

ՐԱՖՖԻՆ ԵՎ ՎԵՊԻ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԸ

(Մեծ գրողի ծննդյան 150-ամյակի առթիվ)

Զ. Վ. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

Րաֆֆին հայ գեղարվեստական մշակույթի և հասարակական մտքի պատմության խոշորագույն դեմքերից է։ Նրա ստեղծագործությունն ավելի քան հարյուր տարի ազդել է և ազդում է մեր ժողովրդի գեղարվեստական ու գաղափարական ըմբռնումների վրա։ Րաֆֆին հանդես եկավ ազգության քաղաքական և սոցիալական կյանքի շրջադարձային նշանակություն ունեցող ժամանակաշրջանում (1850—1880 թթ.) և, թափանցելով նրա բազմաբարդ ոլորտները, իր գեղարվեստական, գիտական և հրապարակախոսական երկերով ոգի, գաղափար, ճաշակ և ուղղություն տվեց բազմահազար ընթերցողներին։

Բացառիկ մեծ է Րաֆֆու դերը հայ վեպի զարգացման գործում։ Խաչատուր Աբովյանից հետո վեպի գաղափարադեղագիտական և ժանրային տարատեսակների ընդլայնման կտրուկ վերընթացը ուղղակիորեն կապված է մեծ վիպասանի գործունեության հետ։ Բարձր գնահատելով Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանին»՝ իբրև հրաշալի գիրք, որի «միջից խոսում է ազգի հոգին», Րաֆֆին ընդհանրապես մեծ դեր էր հատկացնում վեպի ժանրին՝ ազգի հոգևոր կյանքի սահմանների ընդլայնման, նրա ինքնագիտակցությունը բարձրացնելու գործում։ «Ռոմանները, — նկատել է Րաֆֆին, — ազգերի գրականության մեջ կատարում են ամենակարևոր պաշտոն, ռոմանները՝ որպես ազգերի բարոյական և իմացական կյանքի պատմագրությունը, ավանդում են նոցա բարք ու վարքի, նոցա սովորությունների կենդանի պատկերներ գալոց սերնդին։ Ռոմանները են այն կախարդական հայելիքը, որոնց մեջ ազգերը՝ տեսանելով՝ յուրյանց կյանքի սղեղ և ավերված պատկերներ, յուրյանց մոլությունների ամսթալի նկարագիրքը, ուսանում են շինել և բարեկարգել յուրյանց դրությունը»¹։

Վեպի հասարակական հնչեղության և նրա ձևականացման շրջանի յուրահատկությունների մասին վիպասանը հիմնականում խոսել է «Սալբիի» առաջաբանում, «Վիպագրությունը Ռուսահայոց մեջ» հոդվածում և Հայկունու հետ ունեցած հայտնի բանավեճում։ Ռուսահայոց նոր գրականության մեջ վիպագրության առաջին օրինակը տվել է Խաչատուր Աբովյանը, նշում էր Րաֆֆին։ Վիպական ժանրի ձևավորման այս ընթացքը հետագայում մտավ օրինաչափ հունի մեջ՝ ձեռք բերելով լայն հասարակական հնչեղություն, գաղափարական ու գեղագիտական նոր ու կայուն չափանիշներ։

«Պետք է մի առանձնակի բախտ, կամ հանգամանքների պատահական դիպված համարել, որ մեզանում վիպագրության առաջին հիմնաքարը դրեց մի ճշմարիտ վարպետ, մի լավ պատրաստված մարդ... Նվ ալսպես, մեզանում, դեռ քառասնական թվականներում, բոլորովին անգիտակցաբար ստեղծվեցավ այն, որ կոչվում է ժողովրդական գրականություն, և որը այժմ միայն սկսվել է ուրիշների մոտ կատարվել գիտակցաբար» (325)։ Րաֆֆին այնուհետև նշում է, որ արևելահայոց մեջ Աբովյանի վիպասանական ոճին հետևող ժառանգորդները չստեղծեցին նորի պահանջներից բխող անհրաժեշտ մակարդակ և մնացին իրենց ուսուցչի սովերի տակ։ Մինչդեռ հարկավոր էր ընդլայնել

¹ Րաֆֆին գրականության մասին. Երևան, 1958, էջ 17—18 (այսուհետև այս գրքից արվող մեջբերումները կնշվեն տեքստում)։

² «Հանդես», № 4

վեպի ազգային, հասարակական տեսադաշտը, պոկել այն գեղջկական ներհանցողությունից, թեմատիկ միագծությունից, բարբառայնությունից և տանել դեպի ազգի համընդհանուր խնդիրների արժարժույթը: Այս հարցում, իրավամբ, Բաֆֆին առաջինն էր, որ մտավ հայոց կյանքի հասունացած բոլոր երևույթների մեջ, ստեղծելով գրական տիպերի և կերպարների մի ամբողջ շարք, որոնք ներկայացնում էին ժամանակի հասարակական կյանքի համարյա բոլոր շերտերը: Հայ վեպը հանձին Բաֆֆու ընդլայնեց իր տեսադաշտը, դիրքորոշվեց դեպի արդիականությունը, մի բան, որը հետագայում փոխանցվեց Բաֆֆու հաջորդներին՝ Շիրվանզադեին, Նար-Դոսին և ուրիշներին:

Բաֆֆին մեզանում նաև հայ վեպի, մասնավորապես՝ պատմավեպի առաջին տեսաբաններից է: Նա իբր բազմաթիվ հոգիվածներում, գրքերի առաջաբաններում, նամակներում, նաև հերոսների խոսքի միջոցով՝ գեղարվեստական երկերում, ուշագրավ դատողություններ է արել գրական ստեղծագործության, մասնավորապես՝ պատմավեպի ժանրային կառուցվածքի, նրա ձևի և բովանդակության, կյանքի ու պատմության հետ ունեցած կապի, պատկերավորման միջոցների, հերոսների կերպավորման, գաղափարական-ծրագրային բնույթի և այլ հարցերի շուրջ:

Բաֆֆու տեսական դատողությունները, որոնք առանձին-առանձին վերցրած ունեն իրենց կոնկրետ առիթը, նպատակն ու առարկան, միասնության մեջ կազմում են մի կառուցիկ համակարգ: Զախեր Մազոխի «Կայսնի կտակը» ստեղծագործության կառուցվածքային յուրահատկության մասին Բաֆֆու արտահայտած կարծիքը, թերևս, կարելի է տարածել նրա այս դատողությունների վրա, «որոնք յուրաքանչյուրը առանձին վեր առնելով, ամեն մեկը ներկայացնում է բոլորովին լրացրած և ամբողջացրած պատկեր, իսկ բոլորը միասին զարդացնում են հեղինակի հիմնական գաղափարը» (291):

Ինչպե՞ս է պատկերացնում Բաֆֆին վեպն ընդհանրապես և պատմական վեպը՝ մասնավորապես:

Բաֆֆու ըմբռնմամբ, եթե քննադատը խոսում է վեպի մասին, նախ և առաջ «պետք է ցույց տար, արդյոք պատմական է նա, թե՞ ժամանակակից: Իբրև պատմական վեպ, պետք է նայել նրա վրա պատմական տեսակետից, իսկ իբրև ժամանակակից վեպ, պետք է նայել ժամանակակից կյանքի տեսակետից» (216):

Եսխ նշենք, որ Բաֆֆին, նկատի ունենալով ընդհանրապես վեպի տարողունակությունը, հասարակական բազմաբնույթ երևույթների մեջ ներթափանցելու և դրանք դրսևորելու հնարավորությունը, չափազանց մեծ նշանակություն է տալիս վեպին: Նրա կարծիքով ուրիշ ոչ մի գիրք չի կարող լինել ժողովրդի սրտին և հոգուն այնքան մոտ, որքան վեպը, որը «կախարդական հայելիով նման պատկերացնում է յուր մեջ նորա կյանքը, երևան է հանում հասարակական տիպեր՝ յուրյանց գեղեցիկ և այլանդակ նկարագիրներով» (36—38):

Բաֆֆին հատուկ նշանակություն է տալիս վեպի արդիականությանը: Իր ժամանակի ազդային-հասարակական կյանքի անհանգիստ տեղատվություններին Բաֆֆին արձագանքում էր բարոմետրի ճշգրտությամբ²: Վեպը, ըստ Բաֆֆու, ընդունակ է անմիջապես շոշափել կյանքի դարկերակը և ունկնդիր լինել ժամանակի հասարակական, քաղաքական, ազգային ու սոցիալական այն խմորումներին, որոնք իրենց լինելիության ընթացքի մեջ ծարավ են առողջ նպատակ ու կերպարանք ունենալու: Հենց այստեղ է, որ վեպը ի վիճակի է իր մեջ լնթացք տալու և «ցուլացնելու բոլոր երևույթները շոշապատող կյանքի»:

² Շիրվանզադեի գրում էր. «Բաֆֆին ինքը խնդիրներ չէր հորինում, այլ միշտ ձգտում էր հրաշարակի վրա նոր զարգացած և մտքեր հուզող խնդիրներին լուծում տալ: Նա ժողովրդի բարոյական և մտավոր հետաքրքրության ջերմաչափ էր և պատասխանում էր այն հարցերին, որ ծագում էին և տարածվում նրա մեջ» (Շիրվանզադե. Երկերի ժողովածու. հ. 8, Երևան, 1961, էջ 475):

Ժամանակին գրական քննադատությունը սխալ մեկնաբանություն է տվել Րաֆֆու այս «ծայրահեղ» մղվածությանը՝ մեղադրելով նրան այն բանի մեջ, որ վիպասանը, իբր, շունի իր «սեփական համոզմունքը» և հետևում է ժամանակի մամուլում, հատկապես «Մշակում» տեղ գտած փաստերին ու գաղափարներին, առանց նկատելու, որ Րաֆֆին էր, որ Արծրունու հետ միասին զարգացնում էր «Մշակի» գաղափարական գիծը։ Նրա կարծիքով, վիպասանը կա-



տարյալ իրավունք ունի բոլորից օգուտ քաղելու։ Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ այս ամենը բոլորովին ուրիշ կերպարանք է ստանում։ «Եվ դրա մեջն է վիպասանի առավելությունը, որ նա լրագրի արտահայտած մերկ մտքից ստեղծում է կյանք, մարմին և հոգի է տալիս, շոշափելի կերպով ներկայացնում է մեզ» (277—278)։

Նկատի ունենալով հասարակական կյանքի, մամուլի և գրականության փոխադարձ կապը, Րաֆֆին օրինակ է բերում հայ, ռուս և արևմտյան գրականությունից։ Նշելով Բիշեր-Ստուրի հռչակավոր վեպի դերը Ամերիկայում ստրուկների ազատության հասնելու գործում, Րաֆֆին նույն երևույթը տեսնում է նաև Ռուսաստանում՝ բերելով Տուրգենևի «Որսորդի հիշատակարան» գրքի օրինակը։ Ըստ Րաֆֆու, բանաստեղծը յուրացնում է շրջապատող մթնոլորտի մեջ տարածված մտքերը, պարզում է և սեփական գույն տալով՝ վիպական կենդանի ձևով վերադարձնում է մեզ։ Կարող է թվալ, թե ինչ-որ տեղ Րաֆֆին ծայրահեղացնում է գրականության ներգործական դերը հասարակական կյանքի վրա՝ առաջին հերթին շեշտելով նրա օգտակարությունը։ Րաֆ-

Ֆին, Խճարկե. գաղափարի գրող էր: Նրա մեջ քաղաքացիական մղվածության ուժը, ազգին, հասարակությանը անմնացորդ նվիրվելու հախուռն տարերքը պայմանավորված էր ոչ սիայն գրողի հոգեկան կերտվածքի ու անձնական խառնվածքի յուրահատկությամբ, այլև հատկապես հայ ժողովրդի ճակատագրով: Ազգային կյանքի յուրահատկությունը հայ գրողին մղում էր ղեպի կեցության «արտագեղարվեստական» ոլորտները, ինչի մասին հետագայում Սուրաբանը պիտի գրի, թե ազգային կյանքի վիճակը հայ գրողին ստիպում է սահմանափակել իր գրողական խնդիրը, գեղարվեստի մեջ կորուստ տալով զնալ ղեպի կյանքի գործնական խնդիրների լուծումը: Այս ամենի հետ միասին, սակայն, Բաֆֆին որքան էլ ուշադրություն էր դարձնում վեպի «կրիտիկական հայացքին», նրա այն ընդունակությանը, որ ի վիճակի է սովորեցնել հասարակությանը «մտածելու յուր պետքերի և յուր թերությունների վրա», բոլոր ղեպերում ստեղծագործության «քննադատական ոգին պետք է միացված լինի գեղեցիկ ձևի, արվեստի հետ»:

Բաֆֆին չի ծայրահեղացնում ու հակադրում իրար արվեստի հասարակական ու գեղագիտական հատկանիշները, նա ձգտում է այս երկուսը տեսնել ներդաշնակության ու փոխադարձ համերաշխության մեջ. մի կողմից չզնալ ղեպի «գաղափարների մերկապարանոց հաստատումն», մյուս կողմից չընկնել «մաքուր գեղարվեստ» ստեղծելու ետևից: «Ես ինձ ամենևին կուսակից չեմ հասարակում այն մտածողների հետ, որոնք ընդունում են գեղարվեստը միայն գեղարվեստի համար: Գեղարվեստը այն ժամանակ միայն պետք է կատարյալ համարել, երբ արվեստի գեղեցկության հետ միանում են բարձր, վսեմ և հանրամարդկային գաղափարներ» (206):

Խնդրի ներքին էությունը բացահայտելու նպատակով Բաֆֆին ուշադրություն է դարձնում վեպի և ընդհանրապես գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ հեղինակի գաղափարական կողմնորոշման, նրա ծրագրային միտման և անհրաժեշտ «չեզոքության» հարցի վրա: Սրինակ բերելով Սպիլհեյնի «Անտառապահի ընտանիքը» վեպը, որը գեղարվեստական ստեղծագործություն լինելով հանդերձ, ունի «մշակների հարցի վերաբերյալ» իր ենթատեքստային ծրագիրը, վիպասանը նկատում է. «Ամեն մի վեպ, որ բովանդակում է իր մեջ որոշ տենդենցիա, կարելի է փոխաբերական կերպով ծրագիր կոչել, թեև այդ անունը շատ անհարմար է» (215): Սակայն վեպը իր մեջ ծրագրի ունենալով հանդերձ, չպիտի դառնա սահմանադրական կանոնիկ հոլովածների ցանկ, քանի որ «վեպի ձևով դրված ծրագիրը բոլորովին ուրիշ կերպարանք ունի: Նրա մեջ պարագրաֆների տեղ ծառայում է նույն իսկ կյանքը իր բաղմակողմանի երևույթներով» (215—216):

Կյանքի որոշակի երևույթների ընտրությունը, դրանք գեղարվեստական ստեղծագործության նյութ դարձնելը, առավել ևս այդ կենսափաստերը հեղինակային տեսանկյունից գեղարվեստորեն վերացարկելը արդեն իսկ խոսում է հեղինակային միտումի, գրողի գաղափարական ծրագրի մասին: Մյուս կողմից, ինչպես արդեն նկատեցինք, Բաֆֆին հատուկ ուշադրություն է դարձնում այն բանի վրա, որ չի կարելի վեպը դարձնել մերկապարանոց գաղափարների վարդապետարան. «Վիպասանություն կոչված բանը՝ որևիցէ վարդապետություն չէ, այլ մի տեսարան, ուր հանդես են բերված դանադան անձինք՝ դանադան ղեմքերով և դանադան մտքերով: Նոցա գաղափարներին կամակից չէ հեղինակը և ոչ նոցա գործերին՝ ընկեր... վիպասանության մեջ հեղինակի պաշտոնը՝ նկարչի պաշտոնն է, ուր պատկերացնում է նա մի ազդի մի քանի անդամները՝ յուրյանց բարոյական, իմացական և նյութական կերպարանքով: Նոցա նպատակների, նոցա դիտավորության մասին հեղինակը պատասխանատու չէ» (123—124):

Ինչպես ժամանակաշրջանի կյանքը, այնպես էլ ժամանակը ներառնող վեպը ունի իր տրամադրությունների, գաղափարների, ազգի ու հասարակության տարրեր խավերի հայացքը, կարծիքն ու ձայնը, որոնք ներկայանում են այդ «հասարակաց տիպերի» միջոցով:

ննդրի կարևորությունը գիտակցելով, Րաֆֆին այն միտքն է զարգացնում, որ նման պայմանի դեպքում հեղինակը չպիտի միջամտի հերոսների ինքնակառն գործունեությանը, «մտածություններին»: «...Պետք է իր հերոսին խոսել տալ այնպես, որպես ինքն հերոսն է մտածում կամ զգում», որովհետև վեպի մեջ լինում են «միմյանց հակառակ տիպեր՝ թե բնավորությամբ և թե զարգացումով», «լինում են հետադեմներ և հառաջադեմներ, խավարամիտներ և ազատամիտներ, խելացիներ և հիմարներ» (221): Սա պատմական իրականությունը, հետևաբար և վեպի բազմաձայնությունն է, ուստի որքան հնարավոր չէ փոխել ժամանակի հասարակության տարբեր խավերի ու շերտերի ձայներանգը, նույնքան սխալ է ալդ ամենը վեպի մեջ ներկայացնել հեղինակային «բռնի միջամտության» ձևով: Րաֆֆին գտնում է, որ վիպական ստեղծագործության մեջ հեղինակի և հերոսի ձայների միջև որոշակի տարբերություն պիտի լինի: Իսկ եթե հեղինակը իր ձայնի իրավունքը «մատուցանում է» հերոսին, նշանակում է, որ հեղինակը և հերոսը գուցե նույն անձինքը չեն, բայց նույն հայացքներն ու գաղափարներն են կրում: «Իմ վեպերից մի քանիսը այդպես է գրված,— նկատում է Րաֆֆին,— որ ամբողջ վեպը սկզբից մինչև վերջ պատմում է գործող անձինքներից մեկը: Բայց այստեղ հեղինակը հայտնի է: Նա միայն յուր խոսքը յուր ստեղծած տիպի բերանն է դնում և յուր վիպասանության վերաբերությամբ՝ բոլոր պարտականությունները յուր վրա է առնում»³:

Հայկունու հետ ունեցած բանավեճի ընթացքում վիպասանը շեշտում է նախ այն հանգամանքը, որ վեպում հանդես եկող հերոսները պիտի լինեն կոնկրետ ժամանակի և տարածության մեջ: Այս պատմաներում կանխվում է գրողի «ազատ միջամտությունը»: Վեպի գեղարվեստական միջոցառումի պատմականությունը գրողը պարզապես իրավունք չունի անտեսելու: Ցանկացած վեպ, որքան էլ նա ընդունակ լինի իր հեռագնա գաղափարներով երկար ժամանակների մեջ ապրելու, պարտավոր է կրել իր ստեղծման ժամանակների կնիքը: Սա նրա կենսագրությունն է, իսկ առանց կենսագրության ոչինչ չի լինում: Հայկունու հետ ունեցած բանավեճում հենց այս խնդիրն է շեշտում Րաֆֆին՝ ցույց տալով, որ իր նկարագրած (նկատի ունի «Կայծերը») իրադարձությունները, հերոսները ժամանակից ու տարածությունից դուրս չեն, դեպքերն ու դեմքերը կրում են իրենց ժամանակների դրոշմը, արտացոլում այդ շրջափուլի ազդային, հասարակական և քաղաքական տրամադրությունները: Եկատևելով, սակայն, որ Հայկունու այն կարծիքը, թե Րաֆֆու «Կայծերում» հերոսները չեն տեղավորվում կոնկրետ ժամանակի և տարածության մեջ, խոսում է այն մասին, որ քննադատը հաշվի չի նստել կամ ավելի ճիշտ՝ հստակ չի պատկերացրել Րաֆֆու ստեղծագործական մեթոդի յուրահատկությունը: Մինչդեռ հենց «Կայծերի» մեջ Րաֆֆին իր հերոսի՝ Համրի միջոցով բացում է սեփական ստեղծագործական մեթոդի (ռոմանտիզմի) արտացոլման ու կերպավորման յուրահատկությունը: «Բանաստեղծը,— նկատում է Րաֆֆու հերոսը,— ստեղծում է ժողովրդի համար իդեալներ, բարձր համամարդկային իդեալներ: Եթե ներկայի մեջ չի գտնում իր իդեալների տիպարները, նա մրտնում է պատմության խորքը՝ և ժամանակի հնությունից դուրս է կոչում իր ցանկացած հերոսներին և նրանց պատկերները՝ իրենց վսեմ գործերի նկարագրություններով՝ դնում է ներկա սերնդի առջև, որ նրանցից օրինակ առնեն և նրանց նման լինեն: Նա ստեղծում է այնպիսի տիպարներ, որոնք ներկայի մեջ դեռ ծնված չէին, այլ ապագայում պետք է հայտնվեին: Նրա սուր աչքերը տեսնում են ներկայի մեջ չծնված տիպարների ամենափոքրիկ նմուշները միայն: Նա մարդարևի հոգով նախատեսում է, թե տարիներից, գուցե դարերից հետո՝ որպես այդ նշմարները իրանց սաղմնական դրությունից կաճեն կզարգանան, կկերպարանագործվեն և կատառյալ ձև ու կազմություն կստանան,— և նրանց պատկերները կանխապես նկատում է և դնում իր ժամանակի հասարակության

³ Ր ա ֆ ֆ ի. Երկերի ժողովածու. հ. 8, Երևան, 1961, էջ 357:

առջև. Մշմարիտ բանաստեղծը դիտե անցյալը, գիտե ներկան, գիտե և ապագան: Ժամանակները նրա ձեռքում են»¹:

Իր հոգվածներում Ռաֆֆին բնութային նյութ է դարձնում նաև գեղարվեստական ստեղծագործության, մասնավորապես վեպի ձևի և բովանդակության փոխհամաձայնության հարցը: Նկատենք, որ բովանդակություն հասկացության մեջ նա դնում է գաղափարը իր լայն ընդգրկումով: Ասենք՝ կայուն սյուժետային բովանդակությունը (շեշտը դնելով ժողովրդական բանահյուսության մեջ տարածված թափառիկ սյուժեների վրա), իրականությունը դրսևորող կենսափաստի բովանդակությունը, վերջապես՝ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ ծավալվող հեղինակային գաղափարը: Սրանցից յուրաքանչյուրը, որքան էլ նրա կարծիքների մեջ հանդես է գալիս «համընդհանուր բովանդակություն» հասկացության տակ, ունի իր առանձին նշանակությունը: Ուստի Ռաֆֆին եթե խոսում է այս համընդհանուր բովանդակության մասին, ապա գտնում է, որ նրանցից յուրաքանչյուրը կարող է հանդես բերվել տարբեր ձևերի մեջ, որովհետև: րստ Ռաֆֆու՝ «գաղափարը, սյուժետը պատկանում են ամենին, իսկ ձևը պատկանում է ամեն մի մատենագետին առանձին կերպով»: «Բայց ամեն մեկը,— նկատում է Ռաֆֆին,— օգուտ է քաղում այդ ընդհանուր զաղափարներից (ընդգծումը մերն է—Զ. Ա.) իր ձևով: Թեև էությունը միշտ միևնույնն է մնում, բայց ձևը կարող է փոփոխվել անվերջ կերպով, հեղինակի իսկական և սեփական գրողմի շնորհիվ, որը նա տալիս է ընդհանուր գաղափարին և բոլորովին մաշված սյուժետից նա կարողանում է ստեղծել մի նոր և ճշմարիտ ինքնություն՝ աշխատություն: Եվ այդ է գրականական սեփականությունը» (218):

Այսպես, ուրեմն, Ռաֆֆին նրբանկատորեն ընդհանուր բովանդակություններից տարանջատում է այնպիսի մի բովանդակություն, որը բխելով համընդհանուրից, միաժամանակ կոնկրետ ստեղծագործության մեջ ձևոք է բերում ինքնությունություն՝ իր սեփական ձևի հետ համերաշխվելու ճանապարհով: Այսինքն՝ Ռաֆֆին միայն ձևի մեջ չի տեսնում հեղինակի կամ գեղարվեստական ստեղծագործության ինքնատիպությունը, յուրահատկությունը:

Ուշադրություն դարձնենք այն բանին, որ վիպասանը առանձնացնում է «գրականական սեփականություն» հասկացությունը. «Գրականական սեփականություն է այն ինքնություն, առանձին ձևը, որը մատենագիրները կամ արվեստագետները կարողանում են տալ ընդհանուր գաղափարին» (248): Ընդհանուր գաղափարները, թափառիկ սյուժեները, որոնք նա բովանդակություն է համարում, սշտապես գոյակցում են մարդկային գիտակցության մեջ, սակայն ամեն անգամ՝ «նոր կերպարանափոխություններով, որոնք պայմանավորվում են հասարակական կյանքով, լեզվով, վարք ու բարքով»: Ապա շարունակում է. «նա կայանում է ոչ թե գաղափարի մեջ, որից մատենագիրը օգուտ է քաղում, այլ նրա մեջ, թե ինչ է շինում նա այդ գաղափարից» (248): Այսինքն, Ռաֆֆին միայն ձևի մեջ չի տեսնում հեղինակի կամ գեղարվեստական ստեղծագործության յուրահատկությունը: Ռաֆֆու խոսքերով՝ վեպի գաղափարը տարածվում է, միախառնվում է նրա մտքողության հետ, որպես հողին մարմնի հետ: «Հեղինակից է կախված, թե ինչ ձև, կամ ինչ պատկեր է ստեղծում ցանկացած գաղափարը նրա մեջ ամփոփելու համար: Միայն այդ ձևը պետք է հարմարություն ունենա գաղափարը արտահայտելու և նրա հետ միանալու, ոչ թե լավ ձևած հագուստը մարմնի հետ, այլ որպես մի օրգանական մարմին, որ կրում է իր մեջ կենդանի հոգի» (265):

Այս պայմանն էլ նկատի ունենալով, Ռաֆֆին գտնում է, որ ձևը կամ էլ իբ՝ ձևն ունեցող բովանդակությունը չի կարելի առանձին ուսումնասիրել, որովհետև: ձևը ինքնին ոչինչ չի նշանակում, ձևը թելադրված է ինչ-որ մի բանով, ձևի ուսումնասիրության հիմքում մշտապես գրված է այն հարցը, թե ինչ բովանդակությամբ է պայմանավորված այս կամ այն ձևը, առավել ևս՝ սխալ է

¹ Նույն տեղում, էջ 459:

ուսումնասիրության այն եղանակը, երբ գեղարվեստական ստեղծագործության ձևաբովանդակային ասբոլոգությունը տրոհելով՝ ուսումնասիրողը փորձում է նրա այս կամ այն դրվագով ընդհանրացնող խոսք ասել գեղարվեստական ստեղծագործության մասին: Ստեղծագործության բոլոր մասերը պիտի դրվեն շարժման մեջ: Այս միտքը Բաֆֆին դարգացնում է «Կայծերի» կապակցությամբ Հայկունու հետ ունեցած բանավեճում, նկատելով, որ «նա չի քննում «Կայծերի» ամբողջ հյուսվածքը, ուշադրություն չի դարձնում նրա ընդհանուր շինյածքի վրա, թե որ աստիճան այդ աշխատությունը, իբրև վեպ, հասնում է իր նպատակին» (212): Ուստի և՛ վեպի հիմնական գաղափարը չի կարելի ցույց տալ նրա այս կամ այն տողերի, նրա այս կամ այն գլխի մեջ, վեպի հիմնական գաղափարը տարածվում է, միախառնվում է՝ նրա ամբողջության հետ: Վեպի ժանրային յուրահատկության մասին Բաֆֆու այս դատողությունները հավասարապես (գուցե և առաջին հերթին) տարածվում են նաև պատմավեպերի վրա: Քանի որ պատմավեպը ունի ընդհանրապես վիպական ժանրի բոլոր հատկանիշները, բայց և միաժամանակ առանձնանում է իր յուրահատկությամբ, վիպասանը առանձնակի ուշադրություն է դարձնում նաև վերջինիս:

Ինչպես է ներկայանում պատմավեպի ժանրը Բաֆֆու տեսական դատողությունների մեջ: Բերենք Բաֆֆու հանրահայտ սահմանումը. «Պատմական վեպը մի ժողովրդի պատմական կյանքի նկարագիրն է: Նա պատկերացնում է յուր մեջ՝ թե որպես ապրել է և որպես գործել է մի ժողովուրդ, պատկերացնում է նրա բարքը, վարքը, սովորությունները, պատկերացնում է նրա մտավոր ու բարոյական հատկությունները, մի խոսքով ներկայանում է հնադարյան մարդուն յուր բուն, նախնական կերպարանքով, որը ժամանակների ընթացքում փոխվել և ներկա սերնդի համար մոռացվել էր» (315):

Ջշտապենք եզրակացնել, թե Բաֆֆու սահմանման մեջ բացառված է պատմավեպի համար այնքան կարևոր նշանակություն ունեցող արդիականությունների: Բաֆֆին ներկայի համար այլովոր և ապագան կանխորոշող դրող էր: Նա «կրիտիկոսներին» մշտապես պահանջում էր ուսումնասիրել նաև պատմավեպի ստեղծման շարժառիթը: Իր կարծիքով ուսումնասիրողը միշտ կարող է սխալվել, «եթե նկատի չէր առնի ժամանակի պատմությունը և այն բոլոր հանգամանքները ու շարժառիթները, որ պատճառ եղան այդ վեպերի ստեղծելուն» (273): Բաֆֆին իր միտքը ավելի է հստակում Ալեքսանդր Ադամյանին գրած նամակում. «Եվ «Սամվելը» այդ իսկ նպատակով գրված է, թեև նա պատմական վեպ է: Մեր այժմյան դրությունը նույն դրությունն է, ինչ որ չորրորդ և հինգերորդ դարում»⁵:

«Սամվելը» գրելու շարժառիթը հայտնի է: Ինդիրը այն է (ինչ նկատում է Բաֆֆին), որ նոր ժամանակը անցյալի երկարածիգ տարածքի մեջ մշտապես փնտրում է իր երկվորյակին և այն էլ ոչ թե սոսկ տեսնելու համար, այլ սովորելու: Եվ որպես օրենք պատմավեպի մեջ դեպքերն ու դեմքերը անդյալին են, հերոսները իրենց գործողությամբ ու շարժումով լուծում են անցյալի խնդիրները, սակայն նրանց գործունեության ենթատեքստը և ընդհանրապես վիպական աշխարհի գաղափարական ենթատեքստը շրջված և ուղղված է ներկային: Սկսած վալտեր Սքոտից, բոլոր պատմավիպասանները, այդ թվում և Բաֆֆին, պատմական թեմայով գրված երկերի մասին արած իրենց տեսական դատողություններում մշտապես անդրադարձել են պատմական փաստի և գեղարվեստական իրականության փոխհարաբերության հարցին: Կենսափաստի գեղարվեստական փոխակերպման խնդիրը վիպասանի համար անշրջանցելի մի բան է: Այս ոլորտների ճիշտ հարաբերակցությամբ է պայմանավորված գեղարվեստական ստեղծագործության հաջողությունը: Եվ ինչպես բոլորը, այդպես էլ Բաֆֆին, իր առանձին հոգվածների մեջ նկատի ունենալով սեփական կենսափորձը և ժամանակի գեղագիտության այս բնագավառի նվաճում-

⁵ Նույն տեղում. հ. 10, երևան, 1965, էջ 630:

ները, ձգտել է ցույց տալ, թե պատմավիպասանը մինչև ո՞ր աստիճան կամ ինչ աստիճանով պարտավոր է հետևել պատմությունը: Ըստ Րաֆֆու՝ բոլոր ժամանակներում էլ այս ժանրով ստեղծագործող գրողի համար հիմնական ելակետը եղել է նույնը՝ պատմական փաստի «վերականգնումը»: Դա պայմանավորված է գեղարվեստական կոնկրետ խնդրով, որի իրականացման դեպքում երբեք չի շրջանցվում կենսափաստի պատմականությունը: «Բանաստեղծը աշատ է,— նկատում է Րաֆֆին,— նա չպիտի լինի պատմության ստրուկը: Եթե նա ամենայն ճշտությամբ կհետևի պատմությանը, ալիս չի լինի նա ստեղծագործող, բայց միայն արտագրող: Բանաստեղծը, արդարև, կարող է ժամանակագրություններ, ծանոթանում է պատմության հետ, ծանոթանում է իր ընտրած ժամանակի հետ, իր ընտրած անձինքների հետ, ստուգում է, համեմատություններ է անում,— բայց այդ բոլոր ուսումնասիրություններից նա առնում է այն գծերը միայն, ինչ որ պետք է իր ստեղծագործության համար, իսկ զրլխավոր գործողությունները իր ֆանտազիայի ծնունդն է լինում: Նա մինչև անգամ չստ դեպքերում իրավունք ունի ունշացնելու պատմության փաստական ճշմարտությունը, որովհետև նրան պետք են գաղափարական ճշմարտություններ» (228—229):

Րաֆֆու կարծիքով՝ պատմությունը ժամանակների շոր ու ցամաք կենսագրությունն է, իսկ այդ կենսագրությունից նյութ առնող պատմավեպը նրա կենդանի կյանքն է: «Բանաստեղծը,— զարգացնում է իր միտքը Րաֆֆին,— վեր է առնում պատմությունից շոր ու ցամաք կմախքը միայն, նրան վերաստեղծում է, հոգի և մարմին է տալիս և մի առանձին պատկերով ներկայացնում է մեզ: Այդ պատկերը թեև պատմության նկարագրած պատկերը չէ, բայց մենք տեսնում ենք նրա մեջ պատմությունը հարություն առած, կենդանացած և իր ամբողջական կերպարանքով մեր առջև կանգնած: Ահա դրա մեջն է պատմական վիպասանի ճարտարությունը» (229): Ժանրի յուրահատկությանը վերաբերող Րաֆֆու դատողություններին հետևելիս առաջին հայացքից կթվա, թե վիպասանը չափազանցում և հակադրում է գրողի գեղարվեստական երևժակությունը պատմական ճշմարտությանը: Սակայն ըստ էության խնդիրը Րաֆֆուն մի ալ կողմից է ներկայանում: Նա գտնում է, որ անգամ տարբեր պատմիչների գործերում միևնույն պատմական դեպքերին ու դեմքերին վերաբերող մոտեցումը միանգամայն տարբեր է: Հալկի կապակցությամբ օրինակ բերելով Արսեն Բագրատունու և Խորենացու մոտեցումը, ցույց է տալիս նրանց միևնույն կերպարի մեկնաբանությունը տարբեր դիրքերից: Նման չէ նաև Շիրիների Դոն Կառլոսը պատմական Դոն Կառլոսին: Անգամ Նիդիերի Վարդանը դահադանվում է Ղազար Փարպեցու Վարդանից: «Կնշանակե, — եզրակացնում է Րաֆֆին,— որ պատմաբաններն ևս իրանց իդեալն ունեն» (229):

Ողբան էլ, Րաֆֆու կարծիքով, «պատմական վեպի մեջ հեղինակի երկակայության համար ընդարձակ ասպարեզ կա», ալնուամենայնիվ նա չի ընդունում Դյումայի աղատությունը պատմավեպի մեջ, նա չի ընդունում արկածային տարրը: Փոխարենը լուրջ նշանակություն է տալիս գիտական, պատմական ուսումնասիրությանը՝ օրինակ բերելով «Նգիստական թագավորի աղջիկը» գիրքը: Ըստ Րաֆֆու, նրա հեղինակը՝ էրերսը հայտնաբերել է «կլասիկական Նգիստոսը իր հրեշավոր պիրամիդներով և սֆինքսներով, իր վահափառ ամադիսներով և պսամմետիսներով», դրա հետ միասին տեսնում է «վշտալի ստրկությունը քուրմի և թագավորի լծի տակ»: «Էրերսը ումանի միջոցով ծանոթացնում է մեզ մի վաղուց անցած-գնացած աշխարհի կյանքի և քաղաքակրթության հետ: Մենք, ինչպես պարզ հայելու մեջ, տեսնում ենք այդ երկրի կենդանի պատկերը նկարված բանաստեղծական ամենաճիշտ գույներով, տեսնում ենք նրա քաղաքական, հասարակական, ընտանեկան, կրոնական կյանքը իր ընդարձակ և բազմատեսակ գործունեության մեջ, իր բոլոր մանրամասն և հատկանիշ առանձնահատկություններով» (149—150):

Րաֆֆու այս մտքերը ոչ միայն սոսկ գնահատականի խոսք են էրերսի ստեղծագործության վերաբերյալ, ալև արտահայտում են իր կարծիքը այն

մասին, թե ինչպիսին պիտի լինի պատմական վեպը, ինչի վրա պիտի ուշադրություն դարձնի գրողը: Եվ եթե մենք շեշտը դնենք Րաֆֆու՝ պատմավեպի մեջ միայն երևակայության ազատ դրսևորման պահանջի վրա, մեզ համար հակասական կհնչի վիպասանի այն կարծիքը, որի մեջ նա առանձնակի ուշադրություն է դարձնում պատմավեպի հիմքում դրված գիտապատմական ճշմարտությանը, կենսանյութի պատմականությանը: Հարցին կարևորություն տալու հանգամանքից է գալիս Րաֆֆու այն դժգոհությունը, որ հայ պատմագրությունը «շոր ու ցամաք ժամանակագրական ցանկ է և ավելին ոչինչ»: Այստեղ մենք Րաֆֆու կարծիքը որոշ վերապահումով պիտի ընդունենք: Որովհետև հայ պատմագրության մասին ոչ թե խոսում է պատմաբան Րաֆֆին, այլ գրող Րաֆֆին: Րաֆֆի գրողին եվրոպացի վիպասանի համեմատությամբ չի բավականացնում պատմագիտության վրա հենվող կուլտուրայի պատմությունը, առանձնապես՝ գիտական ազգագրությունը և հնագիտությունը, ինչը մեզանում հետազոտում պիտի ստեղծվեր և ինչը արդեն իսկ Րաֆֆու շրջանում և նրանից առաջ էլ եվրոպացիները ունեին:

«Այդ պատճառով հայոց պատմական վիպասանի համար, եթե նա բարեխիղճ է, մեծ աշխատություններ, ահագին դժվարություններ կան, մի օրինավոր բան գրելու համար: Նա ինքը պետք է ուսումնասիրի հայոց ամբողջ հնությունը, որ իր վեպը կատարյալ լինի: Իսկ դրա համար մի մարդու ոչ թե հանձարը և աշխատությունը, այլև ամբողջ կյանքը բավական չէ» (151):

Այս հարցում, անշուշտ, Րաֆֆին իրավացի էր: Իրավացի էր նաև այն կարծիքի մեջ, թե հայոց պատմագրությունը մեզ նյութ չի տալիս այն մասին, թե ինչ էր ուսում, ինչպես էր հագնվում, ինչ տեսակ տան մեջ էր ապրում հայ մարդը մեզանից «եթե ավելին չասեմ, մի հազար տարի առաջ»: Առավել ևս նա իրավացի էր, երբ գտնում էր, թե «մեռ պատմագրության մեջ մոռացված է մեր ժողովրդի մի նշանավոր տարրը՝ կինը» (316): Սրանք վեպի համար կարևոր նշանակություն ունեցող հանգամանքներ են, թեև Րաֆֆու կարծիքը կարևորական երկերի վրա, որոնց մեջ մենք հանդիպում ենք «պատմական անունների, պատմական անցքերի, բայց հայ մարդու վաղեմի կյանքը, հայ աշխարհի նկարագիրը չենք տեսնում» (151):

Նական ո՞րն է ելքը, ի՞նչ ճանապարհով է հնարավոր վերականգնել այն ամենը, ինչը պատմությունը գրանցել է ոչ լիարժեք կամ պարզապես չի անդրադարձել: Պատմավեպի ժանրային յուրահատկության շուրջ դատողություններ անելիս այս հարցին նույնպես Րաֆֆին պատասխան է տալիս:

«Պատմական վիպասանին նյութ է մատակարարում ինքը՝ պատմությունը և այն հիշատակարանները, որ պահել են իրանց մեջ անցյալի հիշատակները և ավանդել են ապագա սերնդին... Բայց վեպի համար հարկավոր է ընթացիկ շարժուն կյանք յուր բոլոր երևույթներով, և ոչ թագավորների կամ իշխանների աշխարհակալության կամ պարտության շոր ու ցամաք տարեգրությունը» (315—316): Պատմական իրականության վերակերտումը պատմավիպասանության համար երակետային նշանակություն ունեցող պահանջ է եղել: Պատմագրությունն, անշուշտ, ամեն ինչ չէ, որ կարող էր գրանցել և պարտավոր էր պահել տեսողաշտում, գրանցել իր գրավոր խոսքի մեջ՝ դա չի անում անգամ ժամանակակից պատմագրությունը: Գեղարվեստական գիտակցությունը պատմագիտականի համեմատությամբ հույժ սինկրետիկ է: Նա, իր մեջ ներառնելով պատմությունը ինչը՝ զուգահեռաբար վերականգնում և արտացոլում է նաև ինչպես: Վերջինս իր շաղախի մեջ ունի ոչ միայն պատմականը, այլև զարգացում ապրած այդ պատմականի ժամանակակից մակարդակը: Միջփառության ոլորտը վերականգնելիս գրողը կյանքի ժամանակակից դրսևվորումն ու մակարդակը նկատի ունենալով ետ է շրջվում դեպի անցյալը: Ինչոր տեղ, այս, Րաֆֆու խոսքերով ասած՝ հինն ապրում է նախկին բնավորությամբ: Այդ պատճառով էլ վիպասանը առաջարկում է դիմել ժամանակակից

կյանքի այն շերտերին ու ոլորտներին, որոնցում դեռևս ամբողջությամբ կամ մասնակիորեն պահպանվել են հնի որակները: Ինչպես իրավացիորեն նշում է Րաֆֆին, «նա կարող է հիշեցնել մեզ պատմության այս կամ այն երևույթները, նա պարզ է պահպանած լինել շատ մնացորդներ հին ժամանակներից, բայց այսուամենայնիվ կատարվող իրողությունը ժամանակակից է: Եվ նրան ուսումնասիրելու կամ նկարագրելու համար հարկավոր չէ դիմել պատմությանը, այլ պետք է ուղիղ դիմել դեռ չմեռած կյանքին, որի մեջ այսօր կատարվում է նա» (227—228):

Այսպիսով, Րաֆֆին հեռավոր անցյալում գոյություն ունեցած մարդկային ներքին աշխարհը վերարտադրելու երկու ճանապարհ է տեսնում, որոնք ըստ էության նույնն են, սակայն որոնցով պատմապատասխանի միտքը շարժվում է տրամազծորեն հակառակ ուղղությամբ. մի գեպքում՝ կյանքի արդիական մակարդակից դեպի ետ՝ պատմության փաստը. «Որպես ընագետը մի կենդանու քարացած ժանիքից կազմում է մի ամբողջ գաղափար նրա մտքմանի կազմվածքի մասին, նրա ցրահեղեղյան գոյության մասին, այդպես և հետախույզ հնագետը մի ժողովրդական ավանդությունից կարող է եղրակացնել նույն ազգի անցյալ կյանքի այս և այն ձևերը» (58): Մյուս դեպքում՝ պատմությունից դեպի նրա արդիական մակարդակը: Փաստորեն արվեստագետի միտքը միևնույն ճանապարհով անցնելիս և վերադառնալիս նույն բանն է տեսնում, սակայն տարբեր դիրքերից: Հենց այս աարբեր գիրքերից ստացված արդյունքների բաղդատումն է ամբողջացնում ու կենդանացնում անցյալը: Այստեղ է, որ տեղի է ունենում անցյալի հանդիպումը ներկայի հետ կամ, ավելի ճիշտ՝ անցյալի ու ներկայի միաձուլումը: Եվ սա է հենց պատմավեպի, պատմական թեմայով գրված ստեղծագործության գեղարվեստական չորահատուկության հիմքը, որի տեսական հարցադրումների քննությունը եղել է Րաֆֆու գրական-քննադատական գործունեության կարևոր ասպարեղներից մեկը:

Միջայել նալբանդյանից հետո մինչև 1880-ական թթ. վերջը զժվար է ցույց տալ մի ուրիշ հայ գրողի, որի հայացքներում այնպես խոր և բազմակողմանի արտացոլում գտած լինեն գրականության տեսության խնդիրները, ինչպես մենք տեսնում ենք Րաֆֆու ժառանգության մեջ: Ոչ միայն իր գեղարվեստական ստեղծագործությամբ, այլև իր գեղագիտական ըմբռնումներով Րաֆֆին խոր ազդեցություն գործեց հայ գրականության, մասնավորապես վեպի ժանրային ձևերի զարգացման վրա: Վեպի տեսության Րաֆֆիական ըմբռնումները այսօր էլ պահպանում են իրենց գրական-պատմական և արդիական նշանակությունը:

РАФФИ И ВОПРОСЫ ТЕОРИИ РОМАНА

(К 150-летию со дня рождения великого писателя)

З. В. АВЕТИСЯН

Резюме

Велика роль Раффи (1835—1888) в формировании и развитии новой армянской литературы, в частности романа. Начиная с 70-х годов прошлого столетия его блестящие произведения имели неоценимое значение в укреплении национального самосознания и воспитании художественного вкуса родного народа. Раффи одним из первых в истории армянской литературной мысли обратился к осмыслению теории романа, в особенности исторического. Во многих статьях и письмах он высказал интересные мысли о жанровой структуре, стиле, соотношении формы и содержания, специфике воссоздания исторического факта, особенностях художественного метода и изображения героев. Его теоретические размышления, высказанные по конкретным вопросам, представляют собой единую и законченную систему.