յ ազա՜ մարդ, հե՛յ անհոգ մարդ, միտքըդ երկար, կյանքդ կարճ,
Քանի՜ քանիսն անցան քեզ պես, քեզնից առաջ, քո առաջ,
Ի՞նչ են տարել նըրանք կյանքից, թե ի՞նչ տանես դու քեզ հետ,
Խաղաղ անցիր, ուրախ անցիր երկու օրվան էս ճամփեդ։

Ասվածից ակնհայտ է դառնում, որ ինչպես Գյոթեի, այնպես էլ Թումանյանի համար իրականության իմաստավորման պատճառ-հետևանքային շրջ-թան տվյալ դեպքում պայմանավորված է դարաշրջանի պահանջի և բանաստեղծների ձգտումների նմանությունը։

Սակայն նմանությունը դեռևս նույնականություն չէ և տարօրինակ կլիներ այս ընդհանուր «իրադրությունների» որոնումը դարձնել ինքնանպատակ։ Երանց ըմբռնումը ուսանելի է արվեստում որոշակի միտումների օրինաչափ դրսևորման և, մասնավորապես, բանաստեղծների «արևելյան կողմնորոշումը» լուսաբանելու առումով։

Կարճ ասած, բոլոր այս «որոնումներն» անկասկած օգնում են տվյալ բանաստեղծական շարքերի ընկալմանը և դրանք հաշվի չառնել, ինչպես նաև՝ դրանցով սահմանափակվել չի կարելի, քանի որ կարելի է հեշտորեն նմանվել միամիտ-մեխանիստական հայացքի հետևորդներին, որոնք նման դեպքերում ձգտում են հեղինակների գեղարվեստական դիտավորության ամբողջ բարդությունը մեքենայորեն բխեցնել սոսկ դարաշրջանների նմանությունից։ Ուստի մենք ոչ մի ռուպե չպետք է մոռանանք, որ հիշյալ երկերը կոնկրետ իրականության, որոշակի ազդային ավանդույթներ ունեցող գրական միջավայրի արդյունքն են, որ նրանք, վերջապես, կապված են բանաստեղծի տաղանդի և «հոգևոր անհատականության» հետ։ Հետևաբար, կոնկրետ երկի դեղար-

¹⁰ Քառյակի ստեղծագործական պատմությունն ու գաղափարա-թեմատիկ վերլուծությունը «անբաժանորեն տրված են ի. Հախվերդյանի «Թումանյանի աշխարհը» գրքում (Երևան, 1966)։ Դրանք քննվում են ինչպես հեղինակի ստեղծագործության զարգացման, այնպես էլ հայ սոսիալիստիկ մեջ գոյության փիլիսոփայական իմաստավորման ավանդույթի տեսականից, որը շարունակեց և խորացրեց Թումանյանը։

վեստական յուրահատկության բացահայտումը, որը դուրս է հանվում իր դարաշրջանի և գրական դարգացման «կոնտեքստից» և կտրվում է արվեստագետի ստեղծագործությունից, չի կարող համարվել լրիվ և օբյեկտիվորեն նշանակալից:

Այս ճշմարտությունը վերաբերում է նաև քննվող շարքերի ժանրային որոշակիությունը պարզաբանելու խնդրին: Նրանց ժանրային կառուցվածքը հնարավոր է բացատրել միայն ղեկավարվելով «կոմպլեքսային վերլուծություն» սկզբունքով, այլապես մեր բոլոր փորձերը նախօրոք արդեն դատապարտված են անհաջողության: Թեև այդ խնդիրը հաղիվ թե իրագործելի է իր լրիվ ծավալով, այնուամենայնիվ պետք է ձգտել նրա լուծմանը, հակառակ դեպքում մենք մշտապես կմնանք թեմատիկ վերլուծության «վերին շերտերում»:

Եվ այսպես, մեր պոետների՝ «փիլիսոփայական թեմայի» արտահայտման ստեղծագործական բնույթին դիմելիս առաջին իսկ հայացքից ակնհայտ է դառնում, որ այդ «արտահայտությունն» ինքը անտարբեր չէ ժանրի հանդեպ, որով իրագործվել է այն: Ակամա հարց է ծագում. ինչու Գյոթեն, որն իր ստեղծագործությամբ այդպես «եռանդագին պրոպագանդում էր» լիրիկայի դասական ժանրերը (օդա, էլեգիա և այլն), այս անգամ վճռեց բավարարվել առանց կանոնիկ «ժանրային կեղևի»: Մինչդեռ թվում էր, թե դիպվածը ամենահարմարն է: Որտե՞ղ, եթե ոչ գաղելի կամ ուրբայաթի ժանրում նա կկարողանար, կոպիտ ասած, ցուցադրել իր բանաստեղծական վարպետությունը, մշակելով Հաֆրդի «արևելյան մոտիվները»:

Մյուս կողմից, տարօրինակ չէ՝ արդյոք, որ իր լիրիկայում «գիտակցաբար» կանոններից խուսափող Թումանյանը իր բանաստեղծությունների այս շարքը «ծուլում է» ուրբայի ժանրով:

Հարցն այնքան էլ ավելորդ չէ, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից: Նրա լուծումը, որը կապված է ստեղծագործական պրոցեսը պայմանավորող բաղմամբիվ «ուժային գծերի» բացահայտման հետ, մեզ մոտեցնում է ժանրի հիմնավորմանը յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում:

Մենք արդեն խոսել ենք այդ բանաստեղծական շարքերի գրության «իրական հիմքի» մասին: Բանաստեղծական երկը, սակայն, «շրջապատված է» ոչ միայն օբյեկտիվ իրականությամբ, այն գտնվում է նաև որոշակի գրական շրջապատի մեջ, որի իմացությունը ոչ պակաս չափով է անհրաժեշտ ստեղծագործական պրոցեսի պարզաբանման համար:

Հիշենք, որ «Արևմտա-արևելյան դիվանի» մտահղացումը վերաբերում է այն շրջանին, երբ Գյոթեի մոտ, գերմանական գրականության մեջ ուղիղ-ուղիղ տիկական շարժման դարգացման կապակցությամբ, դարձյալ արտահայտվում է հետաքրքրությունը ժողովրդական բանահյուսության հանդեպ: Ռոմանտիկական տարերքի այդ խորունկ դրսևորումը, անշուշտ, չէր կարող իր հետքը չթողնել շարքի ժանրային յուրահատկության վրա: Սերտորեն կապված լինելով ազգային ավանդույթների հետ (շարքի տաղաչափությունը, հանգը, տունը հաճախ մոտ են գերմանական երգին կամ ժողովրդական ոտանավորին), «Արևմտա-արևելյան դիվանի»՝ իրենց պարզությամբ ու անմիջականությամբ, իրենց խորունկ բովանդակությամբ հրաշալի բանաստեղծությունները նշանավորում են «ժանրային տեղաշարժի» բարդ ու հակասական պրոցեսը և սրա կողքին նոր ժանրային «շերտավորումների» գոյացումը, որոնք պայմանավոր-

ված էին XVIII դարի վերջի և XIX-ի սկզբի եվրոպական քնարերգության պատմական զարգացմամբ:

Տվյալ պրոցեսում անկասկած բավական կարևոր դեր է խաղում ստեղծագործական մեթոդը, այսինքն՝ արվեստում կյանքի արտացոլման սկզբունքը, որի միջոցով ժանրային ձևերը համապատասխանության են բերվում ժամանակի գեղագիտական պահանջների հետ:

Այնուամենայնիվ, այս ճշմարիտ մտքով պետք չէ չափից ավելի տարվել: Պետք է ուշադրություն դարձնել այն բանին, որ մեթոդի ներգործությունը ժանրի բնագավառում կատարվող տեղաշարժերի վրա ուղղագիծ չէ, այլ՝ «բազմաստիճան»: Չէ՞ որ լիրիկայի ժանրային ոլորտում զգալի փոխակերպումները ծագում են շատ հազվագեպ՝ սովորաբար «բեկումնային» դարաշրջաններում և այն էլ ոչ միանվագ ակտի ձևով: Համաշխարհային քնարական պոեզիայի այնպիսի դեմքերի երևան գալը, ինչպես Գյոթեն, Պուշկինը, Թումանյանը և կամ Ուիթմենը, Մայակովսկին, Չարենցը, որոնք իրենց ստեղծագործությամբ «թուիչ» են նշանավորել լիրիկայի ժանրային ոլորտում, նախապատրաստված էր նախորդների հարուստ փորձով: Սակայն ուշագրավ է, որ այդպես շեշտակիորեն փոխելով լիրիկայի «ժանրային մտածողության» բնույթը, այս բանաստեղծները չկարողացան լիովին հրաժարվել լիրիկայի «ավանդական» ձևերից: Պուշկինի էլեգիաները, Չարենցի սոնետներն ու էպիգրամները, Մայակովսկու օդաները և այլն, վկայում են լիրիկական ժանրերի «կենտրոնախույս ուժի» մասին¹¹:

* * *

Քնարերգության մեջ «ժանրային տեղաշարժերի» մասին բոլոր դատողությունները անիմաստ կլինեին, եթե նրանք չհենվեին արվեստի բնագավառում ավանդույթների և նորարարության դիալեկտիկայի վրա:

Առանձնահատուկ հետաքրքրություն և նշանակություն է ձեռք բերում քնարական ստեղծագործության բովանդակության ու ձևի պատճառ-հետևանքային կապը: Նրանց հարաբերակցության դաշխակդիչ ներդաշնակությունը, ինչպիսին այն հաճախ պատկերվում է որոշ տեսական աշխատանքներում, — նոր բովանդակությունը մշտապես պահանջում է արտահայտության նոր ձև-վեր, — ակնհայտորեն կարիք ունի լրացվելու այդ կատեգորիաների դինամիկություն և փոխներգործության դրույթներով: Համաշխարհային պոեզիայի փորձը մեզ համոզում է, որ «ավանդական» ժանրերն իրենց մեջ թաքցնում են ամենահարուստ արտահայտչական հնարավորություններ և բավական բարձր չափանիշ են տալիս այս կամ այն դարաշրջանում յուրաքանչյուր մասնավոր երկի, յուրաքանչյուր անհատական ստեղծագործության մեջ լիրիկական բանաստեղծության բովանդակության ու ձևի միասնությունը դրսևորելու համար: Այդ միությունը, անկասկած, խախտվում է միջակ ստեղծագործություններում, որտեղ «ավանդական» ժանրային ձևը մեխանիկորեն կիրառվում է նոր բովանդակության նկատմամբ: Բայց ո՞վ կարող է ժխտել, որ միջակ բանաս-

¹¹ Կարիք չկա երկար բացատրել, թե ժանրի «ավանդականությունը» պատմա-տիպաբանական հասկացություն է: Նրա տակ պետք է հասկանալ ինչպես ձգտումը դեպի «տիպաբան», այնպես էլ նրա հաղթահարումը, որն անխուսափելիորեն տեղի է ունենում իսկական պոետի ստեղծագործության մեջ:

տեղծների մոտ «նորարարական» ձևը դուրս չի գալիս էքսպերիմենտի շրջանակներից, դրսևորելով գեղարվեստական միության անկման նույն տենդենցը:

Այս կապակցությամբ կարելի է հասկանալ Վ. Մայակովսկուն, որը չէր ընդունում իրեն ժամանակակից «ոտանավորչիների» մոտ եղած պոեզիայի «ամուր ձևերը», մասնավորապես հեգնում էր «հնգամյակը սոնետի մեջ խցկելու» նրանց փորձերը:

Մակայն պե՞տք է արդյոք սրանից հապճեպ եզրակացություն անել, թե իբր սոնետը, որպես լիրիկայի ժանրային ձևերից մեկը, այլևս ի վիճակի չէ «ծառայելու» մեր դարի բանաստեղծական մտքին:

Ինչպես հայտնի է, Մայակովսկին մեղ չի թողել և ոչ մի սոնետ: Մա, իհարկե, ուներ իր օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ պատճառները: Եվ, այնուամենայնիվ, ոչ թե կանխակալ ժխտումը, այլ «ավանդական» շատ ժանրերի ստեղծագործական օգտագործումն է բնորոշ Մայակովսկու համար:

Որպես օրինակ վերցնենք նրա «Ձախ մարշը»: Այն համադրելով հին հունական պոետ Տիրթեոսի մի բանաստեղծության հետ, ժամանակակից հետազոտողներից մեկը նրանում նկատում է «...այն հզոր ժանրային ավանդույթը, առանց որով տոգորվելու, Մայակովսկու բանաստեղծությունը չէր հասնի այսպիսի ժողովրդական-վարակիչ, մասսաներին կազմակերպող ներգործության»: Այստեղ ոչ մի չափադանցություն չկա: Մայակովսկու ստեղծագործության մեջ օրգանապես, բնական ճանապարհով վերածնվել է բանաստեղծական «վիճակի» արտահայտման այն ձևը, գեղարվեստական մտքի այն յուրահատուկ կառուցվածքը, որը շրջանցելու դեպքում նա չէր կարող ստեղծել «XX դ. մարդկության և շատ ժողովուրդների ու լեզուների կյանքում ակտիվ պրակտիկ դեր խաղացած նման մի ստեղծագործություն»¹²:

Մայակովսկու բանաստեղծության ժանրային կառուցվածքի «ավանդականությունը» առավել ակնհայտ կդառնա, եթե այն դնենք Տիրթեոսի էմբատերիայի հետ կողք-կողքի:

Մայակովսկի

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы!
Ваше
слово,
товарищ маузер...
России не быть под Антантой...
В старое ль станем пялиться?

Տիրթեոս

Вперед, о сыны отцов, граждан!
Щит левой рукой выставляйте.
Копьём потрясайте отважно.

И жизни своей не щадите:
Ведь то не в обычаях Спарты.

(Քարգմ. Վ. Լատիշևի)

Այս համադրության մեջ կարևոր է տեսնել ոչ միայն բուն թեմատիկ համընկնումը, այլև մոտիվների և ինտոնացիաների կառուցվածքի, նրանց բնույթի և հաջորդականության հարադասությունը, այսինքն՝ այն բոլորը.

¹² См. Г. Г а ч е в, Содержательность художественных форм (эпос, лирика, театр), М., 1968, էջ 186, 188:

ինչ իր մեջ ներառում է ժանրի, որպես բովանդակային ձևի, հասկացությունը¹³,

ինչ վերաբերում է սոնետին, ապա իրականության յուրացման հարցում այս ժանրային ձևի «ակտուալությունը» հայտնաբերեցին այնպիսի բանաստեղծներ, ինչպես Զարենցը և առավել ևս Բեխերը: Նրանց գրչի տակ սոնետը նորից դարձավ հոգեբանական բնույթի լայն ընդհանրացումների ձև: Սոնետի հենց այս հատկությունները առանձնացնում էր առաջին հերթին ինքը՝ Բեխերը, երբ «Սոնետի փիլիսոփայությունը» տրակտատում փորձում էր ըմբռնել նրա էությունը: Բեխերի հետազոտությունից բխող կարևորագույն եզրակացություններից մեկն այն է, որ իսկական սոնետը ոչ այնքան բանաստեղծական ձև է (տասնչորս տող՝ հատուկ ձևով հանգավորված), այլ բանաստեղծական ժանր, որը վերցրել է այս ձևը, որպեսզի օգտագործի քնարական թեմայի՝ մտքի զարգացման դիալեկտիկայի վրա հիմնված տեսական դատողության ծավալման համար:

Ի տարբերություն «տասնչորստողանու»¹⁴, սոնետը Բեխերի կարծիքով «հանդիսանում է պոեզիայի իսկական դիալեկտիկական տեսակ՝ վերին աստիճանի դրամատիկ... Այդ դրամատիկությունը բխում է այն բանից, որ նրա սխեման բովանդակալից բնույթ ունի, այսինքն՝ առաջին քառատողը որպես՝ դրույթ, երկրորդը՝ որպես հակադրույթ, իսկ հաջորդող երկու եռատողերը՝ որպես համադրություն: Դրույթը, հակադրույթը առաջին երկու քառատողերում և դրանց վերացումը երկու եռատող գրավող ավարտում բնութագրում են սոնետի մաքուր ձևը: Սակայն այդ բովանդակային սխեման չի կարելի կիրառել «սխեմատիկորեն»,—դա պեղանտություն կլինեն և կհակասեն սոնետի շարժման ստեղծագործական օրենքին... Դրույթի և հակադրույթի հարաբերությունները բացառիկ բարդ են լինում և, հնարավոր է, առաջին հայացքից աննկատելի, այնպես, ինչպես և երկու հակադրությունների վերացումը ավարտական մասում»¹⁵:

Հավագույն հաստատումը այս մտքի, որն ուղղված է սոնետում սոսկ «կոնստրուկտիվ հնար» տեսնող, հետևապես և պատմական տարբեր դարաշրջաններում նրա ձևը նույնական համարող¹⁶ տեսակետների դեմ, կարող է լինել իր՝ Բեխերի ստեղծագործությունը: Կշռադատելով նրա ողջ ստեղծածն այս ժանրում, զարմանում ես ոչ միայն նրա սոնետների թեմատիկ բազմազանությամբ (բնանկարային, քաղաքական, դիմանկարային, սոնետներ քաղաքների մասին և այլն), այլև համոզվում եմ, որ մեր առջև այնպիսի ստեղծագործության նմուշներ են, որտեղ հեղինակի քաղաքական միտքը, կախված

¹³ Տե՛ս նույն տեղում:

¹⁴ Սրա տակ Բեխերը հասկանում է լիրիկական բանաստեղծության այն տեսակը, որը փոխառելով սոնետի արտաքին ձևը, ներքին անհրաժեշտություն չի դրսևորում՝ արտահայտելու իրեն տողերի այդ քանակության մեջ:

¹⁵ И. Р. Бехер, Философия сонета, или маленькое наставление по сонету, «Вопросы литературы», 1965, № 10, էջ 194:

¹⁶ Սոնետի նկատմամբ այսպիսի, որոշ չափով պարզեցված մոտեցում է նկատվում, օրինակ, Ս. Նարովչատովի «Необычное литературоведение» գրքում (Մ., 1970, էջ 292): Համակրանքով մեջբերելով Թեոֆիլ Գոթյեի բառերը՝ «Ինչո՞ւ նա, ով չի ուղում ենթարկվել կանոններին, ընտրում է շեղումներ շահագործող խիստ ձևը», հեղինակը գտնում է, որ Պետրարքայի, Շեքսպիրի և Պուշկինի սոնետների միջև, բացի ձևից, ոչինչ ընդհանուր չկա, մոռանալով թեկուզ այն, որ Շեքսպիրը սոնետներ է գրել երեք քառատողի և եզրափակող երկտողի ձևով:

նրա ուղղվածությունից, լրիվ արտահայտվել է նրան համապատասխանող կառուցվածքային ձևերում:

Հայտնի է, որ դարեր շարունակ սոնետի համար բանաստեղծական չափ է ծառայել հնգոտնյա, հազվադեպ՝ վեցոտնյա յամբը: Սակայն, հակառակ սովորության, սոնետների «Յոթ դամբանական» շարքը՝ նացիստ դահիճների ձեռքով զոհված յոթ նահատակների ողբերգական խմբային դիմանկարը, Բեխերը գրել է շեշտակի ու կտրուկ քորեյով, կանխամտածված պարզ ու չոր ոճով, մի բան, որը տվյալ դեպքում բնականորեն պատճառաբանվում է խնդրի գեղարվեստական լուծումով: Նմանապես չի կարելի անցնել այն փաստի մոտով, որ սոնետի առավել ազատ տարբերակին (երկու քատրեն առանց ընդհանուր հանգի և երկու տերցետ տարբեր հանգերով) Բեխերը դիմել է անձնական հիշողությունների մթնոլորտով շնչող բանաստեղծություններում («Կուֆե», «Սիգարեթներ» և այլն):

Մենք սահմանափակվեցինք միայն երկու օրինակով, ըստ որում Բեխերի ստեղծագործության մեջ առավել «ծայրահեղներով»: Սակայն նույնիսկ ամենաբծախնդիր վերլուծությունը չի կարող Բեխերի այս սոնետներում բովանդակության ու ձևի գեղարվեստական միասնության խախտում արձանագրել, քանի որ այս բոլոր «կոնստրուկտիվ վաղիացիաները», բոլոր արտահայտչամիջոցները բանաստեղծի քմահաճույքը չեն, այլ ենթարկված են միասնական ամբողջին՝ իրենց բովանդակային կողմով նրանք յուրովի խտացնում են սոնետի ներքին ձևը, պահպանելով նրա «ժանրային կարգապահությունը»:

* * *

Ռուբային հաճախ անվանում են «Արևելքի սոնետ»: Եվ այս պատկերավոր համեմատության մեջ, անշուշտ, ճշմարտության մաս կա: Օրինակ, ռուբային սոնետին է մոտենում թեմատիկ կարգի առանձնահատկություններով, որոնք արտահայտվում են փիլիսոփայական խոհեր հաղորդելու վաղեմի ունակությամբ: Բացի սրանից, նրանց համար ընդհանուր է ամբողջ բաղկացուցիչ մասերի միջև «պարտականությունների» բաժանման սկզբունքը:

«Ռուբայիի առաջին երկու տողը, որպես կանոն, համարվում է նախադրյալ, էքսպոզիցիա, իսկ հեղինակի հիմնական միտքը, նրա փիլիսոփայական դատողությունը ամփոփվում է երրորդ և չորրորդ տողերում»¹⁷: Բայց այս մի քանի զուգադիպումները մեզ ամենևին չպետք է ապակողմնորոշեն և մղեն այն մտքին, թե ռուբային ընդամենը «փոքրացված սոնետ է»: Այս ժանրերի տարբեր ֆակտուրան, նրանց յուրօրինակ «ցայտունությունը», որն արտացոլվում է ժանրային ձևի մեջ, դարձյալ գոյություն ունեն ոչ թե ինքնին, այլ բխում են այն յուրահատուկ բովանդակությունից, որն իր մեջ կրում է տվյալ բանաստեղծական ժանրերից ամեն մեկը...

Բարձրացնելով Թումանյանի ստեղծագործական ժառանգության «վարագույրը», գալիս ենք այն եզրակացության, որ 1910-ական թթ. կեսերից ռուբային նրա համար դարձավ իրականության գեղարվեստական ընկալման բնորոշ ձևերից մեկը: Բանաստեղծը մտածում է կյանքում գլխավորի մասին,

¹⁷ М. Османов, Р. Алиев, Омар Хаям (տե՛ս Омар Хаям. Рубайи գրքում, М., 1955, էջ 4):

հանրագումարի է բերում իր հսկայական փորձը: Սա այնպիսի բանաստեղծական տրամագրվածություն է, երբ հեղինակային մտքի թանձր, միաձուլյալ պոռթկումը պահանջում է արտահայտության ավելի «խտացված» ձևեր:

Անկասկած, քանի որ Թումանյանի քառյակները հանդիսանում են «մի մեծ անհատի որոշակի ապրումների ամբողջական արտահայտություն» (Լ. Հախվերդյան), դրանք պետք է ընկալել ոչ թե պարզապես իբրև առանձին արտահայտությունների գումար, այլ որպես միասնական, ամբողջական օրգանիզմ, որն օժտված է բազմիմաստ բովանդակությամբ, ունենալով, սակայն, հիմնական, ղեկավար առանցք, ուղղվածություն: Սրա հետ միասին, Թումանյանի՝ «առիթով» գրված քառյակները, յուրաքանչյուրն առանձին վերցրած, իրենց հերթին «կենդանի օրգանիզմ» են, որն ունի իր փակ դինամիկան: Բանաստեղծի միտքը բյուրեղանում է, կոնկրետ իմաստ և ուրվագիծ է ձեռք բերում՝ կախված ոչ միայն այն բանից, թե ինչպիսի բովանդակային շեշտ է դնում հեղինակը առանձին բանաստեղծության ընդհանուր հյուսվածքի մեջ, այլև նրանից, թե նա ինչ կերպ է ընդգծում այդ հյուսվածքի յուրաքանչյուր «բջիջը»՝ ռուբայի ժանրի ինվարիանտ¹⁸ ցանցին համապատասխան:

Չափի ու համաչափության զգացումը, որը հնարավորություն է տալիս նվազագույն քանակությամբ բառերի միջոցով հաղորդելու առավելագույնը, երբեք չի դավաճանում բանաստեղծին: Եվ այն անբռնազբոսությունը, որով Թումանյանը խստորեն սահմանափակում է իրեն բառերի գործածության մեջ, ստիպում է անվերապահորեն հավատալ, որ դա նրա համար իրեն և իր ժամանակը ամենից ավելի օրգանապես արտահայտելու միջոց է:

Ինչքան մահ կա իմ սրտում,
Թափուր գահ կա իմ սրտում,
Չէ՞ դու էլ ես անցավոր.—
Անբուն ահ կա իմ սրտում:

Քանի՜ մահ կա իմ սրտում,
Թափուր գահ կա իմ սրտում.
Չէ՞ դու էլ ես մահացու.
Մահի ահ կա իմ սրտում:

Մենք բերեցինք Թումանյանի քառյակներից մեկի առաջին և վերջնական տարբերակները: Ըստ էության ի՞նչ է փոխել բանաստեղծը: Ընդամենը երեք բառ («ինչքան»—«քանի», «անցավոր»—«մահացու», «անբուն»—«մահի»):

Բայց եթե առաջին տողում եղած փոփոխությունը, պայմանականորեն ասած, թելադրված էր սոսկ բառային նյութի բանաստեղծական տնտեսման շրջադրված օրենքով, ապա երրորդ և մանավանդ չորրորդ տողերում դրան է գումարվում նաև բանաստեղծական մտքի վերջնական իրավիճակը ավելի ցայտուն, ավելի պարզորոշ դարձնելու անհրաժեշտությունը:

Այստեղ կա քիչ նկատելի մի նրբություն ևս: Թվում է, այս բանաստեղծությունը կառուցելով (aaba)¹⁹ սխեմայով և ռեդիֆով, Թումանյանը ձևական կողմից քառյակի չորրորդ տողի մեջ չպետք է «ներմուծեր» «մահի ահ» բա-

¹⁸ Ինվարիանտը (ֆր. invariante—տառացի՝ չփոփոխվող) արտահայտություն է, որ անփոփոխ է մնում այս արտահայտության հետ կապված որոշակի փոխակերպումների դեպքում:

¹⁹ Նկատված է, որ Թումանյանն իր քառյակներում ճշող մեծամասնությամբ կիրառել է հանգավորման դասական ձևը (aaba)՝ ռեդիֆով կամ առանց սրա, հազվադեպ՝ կից հանգը (aabb) և ավելի հազվադեպ՝ նույնահանգը (aaaa) (տե՛ս, օրինակ, «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ» ժողովածուն, Երևան, 1969, հատ. 2, էջ 65—66: էդ. Զրրաշյանի «Թումանյանի վարպետության հարցերից» հոդվածը): Այս էական մոմենտի վրա

ռակապակցությունը, քանի որ «մահացու» և «մահի» բառերի հարևանությունը, առաջին հայացքից, կարող էր թուլացնել իմաստային առումով ամենից կարևոր երրորդ, չհանգավորված տողը (համենայն դեպս aaba սխեմայով հանգավորման սկզբունքի բովանդակալիությունը միշտ ընկալվում է այս իմաստով. երրորդ տողը ըստ ամենայնի հակադրվում է հանգավորված տողերին, այսպիսով արվեստագետին տալով լրացուցիչ արտահայտչամիջոց): Բայց այստեղ ևս արդարացված է այս «տակտիկական քայլը»: Թումանյանը ակնառու կերպով ցուցադրում է, թե ինչպես բառային ծավալի փոքրացումից մեծանում է ողջ քառյակի արտահայտչականությունը, և թե ընդամին ինչպիսի հսկայական նշանակություն է ձեռք բերում «մահ», «մահացու», «մահի» բառերի հենց միաժամանակյա, իմաստային, փոխադարձ ներգործության մոմենտը, որն ասես մտքի շղթայական ռեակցիա և ընդհանրապես ամբողջի նոր որակ է ստեղծում:

К ВОПРОСУ О ЖАНРАХ ЛИРИКИ

Ю. М. ПАНИЯН

(Резюме)

Говоря о концепциях, бытующих в нашем литературоведении относительно жанров лирики и их дифференциации, следует помнить, что во избежание упрощений целесообразно изучать не тематику поэзии вообще, а тематику жанров лирического рода, существующих не сами по себе, а в своей эпохе. Важна целеустремленная направленность подхода к «материалу». На основе анализа цикла рубан (четверостиший) Туманяна показывается, что мысль поэта кристаллизируется, приобретает конкретный смысл и очертания не только в зависимости от того, какой содержательный акцент поэт вкладывает в общую ткань отдельного стихотворения, но и от того, каким образом он оттеняет каждую «клеточку» этой ткани.

Поскольку жанровая конструкция лирического стихотворения зависит от духа творчества, жизненных и эмоциональных предпосылок, обуславливающих лирическое переживание, которое в свою очередь «настраивает» поэта на определенную форму выражения, вряд ли возможно по-настоящему анализировать лирическое стихотворение без специального изучения литературного жанра.

Կանգ առնելու հնարավորություն չունենք, քանի որ այն կարիք ունի յուրաքանչյուր առանձին քառյակի «փակ մեխանիկայի» ծավալուն հիմնավորման ու պարզաբանման: Մի բան, սակայն, ակնհայտ է. հանգավորման այս կամ այն սկզբունքի հաստատումը կարելի է արտածել՝ միայն ձևի ու բովանդակության փոխներգործության հասկացությունից ելնելով: