

ՐԱՖՖԻՆ ԵՎ ՌՈՄԱՆՏԻԶՄԻ ԷՍՔԵՏԻԿԱՅԻ ՀԱՐՑԵՐԸ

Ստեղծագործական պրակտիկայի տեսական իմաստավորումը առանձին ընդգծվածությամբ է դրսևորվում դասական ողմանտիզմի ներկայացուցիչների ժառանգության մեջ: Ռոմանտիկները թողել են ոչ միայն էսթետիկայի հարցերին նվիրված առանձին հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, առաջաբաններ և նամակներ, այլև այդ հարցերին ուղղակիորեն անդրադարձել են իրենց գեղարվեստական երկերում: Ռոմանտիզմի ուղղությունը առանձին սրությամբ առաջադրեց գեղարվեստի հասարակական դերի, գաղափարների ու իդեալների նըպատակասլաց մարմնավորման, անհատի կերպավորման ուրույն եղանակի և հասարակական առաջադիմության խնդիրները:

Այս տեսակետից հայ դասական ողմանտիզմը բացառություն չի կազմում: Հայ խոշորագույն ողմանտիկ Րաֆֆին, իր քննարկած հարցերի բազմազանությամբ ու լայնությամբ, ուժով ու խորությամբ, հայ ողմանտիզմի էսթետիկայի զարգացման մեջ կատարել է նույնքան խոշոր դեր: Թեև իր տե-

սական հայացքները նա հիմնավորել է՝ ելնելով գլխավորապես գեղարվեստական գրականության փաստերից, սակայն նրա եզրակացություններն ունեն ընդհանուր էսթետիկական բնույթ:

1

Վիկտոր Հյուգոն «Կրոմվել» դրամայի առաջաբանում գրում է. «Ժամանակն է վերջապես բարձրաձայն ասել՝ այն ամենը, ինչ կա բնության մեջ, կա նաև արվեստում»:

Կարելի՞ է արդյոք այս տողերից եզրակացնել, որ ուսմանտիզմի հսկան պաշտպանում էր ռեալիզմի էսթետիկայի որոշ դրույթներ: Իհարկե՝ ոչ: Սակայն, մինչև հիմա էլ, իրական կյանքի արտացոլումը երբեմն դիտվում է իրրև ռեալիստական մեթոդի մենաշնորհ: Եվ եթե ստեղծագործական այլ ուղղության ներկայացուցիչը առաջադրում է իրական կյանքի արտացոլման պահանջը, համարվում է ռեալիզմի տեսության պաշտպան: Այստեղից ծնունդ է առնում շինծու հակասությունը արվեստագետի ստեղծագործության և տեսության միջև:

Որոշ իմաստով Բաֆֆի-արվեստագետը հակադրվում է Բաֆֆի-տեսաբանին՝ Յուլակ Խանզադյանի «Բաֆֆիի գեղարվեստական հայացքները» հոդվածում: Այսպես. «Ռոմանտիկի համբավ վայելող Բաֆֆին իր գրական գործունեության առաջին քայլերից իսկ եղել է հետևողական ռեալիստ իր մտածողությամբ, իր գեղարվեստական պահանջներով: Եվ այդ պահանջները մինչև վերջը չեն կորցրել իրենց հրամայական նշանակությունը. ամենին՝ Բաֆֆին իր ամբողջ գործունեության ընթացքում համարյա նույն բառերով է արտահայտում իրական կյանքի արվեստի գաղափարը»:

Կարելի է «իրական կյանքի արվեստի գաղափարն» արտահայտող շատ փաստեր գտնել գրողի տեսական ժառանգության մեջ: Սակայն փաստերի քանակությունը չի որոշում խնդիրը, այլ փաստերի տրամաբանությունը, փաստերի եզրակերպականը:

«Իրական կյանքի արվեստի գաղափարը» ռեալիստների

1 Յուլակ Խանզադյան, Հոգվածների ժողովածու, Երևան, 1963, էջ 18:

բերած նորութիւնը չէր: Նույնիսկ կլասիցիզմի խոշորագոյն տեսաբան Բուալոն կոմեդիայի տեսակի սահմանման առիթով իր ուրույն ձևով արտահայտում էր այդ գաղափարը.

Природе вы должны быть верными во всем, не оскорбляя нас нелепым шутовством¹.

Իրական կյանքից, ժամանակի պահանջներից, պատմական մթնոլորտից դուրս ընդհանրապես չկա գեղարվեստ: Ոչ մի նշանակալի գեղարվեստական երկ չի կարող սնվել անիրական, կյանքից հեռու, ինքնահնար, անարյուն «պատկերներով» ու «իդեաներով», անգո աշխարհի պատրանքներով:

«Սալրիի» առաջաբանում կարդում ենք. «Հայերի մեջ դժբախտութիւնը՝ ըստ մեծի մասին զբաղված լինելով եկեղեցական մատենագրութիւնամբ, այն ևս հին և մեռած լեզվով, մինչև այսօր... խիստ սակավ է տվել ընթերցող հասարակութեանը մի գիրք, որ մոտ լիներ նոցա սրտերին և հասկացողութեան, մի գիրք, որու մեջ հայ մարդը նշմարեր յուր անձը և յուր կյանքը իսկութիւնամբ»²: Գեղարվեստը չի կարող զարգանալ առանց ենթարկվելու ժողովրդի կյանքի հրատապ պահանջներին: Եկեղեցական մատենագրութեանը հակադրելով «գերբնական գաղափարներով վառված երևակայութիւնամբ» հորինված հեքիաթներն ու առասպելները, վիպասանը տալիս է իրականի և երևակայականի փոխհարաբերութեան իր մեկնաբանութիւնը. «Ֆանտազիան բնական է մարդուն, և մարդկային միտքը միշտ վսեմութիւնամբ երևակայում է գերբնական և աներևոյթ իրողութեանց վերա:

... Մենք միշտ սիրում ենք լսել առասպելներ և հեքիաթներ: Եվ այդ հեքիաթները կամ վիպասանութիւնները առավել քաղցր էին մեզ, երբ առնված էին մեր կյանքից»³:

Ինչպես տեսնում ենք, երևակայականի ու իրականի միասնութիւնը հարազատ և սրտամոտ է ժողովրդին: Իրական կյանքի արտացոլման պահանջ և գերբնականի, երևակայականի ընդգրկման անհրաժեշտութիւն: Ի՞նչ է սա: Հակասու-

¹ Буало, Поэтическое искусство, М., 1957, стр. 94.

² Բա՛լլի, Գրականութեան մասին, Երևան, 1958, էջ 18:

³ Նույն տեղում:

թյո՛ւն, անսպասելի նահա՞նջ թիրական կյանքի արվեստին՝
դիրքերից: Ո՛չ մեկը, ո՛չ մյուսը:

Առասպելը և իրականությունը գեղարվեստի մեջ հակոտ-
նյաներ չեն, մեկը բխում է մյուսից, մեկը «լրացնում» է
մյուսին:

Երևակայականը գեղարվեստի մեջ, ըստ վիպասանի,
ժողովրդի մտքի և ձգտումների վրա ազդելու միջոց էր: Մի
նշանակություն, որ լիովին համընկնում էր մարդու «կյանքը և
անձը իսկություն» արտացոլող գրականության հասարա-
կական դերի հետ: Կյանքի երևույթները, կենդանի անձանց
իրենց իսկությունը նկարագրելու պահանջը արդյունք էր
պատմաշրջանով պայմանավորված գեղարվեստի այսպես
կոչված «բացասական ուղղության»:

Գեղարվեստական գրականության մեջ այդ ուղղության
պռաչացման արմատներն էին արդյունաբերության ու առև-
տորի ասիական, հետամնաց հղանակի քննադատությունը,
արտատնտեսական հարկադրանքի ու հիերարխիկ կապերի,
կղերական քարացած մտածողության, ավերվող, մեռնող
բարձրի կրթոտ մերժումը, մի խոսքով, կյանքի բոլոր ոլորտ-
ներում՝ լույսի, բանականության հաղթանակի ձգտումը:

Քանի որ ինքնաքննությունը բանական իրականության
հիմնավորման անգնահատելի միջոց էր, գեղարվեստական
գրականությունն իր ազդեցության ուժը պիտի ծառայեցներ
այդ նպատակին, դառնար ինքնաքննության հզոր զինք:

Գեղարվեստի միջոցով ազգությունն առաջադիմության
մղել անհնար էր, առանց քննելու իրական կյանքը, ազգու-
թյան գոյության խնդիրները, զարգացման պատմական ըն-
թացքը: Անհնար էր թիրական կյանքի գեղարվեստից, իրա-
կանության իսկության արտացոլումից այն կողմ գտնել
կյանքի տգեղ և «ավերված պատկերք, մոլությունների ամո-
թալի նկարագիրք», — մի բան, որ սովորեցնում էր «ազգե-
րին շինել և բարեկարգել յուրյանց դրությունը»:

Թիրական կյանքի արվեստի գաղափարը, ներկա դեպ-
քում, արդյունք չէր ունալիզմի էսթետիկայի: Ինքնաքննու-
թյան պահանջը դրել են նաև ռոմանտիկ արվեստագետները,

դրանով չդադարելով լինել «իդեալիստ»՝ հասարակարգի վերափոխման հարցերում: Այդպիսի «իդեալիզմ» կա և Բաֆֆումոս: Ինքնաքննության ուժով նա ենթադրում էր հասնել լուսավոր հասարակարգի և անհատի ազատության: Բանականության վերափոխող ուժը ձեռք է բերում բացարձակ նշանակություն, փոխարինում հասարակության ներքին շարժիչ ուժերին:

«Փունջի» առաջին հատորի առաջաբանում այսպես էր բնութաւորում բացասական ուղղությունը. «Նա ներկայացնում է մի ալրոմ, ուր կան զանազան պատկերներ՝ բարոյական և մտավոր տգեղություններով: Դրանք մեր հասարակական կյանքի տիպերն են: Իսկ իմ երգերը արձագանք են դառն հառաչանքի... Գուցե ոմանք կդատապարտեն մեր բացասական ուղղությունը, չնկատելով որևէ ուրախալի երևույթ մեր ներկայացրած պատկերների մեջ: Բայց թող մեր անձնախաբեությունը շփոթեցնի մեզ, մենք ուրախալի ոչինչ չունենք: Հազիվ նշմարվող լուսավոր կետերը հայոց մութ հորիզոնի վրա գուցե հրապուրում են շատերին, բայց դրանք խաբուսիկ լույսեր են, որ անհետանում են ընդհանուր խավարի մեջ:

Այս բնորոշումն ամբողջանում է «Մշակի» քննադատական, «մտրակողական» ոգու րաֆֆիական գնահատությամբ. «Մշակը» չի շողոթորթել ամբոխի հաճույքներին: Այդ անում են, ովքեր ցանկանում են ավելի ևս ծանրացնել ազգի թրմությունը: «Մշակի» ուղղությունը, այո՛, բացասական է: Նա խոր ատելությամբ աշխատում է հեռացնել ազգային մարմնի վնասակար տարրերը. ավանդական ինքնախաբեության փոխարեն արմատավորել քննադատական հայացքը: Ամեն մի բարեխիղճ վիրաբույժ կտրում է մարմնի փտած և ապականված մասը՝ նրա կենդանությունը պահպանելու համար:

1883-ին տնային բանտարկության ընթացքում Բաֆֆին թարգմանում է Լեոպոլդ Զախեր-Մազոխից երեք վիպակ՝ «Կայենի կտակը» ժողովածուից: Ժամանակի ամենատարածված հեղինակներից էր Զախեր-Մազոխը: Իր ստեղծագործու-

թյան մեջ նա հասավ սիրո թհավիտենական պրորօքսիա-
յութատեսակ պաթոլոգիկ մեկնարանության, որ հայտնի է
մազոխիզմ տերմինով—ուժեղ կինը տանջում է թույլ, կա-
նացի տղամարդուն:

Բաֆֆուն, իհարկե, մազոխիզմը չէր գրավում: Այն ան-
հարիր էր նրա ստեղծագործական իդեալներին: Զախեր-Մա-
զոխի փիլիսոփայության մեջ, իր տեսանկյունով, նա զըտ-
նում էր բանական այն հատիկը, որն այդ ստեղծագործու-
թյունը դարձնում էր իր համար հետաքրքիր ու արժեքավոր:

Պետք է նկատի առնել, որ բացասական ուղղությունը,
այսպես թե այնպես, ներառում է ոչ միայն ռոմանտիկա-
կան, այլև իրականության մութ անկյունները քննադատող
ամեն մի գրականութուն: Մազոխյան հայեցողությունը
դրսևորվում էր, որոշ շափով, նման քննադատության միջո-
ցով: Այդ քննադատությունից բխող հեղինակային եզրակա-
ցությունները Բաֆֆին կարող էր շնորհունել, բայց բուն քնն-
նադատությունը նա զնահատում էր համակրանքով: Մա-
զոխյան քննադատության ուժը նա գտնում է հեղինակի «ան-
խընա արգարության», «անաշառ ռեալիզմի» մեջ, ռեալիզմ,
որ երևան է հանում կյանքի մթին կողմերը, նկարելով միշտ
մուսյլ պատկերներ, ուր թխիստ աչքի էր զարկում իդեալնե-
րի բացակայությունը: «Ես ավելի կսիրեմ անախորժ ճըշ-
մարտությունը, քան շողոքորթող ստությունը», պատասխա-
նում էր հեղինակը: «Բոմանի նպատակը, որպես ասում է Գյո-
թեն, է,— ծառայել իբրև հայելի, որը միակերպ ցուցնում
է իր մեջ բոլոր երևույթները շրջապատող կյանքի: Այդ կե-
տից նայելով, ինչ որ վերաբերում է այն մուսյլ գույներին,
որոնցմով ներկված է Զախեր-Մազոխի յութաքանչյուր պատ-
կերը,— դա նրա մեղը չէ, եթե ժամանակակից կյանքը... չէ
կարող ավելի պայծառ գույներով նկարվել ռոմանի մեջ»¹:

Զախեր-Մազոխի ստեղծագործությանը տրված այս զնա-
հատությունը նրբորեն զծագրում է բաֆֆիական աշխարհա-
յացքի ներքին հակասությունը: «Անաշառ ռեալիստը» հա-

¹ Բաֆֆի, Գրականության մասին, էջ 292:

մարձակվում էր բարձրացնել կյանքի մթին կողմերը ծածկող վարազույրը թինքնախաբեության մեջ ապրող հասարակության առջև: Այդ հասարակության մեջ, ըստ ուժանտիկական աշխարհընկալման, իդեաները պիտի խաղալին իրենց որոշիչ դերը: Բայց, ինչպես նկատում էր Բաֆֆին, մազոխյան ռեալիզմն «աչքի էր ընկնում» իդեալների բացակայությամբ (այսինքն՝ այդտեղ երբեք չկար իդեալի այն ըմբռնումը, ինչ հարազատ էր ուժանտիզմի հայ տեսաբանին): Բայց անհնար էր շունենալ իդեալներ և բացել ինքնախաբեության մեջ ապրող հասարակության աչքերը, — մինչդեռ դա էր գեղարվեստի հիմնական դերն ըստ Բաֆֆիական մեկնաբանության: Հենց այստեղ դրսևորվում է այն հակասությունը, որ կար ուժանտիզմի տեսաբանի իդեական եզրահանգումներում ու հենակետերում: Ռոմանտիզմի բացասող ոգին, հասարակության ինքնախաբեության քննադատությունը հենվում էր միանգամայն ռեալ փաստերի վրա, բայց ուժանտիզմը, միաժամանակ, չէր կարող բավարարվել փաստագրությամբ: Այն առաջարկում էր նաև «մուրը սըրքելու» եղանակը, առաջադրում էր «փրկարար» գաղափարներ ու իդեալներ: Այն հակասությունը, որ կար իդեալի և իրականության, «փրկության» գաղափարի և թինքնախաբեության մեջ ապրող հասարակության միջև, կար և արտացոլվում էր տեսաբանի հակասական աշխարհայացքում:

Մազոխյան ռեալիզմին տրված Բաֆֆիական գնահատությունը միակողմանի էր՝ այն ընդգծում էր միայն «անխնա արդարության», մռայլ երևույթների արտացոլման արժեքը, հանգստորեն հաշտվելով «իդեալների բացակայության» հետ: Մինչև իդեալներ հաստատելը պիտք է գնալ «անխնա արդարության» ճանապարհով, նախ պիտք է բացասել, նոր հաստատել: Եվ քանի որ իդեալի հաստատման սկիզբն ու

1 Ճշմարտանման փաստերի նկարագրությունն է նաև պատճառն այն եզրակացության, թե Բաֆֆին էլ այս կամ այն շփոթ, այս կամ այն գործերով ռեալիստ է: Սակայն, հայտնի բան է, ռեալիզմն ու ուժանտիզմը այս կամ այն շփոթ չէ որոշում, այլ իրականության փաստերի գեղարվեստական ուսումնասիրության, արտացոլման, մեկնաբանության եղանակը:

հիմքը և առհասարակ ինքնաճանաչության արմատը քննադատությունն ու բացասումն է, ապա Ռաֆֆին, ներկա դեպքում, բավականանում էր լիովին մազոխյան «անաշուռեակիզմով», համակերպվելով «իդեալների բացակայության» հետ:

Ինչպե՞ս էր ընկալում Ռաֆֆին քննադատության հասարակական դերը: Տարբեր առիթներով նա հաստատել է, որ քննադատությունը պիտի կատարի գլխավորապես «վիրահատություն» — հիմար կանվանեին այն հիվանդին, որ թաքցրնում է իր ցավերը: «Խաչագողի հիշատակարանում» նա գրում է. բարեկամներիցս ոմանք խորհուրդ էին տալիս ինձ լտպել այդ վեպը: Բայց դա նույնը կլիներ, ինչպես մի հիվանդ, ամաչելով թաքցնել իր վերքերը, որոնք օրըստօրե փտելով, նեխելով վարակում են մարմնի ամբողջ կազմվածքը:

Տարօրինակ, բանավիճային կրթից բխող հայտարարություն լպետք է համարել Ռաֆֆու պատասխան այն տողերը Հայկունուն, ուր որոշակիորեն վեր է հանված գեղարվեստական գրականության «վիրահատող» բնությունը. «Պարոնը չի հասկանում, եթե վեպի մեջ նկարագրվում է որևիցե հիմնարկության անկարգ դրությունը... այդ չի նշանակում, որ հեղինակը մերժում է այն հիմնարկության կարևորությունը, այլ ընդհակառակը, ցույց տալով նրա թերությունները, հեղինակը ցանկանում է վերանորոգել և ավելի օգտավետ պայմանների մեջ դնել նրան»¹:

Զի կարելի ինքնաճանաչության և քննադատության դերի նման զնահատության վրա հիմնավորել այն կարծիքը, թե հասարակական կյանքի ընթացքը Ռաֆֆին դիտում էր բացառապես էվոլյուցիոնիստի հայացքով: Սակայն չի կարելի և պնդել, որ նա հեղաշրջումների հետևողական պաշտպան էր: Առաջավոր ուսմանտիզմն ընդհանրապես՝ փրկությունը միջնադարյան խավարից կապում էր առավելապես հեղաշրջման հետ: Բայց բուրժուական հասարակության որոշ հա-

¹ Ռաֆֆի, Գրականության մասին, էջ 275:

կատուությունների քննադատությունը հիմնականում ունեւր վերանորոգող, կատարելագործող բնույթ։ Այստեղ էր, որ երեւան էր գալիս նրանց՝ միանգամայն հասկանալի սահմանափակությունը։

2

Նամականերից մեկում վիպասանը «Ջալալեդդինը» ներկայացնում է որպէս իր աշխատություններից ամենագեղեցիկը (1882 թ.)։ Այդ ստեղծագործության մի հերոսը խոսում է իրականության և գեղարվեստի հարաբերության երկակի բնույթի, և մյուս կողմից հասարակական կյանքում գեղարվեստի երկակի ազդեցության մասին. «Ո՛վ գիր ու դպրություն... դուք շտվեցիք մեզ այն, ինչ որ պահանջում էր կյանքը և իրական աշխարհը։ Դուք լցրիք մեր գլուխը ունայն, վերացական ցնորքներով։ Դուք շփանթացրիք մեզ մարդկային պահանջների հետ և շտվեցիք այն, որ պետք էր ապրելու և հանգիստ ու բախտավոր ապրելու համար։ Դուք ավելի զարգացրիք մեր մեջ սև նախապաշարմունքը և փակեցիք մեր աչքերը լույսը և ճշմարտությունը տեսնելու համար։ Դուք մեզանից դիակներ պատրաստեցիք... Դուք ավելի պընդացրիք մեր ստրկության շղթաները և վարժեցրիք տանել բռնության ծանր ու անպատիվ լուծը։ Ձե՛զ ենք պարտական, ով գիր ու դպրություն, մեր այժմյան դժբախտություններով։— Դուք շտվեցիք մեզ առողջ միտք և առողջ գաղափար, և զրկելով մեզ ճիշտ և իրական գիտությունից, զրկեցիք և կյանքից... Ուրեմն, թո՛ղ անիծվի՝ մեր մամուլը, որ իր մրով ավելի մրոտեց մեր սիրտը, միտքը ու հոգին... Նվ թո՛ղ կեցցեն՝ այն գրիչները, որ նոր հոգի կներշնչեն մեզ, որ կնորոգեն մեր սպառված ուժերը և կծանոթացնեն կյանքի իրական պետքերի հետ և կպատրաստեն մեզ մարդ շինել՝ մարդկային բոլոր կատարելագործություններով»¹։

¹ Բա՛յի, Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 57։

Մի գեպքում գեղարվեստը մոտենում է, ընդգրկում իրականությունը, մյուս գեպքում հեռանում է իրականությունից, փոխարինելով այն ցնորքով, կենսազուրկ վերացականությամբ։ Իրականության և գեղարվեստի այս երկակի հարաբերությամբ էլ որոշվում է գեղարվեստի հասարակական դերի հարցը։ Առաջին գեպքում գեղարվեստը կարող է վերածվել ազգության ազատագրման զինքի, երկրորդ գեպքում՝ տարրալուծման, ոչնչացման միջոցի։ Խնդիրն այն է, թե գեղարվեստի ո՞ր ուղղությունն է համընկնում կյանքի իրական ընթացքին։

Բաֆֆին առաջ էր մղում գաղափարների դերը, դրանով ընկնելով գերազանահատուկյան մեջ, քանի որ դժբախտությունների համար ամենից առաջ «մեղավոր էր» պատմությունը՝ զարգացման իր հիմքերով ու նախապատճառներով։ «Մրոտ դպրությունը» միայն արդյունք էր, «գաղափարական հզորահանգում», տխուր վերջաբան։ Սակայն եթե այսպես հետևողական մտածեր վիպասանը, մի բան, որ պատմականորեն անհնար էր, չէր կարող հաշտվել պեսիմիստական այս հետևություն հետ, ենթադրելով, որ ամեն ինչ վերջացած է և ոչինչ չկա անելու։ Գաղափարախոսը երբեք չի առաջնորդվել նման զգացմունքներով։ Նա գործում էր լուսավոր ապագայի հաստատ ծրագրով՝ անցյալը արյունոտ է, ներկան ցավալի, բայց ապագան անհույս չէ, քանի որ, ինչպես գրում էր նա, 19-րդ դարից այս կողմ ազգերին մահ չկա։

Վերադառնանք գեղարվեստի հասարակական կոչման հարցին։ Առողջ գաղափարի, իրական կյանքի պահանջների, կատարյալ, ազատասեր մարդու, լույսի և ճշմարտության հաղթանակի կոչը տանում էր գեղարվեստը դեպի ազգային-ազատագրական պայքարի դիրքերը։

Արդ տեսնենք, թե ինչպես էր Բաֆֆին հիմնավորում գեղարվեստի դերի այդ ըմբռնումը։

Ինչպես է պատմությունը, այնպես է և գրականությունը։ Այս հանրահայտ դրույթը Բաֆֆու ժամանակ և նրանից առաջ ձևակերպվում էր սովորաբար այսպես. գրականությունը կախարդական հայելու նման արտացոլում է յուր մեջ ազգի

կյանքը: Գրականությունը իբրև ազգերի բարոյական և իմացական կյանքի պատմագրություն, ավանդում է ռեպուտացիոնությունների կենդանի պատկերքը գալոց սերնդին: Արտացոլման այս տեսությունը չէր պաշտպանում գեղարվեստական ստեղծագործության պասսիվ-օբյեկտիվիստական ըմբռնումը: Գրականությունը ոչ միայն արտացոլում է ինչպես հայելին, այլև, որ հիմնականն է, հայելու մեջ. «ազգերը՝ տեսանելով յուրյանց կյանքի տգեղ և ավերված պատկերքը, յուրյանց մոլությունների ամոթալի նկարագիրքը, ուսանում են շինել և բարեկարգել յուրյանց գրությունը»¹:

Գեղարվեստը արտացոլումն է հասարակական կյանքի ու իբրև այդպիսին՝ նաև հակազդող հզոր միջոց է: Րաֆֆու համար ստեղծագործությունը ոչ միայն ինքնանպատակ պրոցես չէր, այլև բացառիկ գործիք էր պատմության բարդագույն խնդիրների վճռման մեջ: Պարզ է, գեղարվեստի հասարակական դերի իր ըմբռնումով նա միանգամայն անիմաստ էր համարում գեղարվեստը գեղարվեստի համար մտայնությամբ առաջնորդվելը: Մեր գործնական դարում, զբոլում էր նա, գեղեցիկ մեջ պահանջում են գտնել և՛ օգտակարը, և՛ կենսականը: Ժամանակակից վնասը չի կարող իրականությունը փոխարինել երևակայականով և առասպելով: Վնասը կարող է զվարճացնել, զբաղեցնել մեզ, բայց միաժամանակ պետք է մի բան սովորեցնի:

Այսպիսով, գեղեցիկը անբաժան է օգտակարից: Գեղարվեստի գործնական նշանակությունը բարձրանում է հատկապես նրանով, որ, ինչպես նկատում է վիպասանը, փիլիսոփայության և գիտության շնորհիվ ցամաք թերթիաներով ղօվարավճռելի բարդագույն խնդիրները գեղարվեստը վրճում է բանաստեղծական գրավիշ, հասկանալի, շոշափելի շշրջանակի մեջ:

Համարակազիտական տեսությունների համեմատությամբ՝ գեղարվեստական երկն իր առանձնահատկությամբ՝ «բանաստեղծական գրավիշ ձևով» առավել մեծ արժեք է ստանում:

¹ Րաֆֆի, Գրականության մասին, էջ 17—18:

նվ որովհետև, Բաֆֆիական ռոմանտիզմին հատուկ մտածողությամբ, իգեանները ըստ երևույթին կփրկեն աշխարհը, իսկ գեղարվեստն այդ ուղղությամբ կարող է կատարել ավելին, քան հասարակագիտական տեսությունները, ուրեմն հեղաշրջումների նախապատրաստության արթմնեղյան լծակը գեղարվեստն է:

Ժամանակակից գեղարվեստը, Բաֆֆու բնորոշումով ասած, պատկերում է ընթացիկ կյանքը իր լավ ու վատ երևույթներով: Յուրովի շարունակելով լուսավորականության լավագույն ավանդները, առաջավոր ռոմանտիզմը վերջնականորեն փշրում է միջնադարյան պատկերացումը քառացած, անշարժ հաստատությունների ու հասկացողությունների, բարքերի, լճացած կարծիքների ու օրենքների մասին: Քննվում են քաղաքակիրթ աշխարհի ուղեղն զբաղեցնող թե՛ քաղաքական, թե՛ կրոնական, թե՛ տնտեսական հարցերը, բացասվում, մեկգի է նետվում այն ամենը, ինչ հնանալով և արդիական պահանջներին չհամապատասխանելով, կորցնում է իր հեղինակությունը. ռեքլան են հանվում, մշակվում են... նորությունները, որոնք խոստանում են ապագայում բախտավոր հետևանքներ և այդ նորություններով խորտակվում է ինչ որ հին է, ինչ որ վաղուց կորցրել է իր նշանակությունը: Նրա մոտ քննվում են հարաբերությունները ժողովրդի զանազան դասակարգերի մեջ, հարվածվում է հարստահարիլը և պաշտպանվում է հարստահարյալի անհատական իրավունքը և նրա բարեկեցության համար միջոցներ է առաջարկվում: Նրա մեջ քննվում են ընտանեկան կյանքի հիմունքները... որոնք նույն դրությամբ մեջ մնալով չեն կարող ընտանիքի բարօրությունը պահպանել և առաջարկում են ավելի լավ պայմաններ ամուսնու և կնոջ, ծնողների և որդիների հարաբերության համար¹:

Քվում է, գրեթե նույնացվում են արվեստագետն ու հրապարակախոսը: Բաֆֆին գտնում է, որ վիպասանը կատարելալ իրավունք ունի մամուլի և հասարակագիտական գրական-

¹ Բաֆֆի, Գրականության մասին, էջ 288:

Նության մեջ քննվող հարցերը դարձնել ստեղծագործության նյութ, բայց մարմնավորելով, կյանք և հոգի հաղորդելով մամուլի արտահայտած «մերկ մտքին»։ Դրանով էլ գեղարվեստական գործն ավելի ազդու է, քան լրագրական հոդվածըն ու գիտական աշխատությունը։

Այդ առիթով բերվում է Բիշեր Ստոուի «Քեռի Քոմասի տնակը» և Տուրգենևի «Որսորդի հիշատակարանը» երկերի օրինակը։ Առաջինի համար, նշում է տեսաբանը, ասում են, որ ստրուկներին ազատագրեց ոչ այնքան հյուսիսային ամերիկացիների զենքը, որքան այդ վեպը։ Երկրորդը դրվեց, որ Ռուսաստանում ծագել էր ճորտերի ազատագրության հարցը, և մամուլն ու գրականությունը զբաղված էին այդ հարցով։ Չի կարելի մեղադրել հեղինակներին նրա համար, շտրունակում է նա, թե իրենց վեպերի գաղափարներն ու տենդենցները հայտնված են եղել, վերցվել են այս կամ այն գրվածքից—ժամանակակից վեպը ամփոփում է ամենը, ինչ հազարավորները, միլիոնավորներն են մտածում։ Արվեստագետը թխում է թե թղթի վրա և թե շրջապատող մթնոլորտում» տարածված գաղափարները, պարզաբանում է և «իր սեփական գույնը տալով, վիպական կենդանի ձևով» վերադարձնում ժողովրդին։

Ի դեպ, անուշադրության շպետք է մատենել մի կարևոր հանգամանք. վերը բերված մեջբերման տվյալներն արդեն քավական են հեղափոխության և բարեկարգման, խորտակման ու վերանորոգման հարաբերությունը պարզելու համար։ Այստեղ ընդգծվում է և՛ մեկի, և՛ մյուսի անհրաժեշտությունը և դա միանգամայն որոշակի ու ճշմարիտ ելակետ է հասարակության զարգացման որոշ յուրահատկությունները մեկնելու տեսակետից։

Ժողովրդի սոցիալական և ազգային ազատագրումը արեւելլյան բռնապետությունից հայկական ռոմանտիզմի ամենակարևոր խնդիրն էր, որովհետև այն կարևոր ու առաջնային էր նաև իրականության մեջ։

Բայց մեր ռոմանտիզմի խոշորագույն ներկայացուցչի հայացքների սխտեմը շատ ավելի լայն էր և շէր սպառվում

օտար բռնակալութիւնից ազգութիւն ազատագրման ծրագրերով միայն: Հայկական ռոմանտիզմի առաջնակարգ խընդիրը իմաստավորվում, հիմնավորվում և անհետաձգելի էր դառնում՝ ժայթքելով հին և նոր պատմութիւն սահմանագծի ներքին ուժերի վիթխարի բախումներն արտացոլող լուսավորական ու առաջավոր ռոմանտիկական ընդհանուր, «համամարդկային» գաղափարների խառնարանից:

Ռոմանտիկական այդ գաղափարները իրենց բնույթով հրկճեղքված էին: Մեծիքագոյնի հիշատակարանում կա այսպիսի միտք. ամեն օրգանական մարմին կազմակերպվում է ուրիշ-ուրիշ գործոններից, իսկ այն մարմինը, որ միակերպ է, մեռած է: Երևույթների ուսումնասիրութիւն այս ելակետն առհասարակ հատուկ է Բաֆֆուն: Ռոմանտիզմի աշխարհայացքի հիմքում ընկած է իրականութիւն հակասականութիւն, պայքարի, ներքին բախումների ըմբռնումը: Այստեղից էլ, ինչպես գեղարվեստին առհասարակ, այնպես էլ ռոմանտիզմին մասնավորապես հատուկ է իրականի և երևակայականի որոշ հարաբերութիւն: Վիպասանը «կայծերի» շքնադատ» Հայկունու այն տեսակետի դեմ, թե «գեղարվեստը գտնվում է ոչ թե երևակայական, ռոմանտիկական, այլ իրական կյանքում ու աշխարհում», ասում էր,— եթե ես լռեմ, երևի բոլոր ռոմանտիկները ժան ժակ Ռուսոյից մինչև Վիկտոր Հյուգոն կբողոքեն, եթե լսեին, որ պ. Հայկունին այսպիսի կարծիք ունի նրանց մասին¹:

Երբեմն ենթադրում են, թե ռոմանտիկականը գեղարվեստի մեջ՝ երևակայականն է, ռոմանտիզմի հիմքը երևակայականն է, ոչ թե ճշմարիտն ու իրականը: Սա միակողմանի մտածողութիւն արդյունք է: Իսկապես, ռոմանտիզմը լայն տեղ է տալիս «երևակայականին», բայց այն դրսևորվում է իրականի հետ որոշակի կապակցութիւն մեջ: «Երևակայականը»՝ ռոմանտիկականը հակադրվում է իրականին, բայց

¹ Ժան ժակ Ռուսոն՝ արմատական գեմոկրատ լուսավորականը, դասվում է ռոմանտիկների շարքը— հետաքրքիր, ընտրող փառս է սա, չէ՞ որ Բաֆֆուն ռոմանտիզմը գալիս էր լուսավորականութիւնից:

միաժամանակ ելնում ու բխում է իրականից: Հայկունու միազիժ մտածողությունը դրսևորվում է նրա ողջ գերիտիկայում: Նախվ պատկերացում ունի նա նաև իրականի գեղարվեստական արտացոլման մասին: Բաֆֆի-Փավստոսը նրան պատասխանում է. վիպասանը կատարյալ իրավունք ունի ստեղծել մի երևակայական միջավայր և տեղափոխել այնտեղ այս կամ այն իրողությունները: Տեղը նշանակություն չունի, նշանակություն ունի իրողությունը, որ կատարվում է, ավելին, անգամ իրողությունները իրենց իսկությամբ նշանակություն չունեն վիպասանի համար: Նա իրավունք ունի հավաքել փաստեր և, հավանականության վրա հիմնվելով, ստեղծել բոլորովին մի ուրիշ պատկեր, որը թեև եղածների նման չէ, բայց նրանց ճհատկությունն ու բնավորությունն ունի:

Խնդրի նման մեկնաբանության հանդիպում ենք նաև ռեալիստների մոտ: Սակայն բանն այն է, թե ի՞նչ է հասկանում ռոմանտիկը և ի՞նչ է հասկանում ռեալիստը երևույթի ճհատկություն ու բնավորություն: ասելով: Ներկա դեպքում, Փավստոսը այսպես է բացատրում հարցը. «Այդ երևույթի մեջ այնքան նշանակություն չունի գործողության ձևը, տեղակը, թե ինչպես է կատարվում, այլ նշանակություն ունի գործի բնավորությունը և նպատակը, որի համար կատարվում է: Եվ վիպասանը այդ վերջինից օգտւտ է քաղում միայն և նրա հարմար պատկեր է ստեղծում»: Ուրեմն, վիպասանը ստեղծում է պատկերը, հարմարեցնելով այն թրնավորությանն ու նպատակին:

Այժմ տեսնենք, թե ինչ նշանակություն ունի գործի թրնավորությունը և նպատակը: արվեստագետի հիմնական սկզբունք դարձնելը: Մի՞թե դա նշանակում է, որ նպատակը միայն պատկերվող իրականության զարգացման որոշ ուղղությունն ու որոշ տենդենցները ցույց տալն է, առանց արվեստագետի վերաբերմունքի, առաջադրության, միջամտության ու գաղափարների պրոպագանդայի:

1 Բաֆֆի, Գրականության մասին, էջ 239:

«Կայծերը» իբրև ժամանակակից վեպ,— գրում է Փա-
վլըստոսը,— իր ընդարձակ նշանակութեամբ, ամենաճիշտ
ֆուտուրաֆիայի նման, մի կողմից պատկերացնում է մեզ
Տաճկաստանի հայերի հասարակական հիմնադրւթյունը իր
բոլոր փոփոխող, օրըստօրն լուծվող և քայքայվող կողմե-
րով,— իսկ մյուս կողմից, ցույց է տալիս այն դարմանները,
որոնցով պետք է բժշկել հիվանդին։ Այդ դարմանները, գու-
ցն շուտով չեն օգնի, գուցն առաջին անգամ բոլորովին անա-
ջող կանցնեն, բայց դրանով պետք չէ հուսահատվել, թե
դարմանները անօգուտ են։ Դարավոր հիվանդութիւնը մի ժո-
ղովրդի կյանքի մեջ երկարատև բժշկութեան պետք ունի։
Բայց դարմանները փորձված են։ Այդ հիվանդութիւնը ունե-
ցող ժողովուրդները միշտ դիմել են նույն դարմաններին։
Ուրիշ հնար չկա, հրաշքներով մեր դարում մարդիկ չեն բը-
ժշկվում¹։ Գեղարվեստը արտացոլում է հասարակութեան
խոցերը և առաջարկում «հիվանդին բժշկելու» միջոցներ։
Իզուր չէր Բաֆֆին դնում հենց այդ իմաստով ժամանակա-
կից գեղարվեստական գրականութեան ստեղծման պահան-
ջը։ Մենք ունենք արդարև, գրում էր նա, հարուստ կլասիկ
գրականութիւն, բայց նոր ոչինչ չունենք։ Մի ազգի հետ կա-
րելի է ծանոթանալ իր գրականութիւնից, անգամ շտեմե-
լով նրան, բայց երբ գրականութիւնը կատարյալ արտա-
հայտութիւնն է ազգի կյանքի, երբ գրականութեան մեջ նա
հայտնվում է իր մտածութիւններով ու ձգտումներով, իր
տնտեսական, բարենստագործական և ընկերական կյանքով,
մի խոսքով իր կեցութեան բնագոյնի պատկերով։ Տե-
սարանն, իհարկե, ծայրահեղ էր թայդ գրականութիւնից
դուրկ ենք կտրուկ եզրակացութեան մեջ, սակայն դա չէ կա-
րեւորը, այլ ժամանակակից գրականութեան կոչման խնդիրը։
Հասարակութեան խոցերը բժշկելու նպատակը ենթադր-
ում է որոշ միջոցներ և մինչև բժշկելը նաև հիվանդի վի-
ճակի (հասարակական օրգանիզմի) որոշ ուսումնասիրու-
թիւն։ Գեղարվեստն առաջնորդում է այդ նպատակը։

1 Բաֆֆի. Գրականութեան մասին, էջ 268—269։

Այստեղ, եթե դիտենք ընդունված ձևով, կրկնվում է գեղարվեստի և իրականության հարաբերությունն իր սովորական ուրվագծով. գեղարվեստ-իրականություն-գեղարվեստ: Միջնորդավոր այս պրոցեսի ընթացքում կարևոր է ոչ միայն իրականություն-գեղարվեստ, այլև գեղարվեստ-իրականություն հարաբերությունը, այսինքն՝ կարևորն այն է, թե ինչպես է նպատակը՝ գեղարվեստի զենքով հասարակությունը բժշկելը (գեղարվեստ-իրականություն) որոշում իրականության արտացոլման որոշ եղանակը (իրականություն-գեղարվեստ):

Ռոմանտիկի համար նպատակն է որոշում արտացոլման եղանակը: Եվ այստեղ է, որ իր իմաստավորումն է ստանում երևույթի «հատկության ու բնույթի» արտացոլման պահանջը: Վիպասանը, ներկա դեպքում, իսկապես իրականությունից ռեգուլում է քաղում և հարմար պատկեր ստեղծում: Ըստ իր նպատակի՝ Ռոմանտիկ վիպասանին շատ էլ չէր անհանգրստացնում այն հարցը, թե ինչպես էր ստեղծվել «նպատակը և իդեալը»: Կարևորն այն էր, որ մարդը գործի ըստ իդեալի, դրվի նպատակն արդարացնող ազատ հասարակության մեջ:

Երբ Րաֆֆին խոսում էր գործի «բնավորության և նպատակի» մասին, նկատի ունեւր նպատակի հենց այդպիսի նշանակություն: Կղերի խաբեբայությունը և ռամկի սնահավատությունը ցույց տալու համար «կայծերում» նկարագրվում են ս. Տիրամոր վանքում կատարվող որոշ իրողություններ: Վիպասանը ներկա դեպքում այդ կատարում է ելնելով իր նպատակագրումից՝ ժողովրդի սնահավատությունը ցրելու և կղերի խաբեբայությունը վերացնելու ձգտումից: Կամ՝ ժամանակը և նպատակն էին, ըստ վիպասանի, պատճառը, որ հայոց վանքերը կառուցվում էին խուլ, դժվարամատչելի տեղերում. այդպիսով, վանքերն ազատ էին մնում ասպատակություններից, և «տանջում էին ուխտավորներին, որ հոգիներին ապաշխարություն լինի»:

Նպատակն է, այսպիսով, մեծապես ազդում իրականություն-գեղարվեստ հարաբերության վրա, որոշելով նաև երկվակայության ու իրականության հարաբերության բնույթը

գեղարվեստական երկում: Բավական է հիշել հատկանշական մի փաստ. «Ճանապարհորդություն Թիֆլիսից մինչև Ագուլիս» ուղեգրությունում հեղինակը վերապատմում է իր զրույցը Բայազետի մոտ վիրավորված հայ կամավորի հետ: Եթե նկատի չառնենք անգամ պատմական հանրահայտ փաստերը, ապա նույնիսկ այդ զրույցը ցույց է տալիս, որ «եհենթը» կերտված է միանգամայն հավաստի փաստերի ու իրողությունների վրա և երևակայությունը վիպի այդ հատվածներում «ինքնուրույն բնակություն» չի հաստատել, իրականությունը չի փոխարինվել «ոտմանտիկական» հնարքով: Իրական փաստերը ներկա դեպքում անկասկած ավելի ազդու են և առավել ուժով են ընդգրկում նպատակը՝ ազգային-ազատագրական պայքարի, զենքի դիմելու անհրաժեշտությունն ու էությունը, քան ամեն մի երևակայություն կամ ամեն մի փիլիսոփայություն:

Գեղարվեստի հասարակական դերի բաժնիական մեկնաբանությունը դրսևորում էր նպատակի գեղարվեստական արժարժման ոտմանտիկական հայեցակետը: Քանի որ ոտմանտիկի համար գեղարվեստ-իրականություն հարաբերությունն էր առաջնայինը, իսկ Բաժնու ստեղծագործության մեջ այն ներդաշն հյուսված էր կաթժիֆենբերգե ղեկավարում աշխատե՛ր՝ լուսավորական հայացքի հետ, ապա բնական է և հասկանալի դրքի հասարակական ազդեցության նման «իդեալացումը»:

3

Արվեստագետն իր գործերում դրսևորում է իրեն, իր ընկալումը, իր վերաբերմունքը, իր հոգեկան աշխարհի հարցադրությունը: Սակայն սա հարցի ասուբյեկտիվ՝ կողմն է միայն: Որոշակի է, որ այնուամենայնիվ ժամանակը և մթնոլորտը արվեստագետի ներքին տանում են որոշ ուղղությամբ, թելադրում ընկալածի իմաստավորման եղանակը, նախաձեռնում նրա զգացմունքների ու ձգտումների հունը: Ստեղծելով իրենք, արվեստագետը արձագանքում է իր ժամանակին:

Ինչպես ժամանակակից վեպը, այնպես էլ վիպասանը իր ժամանակի արդյունքն է, գրում էր Րաֆֆին և ի հաստատումըն իր գրույթի՝ վերհիշում հայ նոր գրականության անցած ուղին։ Սկսվում է ռուս-պարսկական 1826 թ. պատերազմը և հայության ազատագրության հետ կապված քաղաքական անցուղարձեբը, Արուսյանը գրում է «Վերք Հայաստանին»։ Շամեն մի հայ մարդ, որքան անզգա լինե՞ր նա և սառնասիրտ, դարձյալ սիրում է այդ հրաշալի գիրքը։ Կես դար անց 1877 թ. ռուս-թուրքական պատերազմի, Սան-Ստեֆանոյի 16 և Քեռլինի 61 հոդվածների տարիներին, մաքառումների, ձգտումների այդ շեբմ շարժման, ազատագրության պայքարի ու բողոքի ժամանակ, շարունակում է Րաֆֆին, բանաստեղծը չէր կարող շարձագանքել ժողովրդի ձայնին, նրա սրբազան ցանկություններին։ Գամառ-Փաթիլյան, Մերենցը և ինքը՝ Րաֆֆին իրենց ստեղծագործությունը նվիրում են արևմրտահայության ազատագրության գործին։

Ազգության պատմական ճակատագրի ամենարորբորուն, պայքարի ամենանուռն պահերին, արվեստագետը չէր կարող մոռացության մատնել ժամանակի պահանջները, շտեմնել իրականության բուռն ընթացքի շարժիչ ուժերը, բռնել ազգության մեծ կուլից դեպի սենտիմենտալ, նախշված հովվերգությունը, խաղաղ մենակությունը տանող կածանը։

«Ջալալեդդինը» լայն արձագանք գտավ ընթերցողների մեջ։ Իրեն ուղղված համակրական նամակների առիթով «Մշակի» խմբագիր Գր. Արծրունուն վիպասանը հայտնում էր, որ ստորագրությունների մեծ մասը պատկանում են նոր սերնդին, երիտասարդությանը։ Սերմը բարեբեր հողի վրա է ընկնում։ «Սեղմում եմ ձեր ձեռքը, ո՛վ ապագայի թա՛րմ հույսեր, դուք ողջ լինե՛ք»։

Ոգևորությամբ ասված այս խոսքերը հայտարբրում են ռոմանտիզմի մի կարևոր հատկանիշը՝ «Ապագայականությունը»։ Շելլին այսպես է սահմանում պոետի (արվեստագետի) կոշման խնդիրը. «Մարդկության պատմության վաղ դարաշրջաններում պոետները մի շարք ժողովուրդների մոտ համարվում էին օրենսդիրներ, մյուսների մոտ՝ մարգարեներ»։

պոետն իր բնությամբ, իր մեջ միացնում է երկու այդ դերերը: Որովհետև նա ոչ միայն ուշադիր զննում է ներկան, ինչպես որ է, և հայտնագործում է օրենքները, որոնք պիտի ղեկավարեն այն. ներկայում նա գծագրում է ապագան, և նրա խոհերը հետագա ժամանակների փթթման և պտուղների սաղմերն են¹:

Արվեստագետը, օրենսդիրը, մարգարեն համաձուլվում են: Սա բավականնափ հաստատուն տեսակետ է ռոմանտիկների համար: Բաֆֆին նույնպես արվեստագետին չէր անշատում մարգարեից ու օրենսդրից, ժամանակների ձգտումների, զաղափարների առաջնորդից: Արվեստագետ-մարգարեի կոնֆլիկտը տիրող հասարակարգի հետ, նրա ձգտումների և իրական պայմանների անհամատեղելիությունը անթեղում է իր մեջ լուսավոր հույսեր, ապագա հեռանկարի բոցը: Այդ հասարակարգի մոտավոր պատկերը արդեն հայտնի է մեզ, գոնե հենթի երազով:

Հասարակության և արվեստագետի թշնամանքի գիտակցությունը արդյունք չէր առօրյա իրականությունից դեպի «սրբատիպ, վշտոտ, վսեմաշունչ մենակեցությունը» տանող ձգտման: Երբ առաջավոր ռոմանտիզմի բոլոր Զայլդ Հարդեները հեռանում էին տնից, ատելի միջավայրից, հայրենի եզերքից, ուր տիրում է անարդարությունը, դրդիլը բուրոսովին էլ թշնամանքը չէր դեպի մարդը և մարդկայինը: Իրենց «հեռացումով» նրանք արտահայտում էին իրենց բողոքը, հաստատում ոչ թե վերամբոխային, կաստայական, «ընտրյալ ազնվագույնների» գոյության իրավունքը, այլ բանական, լուսավոր, բռնությունից ազատ ապագայի իդեալները:

Արդ, արվեստագետի և հասարակության թշնամանքը հենց այս իմաստով էլ պիտի հասկանալ: Տարակույս չկա, գրում էր Բաֆֆին, բանաստեղծը և հասարակությունը պետք է գտնվեն թշնամական հարաբերության մեջ: Այդ թշնա-

¹ Մեյրերումը՝ И. Неупокоева, Революционный романтизм Шелли գրքից, М., 1959, էջ 402:

մությունը սաստկանում է, երբ բանաստեղծը չի շողորթութում հասարակության անբարոյական բնազդներին, հարվածում է մոլությունները, խորտակում, ոչնչացնում նախապաշարումները և զորեղ ձեռքով բարձրացնելով ժողովրդի կեդտերը ծածկող՝ վարագույրը, մերկացնում է այլանդակությունը:

Այս հայեցակետը բացահայտում է և՛ ընդհանրապես ռոմանտիզմին, և՛ մասնավորապես Բաֆֆուն հատկանշական գծեր: Գեղարվեստորեն մարմնավորելով լուսավոր հեռանկարի իդեալները, ռոմանտիզմն ըստ էության դեռևս չէր տեսնում բուրժուազիայի և պրոլետարիատի միջև ծավալվող անհաշտ անտագոնիզմը: Պրոլետարիատը հիմնականում դուրս էր մնում հայ ռոմանտիկի տեսագաշտից: Ազատագրության գործը նա դնում էր ոչ միայն ժողովրդական լայն խավերի՝ «ամբոխի», այլև հասարակության «առավել զարգացած, բարձր մասի»՝ բուրժուազիայի վրա: Ըստ այս հայացքի էլ երրորդ դասի այդ ներկայացուցիչները՝ մշակից մինչև ազատամիտ բուրժուան բանական ապագան կերտելու համար ոչ միայն անհաշտ պայքար պիտի մղեին միջնադարյան անցյալի դեմ, այլև իրենց սեփական մասնակի «մոլությունների, ախտերի» դեմ և ինքնաքննության, «վիրահատության» միջոցով մաքրված ու առողջ ոգով պիտի հասնեին ապագայական իդեալներին:

Սա չի նշանակում երբեք, որ Ֆեոդալական կամ կիսաֆեոդալական բարքերի դեմ ուղղված «երրորդ դասի» տարբեր շերտերի դաշինքի տեսությունը հավասարության նշան էր դնում բոլորի միջև: Արվեստագետը «գաղափարապես» զրլխավորում է ազատագրական պայքարը, բայց պայքարող ուժերին չի դիտում վարդապետյն մշուշի միջով: Ահա այստեղ է, որ լրացուցիչ լուսաբանության կարիք է զգում Բաֆֆու դասականագաշին դիրքավորումը: Նրա իդեալներն, անկասկած, ի վերջո առաջավոր բուրժուական իդեալներ են, ո՛չ բուրժուազիային, ո՛չ էլ, պարզ է, մշակներին նա չի մոտենում բացասող սկզբունքով: Բայց մի՞թե նա անվերապահորեն հիանում

է բուրժուազիայով կամ մի՞թե մշակներին լիովին պատրաստ է համարում պայքարին: Վերջապես, արդյո՞ք իր ձգտումներով հեռանում է դեմոսից և իր վերջնական նկրտումներով բնկնում բուրժուազիայի գիրկը:

Ո՛ր, նախ պետք է խստորեն տարբերել բուրժուական գաղափարախոսին բուրժուազիայի անվերապահ շատագովից: Հայ ռոմանտիկը պաշտպանում էր բուրժուական իդեալներ—այն գեղեցիկ իդեալները, որոնցից բուրժուազիան իր պրակտիկայով անմիջապես հրաժարվում է, երբ հաստատուն գիրք է գրավում հասարակության մեջ:

Գեղարվեստը ժողովրդին նախապատրաստում է պայքարի—սա է սկզբունքը և այս սկզբունքը չի բացասվում «Պ. Հայկունու կրիտիկան...» աշխատության հետևյալ տողերով. դրեք Ռաֆայելի Մադոննան կամ Ալվազովսկու ծովանկարը մի կոշտ, կոպիտ ռամիկի առջև, նա միայն ապուշի նման կնայի ու արհամարհանքով երեսը շուռ կտա:

Գեղեցիկի զգացողությունից զուրկ են նաև առևտրա-վաշխառական մոռյլ աշխարհի ներկայացուցիչները. քաղքե-նիական-սալոնային հովերով տարված հերոսուհին («Ջահ-րումար») լունի «կիրթ ճաշակ դեպի գեղեցիկը, պատշաճա-վորը, վայելուչը»: Հերմեսը մրցում է Մելպոմենի հետ. թատրոնը սեղմված է քարվանսարայի գրկում, կրակը մի գիշեր լափում էր թատրոնը, տեղը բռնում են նոր խանութներ («Մինն այսպես, մյուսն այնպես»): Առևտրա-վաշխառու-կան բարքերը թշնամի են գեղեցիկին:

Երբ Րաֆֆին խոսում է իր ժամանակի ռոմանտիկ երի-տասարդության և բուրժուազիայի փոխհարաբերության մա-սին, հստակորեն երևում է, որ, վերջին հաշվով, նա չէր կա-րող լինել բուրժուազիայի և միայն բուրժուազիայի հաշիվ-ների նախագծողը: Ե՛մ մի առանձին բավականություն եմ զգում,— գրում էր նա,— երբ այժմ պիտի նկարագրեմ կյան-քըն այն երիտասարդների, որոնք հանձն առնելով ամեն տե-սակ զոհողություններ, որոնք համբերելով ամեն տեսակ հա-լածանքների, պատերազմում են արգելքների դեմ, գործում են, աշխատում են, թեև առանց մխիթարություն գտնելու:

ամբոխից, բայց դարձյալ լի հավատով կրկնում են. «ապագան մեզ է պատկանում»: Այս հույսը լցնում է նրանց սիրտը մի սրբազան հպարտությամբ, և իրենց աղքատության մեջ խիստ զզվանքով նայում են մոտից անցնող բուրժուազիային, որ փառավոր կառքի մեջ նստած, թնդեցնում է Թիֆլիսի փողոցները...»¹:

Հարցի պարզաբանումը տրված է Պլեխանովի «Գեղարվեստը և հասարակական կյանքը» նշանավոր երկում: Ֆրանսիական ռոմանտիկների համար բուրժուա ճշմարտություն էր մարդ՝ միայն հինգ ֆրանկանոցը երկրպագող, իր մորթին պահպանելուց բացի ոչ մի իդեալ չունեցող, որ պոեզիայի մեջ սիրում է սենտիմենտալ վեպը, իսկ պլաստիկ արվեստների մեջ՝ լիտոգրաֆիան»²:

Մոտավորապես նույնպիսի կրքով Բաֆֆին մերկացնում էր իր ժամանակի ասիական, հետամնաց առևտրա-վաշխառական բուրժուազիայի գործելակերպը: Այն ենթադրությամբ ու հուսով, որ վաղվա լուսավորյալ բուրժուազիայի համար դրամը իդեալ չի լինի, այլ հասարակության օգտակար անդամ դառնալու միջոց և վաղվա բուրժուան իր գործունեությունը կհիմնի ոչ թե հարստահարման, այլ արդար աշխատանքի վրա: Այստեղ գաղափարախոսը իսկական «իդեալիստ» է, այստեղ է որոշակի ընդգծվում մարդու և քաղաքացու իրավունքի ազատության, հավասարության, եղբայրության բուրժուական առաջավոր իդեալների և բուրժուական հասարակարգի իրական զարգացման միջև եղած աղաղակող հակասությունը: Այդ հակասությունը գաղափարախոսը, որքան էլ սրատես լիներ, չէր նկատի խորությամբ, որովհետև հայկական իրականության մեջ դեռևս երևան չէր եկել իր տիպական կողմերով:

Ֆրանսիական ռոմանտիկները, շարունակում է Պլեխանովը, գծություն մեջ էին բուրժուական հասարակության հետ: Ծիշտ է, այդ գծություն մեջ ոչինչ վտանգավոր չկար բուրժուական հասարակական հարաբերությունների համար:

¹ Բաֆֆի. Երկերի ժողովածու, հ. 9, էջ 457:

² Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. I, стр. 140.

նոր արվեստը, որով զբաղվում էին ռոմանտիկները, բուրժուական գոյաձևի կետից, ձանձրույթից, գոհակույությունից ազատվելու մի ապաստարան էր:

Կա արմատական տարբերություն Բաֆֆու նկարագրած ռոմանտիկ երիտասարդության և ֆրանսիական այս ռոմանտիկների միջև: Արհամարհանքով նայելով կողքից անցնող բուրժուային, ռոմանտիկ երիտասարդությունը ապրում էր լուսավոր ապագայի, ազատության պայքարի երազներով, մինչդեռ ֆրանսիական վերոհիշյալ ռոմանտիկներին ոչինչ չէր մնում, իրենց իսկ ստեղծած գեղարվեստի աշխարհում պատրասարվելուց բացի: Տարբերության պատճառը վեր են հանում Պլեխանովի հետևյալ խոսքերը. «Երբ բուրժուազիան տիրապետող դիրք զբաղեց հասարակության մեջ, և երբ նրա կյանքն այլևս ազատաբար կռվի կրակով չէր շերմանում, այն ժամանակ նոր գեղարվեստին մնում էր մի բան — բուրժուական կենսաձևի բացասման իդեալականացումը»¹:

Ի հակադրություն այս անմխիթար վիճակի, Բաֆֆին իր շրջանի ռոմանտիկ երիտասարդության մասին ասում է. մեզնից շատերը հազներին շապիկ չունեին, այնուամենայնիվ, մենք ամենքս էլ ֆաթալիստի հուռով հավատում էինք, թե կտիրապետենք մի մեծ ապագայի: Այդ գոնքիշոտությունը, երևակայության այդ տենդագին բորբոքումը, թեև մասամբ ժիծաղելի էր, բայց գեղեցիկ էր որպես մանուկի ժպիտը, որ արտահայտություն է նոր սկսվող կյանքի:

Խոսքը վերաբերում է «Մշակի» հրատարակության թվականից՝ 1872-ից այս կողմ ընկած տարիներին: Հայ ռոմանտիկ երիտասարդության «գոնքիշոտության» այս տարիներին կար ապագայի հույսը, որովհետև հայ բուրժուազիան չէր հասել տիրապետող այնպիսի դիրքի, ինչպես ֆրանսիական բուրժուազիան: Եթե շմոռանանք նաև հայկական պայմանների անհամեմատելի տարբերությունը ֆրանսիականից, պատկերը լիովին կպարզվի: Հայության ազատագրական բաղձանքները ծավալվեցին Կովկասում հայ բուրժուազիայի

¹ Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. I, стр. 141.

բավականաչափ հաստատուն դիրք զբաղելուց տասնյակ տարիներ հետո էլ՝ Պատմական այս զարգացումը փշրեց, իհարկե, «օրինավոր բուրժուազիայի» վաղվա լուսեղեն օրվա պատրանքը, բայց օտար բռնակալությունից ազատագրվելու հարցը մնաց օրվա հարց և իր կրակով բորբոքեց ռոմանտիկ հույսերով ապրող հայության նվիրական զգացմունքները։

Ահա՛ տարբերությունը։

4

«Հեքիաթ, հեքիաթ պապըս. Ղաշխա քուռակ տակըս...» բնաբանով է բացվում Հայկունու (ավագ քահանա Գեղամյան) «մատենախոսությունը»։ Այստեղից արդեն պարզ է, որ սա չէր կարող քիչ թե շատ լուրջ քննադատության արգասիք լինել։ Հայկունու «մատենախոսությունում» կան և՛ սրբամիտ, և՛ բանիմաց, և՛ լայնախոհ երևալու ճիգեր։ «Կայծերն» ընկել էր իրրև գրականագետ՝ աղքատիմաց, իրրև լրբազրոյ՝ անաղնիվ մեկի ձեռքը։ Հայկունու շարախոսություն-մատենախոսությունը կատարյալ արտահայտությունն էր նրա կղերապաշտ ու հետադեմ մտածողության։

«Կայծերի» բովանդակության միտումնավոր ու տափալ վերապատմությունից հետո Հայկունին եղրակացնում է. «Կայծերի» հեղինակը «եհենթի» հավատարիմ հեղինակն է, իսկ պ. Բաֆֆիի այդ աշխատությունը ես մի օր անվանեցի «մի փառավոր հեքիաթ»... ես ավելացնում եմ, ընթերցող, դույն բաղդատական մասնիկը և ասում. «Կայծերը» մի փառավորագույն հեքիաթ է՝։ Այսպիսին է հայկունիական քննադատության եղանակը— ժխտել այն, ինչ իրեն դուր չի գալիս և հարցը փակված համարել։ Նրա ամբողջ «մատենախոսությունը» կազմված է ցաքուցրիվ, իրար հետ կապ չունեցող դատողություններից։ Իզուր չէր Բաֆֆին նկատում,

1 Հայկունի, Բաֆֆիի «Կայծերը», Բաքու, 1884, էջ 18։

թե Հայկունու հոգւածը հիշեցնում է այն մութացկաններին, որոնք փողոցներում ընկած ինչ շորի կտոր որ տեսնում են, ըերում են տուն ու կտրում, կարկատում են իրենց քրքրված վերարկուի վրա, դարձնում այն խայտաճամուկ մի բան։

Մի գործում միայն քննադատը հետևողական է. բոլոր կարկատաները նա կցում է իրար մի թելով՝ հյուսված կըղերա-պահպանողական մտայնության սարդոստայնից։

Այժմ անտեղի և ավելորդ է մի առ մի քննության առնել Հայկունու դատողությունները, որ իր ժամանակին կատարեց Բաֆֆին իր «Պ. Հայկունու կրիտիկան և «Կայծերը» նշանավոր աշխատության մեջ։ Հնարավոր է նույնիսկ, ինչ-որ տեղ Հայկունին գուցե և չի սխալվել, սակայն դա էլ անշություն շունի գրականագիտության հետ և չի կարող դառնալ տեսական մեկնաբանության առարկա։

Հայկունու «մատենախոսությունը» և Փավստոս-Բաֆֆու պատասխան-հոգւածը ամենից առաջ երկու տրամագծորեն հակառակ գաղափարախոսության բախում էր (Բաֆֆու պատասխան-հոգւածը արժեքավոր է ոչ միայն այդ տեսակետից, այլև այժմ ավելի մեծ արժեք է ներկայացնում իբրև յուրատեսակ էսթետիկական հուշարձան)։

Նկեղեցու անվերապահ պաշտպանությունն էր Հայկունու մտքերի կենտրոնը։ Նրա կրթի այդ ակունքը բացորոշվում է լիովին, երբ սկսում է քննել Ասլանի դատողությունները եկեղեցու և եկեղեցականների մասին։ Նրան հատկապես սարսափեցնում էր Բաֆֆու հերոսի այն միտքը, թե եկեղեցականը, որ ազգի մեջ էլ լինի, ընդդեմ է մարդկային անհատի ազատության, ընդդեմ է ազգայնության գաղափարին։ Խավարասերին չէր կարող չվրդովեցնել այն համարձակ ու ճշմարիտ միտքը։ Նվ «եղերահայրական» մաղձով նա գրում էր. «Պետք է միանգամայն կույր լինել շտեմանելու համար, որ եթե երեկ և այսօր կային և կան որևէ ազգային հիմնարկություն, այդ ամենով մենք պարտականք ենք մեր հոգևորականությանը և ոչ թե մեր «Կայծերի» հեղինակի նման բորիկ ազգասերներին... Պարո՛ն, մտաբերեցեք զոնյա Նզոբոսի շան առակը, Դուք ինքներդ դեռ մի ցախածածկ խրճիթ չլինած, ուրիշների

կառուցած ընդարձակ և հաստահիմն շինություն հիմքն եք փորում»¹:

Մեկը, որի համար եկեղեցին ամեն ինչի հիմքն էր և «երկինքը» ամեն ինչի սկիզբը, չէր կարող քննադատությունը չվերածել սովորական անեծքի և էժան հեգնանքի՝ Բաֆֆու նման հեղինակի հետ գործ ունենալիս: Երկու հակադիր ըմբռնում—ազգային-ազատագրական պայքար և կղերապաշտություն: Պատահական չէր, որ Հայկունին փաստորեն դեմ էր կանգնում ազգային-ազատագրական գաղափարախոսությանը, պնդելով, որ «թշվառագույն» հայ ազգը ոչինչ չունի, եթե ոչ «միակ սիրո, սրտանց մի գաղափար. մի վանք և մի վանահայր»:

Բանավիճելով, Բաֆֆին ստիպված է եղել սահմանել գրականագիտական որոշ հասկացություններ, մեկնաբանել որոշ տեսական խնդիրների էությունը:

Խիստ տարբերություն դնելով գեղարվեստական երկում դրսևորվող տենդենցի և գեղարվեստական կատարման միջև, նա գրում է. «Այլ է նայել մի գրական աշխատության վրա նրա գեղարվեստական կողմից, այլ է նայել... տենդենցիայի կողմից: Կարող է տենդենցիան վնասակար լինել, մինչև անգամ անբարոյական լինել, բայց դրանով աշխատությունը չի կորցնում իր նշանակությունը, երբ գեղարվեստական կողմից կատարելագործված է: Մի բարոյագետ նայելով Վենետիկի արձանի վրա, կվրդովվի, երբ կտեսնե նրա մերկությունը, բայց մի արվեստագետ կհիանա, երբ կնկատե նրա մեջ հանճարի և ստեղծագործության հրաշալիքը: Մենք շատ անգամ մեծ ուրախությամբ երգում ենք այս կամ այն բանաստեղծի երգերը գինու, գեղեցիկ կնոջ և սիրահարությունների վրա, թեև շատ լավ գիտենք, որ գինին, գեղեցիկ կինը, սիրահարությունները մարդու կյանքի նպատակը չեն կազմում, բայց երգում ենք, թեև երգը իր տենդենցիայի կողմից դատարկ է, բայց իբրև բանաստեղծություն գեղեցիկ է: Այդ օրինակները մեջ բերելով, ես ինձ ամենևին կուսակից չեմ համարում այն մտածողների հետ, որոնք ըն-

¹ Հայկունի, Բաֆֆի «Կայծեր», էջ 54—55:

դունում են գեղարվեստը միայն գեղարվեստի համար: Գեղարվեստը այն ժամանակ միայն պետք է կատարյալ համարել, երբ արվեստի գեղեցկությունն հետ միանում են բարձր, վսեմ, համամարդկային գաղափարները¹:

Բերված օրինակները ճիշտ չեն մեկնաբանված և չեն հաստատում առաջադրված սկզբունքը: Տեսաբանը նույնիսկ նկատում է, որ տենդենցի նշանակության թերագնահատությունը սխալ հզորակացությունների առիթ կարող է դառնալ: Նվ այնուհետև անմիջապես հակասում է իրեն:

Գեղարվեստը կատարյալ է, երբ արվեստի գեղեցկությունը միանում են բարձր, վսեմ, հանրամարդկային գաղափարներ, բայց վեներայի կլասիկ արձանները և իրեն² աստվածուհու կերպարը «տենդենցիայի կողմից վնասակար» չեն և ծնվել են ոչ թե ծովի փրփուրից, ինչպես պատմում է անտիկ զրույցը, այլ արդյունք են իր ժամանակի աշխարհընկալման ու երևակայության, իր ժամանակի «բարձր գաղափարների»: Այնուհետև, համաշխարհային արժեք ստացած, արևելյան և արևմտյան աշխարհի, կինը և գինին փառաբանող բազմաթիվ երգերը հետաքրքիր և գեղեցիկ են ոչ միայն ինքնին, իբրև «տենդենցիայի կողմից դատարկ, բայց գեղեցիկ բանաստեղծություն», այլև կյանքի փիլիսոփայական իմաստավորումով, մարդու և մարդկայինի բանաստեղծական արտացոլմամբ:

Այս հայտնի ճշմարտությունների անտեսումը չի կարևորը, թեև այստեղ հակասական է ոչ թե հարցի մեկնաբանությունը, այլ հակասություն կա բերված փաստերի և տեսաբանի հաստատած սկզբունքի միջև: Կարևորը ներկա դեպքում գեղարվեստի մեջ տենդենցի դրսևորման յուրահատկության հարցն է: Ամեն մի վեպ,— գրում է Բաֆֆին, բացասելով Հայկունու կարծիքը,— որ բովանդակում է իր մեջ որոշ տենդենցիա, կարելի է փոխաբերական կերպով ծրագիր կոչել, թեև անվանումը շատ անհարմար է: Մշակների հարցի վերաբերությամբ այդպիսի մի ծրագիր է Շպիլհագենի «Անտա-

¹ Բաֆֆի, Գրականության մասին, էջ 205—206:

ռապահի ընտանիքը» վեպը: Բայց «վեպի ձևով գրված ծրագիրը» բոլորովին ուրիշ կերպարանք ունի: Այնտեղ պարագրաֆների տեղ թառայում է կյանքը իր բազմակողմանի երևույթներով:

Բացահայտելով գեղարվեստական երկի գաղափարները քննելու հայկունիական արատավոր եղանակը, վիպասանն ընդգծում է ձևի և բովանդակության օրգանական միասնության սկզբունքը. արվեստագետն իր գաղափարները շնչավորում է այնպիսի ձևի մեջ, որը հարմար է այդ գաղափարներն արտահայտելու համար, և միանում է նրա հետ, ինչպես լավ ձևած հագուստը մարմնի հետ», ինչպես կենդանի «մարմին, որ կրում է իր մեջ կենդանի հոգի»:

Հայկունին շարամտորեն «կայծերի» գաղափարական արժեքը որոշում է «նայելով միայն սև գույներին»: Այս առիթով վիպասանը հայտնում է իմաստավոր ու արտահայտիչ այն միտքը, թե սև գույները իբրև ստվերներ նրա համար են, որ ավելի ցայտուն երևան պայծառ գույները: Գույների համեմատական միավորությունից է ստեղծվում ամբողջական պատկերը, ինչպես տարբեր հնչյունների ներդաշնակությունից կազմվում է երաժշտական ամբողջական մի պիես:

Հակադրությունը, կոնտրաստը, այսպիսով, գեղարվեստական երկի «ներքին դիալեկտիկայի» շարժիչն է, ներդաշնակությունը արդյունք է ոչ թե նմանությունների, այլ հակադրությունների, տարբերությունների փոխներգործող միության: Պետք է նշել, որ Բաֆֆու էսթետիկական այս ըմբռնման հիմքում ընկած էր հակադրությունների բնույթի, սևի ու սպիտակի, լույսի ու ստվերի, շարի ու բարու ռոմանտիկական շեշտումն ու միասնությունը:

Գեղարվեստական երկի հիմնական գաղափարը տարածվում է միախառնվում է նրա ամբողջության հետ, «որպես մարմնի հետ հոգին»: Այդ «ամբողջությունը» իր հերթին կազմված է իր հատուկ մասերից. ինչպես կենդանի մարմնի «ամեն մի անդամ, զրում է վիպասանը կոմպոզիցիայի մասին, իր հատուկ պաշտոնն ու իր առանձին նշանակությունն

ունի և բոլորը միասին կազմում են մարմնի ամբողջութիւնը, այնպես էլ գեղարվեստական երկի ամեն մի մասը իր հատուկ նշանակութիւնն ունի, որոնք բոլորը միասին կազմում են անբաժան մի ստեղծագործութիւն:

5

Հայ գրականութեան ամենահետաքրքիր կերպարներից մեկի՝ դիտնական և բանաստեղծ Համրի («Կայծեր») ստեղծագործութիւնը ներկայացվում է այսպես. նա առաջինն էր մեր մեջ, որ թողեց երևակայական աշխարհը և նյութ ընտրեց իրական կյանքը: Նա առաջինն էր, որ իր վեպերի մեջ սկսեց նկարագրել հարստահարվող մարդու թշվառութիւնները: Եթե սահմանափակվենք սրանով, գեղարվեստական գրականութեան ընդունումը իրականութեան ռոմանտիկական ընդգրկումների համեմատութեամբ միակողմանի կլինի: Ահա թե ինչու Ասլանը, ընդունելով Համրի կարծիքը գեղարվեստի և իրականութեան հարաբերութեան մասին, համարում է այն միակողմանի և տալիս է խնդրի ռոմանտիկական պարզարանումը. գեղարվեստը ազգի թե՛ ոգևորողը, թե՛ առաջնորդը պիտի լինի: «Բանաստեղծը ստեղծում է ժողովրդի համար իդեալներ, բարձր, հանրամարդկային իդեալներ: Եթե ներկայի մեջ չէ գտնում իր իդեալների տիպարները, նա մտնում է պատմութեան խորքը և ժամանակների հր-նութիւնից դուրս է կոչում իր ցանկացած հերոսներին, և նրանց պատկերները՝ իրանց վսեմ գործերի նկարագիրներով՝ դնում է ներկա սերունդի առջև, որ նրանցից օրինակ առնեն և նրանց նման լինեն: Նա ստեղծում է այնպիսի տիպարներ, որոնք ներկայի մեջ ծնված չէին, այլ ապագայում պետք է հայտնվեին: Նրա սուր աչքերը տեսնում են ներկայի մեջ չծնված տիպարների ամենափոքրիկ նշմարները միայն: Նա մարգարեի հոգով նախատեսում էր, թե տարիներից, գուցե դարերից հետո՝ որպես այդ նշմարները իրանց սաղմնական դրութիւնից կաճեն, կզարգանան, կկերպա-

բանագործվեն և կատարյալ ձև ու կազմութիւն կստանան,— և նրանց պատկերները կանխապէս նկարում է և դնում իր ժամանակի հասարակութեան առջև Ճշմարիտ բանաստեղծը գիտե անցյալը, գիտե ներկան, գիտե և ապագան: Ժամանակները նրա ձեռքում են: Յուր հերոսներից մեկի թերութիւնները նա լրացնում է մյուսից առած հատկութիւններով, և ներկայացնում է իբրև կատարելագործված տիպարներ... Մի լավ գիրք կարող է փրկել մի ամբողջ ազգ... Ինչ ազգ բանաստեղծութիւն չունի, նա հազիվ թե ընդունակ կլինի իր համար մի բարձր գիրք ստեղծել մարդկային հասարակութիւնների մեջ»¹:

Այստեղ տրված են գեղարվեստական կերպարի ռոմանտիկական իմաստավորման էական կողմերը: Հեղինակի ըսկզբունքն ու բարձրագույն ձգտումն են որոշում վիպական կերպարի էութիւնն ու հատկանիշների գեղարվեստական խտացումը, այսուհանդերձ, կերպարը չի կորցնում իր օբյեկտիվ կերպարանքը և չի դառնում բացարձակապէս մերկ գաղափար: Ռոմանտիկական կերպարը միաձուլում է օբյեկտիվն ու սուբյեկտիվը, իրականն ու երևակայականը, արդիականն ու ապագայականը: Այն գաղափարները, այն իդեալները, որոնց կրողն է նա, վերացական ու երևակայական էլ կմնային, եթե ինքը՝ կերպարը «իրական» չլիներ և լիներ վերացական մտածողութեան ու սեփական տաղիսային ծնունդ, եթե գոյութիւն չունենար ո՛չ անցյալում, ո՛չ ներկայում:

Ռոմանտիկական հերոսը մարմնավորումն է ոչ միայն հեղինակային գաղափարի, այլև ժողովրդի լավագույն ձրգտումների: Նա ծնվում է ժողովրդի շարժմանն ուղղութիւն տալու համար: Նա մերթ առաջնորդ է, մերթ ընդհանուր տենդենցների խտացում, մերթ դարաշրջանի պայքարի հզոր ուժերի արտահայտութիւն: Հերոսի և մարդկութեան առաջընթացի համադրումը, նրա գործունեութեան և ժողովրդի հասարակական բախտի համաձուլումը ռոմանտիկական պա-

¹ Բաճի՛ի, Գրականութեան մասին, էջ 143—144:

թոսի հիմքն է։ Սակայն հերոսի և ժողովրդի միջև կան տար-
րերություններ, երբեմն նույնիսկ վիհեր։ Լինելով մարդկու-
թյան առաջընթացի իդեալների կրողը, էություն մարդա-
հաքաղաքացի, բացառիկ այդ անհատը հաճախ չի կարողա-
նում ժողովրդի մեջ հող գտնել իր հույսերի ու գաղափարների
արմատավորման համար և ստիպված է իր մեջ տանել հան-
րամարդկային վիթխարի հոգսերն ու վիշտը։ Հերոսները
փոքրաթիվ են, բացառիկ, որոնց ջանքերը, ինչպես «կայծե-
րի» հերոսներից մեկն է նկատում, «կորչելու, ոչնչանալու էր
ընդհանուր անտարբերության մեջ»։ Բայց հերոսը ներկայա-
նում է իրրև ապագայի սերմնացան։ Սալման Դուդուկյանը՝
մի «հեղափոխական բնավորություն», իր գործին տալիս է
«նախապատրաստական կերպարանք... Հունձքը պիտի թող-
նենք ապագա սերնդին... Սալմանը աշխատում էր զինվորել
ժողովուրդը»։

Հերոսի ռոմանտիկական միայնացումը, նրա ապագա-
յապաշտությունը՝ նրա վերադարձն է դեպի բանական և
ազատ այն պայմանները, որոնցից մարդկությունը զրկել են,
որոնք խլել են անմարդկային կարգերը, անմարդկային գո-
յամիճակը։ Բոլոր ճանապարհները ռոմանտիկական հերոսին
տանում են դեպի ժողովուրդը, դեպի կաշկանդումներից ազատ
հանրություն, դեպի աշխարհաքաղաքացու վեհացումը։

Ունենալով անհատական նկարագիր ու անձնական աշ-
խարհ, նա սովորական անհատ չէ, այլև ցայտուն ներկա-
յացուցիչ սոցիալական մեծ խմբավորման։ Անհատականը
անցնում է հասարակականի պրիզմայով, խտանում, ապա
խոշորանում, ընդունում հաճախ հսկայական շահեր։ Այն
բոլորը, ինչ պակասում է սովորական, հողեղեն անհատին՝
պատմական պարտավորությունն իրագործելու համար, այդ
բոլորը ռոմանտիկական հերոսն ստանում է արվեստագե-
սի երևակայությունից։

Գեղարվեստական կերպարի Բաֆֆու ռոմանտիկական
մեկնաբանության մեջ ուշադրավ էր բարու և չարի հարա-
բերության հարցը։ Հայկունու հետ բանավիճելիս, ինչպես
տեսանք, Բաֆֆին գտնում էր. սև, մութ գույները իրրև

ստվերները նրա համար են, որ ավելի ցայտուն երևան պայ-
ծառ գույները: Սևի և սպիտակի, լույսի ու ստվերի հակա-
դրության սկզբունքով է կերտված «Սամվել» պատմավեպի
գրեթե ամեն մի նշանակալից դրվագ: Գրքի հենց սկզբից
կապուտակ և սևագույն ծիավորները խորհրդանշում են բա-
րին ու շարը: Գրքի առաջին էջերն արդեն ողողված են ու-
մանտիկական լույսով, խորհրդավորությամբ ու կոնտրաստ-
ներով: Վիճակը գցված է, բարին և շարը իրար հետ, տար-
բեր մուտքերից թափանցել են Մամիկոնյանների ամրոցը:
Հակադրությունը զնալով խորանում է, լայնանում, և հա-
կասությունների բախումը կատարվում է ինչպես ամպրոպի
ժամանակ, հակադիր լիցքավորված ամպերի հզոր ընդհար-
ման պահին: Բաֆֆին չի բավարարվում շարի և բարու, սևի
ու սպիտակի վերացական հակադրություններով: Նա որո-
նում է շարի առաջացման պատճառները: Այսպես, օրինակ,
«Կայծերում» նա գրում է. հասարակական կյանքի ոչ մի երե-
վույթ առանց նույն հասարակությանը հատուկ պատճառնե-
րի երևան չի գալիս: Վերցնենք մի ավազակ, մի մարդասպան,
մի ստրուկ, քննենք նրանց կյանքի պատմությունը, կտես-
նենք նրանց կյանքն այնպիսի պայմանների մեջ է դրված
եղել, որ ավազակը ավազակ պիտի լիներ, ստրուկը՝ ստրուկ:
Փոխիր նրանց կյանքի պայմանները, նրանք օրինակելի մար-
դիկ կդառնան: Եթե ցանկանում ենք բառնալ շարագործու-
թյունը, պետք է աշխատենք նախ ուղղել հասարակության
վատ կազմակերպությունը:

«Կայծերի» երկրորդ հատորում կա հատկանշական այս-
պիսի մի դիալոգ.

— Ի՞նչ օգուտ... Սատանան երբեք հրեշտակ չի դառնա:

— Ինչո՞ւ չի դառնա... Սատանան հենց առաջուց հրեշ-
տակ էր, բայց հանգամանքները նրան սատանա շինեցին:

Թեև ողմանտիզմը շարն ու բարին դիտում էր միակող-
մանի ընդգծվածությամբ, իրրև զուգահեռ և հակադիր ուժեր,
բայց միաժամանակ որոշ միասնությամբ, մեկից մյուսն
անցնելու որոշ տեսանկյունով: Չարը որոշ հանգամանքների
դրդումով վերածվում է լիակատար բարու (ինչպես դա կա-

տարվում է, օրինակ, Խենթի երազում՝ Քոմաս էֆենդու (հետ), և հակառակը՝ սաստանան հրեշտակ էր, բայց հանգամանքները նրան սատանա դարձրին:

Չարը և բարին իրրև հասկացություններ, հասարակական երևույթների ուրույն գնահատություններ, իրրև հակադրություններ թեև կարող են վերածվել մեկից մյուսը, բայց շեն կարող հասնել հաշտեցման: Ըստ Բաֆֆիական ապագայական-ուտոպիական իդեալների՝ հնարավոր էր բառնալ շարն ու շարագործությունը, հասնել բարու, առաքինության գրեթե բացարձակ թագավորության: Իսկ ժամանակն ընթանում էր այլ հունով, շարն առայժմ աճում էր խոցի նման: Բաֆֆին փորձում էր պայքարով հասնել կատարյալին:

Բաֆֆիական դիալեկտիկ հայացքը սահմանավոր էր և հսկասական: Մի կողմից, նա ընդգծում էր, որ տարբեր բեռների, բնավորությունների, կարծիքների բախումն է ինչպես ամեն մի զարգացման, այնպես էլ գեղարվեստական երկի ներքին ծավալման շարժիչը, մյուս կողմից երազում էր հասնել հասարակական մի կեցության, երբ շարի և բարու բախման արմատական վերացումով պիտի նախագծվեին գեղեցիկ ապագայի ծրագրերը: